

GSUM SUMMER SYMPOSIUM

【テーマ】パンデミック後のビエンナーレ・トリエンナーレの行方——領域横断的な視点から

【パネリスト】中村史子(愛知県美術館主任学芸員、国際芸術祭「あいち 2022」キュレーター)、藤原旅人(九州大学大学院工学研究院附属アジア防災研究センター特任助教)、吉田隆之(都市経営研究科准教授)

【ディスカッサント】山本浩貴(金沢美術工芸大学美術工芸学部講師)

【モデレーター】吉田隆之(都市経営研究科准教授)

【日時】2023年7月19日(水)18:30~21:00

【場所】大阪公立大学文化交流センター(大阪駅前第2ビル6階)

1. 要旨

2010年代に国内で乱立した芸術祭は、パンデミック禍、ウクライナ戦争を始めとする世界の危機的状況を経て、その在り方自体が問われつつある。そうした中、2022年度はドイツで「ドクメンタ15」が、国内では国際芸術祭「あいち2022」が開催された。本シンポジウムは、国際芸術祭「あいち2022」を始めとした国内の芸術祭をよく知るキュレーター、文化政策研究者、美術史学者をお招きし、「ドクメンタ15」が提示した問い、すなわち、芸術祭の批評、市民参加、ポストコロニアリズムそれぞれを出発点に、国内の芸術祭、ひいてはアートや世界の行方について議論をしていただく。

2. 「ドクメンタ15」がアート・ワールドに提示した問いとは？(吉田隆之)

2022年、ドイツ・カッセルで開催された芸術祭「ドクメンタ15(Documenta Fifteen)」では、インドネシアのアートコレクティブ「ルアングルパ(ruangrupa)」がキュレーションを務めた。ドクメンタでのアジア系(非西欧)キュレーターの起用は初めての試みであった。この芸術祭を総括し、論点を導き出すならば、以下の3点が挙げられるだろう。①ルアングルパが示したアートとは何か(グローバルサウスの作家招聘、集合知を活用したアートマネジメント)、②芸術祭と観客参加、③芸術祭と表現の自由である。

①2000年に発足したルアングルパは、インドネシアのスハルト政権(1965~98)崩壊後、民主化が行われる中で発足した。彼等は日本にも縁があり「あいちトリエンナーレ2016」では、招聘作家として《ルル学校》(2016)を制作している。今回のドクメンタでは「アートより友人 Make friends, Not art」をメッセージに掲げ、世界各地でも特にグローバルサウスで地域課題に解決に取り組むアートコレクティブの紹介を多く行った。ここで彼等は、既存のヨーロッパ型芸術祭(ハイアート中心、トップダウン方式)と対をなす形で、「ルンブン lumbung」をキーワードに、参加者と協働し、お金やアイデアの共有、分配によるアジア的集合知の社会正義を実現しようとしていた。

②ルアングルパは、メイン会場であるフリデリチアナム美術館にキッズルームや裏手に賄いスペースを設け、ボランティアガイド、インターンの参加してもらうことで、(美術館の)権威性を壊すかのように観客参加を打ち立てていく。

③ドクメンタ15では、作家(グループ)作品の表現の自由を巡り大きな議論が巻き起こった。インドネシア

作家タリン・パディ(Taring Padi)の作品《People's Justice》(2002)の一部に反ユダヤ主義と捉えられる表現があるのではないかと、ドイツメディアからの強いバッシングを受け、後に作品が撤去されることとなる事件である。その伏線となったのが、パレスチナのグループ「The Question of Funding」が資金調達の際、BDS運動(反イスラエル主義の観点からドイツで違法とされている)と関わっていたのではないかという疑惑から、開催前にバッシングと脅迫行為を受けた事件である。

このような状況を総括するならば、ドクメンタは、ヨーロッパ文明・文化の限界という問題意識を踏まえ、ルアンルパをディレクターとして起用した。しかし、ルアンルパは、ヨーロッパが前提とする(求める)アートではなく、新しいアートの形(集合知の社会正義の実現によるアートマネジメント)を提出することとなる。そして、このようなアートに理解が得られなかったことも遠因し、問題の作品に対して、過剰なまでのバッシングを受けたのではないだろうか。そこには、ある種オリエンタリズム的な発想が見え隠れしていないだろうか。

3. 「参加」の広がり国際芸術祭「あいち 2022」を振り返って(中村史子)

国際芸術祭「あいち 2022」は、「STILL ALIVE 今、を生き抜くアートのちから」をテーマに、32 か国から 82 名(組)のアーティスト(グループ)を招聘し、現代美術展とパフォーミングアーツ、ラーニングによって構成された芸術祭である。会場は愛知芸術文化センター、一宮市、常滑市、(名古屋市)有松地区であり、企画チームは Artistic director の片岡真実(森美術館館長)を中心に、Curatorial Advisors、Curatorial Team からなっている。

そもそも芸術祭文化は、19 世紀に始まった万国博覧会文化にまで遡ることができる(Cf. ヴェネチア・ビエンナーレ)。万博は当時の最先端技術の発表をするスペクタクルの場であり、国民国家の枠組みに基づいて機能していた。あいち 2022 の前史には、「愛・地球博」(2005)があり、アートが欠けていたことによる反省が愛知で芸術祭が行われる背景にある(2008 年に愛知県の行政の中に国際芸術再推進室が設立、2010 年に最初の芸術祭「あいちトリエンナーレ 2010」が開催)。一方で、万博と異なり現代の芸術祭は、参加、交流、対話、あるいは国という枠組みに囚われない、発信のあり方を目指すことが求められているのではないだろうか。

あいち 2022 で展示された作品やプロジェクトには多様な「参加」のかたちが見られる。グローバルな(海外の状況を伝える)作品として、リタ・ポンセ・デ・レオン(Rita Ponce De Leon)の《人生よ、ここに来たれ》(2022)では、木琴に詩人や愛知に住む人たちの言葉を鍵盤に書き込むコラボレーションを行い、また、鑑賞者が実際に木琴を鳴らすこと/詩を作ることで作品が完成する。その他、ホダー・アフシャール(Hoda Afshar)の映像作品《リメイン》(2018)、シュエウツモン(Shwe Wutt Hmon)が妹と協働して制作した《雑音と曇りと私たち》(2020-2022)も制作プロセスに他者の参加が重要となってくる。国際芸術祭ではローカルな視点(愛知自体の文化的土壌、歴史を掘り下げる)、つまり、作品鑑賞を通じて土地のアイデンティティーを学ぶことも重要である。古くから陶磁器産業が盛んであった常滑市では、デルシー・モレロス(Delcy Morelos)が土を用いた大規模な作品《祈り、地平線、常滑》(2022)を展示した。

あいち 2022 を参加から振り返る時、「ラーニング」は重要なキーワードである。それ以前の「教育普及」とは異なり、先生(専門家)から教えるのではなく、参加者が主体となって学ぶことに重点が置かれている。例えば、アーティストや芸術監督と共に自分たちで調べるリサーチプログラムや、ガイド

ツアー、スクールプログラム、ボランティアプログラムがあげられる。

あいち 2022 では、ローカルとグローバル、専門家と教わる人という、相反する立場が共存している。このような二項対立を崩すのは、結局のところ人の存在であり、芸術に関心のあまりない地元の住民も含め、生きた人がその場で、空間を共有する中でダイナミックな動きが出てくるのではないだろうか。

4. 芸術祭におけるボランティア/サポーターの展開(藤原旅人)

近年、芸術祭を支えるボランティア活動に注目が集まっているが、最近ボランティアとサポーターを区別して考えている。アートプロジェクトの研究者であるキム・ビンナ(金 嬪娜)は、サポーターとボランティアを明確に分け、その在り方を考察している。キムは「サポーター/ボランティア」としているが、ここでは「ボランティア/サポーター」と表記し、芸術祭においてボランティアが初めに起こり、そこに追従する形でサポーターが派生したという意味を表している。

日本における多くの芸術祭は、1990年代から展開している。そして、2000年に「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」開催の際にはじまった「こへび隊」が芸術祭のボランティア活動のはじまりだと言われている。芸術祭のボランティアは①いつでも、誰でも、どこからも、応募できる②年齢制限や個人の属性をほとんど問わない③特技や社会的資格を必要としない④実際の業務に向け説明会やプログラムが用意されている、などの特徴があげられる。実際の業務では、芸術祭会期前は、招聘作家の制作サポートなどが行われ、会期中は受付や、作品の管理である。会期後は、パーマネントに設置された作品や施設のメンテナンスなどがある。

ボランティア参加者の特徴も時代と共に大きく変化している。これまで、ボランティア参加者の特徴として自発性、無償性、公益性、創造性、先駆性などが挙げられるが、1995年の阪神淡路大震災を契機に、自己肯定、自己実現、自己効用が変わっていく。そこには「大きな〈物語〉から小さい〈物語〉へ」という参加者の価値観の変化があり、自分たちが何を達成することが出来るかといったことや、自己肯定や自己効用、自己実現の側面が重要視されはじめた。

こへび隊の〈ボランティア〉活動に対し、アーティストの川俣正が総合ディレクターを務めた「横浜トリエンナーレ2005」では、〈サポーター〉活動が始まる。ここでは、サポーターが発案したワークショップや多彩な企画の実施、トリエンナーレ学校、地元との橋渡し役を担うなど、芸術祭の中で主体的な活動する機会が増え、それまでの市民参加形式から市民参画形式へと移っていった。市民参画の在り方については、心理学者のロジャー・ハート(Roger Hart)が提唱した「参画のはしご」や、アーティストのパブロ・エルゲラ(Pablo Helguera)がソーシャリー・エンゲイジド・アートを分析する際に参加層を4つ(「名目的な参加」「指図された参加」「創造的な参加」「協働の参加」)に分類しており、その指標が参考になる。

また、哲学者の國分功一郎が、再評価している「中動態」概念を芸術祭の現場に援用することができると考えている。他者との関係によって自分の意識を超えて大きな変容を遂げる中動態的状態が、芸術祭のボランティア/サポーターの現場で生み出されているのではないだろうか。

そして、パンデミック禍で芸術祭を支えるボランティア/サポーターの意味や意義は拡張しつつある。芸術祭のコミュニティが生存確認のライフラインとして機能した事例を踏まえ、自律した個人からの脱却という視点で今後、芸術祭におけるボランティア/サポーター研究を進めていく必要がある。この視点は芸術祭だけではなく、地域社会においてボランティア/サポーター活動がさらなる活動を展開する可能性を示唆している。

この時、アートプロジェクトの特徴である包容力や多様性、寛容性が重要となり、このボランティア/サポーターの集まり(アソシエーション)の意義が拡大していくのではないだろうか。

5. ディスカッションからの問い(山本浩貴)

歴史上、パンデミックによって人間の認識は大きく変化してきた。例えば、メメント・モリや人間中心主義の思想に立脚したルネサンスの開花の背景には疫病があった。昨今のコロナによるパンデミックによって普及したオンライン活動は、国家という領域を超えて機能し、反動的な「ウルトラナショナリズム」も残っているが、「国民国家」の概念を大きく変える要因となる可能性が大いにある。また、万博を契機とした芸術における視覚中心主義も解体される可能性がある。

パンデミック後のトリエンナーレはどのように変化していくのか。オリエンタリズムの議論や 1990 年代以降の美術史が目指してきた、脱欧米中心化の流れからドクメンタ15を紐解くと、今回の芸術祭は、その核に残っていた西洋中心的なアートの概念までも手放したことで、「アートそのものが消失してしまう」事態に陥ったと捉えることが出来る。他方で、あいち 2022 では脱中心化の議論と同時に、理論的な美術史の文脈に位置付けようとする試みがなされている。非西洋地域の美術史を含め、このような歴史的な位置付けは、今後も重要になってくるのではないだろうか。

芸術祭におけるボランティア/サポーターの活動は、金銭的(資本主義的)なものとは異なった報酬(reward)の可能性を示唆してくれる。市民社会を作る前提には自発的な部分が必要であり、これが人種差別やナショナリズムに抵抗するための大きな土台となりえる。一方で、資本主義的な労働の概念やアーティストと労働の問題、中動態の議論で語られる責任の概念をどのように捉え直すかは、考えていくべき課題としてあるのではないだろうか。

Q1 吉田さんへの問い

ヨーロッパの芸術祭は、今後も脱ヨーロッパ中心化を推し進めていくべきなのだろうか。また、それはどのようになされていくのか。

Q2 中村さんへの問い

運営側や鑑賞者の視点から見た時、パンデミック後もオンラインによる芸術祭が定着しづらい背景には何があるのか。

Q3 藤原さんへの問い

ボランティアからサポーターへ、いつ、どのようなきっかけで生成変化するのか。また、ボランティア/サポーターの関わりから距離をとるような現象は想定されているのか。

Q1A

ドクメンタ15でルアンルパは、ヨーロッパが求めたオリエンタリズム的視点や土俵にはのらず、彼等自身の仕事を全うした。ドクメンタはヨーロッパの土俵を借りた試みであり、これを芸術祭として続けるだけでは二番煎じにもなるため、次はアジアでやらなければならないと思われる。まだまだ難しいところもあるが、小さ

な規模でのアートプロジェクトであっても、誇りとプライドを持って、たとえアートの文脈にならなくても、自分たちの目の前の課題に向き合い、やるべきことを正々堂々とやっていってもいいのではないかと思う。(吉田)

今回のルアンルパの活動は飛び道具的なところがあり、また同じことをしても問題提起として弱くなるだろう。どのように脱中心化を進めるかは、別の場所や様々なバリエーションや形で広がっていけばいいなと感じる。(山本)

欧米圏の芸術、文化シーンでは、非欧米圏の作家を招聘することが、良く言えば多様性の重視、悪く言えば先進的に見えるという魂胆があると思われる。そのような背景でドクメンタがルアンルパを招いたところ、自分たちの期待以上のゲームチェンジがなされてしまった。今後も欧米の芸術祭が非欧米圏の作家を招くことは頻繁になされると思うが、あくまでゲームルールは欧米側が決めるという様な仕組みが広がっていく懸念も考えられる。(中村)

Q2A

芸術祭のレクチャーやミーティング、記録アーカイブは、オンラインで行われることが多くなり、様々な市民の参画が図られている。一方で、展示のオンライン化が定着しづらい背景には、展示が空間芸術であり、映画などの時間芸術ではないことが考えられるのではないだろうか。今後、編集や撮影技術革新に伴い、苦痛でないオンライン展示がなされるかもしれないが、それが展示なのか、映像コンテンツなのかは、線引きが難しいところだと思う。(中村)

展示鑑賞には、身体をベースにした空間性が重要視されていることが、オンライン鑑賞が進みづらい背景にあると思う。鑑賞のオンライン化が進んでいる領域にアートマーケットの方法と、美術館展示で行われる参加型のレクチャーやパフォーマンスとが上手く融合できる形が今後、技術の工夫などで乗り越えていけばと思う。(山本)

Q3A

ボランティアからサポーターへの変化は「横浜トリエンナーレ 2005」が大きいと思われる。横浜トリエンナーレの場合、2001年は〈ボランティア〉、そこから「横浜トリエンナーレ 2005」総合ディレクターを務めた川俣正によって〈サポーター〉制度が立ち上がり、そこから継続されていく。

労働問題について、ボランティア/サポーターの「やりがい搾取」が芸術祭やアートプロジェクトの現場でも言われている。ここには、小さい問題と大きい問題があると考えている。小さい問題は、現場でのコミュニケーション不足が生んだ搾取で、参加者が何を望むかを話すことで解決に向かう。大きい問題としては、芸術祭のボランティア制度そのものが問題であり考え直す必要があると考えている。(藤原)

お金で変えられるものを管理運営していくことや、いきなり民主主義の中でコモンという在り方を提示すると、日本のオーディエンスは戸惑うのではないだろうか。より緩やかな繋がりで話す場を作る必要があると思う。(山本)

Q4

日本のボランティア/サポーターが欧米とは違った形では発展し、多様で新しい参加の仕方を提示しているのは何故か。(吉田)

Q4A

ヨーロッパに比べて、日本ではある種の〈ゆるさ〉みたいなものが機能しているのではないだろうか。カルチャーとして「もう崩壊しちゃうそうだけど、でもそろそろやるか」みたいな〈ゆるさ〉が、ボランティアの状況にもあると感じる。(山本)

主催者側として、ボランティアやサポーターにリスクを考慮して、つい説明をしすぎてしまいそうになるが、そうすると、ボランティアの想像力のようなものは下がってしまう。ボランティアの人たちが自分で考えて活動できる余白を残していく、そのような〈ゆるさ〉は、現場でも大事だと感じる。(中村)

日本には〈ゆるさ〉を生み出すアーティストがいたり、また、ディレクターやキュレーターも〈ゆるさ〉を生み出そうとしている現場もある。コラボレーションに特化したアーティストが日本には多くいる中で、彼らをどのように評価すればよいかを考えている。(藤原)

〈質疑応答〉

Q1①芸術祭に関わる(ボランティアではない)地域市民はどのような捉えるべきなのか。

②パンデミック後のオンライン化によって、美術系アーティストの経済的収入源は変化したのか。

A①ここでは、ボランティア登録をし、ボランティア保険に加入する制度を経た参加者をボランティア/サポーターとして、捉えている。制度を超えた形で芸術祭に関わる地域の方々を、どのように捉えるかは今後の課題としたい。(藤原)

②美術作家の中には、映像作品をインターネットに配信することで収益を得ている人もいるが、絵画や彫刻作品を有料でオンライン鑑賞するのはさほど定着していない。(中村)

Q2 (ドキュメンタの作品撤去に関連し)アートに極右的思想や右翼的なものが入り込む構造があるのではないか。また、ボランティア/サポーターが、アートを目的にせず、ただ集まることを目的に置くならば、思想が生まれ、先鋭化し、極右的なものに繋がる構造が生まれてしまうのではないだろうか。

A 極右的な意見が、言論や思想の自由から擁護される状況が美術にもみられるが、他者を侵害する自由は当然認められていない。美術は、良くも悪くもはっきりとしたメッセージではなく、鑑賞者に考えさせるかたちで、社会や政治に問題提起をする。そのような曖昧化は、極右的な立場や排外主義的の温床になりかねないが、それを明確に否定することが、社会的(政治的)芸術に関わる作家、キュレーター、研究者も含め全員が責任としてある。ヨーロッパでは、極右的なものなど、ダメなものはダメだと比較的是っきりと言う傾向があるが、日本ではいまだ確立されていないのが現状である。(山本)

Q3①芸術工学の視点から「公共性」はどのように定義されているのか。②「あいちトリエンナーレ2019」の最終報告では、芸術祭に「公共性があった」と評価されているが、「あいち 2022」を含め、どのように公共制

度や公共性を思い浮かべているのか。③ルアンルパによる公共空間の実現の中で言われる公共とは何か。
④「公共」の概念が美術史や文化研究で、現在どのように位置付けられ、議論されているのか。

①ここでの「公共性」は、政治学者の齋藤純一が論じる official、common、open、なものだと考えている。誰でも参加できる公共性の中でボランティア/サポーターは繋がりを展開していて、その意味での公共性の担保は必要だと思う。(藤原)

②「公共」であればあるほど、弱いもの、小さいもの、少ないものに目を向けることが公共性だと理解している。つまり、マジョリティが必要なものや好むものは、そこでお金が回るため、公共がお金や力を出す必要はない。そうではなく、マイノリティのおそらく市場経済ではケアや配慮が不十分なものを、目に見える形にすることが公共だと考えている。「あいちトリエンナーレ 2019」は議論を呼んだが、普通、日本で暮らしている中では出会わない事象、気づき難い世界的な状況を見せるという意味で公共の試みであったと思う。また、「あいち 2022」では、愛知県に住む日本語話者以外の人たちに向けたツアーを初めて試みた。例えば、スペイン語などの言語を使ったツアーは、非常に数としては少ないかもしれないが、公共としてやるべき試みだったと思っている。(中村)

③公共空間の定義を、ここではマジョリティに対してマイノリティが、自由に安心してものが言える空間という形で仮に定義するのであれば、ドクメンタ 15 でルアンルパは、そのような理想の空間を目指したが、ドイツ社会からみると、うまく作ることができていなかったと思われる。ドイツのマスメディアは反ユダヤ主義キャンペーンに一辺倒であったのに対し、ドクメンタ会場は、すごくほのぼのとしていて、会場参加の仕掛けがうまく機能し、色々な場所でワークショップが開かれ、アーティストと観客の対話があるなど、理想郷の公共空間が作られていた。現実社会と公共空間のギャップからは、ある種、民主主義の理想として語られるドイツの限界が垣間見える。また、状況が違うため一概に比較することは出来ないが、あいちトリエンナーレ 2019 での議論の際は、アーティストと反対派の人たちが言論の場を設けて対話が試みられており、公共空間が実現・実験されていたと感じる。(吉田)

④公共権では、政治学者のナンシー・フレイザー(Nancy Fraser)が著した『Transnationalizing the Public Sphere』(2014)があり、公共圏をトランスナショナル化すること、単一の国民国家的な意味での公共圏をどのように批判的に考えるかが政治哲学の中で論じられている印象がある。文化研究では、公共空間に参入する条件として「言語」を重視する傾向が批判される。その時、言語がわからない人や言葉が喋れない人に対して、非言語的表現としての芸術が、公共空間を拡張する可能性があるのではないかという議論がある。一方で、東アジアの文化研究では、ヨーロッパとアジアの地域差で「public 公」の概念に違いが見られるという研究が提出されている。(山本)