

ばないで「泰東工藝史」と呼んでいる。美術という言葉を使わないで、アジアの工芸史、技—テクニック—工芸の意味はどういう意味かという議論もありますが——、そういう言い方をしている。天心は逆に日本を解体してアジアの中に入れ込んで、日本美術ではなくて泰東工藝史という言い方で、日本の美術を語っている。

こういう態度は、いま問題になっているアジアに実態はなくて、日本があつてインドネシアがあつて、それこそ中国があつてというふうに考えがちだけれど、天心は違う概念を持っていたのではないかという気がします。その辺は、まだ私の中では未解決なのですが、どうも最後の講義が日本美術史ではなくて泰東工藝史であるのが、アジアというものに対する天心の思いが現れているのではないかという気がしています。これは言い落としたので申し上げておきたいと思います。

司会(水沢)：はい。それでは汪暉さんをお願いします。

汪：まず、「なぜ、中国ではアジアに関する論争が起きていないのか?」です。私は発表の冒頭でこれを問いかけてましたが、発表中にこれに対する回答は出しませんでした。これまでもこの点について考えてきましたが、十分な答えが見つかっていません。その背景にはいくつか理由があると思われる。

まず、19世紀終わりから20世紀初頭を第一波とするならば、当時の中国の革命家や知識人は誰もアジアについて語ることはありませんでした。そもそも、「アジア」という言葉自体が翻訳された言葉で、しかも、日本語から訳された言葉として中国に入ってきたのです。その中で、ナショナリズムの高まりとともに、民族主義者たちが、日本から入ってきたアジアという考えを中国語に翻訳し、自分たちの運動に活用しようとしたのです。しかし、彼らは行動を起こすのが遅すぎました。1894～95年には、日清戦争が起こり、1919年のヴェルサイユ条約締結の際には、西欧列強が中国を裏切り、日本への便宜を図るために中国を犠牲にしました。1930年代に日本は中国へ侵攻します。その間に中国においてアジアの歴史に関する叙述は、狭い東アジアの問題に絞られてしまい、また、日本の帝国主義に支配さ

れるようになります。このような歴史的な文脈と過程の中で、ほとんどの中国人は、革命家であろうと民族主義者であろうとアジアについて考えることを諦めてしまいました。つまり、これらの歴史的経験を通して、我々中国人にとって「アジア」という言葉は有効性を持たなくなってしまったのです。

もうひとつの問題としては、一部でも批判されている、中国の知識人たちの中華思想が挙げられます。私もこれは批判されるべきだと思います。20世紀初頭に中国の知識人が、「オリエント」あるいは「アジア」というコンセプトを取り入れていたとしても、ほとんどの場合、彼らは中国を指してその言葉を使っていたのです。これは東洋—西洋、中国—西洋という二元論的ディスコースにも現われています。しかし、この二元論も、「西洋」という唯一の基準に対して「中心」という概念を構築したという点では、中華思想の夢想的な側面を表わしています。結局、中華思想と言われているものは、西洋中心主義の別のヴァージョンにすぎないのです。文化大革命後、これまでの20年間、中国は改革に着手し、開放政策を推し進めてきました。しかし、開放政策とは、歴史的には中国が西洋、あるいは日本やアメリカなどの先進国に対して開国することを意味します。その結果、中国—日本、中国—インドネシア、中国—フィリピン、中国—インドといった関係を作って、具体的な対話をしてきませんでした。

ここ20年というお話をしたのは、この20年間でディスコースの枠



組みが大きく変わったからです。それ以前の革命時代は、中国は、ロシアやほかの社会主義諸国、第三世界との国際的連携が強かったのです。1950年代の中ソ対立の中で、毛沢東は、中国を世界革命の中心だと考えました。東側ブロックと西側ブロックに囲まれて、中国では、アフリカ、アジア、南米を中心に世界観を組み立て直しました。私が子供だったころ、ヴェトナム、北朝鮮、フィリピン、アフリカ各国からの来訪者をよく見かけました。これらの国で起こっている社会運動や対米戦争の状況だけではなく、これら第三世界の文学にもよく通じていました。文化大革命後、このような世界観を捨てたわけですが、そこからは、また中国と西洋という二元論が復活し、我々の想像を長い間支配してきました。

最後にひと言。今まさにアジアに対する視点を再考し、また議論を再構築していく時期を迎えているのだと思います。

司会(水沢)：モハマドさんから補足なり質問なりコメントをいただけますか。

モハマド：はい。私は、ペーパーの中でタクディル・アリシャバナという作家が書いた小説の話をしました。この人は1930年代のインドネシアの近代文学運動の先駆者ですが、『勝利と敗北』という小説を書いています。日本のインドネシア占領時代を何人かの登場人物が語っています。そのひとりで大倉勝彦という少佐が出てきます。この人は戦争と抑圧の技術の専門家であり、そして日本人としてのアイデンティティの雄弁な支持者として描かれています。彼はスイス人の愛人に、「人類をひとつとみなすのは不可能なことだ」と主張します。「すべての国はそれぞれ独特である」と彼は言います。確かに日本人は、「西洋」から学んだ科学、技術、そして経済を利用してはいるが、「団結した社会を脅かす」可能性のある「個人主義、合理主義、そして自由主義」のような思想に関しては、注意深くあり続けると言っています。これは典型的なファシスト的思想だと思います。奇妙に思えるかもしれませんが、イスラームのイデオロギーにも同じような思想があります。エジプトのムスリム同胞団のプロパガンダがそれです。私は、近代は合理主義、とりわけ、自由主義と同定することができると考え

ています。もう一点付け加えますと、この大倉少佐という架空の日本人は、モダニズムに対抗する近代化という話をしています。つまり、このような人々は近代化、技術、科学などすべてを信奉していたのです。

他方で、ピカソ、サミュエル・ベケット、ジェイムス・ジョイスといった近代アーティストが創出した様々な自由な表現もあったわけです。この二つの考え方の対立は、社会主義リアリズムを押し付けようとしたロシアの革命家たちの姿勢にも見られます。例えば、ジョルジ・ルカーチと社会思想家たちとの間では、1930年代のヨーロッパと表現主義について論争がありました。ルカーチは、スターリン主義者のように近代化の思想に賛同していたので、科学、技術、合理主義などを信じていました。「アンダー・コンストラクション」展のような展覧会には、モダニスト的な空気が流れています。そこには、まさに近代化の暗部——空間と時間を管理・超克すること、手段としての合理主義の追求——に対するスタンスが示唆され、モダニストの気質が受け継がれているのです。思い出していただければわかることですが、モダニズム(modernism)は近代(modernity)とは、必ずしも整合性がとれているわけではないのです。モダニズムの美術(デュシャン、ピカソ、カンディンスキー等)は、近代の合理的な効果を取り除こうとする傾向にあるからです。

司会(水沢)：ありがとうございます。酒井さんが以前から言及されている竹内好は近代という問題を晩年まで繰り返し考えていたと思うのですが、今のお話を受けた形で補足していただくことは可能ですか。

酒井：竹内好は、まさにアジアの問題を、特に日本の敗戦後10年間ほどの間に集中的に考えた人ではないかと思います。竹内好のことを考えるのに、実はモハマドさんから非常に良い問題提起をいただいたと思うのです。

そのひとつはジョン・レノンを引きつつ、アジアというのが神のようなものであり、それは——強引に訳してしまうと——「自分たちの痛みを測る時に私たちが必要とする観念(a concept by which we

measure our pain)」なのだという言葉が出てきていますが、アジアがなぜアジアとして語らなければいけないかといった時には、そこには植民地主義の問題があるわけで、植民地主義に傷ついた人たちが何かをするためにアジアという言葉はどうしても使わざるを得なくなってくるという重要な歴史的な問題があることを忘れるわけにはゆきません。

そこで見てくることは、例えば岡倉天心の場合ですと、小泉さんの発表の文脈を見ますと、これは確実にヨーロッパの植民地主義に対する抵抗とか、それに対する抗議という契機から出発しているわけです。

ところが、アジアという言葉の中には奇妙なからくりがあります。植民地主義の暴力によってそのような形で傷ついたり、あるいは屈辱に受けてしまった人たちが、自らが傷ついていること、屈辱をまず訴えるための言葉としてのアジアが、実はアジアそのものの中に、今度は重層的に傷つける人と傷ついてしまう人を含んでいるということのを忘れ去ってしまうための装置として機能し始めるのです。

ですから、先ほど汪暉さんが言われたことが私には非常に興味深かったのですが、現在私の知っている限りの中国研究者の仕事、特に北アメリカにいる中国研究者の仕事を見てみると、やはり中国と西洋、中国と北アメリカだけが世界であるかのように議論をしているのです。それはよく考えてみると、戦後日本の1940年代後半から70年ぐらいいまでは、結局、日本とアメリカだけがあって、あるいは日本とヨーロッパ、欧米があって、アジアというのは参照項として出てくるけれど、現実の問題としては殆ど語られないという事態と奇妙な類似を持っている。戦後の日本の状況の中では、絶えずアメリカとの関係のみを問題にすることが実は快かったわけです。なぜかと言えば、占領されているのにも関わらず、アメリカとの関係だけを考える限り、確実に自分たちを被害者とみなしていただけるわけですから。

ですから、日本とアジアとの関係が出てくると、アジアの中の重層的な関係で、被害者と加害者をそんなに簡単に同定できないという歴史に直面しなければいけなくなってくるという問題が出てくる。おそらくこの問題と、一番最後にモハメドさんが言われた、日本がいわゆる経済的近代化(modernization)では近代的であつたけれど

も、それに対する、今度は近代そのものが持つ予見不可能性や、非常に異質なものを生み出してしまう事実だとか、均質化をどんどん壊していくようなもの、近代化ではなく近代性(modernity)と呼ばれる側面に対しては、実は反発が強かった。私の感じだと、1930年代のファシズムの時代はもちろんそうだったと思いますが、それよりもむしろ帝国を喪失して以降の日本の方が、その暴力的な均質化を、つまり経済的近代化をさらに強力に押し進めた。第二次世界大戦後旧帝国、あるいは植民地宗主国で移民を入れなかった国、もしくは植民地からの移民をまるでシャットアウトしていられた国は殆どないにも関わらず、日本は植民地の遺制の問題を全部アメリカに預けて、もっぱら自分たちは被害者であるかのように装ってきた。しかし、現実には、植民地の遺制はずっと残っていた。従って、今になっても、日本では在日の問題や旧植民地の人々に対する人種差別意識などがずっと解けない問題として残ってくるわけです。いわゆる近代性による内在的な抵抗を抑圧する近代化を徹底的に遂行してしまった。

やはりそうすると、そういった国の人たちがアジアの一員だと今になって言い始めると、「ちょっと待ってくれよ」と言いたくなってしまう(笑)……と、そういった意味でのアジアという考え方の中のからくりは、見ておかなければいけないのではないかという気がします。

司会(水沢)：ありがとうございます。近代化あるいは近代性というか、そういう精神的な要素としてのモダニティと一種工業化社会が作り出すモダナイゼーション=近代化は、その間にもものすごく精神的な亀裂が生じる。それが非常に問題を起こすということをモハドさんのお話も触れているのだと思います。

それは日本の場合も、おそらく20世紀のつい最近まで、基本的には、その矛盾の中を生きていたと思うのですけれども、しかし、この問題はおそらくご本家のモダニズムの内部にもある問題であり、アジアという問題の領域を越える問題も、これは抱えています。

従って、あまりその問題を広げないようにして、例えば、天心の場合、そういうモダニズムというかモダニティの問題は、どんなふうに捉えられていたのか。小泉さんいかがですか。

小泉：天心はものすごくモダンな人間で、日本酒よりビールが好きで、日本で一番早くシャーロック・ホームズを読んだというタイプの人間です。さつきから言われている、相手を作らないと自分が出来てこないということを一番よく知っていたらしい。

それで、モハマドさんがおっしゃったアジアの片方の軸にヨーロッパが確実にあり、それから近代という問題がある。そのヨーロッパと近代の、どっちとも違う場所にアジアを作ろうということを、天心は戦略的にやっているような気がするのです。

ひとつは、彼が日本美術院で掲げた方針を英語で説明した時に、近代とは明らかに違うのだ、ヨーロッパの写真とも違うのだ、但し日本の伝統を復活するのでもない宙ぶらりんな場所に立つのだと言っているのです。その場所というのは、先ほどのアジア的な、それがどこにあるのだというもののような気がするのです。

それから、天心はセントルイスの博覧会に行った時に講演をしています。その時に今モハマドさんが言われたような意味で、均質化し文明化するヨーロッパを、アジアという衣を被って徹底的に攻撃するという態度を取っている。その一方で、自分は、ヨーロッパの中にアジアを、例えばボストン美術館におけるアジアコレクションのように位置づけてみようとする。

佐藤道信さんがある論文で、天心の戦略というのは、アジアを武器にヨーロッパの中に食い込んでいこうとしていたのではないかと言っているのです。だから、モダニズムの新しい形態を日本美術院の日本画を目指していたのではないか。それは天心の大きな戦略としてあったのではないかと言う人もいます。

司会(水沢)：話はすごく複雑になってきますね。しかし、天心の最良の弟子たちであった菱田春草、横山大観といった人たちも、特に春草が中心になって書いた文書の中に日本画と洋画というようなものは意味がないということをはっきり言っていて、そのことはおそらく天心の思想をかなり理解した上で……。

小泉：その通りです。しかも、未だに日本画はあるわけです(笑)。中国では国画と呼びます。ただ、日本画というような性格のものは、

たぶんインドネシアにはないだろうと思うのです。

洋画と言うと、今では間違いなく「アメリカの映画」のことを指すわけです(笑)。「日本画」で「日本の映画」は指しません。日本画と言ったら、間違いなく日本の絵のことを言って、日本の映画は「邦画」と呼びます。

ですから、日本画という概念そのものは、アジアと同じように訳がわからないのです。少なくとも私は説明できない。天心が生きていたら、たぶんもっと変えただろうという気はするのです。現在まで日本美術院の人たちは変えられなかったので、そこが、先ほどからの近代の問題同様、ホモジェナイズしてしまった、うまいところにスポッと入ってしまった。ずっと知らん顔をし続けているのかという気はしますけれど……。

司会(水沢)：いま国画という問題が出ましたが、中国の場合このような近代と近代化の矛盾の問題について、何かコメントがありますか。

汪：そうですね。実際、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、いわゆる「国民的知識」と呼ばれる美術などまでを含む一連の知識の集積がありました。新しい知識は、国画、国楽、国学などと呼ばれ、国家的なものであることを示しています。国民的知識を確立していく過程で発展したのです。

司会(水沢)：上海の1920年代、30年代におけるモダニズムの非常に華やかな展開の様相は、おそらく日本の東京以上に華やかなモダニズムが生まれて、その場合に、今話題になった中国本来のメンタリティとモダニズムとの間の衝突とか矛盾などは、どのように起きたというふうに考えられますか。

汪：芸術、小説や詩が20世紀初頭の10年間大きく花開きました。日本、ヨーロッパ、アメリカの各方面へと留学した学生が帰国し、この時期数多くの芸術作品や文芸作品を発表しました。彼らは自分たちの作品を近代芸術あるいは、新文学と呼びました。

清朝後期には、国学やほかの国民的知識は、満州支配へ対抗するものとして構築されました。五・四文化革命のころ、非常に西洋的な激しい伝統回帰運動が起こり、それに対して文化芸術の領域ではさらにそれに抵抗する運動が起こりました。しかし、「新文化運動」のサークルの中でも、胡適やその仲間は、国民的知識の構築を推進しました。それは、ナショナリズムとコスモポリタニズムを組み合わせた近代化の一貫として起こりました。この2つの違いは明らかですね——「国家」対「近代」です。1927年以後、特に1930年代には、中国の文学、美術、大衆文化は新感覚派の小説や革命芸術などを含む日本の芸術や文学の影響を受けています。

司会(水沢)：やはりモダニズムのある種の国際的ネットワークは、ナショナリティを越えて広がっていくという側面があって、それは東京と上海を典型に、たくさんの現象があったということです。

ただ、もう一度問題を戻して、先ほど酒井さんがおっしゃった、これはモハマドさんのコメントから出てきたお話ですが、一種の痛みという問題がアジアという言葉につきまとうって、そのアジアに痛みがつきまとうのも、このモダンというか近代化という問題に深く連動しているわけです。連動して生まれたその苦しみのような感覚が、さらにその痛みを感じた人間がまた痛みを与える人間になってしまうという可逆的な構造になる。言ってみれば、それは日本という早く近代化した文化圏の大きな問題を孕んだ現象です。

こういう問題について、少しコメントをいただけたらと思います。

酒井：モハマドさんがモダニズムについて触れられた議論は、非常に興味深かったのですが、岡倉天心はモダニズムよりも時期的には早いですが、ヨーロッパや北アメリカのモダニズムの中心人物たちとの影響関係を考えると、実はものすごく人脈的にモダニズムに近い人物ですね。

だから、1930年代になって岡倉が、日本のモダニズムの中である役割を果たしてしまうこともとてもよくわかるわけです。その中で、先ほどモハマドさんがおっしゃった点が理解できると同時に、ヨーロッパの場合もそうだと思いますが、日本のモダニズムの中にも実は近

代化に批判的なモダニズムがいつでもファシズムに転換するという問題が、一方であるような気がします。

それに対して、そのモダニズムが、モハマドさんが言われたような形でコスモポリタニズムの方にいつでも動いていられたひとつの理由が、実はやはり西洋の存在ではないかと思うのです。つまり、モダニズムがいつでも西洋から来るものと考えられている限りは、たぶんモダニズムは比較的安全であったけれども、ヨーロッパのようにモダニズムというものが近代に対するひとつの批判の運動として起こった時には、それはあるきっかけがあるとファシズムに結びつく可能性をいつでも孕んでいて、その限りで、モダニストの日本の作家たちが何人か、例えば中国の知識人と密接な関係のあった横光利一のような作家は逆に、今度は一気にファシズムにいつってしまったという過去があるわけです。

すると、たぶんこの時には、個別のコンテキストを考えないと、モダニズム一般論ではもう処理できないのではないかと思うのですが、その点についてモハマドさんにお聞きしたいと思います。

モハマド：はい。岡倉天心と「アジアは一つである」との議論の中で私が理解したのは、天心が一方でヨーロッパの近代に見られる統一性への推進力に対して抵抗しているながら、もう一方で、アジアの近代という統一の世界を創造していたことです。つまり、近代にありがちなコントロールしたいという欲求と密接に絡んでいるわけです。官僚化と統一性は、すべて近代の要素であり、ファシズムと簡単に結びつくことができます。

我々自身、強固な統一性を達成しようとすると同時に、別の形の統一性を維持しようとした時、内部的に非常に抑圧的になります。ファシズムには、テクノロジーなどが加わって、そのような内部的に抑圧された状況を生み出しやすい性質があります。

アイデンティティ・ポリティクスのコンテキストでこの状況を見てみるとわかりやすいでしょう。アイデンティティ・ポリティクスは、アメリカで女性や黒人がそれぞれアイデンティティを肯定するために立ち上がった1960年代に全盛期を迎えましたが、その考え方は、プロセスであるべきものを固定化しようとする危険性を孕んでいます。ジュリア・

クリスティヴァも言っているように、主体は常に「過程にある主体 (subject-in-process)」なのです。アイデンティティという考え方は、自己が固定的で不浸透性なものであることを前提としています。「アジア」のアイデンティティの問題を考えるには、ヨーロッパのアイデンティティをまず解体するべきでしょう。ヨーロッパは、ギリシアとユダヤ・キリスト教との関係を根拠に、常に統一されていると主張してきました。ギリシアから受け継いだ文化は自ずとヨーロッパの所有物となるという彼らの主張は間違っています。そもそもギリシア文化は9世紀から12世紀の間に一旦アラブ文化に同化されているのです。例えば、9世紀のバグダードでは、政治関係の文献を除くアリストテレスの全文献が翻訳されていました。そして、300年後、イスラーム哲学者アヴェロエス(イブン・ルシュド)がアリストテレスの全著作に注釈を施し、その後、トマス・アキナスの神学研究に大きな影響を与えました。つまり、ヨーロッパはひとつで、ギリシア文化を相続したという主張は正しくありません。あるドイツ歴史学者によれば、ギリシアが東洋に汚されないまま受け継がれてきたという発想は、19世紀当時、ユダヤ人が他と平等な市民権を取得した時に歴史学者たちが作り出したものだそうです。ドイツ人はユダヤ人を恐れていたので、ギリシアの純血を守っているというイメージを作り出し、自分たちを守ろうとしたのです。このような理由から、私はまず、ヨーロッパのアイデンティティを解体するべきだと考えています。

司会(水沢)：ナチズムを典型とするファシズムの純粋性というような考え方は、幻想のアイデンティティですね。いまモハマドさんの言われた言葉を使えば、固定したアイデンティティだと思います。基調講演の酒井さんのお話も、アジアをそういう固定的なアイデンティティとはしないで、流動的に捉え、そのようなアジアのイメージを共有するということは、これは何か言語矛盾かもしれませんが、一緒にやることができない、個々に探るように求められている個性が非常に重要であるというように、私は今日のお話全体をお聞きしていて思いました。

インドネシアの問題は、その頃まだアジアという言葉はなかったようですが、ヨーロッパに憧れた女性がジャワとしての自分のアイデン

ティティを鮮明に持てたはずが壊れていく話だと思います。アイデンティティというのは、硬くしようとすればするほど、他者に対して攻撃的になって、結局、自分も自壊するというある種の悪循環が生まれる。天心は、わりと緩いアジアの美術というアイデンティティを設定しておいて、流動的にそれを形成させようと人脈を大事にしながら進んでいったと思うのですが。

小泉： そのあたりに関して言うと、痛みとか弱さというものは、アジアにも実は大事なポイントになっています。それからもうひとつ、非常に機械的で均一した近代の反対側に自我の弱さというのもありそうだという気がしているのです。

天心は最後にインド人の人妻にラブレターを何通も出して死ぬわけですが、それらを文学として認めていいかどうかは別として、私どもの研究所の近代文学研究者がそれに対して論文を書いています。¹⁾

近代文学において、特に明治の男性文学者で、女性の前にひれ伏した人間は2人しかいないというのです。ひとり天心で、もうひとは北村透谷です。2人ともその核に女性があって、その女性というのに対して跪いて許しを乞う文学を残す。それが実は天心の芯の所にある、そのために天心にはたぶんファシズムにはいけない弱さがあると私は思っています。

同じように、例えば、夏目漱石も同じ時期に近代に対する不安をずっと抱えて、夏目漱石の小説は全部近代に対する不安だと解釈する人もいるわけで、『草枕』の最後はちょうど日露戦争で満州に出征する兵士を停車場で見送って、夢心地の中から現実世界へ引きずり出された場面です。汽車の見える所を現実世界とすると、「汽車ほど20世紀の文明を代表するものはあるまい」と言うわけです。つまり「おさき真っ闇に妄動」して均一なレールの上を走っていくという。それは天心が『東洋の理想』で汽車が「時間をむさぼり食らう交通機関」と表現しているのと一緒です。

そういうものに対して、モダニズムに乗っかっていけない人たちが一方にいるわけです。その人たちが向かう場所というのがアジアには見えてくるし、明日の議論の中でも、女性という問題を別なテーマとして考えなければいけないのかもしれないという気がします。

註1

橋浦洋志「天心の詩精神—空間の詩学—」『五浦論争』第3号、1996年。

司会(水沢)：天心の創作というアспектから見た小泉さんのコメントでした。このフェミニズム的な問題に触れると話が広がり過ぎるかもしれませんが、酒井さんから、今のお話を受けて何かコメントはありますか。

酒井：確かに小泉さんの視点は非常に重要だと思います。ただ、少し危惧するのは、そういう仕方でも女性を崇拜するという構造そのものは、実は女性、性の非常に極端な分離が出来上がってくる近代においてのみ可能になる構造ではないかということです。

司会(水沢)：ありがとうございます。結論は出せないだろうと思って始めたので結論も出しません。

ただ、最後にもう一度確認できたのは、アイデンティティと言うと、何か確立して揺るぎなくて、もうそこに自分の根拠を求めないと何もかも成立しないというふう思うのは、これはかなり特殊な考え方で、アイデンティティというのは絶えず揺れていて、自分のアイデンティティを強くし過ぎた時には、他者に対しては攻撃的に働くかもしれない。それは何故かと言えば、そのアイデンティティが生まれたのは自分が傷ついたから生まれたということもあり得る。アジアというのは、そういう生まれた時に傷ついて産まれた子どもかもしれない。だから、自分はこうやって傷ついて強くなったと言って、また他をいじめてしまうという悪循環も起こさないとは限らない。しかしアジアをもう少し柔らかく緩やかにと考えながら、それぞれの文化圏やそれぞれのつながりの中で、何かを探している、求めているということ、まず歴史の中にもよく見てみる。例えば岡倉天心とアジアと言うと、何かすごく意気盛んなようだけれど、最後に紹介されたエピソードのように情けない部分もある。

そういう部分を全部まとめて、もう一度歴史の中から丁寧にアイデンティティとは何かを流動的に考えていくことが、流動的ではないことを生むかもしれない。レトリックになってしまいましたが話はそのぐらいに収めます。これでセッションⅠは終わりたいと思います。長い時間ありがとうございました。[拍手]

セッションⅡ

「展示されるアジア／展示されないアジア」

近代的な文化装置としての美術館や博物館の役割は、その時代と社会環境によって役割が変化しています。また、文化表象の様式としての「展覧会」も時代背景を抜きにして語ることはできません。美術分野において「アジア」を考える場合、美術館や展覧会といったいわば近代的美術制度を媒介とするため、その政治性から免れることは不可能です。アジアの美術展という時に、アジアの何を見せて何を見せないのか、その選択において組織や共同体の政治性や個人の思想が反映され表現されることとなります。

本セッションでは、近年世界中で急激に増加したビエンナーレやトリエンナーレなどの大型国際展を中心に、美術制度におけるアジアの表象の問題を、特にその社会・政治性に焦点をあてて考察します。

司会：吉見俊哉

1. 李龍雨 | イ・ヨンウ
「グローバリズムとその制度的虚栄」
2. 建島哲
「トロイの木馬？—国際展におけるマルチカルチュラルizm」
3. トニー・ベネット
「文化の規則：展示と知の政治学」

討論

セッションⅡを始めるにあたって

吉見俊哉

東京大学社会情報研究所教授

おはようございます。大変良い天気の中、今日はこれから長い1日になるかと思います。体力勝負という感じもしますが、よろしくお願い致します(笑)。

昨日、酒井直樹さんの基調報告も含めれば4人の方から、近代においてアジアを表象することの意味について、大変深い、そしてかなりレンジの長いお話がありました。私自身はとても整理するだけの力はないのですが、しかし、昨日のことを思い出していただくために気がついたポイントを3つぐらい挙げておきたいと思います。

ひとつは、アジアを語る、あるいはアジアを表象する欲望ということが問題になってきます。そうした欲望が近代の構造の中に既に入っているということです。

具体的には、例えばモハマドさんがインドネシアを事例に、非常に刺激的な、そしてイマジネイティブなお話をされたかと思います。カルティニという女性のヨーロッパへの同一化の欲望が、ジャワに回帰してくる。その中でジャワが語られていく。あるいは日本の植民地主義が作り出していくアジアへの欲望が、帝国の、あるいはヨーロッパの植民地的な構造の中での抑圧された側の人々の中に起こってくる日本への欲望と同調してしまうという問題、あるいはインドネシアの独立主義者たちの中でインドが欲望されていくという問題です。

形は違いますけれども昨日の小泉さんのお話でも、岡倉天心のような、まさに近代的な意識の中でアジアが想像されていく、あるいは欲望されていくというお話がありました。岡倉にあつては、空虚な空間の中で、絶えず変化していく一種の仮称としてアジアが構想されていたのではないかという小泉さんのお話もありました。こういうアジアを誰がどのように欲望していくのかという問題が、昨日のテーマのひとつであったかと思います。

同時に、汪暉さんのお話の中で特に出ていたことですが、アジア



吉見俊哉
Yoshimi Shunya

を語らないアジアという問題ももうひとつある。アジアを表象しないアジア。これは汪暉さんのお話の中で出ていたように中国の問題にもなってくるわけです。私はお話を聞きながら思い出していたひとつの論文があります。私も編集委員のひとりになっている『インター＝アジア・カルチュラル・スタディーズ (Inter-Asia Cultural Studies)』というアジアのメンバーが一緒になって出している文化研究雑誌の比較的最近の号(2002年第3巻第2号)に、ベッカ・コーホネンという人が、16世紀、17世紀のイエズス会、特にマテオ・リッチにおいて、アジアという概念がどういうふうに関築されたのかに関して非常に面白い分析をしています。

その中でこの人が分析しているのは、アジアは漢字で書いた時にネガティブな要素をいっぱい持っている。ネガティブなキャラクター、すなわち「亜細亜」の「亜」は劣等するという意味で、「細」も細かいというネガティブな意味です。そういう意味を持ってそもそも「亜細亜」が表象されている。このネガティブなアジアというものが、特に中国というコンテキストの中でどう語られるのか、語られないのかという話がありました。

そして最後に、もうひとつ非常に重要なのは、酒井さんが提起されていた問題ですが、近代の構造、あるいは植民地主義的な構造を超えてアジアを表象することが可能なかどうか。酒井さんの昨日のお話を要約すれば、他者の他者として自己を想定し、その他者の関数としての自己に起源を求めていくような構造にはまってしまう。その中でアジアが語られていくことを超えていくようなアジアの表象化はあり得るのかといった問い。これはモハマドさん、小泉さん、汪暉さんも共通に問題提起していたことではないかと思います。このように、昨日は、近代という極めて大きなレンジの中で、アジアを表象することはどういうことなのか問題にされました。

昨日の話を出発点に、私たちはこれからセッションⅡとセッションⅢで、もう少し現代に引き寄せる形で、そしてある意味では過去の一連のシンポジウムがベースにしてきたアートとかエキジビションといったテーマに繋がる形での、具体的な議論をしていきたいと思っています。

ですから、昨日の話をベースにしつつ、これから3つぐらいのポイ

ントを軸に話がなされていくといいのではないかと思います。

ひとつは、昨日の話が近代という長いスパンの中でのアジアの問題だったとするならば、今日はまさに現在起こっていること、具体的には、一番大きなのはグローバリゼーションということだと思いますが、このグローバリゼーションという状況の中でアジアを表象するということがどういう意味を持っているのかという問題です。

このことも、昨日のお話を引き受けるならば明らかなように、アジアというものが既にあってそれがグローバル化の中で広がっていくのではないということです。そうではなくて、それ自体、矛盾とか分裂とか抑圧とかいろいろな軋轢を含んだグローバリゼーションというプロセスそれ自体の中で、アジアが構築され増殖していく、その問題をどう考えるかという問題が第一にあると思います。

第2は、セッション I はかなり思想的な話が軸であったわけですが、これからご報告をいただく3人のお話は、制度としての美術館、あるいはビエンナーレとかトリエンナーレとか制度としてのアートイベントに関してです。そういうアートが表象されていく場、その制度の問題に焦点を当てていくことになります。

トニー・ベネットさんのご著書の中に出てきている言葉ですが、「exhibitionary complex」という、「公開性総合施設」ですね。それはある時は、ビエンナーレであったりトリエンナーレであったりアートミュージアムであったり、そういうふうな場を問題にしていくことを是非やりたいと思っています。

そして、第3の問題ですが、今回参加しているメンバーは、昨日「アンダー・コンストラクション」という展覧会を2会場で観させていただきました。大変面白かったのですが、私はアートの専門家では全くないのですが、その中で私が感じたのは、アートと、例えば社会学とか人類学とかカルチュラル・スタディーズとか、そういう学問がどんどん近くなってきているというか融合してきているということです。

今回のシンポジウムも、美術の専門家の皆さんと例えば私のような社会学者、つまりアート以外の領域の人間が、たくさん参加する形でやっているわけですが、アートの領域と、それから社会学や人類学、他の文化研究的な知との対話を、この場でどういうふうにやっていくかということも是非追求したいところです。

それでは具体的なご報告に入りたいと思いますが、プログラムの順番を入れ替えさせていただきました。最初にイ・ヨンウーさんにお話しいただきます。その次に建島哲さんにお話をいただき、そして3番目にトニー・ベネットさんにお話をいただくという順番にさせていただきます。よろしくお願ひ致します。

グローバリズムとその制度的虚栄

李龍雨 | イ・ヨンウ

ニューヨーク・センター・フォー・メディア・アーツ、ディレクター

[I]

アジアという主題と取り組むにあたって、私はここで、近年急増するビエンナーレやトリエンナーレといったグローバルな文化イベントをもとに考えてみたいと思います。私がこの分野に絞った理由は、東であれ西であれ、ビエンナーレやトリエンナーレほど人気を集め急成長を続ける文化産業はほかに例がないと思われるからです。それ以上に、グローバリズムの是非ということになれば、ビエンナーレは、洋の東西を問わず全会一致で承認される稀な例のひとつでしょう。一般的に「グローバル」なものごとには、程度の違いこそあれ、思い入れや反発がつきもので、特に経済や政治的な含みがあればなおさらです。グローバルなものに対する私たちの懐疑心の例外が、ビエンナーレであり、一般大衆からも東洋と西洋の文化的、歴史的ギャップを埋めるものとして称賛されています。グローバルなイベントとなりうる究極の例というわけです。(本論では、以降、「ビエンナーレ」という言葉は、ビエンナーレ、トリエンナーレなどの国際的なアートイベントを総称します)。

アジアでは、ビエンナーレは重要なイベントになっています。そこに文化産業の生産と消費の構造を読み取ることができます。日本、中国、韓国、台湾といった極東地域だけをとって見ても、何十ものビエンナーレがあり、その中には、韓国の光州ビエンナーレや日本の横浜トリエンナーレのように500万ドルにもほる巨額の予算を与えられているものがあります。極東以外のアジアとその周辺においても、ビエンナーレやトリエンナーレの数は増えています。主要な例を挙げれば、インド・トリエンナーレ、バングラデシュ・ビエンナーレ、シドニー・ビエンナーレ、アジア太平洋現代美術トリエンナーレなどでしょう。アジアのアートシーンは、いまや確実にグローバル文化の環の中にいるということです。こうしたアート構造や背後にある文化行政を駆り立てているのは、その環から取り残されてはいけないという恐れなのです。みな一斉に、あたかもグローバル文



李龍雨 | イ・ヨンウ
Lee Yong Woo

化のリレー競争に参加しているようなものです。

グローバリズムには2つの側面があり、それはビエンナーレの二面性にも表われています。ビエンナーレは、その名称の由来をとうの昔に失ってしまいました。隔年で開催されるアートイベントという意味です。ビエンナーレはすっかり変貌を遂げ、アートや文化をも変えつつあります。ビエンナーレにおけるアートの生産や消費は、いまや観光産業と肩を並べるほどに大きくなっています。私たちは、アートを見るためなら遠隔の地までも訪れてみたいと思うようになり、そこで見るのはしかし、アーティストの制作現場とは何の関係もないメディア情報のアートなのです。アートの生産や消費を実質的に支配しているのは、いまやメディアです。結局のところ、メディアがアートを操作し、アートはその伝達役になっている。メディアこそ、ビエンナーレの名のもとにアートのエントロピー（混沌状況）を増幅する根本要素と言えます。

ビエンナーレはまた、美術展の技術的側面に大変化をもたらしました。ときには街全体に渡って、派手な技術を使い、巨大なインスタレーション用の展示ホールを作り、目を奪うほどの作品を並べる。こうしたスペクタクルの創造は、惑々する大仕事であると同時に虚栄でもあります。また、ビエンナーレの開催者は、ビエンナーレ用の作品を作るという経済的負担をアーティストに負わせることで、閉幕後も続く不安定な金銭状況にアーティストを追い込むのです。アーティストはビエンナーレの展示スペースに見合う作品を作らねばならない。その規模といたら、ローマのコロセウムにも匹敵するほどです。まさに古代ローマ帝国の日々に逆戻りです。国や地方自治体の援助を許す、あるいはそれを要求する、いや結局のところ援助を必要としているからには、ビエンナーレは、国や地方行政の一部となり、政策主導の、また政策に従う義務のある事業となってしまう。ギャラリストが、お湯の出ないアパートに住む、若い無名のポール・セザンヌなるアーティストを発見し、応援するといったことはいまや昔話でしょう。

ビエンナーレはおそらくアートをあまりにも遠ざけてしまった。もはや戻ることはできない場所へと。その傲慢なる気負いは、世界制覇を目論む国際企業が資源も競争相手も飲み込んでいくようなもの。ビエンナーレのアートはモーター付きのアートとでもいったもの。ビエンナーレは2年ごとに新しいアートを生み出し、それはまた、2年たてば古くなるアートを捨て去っていくということです。このサイクルは、コンピュータや携帯電話や車など消費財にあるライフ・サイクルと変わりません。ビエンナーレ芸術

は、資本主義の英知とも言える、あらかじめ仕組まれた急激な衰退の餌食となっている。このスピードの文化は、アートに疎外をもたらしています。アートやテクノロジーは、スピードや流行には敏感であるといったかつての論点や、不変の芸術性といった考えは、いまや時代遅れなのです。マルクス主義者であれば、ビエンナーレを前にしてさぞ困惑することでしょう。ビエンナーレはメディアのサーカスであり、連呼するのは、グローバルな懺悔です。

ビエンナーレのサイクルがあまりに速いために、アーティストはアートのシーンの主役の位置を失い、いまや文化産業の単なる随員として、招待されては消えてゆく。こうした役回りの中では、その適性を考慮しても、スピードをコントロールしようなどと夢見ない方がよいのではないかと。マーシャル・マクルーハンがかつて、アーティストはアンテナであると書きました。アンドレ・マルローは、アーティストは社会変化を明晰に予知するビーコンであり、その促進者であると述べています。二人とも間違っていたわけです。少なくともいま、アーティストだけが悪いというわけではありません。ビエンナーレの契約書にサインするキュレーターは、書かれてある内容を気にするばかりです。彼らにはもう馴染みの手続きなのです。契約が完了しさえすれば、その後起こりうるビエンナーレの諸問題には頓着しません。

ビエンナーレは、いまずっと、新しい共通語の源泉として存在しています。地域の言葉ではない、それに置き換わる新しい文法を持つ言葉です。地域特有の言語の記憶を消し去り、新しい言語の語学的基礎を提供する。ビエンナーレの役割とは、地域ごとにある誤差を調整して、新たな世界標準時を提示するものと考えられています。標準は新たな標準を生み出し、修正された時間はさらに修正を繰り返す。ビエンナーレのキャラバン隊は、ですから、ヴェトナムやカンボジアへと出かけてアジアの御旗を振りかざしながら、ヴェネツィアやカッセル型のイベントを実現しようとするのです。改宗者の熱意でもって、いま習ったばかりのものを僻地に住む憐れな者たちに伝道しようとする。ときには、地域魂がそれに反抗します。しかし、そうした抵抗は、地域史という記録資料にかすかな足跡を残すにすぎません。

アート界は一年おきに高揚します。あたかもサーフィンの大波に乗って岸辺に着き、またゆっくりと沖に向かって漕ぎ出せば、興奮とその後続く気落ちを繰り返すといった感じです。そして、ヴェネツィア、カッセル、サンパウロ、リヨンといった潮流を経て、いまやアジア太平洋岸にしぶき

をあげる大津波に乗っかるのです。できることはただ、波乗りです。次の大波を待つのです。このゲームで肝心なことは、その波なのです。ほかはみな油の海にすぎません。

ビエンナーレには、芸術と文化の名のもとに辺境の地から国際社会までを包含するという魅力的な謳い文句があり、そうした宣伝の過程で予算をオーバーしてしまう。この欠損は、次回の歴史的イベントには資金がないということを意味します。ビエンナーレは、波乗りの楽しみです。ひとたび興奮が過ぎてしまえば、疲労と不安だけが残される。投資も消費も巨大だったわけですから。このスポーツでは、勝者はごくわずかで、大多数は敗者です。無関心派、冷笑派、嫌悪派で占められます。波乗りの最中の陶酔は別として、残りは憂鬱、あるいは、潜伏と偽装の期間でしょう。その実態を暴くのは容易ではありません。謎ですから。日々の活動や格闘は、歪曲され、消し去られ、観客には見えません。フェリックス・ガタリは、「ファシズムが人の静脈に侵入すると、それは人の欲望すら化学的に変えてしまう」と警告しています。ビエンナーレとは、急速に支配権を得た新しい制度であり、その勢いたるや、美術館、画廊、美術市場、美術評論といったアート制度を押しやるほどです。

ここで、まったく別のビエンナーレ、これまでお話してきた憂い顔のビエンナーレとは異なる容貌のビエンナーレを見てみましょう。このビエンナーレは、考古学的価値を持つ洗練されたオブジェなどといったアート作品の概念を打破します。アートを解放するシステムであり、大衆の前や広場に作品を連れ出します。また、美術館の系統的で威厳ある壁から作品を離すことで、絶えず変化する美学論へとアートを導くのです。このビエンナーレは、大衆的で都会的なアートを地下鉄や空きビルなど美術館以外の場所へと引き出し、野外環境を作り上げます。それは、アートのヒエラルキーが制定される場所、観客があらゆる生活圏からやってきて一緒にいる場所、多元主義が優先テーマとなる場所であり、さらにユニークにも民主的な美学が支配する場所でもあります。

そう、ビエンナーレとは、現代のバザールのようなものです。常に情報が飛び交い、人種、文化、伝統、言語、宗教、そしてアートさえもまったく自由に表現される国際舞台です。ちょうど、いまの市場経済の土台のひとつがバザールであるように、ビエンナーレは、美学や美術評論における前衛の基礎を固める礎石なわけです。もっとも、これが真となりうるのは、ビエンナーレが官僚制度にある組織力を真似したりせず、現代に典型的な権力行使の落とし穴を避けてくれるならということです。逆に自ら

の力を利用して、体制の権力と対抗できるならということです。

おそらく、ビエンナーレのもっとも価値ある寄与とは、アート教育の普及の場の創造にあるのでしょう。ビエンナーレはまた、別のジャンルのアートの創造を活発にし、アートの広い見方を提示します。ビエンナーレの数が増えるに連れて、世界の主要美術館にみられるやや保守的な文化路線は迂回して、作品制作に励むアーティストも多くなっています。ビエンナーレは、美術の世界だけに刺激を与えるものではなく、ほかのアートとの相互関係を強め、アーティスト同士のコラボレーションにおいても革新をもたらすことを可能とします。

2年ごとに巡ってくる、その回転の早さゆえに、ビエンナーレはいまのところ、国際アートシーンについてもっとも活発な情報交換が行われる場所でしょう。アート界の人々が、意見交換に、業界の情報交換にと集まる場所です。この結果、1990年頃から、美術館や画廊やアート雑誌など主要アート機関は、ビエンナーレ制度の落とし子である若手作家やキュレーターや新傾向のアートなど、彼らなりの基準で受け入れるようになってきました。ビエンナーレが刺激的であるのは、実にこの古い制度に対する若い血の混入だと思います。

ビエンナーレは、18世紀英国のグランドツアー（研修旅行）ほどの人気にはまだ達していませんが、観光産業と結びついてグローバル経済の一端を担っています。ヴェネツィア市の概算によれば、ビエンナーレ開催によって市の収入は、2年ごとに、非開催年に比べ2.5%増加するそうです。さきのカッセルのドクメンタでは、65万人の入場者のうち20万人が外国人でしたが、レストランの食事代やホテルの宿泊費など、彼らの消費は、市の財源の重要な要素です。第一回光州ビエンナーレは、160万人の観客を迎えましたが、彼らが市に落としたお金はおよそ1兆ドルでした。

ビエンナーレが奨励するのは、人民のための美学であり、国民の関心を裏付けする文化イベントとしてのイメージであり、それは、退屈だと思われがちな前衛アートにスピード感を加味するものです。こうしたイメージを宣伝することでビエンナーレは成功を取めます。というのも、比較的短い開催期間であることから、美術館の常設展などに比べればずっと緩い制限や規制のもとに作品を展示できるからです。もちろんこれは、美術館や画廊での展覧会に比べてビエンナーレの方がもっと娛樂的だとか、アートの質が高いと言っているわけではありません。私自身、ビエンナーレ制度の申し子ですが、これまで私の周囲で「ビエンナーレは実に楽しい」などという言葉聞いたことはないのです。

グローバルで大衆受けするアートイベントとしてのビエンナーレは、ここ10年足らずの現象にすぎません。第1回東京ビエンナーレは、1952年に登場していますが、散発的にしか行われていません。インド・トリエンナーレは、その規模ゆえにいまも存続していますが、グローバルという意味では、今日、逆行しているように思われます。もちろん、シドニー・ビエンナーレやイスタンブール・ビエンナーレがありますが、地理的にはアジアの境界線上です。ビエンナーレがグローバルな文化フェスティバルとして定着したのは、1990年代になってからであり、その意味では、とくに光州ビエンナーレが重要なショーケースとして登場した1995年以降といつてよいでしょう。以来、台北ビエンナーレ、上海ビエンナーレと続き、昨年は、横浜トリエンナーレが21世紀初のグローバルなアートフェスティバルとして登場しました。

光州ビエンナーレの新鮮な息吹は、韓国全土、10カ所を超える都市や開催地に吹き荒れた文化運動の前哨戦だったにすぎません。ほかに、釜山国際映画祭、釜山ビエンナーレ、全州映画祭、ソウル・メディア・アート・ビエンナーレ（メディア・シティ・ソウル）、全州国際工芸ビエンナーレ、儀王国際演劇ビエンナーレ、富川国際実験音楽祭などがあります。これらのイベントがみな存続、発展していくには、それぞれに特色を出していかねばなりません。それには時間がかかります。いま、世界にはざっと120を超えるビエンナーレがあり、キュレイトの仕事が、各々、新鮮で新しく力強いアートの鉞脈を掘り当てるといふことにあるなら、少々恐ろしくなるような数字です——これが不可能でないとするなら。韓国では、これほど多くのビエンナーレがあるということ自体、異常ではないかという見方が始めています。

いま例に挙げたビエンナーレはいずれもアジア地域での開催ですが、国際的なイベントです。そういう性質のものでありながら、それこそがビエンナーレの問題になっています。地理的にはアジアにありながら、アジアを超えようとするものだからです。そこに文化的な差異やアジア独自のもの、つまり、アジアだけが開催できるイベントを見い出すのは困難です。実際、世界の文化潮流と肩を並べようとする決意があまりに強いために、アジア的なものを標榜しながら、その底には、非アジア的でグローバルな単一性という真の主張が隠されているようです。うわべだけの文化の違いやアジアらしさを詰め込んだパッケージには、根の深い矛

盾が隠されているのです。

これらビエンナーレは、世界に数あるビエンナーレ同様——もっともアジアのビエンナーレには大型の予算がつき、観客動員数も高いのですが——質の高い、ユニークな、素晴らしいアートを展示しているかという点、その判断は難しい。この意味では、それぞれのケースにもよりますが、欧米のビエンナーレと比較して二番手にあるとってよいのではないかと。グローバル化の枠に沿って飾りたてる自画自讃のお祭りのようですから。私は何もアジアのビエンナーレ開催者が、経験不足だとか、主義主張に欠けているとか、そんな風には思っていません。しかし、より正確に表現するならば、目的や主張の混乱ゆえに、自己を見失っているのではと思います。西洋のビエンナーレにある試みや矛盾を忠実に追うことで、開催者の多くは、こうした自己喪失を露呈することになるのです。

私が今日ここに招かれ、皆さんにお話しているのは、歴史的にみてアジアで初の真のビエンナーレである光州ビエンナーレを私が創ったからなのだと思います。また、私がいまここにいるのは、ビエンナーレによくある噂話で皆さんが耳にしたであろうことのためなのだと。つまり、そう、光州ビエンナーレは、社会政治的基盤である市民の良識ある参加や、閉幕後も枝葉を伸ばすビエンナーレの社会的意義に基づいて開催されたのだと。さらに、ビエンナーレのシステムが本来的に西洋のものならば、この私こそ、そうした西洋のシステムを積極的に受け入れ、アジアに導入したグローバリストに値する人間だと。これは、私が思うに、アジアのビエンナーレが共通して繰り返す、表面的なグローバル政策と同根の矛盾なのです。

私の名声は、光州ビエンナーレは、西洋のアート制度にあるグローバルで半永久的な覇権を象徴的に転覆する試みだったのだという噂によって定着しました。想像するに、グローバルな祭典を始めることによって、私はグローバリズムの先駆者たちを動転させたようです。この種の噂を耳にするのは、私にとって愉快なことではありますが、挑発的な雑誌の表紙を飾る太字の見出しにこそふさわしいものでしょう。実のところは、かなり違うのです。そう認めざるを得ません。

ひとつ確かなことは、私のビエンナーレ攻略法はゲリラ戦術に近かったということです。政治の中心地や騒々しいグローバルのテーマや主張を、新型の光州ビエンナーレを武器にして、ひそかに攻撃すること。世界のアートの檜舞台からはかなり離れているとってよい光州が陣地です。権力や増長するイデオロギーは、覇権システムのただ中にあるれば、

通常、虚栄をさらけ出したままで安全に収まっているものです。歴史上、この虚栄は常に帝国主義の通俗さによって守られてきました。それがいまや外部から攻撃されるのです。光州ビエンナーレとは、まさにこのアウトサイダーだったのです。

光州ビエンナーレが成功した第一の理由は、韓国人の素朴さと当時の政治状況にあったと思います。1995年の光州ビエンナーレは、160万人の観客を集めました、その大部分がビエンナーレとは何であるかまったく予備知識のない人たちでした。おそらく、万博か何かと思ってやってきたのです。成功の第二の理由は、過激なまでの政治姿勢であって、ビエンナーレとは本質的に美術館展示とは違うものなのだというをはっきりと打ち出しました。

第1回光州ビエンナーレの記録的な観客動員数は、その後続いた3回のビエンナーレによっても破られていません。今後も破られることはないでしょう。初の光州ビエンナーレに一日平均2万7千人の入場者が押しかけ、文化イベントにはあまりに多すぎ、展示スペースにとっても混みすぎだったというのは、皮肉なことです。ほとんどすべての観客にとって、ビエンナーレは、ビエンナーレが何であるかを理解していたわけではなく、家族揃っての外出でした。さきの横浜トリエンナーレを訪れた人々の場合もこうであったか、考えてみて下さい。

光州ビエンナーレをどう宣伝するかについて、私のポイントは、純粋なアートイベントとして紹介するのだけはやめようということでした。できるだけ多くの観客を魅きつけるには、美術展と平行してさまざまなイベントを開催せねばと考えたのです。開幕の初日から最終日まで、観客は実に多くの催しを選ぶことができました。芝居、マイム、コンサート、北朝鮮の芸術、シンポジウム、壁画、競歩レース、軍事政権時代の犠牲者の慰霊祭、写真展、光州の民主化運動をテーマとする映画の上映会、さらに、ビエンナーレ会場に昔の機関車を設置して、その警笛と競争する、観客参加の絶叫コンテストまで。噂はたちまち広がりました。「光州ビエンナーレは、楽しい!」と。美術だけを強調するのではなしに、さまざまな文化の伝統を織り込み、総合文化ビエンナーレを作り出すというこの戦法は現在も引き継がれ、光州ビエンナーレ開催の骨子のひとつとなっています。

今日、韓国は地球上で唯一、2つに分断された国家です。グローバリズムというコンテキストの中であって、原始的な政治状況と言えます。イデオロギーの名のもとに、政治運動の大会が大衆のあいだで開かれる

場所です。南の韓国は、確かに工業化され、大統領はノーベル平和賞を受賞したほどですが、わずか20年前には、現代史上もっとも悲惨な事件が起こった国なのです。何千人もの学生が軍事独裁政権に反対して決起し、鎮圧されました。これは、光州ビエンナーレがその第一回目で取り込んだ重要な事件です。今日、正確な死者の数は分かっていませんが、自由を叫んで死に殉じ、韓国民主化闘争のシンボルとなった愛国者の霊を弔うための場所を第一回ビエンナーレにおいて設定しました。すなわち、韓国の民主主義が生まれたのは、ここ光州の地においてであり、朝鮮王朝(1392~1910年)の500年に及ぶ歴史を通じて多くの知識人が政治信条を理由に亡命を余儀なくされたのも、ここ光州でした。彼らは、辛辣にして卓抜した文書や工芸品を残し、それらは、亡命文化を語る際の貴重な資料となっています。光州出身の金大中大統領には、こうした文化が染み込んでいます。彼のノーベル平和賞の真髓にこの文化があるのは、韓国国民には疑いもないことです。

光州民主化運動の蜂起は、20年前のことですが、地元の人にとってはいまだ癒えない傷です。この事件は、光州ビエンナーレの構想においても思想的背景としても核をなすものです。

1995年当時、光州広域市の人口は130万人を数え、韓国第5の都会でしたが、国際ビエンナーレを開催するための社会基盤には不足していました。街の発展では他の大都市に遅れをとり、それというのも、伝統的に反政府運動が盛んな地域として、補助金を後回しにされる恰好の対象だったのです。私自身、光州の生まれではなく、住んだこともありませんでした。しかし、1994年、ビエンナーレ構想が光州で持ち上がったとき、企画準備をむりやり任されてしまったのです。というのも、市長が私の友人でしたから。仕事を引き受けるや、まるで問題ばかりの底無しの穴に落ちてしまったような気がしたものです。

私が最初にとった行動のひとつは、シャーマンの儀式(韓国語で「クツ」と言います)でした。アートのためと軍事政権によって虐殺された何百人もの殉教者のためです。光州市長は、ただ政治的方法だけで町の傷を癒そうとしてもそれは不可能な話だと分かっていたのです。彼は、大学教授としての私を必要とし、私が政治的に中立で、政治を回避する芸術祭の創造にふさわしい人間だと見込んだわけです。このやり方には説得力がありました。市長も市議会も、ビエンナーレ以外の何ものも市の将来に希望の扉を開くものはないと盲信していたのです。市長のナイーブとも言える熱意は、ナイーブな誤解にも現われていて、たとえば、20~

30万ドルもあれば立派な国際ビエンナーレが開催できるだろうという話を鵜呑みにしていたようです。

今年の3月から6月にかけて、光州は4回目のビエンナーレを祝いました。来たる2004年に開催のビエンナーレで10年目を迎えることとなります。ここにお集まりの皆さんの全員がとは言わないまでも、ほとんどの方が光州ビエンナーレについてはご存じでしょう。ただ、ここでもう少し詳細を述べることで、より理解していただけるのではと思います。第一回ディレクターとして、私は自分の役割は、実験室の科学者の仕事なのだと考えました。ビエンナーレの一般的な意味を幅広くリサーチする中で、とりわけアジアや開発途上国にみられる文化の問題、グローバリズムとグローバルなイベントについて、アートと観客の関係、体制派が得意げに振りかざす制度的虚栄の問題などについて調べてみました。一言で言えば、欲望と理想のあいだの架け橋を研究したのです。

1995年1月、私は光州ビエンナーレのアーティストック・ディレクターに任命されました。開幕のわずか8ヵ月前です。展示の主会場は、光州市立美術館ということでした。必要なら、市の外れにある、あまり人の寄りつかない公園内の民族博物館も会場として使ってよいということでした。市長は、市議会にかけて、予算を50万ドルに増やすことに成功していました。しかし、開催実現に必要な人手としてのボランティアはどうなるのだろう。だれもいませんでした。プロジェクトの唯一明るい側面と言えば、市長がビエンナーレ開催を決めたので、市政が市長をバックアップするのは当然で、その結果、私もバックアップしてもらえということでした。光州ビエンナーレ第一回の開催を目指す私の前には、何の障害もありませんでした。周囲のどんな言い訳も切り抜けられるラッキーな立場にあったと言えます。

市長の助けを借りて、私は、ほかの資金源も考えてみました。光州は、血に倒れた人々による韓国の民主主義の聖地であると、そう信じている市民たちにしてみれば、市が街をあげて何か重要なことを企画するのは当然のことでした。大企業にビエンナーレ助成を奨励する上で、私は、この民主化闘争に由来する悲しみや罪の意識を利用したのだとあってよいと思います。いずれにせよ、資金集めに手を染めた最初の段階で、我々は思いがけず2千万ドルもの軍資金にありつきました。サムソンやLGを含め、大企業がみな参加を申し出ました。そのうちの数社は、あとでもっとお金が必要なら遠慮なく連絡するようにと我々を激励したほどです。結局、再び頼む必要などなかったのですが。

私がまず第一に要求したのは、ビエンナーレ用の特別展示ホールの建設でした。4月に起工し、完成は9月、開幕の月でした。ホールの設計は、多目的使用を意図したシンプルなもので、カッセルのドクメンタのスペースに似ています。壁面は8メートルの高さがあります。この設計に関しては、当然ながら自分の作品スタイルに仕上げたいとする建築家と、機能的で、多様なアート表現に耐えるスペースにしたいとする私の間に熾烈で果てしない論争をもたらしました。光州市の行政努力のおかげで、展示ホールは開幕直前に完成しました。この間、最初の建築家は去り、建設会社も二度変わりました。

展示ホールの建設以上に関係者を悩ませたのは、展覧会の開催そのものを巡る四方八方からの論議です。たとえば、民主化闘争の犠牲者の遺族の問題があり、彼らは自分たちが企画から除外されていると感じていました。また、市のさまざまな政治団体とどう関わるかの問題。市のやり方に不満を持つ地元のアーティストやグループにどう対処するかの問題。私に反対し、別の行政ルートを通じてビエンナーレ実現への私の努力を阻もうとする連中の問題。また、ビエンナーレが予定どおり開催できるかどうかの時間の問題。新聞は、こうした問題をいちいち取り上げては、一面に書き立てるのです。その論調は、私の主張する「光州ビエンナーレは美術館の展覧会とは異なるべきもので、文化の議論の場となるべきだ」という見方にも攻撃的でした。最終的には、これら難題に集まるメディアの関心はすべて、ビエンナーレそのものに肯定的な光を照射してくれたのだと思うようになりました。何はともあれ、ビエンナーレは文化についての議論となったのです。

運営上の意見の違いが外部に渦巻き、不満分子が増えて、ビエンナーレなどいっそ取り止めるか忘れた方がいいといった話にまで発展していく一方で、我々の内部では、あらゆる問題を何とか解決するのに必要な時間を得ることができました。そこへ、まったく思いがけない形で、光州市民の協力がやってきたのです。彼らは、韓国民主化運動の揺籃の地であるここ光州で、革新的なアートの祭典が生まれつつあるのだという事実に賛同したのです。この民衆の熱意もあって、もし資金不足が生じて、市がビエンナーレ税なるものを特別に徴収するのではないかとこの考えが我々の頭に浮かびました。このアイデアこそ、新ビエンナーレ税の制定と結びついて、後に市議会に提案されることになったものです。

ビエンナーレのテーマとして選んだ「Beyond the Borders (境界を越えて)」は、1990年代に登場した多様な論説の会合の場を目指す、我々

のゴールと重なっています。モダニズム、ポストモダニズム、脱構造主義、ハイブリッド・メディア、多元主義、復古主義などなど。このテーマに思い至る過程で、私は参加のキュレーターには次の二つの原則を心にとめるようお願いしました。まずひとつは、作家の選択にあたっては、名声があるとかないとかよりも、できるだけ若く、まだ知られていない、いわゆるビエンナーレのサーキットには登場していない作家を選んでほしいということ。二つ目は、見栄えのするインスタレーション作品で観客を感動させるのではなく、価値あるアート作品の展示によって観客の参加を促し、何かしらの情報を与えるものであってほしいということ。

この二つの原則がうまく実行された例が、米国ミネソタ州、ミネアポリスのウォーカー・アート・センター館長、キャシー・ハルブライックによる作家選別でしょう。7名の国際キュレーターの一人であった彼女は、アート界の因習を破り、まだ無名で弱冠25歳のキューバの作家カチョーと60歳の重鎮チャック・クローズとを一緒に並べて見せるという意義ある展示を仕立てたのでした。

ビエンナーレは、主要展示とそれを取り巻く5つの特別展で構成されました。参加作家のうち4割はアジア諸国、残り6割はアジア以外の国々の出身です。特別展のひとつに光州市全土にわたって展開された野外アートの展示があり、この壁のない展示会は、130万人の市民と空間を共有したのです。街全体がひとつの総合展示会場に転じたと言ってもいいでしょう。市庁舎から兵舎まで、あの政府の民主化運動鎮圧に荷担した兵隊のいる兵舎です。そして、警察署から高層アパートまで、墓地から学校まで、駅からバス停まで、排水システムから空港まで、ディスコから郷土料理レストランまで、屋台から公園まで。こうした場所のすべてがビエンナーレ会場となって、アートが展示され、パフォーマンスが上演されたのです。このけたはずれの展示の機会を目撃するに及んで、当時、カッセルのドクメンタのディレクターであり、光州ビエンナーレのアドバイザーの一人でもあったカトリーヌ・ダヴィッドは、次回1997年のドクメンタにもこのスタイルを導入すると語ったものです。

ビエンナーレが圧倒的多数の観客の参加をみたのは、ひとえにテレビ放送のおかげです。ビエンナーレを共催したMBCテレビは、ビエンナーレ・ホールの一面に放送スタジオを設け、会期中の展示プログラムはもちろん、作家インタビューやキュレーターの談話を取り上げては、ビエンナーレの宣伝に努めました。光州ビエンナーレと光州市および周辺地域が浴びたこの注目は、韓国の近代政治史における最大の社会差別とも

言える、光州地域に対しての、あるいは地元内部にもある恨みの感情を消し去るという効果をあげました。韓国では、1960年代の朴正熙大統領をはじめその後に出た大統領は4人も慶尚地方の出身であり、選挙民ともども、光州地域とその住民を敵対視し、行政上の不利を課すなど、光州地元民の反政府感情をさらに煽る結果となっていました。光州ビエンナーレやテレビの全国放送のおかげでこうした敵意は消え去り、政治を凌駕するアートイベントへと関心が移ったのです。ビエンナーレ終了時の収支決算によれば、160万人の入場者によるビエンナーレの収益は800万ドルにのぼり、第2回光州ビエンナーレの開催を保证するに十分な金額を生みました。この決算書にさらに注釈を加えるなら、第1回ビエンナーレの開催にもっとも毒々しい攻撃を仕掛けた張本人たちこそ、次回ビエンナーレの開催者に名を連ねるべく必死になったということでした。

[Ⅲ]

今や誰もが「アイデンティティ」について語りたがっている。…アイデンティティというものは、それが危機に瀕している時や、定着して、一貫性があり、安定していると思われていたものが、疑わしく不確定な経験に取って代わられた時にこそ問題となるのだ。¹⁾

註1

K Mercer, "Welcome to the Jungle,"
Jonathan Rutherford (ed), 1990, p.4.

グローバルなレベルで、国家レベルで、地域レベルで、そして個人的なレベルで、我々はアイデンティティについて、耳にする機会が非常に多くあります。すなわち、アイデンティティと差異というのは、共通通貨となる言葉なのです。メディアによる報道では、アイデンティティは、しばしば問題があるものとして紹介されます。例えば、アイデンティティの喪失は、雇用の変化や失職などと結びつけて報道されたりします。またアイデンティティの探求は、共同体や個人的な関係の崩壊、あるいはアイデンティティの危機にさえ関連づけて報道されるのです。今日のアートにおいて、アイデンティティに何らかの変化が見受けられるでしょうか。現代美術におけるアイデンティティは、多様な要素から派生しています。国籍、民族性、社会階級、共同体、ジェンダー、セクシュアリティといった要素は、アイデンティティの位置づけを構築する上で対立し合い、矛盾する断片化されたアイデンティティになってしまう恐れもあります。²⁾ それでは、デジタルな技術革新の時代における芸術的なアイデンティティの真の変化とは、どこにあるのでしょうか。ビエンナーレなどの人気の高い国際的なアートイベ

註2

Kathryn Woodward, *Culture, Media and Identities, Identity and Difference*,
Kathryn Woodward (ed), Sage
Publications, 1997, p.1.

ントにおいて、イメージの暴力とは何でしょうか。

まずは、ジャン・ボードリヤールが著した『イメージの暴力』の初めの四段落からの抜粋をいくつか読みながら、ピエンナーレの一般的な理論について再びコメントをしていきたいと思います。

侵略よりもっと巧妙なものは、諫止の暴力、和解の暴力、中立の暴力、支配の暴力である。それは「ある意味、暴力自体に終止符を打つ暴力」である。それはメディアの「操作」によって出現し、維持される「透明な暴力」に属する。それは「無害」の暴力であり、「すべての否定形と単数形につきまとうシステムの暴力である」。それは「社会の暴力」である。「暴力よりもっと、我々は憎悪について語らねばならない。この暴力は、面と向かって作用するのではなく、近接により、感染により、あるいは連鎖反応によって作用し、その目的は、まずすべての免疫力を破壊することにある、という憎悪である」。これは「スペクタクル、メディア、イメージ、情報」などを伴う暴力であるので、「透明」で、その風采は完璧で「遺伝的」である。「この暴力は憎悪である」。そして「仮想と憎悪の間には、深い共謀関係がある」。³⁾

註3

Jean Baudrillard, "The Violence of the Image," article in the *Media City Seoul Symposium* catalogue, Seoul, 2002, p.52.

ボードリヤールが述べている有毒な憎悪の暴力の数々は、ほとんどが情報、イメージ、メディア、スペクタクルなどにおける技術革新によって生じたグローバルな文化現象と結びついています。それらがテクノロジーによってあまりにも急速に普及することから、ボードリヤールはそれらをすべての免疫システムを征服する連鎖反動的な感染のように作用するという特性を持つものと考えています。彼は、そのすべてが新しいテクノロジーの生んだ怪物であるスペクタクル、イメージ、メディア、情報を身体的な暴力よりも危険なものを見なしているのです。なぜならそれらは非人間化を促すテクノロジーの中心にある文化現象であるからです。ここで、ボードリヤールは、「暴力」という言葉をグローバルな「憎悪」の類を攻撃する一種のアレゴリーとして用いています。

人類は、自らが創り出した素晴らしい技術文明が、非人間的であると嘆きます。半世紀に渡ってテクノロジーにおいて用いられた非人間化の表現により、我々はグローバル化はもとより、資本主義、重商主義、情報、独占の現実をより実感することとなりました。テクノグローバリズム、テクノポリス、テクノストレス、テクノマニア、テクノストラクチャー、テクノナショナリズム、テクノクラッシュ……。これらは、前世紀の文化現

象を分析した知識人たちの反応と呼応する表現です。これらはフランクフルト学派の名残でもあります。これらが我々のディスコースをいまだに悩まし続けるということは、問題の肝心な部分がまだ残っているという証なのです。この強迫現象は、わずかな領域のみにかかわる問題ではなく、グローバルな範囲にわたるものなのです。グローバルなネットワークは、連鎖反応がその強さを増すことにより、それに対する我々の免疫力を弱める、というボードリヤールの考えを広める力を持っています。

社会学者のスタンリー・アロノヴィッツは、近代テクノロジーから生じた政治的、経済的、民族的な問題は、近代テクノロジーによって解決できると信じています。⁴⁾ 経済学者のロバート・ソローは、経済成長を再定義することで、風土病のような経済問題を解決することができる、という理論でノーベル経済学賞を受賞しました。彼の理論には、独自性はないかもしれませんが、病気の症状を治療することはできます。彼は、テクノロジーにおける反一人間的な自己の問題をモダニズムの名残と捉えています。

知識人による反テクノロジーのディスコースは、ここでは目に見えて弱まっています。というも、かつてテクノロジーによる支配を定式化しようとしたフランクフルト学派の使命は、今や終わりを告げている、と彼らが宣言するからです。今でもこのような宣言は、社会の機械化に対する不安感を高めています。エコロジーのシンボルとしての生き物と文明のシンボルとしての機械の間の境界争いが激しく起こっています。

アートもこのディスコースを越えることはできません。アーティストは、しばしば、自分たちの創造物は非人間的であると言います。これは、大抵はアートがテクノロジーと出会った結果です。アーティストが何か非人間的なものを作るというのは、アーティストにテクニクや生産的な哲学、あるいは生産的な過程といったものが欠如しているからなのです。批評をする自分と批評される自分の間の対立は、人間中心主義と人類により生み出された機械文明との対立であり、とりわけ技術革新の登場以来、頻繁に現れている文化的、社会的な問題となっています。ボードリヤールの言葉を借りれば、もしこれが正しいならば、テクノロジーは憎悪となるのでしょうか。それともテクノロジーが我々にもたらした生活様式は、憎悪なのでしょうか。テクノロジーが我々にもたらした快適さのパロディーが、今、注目を集めています。

マーシャル・マクルーハンは、アーティストをアンテナにたとえました。アーティストは、アートの名において自分たちの時代を読み、情報を収集す

註4

Stanley Aronowitz, "Technology and Future of Work," in *Culture on the Brink*, Gretchen Bender and Timothy Druckrey (eds), Bay Press, 1994, p.15.