

協働プロジェクトとアート・プラットフォームの形成 クリッティヤー・カーウィーウォン インタビュー

服部浩之、クリッティヤー・カーウィーウォン

クリッティヤー・カーウィーウォン氏は、バンコクで1996年設立のプロジェクト304 (Project 304) というアートスペースの設立メンバーのひとりとして企画や運営に携わるなかで、多数の海外のキュレーターやアーティストたちと協働し、タイにおけるアート・プラットフォームの形成に大きく寄与してきた。そこで、「協働プロジェクト」や「アート・プラットフォームの形成」というテーマのもと、主に1990年代後半から2000年代前半の同氏の活動やその背景となる考えについてインタビューした。

メール・インタビュー

ゲスト：クリッティヤー・カーウィーウォン (ジム・トンプソン・アートセンター芸術監督)

聞き手：服部浩之

* 本インタビューは英語で実施され、クリッティヤー・カーウィーウォン氏の応答は桑原輝が日本語訳した。



クリッティヤー・カーウィーウォン、2020年

服部：あなたは1999年に開催された「移動する都市：バンコク（Cities on the Move, Bangkok）」（以下、COM）では、会場のひとつとなったプロジェクト304のメンバーとして関わられたと思います^[1]。COMは当時のアジアの都市やアートを大々的に紹介する欧米を巡回する展覧会でした。バンコクでこの展覧会が開催された理由をご存知でしたら、教えてください。

[1] Project 304 の詳細については、<https://www.facebook.com/Project-304-bangkok-148286781933955/>, accessed Nov 8, 2020 を参照のこと。

また、あなたが当時のバンコクには公共の大型美術館があまりないという現代アートの拠点不在についてご指摘されたとおり^[2]、この展覧会では街中の小さなオルタナティブ・スペースや路上、乗り物さえ会場になりました。この展覧会がその後のバンコクでの現代アートの展開についてなにか影響を与えたかなど、この展覧会の意義や位置付けについてあなたのご意見をお聞かせください。

[2] クリッティヤー・カーウィーウォン 「移行するアジアの現代美術ネットワーク」 『The Japan Foundation Asia Center Art Studies 02 国際シンポジウム2015： はじまりは90s—東南アジア現代美術をつくる』 報告書（東京：国際交流基金アジアセンター、2016年） pp.106-111。



プロジェクト304の外観

クリッティヤー：COMのバンコク展は、当時ヨーロッパの現代アートに深く関わっていたフランス大使館の文化担当官フランシーヌ・メウールのイニシアチブにより開かれました。彼女は、バンコク都庁（Bangkok Metropolitan Administration、以下「BMA」）で諮問委員を務めていたクライサック・チュンハワンを通じて、バンコクにある大小の文化機関同士を繋げることに成功しました。1990年代後半、BMAはパトゥムワン交差点にアートセ

ンターを建てることを計画し、地域のアートコミュニティからの需要や圧力もあり、現在のバンコク芸術文化センター（BACC）になりました。1990年代のバンコクのアートを取り巻く状況はインフラや設備の観点からまだ発展途上でした。プロジェクト304、アバウト・カフェ（About Café）、タドゥ・コンテンポラリーアート（Tadu Contemporary Art）などの数少ないオルタナティブ・スペースのほかは大学のギャラリーと国立博物館や国立美術館しかなく、ひとつの会場でCOMのような大規模展示を受け入れることは不可能でした。そのため、現地のキュレーター、オーレ・シェーレン（ドイツ出身の建築家。レム・コールハースのOMAで働いた後、ロンドンのヘイワード・ギャラリーで行われたCOM展で展示デザイナーを務めた）とトーマス・ノーナンドスタッド（スウェーデン出身でバンコク在住のキュレーター）は、COM展の会場を分散することにし、国立美術館、チャオファ一通り、サイアム・ソサエティ（Siam Society）、アソーク界隈の文化施設やプロジェクト304、アバウト・カフェ、タドゥ・コンテンポラリーアートなどのオルタナティブ・スペース、そして路上ポスターや広告板、チャオプラヤー川などの公共スペースで実施しました。プロジェクト304はCOM展の会場のひとつとして、小沢剛の《なすび画廊》、ク・ジョンア、花代、スラシ・クソンウォンによるマッサージの作品などを展示しました。



スラシ・クソンウォン《フリー・フォー・オール（マッサージ）》「移動する都市：バンコク」での展示風景、プロジェクト304、1999年

クリッティヤー：COMの意義深さとインパクトは、バンコクのアートシーンそのものを大きく変えることはなかったものの、アートスペース同士が初めて協働したという点において、現地の目には非常に興味深く映りました。細かく分かれてお互いの領域に干渉してこなかったタイのアートシーンにおいて、このような現象は目を見張る経験でした。アーティストやアートスペース、そして私たちのようなインディペンデント・キュレーターは、

この機会を最大限に活用しました。多くの若いアーティストが、この展覧会を通じて直接または間接的に、海外から注目を浴びることになったからです。国内外のキュレーターやアーティストたちが数多くバンコクを訪れ、私たちと海外のアートシーンを繋げていき、また、多くのタイのアーティストがビエンナーレや国外の展覧会に招待されるようになりました。90年代にはまだ域内に留まっていた交流が、90年代後半から2000年代前半にかけて、アメリカやヨーロッパへと広がっていったのです。私自身、2000年代前半はヨーロッパとアメリカから多くの仕事をいただきました。



カモン・パオサワット《ディレンマ》の展示と占い師とのコラボレーション、プロジェクト304、2001年

服部：COMの3年後、国際交流基金アジアセンターが主催した「アンダー・コンストラクション（Under Construction）」（以下、UC）という当時30～40代のアジア各地のキュレーターが協働でリサーチを行い、展覧会を各地で作りあげるプロジェクトでは、あなたはキュレーターのひとりとして参加し、バンコク展「Sorry for the Inconvenience (ご迷惑をおかけします)」を実現されました。タイ展のキュレーターはあなたひとりでしたが、他のキュレーターたちとどのように関わったのか教えてください。また、この展覧会のリサーチでは、インドと中国を訪れたとエッセイに書かれていました。リサーチでは各国のキュレーターからのサポートもあったのでしょうか？また、この経験やここで出来た関係性は、あなたのその後の活動にどのような影響を与えたのでしょうか？

クリッティヤー：国際交流基金アジアセンターからUCに招かれた時、私たちは近隣国の歴史やお互いのことについて、どれだけ知らなかったかに驚かされました。私だけかもしれませんが、自分の国の政治社会史にさえ無関心でした。このプロジェクトはタイやアジアの歴史を、現代の地域的観点から再発見・再勉強する機会を私に与えてくれました。国際交流基金から積極的に協働を勧められたので、私はインドと中国の作家との企画を提案しました。これは、前近代におけるタイと、当時主要な文明圏だった東南アジアの大陸側諸国との繋がりや国際関係の歴史をたどりたかったからです。国民国家が形成される前、シャム/タイ、あるいは私のルーツであるランナー王国は中国の朝貢国であったため、昔

から中国とは政治的な関わりがありました。しかし、概念上も生活文化の上でも、アニメ、ブラフミン、ヒンドゥー教、仏教の伝統・信仰といった、この地域のインド化の影響も大いに受けています。

この提案に同僚のピー・リーとランジット・ホスコテからは賛同を得られず、ひとりでやることになってしまいましたが、北京、上海、広州や、ニューデリー、ムンバイなどでリサーチを行った際に、彼らはとても力になってくれました。この過程で、興味深いことに彼らの反応に変化が見られました。結局、ピー・リーは日本・韓国のキュレーターと協働することとなり、ランジットはマニラのパトリック・フローレスと組むことに決めました。この間、たくさんのキュレーターがタイを訪れ、リサーチを行う一方で、私は韓国で開催されていた展示に足を運びました。21世紀の幕開けに、アジアの様々な都市とアートシーンを探索する絶好のチャンスでした。



モンリー・タームソムバット《バンコク、バッファロー・ボーイ》のパフォーマンス、「アンダー・コンストラクション、バンコク：ご迷惑をおかけします」2002年



チェン・シャオション《第三通り》の展示風景、「アンダー・コンストラクション、バンコク：ご迷惑をおかけします」2002年

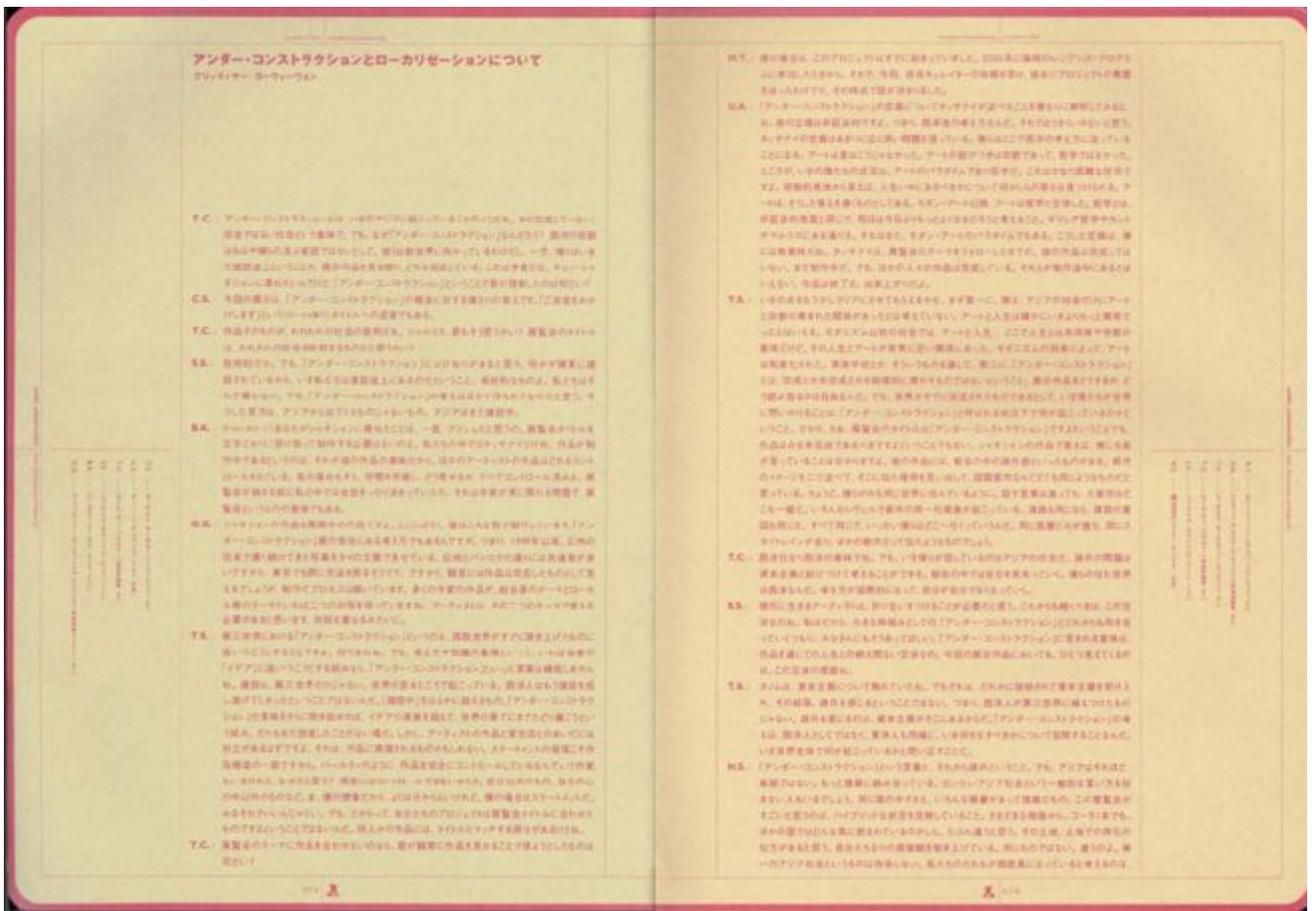


タッサナイ・セータセーリー《旧正月プロジェクト》の路上イベント、「アンダー・コンストラクション、バンコク：ご迷惑をおかけします」2002年

クリッティヤー：UCは2、3年がかりのプロジェクトだったので、参加者は共に学び、成長する機会を与えられました。その後も、私たちの多くが個人・組織両方のレベルにおいて、いろいろな形で一緒に仕事をしてきました。当初は国際交流基金はじめ各地の文化機関主導で始まったプロジェクトでしたが、2000年代後半から、特に2010年頃には、自分たちの組織同士で動けるようになっていました。例えば、私は2018年の光州ビエンナーレで、キム・ソンジョンと一緒に仕事をしました。パトリック・D・フローレスとは数多くのレクチャーや執筆活動でも重なることがありますし、マニラ、バンコク、シンガポール、光州、ソウルなどの展覧会では審査員と一緒にやりました。神谷幸江、片岡真実の2人とは日本でパネリストとして一緒にすることが多いです。山本淳夫は今年私が小豆島で開いた展示を見に来てくれ、大阪で一緒においしいご飯を食べました。ランジットとは、ノルウェーのベルゲン美術館でバツタリ遭遇しました。作家で言えば、アピチャップン・ウィーラセタクンやモントリー・タームソムバット、タッサナイ・セータセーリーとは、今も毎日のように一緒に仕事をしています。しかし、私の展示に参加してくれたチェン・シャオションとツイ・シウウェンの2人を亡くしてしまったことは非常に残念です。一方で、ワン・ゴンシンは今も精力的に活動しており、2018年に日本で会った時は、彼の活躍の様子や息子がコロンビア大学を卒業したことなど、嬉しいニュースをシェアしてくれました。振り返ると、UCで一緒に働いた作家やキュレーターは家族同然です。私たちは共に成長し、喜んでお互いを助け合うのです。

服部：ところで、UC東京展のカタログであなたはバンコク展の参加作家などを招いた会話をご自身の論考の代わりに提出していました。非常に興味深いものだったのですが、個人の論考ではなく多声的な対話を提示した意図を教えてくださいませんか？

クリッティヤー：カタログに関しては、タイ、インド、中国からのマルチな参加作家の第一声を可視化したかったため、彼らの声を取り入れることに決めました。彼らが自身の文脈や現実について直接語ることに耳を傾けるようにし、敬意をもって、私の主観で振り返った論考を書くことはやめました。それがバンコク展の参加作家との対話を書き起こした理由です。もう一つの理由としては、リサーチ期間がそれほど長くなく、それぞれの国・都市で十分な時間を費やせなかったこともあります。したがって、これらの経験を私ひとりの論考に要約することは不可能だったのです。



アーティストたちとの対話をまとめたクリッティヤー・カーウィーウォン「アンダー・コンストラクションとローカリゼーションについて」『アンダー・コンストラクション アジア美術の新世代』カタログ（東京：国際交流基金アジアセンター、2002年）より

服部：COMとUCの両展はバンコクの複数のアートスペースを会場とするのが特徴的でした。規模の大きい拠点となるようなアートセンターがない状況を、あなたは「アンダー・コンストラクション」展では「Sorry for the Inconvenience（ご迷惑をおかけします）」というタイトルで、鮮やかにユーモアと批評性をもって描出していました。あなたが“Sorry for the Inconvenience”に当時込めた意図を教えてください。

クリッティヤー：私の意図は、都市生活で体験する現実を反映するとともにそれに瞬時に応答することでした。私がリサーチ期間の中で見た限り、都市空間の変化はバンコクのみならずアジアの主要都市全般で起こっていました。あちこちで大規模な工事が行われていたため、このタイトルは、私たちが都市間を移動する際の物理的な問題に直面した時の警告でした。特に交通渋滞が日常的問題となっているバンコクでは、“Sorry for the Inconvenience”という黄色い看板をみると、誰もが不快感と不安を覚えます。そのため、私はこのタイトルを現代社会の現実を反映させるために使いました。



「アンダー・コンストラクション・バンコク：ご迷惑おかけします」のメインビジュアル。「sorry for the inconvenience」の看板が見える。

服部：また、“Sorry for the Inconvenience”は、現在のタイのアートシーンにおいても未だ有効な態度でしょうか？あるいは、現在は異なる段階へと至っているとお考えでしょうか。この数年後にはBACCが設立されるなど、現在はバンコクのアートを取り巻く状況は大きく変化していると思いますので、その環境の変化についてもご意見をいただければ幸いです。

クリッティヤー：問題は、現在は誰が“sorry”と言っているかということです。この言葉は、“アンダー・コンストラクション”の状況から抜け出した現代では、物理的にはもはや有効ではないかもしれませんが、政治的には有効と言えるかもしれません。しかし、今はその言葉を受け入れないことにします。確かに、1990年代後半からタイの現代アートシーンが劇的に変化したことは間違いありません。1990年代から現地のアートシーンのインフラは徐々に発展し、2000年代前半に文化省の文化芸術局が開設され、その後BACCができ、2010年代半ばに私立美術館が出現、そしてバンコクと他県において複数のビエンナーレとトリエンナーレが誕生しました。一見完璧な絵のように見えますが、なぜタイのアートシーンは未だ置き去りにされているのでしょうか。私たちを悩ませる大きな問題は、政治の混乱、国家中心の政策、そして景気後退の全てです。このような状況は、私たちのアートエコロジーが成長していくためのベストな環境ではなく、健全でもありません。

服部：近年タイでは、タイランド・ビエンナーレやバンコク・アート・ビエンナーレ、バンコク・ビエンナーレなどのビエンナーレが複数開催されています。例えばバンコク・ビエンナーレなどでは、都市全体を会場とした実施と様々なアートスペースのネットワークの構築などが試みられていますが、これらの手法はCOM以降の実践を継承する部分があるように思われます。あなたはこのようなビエンナーレの取り組みをどのようにお考えですか？90年代末から2000年代前半の試みからの変化や発見、更新されていない問題点なども含めて、現在の状況に対するご意見を可能な範囲でお聞きしたいです。

クリッティヤー：ビエンナーレ開催地の分散化はバンコクでもそれ以外でも起こっています。バンコク・ビエンナーレは、バンコク中で開催され様々なアートスペース同士を繋げましたが、これが唯一の例ではなく、バンコク・アート・ビエンナーレ（BAB）とゴースト・フェスティバル（Ghost Festival）も同様のモデルをとりました。BABがBACCやBAB Box、お寺、メインサポーターであるタイ・ビバレッジ社の保有施設など、主要な機関を繋いでいったのに対し、ゴースト・フェスティバルはインディペンデントなアートスペースも巻き込みました。ちなみに、タイで複数の異なるスペースや公共スペースを会場とした最初の展覧会はCOMではなく、1990年代前半に始まったチェンマイ・ソーシャル・インスタレーション（Chiang Mai Social Installation）が先にその戦略を使い始めています。しかし、COMは必要性に迫られてこの形式をとったのであり、おそらくBABやバンコク・ビエンナーレやゴースト・フェスティバルも同様ではないかと思います。それは、他国のように、大規模な展覧会を収容できる十分な文化施設がここには存在しないことを意味します。あるいは、都市景観の性質や格差、人口の変動を考慮すると、様々な場所で開催することによって、これまでとは違った部分にリーチし、より幅広い観客へ届けたかったのではないかと考えます。将来、もし現代アートと文化のためのスペースが増えたら、より組織的なアプローチへと変化していくのではないのでしょうか。