

る驚くべきセンスを持ち合わせた意思決定者なのです。1960年代に、マーシャル・マクルーハンのような知識人は、称賛されると同時に非難も受けました。今日、彼は預言者と見なされています。彼は、他の誰よりも早くインターネット時代を予言しました。世界は、マクルーハンの予言どおりとなり、マクルーハンもインターネットと出会いました。彼は、60年代のインターネットだったのです。

彼は、電子的グローバリズム、国家としてのグローバル・ヴァレッジ、電子的種族、情報チャンネルなどすべてグローバリズムのイデオロギーとなったものについて著しました。それは、最も複雑で白熱した重要な議論の主題ともなり、文化、経済、近代政治、社会のすべてを包括するものでした。それは、メディア、情報、イメージ、スペクタクルを論じるボードリヤールの憎悪と同じくらい複雑で、ハイブリッド化されたものです。マクルーハンがグローバリズムを生み出したのではなく、人々がテクノロジーを使ってグローバリズムを生み出しました。それでもなお、グローバリズムの政治的、社会的な問題は複雑です。これには権力の問題、人間性存続の問題、支配層と被支配層の問題、生産者と消費者の問題、グローバル文化を施すものとそれによる恩恵を全く受けられないもの問題などが含まれます。

アジア人をはじめとするほとんどの発展途上国の人々は、しばしばグローバリズムの旗じるしのもとに提供される文化的、社会的、経済的、政治的なイベントは、西洋の産物であると考えています。多くの場合、彼らは、自分たちが、グローバルなイベントの恩恵を受けることのない犠牲者である、と見なしています。最悪の場合では、彼らは、グローバリズムを西洋諸国による権力獲得競争だと見ているか、グローバリズムは新興リベラリストによって組織されたポスト植民地的カーニバルだと想像しているかなのです。グローバルなイベントが、その成功、不成功に関わらず、しばしば知的な批判の対象となるのは、そういったイベントが地域主義を無視する立場を取ることが原因です。

ビエンナーレなどのグローバルな文化イベントが広める強力なウイルスや有毒な汚染のアイデンティティは、長い時間が経った後に、わずかばかりですが真の姿を現わします。私はビエンナーレに対して賛成でも反対でもありません。しかしながら、今日の視覚芸術のある運動が、独占体制にあることに対しては、懸念を抱いています。独自性のあるイベントの強力なディスコースや、「脱考古学化された」アートがアートの主流を占めていても、構いません。しかし、私は1年間に60件近く開催されるビ

エンナーレや2年毎に120件近く開催されるビエンナーレによって助長される別の種類の暴力が、この毒性を内包していると思っています。資本主義と共謀しているテクノロジーの腐敗と商業化は、可憐なものではありません。体制に抗う装置としてのビエンナーレ本来の美しくパワフルな目的は、麻痺しています。今や、それぞれのビエンナーレの構成要素は、取り扱い説明書でも見たかのようにどれも同じで、どのビエンナーレでもアーティストやキュレーターは同じ顔ぶれです。実のところ、現在、キュレーターやアーティストの中には、ビエンナーレに参加することを専門としている人たちもいるのです。

世界中のビエンナーレのほとんどが、ポードリヤールが有毒であると述べていた情報、イメージ、スペクタクル、メディア、グローバリズムというテクノロジーの効果や情報改革を急いで取り上げようと躍起になっています。ビエンナーレに参加するアーティストやキュレーターがグローバリズムやテクノロジーに対して批判的な解釈をもたらしたとしても、彼らは決して政治的な行為を起こすレベルにまでは至りません。ビエンナーレのグローバルな政治学の意図は、グローバル社会における自己の文化的な力を捉えることにあります。しかしながら、本当にその意図を超えることはなく、結局、基本的には観光事業のお祭りか、素晴らしいグローバルな情報祭で終わってしまうのです。同じことは、確立されたビエンナーレから、今やビエンナーレ的伝統としか呼べないものから自ら脱却せざるを得ない新たな試みに至るまで、ほとんどすべての文化的なイベントに当てはまると言えるでしょう。

[I][II][藤森愛実訳]

[III][難波祐子訳]

トロイの木馬？ —国際展におけるマルチカルチュラリズム

建島哲

多摩美術大学教授



建島哲
Tatehata Akira

私自身が正確な数字を把握しているわけではありませんが、世界各地で開催されているビエンナーレやトリエンナーレ形式の国際現代美術展の数は、聞くとところでは百をかなり上回っているようです。とりわけ1990年代以降に大規模な国際展の創設ラッシュともいべき状況が続いており、主だったものを挙げただけでも1991年のフランスのリヨン・ビエンナーレ、1992年の台湾の台北ビエンナーレ（国際展としては1998年から）、1993年のオーストラリアのブリスベーンのアジア太平洋現代美術トリエンナーレ、1995年の南アフリカのヨハネスブルグ・ビエンナーレ（同展は第2回展で中止された）と韓国の光州ビエンナーレ、1996年の中国の上海ビエンナーレ（国際展としては2000年から）、1998年のベルリン・ビエンナーレ、2000年のイギリスのリバプール・ビエンナーレ、2001年の日本の横浜トリエンナーレ、2002年の韓国の釜山ビエンナーレなどがあり、また福岡市美術館のアジア美術展（現在は福岡アジア美術館で開催されている）も1999年からはトリエンナーレ形式を取るようになっていきます。もちろんビエンナーレやトリエンナーレという形式自体は目新しいものではありません。なかにはヴェネツィア・ビエンナーレのように一世紀を越える歴史を誇っている展覧会もあるのですが、しかしそうしたオールドブランドのものであれ、新たに創設されたものであれ、1990年代以降に開催された国際現代美術展には、従来とは異なった一つの著しい特徴が見られるように思います。端的に言えば、それはほとんどの展覧会にマルチカルチュラリズム、もしくはカルチュラル・プリュラリズム的な視点が導入されているという点です。私自身が創設の準備に携わった横浜トリエンナーレや釜山ビエンナーレもその例外ではありませんでした。

1997年のカッセルのドクメンタは広い意味でコンセプチュアリズムの系譜に焦点を当てた、90年代の国際展としては異例といってもよい西洋中心のグローバリズム的な内容の企画でしたが（なぜならそこでは西洋の分析的理性の普遍性が前提とされていたわけですから）、そのオープニングのプレス・コンファレンスで、あるジャーナリストからなぜここにはアジア

のアーティストがほとんど含まれていないのかという質問が出たことが思い出されます。このような疑義は1980年代までの展覧会にはありえなかったはずです。国際展の歴史を論じることは本論の目的ではありませんが、たとえば第二次大戦後のヴェネツィア・ビエンナーレは欧米各国のパビリオンが賞を競う場であったという印象が強い。時にそのようなゲームの政治性が批判されることはあっても、美術の文脈の一元的な国際性自体が表だって攻撃されることはなかったのです。

1990年代以降の国際展は、ある意味ではフェアになったのかもしれませんが。先のドクメンタのディレクターに対して会場でプーイングが起きたという光景が、その変化を象徴していたとも言うるでしょう。

フェアになったというのは、具体的にいえばアジアやアフリカ、中南米の現代美術の動向が重視されるようになったということです。こうした変化は一般的には次のように考えられがちかもしれませんが。新たに出発したビエンナーレやトリエンナーレの開催地は欧米以外の都市が過半を占めているから、ポストコロニアリズム的な問題意識が企画者たちを支配するのは当然の話であると。しかし現実の経緯を見るならば、状況は今少し複雑であるといわなければなりません。実のところ“フェアな企画”の先鞭をつけたのは、ヨーロッパの国際展であって、アジアやアフリカのそれではなかったのです。

美術におけるマルチカルチュラルイズムはまずヨーロッパで鮮明に示され（アメリカではピッツバーグのカーネギー・インターナショナル以外には定期的に開かれる大規模な国際展は存在していません）、その方向性が多少の時差を置いて欧米以外の地域での国際展の創設を誘発した——。あえて穿った見方をすれば、そういうことにもなるでしょう。

マルチカルチュラルな展覧会がヨーロッパからアジアならアジアに“移植”されたからといって、そのこと自体を裏返しのコロニアリズムとして批判するつもりは私にはありません。状況はさらに複雑であって、その後の展開を見るならば“逆移植”ともいうべき事態が続いて起きており、私はむしろ展覧会の企画におけるそうした相互的な交換のありようの全体を、文化的なコミュニケーションの新たな可能性として容認すべきであると考えてもいるのです。

しかし文化論的にフェアであることもまた、展覧会の戦略的な選択であることを免れえないでしょう。ナイーブな正義感に依拠するだけでは、そこに不可避免的に発生する政治的な意味が等閑視されてしまい、融和とコミュニケーションの場であるはずの国際展が、実は密かに送り込まれ

た“トロイの木馬”であったということにもなりかねないのです。

美術におけるマルチカルチュラリズムには警戒しなければならない異が、といって大袈裟ならば少なくとも無条件に肯定されるべきではない幾つかの問題点が潜んでいるのではないか。たしかに大枠としては支持されるべきでしょうが、一方で私はそのような疑問を抱かざるをえないのです。以下、二つの展覧会を取り上げて（一方は一観客としての、もう一方は企画者としての立場からということになりますが）、この問題について具体的に考えてみることにしましょう。

*

周知のように、美術におけるマルチカルチュラリズムの嚆矢をなした大規模な国際展は1989年の「大地の魔術師たち (Magiciens de la Terre)」展でした。これは定期的な展覧会ではなく、単発の展覧会として開催されたものですが、総監督を勤めたジャン・ユベール・マルタンによれば、当初はラ・ヴィレットの大ホールを会場とした新たなパリ・ビエンナーレとして構想されていたようです。しかし最終的にはフランス革命200周年の記念行事に位置づけられ、またマルタンがボンビドー・センターの国立近代美術館長に指名されたこともあって、ラ・ヴィレットとボンビドー・センターの両会場を使った壮大な展覧会として実現することになりました。

マルタンはカタログの序文の冒頭でこう記しています。「地球の大地のイメージの多様化は、この惑星の上の人々の間での、マスメディアや個人によるコミュニケーションや絆の緊密化の徴候の一つである」。¹⁾

この簡潔なセンテンスで注目されるのは、西洋対西洋以外の地域という認識の枠組みが完全に退けられているということです。西洋も含めて大地にはさまざまなイメージが繁茂しており、その状況を相互的にヒエラルキーのないものと見なすことが、コミュニケーションの基盤でなければならないという立場が最初に宣言されているといってもいいでしょう。

彼の長文の序文にはマルチカルチュラリズムという言葉は一度も登場してきませんが、他の地域の文化が我々の文化に追随することを当然視する「我々の文化の傲慢さ」が批判されているばかりではなく、異なった文化に興味を持つ場合にも、それが自分たちの同時代の文化としての質を有しているからではなく、もっぱら古代の文明の亡霊を呼び覚ますものとしてであったという問題点を指摘していることから、従来のプリティヴィズム的な視点からマルチカルチュラリズム的な視点への転換が極め

註1

Jean-Hubert Martin, "Préface," *magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, Musée nationale d'art moderne, 1989, p.8.

て明快になされているように思われます。

もちろん西洋のモダニズム美術は、その一元主義的な傲慢さの一方で、あるいはその傲慢さ故にというべきかもしれませんが、異文化への好奇心を常に抱き続けても来ました。たとえばジャン・デュビュッフェが取り組んだアール・ブリュトのコレクションでは、精神障害者の美術と並べて未開人の美術の価値が称揚されてもいます。しかしその理由は“文明の教養に毒されていない美術”だからであり、つまり我々は、我々がかつてそうであったような純粋な美術に立ち戻るべきだということが主張されているのです。文明の価値は逆転されてはいても、アール・ブリュトという同時代の美術の中での空間的な距離が、時間的な距離(かつて我々もそうであったはずの文明以前の状態)のアナロジーとして捉えられているという意味では、マルタンの指摘する問題の例外ではありえないわけです。

「大地の魔術師たち」展の5年前の1984年にニューヨーク近代美術館で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展は西洋のモダン・アートがいかに多くのインスピレーションをプリミティヴ・アートから受けてきたかを、キュビズムからランドアートまでの流れの中で例証した見事な説得力をもった展覧会でしたが、部族芸術と古代遺跡とが靈感源として並置されていることに明らかなように、ここでも本来共時的な存在であるはずのものが、時間的な距離(同一平面上には並び得ない絶対的な他者との距離)と同一視されていることに変わりはありません。

アール・ブリュトもプリミティヴィズムも、いうならば地図を年表に読み替えることによって、西洋が自らの中心性を脅かされることなく他者への関心を維持するための概念であったといえるかもしれません。それに対して「大地の魔術師たち」展では、共時的に存在している他者へのはるかにフェアな姿勢が見られます。西洋の中心性を保証する他者との距離の時間的なアナロジーを否定し、空間的な距離(中心のない地球儀)が直視されているのです。カタログには100人の出品アーティストの一人一人に、居住地をマークした世界地図が添えられ(会場でどうであったかは記憶していませんが)、展覧会歴などの年譜がカットされているという、まったく逆の方法が取られていることにも、その転換は明確に示されています。

我々もかつてそうであったのではないかという始源に対する憧憬を現実の他者に重ね合わせることは、たとえ無自覚的にはあれ発展史観を背景にしています。マルタンは共時性の問題を通時的な認識に置き換え

るという歴史主義的な“逆説”を否定し、アフリカやアジアの各地を回って詳細に現地調査しました。いかなる僻地であれアーティストたちの住んでいる場所、仕事をしているアトリエを訪れるという徹底した調査方法は、文化人類学のそれであったと言えるかもしれません。

ピカソがパリで見たアフリカのマスクは、単なる造形的な靈感源であって、それがどこの部族のものであったか、本来の用途がどうであったかは、さほどの重要なことではなかったでしょう。そのマスクがフランスの植民地から運ばれたものであるとすれば、たしかに初期キュビズムの一面はコロニアリズム的な文化的搾取の成果であったと言えなくもない。マルタンはアーティストたちの仕事を、その本来の文脈の中に身を置いて調査しようとした。理念的な対等主義に終わることのない、その努力の誠実さ自体には疑念の入る余地はありません。しかし展覧会場で私が抵抗感を覚えたのは、まさにその本来の文脈という問題でした。アイロニカルな言い方をすれば、それは大地から切り離された魔術師たち(Magiciens sans la Terre)の会場だったのです。

ラ・ヴィレットとボンポドゥー・センターという文化装置の中に持ち込まれた魔術師たちの作品は、個別には強いインパクトを持つにも関わらず、全体としてはどこか散漫な印象を私は持たざるをえませんでした。魔術師たちがパリに来て、同じような造作を会場で再現したとき、それは極めてユニークな作品群ではあるけれども、本来の文脈の中で維持されていたはずの生気が欠落しているようにも思われたのです。

数多くの作品が集合する展覧会とは、アドルノが指摘するように、第一の生(本来の文脈における生)を奪われた作品が、第二の生を生きる場所です。将来はともかく、少なくとも今の段階では、そのような近代主義的な限界から展覧会は抜け出せないでしょう。マルタンの調査の方法が、そのまま会場を魔術師たちの大地に変えてしまうわけではない。

しかし付け加えなければならないのは、そうであるにも関わらず、この展覧会のオリジナリティは注目されるべきものであったということです。当時の現代美術の状況の中にあっては、かなり刺激的であり、ある意味では挑発的でもありました。“現代美術の文脈”の外にある作品と思われる作品群が、ダニエル・ピュランやジェームス・リー・バイアス、宮島達男らの作品と並んで展示されても、それなりのアウラを感じさせるということは、多少の驚きを伴った発見だったのです。

この展覧会の特色は何といてもアフリカのアーティストが初めて数多く紹介されたことですが、アジア各地からもかなりの数(100名中23名)

が取り上げられています。マルタンの意図とは裏腹になるでしょうが、そうした作品が展覧会という形式に回収されうること、大地から切り離されても鑑賞に耐えうることを納得させる会場でもあったのです。

ここでもう一つ問題にしておきたいことがあります。彼のいう大地は今日では自明の理として存在しているわけではありません。魔術師たちはどこにでもいるというものではないのです。多くのアーティストたちはモダニズム美術の後追いをしているのであって、魔術師探しはアフリカやアジアのかなり特殊な部分を調査しなければ、成果を上げることはできないでしょう。マルタンの調査では、おそらく発掘の努力と同時に、排除の基準が強く機能していたはずだと思います。そうでなければ、展覧会はこれほどユニークなものにならなかったに違いありません。

“20世紀”と“プリミティヴィズム”がそうであるように、“大地”も“魔術師たち”も、つまるところは西洋の側の発想に立つ言葉です。しかしMoMAの展覧会はいかに優れていたとしても、西洋以外の地域の美術にとっては刺激にはなりえないものでした。それに対して「大地の魔術師たち」展は、同じ方法をそっくり他の地域の国際展へと移行させることが可能であるという点で、つまり中心性を排したグローバリズムという点で、いかにも画期的なものであったこととなります。

*

1990年代に入ってアジアを中心に次々に創設された大規模な国際展は、ヨーロッパから移植されたマルチカルチュラリズムであると、先に私は述べました。たとえ直接的な影響ではないにせよ、1989年の「大地の魔術師たち」展における発想の転換が、何らかの意味でそれらの誘因になったことは間違いないところでしょう。

重ねて言いますが、私はそのことを否定的に捉えているわけではありません。むしろアジアならアジアのマルチカルチュラリズムが自発的な思想だと見なすこと、逆にいえば西洋のモダニズムを美術の文脈の一元性の主張のみ結び付けてしまうことの方が、国際展を巨大なトロイの木馬に仕立ててしまうのではないかと思っているのです。

美術作品がその本来の文脈においてしか理解しえないものとするならば、コミュニケーションのプロジェクトであったはずのマルチカルチュラリズムに依拠した国際展は、結果的に相互的な理解の断念に結び付いてしまうでしょう。なぜなら展覧会という形式のモダニズム的な制約は、

美術作品が属していた本来の文脈を断片的にしか提示しえないからです。“正しい理解”以外の享受の仕方が正義の名において排斥される時、融和の印に送り込まれたはずのトロイの木馬から不意に姿を見せるのは不穏な不寛容の思想であるかもしれません。

国際展もまたモダニズムが発生させた文化制度であり、常に新しさにおいて支配的であろうとする政治的な思惑によって営まれていること。それは「大地の魔術師たち」展においてと同様に、1990年代のアジア各地の展覧会においても言いうることです。文化論的にフェアであろうとすることもまた一つの政治的な選択であって、絶対的な正義の主張ではないという醒めた目がなければ、展覧会は“新しさ”に代わって“対抗主義”が支配してしまうでしょう。

私はアーティストック・ディレクターの一人をつとめた2001年の横浜トリエンナーレで、主にアジア出身のアーティストたちに出品を依頼しました。その過半はアジア以外の地域に移り住んでいる人たち、もはや大地の魔術師ではありえない人たちです。しかし私は“大地”への期待を西洋の側の恣意的なエキゾチズムに過ぎないと思っていたわけではありません。大地は依然として存在していますが、あえてその意味を相対化するために、文化的に不断のパサージュの状態に身を置いているアーティストたちを選んだのです。

彼ら、彼女らが不可避免的に抱いている屈折したノスタルジアは時間的な距離がなければ成立しませんが、その距離は絶対的な距離ではなく、想像力によって往還可能なパサージュをなしているはずです。

アジアは固有の大地であると同時にパサージュでもある。あるいはその両義性をグレーゾーンとしてのアジアと形容することも可能でしょう。コミュニケーションの場としての国際展とは一体化への道程でもなければ、差異の認識のための手段でもないはずです。それは文化的相対主義をグレーゾーンとして維持するための不断の政治的な営為でなければならぬのです。

最後に付け加えておかなければなりませんが、国際展におけるこうした課題は、アーティストの選定の以前に、当然ながらどのような立場のキュレーターを指名するかということに直接関わっているでしょう。たとえば今年のドクメンタのディレクターをつとめたのは、ナイジェリア出身のアメリカのキュレーター、オクイ・エンヴェゾーでした。彼の取ったグローバルリズムの方針について論じる時間的余裕はありませんが、21世紀の最初のドクメンタにヨーロッパ以外から初めてのディレクターを迎えたという事

実自体が、マルチカルチュラリズムがいかに政治的な選択であるかを如実に物語っているように思われます。またこのシンポジウムの参加者の一人でもあるデーヴィッド・エリオットさんは来年発足する森美術館の館長をつとめていらっしゃいます。彼は日本ではヨーロッパから迎えた初めての館長であり、また私の知る限り他に外国人で館長をされたのは韓国の李慶成氏(草月美術館)しかいないということからも、日本の美術館の状況ではかなり異例の人事であったに違いありません。この点については後ほど、招聘をお受けになったご本人のお考えをうかがえるのではないかと期待しております。

ところでマルタンは2000年のリヨン・ビエンナーレのディレクターでもありました。彼が同展のタイトルに掲げたのは「エキゾチズムの分有」という言葉でした。私は今、ノスタルジアという言葉とこのエキゾチズムという言葉とを一对の概念として捉えたいという誘惑に駆られています。今とは違う過去、こことは違う場所への想いは、誰の心にも訪れるものでしょう。その想いを私たちは、あいまいな心情として切り捨てるのではなく、一体化されぬからこそそのコミュニケーションの可能性として慈しまなければならない。マルチカルチュラリズムが救済の思想でありうるためにも、そうしたあいまいさをグレーゾーンにおける真実として繰り返し捉え直す必要があるのです。

文化の規則：展示と知の政治学

トニー・ベネット

オープン大学社会科学部教授



トニー・ベネット
Tony Bennett

「流動するアジア」——これを表象とアイデンティティの問題として捉えるとき、そもそもアジアが流動していなかったことはないのである。なぜならば、アジアのアイデンティティについても他のアイデンティティについても言えることだが、それらが表象される以前に本質的に存在するものとして考えてしまうと、正確に把握することができなくなってしまう。アイデンティティとは、相関的な構造物であり、表象のプロセスの中で形成され定義されるものなのである。それは、結果的に、絶え間なく流動しており、複数のアイデンティティ間における不確定な関係を通して生成され再生産されるのである。しかし、これが本当ならば、これらの表象の過程自体が、そのような表象が発生するような特定の文化的・制度的コンテキストによって形づくられていることを言い添えなければなるまい。このシンポジウムにおいて最も適切なコンテキストとは、すなわち美術館と美術に関連するその他の施設のことになる。それらの施設は、美術活動を組織化し、展示し、整理し、形成することを通して、アイデンティティを形づくるのである。しかし、アイデンティティが相関的であるように、文化施設の働きもまた相関的なものである。この事を念頭に置いて、私は今日の発表で二つの問題を考えてみたい。一つは、美術館自体がその西洋の起源からアジアの文化のなかに移動していく過程によって変容してきたという点、そしてさらには21世紀を迎えた今日、アジアのアイデンティティが変化していくのに適切に対応するならば、美術館は今後どのように変わっていかなければならないのかという問題である。もう一つは、他のタイプの博物館と比較したとき、美術館がどのような種類の社会的・文化的な役割を果たしているのかということである。

この議論のきっかけとして、三つの場面を対照させてみたい。一つ目の場面は、カンボジア国立博物館のアンコール遺跡ギャラリーである。イングリッド・ムアンによると、彫刻は台座に置かれ、それぞれが別々に整然と並べられており、それらのギャラリーは、西洋の美術館における「美術」というものを再現しようとしている。しかし、この大望も、扉や窓が開

け放たれていることで、挫折させられてしまっている。礼を知らない自然界の侵入を許すことによって、美術が自律した特別なものとして存在するのに不可欠な純化のメカニズムとの間で反作用を起こすからである。ムアンの言葉によれば、「ツバメが博物館を自由に出入りする。ハエがギャラリーをブンブン飛び回り、アリやヤモリが彫刻の上を這い回る」(Muan, 2002: 4)。さらには、現地の人間たちも美術の外交儀礼に従うことを知らない。観客たちは、彫刻との肉体的な接触——すなわち触ったり擦ったりする行為——を重んじるあまり、距離を置いて熟視するという美学的な態度をいとも簡単に放棄してしまう。博物館の女性従業員たちは、自分たちの財布の安全な隠し場所として、彫刻の両足の間を選んでいる。この場面は、博物館が「未確定・不安定」で「しっかりと正式のもの」とはなっていない状態を示している。「植民地時代の遺物であると同時に、21世紀のものであるこの風変わりな博物館が、西洋の模倣物(または他のもの)としてどのように発展していくのか」(4-5)は、不明瞭なままなのである。

二つ目の場面は、もっと身近な例である。明治維新の3年前の1865年頃、江戸は両国橋で開かれた「見世物」における「化け物」の興行である。ジェラルド・フィガールはこれを次のように描写している。

浜に打ち上げられ巨大マンボウに仕立てられた鯨、ぞっとするほど醜い「悪魔女」、鱗に覆われた爬虫類人の子供、毛むくじらの「熊男」、両性具有者である「睾丸女」、巨人、小人、力持ち、空気を飲み込みそれを「和らかく仰々しい詠唱」にして吐き出すご存知「霞の中から現れる花咲か爺さん」、自分の眼球を取り出し視神経に重りをぶら下げることができる少年、すべては、「江戸の夕暮れ」の時代において、珍奇なもの超自然的なものへの憧憬に支えられて、さまざまな化け物が商品として生産され、消費され、流通した欲動的(リビドー)経済の証しである。(Figal, 1999: 22)

三つ目の場面も、地域は同じだが、時代は現代へ移る。度重なる近代化の波によって、見世物や化け物はほとんど消え去り、代って西洋風の民衆娯楽——つまり演劇やレビュー、後には映画——が人気を博した。そして今日では江戸東京博物館が、化け物や見世物を復活させているが、江戸末期の祭りと書籍売買に関するさまざまな展示物の中の歴史の一コマとしてである。それは、この博物館に、さらには博物館自らが提唱

するように「文明の装置」「知の伝達手段」としてのこの施設に、化け物も見世物も屈服してしまっていることを示している。江戸東京博物館は、完全に近代的な博物館である。「単なる宝物殿」としての博物館の伝統と訣別し、観客の「感情的反応を喚起」し、「彼ら独自の思考を発展させるように触発」し、「文化的発展」の過程に彼らを巻き込んでいくことを目標としているのである (Umesao et al, 1995: 165)。

私がこれら三つの場面を対照させたのは、カンボジア国立博物館が、西洋的な尺度に鑑みて、「本式の」美術館になることに失敗していると批判するためではない。増してや、江戸東京博物館が、西洋の歴史博物館の論理を完璧に体現し、近代化を阻む民間の習慣や伝統をそれらの歴史的な表象へ変化させる役割を果たし、ノーバート・エリアスの言葉を借りれば「文明化の過程」(Elias, 1994)に貢献してきたことを賞賛するためでもない。また、私の目的は、カンボジアと日本の社会の間の質的な違いを、それらの社会と西洋の展示の仕方との関わり方において、提示することでもない。日本における美術館の歴史も、現地と西洋の展示の慣行の違いから起こる摩擦と決して無縁であったわけではない。近代西洋社会のブルジョワの公共圏において、そのもともとの起源から分離された美術館は、今度は日本の天皇制という状況の中でほとんど別のものとして再構築されたのである (Morishita, 2002)。

私がここで述べようとしていることは、西洋の展示の慣行が西洋以外の状況に遭遇したときに遂げる変化の過程——もちろん常に創造的な変化の過程を意味するわけだが——における、二つの側面の間に成立する関係についてである。第一の点は、西洋で展示を構成するにあたって、モノが収集・展示されるための基本となる観念的枠組みを構築するのに重要な役割を果たした専門的な知識(美術史、歴史、考古学、自然史)——私が「公開性総合施設 (exhibitionary complex)」(Bennett, 1988)呼んだものと密接に関係しながら発展したのだが——に関することである。それらの専門的な知識の機能に関して重要な点は、一つには、異なったタイプの博物館において、モノが異なった目的や効果のために展示される場合に、その基本となる多岐広汎な領域——美術、過去、前史、自然——の構築における役割にある。美術史の役割は、この観点から最も徹底的に検討されてきた。美術の自律性を確定し、美術品を他の用途や状況から離反させるさまざまな純化の装置を利用して、美術を独立した領域に落ち着かせ、同時に公平無私な美学的視線である「純粹な凝視 (pure gaze)」を行使する能力を鑑賞者に教え込むという役割で

ある(Bourdieu, 1996)。しかし、同様の過程は、公開性総合施設に関係する他のさまざまな領域においても認めることができる。例えば、江戸東京博物館における歴史展示の方法は、次のような長い過程を経て、はじめて成立するものである。すなわち、現在と明確に異なる過去という概念が日本人の思考の中に導入され(Tanaka, 1993)、東京のような都市の過去が、より広汎な「進歩」や「文明」の「普遍的な」歴史、そしてさらには自然や地質の歴史の中にその位置を確保した国家の過去を示すものとして理解されるようになった、その過程である。

しかしながら、江戸東京博物館の主張が明らかにするのはこれだけではない。展示の方法におけるこれらの知の機能が、文化というものの巨大なメカニズムと、西洋においてこれらのメカニズムが組織し機能を発揮させる、人間を変化させる特殊な手段の一部を、いかにして形成しているかも明確に表わしている。ウィリアム・レイは、「文化」という言葉が、一方では「共有されている伝統、価値観や関係、または無意識のうちに認識されている社会的な反射作用で、あるコミュニティの構成員が共有し集団的に具現しているもの」、他方では「個人個人が自分を表現し、高め、個性を伸ばそうとする、自意識的な、知的で芸術的な努力。さらには、それらの努力が生み出した作品や、それらを養成する施設」(Ray, 2001: 3)という二つの意味で使われていることに注目しているが、彼は同時に先のメカニズムに特徴的な性質を的確に指摘している。レイの主張によれば、文化を人格形成のメカニズムとして理解するための鍵は、一見正反対のように思えるこれらの用途のどれか一つを選択するのではなく、両者の間に生じる緊張関係から起こる運動——自己感化し自己を改革する過程——に参入することである。一体感と差異感を同時に体現している「文化」というものは、一方では継承され共有されている習慣や伝統、もう一方では新しく他とは異なる個人的な性質をめぐる飽くなき戦いという両要素を含有しており、それらの緊張関係の中に私たちのアイデンティティを刻みこむのである。文化とは、「われわれの社会やコミュニティの他の構成員たち全員と共有しているものを基準に、われわれが何者であるのかということを考えさせると同時に、自分たちを個人として知り形成するという努力によって、他人とは異なる特殊なアイデンティティを発展させることをも要求する」(3)ものなのだ。このように文化とは、核心的には、慣習的なものに異議を唱えるものなのである。伝統、習慣、慣例、迷信(もちろん「化け物」も含めて)——これらは「完全な人間性を実現するためには克服しなければならない敵」(16)なのである。

文化は、個人が、受け継がれていく伝統に特に何も考えずに従っているという状態から自分自身を開放し、自己開発に着手するために必要な批判的な手続きを開始させるのである。それは結果として、新しい行動様式を生み出す。その様式は、外部からの圧力ではなく自由意志によって選択され、理性と、個人の自律と個人的な表現という基準に見合っているということで、文化的に改革された人々と、考えもなしに慣習に支配されたままの人々とを明確に区別する。

文化はこのように「『立身出世』という絶対命令法であると同時に、その法を広め執行させる制度であり過程である」(77)。しかしながら、文化というものはまた、この命令法を認知するための、またその要求に応えることを可能にするための物的・知的な資質が、万民に平等に配分されているわけではないということに対して、盲目である傾向があった。このことは、自己開発のメカニズムとしての文化が、同時に社会的分類のメカニズムとして役立ってきたことを示す。それぞれの選択する文化的行動によって、またはいかに慣習と訣別し自己改革的になれるかの水準によって、個人個人は「自らグループに分かれていく」(91)。このメカニズムにおいて誤解されやすいのは、それらのグループは、一見個人が自ら自発的に分かれていったかのようにみえるが、実際にはかなりの度合いで、階級や学歴によって、またはそれらが決定付ける社会的な軌道によって、個人が既に所属していたグループである場合が多いということである。

レイが言うところのこの「文化の論法」は、19世紀から今日まで、西洋の展示の方法の編成に、重要な役割を果たしてきた。なぜならば、慣習の問題は、博物館において、さまざまな形で常に論争的であったからである。このことを最も明確に示すのは、恐らく、美術館であろう。モダニズムの時代を通して、そしてポストモダニズムの時代にかけて、美術館は常に、慣習化されてしまった形の知覚に気づき考慮することに対して無感覚になってしまわないように注意してきた。ジョナサン・クレーリーはここで問題となっていることの重要性を強調している。19世紀後期、工業生産と結びついた新しい形の注意力散漫で無意識的な形の関心と、新しい形の視覚的大衆娯楽の発達を中心に、ある種の不安が発生した。その恐怖感とは、慣習的なものが理性的な手段ではなく本能的な手段と結びつけられることによって、マンネリ化された知覚様式は「もはや主体の『内面化』、自己意識の強化には関係しなくなった」(Crary, 2001: 79)ということである。これらの知覚様式は、したがって、自己の内部における緊張と分裂の生産とは相容れないものである。その緊張と分裂

の生産は、自己発展の弁証法において、文化という機械が、堅固にかみ合って作用するためには必要不可欠なものである。その弁証法において、個人個人は、無意識のうちに継承した反射作用や、伝統的な形の思考、知覚や行動から自らを解放することによって、一般大衆との間に境界線を引き、自らを改造するのである。

そうすると、文化の装置としての近代の美術館に、絶え間なく続く知覚革新のプログラムが委ねられてきたとしても、何ら不思議なことではない。視覚がいわゆる「悪癖」に陥らないように、視覚的な大衆娯楽——今日ではテレビやコンピュータ画面が主な対象になっているが——との関係で、注意力が散漫になることを批判するだけではなく、過去の美術運動との関連で衰退してゆく知覚をも批判している。それらの美術運動は、かつては革新的で、知覚的内省の新しい形を誘発することができたわけだが、それ以後、マンネリ化した因習に成り下がってしまったものである。このような観点からみると、近代の美術館は、「絶え間なく続く知覚革新」のための装置として、感覚を、純化され研ぎ澄まされた状態に保つ働きをしている。文化の論法は、そのような状態にある感覚に対して、感覺生活の力学によって維持される自己形成の力を生み出すことを要求する。もちろん、このことはごく少数の人々にしか当てはまらない。この問題は「アンダー・コンストラクション」展を見ても明らかである。この展覧会は、主なテーマの一つとして、日々の生活の問題——反復や習慣、当然のこととして容認されてしまっている日常——を取り上げ、日常的に慣れ親しむことによって発生した麻痺状態から観客の知覚を剥離することを目的としている。日常生活におけるガラクタに、日常を批判的に問題化して見ることを可能にするような新しい知覚的なひねりをあたえるのである。しかし、この「絶え間なく続く知覚革新」についていく能力は、すべての階級の人々に平等に配分されているわけではない。それどころか、この革新を実行することができるのは、ピエール・ブルデューが言うところの文化資本 (Bourdieu, 1984) ——すなわち美術の規則と美術施設の仕組みに対する知識——そしてその資本を、美術館のプログラムの要請に従い、特殊な形の知覚的運動競技に変換する能力、それらを十分に備えている中産階級・専門職階級に限られているのである。

しかしながら、西洋の美術館の展示が社会的な選別のメカニズム——すなわち人々をグループ分けし、それらのグループを格付けるメカニズム——として機能しているというならば、階級だけでなく人種においてもこのメカニズムは常に有効であったはずである。このことは、「プリミテ

イヴ・アート」に対する評価の、交錯した歴史の中で明らかになる。原始芸術は、美学的革新の源泉として西洋のモダニズムの中に取り込まれる以前は、その伝統的、集会的、形式的な性質から美術とは正反対のものとして扱われていた。すなわち、「原始的な人々」の道具、武器、装飾品、食器は、継承された習慣の力から解放することができず、西洋文化の論法に特徴的である自己形成への飽くことなき原動力を始動することができなかった社会の証拠としてみられていたのである。「アジアの」美術や物質文化が植民地という理解の枠組みの中で与えられた位置は、これに比べると中間的なものであった。アジアの美術・物質文化は、かつて革新的で有力であった文明が、一連の「アジア的専制政治」の抑圧によって硬化されてしまった成れの果てであるとみなされ、従順な人民を犠牲にして、奴隸的な慣習と習慣に束縛された行動を大切にしてきたものだと考えられた (Pagani, 1998; Prakash, 2002)。しかしながら、原始芸術もアジアの芸術も、全体的には似たような結果に落ちついた。「原始社会」の静止したままの文明にしても、アジア社会の「停滞した発展」の場合にしても、博物館は、他者を、そして彼らの美術と生産物を、「文化の論法」が、そしてそれが要求する独立した、批判的で、個別化していく方向性が、機能しそこなったかもしくは衰退への道を進んだ社会のしるしとして、呼び起こし展示したのである。

さらに、博物館における他者の展示は、まさに文化の論法を作動させる手段として、そして、博物館が公立博物館になる過程で、その対象を中産階級から、西洋における自由主義的民主主義の中で(そしてこの政体の中で公立博物館ははじめて繁栄をみたわけだが)新たに参政権が与えられた労働者階級にまで拡大する手段として、機能したのである。階級的な観点からみると、習慣に束縛された自己と、個人化された革新的な自己との分離は、文化の論法がそれ自身が機能する場として産出したものであるが、広くは中産階級と労働者階級との間の境界を組織するものとしての役割を果たしている。これは、主に美術館の仕業である。しかし、同時に、考古学や文化人類学など他の種類の博物館において、文化の論法は、人種的区分の間で作用しているのである。そこでは、西洋の、あるいは白人の自己というものが形成されている。詳細に検討すると、階級ごとに差異化された能力によって分裂しているのだが、全体としては、原始的な、または「アジア的なタイプ」が表しているように、変化に乏しく、確定または凍結してしまっている人格と区別することによってはじめて認識される、自己発展の内的な力を発動する能力によって、

このようなまとまりが成立する。民俗博物館の発展も、ほとんど同じ役を果たしている。この種の博物館は、現代的な都市型人間たちの親や祖母によって継承された習慣や風習をロマンチックに表現する一方で、それらの習慣や風習を、現代人の革新的な推進力の残した「控え」として、用済みの過去の動かし難い名残へと変化させたのである。マーク・サンドバーグは、1885年にコペンハーゲン民俗博物館を訪れたときのことを詳細に述べた、あるジャーナリストの記述を引用している。そのジャーナリストの視点が、博物館の展示品と窓の外の鉄道用地との間を動くとき、まさに先に述べた効果のことが伝わってくる。

そしてもしも、古い宝物すべての前をふらふらと通り過ぎているうちに、細工の施されたマグ、素晴らしい4本の柱付きのベッドや、美しい象眼細工の施された貴重な筆筒など滅多にお目にかかれない展示品の前に歩み出て、そのような素晴らしいものに囲まれて生活を楽しんでいた当時の人々のことを一瞬でも羨ましく感じたならば、ちょっと目の前にある窓の外を見てごらん下さい。駅舎の広々としたホールの下からは、列車がまさに出発しようとしている。ベルが鳴り、汽笛が響き、蒸気が天井の鉄格子の下から大波のように湧き上がり、そこに巣を作っているハトたちを飛び立たせる。大きな弧を描いて、ハトは太陽の光にその翼をきらめかせながら飛び回っている。でも列車はすでに遠く彼方を走っていて、最後の車両が、視界に認めることができる最後の電柱を今まさに越えようとしている。そこで、もう一度考えてごらん下さい。本当に交換してみたいかどうか。私はそうは思わなかった。(cit. Sandberg, 2001: 8)

しかしながら、ここで注目される習慣と革新の、すなわち新旧の間の均衡は、美術館の最新の芸術的活動によって産出されるものほど強いものではない。歴史博物館についても同じようなことが言える。この種の博物館が形成する現在と過去の関係は、例外的な断絶の瞬間(フランス革命や明治維新など)を除いては、円滑で継続的である場合が多い。すなわち、一般的に、自己を現在と過去の間で分裂させるときには、モダニストの美術館のように自己の近代化をスタッカートで途切れ途切れに行うのではなく、自己の近代化を一定のテンポで継続して行う方法を採用するのである。江戸東京博物館は、この点で、歴史博物館のテンポを示す、良い例である。江戸時代と明治時代以降という時間の質的な区分を設

け、前者を用済みの(しかし価値のある)習慣や伝統——例えば化け物や見世物など——の世界として、後者を、1868年を境目として、間断なき変化と革新の世界として位置づけている。こうして、明治以後の日本の市民は、絶え間なく自己の近代化を遂行しているものとして描写され、また同時にそれが彼らの義務となっているのである。そして、まさにこの世界との関連において、この博物館は「文明化の装置」として自らを位置づけ定義するのである。江戸東京博物館は、「文化の論法」が推進する自己改革の結果として、さらにはそれを継続させる方法として、自らを位置づけるために、過去に関して博物館が語らなければならない物語を語るのである。

私がこれまで述べてきたことは、次のような点を明らかにしてきた。すなわち、博物館というものは、それらの施設が自己の中に発生させる緊張感を通して、近代的な緊張関係の均衡をとる手段として働く、独特の文化装置として理解されることが最も適当である。博物館は、われわれがいかにか、そしてどの程度、過去と距離を置き、未来を志向しているかを規定するものである。しかし、博物館の種類によって、変化のテンポがそれぞれ異なり、異なった方式が採用されている。これらのテンポの違いは重要で、しばしば異なった種類の博物館が対象としている異なった公衆と関係している。例えば、歴史博物館は、美術館に比べて、より効率的に多くの公衆を動員することができる。美術館は、それが引きつける社会的に限られた公衆に歩調を合わせており、それらの専門職・管理職エリートたちの中に、経済の近代化の過程において最も早くに係り合いを持つことが多い、新しい型の自己発展を導入する場合に、より効果的に作用している。いずれにしても、博物館は、思考や、知覚、行動の様式——要するに生活様式——を変化させるその能力において、高度な生産力をもった装置なのである。

それはまた、可動性を十分に備えた装置でもある。博物館は、植民地化の歴史という状況の中で、世界各地へ運ばれていった。しかし、この発表のはじめに述べた三つの場面を思い起こしてみると、それは決して妨害されず、修正されずに突き進んで行ったわけではなく、例えばカンボジアのように、西洋の博物館が、それが移植された社会から依然として分断されたままの状態であることも多い。さらに、文化の論法に従って作動する博物館が対象とする「われわれ」の中に含まれることがない、たくさんの社会的な集団が存在しつづけている。そして、数多くの集団が、博物館の中で与えられた場をあからさまに拒絶し、自らの集団とそ

の文化を、博物館の運営から引き離そうとしている。博物館に対する多文化主義的批判も似たような言葉で表現されている場合があるものの、原住民の人々が自分たちの文化的産物を自らの手に取り戻そうとする運動は、この最たる事例である。恐らくは、このような摩擦が発生する場、博物館が、その西洋の起源に由来する価値体系とは異なる価値体系と擦れ合うその場所にこそ、博物館のこれからの発展の展望を垣間見ることができるのではないだろうか。そして、社会生活に精力を吹き込み、活力を与えると同時に、分裂を引き起こし他者を排除するという重要な結果をもたらす文化の論法を超えた未来へと、導いてくれるのではないだろうか。

さらに、私が階級や人種との関連で述べてきたようなことは、美術館の歴史におけるジェンダー的な視点からも論じることができる。もし、私が示唆したように、美術館を「人間を動かす装置」として理解することが可能ならば、このことは女性ではなく男性との関係において成立するものである。実際、美術館が男性のアイデンティティを動かす能力は、同時に女性を不可動な位置に固着させることに基いている。私はここで美術館と美学的なモダニズムの関係の複雑な歴史に言及しておきたい(Pollock, 1999)。というのも、もしモダニズムという直線的な時の概念が人種的偏見に基いたもので、異なる人々や文明を、一つの方向性を持ち前進するモダニティに特徴的な時の中での異なる段階として位置づけるものだとすれば、それはまた、ジェンダーによって区別された時間でもあるからである。そのジェンダー的時間において、モダニティの直線的、概して男性的、そして公的な時の概念は、典型的に女性によって象徴されてきた、私的で、循環的、反復的、そして習慣的な日常生活の時間と対称的に扱われている(Felski, 1999-2000)。そして、もしそれがアジアのアイデンティティを定義する上で重要な役割を果たそうとするならば、美術館は、そのアジア的な軌道において、モダニズムと「常に一步遅れたアジア」という概念はもとより、「ヨーロッパ」と「西洋」を批判的に脱構築することに関わっていかなければならない。モダニズムという時が男性と女性に異なった結果をもたらしてきたと仮定すると、そのようなプロジェクトにとって不可欠な新しい形の批評的、芸術的、キュラトリアルな仕事は、ジェンダーの問題に大いに注目する必要があるだろう。新しいアイデンティティというフィールドが、「流動するアジア」によって形成され出現し、その中で、アジアの男性と女性のアイデンティティは、生産的に再定義されうるものなのである。

参考文献

- Bennett, Tony (1988) 'The exhibitionary complex', *New Formations*, no. 4, pp. 73-102.
- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (1996) *The Rules of Art*, Cambridge: Polity Press.
- Crary, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Elias, Norbert (1994) *The Civilising Process*, Oxford: Blackwell.
- Felski, R. (1999-2000) 'The invention of everyday life', *New Formations*, no. 39, pp. 13-31.
- Figal, Gerald (1999) *Civilisation and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*, Durham and London: Duke University Press.
- Morishita, Masaaki (2002) 'Japan's empty museums and the emperor system', paper presented at Sociology postgraduate seminar, the Open University.
- Muan, Ingrid (2002) 'In transit: musings on museums from Phnom Penh (Cambodia)', paper presented at the Museums and Global Public Spheres conference, Rockefeller Foundation Conference Centre, Bellagio.
- Pagani, Catherine (1998) 'Chinese material culture and British perceptions of China in the mid-nineteenth century' in Tim Barringer and Tom Flynn (eds), *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, London and New York: Routledge.
- Pollock, Griselda (1999) *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London and New York: Routledge.
- Prakash, Gyan (2002) 'The colonial genealogy of society: community and political modernity in modern India' in Patrick Joyce (ed), *The Social in Question: New Bearings in History and the Social Science*, London: Routledge.
- Ray, William (2001) *The Logic of Culture: Authority and Identity in the Modern Era*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Sandberg, Mark B. (2001) 'Material mobility and the primitive in the Scandinavian metropolis', paper presented at *Die Grosstadt und das Primitive: Text, Politik und Repräsentation* conference at the Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Vienna, 18-20, October.
- Tanaka, Stefan (1993) *Japan's Orient*, Berkeley: University of California Press.
- Umehao, Tadao, Josef Kreiner, Kasuya Kazuki and Ogi Shinzo (1995) 'Edo-Tokyo as an instrument of civilisation' in *Guide to Edo-Tokyo Museum*, Tokyo: Foundation Edo-Tokyo Historical Society.

[森下正昭訳]

討論

司会(吉見): 今、3人のプレゼンターの方から非常に関連性の深い3つのご報告をいただきました。最初の2つのご報告は、先ほども申しましたように、今まさにグローバリゼーションの中で起こっているビエンナーレ、トリエンナーレの急速な増殖、そしてその中で多文化主義的なテーマ、あるいはアジアというテーマの増殖について語られています。3番目のベネットさんのお話からは、これを美術という制度、あるいは文化を展示するという制度の中でどのように捉えるのかという問題提起があったかと思えます。

私はもうこれ以上にまとめることはしないのですけれども、ここでまず3人の方に、他の方々のご報告について、相互にコメントをさせていただきたいと思えます。特に、いくつか是非お触れいただきたい点を最初に申し上げますと、最初のイさん、それから建畠さんのお話の中で、お2人とも90年代以降のビエンナーレ、トリエンナーレの急増という話をされていました。一方で、ビエンナーレ、トリエンナーレが旧来の西洋的な制度、あるいは美術の制度を破壊していく可能性を有している。しかし同時に、それがまさにグローバルな資本のメカニズム、そして急速なスピードで文化を生産し消費していくメカニズムの真っ直中で起こっているという、この両面性に触れていらっしゃいました。そして、まさにその中でアジアや多文化ということが語られ表象され展示され、そして欲望されている。この両面性を、我々は今、どう考えていったらいいのだろうかということについて、お考えをお聞かせいただきたいと思えます。

それからもうひとつは、これはトニー・ベネットさんのお話との関係になってくるかもしれませんが、ビエンナーレ、トリエンナーレというテーマをもう少し広く、美術館とかギャラリーとか文化を展示する様々な近代以降溢れてきた装置、そうした中で今起こっていることをどう考えるか。何が変容していて何が変容していないのか。グロー

パリゼーションという流れの中で文化あるいはアートの表象という仕組みがどう変わっているのか、特にそれがアジアとの関係でどう関わってくるのかということに繋いでいっていただきたいと思います。

イ：アイデンティティを問題にする時、それは伝統やアヴァンギャルド、あるいは伝統から近代への移行と密接に関わっています。近代や伝統をひとつの決まった方法で見せることはあり得ないでしょう。自らを表象する方法は何通りかあるかと思います。過去を紹介すること、現在に重点を置くこと、現在と過去を組み合わせた形で提示することなどです。民主主義社会では、バランスを取りながらこれを行います。伝統と現代の両方に重点を置くことも可能ですが、それが一番良い表象方法だとは限りません。個別の色合いがあってもいいはずです。同じ方法、同じ調子である必要はありません。ですから、アイデンティティを解釈する時、いろいろなレベルのディスコースがあつてしかるべきだと思います。単純にアイデンティティA、B、Cを作り上げれば良いというわけではありません。

アイデンティティにはある種、不純な側面があります。韓国で携わったピエンナーレの例を挙げましょう。あるモンゴルのアーティストが作品を展示したいと言ってきました。私は彼の作品をよく知らなかったのですが、彼はとにかく馬蹄を100個持って韓国にやってきました。彼は、5人のアシスタントに助けられ、紐のような美しい作品を制作しました。ところが、来場者にはそれが一体何のことなのかさっぱりわかってもらえません。しかし、モンゴルの砂漠の神秘的なイメージを作り出した床に敷かれた砂の上に立ち、このアーティストが実はウランバートル美術学院の教授で、少なくとも週に3回馬に乗る生活をしている人であることを知って、このすばらしいコンテクストを理解した時、来場者は作品を大変楽しめるようになったのです。異質な作品もまた親近感のない方法も、受容する側の文化には魅力的に映ることがあるのです。

建畠：私自身は大学に来る前に長い間美術館に勤めていました。だから、美術館の文脈は馴染んでいるのですけれども、博物館についてはあまり知らなかったので、トニー・ベネットさんのご発表の博物

館には近代主義的な限界の問題が良し悪しはともかく、存在しているということは非常に興味深かった。

それで美術館のキュレーターを経験した立場から申し上げますと、美術館というのは、確かにある欲望が満たされる場所、あるいは欲望によって成立する館と言えるかもしれません。しかし、そこには一般的にホワイトキューブと言われる空間が用意されているわけです。ホワイトキューブというのは無機的な白い、文字通りの白い箱のような空間なのですが、そこに様々な作品が持ち込まれる。ホワイトキューブというのは非常にニュートラルな空間ですから、いかなる文脈も、そこでは悪く言えば捏造することができるわけです。

最近、多文化主義的な展覧会が全盛期を迎えていると言いましたが、実際には、美術の状況というのは、やはり巨大な資本と画廊と、あるいは美術館を中心としたひとつの制度として営まれているという構造がまだ維持されているのであって、それほど多文化主義的な状況になっていない。多文化主義は、むしろそのホワイトキューブの館である美術館の中でキュレーターの関心によって再構成されていくとか新たに消費されていく。状況はそれほど多文化主義的ではないのに、展覧会そのものが多文化主義的に営まれていくというアイロニカルなことが起きていると思うのです。

そのことを踏まえて言いますと、私がいた美術館には、隣に国立民族学博物館というこれは全く対極的な施設があって、美術館人が



ら見ると信じられないような場所なわけです。つまり、そこに並べられている様々な作品——作品というのは美術館からの見方なので博物館では資料——に、年代は一切記載されていないのです。代わりに地図が掛けられていて、この辺で用いられた家具であるとか馬車であるとか、その馬車がジプシーならジプシーの用いていた車がそこに展示されているのですが、それが今用いられているのか、それともかつてそのようなものが用いられていたのかということに対するコメントは一切ない。年代が欠けているというのは、我々にとっては非常に耐えられない、イライラするような経験なのですが、逆に言うと、我々の美術館ではジャスパー・ジョーンズやあるいはダニエル・ビュランの作品があるとして、そこには制作年は書いてあるのですが、しかし、ビュランがフランスでありジャスパー・ジョーンズがアメリカであるという国の表記すらない。年代とタイトルと作家名を記す以外に、国名や都市名を記すという問題意識は我々には全くなかったのです。これは、たぶん民族学博物館の人たちから見れば、極めて不自然な、あるいは非常に異様なことに見えたのかもしれませんが。

そう考えると、博物館は確かに近代主義的な文化装置であると先ほどおっしゃいましたが、そういう限界を知りつつも、なおかつ美術館がホワイトキューブの文脈を捏造する館であることを克服していくために、博物館的方法と美術館的方法の統合というのも、ひとつの解決の方法であるかとも思っています。

実際、そのような試みがトリエンナーレ、ビエンナーレでも行われていますし、先ほどイさんがおっしゃった光州ビエンナーレが総合的な展示ということを目指されたというのも、ある意味ではホワイトキューブ的な方法を克服していく手段でもあるかもしれません。

しかし、これは実際にはなかなかむずかしい話で、例えば、「アンダー・コンストラクション」展、これは確かに、現代の各都市の純粋な美術の文脈に収斂されることのないムーブメントを捉えたものですが、2つの会場でやっていて、東京オペラシティアートギャラリーは基本的にはホワイトキューブの館です。だから、キュレーターに伺うと、やはり非常に展示に苦労したということです。都市のある猥雑な雰囲気やホワイトキューブの中で再構成するというのには限界があるわけですから。幸いなことに、こちらの国際交流基金フォーラムは、

多目的ホールであるけれども、基本的には劇場的な空間なので、そういう雰囲気演出が比較的出しやすかったと聞きました。

だから、美術館が、ホワイトキューブの館であることを克服するために、博物館的な方法——博物館的な方法と言ってしまっているのかわかりませんが、総合的な方法と言いますか——を取り入れるということはひとつの方途ではあるけれども、やはり典型的なモダニズムの装置である美術館では限界があるだろう。その限界を知りつつも、ある冷めた目で総合性を目指していくという、そこですべては解決しないにしても、そういう留保条件を付けながら、あるいは自己批判をしながら、何かの方法で近代主義的な限界を少しでも克服していくことが、アジアならアジアのピピッドな美術を紹介するひとつの方途なのかと、お2人のお話を聞きながら考えていました。

司会(吉見)：ありがとうございます。ベネットさん、お願い致します。

ベネット：イ・ヨンウーさん、建畠さんのお話からいろいろなことを学びました。そしてまた、美術館とビエンナーレとの関係についていろいろな疑問が湧いてきました。美術館とビエンナーレの間には連続性があるのだろうか？ また、ビエンナーレは美術館とは異なる新しい方向性、あるいは独自の可能性を示しているのだろうか？ 特にイさんの発表を伺った限りでは、これらの問題はまだ議論されている最中だということがわかりました。ビエンナーレはこれまでの美術館への来場者とは異なる観客層を招き入れ、美術の社会的普及に貢献できるのかもしれませんが。あるいは、「ビエンナーレ」という新しい看板は掲げているけれども、美術に関わる人たちという意味では、美術館の来場者同様、限定的なパブリックを対象としているのかもしれませんが。このどちらの捉え方が正しいのかということは、実証的な調査研究をしてみなければ結論づけることはできないでしょう。

同じような問題は、建畠さんの提起された多文化主義に対する疑問とも関係があるかと思います。これらの問題は、ビエンナーレだけではなく、美術館や博物館などにも関わってくるものです。多文化主義の範疇には純粋に多元的に文化が含まれているのでしょうか。ま

た、文化や多様性の議論に参加しているパブリックは多文化的な層にまで広がっているのでしょうか。これらの点が問題となる背景には、ビエンナーレや美術館が現在新しい形のコスモポリタニズムを作り出すために協同する中で、そこに参加できるのはエリートだけではないかという危険性があるのです。

グローバリゼーションの議論を行う時にもこの点については必ず考慮する必要があります。すなわち、グローバリゼーションという文化的現象は社会のあらゆる層の人たちを同等に巻き込んだ現象ではないということです。私が特に気になったのは、ビエンナーレが美術界のスピードを加速化し、その結果、美学的革新が永遠に動き続ける状況を増幅させている点です。

また、ここで多文化主義に話は戻りますが、異なる文化の表象の問題と市民の権利に関わるという意味での多文化主義の問題を関連づけて考えることも重要かと思えます。つまり、多文化主義を市民権やそれに伴う資格という観点から考えるということです。率直に申し上げますと、前者があっても後者が保証されなければ、あまり意味があるとは思えません。空間と認知という表象の2つの軸を文化的領域で割り当てられても、そこに社会保障の権利がなければあまり価値があるとは言えません。ですから、表象と市民権という多文化主義に関わる2つの側面を切り離すことはできません。

最後に、私自身あまり把握していないのですが、他の方の意見も是非お伺いしたいと思うことについて検討できればと思います。いろいろな異なるアジアというコンテキストの中で美術館やビエンナーレの役割を話しているのですが、これらの制度は、どの程度その源泉とされる西洋に依拠し、また、それぞれの歴史の中へ移植される過程でどのように翻訳されているのか？ また一方、ローカルで土着的な伝統を受け継いで作られたコレクションや展覧会とどのように関連づけられているのか？ 後者に関わっているのは誰で、その中で前者に関わっている人たちは誰なのか？ この2つの事象に参加する人たちの社会的背景には根本的な違いがあるのでしょうか？ 私にはこれらの問いに対する答えはわからないのですが、何か重要なことではないかと感じています。展示施設がさまざまな社会の自己形成を促進する役割とそれがアジアのアイデンティティに与える影響につ

いては、西洋に由来する美術制度に限った問題ではありません。

司会(吉見)：ありがとうございました。今お互いの議論の中で非常に面白い論点が出てきました。この場では、我々はビエンナーレの急速な増殖、あるいはその中での多文化主義の膨脹ということを通して、その持っている両面性をいま議論しているわけですが、この両面性というのは、昨日のお話の中で出たアジアという表象が持っている両面性を表わして、植民地主義的な状況の中での抵抗の論理、あるいは解放の論理としてアジアを語るという面と、しかし、それが逆転して、ある抑圧と言うか、ある排除、あるいは見えなくさせる枠組みにもなっていくという、この両面性とちょうど対応するような面を持っているわけです。

しかしもちろん、こうした流れが現在のすべてを被っているわけではなくて、先ほど建畠さんがお話になられたように、世の中では相変わらず支配的なのは日米関係であったり、中米関係であったり、そして相変わらず現在の美術なり文化の中では、西欧中心主義的な、あるいは旧来的な制度の仕組みが強硬に力を発揮し続けている。そのような状況の中で、我々はこうした問題を考えているということも忘れてはならないことだと思います。

また、今お話に出たように、多文化主義的な展示というもの広がっていく中で、美術館と、人類学とか民族学などの領域での展示との関係はどうなるのか。それから美術館に来る人々、あるいは市民、あるいは広い意味でのオーディエンスとの関係はどうなるのか。これも極めて重要な問題ではないかと思います。

こういったことについてもお話をさらに展開していただく前に、皆さんから質問をいただいていますので紹介したいと思います。本当は、一人ひとり立ってご説明をいただくと一番良いのですけれども、時間がありませんので、皆さんからいただいている質問をそのまま読ませていただきます。

まず、イ・ヨンウさんへのご質問が2つきています。最初は、「シャーマニスティックな儀礼を光州のビエンナーレに導入された時の、その在り様というものは具体的にどうだったのか」。(原文英文)

という質問です。もうひとつは、

「なぜ、ビエンナーレ、トリエンナーレであってモノエンナーレ、毎年開催ではないのか。私は次のように考えますがどうですか。稲は毎年、秋に実って収穫されるが、すぐ年貢として収奪される。すなわち毎年、毎年一年ごとに収穫される。二年毎、三年毎ではない。この権力収奪に対抗すべく反権力の現れ、その反権力の意思表示としてのモノでない、ピ・トリではないのか。とすると、それが商業化、エンターテインメント化して権力に再び回収されるとはどういうことか。反権力の意志と思いはどこへ行ってしまったのか」。(原文ママ)

という質問です。次は、基本的に建昌さんへのご質問で、「各種国際展で代表されるアジア諸国のアーティストの多くは欧米などのアート先進国に留学経験を持つ者が多い。自国アートの生産基盤とこうした一種のエリート主義的グローバリゼーションとのギャップをどう考えるか」。(原文ママ)

もうひとつあります。

「初期キュビズムの一面はコロニアリズム的な文化的搾取の成果であったというならば、そこには欧米の上位を自ら認めることになる。そして、その前に上下の関係はあるのかと疑問に思う。搾取という言葉はどういうふうに捉えているのですか。別のアспектから見ると、アジアがヨーロッパの先端的なアートを「移植」するときは「搾取」とでも呼ぶのか、呼べるのか」。(原文ママ)

次はトニー・ベネットさんへの質問です。

「お話に関連して、最近、美術館のひとつ、ロンドンのテートモダンが全体として大変興味深い展示で溢れており人気は高まる一方のようです。ただ、私が昨年見た限りでは、アジアのアーティストの作品はほとんど展示されていません。地域主義にこだわるつもりはありませんが、あの展示基準についてどうお考えでしょうか」。(原文ママ)

あと若干、昨日出していただいた質問で、3人の方全員に関連してお話をさせていただいてもいいのではないかと思う質問がありました。読ませていただきますので、できればコメントをしてください。

昨日の酒井直樹さんの基調講演への質問です。

「アイデンティティやアジアという概念が対一形象化、あるいは地図形成的想像力を伴って作られていくという話は非常に興味深かった。では、①主体化、同一化を植民地的でない関係性において、いかに

宙づりにしつつ再構築していけるのでしょうか。②アジアという概念には対内的暴力も孕んでいる。アジア性から排除される「アメラジアン」という状況もあるだろうか。アジアということを解体していく、そのような考えはないのでしょうか?。(原文ママ)

それから、これは直接的にはグナワン・モハマドさんへの質問なのですが、今日のお話とも若干関連しますので、読ませていただきます。

「ムスリムの文化闘争者としてのグナワンさんが、アジアに潜む多種多様なパワーがどう世界全体に貢献していくかについてどうお感じになっているでしょうか」。(原文ママ)

特にこれは、対話とは逆の方向に向かっている現在の状況、9月11日以降の諸々の今の世界状況を指していると思いますが、そういう状況の中で、アジアのパワー、あるいは多文化主義をどういうふうに捉えていらっしゃるのか、という質問なので、あえて読ませていただきました。

いろいろあるかと思いますが、可能な限りでお答えいただければと思います。イさん、お願い致します。

イ: ご質問をきちんと理解できたかどうか疑問なのですが、私はシャーマンではないですし、シャーマンの役割を果たすこともありませんでした。しかし、確かにビエンナーレの最初の段階では色々な役割



を同時に果たすことになりました。

光州でビエンナーレの準備をするにあたり、まず、市立美術館以外には展示スペースがないという問題に直面しました。美術館は良い場所なのですが、国際的なビエンナーレを収容できるほどの広さはありません。参加作家数は180名を予定していましたので、光州市に対して、新しいビエンナーレ・ホールの建設を働きかけました。カッセルのドクメンタ・ホールのように大きく、シンプルで機能的なホールの建設です。市は私の要請を受け入れ、早速機能的な建物の設計を建築家に依頼しました。しかし、彼らは自分の作品となるような建物を構想したため、私たちが必要としている大きくて実験的インスタレーションを展示できるようなシンプルな空間を実現することが困難になりました。そこで、当初雇った2人の建築家は途中で消え去り、建設会社も変わりました。ということで、私はシャーマンの役割を果たすことはありませんでした。

もうひとつ、私の役割について具体的な例を示しましょう。当時25歳だったキューバの若手アーティストを招聘することになりました。このアーティストは、ミネアポリスのウォーカー・アート・センターのディレクターのキャシー・ハルブライックがコミッショナーとして選んだ作家です。韓国はキューバと国交がなかったのですが、私は参加作家を全員韓国へ招聘して、現場で制作してもらうことを基本方針としていましたので、彼にも是非来てほしいと思いました。そこで、まずインスタレーションのドローイングを送ってもらうことにしたのですが、彼自身はファクスを持っておらず、役場から送るといような事情であったため、結局それを受け取るまでに5日間もかかってしまいました。次に彼の渡航を準備するにあたり、まず、ロサンジェルス経由を考えたのですが、キューバ人ということでアメリカ政府に彼の入国を拒否されました。それではスペインだと、スペイン政府にかけあったところ、そこでも断られてしまいました。フランス政府からも断られました。ついに審査委員のひとりでロサンジェルス現代美術館のキュレーターであるポール・シンメルにお願いをし、とにかくオープニング・セレモニーの2日前までに作家が到着するように手配してもらいました。最終的には、アーティストは韓国に辿り着くことができました。

しかし、到着したアーティストからはむずかしい要求が出されまし

た。10万本のビールの空瓶が欲しいと言われたのです。2日間で10万本はどれだけ大変なことがわかりますか？容易なことではありません。運良く、私の友人がOBビール会社の光州支店長だったので、早速、彼に10万本の空瓶の手配をお願いしました。彼はラベルを剥がさないという条件付きで快諾してくれました。

次に木製のボートが欲しいと言われました。実は、最近のボートは殆どプラスチック製なので、木製を探すのは大変なことなのです。そこで、地元テレビ局のインタビューで、私は木製のボートを持っている人がいないかを呼びかけました。その結果、市の衛生局の担当者から連絡があり、目的にぴったりの緑色の木製ボートを手に入れることができました。

アーティストはオープニング・セレモニーのわずか2日前に到着したにも関わらず、空瓶で美しいキューバの地図を作り、その上に木製のボートを置いて、キューバのボート・ピープルを表現しました。とても美しい作品でした。5人の審査員が全員一致で彼にビエンナーレの大賞を授与することになりました。

若手のアーティストは機材をはじめとして色々と要求が多いので、難しい局面もありました。また光州市在住の一般の来場者には、ニューメディアや先鋭的な作品が理解できませんでした。彼らはどちらかというとかピカソやブランクシーなど西洋の大作が見たかったのです。ですから、ビエンナーレはつまらないとも感じていたようです。しかし中には楽しいと思える作品も見つけていました。特に、大きなインスタレーション作品については詳しく知りたいと思うようでした。キューバのアーティストの作品のコンテキストはわかりやすかったです。

以上のことをもって私がシャーマンの役割を果たしていたとするならば、それはとても楽しい役割でした。どうして、このような国際展を作ることに一所懸命になるのでしょうか？ 今日ビエンナーレのような国際展は120以上あると言われていています。どうしてこのような恐ろしいまでの数の展覧会が必要なのでしょう？ 私は上海ビエンナーレのオープニングにも行きましたが、そこからさらに広州トリエンナーレに行く仲間もいました。中国ではまた北京ビエンナーレ開催の予定もあるようです。中国人によると上海ビエンナーレができたお陰で刺

激を受け、励まされたと言っていました。北京は上海という現代美術活動の中心に競争心を持っているかもしれませんが、北京の人はビエンナーレと呼ばれるようなアートイベントを行いたいとは思っていないようでした。

二つ目の質問で、ビエンナーレが既存の制度に対抗する勢力として、美術館の展覧会と区別されるべきかというようなことが問題になっていたかと思います。美術館の展覧会は、歴史的研究の成果でもあるので非常に重要です。また美術館は、組織的で、制度的で虚栄心を抱えているのに対して、ビエンナーレは、作家や委員会、その運営方法などある程度自由が許されているかと思います。ですから、ビエンナーレは基本的に反制度、反体制であると思いますし、現代美術を解釈するためのひとつの重要な方法だと思います。

司会(吉見)：建畠さん、お願い致します。

建畠：先ほどのご質問に答えるような形で進めていきます。

実際に、アジアに限らないかもしれませんが、アーティストたちは欧米に留学している人が多いという事実がある。そういうエリート集団とアイデンティティとのギャップはどう考えるかというご質問がありました。確かに、「大地の魔術師たち」というのは、殆ど存在していない。もし、純粹に存在しているとしたら、それは奇跡的に、ある奥地に情報が遮断されているような所で存在しているかもしれませんが、実際には、欧米に留学するなり、あるいは現地の美術学校で多少なりともモダニズム教育を受けるなど、そうしたアーティストは多いわけです。

ギャップは確かに存在すると思いますが、ただ物事が単純でないのは、欧米に留学したアーティストたち、美術の専門家たち、あるいは他のジャンルでも言えるのかもしれませんが、その人たちが帰国した時に、かなりの割合で欧米の文脈に則した活動をするというよりは、ある時期が経つとアイデンティティの文脈に回帰していくのです。極端な言い方ですが、鬱勃たる国粹主義者になっていく。そうした例が日本でも明治以降、あえて言えば現在まで続いているかもしれない。