

要だと考えています。私たちの開催する国際展についてブランド志向だという批判をよく耳にします。そう批判されても構いません。私たちは美術館としては、歴史上のチャンスをつかみ、さまざまなプログラムを通して発展していくことが使命だと思っているからです。

時には、国際展と所蔵品による展覧会を同時に開催し、異なった背景を持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 (ドイツ美術:ドイツ現代美術30年の歩み)」展とSAMのキュレーター、ジョアンナ・リーが企画した「Weight of Tradition (伝統の重さ)」展を同時開催しました。シンガポールというコンテキ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。

SAMI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れば、大成功だったと言えるでしょう。

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判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こそ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。限界を認識した上で最大限チャンスを生かすこと、そしてコンセプト及び運営の両面を国際的な環境の中に組み込んでいくこと、それが美術館の役割です。

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。包括的な基盤を持たない国では、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えないでしょう。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、初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ゼオロジーは、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キストの中にある制度として理解されるべきなのです。

SAMIは、国立博物館アート・ギャラリー(NMAG)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えません。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ぬのですが、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。

そこで、美術の発展過程で、ミュージアム・モデルとギャラリー・モデルのバランスを取る必要が出てくるのです。実験的スペースや未だ美術批評的研究が十分行なわれていない地元の美術を展示するスペースとして、ミュージアムのキュレーションを越えた展示スペースも必要となってくるでしょう。20世紀初頭の美術の紹介としては、福岡市美術館が企画した「東南アジア—近代美術の誕生」展のような展覧会が参考になります。

最後に教育活動のビジョンをお話したいと思います。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、美術鑑賞を通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、作品が持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の教育担当のペレン・ポンフェラダは、

「学習とは、人間を豊かにすることが大きな目的である。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ある」。

と述べています。ここでいう学習とは、美術館と観客の両者が関わっていく過程のことなのです。

司会(ポーサーヤナン): クォクさん、SAMはそもそも、東南アジア地域全体のアート・センターを目指して設立されたのですよね。「Modernity and Beyond」展は、東南アジア各国の現代美術を集めて、テーマ別に展示したという点で非常に重要だったのではないかと思います。あの展覧会の企画や準備、そしてキュレーターの育成についてももう少し詳しくお話しいただけますか。

クォク: 私どもは、東南アジア地域のアート・センターを目指しているわけではないことをまず申し上げます。この地域の美術の発展にはできる限りのことをして貢献したいし、またファシリテーターとして東南アジア地域のセンターになろうという考えは持っています。「Modernity and Beyond」展は二つの要素を含んでいたというお話をしました。ひとつは東南アジアの美術のテーマを取り上げる、もうひとつはシンガポールの歴史のエッセンシャルな部分を拾い上げる。東南アジアの部分はテーマ別に、シンガポールの部分は年代別に展示しました。「Modernity and Beyond」展の東南アジア部門では、都会の生活、大衆文化、宗教、神話、民族主義、革命、アイデンティティといったテーマを取り上げました。この部分にはゲスト・キュレーターとしてT.K. サババシー氏を迎えました。美術館のキュレーターは全員が関わることになり、それぞれにテーマをひとつ、国をひとつ担当しました。全員が協力したという点では教育的事業だったとも

言えますし、コレクションを充実させる事業にもなりました。美術館の開館記念展を企画する、また、今後の収集活動のための学習をする、そしてキュレーターを育成するというプロセスでした。

質問(クラーク): ご発表を興味深く聞いていました。つまり、開館記念の展覧会は二つのアプローチを取られたという話なのですが、東南アジア美術に関しては、あなたの美術館の展覧会は、福岡市美術館、あるいは、水沢さん、建昌さん、塩田さんといった方たちが企画する国際交流基金アジアセンターの展覧会とある意味で同じようなアプローチなのです。東京、福岡、シンガポールでは、東南アジアの美術を展示するにあたって、歴史的なコンテキストを強調している。これに対して、ニューヨークとプリズベーン(Princeton)の展覧会は、あまり歴史的コンテキストが強調されていない。むしろ、歴史的コンテキストは19世紀の植民地時代や日本の近代化の時代のものは、西洋美術の真似事だと欧米の批評家から疎んじられるという危険性を孕んでいるかもしれませんね。このような違いにお気づきになりましたか。相違点を指摘されたという意味で、非常に興味深い。私自身、今初めて気がつきました。植民地であった過去を歴史的に捉える土壌がそちらにはあるということでしょうか。

クオク: アプローチが違うという表現は正確ではないと思います。もう少し議論する必要がありますと思うのですが、シンガポール国立美術館の立場からお話しましょう。

私たちは美術館であるということで、第1に地域との交流を重視しています。また第2に私たちが働く町や国のアーティスト・コミュニティと関わるような環境作りをしています。第3に財源が関係しています。福岡市美術館は市立ですが、シンガポール国立美術館は国立です。国立としてはより広く美術と関わり、20世紀全体の美術を捉えていかなければなりません。違いに気がつかれたとすればこういうことに起因していると思うのですが。

司会(ポーサーナン): 具体的なコンテキスト、それからアーティスト・コミュニティというお話がありましたが、美術館は規則と統制の空間だとよく言われます。シンガポールでは、道徳、倫理、検閲の問題というのは、どのような状況ですか。

クオク: 美術館は両刃を持つということでしょうか。規定は設けていますが、同時に可能性を開くという二つの面を持ち備えていると思います。国立の美術館であればどこも同じかと思いますが。

司会(ポーサーナン): それでは、きょうの最後のスピーカーに移ります。後小路雅弘さんをご紹介します。1978年以来福岡市美術館の学芸員として活躍され、過去4回の「アジア美術展」、そして現在東京都庭園美術館で開催されています「東南アジア—近代美術の誕生」展の企画を担当されています。1999年に福岡市アジア美術館(仮称)の開館記念展である「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ」を今準備されています。

後小路雅弘: 最近、こういう席に出ますと、司会の方が必ず私を紹介する時に、ずいぶん昔からアジアの現代美術を紹介しているとか、20年も紹介しているとかいう言い



後小路雅弘
Ushirohji Masahiro

方をされまして、私はそれを聞く度に、自分がすごく老人になったような気がするのですけれども、実は私の前のパネリストであったクォクさんと、ほぼ同じ年というか同世代ですので、誤解のないようにお願いいたします。

現在、福岡市の中心部に、1999年春の開館を目指して、福岡市立の「アジア美術館」(仮称)の建設が進んでいます。今日は、このアジア美術館がどのようにして生まれ、どのような活動を行おうとしているのか、についてお話するつもりです。

これがアジア美術館のパースです。(スライド) これを見せるとすごく巨大な美術館だというふうに、皆さんおっしゃるんですけども、実はこれは一種のショッピング・コンプレックスでして、この上の部分の7階と8階にアジア美術館が入ります。

下には、この時点では百貨店が入ることになっていましたが、実際は百貨店が入らずに、スーパーブランド・シティ、あるいはメガブランド・シティという、ヨーロッパのブランドを集めたお店が入ります。これは、ブランドと正反対の無名のアジアの現代美術を扱う美術館と、スーパーブランド・シティと一緒に活動するという、非常に皮肉っぽい現実を生み出しています。この非常にシニカルな現実を中国現代美術にならって、「シニカル・リアリズム」というふうに、私は呼ぼうかと思っていますが……。

さて、このアジア美術館は、福岡市美術館の開館以来のアジア美術に関する活動と蓄積、その活動が育んできた理念を基礎として、それを引き継ぎ、さらに充実、拡大させるものです。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、今生まれようとする子どもが、このアジア美術館ということになります。ですから、まだ見ぬアジア美術館について語るためには、母親である福岡市美術館の20年間の活動について、回顧してみる必要があると思います。老人は、昨日のことよりも20年前のことをはっきり覚えているものですから、20年前のことから話し始めたいと思います。

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年にオープンしました(fig.17)。開館を飾ったのは「アジア美術展」でした。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、西洋対日本の二元論的な枠組みが、その基盤になっていました。

新しい公立美術館は、どこも、どのようにほかの美術館にない個性を作り出していくのか、その個性を支える理念は何か、といった大きな課題に直面していました。しかし、欧米の近代美術対日本の近代美術という二元論に囚われていた結果、どこも似たような美術館になる危険が避けがたく存在していました。

福岡市美術館は、開館を前にして、すでに地方公立美術館には稀な充実した東洋古美術のコレクションを持ち(fig.18)、同時に欧米と日本の戦後美術、1945年以降の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探し求めていました。

一方、グローバルな観点から見れば、その頃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1973年に開いた第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、時代の要求に応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、世界の各文化圏ごとにまとまって展覧会を開催する方針を定めたことも、その表われのひとつでした。

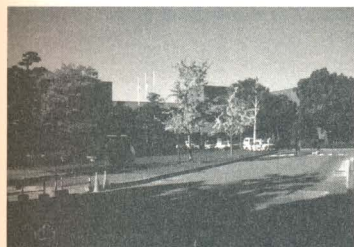


fig.17
福岡市美術館外観
View of the Fukuoka Art Museum



fig.18
福岡市美術館の常設展示室(東光院仏教美術室)
Permanent Collection of the Fukuoka Art Museum
Buddhist Art from the Tokoin Temple

このIAAの日本委員会は、積極的にアジア各国を回り、IAAの支部を組織すると同時に、日本国内の美術館にアジア地域の現代美術展の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。例えば国宝の金印は、日本と中国の交流を示す最初の年代のわかるもので、紀元一世紀の57年に中国の皇帝が福岡にある小さな王国の王様にこの金印を与えたというものです。(スライド) 歴史的にわかる最初のアジアと福岡との交流を示す歴史的なものです。

文物や人が行き交い、また外国の侵略を受けてきました。これはモンゴルが福岡を侵略した時の戦争の様子を描いた絵です。(スライド) また、逆に外国を侵略する拠点のひとつでもありました。

そうした地理的、歴史的条件を考え、IAAの働きかけを受ける形で、「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。これは最初に福岡市美術館の学芸員が、インドの調査に行った1977年の写真です。(スライド) 一番左側にIAAのメンバーであった寺田竹雄さんがいますけれども、この当時はIAAのメンバーと共に展覧会を組織していたことがわかります。

さて、以上がアジア美術館の直接の母体である、アジア美術展誕生のごく単純化されたいきさつです。

次に、アジア美術展の沿革について、簡単にご紹介したいと思います。

最初のアジア美術展(当時は継続することがまだ決まっていなかったのも、第1回展という言い方はしませんでした)は2部構成でした。1979年の開館記念展として、「アジア美術展第1部:近代アジアの美術〜インド・中国・日本」という、インド、中国、日本の近代美術の歴史を回顧する展覧会を開催し、翌年にはその第2部として「アジア現代美術展」という、アジア地域の現代美術を包括的に紹介した、世界最初の展覧会を開催しました。

以後、第2回展は1985年、第3回展は1989年、第4回展は1994年と開催して、5年ごとにアジアの現代美術を紹介してきました。ちなみに第5回展は「福岡トリエンナーレ」と名前を変えて、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、第2回展以降は「Asian Art Show」と名前を変えています。

デサイさんの先ほどのお話の中で、「インドに現代美術があるのか?」という質問を受けたというお話が出てきましたけれども、我々も、当初は「アジアに現代美術なんてあるの?」という質問を繰り返し受けました。これは普通の一般の方ではなくて、そのほとんどは専門家の方であったことを、ある意味では懐かしく思い出します。

福岡市美術館は、ゆっくと、少しずつではありますが、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、展覧会出品作品の中から主要な作品を購入し続けてきた成果が、今では800点を超えるアジア美術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ててきました。こうしたアジア美術展をめぐる有機的な美術館活動の全体が、新設されるアジア美術館の基盤です。何より、アジア美術展を開催していく中で、さまざまな問題にぶつかり、それを克服しようとする努力の過程で培った哲学や理念こそが、アジア美術館の本当の意味での母体であると言えます。

例を挙げれば、個々の作品を欧米との比較によって捉えるのではなくて、それぞれ

の作品の文脈において理解しようとする態度や、あるいは「現代美術」らしく見えるもの、あるいはもっと言えば、「美術」らしいもののみを重要なものとして取り上げるという、そういう態度を持たないというようなことは、例として挙げられると思います。

ここで、初期のアジア美術展の性格について触れておきたいと思います。

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、主張を打ち出したひとつの展覧会というより、アジアの芸術家たちやその作品が「アジア美術展」という場に集うことに意義を求めた「フェスティバル」であったことは、英文タイトルの「Asian Artists Exhibition Part II Festival: Contemporary Asian Art Show 1980」というタイトルにはっきり表わされていると思います。「Asian Artists 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」がうたわれている理由のひとつは、IAA(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あります。

さらに、私たち福岡市美術館のスタッフには、出発点においてアジアの現代美術についての知識がほとんど無かった上、国際的な現代美術展を組織するキュレーターとしての経験もノウハウも乏しかったので、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。また、参加する国の側にも国際的な現代美術展の経験も基盤も極めて乏しく、我々は無謀にもそこに出かけて行って、最初の展覧会は13ヵ国だったのですけれども、ただ13ヵ国の現代美術をとにかく福岡へどうやって持ってきて展覧会の形にするのか、という難題を解決するだけで精一杯でした。ですから、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、我々の努力のほとんどは、その仕事を委ねる信頼できるパートナーになってくれる組織を見つけることに注がれました。

また、開館時、アジア美術展は美術館活動中の国際交流活動として位置づけられており、当時美術館の中心的な活動と考えられていた「収集展示」活動、あるいは「展覧会」活動の枠内に決して位置づけられていたわけではないことに注意する必要があります。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懐疑的であったという事情もあるでしょうし、またスタッフの中から内発的に生まれた企画ではなかったために、「アジアの現代美術をどう見るのか」といった視座を持ちえなかったことに原因があります。福岡市美術館の収集や展覧会の理念が、「欧米対日本」という二元論的な枠組みの中にあっただけに、アジア美術展やアジアの現代美術をどのようにその二元論の中に位置づけてよいかわからなかった、ということもあります。

実際、アジアの現代美術を紹介し続けていくことは、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。それは、美術館の中に期せずして抱え込んでしまった深刻な矛盾であったはずですが、とりあえず福岡市美術館は、その二元論的な枠組みを保持したまま、収集や展示と切り離れた国際交流活動に限定的に位置づけて、アジアの現代美術に取り組んでいくことになりました。

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」であり、その過程は、「展覧会を組織する主体がいかん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回展からは、展覧会全体を

統一するテーマを福岡側で決め、そのテーマに沿って各国が作家、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図りました。さらに第4回展では、それまでのオリンピックのような国別の展示を改めて、同じよう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、私たちは展覧会を主催する美術館の学芸員として、展覧会のテーマを決め、出品作家、作品を選び、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＝お祭り」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に努力してきました。そのことによって、福岡市美術館における美術館活動の、いわば周縁部である国際交流活動に位置づけられていたアジア美術展の位置が、美術館の中で変わっていったというふうに思います。

過去4回のアジア美術展の変化をひと言でいうと、それは「異国趣味から同時代の表現へ」ということになるのではないかと思います。最初の頃のアジア美術展を見に来た観衆は、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。誰もが「モデルとしての進んだ西洋」に対する「その亜流としての日本」という枠組みに囚われ、さらに「遅れたアジア美術」という拭いがた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」という考えに囚われ、珍奇なものを見る眼差し、エキゾチックな興味でアジアの現代美術を見ていた、というのが最初の頃の実情です。

また、アジアの美術家にも同様の状況がありました。その頃、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になっていました。私たちの国の美術の独自性とは何か、私たちの美術を私たちの美術たらしめているものは何なのか。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求」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。これはタイの作家ですけれども、最初の1980年のアジア美術展に出た作品のひとつの例です。(スライド)

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、自分たちに都合のよいだけの身勝手な、ある時には理想化され、ある時は貶められたアジア像との闘いの歴史でした。

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、観客がこうした異国趣味を超えて、同じ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捉えるようになってきたように思います。南洋の楽園や遅れた貧しい国ではなく、同じ時代を生きる人々の苦悩や幸福を見つめるようになってきたように思います。

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。欧米との関係でアジアの美術を見るよりも、それぞれの美術文化の文脈に即して美術作品を理解しようとする態度が生まれました。

また、第4回目アジア美術展は、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、出品作家が各国1名ずつ美術館に滞在して、公開制作やパフォーマンス、レクチャーなどを行いました。会場での公開制作によって、展覧会の様相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



fig.19
第4回アジア美術展でのワークショップ風景
アントニオ・レアノ《聡明なる人、熟考する》1994年
Workshop in the Fourth Asian Art Show, Fukuoka
Antonio Leano
Intelligent Man Rethinking, 1994

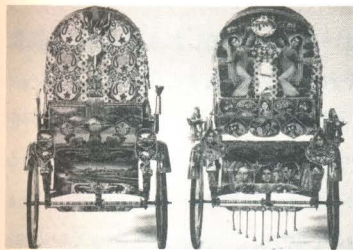


fig.20
第4回アジア美術展で展示されたバングラデシュのリキシャ
(人力車) 1994年
Rickshaw (Bangladesh) at the Fourth Asian Art Show, Fukuoka,
1994 Fukuoka Art Museum Collection



fig.21
《ワークショップ 親子で体験! みんなでインドの絵を描こう》
第1回アジア美術フォーラム、ボウ・デーヴィーと共に月の神
様を描く子どもたち 福岡市立奈良屋小学校 1996年
The First Asian Art Forum, Parents' and Children's Workshop:
Let's Draw India, Bauwa Devi and children drawing the God
of Moon, Naraya Primary School, Fukuoka City, 1996

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変わっていきました(fig.19)。同時に、特別部門として「リキシャ・ペインティング—バングラデシュのトラフィック・アート」という展覧会を開催し、いわゆる「美術」の枠組みを超えた、日常生活の中の街を走るアートを紹介して、近代の「美術」概念や「美術館アート」を見直そうと試みました(fig.20)。

アジア美術館は、ここまで述べてきたようなアジア美術展を中核とする、過去20年間にわたる福岡市美術館のアジア美術を対象とした活動の中から生まれようとしています。その特色については、大きく二つあります。

ひとつは、アジア美術館は基本的に、アジアにおける「近代」を対象とし、「近代」という時代、「近代」という価値の体系について、再考する美術館である、ということ です。アジアのみならず非西洋世界にとって、「近代化」とは、すなわち「西洋化」にほかなりませんでした。「美術」という言葉や概念もまた、こうした近代化イコール西洋化の産物ですから、アジア美術館はそのコレクションによって、アジア美術の近代化、西洋化の大まかな流れを辿ることが、まずひとつあります。

この方向では、すでにアジア美術館のプレ・イベントとして、「東南アジア—近代美術の誕生」という展覧会を企画開催し、現在最後の会場である東京都庭園美術館で開催中です。

次に、この近代化=西洋化の流れと同時に、「美術」という概念が成立していく過程で取り除かれていった、いわば美術になりそこねたものをコレクションし展示していきたいと考えています。具体的な例を挙げれば、先ほどのバングラデシュのリキシャ・ペインティングやインドのカンパニー・スクール、中国のいわゆるトレード・ペインティングと言われるような、一種のおみやげ的なものから、フォーク・アート、ポピュラー・アートなど、近代化=西洋化の外側に疎外されていったものの側から、アジアの近代をもう一度考えてみたいというふうに思っています。欧米対日本という二元論ではなく、また絵画や彫刻が上位にあるような近代美術のヒエラルキーによってでもなく、いわば複眼的な視点で、アジアにとって近代とは何であったのか、を見ていきたいと考えています。

2つ目は、またアジア美術館は、美術館という建物そのものでもなく、美術館という名前を持った建物の内側にあるのでもなく、その美術館という場を拠点として、地域に広がっていく柔らかな活動体を志しています。

そのために、アーティストの滞在制作のプログラムや、キュレーター・イン・レジデンスなどが計画されています。アジア美術館は、展覧会を静かな完成されたものとして提供するよりは、ダイナミックな、ライブなものにしたいというふうに考えています。

これは、アジア美術館のプレ・イベントとして行いました、インドのフォーク・アートのペインターと子どもたちの共同制作の場面です(fig.21)。こういった市民との共同制作、街の中に出かけていっての展示、アーティストが学校に出かけていく出前授業など、物理的なレベルでも、概念的なレベルでも、美術や美術館といった枠を超えていく活動が必要であるというふうに思います。そのことによって、強固な「西洋対日本」といった二元論や、西洋中心主義的な考え方が乗り越えられるのではないかとこのように思います。

美術館とは、本来、収集、展示、調査研究、交流、教育普及などのさまざまな活動が、有機的に結びついて機能するシステムであると思います。結局、「アジア美術展」というひとつのフェスティバルが、アジア美術館へと変身することになったのは、出発点において既存の「美術館」の枠組みの中に身の置きどころのなかった「アジアの現

代美術」を、「美術館」というシステム全体の中に正しく置き直そうとした試みの故であったと思います。その結果、自然にアジア美術館が誕生してしまった、というのが実情のように感じています。

司会(ポーサーヤナン): アジア美術展の企画を通して、エキゾチックなものとして見られていたフェスティバルから真の美術展としていかに進化したかということ、非常にわかりやすく説明して頂きました。福岡ではもうアジアは「エキゾチックな南の島」ではなく、「仲間」になりつつあります。自分と自分の仲間を収集し、展示することについて私たちに多くの示唆を与えて頂きましたが、1999年のトリエンナーレではキュレーターやチーム作りがどのようになるか、非常に興味深いですね。アジアだけを対象とするわけですから、光州ビエンナーレやアジア・パシフィック・トライエンニアルとは違ってくるはずですよ。日本各地からキュレーターを呼ぶのですか、それとも福岡のキュレーターが中心となるのですか。また、日本人の眼差しを通したアジアになるのですか、それとも他の国のキュレーターとコ・キュレーションする形になるのですか。

後小路: 短い発表でしたので、少し極端な言い方をしたかもしれませんが、当初作家の選考などさまざまなコーディネートを含め、それぞれの参加する国にキュレーションをお願いしていました。そこから、我々のほうに主体性を獲得していく過程というものを強調したのですけれども、例えばブリスベンのような非常に洗練されたやり方、あるいは強力な組織力を我々は持っていませんし、言葉の問題もあって、各国のコ・キュレーターのな人と非常に綿密なコミュニケーションを取りながら展覧会を作っていくということが、なかなか難しい状況にあります。福岡市美術館の独りよがりというのではなく、できるだけ新しいアジア美術館では各国のコ・キュレーターの人たちと意見を交換しながら、展覧会を構成していきたいというふうには思っています。

司会(ポーサーヤナン): 先ほど、非常に面白いスライドを見せていただきました。例えば、インドの作家が子どもたちと一緒に共同制作を行っているという情景で、アーティストが地元の人たちと交流しているところです。例えば、タイのナウィン・ラワンチャイクンが福岡の人たちと制作するというようなことがある。民芸品といわゆる純粋な美術という区別が曖昧になりますよね。福岡ではこういう方向に行く、ということですか。

後小路: そうですね、そういう方向を追求していきたいと思います。というのは、特に第4回アジア美術展で、バングラデシュのリキシャ・ペインティングを展示した時に、これは美術ではない街の中の美術的なものと考えて、それを美術館の中に持ち込むということにひとつの意義を求めたのですが、街を走っているリキシャを美術館の中に持ち込むと、それはそのまままち美術になってしまうという、そういう「美術館」あるいは「美術」というシステムの、非常に強力な力というものをつくづく感じました。それを打ち破るために、もっと美術館の外側と交わり合うというか、そういう方向を求めていきたいと思っています。

質問(デサイ): 私の質問は、観客の反応です。展覧会の観客の反応として、例えばポーワ・デーヴィーという、インドのミティーラ美術の女性作家のデモンストレーションやリキシャの展示といったものは、観客によってどのように受け止められましたか。どちらか

というと西洋化されたアジアの近代、現代美術と比べてどうでしたか。もし、西洋化されたものより反応がよかったのなら、そのことをどのようにお考えですか。

後小路: まず観客の反応について、ひとつは、最初に数の問題があります。シンガポールのクオクさんが、シンガポール国立美術館の開館記念展がグッゲンハイムの展覧会をした時の半分の動員力しかなかったということをおっしゃいました。いま東京都庭園美術館で開かれている「東南アジア近代美術の誕生」展は、福岡でやった時は、7,000人の入場者でした。そのすぐ後に、「ポンペイの壁画」展という展覧会をしましたが、これは20万人入りました。これが、数の上での観客の反応です。

私が過去4回のアジア美術展を通じて感じるのは、最初の頃は、家族連れで美術館にやってきて、ただ通り過ぎている観衆が多かったのですけれども、珍しいアジアの美術、南の方の美術、何かもの珍しいものを見に来たといった感じだったのですが、「態度としてのリアリズム」というテーマで行った一番最近の第4回展の時は、アジアのアーティストたちの訴えかける表現に、耳を非常に真摯に傾けているというような、そういう態度が多く見られたように私自身は感じました。

それから、いわゆる現代美術らしく見えるものよりも、リキシャ・ペインティングとかミティエラの美術は、実際に一般の人の興味をそそったように思います。

質問(クラーク): 後小路さんは先ほど、1989年の第3回アジア美術展の時点で、ちょっと性質が変わって、テーマを福岡市美術館のほうに主体的に決めて、しかも作品の選定も行うようになったとおっしゃいました。その時の細かい経緯がわからないので、お聞きしたいのですけれども、まずテーマ設定をしなければいけないというふうに考えたきっかけは何ですか。作品の選考は誰の責任において行なわれたのですか。組織のお話もお伺いしたいと思います。

後小路: アジア美術展は、第1回目と第2回目は、マスコミや美術批評の世界からは、例外はありましたけれども、ほぼ黙殺されたと言っていいと思います。その中で、要するにキュレーションがないというか、各国のものを各国に任せて、それをただ集めているだけだというような批判がありました。我々自身もそのことを、我々自身が一番強く感じていたように思います。

そして、各国に任せているものですから、レヴェルとか表現のあり方が、非常に多様なと言うと聞こえはいいんですけども、非常にばらばらな印象がありました。それは一種の活力にもなっていたかと思いますが、[アジアの現代美術]という多様な、何か荒海のようなものに、一種の羅針盤のようなものを与えるのが、展覧会を提供する側の務めだと思ったものですから、第3回展では「日常の中の象徴性」というテーマを設定しました。作品を選考するためのテーマというよりは、アジアの現代美術を選び、そして見る時のひとつの拠り所というか、そういう程度の意味で、軽いテーマであったと思います。

日本ではシステムとしてみんなで相談して決めるように、あるいは思われているかと思いますが、ブリスベンの会議などに参加して思うのは、日本は実はわりとひとりの人間、あるいは少数の人間で、現実には考えて決定をして、それを誰がやったかわからないようにするようなシステムがあります。実際にはひとりのキュレーターがやっていると思うんですね。

ですから、第3回と第4回は、私ともうひとりが中心的なコンセプトを考えてやったというのが、実際のところですが。しかし、日本では「私がやりました」ということはなかなか言えないし、公立の美術館はそのためにさまざまな委員会とか、それを合意形成していくシステムがあります。従って公的なところで「誰が、どういう形でやったのか」と問われると、「みんなで決めた」と言うしかないと思いますけれども。

質問：今までのアジア美術展や日本で開かれているほかのアジア展を見てもそうですが、「日本」というのが完璧にアジアの中から欠落しているという印象は、確実にあるんです。今のお話をお伺いしていても、アジアの美術、美術と言いながら、その中で日本は何なんだというのが、全く聞こえてこない。そこで福岡のアジア美術館の場合、当然「アジアの中の日本」がアジアの美術を見るわけですから、「日本」という視点とか、「日本とは何なのか」とか、強いて言えば「日本がアジアの中でどうありたいか」ぐらいはないと、アジアはわからないんじゃないかと思いますが、この点について、アジア美術館ではどのように考えているのですか。

後小路：今の質問は、もう全くごもっともな質問というかご意見だと思います。もちろん、アジア美術展の中で「日本の部」も当然ほかの国と同じようにありまして、ひとつのテーマの中で日本の作家も選んで、それは「日本対アジア」ということではなくて、日本の美術をアジア全体から見た時にどうか、というような形で選んでいるわけです。

しかし、我々のアジア美術館は、基本的に日本の美術を収集していません。それは、福岡市にアジア美術館しかなければ、アジアを非常に特殊なもの、あるいは日本をアジアではない特殊なものと考えような、そういう非常に危ないところに入っていくということで批判されると思いますけれども、アジア美術館は福岡市美術館の分館的な位置づけですので、福岡市美術館全体で考えて、もちろん日本の美術を福岡市美術館はこれまで集めてきましたので、福岡市美術館が収集に限っては日本の美術を収集する。そこでアジア美術館は、棲み分けをして、日本の作家は集めないというような線引きをしています。

この点については、アジア美術館というものを発想する時に、多くのいろいろな意見がありました。むしろ、福岡市美術館をアジア美術館にして、どこかに西洋美術館を作ったらどうかと、そのほうが自然じゃないかというような意見がありました。私はそうなればいいなというふうに正直思いますが、ただこれは、日本の近代の百年以上の歴史の中のひとつの矛盾が反映しているわけです。つまり、脱亜入欧というような形で、日本はアジアではないというところから近代が発発をした、そういう歪みというものが今までやっぱり尾を引いているということは、否定できないと思います。

まあ逆説的な言い方ですけれども、アジア美術館ができるということによって、今まではっきりとした形で露わにならなかったそういう矛盾がどんどん出てくるというような形こそ、アジア美術館の存在意義でもあるのではないかというふうに思います。

〈休憩〉

討論



司会(ポーター・ナン): 非常に刺激的な発表を5名の方々から伺いました。そして、展示について、あるいは収集について具体的な諸問題についてお聞きしました。この全体の討論では、パネリスト同士の議論だけではなく、会場の皆さんの方からも積極的にご質問頂ければ幸いです。アジアだけではなく、西洋でアジアの現代美術を展示する問題や方法論について多くの点が指摘されました。ここでもう一度、ジェームズ・クリフォードの「Museum as Contact Zones (コンタクト・ゾーンとしてのミュージアム)」からの引用をご紹介しますのですが、クリフォードは其中で「ミュージアムは文化が交流、協力、促進及び議論、和解そしてぶつかり合う空間及びゾーン(領域)である。時に文化の理解には忍耐を持って深く理解することが必要である」と述べています。

まず、デサイさん、ターナーさん、マレーさんという順番で、外国の美術を提示することとそれを見に来る地元の人のギャップについてお話し頂きたいと思います。観客またはスポンサーとなる人たちに関心を持ってもらう時に生じる問題、それから観客の日常生活とかけ離れたものを見る時に、どのように「コンタクト・ゾーン」で交わるのでしょうか。「他者」をエキゾチックに見てしまうという問題も抱えているのではないかと思うのです。これに伴うさまざまな問題のバランスを取っていくにはどうしたらいいのか。作品が物議をかもしもの、ディアスポラ的なもの、階層や民族闘争といった問題を扱っている時、東洋の「優しい微笑」を期待していた観客はむしろ逃げてしまわないのでしょうか。

デサイ: ウォーカー・アート・センターの私の友人は、「美術館は危険な思想を探求する安全な場所である」と言ったことがあります。美術館はギリシア型モデルを拠り所とするパラダイムではなく、思想、問題、その他のことが取り上げられ、展示される場所であると考えた方がいいのではないのでしょうか。いろいろなことが発生するその中心である、ということですね。アジア・ソサエティはアジアのものを紹介するということである程度活動が限定されているため、皆アジアについて知りたいからやって来る。これは都合がいいと言えば都合がいいのですが、そうではない場合もある。

まずプラスの面は、アジアだとわかって来るわけですから、何らかの事前準備をしてやって来る。アフリカ美術とか西洋美術を見ようとは思っていない。そういう準備はできている。しかし、マイナス面もあるわけです。これは発表でもちょっと触れましたけれども、ある種のアジアの固定観念を持ってきてしまうということです。これをどうやって打開するのか、が問題です。

まず最初は、ゆっくりと時間をかけてやっていくしかありません。先程、後小路さんからのご報告を聞いて、20年間かかったということでした。私たちも5年や10年はかかるかもしれません。まさに時間がかかるわけです。ですから、忍耐を持ってやるしかない。「Traditions/Tensions」展は、それ以前の「Asia/America」展より動員できたわけですから、いろいろな理由があったにしろ人々の関心が高まってきていると言えます。非常にありがたいことですね。何かを変える、または、予想される期待というものを覆すためには時間がかかるということですね。

ターナー： デサイさんのおっしゃるとおりですね。いろいろな対立概念が脅かされることなく議論される場が、ミュージアムであると思います。私どもの展覧会への観客の反応は当初予想がつかなかったわけですが、最初の展覧会で6万人、第2回目には12万人が来場しました。このような数で見ても、我々が期待に応え、さらにその期待が大きくなりつつあるということはわかります。学校教育の一環として大いに活用され、多くの生徒をグループで迎えることができました。

このようなことを考えますと、後小路さんがお話しになった重要な点が思い起こされます。つまり、観客の育成には、時間をかけなければならないということです。最初の頃は、観客も何を見ているのかよくわからなかったかもしれません。ただ、アーティスト・トークという形でお話を聞くのは楽しみにしていたようです。そこで第2回目の時には、これをビデオテープに撮って、会期中ずっと流し、好きなアーティストのトークを好きなように聞けるという方法を探りました。教育プログラムは非常に重要であると考えていますので、美術館の中でもどのような情報を人々に提供するべきかを常に話し合っています。

但し、このアーティスト・トークにも難点があるので、基本的に作品の解釈にあたっては、作家自身が説明したい範囲までしか情報を与えないという方針で教育プログラムを組んでいます。オーストラリア人は短刀直入に、「この作品はあなたの国の政府の批判ですか」と聞いたりします。作家はこのような質問を受け入れ、状況に合わせて回答すればいいのです。作家と観客、作品と観客の間の関わり合いについては、キュレーターや美術館の教育担当者がその橋渡し役を担うべきです。解釈を強制するべきではありません。第1回目のトライエニアルで人気が高かったのは数字で見限りやはり絵画ですね。但し、全体的に観客の理解度は深まっています。時間がかかっているだけです。

マレー： 私どもの美術館では、レクチャーやワークショップの実施等、観客の裾野を広げる教育プログラム及びアクセス・プログラムに力を入れています。日本の現代写真家を紹介した「液晶未来」展の時に、スコットランド語でいう「ビッグ・ストゥッシュ (big stushie)」という状況で、女性作家がひとりも取り上げられなかったことがひとつの問題になりました。キュレーターは女性の長谷川祐子さんだったので、この質問に応えるのは全て彼女に任せました。それ以上に大きな問題となったのは荒木経惟さんの作品で、美術館の女性職員や女性の観客などの間で特に問題になりました。これは本当に大きな問題でした。

司会 (ポーサーナン)： それはどんな問題だったのですか。

マレー： 荒木さんの写真は、男性の欲求をくすぐるものでも、満足させるためのものでもないという理解してもらうのに苦労しました。

質問： マレーさんに伺いたいのですが、「なぜ女性のアーティストがひとりもないのか」という質問に対して、なぜ展覧会の委員会の唯一の女性メンバーが答えさせられたのでしょうか。

マレー： 彼女が一番頭が良かったからです。



質問: 彼女はどのように答えましたか。

マレー: 「日本には優れた若手の女性アーティストはいますから、今後の展覧会には出てくることでしょう」ということでした。



質問: 続けて聞きたいのですが、「頭の良くない」委員会のメンバーはどのような回答を準備していたのですか。

マレー: 彼女から明解な回答をもらったので、敢えて口添えする必要はありませんでした。

司会(ポーサーナン): では、後小路さんとクオクさんに福岡とシンガポールの状況についてお伺いしましょう。現代美術の観客は、アジアの美術を見る時に、グッゲンハイム・コレクション、ポンペイの壁画、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ドイツの現代美術等“エキゾチズムの復興”と言える展覧会と同じような関心を持って鑑賞していますか。

クオク: 私たちが英語教育を受けているせいでしょうか。近代または現代美術というと、マティスとかピカソを連想している場合が往々にしてあります。当たり前と言えば当たり前ですね。しかしながら、アジアの美術というのは、我々にとって大変身近なものであるためでしょう。「Modernity and Beyond」展の時は、当初なぜこのような展覧会をやるのかとやや懐疑的だった人たちも、会期終了の頃には全ての作品を深く理解していました。つまり、表面的には美術をどのように理解しているかに関係なく、まず間口を作って人を動員していかなければなりません。そうすれば、次第にアジアの現代美術を紹介する機会も増えてきます。時間が少しかかる話ではありますけれど。

後小路: 先ほどから、例えばターナーさんの発表の時もそうでしたが、作品と観客といった時に、教育ということがひとつの問題になっているというふうに思います。「教育」と日本語で言うと非常にエラそうなというか、私たちがエラくて、何か教育するというイメージがありますが、そういうイメージより、それぞれの作品が作られた文化的な文脈を提示するというのが、作品の理解にとっては非常に大事なのではないかと感じます。

例えば、マレーシアのあるイスラーム教徒の作品が、西洋的観点からフォーマリズムとどうか、非常に純粋な抽象絵画として見られる場合がありますが、実はそれは、イスラームでいういろいろな意味がそこにあるというようなことがあります。そういう場合には、もちろんそれを純粋な抽象絵画として楽しむことも可能でしょうが、その作品がどういった文化的な文脈に置かれているかということを、キュレーターが少しそこで言及することは、作品の理解にとって大きなポイントになると思います。

しばしばアジア美術展などは解説が多過ぎるという批判もあるのですが、これがアメリカの現代美術だとあまり説明する必要がないことでも、フィリピンの現代美術を展示する時には、一からそのフィリピンの歴史を書き起こさなければならないというような状況はあると思います。我々は学校で、すぐ南の隣の国であるフィリピンの歴史をほぼ習わないと言ってもいいのですから、そういう歪みというものがあります。従って、解説がどうしても多くなってしまふということはあると思います。