

デサイ: 今ご指摘された点ですが、西洋の現代美術の世界では解説をつけるべきではないと一般的には考えられています。例えば、マチスには解説は必要ないということなのですね。では、どうして、非西洋の美術を扱う時にはこんなに解説をつけなければいけないのか。アメリカの美術館界の仲間は、今解説をしないのはある種のエリート主義ではないかと、疑問を投げかけ始めています。

美術館に来る人たちは文化固有の背景を知らずしてマチスを理解できる、または、何の情報もなくターナーを理解できるという誤解が生じているのではないかと思います。これは、アジアの現代美術または伝統美術にも言えることです。

ある時、アジア系アメリカ人の現代美術展をあるフロアで、また別の階で7世紀のマイレヤの、東南アジアの弥勒菩薩展を開催しました。批評家を含め多くの人は、菩薩展の解説は非常に役に立ったと言ったにも拘わらず、同じ人たちが現代美術展に関してはなぜ説明文が必要なのかと批判したのです。つまり、決まりみたいなものがあって、この場合はこのような方法で、という取り決めがあるからでしょうね。でもこれは何も批評家だけの話ではないのです。作家自身も「作品には解説をつけないでほしい。作品は自らを語ってくれるから」と言います。私の知る作家の多くはそんなことを言ってきます。その考え方にも一理あるのですが、やはりこれはこれで問題ではないかと思うのです。現実の世界では取り決めや文化的態度がそれほど共有されていないわけですから、観客の多くは、アジアの美術の文化的固有性を知らないのではなく、美術作品の鑑賞方法自体がわかっていないのだと思います。私たちはそういう人たちをできるだけ、手助けしていく必要があるのではないのでしょうか。解説をつけても読むことを強制しているわけではないのですから、読みたくなければ読まなければいい。作品を見て、理解できるのであればそれはそれでいいのです。戦略的に解説を提供する、つまり言葉をいっぱい並べ立てることによって解釈の可能性を閉じてしまうのではなく、作品を多様な角度から捉えるための手助けは、いかなる作品を扱う場合でも、美術館にとっては重要な課題として課せられているのではないかと思います。

司会(ポーサーナン): 教育について、ほかにご発言がある方はありますか。

マレー: 現在、来年開催予定の展覧会の準備をしていますが、非常に小さな作品に大きな解説をつけようと考えています。

司会(ポーサーナン): コンセプチュアルですか。

マレー: そうです。

質問(クラーク): 話の方向を変えたいと思います。ジャン・ユベール・マルタンがオーストラリアのアート・マガジンの中で「今、重要なアーティストは誰か」という問いに対し、即座に知名度の高い12名の名前を挙げるができる、そのような状況があります。まるでそのアーティストたちでしかありえないように。これは私が「キュレーターの優越主義」と呼ぶ現象ですが、実際にはあまり議論されていない問題です。

なぜ、その人に決定権が与えられたのか。誰が決めるのかということがわかっているれば、当然どういう作品が選ばれてくるかというのは予めわかっています。近・現代美術の展覧会では、作品をどれにするかということではなく、キュレーターを誰にす

るかということで内容が決まってきます。つまり、作品を選ぶ立場の人間が誰かとわかれば、どの作品が選ばれるかわかるということですね。ここにいる関係者の方々にもう少し率直なところをお伺いしたいのです。少なくとも、オーストラリアのアジア・パシフィック・トライエニアルでは国別委員会が決めるのですが、委員会メンバーとキュレーターは重複しています。「Traditions/Tensions」展に関しては、アピナンさんひとりだったということですね。日本の美術が海外に出る時はどうなのでしょう。

デサイ: 私が、アピナンさんにやってもらうと決めたのです。最初からもう決めました。1992年のミーティングの段階でキュレーターはひとりで、委員会方式は採らないという意見が色濃く打ち出されました。私自身は、当初そのようには考えていなかったのですが……。そこでキュレーターに必要な素養を考え、いろいろな基準を設定しました。

まず最初にアジア地域の中からの声が重要だと考えました。ですから、アメリカ人、または他の西洋人がアジア地域を調査に行くというのは問題だと考えました。

2番目に、アジア地域とアメリカとの間を行ったり来たりできる人、またそれぞれのアートシーンを行ったり来たりできる人でなければならないと考えました。

3番目に、アジア地域の国のことをよく知っている人、または全部知らなくてもその国について学習するという柔軟性を備えた人。アジアの国を全部知っている必要はありませんが、5カ国のうち3カ国、またはいくつかの国でも知っていればゼロから始めるのではないので楽だろう、とは感じました。

以上の基準をもとにアピナンさんを選んだわけですが、正解だったと思います。

付け加えますと、どんな展覧会であろうがキュレーターを選ぶ過程は避けられないと思います。現代美術の場合と同様に、どのキュレーターによってどんな展覧会になるか熟慮します。個人的な好みの場合もあるかもしれませんが、どちらかという展覧会の目的によって選考基準が決まってくるのではないかと思います。例えば、中世インド寺院彫刻の展覧会の時は、彫刻と建築物との関係を熟知している若いキュレーターを選び、今までにない観点から彫刻を観る試みをしました。

キュレーターの声をもっと反映させるために、説明パネルにキュレーター名を入れるという工夫も施しています。そうすれば選考基準が明確になります。また、顔の見えない美術館から、もっと個人的な親しみが得られるようにするために展覧会の企画者一同の名前も公開しています。大層なことをするわけではありませんが、どれも人間臭さを感じないという美術館の印象を変えるための工夫です。

マレー: 私はこれから3年間かけて、12人の重要な若手アーティストを取り上げようと考えています。その協議の過程でなるべく選考プロセスが見えるように努力をしています。そうすれば人々にも私たちの考えていることや、論理や基準もわかってもらえるのではないかと考えているからです。

結局のところは、直感、感覚、感情、自分がいい展覧会だと思ふ基準で物事を決めることになります。いちかばちか、やってみないとわからないこともあります。そのリスクを負いながら、バランスのとれた判断をするわけです。ここで問題になっているのは、透明性が欠如しているという点ではないのですか。

司会(ポーサーヤナン): さて、透明、不透明、どちらですかという質問です。

クオク: 私は、東南アジアを中心に目を配っていますが、官僚と専門家との間に生じる緊張感の問題もあるのではないかと思います。芸術の基盤がすでに整備されているところでは、専門家の方がいろいろな国を飛び回り権威を持っています。但し、まだまだ官僚の方が権力を握っている場合もあります。では、専門家が選考側に立った時、どのような基準で選ぶのでしょうか。美的な基準、その他の基準の、二つが考えられます。美的な基準は、その作品の位置づけ、美術史的意義、出版物に記述された内容の価値を吟味することですね。この基準は、変動もするのです。では、その他の基準はどのようなのでしょうか。ネットワーク作り、カクテル・パーティ等とも関係するでしょう。日常生活のさまざまな要素が複雑に入り組んで判断されるのです。そして、専門家の多くは結局のところ、美術史のディスコースに立ち戻っていくのです。ですから、若いキュレーターは、アピナン・ポーサーナン、ジョン・クラーク、ジム・スパンカットという人々の影響を受けているのです。その意味においてクラークさん、あなたこそが選ぶ人をまさに選ぶ人なのです。

ターナー: クラークさんにとって、これは重要な問題であることは私も熟知しています。私は何も隠しているとは思っていません。キュレーターは選ばなければいけない、というのはデサイさんが指摘されたとおりです。アジア・パシフィック・トライエニアルは、いろいろな方法でキュレーターを選んできました。展覧会のコンセプトはいろいろなアイデアを恐れずに紹介することですから、キュレーターを選ぶ時にも意見を主張することを恐れず、アイデアを出す人を選びます。この展覧会は不思議なことに、多くの議論を呼び起こしかねない内容のものにも拘わらず、オーストラリアではあまり物議をかもしません。現在のオーストラリアの心理状況の反映かもしれないですね。

第1回のトライエニアルでは、クラークさんが開催した会議に出席したキュレーターを多く投入しました。モダン・アート及びポストモダン・アートについて議論する会議でした。当初は参加者といろいろな議論を交わし、その中から第1回トライエニアルの企画チームに何人か残りました。その人たちがコンセプト作りにも貢献したわけですが、第1回目の時はコンセプト作りに参加した人は少数で、ほとんどがアジアの国の人々でした。その後キュレーターとして参加を継続している人もいますし、キュレーターという役割ではなくても何らかの関わりを持っている人もいます。

インドネシアで経験したことです。国際的に美術の仕事に関わってきた人も知っていたのですが、敢えてインドネシアの人にキュレーターにふさわしい人を選んで欲しいと依頼しました。このような場合、官僚主義に巻き込まれかねないわけです。国立美術館があるわけでもないし、美術館も少ないわけですから。私たちは、主だった美術学校を訪問し、主だった美術批評家や学者と話をしました。バンドゥンでは、30人ぐらいが会議の場に集まったのですが、いろいろと話し合った結果、インドネシアで最も評価の高い批評家、執筆家、キュレーターが3人に絞られました。その中のひとりはずでに我々が候補に挙げていたひとりだったのです。結局、いろいろな事情もあってキュレーターは2人に絞られました。このような過程を経ても保守的な人を選ぶことにはならなかったという点が面白いですね。名前の拳がった3人が3人も新しいアイデアを恐れない人々でした。インドネシアの美術は過激なものも少なくないのですが、これも全部インドネシアのキュレーターの協力があって実現したものです。

誰かが決めないといけないわけですが、なるべくいろいろな人を投入していろいろな視点を取り入れていこうと努力しています。ひとりのキュレーターをずっと起用すれ

ば仕事はずいぶん楽になると思いますが、常に未知の領域に踏み込み、新しい人たちと新しいアイデアについて考えていくという姿勢が重要だと思います。

デサイ: もう一点追加させて下さい。私たちは、学者であろうと、美術館のキュレーターであろうと、館長であろうと、ネットワークの中で動いているわけです。ネットワークの危険性というのは、アジア現代美術のように比較的新しい分野だとすぐ絞られてしまうということです。同じ人が何回も登場することになってしまいます。ここ10年を見てもすでにこの危険な状況ができていると思うのです。ですから、意図的にネットワークを広げていくよう努力していかなければなりません。新しい人々を引き込んでいく必要があるのです。

イタリアでの国際展関係のキュレーター会議で、私はある衝撃を受けました。というのもビエンナーレ、トリエンナーレのディレクターたちは、ニューヨークで次の国際展の作家探しをしていることを知ったからです。実際にアジアには行かずに、つまり調査という努力もせずに、「楽だから」という理由です。その結果、同じアーティストが何回も選ばれているのです。これは危険ですね。このようなやり方を打開するために戦略が必要です。大変だけれどきちんと予習をして臨まなければいけない。「いつもアジアに行けるわけじゃないから、そちら(アジア・ソサエティ)でやってくれれば私の仕事も楽になる」と、ニューヨークの知人に言われたことがあります。「フランスやドイツに行く回数を減らして別の所に行けるようにすればいいのよ」と、私は言い返しました。キュレーターを選ぶにしても、作家を選ぶにしても、学者を選ぶにしても、近道ばかりをとる考え方に対してこそ、我々は抵抗していかなければならないのです。

ターナー: もう一点。アジアの伝統美術に関わっている人たちを私たちの仕事の中に組み込んでいくのも難しいですね。最近、現代美術にも関わりたいというアジアの伝統美術の専門家に会う機会がありました。大抵、私たちの分野に携わっているのは、もともとオーストラリアで西洋の近・現代美術を専門としてきた人たちです。大学のカリキュラムなどが変わってくれば、このような状況も変えていくことができるかと思いますが。

後小路: 日本人のパネリストはひとりしかいないので、日本人的な観点から少しお話ししないとイケないと思います。

私が、クラークさんの「誰が選ぶのか」「誰が決めるのか」という、シンプルだけでも深い質問を聞いて思い出したのは、1994年にやはり国際交流基金の主催で行われた「アジア思潮のポテンシャル」のペーパーの中で、きょう司会をされているアビナンさんが「日本でやられているアジアの現代美術展というのは、結局、日本人のキュレーターが、日本の豊富なお金を使って、日本の観衆のために組織しているんじゃないか」という批判です。私にとってはそれは非常に重い、答えることがとても難しい批判でした。民主主義のルールに則って多数決で作品を選ぶということは、まず陳腐なことだと思いますので、誰かが選ばないとイケない。それが、日本人だけが選ぶというところに、やはりその当時のひとつの問題があったと思います。いつも日本人が、一方的に日本の観衆のために展覧会を組織しているということです。しかし極端に言うと、日本人が、日本人の目で見ても、日本人の観衆のために選んでどこが悪いという、まあ開き直る気持ちもあります。一番悪いのはそれが、やっぱり経済的な理由などで一方

しかないということです。

今では少し状況が変わりまして、アピナンさんがニューヨークの展覧会を組織したり、ブリスベーンの展覧会のオーストラリア部分をキュレーションしたりというふうになってきています。私はほかの国のキュレーターが、その人の目で日本の美術、あるいはほかの国の美術のキュレーションをするのを、同じように見たいと思います。

アジア美術館の基本的なコンセプトを考える時に、私が思い出したのはその時のアピナンさんの批判であって、アジア美術館では、ほかのアジアの、あるいは全世界からのキュレーターによる展覧会を、同じようにやっていきたいというふうに考えました。

司会(ポーサーナン): 3年前に残っていた時限爆弾の爆発がまだ続いているようですけれども、明日の閉会前にもうひとつ仕掛けていきますからね。その話は明日にしましょう。

ここで私も、クラークさんの質問に答えるべきかと思います。私は選ばれました。私は選ばれた方ですが、私もまた選ぶために選ばれたのです。キュレーターの名前がわかれば、どういったアーティストが選ばれるのか大体わかるというお話でしたが、私はその意見に賛成しかねます。ニューヨークでは私は「シット・シールド(shit-shield)」と呼ばれていました。要するに、糞を投げれば私が盾になる。オーストラリアでは「シット・スター(shit-stirrer)」つまり糞を投げ回している人間だというふうにも言われました。いろいろな役回りがあるというわけですね。私がオーストラリアの展覧会で選んだオーストラリア人のアーティストの顔ぶれにかなり驚いたようです。デスティニー・ディーゴン、キャンプ・ファイヤー・グループ、ルーク・ロバーツと言った名前は、いずれも評価の定まっている作家ではなかったので批判を買いました。オーストラリアのアーティストの中には、私が軽率であるといった人もいます。つまり、大物の名前ではなかったのです。マイク・パーやニクソンといった名前ではなかった。しかしこの展覧会には知名度の低いこのアーティストがふさわしいと、私は思って選んだのです。でも、非難された。オーストラリアの観客にもキュレーターにも、この人選は予想できなかったと思います。

今度はサンパウロ・ビエンナーレのプロジェクトを手掛けていますが、そのために選ばれる作家も、多分皆さんにとって予想外の人たちになるのではないかと思います。

ほかに質問はありますか。はい、どうぞ。

質問: 私はボストンで「Asia/America」展をたまたま見ることができました。アジア現代美術において、日本現代美術はどのようにキュレーションの方々の目に映っているのかをお聞きたいと思います。

同じような質問ですけれども、クオクさんの発表の中にありましたが、西洋美術史を学んだ者が、キュレーターとして美術館のキュレーションをしている。そういう時に、それでは足りない部分があるということ、クオクさんはおっしゃいました。これは現地の人々がキュレーションをするということは、また別の視点があり、別のキュレーションにより、異なる選択になるということだと思いますが、例えばオーストラリアのクィーンズランド・アート・ギャラリーでされているように、現地の人とオーストラリアのキュレーターと一緒にコキュレートする時に生まれてきた差異などを、具体例として何かお聞きできればと思います。

司会(ポーサーナン): 後小路さん、いかがですか。



後小路: 過去4回の「アジア美術展」をやってきて、実際に内容に深く関わったのは、第3回と第4回展でした。ただ、現実には、特に前回の第4回展ではアジアの各国を回って、テーマを考えて作家を選んだのですが、私はアジアの部分、日本の部分に関しては、黒田雷児というもうひとりの学芸員が、私がテーマを決めた後で私と議論しながら作家を選びました。第3回も黒田学芸員が日本の作家を選びました。

私が日本以外の国を回って決めた前回のテーマは、英語を直訳すると「態度としてのリアリズム」というタイトルになるんですが、そういう政治的、社会的なメッセージ性の強い作品を主に選びました。その時点で非常に苦勞をして、黒田学芸員が日本の作家を選びました。第3回の「日常の中の象徴性」というテーマの展覧会の時も、日本の美術が、ほかのアジアの国のテーマとどこかそぐわないという印象がありました。

ほかの国のキュレーターと一緒に展覧会を作るという点では、私は欧米のキュレーターと一緒に展覧会を作ったことはないのですけれども、いま行われている「東南アジア近代美術の誕生」展では、東南アジア各国のキュレーターの人と一緒に、議論しながら作品を選びました。その過程で、どうしてもこちらが理解できないような、私の目から見ると全然いいと思わないものが推薦されるということがしばしばありました。少し話がずれるかもしれませんが、例えば、マレーシアでは「サロン・マレーシア」という10年に1度の全国規模の展覧会があり、1991年にその審査員をした時に、日本人である私から見ると、とても工芸的で、技術しかなく見える作品を、マレーシアの審査員は称揚する、評価する姿勢が強く出ていました。その辺に非常に違いを感じたという思い出というか、経験はあります。

司会(ポーサーナン): それではそろそろ、このセッションは終わりにしなければなりません。パネリストの方々、本当にごくろうさまでした。ありがとうございました。

アジアセンター(古市): パネリストの皆様、5時間にも及ぶ非常に充実した発表と討論をありがとうございました。それからきょうのセッションⅠの司会を勤めて頂きましたアピナンさん、大役をありがとうございました。

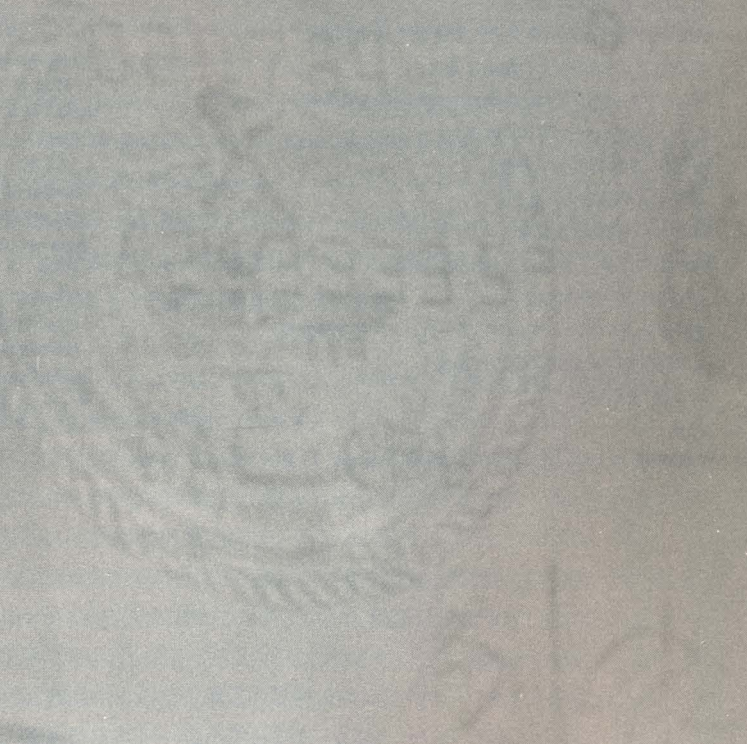
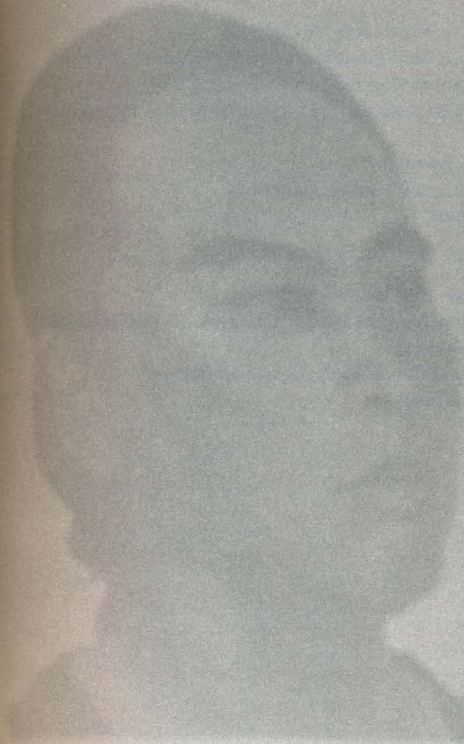
先ほどの話にありましたが、アピナンさんを「Traditions/Tensions」展のキュレーターに選ばれたのはデサイさんですけれども、本日のセッションⅠの司会に選ばせて頂きましたのは、私でした。(会場笑)

それでは、明日もどうぞよろしくお願いいたします。



セッションII

Session II



セッション II 問題提起:批評と創造の現場から

美術館に代表される文化施設という、どうしても硬直しがちな制度の側による「アジア現代美術」のキュレーション(展覧会化)やコレクション(文化財化)の試みの現状に対して、アーティストと批評する側から活発な批判・検討を加え、真に創造的で柔軟な対話の可能性を探る。

13:00-

セッション II 開始にあたって

司会:水沢勉(神奈川県立近代美術館主任学芸員)

1.「近代アジア美術:その構造と受容」

ジョン・クラーク(シドニー大学アジア学研究所準教授)

2.「マルチカルチュラリズムの罠」

建島哲(多摩美術大学教授)

3.「中心の内側から外側から」

ホン・リュウ(劉虹、美術家)

休憩

4.「岐路に立つ文化の番人」

アピナン・ポーサヤーナン(チュラーロンコン大学準教授)

5.「興業としての現代美術の可能性」

村上隆(美術家)

休憩

Session II: Issues for Critics and Artists

Artists and critics will offer their observations and comments on the recent achievements of cultural institutions in exhibiting and collecting contemporary Asian art. The aim of this session is to develop a free-wheeling discussion, giving all the participants an opportunity to fully air their views, in order to identify the most effective aspects of current programs and explore ways for art institutions to become even more creative and flexible in their approach to Asian art.

13:00-

Opening Remarks for Session II by the Chairman

Mizusawa Tsutomu (Chief Curator, The Museum of Modern Art, Kamakura)

1. "Modern Asian Art: Its Construction and Reconstruction"

John Clark (Associate Professor, School of Asian Studies, University of Sydney)

2. "A Trap in Multiculturalism"

Tatehata Akira (Professor, Tama Art University)

3. "In and Out of Focus"

Hung Liu (Artist)

Interval

4. "Cultural Sentinels at the Crossroads"

Apinan Poshyananda (Associate Director, Centers of Academic Resources, Chulalongkorn University)

5. "The Possibilities of Contemporary Art as Show Business"

Murakami Takashi (Artist)

Interval

セッションⅡ



水沢勉
Mizusawa Tsutomu

アジアセンター(古市保子): これよりシンポジウム「再考:アジア現代美術」の第2日目を始めさせていただきます。本日は「批評と創造の現場から」というテーマで、セッションⅡでは、批評家、及び作家の方からご発表いただきまして、セッションⅢで全体討論をしてい頂きたいと思っております。

昨日はいろいろな問題提起がなされ、実際の現場からのいろいろな発言や問題は私自身の問題でもありまして、大変興味深くお話を聞かせていただきました。

本日のセッションでは、特にきのうのお話に出てきました、どのようにキュレーターを選ぶのか、作品をコレクションする際にアジアの現代美術をどう評価するか、といったシビアな話題が出てくるのではないかと思います、今日はその辺りのことも含めて、お話し頂けたらと思っております。

それでは本日のセッションⅡの司会者である水沢勉さんをご紹介します。

水沢さんは、神奈川県立近代美術館の主任学芸員としていろいろな展覧会を企画されておりますが、今年は第8回バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレのコミッションナーを務められ、1995年にはアジアセンターが主催しました「アジアのモダニズム」展のフィリピン部門のキュレーターをされて、アジアの現代美術にも大変ご関心のある方です。それでは、どうぞよろしくお願いたします。

司会(水沢勉): こんにちは。シンポジウム「再考:アジア現代美術」、セッションⅡ「批評と創造の現場から」を開始いたします。

本日の司会を務めさせていただく私は、鎌倉にあります神奈川県立近代美術館の学芸員であり、2年前、この場所で開かれました「アジアのモダニズム」展のフィリピン部門のキュレーションを担当しました。

言うまでもなく、アジアと一口で言っても、その対象は非常に広く、東アジア、東南アジア、南アジアと広大な領域に広がっていて、簡単に総括することは許されません。多少意地の悪い言い方をすれば、アジアとナイーブに総括する姿勢そのものが暗黙のうちに西欧中心の文化構造の反映、昨日のパネラーである後小路さんの発言にあった「西欧対日本」——後小路さんは二元論という言い方をされましたが——というそれをさらに拡大したものを反映しているということも可能かと思えます。そのアジアのさまざまな視点に立ちながら注意深く、またねばり強く見つめ、アジアの現代美術を大切に育み、共有する可能性を美術館という場で、コレクションと展覧会活動を通じて模索している現状が、昨日5人のパネラーの方々によって報告されました。

昨日、司会を担当されたアピナン・ポーサーナンさんをゲスト・キュレーターとして「Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia(伝統/緊張:アジアの現代美術)」展を組織されたアジア・ソサエティ・ギャラリー館長のヴィシヤカ・N. デサイさん、過去2回のアジア・パシフィック・トライエニアルを成功に導き、現在1999年の第3回展を準備中のクィーンズランド・アート・ギャラリー副館長のキャロライン・ターナーさん、そして「液晶未来」、「Information and Reality」——これは韓国現代美術展ですが——、それから「Reckoning with the Past」——これは、中国現代美術展ですが——など、近年、めざま

しくアジアの現代美術を紹介されているフルーツマーケット・ギャラリー館長のグレアム・マレーさん、昨年1月に開館したシンガポール国立美術館——通称SAMと呼ばれていますが——の準備段階から関わられて現在、館長であるクオク・ケン・チョウさん。そして、過去4回の「アジア美術展」のキュレーションに参加し現在、1999年開館予定であるアジア美術館の準備に奔走中の後小路雅弘さん、この5人のパネラーの方々の発表が、昨日ありました。

特に、先ほど古市さんがコメントされた作品の評価の問題もちょっとありましたが、それ以上にキュレーターがどのように選ばれるかというような、キュレーターの選定というか選択というか、そうした美術館の裏側の問題にまで、かなり立ち入った質問にも拘わらず、5人のパネラーの方々が誠実に答えて下さった、そして非常に多くの、それぞれの現場からの情報を織り込んだ発表をして下さいました。

これをここで簡単に要約することはできませんが、美術館という制度に託されている可能性、それをアジアに対しても極めて積極的に捉え直して、多文化的（マルチカルチュラル）な状況をあくまで他者のコンテクストを大切にしながら理解していくという道筋を探ろうとしているのが、非常に強く印象に残りました。5人の方々の口からパートナーシップ、あるいは教育普及、あるいは地道な学術的研究というものが繰り返し強調されたように思います。

しかし、翻って大きく捉えるならば、美術館という制度そのものが、そしてまた、キュレーターという身分そのものが、まさしく西欧近代の産物にほかならず、その十全な活動は、西欧型の思考の普及、これは時には侵犯でもあり得るわけです。そのために、美術館という存在は、批評と創造の現場——これこそがきょうのセッションのテーマです——から絶えず厳しく、冷静に検証され、吟味される、そういう対象でなければならないわけです。

もし、美術館というものが一種の揺りかごであり、それを揺らしているのがキュレーターたちであり、育むべき赤子のように、そこに語られてきたアジア美術は、もしかすると、もうすでに反抗期の青少年であり、あるいはもう全てを知った老人であるかもしれない。アジアには、おそらくヨーロッパのギリシア・ローマ以前に遡りうる古い思想の伝統があるのであります。昨日、ジョン・クラークさんの質問が明らかにしたキュレーターの選択を巡る美術の政治学は、アジアの現代美術を巡って、少数のエリートたちによって一種の知的なエンクロージャーが展開されている戦略、というふうに読み替えることも可能だと思います。アピナンさんは昨日の発言の中で、きょうの討論に際してひとつの爆弾を用意しているとおっしゃいましたが、私には、そういう爆弾の処理班の能力はありませんので、むしろ皆さんと一緒にその炸裂に荷担したいと思っております。本日の第Ⅲセッションというのは、問題の收拾ではなくて、問題の所在を明らかにすることが目的だからです。

それでは、本日の一番目の発表者であるジョン・クラークさんをご紹介します。ジョン・クラークさんは今、シドニー大学で日本学を教えられていますけれども、日本の近代美術、現代美術だけではなく、中国、最近では特にタイの問題、それから当然オーストラリアにベースを置かれていますのでパン・パシフィックな視点など、さまざまな視点からアジアの近代化の問題を取り上げられており、単に現代だけの問題ではない、その歴史的なルーツ、そういう問題の接点で、絶えず現代を検証する、また、そういう現代の目で過去にも戻っていく、そういうことの繰り返しをされながら、アジアというものはいったい何かという、一番深くそして重い問題を考え続けている研究者のおひとり

です。それでは、ジョン・クラークさん、よろしくお願ひいたします。

ジョン・クラーク: 今日はいくつかのトピックを取り上げ、皆さんにも理論的な問題をいくつかご検討頂きたいと考えています。

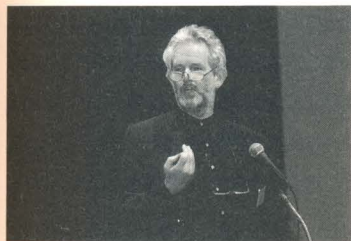
ペーパーには、アジアの近代美術に関する6つの立場を挙げましたが、私自身は、第4もしくは第5の立場にある、つまり近代化の系列はそもそも雑多であるということ、そしてアジアのコンテキストについて言えば、それはそれぞれの地域の美術のディスコースによって発展したと考えています。私は大都市中心主義でも、脱植民地的なディスコースの支持者でもありません。周縁の存在を認め、周縁に存在する問題を見つめるべきだと考えています。さらに、周縁対中心という区別が見えなくなるくらいこの関係を深く観察しなければいけないのではないのでしょうか。

それから、このシンポジウムではまだ第5の立場、すなわち、アジアの近代が構築されたものだということについて誰も触れていません。近代は作られたもので、自然に発生したものではありません。それは何かに抵抗することから始まったのです。アジアにとって19世紀のヨーロッパ文化はあまり歓迎するようなものではなかった。あまり良いと思っていない文化に抵抗する過程で、アジアの美術は近代化を遂げたのです。しかも、その過程で地域固有の美術から一部のエリート層の美術に至るまで、いろいろなレベルで抵抗したのです。

また、忘れてならないのは、近代という産物が純粹に知的な生産の結果生まれたものではないということです。アジアの近代美術というものが美術館制度の中で定義されてきた背景は、このシンポジウムでも明らかにされつつありますね。つまり、アジアの美術は中立的な空間に存在しているわけではないのです。なぜならば、アジア美術と関係の深い美術館の制度はある特定の美術館、アーティストや作品と連携し、作品が制作される場所、展示される場所、保存、流通等の要素とも関係を持ちながら存在しているからです。今日、美術館は保存と流通の機能を重複して担っているようです。

美術館制度の目的の中には美術の起源を明らかにする、または近代化の過程を明らかにするということが含まれます。この目的は美術館における人やものの交流、展示にかかる時間、大学における美術史的研究、展覧会の予算などと連動しています。美術館が人やものの交流を正当化する必要がなかったら、この場で発生する美術の交流もまた認知される必要はないでしょう。

翻って言えば、近代化を美術館制度が明らかにしようとする状況の中では、あるコンテキストの特定のタイプの作品のみが認知されるわけです。百武兼行の《裸婦》という作品は1881年ごろローマで制作されたものです。フィリピンのホアン・ルナの作品もやはり同じような時期の作品です。森村泰昌の《肖像(双子)》(1988年)という作品の隣に展示されることはなかったでしょう。森村の作品は百武の作品とは別の空間に存在します。なぜなら、森村の作品の時にはもう美術館という制度が確立しているからです。森村の作品は、制度の中に作品が取り込まれるような環境で生まれたのです。森村も百武もヨーロッパのアカデミックな絵画を批判する立場をとっているという点で、文化的には似たような位置にいます。森村はマネの《オランピア》の中でヨーロッパのアカデミックな絵画を時間を経ても遊んでいます。でも美術館制度の中ではこの二つの作品を関係づけることはあまりないでしょう。国際展で近代美術が展示される時に歴史的なコンテキストが欠落しているのは、こういうところに起因しているの



ジョン・クラーク
John Clark

はないでしょうか。

まず、キュレーターの関心と批評家、美術史家の関心とはそもそも大きく違うものであるということを理解しなければなりません。違ふとわかれば、これまでほど対立する必要もありません。キュレーターと美術史家との一番大きな違いは、美術館やギャラリーというところが、キュレーターが企画した展覧会に人を動員しなければ成立しえないものであるのに対して、美術史家と批評家にとっては、人の動員よりも作品の評論がいかに明解であるか、または他の作品と比較してどのような位置づけになるか、または作品に関する問題提起といったことの方が、より大切であるという点です。つまり、後者は美術のディスコースもしくは美術史ディスコース中心の批評に関心があるので、文化交流の現場にありがちな、わかりやすく、やさしい、気分のいい感覚を指示する人たちと大きく対立してしまうのです。

2つ目の問題として、私は近代アジア美術の受容の問題をペーパーの中で取り上げています。ここでは、いわゆる文化人類学的な文献で分類している受容とは違ったアプローチで近代アジア美術の受容を分類しようと試みました。アジア以外の場所で美術が受容される時、その場所、そして文化交流の回路や受容の回路、巡回する回路のパターンがどのようなものかということ、交流が発生する場所を軸にして分類するという試みです。

さて、この絵をご覧になった方は少ないかと思いますが、ジャワにある大統領の宮殿の壁に掛けられているものです。1860年ごろ描かれたものだと思います。オランダの将軍に反逆した王子の挿話をテーマにした19世紀の近代絵画の一例です。ラデン・サレーという宮廷画家の《デコク大将に捕われるディポネグロ王子》(1860年代頃)という作品です。

この作品とセムサール・シアハーンの1987年制作の《オランピア、有名人及び母子像》という作品は、やはり一緒に展示されることはないでしょう。マネの描いた《オランピア》を題材に、多くのアジアの作家がある反逆を試みることに惹かれてきたということがよくわかります。私はこの場であえてこれらの作品を並べているのです。というのも、アジアの近代美術をアジア以外の場所に持っていく場合に、まず、アジアには現代美術が存在するというのを、認めさせることから始めないといけないと思うからです。

アジアにも現代作家はいます。作品も面白く、時代を反映したものだと思います。でも、現代美術を認める時に19世紀の近代の時代にも現代美術が存在したということと全く忘れてはいないだろうか。19世紀当時の作品は古く見えるかもしれないし、ヨーロッパのディスコースが押しつけられているとか、脱植民地的なものに変遷していったものなどと、いろいろ評価をすることはできますが、これも一種のアジアの現代美術であると考えなければならないのではないのでしょうか。ヨーロッパの文化と政治支配に深く関係した過去に生まれた作品なので、今となってはあまり触れたくないものなのかもしれませんけれども。

セムサール・シアハーンの仕事をもってアジアの美術に近代を持ち込もうとしても、それは一種の歴史的な既視感(デジャ・ヴュ)に過ぎません。最近の展覧会では、デジャ・ヴュを繰り返すことによって「近代」を発見する、または歴史を無視して「現代」を発見するという傾向がしばしば伺えます。

これは、劉煒(リウ・ウェイ)の1992年の《新世代》という作品です。昨日紹介されたような美術館では、「現代」を発見するにあたって「今」をエキゾチックに見立て、近代のディスコースと相対化するということが行なわれています。しかも相対化される近代

のディスコースとは、欧米のコンテキストではすでに過ぎ去りし印象派、表現主義、抽象主義、インスタレーションなど、アカデミー・リアリズムから離れていったディスコースです。ニューヨークの批評家は、「東南アジアではまだインスタレーションをやっているんだって。驚きだね」、などと口にする背景には、このような状況があるのではないのでしょうか。

これは、呉山専(ウー・シャンジュアン)の《紅色幽獣》という1989年のインスタレーション作品です。文化交流の中に潜むエキゾチック化のプロセスを全て批判するということは避けるべきだと思います。エキゾチズムを否定することが流行していますが、エキゾチック化のプロセスはひとつの学習過程です。その結果何ができたか、ということに対して、むしろ評価をすべきではないでしょうか。この学習過程で、例えば中国の近代をアジア以外の私たちが発見するのです。その過程で非常に奇妙な現代性、何かずれた感じのあるところに魅力を感じるようになるかもしれません。例えば1980年代の中国の作品の傾向は、日本では1950年代に出てきたもので、1960年代にアメリカで取り上げられたというずれを発見する可能性もあるでしょう。

これは、ジョーセフ・デュヴィーンという人です。この人が収集した傑作の数々はアメリカやイギリスのコレクションに現在納められています。彼はロンドンのナショナル・ギャラリーの理事も務めていました。さて、ここである理論的なモデルに照合せながら二人の人物についてお話ししたいと思います。まず、ひとり目はデュヴィーンに代表されるディーラー、あるいは美術館のキュレーターという立場にいる人です。但し、美術館のキュレーターは、お金のために作品を売り込むのではなく、近代のアジア美術を多くの人が見に来るように宣伝するという点でディーラーと区別されます。二人目の人物は、バーナード・ベレンソンに代表される見識のある人、知識人、事実を知る人とも言える立場の人です。ポッティチェリやミケランジェロについて知っている人、あるいは過去5年間に出来た中国絵画で優れているもの、どこの展覧会の誰だれのインスタレーションはよかったという情報を持っている人です。この人は前者、つまり美術館キュレーターが作品を取り上げる時に、キュレーターが正しい判断ができるように作品に関するアドバイスをする立場にあります。この人はそうやってキャリアを積んだり、収入を獲得したりしています。この二人の人物のパートナーシップをベレンソン・デュヴィーン・モデルと呼ぶことにしましょう。かつてデュヴィーンがそうであったように、中立的で学術的な美術作品の鑑定は直ちに作品の価値に影響を及ぼします。最近ではキュレーターによる作品の評価が同じような影響を及ぼすようになってきました。つまり、美術市場へ経済的に影響したり、文化の境界線を往き来する文化資本の一部に影響が出たりしているということです。

今描いたモデルをアジアの現代美術に重ねてみると、キュレーターやディーラーの意見(キュレーターとディーラーが同一人物の場合もあります)は、ある意味で作品にお墨付きを与えるだけでなく、文化の境界線を超越する時には経済的な価値までも決めることがあります。文化的な価値または経済的な価値は既存の市場やパトロンによって決められるのではなく、キュレーターによって決められる。今日、美術館のキュレーターは、文化的価値や経済的価値を決めるだけではなく、さらには、貴族的なパトロンの役割も果たすようになってきているということだと思います。

ペーパーの後半では、美術作品の流通に関することに触れています。ある文化Aと別の文化Bを行き交うアジアの美術作品の流れは多様です。AからBへという一方の流れだけではなく、BからAという逆の流れもあります。

スライドは李禹煥(リー・ウーファン)の1966年の作品です(fig.22)。これと同じような作品がドイツで1970年に認められ、1977年以降、一連の作品が日本の市場でも認められるようになりました(fig.23)。1970-71年にドイツで認められた李禹煥は運がよかったと言ってしまうまでもありますが、やはりそれだけではなくアーティストである彼が海外の回路に入り込んだ結果得た成功だと思われます。なぜならF.N. スーザやM. F. ブセインのようなインド人作家の1950年代を振り返ってみると、二つの文化間を双方向に往来した結果、ロンドン、ニューヨークそしてムンバイ(ボンベイ)で作品の価値が上昇するという似たような現象をつかむことができるからです。

近代アジア美術の機能を、欧米と言われる世界の中で定義してみたいと思います。まずは、欧米と異なる近代性の歴史を提示する機能。横山大観と菱田春草が1903年にインドで制作した絵画をスライドでお見せしています(fig.24)。ここに見て取れるのは、ヨーロッパで見る近代性とは異なる近代性の提示です。残念ながら、この近代性は、日本国内では最終的に1930年代には台頭した国粋主義的な考え方と結びつけられ、南京大虐殺を引き起こすまでに至ったわけです。「アジア的」モダニズムが存在すると思っている人も少なくありません。これは民族主義者にとっては都合なことですし、このような感情やコンセプトが台頭しても不思議ではありません。ただ、このコンセプトは決して知的には通用しないでしょう。アジアの近代性は、さまざまな美術のディスコースとの相対化、そして、1750年代から1940年代に至るまで、欧米のディスコースと多層にわたって接触してきた結果として出てきました。よって、アジアの近代美術はカテゴリーの分析的類似性のみをもって構築されるのです。

最後にアジア美術の交換の現場に昔からいる商人を登場させたいと思います。商人を通じて、A文化の作品はB文化の人たちに広く知れわたり、価値が上がった後さらにC文化との取引も可能になります。12世紀に中国に伝わった日本の絵画もすでにこのような流通をしていました。17世紀には、シャムの王様に日本の将軍から贈り物が送られ、それがさらにペルシアのシャーの手に渡ったというシャムの記録があります。文化財の交換の歴史はかなり昔から記録も残っているわけです。それでは、今の文化財の交換はどう昔のものとは違うのでしょうか。それは、A文化のものがB文化に渡った途端に同等の価値を持つものとして機能しないという点です。

呉冠中(ウー・グアンジョン)の1970年代後半、1980年代初頭の作品で《魯迅老郷》という油彩の作品です。この人は歴史的には非常に重要な人物ですが、私個人としては作家としてそれほど評価していません。ロンドンの大英博物館で20世紀の中国人アーティストとして初めて個展を開催したというので歴史的には非常に重要です。このように中国の伝統を引き継ぐ油彩画が、中国ではまだ評価されていない時に外国で評価されました。このアーティストは当時、中国国内での社会的地位は決して低くなかったのですが、作品はあまり認められていませんでした。しかし、ロンドンを経て中国に帰った頃には、作品も認められるようになったのです。

徐冰(シュイ・ピン)の《文化的動物》(1994年)という作品です。このアーティストは中国を追放されアメリカで制作していますが、その後、この展覧会のために中国に戻っています。

このような作品の流通の枠組みの中で、その中心にいる二人の人物についてもう一度関係者の方々に考えて頂きたいのです。ひとり、門番の役で作品の出入りをコントロールしています。出す人と入れる人はたいてい同一人物、もしくは同じ美術館に所属する人々です。もうひとり、アーティストのように作品を制作する人です。キュ



fig.22
李禹煥
《作品》1966年
Lee U-Fan
Work, 1966



fig.23
李禹煥
《点より》1977年
Lee U-Fan
From Point (series), 1977



fig.24
左:横山大観《カーリー(インド守護神)》1903年
右:菱田春草《弁財天》1903年
left: Yokoyama Taikan, *Kali*, 1903
right: Hishida Shunso, *Benzaiten/Sarasvati*, 1903

レーターがアーティストに作品を展覧会会場で制作するように依頼した場合は、同時に、プロデューサーの代理として機能するということになります。アジアの美術展では特に政治的な理由から、キュレーターがこのような機能を荷うこともしばしばあります。展覧会場にアーティストのスタジオが持ち込まれても、結局歴史によって価値を判断されるのはアーティストであって、キュレーターではありません。

価値の判断に関しては、キュレーターでもアーティストでも、歴史的で具体的な現実を巡るディスコースの中でものを評価しないのであれば、妥協したと見なすしかないでしょう。キュレーターもアーティストも妥協を許し、自らのプロパガンダの盲目な下僕になるべきではありません。特にアジアの美術の分野では気をつけなければいけないと思います。というのも固有の文化圏同士が交流する場合、ある文化の情報が観客には提示されずに、キュレーターにその情報へアクセスする特権が与えられてしまうことが考えられるからです。ある所に情報が集中してしまうような特権構造が成立すると、美術は操作、搾取の対象となる危険性を孕んでいます。操作、搾取の方法は二つ考えられます。ひとつには、中国や日本の美術のように愛国主義的な民族主義の振興に利用されてしまうこと。もうひとつには、「Mao goes Pop(ポップになった毛沢東)」展を類例として、美術が商業的な搾取の対象となってしまうこと。この二つの例に見るような利己主義的な要素が介入されやすい環境に美術がさらされてしまう。将来を展望した時に、こういう利己主義的なアプローチは人間の習性や美術館の特性は変えられないので、一時的には止むをえないことかもしれません。しかし長期的には近代アジア美術の発展のためになるとは考えにくいと思います。批評家や美術史家もまた、少し距離をおいて、作品の判断をする時には極めて中立的な立場がとれるように、自分の立場を律していかなければならないと考えます。

司会(水沢): 短い時間に多くの論点をご提示頂きました。クラークさん自身は、アジアの現代美術として括られたものが、非常に盛んに交換され、世界的な規模の展覧会などの中で流通している様子を、もう一回歴史的なパースペクティブの中で、自覚化して冷静に捉え直してみた時に、ちょっと違う側面があるはずである。そして、さまざまな歴史的経験を私たちはすでに文化的交換の中でしている、と考えていらっしゃる。そういうさまざまな側面をちょっとでも気にしたならば、現代の美術の展覧会化というか、企画、キュレーター、そういうものの活動の質が何か変わってくるのではないかと、そういうご意見を提示しながら発表されたのだと思います。

ひとつだけ質問です。クラークさんをご自身で日本語を書く時は、「モダニズム」は「現代主義」というふうに「現代」と訳されています。クラークさんのおっしゃる「モダン」は、アジアのコンテキストの中でどういうふうに捉えているかを、一言だけコメントしていただけますか。

クラーク: 日本語は「近代」と「現代」を切り離して考えますね。中国語では同じような言葉の問題はないのです。中国語では全部「現代」と言いますから。中国語では、19世紀の終わり頃から以降の歴史は「現代」と呼ばれます。日本のコンテキストの中で語る「近代」は、2、30年前に確立した考え方です。歴史的もしくは政治的には100年以上前に遡ることができる概念だとは思いますが。

美術でいう「近代」は、他の社会的な現象と同じように結びついているかどうかは別の問題として、西洋がアジアへ侵入していくことと深く関係しています。「近代」とい

う考え方は、アジアの中に「他者」として入り込み、後に「現代」として流布したということではないでしょうか。英語の場合の「近代」は簡単に「early modern」、あるいは「proto-modern」つまり「現代」のプロトタイプだというふうに考えられるのです。日本語では「現代」は最近のこと、今起こっている現象を表わす言葉で、「近代」は、近代の時代の初期の現象を表わす言葉です。中国では、ヘーゲルやマルクスの歴史観がまだ根強いので、全部「現代」という言葉で表わされるのです。

アジアに「近代」が侵入してきた時、アジアもそれなりに抵抗しながら受け入れたという点が、「近代」を捉える上で重要だと思われまます。明治時代の洋画を見ると、「あ、これはヨーロッパの真似だ」と簡単に日本人は考えがちですが、果たしてそうでしょうか。それはヨーロッパに抵抗するために作った、ひとつの日本なりの近代絵画の試みではないのでしょうか。西洋様式の絵画ではありますが、日本らしさも見え隠れする。逆に、例えば狩野芳崖の《悲母観音》はラファエロの影響が強いけれども、どうして日本的だと思うのか。画材が日本的であるから、線描が日本的であるからといった理由からでしょうか。高村光太郎は『緑色の太陽』(1910年)の中で「日本人の作ったものは、日本のものである」と宣言しています。

司会(水沢): わかりました。クラークさんの指摘の中で、ヨーロッパの近代というものが、一種の抵抗を持ちながら入ってきているのだというご指摘は大切な指摘で、今も、抵抗というものが必ずあるということです。これは今のご発表の一番大事な点だと思います。

それと、「日本人の」という話は、ローカルカラーということですね。

クラーク: そうです。

質問(南條): 今の最後の部分でちょっとお聞きしたかったのですけれど、「モダン」と「コンテンポラリー」を、英語ではどういうふうに定義しているのでしょうか。

クラーク: キュレーターによってそれぞれの定義の仕方があるようです。コンテンポラリーは第二次世界大戦の歴史を抜きに考えられません。ヨーゼフ・ボイスがコンテンポラリー・アーティストだとすると、第二次世界大戦はどう位置づけられるのでしょうか。ボイスが第二次世界大戦でどういう経験をしたかということ、それを抜きに考えるのかどうか、それが問題でしょう。私たちは、まさに「今」社会の中で生活しています。では、「今」を「コンテンポラリー」と言うのか。それはちょっと安易ですね。もっと歴史的な観点に立って見ていく必要があります。時間軸で切るのではなく、歴史的な位置づけをしていかなければならないでしょう。

質問(南條): それはよくわかるのですけれども、「モダン」と「コンテンポラリー」というのは、差がないということをおっしゃろうとしているのですか。言葉は二つあるけれども、実は同じであるということですか?

クラーク: そうですね。実は同じであると。

質問(南條): そうすると、例えば150年後にその人たちが自分たちのことを定義づけ

ようとした時に、やはりモダンという言葉でずっと定義できると？

クラーク: その頃には、世界も変わって別のものになっているでしょうね。ただ、今のところは、19世紀の延長上にいる。ヨーロッパだったら18世紀中期の延長上でしょうか。産業革命、18世紀、19世紀という時間の流れにのっている。「近代」の時代区分はいろいろな括りがあると思いますが、どれだけ遠くから地球を眺めるかによって異なってくるのではないのでしょうか。

司会(水沢): もし、そういう「コンテンポラリー」という言い方と、「モダン」という言い方は、やはり概念の基準が違う分け方で、「コンテンポラリー」という言い方はすごくプラクティカルな……。

クラーク: 二つとも何かしら直接関係していると思うし、歴史的にもその関係は重要だとは思いますが。サンタヤーナは「歴史を忘れる者は過去を復元することになるだろう」というようなことを言っています。なかなか示唆深い言葉ですね。サンタヤーナの思想にむしろ近いのかもしれませんが、私は「コンテンポラリー」は「モダン」の中にあると考えています。「モダン」の中から「コンテンポラリー」を切り取って別のものとして扱うという立場もあるかと思いますが、私はそう考えていません。アーティストであるか、美術史家であるかといった立場によっても見方が変わるとは思います。

質問(クオク): キュレーターと美術史家という二つのタイプに分けてお話をされましたが、キュレーターは仕事の中で、いろいろな利害の仲介者として役割を果たす、そして、美術史家は、キュレーターより批判的に、そして学問という枠の中で、よりアカデミックなものを追求することであるという言い方をなさいました。それから、Aという文化のアジア近代美術がBという西欧の国の美術館で紹介され、その後BからAへと戻ってきた場合、その時点でその作品の地位が上がるということをお話されました。

今、私の質問はキュレーターと美術史家との二つの関係についてですが、まずキュレーターのノウハウをどのように考えていらっしゃるのでしょうか。すなわち、展覧会を作りカタログを編集するといったそのノウハウ、現実といろいろとすり合わせながらやっていくキュレーターの仕事についてです。実務もまた学術的で創意の伴う知識だと捉えることはできないのでしょうか。

さらに、美術史家は、いわゆる制度的な、あるいは人間関係のポリティックスには巻き込まれないで済む存在でしょうか。キュレーターと同じコンテキストの社会の中で生活しているのではないのでしょうか。美術史家とキュレーターは協力関係にあり、美術史家が調査研究をする人で、キュレーターが実際にそれを実現する人、実行する人という役割分担をしているのではないのでしょうか。この二者を連動させて展覧会が生まれてくるのではないのでしょうか。美術史家とキュレーターを区分するという二分法的なアプローチは、理論構築には役に立ちますが、本当に有効なモデルとして活用できる考え方なのでしょうか。

それから、ナショナリスト的な立場は問題を孕んでいるという指摘をされました。確かに美術史家の観点から言えばそうでしょう。しかし、キュレーターにしてみれば、このナショナリスト的なディスコースの枠組みを利用してみようと考える。大衆文化や広告等が競合する社会のコンテキストの中で視覚芸術を振興していきたいと考えるわけです。

から。その場合、美術史家はキュレーターが提示したナショナリスト的ディスコースの枠組みを補完し、完成させる。キュレーターと美術史家のこういう協力関係が実現できれば、皆にとっても教育的な関係が構築できるのではないのでしょうか。

クラーク: 大変面白い質問をいただきました。キュレーターと美術史家がお互いに無関係であるということはありません。すでに認知された作品や研究が進んでいる時代の美術の展覧会であれば、無関係であることも成立しうるかもしれませんが、今議論しているのはそういう美術ではないですから。日本からシンガポールに紹介される美術、しかもシンガポールではあまり知られていない日本の作品を紹介するとなるとどうでしょう。

ペーパーの中では、あえて立場を明確にしてそれぞれの定義を試みました。個別の事例で分析をしなかったのは、そういう分析は本質的なことを全体として把握したい時に阻害要因となるからです。日本の美術を、例えばシンガポールに送り出して紹介する時は、どの日本美術が重要かと誰かしら、多分日本のキュレーター、批評家、あるいは美術史家が選んでいくことになります。その結果、シンガポールの観客は、どういう作品群の中からどういうものが選ばれたかを知ることありません。

欧米やオーストラリアでは、ひとりの人がキュレーターとオーナーを兼務し、プロデューサーの役割を果たすという例をよく見かけます。作品を批評して理解した結果が展覧会の提示という形で出てくる。展覧会を提示する過程で、制度的な圧力やキュレーターのキャリア上のプレッシャーも出てくるでしょう。

キュレーターと批評家及び美術史家という明確な立場の分類は、理想的な分類だと思われまます。誰が作品を選び、展覧会の正当性を訴えるかというようなことについて過度に批判的でないとは思っていません。私は、それぞれの役割や立場について、今まであまり触れられなかったので、あえて論点として提示しているのです。

ある例を挙げましょう。なぜ、国家の権威を掲げたい国に限って、作品としてはどうでもよいようなものを海外へ出していくのでしょうか。中国の呉冠中(ウー・グァンジョン)のお話をしましたが、彼は偉大なアーティストとして展覧会では称えられます。確かに中国美術界の父として、近代美術について先駆的な制作を手掛けた人かもしれません。でもアーティストとしては、それほど腕だったとは思えません。中国の国家主義の政治体制によって擁護された人です。彼の場合、下手なドローイングや筆使いが詳細にわかるような展覧会はありません。作品を批判するのではなく、中立的な立場から批評することは可能かもしれませんが。果たして彼は、20世紀最も偉大なアーティストとして未だ賞賛されるほどのアーティストなのでしょうか。

展覧会への人の動員を気にしているのであれば、展示される作家は偉大であると言えないかもしれません。でも裸の王様同然です。文化的に重要なアーティストであっても范寛(ファン・クワン)、倪瓚(ニー・ザン)のように芸術家として優れているアーティストではないですから。このような背景には、知識、メディア、展覧会のプロデューサー、政治的立場、政治権力、資源の分配などが全て絡み合っているのです。私は、このような現象に関わるいくつかを指摘したまでです。

質問(デザイ): 今の質問に関係しますが、キュレーター、美術史家という二分法的な分類はやはり問題だと思います。二つにまたがる人たちはどうでしょう。キュレーターの中にも学者はいますし、クラークさんのように学者でありながらキュレーターとして展

覧会を企画する人もいます。時と場合によって、意識的に重なり合うこともあるでしょうし、事実上そうになってしまうこともあるでしょう。

ベレンソン風になろうという特別な意思の働きと、制度の中でキュレーターとして仕事をするとは違うことだと思うのです。キュレーターたちを悪者にしようとしているのではないのでしょうか。

クラーク: 美術史家もあるいは悪者かもしれません。

質問(デサイ): そうですね。細かい役割の違いも検証していかないといけないのではないのでしょうか。本当にその二分法を信じていらっしゃるのですか。

クラーク: おっしゃることはわかります。私もひとりの人間の中でいくつかの役割が重複していることは認めています。詳しいことは、ペーパーを読んで下さい。

司会(水沢): それでは次の発表に移らせて頂きます。続いて建畠哲さんから発表して頂きます。建畠さんは今、多摩美術大学で教鞭を執られています。以前は国立国際美術館の学芸員でした。実は今回のパネラーの方々も純粋に職種がキュレーターというよりも、さまざまなコミッションを受けてキュレーターになるという経験がある、そういう形の二分法が非常にむずかしいような人たちが多くわけですが、建畠さんもそのおひとりで、アカデミックな研究をされる一方で、キュレーターとしても活躍されています。特に強く印象に残っているのは、去年この会場で開かれた方力鈞(ファン・リジュン)の大きな個展がありまして、そのキュレーターを担当されました。最近では集中的にアジアの美術を現場で見ておられて、いろいろな問題を考えていらっしゃる。それでは建畠さんお願いいたします。

建畠哲: この場で話す機会を与えていただいたことを嬉しく思います。基本的にこのパネリストの方と同じように、私もいわゆるマルチカルチュラリズムを支持してはいるのですが、ここではその中で敢えて地域的な固有性、インディジニティを絶対視する、あるいは聖域と見なすのではなくて、それをより相対的に考えるべきだという立場から、いくつかのお話をさせていただこうと思います。ペーパーはすでに提出してありますが、前半は2つほど、昨日のパネルで話し合われたことに対するコメントも含めて、まずある問題点を指摘して、それをペーパーの話に繋げていこうと思っています。

昨日は、「アジアの現代美術の展覧会を組織する」ということについて話し合いがあったわけですが、その中で問題になったのは、キュレーターをいかに選択するかということと同時に、作品をどのように解説するかということでした。そこから出てきた共通の了解点は、アジアならアジアの作品をその本来の文脈の中で位置づける、理解する、そのための必要な情報や教育を美術館は提示しなければならないというようなことであつたと思います。

これは非常に正当な考えではあるわけですが、考えようによっては、ある危険な誘惑が潜んでいるのではないかというふうに考えております。もちろん美術作品は、その本来の文脈で理解するのは当然のことなのですが、それがここでなぜ話し合わなければならないかということを考えてみますと、それは美術館の展覧会の場所その作品を紹介するという前提のためなのですね。つまり、作品を本来の場所から美



建畠哲
Tachata Akira

術館に置き換える。

この美術館という施設は、先ほど水沢さんからもご指摘がありましたように、基本的には西欧の近代が生み出した文化装置であるわけです。つまりそれは、あくまでも近代市民社会を前提として成り立っている。従って、非常に民主的なエンライメントのプロジェクトを使命としている組織である。ある意味では西欧モダニズムを最もよく象徴する、西欧モダニズムのシンボルと言ってもいい、そういう施設だと思うのです。

その中でアジアの現代美術の展示会が営まれることになる。つまり、アジアの固有の美術、インディジナスな美術ということを私たちは言うことはできるけれども、アジアのインディジナスな美術館、アジア型の固有の美術館ということは、私たちは言わない。少なくとも昨日は、そのような主張はなされていなかった。つまり、これを多少アイロニカルに、あるいは独断的に言えば、西欧近代の器の中に、その外部にあるものを導入するというのを、我々は強いられているということになるでしょう。

これは何も、この姿勢自体がだめだということを私は言いたいのではなくて、むしろ逆なのです。むしろそのようなことが現実にある程度可能である。つまり美術館は、その美術館としてのシステムをそれほど変化させることなく、例えばエスノロジー・ミュージアムにしてしまうというような方法をとることなく、アジアの現代美術展を開くことができる。

昨日のお話にあったフルーツマーケット・ギャラリーとかクィーンズランド・アート・ギャラリー、あるいはグレイ・アート・ギャラリーというアジアに属していない美術館では当然ですが、それ以外の、例えば福岡市美術館の新しい分館、あるいはシンガポール国立美術館も、基本的には展示、研究、教育というような近代市民社会を前提とした啓蒙のプロジェクトであるという姿勢を崩してはいない。新たな美術館像というものがあるので提示されているわけではない。しかもそこで働いていらっしゃるキュレーター諸氏も、例えばクオクさん、アピナンさん、それからこれからお話になる方々も含めて、あるいは水沢さんや私は留学経験こそありませんが、基本的にはモダニズムの枠内での教育を受けてきた人たちばかりである。そのような施設の中で、アジアの現代美術展が開かれるが故にあえて、本来ならそのようなことを主張する必要がなかったはずの美術作品を、その本来の文脈で理解するというようなことが問題になってくるのではないかと、ということをまず指摘させていただきます。

二つ目なのですが、これは昨日のパネルの中では指摘されなかったことですが、作品のクオリティの判断について。特にアジアの現代美術において作品のクオリティの判断というのは、一種のタブーであったかもしれません。なぜならば、作品のクオリティの判断ということを行った時に、それは直ちにウエスタン・スタンダード（西欧の基準）だと見なされる危険があるからです。しかし現実問題としては、私がアジアの美術に関わった時もそうですが、どのようなキュレーターもおそらくインディジナスなものを重視しながら、しかし実は、それ以上にクオリティの判断を問題にしているのではないかと思います。

なぜこのようなことが可能かと言いますと、これは私の考えですが、アジアに限らず、確かに趣味とか、価値の基準などは、それぞれの地域の歴史や社会の中で形成された固有性を持っている。しかし事実として、それぞれのインディジナスな文化の中で高いクオリティを持つと判断されたものは、その他の地域の文化、日本なら日本の文化の価値の基準に照らしても高いクオリティだというふうに言える。つまり、相互に、お互いの判断の基準を知らないままにある作品を見た時に、そのクオリティの高さをと