

アートプラットフォーム形成の1990年代 塩田純一インタビュー

服部浩之、塩田純一

インターネット環境が整備される以前の1990年代のアジア美術の状況を知ることは簡単ではない。「国際交流基金アジア美術アーカイブ」をたどり、東南アジアのアートの拠点が形成される過程を追うなかで、塩田純一氏の論考「東南アジアから——来るべき美術のために」に出会った。塩田氏が「贈与によるコミュニケーション行為」という観点から、90年代のアジアのアーティストたちの活動を捉えていることに興味をもった。欧米で「関係性の美学」が提示されたのとほぼ同じ時期に、アジアにおいてプロセスやコミュニケーションを重視する活動に着目した塩田氏に、1990年代から2000年代初頭のアジアでの実践についてお話を伺った。

Zoom インタビュー

ゲスト：塩田純一（多摩美術大学客員教授）

聞き手：服部浩之

収録日：2020年10月19日

服部：今日はよろしくお願いします。

塩田さんには、主に1990年代のアジア、とくに東南アジアの活動についてお話をお聞きしたいです。塩田さんが90年代、リサーチから展覧会までいろいろ実践されてきたなかで、1997年に東京都現代美術館で開催された展覧会「東南アジア1997 来るべき美術のために」の際に、同展カタログに論考「東南アジアから——来るべき美術のために」を書かれました。

この論考でおっしゃっていた贈与に基づくコミュニケーションのあり方に希望を見出す態度は現在でも重要だと思います。それ以前にも、1995年の「アジアのモダニズム」という展覧会のためにタイの調査をされ、多数のアーティストに会われたと思います。アジアの若いアーティストたちのどのような実践に、等価交換ではなく「贈与」の態度を見出したのか、またこのようなあり方に興味を持たれたきっかけについても教えていただきたいです。

塩田：90年代に入ってから一種のアジア美術ブームみたいなものが起こってきていて、これは福岡アジア美術館が開館する前の福岡市美術館、それから、国際交流基金アジアセンター——当時はアセアン文化センターと言っていましたが——で東南アジアの展覧会が行われていて、ぼくも非常に関心をもって見ていました。ぼく自身の仕事からいうと、アジアに触れたのは、実は「アジアのモダニズム」展がはじめてです。インドネシア、フィリピン、タイの3カ国のモダニズムを中心として、歴史的な振り返りをするというような意味があり、それぞれの国の美術を調査して紹介するというので、各国別々のキュレーターが担当して、ぼくはタイのセクションをやってくれという依頼が、国際交流基金からありました。それが1994年の秋とか、そのくらいのタイミングでした。ぼくはちょうど1995年の3月に開館する東京都現代美術館の開館準備に93年から従事していました。それ以前は世田谷美術館にいました。そういうお話があって、アジアについての関心はもともとあったので、ぜひお引き受けしたいということで、参加させていただいたわけですが、同時にそれぞれの国の近現代美術の専門であるキュレーターや批評家がついてくれて、その人とディスカッションしながら展覧会を作っていくという構造でした。

ぼくはタイに1995年の5月にリサーチに行ったわけですが、その前にインドネシアのジャカルタで非同盟諸国会議があって、それにあわせて現代美術の展覧会やシンポジウムがあるということで、先にジャカルタに入って展覧会を見て、その後タイに入りました。非同盟諸国会議ですから、アジア美術だけでないいわゆる第三世界の美術状況を見せてもらってからタイに入りました。

この展覧会は近代を考える企画なので、タイの近代化がどのようにして成し遂げられたかがひとつのテーマになるわけです。インドネシアやフィリピンとタイと比べた時、インドネシアとフィリピンは西洋の植民地であったが、タイは植民地になった歴史はありません。国王が近代化の旗を振って、美術の領域でも、のちにタイに帰化しシン・ピーラシーと名乗ったイタリア人彫刻家コッラード・フェローチを招へいして西欧風の美術教育を根付かせようとする。

それはある意味、日本の美術の近代化とも同じで、外国人が入ってきて東京美術学校が開かれるということと平行な歴史をたどっているということでもあったのです。近代作

品は、ピーラシーが設立したシラパコーン大学でもコレクションしており、それが展覧会の核の部分になっていきました。

その一方で、現代の作家については実際に作家に会って、いろいろ話を聴いたり作品を見せてもらったりして調査を進めました。

特に興味をもったのが、チャン・セタンと、ワサン・スティケートです。イタリアからきたフェローチがいわば西洋風のアカデミズムを根付かせようとして、ある程度タイのモダンアートの中核をつくるわけですが、そのアカデミズムから逸脱し、アカデミズムの枠から離れようとするベクトルをチャン・セタンやワサン・スティケートに感じて、2人の作品を数多く出品することにしました。

作家について少し説明を加えさせていただくと、チャン・セタンはもともと中国系の移民です。中国の墨象を思わせるような抽象表現主義的な抽象絵画を描く一方で、そのあとに今度は表現主義風の風景画を描いたりする。西洋におけるモダンアートのクロノロジカルな展開に縛られることなく、自由で恣意的にいろいろなタイプの作品を作っているわけです。

チャン・セタンは、コンクリート・ポエトリー（具体詩）の詩人ということもあって、コンセプチュアルなドローイングを制作していて、それも面白かった。ぼくがタイに行く5～6年前に亡くなっていたので会うことはできませんでしたが、ご遺族のところにお邪魔すると祭壇に作家の遺影が飾ってあってまわりの壁には自画像がたくさん掛かっている。リアリスティックなものであったり表現主義的なものであったり、いろいろなタイプのものが混在していて、それが何十点とかけてある。それがとても面白い。東京の展覧会でもポートレートを含めて、かなりの点数を出しました。



チャン・セタンの遺影と自画像、1995年

ワサンはもっと若くて、会ったときは30代後半くらいで、新表現主義風のかなり荒々しいタッチの作品を作っていて元気のいい作家でした。絵画の一方でインスタレーションやパフォーマンスを記録したビデオ作品などもあり、強烈な社会批判やメッセージ性が印象的でした。



ワサン・スティケート、1995年

チャン・セタンとワサンは、それまで日本にまったく紹介されていなかったこともあり、この2人を前面に押し出すようにして展示を構成しました。2018年に東京国立近代美術館の「アジアにめざめたら」展にこの2人が入っていて、ずいぶん懐かしく思いました。

この「アジアのモダニズム」展は、ぼくにとって、言ってみればはじめてのアジア美術の“レッスン”といった感じだったのですが、一口に東南アジアと言っても、それぞれ固有の文化があり、近代化の歴史があり、そういうなかで現在の美術があるということを実感しました。それが東南アジアの美術への関心を掻き立てられた大きな要因です。

この展覧会は1995年の10月に東京で開催され、その後マニラ、バンコク、ジャカルタを巡回しました。この展覧会を終え、東南アジアもしくはアジアの現代美術について、本格的な展覧会を東京都現代美術館で開催できないだろうかと思い、1997年の「東南アジア 1997 来るべき美術のために」につながっていくわけです。

まだ熱の冷めないうちに次の展覧会をやりたいという思いが強くありました。単独でアジアに着目した大きな展覧会をつくるのは難しいので、国際交流基金と広島市現代美術館との連携で実現することになりました。1996年の2月と5月にリサーチに行き、展覧会は97年の春先に実施という、かなり忙しい日程で展覧会を作っていたわけです。

ちょうど1996年にはブリスベンで第2回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレが開かれていて、その調査も兼ねて2月に最初ブリスベンに入って、その後タイ、シンガポール、フィリピンを回りました。その後5月にタイ、マレーシア、インドネシア、フィリピンを再び巡ったわけです。当然バンコク、シンガポール、クアラルンプール、ジャカルタ、マニラなど大都市での調査が中心となるわけですが、その一方でかなり辺鄙な地域に住んでいるアーティストたちにも会うことができました。そういう場所に足を運んで、暮らし向きに触れ、風景も見ながら、現場で作品を見るということは良い体験でした。

そこで思ったのは、やはりアジアの作家たちがコミュニティ、共同体という部分を意識しているということでした。作品自体もコミュニティにおける様々な問題——そこに住む住民にとって困難を強いるような状況——をなんとか解決しようとする。そのためにアートになにができるか、という発想で作品を作っている人が多くいた。その点で西洋のコンテンポラリー・アートのあり方と一味違うという印象を受けました。

調査で会った作家たちのなかでも、フィリピンのネグロス島のさとうきび畑の真ん中にアトリエを置いて制作していたヌネルシオ・アルバラードや、ジョグジャカルタ郊外である種の政治的なプロテストの内容を含んだ作品を作っていたダダン・クリスタントらに、非常に強く印象づけられました。

それから、西洋のモダンアート、コンテンポラリー・アートでは個人が中心ですが、フィリピンのサンガワというグループの活動は、そうではなく集団でひとつの作品を作っていく。個を越えた共同性を重視するあり方にも興味を持ち、展覧会ではそういったタイプの作家たちが多く占めていきました。

今回改めてカタログのテキストを読み返してみたところ、主に「贈与」について語っているのがナウィン・ラワンチャイクンのパーカウマー・プロジェクトへの言及においてです。このプロジェクトは、タイの伝統的なパーカウマーという日常生活のなかで使われている布を来館者一人ひとりに配るという作品です。これをどう解釈するべきなのか、相当悩みました。ナウィンの作品は他の作家たちの作品と比べると、随分違うと当時は思っていました。今になってみると、それほど違っていたわけではなかったのですが、それをどう解釈すべきなのか当時は考えていました。

その当時、リレーショナル・アートがすでに色々なところで展覧会に出品されていて、95年にピッツバーグのカーネギー・インターナショナルで、タイ人作家のリクリット・ティラバーニャのタイカレーを振る舞うという作品をたまたま見ました。

それからフェリックス・ゴンザレス＝トーレスの会場に敷き詰めたキャンディの一粒を観客が持ち帰ってよいという有名な作品があります。そういうものを見たり聞いたりしたので、それと結びつけつつ、この展覧会のコンテクストのなかでどう捉えたらよいのか、ということを考えていたときに、文化人類学の「贈与」という概念が浮かびました。ちょうどこの頃、中沢新一さんの著作やマリノフスキー、さらにマルセル・モースを読むなかで、贈与という貨幣経済によらない、別のタイプの交換のシステムが北西アメリカのネイティブ・アメリカンや南太平洋であったという事実を知りました。

そこから、敷衍するかたちでナウインのパーカウマーを来館者にプレゼントする作品について考えていった。この作品は展覧会の一番冒頭に置くことにしました。来館者が最初にその部屋に入る。ゴザがあって、そこに座って、大きなスクリーンでパーカウマーがどのように現地で使われているかの映像作品を見る。それを見ながら、タイの文化の一端に触れる。そのあと、その布をどんなかたちでもよいので身につけて、展覧会全体をまわってもらう。もちろん家に持ち帰ってもかまわない。その上で、それぞれの家庭でそれがどんなふうに使われたかということを知らせてくれと、とナウインは言う。当時はまだインターネットがやっと始まった時期だったので、返事は手紙でくるわけですが、シヨールとして使っているとか、赤ん坊を抱く布として使っているとか、さまざまな使い方を写真とともに送ってくる。マルセル・モースが言っている贈与概念は、ある富が蓄積されて、それを他の部族に対して振る舞う。そのもてなしを受け入れ、受けた相手は必ずそのお返しをする。そこに互酬性というか、富の行ったり来たりのサイクルが生まれてくる。そういう贈与的な経済システムがある、と。これを中沢新一さんはたとえば詩人の宮沢賢治を持ち出して、詩を書く行為も贈与の一端だと解釈するわけですが、それをこういう美術作品にも適用できないだろうかと思ったという、ひとつの試論でした。



有限会社ナウイン・プロダクション 《パーカウマーの旅》 1997年
写真: 上野則宏 協力: 東京都現代美術館

ナウインの作品についてはそういう贈与概念による読解を試みたわけです。カタログではそこで終わっているのですが、贈与はそれだけにとどまるのではなくて、東南アジアの作家の、特にコミュニティに深く根ざした活動をしていたアルバラードやダダン・クリスタント、ムルヨノなど、いろいろな作家について言えるのではないかと思います。

モンティエン・ブンマーというタイだけでなく東南アジアのコンテンポラリー・アートを代表する作家がいます。モンティエンも展覧会に参加してもらって、香料を練りこんだ丸薬状のものを数珠にして大きな屋根の天井から吊るすという作品を紹介しました。この作品は全部会場で組み立てたわけですが、手間がかかって担当の学芸員だけではなくてスタッフ総動員で準備をしました。そのように展示した数珠が雨のように降り注ぐ。香りにつつまれるというような作品。こういうものも、贈与として解釈できるのではないかと感じました。作品のタイトルが《希望の家》だったというのはとても象徴的に思えました。



モンティエン・ブンマー 《希望の家》 1996-1997年
写真: 上野則宏 協力: 東京都現代美術館

「来るべき美術のために」というタイトルに込めた思いは、美術のあり方が少しずつ変わってきているのを捉えて、提示することでした。その「来るべき美術」というのが、ぼくにはまだその姿が見えないが、何か新しいものになるのかな、という思いがありました。そういう思いを込めて、「来るべき美術」という言い方をしました。

インドネシアのムルヨノは、東ジャワのトゥルンアグンというところに住んでいました。残念ながら調査ではそこまで行けなかったのですが、ムルヨノにも出品してもらいました。彼は1996年に東京で開催された「アトピックサイト」という展覧会にも出品しており、東京でも会ったりしました。彼は農村で仕事をしながら地域の共同体に深く関わるなかで活動をしています。ダムが建設されて、集落が全部ダムに飲み込まれてしまうという状況のなかで、農民たちに寄り添うような作品を作っていく。そして、ただ作品を作るだけではなくて、地域の子供たちに絵をはじめいろいろなことを教えている。いわば、コミュニティをより良い方向に導いていく役割を負っていると考えられるような人で、宮沢賢治が想起されました。カタログにも書きましたが、賢治が肥料設計をしたり、農学校で学生たちに美術や歌や音楽を教えたり、そしてもともと大変熱心な仏教徒だったという、賢治のあり方ともどこかで結びつくように思いました。ムルヨノにしても、ダダンにしても、モンティエンにしても、賢治の個人の幸福の前に全体の幸福がなくてはいけないというある種の道徳性、倫理性との間に共通性が感じられたということでもありました。



ムルヨノ 《深い悲しみの叫び声》 1997年
写真: 上野則宏 協力: 東京都現代美術館

服部：ありがとうございます。ナウインの作品を中心に、90年代の東南アジアの多くの作家の活動に贈与的コミュニケーションの可能性を見出したということでしたが、この時代には東南アジア以外の場所でも同じような価値観に根ざした作品や活動があったと思います。その後、塩田さんは1999年のヴェネチア・ビエンナーレ日本館のコミッショナーをされたとき、宮島達男さんと時の蘇生・柿の木プロジェクトをやられました。さらにその2年後の2001年には、東南アジアという枠をとりはらったかたちで「ギフト・オブ・ホープ」展を東京都現代美術館で開催されました。まさにモンティエンの作品のタイトルにもついていた、「ホープ」、希望をテーマに見出した展覧会、贈与の希望とでも言えるでしょうか。この二つの展覧会は、97年までに東南アジアで見出したものと繋がるというか、東南アジアでの経験を経て実現されたものだと思うのですが、これらについてお話しください。

塩田：「来るべき美術のために」の後もいろいろな機会に欧米のアートシーンをみていくと、参加型、他者との関係を作品化したものが非常に多くなっていました。ぼくは1999年のヴェネチア・ビエンナーレに参加するに当たって考えたのは、ちょうど20世紀から21世紀の変わり目の展覧会ということもあって、20世紀が何であったのか、そして21世紀にアートはどんなふうになっていくのか、どういうあり方をとるべきなのかということでした。そういう意味で、「芸術の行方」(DOVE VA L'ARTE)というタイトルをつけたのですが、宮島達男さんとお話をして、発光ダイオード、LEDの作品はもちろんですが、それだけではなくて、彼がはじめた柿の木プロジェクトにもこの新しい芸術の行方を占うようなものが秘められているのではないかと思いました。それで両方を組み合わせるかたちで、展覧会の構成を考えただけです。時の蘇生・柿の木プロジェクトは長崎の被爆二世の柿の木の苗木を世界中に植えていく活動です。

それで、日本館の上階展示室部分を宮島さん個人の作品展示に使い、展示室下のピロティには壁を立ててスペースを作って、そこで柿の木プロジェクトを紹介しました。中央に柿の木の苗木があって、柿の木プロジェクトのこれまでの活動を紹介します。それから、来館者のメッセージを書いてもらってそれを展示してもらおうスペースを作った。そして柿の木プロジェクトは被爆二世の柿の木を植えることで、反核のメッセージも伝えていくという意図もあり、植樹先を募集するコーナーを作りました。それに対して、ものすごい数の、ぜひ木を植えたいという応募がありました。その植樹までも含めて、ビエンナーレの一環ということにして、ヴェネチアのブラーノという島と、カシャーゴというロンバルディアの北のほうの町の2カ所で植樹をしました。ビエンナーレの展示が終わった次の年の3月に植樹式が行われましたが、それにもぼくはコミッショナーとして参加しました。

贈与という観点で考えると、プロジェクトの側では柿の木の苗木を植樹するコミュニティに贈与するわけですね。コミュニティはその贈与を受け取る。そしてその贈与を受けた側では、お返しのセレモニーをやって、祝祭的な状況がつけられる。これらの過程を含めて、プロジェクトの重要なイベントとして、ビエンナーレの日本館展示の一環として実施したわけです。植樹はコミュニティの人たちに大いにアピールしましたが、ここで文化人類学者フレーザーの『金枝篇』を援用しつつ、改めて木を植える意味を考えてみました。木を植えるという行為は、ここでは明らかにヨーゼフ・ボイスの樫の木を植えていくプロジェクトの影響を受けていると思うのですが、それは人類が古来持っている心性の根底にある、木を植えて、水をやり、肥料をやり、そして育てていく、それを見守っていくという行為自体が、現代の私たちに訴えかけるものを持っているのではないかと感じました。



「時の蘇生・柿の木プロジェクト」会場風景、第48回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館、1999年
©Revive Time: Kaki Tree Project

ビエンナーレの一連のプロセスを経験し、さらに色々な作品を見ることもできて、この贈与概念を敷衍するかたちで展示会はできないだろうかということを考え、2000年12月から2001年4月まで、世紀をまたぐかたちで「ギフト・オブ・ホープ 21世紀アーティストの冒険」という展示会を東京都現代美術館で実施しました。

贈与という観点から見ると、それに相応しい作家がいろいろな場所にいるのです。さらに贈与を前面に出すにしても、もうひとつ付け加えるべきなのではないだろうかということ

で、たどり着いたのが「希望」でした。1989年にベルリンの壁が崩壊して東西冷戦が終結し、いろんなことが良い方向に向かうのかなと思いつつ、ちょうど1999年のヴェネチア・ビエンナーレの時には、ユーゴスラビア解体後の混乱のなかでコソボをめぐる紛争が勃発してしまう。日本の状況を見ると、バブルが崩壊して経済的には非常に厳しい状況となり、新しい世紀はどうなるんだろうというのが当時ありました。そのなかで、あえて希望を前面に出したいなと思い、「ギフト・オブ・ホープ」という、希望をプレゼントするというコンセプトになっていったわけです。

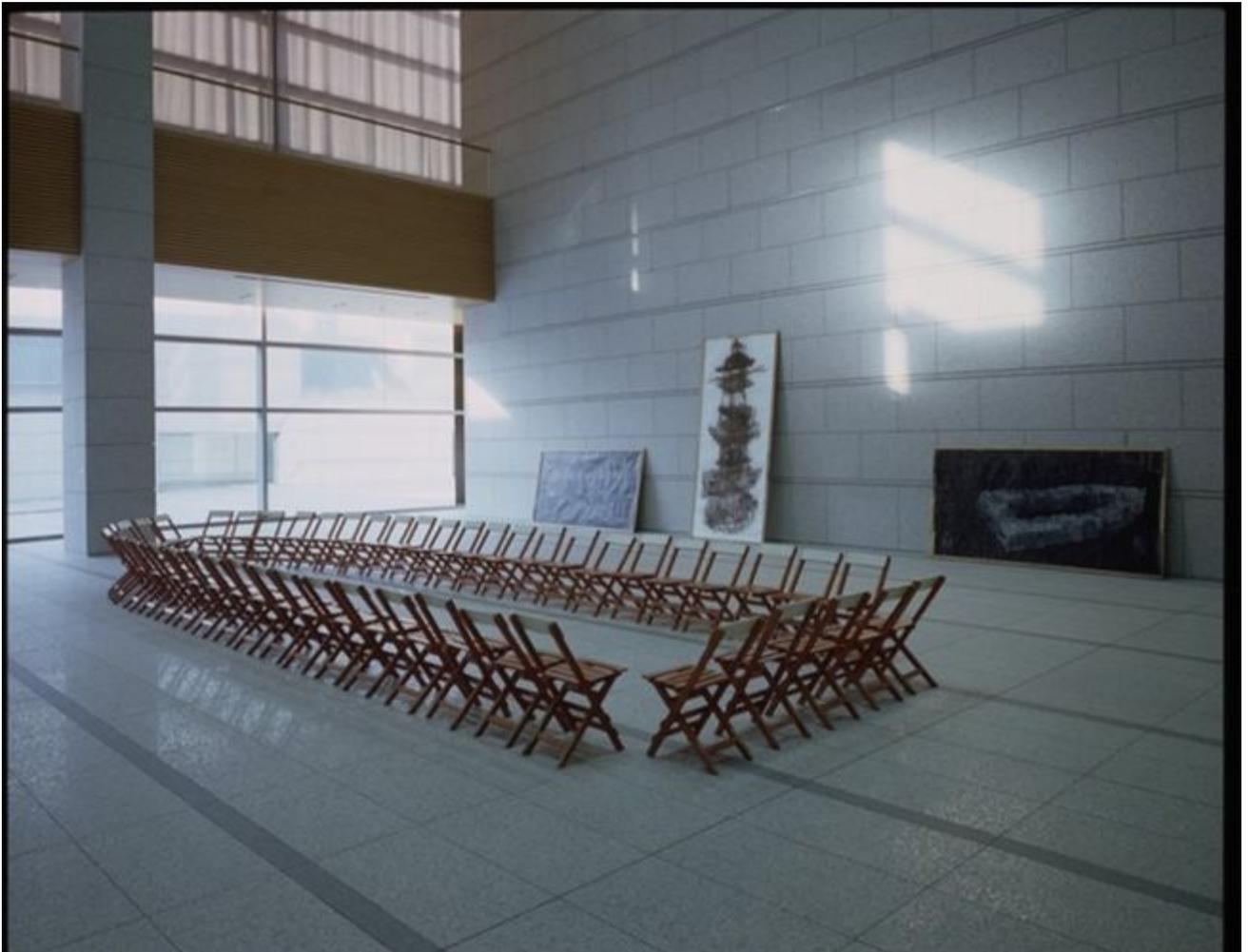
ただ、たとえばナウインのパーカウマーの布のような具体的な贈与の形態をもったものはそれほど多くなかった。スラシ・クソンウォンというタイの作家が、タイの雑貨を持ち込んで、櫓のようなものを建てて、そこに掛かっているものを竿でひっかけてひとつだけ持って帰れる、というプロジェクトもあったわけですが、実際の物の転移、贈与行為と言ってよいような行為があるのはそれくらいでした。



スラシ・クソンウォン《フリー・フォー・オール（東京）》2000年
写真: 5x7 Studio 協力: 東京都現代美術館

あとはSHIMABUKU（島袋道浩）のタコに東京観光をプレゼントする、というちょっとナンセンスでもあるプロジェクトもありました。

もっと広く、贈与概念を捉えてある種の精神を定義していく。それは例えば、希望という未来に対する何かの期待、新しい時代が良い方向に向かってほしいという期待を込めての作品を選びました。たとえばカチョーの作品は、55脚の椅子を舟の形につなぐだけの非常にシンプルな作品です。舟はキューバのアーティストにとって非常に特殊な意味を持っている。キューバ革命以降、孤立した環境にあって、対岸のわずか100キロ程度の距離にあるアメリカのフロリダはキューバとまったく異なるグローバルな資本主義の場所です。そこに亡命していくキューバ人も多数いて、その時に彼らが命を託すのはボートです。ボートというのは海を渡る何かをつなぐ、希望の証でもある。椅子をボートの形にならべて、そこに見ず知らずの人が座ってなにか会話がはじまるという、ひとつの契機の間として、彼は作品を考えていたと思います。



カチョー 《描くことでわかっていくことがある》 1999年
写真: 5x7 Studio 協力: 東京都現代美術館

結局12人の作家がいろいろなタイプの作品を展示しました。たとえば、リー・ミンウェイは手紙という非常にプリミティブなツールを、希望をつなぐツールとして考えました。来館者に親しい人に伝えたいメッセージを展示室に設置されたブースのなかで書いてもらい、それを相手に送ってほしいということであれば、相手の住所と宛名を書いてもらう。

その手紙を美術館が代行して投函する。もしもその必要がないということであれば、ブースに手紙をおいておき、来館者が自由に読んでもいい。手作りのプロジェクトでした。

あるいは、ヤノベケンジはチェルノブイリに入って入念な調査をし、アトムスーツという一種の防護服を身にまとして、作品を制作していましたが、そのミニチュアを何百と作って、ガイガーカウンターを仕組んで、空中に浮遊する放射線を捉えて提示しました。

絶望的な状況を乗り越えて、さらに希望を、という意味ですけど、全体的にそういうかたちの構成になっていきました。



ヤノベケンジ 《アトム・スーツ・プロジェクト（地球のアンテナ）》 2000年

写真: 5x7 Studio 協力: 東京都現代美術館

服部：どちらかというと、ヤノベケンジの作品は「逆説的」にひるがえって希望への希求を提示するというところがありますよね。一方で、SHIMABUKUのような、もしかしたらありがた迷惑な一方通行にも見える贈与への批評的態度も含めて、多様な方向から贈与とその希望が語られているということでしょうか。

塩田：SHIMABUKUについては、やはり何か一筋縄ではいかないというか（笑）。

企画者側の「ギフト・オブ・ホープ」というのは、ある意味でオプティミスティックな概念だと思うのです。でも彼は、彼なりに読みかえる。例えば飛行機をチャーターして、東京の上空を飛ばして、絵を描けないか、みたいな案も出ていた。都内だとなかなか許可が降りない。だから実現は難しく、それで出て来たのがタコに東京観光をプレゼントするというものでした。

ギフトといってもはた迷惑なこともある。非常にアイロニカルですね。ユーモアもたっぷりですが。それで実際にタコを明石から連れて来て、東京築地市場に連れて行って東京のタコと対面させたりしました。そういうある種の読みかえにより、ギフト・オブ・ホープを脱臼させるようなアーティストの実践が、逆に展覧会に広がりを与えたと思います。2001年に希望を謳いながらも、半年後くらいに9.11が起こり、その10年後の2011年には東日本大震災が発生するというのが現実なわけですが。

あくまで、それはオプティミスティックなことに過ぎなかったかもしれないですが、そういうことが現実によって裏切られていくということ自体が、現実を生きていくということなのだと思し、そういう意味では2000年から2001年の時点でこういう展覧会が実現できたというのは良かったというような気はしています。

服部：90年代の東南アジアでのご経験や実践から、その後の2000年代前半までの試みがつながっていることが、よくわかりました。

ところで塩田さんが同時代の美術の実践に対して贈与的態度を見出された同じころ、90年代中盤には北米でスザンヌ・レイシーが、「ニュージャンル・パブリック・アート」を提唱したり、一方でヨーロッパではニコラ・ブリオーが「関係性の美学」をおそらく同じような時期に提唱していました。これらの非物質的で、コミュニケーションや日常との接続などプロセスを重視する試みや、現実の社会問題に直接的に介入していくような行為は、塩田さんが着目したアジアの同時代の活動とも共通性もあると思います。そして21世紀に入ると、クレア・ビショップが「関係性の美学」のような実践を、コミュニティ（内輪）でのマイクロ・ユートピアに自閉してしまっているというような批判を投げかけ、異なる考え方や階層や出自を異にするものにもアプローチし、摩擦をはらみ敵対的あり方をも内包するような、鋭い批評性をもち議論を巻き起こすような社会の根幹や裏側にも深く関与する作品を奨励しました。これらはディストピア的様相を呈するという側面もあり、ときに絶望につながることもあるのですが。

日本では、2014年に批評家の藤田直哉さんが、地域の芸術祭とかアートプロジェクトなど、関係性の美学を日本的に引き継いで実践されてきた活動に対して、鋭い批評をなげかけました。ある種、ビショップの批評を引き継ぐような観点を持っていたと思います。ぼく自身はコミュニティとどう関わるかとか、芸術というものが地域社会においてどういう役割を担うのかを考え続けるなかで、それでもなんとかやっていくためには希望を見出すとか肯定するということが重要なんじゃないかと思っているんです。

塩田さんは、2010年代には新潟市美術館で館長をされたり、実際に日本の地方都市で展覧会をされてきました。この10年くらいの状況をどのように考えていらっしゃるか、少しお聞きできると嬉しいです。

塩田：新潟市の「水と土の芸術祭」の第4回目に、ぼくはアーティスティック・ディレクターとして関わりました。その体験も踏まえてお話すると、行政にとってアートが手段として使われているというところがあります。要するにインバウンドを増やす、経済的な刺激として芸術祭を興すことで首都圏から人をよびたいということです。それから大地の芸術祭という越後妻有アートトリエンナーレとほぼ同じ時期にやっているわけですが、なかなか新潟市までは人が来ないという実情がありました。そういう観点からすると、行政は、アートだけでなく、たとえば食など、新潟の多様なところを見てもらいたいということで、ずいぶん欲張りなプログラムになってしまい、結果的に、一体何が言いたいのかよくわからないものになっていた。その一方で、地域共同体的なかで何か新しいことをしたいという人たちがいて、アーティストと一緒にやる市民プロジェクトがあります。

このようにいろいろな層のものがあって、何がやりたいのかが見えづらくなっていました。市民のなかには地域において新たな文化を創造するという意味で芸術祭自体を熱烈に支持する人もいるし、一方で大多数は税金の無駄使いだと言ってくる人もいます。ですので、新潟市の財政も苦しくなっているということもあって、新潟の芸術祭はぼくが関わった第4回でおそらく終わりで、第5回はないと思います。

ただ、ひとつ希望の種を見出すとすると、市民プロジェクトという、ささやかであるけれど、地域の住民が手作りで行って来たものです。たとえば、服部さんもよくご存知のナデガタ・インスタント・パーティの皆さんが地域に入り込んで、閉園した保育園に礎窯という陶芸の窯をつくり、窯を中心にしたアートプロジェクトを地域の人たちを巻き込んでつくっていきました。そこに参加していた人たちの話を聴くと、そのことによって彼らの生活にハリが出てくる、それで3年ごとにやってくる芸術祭をととても楽しみにしているということなのです。

そういう意味で芸術祭はプラスの側面があるが、一方で、さっき服部さんがおっしゃった、もっと現実を厳しく見ないといけないという側面もあります。たとえば、昨年はあいちトリエンナーレなどで表現の自由の問題が、非常に大きく取り沙汰されていました。この問題はどこかでアーティストなりキュレーターなりが、そういう場を作っていく、守りぬいていくという方向でなんとか未来を作っていくということも必要なのかな、という気がします。非常に抽象的な言い方になってしまいますが。

服部：2016年には新潟市美術館で「アナタにツナガル」という展覧会を企画されていました。この展覧会も、他者とのコミュニケーションや、多様な他者の存在を肯定することを主題にしていた展覧会だと思います。2000年前後の贈与的コミュニケーションや共同体とアートの関係などを考えていらっしゃる頃と、この展覧会では塩田さんのお考えにはどのような変化がありましたか。

塩田：一貫して関心の所在はそのあたりにあったということは言えると思います。美術館ということで考えると、税金を主な財源に運営されている公立美術館は、ここ10年くらいで収益をあげるということを非常に強く求められることが多くなって、そうすると結果的に大量に動員できる展覧会が求められるわけです。しかし地方美術館で、たとえば海外の大きな美術館のコレクションを持ってくることは難しいです。そうすると、お客の入る企画はなんだろうと考えたときにアニメの展覧会だったりして、どこの美術館もそこで大量動員してなんとか稼いで、その傍ら、美術館、学芸員がやるべきと考える展覧会をやっていくという、そういう構造が出てきています。しかし、結局大量動員する展覧会は、このコロナ禍では成立しなくなっています。そうすると、コレクションをどう活かしていくかとか、地域の作家を取り上げるかとか出てきます。しかし、刺激があったほうがいいでしょうし、地域に限らず若い作家に域外から来てもらって、新しいタイプの作品を見せていくということが、これからの美術館にとって非常に重要なことだという気がします。その際に、どう質を担保していくかについては、キュレーターの目でしょうし、批評の役割でもあると思います。

そのよう状況で、今後美術館がどういうふうに残っていけるのかは大きな問題になってくると思います^[1]。

[1] 「アナタにツナガル」展（新潟市美術館、2016年2月13日-4月10日）の出品者は折元立身、岩井成昭、神林美樹、田中仁／角地智史の5名であった。折元は自身の母の介護を主題に制作を続けており、岩井は近年過疎化に伴い発生した大量の空き家に言及する作品を発表している。かれらの動機はあくまで個人的なものであるが、結果的に今日の地域社会が直面する解決困難な問題にコミットしている。他方、神林、田中は知的障害を持つ表現者であり、角地はその活動の支援者である。

こうしたセレクションが贈与概念に基づく他者とのコミュニケーションに焦点を当てた「ギフト・オブ・ホープ」等のキュレーションの延長線上にあることはいうまでもない。同時に、これまで美術館の外部にあると見なされていた社会問題に敢えて言及し、障害者の造形表現を積極的に包摂することは、必然的に美術館とは何かを問うことになるだろう。同展会期中、折元がパン人間のパフォーマンスを行った際、10数名の視覚障害者に参加してもらったが、それはこれまで美術館から最も遠い存在とみなされてきた人々が視覚の優位を覆した瞬間だったかもしれない。(塩田追記)

服部：塩田さんが関心を持ち、扱われてきたような作家の作品は、美術館としてはコレクションがなかなか難しいタイプの作品だと思います。昨今、そういう作品がますます増えており、そういう状況に対して美術館はどのようにコレクションの形成などを進めていくべきでしょうか。

塩田：たとえば、「来るべき美術のために」の出展作品の何点かは美術館でコレクションしました。けれども、それは絵画が中心でした。現実的にはそういう扱いやすい作品になってしまう。たとえばナウインの作品はコレクションできなかったですし、そういう作品をどうコレクションしていくかということは難しい問題です。関係性やコミュニケーションを軸にした作品も、たとえばニコラ・ブリオーがいろいろな作家について取り上げていますが、コレクションしやすいものとそうでないものとリレーショナル・アートのなかでもいろいろあるという気がします。

たとえばソフィ・カルの作品は、テキストと写真という構成が多くコレクションしやすい作品なのかもしれませんが、リクリットの作品をコレクションするということになると非常に難しくなる。ドキュメントとしての記録映像や写真、指示書を残すということになりがちです。映像作品に関しては、美術館での収蔵も進んできています。あとは、アーカイブのようなかたちでドキュメントも含めてコレクションしていくこと。近ごろは美術館の役割として、アーカイブについていろいろ議論が出てきていますね。

特に地方美術館になると、そういう新しい試みには及び腰になりがちです。ぼくがいたときには、多少なりともコレクションの収集予算がありました。今はなくなってしまったりということがあります。

服部：この20年もそうですが、これからどういうふうに作品を残し伝えていくかは大きな問題だなと感じています。それこそ塩田さんが指摘されたとおり、美術館においてコレクションの役割がより大きくなっていくだろうと思っています。なんらかのかたちで、今起こっている活動や作品をなるべくその時にフレッシュな状態で収集して行ってほしいです。後々の検証が困難となったり、美術史がコレクションしやすかったもののみから書かれてしまうという事態は避けなければならないです。現在紡がれている多様な活動をどう定着していくか、それぞれの地方美術館で特色を持ったコレクションが形成され、多様

な美術史が描かれることを望んでいます。まさに、アーカイブとしての美術館が問われていますね。今後の課題についても最後に少しお聴きできてよかったです。ありがとうございました。



折元立身《ガイコツ》（手前）、2012-2015年
協力: 新潟市美術館

関連ワード

東南アジア1997 来るべき美術のために