

あなたは今、この文章/作品を見ている

虚構器官 橋川昇平展

galerie16/京都

2024/5/14～2024/5/25

展示内容の説明にあたって、作品制作の理論とアートを取り巻く状況の前提を提示する。

1節では美の理論である美学と文化の理論である文化人類学を引用することで感性を問うことの意義を再確認する。特に文化人類学における実践を参考することで、「美と文化」「芸術と芸術のようなモノ」の関係からアートという制度がいかに機能してきたかに触れ、作品の方針を示す。

続いての2節では、現在のアートの状況として2000年以降顕著になっているポストモダン以外のアートの状況を追う。現在の「キュレーション対象となる作品」を考えるために「作品を巡る状況」とはどのようなものか考察する。

ポストモダンは今も有効ではあるものの、ポストモダンを破棄しモダニズムから問い直す潮流が存在する。そういうアートの領域はグローバリゼーション・多文化主義を前提としており、アートの世界だけで完結するものではない。そのため、思弁的実在論、人新世といったここ10年ほどのトピックスにも触れ、作品を作ることについて先人の意見を見ていく。

最後に個々の作品のコンセプトについて、3節で簡単な解説を行う。

1. 美学と文化人類学……研究対象としての作品

作品の理論を示すために、まずは今日の芸術の理論である美学を引用する。

美学の命名者であるバウムガルテンによると美学には3つの対象があり、下記のような3つの問い合わせとして表すことができる。

- ①美とは何か
- ②美を現す作品とは何か
- ③美や事物を認識する感性とは何か

ここにモダンアートの成果を当てはめると、①と②の問い合わせに対して、どうやら答えは得られないことがわかる。そこで、美学はその重心を③の問い合わせに移すようになってきた。

しかし、感性を問うとは具体的にどのようなことを行えばよいのだろうか。

感性はその語義より感覚的認識能力を指す。このことから、「感性を問うこと」 = 「事物から特定の要素を受け取って美を認識する仕組み」と想定してはいけない。それではモダンアートと同様に本質があることを前提とした問題設定となるためだ。

感性を問うには事物に何かを求める、私たちの能力を問わねばならない。まずは感性が何をしているのかについて先達の意見を見てみよう。

例えば政治哲学と映像批評を専門とする学者ジャック・ランシェールによると「感性は分有する」という。分有とは「ある集団を分割しどちらかに排他的に所属させること」を示す。

これを芸術に当てはめると、感性は事物を美と美以外に分断する。より具体的にいうと、作家にとって材料はどこかで作品に変わるし、同じ手順で制作しても作品の良し悪しが変化する。観者にとって観察対象はどこかで作品と認識されるようになる。古美術の愛好家の中には現代アートの作品を美ではないという人もいるだろうが、現代アートのファンにとってはそのような問い合わせは重要ではない。ランドアートやアートプロジェクトのような作品は時間の経過により失われるが、設計書や記録といった資料が美の価値を持って売買の対象となる。

そして分有を行う感性は身体と結びついている点から、生物学や認知神経科学といった領域や、身体による情報の伝達に着目した情報科学や人工知能論といった領域との関連が注目されてきた。あるいは感性は経験や習慣によって磨かれるものであることから、社会学や政治学とも結びついている。

このように感性を研究対象とすると、現在のアートは多種多様な領域と接点を持っている。いずれにせよランシェールがいうような感性の機能を私たちは問わねばならないし、そのような機能が働くよう誘発する作品を作らねばならない。

ここでは文化人類学を例として引き合いに出してみよう。文化人類学ではその黎明期に調査対象の人々が作成した「芸術のようなモノ」を民俗資料として扱った。

例えば、アフリカのお面は用途を持つためにアートとして扱われず、民俗資料として博物館に所蔵されていた。しかし、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ピカソやモディリアーニといったパリ在住の作家たちやシュールレアリストたちによってこれらのお面をはじめ、アフリカ・オセニア・北米先住民の制作物は参照されることになる。

その結果、現在では美のカテゴリーにも区分されるようになり、美術館にも収蔵されるようになった。日本でいうと、古くは浮世絵、現代ではマンガ、アニメがこのような変遷を遂げていると認識されるだろう。

この経緯はジャック・ランシェールが唱える「感性による分有」の実例として理解される。そして、美や芸術に本質があることを前提とする「何が芸術なのか」という問い合わせから「いつ芸術になるのか」という構築的な問い合わせへのシフトが、文化人類学という文化を取り扱う学問の中でも問題となってきたことがわかる。

その後、文化人類学の研究では以下のようなことが研究してきた。

1. あるモノが芸術になるということは、芸術として位置付けられる歴史や理論の雰囲気＝アートワールドにそれが参入するからであり、モノは「制度」によって芸術と認知されるようになる。
2. 芸術を認知する制度の中には、西洋由来のアートに非西洋地域で作成されたモノを当て嵌めるという非対称的な権力構造が見える。そのため、植民地政策という枠組みを含めて批判されることになる。
3. 人類学と芸術の無自覚な分業体制に対する反省から、アートワールドを「文化的価値に関する言説が生産される最も重要なアリーナ」として位置付け、人類学と芸術の総合が目指されることになる。この中では芸術と文化のどちらかが支配的な価値として君臨するのではなく、製作者は「交渉」を通じて、あらたな「挑戦する差異」を生み出している。
4. 「芸術のようなモノ」を研究する物質文化研究は、諸文化の中で芸術は見極められるべきであるという文化相対論を展開した。この活動の中で芸術自体の再定義を行われ、結果として工芸と芸術との接合につながっていく。

上記4の芸術の再定義の例として、人類学者である木村重信の民族芸術を参考にしてみよう。彼は西洋由来の進歩史観による「未開芸術」という分類を退け、民俗学と芸術学の結合による「民族芸術」という言葉を提唱した。

文化相対主義の中で民族芸術という語が成立する経緯について、木村の言葉を引用すると以下のようになる。

民族文化を解説するのに、芸術作品を用いるだけでは不十分であり、その文化に関する知識もなしに、芸術作品の評価をすることもまた不十分である。（中略）したがって芸術学と民俗学との結合による、新しい民族芸術学が求められる。

木村によると、芸術を表すartという語はもともと形成における技術を意味していたが、近代化が進むにつれて、個人・個性を重視する純粋芸術と集団の表象に基づく民族芸術に分かれた。そ

の結果、独立した空間（ギャラリーや額縁の枠内など）で成立する純粹芸術に対して、民族芸術は現実の空間を場所とし現実の人々の美意識を凝集した形で示すという差異が現れる。

この分類は芸術の世界を構成する三者、すなわち作者・作品・享受者（観者）の関係にも当てはめることができる。

純粹芸術が作者と作品の関係を重視することに対して、民族芸術は作者と享受者（観者）の関係性が重視され、民衆の生活と強く結びついている。このような作者・作品・享受者（観者）の間の関係性を問い合わせる動きは、最近ではキュレーター上妻世海による制作論にも見られる。

このように芸術を巡って美学と文化人類学の経緯を統合していくと、以下のようなことが言えるだろう。

- A. 美や作品に本質はないため、いつ構築されるかが問題となる。
- B. モノを芸術にする制度とは何かという問いは、植民地政策に関連する非対称的な権力構造を批判することと密接につながる。
- C. この制度批判の実践において、芸術と芸術のようなモノの境界は再定義され続ける。その中では、作者・作品・観者（享受者）の間の関係性が問題として浮上する。

従って、このテキストでは以下のような作品を目指すこととする。

作者・作品・観者の間の制度を批判することによって美や作品が構築される時を示す装置としての作品

しかし、近代の大きな物語が終わり、美や作品に本質がないことが問題になったのは前世紀後半の話である。ポストモダンがアートに反映されはじめたのが1980年頃、民族藝術学会の設立は1984年である。ジャック・ランシェールの「感性的なものの分有」が記載されている書籍「感性的なもののパルタージュ」は2000年に出版された。上妻世海の著書は2018年の出版と比較的最近ではあるものの、参照先は宮川淳の1968年出版の書籍である。21世紀に入って20年以上経過した今もこの問題設定は有効だろうか。

次節ではポストモダンと呼ばれる時代に入ってから2010年前後の現代アートを巡る実践を見ていく。そして同様の考え方が有効なのか吟味する。

2. オルターモダンから人新世……作品を巡る状況について

ここからはポストモダン以降の作品、特にオルタナティブな立ち位置にある作品とその展示について紹介する。そのために20世紀終盤のアートの大きな動きについて見ていく。

例えば、1990年から2000年ごろの現代アートの主流としてYBAsのダミアン・ハーストや、ネオジオおよびネオポップの代表的な作家であるジェフ・クーンズ、ユダヤ系の資本をもとに映画作品を作るマシュー・バーニーなどを据えてみよう。彼らの作品は高騰するアートマーケットの中でも特に高額である。これは売値だけではなく、その制作費についても同様だ。

何故このような制作費を貯えるのか。何故このように高額の作品が売買されるのか。

ひどく大雑把な解説となるが、彼らの作品はサッチャー・レーニン体制の新自由主義経済を背景としている。巨大資本が成立していること。それらに制作の段階でアクセスできること。高価な作品を購入可能なだけの資産を持つ人物が存在すること。経済的な背景が作品の価値に繋がっている。

そんな中、別の潮流がニコラ・ブリオーというキュレーターによって示される。例えばリクリット・ティラヴァーニヤやリアム・ギリック、フェリックス・ゴンザレス・トレスなど、現在で

は国際展の常連となった作家たちは、ブリオーが1996年に企画したトラフィック展および「関係性の美学」と題されたテキストによって大きな注目を浴びることになる。

ブリオーによってリレーションナルアートと呼ばれた彼らの作品は、その形式や内容より作品による関係を重視する。

この関係とはもともと作品と観者の関係というよりは制作の中で形作られる関係というモノであるが、拡大解釈されることにより、何らかの社会性を持つ作品をも含まれることになる。応用のされ方には誤解も含むものの、影響はヨーロッパ圏だけにとどまらない。日本国内では、地域アートと呼ばれる芸術を利用した地域振興からも参照されることになる。

一方で、ブリオーの観点はキュレーションのためのものであり、個々の作家の制作意図とは異なる部分も多々ある。そして「関係性の美学」は、その不備や問題点から大きな批判を受ける。クレア・ビショップの「敵対と関係性の美学」、1節でも取り上げたジャック・ランシェールによる一連の書籍、フランスの学者エリー・デューリングによる「プロトタイプ論」がそれである。

このようにブリオーの論は批評・引用されることで相対化され、存在感を確立していった。

そして、リレーションナルアートというカテゴリーは、コンセプチュアルな作品やハプニングといった特定の形式を持たないアーティストたちに新たな受け皿を与えることになる。それは後のソーシャリー・エンゲージド・アートやソーシャル・プラクティスといった概念に繋がって現代アートの世界に大きな影響を与えていく。例えば、2015年にターナー賞を受賞したアートコレクティブ「Assemble」は地域再生のプロジェクトを実践している。これはソーシャルプラクティスそのものであり、日本の地域アートの運営にも同様の傾向がある。

関係性の美学とその反省の後、ブリオーは2009年のテートトリエンナーレで「オルターモダン」展を開催し、その関連書籍として「ラディカント」を発行した。このラディカントの中でブリオーはポストモダンを批判する。

前提として、ポストモダニズムはモダニズムの普遍主義を批判し、グローバリゼーション・多文化主義を打ち出した。これは西洋の論理で非西洋の文化を一方的に判断する態度ではなく、それぞれの文化や論理を尊重する立場である。特に1989年の「大地の魔術師」展以降に顕著である。

しかしポストモダニズムはモダニズムの普遍主義を相対化することはなかった。なぜならば、ポストモダンの多文化主義は、西洋の古典的な思考と同じく、さまざまな帰属に基づいて機能するからである。作品や作者はその帰属によって評価され判断される。出身はどこの国か、人種は何か、どのような民族か、性別は、性的嗜好は、などなど。そしてこのバイアスの上に作品の評価が機能する。このような「根源への回帰」を以って純化を行おうとするためにポストモダニズムはモダニズムから逃れられない。

例えば特定の国や地域に帰属を求める場合を考えてみよう。

特に現在では故郷を離れて生きる人々は年々増えている。財やサービスの流通によって転居や赴任を余儀なくされる人々、移民や難民、亡命者、都市の放浪者といった人々だ。帰属による分有を行なうならば、現実との齟齬は際限ないものになってしまう。

また、神話化された「起源」や画一化をもたらす「土地」に対して主体から帰属を表明するあり方は、権力や制度を固定してしまうだろう。

その一方で、異なる言語の話者が集うことによって言葉が混ざり合うピジン語のような状態、すなわちクレオール化が現実では進んでいる。

このような状況では、クレオール化する文化と、特定の帰属を持たない現代の人物像に沿ったモダニズムが求められる。それはモダニズムやポストモダニズムに対して真にオルタナティブな思想である。これをブリオーはオルターモダンと呼ぶ。

オルターモダンの下でアーティストは旅人のように異なる文化の間を移動し、立ち寄った先で根を張り、また移動する。芸術は異分野間の相互翻訳・往還をすることを課題として取り扱う。この行為によって立ち現れるのはクレオール化のように、出会いが生み出す新しい文化である。媒体にも場所に依存せず、現代という時間において成り立つことは、タイムスペシフィックという言葉で現される。現代のアーティストは民族や文化や自然や国や性といった記号の中を旅する。旅人であるアーティストにとって作品の自立性は重要ではない。テキストとイメージ、時間と空間、それらの間に編み込まれていく関係性が重視される。

また、ブリオーは関係性の美学への人間中心的であるという批判からオルターモダンを打ち出しているため、この関係性とは人間のみを考えているものではない。この関係性は新たな関係の接続だけを問題にしているわけでもない。「関係性の濃度」「関係性の喪失」「敵対性」という関係性」も考えられるだろう。

このような傾向はブリオーのオルターモダンだけではない。今世紀の初めごろから、ポストモダンの歴史区分を乗り越えモダニズムを再考することが重要になっている。

例えば、日本では「トランスフォーメーション」（東京都現代美術館 2010）や「東京アートミーティング[第5回] 新たな系譜学をもとめて—跳躍/痕跡/身体」（同 2014）、「リー・ミンウェイとその関係展:参加するアート—見る、話す、贈る、書く、食べる、そして世界とつながる」（森美術館 2014）、「ヨコハマトリエンナーレ2014—華氏451の芸術:世界の中心には忘却の海がある」（2014）などがオルターモダンを参照、あるいは近しい考え方で展開されている。

海外に目を向けると、イギリスとアメリカで2011年に同時開催された「Medium of Contingency」展は、思弁的唯物論という新しい哲学や、金融商品であるデリバティブといった概念を参照している。この思弁的唯物論もまたポストモダンを拒否し、モダニズムから続く相関主義を否定する立場である。

ここで哲学に目を向けてみると、思弁的唯物論に類似する新しい哲学（思弁的存在論）が21世紀に入ってから立ち上がってきている。その一つにアクターネットワーク理論というものがある。代表的な論者であるブリュノ・ラトゥールはドイツのZKMで「Iconoclash」（2002）、「Making Things Public」（2005）、「Reset Modernity!」（2016）、「Critical Zones」（2022）といった展示のキュレーションを手掛けている。近年は「人新世」という地質年代に基づく論理を展開しており、2020年の台北ビエンナーレ「あなたと私は違う星に住んでいる」のディレクションに繋がっている。「人新世」に関する展示はラトゥールだけでなく、国内の展示でも取り上げられている。例えば、東京のEye of Gyreで行われた「2018年のフランケンシュタイン」（2018）や東京都現代美術館での「オラファー・エリアソン ときに川は橋となる」（2020）などがそうである。

しかし、現代アートと現代の問題とは接続されているとして、この状況でアートは何ができるだろうか。アートは戦争を止められないし、疫病を根絶することもない。気候の安定なんてもっての他だ。文化やアートで状況は改善しない。むしろ第2次大戦では戦争のために積極的に利用されてきたし、虐殺の引き金は文化の差である。

まずはこのような問題に対して先人はどのように向き合っているか見てみよう。

たとえば上記のブリュノ・ラトゥールは東京藝術大学での講演で以下のように提案している。

アートとサイエンスについてそれぞれ、アーティストは感受性を高める方法を探ることを提案し、一方で科学者は感受性を高めるツールをつくるものとしている。そこで求められることはアーティストは何らかの意見を述べるという強迫観念から離れるべきだという

ことと、このような危機的状況に対して人が関心を持たない理由の可視化を行うことである。

アーティストであるオラファー・エリアソンは2020年にキュレーター長谷川裕子とオンライン対談を行った。その発言を筆者の独断と偏見で以下にまとめる。

文化や、その一部であるアートに触れることで、私たちは価値観をチェックすることができる。「この考えは保守的すぎる」「これは未来のためには必要ない」と気づかせてくれる。何故このようなことに気づかないといけないかというと、古い価値観を選択すると昔に戻りたいとばかり思ってしまうからだ。

私たちは想像力を駆使して、明日が昨日より良くなるように考えなければならない。

文化とは明日を考えるための会話のようなモノであり、エリアソンは展覧会をそのような難しい会話をするための安全な場所として制作する。

このような会話は、アートと文化のミクロのレベルとマクロのレベルでの機能によって為される。

ミクロのレベルでは、アートは観者が持っている何かを受容する存在である。保守から進歩に向かうためには自分の考えていることを考えなければいけないが、作品はそのための言語、色、空間、建築などの感覚を与えてくれる。これは作品が観者の感情的なモノを受容していると感じることでなされる。作品の中に自身の中にあるモノを見ることで、観者は自分が何を考えているのか問うことができるようになる。自分の考えを考えることができるようになると、自分がこれでいいのかどうかが意識に上がるようになる。これは「作品を見る」ということではなく、「作品に見られた」と感覚することである。美術館ではこのように視点が交わり合う状態になる。消費の場ではなく、自分の考えやアイデンティティを生産する場になる。

マクロのレベルでは、作品はムーブメントの一部であることが強調される。アートは世界中の施設や企業と共同して制作し、何年も存在することで、大勢の人に届く力がある。アートや文化は長期的な視点をもっており、政府のように国境で止まったりしないし、企業のように一人の責任者によって左右されることもない。

ミクロのレベルでは、観者に自身の考えを表す手段を与え、マクロのレベルでは時代も国境も超えて関係が広がっていく。

ラトゥールとエリアソンの発言をまとめ、1節で述べた感性の機能と結びつけてみよう。

まず、ラトゥールの発言をエリアソンの指摘に対応させてみると、「感受性を高める方法」とは「（作品によって）自分が何を考えているか問うこと」である。そして「危機的状況に対して人が関心を持たない理由の可視化」とは、アートの機能である「想像力を駆使して、明日が昨日より良くなるように考える」ことの反例として現れる。

これはラトゥールが言うように、アーティストが自分の意見を述べることではないし、木村重信が想定した純粋芸術の範囲でもない。作品と観者の間の関係を重視し、現実の空間を場所とし、現実の人々の美意識を凝集した形で示す民族芸術の在り方が近いだろう。つまり、現代の問題に向き合うためには、「作者・作品・観者の間の制度を批判すること」が必要になる。

そして感性とは悟性（理解力）に先立つ感覚的認識能力である。そのため、1節で述べた感性的なものの分有は「価値観の構築」「観者による受容」「観者による共有」の中で「言語などによって理解される前の選択」の仕組みとして機能する。

また、エリアソンのいうマクロレベルの機能を実現する仕組みとして「引用」も考えられる。すると以下のようなサイクルが見えてくる。

作者や観者の感性によって作品や美が構築される。この美や作品が、観者の感情的な需要と感性を通して結びつくことで価値観が選択される。これが観者の考えを表す手段（言葉やイメージ）となる。この手段が共有されることによって私たちは新しい問題に向き合い、明日をより良くするための選択を行う。その結果は教育や社会環境に引用され次の感性に影響を与え、作品と観者の新たな会話を構築する。

これを繰り返すことで、作品は何年も、国境に阻まれることなく、人々に自身の考えを汲み取って表し、次の選択を行う手段を与え続ける。

3. 作品……変化する状況を取り込んで理論を実行する

最後に個展「橋川昇平展 虚構器官」（galerie16/京都）での展示内容について以下に述べる。

1節で美学と文化人類学から「作者・作品・観者の間の制度を批判することによって美や作品が構築される時を示す作品」を作るという方針を得た。

続く2節で現代アートを取り巻く状況に触れた。モダニズム・ポストモダニズムの批判を経て、現在の人物像に即したアートの潮流が世に問われている。そして現在の人類を取り巻く環境で生き残る術が求められていることがわかった。この状況下だからこそアートによる感性との接続が必要であり、それが立ち現れる形として1節で提示した方針は有効であることを確認した。

本展では上記から作品を「感性が機能する"時"と"観者"を視覚的に示す装置」「鑑賞・引用されることにより駆動する装置」をして展示する。

虚構器官2024

虚構器官という想像上の臓器を一人称としたモノローグの映像。ゲーザ・サモシ『時間と空間の誕生』と円山応挙『淀川両岸図巻』を引用しながら、過去から未来への問いかけを行う。

虚構器官2024-yodogawa

虚構器官2024内で使用した淀川の風景をコラージュした作品。

虚構器官2024-yodogawa?

現在の淀川の風景写真（天満橋で撮影）をベースにAIに描かせた淀川両岸図巻と未来の淀川の図などをコラージュした作品。

虚構器官2024-us 1

虚構器官2024-us 2

AIに描かせた自画像とアクリルミラーを組み合わせたコラージュ。自画像は筆者と違うタイプの人物像を選択した。

虚構器官2024-起こりえたかもしれない未来を夢見続ける死者

岡真里『アラブ、祈りとしての文学』の一節から着想したドローイング。上下逆向きに描かれた人の頭骨の眼窩。過去から未来への眼差し。

虚構器官2024-xeno1

虚構器官2024-xeno2

虚構器官2024-xeno3

虚構器官2024の中で、「多声音楽」「透視図法」「実験科学」を西洋文化の重要な発展として挙げたが、それらを絵画の要素で再構成した立体作品。

補足：参考

(制作後に翻訳や再編出版された書籍は、2022年4月現在で最新のものを記載)

ニコラ・ブリオー『ラディカント グローバリゼーションの美学に向けて』(武田宙也訳 フィルムアート社 2022)

Nicolas Bourriaud『Altermodern: Tate Triennial 2009』(Tate 2009)

星野太『美学のプラクティス』(水声社 2021)

表象文化論学会編『表象05』(表象文化論学会 2011)

藤田直哉『地域アート——美学/制度/日本』(堀内出版 2016)

パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門 アートが社会と深く関わるための10のポイント』(アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会訳 フィルムアート社 2015)

ジャック・ランシェール『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 2009)

松村圭一郎/中川理/石井美保編『文化人類学の思考法』(世界思想社 2019)

木村重信『木村重信著作選集・第4巻 民族芸術学』(思文閣出版 2001)

岩内章太郎『新しい哲学の教科書 現代実在論入門』(講談社 2019)

上妻世海『制作へ 上妻世海初期論考集』(オーバーキャスト エクリ編集部 2018)

篠原雅武『人新世の哲学：思弁的実在論以降の「人間の条件」』(人文書院 2018)

池田義昭/福岡伸一『福岡伸一、西田哲学を読む——生命をめぐる思索の旅 動的平衡と絶対矛盾的自己同一』(明石書店 2017)

郡司ペギオ幸夫『やってくる』(医学書院 2020)

ウォルター・J・オング『声の文化と文字の文化』(林正寛訳 藤原書店 1991)

ゲーザ・サモシ『時間と空間の誕生』(青土社 1987)

岡真里『アラブ、祈りとしての文学』(みすず書房 2008)

東京藝術大学GA論「20160716 ブルーノ・ラトゥール 「新たな気候体制と3つの美学：科学、芸術、政治」」(<https://youtu.be/3vJxYhTE39M>)

Olafur Eliasson x Yuko Hasegawa (Staying TOKYO Vol.3) (<https://youtu.be/B8snYcVEREQ>)

