

第8回横浜トリエンナーレ／アーティストとの対話【Day 2】
8th Yokohama Triennale / Meet the Artists in Conversation【Day 2】

開催日時：2024年3月16日

Date: March 16, 2024

開会
Opening



(撮影：富田了平)

蔵屋美香 (横浜トリエンナーレ組織委員会総合ディレクター/ 横浜美術館館長)：皆様、ようこそおいでくださいました。私は、横浜美術館館長、そして横浜トリエンナーレ総合ディレクターの蔵屋美香と申します。本日の聞き手を務めさせていただきます。今日はまず一番最初に、そこに座っていらっしゃるアーティストック・ディレクターのお二人、リュウ・ディンさんとキャロル・インホワ・ルーさんにこの展覧会全体の作りやコンセプトについて伺いたと思います。

続いて、5人のアーティストをお迎えします。最初が、サンドラ・ムジンガさん、次にインゴ・ニアマンさん、セレン・オーゴードさん、ヨアル・ナンゴさん、そして最後がルンギスワ・グンタさんです。それでは、早速始めさせていただきますと思います。

KURAYA Mika (Executive Director, Organizing Committee for Yokohama Triennale / Director, Yokohama Museum of Art): Hello. My name is Mika Kuraya. I'm the director of the Yokohama Museum of Art. And I'm also the Executive Director of the Organizing Committee for the Yokohama Triennale. Let us go through the program today. At the very

beginning, Liu Ding and Carol Yinghua Lu, our Artistic Directors, would like to introduce you the overall concept and the structure of this exhibition. Following their introduction, we will have five artists introduce their works while I facilitate the talk. The artists are Sandra Mujinga, Ingo Niermann, Søren Aagaard, Joar Nango, and Lungiswa Gqunta.

まず最初に、私のほうから横浜トリエンナーレとは何かという簡単なお話をしたいと思います。横浜トリエンナーレは2001年にスタートしました。日本にたくさんある国際芸術祭の中でも最も古く、そして規模が大きなものの1つです。

皆様ご存じのとおり、200年間鎖国で国を閉ざした後、日本は1859年、5つの港を海外に対して開きました。そして、横浜はその中の港の1つでした。以来、160年以上の間、横浜は国際的にさまざまな国や地域の文化が入ってきては根を下ろし、あるいは時に衝突をしたりしながら、豊かな土壌を育んできました。この横浜の歴史を踏まえて、横浜トリエンナーレも「国際性」ということを大きな特徴の1つにしています。

So let me introduce you the Yokohama Triennale briefly to start. We started in 2001 and are one of the oldest and the largest art festivals of contemporary art in Japan. Touching on the history of Yokohama, as you might know, Japan had closed its doors to the West and had been isolated for 200 years, and it was in year 1859 when the country opened five ports to the West and the rest of the world. And so as you see, Yokohama for the last 160 years have opened its port and have exchanged various cultures and various values with the outside world. Sometimes these cultural values have rooted themselves in our city. Sometimes there were conflicts. And all these things have made our land very rich and enriched in culture. And therefore it is very important for us to have this international side, this side of reaching out to the world and our culture in the city.

今回も、展覧会全体のテーマやアーティスト、展示の方法を決めるアーティストック・ディレクターという重要な役割として、北京からお二人お招きしました。

そして、93の国と地域からたくさんのアーティストをお招きして、会場に展示をしています。

For this edition of the Yokohama Triennale, we have invited two curators from Beijing, what we call Artistic Directors, and they are the ones that conceptualize the exhibition, decided the theme, and selected the artists and artworks. And we have 93 artists from 31 countries and regions who are presenting their artworks in our venues.

それでは、早速、アーティストック・ディレクターのお二人に、まずは展覧会全体のコンセプトや出品するアーティストをどのように決めていったのか、お話を伺っていきましょう。

So let us ask Liu Ding and Carol for their overall concept of this exhibition and the ideas of how they selected the artists and artworks.

「野草：いま、ここで生きてる」について（2）
リウ・ディン（劉鼎）、キャロル・インホワ・ルー（盧迎華）
（本展アーティスティック・ディレクター）
Introduction to “Wild Grass: Our Lives” (2)
by Artistic Directors LIU Ding and Carol Yinghua LU

キャロル・インホワ・ルー：今日は、皆様、ご来場ありがとうございます。そして、蔵屋さん、ご紹介いただきありがとうございます。ちょうど開幕直後にこのように展覧会全体についてお話する機会があり、とても良いチャンスをいただいたと思っています。

Carol Yinghua LU: Thank you very much Mika for the introduction. It's great to have the opportunity after the exhibition opens to discuss a little bit about the exhibition itself.



キャロル・インホワ・ルー（本展アーティスティック・ディレクター）
Carol Yinghua LU (Artistic Director) （撮影：富田了平）

我々がこのトリエンナーレを構想し始めた時に、いくつか念頭に置いていることがありました。そのうちの 하나가、世界中のビエンナーレ、トリエンナーレといった国際的な大規模展覧会が、壮大でスペクタクルなショーのようになってしまっているのではないかと、という課題意識でした。

There were a few things we had in mind when we were conceptualizing this exhibition. One of the issues that we were thinking about is that biennales and triennales

international large-scale exhibitions have become very much a spectacle.

今のグローバルな世界では、このスペクタクルという言葉自体が一般化され、ポキャブラリーや風景の一部となっています。一方でスペクタクルという言葉が、トリエンナーレやビエンナーレで取り上げられた課題を、フラットにしてしまっているという問題があります。どのビエンナーレ、トリエンナーレも、現代の社会的課題に取り組み、真摯に現実に向き合おうとしているのに、この展覧会のスペクタクル化が原因で、こういった取り組みは非常に表面的になり、平坦化されてしまっています。

While these spectacles have become part of the vocabulary and scenery of the global world, it also has the problem of flattening the issues that are being addressed in the triennales and biennales. Even though biennales and triennales have tried to address contemporary social issues and confront with the realities. Because of this spectacularization of exhibition, the engagements have been very superficial and very flattened.

そのため、歴史的な深みというものを展示に持ち込むことが、私たちにとってはとても大事なことでした。

So it's very important for us to bring a certain historical depth into this exhibition.

また私たちは、展覧会のテーマを現実と繋げるだけでなく、歴史とも繋げることが重要だと感じていました。ですので、中国人作家である魯迅が 100 年前に書いた作品をベースにし、展覧会のテーマを「野草」とすることにしました。

We also felt it is very important to not only connect the theme of the exhibition to the reality, but also connect it with history. So I chose the theme “Wild Grass” based on a work by modern Chinese writer Lu Xun written 100 years ago.

魯迅が『野草』を書いていた時代と私たちが生きる現代では、個人的なレベルだけではなく、より大きな社会的、政治的なレベルにおいても、たくさんの類似した状況があったことが分かりました。ですので、この横浜トリエンナーレでは、現代のこの瞬間の『野草』を構成しようと思いました。

We saw a lot of parallel conditions both on the personal level as well as on the larger social political level, parallels between when Lu Xun wrote the *Wild Grass* and today. So with the Triennale, we want to compose *Wild Grass* of the moment.

そしてもう一つ、この横浜美術館の建築的特徴に目を向け、展示空間と展示の間で対話を生み出したいと思いました。

We wish to also look at the architectural features of this museum and hope that this

exhibition can have a dialogue with the space.

横浜美術館は1989年に開館しましたが、丹下健三によるこの記念碑的な建物は、モダン建築のある地点を豊かに反映しています。左右対称的な構成でありながら、しかし豊かなバリエーションが含まれている建築です。

This very monumental architecture of Kenzo Tange in 1989 reflected a certain moment in modern architecture. It is symmetric, yet with variations.

現代の「野草」を構成するにあたって、横浜美術館をはじめとした各展示会場に通じている章立てを考え始めました。まるで文学作品を読み解いていくような作業でした。

So as we start to compose *Wild Grass* of today, we were thinking of the chapters that run through the museum space as well as the other venues like the unfolding of a literary work.

それぞれの章、そこに展示されている作品たちは、展覧会を流れる物語に密接に織り込まれています。

So, each chapter as well as the works in each chapter is closely woven into a narrative that runs through the exhibition.

展覧会を流れる物語は、まず「いま、ここで生きてる」という章で始まります。次に「密林の火」へと展開し、円形のギャラリーで「わたしの解放」へと繋がります。そしてギャラリー6「流れと岩」へと進み、隣のギャラリー7では「苦悶の象徴」、そしてギャラリー1で「鏡との対話」へと繋がります。それからまた「わたしの解放」に再度突き当たりますが、こちら側では台湾のアーティスト・コレクティブと日本人作家の映像作品を通して、現代社会の物語が語られます。そして、再び展覧会の始めの方で語られた章である「密林の火」に出会い、美術館の順路を終えることとなります。

The usual flow of the exhibition starts with “Our lives.” Goes to “Fires in the Woods.” Goes into “My Liberation,” which is the chapter in the circular gallery (Gallery 5.) Then goes on to Gallery 6, “Streams and Rocks,” then on to “Symbol of Depression” in Gallery 7. Then on to “Dialogue with the Mirror” in Gallery 1. Then you will encounter again the chapter titled “My Liberation.” But this story is told through a contemporary place by a film collective from Taiwan and a Japanese artist. So it's a contemporary story of “My Liberation.” Then you will end in this museum, in “Fires in the Woods,” again, which echoes the chapter that you enter in the very beginning.

展覧会全体を通して、同じ作家の作品が色々なところで展示されていることにお気づきになるかもしれません。また世界中の全くバラバラな場所で活躍しているアーティスト

たちが、個人的で具体的な経験から取り組んでいるにも関わらず、共通した課題に対峙していることも分かるでしょう。

Throughout the exhibition you will find works of the same artists appearing in different places. You will find works by artists from different parts of the world, addressing, confronting with similar issues, but coming from a very personal and specific experiences.

私たちは「エコーイング」「ミラーリング」という言葉を使いますが、このようにお互いが共鳴し合い、鏡のように映し出すことが、展覧会を作る上でとても大事なアプローチだと考えます。

We imagine this echoing, this mirroring with each other is a really a very important approach to the exhibition making.

まずは、イントロダクションとして全体の章立ての紹介しました。

That's it to begin with, as an introduction.

そして、まちなか会場となっています旧第一銀行横浜支店および BankART KAIKO には、「すべての河」という章を立てていますし、また美術館近くのクイーンズスクエアには、北島敬三さんと森村泰昌さんによるコミッション作品が展示されています。

And then outside the main museum, we also have another chapter that is titled “All the Rivers” which occupies both the Old Bank and BankART KAIKO. As well as the new commission work by Kitajima Keizo and Morimura Yasumasa in the Queens Square near the museum.



リウ・ディン (本展アーティスティック・ディレクター)
LIU Ding (Artistic Director) (撮影：富田了平)

このプロジェクトでは、バリエーションとのペアリングや、互いに対話することについて、非常に慎重に積み重ねられた考察を目の当たりにできます。

And in this project you will see again a very deliberate consideration of pairing with variations and dialoguing with each other.

それと「いま、ここで生きてる」の章は、元町中華街のレインボー・チャンによるプロジェクトにも繋がっていきます。今日はこの後、作品についての話は各作家さんから詳しく聞くことができますので、その前にリウ・ディンからこの章をどのように構想したかについて少し話してもらおうと思います。

And the section of “Our Lives” also extends to a project by Raibow Chan in Chinatown. Since this afternoon I think we are going to talk specifically about the artist works in “Our Lives” section, maybe Liu Ding can talk a little bit about how he conceptualizes “Our lives” in the museum.

リウ・ディン：みなさんこんにちは。私からは中国語でお話しさせていただきます。「いま、ここで生きてる」の章は、横浜トリエンナーレの会場に入ったお客さんが一番始めに目にして一番大きな印象を受ける場所になります。

LIU Ding: Good afternoon. I will speak in Chinese. The chapter “Our Lives” constitutes the main impression as people enter this Triennale.

展覧会のこの部分について、どのように構想をまとめていくかというところに一番時間をかけました。

It took a long time for us to think of how to conceptualize this part of the exhibition.

実は「いま、ここで生きてる」とはどういうことなのか、私たちの生活や暮らしとは一体なんなのかということをお聞きしました。自分たちのような都市に生きる人にとっては、例えばこれが私の生活かな、というのがあるかもしれませんが、一方で、パンデミックを含めた、大災害や戦争が続くここ数年で、第二次世界大戦以降の 20 世紀の世界で築いてきた私たちの世界秩序というものは、既に大きく揺るがされていることを思い知らされました。

A question that we kept asking was what is the state of our lives? Because for many of us who live in metropolitan cities, we would think that this is the look of our lives. But the disasters, the wars, including COVID, that happened in the past few years have made us realize that the kind of order of the world as we have known it in the last century, particularly after the Second World War, has become turbulent.

もちろん経済成長によってもたらされた幸福というものを、私たちは皆短い期間ですが享受したと思います。

In different parts of the world, we have all enjoyed the short-term happiness brought about by economic growth.

この経済成長がもたらした快適さに目を奪われていると、私たちは実は危機の世界に生きている、ということをおぼえてしまいます。

The comforts brought about by the economic growth have made us forget that, actually, we are also living in the world of crisis.

芸術的な観点からですと、この美術館における丹下健三の建築言語にも、非常に大きなインスピレーションを受けました。

From an artistic perspective, I was also extremely inspired by the architecture language of Kenzo Tange in this museum.

彼が使った表現というのは、これは美術館のグランドギャラリーに入ると気づくと思いますが、非常に記念碑的な言語です。上昇志向の表れであったり、モダニズムの論理と完全に一致する非常に力強い存在を建てることについて私たちに語りかけてきます。

The language that he used, as you enter this Grand Gallery you will notice, is very much a language of monumentality, which is a language that speaks about upward looking, speaks about erecting a kind of a very strong, powerful presence which really aligns with the logic of modernism.

私にとっての一番大きな課題は、この記念碑的な存在をどうやって弱め、人間の等身大にスケールダウンできるかということでした。

The biggest challenge for me was how to weaken such monumentality presence and reduce the scale to the scale of human beings.

ですので、今回グランドギャラリーでサイトスペシフィックな作品制作をお願いした作家たちは、拾い集めた木や布といった、有機的でナチュラルな素材や形状を取り入れて作品を制作しています。場所を弱めるために、そういった作家たちを選んでいきます。

So we have invited artists to make site-specific projects using very organic and natural materials and shapes, such as found woods and fabric to weaken this space.

私たちのグランドギャラリーへのアプローチはまた、展覧会全体へのアプローチを体現

しています。つまり、現在既にある秩序や構造を単純に解体するのではなく、その中にごく普通の人たちみんなが関係するような存在を作り出したい、その方法を考えてみたい、ということです。

So our approach to the Grand Gallery also embodies our approach to the entire exhibition, which is that we want to think about, without dismantling the current order or structure, creating a presence inside that involves all regular human beings.

私たちが今日生きている社会は、モダニズムの理論を信じ切って作られたものですので、この現代の秩序を私たちの世界から完全に取り除くことは大変難しい。けれども、互いに繋がりあい、秩序そのものに依存しない生き方を形成することによって、この秩序の内側に新しい存在を創造する、そんな可能性を私たち一人一人は持っているといえるでしょう。

Just as the society that we are in today is really created from a belief in the logic of modernism, this modern order is very difficult to be taken down completely, but we each one of us has the possibility to create a presence inside this order, linking together, forming a way of living that doesn't conform to the order itself.

この展覧会において一番重要なのは作家が制作した作品です。作家たちは全く異なるバックグラウンドをもち、それぞれが異なる文化的な経験をしています。このことが展覧会をより濃く充実させてくれています。

The most important thing in this exhibition is, of course, the works of artists. They come from very different backgrounds and cultural experiences, which really gives substance to this exhibition.

トリエンナーレという現代美術の国際展にとってみれば、どのように現代美術を広げていくか、拡張させていくかということも課題の一つです。

For a contemporary art exhibition as Triennale, it is also a challenge how to expand the boundary of contemporary art.

もちろん他のトリエンナーレやビエンナーレにおいても、他分野の思想や知識を持ち込んで、現代美術のポキャブラリーをより拡張しようと様々な試みが行われてきたことも知っています。

We also, of course, have seen that in other triennales and biennales in the past decade, there were attempts to expand the vocabulary of contemporary art by bringing other intellectual references.

この横浜トリエンナーレにおいて私たちが大事にしたいと思っていたことは、現実を理解するために普遍的な文脈や秩序を想像するといったことではなく、私たち自身の文化、歴史、私たちの身の回りで起きていること、個人のある経験から生み出されたものを、見つめ、注意深くみていく、ということでした。

For us in this Triennale, the most important thing is to gaze, to look very deeply into our own culture, our own human history, things that happen around us, the most specific experiences rather than imagining a universal context or order in order to understand the contemporary reality.

本展で展示されている作家たちの作品を通して、私たちはどのように自分自身と向き合い、どのように自分自身と対話できるのか、そういった実例を見ることができます。

Last, I want to say that through the works of artists in this exhibition, we can see great examples of, as an individual, how do you be with yourself and how do you have a dialogue with yourself?

蔵屋：ありがとうございました。皆さんは展覧会をご覧になるときに個々の作品や作家ではなく、キュレーターやディレクターというものが全体をどういうふうに作り上げていくかという観点でご覧になったことはあるでしょうか。

Kuraya: Thank you. This is a question to the audience; I wonder when you come to a museum if you ever think of how the curators or directors imagined and composed this exhibition to be, not only enjoying each artwork and artist there.

今のお話は、具体的にどんな問題意識を持ち、それを具体的な空間、この場合はこの美術館の中にどうやって配置をし、そこに合わせてどうアーティストを選んでいくかという、とても具体的なお話でした。

What they just talked about, what they try to share with you, are how they see the issues of contemporary time, and how they place this in the specific spaces and gallery spaces of the exhibition, and how they selected these artworks and artists to be placed in certain, specific areas.

こうして作られた展覧会に、今度は作家の作品が置かれると、その個々の作品がさらにアーティスト・ディレクターのテーマを深めたり、大きくしたり、ある時には反発して、他の方向に引きずっていったりします。

Once they have this setting in the exhibition spaces, artists will bring their artworks. Sometimes their works will deepen the understanding of such themes. Sometimes they would enlarge and emphasize such thoughts. But sometimes it gets into conflict and going

the other way in dialogue with these themes.

こうした展覧会全体を作ることと、個々の作家の作品のダイナミックな関係をぜひ今回のトリエンナーレでも楽しんでいただきたいと思いますとお話を聞いておりました。

So I urge you all to look at this overall picture of how the exhibition was conceptualized. At the same time, look at each of the specific artworks and see how they are in dialogue in this conceptualized theme under “Wild Grass.”



蔵屋美香（横浜トリエンナーレ組織委員会総合ディレクター/ 横浜美術館館長）（撮影：富田了平）
KURAYA Mika (Executive Director, Organizing Committee for Yokohama Triennale / Director, Yokohama Museum of Art)

私からは以上です。そろそろお時間なので、次のサンドラ・ムジンガさんのお話に移ってみてよろしいですか。

OK. So thank you very much. We would like to move on to listening to each artist. May we have Sandra Mujinga on stage.

サンドラ・ムジンガ（本展参加アーティスト）

Sandra MUJINGA (Artist)

蔵屋：サンドラ・ムジンガさんです。今日は5人のアーティストにお話を聞くのですが、最初に、私からは二つとてもシンプルな質問をしています。一つ目は、あなたの作品をどんなところから着想しましたか、あるいはコンセプトは何ですか、使っている素材や技術で言いたいことがあれば言ってくださいというものです。二つ目の質問は、今お聞きいただいた展覧会全体のテーマに対して、あなたの作品はどのように反応していると思いますかという質問です。

Kuraya: So we have Sandra Mujinga here with us. Today I have two simple questions to each artist; One is how did you conceptualize or where did your idea come from for the work showed in this exhibition? What is the material, specific technique that you had used? The second question is, how does your work relate to this overall concept which the Artistic Directors mentioned?

始めていきたいと思います。サンドラ・ムジンガさんの作品は、建物に入って、最初のグランドギャラリーというスペースの天井に下がっている赤い物体と、ちょっと奥のところに置いてある、もうちょっと紫がかった大きな立体の2カ所です。それでは、お話を聞いていきましょう。サンドラさん、お願いします。

So just to introduce Sandra's work, there are two sets of works. One is the suspended red works entering the Grand Gallery. And there is another large work little bit darker in the aubergine color, which is standing on the floor in the back. So Sandra, maybe you want to start by talking about your specific work, and how do you conceptualize, and what this work is about?



《そして、私の体はあなたのすべてを抱きかかえた》, *And My Body Carried All of You*, 2024
(撮影：富田了平)

サンドラ・ムジンガ：二つの作品を展示しています。一つ目のタイトルは《そして、私の体はあなたのすべてを抱きかかえた》、もう1つは《出土した葉》という作品です。

Sandra MUJINGA: Yes. So I'm showing two works. So the title of this piece is *And My Body Carried All of You*. And then the second piece is titled *Unearthed Leaves*.

私の作品というのは、SFの世界観に非常に影響を受けています。SFを通じて、ゴース

トや、身体、そして過去からの痕跡といったことに思いを馳せています。また異なる時間軸であったり、共存や共生の新しい方法、特に人類ではない存在とどのように共存するかについて考えることもあります。

And my work is very much influenced by science fiction. Through science fiction, I think about ghosts, bodies and traces from the past, and also think about time differently, and new ways of being together and relating to each other, also with non-humans.

こちらの作品は《Ghosting》という私の別の作品の続きにあたるもので、オクティヴィア・E・バトラーという SF 作家に大きな影響を受けています。彼女は『Lilith's Brood (リリスの血族)』という著作の中で宇宙船を造っていますが、その宇宙船は生きていて、私はそういった生きた輸送船というものを考えていました。

So with this piece was a continuation of my work *Ghosting*, which is very inspired by science fiction writer called Octavia E. Butler. She made a spaceship in the book *Lilith's Brood*, and in that spaceship it's alive, and now I was in a way to think about a transport that is also alive.

宇宙船が生きているということは、私たちが建築とどのような関係を築くかといったことや、私たちと世界はどのように関連しているか、といったことも考えさせてくれます。このインスタレーション作品では、動物を思わせるような脆そうな皮膚を作り上げていますが、もしかするとこれは朽ち果てていつている何かなのかもしれません。

Yes. So with the spaceship being alive, it makes us also think about how we relate to architecture and also how we relate to the world. And with this particular both installations, I work with a fragile skin that could remind you of an animal, but it could also be something that is in decay.

私は身体そのものを建築として捉えています。例えば、過去から来た身体である恐竜のことも考えることがあります。過去からきた身体や、過去からの歴史を考えることを通して、様々な未来の可能性を想像し直すことができます。

I think of body as architecture. And in particular, I'm also thinking about dinosaurs that are bodies from the past. And through thinking about bodies from the past and history from the past, we can also reimagine other futures.

《そして、私の体はあなたのすべてを抱きかかえた》というタイトルからも、私が宇宙船や輸送船や建築物のことを考えていることがわかります。それだけではなく、歴史を運ぶ身体、世界の目撃者たる身体についても考えています。

So even with the title *And My Body Carried All of You*, I am thinking about a spaceship

or transport vehicle or architecture, but I'm also thinking about a body that carries history and also a body that is a witness in the world.

蔵屋：ありがとうございました。オクティヴィア・E・バトラーさんという SF 作家、私も知らなかったので今慌ててググって見たのですが、アメリカのアフリカ系の女性の SF 作家という大変珍しい作家さんで、タイムスリップをしたり、あるいは今お話に出てきた宇宙船を作るといようなお話を書いていらっしゃる方ようです。

Kuraya: Thank you. I just briefly googled who Octavia Butler is; she's a female Afro-American SF writer. And she talks in her writing about the spaceships as well as time slips.

そうですね、私もサンドラさんのお話を聞いて、SF が好きなのでとても面白かったんですけれども、一つ、コロナ禍で家にいる間に読んだ小説を思い出しました。

I'm also interested in SF and so I was very interested in your description of the work, which reminded me of a certain book that I read while staying home during the COVID period.

日本の SF の古典である小松左京さんの『復活の日』という、1964 年に書かれた SF 小説です。その小説では、世界に謎のウイルスが広まって人類が絶滅し、最後に南極基地にいた研究者たちだけが生き残るとい話になっています。小松左京は、この小説を書くにあたって、世界にウイルスが広まったらどういうふうになるかということを想像するために、実は過去の歴史を調べたのです。

That is a book called *Virus: The Day of Resurrection*, written in 1964 by Sakyo Komatsu, a very prominent science fiction writer of the time. In that book, the world comes to the end because of the unknown virus pandemic. And only the researchers who stayed in Antarctica will survive in the world. Komatsu, at that time of writing this book, he researched how viruses spread and what the world could be then. To imagine the world in a realistic way, he also referenced many historical moments when these viruses and things have pervaded.

例えば、小松の小説では、コロナ禍と同じように患者が増え過ぎて、医療システムが崩壊します。その様子を想像するために、小松左京は戦争中の野戦病院で何が起こったかを調べたのです。

In his book, there are times when the medical system breaks down due to the increasing of patients trying to get into hospitals, which is what exactly happened during COVID. To imagine how that world could be when the medical system has a breakdown, he researched on the situations of some field hospitals during the war.

こうした SF の方法論のことを「外挿 (Extrapolation)」と呼ぶそうです。すでに起こった出来事から未来を予想するという方法論です。

This is a kind of extrapolation where science fiction tries to imagine what could happen in the world. It is to research on the past events and occurrences, and try to imagine from that what the future could be.

サンドラさんの作品はもっともっと長い、恐竜が生きていたような時代から宇宙船が空を飛ぶような時代までの時間を扱っていますけれども、やはり SF の創造力が育むこの Extrapolation という同じ発想を持っているなというふうに感じました。

So I understood that you are thinking about the time so widely, from the period when dinosaurs were alive to the spaceships fling, and it reminded me of this method of extrapolation in SF writing.



《出土した葉》, *Unearthed Leaves*, 2024 (撮影：富田了平)

ムジンガ：そうですね、むしろ恐竜ですら推測から生まれた身体であると言えるでしょう。私に関心のある恐竜は、部分部分であり、バラバラのピースでもあります。私たちは恐竜と同じ時代を生きていないので、想像しなおしていると言ってもいいでしょう。

Mujinga: Yes, I would say that it's rather even dinosaurs are a speculative body. So the dinosaurs I'm interested in are parts and pieces. We are also reimagining them because we were not with them.

私は時間が一方通行の線のようなだとは信じていません。平行的に複数の時間軸が存在す

と思っています。ですので、私の作品を見た人が、まるで皮膚が剥がれ落ちているようだと思っても、逆に身体を再生しているように見えたとしてもよいのです。

And I don't believe in linear time. I insist on parallel timelines. And that's why when you look at my sculptures, the skins are maybe falling apart, or maybe they're building themselves up.

私はまた痕跡という考え方を信じています。全ての身体はこの地球上に何らかの跡を残しています。こうしたスペースを保っておきたいと思っています。

I believe in traces. So I believe that all bodies that have been here on Earth leave something. And I also insist on us hosting those spaces.

このインスタレーションでいえば、それぞれを動きの中で捉えることにも関心があります。それぞれの個体はどこかへ向けて移動しているようにも見えますし、固まってしまっているようにも見えます。

So with this installation, it was also interesting to think of them in movement. So they also look like they're on their way to something. And they're also frozen.

動物の象にもとても興味がありまして、強くて大きな動物が危機に晒されているというパラドクスに思いを馳せたりもします。

I am very interested in elephants too. And I think there is a paradox in powerful large animals, such as elephants, that are also endangered.

蔵屋：ありがとうございます。単線に進む、過去から未来にただまっすぐ進んでいくだけの時間ではない時間を想像しているというお話がとても面白く聞こえました。例えば、今、崩壊していつているようにも、それが逆回しで再生していつているようにも見えるというお話が出ましたけれども、その話とこうした形を見ると、日本のお客さんの多くは、おそらく『風の谷のナウシカ』に出てくる王蟲を思い出すのではないかと思います。

Kuraya: So you talked about not the linear but parallel time. You talked about falling apart, at the same time trying to build itself. And this for the Japanese audience, may remind them of *Nausicaa of the Valley of the Wind*, a Japanese animation film by Miyazaki Hayao. There is a character called Ohmu.

でかいイモムシみたいな王蟲というものがいて、その王蟲は世界にどんどん毒を出して腐らせていつているのですが、なので、近づいてはいけないと言われていたのですが、ナウシカはそこに入り込んでいくと、実は王蟲がその毒で世界を浄化して、もう一回再生させようとしていたということが分かるんです。そういう崩壊と再生が同時に進むよ

うなイメージというのをちょっと私はこの作品にも感じました。もう1つ質問してよろしいですか。

Ohmu is a character like a insect, that spits out poison and really makes the world rotten. But Nausicaa, a main character in this narrative, goes closely to the Ohmu and realizes that they actually were created to purify and cure this contaminated world. So I was very much reminded of this through your talk, like the image where the corruption and recreation of life happens p parallely. May I ask one more question?

サンドラさんの今のお話を聞いていると、SFとか巨大な生物とかまっすぐでない時間とか、さまざまな想像力を刺激されるキーワードが出てきましたが、この作品のとても不思議なところは、大きくて強そうに見えるのだけれども中が空っぽであるということです。つまり表面の皮膚しかないようにも見えるということです。この表面とかサーフェイスということについて少し教えていただけないでしょうか。

It would be about the surface or skin of the sculpture. You're interested in science fiction, this monstrous big animal-like being, as well as parallel time, which are the things all open up our imagination. And at the same time, I'm really interested in the point that these powerful structures are actually very empty inside. Perhaps there would be some thoughts about the surface or skin behind this form?



サンドラ・ムジンガ (本展参加アーティスト)
Sandra MUJINGA (Artist) (撮影: 富田了平)

ムジンガ: そうですね、意味はあります。私は色々なメディアを使って作品を作るアーティストで、ビデオやパフォーマンスを組み合わせてたりすることもあります。

Mujinga: Yes, there is. I'm an artist who works with multiple mediums, so I work with

videos, performance, and a lot of them cross each other.

このスキンは布を編み込んで作っているのですが、これはピクセル化という視点に着想を得ています。つまり、既に布は存在しているのに、それを引き裂いて、改めて編み込んで構成されているからです。

So with the weaving, it's also very much inspired by pixelation, because it's already existing fabrics that are also torn apart and then weaved again.

例えば、音響や音楽を使った作品を作る際には、自分自身に歪みやグリッチを宿します。同じことを彫刻を作る際にも組み込もうとしています。

So when I work with sound or music, for instance. I can host distortions and glitches. And I try to put that also in how I work with my sculptures.

こういった大きな動物的な存在が……例えば象が、とても壊れやすい存在であるという、矛盾ともいえる関係性にも関心があります。とても大きかったとしても、外からの攻撃や暴力に弱いのです。骨ともいえるスチールでできた骨格部分が見えるのはそのためです。

And I'm interested in the contradiction of these large animals like, for instance, elephants, that are also very fragile. So even though they're large scale, they're also vulnerable for attack and violence. So that's why you can also see their bones. You can see their structure, which is actually the steel, for instance.



(撮影：富田了平)

スケールのお話をすると、先ほどリウ・ディンも話していましたが、私は人間を中心に置かないという考え方にも関心がありまして、そのために人間サイズではなく新しい世界を築こうとしている節があります。

And with scale I am interested in decentering the human, like Liu Ding was talking about earlier. So I'm like decentering the human size and also trying to build new worlds.

なので、建築がある種のインフラで、カッコリした構造と構造が見えないといけないということに関心があると同時に、何かそこで同時に崩壊すること、可能性があるというその状態にも関心があります。建築であったり基盤というものは、構造が目で見えていることが大切です。ですが私は崩れ落ちてばらばらになりそうな彫刻を作りたいと思っています。

So the infrastructure, like with architecture, it is important that it is visible. But I also like working with sculptures that could collapse and fall apart.

そういった感じを、この皮膚の部分で見ていただけたらと思います。基盤部分は立っているけれども、皮膚部分は常に変化し続けていて、形をも変えていく。

Which you can see with the skin, particularly. So the infrastructure stands, but the skin is always changing, and that also gives a shape shifting quality.

なぜなら、私は皮膚というものをとても政治的なものだと思えているからです。皮膚とは非常に記号化されたものですし、私たちが世界と触れ合う部分でもあります。皮膚を強くしなさいと言われることもありますが、世界がもっと優しくなるべきだというのが私の考えです。

Because I think the skin is very political. The skin is also very coded. And the skin is also what we meet the world with. And sometimes we say, toughen up the skin, but I think the world should be gentler.

蔵屋：ありがとうございます。こんなふうにお話を伺ってくると、一目見て、大きいな、イモムシみたい、恐竜みたいということの奥にいかにかくさんのテーマが詰まっているかということが分かってくるかと思えます。

Kuraya: When we come and see your works, we are kind of shocked by that scale, and imagine it might be worm or a dinosaur. But not only this sense, after we talked with artists like you, Sandra, we understand the depth of what's behind the making of this work.

例えば、大きくて強そうなのに弱いということや、硬い骨組みがあるのに皮膚は柔らかいということや、こうした皮膚の素材感や質感以外にそこに社会的な意味が加わってく

ることとか、さまざまなことが積み上げられて、今この形を生み出しているのだということがお話からよく分かりました。

Just to sum up, I understood through your talk that your sculptures embody various themes, like the contradiction of the scale and fragility, a visible structure with soft skin, and the skin which means political codes.

何というか、これだけたくさん矛盾する、そして複雑に関係し合うテーマを1つの形と色に詰め込むことができるというのは、おそらくアートでなくてはできないことなのではないかなと、お話を聞きながら感じていました。

So what I felt was that art might be one of the very special mediums and even only medium where you have these contradictory things all happening, but put into an integrated one shape, or one color, or a type of work.

私からの質問はこれぐらいですが、あとは何か言い忘れたなとか、これだけは言っておきたいということはありませんか。

All my questions are done but if you have any words that you would like to say before you finish... Or if you forgot to say something very important?

ムジンガ：大丈夫そうです。ありがとうございます。

Mujinga: No, just thank you. Thank you so much.

蔵屋：ありがとうございます。

Kuraya: Thank you very much for your talk.

インゴ・ニアマン（本展参加アーティスト）

Ingo NIERMANN (Artist)

蔵屋：では、次のアーティストさんをお呼びしたいと思います。インゴ・ニアマンさんです。インゴさんの作品が展示されているのは、「密林の火」という章です。それからもう一つ、『日々を生きるための手引集』という、文章をグランドギャラリーの真ん中にある iPad でお読みいただくことのできる、この作品も展示されています。

Kuraya: So we have the next artist, Ingo Niermann, here with us. He has two works; one video work in the chapter “Fires in the Woods” and one text work for the section “Directory of Life” in the chapter “Our Lives” where the audience can read the texts on iPads.



《ヴァルダー》, WALDER, 2023 (撮影：加藤健)

では、お話を伺っていきたいと思います。先ほどもご説明したのですが、私の質問はシンプルに二つです。一つは、あなたの作品はどのように着想されましたか、コンセプトは何ですか、あるいは使っている素材や技術で何か言いたいということがありますか。それが一つです。もう一つは、一番最初にアーティストック・ディレクターからこの展覧会全体のテーマの説明がありました。この全体のテーマにあなたの作品はどのように関わっていると思いますか。この2つです。では、お話を聞いていきましょう。

So my questions are the same as the previous. How do you conceptualize your work? And how do you relate that to the overall exhibition and its theme which the Artistic Directors mentioned earlier?

インゴ・ニアマン：この作品では野生というものを扱っているのですが、この展覧会とのつながりは非常にはっきりしていると思います。大自然の中に入り込んでいく一人の男についての作品です。

Ingo NIERMANN: It actually deals with the wild, so I think the connection to the exhibition is very obvious. The work is about a guy going into the wild.

文字通りに受け取ると、ですが。そしてこの作品の背景は、直近10～15年くらいの間に美術界で起こってきていることと、大きく関連しています。自然との繋がりを取り戻すことについて多くの議論がされてきました。先ほどのサンドラも同じようなことを言っていたと思いますし、とても普遍的な題材です。そして、美術界において最も影響力のある思想家としてダナ・ハラウェイを挙げるができると思います。

It's just that I take it literally. And the background is very related to what has been going

on in the art world, I would say, in the last 10-15 years. There's a lot of talk about reconnection to nature. I think Sandra was mentioning it as well. It's a very, very common topic. And you could say that the top thinker of the art world today is Donna Haraway.

ダナ・ハラウェイは、自然と文化の垣根を越えること、自然もまた文化を持っていることを理解すること、動物たちもまた知能を持っていて、それは象や恐竜といった大きな動物だけでなく、小さくて弱い動物も同様であること、そういったことについて語っています。私はそういったことと数年関わっており、その道の研究者たちと調査結果を共有してきました。

So she talks about a lot about overcoming the divide between nature and culture, and acknowledging that nature has culture too, that animals are also intelligent, and not just like elephants or dinosaurs, but also very small ones. And I've been involved in the last years, and a lot of research was exchanged with a lot of scientists in that field.

これは大型の哺乳類のような、一部の知的な生物だけの話ではなく、例えば捕食動物でも鏡に自分が映っていることを理解するし、魚も同様です。

So it's not just some intelligent mammals, like big mammals, other predators that recognize themselves in the mirror, fish do so as well.

では、実際には人間はどのように自然と協調して暮らしていけるのか。私自身はそれを考えることはとても難しいことだと思っています。インドのジャイナ教のようなアプローチ、つまりとりわけ動物を大事に扱い、とても厳しい方法で自然を敬うことを求める考えもあります。

So how can humans actually live in harmony with nature? Yes, and I think it's very, very difficult to think of it. There are East Asian approaches like Jainism, that ask us to respect nature in a very radical way, at least the animals.

人類とは多くの種の中の一つに過ぎず、他の種を支配してはいない、そういう考え方を実践している思想家を調べると、「ディープエコロジー」というシナリオに行き着きます。

So when you then look for thinkers who lined out what it could be like, humans just being one species among others and not dominating the others, you come up with scenarios of deep ecology.

ディープエコロジストによれば、地球上には最大でも 100 万～500 万人程度しか生活すべきではないという考え方があります。

And deep ecologists estimate that there shouldn't be more than maybe maximum 1-5 million people on Earth.

その理論を実現するならば、99.9%の人間がここから消滅しなければなりません。
So more than 99.9% of us would have to disappear.

私はこういった論はとっても説得力があると思っていて、なぜなら石器時代を知っているからです。そして石器時代でさえ、人類はマンモスといった種を絶滅に追い込みました。

And I think this line of argument is very, very plausible, because we know from the Stone Age. And even in the Stone Age, humans caused mass extinctions, for instance the mammoth.

興味深いことに、こういった論を唱えるディープエコロジストはむしろ、非常に右翼的な人々だと考えられています。

So, on this background, interesting enough, those deep ecologists are rather considered to be very right-wing people.

そしてディープエコロジストがよく受ける反論として、彼らはほとんどが白人男性じゃないかと言われています。

Often also, an argument that is often given against them is that most of them are white men.

というわけで、自然と共存していくには誰が相応しいか、という問いに対して、彼らの論を追求していくと、逆説的ですがそれは白人男性ですという話になります。なぜなら彼らは自然を搾取することに最も長けているので、この搾取を克服することもできるからです。

And that, in the end, when it comes to who would be the best to live with nature? Paradoxically, it would be white man, because on the background they were best in exploitation for nature, they would also be best in overcoming this exploitation.



インゴ・ニアマン (本展参加アーティスト)
Ingo NIERMANN (Artist) (撮影：富田了平)

そろそろ作品の話をしなければいけませんね。私は普段物書きの仕事をしていますが、時々自分の小説にもっと現実味を持たせたいと思うことがあります。そういった時に、ビデオやパフォーマンスを仕立てたり、あるいは他の作家と一緒にコラボレーションしたりします。今回の場合は、エリック・ニードリングと一緒に制作しました。

OK, so I should come to the work. I'm mainly a writer, but sometimes when I'm very interested in giving my writing more for reality. And then, I work with video and performance and collaborate with other artists. So in this case it's Erik Niedling.

彼は森がたくさんある地域の出身です。チューリンゲン盆地という所なのですが、右傾化した人が非常に多い地域です。

And he comes from an area that has a lot of forest. Thuringian Basin, that's the name. And there's also many, many right-wing people in that area.

ですので、そういった白人男性で右傾化した人間を、実際に森に移住させてみようと思いついたんです。

So I thought, let such a person like a white man, kind of right-wing guy, actually move into the forest.

この展覧会で展示されているビデオ作品を見てもらうと、「あれ、この人はあんまり長い間森の中で生活していないのかもしれないな」と、みなさんはおそらくそう思うかもしれませんが。森の中の彼は生肉を食べていますが、明らかにスーパーで買ったものです。必ずしも彼をからかいたいと思っているわけではありません。誰しもスタートと

いうものがありますから。

And for this exhibition, so here you see this video and you could think, oh, this is a bit obvious that he's not been in nature for a long time. And he's eating a piece of meat that he obviously brought from a supermarket. But that does not necessarily mean that we just want to make fun of him. Every everybody just has to start.

また、このトリエンナーレのために、より深めた新作の話をしますと、これはこの男性ヴァルダーのための日常食です。ちなみにヴァルダー (Walder) という名前は、ドイツ語の「森 (Wald)」に由来しています。ですので、ヴァルダーは森から来た人なのです。And so what we did and developed for this triennial as a new piece. This is a diet for this guy, Walder. I have the name by the way, Walder, comes from Wald, the German word for forest. So a Walder is the person from the forest.

私たちは、ヴァルダーが少なくとも夏の間だけでも森の中で生き抜けるよう、いくつかのレシピを考案しました。冬はちょっと大変そうですので、夏にしました。

We developed a number of recipes that would bring him at least through the summer. Winter is more challenging.

いわゆるサバイバルショーのようテレビ番組が、日本でどれくらい一般的かわからないのですが、欧米では、ベア・グリルズによる番組が一番人気だと思います。出演者たちは自然の中でサバイバルするのですが、そこはテレビ番組なので、撮影の休憩時間に出演者の映像が映し出されたり、普通の食べ物を食べているのを時々見かけます。

I don't know if you have it a lot here in Japan, survivor shows on TV. In the Western world, the most famous ones are by Bear Grylls. And when they survive in the wild, it's also very much a show. You see them sometimes there's footage of them in the breaks of filming, of shooting, and then they eat their like normal food.

そういった人たちが、とても気持ちの悪い、でかい虫のようなものを食べるんですが、とても演技めいているんですね。

Yes. So they eat very gross things. Something really ugly, a gigantic beetle or something. But it's very much a stand.



「日々を生きる手引き集」展示風景
Directory of Life, installation view (撮影：大野隆介)

それで、私たちがレシピを考えるにあたっては、バランスの取れた食事を考案しようと思いました。それには二つの要素を満たさなければなりません。一つは、人間に必要な栄養素を十分に摂れること。もう一つは、サステナブルであること。つまり、石器時代のように、違う形で搾取し森を破壊するのでは意味がありません。

So we thought of this diet really in the sense of, OK, we have to find a balanced diet. And that has to fulfill two needs. On the one side, it really gives you all the nutrition that you need. And on the other side, it's sustainable. It does not lead to new exploitation of the forest, as in the Stone Age.

たとえば、右翼の男性の中で流行っている食事法としてパレオダイエットというものがあります。

For instance, among right-wing white man, what is very popular nowadays is so-called Paleo diet.

彼らが言うには、野菜中心の食生活をし過ぎて、男性的なものを失いつつあると。「Soy Conspiracy (大豆の陰謀)」といって、遺伝子操作された大豆製品が原因で、男らしさを失っていると主張しているのです。その反動として、例えば肉の赤身や生卵をなるべく多く摂取しようとしています。ですが、例えばドイツの森に行ってそういった食事をしていたら、周辺の哺乳類がいなくなってしまうます。

They argue that men got demasculinised. They lost their masculinity because they eat too much vegetarian food. And they speak of the soy conspiracy. They lose their manhood because of all these soy products that are genetically manipulated and so on. So, instead

they try to eat as much red meat and as much eggs as possible, raw eggs. But when you go to a German forest and you eat what they eat, then, there would be no mammals left.

ですので、この「森の民の食事——ヴァルダー・ダイエット」では、主に外来種といった侵入生物を食材とします。

So the approach of “The Walder Diet” is to only eat, or mainly eat, invasive species.

日本ですと、例えばマメコガネという、どこにでもいるけれど農作物に大きな被害をもたらす害虫がいます。

For instance, the Japanese beetle. They come from everywhere.

このレシピの制作においては色々議論をしましたね。その時に「これは本当に食べられるんですか？」と言われたことを覚えています。でもこのレシピを詳細に見れば…ゆくゆくはウェブサイトか何かに掲載してオンラインでもこのレシピを読めるようにできればいいのですが。すぐ読めますし。残念ながら今は会場の iPad でしか読めませんが、たくさんのレシピが掲載されています。偏見を持たずに見てもらえれば、美味しい食事だと思います。

We had some discussions also with you, I remember, when we contributed this diet. And you said, but this…can you really eat this? And so on. But when you look at it in detail…Unfortunately, it would be great if you could put it online, maybe on the website or something. You can really read it with a bit of time. Here, it's only on these iPads. Yes, there's really a number of recipes. But when you look at it and try to put your prejudices to the side, I think it's a delicious diet.

例えば、ワラジ虫はエビの仲間でもあり、実際に味は非常に近いものがあります。海の味を忘れてもらえれば、基本的には一緒なんです。私はメキシコに長い間滞在していたのですが、ある地域では昆虫食はとてもポピュラーで、タコスに入れたりして食べています。とても美味しくて、サクサクしていますし、プロテインが豊富な食材です。

For instance, wood lice is related to the shrimp and actually it tastes very, very similar. I mean if you take the taste of the sea away, I think they're basically the same. And you know, it's insects, we know it. For instance, I spent a lot of time in Mexico. And in some areas of Mexico, eating insects is very popular to have some insects and tacos and so on. It's very, very delicious, like, very crispy, protein-rich food.

そういった侵入種というのは、人間が食材として輸入したものの場合があります。例えば鱒ですが、北米からドイツに入ってきて、ドイツでは大変一般的な食材になりました。

同時に自然界では繁殖が早く、他の種にとって脅威になっています。

Yes. And the invasive species that were actually, basically, they were imported as food. For instance, the trout. It came from North America. And then a very, very popular dish in Germany, but also it spread in the wild and became problematic for other species.

蔵屋：ありがとうございます。映像を会場で見させていただくと、なんとなくこの強がりを持っている男性の不思議な行動がジワジワと怖くなったり、笑えてきたりする作品なのですが、その背景に自然に親しむことを突き詰めると右翼の白人男性になってしまうという、ものすごい逆説が隠れていたということが今分かりました。

Kuraya: Thank you for your talk. When I see the video work in the exhibition, I feel a bit scared with the man on the screen when we don't know what he is doing. Sometimes he looks like even absurd. However, from your talk, I understood that there is a big paradox or metaphor hide behind the narrative, like when we move into the forest and live together with nature, we might have to be white male and right-wing.

ニアマン：必ず白人男性になったり、右翼化するというわけではもちろんないです。このヴァルダーというキャラクターは右翼でもありません。私は考察ができる作品を作りたいと思っていますし、そのために考え抜くようにしています。

Nierman: No, I don't think that you have to be. And this our character, Walder, he's not really right-wing. So what I do in my work, I try do a lot of speculation, speculative work. And I try to think ideas to the end.

そうすると始めのアイデアが全く違う形に姿を変えて現れることがあります。

And then they kind of often turn against themselves or transform into something completely different.

例えば、パレオダイエットに対して批判的であるアメリカの白人男性みたいな話で最初は構想していたものが、どうやって森をずっとサステナブルに維持していくのかと考えると、全く違う構想、全く違うものを創造するようなレシピに変わっていくという経験します

「ヴァルダー・ダイエット」や、アメリカの右傾化した人々が深めているパレオダイエットのように、新たな食事方法を始める際、一体それって何なのか考えるかもしれません。実際、自然にとってサステナブルな生活とは一体なんなののでしょうか。すると全く異なる食事方を思いつくかもしれません。

As with “The Walder Diet,” you know you start with something like the Paleo diet that all these like American right-wing gurus are fond of, but then you think of, but what is

actually? What would really be sustainable life in nature? And you come up with a completely different diet.

それこそがダナ・ハラウェイの考え方にも近づいているのかなと思います。

That is maybe much closer to Donna Haraway.

蔵屋：そうですね。私が言おうとしていたのはまさにそのことで、まず、でも、日本の皆さんにはヨーロッパにそういうパレオダイエットのようなことがマッチョな男性に流行っているという不思議な現象が起きているということがあまり知られていないので、その理解が深まったことは面白いことだと理解しつつ、それがこの作品になっていくときに、単にこの人は右翼でおかしい人だよではなくて、本当に森を持続可能にしていくにはどうしたらいいかということや、この強く見える男性がどんどん森の中で弱い立場にいる、むしろ私には外の社会で居場所を失って、森の中に逃げ込んだ弱い人のように見えてきたりする、そうしたいくつもの「矛盾」や「転換」や「変換」がこのビデオの中に埋め込まれていることが面白く思えたのでした。

Kuraya: What is Paleo diet and how that relates to white male community are not so familiar background for Japanese audience. So it was interesting to know it as background through your work. But at the same time, through your talk, it's very understandable how this works or this logic work as a background. I found it interesting a kind of contradiction and transformation are found in the video work. I mean that though you don't say Walder is a right-wing man and he is extreme, but without that kind of direct expression, you show us metaphorically that how we should live sustainably with the forest.

ニアマン：作中で朗読されているテキストについて一言お伝えすると、ドイツの思想家マックス・シュティルナーをベースにしています。彼は一種のプロトアナーキストで。19世紀初頭には後にアナーキズムと呼ばれる思想を発表していました。

Nierman: Maybe, one word about the text that you hear. It is very much based on a German thinker called Max Stirner. And he is a sort of proto anarchist. So in the early 19th century, he lined out thoughts that would later be called anarchism.

このアナーキズムという考え方は、私の見る限りこの展覧会では明示的に言及はされていないけれども、このトリエンナーレ、そして「いま、ここで生きてる」というテーマにとってとても重要な考え方です。

And I think anarchism, even though it's not, as far as I saw in the exhibition, not explicitly mentioned, is very important for what this is about, this Triennial and "Our Lives."

このアナキズムの面白さというのはいろんな種類のアナキズム、アナキズムといってもさまざまな形でそれが存在し得ることが面白いんですよね。

アナキズムの考えが面白いところとしては、いろんな種類のアナキズムが存在することです。極左的な無政府主義者にもなれますし、フェミニストの無政府主義者にもなれる。環境に配慮する人もいれば、人種差別的な人、資本主義的な人、暗号無政府主義者なんかもあります。

And what is interesting ideologically about anarchism, that there are all sorts of anarchism. You can be a very left-wing anarchist. You can be a feminist anarchist. You can be an ecological anarchist. But you can also be very racist anarchist. Or a capitalist anarchist. A crypto anarchist.



(撮影：富田了平)

要するに左から右へと思想をシフトすることはとても簡単なんですよね。左翼的、右翼的な考え方だけが重要な立場ではなくて、私たちはまた新たな思想、新たな主義というものをまたすぐに思いつくだろうと思います。

So I think they see how easy it is to shift from left to right. And that is maybe not the only most important division. And that very soon, and this is what I'm very convinced of, we will think of completely other divisions as maybe even more important than left and right.

そういう考えを持っていたので、今回この作品をこの展覧会で見せることができまして私自身とてもハッピーですし、完璧な文脈だと思いました。どうもありがとうございます。

So I am very, very happy that we got this video showed in this show. It feels like the perfect context. Thank you.

蔵屋：私からも、もう十分お話しいただいたので、特に日本に馴染みのないいくつかの文化的背景があったのでお聞きしたいと思っていましたが、もう全てお話しいただいたので、これでインゴさんのお話を終わりたいと思います・インゴ・ニアマンさんでした。
Kuraya: I was going to ask you the cultural backgrounds which is not familiar with Japanese audience, but you have already explained good enough. Thank you so much for your talk, and give him a big applause. Thank you.

セレン・オーゴード（本展参加アーティスト）
Søren AAGAARD (Artist)

蔵屋：次のアーティストをお呼びしたいと思います。セレン・オーゴードさんです。展示されているのは、美術館に入ってすぐの大きなスペースの階段の上、「いま、ここで生きてる」の章です。

Kuraya: We welcome next artist, Søren Aagaard, who's also taking part in “Our Lives” chapter in the Grand Gallery, on one of the platforms.

新しく入ってきたお客さんもいらっしゃるのもう一回説明しますと、全てのアーティストさんに同じシンプルな二つの質問をしています。一つは、あなたの作品をどうやって着想しましたか、コンセプトは何ですか、あるいは素材やテクニックなど特に言っておきたいことがありますかというものです。もう一つは、このレクチャーの一番最初にアーティストリック・ディレクターの二人から展覧会全体のテーマについて説明をしました。この展覧会全体のテーマにあなたの作品はどのようなふうに関わっていると思いますか。この二つです。では、お話を聞いていきたいと思います。セレンさん、よろしくお願いします。

We're going to ask you the same set of questions, one is how did you conceptualize your work? What is the materials and techniques you use? Anything you would like to say specifically about your work. And second is what is the relation between your work and the overall theme of the Triennale which the Artistic Directors mentioned earlier. Maybe we could start. Do you want to start by talking about the concept of your work?



《プレッパーズ・ラボ》, *Preppers Lab*, 2024 (撮影: 富田了平)

セレン・オーゴード: の作品は、この二つのビデオ作品と周りに立ててあるキャンプです。キャンプですから、テーマとばっちり合っていると思っています。この作品のコンセプトですが、デンマークではこういった朝のトーク番組があって、いろんなトピックを取り扱ったり、ゲストを呼んだりします。

Søren AAGAARD: Yes. I think it fits really well with the theme because it's this camp built up around these two videos. And the concept was when I made them, we have in Denmark this morning talk show where there's different topics and invited guests. And there's always a chef there.

私自身もいろんな見た目の作品を作るアーティストですので、この作品にはこういったトーク番組のような形式を採用したかったんです。確かコロナ禍のことだったと思います。

Yes, and I am an artist that uses different aesthetics. And I like for this work to take up this aesthetic from these talk shows. And it was just after COVID-19.

ロックダウンの三年間、構想を続けました。私はシェフの勉強をして、それからアーティストになったんですが、その時もまだコペンハーゲンでレストランを持っていて、コロナの時にそのお店を閉めなければならなかったのです。アーティストとして予定していた展覧会も全て閉じることになりました。ですので、発酵にチャレンジしたりこの作品の構想をしている間は、スタジオを田舎の方に移動しました。

And I had spent many years thinking, like three years locked down. Because first I was educated as a chef, then an artist and I still run a restaurant business in Copenhagen, which was closed down for more than three years. And all my shows were closed down. So, while I was fermenting

and building, my studio moved to the countryside. I was thinking about it.

この作品は《プレッパーズ・ラボ》というプロジェクトなのですが、アメリカでは「プレッピング」という言葉は、いわゆる「備蓄」と別の意味も持っています[未曾有の災害・危機に備え、過激な方法で対策を取る人々のことも“プレッパーズ”と呼ぶ]。料理人にとっては、また別の大きな意味がある言葉です。私はこの違いや、また類似性についてたくさん考察をしていました。自給自足とか、冬支度のために野菜を保存食にするとか、動物が冬眠のために食べ物を集めたりとか、もっと人間不信的な世界の見方であったりとか。こうしてこの二つのビデオ作品が生まれました。それぞれ異なるトピックのトークショーで、有識者をゲストとして招いています。

Thinking a lot about how to... It is called *Preppers Lab*, and in America, prepping has another meaning. Then, if you are a chef, there's this big thing about prepping also. And I was thinking a lot about the differences and also the similarities between like self-sufficiency, like making vegetables durable for the winters and like also why animals collect food. And then there is this more misanthropic way of seeing this, which is being a prepper. So that's why there's two videos. One with each theme in the talk show and with guests that know about each topics.

片方のトークショーでは備蓄について話していて、ドイツでの世界の終末に向けた備蓄に詳しい人類学者の方をゲストとしてお呼びしました。ドイツで撮影したものです。もう片方のトークショーの大きな違いは、そのトークの中では冬のために食料を保存することについて話していきまして、水分を抜いて、菌類の働きを抑える。つまり生命活動を止めるんです。そうすると極めて軽くなります。水を注ぐと再活性化し、活動を止めた場所と同じところから始めることができます。

In one of the talk shows, there's an anthropologist that specialized in doomsday preppers in Germany. This was filmed in Germany. But what was I thinking, I think the big difference is that in one video we talk about saving food for the winters. By taking out liquid, stopping bacteria, stopping life. And then it gets lightweight. And you can pour water on it and it kind of starts at the same place where you stopped it.

もう片方のトークショーでは、発酵について話しています。こちらでは微生物学の専門家、また日本の味噌を詳しく知る方もお呼びしました。彼にはその後で味噌の作り方を教わりました。

And the other video show is about fermentation. And there's a specialist in microbiology. And there's a Japanese miso expert there, who later taught me how to make miso.

発酵について知ることは、私たちの体の中にあるこういった全ての微生物と共存すると

いうことについて考える良い方法だと思います。微生物は様々な局面で私たちを助けてくれます。私は何年もかけて菌類についての非常に多くのプログラムを聴講してきましたし、現在も研究を続けています。菌類が、例えばウイルスや細菌のようであったり、感染症のようなこと悪いことを起こすだけでなく、私たちが油分を消化することも助けてくれていると考えることは、とても面白いことです。細菌は汚染問題を解決するのにも優れた働きをみせます。

That I think is a nice way to think about living with all these microorganism, that are, of course, on our body and in our stomach. And they can help us with a lot of things. I've heard tons of programs about bacteria for the last years. And it goes all the way. It's funny to think that they, at the same time, can be a virus, or a bacterium, like an infection, but they can also digest oil. They're really good to solve problems with pollution.

新しい研究もたくさん耳にしました。細菌が食品を発酵させて、本当においしく、また常温保存できるようにしてくれるのも素晴らしいことです。こういった発酵食品は、冷蔵庫に入れる必要がありません。菌類は発酵をすることで菌類のスープのような薬を作っているともいえます。それは体の中で起こる微生物の働きを完全にだめにするような抗生物質の代わりに、私たちの体を治してくれるのです。

There was a sense that... I've heard a lot of new studies now about, of course, it's really nice that it can ferment our food and make it really delicious and shelf stable. And you don't need refrigerating with a lot of these ferments. But it can also like... They are trying to make medicine that you can inhale like a bacterial soup that can cure you instead of like antibiotics stuff that totally ruins your whole microbiology in the body.

私は、菌類をコントロールすることを常に考えています。感染症といった面もそうですし、野蛮な方法に頼らずサバイブする良い方法だとも思っています。

So I think for me, when I think about controlling bacterias both with infections and also in terms of food that would be a nice way to think about for us to try to survive instead of a more violent way.

実際、この作品はビデオが順番について、このキャンプ場のようなキャンプサイトで何かテントを張ったような作品になっているんですけども、私自身大きなスーツケースでこれを持ち込んでいて、持ち込むことによってバクテリアがバクテリアなりのロジックでこの会場にたどり着いたというようなことも構想しました。

作品の他の部分について触れますと、このビデオは交互に再生されます。その周りにこのキャンプサイトを建てました。デンマークから大きなスーツケースを持ち込みまして、まるで菌類が道筋をたてて広がっていくようにキャンプサイトを制作しました。

And then there's these two videos playing, first one, then the next. And I built this campsite up around it. And I had a big suitcase I brought from Denmark. And then the idea was a campsite that like bacteria have its own logic.

自宅で作って、持ってきたものもたくさんありますが、美術館の周りなどで見つけたものもたくさん使用しています。木材もいくつか他の作家さんから拝借しました。

Yes, so I found a lot. A lot I built at home and brought. But then I found a lot of stuff around the museum. And I was borrowing some wood.



《プレッパーズ・ラボ》(部分), *Preppers Lab* (detail), 2024 (撮影: 富田了平)

あとは、トークショーを制作する前に、フリーズドライの装置を使用したことがあったんですが.....ここら辺にぶら下がっているのがフリーズドライされた食べ物です。フリーズドライは本当に軽くなるんです。ですので、山にも持って行くことができます。いろんなものをフリーズドライして実験しました。

And maybe one more fun thing to say is that before one of the videos I made this collaboration with a freeze-drying unit. Freeze drying... there's hanging there. Freeze-dried food weighs like nothing. And then you bring it to the mountain. And so I did a lot of weird tests with it.

布についても触れておきたいのですが、リサイクルした布地で作った料理人の服も置いてあります。これは私が思いついたアイデアで、カモ模様と微生物を拡大したような見た目をミックスした感じです。元々是一片の大きな布だったんですが、デンマークのデザイナーであるソフィー・マッセンとのコラボレーションで作ったものです。

And maybe one thing about the fabric here. There's some chef clothes made from recycled fabric. And this was what I came up, like this idea of a mix between like camouflage, but also looking

like if you zoom into microbes. This thing. And first I made the big fabric. But now I'm actually working together with the Danish designer called Anne Sofie Madsen to make chef uniform with this.

最初は作品をここに発送しようと思っていたんですが、展示場所に適した正しいスケールを見つけるのにとても時間がかかってしまって、スチールを切ったりしました。最終的にはノマド的な考え方というか、キャンプと一緒に旅をしたという感じです。

And then, it was important for me, first, I was thinking of sending the work here, but then I used a lot of time to find the right size back where I could cut down the steel. So this idea of a nomad or like you could travel around with the camp.

蔵屋：ありがとうございます。今のお話で面白いことをいろいろあったんですけど、ちょっとシンプルな質問をしたいと思います。日本では、シェフ兼アーティストという職業の在り方はなかなか珍しいと思うんですけども、どういう経緯でその珍しいキャリアを歩まれることになったんですか。

Kuraya: I have one question which might be related more to your career, but it's very interesting that you are a chef/artist. And I wonder if there are such a person in Japan. But how did you arrive at becoming an artist by being a chef?

オーゴード：デンマークでは、料理人になるには四年間学ぶ必要があります。私はその四年の間にすっかり疲れ果ててしまって、キッチンに立つことが想像できなかつたんです。私は20年以上スケートボードに熱中している傍ら、映像を作って、編集もします。それで、メディアの学校に行くことにしました。そこでスウェーデンの美術学校について耳にしたので、コペンハーゲンに引っ越して、マルメのアカデミーに入学しました。マスターをそこで取って.....略すとそんな感じです。劇場にも数年いて、照明や音響を担当していました。そのうちに、料理をまたしたいと思うようになって、アーティストの活動のかたわら、レストランの厨房でも働くようになりました。

Aagaard: In Denmark, the chef education takes four years. And I was already burned out after those four years. And then I was like, I'm not going to be in a kitchen. My whole life I've always been a skateboarder intensely for 20 years, and filming a lot, and making and editing these films. So I started at a new media school. Then I heard about the art academy and moved to Copenhagen. Got in at the Academy in Sweden in Malmö. And then I took my masters in Copenhagen. That's the short story. I was also a few years in a theater doing light and sound. But then I missed cooking at some point. And then I started working in restaurant kitchens on the side of being in the arts.



セレン・オーゴード (本展参加アーティスト)
Søren AAGAARD (Artist) (撮影：富田了平)

蔵屋：ということは、料理が嫌でアーティストの勉強をして、しかし、今、世界的にやはり人間と自然の関係や人間がサバイブするために何を食べていくかということや、あるいは目に見えない細菌が何を人間に対してしているのかというようなことがもうアートのメインのテーマになってきていますので、ここでセレンさんの長いキャリアがすごく役に立っているというふうに感じました。

Kuraya: In the art world too, the relationship with humans and nature is a hottest topic, which is what you exactly do, like a research and practice about how to survive in the wild and bacteria which help us living healthy. So obviously, in the end, through your long and rich career, now both the chef side of you and the artist side of you are coming together.

オーゴード：そうだといいんですけども。

Aagaard: I hope so.

蔵屋：あと、この1つ前のお話のインゴさんの作品も人間がこの先生き延びていくために何を食べた方がいいのだろうかという食にまつわるお話でした。そして、セレンさんも食にまつわる同じテーマをシェアしていましたが、その扱いというのは似ているところもあれば、違うところもあると思いました。

Kuraya: So it was interesting to hear your talk after Ingo's, because his talk was also on survival and food, and you're talking about survival food, so the same theme but with different approaches.

インゴさんの作品に似ているところを言いますと、人間とそれから人間以外の生物が限られたこの地球の資源の中でどうやって生きていくのかというテーマがあるということでした。

The commonalities between Ingo's work and in your work is about how to survive in this world, where the human and the other living organic things live together with the limited resources.

つまり、食について考えることで、普通アートというのは人間に関することだと思われがちですが、たくさんいる微生物から巨大なゾウまでの生き物の中の人間の位置ということを考えているのだというふうに思いました。

Both of you touch on food as resources. While we usually tend to think the art talks about humans, obviously now we're talking about from bacteria to the elephants and thinking about the position of humans as just one of the creatures in this whole globe.

もう1つ、少し違うなと思ってお話を聞いてみたいと思ったのが、インゴさんの中では食や自然というものが本当に手つかずの自然としてあるというよりは、人間の文化的な意味にまみれて存在しているということでした。例えば、自然にかえろうというキャッチフレーズが不思議なやり方で右翼の人たちに結びついていたりして、やはり自然も人間の文化と切り離すことができないのだという側面が現れていたように思いました。

But there's also differences between your ideas with Ingo. Obviously, he's talking about the food and nature as the elements from human cultures. From that point of view, the nature cannot be divided from the human cultures.

もしかして違わないのかもしれませんが、セレンさんの一見して微生物、バクテリアのことを考えたり、いろいろな食のことを考えたりするこのやり方に何か文化的な人間の価値にまつわる側面というものはあるのでしょうか。というのも、もちろんバクテリアのことを考える、人間の目に見えない食べ物の働きを考えるというテーマはあるんですけども、一方で、このモーニングショーのパロディのような見せ方がちょっと皮肉な感じに見えたんですね、私には。

Maybe in the way you approach bacteria and food, I wonder how you see human, the cultural value of human society. Because for me, in the morning show that you set up here, it almost looks like a parody and kind of you're trying to make something out of this show. So how do you see human's cultural side within this work?

オーゴード：私はいつもこういったことに関しては曖昧な立場を取りがちです。なぜかという、もちろんコロナ禍で発酵を扱うことがすごく人気があるから、こういうことを取り上げたわけですが、同時に私自身も発酵を実践しています。私は食通でもあって、そういったことを少しからかおうとも思うのに、あまりうまくできません。こういった食のトレンドは興味深いなとも思います。オーガニック食品を購入して、それに夢中に

なったりするトレンドです。流行っていることはいいことだとも思いますが、このトピックについてはあまり言うことがないかもしれません。

Aagaard: I think I'm always a bit ambivalent with this. Because, of course, I put these things up because it's really popular to do fermentation during the corona. At the same time, I'm doing it myself. And I am a foodie, even though I'm trying to make a bit fun of it, maybe not fun. But I think it's interesting with all these trends. It's a trend to buy organic food and be into this. And that's really good. Maybe I have nothing more to say about that, but it's super interesting. Yes.

例えば、ロックダウン中も同じことがあったと思いますが、アウトドアが大変人気がありました。そして突然パタゴニアといったブランドが非常に力を持った気がしました。備蓄というトピックについては、単純に面白いと思ってやっていますが、同時にもっとじっくり真摯に学びたいという気持ちもあり、実際に研究を行っている人類学者を招いたりしています。

And I think the same, for example, with during the lockdown, outdoor living was extremely popular. And all of a sudden it was like Patagonia was a brand for businesspeople. And things like this. Yes. And also the thing with prepping, there was a lot of, of course, things that I thought were funny, but also a real sincere wanting to learn more about it and invite anthropologists that have actually been doing that.

蔵屋：ありがとうございます。あと5分くらいあるので、もう1つ聞いていいですか。私もこの「プレッピング (備蓄)」「ファーメンテーション (発酵)」、このビデオを見て、なるほど、こんなに面白いことがあるんだと思って、発酵についての本を読んだんですね。

Kuraya: Thank you so much. One more question. So when you showed this the video on prepping and on fermentation, I took very much interest in this whole process so read a book on them.

そこでびっくりしたんですけども、発酵というのは味噌とか体に良い発酵食品という良いイメージがあるのですが、実はバクテリアの働きとしては、腐ること、腐敗と同じ動きなんだそうです。

Simply put, it was very interesting to understand that fermentation, of course, is to make something good for the human body, but during the fermentation process, the bacteria is rotting things.

要は、体に良い発酵と物が腐っちゃって食べるとお腹が痛くなるということはバクテリアにとっては自分の活動をやっているだけのことで、それが良いか悪いかは人間が区別

しているというだけのことなんだそうです。

It means that bacteria are doing their own little business while the human hosting body takes it as good or bad. It was the human that reacts to the bacterial procedures. We sometimes get sick, sometimes feel better, and have tasty food.

なので、この2つのビデオも、1つは発酵を進ませる、もう1つは腐らないように薫製をしたりして保存食を作って、バクテリアの自由な動きを人間のために一回止めるという、実はとても相反する動きを表しているのだなというふうに感じました。

ですので、セレンさんの作品を見て、目に見えない自然の働きが人間に関係ないところでいかにすごいことをやっているかということと、それを人間が選別して、自分のために使おうとしている文化的な意味ということとの両方が見えてくるのが、私にとってはとても面白いことでした。私からは以上です。

So through these two videos, I understand that they were trying to show two opposite sides of what a bacteria could do; one is to activate them to ferment and nurture the food, but the other is to freeze the bacteria to make a preserved food. So for me, it was very interesting to see the bacteria which usually cannot be visualized in everyday life but that have their own life cycles. In the meantime, when we take it into our own bodies, the human culture is affected by it, and we react to it in a cultural and also physical way. That is it from me.

オーゴード：まとめていただき、どうもありがとうございました。十分に話したと思います。

Aagaard: Thank you so much. I think we made the point. Tak.

蔵屋：セレン・オーゴードさんでした。どうもありがとうございました。

Kuraya: Thank you for your talk.

ヨアル・ナンゴ（本展参加アーティスト）

Joar NANGO (Artist)

蔵屋：では、次のアーティストさんをお迎えしたいと思います。ヨアル・ナンゴさんです。展示されているのは大きなグランドギャラリーの階段の、今のセレンさんの反対側ですね。よく似た木でできたお家のような構造物が置かれています。今お話しした階段の作品が今お見せしているスライドです。そして、もう一点作品が出ていまして、これは美術館の外の壁に書かれている文字です。

Kuraya: So we have next artist, Joar Nango here with us. He has works in the Grand

Gallery on the opposite side from Søren. The installation consists of several structures like houses made with wood. This is one of your works in the Grand Gallery on the platforms. And you have another work with a text of some language on the façade of the museum.



《ものに宿る魂の収穫／Ávnnastit》, *Harvesting Material Soul / Ávnnastit*, 2024 (撮影：富田了平)

今いらした方もいらっしゃるので繰り返しますと、私はシンプルな2つの質問を全てのアーティストさんに投げかけています。一つは、あなたのインスピレーションはどこから来ましたか、コンセプトは何ですか、あるいは使っている素材や技法で言いたいことはありますかという作品に関するものです。もう一つは、このレクチャの一番最初に展覧会全体のコンセプトをアーティストック・ディレクターからお話ししたのですが、そのテーマとあなたの作品はどう関わっていると思いますか。この二つです。では、始めたいと思います。

So same questions to all the artists, how did you conceptualize your work or please tell us anything about the materials and techniques. And how does it connect to the theme? So maybe you want to start with explaining your work.

ヨアル・ナンゴ：まずは、この場にお招きいただきありがとうございます。今回、作品制作のために長期間日本に滞在をしました。みなさんと一緒に働けて、また日本のコンテキストを学ぶことができるととても嬉しかったですし、素晴らしい時間でした。招へいただき、またディレクターには参加アーティストとして選んでいただき感謝しています。

Joar NANGO: Yes. First of all, thanks for the invitation here. I have spent quite a lot of

time here in Japan producing this work. And it's been a real pleasure to work with this institution and to get to know the context of Japan, it's been a wonderful time. So I want to thank you for hosting me and also for this invitation from the curators.

私は北欧の文化的背景を持っており、サーミ族の血を引いています。非常に古い時代からの遊牧民の文化とつながっています。ヨーロッパの北端、北極圏のツンドラ地帯でトナカイと一緒に暮らしてきました。この文化的背景、文化的文脈は、私の仕事の重要な側面になります。

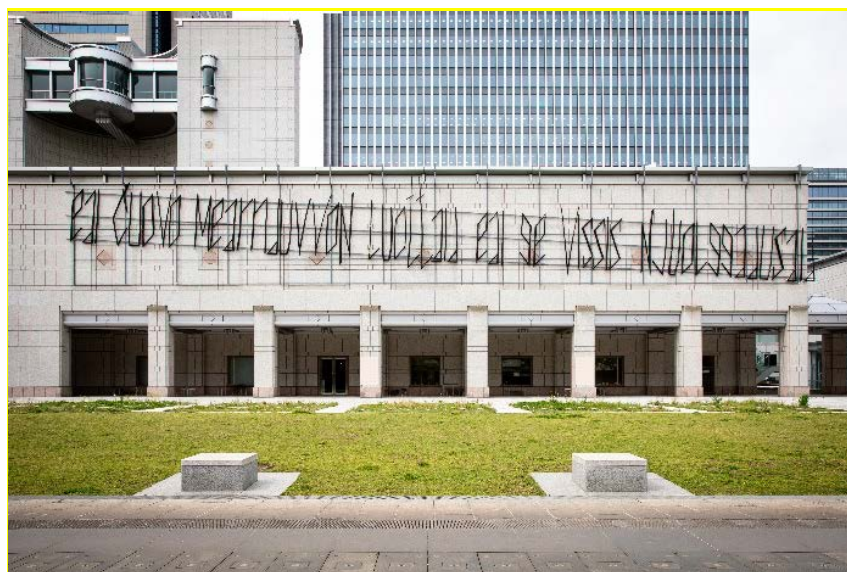
I am from a cultural context from the Northern Europe. I am a Sámi. And I am connected to a culture that is from very old times and nomadic. So we've been living with reindeers in the Arctic tundra area, in the very, very north of Europe. And this cultural background, this context is always an important dimension to how I work.

私たちサーミは小さな文化で生きていまして、それほど多くの人はいません。10 の異なる言語がありまして、その一つに北サーミ語というのがあります。北サーミ語はおそらく二万~三万人ほどの人間しか話しておらず、消滅の危機に瀕している言語です。

We are a small culture. We are not so many people. And we have 10 different languages. One of these languages is Northern Sámi and Northern Sámi is a language that I think 20,000 or 30,000 people speak. So it's an endangered language.

もう一枚のスライドが見られますか？これは美術館のファサードにあるテキストですが、サーミ語で「Eai čuovo mearriduvvon luottaid eai ge vassis njuolggadusaíd」と書いてあります。これは北サーミ語なのですが、「彼らは決められた道を行かず、誰かが決めた秩序にも従わない」という意味です。

And if we put on the other slide? We can see a text written on the facade and it reads; *Eai čuovo mearriduvvon luottaid eai ge vassis njuolggadusaíd*. That's the Northern Sámi language and it translates to English as “They don't follow routes and they don't conform to regulated order.”



《彼らは決められた道を行かず、誰かが決めた秩序にも従わない
/Eai čuovo mearriduvvon luottaid eai ge vassis njuolggadusaid》
They don't follow routes and they don't conform to regulated order
/Eai čuovo mearriduvvon luottaid eai ge vassis njuolggadusaid
2024 (撮影：山本真人)

これは私の遊牧への関心に直接関係している引用です。私は建築家として訓練を受けていますが、空間に働きかけ、空間を作り、空間を読み込み、空間をマッピングしています。遊牧民の建築のこういった面は、私の関心の非常にコアな部分で、このテキストの意味でもあります。

For me, this is a quote that relates directly to my interest in nomadism. I'm an architect by training, I work with space, I create space, I read space, I'm mapping space. So this dimension of nomadic architecture is at the very core of my interest and it's also the meaning of this text.

ですから私にとっては、この非常に周縁化された私の言語を目で見える形に視覚化すること、そのための場所を作り、大切にし、育てて行くことは、この作品の非常に大事な側面の一つです。それにこれは間違いなく、世界で一番大きい北サーミ語のテキストですよね。

So for me, visualizing this very marginalized language from my culture, creating space for it, taking care of it, nurturing it, is one very important dimension of the work. And this is in fact, the world's biggest text in the Northern Sámi.

テキストの意味に話を戻しますと、これはまさしく遊牧的生き方のことです。私にとっては、特定の土地のこと、究極に土地に固有の生き方だと考えています。一見すると土地には結びつかない生き方のように見えますが、真逆です。私が生まれたところでは、遊牧的

生き方とは風景を知ることでした。周囲にある素材を知ることでした。それはまた、土地を移動して行く中で、移り変わって行く文脈と関連づけることでもあります。

Back to the meaning. The meaning of this text is nomadism. For me, nomadism is something very, very place specific. I often think about it as the ultimate site specific-type of attitude. It's not the placeless, it's the opposite. Where I come from, nomadism, it's all about knowing the landscape. It's all about knowing the materials. And it's also about relating to the shifting challenging contexts that you move within.

もう一つの作品の方に話を移します。今お話したような生き方、世界への身の置き方…決められた道には従わず、自然とコンテクストに身を任せ決断をしていく。そうした考え方に沿って私はここに手ぶらで来たわけですが、この旅には二人の素晴らしい職人が同伴してくれました。二人に来てもらえて、とってもラッキーでした。

So if we shift back to the other image. Sort of following this attitude and this way of being in the world, not following routes, but rather letting the nature and the context be what guides you in your decisions, I came here with empty hands, but with two fantastic craftsmen that I was so lucky to convince to join me on this journey.

その二人とはトビアス・プリッツとタリア・サーテルです。日本ではカサヴィさんと呼ばれています。

And that's Tobias Prytz and Arne-Terje Sæther, he now is known as Kasavi-san in Japan.

コラボレーションとは、私にとってはどう働きたいかのバックボーンですし、人生の中で喜びを見つけるようなものです。私は学ぶことが好きです。この二人の職人は斧とナイフの扱いに非常に長けていますし、素材や素材の扱いについて驚くほど深い知識を持っています。彼らから多くを学びまして、このように熟練した職人と一緒に働くことは非常にやりがいのあることでした。

For me, collaborations are a backbone in how I would like to work and how also sort of find pleasure in life. I like to learn. And for me these two craftsmen are masters with axes and knives. And they have so much incredible deep knowledge about materials and how to treat them. And for me it's a very rewarding and type of process to learn a lot and to work alongside such skilled craftspeople.

私たちは一緒にここから一時間半ほど行ったところにある森を訪れ、たくさんの木を調達しました。大きなトラック一台分の木材を詰め込んで、美術館まで運び、三週間かけて制作しました。この木のオブジェクトを軸に、同時に横浜の物の流れについても探求しました。

So together we went to a forest an hour and a half from here and we sourced a lot of trees, basically, filled large truck and drove it to the gallery, where we've been for three weeks working with this material, creating and exploring the material flow of this region based around this wooden items.



展示制作風景 Production view (撮影：富田了平)

私は同時進行で多くのプロジェクトを進めています。そのうちの一つに、サーミの建築辞典を作るというのがあります。15年ほどかけて、空間や建築に関する興味深いコンセプトを伝える言葉を集めてきました。この編纂プロジェクトの中から一つ「Ávnnastit」という言葉をご紹介します。これは古い北サーミ語の言葉で、心のキャパシティのことを意味していて、自分の目的に応じて、自然の中から素材を想像・調達する方法のことです。今回のこのプロジェクトには《ものに宿る魂の収穫／Ávnnastit》と名付けました。ここにある、耐荷重性が独特な三つの構造物のための素材を調達するために森にいた時に、このタイトルがとってもぴったりだと思ったんです。

I'm doing many projects at the same time. And one of them is a Sámi architectural dictionary. So I have for 15 years been gathering words that carry interesting concepts concerning space and architectural production. And it's a book that's supposed to be published next year following this mapping project. One of the words from this book project is *Ávnnastit*. *Ávnnastit* is an old, also a Northern Sámi word, and it describes a mental capacity. It describes a way of sourcing material in nature for the purpose you need it for. So this project is called *Harvesting Material Soul / Ávnnastit*. I felt it was a very fitting word because when we were in the forest, we were sourcing material for these three sort of load bearing quite unique structures that you see here.

こういったプロセスを経て、偶然というか出会いや、ここで見つけた素材を組み合わせ、私たちはこの空間を三週間作り続け、オープニングが来たのでやむを得ず中断した感じでした。

Following the process and kind of also letting the different, you can maybe say, coincidental or by chance encounters or materials that we found, we continued building this space for three weeks and stopped when the opening date forced us to.

また、人々との出会いと言いますか、プロジェクトに参加してもらいました。キヨシさんは会場にも来てくれていますが、伝統的な職人で、構造を作る際に手伝ってくれましたし、竹という素材について教えてくれました。竹は非常に面白い素材で、少し詳しく学ぶことができました。

Also, meeting people, allowing people into the project, where Kiyoshi is a traditional craftsman sitting here, he also was helping us building the structure and teaching us about the bamboo, which is a material that has been very interesting for me to get to know a bit closer.

というわけで、この作品が《ものに宿る魂の収穫／Ávnnastit》なんです。サーミの言葉・考え方の中には素材に対する態度として、他にもたくさん興味深いものがあります。例えば、私は「indigenuity」という造語をかなり前に思いつきました。サーミ語では「Hutkaivuohta」と言います。「indigeneity (先住民族)」と、「ingenuity (創意工夫)」という単語を組み合わせていまして、私が非常に興味を持っている空間やデザイン、物質の流れに対するある種の態度を表しています。真逆のこととして、私たち全員が先住民族として、日常的に対処することを余儀なくされている、先住民族文化の理想化あるいは美化のことを少し考えてみてください。「indigenuity」とは、空間演出に対する現代的なタイプの姿勢のようなもので、非常に独創的です。家の裏庭では、とっても奇妙な素材や、その場しのぎの解決策をよく見かけます。例えば、私の叔父はコカ・コーラを使ってナイフの錆びをとります。これは私にとっては非常に興味深いことで、西洋の資本主義システムに対して中指を立てているような……消費主義的な考え方から自分自身を切り離しているようなものだと考えています。それに、そこにはある種の自由があります。この先住民族の言葉を普及しようと試みました。そういったことから「indigenuity manifesto (先住民の創意工夫についてのマニフェスト)」も作りました。構造物の一つで再生されているビデオ作品です。

So what you see here is Ávnnastit. And there are a lot of also sort of interesting things for me to think about, which have to do with some kind of attitudes towards material. It's something I have coined, *indigenuity*, in English. *Hutkaivuohta* in Sámi language. But

indigenuity is a word that I sort of came up with quite some years ago. And it is a word made-up word which is a pairing of two words, one being indigeneity, so being indigenous, and the other one ingenuity, which means creative, smart, inventive thinking. So these two words put together, *indigenuity*, it describes a certain type of attitude towards space and design and material flows that I'm very, very interested in. And thinking about it also as a sort of the contrary, a little bit to this romanticization of indigenous cultures that we are all very sort of forced to deal with on a daily basis as being an indigenous person. So this attitude is a kind of it's a more of a contemporary type of attitude towards spatial production. And it is very inventive. Very often you see very strange material, makeshift solutions in the backyard. For example, my uncle using Coca-Cola to derust his knives, which for me is very interesting, as almost like a fuck you to the Western capitalist system, removing ourselves from consumerist mindsets. There's a certain freedom to that. So this indigenuity word is something that I have tried to mobilize around. And I made a manifesto. And this indigenuity manifesto is one of the video works that you see in one of the structures in the space.

実はもう一つ音響作品があります。先ほど申し上げた通り、私は結構な頻度でコラボレーションをします。オープニングの前夜に、インスタレーションにもう少し音の雰囲気が必要だなと感じました。そこで大親友であるアンタリス・リンピに電話したんですが、彼はサーミのオペラシンガーであり作曲家で、私の親友であり素晴らしいアーティストです。彼には8分ほどのサウンドトラックを作曲してもらいまして、構造物の一つでループ再生をしています。これによって物質、見た目、音のコネクションを作ることができました。日本でサンプリングした地下鉄の音や作業中の音を彼には送っていきまして、それを組み合わせて、とてもよい音を作ってくれました。

Yes. And there's also another sound piece. As I said, I work very often collaboratively. And the night before the opening, I felt like we needed a little bit of sort of sonic atmosphere to the installation. So I called a very good friend called Ántaris Rimpi. He is a Sámi opera singer and composer, one of my best friends and a fantastic artist. So he composed the 8-minute-long soundtrack that's on the loop also in one of the structures creating this kind of connection between the materiality and the aesthetics and the sound. I sent him some sound recordings from the subways here and from us working with the material. And then he mocked something together. And that sounds nice.



ヨアル・ナンゴ（本展参加アーティスト）
Joar NANGO (Artist) （撮影：富田了平）

それから、制作期間中に美術館の駐車場で作業をしていたんですが、そこに突然ミャンマーからの素晴らしい彫刻家が合流したんですね。彼は旧第一銀行の会場で作品を展示しています。彼らが悪魔的な形をしている金属の彫刻作品を、黒色にスプレーしていた時に、白いターポリンを敷いて作業していました。そのターポリンが美しい白黒模様を残していたので、彼らから譲り受けて、インスタレーションに使用しています。これは、このインスタレーション作品が生み出された、一種の方法論を説明するためのものです。いわば傾聴するという方法論です。いまここに存在し、自然の中で生きる方法を私の文化から引き出し、サイクルで考え、物質の流れと自然界を謙虚な態度で活用する、そういった方法論です。これは、この Ávnnastit プロジェクトの非常に重要なバックボーンの一つです。

There, when we worked in the parking lot behind there for these weeks, we all of a sudden got visitors from Myanmar, the amazing sculptors that were on a sculpture project that's exhibited in the bank venue. And when they sprayed their diabolic metal sculptures black, they had the white tarp under the sculptures and that's the tarp you see here. I was so lucky to acquire it from them. And it had the beautiful kind of white and black pattern. So this is just to illustrate some kind of methodology that this work has been sort of created through. It's methodology of listening. It's a methodology of being present and drawing from my culture the way we live in nature and thinking in cycles, tapping into material flows and natural world with humble attitudes. It's one very important backbone in this Ávnnastit project.

この構造物[次図手前]ですが、伝統的なサーミのゴアティからインスピレーションを得

たものです。ゴアティとは、家の中央に暖炉がある形式の家です。当然美術館の中では火は起こせませんので、今回は代わりに、私が横浜で毎日行っていたバーの玄関の写真を取って、それを置いています。一瞬の照明のような、光の性質を持っていたので、私たちの伝統的な家の中で最も神聖な場所とされる囲い暖炉の表象となりました。

So these structures, like the structure you see in the right of the picture, it's very inspired by traditional Sámi goahti, which is around the house with a fireplace in the middle. Well, obviously we can't make a fire in the ground hall. So I took a photo on the doorsteps of a really great bar here in Yokohama that we've been visiting every day, drinking a fantastic microbrewery beer. Here, so that photo is from the doorsteps. And it has this like kind of illuminating light-type of quality that somehow became representation of the most sacred part of our traditional house, which is the fireplace, the circular fireplace.



(撮影：富田了平)

どれくらい話しました？OK、あと何を話しましょうか……展覧会でこういった機会がある時、いつもたくさん話すことがあって、というのも全てがストーリーを持っているからです。美術館の地下室にあった椅子を壊したのも使っています。あとは学芸員の松永さんからライターを盗んだり。彼は今日はいませんね。魚市場からもらってきた廃棄物なんかも置いています。こういった結果に導いているのは、継続して収穫のプロセスなんです。階段の美しいデザインとして溝があるのですが、そこにはたくさんの写真を置いてあります。家の近くや、叔母の家の裏庭、叔父のトナカイの群れから、indigeneityなデザインの例をアーカイブしています。そういった写真を、制作過程で出てきた木片の間にぐちゃぐちゃと置いています。オープニングの日に気づいたんですが、子どもたちが覗き込んで写真を発見しているのを見かけて、子どもたちにとってよいこ

とだったなと思いました。

How much time have we spent? OK. What to say? I could always say a lot about those different things in that exhibition because everything has a story. There's a chair from the basement that I deconstructed. I stole the lighter from Shintaro. He's not here, but... And then there are also debris and elements from the fish market. So, it's kind of like a continuous type of harvesting process that led to this result. If you look into the small crack that is following the beautiful design, you will also find a lot of photos. I have an archive of this examples of indigeneity designs from my homelands, from my aunt's backyard, and from my uncle's reindeer herd. And those photos are placed a little bit chaotically in between leftover materials from the process there. And it's a nice thing for children, also I realized on the opening day, for them to discover and to sort of look into that little photo exhibition there. Thank you.

蔵屋：ありがとうございます。私からもちょっとだけコメントをしたいと思います。この展覧会では、アーティストック・ディレクターが大きなグランドギャラリーの真ん中にこの展覧会のインスピレーション源となった文章をいくつか iPad で読めるようにしています。その中に、柄谷行人さんという日本の思想家の『NAM 原理』という本の一部が入れられています。これを基にこんなに分厚い『力と交換様式』という本が書かれたんですけど、これは何を言っているかという、人間がものを交換するやり方を4つのタイプに分けたものなんですね。

Kuraya: Thank you so much. I would like to give some comments, just referring to the "Our Lives" chapter. There is a section called "the Directory of Life" where the audience can read the texts on the iPads, the texts which the Artistic Directors were inspired when conceptualizing this exhibition. And in one of these books is Karatani Kojin's books, which is called "Principles of the New Associationist Movement(NAM)" and he wrote another book Power and Mode of Exchange based on that book. In that book, he proposes four ways of exchanging to live.

1つは、大昔、例えば、日本でいうと縄文時代とかにまだお金がない頃、例えば取った肉はみんなで分けあったり、あるいはプレゼントをして、そのお返しをもらうというような交換の方式が行われていた時代のことを言っています。

The first one that he introduces is as ancient as a new Stone Age, which is called Jōmon period in Japan, before civilization in a sense. And so in their culture, there was no currency because that was not invented yet. So they would share, for example, meat to eat. Or they would bring some gifts and there would be some gifts brought back in exchange. So that's one model of exchange.

2番目がその後の時代で、日本でいうと領主制みたいな、小さな地域に殿様がいて、殿様に年貢を納めると殿様が守ってくれるというタイプの社会です。

And the second model is where there would be some landlord for example, and they would have some people working for him. So the landlord will be able to rule, but also to protect the community that he is ruling.

その3番目というのが、今私たちが生きている資本主義の社会で、働いてお金をもらって、そのお金で何かを買う。何かを買いたいから、自分の労働力をお金に変えるために差し出すという社会です。

And the third model he proposes or he models is what we know as capitalism so our current way of living. So you get money for your labor. And so once you work and you have labor, that turns into currency, and the currency turns into products that you buy in the market.

4番目というのが、実はこれから新しい世界の夢を見る部分でして、お金のやりとりではなくて、新しいものの交換の方式がないものかということを探るのがこの本のテーマで、その新しい社会の姿を求めて、今、中国をはじめ、世界の若者がこの本をたくさん読んでいるということです。

And the fourth model that he suggests is an exchange that is not based on currency, some kind of new model which is not so defined as of yet, but that we need to look for the future. And so in thinking of this fourth way of exchange gives us some hope of how an exchange could be. And his theory is quite popular amongst young people in China, for example, and among the younger generation of different regions, who are trying to find this new way of currency that is other than capitalism.

この4番目がどんな姿になるかということとはなかなか分からないんですけど、例えば、ヨアルさんとサーミの伝統の話を聞いていると、お金を払って買うのではなくて、その辺からもらってくる、隣に落ちているから拾ってくる、誰かが使ったものを使わせてもらうというふうに、お金ではない交換の形が現れてきているように思います。

But obviously in hearing your talk, and also understanding the attitude, this Sámi way of giving, getting, gathering things from the space and harvesting things, that seems to give us sort of a hint into what this fourth model of exchange could be.

しかし、一方で危ないところもありまして、では、こういうふうにサーミ族の生活は素敵だな、物をあげたり、やったりしてお金と関係がないのだというふうに過去のサーミ

の伝統を美しいものとしてだけ受け取ってしまうと、4番目の来たるべき世界をロマンチックに夢を見るためにサーミの人たちの伝統を過剰に美しく受け取ってしまうという危険性があります。

But at the same time, as you had suggested that there's a lot of romanticization in this kind of indigenous cultures. And typically if you say the Sámi are living with such a model, then there is a danger that we might romanticize such a way of life.

今のヨアルさんのようなお話を聞くと、日々たくましく、コカ・コーラや、人が使った日本の「のぼり」、パタパタお店の前ではためいているような「のぼり」のようなものまで使って今現在をたくさん織り込みながら、自分がこの時を前に向かって進んで生きていくという姿を見ることができるわけです。

From your talk, we can hear a kind of real attitude of the Sámi, how to live together with the nature to use the daily materials like Coca-cola and shop flags. I understood that using the daily and found materials for the installation, that is harvesting from your present, is showing your attitude to live our time.

ハーベスト（収穫）という言葉はヨアルさんはさまざまな素材を集めるために使うんですけど、このハーベストもかつての縄文時代の狩猟採集社会のように、どんぐりや肉を取ることを指すのではなくて、誰かが持っているライターをちょこっと黙って借りてしまうというような、そうした今現在の出来事も含めてハーベスト（収穫）という言葉を使っているところが、とても面白いところだと感じました。私からは以上ですが、いかがでしょうか。

And it is interesting how you use the word “harvest,” because it's not like harvesting just food in the woods. But you're harvesting something like a curator's belongings. So what you harvest is exactly what you have in your present moment. That's all from me. Thank you. So do you have any comments?

ナンゴ：ありがとうございます。私からも大丈夫です。素晴らしいコメントでした、その本を読んでみようと思います。

Nango: No, thank you. Wonderful. Inspiring. I will have to get that book.

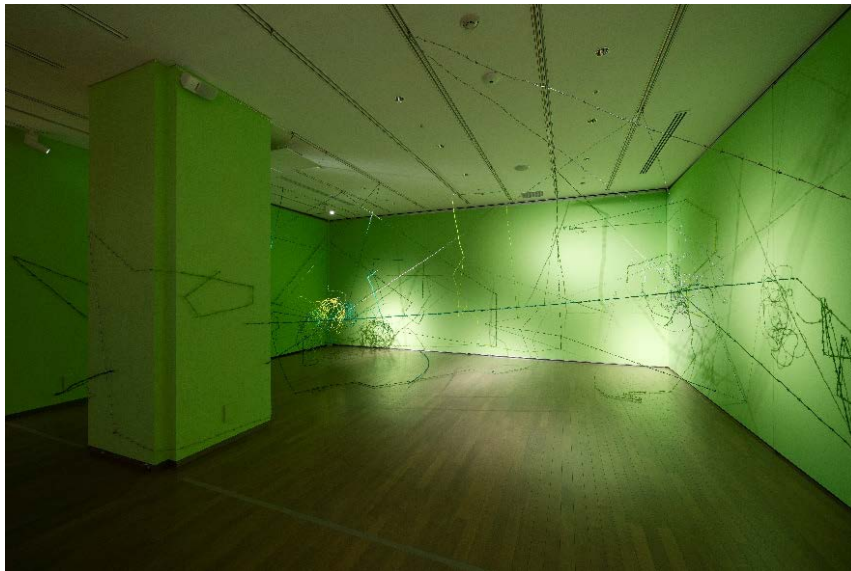
蔵屋：それでは、ヨアル・ナンゴさんでした。お話をどうもありがとうございました。あと、会場に来てくださっている、コラボレーターをしてくださったキヨシさんにも拍手をお願いいたします。

Kuraya: Thank you so much for your talk. Please also give applause to Kiyoshi-san, one of the collaborators for the installation. Thank you.

ルンギスワ・グンタ（本展参加アーティスト）
Lungiswa GQUNTA (Artist)

蔵屋：長い長いトーク、いよいよ最後のトークになります。ルンギスワ・グンタさんです。展示をされているのは「いま、ここで生きてる」の章です。建物入ると大きなグラウンドギャラリーがあるのですが、そこからちょっと一步奥に入った小さいギャラリーにルンギスワさんの作品は展示されています。

Kuraya: We have a long long talk today but it is a time for the last speaker. We have Lungiswa Gqunta here with us, welcome. Her work is in the chapter “Our Lives” and in the small gallery next to the entrance of the museum.



《Benisiya Ndawoni：馴染みのないものへの回帰》, *Benisiya Ndawoni: Return to the Unfamiliar*, 2018-2024
(撮影：加藤健)

これがルンギスワさんの作品の写真です。ちょっと分かりづらい場所なので、お話を聞いた後、ぜひ駆けつけてご覧になってみてください。今来た方もいらっしゃるのでもう一度繰り返しますと、私は全てのアーティストさんにすごくシンプルな質問を2つしています。1つは、あなたの作品の着想源はどこですか、コンセプトは何ですか、素材や技法で何か言っておきたいことはありますか等々、作品に関することです。そして2つ目は、このレクチャーの一番最初にアーティストリック・ディレクターの2人が展覧会全体のコンセプトについてお話をしました。そのコンセプトにあなたの作品はどう関わっていると思われますか。この2つです。では、始めたいと思います。よろしくお願ひします。

So this is her work. It is a bit confusing to find the entrance to this gallery so please step

by after this talk if you didn't see this work. And now we come back to the same questions. What is your inspiration? Or what is your concept? Or how did you start working with your work? And second question is what you think the relationship between your work and the overall theme of the Triennale? Ok let's start.

ルンギスワ・グンタ：私はかなり長い間、ワイヤーでドローイングをするという手法をとってきまして、この作品もその延長にあります。ですからこの作品は一連の作品の続きにあたります。作品のタイトルは《Benisiya Ndawoni：馴染みのないものへの回帰》で、「Benisiya Ndawoni」とは私の母国語であるコーサ語で「どこへ向かっていましたか」という意味です。

Lungiswa GQUNTA: OK. So I guess I have been drawing with a wire for quite some time and this is a continuation of drawing with wire. So this piece is like kind of continuation from a body of work. And it's also called *Benisiya Ndawoni: Return to the Unfamiliar*, which translates to "Where were you headed," and *Benisiya Ndawoni* is from my language, which is Xhosa.

この作品、ドローイングは強制移住、国境制定、領土作りについての瞑想のようなものです。ですので、ワイヤーの種類としては有刺鉄線やカミソリ型のワイヤーなどがあり、特殊な使用用途があり、例えば刑務所や国境といった特定の目的のために製造されているものです。武装したり、家を守るために使う人もいますし、私自身が初めて有刺鉄線に出会ったのもそういった用途で使われているものでした。

So the work or the drawing really is a meditation on forced migrations, border making, and territory making. Hence, the wire is barbed wire and razor wire which has very specific uses and was created for exactly those things, used in prisons, used on borders. People sometimes use it to arm or guard their houses, which was my first encounter with this kind of wire.

このドローイングと言いますか模様は、私にとっては不確実で混乱するような幾何学模様なのですが、これはある場所から別の場所に移動しなければならない、もしかしたら戻るかもしれないし、戻れないかもしれない、そんな人々の移動パターンをトレースしようとしています。いくつかの線は、建築的な思考で家を建てようとしています。

And so the drawings or the pattern, which is mostly geometric with instances of what feel like uncertainty or disruption for me, is really kind of trying to trace those patterns of movement of people who are displaced from one place and have to move to another, and maybe go back, but maybe they don't. And some of the lines are quite architectural thinking on home building and attempt at homemaking.

こういった家づくりの試みは、途中にいくつかある結び目で中断されています。有刺鉄線はところどころ布が巻かれず剥き出しになっていて、この部分が近づきにくさを助長しています。

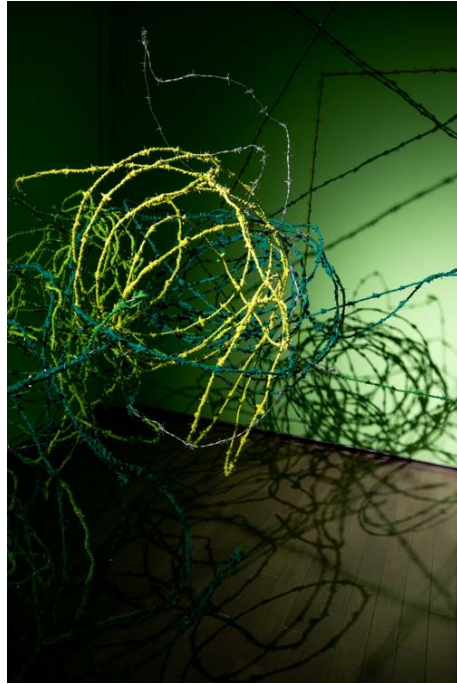
And so yes, with these attempts at home building, which are interrupted by these knots. And when you see the wire unwrapped it is also kind of an interruption of something that is otherwise seemingly approachable.

有刺鉄線を布で巻いたのは、最初は素材を別のものに読み替えられるよう変身させたいという思いでした。ですので、当初は植物に読み替えようとしていました。というのも、有刺鉄線自体、解くと非常に流動的で自然な形をしているからです。自在に伸ばすことができます。その有刺鉄線を巻くという行為は、人工的な攻撃性、暴力的な有刺鉄線と、自然をさらに結びつけようとする試みです。

And so the reason I wrapped the wire, I mean, in the beginning it came about wanting to transform the material to read as something else. So it was in the beginning, meant to read as plants because the wire in itself, when you unravel it, it has that very fluid shape of nature. It grows freely. It looked like that. And so the wrapping was an attempt to further connect those two things, the man-made aggressive, violent wire and nature.

いくつかの緑色の布で有刺鉄線を巻いているのですが、緑を選んだ理由としては、おそらく私にとっては緑とは自然、植物、エコロジー、林、木々、生垣といったものを象徴しているからです。公園や庭という形でそういった環境に出会うとき、贅沢だし社会運動や歴史から解放されて楽しむことを意図した、無責任な雰囲気のように見えます。でも実際はものすごく関係があるものです。

And the reason why I guess I chose green and the wire is wrapped in various green fabrics is, for me, green is in this instance symbolizes nature, plant, ecology, bushes, trees, hedges, and how sometimes we when we encounter in our environments nature in the form of parks and gardens, it seems like an uncharged atmosphere that is meant to be luxurious, enjoyed free of movement, free of any kind of history. But it is not.



《Benisiya Ndawoni：馴染みのないものへの回帰》（部分）
Benisiya Ndawoni: Return to the Unfamiliar (detail), 2018-2024
（撮影：山本真人）

ですので、この作品はそういった自然の形で、私の経験では南アフリカで育っていく中で私たちはいまだに暴力的な土地の歴史を引きずっています。数えきれないほど強制的に立ち退かされてきた黒人であるにも関わらず、私たちはいまだに隔離された構造のもとで生活をしています。

And so it's that thing of nature, in my experience, for growing up in South Africa, we have a very violent and still continuously violent history with land. And being a people, black people from there who have been forcibly removed countless times, we still are living under a segregated structure.

南アフリカにおける初めての国境は生垣だったので、私は自然やこういった公園でそれを表現しています。そういった場所は一見してレジャーの場、一部の人にとっては休息の場です。しかし、他の人にとっては労働の場であり競争の場です。ですから、私にとっては緑色を使うことは、働くためであって、アクセスができず、楽しむことができない自然や空間という面の歴史を暗示しています。ですので、自然自体が暴力的になるか、暴力的にさせられています。質問に答えられましたでしょうか。

The first border in South Africa was a hedge and that is what I mean by nature, or these parks being seemingly places of leisure, but they are places of rest for some. But there are places of labor and contest for others. And so for us, or for me, I use green to allude to the

history of which regards to nature and spaces that we labor for but do not get to have access to, and we do not get to enjoy. And so therefore nature in itself becomes violent or is made to be violent. Didn't I miss any questions?

蔵屋：いえいえ、素晴らしい説明だったと思います。今お話に出たように、ルンギスワさんは南アフリカのご出身で、その社会背景を知ると、この作品の見え方もどんどん深まっていくのではないかと感じました。

No, I think that you answered the questions very aptly. And I think your talk gives depth into understanding where this work comes from and how this work is made through the social background in South Africa.

すごく単純な質問をしたいと思うのですが、有刺鉄線が例えば人のボーダーも表すことができるし、植物のように茂らせることもできる、空間にドロイングをすることもできる、とても面白い素材だと思ってお話を聞いていましたが、最初に有刺鉄線を、「あっ、これを使おう」と思ったきっかけってありますか。というのも、とても複雑な素材だというふうに感じたんです。危険も表せるし、何かから自分を守ることに使えるし、おっしゃったように人を排除することにも、植物が茂るようにも使うことができるからです。

Maybe my next question is going to be simple and ask why you decided on using barbed wire for expressing and drawing. I understand that this material can express the boarder, and can grow as hedges, which is very interesting. But I feel at the same time the wire might be complex and juxtaposing material, like many conflicting kind of things together in one. We can protect ourselves by it, but it can also isolate someone. How did you arrive at starting to use it?

グンタ：そうですね、だからこそ有刺鉄線を選んだのだと思います。私の作品は、私たちが背負う植民地時代の歴史に関して、私自身の生きた経験、私の家族やコミュニティの生きた経験から出発しています。私たちはアパルトヘイト後の世界にも、植民地時代後の世界にも生きていません。私たちの家は私たちが選んだ土地にあるわけではありません。私たちの家は、決して安全な場所にあるわけではありません。わたしは現在ケープタウンで学んでいますが、もっと高級な場所に家を借りています。ケープタウンと実家を行き来していると、たくさんの違いを見ることができます。家の作りであったり、有刺鉄線であったり、公園においても見ることができます。いくつかの公園は綺麗に管理されておらず、なぜなら私たちは常に働かされているので、休憩をしたりレジャーのための場所を管理することなど誰も気にしないからです。一方では草木はとても青々としていて、すべてうまくいっています。そういう風に二つの場所を十分に行き来するこ

とで、そういったことが人々がそこでどのように扱われているかの指標であると正確に理解することができます。ですので、私の作品は常にそういったフラストレーション、怒り、疑問や拒否、反抗を伴ってきました。私は数多くの抗議運動を目撃してきましたので、運動で使われている素材を作品に使い始めました。実際には家で作れるような武器から始まりました。そして学生運動の時代に、有刺鉄線を加えました。様々な感情があって、言いたいことがたくさんあるので、ここで一旦留めておきます。

Gqunta: Yes, I guess that's also why I chose it, because my work has always kind of departed from my own lived experience as well as my family's lived experience and my community's lived experience with regards to our history, and the colonial history we carry, and you know my feeling of that we are not in any kind of post-apartheid or post-colonial. Not when our homes are still places, we didn't choose. And so, yes, a lot of my work has been about navigating two kinds of environments back home. Our home is in an environment that would be considered not so great or safe. And so where I'm studying now in Cape Town, you rent in places that are a lot more bougie. And so going back and forth between those spaces, you get to see a lot of differences. And you see them in the structure of the homes. You see it in the wire. And you see it in the parks. Some parks are not kept up to. Nobody cares about the spaces in which people can have full rest or for leisure, because we're always meant to be working all the time. And then in one part, the grass is so green, it's lush. Everything works. And so you move enough between two spaces, you will get to see exactly how those things are markers of how people are being treated. And so my work has always carried that frustration, that anger, that questioning, that refusal, that defiance. And I witnessed a lot of protests. And so I just started using material that is used in protest. And it started with homemade weapons or things, weapons that people can make in their own homes to defend themselves. And so the wire made entry during the time of a lot of student protests. And so I was wondering, like, I had a lot of feeling and I had a lot of things to say. Maybe let me pause there.

ですので、この有刺鉄線は、時には抗議のために、脅迫や恐怖のために使用しますが、それは全く別の話です。大抵の場合レーザーワイヤーが使われますが、時々それも好んで作品に使用します。よくある有刺鉄線のうち、より攻撃性が高いものだからです。生産していない、つまり禁止している国もあります。ですが南アフリカではいまだに入手できます。通常の有刺鉄線と、このレーザーワイヤーを使い分けています。

And so, this wire, sometimes in protest, they use it for intimidation, and for fear, as well as dogs, but that's a whole other story. And so for me, they mostly use razor wire, which is the wire I prefer sometimes when I use it for these drawings. But because it is the more aggressive of the two wires that are normally used. It sometimes is not made in certain

countries, so it's banned. But in South Africa you still can get it. And so sometimes I switch between the two wires.



ルンギスワ・グンタ (本展参加アーティスト)
Lungiswa GQUNTA (Artist) (撮影：富田了平)

数ある素材の中から、自分の考えを表現するためになぜ有刺鉄線を使うかといえば、もう恐れないようにするためです。そのように私に対して使用できないようにするためです。有刺鉄線がどのように動くか把握したり、どれくらい怪我をするリスクがあるのかを知りたいからです。有刺鉄線でドローイングをすることは、自分自身のために、そういった恐れを取り除いてくれます。同様に有刺鉄線が使われる側の人々にとっても、恐れを取り除いてくれればよいと願っています。

And so the reason also why I took it upon as one of the many materials to help express my ideas and thoughts was so that I could not fear it anymore. So that it cannot be used against me in that way. So I work with it because I wanted to get to know it how it moves, how deep it cuts. And so for me, that act of kind of drawing with it removes that fear, for, I mean, myself mainly. But I hope sometimes for other people in which it's used against it removes that fear.

蔵屋：ありがとうございます。今、レーザーワイヤーというのをちょっとネットで調べたら、軍事施設、刑務所、政府機関の警備に使用できると書いてあって、とても恐ろしいことが書かれています。日本では売っているようですね。アマゾンでも買えるものということも分かりました。5,000円ぐらいでした。日本は意外ですね。こういうものがアマゾンで簡単に買えるみたいです。

Kuraya: I just googled what the razor wire looks like because it is not familiar to us. It

seems that the razor wire is quite dangerous and can be used to guard military institutes, prisons, and government agencies. Also it is available for 5,000 yen on Amazon in Japan which is surprising.

グンタ：そうですね。問題なのは誰でも買えることです。私はこういったドローイング作品を複数の国で制作してきましたが、例えばイギリスで有刺鉄線を使おうと思ったのですが購入できませんでした。一方で、最近行ったアメリカでは、また違ったタイプの刑務所用に製作された有刺鉄線を使用していました。アメリカのレーザーワイヤーは南アフリカのものと少し見た目が異なりまして、より攻撃性の高いものでした。私が世界のどこにいるかによって、異なる素材に出会えることは非常に興味深いですし、そういった製品をどう作っているか、あるいは同じ目的のために違う素材を選んでいるのを知るのも、非常に面白いです。

Gqunta: Yes, see, the thing is you sometimes can buy it. So I've done these kinds of drawings in different countries. And so, in the UK, I tried to use it and I couldn't buy it. But recently I was in the US. And they use a very stronger version of like - not a stronger wire but like a different kind of manufactured barbed wire for prisons. And their razor wire looks a little different to ours. And it's far more aggressive. So it's been very interesting to see and encounter the material depending on where I am in the world, and how they produce it, and what they choose to use in certain places.

蔵屋：いろんな国がどれだけの強さで人を排除したり、自分を守ったりしたいと思っているかが、ワイヤーの販売状況から見えてくるということですね。

Kuraya: So when you see the different situation of how and what kind of wires are sold in each country, you will learn about this how much that country is trying to isolate or protect in a very powerful way.

グンタ：そうですね。有刺鉄線がどこで使われているかを見るのもとても興味深いです。レーザーワイヤーがお店で買うことができない国でも、立ち入り禁止エリアに行くと使用されているのです。一般の人が購入することは禁止されていますが、特定の人々を締め出すためにいまだに存在しています。そういった特定の目的のために製造し続けているのです。彼ら自身を閉じ込めておくためではなく、抑止力のためのツールだと感じています。とても攻撃的です。人々を捉えておくためのもので、自分自身を守るためではないと思います。そんな有害なもので身を守ることはないでしょうから。私にとっては、別れさせたり、切ったり、根こそぎにしたり、締め出したりするために使われているように感じます。

Gqunta: Yes, of course. It's very interesting to see where they use them. Because as much

as you can't buy the razor wire at the store, I'm pretty sure it exists in the places where they say it's banned for people. It's banned for the everyday person to buy. But I'm pretty sure that it's still exists for them to keep certain people out when they need to. They manufactured this material for that exact reason. It is not to keep themselves in, I feel it is a deterrent making tool. And a very aggressive one. It is to trap people in, not to protect yourself in for sure, I think. Because why would you protect yourself with something that can be so harmful? And so for me, it feels like it is used to separate, to cut, to uproot, and to keep out.

蔵屋：今、お話を伺って、有刺鉄線という非常に恐ろしいものに向き合うことで自分の人生の意味や社会が人々をどのように排除したり、包摂したりするのかを考えるメディテーションのようなという言葉が最初に使われたと思いますが、そういうことに自分が向き合っていくための作品なのだということを面白く感じました。セラピーとおっしゃいましたっけ？

Kuraya: It is very interesting to know that your work is meant to be a way to face such a thing.

Did you say that it is a kind of meditation or therapy to think about your lived experience and how society excludes or includes people by using this aggressive barbed wire?

グンタ：壁にドローイングをする作業は本当に体力がいるものなので、メディテーションは有刺鉄線を巻く行為の時です。長い間同じ動作を繰り返すので、ゾーンに入る感覚になります。ですが、有刺鉄線がパンッと跳ねて手を切った瞬間に、現実に戻されます。その時に、私は大変危険なものを扱っているのだと思い出し、集中し直しますし、決して快適なものではありません。

Gqunta: Not drawing. So the drawing physically on the wall is hell. And it's a lot of physical work, but to wrap the wire. That is where it can become meditative to a point. I kind of zone out because it's a repetitive movement. But then not for long because then the wire snaps me back into reality by cutting me. And then at that moment I'm forced to refocus, remember what it is that I'm dealing with and that I mustn't I guess never get too comfortable.

蔵屋：ごめんなさい、ちょっと誤解をしていましたが、ただ、このワイヤーという恐ろしいものを使うという行為が自分の恐れに向き合うために必要な行為なのだということがとてもよく分かりました。

では、最後の質問です。ルンギスワさんの南アフリカでのたくさんの経験の中からこの作品は複雑な意味を持って生まれてきましたが、これを日本のオーディエンスにどのよ

うに感じ取ってほしいと思いますか。違うカルチャーや違う社会を生活しているわけですが。

Kuraya: Sorry about getting confused about the meditation, but I understand it very well now. But also, we understood that using the barbed wire is for you to really deal with this fear. So your talk made it possible for us to understand that your work comes from your complex lived experience. And showing this work into the Japanese audience, what would be the way to for us to access this work? In the sense that maybe we don't have that much knowledge of your experience, but obviously there are lot of things that we could share.



(撮影：富田了平)

グンタ：観客の皆さんにこういう反応をしてほしい、と思ったことはないです。ですが、いつもアクセスについて考えてもらえるような雰囲気作りをしています。それぞれの文化、国でのアクセスについてです。私にとってのアクセスは、歴史的に常に危険にさらされてきて、それは今日まで続いています。ですので、この作品は有刺鉄線の周りでどう動くべきか知らない人へ、傷つかないように注意喚起する試みでもあります。有刺鉄線は布が巻かれているのであまり危険には見えませんが、ドロ잉自体は遊び心がありますから、ある意味欺かれると思います。見た人を難しい会話に誘い込むために、意図的にそのような造作になっています。潜在的に非常に暴力的な環境にも、近づいて初めて危険だと気が付くものですから、足を踏み入れることができるように思ってもらえるよう作っています。ですが、近づくを入れるのか入れないのかわからないと思います。そういう不確実性とか、警鐘みたいなものを有刺鉄線に近づいた際に感じてもらえれば、十分です。ご存知の通り、制作された作品は大抵、アクセスが制限されていない人へ向けたものです。私がこの仕事をするときには、皆さんにもそういった経験をして

もらいたいと思っています。実際にそうなるかは別の話です。皆さんの身体そのものに挑戦することを意味しています。それは、動きや関わりにおける経験であり、不確実で非常に不快な体験となるでしょう。

Gqunta: That's always a tricky one because I never wish any kind of response on people. But I always create these atmospheres specifically with the barbed wire for people to think around access. And their understanding and their history on access. Because our access has always been challenged historically, it is till today. And so it is always an attempt at someone not knowing how to move and being cautious with their body around the wire. And you know the drawing itself is made to be quite deceiving because it seems playful, because I wrapped the wire, it doesn't seem so dangerous. And that is done intentionally in order to lure someone into a difficult conversation. But also into a potentially very violent environment. And so one only realizes it is dangerous upon close approach. And so it's also made to feel like you can walk into it. But then you don't quite know if you can or cannot. And so those uncertainties and that caution that people will have when approaching the wire for me is enough. Because it is all that they have to do. If you know this is for people whose access isn't challenged most of the time. And I would like for them to be challenged when I do this work. Whether they will be, it's another thing. But it is meant to challenge the body in itself. It's meant to be an experience and an uncertain and very uncomfortable experience in movement and engagement.

もう一言付け加えていいでしょうか。もし可能であれば、皆さんが作品に出会って、中に入れなかった時には、土地に入ることが許されない私のような人々が今日でもたくさんいることを思い出してほしいです。そういったものは必ずしも醜い見た目をしていません。実際には本当に醜い行為です。全ての人が行きたいところに行けるわけではない、そして今日でも絶えず避難を余儀なくされていることを思い出してください。ありがとうございます。

Can I say one more thing? I think, if possible, I would hope that when people encounter the work and cannot really enter, that they remember that there are a lot of us that aren't allowed in places and that cannot enter a lot of places even today. And sometimes it doesn't always look as ugly as it is. But it actually is. And so it is to remember that not everybody has access, and that people are still displaced continuously today. Thank you.

蔵屋：どうもありがとうございました。非常にパワフルで、私たちにも大きな思いを残すご発言を最後にいただいたと思います。

Kuraya: Thank you very much for a very powerful message.

私からは以上です。それでは、ちょっと10分ほど時間が押してしまいましたけれども、本日のトークはこちらで終わりとなります。

This is the end of today's talk. Thank you very much for all the artists and artistic directors participated today, and thank you for everyone coming.