

マリール・ノイデッカーへのインタビュー

実施日:2022年7月22日

インタビュアー:外山有菜(十和田市現代美術館)

まずは、とても簡単な質問からはじめましょう。なぜアーティストになったのですか？どんな影響を受けましたか？

様々な影響を受けたと思います。姉もアートを勉強していました。父は生物学の先生で、化学や物理、地理も教えていました。今思えば、科学や知識に囲まれていただけても影響を受けていたのかもしれませんが。父はいつも実験をしていて、物事を見えるように視覚化していて、私はその過程をとっても興味深く見ていました。母もよく絵を描いたり、独創的なものを作りしていました。とにかく、本でいっぱいの家でした。そういった環境が私の思考に大きな影響を与えたのだと思います。

その後、休暇を利用してアイルランドで友人とヒッチハイクをした後、アイルランドに移って勉強をすることが差し迫って重要なことに思えました。18歳のとき、面白そうだという理由で、ドイツを出て美大生になりたいと思っていました。それから、伝統的な技法も学びたいと思っていました。伝統的な技法を用いて、ドローイングや版画、彫刻をたくさん制作しました。最初は18歳のときにアイルランドのコークで二年間学びましたが、現代的な作品により興味があることに気づき、もっと適切な場所や文脈の中に身を置きたいと思うようになりました。そして、ロンドンに行けば間違いないと思い、拠点を移しました。

ロンドン大学のゴールドスミス・カレッジで学ばれていたのですよね。専攻はファインアートですか？

はい、非常に面白いファインアートのコースにいました。私たちが卒業する前年にはダミアン・ハーストを筆頭に、サラ・ルーカス、トレイシー・エミンなどによって「フリーズ(Freeze)」展が開催され、ヤング・ブリティッシュ・アーティスト(Young British Artists)たちの活動が始まりました。彼らのほとんどがゴールドスミス・カレッジの先輩でした。私たちは彼らの卒業制作展の運営を行っていたのですが、彼らがすでにロンドンで話題になっていたこともあって非常に楽しかったです。

その頃から彫刻の制作や、彫刻を使った実験を行うようになったのでしょうか？

チャリティー・ショップで見つけた本を用いた作品や彫刻作品をすでにたくさん制作していて、そのうちに、ロンドンのオールド・ストリート近くにあったカーテン・ロード・アーツ(Curtain Road Arts)というインディペンデントのアーティスト・スタジオに参加しました。そこでランドスケープをモチーフにした水槽作品をつくるようになりました。ゴールドスミス・カレッジ以前は、ガラス繊維はまだでしたが、石膏、ブロンズなどの金属、コンクリートを使っているいろんなものを型取りするなど、様々な実験をしていました。多くのものをコンクリートで型どって、そのプロセスをとっても楽しんでいました。例えば、グリニッジに行って、地面にある子午線を様々な形に成形するための型をとりました。グリニッジ子午線は、ロンドンでは非常に大切なランドマークです。1884年には政治的な決断により、経度0度を示す子午線としてグリニッジ子午線が採用され、世界中の空間と時間を計測する際の基準となりました。私は次第に、地図というものに注目するようになりました。その後、メモリーマップや地図に関連するものをつくるよう

になったのです。水槽作品や十和田の作品にも見られるように、作品を発展させる際には、異なる尺度を持つこと、つまり、大きさや「計測」という概念、相対性に注目することがとても重要になりました。まだゴールドスミス・カレッジに在籍していた頃の話です。

一年間休学をした後、同じくロンドンにあるチェルシー・スクール・オブ・アーツの修士課程に出願しました。その頃には、当時アートシーンが盛んだった街にもすっかり馴染んでいました。その後、プログラミングや映像編集について多くを学び、短編アニメーションをいくつか制作しました。その頃からテクノロジーにより興味を持つようになったのです。

十和田市現代美術館で常設展示されている《闇というもの (This Thing Called Darkness)》(2008)という作品について教えていただけますか？

十和田市現代美術館での制作は素晴らしい経験でした。まだ存在しない建築物のために作品を制作するよう依頼されたのですから。建築家がアーティストのアイデアを聞き、可能な限りそのアイデアに沿って建物を設計してくれるというのは本当に光栄なことでした。当初は、来館者が這うようにして空間の中に降りてくる構造ですとか、作品へのアクセスの仕方や床面の使い方など本当に無茶苦茶なアイデアを思いつきました。その多くをひとまず脇に追いやって、最終的に今の森に見られるように、アイデアをより現実的な形に変換していきました。これは、水槽作品とはまた異なる、大胆で実物大のものに挑戦できるとも刺激的な機会だと思いました。それまで水槽作品をたくさんつくっていたので、それを出発点として、建築の内部や空間の内側にありながらも外の風景を連想させ、水槽作品とは違った形で鑑賞者と向き合う作品をつくらうと思いました。水槽はかなり小さく、同じような大きさの絵画を参照していることが多かったからです。《闇というもの》は、実在する場所と空間を参照しています。水槽作品に見られる切り取りといいますか、一種の縁取りというのは——本当に重要な要素になったのですが——イメージや建築において必然的に起こる物理的なトリミングなのです。写真を撮るとき、あるいは何かを見るときには、どんなイメージも常にある種切り取られています。これは、水槽作品から十和田の作品に至るまで、ずっと引き継がれてきたことです。メディアや写真、そして私たちがどのように画面というものや周囲を認識しているかを扱う長方形の作品として、この森の制作はとても重要でした。

なぜ実物大がよかったのでしょうか？

大きな美術館だったのと、実現可能だったからです。絶好の機会だと思いました。そもそも、大型作品や、空間に合わせてつくられた作品を置く前提で構想された美術館なので、そこに実物大に成型した樹木を置くのはとても面白いのではないかと思います。ある空間に別の空間のレプリカを置くことになるからです。それから、水槽作品でもよく登場しますが、構図の中に道があることもとても重要でした。水槽は、手つかずの自然を再現したものではなく、それ自体がランドスケープなのだということを何度もお話ししました。これは本当に重要なポイントで、自分に影響を与えた絵画の多くには、小さな人物や後ろ姿の人物 (Rückenfigur) が描かれていて、そのことで、まるで自らもその風景の中に入っていきかのような感覚が生まれます。

私たちがどう風景を見ているのか、その関係性を考えることが基本となりました。特に今日では、私たちの環境で今起きていることを考えると、その関係はより複雑なものです。私たちが自然との間に持っていたはずのつながりが、風景とのつながり、すなわち人工的な自然とのつながりになったのです。実物大のものを型取りすることは、ある意味、この人工的な自然との関係をつくり出す行為です。その気になれば作り変えて再び型取りし直すこともできます。

私たちは、樹木が成長し続けられるように、生きている状態の木々を型取りしました。森の中で取った型を使って、作品の木をつくっています。

取りつかれたように、細部までかなりこだわりました。可能な限り現実に近いものでありながら3D写真のような作品にするために、細部までこだわるのが重要でした。実際にある森の一部を切り取ったかのように再現したかったのです。なぜなら、そういったリアルさやディテールに欠ける鉄道ジオラマや舞台美術の模型づくりと混同されないようにしなければと、いつも神経を尖らせていたからです。

水槽作品のことを「ミニチュア」だと言う人が多く、ミニチュアとの距離の取り方には悩まされてきました。私は何かをミニチュア化しているわけではないと主張し続けてきました。見ている絵画から、同じ大きさのままイメージを取り出ししているのです。新聞や雑誌はもっと小さいのに、ミニチュアと呼ばれることはありません。そこにあるのはただの再現であり、イメージなのです。私は、自分がやっていることを「ミニチュア」と表現するのは間違っているということを常に強く意識してきました。私の作品は、どちらかというと、再現された風景と私たちの関係を描いているものだからです。自然そのものについてではなく、空間や風景に対する人間の認知や、それがどのように再生産されているか、本や雑誌に載っているものが人間にはどう見えているのかについてなのです。そもそも、人間の目を通して見るものすべて—写真のように直角に切り取られるわけではないとはいえ—既に限定されたイメージでしかありません。そうしたイメージが頭の中や想像の中で、相対的に小さなもの、あるいは巨大なものとなるのです。それなのにどうして作品だけをミニチュアと呼べるのでしょうか？

作品をつくるプロセスについてお伺いします。来日前や十和田の景色を見る前からすでにこのアイデアは浮かんでいたのでしょうか？

十和田を訪れたことはありませんでした。横浜トリエンナーレでインスタレーションを展示した際に京都にも、北部の方へも行きましたが、十和田には行っていません。

この質問をしたのは、実際に十和田にある山や森林を見てから、この森の再現をつくられたのが気になったからです。

そうではありません。

それでは、どちらかというと、西洋文化における森林のフィクションとしての表象を受け継いでいるような感じでしょうか？

おそらく、そうですね。木の型取りはイングランドで行いましたし、間違いなく北欧的な森ですね。十和田の森は見たことがありませんが、日本にある他の森はいくつか見ました。葛飾北斎などの伝統的な木版画もいくつか見たことがあります。大きな風景の中で小さく描かれた寺院や人物を、見る人がどう認識するかというのは興味深いです。視覚的には面白いつながりがあると思いますが、私の作品においては、その歴史や意味、解釈はまったく異なるものなのです。

京都に行って気づいたのは、龍安寺の石庭の寸法や石の量などが、私の作品《思い出せない今 (Unrecalable Now)》とよく似ているということです。いろいろな意味で起点がまったく違うにも関わらず。私は、ロマン主義や北欧の風景など、日本とは異なる文化で育っていますが、日本にも似たような形のランドスケープの作品が存在していることに驚きました。

《思い出せない今》と、龍安寺の石庭が同じような広さで、同じような数の石を使っていることにとっても違和感を感じたのです。実際に石庭を見てみると、驚きとともに異様さを感じました。

横浜トリエンナーレでは、作品を上から照らすために、ショールームにあるような大きくて強い照明を意図的に12個設置しました。すごく明るい部屋で発光する絵の具を使っていたからです。白いところをより白く見せたい、光らせたい、という思いからこのような明るい照明を置きました。後日トリエンナーレのカタログをつくったときには水面の反射を消されてしまい、すごく落ち込みました。私は、「いやいや、こういうふうに見えていることがとても重要なんです。照明の光も反射も見えないといけない。この作品は、物事のリアルさ、頭の中の現実、そして物事の捉え方について表現しているので、すべてが極めてリアルでなければならないんです」と言いました。そこから、龍安寺の石庭と、それが意味することに対する解釈や主観的な理解について考えるのが面白いと感じるようになりました。

しかし、同時に、作品が何でできているのかが見えることも私にとって非常に重要でした。壁に穴をあけたり、内部の金属や素材感を見せたり、十和田でやったことの多くは、このことに基づいています。こうしたものは、実際に作品がどのようにつくられたかをはっきりと示すものですが、小さな観察用の穴を通してしか見ることはできません。少しわかりにくいですが、そこに確かに穴は存在するので、見ることを選択することができるのです。その隙間を作り出すことが、私にとって重要でした。異なる現実が見えているけれど、それを無視することもできる。こうした環境の中で鑑賞者がどう作品を捉えるか、自ら選べることが重要なのです。私の作品の数多くが人によって解釈が大きく異なるものになっていて、とても面白いと思っています。模型やミニチュアは、きちんと再現することが重要ですが、私の作品については、水槽の中の風景や十和田の木々など何であれ、鑑賞者が一番いいと思う形で理解し、解釈してほしいという思いがあります。

企画が進み、美術館と話し合いをする中で考えが変わっていったとおっしゃっていました。実務的なことを話されていたのでしょうか？それともコンセプティックなことですか？

その両方だと思いますが、ほとんどが非常に実務的なことでした。私の作品では、物理的な要素と概念的な要素、そして最終的に建築的な要素を組み合わせています。初期の計画は、とても実現できるようなものではありませんでした。当初はあの空間で、鋳型でつくった大きなランドスケープの中に、一定時間ごとに間欠泉が無秩序に噴出するような作品をつくりたいと思っていました。

制作に入る前から作品のイメージがすでに固まっていたのですよね。美術館に設置される他の作品との関係性については考えていましたか？十和田での作品は、他の森林の作品とは少し違いますね。鑑賞者は作品の周りを歩くことで、森の下に窓があることに気づきます。あなたのランドスケープを扱う作品では、フィクションと現実のバランスをとっているように見えます。

物理的・概念的な要素というのはまさに、そういったことを指しています。作品がどのようにつくられるのか、作品が持つ身体性や物質性のことです。鑑賞者は空間の中で彫刻を見ていることを強く意識しているのですが、それに加えて頭の中では、その特定のイメージが別の経験から知っているものであると認識しているのです。

この作品の照明についてもお伺いしたいのですが、照明がはっきりと見えていますよね。照明そのものが彫刻の中に埋め込まれており、作品の中で物理的な存在感を持っていますが、これは他の作品とは少し異なっているのではないのでしょうか。

このような形にしたのには、二つの理由がありました。一つは、建物自体の天井照明が、部屋のまわりを囲むように並んでいたことです。そういった形で通路を照らすのは、強い意志があつてのことだと思いました。天井には、作品を照らすものを一つも置きたくありませんでした。建築空間から独立しているような作品にしたかったのです。横浜でやったように、森を照らすように天井から照明を吊り下げることができましたが、そうはしませんでした。どこかに照明を置く必要があるとは感じていて、照明も作品の一部になるのではないかと、作品の中に入れてみたらどう機能するのかがわかるのではないかと考えました。この作品の照明は、予備のパーツなどが置かれた作品の土台へとつながっていて、そこが完全に独立した空間であるのが気に入っています。照明が作品の中にあり、作品の一部となる必要があつたのです。

それから、スポットライトがあることで、人間の存在がより強く示唆されていますね。

小道や切り株があるので、間違いなく人間はいたと思います！

しかし、小道や切り株は人間が通常森の中に作るものですが、スポットライトは違います。

そもそも美術館の中にある森が、そういった考えを引き起こすのは興味深いことですね。龍安寺の石庭や山を扱った横浜での作品とは違った捉え方ができるのかもしれませんが。物理的に、テクノロジーや非自然的なものをイメージから排除したくなる、ということでしょうね。おっしゃる通り、作品にある小道は人間が使うものです。多くの森で普通に見られるものです。一方、森で照明機材を見ることはありません。しかし、この作品はプラスチックでできた彫刻ですから、実は面白い問いかけがそこにはあるように思います。この作品が人に見られるためには、光が必要です。私たちは作品を認識する必要があります。その光がどこから来ているのかということも。そんな状況で、そこに存在する灯体を無視できるでしょうか？

日本では特に、見たいものを見る能力について多くの対話を重ねました。例えば、高架下やゴミの山を視界から取り除くために特定の理解や解釈を自らに許容することについてです。日本では、文脈に関係なく庭を美しいものと捉えるのです。日本独特の興味深い物事の捉え方だと思いました。いろいろなものが目の前を行き交うのと同様に、美しいものを見つけることができる、そんな素質や欲求、能力があると感じました。私が言わんとすることは、伝わっていますか？イギリスでは、まったく事情が異なります。高架下に素敵な庭があることは一切ありません。ゴミの山があれば放置します。対照的に、日本ではコンクリートの高架下にとっても美しく手入れされた素晴らしい庭がありました。細部にまで気を配り、外にある不快なものを無視しながら美しいものを見ることができるのです。こういった意識に目を向けるきっかけとなりました。イギリスでは、醜いものがあれば、そこへさらに醜いものを押しやろう、といった態度をとります。

森の作品に関しては、美しく照らされた森林の印象がとても強いと思いました。森のイメージには、美しさと同時に不吉さもあつて、その点に魅せられました。森は、童話で描かれる内容のために、非常に美しいものから恐ろしいものまで、様々なものを連想させるのです。また、文化によって森や林の解釈は様々です。私はおそらく、そうした解釈の違いがあることを強く意識し、特定の理解を押し付けるのではなく、鑑賞者がそれぞれの主観で捉えることができる森を表現しようとしていたのだと思います。

初めて水槽の中に森がある作品をつくったとき、鑑賞者の頭の中にどんなことが駆け巡ったのかを聞くだけでもとても面白かったので、十和田で作品を見た方の声も聞いたら非常に面白いですよね。作品を見ながらどんなことを考えたのか。どういうきっかけがあれば、森を見

たときの体験を語ってもらえるでしょうか。森というのは、とても普遍的で親しみのあるイメージです。十和田の近隣にも森があると思いますが、それは日本の他の場所にあるものとはまったく違ったものでしょう。しかし、文化的な意味で森が持つイメージは極めて普遍的なもので、美しい森から真っ暗な恐ろしい森まで、あらゆる種類の森を描いた絵画や表現物によって、しばしば二面性を持つものとして形成されています。これは「崇高」という概念にも言えることで、ロマン主義的な崇高や崇高な美というものもあれば、技術的崇高、恐ろしい崇高まで様々なのです。そういった考えが作品の中に潜んでいます。そもそも人工的な森の中ですから、照明は演劇的な装置であり、解釈を提供しています。そして、それが何であるかを再現し、表現することと密接に関係しているのです。

照明が表す時間も曖昧です。夜明け、もしくは夕暮れかもしれません。鑑賞者は美術館の明るいガラス張りの廊下から真っ暗な展示空間に入ってくるので、目を慣らす必要があります。時間が経つにつれて作品がより鮮明に見えてきます。

目が慣れるまで歩き続けられる距離のある大きさの部屋です。その暗さが本当に重要で、最初は細部まで見えませんが、時間が経つほど見えてくるのです。暗室でイメージがどんどん鮮明になり、徐々に見えてくるようになるのと似ています。時間をかけて、一緒に過ごす必要があるのです。

タイトルについて教えてください。シェイクスピアの作品に由来すると書かれているのを読みました。

『テンペスト (*The Tempest*)』から取りました。あからさまな表現ではない文章を探していたのです。私はよく、本のタイトルやラジオ番組の切り抜き、本の中の台詞やフレーズを見つけては、それを少し変えて捻ってみたり、そのまま使ったりしています。《闇というもの》は、シェイクスピアの文章からそのまま引用しました。しかし、『テンペスト』に馴染みがなければ、それほど関係があるように見えません。作品の理解には役立つかもしれませんが、出典を知ることが重要ではありません。より重要なのは、この場で何が起きているのかという物質的な感覚で、素材そのものとアイデアとの差異や、コンセプトとそこで得られる体験について理解し、イメージをどう捉えるかということです。

なぜこのタイトルに決めたのでしょうか？

このタイトルに決めたのは、何かとても壮大で根源的なことを表していると思ったからです。頭の中や体の中、そして自然や風景といった外の世界と関係しています。暗闇の内と外における人間の知覚に通じる概念であり、また、自分が見ているものは何なのか、そしてそれがどういふものなのかを考えさせられる点がとても気に入っています。

なるほど。このタイトルは、鑑賞者に自分が目にしている闇を意識させると同時に、光も意識させるものだと思います。また、作品の照明は、自然を見たい、自然を見透したい、人間にとって自然とは何なのかを理解したいという人間の欲求を表しているのではないかと思いました。それから、ひょっとしたら啓蒙思想をも表しているのではないかとも思いました。

そうかもしれません。自然と人間を区別して考え、それぞれを見て理解したいと考えるのは面白いですね。頭の中と森の中における暗闇を示唆することで、私たちは自然の一部であり、自然も私たちの中にあるのだということを示してみたかったのだと思います。森がそうであるように、私たちも自然の一部なのです。人間は森の中に道をつくり、その土地を所有するようになりました。ここには土地と所有権という問題がありますが、森は自然の風景であり、そこ

をあなたは人間として見ていること、そしてそれがすべて自然の一部であることを理解することは非常に重要なことです。森の中に道や階段をつくるのは人間にとって自然な営みであり、そのすべてが奇妙な形につながっています。

これまでつくってきた作品の多くは、人間がもっと大きなもののほんの一部でしかないと考えように促すものだと思います。例えば、フライトレコーダーのシリーズ《Final Fantasy》がそうです。フライトレコーダーとは、航空事故の原因究明のために飛行データを記録する装置で、極めて高度な技術の賜物です。テクノロジーもまた、人間の外にあるものとして考えられているのは興味深いと思います。自然と同様にテクノロジーも人間の外にあるものだと考えられていますが、発明し、作り上げ、命を吹き込み、プログラミングをして、何が起こったかを後から追跡できるようにしているのは人間なのです。デジタルデータに閉じ込められたあらゆる情報は、私たちの頭の中にある、より概念的で暗い場所や、物事を理解し意味づけをしたいという欲求につながっているのだと思います。

そのため、欧州原子核研究機構(CERN)で行われていることに強い関心を持っています。私は、似たような方法で、自然、テクノロジー、人間、風景を見つめ、人間の行動があらゆるものに対する理解にどのような影響を与えるかを研究しています。CERNはむしろ、ビッグ・バンや宇宙などに関する問いと向き合っているようですが、私が森の中の闇について問いかけていることと根本的には同じです。

他にも、これまで多くの海洋研究に携わってきました。海の最も深く、最も暗い場所にある海底の裂け目の中をロボットが潜っていく中、人間は懐中電灯の光によって、やっと物を見たり記録をとったりすることができます。それと同じように、私は森を見えています。ほとんど、科学的に理解をしようとしているとも言えます。

作品の高さについてはいかがでしょうか？目線より高いですよ。

作品の高さは、床から天井まで5メートルほどありますが、ほとんど目線の高さで鑑賞される作品です。鑑賞者が作品の中に入って行かないようにしたいと思いました。純粹に目で見ただけの作品であってほしかったのです。水槽作品も同じ目線の高さで見ることによって作用するものです。言ってみれば、この森は物理的に人間を招き入れているのではなく、目や頭の高さのところで起きていることが重要なのです。この森には起伏があります。階段のところなど比較的低い場所もある一方、すごく高くて、林床が見えないところもあり、全体を想像することを余儀なくされます。そのため、中に入って体験するのではなく、「見る」ものなのです。

何もかもが見えるわけではないからこそ、そこにあるものを想像する必要があるのですね。すべてを理解したいという人間の欲求をあえてはぐらかそうとしているのではないかと思います。すべてを見ることができない状況では、その欲求は満たされません。

人それぞれ、自分の好きな場所を探して鑑賞しているのを楽しんで見ていました。作品の低い部分から鑑賞するのが好きな人もいれば、森の下の土台部分にある金属の構造に夢中になる人もいました。ひたすら空間の中を歩き続けるのが好きな人もいます。おっしゃる通り、鑑賞者がすべてを見ようとしているのは興味深かったです。すべてを理解しようとしていて、すべてを見ようとしていました。ある意味、私はそうなってほしいと考えていました。水槽作品や日常生活でもそうですが、何もかもを常に見続けることはできません。今、私のことを見えていますよね？ということは、向こうの方を見ることはできません。常に周りを360度見渡すことは不可能なのです。この森を見る視野が限定されているのは、至って人間的で自然な

ことなのです。森やイメージ全体を一度に見渡すことはできません。すべてを一度に見ることはなく、常にある特定のものだけを見ていることになります。自分の想像力を信じて余白を補い、未知なるものを受け入れるほかないのです。

根本的な質問に戻りましょう。なぜランドスケープに興味を持つようになったのでしょうか？特に初期の頃はロマン派の絵画を意識されていたかと思います。なぜ 18-19 世紀のドイツ・ロマン主義に興味があったのでしょうか？

答えはたくさんあると思います。聞かれる度に違う回答になるかもしれません。当時、いろいろな作品を見ていくうちに、ドイツとイギリスにおけるロマン主義には面白い違いがあることに気づきました。ドイツからきた私は、北欧との文化的なつながりにおける違いだけでなく、ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーやジョン・コンスタンブルといった極めてイギリス的なロマン主義と、彼らがいかに風景や経験を解釈しているかがドイツとは異なることを理解していました。最初は、特にカスパー・ダーヴィト・フリードリヒに興味を持ちました。現代で起きていること、そして 20 世紀初頭に活躍したヴィルヘルム・ハマスホイのような人物を通して、ロマン主義的な「崇高」の概念がどのように発展していったかを関連付けて見ていくのに適切な人物だったからです。ハマスホイの作品は、フリードリヒの時代から現代の美術へとつながる重要な足掛かりとなりました。私は、彼が部屋の中を描いた作品を見て、窓の外の空間や風景をどのように表現しているのかを観察しました。ゲルハルト・リヒターや他のドイツ人作家、それにイギリス人作家も含めて、とても興味がありました。ただ、イギリス・ロマン主義からはそれほど大きな影響を受けなかったと思います。むしろ大陸ヨーロッパの人々を見るにつけ、私はイギリスにやって来て、この文化の中で生活している多くのよそ者の一人なのだとして強く意識するようになりました。こうした自覚を持ったことで、ドイツや北欧の作品に見られるような、関係がありつつも根本的にはまったく異なる文化との間に、不思議な対話をするきっかけとなりました。

フリードリヒの初期の作品、例えば、《山上の十字架(テツェン祭壇画)》(*Tetschen Altar (Cross in the Mountains)*) (1808) に心を奪われたこともありましたが、彼は、十字架に架けられたイエスを生身の人間ではなく彫刻として描いた最初の人物です。つまり、表象の表象を行なったのです。彼は、人物と風景を興味深い方法で結びつけ、人物がいかに中景に閉じ込められているか、前景と後景がいかに重要であるかを説いているのですが、それは水槽作品など、私の作品の根幹を成すものとなりました。水槽作品では周りを三次元的に歩き回ることができるため、前景、後景、中景は常に入れ替わるのです。このことから、私たちの物の見方や解釈、物事の捉え方、主観とはどのように作用するのか、そしてそれが地図とどうつながるのかなど、様々なことに興味を持つようになりました。

私が育った家庭は、とても科学的であったのと同時に、とても宗教的でもありました。山頂で十字架に架けられたイエスを木彫りの彫刻として初めて描いたというフリードリヒの絵を初めて見たときに「当時は本当に斬新だったのだろうか」と思いました。なぜなら、それは表象の表象だったからです。当時としては、非常に大胆な発想だったと思います。私はゴールドスミス・カレッジ在籍中にも、こういったシミュラクルについて論文を書いており、異なる現実のあり方、反復や再現とは何か、どのようにすればあらゆるものを再現できるのか、そもそも再現することは可能なのか、芸術作品がいかに本質を捉え、特有の方法で表象しているかなどについて論じました。

では、もう少し簡潔に言うと、なぜロマン主義なのでしょう？

ロマン主義の作品には、実際にイメージの中に何があるのか、表象とはどういうことなのかについて、私に語りかけてくるものがたくさんあったからです。フリードリヒはドイツ・ロマン主義の中心人物でした。彼は北極に行くことはできませんでしたが、文献を参照したり、人から聞いたり何かで読んだりしたものを参考にして多くの絵画を制作しました。私も最初のうちはスタジオでばかり仕事をしていて、旅に出ることはありませんでした。しかしその後、海外を旅して制作するようになり、それが水槽作品や前景、中景、後景を理解する上で非常に良い形で私の思考に影響を与えてくれました。

見慣れたものだからこそ鑑賞者に何らかの形で語りかけることができる、特定のランドスケープやイメージを探し求めていたのですが、同時に、それに違和感を持たせることも重要でした。18世紀、19世紀、20世紀の作品には、明らかに大きな違いがあります。私たちは21世紀に生きていますが、振り返ると奇妙に感じる場合があります。例えば、奇妙な議論かもしれませんが、空というものは昔と同じように存在しています。同じ分子が長い時間をかけて移動し続けているのです。では、何かがコンテポラリー＝同時代のものである、というのは、そもそもどういうことなのか？何かが歴史上のものである、というのはどういうことか？一体どの時点で、ものは、特定の「時代」のものとなるのか？あなたの体の細胞も、空気も、常に更新され続けており、すべてが循環しながら周期的に機能しているのです。すべてが連続したつながりを持っており、粒子などは常に動き続けています。こうしたことが、私がCERNと制作した作品に反映されています。それらの作品はおそらくランドスケープよりも、テクノロジーや、人間がいかに再生—つまり人工的な再現と接続するかに関係するものです。

そこから、科学者との共同制作を始めたのですか？

そうです、恵まれていました。CERNと協働するずっと前に、かつてはロンドン、今はスカボローにあるインビジブル・ダスト(Invisible Dust)という組織を通じて、ある科学者と一緒に長期的に活動をしていたことがあります。かなり昔の話ですが、2007年頃にアレックス・ロジャース氏と引き合わされました。彼は海洋生物学者で、現在はオックスフォード大学で教授をしています。私は、彼のチームが船で深海を探検した際に持ち帰った映像や画像—深海や海底、水中を下降する過程を無人潜水機が撮影したもの—を使って制作していました。彼らが持ち帰る画像は本当に不思議で、ご想像の通り、まさに私が見たいと思っていたものでした。もちろんまったく別物ですが、私が見ていた絵画と近い意味を持つものでした。なぜなら、光の中でしか見ることができない光景だからです。光がなければ、すべてが闇の中に隠れてしまうのです。

CERNでも同様のプロセスをとっています。彼らは多くの可能性を秘めた情報を持っているのですが、あまりにも膨大な量のため、人間が把握できる範囲まで情報を切り取り、情報量を削る必要があるのです。私自身が扱う絵画やイメージにおいても、極めて明確に焦点が定まっています。照明機材の話に戻りますが、他にどうしようもないから目に見えるものをただ見ることになります。いわば、見えるものと見えないもの、知っていることと知らないことの解釈によるところが大きいのです。

あなたは、1990年代に水槽を使った作品で知られるようになりましたね。当時、あなたの作品はロマン主義との関係性において解釈されていました。そしてその後、科学者たちとの共同制作が始まりました。意図したことかどうかは別として、私は今、あなたの作品を気候変動と関連づけて見ずにはられません。作品の解釈は時代とともに変化していきますが、ご自身の中で何か変化はありましたか？

変化はあったと思いますし、環境に対する危機感を誰もが持つようになればいいなと思います。私がかかり前につくった作品の中にも、今日の気候変動に照らし合わせると解釈が変わったものがあります。これは避けられないことです。

アーティストが環境保護のメッセージだけに注力するのは難しいことだと思います。作品というのは政治的・文化的にずっと複雑なものだと思うので、あまり気が進みません。政治的な考えを広めるために作品が存在するわけではありません。それよりも、もっと根本的な理解や解釈、そこにあるものに対する問い、そして、自分が正しいと思うことを実現するために、あらゆるものをどう理解するか問う、ということに大いに関係があるものだと思います。もし作品を見て、気候変動や地球温暖化に対するあなたの考え方が影響されたのであれば、主観的な解釈をしているのです。それよりも、私たちがどのように物事を解釈し、理解し、実際にどう行動しているのかをもっと広く捉えることが重要です。こういったことが表れている作品がいくつかあるかもしれません。私の作品は、行動を起こすことについて多くを語るのではなく、何もしないことの難しさを取り巻くものなのだと思います。例えば、《What If We All Just Stopped》(2018)は、パンデミックによってみんなが「止まった」ことでまったく違う意味を持つようになりました。作品が、突然まったく別のレイヤーを持つことによって影響を受けたように見えました。気候変動について私がお話したいのは、このレイヤーについてです。認知機能も一つのレイヤーであり、大きさや尺度といったものもレイヤーとなるのです。作品にはたくさんのレイヤーがあり、そのうちの一つだけを見ることはしないでほしいと思います。

公開日:2023年3月31日

英日翻訳:春川ゆうき、山田カイル(Art Translators Collective)