

対話に向かうアプローチ、アジアより

神谷幸江

日常への眼差しの共有

2000年11月、初冬の北京で。韓国・ソウルからの参加キュレーター、キム・ソンジョンと私は、北京を拠点にしている同じく参加キュレーター、ピー・リーの案内でアーティストのスタジオを駆け回るように訪れていた。街には漢字が溢れているというのに、中国で一般的なその簡体字は、むしろ日本で日常的に氾濫するアルファベットほど馴染みがない。フライトは2時間余りの隣国でも、勝手の分からない異国体験の中で、中国のアーティストたちとの対話から、このプロジェクトの最初のリサーチが始まった。

漢字を書いて、英語を使い、私たちはやりとりを交わした。かつて日本は宗主国として他国に言葉を強いていたこともある。しかし現在の私たちの意思疎通は、ネットの広がりによって後押しされている英語の共通語化によって、対等に地平に解き放ってくれていた。英語を母国語にしないもの同士が、それをひとつのコミュニケーションの手段として持つことは、地域の言語が共通語に圧倒されているという批判とは別の所で、新たな対話の方法を生み出し、私たちアジアの異言語を使う者同士、通う快さを楽しんでいた。

このリサーチでの発見のひとつは、日本語、韓国語、中国語、3か国語の間に共有語が様々あることだった。「美術」という言葉がまさにそうだ。「美術」、韓国でmi-sool、中国でmei-shu。1873年のウィーン万国博覧会に日本が参加する際に、万博事務局がドイツ語の出品分類から翻訳し誕生した日本の造語を〔①〕、共に使っている。それは「美術」と言っている概念や区別が、隣国も含め、明治以降に使いはじめられたそう古いものではなく、西歐美術を取り込んでいく近代以降の歴史的背景を、共に抱えてきたことに気がつく驚きでもあった。同じ状況を有しているながらも、問題意識を共有してこなかったアジア内の関係、対話の欠落は、私たちが美術表現をアジアというより広い文脈の中で考えるうえで認識した出発点だった。

1994年、ウォン・カーウアイが香港から世に放ち、その後ヨーロッパ、日本、米国ではタランティーノのお墨付きで配給された映画「恋する惑星(重慶森林)」は、同時代のアジアの「日常」を疾走感とともに映像化し、颯爽と現れた。上海に生まれ、香港に移住し、TV局に入社してから映画界に入ったウォン・カーウアイの映像は、コンビニエンスストアやファーストフードショップといった都市生活のありふれた風景、欧米の音楽に囲まれ、屋台で米をほおぼり麵をすする、外と内の文化的要素が入り交じる生活の場に眼差しを向け、日常をなんともスタイリッシュな魅力溢れるものに描いている。2つの出来事が交差するストーリーには、サブカルチャーの影響のもとに身につけたサンプリング、DJ感覚があり、そこには物も情報も人も移動する時代のアジア人が持つリアリティとファンタジーが浮き上がっていた。アイルランド出身のポップ・ロックバンド、クランベリーズの曲「Dreams」が、北京生まれで香港在の歌姫フェイ・ウォンの声で、アップテンポに変わって唱われる。歌詞は広東語だ。変化を戸惑いなく受け入れるアジアの都市の速度とハイブリッドな状況は、このカバー曲が表していた。

アジアの新世代のアーティストが日常を捉える眼差しは、ウォン・カーウアイがこの映画で見せた、都市の日常から触発されていく眼差しと通じていた。携帯電話が一斉に普及し、コンピュータを操りネットを繋ぎ編集作業をし、TV、雑誌、広告、音楽など日常生活と地続きのメディアに囲まれる環境。こうした劇的な変化を受け入れている日常に根ざした表現は、アジアの現在を映す鏡として捉えることができるのではないだろうか。リサーチに向って感じたその予感に、「アジアとは何か」という大きな問いに向かう小さな一歩として、「日常への眼差し」をキーワードに、ソウル、北京、東京の3都市を移動する展覧会を始動した。魅力的な食文化に始まり、民族的にも文化的にも多様なアジアである。直接の体験から生まれる発見を重ねることでしか、私たちが身を置くアジアの今は見えてきそうになかった。私たちキュレーターはアーティストとの対話を通じて、展覧会を立ち上げるそのプロセスをアジアを見つめ直す機会として重ねていった。

① 東京国立文化財研究所編「語る現在、語られる過去 日本の美術史学100年」、平凡社、1999年、p.317。

リレーショナル・アート、アジアの場合

「大学のアートスペースで展覧会をしたのだけれど人が見に来ないんだ。アートワールドはどこに行ってもとても小さくて、それでいて僕の故郷のコミュニティから完全に孤立してしまっていた。それで地元のコミュニティと直接コミュニケーションを取るほうがもっと意味があっていいと思ったんだ」〔②〕。タイのアーティスト、ナヴィン・ラワンチャイクンのこの率直な告白は、90年代のアジアで、若い世代のアーティストが直面していた状況と、彼らの制作活動が作品の形態そのものを変化させていく動機をありのまま語っているといえる。美術のための場所は限られ、そこは彼らの日常から限り無く隔絶されていた。活発なアートマーケットがあるわけではなく、アートスペースが充実しているわけではない。その環境は、若き表現者として、疑問とフラストレーションを高まらせる。けれどもアーティストの反応は不平不満を訴えることに留まらない。苦境にユーモアとウィットで応えるのだ。ラワンチャイクンは1995年にはタクシーをギャラリー変え、移動する美術空間をパブリックスペースの最中に出現させた。場所もない、バジェットもないなら、街に溢れるものを利用する、臨機応変のアイデア。バンコクの交通渋滞の主役、タクシーがギャラリーに早変わりしたのだった。こうしたフレキシブルな表現は、今回アジアのあちこちで出会うことが出来た。ないなら作る。文化的インフラの整わない環境で、時にリミットだらけの状況を逆手にとっての大方か前向きな姿勢は、アジアから発信される美術表現のひとつの特徴である。

90年代前半、東京でもアーティストは街に向った。1993年4月、中村政人を中心にアーティスト主導によるゲリラ的イベント「ザ・ギンブラート」が銀座の路上で行われ、美大を通じての仲間たちが集まり、アーティストが画廊システムから自立できるかをテーマに作品を展開した〔③〕。ショップの並ぶ消費の街、銀座は、貸画廊の集まるエリアであり、1964年、高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之によるハイレッドセンターが「首都圏清掃整理促進運動」を行った場所である。60年代にコラボレーションによる形なき「作品」を生み出した先駆者たちの活動は、90年代のアーティストを触発し、引き継がれていった。

この時小沢剛はかつてどの家の玄関先にもあった牛乳箱を使った移動可能なギャラリー「なすび画廊」をオープンする。箱の中を白く塗ってホワイトキューブにしたギャラリーは、サイズこそ極小だが、様々な展覧会が行われ、観客は小さな扉を開きのぞき見れる機能する画廊スペースであった。それは日本で一般的な、作家がお金を払って展覧会場を借りる貸画廊のシステムに対する小沢のささやかな批判であり、ユーモア溢れるカウンターである。ないなら作る、の精神はこうして東京でも花開いた。日本では80年代後半から美術館の設立が続くのだが、若い世代のアーティストのアクチュアルな活動を受け止める器としてリンクしていなかった点で、自身で表現の場を作る必要があったのは、ここでも同じことだった。街路樹から店舗の片隅、はたまた海外まで軽々移動する神出鬼没のプチギャラリーは、次第に展示アーティストや観客とのコラボレーションの方に興味の指針を向けていく。

1995年、ボルドー現代美術館で行われた「トラフィック」展〔④〕は、作品を鑑賞者との関りを築くための装置としてとらえている新たなタイプのアーティストたちの注目したものだ。「彼らの作品は人とグループとをお互いに繋ぐツールという具体的な要素として、交換という社会的手法、提示された美術体験における鑑賞者との相互作用、コミュニケーションプロセスに光を当てる。いわば彼らは関係性の世界といえるところで活動している。」「〔⑤〕とキュレターのニコラ・ブリオは、制作を目的とするより、プロセスを重視するアーティストたちが持つ、関係性の美学（リレーショナル・エステティック）を指摘した。90年代に入り多文化への関心が高まるにつれ、ビエンナーレ、トリエンナーレをはじめ各地で多数の国際展が催されるようになっていく。それは移動する機会をアーティストに継続的にもたらし、彼らの他者へのより開かれた関心を刺激していく。そして展覧会の形式が流動的なものになるにつれ、よりフレキシブルに、時に即興的に、制作する必要性が高まり、こうした制作形態の変化が後押しされたともいえるだろう。

こうした国際展を舞台に、アジアのアーティストは欧米で展示の機会を増やしていく。彼らにも観客とのコミュニケーションや場所との関わりを重視する、同時期に欧米のアーティストとオーヴァーラップする関心を強く見出すことができた。ローカルな活動から欧米での展覧会に舞台を広げ、国際的な注目が高まり、彼らは世界から「発見」されていく。しかしアジアの立ち位置で見直すなら、彼らの表現は西欧の潮流のなかで「発見」されたわけではない。ローカルなコンテクストから立ち現れた表現であった。欧米では確立したアートシステムを離れ、より自由な表現の可能性が求められた。一方でアジアのアーティストたちは、表現する場を生み出すために街に出て、パブリックとの関わりを高めていった。出発点を振り返るならそれらは実に異なっていた。しかし対話への関心を具体化する制作の方法は互いにとても近い。

② ナヴィン・ラワンチャイクンへ筆者によるインタビュー。「In the Asian Density: Navin Rawanchaikul and Tsuyoshi Ozawa,」 Cross, (Ed. Giulio Lacchini, 1999), p.26

③ 村上隆、岩井成昭、本田誠らが参加。翌1994年には新宿歌舞伎町に場所を移し、公募も含む85名のアーティストの参加によって「新宿少年アート」が開催される。

④ 参加作家はマウリツィオ・カテラン、ライム・ギリック、ドミニク・ゴンザレス＝フォルス、テール、カーステン・ヘラー、ビエール・ユイグ、フィリップ・パレー、ジェイソン・ローズ、リクット・ティラバーニヤなど28名。

⑤ Nicolas Bourriaud "An introduction to Relational Aesthetics," Traffic, (CAPC, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1995).

対話を内在する表現

より開かれたコミュニケーティブな態度で見知らぬ土地や観客に対しアプローチしていこうとするアーティストたちの取り組みは、今回の展覧会でも様々な形で作品に反映している。その意識は写真や映像、立体を表現の手法にするアーティストにも浸透しており、彼らの作品は新たな広がりを見せている。

キム・ソラ是北京で購入した日用品を観客の所持品のひとつと交換できるようにした(pp.100-101)。現金が商品になり、商品が展示品になり、そして観客の所有品が展示品と交換され作品となるプロセスに観客を招き入れる。

野口里佳は真冬の北京に滞在し、冬の寒さもいわず氷を割って湖で泳ぐ人々の写真を撮影した(p.118)。その手法はドキュメンタリーと同じなのだが、言葉の通じない市井の人々と野口を繋いだのは、彼女が写真を写す行為であり、日課のように訪れ、撮影し、その写真を見てもらうことで、コミュニティとの関わりを築いている。またジョン・ヤンドウにとっても、写真を撮ることは被写体との関係を築くひとつの手段になっている。アジアの街角で出会った若者にインタビューをし、カメラの前で夢見る未来の姿に変身させる。彼の写真作品は被写体とのコラボレーションの証に残るのだ(pp.064-065)。

メカニクな立体を制作してきた篠田太郎の作品に、移動型の本展では、継続的に展開する要素が加わった(pp.162-163)。理想の空間としての庭を都市の日常風景の中に見つけようとする彼は、古い師を案内人に未知の街を探訪する。アジア各地の民間信仰によって土地と関わろうとする非合理的にして、どこかユーモラスな取り組みである。

こうしたプロセスを重視する彼らの作品は、コレクションできる耐久性や形をなす「もの」であることにこだわらず、安価な素材、形を長く留めないはかない物質を用いている。陶土を素材に取り組んだ痕跡そのものが、形なき作品となるマーリーヤー・ダムロンボン(pp.048-049)。イ・ジュヨはペットボトルやタオルなど、日用品をリサイクルして作った道具で湿度や温度をキープする、小さくも癒される生活の知恵を披露する(pp.126-127)。都市生活の日用必需品を満載したギムホンソックの避難用ポート(p.054)は、展覧会という港に停泊しながら積み荷をローカルな品々に替え、各都市を移動した。またプロセスを手軽に記録できる映像の特性によって、ジャン・ジは木彫りの人形の視線を借りる形で、レジデンス先のソウルの風景を絶妙な音楽との組み合わせで詩的な日記映像にまとめ、ヤン・ジェンジョンは都市の日常を即興的なマナーで撮りおさめる(pp.178-179)。サキサトムは、オフィスビルの回転扉で回り続けるパフォーマンスによって、くり返される動きに小さな異化作用を引き起こし、無個性な都市の日常に介入していく様をおさめる(pp.156-157)。

そして彼らの日常へ向う眼差しは、歴史的な視点や政治性の欠けていた表現に変化をもたらしている。ポリティカルな主題が、ローカルの現状への真摯な眼差しを通じて、作品に反映されてきたのである。しかし独特のユーモアを加えた婉曲的な方法で。例えば小沢剛は食材で作った武器を抱えるポートレート写真を各地で撮り続けている。土地のお薦め鍋料理の材料で武器を形作った後、同じ素材で鍋パーティーを催す。戦いのジュスチャーも和平のアクションも同じ素材の扱い方を違えたものという作品は、転じて歴史解釈の違いが幾たびも問題を引き起こすアジアの状況のメタファーとなり、ひとつの問題提起をする。また、ハム・ジンのイマジネーションはチューインガムや薬のカプセルなど極小サイズの日用品で人形を作りファンタジックな世界を作ってきたが、現在兵役につき、軍での生活にインスパイアされ、9.11以降の世界情勢を連想させるミニチュア兵士像を生み出している(pp.058-059)。

見られるアジアから見つめるアジアへ

アジアから放たれるローカルな状況に反応した表現は、しかしひとつの罫が控えている。それは西欧から見られる視点を意識して、自らを異質なエキゾチックな存在として演じてしまいがちなことである。西欧の舞台上に上らなければ認められない、西側経由の発信に片寄る状況には、アジア内の美術を支えるシステムの脆弱さ、未熟さが起因している。近代以降の美術は、西欧との比較の前に、劣等感を持ち続けていた。だが異文化との折衝時の憧れも痛みも、私たちの経験したリアリティとらえ受け止める姿勢は、アーティストの視線の内に生まれつつある。「われわれ」を見る「他者」の視点で「われわれ」を位置付けようとするのではなく、ひとつづつ重ねる対話を、アジア人の経験として記憶していくことが必要であり重要であるだろう。見られるアジアから自らを見つめるアジアへ。「アンダー・コンストラクション」はその試みの最初の一步であり、まだ始められたばかりの試みなのである。

神谷幸江(かみや・ゆきえ/インディペンデント・キュレーター)

