

ず、韓国のビール会社に頼んで瓶を提供してもらいました。この作品は最終的に大賞を獲得しました。農家の人も美術愛好家も揃って第1回目のビエンナーレを見に来たのです。MBCテレビ(文化放送)にもお願いして、毎日30分ずつビエンナーレを取材した番組を流してもらいました。特に昼間テレビを見る主婦を対象にした番組です。ビエンナーレや現代美術のコンテキストがわかってもらえなくても、せめて実際に見に来たり、美術を理解しようとする興味を持ってもらえたかと思います。

司会(水沢): お二方からコメントをいただきました。ややシニカルというか、冷静にコメントされた中原さんと、光州ビエンナーレという非常にホットな体験をして、今そのエピソードをお話いただいた李龍雨さんとは、当然立場の違いから距離感があり、判断はズいぶん違いますけれども、現代美術をアジアという名前で括って、それをある意味で文化操作するというようなこと、アジアという括りが本当に意味があるのだろうかとか、そのこと自体には多少疑問があるということは、最初中原さんからご指摘があったと思うのです。

まず、一番基本的な問題だと思いますが、アジアの美術という言い方をした時に、それを本当にある文化的な操作において、世界中に流通させ、そして、それをまた、表現として認知してもらい、グローバルなコンテキストの中に置いていく努力は、もちろん理念として人間のコミュニケーションの行為ですから当然奨励されるべきことですが、この現在のあり方というものに対して、今並んでいる3人のパネラーの方からコメントをいただきたいと思います。まず、キャロライン・ターナーさんからお願いします。

ついでに、ターナーさんに対して質問票がひとつ来ておりまして、これをいま全部お聞きするのはちょっと酷なものですから、ひとつに絞って今のことと関連させながらお答えいただければ嬉しいのですけれども。

「クィーンズランド・アート・ギャラリーというギャラリーを使うことによって、展覧会が本当の意味での美術の熱気というものをむしろ調整し、人に伝え、コンテキストをよりよく啓蒙活動によって教えることによって、かえって、アジアの美術が持っている本来の熱気のようなものを失わせて、そして非常にわかりやすいものへと浄化させる。ある意味で非常に毒があればそれを取り除いてしまう、そういうような機能を現代美術の展覧会というのはしてしまうのではないか。そういう危険性をクィーンズランドのトライエニアルの経験の中では、どういうふうにお考えか」。

という質問票が入っていましたので、それも含めて、今のアジア美術の紹介のあり方に対する問題点に関して、ターナーさんからコメントをいただきたいと思います。

ターナー: もちろん用語としての「アジア現代美術」は私たちが便宜的に使い始めた表現です。しかし、第1回のトライエニアルをやった時は、観客に対して一括りにできるようなアジア美術というものはないということを見てもらうことが目的でした。多様性を強調したわけです。現在では、その多様性から少し進んで、共通性について議論できるような段階になってきたかと思います。

中原さんがおっしゃった非ヨーロッパ美術あるいはヨーロッパ美術でない美術といったものの確立という考え方に私は賛同します。将来どうなるかはわかりませんが、アジア地域の美術を語るための新しい非ヨーロッパ言語の構築は必要だと感じています。アジアをひとつに捉えていないとしてもです。いわゆる欧米中心の言語ではない言語の開発ということです。

それから、ご質問にあったように、私たちはアーティストが自分の社会の中で作品を作った環境とは違う環境で美術を展示しています。アジア・パシフィック・トライエニアルの成功は、展覧会担当者と実際にアーティストたちが直に共同作業をしながら準備することによって導かれるという点が重要かと思います。例えば何ヵ月も、我々の所へ来て制作したアーティストもいましたが、そういうことが役に立ったのだと思います。ほとんどのアーティストは実際に来て制作するのです。共同作業をする過程でその作品の本質的な要素を伝え損なってしまうのかどうかは、私もわかりません。私たちが勝手に作品を紹介するのではなくて、アーティストにパートナーとして参加してもらうということが重要ではないかと思います。

李さんのコメントの中で疑問に思われた、私たちの目的は芸術であるべきで、政治であるべきではないという考え方について、一言申し上げたいと思います。これはあくまでも一般論として言ったことなのです。というのも誰でも知っているとおおり、政治が芸術に影響を与える可能性は際限なくあることは否めません。冷戦終結後の現時点では、アジアのアーティストがある種のアート、ある種の政治的な色合いを持ったアートに対して拒否反応を持っているということも確かです。私たちのクィーンズランド・アート・ギャラリーでは、目標は政治ではなく芸術だと考えているということを述べたまでです。展覧会を開催する時、自分たちの国の人々のものの見方、その人たちが住んでいる、その地域のものの考え方に当然影響を与えるわけですから、どういふ動機で展覧会をやるのかということは大変重要な問題です。そして、それは政治ではなくて、やはり芸術という観点から開催する努力をしなければならないと思います。



司会(水沢): 先ほどの南條さんの質問の中にあつたクオリティという問題を、その時は考える時間がありませんでした。もちろんアート・ギャラリーですから当然アートという視点からアートであることを保証しているクオリティの基準を考えた時に、例えば従来の価値基準をアジアの美術にも当てはめるとことによって、その価値基準そのものが揺れるということはないのでしょうか。そのことによって、美術館というものが何か変わっていかなければいけないとか……。

それからこれは先ほど、最初に中原さんがコメントされたことだと思うのですけれども、何か違う形の美術館についてです。美術館内部におられて、トライエニアルの経験から同様のことを感じられるかどうか。それをターナーさんに、またお聞きしたいのです。

ターナー: 中原さんのご指摘は重要だと思いましたが、後小路さんのご意見とも合わせて興味深いと思いました。

クィーンズランド・アート・ギャラリーは、できれば新しいタイプの美術館になりたいと思っています。政府からも近々公式発表があるかと思いますが、美術館の増築計画が現在進行中で、新しいスペースには近代美術と来世紀の現代美術を展示しようと考えています。美術館のスタッフともどのようなものにするかよく話し合っていますし、施工前から建築家と顔合わせをしています。中原さんや後小路さんが新しいタイプの美術館の必要性について述べられました。私たちが答えはまだ出ていませんが、新しいタイプの美術館という話題をもう少し追求する必要があると感じています。美術館だけではなく、展示に対する新しいアプローチとか、展覧会の新しいやり方、どこまで他のアートを含めていくかという問題もあるでしょう。オーストラリアでは、アボリジニー・

アートをどのように取り扱っていくかという課題を抱えています。例えば美術館に置くべきか、アボリジニー本来の場所に置くべきか。儀式や精神性の部分はどのように取り込んでいくか。まだまだ解決の方策は出揃っていません。

美術のメディア別に分類して出来た境界線は薄れてきている、溶解してきていると感じています。例えば映画は20世紀の偉大な芸術のひとつだと思うのですが、映画を収集している美術館は少ないですね。パフォーマンスも特にアジアの中では非常に広く見られ、アートを理解する上では必須だと思うのです。新しい美術館は、まず「アート」をどう定義するかによって、その内容が決まってくるのではないかと思っています。

司会(水沢): それではジョン・クラークさん、全般的なアジア美術の現状というか、未来というか、全体的な問題でコメントをいただけますか。

クラーク: 僕はきのう、マレーさんがちょっと触れたところを、今でも取り上げるべきだと思います。つまり、19世紀の日本の写真は西洋的なものであるということについてなのですが、私はそのような意見に疑問があります。これは基本的な問題に結びついていると思います。

皆さんもお気づきになったかと思いますが、ターナーさんと私は「Western (西洋)」という言葉を意識的に使っていません。私たちが使っている言葉は、「Euro-American (欧州及びアメリカ)」あるいは「Euramerican (欧米)」という言葉です。たぶんターナーさんも同じ考えだと思いますが、西洋では国家形成の過程で基盤やシステムを整備した結果、ある形に定義された文明を作り出してきました。その文明の産物として技術と文化が発達したわけですが、18世紀から19世紀にかけては、美術は科学技術と別のものとして扱われるようになりました。技術と美術との間に境界線が引かれるようになったこと自体が近代国家形成の基本にあります。

しかし、軍事的植民地化以後のアジアを考える時、「西洋」という言葉より「欧米」の方が適切ではないか。「西洋」は「近代文明」と同列に扱うものと理解してみてください。結局美術をどう分類するかという問題の中で、戦後のアジアのものは全てが「西洋」の真似事だと言われるようになった。

この西洋文明によって生み出された技術や美術を作り出した文明は優越主義を誇っています。オーストラリアに照らし合わせてこれを考えると非常に明解になります。オーストラリアは白人によって作られた文明が基となって国家形成をしています。技術が伝播されるように文明や文化も伝播するのです。19世紀のオーストラリアはまだ植民地でした。そういう苦い過去を背負っています。今ここで問題にしているのは西洋文明と異なったコンテキストの中で生み出された文明です。

「西洋」的な考え方は、西洋人の優越主義によってさらに増幅されています。例えば19世紀の写真が西洋的な性質のものであるというならば、それもそうでしょう。写真技術はもともと西洋のものであります。でも1842年にはすでにアジアに写真が出回っていた記録が残っています。今でも残っている写真で最も古いものは1857年頃のものだと思いますが、この頃に写真技術があったというのは何も日本に限ったことではありません。1860年代にはインド人の写真家が中国の海岸で写真を撮っていました。西洋人がもともとは写真をアジアで撮り始めたのですが、中国人はそれを見て技術だけを学んだのではない。写真という技術を通して得られる自らの視覚をも身につけた。



ここで身につけた視覚は必ずしも西洋のものそのものではない。文化は伝播されないという間違った考え方に陥っていないでしょうか。

司会(水沢): 僕が正しく理解しているかどうか自信はないのですが、クラークさんが言いたいのは、ヨーロッパの、例えば文化的な近代のあり方というのは各国によって違うものであるということですか。

クラーク: 結局、ヨーロッパ的な近代国家形成の各要素、例えば国家、人民、社会、基盤、制度といったものは、科学技術を伝播するものだと考えられています。でも文化は従来伝播できないものだと考えられてきました。しかし、写真技術のように「西洋」のものとして理解されているものは、実は西洋に限られたものではなくて、人間の文明の発展過程に出てきたものだと理解することはできないでしょうか。

司会(水沢): 伝播しているのですね。

クラーク: 伝播しているのです。

司会(水沢): それが例えば写真ひとつ取ってもそのことを確かめることができると、そういうことですね。

クラーク: ええ。そうです。

司会(水沢): わかりました。ある意味で文化的な対話というのは、写真のような技術が入ってきた時によっても、視覚的ディスクリプションは完全に伝わっているから、完全にそれぞれに表現としても生まれているというわけですね。中国には中国の写真があり、インドにはインドの写真があり、日本には日本の写真がある。それを19世紀という枠で見た時に、コロニアリズムの枠組みでヨーロッパの影響はこういう形で日本に現われているという言い方ではいけないという……。

クラーク: いや。ヨーロッパ的だ、西洋的だと言っている文化の構造と文化の中にある技術を考えた時に、技術というか手法は伝播可能です。毛沢東が19世紀中国の思想家の考え方に則って言った言葉にもあるように、中国のものはもの本質を表わしたものであり、西洋のものはものの使い方を表わしたものであると言っています。つまり、遺伝的に西洋人の優越感を確認できるような形で東洋に伝わったひとつの知識構造ですね。私たちがここで議論している中にも、この構造が内包されているように感じます。

司会(水沢): ありがとうございます。非常にむずかしい問題が背景にあります。建島さんのほうから、また別にコメントを頂けますか。

建島: 今のクラークさんのお話を完全に理解できたかどうかわからないのですが、非常に重要な問題があるように思えました。それまでの文脈では、基本的には地域の問題、地域理解の問題ということでマルチカルチュラリズムが論じられてきたように思う

のですが、クラークさんは歴史的な事実関係を押さえ、イデオロギー的に言われている文化的な多様性とは違った文化交流の、例えば写真なら写真が、いつ、どこに、伝わって、どのように最初に使われたのかという経緯を重要視されています。そういう歴史家としての視点が背景になれば、その時代のイデオロギーに流されやすいのではないかという、そういうことでもあるかと思うのです。

キュレーターがマルチ的な知識を持ち、また歴史家とコラボレーションする必要も出てくるのではないか。そのことは重要な指摘だと思います。例え現代美術展をやる場合も、やはり我々は歴史的な経緯を正確に踏まえておかないと、ある表面的な理想主義か何かに流されて事実を誤認してしまいかねません。

李さんからいろいろ興味深いご指摘があって、ドクメンタが一応グローバリズムということを目上に掲げているけれども、これは現実には、中国の二人の作家が出てはいましたけれども、欧米の作家が中心であった。もちろん、その欧米主義がグローバリズムとして成り立つというような構造は、彼らの問題としては構わないとは思っています。

そして展覧会としても十分にクオリティの高いものであった。このクオリティというのは、先ほど南條さんからご質問があったように議論がありますけれども、今ウエスタン・スタンダードとしてと、とりあえず言うておきます。しかし、あのドクメンタは未来に向けてのヴィジョンが全くなかった。もっとも、そういう展覧会をやろうとしたのではないのだから、なければなくていいかもしれない。

そこから我々が言えることは、ヨーロッパとアメリカだけで成り立つグローバリズムということに対して、我々が対立的に、例えばアジアということでも成り立つグローバリズムを用意すればいいということではもちろんない。

特に地域主義とかナショナリズムは、共通の対抗相手、あるいは共通の敵を捏造することによって最も簡単に作られていくわけですから、そういう二極構造としての理解は危険だと思います。つまりボールをもうひとつ作る分極化であってはならない。それを第1回光州ビエンナーレで地域主義とグローバリズムの弁証法的な展開というふうにおっしゃっていらして、これは非常に重要な視点ではないでしょうか。

やはりどこかで我々はグローバルな視点を持たなければいけない。但し、地域主義を忘れるわけにはいかない。地域主義だけに依拠してしまえば、それは何か共通の対抗相手、ヨーロッパならヨーロッパ、ドクメンタならドクメンタに対抗する光州ビエンナーレのような図式に陥ってしまうわけですから、そのようなことを今、繰り返してはならない。むしろ、分極化ではなく多様性を取り上げるという姿勢が求められているというふうにお話を伺いながら考えていました。

もうひとつ、中原さんが最初におっしゃった美術館の問題です。インスタレーションの作品を中心に論じられたと思うのですが、本来、美術館に縁のない作品にどう対応するのか。もちろんこれはアジアだけの問題ではないと思いますが、特にアジアの問題として言うならば、その時に、アジア型の美術館を作るべきなのか。必ずしも二者択一の問題ではないにしても、そういう考え方がありうる。

アジア型の美術館を作るというのはひとつの選択肢かもしれないけれども、基本的にアジア型美術館という言葉自体が、私には語義矛盾だと思うのです。やはり、その場合には、美術館という概念自体を我々は放棄せざるを得ないのではないか。私は今、美術館が全てではないにしても、その概念を放棄すべきではないと思います。アジアの今後にとっても多くの美術館ができてくることは、現代美術に非常に大きな役割を果たすはずですよ。

そして、これは美術館である限り、それは何程かやはり近代市民社会ということ为前提とした施設であらざるをえないのです。その場合に、直ちに問題になるのは、市民社会というものが成熟してない状況で美術館ができた時にどうなるかということ。それは非常に大きな困難な問題です。これほどたくさん美術館のある日本でも、自立した個人とか、権利意識を持った市民ということは把握しにくい状況におかれていて、大きな矛盾を抱えている。アジアに今後、美術館ができていく時に、市民社会のない所に、あるいは日本と同じように不十分であるような所に設立されていくわけですから、そういうもうひとつの困難を我々は抱えてしまうだろう。

そのことには、やはり啓蒙のプロジェクトとして現実に対処していくしかない。つまりちょっと高飛車な言い方をすれば、教育、啓蒙、普及ということと並行していかなければならない。市民革命の結果成り立った美術館というヨーロッパのような歴史を我々は持っていないからと言って、美術館はアジアに必要なものだ、根づく理由はないのだということではない。

そのグレーゾーンのようなところで我々はやっていかなければいけないので、あまり問題をすっきり整理しないで、つまりさまざまな矛盾を抱えながら、それでもなお美術館というものを、今後、やはりアジアの国々は設立していくべきであるだろうというふうに思っています。

司会(水沢): アジアの現代美術を、参加者が美術館関係者が多いということもあって、どうしても美術館というファクターで絶えず考えてしまうわけです。しかし、美術の現場というのは、先ほどの村上さんの発表もあったように、もっと非常にアモルフというか形のないうまに見えないようなマーケットも形成しつつ展開しています。

それは必ずしも美術館という文化政策的なものとうまく連動するかないか、そういうことは全く偶然でもある。あるいはそれをコントロールしようという美術政治的な企みもある。つまり、いろいろそこを工作して、現代美術というものを広い形で、市民社会に開かれているはずの美術館とか、美術展というものによって人に見せようとしているわけです。これが果たして、市民社会が基本的に内発的に形成してきたとは言い難いアジアの国において、美術館の形をそのまま使っているということは、何か基本的に大きな問題があるのかないのか。

これは大問題過ぎて簡単には答えられないかと思いますがけれども、もちろん今ある美術館という形の中に残されているいろいろな可能性があって、それを使いながら、その器の中にアジアという美術を入れて、その可能性を検討し紹介し、それを多くの人間に見てもらい、理解してもらおう。そのために、数多くの言説を使って、その独自のコンテキストを説明し、それを啓蒙機関的にそういう形で現場の美術を回収しながら、一種サーキュレイトさせていく。それが大きな資本で動けば動くほど、その地域の現代美術は何か拾い上げられて、提示されているように見える。けれども、基本的にもう一度考えた時に、これは果たしてどのようなものなのかという、その状況に対して、例えばアーティストは、先ほどホン・リュウさんはアーティストも選んでいるのであるということを最初に非常に強調されたと思います。これはかなり根本的な問題で、それぞれの立場から簡単にはコメントをしてもらえないかもしれません。今回の全パネラー、参加者を含めて、何かコメントをしたいという方はいらっしゃいませんか。

針生: 先ほどのセッションで、アピナンさんにフロンティアをどう考えるかという質問をし

ました。それは簡単に一口では答えられない問題であることを承知した上での質問だったので、アピナンさんの答えを聞きながら自分でも考えました。

今ある国際展などにアジアの作家たちをどう押し出すか、そのために何カ国かが共同する。それも重要ですけども、本当を言えば、そういう所に2人か3人の作家を押し込むかどうかということは、どうでもいいことだと思っています。

それよりも、要するに西洋に代わるようなパラダイムを背負った作家、つまり水沢さんが言った価値基準、パラダイム、あるいは戦略と言ってもいい、そういうものを背負った作家が押し出されて、その背後にあるものが感じられたら、国際展のキュレーターがピックアップすることもあるというふうに思うのです。

つまり、アジア諸国が共同するとすれば、ひとり二人を既存の国際展に押し出すために経済的、政治的に共同するというよりも、各国の中で、そういう新しいパラダイムを作る。

そのパラダイムについては、この2日間いろいろな質問が出ています。バングラデシュのリキシャ・ペインティングのような実用品は美術とは全然考えられていないが、日常生活の中にある造形作品だから無視できない、ということで福岡市美術館は「アジア美術展」に取り上げた。それから柳幸典さんや村上隆さんなどが取り上げている旗とかアニメとかいうような大衆文化があります。モダニズムがあり、そして日本では公募団体の美術があり、そういうもの全体を見渡して、それを批判し、それを突き抜けながら、どうやって新しい自分の表現を打ち出していくかという戦略、パラダイム、価値基準が、その国だけで作らなくてもいいのだけれども、共同でもいいのだけれども、欧米に対抗するものとして作られてないのです。どこにもないのです。中国のように長い伝統を持った所を見ても、現代ではないのです。それを作ること、そのためにアジア諸国の芸術家や批評家たちが共同することのほうが現実的であり重要だということを、私は言いたかった、フロンティアという言葉で。

司会(水沢): デサイさん、どうぞ。

デサイ: 「西洋」の代案というお話でしたが、アメリカでも変わりゆく美術館の役割という認識が広まっています。ハイブリッドであるという点では、アメリカもアジアと同じぐらいハイブリッドな国です。そこで考えなければならないのは、ハイブリッドの定義を同列に揃えるのではなく、それぞれのコンテキストの中で違うのだということを認め直すことによって、このいわゆるグローバル化している世界を考え始めることができるのではないかと思います。この感覚がつかめれば、西洋モデルの代替案としてのアジアのモデルという議論に執着しなくなるでしょう。現実には二極分化した状況は存在しないのですから。アメリカでは19世紀モデルの延長上にある美術館の役割が大きく変わらなければならないということを認識しています。従って、いろいろな方向へと美術館も進化しつつあります。

そこで、日本の方々にぜひ伺いたいと思っているのは、日本は日本自体をどのように位置づけているのか、ということです。アジアについて、また西洋とは別の枠組みにあるアジアについては多く語られてきましたが、日本の方々は自分たちをどのように見ているのですか。アジアの内ですか、外ですか。どのような立場にいると考えているのかが、見えてこないのですが。



司会(水沢): 非常に大切な質問で、私自身も美術館の人間ですから答えを用意しなければいけません。でも、私はモデレーターなので、とりあえずコメントを差し控えますけれども、後小路さん、まず口火を切ってお答えいただけますか。

後小路: 私の昨日の発表自体が私としてはその答えのつもりだったのですが、おそろくつたない発表で意を尽くせなかった部分もたぶんあるのだと思います。

私たちは、つまりアジアの一員としてアジアの美術という枠組みの中で日本の美術を捉えていこうということで、アジア美術館を作るわけです。中原さんがご指摘になったバングラデシュのリキシャ・ペインティングの展示に関してですが、リキシャ・ペインティングだけを取り上げたわけではなくて、「アジア美術展」という展覧会の枠の中で特別部門としてリキシャ・ペインティングを取り上げたわけです。その時に、欧米の美術の影響を受けた、いわゆる現代美術と言われるようなスタイルの美術だけではなくて、リキシャのように日常の中に生きる別の視点の美術——それは美術ではないかもしれないけれども——、そういうものを同時に展示することによって、全く別のものが見えてくるのではないかと、そういうふうを考えてアジア美術展の枠の中で展示してみたのです。

その時に、そこで新しい可能性が見えてくるかと思ったのですけれども、実はそれもやはり美術館という近代の装置の中で、それに絡め取られてしまって、ある意味では美術としてしか見えないという経験をしましたので、その反省に立って、むしろ美術館という枠をどこか壊した、別のもの、別の可能性を探りたいと思っています。アジア美術館の名前はずっと「(仮称)」と付いているのですけれども、名前が決まらないことの原因のひとつは、私たちが作ろうとしているものが、果たして美術館と呼んでいいのかどうか、もう少し美術館という制度を越えたところに何か新しい可能性を見つけられるのではないかと、アジア美術館を考えているからです。

司会(水沢): 要するに今までの物体としての美術館の器と、今度のアジア美術館が、やはり何か違う機能とか理念とか、そういうものがあるのかどうか、もう少し具体的にお話いただけますか。アジアのさまざまな国の中でアジアに関する(これが将来どうなるかはわからないにしても、一応その方向でできる)最初の美術館として、旧来の美術館の型と、やはりこれが違う。ひとつのヨーロッパ型とは何か違う要素を持っているのか、持てるか、あるいは持とうとしても、今の日本の美術状況の中では非常に困難であるのか。そういうこともちょっと聞かせていただきたい、という質問だったというふうに、私は聞いたのですが……。

後小路: それについては、デサイさんがおっしゃったように、アメリカにおいても美術館は変わり続けていて、従来の美術館、近代というひとつの時代の産物としての美術館というものからどんどん脱皮していくのだ、変わっていくのだという意見がありました。我々も、アジア美術館をイメージする時に、ひとつは昨日街の中に出ていくということを強調したわけですが、美術館という一種神聖な場所、あるいは特権的な場所の中で美術を見せるのではなくて、そこからむしろ街の中とか、日常の中に美術を解き放つということを考えているわけです。

司会(水沢): ありがとうございます。では、村上さん。



司会(水沢): 私からも一言コメントしたいと思います。私自身は神奈川県立近代美術館という日本ではかなり古い近代美術館の学芸員です。日本の現代美術の海外での紹介は、今までいろいろな形があるわけですが、日本という文化は、必ずしも一元的なものではない、日本の中にはさまざまな文化の要素が隠されていて、それこそ日本の中にもたくさんアジアがあるということを、日本の美術は実はたくさん語っていると私は思っています。

ですから、日本の近代、現代は、クラークさんが言うように、それは本来、その繋がりを全部見て、理解し考えなければ、やはりわからない非常に複雑なコンプレックスを作っていると思うのですが、これをもっと丁寧にそのコンテキストを含めて伝える、説明する、考える、そういう機能の場として美術館はある。

おそらく鎌倉の近代美術館の活動というのは、その日本の近代というのはいったい何かということを、江戸時代のヨーロッパの強烈な影響——これはオランダを介してで

すけれども——など、日本の中にある、日本でない要素というようなもの、または大陸中国からの影響などいろいろな形のことを細かく検証しながら、丁寧に解きほぐそうとはしてきたと思います。その中に、例えば韓国のイメージの問題のような非常に扱いにくいデリケートな問題がありますが、そういうものも日本の近代の美術を丁寧に見ていけば必ず浮かび上がってくる。

日本の近代美術館はこれだけ日本各地にありながら、日本の内在的な、そしてその内部には実は外部が隠されているわけですが、そういうものの探求の努力もまだ足りない。むしろ、それをしっかりやり続けて、現代のインターナショナルなものとの繋がりを模索しないといけない、というのがおそらく私が勤めている神奈川県立近代美術館の大事な使命で、これをやるためにまだたくさん時間がある。今は日本の近代美術を展覧会という形で研究し提示する段階です。

ですから、鎌倉の近代美術館はこういうアジア美術の異常な盛り上がりを受けてアジア人作家をやるかという、おそらくまだやれない状況だと思います。もしやるならば、日本の近代との接点でまず始める。日本と非常に接点の深い中国の木刻運動などいろいろな形での日本との接点がある。そういう場所を、まず歴史的に丁寧に解きほぐしていく。そういうものが歴史の中から今後あるべき文化の混ざり合いみたいなものをどのように教えてくれるか、これをまず、チェックしていきたいというのが神奈川県立近代美術館の現在の状態であり、やるべき仕事であるというふうに、私は個人的に認識しています。

それでは、アジアの中で日本をどう位置づけながら美術館活動があるべきだと日本人は考えているのか、というデサイさんからの鋭い質問に対して、建畠さんも日本の美術館を経験した人間としていかがですか。

建畠：いま私は美術館を離れてしまっているので、もう少し一般的なことでお答えしたいのです。

日本は、最も早い時期に、しかも最も巧みに近代化に成功した国であるが故に、アジアの中で逆に孤立している、あるいは警戒心を他の国に抱かせているという事実があります。しかし、基本的には、日本はアジアの一員であるし、一員としての意識を持つべきだし、事実持っているのだと思うのです。ただ、いくつかの国については、第二次世界大戦中の植民地化の記憶が残っている。それから幸か不幸か圧倒的な経済力があるので、そのヘゲモニーに対する各国の警戒心は拭いがたい。

実際、アジアセンターや、あるいは福岡市美術館を中心とするアジア展の企画に対して、これは私も現地の何人かのアーティストから実際に耳にした言葉ですが、経済的な進出を補完する文化戦略の一環として機能しているのだと、そういうふうな反発がある。

それから、私の世代が直接経験したことではないのですが、例えば一衣帯水という言葉があります。朝鮮半島と日本は海峡はある、溝はあるけれどもひとつの衣を着ているのだと。この美しい言葉が植民地化の口実に、あるいは正当化する理論となってしまったというような記憶も残っていて、だから、我々にとって——若い世代になるとだんだん変わっていくかもしれませんが——アジアの一員であると主張するのは、必ずしもオプティミスティックに主張するのではなくて、ある批評性を常にくらえ込んでいなければならない。ストレートに言えないという状況は、残念ながらまだ存在しています。

司会(水沢): アピナンさん、どうぞ。

ポーサーヤナン: 日本というのは、とてもワクワクするところだと思うのです。なぜかという、ハイパー気味で分裂症気味で、いつも動いている。常に精神的、また文化的飢餓状態にある。日本というのはとても面白いと思います。

日本はアジアについて常々語るのだけれど、心の中では本当に日本的であり続けます。日本人の「アジアはひとつ」という考え方はアジアを細かく見ていかなければ意味がないと思います。対中国関係、対台湾関係、対韓国関係などのように戦中の植民地支配の記憶が強い国との関係と、タイ、マレーシア、インドネシアというような国との関係は別個に捉えなければならない。

中原さんに、質問をしたいのです。というのは、このセッションの冒頭で中原さんがおっしゃったことをちょっと奇異に感じたからです。対話を促すためにあえて奇異なおっしゃったのかもしれませんが、「後進国」であるとか、「アジアはまだこの分野では後進的である」とか、繰り返し3回ぐらい「バックワード」であるということをおっしゃったように思います。それはどういう意味でおっしゃったのでしょうか。福岡市美術館ではリキシャ・ペインティングをアートとして見せたということですが、それがハイアートなのかローアートなのかは問題ではありません。私は展覧会を見て、非常に魅力的だと思いました。

それからSAMは、シンガポールにおいてヨーロッパ・モデルの美術館を作ろうとしたということで悲観的な見方をされているのでしょうか。またそれから、アジア地域における美術館関係者が一緒になって、アジア以外の所で行われている大きな展覧会にアジア人作家の作品を一所懸命プロモーションしようとするのは、あまり意味がないようにおっしゃいました。なぜなのか、伺いたいと思います。

中原: いくつかの質問にお答えします。

「後進国」というのは、例えば日本も1950年代頃まで、ほとんど美術館というものがなかったわけです。先ほど水沢さんが触れられましたが、最初に鎌倉の神奈川県立近代美術館、その後、東京国立近代美術館ができました。美術館がたくさんあるから先進国ということではなくて、美術館に関してはヨーロッパのほうが先進国だということを目指した、それだけしか意味はありません。

その次に、リキシャ・ペインティングのことですが、それは私との見解の違いであって、つまり、これはヨーロッパの美術ですでによく知られていることですが、既製品を美術作品として展示するという、全く同じようなことで、日常生活で使われているもの、特にあの場合はペインティングという点に着目して美術館で展示することならいいのですが、絵画とか彫刻ではなくて、そういう生活で実際に使われているものを美術館で展示するという、それをどういうコンセプトでやるのか。

なぜかという、それを美術館に置けば、やはりこれは一種の作品になるわけです。つまり、我々は作品としてそれを見るほかないのかということです。

デザイ: ニューヨークのジャパン・ソサエティでは、看板を展示した展覧会が人気を博しました。看板は重要だと思われたし、魅力的だと評価された。民芸品、工芸品、トライバル・アートを展示する展覧会も多く開催されています。つまり、日常的なものが展示されていくということは長年にわたって美術館や博物館の文脈の中に位置づけら

れているのではないかと思うのです。

リキシャ・ペインティングはけっして例外ではありません。これはただ、あくまでも日用品をあえて美術館の中で見つめ直す、そしてさらに意味を積み重ねていくことにほかなりません。

中原：一言だけ申し上げます。そういうことをやられているということは私は百も承知です。例えば、日本には博物館というのがあって、いろいろなものが展示してあります。それから看板については、私もニューヨークのジャパン・ソサエティで看板の展示会を見ました。でも、あれをいちいちアートワークとしては見ないと思います。つまり、文化的な資料でもあるし、風俗を示す。そして、この看板の芸術性はどうかどうか議論はしてもいいけれども、そういう形で集めて展示はしてないと思うのです。

それに対して、私は反対しません。だから、アートミュージアムに並べれば全てアートだと言えば、これは極めてヨーロッパ的な発想だと思います。

司会(水沢)：おそらく今の中原さんのコメントは、先ほどの村上さんの作品のように、例えば江戸の看板の流儀を利用して、そして、中村という名前の看板を江戸のスタイルで提示する。その場合はやはりアーティストがやったからアートというふうに見るといことなのですか。

中原：いや。それは先ほどどなたかが村上さんに質問されたけれども、どうしてそんなに現代美術ということにこだわるのかという、そこのところですね。つまり、あれは看板をただ持ってきて展示したのとは違うと思います。つまり、作品として制作されたということです。

司会(水沢)：わかりました。この議論は細かいので切り上げさせて下さい。ただ、実はすごく大きな問題があるかと思えますね。

ポーサーナン：質問全部についてまだお答えいただけていないと思います。私がぶつけた質問は他にまだ二つあったと思います。

ひとつはシンガポール国立美術館について、ヨーロッパ的なモデルに基づいて美術館を作るということに関して、何が問題であるのかについてはっきりお答え頂ければと思います。

二つ目は、アジアの美術館の関係者たちがアジア以外で展示していくことが非生産的であるというご発言があったと思いますが、なぜそういうふうと思われるのでしょうか。

中原：ご質問に答えます。私が言ったのは、これはアピナンさんも名前を出されたけれども、ヴェネツィアやカッセルのようなあいう歴史のある国際展にアジア美術をはめ込むというようなことは、そんなに生産的であるだろうかということで申し上げたわけです。一般論としては言っておりません。最初にアジア美術をもっと広く認知させるというあなたの意見に、私は全く同感だということは申し上げたはずですが。

シンガポール国立美術館については、シンガポールにSAMと言われている美術館ができたという事実を私は知ったということ、アジアにおける美術館のひとつの例と

して申し上げただけで、そのことについて否定的とか肯定的ということではありません。私は知らないですから。

司会(水沢): それは評価の問題ではなく言及しただけ、ということですね。

時間がずいぶん経ちました。本当はアーティストの問題も含めて先ほどのリキシャのような問題をもう少し話し合っていくと、アジアの表現がどういう時点でアートに引き上げられるかとか、それをまた、どう文化的にプレゼンテーションして操作するかとか、そういう問題とすごく深く結びつくわけで、もう少し議論を深めるべきだったと思います。残念ですが、そろそろ時間がありません。

最後に、私とアピナンさんとで全体についてのまとめをすることになっています。これはとてもできないと私は今思っていますけれども、やはりこれだけの人間を集めて、これだけの時間をかけて話してきたことに対するアピナンさんご自身の感想でも構わないと思うのですが、また何か自分から言いたい、そういうものがあつたら、最後に簡単にお話しして頂きたいと思います。



ポーサーナン: 時間がなくなってきましたので、簡単にセッション I について私から総括させていただきます。セッション II と III につきましては、水沢さんをお願いいたします。

セッション I では、「美術館の現場から」という問題提起があり、大変ダイナミックな討論となりました。非常に高名なパネリストがこれまでのコレクション、展示についてさまざまな活動をしてきた背景を踏まえて、自分たちの見解と戦略を語ってきました。その中で特筆すべき問題として、以下を挙げるができるかと思います。

まず第1点は、アジア現代美術を通して行なわれる文化的な交流と他文化の受容についてです。展覧会そしてフェスティバルは新しい伝統を発明する手段であることがわかってきました。複数の国を巻き込んで開催される美術の大祭典は、表面に出るにしろ、出ないにしろ経済、政治、イデオロギー、文化といったアジェンダを考慮に入れざるをえません。また、アジアの現代美術を紹介するにあたって、エキゾチックな文化的産物もしくはオブジェクトとしてではなく、クオリティの高い作品あるいは真の傑作(authentic)を紹介していきたいという欲求が常にあることを確認しました。

第2点目として、現代アジア美術を扱う美術館の歴史はまだ浅いという点です。美術館の思想やコンセプトをこれからも定義し発展させていかなければなりません。またスタッフも極めて若く、もっと経験を積みアジアの美術の理解を深めていかなければなりません。そのために近隣の諸国からさまざまなアドバイス、またいろいろな技術を教示されるといったことも必要になってくるかと思われます。いずれにしろ、美術館は価値観が交錯するコンタクト・ゾーンとして機能するようになると、コレクションを構成していく組織そのものが歴史的、政治的、道徳的な関係を持つようになってきます。ジェームズ・クリフォードが言うように美術館が「押す、引くという作用が交流する場」として機能する制度であるならば、美術館を介して文化外交、友情、交流あるいは戦いが展開することも可能だと思います。

第3点は、収集活動及び展覧会活動は、美術館のスタッフ及び文化の判定士たちの視点を反映する場にもなるということです。理事会、スポンサー、寄付者といった人たちに資金援助を求めることになるでしょう。福岡市美術館、クイーンズランド・アート・ギャラリー、SAMのコレクションは拡大されてきました。自らコレクションを持つことで、アジアの現代美術作品の価値を見出し、コレクションの対象になりうるということを確認、

裏付けることができます。美術館がある作品をコレクションに加えるということは、その作品が本質的に価値のあるものであることが奨励されることですから、アジア現代美術も真の傑作の領域に位置づけられるようになっていきます。

第4点は、アジア現代美術を受容するためにはディスコースと教育プログラムを充実させることが重要だということです。プログラムの指針、データの収集、調査等もキュレーターたちが展示、研究していく中で不可欠と思われます。そして美術館の関係者、キュレーター間においても、欧米パラダイム以外のディスコースの必要性が共通の目標となります。西洋の基準とアジア美術に対する偏見に反抗する動きがあります。アジアの現代美術史とその教授方法は再考の余地、改訂の余地があるでしょう。新しいネットワーク、歴史、言語の知識を身につけることも重要になります。オーストラリアは現在、正しい方向へ向かっているのではないかと思います。アジアについての教育ということを進んでいるためです。アメリカについては、ことに美術史、言語について、そして人材育成について再考すべき課題が多くあるかと思われます。

第5点は、情報、キュレーター、アーティストなどを共有する美術館ネットワークについてです。美術館の人たちは、作品を選ぶ権力を握っています。しかし、収集されたものの真の価値は誰が保証するのでしょうか。討議の中ではエリート主義ということについても議論されましたが、ここでいうエリート集団は美術館の関係者、評論家、キュレーター、美術史家、学者たちによって構成されます。そこで力を合わせて生産的に現代アジア美術の今後のあり方について推進していくこと、その努力をすることの必要性は、多くの方々にご賛同いただけたかと思えます。

司会(水沢): 本日行われたセッションⅡについては、美術館の制度というものに寄り添いながら何か問題を未来へと提示するというよりも、やはり歴史の中に隠されている様々な問題により多くの注意を払わなければいけない。そういう視点から、さまざまな文化交流の中に行われていて暗黙のうちに成立している政治的力学のようなものが、美術の理解に絶えず微妙にバイアスをかけている、そのような例をまず最初にジョン・クラーク氏の発表の中から聞くことができました。

そして、それが私どもが今後、アジアの美術——これはおそらくアジアの美術だけに限らないことですが——の文化的なエクステンションという問題を考える時には、必ずそういうものが微細な形で働いているということを私たちはもっと意識しなければいけない、やはり歴史的地点からもっと学ぶものがあるはずである、ということをもジョン・クラーク氏の発表から聞くことができました。

それを受けてさらに建島さんの発表は、インスタレーションというものがけっしてインターナショナルなスタイルではないけれど、インディジニアスという言葉を使って繰り返し建島さんが説明された、その中に隠されているそれぞれの固有の文化への根のようなものをインスタレーションというのは持っている。でも、それが必ずしもインスタレーションの全てではなくて、それを越えて、作品は何かを伝えてくる。その土着性というか固有性をあまりにも過大評価することで、文化的なコミュニケーションは閉じてしまう可能性がある。従って、これはやはり注意深く避けながら、自分たちの芸術の表現がコミュニケーションとして成立するあるレベルというのか、そういうものを私たちはもっと注意深く見ていく必要があるし、不用意な固有性の強調は、私たちが共有するディスコース——これは建島さんの言葉ではないですが——を失わせる可能性がある。そのことは気をつけなければいけない、というご指摘がありました。

これは今後、私たちの文化的な共通言語というものがどこで成立するのかというのを、やはりひとつはヨーロッパのモダニズムが教えてくれている美術館の形式とそこに生まれているあるべき近代社会のイメージ、その中から生み出されてきた啓蒙機関としての博物館、美術館、そういうものの発表の場と、あるいはそれが提示する情報交換の場を大切にしていかなければいけない。そこにまだ、可能性はあるというニュアンスを含ませてのご発言だったと思います。

アーティストのお二人の発表は、逆にやはり非常にアートの現場を私たちに生々しく教えてくれたと思います。

ホン・リュウさんの発表は、中国の出自でありながらアメリカで暮らしている中国系アメリカ人という彼女のアイデンティティはどう揺れ動いているのか、それがまた、文化大革命中に身につけた彼女のスタイルや表現技法を自分の中に、自分の本来のアイデンティティを探すためのひとつの手段として非常に有効に使いながら、それを画面の中にもたらす。それが特に19世紀の古い写真を使っているために、安易なエキゾチズムというふうに取り扱われるのではないかという後小路さんからの疑問も少し提示されましたが、おそらくホン・リュウさんはそういうことは全く考えていなくて、彼女自身の作品の小さな部分には、これが非常に痛みを伴った歴史的な記憶であるのだということが隠されている。そういうことを、ご自身のキャリアを話す中で私たちに伝えてくれたと思います。

そして、アピナン・ポーサヤナーンさんの発表がありましたが、彼は文化的なアジアの美術を大きな場でプレゼンテーションしていくことによって、私たちの基本的な相互理解は絶対に深まっていくということを述べられました。そしてこういう機会を逃さず、我々が大きなサーキットの中に自分たちの作品を相互に投げ入れていく時に、国家的な枠組みや、今までの既存の輪郭というものを超えた何物か、例えばそれは「融解したフロンティア」という言葉で彼は説明されていましたが、そういう場所を行き来できる人間たちが——これはおそらくキュレーターに限られることではないと私は思いますけれども——今後お互いに助け合うことによって、より大きなアジアの美術の交流の場を生み出すことができるはずであるという指摘がありました。

最後に村上隆さんが発表して下さって、これは私たちにとっては非常に面白い興味深い発表で、村上さんのような国際的な活動の場を持っているアーティストにとっても、やはり自分がアーティストとして仕事を継続していく時には、国内的なマーケットのあり方が彼の制作と不可分であること。そしてそういう構造があって、そのマーケットというのは隠されたマーケットであって、これ自体に村上さんは自分の創作をどれだけコミットするかで、自分の作品が今後変わっていく。そしてこの見えないマーケットというようなものは——これはまだ私にはよくわからないところがありますが——、もしかすると、ある意味では、例えばコンピュータゲームのようなアジアの大衆文化とか、そういうものと何か見えない連動性も持っている。

おそらく村上さんの作品が世界各地で展示される時にある反応があるのは、何かそのような隠されたマーケットのあり様みたいなものと村上さんの制作のリンケージが、今の状況をどこかで説明して、何か暗示を与えているからではないかというような印象を、私は村上さんの発表から受けました。

最後にパネルディスカッションでさまざまな議論が展開しましたが、おそらくこの中で、最後に私がちょっとコメントいたしましたけれども、リキシャの問題のように一番生な形でアジア的なものが噴出しているような表現を、アートというディスコースで救うのか

救えないのか。そういう問題があって、実は、アジアの美術も大きく見るならば、全体がリキシャかもしれないという問題をやはり残している。だから、ピエンナーレという形の大きなプレゼンテーションの場を持ったり、あるいは美術館という、現場の創作と比較すると、場合によっては非常にスタティックな制度の中にアジアの美術が入っていくことは、ある意味でリキシャが入っていくことと、ある同じ問題を実は抱えているのではないかということ、最後の小さな論点でしだけれども、その問題を感じました。

個人的感想で最後を締め括るつもりはありませんが、私自身はダッカに幸い2週間もいたことがあるので、そのリキシャというものの本当の迫力を知っているつもりです。私の経験から考えると、例えばリキシャがやって来るなら美術館の中に置いてあるだけではなくて、展覧会を見に来る人はそれに乗れるとか、美術館の入り口までリキシャで入っていくとか、そのぐらいラディカルにリキシャというものが伝える何か、そういう美術館のゲートもロビーも陳列室も越えてリキシャが走っていくような力、本来はそういうものを、私たちはアジアの現代美術に感じていたものでした。

それが今、やはりある制度的な枠組みの操作の議論があまりにもされ過ぎているのではないかという疑念——中原さんとアピナンさんのお話のあるズレが、何かそのことを物語っていたというような印象を私は持ちました。

まだ話さなければいけないことはたくさんあるように思います。でも、もう時間もすっかり1時間近くオーバーしておりますので、そろそろ閉会にしたいと思います。パネラーの皆さん、それから聴衆の皆さん、長い時間お付き合いいただき、本当にありがとうございました。これで終わりにしたいと思います。(拍手)



アジアセンター(古市): 本日、まず最初に、2日間にわたり熱心に討論していただきましたパネリストの方々、及びオブザーバーの方々に心からお礼を申し上げます。

このシンポジウムを計画したのは、昨年、ブリスベンに一観衆として行きまして、やはりアジアの現代美術について今、もう一度きちんと考えるべき時がきたのではないかと痛感しまして、今回のシンポジウムを計画いたしました。

そしてこの2日間にいろいろな問題が出てきました。とてもこのように短い時間では議論しきれることではなく、機会があるごとに考えていかなければいけないことばかりです。また、その過程が大切なのではないかと思います。従いまして、今回シンポジウムに参加された方々とまたご一緒にこのような機会を持てますことを願っております。

これをもちまして、シンポジウム「再考:アジア現代美術」を終わらせていただきます。ありがとうございました。(了)

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

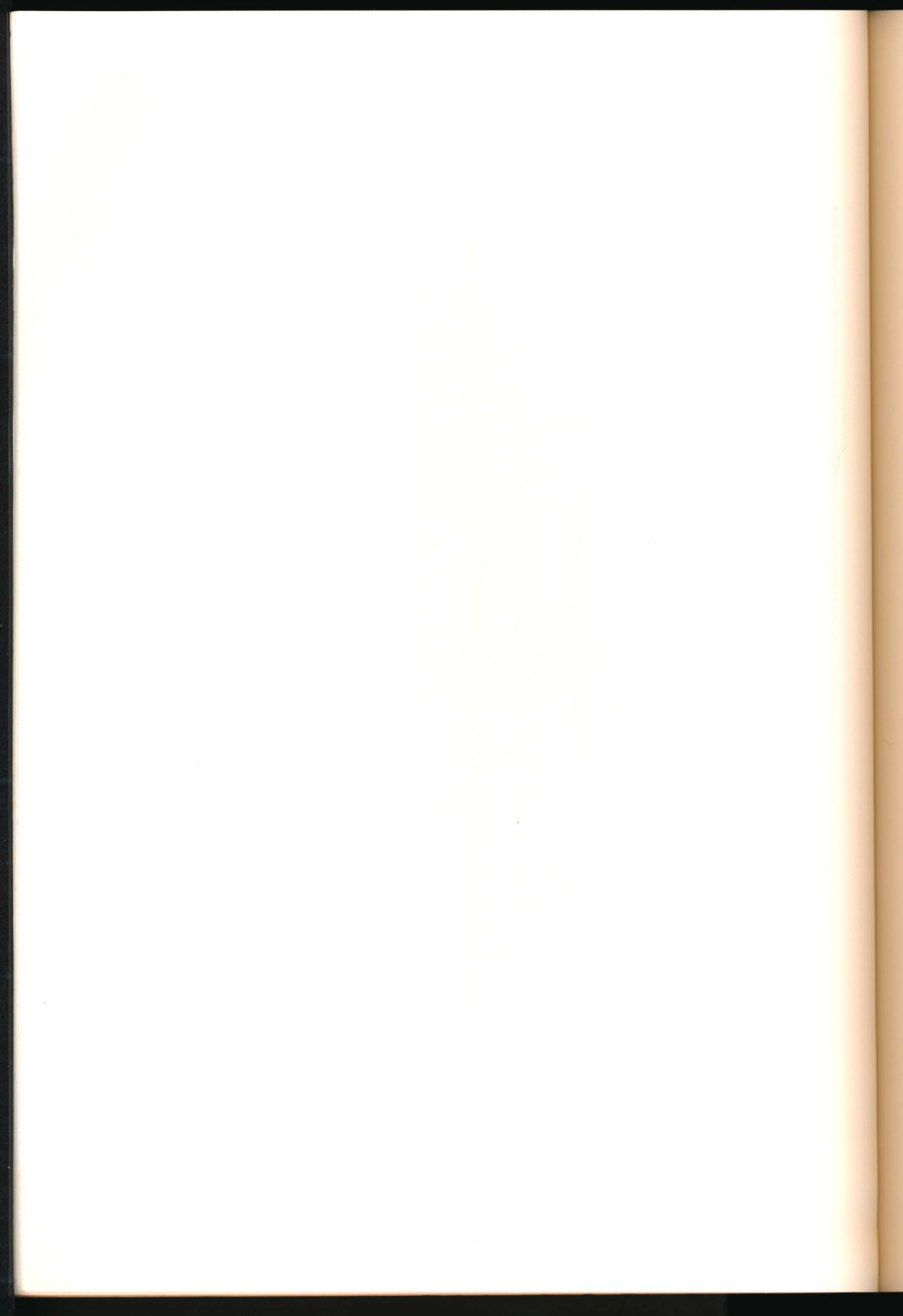
主催 国際交流基金アジアセンター Organized by The Japan Foundation Asia Center



Session I: Issues for the Museums

Session II: Issues for Critics and Artists

Session III: Plenary Session



Asia Center (Furuichi Yasuko): Welcome to our symposium and thank you for coming on a holiday to join us. I would like now to start our symposium, "Asian Contemporary Art Reconsidered."

I would like to introduce to you Dr. Apinan Poshyananda who will be the MC and the chairman for Session I. Profiles of the panelists are included in your booklets, so I will not go into details. Dr. Poshyananda teaches at Chulalongkorn University and has also been active in researching contemporary art, especially in the Southeast Asian countries, and showing Asian art at international exhibitions since the beginning of this decade. He served as the guest curator for the "Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia" exhibition in New York last year. Please welcome Dr. Poshyananda.

MC (Apinan Poshyananda): Good afternoon. Before we commence, I would like to say how deeply honored I am, to be the non-Japanese chairperson of this extremely important opening session, the issues for the museums. These issues are expansive and complex, not only in the context of contemporary art in Asia, but when applied to other areas all over the world. With the diverse range of prominent international speakers we have today, I look forward enormously to hearing experiences and suggestions that will both stimulate and expand our knowledge of the roles of museums with artists and the public. Something is at stake here. Otherwise, we wouldn't be sitting here on a holiday weekend. Presently, museum officials and curators are gathered here to reconsider Asian contemporary art. The word "reconsider" implies re-looking, rethinking, revising, re-gazing at what has previously occurred.

In the late 1980s, Asian contemporary art, especially Japanese, Korean and Chinese, has received considerable attention internationally. Since then, several economic bubbles in Asia have floated and burst, but the interest and curiosity toward contemporary Asian art has remained as intense as ever. Artists from India, Indonesia, Taiwan, the Philippines, Vietnam and Thailand have emerged. Now, many non-Asian curators can actually name and pronounce some prominent names from these so-called marginalized places. It should be realized by now that artists cannot function in the art world by relying only on their talent. The function and position of museum officials and curators are becoming more intricate than ever. As professionals in the art world establishment, they act as intermediaries for institutional networks, galleries, corporations, dealers and the public. As arbiters of taste and quality, they hold the authority to judge the artwork according to conventions and criteria set to their specificity. Therefore, to reconsider Asian contemporary art, it is appropriate also to rethink and re-look at the authority of cultural and curatorial arbitrage. The history of representation of contemporary Asian art is rela-

tively new both within and without Asia. Here, the role of cultural arbiters or taste-setters must be considered from the simultaneous perspective of inside/outside. That is to say, from one perspective, that takes account of the interpretation of contemporary Asian art seen regionally, in Asia. And from another perspective, where contemporary art from this region is represented or projected outside Asia. Thus, it is essential to reconsider practices of engagement, and expand the nature of relationships between museums, artists, and the public in order to challenge traditional practices and stimulate new ideas and ways of working.

There are three key themes to which I hope to constantly draw attention throughout our discussion today. One, museums as potent forces of ideas and places that collect and curate contemporary Asian art. Two, cultural arbiters as innovators and agents of change in contemporary Asian art. And three, processes and issues of collaboration between cultural arbiters and artists. By way of elucidating on these themes, let me cite an important article on collecting art and culture by the renowned anthropologist, James Clifford. Clifford's insightful writing reminds us of the power behind the complex process of collecting collectibles within the modern culture system. Clifford established four semantic zones. One, authentic masterpieces. Two, authentic artifacts. Three, inauthentic masterpieces, and four, inauthentic artifacts. Art objects can be located and circulated within and between these zones according to specific interpretations. For instance, these zones are applicable to our reconsideration of contemporary Asian art where, according to time and place, these works may or may not be interpreted as appropriated exotic things, facts and meanings. Here, "appropriate" means to make ones own, from the Latin word, *proprius, proper, property*.

In this sense, the process of collecting ourselves, here, our culture, is opposite to their culture needing justification from cultural arbiters and mediators. What criteria validates an authentic cultural or artistic product? What other differential values are placed on Asian and non-Asian creations? What moral and political criteria justify good, responsible, systematic collecting practices? How do specific groups choose to exhibit, collect, preserve, value and exchange? How do cultural arbiters sometimes rely on closely knit networks of experts, while other times, compete among themselves, to claim justification for their brain child projects? As I said, issues for museums are complex and extensive. To have a productive and stimulating discussion, I hope the audience will ask direct and pertinent questions, while speakers will answer equally directly, so that we can penetrate the invisible barrier, so often found in art symposia. After all, this is a rare opportunity for museum officials to air their views and elucidate some of the behind-the-scene issues, which the public are not fully aware of. With these issues openly expressed, I look forward to an invigorating and thought-provoking afternoon.

For our first speaker, I am honored and delighted to introduce Dr. Vishakha N. Desai. Dr. Desai is the director of the Galleries and vice-president of Cultural Programs at the Asia Society in New York. Her first interest was classical Asian art, but recently her role and contribution to the emergence and recognition of contemporary Asian art has been magnified. In 1994, Dr. Desai organized the exhibition "Asia/America," which toured all over the U.S. Last year she spearheaded the exhibition "Traditions/Tensions" in New York, which is presently on tour in Canada, Asia and Australia. She is presently organizing the contemporary Chinese art exhibition, "Inside/Outside," which will open in the U.S. in 1998. Her paper is entitled, "East in the West, Presentations of Contemporary Asian Art in the U.S."

Vishakha N. Desai: I think it is remarkable that we are gathered here in 1997 to reconsider contemporary Asian art. The notion of reconsideration means that we have considered it for sometime. I am personally struck by how remarkable that is because it was only a decade ago that Asian art began to be considered, in earnest, in the international arena, with some notable exceptions, such as Fukuoka Art Museum and some presentations of contemporary Chinese or Japanese arts. A decade is a very short time, yet much has happened in this decade. As we bring this century and this millennium to a close, we have woken up from a deep sleep and we, almost like children who want to grow very fast, are running around, as fast as we can, to catch up and to make up for the lost time that we should have been using for more than eighty years. Indeed there are scholars who have been working on this for sometime. I have had the occasion through my institution, the Asia Society in New York, to play a small role in promoting and thinking about contemporary Asian art in the U.S. I should also hasten to add that the U.S. has been the real latecomer in this particular arena, and there are some significant reasons for why that would be the case. I am delighted that, at last, we are beginning to wake up. As a museum administrator, I am to discuss with you the specific kind of critical perspectives we take in terms of planning, presentation and interpretation of contemporary Asian art, particularly through the exhibition in which we were privileged to work with Dr. Apinan Poshyananda, "Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia."

"Traditions/Tensions" was billed as the first major exhibition focusing on contemporary art for multiple Asian countries in the U.S. It opened in New York in three venues in the fall of 1996, and then went to Vancouver, Canada and is now slated to go to Perth, most likely to Taipei, and, we also hope, to Singapore. The notion of presentations of contemporary art from within and without is one of the issues that this show brings up, as it travels to the cities in the Asian region as well as in North America. The five countries in the exhibition were India, Indonesia, Thailand, the Philippines and South Korea. All of the issues regarding the planning as well as the presentation and the conceptual focus of the exhibition were very carefully and consciously thought through, both with our curator, Apinan Poshyananda, as well as with the team of advisors and scholars that we were able to bring together in 1992. We continued conversations with them in a

number of different formats throughout, from 1992 to 1996. The critical decisions, such as having a single curator who was based in Asia and dealing with multiple Asian countries, were all made very consciously and with a strong commitment to create an alternative model to think about contemporary Asian art in a Western context. The selection of five countries which sounds somewhat arbitrary, was also very conscious. It was to purposely debunk the notions of monolithic Asia, and to suggest the diversity of Asia and to present works from countries with very rich and mature artistic traditions that were less known in the Western art world, particularly the American art world.

The seemingly arbitrary selection of the countries was also to break the mold of regionalization of Asia into East Asia (China, Japan and Korea), Southeast Asia, or the ASEAN countries, and South Asia (India, Pakistan), etc. At the same time, there was a strong attempt to suggest that many of the issues, that are tackled by artists in the region, are indeed transnational and could benefit from interesting and imaginative juxtapositions in an exhibition with a loose thematic structure. Thus, an artist such as N.N. Rimzon, who evokes and refers to traditional Indian iconic imagery, but with a very strong political and contemporary overtones, could actually be seen in juxtaposition with another artist such as Agnes Arellano, who also for very different reasons, uses and evokes the images of traditional figurative iconic imagery in the Hindu Buddhist world of Southeast Asia—the world that in fact the Philippines is not always a part of. It was very much hoped that, by organizing the show not according to the countries but in a flexible conceptual framework, it would be possible to simultaneously suggest culturally specific nuances of the individual work while referring to the transnational relationships.

The selection of a single curator for the show with a team of curatorial advisors from a number of countries, all of the countries represented in the show and beyond, was also designed to provide a strong visual and conceptual focus that would go beyond the constraints of the nation-state representation. I should add here, that this particular idea of having a single curator was very strongly recommended by our colleagues and friends of scholars, curators and critics, who were brought together in 1992. They strongly urged that we should not always have this kind of decision made by the committee because it often drags many contemporary art objects from non-Western worlds down.

In our initial discussions, Apinan and I agreed that we would also restrict the exploration of the ideas and images to those artists who were actively engaged in creating a dialogue with or critiquing perceived notions of traditions in their respective cultures in the context of the dynamically changing, globalizing trends that are evident in all parts of Asia. The title of the show, "Traditions/Tensions," with the slash between the two words, was to suggest the dynamic fluidity of the relationship between the two words, rather than to separate them in two discrete concepts. As Apinan has described so aptly in the catalogue, we were very aware that by creating certain conceptual constraints, we were suggesting that this was not *the* show of contemporary Asian art, but an initial attempt to present some of the more vibrant trends in diverse parts of Asia. We were also cognizant of the fact that