

観客の作品解釈から考察する芸術祭 ——ランシエールの美学を手がかりに——⁽¹⁾

松本理沙

はじめに

本論文は近年日本で隆盛する芸術祭において、芸術と地域社会が相互に関係することで生じる緊張関係が、多様な観客の解釈として表れる様を明らかにするものである。そのために、観客の能動的解釈の有効性を論じる現代フランスの美学者ジャック・ランシエール（Jacques Rancière, 1940-）の思想を手がかりにしたい。

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」、 「瀬戸内国際芸術祭」などの芸術祭における特徴として、地域社会との結びつきや、地元住民や観光客などによる観客層の多様化が挙げられる。熊倉純子監修『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』によるとこれは、多くの芸術祭が行政主導のもと地域振興と観光資源化による経済波及効果の一環として行われているためだという⁽²⁾。しかし、藤田直哉編・著『地域アート——美術／制度／日本』ではこうした芸術祭や展示作品について、協働性や地域振興の側面が強調されるばかりで批評が機能せず、作品としての質が問われない点が批判される⁽³⁾。この点に関して現在、理論や評価基準の必要性が主張されており、トム・フィンケルパール⁽⁴⁾ や田中均⁽⁵⁾ によって、美術史家のクレア・ビショップやグラント・ケスターの論が有効な参照項とみなされてきた。しかし、ビショップやケスターはいずれも芸術が特異な経験を可能にする場であるという考えに依拠して SEA⁽⁶⁾ の評価基準を定めており、この点に問題があると筆者は考える。

1. SEA 評価を巡る問題点

ビショップはクリストフ・シュリンゲンズィーフ《オーストリアを愛してくれ》(2000)のように、社会関係の矛盾を露呈させるSEAを評価する⁽⁷⁾。《オーストリアを愛してくれ》は当時のオーストリア選挙における極右の民族主義政党の勝利に言及するパフォーマンスである。難民拘留のパフォーマンスを行うこの作品は極めて人種差別的であり、当時のウィーンでは右派、左派それぞれの立場から議論が巻き起こった。ビショップはこのパフォーマンスが誰かの思想の転向をもたらしたわけではないことを認めながらも、芸術として難民拘留の表現を行うことで、当時のオーストリアの政治的現状を露呈させたとして評価する。このように彼女は芸術という枠組みにおいて倫理的に問題視されるSEAの評価を行うことを重要視しており、それは次の主張からも明らかである。

こうした表現を、芸術として批判的に議論、分析、比較することもまた不可欠なのだ。なぜならそれが、この表現が是認され、そして散種される制度的なフィールドであるからだ⁽⁸⁾。

一方、ケスターは既存の社会関係を宙づりにすることで起こる人々の相互作用や対話を重視しており、芸術という枠組みに関してはより自覚的である。彼は、ビショップの芸術の自律性に依拠する態度を批判し、重要なのは「自律性の再表現」⁽⁹⁾であるとする。

協働的な芸術実践の効果は、このやりとり（空間的、制度的、手続き的）を枠付けることであり、それはある程度の自己省察を促進するために平凡な社会的配慮を離れてやりとりを十分に際立たせ、また創造的な実践としてのやりとり自体に注意を促す。開放の特異な経験は、従来の実用的な要求ではまったくなく、芸術的実践の形式として意識的に印づけられるやりとりに参加者が関与するのを促進す

る。……（中略）…… 規範的な社会的やりとりのプロトコルと規定からの距離は美的なフレーミングによって形成されており、その距離は私達の初期値のふるまいや、期待、存在のあり方への依存を弱め、アイデンティティの作業に対するパフォーマンスで実験的な態度を促す⁽¹⁰⁾。

つまり芸術という枠組みを利用することで、文化間のヒエラルキーや、行政による再開発計画のような社会的関係を一旦中断させ、SEAの参加者の創造的なやりとりを可能にするのだという。

以上のように両者は芸術という枠組みによって、芸術を特異な経験と位置付ける。ビショップとケスターが評価するSEAは対照的でありながら、芸術という枠組みがSEAを社会的・芸術的に有効なものにするという方法論に依拠している点においては一致している。しかしこれを日本の芸術祭における作品に適用すれば、作品と地域社会の相互作用を見落とすことになるだろう。というのも、行政や地方自治体の関与が強い芸術祭において、芸術が日常的な社会関係を宙づりにするものとして捉えられているとは言い難いからである。むしろ地域住民や観客にとって、地域社会への意識や日常生活での感覚と芸術的な意識は混ざり合っている。この点を明らかにするために、まずランシエールの観客論について確認したい。

2. ランシエールにおける観客論

ランシエールは、何が見え、聞こえ、思考されうるのかを決める体制は、まずもって感性的なものの配置によって成立すると主張しており⁽¹¹⁾、彼にとっての芸術もまたこの意味で理解しなければならない。

芸術的实践とは、行為＝製作の諸形式の全般的な配置のうちに、そしてそれらの様式と存在の諸様式や可視性の諸様式との関係のうちに介入する「行為＝製作」の様式である⁽¹²⁾。

芸術とは、見えるもの、聞き得るもの、思考されうるものを決める、感性的なものの配置に関わる。ランシエールは既存の秩序体制、不平等な分配を、この感性的なものの再配置によって変えなければならないとする。同時にこのとき中断という概念が重要視される。というのも中断は、既存の秩序関係を一旦停止し、別の感性的なものの配置を定めるための契機となりうるからである。

この中断概念は彼の思想において、形式を変えて多様に用いられるが、本論文では特に芸術家から観客への意図の伝達の中断に焦点を合わせる。ランシエールは『解放された観客』において次のように述べる。

パフォーマンスは芸術家の知や息吹を観客に伝達することなのではない。それは、誰が持ち主なのでもなく、誰が意味を所有しているのでもない第三のモノであり、芸術家と観客の間であって、物事の同一のままの伝達、原因と結果の同一性をことごとく離すのである⁽¹³⁾。

このようにランシエールは、芸術家やキュレーターを啓蒙する者、観客を啓蒙される者という二項で捉え、芸術家から観客へと芸術作品の伝達が行われるとする想定を批判する。その上で彼は、観客に芸術制作の一端を担わせるのではなく、芸術家と観客の間に距離、あるいは伝達の中断を置くことこそ重要であると指摘する。ここで中断されるのは芸術家やキュレーターによる解説と作品の結びつきであり、この中断作用によって、観客がいかに能動的に作品を理解したのかが明らかにされる。

3. エマ・マリグ《アトラスの哀歌》

以上のランシエールによる中断概念を、エマ・マリグによる《アトラスの哀歌》(2018)の分析に援用したい。このインスタレーションは「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2018」の展示作品である。この作品を、公式ガイドブック⁽¹⁴⁾や展示

会場に置かれたキャプション⁽¹⁵⁾の解説が、地方自治体によってどのように変更されたのか、およびそれらを踏まえて観客がどのように鑑賞したのかという点に着目して検討する。その際、地方紙や地方自治体によるガイドマップ⁽¹⁶⁾、展示会場に置かれた感想ノート、SNSでの投稿を考察対象とした。

《アトラスの哀歌》は中条地区の高麗神社の社に置かれ、神社の中に入って鑑賞することができる。後の分析で詳しく検討するが、展示場所である高麗神社と作品に直接的な関係性が見られるわけではない。社の中には、地球を模した球体が吊るされており、それがゆっくりと回転するのが見える。紙やガーゼ、レースなどの異なる素材によって構成された球体の中心からは光が発せられ、暗闇を照らす。またこの球体は幾層にも重なっているため、内側に配された層の様子が、表面に影として映る。そのとき影は揺れるように流れ、海を表しているかのようである。しかしそれらは明確に何かの形象として描かれているわけではない。この地球には、通常の地図に示されるような国家間の境界線はなく、海と陸の境界線すら探すことはできない。ラテン語、スペイン語、フランス語で球体の上に書かれた単語からも推測できるように、亡命者や移民たちにとっての旅路は不安定なうつろいであり、作品は永遠に続く旅路のように回るのである。

この作品を、展示場所との関係性と、共同体の感覚という二点から考察する。特に着目するのは、両者において様々なレベルで働く中断の作用である。それによって観客の能動的な解釈は地域社会と芸術の相互作用によって成り立つことが明らかになるとともに、観客の解釈に新たな共同体の感覚を見出すことができる点を指摘する。

3-1. 作品と場の関係性

日本の芸術祭においても、作品と展示場所が相乗効果を生む優れた作品は多く存在する。例えば「水と土の芸術祭 2018」に展示された足つぼマッサージを体験できる作品、潘逸舟《痛みを伴う散歩 ～漢字の意味による足つぼマッサージ～》(2018)である。作者の藩は上海に生まれ、9歳で青森に移住したという自らの経験をもとに、国家や社会といった巨大なシステムと個人の身体の関係性の中で揺れ動くアイデンティティを常に問題にしてきた⁽¹⁷⁾。この作品が置かれた天寿園は日本庭園と中国庭

園を歩きかうことができ、藩の作品が持つアイデンティティの揺らぎを体現するかのようである。このように場の文脈と、作品や作者の文脈が一致する場合、展示場所は作品の意味するものを補強するといえよう。

これと比較すると、《アトラスの哀歌》における作品と場の関係性は極めて希薄である。この関係性のなさは地方紙「十日町タイムス」や、公式ガイドブックの解説とキャプションの差異のなさからも跡付けられる。2018年7月8日付の「十日町タイムス」では、中条地区振興会長の庭野三省による連載が掲載されており、庭野は「なお樋口さんがアート会場に推奨してくれなかったなら、エマさんが中条を訪れることは実現しなかった」⁽¹⁸⁾と述べる。この記述から、マリグが高麗神社を選んだのでも、作品に合わせて高麗神社が選ばれたわけでもないことが窺える。同様に、作品自体が高麗神社に合わせて制作されたとも考えにくい。というのも、公式ガイドブックと展示場のキャプションは異なるが、キャプションにおける展示場所に関する記述は「中条高麗神社のために構想した」という一文のみであり、移民や亡命、移動がテーマであることに変わりはないからである。つまりこの高麗神社も含めた作品は「彷徨、亡命」という作品シリーズの文脈と、中条地区に作品を展示したいという地方自治体の思惑が、樋口氏の尽力によって偶然交差したものといえるだろう。このとき作品と場の統一性は中断されている。

だとすれば、観客は作品と場の関係性をどう捉えたのか。公式ガイドブック及びキャプションでは作品の持つ文脈と場の隔たりは埋められていない。しかし地方自治体によるガイドマップではむしろ高麗神社と作品の結びつきが強調される。ここでは公式ガイドブック等では詳しく触れられていなかった高麗神社の歴史について記述したのち、マリグが「涙が溢れる」ほどこの地からインスピレーションを得たと書かれている。このインスピレーションが作品にどう採用されたのか定かではないにも拘わらず、観客によるいくつかの解釈もまた神社という文脈に沿うものであった。感想ノートには、「神社の風景となじんで」いる、「またこの神社が好きになりました」、「神社の雰囲気と作品がすごく合わさって」いる、神社と「作品は一体化してる感じがとてもよい」と書かれており、作品は展示場所に吸収されてしまったかのようである。しかしそれでもなお、作品が強度を持ったまま場との関係性の中で解釈されることもある。それ

が、この作品が「神秘的」「神々しく」⁽¹⁹⁾と形容され、「御神体」⁽²⁰⁾と解された場合である。作品を神性と結び付けるという解釈は、揺らぎながら暗闇を照らすという作品の性質と神社という場が重ならなければ生じなかつただろう。《アトラスの哀歌》は作品が本来持つ文脈からとられた距離によって神社と結びつき、新たな解釈を得るのである。このように地方自治体の関与によって偶然、作品と場は結び付けられた。その上で観客は公式の解説や自治体の制作物による解釈の伝達を中断し、観客の解釈によって作品と場の緊張関係が可視化される。

3-2. 共同体の感覚

公式の解説を踏まえると、この作品は移民や亡命というテーマについて思考を巡らせる場となるだろう。一方、地方自治体によるガイドマップでは、「移民」の他に「水」、「海」、「地球」というテーマが加わり、《アトラスの哀歌》は「この地球が愛であふれるようにという祈りとともに回り続け」と解釈されている。作品の中で、人々の位置を混乱させるものとして表れていた水、海、地球というモチーフがガイドマップではむしろ、愛への祈りを喚起するものとなる。これらは公式の解釈での中心テーマ「彷徨、亡命」の代わりに選ばれたものであり、移民や難破者、地域住民、観客といった、すべての人によって共有されるイメージである。同時にそれらは馴染みのないアーティストや移民という形象を地域住民や観客と結び付ける。しかしこうした他者との間に共通のものを見出し、合意によって共同体を形成しようとする欲望について、サイト・スペシフィックについて論じるミウォン・クォンは警鐘を鳴らす。というのもそのような共同体概念は、ナショナルな帰属意識を高める危険性を持つと共に、SEAを巡る人々の間に、既存の共同体概念では括られない新たな共同体が発生するのを見落とす可能性があるからだという。

共同体に基づいたアートの芸術的、政治的、倫理的な隠れた危険がより明確かつ理論的になるとき、一体感と共同の行動の別の可能性、それどころか協同と共同体の別の可能性を想像する必要性が、よりはっきりと生じる。しかしながら、これらの代案を考え始めるときでさえ、主要な「共同体」の再概念化が要求される。

フランスの哲学者、ジャン＝リュック・ナンシーはそのような試みのためにいくつかのガイドラインを規定している。「合一も共同存在もない、あるのは共同での存在なのだ」「問いは共同体の存在ではなく、存在の共同体であるべきだ」⁽²¹⁾。

彼女が援用するジャン＝リュック・ナンシーは共通の基盤や理念を持つ統一体としてではない共同体について思考する。この概念に照らしてみるならば、数少ない《アトラスの哀歌》の解釈に、共通の基盤を持たない共同体とでもいうべき感覚が見出されるだろう。それは《アトラスの哀歌》を、作品のテーマに沿って悲しみに同化するのも、この作品を人々に共有された平和の象徴としてみるのでもなく、他者による生産物とみなす捉え方である。「エマさんの感動や悲しみやそういった感じ、受けとってきたものを、私たちに分けてくれてありがとうございます」、「人は立ち位置や視点によって視えているものが違う。エマさんが視ている世界と、私が視ている世界はまるで違う」⁽²²⁾ という感想では、作品や作品を通して得られるアーティストという他者は共感可能あるいは同一化可能なものとして認識されていない。むしろ自己と他者の差異は否応なしに存在し、呈示された作品によってしか分け与えられない、ということに基づく他者の感覚がそこには生じている。ここでもまた、公式の解釈や自治体の制作物による解釈の誘導を観客は能動的に中断し、何も共有しない他者との共同体感覚によって作品と向き合うのである。

おわりに

本論文では芸術祭での観客の解釈において、作品と場の関係性及び共同体への感覚が、いかに表れているのかを明らかにした。これらは、批判対象となるような地域社会と芸術の妥協的な結びつきや、経済効果を狙うがゆえのPRによって芸術祭を訪れた多様な観客がいなければ生じえなかったものである。確かに地域振興や経済効果に重きを置くあまり、芸術祭に展示される作品の質が低下し、一貫性のない雑多な形式となっているのは批判すべき点だろう。とはいえこの妥協的な社会と芸術の関係に

よって、新たに生じるものに目を向けることもまた必要なのではないだろうか。そのためには芸術祭やSEAを、芸術という日常生活から乖離した特異な形式としてではなく、芸術と地域社会の混然とした関係性として考察しなければならない。同時にその状態を可視化するのが、芸術的文脈を中断する地域住民や観客という存在なのである。このように多様な観客の解釈を検討することは、来場者数や経済効果で判断するのでも、芸術の制度的・歴史的枠組みで評価するのでもない、新たな社会的効果として芸術祭を捉えることを可能にするのではないだろうか。

註

- (1) 引用における強調はすべて原文。なお翻訳に際し、既訳のあるものは参照しつつ適宜訳語を変更した。
- (2) 熊倉純子監修、菊池拓児・長津結一郎編『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』水曜社、2014年、27-29頁。
- (3) 藤田直哉編・著『地域アート——美術／制度／日本』堀之内出版、2016年、24-31頁。
- (4) Finkelpearl, Tom : *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, 2013.
- (5) 田中均「「アートプロジェクト」の美的評価：その理論的モデルを求めて ② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピースズ』における「対話の美学」』『Co * Design 3』、2018年、5-69頁。
- (6) 本論文で取り上げる論者は社会関与型の芸術実践に対して様々な名称を用いるが、今回はパブロ・エルゲラによる名称SEA (Socially Engaged Art) で統一する。
- (7) Bishop, Claire : *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, pp. 280-283.『人工地獄——現代アートと観客の政治学』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年、425-429頁。
- (8) *Ibid.*, p. 13. 同上、31頁。
- (9) Kester, Grant H.: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011, p. 14.
- (10) *Ibid.*, p. 28.
- (11) Rancière, Jacques: *Le partage du sensible*, Paris: La fabrique, 2000, p. 13.『感性的なもののパルタージュ——美学と政治』、梶田裕訳、法政大学出版局、2009年、7頁。

観客の作品解釈から考察する芸術祭

- (12) *Ibid.*, p. 14. 同上、8頁。
- (13) Rancière, Jacques : *Le spectateur émancipé*, Paris: La fabrique, 2008, p. 21. 『解放された観客』、梶田裕訳、法政大学出版局、2013年、20頁。
- (14) 公式ガイドブックによる解説は次の通り。「さまよえる人々 政変により17歳で国外亡命を経験し、アーティストであり旅人でもあると自称する作者が、放浪・亡命・移動をテーマにした作品を制作。紙とガーゼを用いて繊細ではかない地球儀をつくり、そこに言葉を刻んでいく。光と音で彩られた作品は、故国チリへのノスタルジアをつねに抱き続ける作者の心情を反映している」。北川フラム+大地の芸術祭実行委員会監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2018 公式ガイドブック』現代企画室、2018年、64頁。
- (15) 展示会場におけるキャプションは次の通り。「『アトラスの哀歌』はチリ出身でフランス在住のアーティスト、エマ・マリグが中条の高龍神社のために構想したインスタレーションです。この作品は『彷徨、亡命』というシリーズのひとつです。無限に回り続ける作品は、移民たちの長い旅路、海の通過、難破者たちの悲劇を、詩的に喚起します。作品にはいくつかの言葉が刻まれています。LAMENTI (ラテン語) 嘆き、苦しみの表現、MIGRÀRE (ラテン語) 人々がひとつの場所から他の場所へ移動すること、PASO (スペイン語) 通路、人が通過する場所、旅人の横断、DESTIERROS (スペイン語) 亡命者。自らの意思であろうとなかろうと、祖国を出た者。祖国から追われた者、あるいは自ら祖国を出ることを選んだ者。ERRANCE (フランス語) 歩くこと。絶え間なく、目的もなく旅すること」。
- (16) ガイドマップにおける解説は次の通り。「チリの独裁政権を逃れ、17才でフランスに亡命した作家エマ・マリグさんの心にはいつも故郷チリがあります。雨を呼ぶ龍神をまつる高龍神社と笹山縄文はエマさんに新たなインスピレーションを与えてくれました。「移民」や「望郷」とともに「水」、「海」、「地球」をテーマとして地球儀が高龍神社の中に制作されました。お社の中で光と音に彩られ、この地球が愛であふれるようにという祈りとともに回り続けます」。
- (17) URANO 「<https://urano.tokyo/exhibitions/archive/73/>」(最終アクセス:2018/10/21)。
- (18) 庭野三省「中条に作家エマさんがやって来た」『十日町タイムス』2018年7月8日付。
- (19) satsukicafe. (2018, September 14) . 「大地の芸術祭オススメ作品☆ T350「アトラスの哀歌」 エマ・マリグ 十日町北エリア 神社の社殿の中にひっそりとたたずむ作品。神々しく光るその姿は 神なのか、魂なのか…… 神秘的な作品です。 #大地の芸術祭 #十日町 #津南 #エママリグ #アトラスの哀歌」 [Instagram post]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/BntJQMIBLF2/?hl=ja&taken-by=satsukicafe>
- (20) boschmik. (2018, September 18) . 「越後妻有大地の芸術祭 行ってきた 特別編「アトラスの哀歌」訪れた人々との数多くの想いのやりとりが作品に力を与えて、御神体がこの場所に宿っ

観客の作品解釈から考察する芸術祭

たように感じました。 #大地の芸術祭 2018 #越後妻有アートトリエンナーレ 2018 #みんな最高かよ #アトラスの哀歌」 [Instagram post]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/Bn2sm1EhuLb/?hl=ja&taken-by=boschmik>

(21) Kwon, Miwon : *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 153.

(22) kousuke_14_s. (2018, September 1) . 「アトラスの哀歌です。小雨の降る日に行ってきたのですが、とても静かな場所でした。人は立ち位置や視点によって視えているものが違う。エマさんが視ている世界と、私が視ている世界はまるで違う。もしかしたら人の数だけ世界が在るのでは……なんて事を感じました。 #大地の芸術祭 #大地の芸術祭 2018 #アトラスの哀歌 #エママリグ」 [Instagram post]. Retrieved from https://www.instagram.com/p/BnJhyOIBAEW/?hl=ja&taken-by=kosuke_14_s