

ル化がもたらす新たなテーマに向き合うことになりましたが、そのテーマ自体も中国の現実と深く関連するものでした。これについて、以下の3点に即して、その特徴を述べていきましょう。

第1は、進行する都市化における現実へのまなざしです。都市化が進行した日本の1970-80年代と同様、都市化が、中国のこの10年間の社会発展における最大の指標となっています。都市化に対する芸術家の反応は、中国現代美術に最も顕著な特徴のひとつです。具体的には、都市の風景の変遷や、社会環境における人間の変化や、自己と外部世界との関係などを記録、表現した作品の中にこうした特徴が見られます。

第2は、ニューメディアの活用です。若い芸術家は早くから各種メディアを用いた実験を始めましたが、それにより美術のメディアが多様化しただけでなく、新たな芸術の形態が誕生し、複合的なメディア言語と、混合型の芸術形式が登場しました。

第3は、中国の伝統思想とコンセプトの応用です。中国の伝統文化の多くは東洋的な体系に属するもので、そのコンセプトは、世界の認識、物質的材料の理解などを含みます。これらは、芸術家にとって単なるコンセプトであるだけでなく、芸術言語と芸術創作上のテクニックにもなります。それは、グローバルからローカルなものへの回帰と、ローカルなものから出発しグローバルな問題に向かう新しい方法論でもあるのです。

以上が中国現代美術の主な特徴であり、これら3つの要素は、現代的な属性——前に述べた「現代性」——を備えると同時に、「中国性」をも備えるものです。しかし、こうした状況の中で、国外の一部のキュレーター、美術館、商業的な画廊、コレクターは、中国美術に起きている変化についての理解が不十分であり、イデオロギックな観点のみから中国現代美術を取捨選択しています。そのため、国際的なアートシーンに登場し、人々の目に触れる中国現代美術は、何らかの記号的、政治的なアイコンという範疇に留まり、いきおい、中国の芸術家の中には、初めから国際的な美術市場のニーズを満たすための作品を作る人も出てきます。私は、イデオロギックな観点はごく限定的なものであり、それに基づいた展覧会は、今日の中国の芸術家の生活と創作の現実から遊離したものであり、中国美術と世界の美術の交流に貢献するものではないと考えています。

今まさに中国美術界は、記号化され、政治化された美術の状況を省察し、種々の展覧会を通して、今日の中国美術の文化的特徴を示そうと努力しています。今年の例を見ると、北京では、私のいる中国美術館でメディア・アートの大規模な国際展「合成時代：媒体中国2008 (SYNTHETIC TIMES—Media Art in China 2008)」が企画されました。上海では、長年にわたり上海ビエンナーレにおいて、都市化がもたらす文化的問題の探求が行われています。また、広東美術館が主催する広州トリエンナーレでは、「与後植民説再見 (Farewell to Post-Colonialism)」をテーマに、ポストコロニアリズムの思想を越える可能性が模索されています。

最後に、今年、中国美術館がドイツで行った2つの展覧会をご紹介します。

ひとつ目はドレスデン国立美術館で行われた「Chinese Garden for Living: Illusion to Reality」展です。中国の庭園は、中国の伝統の重要な一部分をなしています。一方、今日の都市は、その発展とともに自然との繋がりをますます喪失しています。この展覧会では、中国の伝統的な庭園の概念と遺産を、現代の建築、絵画、デザイン芸術に転換し、応用することが試みられました。この展覧会はまた、都市化という環境における人間と、それを取り囲む世界との関係を探求したものでもあります。例えば、出品作家のひとりである徐冰^{シュ・ビン}は、中国語と英語を組み合わせた文字で唐詩を書き、その文字で道を創り出しました [FIG.1]。呂勝中^{リュ・シュンジョン}は書棚に並ぶ背表紙を用いて山水画を構成しています [FIG.2]。書棚に並べられた本は、観客が自由に取り出すことができますが、

FIG.1 (左)

徐冰《人生到处知何似》

ドレスデン国立美術館での展示風景、
2008年

FIG.2 (右)

呂勝中《山水書房》

ドレスデン国立美術館での展示風景、
2008年

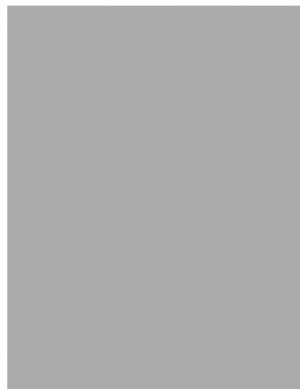




FIG.3(左)
姚璐《行春古渡图》2006年



FIG.4(右)
刘韡《風景》2004年

必ずしも元の場所に戻されるわけではなく、絵は変化していきます。その他、一見山水画のように見えながら、都市の建設現場を撮影した写真作品〔FIG.3〕や、人間の身体を用い、自然の形態との類似性を表現した作品も出品されています〔FIG.4〕。また、中国の庭園が持つ記号を服飾に用いた作品も創作されています〔FIG.5〕。

もうひとつの展覧会はドレスデン国立美術館、ベルリン国立美術館などで行われた「Transforming Marks of Ink」です。今日、水墨画という伝統芸術が失われるべきでないのはもちろんです。しかし、日本における日本画と同様、水墨画が文化的な活力を保ち続け、「現代美術」として生まれ変わるためには、新しい形式を獲得し、現実の新たな表現を模索することが不可欠だと思います。今回の展覧会では、東洋の水墨画が、西洋の歴史的な博物館で展示される



FIG.5(左)
吴海燕《天下河坊》2006年



FIG.6(右)
「Transforming Marks of Ink」展会場風景、ベルリン国立美術館、2008年

こと自体が大きな空間的チャレンジとなっています。また、出品作品からは、中国の芸術家が多様な手法で水墨画を創作していることがわかりますし、展示方法も現代的な方法を採用しています。例えば、山水画どうしが小さな山水——すなわち自然空間——を作り上げている展示や、インスタレーションの手法により、異なる水墨画を生み出している作品もあります [FIG.6]。極めて大きなサイズの作品も創作されています。

アジア各国には伝統芸術が存在しますが、今や、こうした芸術を今日の環境下で消滅させないようにすることが重要課題となっています。しかし伝統芸術が変わることなく伝統的方法を踏襲していただくだけでは道は拓かれません。ご紹介した2つの展覧会は、グローバリズムとローカルな文化の間の今日の芸術の位置を物語る素材にすぎませんが、この「狭間」にこそ、アジアの現代美術を育む最も大切な土壌が横たわっているのであり、この問題についての議論を交わすことは大いに意義のあることだと思います。

—
[訳] 秋山珠子

討論

林道郎 | モデレーター (MC)

加治屋健司 + バトリック・D・フロース + 范迪安

黒田雷児 | コメンテーター

MC | それではディスカッションを始めたいと思います。まず、黒田さんからコメントをいただいて、それをベースに討論を進めたいと思いますが、討論の最後に質疑応答の時間を取りますので、客席の皆さんもその時に積極的に発言をしていただきたいと思います。

それでは、黒田さん、よろしくお願ひします。

黒田 | 福岡アジア美術館の黒田です。本日の皆さんの発表が大変濃いというか充実した発表だったので、全部についてコメントをしていくと切りががないので、とりあえずお配りした配布資料には4つのポイントを書いています、特に1番目に関して、集中的にお話しします。

私は現在、福岡アジア美術館にいますが、珍しく一昨年にスウェーデンのストックホルムに行ったことがありました。そこで滅多にない機会だと思って、ストックホルムの人に、「あなたにとって、アジアというのはどこから始まるのですか」と尋ねたのです。そうしたら、「フィンランドの国境の向こう全部だ」と言うので、「ちょっと、おまえ、それはあまりにも広いよ」と突っ込みたくなったのですが、そのようにアジアというのは、誰が語るかということ、それから誰に向けて語るかによって、全く像を変えてしまうわけです。

本日の3つの発表は、日本におけるアジアの言説、それから東南アジアにおけるアジアの言説、それから中国美術に関わるものでしたが、ここには、やはり南アジアの視座からの発表があるべきではないかと思うわけです。ちょうど昨日、森美術館のインド展「チャロー! インディア」がオープンしましたし、国際交流基金アジアセンターでもちょうど10年前に「インド現代美術展: 神話を紡ぐ作家たち」という展覧会をやられたわけですが、日本を起点としてアジアを考える

場合に、どうしても東アジア、東南アジア中心になってしまうので、どなたかインドの話や南アジアからの視点のコメントを、後でいただけないかと思います。さて、最初の加治屋さんの発表は、本当にプリリアントだったのですが、ただひとつ気になったことがあります。それは、当時、非常に問題となって、今、あまり問題になっていないことで、伝統の問題です。たぶん加治屋さんも考えておられないわけではないと思うのですが。

もともと、福岡市美術館での第3回アジア美術展(1989年)は「日常のなかの象徴性」というテーマで、これは後小路雅弘さんの発案なのですが、伝統を参照した現代作品を取り上げていました。そして、伝統に関わることは、実はフローレスさんの発表の中になりに出てきました。そこで、私はあえて配布資料の3番目のところに設定したのですが、インスタレーションという様式もフィリピンにおいては、それは単に政治的、社会的な要素の問題ではなく、様々な文化的な伝統を取り入れることができる様式であると考えられます。特に伝統的な儀式やお祭りなどライブな空間的な伝統があり、それを取り入れることができるというのがインスタレーションのメリットだったわけです。それで、この伝統という問題をリマインドしようかと思っていたところで、ちょうど范迪安さんが、確信を持って、伝統の現代性ということを書いていただいたので、よかったと思います。

そこでモダニズムとポストモダニズムの問題になるわけですが、モダニズムを何と定義するかというと、うんと単純化すれば、単一の進歩史観です。ポストモダニズムは、強引に言ってしまうと、それが単一ではないということです。それから、進歩史観だけではなく、つまり単に新しいものを求めるのではなく、過去、伝統というものが現在も常に存在するのだということです。

つまり、ポストモダニズムにはそういう2つの側面があるとしたら、当然、そこには伝統というものの自由な参照があるわけです。これは建築もそうだと思います。というのは、あまりにも当たり前のことですが、かつてアジア美術の独自性という議論をしていた時に、もう殆ど常套句のように出てきたのが「伝統と現代」という問題です。范迪安さんが確信を持って言われたので、図に乗って言うわけではないのですが、この「伝統と現代」という問題は、決して古い問題ではなく、今もお十分に検討する価値がある問題だと私は思います。

もうひとつ。加治屋さんの発表を強引にまとめてみますと、一種の本質主義的なアジア美術観みたいなものから、集合的なものから個人に焦点が置かれるようになり、そしてさらに、個人というものが多数化、水平化していく。そこに超越的な媒介項がなくなってくるという大きな流れがあるわけです。それは非常に正しい指摘だと私は思っています。

ただし、その一方で、かつての、またしても加治屋さんの発表の中にありましたが、アジア美術をめぐる一種のヘゲモニー争いがあるわけです。当時日本においては特にアピナン・ポーサーヤン氏によって指摘されていました。

実は、それについても私はかなり疑問を持っています。というのは、例えばちょうど今週「アジア美術館館長会議」というのがありました。それは一番最初に范館長の中国美術館が中国で始めて、それからシンガポール美術館のクック・キエン・チョウ館長がシンガポールで開催して、それで今年は日本の東京でやって、来年は、韓国、再来年にインドでやるというように持ち回りで実施しているのですが、これは、よそがやったからうちでも、というような感じにも見えてしまうわけです。

アジアと長くつき合っていると、やはり国際的に流通している作品が基準になってしまっているということがわかります。しかし、現実としては、表現の自由がない、お金がない、場所がない、見る人がいない、作品の置き場所がない、メディアもない、それでも表現をしている人たちが確実にいます。それはヴェトナムとかミャンマーなどのことを言っているのですが、ほかのところでもまだありますよね。つまり、昔からあったのですが、アジアの中で明らかな力の差というのができているわけです。[01] 現在、一部のアジアの作家たちが、非常に国際的な成功を納めています。例えば明日の発表で出てくるインドのボード・グプタは、英語の雑誌『Art Review』の表紙に「デリーのデミアン・ハースト」と書かれているくらいです。そういう作家がいる一方で、全くそのような恩恵に属さない人たちが確実にいる。つまり、確かに水平方向のコミュニケーションはあると思いますが、それはアジアの複数の地域を横切る幾つかの層のうちのひとつの層の中で横に移動しているだけで、縦に移動しているわけではないと思うのです。先ほど、范さんから外から見ると中国美術と、内から見ると中国美術は違うというお話があったのですが、やはり国際的な美術の流通

01 | 上記の館長会議をやるようしているのは、そのような力のある国のことである。[黒田]

に乗っかる見方と、国内で生産し、流通していくシステムというのは、必ずしも一致しないわけです。

そこで、フローレスさんが非常に面白い、皮肉な、しかし詩的な喩えで、キュレーターの一種のトリックスター的な役割を指摘されていましたが、実際にキュレーターはそういう役割を担わざるを得ないわけです。かなり唐突ですが、1958年に評論家で詩人の谷川雁が言った、かの有名な「工作者」という思想があります。工作者というのは「大衆に対しては断乎たる知識人であり、知識人に対しては鋭い大衆である」という、鶴つるのような二重の役割を引き受けなければならないと谷川は言っているわけですが、現在のキュレーターは、一種の「工作者」的な役割を演じなければいけない。[02] それはひとつのギャップを引き受けるということだと思います。それは国内と国外のギャップかもしれないし、あるいはひとつの国の中の大衆と知識人というギャップであるかもしれない。

このシンポジウムのテーマとかタイトルが、「アジアと言う前に10数えろ」ということで、その間を引き延ばすと林さんはおっしゃいました。強引に言ってしまうと、その「10数えろ」ということは、国内と国外のギャップ、国際的なものとローカルなものとのギャップ、それから国内におけるギャップ等について考えることであり、そういうギャップが存在する限り、私は、そのギャップからアジアという問題が常に立ち上がってくるのではないかと思います。

ひとつは伝統について、それから、もうひとつはアジア内外のギャップのこと。これが私が言いたかった2つのポイントですが、もうひとつ、美術市場の問題についても少し触れておいたほうが良いと思うのは、現在の美術市場におけるとんでもない作品価格の高騰において、何がアジア性であるかということが、また問題になってきているのではないかと思います。

それも先ほどのアジア論と一緒に、誰が何に向けて作っているか、語るのかということと同じように、「誰が」、「何を」買っているかという、その両方の問題があるわけです。そこでは中国らしいもの、フィリピンらしいもの、日本らしいものかもしれませんが、そういうことが商品価値を持っていると私は推定しています。ですので、歴史とか政治の問題ではなく、一種の商品としてのアジア性ということ、現在、考えても良いのではないかと思います。

MC | ありがとうございます。まさに、これまでアジアの美術に長く関わって経験を積み重ねてこられた黒田さんならではのコメントだと思いますが、いろいろな問題が提出されましたが、特に伝統と現代という問題、さらにそれに関わって内と外という問題が提出されましたので、それに関連して、私からコメントを差し挟ませていただいて、その上でほかの方のご意見も伺いたいと思います。

伝統と現代というのは現在でも非常にヴィヴィッドな問題ですし、内と外とのギャップ、その間でキュレーターがトリックスターの役割を果たさなければいけないというのも、その通りだと思いますが、ただ、伝統と言った時、または内、あるいは外と言った時に、何が文化の単位として想定されるかということが、非常に重要な問題としてあると思います。

マルチカルチャリズムという言葉の非常に大きな問題は、そこにカルチャーという言葉が入っていることで、マルチと言った時に、ひとつひとつの文化の単一性は疑われないということです。「一」か「多」かという。つまり、マルチカルチャリズムの無意識は、中国の美術、日本の美術、あるいはフィリピンの美術というふうに、国としてのカルチャーが前提となっており、そこに、つまり内と外といった時に国という単位を安易に自然なものとして想定しているのかどうかという、大きな問題があると思います。⁰³ すなわち、文化というものが様々なレベルで、様々な集団の中で成り立ち得るとすれば、例えば中国美術とか、日本美術と言った時に、「内」の中で阻害をされる、あるいは抑圧をされる文化があるだろうということを、考えておかなければならない問題としてあると思います。最後に黒田さんが提示された市場の問題に繋げるならば、国が、ある商品価値を伴って、中国的なるもの、日本的なるもの、あるいはアジア的なるものが、商品として、あるいは付加価値として流通し、それを積極的に援用していくような態度があるように思いますが、その時にはまさに、国や地域、アジアという観念を単一の平板なユニティとして想定しているということになりはしないか。つまり、商品化の側から来る圧力が、各国の、あるいは地域の文化の単一性を加速化してしまうということがあるのかもしれないということを、今、お話を伺いながら感じました。

そこで、今の黒田さんのお話に対して、それぞれの方のお考えをお聞きした

03 | 国内においてマルチカルチャリズムを標榜する場合でも、やはり民族的単位が無意識の前提になっていて、相似の問題がある。[林]

いと思います。加治屋さんに対しては、水平的なコミュニケーション、ピア・トゥ・ピアのコミュニケーションというものが進化してきて、ある意味でアジア美術の作られ方、あるいは流通の仕方に、水平的でデモクラティックなシステムと書いてもいいかもしれませんが、そういう形が出現してきているのではないかということ、希望を持って語られたと思います。黒田さんはそれに半分は同意する、しかしながらそれに対して、いや、縦のヒエラルキーをめぐる争いは依然としてあるのではないかというお話でした。そのヒエラルキーを誰が作っているかという問題もありますが、黒田さんのそのご意見に対してまず加治屋さんにお聞きしたいと思います。

次にフローレスさんのインスタレーションをめぐる話がとても面白かった。ひとつは、マレーシアのピヤダサとフィリピンのアルバーノの2人のインスタレーションの使い方が対極的だと私は理解したのですが、フローレスさんにもう少し、インスタレーションがどのように機能したのかということを知りたいと思います。加治屋さんの発表にもありましたが、ポストモダニズムの文脈で、インスタレーションが非常にアジア的だと言説が一時日本の中であったという、そのような事情との関わりにおいても、インスタレーションの果たした機能は何だったのか、非常に気になる問題として浮かび上がってきました。

それから、グローバルなマーケットとの関係で、やはり中国の現代美術が気になります。范さんには、そのグローバルなマーケットとの交渉の過程で中国の伝統的な墨絵の手法などを現代化して活躍している作家の作品をたくさん見せていただきましたけれども、そういう作家たちは、それを中国的なるものの記号として認識し、それをさらにある付加価値を持ったものとして提示をするというような戦略や自意識があるのかどうかということが一点。あるいは、逆に、そういうものを使うことによって、グローバルなマーケットの側のエクスペクションというか、予想を裏切るような戦略を取ろうとしているのか。外向きに何かを出していく時には、アーティストの側にもキュレーター側の側にも戦略的な態度が要請されると思うのですが、そのような交渉のあり様について、もし何かあればお話を伺いたいと思います。

加治屋 | ありがとうございます。まず、黒田さんがご指摘になった伝統の問題と、

それから水平的コミュニケーションについて、私の考えを述べます。

私はこの発表で言説分析を行いました。言説分析というのは、当時、何が言われていたかということよりは、そうした議論を可能にする場というのは何かということ进行分析するものなのです。ミシェル・フーコーが『知の考古学』で説明したことは、まさにそういうことです。

私が1980年代に関して言ったのは、アジアという言葉が持っていた求心性と、いうところに当時の議論が成立する場があったということです。そして、90年代前半においては、西洋近代と、それに対抗する概念、それはアジアであったり、現代であったり、また前近代であったりするのですが、そういう異なる2つの価値が生じました。一方に西洋や近代があって、他方にそれとは違う、西洋でないもの、近代でないものがあり、それらに価値が付与されていく中で、90年代前半には、黒田さんがおっしゃったように伝統も議論の俎上に上がってきたことは事実だと思います。

水平的コミュニケーションという点ですが、もともとは「ピア・トゥ・ピア・コミュニケーション」という言い方をしていました。これはわかりにくいとシンポジウム前に黒田さんにご指摘を受けたので、「水平的」に直したという経緯があります。ピア・トゥ・ピアというのはコンピュータに詳しい方ならご存知かと思いますが、コンピュータ・ネットワークの用語で、中央のサーバを通さずにコンピュータ同士がやり取りしていくことです。例えばファイル交換ソフトのWinnyなどがまさにピア・トゥ・ピア・コミュニケーションなのですが、超越的なある価値観、価値基準というのを媒介しない形のコミュニケーションが生じてきているのではないかという指摘です。当然、それぞれの国や文化の間にはギャップがあると思うのですが、ただ、その間に介在する西洋とか近代といったような媒介物の役割が弱まってきているのではないかということです。したがって、水平性ということで私が言いたかったのは、ギャップ自体の存在を否定するということではありません。

MC | ありがとうございます。これはまだ、いろいろ掘り下げることができそうですね。媒介項がないと言った時に、本当はないのかどうか。マーケットの問題がおそらく考えるべき問題としてあり得るだろうと思いますが、それは考えてお

いていただくとして、フローレスさん、インスタレーションについてはどうですか。

フローレス | インスタレーションに関してお答えするにあたっては、東南アジア地域では、3つのコンテキストの中でインスタレーションという形態を位置づけてみたいと思います。

まず、最初にコンセプチュアルな言語としてのインスタレーションというコンテキストです。コンセプチュアリズムというムーブメントは、欧米に限らず、グローバルに展開されたムーブメントだったと思います。1999年から2000年にかけてニューヨークのクイーンズ美術館で開催された「Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s - 1980s」という展覧会は、この点に着目した内容だったかと思います。本展には、オクイ・エンヴェゾーがインターナショナル・キュレーターのひとりとして関わっています。よって、東南アジアのコンセプチュアル言語は、モダニズムの歴史の一部として、つまり、ハイ・モダニズムを超えた先進的なものとして位置づけることができます。これがひとつ目のコンテキストです。

2つ目のコンテキストは、ローカルな文化、日常生活やアーティストが手に入れた地域固有 (indigenous) の資源を参照し、取り入れることを可能にするインスタレーションのあり様です。インスタレーションは、ローカルなものだけではなく、差し迫った緊急課題にも呼応できたのです。例えば、レッザ・ピヤダサやジム・スパンカットのインスタレーションは、政治的な表現を可能にしました。つまり、インスタレーションを用いることによって、特定の社会状況に対して、効果的に、かつ迅速に対応できたのです。ときには、ピヤダサが1969年のマレーシアの民族間の衝突による暴動を契機に制作した作品のように、即効性を発揮したわけです。また、表象を担うという意味では、インスタレーションを介してある特定の文化を表象することも可能です。例えば、キャロライン・ターナー氏が関わっていた、最初のアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレでは、インスタレーションという形態の作品が顕著でした。表象という役割を担う一方で、トリエンナーレのテーマである「Tradition and Change (伝統と変化)」にも関係して、このような結果になったのでしょうか。

最後のコンテキストとしては、アーティスト/キュレーターが推進するコンセプトの具現化です。つまり、インスタレーションは、空間あるいは環境を作り出し、バ

ブリックな領域の実現を可能にします。そういう意味では、インスタレーションは、彼らのコンセプチュアルな実践の延長にある関心事であると同時に、キュレーションの方向性を決める源泉であるとも言えます。

以上のように、インスタレーションは、現代を示すインデックスとして機能してきましたが、特に異質なものの、あるいは外国のものとして取り入れられたわけではないと結論づけられるかと思います。つまり、本質的に自分たちのものとして、よって、自らの文化を正統な形で表すものとして考えられたのです。レイン・アルバーノは、特にこの点を強調して、作品を制作しています。彼の中では、民族文化と社会儀礼の一環として、インスタレーションがあります。もちろん、これは、方法論としては問題を多く孕んでいます。アルバーノはインスタレーションをこのように捉えていたわけです。

MC | フローレスさん、どうもありがとうございます。ところで、プレゼンテーションの中で、一点わからなかったことがあります。それは、アルバーノのインスタレーションに対する評価です。確認をしておきたいのですが、インスタレーションは、アルバーノのような例では、イデオロギー操作的なモデルとして利用されることもあるということ、つまり、それはローカルな記号と国家のオーセンティックなイメージを調和的に組み合わせることもできるということでしょうか？ すなわち、インスタレーションは、ローカルの日常を参照するだけでなく、国家イデオロギーへ組み込む操作をも可能にするということでしょうか？

フローレス | ローカルなものや進歩的な芸術言語の発達、両方に関わることだと思います。マルコス政権下の文化政策では、両者がうまく符合したのだと思います。フィリピン文化の背景には、文明があり、それ故に伝統文化が残る一方で、進歩的で国際的な側面も備えている。マニラにあるフィリピン文化センター(CCP)はこのような政策のもとで活動を展開していたのです。

MC | インスタレーションというのは、ポストモダンの文脈の中で基本的にはモダニズムが金科玉条にしていた形式への還元みたいなことから、レファレンシャリティ、つまりローカルな生活やコンテクストへの言及性に対して作品を開いてい

く欲望を受け止めたメディア(ジャンル)だと思うのですが、その時に、現地の人たちの生活に関する記録などをミクストメディアで多角的に見せていく。そのように、あるリアリティを受け止めるメディアとして、インスタレーションは有効だった。それと同時に、それはアルバーノのケースのように、国家のイメージを立ち上げていく、あるいは立ち上がりつつある国家のイメージに寄り添うような、操作的な使われ方もする両義性を持ったメディアとして立ち現れてきたというお話だったと思います。

ここで、さらに議論を進展させるために、ひとつ種を投げておきたいのは、リアリズムという問題です。フローレスさんの話にも出てきたし、加治屋さんも触れていた、「態度としてのリアリズム」——これは後小路さんの言葉ですけれども——。その背景には、個人とその生活のリアリティということが、アジアのポストモダニズムとして、アジアの現代美術の文脈の中で、強く言われるようになるのが1990年代です。このリアリズムと美術作品がどのように関わるかということ、そこにおける個人の位置は何かというような問題が、次のステップとして考えるべきひとつの問題かと思っています。それはおそらく、グローバルなマーケットの問題にも関わってくるのだと思いますが、種として、それを投げておきます。それでは、范さんに中国美術の中国性ということと、それがどういうふうにグローバルなコンテキストの中で機能しているかということについて、少しコメントをいただければと思います。

范 | 黒田さんがご指摘になったように、3人のプレゼンターのコメンタリーは、非常に多くの共通性を持っていると私も思います。

私としては、本来ならばリアリズムが今日の現代美術の中でひとつの力として機能していけるかどうかを、ぜひ皆さんと考えてみたいのですが、しかし、私へのご質問は市場に関することでした。これは現在の中国のアートマーケットが非常に注目されているからで、必然的に議論の焦点とならざるを得ません。アートマーケットに関しては、特に作品の価格は現代美術の一種重要なファクターとして機能しています。特に中国のアーティストにとっては、中国が短期間で市場経済に突入したために、彼らの芸術が成功しているか否かは、時には直接マーケットの価格が、ひとつの基準にもなり得ます。

この問題に関して、私は2つの観点から見てみるべきだと思います。過去100年間、中国のアートマーケットは、国際的アートシーンにおいて、その存在は全くゼロに近いもので、誰も中国の芸術作品に注目しませんでした。日本の1970年代は、国際的にも国内的にも成功したアーティストが大勢いたと思いますが、しかし、20世紀初頭から半ばにかけては、中国の多くのアーティストたちは全く市場から注目されませんでした。時を得て世界が中国に注目し、中国について議論する新しい時代になったことで、若いアーティストたちにはマーケットがあるわけです。私はこの点も彼らの芸術において体现された新しい観念だと思っています。

しかし一方で、多くのアーティストは、市場やその市場価格によってダメージを受けているということも言えると思います。なぜなら中国のアーティストたちの多くは、すでにアトリエには作品はなく、来年、また再来年のために一生懸命作品を制作しているのが現在の状況です。新しいアイデアを展開するのではなく、同じことを繰り返しています。

したがって、ある角度から見ると、現在の世界的な金融危機は、中国のアートにとってむしろいいことではないかと私には思われるくらいです。つまり、世界的な金融危機によって中国のアーティストは、また本来の芸術やその創作活動に立ち戻ることができるのではないと思うからです。

以上、私の簡単なコメントです。

MC | ありがとうございます。一点、范さんに確認させていただきたいのですが、金融危機によってアーティストは本来の芸術活動に戻るのではないかというお話がありましたが、ということは、逆に、今売れている作家たちの多くは、やはり、市場に対して自覚的に売れる記号というか、期待される中国的なるものなどを取り込んで、自転車操業的に生産をしているというイメージがあるのでしょうか。

范 | 私以上に私の話したいことをよく表現してくださったと思います。そういう意味です。これは中国だけではなくて、アジアの多くの国にとっても当てはまることではないかと思っています。

先ほど黒田さんもおっしゃったように、我々は批評家として、またキュレーターとしても、あまり注目されていない市場や、またアーティストたちの活動に、もっと注目すべきだということに私も思います。

MC | それでは、黒田さん、もし何かあればどうぞ。

黒田 | リアリズムの問題は、このセッションのアジア概念と、どういう関係があるのでしょうか。

MC | アジアという概念に関わるかどうかということですが、つまり後小路さんの「態度としてのリアリズム」という問題の背景にあるのは、個というか個人という問題だと思うのです。それは先ほど加治屋さんがおっしゃっていた、1980年代の日本における、アジアを本質主義的にというか、ある統一された文化を担うものとして考えようとする、いわゆるアジア的なるものを突きとめようとする態度に対して、いや、そうではないんだ、個という単位こそが重要なんだということで、対抗的に出てきたような言説だと思うのです。そういう意味で、リアリズムという言葉が何を担っているのかということを確認したかったことがひとつ。そこで個人の生活が想定されるわけですが、私の感触を述べると、ちょっと問題を大きく広げてしまうことになるかもしれませんが、これは金融市場の問題とも関わりそうだという感じを持つわけです。近代において美術における表現の自由は、常に個人と関わって語られてきたわけです。一方で、近代というのは、ウェーバー流に言うならば官僚的な合理性によって支配される時代である。あるいはマルクスでもいいです。経済という下部構造によって支配されるある種のシステムというか、社会全体を形成する合理的システムがあって、それに対して個人がいかにして個人の場所を確保するかという、個人対システムというような対抗的なパラダイムの中で芸術が語られてきたところがあって、そのパラダイムを受け継いでいるところがあるという気がするのです。なぜこんなことを言うかという、そこには深いアイロニーがあると思うからです。つまり、個人的なるもの、個人がある政治的な声の単位として想定されていくというのは、まさに近代が望んだことで、個人主義的なるものは近代の産物以

外の何物でもないわけです。個人対システムというその(相補的な)二分法自体が、おそらく近代が生んだものだろう。だから、逆に、近代に対して挑戦をする時に、個人というものは抵抗の拠点になり得るのかどうかという問題が、ひとつの疑問としてあります。

ある種の公共性を作っていくとする時に、例えばフローレスさんのお話の中に出てきたハンナ・アーレントの「現れの空間(space of appearance)」ですが、乱暴な言い方をすれば、アーレントは、個人を所与の単位とするところからは出発しない、つまり他者を先に想定するわけです。個人の存在が確立されるためには、まずそれを受け取る他者がいなければいけないというので、「現れ」というのは、まさにそういう「晒し」のことだと思うのです。

だから逆から言うと、ある発言なり表現は、必ず最初から他者によって意味を篡奪されているというか、先取されてしまう恐れに対して身を「晒す」、つまり、誤解を招く可能性が常にあるのだけれども、その誤解やすれ違いの空間に耐えていくというようなことがある公共性を生んでいくという、すごく乱暴に言うと、そういう議論だと思うのです。

現状の、例えば日本を見れば、個人というものが、近代が発達していった結果と言っていいかもしれませんが、ある意味でユートピア的な(無条件に「正しい」)表現の単位として認められてしまって、肥大化して、日本のこの都市の空間を見ても、個人的なるものが公共的なるスペースを全て覆い尽くしているような状況があるわけです。私的なる言説が公共の空間を全て覆い尽くしてしまっているような状況がポストモダンだとすれば、それに対してどうやって公共的な空間を確保していくかというような問題があるのではないかと思うのです。そのような理由で、フローレスさんの発表のハンナ・アーレントの「現れ」という問題とか、あるいは彼の発表の中で「exposure(晒し)」という言葉が出てきましたけれども、そういう現れのスペースというものを確保するということは、非常に重要な問題なのではないかという気がしたのです。フローレスさん、どう思われますか？

フローレス | そうですね。アーレントの「現れの空間」という言葉は、美術作品を制作する場に人々が集まるような空間を設定するキュレーターの能力に関連して

使いました。一方で、それは、国民国家が別のところで表象されたいと思う欲望とも関係していると思います。そこで、林さんのいう「他者」が関係してくるのかもしれない。つまり、発話行為、あるいは、言語行動は、ある特定のローカルな地域の中で相互にやり取りをする会話を前提としています。だからこそ、キュラトリアルな実践の場では、現れの空間こそが本質的な課題だったのだと思います。キュレーションという行為は、可視性を問題とします。例えば美術館のような従来の空間を超えるプロジェクトを実施することによって、キュレーターたちは、可視性を保障できたのです。そしてその過程で、日常生活に近い、新しい場所へと空間を拡張していったのです。キュレーターが作る領域は、主観性やアイデンティティを可視化しました。

光州ビエンナーレでは、オクイ・エンヴェゾーは、ビエンナーレという場を通して、現れの空間を回復したいと考え、またスペクタクルは必ずしもネガティブと捉えるものではないと訴えようとしてきました。可視化された空間を召還できると考え、ビエンナーレを通して、パウロ・フレイレの「被抑圧者の教育学」を再編成し、「被抑圧者のスペクタクル」を実現しようとしてきました。このアプローチは、定式としては複雑ですが、彼は、現れの空間にビエンナーレを刷新する可能性を託したのです。

MC | トリックスター的な役割を担わなければならないキュレーターという話とも繋がると思いますが、フローレスさんが今言った問題は、ビエンナーレのような大きな国際展が意味のあるものとして成功するためには、それをスペクタクルで終わらせてはいけないということですね。

スペクタクル的なものが、基本的にはビエンナーレとかトリエンナーレを覆う支配的な「モード」だと思うのですが、しかしそうやって片づけるわけにもいかない部分もあって、そのスペクタクル的な空間で生じる出会いとかネットワークを、いかにして継続的に繋げていくかということが問われていると思います。1990年代半ばからアジア各地でビエンナーレ、トリエンナーレが開かれるようになって、まさにそれはマルチカルチュラリズムという概念の広まりの結果として、またはそれと同時並行的に起こってくるわけです。今、横浜トリエンナーレが日本では開かれています。こういう国際展組織があまりにもたくさん出来過

ぎて、「どうなの?」という声がいっぱいあると思うのですが、その機能について黒田さん、もしご意見があればお聞かせいただけますか。

黒田 | 私も国際展のスペクタクル化にはずっと疑問に思っていました。これはもつと大きな流れの中でお話すべきですね。先ほどの話ではアートが結局、商品になっていったと同じように、アートがエンターテインメントになっていく。[04] 展覧会はアミューズメントパークになっていくという大きな流れがあって、これをうまく取り込んだ展覧会が、評価されているような気がします。ただ、一方で、全くそういうことと関係がない、ものすごく糞まじめな展覧会を地味にやっている人たちもいるわけです。

というのは、先ほど私が言ったことと関係していて、国際的な現代美術と、それを受け取るローカルな観客との間にギャップがあるとしたら、そういう方向になるしかないわけです。結局のところ、エンターテインメント、アミューズメントになるしかない。あるいは、何か売れるものをやっていくしかないというふうになっていく。それによって50年前の谷川雁の言葉の知識人と大衆の間を埋める唯一の方法が、結局、アミューズメントパークとスペクタクルなのです。

第1回福岡アジア美術トリエンナーレの話ですけれども、加治屋さんの発表でも紹介していただきましたが、いろいろな人たちへのコミュニケーションを勇気を持って行う美術の実践がかつてのアジア各地にあつて、私はそれに非常に期待をしていたわけです。それから10年たつて、はっきり言って、その動きは消えつつあると思います。明らかにスペクタクルやアミューズメントが勝つていると思います。それに対してどうすることもできないのですが。

来年9月から11月に福岡アジア美術トリエンナーレの第4回目を性懲りもなくやりますので、福岡にも来てください。お金がありませんから、そんなスペクタクルはできませんので、ほかの国際展と違うと皆さんも思うのではないかと思います。(笑)

MC | ありがとうございます。黒田さんのお話と、その前の范さんのお話にも出てきましたが、美術作品をどう評価するか。今、評価の基準が、基本的には市場に一元化しているというような状況がグローバル化だとすれば、そ

04 | 娯楽産業に取り込まれていくということ。〔黒田〕

れでは、それに対して対抗的な言説をどうやって作っていくのか、あるいは、それは不可能なのかという問題があると思います。例えば中国では国内と外という問題がありましたが、国外で成功している作家に対して、国内でまた別の評価軸、別のタイプの言説というものが生産されつつあるのか。あるとすれば、どういうメディアによってそれは可能になっているのか。そういうことを少し伺ってみたいと思います。

苑 | グローバル化が進展している中で、地球上の様々な情報を共有する時代に、現在、私たちは生きているわけです。中国国内でも様々なところから情報を取り入れて、そして、その情報を自分なりに分析して評価しようとする人が大勢います。

中国のアートマーケットは、ここ2年の間に、急激に成長しています。歴史的な奇跡とも言われています。例えば北京では毎週のように新しいギャラリーが設立されるという状況があるわけです。もちろん、来年の春には、たぶん、毎週のようにひとつずつギャラリーが閉鎖されるというふうに予想する人もいます。芸術作品に投資しようとする多くの人たちがいます。このようなコレクターによって、芸術作品の価値が上がる。もちろん、市場には市場の法則があるわけですが、投資のひとつの対象として芸術作品を見ているわけです。

そこで重要な役割を果たすべきなのは、芸術の機関、例えば美術館、ギャラリー、美術学校や美術評論家です。彼らが学術性の高い仕事を行うことで、大衆に対し、芸術への様々な形の理解があり、様々なチャンネルがあるということを示す必要があります。時代の流行を見ているだけではいけません。これはビエンナーレ、トリエンナーレのような大型の展覧会も含まれます。一方で、ビエンナーレ、トリエンナーレという大型の展覧会は、芸術上の新しい動きを展示することによって、私たちにとても非常に刺激的なヒントに満ちたもの、挑戦的なものになっています。しかし、ビエンナーレ、トリエンナーレに出展している作品全てが優秀な作品だとは言えません。非常に意識して制作された作品で、非常に啓発性に富んだ作品かもしれませんが、形式的で、永久に意義のある作品とは限りません。

現在、我々人類はある状況に警戒すべきです。常に最も新しい観念と言語を

追及し続けるのだけではなく、価値のあるものを保存していかねばなりません。ヘーゲルはかつて芸術についてこのように予言したことがあります。アート、芸術というのは結局のところ、最後の最後はしゃべるというフォームしか残らないのではないかと。保存できるような形として残らないのではないかと警告したわけです。私たちはこのような状況が絶対に起こらないように警戒すべきです。ヘーゲルは、芸術は最終的に哲学に座を譲るのではないかと言いましたが、私が思うには、私たちには芸術も必要ですし、哲学も必要です。以上です。

MC | ありがとうございます。

今の范さんのお話で、対抗的な措置として、教育ということをおっしゃっていました。日本でも事情は似たようなもので、グローバルのマーケットに一元化された作品価値の評価があることに対して、多少、美術批評めいたものを書いている身から言わせてもらおうと、教育とか、あるいは小メディアとか、あるいは小さな場所で展覧会をオーガナイズしたりとか、そのようなところに足場を置くことで、グローバルなマーケットから距離をとろう、そして、違うネットワークを作っていくという思いはいつもあるわけですが、それでも、「連戦連敗」ですね。大きな動きにはなっていないという思いは、織り込み済みでやってはいるのですが、現在のグローバリゼーションの圧力は予想以上に大きくてそれを避けることはできない。だけど、皮肉なのは、グローバリゼーションの「プレーヤー」になることは殆どの人ができない。⁰⁵ それに対して、そういう状況の中で、はじめの話に戻りますが「ピア・トゥ・ピア」、水平のコミュニケーションのようなものが、ある種、対抗的な措置として考えることができるのかどうか、その辺について、加治屋さんのお考えがあればお聞かせください。

加治屋 | そうですね、ピア・トゥ・ピア・コミュニケーションは、グローバリゼーションに対抗するオルタナティブとして使ったわけでは必ずしもなくて、むしろ、グローバリゼーションの特徴のひとつだと思います。様々な文化間を支える価値というか、基盤といったものが切り崩されていくプロセスとして、ピア・トゥ・ピアという言葉を使いました。だから、むしろグローバリゼーションの別の側面だと思います。

05 | 誰も「プレーヤー」であることを実感できないのは、構造的な問題を孕んでいるからである。成功している人でも、そうでない人でも、中心のない仕組みに「遊ばれている」感覚を持たざるを得ない。[林]

私の発表の中では、「再帰的近代」という言葉を使いました。そこで言おうとしたことは、再帰的近代というのは、近代自体が基づいていた制度がさらに近代化されていくプロセスであるということです。近代というのは、例えば、資本家と労働者が対立するとか、家庭に女性が入るといような、前近代的な制度に基づいて動いているところがある。そうした近代の運動が、自らが基づいていた前近代的なものをさらに解体していくというプロセスに注目する議論です。では、グローバリゼーションによって、全てが商品的な価値、市場的な価値によって評価され続けるのかというと、そうでもないのではないか。絶えず解体されて再構築されていくプロセスが、大きな流れの中ではあるのではないかとこの印象があります。

MC | 近代というのは自己調整的なレギュラトリーなシステムである。それほど悲観することもないのではないかというお話ですね。それは、そういう態度はあり得るし、加治屋さんが引用されたギデンズは、そういう態度をとっているわけですね。つまり、ポストモダニズムを語る時の言説のひとつのパターン、非常にアポカリプティックで、ある意味で終末論的な論調が多いわけですが、それに個人は完全にシステムによってコントロールされているという言い方がある一方で、いやいや、そうではなくて、近代も捨てたものでもないぞということですね。それに対してここで詳しく議論をするわけにはいきませんし、簡単な答えがあるわけではないのですが、さらに考えていかなければならない問題だと思います。

フローレスさんはどうでしょうか。ビエンナーレ・システムとか、今の金融市場、グローバル市場の中で、現代美術が完全にその一環として巻き込まれているような状況に対して、何か希望を持って語れるようなエレメントがあるのかどうかということですが。

フローレス | ストレートにお答えすることはできませんが、アジア美術館館長会議に出席していたイスタンブール・プラットフォーム現代美術センター館長のワシフ・コルトゥンさんの発言をご紹介します。彼は、ポスト新自由主義が存在する瞬間があると発表しました。我々は、そのような時代を生きていて、

グローバリゼーションの主たる根拠としての新自由主義は、世界経済にも多大な影響を与えたアメリカ経済の破綻と同時に終焉を迎えたというのです。それに従えば、システムの崩壊が引き金となって、これまで新自由主義によって自由化されていたものが、経済システムを規制しようとする新たな方法論によって規制されていくのではないかと思います。

すなわち、再規制がどの方向に向いていくのか、ということです。新自由主義の終焉についても問いかけなければなりません。コルトウンさんは、我々は、新自由主義の先端にいたると言っていました。これは、考察に価する豊かで刺激的な考えですね。新自由主義に代わるシステムがどのようになるかは私にもわかりません。昔の自由主義システムになるのでしょうか？ それとも、全く新しいシステムが開発されるのでしょうか？ 希望があるとすれば、ここに回答を見出すということでしょうか。崩壊があったからこそ、希望があるとと言えます。

MC | 范さんもおっしゃっていた金融危機が、ある意味で希望として現代美術の世界では捉えることができるのではないかというお話でした。

もしもパネリストの方で、何かこれは言い足りなかった、あるいは、お互いに質問したいことがあれば、どうぞ。

加治屋 | フローレスさんに質問ですが、ご発表は、東南アジアにおいて1970年代から90年代にかけて登場したアーティスト/キュレーター、つまり、アーティストとキュレーターを兼ねる存在についてのものでした。彼らが登場する前の段階では、どういったキュレーションが行われていたのかを、少し説明してもらえるとうれしいです。

フローレス | アーティスト/キュレーターが台頭する以前の東南アジアのキュレーションは、美術館という制度によって形成されていました。つまり、キュレーター職の人は美術館に所属していました。よって、展覧会は、美術館の空間によってコントロールされていたわけです。これが、ご質問に対する直接の回答です。しかし、だからといって、アーティスト/キュレーターが、従来の制度の外ばかりで活動しているとも言えません。例えば、レイムンド・アルバーノは、従来のシ

システムの中で活動したわけですし、アーティスト/キュレーターが美術制度そのものを担う側に立つようになっていったわけですから。インディペンデント・キュレーターは、その後、美術館制度を代表する立場に向かってキャリアを積んでいます。アピナン・ポーサーヤナンは、まさにそのような過程を踏んでいますし、ジム・スパンカットもある程度そういう道を辿っていると思います。そして、美術制度そのものを担うようになったことによって、彼らはアート・コミュニティから敬遠されるようになります。

一方で、インディペンデントな立場から美術制度を代表する立場に変わることにより、大掛かりなプロジェクトを実現するために必要な財源を確保できるようになりました。スパンカットは、ジャカルタで国際的なビエンナーレを開催し、アピナンは、ヴェネツィア・ビエンナーレの会場にタイのパビリオンを作りました。従来の美術館から移行してインディペンデントなキュレーションを実践した後、改良されているとはいえ、再び制度的なシステムへと戻っていくという流れには、複雑な問題が現れているとも言えます。

MC | やはり黒田さんがお話になったような、キュレーターがトリックスター、あるいは「工作者」のような役割を果たしているという、まさにそれに当たると思います。

アジアという問題について聞きたいと思います。今日の加治屋さんの発表では、日本では1980年代からアジアという言葉が現代美術に関わって使われるようになった。つまりアジアのユニティとか、あるいは、アジアの間のコミュニケーションとか、そういうことが盛んに論じられたという経緯があります。范さんのお話を聞いていると、中国の美術の文脈では、もっぱら中国ということが問題になっている。アジアという概念は、美術を語る上のディスコースで、何か役割を果たしたことがあったかどうか、そこを少し伺ってみたいと思います。

苑 | 世界の文化的な枠組みの中でアジアを捉える、語るというのは、非常に意義のあることだと思います。視覚芸術の中でも、もちろん重要なことだと思います。

私の今日の発表では、特にアジアのアートについて言及しませんでした。個

人的にはいつもアジアのアートを意識しながら、共通する基礎の上で、中国の
アートを考え語っているつもりです。

もちろん、アジアのアートについて語る時、文化の中にアジア性というものが
存在するかどうかということ語る、この問題が大切になります。

アジア性は、私が思うには、長い間、西洋によって定義されたものです。私た
ちは、西洋に定義されたアジア性を、固定して変わらないものとして簡単に捉
えてはいけないと思います。アジア性とは、世界の芸術や文化と関連しながら
再構築され、再び確立されるものだと思っています。

昨日、森美術館でインドの現代美術展を見まして、非常にインパクトを受けまし
た。私たちはこれまで多くの西洋の現代美術を見てきましたが、しかし、昨日
の展覧会を見まして、アーティストがやはりローカルな文化に根差しながら、人
類に対する関心や、また現代の社会が直面している問題とうまく結びつけて、
芸術作品に反映させていく、投影させているというふうに思いました。

もちろん、アジアのほかの国々においても、今回のインドの展示作品と同じよ
うに説得力のある作品が多く作られていると思います。アジアの美術は非常
に大きな力を秘めていて、これは文化的な力であり、またローカルに根差した
視覚的な力もあるように思います。アジア美術は非常に複雑で、これは研究者
が今後さらに研究していかなければならないテーマでもあると思います。

私はよく、このようなたとえ話をします。つまり、現在の世界経済は、米ドルとユー
ロの力比べである。そこで、もしアジアの貨幣が生まれたら、さらにバランスが
うまくいくのではないか……。確かに理論的にはアジアの貨幣は存在可能で
すが、もし実践しようとなると、アジア内部で非常に長い過程や歴史があるこ
とでしょう。文化の上でも同じことです。

MC | ありがとうございます。さて、ここで議論を会場に開きたいと思います。
どなたかご質問、あるいはコメントがあればお願いします。前田さん、どうぞ。

前田森二 | 明日のセッションで登場する前田です。過去20年に関するアジアの
言説史をスペシフィックに再検討するという趣旨に沿って、2つお伺いしたいこ
とがあります。まずは、インスタレーションという言葉についてフローレスさんに、

そして、2番目に、リアリズムという言葉に関して加治屋さんにお聞きしたいと思えます。

まず、最初のインスタレーションに関してですが、これは加治さんがアジア性と結託して考えられたことがあるとご指摘になりました。これはよくある、前近代とポストモダンがぐるっと一周してくっついてしまうひとつの事例かと思えます。また、フローレスさんのご発言の中では、インスタレーションという手法自体が、キュレトリアルな主体を要請する、あるいは、それと結びついているという貴重なご指摘があったかと思えます。

その上で、私は范さんが紹介された水墨画のインスタレーションを見ながら、「ああ、インスタレーションというのは、やはり非常に重要な問題なんだ」と理解したつもりです。つまり、インスタレーションは、まず場所と結びついた形式であって、ご承知の通り、ローカルなものと結びつくわけです。ただし、その場合、場所とそこへインストールされる物ないしイメージというのは、必ずしも必然的な結びつきを持つ必要がないということも事実です。例えば、いろいろな作家が世界中のビエンナーレを渡り歩いて、それぞれのローカルな要素を取り入れながら、自分固有の手法で同じようなインスタレーションをすることがあります。これがひとつの明証になるかと思えます。つまり、私の考えではインスタレーションというのは、場所という要素を不可欠なものとするわけですが、一方で場所と結びつき、なおかつ、場所との結びつきを恣意的なものにする。こういう二面性を持っているのではないかと、范さんの画像を見ながら考えました。

これに対して、伝統というものも場所と結びついています。伝統の場合、場所との結びつきは、これは殆どの場合切り離すことができないものだと思います。そして、私は范さんの水墨画のインスタレーションを見ながら、そこにインストールされた水墨画は、確かに伝統的でありながら、本来的な場所と結びついた意味での伝統ではもはやない。その意味では、伝統の再発明と言っていいものではないだろうか、と思ったのです。

このような認識の上に、フローレスさんにお伺いしたいのですが、インスタレーションという形式そのものが登場したことによって、ローカルなものへの着目が生まれた。なおかつ、それがグローバル化していく。つまり、伝統とグローバル化という二重の状況を生み出した当の形式がインスタレーションなのではな

いのだろうかとは私は思ったのです。フローレスさんは、こういった考えについて何かコメントがございましょうか。

それからリアリズムに関連する質問です。私の理解では、ポストモダニズムとアジア美術を考える時に、やはりリアリズムというのは非常に重要な問題だと思います。過去の国際交流基金が主催したシンポジウムの記録を拝見すると、しばしば社会の現実を反映したり、社会の現実を批評したりするものとして、アートが捉えられていることが非常に多いという印象を受けました。つまり、これは社会の現実のある種のリプレゼンテーションだという意味で、広い意味ではリアリズムと言っているのではないかと思います。

これはポストモダンの時に登場した、例えばイタリアのトランスアヴァンギャルディアといったフィギュラティヴなものの復権が、まず前提にあって、その上で社会的な現実のリプレゼンテーションとしてのリアリズムが台頭したのではないのでしょうか。その意味では、リアリズムとポストモダンにおけるアジア美術の台頭は、不可欠な結びつきを持っているのではないかと思うのですが、その上で加治屋さんにお伺いしたいのは、さて、その社会的な現実と言及し、表象していく意味でのリアリズムは、ピア・トゥ・ピア・コミュニケーションの時代になった時に、一体どうなってしまうとお考えでしょうかという質問です。もちろん、ひとつ補足しますと、明日の発表者の方たちがお話して下さると思いますが、リアリズムとは違った、オルタナティヴな可能性を持つ作家もたくさんいるわけですが。

MC | ありがとうございます。フローレスさんからお願いします。

フローレス | 前田さんの質問は非常に難しい質問ですが、できるだけ答えてみます。

インсталレーションに関連してローカリズムとグローバリズムを考察するにあたって、ローカルとグローバルを区別するのはあまり生産的ではないと思います。伝統は、過去に対する自意識だと私は理解しています。そして、その自意識は、より優れたものを目指すという、近代的な行為として捉えることができます。よって、伝統、あるいは伝統を生産することそのものが、近代的な行為なのです。

インスタレーションの中に伝統を取り入れたとしたら、それは、近代的な傾向の現れではないかと思います。

また、ローカルは普遍的だとも考えています。よって、「ローカル」を話し合ったほうが「ナショナル」を話し合うより生産的だと感じます。「ナショナル」は、「インターナショナル」や「マルチカルチュラル」に吸収されてしまいがちですが、「ローカル」は、等価で普遍的であるという意味では、一貫性があります。ローカルは常に等価で普遍的なのです。

先にも述べたことですが、インスタレーションは空間を創出する行為です。その空間は所与として存在するのではなく、作り出されるのです。アーティスト/キュレーターの例では、彼らが当時まだ存在していなかった空間を作り出したのです。

最後に申し上げておきたいのは、インスタレーションの空間が、必ずしも一般のパブリックによって承認されていたわけではないということです。例えば、ジム・パンカットの彫刻のインスタレーション作品《Ken Dedes》はインドネシアの社会的規範に適合しなかったために論争を呼び、抗議の対象となりました。東南アジアで行われたパフォーマンスやインスタレーションの中には、本来対話の相手となるべき一般のパブリックの反対にあったものがいくつかあります。日常生活と同一化したいがために導入されたインスタレーションが、実のところ、日常生活と緊張関係にあるということです。しかし、抵抗して、与えられた環境に同一化しない可能性を探ることも同時にできます。

MC | フローレスさんのお話に少しだけつけ加えておきたいのですが、インスタレーションという言葉は、ジャンル用語として基本的には1970年代の後半から登場するわけですが、前田さんのおっしゃった、一方に場と結びついたもの、他方に場を移動し得るものがあり、それをひとまとまりのものとして同列にインスタレーションという言葉で論じるべきかどうかという問題がありますよね。サイトスペシフィックなインスタレーション、つまり現場に対して介入的なインスタレーションなのか、それとも自立して移動可能なものなのかということは、確かにインスタレーションという概念の内に潜む問題として考えなくてはいけないことかと思っています。

では、2番目のリアリズムの質問に対して加治屋さん、お願いします。

加治屋 | 前田さんをご指摘になったリアリズムの問題は、1990年代半ばに議論になり、今に至るまであります。それは「様式としてのリアリズム」ではなくて、後小路さんがおっしゃったような「態度としてのリアリズム」のことですが、現在のアジアの美術にも見られる特徴だと思います。ただ、展覧会カタログの文章や新聞の批評などを読むと、リアルの中身が、徐々に変化していった印象があります。

グローバリゼーションが進んで、日本のアニメやマンガがアジア諸国で受容され、インターネットの体験が各国で共通して出てくると、むしろ、それらが、それぞれの若いアーティストたちが向き合う現実となっていくところがあります。ピア・トゥ・ピアという言い方をしましたが、そうしたコミュニケーションにおいて、異なる国の異なる文化の人たちが出会う中で、むしろ共通したリアリティというのが生じているのではないかと思います。

MC | ありがとうございます。もうひとつ蛇足ですが、リアリズムはポストモダニズムの文脈におけるフィギュラティヴなもの、復権という文脈の中にもあると思うのですが、インスタレーションの問題に繋がるところで忘れてはならないのは、リアルが戻ってくるという時に、イメージとしてのフィギュレーションが戻ってきたり、物そのものが日常的なコンテキストの中から持ち込まれたりする。やはりそこにもいろいろな方法論があるということ、丁寧に見ていかなければならないのかもしれない。

では、時間がなくなってきましたので、会場からどうぞ。

| **李美那** | 加治屋さんのレジュメにひとつコメントをさせていただきたいと思っています。私は、アセアン文化センターで1994年に開催されたシンポジウムからずっと、毎回このアジアに関するシンポジウムを聞き続けていますが、それを聞き続けてきた者のリアリティとして申し上げたいと思います。

加治屋さんは言説、書かれたものを対象に分析なさっているのですが、当時のリアリティを問題にしているわけではないということは十分わかった上で、批判

06 | アジアの中にありながらも、日本以外のアジア諸地域に対して常に何らかの優越感を持ち、アジアの中に自らを含めずにいるのが、現在の日本人の実情である、ということ、南アフリカにおける日本人の地位(名誉白人)に擬して巧みに表現した言葉であった。このような補足は言わずもがな、とは思ったが、終了後に会場でこの言葉の意味を何度か問われたので、誤解を避けるために校正時にこの補足を付け加えた。[李]

ではなくて、コメントです。「アジア」という言葉の中に日本が含まれている、そこに傍点をつけて、含まれているということに注目すべきだと指摘をされていますが、この含まれて「いる」ということは、これは福岡市美術館での展覧会であったということ、ひとつ、喚起しておきたいと思うのです。

当時、1994年からシンポジウムのシリーズが始まった頃、福岡市美術館でのアジア美術展もよく見に行っていました。確かに福岡での展覧会で、アジアの名前を冠した展覧会には日本が含まれていましたが、しかし当時、東京で行われていたアジアの名を冠した展覧会には殆ど日本は含まれていません。当時のシンポジウムで非常に問題になっていたのが、黒田さんが伝統ということをコメントされていましたが、アジアの近代と現代の関係がどうなっているのだろうかということでした。そこには断絶があるのか、継続しているのかということが、ほぼ毎回、問題になっていました。それと同時に、もうひとつ。日本はアジアの中にいるのか、外なのかということも、言いにくいけれども言外に常に含まれていた、会場で共有されていた空気だったと思います。確か97年のシンポジウムだと思うのですが、会場に作家の村上隆さんがいらしゃって、挙手されて「日本人の位置というのは、南アフリカにおける名誉白人である」というふうに言い切ったのです。[06] それで非常に大きなよめきが起きました。アピナン・ポーサーヤン氏がシンポジウムのパネリストとして出席されていたのは1994年、97年、99年の3回で、そのおそらく2回目の97年だったと思うのですが、会場からのその発言に対して、パネリストのアナピン氏からも対応があったのです。村上さんの言葉が、どよめきを持って、殆ど賛同の意味を持って受け止められるほど、当時の東京において語られるアジアには日本は入っていなかった。

それが、今、ここでは、「アジア」という言葉の中に日本が含まれているという、この1行を、ともするとわだかまりなく、すつと読んでしまうかもしれない自分がいる、ということに驚くのです。アジアの中における日本の位置そのものが、経済的な地位の変化とともに非常に大きく変わっているというのを、ひと言、コメントしておきたいと思います。

MC | ありがとうございます。では、加治屋さん、どうぞ。

加治屋 | これは、1979年と80年に福岡市美術館が展覧会を開いた時にアジア美術という言葉を採用したという議論です。その後に関しては、全く李さんがおっしゃる通りだと思います。というか、今もアジアという言葉の中に日本が含まれているとは言えないというようなことが採録原稿には書いてあると思います。この発表の準備に当たって、80年以前の言説も一通り見たのですが、アジア美術というキーワードが新聞とか雑誌にはなかなか出てこないのです。この言葉が出てきたことの意味を考えるために、あくまでも79年と80年に関して述べたことですので、おっしゃる通りだと思います。

MC | ありがとうございます、非常に貴重なご指摘でしたね。基本的に日本の近代というのは、改めて言うまでもないかもしれませんが、「脱亜」と「興亜」という、この2つの軸の揺れ動きの中にあつたわけで、それでアジアを考える時に、今日話に出たのは、西洋の「近代」の侵入(あるいは、選択肢のない移植)をどの国も経験しているという、その「近代」をひとつの共通項として考える——それぞれの評価のされ方があるわけですが、そういうことがある。もう一方で、やはり第二次世界大戦中、インドやタイを除く、今のアジアと言われている国の殆どは日本軍の占領下にあつたという、その記憶を抜きにしてアジアを語ることはできない。ポストコロニアリズムのポストというのは、そういう取り返しのつかない過去があることを、過去のものとして流してしまうのではなく、常に再認識しながらということ。これは酒井直樹氏が、2002年のシンポジウム「流動するアジア——表象とアイデンティティ」で発言されていることですが、改めて確認しておく必要があると思います。

さらにどうでしょう。会場からもしご質問があれば。

・社成史 | 今の林さんの発言に続けるならば、近代というもの、あるいはモダニティというものは、近代国家とまさに不即不離な関係があるわけで、我々は、国家というものを離れて、どんな面でもモダニティを問題にできないのです。

これは私が昨年、大阪の国立国際美術館のシンポジウムの時にも宣伝した拙著の中で強調したことだけど、明治の政教社で活躍した知識人たちは、西洋近代のナショナリズムから学んで国粹主義を作り、その国粹主義から伝統の

概念が生まれてきます。それに引き続き、日本のウルトラナショナリズムは、自分たちのいわば象徴としてその伝統を篡奪し、その結果として、今も日本は伝統の国と言う時は、それは日本国家を指して言っているわけです。別にそれぞれの地域の、例えば信楽の伝統とか、唐津の伝統ということではないのです。だから我々は非常に注意する必要があります。さっきのピア・トゥ・ピアの問題に絡めて言うなら、私はこういう支配制度としての国家それ自体は生産性を持たない、したがって、真のピア・トゥ・ピアの問題はそこでは成立しない。さらに加えて今日では、国家よりさらにもっと大きなグローバリズムという支配制度がそれを吸収していくという図式が成り立っているわけです。

ひとつだけ短い報告ですが、この間、友人のハンス・ベルティングから聞いたことですが、カールスルーエの映像学科で有名な造形大学を中心にして、グローバルアート・ミュージアムというのを、ものすごい勢いで推進している。グローバルアートを推進しているのは誰か、どういう意図がそこにあるかは次第に明らかになってきています。先ほど范さんは、グローバリズムの震源地はヨーロッパとアメリカだとお話になっていましたが、そういう図式がこれからのたぶん登場してくると思います。

MC | ありがとうございます。そのグローバルアート・ミュージアムに関して言うと、言説のレベルでも、グローバルアート・ヒストリーというのが今盛んにいろいろところで言われていて、注意してかからなければならないものではないかという気がしています。

もう一方の国家との関係で言うと、文化という言葉そのものが、ドイツ語の「*Kultur*」から伝播してきた言葉だということを、もう一度考えなければいけない。これは西川長夫の研究に学んだことですが、19世紀の段階でフランスの文献を見ると、今、我々が文化と語っているものは、殆ど「シビリザシオン (*civilisation*)」という言葉で語られているわけで、「*Kultur*」という言葉は使われていない。それはドイツの文脈で対抗的にドイツの文化・伝統を言う時に、国家イデオロギーを背負った言葉として出てくるわけで、それを日本は、確か明治の後半だったと思いますが、輸入して「文化」と言うようになった。明治前期までは、福沢諭吉の『文明論之概略』のように、「文明」が支配的なので

すが、ある時点からドイツ語経由の「文化」が主流になる。その時に国家というものが、「文化」と自然に一体化されたものとして措定されるようになるという経緯が日本にもあります。だから、文化という言葉には、いつも国家の影が散らつている。これももう一度、確認しておいていいことだと思います。

クォック・キエン・チョウさん、どうぞ。

｜クォック・キエン・チョウ｜今日のシンポジウムは大変面白いですね。日本におけるアジア美術関係の事業が本格化して20年たったということで、不況に向かっているにも関わらず、この場は、祝祭的な空気に包まれていると思います。

さて、グローバリゼーションについて少し議論されていましたが、我々の理解するグローバリゼーションは随分と複雑になってきました。文化的グローバリゼーション、経済的グローバリゼーション、そして、その他の分野におけるグローバリゼーションと、それぞれ異なる現象です。

フローレスさんは、新自由主義の下降とともに、国際的な通商関係が保護主義に向かっていく可能性について触れました。過去20年間も経済的なグローバリゼーションに呼応した時代でした。これから将来どうなるのか予想するのは難しいですね。ただ、その中で、ひとつ言えるのは、ポストモダニズム、あるいはポストコロニアリズムといったディスコースを共有しつつ、これまでも増して、伝統を批判的に分析し、伝統に新しいディスコースの源泉を見出すことが重要になっていくということです。グローバリゼーションという形でなくとも、ローカルな文化に関する知識が大量に創出されていくことが予想されます。それは、国際的なディスコースと国際的に流通している出版物がローカルな言語に翻訳されるようになり、ローカルな言語で批評的な研究をする環境が整うからです。これからの10年あるいは20年を見据えた場合、この分野が成長するだろうと思います。グローバリゼーションは停止しつつあるけれども、ローカルな文化に根ざした新しい発展が期待されると思うわけです。

MC | 非常に希望に満ちたコメントをいただいたと思います。確かにグローバリゼーションのシステムの中で、我々はもう何もできないというふうには敗北主義に陥るわけにいかない。やはり、何かをやっつけていかなきゃいけない。その中で何が

できるかという意味で、今のクオックさんのコメントには、力をいただきました。
では、すでに時間も超過していますので、今日のセッションはこれで終了した
と思いますが、幾つかいろいろ重要な問題が出ました。それを生かしなが
ら、明日のセッション2、セッション3と展開していきたいと思います。
3人のパネリストの方々、そしてコメンテーターの黒田さん、長い間、どうもあり
がとうございました。皆さん、大きな拍手をお願いします。



セッション2

「アジア美術」と作家たち——言説・制度の光と影

過去20年ほどの「アジア美術」というカテゴリーの形成を歴史的・理論的に探るセッション1を引き継ぎ、個別のアーティストについて検討することで、このカテゴリーやその背景をなすポストモダン言説が作家たちの活動をどう助け、あるいはまた、障害となる場合がなかったのかを再考する。

セッション2を始めるにあたって | 前田恭二 [モデレーター]

発表1 | キム・ボッキ

文化衝突の接点にて——ソドホの場合 Suh Do Ho

発表2 | 平芳幸浩

ホアン・ホアン
黄永祿が攪拌する西洋と東洋

発表3 | 金井直

インドとなること——スポード・グプタの「局地性」

コメント | 神谷幸江

討論 (質疑応答を含む)

セッション2を始めるにあたって

前田 恭二

〔読売新聞文化部記者〕

おはようございます。本日は朝早くからお集まりいただき、感謝申し上げます。読売新聞文化部の記者で、前田と申します。今回は国際シンポジウム2008「Count 10 Before You Say Asia」セッション2のモデレーターをさせていただきます。自分のことを若干お話しすると、実のところ、私はこれまでアジア出身のアーティストについて記事を書いたことはありますが、しかし、アジアを特に主題として活動してきたわけではありません。その意味では決して専門家とは言えません。ですから今日はまず皆さんの発表を聞き、その上でジャーナリストという普段の立場と同様に、恥ずかしがらずに私自身の知りたいこと、疑問に思うことを質問させていただきたいと思っています。また、会場にいらっしゃる皆さんも、これからの発表の中から聞いてみたいポイントを頭に留めていただいて、躊躇せず投げかけていただければと思います。



前田恭二

さて、今回のシンポジウムは昨日、アジア美術についての言説史的な検討によって始まりました。例えば伝統と現代ということや、ローカリズムとグローバルリズムといった問題も出てきました。これらはむろん古くて新しい問題ですが、参考までに申し上げますと、伝統と現代というのは時間軸に沿った言葉であり、ローカルとグローバルというのは空間の捉え方です。これら一対の言葉は自己を定位する上での座標軸として、しばしばよく似た機能を果たすのだろうと思います。つまりアイデンティティ・ポリティクスの重要な構成要素となるわけで、扱いに慎重さを要する概念でもあります。また、その点に関連して言えば、セッション1では、アジアに何らかの本質を求めたり、ヨーロッパとの対抗概念と見なしたりする言説編成がなされてきたことも指摘されました。さらにアークティス