

文化多元主義・脱植民主義をめぐる、国際美術展の変遷
- アジア美術再考 -

はじめに

1. 文化多元主義と美術の接近 - 1989年「大地の魔術師たち」展
 2. 「他者」性の脱構築 - 1993年 ホイットニー・ビエンナーレ
 3. 文化多元主義と脱植地的ハイブリディティ - 1997年 第2回ヨハネスブルグ・ビエンナーレ
- 結論 - 2002年「アンダー・コンストラクション」展

註

文献目録

赤羽環希

学籍番号 7500013

フィリピン語科3年

はじめに

1990年代は阪神・淡路大震災や地下鉄サリン事件など、社会的には予想もつかない大事件がいろいろと起こった。世界的には東西ドイツが統一され、初めてのテレビで見る戦争となった湾岸戦争、ソ連崩壊などがあり、日本でも戦後民主主義の五十五年体制が終焉した。こうして社会が大きく変化し、さまざまな価値観や立場も変化や逆転をした。そして、コンピュータの普及とそれに伴うインターネットの出現がその流れを加速した。そのような社会の激動のなかで、現代アートの分野でも展示空間の考え方や表現ジャンルが多様化し、現代美術はひとまとめに従来の「ナントカの流れ」といったものではなくることのできない、何でもありの状況になってきている。現代アートは好きだけれど難しいのだろうなあ、というイメージが私の意識のなかに強く存在しているのもそのためだろう。

それまで美術といえば、その視覚的な形態によって良し悪しが判断されていたのに対し、1980年代以降主流となった芸術表現には、哲学的な考察や社会批判、人間の感情や欲望に関する要素が入ってきた。70年代後半からのポスト構造主義やフェミニズム、文化多元主義、脱植民地主義といった、世界と人間との関係に対する新しい理論が現代アート評論のなかにも浸透してきたからである（建畠 2002）。そして美術展の役割もまた、「美術の殿堂」という美術館の伝統的な役割から、芸術表現を現代の人々の関心との関連のなかで捉えなおすものに変化せざるをえなくなった。

このような状況について、現代美術史のなかでは、いまだに総合的には説明されていない。また、その価値についての批評的評価も定まっていない。ただ確かなのは、過去20年ほどで、これほど様式や運動としてまとめでくい多様な表現が生まれた時代は、近代の美術史のなかでもそうはなかったということである。こうした美術表現の多様化とそれに対する絶対的な価値基準の欠如が、「美術の終わり（The End of Art）」（Danto 1997）と言われるゆえんでもある。

前回のレポートでは、日本が近代国家を形成する過程において、近代美術が何によって、どのように語られ、人々のまなざしを制度化し、美術の評価システムを構築していったのかを、明治政府との関わり合いを確認しながら検証した。結果、それ自体として普遍的価値があるかのように装ってきた「芸術」や「美術」という概念が、植民地主義的なレトリックのなかで捏造されたものであることを発見し、そしてこの一連の作業は脱植民地主義的な試みではないかと結論付けた。また今後私が、きわめて流動的で多様な意味を持つ「アジア」の美術、フィリピンの美術について論じるうえで、自分の置かれている位置を必然的に、断続的に問わねばならないと述べた。つまり、脱植民地主義だとか文化多元主義といった理論にぶつかっていかなければ、「アジア」の美術について語ることも、フィリピンの美術を研究することもできないのである。

本稿では、これらの新しい理論と芸術表現との相互関係を指摘し、一見ばらばらなスタイルの共存と思える現代アートの状態に何らかの文脈を与えてみたい。具体的には、近年における国際展の動向を追いながら、理論的なものがどのようにアートシーンに取り組みされていったのかを検証する。そしてそこでの議論をふまえて、最終的には、アジアの美術とは何かもう一度考えてみたい。

1. 文化多元主義と美術の接近 - 1989年「大地の魔術師たち」展

美術における文化多元主義は、アーティストたちの活動そのものというよりも、むしろ批評や展覧会企画においてより大きな影響をもたらしていると思われる。先にも述べたように、90年代以降の大規模な国際現代美術展はそういった理論を抜きにしてはほとんど考えられない状況にある。

展覧会の方法としてのその先駆けとなったのは、1989年にパリのポンピドゥー美術館で行われた「大地の魔術師たち」展である。ジャン・ユベール・マルタンのキュレーションによるこの大規模な展覧会は、欧米の作家と非欧米地域の作家を、そのあいだにヒエラルキーをつくらず、平等に展示することで、グローバル化と脱植民地化がもたらす文化表現の均等化や流通の結果を示そうと試みたものである。

この展覧会は終了後も激しい賛否両論を呼んだ。まず、そもそもタイトルがよくないという批判があがった。このタイトルからは、非欧米地域の作家を、文明ではなく自然の営みに近い神秘的な存在として捉えている感じが伝わってくるということである。「魔術対科学」のように、異文化が近代文明以前のものとして神話化されているように感じられるというのである。

また実際に、作家や作品の選出の仕方にもその傾向は強く現れていた。論理的で、コンセプチュアルに洗練され、クールで整理された形態を持つ作品は欧米作家のものが多く、儀式的で土俗的な内容や形式を持つ作品は非欧米作家のものが多かったのである。わざとそのように選出したのではなくとも、選ぶ側には無意識の偏見があったのではないかと考えら

れる。

とはいえ、欧米中心の進歩主義的な歴史観や、植民地主義的な異文化への姿勢を標榜する展覧会が 80 年代にもまだ行われていたことを考えると、この「大地の魔術師たち」展には、よりグローバルな視点から欧米地域と非欧米地域の作品を平等に扱おうとする気持ちが現れていたことは認められる。その点において、これは文化多元主義を美術的に表現する試みのなかでは一歩前進した展覧会だったと評価するべきであろう。

2. 「他者」性の脱構築 - 1993 年 ホイットニー・ビエンナーレ

80 年代を通して、それまで大きな美術展から締め出されることの多かった女性作家や非欧米作家たちに門戸を開く傾向が少しずつ強くなってきた。80 年代の終わりには、欧米の白人男性的な視点に対して、それだけが世界を理解するための視点ではないということを主張する芸術表現も出てきた。そうした雰囲気の中で、91~93 年くらいのあいだに美術家たちの関心を最もとらえていたのは、エドワード・サイードが著書『オリエンタリズム』で実践したような「他者性」の脱構築である（松井 2002）。

「他者」というのは、一般的には、あるグループをその言葉を使っているグループと差別するために用いられる概念である。それは、あるグループに自然として存在している、現実になかった属性ではなく、「正常」と「異常」、「成熟」と「未熟」などといった分類をするために、文明の歴史のなかでつくられてきた架空の人間性のことである。そのような「他者」の「言説」や「表象」を通じた構築には、自分を「正常」であり「成熟している」と考えたいグループの思惑がからんでいたことを意識し、その言語化の過程と起源の検証を試みたのが、フーコーである。サイードの『オリエンタリズム』は、フーコーによる権力の起源の探究に触発され、その方法を欧米の外で行われた「他者」の構築に向けた結果である（松井 2002）。

たとえばサイードは、『オリエンタリズム』のなかで、「オリエンタリズム」を、18 世紀以来、ヨーロッパの列強が非ヨーロッパ地域を「支配し、再構成し、統治するためにつくった」、「オリエント」という地域についての言説と定義している。この場合の「オリエント」は半ば地理的な現実であり、半ばヨーロッパ人の想像の中にある虚構である。その言説のなかでは、「オリエント」というものの性格がヨーロッパ人の利益に合わせて構築されるため、実際にその土地に住んでいる人たちは自分たちについて語ることも、主体性を持つことも許されていない。そしてしばしば、「オリエント」の人間や文化は、ヨーロッパ人の理性的な主体に対する反対物やその抑圧された官能的、感情的な側面を補うための「下部の自我」として構築されてきた。ヨーロッパ人は自分たちの理性や成熟を、この「下部の自我」と常に比べて意識することで、磨き上げてきたのである（酒井 2002）。

ある権力をもったグループの支配対象として、またその感情的な半身として構築される虚構の主体こそが「他者」であるが、80 年代ではフーコーの権力研究などを基盤として「他者」の表象の解釈が進み、旧植民地出身の知識人たちの発言力が強くなるにつれ、美術の世界にも、女性や非欧米の人々の「他者」としての構築に異議を唱える表現が見られるようになった。そのこと自体は、美術家の社会への関心の高まりや、美術制度の特権性に対する反省の反映として大変意義のあることである。しかしそのなかで、美術表現の 70 年代的な「アイデンティティ・ポリティクス（註 1）」への退行もみられるようになった。非西欧地域の作家が植民地的な権力による自国文化の「他者」としての構築を検証するだけでなく、その「被害」の状況を声高に叫ぶようなプロパガンダ的な作品も現れてきたのである（松井 2002）。

問題なのは、そういった表現は画一化しがちで、しかも倫理的な問題がからんでいるだけに観客の反応もあらかじめひとつに決められてしまうということである。つまり、虐げられてきた側の人が抗議しているときに「つまらない」などと言えば、それだけで無責任だと思われてしまうので、観客はとりあえずその作品を評価しなければならないような気持ちになってしまうのだ。そういった作品が発表されることが、どんなに社会的に意味のあることだとしても、そういう表現が繰り返し行われると、窒息するような圧迫感を観客に与えることは否めない。そのような状況を体現していたのが、93 年にニューヨークのホイットニー美術館で開催されたホイットニー・ビエンナーレである。

ホイットニー・ビエンナーレは、ラテンアメリカも含め、アメリカ大陸のアーティストだけを扱ったもので、テーマ展（註 2）的要素が強い展覧会である。当初の試みとしては、それまでの過去 10 年間に構築されてきた人種・階級・ジェンダーという言葉説を使って主体に対する意識の転換を行うことを展覧会というかたちで記録しようというものだった。一言でいえば、文化多元主義的な方向性をもった展覧会であり、先ほどの「大地の魔術師たち」展が異文化の表現に対して価値判断をしない傾向があったのと異なり、こちらは善悪を明確にするための展覧会だった。非白人作家や女性作家が多

数選ばれ、白人から押し付けられたステレオタイプを非白人が模倣することで脱構築するという戦略的な作品が多く見られた (Haber 1996)。

なかでも典型的だったのは、ギレルモ・ゴメス・ペナとココ・フスコのパフォーマンスである。南米系のこの二人は、いわゆる欧米人が頭に描くような、服もあまり着ないような土着民族の格好をして檻に入るというパフォーマンスを行った。しかし、これを見た観客は、「ココ・フスコの体ってきれいだな」というような一種のエンタテインメント的な反応しか結局は示さず、また、あまりにもわかりやすいメッセージだったためその程度で思考停止をする人が多かったと、『アート・フォーラム』誌 (93年夏号) で批評家ジャン・アブギコスが指摘している。

このように、ほとんどの作家が自らの非欧米人や女性としての「差異」を強調する作品を発表するなかで、例外的だったのがマシュー・バーニーである。彼の発表したビデオ作品では、彼と彼の友人がギリシャ神話の半人半馬、人間の顔がたちに角やひづめがあるものに扮して、車の後部座席でじゃれあっている様子が見られる。それは、単に変態っぽくて面白いだけの映像なのだが、文化多元主義に一切興味を示さず自分のテーマを追いかけているという、その潔さが多くの人に開放感を与えた。

メッセージも表現も画一的であるという批判に加えて、この展覧会について挙がった批判のなかには、バーニー以外の作品には感覚的な喜びやユーモアを表現するようなものがほとんどなかったというものもあった。普通、視覚的体験といえ、直接的な意味の伝達であると同時に、感覚がそれとは別の方向へ走ってゆくのを楽しむ醍醐味もあるはずである。しかし、この展覧会には感覚の逃走を逃がさない説明的な表現が多すぎた。出展作品にインスタレーションやビデオが多く、絵画がほとんどなかったこともこの展覧会の言説性への偏りを表していた (Haber 1996)。

この展覧会に対する最も苦しい批判は、ここで示された異文化の主体やフェミニズムを擁護する視点が実際の世界で行われている差別や搾取の状況を改善するものではないということである。美術表現として文化多元的な視点から欧米的な視点への批判をしたところで、それが美術館の外で行われていることとどの程度フィードバックされるかは疑問が残る。確かにそれが観客に意識を高めれば、少しは状況の改善になるかもしれないが、しかし実際のところ、この展覧会では観客を動かすような強い作品はあまり見られなかった。そして、作家がある人種のように振舞うことで欧米文化のなかに自分の場を確保するために作られたような「政治的に正しい PC」表現が多かったのだ (松井 2002)。

3. 文化多元主義と脱植民地的ハイブリディティ - 1997年 第2回ヨハネスブルグ・ビエンナーレ

「大地の魔術師たち」展同様、このホイットニー・ビエンナーレも文化の脱植民地的な状況について意義のある視点を見出すことができなかった。そこにはキュレーションやこの作家が抱える問題によるところもあるだろうが、文化多元主義というものが根本的に抱えている問題も絡んでいるのである。確かに、文化多元主義は、欧米的な価値観だけが世界を支配しているのではないということを示してはくれる。しかし逆に、典型化された非欧米の民族性に大きな比重がかかってしまうと、芸術は異文化間の接触について何も表現できず、単なるステレオタイプの展示に終わってしまう事もありうるのである。そしてそれらは、ただ欧米側のエキゾチズムを満足させ、その寛容さのアリバイとして消費されるにすぎないのである (Bhabha 1988)。

脱植民地主義というのは、ルートレッジ版『脱植民地主義研究論文選』によれば、植民地化と脱植民地化にかかわる諸問題、つまり、移住、奴隷制、弾圧、抵抗、表象、人種、ジェンダー、帝国主義時代のヨーロッパにおける権力の言説に対する反応などを扱うことで、植民地問題の複雑なフィールドを明らかにしようという学問である (松井 2002)。

バーバによれば、脱植民地主義は文化多元主義とはまったく違うものである。彼の理解では、植民地化は植民者が一方的に服従させるような単純なプロセスではないのだ。つまり、権力を拡張し、擁護するための言説や技術を持った文化が、そうした道具を持たない文化と出会ったとき、初めは支配・被支配の関係が生まれはするものの、被植民者側では、抑圧者たちの言語や文化を学ぶことで彼らの権力の構造を「真似」することを覚え、そのなかで、植民者たちが答えることのできない権力についての問いを発することもできるようになってゆく。植民者の側も、自分たちとはまったく違った文化をもった人々と接触しているあいだに、自分たちが絶対と信じてきた文化的な価値や、とりわけ、自分たちの「正しさ」についての自信が揺らいでくるのを感じ始める。そうした不安や価値の流動化のなかで、被植民者は自分たちや植民者について「語る」手段を持つようになり、逆に植民者たちは、「他者」として都合よく構築したはずの彼らが、どんどん理解不可能な、表象出来ないものになっていくのを感じる。そして、このように一度もたらされた価値の流動化や、自分の立ち位置を常に相手との交渉を通して確認するという姿勢は、植民地支配が終わった後も消えることはなく、つまり植民

地化は、ふたつ以上の文化を絶え間ない対話と葛藤と変化のプロセスに巻き込んだことになる、と説いている。

そして、そうした被植民者をめぐる知識や表現の分裂と再解釈が、バーバが「脱植民地的ハイブリディティ」と呼ぶ効果なのである。ここで重要なのは、文化多元主義がこうした異文化間の出会いから生まれる葛藤に対して眼をつぶっているのに対し、脱植民地主義は相互に確実に変化をもたらす二者間の交渉にこそ接触の意味を見いだしているということである。

ホイットニー・ビエンナーレは、そうした異質なものの出会いから生まれるダイナミックな効果を表現することも、考察することもできなかった。この問題を真っ向から扱うことに成功したのは、97年に開催された第2回ヨハネスブルグ・ビエンナーレである。そのときようやく脱植民地主義の問題が美術のなかで正しく扱われた。

1997年に南アフリカのヨハネスブルグで開かれた第2回ヨハネスブルグ・ビエンナーレは、芸術の脱植民地的なアプローチを本当に意味のある形で実現した展覧会である。オクイ・エンヴィゾというナイジェリア出身でニューヨーク在住のキュレーターがこの展覧会の企画を担当したのだが、彼は海外から6人のキュレーターを招いて5つのセクションを作った。彼らの出身は、中国、韓国、キューバ、アメリカ、南アフリカということで、三大陸を代表してそれぞれの文化的移動や異種混合をテーマとした展覧会を行った。テーマは「トレード・ルート(貿易の道)」、つまりアフリカがヨーロッパによる商業的な開発や植民地政策によってひらけた地域であるという歴史を反映しようということで付けられたタイトルである。

エンヴィゾよりも一世代上の黒人の知識人たちは、自分たちに制約を与えてきた歴史や人種から逃れようとして、「これからの自分たちアフリカ系のアイデンティティは、歴史や土地固有の文化やイデオロギーとは関係のない、より自由な領域において、グローバルな価値観の中で作られていくものだ」と言っていた(Manovich1997)。エンヴィゾはそれとは反対に、たとえ否定的なものであったにせよ、異文化が出会うときの摩擦においてその土地が変わらざるを得ない状況ができ、それがその土地に記憶として残されているのなら、それは素晴らしい財産ではないかと考えたのだ。『フラッシュ・アート』誌(96年10月号)でのインタビューにて、人種や文化、歴史という記憶から逃げるのではなく、それをむしろ大切にすることで、何かもっと真剣な世界への接し方や自分への理解の仕方が見えてくるのではないかと、という考えを明確にしている。この、過去を意識的に表象の舞台に乗せていき、異文化同士の葛藤を過程として記録するという彼の方法には、バーバの脱植民地主義の理論と強い共通点が見られる。「トレード・ルート」というタイトルのもとで異文化が接触した地域の過去と現在を多様な視点から見つめなおす内容のビエンナーレは、そうしたエンヴィゾの考えを実践したものである。

同年に開催されたドクメンタやヴェネチア・ビエンナーレが不評で、このヨハネスブルグが高く評価されたことは、特権階級的なものであった19世紀の美術を引きずっているような大型の国際展から、土地への特長を生かしながら土地に縛られない、文化の異種混合化を反映するような新しい展覧会へと、現代美術の焦点が移っていったことを示している。そして、97年以降の美術の世界は「周縁」へ広がっていき、過去と現在の関係を探ろうとする脱植民地的な問題の表現が現代美術の主要な関心事となり、またそういった言説なしには現代美術として成立しえなくなってきたのである(松井2002)。

サイドが、植民地化を植民する側による一方的な「他者」の構築の過程とし、植民される側は自分を表現する言葉を持たないと考えたのに対し、バーバは、植民地化が被植民者に以前よりも洗練された方法で権力の働きを明確に観察し、その機能を覆す方法を与えると考えた。そしてそのような力を付けた人は、すでに植民地以前の人々とは違う「ハイブリット」化された人間であると説いている。つまりバーバは、植民地化が非植民地に生産的な変化をもたらすこともあることを指摘したのである。また、バーバの理論は、欧米と非欧米の文化が出会うときには、文化多元主義の主張するようなきれいな解決はありえないこと、また本当にお互いの立場を認めて共存し合うためには葛藤を恐れてはいけないこと、そして葛藤のなかには、複雑な状況を理解する可能性がありうることを伝えている。

結論

本稿では、現代のアートシーンにおいて、文化多元主義や脱植民地主義といった思想が正しく解釈されなければ今やひとつの美術展として成立させることは難しくなってきたということ、過去十数年の間に開かれた3つの国際展を例に挙げながら検証してきた。それでは、ここで展開してきた議論をふまえて、わたしはアジアの美術に何を思えばよいのだろうか。これまで私は「ポストコロニアル」という概念に否定的、消極的なイメージしか持っていなかったが、バーバの唱

える理論のなかの「接触」や「交渉」という作業は、私にはとても新しく、今後の研究においてひとつの希望を与えてくれた。現在、東京でアジアからの作家を集めた展覧会が開かれているが、その一連のことを事例としてあげて結論としたい。

「アンダー・コンストラクション」展は、中国、インド、インドネシア、日本、韓国、フィリピン、タイの7カ国から、20~30代の若いキュレーター9人が現地調査と議論を重ね、各地でのローカル展を経て、ひとつの展覧会（総合展）を作っていくという、アジア発の共同プロジェクトである。今回東京で開催されている総合展は、各ローカル展での企画コンセプト、キーワード、作家を再構成したもので、もう一度組み直すことによる相乗効果もねらっている。

今から3年ほど前にキュレーターたちが初顔合わせをした際、最初に彼らが議論したのは「アジア」とは何かということだった。「アジアとは何だろう」と考えることがアジアの美術とは何か考えることになり、結果として「美術とは何だろう」という疑問とリンクしているのではないかと彼らは結論付けた。我々が持っているかもしれない「アジア」共通の価値観を探ってみるというのが本展のテーマである。

「アジア」という言葉は、非常に多義的で、流動的な概念である。サイドの文脈で言えば、ヨーロッパの優位性を主張するための、「他者」としての「アジア」と解釈することができる。しかし、アジアそのもののなかにも傷つける人、傷つけられる人という構造が実は存在しているのだ。この重層的な関係を隠してしまう装置としての「アジア」も存在している（酒井）。つまり、アジアの現代美術もだいたい、流動的に捉えてゆくしかないのである。

また、本展は各国を巡回する過程で変化・発展し、会場となる地元との関わりを重視している。これはタイトルである「アンダー・コンストラクション」の依拠するところでもある。ここに、「コミュニケーション」・「プロセス」・「リレーショナル・アート」といったアジアの作家たちの作品制作の核心となるものがあるのだ。

例えばフィリピンの作家ワイヤー・ロンメル・トゥエゾンは、ローカル展（兵庫県芦屋市立美術博物館）では、美術館に隣接した幼稚園の園児たちと一緒に、色とりどりの風船500個を一斉に空へ放ち、青空をキャンパスに見立てた一枚の絵を描いた。また、幼稚園児たち一人一人に「宝物」についてインタビューをするというパフォーマンスも行った（マニラでも同じ質問を幼稚園でしたらしい）。東京展では、美術館近くの商店街でアルバイトをしている自分の姿をビデオで撮影し、その様子を展示会場で流している。彼にとって展示された作品そのものより、作品を作る過程で生まれる人間関係や、その作品を通して生じるであろう新たな交流を自分のアートの核にすえているのである。このように進化し続けるプロセスが「アンダー・コンストラクション」なのだ。また「アンダー・コンストラクション」なのは、今回の企画に限られたことではなく、アジアそのものだろう。アジアが進行形だから、アートもそれを反映しているのではないか。

この展覧会では、これまで展示されたことのない何か新しいものが展示されているわけではない。しかし、自分たちのバックグラウンドの見直し、近隣諸国とのネットワークづくり、対話のための土台作り、そういった機会をはじめて築いたという点で新しい試みである。アジアは一つのものでもないし、だからといってばらばらのものでもない。それぞれの国や人々が相互にコネクトする関係性が重要である。今回の展覧会のように異文化間の「接触」がアジアの美術の新たな可能性を生んでいるのだ。

註1 60~70年代を通じてアメリカで盛んになった、ブラックパワーやフェミニズムがそうだったように、西洋の男性の価値観に縛られることなく、黒人や女性やエスニック・マイノリティの本来の姿を尊重し、その権利を守っていかうとする運動。それ自体は有意義だが、それは自分のアイデンティティを固定的に考えすぎてしまうという危険性もはらんでいる。

註2 現代の状況を反映する社会事象やテーマについてキュレーターのコンセプトについて合わせて作家を選ぶという、学術研究的な形態

文献目録

朝日新聞社

2001 『朝日クロニクル 20世紀 第8巻 1981-1990』朝日出版社

2001 『朝日クロニクル 20世紀 第9巻 1991-2000』朝日出版社

片岡真美

2002 『アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代』国際交流基金アジアセンター、財団法人東京オペラシティ文化財団

北沢憲昭

1989 『眼の神殿 - 「美術」受容史ノート - 』美術出版社

サイド、W. エドワード

- 1993 『オリエンタリズム(上・下)』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社ライブラリー
- 酒井直樹
2002 「アジア:対 - 形象化による同一化」、国際交流基金アジアセンター編『流動するアジア - 表象とアイデンティティ』:79-85, 国際交流基金アジアセンター
- 佐藤道信
1999 『明治国家と近代美術 - 美の政治学 - 』吉川弘文館
- 建畠 哲
2002 「トロイの木馬? - 国際展におけるマルチカルチュラルリズム」、国際交流基金アジアセンター編『流動するアジア - 表象とアイデンティティ』:38-42, 国際交流基金アジアセンター
- ハウ、カロライン、アピナレス、パトリシオ
2000 「巻頭対談 - 地域・宗教・国家を超えて」『アジアセンターニュース』No.15:1-5
- 松井みどり
2002 『アート:“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社
- Bhabha, Homi K.
1994 *The Location of Culture*. London: Routledge
- Danto, Arthur C.
1997 *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press
- 大日本印刷株式会社
1996 Art scape, Online URL:<http://www.dnp.co.jp/artscape/index.html>
- Manovich, Lev
1997 The Second Biennial of South Africa, Online URL: <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/3125/1.html>
- Haber, John
1996 The 1993 Whitney Biennial, Online URL: <http://www.haberarts.com/whitny93.htm>