

SAM (Singapore Art Museum) は外国名ではない

クォク・ケン・チョウ
シンガポール国立美術館館長

プレゼンテーションにあたって

今回のシンポジウム「再考：アジア現代美術」の主催者から、シンガポール・アート・ミュージアムの沿革、ビジョン、展覧会、作品収集の方針、及び、課題や問題点、そして私自身が経験し、学んだことについて個人的な見解を述べて欲しいとの要請がありました。今日はこれだけ広範囲にわたる話題を制度的な視点や個人的な視点を織りまぜるだけではなく、ところどころ自分自身についても語るといういささかきこちない立場でお話することになります。この場でPRをしようと思っっているわけではないことを一言申し上げておきます。シンガポール・アート・ミュージアムは視覚芸術の発展の一翼を担うことを固く決意した、真剣かつ鋭敏な美術館であること、そして私はそこで問題意識をもって働く、いち美術館運営担当者だということをご理解頂き、SAMでの経験とミュージオロジー（博物館学）的課題について皆さんにお話したいと思ひます。

シンガポール・アート・ミュージアム

シンガポール・アート・ミュージアムの名前の決定当初、頭文字が「SAM」となることに不快感を示す批判的な声が上がりました。例えば、名称をナショナル・アート・ギャラリーにしていたならば、頭文字は「NAGA」となり、繁殖や創造に関与した神話上の蛇（ナーガ）を示すので意味論的にはふさわしいものになっていたかもしれません。いずれにしても、頭文字のことは、とりあえず名称決定時に重要視されたわけではなく、軽い気持ちで議論されたものでした。1年半活動してきた結果、シンガポールでSAMといえば、親戚のSAMおじさんではなく、美術館SAMとして知られるようになりました。冒頭で、頭文字の一件をご紹介したのは、美術館という独特の制度の存在に着目したかったからです。まず、SAMの沿革をご紹介し、それからアジアのコンテクストに沿った制度としての美術館の役割をお話したいと思ひます。SAMの名称には「ミュージアム」という言葉をあえて採用しています。「ギャラリー」は、ニュートラルな美術展示空間であるのに対し、「ミュージアム」は解釈を加えて再構築する（interpretive）場であると考えたからです。地域固有の審美的伝統を受け継ぎ、かつ — ポスト・コロニアルな傾向のひとつとしてよく見られる — 国際的なアート・システムの周縁に置かれた美術館を発展させるためには、明確なアイデンティティと性格を備え、批評的ディスコース、地域社会の支持及び教育方針に根付いたダイナミックな展覧会と収集事業を実施しなければなりません。当然のこととして、緊張関係にあるこれらの要素のバランスをとっていく方法を考えることも必要です。

SAMの沿革

SAMは、その前身である国立博物館アート・ギャラリー（National Museum Art Gallery / 1976年開館）を継承しているともいえ、また、断絶しているともいえます。国立博物館アート・ギャラリーは、キュレーションが介在しないアーティスト中心の美術展覧会活動をする場所で、アジアの美術館の発達によくみる形態のものです。公的な支援及び民間からも支援を受け、貸しギャラリーとしても機能しています。

1996年初めまでSAM自体は建物を持つ以前から、1993年にシンガポールのナショナル・ヘリテージ・ボード（国家文化遺産委員会）が組織されて以降、NMA Gで行なわれる企画展はSAM主催と銘打って開催され、SAMの企画であることを明示してきました（1993年8月から1996年1月の間に開催された重要な展覧会は：「From Ritual to Romance: Paintings Inspired by Bali」「Pont des Arts: Nanyang Artists in Paris 1925-1970」「One Year After Graduation,」「Pago-Pago to Gelombang: 40 Years of Latiff Mohidin」「Silent Cry: Jia Youfu」「Inspired Gifts: Donated works in the Singapore Art Museum」）。ミュージアム・モデル（解釈を加えて再構築する場（interpretive）で、地域社会の支持及び教育方針に根付いたダイナミックな展覧会と収集事業を実施する制度）への移行は、このようなプログラミングの変化によって示されました。1996年初めより、SAMのミッション・ステートメントは、「シンガポール及び東南アジア地域の美術史及び現代美術の保存、紹介を通じて視覚芸術の教育、交流、研究及び発達を促進すること」となりました。

展覧会と収集活動

SAMはオールド・セント・ヨゼフ・インスティテューションを改装した建物に移設され、「A Century of Art

in Singapore」と「Themes in Southeast Asian Art」のふたつの展覧会から構成される「Modernity and Beyond」展を開館記念に開催しました。前者は、シンガポールの美術を歴史的に広く概観する試みでしたが、直ちにシンガポール美術史のエッセンスだけを抽出し、標本化したものと批判されました。SAMにとってこの展覧会はおそらく、美術の議論を活性化させ、ミュージアムとしての制度的役割を果たす初めての経験になったのではないかと思います。ミュージアム・モデルが以前のギャラリー・モデルと比べて、いかに多大な影響力をもつかをすぐに感じとることができました。

「Themes in Southeast Asian Art」展では、新しい試みとしてテーマ別の展示を導入することにしました。

「A Century of Art in Singapore」展の方は、作品の配列を変化させるだけだったので比較的容易だったのに対して、こちらの展示は、東南アジア各国の公的コレクションと個人コレクション、そしてSAMの所蔵品の中から選ばれた幅広い作品群を分類し、展示したという点で今までの国際展に例を見ない歴史的なものとなりました。このようなプログラミングは、美術館という制度上の条件が満たされて初めて実現するものです。SAMの収集活動は、新しい建物に移ってから増加の一途をたどっていますが、とりあえずは「Themes in Southeast Asian Art」のような展覧会が近い将来にでも開催できるように、作品を収集しています。

シンポジウムのテーマが「再考：アジア現代美術」なのでSAMで開催される西洋美術の展覧会の話をするのは適切ではないかもしれませんが、ミュージオロジー（博物館学）の問題に触れるためにシンガポールで開催された美術展史上、最も人気を博した「Masterpieces from the Guggenheim Museum」展のお話をしたいと思います。SAMは、アジアの近・現代美術の鑑賞を推進する立場から、世界各国の展覧会を紹介することも重要であると認識しています。ときには、国際展と所蔵品による展覧会を同時に開催し、異なった背景をもつ作品の対話と比較を試みます。今年の7月には、ドイツ美術と東南アジア美術の伝統的要素に光を当てようとする試みで、「German Art: 30 Years of Contemporary German Art」展（キュレーター：ディター・ロント；出品作家：ゲオルグ・バゼリッツ、ヨルク・インメンドルフ、A.R.ベンク、ジグマー・ポルケ、ゲルハルト・リヒターなど）と「Weight of Tradition」展（キュレーター：ジョアンナ・リー；出品作家：チュア・エク・ケー、アマンダ・ヘン、トルーン・タン、レッザ・ピヤダサ、ニルマラ・シャンナムリンガム、イメルダ・カヒーベ＝エンダーヤ、ジム・スパンカットなど）を同時開催しました。シンガポールというコンテクストに合わせて展覧会を同時開催することにより、ユニークな教育の場を提供することが可能になったかと思えます。

SAMは、社会に広く「アート」として知られるコンセプトに取り組みながら、シンガポール、そして広く東南アジア地域の美的遺産を研究、発表、議論する基盤を提供していかなければなりません。ポスト・コロニアルという複雑な側面を抱えながらも、です。「Modernity and Beyond」展の入場者数は、「Masterpieces from the Guggenheim Museum」展の半分の数でしたが、プログラミングと評判を考慮に入れば、大成功だったと言えるでしょう（その他、重要な展覧会は次のとおりです：「Tradition and Innovation: Chinese Ink Painting in the 20th Century」「Unyielding Materials: Works by Singapore Sculptors」「Voyage to the South Seas: Nanyang School Paintings Artists in Education - Education in Art」「Rapport: 8 Artists from Singapore and Australia」）。

SAMの活動方針は、国際展の実施と東南アジア美術の収集及び研究という二本の柱にまとめることができます。シンガポールの視覚芸術の育成に必要なキュレーターシップとは何であるかという批評的な視点を持つことも使命となっています。ギャラリー・モデルからミュージアム・モデルへ移行した結果、アーティストが作品を展示する機会が少なくなりましたが、キュレーターシップの役割は、視覚芸術の鑑賞者の裾野と美術批評の幅を広げること、そして、美術作品を制作する環境をより刺激的にすることです。組織としての美術館は、偏狭な美術界の関心を越えることによって、より前向きでダイナミックな影響を与える責務を果たさなければなりません。

美術館とそのコンテクスト

おそらく日本、韓国、台湾を除くアジアの国のほとんどは、美術の基盤を構成するアーティスト、評論家、美術史家、美術学校、出版、美術館、ギャラリー、現代美術の展示スペース、オークション、コレクター、イベント、批評する大衆などの幅が広くありません。包括的な基盤をもたない国では、インターナショナル・アート・システム — つまり西洋のアート・ワールドと称するもの — に習ってシステムを整備してきたことは認めざるを得ないでしょう。美術制度を構成する要素と秩序に、緊張とダイナミクスが加わって、はじめて視覚芸術の発達に必要な環境が成立するとするならば、アジア美術のミュージオロジーは、与えられた環境によって、別の方向に発展していかなければならないでしょう。つまり、美術館は「固有のコンテクストの中にある制度」として理解されるべきなのです。

SAMは、国立博物館アート・ギャラリー（N MAG）とのギャップを埋めるために別の展示スペースを準備する事業にも関わっています。ギャラリー・モデルを改造する計画は、キュレーターシップの破綻を示唆するものではあ

りません。アジアの近代及び現代美術の研究は比較的新しく、学芸員のほとんどは、西洋の大学院を卒業し、西洋美術史の手法を学んできた人たちばかりであることは認めざるを得ません。また、アジアの美術館が固有のコンテキストの中の制度として確立するためには、各地域の近代美術の発展の具体的な歴史に取り組みなければならないのですが、現在提供されているキュレーターシップの枠組みでは未だ限界があると認めなければなりません。

そもそも、現代美術というものが文字を超越したアイデンティティ、状況、考え方を表現するもの — つまり、他の言語様式では到達できない人間の表現領域に入るもの — であるとするならば、既存の審美的または文化的枠組みに依存するキュレーターシップの類による対応では不十分でしょう。

— 組織が美術界の偏狭な関心を越える方法のひとつとして、与えられた美術の発達環境の中でミュージアム・モデルとギャラリー・モデルのバランスを実践的にとっていくという方法が考えられます。ミュージアムのキュレーションを越えた展示スペースをつくることにより、組織として、オーストラリアの現代美術館のような実験的スペースや、確立してはいるが未だ美術批評的研究が発展途上の地元のアートを展示するスペースのニーズを把握することが可能になるのです。教育の目標SAMの教育活動の中では、展示作品は歴史的、文化的、イデオロギー的、情緒的、創造的な多重の要素によって構成されているものとして提示されます。つまり、展示活動は、美術鑑賞をとおして鑑賞者が豊かな人間の創意と表現の潜在能力を発見し、自己を高めることを目的としています。作品の制作年代に言及しないのは伝統美術、近・現代美術という分類にこだわるのではなく、作品がもつ実際の教育の可能性にこだわっているからです。美術館教育は、潜在的な鑑賞者層に美術館に来てもらうこと、そして美術を鑑賞してもらうことを最重要課題として掲げています。SAMの教育担当のベレン・ポンフェラダは、「学習とは、個々人の知性や情緒がそれぞれの能力や価値観に基づいて、展示された作品や展覧会で提示された考え方に触れる機会を保障することなのです。」と述べています。ここでいう学習とは、美術館と鑑賞者の両者ともに関わっていく過程なのです。

(訳：帆足亜紀)

アジア美術館の誕生へ向けて

後小路雅弘

福岡市美術館アジア美術館開設担当課長

現在、福岡市の中心部に、1999年春の開館を目指して、福岡市アジア美術館（仮称）の建設が進んでいます。福岡市アジア美術館は、福岡市美術館の開館以来のアジア美術に関する活動とその活動が生み出した蓄積を基礎として、それを引継ぎ、さらに充実、拡大させていくために作られます。この新しい美術館は、いわば、福岡市美術館という母親がその胎内に育み、成長させ、いま生まれようとする子どもです。まだ見ぬアジア美術館について語ることは、母親である福岡市美術館の20年間の活動について語ることであります。

福岡市美術館の開館とアジア美術展

福岡市美術館は、日本全土に地方自治体の美術館が陸続と誕生しつつあった1979年に、「アジア美術展」を開館記念展としてオープンしました。

当時雨後の筍のように建設されていた公立美術館は、ほとんどの場合、欧米と日本の近代美術を収集展示しようとしていました。モデルとしての欧米の近代美術とその影響を受けて展開した日本の近代美術、という二元論的な枠組みが、その基盤になっていました。その結果どこも似たような美術館になる危険が、避け難く存在していました。どのように他の美術館にない個性を作り出していくのか、その個性を支える哲学は何か、新設美術館の大きな課題でした。

福岡市美術館は地方公立美術館にはまれな充実した東洋古美術コレクションを有し、同時に内外の戦後美術の収集にいち早く取り組むなど、幅広いコレクションを持っていましたが、美術館活動におけるもうひとつ決定的な独自の方向性を求めていました。

一方、ようやく西洋中心の近代美術史観に対する反省の気運が高まっていました。ユネスコの下部組織であるIAA国際造形芸術連盟（現在の日本語名称は国際美術連盟）が第7回の総会で、「世界の各文化圏ごとに美術家は自国の伝統を見直し、時代の要求にこたえる新しい美術を創造しよう」という決議を採択し、そのひとつの方法として、地域ごとに展覧会を開催する方針を定めたことも、その表われの一例です（1）。

この国際造形連盟の日本委員会は、積極的にアジア各国を回り、国際造形芸術連盟の委員会を組織すると同時に、国内の美術館にアジア地域の現代美術展開催を働きかけました。

福岡市一帯は、古代から日本と中国大陸や朝鮮半島との交流の接点でした。その地理的歴史的条件を考え、国際造形芸術連盟の働きかけを受けるかたちでアジア美術展が福岡市美術館の開館を飾ることになりました。同時にアジア諸国との美術交流が美術館活動のひとつに掲げられました。

アジア美術展の沿革

第1回アジア美術展は、開館記念展「アジア美術展第1部：近代アジアの美術～インド・中国・日本」（1979年）と、翌年にアジア地域の現代美術を包括的に紹介した世界最初の試みである「アジア美術展第2部：アジア現代美術展」の2部構成で開催。第2回展は1985年、第3回展は1989年、第4回展は1994年、とほぼ5年ごとに開催し、第5回展は1999年に新しいアジア美術館の開館を飾ることになっています。（日本語では、同じアジア美術展ですが、英語では第1回展はAsian Artists Exhibitionであり、2回展以降Asian Art Showと改名しています）

福岡市美術館は、このアジア美術展を活動の核として、そのための調査研究を行い、資料を集め、人間関係を作り上げてきました。また、展覧会出品作の中から主要な作品を購入し続けてきた成果が、800点を超えるアジア・コレクションとなりました。さらに、アジアの近代美術、現代美術を専門とするスタッフも育ってきました。こうした、アジア美術展をめぐる有機的な美術館活動の総体が、新設されるアジア美術館の基盤です。なにより、アジア美術展を開催していくなかで様々の問題にぶつかり、それを解決しようと努力する過程で培った哲学こそが、アジア美術館のバックボーンとなっています。

初期アジア美術展の性格

アジア美術展が、その出発点においては、ひとつの統一的な視点によって構成され、主張を打ち出した「展覧会」というより、アジアの芸術家たちが「アジア美術展」という場に集い、交流を深める「フェスティバル」であったことは、ASIAN ARTIST EXHIBITION PART II: FESTIVAL CONTEMPORARY ASIAN ART SHOW 1980 という英文タイトルに表われています。ASIAN ARTIST EXHIBITIONであってASIAN ART EXHIBITIONでないこと、タイトルにFESTIVALとあることによって、この展覧会の性格は明確です。アジア美術展の主目的に「アジアの美術家の相互交流」（2）がう

たわれている理由のひとつは、国際造形芸術連盟という芸術家の横断的な組織との協力関係でアジア美術展が開かれたことによります。

さらに、福岡市美術館のスタッフには、アジアの現代美術についての知識が乏しかった上、経験もノウハウもなかったもので、展覧会を組織するという点では、それぞれの国の側に全面的に頼るしかありませんでした。われわれとしては、展覧会を開催する何の基盤もないところへ無謀にも出かけて行って、ただ13カ国の現代美術を、とにかく福岡へどうやって持ってくるか、という難題を解決するだけで、精一杯でした。だから、出品作家、作品の選考は、参加各国の美術館や美術行政機関に委ねることになりました。当初、われわれの努力の大半は、その仕事を委ねる、信頼できるカウンターパートを見つけることに注がれました。

また開館時、アジア美術展は国際交流活動として位置付けられており(3)、決して美術館の中心的な活動(と目されていた)「収集展示」あるいは「展覧会」の枠内に位置付けられていたわけではありません。これは、当の福岡市美術館自身が、アジアの現代美術の質については、はなはだ懐疑的であったことを示してもいます。また、福岡市美術館の理念が「欧米」対「日本」という二元論的な枠組みの中にあつたために、そこにアジアの現代美術の入る余地がなかったともいえます。アジアの現代美術を紹介していくことは、その二元論的な枠からはみ出し、やがてはその枠組み自体の再考を促すものでした。しかし、福岡市美術館は当初は、その二元論的な枠組みを変更せずに、収集や展示と切り離れた国際交流活動に位置付けてアジアの現代美術に取り組んで行くことになりました。

主体性の獲得 フェスティバルから展覧会へ

アジア美術展の歴史を、それを組織してきた立場から回顧すると、それは、フェスティバルから出発して「ひとつの展覧会として成熟していく過程」ということができるし、その過程は、「展覧会を組織する主体がいかにして主体性を確立していったか」という歴史でもあります。

そのことは、出品作品の選考方法に表われています。第1回展、第2回展では、各国が自分の責任で作家と作品を選びました。第3回展から展覧会全体を統一するテーマを福岡側で決め、そのテーマにそって各国が作家、作品をノミネートし、その中から福岡市美術館が、最終的に出品作品を決定することで、展覧会主体の確立をはかりました。さらに、第4回展では、国別の展示を止め、同じ様な問題意識を持つ作品をグループ化して展示しました。

このように、わたしたちは、展覧会を主催する美術館の学芸員として、展覧会の主体性を獲得し、統一的な視点によって展覧会全体を構成すること、つまり「フェスティバル」からひとつの「展覧会」として「アジア美術展」を成熟させるよう努力してきました。そのことは、福岡市美術館活動の周辺に位置したアジア美術展の位置が少しずつ変わっていくことでもありました。

異国趣味から同時代の表現へ

過去4回のアジア美術展の歩みはまた「異国趣味から同時代の表現へ」の道のりでもありました。観客にとって、福岡市美術館にとって、アジアの美術家にとって。

当初、アジア美術展を訪れた人たちは、どこか「南の島」の、珍しい、美術を見るためにやってきました。だれもが「モデルとしての進んだ欧米」→「その亜流としての日本」という枠組みにとらわれ、その先にさらに「遅れたアジア美術」という拭い難い先入観を持っていました。観客のみならず、展覧会を組織する福岡市美術館の学芸員自身がそのような「遅れたアジア」という考えにとらわれ、珍奇なものを見るまなざしでアジアの現代美術を見ていました。

また、アジアの美術家にも、同様の状況がありました。そのころ、アジアの美術家たちは「ナショナル・アイデンティティ」の探求に躍起でした。わたしたちの国の美術の独自性とはなにか。わたしたちの美術をわたしたちの美術たらしめているのはなんなのか。そして、独立後に新たな国民国家を確立しようとしていたアジアの多くの若い国にあっては、「ナショナル・アイデンティティの探究」は国家的な課題でもありました。そうして美術家たちは、過去の「偉大なアジアの伝統」に、西洋とは違ったアジア美術の独自性の拠り所を求めようとしていました。偉大なアジアの伝統を求めれば求めるほど、それはエキゾチックなアジア像に近づいていく危険がありました。

観客も、学芸員も、美術家さえも、こうしたエキゾチックなアジアのイメージを求めようとしていました。福岡市美術館のアジア美術展の歴史は、こうしたエキゾチシズム、自分たちに都合の良いだけの身勝手なアジア像との戦いの歴史でした。4回のアジア美術展を重ねる中で、次第に展覧会の企画者と制作者、観客が、異国趣味を越えて、同時代を生きる人々の真摯な表現として、アジアの現代美術をとらえるようになってきたように思います。

第4回アジア美術展からアジア美術館へ

アジア美術展を開催していく中で、モデルとしての欧米とその影響を受けた日本美術という二元論的な枠組みが、再考されていきました。欧米との関係というよりは、それぞれの美術作品の内発的なもの、自律性の方に目を向けるようになりました。また、収集方針にアジア美術の収集が加わりました(「アジア美術の独自性を示す、古代から現代までの

優れた作品を収集する)」。それは、すでに福岡市美術館が所蔵していた東洋古美術の見方にも再考を迫るものでした。つまり、歴史的に日本美術の伝統の中で享受され、日本美術との関係でとらえられてきた中国朝鮮の美術が、アジア美術の独自性を示すという観点からとらえ直されるようになりました。

また第4回アジア美術展は、アジア美術館が誕生する上で大きな経験となりました。第4回展では、各国の出品作家から1名を招待し、約3週間滞在して、公開制作やパフォーマンス、レクチャーなどを行うワークショップを開催しました。公開制作によって、会場の様子は毎日変わっていき、ライブ感覚で公開制作やパフォーマンス、レクチャーなどを楽しむことができました。これまでの静的な展覧会からダイナミックな変幻する展覧会へと移行しました。同時に特別部門として「アジアのトラフィック・アート：バングラデシュのリキシャ・ペインティング」を開催。いわゆる「美術」の枠組みを越えた、日常生活の中の町を走るアートを紹介し、近代の「美術」概念や「美術館アート」に揺さぶりをかけました。

アジア美術館の構想を練る過程で、このライブな面白さに満ちたアジア美術展を、展覧会という一過性のイベントに終わらせるのではなく、日常的に展開したいと思ったことが、今のアジア美術館構想の基礎となりました。また、いわゆる「近代美術」の誕生によって周縁化されたものの方からアジアの「近代」を考え直す方向性が明確になりました。さて、このような経緯を経て、アジア美術館は単なる展示施設というより、交流（アーティスト・イン・レジデンス）や調査研究に力を入れる、従来の「美術館」の枠にこだわらない、ダイナミックな美術館となる予定です。

「美術館」とは本来、収集、展示、調査研究、交流、教育普及などの諸活動が、有機的に結びついて機能するシステムのことです。アジア美術展からアジア美術館へと向かうなかで、当初「美術館」の中に身の置どころのなかった「アジアの現代美術」を、もういちど「美術館」というシステム全体の中に置直す作業がなされました。

異国趣味から同時代の表現へ。フェスティバルから展覧会へ、展覧会から美術館へ。「欧米対日本」という図式から、それぞれの作品の文化的な文脈に即した理解へ。福岡市美術館は、胎内に宿した胎児を、ゆっくりと育ててきました。

註記

- (1) 概要については『連盟ニュース』252号(1977年)ならびに257号(1978年)、社団法人日本美術家連盟発行、を参照のこと。
- (2) 「広くアジア諸国の現代美術家たちの作品を展示することによって、各国美術家の交流をはかり、併せてアジアにおける美術家相互の理解と共通の文化意識を育てることを究極の目的」とした。(「開催の主旨」『アジア美術展第2部アジア現代美術展開催要項』アジア美術展実行委員会 1980年)
- (3) 「国際交流活動 国際的な文化都市を志向する福岡市の性格にかんがみ、幅広い美術館活動の一環として、海外(特にアジア諸国)の美術関係施設との連帯や交流を促進する。」開館当初の福岡市美術館マスタープランにおいて、アジア美術の位置付けは、あくまで「国際交流活動」であった。

近代アジア美術：その構造と受容

ジョン・クラーク

シドニー大学アジア学研究所準教授

梗概：

近代アジア美術のそれぞれの発生の場所における制度的かつ知的構造を要約し、アジア以外の場における最近の受容の回路と比較する。ことに、美術家自身による媒介機能だけでなく、受容の主要機関としての政府、財団、美術館、守衛的人物（ゲイトキーパー）やそのような職業などを含めた受け入れ側の文化的構造の役割を、美術史的観点から吟味する。

A. 近代アジア美術の構造（0）

欧米の外側にも近代美術はあるだろうという考えはおもしろいが、かならずしも魅力的ではない。本稿は、アジアや中東やアフリカやラテン・アメリカにおける近代美術の興味深い歴史的類似を議論しようとしているのではなく、インダス河以東、ツンドラのシベリアの南、アラフラ海以北の、地理学的に「アジア」を構成する地域にその範囲を限定するものである。ごく短く要約すると、アジアの近代美術は以下に挙げるような多様な立場によって構成されると言えよう：

1. 欧米的近代性にとっての内省的「他者」として現われたもので、これは、欧米的近代性の陰画的本質とも呼びうるものの「東洋的」な誤解釈の反映であったり拡大されたものであったりする。
2. 「地方的」もしくは「周縁的」近代性として現われたもので、これは、欧米的「中心」との相対的關係によって包括的近代性の中における場所が決まる。これは欧米起源を特権化する系統の中にアジアの近代美術を実際に沿って（自己限定的ではあるが）再記述するものであり、したがって欧米の覇権、さもなければ新植民地的な支配を基本的前提として受け入れる。この近代性の諸要素については「逆さオリエンタリズム」とか「反=流用」として議論されてきた。
3. 欧米のアカデミー的リアリズムの移入の成果と同じ方向性の問題として解釈学的に理解しうるもので、ここでは「近代」は様式的周縁部の属性であり、その多様な陰影の容認については歴史的にたどることができる。このアプローチは、モダニズムを社会的文化的に中立な様式として扱い、その広がりをも美術史的方法やまたはある意味で考古学的方法によって跡づける。
4. 不連続で雑多な近代性の系列として受けとめることができるもので、これは1750年から1950年に至る期間の欧米列強との接触や衝突という特殊事情から生じた。接触の内容には、絶対支配をはじめ文化的自主性のある（それが成功していたとしても）成り行きまかせ的な領土保全などさまざまな形態があったが、こうした事情は地域ごとの話法による地図を生み出していった。
5. ひとつの様態として現われたもので、これによって欧米以外の世界が抵抗を続け、ついにはルネサンス以来の欧米の掠奪に打ち勝ってきたもの。
6. 相対的に孤立し自律している一連の現象として現われたもので、これらは欧米的近代性からの移入のような外観を呈しているが、実際は、欧米のみならずその他「外部的」なるものから孤立した独自の活力をつねに有している文化の深層から生じた、欧米的近代性への反動である。

これら六つの立場についてここで論評する紙幅はないが、私の立場は4と5の中間に位置する。しかし、その向こうの作品や作家の生活の中にある、不連続な美術史的データによるかならずしも理知的とは言えないこれらの構成体を、「中立的」な地図として結果によって配置したものであることに留意しなければならない。立場についてのこうした分類は、多くの近代美術家をはじめ、とりわけキュレーターや評論家たちによる「近代アジア美術」を定義しようとする1950年代からの組織的な試みの基底にあるものだ。そうして、こうした分類はそれを定義する諸機関の機能と結びつき、また（フォーコー信奉者のような敷衍を行なうことが先走りでないとするなら）

あらゆる研究機関と、それら研究機関が支える学問的語法としてより広い意味に機能する実践の制度と結びついているのである。さらに、もしも研究機関がその実践において、キュレーターの作業や美術史的調査や展覧会予算などにおける資源の流れを正当化する手順としての起源の分類をまったく必要としなかったならば、多くの芸術的交流がキュレーターや美術史家による最新の実践によって認知されるのだということも疑わしくなるだろう。起源を欠いては、仲介者たるべきキュレーターや、考察者たるべき美術史家や批評家にとって「あいだの運動」というものはありえないだろう。作品やその創作者がどこからやって来るのかを言うことは、あらゆる非土着的結合に対抗するところの、芸術的実践の型による同一証明の政治学の一部なのである。発達の見地から定義された様式的立場を厳格にあてはめた分類や、鱗のように重ねられた偶然的な語法による分類ではなく、むしろキュレーターの範疇によってすぐれた作品や制作者が分類されるときでさえ、起源を特定することは、型式の勘定—すなわちすぐれた作品や制作者の比較文化的な分類を可能にする。「比較文化的」と言うとき、研究機関の作業にとってそれは「近代的民族国家の境界内にあることを前提とした文化」間の動きや比較を意味している。そのような想定の文化的中心どうしのあらゆる美術の種類展覧会は、美術作品が「近代的」でなくても、あるいは「前近代」と見なされる文化的時代のものであっても、本質的には近代的な現象なのである。このことはまた、様式的に「近代」とは無関係と推定される「前近代」的作品の比較文化的展覧会が、他者の注目に向けて「前近代」を再流用した形態によって少なくとも「近代」の位置を定め直そうとする、議論好きでやる気に満ちた文化的予定表の一部にしばしばなっていることの原因でもある。

起源に特権を与え、その差異を生んでいる原因について議論をしないことは、その差異を生み出した人びとを特権化し、そのことによって彼らが下すかもしれないさらなる判断の元となる根拠を議論しないままにおくことにつながることは明らかだ。この点において、キュレーターの活動と、美術史家や美術批評家などの活動は袂を分かつのである。前者の活動領分は、作品と作品についての判定をキュレーター社会(1)に提示し認めさせることに関心があるのである。

しかし美術史家や美術批評家の関心は、さらなる判定のための根拠をとことん論じ、作品の由来や不確定な要素についての彼らの議論を相互に関連づけることにある。そうした議論においては、あることに関する研究や議論や批評的立場を容認することが第一の目的なのではない。キュレーターと美術史家または美術批評家の間のいくつかの問題点が意識されることがあるのは、アジア以外の国々における近代アジア美術の受容に伴うこうした基本的関心の違いのためである。

B. 近代アジア美術の受容

近代アジア美術は、アジア以外の場所における受容の現場や回路内でキュレーターにとっては発生段階の範疇として受けとめられている。こうしたキュレーターの範疇はしばしば、発生した国、実践のタイプ、作家における他の文化との関連性など、世界的視野や、個々のキュレーターや専門機関の関心の置きどころの内での類別であって、ごく簡単なものである。こうした専門機関の関心がどのようなものかは、アジアにも時代ごとの美術があり、すくなくとも1950年代以降は欧米的感覚によっても認識しうるモダニズム的なものがあつたにもかかわらず、アジアに同時代美術があることがこの10年間でようやく分かったという点からも明らかである。これらアジア以外の場所での受けとめ方に一貫して認められる世界観は一種の歴史的デジャ・ヴュ(既視感)であるが、しかしそれは現代に適用され、彼らの自己正当化的独断によって特権化されて、文化体制の中から美術作品を選抜するのである。重要なことは、彼らにおける同時代的他者の発見は、アジア以外の文化においてはすでに終息した近代性の語法を相対化する途として、現在という時の一種の異国趣味化に相当するか、もしくはプロフェッショナルな仲介者にとってはそのように見えるだろうということだ。異文化間における異国趣味化のプロセスはそれほど単純でもないし、内なる偽りの意識の外的徴候でもなく、相互無知と力関係がまかり通る世界における妥協の結果としての競争学習のプロセスの一部であるから、そうした異国趣味化のプロセスを必要以上に批判することはおそらくできないだろう。異文化間の学習プロセスの一部としての異国趣味化は、その結果によって判定されるべきであり、同時にまた、そうした結果の理解からその構造の認識をそらせてはならないのである(2)。

受容の回路の問題はきわめて複合的であって、美術館や画廊の公的記録施設が開放されるまでは、その完全な理解というものはおそらく無理だろう(3)。近代アジア美術は、ますます地球的規模になる受容と交流の一連の回路内において受け入れられている。美術の受容行為におけるそのような回路が、経済における他の種類の回路の亜類型なのか、あるいは、市場のメカニズム(ここでは研究機関による介入は、美術の受容現場としての美術館や画廊による介入とはまるで異なっている)によってさらに遠くにまで及ぶダイナミックな経済変化なのかを判断することはむずかしい。きわめて単純な観察結果を見ることができよう。近代アジア美術は、欧米におけるようなキュレーターの活動の語法にとって、さらにまた多くのアジアやオーストララシア【訳注: オーストラリア、

ニュージーランドとその近海地域]の活動にとって、手つかずの分野であるように見える。そうした活動がかつても今も構成しているのは構造的無知の産物であるから、そのような話法は頻度の増大とともに受け入れられてゆくのである。この無知が分解されて、今日のさまざまな作品になりうるのである。マティスやセザンヌの回顧展をほとんど規則的に10年周期で目にするような欧米社会や、「国民的」で「近代的」な著名美術家の展覧会が半永久的に繰り返されるアジアやオーストララシアでは、近代アジア美術の展覧会はこの循環を破るひとつの途なのである。それは、個人的、組織的、ときには国家政府的な野望の領分となってきた。近代アジア美術はしばしば受け入れの現場においては確立していないものであるから、その移動は、美術作品にとっては価値の融合を意味することが多い。これは、アパデュライが示した意味での「価値のトーナメント」に似ている(4)。状況の裏側ではキュレーターたちが、特定の美術家の仕事に彼らが献じた意義と将来の展覧会の約束手形を交換していることを人は知っている。この状況は、中世の銀行家たちがヨーロッパの産業見本市で決済した約束証書のための為替相場取り引きに似てきている(5)。大部分は目に見えないこうした奇妙な初期的交換の回路では、美術は、その解説者の比較文化的な仲間うちの気を引くような、複雑で奇異な単なる文化的産物であるよりは、キュレーター間の、あるいは美術の場所どうしの通貨のようなものとして現われてくる。このような受容の現場と交流回路との間の接点では、仲介者もしくは世話役による判定は、1920年代に、ジョーゼフ・デュヴィーン(6)が売り出したあやしげなルネサンス美術にバーナード・ベレンソンが安易な証明書を書いたときの状況に似ている。近代アジア美術の今の状況にあてはめれば、1点の作品の意味や経済価値は、キュレーターの意見が文化的境界を横切る以前からあらゆるマーケットや公的パトロンの求めによって生じていたというよりは、むしろそれが文化的境界を横切るときにこそ生み出されるのである(7)。

美術作品の循環が単に経済的プロセスの直接の結果ではないならば、近代アジア美術受け入れの現場や仲介者は、高度な社会的決定によっているのであり、彼らが役目を果たすためには後援という形での移動のための高額な給付金が必要であることもまた火を見るよりも明らかである。ここで人は、私立財団、政府基金、企業助成の存在を思い浮かべられるだろう。これらの後援体制は、そうした循環を、彼ら後援者にとっての文化的、政治的、経済的な各目標と結びつけるのであって(すくなくとも、後援体制がそれら目標を無視することはありえない)、商業画廊に見るような広く社会的に確立した基準や個人的趣味によるところの美術作品購入を経由しての制作者への後援とは、いずれにせよ異なっている。それはまた、非商業的な文化機関の企画展に並ぶさまざまな種類の「難解な」前衛作品に対する後援とも異なっている。近代アジア美術は、それを文化と文化の間に位置づけするような場所で受け入れられるだけでなく、じつにさまざまな種類の文化的体質の間に位置しているのである(8)。じつのところ、展覧会のために資源に移動性をもたせるキュレーターの能力、そしてそれらをさまざまな組み合わせの支持者たちにアピールし受け入れさせる能力は、その種類と範囲とにおいて、競合することなく選択し後援を獲得する排他的権利の行使の技術とは異なっている。もっと正確には、選択する能力は、展覧会という最終結果における質の保証として、そうした資源の興味をそそるようになっていく文化的商品(9)なのである。そして、資源を確保する能力は、展覧会とその容れ物たる場所に作品を供給する人びとの興味をそそるようになっていく文化的商品なのである。これら文化的商品がいかにして経済的商品に転換されるかは、展覧会自体の規模を超えた複雑な問題であるが、キュレーターや美術家自身のある部分をはじめとして、人によってはそれらがすくなくとも経済的恩恵をもたらすことは知っておかなければならないだろう。

C. 近代美術の流れの多面性

ひとつには地元における文化受容の位置づけのために、いまひとつには外から内へという美術作品の流れの現実のために、美術史的アプローチは今までのところこのプロセスを一方的または片側通行として単純化しすぎるきらいがあった。事実私たちが内側と外側の両面の関係の複雑なつながりの中におけるキュレーターを見るとき、また彼らがその中でA文化からB文化へという美術の動きの身元保証人としての働きをし、つぎにはB文化からA文化へという反対の流れにおいても同様に機能することがあることを見るとき、その中の何人かの主要な関係者たちにとってはこのプロセスが多面性をもつものであることも明らかだろう。展覧会に選ばれることは、海外での認知や展覧会の経験によって、しばしば国内での恩恵を美術家にもたらす。ことに近代美術家がもはや国内画壇において影響を有していないような文化や、あるいは、若手や中堅の美術家に対する規模の大きな助成制度のないところでは、海外での認知が先行するような場合は少なからずある。言い換えると、通常は外部的回路による内部への干渉だと考えられることが、じつは同時に内部的回路による外部的回路への干渉を含んだ二重の相互関係にあるということである。

受容のプロセスとしてこれまでのところざっと見てきたことについての私たちの見方のこうした再構成は、アジア以外の国ぐいにおける近代アジア美術の受容についてのあらゆる分析にとって重要な意義がある。人は、ア

アジア以外の国ぐにに近代アジア美術を受容させそうなものについて、これまでの一方通行的見方に立った疑問を發するかもしれない。人は、作品、美術家、興行的キュレーター、展覧会提示の戦略などといった一式の範疇を提案するかもしれない。分析的立場は、近代アジア美術はアジア以外の国ぐにの美術的話法の中に近代としていかに組み込まれたか、または、アジア以外の国ぐににおける受容の様態はアジアの国ぐににおける新種の近代性をいかに構築したか、という問いを發するだろう。

しかしながら私たちは、今やこのプロセスを多面的視点によって反対側から同時に見ることができなければいけない。アジア以外の国ぐににおける近代アジア美術の受容は単に受身的なものではなく、それどころかアジアの芸術文化自体による欧米的話法への積極的な組み込みなのである。部分的実現しかみてはいないが、それはつまり積極的な自己定義のプロセスである。ある意味で、多様な欧米的モダニズムを生んだヨーロッパのアカデミー的リアリズムの(地域的自主性をもったさまざまな状態と様式の下での)選択的な移入と流用の時代はすでに終わった。生み出されたものは、もとの欧米的モデルの周囲の虚ろな影であったとは人は思わない。アジアでは、美術が内部で鱗のように重なり合った回路は、ほとんどが地域的文脈によって特徴づけられていたのであるが、しかしながらそうした回路内で用いられた話法の要素の多くは欧米から来たものであったのだ。

欧米における近代アジア美術の役割についての展覧会には多様な経路がある。その第一は、欧米とアジアの接触にとっては隙間的である美術の近代性という別の歴史(一種の地域的混成)を示すことである。それは「私たちの」近代性の歴史の提示であり、近代アジア美術が近代性に向けて異なった経路をもち、あるいは美術的近代性の異なった組織化をそれ自身行なってきたことの実証を含むだろう。美術界の中には、近代性の「アジア型」といったものがあるかもしれないと考がちな人もたぶんいるだろう。しかしながらそれは民族主義的目的に与するおそれがあり、そのようなアジアの美術の近代性のうしろ向きの概念化は実行不可能なことである。なぜならアジアにおける近代性の発生は、1750年代から1930年代に至る多様な欧米的美術的話法との接触によって生じた、ひじょうに多くの異なる美術的話法の相対化によるものだからである。近代アジア美術は、この発生の契機を知ることによってのみ、歴史的な再理解を伴った構造的類似性の構成概念たりうると私は考える(10)。

第二の経路は、近代アジアの美術家を、ヴェネツィアやサンパウロのピエンナーレや、欧米在住のアジア出身のモダニストを含むようなテーマ展(たとえば、その初期において韓国のシュルレアリズム詩に負うところがあることに触れずに、フルクサスのメンバーとしてのナムジュン・パイクを展覧するような(11))など、すでに欧米が作り上げた展覧会の回路における対等なパートナーとして位置づけるという方向性である。これはもちろん、美術家の、そして作品の表現におけるアジアの痕跡を押し込め、または括弧に入れて棚上げすること、さらにアジアの美術家を一様な関係者群の中に均質化することを意味する。「大地の魔術師」展(ポンピドゥー・センター、1989)のような見た目には再構築的な欧米的展覧会でさえ、その展示のところどころで、作品の並置やレイアウトから、作品自体に見出される痕跡を残して他の明らかな文化的痕跡をぬぐい去ってしまったのである。

第三の経路は、交流の新しい回路のための初期的財団を設立しまたはそれを確保しようとするような試みの中に見ることができた。これは、福岡市美術館の一連のアジア美術展やクイーンズランド・アート・ギャラリーの「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」など国際展の形式を新たな地方主義の範疇へと同化させる方向に向かう可能性がある。あるいはそれは、その関心の範囲にとって都合のよい仕事をオーストラリアのような他の場所から含み込んで、近代アジア美術的話法を確立するかもしれない。この経路は、たとえば日本のベネッセ財団の助成による1995年ヴェネツィアでの「トランスカルチャ」展のように、他者性のモデルとしてアジアのモダニズムを欧米的美術的話法のただ中に置き、それを欧米的話法が跡づけることになる。ただし、これまでのところ、こうした展覧会が穏やかで協力的な構成であり組み込みであったとしても、そうした展覧会が民族主義的なあるいは汎地域主義的な文化主義の好戦性と手を組んだならば、攻撃的な展覧会というものも考えられるだろう。

最後に私は、美術の交換における古い人的存在にとっての新しい状況について触れておきたい。おそらく美術史家やキュレーターたちは自身は、展覧会の組織者としての役割と、ひとつの文化の美術的産物をほかに仲介する、何世紀にもわたる商行為でもなじみの仲買人的立場の美術興行主の役割とを演じがちだった。この外見上の相似は、かつての仲介者との重要な違いを見失わせがちである。Aという文化における美術的産物の価値は、かつてはBという文化においても明白であって、それに見合う条件で売ってくれる仲介者や商人がいればよかったのである。もちろん歴史におけるこうした交換は、ひとつの文化の交換商品が他の文化の象徴的資本となるプロセスとして説明しうることについての複雑な問題をいつもはらんできた。たとえば、織物や陶磁器や絵屏風など高度な文化的固有性をもつさまざまな種類の生産物は、17世紀においては東南アジアや中国からベルシャに至る国ぐにの間の交易で流通した献上品によく含まれていた(12)。20世紀後半期の近代美術の交流における違いは、

そうした品じなを生み出した文化の外側での選択や展覧会によってその交換価値は生まれるということであり、もとの文化の中では商品としてはまるで機能しなかったり、単に象徴的資本の再構成の一部であったりしたのである(13)。さらにそうした品じなは、売り買いされることなく文化的中心を出たり入ったりするために、第一に象徴的資本としてのみ交換されるのだが、いったん外の場所との交換が行なわれると、それらの経済的商品価値はそれが発生した文化内で高まるのである。それらの交換の対価となるのは、B文化のA文化への介入という反対方向の動きにおける、「前近代」や「近代」あるいは「現代」といった象徴的資本の交換のまた別の組み合わせなのである。交換される品じなはこうして二重の循環をするのである。それらの品じなの象徴的資本としての交換は、他の象徴的資本をしばしば裏書きする(人類学的には交換保障をすと言えよう)ことになる。一般的に受け入れられた実態としては、作品が市場に入ってゆくときそれらは実際的交換価値に変換されるか、あるいは象徴的価値を、美術館などアクセスが限られた倉庫の外側にあるような品じなに移すことによって、それらは潜在的交換価値に変換されるのである。このような「交換可能な」品じなは、商業的画廊や骨董市場におけるようにすでに潜在的な交換関係の中にあるのだが、しかしそうしたマーケットにとって、象徴的価値は外的回路を通すことによって交換価値へと転換されるのである。

そのような交換行為の中心部には、単一の実在としてまたは特定の役割によっては名指しできないふたつの存在がある。ひとつは守衛(主催者、文化担当公務員、美術商、キュレーター)であり、彼らは文化的商品の流入を管理しそれによって利益を得るが、同様に流出に介入しさらにはそれを管理するのも、まさにこの世界における同一の彼または彼女であったりする。いまひとつは、文化的商品の生産者(美術家、工芸家)で、同時に彼らはこの回路の内部で自分たちの仕事を位置づけようとする。それは彼らが、美術家自身を象徴的資本として交換の対象とすることができる他の制作者との仕事の機会の個人的な交換関係を継続させるためであり、制作の機会の増加によってこんどは象徴的資本が交換資本となるのである。こうして、美術家はその仕事の(象徴的価値から交換価値への)転換を確実なものにするために、そうしてまた、社会の一単位としての自分たちの地位を確保するために自らが介入する回路の一部として、人は、ますます複雑化してゆく一連の国際的美術コンペやアーティスト・レジデンス(滞在制作)を目のあたりにすることになるのである。

D. 結論

前段後半部分の記述は、近代アジア美術の定義と新規の自己定義の中で同化してゆくプロセス上の、重要な機能と人的存在を意図的に抽象化してある。それらはここでは抽象的意味で記述されるべきものであり、それはひとつには、特定の個人名を挙げれば、筆者は「個人攻撃」として非難されるおそれがあるためである。また他方では、そうした機能や人的存在は、自分が選んだり作り出したりした美術品に関して、中立的価値判断ができるような自己超越的個人ではないということを理解しておくことも重要である。彼らの判断は、回路の構造それ自体と、さらに他の回路との接点に身を置くことによって得られる利益との両方によって形づくられるのであり、そうした古い交換回路の新しいヴァリエーションに彼らは位置しているのである。

このことは美術史と美術批評にひとつの明らかな帰結をもたらす。固有の美術話法ないしは文化を代表するものとして、近代アジアの美術家または作品を際立たせるすべての判定評価は、しかし固有の歴史的立場をもつ話法の場に対抗しての物言いではないのであって、利害関係による過度の妥協の産物と見なされるべきであり、したがって疑わしいと言える。しかしながら実際の場においてはそのような判定は避けがたく必然的であり、あるいは守衛的立場や制作する立場においては必ずしも意識的なものではないのであって、そうした判定を行なう立場に対しては、判定の相対的重要性に関してさらなる距離と中立性が求められるだろう。簡単に言えば、キュレーターや美術家は自らのプロパガンダの盲目的しもべとなってはならず、それはとくに、ショーヴィニズム的な民族主義的解釈やご都合主義的な興行主的操りに従属しやすい初期の段階の分野(多面的な構造をもつ近代アジア美術のような)において言えることである。文化密着的であろうと比較文化的であろうと、こうしたことを成り立たせまた許容することは、長期的に見れば多様な美術話法にとってためになることではない。そのような判定や作品を歴史的なまたは批評的な分析にゆだねるべき創造的職務に就く人びとにとって、この距離は(必然的に関わらざるをえない距離であったとしても)等しく重要なのである。

註記

- (0) 私がここで論じる観点については以下で詳述している: Editor and contributor, *Modernity in Asian Art*, Sydney, Wild Peony, 1993; *Modern Asian Art*, Sydney, Fine Art Press, 1997: 'Art and its' others'-recent Australian-Asian visual exchange' [1993&1994], in Dever, Maryann, ed., *Australia and Asia*:

cultural transactions, Surrey, Curzon Press, 1997; 'Dilemmas of [dis-]attachment in the Chinese diaspora', *Visual Art + Culture*, no.1, 1997.

- (1) ちなみに、広告イメージや展覧会の位置づけの商業的操作における省略はすこしも奇妙なことではない。私の記憶が確かなら、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館で国際交流基金などが主催して1980年代に開かれた「ジャパン・スタイル」展のころに"The Japanese Art of Car Makin"の謳い文句でホンダが行なった広告は、そのことの不変性を決定づけた。
- (2) 'Art and its 'other' - recent Australian- Asian visual exchange' (前掲) を参照。
- (3) 私自身の調査体験によると、美術館側の記録がないような場合でも、「理事会会議録」(もしそれが閲覧可能であれば) やそれに類する資料には、そうした決定の再構成にとって美術史的に価値ある多くの情報が含まれている。
- (4) 以下を参照 : Appadurai, Arjun, 'Introduction: commodities and the politics of value' in Appadurai, Arjun, ed., *The Social Life of Things, commodities in social perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- (5) 以下を参照 : Braudel, F., *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Volume I, The Structure of Everyday Life*, [tr. Reynolds, S.], London, Collins-Fontana, 1981, p.472-473.
- (6) ジョーゼフ・デュヴィーンについては以下を参照 : Simpson, Colin, *Artful painters, The Partnership: the secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London, Bodley Head, 1987; Fowles, Edward, *Memories of Duveen Brothers*, London: Times Books, 1976; Duveen, James Henry, *The rise of the house of Duveen*, London, Longmans Green, 1957.
- (7) 以下を参照 : Interview with David Hansen and Jean-Hubert Martin, 'A view from the Centre', *Art Monthly Australia*, no.48 April & no.51 July 1992.
- (8) それは「……規則への服従のあらゆる産物たることなく、客観的に『規定され』また『規則的』でありうるところの実践と表象の組織化と世代の諸原理……」である。以下を参照 : Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, (1972, translated by Nice, R.), Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p.72.
- (9) 「文化的」商品とは、第一に、象徴的資本を生むものとしての地位にその価値を負うあらゆる物と定義づけることができ、第二においてようやく、あらゆる交換回路の中の物品と定義づけることができよう。それは、「象徴的産物維持の(識字能力と関連した)技術の不在が、象徴的できわめて文化的な資本の物質的具體化を遅延させるような社会構造」の中に見ることができる。Bourdieuの前掲書p.89を参照。このBourdieuの公式化における「識字能力」を「文化的な可読性」と置き換えるなら、この概念は異なる文化間における美術の交流にもはっきりと直接的にあてはめることができる。
- (10) このような歴史的再構成の到来については1991年の「キャンベラ会議」の資料に見ることができる (Clark, 1993参照)。このような視点に立った展覧会がほかで構想されている間に、以下のように日本の美術館で最初に具体化し実現したことは、さまざまな日本の機関の功績を多とするものである : 福岡市美術館の歴史的回顧展「アジア美術展」(1979、1980、1985、1989、1994)、国際交流基金アジアセンターの「アジアのモダニズム」展(1995)、最近の出色である福岡市美術館ほかの「東南アジア : 近代美術の誕生」展。
- (11) 以下を参照 : Robert J. Fouser's paper on Paik Nam-Jun delivered at the 2nd Asia Pacific Conference on Korea Studies, University of Sydney, July 1996, and scheduled for publication in the conference papers.
- (12) 1686年という早い時期のシャム国王からフランス国王への進物に「傘2本」(実際は屏風、日本の木製、六曲で、日本の天皇からシャム王に贈られたもの) というのがあった。以下を参照 : *Harangues faites a sa Majeste et au Princes et Princesses de la Maison Royale par les Ambassadeurs du Roy de Siam a leur premiere audience et a leur audience de conge*, Paris, 1687 [tr. and ed by Smithies, M., as *The Discourses at Versailles of the First Siamese Ambassadors to France, 1686-7, together with the list of their presents to court*, Bangkok, The Siam Society, 1986].
- (13) 以下を参照 : Bourdieu, 1977 (前掲), p.171-183.

(訳 : 嶋崎吉信)