

題名	私には私のリアリティがある
Title	My Reality is Different
著者名	ナリニ・マラニ
Author (s)	Nalini Malani
言語	日本語
行事名	第 38 回(2023)京都賞記念講演
出版者	公益財団法人 稲盛財団
発行日	2024 年 10 月 30 日
開始ページ	1 ページ
終了ページ	20 ページ
URL	https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2024/10/2023_malani_jp.pdf

英語版テキストURL：https://www.kyotoprize.org/wp-content/uploads/2024/10/2023_malani_en.pdf

私には私のリアリティがある



ご来賓、ご来場の皆さま、本日はよろしくお願いいたします。

「あれは最良の時代であり、最悪の時代だった。叡智の時代にして、大愚の時代だった。新たな信頼の時代であり、不信の時代でもあった。光の季節であり、闇の季節だった。希望の春であり、絶望の冬だった。」(チャールズ・ディケンズ『二都物語』加賀山卓朗訳、新潮社、2014年)チャールズ・ディケンズはその著書『二都物語』で、正反対の物事が共存する時代を描きました。

21世紀というこの時代、私たちはますます二極化した事態を目の当たりにしています。この二極化の要因は人為的なものですが、それらを決定したり支配したりしているのは一般の人々 (man) ではありません。いや、一般の女性(woman)ではないと言うべきでしょうか。それにもかかわらず、そうした人々こそが最も苦しめられています。

私の最新作 *My Reality is Different* (Fig. 1~3) は、9チャンネルの「アニメーション・チャンバー(映像インスタレーション)」で、ロンドンのナショナル・ギャラリーが新設したコンテンポラリー・フェローシップの一環で制作しました。この作品では、iPadで描いたドローイング・アニメーションをナショナル・ギャラリー所蔵の絵画のイメージに重ねたり、世界中に張り巡らされた経済の網の目に絡め取られたサバルタンの姿を描き加えたりしました。ナショナル・ギャラリーは約750名のアーティストが描いた約2,600点の西洋絵画を収蔵しています。それら13世紀から19世紀に制作された絵画が語るのは、聖書、神話、歴史に基づく物語です。それらは西洋の家父長的、聖職者的、王室的、そしてしばしば植民地主義的な視点で描かれていて、そこではあたかもそれが天与のものであるかのように、女性、サバルタン、自然が抑圧されています。



Fig. 1

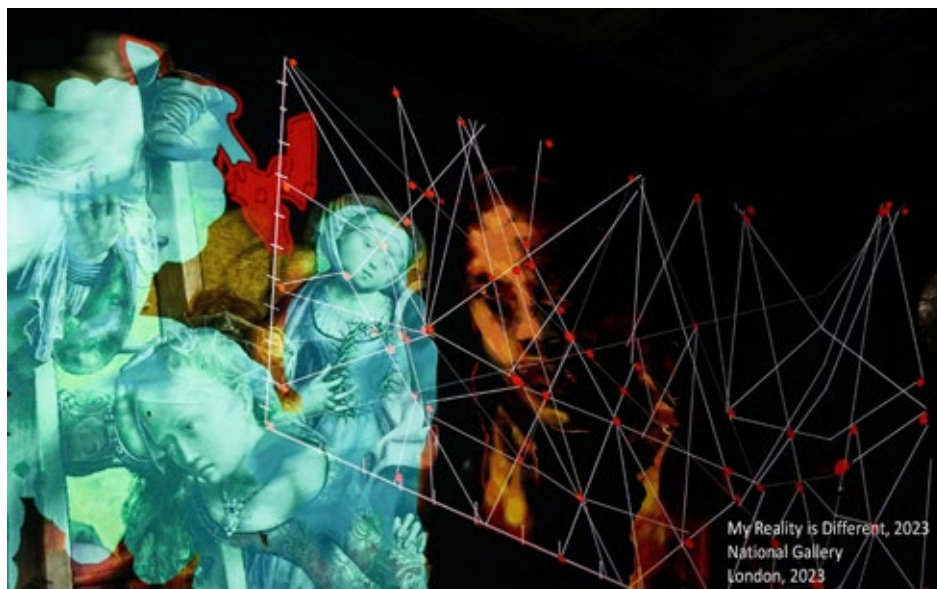


Fig. 2

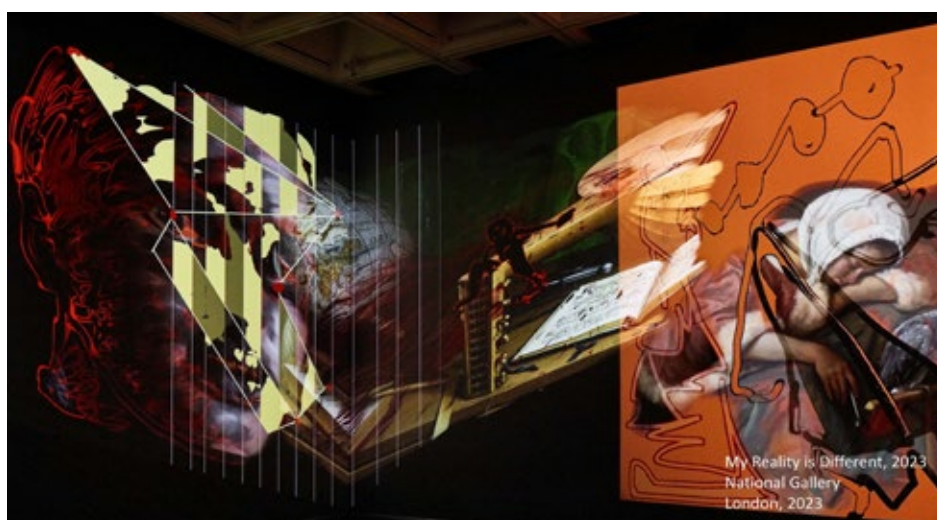


Fig. 3

それぞれ映像の長さが異なる9つのチャンネルのイメージが重なり合うことにより、*My Reality is Different*は絶え間なく現れては消えていく無限のイメージの組み合わせを展開し、そこに人間の脳の非線形的な性質を可視化しています。このような実験的な表現方法を用いることで、私は鑑賞者を「能動的な観客」と呼んでいます。彼らは消極的な受け手ではなく、むしろ積極的な共同の作り手となるのです。「My Reality is Different」展には、この春の3カ月で25万人もの人々が訪れて、ナショナル・ギャラリー史上最も来場者数の多い現代美術展になりました。幾多の名画に対して線やイメージを描き重ねることは批評的な行為でも敬意の表れでもあります。ナショナル・ギャラリーのガブリエレ・フィナルディ館長は*My Reality is Different*を「既存のものに対して破壊と再発見を繰り返す抵抗の行為であり、このような断固たる批評行為がコレクションを生かし続けるのだ」と評しました。

「My Reality is Different」とは、50年間にわたる私の制作活動全体を示すタイトルだと言えるかもしれません。それは私が難民としての出自を持つ女性アーティストとして、リアリティが展開するにつれて、政治化されたり歴史化されたりするものとして何度も異なる形で経験しているからというだけではありません。最も重要なのは、私が自分の表現を通じて、そのリアリティに「違い」を生み出したいと考えてきたことです。アーティストの洞察力はギリシア神話のカッサンドラのように、現在の「態度」からどのような未来の「形」が導き出されるのかを予言します。決して私の洞察力が神託のように働くというわけではありませんが、私は文化的に受け継がれてきた図像や固定観念の数々を強烈な圧力の下に晒してきました。批評的で論争的な私の表現は、因習的なものから逸脱し、正当化された物語の限界を超越する過剰なものと言えます。その美の誘惑に囚われるや、作品は意識の流れを形成し、あるものが別のものへと伸縮変化し、思考や感情や記憶の働きの複雑さを再現し始めます。不安を和らげたり、痛みを取り除いたりすること、その背景に人間の根本的な欠陥、理想の名の下に想像を絶する残虐行為を犯しうる可能性が存在します。ルイス・キャロルはこう記しています。「想像力は現実との戦いにおける唯一の武器である。」



Fig. 4

私の人生はドローイングから始まりました。それはラドクリフという名の男が数週間のうちに引いた1本の線でした。1947年のイギリス議会の決議により、イギリス領インドがパキスタンとインドという二つの独立国家に分離することになりました。パキстанはイスラム教の地域、インドは特定の宗教に限られない地域として。そして、この随分と単純な行為、1本の線を描くという行為により、大勢の人々の未来が決定づけられました。一つの亜大陸からトラウマを抱えた二つの国家が創り出されました。その傷はまだ癒えていません。独立50周年記念展「Mappings: Shared Histories... A Fragile Self」のために、私は祖母のキルトを用いた*Excavated Images* (Fig. 5)という歴史画を制作しました。

そのキルトは印パ分離の際に私たち家族が難民としてボンベイに逃げる時に荷物を運ぶために使用したものです。私はその布に汗や血や体液の色をした塗料を染み込ませて、そこに個人的な体験のイメージや記憶、感情の数々、新興国家が経験した悲劇を描き込みました。一般の人々を巻き込むために、願掛けの糸を括りつけた黄金色の安全ピンを準備して、彼らがそれをキルトに留められるようにしました。そうすることで、イスラム教とヒンドゥー教の伝統を組み合わせ、二つの慣習を融合しました。この展覧会はニューデリーを皮切りにカラチへと巡回し、ボンベイで展示する頃には*Excavated Images*は表も裏もピンで覆い尽くされていました。



Fig. 5

私の父がまだイギリス領インドのカラチにいた頃に、母は新聞に掲載されたタタ航空の弁護士の求人広告を見つけました。これを機会だと捉えた彼女は率先して電話をかけ、境遇を説明し、父の代わりに彼女自身が面接を受けると申し出ました。驚いたことに、父がボンベイの空港に到着した時には、カルカッタにある彼らのオフィスに直接行く手筈になっていたそうです。カルカッタは現在コルカタと改称されています。カルカッタでの生活はとても慎ましいもので、一部屋をカーテンで区切って暮らしていました。母は私を毎週土曜日の朝に子供向けの映画、さらに彼女がボランティアで働いていたベンガル人の難民キャンプに連れていってくれました。父の仕事のおかげで世界が広がり、母と私は年に一度、エア・インディアの国際線でどこにでも無料で旅行することができました。12歳で初めて訪れた外国が日本で、それからすぐにパリやロンドンにも行きました。こうして、いかに視覚言語が伝達し、異文化に定着するのかを発見したり、人生というパズルを理解したりするための一生涯の旅が始まりました。



Fig. 6

ドローイングは外界のリアリティを理解するための術を与えてくれます。私はそれを生物学の授業で植物や昆虫や小動物が解剖されたものを綿密に調べる際に教わりました。その数年後にケニアを旅して初めて人種差別に直面するのですが、そこで学んだより大切なことは、ドローイングが内面のリアリティを整えるためにも使えるということでした。ドローイングは外界や内面世界とつながるための生涯手放すことのできないものになりました。それなしで過ごすことなどできません。恐怖や不安、不確かさという内面のリアリティ、世界の過半数の人々のリアリティ、そして、権力者には理解も認識もされそうにないリアリティのために。当然のことですが、父は現実的で、印パ分離により何もかも失う経験もしていたので、私には自分と同じように法律を学んでほしいと考えていました。結局、もし2度目となる避難を強いられたならば、向かう先に持っていけるものなど、心の中にあるものしかないわけですから。



Fig. 7



Fig. 8

アーティストになる。それ以外にはあり得ませんでした。それは私の人生を意味あるものにする唯一の道でした。母の説得と献身的なサポートのおかげで、私はボンベイのサー・J.J.美術学校に1964年から69年まで通いました。そこは保守的な英国絵画偏重の教育で、完全に時代遅れの図書館では書物を借りることすら許されていませんでした。私はむしろ隣の建築学校でバウハウスや社会的建築に造詣が深い熱心な学生と時間を過ごしました。また、偶然にも、両親の暮らしていたシンド州からの難民の居住地域のそばにブーラパイ記念研究所があり、1964年には運良くそこにスタジオを持つことができました。私はいまや有名となったガイトンデ、ティエブ・メータ、M.F.フセインといった年長のアーティストと知り合い、毎週彼らと一緒に封切られたばかりのインド映画や前衛的なヨーロッパ映画を観に行きました。ガイトンデはとても親切で、彼が持っている西洋美術史やインド哲学、禅仏教の本を貸してくれました。空いた時間には、同じ建物の中で舞台監督のサティヤデヴ・デュベイの手伝いを買って出て、ポスターや衣装、招待状などを制作しました。デュベイの演劇からは、古い叙事詩や神話、物語を再考し、現代性と適切に結びつける有用性を学びました。

同じ地域の、両親の家から100mほど離れたところで、1969年にアーティストのアクバル・パダムシーがビジョン・エクスチェンジ・ワークショップを始めました。パダムシーは来るべき時代を築いていく素材となる映画や写真のような新しいマスメディアを試したり議論したりするために、少人数のアーティストや映画作家に声をかけました。最年少かつ唯一の女性として招かれた私はサー・J.J.美術学校で美術の学位を取得したばかりで、ビジョン・エクスチェンジ・ワークショップは夢のようでした。私は最初のフィルムカメラが届くより先にカメラを必要としない大型のフォトグラムの技法に既に取り組んでいました(Fig. 9)。翌年にも継続したこのシリーズは、現代インドの理想的な都市計画の架空の青写真です。96×73cmという当時にしては大きなサイズだったので、抽象絵画と関連付けて展示することができました。



Fig. 9

1969年の夏のビジョン・エクスチェンジ・ワークショップでは、6週間休みなく制作に取り組み、綿密で複雑なストップモーションのアニメーション作品*Dream Houses* (Fig. 10)が完成しました。この作品の着想源はラースロー・モホイ=ナジで、彼は社会を変える手段としてのアートの可能性を信じていました。それからヨハネス・イッテンの色彩論、そして何より重要なのがインドの建築家チャールズ・コレアで、彼は都市貧困層のための先見のかつヒューマニスティックな思想を抱いていました。最も多作なメンバーだった私は、さらに白黒の実験的な短編映像作品のシリーズも制作しました。それはボンベイで若い女性であるとはどういうことかを扱ったものでした。女性の身体を扱うこれらの初期映像作品に仲間の男性たちは困惑し、私は時間を無駄にしていると思われていました。



Fig. 10

1970年から72年に奨学制度で滞在したパリは、私の人生の学びの場になりました。そこはボンベイの美術界とは対照的に、政治的・社会的参加が話題の大半を占めていました。そこにはまだ1968年の空気が漂っていて、私は大規模なデモに参加したり、ソルボンヌ大学でのノーム・チョムスキー、クロード・レヴィ=ストロース、ミシェル・レリス、ジャン=ポール・サルトル、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの講義に刺激を受けたりしていました。国際大学都市では、第三世界、植民地主義およびポスト植民地主義研究、反帝国主義運動をテーマにした知的議論が白熱していました。シネマテーク・フランセーズでは、アラン・レネ、ジャン=リュック・ゴダール、ウィリアム・クライン、クリス・マルケルら若き映像作家たちと出会い、映像についての「プリズ・ドゥ・コンシアンス(自覚)」、政治意識を考えるようになりました。こうしたあらゆる体験を通じて、私自身の故郷のリアリティを外から観察する眼を育てることができました。

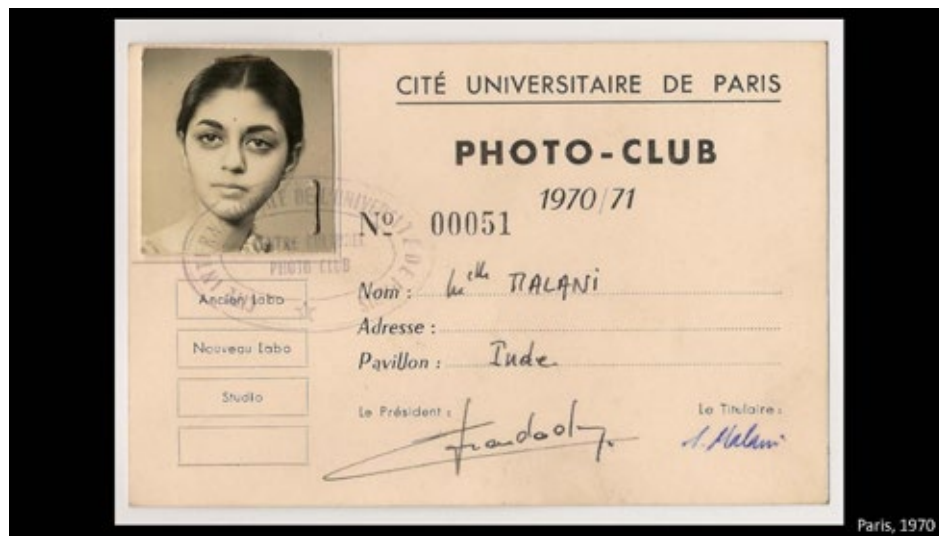


Fig. 11

パリは現代美術の覇権を握る西洋世界の一部としてとても魅力的でした。刺激を受けて、新しいフォトコラージュのシリーズを手がけたり (Fig. 12)、短編映画や映像彫刻のための脚本を書いたりしました。しかし、私はパリに留まるのではなく、インドという歴史の浅い国家の発展にアーティストとして貢献しようとボンベイに戻りました。



Fig. 12

女性の多くが社会に進出する上で困難に直面する地域に暮らす者として、映像作品の制作を継続することにしました。まずボンベイのバンドラと呼ばれる地域にあるイスラム教徒のスラムでドキュメンタリーの制作に取り掛かりました(Fig. 13)。一つ一つのスラムを回り、住民に自分たちの権利に気づいてもらうという意識向上を意図したものでしたが、このプロジェクトは完遂できませんでした。数カ月ほど取り組んだある朝に私が目にしたのは全てが無くなった空間でした。市当局が一夜のうちにその地域全体の強制退去を執行したのです。



Fig. 13



Fig. 14

同じ年、映画監督のマニ・カウルがラジャスタンで映画『Duvidha』を撮影するのを手伝いながら、私も白黒の映像作品*Taboo* (Fig. 15)を制作しました。*Taboo*はインド社会が見落としている女性差別を扱っていますが、それは現在も日常的にカーストや宗教、とりわけ正統派とされるコミュニティで行われ、正当化されたままです。



Fig. 15

どんなタブーを扱っているのかと疑問に思う人がいるかもしれません。それはあるカーストにおいて、女性が製織プロセスのどの部分に携われるかという厳密な区分けに表れています。こうした女性が織機に触れることは禁じられています。このように女性たちは製織における最も重要かつ創造的な工程から排除されているのです。これは女性が現在もなお直面している差別を象徴するものです。

チャールズ・ディケンズの言葉にあるような二極化が、インドでは1960年代後半から70年代初頭に既に発生していました。ネルー政権の時代が終わりを告げ、ユートピア的な夢の大半は一般の人々に訪れないことが明らかとなり、宗教、カースト、ジェンダー、階級といった古くからある支配的な要因が人生を決定づけることになりました。

そこで私は1969年に制作したアニメーション作品*Dream Houses*の隣に別の映像を並べて、二つの映像を隣り合わせて投影する映像インスタレーションを1976年に思いつきました。*Utopia* (Fig. 16)と題したこの映像インスタレーションの白黒の映像の中の若い女性は、自分が目にしている新しい建物が自分の手には届かないことを悟っています。インドの希望の春が過ぎ、絶望の冬が始まりました。ビジョン・エクスチェンジ・ワークショップでは受け入れられることなく無視されてしまいましたが、これらの実験的な映像作品は私がスタジオを移した2012年に再び日の目を見ることになりました。社会政治的な問題に取り組んだ初期の実験的な映像作品としての真価が遂に認められて、現在はデジタル化したものがニューヨーク近代美術館やパリのポンピドゥー・センター、香港のM+、ニューデリーのキラン・ナダール美術館など、世界各地の美術館に収蔵されています。



Fig. 16

1978年から2003年まで、私はもはやエリート層の集まるウォーデン・ロードでは過ごさずに、ロハール・チャウルの電気街の雑多なエリアにスタジオを構えていました。そこは社会的にも文化的にも全く異なる地域で、路上生活に取りつかれた、日雇い労働者が路上生活者としての住まいと家庭生活を見つける場所でした。1980年代後半、新たな芸術表現の発見が喫緊の課題でした。インドの美術界はエリート層に迎合した象牙の塔で、激しく変わりゆくこの国の社会政治的なりアリティといかなる接点も持ち合わせていませんでした。ブルジョア層の観客に向き合い、その平静な態度を揺さぶるにはどのようにしたらよいか。声なき者の声、抑圧され苦境にある者の声を、いかにして国内だけでなく国際的に、西洋の美術界だけでなく西洋社会全体を超えたより多くの観客の元へと届けられるだろうか。

1991年に南ボンベイの高級地区にあるジャハンギール・アートギャラリーの展示に招かれた私は、このもう一方の世界を観客に体験させようと思いました。*Alleyway of Lohar Chawl* (Fig. 17~18)は、最初のインスタレーション／シャドウプレイの作品で、5枚のポリエステルのシートに描いたインクドロ잉をジグザグの配置で天井から巻物のように垂らして、その間を見ながら歩いていくというインスタレーションにしました。



Fig. 17



Fig. 18

重ねて描かれたイメージが、人間界の者ではない青白い幽霊のように現れては消えていきます。観客は取り囲まれて、逃れることができないままにその空間を漂いました。あなたの身体に下層の者たちの影が重なります。*Alleyway of Lohar Chawl*は、対岸の火事のように観察できる絵画ではありませんでした。

このような社会政治的な問題に取り組んだ作品は、翌年に発表したウォールドローイングの*City of Desires* (Fig. 19)にも続いていきました。私は1992年に新聞でこの作品を「一時的なサイトスペシフィック・インスタレーション」と表現しました。この時は南ボンベイのホワイトキューブのギャラリーを公開制作のためのオープンスタジオにしました。民主的自由が脅かされているという切迫した事情から、私や他の女性アーティストは新しい素材や新しい形式を求めるようになりました。



Fig. 19

*City of Desires*は、30年間継続して取り組むシリーズになりました。例えば、インド国内ではニューデリーのキラン・ナダール美術館、国外ではアムステルダム市立美術館、パリのポンピドゥー・センター、カステロ・デ・リヴォリ現代美術館(トリノ) (Fig. 20)、直近のもので今年はモントリオールとソウルで発表しました。同じテーマに何度も取り組むのは私の表現に典型的なものですが、特定のテーマに長い時間をかけてシリーズで取り組むことも多く、そのテーマを単体の作品にまとめること

などできないと感じていますし、あるいは、そのテーマが再び重要になる時や、新たな要素を加える必要性を感じる時が来ることもあります。



Fig. 20

このウォールドローイングでは会期の終わりに毎回「Erasure Performance」というパフォーマンスを行います。それは作品を破壊するというだけでなく、記憶するためのエクササイズです。残るのは記憶だけです。しかし、「Erasure Performance」を行うことは事前に美術館や観客には伝えません。ローザンヌ州立美術館の場合、観客はパフォーマンスを観るつもりで来たのに自分たちがそのパフォーマンスに参加するよう呼びかけられて驚いていました(Fig. 21)。大人も子供も国際的なキュレーターも市職員も並んで参加しました。



Fig. 21

ボンピドゥー・センターでは、感謝の集いが計画されて、館長を含む展覧会スタッフ全員が赤いバラの花束を手にしていましたが、急遽「Erasure Performance」にその花束を使うと聞いて驚いていました(Fig. 22)。



Fig. 22

90年代には、もっと幅広い観客と出会いたいという強い気持ちから、パフォーマーや演出家とのコラボレーションによる実験演劇に取り組むことになり、1993年に*Medeamaterial*、1997年に*The Job*が実現しました(Fig. 23~24)。この時期、1995年11月に新たに生まれたシヴ・セーナー政権がこの街の守護神ムンバーデーヴィーにちなみボンベイをムンバイと改名しました。



Fig. 23



Fig. 24

これらの舞台作品では、新たな芸術表現や実験性を追求し、ギリシア悲劇やベルトルト・ブレヒトの「叙事的演劇」の現代版をインドの設定に落とし込みました。衝突や和解、抑圧、夢、神話といったテーマは普遍的なものです。

これらは大成功したにもかかわらず、残念ながら国際巡回することができませんでした。そこで私はこの舞台のコンセプトを一步先に進めて、演者を撮影し、それを上映する形でどこでも発表できるようにしました。「ビデオプレイ」と名付けたこの新しい形式によって、私はさらに芸術表現の脱中心化を推し進めることができました。福岡アジア美術館で1999年から2000年にかけて半年間のレジデンスの間に、*Hamletmachine*というビデオプレイを舞踏家の原田伸雄とのコラボレーションで制作しました(Fig. 25)。彼の身体をキャンバスにして、新たに制作した映像や既存の歴史映像を浴びせました。



Fig. 25

*Hamletmachine*は、もともとドイツの劇作家ハイナー・ミュラーがシェイクスピアの『ハムレット』を翻案した戯曲です。暗い舞台空間の中で、巨大な三幅対となる三つのスクリーン、そしてガンジーの塩の行進を参照して床面に塩を敷き詰めて作った四つ目のスクリーンに、四つの映像を投影しました(Fig. 26)。

私にとって、ハムレットは当時のインドの状況、政治的立場も経済的立場も定まらない変化の最中にある国家に似ていると同時に、普遍的な演劇として、現代社会を生きる全ての人々に関係する問いを投げかけたり、トラウマを表現したものでした。

普遍的な内容やデジタルフォーマットのおかげで、実験的なビデオプレイの*Hamletmachine*はこの20年の間に4大陸15カ国以上を巡回しました。



Fig. 26

こうしたビデオプレイを推し進めたものが、屋外での大規模な映像プロジェクションになりました。例えば、2014年にエディンバラで第一次世界大戦の開戦を記念するものとして、映像作品をスコットランド国立美術館の南と西のファサード全体に投影しました。

教会に描かれたジョットの壁画やアウランガーバードにあるアジャンター石窟群のように、複数の物語を語る屋外でのビデオプレイは集団的体験として見られることを意図しています。

In Search of Vanished Blood (Fig. 27~29)はエディンバラ国際軍楽祭の直後に投影し始めたので、この機会に集まっていた大勢の人々がスコットランド国立美術館周りの自動車乗り入れ禁止の路上を埋め尽くしました。美術館の外壁にカッサンドラの顔が浮かび上がったように、この作品では第一次世界大戦の歴史映像や第二次世界大戦の残虐行為の歴史映像と未来の幻想的なアニメーションを組み合わせました。軍事遺産、それは大英帝国の南アジアへの侵略につながっています。



Fig. 27

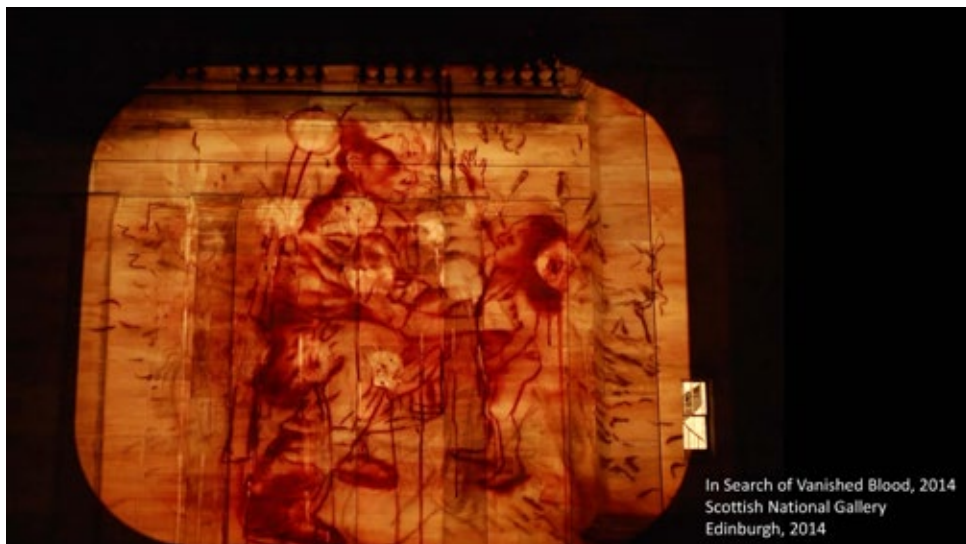


Fig. 28



Fig. 29

実験を継続する中で、時々、全く異なる二つのアプローチの組み合わせから解決策が見つかることがあります。舞台作品*The Job*の上演中に演者が舞台上で衣装を着替えるための方法を探していて、私は透明な円筒の内側にイメージを描き演者のところへ持っていくことで、彼女が異なる人物に変身するというアイデアを思いつきました。円筒を上下に動かし魅惑的な影を創り出すという方法は、*The Sacred and the Profane* (Fig. 30)のようなシャドウプレイに応用されることになりました。



Fig. 30

内側からイメージを描いた円筒を回転させ、そこに光源としての映像を組み合わせることで「ビデオ／シャドウプレイ」が生まれました。この新たな形式の作品は、西洋の線形的思考とは異なる、視覚的ではなく触覚的な心の働きを生み出し得る、私の最も成功した表現方法になりました。この複層的に現れては消えていくイメージが驚異の空間を作り出し、叙事詩的な神話や寓話、政情危機を参照しながら記憶に訴えかけるのです。この真に独創的な表現方法は、私の国際的なシグネチャーになりました。決定的だったのは2012年のカッセルのドクメンタ13で発表したことでした(Fig. 31)。



Fig. 31

その数年後にニューヨーク近代美術館の企画展「Scenes for a New Heritage」に出品(Fig. 32)。



Fig. 32

また、香港のM+の開館記念となった個展「Vision in Motion」でも発表しました(Fig. 33)。後者の展示には11カ月で120万人もの人々が訪れました。



Fig. 33

最近の転換点は2017年に建築家兼アーティストの友人サリム・カリムジーからiPadを教えてもらったことでした。それは持ち運び可能なスタジオで、心がかき乱されるような物事を落ち着かせるためにドローイングを行う場所となり、毎日の政治的な出来事、他の人が書いた文章、さらには私が経験していたかもしれないありふれた日常といったものをノートブック・アニメーションとして描いています。それは抗議の形として異なる視点を示し、疑問を投げかけることを可能にしました。あるいは時に冗談の形として。Apple Pencilを使わずに、人差し指でiPadに直接描くので、指先の感覚、官能的で生の感覚が残ります。こすったり、引っかいたり、消したりするというこのドローイングの行為は、心の中が散乱している状態に直結するところがあります。私は、思考や幻想が頭の中から矢継ぎ早に出てくる女性になったような気持ちです。

5年足らずの間に、大量の静止画や動画を作り、100点以上のアニメーションを制作しました。もはや長期的な計画を伴うギャラリーや美術館での展示に頼らずとも、これらのアニメーションを一種の思いつきのように直接Instagramに無料で発表し、フォローしてくれているたくさんの人々に届けることができます。

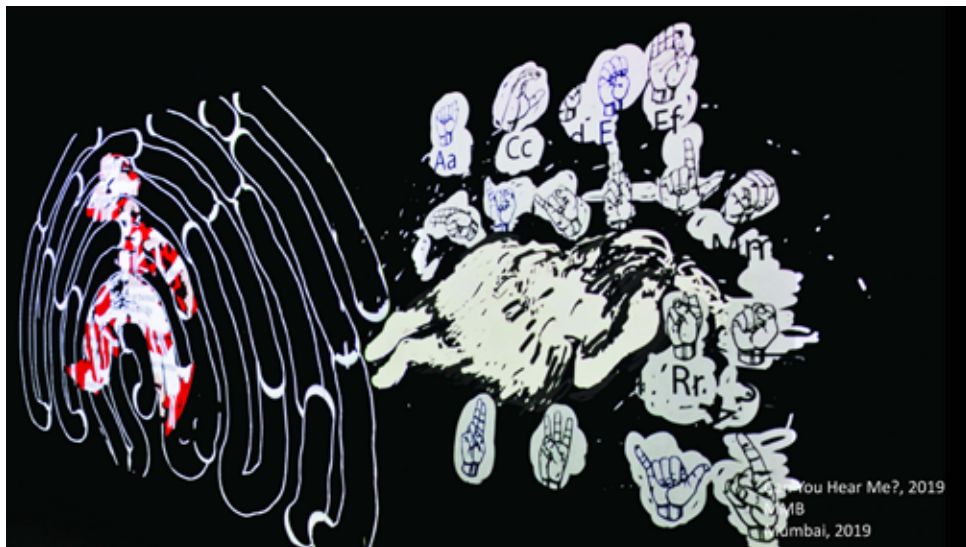


Fig. 34

それらの評価が高かったので、私はこれらのアニメーションを「アニメーション・チャンバー」という形式にまとめて、映像によるグラフィティのように壁面に投影することになりました。アニメーション・チャンバーというアゴラ(広場)は、不寛容が高まる風潮に対する文化的対抗として、そこで扱われているテーマについて鑑賞者同士が話し合える空間になっています。そういうものとして *Can You Hear Me?* (Fig. 35) を2020年に11カ月間、ロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーで発表し、好評を博したので、本作はこの3年の間にインスタレーションとして世界各地の12の美術館で展示されることになりました。



Fig. 35

驚くほどアニメーションのデジタルデータの質が良いので、屋外でも建物全体でも発表の機会を得られることになりました。例えば、今年はモントリオール美術館からファサードで発表する作品の制作依頼を受けて、ポーランド出身のノーベル賞作家ヴィスワヴァ・シンボルスカの詩に着想したアニメーション作品 *Ballad of a Woman* (Fig. 36) を発表しました。観客の反応はこうした作品の励みになります。半年以上の展示期間に、この叙事詩に登場する人物たちと、多様な文化から成る声やグローバルなフェミニズムの関心との出会いが生まれました。



Fig. 36

〔終わりに〕

「My Reality is Different」。大多数の人々が過去や現在に経験してきた日常のリアリティは、抑圧的な仕方で世界を支配し操作する人々のリアリティとは異なります。しかし、未来のパラダイムは異なるものとなるでしょう。私は77歳になりましたが、今でも新たな批評的思考の体系に関心を持ち、心に触れるような芸術的表現を開拓することに情熱を注いでいます。

私はかつてないほどにアートの役割を感じています。それは私たちが否定する人間の側面、私たちが見聞きするものを理解する能力を妨げる側面を見つめ直す役割です。今こそ、文化的翻訳の気まぐれや要求に疑問を抱いたり、理解しようと努めたりすることや、対立する声を怖れたり、おとしめたり、無視したりせずに尊重することが重要になっています。

京都賞創設者の稲盛和夫氏は、人類の未来は、科学の発展と人類の精神的深化のバランスがとれて、初めて安定したものになると信じていました。そのような考えの下、私は全ての京都賞受賞者に感謝の意を表したいと思います。皆さまの長きにわたる貢献が、この世界に着想源をもたらしてきました。皆さまこそが、絶望の冬の後に訪れる希望の春です。ありがとうございました。



Fig. 37

講演後に行われたインタビュー動画を京都賞YouTubeチャンネルでご覧いただけます。

(<https://www.youtube.com/watch?v=0HvQVE-QjOA&list=PLmyk74kDPLZ0rnlsnBhHpZekQaIFyursO&index=8>)