

片岡真実 | ありがとうございます。私の発表は要点が少し不明瞭だったかもしれませんが。私が最近興味を抱くのは、展示された作品そのものだけではなく、制作や展覧会企画のコンテキストがさまざまな文化的背景をもった観客にいかに関わっていくかということです。それを示すものとして、日本がかつて海外——当時は「西洋」のことですが——に送り届けた展覧会の例をいくつか取り上げました。歴史と社会的背景の複雑さがより広く理解されるには長い時間がかかるということも主張したかった。現在の私たちが直面するのは、地球規模で数を増す現代美術館であり、より幅広い観客を獲得したいというその組織的な期待であり、世界のあちこちで膨大な数のアートを産み出しているという、これまでにない複雑で多様なコンテキストです。その一方で、一般の人々には面白く楽しい、娯楽的な現代美術が求められる風潮があり、多くのアートの祭典ではそうした空気が紹介されてきました。ですが、近隣の東アジアや東南アジアの諸国に目を向け、実際に訪問してみれば、そこにはそれぞれ大変違った社会的・政治的歴史があります。ある世代の、あるタイプのアート作品とは、特定の時間と歴史から生まれたものなのです。地域ごとに異なる社会的・政治的・文化的歴史はそれぞれに並行して進行してきたのですから、そうした異なる多様なコンテキストを一般の人々に届けるのは至難の業です。ただ、どこへ行っても、歴史のどんな点を見ても、似たような衝突や改革、変化がある。それはフラクタル構造のようなものです。私の関心は、単に西洋に対する日本ということではありません。より広く、アートの実践がどのように意図されたのか。そして、その意図が異なるコンテキストにおいてどのように受け止められるのか。その2つのあいだにある隔たりを問題にしたかったのです。

バトリック・フローレス | ミリアムさん、ありがとうございます。まず、お久しぶりですと言わせてください。最後に会ったのが、そんなに前のことだとは思いませんでした。ご質問はかなり広義で、国民としてのアイデンティティや、アジアという意識、そして近代美術にも関連するものでした。そのすべてに答えることはできませんが、解決しなければならない重要な問いです。私の論考でも、自分の実践を解説するかたちでそのことを示しています。それらの問題に取り組むには実践の場が最も適していて、私の実践は（ある意味で）ハイブリッドだと言えます。私は美術史家でキュレーターですが、実践ではその2つを混交させるようにしています。今回の論考では、フィリピンの美術史を書き直してみました。フィリピンがヴェネツィア・ビエンナーレに参加した前回の1964年のコンテキストが分かるような像をフィリピン館全体に描くために、より広い文脈と関連させながら書き直したのです。

キュレーションの場というのはサブライズのための場所です。展

示空間ではどんなことが起こり得るか、誰にも分かりません。反応を予測することも難しい。美術史とはもうひとつの歴史です。それはアートについてのフィクションであり、物語であり、特有の規律を含むものでもあります。東南アジアでは、キュレーターと美術史家の2つの役割は混じり合い、ひとつの主体に凝縮されることが多いですし、美術館も個別の状況を創り出すほどには専門化されていません。そこで、私はもうひとつのレイヤーを加えたのです。美術史とキュレーションに基づいた理論というレイヤーであり、今回は理論的な見方を提示するため、東南アジアとフィリピンという理論を取り挙げてみました。

稲賀繁美 | 私はまず、ワン・チュンチェンさんの論考についてコメントしたいと思います。これは大変興味深いものでした。現在、中国のアートは、中国と西洋の二項対立に苦しんでいます。これはアジア全体の宿命でもあり、重要な問題だと思います。思い出してみましょう。1930年代、同じ議論を最も力強く展開していたのは当時の中国の知識人たちでした。たとえば、高名な作家である林語堂は、1936年、ロンドンでの中国芸術国際展覧会の開催にあたり、中国人とは何なのか、中国人の生活とはどんなものか、中国的趣味はどのように理解されるべきかなどを説く論文を数多く発表しています。80年経った今も、私たちは同様の作業を繰り返さなければならないのです。そして1980年代、片岡さんの指摘のように、パリで「前衛芸術の日本（Japon des Avant-gardes 1910–1970）」展（1986–87年）が開催されたまさにそのときにも、同じことが起こりました。日本のキュレーターや美術評論家たちは、日本人性や、広く浸透した日本のステレオタイプに代わるものをなんとか提示しようと躍起になりました。西洋モダンに対抗する、展示に値するものを見せたかったのです。同じことを代々繰り返さなくてはならないというのは事実ですが、私たちはこうした先人たちの歴史や経験から学ぶこともしなければなりません。これが最初の点です。

次に片岡さんの論考ですが、論文を読み、トークを聴きながら、ある種のノスタルジアを感じました。なぜなら、30年前のパリの展覧会に私自身が関わっていたからです。当時、私はおそらくその展覧会に対して最も辛辣で、迷惑な批評家でした。あの尊敬すべき高階秀爾さんとジェルマン・ヴィアット[Germain Viatte, 1939–]さんに対峙したのです。フランス語で書いた論文のことが国際交流基金の公式レポートに記録されているかどうか定かではありませんが、ここでもう一度触れさせてください。30年後に何かしら役立つ情報かもしれませんが、一例となる、ひとつの問いをしてみましょう。なぜ具体が日本の前衛の主役に選ばれたのか。そしてなぜ今もそうなのでしょうか。

もしも日本人アーティストが西洋の前衛を忠実に追従しようとしたならば、結果は複製となり、コピー以外の何ものでもない。しかし、オリジナルな何かがそこにあると、それは自動的に伝統に分類されてしまう。そして伝統である限り、前衛というステータスは得られない。そんなトートロジー（同語反復）のなかで、「真正な」日本の前衛作品など、選り出すことが可能でしょうか。ここにはいつもある種のジレンマがあります。私たちはこの馬鹿げた矛盾にどうしても捕われてしまう。西洋のコピーか、アジアの伝統か、そのどちらかでしかないという落とし穴に。そのあいだに残された道はないのでしょうか。具体は、たまたまこの「あいだ」にフィットするものだった。こうした認識のメカニズムについて、私たちはもっと真剣に研究すべきでしょう。

誘惑的なこの東洋性というものに関して、私たちはいま一度注意深くならなければいけません。3年前、北京で美学についての国際会議がありました。歴史は繰り返します。いわゆる「東洋の美」が、西洋の美に真に対抗するものとして求められているのです。そして、この場合、東洋の美は、日本、韓国、インド、そして中国の美、等々に細分されなければならないという。東洋のアンチテーゼあるいはオルタナティブは、西洋から求められ、だからこそ日本の美の場合は、特に禅が前面に出ることになる。「無」や「空」、「間」といったものが西洋で求められ、選り出され、展示されます。これは単に、それらに相当するものが西洋には存在しないからにほかならない。今日の、ポスト・ポストモダンの世界においてさえ、特徴的な文化の印をもつ、異国的なもの、神秘的な他者というのは相変わらず必要とされるようです。それらはやがてトレードマークとなっていくのですが。最近のニューヨークで再び具体が注目されているのもこのためかもしれません。

いわゆる「ジャポニズム」は、年代的にも地理的にもオリエンタリズムとプリミティヴィズムの中間に位置するものです。オリエンタリズムは、世界を征服してしまった西洋の美から成っている。エキゾチックな場所は、西洋のファッションに翻訳されてしまっているのです。ジャポニズムとは、他者の文法を西洋が学んだものにほかなりません。西洋が、今度は日本の美の原理を通して表され、考案されているのです。プリミティヴィズムはどうか。植民地化政策が成就し、地球上にはもはや地理的なフロンティアは残されていない。プリミティヴィズムはこうした局面を表しています。未知の土地の探求のあとに起こったのは、精神性の探求でした。自らの文化にはそうした精神性が欠けている、と西洋の知識人たちは考えたのです。パブロ・ピカソ[Pablo Picasso, 1881–1973]は、『アヴィニョンの娘たち(Les Femmes d'Alger)』(1907年)を自分の最初の魔除け絵画と呼びましたが、どんな意味でそう言ったのでしょうか。魔術的なリアリティを追い求めるなかで、ピカソは西洋の具象美術という呪いを破ったのです。

パトリック・フローレスさんの論考に移りましょう。パトリックさん、非常に優れた発表をありがとうございました。美術史は、非-西洋、非-北半球の視点で書き直されなければならない。まったく同感です。例はいくつもありますが、世界文学の観点からひとつを挙げてみましょう。フランコ・モレッティ[Franco Moretti, 1950–]は、グローバルな視点で小説形式の文学を捉え直すことを提言しています。彼は、『ノリ・メ・タンヘレ(Noli me tangere)』の著者であるホセ・リサル[José Rizal, 1861–1895]と、日本人作家・二葉亭四迷[1864–1909]の2人が、ともに西洋文学に魅せられた、ローカル文学の革新的存在であるとしています。西洋小説を原型とする文学は、世界中に広まり、数知れない地域の抵抗運動を引き起こす力となりました。フレドリック・ジェイムソン[Fredric Jameson, 1934–]、柄谷行人[1941–]と並んで、モレッティはグローバルな逆襲が広がること、つまり、西洋文学の支配に代わる、世界的なオルタナティブといったものを想像するのです。非西洋世界からの革命的な運動は、文学全体の刷新をいまや引き起こしている。アートについても、おそらく同じことが言えるのではないのでしょうか。アートも、西洋が独占するものではもはやないのです。

パトリック・フローレスさんは、チンギス・ハンについても触れました。チンギス・ハンとモンゴル帝国は、グローバリゼーションの標、モデルとなる事例の象徴です。なぜなら、その帝国は、13世紀のユーラシア大陸にまたがる、商取引のネットワークを築き上げたのですから。マルコ・ポーロは、長い中国滞在のあと、ヴェネツィアに戻るため海路をとったと言われていいます。15世紀の、鄭和の7度の大航海もありますね。近隣諸国に朝貢関係を敷いたり、覇権的支配をしたりしていた明朝の時代、イスラム教徒であった鄭和は、最終的にはメッカ巡礼を実現するため航海に出たのです。「21世紀の海のシルクロード」の意味するところが何であれ、これから先も海路が重要であることに変わりはないでしょう。海上貿易や船の難破はわれわれの想像力を刺激するメタファーです。

最後に、チョン・ヨンシムさんのプレゼンテーションについてですが、紹介されたアーティストは、目の見えない人に助言を求める、という驚くべき試みをしていましたね。「盲目(blindness)」とは、私たちの目を開かせる—まさにeye-openingで非常に刺激的なパラダイムです。可視性について、私たちは話しますが、その先や背後には、多くの目に見えない世界が存在することを忘れがちです(赤外線、紫外線などがまぎらず挙げられます)。特に美術館のキュレーターは、逆説的ですが、障害を抱えています。過去20年のあいだ、絶えず可視性、見え方、幻視、あるいは、私たちの目を捉える何かと向き合ってきました。しかし、私たちが気づかずにいる、巨大な、目に見えない宇宙というものがある。これは音楽についても言えることです。大概、聞こえる音に集中してしま

ますが、その可聴域の先には超音速、その下方には低周波の領域がある。犬には私たちが聞こえない超音速の音が聞こえると言います。ですが、市場に出回るCD-RomやDVDなどは、あたかも聞こえない領域は存在しないかのように、聞こえる音のみを録音しています。これらの聞こえない振動はしかし、音楽の鑑賞には欠かせない重要な要素でもある。たとえば、ジャワ島のガムランの場合、聞こえる音と聞こえない超音速の部分とが協働し、まるで瞑想中のように脳を直接活性化しα波を放出させることが知られています。こうした隠れた側面は、近年まで音楽学者や専門家にはほとんど無視されてきました。冗談ではなく、アートの制作やキュレーションには巨大な盲点があるので、チョンさんはそのことを指摘されました。

お伝えしたいことのようなく半分を終えたところですが、残りの半分は言わずにおいたほうがよいかもしれません。盲点のなかに、可視性の外に、そして可聴領域の限界の外に……

加治屋 | 稲賀さん、ありがとうございます。最後に会場のみなさんから質問を受けたいと思います。

会場質問1 | 片岡さんへの質問です。1960年代と現在の違いのひとつに、ドキュメンテーションの予算も挙げられるのではないのでしょうか。1964年の「日本の新しい絵画と彫刻展(The New Japanese Painting and Sculpture)」のカタログはただのパフレットで、作品の白黒写真が載っているだけです。当時はニューヨーク近代美術館のアソシエイト・キュレーターで、現在は香港M+チーフ・キュレーターのドリユン・チョンさん[Doryun Chong]の「東京 1955–1970 新しい前衛(Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde)」展のカタログは、参照作品にまで言及した詳しい論文が載っていました。1960年代は、そのような状況下において、当時のニューヨーク・タイムズが正当な評価をするだけの十分な情報を集められたかどうか。でも、当時の美術館のスタイルとして、決して多くの情報は提示されなかった。新しい作家や展覧会は、信じられていなかったのですから。

片岡 | 私も同じことを考えていました。当時のカタログには、作家の略歴しかなく、絵画の説明もない。一方、今日はというと、人々は作品の解説が長すぎて読めない、作品の内容を理解するのに時間がかかりすぎると言う。でも、たとえば今回のヴェネツィア・ビエンナーレでは、作品の解説が会場には一切ありませんでした。作品のキャプションだけで、アフリカや中東の作品を、世代も制作の意図も、ひいては歴史的文脈も分からない状態で、どうやって理解すればいいのでしょうか。これは、視覚言語を信じるか否か

の問題、そして作品それ自体がどれほど語れるかという問題であり、さらにはアーティストと作品、観客の関係をどのくらい考慮するかという問題でもあるのです。

会場質問2 | 手短に申し上げて、アートとは、その国の教育という公的システムであり、ファイン・アートの交渉術、あるいはアイデンティティにすぎないのではないのでしょうか。アーティストが政府から資金を得ている場合、それはおそらく彼らが何を学ぼうとしているかをあらかじめ設定したということです。それはたぶん税金を基にしたお金であり、だからこそ多くのアーティストは、多少なりとも国のアイデンティティを表現しなければなりません。ですが、私だったらそうしたお金の問題を超えて、自分らしくありたいと思います。そうした内なる対話があるのだとするとそこには可能性があります。アートが社会におけるひとつのシステムで、それが歴史的局面で国家のアイデンティティを形成してきたと考えるなら、アーティストもキュレーターも、どうやって国家の枠を超えるテーマを選ぶでしょう。私自身、アーティストとして考えるのですが、政府のお金や税金を使う身である以上、アイデンティティの問題を超えることは可能なのでしょうか。

フローレス | 資金援助の構造と、表現の力や作用のあいだには、いつも生産的な緊張があります。アーティストにとっては、こうしたプレッシャーに応えることは日常なのです。プレッシャーに対してそれぞれのやり方で応え、とりなすことのできるアーティストの力に、私たち全員が、こだわっているのです。

会場質問3 | アーティストについての話になったので、アーティストとして答えさせてください。すべてのアーティストの代弁はできませんが、アーツ・カウンシルをはじめ、さまざまな後援者から援助を受けているアーティストとして、体験を話したいと思います。こうした傾向は広がってきていると思うのですが、審査者やその機関のアジェンダにアピールするよう資金の申請書は書くけれども、お金を手に入れた後にはまったく違うことをする。結果として、資金提供者はアーティストがどのように資金を使い、実際の成果が自分たちの基準を満たしているかを見ているわけですが、私の場合、いろいろな機関から非常に寛大な支援をいただけてきました。国連や、さまざまなパトロン、女性団体などですが、私は自分が支援者から影響を受けすぎないよう、どのような支援を受けるかについて慎重に考えるようにしています。

援助の申し出を受けても、自分の倫理観と合わないアジェンダをもつ団体には気をつけるようにもしています。アーティストはこういうものだ、とあまり一般化しすぎないでいただきたいと思います。そのお金がどこから来たのか、資金が入手でき

さえすればアーティストはそんなに気にしないものですが、なかには非常に注意深い人たちもいます。彼らはクライアントの意図にそぐわないアジェンダをもつ支援団体や機関と手を結ぶこともあって、その一例が数年前のシドニー・ビエンナーレでした。そこで、スポンサー団体が建設した、まるで太平洋諸島にある難民キャンプのような、監獄のような収容施設からアーティストたちが出て行くという出来事が起こりました。スポンサーは参加アーティストを苦しめ、その多くがその環境を理由に出て行ったのです。この事件のあと、ヴェネツィア・ビエンナーレの参加者たちが今度はどうするのか、とても興味深いところです。

稲賀 | ありがとうございます。最後の点に関して申し上げますと、アイデンティティの問題は、とても生産的な問いであると同時に、堂々巡りとも成り得るものです。私たちはともするとその問題に捕われがちだけれども、アイデンティティとは、われわれが自分たちで創り上げ、発明しなければならないものなのではないでしょうか。そして、そこではアーティストが非常に重要な役割を担っています。例えて言えば、ジグソーパズルです。ひとつのピースが欠け、そして再び完成する。それがアーティストの社会における機能です。なぜなら、社会に何か問題があるということは、いくつかのピースが欠けているということであって、私たちはそこを埋めなければならない。でも全体の構図が間違っていれば、パズルをうまくはめたとしても意味がありません。私たちは常にある種、難民のような、捕われの身のような状況でいなければなりません。まさに昨日の議論にあった香港の路上での雨傘運動のように。これは直接的な社会全体の抵抗運動ではないとしても、少なくとも私たちはここにいます。正常な一致(normal harmony)がいつも最善の選択とは限らないということを示してくれるアーティストたちに、私は希望を抱いています。そしてそのことを示すために、私たちは今日ここにきました。ご拝聴ありがとうございました。

加治屋 | 出演者の皆さんありがとうございました。

〔訳:和光環〕

日本およびアジア地域における グローバル・アートとディアスポラ・アート

Global Art and Diasporic Art in Japan and Asia

Day 1

日本およびアジア地域におけるグローバル・アートとディアスポラ・アート

Session 1

グローバルからインターナショナルへ

Session 2

アジアのディアスポラ研究と実践の経緯

Day 2

グローバル・アジアにおけるアジア美術の想像力

Session 1

東アジアと東南アジアにおける領域横断

Session 2

日本を想像する——論争の場としての現代アート

Session 3

トランスナショナルなアジアにおける移動性と地域性

ラップアップ・ディスカッション

片岡真実 | 皆さん、2日間お時間を割いていただきありがとうございます。私はこの長い2日間に非常に多くの刺激を受けました。そして、このアジアで何かが起こっており、何が起こっていたかについての多様な考え方を一般の人々と共有できるのではないかという希望を抱きました。ここにいる私たちはほとんど一般の観客というよりは、専門性を持ったオーディエンスですが、アーティストによるさまざまな芸術的実践の事例や、学生、研究者の活動について知る限り、本当にそれがいかに多様であるか、そしてそれが一つの場所から他の場所へ、ある時点から他の時点へ向かっていることがわかります。ですから私はこの種の対話を、視点を小宇宙から大宇宙へ移し、続けることが重要だと感じています。それはおそらく、よりよい議論の土台をつくり、議論を共有するための持続的な対話になるでしょう。マーゴ・マチダさんはじめ、意欲的なアーティスト、研究者をお招きできたこと、とてもうれしく思います。この種のディスカッションはおそらく日本で初めての試みで、これが長い旅の出発点となることを真に望みます。どうもありがとうございます。

内野儀 | 私はパフォーマンス・アートが専門ですので、歴史化したり理論化したりするのではなく、現場に行って何が起こっているのかを言葉で表すことに興味を持っています。なぜなら全てが非常に速く、流動的だからです。私たちは本当に何が起こっているのかわかりません。皆が移動していますが、学者は現在の私のように、どこかで教えるべきではないので移動がとても難しいのです。私はそのスピードに追いつこうと努力しています。そのための理論や大きな物語は必要ありません。私に必要なのは、現実起こっていることを見る目です。そして私は常にそれを論文の中にとり入れようと努力しています。

トマス・ルーザー | 昨日の森美術館でのシンポジウムとともに、今日も非常に豊かな、示唆に富む1日でした。私はこれを、包括的な概要コメントにまとめたくはありません。何かを

要約するのではなく、その代わりに気づいたことを2点、提起しようと思います。(面白味のない話になるかもしれませんが)。第一に、私たちがグローバル・アジアについて論じているとき、実際そこには、多くのアジアズ(ますますグローバル化する一つの“アジア”ではなく、グローバルになりつつある異なるアジアズ)があるだけでなく、同時の多くの“グローバリティーズ”(世界というだけ一つ構造ではなく、グローバルライフを生み出す異なるビジョンや方法を伴う)があります。“グローバリゼーション”は、必ずしもアートやアイデンティティにユニバーサルな単一形態を押しつけるものではありません。世界で展開しているアジアの芸術や文化的な生活についての発表を聞くと、アジア文化がよりグローバル化していることは明らかでも、その“グローバル”状況を表現する言葉はかなり多様です。つまり、グローバル・アジアの定義はいまだに非常に不明確で、見解の相違があります。第二に、グローバル・アジア芸術の話題になると、私たちは特定のアイデンティティ探しに誘導されがちですが(たとえば、“日本的”美術を日本国外で探し、アイデンティファイすること)、私は次のように思っています。特定のアイデンティティを探したり、いかに“日本的”美術を他の場所でアイデンティファイできるかを問うたりするよりは、むしろ、単に「アジア的アイデンティティという観点で考えることは、私たちに何をもたらすのだろうか?」と問うべきではないか。“日本的”美術のような、何かアイデンティティを探すことは、私たちにとって何になるのか? いくつかの発表は、このことがいかに実り多いものになり得るかを示しています。アイエレット・ゾーハーさん、パトリック・フローレスさん、そしてたぶんユキ・キハラさんも、特定のアイデンティティの追求からスタートすることが、私たちが“アジア的”アートとは何か、いかに世界でアジアの境界がシフトしているかを理解するのに役立つということを、いくつかのかなり異なる仕方において示してくれています。しかし、他の人たちにとっては、“アジア的”アイデンティティ探しは何ももたらさないことは明白のように見えます。グローバル・アートはますます世界的傾向に関連するようになり、特定の地域アイデンティティとの関連はますます薄れています。このことは必ずしも、グローバル・ワールドは今や自由なオープンスペースで、特定のアイデンティティやヒエラルキーが一掃され、純粋な創造性に関われていることを意味するものではありません。しかしそれでも、私たちは究極的に芸術を論じているのだということを覚えておくのはよいことです。たとえ私たちが芸術とは何かを厳密に知らなくても、芸術は、その本質において、制度化されることや、どんなアイデンティティであれそこに閉じ込められることに抵抗します。

稲賀繁美 | そうですね、芸術と制度。3点だけコメントします。ひとつ目は雨傘、オスカー・ホーさんがお話された香港の黄色い雨傘についてです。これは非常によいメタファーで、たぶん出発点として適切なセオリーでしょう。雨傘が機能するために、降雨は予期さ

れているだけではありません。それは不可欠です。“降雨”は、圧政的な政権による抑圧的な政策のメタファーにもなり得ます。それでも、雨傘には雨がが必要です。天気予報は次のように言います。「幸運にも、香港あるいは東南アジアには雨が降ります。」黄色はおそらく、日本の皇后が2011年3月11日の震災被災者に贈り物として手渡した黄色の花に由来します。香港の大衆運動は、明らかに以前に台湾で起こった学生運動を反映しています。スタジオ・ジブリのトトロのフィギュアも雨傘を持って、いたるところに出現しました。これはストリート・アートの一形態で、さらなる展開が可能になります。2つ目はグローバリゼーションについてです。私たちはどのようにグローバリゼーションを定義できるでしょうか？簡単に言えば、グローバリゼーションは度量衡の統一を意味します。秦の始皇帝(紀元前260–210)の場合も、ローマ帝国の場合もそうでした。近年の学術産業のアメリカ化も一種のグローバリゼーションです。個人的に私は、その種のグローバリゼーションには反対です。多様性と異質性がより尊重されるほうが良いです。しかし、どのように？問題は、全てのものが同質なら、私たちはそれに耐えられないということです。同質性には一種の限度があります。しかし同時に、異質性もそれ自体に限度があります。立法者は、許されない異質性と容認できる同質性のバランスを探らなければなりません。しかし私は、この組み合わせを逆転させたいと思います。別の言い方をすれば、芸術的創造は、社会において耐えられない同質性と容認できる異質性の間に条件づけられている、と。論理的に言うとおわかりのように、「容認–非容認」を縦軸に、「同質–異質」を横軸にとれば、4通りの組み合わせがあります。私たちは、この枠の中でゲームをしています。思いがけないアートをこの枠内にどのように位置づけるかは、私たちが進む次の段階でしょう。3つ目は、「ミクリー(模倣、物まね、擬態の意)」です。ホミ・K・バーバ[Homi K. Bhabha, 1949–]は、6年ほど前メルボルンで開催された国際美術史学会(CIHA)に招かれたとき、ミクリーについての話をしました。ミクリーは被植民者が生き残るための技術と考えられました。彼らは植民者たちを模倣しがちです。しかし、今日起こっていることはその反対です。もはやマジョリティを模倣しようとするのはマイノリティではありません。エドワード・サイード[Edward Wadie Said, 1935–2003]らのおかげで、今や、大半の知識人や植民地帝国の元首都の先住民たちが、マイノリティの移民を模倣しようとしています。ホミ・K・バーバは彼自身、“ポリティカリー・コレクト”大学教員の行動モデルです。世界的なディアスポラ状況において、アーティストたち(職業としても定義上も)は、マイノリティを代表しなければなりません。理想的な行動モデルであろうとすれば、彼らは同質化に向かうでしょう。それは避けるべきです(なぜなら、他者と同質化すればもはやアーティストではありませんから)。一方、異質であることはもはや模倣(制度としての西洋美術秩序の)に依存することを意味しないでしょう。この逆説的交差、グローバリゼーションの典型であるディアスポラ的

態において、どのように物事を行うか？これは、私たちが直面しなければならない基本的な実存的、形而上学的問題のひとつかもしれません。

中島隆博 | どうもありがとうございます。もし私たちがこの2日間の会議をグローバル・アジア/パシフィック・アート・エクスチェンジ・イニシアティブ(Global Asia / Pacific Art Exchange Initiative)によって構築されたより大きな文脈で考えれば、さらに理解を深めることができると思います。このイニシアティブを担当されているアレクサンドラ・チャンさんに最後のコメントをいただきたいと思います。

アレクサンドラ・チャン | この素晴らしい2日間を、皆さんに感謝いたします。このパネルでコメントするのがとても難しいほど、幅広いテーマが取り上げられました。私たちの学術世界に貯蔵されてきたアイデアの全てが結集したこともまた、とても重要なことだったと思います。多くの異なったレベルでグローバル・アジアを論じる人々をアジア内外から集めることができ、そしてその人々に、現実と芸術を生み出しているシステムの中において、国のアイデンティティと現実の文化的共通性についての、グローバルで、かつ変化するアイデアを検討するよう求めたことです。それは、現実の皮をはがし、世界的・国家的アイデンティティ、そしてこれらの全てに関するアイデアが構築されている足場を、そう呼んでよければ“超文化的現実”を形成している諸部品とともに、あらわにするのに役立ちます。また私は、トムさんとジョウシンさんが指摘されたことに関連して浮かび上がる重要なポイントを考えています。セオリーの例証という見方を超えて、目の前の作品に、芸術作品の潜在力やつながりの中にある社会的エンゲイジメントを見るのは素晴らしいことです。アジア太平洋的な新たなグローバルをめぐる想像力形成の世代において、ディアスポラを演じることから親近感と関係性の相互連結まで、私は、オスカー・ホーさんが初日のパネルで提示されたことを話し合う中で出てきた地球規模という観念、ある種の共通の人間性がそこにあるという考え方を、もう一度持ち出したいと思います。この考え方がどのように生み出され、構築されたのかを知るのは興味深いです。私たちは広範囲に議論してきました。そして最後に、私は本当に、ディスカッションの中で例示された作品や皆さんのコメントも面白く味わいました。この交流に非常に力強いスタートをもたらしていただき、本当にありがとうございます。私たちは皆、今日の問いをさらに熟考するために、何らかのかたちでネットワーキングを続けられると確信しています。

【訳：秋葉美知子】

博物館、カリフォルニア）共同キュレーターやアート・アジア・パシフィックの編集長を務めた。また『ディアスポラを思い描く：アジア・アメリカン・ヴィジュアル・アート・コレクティヴス：ゴジラ、ゴズキーからバーンストーマーズまで（Envisioning Diaspora: Asian American Visual Art Collectives from Godzilla, Godzookie, to the Barnstormers）』（Timezone 8, 2008年）の著者である。

〔訳：照山貴子〕

Day 2 | 2015年6月27日[土] | 9:30–18:30

Session 1 | 東アジアと東南アジアにおける領域横断

鄭然心

弘益大学校芸術学科准教授。専門は、西洋と東アジアの近・現代アート。ニューヨーク州立ファッション工科大学准教授の経歴を持ち、『ナム・ジュン・パイクの世界(The World of Nam June Paik)』展(グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、アメリカ、2000年)では研究員を務めた。ニューヨークや韓国でのさまざまな展覧会のキュレーターを務め、主な展覧会として、光州ビエンナーレ20周年の特別展『the Sweet Des: Since 1980』(光州市立美術館、光州、韓国、2014年)がある。2013年には、戦後韓国美術におけるタンセクハの主要な提唱者であるリー・イルの批評選集を編集した(ミジンサ社、2013年)。また『植民地韓国において議論の対象とされた象徴としてのモダン・ガール(The Modern Girl [Modeon Geol] as a Contested Symbol in Colonial Korea)』『『美の可視化：近代東アジアにおけるジェンダーとイデオロギー (Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia)』(香港大学出版局、2012年)、『現代空間におけるインスタレーション・アート(Installation Art in Contemporary Space)』(A&C出版、2014年)、『韓国のインスタレーション・アート(Korean Installation Art)』(近刊)など、多くの論文や著書を執筆している。

王春辰

中央美術学院准教授、ミシガン州立大学エリ&エディス・ブロード美術館付属キュレーター。2013年には第55回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際展中国館のキュレーターに任命された。『中国現代美術シリーズ(The Chinese Contemporary Art Series)』シリーズ(シュプリングー出版、ドイツ)の編集長、イギリスの『中国現代美術ジャーナル(Journal of Contemporary Chinese Art)』(インテレクト出版)編集長代理を務めている。2009年には待望の中国現代アート賞を受賞した。この受賞によって『Art Intervenes in Society』(タイムゾーン8社、2011年)を執筆、出版。美術史や美術理論に関する本を10冊以上翻訳しており、中国の現代アート批評に大きな影響を与えている。主な翻訳として、アーサー・C・ダントー『芸術の終焉以後(After the End of Art)』『『美の乱用(The Abuse of Beauty)』、ジョナサン・ファインバーク『1940年以降の芸術(Art Since 1940)』、ゾヤ・コカー、シモン・レオン『1985年以降の現代芸術理論(Theory in Contemporary Art Since 1985)』などがある。2013年に『芸術のデモクラシー(The Democracy of Art)』(中央編訳出版社)と、『イメージの政治学(The Politics of Images)』(中央編訳出版社)の2巻の評論を出版した。

ディスカッション

稲賀繁美(ディスカッサント)

国際日本文化研究センター教授、総合研究大学院大学学部長。専門は19世紀フランス美術史および比較文学、比較文化。パリ第7大学にて博士号取得後、研究領域を文化人類学や文化倫理へと広げる。1988年にウンベルト・エーコやアラン・レイ、アラン・ル・ビュンとともに小規模の学術組織「Transcultural」を創設し、パリやロンドン、ニューヨーク、北京、ハイデルベルク、ザールブリュッケン、サラマンカ、ソウル、サンパウロで講演を行った。著書に、『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』(名古屋大学出版会、1997年)、『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』(名古屋大学出版会、1999年)、『絵画の臨界：近代東アジア美術史の枢軸と命運』(名古屋大学出版会、2014年)がある。英語での共同編集本として、『Crossing Cultural Borders: Toward an Ethics of Intercultural Communication—Beyond Reciprocal Anthropology』(国際日本文化研究センター、1999年)、『Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century: Reconsidering the Future from an International Perspective』(国際日本文化研究センター、2005年)、『Depiction and Description: Morphology of Modern Visuality and Market Place in Transition—Methodological Reflections』(『美術史論壇』特集号、韓国、2005年)、『Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of “Asia” un-

der the Colonial Empires』(国際日本文化研究センター、2010年)がある。東洋の創造性と美学的想像力について、共著『物気色(モノキョロ)』(美学出版、2010年)において大きく貢献した。この本は、京都大学総合博物館で開催された精神的次元における自然科学と人文科学の交差についての展覧会に際して出版されたものである。

ミリアム・ワトルズ(ディスカッサント)

カリフォルニア大学サンタバーバラ校美術史・建築史学科准教授。文化伝播について研究を行う。江戸時代のさまざまなメディアに基づいて、芸術家の偉人伝を執筆した著書に『The Life and Afterlives of Hanabusa Itchō, Artist-Rebel of Edo』(ブルル出版、2013年)がある。インターネット・トゥ・ストリートの動向にも取り組む。近年は、春画をジェンダー理論との関係から考察している。1720年から1928年にかけて出版された漫画や鳥羽絵、戯画などの本それぞれの複製の製作と移動を跡づけるもので、現在の日本の漫画様式史をさらに精緻化するものであり、2018年に予定されている展覧会とも関連する。初期の研究では、横山大観と明治後期の日本画で生じた汎アジア美学の興隆に焦点をあてた『The 1909 Ryūto and the Aesthetics of Affectivity』(1996年秋)がある。ニューヨーク大学の卒業研究に着手する前に、日本に10年間住み、書の稽古に励んだ。2008年にジャパニーズ・アート&グローバリゼーション(JAG)、カリフォルニアでインターキャンパス・リサーチ・グループを設立。現在はカリフォルニア大学東京スタディーセンターのディレクターに就任し、国際基督教大学に拠点を置いている。

加治屋健司(モデレーター)

美術史家。専門はアメリカと日本の20世紀美術。京都市立芸術大学資源研究センター現代美術史准教授。また、非常利団体日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ代表を務め、日本の美術関係者にインタビューを行い、その内容を歴史的資料として収集、保管している。ニューヨーク大学芸術学部にて博士号取得。博士論文『Color Field Painting in the Cultural Context of America』は、カラー・フィールド・ペインティングが、同時代のアメリカの美術やデザイン、文化とかがに連関していたかを調査したものである。共編著に『From the Post-war to the Postmodern, Art in Japan 1945–1989: Primary Documents』(ニューヨーク近代美術館、2012年)、『中原佑介美術批評選集』全12巻(現代企画室+BankART出版、2011年–2015年)がある。アメリカと日本の20世紀美術、ならびに現代の日本視覚文化、オーラル・ヒストリー & アーカイブについて多くの論文を執筆している。

Session 2 | 日本を想像する——論争の場としての現代アート

レベッカ・ジェニスン

京都精華大学人文学部教授。日本で活動する現代女性アーティストの作品に関する多数の論文を発表しており、ラウラ・ヘインとアン・アーバーとの共著に『Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility』(ミシガン大学日本研究センター、2010年)がある。展示『Art, Performance and Activism in Contemporary Japan』(パンブ・ハウス・ギャラリー、ロンドン、イギリス、2012年)をフラン・ロイドと共同企画し、嶋田美子、山城知佳子、ソニクムらの作品を展示した。最近では、コーネル大学教授ブレット・ド・バリーとともに『Still Hear the Wound—Toward an Asia, Politics and Art to Come』(コーネル大学東アジアシリーズ、近刊)を著している。リー・ジョンファ編集『残傷の音』(岩波書店、2009年)のエッセイとDVD作品の英訳を手かけ、『アジア・政治とアート・プロジェクト』のコーディネーターを務める。

岡野道子

サンパウロ連邦大学(UNIFESP)アジア美術学科教授。同校にて、コミュニケーションと記号論の博士号取得。サンパウロ大学日本研究センター大学院(USP)にて客員講師、GEEA(アジア・アート・スタディーズグループ)コーディネーター、全米日系人博物館におけるラテンアメリカの日系アーティストについてのリサーチ・プロジェクトメンバー(グティエラ財団助成)。著書に『間：日本美術における空間(Ma: Entre-espaco da arte e comunicação no Japão)』(アンナブルーメ出版、2011年)、『Manabu Mabe』(フォーリャ・デュ・サンパウロ、2013年)がある。研究の焦点は、日本と西洋の間の芸術作品、アーティスト、文化の流通や連繋、翻訳によって形成される芸術的対話にある。

嶋田美子

ヴィジュアル・アーティスト。日本を拠点に海外でも広く展示を行っている。その展示はナショナルリズムの視覚文化や、戦争時の女性の功罪について議論を巻き起こすものである(http://en.wikipedia.org/wiki/Yoshiko_Shimada)。