

採録「総合開館 20 周年記念事業 国際シンポジウム『写真美術館はなぜ、必要か?』」

ディスカッション

パネリスト

サンドラ・フィリップス

(アメリカ、サンフランシスコ近代美術館名誉キュレーター)

フィリッポ・マッジア

(イタリア、モデナ写真財団ディレクター)

キム・スンヒ

(韓国、元大邱市立美術館館長)

ジュディ・アニア

(オーストラリア、元ニューサウスウェールズ州立美術館シニア・キュレーター)

顧錚

(中国、写真家/復旦大学教授)

司会

笠原美智子

(東京都写真美術館事業企画課長)

総合開館20周年記念事業 国際シンポジウム

『写真美術館はなぜ、必要か?』 ディスカッション

パネリスト サンドラ・フィリップス
フィリッポ・マッジア
キム・スンヒ
ジュディ・アニア
顧録

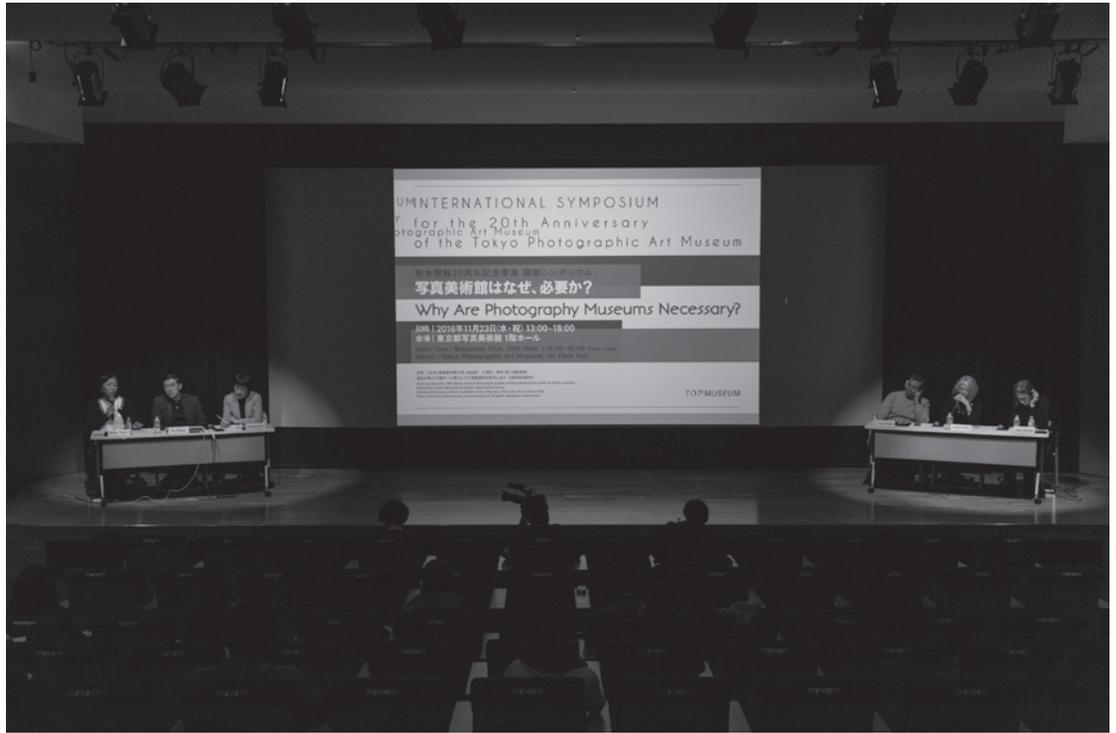
司会 笠原美智子

笠原美智子（以下笠原）：それでは、シンポジウムを再開したいと思います。多くの方に最後まで残っていただきありがとうございます。このシンポジウムでは何か結論をまとめたり、導いたりすることは最初から意図していませんし、そんなことができるとも思っていません。これが何か考えるきっかけになればと思っています。ここまで世界各地の写真美術館・写真コレクションの事情について色々と話を聞いてきたわけですが、私の方からパネリストの方々に質問をし、その後からフロアのみなさまから質問を受けたいと思います。

東京都写真美術館は、今年の9月3日にリニューアル・オープンしましたが、その前は大規模改修のため2年弱休館していました。改修というと、2年も遊んでいるのかと思われがちなのですが、その間教育普及のようなスクールプログラムを出前講座という形でやったり、作品収集もずっと続けていました。重要な仕事の一つとして私たちが力を入れてやったのは、写真美術館の25年にわたるアーカイブをまとめ、周年誌をつくることでした。これは500ページ以上にわたるもので、販売もしていますが高価なので図書室で見ただければと思います。公的な美術館や図書室でお勤めの方であれば差し上げますので、資料として使っていただければと思います。

この周年誌に私たちが力を入れたのにはいくつかの理由があります。もちろん今まとめておかなければ、わずか25年のこととはいえ、色々な事実が胡散霧消してしまい、様々な記録がなくなってしまうということもあります。どうして記録がなくなってしまうと困るかという、日本初の写真を専門とする美術館として東京都写真美術館の歴史は、日本の写真を語る上で歴史のなかの一つの分野であると考えられるからです。そこには良いも悪いも判断はなく、一つの歴史であることには変わりない。そこをちゃんと残しておかなければいけないという想いがありました。

それから、唯一の写真美術館としての難しさはあります。もちろん写真美術館の基本方針というのは最初からあって、それに沿うのは当たり前なのですが、その上で、何を展示するか、どの展覧会をするか、それから何を購入・収集するか、ということはこの25年間、



写真美術館に関わったすべての人たちが悩んできたことです。

各登壇者の発表を聞いていて思ったのは、日本を含めたアジアの状況とヨーロッパの状況が非常に似ているところもあれば、違うところもあるという点です。例えば、ヨーロッパはほとんどの美術館にも写真部門がありますし、アメリカもサンフランシスコ近代美術館、ニューヨーク近代美術館、ボストン美術館など、様々な美術館に写真部門があるわけです。ニューヨーク近代美術館写真部門のキュレーターを務めたジョン・シャーコフスキーの写真に対する視点を基本にした展覧会があれば、そのカウンターになるような展覧会もつくれるという状況と、未だに「美術館における写真とは何か」という根本的なところを問わなければいけない日本の状況というのはかなり違うなと思います。その難しさというのは、私たちが常に考えているところです。

フィリッポのビデオがとても面白かった理由の一つは、ここにいる私たち——いわゆる写真や現代美術を介してある程度の共通した教育と経験を持っている専門家たち——は歴史、写真史、美術論などといった領域の間にある共通の歴史観、共通の言語を持っています。そういった視点からフィリッポのビデオを見ると、彼のセレクトション——日本の作家でいうと、森村泰昌、森山大道、杉本博司——が非常によく分かります。キュレーターはそれぞれのローカルなところで、ローカルな仕事をしながら、ある程度のグローバルな言語を使っていますが、一方で、ローカルなところで仕事をする時に、一般のお客様をどう説得するのかという問題が一つ出てきます。また、もう一つの問題は、写真は非常に多くの分野にまたがっていることです。写真美術館は写真としてのアート作品を扱っているわ

けですが、そのアート自体も非常に幅広い。また、写真美術館ということで、写真のすべての分野の人が押しかけてくるような状態でもある。その時に何を扱って、何を扱わないのかということにおいても、さっき私が述べたグローバルな言語とローカルな言語のせめぎ合いがあります。もう少し分かりやすい言葉で言えば、ポピュリズムに迎合することもできるし、逆に専門的なこともできるということです。程度の違いはあれどもそのせめぎ合いは、どこの美術館や大学等でも問題になってくるのではないかなと思います。それぞれのパネリストのプレゼンテーションを聞きながら、私はその根本的なところを考えていました。

写真美術館は総合開館から20周年ですが、今後の20年をどのように進むのかというのは本当に手探りです。色々なことにオープンでいたいということと、やはり専門美術館として恥ずかしくない美術館になりたい、という二つの方向性が一致すればいいのですが、一致しない場合もあります。ここから登壇者一人ずつに話を聞いてみたいと思います。写真美術館は、リニューアル・オープンの第一弾の展覧会として杉本博司の展覧会を開催しました。「ロスト・ヒューマン」展は、想像した以上の数のお客様に来ていただき、67,000人の来場者数を誇りました。現代美術や現代写真の展覧会であれば来場者数が2万人来ればよい方というような日本の状況のなかで、67,000人というのはとんでもない数字です。しかし、非常に好評を得た一方で、少数ではありますが、彼の作品が写真ではなく現代美術ではないか、という声もありました。現代美術と写真がこんなに接近したのはここ30年くらいのことです。イコールではないにしても、写真と現代美術は重なり合う部分が非常に多い。写真であろうと現代美術であろうといいものはいいんだから、その出自なんかどうでもいい、というのが私の立場です。一方で、非常にわがままな話ですが、まったく写真史などを鑑みないで、写真の作品を扱っている現代美術のキュレーターの展覧会を見ると、やっぱりムカッとする時もあるんですね。そこで、ジュディに写真のどの側面を美術館で扱うのかを聞いてみたいと思います。現代美術と写真の関係や、写真といわゆる商業写真の問題ですね。

ジュディ・アニア（以下ジュディ）：アートと写真の間の境界は、絶えず揺らぎ続けています。両者は、連続して発展してきた歴史的関係を持っており、密接に絡み合っていますが、決して明確な境界を持っていません。もちろん、写真のある側面を「アマチュア」や「商業的」として問題にせず、「芸術写真」をまったく別の括りに入れることは簡単ですが、その関係はむしろ常に掴みどころのないものです。ニューサウスウェールズ州立美術館の写真キュレーターとして勤めた20年間、私は主に「商業的」な作品を制作する——つまり、商業写真業界で活動している——人々を避ける傾向にありました。それは、とてつもない量を扱わなければいけないことに関係するいくつかの要因による独断的な決断でした。私は規模や財政などに関して、そのような決定をたくさん行わなければならなかった

のです。この文脈においては、私は写真にたずさわる作家について具体的な態度を取りましたが、実際の立場はそれよりもっと寛容です。どんな機関でも方針はキュレーターにとって重要ですが、その方針もまた作家——そして特に理論家や歴史家——が提案する変化の観点から継続的に見直される必要があると思います。美術館が築いているコレクションの形についても然りです。それがどこからやって来たのかを知り、その強みを見て、それらの強さ扱うのか、弱さを扱うのか、決断しなければなりません。私はもちろん大雑把に一般化していますし、あまり質問に答えられていません。なぜなら、それに対する簡単な答えはないからです。

笠原：サンドラはどうでしょうか？

サンドラ・フィリップス（以下サンドラ）：写真がアートかどうか、あるいはアートになりえるのかについて話す前に、私たちは写真がテクノロジーであることを忘れてはいけません。これはジュディが話したことですが、私も自分なりにもう一度述べます。写真はとても広い分野です。それはある意味言語のようなものですから、キュレーターは何が展覧会を構成し、何がコレクションに入るかを決断をしなければなりません。もちろん、それは膨大で、気が遠くなるような仕事ですが、非常に面白いと思います。大事なことは、こうした疑問をオープンにしておくことだと思います。簡潔に言えば、おそらく無責任に開いていることです。

笠原：無責任というのはいいですね。今度はフィリップに聞きたいと思います。私は昨年モデナに行きました。フィリップたちが構築したモデナ財団のコレクションの規模も大きいのですが、今日見ていただいたように、調査のために日本だけではなく、世界中を訪れ、展覧会やコレクションをつくっています。ものすごく幅広い現代写真のコレクションを持っています。さっきローカルとグローバルということも言いましたけれども、コレクションはグローバルな現代写真のものとしてはとても優れていますが、モデナというイタリアの小さな街で銀行資本の財団とはいえ、イタリアの作家ではなくてグローバルな作家にお金を使う、もしくは外国人作家がコレクションの一部を占めるということに対しては、イタリアの観客や経営者はどういう意見を持っているのでしょうか？

フィリップ・マッジア（以下フィリップ）：モデナでコレクションを築くと決めた時の最初の問題は、写真を収集する自分たちの選択基準をどのように意思疎通できるかということでした。なぜなら、イタリアの現代美術館にはとても奇妙なことに、一つも写真部門がなかったからです。カステッロ・ディ・リヴォリ現代美術館の開館当初——20年以上前にアントネッラ・ルッソが勤めていた頃ですが——は写真部門がありました。結局なくなりました。ですから、モデナ財団にとって写真を収集するという決断は大きな挑戦だったのです。特に、私たちは現代作家に焦点を当て、写真だけでなく、

ビデオ作品、インスタレーション、ドローイング、アニメーションなどを含むより広範なイメージの領域へ自分たちの研究を広げていこうとしていたからです。

正直に言うと、モデナまたはイタリアで鑑賞者がプロジェクトを理解できるか、ということは一度も考えませんでした。なぜなら、それは私たちが未来の世代のためにしたいと思ったことだからです。これは最初の一歩なので、私たちはただやらなくてはならないと考えました。ご存じのようにイタリアには保護を必要とするものがたくさんあるため、誰も写真なんかに関心がないわけです。

とにかく、前会長と委員会がこのプロジェクトを最後までやり遂げると決心してくれたことはとても幸運でした。彼らは、単なる投資や何か変わったことをしたいと考えたのではなく、学术界出身者で構成されていたゆえに、それが時間を必要とする計画であることを第一に理解してくれたのです。今日や明日の現象に賭けることなんてできません。時間が必要なのです。イタリアだけでなく外国からもやって来る若い作家たちを教え、共に成長するためにも、時間は必要です。私たちにとって修士コースも世界中から作家を招待し、様々な経験を提供する上では重要でした。

とにかく、私はコレクションにおける現代と近代との境界は問題ではないと思います。例えば、アメリカの写真を収集すると決めた時、アメリカから購入することが不可能だとすぐに分かりました。それはとても困難かつ高価だったので、二期に分けて購入することにしました。まず1950年代から80年代の作品から始めて、十分な資金が貯まってから現代の作品を購入するようになったのです。ドイツの場合も同じです。今日、アンドレアス・グルスキーの作品を買いたいと思っても、それはまったく不可能です。

笠原：中国では2000年代以降に美術館を何百と建てたことが日本でも話題になりました。しかし、美術館を建てる時期と、中国の現代写真や現代美術の市場価格が急激に上がった時期が重なってしまったことの葛藤もあると聞きます。専門のキュレーターが追いつかない、ということもよく耳にします。これ日本も含め、アジア共通の問題だと思いますが、顧さん、その辺りはいかがでしょうか？

顧錚（以下顧）：一時期の中国政府の文化政策は、公立美術館が自分たちで展覧会スペースを貸し出して、美術館の運営資金を稼ぐべきだというものでした。こうした文化政策が美術館の運営に強い影響力を持っていました。ですから、美術館運営側は、スタッフの給料などをカバーするために、たくさんの展覧会を開催し、資金を得ようとするのです。例えば、作品を収集するための予算というのは年間の経費のなかにほとんどありません。ですから、一生懸命短期的な運営をやるしかなく、作品収集については非常に無計画な状況です。最近は、少し改善されました。つまり、経営状況の改善のた

めに美術館が展覧会を開催しなくてよくなったのです。こんな状況では、ほとんど美術館とはいえないですね。長期的にはあまりいい状況とは言えません。

経費について話しますと、みなさんご存じかと思いますが、今の中国は以前よりお金があります。ですから、経費が多く与えられています。その一方で、民営の美術館というのも数多く存在しますが、私はそのなかで、本当に純粋なアートのためにやっているような人に会ったことがありません。民営の美術館のポリシーというのは、購入・収蔵したものの値打ちが将来的に上がるかどうかというところに重点が置かれています。ですから、中国では写真は彼らの関心を集めません。今の公立美術館と民営美術館が置かれた状況を見る限り、写真の収蔵や研究は、少なくとも近いうちには改善されないと思います。

笠原：フィリッポからは、理解のある経営者や政府の人たちが、非常にインターナショナルなコレクションや若い作家の調査や展覧会の開催に対してとても協力的だったという話が出ました。キムさんは今も館長をされていますし、テグ美術館や中国や森美術館など、色々と経験がおありなので、ローカルな作家とグローバリズムの話について少し触れていただければと思います。

キム・スンヒ（以下キム）：私はアジアの一キュレーターとして、アジアの美術館の状況についてお話ししたいと思います。今、アジアではたくさんのが起きているので、話がそちらの方向に展開できればと思います。東京都写真美術館は25年前から準備が始まり、20年間すばらしい運営をしてきたわけです。東京都写真美術館というと、写真美術館のなかでも世界的に優れたものとして知られています。日本の作家が世界的に知名度が高いのは、写真美術館に依るところが大きいのではないかと考えています。東京都写真美術館は本当に多角的な取り組みをしてきていますので、もしこれから韓国で新たに大規模な写真美術館をつくるとしたら、東京都写真美術館が良いモデルになると私は信じています。

とはいえ、アジアでは写真の地位が、やはり欧米に比べて弱いのではないのでしょうか。私はそういう風に見てきました。例えば、写真や映像を扱う著名なアーティストだと杉本博司、アンドレアス・グルスキー、シンディ・シャーマン、ヤン・フードン、チョン・ヨンドゥなど、そういう有名なアーティストたちはどこでも受け入れられます。彼らの作品は写真美術館でも見られるし、芸術全般を扱う美術館や現代美術館でもよく見られるためそんなに違いがないわけです。しかし、例えば新しい写真家、あるいは特別なテーマや表現にこだわってやっている若くて才能がある写真家の発掘、これは私たちにはできません。

中国でも写真は他のメディアに比べて弱いと思います。弱いとい

うのは、言葉として正しくないかもしれませんが、絵画、彫刻やインスタレーションといった他のメディアを扱うアーティストに比べると、写真のアーティストは数が少ないです。韓国もかつてはそうだったかもしれません。今では誰でも携帯電話で写真が撮れますが、10年、20年、30年、40年前を振り返ると、韓国では本当にお金のある人だけが写真作家になれたんです。今は状況が変わりましたが、やはり良い写真を撮ろうと思ったら、今でもそれなりに機材や制作費がかかり、大変だと思います。だから、私もこれから展覧会をつくる時はある程度必ず若手を入れようとしています。

私から東京都写真美術館に一つお願いがあるんですが、東京都写真美術館は欧米とはよく仕事をされてきたと思いますが、これからはアジアとも積極的に関わってほしいのです。韓国と中国を含めたアジアの様々な国が、アートに関わるようになり、何かが変わってきているのです。これまでも東京都写真美術館がリードしてきたので、もっと責任を持って（笑）アジアの優れた作品を見せたり、助けてくださればいいんじゃないでしょうか。そういうアジアとの協力はあまりありませんでしたよね。

笠原：リードしてきたとは全然思っていないですが、確かに、写真美術館が第一次開館した1990年代、それから私がアメリカの大学で写真を学び、帰国した80年代というのは、おそらく写真美術館だけではなく、日本の多くの美術館がアメリカやヨーロッパにしか目が向いていなかった、というのは確かです。ただ、90年代の後半くらいから、お金がなくなってきたり、それから世紀転換期を経て、私たちの目もかなりアジアの方に向くようになりました。写真美術館では、12月にはタイのアピチャッポン・ウィーラセタクンの展覧会が始まりますし、恵比寿映像祭では多くのアジアの作家を取り上げています。来年以降の展覧会プログラムも、90年代だったら大体アメリカとかヨーロッパが多かったのですが、アジアの作家が入っています。

2000年代に入って7、8年経って以降感じるのは、やはりアジアのなかでの現代美術や現代写真のビエンナーレであったり、それから写真というメディアの様々な表現が、多くの文化資源として使われるようになってきたように思います。テグビエンナーレ、光州ビエンナーレや釜山ビエンナーレもあるし、それから北京ビエンナーレに加えて、様々なアートフェア、香港にもすごく大きな美術館が今できますし、写真ビエンナーレはタイはバンコクでも去年から始まり、シンガポールでも始まっていて、インドのコチも1月に始まるとか。本当に、写真に対するアジアの熱が今非常に高まってきているのは確かです。

サンドラ：一つだけ付け加えさせてください。日本には真の写真文化があり、それに応答してきた点において東京都写真美術館は国際的にとても重要な美術館です。写真の始まり以来、とりわけ国が写

真産業に投資した戦後から、日本ではすばらしい写真が生み出されています。だからこそ、この美術館は業界をリードしてきたのです。

笠原：実は写真美術館という単体の美術館をつくらざるを得なかったというのは、逆に言えば、他の多くの美術館に写真専門の部門があれば、写真美術館はなくて済んだということです。日本中のどの美術館にも写真部門があり写真のコレクションを持っていて、専門のキュレーターがいて、展覧会をやって来ていたら、写真美術館はいらなくて済むので、逆にそれはそれでいいのかなという気がしますね。専門美術館だからこそその難しさ、というのはやはりあるので。時間が少し押してきましたので、ここで質問を受け付けたいと思います。

Q: ありがとうございます。私はシンガポール出身です。鑑賞者のリテラシーについて質問です。写真美術館が必要かどうかという質問ではありませんが——個人的には写真美術館が必要だと思っていますし、サンドラさんが述べたように写真美術館は私たちを正直に、ある意味ではとても民主的にしてくれると考えています。

しかしながら、私が、美術館がすべき活動——美術館の目的や良いアートとは何かについて、シンガポールの友人に尋ねると、それは違いを生む芸術そのものだ、という答えが返ってきました。美術館で展示する写真や作品が、実際に世論や他の作家に影響を及ぼすこともあります。ですから、私のリテラシーを巡る質問は、私たちのような一般市民にとって、良い写真とは何か、どんなジャンルの写真があるのかを知ることが難しいということと関係しています。だから、私たちは美術館に、写真がどのように成立しているのか教えてほしいという期待があるのです。

みんな写真が何かは分かっています。家にはたくさん写真がありますが、写真を買う、美術として扱う、壁に掛ける、それをメディアウムとして評価する判断力を持つとなると、それはまったく違うものになります。登壇者のみなさんは、現代美術を含む領域で何十年にもわたる経験をお持ちですし、美術館で現代美術に何が起っているかを見てこられたと思います。そこで今日の現代美術が抱える問題と関連することで、写真美術館が前進する上で何をすべきかではなくて、何をしないべきかについて教えていただけますか？

キム：とても難しい質問ですね。私も写真に関しては、展覧会もやっていますし、写真専門のキュレーターとはまた違う視点を持っています。写真は現代アートのなかでとても大事なメディアなんです。写真の世界は本当に広くて、深くて、まだまだ新しい表現が出てくるので一言で括るのは難しいのですが、やはりいい作品というのは、スピリットやインスピレーションがないものとは違う印象を受けます。だから、それはどの写真を買うかとか、自分自身の好きか嫌いかという嗜好があるので、その点に関しては難しいですが、写真にはいろん

な表現やポイントがあるという風に考えたらどうでしょうか？

ジュディ：公立美術館において何をすべきでないかということですが、私は、メディアをその歴史と文脈から切り離すようなことは絶対にしません。切断してしまうと、それはただ浮遊しているものになってしまう。鑑賞者がそれを理解したり、作品への「入口」を見つけることが難しくなるのは当然です。率直に言って、私は現代美術界でそのような状況を何度も目にしてきましたし、それは一定の割合でいつも起きていることでもあります。流行が干渉しているといえるかもしれません。しかし、あるものをそれがやって来たところから切断してしまうと、すぐにそれは見失われます。

サンドラ：私もジュディに全面的に同意します。彼女が言ったように、現代写真では色々なことが起こっています。というのも、突然それが流行し、価格が高騰したからです。困惑するのも当然です。実際、多くの人が困惑しています。一番簡単な取っかかりは、まずアジアだけでなく世界の様々なものを見ることです。そして、メディウムとしての写真の特性を見ようとするということです。それがいい判断基準になると思います。写真の限界に挑戦する写真、あるいは私たちが現代絵画・現代彫刻と呼ぶものに接近する写真などは興味深くはありますが、それらはとても流行的なものなので、何年かすれば忘れ去られてしまうでしょう。

笠原：この答えは、大体は同じになると思います。写真史や美術史、歴史を鑑みながら、美術館にはそれぞれ収集の方針や、それから設立趣旨というのがあるのですが、これらをもとにどうしてこの展覧会を今やるのか、どうしてこの作家の作品を買うのか、ということが決まります。写真美術館は公立美術館で寄付金や企業からの協賛で展覧会の半分が行われていて、収集は東京都からの補助金でやっています。そういう公立美術館であるがゆえに何をどのように買っていくのか、展覧会をやっていくのか、というのは非常に慎重にやっています。それはそれぞれの学芸員の専門性に依るところもありますが、こうした学芸員が専門家として提出した企画書を審査する委員会というのを設けて、意見を取り入れ、さらには展覧会の前後、それから収集のすぐ後に記者懇談会というのをやっています。本当にここまで公開するのかというくらいすべて公開しています。おそらく、日本のどの美術館よりも情報公開していると思います。あと5分になってしまったので、最後に一人一言ずついただいて、このシンポジウムを終わりにしたいと思います。

顧：先ほどサンドラさんが言ったように、東京都写真美術館の今の地位と影響力は、日本の写真文化の力強い精神から成り立っているものです。キムさんが述べたようにヨーロッパとの仕事もそうですが、もっとアジアの様々な国の写真の紹介もあることを期待しています。

キム：私も同じです。今までの東京都写真美術館の活動はすばらし

いものです。また笠原さんのご尽力もあり、一層すばらしい美術館になりましたが、これからもその活動をさらに発展させていただければと思ってます。やはり、私のような美術館側の人間から見ると、美術館を作るのは本当に大変です。色々と頭を抱えることがありますし、身を削りながらやっているのに反対意見や色々な声があり、本当にうんざりしてしまう時もあります。だから、みんなにとって良い写真美術館をつくるには、写真美術館側の能力や動力が必要ですが、それと同時にみなさんの支援やサポートも必要なのです。

フィリッポ：20年ほど前、最初の来日で笠原さんに初めてお会いした時、私はすぐに彼女の写真への強い熱意を感じ取りました。この美術館はおそらく彼女の家です。日本の写真にとって東京都写真美術館というのはすばらしいところです。サンドラが言った通り、日本の写真は長い歴史、古い伝統、優れた写真家を有し、そしてまた、彼らが長年にわたって若い世代を支援してきたこともすばらしいことです。なので、ぜひこれまでの活動を今後も続けてほしいと思っています。

サンドラ：それにどう付け加えたらいいでしょうか？（笑）この美術館が写真文化に必要な不可欠なものとなっていることに私は賛辞を贈りたいです。海外からも称賛されていると思いますし、それは彼らが多くのことをうまくやっている証でもあります。

ジュディ：私も大いに賛成します。日本写真に関する私のプロジェクトは、この美術館の援助なしでは実現できませんでした。日本写真史に関する美術館初期の出版物は、写真がこの国でどのように発展したかを学ぶ人にとってきわめて重要な資料です。ここで展覧会を見ることを喜びとして感じます。今、美術館が再開されてとてもうれしく思うと同時に、これからもその洗練された空間で現代写真の多様性を発掘し、展示して行ってほしいと願います。

笠原：それでは、5時間という長きにわたり、付き合ってくださいましたみなさま、それからパネリストのみなさまどうもありがとうございました。これで終わりにしたいと思います。ありがとうございました。

（和文編集、和訳：近藤亮介）