# 十和田市現代美術館

# 研究紀要

Towada
Art Center

Journal





### 十和田市現代美術館研究紀要 第1号

Towada Art Center Journal No. 1

キュレーターによる調査研究は、収蔵作品の保存修復や展示、企画展、ラーニングなどさまざまな美術館活動を推進する上で基盤となるものです。その成果を美術館活動に反映させるだけでなく、論文等で残すことも重要であると考えています。

このたび創刊する本研究紀要は、十和田市現代美術館のキュレーターが当館の常設展示作品について調査研究を行った成果を、論文やインタビューの形でまとめた論集です。本誌の発行を通じて、収蔵作品やその作家、ひいては現代アートについての研究に寄与し、それらをめぐる活発な議論につながることを目指しています。

第1号となる本号には、2021年に常設展示作品に加えた塩田千春とレアンドロ・エルリッヒの作品についての論文を収めました。さらに塩田を含む3人の常設展示作品の作家へのインタビューを掲載しています。

本号に掲載した研究の実施には、文化庁の補助を受けました。ここに記して感謝の意を示します。また、インタビューに応じてくださった各作家、ならびに、図版の使用に関してご協力をいただきました関係機関にもこの場を借りてお礼申し上げます。

2024年9月

十和田市現代美術館 館長 鷲田めるろ

#### 論考 | Essay

04 塩田千春

見留さやか

。 レアンドロ・エルリッヒの「建物」が もたらす絵画的な経験

中川千恵子

インタビュー | Interview

- 15 アナ・ラウラ・アラエズ
- 18 塩田千春
- 21 マリール・ノイデッカー



Essay

# 塩田千春

#### 

#### 見留さやか

十和田市現代美術館では、2021年から塩田千春の《水の記憶》[図1] を常設作品として展示している。塩田は、2019年に森美術館で大規模個展「魂がふるえる」(2019年6月20日 –10月27日) を開催するなど、近年、世界のさまざまな地域の美術館や芸術祭、ギャラリーで作品を発表している。

本稿ではまず第一章で《水の記憶》を中心に、糸を用いた作品について、主にその様相の面から特徴を分析する。第二章では、塩田が「生まれ変わり」とまで思ったほどに強い共感を覚えたアナ・メンディエタ(1948–1985)を経由して、糸のかたちの意味を考察し、第三章では、ルイーズ・ブルジョア(1911–2010)のドローイングに着目することで、ブルジョアと塩田の共通点を論じる。



[図1] 塩田千春《水の記憶》 2021年 撮影:小山田邦哉

#### I. 塩田作品における「糸」

#### ――《水の記憶》

塩田の糸の作品における色については、すでに片岡真実が「塩田千春展: 魂がふるえる」のカタログで、「そもそも、彼女が使う糸の色は、主として黒と赤だ。黒い糸は漆黒の空間を創り出し、夢の世界から宇宙の深淵にある暗闇へとわれわれを誘う。一方の赤い糸は、血流、血管という身体内を循環する小宇宙の象徴であり、また人間相互の不可視の繋がりや縁を可視化する、文字通り「赤い糸」でもある。」「と論じている。《水の記憶》では、赤の糸が用いられている。しかし、この赤は片岡が指摘した「血流・血管」や「繋がり・縁」とも異なり、タイトルに含まれる「水」などの液体や目に見えない「記憶」を想起させる。そのため、本稿では色彩から作品を読み解くのではなく、糸の様相や展示空間と糸の関係性から、塩田が糸で何を表現しているのかを読み解いていく。

《水の記憶》は、十和田湖で使われていた古い木製の船から、赤い糸が展示室いっぱいに噴き出しているようにも、糸が船を覆い尽くしているようにも見える作品である。船は部分的に木が朽ち、塗装が剥がれ、長く船としては使用していない様子がうかがえる。しかし、細く赤い糸が無数に船に絡まり、張り巡らされていることで、糸が船の動きを可視化し、今まさに動き出しそうに見えてくる。

《水の記憶》は、塩田や設営チームが10日間にわたって四六時中糸を編んで作品を制作・設営した。編まれる糸の層は常に一定ということではなく、糸の密度には濃淡がある。不規則の中にも規則がある蜘蛛の巣のように、人間のコントロールを離れた存在のように浮かびあがってくる。この作品は、どこまでも編んでいくことができるため、作品としていつが完成かを判断するのが難しい。塩田は設営時に、「糸の1本1本が目で捉えきれず、靄のようになったときに作品になる」2と言っていた。その言葉から、《水の記憶》では、靄や霧などの気体や液体を表すものとして糸を使用していると考えられる。この視点から過去の作品における「糸」の様相を考察する。

1 片岡真実「死=生の根源を問う-塩田千春の宇宙観」、 『塩田千春展:魂がふるえる』美術出版社、2019 年、9頁。

2 2021年3月

#### ---絵画からパフォーマンスへ、絵の具から糸へ

1972年に大阪府岸和田市に生まれた塩田は、1992年から京都精華大学美術学部で洋画を専攻した。在学中の1994年に、オーストラリア国立大学美術学部にて、パフォーマンスやインスタレーションの作品を制作している。ここでは、1994年以降に制作された作品から塩田の関心の変遷をみていく。

1994年にオーストラリア国立大学美術学部で行ったパフォーマンス作品、《絵になること》 [図2] では、塩田自身がエナメル塗料をかぶり、絵画そのものになることを試みた。壁面に貼られたキャンバスの前で塩田自身もキャンバス地の布を衣服のように身に纏い、赤いエナメル塗料が壁面や床、キャンバス、塩田に勢いよくかけられる。エナメル塗料の色彩や乾ききる前の流動的な状態は、血を連想させる。塩田は《絵になることに》について以下のように述べている。「私は日本の美術大学で絵画を学んでいましたが、大学の2年生になって絵が描けなくなりました。私にとって絵画がキャンバスの上の絵の具でしかなくなったからです。それ以外に何の意味も感じなくなったのです。一体感を持てない絵画というものに、自分の人生とのつながりを見出すことはできませんでした。……《絵になること》に身を投じたことは本当に、解放の行為でした。洗練された技術による美術作品ではなく、全身を投入した身体表現による私の最初の作品です。」3塩田は自身の身体を用い、マテリアルとつながることで、自分の存在を確かめ、リアルさを求める表現を探求しているのではないかと思う。

同じ年、京都精華大学で行われた《DNAからDNAへ》[図3] で、はじめて「糸」を用いたパフォーマンス・インスタレーション作品を発表した。天井に広がっている赤い糸がいったん収束して垂れ下がり、床の上の無数の赤いオブジェに絡まりあい、床に広がっている。床の赤いオブジェの上に塩田が寝転び、天井からの糸が塩田にも絡んでいる。塩田はこの作品を「わたし自身のマテリアルを探して行った初めてのインスタレーション。平面ではない空間に飛び出す解放感がある。」 $^4$ と言う。

《絵になること》も平面ではなく立体と言えるが、絵画(平面)を連想させるエナメル塗料ではない物質を《DNAからDNAへ》では模索し、糸などを使用している。どちらの作品も塩田が作品の内部の中心に置かれていること、塩田がエナメル塗料や糸で覆われているという共通点があり、自身の存在を確かめているように感じる。この2つの作品を経て、塩田の代表作である糸を用いた作品群が生まれていく。

#### ――糸と展示空間 コントラストによって独立し浮遊する糸

1994年に発表した《集積》[図4]では、天井から収束部を経て床まで液体のように広がる黒い糸の中に無数の黒いどんぐりが巻き込まれている。《DNAからDNAへ》と同様に、天井に広がる糸の編み目は粗く1本1本を目で捉えることができるが、その糸がいったん収束し、次に床へと広がるにつれ、糸やどんぐりが密集していき、糸が水溜まりのような1つの黒いかたまりへとグラデーション状に変化する。糸と同色の黒いどんぐりは、糸と糸の隙間を埋めるかのように糸と一体化している。糸とどんぐりを同色にすることで、床に続く糸は徐々に細さや柔らかさという要素を減じていき、ボリューム感をつけていく。

全体が赤いモノトーンの《DNAからDNAへ》や、黒いモノトーンの《集積》とは異なり、2000年に発表した《地下からの呼吸》[図5]では、白いベッドに眠る塩田を包み込むように反対色の黒い糸が覆う。ベッドと糸の色にコントラストがあることで、展示空間とベッド、塩田と糸は一体化しておらず、糸が空間を漂う存在になり、糸は「何か」独立した存在となっている。ベッド以外にも、鍵や手紙、石、ドレス、窓、椅子、船などさまざまなモチーフで作品を作っているが、展示空間や糸、物体の色が異なることで、糸が空間と物体に溶け込むことなく、存在が独立して浮遊している。《水の記憶》もそれらの作品同様に、白い展示空間の中に緑や金、赤で彩色された木製の船が置かれ、無数の赤い糸が空間を漂い、靄や霧、水のように見えてくるのである。





[図2] (左) 塩田千春《絵になること》 1994年 撮影: Ben Stone [図3] (右)

塩田千春《DNAからDNAへ》 1994年 撮影: Kayoko Matsunaga

3 アンドレア・ヤーン「塩田千春とアンドレア・ヤーン との対話」、『塩田千春展:魂がふるえる』美術出版 社、2019年、211頁。

※このテキストは『塩田千春とアンドレア・ヤーンとの対話』(鈴木七恵訳、ケルベル社、2016年)収録インタビューを一部改訂したテキストと、2019年3月に行われたインタビュー(奥村雄樹訳)とで構成されている。

4 同上、277頁。



[図4] 塩田千春《集積》 1994年



[図5] 塩田千春 **《**地下からの呼吸**》** 2000年 撮影: Sabine Klem

#### 

塩田は、糸を使用した作品を何点も発表してきたが、糸が生み出す造形は多様である。 《DNAからの対話》 [図6](2004年)や《集積 - 目的地を求めて》 [図7](2014年)では、編まれていない、1本1本が独立した糸を直線的に使用している。糸が天井や壁から伸び、靴やカバンなどをつなぎ止めているようにも、物体が糸を引っ張っているようにも、糸が物体の動きを拘束しているようにも見え、糸があることで物体の重さを感じさせる。

また、《水の記憶》では、船の内側と側面にも糸が編み込まれることで、船の中から糸が吹き出しているようにも、あるいは天井から糸が船を包み込んでいるようにも見える。無数の糸が絡まりあい、編まれることによって、糸はさまざまな方向への動きを見せる。それによって糸が空間を漂い、液体や気体を連想させる透明性や柔らかさを纏っている。この作品では、糸が空間を自由自在に動き、船と同等か、それよりも強い存在感を放つ。そして、《眠っている間に》[図8](2002年)では、空間の隅から隅、床をも埋め尽くすように糸が張り巡らされ、糸の中にあるベッドが捉えにくくさえある。人が眠っている間の意識が人の存在を霞ませるほどに、空間全体に満ちていくように糸が編まれている。四方八方に糸が張り巡らされることで、空間やベッドの存在感も薄れ、全体が朧げになる。



当初、塩田は自分自身の「リアルさ」を求めるなかで糸を使用してきた。糸は、生や死、宇宙といった言語で表現できる概念ではなく、言葉ではいい表せない存在でもある。塩田は「糸」を目で捉えきれなくなったときに作品が完成すると言っていたが、それは視覚的に「糸」だと認識できないということ、今まで私たちが目にしたものではない「何か」となったということなのであろう。それは「生命」や「死」、「記憶」と表現できるかもしれないが、塩田は作品説明の際に「この糸は何を表している」とは断言していない。「言葉で表現できないから作品にしている」<sup>5</sup>と塩田は語っており、船やベッド、靴、鞄などの具体的なモチーフとともに用いられる「糸」の存在は言葉でも捉えきれないものなのだ。

#### II. 塩田千春とアナ・メンディエタ

#### ――絵画を離れた表現へ

塩田千春は自身をアナ・メンディエタの「生まれかわり」とまで思ったというが、両者はどのような点でつながっているのだろうか。<sup>6</sup>

メンディエタは、1948年にキューバのハバナで生まれた。1960年代にはフィデル・カストロが社会主義体制へと傾くなか、キューバ革命後のペドロ・パン(ピーター・パン)作戦によって、メンディエタと姉だけがアメリカに送り出された。そのときメンディエタはまだ12歳であり、自分の意思とはかかわりなく祖国から引き裂かれることになる。アイオワ大学大学院で絵画を専攻したが、彼女は「自身の絵画のリアルさが、イメージによって伝えようとしていることに対して不十分であると気づいたのだ。」7とコメントしている。塩田も絵をキャンバスに描くことではなく、自分自身が《絵になること》でよりリアルさを求めている。絵画での表現について疑問を持ち、表現について試行錯誤し、絵画以外の表現へと進んでいくという点で両者には共通性がある。

メンディエタは、絵画制作を止めたあと、自分の身体を使った表現方法に向かう。1973年には《レイプ・シーン》や《レイプ》など、その頃実際にレイプされ殺された女性をメンディエタが演じたパフォーマンス作品を発表している。事件を新聞記事で読み作品化したもので、メンディエタ自身がこの事件に心を痛め、何かやらねばならないという想いから生み出された。彼女自身がリアルに表現できることの1つの手法として、亡くなった女性の身体をメンディエタが引き受けたのである。



[図6] 塩田千春《DNAからの対話》 2004年 撮影: Sunhi Mang



[図7] 塩田千春〈集積-目的地を求めて》 2014年 撮影: Jonathan Shaw



[図8] 塩田千春 (眠っている間に) 2002年 撮影: Sunhi Mang

- 5 「塩田千春 作品公開記念トーク」2021年3月20日、 十和田市現代美術館
- 6 塩田千春とアナ・メンディエタとの関係については、 片岡真実「死=生の根源を問う-塩田千春の宇宙観」、 『塩田千春展:魂がふるえる』株式会社美術出版、 2019年、15-17頁を参照。
- 7 Ana Mendieta "A Selection of Statements and Notes" in "Issue 22" Clayton Eshleman, ed., A Sulfur Anthology, Wesleyan University Press, Middletown, 2015, p.322. (和訳:渡辺葉子「アナ・メンディエタ――彼女は何処にいるのか」、『スタンディング・ポイント』「アナ・メンディエタ」展』、慶應義勢大学アート・センター、2019年、7頁)。

#### ――生命の源でもある大地との接続

メンディエタは、1973年から「シルエッタ・シリーズ」を制作している。このシリーズの最初の作品《ヤーグルのイメージ》(Imagen de Yagul)[図9] は、石造の墓の中にメンディエタが裸体で仰向けに寝ている。メンディエタの身体を白い花が覆っている。人が亡くなったあとに、身体が大地の一部になってゆくことを想起させる作品だ。「シルエッタ・シリーズ」について、メンディエタは「私は12歳の時にキューバを離れたので、それは私の人生の方向性を印付けました。その結果、私は子宮から、母国から引き裂かれたと感じてきました。そして、それが、私が自然に還り、自然で制作する理由の一つだと思います。つまり、それを取り戻そうとしている様なものです。私は大地で仕事をする、私は風景の中で彫刻を作る。なぜなら私には母国がなく、その子宮に帰るために、大地とつながる必要を感じているからだ。」8と述べている。

メンディエタは絵画ではない「リアル」を追求するなかで、まず自分のアイデンティティーを取り戻そうとしている。メンディエタが子ども時代に住んでいたキューバでは、「自然に近づくための奥深い知識が備わっている」。とメンディエタは言う。その原初的な自然と一体化した状態になること――キューバの大地に身体を戻すことが、メンディエタの「リアル」なのだろう。そしてその「リアル」は、メンディエタの身体が自然と同化している《ヤーグルのイメージ》や、身体が大地に浸されていく痕跡が残っている《シルエッタ作品、アイオワ》(Silueta Wroks in Iowa)「図10」(1976—1978年)などで表現されている。大地と身体や、生と死の境目が徐々に薄れていき、つながっている。自分自身は何者なのか、「リアル」さの追求の先に、自分が確かに存在していることを感じ取る。《レイプ》でも、被害者の女性とメンディエタが境目なくつながっている。

#### ――不在の身体を取り戻す、生と死

メンディエタが、自身のアイデンティティーを取り戻そうとしてきたように、塩田も自分自身を知り、取り戻すために作品を制作している。意識のない「夢」の状態を想像させる《眠っている間に》や、塩田が病気になった際に心と身体がバラバラになっていくと感じ、身体をつなぎ止めるかのように制作した《外在化された身体》「図III(2019年)、そして2022年に書かれた著作『朝、目が覚めると』10などからこれが読みとれる。塩田はコロナ禍における上海での隔離生活で、朝目覚めた時に、一番最初に視覚に入ったものを絵で描いている、と書いている。その行為は、単調な毎日が異なる日々であること、自分自身が生きていることを確かめているようである。感覚が鈍感にならないように、自分をつなぎ止めるように、作品を通して自分自身を見つめ続けている。メンディエタが自然と溶け合うように、塩田は糸や様々な物体を自分の身体とつなげることで「リアル」を表現しているのだろう。

#### ――自分とは何か

塩田が身体や糸や布、ドレスを作品に用いていることから、フェミニズムの文脈で作品が読みとかれることもある。しかし、塩田自身は「女性的な作品と言われることもありますが、作品を作るときは性別もなく、できれば国籍もなくしたい。」 11 と語っている。また「人はそれぞれ知らないうちに国家や宗教、民族、家族そういったものにがんじがらめにされて生きているような気がするのです。あるとき、それは自分を知る上での手がかりになるかもしれない。けれど決してそれ自体が自分を知る上での答えではないということは確かです。自分とは何か、何を表現したいのかを考えたときにそういったものが壁になってくる。」 12 とも書いている。

塩田は大阪府出身であるが、人生の半分以上をベルリンで過ごしている。その中で、日本の女性であることは塩田自身の背景でもあるが、「日本人として」、「女性として」という枠だけで切り取られないように意識していることがわかる。塩田が自分とは何かを追求する姿勢は、メンディエタが一度切り離されたキューバの大地、そして自然へと回帰していく姿勢につながっている。





[図9] (左) アナ・メンディエタ 《ヤーグルのイメージ》(Imagen de Yagul) 1973年 [図10] (右) アナ・メンディエタ 《シルエッタ作品、アイオワ》(Silueta Wroks in Iowa)

- 8 Requel Mendieta, "Ana Mendieta: Self-Portrait of a Goddess," Review: Latin America Literature and Arts, January-June 1988, p.39. [Nancy Spero, "Tracing Ana Mendieta," Artforum, April 1992, vol.3, no.8, p.76.] (和訳:渡辺葉子「アナ・メンディエタ――彼女は何処にいるのか」、『スタンディング・ポイント』「アナ・メンディエタ」展』、慶應義塾大学アート・センター、2019年、11頁)。
- 9 "Artist's statement: Exhibition: Ana Mendieta, Silueta Serise 1977" in S. Rosenthal, ed., op. cit., (註5), p.194 (和訳:渡辺葉子「アナ・メンディエタ――彼女は何処にいるのか」、『スタンディング・ポイントII「アナ・メンディエタ」展』、慶應義塾大学アート・センター、2019年、13頁。)



[図11] 塩田千春《外在化された身体》 2019年 撮影:Sunhi Mang

- 10 塩田千春『朝、目が覚めると』ケンジタキギャラリー、2022年。
- 11 塩田千春「創造者として世界を見るとき――岡田利規と塩田千春の往復書簡」、『Inner Voices 内なる声』ACCESS、2011年、102頁。
- 12 同上、104頁。

塩田がメンディエタに感じたシンパシーは、作家が作品を制作することの根源的なテーマである「自分自身の存在」を探究し、生と死を目をそらさずに凝視しつつ、作品を通して社会や世界とつながっていく姿勢にあるように思える。

《水の記憶》においても、古びて朽ち果てた船は、船として使用されて(=生きて)からかなりの時間が経過していることが見て取れ、船としては死んでしまっていたようではあるが、生命を感じさせる赤い糸が船をつなぎ、水をも想起させる糸の様相によって、止まった船の時間がまた動き出しているように見えてくる。糸は船の存在を確かめているようでもあり、どこかへ行ってしまう船をつなぎ止めているようでもある。そこには「死」と「生」が分かたれずつながって表現されている。

#### III. 塩田千春とルイーズ・ブルジョア

#### ――2人のドローイング

ここでは、塩田とルイーズ・ブルジョアのドローイングの類似点を見ていく。巨大な蜘蛛の彫刻《ママン》[図12](1999/2002年)で知られるブルジョアは、糸や布を用いた作品を多数制作している。ブルジョアは、タペストリーの修復師を父に持ち、画家でもあり刺繍作家でもあった母の影響を受け、糸や布などが身近で親しみのある素材であった。家父長的な環境で育ったブルジョアは、家族内における自分や母など女性への不当な扱いや立場から、子を守る母の愛というモチーフを蜘蛛の彫刻へと昇華した。

2022年にベルリンのGROPIUS BAUで開催された「Louise Bourgeois: The Woven Child」(2022年7月22日-10月23日)では、木や布のインスタレーションや彫刻、刺繍、ドローイングがどのような過程で蜘蛛の彫刻作品の構想とつながっているのかが示されていた。《ママン》を思わせる大きな母蜘蛛が円柱の牢屋の中の何かを守っている《Spider (Cell)》[図13]は、強さや威厳さを連想させる鉄を素材にしているが、蜘蛛の体や足先は繊細で柔らかさを感じ、まるで布の彫刻で包み込まれているかのようにも見えてくる。この展覧会で展示されているドローイング [図14] には、子 (卵)を宿した人間の身体が蜘蛛の糸や足へと変化するイメージのものが多数あった。

ブルジョアは母の存在や自身が母になることで子を守るという意識が強い。一方、塩田が2020年に制作したドローイング [図15] では、丸い小さな円の集合体と人が糸でつながり、人が何かを生み出しているようにも見える。何かを宿すことができる身体というモチーフに、ブルジョアのドローイングと塩田のドローイングの親和性を私は感じた。そして、時にDNAの意味合いを持つ塩田の糸は、自分の身体を形づくるものであり、かつ自身の身体から離れ、子へと受け継がれていくものでもある。臍の緒のように情報や栄養、そして生命そのものを受け渡すイメージとしての「糸」でもあり、そのイメージとブルジョアのコンセプトが緩やかにつながっているようである。

2人のアーティストのインスタレーションや彫刻ではわからなかった類似性が、ドローイングという、アイディアの基を示す作品によって浮かび上がってくる。

その視点から《水の記憶》の糸と船の関係を読み解くと、両者は視覚的には別々に見えるが、糸は船の記憶や船に纏っている水を表現しているのであれば、糸と船の関係を切り離すことができない。

ドローイングに描かれている円が、包み込むものと包み込まれるものの境をなくし、一体化してみえる表現となっていることと、第一章で見たように《水の記憶》において糸と船が一体化していることとは共通性がある。

#### おわりに

以上、糸、アナ・メンディエタ、ルイーズ・ブルジョワという3つの切り口から塩田の作品を読み解いた。もちろん、塩田の作品はこの3つだけから読み解けるものではない。 彼女自身が語っているように性や民族、国籍に規定されることなく、塩田千春が塩田千春



[図12] ルイーズ・ブルジョア 《ママン》 1999/2002年



[図13] ルイーズ・ブルジョア (Spider (Cell))、 「Louise Bourgeois: The Woven Child」にて 筆者撮影 (2022年)



[図14] ルイーズ・ブルジョア ドローイング、 「Louise Bourgeois: The Woven Child」にて 筆者撮影 (2022年)



[図15] 塩田千春 ドローイング、 《Connected to the Universe》 2020年

として自分自身とは何かを追求しつつ表現していくものを凝視することによって、私た	: 5
は彼女を感じ取っていくのだと思う。	

# レアンドロ・エルリッヒの「建物」が もたらす絵画的な経験

#### 中川千恵子

#### I.「建物」の概要

十和田市現代美術館では、2021年12月に、レアンドロ・エルリッヒの《建物―ブエノスアイレス》(2012/2021) [図1] を新たに制作し、設置・収蔵した。駐車場であった敷地に増設された展示室は、2008年の開館後初となる増築工事であり、既存棟と同じ西沢立衛建築設計事務所の設計により、幅7.7m、奥行き16.8m、高さ7.9 mの新たな展示棟が建設された。

本作は、西洋建築様式のファサード(建物の外観の正面)を床に倒したように設置された構造体と、その真上に45度の角度で吊るされているミラーシートによって構成される作品だ。ファサードは、作家の出身地であるアルゼンチンのブエノスアイレスで実際に使われていた建具を一部使用し、精巧に再現したものである。鑑賞者は、展示室に入るやいなや、鏡のように反射するミラーシートに映されている巨大なファサードを目にする。ファサードの上に登って自由にポーズをとることによって、壁面によじ登っている姿や、バルコニーから逆さ吊りになっている様など、現実ではありえない光景の内部にいる自分自身や他人を見ることができる。また、展示室出入り口からファサードまでには約30平方メートルの空間がある。作家はこの空間を「ギャザリングスペース」と呼び、この空間に立った来場者は、ファサード上でポーズを取ったりしている鑑賞者と作品全体を俯瞰して眺めることができる。

このように、展示室に入った鑑賞者には、二つの鑑賞地点が設定されている。一つ目は、ファサード上から、ミラーシートに反射する自分自身を含んだファサードを見る視点。二つ目の視点は、ギャザリングスペースから展示室の奥を眺める視点だ。このギャザリングスペースに立つと、ミラーシートが引き起こすイリュージョンの仕掛けや、その内部で作品に参加している人たちを包括して見ることができる。

このギャザリングスペースという空間を作ることは、展示室設計時からエルリッヒが強く要請していたことだった。エルリッヒにとってこの第二の鑑賞地点の存在が重要であることは、当館が実施したオンラインでのインタビューでも窺い知ることができる。

作品とインタラクティブな関係性を持つというのは個々の体験ですが、同時にそれは、ファサードの上にいる人たちによる集団的なパフォーマンスにもなるわけです。作品とインタラクティブな関係性を持っている人たちは、ある種のパフォーマンスを見せてくれます。この要素が、ギャザリングスペースに受動的な鑑賞者として存在している人たちの行為をより強固なものとするのです。1

本シリーズについて、様々な論考で「参加型のインスタレーション」と記述されているのを見つけることができるのは、作家のこのような意図からだ。<sup>2</sup>「建物」という作品が、鑑賞者がステージ上に登りポーズをとることを促すように機能しているとすれば、鑑賞者



[図1]
レアンドロ・エルリッヒ (建物―ブエノスアイレス)
2012/2021
撮影: 小山田邦哉

1 レアンドロ・エルリッヒ×鷲田めるろトーク、 https://youtu.be/DObYQddz46Y?si=RPis5woy yeUgRUUA

「最終閲覧: 2024年5月9日]

2 例えば、以下を参照。『レアンドロ・エルリッヒ展: 見ることのリアル』美術出版社、2017年、11頁。 Mari Carmen Ramírez, "The Spect-Actor: Mirroring as co-creation", LEANDRO ERLICH: LIMINAL, Toluca Editions + RM, 2022, p.140.

の「身体」は作品に内包されることになる。参加者が作品を構成する要素だという事実は、広義の「参加型」のインスタレーションである所以と考えて差し支えないだろう。同時に「パフォーマンス」というエルリッとの言葉を借りれば、本作は、「自らの身体を使って演じる」ことが要件のように考えられうるだろう。だとすれば、重力から解放された身体でパフォーマティブに振る舞うことが、本作がもたらす重要な体験なのだろうか?

むしろ本稿では、参加型の大規模なインスタレーション作品として広く認知されている本作に起こっている鑑賞者同士のインタラクション(相互作用)は、鑑賞者の身体ではなく、視線によるものであると主張したい。この仮説を検証するために、「建物」シリーズに見られる3つの絵画的な効果を考察する。その上で、本作における視覚の優位性と身体のあり方について検討することで、「(身体的な)参加型インスタレーション」とみなされている本作における絵画的な鑑賞体験についての意義を再確認したい。

#### II.「建物」シリーズに見られる3つの平面的な効果

#### ――平面的なモチーフ

まず、「建物」シリーズの主要な要素であるファサード自体が、複数の視点を含むモチーフであることが挙げられる。

エドゥアール・マネの代表作の一つである《バルコニー》(1868年)を参照しよう。パリ市内によく見られるアパルトマンのバルコニーに現われた3人の人物と、その奥の暗い部屋に1人の人物が描かれている。マネの知人である登場人物たちは、まるでお互いの存在に気づいていないかのように、それぞれ違う方向を向いている。

エルリッとの「建物」シリーズの初期作である《Bâtiment (建物)》は、マネの《バルコニー》と同じオスマン様式であり、現在のパリの標準的な建物のファサードを模している。19世紀末からジョルジュ・オスマンによって進められたパリの大改造計画は、パリ市内の街並みを、均質的なファサードが連続する景観に作り替えた。ジョナサン・クレーリーは、マネが描いているバルコニーというモチーフは、新たに区画されたアパルトマンという建築物の内装(内部)と、大通りという外の世界に面した建物の外装との間に位置する「都市空間の破壊と近代化」の流れを暗示し、室内ではなく、むしろ「外部性」に関わるものだと論じている。3クレーリーによれば、マネのこの作品は、バルコニーという外の世界への開口部が絵画自体から開かれることによって、かつては鑑賞者の眼として機能していた絵画の空間システムを逸脱しているという。バルコニーにいる3人の人物が、それぞれ異なった方向への眼差しを絵画の外部に向けることによって、鑑賞者が捉えることのできない三つの自律した空間が生み出されている。マネの《バルコニー》は、キャンバスの表面で完結するはずの絵画空間を外部に開くことによって、近代の都市化において顕著に表れた個人の存在と主体性を示唆している。

構造こそ異なるが、マネの《バルコニー》のモチーフの効果は、エルリッヒの「建物」シリーズにも当てはめることができる。ファサードに人が乗り、正面の鏡を見ることにより、《バルコニー》と近い構図が生みだされる。ただし、この構図の効果を存分に観察できるのは、ファサードの上にいる人ではなく、ギャザリング・スペースの鑑賞者である。その時、ファサードが平面ではなく立体的であることや、鑑賞者がポーズを取るために動き回っていることは大きな意味を持たないだろう。ギャザリング・スペースから包括的に眺めることができる、区域が限定された平面としてのファサードと、その上にいる他者とその視線の存在は、《バルコニー》がもたらす鑑賞体験と類似している。

#### ---鏡が作るイメージ

エルリッヒの「建物」シリーズが論じられる際、しばしば引き合いに出されるのが、アルフレッド・ヒッチコックの『裏窓』(1954年)である。自室で療養中のカメラマンの主人公ジェフが、暇を弄んで覗いていたアパートで起きた殺人事件を嗅ぎ回っているうち

3 ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り: 注意、スペクタクル、近代文化』平凡社、2005年、83頁。

に、殺人犯に狙われるサスペンス映画の代表作だ。『裏窓』は、カメラが観客の視点となることで主体的に見ることを提示される、いわば「古典的ハリウッド映画」と対照的な作品だ。ジェフの視点のショット、ジェフの姿を俯瞰して捉える客観的なショット、ジェフの恋人のグレースのような登場人物の視点のショットといった複数のショットを織り交ぜ進行し、後半に突如殺人犯の視線のショットを差し込むことで、視線の権力関係を露わにする。物語の終盤に裏庭の向こう側のアパートを覗くジェフの存在が殺人犯に見つかる瞬間が、映画の最大のクライマックスだ。哲学者・精神分析学者のスラヴォイ・ジジェクは、著書『斜めから見る』で『裏窓』を分析している。ジジェクは、ジェフが犯人に見つかる瞬間、殺人事件を嗅ぎ回っていたジェフの「解釈活動」が中断され、中立な観察者としての立場が突き崩されることで、自分が観察していた対象(=事件)の一部になると指摘している。4 ジジェクは、この観察者が対象の一部となる過程を、『精神分析の四基本概念』(1973年)でラカンが言及するホルバインの《大使たち》(1533年)にある「染み」の鑑賞体験と比較する。

《大使たち》は、イギリスに派遣されたフランス人の領主と司教の様子を描いたものだが、歪んだ頭蓋骨が書き入れられていることで、「メメント・モリ」の暗喩的な表象だと考えられている。ホルバインが頭蓋骨を描いた理由には諸説あるようだが、この謎めいたシンボルの存在が顕になった時、それまで鑑賞者に「見られていた」絵画が主体性を持つとジジェクは言う。

(…) その逆説的な点が、「中立」で「客観的」な観察者というわれわれの立場を突き崩し、われわれを観察の対象そのものに貼り付ける。その点においては、観察者は観察された場面に含まれ、登録されている。いわば、その点から、絵それ自体がわれわれを見返しているのである。5

ジジェクの理論を踏まえて《建物》を見つめ直してみると、やはり鑑賞者同士の視線の関係が想起されるだろう。ギャザリング・スペースの鑑賞者にとって、ファサードの上にいる人々は、作家が設計したファサードに介入する「染み」のようなものだ。人々の動きによって、不可思議な無重力の作品世界観が引き立つこともあれば、立ち上がることで重力がある現実に引き戻す存在となることもある。

#### ――時間(静止したイメージ)

美術批評家の沢山遼は、著書『絵画の力学』(2020年)で、複数のメディアを横断したウォーホルの作品に通底する絵画に対する意識と変容・展開について分析している。その論考の中で沢山は、同時期に並行していたウォーホルの絵画と映画制作にみられる「物質性の否定」と「時間性の開示」による絵画性の不安定化を指摘している。6参照作品には、《銀の雲》(1966年)《エンパイア》(1964年)といった絵画の要件とは接続されえない彫刻や映像作品も含まれている。これらのウォーホルの作品への沢山の考察は、エルリッヒの「建物」にも応用できると考えられる。

《銀の雲》は、スコッチパックと呼ばれるシート状の梱包材の辺同士を閉じて密封し、中にヘリウムガスを注入し、空中に浮かべて展示した作品である。沢山によると、《銀の雲》はウォーホルにとって、絵画作品でありながら「絵画を終わらせる方法」だったという。絵画が本来、支持体という物質を持ち、それゆえ一時的な時間で固定されるものであるとすれば、《銀の雲》は、空中に浮いた風船という不安定性から、非物質的であり、一時的な時間に集約されない「状態」そのものである。《銀の雲》は、銅で塗装された支持体に尿をかけ、銅の酸化によって像を生み出す「酸化絵画」(1978年)や、ナイトクラブで発表された光線ビームの放射で構成されている《見えない彫刻》(1985年)に続く「非固定的な流動性を曝け出すことにおいて、メディウムの同一性に依拠するモダニズム的な物質主義(マテリアリズム)を不安にする」作品の一つとして沢山に論じられており、ウォーホルの絵画への応答と考えて良いだろう。

4 スラヴォイ・ジジェク『斜めから見る 大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳、青土社、1995年、174頁。

5 同上、173頁。

6 沢山遼『絵画の力学』書肆侃侃房、2020年、138-139百。 《銀の雲》はその物質と固定の時間の不安定性から映像メディアに接近すると考えた沢山は、さらに映像作品の《エンパイア》についても言及している。《エンパイア》は、ニューヨークのエンパイア・ステート・ビルを夕方から深夜まで定点から撮影したものを、8時間以上にわたってスローモーションで再生する長編の作品だ。夕方から深夜にかけて、日光と建物を照らす照明がゆっくりと変化し、終盤では照明が消され、真っ暗になったビルとその背景が映し出され続ける。

沢山は《エンパイア》が含む「絵画」的な要素として、映画自体の「不活性化」と、上映中の「動的なものと非動的なものの倒置」を挙げている。静止したエンパイア・ステート・ビルを映し続ける本作品は、まるで静物画のように「四角いフレーム」と「壁面」という領域で、絵画や彫刻のように静止した事物として存在している。また、《エンパイア》の上映中、観客は食事や休憩のために自由に席を立って動いて良いとされていたという。7沢山は、映像と観客の関係が転倒している点を「美術作品に対する人のふるまいが映画経験に導入されている」と指摘している。

沢山が論じるこれらの作品に内在する時間性は、エルリッヒの「建物」シリーズにおける鑑賞体験に応用できるだろう。多くの観客は、ファサードの上で、ファサードの下部に頭を向けて逆さまになったり、バルコニーにぶら下がって落下しそうな素振りをする。それらの静止した姿勢のまま、ほとんどの鑑賞者は、自らスマートフォンで写真を撮る。《銀の雲》が、浮く状態を保持する風船であることから非物質的であるのに対し、「建物」は、しっかりと床に安定したファサードと天井から吊られたミラーシートという安定した物質から構成されている。ウォーホルが《銀の雲》で試みた絵画の不安定化と比較すれば、「建物」はより絵画的であると捉えられるだろう。なぜなら、ファサードという構造体が持つ視覚効果を最大限に発揮するのは、その上で身振りをつけた鑑賞者が静止している瞬間に他ならないからだ。自由に動きまわることができるにも関わらず、鑑賞者が静止している「状態」を欲すること自体が、「建物」が平面的な静止したイメージを保持する作品であることを示しているだろう。

#### III. 宙吊りの身体、視覚は優勢か?

ここまで、「建物」シリーズが持つ絵画的な特徴とその鑑賞体験について考察した。ファサードというモチーフがもたらす意味、鏡が生み出す複数の視点の権力関係、そして、床にそびえたつファサードのイメージによって、「建物」というシリーズで起こる視覚構造の解釈を提案することができた。

一方、本作を体験している私たちは、あくまでエルリッとが生み出したイリュージョンの中で完結していることに自覚的であるはずだ。その仕掛けは極めて単純であり、鑑賞者は作品に出会ってほどなくしてその構造に気付く。それでもなお、ファサードの上に登ろうとし、ポーズを取る欲望に抗えないのは、「見る」ことのために、自身の身体を差し出すことに抵抗を感じない、視覚の優位性を示していることにほかならない。本作の中では、身体は自身の「見る」ことの欲望を満たすための器官となって、壁面を自由に動かされている。身体がパフォーマティブに振る舞うのは、他者や自らの目に対してなのだ。

7 同上、140頁。



Interview

インタビュー

# アナ・ラウラ・アラエズ

実施日:2022年2月15日 [インタビュアー] 中川千恵子

── はじめに、アーティストになられた背景についてお聞かせください。

私がスペイン内戦の影響を直接受けた非常に慎ましいスペインの家庭出身であることを強調しておくべきでしょう。母方の祖父は鉱夫で、ほとんど教育を受けませんでした。辛うじて読み書きができる程度でしたが、それでも自分の理想のために戦いました。演説の才能もあり、炭鉱労働者の集会にも加わっていたと聞いています。ある日、ファシストたちが彼を捜し出し、バンで連れ去りました。それ以降、彼の消息を聞くことはありませんでした。他の多くの罪のない人たちと同じように、彼も勝者によって歴史の中の見えない点にされてしまったのです。ファシストたちは、犠牲者に永遠の汚名を着せました。誰もそのような残虐行為を語ろうとはしませんでした。それは危険と拒絶を意味したのです。その次の世代だけがずっと後になって、その事について話すことができたのです。私が子どもの頃、それは何か宙に浮いているような、私たちを黙らせるために作られた奇妙な掟のように感じられました。私は沈黙を受け継ぎました。沈黙を一種の空白と考えることが私の助けになり、そして空白は満たすべき余白の空間であるかのように、芸術と関係しているのです。このある種の空虚さが、私の作品の主要な原動力であることに疑いの余地はありません。

その後この沈黙は、私自身のジェンダーの戦いを伴うようになりました。たとえ私たちの両親がより良い世界のために奮闘したとしても、その中にカルチャーは存在しません。労働者階級に属すると、人生を純粋に機能的な観点から見ることを強いられ、その中に女性の身体も含まれていきます。自分の身体に対する認識を変えることは、自身の人生に対する見方を変えます。男性優位の社会で育った私は、精神的にも現実的にも己の自律のために戦う必要がありました。女性的な存在の不在は私に多くの疑問を抱かせ、その答えのいくつかをアートの中に見いだしました。アートの中で私は自分らしくいることができたのです。私が大学で美術を学ぼうと思ったのは芸術家気取りだったからではなく、失うものは何もないと思ったからです。労働者階級では、私は「ジェンダー・ルール」に従わない非規範的な少女、ある種のペテン師と見なされていたのです。そのため、作品を通じて人と出会い、自分は一人じゃないということを実感することが必要だったのです。私の友人たち、特に女性は、私が探し求めていたガイドとなってくれました。

#### ―― 作品を作る上での主な関心事は何でしょうか?

私は幼い頃から、身体、特に女性の身体は痛みを感じる場所だと教えられてきました。 直感的に、私はいつもそれに対する解毒剤を求めていました。これが、私のアート体 験の始まりです。私は自分の身体を自分の聖域にしようと決めました。それまで私が 教え込まれてきた、身体は厳しい牢獄であるという考え方とはまったく異なるもので す。結局のところ、身体が私の唯一の財産でした。私は、自分が世界を見て、感じる 場所をもっと大事にしたいと思ったのです。そのために、周りの意見を無視しなけれ ばなりませんでした。

自分の基準で現実を直視することが肝心です。私はビルバオの労働者階級が住む地域に生まれました。暗い工業地帯の風景が私の想像の世界の中に刻まれています。私には、人生の厳しさから自分を解放し、世間に漂う「私のような女性には未来がない」という社会的なメッセージに立ち向かいたいという衝動がありました。私の着こなしは、私に直接的な自己表現の源を与えてくれたのです。もしかしたら、自分自身の美学を表現するための服装が、私の最初の作品だったのかもしれません。私は、適切な瞬間、適切な素材、適切な状況を待つことはしない方が良いと感じました。若いということは、焦り、あまり考えすぎず、ただやるのみという状態のことです。ですので、ほぼ毎日、誰の手助けもなく新しい作品を作っていました。ゴミ箱や蚤の市から拾ってきたものを使いながら。残念なことに、その頃の素材は全部処分してしまいましたが、当時は自分がアートをやっているとは思いもよりませんでした。その頃の生活は、自分が自立し自分の空間を持つためのリハーサルのように思えました。

#### --- どのようにして衣服の作品をインスタレーションに発展させましたか?

最初は自分の服を含むあらゆる素材を使い、小さな彫刻を作ることから始めました。まだ明確なコンセプトがなく、自由な表現に初めて成功した、アーティストの最初の作品というのは大変面白いと思います。いくつかのギャラリーと仕事をするようになってから、私の作品には何かが欠けていることに気づきました。魂、つまりスタジオで心臓が鼓動している時のようなエネルギーが足りないと感じたのです。1997年、バルセロナにある有名な実験的アートスペース、サラ・モントカダ(Sala Montcada)へのサイトスペシフィック・プロジェクトに初めて招待されました。私のアイデアは、そのスペースそのものについての作品を作ることでした。《She Astronauts》は、ギャラリースペースの中にある服屋です。長方形の箱の一端にドアが開いていて、外から見えるようになっているフェイクの建築物でした。建築的な要素にいくつかの作品を織り混ぜ、他のアーティストにも参加してもらい、作者の特徴をぼやかしてみました。

その3年後、私の軌跡に影響を与える重要なプロジェクトがもう一つありました。マドリッドのソフィア王妃芸術センターで行われた《Dance & Disco》です。これは、美術館の中に作った本格的なエレクトロ・テクノ・ミュージッククラブでした。空間をダンスフロアとダークルームに分け、DJを選んでライブセッションを行いました。このプロジェクトは、エレクトロミュージックのデュオのシルバニア(Silvania)と仕事を始めるきっかけにもなりました。『ガールズ・オン・フィルム』(Girls on Film)という名前でリリースされた私たちの同名のアルバムには、私のビデオのために共同で制作した音楽が収録されています。《Dance & Disco》は、非常に悪い評価と非常に良い評価の両方を集めました。しかし22年経った今、若い人たちから、彼らにとってあのプロジェクトがいかに重要であったかよく聞かされます。つまり芸術の世界では結果がすぐに出るとは限らないということです。

#### 

2007年に十和田市現代美術館から、コンペティションへの参加を招待されました。 選考委員の方々は、2001年の第49回ヴェネチア・ビエンナーレのスペイン館で、私 のインスタレーションを気に入ってくださったようです。アーティストの作品選考と 同時にアートセンターを展開するというコンセプトが気に入ったので、すぐに興味を





《She Astronauts》 サラ・モントカダ、バルセロナ、 1997年 ©Ana Laura Aláez





《Dance & Disco》ソフィア王妃芸術センター、マドリッド 2000 © Ana Laura Aláez

持ちました。SANAAの建築は良く知っていましたし、彼らの作品に使われている余白や透明感の表現が好きだったので、この機会に西沢立衛氏の作品をもう少し勉強してみようと思ったのです。とても刺激を受けたので、1つだけでなく3つのプロジェクトを提案し、その中から最終的に《光の橋》が選ばれました。当初、私の作品用に別の部屋が指定されていたのですが、正面の窓が作品に欠かせないということで現在の部屋に変更されました。

#### ―― 作品のサウンドはどのように作られたのですか?

2004年からドイツの電子音楽家、Ascii.disko とコラボレーションしています。彼が《光の橋》のために特別な音楽を作曲してくれました。私たちは、三次元の抽象化、つまり、彫刻にも見られるように、光、幾何学、透明性、フレーム、柱、氷などの音とは何だろうといった、音楽の抽象的な側面を調査していました。

《光の橋》は、当初は垂直な台座でしたが、後に空間に合わせて倒されたような水平な形になりました。わずかな変化でも、目先の自分の考えすべてを疑わせ、再考することを促すのです。

―― この作品の中で体験する光と音楽は、とても優しく癒しを感じます。これらは女性らしさの表現、 あるいは男性的な特質を持つ男性中心的な彫刻の世界に対する応答なのでしょうか?

《光の橋》には、男性、女性、トランスジェンダーといった特定の性別はありません。ジェンダーとは、フェミニストのジュディス・バトラーの言葉を借りれば、社会的構築物なのです。しかし、私の作品が全て私の経験を反映していることは事実で、おっしゃる通り、《光の橋》には男性のメインストリームに対する応答が含まれています。強さ、硬さ、肉体的なものの美化、自己主張の強い主体など、伝統的に男性らしいと考えられてきた性質を持つ、彫刻を学問として定義する形式的要素に疑問を投げかけています。私はアーティストとしての軌跡の中で、何度もこれらの性質を見直し、熟考し、調整を繰り返してきました。私が若い頃、芸術の中に女性の表現を見つけるのはとても難しいことでした。今は違います。まだまだ変わるべきことはたくさんあるのですが。

それでも、私はアートが何であるのか分かりません。正直なところ、知りたくもないのです。理解する必要性もないと思っています。アートと人生の間には、一定の脈動があり、その逆もまた然り。アートは一歩ずつ内側のシェルターを作っていくのに役立つと確信していますし、私は忍耐力を信じています。女性はそれが大変得意です。

《光の橋》の中にいると様々なことを感じますが、そのひとつに人間の体内にいるような感覚があります。これは観客をかなりプライベートな領域、おそらくあなた自身にとってもプライベートな領域に引き込むということでしょうか? それとも、肉体的/解剖学的、精神的/霊的といった内的空間に観客を引き込むことでしょうか?

このような水平な「人間の背骨」の中を歩くことで、私たちは人生の軌跡を新しい視点から考えることができるのです。力強い外観と私たち自身の不安が対になるのです。「ここでは弱さも許される」と言えるでしょう。この作品は、私たち自身の気持ちとは対照的な「完璧」な構造なのです。春・夏・秋・冬、昼・夜と、内部の光は変化しなくても、外部からの光は変化する。窓を通して中から大通りを見たり、外から彫刻を見ることができるように、彫刻と空間は一体化しているのです。多種多様な観客が《光の橋》というシェルターの中に居場所を見つけることができるのです。

[英日通訳]山田カイル(Art Translators Collective) 「英日翻訳] Nuance Translation

#### インタビュー

# 塩田千春

実施日:2022年3月20日 [インタビュアー] 見留さやか

―― 十和田での《水の記憶》は、何をテーマに制作されましたか。

作品を作ろうとしたときに一番最初に頭に浮かんだのは十和田湖です。今回の展示のために新しい船を作るのではなく、実際に十和田湖で使われていた、生活感が残っている船があれば、それを使いたいと思いました。作品の赤い糸を編んでいるときには、船の記憶を編み込む気持ちもあり、この船は誰が使っていたのか、どこに浮かんでいたのか考えながら、十和田湖の水を糸で表現しようと思っていました。

―― 塩田さんは作品を制作される際に、事前に現地を調査してから作品を構想されていますが、コロナ禍によって十和田で調査ができないなか、どのように作品を構想しましたか。

私は、作品のプランを考えているときに夢を見ることが多く、現実とは異なる次元で作品を構想しているときがあります。実際に現場を見ていないと、夢の中の構想時間が長くなって、その中で船をどう浮かばせるか、編み方をどうするかについても考えていました。今回ドイツから日本に来た際に、大阪の実家で2週間の隔離生活を過ごしました。実家のすぐ後ろに久米田池という一周3kmぐらいの大きな池があり、その池にぽつんと船が浮かんでいたのです。その船を眺めながら十和田の作品の糸を構想していました。

―― 実際の十和田湖と夢の中のイメージとのつながりはありましたか。

実際の十和田湖は空がすごく広くて、見る位置によって水の色が変化し、波も穏やかでした。本当は十和田湖を見てから、この作品を作りたかったですが、今回作品を作ったあとに訪れた十和田湖のイメージは夢の中のイメージとつながる部分もありました。

私は、ドローイングの延長で、三次元に絵を描くための線として糸を使っています。 その糸が時々絡まったり、切れたり、張り詰めたり、緩んだりというのが、人間関係 にも置き換えられます。自分の心を表している鏡のような素材だと思って、糸を使っ ています。

---- 2012 年から、船をモチーフに作品を制作されていますが、船に対してはどのようなイメージがありますか。



《水の記憶》 撮影:小山田邦哉



《水の記憶》部分 撮影:小山田邦哉

インタビュー | 塩田千春 18

私は大阪出身ですが、両親が高知出身だったので、夏休みになると必ず高知に帰っていました。大阪から船に乗って、一晩船の中で寝て、朝8時に起きると高知港に着く。船で旅をすると、次の朝は異国に着くというイメージがあって、子どもながらにすごく楽しかった。高知に着けば両親は土佐弁になって、言葉も方言が出て変わってしまう、それがすごく面白くて。乗っていたのは大きい船でしたが、海が荒れると揺れて、船がひっくり返ってしまうと死んでしまうと思っていました。いつも死と寄り添っている船という乗り物が子どものころから好きでした。

システム的に三角を描くような感じで糸を編んでいます。糸の一本一本が目で捉えられなくなったときに完成した気がする。糸が糸でなくなったときに、やっと自分が表現したかった世界が見えてくるように思います。見えない何かを求めているような。アートは視覚芸術ですが、何か目に見えてるものは糸ではなく、糸の向こう側にある世界を見てもらうには、糸でなくなったときに初めて見えてくるのかなと思って編んでます。

—— 湖底に沈んだ船のようにも、湖面に浮かんでいる船のようにも見えますが、どのようなイメージ がありますか。

展示室の奥から船が出てくるような形で作りたいと思っていました。そこでどんな形で糸を編んでいけば、水の中から船が出てくるような感じになるのかを考えながら編んでいました。

制作の様子をみていると、塩田さんの手が糸に導かれるようで、手の動きをまったく目で追わず に制作しているように見えました。その様子から、塩田さん自身の考え方と作品が徐々に切り離 されていくように感じました。

作品を作るときは、自分の幼少のときに体験した船の旅とか、自分のプライベートな問題がテーマですが、それでは作品を見せたときに誰も共感しないものになってしまうと思っていて、制作するときは自分を取り離して他者になろうとしています。私(塩田) から、あるとき私たちになって、それがまた、見た人によって私(見た人)に戻るという。なので、私自身は他者になって、もう一人の目で作品を作っています。

―― コロナ禍で展覧会が延期になったり、チームで作品を制作することが難しくなりましたが、その間、どのように作品を制作されていましたか。

いつも展覧会などのために半年間は家を離れていますが、去年 (2020年) は10カ所ぐらいの展覧会が延期やキャンセルになったので家にいました。でも、それによって何かができなくなるのは嫌だったので、「コロナのおかげでこれだけできた」というような生き方をしたい、考え方をしたいと思ってドローイングをずっと描いていていました。気が付いたら300枚描いていて、そこからはもう数えていないです。

―― ベルリンを拠点にすることで、ご自身で変化したことはありますか。

私は24歳のときにドイツに行きました。私は遠くに行けば行くほど自分が見えてくるのですね。海外に行けばより制作しやすくなって、人種が混ざれば混ざるほど自分が日本人ということも分かってくる。アイデンティティーが見つけやすいので、海外



19

《水の記憶》 撮影:小山田邦哉

インタビュー |塩田千春

に住んでるところもあります。

#### --- アーティストになるきっかけは何ですか。

実家は木箱を制作する会社でした。リンゴ箱や大きな魚の箱など、箱を1日1000個も 機械で作る工場を営んでいました。その工場の中で人が機械のように働いている情景 を見るのが嫌でした。それを見ながら、1個作ればいくらになるという世界ではなく て、自分はもっと精神世界に行きたいという思いで絵を描いてました。

一時、何を表現しても誰かのものまねでしかないと思って絵を描けなくなりました。 その後、インスタレーションを制作し、10年ぐらい絵は描けなかった。自分が癌に なって、治療をしているときに、10年ぶりに絵を描きたくなって、クレヨンで絵を 描きました。そのときに、絵は技術で描くのではなくて、心で描けばいいんだという 気がして、そこから日記のように描いてるときがあります。

#### ―― 塩田さんにとって美術館はどのような場所ですか。

猪熊弦一郎さんが「美術館は心の病院だ」と言っています。メンタルホスピタルだと行きにくいでしょうが、少し時間ができて、ちょっと美術館に行って、作品に触れて、「作品のこの気持ちが分かる」と思いながら生活すると、犯罪とかも減るんじゃないかなと思っています。言葉にならない感情や心の葛藤がインスタレーションになり、私のようにうまく言葉を伝えられない人が作品を見ることによって、その葛藤が緩和される。美術館というのはそのような場所であって、共感が持てる作品がいっぱいあると思います。

インタビュー | 塩田千春

インタビュー

マリール・ノイデッカー

実施日:2022年7月22日 [インタビュアー] 外山有茉

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でも影響を受けていたのかもしれません。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、独創的なものを手作りしていました。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なっていたのですが、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。

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作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作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) [図1] 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ィアを 聞き、可能な限りそのアイディ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ィアを思い 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、 アイディ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て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作っていたので、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 を作ろうと思いました。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、空間に合わせて作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した。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



[図1] マリール・ノイデッカー **〈**闇というもの**〉** Courtesy the artist with the kind support of the Forestry Commission, Bedgebury Pinetum, England

撮影:小山田邦哉

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く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作り出す行為です。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、作品の木を作っています。

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、細部までこだわることが重要でした。 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、人間の目を通してみるものすべて――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でしょうか?

―― 作品を作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 ディ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。(第8回) 横浜トリエンナーレ (2001年) 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。

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のでしょうか?

おそらく、そうでしょうね。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《想い出せない今》(Unrecallable 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。《想い出せない今》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作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? それともコンセプト的なことですか?

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、鋳型で作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作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。作品がどのように作られるのか、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、強い意志があっ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もできましたが、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、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ったのです。

―― 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。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。いろんなものが目の前を行き交うのと関係なく、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、外にある不愉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って、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作ったとき、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けたら非常に面白いでしょうね。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、恐怖的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。

無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。

『テンペスト』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、出典を知ることは重要ではありません。より重要なのは、この場 で何が起こっ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ィアとの差異 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う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作り、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作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でつながっています。

これまで作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る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ね。

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。 純粋に目で見る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した。 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、あなたは私のことを見ていますよね?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。

一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、 いろん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(テッチェン祭壇画)》(Cross in the Mountains (Tetschen Altar)) (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な」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ーク 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、もう少し簡潔に質問すると、なぜロマン主義なのでしょうか?

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ことがあります。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、何かがコンテンポラリー=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いられません。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といいな と思います。私がかなり前に作った作品の中にも、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のではありません。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。

> [英日通訳] 森本優芽 (Art Translators Collective) [英日翻訳] 春川ゆうき、山田カイル (Art Translators Collective)

#### 見留さやか

山口情報芸術センター [YCAM] キュレーター。十和田市現代美術館キュレーター(2016-2023)を経て、2024年より現職。十和田市現代美術館で担当した主な展覧会に「名和晃平 生成する表皮」(2022)、「百瀬文 口を寄せる」(2022)、「劉建華 中空を注ぐ」(2023)など。

#### 中川千恵子

十和田市現代美術館キュレーター。2019年より現職。担当した主な作品制作・展覧会に、「インター+プレイ」展第2期(2022)、レアンドロ・エルリッヒ《建物―ブエノスアイレス》(2021)、「大岩雄典 渦中のP」(2022)、「筒| tsu-tsu 地上」(2023)、「荒木悠 LONELY PLANETS」(2023)、「尾角典子 #拡散」(2024) など。

31 31

編集 外山有茉