

マイケル・リンへのインタビュー

実施日：2024年1月31日

インタビュアー：中川千恵子（十和田市現代美術館）

まずは、とても基本的なことからお聞きします。どのようなきっかけでアーティストを目指されたのでしょうか。

私が美術教育を受けようと思った理由は主に二つあり、どちらも西洋へ渡った経験が直接的に関わっています。

一つ目の要因は、1973年、私が8歳のときに家族で台湾からアメリカに移住したことです。ハワイで新生活を始め、兄弟と私はそのまま現地の公立学校に通うことになりました。新しい文化や言語に囲まれた学校生活での苦悩が、遊び場でも教室でも、私のコミュニケーション能力の発達に影響を与えたのだと思います。でも、英語の授業でうまくできなかった分、美術の授業では力を発揮することができました。ルールがあまり明確でない絵画の世界では、賞をもらい、校長室の机の後ろの壁に作品を飾ってもらえたのです。このように早くから認めてもらえたおかげで、両親も喜んでサポートしてくれるようになり、とても助かりました。他の科目で良い成績を取れなくても、大目に見てもらえるようになりましたし。

学校教育に対する私の比較的自由的なスタンスは、家族がさらなる「西側」へと二度目の引越しをしたことによって、新たな展開を迎えました。1970年代半ばにロサンゼルスに移り住んだことで、アジア系移民として新しい環境に適応しようと努める過程と、10代特有の葛藤が重なり、マイノリティに降りかかるあらゆる困難に向き合うことになりました。しかしその一方で、この土地が比較的寛容で居心地の良い環境であることに気づいたのです。学校の友人の多くは型破りな一人親に育てられていて、そういった親たちのほとんどがヒッピー世代でした。彼らをロールモデルに、私自身のライフスタイルもロックンロール、ニューウェーブ、そして後にはパンク・ミュージックといった反体制的な文化に彩られた快楽主義的なものになっていきました。10代前半のほとんどを、ロックコンサートに行ったり、上半身裸に短パン姿でスケートボードを乗りまわしたり、サーフボードを片手

に波を求めて海岸沿いをヒッチハイクしたりして過ごしました。しかし、そんな生活を送りながらも、一日の終わりには、儒教の教えを大切にする伝統的な台湾人家族のいる家に帰っていたのです。

多感な時期に南カリフォルニアで受けたこの「非公式」な教育は、私の文化的背景と相まって、従来とは異なる教育の道を模索するきっかけとなりました。一方では教育というものに対して批判的でしたが、もう一方の台湾人としての私は、教育の価値を強く重んじていました。そのため、美術教育を受けることにしたのです。

作品では、台湾の日常生活で使われている布、特に大量生産された商品がモチーフとして登場します。このような独特のアプローチは、あなたが常に異なる文化の間で揺れ動いていたことと関係があるのでしょうか。

台湾のテキスタイルを使うようになったのは、アメリカの大学院を卒業し、90年代初頭に台湾に戻ってきたことと直接関係しています。

私が帰国したその時期、台湾は政治的・社会的に非常に重要な改革の最中にありました。1949年以來続いていた権威主義的な一党独裁政権は、1996年に初めて行われた総統直接選挙を機に、民主主義へと移行していったのです。

この政治的・社会的な変革期は、私のアーティストとしての成長に多大な影響を与えました。政治改革と同時に文化政策も実行され、旧体制下では存在しなかった機関が設立されたり、大規模な展覧会が開催されたりしました。

たとえば芸術と文化を支援する資金提供機関である国家文化芸術基金会や、現代美術の展示を専門とする現代美術館（現在の MOCA）などは、新しく設立された数多くの機関のほんの一例ですが、私自身もこうしたところからたくさんの恩恵を受けました。

台湾が1995年にヴェネチア・ビエンナーレに参加し、2000年に台北ビエンナーレを開催したことは、台湾の現代美術の発展における二つの重要な出来事です。

1995年、台湾は初めてヴェネチア・ビエンナーレにナショナル・パビリオンを開設し、参加することになりました。政治的、社会的変革の真っ只中であつた国にとって、これほど大規模な国際的イベントに参加することが、地元のアート・コミュニティにどれほどの影響を与えたかを想像してみてください。特に私のように、文化的に自分の居場所を見つ

け、アーティストとして自分の声を探りあてることにまだ苦勞していた者にとっては、その影響は計り知れないものでした。

自国をどう表現するかという問題と共に、内省と文化的アイデンティティの探求が始まりました。これらのことはすべて、世界における台湾の政治的表現権をめぐる闘いと切り離して語ることはできません。そのことは台湾社会全体に影響を及ぼしていましたから。ヴェネチア・ビエンナーレから 5 年後、台湾のヴェネチア参加を主導した台北市立美術館は、独自の国際ビエンナーレを開催しました。「無法無天 (The Sky is the Limit)」をテーマに掲げた台北ビエンナーレ 2000 は、規模こそ控えめでしたが、台北が国際舞台に登場したことを示すだけでなく、アジアにおける現代美術の主要な発信地としての地位を確立する上で重要な役割を果たしました。

つまり私が作品に「日常生活で使われる台湾の布」を用いる背景には、さまざまな文脈があるのです。こうした状況下では、「日常」も「台湾の布」も、まったく違った意味合いを帯びてきます。気取らない日々の繰り返しを表すだけでなく、文化や地政学的な側面をも示唆しているのです。

このような環境で私は、芸術作品の制作方法とアーティストの役割の何たるかを模索し続けました。

さて、質問の後半部分、つまり文化の狭間に生きることについての質問に戻りますが、私はこれを見方の問題だと捉えています。ある特定の文化に完全に属さないことで、新しい視点を得ました。内と外の両方から同時に物事を見ること。馴染みのある故郷に戻っても、どこか異国にいるような感覚を覚えること。そのような状況で、私は生まれ育った街を新鮮な目で見つめ直し、アーティストとしての人生をスタートさせたのです。台湾に戻ってすぐ、私は「IT パーク」での展覧会に参加し始めました。IT パークは台北のオルタナティブな展示スペースで、アーティストたちのグループによって運営されていました。アーティストの半数は 20 代後半で、私と同じように海外で学んだ経験がありました。残りの半分は地元の美術学校の卒業生たちでした。アーティストだけでなく、建築家からファッションデザイナーまで、多様な文化人が集まる人気の場所でした。私の知るロサンゼルス展示スペースとは違い、IT パークはとてもカジュアルで和気あいあいとした雰囲気にも包まれていました。ギャラリーというよりは、みんなが集まってくつろぐ場所という印象でした。1994 年に私の初個展を開催したときは、収益を上げるため

に、スペースの一部がバーに改装されました。ロサンゼルスで働いた経験があった私は、展覧会の期間中、バーテンダーを務めることになりました。バーは大盛況で、私はそのまま IT パークに残り、バーと展示スペースの運営を手伝うことになったのです。展示スペースの運営を本格的に始めようとしていた私は、自分がこれまで学んできたやり方とは相容れない状況に直面することになりました。たとえば、IT パークの壁は、長年にわたり刷毛で雑に塗り重ねられたペンキのせいでインパスト技法のような厚塗りになっていて、ニュートラルな展示空間を作り出すことは不可能でした。展示スペースとバーの境界線を維持するのも難しく、賑やかな会話が展示スペースにまで広がり、作品を背景へと追いやってしまいます。バーが街の夜遊びスポットとして人気を集めるようになったため、開場時間も変更せざるを得なくなりました。

私の仕事は、作品の搬入・搬出から電話対応、招待状のデザイン、外国人来場者への英語通訳、ドリンクの提供まで、あらゆることに及びました。そのような状況にあると、自分のアーティストとしてのアイデンティティについて考えさせられました。

全体として、IT パークでの経験は、展覧会の企画やアーティストの役割に関する私の固定観念を揺さぶるだけでなく、新しい視点をもたらしてくれました。展覧会の設営スタッフとして、空間内の作品の配置から展示に含める作品の取捨選択まで、アーティストが一つ一つ決断していく様子を追いかけることができました。また、観客が作品とどう向き合うのかを観察することもできました。さらに、展覧会のつくり方を学び、他のアーティストの制作過程を知るだけでなく、自分の展覧会を開催したことで、そのプロセスの全容を把握することにもなりました。アーティストの役割はアトリエの中だけに留まらず、作品制作や展覧会の枠を超えて広がっていることを実感しました。私は異なる文化の狭間にいるだけでなく、さまざまな職業の間にも立っていたのです。

1996年にITパークで開催した私の個展「Interior」では、公共空間と私的空間の境界について問うことに興味がありました。展覧会の招待状には、自宅の玄関のドアマットに脱ぎ散らかされた客の靴の写真を使ったポストカードを用意しました。台湾ではよく見られる光景です。

展覧会の最初の部屋には、ほとんど何も置きませんでした。花瓶に生けた大きな花束のカラー写真を実物大に印刷して作ったライトボックスのみです。それを温かみのある緑色に塗ったメインの壁の前に床置きしました。この緑色は、ホームセンターのカタログから選

び、機械で調合したものです。《reception》と題されたこの作品は、家の中に入る前にゲストを迎える応接間のようなつなぎの空間と、アーティストへ祝福の花が贈られるのが習慣となっている展覧会のオープニングイベントを参照したものです。

メインの展示スペースのコンクリートの床には、私の家から持ってきた大きな装飾用のキリム（中近東の伝統的な織物）を二枚、直に敷きました。奥の壁際には棚を置いて、私物のCDプレーヤーと私のコレクションから選んだ12枚のCDを置きました。棚の両脇にはスピーカーを一つずつ配置しました。こうした私の家のものに加え、美術館やギャラリーでよく目にするキャプション風に、短い文章をプラスチックの板に印刷して壁に貼り付けました。そこには「カーペットにあがる前に靴を脱ぎ、音楽を自由に選んでお楽しみください」と書きました。



《カーペットにあがる前に靴を脱ぎ、音楽を自由に選んでお楽しみください》1996、IT Park Gallery での展示、台湾

最後の部屋には、キャンバスに描かれた4点の小さな油絵を掛けました。それぞれの絵は、私のリビングルームにあるクッションの色、模様、大きさを忠実に表現しています。光と影の描写は排して、抽象的な面を強調しました。ただし、クッションの不定形な輪郭は残っているので、抽象的でありながらも形はわかりやすくなっています。同じ模様の2点《Pillow #1》と《Pillow #2》は、一つの壁面にセットで掛けました。残りの《Pillow #3》と《Pillow #4》は、それぞれ別々の壁面に一枚ずつ、どれも胸の高さに掛けました。



《Pillow #1》 《Pillow #2》 1996

会期中、《Pillow #1》と《Pillow #2》のペア作品が異例の注目を集めました。絵の模様に見覚えがあるらしい人が複数いたのです。2年間にわたり作品と鑑賞者の交流を観察してきましたが、人々が抽象画にあれほど親しみを持って接するのを見るのは滅多にないことでした。鑑賞者一人ひとりの反応は無防備で、率直でした。また、鑑賞者たちはなつかしい気持ちに浸っていたようです。ある人は祖母の家でよく見た模様を思い出し、またある人は新婚初夜のベッドを連想したと言いました。

ITパークの観客は文化界で活躍する専門家が多かったものの、作品と観客の間にはなかなか越えられない壁があるように感じていました。だからこそ、私は台湾の伝統的なテキスタイルデザインに着目しました。これは私の観客やコミュニティと共有する母語や方言のようなものだと気づいたのです。これを介せば、作品とより明快なやり取りができるようになるのだと。

ところで伝統的なものについて言えば、ここ十和田の南部裂織という、異なる布きれを組み合わせて一つの織物に仕立て上げる技法からも着想を得たと聞きました。

私の作品の多くは、作品と、文脈や場所とが持つ関係性を探求することから生まれていきます。たとえば、ITパークでの展覧会「Interior」で出品したキリムやオーディオ機器は、展示後に私の家のリビングルームに戻ったら、作品としての意味を失ってしまうのでしょう

か。十和田市現代美術館の作品は直接床に描かれているため、建築そのものと切り離せない状態にあり、関係性がはっきりしています。

プロジェクトを行う際は地元と関わりを持ちたいので、最初に現地を訪れリサーチから始めます。映画製作と同様に、ロケハンが最初の重要なステップとなるわけです。まずはキュレーターやコミッショナーと相談し、有力な候補地をすべて洗い出して検討することが多いです。次に、その土地の特性に合わせて、地元の博物館や市場、地域のコミュニティの拠点など文化的に重要な場所を下見し、さらに個人的に関心のある建築物なども見学します。

十和田市を初めて訪れた際、南部裂織を紹介され、私はすぐさまこの伝統的な手法に親しみを感じました。古い着物の生地を再利用して新しいものを生み出すという発想は、私の作品制作と共通するものがありました。私も同様に、古い台湾の織物を新たな作品、多くの場合は絵画に生まれ変わらせているのです。

私の作品との違いとしては、南部裂織には、古い着物の生地を裂いてから織り合わせるといった特徴がありました。この素朴な発想から、私もさまざまな模様の布を組み合わせる新しい作品を作ろうと思いついたのです。見た目はパッチワークのような感じです。この手法は3年後の個展「ミングリングーふれあい」で更に追求していくことになりました。



当館が作品制作をお願いした際、当初からカフェに作品を設置すると決めていたのでしょうか。それとも、別の場所も検討されていたのでしょうか。

十和田市現代美術館から作品制作を依頼されたとき、建築的な枠組みと文脈のなかに作品を位置付けるということが、自分の作品の大きな特徴となっていました。パレ・ド・トーキョーのカフェ（2002年）や MoMA PS1 のカフェ（2004年）、あるいは金沢 21 世紀美術館の廊下など、私の関心は従来の展示空間やギャラリーの外に向いていました。先ほどの話に立ち返れば、中間的な場所を埋めていく行為とも取れるでしょう。美術館の設計上、カフェや廊下などの機能的な空間は、展示と日常生活の間にある領域なのです。

このようなスペースには、まったく異なる規範や作法が適用されます。

十和田市現代美術館の事例は大変特殊でした。アーティストたちとの対話が始まった時点で建物はまだ設計段階にあり、作品と建築を一体化して構想できる絶好の機会だったのです。通常は建物が完成してからアーティストに声がかかるものです。十和田の場合は、美術館側と複数の場所を検討し、最終的には階段の吹き抜けとカフェの二カ所に絞り込みました。そして、それぞれの場所に対して作品を提案しました。

当館のプロジェクトでは、パッチワークのようにさまざまなテキスタイルを組み合わせていますね。通常ですと、台湾の伝統的な生活用品の柄を作品に取り入れています。今回の作品ではどのような基準で柄を選んだのか、教えていただけますか。

具体的な柄の選択は、完全に直感的なプロセスでした。使用したのは、すべて日本国内で見つけた生地です。2003年の金沢でのリサーチを機に、私は日本の一般的な織物の収集を始めていました。「一般的」とは、手頃な価格で広く親しまれているもの、という意味です。これは台湾の織物を使うときも同じで、重要な特性です。当初、金沢では加賀友禅の職人や工房を訪ねましたが、彼らの仕立てる美しい着物は私の求める質とはかけ離れていました。加賀友禅の着物は一点物の芸術品で、一般の人々の手に届くものではありません。《市民ギャラリー》という作品名にそぐわないだけでなく、私の公共空間におけるアート作品への関心とも合致しませんでした。

幸いにも、東京・日暮里の繊維街に行くといいと友人に教えてもらい、まるでアートギャラリーを見学するようにして問屋を巡りました。



《市民ギャラリー》2004年-現在、金沢21世紀美術館

90年代後半は、部屋のような展示空間を制作していました。これはリレーショナル・アートの考え方とも関連していたのではないかと思います。リンさんは西洋の国々で学ばれましたが、そのような環境の中で非西洋的な自身の民族的アイデンティティを意識的に打ち出す必要があったのでしょうか。

私が非西洋的な民族的アイデンティティを意識的に打ち出したのは、二つの時期に分けられると思います。一つ目は1990年代前半、作品の発展期にあたります。もう一つが、いま言及のあった1990年代後半です。1990年代初め、私は留学を終えて台湾に帰りました。この時期には、世界における自分の居場所と、アーティストとしての表現を探っていました。先ほどの非西洋的な民族的アイデンティティという指摘ですが、当初から意識していたわけではありません。これは模索を重ねる中で芽生えたものです。美術学校では観客のことを思考実験として学んでいましたが、ある時、自分は台湾で台湾の人々に向けて作品を作っているのだと気がつきました。しかもこの流れは、社会的にも政治的にも大きな変革期と重なっていました。

海外から声がかかるようになったのは90年代後半です。1998年に初めてフランスの展覧会に招かれました。「You Talk I Listen」と題されたこの展覧会は、10人の台湾人アーテ

ィストと10人のヨーロッパ人アーティストによる対話を意図して企画されたものでした。つまり非西洋的な民族的アイデンティティは、台湾国外の展覧会に参加するようになってはじめて、外から割り当てられたのです。続いて1999年、福岡アジア美術館の開館記念展「アジア美術トリエンナーレ」に招かれました。そこで「台湾出身のアーティスト」というラベルが付けられたのです。

私たちが言うアイデンティティとは、自分自身から湧き出るものと、外から付与されるものの両方でできています。まさに、私はその中間に位置しているということです。

公開日：2024年5月25日

英日翻訳：上竹真菜美、田村かのこ (Art Translators Collective)