

不動：金沢21世紀美術館は開館3年目を迎えました。準備室時代、開館、そして現在まで、建畠先生には、当館の展覧会活動、そしてコレクション収集活動を間近でご批評いただいて参りました。今日は改めて建畠先生に、20世紀から今世紀、そして現在に至る現代美術と美術館の状況に関してのお話を伺いたいと思います。

インタビューの目的は、文化的、歴史的に固有の状況をかかえつつこの日本において、世界の現代美術を対象とするローカルな美術館としての使命について考えてゆく契機をいただくことにあります。そこで、3つの項目を設定させていただきました。

第一に「現代美術の現況」、第二に「美術館の現況」、第三に「救済」について：美術と美術館の未来」。これら3項目を念頭に、今、建畠先生の眼に映る20世紀から現在に至るまでの制度としての美術及び美術館の有り様、さらに美術及び美術館の存在意義として建畠先生が提唱しておられる「救済」という概念についてのお考えをお聞かせください。もちろん3つの項目は互いに複合的にリンクするものですし、自由にお話しただくなかで、それぞれの問題を総体として浮き彫りにしていただければと思います。

ジャンルの制度化に向かう現代美術

建畠：最近、日本ではアートという言葉を使い、あまり現代美術という言葉は使われない。ジャンルというものを幅広くとらえようとか、ジャンル自体の垣根はもはや無意味だとか、そのような考え方がアートという言葉を使うようになった一つの理由にあるのでしょうか。

ただ僕の実感としては、全く事実は逆で、現代美術というものは多くの人々が思っているのとは逆にますます制度的になり、固定化してきていると思います。例えば20世紀前半の前衛をみるとシュールやダダは実際にジャンルを超えた運動だったし、戦後でもフルクサスや日本の実験工房などではミュージシャン

やダンサーや演劇人、あるいは詩人が美術家と交流して一つの方法論とかイズムを構築する、コラボレーションするということが多かった。だけど、最近は殆ど無くなっていると思うのです。現代美術だけではなく、他のジャンルでもむしろ分断されてきていると思う。それはここ10–20年くらいの話ですが、現在も依然として矛盾した状況が同時に進行しているという気がします。

不動：それは、日本の状況のことですね。

建畠：そうです。もちろんジャンルとはそう簡単に解体されるものではなく、非常に強い規範をもっているわけで、一旦終わったと言ってもまた復権してくるものです。例えば、「絵画は終わった」と何度も言われている。デュシャンのときもそうだったし、戦後も言われてきた。今も映像表現などが進行して、絵画は終わった、または絵画はいずれ滅びると言われるけれど、考えてみればここ10数年ぐらいはむしろ絵画の時代だったと僕は思います。日本でも最近絵画は大きく復権してきているし、特に日本画はブームになっています。海外（欧米）でもこの10年の主要な動向は絵画だった。タブローや日本画の復権に見られるように非常に強い規範力、復権力をジャンル自体がもっている。ジャンルとはそう簡単に解体するものではないし、現代美術という大枠の規範もかなり強固にあり、アートという言葉で一般化できないような状況がむしろ強まっているのではないのでしょうか。それは人間の表現の本質からくるところの規範であるのと同時に、制度的に維持されているものでもある。一方では、もはやジャンルが制度化される時代ではないんだというような幻想もある。現在は、その両方が合わさっている非常に矛盾した、或は不思議な並列状態にあります。

制度という点に目をつけると、美術館もすごい勢いで細分化されている。例えば一昔前、総合文化会館という、演劇もクラシックコンサートもダンスもやる、横にはギャラリーや美術館もある、というような施設が各

地にできましたね。多目的です。多目的は無目的といわれますが、それに対する反省があって、以降、近代美術館、現代美術館、写真館、陶芸館、版画館などの専門分化が進行してきた。美術だけのことではなく、劇場ではオペラ劇場、文楽劇場、コンサートホールも、室内楽専用ホールやシンフォニーホールというように同様の傾向が見られます。細分化した専門に即して展覧会を考えると、優れた音響施設に準じた活動を行うという点で、ますますジャンルは分かれ、互いの交流がなくなっている。ひとつのジャンルを抱え込んで、閉塞状況をつくり出してしまった感がある。これは非常に大きな問題だと思います。

「ポストモダン」の風化と死語の誕生

建畠：また、いわゆる「ポストモダン」という言葉が建築では60年代末から70年代によく使われました。「ポストモダン」とはモダンとの関係において初めて成立する言葉です。あくまでもモダンと対概念であるので、僕は「ポストモダン」は典型的なモダンの一面だと言ってきましたが、しかし80年代には美術でもしばしば「ポストモダン」に迎合するようなかたちでモダンの終わりが言われていた。だけど、今は「ポストモダン」という言葉はあまり使わない。それに伴って、例えば「ヴァーチャル・リアリティ」、「インタラクティブ・アート」といったいろんな言葉が死語になりつつあります。時代遅れというばかりではなく「アジア」、「ジェンダー」とか「サブカルチャー」というような、かつて一種のカウンター的な意味をもっていた言葉自体がメジャーになったか一般化された故に死語になっていった。「ポストモダン」と同時に登場したような言葉が意味を持たなくなってしまったり、あまりにも普遍的になってしまったが故に消滅してしまった、そういう「ポストモダンの風化」と呼べるようなことが21世紀には進行している気がします。

国立国際美術館が開館30周年を迎えて、まず戦

「美術館—緩慢なる市民革命の場」

建畠 哲インタビュー

聞き手：不動美里（金沢21世紀美術館チーフ・キュレーター）

後の30年を「野生の近代」というかたちで紹介するシンポジウムを開催しました。今年はその後の30年をテーマにしようと思っています。ただ、「野生の近代」では具体とか、もの派とか、5つのトピックを立てて編年的に構成できたと、国際美術館が出来てからの30年は編年的に考察するのは難しいのです。錯綜した状況が進行していて、捉えることが難しい。だからこそ僕は死語に注目していて、この30年何が死語になったのかを取り上げて「死語のレッスン」をしようと考えているのです。ある時代の文化を捉えるためには、僕にとって死語というのは重要なキーワードです。そう捉えて見ると21世紀のアートないし現代美術の状況がよくわかる。まだそれらは「死語の誕生」の最中で、完全に死語になったわけではないですが、死語になりつつあるという点で、問題の位相が違ってきかかっているところですよ。

「美術館」もそういう意味での死語でしょう。美術館が圧倒的に君臨した、君臨しそうにみえたことがほんのわずかな時期あったけど、それはたちどころに解体して、いつしか冬の時代を迎え、今は「美術館は終わった」と言われているわけです。「美術館の時代」以降の十数年は「国際展の時代」に移ってきた。昔からあったドクメンタとかヴェネチアビエンナーレ、新しくできた光州ビエンナーレ、横浜トリエンナーレ、林立するそれらは強い求心力をもって君臨してきた。だけど「国際展」もすぐまた飽和状態になって死語になりつつあります。

死語のレッスン

不動：死語になった「美術館」とは、日本の特に80年代、各地に近代美術館が乱立し、デパートのミュージアム等も活況を呈し、多くの人々が幻想を抱いた美術館、そういう「美術館」は終わったという意味ですね。

建畠：そう。先ほど「死語のレッスン」と言いましたが、

「美術館」は最も重要な死語で、美術館はとっくに死んだといえはその通りかもしれませんが、だからこそ我々は本来の美術館の可能性を探求しはじめなければならない。

みんなが美術館に期待し、学芸員を募集すると百倍、二百倍の倍率になってしまうような時代は終わり、こんな施設は存続させるべきかどうかと問われている時代だからこそ、美術館の本質的な力が試されていると思う。いずれ、美術館は必要なくなる時代がくるのかもしれない。ただ、それは近い将来ではない。今なお、いや今だからこそ非常に重要な問題を抱えていると思う。だから僕は、逆説的に「美術館は死んだ、これからは美術館の時代だ」と言うのです。

国際美術館は、最初は「国立現代美術館」にしようという話があったのです。準備室にいた僕は、国立現代美術館いいんじゃないの、と思ったんですよ。ところが、現代美術というのは価値が定まっていなもののだから、まだ海のものか山の物かわからないときに国家が価値判断を下して、これは良い、これは悪いといってコレクションするのは危険だ、そういう公的権力はある程度価値が定まった時に発動されるべきだという委員の意見があり、最終的には国立国際美術館になった。わけのわからない名前になりました。英訳しようがない。国際美術館は、National Museum of Art, Osaka という表記で、国際という言葉がないのです。ですが、今思うと現代美術という名がつけられなくて良かったのかもしれない。なぜなら、厳然と時代やジャンルに分けてしまうことは、ある意味、美術館の可能性を縛ってしまうのではないかとと思われるからです。

グレイゾーンのサイエンス

建畠：これほどジャンルが細分化され、分断されてしまったことはこれまでないですよ。そこになんとか風穴を開けていきたい。状況をもう一度、融合的な状況

に向ける方法はないかという道を模索してみようということです。それは「はい、用意しましたから融合して、コラボレーションして」ということではない。やはり分断化細分化されたことには、それなりの理由があったわけです。その方がより充実した活動ができるということもあったらうし、そもそもジャンルというものはそう簡単に総合されるものではない。社会制度的な問題であると同時に、我々の人間存在の本質から来ているから。例えば大脳生理学的な機能でも、言語中枢と視覚中枢と音響中枢は違うのだから。一施設が融合化を目指して、それを理念的に混ぜ合わせようとしても、表現者がそう簡単に融合したアートをつくれるわけではない。非常に難しい問題だけれども、抜本的根源的に総合芸術交流センターをつくるということではなく、美術館のできる範囲のなかでできるだけ複合的に捉えていこうということです。

また同時に、一見裏腹な言い方になりますが、美術館とは基本的には美術館としての本質を変えるべきではないとも思っています。やはり美術館は美術作品をコレクションし、展示する場所としての軸線を貫いていくものだ。抜本的根源的にジャンルというものを解体した施設をつくろうとすると、そういう施設こそ一番早く消費され、古くなってしまいます。これまでメディア複合施設というか、ジャンルの規範を逃れた施設ができ、また大学の学部でも80年代以降は新しいコースがたくさんできましたが、それらは皮肉なことにオープンした時がすでにピークで、次第に古くなって衰弱していく。抜本的根源的にあたらしい体制を考え新しい施設をつくることは逆に将来的な発展の余地を奪うことです。

僕は美術館をいろんなかたちで融合的な出来事が起こる場所にしたいと思っていますが、それは8割の軸線は維持した上で、あとの2割の部分の部分をいつも流動的に、ある意味で融通無碍なものを強制的に施設に組み込むということです。あくまでも展覧会やコレクションという軸線を貫きながら、その周辺の部

分にうまく組み込んでいく。つまりグレーゾーンを美術館につくりだすということですが、ただしその方法論はグレーではなく、明確にしておきたいと思っている。あいまいさの意義を自覚的に取り入れ得るための方法論。それを僕は「グレーゾーンのサイエンス」と言っています。1割や2割の流動的な部分が、システムとして維持されることによって、ある段階で徐々に全体に及び、少しずつ浸透して全体が変身していく、展開していくことがあるかもしれない。そういう意味でのフレキシビリティということをシステム化するべきだと思っています。それは美術館を魅力的な施設にするためでもあるのと同時に、新しいクロスオーバーだとか、コラボレーションの可能性にもつながっていくはずです。

美術館の使命と超絶技巧

建畠：何故そこまでして我々は現代美術、現代アートを社会に普及させたいのか。金沢21世紀美術館も、国立国際美術館も、殆どは税金によって運営されています。当然、公的美術館として我々は納税者に対してその成果を還元するという義務がある。でもなぜ現代美術というあまり親しまれていない、孤立していると言えなくもないものを一般に普及しなければならないのか。それは美術館にとって必要なことで、アートにとってではない。アートは必ずしも大衆の支持を必要とはしていません。かつて詩人の吉田一穂は、私には七人の読者がいればいいと言い切りました。今も彼の読者はわずかなものですが、それでもこの詩人は日本近代詩の中での屹立した存在であるに違いない。だけど美術館は、少なくとも税金で運営されている美術館は七人の観客が見てくれたらそれでいいとは言えない。現代美術を市民社会に普及することは美術館の一義的な使命なのです。

アーティストはいかに孤立しても芸術の真実を探求して行くというのは近代がつくり出した神話に過ぎないのであって、芸術は本来、幅広く享受されるべき

ものだという意見もありうるでしょう。そうであるなら美術館の使命と芸術の本質は幸せに合致するわけですが、現実にはそれほど都合良くは行かない。美術館人は一方では自らが“七人の観客”となって、芸術を擁護しなければならぬ場合もあるのではないかな。

美術館は市民に奉仕するためにあるのか、それとも芸術を擁護するためにあるのか。難しい問題ですが、私はそれを二者択一的に捉えるべきではないと考えています。美術館の存在意義に対する信念を見失わない限りにおいて、美術館は、ある意味でのダブルスタンダードを採用することに対してポジティブであっていいのではないのでしょうか。優れた芸術は常に私達に快いものとは限らず、時にある種の批評の毒をはらんでいる場合もあります。日常的な社会の安寧な秩序を脅かすようなところもある。美術館における両面作戦の必要性はそこにあるのです。

過去において極めて優れた芸術というものは、その当時は孤立していたとしても、後には必ず大衆的な支持基盤を獲得しているんですね。これは信頼するに足る事実です。だから我々が現代美術に真剣に取り組んでいけば、必ず多くの人達にとっても理解されるものと成っていくはずです。例えばゴッホにしても、同時代の人達にとっては危険なものだったわけですね。彼の美意識あるいはモラルは、当時の人達には受け入れがたいものがあつた。僕が思うに当時の人々がゴッホを無視したり遠ざけたのは、ゴッホの本質に気がついていなかったからではなく、むしろ非常に危険なものだということに無意識的に気がついてたからだと思います。だから遠ざけた。ただ、ゴッホが批判した大衆的なモラルだとかゴッホ自身のモラルは当時のモラルであって、今の我々のそれとは違っている。だから現在の我々は安心してゴッホを認められる。後に古典として評価される作品は、その当時において優れて同代的なものなんですよ。同時代に受入れられるかどうかは別として、同時代に正しく対峙している。だから同時代のもっとも痛いところを批判したりするわけです。

それは我々の同時代についても同様にいえることで、人々が現代美術に理解を示さないというのは、単に無知などという話ではない。芸術家の感受性が時代を先行して、理解が遅れてついてくるという場合も確かにあるだろうけど、やはり大衆は危険なものであることを本能的に察知して、その本質に気がついていと思う。

ところが我々は、現代美術を扱い、それを多くの人に享受してもらいたいと思うから、わかりやすく伝えるために危険な点は話さず、本質を迂回してしまいがちです。でも僕はそこを避けて通るべきでないと思うのです。アーティストの新しい美意識や彼のもっていた信条を避けて、心地良い点だけを示すわけにはいかない。それはジレンマだけど、でもオール・オア・ナッシングと考えるべきではありません。現代美術の本質を踏まえた上で、それを極力我々の社会に親しみやすいかたちで還元していくための「超絶技巧」はあり得ると思う。限界はあるけど、そのなかで最大限の努力をしていこうというのが僕の立場です。そういう意味では美術館という場所は、我々にとって最もスリリングな施設であり、現代美術を普及させるということは最もスリリングな課題であって、だからこそ我々専門職の能力が問われている。ただ、一方では現代美術というものは必ずしも大衆に理解されるとは限らない、あるいは大衆社会にとって危険なものでもある、ということを冷めた目で見ておかないといけない。

「救済」と相対的多文化主義の館

不動：ここで改めて、「モダニズムの一典型としての“ポストモダン”」というお考えについて詳しくお話してください。

建畠：大きな物語は終わった、とよく言います。その背景にあるのは、今は過渡期であり、時代を一新するようなことが起きているという心情傾向です。こ

れは非常にモダンなことなのです。産業革命、市民革命、世界戦争、恐慌、戦後の混乱、高度成長、高度成長の終焉とバブルの崩壊、常に「激動の現代」だった。そしてその後も「激動の現代」なんですよ。僕は「大きな物語が終わった、という大きな物語だ」と言っている。大きな物語は生きてるんです。モダンのパラダイムはいまだに変わってない。新しいことが起きてるといふ心情傾向から我々は逃れられない。新しいものに価値を求めずにはられない。このような我々の心情傾向は、ある意味で病的なものだと思います。

基本的には、モダンは分裂の時代なのです。合理主義的な、普遍的な論理というものへの信仰が生まれた時には不可避免的に、文化的な固有性との間に軋轢が生じるのです。モダニズムは、日本も、アジアも、発祥の地のフランスですら文化的に引き裂いた。引き裂かれ方はそれぞれがもつ文化的伝統や風土によって違ってはいたけれど、ただ、ある文化が分裂を余儀なくされたという意味ではモダンという時代に共通している。そういう意味で病的な時代です。ある宗教信条なり絶対権力なりによって、ひとつの社会が総合的な、アートも宗教も科学もモラルも一体化したような価値観で覆われた時代はある意味で幸せだったかもしれないけど、今はそのような総合性を失ってしまっています。こういう時代はまだ続くのではないかと思います。それは悲劇的な時代だし、病んだ時代で、やはり人々は「救済」を求めている。美術館はそこでひとつのささやかな融合の館として機能するのではないかと、市民社会のモラルやアートというものを限界範囲の中で馴染ませていく役割を成しているのではないと思う。変な言い方だけど不寛容な思想や戦争に対する抑止力はあるだろうと。

不動: モダニズムがもたらした大量殺戮としての戦争。

建畠: そうです。モダンというものは酷いと思います。

良いこともあったけど人類史上もっとも多く殺戮を繰り返してきた悲惨な時代とも言える。戦争はいろんなことで起きましたが、冷戦構造の崩壊以降でいえば、宗教的、民族的、言語的、文化的などの原理主義が台頭してきた。大袈裟に言えば、そうした排他主義を抑止するような、柔軟なコミュニケーションの場所を美術館は維持していけるのではないかと思います。ささやかだけれど少なくともそのような不寛容な思想に対する抑止力として機能してくる。

多文化主義とは我々にとって大変重要な思想だし、美術館は基本的には多文化主義の立場にあらねばならない。だけど多文化主義の、文化は別個の異なった原理によって営まれたもので、それぞれを対等なものとして重んじなければならないというその姿勢は、逆に言う和他者の文化を自分の文化の文脈で理解してはいけないという非常に偏狭な思想を招いてしまうこともある。

ピカソはキュビズムを興す時にアフリカの部族芸術からインスピレーションを受けた。フランスはアフリカに植民地をもっていたから、それは文化的な搾取の結果ともいえるわけです。ピカソ本人はそのマスクがどこの部族のものであるか、宗教祭祀につかわれるものか、日常的なものなのか、装飾品だったのかそんな文脈はたぶん知らずに、コレ面白いとバクったわけですよ。だが、あえて挑発的に僕はそれが理解だといいたいのです。もちろん他者の文化をその本来の文脈に即して理解しようと努力することは重要です。しかし、だからといってそれ以外の理解の道を排除しきっていいということにはならない。もし、努力が実らなければ、そこには了解不能の絶対的な他者が存在してしまい、最後は絶望が生まれてしまう。フェアな思想だったはずのものが結果的に、宗教的、民族的、言語的な不寛容に結びついてしまう。その点が非常に危険なのです。例えば僕が李朝の青磁白磁を美しいと思うのは、それらが王侯貴族のものだったのか、何だったのか知らずに素晴らしいねと言っているわけで、自分の趣味で

す。朝鮮半島の人達は日本の浮世絵を見て高級な絵画だったのか庶民のイラストレーションだったのか知らないままに見てるんです。だけれど少なくとも同じ物をみて、触れて、異なる二つの文化が喜びを分かち合える。アートはそういう力をもっている。それがコミュニケーションですよ。皆が一体化しているならコミュニケーションの努力はいらない。僕はそのようなアートの持つコミュニケーションの力に賭けていきたいとは思いますが、多文化主義とは相対的な話であって、絶対的な多文化主義に陥ってはいけないと思っています。そういう意味で、美術館は相対的多文化主義の館であるべきということですね。

緩慢なる市民革命の場

不動: では、今まさにモダニズムの受容の途上にあるこの日本の特殊な文化的状況のなかで、「美術館」なるもののミッションをどのようにお考えでしょうか。

建畠: 美術館は近代の市民社会の申し子ですから、市民社会に支えられなければ存続しえないものです。ところが日本には市民革命がなかった。明治維新は議会政治や近代主義の生成と同時に絶対王政の確立でもあったと言われます。戦後の民主主義は明らかに敗北の結果として占領軍から与えられた民主化なのです。自分たちの手で市民革命として近代主義を勝ち取って市民社会を成したという歴史をもっていない。日本は市民革命なく市民社会が生成してしまった。だから僕は、生意気に聞こえるかもしれませんが、美術館とは「緩慢なる市民革命の場」として市民意識を涵養していくものだと思っている。本来なら市民革命があって美術館が建つんだけど、やむをえません。美術館は市民社会がないと維持されないものです。美術館が生き残るためにも、というところ姑息に聞こえるかも知れないけど、市民意識を引きだしていくということは日本においても必要だと思う。

不動: アートについても同じことが言えますね。

建畠: アートは、同時代の最も本質的なものに対する批評性を秘めている。そういうものがあることによって我々は理性を取り戻すのです。ゴッホやマシュー・パーニーにしてもそうかもね。基本的にアーティストとは社会のなかの他者だと思うんですね。社会は、他者を隔離してはいけないんですよ。例えば身体障害者だとか老人だとか子どもとか外国人とか。そういう人々が共にいる社会とは、単一民族、単一文化の国家よりは正常なんです。我々は周囲に他者がいることを確認することによって理性を取り戻すのです。そこでアートは批評機能をもつ他者である役割を果たしていると思う。我々はそういうものと同時代的に共存していかないとけない。一定の割合でのことですが、美術館はアートという、我々にとっての根源的な他者の存続を維持する、ある意味の安全弁としても機能する。アートを楽しむとかそれによって人生を豊かにするということはもちろんあるけど、一方では批評の毒を孕んでいるものは我々の社会を寛容な社会として維持するために、我々の理性を取り戻すために、あるいは偏狭な原理主義をはびこらせないために必要だと思います。それが美術館の役割でもあるし美術館が擁護しているアートというものの役割でもある。美術館は非常に必要な役割を近代社会に対して担っているのではないかと思います。

不動: 先ほど、国立国際美術館の名称が「国立現代美術館」にならなくて結果的によかったとおっしゃいましたが、同時代の作品の価値判断の難しさという問題は常に付きまといっていると思います。現にコレクションを持たないことを選択する美術館もあるわけですが、建畠先生のおっしゃる「緩慢なる市民革命の場としての美術館」という位置づけには大変勇気づけられます。作品のコレクション活動、つまり同時代の多様な批評精神をコレクションしていくという作業がまさ

に有効だということになりますね。

建畠: そうです。我々には実際にニューヨーク近代美術館や東京国立近代美術館などへ行って恩恵に与っています。美術館の一貫した方針で、ポリシーをもって集積してきたものが我々にとっての大きな富になっている。そういったものを伝えていくことは次の世代に対する責任でもあり、我々に対して与えられた崇高な使命だと思うべきでしょう。非常に重要です。50年後、100年後にだんだん見えてくるような体系がある。東近美の常設展示室はそれなりの判断力に基づいてあるポリシーにもとづいて、体系が築かれたものだと思います。ポリシーがある美術館とない美術館では違ってくるもののなのです。美術館とは、同時代の社会だけに責任を持っているだけではなく、将来に対しても責任を持っている。我々の時代や、過去の文化遺産を将来の市民社会に伝えていく使命を持っているということ。

指定管理者制度は、展覧会などによって同時代に還元するという意味で、フローな部分には馴染むかも知れない。だけど未来の市民社会の責任に対して、つまりストックの部分に関しては馴染まないのではないかと思う。それは安定的、継続的な運営母体としての保証がない。たしかにアクチュアルな運営母体として有効に機能することにもなるのかもしれないけど、将来に対して責任を持っていくコレクションの作り方はできるのかな、ちゃんとキープされるのかなと思います。未来に対して責任を負っていく部分は継続的安定的運営母体が必要だと思います。

ひとつの堅固なるポリシーを継続的に維持していくことによって、ある体系を守り、次世代に伝えていくという持続性ですね。コレクションに関しては、現在では全く評価されてないものであっても、100年後、200年後には重要になってくることがある。限界はあるだろうけど、それを我々の目で見据えていくということも市民社会から託されている。将来の市民社会に

対しても責任をもつという役割は我々の崇高なる使命だと思います。その場合、やはり一貫性、継続性という点がブレてはいけません。

不動: 「美術館は緩慢なる市民革命の場である」とは、今回のインタビューに対する極めて大きな回答であると思います。革命の現場として機能するために何が重要なのか、またそれはいかなる革命なのか。美術館活動のあらゆる局面で私達が忘れてはならない論点をクローズアップしていただきました。ありがとうございました。

(記録: 酒井千穂 2007年2月16日、国立国際美術館にてインタビュー収録)

建畠 哲(たてはた あきら・国立国際美術館長)

国立国際美術館主任研究官、多摩美術大学教授を経て、2005年より現職。専門は近現代美術。1990、1993年のヴェネチア・ビエンナーレ日本コミッショナー、2001年の横浜トリエンナーレ・アーティスト・ディレクターなどを務める。2002-2003年コロンビア大学客員研究員。詩人としても活躍し、1991年に『余白のランナー』で歴程新鋭賞、2005年に『零度の犬』で高見順賞を受賞。

Themes of Discussion

FUDO (F): This marks the third year since the opening of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. From the planning stage to the opening until the present, you have offered us your opinions and ideas on things such as our exhibitions and assembling the collection at the museum. Today, I'd like to talk with you once again about contemporary art and the museum from the 20th and on into the current century.

The objective of the interview is to consider the opportunities and policies associated with the regional museum's mission to present contemporary art from around the world within the context of Japan, a country with a particular set of cultural and historical circumstances. To do this, I have come up with three categories of discussion.

1) The situation regarding contemporary art in the 21st century; 2) the situation facing the museum in the 21st century; and 3) the "rescue" or future of art and the museum. With these three basic themes in mind, I'd like to ask you about the state of art and the museum as a system as we have experienced it from the 20th century until today, and in addition, ask you to share your ideas concerning "rescue" in regard to the continued existence of art and the museum. All three of these topics are, of course, linked, and I hope that you will feel free to speak about them, so that we might better understand the general picture about each of them.

The Institutionalization of Contemporary Art and the Creation of Dead Words

The Systemization of Genres

TATEHATA (T): Recently in Japan, instead of using the term "fine art," people have come to simply use the word "art." The reason for this has to do with a more open approach to genre and the realization that genre boundaries are essentially meaningless.

In my own view, however, the truth is completely the reverse. Despite the way that many people view contemporary art, I believe it has become increasingly institutionalized and immobilized. For instance, when one considers the avant-garde of the early 20th century, Surrealism and Dada were actually movements that went far beyond the limits of genre, and after the war there were groups like Fluxus or Jikken Kobo, which created an -ism or methodology through an exchange between musicians, dancers, performers, and poets, and were largely collaborative in nature. Recently, however, this type of work has all but died out. Not only in contemporary art, but also in other genres, there seem to be greater divisions—at least in the last ten or twenty years. It seems to me that this contradictory situation is continuing at present.

F: You're speaking about the situation in Japan?

T: That's right. Of course, dismantling a genre isn't an easy thing to do. Genres are based on a very sturdy set of rules, and even after

being declared dead, they have a way of coming back to life. For example, painting has been declared "dead" time and time again. It happened once during Duchamp's day and then again after the war. Today, with the advances in video art forms, painting is again being declared dead or on the verge of dying, but when you think about it, you could make a strong case for the last ten years or so being an important era in painting. In Japan too, painting has gone through a great resurgence and Japanese-style painting in particular has enjoyed a kind of boom. In the West as well, the principal trends in art of the last ten years have been in painting. As we have seen with the resurgence of tableaux and Nihon-ga, the genre itself has very high standards and great resilience. A genre is not something that can be so easily dismantled, and the large framework of something like contemporary art is also quite robust, so much so that it even seems as if generalizations can't be made with the word "art" alone. These standards are both the result of the actual nature of human expression and the maintenance of a genre on a systematic level. There is also a mistaken notion that it is now possible for genres to become systems. Today, we have a situation in which two very contradictory or parallel states exist side-by-side.

Concerning the system, we see a great momentum toward segmentation in the museum world. For example, it wasn't very long ago that cultural complexes, in which theatre, classical music concerts, and dance were staged next to a gallery or museum space, were being built across the country. It was the age of the multi-purpose hall. But

"The Museum as the Site of a Quiet Revolution of the People"

An Interview with TATEHATA Akira

by FUDO Misato (chief curator at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

multi-purpose is also sometimes referred to as “no purpose,” and as people started to reflect on the situation, things started moving toward specialty museums for modern art, contemporary art, photography, ceramics, or prints. This is true not only in the art world, but in the performing arts, where you can see the emergence of opera houses, bunraku theatres, concert halls, and special halls for chamber music and symphonies. In terms of exhibitions based on narrow specialties, and work designed for halls with outstanding acoustics, genres seem to be becoming increasingly splintered to the point where interaction between them almost no longer exists. It seems to me that people are embracing one genre and trying to isolate it from everything else.

The Disintegration of Postmodernism and the Creation of Dead Words

T: The word “postmodernism” was often used in architecture during the 1960s and 70s. It was originally coined in reference to the relationship between the “postmodern” and the modern. I often say that “postmodernism” is one archetypal aspect of modernism, but in the 1980s, art began to cater more and more to “postmodernism,” and modernism began to be declared dead. But people don’t really use the word “postmodern” much anymore. And along with this, terms like “virtual reality” and “interactive art” are on the verge of becoming dead words. Not only are certain words becoming anachronistic, but words like “Asia,” “gender,” and “subculture,” which were once rather compartmentalized, have become commonplace, and as a result,

have died. The words which appeared around the same time as “postmodern” have also lost their meaning, and after becoming overly universal have faded away. I think this sort of “postmodern disintegration” is going to continue further in the 21st century.

In celebration of the National Museum of Art, Osaka’s 30th anniversary, we held a symposium in which we introduced the 30 years following the war as a period of “wild modernism.” This year we’re going to continue with the next 30-year period. The first event was structured chronologically around five topics, including things like Gutai and Mono-ha, but conceiving of the 30 years since the museum was opened chronologically is much more trying. During that period, things became increasingly confused and getting a firm grasp on them isn’t easy. That’s one of the reasons I am concentrating on dead words; I’ve actually been thinking about giving a “dead-word lesson” and talking about which words have perished over the last 30 years. To me, the concept of “dead words” is essential in trying to understand culture during a certain period. In this way, it’s possible to gain a good understanding not only of 21st century art, but also contemporary art. With these things, we’re still in the process of “giving birth to dead words,” and the words haven’t yet completely died out. I think the problem differs somewhat when the words are still dying out.

The word “museum” is itself a dead word. There was a very brief time when the museum looked as if it reigned or would reign absolutely, but in no time at all, things started to fall apart, and the museum entered a wintry period.

Now, people are pronouncing the museum “dead.” In the dozen or so years after the “museum period,” the focus shifted to a period of “international exhibitions.” Old events like Documenta and the Venice Biennale and newer ones like the Gwangju Biennale and the Yokohama Triennale began to sprout up in large numbers and with a unifying force, came to hold great sway. But it didn’t take long at all for “international exhibitions” to reach saturation point and this also became a dead word.

At the Point of a New Crossover

The Lesson of Dead Words

F: When you say the word “museum” is dead, do you mean that the “museum” that we associate with, in particular, the 1980s, when modern art museums began popping up all over the place, department-store museums began to boom, and people began to harbor illusions regarding museums, is over?

T: That’s right. When I use the phrase the “lesson of dead words,” I mean that “museum” is the most important dead word. As far as whether the museum is dead or not, it may well be, but if so, then it is incumbent upon us to explore new possibilities for the museum of the future. The age in which people anticipated a museum’s every move and appreciation rates for a curatorial position totaled 100 or 200 percent is over. And because it is now an age in which the very existence of such facilities is being questioned, it is truly a test of the essential power of the museum. Nevertheless, the day may come

when museums are no longer necessary. But I don't think that's going to happen any time soon. At present, though, museums are facing some very important problems. That's why I say, "The museum is dead; the age of the museum has just begun."

There was talk at the National Museum of Art, Osaka of changing the name to the "National Museum of Contemporary Art" at one point. As part of the planning committee, I thought this would be a good idea. But contemporary art is something that hasn't really been properly appraised yet, so before anyone is completely sure, the state makes an evaluation for us. It's a dangerous thing to assemble a collection on this basis, and one committee member suggested that this sort of public authority shouldn't be invoked until the value of a work was fairly well decided. So in the end we left the name as it was—a thoroughly meaningless one. Although in Japanese the name is actually the "International National Museum of Art," when the name is rendered in English, it is just called the National Museum of Art, Osaka. The word "international" is omitted. Thinking back on it now, it might have been for the best that we didn't use the term "contemporary art," because when one attempts to authoritatively divide things in terms of period and genre, the potential of a museum can be severely limited.

The Science of the Grey Zone

T: Artistic genres have never been segmented and subdivided to the extent that they are now. I'd like to do something to change the situation. I'd like to find a method that would lead us back to a more unified situation.

You can't just say, "Okay, we're all ready. Let's start unifying and collaborating." There are reasons for the segmentation and subdivision. In part, it tends to make artistic activities more fulfilling, and taking things that originally began as genres and simply trying to synthesize them isn't an easy thing to do. The divisions stem from social issues and at the same time are rooted in the very nature of human existence. For example, the physiological function of the cerebrum is different from the speech center, the visual center, or the hearing center. Even if it were possible for an institution to combine these things with the aim of integrating them into a single entity, it still wouldn't be easy for an artist to integrate them into a work of art. It's an extremely difficult problem, but rather than creating a radical, fundamental exchange center for art, I think museums should do all they can to deal with a multitude of things.

And at the same time, and this might seem like a contradiction at first, I also believe that the basic essence of the museum shouldn't be altered. As one might expect, the museum should function as a facility that collects works of art and displays them. If one tried to dismantle genres in a radical and fundamental way, that would consume the museum faster than anything else and lead to rapid aging. There were multimedia centers, facilities that challenged genre standards and even many university departments that started creating new kinds of courses in the 80s, but by the time all of these ventures were actually launched, the idea had already peaked, and aging rapidly, they quickly began to languish. Thinking up a new and fundamentally different

system and creating a facility for it conversely deprives the idea of space to development in the future.

Personally, I would like to make the museum a place where a variety of forms of integrated events could be held, but I think the way to go about this is to maintain 80 percent of the original function, and to constantly force the facility to become more fluid or you might say integrated, the other 20 percent of the time. In other words, this would mean always ensuring that exhibitions and collections continued, and deftly adding to the remaining space. In that sense, the museum would exist in a kind of "grey zone," but the methodology wouldn't be grey, it would be clear and distinct. The methodology would function to subjectively adopt what was significant about the ambiguity. This is what I call the "science of the grey zone." By maintaining 10 or 20 percent of the system as a fluid element, at a certain point, this part affects the whole and little by little, as the system is permeated, the entire thing changes, which might then result in a new development of some kind. I think it's important to incorporate this kind of flexibility into the system. This would make the museum a more attractive facility and at the same time, would also likely hold new possibilities for crossover and collaboration.

The Museum as the Site of a Quiet Revolution of the People:

The Museum's Mission and Unmatchable Techniques

T: Why is it that we want to spread the word

about contemporary art to society? Both the 21st Century Museum and the National Museum of Art, Osaka operate in large part through the use of tax money. Naturally, as a public museum we have an obligation to supply some results to the taxpayer. But why is it necessary that we try to bring contemporary art, which one might argue is not familiar to many people and fairly far outside the mainstream, to the attention of a wider public? And while this is necessary for the museum, it isn't necessary for art. Art doesn't necessarily require the support of the public. The poet Yoshida Issui once stated flatly that all he needed was seven readers. Even now the number of people who read his work is certainly limited, but Yoshida is unquestionably a major figure in modern Japanese poetry. But you can't really say that having seven visitors is enough for a museum to survive, particularly one that is funded with tax money. The museum's primary mission should be to bring contemporary art to the people in our society.

No matter how isolated an artist might be, the idea that they are off searching for artistic truth is nothing more than a myth that emerged in the modern era. The opposite viewpoint—that art was originally intended to be enjoyed by as many people as possible—also exists. And that's the case, the objective of the museum and the essential nature of art should be able to get along quite well together, but the reality is that things don't always go so smoothly. Museum people tend to become one of the “seven viewers,” are forced to defend art.

Is the museum meant to provide a service for society or act as an advocate for art? It's a difficult question, but I don't think we have to approach the problem with an either-or solution. As long as we don't lose sight of the reasons for the museum's existence, isn't it okay to accept this double standard as something positive? Outstanding art doesn't always give us a sense of pleasure; in some cases, it is imbued with a kind of vitriol. It also functions as a threat against the overly safe state of society. There is a reason for the museum to have a two-pronged strategy.

Even in cases when especially outstanding art existed in isolation, at some later point, it often became necessary to have some base of support from the public. This is a fact of life. So, if we make a serious attempt to come to grips with contemporary art, many people are certain to come to an understanding about it. For example, even an artist like van Gogh seemed dangerous to people of his age. His conception of beauty and sense of morals were things that people found very hard to stomach. It's my belief that people of the day didn't ignore or distance themselves from van Gogh because they couldn't understand his true nature, but rather that in some subconscious way they sensed something extremely dangerous about him. That's why they stayed away. But the public morals van Gogh was criticizing and his own morals were very much of that time, and are entirely different from our own. This is why we can look at his work with relief and recognize his merits as an artist. Works that are later valued as classics are the ones that were outstanding works of their time. Whether or not they were

recognized at the time is a different thing; the question is whether or not they confronted the age in a suitable manner. Important work criticizes the most painful aspects of the period. You might also say this is true in our own age: When people fail to understand contemporary art, the reason isn't because they are ignorant. An artist's sensibilities are pitched ahead of their age. In some cases, a belated understanding does occur, but at the time the public instinctively detects something dangerous and picks up on the essence of the art.

But because those of us who deal with contemporary art want it to be accepted by a large number of people, we tend to avoid its true nature and fail to mention the dangerous things in order to make it easier to understand. Personally, I don't think this is what we should be doing. It is simply not possible to avoid the conception of beauty and the belief system that an artist has and only mention the comforting things about their work. It might seem like a dilemma, but we don't have to think about it in terms of all-or-nothing. With the nature of contemporary art in mind, I see it as an unmatched technique that can be used to easily understand our society. And although there are limits to what we can do, I believe we have to devote as much effort as possible to this pursuit. In that sense, the museum is the most thrilling facility of all. And making more and more people aware of contemporary art is the most thrilling endeavor, which is why specialists like us need special abilities. But it should also be said that the public will not always understand contemporary art and

may sometimes look upon it with a cold eye as something that endangers society.

“Rescue” and Relative Multiculturalism at the Museum

F: At this point, can I ask you to return to what you said earlier about postmodernism being the epitome of modernism and expand on that idea a little?

T: It’s often said that a big story has been completed, and that we are currently in a period of transition. There is a mental tendency to try and update the age. This is something very modern. Whether it was the Industrial Revolution, the era of Peoples’ Revolutions, World War I, the Depression, the chaos that arose in the wake of World War II, the period of high-economic growth, or the end of that growth and the bursting of the “bubble,” every period has been one of turmoil. In the future, the same is also bound to be true. I call this, “The big story that the big story is over.” Because the big story is really very much alive. The modern paradigm still hasn’t changed. We can’t escape the fact that new things are going to occur. Our mental tendency to want to attach value to new things is in a sense a kind of illness.

The modern age was fundamentally one of division. When faith in a rational, universal logic began to emerge, discord inevitably erupted between this and cultural identity. Modernism caused cultural rifts to occur in Japan and Asia, to say nothing of the country it originally emerged in France. Each area was different in terms of cultural tradition and climate, but what they all had in common

was a culture that was divided in that period. In that sense, it was an unsound era. When through religious belief or absolute authority, a society is overtaken by an integrated perspective in which the art, the religion, the science and the moral outlook are unified, it may in one sense seem like a very happy thing. But today we no longer enjoy this type of integration, and I can’t help but think things are going to continue this way for the foreseeable future. That age was tragic and troubled, and people yearn to be “rescued” from that kind of situation. The museum functions as a humble example of a place where integration exists and its role is to make people aware of social morals and art on a limited scale. This might seem like a strange way to put it, but the museum is essentially a deterrent against intolerance and war.

F: Modernism brought with it wars in which millions of people died, as innocent victims.

T: Exactly. The modern age was appalling. There were good things too, but it was also a miserable era in which more massacres occurred than in any other time in human history. The wars broke out for various reasons, but in the period that has ensued since the breakup of the Cold War power structure, we have seen the rise of religious, ethnic, linguistic, and cultural fundamentalism. To put it in somewhat exaggerated terms, I believe the museum has the ability to maintain a space that dissuades this type of exclusionism and allows for flexible communication. Our contribution might be humble, but we do at least function as a deterrent against narrow-minded thought.

Multiculturalism is an extremely important way of thinking for us, and the museum must fundamentally adopt the standpoint of multiculturalism. But multiculturalism views culture as something that operates according to distinct and different principles, and the correspondent idea that each culture must be regarded as equal conversely invites the very parochial notion that other cultures must be understood within the context of one’s own culture.

When Picasso first came up with Cubism, he took inspiration from African tribal art. France had several colonies in Africa, so one might say that this was a kind of cultural exploitation. Picasso himself didn’t know what tribe the masks belonged to, whether they were used for religious rites, or if they were a part of daily life or decorative items – he was probably unaware of the context from which they came and simply thought they were interesting, so he stole the imagery. But I don’t mind playing the devil’s advocate and saying that this act itself was a means of understanding. Of course, it is important that we try to understand the original context of other people’s cultures. But in doing this, that doesn’t mean we have to eliminate other means of understanding. When our efforts prove fruitless, we discover the existence of an absolute other that lies beyond understanding and finally results in a sense of despair. An idea that was meant to be egalitarian can eventually lead to religious, ethnic, and linguistic intolerance. That’s what makes multiculturalism very dangerous. For example, I might find that a celadon porcelain piece from the Yi

Dynasty is very beautiful, and comment on its greatness without knowing that it was historically connected to royalty and the aristocracy. Meanwhile, Korean people might look at Japanese ukiyo-e without knowing whether it is a high-class type of painting or a working-class type of illustration. At the very least, however, in looking at the same object, people are able to come into contact with and understand the pleasure of two different cultures. Art possesses this kind of power. Art is communication. If everyone is unified, no effort is needed to make communication. I'm willing to place my bet on the communicative power of art; whereas, multiculturalism is relative and shouldn't be allowed to decline into an absolutist view. In that sense, I think the museum should be a place for relative multiculturalism.

The Site of a Quiet Revolution

F: What do you consider the mission of the "museum" to be within the specific set of cultural circumstances in a country like Japan which is still in the process of accepting modernism?

T: The museum is the offspring of the modern civil society and as such can only survive by supporting that society. However, in Japan, we have never had a true people's revolution. The Meiji Restoration may have brought a parliamentary government and modernism to the country, but at the same time, established an absolute monarchy. Our post-war democracy is clearly a product of the forces which occupied the country after Japan lost the war. We have no history of a civil society in which modernism was

won by the people themselves by means of a revolution. Yet, without the benefit of a people's revolution, a civil society was created in Japan. That's why, and this might sound a bit impudent, I secretly believe that the museum can cultivate civic awareness as the site of a "quiet revolution." Under regular circumstances, museums would have been built as a result of the revolution, but we were not given that option. The museum cannot be maintained without a civil society. Talking about the museum's survival might sound feeble, but I do think it's necessary to raise civic awareness in Japan.

F: You might also say the same thing about art.

T: Contained within art is criticism of the most essential things in the era. This works to restore our sense of rationality, whether it is art made by van Gogh or Matthew Barney. Artists are fundamentally outsiders who exist within our society. Society, by definition, must not isolate people who are different. This includes, for example, handicapped people and older people, and also children and foreign people. A society that includes people like this is much healthier than a country comprised of a single ethnic group or culture. And by affirming that these people exist, our sense of rationality can be restored. I believe that art plays the role of an outsider with a critical function. It is essential that we coexist with artists in the same era. Though they only account for a given percentage of society, museums function to support art, which sustains those people who are fundamentally outsiders and also works as a social safety valve. Art, of course, also provides enjoyment

and through this function enriches our lives, but on the other hand, to maintain a tolerant society, with its potential for stinging criticism, art is vital for restoring rationality and preventing society from becoming rife with narrow-minded fundamentalism. This is the function of the museum as well as the function of the art that the museum advocates. It is my conviction that the museum plays an extremely important role in modern society.

F: Earlier you talked about how in the end you agreed with the decision not to change the name of the National Museum of Art, Osaka to the "National Museum of Contemporary Art," but I think that one of the constant dilemmas we face is the difficulty of evaluating work of the current era. Some museums deal with this by choosing not to assemble their own collections, but I think it takes a special kind of courage for us to maintain our position regarding the museum as the site of "revolution." This makes the act of collecting art works-and by this I mean, assembling a variety of contemporary critical expressions-an even more valid activity.

T: Yes, very much so. We actually owe a great debt to the Museum of Modern Art in New York and the National Museum of Modern Art, Tokyo. The consistent museum policy to assemble art within a certain set of guidelines is something very valuable to us. Conveying these things to the next generation is our responsibility and at the same time, it is a noble cause that we have been entrusted with. This is extremely important. The value of this system will gradually become evident

in 50 or 100 years. The permanent exhibition at the National Museum of Modern Art, Tokyo has a pretty clear evaluation policy, and I think they have a firm system in place. Museums that have a definite policy are obviously different from those that don't. Not only does a museum have a responsibility to society in a certain era, but it also has a responsibility to the future. In other words, we have a mission to convey our age and the cultural heritage of the past to the civil society of the future.

In terms of giving something back to the era through exhibitions and other things, the system of having a designated person in charge is accepted as a way of dealing with the flow of work. But in terms of our responsibility to the future, in other words, the museum's stock, it isn't always ideal. It doesn't really guarantee a stable and ongoing administrative system. It may very well function effectively as an actual management system, but I have my doubts about whether it is a good way to create a collection that is responsible to the future and something that will be maintained properly. I think there is a need for an administrative system that is truly responsible to the future.

By maintaining a definite policy, it is possible to protect the system and create stability that will be conveyed to the next generation. As far as the collection goes, there are going to be works that are not recognized at all now, but will become important in 100 or 200 years. There are limits to what we can do, but we have also been put in charge of this by our civil society. Again, it is a noble

cause that we have been entrusted with this responsibility regarding the future of our civil society. It is our job to see to it that this sense of consistency and continuity is not disturbed.

F: Your idea about the museum as a site of a people's revolution is one of the important conclusions of our discussion today. We should probably also consider what is necessary for the museum to have that kind of function and what form the revolution will take. Thank you for focusing so closely on the issues that we should be bear in mind with regard to museum function.

(The above interview was conducted at the National Museum of Art, Osaka on February 16, 2007. It was documented by SAKAI Chiho, translated by Christopher STEPHENS.)

TATEHATA Akira

Director, The National Museum of Art, Osaka

Before assuming his current position in 2005, Akira Tatehata was a professor at Tama Art University, Tokyo. Specializing in the study of modern and contemporary art, he previously served for fifteen years as the Curator of The National Museum of Art, Osaka. Tatehata was the Artistic Director for the 2001 Yokohama Triennale and the Japanese Commissioner for the 1990 and 1993 La Biennale di Venezia. His overseas activities include a period as visiting scholar at Columbia University between 2002 and 2003. Also active as a poet, he was awarded the Takami Jun Prize for his work *Reido no Inu* in 2005 and the Rekitei New Poet Prize for *Yohaku no Runner* (Runners in the Margins) in 1991.