

信じているのです。お蔭様で現在のところトライエニアルは来世紀まで継続される予定です。展覧会を成功させるためには刊行物の発行、会議、教育プログラムなどの同時開催も不可欠です。例えば教育プログラムを通じて、アーティストがオーストラリアの各都市、田舎、学校へと足を運び、展覧会会場以外の所へもトライエニアルが影響を与えるよう段取りをしなければなりません。美術館スタッフの中には、アジア諸国の言語を習得中の者もいます。来る2000年にはトリエンナーレを補完するよう、20世紀の西洋とアジアのモダニズムに関する展覧会も行なう予定です。また、アジア太平洋地域の現代美術の主要なコレクションを作り、ライブラリーの資料及び美術研究データベースも充実させ、オーストラリアや日本を含む各国の国際的な美術館や教育機関と共同で域内の近・現代美術の記録及び研究も行なっています。現在、オーストラリアでは初めてのアジア太平洋地域の近・現代美術専門の研究センターの設立準備も進行中です。

トライエニアルは、無論、世界的なアジア現代美術への関心の高まりに呼応した動きなのです。日本、中国、韓国、香港、台湾のアーティストたちが世界の舞台で活躍するようになり、また東南アジアのアーティストも世界との溝が狭まり、ビエンナーレなどの国際展に出品するようになりました。中でもアジア現代美術紹介の先駆者でもある福岡市美術館の第4回アジア美術展「Realism as an Attitude (態度としてのリアリズム)」、光州ビエンナーレ(韓国)、東京都現代美術館、国際交流基金アジアセンター主催の展覧会などはアジア現代美術を推進する上で大きな役割を果たしてきました。また、シンガポール国立美術館館長のクオク・ケン・チョウさんの展覧会、アピナン・ポーサーナンさんがキュレーションを行なったニューヨークのアジア・ソサエティの「Traditions/Tensions」展、そして同ソサエティ・ギャラリーのヴァンシャカ・N. デサイ館長による現代的視点を新たに取り入れたアジア・ソサエティのプログラムなど注目すべき展覧会が欧米でも開催されています。このように世界各地の美術館と共同でプロジェクトを実施したり、パートナーシップを組むことによってアジア現代美術はこれからも発展できるのではないかと信じています。

今まで実施したトライエニアルでは2回ともひとつのテーマに絞るということはありませんでした。デサイさんが指摘したように、展覧会ではコンテクストが非常に重要になってきます。そのために、教育プログラムを同時に企画することが本質的に重要になるのです。美術のコンテクストの重要性についてはまだ表面的に考察しただけなので、私の方からもこのことについて繰返しお話ししたいと思います。第1回目のトライエニアルの開催を通じて、オーストラリア人はアジアは一枚岩であるという偏見を拭い去ることになったと思います。私たちは皆時間の旅人であり、その時間は人によって異なるものです。現代美術は、変容する現代社会が抱える課題を反映しています。オーストラリア出身の批評家ロバート・ヒューズは、「アートがそれを取り囲む社会の深いうねりにさらされないことなどほとんどない」と言っています。

トライエニアルのテーマはひとつに絞られていないと言いましたが、トライエニアルからはいくつものテーマが生まれています。例えば、アイデンティティ、めまぐるしく変化する社会における伝統、宗教・儀式、神秘性、精神性の問題、女性の役割、日常生活と社会・政治問題、移民と疎外感、人間の性と欲望、家族、精神世界、都市化、環境破壊などはその例です。トライエニアルは、勇気と理想を語る若い声に共感し、アートによってよりよい未来を作りたいと考えています。

さて、トライエニアルではひとつのテーマに取り組むことはなくても、「アジア太平洋

地域の美術を評価するには、もはや欧米の価値観は通用しない」という、ひとつの命題の回答を模索してきました。オーストラリア人がアジア太平洋諸国の声に耳を傾けることは証明されています。世紀末を迎えるにあたり、社会は変容し、アジア太平洋地域の美術に関する新たな評価が必要とされていることは間違いありません。しかし、西洋ではアジア太平洋地域の美術が十分理解されていない例がまだまだあります。今年のヴェネツィア・ビエンナーレとドクメンタは両方とも素晴らしい展覧会ででしたが、アジアの作家の出品が少ないことに驚きました。文化は、必ずしも平等な条件に恵まれて相互に作用するわけではありません。歴史から継続してきたものと現代における緊張感によって、ぎこちなさが生まれ、現代美術はその不安な状況を反映しています。

アジア太平洋地域における文化の相互作用は、全く新しい現象ではなく、何世紀にもわたって存在してきたものです。長い歴史の中では西洋文化は途中で移入された表層的なものであり、古代から継承された文化の中ではいずれ無効にされるかもしれません。

今日、アーティストはさまざまな変化に対応し、現代を把握していかなければなりません。トライエンアルの展覧会に出品される作品を通して、根本的に普遍的なグローバル・カルチャーの考え方に対して挑戦するような傾向が明確に浮かび上がってきます。国家や地域のアイデンティティが新たに模索されている一方で、最近の面白い作品は、アーティストが国際化に伴い教養を身につけ、国際化に同調する、または否定するといった立場をとることによって創造されたものであるという逆説的現象を見受けられます。個人的には、冷戦によって歪められた構造に見られたような美術の国際化と階層化を拒絶する姿勢が、アジア太平洋地域の美術の特徴なのではないかと考えています。スライドをお見せしながら、具体的な例を挙げていきたいと思います。

まず、太平洋美術をご紹介します。

キャスリーン・ペタヤール作《マウンテン・デビル・トカゲ》(fig.5)はアボリジニーの太平洋地域から出品しているアーティストです。キャスリーン・ペタヤールは、土地と文化に纏わるアボリジニー・アートの中からボディ・ペインティング、そしてお祭り道具、儀式などを取り上げて作品を作っています。

マイケル・アンド・アンナ・メル作《APT1996 パフォーマンス》(fig.6)では、2人とも、髪飾りや、ボディ・ペインティング、そしてパフォーマンスを取り入れて伝統文化への回帰を見せました。マイケル・メルは、オーストラリアで教育を受け、博士課程を終了しています。2人とも西洋によって体系化された非西洋の美術の枠組みを回避し、むしろ西洋の解釈に挑戦するために今でも生き続ける伝統文化を作品の中に取り入れています。太平洋地域の美術は、現代美術とは何か、を考えるための多くの挑戦課題を突きつけました。

張曉剛(チャン・シャオガン)作《三人の同朋》も1996年のトライエンアルの出品作品です。1994年制作の作品ですが、中国人の個性の喪失と文化大革命中のイデオロギーに則って台頭した理想主義を示しています。

崔正化(チェ・ジョンファ)作《超花(スーパー・フラワー)》は、巨大なチューリップが本物対発明品、自然対人工といったコンセプトを表現しています。

呉天章(ウー・ティエンチャン)作《春と秋のパピリオン》の破壊について》は、現代の台湾の中にある中国文化の不穏な不確実性を提示した作品です。

蔡國強(ツァイ・グォチャン)作《竜または虹蛇: 賛美あるいは恐れ》は、1996年にブリスベン川沿いに行われる予定だった火薬を爆発させる作品のドローイングですが、



fig.5
キャスリーン・ペタヤール
《マウンテン・デビル・トカゲ》1992年
Kathleen Petyarre
Mountain Devil Lizard, 1992



fig.6
マイケル・アンド・アンナ・メル
APT 1996 パフォーマンス 1996年
Michael and Ann Mel
APT 1996 Performance, 1996

火薬工場で事故が発生したため、実現できなかったものです。そのうち、またオーストラリアでやるということになっています。このドローイングは、紙の上に火薬を爆発させたものです。古くから伝わる知恵と現代の生活文化とを関係づけた作品です。

タイの作家モンティエン・ブンマーの《蓮の音色》は、仏教的瞑想を表現しています。

スライマン・エサ作《なぞを秘めた庭1》は、イスラームに対する同じような深い信仰の念を示しています。

インド出身のナリニ・マラニ作《場所としての体》は、ミュータント・シリーズのドローイングです。太平洋地域における核実験、そしてマイクロネシアに生まれた奇形児の問題を扱っています。洞窟に似せたインスタレーションは、洞窟画の伝統とヒンドゥー教の神秘性を想像させます。

陳研音(チェン・ヤン・イン)作《ひとつの考え方におけるずれ》は、1996年のインスタレーションの中で最も話題を集めたもののひとつです。彼女は、女性の精神的な経験と身体的な経験の両方に関係するテーマを扱っています。生花のバラとビデオを使って、人生の流れと愛情のメタファーを表現しています。

タイ出身のワサン・スティケート作《仏陀のバンコクへの帰還 '92》は、タイで起きた1992年のクーデターに触発されて制作された作品で、暴力的なイメージを映し出しています。作品の中で仏陀は退廃と墮落の前に立っています。

カミン・ラートゥチャプラサート作《問題—知恵》(fig.7)は古新聞を再利用し、366体のバピエ・マルシェで作られた彫刻のようなインスタレーションです。仏教の信仰に根ざした作品です。

グエン・シュアン・ティエ作《水牛追いの男子の歌Ⅱ》は、1993年に出品されたものです。センチメンタルなまでに詩情豊かにヴェトナムで過ごした子供時代に回帰し、バゴダや仏教のシンボルなどが描かれています。

ブ・ダン・タン作《怪獣、悪魔そして天使》は、たばこの箱などを再利用して3つの立体からなるものです。神話上のさまざまな生物のイメージを作り、何世紀にもわたって伝わる精神的及び形而上学的な信仰に強く喚起された作品に仕上げています。

ロベルト・ヴィリヤヌエヴァの《エゴの墓》は1993年のパフォーマンスですが、合理主義的解釈に抵抗するアジア太平洋地域の美術の様子を表わしています。この作品の受け止め方には、観客もかなり困ったようです。ロベルトは霊を静めるために行なわれるフィリピンの古来からのアニミズムやシャーマニズムの儀式からインスピレーションを得ていますが、作品の中では他のコミュニティや信仰まで含めてコンセプトを拡大しています。1993年当時は、さまざまな反響を呼びましたが、ロベルト自身が白血病のために死亡してしまうということを、いわば不気味な形でもって予見していたのかもしれませんが。パフォーマンス数日後に、白血病の診断を下されています。

マーク・ユスティアアーニ作《エデュカド》はミクスト・メディアの作品で、96年のトライエニアルに出品されています。これは《白い雨》というシリーズに含まれるものですが、植民地支配について持続的に瞑想する作品です。これはジープニー(jeepney)装飾(アメリカ人が置き去りにしていったジープ)という強烈な反植民地の記号を使い、りんごの育たない熱帯のフィリピンで「A is for Apple (AはアップルのA)」という教育を施したアメリカの無神経さに目を向けています。《白い雨》は、未だ先進国による文化帝国主義を表わしています。

ウォン・ホイ・チョン作《遠い土地を求めて》は、最近東京都現代美術館の展覧会にも出品されました。私どもの美術館に収蔵された作品です。自分の家族の歴史を題



fig.7
カミン・ラートゥチャプラサート
《問題—知恵》1995年
Kamin Lertchaiprasert
Problem—Wisdom, 1995

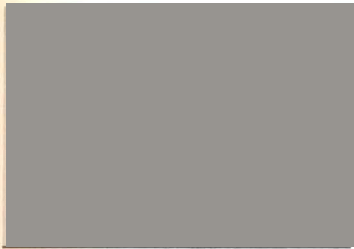


fig.8
ダダン・クリスタント
《貧しい人々へ、苦しんでいる人々へ、圧迫されている人々へ、声なき人々へ、力のない人々へ、暴力の犠牲者へ、正義の犠牲者へ、捧げる》1993年
Dadang Christanto
For those who are poor, suffering, oppressed, voiceless, powerless, victims of violence, victims of injustice, 1993

材に母国の歴史と現代マレーシアの将来像への理解を深めようとしています。

インドネシアのニンディティヨ・アディプルノモ作《内向性4月21日》です。彼は、オランダで美術の勉強をしています。1996年の展覧会では、19世紀インドネシアで女性の解放を唱えたカルティニという高貴な女性への敬意を表わし、21枚の鏡に木彫りのコンデ(ジャワの伝統的髪飾り)を重ねて作られた作品です。「私は常に西洋と東洋の価値観が衝突するという恐ろしい目にあっているが、そこに伝統、変容、改革の灯火がある限り、興味はつきない」と彼は述べています。

ダダン・クリスタント作《貧しい人々へ、苦しんでいる人々へ、圧迫されている人々へ、声なき人々へ、力のない人々へ、暴力の犠牲者へ、正義の犠牲者へ、捧げる》(fig.8)は、社会問題を取り上げた作品です。観客に世界中で苦しんでいる人々に花を捧げるよう訴え、展覧会が終了する頃には、会場の床一面は花と詩に埋もれていました。観客は会場に花を持って戻ってきたんですね。これは、インドネシアの苦しみだけではなく、来場した一人ひとりの個人的な苦しみ、そしてアイルランドやボスニア、または家族の悲劇に対して花を捧げる行為です。芸術は心を伝えるものである、というダダンの信念は、来場者の共感を得たのです。

インドネシアのヘリ・ドノ作《椅子》は、ワヤン・クリッ(影絵)と現代のテレビをもとに作り出した変わったイメージを使い、国際的な不正、不当のテーマをユーモアと社会風刺を組み合わせて描き出します。芸術がどのように人類に役立つのか、という考え方に基づいた作品でもあります。これらの若いアジアのアーティストの理想、そして彼らの地域との関わり合い方は作品を通してオーストラリアの鑑賞者に深い感銘を与えました。

こちらは日本人の作家になります。戸谷成雄作《森Ⅲ》は、1993年トライエニアルに出品され、その後、私どもの美術館の所蔵作品に加えた作品です。この年、この作品を含め203点の作品が所蔵品に追加されました。

村上隆作《そして、その物語はなんの意味もなく終わるのだった》です。私どもの所蔵品となったのは、この作品ではなく、デサイさんのスライドに出てきた絵画です。この作品はコンピューター・ゲームにヒントを得ています。詳しいことは、アーティスト自身にお話していただきましょう。

森村泰昌作《ブラインデッド・バイ・ザ・ライト》は、ブリューゲルの16世紀の作品に基づいたものです。

柳幸典作《パシフィック・アント・ファーム》(fig.9)は、デサイさんのスライドにも出てきました。あれはアジア・パシフィック・トライエニアルのものだったかと思います。グローバル化する社会と融解する国境という逆らい難い歴史の流れにある複雑な問題を反映しています。1996年の象徴的作品となりました。

最後にいくつかコメントを申し上げたいと思います。1996年にブリスベンで開催されたアジア・パシフィック・トライエニアル会議で、「モダニズム、ポスト・モダニズム、ポスト・コロニアルは誰によって定義されるものだろうか」とデイビッド・エリオット氏は示唆的な問いを投げかけました。1990年代のさまざまな会議でジョン・クラーク氏は、アジアのコンテキストの中のモダニズム、もしくはポスト・モダニズムに関する重要な課題をオーストラリアにぶつけました。1993年の会議のスピーカーの多くは、国境を越える新しい考え方を創出しなければならないということを強調しました。インドのギーター・カプーアは、特にコンテキストの重要性を強調しました。フィリピンのマリアン・パストール・ロヘスは、「大きな物語」をまた別途作り上げかねないことに対する不安を述べ、ディスクースのために新たな知的ツールを開発しなければならないと提言しました。これは非常に



fig.9
柳幸典
《パシフィック・アント・ファーム》1996年
Yukinori Yanagi
Pacific Ant Farm, 1996

重要な課題ですね。

1996年の会議以降、新しい方法論が出てくることを望んでいたのですが、実際は時間のかかる作業になりそうです。新しい方法論、新しい定義、新しいディスコースが確立するまでまだ数年かかるかもしれません。

同じ会議でポーサーナンさんは、アジアにおける文化の習合の異議について指摘しています。重複する領域、転移、そして同一性ではなく差異、周縁性、緊張の主張を支持する人たちもいました。1996年の会議は、出席者が総勢600人となり、オーストラリア最大の美術会議となりました。ここでもやはり多重性と多様性を尊重することが強調されたのです。

結びとして5つの点を挙げたいと思います。

第1に、近代及び前近代をも射程に入れた現代アジア美術の綿密な調査及び研究を長期的展望で実施すること。世界各地の美術館や研究期間の協力を得て、共同研究、調査、収集活動を行なうこと。

第2に、政治的目的ではなく、芸術的、学術的目的を持つこと。アーティストは、多様な文化が相互に作用する中で重要な役割を果たすことができるが、政治的役割を期待するのではなく、社会の基本に芸術が位置づけられることが重要である。

第3に、中国台湾関係に見るような困難な状況では熟慮の上、現実的に対応すべきこと。美術関係者は政治的問題をうまく切り抜けるよう努力し合わなければならない。

第4に、過去の歴史にも未来にも偏見なく臨み、排他的になるのではなく包括的に取り組むこと。国境を始めとするあらゆる境界線、メディアの隔壁、芸術の階層化などを乗り越え、伝統美術も固有(indigenous)の美術も認知するべきである。私たちの経験では、太平洋地域の美術は伝統美術と固有の美術を現代というコンテキストの中で考えるきっかけとなっている。

第5に、アジア・パシフィック・トライエニアルを始め、アジアまたはアジア太平洋地域のプロジェクトの中で現代美術のコンテキスト、多重性、多様性を理解し、相互に尊重できるようなパートナーシップをキュレーター同士で今後構築すること。エドワード・サイードが述べたとおり、豊かな芸術の交流を実現するためには、「共通点を理解し、差異を尊重すべき」だからです。

司会(ポーサーナン): いま発言の中で、アジア・パシフィック・トライエニアルは、非常に綿密な計画と、そしてまた多数のスタッフ、そして膨大な予算を必要とすることを指摘されました。クィーンズランド・アート・ギャラリーは、ここ数年間を通じて最も優れたアジアの現代美術作品を収集してきました。私も何度か収蔵庫を見せていただきました。作品を収蔵、購入するプロセスは、どのようなものなのでしょうか。また、美術館で収蔵されることとアーティストの知名度や作品の価格との因果関係はどのようなものですか。

ターナー: 作品の収蔵及び購入は美術館として決めることですので、トライエニアルに出展されている作品のどれを購入するかは、館長とキュレーターとで決めます。無論、収集に関する要綱がありますが、アジア現代美術に関するものは流動的ですね。方針は時間を追って変わってきています。トライエニアルの作品も多く購入してきましたが、全て買うというわけにはいきません。近いうちに正式に発表できるのではないか

と思うのですが、現在民間から多額の寄付を頂く話があり、コレクションを拡大する計画が実現できるのではないかと期待しています。また、収蔵庫の話がされましたが、ギャラリーを増築して展示スペースを拡張し、アジア現代美術のギャラリーを設けようという話も近いうちに具体化し、発表できるのではないかと期待しています。

収蔵作品とアーティストとの因果関係に関しては、私どもが収蔵することに連動して価格が上下するという現象はあまり見受けられません。どこの国のアーティストかによって設定価格も変わってくるわけで、日本のアーティストの値段はやはり高いですね。東南アジア、特にタイガー・エコノミーと言われる国のアーティストの設定する価格も実は結構高いのです。後小路さんからもコメントを頂けるのではないかと思います。東南アジアの美術は安い買い物だと思っるのは見当違いです。アジアの美術作品を購入するプロセスは、他のジャンルの作品を購入するのと全く同じです。価格が適切な水準であること、そしてアーティストにその価格水準の実績があることが必要です。なかなか厳しいことですが、すけれども。

質問(デサイ): トライエニアル開催中、アーティスト同士の関係が緊張してしまうという事はありますか。つまり、購入に関しては、会期中に知らされるのですか、それともトライエニアル終了後に知らされるのですか。

ターナー: トライエニアルが終了してからです。どの美術館も同じ手続きを取っているのではないのでしょうか。全部買うのは所詮無理です。会場で作成されたインスタレーションもありますし、そのような作品を買い取るのは不可能です。作品が購入の対象とならず、気分を害したアーティストもいるでしょう。でもトライエニアルに出品されたものがコレクションにふさわしいものとは限らないのです。同じ作家から別の作品を購入したという例もあります。トライエニアルの前、もしくは後にです。トライエニアルへの出品がアーティストと交渉を成立させる唯一の方法ではないのです。

先ほどデサイさんが非常に率直に、財源の確保の難しさについて語られました。トライエニアルはクィーンズランドの州政府、そしてまたオーストラリア政府からかなりの助成を受けているということはすでに申し上げました。大規模な寄付をいくつか受けたことはありますが、民間からのスポンサーには苦勞しています。今回もコレクションに多額の寄付をして下さる可能性が出てきています。展覧会の内容は決してわかりやすいものではないので、これだけ公的資金や民間の財団からの寄付を募ることができただけでもびっくりしています。多くの作品は過激ですからね。つまり、表面的なわかりやすさに案じるのではなく、その奥まで理解したいという純粋な学習意欲があるのではないのでしょうか。真の関わり合いとは、多重で困難な状況を踏まえた理解の上に実現することで、時には過激なアイデアとも向かい合わなければならないと思われま。展覧会の財源確保は難しい問題で、オーストラリア国内で確保する、そうでなければ美術館の予算の中でやりくりしなければならないと考えています。トライエニアルは非常に重要な事業に成長し、スタッフからの支持が最もある事業です。他のプロジェクトを犠牲にしてトライエニアルを実施する場合もあると理解しています。それだけコミットしているということです。

質問(クラーク): 美術館による作品の購入とアーティストへの影響との因果関係は、もっと率直に話される必要があるのではないのでしょうか。美術館の活動がどれだけ影

響力のあることなのか、本音を聞かせていただきたいのですが。

つまり、美術館が作品をトライエニアルで展示したり、その結果それを購入したりすると、その作品が値上がりしたり、そのアーティストが国際的に出品するチャンスが増えることは事実ですよね。アーティストが国際的に活躍することと作品の値上がりは直接的な因果関係になくとも、海外に出るアーティストは優位なキャリア・パスを手に入れることができる。1970年代の海外で日本の美術が承認されるようになっていった過程を辿ってみても、このことはよくわかるのではないのでしょうか。中原さんの方がこの件については詳しいかもしれませんが、例えば李禹煥(リー・ウーフアン)は1970年代にドイツで認められ、その後美術市場で新しい地位を確保することになった。だからトライエニアルだけではなくて、「Traditions/Tensions」展でもいいのですが、国際展に出品した作家だったら国際展と作品の値打ちの因果関係を認めるのではないのでしょうか。国際展に参加することによって、他のチャンスが確保できる。つまり、アーティストは美術館に招聘されることにより、美術市場とは直接関係のない美術館のバロネージュを受けることになる。でもその美術館という場が実は非常に影響力のあることがわかる。そういう影響力について、もう少し詳しく知りたいのですが。

ターナー：重要なテーマですね。私どもの展覧会にアーティストが選ばれると、そのアーティストのオーストラリア国内での評判は間違いなくよくなるでしょう。オーストラリア人作家の作品を展示、購入すればそのとおりでしょう。しかし、とても難しい話ですね。コレクションを作っていくことは私どもの活動の中で重要な活動です。但し、作品によっては収蔵に適していないものもあります。その作品が購入されなかったからといって名誉を傷つけるというわけでもないでしょう。もちろん、がっかりはされるでしょうけれど。

確かにクラークさんがおっしゃったように、国際展へ出品するとそのアーティストの作品が値上がりするという点は認めます。でも私どもが採っているプロセスは、オーストラリア人のキュレーターもさまざまな人に関わってもらっていますし、参加諸国からもさまざまなキュレーターに参加してもらっています。そうやって、いろいろな視点を導入しているのです。オーストラリア人とアジアの国のキュレーターが組んで、次の展覧会ではまた別の組み合わせをする。そしてそのコンビで作品を選考する。作品の選考が多様な視点から実現するように努力しています。

ということは、展示の差異にも多くの問題を抱えることになるわけです。デサイさんはひとりのキュレーターに任せることのメリットをお話しされていましたが、私たちの企画はあまりに大規模なのでひとりのキュレーターに任せるのは無理でしょう。イタリアでの国際展の会議でもこの問題を提示しました。ひとりの芸術監督が60人のアーティストを選ぶのは不可能でしょう。私たちは新しい視点、新しいアーティスト、新しいチャンスを作ることを常々考えています。最終的にひとつの組織、画廊、またはある国のあるタイプの美術と結びつけられてしまう場合もあるということは、よく認識しています。但し、完璧なキュレーションはないと思います。

司会(ポーサーナン)：アジア以外の国の美術館がアジアの美術を購入し、収蔵可能であることを裏付けするという、クリフォードが定義した枠組みの境界線を横断する現象の話が出てきました。これは、ただの加工品を本物の名品として見るような、見方の変化を表わしますね。

次のトライエニアルではキュレーターの数減らしますか。今まで多過ぎたと感じていますか。

ターナー: キュレーターが多過ぎたかどうかということについてはよくわかりません。各国については、二人ということをやっていますので。問題は、数カ国をまとめてキュレーターに任せるかどうかということですね。次のトライエニアルのチーム編成は地域別で、キュレーターが数カ国担当するようにしています。また、地域をグルーピングする時に太平洋地域を東アジアのグループに含むことは無謀だと思います。できないこともあるということです。もうひとつの側面について申し上げますと、オーストラリア人の人数を複数にした場合があります。なぜかと言いますと、若手のキュレーターに勉強の機会を与えたかったからです。今後はインドネシアなど他の国の若手のキュレーターの研修の場として、トライエニアルが活用されるようになっています。経験のあるキュレーターには若いオーストラリアのキュレーターがつきます。キュレーターを育成し、経験を積んでもらおうとしている立場から、このような研修の側面は重要です。多くのオーストラリア人のインターンを受け入れることによって、オーストラリアに貢献できたと思っています。このような方法ではなく、委員会方式で企画することも考えられますが、私はチーム作業の方が深い知的活動であると信じています。簡単なプロセスではないからです。皆もそのことは十分承知しているでしょう。将来どうするかは、まだわかりません。ただ、ひとりのキュレーターに任せて100人のアーティストを選んでもらうということはあまり考えていません。

司会(ポーサーヤナン): さて、3番目の発表に移りましょう。私は70代から80年代にかけてスコットランドのエディンバラに住んでいました。その頃、フルーツマーケット・ギャラリーはすでに存在していたかと思うのですが、当時の展覧会といえばイギリス及びヨーロッパの作品ばかりでした。しかし、最近アジアの現代美術が紹介されるようになっていてということで、これは1992年以降フルーツマーケット・ギャラリーの館長を務めているグレアム・マレーさんの尽力かと思います。日本、韓国、中国等各国のコ・キュレーターを迎え、今まで「Liquid Crystal Futures : Contemporary Japanese Photography (液晶未来:現代日本写真)」、「Information and Reality : Korean Contemporary Art (韓国の現代美術)」、「Reckoning with the Past : Contemporary Chinese Art (過去の清算:現代中国の絵画)」などの展覧会を開催してきました。マレーさんの発表は、「現代美術を通しての異文化との遭遇」です。



グレアム・マレー
Graeme Murray

グレアム・マレー: 文化とは、

「ある集団が共有する習慣や理念や態度が世代から世代へと伝えられるのは、生物学的な遺伝子によってではなく、むしろ学習の過程によってである。こうした習慣や態度に忠実であるかどうかは、それぞれの文化に固有の賞罰のシステムによって監視されている」。

と、アーサー・J. ディークマンは1987年3月6日の講演で定義しています。

80年代の後半から、私は何度も日本、韓国、中国そしてインドを訪問してきました。まず第一に、これらの国の文化と経済が間断のない急速な変化とダイナミズムにさらされている時代に、現代美術の領域でどのような作品が制作されているのかを見たいと思ったのです。美術史の学習を始めとする事前の研究や調査で、ある程度の背景

はつかめていました。私に関心を持ったのは、現代美術の制作の実践がどの程度まで、固有の文化とその歴史や信念に「根ざしている」のか、そしてどの程度まで、国際的なコミュニケーションとそれに付随する他文化からの情報を取り上げてきたのかということでした。

私は、もちろん、洞察力のある作家を探しました。今何が起きているのかを明晰に判断し、現代の国際的な問題の要素を意識させる作品を制作しうる作家。また、その倫理が、非現実的で反体制、社会から隔絶している個人主義者としての作家という、現在主流である西洋的観念を超越させようような作家です。

私は、西洋および中央ヨーロッパの思想の遺産が、どの程度効力があるのかを知ることに関心があったのです。宗教史には、エジプト、ギリシア、ローマ、ヒンドゥーのシャーマン、ゾロアスター教徒、キリスト教徒、イスラーム教徒、儒者、道士、神道者の崇拝と信仰が含まれます。例えば、仏教はインドから東に向けて伝播しました。現在は何のような役割を果たしているだろう。日本や韓国、中国の美術と、個人としての「偉大な芸術家」を熱狂的に礼賛してきた西洋の、私が熟知している美術との力関係はどうなっているのだろう。デイビッド・ウィデイクは、

「文化の衝突は、少なくとも現在の発達段階では、人類にとって避けられないことのようにだ。もし我々がそれを回避しようとするならば、集団(とそこで営まれる生活の間)のよりよい理解を編み出さねばならない」。

と「A Clash of Cultures - The Malaysian Experience(文化の衝突—マレーシアでの経験)」の中で述べています。

近年西洋では、英国の香港の借地期間の終了や、インドの英国からの独立および韓国の日本からの独立50周年の祝典を契機に、これらの地域が注目されています。このような画期的な出来事を機に、実際は誰が何をしたのかを知るために、入手可能な歴史的記録の調べ直しが進められています。

近年ロンドンでは、他文化の美術に大きな関心が寄せられています。例えば、1991年のザ・フェスティバル・オブ・イスラームやジャパン・フェスティバルがあります。1997年7月27日のサンデー・タイムズ紙の記事によると、取材を受けた人々の33%が、以前より日本について好感を持つようになったと答え、71%が日本を訪れたいと答えたことが指摘されています。現在、ロンドンでは韓国の文化が注目を浴びています。ロンドンのような国際的な中心地が、国家及びビジネスのパートナーシップの支持体制を促進し、その文化のさまざまな側面を世界的に知らしめようとしています。疑いもなく、産業製品、例えばヒョンデ(Hyundai)の車の売上は増加しています。もしこの状態が続くならば、遠からず英国は人口より車の台数の方が多くなるでしょう。ローマ人がそんなことを考えたついででしょうか。

フルーツマーケット・ギャラリーは、国内外の最良の現代美術の展覧会を開催することを目標にしています(fig.10)。過去5年間で私たちは、オーストラリアの「Aboriginal Art, Collection of Donald Khan(アボリジニーの美術:ドナルド・カーン・コレクション)」展、西アフリカの「Photographs of Malick Sidibe and Seydou Keita(マリック・シドベ&セイドゥ・ケイタの写真)」展、日本の「液晶未来」展、韓国の「Information and Reality」展、中国の「Reckoning with the Past」展など大規模な展覧会を開催してきました。インドの現代美術の展覧会は、現在企画中です。こうした他文化への関心は、諸外国において地球規模で何が起きているかを知る必要性から生じている、または大きな見取り図を探求するために出てきたと言えるでしょう。それはまた、同じ波長で活動で



fig.10
フルーツマーケット・ギャラリー外観
View of The Fruitmarket Gallery
Photo: Graeme Murray

きる、未来のパートナーを探すことでもあります。「エキゾチック」なものや、各文化の他者性に関心を持ったものではありません。西洋の外の文化を知れば知るほど、表面的には人種、宗教、文化の理想が異なっていますが、私たちと運命を共にして活動している善意の人々と出会うのです。今では、表面的とはいえ、ありとあらゆる文化とその歴史に触れることが可能になり、飛行機やテレビの出現によってとりあえずは近づくことができる。そのため、私たちがある文化に入り込み、まさにその文化を破壊してしまうこともできる。現代の矛盾はこういうところにあるのではないかと思います。しかしながら、本質的なものを守り、運命共同体として調和の取れたバランスを達成できるならばと願っているのです。誰でも生まれてきてやがて死ぬのです。未来に向けて意味のあるいい関係で協力してもいいのではないのでしょうか。

スコットランドと環太平洋地域は、歴史を通して多くの接点を持ってきました。18世紀のオーストラリアとニュージーランドへの移民は、多くの国に発展をもたらしました。日本や韓国より先にオーストラリアは英国に投資を始めています。また、英国にとってもオーストラリアは第2位の投資国なのです。英国では、近年のブリスベーン、トライエンニアルや、次のシドニー・ビエンナーレに大きな関心が寄せられています。英国もヨーロッパ各国も主だった国際展——ヴェネツィア、サンパウロ、ヨハネスブルグ、光州などへの参加が継続して行なわれています。インドは、植民地だった過去はありますが、この50年間で封建主義と植民地主義から近代主義への移行を果たした代表的な例です。今日、移動と交流が容易になるにつれ、亜大陸の生活は急速な変化を遂げています。アーティストはある国の伝統文化を借用し、自分の伝統文化はだんだん範囲を広げて流布します。感受性に富んだ相互作用と適切な方向づけが実現すれば文化の再生に繋がることを願って止みません。ミャンマー、日本、韓国とはビジネスのパートナーシップが継続的に拡大しています。

今こそ私たちは地球村の一員として情報を扱うようになりましたが、昔から文化的な影響を受けるという現象はあったわけです。昔と今の違いは、扱われる情報の量にあります。どのように、本質的なものを扱い、それ以外を取り除き、必要とされるところに役立つものを適用するか。私は西洋の人間なので、西洋的な様式の残存する東洋の美術作品には興味はあまりありません。1857年には、インドで美術学校が開講したため、アトリエ制作が導入されその過程でイーゼル・ペインティングの技法が採用されるようになりました。私はひとつの文化が他の文化にどのようにコピーされたかということよりも、ある文化の本質的な精神はどのようなものか、そしてどのように将来役に立ちうるかを見出すことに興味があります。あれこれを受け入れ、あちらこちらから選ぶことは、楽しいかも知れませんが、自己陶酔的な空想に過ぎないのではないのでしょうか。しかし、バンカム・チャンドラ・チャッテルジは、「General Principles in the Evolution of Cultures (文化の発展における一般原則)」に、

「ある種の社会は自力で文明を築き、新しい文化を創造する。ある文化は、他の文化を引き継ぐ。最初に文化を創造するプロセスには長い時間がかかるが、第2のプロセスには、比較的時間がかからない。相対的に文明化されていない人々が、より高度な文明の人々と接触する時、自然の法則として、文明化されていない方が、文明化されている方を模倣する。それが全くの模倣に至ることもある。ただし模倣そのものは有害ではない。というのは、模倣は重要な利益をもたらすものであり、模倣という準備段階を経て、独自の創造が始まるからである」。

と記述しています。

日本と韓国には、いくつものすばらしい現代美術の「基地」を見つけることができました。インドでも過去の官僚主義を脱出して展覧会が開催できるようにキュレーターの経験が急務であることが認識されるようになり、中国では1977年に美術大学が再開して以降かなりの発展を遂げています。

スピード・マテリアル・カルチャー、つまり、衛星とケーブル技術を駆使して電子的に音声及び視覚通信が可能になる文化では、その場の雰囲気や物理的な要素、相手の状況や時間の性質またはこれらの共鳴によってコミュニケーションが変容するということが忘れられてしまいます。ある出来事の状態や細かいニュアンスを、完全な形で送信することは可能でしょうか。無理に決まっています。実際には省略された形しか受け取ることができないのです。それは単に知的な経験に過ぎないということです。詩歌の柔らかな韻律を感じ取るなどできるでしょうか。大聖堂の深い音響はどうでしょう？これらの要素は、電子的に再生できるものでしょうか。絶対無理でしょう。人間が全人格をもってその場に参加していないわけですから。

新しいテクノロジーを発明するにあたって私たちが巧妙になればなるほど、より完全な可能性や喜びに遮られ、より繊細で微細な営みが排除されてしまいます。送信機のノイズや内燃エンジンの騒音は至るところに溢れています。息子と最近話したところ、自分が相変わらずコンピューター・ゲームと最新のヴァーチャル・ペットに夢中だ、取り憑かれていると言っていました。ヴァーチャル・ペットは、インタラクティブな機能を備えていて、人間が餌もやらなければならないんですね。彼が「本物の犬」との関わり方を理解するには、多分時間がかかることでしょう。しかし、人は柔軟な知性を働かせて動物と遊ぶことで、本当の忠誠心や愛情を知ることが最終的には説得力があるのではないのでしょうか。コンピューター・ゲーム・メーカーが商売を正当化するのは簡単です。常用癖がつく商品に顧客は虜になって金を払い続けるからです。阿片や煙草と同じことです。コンピューター・ゲームをすれば、機械を操作する技術が向上するかもしれない。しかし、それは人としての営みに積極的に参加することから、人間を疎外するのではないのでしょうか。

現代美術のうちどれだけのものが、テクノロジーのように限られた活動なのでしょう。オマール・マイケル・パークが「Among the Dervishes (ダーヴィッシュの間で)」で書いているのは、次のようなことです。

「親愛なる友よ。君の芸術は、それ自体では完璧かもしれない。僕たちはそれを論じているのではないんだ。君が望むなら、答えよう。ほとんどの作家は、マスメディアの単なる先駆けでしかないのだ。彼らは経験をある方法で伝達するかもしれない。しかしそれは能動的なものではなく、代理的行為なのだ。知ってのとおり、僕たちにとっての美術は、ある種の情動を刺激する能力ではない。それは、感情や生き生きした生活を共有する能力なのだ。僕が君に漫画の写真を見せると君は笑う。君にテレビ番組を見せれば、泣くか笑うかするだろう。そういうことが人生を生きることだろうか、人生の肥やしというものだろうか。そういう能力もそれなりの役割を果たすと、君は感じるだろう。楽しんだり、リラックスすることができるのだから。しかし、それは知性を矮小化し、意志の力を奪いもするのだ」。

フルーツマーケット・ギャラリーでは、海外の美術の紹介という目的を果たすため、1994年から1996年にかけて日本、韓国そして中国の現代のヴィジュアル・アートを取り上げました。これらの国々が属す地域は、世界の人口の相当部分が住んでいる地域であり、また現在並外れた工業化のダイナミズムと文化の変化の中心地です。これら

の国々の作家の作品を展示して、英国の観客にその文化への識見を深めてもらうこと、そして、未来に向けてより一層協力関係が深まる道を拓くことができると考えました。

まず、日本の写真展「液晶未来」をご紹介します（fig.11）。1994年5月28日付「液晶未来」のフォーラムの声明を読みます。



fig.11
「液晶未来:現代日本写真」展 フルーツマーケット・ギャラリー
での展示風景 1994年
Installation of "Liquid Crystal Future: Contemporary Japanese
Photography" exhibition at The Fruitmarket Gallery, 1994

「日本では内と外—個人の空間とその周囲—の(私たちが持つような)区別がない。環境への理解は深く、また他者と共有する経験が実に意識されている。西洋では、ひとつの経験は言語のカテゴリーへと翻訳され、分類されて、商品として、取引可能な直線的な知識にされてしまう。経験全体は、伝達する精神を通してコミュニケーションされるようになる。なぜ、このような区別が必要なのか。なぜ個人主義にこのように固執するのだろうか」。

「液晶未来」展はフルーツマーケット・ギャラリーで1996年5月28日から7月16日まで開催されました。ギャラリーのスタッフ全員にとって、豊かで楽しい経験となりました。展覧会は国際交流基金の協力を得て組織され、京都国立近代美術館の河本信治、世田谷美術館の長谷川祐子、そして私との共同研究に基づいています。

「液晶未来」展は日本の最先端の写真作家11人を紹介し、多様な作品の中にある共通項を現代の日本文化の文脈の中で探求したものでした。出品作家は、荒木経惟、五味彬、島山直哉、小林のりお、松江泰治、宮本隆司、小沢剛、佐藤時啓、柴田敏雄、山中学、吉田友彦です。この展覧会は、写真が日本に伝わって以来、日本人の想像力に影響を与えてきた写真のメディアとしての豊かさを示しています。作品には、非の打ち所のない質を備え映像を生み出すために最新のテクノロジーが使われ、かつて「西洋」の写真の伝統であったものの中に、とりわけ日本の美学を表現しています。そこに見る共通の美学を要約すると、それは「変形力という写真の性質や、多次元世界を二次元の像へと直接的に変換することを意識していること」(ポर्टフォリオ・マガジン誌20号の記事)で、それこそ異なる作品を根底で結んでいる要素なのです。展覧会のもうひとつの趣旨、「1980年代から90年代における日本の社会状況のレポート」の背景ともなっています。質素儉約に根ざした伝統的な価値観を、西洋型の消費主義という即物的な満足感へと交換したかのように見える(少なくとも表面上は)社会を鋭く批判するレポートでした。また、同時に国際的に重要である環境問題をも反映したものでした。

展覧会のオープニングには、キュレーターやアーティストたちの多くがエディンバラを訪れました。フォーラム、講演会のシリーズ、映画上映、写真のワークショップを含む一連のイベントを開催して、展覧会の作品についてもっと詳しく伝えるようにしたので、一般の観客も全く異なった文化の表現に直接立ち向かうことができたのではないかと思います。

展覧会に伴ってオール・カテゴリーのカタログも出版しました。このカタログは大変好評ですすでに完売しています。カタログは、展覧会の巡回のプロモーションにも役に立ちましたし、作品のコンテキストを一般の人々に理解してもらうためにも非常に役立ちました。

フルーツマーケット・ギャラリーでの会期を終了した後、この展覧会はデンマーク、日本、ドイツ、ハンガリー、スウェーデンを含む6か国を巡回し、どの会場でも一般の人々と報道陣の双方から絶賛されました。作品はすでに日本に戻ってきていますが、今までにヨーロッパでは6万人の観客を動員しました。

今回のシンポジウムでは、アジアの現代美術展が西洋ではどのように受け止められているか紹介することも趣旨ですので、ここで少し、マスコミの反応を紹介したいと思います。まず、ザ・ガーディアン紙のベアトリス・コリンは次のように述べています。

「〔「液晶未来」展は〕日本の社会的、文化的、政治的状況を批判することを目的としたグループ展である。ここでは、11人の日本の写真家たちが、アイデンティティの危機にさらされているらしい国が経験したショックに対してそれぞれに responding している。テクノロジーと消費主義を鵜呑みにしながら、精神は渴望している。また、景気の急上昇した80年代後半には産業と近視眼的な開発によって引き起こされた失業と自然破壊が噴出している。……(中略)……佐藤時啓の一連の作品は、現代の日本が精神的には楽観主義に満たされていることを示している。トーチランプと長時間露光によって作家が作り出した何百もの小さな光の点が、人気のない街や、波立つ海に宿る。ギャラリーの壁に沿って曲線を描く、これらの巨大な白黒写真は、瞬間を何度も何度も捕らえる神話的で魔術的な幻影である」。

ザ・スコッツマン紙では、ムルドー・マクドナルドが「液晶未来」展を「傑出した展覧会」と評して、次のように続けている。

「〔「液晶未来」展では〕日本に対する先入観はあまり重要ではない。今までしばしばどこか‘異なった’国として西洋に紹介されてきた。しかし、私たちが知る差異に対して、私たちはある種のステレオタイプ化した親密さを感じていた。この展覧会では、差異は現実的である。それが現実的であるが故に、その差異をより鋭く感じると同時に、逆説的ではあるが、距離も縮まるのだ。それは、もはやステレオタイプな差異ではなく、文化の意味を解明するものである……」。

ギャラリーズ・マガジン誌では、ラルフ・ヒューズがこの展覧会を「その物質主義的な母国を表現しようとする、最も普遍的な手段」と評し、次のように述べている。

「これは、11人の写真家が、多様性と消費主義とポストモダンの国と見なされている日本を描く多彩な展覧会である。時には表出し、しかし常に背景にあるのは、東京という都市とその絶え間ない変容である。「液晶未来」とは、確かによく考えられたタイトルである。それは、過去と未来、空想と事実、予言と投資などを合成したものであるだけでなく、伝統的な日本の美学と視覚的展示の現代的な方法論を合成したものであるからだ¹⁾」。

次に「Information and Reality : Korean Contemporary Art」展についてお話ししよう(fig.12)。林英芳(イム・ヤンバン)は光州ビエンナーレのカタログの序文に「今日、現代の科学とテクノロジーがもたらす快適さに依拠すればするほど、私たちは、自ら意識して倫理的価値観のシステムと美学を陶冶することを怠ってはならない」と書いています。

1995年、韓国は日本の占領からの独立50周年を祝いました。1995年は、韓国では「芸術年」に指定され、光州ビエンナーレが始まった年でもありました。ビエンナーレのテーマは「Beyond the Borders (境界を越えて)」であり、「地球規模の芸術村」へ貢献することが目的だ、と宣言されました。「Information and Reality」展は、李龍雨(イ・ヨンウ)さんと私の共同企画で開催されましたが、英国では初めての、韓国現代美術のインスタレーションおよびビデオ・アートの大規模な展覧会であり、英国の一般の人々に、環太平洋地域の美術の現在の展開を紹介するユニークな機会となりました。

「Information and Reality」展は1995年10月28日から12月2日まで開催され、現代美術の展開の最先端にいる11人の韓国の作家の作品を紹介しました。この展覧会

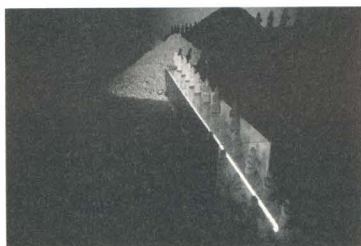


fig.12
「情報とリアリティ: 韓国の現代美術」展 フルーツマーケット・
ギャラリーでの展示風景 1995年
全壽千(陶1) 1994年
Installation of "Information and Reality: Korean Contemporary
Art" exhibition at The Fruitmarket Gallery, 1995
Jheon Soo Cheon
Tou 1, 1994

は、韓国の歴史と現在の状況や問題を取り上げています。産業化社会と情報テクノロジーの発達や、国際主義と地方主義、環境破壊、そしてもちろん、男性優位の社会に発する現在進行形の問題が扱われています。出品作家は、インスタレーションとパフォーマンスの作家であるフェミニストの安畢妍(アン・ピル)、仏教の尼僧からインスタレーション作家に転身した安星金(アン・ソンキン)、テキスタイルを使うインスタレーション作家である金守子(キム・スジャ)、受賞歴のあるインディペンデントの映像作家洪裕那(ホン・ユナ)、インスタレーション作家である文凡(ムン・ボム)と呉相吉(オ・サンギル)、パフォーマンスとインスタレーション作家であり、彫刻家である朴實(パク・シル)、インスタレーション作家の曹徳鉉(チョ・ドクヒョン)、フェミニスト・パフォーマンス作家のブル・リー、社会主義リアリズムの画家林玉相(イム・オクサン)と、ビエンナーレ出品作家であり、作家賞を受賞した全壽千(ジョン・スーチョン)です。

1995年10月28日には、朴實が「正と負の間での、生命を生み出すための出会い」及び「儀式を通して人間と聖なる大地の間のバランスを説明すること」を表した、シャーマニスティックな儀式を会場で行いました。

フルーツマーケット・ギャラリーでは、展覧会のキュレーターである李龍雨著の『Information and Reality : Korean Contemporary Art』を刊行しました。このカタログの中には出品作家の作品の写真が、カラーとモノクロで掲載されています。展覧会の背景をわかりやすくするために大変重要な役割を果たしました。

いま一度、展覧会の報道からいくつか引用してみましょう。イアン・スミスはリスト・マガジン誌に、

「日本からの独立50周年を祝う年に、韓国は国際的なアートシーンで発表する機会を得た。韓国芸術年に、東洋と西洋の伝統的な境界に対するひとつの挑戦がなされた。……(中略)……スコットランドは、フルーツマーケット・ギャラリーの「Information and Reality」展によって、韓国の美術に対する独自の鑑識力を得た。日本支配からの独立から50年たって開催されたこの展覧会は、韓国の美術と文化を近づきやすいものにしようと試みながら、韓国における社会的、政治的、歴史的問題を探求している。……(中略)……参加した作家たちは、独自の非常に表現的な形で、韓国と美術すなわち情報とリアリティについて言及している。その主題は、植民地化、戦争、独立、軍事独裁政権、そして急速な産業化を最近経験した国の姿と深く関連している。聞いたことと本当のこととの間のギャップは、情報スーパーハイウェイが発達した西洋の中で痛感される主題である」。

ロビン・バリーはザ・スコッツマン紙に、

「質実剛健な精神的美学から西洋のモダンアートのミニマリズムへの円滑な推移は、展覧会の多くの作家の作品に明らかに見て取れる。韓国の美術からの今回のセクションは、私たちの文化の間の差異を鋭くえぐり取るが、美術に共有され、表現されるものも強調する」。

と書いています。

1996年に、フルーツマーケット・ギャラリーは、継続して東アジアからの新しい刺激的な作品の紹介をしています。現代中国の絵画展「Reckoning with the Past」は、エディンバラ国際フェスティバルの会期中に開催され、8週間で23,171人という記録的な観客数を動員しました(fig.13)。「Reckoning with the Past」展に選ばれた15人の現代美術の作家は、中国、台湾、香港の現代中国の美術界の最前線に立つ作家たちです。彼らは、彼らの現在の文化状況を表現する、現代中国の造形言語を開発しつ



fig.13
「過去の清算:現代中国絵画」展 フルーツマーケット・ギャラリーでの展示風景 1996年
Installation of "Reckoning with the Past: Contemporary Chinese Painting" exhibition at The Fruitmarket Gallery, 1996

つ、過去を翻訳するのに絵画という手段を使う点で共通しています。参加作家は、中国からは、馮夢波(フォン・モンボー)、余友涵(ユイ・ヨウハン)、張曉剛(チャン・シャオガン)、魏東(ウェイ・シュー)、劉大鴻(リウ・ダーホン)、楊益平(ヤン・イーピン)、王興偉(ワン・シンウェイ)、何多苓(ホー・ドウオリン)と毛栗子(マオ・リーズ)、台湾からは鄭在東(ジョン・ザイドン)、于彭(ユイ・ボン)と吳天章(ウー・ティエンチャン)、そして香港からは張雅燕(チャン・ヤーイエン)、何慶基(ホー・チンジー)、と施遠(シー・ユアン)です。

「Reckoning with the Past」展は、フルーツマーケット・ギャラリーの協力のもと、ハンアート TZ ギャラリーのディレクターで、高い評価を得ている張頌仁(ジョンソン・チャン)が企画した展覧会です。張頌仁を始め、作家数人が会期中にスコットランドを訪れました。展覧会は、エディンバラでの展示の後スコットランドを3カ所巡回し、その後マンチェスターのコーナーハウス・ギャラリーで開催されました。1997年10月には、ポルトガルのリスボンのフンダシオ・オリエンテで開催が予定されており、さらに海外への巡回計画が進められています。

この時のカタログには、中国の美術と文化をより深く論じる批判的なエッセイが数本掲載されており、大変な成功を収めました。この展覧会の批評をいくつか紹介しましょう。

アラン・ライディングはニューヨーク・タイムズ紙とインターナショナル・ヘラルドトリビューン紙の両方に寄稿している批評家ですが、インターナショナル・ヘラルドトリビューン紙に「Reckoning with the Past」展の記事を書いています。「西洋にとって、現代の中国美術を知るための貴重な窓をあけた展覧会」と評し、そのあと次のように続けています。

「経済発展の理念に向かって猛進している中国は、その過程で文化遺産をかなり消滅させたが、それに対する非凡な方法で異議申し立てを表明する中国人作家たちがいる。彼らは、過去を振り返り始め、ノスタルジアが鏡の役目を果たすことを期待しながら国家に過去の歴史があったことを思い出すことを促し始めた。しかしながら、ここでいう過去とはたった20年前のことであるということを見ると、中国がいかに急速に変化を遂げたかがわかる。それは、何らかの形でロマンティックに描かれているが、過去を賞賛するためや、昔は良かったということを示唆するためでない。単純に利益を求めて駆り立てられる現在よりは、より中国らしかったということを出させるためである」。

と続けています。

ジョン・ラッセル・テイラーはザ・タイムズ紙に寄稿して、この展覧会を「エディンバラ・フェスティバルの最も刺激的な展覧会」と評し、

「展覧会のタイトルは、作品の様式よりも、主題や作家の態度に関連している。直ちに目を引くことが2点ある。ひとつは、カタログを見なければ、どの作家が中国本土の作家で、どの作家がそうでないのかをはっきりとは言えないことである。いまひとつは、たった5年前までは多様な影響が吸収できずに互いに衝突し合っていたのに、今では受け入れられ、理解され、新しい世代の作家たちの個人的な目的へと苦もなく転化されたことである」。

と考察しています。

ジョージ・ウィーラーは、彼自身が「強い感情をかきたてられた」ことに驚き、ザ・スコッツマン紙に、次のように書いています。

「(「Reckoning with the Past」)は、未来への清算への眼差しを放つ。中国、台湾、

香港出身の15人の作家は機智と正確さでもってこのことを成し遂げ、これまで私たちに伝えられていた、中国美術が単調で広がりが無いという思い込みを叩きのめした。恐れることはない、本物はまだ存在する。この展覧会がその証明である。勇気と彼らの国への明らかな愛に溢れながら、あふれる熱望の挫折を覆う空気の中には悲しみがある——張曉剛の鮮明な肖像画の鋭利な血の線を見よ。ここには深い情熱がある。そして私はこれらの作家たちの勇敢さと正直さに興味を惹かれた。……(中略)……作家の多くのテクニックは、伝統的な絵画に要求されてきたものである。そして、穏やかな風刺に効果的に使われている非の打ち所のないデュッサンの技量は、その修練によって確かなものとなっている。不条理に抵抗するために、ポップでマンガのようなやり方で描かれた作品には、中華料理屋のカレンダーのようなけばけばしい色彩が溢れている。中国政府は、ある程度寛容であるようだが、公式にはこうした美術は中国の美術のあるべき姿ではないという。しかし、畜生！すでにあるじゃないか。かつてこうしたことが、美術に関して語られたと聞いているが、願わくば、これからは避けることのできない変化への賢明さとセンスのよさで満たされた楽しい旅となりますように」。

概して、環太平洋地域の美術を紹介するという経験は大変前向きで、どの展覧会もマスコミ及び一般の観客から大いなる関心が寄せられ、受け入れられました。「Reckoning with the Past」展は4つの会場で61,000人以上を動員。1998年にニュージーランドへ巡回させるかどうかを、私たちは今検討中です。現在次の1998年のインドの現代美術の展覧会に取り掛かっていますが、この展覧会も同様に成功を収めることを願っています。フルーツマーケット・ギャラリーは、環太平洋地域の美術の展覧会を企画し巡回することで、一般の人々がこれらの国々の生活と文化に関心を持ち、理解が深まることを願っています。

さらに、スコットランドの美術の展覧会を環太平洋地域の国々に巡回して、スコットランドの美術と文化を紹介するような文化交流を推進していきたいと思っています。

今後も政治衝突が世界の中で跡をたたないという問題は抱え続けることでしょう。国の内外を問わず、不正な政府と腐敗は兵器を過剰に生産し、また食料不足や人間への害や環境を破壊し続けることでしょう。

しかし、ASEANと太平洋諸国という人種・文化の垣根がダイナミックに、進歩した文化を発展させ、持続されることに希望を持つことはできるでしょう。かつてのヨーロッパとアメリカがそうであったように。彼らが過去の過ちを繰り返さないように願います。原始的で粗野かつ衝動的な工業化によって荒廃した欧米の環境を見ればその意味を感じ取ることはできるでしょう。

アーティストは、その創作活動が、文化における本質的なものを見守ること、そして、私たちの子供たちが大きくなった時に素晴らしい世界に生きることができるよう努力しなければなりません。グルジェフの教師たちが「ラファエル・ルフォール」の中で言っています。

「見る目がある人には、その関係を示せ。聞く耳を持つ人には、入り組んだ欺瞞の流れの中から真実の声を聞かせよ。しかし、まず初めに、真実の手触りを知り、真実を感じ、真実を語る力を育てさせよ。そして、真実が正当な基準となり、特別な世界を作り出せ」。

司会(ポーサーナン): 組織された展覧会は、いわゆる他者の珍しさ、異国趣味に

興味があるのではないとおっしゃいましたが、特にエディンバラのアートシーンの中の保守的な、あるいはアカデミックな人々は、これらの展覧会にどういった反応を示しましたか。

マレー：「なぜスコットランドのアーティストを取り上げないのか」という疑問は持っていたと思います。でもどの展覧会も広く、知的な観客層によって受け入れられ、作品をつぶさに鑑賞した上で、非常にいい作品だと評価したと思います。

〈休憩〉

司会(ポーサヤーナン)：次はクォク・ケン・チョウさんです。シンガポール国立美術館の初代館長で、クォクさんはいくつかの展覧会をすでに企画して、組織していらっしゃいます。「A Century of Art in Singapore(シンガポール美術の100年)」の企画を始め、第23回サンパウロ・ビエンナーレ(1996年)のシンガポール・コミッショナーも務めていらっしゃいます。「SAM(シンガポール国立美術館)は外国名ではない」と題したお話です。



クォク・ケン・チョウ
Kwok Kian Chow

クォク・ケン・チョウ：主催者から、シンガポール国立美術館の沿革、ヴィジョン、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らなければならないという、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を試みようというのではないことを、まず一言申し上げておきます。シンガポール国立美術館が真剣かつ鋭敏な美術館であること、そして視覚芸術の発展の一翼を担うことを固く決意した美術館であることをご理解頂きたいと思えます。私はそこで問題意識を持って働く、美術館スタッフの一員です。これから、SAMでの私の経験とミュージアロジー(博物館学)的課題についてお話をしたいと思います。

シンガポール国立美術館の名前を決定したばかりの頃、略称の頭文字が「S-A-M」となることに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「N-A-G-A」になります。これは、繁殖や創造に多少なりと関係のある神話の中に出てくる蛇(ナーガ)を示すので、意味論的にはより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、名称を決める上でそれほど重要なことではなかったもので、軽い気持ちで議論されました。その後1年半活動してきた結果、シンガポールでSAMと言えば、親戚のサム(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、頭文字の一件をお話したのは、美術館という独特の制度の存在についてお話したかったからです。まず、SAMの沿革をご紹介します、それからシンガポールのモデルを通して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います。グローバルなコンテクストは重要で、地域固有のコンテクストと深く関係しています。私はあえて地域固有のコンテクストに焦点を当ててお話したいと思います。

「ミュージアム」という言葉をここで区別している理由は、「ギャラリー」が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(interpretive)

する場であると考えたからです。地域固有の美的伝統と社会環境のコンテキストの中の美術館を目指す一方で、歴史的にも関係して国際的なアート・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づ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各要素のバランスをいかに取っていくか、その方法を考えることも必要です。

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言え、また、全く別のものであるとも言えます。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す。アジアの美術館の発達段階でよく見かける形態のもので、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年初めにSAMは専用の建物を持つようになりました。それ以前の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)が組織された時から1996年までの間、NMAG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。ミュージアム・モデルへの移行は、このようなプログラミングの変遷にも表われています。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。

SAMはオールド・セント・ヨゼフ・インスティテュ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(東南アジア美術のテーマ)」の二つの展覧会から構成される「Modernity and Beyond(近代、そして近代を超えて)」展を開館記念に開催しました(fig.14)。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。これは、SAMが初めて美術館として美術の議論を活性化させ、ミュージアムの制度の中で役割を果たした最初の経験でした。ミュージアムは専門家としての役割を果たすこと、そして美術と言われる文化的ディスコースを形成する先端に立たなければなりません。しかし、専門家としての権威は美術館それぞれに固有の要素を前提にしていることは言うまでもありません。

「Themes in Southeast Asian Art」展(fig.15)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(fig.16)の方は、作品の配列を変えるだけだったので比較的容易だったのですが、「Themes in Southeast Asian Art」展は、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辿っていますが、とりあえずは「Themes in Southeast Asian Art」のような展覧会に近い将来自分たちのコレクションでも開催できるようにするため、作品を収集しています。

国立の美術館でこの規模の美術館はシンガポール国立美術館が唯一であるため、地域の積極的参加にその行く末が託され、また美術館の展示のビジョンと美術の社会的ディスコースとの相互作用は、グローバルな中に位置づけることができます。

シンガポールで開催された美術展史上、最も人気を博した展覧会は「Masterpieces from the Guggenheim Museum(グッゲンハイム美術館の名品)」展です。SAMでは、アジアの近・現代美術の鑑賞を推進する上で、世界中の展覧会を紹介することも重

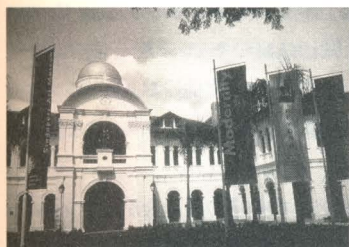


fig.14
シンガポール国立美術館外観 1996年
View of Singapore Art Museum, 1996



fig.15
グエン・シュアン・ティエプ
《帰郷》1993年
Nguyen Xuan Tiep
The Return, 1993

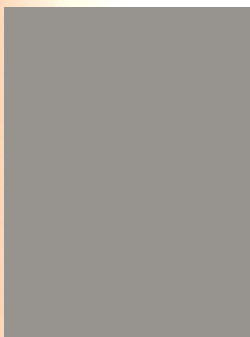


fig.16
張嘉英
《静物(中秋節)》1965-68年
Georgette Chen Li Ying
Still Life (Moon Festival Table), 1965-68