

客観する人々—間違った解釈

パフォーマンス

36人のボランティア解説員

週に6日、1日に8回実演（午前10時から午後6時まで）

2012年8月31日～11月11日

以下のテキストは、「Artist of the Year Award 2012」展に出品されたギムホンソックの作品について書かれたものだ。同展は、2012年8月31日から11月11日まで、韓国の果川にある国立現代美術館にて開催された。ギムホンソックが展示したのは、彫刻、絵画、そしてパフォーマンスだが、そのうちパフォーマンスの要素が、この奇妙な展示の全体をまとめるコンセプチュアルな枠組みとなっていた。それを日々「パフォーム」したのは美術館の解説員たちで、ギムホンソックの作品について、その場で鑑賞者に説明することが彼らの仕事だった。

ギムホンソックは、この展覧会において、与えられた空間をそのまま使うのではなく、みつつの部屋に分けて展示を行った。みつつの部屋はどれも見た目としては同じで、最初の部屋に展示されてあるすべての作品は、ほかのふたつの部屋においても同じ位置に置かれていた。

しかし、解説員による説明の内容は部屋ごとに異なっており、それによって、同じ作品に対して多様な解釈と意味づけが混在するようになっていた。ギムホンソックはそれぞれの部屋を「労働の部屋」「態度の部屋」「比喩の部屋」と名付けた。パフォーマーはそこで、以下のテキストに基づいて作品を解説した。作者の意図や問題意識などが論点となっている。

この展覧会は、多くの人々に、ギムホンソックの作品を見たり彼の実践を学んだりする機会を提供することになった。

斜めの双曲線を持つ構造体の研究—ムカデ

ある日、ギムホンソックさんは段ボール箱とビニール袋を組み合わせて彫刻を作りました。このふたつの素材は、もろくてダメージを受けやすいので、あまりアートに向いていません。でも、どちらも身近な素材であり、だからこそ彼はこのふたつを選んだのです。たとえば、段ボール箱を重要視するのは当たり前のことだと言えます。ドロ잉とか、本とか、個人的な持ち物を保存する入れ物ですから。でも段ボール箱は、ものを収納したり保存したりするために使われることから、一般的には補助的な素材とされています。では、そのような素材を作品のメインテーマにすること、つまりそれに際立った存在感を与えるには、どうすればいいのでしょうか？ このことについて、ギムホンソックさんはじっくり深く考えてみました。

何かを購入するときのことを考えると、購入した品物がメインだとすれば、段ボール箱やビニール袋といった包装物はサブになります。同じ論理をアートにあてはめるなら、作品はメインテーマ、展示空間はサブテーマということになるでしょう。かといって、作品のない空っぽの展示空間を「意味が欠落した空虚」として考えることは間違いです。だとすれば、段ボール箱やビニール袋を価値のないものとして捉えることも間違っているはずです。ギムホンソックさんはそのように考えて、自分の持ち物が入ったままの段ボール箱とビニール袋を展示することで、ふたつの素材を別の存在に変身させることにしました。段ボール箱ひとつにつきビニール袋をひとつ付ける。そのペアを四つ作って、展示空間の床に設置しました。段ボール箱には彼のドロ잉や本が、ビニール袋には作業着、手袋、絵の具などが入っています。

(ドロ잉を鑑賞者に見せる)

ギムホンソックさんはこの作品に満足しました。そのすぐあとに、ニューヨークの美術館が企画した展覧会に招待されたので、この作品を現地に送ることになりました。彼自身も展示作業のために現地に向かったのですが、そこで奇妙な場面を目撃することになります。美術品を専門とする輸送会社および美術館のスタッフが、この作品を必要以上に注意深く扱っていたのです。彼が現場に着いたとき、それはまだ梱包材に包まれた状態で会場の床に配置されていて、コンディションのチェックに半日近くもかけられていました。チェックしていたのはレジストラと呼ばれる人たちです。美術館のスタッフのうち、作品の輸送などを担当する職種のことです。検査が終わったあと、次は、ギムホンソックさんの細かい指定に従って、作品を床に設置しなければなりません。設置業者は、まるで文化的な貴重品であるかのように、丁寧に梱包を解き、作品を動かしました。そこで何

よりも大事にされていたのは、いかなる変化やダメージも及ぼすことなく、作品をそのままの形で設置することでした。展示作業のプロセスにおいても、レジストラーたちは、数えきれない枚数の写真を撮りながら、作品の状態をチェックし続けました。設置業者も、ダメージがないことを確かめるために、作品の表面を細かくチェックしました。ダメージがあっても別にかまわないとギムホンソックさんは言いましたが、それは聞き入れられませんでした。美術館の管理部門にとって重要なのは、契約書に記載されている作品のコンディションをそのまま保持することだからです。仮にアーティスト本人が望んだとしても、美術館に到着した時点で、作品の見た目を変えることは許されないのです。ギムホンソックさんは、作品が安っぽくて軽いからこそ、このようなおかしな状況がもたらされたのではないか、ダメージを受けやすい素材だったからこそ設置業者や美術館のレジストラーに迷惑をかけたのではないかと考えました。もちろん、頑丈でダメージを受けにくい素材で作られた作品でも、設置業者やレジストラーが徹底的に検査することには変わりはありません。でも、とにかく彼はそのとき、この作品を丁寧に検査して設置することの難しさを思い知り、とても申し訳ない気持ちになりました。なぜかと言うと、それは、彼の意図とは正反対にあることだったからです。

展覧会が終わり、韓国に作品が戻ってきたとき、彼はもう一度この作品を作り直すことにしました。合成樹脂の鋳造所に段ボール箱とビニール袋を送って、樹脂でコピーを制作してもらったのです。素材が樹脂に置き換わったことで、輸送のために分解する必要もなくなり、段ボールやビニールのように簡単にダメージを受けることもなくなりました。したがって、設置業者やレジストラーの努力に対して、罪の意識を感じる必要がなくなりました。さらに、樹脂の業者もギムホンソックさんのおかげで利益を得ることになったので、それぞれが満足できる結果になったわけです。

この事例には、みつつの種類労働を見て取ることができます。第一にギムホンソックさんによる労働、第二に美術館のスタッフと設置業者による労働、そして最後が樹脂業者による労働です。ギムホンソックさんの労働には、段ボール箱とビニール袋を集めるという純粹に肉体的な労働、そして作品のアイディアを着想するという非物質的な労働が含まれています。

第二の労働、つまり美術館と設置業者のスタッフによる労働のあり方は、「展覧会労働」とでも呼ぶべきものです。それは物質的な労働と非物質的な労働の間にあるような労働です。「展覧会労働」という言い方は実際には存在しないのですが、とはいえ、このようなタイプの労働が実在するのは確かです。それには、アーティストによる作品の制作という物質的な労働と、美術館による展覧会の企画運営という非物質的な労働が含まれます。つまり、このタイプの労働には、肉体的な労働と心理的な労働が混在しているわけです。

そして、それを金銭的に評価する方法は定まっていません。この種類の労働をお金の価値で計ることはとても難しいのです。「展覧会労働」は、美術館で働く人々など、施設に関係する人々だけではなくて、アーティストにもあてはまります。とはいえ、アーティストがこの問題を持ち出すことはあまりありません。

第三の労働、樹脂業者の労働は伝統的なタイプです。それには物質的、肉体的、そして専門的な労働が含まれています。

一般的に、芸術作品はアーティストによる自発的な労働の結果として生み出されると思われがちです。でも、これまでお話してきたように、美術館による労働や、樹脂業者などアートと関係のない業者による労働も考慮されなければなりません。現代美術には、他にもさまざまなタイプの労働が関係してきます。ここまでお話してきたような制作のプロセスは入り組んでいるように感じられるかもしれませんが、もっと複雑な方法で作られる作品もたくさんあります。ギムホンソックさんは、最初の段階では、自分の個人的な持ち物自体を芸術作品として見せようと考えていました。もちろんそのままの形ではなく、箱や袋に収納された状態においてですけれども。しかし彼の興味は別の方向に向かいました。完成された作品よりも、制作過程における労働あるいは資源の移動にもっと強く興味を持つようになったのです。現在、彼は「流通」というテーマで新しい作品を制作中です。

斜めの双曲線を持つ構造体の研究—ムカデ

ビニール袋と段ボール箱で構成されたこの彫刻作品は、まるで塔のように垂直に立っています。これは、もともと、韓国の京畿道（キョンギド）城南市（ソンナムシ）にある板橋（パンギョ）という所に建てられた、あるIT会社の新社屋のためにデザインされました。このビルのメインの入口には建築用語でオーニングと呼ばれる、大きく出っ張った日よけのような部分があり、それを支える柱としてこの彫刻はデザインされたのです。一般的には、柱というものは、単にビルの構造を支えるだけのものです。でも、このIT会社のオーナーは、新しいビルのファサードがあまりにも単調であることに嫌気がさして、そこに何か芸術的な飾りをつけたいと考えました。なぜかと言うと、彼は、ビルの入口が会社のイメージを左右すると信じていたのです。そこで、担当の建築家に変更を打診しました。この建築家は馴染みのあるギャラリーに問い合わせました。そのギャラリーが、ギムホンソックさんに連絡をしたというわけです。ビルのエントランスにある柱を芸術作品に置き換えてもらえないだろうか？ そう聞かれたギムホンソックさんは、喜んで依頼を受け入れま

した。そして、いろいろと考えた結果、円と四角で構成された彫刻を考えついたのです。彼が思い描いたのは、球体と立方体が交互に積み上がった構造体でした。

(ドローイングを鑑賞者に見せてください)

アーティストにとって、球体は、全体性、生命、そして自然を象徴するものです。一方で、直線で出来上がっている立方体は、人工的なもの、科学、そして未来を象徴します。ですから、このようなふたつの象徴的な形態を交互に積み上げることは、新しい会社のイメージを伝えるのにぴったりであるように思われました。最初にギムホンソックさんが考えたのはこの彫刻をステンレスで作ることだったのですが、さらに考えを突き詰めた結果、素材を取り替えることで、外観を少しだけ変えることにしました。球体と立方体という形に変更はありませんでしたが、その形をビニール袋と段ボール箱から型取りすることにしたのです。本質的に、ステンレスの鉄が持つ滑らかで近代的な美しさは自分の作品と合わないのではないか、と彼は感じたのです。でも、ビルのオーナーが気に入っていたのは最初の案でした。まるでブランクーシの彫刻のようだと感じていたのです。ギムホンソックさんが素材を変えて、球形と立方体をビニール袋と段ボール箱から型取りしたとき、オーナーはおどろいて変更に反対しました。ビニール袋と段ボール箱を使っても、できあがる形が球体と立方体であることに変わりはありませんし、ブロンズを使っても安全性や恒久性に問題はありません。ギムホンソックさんはこのことを彼に伝えて説得しましたが、納得してもらうことはできませんでした。ということで、最終的に、ギムホンソックさんの案は実現しなかったのです。プロジェクトはキャンセルされ、段ボール箱とビニール袋の形をした柱は作られないままに終わりました。ギムホンソックさんにとって重要なのは、モダニストとして扱われることよりも、ビニール袋と段ボール箱による粗末な組み合わせを作ることだったので、仕方ありません。こちらにいま展示されている作品は、ギムホンソックさんが提案した柱を、サイズを縮小して再現したものです。

斜めの双曲線を持つ構造体の研究—ムカデ

どんな都市でも、路上には段ボール箱やビニール袋が溢れています。歩道は公共空間ですが、そのことについて深く考えることなく、いろいろな店が備品を店先の路上に飛び出させているからです。でも不思議なことに、多くの人々はこの現象を気にもかけないようです。路上の段ボール箱やビニール袋は、乱雑に置かれているように見えるかもしれませ

ん。でも、じっくり目をこらすと、それを置いた人の個人的な癖やその地域全体の傾向によって、いろいろな違いがあることが見えてきます。ということで、ギムホンソックさんは、路上に積まれた段ボール箱やビニール袋を、社会的な彫刻として捉えます。人々が公共の空間に置く物体が、長い時間の中でいつのまにか互いに響き合って、その地域に特有の構造体へと成長することがあるのです。この意味で、路上の段ボール箱やビニール袋は、ある種の社会的な彫刻になる可能性を持っています。ギムホンソックさんはこのことに魅了され、興味を持ったのです。人々は、自分なりのルールや規律に従って路上に物を置きます。もちろん、本人はそのルールや規律に気づいていないこともあるでしょう。アーティストが作品を作るときにも似たようなロジックが働いています。

ギムホンソックさんは、公共の場所に落ちている消耗品を観察して、そこから物語を引き出すことにしました。公共の場所に置かれた私的な持ち物や、個人によって配置された消耗品は、「モニュメンタルではないモニュメント」として捉えることができると確信したのです。それは私たちを取り巻く環境の中で生み出され、そのコミュニティについての小さな物語を語ります。ギムホンソックさんは、路上にある物体を配置しなおしたりバラバラにしたりすることで、もうひとつの物語を作ろうと決めました。そしてそれを「小さな物語のコレクション」と呼ぶことにしました。路上の物体には、その地域の共同体の「真実の顔」が表れていて、そこにコミュニケーションの可能性があると考えたのです。さらに、ギムホンソックさんにとって、彼が配置した物体、つまり彫刻は、他者との「対話」における彼なりの応答の形であると同時に、新しい「物語作り」の出発点でもあります。

ということで、ギムホンソックさんは、路上で見つけた、積み上げられた段ボール箱とビニール袋を流用することで、直立した彫刻を作りました。これは「他者」のメタファーです。ここで他者として位置付けられているのは誰かということ、身の回りにいる普通の人々です。つまり、これは日常のメタファーでもあります。この作品には、典型的な都市の風景が表れていると彼は考えています。古典的な芸術表現のあり方に則っているわけです。だからこそ彼は、自分は作家として正しい方法を選んだのだと確信しています。

モップ・120511

ここに展示されている絵は、50代の女性3人が作ったものです。ギムホンソックさんは紹介所に連絡をして、3人の日雇いの家政婦を雇いました。2012年のある日、彼女たちはギムホンソックさんのアトリエにやってきました。掃除をするものだとばかり思っていたようですが、ギムホンソックさんが彼女たちにやってほしかったのは別のことでした。仕

事の内容について、彼は時間をかけて説明しました。そして3人にモップと洗剤を渡しました。彼女たちの仕事は、キャンバスの表面をモップで掃いて、ギムホンソックさんがつけた絵の具を拭き取ることだったのです。とても難しく、反復的な作業です。1枚のキャンバスを拭き取るのに2時間かかり、8時間の労働で合計4枚のキャンバスが綺麗になりました。単純な手順ではありますが、体力を使う作業です。一日の仕事を終えて、彼女たちには10万ウォンが支払われました。

ギムホンソックさんは、このような掃除という行為においてさえも、それぞれの家政婦の身振りや動きに個性があることを発見しました。そして、掃除やモップ掛けのような労働の中で家政婦が経験することは、穂先を動かす鍛錬という意味で、アーティストや書道家の経験とよく似ていると考えるようになりました。訓練された作業員の行為が生み出す痕跡は、訓練されたアーティストが生み出す痕跡と同じもので、だとすれば家政婦の人たちが作ったものにも芸術的な価値があるにちがいない。彼はそう確信したのです。といっても、この作品の著作権はギムホンソックさんにあります。彼女たちの作業は、彼の芸術的な意図に基づいたものだったからです。また、家政婦の人たちはその労働の対価を受け取っているので、著作権に関する契約は必要ありません。

このような芸術作品は、アーティスト本人の労働のみによって作られた芸術作品とはまったく異なるけれども、たとえば鑄造工場の作業員が発注に基づいて作った芸術作品とはよく似ている。ギムホンソックさんは、このように述べています。

モップ・120511

ギムホンソックさんは、ある日、労働をテーマとした展覧会を見ました。アーティストの視点から現在の労働の状況を批判するというのが、その企画の意図でした。彼はそこで、いくつかの出品作に、労働階級のことや人権の問題に対してとても的確な表現があることに気がつきました。その展覧会に参加していたアーティストの多くは、作品をきっかけにして、社会の構造や法的な仕組みを実際に変えようとしているように思えました。あるいは、労働者の現状をそのまま表現することで、彼らのポートレートを残そうとしているような作品もありました。展示されていた作品の形態は、インスタレーション、彫刻、そして写真でした。その中で、ギムホンソックさんは、写真だけを素材とした、アーカイブ的な作品に興味を引かれました。職業安定所の様子や、仕事を探す人々の日常がモチーフでした。写っている人々のほとんどは、工事現場や造園業の作業員、あるいは家政婦など、

肉体労働や手仕事を担う人たちでした。韓国における労働の現実が客観的に描き出されているわけです。でも、それを見たあと、ギムホンソックさんは作者の意図について疑問を持ちました。単純に記録するだけでは、労働における不平等性の問題を解決することはできないと思えたのです。それだけではなく、写真に写し出された労働者の人たちは、作者がもともと持っている政治的な思想によって、あまりにも安易に作品のモチーフにされているように思えました。こうした点から、ギムホンソックさんは、この作品には倫理的問題があると確信したのです。この作品はアートというよりもドキュメンテーションの一種であるにも関わらず、労働者が直面する現状を表現しようという意志ではなく、アーティストとして振る舞いたいという作者の態度ばかりが見えてきました。言いがかりのように思えるかもしれませんが、彼にはそれとしか考えられませんでした。実際には正義感から作られた作品なのかもしれません。でも結果として、社会的な弱者が受動的な被写体にされてしまっているのです。ギムホンソックさんはとてもがっかりしました。しかも、作者本人が、どうやら自分の間違いに気づいていないようでした。労働者の人たちが写真に撮られることを承諾したのだとしても、アーティストの芸術的な意図を理解していたかどうか、彼らの間に本当のコミュニケーションがあったのかどうか、強い疑問が残ります。おまけに、これらの写真はすべてこの作者の作品であり、展覧会を通じてすでにアートとしての価値を得ているので、作者と労働者との関係は不平等です。そもそもこのアーティストが作るべきだったのは、労働者の現実が美しいとか希望に満ちているなどと主張するような作品ではなくて、制度の変革や社会的な議論につながるような作品だったはずですよ。そのためには、大々的な議論を巻き起こすような写真が求められたのではないのでしょうか。

では、写真によって自然を再現するとか、女性の体をモチーフとして御影石で彫刻を作るとか、そういった素朴な芸術表現としての労働が、労働者たちを捉えた写真よりも倫理的になることはありえるのでしょうか。複雑な問題を考えるうちに、このような問いがギムホンソックさんの頭に浮かぶようになりました。

まずギムホンソックさんは、自分の作業だけで完成する作品について考えました。自然を前にしてカメラのシャッターを切るのと同じように、純粋な心にもとづいて、この世界を視覚的に表現できないだろうかと考えました。いろいろ考慮した結果、制作に手間のかかる、でも無意味な作品のアイデアが浮かびました。キャンバスに絵を描き、それをすべて拭き取るというアイデアです。皆さんが見ている絵は、それを実際に行った結果です。モップ掛けの痕跡と汚れが残されたこのキャンバスは、1日5時間の作業を四日間続けることで完成しました。モップの振舞いの痕跡が画面に残されているわけですが、まるで抽象画のブラッシュストロークのようなので、時代遅れのフォーマリズムだと誤解されるかもしれません。でもギムホンソックさんは、このような形で自分の政治的な立ち位置

を選ぶことが、労働者の人たちを写した写真よりもずっと倫理的に適切であり、ずっと高い価値を持っていると確信したのです。

モップ・120511

ギムホンソックさんはアーティストとして活発に活動しています。でも彼は、美を表現することについて、誠実に考えたことがありませんでした。そこで彼は、ある日、美というテーマを探求して、それを作品で表現すると決めました。でも、この課題に真剣に取り組めば取り組むほど、彼の混乱は深まるばかりでした。普遍的な美や特殊な美といったものが、どういった要素によって構成されているのか、どうしてもわからなかったのです。

なぜ混乱したのかと言うと、美というのはとても抽象的な言葉なので、それがどんな意味を持つのか、具体的なイメージを思い浮かべることができなかったからです。ギムホンソックさんは、水や椅子など、具体的なモチーフをアートとして表現することには慣れていたのですが、たとえば貧困とか忍耐といった概念や、優しさとか憎らしさといった人の感情に関係する抽象的な言葉を作品で表現することは苦手でした。

抽象という言葉の辞書を引くと「事物や表象を、ある性質・共通性・本質に着目し、それを抽（ひ）き出して把握すること」とあります。言い換えれば、それは、全体から一部を取り出すことなのです。ということで、ギムホンソックさんは、抽象という言葉の辞書的な意味に基づいて、ひとつの仮説を立てました。何かひとつ具体的な対象を選び、その全体からエッセンスを抜き取れば、抽象的なイメージが出来上がるのではないかと考えたのです。そこで、すぐに実験をしました。身近にあった風景写真を一枚選んで、そのほんの一部だけをキャンバスの上で模写したのです。

友人たちにその絵を見せたところ、彼らはそのイメージが具体的に何を表しているのかわからなかったようで、「抽象的だね」と言いました。この反応はギムホンソックさんを勇気づけました。でも友人たちは批判も忘れませんでした。絵として難しい、つまらない、そして美しくも醜くもない、と指摘しました。困惑したギムホンソックさんは、抽象的な美とはどんなものなのか、もっと詳しく勉強することにしました。そして結局、有名な西洋の抽象画に目を向けました。ポロックによる抽象表現主義的なアクション・ペインティング、マーク・ロスコによるカラー・フィールド・ペインティング、エルスワース・ケリーによる幾何学的でハードエッジな絵画、そしてワシリー・カンディンスキーによる自由な線と形のコンポジションなどです。どうやら彼らの絵は、辞書が定義するところの「抽象」とは違うようでした。なぜかと言うと、彼らの絵は、全体のイメージから一部を抽出

することで出来上がっているわけではなかったからです。それなのに、彼らの絵は抽象を表現しているということになっていて、多くの人とその美しさを愛しているようでした。ギムホンソックさんはこのような複雑な事情に頭がこんがらがってしまって、抽象画の制作をしばらく休むことにしました。

ある冬、ひどく雪が降った日に、彼は奥さんと一緒にアトリエの車庫の前で雪かきをしました。そのとき彼は、奥さんの雪かきの仕方、そして雪をよける方向が、自分とまったく違うことに驚きました。そして、雪をほうきで押しやった痕跡が、とても美しい抽象的なイメージになっていることに気づいたのです。彼は、日常の普通の行為の中で抽象をみつけたことに喜んで、ほうきやモップの動きを取り入れた抽象画を作り始めました。いま皆さんが見ているこの絵の背景には、そのようなコンセプトがあるのです。ついに彼は、日常の普通の行為の中に抽象を見出して、抽象的なイメージが持つ真の意味を見きわめることができたわけです。この作品は、絵画の本質のメタファーであると同時に、イメージを生み出すことに携わるすべての人々に対する敬意を表しているのです。

キムさん

この作品には、コンテンポラリー・ダンサーのキム・キマンさんが参加しています。キム・キマンさんはコンテンポラリー・ダンスの世界ではとてもよく知られた方で、多くの作品を手がけています。人間の動きを最小限にまで削ぎ落として、それをダンスに置き換えるダンサーです。ギムホンソックさんはずっとコンテンポラリー・ダンスに強い興味を持っていて、なかでもキムさんの作品に感銘を受けていたので、今回の展覧会への参加を依頼しました。でも、準備を進める中で、彼と自分との間に少し問題があることがわかってきました。ぱっと見るとコラボレーションのように見えますが、実際は展覧会がメインなので、ギムホンソックさんのアートの方が、どうしてもダンスより上位に位置付けられてしまうのです。

そこで、キム・キマンさんの協力に対してお金を払うことにしました。作品においては対等の立場にあるコラボレーターだったとしても、結局のところ展覧会自体の方が大きな注目を集めるのだから、ふたりが対等の扱いを受けるわけではないと気がついたのです。このことを理由に、キム・キマンさんにお金を払いました。1日につき8万ウォン、日本円で約8000円が美術館から支払われることになりました。1日7時間パフォーマンスを行うことが条件です。

契約のことはさておき、いずれにせよ、ギムホンソックさんとキム・キマンさんの関係は対等ではありません。ギムホンソックさんは、キム・キマンさんにブランケットを渡すことで、彼のふりつけに影響を与えます。また、お金を受け取ることで、キム・キマンさんは、作品を組み立てるプロセスにギムホンソックさんの介入をどうしても許してしまうこととなります。実際、身振りを強調するために顔と上半身をブランケットで覆うというのは、ギムホンソックさんのアイディアだったのです。キム・キマンさんのダンスは間違いなく芸術的です。でも、このような関係性があるために、彼のダンスは、展覧会という枠組みに従属する、ある種の労働になってしまったのです。

この作品で重要なのは、コラボレーションの構造や、パフォーマンスの新たな解釈ではありません。ひとりのダンサーが、金銭的な契約に基づいて、一日中ずっと展示空間に存在しているということが重要なのです。

キムさん

このパフォーマンス作品は、解説員の説明によってはじめて完成します。ただ、その解説員は、必ずしもギムホンソックさんに共感していたり、あるいは彼の芸術的な意図を共有していたりする必要はありません。ギムホンソックさんは、この作品のために、匿名のパフォーマーの方を招待しました。いま皆さんの目の前にいるのが彼です。彼自身は、ギムホンソックさんの意図を意に介してはいません。彼は肉体労働で生計を立てている方で、ギムホンソックさんは紹介所を通じて彼と知り合いました。この作品において、彼の人となりは重要ではないので、私の方からそれを明かすことはしません。では、なぜ彼がここに座っているのかというと、ギムホンソックさんのアーティストとしての狙いを実現するために、誰かがここにいる必要があったからです。ギムホンソックさんは、一般的に、パフォーマンスというものがどのような形で行われるべきなのか、ずっとひとりで考えてきました。その結果、次のような結論に達しました。

第一に、パフォーマンスは演劇的なものであってはいけません。演劇的になると、物語をベースにする必要が出てきます。そうになると、現実の模倣を越えることはできず、対象を再現するだけの、狭い領域のアートになってしまいます。最終的には、演劇そのものと区別がつかなくなるでしょう。

第二に、パフォーマンスは特定の問題を扱ってはいけません。議論という形式を取り入れたり、パフォーマンスを通じて社会的な問題が表現されたりするとしたら、それは実際に行われている議論を薄めたものにしかならないでしょう。社会的な問題に触れようとしても、結局はその問題を仄めかしたり指し示したりするだけになるはずで、そんなことでは、その問題を実際に解決することはできません。女性の権利や人種差別といった問題をパフォーマンスで表すとしたら、実際にその問題の渦中にある人が主体となって行うべきです。そうすれば、システムの変革を引き起こす可能性が出てくると思います。パフォーマンスで特定の問題を扱うなら、そのようなやり方でしか為されるべきではありません。

第三に、パフォーマンスの参加者の主体性が尊重されなければなりません。アーティストではなく参加者が主役になるとか、鑑賞者が作品に参加するとか、そういう形が考えられます。それを可能にするには、内容をシンプルでロジカルなものにする必要が出てくるでしょう。参加者がひとりだろうと複数だろうと、彼ら自身がパフォーマンスの主体にならなければなりません。パフォーマンスが終わったときに、それを企画したアーティストに注目が移るようではだめです。参加者が気持ちよく終われるようにすべきだし、彼らが自分の行為を後から思い返したときに、満足感を感じつつけられるようにしなければなりません。

これが、ギムホンソックさんがひねり出した条件です。そして彼は、こうした条件に合致するようなパフォーマンスを企画しました。それがこの作品です。参加者はひとりだけ、演劇的でもないし、特定の問題をめぐるものでもありません。また、パフォーマーの方に気持ちよく演じてもらうために、どのようにパフォーマンスをやりたいか、事前に確認しています。彼は、特定の物語に基づいてパフォーマンスを進めたくはないと答えたそうです。彼はただ、シンプルに、展示空間を歩き回ります。観客が入ってきたら動きを止めて、まるで彫刻のようになります。また、自分の顔を見せたくないということで、布で顔を覆うことにしました。そうすれば、観客から感情を隠すことができますし、話しかけられることもなくなるでしょう。

ギムホンソックさんはこの作品を非物質的で、オープン・エンドで、ハイブリッドなものだと定義しています。それは、身体的な対話を引き起こすと同時に、あやふやで、予想のできない、得体の知れない物語を生み出すことになります。また、この作品はコラボレーションによって作られるので、参加型の作品だということになります。しかも、ギムホンソックさんの個人的な表現は含まれていません。そして、このパフォーマンスは、アートの専門家ではない人に対して、きちんと金銭を渡すことで成り立っています。このこと

から、ギムホンソックさんは、パフォーマーの方と彼自身との関係は平等なものであると考えています。ギムホンソックさんにとっては、作品そのものよりも、そこで行われる金銭の受け渡しの政治性や倫理性の方がずっと重要なのです。

キムさん

ここでブランケットにくるまれているのは生きている人間ではなくて、精巧に作られた彫刻です。ハイパーリアル、超写実主義と呼ばれるタイプの作品です。ギムホンソックさんがなぜ実際の人間をモデルとしてこれを作ったのかと言いますと、彼のパフォーマンスに参加した人たちにこの作品を捧げるためです。これには、感謝の意が込められているということです。

2005年に、ギムホンソックさんは、個展で映像作品を発表しました。その作品に登場するのは、アジアのさまざまな国から韓国にやってきた移民の人たちです。その中で、彼らは、自分の国の国歌を、自分たちの言葉で歌っています。この移民の人たちは、韓国との間に政治的な問題がある国からやってきた労働者たちなのでした。そのころ韓国は、政治的な、そして外交上の理由から、近くにある国々とミーティングを行っていました。それには六つの国が関係していたので、六カ国協議と呼ばれていました。六カ国協議に参加していたのは、韓国、北朝鮮、アメリカ、中国、日本、そしてロシアです。ギムホンソックさんの映像作品のために呼ばれた6人の移民労働者の国籍はヴェトナム、ミャンマー、バングラデシュ、スリランカ、パキスタン、そしてモンゴルです。

六カ国協議の発端は、韓国と北朝鮮の間にある揉め事でした。でも、協議に参加したそれぞれの国は、根本的な解決策を提案するのではなくて、自分たちの政治的な立場を主張するだけでした。そのために合意には至ることができなくて、協議は成功しませんでした。韓国の立場から言えば、お隣の国々や同盟国たちの自分勝手なふるまいはとても残念なものでした。とはいえ韓国もまた、問題を解決することはできなかったわけですし、何か隠れた名案を持ち合わせていたわけでもありませんでした。

ギムホンソックさんは、韓国政府の受け身の態度、まかせっきりの態度は、韓国で働く移民労働者たちの態度とそんなに違わないと感じました。逆に言うと、六カ国協議において他の参加国が韓国に対して示した態度は、韓国政府が移民労働者に対して示している態度と同じなのではないでしょうか。彼が映像作品を作ろうと思ったのは、この問題を掘り下げるためでした。

けれども、作品を作りながら、ギムホンソックさんは少しずつやる気がなくなっていきました。なぜかと言うと、参加してくれた移民労働者の皆さんのほとんどが、この作品を理解することに興味を持っていなかったからです。自分たちがもらうお金のことにしか興味がないようでした。ギムホンソックさんは、移民労働者の皆さんが彼のプロジェクトに積極的に参加してくれることをイメージしていたのですが、それはロマンティックで非現実的な考えであるということがわかってきました。

完成した作品は個展で発表されましたが、彼はその後、この作品を二度と公開しないことに決めました。コンセプトを理解していない人たちを使った作品を見せることは倫理的ではないと判断したのです。

たしかに、この作品の制作にはたくさんのお金がかかりました。でも、それを無駄にしたくないという理由だけでは、こうした倫理的な問題点を無視するには足りませんでした。でも、6人の中で、ミャンマー出身の労働者はひとりだけ特別でした。プロジェクトの最初から最後まで、このビルマ人の方は、独裁政府のもとで民主主義を要求することが政治的にどれだけ大変なことなのか、ずっと話しつづけていたのです。そして、このプロジェクトについての助言も惜しみませんでした。ということで、このプロジェクトをお蔵入りにすると決めたとき、ギムホンソックさんは、このビルマ人の方に悪いなあと感じたのです。

ここにある彫刻は、このビルマ人の労働者を讃えるものです。顔がブランケットで覆われているのは、彼の肖像権をクリアにすることができなかったからです。プロジェクトが終わったあとで連絡が途絶えたので、彼が今どこで何をしているのか、わからなくなってしまいました。この作品には、このビルマ人の方に対する、そして彼と共有した思い出に対する、ギムホンソックさんの気持ちが表現されています。この作品は、ふたりの関係のメタファーなのです。

マテリアル

ここにある風船は風船に見えますが、実は本物ではありません。ブロンズで型取りされたものです。普通の風船に見えるように表面が塗装されています。実は、ギムホンソックさんから、今ここにいる皆さんにひとつチャレンジがあります。もしも90分の間に100個の風船を膨らませることができたら、ここにある型取りされた風船をひとつ差し上げるそうです。挑戦したいという方がいらっしゃいましたら教えてください。ちなみに、この風

船型の彫刻を購入する場合、価格はひとつ600万ウォン、日本円で60万円となっております。

マテリアル

ギムホンソックさんは韓国の美大で先生をしています。ある日、学生のひとりとミーティングをしていました。この学生は彫刻の実技のクラスを履修していて、ギムホンソックさんは彼のことを覚えていました。なぜかと言うと、彼は、いつも中途半端な形で課題を提出する学生だったからです。ギムホンソックさんは、彼に対して悪い先入観を持っていたわけではないのですが、不完全なものを自信満々に出すということに対しては、あまり好ましく思いませんでした。でも実際に話してみると、彼が作品に情熱を持っていること、そしてそれにもかかわらず難しい状況に陥っているということがわかってきました。だいぶ会話が打ち解けてきたころ、この学生は、明らかに不満げな調子で「なぜ課題を立体で提出しなければならないのか」と聞いてきました。ギムホンソックさんのクラスでは、たとえ作品で表現されているのが視覚的なイメージだったとしても、そのイメージは物質的な素材を使うことではじめて表現されるのだ、ということを教えていました。さらに、単に絵を描いたり立体を作ったりするのではなくて、作品が本質的に持つ物質的な側面を前面に出すことが大切だ、ということを強調していました。作品において、コンセプトが素材よりも上にあるわけではないということです。でも同時に、コンセプトがない作品を作るくらいなら、コンセプトだけしかない、まだ作品になっていない状態の方がマシだということも教えていました。だとすれば、うまく課題をこなしただけの作品よりも、自分が提出したような、まだ作品になっていないアイデアの方が重要なのではないか。そもそもコンセプトを定めることの目的は、時間をかけて作品を作るのではなくて、論理的に考えることなのではないか。ふだん教えられていることを背景にして、彼はそのように問いただしたわけです。さらに彼は、両親にお金がなくて経済的な援助を得られないこと、そのために課題をこなすのに必要な素材を買うことができなかったこと、そして借りている部屋が作品を置くには小さすぎることを説明しました。課題のために作った作品は、毎回、終わったあとに捨てなければならなかったそうです。同じことを繰り返す制作至上主義の課題と、それと矛盾する講義との間で、彼は悩んでいたのです。

そんな彼に対するギムホンソックさんのアドバイスは、作品を作るときに、安いのに存在感のある素材、大きいのに軽い素材、あるいは物質なのに物質性の薄い素材を使うと良いのではないかと、ということでした。数日後、彼は、ある課題のために、風船を美しく組

み合わせて作品を作り、完成させた状態で提出しました。それに使われた風船は、近くのレストランの開店記念イベントで使われたものでした。ついに彼は、与えられた課題を完全に理解したうえで、それに対して完璧な対応をしたのです。彼の賢い対応に、ギムホンソックさんはとても嬉しくなりました。ただ、この学生は、開店記念のイベントで使われた風船と、それを一時的に借りて作られた作品としての風船がどう違うのか、うまく説明することができませんでした。そこで、次の課題として、ギムホンソックさんは、借りてきた風船を作品に使うことについてきちんとしたコンセプトを考えてくるように彼に伝えました。

風船という素材は、物質性と非物質性の間でふわふわと浮かんでいます。だからギムホンソックさんは風船が好きなのです。風船は、空気が入れば立体を形作りますが、空気が抜ければ薄っぺらいゴムの膜でしかありません。それは、怠け者でおしゃべりなアーティストにはぴったりの素材なのです。そのようにギムホンソックさんは言っています。

マテリアル

この作品が出来上がったのは、ギムホンソックさんの家族のおかげです。ある日、家族の集まりがあって、彼はその場にいる全員に風船を渡しました。風船を膨らませてほしい。そしてそのとき、自分の願望や希望を表現する言葉をひとつ思い浮かべてほしい。そのようお願いしました。家族の人たちは喜んで参加して、風船を膨らませました。そして、自分が考えたことや頭に浮かんだ願いごとをお互いに教え合いました。

風船を膨らませる作業に参加した家族は8人でした。ギムホンソックさんの両親、奥さま、ふたりの妹とそれぞれの夫です。願望あるいは希望を表す言葉は、それぞれ「母」「達成」「旅」「日常」「正しさ」「興味」「魅力」そして「愛」でした。ギムホンソックさんはそれぞれの言葉の頭文字を風船の表面に書き入れました。膨らませるという作業を通じて家族の愛に確かな形が与えられた。膨らんだ風船は家族の愛をくっきりと表している。彼はそのように考えました。この作品は、ギムホンソックさんの家族のポートレートです。そしてそこには、彼らが吹き入れた吐息の記憶が詰まっているのです。

翻訳：奥村雄樹

Translated by Yuki Okumura

