

マルチカルチュラリズムの罨

建島哲

多摩美術大学教授

私はこのレクチャーを、いささかポレミックなものを受け取られるかもしれない一つの仮説から始めることにしたい。それはアジアの現代美術におけるインスタレーションの問題を巡っての、一種の“異論”ということになるだろう。

周知のようにインスタレーションの作品はアジアの、就中、東アジアや東南アジアの現代美術の主要な部分を占めている。しかしその方法的な出自については、これまで深く議論されることのないままに、アジアに内在的なものという通念がまかり通ってきたように思う。つまり西欧から移入された絵画・彫刻二分法という理念に対して、インスタレーションは各地の風土や文化的伝統と関わりながら自然発生的に台頭してきたものであり、またそれ故にこそ地域的な固有性 (indiginity) を強く有していると考えられてきたのである。

たしかにインスタレーションは、技術的にも、素材的にも、また生活との関わりや空間感覚においても、アジアのそれぞれの文化や風土を深く反映しているのは事実である。しかし、実は私は、そのこととインスタレーションの方法的な出自とは、不用意に結び付けられるべきではないと考えている。そのような短絡的な発想は、むしろマルチカルチュラリズムの陥りやすい罨であって、ともすればアジアの現代美術の見方に、また歴史的な理解に、あるひずみをもたらすことになりかねないろう、と。

問題を明確にするために、ここで私なりの“異論”を述べることにしよう。インスタレーションとは（たとえアーティストたちがそうと自覚していないにしても）現実には欧米の戦後美術からの直接、間接の方法的な示唆によって成立したものであり、何ら自然発生的なものではないのではない。もちろん具体的な例証は困難であり、一概にそうと断定するわけにはいかないかもしれない。しかし、indiginityを風土的にも歴史的にも自己完結的なものとばかりみなしてしまう偏狭な考え方に対峙するために、私はあえてこう主張しておこうと思うのだ。

インスタレーションの自然発生説には、端的に言って二つの疑問がある。一つにはその発生を誘うような、絵画・彫刻二分法とは無縁の表現の伝統、いわばインスタレーションの方法の祖型となるものが、私の知る限りの地域では、近代や近代以前の歴史の中に見出すことができないという点である。もう一つは、もしそれが地域的な文化のindiginityにのみ依拠するとするならば、なぜ70年代の時期にアジア各地でほぼ同時にインスタレーションの作品が台頭してきたのかということの説明がつかないということである。

アジアのアーティストたちは、同時代的な情報はかなり乏しい状況に置かれていたとはいえ、多少の人的交流や印刷物などによって、欧米のインスタレーション的な作品の動向に触れえてはいたはずである。もちろんそれぞれに事情は異なってはいたにしても、そのことの刺激が彼らを環境的な表現に向かわせるきっかけの一つになったと見なすことは、無理な考えではない。事実、たとえば70年代後半に初発的なインスタレーションを試みていたインドネシアのニューアートムーヴメントに参加したアーティストや中国の星星画会のメンバーが、ダダイズムを同時代的なものとして意識していたという証言を私たちは聞くことができるのである。（アジアの各地の相互的な交流の中でインスタレーションへの気運が生じたという考えもありうるだろうが、現実には少なくとも70年代までは交流は極めて限定されたものであった。80年代からの福岡市美術館や国際交流基金の開催するアジア美術展で初めて互いの接触が生じたとは、出品した多くのアーティストが語っていることである。）

当然ながら、こうした見方には次のような反論がありうるだろう。祖型はないと言うが、アジアの現代美術のインスタレーションには、伝統的な祝祭や宗教儀式の造作を反映したものが多く見られるし、また必ずと言ってよいほど日常的な生活具や、その土地の樹木などの自然素材が用いられているではないか。近代に移入された絵画・彫刻の理念とは異なって、それはむしろ欧米からの影響を排し、indiginityを回復させたところで初めて成り立つ表現と見なすべきなのだ、と。

しかし、私はおそらく事態は逆ではないかと考えている。つまり風土的、伝統的な要素がもし回復されているにしても、それはインスタレーションの方法によって“事後的”に可能になったのであり、何もインスタレーションの領域そのものが、アジアの文化の内的必然性によって生み出されたわけではない。また伝統へ直接的な回帰と見なすのも、多くのアーティストたちが当初に抱いていたはずの前衛的な意識からして、やはり不自然なのである。

欧米においてもインスタレーションの歴史は浅い。この言葉が美術のジャーゴンとして用いられるようになって

たのは60年代あたりからであり、作品としての先駆的な例としても20年代のクルト・シュヴィッターズのメルツバウに遡るに過ぎない。またそれ自体、美術上の特定のイズムに基づいているわけでもなければ、自立したジャンルをなしているわけでもない。言うならば既存のジャンルの規範におさまらない表現のあいまいな外延の全体を、便宜的にインスタレーションと総称しているのである。

アジア各地のインスタレーションがindigenousでありうるのは、その出自が欧米にあるにせよ、もとより歴史的、制度的な規範を欠いているが故にアーティストたちが容易に自らの方法とすることができ、またある意味では融通無碍に、もしくはプリコラージュ的と言ってもよいだろうが、それぞれの風土的、伝統的な要素を取り込みうるからなのだ。もしインスタレーションが美術におけるマルチカルチュラリズムのサンプルたりうるとしても、それは結果的にであり、少なくとも方法自体においてはより広範な同時代性として捉えられなければならないのである。

*

マルチカルチュラリズムは多様性を積極的に肯定する思想であり、本来ならその寛容さにのうちに、コミュニケーションの可能性の拡大が託されるはずのものである。しかしアジアや第三世界の文化を対象にする場合、ややもするとそれはindigeneityを不可侵なものとして神聖視し、引いては欧米に対する文化的な差異を絶対化してしまうという論調を招きがちなのだ。

危険なのはそのような姿勢が、同じマルチカルチュラリズムの美名を掲げながらも、文化的な翻訳の不可能性を主張する不寛容なイデオロギーに結び付いてしまいかねないことである。

たとえばキュビズムはプリミティヴ・アートの植民地主義的な搾取であるという、一見、通りのよいレトリックがある。たしかにピカソがアフリカの仮面からインスピレーションを受けたとき、その背景となる文化には何の関心もなかっただろう。彼はその用途はおろか、どの部族のものであるかさえ知らなかったかもしれない。文化的な搾取に対するレトリカルな批判は、そこから当然のことのようにして、他者の文化をその元の文脈のままに把握する以外の理解の仕方を許さないという、ナイーブな正義感に訴えるモラルを引き出してしまふ。

しかし本来のマルチカルチュラリズムに照らして、キュビストの振る舞いは果たして批判されるべきなのだろうか。フィールドワークを旨とする文化人類学者ならともかく、美術家に同じモラルが要求されるとするならば、異文化の参照などということはほとんど不可能なことと言わなければならないのではないか。もとより芸術家が他者の文化を全体として受け入れることがありえないならば、そのモラルはつまるところ、コミュニケーションの断念を意味してしまうのである。

もしマルチカルチュラリズムを寛容な文化的相対主義の思想とするならば、私たちはピカソが受けたインスピレーションもまたコミュニケーションのありようとして許容しなければなるまい。さらに言えば私たちもまた朝鮮半島の白磁や青磁を、それらが宮廷で用いられていたか庶民のものであるかを知ることなく、自らの中で培われた美意識によって賞賛するであろう。そして琳派や浮世絵についてはおそらくその逆のことが言いうるに違いない。マルチカルチュラリズムが不寛容に対する救済の思想たりうるのは、地域的、民族的な文化の差異を前提としつつも、なお価値を共有しようということへの信頼があるからなのだ。

*

インスタレーションから少し話が飛躍してしまったようである。ともあれ私は何もインスタレーションの出自に対する仮説によって、アジアの現代美術の特質を否定しているわけでもなければ貶めているわけでもない。ここで言いたいのは、異文化からの影響を引き算すれば、ピュアな文化が現れるという考え方、文化的なindigeneityが自己完結的に存在しているという考え方の危険性についてなのである。

そういえば、インドネシアやタイ、あるいはインドの50年代の絵画には、期せずしてキュビズムの影響が強く反映している。時期の異なった日本のキュビズムも含めて、これらの国々の受容のありようを比較検討することは、まさに本来のマルチカルチュラリズムのテーマとして興味深いものであるだろう。もっとも今の私には、残念ながらその問題を論じるだけの準備がないのだが。

中心の内側から外側から

ホン・リュウ (劉虹)

美術家

私は、歴史的情景の写真をもとに絵を描きます。主題は、世紀末の売春する子供たち、纏足の上流社会の女性、清朝の高級娼婦、西太后、皇帝溥儀、皇帝妃王容、1930年代の洋装の女学生、京劇の女形、20世紀初頭のバルチモアの缶詰製造所で働く移民の子供たち、私の母と祖母、革命後学生だったころの私、文化大革命時に農民として働く私、そして在米外国人になった私。作品の外郭の型は、19世紀の写真立ての形（アーチ型、楕円形など）を真似たり、主題の実際の輪郭をなぞったりして作ります。また、もとの写真の厳かさを強調するために漆塗りの棚や中国製のアンティークの小物、建築物の一部、中国製の鳥かごなどを付け加えることもあります。パブリック・アート規模の作品では、鉄道線路を用いたり、フォーチュン・クッキーを20万個積み重ねて「金」の山を作ったり、あるいは、ある場所から発掘された日常品を利用したりします。

私は、36歳まで中国で生まれ育ったアメリカ人作家として、写真の発明以降の時代を生きた中国人女性の歴史を中心に、ジェンダー、文化、言語、エポックを超えて移っていく個人のアイデンティティに関心を持っています。近代中国は、ちょうど写真が発明され、西洋から輸入された時期と重なります。私は、たいいてい女性が被写体となっている歴史的な写真を題材としていますが、その多くは念入りに演出された写真スタジオのセットの中で撮られたもので、西洋文明とアートの装飾に囲まれて撮影されています。幼児売春、幼児皇帝、打ち首された反逆者、先祖の満州に村にいる私などのイメージの中には、模倣されたスタイルやさまざまな文化が不調和にせめぎ合い、私たちの目には、まるでモダン以前にポスト・モダンがすでに存在していたかのようにも映ります。私は、画家として写真の表面を掘り起こし、埋もれた物語を探ろうとしています。よく女性を題材に描きますが、古い写真の色褪せた部分に絵の具で「化粧」を施し、写真に変わって油彩の色を重ねます。女性の肖像画を描く時は、女性的アイデンティティの投影とそれを見つめる視線とを表出させ、皮肉な歴史と文化のあいまいさを表現しようと試みます。演出された歴史的情景の写真を無造作に、包み隠さず描くのです。

ここ5年間は、写真に絵の具を流し、刻まれた記録を筆とキャンバスに落された絵の具で水解させていくような作品を制作しています。その過程で中に凍結されているであろう、文化や個人の物語をゆっくり眺める、あるいはとき明かしていきます。イメージの一部に筆跡の絵の具を固めたり、または色や形を導入して、その部分を残して生かす、または強調するといった方法を取り入れることもあります。溶けていってしまうものと残されるものの狭間に深い意味が秘められているのです。私にとって絵画を描くことは、歴史と私の間に立ちただかる記録写真の意味を解き明かしていくプロセスなのです。絵を描くときに使われる写真は、不完全で、忘れらるれ、創作さえされている私の過去の経験を通して振るいにかけられます。―― まるで、写真が擦り切れ、色褪せていくように。そして、やがて私の主観的経験や写真の記録よりも大きなあいまいなものが浮かび上がってくるのです。写真上の記録からどれだけ遠ざかり、歴史的な記憶にどれだけ近づくことができるか、ということに関心があるのです。

文化大革命の間、外套に絵具箱を隠し、散歩をするふりをして野に出ていったものです。そのころの私の目的はとにかく描くこと、マオ（毛沢東）の顔ではないものを描くことでした。今では違う目的のために絵を描きます。基本的には、新鮮さの衰えない絵画を描くことが目的となっています。規範を回避しながら、伝統を尊重し、中国の山水画のような多角的なパースペクティブを織り込みたいのです。私は、自分の絵画及びインスタレーションが固有の文化を表わすと同時に、国際的にも共感できるもの、また、移民の経験やポスト・モダンな世界の文化の物語に通ずる国際的な言語の一翼を担うことができるものであってほしいと願っています。

洗脳、プロパガンダ、階級闘争、焚書坑儒を経験した今は、メディア時代、ウェブサイト、e-mail、スピード・サービスを目の当たりにしています。「人民の心と魂に使える」社会的責任は―― かつて、強制されたイデオロギーだったわけですが―― 今では私なりに解釈する理念になっています。私はまさに政治的正当性（ポリティカル・コレクトネス）を実践する現場に立ち会ったわけですが、それは芸術のためにも社会のためにもならないものでした。アメリカにも政治路線はありますが、知的に理解され、人々の需要に応えるものとして存在しています。私は、隠されたイメージを表出させること、忘却された物語を思い出すこと、置き忘れられた歴史を探ること、無名の個人の記憶をたどること、歴史的記録を批判することなどを通して情報を取り戻して、更に再生し、毛沢東を見たことも、ミッキー・マウスに会ったこともある世代の移民としての経験を裏付けようとしています。こうして、より優れた時代の目撃者になることもできるのではないかと考えるのです。

しかしながら、中国生まれのアメリカ人女性アーティストとしてのキャリアの中では、作品よりも私自身の個人的な経験、または、絵画の主題にまつわる話に注目が集まりがちです。もちろん、主題が私の作品の中でそれぞれに物語を語ってくれるわけですが、それをもって物語が完成するわけではありません。私は、事実中国の社会主義リアリズムの訓練を受けていますが、その中には19世紀のロシアロマン主義絵画、そして更にはロシアが導入したフランス・リアリズムの影響が潜んでいます。私の絵画の核ともなるぼかしや曲線は、仏教絵画（例えば、敦煌）水墨画、書道など中国の伝統美術の影響を受けています。アメリカにやってきて以来、その後カルフォルニアからニューヨークへ（そして東京へも）行くまでの過程では具象的抽象主義、ポップ、フェミニズムの影響を受けてきた結果、いわばヨーロッパとアジアのハイブリッド様式になったともいえます。それぞれの様式は私と共に渡り歩き、評論家リビー・ランプキンが「メルティング・ポット」と呼んだものに結実しました。私の作品は、主題だけではなく、利用するオブジェクトも雑多であることから、クロス・カルチュラルなアイデンティティをもつようになったと考えています。

新作の主題は、演出された、ある歴史的なイメージをもとにしたものから、無名の主題で比較的普通の写真を利用したものに移行しつつあります。主題には中国人の子供または、船を川上にひっぱっていく母娘など、歴史上の出来事の余白に生きる人々を選んでいきます。集団に埋もれた名もない目撃者たちは、たいてい私たちには見えない、絵の外にある何かを見つめています。演出された歴史的情景の写真を主題とすることは、歴史と正面をきって対決するようなものでしたが、今は、ある角度から斜めに歴史に切り込むようになりました。私は、偽りもなく、名もない人たちの戦う、食べる、笑う、捕らわれる、喪失する、または、ただ周縁から歴史的事件を見つめているような、それぞれのポーズに隠蔽された神秘的な影に魅かれます。というのも、こうした世俗的なポーズでも重大な意義をもつことがあるからです。新作では、写真だけでは十分伝わらない、一筆一筆加えていく絵筆のみが加えることのできる重みを表現していきたいと思っています。名もない日常的な主題に、ある種の尊厳を与えることができるのではないかと、そして、その尊厳こそが今、姿を現わしつつある、さまざまな顔をもつアジアを象徴するものではないかと考えています。

(訳：帆足亜紀)

岐路に立つ文化の番人

アピナン・ポーサーナン
チューラーロンコン大学準教授

国際美術展の近年の増加とともに、かつてなかったほどさまざまな国の多くのアーティストが地球上のさまざまな都市で開催されるビエンナーレやトリエンナーレといった大規模な展覧会に作品を出品するようになってきている。このような国際美術展がもたらす効果は、アジアの美術を巡るインフラに大きな影響を与えつつある。

迷宮の道筋を辿っていくと複数の境界線の交差点に出くわす。そして、周縁、辺境、地方性といった中心から外れたものがしかるべき存在として認められ、その意義を強調される世界的な基準への昇格と、新しい世界秩序の効力が発揮されているように見えることだろう。だが、中心から外れた拠点に目を移していけば、そこには第三世界が抱える、多様な宗教と種族、階級、ジェンダー、民族性のさなかで生ずる不平等や矛盾が見えてくる。

国境を超えた現在の経済状況には、明らかに階級性がある。サスキア・サセーンは、世界化に向かう時代における経済活動の地域的な組織の権力行使の新しい地図の変遷を観察し続けている(1)。ミヨシ・マサオがいみじくも指摘しているのだが、真のボーダーレスな世界など存在しうるものであろうか?(2) 経済覇権の世界化が進み、多国籍企業が地域ごとの目標に向かって邁進していくように、数多くの国際美術展もまた文化の世界化と国境の消滅を反映していこうとしているのだろうか。しかし雨後の筍のように次々と開催されるビエンナーレや大規模美術展とともに、その目的と、経済、政治および社会的関心といった根底に横たわる意図を巡って緊急を要する課題が持ち上がっている。さらに、企業に近い組織や文化的な外交手腕、選択する力、そしてアーティストや美術作品の巡回などによる、地域的な排他性や文化的芸術的コントロールの点からみた問題も起きています。

「再考：アジア現代美術」と題された今回のシンポジウムに際して、私はこれらの事柄について批評を試みてみたいと思う。ここには現代のアジア美術の状態と状況の反映が見受けられるからである。

*

ここで1994年に開催されたシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」で展開された重要な議論のことを思い出していただきたい。アジアの美術における近代化のもたらした影響に関していくつかの非常に重要な話題が議論された。さらに私自身がその際に提出した論文「大国覇権主義以降のアジア美術」(3)は、アジアにおける日本の役割と文化的な関わり方に関する議論の口火を切るものとなった。友好的交流の交換ないしは文化的覇権、そして細部にまで及ぶ巧妙な手際としての日本の分析は、日本人の美術関係者の気分を害し、憤慨させる結果となった。前回のシンポジウムの出席者としてただ一人今回のシンポジウムに参加することになった私としては、あまりそのことにこだわるつもりはない。だが、あの時の私の意図、あるいは挑戦と言ってもよいが、それは良い方向に向かうことを願う気持ちに支えられていたことをはっきりさせておきたい。1994年の時点での考察では私が触れなかったいくつかの重要な事柄がある。これらの点に関しては、その後日本人のオーガナイザーによるアート・プロジェクトを通して再検討され、見事に実行に移されている。

文化的な経営学と審美的なことに関わる決定機関の役割は非常に重要であり、またアジアの現代美術を再考するに際してスペースを割くに値する問題であると思われる。アジアの芸術を運営する立場にある人が「文化的な番人」として必要とされる役割を以下のように整理して焦点を当ててみようと思う。

1. 陰に隠れたオーガナイザーから、文化的調停者としてさらに中心的な役割への変容
2. 趣味 (taste) を形成し、新しい才能に場を与え、周辺に押しやられていた美術をメインストリームに押し出す選別者
3. 融解した文化的フロンティアの場で仕事をこなす国の利害を超えた (transnational) 意識をもつキュレーターが果たす役割
4. アジアのアーティストを「アイデンティティの御旗」のもとに呈示することと、「外国」の観客との交流との間のジレンマ
5. 国際美術展に際してアジアのアーティストに助言を与え、彼らの補佐を務める汎アジア的なキュレーター・チーム

*

最初の2点はアジアの現代美術に見られる最近の傾向である。「キュレーター」という言葉は、元々は博物館用

語としては英語の名詞であったが、このところ動詞としても使われるようになってきている。展覧会を組織する (to curate) ためには、アジアのキュレーターは自国の美術だけでなく、地域的および国際的なレベルで関連するアーティストたちの作品にも精通していなければならない。

ますます拡大しつつある国際化に遅れをとりたくないという気持ちが、アジアのキュレーターの多くをして世界的な美術の流れに接触するために作品の選別をさせる結果を招いている。それと同時に、多くのキュレーターが西欧的なモダニズムあるいはポストモダニズムの規範の限られた周辺部分に反応してきたのも事実である。ヨーロッパ的アメリカ的なパラダイムに対する彼らの反応が、共通性と同朋意識をかき立てるアジア中心的な言説が生まれる場を提供してきた。他者(彼ら/白人)のパラダイムに抵抗することによって、「私たち」アジアの兄弟姉妹は有益な方向性のための共通基盤を求めるといった構図である。

このキュレーターの新しい役割は、地域の美術展ではそのグループの民族性が優先されるようなネットワークを生む結果となった。ここで私は「地域 (region)」という言葉で東南アジアとか極東、太平洋アジア地域といったさまざまなエリアを示す言葉として使いたい。したがって、こうした地域における国際的な(ないしは国の利害を超えた)キュレーターは、多種多様な際だった特性を反映するアートのヴィジョンをもつ必要を感じる。そのため、国家内での独創性に代わっていくつかの国々で共有される問題に向かう傾向が生まれつつある。例えば、多文化主義(multiculturalism)におけるアイデンティティと共同体などは格好のテーマとなっている。

*

融解する文化的フロンティアの場で働く国の利害を超えたキュレーターということに関しては、アジアで実践されたのは比較的最近のことである。さまざまな美術機関(東京、広島、福岡など)のキュレーターたちが、自分たちの組織や観客のために展覧会を開催するための素材や作品を蒐集する目的で定期的に韓国や中国、東南アジアを訪問している日本を除けば、こうした実践はあまり例が見られない。このような努力は、アジアの他の国々の日本の理解を深めるために有益な結果をもたらすことだろう。

だが、アジアの美術やアーティストが日本の「専門家」の興味本位の視線と詮索の対象となる、一方通行の鏡のような状態は改善されつつある。オーストラリアやシンガポールといった新参者の熱心な眼差しが加わり、この地域の美術のヴィジョンと展望を豊かにしつつある。その結果、必然的に、さまざまな美術機関の主導によるプロジェクトや展覧会はキュレーター同士の間の競争になる。だが、このような状況でキュレーターの能力水準が高まっていくのならば、アセアンの視覚芸術プログラムのような調和と兄弟愛といったエキゾチックな視点を打ち出すためだけの、「操作された」アート・プロジェクトを超越するために、こうした競争は十分に有効だと私には思えるのである。

現在では東と西という軸よりも、北と南、中心と周辺という軸の方が重要であると多くの人々が信じている。中心の均衡は以前よりも均衡が危うくなってきており、不安定になってきている。中心と周辺は互いの決定権を交換してしまったのだと言えるかもしれない。その結果、アジアのキュレーターたちは勢いを得て周辺の組織を「真の」中心になるように努める一方で、中心を占めていた組織は周辺化しつつある。現代は第三世界の、マイノリティの、そして多文化の声が響く時代である。そしてそのいずれもがヨーロッパ的アメリカ的パラダイムを拒否しているように思われる。だが、それはあまりにも物事を単純化しすぎた評価の仕方だろう。

私たちは文化的覇権主義が多様な見せかけをもって忍び込んでくることを知っている。美術界で認められた専門家として、キュレーターは趣味 (taste) だけでなく前衛的な概念をも仲介する触媒としての役割を果たす位置にある。だが、エリートや特別なグループのためにだけ働くような位置に身を置くキュレーターに対する批判もあれば、その力と社会的な地位が経済交換の分野で文化的商品を取り次ぐブローカーのように語られてきたこともある(4)。ジョン・クラークが彼の論文「近代アジア美術: その構造と受容」(5)のなかで指摘しているように、国境を超えたキュレーターの介入による市場のメカニズムは、さまざまな文化と異なった文化気質の場で受け入れられる美術品を生産してきているのである。当然のことながら、自国のアーティストを外国の展覧会のために選ばなければならないようになったアジアのキュレーターたちは、判断基準や選別、個人的な好みなどに挑まざるを得なくなることが多い。国際展にアーティストたちが選ばれ、彼らの作品が外国の文化機関のコレクションとなった場合、彼らの社会的認知の度合いと作品の値段は上がり始める。数多くのアジアのアーティストたちが以前にも増してキュレーターたちを頼みとし、国際的な美術の動向に自分たちの名前を刻印しようとする理由がここにある(同じことはキュレーターにも言える)。現代のアジア美術におけるキュレーターという職業は比較的新しく伝統がないために、キュレーターとアーティストの関係が改善されるにはまだ時間が必要とされている。

*

私自身の最近の経験からすれば、いくつかの文化圏に関わる展覧会のキュレーティングは確かに啓発的なものだった。私は幸運にも私自身の国を紹介するキュレーターとして国際的な美術の動向に触れ、またゲスト・キュレー

ターとしていくつかの国際展で地域的な（アジアの）美術を紹介するという機会に恵まれた。ニューヨークの三カ所で開催され、アジアに巡回した「Traditions/Tensions(伝統/緊張)」という展覧会でのゲスト・キュレーターとしての私の役割はさまざまな雑誌で論評されているが、ここでは時間の節約のため触れないで（6）。同様に、ブリスベーンで開催されたアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレのオーストラリア部門の協力者としてキュレーターの立場にあったが（それは偶然にもニューヨークでのプロジェクトとまったく同じ時期に重なっていた）、これについても賞賛もあれば批判も数多くいただいている（7）。危うげな細い糸の上に立っているよう状態での、昨年のこの二つの大規模なプロジェクトにおける私の仕事は、いくつもの文化圏にわたる現代美術をキュレーティングすることに関して多くを（もしかすると多すぎるくらい）教えてくれた。さまざまな周辺的な地域で生まれた美術をニューヨークに向けて発送する際の複雑な手続きは現代美術の国境を押し広げる助けとなり、文化的フロンティアへの挑戦だった。ニューヨークの文化機関（アジア・ソサエティ）がアジアの現代美術を支援し、アジアのキュレーターの眼を通してアメリカの観客に作品を見せるという戦略には、込み入った手続きが必要だった。固定した知覚が変化するには時間がかかるものである。とくに知識の欠如と近代のアジア美術に関する言説が趣味や芸術的な価値の差別主義を生み出してきたアメリカのような場所では、権威はアメリカ的水準という相対性にしか基づいていない。さらに、それぞれの国の「アイデンティティの御旗」はいまだに根強く生きている。多文化主義を巡る議論が盛んではあっても、数多くのアメリカの美術評論家がアジアの五つの国の作品で構成された展覧会のコンセプトを把握することができなかったのである。私は、ニューヨークの良く知られた美術雑誌のライターに向かって、「Traditions/Tensions(伝統/緊張)」展が複数の国と複数のテーマを取り上げている理由を辛抱強く説明しなければならなかった。なぜこの展覧会があえて見た目の良さを捨てて組み立てられているのか、なぜアメリカ人の眼には細々と分類されているように見えるのか。二時間後、彼女の眼差しは相変わらず何も理解していないことを物語っていた。彼女はこう言った。「やれやれ！ 私には複雑過ぎてわからないわ。で、どうして日本が含まれていないのか教えてください？」

第二回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレでの私の役割はまた違ったものだった。しかし同じように複雑な様相を呈していた。仕事は、このトリエンナーレのためにオーストラリアのアーティストを選出することだった。オーストラリア人キュレーターの眼がアジアのアーティストを選び、その逆に、私が遠くの隣人たちを選ぶことになったのである。私は第一回のトリエンナーレに対する批判を記憶に留めていた。アボリジニの作品や地方のアート・コミュニティの参加がなかったことに対する批判である。私の目的のひとつに、この国境を超えて地域の特色を活かそうとする大規模な展覧会におけるオーストラリアのアーティストの位置を考察することがあった。アーティストとして確立された人々ではなく、私が焦点を当てたのは階級や民族に根ざした文化の違いに関心を抱いているアーティストたちである。例えば、クイーンズランド・アート・ギャラリーの建物の外と中を使ったオーストラリアのアーティストの集団「キャンプファイヤー・グループ」のプロジェクトは、包含/排除、可視性/不可視性、話す/沈黙という対立構造を巡る問題を批判的に扱うことを意図していた。さらに彼らは文化産業、アボリジニであること、そしてこの土地固有の消費者主義を巡る微妙な議論にも触れた。クイーンズランド・アート・ギャラリーのディレクター、ダグ・ホールは寛容な人物でありこの活気ある冒険への参加にやぶさかでない気持ちでいることは注目しておくべきである。ルーク・ロバーツのインスタレーションによる架空の発明《Mu Consulate and Margaret Mead Memorial Sandpit（領事ミューとマーガレット・ミードを記念する砂場）》は、想像上の共同体と異国趣味を辛辣なやり方で構築しなしたものだ。彼の文化的商品のコレクションは、文化的差異に向けられる欲望を指し示す指標となるものである。この二つのプロジェクトは、いずれもアジアにとっての太平洋の他者の逆転した異国趣味化を表すものとして機能している。

政治的交渉と文化的差異や異質性に関する議論のプロセスが、太平洋と同じくアジアにおいてもアートのインフラに影響を与えてきた。誰が何をキュレートするのだろうか？ だれが選ばれるのだろうか？ さまざまな国で展示されるべき文化的商品を選ぶキュレーターを誰が選ぶのだろうか？ 関心のレヴェルは展覧会に出品しているアーティストの名前よりも、一体どのような展覧会が呈示されるのかといった点にある。国際的な美術の現場において、文化的な仲介者、審美的なことに関わる決定機関、美術ディレクターは今やかつてないほど突出した存在となっている。こうした個人が文化的操作を行う者つまり操縦者、あるいは文化的ブローカーとして詮索されるのは避けがたいことである。彼らが国際的な美術の動向において権力を獲得した場合には、地域優先主義の展望というコンテキストにおいて彼らの将来の役割と行動を観察するのが良いだろう。

最近、ニューヨークのアーツ・インターナショナル主催の国際展に関する会議が、イタリアのベラージョ・カンファレンス・センターで開催された。世界中の美術ディレクター、主任キュレーター、美術館の館長らが出席し、洞察力に満ちた考えや、ヴェネツィア・ビエンナーレ、イスタンブール、カイロ、サン・パウロ、ヨハネスブルグ、ハヴァナ、アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレといった巨大な美術展の現状における経験な

どを互いに語り合った。討議されたいいくつかの問題のなかから、私はアジアの現代美術の再考にふさわしいと思われる二つを取り上げようと思う。

私は先に私の論文「大国覇権主義以降のアジア美術」について触れたが、この論文は日本のキュレーターや専門家たちとアジアの同朋とのより平等な立場での共同を訴えかけるものであった。ここではさらにその点を押し進めて、多国間の共同作業が及ぼす力は拡大し、アジアの現代美術の潜在的な力を最大限にまで拡散させていくことができると言いたい。

今や、国の利害を超えた（地球規模）のレヴェルであろうと、地域（多文化的な）のレヴェルであろうと、美術の動向は複雑な階級性によって構成されていることが理解されなければならない。第三世界のアーティストたちにとってより多くの扉や機会が開かれようとも、大規模な展覧会は、資金が潤沢にあり経済的支援が確立している国々に非常に多くを依存しているのである。ヴェネツィア・ビエンナーレにおける日本および韓国のパヴィリオンと台湾部門の存在が、その良い例であろう。1995年には、韓国と中国、日本人のアーティストたちを中心として「TransCulture（トランスカルチャー）」展や「Asiana（アシアーナ）」展、「Tiger's Tail（タイガーズ・テイル）」展がヴェネツィアで開催されている。イスタンブールとヨハネスブルグのビエンナーレでは、日本と韓国がアジアを代表しているかのようであった。では、どうしてこの国の利害を超えたキュレーターシップと同朋愛の新しいネットワークにおいて、インドやパキスタン、東南アジアの国々はいまだに参加できなかったり、不定期の参加しか認められていないのであろうか？

その答にはさまざまな局面がある。才能のあるアーティストは溢れるほどいても、文化的な仲介者となる人がいない。官僚主義が奨励するどころか、現代美術の障害になっている。専門家の数が少なく、そしてまた調査し選択すべき素材も少ない。現代美術を推進すべき議論や計画が欠如している等々。原因のリストは挙げていけばきりが無い。だが、重要な点は、プロジェクトを支援するための資金供給とともにアーティストとキュレーターの関係にあるように思われる。組織の実践的側面では、基金調達には国家内の範囲に限定されがちである。ビエンナーレに出品するアーティストは常にその費用を国がまかなってくれる範囲で設定しなければならない。現在では、世界中でビエンナーレが開催されているために、どうしてもそれに対応できる資金を調達できる国が有利になる傾向がある。

今こそ、国際交流基金や美術館、アセアンの美術および文化プログラム、オーストラリア・アート・カウンシルなどが努力を集結し、アジアのアーティストを国際的な美術の動向のなかに積極的に押し出していくべき時である。地域の特性を活かした展覧会を頻りに開催したり、アジアの身内同士で成功を喜んだりしているだけでは不十分である。アジアの現代美術をよりよく際立たせるためには、まず作品が定期的に地域の外で人の目に触れ、鑑賞される必要があるのだ。数々のビエンナーレにはそれぞれ欠点があるが、アジアのアーティストの存在は最大規模の国際的な展示にとっては今や不可欠となっている。

アジアのアーティストのための国際的な美術展の開催に近い将来必要とされることになるだろう。資金と基金調達は、彼らが地域としてのアジアを代表するべく選ばれる時、有効に使われるはずである。アジアにおける現代美術の現状を的確に再考するためには、美術の専門家と「文化の番人」で構成される国の利害を超えた協力体制が達成されるべき努力目標として挙げられるに違いない。

註記

- (1) Saskia Saseen, *Losing Control? Sovereignty in the Age of Globalization* (New York: Columbia University Press, 1995)
- (2) Masao Miyoshi, "A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism (Decline of the Nation-State)," *Critical Inquiry* 19, Chicago, Summer 1993.
- (3) Apinan Poshyananda, "Asian art in the Posthegemonic World," symposium paper printed in *The Potential of Asian Thought* (Tokyo: The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1994)
- (4) Mari Carmen Ramirez, "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation," in *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne (New York: Routledge, 1996), pp.21-38.
- (5) John Clark, "Modern Asian Art: its construction and reception," paper presented at the symposium "Asian Contemporary Art Reconsidered," The Japan Foundation Asia Center, Tokyo.

- (6) 以下の記事を参照のこと。Timothy Morrell, " Cultural Crossfire: The Curatorial Travels of Apinan Posyayananda in Asia, America, and Australia," *Art Asia Pacific* Vol.3, No. 4, 1996, pp.42-47. Eleanor Heartney, " Asia Now," *Art in America*, February 1997, pp. 70-74. Alexandra Monro, " Contemporary Art in Asia," *Artforum*, Vol.35, No.8, April 1997, pp.86-87. Julie Ewington, " Pigs Might Fly," *Art Asia Pacific* No.15, pp.21-24. Alice Yang, " Brave New Faces," *Art Asia Pacific* No. 15, pp.25-27.7) Nick Jose, " Over the Borders," *The Australian's Review of Books*, November 1996, pp.15-18.

(訳：藤原えりみ)