

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

クリッティヤー・カーウィーウォン

T.C.: アンダー・コンストラクションとは、いまのアジアに起こっていることのようなだね。まだ完成していない、完全ではない社会という意味で。でも、なぜ「アンダー・コンストラクション」なんだろう？ 西洋の役割はもはや僕らの及ぶ範囲ではないとして。彼らは新世界に向かってるわけだし、一方、僕らはいまだ建設途上ということか。展示作品を見る限り、どれも完成している。これは矛盾だな。チェン・シャオシオンに尋ねたいんだけど、「アンダー・コンストラクション」ということで君が理解したのは何だい？

C.S.: 今回の展示は、「アンダー・コンストラクション」の概念に対する僕なりの答えです。「ご迷惑をおかけします」という(ローカル展の)タイトルへの返答でもある。

T.C.: 作品そのものが、われわれの社会の批判だね。シャルミラ、君もそう思うかい？ 展覧会のタイトルは、われわれの社会を批判するものだと思うかい？

S.S.: 批判的だわ。でも、「アンダー・コンストラクション」にはひねりがあると思う。何かが確実に建設されているから、いま私たちは建設途上にあるのだということ。相対的なものよ。私たちはそれで構わない。でも、「アンダー・コンストラクション」の考えはほかで作られたものだと思う。そうした見方は、アジアから出てくるものじゃないもの。アジアはまだ建設中。

B.K.: (ナムに向かって)あなたがシャオシオンに尋ねたことは、一面、クリシェだと思うの。展覧会タイトルを文字どおりに受け取って制作する必要はないのよ。私たちの中ではタッサナイだけね。作品が制作中であるというのは。それが彼の作品の意味だから。ほかのアーティストの作品はどれもコントロールされている。私の場合もそう。空間を把握し、どう見せるか、すべてコントロール済みよ。展覧会が始まる前に私の中では全部きっちり決まっていたの。それは作家が常に関わる問題で、展覧会というものの意味でもある。

G.G.: シャオシオンの作品も展開中の作品ですよ。ここしばらく、彼はこんな形で制作しています。「アンダー・コンストラクション」展の背後にある考え方でもあるんですが、つまり、1999年以来、広州の往来で撮り続けてきた写真をタイの文脈で見せている。広州とバンコクの通りには共通項が多いですから。東京でも同じ方法を取るそうです。ですから、観客には作品は完成したものとして見えるでしょうが、制作のプロセスは続いています。多くの作家の作品が、総合展のテーマとローカル展のテーマといわば二つの対話を扱っていますね。アーティストは、その二つのテーマで考える必要があると思います。対話を重ねるみたいに。

T.S.: 第三世界における「アンダー・コンストラクション」というのは、西欧世界がすでに築き上げたものに追いつこうとすることですよ。何であれね。でも、考え方や知識の集積といった、いわば他者の「アイデア」に追いつこうとする試みなら、「アンダー・コンストラクション」といった言葉は機能しませんね。建設は、第三世界だけじゃない。世界の至るところで起こっている。西洋人はもう建設を成し遂げてしまったということではないんだ。「建設中」をはるかに超えるもの。「アンダー・コンストラクション」の意味をさらに突き詰めれば、アイデアの源泉を超えて、世界の果てにまでたどり着こうという試み。だれもまだ到達したことのない場だ。しかし、アーティストの作品と実生活とのあいだには対立があるはずですよ。それは、作品に表現されるものかもしれない。ステートメントの発信こそ作品構造の一部ですから。パルティのように、作品を完全にコントロールしているなんていう作家もいるけれど、なぜだと思う？ 現実にはコントロールできないからさ。自分以外のもの、自分の心の中以外のものなど。ま、僕の想像だから、よくは分からないけれど。僕の場合はステートメントだ。みなそれでいいんじゃない。でも、だからって、自分たちのプロジェクトは展覧会タイトルに合わせたものですよということではないんだ。何人かの作品には、タイトルとマッチする部分があるけどね。

T.C.: 展覧会のテーマに作品を合わせないのなら、君が観客に作品を見せることで得ようとしたものは何だい？

T.S. …… タッサナイ・セータセーリト (アーティスト)

C.S. …… チェン・シャオシオン (アーティスト)

T.C. …… タム・チャー・ハクタイ (美術評論家)

S.S. …… シャルミラ・サマヌア (アーティスト)

B.K. …… バルティ・ケール (アーティスト)

G.G. …… グリッティヤー・カーウィーウォン (アーティスト)



- M.T.:** 僕の場合は、このプロジェクトはすでに始まっていました。2000年に福岡のレジデンス・プログラムに参加したときから。それで、今回、担当キュレーターの依頼を受け、彼女にプロジェクトの概要を送ったわけです。その時点で話が決まりました。
- U.A.:** 「アンダー・コンストラクション」の定義についてタッサナイが述べたことを僕なりに解釈してみると、彼の立場は弁証法的ですよ。つまり、西洋流の考え方なんだ。それではうまくいかないと思う。タッサナイの定義はあまりに広く深い問題を扱っている。僕らはここで西洋の考え方に従っていることになる。アートは昔はこうじゃなかった。アートの結びつきは宗教であって、哲学ではなかった。ところが、いまの僕たちの状況は、アートのパラダイムであり哲学だ。これはかなり困難な状況ですよ。宗教的見地から言えば、人生いかにあるべきかについて何かしらの答えは見つけられる。アートは、そうした答えを導くものとしてある。モダン・アート以降、アートは哲学と合体した。哲学とは、弁証法的発展と同じで、明日は今日よりもっとよくなるだろうと考えること。ギリシア哲学やカントやマルクスにある通りさ。それはまた、モダン・アートのパラダイムでもある。こうした定義は、僕には無意味だね。タッサナイは、展覧会のテーマをフォローしたままだ。彼の作品は完成してはいない。まだ制作中だ。でも、ほかの人々の作品は完成している。それらが制作途中にあるとはいえない。作品は終了さ。出来上がりだよ。
- T.S.:** いまの点をもう少しクリアにさせてもらえるかな。まず第一に、僕は、アジアの社会だけにアートと宗教の恵まれた関係があったとは考えていない。アートと人生は確かにいまよりもっと緊密だったとはいえる。モダニズム以前の社会では、アートと人生... ここで人生とは共同体や宗教の意味だけど、その人生とアートが非常に近い関係にあった。モダニズムの到来によって、アートは制度化された。美術学校とか、そういうものを通して。第二に、「アンダー・コンストラクション」とは、完成とか未完成とかを物理的に表わすものではないということ。展示作品をどうするか、どう読み取るかは自由なんだ。でも、世界がすでに完成されたものであるとして、いま僕たちが世界に問いかけることは、「アンダー・コンストラクション」と呼ばれる状況下で何が起きているのかということ。だから、さあ、展覧会のタイトルは「アンダー・コンストラクション」ですよということでも、作品はみな未完成であるべきですよということでもない。シャオシオンの作品で言えば、僕にも皆が言っていることは分かりますよ。彼の作品には、都会の中の疎外感といったものがある。都市のイメージを二つ並べて、そこに似た様相を見い出して、国際都市なんてどこも同じようなものだよと言っている。ちょうど、僕らがみな同じ世界に住んでいるように。話す言葉は違っても、大都市はどこも一緒だ。いろんなレベルで都市の同一化現象が起きている。道路も同じなら、建設の意図も同じだ。すべて同じで、いったい僕らはどこへ行くっていうんだ。同じ高層ビルが建ち、同じスカイトレインが走り、ほかの都市だって似たようなものでしょう。
- T.C.:** 西洋化なり西洋の意味でね。でも、いま僕らが話しているのはアジアの社会だ。疎外の問題は資本主義と結びつけて考えることができる。都会の中では自分を見失っていく。僕らの住む世界は西洋なんだ。考え方が国際的になって、自分が自分でなくなっていく。
- S.S.:** 現代に生きるアーティストは、折り合いをつけることが必要だと思う。これから続くべきは、この交渉のね。私はだから、大きな枠組みとしての「アンダー・コンストラクション」とこれからも向き合っていくつもり。みなさんにもそうあってほしい。「アンダー・コンストラクション」に含まれる意味は、作品を通じての人生との絶え間ない交渉なの。今回の展示作品においても、ひとつ見えてくるのは、この交渉の側面ね。
- T.S.:** タノムは、資本主義について触れていたね。でもそれは、だれかに強制されて資本主義を受け入れ、その結果、疎外を感じるということではない。つまり、西洋人が第三世界に植えつけたものじゃない。疎外を感じるのは、資本主義がそこにあるからだ。「アンダー・コンストラクション」の考えは、西洋人としてではなく、東洋人も同様に、いま何をなすべきかについて自問することなんだ。いま世界全体で何が起きているかと問い直すことだ。
- N.S.:** 「アンダー・コンストラクション」という言葉と、それから疎外ということ。でも、アジアはそれほど単純ではない。もっと複雑に絡み合っている。だいたいアジア社会という一般的な言い方を好まない人もいるでしょう。同じ国の中でさえ、いろんな階層があって複雑なもの。この展覧会がすごいと思うのは、ハイブリッドな状況を反映していること。さまざまな側面から。コーラ1本でも、ほかの国ではどんな風に飲まれているのかしら。たぶん違うと思う。その土地、土地での同化の仕方があると思う。自分たちなりの価値観を築き上げている。同じものではない。違うのよ。単一のアジア社会というものには存在しない。私たちのだれもが西欧風になっていると考えるのは、

M.T. ホントリー・ソレントナムハット(アーティスト、タイ)
 U.A. ウテット・アテマーナ(チェンマイ美術大学美術部長、タイ)
 T.S. タッサナイ・セータセーリー(アーティスト、タイ)
 T.C. タノム・チャーパクデー(美術評論家、タイ)
 S.S. シェルウィング・サマント(アーティスト、タイ)
 N.S. 難波祐子(ライター/キュレーター、日本)

大きな間違いだと思うの。ハイブリッドよ。西洋化じゃないわよ。この意味で、私はハイブリッドの中に豊かさを感じる。バラエティ豊富ということね。私が素晴らしいと思うのは。

B.K.: 展覧会から浮かび上がってくるのは、固有の文化なんてものはないという考えです。それは神話に過ぎない。この展覧会に参加して、中国のアーティストやタイのアーティストに初めて会った。すごくよかったと思う。私が見ようとしているのは、作品の中で彼らがどんな問題と取り組んでいるのかということ。作品のローカル色やその国を代表しているかどうかなどには、必ずしも興味があるわけじゃない。だって、そうした点を識別する確たる方法があるとは思えないもの。作品に文化的本質を求めるのは、きついわね。それは20世紀の話でしょう。いまは21世紀ですからね。後戻りはよしませう。東洋と西洋の社会にあるのはパラレル思考よ。西洋をモデルとして見るのではなく、併置させて見る。歴史を振り返っても、3世紀とか4世紀とか、いまから1500年前には、中国は高度に発達した社会で、インドにも同様に進んだ知識や科学があったけど、西洋では何も起こってなかった。基本的に暗黒時代よ。ときが経つにつれて、この隔たりはバランスが取れていった。これはたぶん、世界は永久に建設中だという尺度かしら。

ローカリゼーションについて

G.G.: グローバル化についているんことがいわれていますが、それは決してグローバル化を敵視せよということではないはずです。攻撃することでもない。問題は、いろんな国、いろんな都市のローカルな部分とどう噛み合わせていくかということ。とくに、現代文化との繋がりになかで。

U.A.: 僕が気に入っている言葉に「はざまに」というのがある。まず一番のものさしは、アーティストの共同体にある考え方。中国だ、タイだ、インドだという話ではなくて。基本的に僕は自由で個人単位だから。人の考え方は違うし、みなそれぞれに違う考えがある。いったい何が違って何が似ているのか、異国の中で学ぶことができる。これがいいんだな。連帯意識の出発点は、だから、それぞれがアーティストの共同体のはざまにいるということだ。アーティストこそ、互いに学び合うという開かれた心を持った最たる人間だよ。お互いの中に違いを発見するという機会がたくさんある。アーティスト同士、互いに助け合って制作を続けていく。アートの共同体とは、僕にとっては宗教結社みたいなものだ。自分たちが信じるものに人々を誘い込むわけだから。社会には、いろんな組織があるよね。軍隊もその例だけど。僕は、自分とは違う社会の人が何をどう考えているのか知りたくて、兵隊の集会に何度か参加したことがある。僕たちとは完全に違うわね。話し方も違えば、彼らにとっての話題は、タイ、アメリカ、あるいはアメリカの政策はどうかといったこと。マスター・プランといえば、100年も200年も先のどこそこの支配に関わるものなんだ。完璧に違う世界だね。だからこそ、僕たちはまた政治と経済のはざまにいるというわけさ。

G.G.: 共同体に関するウティットの話は確かに興味深いですね。チェンマイの共同体の中で実現したプロジェクトなど、いくつか例をあげて話してもらえないかしら。そこの結末は、たぶん普通よりも強いのでしょうか。彼は、「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」と呼ばれるパブリック・アートのプロジェクトの創立メンバーの一人として、ずっと共同体に関わってきたわけです。それから、この件に関しては、中国やインドの方々からも話を聞きたいですね。ウティットはまさに、地元の共同体と国際的なアート界のはざまにいる人だわ。

T.S.: 地方化と国際化について話しているわけですが、注意しないと国家中心主義になってしまうよ。自分たちの国の地方色をあまりに強調すれば、行き過ぎになると思う。国際人を装えば、同じことが言える。極端はダメさ。「はざまに」でいきましょう。

U.A.: 僕たちのところでは、有名も無名も作家は同じに扱う。一緒に制作する。お互いを友だちとみなす。ただ作品を見せるだけじゃなく、仲間を作ることが大切だと思っている。ドキュメンタ的なものじゃないからね。有名作家はたくさん来ますよ。いわゆる「寺に泊り込み」という形で。真摯とは何かについて話したり。いろんなグループのいろんな経歴の人を招待している。運営方法は単純ですよ。もう10年来のグループだけど、僕はいまは美術館で働いている。1年前からだ。美術館のコンセプトを変えて、国内や海外からいろんなグループを呼べるようにした。美術館は普通、アート界の英雄だけに予算を使うものだけど、僕らは年間に10のこと、10件のプロジェクトを計画する。有名作家やスター作家も招待しますよ。独創的な彼らのアイデアについてもっと知りたいからね。そして、美術館の活動ということではポピュラー・カルチャーも坊さんもウェルカムだ。タイだけに存在する美術館だね。

B.K. …… バルネイ・ケール(アーティスト)

G.G. …… クリン・アヤ・カーウイ(ウオン・チェンマイ大学美術館キュレーター、タイ)

U.A. …… ウティット・アテマナー(チェンマイ大学美術館長、タイ)

T.S. …… タツサライ・セータモリー(アーティスト)



G.G.: シャルミラの関心は、地域住民の日常生活がグローバル化とどう関わっているかということですね。彼女はボンベイ(ムンバイ)で、「オープン・サークル」というプログラムの運営にもあたっています。ゴンシンの場合は、北京にある「ロフト」と呼ばれるアート・センターの活動に関わっています。北京に行ったらまず訪れるべき場所ですね。人に会い、話が聞ける場所として。

S.S.: 「オープン・サークル」は、アーティストの発案で生まれたプロジェクトです。最初、助成を受けたのはオランダ。プリンス・クラウス・ファンデーシオンとライクス・アカデミーからでした。オランダ人は本当に親切で理解があったわ。昨年は、方向としては南で、ボンベイや南アフリカやパキスタンといったサウス・コネクションを開拓したの。助成金はもらいますが、使う際にはその国々は外すというやり方です。ですから、参加アーティストの国別でいえば、エクアドルやイスラエル、イラン、カリブ海諸国など。今年に入って、ちょっと国際型を追いすぎているということに気がついて、討論を重ね、地元作家にもっと焦点をあてています。視覚芸術以外でもよい作家であれば、またライターも招待します。いま考えているのは、自分たちの生まれ育った土地、つまりボンベイに何かしら影響を与えられたらということです。

G.G.: 「オープン・サークル」の考え方は、パルティが関わってきた、デリーの作家グループによるプログラムとはかなり違いますね。いずれにしろ、パルティはもうグループを離れてしまったのかしら。

B.K.: 私たちは辞めたということではなくて、少し疲れてしまったのね。展開するには人がもっと必要だったし。始まりは、自分たちのためでした。作品を見せるスペースを自分たちで作り出そうということ。基本的には、若い作家のフォーラムとしての討論や共同制作の場になるはずだった。その後、「KHOJワークショップ」を通じてデリーの郊外にいまの場所を獲得したわけです。だから、最初のころといまとは随分違ってしまった。

T.C.: つまり、スケールが小さくなったわけだ。

B.K.: 違うわ、大きすぎるの。だから、美術館みたいになってしまって。創立メンバーは7人で、私もその一人でした。1997年に始まって、そのあとすぐに海外のアーティストも参加できるよう資金を集めたのだ。以来、ブージャ・スーと一緒に活動してきました。プロジェクト運営の担当者です。「仲間になってよ。一緒にやらなきゃ!」というわけで、彼女にも理事会に加わってもらって。いま彼女は、同じワークショップでも、もっと東南アジアのネットワークに焦点をあてたものを立ち上げています。理事会は、ワークショップをレジデンス・プログラムの形に再編成することを決め、最終的にスタジオ・プログラムにする意向です。最初はインドの作家のためのスペースで、海外の作家にも広げていく。ただ、創立メンバーのアーティストというのは、みな自分の制作の方でも忙しいわけです。それで、2年おきに新しい人材を探す羽目になった。運営の手伝いのために。実際、ワークショップとしての日々の段階は終わったということですね。私たちもそれに気がついた。新しいことが必要なんです。別の都市でだれか違うアーティストたちの率先で何か起こればいいと思います。

W.G.: 「ロフト」は、出来てから2年になります。妻の弟がかなり大きなレストラン・バーを開き、僕らアーティストがインテリアを担当した。そのとき、アート用のスペースも作れないかと彼に頼んでみたんです。そんなわけで、ただでスペースをもらった。1年間は僕も無給で働きました。北京で、いや中国で初のノン・プロフィットのギャラリーですよ。中国が門戸を開放したいまとなっては、何でも金がものをいう。しかし、現代美術に関しては、マーケットがあるわけではないし、政府の助成があるわけでもない。

G.G.: 海外からキュレーターが訪ねてくる場合、中国のアーティストの反応はどうか? キュレーターはどんな風に情報を集めるのかしら。逆に作家たちは?

W.G.: そうですね、海外のキュレーターに関する話はいろいろ聞いてますよ。彼らは、まず作家に会い、だれかほかに知らないかと尋ねる。答えはノーですよ。で、作家は、ほかの作家の名前をキュレーターに売るわけです。東京や韓国に2週間滞在しても何の収穫も得られない外国人キュレーターもいますね。たった一人の名前さえ見つけるは難しい。

M.S.: 僕たちはいま、このあたりを飛び回るキュレーターをさかんに不平を言っていることになるのかな。ゴンシンは北京の有力者だし、クリッティヤーは、いまのところバンコクのパワフル・ウーマンだ。みな、ここのアート界で貴重な存在だよな。すると問題は、「キュレーター」という名のあの生き物たちをどう教育すべきかということだろうか。そうすれば、僕らアーティストが地元でどう制作しているか分かってもらえると思う。討論すべき問題はこれですよ。

G.G. クリッティヤー・カーウィーウォン(チェンマイ大学美術館キュレーター)

S.S. シャルミラ(シマント(アーティスト・センター))

B.K. パルティ・ケル(アーティスト・センター)

T.C. タム・チャイ(アーティスト・センター(美術評論家、著))

W.G. ウェン(アーティスト・センター)

M.S. マイケル・マイケル・シャオ(アーティスト・センター)