

だれが/だれに/何を/なぜ<紹介>するのか?

中村英樹

名古屋造形芸術大学教授



Nakamura Hideki

アジア出身・在住アーティストの現代美術を「アジア諸国・地域」という括りで日本国内において<紹介>する展覧会が頻繁に開かれるようになったのは、福岡市美術館のような特例を除けば、1980年代末以降の出来事であり、それが本格化するの90年代に入ってから後のことだと言ってよい。ここでは、その経緯と問題点について、主として日本国内の視野に立って改めて振り返ってみたい。

韓国や中国に地理的に近い福岡市がアジア各国との文化交流に早くから力を入れるようになったのは、ごく自然の成り行きだろう。アジア美術<紹介>におけるその先駆的な役割は大いに評価されてよい。一方、1980年代末以降の国際交流基金アセアン文化センター(当時)の東南アジアを中心にした美術の調査と展覧会開催は、日本国内では殆ど知られていなかったアジア各地の美術状況を身近なものに感じさせた。

これらの動きは、民間の画廊などを通してそれ以前に行われてきた個別的な作品紹介や作家交流だけではなし得ない規模の大きさによって日本国内の美術状況に著しい変化をもたらした。「アセアン文化センター」が「アジアセンター」となって調査・紹介の対象となる地域が広がり、欧米やオーストラリアにおける非西欧的な文脈への関心も影響して、日本国内の多くの美術館でアジア関連の展覧会が頻繁に企画されるようになった。現在では、そういった一通りの<紹介>が一段落したという感がなくもない。改めて問題点を探ってみる時期がきたとも言える。

確かに、この10年ほどの間に、アジア関連の展覧会の数は大幅に増加し、ジャーナリストックにはアジア現代美術ブームともいべき現象が巻き起こり、日本とアジア諸国・地域の美術家間の交流もある程度盛んになった。だが、それらが一般の人たちの大きな関心を引き起こしたとは残念ながら認められないし、日本の美術界の進展に大きな影響を与えたととも言えない。アジア各地の美術は、日本人の内面を揺さぶる

ものとしては示されなかった。

その理由のひとつとして考えられるのは、アジア各地の美術を日本国内で<紹介>する契機が必ずしも日本の美術状況の内発性に基いていたわけではないという点である。つまり、日本の美術の進展にとって差し迫って必要とされる現状打開の手がかりが、その担い手である作家たちや一般の観客たちによってアジア各地の美術の動向とその構造分析に求められたのではなく、行政機関や美術館の先取りによって<紹介>がなされてきたところに考慮すべき問題点がある。

ただし、行政機関や美術館の先取りがすべて不必要だということではない。むしろ、それなくしては、今日のような目ざましい状況変化は生まれなかったと言べきだろう。しかし、あえて指摘するならば、行政機関や美術館はアジア各地の美術の調査・紹介の努力だけに留まらず、アジア各地の美術の内発性を日本美術の担い手の内発性に結びつける視点を持つべきである。現に、ヨーロッパにおける国際美術展の企画コンセプトには、自文化の精神構造の変革に資する非西欧的な異文化への注目という観点が見え隠れする。

そうだとすれば、原点に立ち戻って、「だれが/だれに/何を/なぜ<紹介>するのか?」について根本的に問い直してみる必要がある。「何を?」とは、表面的なアジア紹介ではなく、「具体的な諸作品のどのような本質的側面を?」という意味である。私は、個人的には、内なる他者によるグローバルな視野に立って今後の日本の精神状況を築き上げるための手がかりのひとつが、この本質的な側面の意識化に求められるべきだと思ってきた。

つまり、「だれが/だれに?」の答えは、「今後の日本の精神状況を築き上げようとする主体的な人たちが、自分たちのために」となる。「何を?」に答えるには、例えば「日本の精神状況を相対化しうる、アジア各地の精神状況における日本との共通性と差異性」といった言葉が思い浮かぶ。「なぜ?」の解答

は、「アジア各地の精神状況を内なる他者とすることによって、日本の独善的な姿勢を排し、局所的にしてグローバルな視野を獲得するため」である。行政機関や美術館は、この「主体的な人たちの代わりに〈紹介〉をすることこそが望ましい。

もちろん、行政機関や美術館にだけ過大な要求をすることは適当でない。基本的には、日本の美術家たちや美術評論家たちのうちにある〈紹介〉の必然的な欲求が高まり、「何を？」が深く探られ、明らかに示されなければならない。ちなみに、日本国内で大規模な国際美術展が開催される場合にも、このことが大いに関係する。古代以来、国際的な視野（＝外向きの顔）と国内的な視野（＝内向きの顔）の二層構造を延々と受け継いできた日本の精神的な慣習も、いまや変わらざるを得ない時が来ている。

しかし、事態はそのようには展開しなかった。「だれが/だれに？」が曖昧なまま、政治的・商業的利害関係などが見え隠れし、日本の精神状況とは無関係な〈紹介〉の流れが形作られた。日本国外を含む広い視野に立てば、日本の精神状況深化のための〈紹介〉こそが日本以外の文化の尊重をももたらすことがわかるはずなのに、その点の認識が欠けていたため、折角の〈紹介〉の努力が「日本の文化的侵略」という批判の標的とされ、その攻撃を利用して別の目的を達成しようとする思惑にも付きまどわれてきた。私たちは、今、そこに目を向けてみるべきだろう。同様のことが別の意味で各国の国内事情にも当てはまるのではないか。

以上の問題点を解決するためのひとつの方法として、最近の展覧会から次のような例を紹介しておこう。今年3月から6月にかけて福岡アジア美術館で開館記念展として開かれた「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ」に3人の日本人美術家が選ばれたことに関してである。それは、当然と言えばごく当然の成り行きであるが、日本内外の美術状況を同じひとつの地平において結びつける試みとして、観客に強い印象を与えた。「アジア諸国・地域」という展覧会構成の前提を超えて、個人としての美術家同士の対比が目立つ結果にもなった。

私は、企画者がその対比に意識的であったかどうかは別にして、それが今後の〈紹介〉の重要な鍵になるのではないかという気持ちを込めて、この展覧会について月刊美術雑誌「美術手帖」6月号にレビュー「内なる他者の彼方に——第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999」を書いた。代表的な実例をひとつ挙げれば、日本の小沢剛《醤油画資料館》（1999年）と韓国のイユム《四君子》（1998年）という2つのインスタレーションの対比によって、異質な文化的背景の上に立つ共有の可能性である〈歴史的な時間の断層によって

成り立つ自己〉が顕在化されていた。やや長くなるが、以下は、その点に関する拙文の抜粋である。

「日本の近代以前から今日までの各時代における代表的または典型的な絵画を醤油で模写した数々の絵が、その時期のおびただしい日常的な事物に囲まれて陳列された小沢剛のインスタレーション『醤油画資料館』（一九九九）。彼は、醤油のにおいが漂うその仮設空間の内側を観客に五感で体験させる。醤油という触媒によって、内なる他者的な事象ともいべき歴史的な過去の記憶同士のせめぎ合いからなる自己を意識化させようとする。…

イユム『四君子』（一九九八）は、東洋画の画題で四君子と呼ばれる梅蘭菊竹の各化身に黒いゴム製の衣装で自ら扮した姿の大型写真と、梅蘭菊竹を表わす白いゴム製衣装の各立体人物像で構成されたインスタレーション。西洋文明の影響を受けた大衆文化の現代的なファッションに向けられる観客の目の動きが、東洋的な伝統の記憶に基づく民衆的な視線と奇妙にも重なり合い、現代的な視線と伝統的な視線の内的な対話が仕組まれている。

現代社会の根底に横たわる新旧の視線の対決と混成による未来の自己の生成。彼女は、これを『ニュー・オリエンタリズム』と名づける。もちろん、それは東洋至上主義でも、レトロでも、キッチュでもない。現代大衆文化や古代シャーマニズムなどへの下降を今までに試みてきた彼女が、殊更に力を込めて、「ハイ・アート」への飛翔を語る。民衆の無意識的な視線同士の内的な対話によって、一見、現状追認的に見えながら、実は、次世代の自己を探ろうとしているのかもしれない。他者同士ともいえる対立的な視線間のせめぎ合いをとおして無限の時空と出会い、自己を構築する美学がこの先に予想される。」¹⁾

（引用ママ）

このような対比の手法をはじめとするさまざまな工夫によって、日本国内と国外を結びつける地平が、日本におけるアジア各地の美術〈紹介〉の場において形成されるべきだと思われる。日本以外のアジア諸国における国内的視野と国外的視野の関わりについて、それぞれの国の方々から現状をお聞かせいただければ幸いである。

註

1) 「内なる他者の彼方に——第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999」『美術手帖』6月号、1999年、pp.119-122。

司会(南條史生): セッションIは、アジアの美術を紹介される側の立場ということで、この10年の経緯を振り返るという趣旨があったわけですけれども、すでにその中で議論に出ておりましたが、「誰が紹介するのか」という問題があります。キュレーターの視点、あるいはそれを紹介するインスティテュションである美術館や組織などの意図というのさまざまな立場があるのではないかとような、紹介される側からの指摘があったと思います。

セッションIIは「検証: アジア現代美術の90年代2—紹介する側の視点から」というテーマで、4人の方にお話をいただきました。

最初は、デヴィッド・エリオットさんで、ブラックホールという言葉を使って、特に現代美術のキュレーターや専門家の中に現代でも存在するアジアというステレオタイプについて説明していただいたと思います。後半で出てきました「Cities on the Move (移動する都市)」展、これは昨年から今年にかけて非常に話題になった展覧会で、アジアの都市の文化あるいは状況を描くという趣旨で、アジアのアーティストや建築家を多数紹介しています。世界中のあちこちを巡回している展覧会で、これについてのエリオットさんの意見が、これもひとつのステレオタイプに繋がっているのだというご指摘だったと思います。この点は、後ほどこの展覧会を見たいいろいろな方の意見も聞いてみたいと思っております。

その次の発表者はラーナ・デヴェンポートさんでした。さすがに、マルチカルチュラルな社会を代表していっしょのだけあって、非常に多くの他者の視線というものが、お話の中には含まれているように感じました。

それからもうひとつ。どれだけの背景をもってAPTを組織しているかということに関して、私は実際には強い印象を持ったのです。多くのキュレーターや調査をする専門家が、長い間現地に滞在して、多くの情報収集と人的ネットワークを構築して進んでいるという印象を持っています。お話の中では、APTは多くの意見、多くの言語の密接なコミュニケーションのための新しい舞台を創設したいのだという意図がはっきり出ていて、この辺がインスティテュションとして、アジアの企画をやっていく時のポジションの取り方として、ひとつの見方があるという気がします。先ほどのハンス=ウルリッヒ・オプリスト企画の「Cities on the Move」展のような、ある意味ではキュレーターの非常に強いコンセプトを持った展覧会とは違う立場をとっているということです。

3番目の発表は、シンガポール国立美術館のアフマド・マシャディさんでした。どこの国でもどこの社会でも、制約のない、全くの自由な表現活動のできる国というのはたぶん無いのではないかと私は思っていますが、シンガポールはいま非常に厳しい、デリケートな状況の中で、美術館を運営していかなければならない。そしてなおかつ現代美術の側に立ってその問題に直面している当事者の、ある面では苦渋に満ちた緊張感のあるお話だったと思います。ただ、その中に、ポジティブな意味を見ようとなさっているところが印象的でした。

この話は4人目の中村英樹さんのお話に繋がっていました。自分は答えを用意しているわけではないというふうにおっしゃっていたのですが、特に海外の、日本以外のアジアの国の方から見ると、日本やオーストラリアは何の意図を持ってアジアの展覧会をやるのかというような、ある種の疑問に対する中村さんなりの自問自答がペーパーの中にありました。

発表者の方のお話が一巡いたしましたので、コメンテーターの方から簡単に質問をいただきたいと思います。塩田さんからお願いいたします。

塩田純一: それでは、エリオットさんの発表について、少しコメントさせていただきます。

エリオットさんはいつも非常に卓越した比喻を使われて、私たちはいつも楽しい発表を聞かせていただくのですが、今回は「ブラックホール」という比喻をお使いになっていました。ある意味でステレオタイプのメタファー(隠喩)というふうに、私は理解しました。

実は、この春に私どもの美術館では「荒木経惟」展を開催しました。最初にエリオットさんが荒木経惟の「東京ラッキーホール」のことをお話しされましたが、私たちの美術館の空間に展開していた、そのアラーキーの写真が、ヨーロッパ、アメリカでは実はそういうブラックホールとして受け止められているのかもしれないということを、改めて思いました。

アジアだけとは限らないと思いますが、キュレーションがステレオタイプに陥ってしまうことへの危険、そのことへの批判を明確にご指摘いただいたと思うのですが、2つ重要な点があると思います。

ひとつは、地域の問題です。アジア地域を対象とした展覧会に実は登場してこない国がある。例えばミャンマーだったり、ラオスだったり、カンボジアだったりします。福岡アジア美術トリエンナーレには確かそれらの国々の作品も出品されていたとは思いますが、微妙にほかの国々の作品とは少し違う傾向を持っているということも、否定できない事実だと思います。

それから、イスラーム地域の問題です。これが、福岡の展

覧会にしてもあるいはブリスベーンにしても欠けている。この問題は、アジアの地理的な境界線[カテゴリーゼーション]をどこまで広げるかという問題にも関わってきますが、少なくとも日本において、最も紹介されていない地域の美術は、おそらくインドネシア・パキスタンを除いて、イスラーム圏の美術だということは言えると思います。

もうひとつ、キュレーションの2つのアプローチのことをお話しされました。まず作品本位に選んでいくというアプローチと、もうひとつは、その背後にある文化的な背景と、そのコンテキストの中で作品を見ていくというアプローチで、その2つがある。しかしそれぞれに、たぶん問題があるのだと思います。

特に、例として挙げられた「Cities on the Move」展。この展覧会は、そのアジアの都市の状況も含めて、展覧会として提示していくという手法だと思いますが、これがある意味で、新たな人類学博物館のようなものに陥ってしまう危険性を指摘されたのだと思います。かつてアジアやアフリカの美術がファインアートの美術館ではなくて、人類学的なコレクションを擁するいわゆる人類学博物館に収蔵され展示されていたというヨーロッパの事例があり、その新たな人類学博物館を創出してしまうことになるのではないかと、そういう懸念でもあったかだと思います。

そこで、エリオットさんにお聞きしたいのですが、作品本位で選ぶということと、文化的な背景に配慮していくというその2つのアプローチのうち、例えば、具体的にエリオットさんがご自分の美術館で展覧会を組織する時には、どちらの道を選ぶべきだとお考えになるのか。ステレオタイプに陥らないためには一体どうしたらいいのか。その辺をお聞かせいただければと思います。

デヴィッド・エリオット: 西洋の観点からしか私はお話しすることはできませんが、ある作品を展示する場合、同一のスペースに展示されている他のものと同じ方法で展示しなくてはいけないと思います。特別扱いを許すべきではありません。コンテキストが違うからといって、その作品のあらゆる意味合いが直ちに失われるというわけでもありません。例えば、バーネット・ニューマンの絵画の場合にも言えることですが、一見シンプルな抽象画に見えるものの奥にはいろいろな意味合いのものが引用されています。それぞれの意味合いを理解する必要があるかもしれませんが、それをすべて理解していなくても自分のさまざまな経験に基づいて作品を解釈するという、オープンなアプローチが可能ははずです。

作品の展示に続き、作品の意味合いを解釈できるような状態に持っていくわけですが、観客へ作品を取り次ぐステップで

は、例えばスウェーデンの現代美術であろうとアジアの現代美術であろうと、理解してもらおうとすれば皆同じ問題にぶつかります。つまり、観客にとって現代美術は、スウェーデンのものであろうと日本のものであろうと同じくらい馴染みのないものなのです。文化の重要な要素のひとつとして現代美術が位置づけられているような社会でない限り、それなりの情報を提供して内容がわかるようにしなければならないのです。ご質問に対する答えとしては、異文化の美術もそれ以外の美術と同等に扱うということではないでしょうか。エキゾチックなものとして扱うべきではありません。また、恵まれない親戚を援助するような気持ちで異文化のものを特別扱いするべきではありません。よい作品であればそのような扱いを受ける必要はないはずです。そこに展示されて当然だし、展示される権利もあります。アーティストも展示されることを意図して制作したものですし、問題はクオリティなのです。クオリティとは、文化的構成概念であり、世界各地で審美性の基準も異なります。近代美術に関してもいろいろな基準がありますが、それでも多様性を備えた単一のディスコースに従っています。もちろん、このディスコースは守備範囲が広いので、誰かが能動的に展示する作品を決定していかなければならないのです。異文化の作品は、展示する国のディスコースに合わせて展示されるべきだと思います。そうでなければ意味がないと思います。そしてそのような扱いをできないものは、文化人類学のごとく、異文化の経験を異文化として紹介しているだけです。これでお答えになるでしょうか。

司会(南條): 本当はもう少し突っ込んで議論したい部分だろうと思います。というのは、その一種のステレオタイプというものを、ではどうやって打ち破るのかという問題があります。さまざまなキュレーター、あるいはインスティテューションがほかの国の美術の展覧会をやる時にはいろいろなアプローチがあって、それに長所と短所があるのだらうと思います。しかし、その話の前に、次のコメントをいただこうと思います。

清水さん、デヴェンポートさんの発言に対してどうでしょう。

清水敏男: デヴェンポートさんのお話は、アジアパシフィック・トライエニアルのお話でした。90年代に入ると、世界各地で現代美術の国際的な展覧会が開催されるようになりました。これは19世紀に産業万博が数多く開かれたことと比べると、大変興味深い現象だと思います。ブリスベーン、光州、イスタンブール、それから南アフリカのヨハネスブルグなど、さまざまな場所で開かれており、さまざまな潮流、潮の目が交わる所にそのような国際的な現代美術展が開かれています。

ブリスベーンの場合、さまざまなエスニックグループや、文化を異にする人たちが社会の構成員の数としてだんだん増えてきたということが、大きなトライエンリアルを開くことに至った理由であるように理解しました。

オーストラリアというのは、ずっと白人中心主義だったわけで、デヴィッド・エリオットさんがアジアを「ブラックホール」と言われていましたが、オーストラリアはアジアのあの地域では「ホワイトホール」というか、アジア人からしてみれば存在しなかったということです。現在は全くその事態は変わって、ブリスベーンのアジアパシフィック・トライエンリアルが開かれ、たくさんのアーティストが参加して、さまざまな交流が起き、そしておそらく一番その恩恵を受けているのはオーストラリアの人々で、40万人の入場者を数えているということで、影響も大きいということなのです。

私も日本でアフリカとかアジアのアーティストの展覧会をいろいろ企画しているのですが、一方通行になってしまいがちです。要するに日本はさまざまな異文化を受け入れる側なのです。おそらくオーストラリアも同じ状況で、先ほどもお話しになっていましたけれど、現時点では外部からのさまざまな文化を受け入れるということ、例えばオーストラリアにはない伝統、それから食文化等々をアーティストたちに持ってきてもらう。そして、オーストラリアの人々が多くのことを得る、という構造だということです。

私はそういう、ある意味では非常に一方通行的なところをいかに変えていくのかということ、最近特に考えています。先ほどネットワークということもおっしゃっていましたが、クィーンズランド美術館としてはオーストラリアから今度は反対に何を出していくことに力を入れているとか、もしくはそういうことを意識していってほしいのかどうかということ、少しお聞きしたいと思います。

ラーナ・デヴェンポート: 非常に興味深いコメントをありがとうございます。ホワイトホールの喩えは、とても面白いですね。オーストラリアのことをよく捉えていると思います。おそらく世界中のあらゆる人たちが私たちのことをホワイトホールであると感じているでしょうし、また、私たち自身もホワイトホールの中に留まっているように思われます。

交流を双方向にするために重要だと思われる点を2点お話ししたいと思います。交流なり、ディスコースなり、2つのものを繋ぐにあたり重要だと思われることについてです。

まず、プレゼンテーションの中ではあまり触れることができなかったN.S. ハーシャという画家についてお話ししたいと思います。インドのマイソールから第3回APTに参加しています。今

は、クィーンズランドの奥地を4人乗り小型飛行機に乗って飛び回り、APTのヴィジターズ・アウトリーチ・プログラムの一環として各地で絵画のワークショップを開催しています。APTのオープニングのあと、地域の中学校でレジデンス・アーティストとして活動し、その後大学でインターネット・アートに関する講座を担当します(ハーシャは、ウェブ・デザイナーでもあるのです)。このような活動は、交流の可能性をさらに広げていく方法として注目されます。

ヴィジターズ・アウトリーチ・プログラムとは、私たちの美術館が中心となって、オーストラリア国内の55の団体や大学とAPT参加アーティスト、キュレーター、会議のスピーカーなどに交流してもらう事業で、レジデンス、ワークショップ、プロジェクトなどを通して実施されます。プレゼンテーションのペーパーの冒頭にベン・ヴォーティエを引用し、「私、あるいは、オーストラリアは遠過ぎるのか」と問い掛けましたが、私たちは、オーストラリアは非常に遠いということを認識し、APTに参加するためにわざわざブリスベーンまで来るアーティストに、パス、ダーウィン、ケアンズなど各地でプログラムに参加してもらえるように手配しています。オーストラリアのアート・コミュニティに長期的にプログラムを提供していくことを目的としているため、美術館はプログラムによって収入を得ることはありません。アウトリーチ・プログラムは、国際交流のきっかけを作り、長期的な関係づくりに貢献するものだと考えています。このような関係づくりを放棄すれば、私たちはアーティストを「採り込み[brought in]」、「見せる[looked at]」、そして最終的に「出荷する[shipped out]」ということになり、危険な方向に向かっていくのではないかと思います。私たちは、何とかそのような事態を回避しようとしているわけです。

第2点としては、オーストラリアでキュレーションし、アジアの国に持っていく展覧会を挙げたいと思います。10年以上も前に遡りますが、埼玉県立近代美術館と一緒にやったプロジェクトが初めてアジアの国と行った交流プロジェクトでした。当時2つの展覧会を企画し、私たちの美術館のキュレーターと埼玉県のキュレーターと一緒に仕事をしました。ブリスベーンで日本の作品を展示し、埼玉でオーストラリアの作品を展示しました。

オーストラリア主導のプロジェクトで非常に面白かったのは、アジアリンク(Asialink)がコーディネートした「Fire and Life」プロジェクトです。インドのアーティスト5名とオーストラリアのアーティスト5名が、インド5ヵ所とオーストラリア5ヵ所で制作するというものでしたが、インド人のアーティストとオーストラリア人のアーティストを「お見合い」させて、2人一組になってコラボレーションしてもらいました。N.S.ハーシャとジョーン・グ

ラウンズ(最年少アーティストと最年長アーティスト)のコラボレーションの様子は既にご覧にいれました。コラボレーションを結婚に見立てた場合、結婚したカップルは必ずしも子供を授かるわけではなく、また幸せになるというわけにはいかないのと同じように、コラボレーションの縁組もどれもがうまくいったわけではありません。ただ、どの参加アーティストも皆、ものの見方や理解を大きく変える経験ができたのではないかと思います。このプロジェクトでは、「お相手」のアーティストのいる都市に5週間滞在するレジデンス・プログラムも実施されました。これをコーディネートするのは大変でしたが、制作過程に大きな影響を与えたと思いますし、アーティストと観客の交流の方法にも変化をもたらしたと思います。

私たちの美術館では、APTを通して交流事業に携わり、「プロセス」の支援に携わっている人たちと一緒に仕事をするようにしています。APTは、20カ国、45名のオーストラリアと外国のキュレーターが携わる大規模なものなので、プロジェクトの拠点をブリスベン以外の場所に移すわけにはいきません。そこで、展覧会を巡回させるのではなく、アーティストを巡回させています。ブリスベンを拠点としたプロジェクトではありますが、キュレーターのネットワークを通して——オーストラリアに来るインターナショナル・キュレーター及びアジア太平洋地域に行くオーストラリアのキュレーター(クィーンズランド美術館のキュレーター以外の人を含む)——新たな展覧会やプロジェクトが始まればと願っています。お答えになりましたでしょうか。

司会(南條): それでは後小路さん、アフマド・マシャディさんの発言について、コメントをお願いします。

後小路雅弘: アフマド・マシャディさんの発表ですけれども、建国後まだ30年のシンガポールが、90年代になって、特に経済力を背景にして、文化・芸術の基盤整備を行ってきたこと。そういう中で、シンガポール国立美術館というひとつの国立の美術館が、シンガポールという国民国家の物語を語るひとつの装置というか、場であり、また現代美術のアーティストたちはそういう物語を解体する方向にあるということ。お互い協力しながらも、そこに一種の軋轢や衝突などがあるということで、具体的にいくつかの問題に言及していただきました。その中には展覧会の直前に作品が撤去されたことなど、なかなか興味深い、個人的好奇心からもっと詳しく聞いてみたい部分もあるのですが、本論からずれるかと思しますので、ここではお聞きしません。

そういう衝突なり軋轢なりを解決するひとつの方法として、

具体的に99年の「ノキア・シンガポール・アート1999」というフェスティバルに、解決するためのモデルを、理想化しないと書いてついでに見出そうとしていらっしゃるという内容の発表だったと思います。たくさんのお話しになりましたので、どうして「ノキア・シンガポール・アート1999」がひとつのモデルになるのかというところが、私自身いまひとつ理解できませんでした。一般論ではなく、美術館を運営するキュレーターとして、そのフェスティバルのどういう点に、解決策を見出そうとしているのかというところを、重なるとは思いますが、簡単にもう一度お話ししていただきたいと思います。

アフマド・マシャディ: 後小路さん、ありがとうございます。美術のイベントを構成する各種要素の関係という観点から特定のキュレーターシップについて考えようと試みたのですが、具体的には美術館と現代美術、特に、国立の美術館との関係を考えてみたわけです。ペーパーの中ではアピナンさんの言葉を引用し、文化的仲裁のプロセスと価値システムとの関係について言及しましたが、シンガポールの観点で、いわゆる「仲裁」がどのように実行され、どのような問題に繋がっていくかということを説明してみようと思いました。扱いに注意する必要がある内容の美術、あるいはある価値基準に抵触するような美術と取り組む時に、美術館における(作品を観客に取り次ぐ)仲介方法が問題になるのではないかと考えたのです。

発表の中ではシンガポールで特に問題となる2つの例を挙げました。ひとつには、検閲の問題。それから、美術における政治的解釈の問題。どのようにこれらの問題が扱われるべきかを判断するつもりはありません。私たちの美術館のコンテキストと歴史における現実を紹介しようとしたのです。美術館というのは、歴史やコンテキストを考慮し、美術館のヴィジョンを遵守しながら事業を進展させていきます。「ノキア」のイベントは、主催者である国家の理にかなない、またアーティスト・コミュニティの利益にもなるような方向で現代美術事業を行うために必要なアイデアを出すチャンスだと考えています。まあ、理想主義と言えばそうなのですが、実は社会の反応を常に考慮し、パフォーマンス・アートも発展できるように実利的な面も重視しています。5年後、10年後にも現代美術のアーティストが活躍できるような空間を物理的な面でも精神的な意味でもっと確保し、国の理解も得て美術館の目的や事業を実現していかなければなりません。

「ノキア」のイベントは、現状のままでは機能しなくなってしまった展覧会の開催方法を考え直すきっかけになるだろうと思っています。今までのやり方のままでは一般の関心は低下する一方です。一般の人たちは、シンガポール美術を紹介する一連

の展覧会への興味を既に失っています。1997年最後の展覧会の入場者数は8,000人でした。非常に少なかったのです。このような状況を打開するためにも、今回は、「ノキア」のイベントを美術館のプログラムの一環として吸収していこうと考えました。このイベントでしっかりとしたキュレーションを行うことにより、主だったアーティストを長期的に育成することを考え、同時に、インディペンデント・キュレーターに参加を呼びかけ、正式な展覧会の外に特別展を企画してもらおうと考えています。脇を固める特別展は観客との対話を促すとか、企画展のコンテキストを明確にする効果もあると考え、シンガポールにおけるキュレーションの幅を広げるきっかけとなる方向に持っていきたいと考えています。そうすれば、現代美術に関する批判的思考も育成できるのではないかと考えています。なぜそう考えるのか。それは、アーティストが活動する現代美術空間をまず広げ、また一般の人々を教育し、国に対しても現代美術の価値あるいはその可能性について教育していくような活動に、我々が積極的に関わっていこうと考えているからです。

司会 (南條): では最後に、谷さんにコメントをお願いしようと思います。

谷新: アジアセンターの前身であるアセアン文化センターは確か1990年の設立です。ここにいらっしゃる後小路さん、それから当時の福岡市美術館の館長、そしてアセアン文化センターの方々、1989年12月に渋谷でお会いしたのが最初でした。

それから起算しますと今年がちょうど10年ということで、中村さんもおっしゃっていましたが、まさに隔世の感があるという気がします。展覧会をしても、あるいはシンポジウムにしても、このように周囲からさまざまな視線を浴びて緊張感溢れる場で話したことは、当時は一度もなかったわけです。そういう意味では、日本におけるアジア美術紹介の歴史も、中村さんの言葉を借りますと、ひとつのターニングポイントにさしかかってきたのかという感じがします。

中村さんはテキストの中で、誰が、誰にということ、あるいは何をということ、具体的に挙げていらっしゃいます。ひとつの方向性をきちんと示唆されていることになるわけです。

質問のひとつは、根本的なキーワードである「内なる他者」ということになろうかと思えます。この「内なる他者」をもう少し詳しく、できればお答えいただければと思います。

ここで、「内なる他者」のひとつの考え方として、「アジア各地の精神状況を『内なる他者』とすることによって、日本の独善的な姿勢を排し局所的にグローバルな視点を獲得するため

である」ということをおっしゃっています。

それで、内なる他者という関係性を、例えば今年開かれた福岡アジア美術トリエンナーレに出品された作品に即して言いますと、両義性を持った作品に関心がわく、そのひとつの事例として小沢剛が取り上げられ、またイユムという韓国の作家が取り上げられているわけです。この小沢剛の試み、作品のコンセプトを、日本と小沢剛の関係に置き換えた時に、小沢が日本というものをある種の他者、絶対的な他者と言うのでしょうか、「内なる」の内をはずしたところに存在するようなものとして、もし仮に考えているとすれば、その方がより自己と他、あるいは小沢と日本との関係が、より本質的に置き換えられて、関係性がもう少し本質的になってくるのかなというイメージを抱いたのです。その点について、敷衍をしていただければありがたいのですが。

司会 (南條): はい。中村さんが答えられる前に、コメントを挟ませていただきますが、「内なる他者」という言葉は英訳文にはそういう言い方が入っていません。「Spiritual qualities of Asia as the "other"」と書いてあります。その後、引用符の後に「within us」が付いているのですが、ちょっとニュアンスが違うので、英語で聴いていらっしゃる方がどういふふうに受け取られるかわからないのですが、一応それをコメントしておきます。それでは、中村さん、今の質問に対してお答えください。

中村英樹: 「内なる他者」という、非常に抽象的な言い方でわかりにくい面があったかもしれませんが、ここでひとつわかりやすい例を挙げるとすれば、ほかの国の方はどうかわかりませんが、日本の場合には海に囲まれた島国という地理的な状況にあって、つまり自分たちの同族以外の人の目から、自分たちがどういふふうに見られているのかということに対する意識が比較的少ないというふうには、私は思うわけです。

そこで、ここで言っている「内なる」というのは、日本の内外というよりも、例えば個人の中の自分を見る他者の目というような、そういう意味合いで申し上げています。たぶん海外で生活された方は、日本人がどういふふうにはほかの国の人に見られるかということは感じていらっしゃると思うのですが、日本の国内ですと暮らしているとそういう意識をなかなか持ちにくい。そんな状況を踏まえて、展覧会の仕組みという仕掛けのためにというよりも、展覧会によって紹介されているものによって、観客の方がどういふふうには啓発されるのかというようなニュアンスで、ここで「内なる他者」という言葉を使ったつもりでした。

ですから、小沢剛について言えば、谷さんがおっしゃる通りで、ひとつの思い込んだ自分で成り立っていない側面を自分

の中に持ち得ているというのは、先ほど言い忘れましたけれども、確かに小沢剛の場合、自分の中に時間差のある自分を抱え込んでいるというニュアンスにもとれるわけです。だから、それが自分の成り立ちそのものを逆に突き放して見る契機になるのではないかと考えたわけです。

司会(南條): 今のお答えに対して、谷さんよろしいですか。

谷: ええ、結構です。きょう問題になっているエリオットさんから出されたアジアの美術の展覧会を組織する側の問題。さらにアジアというものをどういうふうに捉えるのかという問題。あるいは、いわゆる国家主義的な美術、国家的なアイデンティティに基づく美術という枠組みを乗り越えて、いま問われているのは一体どういう形のキュレーションであり、アジアの美術を考える上でのポイントになるのかといった辺りの問題。それは、明日の論議にむしろ絡んでくるのかと思います。

司会(南條): それでは、基本的にこのセッションは、紹介者がどのように紹介するかということが大きなテーマだったので、もう一度エリオットさんの最初の議論に戻ります。一体そのクリシェというか、ステレオタイプでアジアを見るということ、それが新しいものであろうと古いものであろうと、ステレオタイプでアジアを見るといった見方があり、これを乗り越えるためにどのような方法があるのかということが、ひとつの大きなテーマとして上がったような気がします。

これは、つまり展覧会を作るという技法が具体的には想定されるのですが、それ以前に、いかにして異文化の作品を理解するかという、これはアジアの問題だけではなくて、どこの国の間でも起こりうる大きな問題が後ろにあるのではないかと、私は思うのです。異なる文化的なコンテキストの中で作られた作品の意味を、果たして本当に理解できるのかということです。

そこで、エリオットさんのペーパーの中には、地域性は、国際性とあるいは普遍性とは対立しないということをおっしゃっているのですが、実際のレベルではしばしば対立するわけです。例えばその国の文化のことを知らなければ、その作品の意味はなかなか掴めない。それでは、誰かに説明してもらわなければいけないのかというようなことも起こるわけです。また、キュレーターは、例えば1週間や2週間その国を訪問して調査をした時に、作品の意味が本当にわかるのかというような問題にも繋がってくると思うのです。すでにエリオットさんは自分なりの考えをお出しになっていますが、これまでいろいろな展覧会をされた方で、ほかに自分のお考えがある方がいらっしゃれば、

是非お聞きしたいと思います。建畠さん、どうぞ。

建畠哲: 南條さんの今の提起された問題は非常に重要だと思います。

ひとつは、アジア美術を理解するという文脈の中で、きょういろいろなスピーカーのお話の中に出てきた言葉に、ディスクール、ディスコース、言説という単語があります。

エリオットさんの見解は、極めて明快で、地域性をベースにした美術展を行う場合に、ブラックホールを避けるためには、次の2つのアプローチ以外にはないということです。

その1つ目は、未知の領域から未見の作品を発掘してきて、それを現代美術のディスコースに導入するというアプローチ。これはよくわかりますね。この現代美術のディスコースというのは、後の方に敷衍されていて、「現代美術は世界共通の国際的ディスコースのひとつである」というふうに規定されています。

それから2つ目は、展示される作品に共通に見られる歴史観や経験、あるいは心情や創作態度を探っていくというアプローチ。おそらくスパンカットさんの言われた「ディスコーシング」、つまりアジアの美術に対してまだディスコースが提示されていない時に、それを創出していく作業は、エリオットさんの2つ目の態度と重なっていると思うのです。両者は一致していると思っていい。

実は私は明日、期せずして「第三のディスコース」という主張をするつもりなのですが、それは今はとりあえず置いておいて、エリオットさんにお聞きしたいのは、その1つ目の現代美術のディスコースということと、それから2つ目の、スパンカットさんの言えるディスコーシングをしていく作業ということが提示されているのですけれども、これは実際のキュレーションをする場合に、二者択一しなければならないのか。あるいは、この両方を見合わせながら、我々は進めていかなくてはいけないのか。あるいは、対象によってこれは使い分けられるべきものなのか。具体的なキュレーションの現場で、どういうふうにこの2つの態度を我々は選択すればいいのかについて、ご意見を聞かせていただきたいのですが。

エリオット: そうですね。スパンカットさんのお話しされたことは理解できますし、ほかの場でも同じような考え方を提示されていて、内容を聞いています。建畠さんの挙げられた2つのアイディアも競合するものではありません。国際的あるいはグローバル化されたディスコースについて、現代美術とは何かということをいろいろな人たちが論じています。その言説、ディスコースも変化します。アーティストやグループの世代交代もあります。美術も変わります。つまりアメーバのようなもの

ですね。いろいろな方向にばらばらのタイミングで発展している。これは、大きなメタ部分となるディスコースの話です。

この大きな流れのディスコースに展覧会をぶつけてみた場合に(これは、アジアの美術展覧会に限ったことではないですが)、その展覧会はディスコースに組み入れられたり、はじかれたりしながら全体の流れに影響を与える。うまくやれば、この小さな生き物の形全体を変えることもできる。

もう一方でスパンカットさんにもっと説明していただきたいディスコーシングというプロセスがあるわけですが、これはアジア、あるいはこの地域やその地方の状況の内側で発生するプロセスであり、現代美術やアーティストに対する考え方を確立し、その問題を明確にしていくことだと理解しています。社会的、政治的、経済的、思想的変革の時期に、美術がどのような方向に向かい、どこの部分がポイントとなるのかを合意するためにはあらゆることを考慮しなければならず、コンピュータで計算するような複雑なプロセスになります。決して直線的なものではないので、単一の解答があるわけでもありません。表面にくっきりと解答が浮かび上がってくるわけでもありません。実際は、順番に認識していくというようなプロセスなのではないでしょうか。「今まではこのようにしてきた」、「今このようにしている」、「これで大丈夫だと思う」、「これは結構いいのではないか」、「アーティストとしてやる必要がある」と認識していくプロセスなのではないでしょうか、ディスコースとは。「内部的な必要性 [inner necessity]」について記述したカンディンスキーの考え方のように聞こえるかもしれませんが、実行されることはすべて必然性を伴っているのではないのでしょうか。純粋に内部的あるいは精神的なものが要求する必要性よりも広い意味での必要性が存在し、何かしらの形でその必要性が社会構造と関わっていく。そして、こういう考え方がアーティストの関心を引く。場合によっては、それがさらに時間あるいは年月と共に変化していく。そういうことではないでしょうか。

司会 (南條): 今のようなお話の場合、アピナンさんは、アジアの立場と西洋、あるいは欧米の立場とを明確に対比するような議論をよくされます。いかに理解するか、あるいはいかに理解させるかという今のような問題にも関わるようなことについて、どのようなコメントをお持ちでしょうか。

アピナン・ポーサーナン: ある地域のアートをどこから持ってきて、外国の違った所に、異文化に持っていくのは難しいと思います。ある種の期待がそこには生まれるでしょうし、観る側の偏見も関係してくるでしょう。ここで仲介者あるいはキュレーターを介して、どのような作品を選別して展示するかというこ

とが重要になってくるわけです。「Cities on the Move」展が取り上げられましたが、私もその展覧会をボルドーとウィーンで観ました。この展覧会には、キュレーターたちが考えたいろいろな面白いアイデアが盛り込まれています。エキジチックにならないようにしたつもりでしょうが、最終的には別の意味でエキジチズムを映し出すことになってしまいました。アジアの都市に対するある期待感が、不釣り合いな各種アクティビティを並べて展示する結果を導き出し、会場は小さなフェスティバル、あるいは娯楽用施設の様相を呈していました。外国で外国人の観客の目に曝されたばかりに、クオリティが低くなってしまった作品もあったと思います。ヨーロッパで行われるアジア美術の展覧会は、才能あるアジアのアーティストを個別に鑑賞できるように展示したものは少ないですね。アジアの美術展が文化人類学的なものとして扱われているものですから。アジア以外の文化的コンテキストでアジア美術を展示する場合、どうしてもこのような問題にぶつかってしまいます。

さらに、我々がとてもアジア的なことにこだわっている点を指摘したいと思います。ときには、アジア中心主義に囚われ、西洋に対立する鏡としてアジアを捉えようとします。そういう意味では、南米やアフリカを全く無視してしまっているのです。つまりアジア的な要素を西洋と対立するコンテキストのみで考えようとする。国際的な場で地位を獲得しようとするあまり、アジアあるいはアジア太平洋地域で独自の国際的な場を作り上げてしまい、自分たちのクラブには他の人を入れない。そしてアジア中心のパラダイムを重視し、欧米のディスコースはもう十分と撥ねつける。ここまでくると、閉鎖的になってしまい、外から創造的要素を取り入れることもなく、西洋で起こっている面白いことにも関心を示さなくなってしまいます。「西洋は幅をきかせ過ぎているからね。自分たちの空間を守らなければ」などという理由で。しかし、他のものも同じコンテキストで見っていくべきなのではないでしょうか。例えば1995年のヴェネツィア・ビエンナーレで開催された「トランスカルチャー」展では、大勢のアジアのアーティストが他の地域のアーティストと同じコンテキストで展示されましたが、そういうコンテキストこそが日常の一部と合致しているのです。勝手に幻想を抱き、自分たちだけの世界を作り上げるわけにはいかないのです。我々は、アジア、あるいはアジア太平洋地域に住んでいるのではなく、地球に住んでいるのです。

司会 (南條): なかなかグローバルな視点だと思います。さきからよく出てくる「Cities on the Move」展という展覧会ですが、私もウィーンで見たのですが、それぞれの作品は非常に小さい。小さいから悪いというわけではないのですが、それがまた

狭い空間に、あまり分類されずに併置されているということで、全体として見ると非常に混沌とした状況が生じているわけです。

そして、歩いて見ていくと、雑多な街の中を通り過ぎるような感覚があるというふうにエリオットさんもおっしゃっているわけです。特に建築は三次元的なものなので、実際に写真数点では理解できないようなものがたくさん出ています。ある意味では観客にとって一つひとつの作品が意味しているものとか、あるいは作家のことが理解しにくい状態で展示されているわけです。

別な言い方をすると、その展覧会自体がキュレーターのアートであるとも言えるでしょう。そして各々の出品作品は、その素材であるというような状況が生じています。ただし、もちろんこれは新しい展覧会の手法だということで、非常に評価する視点もあります。

ほかに今のような問題で、ご意見のある方に発言をいただきたいと思います。いかにして理解するかということと、そのステレオタイプをいかに避けていくか。それがまたひとつ、展覧会の意図としてどう反映されていくのかというようなことについて、もう少しご意見のある方があれば受けたいと思うのですが。はい、水沢さん、どうぞ。

水沢勉: 神奈川県立近代美術館の水沢です。キュレーションというのは、結果的には作品を物理的に動かして組み合わせることに尽きます。その程度は、例えば太平洋を越えるか、机から机に動かすか、さまざまでしょう。机から机へと動く——それでも、作品の意味というのは微妙に変わる。作品というのはいつもそういうふうに関われることによって小さな旅をして、その旅によって小さな誤差が生じる。その旅をさせるかさせないかということを決めるのが、キュレーターの最初の判断であるというふうに私は認識しているのです。その時に、認識論的にある誤差というのは、どんな場合でも含まれる。それはもう原理的にそうではないか。アジア美術においてもそうだし、例えばヨーロッパの中においてもそうです。ヨーロッパの中にも、極端に言えばたくさんのブラックホールが実はある、というふうに私は思います。

理解できない障害というものを何とか丁寧に、何らかの方向で橋をかけることができると思った時に、展覧会はしていいのであって、それができないという時には展覧会をしてはいけない。キュレーションをしないというキュレーションもある。ちょっと逆説ばかり言っているようだけれども。

何かそういう形で人の前に出ていきたくないと言っているものもある。ここにいたいと言っているものもある。それを、過去

という時間の距離を移動させる。あるいはアジアからヨーロッパへ移動させる。ヨーロッパからアジアへ移動させる。そういうのを最終的に判断する、その判断のあり方が、認識として伝わればよい交流は生まれるというふうに思います。それが伝わらない時には紛糾が起きる。それを、もちろん意図的に紛糾を起こして挑発するということもひとつの戦略としてあり得ますけれども、基本的には、人間同士が理解できるという前提に立つならば、その最初の判断というのが展覧会を成立させる第一の要件であると思っています。

私がエリオットさんにお聞きしたいのは、発表の最後に言われている、イメージとして出されたブラックホールとは一体何なのだろうということです。最後は文学的に暗示的に終わるので、そのブラックホールは何かということをお聞きしたいと思います。

司会(南條): エリオットさん、質問です。ペーパーの最後にある3番目のブラックホールって何ですか。

エリオット: 確かこのブラックホールは、「Cities on the Move」展の固定観念に囚われた様子を示したのだと思います。この展覧会は、西洋のキュレーションのコンテキストで考える先進的でファンキーなもので、展覧会を巡る体験は非常に楽しいものでした。でもこれは、エキゾチックで刺激的なアジアの都市という固定的な姿が別の装いで現れただけではないか、そういうことを私は指摘したかったのです。

南條さんの質問に戻って、どのようにして固定観念であるステレオタイプを打ち壊していくのかということですが、そもそも場所によってそこに存在するステレオタイプはそれぞれ異なるでしょう。私は今まで西洋におけるステレオタイプに関してお話ししてきました。日本では日本なりのステレオタイプが存在するでしょう。「内なる他者」の考え方が日本の持つアジアに対するステレオタイプかもしれない。精神性について言っているのかもしれない。しかし、アジア美術は、精神性がすべてだとは言えません。既に誰かがおっしゃっていましたが、我々は今枠組み作りをしている段階にあるのです。枠組み作りとは、美術の枠組みについて話すということなのです。合意できる内容になるような表現を探し、キュレーターとしての領域に携わるのか、それともアーティストとしての領域に携わるのかを決めていくわけです。

アーティストも同じ問題に直面しているのではないのでしょうか。アジアについて何かうまくやっているとかなるような方向に議論を持っていく。アジアという言葉を使うなどと言っているわけではありません。アジアという言葉はとても適切だと思います。ア

ジアをまさに定義しようとしている時に、「Cities on the Move」展こそがアジアだ、とどこかの大規模な展覧会の企画者や重要な美術館のキュレーターが断言したら、私は「それは違う」と反対せざるを得ないですね。「私もアジアについては知っている。アジアの大部分は農業地帯で、何百、何千、何百万のアーティストが作品を作っている中で、今展示されているのがすべてだとは言えない。ほかにもいることを私は知っている。良し悪しは別として」と反論するでしょう。つまり、我々のように美術館をはじめとする権威のシステムの一員として、どこからか作品を持ってきて展示することを仕事としている場合、作品の提示の仕方に責任を負うことになります。我々が何をしようとしているのかを、それなりに正当な理解を反映した形で作品を提示する責任があるのです。アジアの美術を扱うのであれば、あるものを無条件に受け入れるのではなく、アジアのどのような美術を扱うのかを明確にする必要があるのではないのでしょうか。貿易協定だと考えればいいのです。マンゴを売ると言って桃を売れば問題になります。アジアの美術についても同じように考える必要があります。もう少し知的で感情的な取引きとなりますけれど、ここをきちんと押さえるのは非常に大切だと思います。なぜなら、世界中がこの問題を抱えているからです。私は今東欧で仕事をしていますが、旧ソ連及び東欧、いわゆる旧共産圏では、用語といい、意味論といい、言語の問題がとても顕著です。信じられないほどです。東とひと口に言ってもいろいろな言葉があって、結局「東 [the East]」という言葉を使うことにしたという感じですね。東欧をいう呼び方は、完璧とは言い難いのですが、嘘ではないし、殆どの人に対して失礼にはならずすむ言葉です。随分割り切った言い方になってしまうし、あまり面白くないですが、でも、まずこの段階を経て、それから言語や用語に関して共有できるような合意の段階に持っていく必要があるのではないのでしょうか。

司会 (南條): 今のお話を聞いていると、要するに世界は誤解と偏見に満ち満ちていて、実際には、なかなか真実には辿り着けないのだ、というような気も実はするのですね。しかし、それはアートの問題だけではなくてすべてがそうであるような気がする。そして、仲介しているのは言語である。言葉の意味のずれがすべての大もとにあるという気もします。アジアという言葉自体が非常に問題がある。それから芸術、美術という言葉も非常に問題が大きいと思うのです。

こういう議論をしていると必ずよく出てくる「アイデンティティ」という言葉が、実は今回はあまり出てきてないのですが、一方でアジアとひと言で言った時に、「アジアのアイデンティティ」というものがあるのかという問題にも置き換えられるような気が

します。

そして、すでにいろいろな方がおっしゃっていますが、実はそんなものはないんじゃないか、非常に混沌とした違うものの集積であるとも見えます。アジアというのは地域的な括りであって、ある程度の共通要素はあると思うのですが、非常に幅の広い差異がある文化の集積であるというような見方もあると思います。それに対してエリオットさんは、はっきりヨーロッパはそうではないという認識を持っていらっしゃるような気がします。

この、アジアのアイデンティティということが果たして成立するのかということに関連して、アイデンティティの議論は最近盛んで、意見を言いたい方はたくさんいます。昨年9月に東京で美術評論家のシンポジウムが開催されましたが(第32回国際美術評論家連盟大会)、その中で日本人の南畝宏さんという評論家が、アイデンティティは要らないというような趣旨のことを発言して、たいへん事が紛糾したことがありました。これは確かに作る側から見るとアイデンティティがなくなるわけではないのですが、アイデンティティを言うために作っているわけではない、結果として出てくるようなものではないかと言うこともできるわけです。アジアやアイデンティティという言葉について、意見のある方がありましたら、発言していただきたいのですが、どうでしょうか。

ニランジャン・ラジャ: 2点お話ししたいと思います。どちらもエリオットさんのお話と関係するものです。まず、アジアに関するのですが、アジアという分類が適切か、またそのような分類が可能かということを決めることはさほど重要ではないと思われる。しかし、アジアという分類を示唆するとされる所見をここで述べてみたいと思います。

まず、チンギス・ハーンが横断していった地域のことを想定しますと、チンギス・ハーンほど暴力的ではありませんが、アジアを型どる地域を支配した他の勢力が確認できます。例えば、ヒन्दウー教や仏教は、西洋から見ると近東 [Near East] と呼ばれている地域以外のアジアに浸透しました。ということは、やはり、アジアとアジアのアイデンティティというものが存在すると考えられるわけですが、私は、ここで具体的な形 [descriptive] でアジアを捉えることはそれほど重要だとは思いません。規範あるいは慣例 [prescriptive] としてアジアを考えると重要だと考えます。つまり、それは、その特定の地域に住む人たちにとって励みになるものです。(アジアという括りが) 自分たちに適していて、戦略的、文化的、あるいは、地政学的に有効なものであると判断できるのであれば、(どのように活用するのか) 交渉して、利用すればいいのではないのでしょうか。歴史的、あるいは地理的根拠がポイントとなるので

はありません。私たち自身がアジアでありたいか、そして(自分たちの都合に合うように)交渉できるか、ということが私が指摘したい第一点です。

もうひとつの点は、もっと興味深いものです。エリオットさんが「美術には、美術である以外の機能はない」と明言されたことについてですが、これについてエリオットさんではなく、他のパネリストの方々がどのように受け止めているのかお伺いしたいと思います。エリオットさんの言葉は、西洋的な視点からしか考えられない定義で、しかもポスト・ルネサンスの考え方を根拠にしているように思われます。美術には、機能がないう。しかし、例えばインドネシアの場合、スパンカットさんのいうディスコースにおいては、美術には機能がある。スパンカットさんは美術と社会について言及されました。審美的な領域から純粋に政治的な領域に移行してしまった場合の美術の失落についてお話しされました。このような議論は、美術の機能についての議論だと思われる。シンガポールにおける美術の役割は、国家形成であるなど……。アジアのモダニズムがゆっくりしているのは、それが自分たちの文化に慣れ親しみにくいからではないでしょうか。

「私たち」には、ものを作って、眺め、それを「美しい」と言う習慣はありません。それは、新しい感覚、あるいは、近代の感覚です。谷崎潤一郎は、近代美学の衝撃における日本の立場について語っています。私たちは、皆、いろいろな段階で近代化の波に抵抗してきたけれども、あまりに波の勢いが強いので、最終的に屈してしまったのです。今ここで美術に関わっている人は、伝統的な意味での機能から切り離され、機能を持たなくなった美術に関わっています。ところが、東洋の文化圏の特徴のひとつとして、この現代美術への抵抗が考えられるのではないとも思うのです。宗教、儀式、パフォーマンスなどの伝統が現代美術の儀式[リチュアル]を圧倒し、その影を薄くしています。西洋における現代美術と扱いが違うのです。たぶん西洋では、美術の儀式[リチュアル]の方が教会儀式や他の伝統的儀式よりも力があるのかもしれない。そこで最後に質問をして私の発言を終わらせたいと思います。他のパネリストの方々、将来のアジアにおける美術とその機能をどのように考えていらっしゃるのでしょうか？

司会(南條): 私もその問題を3つ目に考えていたのですが、要するに社会にとって、あるいは人間にとって美術とは何なのか、ということに繋がっているような気がします。特に、先ほどからいろいろな方が発表の中で、アーティストが非常に自分たちの身の回りの主題を取り上げるようになってきている、それからまた、現実の社会のいろいろな事象と繋がった内容を持

った美術が増えてきているということをおっしゃっていましたが、その問題があります。

そういう作品には、観客は割とついてきやすい面があります。一種のポピュリズムと言いますか、啓蒙に近い面があって、非常に精神的で抽象的というようなものではなくて、身近なものイメージがあり、身近な主題がそこに盛り込まれているということが、ある意味では難解だと言われている現代美術の観客を増やすこと、理解する人を増やすことに繋がっていく側面がある。そして全体でその方向に、向かっているのかもしれない。そういう問題とも繋がるような気がするのです。しかし、その中で、機能をどう考えるのかということに対してはどうでしょう。その辺の問題に多少言及していたスパンカットさんや冷林さんは、美術は、そういった政治的な問題については機能を持つべきではないとおっしゃっていますけれども、社会全体の中で見た時に、美術の役割をどういうふうと考えていらっしゃるのでしょうか。

ジム・スパンカット: 政治的機能を美術は持つべきではないと言った覚えはありません。私の考え方をこれから少し説明したいと思います。政治が政治的変革をもたらすことが出来ても、美術には政治的機能は備わっておらず、ご承知のとおりポリティカル・アートが革命を引き起こしたという例はありません。ポリティカル・アートを政治的な要素を表象するものだとするならば、美術と政治は密接に関係すると言えるでしょう。インドネシアにおける現代美術の発展は、これを事実として証明しています。しかし、美術に政治的機能があるというわけではなく、密接に関係しているというだけで、何も美術が政治にコミットする必要はない。特に政治思想に専心し、美的感受性を失う必要はないでしょう。

南條さんの質問に答えますと、政治的機能と美術の機能との間にはかなりの距離があると思われる。しかし、インドネシアでは、ポリティカル・アートと美術の機能は密接に関係しています。

他の国と同様に、インドネシアにおいても社会の中の美術の役割についてずっと議論されてきました。地域のフォーラムなどに参加するようになってから、この議論もかなり進展しました。私がディスコーシングと呼ぶプロセスですね。現代美術の表象における社会的な要素を観察していくうちに、インドネシアにおける美術の実践のパラダイムの探求が始まりました。議論を通して、美術の根底には、社会的要素があるのかもしれないという認識が生まれ、インドネシアでは、道徳的に社会と関わる方向に美術のパラダイムが発展してきたのだと思います。だから、近代絵画のパイオニアであるスジョヨノの絵画

にしても、ヘリドノのインスタレーションにしても、インドネシアの美術は抑圧する権力に向かう一般大衆的立場を守る様相が作品に現れているのではないのでしょうか。このような認識は、インドネシアにおける美術の役割の議論を発展させる可能性を秘めています。政府筋が進歩として発表する成功物語では明らかにされない社会的な変化を、美術は捉えることができるのです。ただし、まだ限られたサークルの中で話題になっている限りでは、社会的機能とは言い難いですね。ディスコースなどが整えば、そのディスコースや思想に美術が貢献することが考えられるのですが。

アジアの他の多くの国と同様、インドネシアでも美術と社会との間には相当の距離があります。西洋世界のように、美術が社会的啓蒙に繋がるとは考えがたい。インドネシアの美術の道徳的なスタンスを見る限り、前衛的なものが欠落しているのも仕方がないかもしれません。事実、前進を目的に社会を批判するような表象を探すことはなかなか難しいのです。

冷林: 社会における美術の効果あるいは機能はいろいろと考えられますが、中国における例をひとつ挙げるならば、それは、サブカルチャーとしての芸術、そしてそれが持つ機能だと思えます。というのは、中国においてサブカルチャー的な芸術というものが存在することによって、それまで社会にはなかったような、新たな空間が創出されました。そして同時に、こうした傾向は、いわゆる西洋のアジア文化、あるいは西洋がアジアの美術に対して求めるものに適応するという側面も持ち合わせたものとなりました。

きょうの討論の中で、エリオットさんのご指摘を非常に面白いと感じました。すなわち、西洋が作り出したステレオタイプから逃れることはできないこと、そして、ステレオタイプを再生産するような傾向がいかに危険かと指摘した点です。エリオットさんが指摘した脅威は、西洋が自らが作り出した脅威であって、アジアから強制しているものではありません。つまり、言葉を替えて言うならば、危険を自覚している。そのような考え方を面白いと感じました。

司会 (南條): これは面白い説ですね。意表を突いたようなところがありますが、ただ、ある意味では真実を突いているような気がします。

外から見る側自らが、ステレオタイプではいかんというふうにいる、しかし、我々アジア側ではそう思っていないという見解ですね。

エリオット: そもそも私がお話したのは、ステレオタイプの存

在は西洋に限られたものではないということです。私は西洋の観点から話をしてくれという依頼があったので、そういう立場からお話ししましたが、世界各地で全く別のステレオタイプが存在すると思われます。アジアの他の地域に対して、あるいは西洋に対してさまざまなステレオタイプが存在するでしょう。私の言ったことが真実である、あるいは、そういう見方しかあり得ないと言うものではありません。アジアの美術が西洋でどのように受け止められているかというお話です。歴史的な例を引きながら、植民地や歴史という枠組みの中でアジアがどのようにステレオタイプ化されてきたかを見てみたのです。そうですね。冷林さんの認識は正しいと思います。

司会 (南條): エリオットさんが言われているのは、我々の中にある西洋を見る際のステレオタイプについてですね。それについても同じことが言えるだろうと思うのですが、ちょっとそのことは置きまして、ホースコターさん、今の問題について何かご意見はありますか。

ランジット・ホースコター: 美術が言語であるというお話をしました。言語と言えば、その適性能力について語ることにあります。ある言語の適性能力の枠組みは、誰がその言語を理解し、あるいは使い、また誰がそのような能力を持ち得ないかという問題になるわけです。インドでは、現代美術は——あるいは、モダン、モダニスト、ポストモダン、ポストモダニストなどいろいろなカテゴリーが当てはまるのですが——都市部の少数派が関わるものなのです。もともと都市部の美術学校や美術アカデミーなど、これに類似するところが大部分発生源となっているのです。ですから、その社会の言語の適性能力がなければ、理解できないのです。理解できなければ生活と関係づけることはできません。インドは殆どが農業地帯あるいはそれに準ずる土地柄であると考え、現代美術は、多くの人々の生活とは密接に関係し得ないのです。インドのアーティストはこのような環境で制作しています。とすると、他にどのようなタイプのアーティストがいるのだろうかと考えますよね。その部分がインドでは論争点となっています。都市部にいる我々から見れば、民族的形態あるいは装飾美術と言える種類に、アートが多岐にわたって存在します。もともとの分類方法は、植民地時代にイギリス人が決めたもので、それをずっと踏襲してきました。最近では、都市部のアーティストであるナヴジョット・アルタフと職人で村のアーティストであるシャンテイバイとのコラボレーションのように、分類の壁を超えた制作も行われています。分類方法やカテゴリーによる分別がそもそも問題を作り出したのではないのでしょうか。工芸家や職人は過去の歴史に置き去

りにされたというふうに考え、先祖伝来のものを繰返し生産しているだけだと考えてはいないでしょうか。もちろんそのようなことはなく、個別に歴史的発展を遂げてきたのです。しかし、キュレーターの見識がこの分野に関しては十分に整備されていないのではないのでしょうか。ニューデリーの工芸博物館の館長ジョティンドラ・ジェインは、現代の都市部の作家と都市部以外の作家との壁を取り外すことを試んでいます。そもそも現代美術館のシステムそのものが一般の人には無縁のものだという点も指摘したいです。スタジオ＝ギャラリー＝美術館のシステムは殆どの人々にとってはあまり理解できるものではありません。都市部にいるアーティストが新しい形の制度を整備して、美術の領域に一般の人々を迎え入れることができるような方法を模索する必要があります。まだ微力ではありますが、それなりに意義深い動きが最近は見られます。都市部と農村部の隔たりをなくすことに一役かっているのは、ヒンドゥー語の国産映画です。大衆的なものですが、文化的には受動的で、観る側に多くを要求しないものです。美術はもっと大きなものに挑戦していかなければなりません。知的刺激があり、大衆に受け入れられる言語を探さなければなりません。対面しながら疎外していく、このシーソーのような感覚で、インドのアーティストはバランスをとっているのです。この窮地を認識することで、インドのアーティストの社会的役割が明確になるのではないのでしょうか。

司会(南條): 私自身、もっといろいろな方にもっと深くお話を聞きたいという気持ちでいるのですが、時間が押してきましたので、そろそろまとめなければいけません。

きょうの発表は、ペーパーも含め非常に充実したものであったと思います。そしてまた、アジアの美術を紹介する側の意見、あるいは紹介されてきた側の意見ということで、今までのアジアセンターでやってきたシンポジウムとはまた違う観点から、構造的な部分を捉えることができたのではないかという気がします。

さらに、私が思うには、実はステレオタイプの問題とアイデンティティの問題は裏腹ではないかというふうに思っています、これについて数日間は議論ができるテーマだろうと思います。このようなシンポジウムは、本当は展覧会を脇に見ながらやるのが一番いいわけで、将来的にはそういう機会もまた作られるかもしれません。それを期待して、きょうは閉会にしたいと思います。長時間、どうもありがとうございました。



Nanjo Fumio

南條史生
インディペンデント・キュレーター

多様性の海へ：分断と総合の狭間から

デヴィッド・エリオット氏はブラックホールという言葉を使って、欧米の陥りがちなアジアに対する、ステレオタイプ化したもの
の見方に言及した。この問題は異文化の芸術について、い
かなる理解と、美学的判断が可能かという問いに置き換えら
れる。

そしてこれはある意味で、芸術すべてにとつての永遠の課
題であると同時にもっとも興味深い側面であると言うことがで
きるだろう。なぜなら芸術はいかに美術家が孤高の精神を持
って崇高な美的価値を創造しようとも、いつかどこかで理解さ
れ、愛されることを前提として作られているものだからだ。それ
はある意味で日記のようなもので、前提としては他人に読ませ
るものではなくとも、どこかでいつか他人に読まれることを無意
識に意識しているのと似ていると言える。別の言い方をすれ
ば、芸術作品は結局のところ、コミュニケーションを求める。
あるいは他者に見られ、享受されることを求める。

とすれば、異文化の他者に理解されたいという欲求は、本
来的に芸術に内包されていると考えるべきだろう。それがたと
えエキゾチックなものだろうと、また極めて真摯な調査と勉強
に基づくものであろうと、他者が理解するところにある種、芸
術のミッションの完遂がある。そうだとすれば、芸術家もまたそ
れに関わる者も、他者による理解、コミュニケーション、そして
交流について積極的に取り組み、また挑戦していかなければ
ならないだろう。それがたとえ方法論的に確定できず、また常
に可能であると言えないとしても。

エリオット氏は、グローバルな言語としての現代美術を肯定
するとともに、それが可能になるのは作品の質によるのだと言
っているように思われる。

そうした方法論についての実践的な示唆は、次に話をした
ラーナ・デヴェンポート氏が提示したと言える。デヴェンポート
氏はブリスベンにおけるアジアパシフィック・トライエニアル
(APT)の2回目と3回目のキュレーションに携わってきたが、
いずれの場合も長期の滞在による綿密なフィールドリサーチ
と、現地の多数の美術評論家やキュレーターとの時間をかけ
た話し合い・意見聴取によって、一方的な判断を避けて、2つ
の文化的文脈の中間のポジションを取ることを模索してきたよ
うに見受けられる。それは一方で、現地の専門家の国粋主義
的になりやすい観点の是正にも繋がると同時に、現地の関係
者にも他者の視線がいかなるものかを知らしめる機会の創出
にも繋がっただろう。そうした密度の高いコミュニケーションに
よって、ステレオタイプに陥りやすい他者の視線を、学術的に
も意味のあるものにしていく実践的努力がいかなるものであ
るかを示してくれた。

しかしながら、そうした他者の視線と内なる文脈が必ずしも
簡単に歩み寄るものではなく、現地の文脈というもの
簡単には変えられない価値観、モラル、政治的、文化的状況に
ある時に、人はどのようにそれに対処し、またどのように希望
を紡ぎ出すのかということについて語ってくれたのが、アフマ
ド・マシャディ氏だった。氏は、政府の規制が厳しい中でいか
に現代美術という自由な表現が行われ、また行われな
いかということ、また「ノキア・シンガポール・アート1999」がいかに作
家たちの希望を開くモデルになっているかを語った。

そしてこのような他者の視点とそれぞれに固有の文脈との狭
間の問題について焦点を当て言及したのが、4人目の発表
者である中村英樹氏であった。氏は、日本やオーストラリアが
この10年の間に活発にアジア美術を調査し、展覧会を行っ
て来たことに対するアジア諸国の懸念に対して答えようとし
た。そしてそれらの展覧会は、「内なる他者」との対話こそが、
その目的なのだという趣旨の発言をして、関係者の理解を求
めた。

少なくともアジアの展覧会が組織される時には、何らかの政
治的意図を読みとろうとする意識が働くことは否定できない。
それは突き詰めれば「誰が」「何のために」「誰に対して」展覧
会を開催するのか、という問いに煮詰められていく。

中村氏はそれに対し、論文の中で少なくともそれらの活動
は、調査の対象となり展覧会の主題となったアジアの異国の
ためではなく、むしろアイデンティティが曖昧な日本の中で、
自らのよって立つ位置を知るために、自らの内側に他者の目
を作るために、行っているのではないかという意味のことを述
べていた。

発表の後に続いたコメンテーターの発言は、それぞれの発

表のいくつかの重要な点を浮き彫りにした。エリオット氏についてコメントした塩田純一氏は、アジアという言葉が指し示す地域の不確定性について、また異国間同士の異なった文脈の中で互いに理解し合うということについての2つの方法論の選択という難しい問題について取り上げ、エリオット氏に質問した。エリオット氏はこの問いについて、少なくとも展覧会が行われる国において何らかの対話を可能にする方法をもって展覧会が実施されなければならないだろうということ述べ、それを確保するのは質[クオリティ]であると述べた。

清水敏男氏は、デヴェンポート氏について、オーストラリアがこれまでさまざまな機会を通してアジアの文化・芸術を自国において紹介してきたが、それに対し何をアジアに発信し、送り返したか、という質問をした。この質問は、また日本自身にも向けられた質問と取るべきだろう。これに対してデヴェンポート氏は、オーストラリアが行っているさまざまな交換プログラム、コラボレーションの実例を挙げて答えた。それらは都市間、作家間、あるいはプロジェクトごとに行われ、極めて層の厚いものに見受けられる。

マシャディ氏には後小路雅弘氏が、なぜ「ノキア・シンガポール・アート1999」が、それほどひとつのモデルとして想定されるのかを質問した。これに対しマシャディ氏は、シンガポールという限定された地域の中で、政治、モラルといったセンシティブな問題が、美術館という場において、もっとも大きなリアリティを持って論じられることが重要であり、まさに「ノキア・シンガポール・アート1999」がその実践の場であると指していることを述べた。

最後に谷新氏が、アジアセンターの活動がちょうど10年になろうとしていること、その間にアジアセンターの活動にとっても、またアジアの現代美術にとっても、それを取り巻く環境に大きな変化があったこと、そして最終的に中村英樹氏の述べた「内なる他者」という言葉の意味の意義を認めつつも、またアジアの多様な国々の美術を語る場において、この言葉がアジア美術探究の目的となることについての、その矮小性について疑義を唱えた。それに対し中村氏は、この「内」が意味するものは、日本における他者の目というよりは、個々人の中にある他者であることを述べた。

それに引き続き議論は、地域性と国際性(あるいは普遍性)とは対立しないというエリオット氏の発言についてのいくつかのコメント、そしてそれに関して、セッションIの中でも言及されたディスコース、あるいはディスコーシングの重要性が論じられた。

コメントを述べた水沢勉氏は、異文化間における展覧会が

引き起こす微妙な認識のずれを「小さな旅」という言葉で述べて、その旅をさせる意義がある時に、その展覧会を実現するのだという、極めて真摯でかつデリケートな解釈を披瀝した。

またアジアという言葉の地政学的領域、あるいはアジア美術のアイデンティティということについて、ニランジャン・ラジャ氏はあえて定義する必要はない、それらは戦略的に必要であれば使えばいいことであるという趣旨のことを述べた。そしてそれと同時に、アートに機能がないことについてコメントしたが、それはまた、ジム・スバンカット氏のそれに続くアジアの社会におけるアートの役割についての発言を引き起こした。

冷林氏は、エリオット氏のステレオタイプに関する批判に関して、それはまさに欧米が持っている危機感であって、アジア側が切実に感じているものではないのではないかという観点を提示した。これを逆の視点から見て、アジアには欧米を見るステレオタイプがあるのではないかという指摘も生じた。これはアピナン・ポーサーヤン氏の発言とも関連した。インドのランジット・ホースコター氏は、インドにおける現代美術の特殊な位置を語りながら、最終的に美術がもたらすものは、大衆性の高い映画などとは異なり、やはり自己の存在についての探求と結びついていると考えていることを述べた。

以上の議論を通して浮かび上がったテーマを集約すると、ひとつは、ラジャ氏がその不要論を唱えたものの、アジアのアートのアイデンティティとは何かという問題であるだろう。

それはアートというものがそもそも、普遍的なグローバル・スタンダードとして存在するものなのか、それとも各々の文化の文脈によって異なる、いわばポストモダン的な分断化された文化の固有の地域性によって異なった基準しかあり得ないのか、という問いに置き直すことができる。

もしもエリオット氏が言っているように、現代美術がグローバルな対話の場であるとするなら、この分断化されたヴィジョンは杞憂に過ぎない。観点が違うようだが、中国の冷林氏も、インドのホースコター氏も、マレーシアのラジャ氏もそのことに疑問は持っていないように見受けられる。またタイのアピナン氏はむしろその必然性を説いた。一方、アジアの美術には欧米のそれとは別の基準が存在していて、アジアにおいて美術の定義は欧米とは違うのだ、という観度も根強いと思われる。

これらの観点の相違は、翌日のセッションIIIに現れた美術と工芸の問題にも繋がるが、両者の歴史の相違から生じていることは言うまでもないだろう。

ここで問題なのは、現代美術において、今、グローバルな対話が可能だと考えるか、それが本来困難なものだと考えるかと

いう問題ではないだろうか。そしてこの問いが促すものは正解ではなくこれに対して是と答える我々の決意表明であり、また掲げる理念の問題でもあるだろう。なぜなら、グローバルな対話が不可能だとする態度は、コミュニケーションへの希望を本来的に宿している美術にとってその存在意義を否定することに繋がるからだ。

これらの観点は今回の会議で十分に議論できなかったが、今後議論を重ねれば、ある程度のコンセンサスに至ることが可能になるのかもしれない。しかし私が思うに、それは結局、確定的なものでなく便宜的なものとならざるを得ないであろう。むしろ、もし歴史と事実とに真摯な立場を維持しようとするれば、それはこのアジアの多様性という現実を受け入れ、また定義が不可能なほどの混沌をこそ文化的な資産であるとする態度が、我々にとって真に意味のあるものになっていくのではなかろうか。

多様性の海に浮かぶ大小の船の揺らぎの中に、我々の未来は宿っている。

International
Symposium

セッションⅢ

全体討論
グローバリズムの中で:21世紀のアジア美術

1999