

ーションを媒介とした商品の存在が実際に出てきているのではないのでしょうか。

司会(水沢): 続いてご紹介いたしますが、日本のアーティストとして、村上隆さんにお話をさせていただきたいと思います。村上さんはさまざまな場所で活躍されているので、皆さんもよくご存知かと思いますが。1994年から1995年にニューヨークにいらして、去年はクーンズランドの第2回アジア・パシフィック・トライエニアルに参加されて、その時はコンファレンスにも参加し、いろいろな経験をされました。またアーティストとして、こういう大きなアジアという枠組みと同時に、社会における現代美術のポジションというか、そういう美術状況も含めて、率直なお話を聞けるのではないかと思います。それでは、村上さん、よろしく願います。



村上隆
Murakami Takashi



fig.31
「春のドラえもん祭り」のインスタレーション、銀座マリオン
1989年
Installation of "Festival of Draemon in Spring" at Ginza Mullion,
1989
Photo: Murakami Takashi





fig.32
村上隆(Mr. DOB)
Murakami Takashi, *Mr.DOB*
©HIROPON 1994-1998





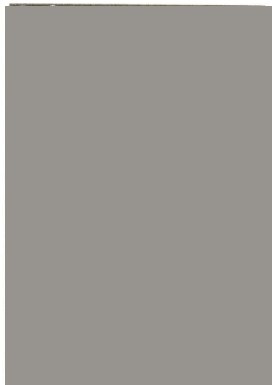


fig.33
村上隆
パフォーマンス《村上佐保太郎左衛門龍之介の紙やぶり》
シードホール 1992年
Murakami Takashi
Kamiyaburi performance by Murakami Sabotarozaemonryunosuke, at Seed Hall, Tokyo, 1992
Photo: Kurokawa Mikio













fig.34

村上隆

フィーチャー・ギャラリーでの《ヒロポン》の展示 1997年

Installation at Feature Inc., New York, 1997


Murakami Takashi

HIROPON, 1997

©HIROPON 1994-1998

Photo: Murakami Takashi







司会(水沢): 村上さん、どうもありがとうございました。村上さんの作品について、何かご質問は?


質問: 村上さんの作品を見ていていつでも思うことなのですが、ここで興業とか言っていますね。つまり、ビジネスにするためには集客能力が必要であるという発想だと思うのですが、それならば、今までの日本の美術がビジネスになっていなかったかということ、これは大きな間違いであって、日本では公募団体を中心として、一種結社的な地方の自民党の選挙地盤を張り巡らしているようなものによって、ある意味で、今まで間違いなく日本の美術は、古美術も、強いて言えば現代美術も商品になってきたわけです。その時に取って、集客能力だけにビジネス、興業としての成功を求めているのはなぜだろうかということ。

それから、先ほどの作られたバルーンを商品化する時に、それはあくまでも現代美術の作品として売られているわけで、おもちゃ売り場では売られないわけです。これはクラフト作品が絶対百貨店の食器売り場に行かないのと同じ理由ですね。集客能力と幅広い客層、「オタク」の客層ということにこだわることは、この美術館という構造と対極にあると思うのです。それなら、なぜ現代美術という権威の構造に、取ってこだわるといえるのだろうか。そのところをちょっとお聞きしたのです。





質問: マス化していくということは、市場と資本にある意味で束縛されているということであり、それは現実としてあるわけです。現在の現代美術の問題は、これだけ良いものをやっても人が入らないと学芸員の人が言っているのは、まさに美術というものが、そういう素養を持たないのではないかというクエスチョンだと思うのです。



司会(水沢): 他に質問はありませんか。村上さん、どうもありがとうございました。これでセッションⅡを終わらせていただき、少し休憩に入ります。

シンポジウム「再考：アジア現代美術」
Symposium: "Asian Contemporary Art Reconsidered"

主催 国際交流基金アジアセンター Organized by The Japan Foundation Asia Center



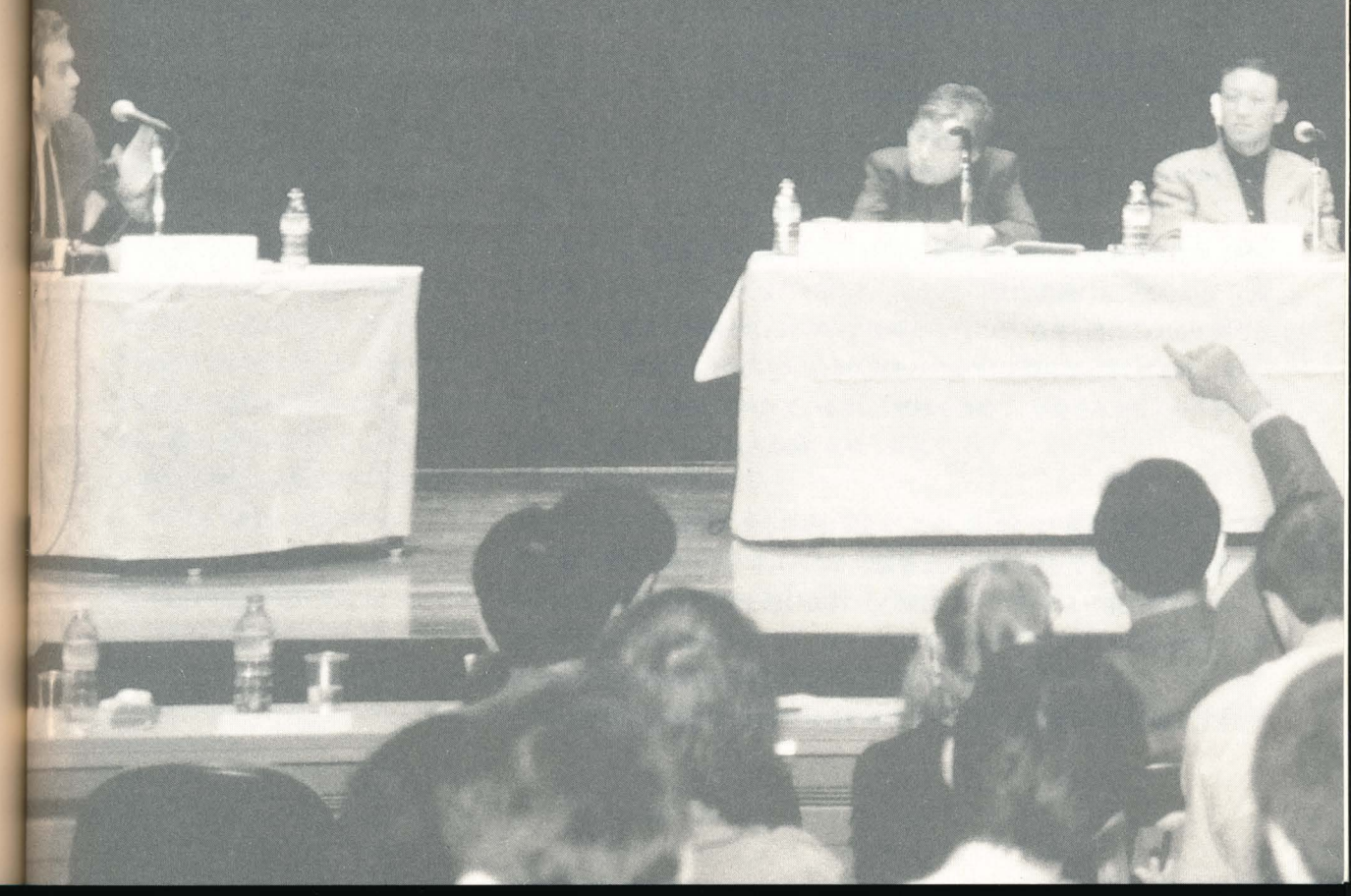


シンポジウム「再考」
Symposium: "Asian Conte

主催 国際交流基金アジアセンター Organ

セッション III

Session III



セッション III 総合パネル:問題提起を受けて

セッション I、IIの発表・議論を受けて、グローバルな視点からアジアの現代美術の将来を活発な討論を通じて探る。

15:40-

司会:水沢勉(神奈川県立近代美術館主任学芸員)

パネリスト:

中原佑介(美術評論家)

李龍雨(高麗大学教授)

ジョン・クラーク(シドニー大学アジア学研究所準教授)

キャロライン・ターナー(クイーンズランド・アート・ギャラリー副館長)

建畠哲(多摩美術大学教授)

18:15-

全体のまとめ:

水沢勉

アピナン・ポーサーヤナン(チュラーロンコン大学準教授)

18:30-

パーティー

Session III: Plenary Session

The symposium will draw to a close in this session, by inviting all participants to revisit and discuss the issues raised in Session I, II. The aim of this session is to reflect on the issues and to explore the potential of Asian contemporary art from a global perspective.

15:40-

Chairman:

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

Panelist:

Nakahara Yusuke (Art Critic)

Lee Yongwoo (Professor, Korea University)

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

Caroline Turner (Deputy Director/Manager, Exhibition and Cultural Development, Queensland Art Gallery)

Tatehata Akira (Professor, Tama Art University)

18:15-

Concluding Session:

Mizusawa Tsutomu

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

18:30-

Party

セッションⅢ



水沢勉
Mizusawa Tsutomu

アジアセンター(古市): 本日のシンポジウムもすでに4時間以上になり、皆様そろそろお疲れだとは思いますが、また、時間も相当に押してきておりますが、これから最後のセッションの全体討論に入りたいと思います。

司会の水沢さん、よろしくお願いいたします。

司会(水沢): それではセッションⅢのパネルディスカッションに移りたいと思います。今回、2日にわたって、まず第1日目、美術館の現場からの報告がありまして、それからきょうの2日目に、それを受けた形でキュレーターでもあり批評家でもあり、美術史家でもあるというようなクロスするような立場の方もいらっしゃいますけれども、そのような方々から、美術館を介してアジア美術というのはどう捉えられているか、また今後どうすべきであるかというような今後の理念も含めて意見が出たわけです。全体を取りまとめる特定のトピックスを、今とりあえず限定せずに、お二方から、この2日間にわたる発表と質疑応答も聞いた上で、コメントを頂きたいと思います。

まず最初にコメントしていただくのは中原佑介さんです。中原さんは、戦後の日本の現代美術の理解者として、それをももちろん多くの旺盛な評論活動で紹介すると同時に、展覧会という形で国内外で紹介していくという活動も同時に展開されてきた方です。

現代美術がどのような形でオーディエンスに紹介されるかというのは、実は歴史的に多少変化を遂げつつあるものだと思います。例えば、戦後のドイツのドクメンタの第1回では、やはりベルナー・ハフトマンという代表がドクメンタ全体をキュレーションしていたわけですが、その頃には、まだあまりキュレーションという意識はなかった。むしろベルナー・ハフトマンの批評家としての権威がドクメンタ全体の内容を決めていた。ある意味で、批評家とキュレーターという仕事の区分、キュレーションという仕事がいかに明確になっていなかったと言ってもいいかと思いますが、それはヨーロッパの中心であるドイツにおいてもそうであった。

中原さんは、両方混ざり合った形で経験し、展覧会のあり方、それから日本、隣国の韓国、あるいはフィリピン、またさらにオーストラリアの現代美術にもご関心が深く、長いキャリアと豊富な経験から、このアジア美術というものが、近年、特にこの10年間だと思いますが、脚光を浴びているという状況をどのようにご覧になっているのか。また、このシンポジウムが今、開かれているという意味も含めて、中原さんからコメントをいただきたいと思います。よろしくお願いいたします。

中原佑介: いま水沢さんからお話し頂きましたが、私はかなり前から韓国の、特に現代美術に関心を持っていて、いくつかの展覧会の企画などをやったことがあります。それは1970年代の中頃だと思います。その頃は、アジア美術という名称はほとんど一般的に使われていませんでした。今では、このシンポジウムのタイトルにもありますように、アジア現代美術という言葉が堂々と通用しています。

別に言葉に文句を言うわけではないのですが、これは以前からの持論ですが、ア

ジア美術という概念はないという考え方をしております。アジアという地域、そこに所属する国々の美術家によって作られている美術作品はもちろんあるわけです。しかし、ヨーロッパ美術は、歴史的にも、あるいは美学的にも概念として成立すると思いますが、それと同じ意味合いでアジア美術という概念はあり得ない。しかし、そう言いたい、もしくは言わせたいという理由がなくはないと思うのです。

これは今日のアピナンさんの報告の中にありましたが、ヨーロッパ的、アメリカ的パラダイムによる美術というものがあり、そしてアジア美術という言葉で呼びうる、アジアにはそれと全く異なったパラダイムによる美術の可能性があるのではないか、あるいはそれに対する期待、それがアジア美術もしくはアジア現代美術という言葉を使わせているひとつの根拠だと思います。しかし実際に、ヨーロッパあるいはアメリカのパラダイムから外れた、全くそれと異質の美術というものがアジア各国で今、作り出されているということに関しては、必ずしも私は肯定的ではありません。

もうひとつは、これもアピナンさんの今日の報告にありましたが、つまり、そういうことではなくて、簡単に、多少の誤解があるかもしれませんが、アジア美術をもっと世界的に認知させようじゃないか、何もヨーロッパ的であるとかないかということではなく、そして既存のいくつかの、大変規模の大きい国際展、例えばヴェネツィア・ビエンナーレやカッセルのドクメンタ、あるいはフランスのリヨン・ビエンナーレなどで、とりわけ今年はアジア各国からの出品が極めて少なかったのも、もっとそういう場所に、いわゆるアジア美術を積極的に紹介するように努力しよう、そのために、キュレーターの結束だとか経済的なことを指摘されたわけです。

後者の場合のアジア美術というのは、今、アジアの各国で創り出されている現代美術の認知の問題ですね。アジアと言っても、例えばネパールもモンゴルもあるわけですが、そういう国々を含めて、ともかくアジア地域以外の、主としてアメリカとヨーロッパが中心になるかと思えますけれども、そういう場所で開かれている国際展にどうやってもっと積極的に発表する機会を得ることが可能か、それにはどういった努力をすればいいか、そういうお話だったと思います。

私も最初は、前者の、つまりヨーロッパもしくはアメリカ的ではない別のコンテクストに立つ美術というものがあるアジアから生まれる可能性を期待したことがあります。昨日と今日の発言でほとんど出なかったのですが、ポストモダンという言葉とアジア美術をくっつけて議論するということがかなり頻繁に行なわれていたことがあります。これは明らかにヨーロッパ的パラダイムというのではない、つまりポストモダン、別の言い方をすると脱ヨーロッパ的美術の創造という、そういう考えを根拠にしていたと思います。私もそういう可能性を全く期待しなかったわけではないのですが、今ではたぶん、そういう考え方はあまり創造的ではないという考え方を持っています。そして、非アジア的ないろいろな場所での国際展にもっとアジア各国の美術を紹介する頻度を高めるということに反対ではありませんが、但しその場合に、ヴェネツィアだとかカッセルの国際展に、私はいささかも期待しておりません。今後、そういう国際展がアジア美術を積極的に導入して展示するという可能性はそんなに強くないんじゃないかと思う。それがひとつ。

二番目は、これは昨日出た問題ですけれども、美術館の問題です。これは今日、建畠さんがすでに触れられて少し重複するかと思いますが、確かに美術館という施設は、ヨーロッパ近代が作り出したものだと思います。日本ではずいぶんたくさん公立の美術館が設立されましたが、アジア各国のどこも同じように美術館がたくさん設立されているというわけではありません。そのためにSAMのお話も出たかと思うのです。



中原佑介
Nakahara Yusuke

しかし、どういう形にしる、美術館という施設に関しては、アジア各国は後進国であったと言っていると思うのですが、それがどんどん作られていくというのは、要するにヨーロッパで生まれた美術館と全く同質のそういう施設が増えていくということです。その中へ、これもすでに言われたことですが、アジア各国の美術をはめていって、そこへ収集、展示をしていこうという。その収集と展示の形式、方式は、ヨーロッパあるいはアメリカの美術館と根本的に異なるところは全く何もないわけです。壁に掛かる絵画、もしくはインスタレーションを含めて床に設置する作品、それで展覧会を構成する。そうすると、結局、全般的なシチュエーションとして言えば、アジア各国の美術界は、美術館を含めて非常に遅れていたもので、それを何とか急激に取り戻すというか、より望ましい状態に持っていくというのが、そもそもこのシンポジウムのテーマである「アジア現代美術」の問題なのかどうかということ。

これはどういう言い方をしても、あるいはどういう説明をしても、アメリカ型、あるいはヨーロッパ型の美術界と同じような構造を持った美術界をアジア各国も作っていくんじゃないかという、そのためにできるだけ協力し合って——戦略的にはそのほうがいいわけですから——、そして「アジア美術」という名前で押し出そうということではないでしょうか。

私は、この美術館の問題に関しては、もうひとつこういう状況があるかと思っています。これは、日本もそういうところがあると思うのですが、アメリカとかヨーロッパの美術界、とりわけ現代美術が必ずしもこれまで我々の知っている美術館という施設と相共存できるものばかりではなくなりつつあるということです。つまり、最も極端な言い方をすると、日本の美術家で言えば川俣正のような、美術館とどのような関係もないという作品に対してどう対応したらいいか。インスタレーションもその作品のタイプによりますが、美術館と関係のない、いわば美術館をはみ出した、あるいは美術館を越えた作品、それが生まれる可能性は今後ますます増大するだろうと思うのです。これは何もヨーロッパ、アメリカだけではなくアジアの美術もたぶん全く同じ方向を目指すと思うので、そういう場合に、いまヨーロッパ型の美術館を作って、そこへはめる、美術館に展示することのできる作品だけに注目していくことが、アジアの美術に対するふさわしい見方なのかどうか。その問題もあると思うのです。

昨日、福岡市美術館のハングラデシュのリキシャ・ペインティングの話が出ましたが、あれを美術作品という文脈に置こうと思えば置けるかもしれませんが、敢えてそれを、どうして美術館というひとつのシステムの中に入れて人々に見せる必要があるのか。生活の中で生きているものならば、何もそれを骨董品あるいは特別な美術品として見せることの、どのような積極的な理由があるのか。私には正直に言って、ちょっと理解を超えているところがあります。

アジアの場合に、もしも、ヨーロッパから基本的な技法を導入した絵画とか彫刻とかいう形式でないもの、そして、それぞれの地域あるいは国によって創り出されている生活の道具だとか、そういうものにも注目するというのであれば、美術館というものを考え直すべきだと思うのです。少なくともアジアの各国は、これまでのヨーロッパ風の美術館ではない新しいタイプの美術館というものを考えて、そこでは絵画、彫刻ではないものも展示ができる。つまり、敢えて美術という鑄型にはめ込まなくても、人々に見せる対象とすることができる。そういう美術館の問題を考える必要があるように思います。とりわけ美術館に関しては後進的であったが故に、アジアの諸地域はそういう美術館について最も今、能動的に考えることができると思います。簡単ですが、私の感想

です。

司会(水沢): どうもありがとうございます。今の大規模な国際展の中でこれから将来大きなアジア美術の展開というのは、どちらかというあまり期待はできないであろうという、まず大きな状況判断があるということ。それから、後半の指摘では、アジアがむしろ美術館という制度については後発国であるからこそ、それをある意味で逆手にとって、ヨーロッパ型ではない美術館を模索することができるのではないか、という二つのご指摘があったというふうに考えてよろしいでしょうか。

続いて、韓国からお招きしました李龍雨(イ・ヨンウ)さんにコメントをして頂きたいと思います。李さんは、1995年の第1回光州ビエンナーレの芸術監督をされまして、それを大変な成功に導かれた方です。また、ヴェネツィアでの展覧会、「Tiger's Tail」のキュレーションもされています。アジア美術を国際的な場でどのようにプレゼンするかという経験を踏まえ、それからまた、アジア美術の一般的な状況をどのように判断されるかということも含めて、このシンポジウムに参加されて、お考えになっていることを簡単にコメントしていただきたいのですが。

李龍雨(イ・ヨンウ): この二日間の話し合いの中で、特に次の4点について議論が集中しました。

まず第1点は、アジアの美術がどのように西洋の美術界あるいは日本、シンガポールといった場所で導入され、鑑賞されてきたかということ。第2点として、アジアの美術と西洋の美術の関係はどのようなもので、中心に位置づけられた西洋美術がどのように周辺地域に影響を与えてきたかということ。第3点として、アジアは西洋の近・現代美術に何を挑戦し、カウンタ・カルチャー(反体制文化)としてどのように解釈されたのかということ。第4点として、アジアの美術形態やアジア美術をその他の美術と識別するような、アジアの真の美術の形態や文化的アイデンティティをどのように定義していくか、ということです。

これらの観点は、美術史全体を広く眺めていく中でアジアの美術の本質的な要素及び批評的立場をどう位置づけていくかということを考える過程で重要になってきます。私が思うところでは、ここにいる皆さんはビエンナーレ等の国際展とアジアの現代美術が現時点でどのような状況なのかということに非常に興味がある。だから、積極的にキュレーターの視点を導入し、多面的にアジアの美術を捉えている。これは、アジア文化のコンテクストをしっかりと評価していることの表われだと思います。

このようなシンポジウムは、現在開催されている展覧会を分析するためだけではなく、議論そのものに意義があります。私たちは、現代美術の世界で作品を制作・発表し、消費していく時にどのように受容されるか、などといった課題に挑戦していかなければなりません。グローバリズムという名の下では文化の操作が行なわれているし、また、文化の特徴とアイデンティティとで区別する政治的な態度も未だ健在です。

「再考:アジア現代美術」というテーマなので、アイデンティティの問題がこの場で繰り返し議論されるのであろうというふうに思っていました。「アイデンティティ」という言葉は、もともとアジアにはなく、西洋が拡張する過程で出てきた言葉だと思います。昨日、デザイさんの発表の中で、アジア美術が西欧の美術界にどのように受け入れられたかというお話が出ました。西洋の批評家は、アジアの美術をきちんと理解していないので、不用意な意見を批判的に出しているというお話でした。「政治的過ぎる」、



李龍雨(イ・ヨンウ)
Lee Yongwoo

「特徴がない」、「西洋のコンテキストにはそぐわない、違い過ぎる」、「ナイヴ過ぎる」、「非常に伝統的」といった類の批判です。

これらのコメントは、1980年代にアメリカの美術館がアジアの美術を展示した時の批評家の反応ということでした。以来、表現の語彙や方法は変化したと思われるのですが、結局のところ「エキゾチック」という表現が多様化したに過ぎない現象を経験したというだけのことだと思います。デサイさんは「Traditions/Tensions」展のご経験からいくつもこのような例を挙げられたわけですが、西洋の眼差しを超えて、アジアの美術を深く理解している西洋の観客もかなりいるということを忘れてはならないと思います。アジアの現代美術家は、政治文化的アイデンティティ及び自律性といったものと非常に強く結びついていることは認めざるをえません。アジアの歴史を理解し、そして前近代と近代の美術を区別して初めて本質的に理解できることなのです。

そこでキャロライン・ターナーさんのご指摘に目を向けたいと思います。彼女は、「美術は政治的な目的を持つのではなく、芸術的、学術的目的を持つべきである」と言い、さらに「社会の基本に芸術が位置づけられるべきだ」と言われたことは重要かと思いました。私はカッセルの例をとって、この点について少しお話をしたいと思います。

今年カッセルに来た観客は、あからさまな西洋中心主義の復活だと感じられたと思いますが、確かにそう言えると思います。韓国、日本からのアーティストがひとりも参加しなかった、といったことを指してそう言っているではありません。ドクメンタの芸術監督の目には、韓国と日本の現代美術のコンテキストがヨーロッパのコンテキストと同一ではなかったということから意図的に入れなかったわけです。こういった偏見は、ポストコロニアル、またはネオ・マルキシズムの反映でもなく、日本と韓国がヨーロッパの植民地ではなかったということと区別するといった姿勢を表わしたのもでもありませんでした。芸術監督は自ら、アジアの現代美術はヨーロッパに比べて遅れているからという理由で、アジアの現代美術を取上げて取り上げなかったと言っています。こういうものの見方もひとつの意見として尊重すべきかと思いますが、彼女はいったい何を言いたいのかを、私たちは問わなければならないと思います。現代美術が20世紀においてどういう形で互いに影響を与えてきたのか、そして発展してきたのかということを理解していないのではないかと思います。彼女は「グローバリズム」という言葉も頻繁に使いました。「ブック」と呼ばれる展覧会カタログには、この言葉が繰返し引用されています。でも「グローバル」な課題と彼女が謳ったのは、政治、社会、環境の分野に限られたものでした。このような考え方は、明らかにヨーロッパ中心主義と文化的優越性の復権への叫び、と言うほかないでしょう。

皆さんもご存知のとおり、ドクメンタは日本企業のソニーがスポンサーをしているイベントです。今回のドクメンタのように巧みな手口で偏見を持たれてしまうと、アジアがグローバリズムの中に含まれることはないでしょう。文化的平等性というようなこと、つまり参加することに意義があるオリンピックや国連のようなものと同じように、展覧会も全ての国々の作品を入れるべきだと言っているわけではありません。文化的なコンテキストが違うということは任意のことですが、そういうことで排除するというのはどうでしょうか。世界人口の半数以上が住んでいる、そしてGNPの30パーセントを占めているアジアを排除するというのはどうかと思うわけです。多様なものがぶつかり合って、相互に影響し合い、文化的コミュニケーション、人間性に基づいた美術の振興を促進していく必要があると思います。展覧会ではこのような考え方を軽視することなく、グローバリズムや文化的なアイデンティティへのまじめなアプローチとして捉える必要があると思

います。

ビエンナーレで提示されているアジアの文化的多様性は、また、現代美術の特徴及び現代美術のマッピングやアプローチと深く関係しています。例えば、ヴェネツィア・ビエンナーレの日本パヴァリオンの内藤礼の展示を思い出して下さい。ひとり当たり5分の鑑賞時間しかありませんでした。その後はひとり3分間でした。それは、作品とひとりの観客が出会うことによって作品が初めて完成するというコンセプトでした。これはアジア的な発想で観客を導入するアプローチとも解釈できる作品です。プラトンの理論による啓蒙ではなく、老子的な考え方に私たちが生きようとしているのかもしれない。西洋文化を排除しようと言っているのではありません。私自身の中にすばらしいクリエイティブな神話が眠っている、それを推進していく必要があるのではないかと考えているまでです。分析結果を申し上げているのではありません。こう考えるのはどうかと議論の糸口を提示しているのです。

アジアの文化的コンテキストと、それが実現されたものを鑑賞することについては、展覧会を逆の立場から見えていくといいかと思えます。西洋から見たアジアの文化という話をしてきたので、ここで1995年に韓国で開催された光州ビエンナーレについてお話ししたいと思います。光州ビエンナーレは異質な文化が遭遇し、「他者」を融合させていくプロジェクトでしたが、その第1回目の芸術監督として関わり、これを冒険的な文化事業にするために、私はいくつかの点を強調しました。

まず初めに、まだ西洋に進出していない第三世界に向けてビエンナーレの扉を広く開けようと考えました。第2に、普通はビエンナーレなどには顔を出さないような人たち、例えば若い世代を入れ、常連を排除すること。またパフォーマンスも多く取り入れることによって大衆的な観客も動員するという。次にコミッショナーをアジア、北アメリカ、南米、東欧、西欧、中近東、アフリカといった地域ごとに指名して、基本的に、協力的な創造活動であることを目標に置きました。西欧、東欧というグループは、後に東欧のコミッショナーの提案により、ヨーロッパ1、ヨーロッパ2という分類に変更しました。

コミッショナー間のコラボレーションの結果、ビエンナーレは民族的なものからアグレッシブ・アート、デジタル・アートといった広範囲にわたる多様な20世紀美術を展示したので、制度化され、洗練された美術を無視し、既成の美術概念に挑戦するような生き生きとしたビエンナーレが実現できました。そして、コンテキスト化され、類型化するといったビエンナーレの弊害はなくなり、伝統や歴史は相対化されました。

この総合的なアート・フェスティバルは、今までのいわゆるビエンナーレ・カルチャーという政治的な背景を持つ高尚な知的ゲームとはずいぶん違ったものになりました。

しかもそれは、成功とか失敗という問題ではなく、ひとつの固有な例として、地域主義とグローバリズムの弁証法的な対話の場として見なされたわけです。他のビエンナーレと一線を画したという点で大成功だったという人もいれば、レベルは低かったかもしれないけれど面白いアートイベントだという人もいました。第1回目は、160万人の観客を動員しました。第2回目は今年9月1日に開かれ11月27日まで続きます。「Unmapping the Earth (地球の余白)」と題され、世界の美術を地政学的な観点から捉えようとする展覧会です。第1回目のビエンナーレに関しては、私はアジアの美術の絶対性を主張したわけでもなく、また他の国際展と区別される全くユニークなコンテキストのものであるとも思いません。

アジアは西洋と相対してアジア地域をどう解釈するか、相互理解なのか、補完的コ

ンセプトなのかということに非常に敏感です。なぜなら、グローバル化が進む今日であるからこそ、各地域とも自分のアイデンティティを追求しているからです。この複雑な文化戦略は、現代美術に限らずどんな美術のジャンルでも今問題となっていることです。20世紀の美術は、論理的すぎるほどの理性が勝っているという側面があります。そして理論武装した美術に私たちも慣れてしまった。クラークさんは、過去30年間のディスコースについて分析され、近代と前近代、さらに脱構築の時代にアジア美術がどのように変遷してきたかということ指摘されました。建畠さんは、1970年代からの流行と言ってもいいインスタレーションの警戒すべき傾向についてお話しされました。西洋ではアジアの現代美術の展覧会を企画するのに苦労しているかもしれません。どのような分類で展示するかという問題、どのアーティストを選ぶか、どのように財源を確保するか、PRはどうするか、等等。同様にアジアの美術館でも西洋美術の展覧会をどのように企画するかで悩んでいます。教育的効果を得ること、他の文化を移植するためには美術史上の巨匠の作品ばかりを見せるだけでは足りません。

アジアのキュレーターはさらに重圧にさらされています。すなわち、脱構築的なプロセス、あるいは再解釈のプロセス、別のアイデンティティの解釈を迫られ、一般国民から受ける政治的なプレッシャーや国民感情のプレッシャーを経験しています。そうした中で、東西ともにひとつの理解を求めていかなければならない。テキストにこだわり過ぎたり、主義を主張するアプローチは阻害要因になりかねません。また受容側重視の大衆化されたアプローチも危険です。キュレーターは、国家、伝統、そして地域という観点と世紀末のグローバル・カルチャーとを擦り合わせる仲介者の役割を果たす人たちです。

アジアの文化的な伝統を復活させる努力は今後とも続くでしょう。西洋のグローバリズムと美の方法論も説得力をもって影響を与え続けるでしょう。西洋とアジアとでぶつかることもあるでしょう。しかし共生する環境では当然と言えるかもしれません。つまり、アジアにおけるグローバリズムと西洋における地域主義は共存関係として存続していくのです。その中で私たちが注意すべきは、分裂と覇権主義の枠組みの中で発生する優越意識、あるいは中心主義といった有害な作用にどう対応するべきか、といった点ではないかと思います。

司会(水沢): 最後に光州ビエンナーレを踏まえての李龍雨さんのコメントに興味深くお聞きしました。非常に素朴な質問なのですけれども、光州ビエンナーレという大規模な国際現代美術展を開いて160万人動員したということは、普通どのぐらい現代美術が韓国で受け入れられているかという状況を考えると、かなり違う、非日常的な出来事だったと思います。現代美術をどう受け入れるかという視点から見た時に、この光州ビエンナーレは、李さんの理念とはまた別に、実際にどういうものであったかと分析されますか。

李: 160万人は予想を上回る記録的な数字です。ビエンナーレを動員数や、提示された理念や作品の傾向だけで判断するべきではないと思いますが。ビエンナーレ会期中、観客をインタビューして反応を確認しました。地元の農家の人々と話した時には、たまたまキューバの作家であるアレクシス・レイヤ・ケイチャーの作品の前には、この作品は5万本の空瓶を小さな木製の舟に乗せるといったものでした。韓国とキューバは正式には国交がないため、キューバからこの空瓶を持ってこることができ