

アートを支えるのは誰か？

黒瀬陽平（美術家、美術批評家）

紺野優希（美術批評家）

[日時] 2019年5月2日(土) 14:00～16:00

[会場] 高島屋史料館 TOKYO 5階旧貴賓室

SNSが拡張をはじめた2010年以降、インターネットをメディアとして駆使し、アートの新しい領域を広げた2人の美術評論家が、現代アートを成立させている構造的背景について議論します。2人の活動の舞台は韓国と日本。オルタナティブスペースのアートムーブメントの後に発現した、2国のアートの共通点と相違点が浮き彫りにされました。



黒瀬陽平（くろせようへい）／美術家、美術批評家

1983年生まれ。東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程修了。博士（美術）。2010年から梅沢和木、藤城嘘らとともにアーティストグループ「カオス＊ラウンジ」を結成し、展覧会やイベントなどをキュレーションしている。主なキュレーション作品に『破滅＊ラウンジ』（2010年）、『カオス＊イグザイル』（F/T11主催作品、2011年）、『キャラクラッシュ！』（2014年）、『カオス＊ラウンジ新芸術祭2017「市街劇 百五〇年の孤独」』（2017年）など。著書に『情報社会の情念』（NHK出版、2013年）。



紺野優希（こんのゆうき）／美術批評家

1993年生まれ。弘益大学大学院芸術学科修士在籍（韓国ソウル）。美術批評家。主な研究分野は韓国のコンテンポラリー・アート。『「新生空間」展——2010年以降の新しい韓国美術』（2019年）、『韓国からの8人』（パーブルームギャラリー、2019年）などの企画に携わる。「依然として離れているが故に、私たちは虚しさを覚える：ソン・ミンジョン <Caroline, Drift train> における災難の状況と破綻したリアルタイム」で、GRAVITY EFFECT ART CRITIC 2019 次席に選ばれる。

新しいアートの場・ソウルの新生空間



黒瀬陽平（以下、黒瀬） | 「アートを支えるのは誰か？」というと、まずはアート作品を購入するコレクター、その窓口となるギャラリーや画廊などが思い浮かぶのではないのでしょうか。世界的な規模で言えばオークションハウスや、それらを取り巻く「アート・マーケット（市場）」。

制度に目を向ければ、大学などの教育機関や美術館もそうです。そのようなアートを支える基盤・環境、つまりアートのインフラがアーティストを育て、アートシーンや市場を支えています。

当然ながら、アートのインフラは時代によって変化します。現代アートのインフラの変化は激しく、それがゆえに、その変化や全体像を捉え、アートに関わる人たちのコンセンサス（共通理解）を作り上げていく言葉は、常に出遅れてしまう宿命にあります。かつて美術批評は、批評がもつ言葉の力によってその遅れを取り戻し、アートシーンに介入する役割を担っていましたが、近年ではそのような批評の力も衰退しています。

私は特に2010（平成22）年以降に現代美術の活動をしていて、自分でもギャラリーを運営し、カオス＊ラウンジというグループのプロデュースもしています。私が1983（昭和58）年生まれで、今日お招きした紺野優希さんは10歳下の1993（平成5）年生まれ。韓国で活動されている紺野さんにうかがうと、特に20～30代の韓国の若い現代美術家を取り巻く状況が、驚くほど日本の同世代と似ていると思うんですね。作風だけではなく、背景にある環境が似ていて、それに対するアクションにも興味深い相似が見られる。

そこで「アートを支えるのは誰か？」というテーマを現在形で考えるために、日韓の比較をしてみたいと考えました。それによって、批評的な言葉による現状分析ができるかもしれない。つまり、美術批評によって現代のアートのインフラの変化を捉えることができるかもしれないと思うのです。ちょうど昨日、私が運営しているカオス＊ラウンジのギャラリーで『新生空間展——2010年以降の新しい韓国美術』をオープンしたばかりです。展覧会は私がキュレーションし、ゲストキュレーターに紺野さんをお招きして、2010年以降の韓国現代美術シーンを紹介するものですが、今日のテーマはこの展示がもとになっています。

紺野優希（以下、紺野） | 韓国に移住して今年で14年目。日本で小学校卒業後、中学校から韓国で、大学・大学院は弘益（ホンイク）大学校という美術大学で芸術学を専攻しました。ここ数年はずっと批評活動をしていて、主にメディウム論や韓国のアートシーンについて、若手の作家や企画者と協力しながらトークを行ったり、レビューを書いたりしています。

「アートを支えるのは誰か？」、まずはその「誰か」という主体を含めて、韓国のアートシーンについてご紹介できたらと思います。韓国のアーティストであるキム・ジョンテさんの〈新生空間地図 2015ver.〉は、新生空間と呼んでいるアートスペースがある、またはあった場所が描かれた作品です。少し違うところもあり定義が難しいのですが、新生空間は日本のオルタナティブ・スペースのようなものです。その場所がロゴ化されているようなキャラクターで描かれています。たとえば川下には恐竜、上のほうには恐竜の背中みたいなものが見え、お墓とか、トイレのマークが殺害されているようなロゴが描かれています。全体がソウル特別市のかたちをしていて、真ん中の川が漢江（ハンガン）です。



キム・ジョンテ〈新生空間地図 2015ver.〉2015年

黒瀬 | 新生空間とは、若手アーティストや企画者が、美術館や既存の商業ギャラリーなど制度の外側につくった活動スペースということですか？

紺野 | そうです。今日はまずその新生空間のいくつかを紹介します。ソウルの新生空間を集めた先ほどのマップは、2015（平成27）年の『ダンジョン』という企画展で発表されました。その企画は5人の作家が企画・展示を同時に行ったもので、[CC101]、[art space 413]、[Open Circuit]の3会場を使い、互いに場所替えもした一種のリレー企画。最後に[200/20]という会場でクロージングパーティを開き、そのとき配布された図録に付いていたのが〈新生空間地図 2015ver.〉です。

そこに示されている空間の多くは、最初はSNSから始まりました。アーティストがTwitter上にアカウントを開設し、展示などを投稿していました。アイコ

ンを各々がオリジナルにデザインするところに特徴があって、このアイコンがアーティストのひとつのアイデンティティになっていました。いまほとんどクローズしていますが、ネットでオーディエンスと交流するオープンアトリエのようなもので、美術館や旧世代のオルタナティブ・スペースとは違うんだという意気込みがありました。新生空間という場所は、一種の学習の場、誰かと会って話せるハブ、プラットフォームに近いものと言えます。ネット上で展開されたこともあって、記録はほとんど残っていません。たとえば [ケーキギャラリー] はドメインが無効になってからは見られなくなっています。半地下を意味する [バンジハ] はホワイトキューブに近いスペースで、2012 (平成 24) 年にオープンしました。

2008-2009 (平成 20-21) 年頃、オルタナティブ・スペースが、美術館とは異なるオルタナティブ (第三の場) として始まったのにもかかわらず、美術館やギャラリーへの登竜門的な場所になってしまった時期がありました。経済も厳しい時代で、若手は何をしたらいいんだと悩んだ挙げ句、2012 年ごろから [バンジハ] をはじめとする新生空間がオープンするに至りました。



新生空間の Twitter 上での活動例

1. ビデオリレー・탄산 (2012-2016)
2. 반지하 (2012.6-2017.7)
3. 케이키갤러리 (2014.1.1-2016.12.11)

紺野 | [バンジハ] の運営者はいまも個展などを行っているアーティストですが、本人自らを管理者と称して活動していました。他のスペースと違うところは、59 番目のプロジェクトが『unused space』(2017 年) と名付けられているように、ここは個展をやっている場所じゃないというニュアンスをもっていることです。

バンジハの管理者はアーティストに半地下空間をある期間提供し、アーティストはそこをどう使ってもいい。制作したり、トークをしたり、自分のために使い、それを見に来たい人がオーディエンスになり、予約制で来場する。より自由に芸術を模索できるスペース、プラットフォームとして機能したのが [バンジハ] です。



バンジハで行われた 59 番目のプロジェクト『unused space』（2017 年） [引用： <https://vanziha.tumblr.com/tagged/59th>]

紺野 | [グタクソ] は韓国語にはない造語で、もともとクリーニング屋さんを「セタクソ」というのですが、「旧クリーニング屋さん」という意味合いで [グタクソ] と呼ぶようになりました。同じ大学出身の女性アーティスト 3 人で、自分たちのアトリエとして使いながら、2014 (平成 26) 年から 1 年半くらい活動していました。

アーティスト志望者と別ジャンルの専門家志望者がコラボして、2015 年に『職業芸術』というプログラムと展示を行いました。1 ヶ月ごとにテーマを換えていましたが、たとえば 3 月には、オブジェやペインティングをつくる、もしくはオブジェをつくってペインティングに反映させるという作品を制作していたアーティストのキム・スヒョンさんが、そのテーマに植物も含まれていたため、植物を研究しているハン・ジスさんとコラボレーション展示を行っていました。

ほかには、インスタレーションを行っている作家と映像作家、インスタレーションを行っている作家とミュージックプロデューサーというように、別のジャンルの人たちとかわるなかで、どうシナジーが生まれるかを模索されていました。ここは一種のプロジェクトスペースです。



キム・スヒョン (ペインター) × ハン・ジス (植物研究者) 『職業芸術』 (グタクソ、2015 年 3 月) [引用： https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=i_sfac&logNo=220422714517&proxyReferer=https:%2F%2Fwww.google.com%2F]

紺野 | [ケーキギャラリー] は、空間自体がケーキのような歪んだかたちをしています。2010年にあるアトリエとして始まりますが、2014年あたりでキュレーターが1人加わって企画展や個展をやる流れができて [ケーキギャラリー] という名に変わりました。キュレーションを行う人が加わった点が特徴的です。



イ・スギョン『F/W16』(ケーキギャラリー、2016年) [引用: <https://www.facebook.com/artinculture.kr/posts/1360501900638003>]

紺野 | [キゴジャ] (2015-2017) は、1人の企画者と1人の作家の作品を発表する場です。ビルの2階の4-6畳くらいのスペースで、これまで紹介してきた新生空間とは少し性格が違います。

新生空間のなかでも助成金を貰う／貰わない、もしくはキュレーターが本格的にキュレーションをやりたいがっているのかなど差があります。またアーティストが運営するスペースなのか、アトリエの一部なのかでも違ってきます。新生空間といってもさまざまなんです。



ホ・ヨンファ『VIEWPORT』(キゴジャ、2017年) [提供: huryeonhwa]

紺野 | これから紹介する2カ所は、どちらかといえばキュレーションがメインで、企画者もしくは運営者・オーナーが主軸のスペースです。

まずは2015年からジャーナリスト出身とキュレーター出身の女性2人でいまも運営を続けている [Audio Visual Pavilion] (2015-2019*)。若手から2000年代のオルタナティブ・スペースで発表してきた上の世代までを一緒に展示したりしています。昨年、私がキュレーター、ジョン・ユジンさんと杉本憲相さんがアーティストとして参加した『アフター・10.12』という展示を行いました。韓国の

伝統的な家屋を改築した空間で、屋外のタイル張りスペースはもと洗濯場。奥に個室があります。

*2019年に運営を終了。以降 [Audio Visual Pavilion Lab] として 2020年に移転してオープンした。



Audio Visual Pavilion (2015-2019)

1. キム・ドンフィ 『3 Volumes』 (2017年) [引用: <https://magazine.notefolio.net/1393>]

2. 3 × 3 (紺野優希 × ジョン・ユジン × 杉本憲相) 『アフター・10.12』 (2018年) [撮影: 紺野優希]

紺野 | もうひとつは [Common Center] (2013-2016)。こちらも企画者やデザイナーがいます。アーティストが経験を積める場所として約3年運営されてきました。現在は [2W] と [WEEKEND] という別のスペースに分かれて運営されています。

活動期間がそれほど長くないのに有名なのは、[バンジハ] や [グタクソ] など違って内外の企画者がいて、そのポジションがはっきりとしていることが理由です。『今日のサロン』や『青春と余剰』といった企画展示が行われました。



『今日のサロン』 (Common Center, 2014.3.27-5.18) [提供: <https://goun83.tistory.com/m/1267>]

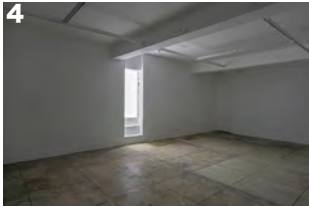
00年代のオルタナティブ・スペース

紺野 | ここまで「新生空間」と呼ばれる場所をご紹介してきましたが、その前の2000年代にどのようなスペースがあったかについて少し触れます。

オルタナティブ・スペースと呼ばれているところですが、代表的な場所は [サムジスペース] (1998-2008)、[アートスペース・プール] (1999-)、[オルタナティブ・ループ] (1999-)、[プロジェクトスペース・サルビア] (1999-)、[インサ・アートスパー

ス] (1999-) の5つです。

なかでも [インサ・アートスペース] は韓国文化芸術委員会という国の展示会場なので、オルタナティブ・スペース、新生空間のような自立を目標にしたスペースというよりは、一種の登竜門として機能していたと言えます。[アートスペース・プール] や [オルタナティブ・ループ] も同様に、2000年代のオルタナティブ・スペースは、今後博物館や美術館で展示できるとか、ベニス・ビエンナーレなどに進出できるとか、大まかに言ってしまうと通過儀礼のような、「オルタナティブとして機能していなかったオルタナティブ」に近いですね。



2000年代のオルタナティブ・スペース例

1. サムジスペース (1998-2008)。ファッションブランドのサムジが運営。アトリエ無料提供プログラムからスタートし、複合文化スペースに発展した [引用：http://www.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/309833.html]
2. アートスペース・プール (1999- 現在)。ミンジュンアートの理論家やアーティストによって設立。写真は移転後の現在の様子 [引用：<http://www.akive.org/space/gallery/G0000780>]
3. オルタナティブ・ループ (1999- 現在)。ソ・ヒョンソクが個人で設立したスペースで、その点において他のスペースと異なる。写真は移転後の現在の様子 [引用：https://history.seoul.go.kr/nuri/bbs/bbs.php?sub_type=view&b_idx=439&pidx=&didx=114&bs_idx=114&s_where=&s_text=&search_status=all&s_cate=&s_recom=&s_year=&s_month=&s_day=&page_num=26]
4. プロジェクトスペース・サルビア (1999- 現在)。近年では中堅作家の展示をする傾向にある。写真は移転後の現在の様子 [引用：<http://sarubia.org/>]
5. インサ・アートスペース (1999- 現在)。韓国文化芸術委員会の傘下にあたるスペース。写真は移転後の現在の様子 [引用：http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=jump_arko&logNo=221139811012&categoryNo=145&parentCategoryNo=0]

黒瀬 | 2010年代に新生空間が台頭してきた前史として、官制や市場と結びつきが強い2000年代のオルタナティブ・スペースがあったということですね。そのように、オルタナティブ・スペースが美術館などと接近していくケースは、2000年に [ニューヨーク近代美術館 (MoMA)] と合併した [PS.1] がよく知られていますが、日本では少ないように思います。韓国における2000年代のオルタナティブ・スペースは、どのような経緯を経て、コマーシャルな、あるいはメジャーなところと結びついたのでしょうか？

紺野 | まず大きな背景として1980年代から^{ミンジュンアート}民衆芸術を筆頭に、社会的なテーマが強くなってきました。ギャラリーや美術館でよく取り上げられたのは伝統性の強い「^{ダンセツファ}単色画」などの作品。2000年代に入り、それに対抗したオルタナティブな社会派アートが生まれます。イー・ブルやチェ・ジョンファなどの世代です。

2007、2008 (平成 19、20) 年頃には『mix rice』、『オクイン・コレクティブ』、『listen

to the city』など社会運動に近いようなアート活動が生まれましたが、批評家のバン・イジョン曰く、結局それらの活動はギャラリーや美術館に回収されていきました。ベニス・ビエンナーレに進出してしまったり。

結果的にオルタナティヴじゃなくなっても、今もずっと続いているんです。オルタナティヴという意味がかなり曖昧になってしまっていて、ほとんど美術館に近いものになっています。

黒瀬 | 外側から韓国の現代美術を見てると、さっきおっしゃった民衆芸術は、^{ミンジュンアート}1980年代の民主化運動に芸術的に並走するかたちで生まれた、明確に政治的メッセージをもったアートであり、なおかつそれが、韓国オリジナルの美術ムーブメントとしてアイデンティティになっていくものですよ。その後90年代にはアートのグローバル化の波が来ますし、日韓共同のワールドカップがあって、韓国というアイデンティティを背負わなくても、能力に応じて急に国際舞台に出てくる人が現れる。そのあとの2000年代のオルタナティヴとは、80年代90年代までの状況に対してのオルタナティヴなんですか？

紺野 | むしろギャラリーに対してのオルタナティヴという意味がすごく強いです。ギャラリー所属の美術家たちが保証されている一方で、自分たちはプロジェクト形式、巨大インスタレーション、パフォーマンスなどを繰り広げギャラリーから関心をもたれません。

そこで2000年代以降、ギャラリーではないスペースがあるなら何かやってみようと、[サムジスペース] のようなところでビジュアル的に映えるような作品をつくっていきました。でも結果的に3-5年くらい経ったら、国際ギャラリーやPKMといったギャラリーに所属作家として入るようになり、そこで個展も行われて、取り込まれていくようになりました。

黒瀬 | 1990（平成2）年くらいまでは、ギャラリーでやれないことをやるためにスペースをつくったのに、すぐにギャラリーや美術館に取り込まれて、オルタナティヴではなくなってしまったと。

紺野 | 今でも [インサ・アートスペース] や [アートスペース・プール] は続いています。2000年代からすでに曖昧になっているんです。オルタナティヴをわざわざ掲げる必要はあるのかと。規模は小さくても、運営方法は美術館と同じです。

またちょっとオルタナティヴ・スペースとは別のジャンルになるんですが、1999（平成11）年に誕生した [アートソングセンター／サムソ] という場所があります。「サムソ」は事務所という意味で、キム・ソンジョンというキュレーターの腕が光った、かなり異質なプロジェクトスペースでした。企業などのバックグラウンドが強い [サムジスペース] や [アートスペース・プール] に比べ、しがらみを感じさせないプロジェクトを展開させていました。ここはそれまでのオルタナティヴ・スペースとリンクしながらも、美術館級の勢いがある場所だと考えていただければと思います。



[아트ソンジェセンター／サムソ] (1999- 現在) [引用： https://news.jtbc.joins.com/article/ArticlePrint.aspx?news_id=NB11419740]

新生空間アーティストの新たな動き

紺野 | また新生空間の話に戻ります。2015年、^{カンファムン}光化門の近くの^{セジョン}世宗文化会館という大きなスペースを借りて、若手作家たちが『グッズ』というイベントを行いました。新生空間はSNSを媒介としてネットユーザーに参加が限られていたのですが、イベントを通じて新生空間というものの位置づけを可視化できるのではないかという考えでした。

ここでは作品が販売されましたが、『グッズ』には作品の複製劣化版、二次生産物に近いような意味がありました。2000年代のギャラリーやオルタナティブ・スペースが閉鎖的になり、2008年のアメリカの経済危機によって[サムジスペース]や他のスペースもどんどん変動していくなかで、新生空間の人たちは何ができるかを模索し、縮小版のイメージや劣化したバージョンを生み出し、作品の販売につなげることができないかと考えたんです。

たとえばキム・ウンヒョンさんは映像やインスタレーションを制作する作家ですが、その場で牛の解体ショーというかたちのパフォーマンスを行い、解体したパーツを売っていました。使ったのは布製のぬいぐるみですが。

ノ・サンホさんは、巨大なイメージをキャンバスや布に描くペインティングの作家ですが、サイズごとに切り分けして売るパフォーマンスをしました。切り抜かれた跡が会場に残り続けるわけです。小さいサイズで売るとか、カットやりサイズしたものを売ろうとしたのが『グッズ』の主な試みでした。どの部分を切り抜くか、買手が選べて、サイズによって価格を決めていました。

100人くらいのアーティストが参加していて、1つひとつブースを設けていました。企画者やアーティスト、[バンジハ]のように管理人と呼ばれる人など、さまざまな人たちが集まって立ち上げられたものでした。こういったイベントも美術館などに回収されるくらいがあったので、終わり方も意図的に計画されました。2015年に5日間ほど実施され、1回で終了したのです。



『グッズ (ㄱ-즈)』(世宗文化会館、2015.10.14-18) [提供:ㄱ-즈]

1. 牛を解体するキム・ウンヒョン氏
2. ノ・サンホ氏によるカット販売
3. 100人ほどのアーティストが参加した本展示では各アーティストにブースが与えられ、各々による作品の新しい販売スタイルが提示された

紺野 | 今年 2019 (平成 31) 年、再びキム・ジョンテさんと私とで〈新生空間地図〉を更新し、2015-2019 年版を作成しました。2015 年版と違って、ところどころボカした表現をとっています。

まずタイトル「新生空間」は極端に滲ませています。これは訂正ラインを引く表現のほうが良かったかもしれませんが、新しいスペースはちゃんと描かれています。2015 年からずっと続いているもとの新生空間はジャギーが出るほど解像度を下げて描かれました。新生空間が生まれて以降、2015-2019 年の間にいろんな試みがなされましたが、果たして新生空間とはなんだったのか、それ以前のオルタナティブ・スペースとどう違っていったのか、これからどう変化するのかといったことを根本的に模索していることが、この地図に表れています。

たとえばアーティストとして活動しているカン・ジョンソクさんやキム・ジョンテさんなど当時の運営をしていた人たちを中心に、運営面、理論面を再度検証してみる必要があるんじゃないかと。また旧態のアートスペースも遺跡として表現に加えて良いんじゃないか、などキム・ジョンテさんと話しながらこの地図がつくられていきました。

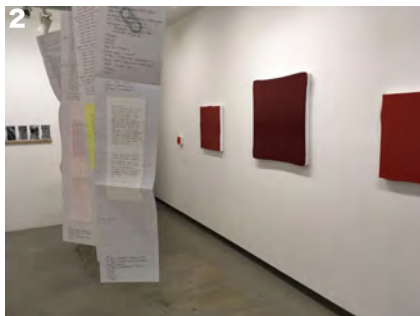
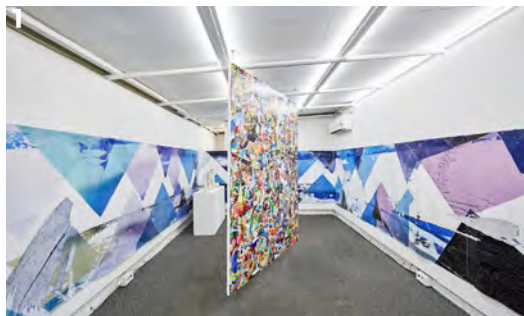


キム・ジョンテ 〈新生空間地図 2015-2019ver.〉 2019 年

紺野 | [Art Space 413] はさきほどアーティスト・ラン・スペースと紹介しましたが、2009年以降「新生空間」と呼ばれていたときからずっと継続して運営されています。料金はとらず、自分たちのやりたいことを運営者に言えば、何日か一緒に手伝いもしながらやってあげるよという割と自由なスペースです。

また2015年版の地図にも載っていた [Dimension Variable] (2015-2020*)。韓国語で「カビョン・クギ」と言うんですけど、ここもちょっと特殊で、ソウル科学技術大学所属のプロジェクトスペースです。大学教授も含めて新生空間関係者がバックアップし、若手アーティストの活動空間としてつくられいまま運営が続いています。そういう意味でここも新生空間。いままある程度そうですが、特に2000年代までは、^{ホソイク}弘益大学とかソウル美大の出身、あるいは海外留学経験が無いとアートの発表はできませんでした。

*2020年4月で運営を終了。6月に同じ場所で [セコンガン] としてオープンした。



1. 『No Matter, Paste.』 (Art Space 413、2018年) [撮影：Lee Eui-rock (引用：https://www.41-3.org/project45)]
2. ジュ・スラ×ジョ・ウンジ 『FORM OVER: RED DATA』 (Dimension Variable、2018年) [撮影：紺野優希]

ポスト新生空間

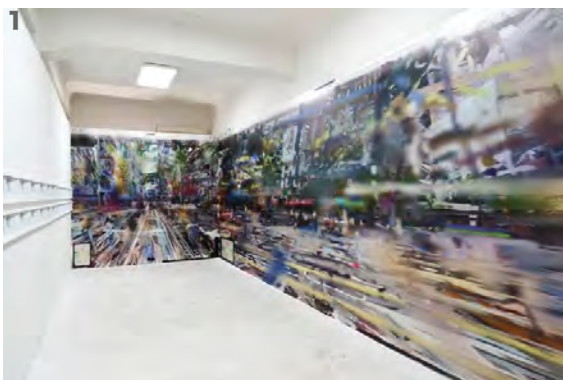
紺野 | これから紹介するいくつかのスペースは、ポスト新生空間と言えるような新しい試みです。

すごく細長いアートスペースの [アートスペース・ヒョン] (2017-)、そして比較的新しい [ウルジロ OF] (2018-)。ポスト新生空間の定義は曖昧なところもありますが、アーティストが何かしら自由に試みることができて、それが営利に必ずつながらなくても運営を行う、さらには若手のアーティストを1ヶ月に1回紹介するなど、この2つのスペースは新生空間がやっていたこととすごく近く、ポスト新生空間と言っていいかと思います。

このように新しいスペースが生まれているのに対し、新生空間にかかわってきた人たちはいま何をしているのか。まず、『The Scrap』(2016、2017、2018、2019) というイベントが挙げられます。2015年から運営されている、写真をメインにしたアートスペース [NOWHERE] で企画していたアーティストのキム・イキョンさんと5人くらいのアーティストが、新生空間で知り合った人たちと集まって、写真を流通させる方法を考えて立ち上げられたのが『The Scrap』です。写真がびっしりスペースに敷き詰められ、アーティスト100人の写真×10枚ずつをナンバリングだけして展示し、それを観客が買うというもの。

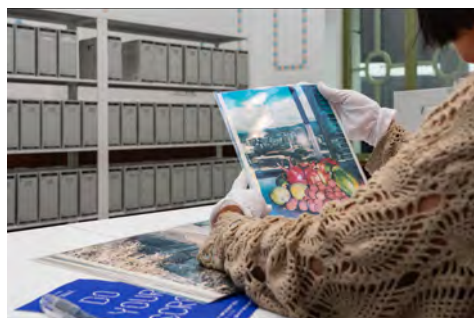
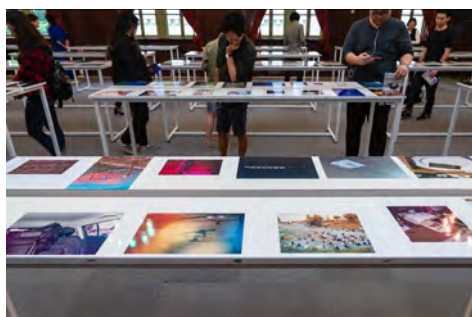
ここで大事なものは、作家名も記されず、作品のキャプションも何もないということです。まず見ることから始めようと。作品を見る経験とは何か、それがどのようにして所有されていくか。自分のタイムラインをたどるかのように写真を見て、また戻ったりして決めていく。自分で10枚パッケージもしくは5枚パッケージで選んで、番号をカウンターまで持っていくと、この写真を買いましたというのがわかるんですが、この時点でもまだ誰の作品かわからない。リサイズされていることもあるので、もとの作品がなんなのかも。写真家じゃない作家のスナップショットに近いものもたくさん含まれていて、そもそもこのアーティストは誰なのか、何をしている人なのかも分からない状態で展示されています。EMS（国際スピード郵便）のパッケージみたいな袋を開けるとようやく説明書がついてきて、誰々の作品ですっていうのが1枚ずつ同封されています。

SNSに挙げたり、誰かと一緒に買ったりしない限り、1000枚が誰の写真かわかることがなかったんですけど、2018（平成30）年にアーカイブルームをつくって、同時に2人の作家の10枚だけを知ることができるというパフォーマンスをやったんです。ああ、あの人の作品だったんだなと。



1. ジ・ヨンイル 『From Here To There (37° 33'53.2"N 126° 57'21.9"E, Jan. 2015-37° 33'59.2"N 126° 59'22.9"E, Sep. 2015)』(アートスペース・ヒョン、2018年) [撮影：GIM IKHYUN (引用：<https://www.artbava.com/exhibit/%EC%A7%80%EC%9A%A9%EC%9D%BC-%EA%B0%9C%EC%9D%B8%EC%A0%84-here-there-3733532n-12657219e-jan-2015-3733592n-12659229e-sep-2015/>)]

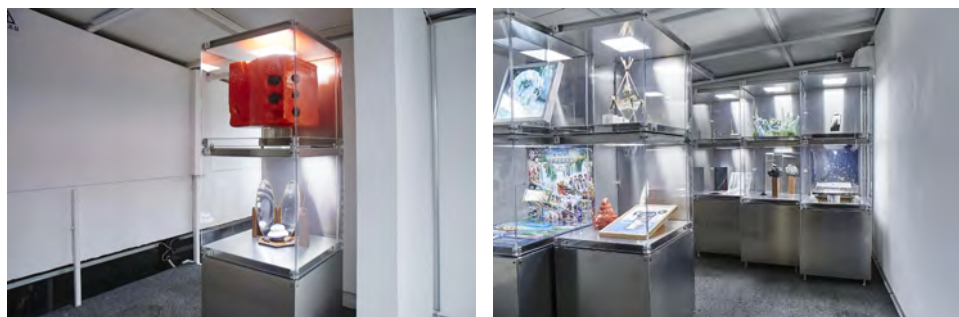
2. 『BOUTES』(ウルジロ OF、2018年) [引用：@55ooofff (instagram) の投稿より]



『The Scrap』(2016・2017・2018年)
[提供：The Scrap]

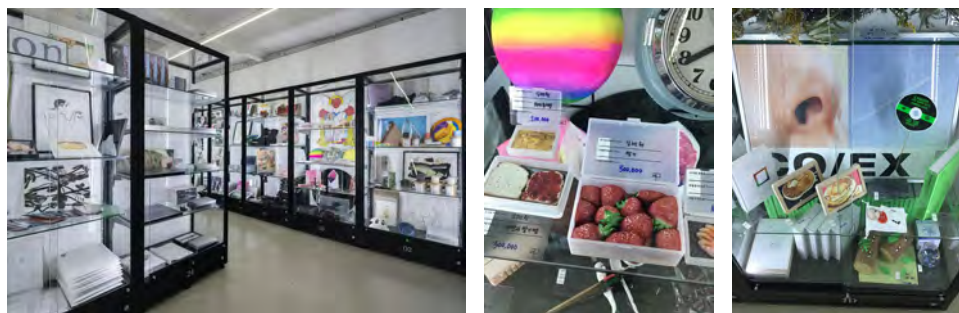
紺野 | また [Art Space 413] を運営しているキムさんとシムさんの2人で『PACK』(2017、2018) というイベントが2回行われました。2018年のテーマが「ティンカーベルの旅程」。なぜティンカーベルの旅行なのかというと、視点が微視的で、小さなスケールで、40センチ立方のキューブに収まるという条件が与えられているからです。[バンジハ] とかの新生空間の属性につながる部分があります。このオリジナルにデザインされたキューブで展示即売をするものです。購入されるとまた別の作品が追加される。アーティストは30人。キューブ内の企画は作家に任せられています。パフォーマンスアーティストが翌年のチケットを売るためにディスプレイしたり、大きいサイズの作品をつくっている作家がミニチュア版をつくったり、映像作家がその映像作品に出てきたものをオブジェとして売ることもあります。

『PACK』も『The Scrap』も、作品の販売まで模索したという点で共通しています。『グッズ』以降の特徴です。[Art Space 413] も [NOWHERE] も、もともと販売目的はなかったんですけど、『グッズ』というイベントを経てこれからどうアートシーンを回していくかを模索しはじめました。



『PACK——ティンカーベルの旅程』(2018年) [提供: PACK]

紺野 | 次に紹介するのが『Taste View』(2017、2018)。アートスペース [Taste House] で、年に1度1ヶ月くらいの期間で、図録や試作品、作品、自分がつくったチームプロジェクトみたいなものを展示即売するもの。売れたらまた別の作品を展示してもいい。2017年には参加アーティスト40人だったものが、翌年は120人に増え、期間も4ヶ月に延ばされました。流動性が高いので、SNSで作品入荷のお知らせも出るようになりました。オリジナル作品、試作品、ミニチュア複製品と、さまざまなものが出展されました。限られた条件下で何ができるのか、『グッズ』の影響をいまだに引きずっていますね。



『Taste View』(2017・2018年) [提供: Taste House (左)、紺野優希 (中・右)]

新生空間が繰り広げた韓国美術批評

紺野 | 最後に美術批評の話をしてします。2000年代以降アートを支えてきた主体として、アートスペースやオルタナティブ・スペース、もしくはサムジといった企業、美術館、アワードなどが挙げられるなかで、新生空間こそが美術批評の活発な最たる場所だったと思います。SNSを通じて知る人ぞ知る場所で、たとえば丘の上、山の一角など辺鄙なスペースだけど実際に作品を見に行こうという動きが活発だった時代です。

それと同時期に出たのが『クリティカル』(2013-)というウェブマガジン。批評文を載せたいという要望があれば載せてくれるという先駆的なプラットフォームです。

『チブダンオチャン』(2013-)というサイトは、Twitter上でも活動していた人がサイトをつくり、2人で運営しているものです。もちろん外部から記事がアップされることもあるんですけど、2人とも最近はお名前で活動しています。

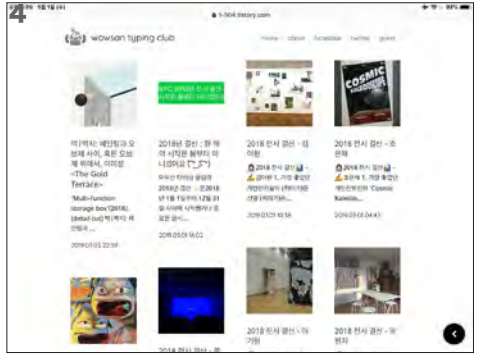
またソウル大学の学生たちによる『イエロー・ペン・クラブ』(2015-)は、どちらかというと同人的で、何人かのクラブに始まり、年に数回批評文が掲載されています。韓国のコンテポラリーアートに対するコメントがアップされるんですけど、ここで面白いのはメンバー3人全員が匿名で活動していること。匿名なら自分たちの意見をガンガン言えるし、本名でやっている専門分野の人たちとは違った視点で見たいという意味から始まっています。

『ワウサン・タイピング・クラブ』(2017-)は私も参加しているサイトです。先に紹介したサイトはほぼ新生空間の時代にオープンしましたが、このサイトは2017(平成29)年10月からスタート。美術雑誌などの筆者は固定されがちなので、そうしたライターたちに代わって、自分たちが発表できる場所を、自分たちならではの面白みも含めてやってみようと思ったのです。メンバーの中心に雑誌編集者がいて、私が通っていた弘益大学で芸術学を専攻している修士学生の間で批評空間をつくと面白いんじゃないかと。11人で始まり、今は8人で運営しているんですけども、主にソウルのアートスペースについて触れています。

新生空間のようなTwitterで活動していた前の世代の人たちとはちょっと違い、名前を明らかにすることで、何人かは雑誌でも美術批評を行ったり、もしくは美術雑誌の記事がアップされるようになったりする、一種のプラットフォームとして機能しています。それに比べて新生空間のアートスペースで見えていたような現場批評がどう受け継がれていったのか、今後考えていく必要は十分にあると思います。

黒瀬 | 美術批評においてもオルタナティブなコレクティブ(集団)が生まれているのは大変興味深いですね。日本は昔から文芸批評が強いので、文芸批評とサブカルチャーの同人文化が融合したようなオルタナティブ批評は活発ですが、美術批評に特化してそのような活動をしている例はほとんどないと思います。

たとえば新生空間とその周辺の人たちが、ギャラリーや美術館を仮想敵としているのであれば、批評家や大手出版社や主要美術雑誌との関係はどうなっているのでしょうか。ある程度交流があるのか、敵対関係なのか。



美術批評を掲載するウェブサイト

1. クリティカル (2013.3.15- 現在)
2. チブダンオ찬 (2013- 現在)
3. イエロー・ペン・クラブ (2015.3- 現在)
4. ワウサン・タイピング・クラブ (2017.10- 現在)

紺野 | 衝突がないわけではないですけど、若手の筆者が文章書ける場所が少ない。レビューを含め、仕事を依頼されないの。仕事がないならどうしていいかというところからまずワウサンが始まりました。

ただ一方で、2000年代の批評家の方法が2010年代のアーティストにとっては全然有効じゃなかったり、面白みのない批評になってしまいがちで、むしろアートスペースを運営していた人が一種の批評家に近いような体裁をとり、ステートメントも書いたりしていました。その流れで現場に足を運んだオーディエンスが、じゃあ自分たち、2010年代新生アートスペース、新生空間っていうスペースならではの言語とは何か、前の時代と実際なにが違うのかといったことを言語化する過程でオンラインが共有化されていったんだと思います。

黒瀬 | なるほど。ありがとうございます。ここまでで、多くの日本の観客にとって知らない固有名が一気に出てきたのではないかと思います。韓国の2010年以降の現代美術シーンに、これだけまとまって記述できる固有名やシーンがあることに驚きました。日本にも当然、無数にアート・コレクティブ(芸術家集団)がありますが、シーンとして記述するまでに至らないというか、わかりやすい流れや歴史を語りにくい。

紺野さんのお話を聞くと、韓国現代アートでは、前の世代に対するある種の世代間闘争を仕掛けていたり、体制対反体制といった対立点が明確にあるなと思いました。日本の場合は、どちらかというと同人社員みたいな活動がすごく多い。たとえばメンバーがバイトで稼いで、活動はみんなでお金を出し合って家賃を払えばいい、みたいな感じで細々と継続している。

紺野 | まず作品発表と並行して、同時代的に批評が行われていたっていうのが一番の強みだと思っています。

新生空間が登場した 2013（平成 25）年前後に、まず芸術家たちが SNS を通じてスペースを知り、実際に行ってみて運営者や管理者、展示やプロジェクトを行っていたアーティストと話をするようになる。関係が結ばれ、リンクされていくなかで、共通項が見いだされてくる。世代間闘争というよりは、自分たちにはまずお金がなかったとか、より大きな範囲で共通意識をもっていたから、映像作家のカン・ジョンソクさんは早い段階で「新生空間とは何か」みたいな文章をたくさん残していたんですね。だから展示と同時に [バンジハ] のサイトとか、Tumblr とかにカンさんや他の企画者のコメントが載っている。批評グループとかのテキストがレビューとしてがんがん載っていて、フィードバックが凄く早かったのが利点ですね。

黒瀬 | 新しいムーブメントの当事者がその渦中でテキストを書き、さらに後に、自分自身で歴史化するためのテキストを書いている、ということですね。たとえば、私が過去にカオス＊ラウンジについて書いたテキストはたくさん残っていますが、それを自分で振り返ってまとめたりするのは、自作自演になっちゃうから、あまり影響力をもたないんですね。それに対して、韓国の美術批評の人たちは、同じ世代や同じ当事者たちの言説をまとめて歴史化していこうとするモチベーションが高い。

紺野 | じゃないと、やっぱり誰もやってくれないっていう意識が凄く強くて。自作自演を避けるために、たとえばカンさんの新生空間への批評を自分たちでまた振り返ってみたり。裏を返せば、それくらい新生空間っていうものの威力やパワーが圧倒的だったということですね。

だから「新生空間とはなんだったのか」をテーマに 2017 年、[2W] と [Weekend] を会場に、ポスト新生空間世代の 90 年代生まれの作家を紹介する展示が行われたんです。2010 年代の新生空間の活動に対して 1990 年代生まれの人たちは何ができるのか？ それを追求しながら批評家コン・シウさんとアーティストのコン・テウンさんを中心に企画されました。

トークプログラムが割と面白くて、図録には新生空間で活動していたカンさんや新生空間地図を描いていたキム・ジョンテさんも呼ばれました。内容は 2019 年 1 月に本になっています。それくらいカンさんが新生空間に通じている部分が濃かった。新生空間の影響が圧倒的過ぎて、自分たちはこれから何をしたらいいのかわからない。むしろ変に引きずられなくてもいいのかもしれないっていう意見までありました。

カオス＊ラウンジが生まれた日本

黒瀬 | 比較のために、ここで私の活動も少し紹介したいと思います。新生空間の活動のような 2010 年代の新しいムーブメントが、オルタナティブな活動をはじめられた理由のひとつとして、ウェブサイトや SNS などをアートのインフラと

して積極的に活用できたことが挙げられるでしょう。その点は日本でも同じで、私が2010年から梅沢和木と藤城嘘との3人で運営している「カオス＊ラウンジ」というアーティスト・コレクティブも、インターネット上の交流から生まれただけでなく、インターネットを文化としてアートに持ち込むことをひとつの課題としていました。

2000年代の後半以降、アート界にも徐々に情報社会化の波がやってくるようになります。2000年代はじめくらいまでの美術業界は情報化に疎いというか、ある種の拒絶反応のようなものがあつたんですが、2000年代の後半に入って、SNSが急速に普及してくると、一部の若いアーティストやアマチュア作家たちの作風や活動形態が変化しはじめます。当時我々は20代、藤城くんは高校生でしたから、インターネット上で起こったそのような変化をリアルタイムで経験しました。

2005（平成17）年にYouTubeがローンチすると、すぐに日本でも利用されるようになります。そして2007年にUstreamがはじまり、2008年にはFacebookとTwitterも日本語版がスタートしました。当時、10代20代だったアーティストや学生たちにとって、SNSは新しい遊び場であると同時に発表の場で、SNS上でつながることが、そのままアーティストたちのユニオンに変わっていくような感覚がありました。SNS上で作品をチェックし、SNSで気に入ったアーティストに声をかけて、そのまま展覧会をつくってしまったのが、藤城くんがはじめたカオス＊ラウンジの原型です。そうした背景があつたことと、新生空間の人たちがウェブ上で集客し、ブランディングしていったことは、まさに同時代同世代の現象だだと思います。

YouTubeやTwitterがはじまり、2008年くらいまでに主要なSNSが出揃います。そして2010年、現代芸術家の宇川直宏さんがストーリーミングサイト「DOMMUNE」をはじめます。実は宇川さんの「DOMMUNE」と「カオス＊ラウンジ」は同い年です。宇川さんと僕らは世代が全然違うにもかかわらず、SNS時代の現代美術に最適化した世代としてはお互い同級生。DOMMUNEとカオス＊ラウンジが出たことで、ようやく日本の現代美術でもインターネットというテーマ、モチーフが本格的に扱われるようになりました。



消費社会から情報社会へ

黒瀬 | 韓国でも日本でも、2010年代に入ってようやく、インターネットを新たなインフラとしたアートのムーブメントが出てきた、ということだと思いますが、それ以前のインフラの変遷を簡単に振り返っておきましょう。

戦後のアートインフラの変遷のなかで、まず重要なのは1970年代から消費社会化でしょう。ちょっと大雑把に言いますが、国内のアート業界は2000年代まで、1970年代からの消費社会モードをひきずっていたと思います。西武美術館やパルコといった「セゾン文化」、「広告の時代」に象徴されるアートの商品化、大衆化があり、その背景には「企業メセナ」の存在があります。企業メセナは1970年代の堤清二が明らかに先駆者ですが、1970年代には他にも安田火災など、企業の名前を冠した美術館が作る動きが盛んになったり、NHK「日曜美術館」をはじめたりする。ミレーの〈種蒔く人〉が3億円で買われたとか、アートが一般的なニュースでも扱われていました。

そして1980年代は「本格的なパトロン型のメセナ」。つまり大企業のちょっと変わった経営者が現代美術に投資するようなパターンが見られるようになってくる。おそらくこのあたりまでが、1970年代以降の消費社会のなかのアートインフラのイメージで、それは2000年代まで残りますし、現在でもずるとその成功体験を引きずっている世代は多いのではないのでしょうか。

この時代で注目しておきたいのが、日本で最初のオルタナティブ・スペースと言われている[佐賀町エキジビット・スペース]が、1983年にオープンしていることです。ここから大竹伸朗や森村泰昌など名だたるアーティストがデビューする。村上隆さんが学生時代、佐賀町エキジビット・スペースでの大竹伸朗展を見て衝撃を受けた、というエピソードは有名です。このスペースをはじめたキュレーターの小池一子はセゾン出身です。無印良品の立ち上げメンバーでもあり、コピーライターでもあった小池さんがセゾンから出て、日本で最初のオルタナティブ・スペースをはじめます。つまり、日本のオルタナティブ・スペースの直近の起源は、セゾン文化や広告の時代に支えられながら、そこからスピリアウトするようにして生まれた、ということになります。

佐賀町エキジビット・スペースは2000(平成12)年にクローズしていて、この流れも、やはりセゾン文化や企業メセナの盛衰と一致しています。クローズした理由はあまり詳しく語られていないのですが、私が知りうる限りでは、マネタイズに難があったようです。現在であれば助成金をとったり、行政に頼ったりする方法がたくさんありますけれども、試みが早すぎてなかなか経済的な支援を受けられなかった。それと、オルタナティブとして、コマーシャル・ギャラリーに対するカウンター意識が強かったようで、ギャラリーとして作品を売ることに注力していなかった。先駆的で、志は高かったけれども、オルタナティブ・スペースとしての新しいビジネスモデルを作ることはできず、クローズしたのではないのでしょうか。

バブル期前後までは、いわゆる「ハコモノ行政」として地方にもどんどん美術館が建てられました。バブル崩壊後はハコモノ行政批判が起こり、美術館を建てるのではなく公金を投入した「アートプロジェクト」が大量に生まれ始める。一般的に「ハードからソフトへ」と言われる変化ですね。そして同時に90年代には、メセナという概念が本格的に日本に輸入され、企業が「企業文化部」を作

りはじめます。たとえば90年に資生堂、アサヒビールなどが有名です。

このように、1970年代以降の消費社会モードと共に生まれてきたアートインフラは、バブル崩壊後から目に見えて規模が縮小しはじめ、企業や財団法人などが、現代美術そのものの文化的価値だけで出資することが難しくなってくるのですが、2000年代に入って「芸術祭」というものが発明され、新たなフェーズに入ります。これは北川フラムさんをはじめ、何人かの方の功績ですが、アートに対して、地域振興、まちおこしという大義名分をつけることによって、芸術文化事業としてではなく「観光事業」としての財源が確保できるようなる。今までアートプロジェクトやメセナだったものが、芸術祭というかたちになる。つまり、「芸術祭の時代」として現代美術が延命するわけですね。

2000年代は同時に、70年代以降の消費社会から情報社会へと移行する期間でもありました。先ほども見たように、実は消費社会時代のオルタナティブ・スペースの試みは、80年代から90年代までで終わっていたのです。ところが2000年代に入ってから、新たなオルタナティブの潮流として、一方ではまちおこしという公共に資するわかりやすい貢献のかたちを示した芸術祭が生まれ、もう一方では、情報社会化を反映したインターネット上でのオルタナティブなアートのムーブメントが生まれはじめたのです。

紺野 | 2000年代にアートが地方の地域と関係をつぶっているのは、韓国では考えられないことなのかなと思いました。釜山ビエンナーレも広州ビエンナーレもあるんですけど、韓国のアートシーンは圧倒的にソウルに集中しています。有名美術大学はすべてソウル。ソウル大、弘益大^{ホンイク}、映像・写真だったら中央大が三大美大。2010年以降に韓国芸術総合学校という、財団法人により近い学校ができ、ほかにはソウル科学技術大学のアート工芸科が有名になった。全部ソウルです。ソウルに期待をかける企業も多い。サムスン、ドゥサン、キアなどの企業が私設の美術館をつくっています。サムスン Leeum ミュージアムやソンウン・アートスペースなど。2000年代はそういった企業と結びつくということが韓国アート界のメインストリームでした。

そのような企業美術館の個展へと展開することで、当時のオルタナティブ・スペースがオルタナティブとして機能していけませんでした。そうした意味では、2000年代の韓国アートは企業や広告と関わりをもった90年代の日本に近いのかもしれない。

黒瀬 | 日本における地方芸術祭の流行は、戦後の国土開発の延長線上にある現象だと思います。1970年代の「日本列島改造論」がわかりやすいですが、戦後に首都圏、大都市の復興と経済成長が達成された後、それを地方にも拡張していくという開発方針がとられました。つまり、内需の拡大です。そこから、地方の美術館や自治体が美術を支えるインフラになり得る条件が整った。美術館は建てたらずっと残るし、アートプロジェクトの種は蒔かれているわけですから、そこにもう一度お金を投入しようという発想が、2000年代に亡霊のように現われたと思うんですね。

紺野 | ソウルのアートスペースについて、もう少し状況を説明します。ソウルの中でオルタナティブ・スペース（2000年に [アートスペース・プール] や [オルタナティブ・ループ] などの第一次、2000年代後半に第二次）と新生アートスペースが生まれて、第一

次オルタナティブ・スペースはまだ残っています。

美術館は、ハブとしての存在はソウル市立美術館。別館に北ソウル美術館と、南ソウル美術館があります。加えてソウルの「セマバンカー」という昔大統領の避難所として使われていたスペース。あとはプロジェクトスペースみたいな感じで一昨年にオープンした「セマストレージ」。加えて、市が運営しているプロジェクトスペースが2カ所くらいあります。さらに国立現代美術館がソウル郊外にある。そのような状況下で生き残っているオルタナティブ・スペース、新生空間、ポスト新生空間が乱立しています。

ソウルではレジデンス・プログラムが活発で、1990年あたりから一種の登竜門としてスペックを積んでいけるよう美術館によって設けられています。ソウル市立美術館だったらナンジという場所に、MMCA（国立現代美術館）もチャンドンとコヤンという地域に1カ所ずつ。

そんなふうに公共美術館側やオルタナティブ・スペースがもっている企業や美術理論連盟などのバックグラウンドが非常に強かったのが2000年代であって、結局2000年代の強さが未だに残っていて、不思議な感じになっているのが2010年代以降のソウルの状況ですね。

現代アートを支えるのは誰か？

黒瀬 | 一方で、新生空間以降の動向と日本の近年の動向が似ているところがあるとしたら、やっぱり美術の売り方とか、お客さんに対するアピールの方法なんじゃないかと思います。

日本国内の状況を見たときに、オルタナティブ・スペースあるいはオルタナティブなアートを標榜しながら、結局は、既存のギャラリーとゴールが同じになってしまっている例は多くあります。おそらく、新生空間の人たちも同様に感じることもあるはずで。最初は新しい表現、新しいアートをやるつもりではじめても、結局は大手コマース・ギャラリーに所属したり、美術館や大学などの権威におさまることで、オルタナティブ性を失ってしまう。要は、オルタナティブなアートのマネタイズやビジネスモデルをつくらうとしていない、アイデアがない。

そういう意味では、SNS以後のムーブメントはかなりその辺を変えようとはしています。たとえば新生空間の人たちが『グッズ』展で、アートの商品としてのあり方を大きく変えるようなことをしてきたのは、我々カオス＊ラウンジと共通することがあると思っています。グローバルなマーケットに出してオークションで値段をつり上げる、投機的なアートを嫌がる傾向は我々も含めてあるし、それに対するオルタナティブを何とか打ちたい、という動機があったと思うんですね。新生空間の人たちがグッズ化する、あるいは作品の劣化版を売るのは、確かに価格は安いし、マルチプルみたいなやり方で買いやすく、アートが流通しやすい経路や客層を変える意味では有効かもしれない。

しかしそれで活動基盤がまかなえるのかというと、かなり難しい。そのハードルが、日本の現代美術にも依然としてある。作品を安価にする、あるいはグッズとして売るというのは、日本でも何度も試みられてきた。でもそれだけでは活動

を維持できず、結局は凡庸な商品になってしまっ、アート作品としての輪郭を失ったりしてしまう。既存の権威を批判してオルタナティブな活動を立ち上げてみても、オルタナティブであろうとするがゆえに活動が続かない、ということが繰り返されている。このような問題に関して、韓国では何か議論されていますか？

紺野 | 難しいところですね。日本と少し論点が違うのは、アートの経済基盤を議論する前に、既存のギャラリーや美術館のあり方に異を唱えることが主になっていることです。まずギャラリーのハードルがすごく高い。たとえば国際ギャラリー、PKM ギャラリー、ギャラリーヒョンデといったギャラリーに若手のアーティストがどれだけ取り上げられるのかという問題がある。そこでネームバリュー偏重や商業主義的なギャラリーの問題そのものをテーマとして企画した展示が『グッズ』や『The Scrap』だったのです。しかし『The Scrap』は、今回4回目もやってもいいんじゃないかという声もありましたが、企画者側が開催しなかったのは、根本的には結局何も変わらなかったという判断があったのではと思います*。

『Taste View』も今年で2年目、2018、2019年の4ヶ月やっていたけれども、私もこの前のレビューでは、見る人に割とまかせてしまうところがあると書きました。『The Scrap』の場合もオーディエンス自らの作品評価を誘発するとか、新しい批評家を生む可能性をつくるとか、状況を変えようとしています、それで現状の美術が価値化される制度を変えられるのか？ そのもどかしさもありません。

*その後、最終的に第4回 [The Scrap] が、2019年の12月に開催された。当時の香港の情勢に対して何ができるのかをもう一度考えるきっかけをつくるために、香港と連帯する画像を出品者に募り、観客が購入した

黒瀬 | すみません、さっき私が提示した論点は、日本国内の論調を代表したのではなく、個人的に感じていたものだったので、少し誤解があったのかもしれない。ともあれ、韓国では日本よりも、ギャラリーや美術館などの既存の権威に対するカウンターが意味を持っている、ということは確かなようです。

もちろん、日本でもギャラリーや美術館批判はずっとあるし、それがオルタナティブな活動の動機になっているケースも多いんですが、なんというか、そのロジックがワンパターンで貧しいんですね。これは批評の問題でもあると思うんですが、大学などに対する制度批判も含めて型が一緒で、もはや儀式的なものになっているように見えますね。それを繰り返しても何か変わるわけではないので、具体的にどういう客層をつくっていくのかを考えない限り、このループから抜け出せないと思っています。

紺野 | 『Taste View』と『PACK』の人たちが共通して言っているのは、まずソウルという空間にあまりにも集中されすぎているので、別の地域や国の人たちと交流してみたいということです。新生空間で出会った人たちは1、2年の間に2015年の『グッズ』を実現し、2016、2017、2018年に『The Scrap』や『PACK』、また今回紹介できませんでしたが、公演芸術パフォーマンスアートでは『パフォーマンス』というプラットフォームをかなり短期間のうちに立ち上げてきました。しかしやがて意見がぶつかり、ちょっと距離を置くようになってくる。さらに新しい道の模索にみんなもどかしい思いはしていて、結局たどり着いたのは海外の人

との交流が必要なんじゃないかというところ。だから美術館に対してどうアプローチしていくか、どう噛み付くかっていうところはまだ考えられていないのが現状です。

黒瀬 | ただ一方で、商業資本というか、たとえば普通に観光でソウルに行けば、デパートやショッピングモールのような商業施設はすごいわけですよ。ロッテデパート、東大門とか、バブル期の日本のようにどんどん商業施設が建っていて。華やかで消費も活発になれば、そのお金は韓国のその世代のアーティストたちに流入していかないんですか？

紺野 | 若手アーティストにお金は回っていきませんね。もしくは別のかたちで換骨奪胎されて組み込まれるかのどっちかだとは思うんですけど。

ちなみに『The Scrap』が今回のカオス＊ラウンジの展示に参加できなかった理由としては、『The Scrap』をロッテのもとでやってみないかっていう打診が2018年にあったのですが、写真を扱っている[スペース291]というアートスペースが、『The Scrap』の形式を勝手に模倣してそれをロッテのイベントとしてやってしまったんです。美術館や企業から間違っただけで回収されることに対して、それまで新生空間でやってきたことを正当化されないまま吸収されるのは嫌だから取りやめにしました。

実は2015年の『グズ』の後にも、すぐに『グズ』の代案＝オルタナティブを謳って『ソウルバベル』という同じ企画がありました。コンセプトはすぐに模倣されるのが韓国美術のここ数年の流れで、それに対する警戒心がすごく強い状況です。

黒瀬 | ということは、大手企業が率先して、1980-90年代生まれのアーティストの動向を取り込んでいるということですか？

紺野 | そうですね。アートを批評的な観点で見ずに、面白いならパクってやっちゃえば儲けになるだろうと。だから韓国の作家は比較的、助成金に頼ってスペースを運営したり、創作の資源に当てたりするんです。やっぱり助成金に頼らざるを得ないのは、資本の勢いが莫大すぎるのが、まず理由のひとつだと思うんですよ。そのなかでアートらしいものをやっとうという人たちが、企業に回収されないまま、自分たちで展示を行っていくのに必要だから助成金を得る、というオルタナティブ・スペースが残っていると思います。

黒瀬 | 私も過去に何度か、百貨店と仕事をしたことがありますけれども、日本ではそんなにたくましくない(笑)。現代美術もお金がないですが、百貨店もお金がなくてお互い弱っている。だから、商業施設側が現代美術の最新の動向を理解した上で、それを都合よく取り込んでしまうという構図はなかなか無いですね。むしろそこまでたくましく、狡猾だったらこっちもやる気が出るんですが……。だから、韓国の若手アーティストが搾取を恐れるという構図は、日本と状況が違うんだなと痛感しますね。

紺野 | 企業が理解しているかどうかはいったん抜きにして、さっさと回収してしまうのが韓国ならではのなかなって思います。新生空間の人たちはそこを拒んで

きたから、そこそこ生き残って自分の体裁を守ってきたというところがある。

韓国は黒鬚危機一髪みたいな状況で、館長が変わる、もしくは国の制度が変わるといったことに全部左右されます。それはアートスペース、オルタナティブ・スペース、新生スペースとかに関係なく、ソウルの美術館もそうです。MMCA 国立現代美術館は今回、バルトメウ・マリ・リバスから北朝鮮の絵画に詳しいコン・ボンモが館長になったんです。「国立現代」、つまり「モダンアートコンテンポラリー」と掲げているミュージアムなのに、ミンジュンアート系、もしくは北朝鮮系の社会的プロパガンダみたいな館長がいきなり来る。また助成金の発表はだいたい4月に行われるんですけど、遅れることもあって、そうすると、5月から12月の間に展示もやって12月に精算書や明細書を提出して、また次年度の募集が始まる感じです。切り替えが激しいから、[ドゥサンアートセンター]とか、企業のスペースの方がむしろよかったりもするんですよ。

黒瀬 | おそらく新生空間の人たちも、どうやったらインディペンデントでいられるかを考えていると思うし、それは日本でも同じだと思います。さっき70年代以降の話をしてしましたが、たとえば1975（昭和50）年に、第1回コミックマーケットが開催されています。西武美術館とコミケが同時にはじまってるんですよ。大手出版社やエンタメ産業資本に回収されないような、自分たちのコミュニティと市場を自分たちで維持していこう、という試みが同時に起こっていた。

自分たちがハンドリングできるインフラをどうやって作るかということに関しては、70年代のコミケが起源のひとつだとしても、現在はすでに、その後に訪れたSNSやウェブアーキテクチャ、ウェブサービスをどう使うか、自分たちのビジネスモデルを作れるか、という新しいフェーズに入っている。しかし日本の現代美術史では、そうした2010年以降のSNSやインターネットを前提にした新しい共同体やマーケットをつくらうとする人たちのムーブメントをうまく定義できていないんじゃないかと思います。

紺野 | 見方によっては、新生空間がひとつのプラットフォームとして、いま機能し始めています。それはかつて新生空間で活動していた企画者たちが、美術館のキュレーションを行うようになって、自らのつながりのあるアーティストを拾い上げているからです。2018年に北ソウル美術館で『ファントム・アーム』という展示がありました。新生空間のアーティストは、美術館に対してアプローチできるようになったんだなど。これは見方によっては回収されたのではなく、自分たちの発表できる場を美術館のなかに実現できたとポジティブな見方もできると思います。

黒瀬 | だから新生空間の人たちは、美術館に介入して、自分たちの居場所をつくることできるとまだ信じられるんですね。

紺野 | そうですね。たとえば今年2019年6月に、[MMCA 韓国国立現代美術館]で5年ぶりに『若さの模索 (Young Korean Artists)』という展示がありました。今回、新生スペースや新生空間で活動していた人たちが取り上げられ、ちゃんと評価されるようになりました。新生空間がただユートピアばかり追っていた人たちではなく、ちゃんと現実に進出できていることがわかる、いいきっかけになると思うんですよ。

黒瀬 | 新生空間とカオス＊ラウンジは、ほぼ同時期に生まれていて、多くの共通点があります。しかし同時に、国籍の違いだけではない差を感じていました。その実態について、今日は少し言語化することができたのではないかと思います。

今回は紺野さんを介して実現した企画でしたが、アーティストどうしが直接出会ってイベントを共有したり、新生空間のムーブメントを日本で再び考え直す機会を持つことができたなら、何か変わっていくきっかけになるかもしれません。引き続き、対話だけでなくイベントや展覧会というかたちでやっていきたいと考えています。

紺野 | こちらこそよろしくお願ひします。