

Symposium:

"Asian Contemporary Art
Reconsidered"

Symposium:

"Asian Contemporary Art
Reconsidered"

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

1997年10月10日(金・祝)14:00-18:30/10月11日(土)13:00-18:30

会場:国際交流フォーラム

主催:国際交流基金アジアセンター

October 10, 1997 (Fri.) 14:00-18:30 / October 11, 1997 (Sat.) 13:00-18:30

The Japan Foundation Forum

Organized by The Japan Foundation Asia Center

シンポジウム：

「再考：アジア現代美術」

スケジュール

第1日目 — 1997年10月10日（金・祝） 14:00-18:30

セッション I 問題提起：美術館の現場から

アジア美術を主要なコレクションとする美術館の概要と、最近、各国で開催されたアジア現代美術に関連した展覧会が、どのような角度から企画されどのような反響であったかを、組織する側とキュレーションする立場から具体的な経験をまじえて報告する。その中から企画する現場からの問題点と課題を提出する。

- | | |
|---------------|--|
| 14:00 - 14:05 | 主催者挨拶
野呂昌彦（国際交流基金アジアセンター事業部長） |
| 14:05 - 14:10 | 開催趣旨
古市保子（国際交流基金アジアセンター美術コーディネーター） |
| 14:10 - 14:20 | セッションI 開始にあたって
（司会）
アピナン・ポーサヤーナン（チュラーロンコン大学準教授） |
| 14:20 - 14:50 | 1.「西洋の中の東洋 — アメリカにおけるアジア現代美術の紹介」
ヴィシャカ・N. デサイ（アジア・ソサエティ・ギャラリー館長） |
| 14:50 - 14:55 | 質疑応答 |
| 14:55 - 15:25 | 2.「豊穡なる出会い」
キャロライン・ターナー（クィーンズランド・アート・ギャラリー副館長） |
| 15:25 - 15:30 | 質疑応答 |
| 15:30 - 16:00 | 3.「現代美術を通しての異文化との遭遇」
グレアム・マレー（フルーツマーケット・ギャラリー館長） |
| 16:00 - 16:05 | 質疑応答 |
| 16:05 - 16:25 | 休憩 |
| 16:25 - 16:55 | 4.「SAM (Singapore Art Museum) は外国名ではない」
クォク・ケン・チョウ（シンガポール国立美術館館長） |
| 16:55 - 17:00 | 質疑応答 |
| 17:00 - 17:30 | 5.「アジア美術館の誕生へ向けて」
後小路雅弘（福岡市美術館アジア美術館開設担当課長） |
| 17:30 - 17:35 | 質疑応答 |
| 17:35 - 18:30 | 討論・セッションI のまとめ |
| 18:30 - 20:00 | レセプション |

第2日目 — 1997年10月11日(土)

13:00-18:30

セッション II 問題提起：批評と創造の現場から

美術館に代表される文化施設という、どうしても硬直しがちな制度の側による「アジア現代美術」のキュレーション(展覧会化)やコレクション(文化財化)の試みの現状に対して、アーティストと批評する側から活発な批判・検討を加え、真に創造的で柔軟な対話の可能性を探る。

- | | |
|---------------|---|
| 13:00 - 13:10 | セッションII 開始にあたって
(司会)
水沢勉(神奈川県立近代美術館主任学芸員) |
| 13:10 - 13:30 | 1.「近代アジア美術：その構造と受容」
ジョン・クラーク(シドニー大学アジア学研究所準教授) |
| 13:30 - 13:35 | 質疑応答 |
| 13:35 - 13:55 | 2.「マルチカルチュラリズムの畏」
建畠哲(多摩美術大学教授) |
| 13:55 - 14:00 | 質疑応答 |
| 14:00 - 14:20 | 3.「中心の内側から外側から」
劉虹(ホン・リュウ、美術家) |
| 14:20 - 14:25 | 質疑応答 |
| 14:25 - 14:35 | 休憩 |
| 14:35 - 14:55 | 4.「岐路に立つ文化の番人」
アピナン・ポーサヤーナン(チュラーロンコン大学準教授) |
| 14:55 - 15:00 | 質疑応答 |
| 15:00 - 15:20 | 5.「興業としての現代美術の可能性」
村上隆(美術家) |
| 15:20 - 15:25 | 質疑応答 |
| 15:25 - 15:40 | 休憩 |

セッション III 総合パネル：問題提起を受けて

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

- | | |
|---------------|--|
| 15:40 - 18:15 | 司会：水沢勉
パネリスト：中原佑介(美術評論家)
李龍雨(高麗大学教授)
ジョン・クラーク
キャロライン・ターナー
建畠哲 |
| 18:15 - 18:30 | 全体のまとめ：水沢勉、アピナン・ポーサヤーナン |
| 18:30 - 20:00 | パーティー |

パネリスト

ジョン・クラーク John Clark

1946年、グリムズビー（イングランド）生まれ。ランカスター大学卒業後、東京大学へ留学。クロイドン・カレッジで美術を学び、シェフィールド大学で博士号取得。現在シドニー大学アジア学研究所準教授。当初中国と日本の近代美術の研究者として出発したが、1992年以降東南アジアを視野にいたるアジア全域の近代美術の研究をすすめており、この方面での国際会議の企画や発表も多い。主な著作に『Modernity in Asian Art』（編著、1993）、『Modern Asian Art』（1998年出版予定）など。九鬼周造『いきの構造』（1997）の翻訳者でもある。日本とオーストラリア開催予定の「モガ・モボ／日本の近代美術 1910-1935」展（1998）をコ・キュレーターとして水沢勉氏と準備中。シドニー在住。

ヴィシャカ・N. デサイ Vishakha N. Desai

1949年、アーメダバード（インド）生まれ。ムンバイ（＝ボンベイ）大学卒業後、ミシガン大学アンアバー校にて美術修士号、博士号取得。ボストン美術館インド・東南アジア・イスラム・セクションを経て、1990年よりニューヨークのアジア・ソサエティ・ギャラリーの館長兼文化政策副代表。1996年同館で開催された「Traditions/Tensions」展（インド、インドネシア、タイ、フィリピン、韓国の現代美術展）を組織する。主な著書に、『Gods, Guardians, and Lovers: Temple Sculpture from North India, A.D. 700-1200』（1993）がある。ニューヨーク在住。

クオク・ケン・チョウ Kwok Kian Chow

1955年、シンガポール生まれ。南洋美術専科学院、ノヴァ・スコシア美術大学（カナダ）卒業後、ブリティッシュ・コロンビア大学にて修士課程修了。1996年1月開館のシンガポール国立美術館設立に準備段階から参加。現在同館館長。開館記念展のひとつ「A Century of Art in Singapore」展の企画をはじめ、第23回サンパウロ・ビエンナーレ（1996）のシンガポール・コミッショナーなどを務める。シンガポール国立美術館は、国際的レベルの展覧会の開催と、東南アジアの近・現代美術作品の収集と研究を通じて、東南アジア地域のアート・センターを目指しており、その中心人物として活躍。シンガポール在住。

李龍雨（イ・ヨンウ） Lee Yongwoo

1947年、ソウル（韓国）生まれ。延世大学国文学科卒業後、弘益大学で美術修士号を、オックスフォード大学（イングランド）で美術博士号を取得。現在高麗大学美術学部教授。90年代に入り活発に海外へ紹介されるようになった韓国現代美術の代表的なキュレーターとして、「Information and Reality」展（1995／エディンバラ）や第46回ヴェネツィア・ビエンナーレ特別展「Tiger's Tail」（1995）を企画。また韓国の第1回光州ビエンナーレ（1995）の芸術監督を務めるなど、韓国現代美術界の国際派として活躍。著書に『ナムジュン・パイク』（1992）、『Information and Reality』（1995）など。ソウル在住。

劉虹（ホ・リュウ） Hung Liu

1948年、長春（中国）生まれ。北京師範学校卒業後、中央美術学院大学院修士課程を経てカルフォルニア大学サンディエゴ校へ留学し修士号取得、そのまま米国に留まる。現在はミルズ大学準教授。美術家。文化大革命時の下放経験など多難な中国現代史と現代のアメリカ文化を経験するなかから、歴史、文化、女性問題、移民、アイデンティティなどハイブリッドな関心を持ち作品のテーマとする。最近は特に、歴史の中に生きた中国人女性と現代に生きる中国人女性をテーマに、メディアとして写真を用いた作品が多い。日本では「ジェンダー（記憶の淵から）」展（1996／東京都写真美術館）、「アメリカン・ストーリー」展（1997／世田谷美術館他）に出品。オークランド在住。

水沢勉 Mizusawa Tsutomu

1952年、横浜市生まれ。慶応義塾大学文学部哲学科（美学美術史専攻）卒業後、同大学大学院修士課程修了。1978年より神奈川県立近代美術館学芸員として勤務し、現在同館主任学芸員。特にドイツ語圏および日本の近・現代美術に関心をいだく。第6回（1993）、第8回（1997）のバンガラデシュ・アジア現代美術ビエンナーレの日本コミッショナー、また「アジアのモダニズム」展（1995）のフィリピン部門のキュレーターを務め、アジアの現代美術への関心も高い。著書に『この終わりのときにも』（1989）、『点在する中心』（共著、1992）

など多数。最近の展覧会としては神奈川県立近代美術館において「芸術の危機」(1995)、「アントニー・ゴームリー」(1996)、「若林奮」(1996)などがある。現在ジョン・クラーク氏と共に「モガ・モボ/日本の近代美術 1910-1935」展(1998)を準備中。

村上隆 Murakami Takashi

1962年、東京都生まれ。東京芸術大学美術学部日本画卒業後、同大学大学院修士課程修了。また、日本画出身で初めての美術博士号を取得。アジア・カルチュラル・カウンシル(ACC)のフェローシップにて一年間(1994-95)ニューヨークのP.S.1に滞在。90年代、日本のバブル経済崩壊と時期を同じくして登場し、アニメ、コミック、プラモデルなど戦後日本の大衆文化をアイコンとして用いて、いわゆる「おたく」世代の価値観をもった美術家として活躍。「明日はどっちだ。」(1994/個展)、「ヒニクなファンタジー」(1996/宮城県立美術館)など国内の展覧会のほか、最近では、第46回ヴェネツィア・ビエンナーレ特別展「トランスカルチャー」展(1995/ヴェネツィア)、「第2回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」(1996/ブリスベン)など海外の展覧会への出品も目立つ。

グレアム・マレー Graeme Murray

1946年、アリス(スコットランド)生まれ。エディンバラ美術大学で彫刻を学んだ後、ギャラリーを主宰し(1976-92)、1992年よりエディンバラのフルーツマーケット・ギャラリーの館長。イギリス人作家の展覧会を開催する一方で、最近では「Liquid Crystal Futures: Contemporary Japanese Photography/液晶未来」(1995)、「Information and Reality: Korean Contemporary Art」(1996)、「Reckoning with the Past: Chinese Contemporary Paintings」(1996)など日本、韓国、中国の現代美術展を各国のキュレーターと共に企画し定期的に実施している。現代美術がいかにその文化に根ざしているか、また異文化間の接触と現代美術との関係などに関心をもつ。エディンバラ在住。

中原佑介 Nakahara Yusuke

1931年、神戸市生まれ。京都大学理学部物理学科卒業後、同大学大学院理学研究科終了。現在京都精華大学美術学部教授。湯川研究室で理論物理学を専攻していたが、1950年代後半から美術評論をはじめ、以来現代美術評論の第一線で活躍。第37回(1976)、第38回(1978)ヴェネツィア・ビエンナーレの日本コミッショナーをはじめ多くの展覧会の企画に携わるが、特に1970年にコミッショナーを務めた第10回東京ビエンナーレ(通称)の「人間と物質」展は、国際展のあり方だけではなく展覧会というものの全般のあり方に大きな問いを投げかけることになった。著書に、『見ることの神話』(1972)、『現代芸術入門』(1979)、『ブランクーシ』(1986)、『現代彫刻』(1987)、『一九三〇年代のメキシコ』(1994)など多数。

アピナン・ポーサヤーナン Apinan Poshayananda

1956年、バンコク(タイ)生まれ。エディンバラ大学(スコットランド)で学士・修士号を、コーネル大学(米国)で美術博士号を取得。1991年よりチューラーロンコン大学で教鞭を取り現在同大学準教授。アジア各国の現代美術を積極的に調査し、1996年、ニューヨークのアジア・ソサエティ主催「Traditions/Tensions」展(現在巡回中)のチーフ・キュレーターを務める。その他、「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」(1993、96/ブリスベン)、ヨハネスブルグやインスタントブルのビエンナーレ等多くの国際展に参画。著書として『Modern Art in Thailand』(1992)、『Western-Style Painting and Sculpture in the Thai Royal Court』(1993)など。バンコク在住。

建畠哲 Tatehata Akira

1947年、京都市生まれ。早稲田大学文学部卒業後、国立国際美術館研究官(1976-91)を経て、1991年より多摩美術大学教授。現在、現代美術の評論活動のほか詩人としての活動も多い。展覧会企画では、「絵画の嵐・1950年代」(1985/国立国際美術館)、「ドローイングの現在」(1989/同)、第44回(1990)、第45回(1993)ヴェネツィア・ビエンナーレの日本コミッショナーのほか多くの国内外展に参画。アジア美術関係では、「アジアのモダニズム」展(1995)のインドネシア部門や、中国の「方力鈞」展(1996)などのキュレーターを務める。著作に評論集『問いなき回答』(近刊予定)、詩集『余白のランナー』(1991)など。

キャロライン・ターナー Caroline Turner

1947年、プレトリア（南アフリカ）生まれ。オーストラリア国立大学卒業後、同大学大学院で修士課程修了。またクィーンズランド大学で博士号取得。1979年よりクィーンズランド・アート・ギャラリーのキュレーターとして勤務。現在は同館副館長。1993年と1996年に開催した「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」の責任者としてコンセプトの立案から実施までを担当。『Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific』（1993）などアジア太平洋地域の近・現代美術に関する著作も多い。トリエンナーレの成果をふまえ、アジアの近代美術の成立と現代美術とは何かという問題をめぐって、来る2000年には「Asian Modernism」展（仮称）を開催予定。ブリスベーン在住。

後小路雅弘 Ushiroshoji Masahiro

1954年、北九州市生まれ。九州大学文学部哲学科（美学美術史専攻）卒業後、福岡市美術館の学芸員として過去4回の「アジア美術展」の企画を担当。現在、福岡市が1999年春に開設予定のアジア美術館開設担当課長。今年5月より福岡市美術館を皮切りに国内を巡回中の「東南アジア — 近代美術の誕生」展の企画など特に東南アジアの近・現代美術に詳しく、多数のアジア近・現代美術関連の論文がある。現在は福岡市アジア美術館（仮称）の創設と開館記念展である「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ」の準備に奔走中。

西洋の中の東洋 — アメリカにおけるアジア現代美術の紹介

ヴィシャカ・N. デサイ

アジア・ソサエティ・ギャラリー館長

アジア・ソサエティのギャラリーは、アジアの美術、文化、社会理解を推進するアメリカの代表的な機関です。過去40年間、一般のアジアの伝統美術を紹介することで広く知られてきました。1990年、私が館長(Director of the Galleries)として招かれたときにはソサエティは既に今世紀に制作されたアジアの作家の作品を展示すること、そして世界の舞台におけるアジア美術の不在について真剣に考え始めなければならない時期を迎えていました。1990年以降、ソサエティはアジア国籍の作家及びアジア系アメリカ人作家の展覧会をギャラリーのプログラムの中に組み込んでいくことを至上命令として、7年間活動をしてきました。その過程で、ソサエティ自身も変化を遂げましたが、世界の各地でアジア現代美術を推進する動きが芽生えてきました。

このプレゼンテーションでは「Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia (伝統/緊張: アジアの現代美術)」の展覧会の企画、展示、分析を中心にお話したいと思います。同時にアジア美術が伝統文化を通してのみ理解されるのではなく、活発な現代の文化として受け入れられるためにアジア・ソサエティがどのような組織的努力をしてきたかというお話もしたいと思います。展覧会の説明にとどまらず、最初に展覧会の企画を提案したときと実際に展覧会のオープニングを迎えたときのニューヨークの状況を批判的に分析し、更に展覧会に足を運んだ鑑賞者及び批評家の反応についても触れたいと思います。ここではキュレーターとしての議論には特に焦点をあてません。今回このシンポジウムの中心人物でもあるアピナン・ポーサーヤナン博士は、この展覧会のキュレーターも務められたので、そちらの話は彼に委ねたいと思います。

アジア地域の国の多くは、長く多様な近代の歴史をたどっていますが、20世紀の文化と美術の大部分は、植民地支配の結果、無視されてきました。アメリカもその例外ではなく、顕著にその傾向があらわれています。ジェームズ・クリフォードが指摘したとおり、オリエンタリストは基本的に、非西洋の文明は古代に遡って存在する特別なものであり、遠い過去より不変の、ある意味で純粋なものなので、ダイナミックかつ変化のめまぐるしい、工業化された西洋とは一線を画するということを伝えてきました。故に皮肉にもアジアの国々と西洋の国々との交流が盛んになるにつれ、アジア側の意図とは無関係にアジア美術の魅力が急速に失われ始めたのです。私が最初アジア・ソサエティでアジアの作家及びアジア系アメリカ人作家を展示したいという提案をしたときの懐疑的な反応は、アジアの20世紀美術への関心の欠如と並んで、キュレーターと研究者の欠乏、そしてアジアにおける近・現代美術の発展に対する完全な軽蔑の眼差しに根差したものでした。当初、著名なアジア美術史家から構成されるギャラリーの委員会(Committee of the Galleries)は、まだ調査研究の進んでいない分野に身を投じることに躊躇しました。現代美術の分野で十分経験のあるキュレーター及び研究者はいないだろうし、実際にきちんとトレーニングされたキュレーターなしではこのような試みそのものが議論の対象となるだろう、とはっきりと私の考えは批判されました。そこで私はニューヨークでアジア現代美術を展示する方策を考えるだけでなく、アジア現代美術の長期的展望の企画づくりに携わり、ネットワークへ参加できる研究者やキュレーターをアジアの各国及びアメリカの各地から募りました。1992年にこの呼びかけに賛同した専門家のグループがニューヨークに集合し、それ以降、アジア・ソサエティでアジアの現代美術を時代と同時並行して展示していく枠組みづくりを手伝ってもらうことになりました。彼らの貴重な意見は、米国内で初めての試みとなるアジア地域全般の美術を紹介する「Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia」展実現のための方針づくりの過程でも大いに役に立ちました。

企画

最初のラウンドテーブルでは展覧会のキュレーターは一人、そして展示作品は複数の国のものを扱う、ということが決議されました。西欧圏の現代美術展ではたいていキュレーターが一人で企画する場合とは正反対に非西欧圏の現代美術を展示するときにはその国を代表するキュレーターがチームを組み展覧会を企画する傾向にあること、そしてチームを組むことによりキュレーターのビジョンが弱くなる、または消えてしまうことさえあるということをアジアからの会議参加者が指摘したことに発した決議です。指摘を受けた結果、それまでのアジア現代美術展の方法とは異なり、従来のように西欧圏のキュレーターがアジア地域に調査旅行して展覧会を企画するのではなく、アジア出身のキュレーターひとりに展覧会を任せるという方法を意図的にとることにしました。よって、アジア出身のキュレーターひとりに全てを任せ、アジア地域数カ国の作品を展示するという骨格は全て熟慮

の上、意図的に決断されたことだったのです。と同時に西欧のコンテキストではなく、別のモデルを作成してアジアの現代美術を組み込んでいくことを決意したのです。

インド、インドネシア、タイ、フィリピン、韓国という五カ国の選択もかなり意図的なものでした。すなわち、アジアの多様性を示すと共に、あまり西欧では知られていないが、豊かで成熟した美術の伝統を持ち合わせている五カ国に絞ったわけです。一見、気まぐれに見えるこの組み合わせは、アジアを東アジア（中国、日本、韓国）と東南アジア、南アジアという地域に分類する偏見を打ち破ろうとする試みでした。また、アジア地域のアーティストが取り上げる問題や題材の多くは、国家の枠を超えて通じるものであるということを強調するため、ゆるいテーマ別の枠組みの中で作品を隣同士に並べるというのも面白く、創造性あふれるものになるのではないかと期待もありました。作品を国別に分類せずに柔軟なコンセプトに基づいた枠組みにすることにより、作品ひとつひとつが文化固有のニュアンスを伝えと共、どの国にも通じる普遍的な関係をも模索できるのではないかと考えられました。

キュレーターを一人に絞ったのは（アドバイザーは複数名参加する）、国毎に作家を選抜するのではなく、一人を通して視覚的効果とコンセプトを中心に作品を選ぶことが可能になるのではないかと考えたからです。最初にアピナン・ポーサヤーナン博士と私は、ダイナミックに変化し、アジアがグローバル化していく中で固有の伝統と向き合っている作家またはそれを批判している作家に絞ろうと合意しました。展覧会のタイトル「Traditions/Tensions」は真ん中にスラッシュを入れてつなげることにより、ふたつの言葉を別々のコンセプトとして捉えるのではなくダイナミックに変化する関係として捉えるようにしました。ポーサヤーナン博士がカタログに明解に書いたように、この展覧会はコンセプトをある程度絞り込むことにより、これこそがアジア現代美術の代表的な展覧会であると印象づけるのではなく、この展覧会があくまでもアジアの多様で活潑な美術模様を伝える最初の試みであることを示そうとしているのです。またアメリカでは日本の現代美術展を除いては、主要なアジアの現代美術展が行なわれていませんが、日本の美術館では先行して多くの展覧会が開催され、オーストラリアではクィーンズランド・アート・ギャラリーを通して東南アジアや南アジアの作家の作品が一般の人々の目に触れる機会が増えてきたことなど、アメリカ以外の国の動向をも意識して、他とは異なる、焦点を絞った展覧会をしてもいいのではないかと考えたのです。

初めての展覧会ということでアジア太平洋地域からの期待だけではなく、アメリカ国内からも期待のプレッシャーがかなり重く肩にのしかかりました。展覧会の限界は理解していたつもりなのですが、他のアジア現代美術展と異なった形態をとったことによって幾度となく新たな挑戦に直面しなければなりませんでした。

私の忘れられない経験のひとつに私の同僚であり、韓国の著名な大学に所属するベテランの美術史家達になぜ日本や中国の含まれない展覧会に韓国が選ばれたのか、2時間にも及んで質問されたことがあります。国家の枠組みを超えて、サスキア・サセーンが「戦略的、超国境」と呼ぶ考え方を作り、世界（global）と地域（local）との関係の問題を取上げた展覧会であるということが、アジア地域の仲間には理解されていないことが明白でした。彼らの考える展覧会はビエンナーレやトリエンナーレのように国別に展示する古い枠組みにとらわれたものだったのです。

同様にアジアの国のキュレーターが一人で全ての作品を選ぶという方法もかなり懐疑的に受け止められました。ある意味で皮肉な反応に深く考えさせられました。というのも、西欧のキュレーターが主要な国際的な展覧会のために各国を巡って作品を選ぶということであったならば躊躇なく受入れ、前向きに受け止められたでしょう。ところが、アジアの国のキュレーターに任せることを決めた途端、事態は受け止められるどころか予想以上に疑問を促す結果になってしまったのです。ポスト・コロニアルそしてポスト・モダンな時代とはいえ、世界の美術界では西欧のキュレーターが特権を握り、皆その声に耳を傾けるのです。現代美術の心理構造の中では、西欧の批評家や作家による（正当）評価が重要な位置を占めているのです（世界各地で開催されるビエンナーレのディレクターを集めた会議でも西欧の美術界の中核にいる限られた少数が美術を認定しているのではないかという問題が取り上げられました）。現代美術を扱う上での非西欧と西欧との関係という問題は、来世紀におけるアジア現代美術のあり方を確立する上で重要な問題であり、今日のような集まりでも議論されるべきことです。

民族主義そして地域主義に誘引される政治性は、展覧会の構成だけではなく、準備段階の資金調達にも影響を及ぼし、スポンサー探しには苦労しました。それまでのアジア・ソサエティの大規模なプロジェクトとは異なり、今回のプロジェクトはアジアとの経済関係を強化したいという政府の意向に連動するものではありません。既に米国政府による特別なプロジェクトへの支援は細くなる一方で、大きな支援を期待できる状態ではありませんでした。また、展覧会に出品される作品のいくつかは政治的なものを扱う可能性があるため、参加国の政府からそれぞれに支援してもらうというのも難しく思われました。国別または地域別に分類しないという展覧会はまだ時期早尚だったためか理解されず、個人の寄付も同郷のアーティストのユニークな面または特別な面を強調できな

い展覧会では興味を引くことができませんでした。それでは、この展覧会のスポンサーには各国にまたがって企業活動をしている多国籍企業が最もふさわしいのではないかとと思われるかもしれませんが、実は企業側の関心を現実的にこちらに向けていくこともかなり困難でした。というのも、多国籍企業の多くは企業活動を行なう国で問題となるような美術を積極的には支援したくはないからです。そもそも米国系多国籍企業では、現代美術への偏見が暗黙のうちに存在します。現代美術は偏った地域のもの、西洋からの派生的なもの、または物議を醸し出すものといった偏見です。結局、展覧会のスポンサーを募るのは当初考えていたよりはるかに難しいことであることがわかりました。アジアの伝統美術こそが真贋の美術形態であるという認識、また個別の国に対する民族的プライド、そして企業及びそのフィランソロピー部門の保守的な姿勢、というそれぞれの要素が私たちの課題となりました。国際理解に積極的な財団、個人、そして企業財団の支援がなければ、これほどの規模の展覧会を実現できたかどうかわかりません。

組織とアジア・ソサエティという機関のコンテキストの中で

アジア・ソサエティは40年以上にわたって、アジアの伝統美術を紹介することで広く知られてきました。そして、アジア・ソサエティは、アメリカの主要な美術館などにおけるアジア美術への関心と研究の歴史と同じように20世紀のアジアの美術の存在を拒否してきました。

60年代初頭にアジア・ソサエティで日本の近代美術の小さな展覧会を行なったところ、マスコミの反応が非常に鈍かったという話を聞きました。その結果、アジアにおける近代美術は、よく言えばハイブリッドで混合されたもの、悪く言えば田舎っぽく、西洋の枝葉に属するものだという偏見を助長することになってしまったのです。これは、私たちもどこかで経験し、また研究者も言及しているのでよくあることだと思われます。

アジア・ソサエティの今までの経緯を考えると、今回の展覧会は注目に値する斬新なプロジェクトでした。まず、アジア・ソサエティの鑑賞者は大部分伝統美術を志向しています。例えば、10世紀のインドの寺院彫刻、18世紀の日本画などを見にいく人たちですから、現代美術を見るためにソーホーのギャラリー街に出かける人たちではなく、またアジアの現代美術を特別見たいと思っている人たちではありません。最初から今回のプロジェクトは米国のアジア美術のイメージと研究を一新するものであると認識していたこと、そして私たちの組織がアジアの専門的機関であるということから、私たちは、一見西洋美術に似てみえるアジアの現代美術の位置づけを理解するために、重要な役割を果たすことができるのではないかと考えました。そこでまず、展覧会の会期以前から観賞者の動員対策を考えました。まずホイットニー美術館やダウントウンの美術館に行くけれどもアジア・ソサエティをそのような現代美術の展覧会場だと考えない若い鑑賞者を中心に新しい鑑賞者層の開拓にかかりました。戦略的に計画をたて、1992年には西欧の現代美術家たちにアジアやアジアの美術と深く関わってきた経験を各自話してもらうシリーズを公開プログラムとして開始しました。最初のころのゲストには、フランシスコ・クレメンテ、ジョエル・シャピーロ、メアリー・マクファッデン、ナム・ジュン・パイクなどが名を連ねています。このシリーズはビュー・ポイント・フォーラムという名前で開催され、伝統美術と現代美術の鑑賞者との橋渡しをするようなものとして位置づけられました。さらに、アジア系アメリカ人アーティストの映画やパフォーマンス・アーツを紹介するシリーズとアジア系アメリカ人作家による国内巡回展覧会を同時開催し、ギャラリーの事業の拡大と変化を印象づけました。今までとは全く異なる事業展開となったのです。そのうち、古くからアジア・ソサエティに足を運んできた人たちからも新しく来館するようになった人たちからも、ともにアジア・ソサエティが何か新しく、変わったことをしてくれるのではないかと期待されるようになりました。従来どおり伝統美術の展覧会も継続しましたが、それは「新しい」美術史の中に組み込まれ、いままでのアジア美術への偏見を刷新し、アジアの美術を見つめる西欧の眼差しを問題視するものとしての展覧会になりました。

次に、他の美術館 — 特に現代美術の展覧会と鑑賞者の参加に関する経験の豊富な美術館 — と共同作業できるような関係作りをしなければならなかったと考えました。私たちのギャラリー・スペースは伝統美術品と小規模な作品には向いていますが、今度の展覧会にふさわしくないことを理解していました。最終的に、「Traditions/Tensions」展はアジア・ソサエティ、ニューヨーク大学のグレイ・アート・ギャラリー、そしてクィーンズ・ミュージアム・オブ・アートの3つのニューヨークの美術館の共同開催になりました。グレイ・アート・ギャラリーは、従来アジア系アメリカ人社会のためのプログラムで知られている地域密着型の美術館で、活発に非西欧の美術展を開催してきました。このようにさまざまな鑑賞者層、美術館の目的、そして事業を混在させることも展覧会準備を戦略的に行なう上で不可欠な要素となりました。美術作品が制作された場所とは別のところで展示されるとき、しかもそれが別の文化圏の特定の美術館で展示されるときに研究者がいうところの「disjunctive (非連帯)」的なオーラを発するというのも意識して、このように開催場所を設定したのです。作品がどこで鑑賞され、どのようにその美術館で展示されるかによって、作品からまた別の意味を読み取ること

も可能になります。あえて多様な美術館のコンテクストを見えるようにすることによって、美術館は「ニュートラルに美術作品と出会う場所」または美術がどんなコンテクストにも合わせて浮遊する「白い箱」とする概念を取り払おうと考えたのです。

展示と解釈の戦略

展示と解釈の戦略は、ひとつの社会または場所に特化した固有の文化的問題を取り上げる一方で、国別の文化的アイデンティティを超える普遍的なものを扱うという展覧会の方針に沿って考えられました。地域社会に根ざしたものと新しい世界秩序あるいは無秩序の中で急速に変化するグローバルな様相とダイナミックに関わり合うことを強調するためには、テーマごとに緩く作品をくくるのが望ましいと思われました。特に展覧会が三つの会場に分かれることを考慮し、視覚的にもコンセプトの面でも何らかのまとまりが必要だと思われたので、作品をいくつかのテーマ別にまとめる、もしくはいくつかの作品を並べ関係づけながらまとめるという方法をとることにしました。どの会場も複数の国の作品を展示することとし、作家は国別にまとめないことにしました。

現代美術は一般的に解説されるべきではないとし、鑑賞者が事前にある程度作品について知識をもっているか、新作を見ながら作品を自分なりに解釈することを想定して展示されますが、私たちはあえて作品をコンテクストの中である程度位置づけて解説をつけることにしました。作家、キュレーター、そしてアジア・ソサエティのスタッフと議論を重ねた結果、作品の解説はひとつの解釈を書いたラベルに統一するのではなく、作家自身が作成する、キュレーターが書く、あるいは他の作家が作品に対する見方を提示するといったいろいろな角度で提示しようということになりました。その他の情報は、パネル説明とパンフレット、更にはキュレーター及び参加五カ国の代表からなるキュレーター諮問委員会のメンバー全員の論文を含むカタログで補い、各国の紹介と20世紀におけるアジアの美術の動きがわかるような年表も五カ国の美術史の主要なポイントを押さえながらまとめました。

専門家のためには展覧会のカタログを補完するような、学術的な本を別途まとめるという構成にしました。

展覧会への反応

このプロジェクトの中で一番面白かったのは、展覧会のオープニング以前に美術界に起きた波紋でした。オープニング直前のサンデー・ニューヨーク・タイムズ紙の芸術とレジャー面のトップに展覧会の記事が掲載され、批評家から注目されることが保障されました。私たちにとって批評家の評価は、主要な美術雑誌や新聞に取り上げられることと同じぐらいに重要です。例えばホランド・コッターによるニューヨーク・タイムズ紙の記事は、アメリカ人が一般的にインドの現代美術を全く認知していない話を記事の冒頭に書いています。

「インドの現代美術？ インドに現代美術なんてあるはずないだろう。— 数年前、私の友人の学者は私に向かってこのようなことをいいました。ひとまとめにアジアと呼ぶ地域の「永遠」の文化の中に前衛美術など存在するだろうか。あったとしても、とてもいいものとは思えない。西洋的すぎる。いや、アジア的すぎる。そうでなければどちらかが足りない。」

コッターは記事の中で、このような意見へ理解を示しながら、これがいかに間違っているかということを指摘しています。他の地方新聞では伝統の反対にある近代、アジアと対峙する西欧、という従来からの偏見が繰返し記事の中で書かれました。どの批評家も展覧会の重要性について認めていましたが、特に気に入った作品についての批評はしても、その評価の眼差しは西欧の目を通したものでしかありませんでした。例えば「展覧会にはインスタレーションと弱い絵画があふれている；西洋ではもうインスタレーションは時代遅れである」といったコメントや「展覧会は社会問題や政治問題に関する作品があまりに多く（アメリカの90年代初頭のトレンドの追従）、美の追求が希薄である」というような意見が繰返し出されたわけです。内容が広すぎる（対象国が多すぎる）とか、そうでなければ総合性に欠けるとも批判されました。どの批評家も作品そのものと向き合い、作品について書くことを恐れているということが明瞭でした。社会的、政治的内容の作品が多すぎると作品について文句を言っていないが、批評の中では作品の視覚的な印象についてよりもその周辺のことについて書いているのです。レビンダー・レディーのようにアジアの伝統的な美を内包しているように見える（たとえそれが表面的な印象でも）作品をつくる作家、もしくはその正反対の作風に当たる韓国の崔正化は、よく取り上げられ、コレクター、ギャラリー主宰者、美術館のキュレーターからの作品購入の話も盛んに持ち込まれました。実際、展覧会には非常に質の高い絵画も含まれましたが、その表現が西洋のものに近かったため、かえって批評家を遠ざける結果となりました。これは「戦後日本の前衛美術」展を評した批評家のものと同様の反応です。すなわち、

「日本の文化のような異文化と向き合う苦しさは、日本の文化がわれわれの文化に近づけば近づくほど更に増幅する・・・それはわれわれの与えた影響が痛々しい形になって返ってくるからである。例えば「具体」の作家たちの抽象・・・やネオダダの仕掛けも作品の意図は見えず様式は子供だましのものである。作品の中の何（what）、どのように（how）、といったことは一目でわかるのだが、なぜ（why）といった問いに対しては何の回答も得ることができない。」

このような批評は、アジアの美術は未だ「他者」として受け入れる方が吸収されやすく、また認知されやすいということのあらわれなのです。西欧美術に近づくまたはそれと合体すると、直ちにアジアの文化的または美的感覚を理解しようとしなくなってしまうのです。批評家がなぜという問いに対して何の回答も得られないのも彼らが作品そのものを独自のものとして捉えず、一目みて全てを判断しようとするからではないかと思うのです。西欧が現代美術を見る、考えるといった批評技術を長い時間かけて培ってきたように、アジアの文化や伝統ももっと時間をかけて勉強して初めて一目で判断できるようになるものです。西欧美術でも別の時代と別の文化的意図をもってつくられた作品を理解し、鑑賞するには時間がかかるわけですから、非西欧の現代美術の研究にも真剣に取り組む必要があるのです。一見西欧の美術作品に似て見えるものには特にそのような配慮が必要です。グローバル化する美術のコンテキスト（主として西洋のヨーロッパ、アメリカが定義したもの）のみでアジアの現代美術を即判断しようとするならば、固有の文化の感覚を失い、西洋美術と「差異が少なすぎる」または「似すぎている」と単純に片づけてしまいかねないでしょう。

現代の美術界は、多国籍経済や多国籍的都市のように国境を越えてグローバル化する新しい世界の中でサスキア・サセーンのいう「戦略的地域」の一部に組み込まれ、多国籍かつ地域に固有の言語の中で機能しています。国別を標準としながら、全体の形は複数力国によって成立しています。西洋からの派生、周縁的、何かに似ている、といった固定観念を取り払う — 考え方を制限し、発展を妨げるような区別、分類を無視する — ことができれば、非西欧の美術は西欧を始めとする地域で多文化的（transcultural）世界を創造するための起爆剤となり、来世紀の骨組みの中核となるような役割を果たすことができるのではないかと期待しています。

（訳：帆足亜紀）

豊穰なる出会い

キャロライン・ターナー

クィーンズランド・アート・ギャラリー副館長

「文化は交流することによってより豊かになるのだろうか、それともより貧しくなるのだろうか。」と、1993年に私が編集した論文集の前書きに、アジア文化史研究者のワン・ガンウー教授は書かれていましたが、「私は、文化は他文化と交流することによって豊かになるものだと思っている。しかし、その程度については芸術の創造力や感性が支持者、評者に尊重されるかどうかにかかっている。」(1)と最後に結んでいます。

今ご紹介したワン教授のコメントは、クィーンズランド・アート・ギャラリーのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ・プロジェクトの目的とそのプロセスに特に関係深く、示唆を与えてくれるものです。

アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレは、オーストラリアを含むアジア太平洋地域の各国が相互に尊重する関係を基盤にしたアーティスト、美術評論家、学者、執筆家の間に率直な対話が生みだすことを目的として発案されました。生きた芸術を通してオーストラリアとアジアの交流を促進し、文化の架け橋となることを目指しています。

同トリエンナーレは、オーストラリアの国立や州立の公的な美術館の主だった展覧会、会議、出版、収集活動の中にアジア太平洋地域の現代美術の展示、記録、研究、出版、収集活動を組み込んでいくことを長期的展望で取り組むという初めての試みです。私は、その中でクィーンズランド・アート・ギャラリー館長のダグ・ホールと共に、トリエンナーレのコンセプトを作り、6年間にわたる指針作り、展示の方向づけ、プロジェクト管理などの役割を果たしてきました。オーストラリアとアジアの文化交流は今まさに、いきおいづいていきます。これは地理的条件に従い、オーストラリア人が今後アジア太平洋地域の一員として関わっていかなければならないことを認識あるいは理解しつつあるという、知覚の変化のあらわれでしょう。クィーンズランド・アート・ギャラリーが現代美術に力を入れはじめたのも、やはりオーストラリアが今後アジア太平洋地域と関わっていく上で、同地域の社会の変容を理解することは不可欠であると確信していたからです。トリエンナーレにかかる多額の資金の大部分は当アート・ギャラリーの予算及びオーストラリアとクィーンズランド州の両政府の補助金によって調達されていますが、政府の公式文化交流事業としてではなく、通常美術展覧会事業としてプロジェクトは運営されています。

第1回のトリエンナーレは1993年に開催され、76作家の作品200点が13カ国及び香港から選ばれ、会場には6万人の来場者を迎えました。第2回は1996年の9月から1997年の1月にかけて16カ国より100人の作家を迎えて行なわれ、来場者数は12万人に達しました。第1回のトリエンナーレは、「オーストラリアとアジアの両者の歴史的な文化行事に立ち会う機会に恵まれたことを印象づけられ、ブリスベーンからの帰途についた。」

(1993年9月25日付 マレーシアン・ビジネス・タイムズ紙)というレッザ・ピヤダサのコメントに代表されるように、オーストラリア及び域内の批評家に評価されました。また、第2回のトリエンナーレも同様に好評で特にアジア太平洋地域からの反応がよく、パトリック・フローレス教授は、「APTは、新しいアイディアを生かし、封建主義、父権制度、資本主義、人種差別、エリート主義または党主導民族主義などの根深い遺産に、革新的で知的、理論的なテクノロジーの息吹を吹き込む、草分け的な役割を果たすだろう。」(フィリピン大学、ディリマン・レビュー)と評しています(2)。

オーストラリア国内でも鑑賞者及びメディアが並々な反応を示しました。その多くはトリエンナーレの現代美術を通して、オーストラリア人のアジア太平洋地域への見方を変えたと認めるものでした。更にオーストラリアの主要新聞であるザ・シドニー・モーニング・ヘラルド紙にジョン・マクドナルド氏は「現代美術への信仰を回復する展覧会である。」と評したとおり、三年間で来場者が倍増したというのは揺るぎない事実なのです(3)。

現在オーストラリア人のアジア太平洋地域の専門家は増えつつありますが、トリエンナーレの準備では、その中でも域内のことに詳しく、よって知識の限界を認識している謙虚な専門家の知識と経験に大きく依存しています。また、トリエンナーレは、域内の関係者とパートナーシップを組み発展していくという基本方針の上に成立っており、1996年の展覧会の作品の選考にはオーストラリアと参加国から合わせて40人以上のキュレーターが参画、カタログには77人が執筆して共通のビジョンを作り上げました。トリエンナーレは展覧会であると同時にひとつのプロセスであり、クィーンズランド・アート・ギャラリーのスタッフにとっては6年の楽しい発見の旅となりました。クィーンズランド・アート・ギャラリーの事業の中で(おそらくオーストラリアの中でも)規模の大きさからだけでなく、知的な面、そして準備、設営などの業務面からみても最も困難な事業になったのでは

ないかと思います。トリエンナーレでは、ヴェネツィア・ビエンナーレに代表されるような国別の作家選出という国際展の一般的な方法ではなく、作家の選考にも複数のキュレーターがパートナーシップを組む方法を取り、文化的偏見を排除して問題点を率直に論じるような環境づくりをしています。例えば前回の展覧会ではタイの学者がオーストラリアの作家を選考しています。オーストラリア側の委員やスタッフも他の国の専門家と協力して仕事をしていますが、それでも国家の枠組みに捕らわれてしまうような矛盾が生じたときには、コンテキストとテーマを国家やアイデンティティよりも強調することによって克服してきました。最終的にはアーティスト一人一人の声を尊重したいと考え、トリエンナーレの会議や教育プログラムへもアーティストが参加することが重要だと考えています。現代のアーティストは世界を股にかけて活動しています。トリエンナーレはアジア太平洋地域という地理的条件にある程度拘束されているとはいえ、最近は流浪や異国での居住といった所謂「心の地図」にどのように対応していくかという問題に直面しています。1999年のトリエンナーレではこれを受けて「国境を越える」アーティストも取り上げる予定です。

私は常々トリエンナーレのようなプロジェクトの結果を予測するのは不可能であると主張していますが、このような試みは少なくとも10年は継続されなければわからないと信じているのです。お蔭様で今のところトリエンナーレは来世紀まで継続される予定になっています。展覧会を成功させるためには出版物、会議、教育プログラムなどの同時開催も不可欠です。例えば教育プログラムならばレクチャー、ビデオ、アーティストによるパフォーマンス及びトーク、オーストラリア国内の学校への教材の無料配布、アーティスト・イン・スクール・プログラム、イントラネット及びインターネット情報などを通して教育の普及を図ります。スタッフも仕事に必要なアジア各国の言語を習得中です。来る2000年にはトリエンナーレを補完するよう、20世紀の西洋とアジアのモダニズムに関する展覧会も行なう予定です。また、アジア太平洋地域の現代美術の重要なコレクションを作り、ライブラリーの資料及び美術研究データベースも充実させ、オーストラリアや日本を含む各国の国際的な美術館や教育機関と共同で域内の近・現代美術の記録及び研究も行なっています。更に、アジアの歴史的な美術作品を収集及び展示するため日本、中国、韓国、インドネシアの前近代美術の大規模な展覧会も開催しています。現在、オーストラリアでは初めてのアジア太平洋地域の近・現代美術専門の研究センターの設立準備も進行中です。

クィーンズランド・アート・ギャラリーは、トリエンナーレの取り組みを通してオーストラリアの中でもアジア現代美術の記録、展示、研究、収集を行なう代表的な美術館に成長しましたが、これは無論、世界的なアジア現代美術への関心の高まりに呼応した動きなのです。日本、中国、韓国、香港、台湾のアーティストたちが世界の舞台で活躍するようになり、また東南アジアのアーティストも世界との溝が狭まり、ビエンナーレなどの国際展に出品するようになりました。中でもアジア現代美術の先駆者でもある福岡市美術館の第4回アジア美術展「態度としてのリアリズム」、光州ビエンナーレ（韓国）、国際交流基金アセアン文化センター（現アジアセンター）の「幸福幻想」、1995年に開催された「ナウ・ア・ドリーム・オブ・ザ・イースト」のほか、東京都現代美術館、国際交流基金アジアセンター主催の展覧会などはアジア現代美術を推進する上で大きな役割を果たしてきました。また、オックスフォード近代美術館におけるデイビッド・エリオット氏企画の展覧会、アピナン・ポーサヤーナンがキュレーションを行なったニューヨークのアジア・ソサエティの展覧会（訳注：「Traditions/Tensions」展）、そして同ソサエティ・ギャラリーのヴィシャカ・デサイ館長による現代的視点を新たに取り入れたアジア・ソサエティのプログラムなど注目すべき展覧会が欧米でも開催されています。このように世界各地の美術館と共同でプロジェクトを実施したり、パートナーシップを組むことによってアジア現代美術はこれからも発展できるのではないかと信じています。

トリエンナーレには世界各国のキュレーターが何人も関わり、いくつもの視点が重なり合います。そのため今まで実施したトリエンナーレでは2回ともひとつのテーマに絞るということはしませんでした。1993年の第1回目では、伝統的な考え方を現代の中で捉える「伝統と変化」、そして1996年の第2回目ではその考えを「遭遇」で結ぶというコンセプトに基づいてまとめていきました。第3回目には「未来」というコンセプトを取り入れるつもりです。古代の美術にせよ、現代のものにせよ、トリエンナーレの中ではコンテキストが重視され、強調されます。ポリネシアでは「未来は我々の背後にある、そして過去は目の前に」（4）という、とポリネシア人の参加者が発言したことがあります。私たちは皆時間の旅人であり、その時間は人によって異なるものなのだとすることを示唆する言葉です。オーストラリア生まれの批評家ロバート・ヒューズの「周りにある社会の深いねりにアートはさらされないことはほとんどない。」（5）という言葉のように、現代美術もまた現代社会の挑戦をうけなければならないことは私たちも熟知しているところなのです。

トリエンナーレのテーマはひとつに絞られていないと言いましたが、トリエンナーレからはいくつものテーマが生まれています。例えば、アイデンティティ、めまぐるしく変化する社会における伝統、宗教・儀式、神秘性、