

発言権／力の獲得―福岡アジア美術トリエンナーレの十年

(二〇〇九年十月コロキウム発表原稿)

藤川 哲

- 一 プロパガンダとしての国際美術展
- 二 ビエンナーレ化現象
- 三 歴史の権威化
- 四 プロパガンダ／カウンター・プロパガンダ
- 五 「サバルタン」としての日本
- 六 福岡の独自性

【参考】国際美術展二〇〇八―参加美術の時代と人の思想

(二〇〇九年一月コロキウム発表原稿)

一 プロパガンダとしての国際美術展

公開コロキウム「福岡トリエンナーレが拓いたもの」⁽¹⁾の開催趣旨に照らして、一九七九年より開催されているアジア美術展、そして、それを発展、継承させた福岡アジア美術トリエンナーレが、近年の「ブーム」とは一線を画している、という議論について、福岡アジ

ア美術トリエンナーレが始まった一九九九年からの十年間を振り返るかたちで、私の考えを述べたいと思います。

一九九九年当時、私は関東の方におり、美術館の学芸員をしていました。第一回福岡アジア美術トリエンナーレを見て、帰りの新幹線の中で展覧会図録を読んで、西南学院大学の後藤新治先生が寄稿された『アジア美術』は語ることができるか⁽²⁾という文章に、強い衝撃を受けました。

「『アジア美術』は語ることができるか」という表題は、ガヤトリ・スピヴァクの『サバルタンは語ることができるか』という文章の表題を下敷きとしています。⁽³⁾スピヴァクは、コロンビア大学で比較文学を教えているインド出身の研究者です。

サバルタン (Subaltern) は、英語の辞書を引くと「従属的な地位の人、次官、副官、属官」などと説明されています。スピヴァクの文脈では、歴史的に沈黙させられてきた人びと、特に、第三世界の女性を指しています。⁽⁴⁾

後藤さんの文章では、サバルタン、つまり第三世界の女性の声が、

かつて今も剥奪されている状況と、アジアの美術家たちが置かれている状況とを重ね合わせ、ご自身が参加された第一回福岡アジア美術トリエンナーレの美術専門小委員会の委員の立場から問題提起をされていました。

「自らを表象するが代表することのできない「アジアのアーティスト」(現実には複雑に階層化している)に代わって、アジア人選考者としての私が、「アジア」と「西洋」の二重の仮面を巧妙に使い分け、彼ら彼女らを選別し、序列化し、代表し、表象し、定義することで、私は自らを透明な存在として表象する。レイ・チョウはこの事態を「表象としての暴力」と呼び、特権的な研究者が一方でエリート主義を追求しながら、他方で「サバルタンを救済するのだ」と公言してはばからない態度をきびしく非難している。サバルタンの声は二度剥奪される。一度目は植民地時代に経済的な機会を奪われて、二度目は今日自らの言語を奪われて。」⁵⁾

アジアの美術を国際的な舞台に押し上げようとするトリエンナーレの試みが、アジアの美術家たちの声を奪うことにもなる、という危険性を十分に意識しておかなければならない、という提言だったと思います。後藤さんご自身が出された結論は、美術の力を信じつつ、「アジア美術」は語る事ができるか」という問いを抱え続けていく、という真摯な取り組み姿勢でした。

一九九九年から十年が経過した二〇〇九年の現在、アジアの各国でビエンナーレやトリエンナーレが数多く開催されている状況を見ると、アジアの美術は自ら語る権利、すなわち発言権をすでに獲得したように思われます。また、アジア以外で開催されている国際美術展に、アジアの作家たちが招待されている様子を見ると、発言力もまた獲得したように思われます。そして、こうした発言権と発言力とを蝶番によって一つにつなぎ合わせている場、ある種の「権力」が生成される場がビエンナーレやトリエンナーレである、と言うことができるでしょう。

他方、美術におけるプロパガンダの歴史を振り返ってみますと、メッセージの発信者は、宗教的権威や国家権力といったように、つねに権力を握っている側でした。「プロパガンダと芸術」「冷戦期／冷戦後」の〈芸術〉変容」と題された、本共同研究の枠組みにおいて、ビエンナーレやトリエンナーレはどのように位置づけられるでしょうか。こうした議論を開始するために、まず私が提起したい用語が「ビエンナーレ化現象」です。

二 ビエンナーレ化現象

ビエンナーレ化現象という言葉は、ビエンナリゼーション *biennalization* という英語をカタカナと漢字を組み合わせて日本語風にしたものです。

今年の五月に発行された芸術批評誌『リア』二一号に、私は「ビエンナーレ化現象と国際美術展史料館」という小文を寄せています。⁶⁾

ビエンナーレやトリエンナーレという名前の展覧会が、日本でも最近あちらこちらで増えてきているということは、現代美術に関心のある多くの方がお気づきだと思いますし、日本に限らず世界中で増加傾向にあるという状況は、美術館関係者や批評家、美術家たちの間で、もうかれこれ十年近く議論されてきています。

例えば、「未完の過去」と題され、二〇〇七年十一月に国立国際美術館の開館三十周年を記念して開催されたシンポジウムでは、国際美術展についてセッションが設けられ、その基調報告の冒頭で森美術館館長の南條史生さんが、ビエンナーレやトリエンナーレといった展覧会は、現在、「世界に二〇〇から三〇〇ある」と報告しています。⁷⁾そして続くセッションでは、パネリストの河本信治さんが、国際美術展が隆盛している陰で生まれている問題に、目を向けなければならぬ、という問題提起をなされ、同じくパネリストの住友文彦さんは、国際美術展が増えてきたことと平行して文化のパッケージ化が顕著になっている、という問題点を指摘しています。⁸⁾海外では、ノルウエーのベルゲンで九月十七日から四日間、「トゥ・バイエニアル・オア・ノット・トゥ・バイエニアル (To Biennial or Not To Biennial)」という議題で国際会議が開催されました。⁹⁾シエイクスピアの『ハムレット』に出てくる有名な台詞、「トゥ・

ビー・オア・ノット・トゥ・ビー (To Be or Not To Be)」、生きるべきか死ぬべきか」をもじった、なかなか洒落たタイトルだと思えますが、同時に、ベルゲンで新たにビエンナーレを開催すべきかどうか、という地点で煩悶せざるを得ない関係者の切実さが感じ取れます。

日本では、二〇〇五年に刊行された『アートが知りたい』という本の中で、編著者である岡部あおみさんが、ビエンナーレやトリエンナーレの流行を「国際展モード現象」という言葉で表現されています。¹⁰⁾

また岡部さんは、二〇〇〇年十二月に武蔵野美術大学芸術文化学科の主催として「第一回国際展シンポジウム」も企画されています。その冒頭では、国際美術展の増加現象について言及されており、この種の議論の場としては日本においてかなり早い例だったと思われる。¹¹⁾

美術家では、イタリア出身のマウリツィオ・カテランが、二〇〇一年に『第六回カリビアン・バイエニアル』という架空の展覧会を企画して、展覧会図録を刊行しています。¹²⁾同図録には、ヴェネツィア・ビエンナーレを筆頭に、光州、リヨン、ホイットニーから、福山、カッラーラ、ドクメンタまで七十二の国際美術展の名前が並べられているページがあります。巻頭の文章は「すべてが墮落しつつある―美術、美術家、注意力 (All is Falling: Art—Artist—Attention)」と題されており、この企画の意図がビエンナーレやトリエンナーレ

の増加現象に対する危機意識に根ざし、何らかの別の方向性を探ろうとしている様子が感じられます。

日本の美術家では、二〇〇七年に上野の森美術館で開催された「アートで候。会田誠 山口晃展」の会場で、『山愚痴屋澱エンナーレ』という作品を見たのが印象に残っています。同作品は、山口晃さんによる二〇〇三年制作の連作で、美術家自身の解説によれば「椰楡や皮肉ではなく、憧憬と嫌悪のないまぜとなった、アンヴィバレントな心持ち」を表したものだそうですが、トリエンナーレを「澱エンナーレ」と言い換えている辺りに、見る側は「おかしみ」を感じないではいられません。そして、そうしたおかしみの背景には、やはりビエンナーレ、トリエンナーレの隆盛に対して健全な距離感を保っていたい、という心情を作家と共有するという時代の気分があるのではないのでしょうか。山口晃さんのアンヴィバレントな心持ちは、ベルゲン・バイエニアル会議の主催者たちの煩悶にも通じているように思われます。

このように、二〇〇〇年頃から各所で意識され、現在も話題に上るビエンナーレ、トリエンナーレの増加現象に対し、「ビエンナーレ化現象」、あるいは「ビエンナリゼーション」という術語を与え、国際的な議論の場を構築していくことには意義があるように思います。少々大げさかもしれませんが、国際美術展の増加現象に対する警戒感はこの十年近く、あるいはもう少し前、おそらく一九九七年のヴェネツィアとドクメンタとミュンスタアの三つの大型国際美術

展の開催が重なった頃から多くの美術関係者間で共有され、一つの時代精神を形成した、とさえ言えるように思うのです。¹⁴

ビエンナリゼーションという言葉はドイツ人のゲルハルト・ハウプトが最初に使い始めた、と言われています。ハウプトは、ビエンナーレやトリエンナーレに関する情報サイト「ユニヴァーシズ・イン・ユニヴァース (Universes in Universe)」の編集者です。¹⁵ 美術雑誌『アートネクサス (ArtNexus)』の二〇〇四年の号に、カルロス・ヒメネスが「アンチ・ビエンナリゼーションのお手本か?」(The Berlin Biennale: a model for anti-biennialization?)と題して、第三回ベルリン・ビエンナーレの紹介記事を書いています。この中でヒメネスが、ビエンナリゼーションは「一九九〇年代を通して、ビエンナーレやトリエンナーレなどの国際美術展の新設が地球規模で増大し、それらの展覧会に招待される作家の顔ぶれが似通ってしまったことを指して、数年前からハウプトが使用し始めた」と述べています。¹⁶

ビエンナリゼーションは、グローバルゼーションになぞらえられたものだということが容易に想像されます。ヒメネスも、そのように解釈した上で議論を展開しています。そして、国際美術展の美術家の顔ぶれが似通ってきている、という段階から、さらに進んで、国際美術展同士の間で美術家の取り合いになっている、という観測が、二〇〇五年の横浜トリエンナーレ第二回展のキュレーターの人、天野太郎さんによって、実感を込めて語られています。

「同時期にこれだけの国際展が重なる現状にあって、作家と作品の数が足りなくなるのも想像にたたくない。実際にこれらの国際展（引用者註：前段で二〇〇五年開催の国際美術展が列記されている）に出品が決まっている横浜トリエンナーレ出品作家も少なくないし、彼ら彼女らとの連絡が困難をさわめることも往々にしてあった。また、こうした国際展に加えて、毎年世界中の美術館、画廊での個展、グループ展の出品も含まれるので、作家のむこう何年かのスケジュールは、ちよつとしたエグゼクティブ・ビジネススマン並みに多忙をきわめている。アジアだけ眺めてみても、2006年に開催予定のシンガポール・ビエンナーレやすでに昨年第1回目を迎えた北京ビエンナーレなども今後ますます作家数、作品数の大規模化が予想されていることを思えば、明らかに需要過多になる傾向にある。……（中略）……

こうした国際展は、組織母体は別にして、作家を選ぶディレクターやキュレーターが、ともすればおたがい顔見知りの同業者——美術館のキュレーター、フリーランスのキュレーター、美術評論家、大学の美術系の教官、まれに美術家——である場合が多く、アドバイザリー・コミッティーのメンバーも含めて、極端にいえば、数十人が掛けもちで兼務していることすら少なくない。そうであるにもかかわらず、事前に会期を調整したり、作家が重ならないように事前に情報を交換する、といったおたがいの国際展同

士に繋がりがあるわけではないので、早い者勝ちに似た作家争奪戦が繰り広げられているのが現状だろう。」¹⁷⁾

天野さんの文章は、ビエンナーレ化現象が展覧会を企画する上でどのような現実となつて立ち現れるか、という点について、かなり具体的に描き出しています。そして、その表題が「国際展の課題——その可能性と限界」となっている通り、ビエンナーレ化現象において明確化した限界が語られると同時に、そうした現実をいかに乗り越えていくか、という可能性の一端も示されています。

「先にあげたドクメンタが、冷戦構造崩壊に伴い当初の趣旨の明かな政策変更を余儀なくされている場合も含め、大きな物語としての「国際主義」と小さな物語としての「地方主義」にどのような密接な関係性を構築し、国際展の存在意義を見出すのか、今まさに問い直されようとしている。

少なくとも第2回の横浜トリエンナーレでは、この「国際主義」と「地方主義」とのあいだに置かれる地域⇨来館者との関係をどのように構築するかが最大の関心事になつている。この一種の解決策とでもいふべき総合ディレクター、川俣正のあげた趣旨を抜粋すると以下ようになる。

鑑賞者が単に展覧会を見るといふ従来のスタイルを脱し、見る

側と見せる側の垣根を越え、アートの制作現場に立ち会い、作品を体験するダイアロギ的な展示を試みます。

特に「場にかかわる」ということを重視し、アーティストのホームステイ、参加型の作品制作、公開制作、コミュニティのかかわりの中から変化していく作品（ワーク・イン・プログレス）などの手法を積極的に導入し、アートとの新鮮な出会いの場の形成に努めています。¹⁸⁾

参加型の作品や滞在制作に比重を置くことで、横浜の市民や横浜以外からやってくる来場者を展覧会に巻き込むと同時に、横浜の歴史や景観、日常生活を作品の要素として取り込むことによって、横浜に來なければ味わうことのできない国際美術展の体験を目指した、と言えると思います。

そしてこうした解決策を、私たちはビエンナーレ化現象における〈開催地の唯一性の強調〉という言葉で整理しておきたいと思いません。

横浜トリエンナーレ2005で示された、「場にかかわる」の例は、ほかにも多数挙げられます。

同じ二〇〇五年九月に開催された第九回イスタンブール国際ビエンナリの主題が「イスタンブール」でした。チャールズ・エッシュ（Charles Esche）とワシフ・コルトウン（Vasif Kortun）によって企画された同展は、イスタンブールの現実空間と観光イメージの両方

に焦点を当てた展覧会である、と説明されています。¹⁹⁾

二〇〇八年の横浜トリエンナーレ第三回展で、三溪園が会場の一つに加えられていたのも、同年の光州ビエンナーレで穀齋美術館や大仁市場ダイレンが会場となっていたのも、さらにシドニー・ビエンナーレでも、オペラハウスや王立植物園が会場の一つに加えられていたのも、すべて、地域の外からやってくる観客に、その土地の雰囲気味わってもらうための工夫である、と考えられます。

このように、近年のさまざまな国際美術展の取り組みを見てくると、私たちは、かつて均質化や画一化といった意味で捉えられてきたビエンナーレ化現象が、二〇〇五年頃を境に第二局面に入っている、と主張できると思います。

国際美術展の増加とともに均質化の問題が顕在化した、第一局面を経て、それぞれの国際美術展が唯一性や独自性を競い合う、第二局面です。

このビエンナーレ化現象の第二局面では、二〇〇五年に百周年を迎えたヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展や、やはり同じ年に五十周年を迎えたドクメンタのように、先行する大型国際美術展が、アーカイヴ部門の拡充とともに、その歴史的な蓄積によって後発の国際美術展に対する差違化を図っている様子が観察されます。

そして、こうしたビエンナーレ化現象の〈変容〉を背景として、十周年を迎えた福岡アジア美術トリエンナーレ、あるいはアジア美術展から数えて、三十周年を迎える福岡の取り組みを考える際に提

起したいのが「歴史の権威化」という問題です。

三 歴史の権威化

ビエンナーレやトリエンナーレが世界中で増えた結果、ヴェネツィア・ビエンナーレも光州、ビエンナーレも横浜、トリエンナーレも、ビエンナーレやトリエンナーレであるということの特殊性は相対的に薄まってしまつて、結果として、それぞれヴェネツィアであること、光州であること、横浜であること、の特殊性を強調せざるを得なくなりました。そうした中で、ヴェネツィアの場合は、単に観光都市ヴェネツィアであるということだけでなく、ビエンナーレとしてどこよりも歴史がある、ということが、ほかと区別される大きな要素として浮上してきています。

私たちは、同じように、九五年の光州、九六年の上海、九八年の台北、二〇〇一年の成都、二〇〇二年の広州と南京と釜山、二〇〇三年の北京、二〇〇六年のシンガポールなど、東アジアや南アジアで九〇年代以降に新設された国際美術展と、七九年のアジア美術展から継続されている福岡アジア美術トリエンナーレを、その歴史性や先駆性において区別することができます。このような歴史性において福岡の試みに並び立つ存在は、六八年に創設されたインド国際美術トリエンナーレと、八一年創設のバンガラデシュ・アジア美術ビエンナーレぐらいだと思われれます。

ところで今年四月、先に紹介した雑誌『リア』への寄稿を終えた直後、大学の同窓会の会報に、次のような文章を見つけました。

「山口大学は二〇一五年に創立二百周年を迎えることになりました。日本でこれほどの歴史を誇る大学はごく僅かであり、その時間の重さに押しつぶされそうな気もしますが、まずは慶賀すべきことと存じます。

歴史や由緒、古さなどは、時間の経過自体が伴わねばなりませんから、後追いの立場のものにとつては常に追いつくことのできない絶対的な強みを感じさせます。それゆえ古さや歴史は権威化しがちであり、そうはならないように襟を正す必要もあるかと思えます。」²⁰

「絶対的な強み」という言葉にはつとさせられ、また、「襟を正す必要」というくだりに諭された思いがしました。

歴史の権威化という観点で、私が会場の皆さんに提起したいのは、十周年や五十周年、あるいは百周年という機会は、国際美術展に限らず、さまざまな存在が自らを権威化し、また、そうしたものとして自らをプロパガンダする機会である、という認識からどのような議論が導き出せるか、という問いです。

歴史の権威化におけるプロパガンダの例は、ヴェネツィア・ビエンナーレや日展のような、特定の組織が自らを権威化するものに限

りません⁽²¹⁾。私たちがよく目にする「没後80年岸田劉生展」や「没後400年 長谷川等伯展」のように、美術家の死後、その業績を顕彰するために開催される回顧展もまた、広い意味でのプロパガンダと見なして議論してはどうか、と私は考えます⁽²²⁾。

歴史の権威化は、ビエンナーレ現象の第二局面において顕著なかたちで現れてきた、と考えます。私はその象徴的な例を、地元、山口県のUBEビエンナーレに見る機会がありました。

UBEビエンナーレは、十一月十五日まで第二十三回展を開催しています。以前は、現代日本彫刻展という名称でした。回展は、一九八三年の第十回展で「ウベ・ビエンナーレ」という名称を使用した例があり、また、二〇〇七年の前回から、図録やポスターなどでUBEビエンナーレの名称を使用していますが、正式名称としてUBEビエンナーレと改称したのは、昨年四月からです。この間、募集要項をバイリンガル化し、海外からの応募にも対応する体制を整えて、国際展化しました。現代日本彫刻展の以前には、一九六一年に、第一回宇部市野外彫刻展を開催しており、二年後の二〇一〇年には、五十周年を祝おうとしています。

さらに、五十周年を控えて、同展事務局は、バイリンガルのパンフレットを作成し、その中に、ヴェネツィア、サンパウロと同様に長い歴史を持つビエンナーレと自らを位置づけて、今年のヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の会場で、広報活動を行いました。

「国際的には、1895年から始まったベネチア・ビエンナーレ、1951年から開催されているサンパウロ・ビエンナーレがよく知られていますが、宇部市の野外彫刻展もそれらに続く歴史を有しています。」

この文章は、ちょっとした誤解を招く表現になっています。この夏、私は同展の設置監督として、お手伝いをしていました。その関係で地元の新聞記者からインタビューを受けたのですが、世界の国際美術展について話が及んだ際、その記者の口から、「宇部のビエンナーレは、世界で三番目に古い」という言葉を聞いて、軽い衝撃を覚えました。「その情報の出所はどこですか」と聞き返して、このバイリンガル・パンフレットの存在を知ったのでした。「そうした位置づけには問題がある」ということを、記者にも事務局の学芸員にも指摘しましたが、すでにかかなりの数のパンフレットが出回った後でした。

一九五一年にサンパウロが開始されたあとには、一九五二年に開始され、九〇年に終了した日本国際美術展が、七〇年前後に「東京ビエンナーレ」の名称を使用していたことを、思い出しておかなければならないでしょう。また、一九五九年にはパリ・ビエンナーレが開始されました。東京ビエンナーレも、パリ・ビエンナーレも現在は開催されておきませんので、「歴史を有する」という表現において、考慮の外に置くことができたかも知れません。しかし、一九

五五年から現在まで続いているリュブリャナ版画美術ビエンナーレの存在は、明らかに見落とされています。そもそも、ビエンナーレやトリエンナーレという名称を生んだイタリアでは、ヴェネツィアに四年先行して、一八九一年にミラノでトリエンナーレ形式の美術展が開始されていたことが知られています²³⁾。それとは別に一九二三年から始まったミラノ・トリエンナーレも、また、ローマで一九三一年に開始されたクアドリエンナーレも現在まで続いています。そして、リュブリャナの例のように、私たちがあまり馴染みのない地域に、本当にかつても今もビエンナーレやトリエンナーレといった呼称やそうした形式の国際美術展が存在していないか、きちんと精査しない限り、世界のビエンナーレ史を解明し、UBEビエンナーレを位置づけることは、困難であるように思われます。

いずれにしても、誤解とはいえ、字部が「世界で三番目に古い」という文脈で自己アピールを行った背景に、私たちは、ビエンナーレ化現象の第二局面で歴史の権威性に依拠した他との差別化が意図されている、という構図を読み取ると同時に、さらに進んで、周縁に位置づけられ、黙殺されていた存在が「ビエンナーレ」という共通項に連なることを通して「声」を獲得しようとしているという、切実な意志をも感じ取ることができるのではないのでしょうか。

そして、このような「宣伝活動」に対して、私たちは、プロパガンダという切り口からどのような議論を展開できるでしょうか。

次に、本研究会の一月に開催されたコロキウムで話題になっ

た、「プロパガンダ」と「カウンター・プロパガンダ」という対概念を用いて考えてみます。

四 プロパガンダ／カウンター・プロパガンダ

一月のコロキウムでは、中国の現代美術を題材にプロパガンダとカウンター・プロパガンダをめぐる議論がありました²⁴⁾。国家の、体制側の美術はプロパガンダであり、そして、そうしたプロパガンダを攪乱するような中国現代美術家の表現はカウンター・プロパガンダである、といった分類が成されていたと記憶します。そして、前者は低く後者は高く評価されていました。こうした対立軸において右と左に振り分けられたプロパガンダを、「体制のプロパガンダ」と「抵抗のプロパガンダ」と呼ぶことができると思います。

では、UBEビエンナーレの広報活動は、プロパガンダなのか、カウンター・プロパガンダなのか、と考えてみますと、両方の側面があるように思われます。

つまり、ヴェネツィアやサンパウロのような、巨大な組織に自らを連ねようとした点では、体制側を志向したものであったように感じられますし、また、組織の力関係で考えてみますと、それはまさに中国現代美術における体制側と美術家一個人のように、彼我の差は歴然としており、自ら出向いて広報するゲリラ的戦術に照らしてみても「抵抗のプロパガンダ」といった見え方をします。

私は、今、プロバガンダとカウンター・プロバガンダの違いを考
える上で、組織の規模の違い、力関係の違いを判断基準としました。
もし、このような判断基準がその有効性を広く認められるなら、私
たちは、再び冒頭の「サバルタン」という言葉を援用して、非欧米
圏で新設される国際美術展は、従属的な地位にある地域で生活して
いる人びと、歴史的に沈黙させられてきた人びとによるカウンター・
プロバガンダである、という認識を導くことが可能だと思えます。
そして、福岡アジア美術トリエンナーレが開始された一九九九年、
私の実感では日本の現代美術もまた、欧米の現代美術に対してサバ
ルトラン的な地位にあつたように思います。

五 「サバルタン」としての日本

一九九九年の段階では、まだ、二〇〇〇年に始まる越後妻有アー
トリエンナーレも、二〇〇一年に始まる横浜トリエンナーレも、
実現していませんでした。

その時点で読んだ「サバルタン」という言葉は、まさに私たち自
身を指しているように思われました。

九〇年代前半の日本の現代美術は、強い円を背景に、八九年から
九〇年にかけてアメリカの主要美術館を巡回した「アゲインスト・
ネイチャー」展や、九五年に同じくアメリカへ巡回した「戦後日本
の前衛美術」展を開催して、積極的に「海外に」打って出ていまし

た。しかし、続く九〇年代の後半は、バブル経済の崩壊とともに、
そうした姿勢も終息します。九七年のドクメンタでは、日本人作家
が一人も選ばれない、という事態も起こりましたし、九八年には、
当時のアメリカ大統領ビル・クリントンが、中国を訪問したあと、
日本を訪問することなく帰国したことから、「ジャパン・パッシン
グからジャパン・パッシングへ」、つまり、日本叩きから日本外しへ、
あるいは日本無視へ、といった表現がジャーナリズムを賑わすこと
にもなりました。⁽²⁶⁾

アジアの現代美術にしても、九〇年代の前半には日本で大いに注
目され、各地の公立美術館や、資生堂、キリンなどの企業ギャラリー
での企画展が開催されていましたが、後半になるにつれて、九七年
にタイで始まったアジア通貨危機による経済的な失速と歩調を合わ
せるように、あるいはまた、公立美術館の企画展予算が大幅に削減
されていったことと直結して、九四年の朝日新聞紙上で「アジア現
代美術ブーム」とまで呼ばれた活況も、その後急速に沈静化していっ
た、と記憶します。⁽²⁶⁾

九九年に、福岡アジア美術トリエンナーレという、国際美術展が
実現してもなお、日本の現代美術、あるいはアジアの現代美術が、
欧米の現代美術に対して従属的な、サバルタンの地位に固定された
ままで行くのではないか、という懸念は決して小さくありませんで
した。

しかし、それから十年の歳月が流れ、今年の九月に福岡アジア美

術トリエンナーレの第四回展の開幕式に訪れて、レセプションで頂いた図録を読みながら、私は、こうした懸念が払拭されたことを実感しました。

図録の冒頭で、福岡アジア美術館の黒田雷児さんはこう述べています。

「アジア現代美術」のかつての状況（作品が売れない、制作・発表場所がない、表現の自由がない、国内で認知されない、発信メディアや支援してくれるキュレーターやギャラリイがない、国際的な舞台で発表する機会がない……）からは想像を絶するものだ。……（中略）……

今や、「アジア現代美術」は国際的に「認知される」段階をはるかに超えて、「勝ち組」となったアジア作家たちが国際美術業界をリードしているようにすら見える。²⁷

アジア現代美術が、かつては備えていなかった発言権や発言力を、近年、すっかり獲得している様子が鮮やかな対比とともに語られています。

また図録の後半部でも、福岡市美術館や福岡アジア美術館の取り組みを振り返って同じ認識が語られています。森美術館館長の南條史生さんの文章は、次のような言葉で始まっています。

「アジアの時代になった。80年代当時の状況から考えると、驚くべき変化である。当時、アジアの美術は、欧米の美術館で取り上げられる可能性はほとんどなかった。しかし今日では、世界の各所でアジアの現代美術が花盛りである。」²⁸

第四回展の図録には「特別寄稿 アジ美10周年へのメッセージ」として、右に引用した南條さんに加え、オーストラリア国立大学研究員のキャロライン・ターナー女史と、フィリピン大学教授のバトリック・D・フロレンスさんの文章が掲載されています。

ターナー女史の文章の前半は、アジア美術に対する福岡の取り組みの先駆性と世界的視野の下での重要性を繰り返し強調していて圧巻です。

「アジア現代美術に特化した美術館を擁する世界でも初めての都市」／「21世紀のアジア地域におけるアートの概念を再定義することに貢献した」／「他に類をみないアジア現代美術のコレクションを構築した」／「世界的にみてもアジア現代美術の最も包括的なコレクションである」／「他のどんな国のどんな美術館よりも、アジア美術という範囲においてはもっとも包括的でありつづけてきた。」²⁹

そしてターナー女史は、文中に後小路さんの文章を引用し、フロ

築かれたものである。

I have not mentioned the Fukuoka exhibitions as a model – which would have been extremely logical. However, we knew little of the Fukuoka experiment in the early planning stages of the APT and what we did know was based on the very earliest Asian art shows from the early 1980s. It is interesting in retrospect to see how similar the two exhibitions were in the 1990s but this was not because of initially close collaborations, which did not occur until later in the decade.⁽⁸⁾

レンスさんもまた、後小路さんと黒田さんの文章を引用して、福岡アジア美術トリエンナーレの企画の意図について論じています。そして、ここに私は、福岡アジア美術トリエンナーレの十年間の活動を通して獲得されたものは、アジアの美術作品や美術家の発言権や発言力にとどまらない、ということを感じとりました。つまりそれは、日本の美術館や、そこで企画された美術展、さらには、そこで働く学芸員や大学の美術研究者の発言権や発言力の獲得をも意味していたのです。それは、ある種の驚きと癒しとが入り混じったような認識でした。なぜなら、私の中では、シドニー大学のジョン・クラークらが二〇〇六年に刊行した論文集『見る人の目 (Eye of the Beholder)』に、ターナー女史が寄稿していた「アジア太平洋における文化変容」という論文の、次の一節が記憶の底に引っかかっていたからです。

「福岡の展覧会を私たちの手本として語っていない理由は、実に論理的な帰結による。私たちはAPT（アジア太平洋現代美術トライエンリアル）の企画段階の初期には、ほとんど福岡の実験的な試みについて知らなかったのだし、知っていたことと言えば一九八〇年代のアジア美術展の最初期のものについての情報に限られていた。今日、振り返って見ると、九〇年代に二つの展覧会がいかにそっくりだったかという点は興味深い、それは緊密な協力関係に根ざしたものではない。そうした関係は、九〇年代後半に

「知らなかった」ということを「実に論理的 (extremely logical)」であることの理由として挙げることのできるターナー女史の感性には、距離を感じます。より正確には、この一節に出会ったとき、その程度にしか私たちの試みの重要性が配慮されていないことに対し、同じ日本の美術関係者として、悔しい思いがしました。サバルタンとしてのコンプレックスが刺激された、とも言えます。こうしたターナー女史の発言に、大きな摩擦を引き起こすほどではないとはいえ、ある種の主流意識の表れが指摘できるということは、立場を入れ替えてみれば簡単に検証できます。ニコラ・ブリオールやハンズ・ウルリッヒ・オプリストの試みを「知らなかった」とアジアのキュレーターが堂々と公言したならば、美術の世界でどのような国際的な評価を受けるでしょうか。

ターナー女史の変貌の理由を探ることはしませんが、代わりに、十周年を祝う特別寄稿という枠組みそのものがプロパガンダの領域に非常に接近している、ということ指摘しておきたいと思います。ところで、フロレンスさんの文章からは、今後の課題というべきものも見出すことができました。

「工芸、共同体、大衆文化、コミュニケーションにも議論を広げようと試みた。」³¹

この短い一文の中に、福岡アジア美術トリエンナーレの第一回から第三回までのテーマが要約されています。「コミュニケーション」は、第一回展の「コミュニケーション〜希望への回路」に、「工芸」は、第二回展の「語る手 結ぶ手」に、「大衆文化」は、第三回展の「多重世界―平行するリアリティ」に――最後の例は、言葉としての対応関係が明白でないとしても、展覧会に出品されていた作品の次元で、その符合は明かです。日本のアニメ・キャラクター、キン肉マンに似た、タイの作家タウィーサク・シートンディーの《力》のイメージがポスターやちらしに繰り返し使用されていたことに加え、中国の作家曹斐の《コスプレイヤー》や、日本の角孝政の《不思議博物館》などは、二〇〇五年当時、テレビや雑誌で注目されていた、秋葉原を発信地とする若者文化との親和性が明らかでした。また、二番目に挙げられている「共同体」は、第一回展から第三回

展、そして第四回展まで一貫する福岡アジア美術トリエンナーレのテーマである、と言うことができるでしょう。

こうして、さまざまな美点を数え上げたターナー女史の文章や、福岡アジア美術館の活動をうまく要約し、今後の活動への期待を述べたフロレンスさんの文章のように、海外から寄稿された文章の中に福岡アジア美術トリエンナーレの取り組みが詳細に分析されている様子を読み取って、私が考えたことは、翻って私たち自身は光州ビエンナーレの過去七回の展覧会の歩みを、あるいは上海双年展^{サンハイシユワンニニツヤーン}の過去七回の歩みを、さらには、インドやバン格拉デシユ、台北や成都や釜山の歩みを、ヴェネツィアやドクメンタと同じ関心を払って見ているかどうか、論じる言葉を持つているかどうか、ということでした。

福岡アジア美術館の黒田さんが、第四回展の図録の巻頭論文の後半に書かれた次の言葉が、暗い予言のように感じられました。

「すでに人と人とは分断されており、分断されたそれぞれの世界内部で完結してしまっているし、そのことをそれぞれの内部にいる人は気づかないか、気づいていても外部とのコミュニケーションをさほど必要としない」³²

黒田さんの言葉は、読み手に、こうした困難な状況を直視させた上で、より良い未来を作り出すために、「生き、生かせ」という、

他者に対する配慮へと導くようになっていました。私はこうした局面で、もう一つ、ずっと以前に目にした、予言的な言葉を思い出します。一九九九年に行われたある座談会での、アピナン・ポーサーヤンの発言です。「アジアの国際展ブーム」の問題について議論しています。

「もうひとつの問題は、展覧会を開催する側が、一手に作品を選んでしまうことです。共同キュレーションという方法が取られることもありませんが、やはり最終的なコントロールや決定権はホスト国が握っている。そして東南アジアや南アジアのアーティストは巨大なマスタープランを構成するための部品に過ぎなくなっています。展覧会が東南アジアに巡回してくることはまずありませんから、開催地に招待されたアーティストにしか、そのプランがどんなものであったかはわからない。そういう不均衡があります。」³³

黒田さんが指摘する通り、私たちは一人一人、あるいは一つ一つのそれぞれの共同体に分断されています。また、増えすぎてしまった国際美術展のすべてを見て回ることはできず、かえってそうした状況に甘んじている、とも言えます。私たちは、先のターナー女史に対するのと同様の批判を、自らに向けてみる必要があると思えます。「外部とのコミュニケーションをさほど必要としない」という

状況を問い直すことから、出発せざるを得ないと思います。他方で、国際美術展を開催している都市や地域と、そこに観客として出掛けるだけ、あるいは、美術家を供給するだけの都市や地域との不均衡は、依然として存在し続けています。

ビエンナーレ化現象についての議論を追っていると、「国際美術展は増えすぎた」という意見をつねに目にします。しかし、今年もまた、十月五日には南米のチリで新たにトリエンナーレが始まり、来年は、国内の愛知で新しいトリエンナーレが予定されている、というように、私は、今後もまだ増え続けると思います。むしろ、ポーサーヤンが指摘した不均衡が、人びとが満足するかたちでは正されない限りビエンナーレ化現象は終わらない、と考えるべきではないでしょうか。

ビエンナーレ化現象とは、視点を変えて表現すれば、私たちが私たち自身の地域に国際美術展を持つ、ということですが。自分たちの国際美術展を持つということは、現代の美術の世界において発言権や発言力を獲得する、ということですが。そして、世界中にこうした現象が広がっている風景は、喩えて言うならば、地球規模の、そして全人類的な観点での世界美術史の構築に対する「参政権」を獲得する運動の広がりなのだ、と言えるのではないのでしょうか。身分や性別によって選挙権が制限されていた社会から、すべての成人に選挙権を付与する社会へと、歴史は動いてきました。同じように、一部の地域で世界美術史の雛形が書き記されていた時代から、あらゆ

る地域が、等しく、世界美術史のあり方を議論する時代に、私たちは歩みを進めているのだと思います。

六 福岡の独自性

以上、プロパガンダをめぐる共同研究の枠組みのなかで、国際美術展をどのように位置づけうるか、さらに近年の「ブーム」と表現されていた、ビエンナーレ化現象について、私の考えを述べて参りました。

最後に、発表のお誘いを頂いたメールに書かれていた「アジアにおけるビエンナーレ、トリエンナーレとの比較を踏まえて、福岡の独自性について考えを述べる」、ということをごく手短に行います。最も鮮烈な対比を成すのは、光州ビエンナーレとの対比だと思います。光州がグローバルな国際美術展であろうとしているのに対し、福岡はローカルな国際美術展であろうと見えます。ただしこのことは、ほかの多くの東アジアや南アジアの国際美術展と比較した場合も、多かれ少なかれ言えることです。それは、福岡が「アジア美術」を冠する国際美術展であることから、当然の帰結と言えます。

比較の対象をプリズベンで開催されているアジア太平洋現代美術トライエンニアルに移したときに、何が言えるでしょうか。プリズベンのアジア志向やアポリジニ美術、太平洋地域の美術への注目は、

ささやかなかたちであったとは言え、すでにシドニー・ビエンナーレに先取りされていたものでした。この開催国内における先導性に、福岡の独自性を語る事が可能だと思えます。日本の九〇年代に起こったアジア現代美術ブームに先鞭をつけたのは、福岡市美術館以外にありません。

註

(1) 本稿は、二〇〇九年十月十七日に、福岡アジア美術館あじびホールにて、科研共同研究「プロパガンダと芸術―冷戦期／冷戦後」の〈芸術〉変容」主催、福岡アジア美術館共催として開催された、公開コロキウム「福岡トリエンナーレが拓いたもの」の発表原稿に「加筆」したものである。主に、発表時間の都合から、当日削除した箇所を復活させた。

(2) 後藤新治「『アジア美術』は語ることができるか」、『第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999（第5回アジア美術展）』図録（福岡アジア美術館、一九九九年）、二八四―二八五頁。

(3) Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, (Urbana, University of Illinois Press, 1988) / G.

- C・スピヴァク『サバルタンは語ることができるか』、上村忠男訳（みすず書房、一九九八年）
- (4) 註3 スピヴァク、七四頁。
- (5) 註2 後藤、二八五頁。
- (6) 拙稿「ビエンナーレ化現象と国際美術展史料館」、『リア』第二号（二〇〇八年）、一八一―二二頁。
- (7) 南條史生「基調報告 国際展―その21世紀における可能性」、『未完の過去―この30年の美術 記録集』（国立国際美術館、二〇〇八年）、二〇一頁。
- (8) 「セクション4 「国際展」、註6 『未完の過去』、二三四―二三五頁。
- (9) ベルゲン・バイエニアル会議 (Bergen Biennial Conference) 公式サイト 2009.10.3 <<http://www.bbc2009.no/>>.
- (10) 岡部あおみ編著『アートが知りたい』（武蔵野美術大学出版局、二〇〇五年）、二〇七頁。なお、この原稿を準備中の二〇〇九年十月十一日、北九州国際ビエンナーレの開募記念シンポジウムの会場（ギャラリースOAP）で、岡部氏と会い、「国際展モード現象」がご本人の案出であることが確認できた。
- (11) 註10 岡部、二二二頁。右の註に同じく、このシンポジウムの記録についても岡部氏に問い合わせたところ、テープ起こしのため、学生の間でやり取りされているうちに紛失された、と伺った。
- (12) Bettina Funcke (ed.), *6th Caribbean Biennial* (Paris: Janvier, 2001)
- (13) 「作家による作品コメント」、『アートで候。会田誠 山口晃展』図録（産経新聞社はか、二〇〇七年）、五一頁。
- (14) 九七年の国際美術展の集中を受けて、マイケル・ブレソンは、「グローバルな舞台におけるキュレーターの文化的、政治的な役割の重要性がより顕著になった」と指摘した。Michael Brenson, "The Curator's Moment," *Art Journal* 57.4 (1998): 17.
- (15) Gerhard Haupt and Pat Binder, *Universes in Universe - Welten der Kunst* 2009.10.3 <<http://www.universes-in-universe.de/>>.
- (16) Carlos Jiménez, "The Berlin Biennale: a model for anti-biennialization?" *Art Nexus*, No. 53 (July-Sept., 2004): 106-107.
- (17) 天野太郎「国際展の課題―その可能性と限界」、『横浜トリエンナーレ2005カタログ』（横浜トリエンナーレ組織委員会、二〇〇五年）、二二六頁。
- (18) 註17に同じ。
- (19) 第九回イスタンブール・ビエンナーレ公式サイト The 9th Istanbul Biennial: Concept 2009.10.8 <<http://www.iksiv.org/biennial/english/?Page=Concept>>.
- (20) 湯川洋司「このころの山口大学人文学部」、『鴻文』第二八号（鴻文会、二〇〇九年三月）、一頁。

- (21) 日展(日本美術展)は、二〇〇七年に、明治四〇年(一九〇七年)の第一回文部省美術展覧会から数えて百周年を迎えた。
- (22) 「没後八〇年 岸田劉生―肖像画をこえて」展は、二〇〇九年四月二十五日～七月五日、損保ジャパン東郷青児美術館で開催。また、「没後四〇〇年 特別展 長谷川等伯」は、二〇一〇年二月二十三日～三月二十二日、東京国立博物館で開催。
- (23) 石井元章『ヴェネツィアと日本』(ブリュッケ、一九九九年)、一五五頁。
- (24) 二〇〇九年一月十二日、秋葉原ダイビル首都大学東京サテライトキャンパスで開催された科学研究費共同研究「プロパガンダと芸術―冷戦期・冷戦後」の〈芸術〉変容」二〇〇八年度第三回研究例会／国際コロキウム「プロパガンダと芸術」、牧陽一(埼玉大学)「毛沢東様式と中国現代アート」。
- (25) ジャパン・パッシング (Japan-passing) は、アメリカ合衆国第四十二代大統領ビル・クリントン(任期Ⅱ一九九三年一月二十日～二〇〇一年一月二十日)が、一九九八年の中国訪問時に、日本に立ち寄ることなく帰国したことをきっかけに、日本のジャーナリズムで生み出された言葉のようである。
2009.10.13 「ウィキペディア」<<http://ja.wikipedia.org/>>
- (26) 黒田雷児「日本・アジア」[2]―「ブーム」の表と裏」、『アジアの美術』(美術出版社、一九九九年)、一〇六頁。「朝日新聞」
- 一九九四年十月五日。
- (27) 黒田雷児「(アジア美術の) 明日は、どっちだ?」、『第4回福岡アジア美術トリエンナーレ2009』図録(福岡アジア美術館、二〇〇九年)、一〇一―一一頁。
- (28) 南條史生「福岡アジア美術館―アジアの美術と世界」、註27『第4回福岡アジア美術トリエンナーレ2009』図録、二〇五頁。
- (29) キャロライン・ターナー「未来を想像すること／過去と現在とを理解すること」、註27『第4回福岡アジア美術トリエンナーレ2009』図録、二〇八頁。
- (30) Caroline Turner, "Cultural Transformations in the Asia-Pacific: The Asia-Pacific Triennial and The Fukuoka Triennale Compared," in John Clark et al. (eds.), *Eye of the Beholder: Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art* (Sydney: Wild Peony, 2006): 235.
- (31) パトリック・D・フロレンス「比類なき世界」、註27『第4回福岡アジア美術トリエンナーレ2009』図録、二二〇頁。
- (32) 註27 黒田、一四頁。
- (33) 「座談会 90年代のアジア現代美術を振り返って」、『国際シンポジウム1999「アジアの美術―未来への視点」報告書』(国際交流基金アジアセンター、二〇〇〇年)、一九二頁。

【参考】国際美術展二〇〇八―参加美術の時代と人の思想

(二〇〇九年一月コロキウム発表原稿 註24参照)

- 一 二〇〇八年開催の国際美術展
- 二 二〇〇八年に調査した国際美術展
- 三 プロパガンダの意味
- 四 「日本における国際美術展について」報告書
- 五 国際美術展のプロパガンダ性
- 六 二つの「現代美術」
- 七 参加美術の時代

一 二〇〇八年開催の国際美術展

私の報告では、前半で二〇〇八年に開催された国際美術展について振り返ります。そして後半で「プロパガンダと参加」をキーワードに国際美術展を読み解いてみたいと思います。

最初に「国際美術展」という言葉の定義をします。「日本人作家と韓国人作家による絵画の展覧会」というように、一国の枠組みにとどまらない美術展は、すべて広義の国際美術展と言えます。それに対して、この報告で使用する国際美術展は「狭義の国際美術展」と呼ばれるべきもので、ビエンナーレやトリエンナーレと呼ばれ、定期的に開催される現代美術展を指します。日本では、横浜トリエ

ンナーレ、福岡アジア美術トリエンナーレ、大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレなどが代表的です。

こうした国際美術展の形式に先鞭をつけたのは、一八九五年に開始されたヴェネツィア市国際美術展、現在のヴェネツィア・ビエンナーレです。そしてヴェネツィア・ビエンナーレという呼称もまた、実はヴェネツィア国際映画祭、音楽祭、舞踊祭、演劇祭、そして建築ビエンナーレを含めた、全部で六部門から成る複合体の総称です。美術に関してはヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展、*La Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d'arte* が正式名称ですが、ここでは日本での慣習にしたがって、ヴェネツィア・ビエンナーレという言葉によって、視覚美術部門を指すことにします。

二〇〇八年はヴェネツィア・ビエンナーレの裏の年、谷間の年でした。ヴェネツィア・ビエンナーレは一九一〇年から一九九〇年まで偶数年に開催されてきましたが、一九九五年に創設百周年を迎えるにあたって、一九九三年から再び奇数年に戻りました。

そして、国際美術展の増加傾向と非欧米圏への拡大はバンダラデシユ美術ビエンナーレやハバナ・ビエンナルの創設など一九八〇年代から顕著になりますが、後発の国際美術展はヴェネツィア・ビエンナーレが開催されない、偶数年に開催される傾向が見られます。したがって二〇〇八年は、一昨年や今年よりも国際美術展の数が非常に多い年だった、と言えます。

現在開催されている国際美術展の数は、二〇〇七年十一月に、国

立国際美術館で開催されたシンポジウムでの南條史生さんの報告によれば、「二〇〇〇から三〇〇〇ぐらいあると言われている」そうです。配布資料に掲載した、三十一件の国際美術展は、そのうちの主要なもので、国際美術展の情報サイト「ユニヴァーシズ・イン・ユニヴァース」の「ビエンナーレ・カレンダー」をもとに作成してあります。

昨年もまた、国際美術展が新たに創設されました。アジア・トライエニアル・マンチエスターや、ニューオーリンズで開始されたプロスペクトなどです。日本では、二〇一〇年から愛知でトリエンナーレ形式の芸術祭が新たに開始される予定で、昨年十月には関連シンポジウムが開催されました。

二 二〇〇八年に調査した国際美術展

私が調査したのは七つです。シドニー、光州、上海、シンガポール、横浜、マニフェスタ、釜山です。シドニーから横浜までの五つの国際美術展は「アートコンパス2008」という協力体制を構築し、合同記者発表などを行いました。また、九月にオーブニングが集中している光州から横浜までは、それぞれが少しずつ日程をずらすことによって、美術関係者が全体を一度のツアーで回れるように日程調整を行っています。

こうした試みは、二〇〇七年の「グランドツアー2007」に始まったもの、と考えられます。ヴェネツィア・ビエンナーレ、アート・

バーゼル、ドクメンタ、ミュンスター彫刻プロイエクテの三つの国際美術展と、一つのアート・フェアの連動企画です。その後、二〇〇七年の後半にはアテネ・ビエンナーレ、リヨン・ビエンナーレ、イスタンブール国際ビエンナーリの三つの国際美術展が「トレ・ビエン」という協力体制を形成しました。二〇〇八年は、アートコンパスのほかにも「三館互動」という名前で、上海ビエンナーレ、台北バイエニアル、広州トライエニアルが、やはり協力体制をとっています。こうした複数の国際美術展の協力体制についての考察が今後の課題になっていく、と思われます。

次に、先ほど挙げた七つの国際美術展について簡単に振り返ってみます。

シドニー・ビエンナーレは六月に開幕しました。開幕式に合わせて約一週間調査しています。

【スライド1】 主会場のニューサウスウェールズ州立美術館入口に展示された、マイケル・ラコウィッツの作品です。市内にあったアポリジニ施設が取り壊された際の廃材を使ってタトリンの《第三インターナショナル記念塔》を再現しています。黒と赤で上下に塗り分けられ中央に黄色い円を配した旗は、アポリジニの「国旗」に相当するものです。

【スライド2】 現代美術館MCAの正面は、サム・デュランのメッセージ・ボードで飾られていました。過去の有名な抗議運動のプラカードからの引用で、「白人の嘘からなる200年」、「白人優

位を終わらせよ」、「これが自由か?」、「私たちが望むものは私たちに聞け」といったメッセージが書かれています。

【スライド3】今回新しく会場に加わったコッカトー島です。かつて造船で栄えた島を再開発する試みで、国際美術展の開催の機会に斜陽産業の建物を文化施設として再生させる試みは、最近顕著に見られる傾向です。

光州ビエンナーレも、開幕に合わせて九月四日から三日間調査しています。

【スライド4】主会場のビエンナーレ展示館へ入って、一番いい場所に展示されていたケリー・ジェームズ・マーシャルの展示風景です。二〇〇七年のドクメンタ12でも注目されていた黒人作家です。

【スライド5】オープニングの記者会見の光景です。中央にいるのがオクウィ・エンウエゾーです。今回の光州ビエンナーレは、初めて韓国人以外の総合美術監督を選出しました。エンウエゾーはヨハネスブルグやドクメンタ、セビリーヤなどの美術監督も歴任しています。

【スライド6】殺齋^{ウイジユ}美術館は、水墨画などを描く地元作家、殺齋の記念館で、今回初めて会場に加えられました。殺齋が地元の人々を対象に、学校を作ってお茶などの文化的な指導を行っていた場所だという話でした。

【スライド7】開幕式の夜のパレードの様態です。「スプリング」

という企画で、九月開催なのに「春」と名づけられている理由は、パレードを開催した通りが一九八〇年五月の光州事件のデモの舞台だったからです。複数の美術家に参加し、それぞれがデザインした衣裳をつけて犠牲者の追悼デモンストレーションを行いました。写真は、マローン・グリフィスのデザインです。

上海ビエンナーレも、開幕から三日間調査しました。

【スライド8】展示会のテーマ「トランス・ローカル・モーション」に合わせて、上海美術館の前にチン・シーチャンの《急行列車》が置かれていました。

【スライド9】ユエ・ミンジュンの《極彩色恐竜》です。展示面積の点で大変優遇されていたと思います。

【スライド10】上海ビエンナーレの開幕と合わせて、アート・フェアも開催されました。「国際当代芸術展／SFコンテンポラリー」の会場、上海展覧会中心です。かつて中ソ友好を記念してソ連から送られた建物で、典型的なスターリン様式です。

【スライド11】アート・フェアに出品されていたチェン・ウエーリンの作品です。釜山ビエンナーレ2008にも招待されていました。

シンガポール・ビエンナーレは、開幕の翌日十二日から三日間調査しました。第一回展に引き続き、森美術館館長の南條史生さんが総合監督です。

【スライド12】主会場の、旧市庁舎に展示されていた、ジェイン・

リーの《生カンヴァス》という作品です。シンガポールの作家で、やはり非常にいい場所を与えられていました。

【スライド13】 同作品を、横から接近して撮影した写真です。

【スライド14】 坂茂の《コンテナアート・パヴィリオン》です。内部に作品が展示され、会場の一つとなっています。

【スライド15】 コンテナ内部に展示されていた、アンソニー・マッコールの《あなたと私の間》です。床面に投影される光の筋が刻々と変化します。

横浜トリエンナーレは、九月二十六日から三日間調査しました。

【スライド16】 今回新しく建てられた、新港ピアです。

【スライド17】 今回は、パフォーマンス系の作品に重点が置かれていました。日本郵船の海岸通倉庫に展示されていたヘルマン・ニッチュのインスタレーション風景です。

【スライド18】 ホルヘ・マキとエドガルド・ルドニツキーの作品会場となった、三溪園の旧東慶寺仏殿です。三溪園も今回初めて会場に含まれました。光州では殺齋美術館が、シドニーではオペラハウスや王立植物園が会場に含まれていましたが、こうした観光名所の組み込みも、よく見られる手法です。

マニフェスタ7については、会期後半の十月に四日間調査しました。イタリア北部の四都市で開催され、そのうち二都市は、かつてオーストリアやドイツ領だった名残りでドイツ語が通じ、町並みもオーストリアやドイツ風でした。マニフェスタは、毎回開催地を変

えるノマド型の国際美術展です。第五回展で、バスク地方の観光都市ドノステイアIIサン・セバスティアンを選定し、英語、バスク語、カステイリヤ語の三言語による、多言語性に焦点を当てていました。今回の展示によって、そうしたねらいは、一層うまく実現されていたと思います。

【スライド19】 ボルツァーノ、あるいはドイツ語で、ボーツェンと呼ばれる街の会場で、旧アルミ工場を利用している様子です。ロヴェレートでは、旧たばこ工場を会場に使用していました。

【スライド20】 フォルテツァ、あるいはフランツェンスフェステと呼ばれる街の会場です。かつて要塞として使用されていた石造りの建物内に音声による作品を響かせる、という趣向でした。作品ごとに英語、イタリア語、ドイツ語、それぞれの部屋が続いていました。

釜山ビエンナーレは、会期終盤の十月末から十一月にかけて、二日間調査しました。

【スライド21】 西尾康之の《クラッシュ！ セイラ・マス》です。会場入口に展示されていました。

【スライド22】 サラ・シユナットの《接続性》です。釜山ビエンナーレは、現代美術展と海の美術祭、彫刻展の三部門で構成されています。海の美術祭では、遊園地に隣接する使用されなくなった商業施設ミー・ワールドが会場として利用されていました。

以上、七つの国際美術展を紹介してきました。総合監督は誰が務めたか、テーマは何だったか、商業主義との結びつきや、観光産業への接近、展示構成上の力学など、国際美術展の周りには、これまでも、さまざまに議論されてきた問題がありますが、それらについては、補足する機会があれば、また触れることとして、以下では、このコロキウムのテーマに沿って、プロパガンダ、そして参加という視点で国際美術展を考えてみたいと思います。

三 プロパガンダの意味

まず、プロパガンダという言葉について確認しておきます。『オックスフォード英語辞典OED』によれば、この言葉は一六二二年にローマ教皇グレゴリウス十五世が設立した、布教聖省 *Congregatio de propaganda fide* という近代ラテン語に由来することがわかります。

また、ニューヨークで一九九六年に刊行された『グロヴ美術事典』によれば、プロパガンダは「最大限に解釈された場合あらゆる美術がこれに該当する、と考えられ、また、一般的には近代の全体主義国家による戦略的な美術の使用を指すもの」とされています。

そこで私は、プロパガンダというカタカナ言葉を、布教、宣伝、煽動、という言葉に置き換えて考えたいと思います。そして、近代におけるプロパガンダについては、戦意昂揚と国威発揚という言葉

に置き換えます。かつて、国際美術展は、例えば、第二次大戦中のヴェネツィア・ビエンナーレには、戦意高揚という側面が確かに見られましたし、また、冷戦期には国威発揚という性格が顕著でした。そして、冷戦以後という括りの中で、現在の国際美術展についてはどのように考えることができるでしょうか。

四 「日本における国際美術展について」報告書

『国際交流基金30年のあゆみ』（国際交流基金、二〇〇六年）には、一九九七年に、国際美術協議会によって提出された報告書「日本における国際美術展について」が掲載されています（三六六・三六七頁）。

同報告書は「1. はじめに」から「5. 日本における国際美術展」まで五つの項目に分かれています。そして最後の一文に、「横浜市が候補地として有力である」と述べられていることから、この報告書が、二〇〇一年に開始された横浜トリエンナーレの開催へとつながった、ということが読み取られます。

そしてこの報告書を丁寧に読んでいくと、国際美術協議会が国際美術展をどのようなものとして想定していたかを読み取ることができると思います。それが適切に要約されている箇所は、「4. 市民との相互交流の場」の最初の段落の一番最後に見られる「世界に向けて文化的で効果的なメッセージを継続的に発信していく源」であ

ると考えられます。

この報告書全体の趣旨は、「日本は経済大国だが『顔』が見えない国だ、という批判がある。経済力に見合う文化的責任を果たすには、大規模な国際美術展を開催するべきだ」というものです。文化的プレゼンスを構築するための戦略として、国際美術展が位置づけられています。

日本の文化的プレゼンスを世界に向けて発信することが国際美術展に期待されていました。このことは、国際美術協会が想定していた国際美術展のプロパガンダ性と呼ぶことができるのではないのでしょうか。それは、冷戦期に引き続き国威発揚と呼べるものだったと思います。

五 国際美術展のプロパガンダ性

ところで、この「国威発揚」という言葉は便利な言葉で、国部分を県や市町村に入れ替えることで、例えば「県威発揚」や「市威発揚」、「町威発揚」、「村威発揚」という言葉に変換して、意図するところを人に伝えることができるようです。私がネット上で確認した限りでは、県威発揚や町威発揚といった使用例がありました。

そこで、私たちが「市威発揚」という言葉を採用するならば、国際美術展に期待されている役割のいくらかが新たに説明可能になると思います。このことは明確に裏づける資料がありませんが、例えば

光州ビエンナーレに対して釜山ビエンナーレの関係者が対抗意識のよくなものをもってしている、ということ、耳にすることがあります。国際美術展は、国だけでなく地方自治体の予算も支出されていますから、県や市などの威信をかけた取り組みである、という側面を指摘することは可能です。

そして、こうした組み替えをさらに進めて国威発揚の「国」の部分に「民」を置いてみると、どのような国際美術展像が浮かび上がってくるでしょうか。国際美術協会による報告書には、「市民参加」が唱われていました。四番目の項目は、そのタイトルからして「市民との相互交流の場」でした。また、最後の一文にも「市民参加、市民との交流を図るため」という文言が見られます。

国や市の文化的プレゼンスが世界へ向けて発信されるとき、そこに参加している市民の文化的プレゼンスも同時に世界に発信されている、と言えるでしょうか。この問いに対する答えは、イエスでもありノーでもある、と私は考えます。例えば、横浜市という存在を横浜市民によって構成される集団、と考えるなら、その答えは自動的にイエスになります。しかし、横浜市という言葉によって行政機関をイメージするならば、その場合は横浜トリエンナーレに対する市民の参加の度合いにかかっている、と判断を先送りにせざるを得なくなります。そして、通常、ポスターやちらしなどで目にする横浜トリエンナーレの組織委員会の欄に記載されている「横浜市」という文字によって私たちがイメージするのは、行政機関としての横浜

市であるはずなのです。

ここで、国の事業に対する国民の参加の度合いや、市の事業に対する市民の参加の度合いを計る際に、国際美術展のプロパガンダ性の第二の側面が浮かび上がってくる、と私は考えます。すなわち、現代美術を市民に布教する、という意味でのプロパガンダ性です。現代美術が、布教されることを必要とする特殊な領域であることは言を俟たない、と私は考えます。『現代美術入門』といった書籍が、現在も書店に並んでいるのが何よりの証拠です。

国際美術展は、国威発揚や市威発揚の場であると同時に、現代美術の布教の手段であると言えます。この場合、布教という言葉は宗教としての現代美術の布教という意味ではなく、思想としての現代美術の布教という意味で私は考えています。私は、現代美術を宗教のようなものとは考えません。つまり、誤解のないようにあえて言うならば「国際美術展は現代美術教のプロパガンダである」という表現とは、一線を画したいと考えています。そして、国威発揚や市威発揚の側面には文化的な宣伝活動であるという観点から理解を示し、思想としての現代美術の布教という側面には、積極的な価値が見い出せる、というのが私の意見です。ただしそれには、どのような現代美術であるかによる、という条件が付きまします。

六 二つの「現代美術」

現代美術という言葉は、二通りの意味に解釈することができます。『現代美術入門』といった場合の「現代美術」と、いま一つは文字通り「現代の美術」です。現代の美術は「同時代の美術」、あるいは「私たちが生きている時代の美術」という意味ですから、最大限に解釈した場合、やはりすべての美術が含まれます。極端な例を挙げれば、パリのルーヴル美術館に飾られている「ミロのヴィーナス」もレオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》も、現代の美術です。ルーヴル美術館といった制度や、芸術の都パリといった都市イメージ、そして何より、テレビ番組や数々の書籍を通じて重層的な関係を私たちが結んでいる、現代的な存在なのです。

「現代の美術」という観点から、私は二〇〇七年に開催された第一回神戸ビエンナーレに生け花や書道が含まれていたことは、国際美術展の趨勢に対する一つの批評性を示している、と考えています。いわゆる現代美術の批評言説は、伝統美術や民族美術という括りによって非欧米圏における同時代の美術を抑圧してきました。こうした欧米中心主義の現代美術のあり方を単に現代美術と呼ぶことを止めて、代わりにオフィシャルな現代美術という意味を込めて「公定現代美術」と呼ぶことにしてはどうでしょうか。「公定歩合」という場合の、公に定めるという字を書く「公定」です。一九八〇年代以降、国際美術展の開催が非欧米圏へと広がったことは、一方でこうした公定現代美術の浸透を加速化しました。しかし同時に、国際美術展こそが非欧米圏の作家の活躍の機会を提供した、ということ

も事実です。先の楠見先生のご発表にあった、蔡国強の作品が最も多くの観客の目に触れたのは、やはりヴェネツィア・ビエンナーレだったと言えらると思います。

国際美術展における現代美術は、公定現代美術から「現代の美術」へと着実に歩みを進めているという希望をもって、私は眺めています。オーストラリアのプリズベンで開催されているアジア太平洋現代美術トライエニアルは、一九九三年の創設時から脱欧米中心主義を標榜して、いわゆる伝統美術や民族美術を積極的に組み込んできました。もちろん、先の生け花や書道のような伝統的なジャンルが、そのまま国際美術展の場にふさわしいと考えているわけではありません。ここでは、伝統の墨守と伝統の探究が区別されてよいと思います。一九九〇年代のマルチカルチュラルイズムの問題は、伝統のゲッター化でした。伝統のある時期に完成されたものとして固定化してしまう傾向です。それぞれの地域に固有の美術様式を主張し合うことは、文化における原理主義や不寛容性につながって、国際美術展の国際性、開かれた立場を疎外する、という議論です。こうした懸念に対しては、私はハワイ語の「ハパ」という言葉が肯定的な可能性を示唆している、と考えます。ハパは「アジア系のオリジンを持つ」という意味です。従来使われていたハーフという言葉が「半人前」というイメージを喚起していたのに対し、アジア系の出自を持つことを文化的な強みとして、肯定的に語る意識が感じられます。ハパに限らず、何らかの非欧米圏の出自を持つ作家が、九〇年代のマル

チカルチュラルイズムの流れの中から登場して、二〇〇〇年代には傑出した存在に成長した例を、私たちはすでにくつも見てきました。蔡国強のほかにも、シリル・ネシャットやジミー・ダーラムの名が挙げられます。したがって、私が考えている狭い意味での「現代の美術」は、脱領域化されつつある公定現代美術である、と言えます。

また二〇〇七年には、カナダでインディジェネス・ビエンナーレの可能性を探るシンポジウムが開催されました。インディジェネスとは「その場所で生み出された」という意味ですが、インディジェネス・アートという言葉は、これまで民族美術や先住民芸術と日本語訳されてきました。しかし、定訳と呼べるものは未だ存在しない、という話も聞いていますので、私は「地産地消」という言葉で、近年人口に膾炙した「地産」という言葉をインディジェネスの訳語に充てることはできないか、と考えています。

地産美術という造語には、まだ奇妙な響きがありますが、横浜トリエンナーレが三溪園を会場にしたり、光州ビエンナーレが光州事件の記憶を主題化していることなどを見るにつけ、国際美術展における、その土地独自の美術の可能性の探究は今後一層強まる、と思われまふ。また、かつての公定現代美術についても普遍的なるものとしての位置づけが虚構であった、という認識が徐々に浸透してくれば、ヨーロッパあるいはアメリカ合衆国それぞれにおける地産性、という見方が可能になる、と考えています。

七 参加美術の時代

最後に、「参加」という概念について、受動的参加と主体的参加という区別を立てて、論じてみたいと思います。国際美術協議会の報告書で想定されている参加を、私は受動的参加と考えます。先ほど、国威発揚の国の部分を民に変える思考実験をしましたが、民威発揚には、私は自ずから限界がある、と考えています。報告書の「5. 日本における国際美術展」の三つ目の文章に「官民挙げての協力が必要である」との文言が見える通り、民という言葉は官の対概念として使用されます。小学館の『日本国語大辞典第二版』を引くと、「治められるもの。官位などのない人。一般の人。たみ」という語釈がなされています。ボランティア、という言葉の本来の意味は「自発性」ですが、自発的な活動が官によって疎外されているのが美術館活動や国際美術展における現実ではないでしょうか。

私は、官と民とを区別しない「人」という言葉で、考える必要があると思います。天地人の、人です。国際美術展の開催や、そこに展示されている現代美術によって私たちが感動したり学んだりすることは、「人としてどう生きるか」といことに尽きると思います。それは、主催者側と観客とを区別するものではないはずです。そうした立場を離れて一個人として国際美術展と対峙するとき、私は本来の意味での主体的参加の地平が拓かれる、と考えます。

私は、ガザ地区に空爆を加えるイスラエル軍の報道に接して、人

として怒りを覚えますが、そうした感情に形を与えてくれるものがあれば、これを表現様式に関わらず、現代の美術と呼びたい、と思います。そして、地元、山口のちようちん祭りでの無数に続くろうそくの火を眺めるときもまた、そこに作者の観念が成立していなくとも、人として存在することの充足感を覚えて、現代の美術と呼びたくなるのです。

本稿は、日本学術振興会平成二十一―二十二年度科学研究費補助金（基盤研究B）「プロパガンダと芸術―「冷戦期／冷戦後」の（芸術）の変容」（研究代表者＝長田謙一（首都大学東京教授）、課題番号20320033）による研究成果の一部である。