

## トーマス・ヒルシュホーンの《バタイユ・モニュメント》 における暴力の再考

藤本流位

### はじめに

トーマス・ヒルシュホーン(Thomas Hirschhorn)は、パリを拠点とする現代美術作家である。1957年にスイスに生まれ、1980年代からパリでグラフィック・デザイナーとして活動しながら現代美術作品を制作し、1990年代半ばより発表の場を急速に広げて、1997年にミュンスター彫刻プロジェクト、1999年にヴェネツィア・ビエンナーレ、そして2002年にはドクメンタ11に出品し、現在も国際的な活動を続けている。

そのような名だたる芸術祭で展示された彼の作品は、日用品、複製イメージ、テキストなど大量に寄せ集め、段ボール、ビニールシート、アルミホイル、ガムテープといった安価な素材で急いで修繕したかのようにして空間に再構成するというものである。素材を粗暴に扱う手付きと破壊的な見せ方は、ある種の暴力性を感じさせるような独特の存在感を持つ。

2013年の「あいちトリエンナーレ」や、2018年に森美術館で開催された「カタストロフと美術のちから」展など、国内においても数回紹介されているが、現在の日本においてヒルシュホーンというアーティストを知らしめているのは、美術史家のクレア・ビショップによる「参加型アート」に関する論考や著作によるところが大きいのではないだろうか。

ビショップは、ニコラ・ブリオーの「関係性の美学」への批判や「参加型アート」に関する論考のなかで、しばしばヒルシュホーンの商品に言及している。それらは、ヒルシュホーンの商品解釈に重要な示唆を与えるものであるが、ビショップの議論は「参加型アート」をめぐる他の論客との論争に目が向けられがちであり、ヒルシュホーンの商品観と独特の素材の扱い方や破壊的な外見との関係などについて、踏み込んだ考察は行っていない。

そこで本論では、彼の代表作の一つである《バタイユ・モニュメント》を中心に、ヒルシュホーンがこのタイプの作品を制作する際のガイドラインとする「存在と生産 (Presence and Production)」という概念に焦点を当てる。これによって「参加型アート」の文脈では議論されることのなかった、ヒルシュホーンが意図する観客の自発的な関与のあり方を明らかにし、彼の作品に異なるレベルで備わる暴力的なるものとの関係を検討していく。

## 1. 「参加型アート」の議論におけるヒルシュホーン

ビショップは、2004年に発表した「敵対と関係性の美学」<sup>(1)</sup>という論考のなかで、ニコラ・ブリオーによる論考『関係性の美学』<sup>(2)</sup>を批判した。

ブリオーは、友好的かつ民主主義的な関係性を生み出す作品の事例として、リクリット・ティラヴァーニャの作品を参照する。彼の作品は、美術館やギャラリーを訪れる人々に対してカレーやパッタイを振る舞うというものであり、それらの食事によって作者と観客の間に友好的な関係性をつくり上げようとした。

しかし、ビショップはこれを美術館やギャラリーという特権的な空間のなかで、特定のリテラシーを共有する人々のみで形成された閉塞的な関係性であると批判する。そして、真の民主主義とは、人々の中の緊張関係からなる「敵対性」であると主張した。その敵対性の事例として挙げたのが2002年にドイツのカッセルで開催された「ドクメンタ 11」で議論を呼んだヒルシュホーンの《バタイユ・モニュメント》である。

《バタイユ・モニュメント》は、ティラヴァーニャの作品とは対照的に、粗暴に組み立てられた構造物が屋外の空間に設置されたものであった。その展示場所は、カッセル市内でも中心部から離れたトルコ系住民が多くを占める公営住民団地のある地区であった。そのため、ドクメンタの観客たちは作品を見るために、同じくトルコ系の運転手によるタクシーを利用せねばならなかった。その車体には「運転サービス」という文字が大きくグラフィティ的に描きなぐられていた。ビショップが述べるように、観客たちは国際芸術祭という整備された環境のなかでは接することのなかった地元住

民と接触することによって、芸術祭の来場者というよりも、間違えてその場に入ってしまった部外者のような緊張感を体験することになったであろう<sup>(3)</sup>。

ビショップは前述した論考の後に出版した『人工地獄——現代アートと観客の政治学』<sup>(4)</sup>のなかで、キュレーターのマリア・リンドによる《バタイユ・モニュメント》批判を論じている。

この作品を制作するにあたってヒルシュホーンは、地元のトルコ系住民に賃金を支払うことでかれらを労働者として雇用していた。リンドは、これを搾取的な関係性であると批判したのである<sup>(5)</sup>。さらにリンドは、作品がトルコ系のコミュニティを「展示」するものであり、かれらに社会的な辱めを与えているとして倫理的な批判を投げかけている<sup>(6)</sup>。

確かに、賃金を支払うことは通常であればかれらを経済的に援助することになるが、労働者として雇用することは、「参加型アート」におけるコラボレーターとしての協働性を剥奪することになる。

リンドはこの議論において、倫理的な尺度から「参加型アート」を価値付けようとする。これに対して、ビショップは《バタイユ・モニュメント》のなかで観客が掻き立てられるような「不安、不快感や不満」<sup>(7)</sup>こそが、芸術に必要な不可欠な要素であるとリンドに反論する。現実社会の規範に根ざした倫理的な「正しさ」だけに優位性を与えてしまうと、論争的な作品、論争の火種となる考え方は抑圧・去勢されることになる。ビショップは主張したのである<sup>(8)</sup>。

このように《バタイユ・モニュメント》は、「参加型アート」の倫理をめぐる一つの争点となった。リンドは作品に参加する住民たちとヒルシュホーンの関係において「搾取」や「辱めを与える」といった暴力的な関係性を批判しており、一方でビショップは作品の暴力的な関係性を目の当たりにした観客が「不安、不快感や不満」を抱くことを否定せず、むしろ民主的な議論を生み出すための緊張関係として擁護するのである。しかし、ヒルシュホーンは両者の立場から距離を取っていて、自らが「参加型アート」とよばれることを否定している。

私はこの退屈にして悪質な——「民主的」で扇動的な「参加」という用語に代

わるものを目指しているのです。「参加型アート」というものには首肯しません。それはあまりにも下らない。というのも、古い時代の絵はどれもここ最近の「参加型アート」よりも「参加」させてくれますし、そもそも本当の参加とは思考における参加です。参加とは、たんに「消費」の言い換えなのです。<sup>(9)</sup>

ヒルシュホーンはここで、いわゆる「参加型アート」とは異なるレベルの「思考における参加」を促すものでなくてはならないと強調する。そして彼は、この「思考における参加」を「存在と生産」という言葉に集約するのである<sup>(10)</sup>。

ヒルシュホーンはこの「存在と生産」という独自の概念を自身の作品プロジェクトのガイドラインとして立ち上げており、2002年から2019年までに制作された大規模に展開される野外彫刻作品がこれに含まれていることが確認できる<sup>(11)</sup>。そして《バタイユ・モニュメント》こそがこのプロジェクトの第1号だったのである。

しかし『人工地獄』では、この「存在と生産」についての詳細な検討はなされていない。ビショップの議論では、ヒルシュホーン自身が作品をどのように制作しているのか、またその意図についての考察が不足している。「存在と生産」がどのようにして「思考における参加」を可能とさせるのか、そこに作品が喚起する暴力性はどのように関与するのだろうか。そのためにビショップ以外のヒルシュホーンについての批評的言説とヒルシュホーン自身の言葉を検討する。

## 2. 計画的な破壊行為

ビショップに先立って肯定的にヒルシュホーンを論じたのが美術史家のベンジャミン・ブークローである。彼は、《バタイユ・モニュメント》が発表される以前に二つの論考を発表している。ブークローは1960年代以降のポップ・アート、ポスト・ミニマリズムの美術史的文脈の中でヒルシュホーンがいかにして公共空間へと接近し、観客の自発的な関与を獲得していったのかを論じる。

そして彫刻作品の制作が公共空間、あるいは美術館やギャラリーなどの半-公共空

間でのパフォーマンス的な介入行為に置き換えられていった1970年代の事例と比較する<sup>(12)</sup>。

例えば、1977年の「ミュンスター彫刻プロジェクト」に出品されていたマイケル・アッシャーの《インスタレーション・ミュンスター（キャラバン）》という作品は、キャンピングトレーラーを展示期間中、一週間ごとに場所を変えながら、市内の路上を巡回展示するというものであった。

これに対してブークローもヒルシュホーン作品の「参加性」を指摘する。それが「祭壇」と呼ばれるシリーズである。

「祭壇」も路上を舞台としており、キャンドルやぬいぐるみといった小さなオブジェクトが配置された作品が展示されている。それは、まるで事故や犯罪で亡くなってしまった犠牲者を追悼するかのように配置された祭壇のようである。ブークローによれば、「祭壇」は通りがかりの人々によってオブジェクトがランダムに追加されたり、こっそりと盗まれたりすることを唆すようなところがある<sup>(13)</sup>。また、初期作品の《誰かが私の作品を片付ける（Somebody Takes Care of My Work）》（1992）では、路上のゴミ箱の近くに彫刻的な構造物を設置し、それが他者によって持ち去られたり、取り壊されたりする可能性が想定された作品として、計画的な破壊行為<sup>(14)</sup>を観客による関与のかたちとして提示するものであった。

このようにして、ヒルシュホーン作品は、芸術という名のもとで保護されていた空間や枠組みが許容していたものとは大きく異なる出会いを生み出すことになる。ヒルシュホーンの試みは、特定の空間のなかで特権的なものとして配置され、その存続が恒久的なものとして容認されている、従来のパブリックアートに代表される都市における彫刻のあり方に対する破壊的な態度として見て取ることができる。

そして、日常生活を営む人々を巻き込みながら、彫刻的なオブジェクトを破壊・変容させるためには、それらのオブジェクトが「異質なもの」<sup>(15)</sup>として存在していなければならないとブークローは述べる。そこから明らかになってくるのは、ヒルシュホーンが作品を制作するためにどのようにしてそのマテリアルを選択しているのかということである。

### 3. ヒルシュホーンのマテリアリティ

#### ——クオリティではなくエネルギーである！

ブークローは、ヒルシュホーンによって選択されている素材の役割を説明する際に、1960年代のポップアートの草分けの一人であるクレス・オルデンバーグの彫刻作品を挙げている。ブークローによると、オルデンバーグの作品には日常生活を変容させる消費主義への肯定的な態度が残っているように思われるが、ヒルシュホーン作品にはそのような曖昧さがなくなっているという<sup>(16)</sup>。

オルデンバーグの作品は、消費主義の象徴的な製品を賛美するかのよう拡大・モニュメント化されたオブジェクトだと捉えることができる。では、オルデンバーグと同様に、日常的な製品を素材あるいはモチーフとするヒルシュホーンはいかにして消費主義への肯定的な態度を排除しているのだろうか。

2005年に実施されたブークローとのインタビューのなかでヒルシュホーンは、拡大したオブジェクトを展示する際には、それがモニュメントになってしまわないようにしていると述べている<sup>(17)</sup>。つまり、オルデンバーグの作品のように工業的に洗練されたオブジェクトは、権威を示すための記念碑と同じようにしてその素材が選択されている。だからこそ、ヒルシュホーンは自らの作品を権威としての「モニュメント」にならないように、段ボールやガムテープといった粗雑なマテリアルを使用していると解釈することができる。

ヒルシュホーンが選択する粗雑なマテリアルについて、ブークローとは別に、キュレーターのオクウィ・エンヴェゾーは、それが消費者主導の使い捨て文化の過剰性を嘲笑し、ハイカルチャーと芸術の関係性を汚染することで彫刻作品における稀少価値を批判するものであると捉えている<sup>(18)</sup>。このエンヴェゾーが言及したなにかを汚す行為も暴力性を喚起する一因となる。

さらに、ヒルシュホーンはこれまでの多くのインタビューやテキストのなかで作品制作において重要なのは「クオリティではなく、エネルギーである！」<sup>(19)</sup>と強調する。ここで述べられる「クオリティ」とは、作品に使用される磨き上げられた金属や

大理石、上質なガラスや木材、巨大なスクリーンといった、その存在だけで鑑賞者を威圧するような素材の質のことを指している。つまり、ヒルシュホーンは素材そのものが価値を持っていることによって、作品が人々にとって排他的なものになることを回避しようとしているのである<sup>(20)</sup>。

その反対に、ヒルシュホーン作品における、段ボールやガムテープといった素材は、裂け目や穴を塞いだり、何かを閉じ込めたりといったように、目の前の問題を解決するために選択される素材だと言える。段ボールやガムテープが光沢を持つ金属や大理石のようなクオリティを持たないことは明白である。しかし、それらの素材は、美しさを顧みないプラグマティックな欲求、すなわち「エネルギー」に突き動かされるようにして選択されているのである。

ヒルシュホーン制作するオブジェクトに見られる破壊的な痕跡や、ある種の粗暴さは、工業的・産業的な洗練性を持った素材だけでは解決することのできない、道具として使い捨てられながら世界中のいたるところで用いられているマテリアルのエネルギーを引き出すものだと言えるだろう。エンヴェゾーによるインタビューによって、ヒルシュホーンは自らの作品が権威的なものになることを回避すると同時に、わたしたちが生み出している「使い捨て」の過剰さを見せつけていることが明らかになるのである。

#### 4. 存在と生産 —— 思考における参加

次に、《バタイユ・モニュメント》のガイドラインである概念「存在と生産」を検討しよう。ヒルシュホーンは、以下のように述べている。

わたしのモニュメントで実際に起こったことですが、人々が座って、ビールを飲むということがしばしばあり、わたしはそのような側面を強調したいと思ったのです。つまり、わたしにとって、モニュメントはスペクタクルではなく、イベントなのです。イベントというのは、何が起こるかわからない、前もって計画す

ることができないものでもあります。

〈中略〉スペクタクルの状況とは、常にイベントというものを、生産する側とそれを見る側という二つのグループに分けて考えてしまった結果であると感じています。(21)

この発言から、ヒルシュホーンにとっての「スペクタクル」とは、公共空間に設置された作品の観客を、そこで出来事を見つめるグループと何かを生産するグループという二組に分けて、観客を傍観者にしてしまうものだと言える。だとすれば、「存在と生産」という概念は、従来の芸術祭というスペクタクル、そしてその二元的な構造に対する批判がその根幹にあると考えられる。観客がいわゆる「参加型アート」の中で参加をうながされながらその実「消費」しているだけの行為とは一線を画する、観客の「存在」とそれによる「生産」を生起することがヒルシュホーンのプロジェットの目指すところだと言えるだろう。

そのための作品における重要な要素となるのが、作品を屋外に設置するという点である。そこは、ギャラリーや美術館などの特定の人々からなる空間ではなく、芸術を鑑賞するといった目的を持たないような人々を含む、あらゆる属性の人々が行き来する公共空間である。ヒルシュホーンも指摘するように、そのような公共空間は、実際のところ何が起こるか分からないものである。

《バタイユ・モニュメント》のような作品は、そのような芸術に関与することのなかった一般の人々を巻き込みながら、芸術という制度そのもの、傍観者として振る舞ってきた「参加者」からなるスペクタクルへの抵抗を示しているのではないだろうか。すなわち、芸術の外側にいる人々こそが、予定調和的なものとして「消費」されていた「参加」とは異なる、「生産」としての関与を生み出すのである。そして、このような「思考における参加」こそが、「参加型アート」や芸術祭に見られる抑圧への問いかけになるのではないだろうか。

## おわりに

ここまで見てきたヒルシュホーンおよび各々の論者たちの言説から《バタイユ・モニュメント》を代表とする作品に備わる異なるレベルの暴力的なるものを整理しよう。

まず、リンドとビショップの論争で注目されたのは居住区の中に設営されたその作品に關与する住民たちとの搾取的な關係性、およびそこに作品を見に訪れた観客に不安感を抱かせるといった關係性における暴力性であった。ブークローが「計画的な破壊行為」という言葉を使いながら注目したのは、作品を破壊してしまう行為を含めて見知らぬ人々を自らの作品に關与させることで、従来の彫刻という芸術の權威的な形式に対するラディカルな抵抗戦略に備わる暴力性であった。そして、エンヴェゾーのインタビューが明らかにしたのは、そのような作品の計画的な破壊には、段ボールやガムテープなどの素材の使い方が關連しており、汚すために乱暴に扱ったかのような作品形式から喚起される暴力性は、ありふれた素材が持つエネルギーを表出させたものであることであった。

以上のように、ヒルシュホーン作品は、芸術祭における「参加型アート」の關係性、作品の形式、作品の見せ方といったそれぞれのレイヤーにある暴力的なるものが多層的にまとまっているものである。そして、この多層性のなかで生み出される「思考における参加」は、観客のみならず、リンドやビショップといった論客らの思考に働きかけて議論を生み出した。その生産性こそがヒルシュホーンが強調する「存在と生産」の生産なのではないだろうか。

ここでもう一度、民主主義における「敵対」の必要性を主張するビショップの論考「敵対と關係性の美学」に立ち戻ってみる。《バタイユ・モニュメント》は、国際芸術祭という整備された環境を訪れたつもりの観客たちにトルコ系住民たちのコミュニティの存在だけでなく、かれらが特定の居住区で生活せざるを得ないような、いわゆる構造的暴力を暴露してしまうという側面もあった。融和的ならざる「敵対」は、ヒルシュホーン作品における粗野な外見だけでなく、ときに脅威を感じることも含めて観客を強制的に他者と対峙させるといった暴力的ともとれる側面を前景化する概念なのではないだろうか。その作品の倫理性をめぐって展開された批判は、観客を緊張感や気

まずさに陥れたことがトリガーになったと推察するが、その緊張感や気まずさこそが、観客に思考を促し、「思考における参加」をもたらすのである。

最後に、本論では《バタイユ・モニュメント》をめぐる構造的な暴力に注目してきたが、そのほかのヒルシュホーンの写真／映像作品のなかには、人体破壊のイメージをモチーフとするような、作品そのものが鑑賞者にとって視覚的な「暴力」となるものが存在している。それゆえに本論だけでは、ヒルシュホーンというアーティストが表現する暴力的なるものの全容は明らかにはなっていない。そこで今後の課題としては、「参加型アート」の文脈に依拠しないかたちでの、ヒルシュホーンの写真／映像作品についての研究が必要であると考えられる。

註

- (1) クレア・ビショップ、2011年、「敵対と関係性の美学」（星野太訳）『表象』第5号、月曜社、75-113頁。（原文は Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, No. 110, pp. 51-79.）
- (2) Nicolas Bourriaud, 2002, *Relational Aesthetics*, trans., Simon Pleasance and Fronza Woods, Dijon: Les Presse du Réel.（原文は Nicolas Bourriaud, 1998, *Esthétique Relationnelle*, Dijon: Les Presse du Réel.）
- (3) ビショップ、前掲論文、101-102頁。
- (4) クレア・ビショップ、2016年、『人工地獄——現代アートと観客の政治学』（大森克俊訳）、フィルムアート社。（原文は Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso, 2012.）
- (5) 同上、44-45頁。
- (6) 同上、45頁。
- (7) 同上、50頁。
- (8) 同上。
- (9) 同上、400頁。2009年3月7日のヒルシュホーンからビショップへのメールより引用。
- (10) 同上、400頁。
- (11) Thomas Hirschhorn, 2014, “Guideline: Presence and Production (2014)” , *Thomas Hirschhorn*, (2021年1月16日取得、<http://www.thomashirschhorn.com/guideline-presence-and->

production/) 2019年に制作された《Robert Walser-Sculpture》にも「Presence and Production」という言葉が使用されていることが確認できる。(2021年10月1日取得、<https://outset.org.uk/supported-projects/robert-walser-sculpture-a-presence-and-production-project-in-public-space-by-thomas-hirschhorn/>)

(12) Benjamin H.D. Buchloh, 2001, “Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn,” *Oxford Art Journal*, Vol. 24, No. 2, p. 46, p. 48.

(13) *Ibid.*, p. 49.

(14) *Ibid.*, p. 48.

(15) *Ibid.*

(16) *Ibid.*, p. 53.

(17) Benjamin H.D. Buchloh, 2005, “Interview with Thomas Hirschhorn,” *October*, No. 113, pp. 95-96.

(18) Okwui Enwezor, 2000, “Interview with Thomas Hirschhorn,” *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*, Art institute of Chicago / Renaissance Society at the University of Chicago, p. 28.

(19) Buchloh, 2005, p. 92.

(20) Enwezor, pp. 28-29.

(21) Buchloh, 2005, p. 85-86.

