

もに讀えることができるという、そういうふうな暗黙の了解があると思います。

そういうことを言うと、直ちにそれはウエスタン・スタンダードではないかという反論を呼びがちだと思うのですが、むしろ私たちは、それぞれの固有の判断に属しながら、なおかつ美術なら美術作品の喜びをそれぞれの自分たちの基準に照らしてそれを受け入れながら喜びを分かち合うことができるという、そういう事実がある。

つまり、文化の翻訳はある程度可能である。文化の翻訳というものが不可能であるとすれば、それは直ちに他の文化を翻訳せずにそのまま受け入れようということになってしまうかもしれない。しかし、それでは本当の自然なコミュニケーションとは言えないのではないか。

文化の翻訳は確かに完全な翻訳は不可能であるかもしれないし、極めて困難を伴うでしょうけれども、だからこそ、その翻訳作業は私たちによって継続しなければならない永遠の課題でもあるだろう。またキュレーターにとっては、そのこと自体が刺激的で魅力的な営為となってくるのではないかというふうに考えているわけです。

一応このことを前提として、ペーパーに戻って、少々ボレミックにとられるかもしれませんが、あえてインディジナスなものを絶対化しない、自己完結的なものと見なさないという視点から、アジアにおけるインスタレーションの作品をどう考えたらいいかということについてお話ししようと思います。

ご存知のように、アジア、とりわけ東アジア(日本、韓国、中国)、あるいは東南アジアの作品はインスタレーションの方法をとる作品が極めて多い。インスタレーションというのは定義が困難ですし、あるいは定義すべきではないかもしれませんが、とりあえず「建築的な規模を持つ一過性のテンポラリーな造作」というふうに、おおよそのイメージを言っておきますが、事実としてインスタレーションの作品が多い。

その時に、あるひとつの通念があったように思います。つまり、アジアのインスタレーションは、各地の風土や文化的伝統と関わりながら自然発生的に台頭してきた。また、自然発生的に台頭してきたからこそ、地域的なインディジニティを強く有している。そういう常識論があるのではないか。

確かに作品を見れば、技術的あるいはマテリアルにおいても、現実の生活空間の関わり合いや、宗教的な雰囲気においても、アジアのそれぞれの文化や風土を深く反映している。そうであるが故に、それは自然発生的にアジアに生まれてきたのだろうというふうに見なされる。しかしそれは実は、非常に危険な考え方ではないか、インディジニティを自己完結的なものと見なすマルチカルチャリズムの一方に潜んでいる罠ではないか、というふうに私は考えています。

まず端的に、少々挑発的な言い方になるかもしれませんが、結論を述べてしまえば、アジアにおけるインスタレーションは、例えアーティストたちがそのように自覚していない場合でも、それは戦後のヨーロッパとアメリカを中心とする現代美術の展開からの、直接的あるいは間接的な方法的示唆によって成立したのであって、何ら自然発生的なものではない。もちろん具体的な例証は困難な問題であり、一概にそう断定するわけにはいかないかもしれませんが、しかし、先ほども言ったようにインディジニティを絶対視する、聖域と見なすという偏狭な考え方に抗すために、敢えてこのような主張をしておこうと思います。

このインスタレーションの自然発生説に対する疑問には根拠がないわけではありません。ひとつは、インスタレーションの発生を誘うような絵画、彫刻というダイコトミー(二分法)とは無縁の伝統、いわばインスタレーションの方法のアーキタイプとなるようなも

のが、全てのアジアを調査したわけではありませんが、私の知る限りの地域では、近代や近代以前の歴史の中に見い出すことはできない、という点です。もうひとつは、もし地域的な固有性の上に依拠してインスタレーションが生まれてきたなら、なぜ1970年代という時期に、アジアの各地でほぼ同時にインスタレーションの作品が台頭してきたのかということの説明がつかない。この二つが疑問に思うことの根拠なのです。

もちろん日本でも、例えば日本的なインスタレーション、テンポラリーな造作の背景として、例えばフラワー・アレンジメント(生け花)、ストーン・ガーデンの空間、あるいは日本家屋の持っているテンポラリーな構造というようなものを観る、それに引きつけて語られることがある。

しかし、これもインスタレーションの方法が日本で台頭してきた時期のアーティストたちが持っていたアヴァンギャルディズム(前衛主義)という意識に照らすならば、直接に日本の空間の伝統と結びつけるということは無理があるのではないか。

ここでは詳しく述べる時間がありませんので端折りますが、インドネシアの1970年代の運動であるニューアート・ムーヴメント、あるいは中国でダダ的な運動を展開した星星画会のアーティストたち、これはアーティストにインタビューしたのですが、彼らからは1920年代のダダの運動を同時代的なものとして意識していたという考えを聞くことができる。だから、個別の作家についての例証はむずかしいかもしれませんが、大枠としてはそのようなことを言いうるのではないか。

ではなぜ、そのインスタレーションに、地域的なインディジニティが強く反映するのか。そこに風土の中での自然のマテリアルが使われていたり、あるいは宗教や儀式的祝祭の感覚が取り入れられたりというのは紛れもない事実ですが、それはおそらく、インスタレーションの方法によって事後的に可能になったのではないか。何もインスタレーションの領域そのものがアジアの文化の内的必然性によって生み出されたわけではなく、またそれは、それぞれの民族の伝統への直接的な回帰でもなくて、インスタレーションという——インスタレーション論をここで展開するわけではありませんけれども——、ある意味では融通無碍なジャンルとも言いえないような曖昧な表現の全体をそれとなく総括して言っているに過ぎない言葉、そういう方法自体が、例えば絵画・彫刻というような厳密な規範を持つジャンルに比べて、はるかに融通無碍に風土的、伝統的な要素を取り込むことが可能になったのではないか。だからもし、インスタレーションが、美術におけるマルチカルチュラリズムのサンプルたりうるとすれば、それは結果的にであって、少なくともその方法自体においては、我々の時代の現代美術の方法として、より広範な同時代性として捉えなければならないのではないか、というふうに考えているわけです。

なぜこのような例を取って持ち出したかという点、マルチカルチュラリズムは、確かに多様性を積極的に肯定する思想であり、文化の一元化に抗する思想であって、本来なら、その寛容さのうちにコミュニケーションの可能性の拡大が図られなければならない、そのために持ち出された理論であるはずだ。

しかし、アジアや第三世界の文化を対象にマルチカルチュラリズムを主張する場合、時に、先ほどから繰り返して言っているように、インディジニティというものを不可侵なものとして絶対視し、神聖視し、そこから欧米に対するアジアというものの文化的な差異を絶対化してしまうという方向へ向かう、差異というものが捏造されていく、そういう危険性を孕んでいる。インディジニティの神聖視というのは、ある意味では、我々のナイーブな正義感に訴える要素があるが故に非常に通りがいいわけです。

ここでまた、ひとつ例を持ち出してみましょう。これは古い話になりますけれども、キュビズムという運動は、あるマルチカルチュラリストの主張によると、プリミティヴ・アートの植民地主義的な搾取の典例的なケースであるとされる。考えてみれば、確かにその通りです。

ピカソがアフリカの仮面からインスピレーションを受けた時、ピカソはその背景となる文化には何の関心も持たなかった。彼は、そのマスクがどこの部族で使われていたのか、それが宗教用の儀式に使われていたものなのか、お祭りのものであったのか、日常的なオブジェクトであったのか、そういうことに対する何の知識も関心もなかった。ただ、その形態的なインスピレーションだけを受けてきた。アフリカのどの地域のものであるのかさえ彼は興味がなかったはずである。

そこから文化的な搾取に対するレトリカルな批判は、当然のことのようにして、他者の文化を、そのもとの文脈のままに把握する以外の理解の仕方を許さないという、そういう非常にナイーブな正義感に訴えるモラルを引き出してしまふ。しかし、本来のマルチカルチュラリズム、その寛容なコミュニケーションの思想であるべきマルチカルチュラリズムに対して、キュビストの振る舞いは果たして批判されるべきなのだろうか。

文化人類学者ならば、確かにその本来の文脈を把握することは可能であるかもしれないけれども、鑑賞者、あるいは美術家(あるいはキュレーターもそうかもしれませんが)に、同じモラルが要求されるとすれば、異文化の参照ということは現実問題としてはほとんど不可能なことになってしまう。もとよりアーティストが他者の文化を全体として受け入れることがありえないならば、そうした一見良いモラルは、つまりのところ、コミュニケーションの断絶に繋がってしまうのではないか。

もしマルチカルチュラリズムを寛容な文化的相対主義の思想と見なすならば、私たちはピカソが受けたインスピレーションも、またコミュニケーションの在り様として許容すべきだと思います。例えば日本人である我々が朝鮮半島の李朝の青磁や白磁を美しいと思うその時に、我々は場合によってはその時代を知らないのです。それが王朝で使われていたものなのか、あるいは庶民の雑器であったかもしれない。しかし、我々はそれを美しいと思う。例え朝鮮半島に人たちは異なった見方をしているにしても、なお彼らが美しいと見なしてきたものを、私たちが美しいと思える。日本の浮世絵についても、おそらく同じことが言えるはずです。

そのような美術を中心とした喜びの交換というものが、つまり我々にとって肯定的な喜びというものがなければ、単に使命感だけで文化の交流は続けられていくことになるのです。むしろ、我々は、全く違った価値基準を持ちながら、同じオブジェクトに対して喜びを分かち合えるという事実<sup>1</sup>に驚くべきだし、そのことの可能性を信じていくべきだというふうに考えるわけです。

たまたま今、アジアの近代美術の展覧会が東京都庭園美術館で開かれていて、昨日このシンポジウムの前に見てきたのですが、そこに、1950年代のタイやインドネシア、あるいはフィリピン等のキュビズムの作品が展示されていました。これはキュビズムの本来の年代、つまり1910年前後ということから言えば半世紀近く遅れて現れたキュビズムですが、それを見た時に面白いと思ったのは、彼らが影響を受けたキュビズムというのは、いわゆるアナリティック・キュビズム(分析的キュビズム)と言われる時期の作品なのです。

ピカソやブラックの実験の中では、アナリティック・キュビズムの時期は、画面から色彩が失われていく、モノクロームの画面になっていくという時期なのです。ところが、昨

目見たアジアの国々の1950年代のキュビズムというのは、いずれも非常にカラフルな色彩が施されている。これは、私に言わせれば、翻訳の間違いでもなければ誤解でもない。コミュニケーションの可能性のひとつの在り様だろうと私は思うのです。それも影響のうちだし、それも文化の翻訳のひとつの形式、ひとつの可能性ではないか。そのようなものを我々は許容していくべきであって、もしそれを許容しないならば、彼らはキュビズムを間違えた、西欧の文化に毒されるからそういう愚かな間違いを犯すのだというようなことに議論は突然いってしまうかもしれない。

それは風土に属した表現のみを追求していくべきであって、西欧の文化の辺境における細々とした影響の中で制作活動を続けてはいけないのだという論理にすぐなっていくでしょうけれども、私はそのようなものも許容されるべきだ、ピカソのアフリカのマスクから受けたインスピレーションも、それもコミュニケーションのうちであれば、その逆のケースもありうるだろうというふう考えています。

だから確かに文化的な翻訳は大変に困難でしょうけれども、困難であるが故に、我々が取り組むべき永遠の課題であって、それは私も含めたキュレーターにとっても、常に刺激的なテーマであり続けているのではないかと考えているわけです。

以上で話を終わらせて頂きます。

司会(水沢): どうもありがとうございました。私からひとつだけ確認があります。

建島さんはコミッショナーというかキュレーターとして、展覧会の、実際の組織や展示に関わられています。インスタレーションという作品そのものを交換する時に、本来固有性や、そういう土地に根差した要素の強い側面をかなり持っているインスタレーションを、別のスペースに持っていくことになります。普通彫刻とか絵画というのは、ああいう伝統的な形式に落ち着いているのは、ある意味では交換しやすい形態として落ち着いていったとも言えるわけですけれども、一過性のあるインスタレーションのようなものが逆に交換される。

そういうことによって、先ほどのクラークさんの指摘ではないけれども、交換による何か微妙な誤差というか、実際日本で見ていた時と、インドネシアで見た時とは、これはまた何か違うとか、そういうような経験から、作品の価値判断の問題とそれがどこかでリンクしないか。そういうご経験はありますか。

建島: 個人的にそういう切実な経験はありませんが、事実他の人が組織した展覧会を見ても、あるインスタレーションが別の会場に、特に風土の違った所に持ち込まれた時、全く違った見え方をするということはある。

もちろんそれはひとりの作家が完成した表現として作ったものですから、なるべくその本来の文脈に即して見せるような工夫はしなくてはいけないけれども、しかし特にインスタレーションの作品は、不可避的に意味の変化というものが起きてしまうと思う。それは、限界であると同時に、むしろ積極的に受け入れるべきものだと思うのです。

これはインスタレーションではありませんが、昨日後小路さんがバングラデシュのリキシャ・ペインティングを福岡市美術館に持ってきたということを話題にされました。私はバングラデシュに行ったことはありませんが、おそらく町の雑踏の中を走り回っているのでしょうか。その意味をなるべく温存するのであれば、例えば日本にはそういう雑踏はないかもしれないけれども、町で走らせるべきかもしれない。そのような所で、自生的に道徳的に存在していたアートなのです。アートという概念がそこにあったかどうか

わかりませんが……。

私はその展覧会を見ていませんが、福岡市美術館に持ち込んだ時は、全く違った意味を発生させてしまうわけですね。それは危険なことではある。だけでも、だからだめだということではないと思うのです。本来のピュアな文脈における理解ではないかもしれないけれども、しかしその美術館で見たそれを我々が面白いと思う、あるいは貴重な造形だと思う、もし、そういうインパクトがあるとすれば、それもコミュニケーションだ、本来の正しい理解以外の理解の仕方はダメなのだという立場に立つべきではない、というのが私の考え方です。

司会(水沢): わかりました。そういう意味では、そういうインスタレーションの交換においても、ある普遍的な価値の判断の可能性はやはり信じるべきであると。

建畠: そうですね。喜びを分かち合うことは可能だと思います。ただ、本来の文脈を伝えようとする努力は、やはりキュレーターの基本的な努力だと思います。だから、それを踏まえた上での話です。

質問(南條): その話と繋がるのですが、先ほど建畠さんは、作品は最終的にクオリティであるとおっしゃいました。私もそれはすごくよくわかるし、クオリティという言葉は今や頻繁に使われていると思いますが、実はクオリティという言葉の定義を聞いたことがないのです。英語では非常に良く使います。

それが仕上がりの問題なのか、技術の問題なのか、主題の問題なのか、そうしたものを総合したものを言っているのか、そこのところについて、これは本当は建畠さんだけではなく、英語でクオリティという言葉を使い慣れている方々にお聞きしたいくらいなのですが、結局、クオリティで判断しているという言葉は何も意味していないような気が、実は昔からしているのです。

日本の文化の中で「質が良い」という言い方で美術を判断していたことは、昔はなかったのではないかと思います。かなり英語的なかたちで最近、質とかクオリティとかというふうに言い出しているような気がしています。それについて、何かお考えがごありでしょうか。

建畠: これはむしろ、南條さんにお聞きしたいくらいなのですが。(会場笑)

一般的な、油彩のタブローの絵画であるならば、そのクオリティの判断の基準をある程度までは簡条書きとして挙げることはできると思います。人によって多少違うかもしれないけれども、まあ、一応は納得できるようなスタンダードがありそうに思います。

例えば、アジアの美術、あるいはリキシャ・ペインティングというものにクオリティがもしあるとすれば、そういうものに対するクオリティには、私はこれは勘ぐった言い方ですけども、正直なところは結果的にはやはりウエスタン・スタンダードを適用しているのだろうと思う。ただ、それを主張すること自体がある種の危険性を孕んでいる。だから、一種タブー化されているのです。

従って、そのことに触れないままに、キュレーターたちは何らかの形で自分自身の文化を築いてきた美意識に基づいてクオリティを判断している。しかし、それをなるべく相対化しようとしているだろうし、少なくとも直接に主張しないような良心、あるいはコンプレックスと言ってもいいかもしれないけれど、そうしたものを持っている。ウエスタン・

スタンダードのみに基づいているとは言えないでしょうね。

先ほども言いましたように、全く違った文化の人たちが良いと思うものは、ある程度一致しているのです。全く別のスタンダードに依拠しながら、作品のセレクションをする時に、私も他の美術館、他の国のキュレーターと協力しながら作品のセレクションをした経験は何回もありますが、それほど話し合いをしないまま、作品の選択をする時に、スムーズにその作業は進んでいく——もちろん激しい議論をする場合もあったけれども——、現実にはむしろ共通しているなどというふうな思いがあって、ただそれをユニヴァーサル・スタンダードと言うのは、その考え方自体がマルチカルチャリズムに反する危険な意見だということで、そのこと自体が何かタブー視されているような気がいたします。結論はないですけど、いずれにせよ美しいものへの喜びの共有を、ウエスタン・スタンダードという言葉にかこつけて、切り捨てるべきではないでしょう。それこそ問題の矮小化です。

司会(水沢): クオリティという問題は、後でまた話ができたらと思います。私自身は、クオリティという言葉がすごく印象的に聞いた覚えがあるのは、ミハエル・エンデが日本に初めて来た時です。その時はバブルの真っ只中の日本だったと思いますが、ミハエル・エンデが、日本のジャーナリストから「日本の印象は何か」と質問された時に、確か彼はドイツ語で「Es gibt keine Qualität」と言ったのです。「日本には質というものが、クオリティがない」というふうに彼は答えたのです。それはおそらく東京を見て、まだ数日の彼の経験だったと思うのです。その時にクオリティがない文化であると、彼は何かトータルな印象を持った。

ただやはり、いま産業化とこれだけの高度情報化が進む時に、クオリティは、むしろ稀少性を持ち始めているのではないか。そういうものを今度は、どう提示して、どうお互いに確認するかという作業がすごく大切になってきている。だから、展覧会で作品を展示する時に、クオリティという言葉をしきりに言うようになる。それは、何かクオリティと稀少性が結びついているのではないかという印象を、私はエンデのコメントを聞いた時に感じました。

それでは建畠さんの発表はこれで終わらして、続きまして、3番目の発表に移りたいと思います。第Ⅱセッションでは、「創造の現場から」という側面を持っていますので、アーティストの方からも発表して頂きたいと思います。

まず最初にホン・リュウ(劉虹)さんに発表していただきます。中国生まれで、アメリカのカリフォルニア大学で修士号を取られて、今オークランドのミルズ大学で教鞭を執られる傍ら、アーティストとしてもさまざまな国際展に参加されています。私たちにとっては1996年に東京都写真美術館で開かれた「ジェンダー(記憶の淵から)」展に出品され、私個人、非常に強い印象を受けた作品がありました。中国のナショナル・アイデンティティの問題と、やはりアメリカにいる自分という問題が、切実に語られている作品を制作されています。現在、世田谷美術館で開かれている「アメリカン・ストーリー」展にも出品されている作家です。それでは、ホン・リュウさんよろしくお願ひします。



ホン・リュウ(劉虹)  
Hung Liu

ホン・リュウ(劉虹): 昨日は、誰がいったい現代アジア美術を選んでいるのか、また選考者はどのように選ばれるのかといった、とても興味深い議論を聞きました。私は、キュレーターでも、美術館の館長でも、理論家でもありません。でもアーティストである私もいろいろなことを選んでいきます。例えば主題、手法、材料など。また、自分の考え

方に合った歴史、思想、そして制度。私は誰かに選ばれるだけではなく、自らいろいろなものを選んでいくのです。アーティストとしてのアイデンティティも単純に与えられたものではなく、つかみ取り自分の中に取り込んできたものなのです。

13年前に中国人アーティストとしてアメリカに渡りました。明日、世田谷美術館で開催されている「アメリカン・ストーリー」展に行こうと思っていますが、この展覧会に出品している私は、アメリカ人としてアジアに戻ってきたのだろうか。たった2回の来日でアジアに戻ったのだなどと言えるのだろうか。私もアジアのアートシーンの一部なのだろうか。私はまだ中国人アーティストなのだろうか。かつて教鞭を執った中央美術学院のある北京で展覧会をやる可能性はいったいあるのだろうか。サンフランシスコとニューヨークで展覧会をするということは、私の一部は環太平洋地域に属し、もう片方の自分はヨーロッパ中心の美術界に属するということだろうか。サンフランシスコは、アジアに十分近い所にあるのだろうか。それとも「心の地図」の上でアジアに属しているだけなのだろうか。東京では一観光客、サンフランシスコでは移民、ニューヨークでは多文化主義の最先端、北京では単なる記憶としてしか残っていない、それが私だろうか。オーストラリア、シンガポール、福岡といった場所では私はどのような立場にさらされるのだろうか。

こういったさまざまな属性をパレットに載せたごとく選び取り、私なりのアイデンティティを作っていきます。あるものを受け入れ、あるものは拒否しながら。今日は、アーティストとして私がどのようなものを選択をしながら作品を制作しているのかというお話をしたいと思います。

私は、歴史的情景の写真をもとに絵を描きます。主題は、世紀末の売春する子供たち、纏足の upper class の女性、清朝の高級娼婦 (fig.25)、西太后、皇帝溥儀、皇帝妃王容、1930年代の洋装の女学生、京劇の女形、20世紀初頭のボルティモアの缶詰製造所で働く移民の子供たち、私の母と祖母、革命後学生だった頃の私、文化大革命時に農民として働く私、そして在米外国人になった私。作品の外郭の型は、19世紀の写真立ての形(アーチ型、楕円形など)を真似たり、主題の実際の輪郭をなぞったりして作ります。また、もとの写真の厳かさを強調するために漆塗りの棚や中国製のアンティークの小物、建築物の一部、中国製の鳥かごなどを付け足すこともあります。パブリック・アート規模の作品の中には、鉄道線路を用いたり、フォーチュン・クッキーを20万個積み重ねて「金」の山を作ったり、あるいは、その特定の場所から発掘された日用品を取り入れたりします。

私は、36歳まで中国で生まれ育ったアメリカ人アーティストとして、写真の発明以降の時代を生きた中国人女性の歴史を中心に、ジェンダー、文化、言語、エポックを超えて移っていく個人のアイデンティティに関心を持っています。近代中国の時代は、ちょうど写真が発明され、西洋から輸入された時期と重なります。私は、大抵女性が被写体となっている歴史的な写真を題材にしています。その多くは念入りに演出された写真スタジオのセットの中で撮られたもので、西洋文明とアートの装飾に囲まれて撮影されています。幼児売春、幼児皇帝、打ち首された反逆者、先祖の満州の村にいる私などのそれぞれのイメージの中には、模倣されたスタイルやさまざまな文化が不調和にせめぎ合い、私たちの目には、まるでモダン以前にポストモダンがすでに存在していたかのようにも映ります。私は、画家として写真の表面を掘り起こし、埋もれた物語を探ろうとしています。よく女性を題材に描きますが、古い写真の色褪せた部分に絵の具で「化粧」を施し、写真に変わって油彩の色を重ねます。女性の肖像画を描く時は、



fig.25  
ホン・リュウ(劉虹)  
《オダリスク》1992年  
Hung Liu  
Odalisque, 1992  
Photo: Ben Blackwell

女性的アイデンティティの投影とそれを見つめる眼差しとを表出させ、皮肉な歴史と文化の曖昧さを表現しようと試みます。演出された歴史的情景の写真が無造作に、包み隠さず描くのです。

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

文化大革命の間、外套に絵具箱を隠し、散歩をするふりをして野に出ていったものです。その頃の私の目的はとにかく描くこと、マオ(毛沢東)の顔ではないものを描くことでした(fig.26)。でも、今は違う目的のために絵を描きます。基本的には、新鮮さの衰えない絵画を描くことが目的となっています。規範を回避し、伝統を尊重する、中国の山水画のような多角的なパースペクティブを織り込みたいのです。私は、自分の絵画及びインスタレーションが固有の文化を表わすと同時に、国際的にも共感できるものであってほしいと願っています。それは、移民の経験やポストモダン時代の文化的物語に通ずるような国際的な言語のことです。

洗脳、プロパガンダ、階級闘争、焚書坑儒を経験し、今はメディア時代、ウェブサイト、電子メール、スピード・サービスを目の当たりにしています。「人民の心と魂に使え」社会的責任——かつて、これは強制されたイデオロギーだったわけですが——は、今では私なりに解釈する理念になっています。私はまさに政治的正当性(ポリティカル・コレクネス)を実践する現場に立ち会う経験をしたわけですが、それは芸術のためにも社会のためにもならないものでした。アメリカにも政治路線はありますが、それは知的に理解され、人々の需要に応えるものとして存在しています。私は、隠されたイメージを表出させること、忘却された物語を思い出すこと、置き忘れられた歴史を探ること、無名の個人の記憶を辿ること、歴史的記録を批判することなどを通して情報を取り戻して、さらに再生し、毛沢東を見たことも、ミッキー・マウスに会ったこともある世代の移民としての経験を裏付けようとしています(fig.27)。こうして、より優れた時代の目撃者になることもできるのではないかと考えるのです。

しかしながら、中国生まれのアメリカ人女性アーティストとしてのキャリアの中では、作品よりも私自身の個人的な経験、または、絵画の主題にまつわる話に注目が集まりがちです。もちろん、主題が私の作品の中でそれぞれに物語を語ってくれるわけですが、それをもって物語が完成するわけではありません。私は、事実中国の社会主義リアリズムの訓練を受けていますが、その中には19世紀のロシア・ロマン主義絵画、そしてさらにはロシアが導入したフランス・リアリズムの影響が潜んでいます。私の絵画の核ともなるぼかしや曲線は、仏教絵画(例えば、敦煌)、水墨画、書道など中国の伝統美術の影響を受けています。アメリカにやってきて以来、その後カルフォルニアからニ



fig.26  
毛沢東の肖像画の前でのホン・リュウ、北京 1966-67年  
Posing in front of Mao Zedong's portrait, Beijing, 1966-67



fig.27  
ディズニーランド訪問 1985年  
上:ミッキー・マウスとミニニーに囲まれて  
下:伝統的な民族衣装の人々と共に  
Visiting Disneyland, California, U.S.A., 1985  
above: with Mickey Mouse and his girlfriend Minnie  
below: with costumed performers  
Photo: Jeff Kelley





fig.28  
ホン・リュウ(劉虹)  
《壁新聞》1997年  
Hung Liu  
Red Wall Poster, 1997  
Photo: Ben Blackwell

ューヨークへ(そして東京へも)行くまでの過程では、具象的抽象主義、ポップ、フェミニズムの影響を受けてきた結果、いわばヨーロッパとアジアのハイブリッド様式になったとも言えます。それぞれの様式は私と共に渡り歩き、評論家リビー・ランブキンが「メルティング・ポット」と呼んだものに結実しました。私の作品は、主題だけではなく、利用するオブジェクトも雑多であることから、クロス・カルチャルなアイデンティティを持つようになったと考えています。

新作の主題は、演出された、ある歴史的なイメージをもとにしたものから、無名の主題で比較的普通の写真を利用したものに移行しつつあります。主題には中国人の子供、または船を川上にひっぱっていく母娘など、歴史上の出来事の余白に生きる人々を選んでいきます(fig.28)。集団に埋もれた名もない目撃者たちは、大抵私たちには見えない、絵の外にある何かを見つめています。演出された歴史的情景の写真を主題とすることは、歴史と正面をきって対決するようなものでしたが、今は、ある角度から斜めに歴史に切り込むようになりました。私は、偽りもなく、名もない人たちの戦う、食べる、笑う、とらわれる、喪失する、または、ただ周縁から歴史的事件を見つめているような、それぞれのポーズに隠蔽された神秘的な影に魅かれます。というのも、こうした世俗的なポーズでも実際は重大な意義を持つことがあるからです。新作では、写真だけでは十分伝わらない、一筆一筆加えていく絵筆のみが加えることのできる重みを表現していきたいと思っています。名もない日常的な主題に、ある種の尊厳を与えることができるのではないかと、そして、その尊厳こそが今、姿を現わしつつある、さまざまな顔を持つアジアを象徴するものではないかと考えています。

オーストラリアから移民してきたニューヨークの批評家ロバート・ヒューズは、アメリカの芸術と文化をテーマにした自分の執筆活動について、「こんな半分人類学のようなことをやるには、自分自身が異邦人じゃないとできない。主題の外側と内側の両方にいるからこそできることだ」と語っています。私の経験もヒューズと同じです。でも彼と私が違うのは、私は彼のようにアメリカをテーマにした作品を制作するためにアメリカに来たのではなく、母国中国をテーマにするためにやってきたのです。でも本質的には同じことですね。中国というテーマの内側と外側を行き来しているという点では。目覚ましい変化を遂げた中国は、もう私の記憶の中にある中国とは真っ向からぶつかるものになっています。大躍進、飢饉、文化大革命、畑仕事、ニクソン来中、毛沢東の死、大学再開、開放政策、中国から出るためのパスポート取得に4年かかったこと、在米7年後に中国に帰国した頃はタクシーに乗るためにはまだホテルに行かないといけなかったなどといった記憶。今ではニューヨークと競うほど多くのタクシーが走っている中国。これは、西洋で神話化されたアジアのイメージ——植民地主義保護区、一枚岩のアジア、エキゾチックな世界——とも対立します。香港返還は、とりえずアジアの植民地時代の終焉を告げていますが、かつての軍事支配は、今度は経済主導のグローバル・カルチャーの台頭によって置き換えられたとも見るができます。そして、グローバル・カルチャーと言われるものこそが、一枚岩でエキゾチックなものなのではないでしょうか。

これだけ変化のめまぐるしい世の中では、外側と内側の境界線を見極めるのも難しくなっています。皆いつかどこかで、望むと望まないに拘わらず、異邦人になっています。アジアが故郷でもあり、異国でもある。異質な歴史でもあり、未知の未来でもある私のような複雑な経験をしてきた人間ぬきには、アジアの現代美術を再考できないでしょう。批評家のデイビッド・ヒッキーは、私の絵画を「固有の解決法(ローカ

ル・ソリューション)」と評し、複数の歴史、言語、学習過程、忠誠心が共存する複雑なアイデンティティを私なりに消化していると解説しています。アーティストは移動すると、自分の中にある美術の経験を一緒に移動させます。そして、行く先々の条件に合わせていきます。私は、アジアのアーティストは皆現在移動している、という印象を持っています。私たちの経験はますます雑多になり、ひとつの様式、ひとつの思想、ひとつの歴史から派生するどころではありません。私の作品に関して、何がアジア的であり何が現代なのかという質問を受けたならば、それはまさに雑種なものであること、つまり、「固有の解決法」そのものであると私は答えるでしょう。

質問(クラーク): ここ5年ぐらい中国本土から盛んに発表されているシニカル・リアリズムやポリティカル・ポップといった作品と比べて、あなたの作品はシニカルではありませんね。あなたは、中国本土におけるシニカル・リアリズムをどのように捉えていますか。

ホン・リウ: ここ数年、中国本土のアーティストのグループ展を多く見てきました。私の作品と中国本土にいるアーティストの作品が違うということはよくわかります。文化大革命も過去の歴史となり、毛沢東も鄧小平も死に、新しい時代を迎えた今でも中国には多くの美術や文学が歴史の中で未解決のまま積み残されています。中国の知識人階級の世界観の中では特にそうだと思います。

二千年以上も前に起きた事件である、秦の始皇帝の焚書坑儒から、知識人の本を焼き払う歴史が始まりました。中国の知識階級はそれ以来、生き残る術としてシニシズムのようなユーモアを身につけたのではないのでしょうか。アーティストが自らを危険にさらすことなく政治批判をするひとつの手段として、シニシズムは確立したのではないのでしょうか。変化する環境の中で自分たちを開放していく時に少し距離をおいて、無関心をよそおう姿勢ですね。

質問(後小路): 私も東京都写真美術館の展覧会で作品を拝見して、大変強い印象を受けました。その時に、例えば纏足をした中国の女性の古い写真を描いた作品を見て、やはり当時中国の女性の置かれた非常に残酷な風習にショックを受けたわけですが、しかし同時に、私の中にエキゾチックなものに対する興味というか、当時、その写真が撮られた時に意図されたような珍しいものに対する興味、つまりどこかそれを楽しんでしまうような、そういう心の動きがありました。実際私は、それらの作品がそのオリジナルの写真が撮られた時にそうであったように、エキゾチックな眼差しを引き起こしてしまうのではないかと、そういう危険があるのではないかと、ということを非常に感じたのです。

これは先ほどの建畠さんのご発表と重なってくる問題だと思いますが、つまりホン・リウさんが意図したのとちょうど正反対に、観衆がそれをエキゾチックに楽しんでしまうようなことが起こってしまうのではないかと、というふうに感じたのですけれども、作者として、そのことについてどのように思われますでしょうか。

ホン・リウ: 芸術の主題としては、生命の美しさはむしろ最も醜い主題になりうる。逆に、醜いもの、悲惨なものの方が美しい芸術作品のテーマになったりする。そのように考えています。主題というのは、必ずしも常に心地よいものとは限りません。

纏足の結果、変形し歪んでしまった女性の足、悲惨な状況を初めて写真で見た時に私自身も大きな衝撃を受けましたが、それと同時に、私もまたそれをエキゾチックだなどと思いました。確かにその女性は私と同じ中国人女性ではあったわけですが、写真家はアメリカ人の写真家でした。1900年頃だと思いますが、このアメリカ人の写真家は中国で中国女性の写真を撮り、そして西欧にその写真を持ち帰ったわけです。

歴史的な写真を見る時、いつも私自身、この女性はいったいどんな女性だったのだろう、自分の写真を見たことが果たしてあるのだろうかというようなことを考えたりします。彼女には子供がいたのだろうか、今生きている子孫がいるのだろうか、というようなことをしょっちゅう写真を見ながら考えるのです。外国人の写真家が中国へ旅をし、その写真家にとってエキゾチックだと思うような状況や絵、これを記録に取ろうとして写真を撮った、そして西欧に持ち帰った。自分が楽しむため、他の人を楽ませるため、そのもともとの意図はわかりませんが……。

そして、それを私が手に入れる。それを見ると、この中国人女性は匿名性があるけれども、繰り返し自らを晒してしまった女性というものの象徴のように思えるのです。つまり、外国人写真家に身を晒さなければならなかった、またそれが繰り返し他の人の目の前に晒されてきた。中国の政府関係者がこれを見たら、これは昔の革命以前の暗い時代の証拠であるということで批判すると思います。

彼女を取り戻したい、彼女に初めてアイデンティティというものを与えたいと、私は作家として思うわけです。他人が苦しんでいる様子、例えばソマリアで人々が飢えている様子、あるいは飛行機事故で人がたくさん死んだというようなことをニュースで見ても「まあ、悲惨」と言いながら、自分とは関係ないものとして、表現としては適切ではないかもしれませんが、楽しんでいる、あるいは満足している自分に気がつきます。

私が描いた絵画、この作品をどう読むかというのは、鑑賞者によります。そして、その人の個人的な経験によって、一人ひとり読み取り方、解釈の仕方が違うのだろうと思います。

質問：建畠さんのお話とちょっと関わりがあるのですが、先ほど建畠さんは翻訳不可能だと盛んにおっしゃっていた。私はアートに翻訳が必要なのかというふうにして聞いていたのです。そして、キュレーターは職業だから、そういう作業がどうしても必要なのと思うのですが、私はあなたの作品を見ていて、突然、陶淵明の詩を思い出したのです。あそこにあるのは、ある意味で大変自虐的に自分を見たということではなかったかと思うのです。

そこで質問ですが、あなたは先ほどあなた自身のことを雑種というふうにおっしゃったけれども、あなたはもしかすると、アメリカに今おられて、つまり他者の領域に住むことによって自分が見えてきたということではないかというふう聞いていたのです。そして、そういうことを翻訳する必要は私はないと思いますが、いかがですか。

例えば、私はあなたの絵を見て翻訳しようとは思わなかったし、翻訳というのは、我々の文化に即して見ようということなのですが、そういう必要があるのかどうかということをお聞きしたい。

ホン・リュウ：イエスでもありノーでもあるように思います。翻訳ということはどう捉えるかによって決まると思います。例えば、日本の俳句もそうですし、唐代の中国詩でもそうですが、翻訳をすると、元々の意味の力と言うのでしょうか、言霊と言うのでしょうか、

魅力と言うのでしょうか、そういうものが失われてしまう部分はあると思いますが、視覚芸術はそういう性質のものではないと思います。

普遍性という言葉は使いたくないのですが、視覚言語にはやはり普遍性があるのだと思います。音楽は耳で聴くように、視覚芸術の場合には見る、目を使って鑑賞するわけです。ただ、視覚を補完する説明があってもいいかなとは思いますが。例えば、私の作品の中に描かれている子供が売春婦であるというふうに説明しなかったら、ただ単に若い女性が写っているだけのように思われるかもしれません。説明なしにそれなりの鑑賞はできると思いますが、そういうことがわかったことによって、もう一段深く理解できるようになるのではないのでしょうか。翻訳というより、情報が必要だということではないのでしょうか。

質問(建畠): あなたの写実のテクニックは、たぶん中国の美術学校で、好むと好まざるとに拘わらず身につけたものだと思います。それがあなたの作品のひとつのインパクトになっていると思うのですが、しかし、考えようによっては、それは自分自身の中に身につけてしまったテクニックを前面に出すことによって、それをもう一度自らが批評している、特に自分の持っているテクニック自体を前面に出すことによって、それを自分自身の批評の対象にしているという、そういうふうな受け取り方はできるのでしょうか。

ホン・リュウ: 私たちは誰もがいろいろなものを学習し身につけていきます。身につけてしまったものが重荷になることもあります。中国の文明は5千年だと言います。その中国で美術教育を受けていた頃、ひとりのヌードモデルを何週間も描き続けた記憶があります。しかも、何もかも詳細にわたって正確に描写しなければならなかったのです。ロシアの教科書には、世界で最も精密なカメラになるつもりで自分を訓練しなければならぬと書いてありました。先生は、いつも「肘が正確じゃない。爪を見てごらん。詳細を全部描きなさい」と言っていました。でも、あまり細かいところばかりに囚われていると全体像が見えなくなってしまいます。先生からは、正確で、完璧なリアリズムの手法を学びましたが、そこには概念的な思想というものがないのでした。

中国で学んだテクニックを私は今でも使うことができます。中国人のアーティストとして、そういう訓練を受けたことも、その結果、完璧な写実的絵画を描けるということもそれ自体何も悪いことではないと思っています。ただ、美術は概念ですから、それなしには成り立たないと思っています。すでに身につけたものを使いながら、さらに新しいものを新しい目的に向けて学んでいく。そういう姿勢が重要だと認識しています。

司会(水沢): どうもありがとうございます。それでは、ちょっと時間が押してまいりましたが、少し休憩を取りたいと思います。

#### 〈休憩〉

司会(水沢): 次は、アピナン・ポーサーヤンさんです。現在、チュラーロンコン大学の準教授をされています。アピナンさんの最近のアジア美術のキュレーターとしての活躍は非常に目覚しく、ほぼ全ての重要で国際的なアジア現代美術に関する展覧会では、アピナンさんの姿を見ないというのはむずかしいと言っているくらいかと思います。アピナンさんは現在、冒頭でご紹介しました「Traditions/Tensions : Contempo-

rary Art in Asia (伝統/緊張:アジアの現代美術)」という展覧会を組織されています。この展覧会では、5カ国のアジアの国からアーティストを選び、しかもそれを国別ではなくて、主題別に並べ、切り口の鋭い現代美術展を組織されていて、これが現在、巡回中です。

また、アピナンさんは優れた美術史家という側面もお持ちで、タイの近代美術について大部の本をまとめておられますし、やはりこういう歴史的な問題と現代的な社会のあり方、その背景に働いている政治的な構造のようなものも含めて、文化をトータルな視点から見て、時には挑発的な議論を展開する、極めて優れた論客でもあります。



アピナン・ポーサヤーナン  
Apinan Poshyananda

アピナン・ポーサヤーナン: 最近の国際美術展の増加と共に、かつてなかったほどさまざまな多くの国のアーティストが地球上のさまざまな都市で開かれるビエンナーレ、トリエンナーレといった大規模な展覧会に作品を出品しています。こうした国際展がもたらす効果として、アジアの美術を巡るインフラに大きな影響を与えています。

迷宮の道筋を辿っていきますと、複数の境界線が交錯していることに気がつきます。その交錯している様子から、グローバル化が進行していること、そして新しい世界秩序が構築されつつあることがわかります。新しい世界秩序では、周縁、辺境、地域性といった中心から外れたものが、然るべき存在として認められ、強調されています。この周辺に点在する中心に目を向けると、第三世界が抱える多様な宗教、種族、階級、ジェンダー、民族の間で不平等と矛盾が生じている様子が見えてきます。

多国籍経済は世界を階層化していきます。経済アナリストのサスキア・サセーンはグローバル時代における経済活動の範囲に準じた勢力地図の変遷を分析しています。また、マサオ・ミヨシはいみじくも「真のボーダレスの世界といった存在はあるのだろうか」と指摘しています。経済覇権やグローバル化の環境の中で多国籍企業が地域ごとの目標を立てるようになったように、美術の国際展もまた文化のグローバル化と国境の消滅を反映するようになってきています。しかし、雨後の筈のようにビエンナーレや大規模な美術展が次々に開催されるようになり、その趣旨、またはその組織の根底にある経済、政治及び社会的意図を巡って緊急課題が次々と出てきています。さらに領域の排他性、企業のような組織力によってコントロールされる文化や芸術的側面、文化外交、作家や作品の選り好みと巡回回路の設定というようなことが問題になりつつあります。

私はこれから、今挙げたアジア現代美術に関する諸々の問題について考えていきたいと思っています。

まず、1994年に開催されたシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」で議論されたいくつかの重要な点を振り返ってみたいと思います。当時、アジアの美術における近代化のもたらした影響に関する非常に重要なトピックが議論されました。私は「大国覇権主義以降のアジア美術」というペーパーを提示し、アジアにおける日本の役割と文化的な関わり方に関する議論の口火を切るきっかけとなりました。友好的相互交流あるいは文化覇権そして巧妙な搾取とも言うべき日本の関わり方を指摘したところ、日本の美術関係者の息づかいが荒くなり、憤慨されてしまった記憶があります。あまり当時のことにこだわるつもりはありませんが、その当時挑発的に振る舞ったのは、その後のアジア美術の発展を願ってのことであったということを確認しておきたいと思っています。1994年に残した課題は、その後日本の方々によって再考され、また改善され、展覧会にも反映されていると思います。

文化のマネージメントと美的判断を下す仲裁者の役割は非常に重要で、アジアの現代美術を再考する時に十分考察されなければいけない問題だと捉えています。私はこのアジアのマネージャーたちを「文化の番人」と呼び、その役割について次のように分類して検討していきたいと思います。

まず1つ目は、舞台裏のオーガナイザーから、表舞台に移動した文化の調停者。2つ目は、美術の嗜好を形成し、新しい才能に発表の場を与え、周辺に押しやられていた美術をメインストリームに押し出す選別者。3つ目は、融解した文化のフロンティアで国の利害を超えて仕事をしている多国籍キュレーター。4つ目は、アジアのアーティストという固定化したアイデンティティのレッテルにどう対応するかという問題と、「外国」の観客の反応との間に生じるジレンマ。5つ目は、最も重要な点ですが、国際展でアジアのアーティストをアドバイスし、支援する汎アジアチームに編成されたキュレーター。このようなチーム編成を実現させるために美術館の枠組みに囚われず、もっと多層にわたって活動することを提言したいと思います。

最初の2点は、アジアの現代美術に見られる最近の傾向です。「キュレーター」という言葉は英語ではもともと博物館で仕事をする人を指して使われる名詞だったのですが、最近では「キュレート」といった動詞として使われるようになってきました。キュレートするためには、アジアのキュレーターも自国の美術だけではなく、相対する地域及び国際的な作品にも精通することが要求されます。

ますます拡大していく国際化の波に遅れないためにも、アジアのキュレーターの多くは世界の美術の回路に参加するために作品の選別をするようになってきました。同時に、西欧的なモダニズムあるいはポストモダニズムの限られた規範に反発を感じ始めています。欧米のパラダイムへの反発に対する答えのひとつとして、アジア中心のディスコースを確立し、共通意識と同胞意識の振興を図ることが考えられます。「彼ら＝白人」である他者のパラダイムに抵抗することによって、「私たち＝アジアの兄弟姉妹」は、有益な目的に向かって共通基盤を求めるという構図です。

キュレーターが新しい役割を果たす中で、地域の美術展ではその民族性が優先されるネットワークを生む結果となりました。ここでいう「地域」は東南アジアとか極東とか、アジア太平洋地域といったさまざまな地域を指しています。従って、この地域出身の「国際的」もしくは「多国籍的」キュレーターは、多種多様な特性を反映する美術のヴィジョンを持つ必要を感じます。ひとつの国家固有の問題よりいくつか国に共通する問題を扱う傾向が生まれつつあります。例えば、マルチカルチュラルなアイデンティティ、あるいはコミュニティ(共同体)などは格好のテーマとなっています。

第3の点に触れますと、多国籍キュレーターが融解した文化のフロンティアで働くということ自体、アジアではまだ新しいことです。東京都現代美術館、広島市現代美術館、福岡市美術館のキュレーターは自分たちの美術館で日本の観客向けに展覧会を開催するために、定期的に韓国、中国、東南アジアを訪れ、素材や作品を蒐集するようになりました。「自分」の観客のためにこのような努力をすることは、アジアの他の国々を「日本なりに」理解することに有益だと思われる。

しかし、アジアの美術やアーティストが日本の美術専門家の興味本位の視線と詮索の対象となり、一方向に向けた鏡に映し出されるような状況は改善されつつあります。オーストラリア、シンガポールといった新参の国々の熱心な眼差しが日本に加わったので、この地域の美術のヴィジョンと展望が豊かになってきています。またその結果、いろいろな美術館が企画する展覧会やプロジェクトは必然的にキュレーター同士

の競争を引き起こすようになりました。このような環境の変化は、従来のASEAN諸国間の視覚芸術事業のように調和と兄弟愛を掲げたエキゾチックなヴィジョンを提示する「操作された」プロジェクトを乗り越える水準まで、キュレーターを向上させる効果があると考えています。

現在、東と西という軸より、南北、また中心と周縁という軸のほうが重要になってきていると多くの人々が感じています。中心の均衡関係は以前よりも危うくなってきていますし、不安定になってきています。中心と周辺は互いの決定権を入れ替えてしまったのだと言えるかもしれません。その結果、中心を占めていた組織は周縁化しつつ、アジアのキュレーターたちは追い風を受けて周縁的な組織を真の中心になるように努力するようになってきています。現代は、第三世界のマイノリティの、また多文化の声が響きわたる時代です。そして、そのいずれもがヨーロッパ的、アメリカのパラダイムを拒否しているようにも見えます。しかし、それではあまりにも物事を単純化し過ぎた言い方かもしれません。

私たちは、文化的な覇権主義がいろいろな見せかけの装いで忍び込んでくるということを知っています。キュレーターは、美術界に認められた専門家として、嗜好だけでなく、前衛的な概念も仲介する触媒としての役割を果たす位置にいます。しかし、エリートや特別なグループのためだけに働くような位置に身を置くキュレーター、そうした存在に対する批判もあります。また、その力と社会的な地位が経済交換の分野で文化的な商品を取り次ぐブローカーのように見られてきたこともあります。

言うまでもなく、アジアのキュレーターは、自国の作家の作品を海外で見せるためにアーティストを選ぶわけですが、その過程で選考基準、選別、個人的な好みといった挑戦課題に取り組んでいきます。国際展にアーティストたちが選ばれて、その作品が外国の美術館のコレクションに入った場合、彼らの社会的な認知が広がり、作品の価格も値上がりする傾向が見られます。数多くのアジアのアーティストたちが以前にも増して、キュレーターたちを頼みとし、国際的な美術の動向に自分たちの名前を刻印しようとする理由が、まさにここにあるわけです。現代のアジア美術の分野を専門とするキュレーターは比較的新しく伝統がないので、キュレーターとアーティストの関係が改善されるためには、もう少し時間がかかるかもしれません。

私自身の最近の経験から申しますと、いくつかの文化圏にまたがる展覧会のキュレーションは確かに啓発的なものだったことは事実です。幸運にもキュレーターとして国際展に参加する中で、自分の国を紹介するチャンスと地域の担当となって複数の国を紹介するチャンスとに恵まれてきました。ニューヨークの3つの会場で開催されたアジア・ソサエティ主催の展覧会「Traditions/Tensions」展における私のキュレーターとしての役割については、さまざまところで論評されています。同様に、プリズベンで開催されたアジア・パシフィック・トライエニアルのオーストラリア部門のキュレトリアル・コーディネーターとしての役割についても賛否両論の評価を頂きました。私は昨年この2つの大きなプロジェクトに、こうした危なげな細い糸の上に立つような状態で関わったわけですが、この経験を通して文化圏をまたがって現代美術を展示することについて多くのことを学びました。また、周縁地域に発生した美術をニューヨークへ送り込む複雑なプロセスを通して、現代美術の境界線を押し広げ、文化的なフロンティアに挑戦することができました。ニューヨークのアジア・ソサエティというアジア文化を専門とする機関で、アジアのキュレーターの目を通してアメリカの観客に作品を見せるという戦略をとった際にも、込み入った手続きが必要でした。固定したものの見方を変えるため

には時間がかかります。特にアメリカのように近代アジアの美術に関する知識とディスコースが欠如していると、嗜好、美的価値及びその真正は、アメリカの基準と相対化され、差別されてしまいます。さらに、それぞれの国ごとに固定されたアイデンティティのレッテルも強く作用します。多文化主義を巡る議論が盛んであるにも拘わらず、数多くのアメリカの美術評論家がアジア5カ国から出品された作品で編成された展覧会のコンセプトを把握することができなかったのも当然のことです (fig.29)。

第2回アジア・パシフィック・トライエニアルでは、ニューヨークとは違う役割を果たしましたが、同様に複雑なものでした。トライエニアルでは、オーストラリアの作家を選ぶ仕事に就いたのです。オーストラリア人のキュレーター視点でアジアのアーティストを選ぶという立場が逆転し、アジアの眼でオーストラリア人を選ぶということになりました。第1回目のトライエニアルでは、アボリジニーの作品が少なかったことや地方のアート・コミュニティとの関わり方が薄かったことが批判されました。私の目的のひとつは、アジア太平洋地域に限定されたこの国際展の中に、オーストラリアのアーティストをどう位置づけていくかということにありました。そこで、すでにアーティストとして確立した人たちの代わりに、階級や民族に根差した文化の違いに関心を抱いているアーティストに注目することにしました。そうして選ばれたアーティストが、例えばキャンブ・ファイヤー・グループやメルボルン在住のアボリジニー・アーティストのデスティニー・ディーコンだったわけです (fig.30)。

文化の違いあるいは多様性を巡る議論や政治的交渉のプロセスは、アジア太平洋の美術のインフラに影響を及ぼしてきました。誰が何をキュレートするのだろうか。誰が選ばれるのか。誰がキュレーターを選ぶのか。国境をまたいで展示する文化商品を選ぶのは誰だろうか。アーティストよりも、一体どのような展覧会が提示されるのかといった方に関心が寄せられてしまう場合もあります。文化の仲介者、美の仲裁者、芸術監督といった役割を果たす人たちは、未だかつてないほど国際的なアートシーンで突出した存在となってきています。この人たちが国際的な美術の回路で権力を獲得するのであれば、地域優先主義の展望というコンテキストに将来的な役割を見出すべきでしょう。

私は1994年の論文で、将来、多層にわたってパートナーシップを組むべきであると提言しました。この点が今日のお話の第5点となるわけですが、パートナーシップを実現できればアジアの現代美術を世に出す可能性を最大限に拡大し、発展させることができるのではないかと考えています。多国籍でグローバルな舞台でも、地域の多文化の共存する舞台でもいいのですが、美術の舞台が複雑に階層化されてきていることに気がつきます。第三世界のアーティストにもいろいろなチャンスの場は広がっていますが、大規模な展覧会への参加は、資金が潤沢で財政的支援体制が確立した国々に多くを依存しているため、参加国は未だ限られています。ヴェネツィア・ビエンナーレにおける日本と韓国のパヴィリオン、そして台湾部門の存在はその一例として挙げることができます。1995年には、韓国、中国、日本のアーティストたちを中心として「TransCulture (トランスカルチャー)」展、あるいは「Asiana (アシアーナ)」展や「Tiger's Tail (タイガーズ・テイル)」展がヴェネツィアで開催されています。また、イスタンブールとヨハネスブルクのビエンナーレでは、日本と韓国がアジアを代表しているかのように見えました。こうした国の利害を超えたキュレーターが同胞愛の新しいネットワークを強調しつつも、インドやパキスタン、東南アジアの国々は、どうして未だに参加できないのでしょうか。



fig.29  
ラヴィンドラ・G・レディ  
《座る女》(部分) 1995年  
Ravinder G. Reddy  
Sitting Woman '95 (detail), 1995



fig.30  
第2回アジア・パシフィック・トライエニアルでのインスタレーション  
1996年  
デスティニー・ディーコン  
《ブランズウィック3056の私のリビングルーム》1996年  
Installation at the Second Asia-Pacific Triennial, 1996  
Destiny Deacon  
My Living-room in Brunswick 3056, 1996



この疑問への回答はさまざまな局面から考えることができます。才能のあるアーティストは溢れるほどいます。でも、文化的な仲介者となる人がいない。美術を奨励するどころか阻害する官僚主義の存在、専門家の不足、調査、選考に関する資料の不足、ディスコースの欠如、現代美術を振興するプログラム不足など、原因を挙げていけばきりがありません。でも根本的な問題は財政状況にあるようです。組織の実践的な面では、資金調達为国家別に行なわれるので対象範囲が限定されがちです。ビエンナーレに出品するアーティストは費用を国が補償してくれる範囲でしか仕事ができません。現在では、世界中でビエンナーレが開催されています。そのため、どうしてもそれに対応できるほどの資金を調達できる国が有利な立場に立ってしまうという傾向は否めません。

今こそ、国際交流基金、美術館、ASEANの美術文化プログラム、オーストラリア・アート・カウンシルなどが努力を結集して、アジアのアーティスト全体を国際的な美術の舞台の場に積極的に押し出していく努力をすべき時ではないでしょうか。地域限定の展覧会を企画しアジアの身内同士で成功を喜んだりしているだけではもう不十分です。それ以上のことをしなければなりません。アジアの現代美術をよりよく世界に出すためには、まず、定期的に地域外で展示を行い、外の人の目に触れ、鑑賞される必要があります。ビエンナーレも完璧なものではなく欠点をかかえています。国際的にアジアのアーティストを打ち出すためには格好の舞台だと感じています。

アジアのアーティストのために近い将来国際的な美術展を開催することは急務です。資金調達とアーティストへの資金援助の体制を確立し、アジアを代表するアーティストたちを選んでいく必要があります。そして、アジアにおける現代美術の現状を的確に再評価するためには、美術の専門家と文化の番人で構成される国の利害を超えた協力体制ができなければなりません。その努力目標を私は掲げていきたいと思いません。

司会(水沢): アピナンさん、ありがとうございました。質問を受けたいと思います。

質問(南條): 基本的に、私は同じような仕事をしてきたのでアピナンさんの意見に同意してはいるのですが、一番最後のところで、アジアのさまざまな機関やキュレーターが手を組んで、アジアの作家をインターナショナル・サーキットに出していくべき時代が来たとおっしゃっています。それに反対しているわけではないのですが、なぜそれが必要なかということはどう考えていらっしゃいますか。

なぜかと言うと、その考え方自体が、またひとつの覇権主義の裏返しではないのか、俗に言う欧米が中心で動いているということに対する巻き返しというふうにかけていった時に、同じような考え方をしていてではないか。日本の中には、そういうことをして外国へ出て行って国際的な場で評価されなくてもいいのではないかと考えるアーティストや評論家もいると思うのです。そういう考え方に対して、どうお考えですか。

ポーサーナン: おっしゃる通りです。みんなが私に賛成して欲しいと言っているわけではありません。ただ、現時点においては、多くの展覧会が定期的に行われている中で、資金の有無によって階層化が進みつつある。そういう状況で、私自身はアジア内に台頭する覇権主義をなるべく押さえたいと思っています。今では美術館が自らアジアの中に覇権主義を確立しつつありますから。美術館の職員やキュレ

ーターの方々にもっと自分の組織にこだわらないで、多様な基盤で仕事をしてほしいと思っています。

新しいパワー・ゲームを作り出していると非難する人もいます。でも私が言っているのは財政的な協力のことであって、アーティスト選考のプロセスを組織化しようと言っているわけではありません。ここに箱を作って日本円、オーストラリア・ドル、タイ・バーツ、インド・ルピーを一緒に入れようと言っているのです。毎年、アーティストたちは申請書を出して助成申請をする努力をしなければなりません。ヨハネスブルクでもイスタンブールでもビエンナーレが開催され、アートの大盤振る舞いが行われています。これはめでたいことですが、結局主催者から「キュレーション頼む。資金集め、輸送費、航空券の準備も頼む」と言ってくるわけです。韓国、台湾、日本のような国は、簡単に実現できることでも、タイやフィリピン、インドネシアには到底できない。これこそが新しいパワー・ゲームの出現だろうと感じるのです。新しいシステムを作って、アーティストが資金調達のための申請ができるようにしたらどうか、と私は提案しているのです。ビエンナーレの数が増えたので、今では毎年の行事になっていますから。

質問(デサイ): 南條さんの言ったことに関連して、別の見方もあるのではないかと思います。つまり、今のシステムの代案としてのアジア全体またはAPECの財団の設立ではなく、ロックフェラー財団やドイツの財団など欧米の人が国際的財団を通して資金援助するようなモデルにもうひとつ、アジアが組織したものが加わるといった感じです。国際機関をまたひとつ増やすという発想です。

ポーサーヤナン: そうですね。もちろんアジア以外からでも構わないわけです。アメリカ・ドルだっていいのです。ドイツ・マルクだっていいのです。どういう形でもいいのですが、そうした制度が助けとなる。援助がいろいろとあればあるほどいい。私は、基本的に域外に品質の高いアジアの現代美術が出て行くべきだと考えているのです。

質問(デサイ): アジアのための資金支援団体は域内にも必要でしょう。例えば、バングラデシュの人が展覧会を企画したいが、お金はないという場合。日本の作品を展示したいのであれば、官僚機構を通さずにその支援団体から援助を受ければいい。政府の官僚機構に代わるシステムですね。そもそも大体、官僚制度が問題を発生させるわけですから。

ポーサーヤナン: そうです。「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」という展覧会を、チェンマイの共同体の人々がやっているということを知ることがあります。メコン・ビエンナーレの話も持ち上がっています。どれもお金に困っているのです。

南條さんがやられた「トランスカルチャー」展は、大変成功したと思います。アジアの現代美術だけではなく、アジアのいろいろなアーティストを紹介するチャンスになりました。ヴェネツィア・ビエンナーレのことは、2年ごとにみな文句を言いますが、やはりあそこが未だ知名度の低い人が世に出るチャンスをつかむ舞台であることには変わりありません。パヴィリオンを持つお金がないのであれば、パラッツォ・ジュスティニアン・ロリンのようなスペースを借りてもいいからやるべきではないでしょうか。

質問: どうも大変経済的なお話にどんどん入っていつている。キュレーションに立って

いる方の立場としてよくわかります。

ただ、私は南條さんのお話にもう少し加えて言いますと、要するに、うっかりすると裏返しの全体主義になるのではないかという気持ちがあるわけです。例えば、今日のテーマは再び考えようということで「再考：アジア現代美術」ですね。そろそろこの辺で「アジア」という言葉を外していくべき方向に向かっているのではないかと思うわけです。

さらに、建畠さんの話の中で、ウエスタン・スタンダードという言葉があったわけです。そうすると、それに対して「アジア・スタンダード」という言葉が出てくるのかなという感じがするわけです。私は、それらの二つのセンターを巡ってどうこうという時代ではすでになくなってきていて、例えば、あなたのタイ、あるいは我々の日本とか、そういういろいろなセンターができていっていいのではないかと思うのです。

また、アジアあるいはウエスタンという括り方がすでに乱暴な括り方ではないかというふうに思っています。例えば、ウエスタン・スタンダードと簡単に言ってしまふけれど、ウエスタンに属す国は沢山あるわけです。地域があるわけです。文化があるわけです。そういう大枠の括り方を外していかなければいけないのではないだろうか、と私は思うわけです。

つまり、アジア現代美術再考の最大のテーマは、多極化という言葉は私は好きではないけれども、実はいろいろなポジションができるという方向に向かうべきではないかと、常々私は考えているのですが、あなたはどうお考えですか。

司会(水沢)：今の質問では、アジアとヨーロッパというような大きな対立項を作って、何かものを考えていくということは今や必要ないのではないかと質問者は考えていらっしゃる。それはアピナンさんがいま言った、アジアの国の中にある繋がりを経済的な何かサポートの仕組みのようなものを作って、アジアの美術をもう少し国際的な人目に触れる、より多くのオーディエンスに触れるような形で展開していくべきだという考え方とぶつかり合う。そこで、どういふふうにあピナンさんは調停するというか……。

ポーサーヤン：私たちは今、アジア中心に考えざるをえないのです。ちょっと荒っぽ過ぎるとおっしゃるかもしれませんが、国際展の場でアジアの存在が弱過ぎると感じています。アジア中心に考えて、力を合わせて外で競争しなければいけないのです。結局競争なわけです。域内では、非常に意義深い事業が実際に行なわれています。シンガポール、ブリスベンなどで、この10年いろいろと経験を重ねてきました。でも域外では、まだまだアジアの現代美術は誤解されています。

ディスコースなども必要です。でもそれが確立されるまで待てないのです。毎分、毎週、毎月いろいろなプロジェクトが起きているのです。ここで力を合わせて競争していかなければいけない。残念ながら、競争社会である現実を変えることはできません。アジア的に無気力な微笑だけでやっていたのでは置き去りにされてしまいます。しかも誤解されたままで。

キャロライン・ターナーさんは、ドクメンタとかミュンスターあるいはヴェネツィア・ビエンナーレの場において、今年はアジアの作品が非常に数が少なかったとおっしゃいました。となると、より緊急課題として今の問題が浮び上がってくるのではないのでしょうか。そういう意味では、アジア中心の考え方も必要だということですか。

質問(針生): 今年の国際展の中にアジアの作品が少ない。それで先ほどの発表でアピナンさんが結論の部分で言われたことや、今の問答で、さらに敷衍されたことは全部賛成です。

但し、私はアピナンさんが発表の前段落で言われた、融解した文化のフロンティアに目を向けているキュレーターがトランスナショナルなものをもっと押し出さなければならぬと言われているそのフロンティアというのを、我々ももっと探し、新しい作家、新しい作品を取り出すべきだと思いますが、アピナンさんは主として、どういふところにそのフロンティアを考えておられるのか。

融解した文化と言うならば、例えば植民地文化と土着文化の間のクレオールみたいなものも重要だと考えておられるのか。あるいは、芸術と非芸術の境界をはっきりしないようなそういうものに目を向けるべきだと言われているのか。その辺を伺いたい。

ポーサーヤナン: 私の言っているフロンティアというのは多層的なフロンティアです。文化のフロンティアもあれば経済的なフロンティアもあります。アジアの文化の境界線は今曖昧になってきている。もちろん、アジアをひとつだという考え方も新しいアジア主義の考え方も危険を孕んでいます。但し、境界線が曖昧になってくると既存のヒエラルキーを見過ごすこともできる。国際的に障壁とされている境界線は今曖昧になってきている。となると、私たちが国際的に活躍するチャンスももっと多くなってきています。

司会(水沢): アピナンさんにとって、ご自身の活動がタイの状況と、そのタイの現代美術の状況との関わりでどうなのでしょう。今おっしゃったことを、もう少し具体的にタイに身を置かれている立場から説明していただけませんか。

ポーサーヤナン: タイの美術を支える基盤は、韓国や日本と比べてずっと遅れています。ギャラリー、あるいは批評家も学者も不足しているので、我々は不利な立場に置かれています。韓国や日本だけでなく、フィリピンなど比べても遅れています。フィリピンのアート・サーキットは、大変豊かです。多様な言語を持っているという点でもフィリピンのほうが有利です。タイ人は、植民地化されなかったことで英語を学習する必要性にも迫られず、幸せだと考えています。でもこの単一文化の感覚と国家、宗教、君主制といったピラミッド構造による安定は、それはそれで問題になるのです。

国際交流基金などのお陰で、日本には多くのタイのアーティストが紹介されるようになりました。でも、グローバルなアートシーンに進出を果たしたアーティストとなるとその数は本当に少ない。これはアーティストの才能の問題ではなく、十分国際展のサーキットに参加しきっていないためです。最近東京都現代美術館でアジアの展覧会を開催した時も、日本から多くの資金が援助されました。アーティストの中には大きな、多くのアイデアを抱えている人もいます。でもその実現のためには資金が必要なのです。タイのパトロンが貧しいと言っているわけではありません。実際のところかなりお金持ちなのです。ただ、国家、宗教、君主制といったものを反映した美術を好むので、民族主義的そして新保守主義的なものに偏ってしまいます。

そういうアーティストは良くない、質が低いと言っているわけではありません。そして、コンセプチュアル、または、素材にこだわったり、長持ちしないインスタレーションのような作品の方が優れていると言っているわけでもありません。しかしドクメンタなどの国際

展で、新保守主義的アーティストの作品が批評家によって選ばれるでしょうか。国際的なアートは、違うルールのゲームをしているのです。私は今が試練の時だと思っているのです。いい作品ならばすぐ認知され、たちまち前進していきます。でもそこには落とし穴もあるわけで、差が開いてしまうのです。

5年前であれば、国内で賞を取って国に認められて初めて国際的に活動しているキュレーターに紹介されるという手続きを取ったでしょう。でも今は、先ほどのフロンティアの話ではありませんが、国際的な批評家たちが、障壁を通過して直接アーティストに会いに来る。とても若い人にも直接会いに来る。そしてその人たちが認められていく。タイ国内のヒエラルキー・システムなど素通りしてです。これは、とても新鮮なことですね。

司会(水沢): 融解したフロンティアという意味合いを、タイのコンテクストからもご説明いただけたと思います。その他にアピナンさんにご質問の方はいらっしゃいますか。

質問(クラーク): 今の問題は、文化資本と経済資本の流れの問題ではないですか。例えば資金援助の乏しい南米のどこかの国のアーティストが、国際的に認知されるとグローバル経済の仕組みに組み込まれていく。つまり、モノの交換も文化のような象徴的なものの交流も全部経済資本の流れの中に組み込まれていくのであって、逆、つまり、文化的な交流の流れの中に経済資本の流れが組み込まれることはないでしょう。世界中のものがモノの交換の仕組みと同じになってきています。この回路から外れるか、既存の利害関係者の提示する条件に合わせて回路に入るか、どちらかを選択することになる。文化がモノの交換の仕組みを反映するようになってきているというお話ではないのでしょうか。

ポーサーヤナン: 文化財、経済資本、インスタレーション、品質というものをひとつの構図にまとめてみましょう。

まず、文化財。商品価値のある作品が選ばれる。A国で発表し、続いてB国でも発表、最終的にA国に戻ってくる。作品は売れ、価格は上昇する。しかし、この作品がインスタレーションの場合、保存のきかないものです。収集もされないでしょう。誰も保存ができないでしょう。だから価格も設定されないでしょう。でも果たしてそうでしょうか。

国際的なアート・サーキットの中では、インスタレーション作家が選ばれ、いろいろな所で材料を調達してそこで作るのだと言って身軽に荷物を持って出かけていきます。インスタレーションには収集できないものもありますが、収集できるものもあります。その多くは値段も高いですね。アーティストも賢いですから、途中でメディアを変えて、絵画とか彫刻ではなく突然インスタレーション作家になるというようなこともあります。有名になれば、それだけ交渉力もつきます。立場も強くなります。

例えば、プランニングの段階で、すでにアイデア・スケッチを美術館のキュレーターに見せる。そうすると、キュレーターはそのアイデア・スケッチを所有することになるとも考えられます。双方向ですよね。キュレーターはインスタレーションを考え、アーティストがそれを作る。美術館はそれを買う。インスタレーションもこうして商品化されていきます。アーティストがインスタレーションをする、そして美術館がそれを買う、などということも昨今ではあります。これも商品化されたひとつの形態ではないのでしょうか。インスタレ