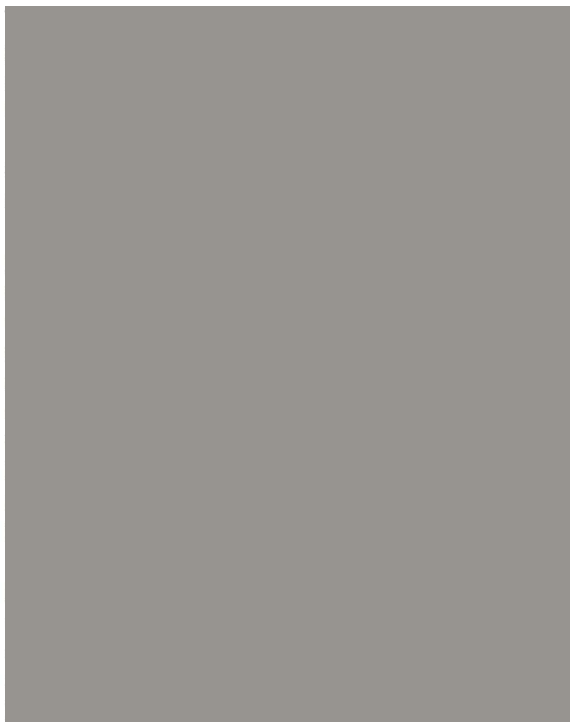


failed to do so as we realized that the museum is a device of the modern age and the rickshaw could only be seen as art in this framework. Learning from this experience, we are trying a new approach and trying to break down the barrier with our new Asian Art Gallery. But because it's new, and we don't know what the possibilities are. This is one of the reasons that we have not finalized our name.

MC (T. Mizusawa) : Could you perhaps go into further detail and give us some concrete examples of the container, if you can use the word, of the art gallery or the art museum, and the difference that you hope to be able to create with the Asian Art Gallery? How will it be different from a traditional, Western model of museum? Is that possible at all? Is it going to be difficult? Can you elaborate?

M. Ushiroshoji : Dr. Desai has already pointed out that museums in the United States are changing from the traditional model borne out of the process of modernity. When we think of the Asian Art Gallery, as I emphasized yesterday, we think of moving out into the city. Rather than showing art in a sacred or a privileged space, we want to send it out onto the streets and into our everyday life.

MC (T. Mizusawa) : Mr. Murakami.



MC (T. Mizusawa) : Allow me to provide a comment myself. I myself work for The Museum of Modern Art, Kamakura, a public museum in Kanagawa prefecture. There are different ways of introducing Japanese art to the outside world. Japanese culture, of

course, is not of a single dimension. There are a number of cultures and many forms of Asia embedded in Japan. Japanese art eloquently expresses this complexity. We should, as Dr. John Clark points out, think in terms of modern and contemporary, and examine all the complex inter-relations of the elements involved. A museum facilitates communicating, explaining and thinking about the context.

At Kamakura, we try to explore modernism in Japan by looking at all of the influences on art in the past history of Japan, for example, from the Netherlands, Spain, etc. Elements of non-Japanese, European but not quite European, Chinese, etc., are revealed through our work. For example, the sensitive issues surrounding Korea are clarified in such an exercise.

There is still not enough effort being made to discover the internal elements and the hidden outside elements in modern Japanese art. We have to continue to explore and eventually find connections with international contemporary art. We need more time because Kamakura has yet to embrace the whole of modern art in Japan. We are not ready yet to exhibit Asian artists. When we are ready, we would have to start with artists who have connections to modern Japan. For example, the *Mukehua Yungdong* (Chinese woodcarving movement) would be potentially interesting to us. We are examining then the hybridity of our own culture. Mr. Tatehata, having had much experience with Japanese art museums, I wonder how you position Japan?

A. Tatehata : I am no longer directly affiliated with an art museum so my response is more general. Japan has succeeded in achieving modernization at a very high level earlier than the rest of Asia. Because of that, we are more or less isolated from the rest of Asia. Our Asian neighbors may feel threatened by Japan. But we Japanese have an identity as Asians, and I believe we should because we belong to Asia. Some of the countries have memories of colonization by Japan. Fortunately or not, Japan has become an economic power and our neighbors are wary of the hegemony that reminds them of the past. I have heard Asian artists, represented in exhibitions sponsored by Fukuoka Art Museum or the Japan Foundation Asia Center, talking about the cultural strategy exercised by Japan to influence the Asian countries in support of its economic expansion. They were very critical.

My generation has not experienced this, but a phrase *ichii-taisui* (one cloth covering the dividing waters) was commonly used by the previous generation. This phrase means that although Japan and Korea are divided by a strait, we are covered by the same cloth. It is a beautiful expression used to legitimize colonization of Korea by Japan. Taking this as an example of our past, we cannot be too optimistic about becoming a part of Asia. We should continue to be critical in our approach. It may be different for the younger generation but, at least for the moment, we cannot always be so straightforward about our relationship with Asia.

A. Poshyananda : I think Japan is so exciting because it's a restless and hyperactive, schizophrenic country, constantly in a state of mental and cultural hunger. Japanese would talk incessantly about it.

santly about Asia, but in their hearts, they remain profoundly Japanese. Now Japan's view of the idea of new Asianism, "Asia as one," is meaningless unless it is broken down into parts. Japanese relations with China, South Korea, Taiwan, where memory of war and colonialism are strongest, are quite different from its ties to Thailand, Malaysia and Indonesia.

Now I'd like to direct this question to Mr. Nakahara. Whether it's his intention or skepticism that he wants us to create a dialogue, he used the word "backward" or "backwardness" three times in his short comment. I want to know what he meant by backwardness in relation to what is Asia. So that if the rickshaws are being shown at the Fukuoka Art Museum as art, fine art or low art, it doesn't matter. I went to see the show and it was absolutely fascinating.

The other thing is that he seemed to have this pessimism that, for example, SAM took the European model. He also feels that by calling for curators and art museum officials, to help artists promote Asian contemporary art outside the region, is unproductive. I am rather confused and disturbed so I would like him to elaborate on this point.

Y. Nakahara : Well, I think that there are a number of questions included in your statement and I'd like to respond to them. "Backwardness" or "late-developing countries" refers also to Japan. Until the 1950s, we had practically no museums. As Mr. Mizusawa said, The Museum of Modern Art, Kamakura came first, then we had The National Museum of Modern Art, Tokyo. Having many museums does not necessarily mean that we are advanced. I was just trying to say that Europe is more advanced than we are in terms of museums. Nothing beyond this statement was implied.

With regards to the rickshaw painting, I think this is a difference in opinion. In European art, it is well-known, ready-made objects are shown as art. It is the same thing, and there is nothing wrong with displaying something used in everyday life in a museum, especially in this case where it is presented as painting. The issue I raise is showing everyday utensils and everyday artifacts, which are being used in ordinary households, not paintings or sculptures, in museums. I was questioning the intent there. Because if something is shown in a museum, it means that that is being exhibited as an artwork. We can only see them as works of art.

V.N. Desai : There was a very important and a popular exhibition of *kamban* (shop signs) in New York at the Japan Society where these objects were considered very important and very much admired. Similarly, there has been a number of shows of *mingei* or craft and tribal art from other parts of Asia in the Western countries exhibited in museums. So it seems to me that this notion of everyday or quotidian objects have been part and parcel of museum traditions for a long time. The rickshaw painting is not an exception. It's simply a continuation of the evolving nature of looking at everyday objects. By the very nature of putting them in a museum, we are in fact giving it another kind of a meaning.

Y. Nakahara : I would like to make one comment on this issue. Of course, I am aware of such activities as you have just described. In Japan, we have museums which just concentrate on archeological and also cultural artifacts. I've also seen the Japanese shop sign exhibition, but I don't think people look at it as art. It is a cultural and also an ethnographical exhibition. It is possible to discuss whether such objects could be considered art or not. But I don't think that was the intention of the organizers. To say that it is art because it is in an art museum is very European.

MC (T. Mizusawa) : Are you saying that, as in Mr. Murakami's work using Edo *kamban*, if the object was used as a medium by an artist, it would be an artwork?

Y. Nakahara : No. As someone asked Mr. Murakami, why is the context of contemporary art so important? The object must not have been brought in just for display. It was created as art.

MC (T. Mizusawa) : Thank you. I think that this discussion should be wound up at this point.

A. Poshyananda : I have two more questions for Mr. Nakahara.

The first question is on his comment regarding SAM, that it is using the European model to make a museum. What is wrong with that? The other question is, why is it unproductive for museum officials and curators in Asia to help promote Asian artists to show outside the region?

Y. Nakahara : I would like to respond to the second question first. What I was just trying to say is that Venice and Kassel are very historic, international exhibitions. I was really asking whether it was going to be truly productive to take Asian art into those major shows which have a long history. I am not pointing to exhibitions in general, but referring to these specific shows. Otherwise, I agree totally with your idea and also your opinion that we should try to spread more awareness and recognition about Asian art.

And SAM? I was just raising the example of SAM as an example of a museum in Asia. I was not making a value judgment about that museum because I do not know about the museum in great detail.

MC (T. Mizusawa) : I am very sorry but I am afraid that we are running out of time and we are also way behind schedule. We had hoped to discuss issues such as artists, and also to go further into issues such as rickshaw paintings, and how Asian expression becomes art. Furthermore, how we can actually try to manipulate and also try to present all these activities as art? These are areas which need further discussion. Summing up the whole symposium is impossible, but can you wrap-up the symposium, Dr. Poshyananda?

A. Poshyananda : In Session I, issues for the museums were encountered. We encountered a dynamic forum as distinguished panelists, with extensive experience in exhibiting and collecting

contemporary Asian art, shared their views and specialties. Some of the outstanding issues can be summarized as follows.

One. Cultural interaction and receptivity of other cultures through contemporary Asian art. We have learned how art exhibitions or festivals are means of inventing new traditions. Art extravaganzas that involve multi-national projects are inevitably concerned with extra cultural agendas, hidden or exposed, of economics, politics, ideology and culture. There is a constant desire to represent contemporary Asian art as quality pieces, or authentic masterpieces as opposed to exoticized artifacts or objects.

Two. Museums that concentrate in contemporary Asian art are relatively young. The philosophy and concepts of these museums have to be set and adapted as they develop and mature. Often the curatorial staff are young and have to gain experience in order to absorb and understand contemporary works of Asian countries. Inevitably, these museums have to rely on neighboring countries for advice and expertise. Nevertheless, when museums are seen as contact zones, their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship. As James Clifford calls a "power-charged set of exchanges of push and pull," as institutions for reciprocation, museums can serve as the zones of cultural diplomacy, friendship, exchanges or arenas for cultural cross-fires.

Three. Acquisition and exhibition programs reflect commitment of these museums and cultural arbiters. Naturally they must rely on trustees, sponsors, donors, for financial support. Collections at the Fukuoka Art Museum, Singapore Art Museum and Queensland Art Gallery have grown in size. The process of collecting ourselves reinforces and ensures that these art works are valued and collectable. When museums collect certain works, they endorse the artist's authenticity and validity. Thus contemporary Asian art has moved into the zones of authentic masterpieces.

Four. Discourse and educational programs are essential for appreciation of contemporary Asian art. Programming policy, collection of data, and surveys are necessary for effective curatorship and curatorial research. There is common aim by museum officials and curators of the need for the other discourse, which is other than Euro-American paradigm. There is a reaction to Western criteria and preconceptions of Asian art. However, there is not yet a serious reconsideration and revision of contemporary Asian art history and pedagogical methods. This involves a new set of networks as well as knowledge of history and linguistics. Australia seems to be heading in the right direction with training and Asian education, whereas in the U.S., there is still need for serious consideration, especially in art history, training and languages.

Five. Institutional networks that share information and sometimes sharing artists and curators. These people manipulate the power to choose and select. Who endorses authenticity by collecting collectibles? The discussion touched on elitism. Here elitist groups includes museum officials, curators, critics as well as art historians and academicians. There is a need for collective effort. Many of us agreed on joining forces for the productive cause of contemporary Asian art.

MC (T. Mizusawa): In Session II, which took place today, Dr. Clark revealed the political power structure that constantly and in a subtle way biases the way art is being viewed. Rather than issues about the future of contemporary arts which might continue to rely partly on the institutional framework of art museums, the emphasis seems to have been placed on what's hidden in the history and the cultural exchange that occurs in the political framework.

If we were to be concerned with Asian art, and perhaps not limited to Asian art, we must always identify and be aware of the subtle influences experienced in cultural exchanges in Asia. We have heard from Dr. Clark that we can still learn much from history.

Based on that presentation by Dr. Clark, we heard Mr. Tatehata point out that the installation is not an international style and that installations have "indigenous" aspects, the term used by Mr. Tatehata over and over, that is deeply rooted in the unique culture. But the cultural root is only one aspect of installation works. We must look at the message that goes beyond that and communicates as art work. Too much emphasis on the indigenous aspect or the uniqueness may preclude a cultural dialogue. If we carelessly emphasize such points, we may blind ourselves from a common discourse. We must be wary of this point, as Mr. Tatehata pointed out.

A European model of modernism, realized in museums through its display and facilitation of exchanging information, still plays an important role in exploring the common cultural language. An art museum must play a role to facilitate exchange of information based on its historical role to enlighten the civic society. I believe comments referring to this issue were not trying to negate the European model. The European model still has validity in that it does provide a forum for education and exchange among citizens.

The artists made presentations that reported on the actual sites of production. Ms. Hung Liu discussed her evolving identity of being a Chinese-born American artist. In pursuit of her real identity, she uses her style and skills she has acquired in China, during the Cultural Revolution, to create her works. Mr. Ushiroshoji pointed out that using 19th-century historic photographs could lead to an interpretation of her work as being something really exotic, but that is not her intention. Painful memories from the historical past are hidden in her works. She has revealed this historical aspect through describing her career.

Dr. Poshyananda pointed out that mutual understanding will be enhanced by promoting Asian contemporary art into a broader international context. We should try to capture every opportunity to introduce our own work in a bigger circuit. Then we can go beyond national boundaries and "dissolve" the frontier, using his words, by having people that can move freely across those different borders. It is not only the curators, but those people crossing the borders who can, by helping each other, establish a bigger forum for exchange of Asian art.

The last speaker was Mr. Murakami. His presentation was in a different sense, quite interesting to all of us. Mr. Murakami is an artist who is active internationally. Interestingly, to sustain his ac-

tivities, it is the domestic market that is very important to him. There is a very subtle form of active, invisible market which is shaping the way he does his, commits to his, work as an artist. Now I'm still not sure what he means when he talks about an invisible market but it may be something related to popular culture like computer games.

Maybe his work provokes the existence of an underlying hidden market. This may be the reason why his work receives so much empathy when he displays it abroad.

The panel discussion touched on a number of topics. We were able to further discuss some of the themes that were identified earlier. The issue of the rickshaw painting, which is a "raw" Asian expression, and I believe it is an expression, prompted us to think if an artistic discourse would enable us to "collect" such objects. Every issue of the art of Asia may be like the issue of the rickshaw painting. To bring Asian art into static institutions, such as museums or major biennales, may embody issues similar to the ones we discussed about rickshaw paintings. This was a small point made at the very end, but I found it to be an important issue.

Think of rickshaw, not only on display in the art museum, but as a ride that brings the visitors into the museum or takes them around the museum. Will the audience take the ride? How radical a message would a rickshaw carry? I have ridden a rickshaw myself, in Dhaka, and from that dynamic and thrilling experience, I am reminded that the contemporary art of Asia has a force that runs through the gates and the lobby of a museum. Perhaps dwelling on the institutional structure too much brought forth the gap between Dr. Pohsyanda and Mr. Nakahara in our last discussion.

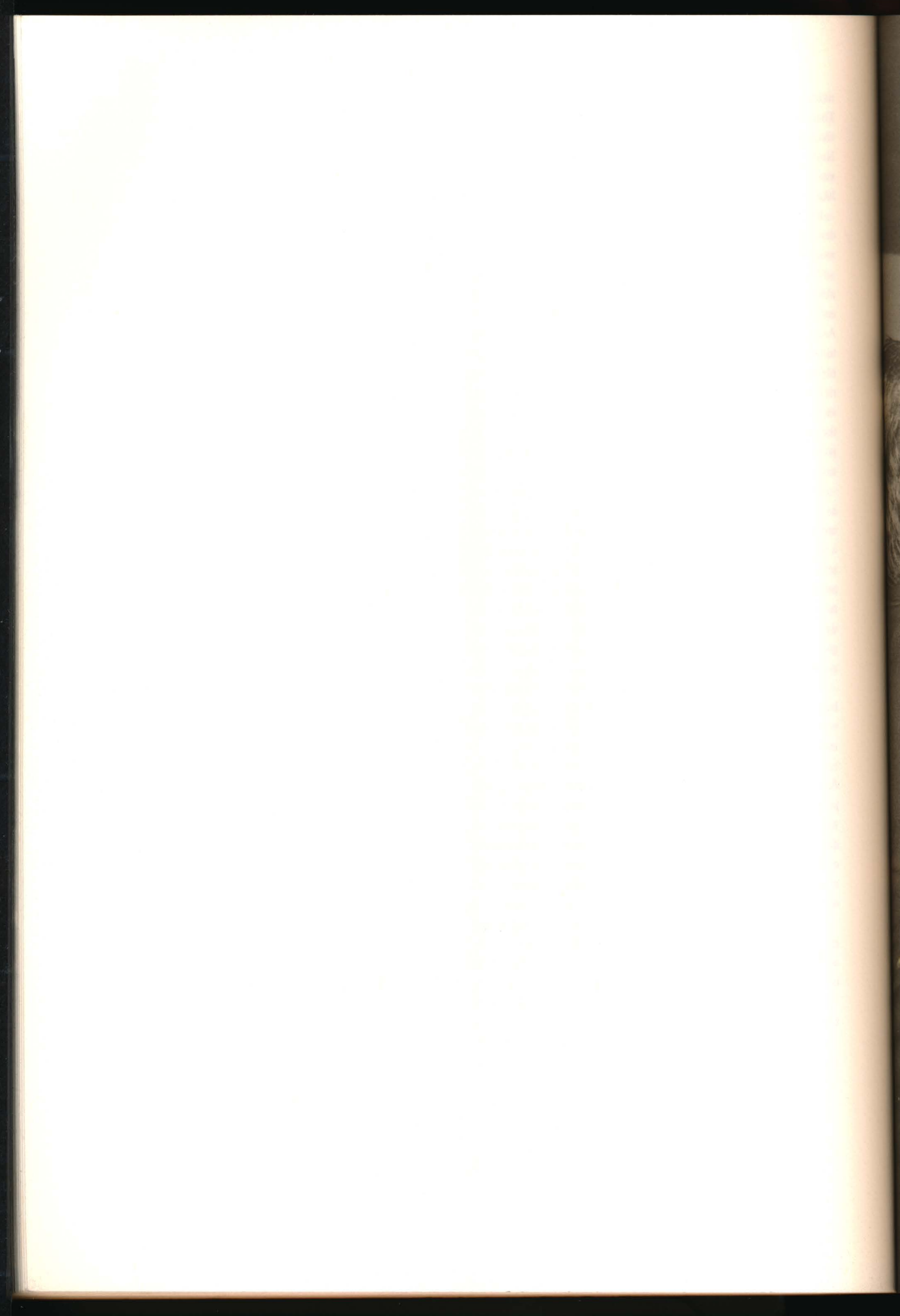
There are many other things that need to be said, I am sure, but because of time, and we are almost an hour late, with these words, I must close. I would like to thank the audience for staying on with us today.

Asia Center (Y. Furuichi) : I would just like to, first of all, express my gratitude to the observers and of course to the panelists who have been so serious about the discussion for the past two days. In planning this symposium, my experience in the Brisbane conference as a member of the audience prompted me to remind myself of the importance of reassessing Asian contemporary art at this particular point in time.

I also feel that all the issues which have been voiced and raised are issues which need to be revisited and which need to be re-addressed. I think that it is crucial that we repeat this process continuously in the future.

Thank you so much for your contributions during the past two days.

(The End)



シンポジウムを終えて
After the Symposium





ジョン・クラーク

本シンポジウムの内容は、日本のコンテキスト以外にも広げることのできる非常に価値あるシンポジウムだった。シンポジウムの中で特に印象に残ったのは次にあげる4点である。

第1点は、美術館の価値基準と美術館制度という権力構造で採用される判断基準が率直に(または自信を持って)提示されたこと。パネリストの中には非常に正直にどのように作品が選ばれるかという話をした人たちがいたのには、感心した。反対に場当たり主義で、キュレーターとしての方針もしくは文化的嗜好を保身のために妥協してしまふ姿勢や、もしくはアジアの事情に明るいにも拘わらずヨーロッパ的価値観に深く根差した地域主義を強調した姿勢を、その他のパネリストの中に感じることもあった。美術館がどれだけ評価基準をオープンにしているかという質問に対して、これだけ多様な姿勢の違いが伺えたのは、おそらく各人が対象としている受容のタイプまたは構造の違いによるものかと思われる。この差異について、さらに分析を深めるのは有効であろう。

第2点は、シンポジウムへのアーティストの参加に関することである。アーティストは企画者が後からの思いつきで入れたようにも感じた。展覧会のシンポジウムでアーティストの意見を求める時は、主張内容が特定のキュレーターの視点に即して明確に表現できる場合に限り採用されるように思われる。また採用されるアーティストは大抵ある程度知名度のある人物である。今回のシンポジウムの参加アーティストのプレゼンテーションは新鮮かつ興味深い内容だったが、特に新しい問題点を指摘したとも、従来の問題点を批評した意見を提示したとも思えない。これはワークショップ形式で、いろいろなアーティストと意見交換しながら議論を展開する形式と異なり、アーティストが事前に原稿を準備して壇上から発表するという方法に問題があるようにも思われる。

第3点は、ディーラーの参加がなかったことである。近・現代美術は経済的に中立的立場をとることはない。また展覧会のための作品選考も文化事業者、画廊主宰者、パトロン、マスコミと関わりなく行なわれることはない。日本人アーティストの海外展への出品の傾向を見れば明らかであるが、海外へ紹介されているアーティストの数は非常に少なく、同じ人たちが繰返し選ばれている。このようなシンポジウムに美術と経済的な利害関係にある人たち、またはマスコミ関係者の参加を促し、彼らと正面から意見を交換することが今後とも必要となるであろう。この人たちの参加が実現して初めてアジア現代美術に関わるさまざまな立場の人たちが勢揃いし、さまざまな角度からその受容構造を明らかにしていくことができるようになるだろう。

第4点は、シンポジウムの質疑応答の中で提示されたことと関係

する。すなわち、「近代」美術が「西洋」の概念であるという見方が参加者の意見の中で度々出てきたが、このような考え方は放棄すべきである。このような意見を持つ人は未だアジアの「近代」美術を、「西洋」の技術やディスコースを取り入れることなく全く独立した純粋なものとして定義しようとする文化人にありがちなノスタルジアに囚われている。美術の起源の再考や個別のディスコースの確立ではなく、「西洋」を起源とした理論が未だ垣間見られるのは、美術館制度のためにほかならない。この制度の中ではキュレーターやディーラーにアーティストを評価する特権が与えられ、彼らは多くの場合、美術史家や批評家の意見に反した評価を下すのである。キュレーターは文化を純化することによって、美術館の門を出入りする美術を制御する特権を行使するのである。

私は一般参加者の中に美術に関わっている多くの知人を確認した。全体の参加者数は決して多くはなかったが、参加者の顔ぶれを見て日本でいかに近代アジアの美術が真剣に受け止められているかを感じ取ることができた。このように真剣に臨む人々を他の国ではこれほど多く見かけることはないだろう。

ヴィンヤカ・N. デサイ

シンポジウム「再考:アジア現代美術」に参加して久しいが、今でも東京で議論されたことを度々思い起こし考えることがある。このシンポジウムで最も印象深かったのは、パネリスト及び一般参加者の多くが、すでに別の会議で顔を合わせたことがある人、または展覧会やプロジェクトで一緒に働いたことのある人、あるいはお互いの仕事を知っている人々であり、ネットワークを巡らせた仲間意識が存在していた点である。アジア現代美術という、国際的な舞台ではまだ実績が10年にも満たない分野にも拘わらず、である。

パネリストや参加者と話をして強く感じたのは、アジア現代美術の位置づけをどのように考えるのか、または再考するかということは実は問題ではなく、むしろ今後どのような方向に持っていくのかということが問題になっているという点である。アジアの現代美術という力強い動向の未来を考えた時に、ますますグローバルになるであろうアートシーンの中ではアジアの作家も特定の地域や国の代表としてではなく、文化を混合させていくある大きな実験に関わる一個人として扱われるのではないかと感じる。世界の中でアジアの現代美術を語るよう対話を促すことにより、西洋の現代美術の専門家と共に詳細にわたって議論を展開し、彼らが西洋以外の美術をどのように評価しているのかを確認することも必要になってくるであろう。そして、その上で改めて、豊富なアジアの現代美術を彼らと共に偏見なく見るこ

とができるようなパートナーシップが実現可能になるであろう。

成功する会議では必ず本会議の外で非公式に行なわれる議論、食事の場での会話などを通して他の人たちの新しいプロジェクト、現在抱えている問題、特定の問題を解決する方法などについて語り合うチャンスがある。今回も2000年プロジェクトのことやこれから25年間の現代美術の動向などが話題に上り、実にわくわくする会話を参加者と交すことができた。学術的命名法、文化の真意性(authenticity)そして、この言葉に纏わるもの全てを含む)、グローバルな世界でお互いに繋がり、浸透していくこと、美的または文化的表現価値の伝播等の各問題は、これからも長い間検討していかなければならない課題であろう。そのためには、より多層かつ多岐にわたり近代及び現代のアジア美術についての議論を展開していくことが必要であり、多様な表現及び美的評価を受け入れていかなければならないであろう。

クオク・ケン・チョウ

シンポジウム「再考:アジア現代美術」は、アジア現代美術に関係する美術館の支援構造、プログラミング、研究とキュレーターシップの状況、展覧会のコンテキスト、文化交流の形態と教育の機会等を議論するにあたり、実にタイムリーなフォーラムであった。20世紀のアジア美術に関する国際展や展覧会の数が増加する現在、本シンポジウムは、アジア美術の発展を評価しそのプロセスを再検討したこと、思想的な基盤及びプログラムの運用面での課題を議論したという点で非常に意義深い。

シンポジウム当日は、20世紀のアジア美術に関与している各国の主要な美術館の代表及び美術史家を迎えて、アジアの近代及び現代美術のプログラミング、キュレーターシップ、コレクション、調査、博物館学に関する発表が行なわれ、コラボレーションや複数機関で協力しながら構成していくプログラミングの実用性及び課題が盛んに議論された。全体を通して、西洋美術のパラダイムから独立したアジア美術の収集、展示のディスコースを作っていくことが必要だということが認識され、そのためには、より一層の協力及び交流を深めなければならないという意見が提示された。

そのほかに、文化交流や美術とその周辺に存在するアジェンダとの相乗効果あるいは対立について再考され、また美的表現及び美的体験の真意性(authenticity)を常に追求する姿勢についても話し合われた。

このようなシンポジウムや会議が今後とも開催されることを望んでいる。なぜなら、このような機会にこそ、我々は自らの美術館を離れ

て外からプログラミングの方向性を批判的に見直すことが可能になり、我々の将来の計画がダイナミックに、また他の美術館と経験を共有し、共に発展できるような方向にあるかといった点を確認できるからである。

李龍雨(イ・ヨンウ)

「同じ苦しみを共有する人の砦」

アイデンティティを語るには、中心主義から派生する多様な理論と地域主義の背景を考慮しなければならない。つまり、アジア現代美術を再考する過程は、アジアの歴史と文化のアイデンティティを考察することと直接連動し、またそのアイデンティティは中心主義に相対する周縁、地域という考え方の中で問われるため、アジア文化を周縁化、地域化してしまう。さらに(アジアでは)自己のアイデンティティは消極的に発見していくことが前提となっているため、西洋の鏡に映るアジアの姿を追求する格好になってしまう。またアジアのアイデンティティ確立の理論は、西洋中心主義崩壊の理論に比べてそれほど強力ではないため、その分アイデンティティの問題が攻撃的な色合いを伴うもの、あるいは非難の道具として扱われてしまう傾向にある。

このように危険な要素を伴うことを考慮した上で、今回のシンポジウムはアジア美術の価値とアジア地域における美術の交流事業について、コンテキスト中心の議論を促すものであった。美術の交流事業に関しては、西洋の基準でアジアの美術を評価することの欠陥について、あるいはコンテキスト化された文化に内在する方法論の評価について議論された。そのほかには、アジアにおける展覧会のこと、それから西洋においてアジア美術がどのように受け入れられているかということについても議論された。アジア美術の展覧会を取りまく環境についてさまざまな視点から意見が述べられたが、アジア美術がどのように他の美術と区別されるのか、またアジア的要素がどのようにアジア美術の領域を構成するに至ったかについては、ほぼ無視されたと言ってもよい。

アジア美術をアジア地域の砦としてではなく、世界の普通の環境の中で捉えようとしたことは、このシンポジウムの大きな成果であった。このような姿勢は21世紀においてアジア文化の声を真摯な態度で探求することを可能とし、圧倒的な西洋美術の影響を受けることなくアジア独自の考え方の確立に向けて、地域の中でバランスを取っていくための小さな一歩を踏み出したことを示す。

世紀末の歴史は、お互いの鏡にそれぞれの姿を映すことなのかもしれない。但し、アジア美術の未来は政治的な姿を反映すること

だけではなく、アジアを総合的に研究することを必要としている。アジアの近代美術の全体像がまだつかめていないため、詳細部分の検討もまだこれからである。アジア地域の文化事業も地球村の中にアジアの存在を確立した時に初めてその意義を見出すことになるだろう。今回のシンポジウムでは、この点についてさらに考察していく必要があるだろう。

ホン・リュウ(劉虹)

私は中国で生まれ育ち、アメリカで13年間仕事をしてきたが、常に中国及びアメリカのアーティストとして二重の立場にあることを意識してきた。私の「アイデンティティ」は、アメリカのマルチカルチュラリズムのコンテクストの中でひとつの少数派に分類されては、その後また別の少数派に分類されてきた。「アジア系アメリカ人アーティスト」「中国系アメリカ人アーティスト」「中国人アーティスト」「色彩のアーティスト」「色彩の女」「フェミニスト」「在米外国人」等等。それぞれの呼び名はそれなりに正しいのだが、どの表現もアーティストとして、またアメリカ市民としての私のアイデンティティ及び経験を、十分に定義しているものとは思えない。

シンポジウム「再考:アジア現代美術」に参加し、他のパネリストによるアジア太平洋地域のアジア現代美術の状況の報告と議論を聞き、実に勇気づけられ、またこの歴史的な瞬間に開眼させられた。しかし、ここでも再び「私は誰」という疑念を抱くことになった。この疑念は、中国を出てアメリカに渡った時に初めて沸き、その後ずっとアーティストである私の活動の中で重要な位置を占めてきた。アメリカでそうであるように、政治的な表現やいくつかの特徴を簡単に接続してひとつの言葉にまとめただけではこの疑問に答えることはできないわけだが、本シンポジウムに参加してからは、作品及び私のアイデンティティをより国際的な視点で受け止められるようになった。東京を経由してアジアに戻ることで、アジアの大部分がいかにも中国的ではないか、またグローバル文化としてアメリカがこの地域へも影響力を持っているにも拘わらず、いかにもこの地域がアメリカ的でないかということに認識した。いかに自分がアメリカ人か、しかしながら基本的には中国人であるかということも認識するに至った。そして、私は「真(authentic)」のアーティストとして、また文化の「旅人」として、文化、歴史、アイデンティティを複数体験してきたことを強く感じた。90年代のアメリカで分類されたように「A-B」というようにハイフンで結ばれ定義されたアイデンティティではなく、国際的なアジアのアーティストであること、つまりAでもBでもないことを私は東京でつかんだ。私のアイデンティティがユニークだ、あるいは定義できないものだと言って

いるのではない。中国系アメリカ人という移民だけのアイデンティティから汎アジアという捉え方へ変わったのである。アメリカのマルチカルチュラリズムの考え方が、結局のところ、この「どちらでもない」国際的なアジア人としてのアイデンティティを理解するために役立つとは、何とも皮肉である。シンポジウムに参加して、私はより広義に自分の作品を考えるようになった。

水沢勉

2日目の司会者としてシンポジウム全プログラムに参加し、多くの刺激を得ることができた。多方面から「アジア現代美術」の現在へとアプローチし、問題点を明らかにし、時には未来への提言を含んだペーパーの全体としての質の高さ、聴衆の集中力、企画者側の熱意、フロアーからの多くの質疑、パネルからの応答……いずれの点でも、前回のシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」(1994年)の時よりも「再考」という点で、参加者全体に問題意識がより明確に共有されていたように思える。

しかし、その「再考」の対象が、美術展、美術館といった、どうしても大がかりで目立ったものに限定されがちであり、その結果、キュレーターをめぐる美術政治的な問題点への言及が多くなり、その現状を知らしめる意義はあったものの、その外部からの検討、批判については、余り意見が戦わされなかったのは残念であった。それは当然ながら、裏返せば、外部での(つまり、全く日常のレヴェルも含めての)「アジア現代美術」の「現在」が十分に語られなかったということでもある。

また、それは、質疑応答の中で問題となったアジア現代美術に関する「質」の問題とも結びつく側面を持っていたはずである。どのレヴェルで「質」に対する判断が下されるのか。そもそも、「アジア現代美術」とは、いったい誰のためのものなのか。その構造を客観化するためには、歴史に多くの事例を学ばなければならない、というジョン・クラーク氏の指摘は重い意味があった。西欧中心の文明の閉塞を打開するための、オルタナティブとしてのアジアというクリシェは、「西欧」の植民地主義と不可分の歴史をすでに持っているからである。

最も危険なことは、記憶の忘却であり、無知に対する無恥であろう。何も与件なしに、いきなり「質」を判断することはありえないのだから。アジアを語るにしても、これからさらに多くの出会いの場が、アジアに人間を限定されることなく、多様なレヴェルで用意されなければならないし、一人ひとりがそれぞれのレヴェルで用意しなければならないのだ、と思う。



私の発言は、今回のシンポジウムのテーマである「再考：アジア現代美術」に見られる「アジア現代美術」という概念そのものに水をさすような内容になりましたが、「再考」ということのほうに重点を置いて、アジアの現代美術に対する見方、あるいは考え方そのものの再検討をもっと強く提案すべきではなかったかと、後で思いました。

というのも、全体的にアジア美術対ヨーロッパないしはアメリカ美術という対置の思考が強く、そして、そのひとつの結論として出てくるの

が、一刻も早くヨーロッパ、アメリカの美術界の中でアジア美術の市民権を獲得させようという主張です。市民権を獲得することに反対するどのような理由もありますが、しかし、私は「アジア美術」という括弧つきのものの市民権を獲得しても、多分それは特殊なものとしてという肩書きつきでだと思います。

我々にとってはヨーロッパ美術対アジア美術という構図が描けるように思われますが、ヨーロッパから見れば、それは「美術」対アジアの美術という構図にほかなりません。つまり、問題はこうです。ヨーロッパ美術とは異質のアジア美術というものが存在する(あるいは存在すべきだという)のなら、ヨーロッパ、アジアという地域区分を越えて、美術としてどういう違いが根本的なものとして内在しているのかということ議論せざるをえないはずで。それによって初めて、「美術」対アジア美術という構図は、「美術」対「美術」という構図になるきっかけが得られると思います。

しかし、シンポジウムはアジア地域の美術を「アジア美術」として固定し、大げさな言い方をするなら、それを人類の「美術」として見る視点を全く持つことがなかったように思います。従って、多くの議論は美術政治の戦略、戦術に流れたと言わざるをえません。

それともひとつ、私が議論を交わしたかったのは、アジア各国における生活と美術の関係という問題でした。リキシャ・ペインティングの展示の問題が出た時、私はそれを期待しました。現在使われているものを美術館に展示するという習慣が、アジアの国にあるのかどうか。(この問題は突き詰めてゆくと、アジアのほかの国のことはさておいても、日本人にとっての美術館とヨーロッパの人間にとっての美術館は、同じ距離と位相にあるかという問題が出現します)。このアジアの各国における生活と美術という問題は、是非ともシンポジウムのテーマとして取り上げて欲しいと思います。これが感想の結論です。

アピナン・ボーサーヤナン

本シンポジウムは将来の展望を試みる上で非常に有益であった。パネリスト全員が真剣かつ積極的に変化の目覚ましいアジア太平洋地域のアートシーンのさまざまな問題を議論・検討し、解決方法を見出そうという姿勢で臨んでいる様子が、実に新鮮であった。急務とされる問題を回避することなくオープンに議論することにより、問題に対する解決方法あるいは建設的な意見が提示されたと思われる。アジア太平洋地域で開催される他のシンポジウムや会議の企画者も、アジアの現代美術に関する建設的なディスコースを開拓していくにあたり、このシンポジウムの例にならっていくべきであろう。

各人の意見に差異はあったものの、意見が食い違うことは自然なことだと思われた。また文化を判定する立場にある人たち、美術館館長、またはアート・マネージャー同士が対話することにより、各々の意見と研究成果が実に自由に交換された点が良かったと思われる。このように、短時間にも拘わらず、活発に意見が交わされたのも有意義だと思われた。なぜならその結果、民族、階級、人種、年功序列、ヒエラルキーに関する固定観念、ステレオタイプそして偏見を打開することが試みられたからである。

シンポジウムの中で交わされた議論が、アジア太平洋地域の美術館や国際展を今後とも改善し、発展させていくであろうと信じている。これからも日本の方々へと豊かで実りある意見交換を続けていきたいと思う。たまにピリッと辛口を利かせながら。

建畠哲

このシンポジウムの目的のひとつは、アジアの現代美術の問題を一般論としてではなく、もっぱら美術館の啓蒙的な活動や展覧会という枠組みの中で考察するというものであった。すでに各国でかなりの数の展覧会が開催されており、そのキュレーションの体験を通して見えてきた具体的な問題についての議論が期待されたのである。事実、それぞれの展示の現場からの報告は、自ずと一般論にフィードバックされ、従来の幾つかのシンポジウムで論じられてきた内容を、さらに深める機会と成りえていたように思う。

ただこのような議論ゆえに、私にとっては逆に気になる点も残ってしまった。つまりそこでは美術館という制度や展覧会という形式自体は疑われていない、少なくとも直接的な批評の対象となっていないという、ある意味では楽観主義的な姿勢の問題である。もちろんアジアであろうとなかろうと、今日の美術の主たる現場が展覧会であること、それ以外の選択肢は極めて限定されていることは認めざるをえない。美術館や展覧会がなければ、アジアの現代美術が今日のように議論の対象となることもなかったはずである。

しかし、だからといって美術館や展覧会という制度、形式を無前提の条件とする、無色透明のものと思えなすというわけにはいかないだろう。展覧会という方法を取った時、私たちは不可避免的に美術に対するひとつのイデオロギーを選択していることになるのである。アジアの現代美術の展覧会が開かれても、その展覧会の形式自体は何もアジア的なものではない。またそうであるべき理由もない。なぜならアジアの美術もヨーロッパの美術も、またアフリカの美術も、いずれも上位の概念としての“美術”の範疇にあり、またそのことを前提として成り立っているのが美術館であり展覧会であるからだ。

美術館・展覧会という枠組みを受け入れるなら、私たちは“美術”という概念の普遍性を受け入れているのであり、それをもし疑うなら、美術館・展覧会も疑われなければならないはずである。しかし私たちは今、アジアの美術の主たる現場を展覧会に抵抗感なく置いている。そうである限り、その固有性は絶対的なものではなく、美術の概念の普遍性というイデオロギーの支配下での相対的な固有性であることを認めていることになるだろう。議論になったリキシャ・ペインティングの“展示”や作品のクオリティの判断の問題も、本質的にはこの“タブー”視されがちなイデオロギーに深く関わっているはずである。

キャロライン・ターナー

美術館のキュレーター、学者及びアーティストという3つの分野からパネリストが選ばれたので、異なる視点や展望が提示された。特にアーティストは文化交流を実践する人たちなので、彼らの参加は非常に重要である。

シンポジウム全体を通して、アジア現代美術のための新しい批評の必要性が提唱された。全体的に過去の事例に関する言及が多く、将来の方向性については手薄だったという印象が残る。展覧会の企画や展示の方法論、また各国での観客の反応に議論が集中し、今後のアジアの現代美術の動向については少なからず結論が出なかったのは仕方のないことであろう。しかし、事前に将来の展望について詳細に言及するように各パネリストに要請してもよかったかもしれない。

シンポジウムへの参加は非常に勉強になった。文化交流の課題及び各国の前近代美術と現代美術を融和させる難しさについても再考させられた。と同時に、アジア現代美術の面白さ、そしてこの分野で仕事をしている人たちの、アイデアを交換しながら前進しているという姿勢を再確認する良い機会にもなった。現在のところ、我々はまだ情報を分析し、違いを認識する段階にある。しかし、そろそろ共通性を見出すという新しい局面に差ししかかっているのではないだろうか。シンポジウムでも、アジアの現代美術の未来についていくつかの新しい方向性は示され、それなりに前進したと思う。

後小路雅弘

前回のシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」(1994年)と比較すると、盛りだくさん、何でもありの前回から、かなり整理されてきたように思われた。「アジアの現代美術」を対象にした展覧会もあちらこちら

で開かれ、経験の蓄積が感じられた。ただ、未だ各人が各々の問題を報告しているが、その報告から問題を絞ってさらに共通の問題を議論して深めるところには至っていない。次回は、もっと具体的な問題を取り上げて議論を深めていくべきだろう。私が参加した中でも、国際日本文化研究センターやブリスベーンでのシンポジウムなど、同種のシンポジウムを経ているので、過去の経験を踏まえてより踏み込んだ議論が可能な段階に来ていると思う。

日本では、日本の美術を「アジアの美術」という枠組みで捉える視点も、経験も不足している。そういう枠組みが成立する土壌が明治以降今日までなかったから、誰も主体的に「アジアの美術」について語れない。日本の美術界が西洋中心主義から離れて、アジアの現代美術をもっと偏見のない視線で見たり、「アジア美術としての日本美術」といった経験を蓄積していくことが必要であると感じた。当然我々の準備している「アジア美術館」の果たすべき役割や責任の重さを改めて思った。