

それからもうひとつ。別に批判するわけでも何でもないのですが、国際交流基金の内部組織が、例えば国内事業のセクションなど、いくつかのセクションに縦割りになっていて、アビナンさんが今おっしゃったようなこととか、塩田さんが言われたようなことを具体的にしていく上で、組織上、少し難しさがあるのではないのかという気がするわけです。その辺のところを少し組織的に柔軟にしていくというようなことが、具体的な策として必要かと思います。ちょっと難しいことをぶつけたみたいなのですが、それが今お聞きしているの感想です。

**司会 (水沢):** 日本国内の問題は、今はちょっと置いておき、ほかに何かコメントはありますか。エリオットさん、どうぞ。

**デヴィッド・エリオット:** 塩田さんのおしゃったことにも関係するのですが、ひとつ考えついたことがあります。メコン・ビエンナーレのアイデアで思いついたのですが、メコン川の沿岸国の多くは農業国です。昨日マシャディさんがお話しされたことからアジアの美術の問題についてわかってきたことなのですが、そもそも近代 [モダニティ] という考え方が都市と密接に関係しているのです。以前のような期待感を持って近代を語ることはなくなりましたが、残像はまだ引きずっています。そして、今は現代性 [コンテンポラリティ] について語っているわけですが、これはもう少し身軽で広範囲な概念です。どこにいても現代性を追求することはできます。都市に住んでいなくてもコンテンポラリーになるのです。サラワクはあまり都会ではないようにお聞きしますが、そういう所に住んでいてもインターネットで仕事をしていくことが可能な時代なのです。

**ラジャ:** 残念ながら、エリオットさんのサラワクに対するイメージには少し誤解があるようです。私の住んでいるサラワクは結構都会です。熱帯雨林の中にある大都市です。私が所属している大学は国の機関ですが、大学の方針、インフラ、スタッフなどが揃っています。いわゆる草の根的なグループがオンラインで繋がっているというわけではないのです。分散はしていますが、結局は都会なのです。インターネットや衛星によるリンクは、都市や農村といった区別を必要としないという概念を実現していくプロジェクトをいろいろと起こしています。実際インターネットを活用していくための技術やインフラを整備していくにはまだまだたくさんの仕事があって、道のりは長いですけど。

**エリオット:** ポイントを押さえておきたいと思ったのですが、現代美術を語る時、我々は結局都市を念頭に置いているのです。しかしながら、現代美術作品の多くは、都会で制作されている

わけではない。作品が我々の考える現代美術に当てはまるかどうかはまた別の話だと思いますし、この議論の中で考えていく必要もあるでしょう。伝統的に工芸と呼ばれてきたものと、アートと呼ばれてきたものをどのように区別するべきかということも考えなければなりません。もうこのような区別は必要なくなっているのかもしれない。ここで結論を出す必要はありません。私自身、ヨーロッパと南アフリカから作品を集めて、地元では工芸品として扱われているものを、美術品として展示する展覧会を企画したことがあります。いろいろな境界線が世界の中で移動していますが、境界線は軽視できません。なぜなら、都市と郊外、町、田舎といった地理的な意味合いも含むからです。

**司会 (水沢):** 昨日、ランジット・ホースコターさんがインドの事例で、そういう工芸の問題と都会の関係に触れていたと思いますが、今のエリオットさんの発言に対して、ホースコターさんの方から、何かコメントがありますか。

**ランジット・ホースコター:** いや、まさに今おっしゃったその衝突は、展覧会の中でそドラマチックに現れ、また衝突の規模や程度もドラマチックに変化させることが可能です。現代とは何かということに関してコンセンサス作りをするより、いろいろなヴァージョンの「現代」を持ち寄って摩擦を起こすことが必要なのかもしれません。アーティストはそれぞれ異なる社会に属しているということを知るための、ひとつの手段になるのではないのでしょうか。あるいは、社会の中の特権階級を明らかにする手段になるかもしれません。クロスボーダー的な展覧会は、ときとしてエッセンシャルリズムに陥るのではないかと感じることもあります。つまり、私たちはある社会の一番良い面を見つけ出しては、そこにだけに目を向けてしまいがちです。しかし、私たちが目にする社会は負の面も多く抱えており、それは各国で作られた作品にも反映されています。では、具体的にどうすればいいのか。その方法論はともかく、中立的な場を作り出し、社会の両面を見せていくしかないと思うのですが。

**ポーサーナン:** 先ほどジョティンドラ・ジェイン (ニューデリーの工芸博物館館長) の話が出ましたが、彼はニューヨークで非常に面白いペーパーを発表しました。フォークアートの可能性についてのものでした。そういう作品を作っている様子を私もインドで見ました。福岡市美術館の展覧会にリキシャが動くオブジェとして展示されたことについて触れたいのですが、私も「Traditions/Tension」展でイ・ワヤン・ブンディーが作る観光客向けフォークアートを展示しました。ニューヨークの観客を意識してこの作品を入れたのです。どういう反応が返ってきたか

想像にかたくなと思いますが、「非常にロー、いや、超ローアートだ」と評されたのです。まあ、しかし、こういう反応が出てきたのは、健全ではないかと思えます。

**ラジャ:** 現代美術の基盤の上で、アートと工芸を融合していくことについて一言申し上げたいと思います。20世紀を通じて、現代美術を扱う機関はサインを残す「アーティスト」に注目してきたため、その吸収過程は、フォークアートに対するアートのヒエラルキーを反映している、あるいは明白にしていると言えます。近年の展覧会では、作品にサインを入れ、カタログに写真が掲載されるのはアーティストだけけれど、そういうアーティストたちも実際にはフォーク・アーティスト、パネル・ペインター、アポリジナル・ペインターなどといった人たちと「コラボレート」し、素晴らしい作品が実現したという例をよく見ます。共同制作に携わった人がいるにも拘わらず、実際にカタログに写真が載り、福岡やオーストラリアに参加できるのは、フォーク・アーティストではなく、メインストリームにいて作品に署名しているアーティストなのです。これに対して、アピナンさんが今紹介された事例は、フォーク・アーティストがこのアートと工芸が融合する基盤に移動してきた場合のもので、もっともこのような移動が盛んにならなければなりません。そして、フォークアート制作者が不在という逆の状況は極力減らしていかなければなりません。工芸とアートを融合していく上で、フォーク・アーティストを考慮するのは非常に重要です。工芸の地位向上です。日本では、工芸家を尊重する文化があります。現代美術の新人アーティストより尊敬されているかもしれません。しかし、発展途上国ではそうはいかないのです。工芸が失われつつあります。現代アーティストの地位は非常に高く、工芸家は尊敬されないで、継承されなくなってしまったというのが現状です。この点は非常に重要だと思います。

**司会 (水沢):** 先ほどのホースコターさんも最後に中立性という言葉方をされていたと思うのですが、要するに地方と都会の問題がアートとクラフトの問題にやはり分極している。それをもう一度付き合わせるキュレイトしている側は、アーバニズムの中にいるという問題がいつまでも歪みとして残る。それをどこかで調整しなければいけないということだと思うのですが、そのことについて、もう一言ホースコターさんから何かいただけますか。

**ホースコター:** 美術の中のモダニズムの神話を、もう一度見直す必要があるかと思えます。近代のアーティストがヴィジョンを持つ予言者であるという神話が広く浸透していますよね。彼や

彼女にはヴィジョンがあるという。これに対して、農村にいるアーティスト、あるいはフォークアート、工芸に携わっている人たちは技術中心だと。両者によるコラボレーションは現代的なヴィジョンと伝統的な技術の理想的な組み合わせだと考えられがちですが、ちょっと滑稽に思えるのです。こういう問題にも少し注目すべきではないでしょうか。現代の都市出身のインド人アーティストは、ロスコーやベーコンの伝統を引き継ぎ、彼らを批判することもなく踏襲している可能性があります。現代美術のアーティストの多くは、本当は自分のヴィジョンがあるのではなく、モダニストの技術を活用しているのではないのでしょうか。これに対して、どこか地方にいる人が非常に実験的な技術で自分のヴィジョンを具現化している可能性もあるのです。私たち自身がこの状況をどのように捉えているのか問い直す、あるいは、捉える角度を見直す必要があるかと思われます。

**エリオット:** ちょっと付け加えたいことがあります。ヴィジョンあるいはある戦略的な思考を一方に据え、もう一方に技術を据えるという、ヴィジョンと技術を分ける考え方は決して新しいものではありません。西洋美術史、なかでもルネサンス以前そしてルネサンスにおいてはマスターと呼ばれる親分がいて、その弟子が制作を手伝っていました。ヴェネツィアやフィレンツェのフレスコ画はそういう人たちによって描かれたのです。工房のようなシステムがあったのです。ヘンリー・ムアのことを考えてみてください。彼の彫刻制作には多くの人々が携わりました。伝統的な分野のアーティスト、現代アーティスト、ビジネスマン、起業家、企画担当者、工場長など。美術史、少なくとも西洋美術史には厳然とこのシステムが織り込まれているのです。今話していた内容から話を逸らすつもりはなかったのですが、この点を忘れてはならないと思いました。

**ラジャ:** ヘンリー・ムアが話に出てきたのでひと言言わせてください。数年前、クアラルンプールのブリティッシュ・カウンシルでムアを手伝った主任技術者の話を聴く機会がありました。ホースコターさんの区分にならって説明しますと、ヘンリー・ムアが基本的にヴィジョンだけを提示し、技術者が小さなマケットや大きな大理石の彫刻を制作する責任を負っていました。ところが、主任技術者の話が終わるころには、この人こそが本当のヘンリー・ムアだと感じました。もうひとりの相棒(ヘンリー・ムア)は、イギリスの外交政策に沿ったうまいアイデアを持っていて、ブリティッシュ・カウンシルがそれに乗って後押ししてくれたけれど、実際の作品は、主任技術者が制作していたのです。イメージ、形、素材を組み合わせる作業をしたのは技術者なのです。しかし、誰も彼のことは知りません。工芸とヴィジ

ン(アート)を区別するという西洋の伝統が私たちの文化の中にも侵入してきたというのは正しいかと思います。私たちはこの壁を今取り払おうとしているかと思うのですが。

**エリオット:** 確かに技術とヴィジョンは区別されているかもしれませんが、それでは、レオナルド・ダヴィンチやボッティチェリなどは、どう捉えればいいのでしょうか。

**ラジャ:** ルネサンスから退廃が始まったのです。それ以前のゴシックの中世教会建築には、アーティストは署名を残していません。

**司会(水沢):** その議論は非常に大きな問題で、言ってみれば中世リバイバルの問題というのでしょうか。日本の民芸運動も含んだ、名もない工芸家というような人たちの仕事の文化的な厚みを、もう一度どのようにして取り返すのかという問題は、一種中世のリバイバルの問題、中世主義の問題として、近代の中に近代の意識として、また生まれてくるという問題を持っていて、それが私たちの現代までずっともつれ合いながら展開している。

ただ、このような問題をアジアで話す時に、少なくともここで話している時には、工芸の非常に厚い伝統が私たちの背景にある。それと現代の表現がどこかである健全な回路を持っていないのかという思いを、かなりの人が持っているのではないのかと思うのですが、そのことについて、今までちょっと話が片寄りましたから、では後小路さん。

**後小路:** すみません。また片寄ってしまうかも知れないのですが、かつてヘンリー・ムアの研究をしていたので、ちょっとヘンリー・ムアにこだわってみたいと思うのです。ヘンリー・ムアの場合は、確かに今ラジャさんがおっしゃった通りですけれども、技術者たちに聞くと彼は作品を強力にコントロールしていました。いわば神のような立場で技術者の人を使って、それに技術者が自分なりの創意を加えることを絶対に許さなかった、と技術の人は言っています。

その問題と、アジアの現代のアーティストが共同でコラボレーションを行おうとしていることを一緒にするのは、ちょっと違うと思います。例えば一番典型的な例は、亡くなったロベルト・ヴィラヌエヴァが福岡で滞り制作をした時に、我々が大学生をアシスタントにつけたのですが、作品を作るのに、彼らアシスタントと呼ぶのを嫌ってコラボレーターと呼んで、制作の方法からできるものまで、すべてコラボレーターの意思を取り入れながら共同で作品を作るという姿勢を貫いていたのが、非常に印

象的だったのです。

ですから、その問題を同じ次元では語れないのではないかと思います。

**司会(水沢):** そのヴィラヌエヴァとバギオのアーティストたちは、バギオの地域性を支えている名もない技術者というか、そのような人たちの能力、ポテンシャルをどのように自分の作品の中にもう一度取り込むかということ、すごく大事な課題にしていた人たちだったと私も思います。

**南條史生:** 技術ということではちょっと思ったのですが、今議論をしているアーティストとコラボレーターの関係というのは、別にアジアとかヨーロッパとか関係なく、個別のいろいろなケースがあると私は思うのです。そのどれが正しいかということとはぶん言えないわけで、アーティストのスタイルによってそれが決まってくると思うのです。もちろんそのアーティストとコラボレーター、あるいは技術者の関係は対等である時もあるし、一方的な時もあると思うのです。

もうひとつ、現在のようにテクノロジーが発達してくると、アーティストが非常にレベルの高い、ハイテクノロジーを使うとした時には、もう自分自身ではできないケースが多いのです。その場合には、当然たくさんの人たちと一緒に仕事をしなければいけない。それからあまり話が出ていませんが、パブリック・アートのような大きな作品を作る場合も、アーティストは結局工場に発注してみたり、いろいろな技術者と一緒にやらざるを得ない。だから実際に我々が想像している以上に、アーティストがほかの職人や技術者と一緒に仕事をしているケースが増えていくのではないのかと思うのです。それは別に悪いことではないし、昔からあることだと思うので、あまり大きなポイントではないような気がする。

ただ、もしその点に焦点を当てるのだったら、私は誰が言ったのかははっきり覚えていないのですが、「アーティスト・アズ・ディレクター」という展覧会をやったらどうかという話が以前あったのです。つまりアーティストは実際はディレクターである、あるヴィジョンを投げかけて、みんなで作っているのだというような意味合いで、アーティストを描く展覧会というものがあったもいのではないのかという話が一度出たという記憶があります。

結局すべて戻って行くところは、何がアートかという定義の問題になるような気がするのです。アーティストが工芸の職人と制作するという方法がひとつある。しかし工芸もアートの一部ではないのかという人もアジアにかなりいるかも知れません。そのような時に、何がアートかという定義が、みんなの思惑がずれているところに、この議論が収斂しない大きな理由があると

私は思います。

しかし、それは誰かが独裁者[ディクテーター]として定義すればいいという問題でもない。何がアートかということ、このような場でもってディスコーシングする、そしてアジアにとって何がアートかという話をしていくことに意味があるような気がする。非常にレトリカルな言い方で申し訳ないのですが、先ほど展覧会のこといろいろ出ましたが、例えば草の根的な展覧会も必要だし、その反対のインターナショナルなものも必要です。それは当然両方が必要なのです。どっちが重要かという問題ではなくて、当然いろいろなコンテキストの中でさまざまな目的の展覧会があって当たり前なわけです。

その数が少なければ、そのひとつずつの意味が非常に大きくなってしまって片寄ってしまう。だから常に問題なのは、あるコンテキストで、ある目的で作られた展覧会に対して、また違う観点を重ねることだと思うのです。それが、たくさん重なった時に、大きなものの見方、流れを作っていくというのが、ひとつのディスコーシングだと思うのです。スパンカットさんが言っているような、さまざまな展覧会を重ねることによって出てくるコンテキストがある、それをアジアが作れるのかどうかという問題です。アジアがいま直面している問題は、まだまだ資金源も少ないし、美術館も少ない中で、そのようなたくさんのさまざまなタイプの展覧会をどれだけ重ねて、新しいコンテキストを編み出していくのかということです。それはおそらく織物のようなものではないのかとイメージしています。いろいろな観点が重なり合ってひとつの大きな大河を作って流れができてくる。それはひょっとしたら、欧米と似ているかも知れないし、あるいは違うかも知れないし、あるところではその河は欧米の河と流れが交わるかも知れない。

ここに来ている専門家たちの責任というのは、そのようなさまざまな展覧会を重ねて、ディスコースを作って、自分たちのコンテキストを編み出す努力をすることではないのかと思うのです。

**中村:** 南條さんがおっしゃったこととも関係がありますが、工芸の問題に関しては、実は日本の国内でも、例えば東京芸術大学の中で、美術と工芸がはっきり分かれているというようなことなどで、画然とした分かれ目があると思うのです。だから端的に言わせて、現代美術の側から見ても、「工芸」という言葉そのものを脱構築する操作が必要ではないのかという気がするわけです。

つまり、例えば工芸出身で、今までの伝統工芸とは違うようなものを作っている人は日本国内でもたくさん出てきているわけですし、それから日本でかつて「もの派」と言われた人、それからそのあとの現代美術の流れの中にも物質とか、素材とか、

技術に非常に興味を持って、ある意味では匿名的なものに寄り掛かりながら、匿名性と、それから個別性ということを両方脱んだような物の作り方をしている人もいます。そこで、美術と工芸を画然と分けてしまうのではなく、伝統に押し込めるのもなくて、工芸と言われているものを脱構築することが必要なのです。私もフィリピンのバギオでヴィラヌエヴァの制作現場に行ったことがありますけれども、そこで行われているようなことも、美術か工芸かというどちらかの概念に当てはめてしまうのではない、開かれた方向を目指すひとつの可能性があるのではないのかと思います。美術か工芸かという二元論そのものが乗り越えられるべきではないのかというのが、私の感想ですが、南條さん、いかがでしょう。

**南條:** 私もそのように思うのです。さらにコメントを付け加えれば、日本には、日本画の伝統もあるわけです。日本画の伝統的な顔料を使って絵を描いている人は、すべて日本画家と呼ばれているのですが、その中にも極めてコンテンポラリーな人がいるのではないのかと常々思っているのです。ただ、その調査を私は十分にやってはいないのですが、そういう観点というのは、結局何がアートかという問題に戻るような気がするわけです。つまり先ほど出ているように、ヴィジョンを持っている人間が技術を持っている人間とコラボレーションするのだということになってくれば、工芸はどちらかと言えば、やはり技術を代表しているという見方があるわけです。

もしも、その境を解体するとすれば、この工芸の作家は、ヴィジョンあるいはコンセプトを持っているのかどうかという個別の判断に入っていくことになるだろう。それが正当な見方であるだろうと私は思っている。一方で、コンテンポラリー・アーティストを名乗っていても、そのようなヴィジョンを持っていないわけ、あえてそれをコンテンポラリー・アーティストと呼ぶ必要がないわけで、だから定義の根本は、ある洞察的なヴィジョンを持っている人間がアーティストであるという定義をすれば、そのような議論に入っていくことになる。

しかし、そうではなくて技術を持っている人間、ヴィジョンがなくても技術を持っている人間はみんなアーティストだ、工芸的な技術は素晴らしい、美しい物体を作れる人間はすべてアーティストだと言えば、工芸の人たちはみんなアーティストになるわけだから、やはりアジアにとってのアーティストは何かという議論になっていくのではないのかという気がします。

**清水敏男:** いまの南條さんのお話ですと、まず前提として美術という概念があって、美術家、アーティストという概念があるということですが、これは先ほど話が出たルネサンス以降出てき

た概念であって、特に日本では明治時代に輸入された概念です。

最近、工芸といっても非常に古い中国の4世紀から5世紀ぐらいの時代の工芸と現代美術を合わせるという展覧会をやりました。ずっと時代が遡る4世紀、5世紀の中国の墳墓から出てきた工芸品——死者のために特に念入りに作られた非常に素晴らしいものです——を現代美術と合わせました。その時に感じたのは、工芸を現代的な視点から考えるのではなく、無名の人間が何十年という修業を経て遂に到達するに至った素晴らしい形態の工芸そのものが持っている本質的なものに、どれほど現代のものが近寄ることができるのか、というような見方の方が何か重要ではないのかと非常に強く感じました。そのような中国のものを基準にしてみると、この美術作品は、おそらくは100年、200年は生きるだろうというようなものもあれば、これは現代においては非常に強い意味を持つけれども、すぐに消えてしまうだろうというような現代美術の作品もあり、このことは対比した時にわかってきたのです。

このようなことで何を言いたいのかというと、アジアにおける現代美術というような設定を、まずみんなが非常にしがちだし、私もしてきたわけですが、おそらくアジアにおける現代美術という概念自体が、実はない。そのようなものがあると考えるのは、例えば先ほどエリオットさんが、「アジアの現代美術は都会にあるのではないのか」とおっしゃいましたが、それは非常にヨーロッパ的な考え方である。それから工芸と美術は、どういふふうに近いのかということも議論されること自体も、西欧的なものの見方を輸入したあとで考えてしまいがちなことではないのかと思います。

2年程前にバンコクとジャカルタの若いキュレーターたちを集めた、「ミューゼオロジーとは何か」というセミナーで話をしたことがあります。その時、若いキュレーターたちに、「あなたが理想とする美術館は何か」ということを聞きました。特にバンコクで驚いたのは、理想の美術館というのは、まず立派な建物があり、それからコレクションがあるというような美術館を全くと言っていいほど回答しなかった。彼らにとっては、地域に、農村なり何なり、そこにアーティストがある期間滞在し、その住民とともに暮らした結果何かを作るといったようなことを繰り返していくことが重要だ、というようなことを言っていたわけです。

そのような若いキュレーターたちの考え方からして、今まで私たちが考えてきたいわゆる現代美術というものの意味が通用しないということを思いました。

スパンカッツさんもおっしゃっていますが、重要なことは、では、私たちが今やろうとしていることは何か。もしくは今アジアに存在するのは何かということです。それは現代美術の理論では、

すべて説明し尽くせないのではないのか。アジアで起きていることのうち、いわゆる西欧から移入された理論では説明し切れないものがたくさんある。そして、説明し切れないと捨てていく。

昔、美術館で生け花の展覧会をやろうとした時に、大きな抵抗にあった経験がありますけれども、そのようなことは日本でもある。おそらくアジアではもっと多様な表現形態があって、それは現代美術の理論ではもう説明しきれない。それをまずはしっかり認識して、そこから考えていかないと、工芸は現代美術かどうかという議論に陥ってしまう。そして陥ったところから、なかなか出てこれないというふうに思います。

**司会(水沢):** 建畠さん、どうぞ。

**建畠哲:** 清水さん、それからラジャさんの発言にも関わりますが、また工芸の話に戻ってしまうのですけれども、工芸と現代美術というふうな問題を立てる時に、今の清水さんの発言にもあったのですが、何かあるモラルが私たちの中にあるのです。両者は分けるべきではないかと、その方が公正だとかという、それが心的な規制として働いてしまっている。むしろ私の考えでは、この工芸と美術、ファインアートが、なぜ二分化されてしまうことが不可避的なのだろうかということの方が重要なのです。中村さんはそれを脱構築したいとおっしゃったけれども、しかしいくら脱構築しても、現状としてかなり明文化した形でそれが存在している。

例えば具体的に言うと、1997年の「東南アジア1997 来るべき美術のために」という東京都現代美術館で開かれた展覧会ですが、あそこでムルヨノという作家が大きなインスタレーションを発表している。そこにはパティックがあったし、またイスラミック・カリグラフィーがあったわけです。このカリグラフィーも、パティックもムルヨノがもちろん自分で作ったものではない。彼のコミュニティの近くにある職人たちに頼んで作ったものに違いはないのです。しかし、最終的にはそれはムルヨノというひとりの個人の名前で発表されるのです。それはムルヨノの希望がどうのこうのではない。美術館という現代の制度的な機構の中では、そのようなことは止むを得ない選択です。

その時に、例えばラジャさんならば、では、そのアーティストのムルヨノが当然日本に招聘される。そうであるならば、そのようなフォークアートの人たちにも同じ扱いをすべきではないのかという議論になる。それは確かに私はいいモラルだと思う。しかし、彼らの名前をそこに掲示することによって、根元的な問題が解消され、乗り越えられたのだろうかということ、必ずしもそうではないわけです。

そのこのキャプションにアーティストの名前が掲示されなければ

ならないというのは、ある意味では、美術館の問題とか、美術館の中にいる人だけの制度を越えているのです。署名制とか無名制というのは、商品としての美術の問題、経済の問題に結びついているわけです。現在の後期資本主義と言われている、そのシステムの中で、自分たちだけがいいモラルを持って、それを改善しようとする。キャプションに工芸の作者の名前を全部入れる。あるいは逆に中国の青銅器文化の時代に戻って名前を全部解消してしまうようなことを、私たちがひとつの正義感を持ってやったところで、それは継承し得ないし、拡大していくこともない。ある個人のフェアな感情だけにに基づいてしまうことになる。

例えばアーティストが都市で制作しているという現状があって、フォークアートは農村にあるという現状があるとします。ラジャさんの所は違うかも知れないが、かなりの地域ではそのような現状がある。しかし、これは我々にとって理想郷ではなくて、ある時期が来れば、それらの地域でも多くの人が都市だけで制作するという方向に向かっていくかも知れない。もしそうならば、我々はアートのモラルでそれを留めることもできないわけです。

だからこの問題にフェアさを持ち込むのであれば、もっと拡大して経済の問題とか、あるいは政治体制の問題にまで膨らませなければいけないのであって、美術界の、あるいは美術館や美術評論のレベルだけでその問題を論じている時には、それはかえって危険な状態になってしまうのではないのか。大きな体制を変えようとして、美術界だけのモラルだけで解消し得てしまうということが、かえって危険なのではないかという気がします。

**アフマド・マシャディ:** 美術と工芸について簡単に述べたいことがあります。現代美術の中でこの2つを区別する、あるいは対立させる必要はあるのでしょうか。アーティストとその作品、そして観客との関係は常に変化するものであるということを忘れてはいないでしょうか。この関係が変化することこそ、「アートシップ」の問題が出てくるのです。作品や機能、主題、観客、活動などがどのように美術に関わっているのかということです。作品の価値とこれらの構成要素との関係を再検討し、再考する過程とが関わり合う限り、そこから発展した課題、例えばヘゲモニーの問題、工芸やフォークアートの鑑賞の問題などはさほど大きなものだと感じています。アーティストとはいったい誰なのかということは、今後も変わるのではないのでしょうか。アーティストはコラボレーターを評価し、キュレーターは、コラボレーションの内容を説明する人だという役割分担が尊重されるべきだと思うのです。

**司会 (水沢):** ありがとうございます。谷さん、どうぞ。

**谷新:** アートとクラフトの関係について、先ほどからずいぶん話に出ているのですが、私は、今ここにいらっしゃるアジア諸国の皆さんにちょっと聞いてみたいのですが、アートというものを、どのように翻訳されて、自国の言語の中に入れていたのでしょうか。そこに関心があるのです。というのは、日本の場合は、先程来中村さんや、あるいは南條さんが少し触れていましたが、日本の「美術」は、必ずしも西欧の人々が考えるようなアートのイメージで成立してはいないからです。

これは要するに政策的に作られた言語であるという経緯がある。それから「ペインティング」というのも、日本語では「絵画」というふうに訳されますけれども、これもやはり明治より前の時代にはなかったわけです。本当は旧漢字で表記すべき「画」であり「絵」であった。それから「彫刻」という言葉もまたそうです。「工芸」もそうです。彫刻も日本の場合には「木彫」という「カービング」の歴史はありますけれども、いわゆる「モデリング」の歴史はない。つまりそれは明治以降に新政府のもとで美術政策が行われた時に、西欧の人々が考えるような大きな広い意味を持った、「アート」のようなイメージで移植されなかったということです。むしろ技術的な伝授の方向で移植されてきた、翻訳されてきたという歴史があるわけです。

ここに時の明治政府の非常に政策的な意図があるわけですから。東南アジアの皆さんに聞いてみたいのですが、「アート」という言葉が、自国のイメージとしては、西欧のいわゆる「アート」と同じなのか、違いがあるのか、その辺のところをお聞きしてみたいのです。

**司会 (水沢):** わかりました。しかし、それぞれの言語のターミノロジーを厳密にしてくれと言われると、相当話が長くなり、混乱すると思うのです。ですからやはり今は工芸と美術の関係について、まだ発言されていない、おそらく最も工芸の長い分厚い伝統を持っている中国の冷林さんにコメントをいただきたいと思っています。

**冷林:** 突然発言の機会を与えていただきましたけれども、実は、私はこの工芸の問題について、深く考えたことがありません。それから残念ながら、この工芸と美術といったこのテーマは、きょうのシンポジウムの主題からちょっと離れているのではないかという気がします。

この工芸と美術という問題ですけれども、もちろん中国にもさまざまな工芸の伝統があります。そしてこの両者を考える際に、やはり実際に社会的な機能、あるいはそれが奉仕している

対象というものが明確に違うということを、ひとつ押さえておくべきだと思います。

中国にももちろん伝統的な絵画や工芸の伝統というものがあるし、それと同時に先ほど提起されました芸術という概念が近代以降移入されたという事実もある。そしてまたご存じのように、この「芸術」という言葉自体、日本で近代になって翻訳されたものをさらに輸入したものであるということがあります。そして近代のこの「芸術」という概念と中国のそのような伝統的な工芸、あるいは絵画の美術に対する考えを結合させ、あるいは調和させるといったことは、近代以来の重要な課題となっております。まだ明確で決定的な回答はこの問題について得られていないわけです。

そしてまた現在中国においても、この現代美術と伝統的な美術との間に競争関係が見られるわけです。そして現状では、現代美術の方が優位に立っている。それはなぜかというと、私の思うところでは、この現代美術の方がより多く、新しい現代の問題に答えている。あるいはそれに対する反応を提起しているからではないのかと思うからです。残念ながら伝統的な美術は、このような現代の新しい問題に対して、明確な自分のスタンスを明らかにできていない。あるいはこの伝統に基づいた、その伝統の刷新を行ききれていないと思います。

それで、ここでもっとシンポジウムの元の話題というか、テーマに戻ることを提案したいと思います。どうでしょうか。

私が提起したいのは、アジアと美術ということなのですが、昨日エリオットさんが、他者としてのアジアというものが喪失されたということをおっしゃっていたと思いますけれども、一体いつこのアジアという概念が明確に我々自身が意識するようになったのかということです。例えば、この国際交流基金にアジアセンターというものが作られた。そして、そこには明確な目的があったと思います。そしてまた、時間の推移に伴いまして、当初の目的からは少しずつずれながら、いろいろなことが露呈してきたのではないのかと思います。例えばアジア各国の国同士の違いの方が、いわゆる西側とアジアという違いよりも、むしろより重要で大きいのではないのかといったような問題です。

**三木あき子:** いま冷林さんから、少し話がずれてきているので、アジアの現代美術の話をした方がいいのではないのかというご提案があったのですけれども、しかし、その工芸の問題を含めてここで先ほどから議論されていた内容は、実は私はアジアの現代美術と全く関係ないものとは思えないのです。それは、まさに冷林さんがおっしゃった、アジアとは何だろうかという点と関係するのです。つまり問題の根本に、要するにアジアの現代美術ということを考える際に、アジアとは何なのか、現代

とは何なのか、では、アジアの現代美術とは何なのかという概念そのものを突き詰めて考えることなしにというか、十分な議論がされずに、あまりにも安易に使われているのではないのかという部分があると思うのです。

そのことが、先ほどからのいろいろなディスカッションの根本にあるのではないかという感じがします。それは、つまり批評の言葉にも関係してくるのですが、スバンカットさんも昨日おっしゃいましたが、ディスコーシングというお話に関連して、我々がアジアの現代美術の話をする時に、批評の言葉なども非常に安易に使っているようなところがあるのではないのか。またいろいろな概念そのものの定義もそうです。批評の言葉の再考、そのようなことも重要になってくるのではないかという気がしました。

昨年のAICA(国際美術評論家連盟大会)の会議での南薫さんの言及「アイデンティティの忘却」のお話が先ほど建島さんの発表にもありましたが、結局それも同じようなことを意味していると思うのです。アイデンティティという言葉をあまりにも安易に使い過ぎているのではないかと、そのように思いました。

**司会(水沢):** はい、ありがとうございます。私自身、冷林さんの不満もわかるのですが、やはり今三木さんがおっしゃっていたようにアジアの現代の美術を語る時に、それぞれの言葉が持っている意味というのはどのようなものなのか、ということを考えていく場合に、例えば美術ひとつを取っても、工芸との接点が見えにくいということがかなりあります。その見えにくさは、アジアにおいては特に見えにくいという認識で、発言をみんなに求めたという形で議論は展開してきたのだというふうには、ちょっと弁解ですが、まず、冷林さんに理解していただきたいと思います。

ただ、西欧に対してという以上に、アジア内部でアジアが理解できていないという、そのような問題も最後に議論したいと思います。

さて、ラジャさんの発表に対して、コメントをいただけるのは清水さんですか。

**清水:** ラジャさんの発表ですが、大変興味深く思いました。というのは最初の部分の分析ですが、今アジアが置かれている、もしくは世界が置かれている状況はどうなのか。特にベルリンの壁の崩壊の1989年以前、世界の主たる関心は東西の冷戦にあったわけで、アジアというのは一種忘れられた存在だった。もしくは2つのパワーにおいて冷戦構造の中でのみ意味があった。ところが、現在では全く様子が違っている。超越的なアメリカという力がありますが、しかし、文化に関して、アメリカ

はオーディオビジュアル、要するアメリカ映画については大変な力を持っていますが、美術に関しては実はそれほど力を持っていない。ニューヨークのメトロポリタン美術館で展覧会をしてもらっても、ありがたがるという人はあまりいないのではないかと思います。

そのような状況の中で、各地域間の中で覇権を争う、競争が起きているという分析だったと思います。万博に代わる、現代美術展覧会は世界中で開かれている。それは一種のいわば新しい小さな覇権競争であるとも言える。そのような中で、例えばラジャさんの住んでおられるような地域、それから歴史的な条件におかれたアーティストは、どのような活路を見出すのか。そこでインターネット、デジタル化された芸術というところに活路を見出す。それは非常に明解であると思います。

ただ、ちょっと気になったことは、全員がデジタル化されたインターネットで発表できるわけではない。常にそれ以外の表現方法が残っていくことをまず念頭におかなければいけない。そのような人たちは地域間の覇権争いの中で、どのような身の振る舞い方をするのかということについて、やはり考えていかなければいけないと思います。

それからもうひとつ。私自身も、アジアのアーティストはニューメディアについて非常に強いと思いますが、それは先天的に与えられた才能なのかどうかということとはよくわからない。ラジャさんは、割と楽観的にアジアは完璧に近代化されたわけではなく、すべてが現代的な美術のシステムにどっぷり浸かっているわけではない。要するに匿名制というか、そのようなところで活躍する部分がまだ残っている。したがって、このように新しくデジタル化された、要するにインタラクティブな考え方が非常に強いということをおっしゃっています。それはひょっとすると事実かも知れないけれども、ヨーロッパ各地やアメリカのマサチューセッツ工科大学などは、大変な資本と設備と人的資源を投じてアーティストの育成をしているわけです。

つまり、アジアのアーティストもまたそういうグローバルな競争の中に置かれていく。だから結局、別の新しい競争が始まるのではないのかというふうに感じました。

ラジャ: そのとおりです。ここ10年ほどオーストラリアや日本をスポンサーとして行われてきた素晴らしいアジア、東南アジア、あるいはアジア太平洋地域の展覧会の問題に対して、簡単に実践的な解決方法を提示したいと思います。今アジアの美術は、10年前とは違う基盤の上に乗っています。ここにくるまでの過程でいろいろな問題が発生しました。私の発表の前半部分で最も重要なのは、「新植民地主義的展覧会企画のヒエラルキー」という部分なのですが、細かい議論は別として、今

のコメントにもある問題を即決する方法を提案します。

ブリスベンや福岡の展覧会に参加するアーティストの中で地元アーティスト(オーストラリア人あるいは日本人)と外国人アーティストの比率を割り出し、それと、今度は地元キュレーターと外国人キュレーターとの比率を比較して見てください。問題の根っこがはっきりするはずですが、また、意思決定権のある実行委員会の外国人キュレーターの肩書あるいは役職を見てみてください。ここでいう「外国」とは、ホスト国以外の国ということです。この数字を今後は大きくしていけば、アジアによりよい将来を見出すことができるのではないのでしょうか。

各地域から中心に運びこまれた美術品がその後地域に戻るように巡回することも重要です。そうでなければ、インフラに恵まれた豊かな国は、地域に何も還元することなく美術を消費するだけになってしまいます。地域の展覧会を企画する時には、巡回に必要な費用も予算化するべきでしょう。このようなことを実際にやっている例もあるのです。いわゆる多国籍企業には、いろいろな欠点もありますが、地域の展覧会を企画する限りにおいては、正しい姿勢で臨んでいます。アセアン・アート・アワードなどは、今までにない規模で東南アジアの美術を隣接国に紹介するのに成功しています。

インターネットは、私が特化している分野です。セールス・ポイントとしている分野です。ロンドンのアートシーンで一生懸命努力した後マレーシアに戻ってきて、クアラルンプールから離れたサワラクで孤立している私にとっては、結局インターネットは抛り所なのです。インターネットに関わるようになってからは、関わる以前の世界に戻ろうと考えたことはありません。つまり、このメディアは他の美術メディアより優位だという話ではなく、将来、全体的にデジタル化するのではないかと感じているのです。インターネットを導入できない貧しい国、あるいは乗り遅れた国は重大な問題を抱えることとなりますが、これについては、ペーパーの最後の部分でも書きました。この点についてはご指摘していただいたとおり、問題だと認識しています。

最後のポイントは、今まさに起こっていることに関してですが、旧ソ連の崩壊とアメリカの台頭、そしてグローバル化と関係しています。アメリカが世界を制していますが、中国も来世紀に向けて態勢を整えています。東アジアおよび東南アジアの金融危機は、目に見えないところで外国が手を引いているのではないかと、やや被害妄想的に考えているところもあります。何も証明はできないのですが、国家が脅威にさらされている現在、「アジア」という括りによって抵抗することも考えられるのではないのでしょうか。

美術の舞台である、例えば福岡あるいはブリスベンは、国家的枠組みを基盤にしています。つまり、政府や市が資金を



援助しています。でもこのパラダイムは既に古いのです。将来的には、福岡、ブリスベン、あるいはシンガポール国立美術館は、企業と組むべきでしょう。ICC (NTT インターコミュニケーションセンター)とか、アセアン・アート・アワードとか、マシャディさんがお話されたノキアのプロジェクトの例にも見るように、企業がこのゲームに参加するようになってきています。将来的には、資金、人材・物資、能力の面で企業が優勢になるでしょう。あくまでも警告ですが、よくは知りませんが、現在国家機関は以前に比べて経済的に貧しいです。私の国では、国立美術館より民間の企業がスポンサーになる方が、さまざまに可能性が広がるのです。豊かな国でも同じではないでしょうか。グローバル化はいろいろなレベルで浸透しています。テクノロジーもいろいろなレベルで進展しています。この現実を認識しておくべきだと思います。テクノロジーは、モダニズムの問題解決の糸口になると感じています。ただ、資本主義やその他のグローバル・ヘゲモニーとも深く関わっていることも承知しています。そういう問題をなおざりにしようとしているわけではありません。

**建島:** 単純な質問をひとつさせてください。

**司会 (水沢):** 建島さん、どうぞ。

**建島:** ラジャさんに質問をさせていただきたいのですが、前半でアジア的なソリューションということをおっしゃって、後半にグローバルイズムをおっしゃっていました。

ラジャさんがこのテキストの最後のところで、「(インタラクティブ・アートが)アジア美術を現在の覇権主義的な地域主義を越えて、美術における真にグローバルな規範へと我々を運んでくれる可能性がある」とおっしゃっています。これは結論なのですが、しかし、その前のところで、アジア的なソリューションという言葉に関わるところだと思うのですが、「私たちアジア人が優勢であるだろうということを認識することが重要である。私たちは中心となることを目指すべきである」ともおっしゃっている。このことを、単純に読むとちょっと矛盾があるような気がいたします。

私は、この両者が、どのようにラジャさんの中で繋がっているのかに興味があるのです。是非、そのことをお答えいただければと思います。

**ラジャ:** たぶんそこには私の回答では解決できない問題があるかも知れません。アジアで中心を定義しようというのは、その中心を支配しようということとはあまり関係がありません。そして、

メインストリームと言われるものがあり、発展途上国の参加はそこでは歓迎されながら、いざ参加するとメインストリームに対して周縁化してしまいます。東洋/西洋という捉え方は単純すぎますが、メインストリームに乗りたければ、そういう枠組みで勝ち取るというもひとつの手段です。通常、中心にアプローチするにあっては、アジアやアジア太平洋地域の展覧会のチャンネルが利用されます。オーストラリアのような主催国は、国際的なメインストリームにも乗っていますから、メインストリームへの入り口が二重構造になっています。この点については、アピナンさんが既にお話されたとおりにかと思えます。すでにこの2つの流れを合流させるお話をされました。

中心を支配することについてですが、どう支配するかはあまり問題ではなく、できることなら私たちも将来のグローバルな文化を形成する一翼を担っていくべきだということです。私はこの点については懐疑的です。周囲からはよく楽観主義者だと言われますが、私は決して将来を楽観していません。これからの前進していく方法を示しているだけです。テクノロジーや人的資源の格差、そしてグローバル・レベルの施策などについては特に悲観しています。恐ろしささえ覚えます。

私が言いたかったのは、ニューメディアの分野でも同じことが起こりかねないということです。デジタル版ワヤン・クリッや、ヴァーチャルなお寺というものを作り出そうとする危険性です。実際こういうものがもう出てきています。そしてどこの出身ともあまりわからない、そしてアジア的に見えない作品を作る人は除外されていきます。アジアあるいはマレーシアの一個人としてテクノロジーの構造を活用した作品を作る人は除外され、出身地の特徴を打ち出した作品がデジタル・アートのマンダラの一部となっていく、しかもマンダラの淵に位置づけられていく。ですから、こういうことにならないようにしましょう、と言いたかったのです。どう説明したらいいかわからないのですが、アジアの美術では、自然を模倣する場合、目に見える自然形よりもむしろその仕組みに注視します。新しいテクノロジーでも、プログラムやネットワークの操作が重要になればいいと思っています。そうすれば、アジア、マレーシアなどといった形にこだわらずに済みます。ここまですべてが第一点です。

グローバルとアジアとの矛盾に対する解決方法を提示できましたでしょうか。ご質問にお答えしたつもりですが、もう一言付け加えさせてください。マレーシアも最新のテクノロジーとマルチメディア・スーパーハイウェイが整備されています。それでも東京のICCで見えるようなアーティストは出てきていないのです。ドイツ、アメリカ、日本で芸術支援を行っている大企業もマレーシアに進出しています。そういう企業が本国同様に、マレーシアでもテクノロジーを使うアーティストへの支援を働きかけても

らうためにマレーシアの政府を説得する必要があります。つまり、自分の政府に働きかけなければなりません、政府にはまた別の政策があるのです。途上国では、まずビジネスを成功させることが先決なのです。そうすると、マルチメディア関連のアプリケーションはICC的なものよりハリウッド的なものになってまいります。美術という要素を一応入れているのですが、マルチメディアを研究する大学もありますが、そこではまず経済的に成り立つプロジェクトが優先されます。

追加のコメントは以上です。

**司会 (水沢):** 建島さん、よろしいですか。それでは最後に建島さんの発表について、コメントをいただきたいと思います。谷さんからお願いします。

**谷:** 建島さんの質問に対してはごく簡単にしたいと思うのですが、建島さんはキュレーションの問題、あるいはそのキュレーションが結局生み出してしまう抑圧の問題、そのようなところをテーマに書いていらっしゃいます。例えば、建島さん自身が国立国際美術館のキュレーターとしていらっしゃった時には、果たしてこのようなことを考えていらっしゃったのかということです。自分に刃を向けるようなことをきっちりおっしゃっているわけで、その辺のところを、今はどのように考えていらっしゃるのかをお聞きしたいと思います。

**建島:** 私自身がキュレーションしている立場、あるいは美術館の元キュレーターであった立場から、キュレーションの抑圧の構造をどのように思うかということですが、これは、確かに自らの反省も踏まえているわけです。きょうの話題に即して言うならば、私は20年程前に韓国の現代美術の展覧会を、私が以前いた美術館で組織しました。それから昨年は国際交流基金のこの場所で、インドの現代美術展を組織しました。その間にいくつかの国別の展覧会を組織しているわけです。その時にももちろんなるべくキュレーターとして、ニュートラルな立場に立とうと思いました。

しかし、セクションされるアーティストが多くても20名、昨年のインド現代美術展だと8名に過ぎないのです。展覧会をするとなると統一感、文脈というものが必要になる。その時のセクションはもちろんキュレーターである私に全責任があるわけですが、それが観客に伝わる場合には、インドの現代美術の現状そのものとして伝わってしまう。その時に、私の偏見なり、フィルターなりがかかっているということを認識する人は、美術の評論家やキュレーターはともかくとして、一般には殆どいないはずです。

そのようなジレンマが私にあって、しかし、ではニュートラルな文脈、客観的な文脈があるのかというと、それは、もしあるとしても極めて陳腐なつまらないものになってしまうでしょう。何らかの企画者なりのバイアスは避けられない。私はそのような展覧会が開かれることを否定はしない。しかし、それが殆どの部分を占めてしまうような美術館主導、展覧会主導の時代に対して、ほかの選択肢が常に用意されていなければならないというふうに考えているわけです。完全な自己否定というよりは、ほかの選択肢もあるべきだというのが具体的な意味合いです。

**谷:** わかりました。それではもうひとつ。どのようなキュレーションであれ、集団的なアイデンティティ、あるいは共同体的なアイデンティティがこの抑圧の構造を作ってしまう。それに代わるものとして、主にアジアのアーティストを想定していると思うのですけれども、個別性ということで、展覧会の形式で言えば、個展ということ提案していらっしゃる。

これは先ほどからの一連の論議とも絡むのですが、今後あるべきさまざまな形の展覧会が提議されましたけれども、そのようなものに対して、非常に反動的にも捉えられかねないのではないのかと思うのです。また実際に個展をして、どのような形になるか。例えば美術館でやるのか、あるいは別なオルタナティブなスペースが使われるのか、いろいろな形があると思うのですけれども、何か具体的にこのようなことを思っている、というようなことがもしありましたら、お答えいただきたいと思います。

**建島:** 個展というものに一種の近代主義的な反動性が潜んでいることは事実だと思うのです。先ほどヘンリー・ムアのグレートマスターの工房の話もありましたけれども、ひとりの偉大な個人に、すべての美術の問題を付属させてしまうという、悪くすればそのような反動性を果たしてしまうわけです。だから個展の時代といっても、これは選択肢のひとつとして私は掲げているのであって、「集約的な展覧会の文脈はすべてけしからん、すべて個展でいけ、アーティストの偉大な個性の問題に還元せよ」と言っているわけではない。これは両者が相まって問題が相対化されるだろうということです。しかしあまりにもいま個展が少ないので、例えばアジアセンターはグループ展は数多く開いてきたけれども、今まで開いた規模の大きな個展というのは、方方釣ひとりに過ぎない。

具体的に言いますと、もちろん美術館やアジアセンター、あるいは福岡アジア美術館なども個展に積極的に取り組んでいただきたいと思いますが、それ以外のフィールドで、これはもちろん経済的なものと結びつきますから単純な話ではないにしても、画廊での展覧会というものが、公立美術館で極めて多く

のアジアの展覧会が開かれているという現状の中では、あまりにも少ない。画廊には経済原則があるわけですから、先ほど言ったようにモラルだけで増えていくものではないでしょう。しかし美術の最初の現場というのは、街の画廊であるだろう。もちろん美術館で最初に作家が登場してくるということは不可能ではないだろうけれども、やはり画廊なら画廊というものの初発的な機能というのは非常に大きいわけで、そこで展覧会を開くようなシステムを、例えばそれは企業によるスポンサーシップでもいいでしょう、あるいはボランティア的な活動でもいいでしょうけれども、そのような活動を増やしていくという努力がなされるべきである。これは何も独創的な話ではなくて、極めて常識論なのですが。

**司会(水沢):** 時間がそろそろなくなってきましたので、一つひとつのコメントというのはここで打ち切らせてください。

建畠さんのテキストの最後に、「このような個展、個別性に注目するのは、根元的な他者の姿を見極めたい」というふうに建畠さんは書いておられるのですが、「根元的な他者」というのは何なのでしょう。私自身は、建畠さんのこのテキストと発表は、どちらかという建畠さん自身のキュレーターとしての信仰告白であるというふうに受け止めたけれども、その時に出会いたいという「根元的な他者」というのは、一体何かということを教えていただきたいと思います。

**建畠:** 具体的に言うと、これはアーティストのことなのです。アーティストというものは、もちろん地域的な集団主義的なアイデンティティというものを担っているけれども、しかし我々がアーティストに期待するのは、完全に自立した、理想化した社会が根源的に抱えてしまった他者、決定的に違うもの、隔絶したものの、そのようなロマンチックな存在です。もちろんアーティストは、それがすべてだとは思いません。アーティストは社会に属してその矛盾を告発したり、あるいは基本的には批評力であったりすることがあるかも知れない。

しかし、あらゆる規範から逸脱したところにある価値を打ち立てるだけの力を持った英雄的なものに対する私自身のロマンチックな期待があって、それはたぶんアートというものに、アジアのアートであろうとどこのアートであろうと、我々が託することのできるもの、あるいはアートにしか託することができないものではないのかという意味です。

**司会(水沢):** はい、わかりました。「他者」という言葉が結構何回も繰り返し、昨日からの話の中でも出てきています。先ほど冷林さんから「アジアにとってアジアが他者である」というような

問題もあるのではないかという問題提起がありましたけれども、そのことは、全体を総括するようなコメントにもなっていくかと思えますので、どなたかそのことについて発言者はいらっしやいませんか。清水さん。

**清水:** 「他者を意識する」というのは、自分のことを意識することだと思うのです。アジアというのはおそらくヨーロッパの航海者が中近東から海の周りをずっと回って、海の側からだけ見てきて、その中身について全く歴史的に言及してこなかった。また自分にとってもそうですが、アジアに住んでいる者にとっても、ある時期までアジアは他者だった。そこでアイデンティティを作らなければいけないということは、日本の場合で言えば、西欧列強に対してアイデンティティを作らざるを得なかった。日本というアイデンティティ、それからアジア、それは戦争に繋がっていくわけですが、アジアというアイデンティティを作らなければいけなかった。他者というのは、ですからアイデンティティということだと思います。

私は何年前、美術の調査でシンガポールに行った時に、若いアーティストに会って話をしたら、私のアイデンティティは何だろうかわからない、とシンガポールのアーティスト数人に言われました。アーティストというのは、おそらく自分は何かということについて考える以前に直感的に創作に入ってしまう。それを非常に政治的、経済的条件下に自分を置かざるを得ない時に、やはりアイデンティティを意識する。それは同時に他者を意識するということであると思いました。

どこの地域でも同じだと思いますが、アジアの場合は、特にアジアという概念自体が、他者によって定義されていない、かつ自分たちでも西欧と出会うことによって定義せざるを得なくなったところから、いろいろなアイデンティティの問題が出てきているのではないのかと思います。

**中村:** 清水さんがおっしゃった他者ということと、実は昨日、私は「内なる他者」という言葉を使ったのですが、その時の他者の意味と若干違うところがあるかも知れないので、私の考えを述べさせていたいただきたいと思います。

私が「他者性」ということを言ったのは、簡単に言いますと、「離れて自分を見る目」という意味合いで使っているところがあります。きょうの3人の方の発表で、私なりに自分と共通すると感じるのは、「局所的な」あるいは「周辺のな」と言ってもいいのですが、局所的な営みへのこだわりの中のグローバルなもの、普遍的なもの、中心的であり得るものというような考えです。若干矛盾しているみたいかも知れませんが、この考えは重要です。ある特定の「いまここ」に下りていながら、しかも、ど

のようにして中心的であり、グローバルであり得るのかという観点、共通しているような気がするわけです。非常に多様な側面を持っていて、局所的に生きている自分自身がなおかつそれにも拘わらず、中心的、グローバルであり得るというようなことは、ひょっとしたら「離れてみる目」というところにそれが成り立つポイントがあるのではないのかと私は思います。私が「内なる他者」という言葉を用いてやや抽象的に申し上げている内容と、清水さんとの違いに関して、そのようなことを付け加えておきたいと思います。

**司会(水沢):** スパンカットさん、例えば冷林さんがおっしゃっていたアジア相互の理解というような問題も含めて、今後のアジア美術の展望というか、現代美術のあり方について、スパンカットさんのお考えをお伺いしたいのです。

**ジム・スパンカット:** 中村さんと清水さんのご発言の中に出てきたアイデンティティに関する問題ですが、アイデンティティというのは我々がこうなりたいというようなこととは関係ないものです。アジア美術のアイデンティティは、ディスコースがどのように介在するかにかかっており、最終的には、アジアの中でどのように美術が受け止められているかということが明確になることと関係しています。ディスコースの介在する過程で何がアイデンティティとして明確化されたかによって、全く新しいディスコースが成立するやもしれないのです。地域限定の美術事業は、アイデンティティを識別する要素となるものを提示します。これは、アジア美術のコンセプトを探求しようとするアプローチとは違ったアプローチです。なぜ別のアプローチをとるのか。それは、コンセプト作りをするとアジアに関する平面的な知識にとらわれてしまう危険があるからです。そしてアジア美術の「成立過程」が西洋的解釈とその固定観念に染まってしまう可能性が高まるからです。

現代美術のディスコースは、アジアにおける美術の意味を探し出すというコンテキストの中で必要とされる、戦略的なものだと思います。ディスコースがあればいろいろな方向に発展する可能性が出てきます。現代美術のディスコースは、アジアの現代美術のアイデンティティを決定するものではなく、いろいろな解釈を許容するオープンなものであるべきだと思います。必要に応じて、本来とは反対あるいは逆に解釈されるものです。アジアの現代美術のディスコースが成立すれば、現代だけではなく、近代の美術を定義するのにも役立ちます。インドネシアでは、現代美術が近代美術を批判した結果成立したと理解されるようになってから、今度はそもそもインドネシアにおける近代美術とは何かと問いかける意識が芽生えました。近代美術

は既に死んでいるという認識よりも、現代美術のディスコースの前提として、近代美術を明確化しようという動きに繋がりました。

実際のところ、一般的に知られている近代美術の理論では、インドネシアの近代美術を説明できません。成立過程の違いがあまりに大きいのです。近代美術を理解する方法として、インドネシアの近代化という新しい議論も出てきました。近代美術が近代化の現象の一部だという認識が高まったからです。しかしそもそも近代化の過程がよく理解されていないということもわかってきました。国家の物語としての近代化は、ナショナリズムの運動が起きると軌を一にした植民地時代に始まったと思われる。1930年から1950年の間に近代化が進んだという説は、近代性を受容し、また否定した曖昧なスタンスに照らし合わせてみるとあまり支持できません。近代を西洋文化として受け止め、西洋文化を植民地政策と同一視する観点からこの説は否定されました。その後、近代化に関する議論は東洋と西洋の対立に色づけられたものになりました。

近代を理解しようとする姿勢が消極的で、その姿勢が近代美術理解にも影響しています。近代美術を理解する試みは、その理論を研究する以前にまずコンセプトを否定し、インドネシアにおける美術の概念が伝統的ファインアートの概念を引き継ぐものであるということまで否定しています。近代美術、あるいはある空間における近代の理解に失敗したという事実は、近代のジレンマを浮き彫りにしているとも言えます。歴史とは断絶である、という考え方が近代美術の理解と美術の思想的根拠はもちろんのこと、近代さえも限定的な現象であるという認識を生み出しました。このような状況の中で、現代美術とその将来をどのように理解するべきなのでしょう。

アジアの美術も同じ課題を抱えていると思います。ですから、アジアの近代化のジレンマを明確にする基盤を作る意義があると考えているのです。その中で、20世紀における西洋文化との遭遇、あるいは、西洋近代との遭遇というものを考察していくことがヒントとなるでしょう。例えば、インドネシアでは、18世紀にはすでに西洋文化に触れ、19世紀にはそれが発展しています。日本では同様のことが明治維新の時に起こっています。20世紀における近代との遭遇は、日本とインドネシアではそれぞれ異なる経験をしています。日本では近代化が進み、インドネシアではナショナリズムと植民地支配との対立の中で近代化は進みました。前世紀の、東洋による西洋文化の平和的受容とはずいぶん違う経験です。

基盤を作るにあたっては、今まで見過ごされてきた事実を考慮していく必要があります。例えば、東洋と西洋の二項対立は、第二次世界大戦以前に中国で起こった日本と西洋との

対立に根ざしています。東洋と西洋の対立は、西洋近代のモデルとは異なるモデルを模索する努力を反映したものと見ています。そして、第二次世界大戦に全く別の視点を取り入れる必要性も出てきます。ただし、東南アジア、そして日本でも、第二次世界大戦中の日本による支配は未だ恥辱だとされているので、これはなかなか難しいことではあるのですが。

**司会 (水沢):** ありがとうございます。このようなアイデンティティの問題というのは、アイデンティティ確立の歴史を意識しなければならぬということ、今ご指摘いただいたと思います。

おそらく日本や、アジアの中に近代が入ってくる。その近代というものを受け止める時にアイデンティティが自覚もされるし、揺さぶりも受ける。そのことによってある意味で、単純なアイデンティティの形成ではない、何か行ったり来たり複雑な過程がそれぞれにある。それをやはり正確に捉えていかないと、現状のアイデンティティというのは客観的に捉えることができないだろうというふうに、私も今のお話を受け止めました。

**谷:** 今スバンカットさんの話を聞いていて、私がちょっとお伺いしたいのは、スジョヨノとか、あるいはアフアンディというインドネシアの近代アーティストたちの中に、どのような意識の芽生えがあったのか、その辺のところをお聞きしたいと思うわけです。

ひとつその事例を挙げますと、今日、建島さんが提起した個別性の問題というのが、実はいま始まった問題ではなくて、近代の日本の作家の中にも、いくつも事例があったわけです。そのひとつは、例えばロタンに非常に影響を受けた高村光太郎という彫刻家があります。この人は「離群性」という言い方で言っているわけです。「リ」は「離れる」ということです。「グン」は「群」ということです。つまり「個別化の道を自ら辿ろうとした」ということがあるわけです。そのような個別化の道を自ら意識して辿ろうとした時に、どのようなことが日本の近代アーティストの中に起こってきたのかというと、必ず虚体の中に飲み込まれていくわけです。「虚体」というのは、虚ろな体のことです。それを「虚無」と言い換えてもよい。例えば萬鐵五郎は、自分のことを「虚無の中の球体」という言い方をしているわけです。それから戦後の日本を代表する「具体美術協会」の中心人物であった吉原治良という人はカリグラフィックの白黒の円を晩年に書いているのですが、それも要するに、ホワイトホールの中のブラックホールというような印象の絵画になっているわけです。そのようなイメージで受け止められるような作品になってくる。

つまり問題になっている他者というものが、いつ、いかなる時に意識化されてきたのかということと考えますと、要するに近代日本の作家の中になかなか古くから芽生えているということも

言えるし、実際に「他者性」という言葉が多くの人たちによって語られるようになったのは、私の考えでは、1970年前後以降ではないのかと思うわけです。したがってそれほど古いものではなくて、実際に近代の作家たちが、何らかの形で意識化しようとしたものが、言い方が間違っているかもしれないが、東洋的なある昇華の形、対立構造を見出せないまま終わってってしまうような形で繰り返されてきたものが、いわゆるモダニズム末期のさまざまなモダニズムに対する批判が起こってくる1970年前後という時代と完全にリンクして明確化されてきたのではないのかと、私自身は考えているわけです。

ですから、これが日本の例では萬鐵五郎とか、高村光太郎、あるいは岸田劉生などの作家たちを念頭においてもらってもいいのですけれども、アジア諸国の近代にメルクマールを作ってきたような作家たちが西欧の影響を受けながら、脱西欧化を図る上でそれぞれの中に宿った考え方や意識、抱いたイメージというか、そのようなところに私は非常に関心を持つわけです。

**司会 (水沢):** ありがとうございます。歴史的な事例を付き合わせるというのは、時間がとても必要ですから、今は日本の場合を谷さんから報告していただいたというふうに認識して、この話はここで終わらせていただきたいと思います。

全体的なこと、南條さん、どうぞ。

**南條:** 建島さんが「他者の姿を見極めたい」という英雄待望論を最後に残しているのですけれども、この言葉を聞きながら、私は一方で、欧米がエキゾチックなものをアジアに求める期待というか、何か変わったものがそこにあるのではないのかという期待と、ひょっとすると実は似ているのではないのかという気もしたのです。そして期待しているところに、一種のアジアに対するステレオタイプが生まれてくる。そしてそのステレオタイプが、一種のアジアのアイデンティティになっていくという構造があるような気がするのです。そのアイデンティティが、実はアジアが持っている現実のアイデンティティとは違う。そのずれが問題なのです。

そして、しかしながら、ではアイデンティティというものが定義できるのかというと、私が先ほどからアートの定義だとか、アジアの美術の定義というのが問題ではないのかと言ったのですが、一方でそれには答えが出ないだろうと思っているのです。欧米と果たしてそれが同じなのかということが、おそらくアジアのこれからのアートにとって非常に大きな問題になるだろう、と先ほど三木さんも話されたけれども、その議論というのは、アジアの美術の未来にとって大きな問題のような気もするのですが、誰も結論を出せない。するとアジアのアイデンティティをど

のようにして探っていくのか。先ほどいらだって、少し結論めいたことを言ったのですけれども、一方で議論を重ねること、他方でさまざまな展覧会をすることの中に、それが誰かの一存、誰かの定義ではない形で現れてくるのかもしれないという期待が、私にはあるのです。

しかしながら間違いを犯さないようにするためには、単純なレッテルを貼るべきでない。つまり単純なアイデンティティをアジアに貼るべきではないということも言えるわけです。すると何が起るのかというと、アイデンティティを貼らない膨大な、巨大な芸術のリソースのタンクがそこにあると考えたらどうかと私は思うのです。そこにはまだ全部調査の終わっていない、発見されていない、あるいは一部しか知られていないようなさまざまな文化のリソースがある。それを我々はこれから発見していくのだ。そのようなアジアというヴィジョン、そしてその中から我々は次々にある意味ではコンテンポラリーな状況に基づいて、新しい美術を創り出していくのだ。そしてそれを世界に投げかけていって、欧米と対立するのではなく、それをひとつの共有の財産として認識していこうというようなアプローチが、これから必要ではないのかというふうに思うのです。

ラジャ: 英雄として個展について、ホワイトホール、ブラックホールなどの話にマレーシアの状況に因んでブラウンホールとイエローホールも付け加えたいと思います。現在、美術に関して多様な感覚と課題を抱える地域のポリティックスが、民族国家の中に存在します。ホワイトホールとイエローホールをヨーロッパの視点と東アジアの視点として考えますと、マレーシアから選ばれる作品は周縁化された地域出身の人で、本流に対して批判的な意見を持つ過激な人たちのものです。近年、マレーシアの最も重要なアーティストは誰かと聞かれたら、皆同じ名前を思い浮かべるでしょう。中心的なキュレーターのコミッティが特定の人をひいきにしていますから。彼らは地域のキュレーターの意見を無視します。私自身そういう経験をしています。そこで一言。ヒーローを探し出すなら、ホスト国が独占的な権力を持つのではなく、ヒーローと同じ出身地からキュレーターも選びましょう！

司会(水沢): 今のラジャさんのコメントは、先ほどおっしゃられた自分の国のアーティストの展覧会は必ず自分のところでも展示すべきであるという趣旨と符合する意見ですね。ありがとうございました。

最後に、簡単に総括させてください。これまでの話を私が総括できるというふうには思わないのですが、ただ今回のアジア現代美術をめぐるシンポジウムの全体の空気というのでしょうか、

アジアと現代と美術が何か強くひとつの固まりとなって、大きく盛り上がり私たちが奮い立たせているというよりも、それぞれがやはりアジア・現代・美術と、それぞれの意味をもう少し丁寧に考える時期が今やってきているという印象が強くなります。

おそらくそれはアピナンさんがおっしゃっているような、現代美術のサーキットへとアジア美術を出していく時も、アジアをひとつの大きな統一体というような形でイメージしてはいけないという考え方、もう少し穴が開いている存在として関わっていくべきだということで、あるいはアジアというものに対して、もう一回覚めた目を持ちつつ進んでいかなければならない。それは南條さんがおっしゃっているような、さまざまな形で言葉、言説を重ね、それからいろいろな種類の展覧会を重ねつつ、探っていくアジアというものがあるはずで、しかもそれが最後におっしゃっていたように、豊かな可能性をやはり秘めていると私たちは思っているのではないのかと思います。

きょうのセッションの最初から最後まで、工芸の問題とか、職人の問題とか、そのようなアート・サーキットに乗ってこない無名の人たち、無名の技術、その問題がかなり皆さんの口から出てくるのも、おそらく美術というものの輪郭をもう一度考え直さなければいけないという事態を反映しているのではないかと思います。最後にスパンカットさんが、アイデンティティの問題を組み合わせながら、近代、現代というものの意味を考える時にやはり歴史的なアプローチが必要であって、その歴史の中で、アジアの美術、そのようなものができていくアイデンティティの過程をもう一度丁寧に見ていかないと、現代というものもやはりよくわからないということがあり、それは谷さんのコメントにも重なってくることです。このように何か大きなひとつの固まりとしてアジア現代美術を考えるのではない、より丁寧なアプローチへとこれから向かっていくことによって、おそらくエリオットさんがおっしゃっていたような、何だかよくわからないブラックホールというような意味合いの暗がりに、一つひとつ小さな明かりを灯すようにして、ブラックホールもやがて輝いているというふうに見えるようになるのではないのかと、私は思います。

セッションⅢはこれで終了したいと思います。皆さん、長時間ありがとうございました。



Mizusawa Tsutomu

水沢 勉

神奈川県立近代美術館主任学芸員

### ふたたび無名の個性へ

ハヶ岳の麓に住まう、日本人の彫刻家から最近聞いた話が忘れられない。彼は、日本のある地方都市でのアジア各国からのアーティストが集まるイベントに参加した折に、話し合いの場が設けられ、「森」をめぐる議論が展開した際に発言の機会が与えられたという。彼は、当然、自然回帰、あるいは、エコロジカルな視点からの議論になるものと思っていたところ、東南アジアからのアーティストたちは、ほぼ全員、戦争の記憶を語ったという。彼らにとって(世代差がおそらく微妙に反応の相違はあるだろうが)、「森」は、殺戮と暴力の場にほかならなかったのである。

戦争をめぐる「加害/被害」の枠組みは、とりあえず今は考えないとして、「森」のような普遍的で不変と思われる存在でさえ、いうならば、色濃く「歴史的」である。人間の営為の中でも、もっとも自覚的なものに数えられるであろう「美術」は、もちろん「森」以上に「歴史的」である。その「歴史」が西欧型の近代史観のモデルに準拠して整理しきれないことは、当の西欧の歴史研究が、アナール派をバイオニアとして、次々と明らかにしている点であり、むしろ、あれほど強固と思われた西欧の文化的アイデンティティが崩壊しつつあるという西欧の自覚こそが、最近の西欧とアジアの対話の前提であったという経緯を改めて想起すべきであろう。しかし、それこそが西欧側から主導されたものであり、遅れながらも、奇妙な後期資本主義社会に達した、特殊な近代国家としての日本がそれに追従している構図が、結果的に「西欧/アジア」の二項対立を虚構し、強化しているのではないか、という疑念が、折角の対話に水を差す。「西欧」に照らして、「アジア」ははじめてひとつであるかのような認識そのものが、すでに特権的であり、個別に存在する複数

の「アジア」の、それぞれの実感とどこかで齟齬をきたしているのではないか——その疑問が浮上する。

今回のシンポジウムは、90年代前半に顕著となった、いわゆる「アジア現代美術ブーム」の過熱を経験した上で、少し醒めた目で、美術を通じて、アジアの現在を見つめる機会となった。その一体感を言い募るのではなく、「個性への眼差し」(建島哲氏)が、まさに歴史の所産である、それぞれの「齟齬」をこそ雄弁に語り出すきっかけとなる——そのような事態は、むしろ今歓迎されるべきである。

セッションⅢは、先行するセッションⅠ・Ⅱの問題意識を引き継ぐ形で展開することになった。個々の発表の内容そのものは、掲載された論文に譲り、問題意識の網目に絡まる「齟齬」の部分をここでは重点的に取り上げることにする。

アピナン・ポーサーナン氏は、タイを拠点に国際的に活躍するキュレーターとして、極めて戦略的な議論を展開してきた。今回を含めて過去3回の東京での発表でも、まず日本が主導する文化戦略の大国覇権主義の危険性をいち早く指摘し(シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」1994年)、次に世界のアート・サーキットに向けて、日本を含んだアジアの富裕な先進国による支援のもと、アジア各国の才能を押し出してゆくべき、「融解したフロンティア」に置かれた多国籍キュレーターの編成の緊急性を訴え(シンポジウム「再考:アジア現代美術」1997年)、そして、今回は、「アジアはひとつ」という強制力、あるいは抑圧的に働かかねない「汎アジア主義」を排除して、微細な穴のあいた浸透膜のような存在としてアジアを想定し、日本、韓国などを先頭に「雁行する飛行」のイメージでアジア現代美術のあるべき姿を思い描き、同時に、国際的なアート・サーキットへの進出ばかりでなく、その個別の地域へのフィードバックも重要視する論点を提示した。ポーサーナン氏の言説に見られる力点の変化は、アジアを、対抗的な価値、代表的な価値、地域分散的な価値として捉える、国際的なアートシーンにおけるアジア像の近年における変容を仕組み、それに対する反応をいち早く敏感に取り込んでいく、指導的なキュレーターの美術政治的感覚を代表している。

2番目の発表者である、マレーシアのニランジャン・ラジャ氏は、地域性を越えるインターネットの美術的可能性をアジアの特殊な後発性の中でこそ、かえって逆に楽観しえるのではないかという論調の発表を行ったが、討議の発言では、現代は、「モダニティ」が「都会」と結びついていたような関係にもはや囚われる必要はない、というデヴィッド・エリオット氏の発言を受けて、「都会/田舎」の二項対立の無化を認めた上で、それぞれに棲み分けしてきたとされる地方的な伝統工芸と都会的な現

代美術の差異もまた、そもそも存在するのかと、重要な問いを投げ掛けた。それを受けて多くの発言が飛び交うことになった。司会者（水沢勉）の力不足から、その論点を明確に集約することができなかったものの、多くの「齟齬」を確認することができたことは貴重であった。以下、要旨を列挙する。「伝統工芸と現代美術の衝突こそが、ある程度の中立性が保証されれば、展覧会をまさしく劇的にするものである」（ランジット・ホースコター氏）。「現代美術がフォークアートを収奪する危険が常に存在する」（ラジャ氏）。「モダニストがヴィジョンを持ち、工芸作家は技能を持つ、という神話を疑う必要がある」（ホーコステア氏）。この最後の発言には、残念ながらパネリスト全員の注意があまり払われなかったために、「故ロベルト・ヴィラヌエヴァは、アシスタントをコラボレーターと呼んだ」（後小路雅弘氏）というような補足説明にも拘わらず、ヴィジョンの所有者こそがアーティストである、といったモダニストの常識の範囲から議論は基本的に離れられなかったのが惜まれる。ただし、「工芸という言葉が脱構築する必要がある」（中村英樹氏）、「古代の工芸の持つ素晴らしい形態に、現代のものがどれだけ肉迫できるかを問わなくてはならない」（清水敏男氏）といった意見は十分に傾聴に値するものであった。「草の根的なものインターナショナルなものの展覧会がそれぞれにあればいい」（南條史生氏）という、旧来の棲み分けの図式を前提とするのではなく、「美術が工芸に配慮する倫理的問題に帰着する」（建畠氏）というように表現ジャンルのヒエラルキー問題へと棚上げて問題そのものを回避するのではなく、美術と工芸の「衝突」は創造的であり得るであろう、とりわけアジアにおいては、という司会者の憶断から、工芸の王国中国からのパネリストである冷林氏に向けられた問いかけは、「奉仕している対象が異なり、工芸は伝統を刷新できず、美術とは一切関係がない」（冷林氏）という断言によって一蹴されてしまった。工芸問題は、このシンポジウムが本来論じるべきものではないという冷氏の指摘には、会場から一部賛同の声が上がった。この認識の「齟齬」が、今回のシンポジウムではもっとも大きなものではなかったかと思える。

かつて抽象をめぐる論争で、マックス・ベックマンの「絵画が工芸に墮する」という批判に、フランツ・マルクが「そもそも美術と工芸の長く、深い関係に思い致すべきである」という、有名な反論を今世紀初めに書いて以来、工芸との接点を積極的に求めたのは、むしろアヴァンギャルドの側であった。ロシア構成主義が1920年初めに唱えた生産主義は、美術と工芸が無名性の地点で合一することを夢見たひとつの極北であったこともここで想起される価値がある。アヴァンギャルドが、その出自に深く関わる、エリート主義をなんとしても脱却し、どのように

「生活」に回帰するかは、社会主義リアリズムへと帰着するプロレタリア美術の袋小路によって、イデオロギ的対立という（不毛の）領域で清算済みとなっているとする歴史観は、「資本主義の勝利」という欺瞞の一部にほかならない。「生活」への回路を模索しない現代美術は、基本的には、悪無限というべき「興味深さ」の多様性を追求する。たとえ対抗的ポーズを装ったとしても、資本の論理を追認し、結果的にそれを強化するだけの高度のキッシュへと結局辿りつく危険性をいつでもはらんでいる。

3番目の発表者である建畠哲氏は、あくまでもアーティストの個性性を重視し、国別、主題別の展覧会よりも、今後、個展形式により重点を置くべきことを、自らのキュレーターとしての体験を基に実感を込めて訴えた。この発表をコメントした谷新氏の、そのような形式の「反動性」についての疑義に代えて、建畠氏は、それを十分に意識した上で、あくまでも他の形式による展覧会とのバランスを考慮しつつ展開すべき、ひとつの「常識論」であると補足した。しかし、個展とはいえ、ただバラバラに無関係に存在するのではなく、そこには相互に連続性なり一貫性がなければ文化的なプログラムとは言いがたい。そのプログラムがどのように「アジア」と接点を持って組み立てられるべきかが明確に問われない限り、茫漠たる一般論に煮崩れる。「根源的な他者に出会う」ためであるという建畠氏の結論は、収斂すべき地点をアヴァンギャルドの悪しきエリート主義に逆行させてしまうのではないかと、という批判には、やや無防備である。ただし、この点についての質疑は行われなかった。ここに記したことは、あくまでも司会者としてのコメントである。

全体討議の最後では、冷氏の「アジアは、西側との違い以上に、アジア同士の間で異なっているのではないか」という発言も受けた形で、「他者性」の対概念ともいうべき「自己同一性（アイデンティティ）」について、ジム・スパンカット氏と谷新氏からそれぞれインドネシアと日本の美術の事例を踏まえつつ、その歴史的形成が語られた。ターミノロジー（用語法）についてより厳密になるにつれて、歴史性の相違がより明確になり、その結果、文化間の「齟齬」が際立つということ、2人の最後の発言は教えてくれた。

シンポジウム全体に参加し、全体として受けた印象は、浮揚感ではなく、沈潜の必要ということであった。前回にもシドニー大学のジョン・クラーク氏が繰り返し注意を促していたように、美術の歴史性が鋭く意識されない限り、その現代性をファッション感覚以上に捉えることはできない。アジアという「豊かなりソース」（南條氏）は、ただ選別されることを待つ商品棚ではなく、深く歴史的規定を受けて形成された、かけがえのない多様