

遠まわしに言うなら…

—第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレにおける田中功起の展示について

蔵屋美香

「よかった でも
世の中のあらゆることは
かならずほかの何かのたとえ話になってるよね」

斎藤倫「Wash in Sahara」『本当は記号になってしまいたい』2010、私家版

はじめに

田中功起による第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展、日本館の展示は、ある種散漫な印象を与えるだろう。広さに比して天井が高い室内に、本や懐中電灯、壺や枕などが置かれ、いくつかのソファがあり、その間に写真や映像が見え隠れする。丸太の柱や展示台は、第 13 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展日本館展示「ここに、建築は、可能か」(2012) で使われたものの部分的な再利用だ (1)。壁にはたくさんのテキストが貼られ、入口近くには会場管理の係員たちが仕事をするワーキングテーブルがある。これらすべてを均一で素っ気ない照明が照らしている。こうして、通常なら「作品」として中心的な場を占めるはずの映像や写真は、家具や日用品（これらは映像や写真に登場する実物だ）や係員の間に、等価なものとして紛れ込んでいる。

実のところ、このような展示風景は、ここ 15、6 年の国際美術展においてめずらしいものではない。こうした作品は、「開放的（オープンエンディッド）にして相互作用的（インタラクティブ）、つまり [作品が] 閉じてしまうことに対して抵抗を示し、しばしば完成したオブジェというよりも『制作中（ワーク・イン・プログレス）』に見えたりする」ことを望む「実験室」タイプ、すなわち 1990 年代以降の美術において大きな流れを形成する「関係性の美学 Relational Aesthetics」の系譜に属するものと言える (2)。インスタレーション・アートとアート・ドキュメンテーションと呼ばれる手法に出自を持つこうした種類の展示において、ビエンナーレの観客たちは、中心を成す「観るべきもの」がないこと（あるいは今回の田中の展示について言えば、一応中心を成すらしい映像作品が、30 分から 1 時間前後とビエンナーレ会場で見るとはあまりに長く、すぐには結論＝カタルシスが得られないこと）にとまどい、一瞥しただけですぐに次のパヴィリオンへと向かうかも知れない。

田中功起は 2000 年前後、トイレットペーパーやボール、バケツといったあり

ふれた日常の事物が、まるで自分の意志を持つかのようにふるまうループ構造の映像で注目された。その後田中は東京からロサンジェルスへと活動の拠点を移し、モノだけで自足した世界から、モノに対する人の働きかけへ、さらには人と人との関係性へと、徐々に関心を移行させてきた。加えてこの最も新しい「人と人」のテーマは、a) 特定のグループにあるタスクを課し、その協働作業の様子を映像に収めるもの、b) まだ固まりきらないアイデアに基づいて誰かと何かを行い、それを写真やテキストにとどめたもの（現在〈不安定なタスク Precarious Tasks〉と総称されている）、の2系列に分類されつつある。今回の日本館の展示で言えば、《a haircut by 9 hairdressers at once (second attempt)》(2010)、《a piano played by 5 pianists at once (first attempt)》(2012)、《a poem written by 5 poets at once (first attempt)》(2013)、《a pottery produced by 5 potters at once (silent attempt)》(2013) が a) にあたり、《communal tea drinking》(2012)、《swinging a flashlight while we walk at night》(同)、《talking about your name while eating emergency food》(同)、《walk from a city center to its suburbs》(同)、《sharing dreams with others, and then making a collective story》(2013)などが b) に属する (3)。

ところで、「関係性の美学」に基づく作家たちは、一般に「作者の死」(1960年代後半にロラン・バルトが唱えた、作者の意図より享受者の開かれた読みを重視する考え方)の流儀に従って、事態のすべてを統御するのではなく、制作協力者や観客の背後にひそみ、偶然性を呼び込んでプロセスが自ら転がり出すよう仕掛ける役割に徹するから、作家のオリジナリティを云々すること自体が制作の論理と矛盾するかも知れない。それでも、あえて田中の作品が持つ特有の「くせ」のようなものに焦点をあてて議論を進めることは可能だろう。

そのくせとは、今のところとりわけ a) の作品群に見出すことのできる次のような点に集約される。

- ① タスクを行う特定のグループは、芸術や造形に関する専門的職業人から選ばれる。
- ② タスクの遂行は、その職業の人々にしか共有されない独自の職業智によって進行する（したがって観る者の多くは彼らの議論を十全には理解できない）。その際、空間や成果物の造形的な質とその分節が、メンバーが反発したり合意形成を行ったりする過程を加速させる原動力となる。
- ③ 作品制作の過程、または事後の享受の場において、読み取りの文脈が付け加わって行く。つまり、後付けで作品がさまざまな出来事のメタファーとして読まれていく。

特に③の点については、田中の作品がしばしば日本と欧米という二つの文脈

の中で流通するため、それぞれのケースにおいて異なる反応、異なる読みを引き出すことになる。日本について言うなら、次の1で述べるように、2011年3月11日に起こった東北地方太平洋沖大地震とそれに伴う津波被害、福島第一原子力発電所の事故（総称して「東日本大震災」）が、地震から2年が経つ今も作品読み取りのための大きな文脈を形成している。

1. プランの決定まで

1-1 2010年案から2012年案へ

わたしが最初に田中とヴェネチア・ビエンナーレのためのプランを作ったのは、2010年、第54回展のためのコンペの時のことだった。日本館はこのところ、主催者である国際交流基金のもとに置かれた選考委員会がまず数名のキュレーターを指名し、指名されたキュレーターは自分の選んだ作家とプランを作って委員へのプレゼンを行う、という形式で、展示案を選出している。

2010年に提出した案は、1970年前後に高松次郎（1936-1998）というアーティストが考えたこと（ちなみに彼は1968年の第34回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館に出品している）と、その時田中が取り組んでいた「モノに対する人の働きかけ」というテーマとを結びつける、というものだった（4）。日常の退屈さを破砕するために、目の前にあるモノの無限の可能性を追い続ける、それがアーティストの仕事だ、とした高松の言明と、通常の使用法を越え、モノの無限の可能性を引き出す映像作品を制作していた田中とをつなぎ、世代の異なる二人のアーティストの間に、戦後日本美術史における一つの仮説的な線を引こうと考えたのだ。この時の案は、トイレットペーパーの1000通りの使用法を示す映像作品を制作し、それを館内に迷路のように設けたたくさんのブースに展示するというものだった。しかしこの案は実現には至らなかった。

2012年に第55回展のためのコンペの機会がめぐってきた時、わたしは再度田中に声をかけたが、前回からの2年のあいだに二つの変化が起こっていた。

一つは言うまでもなく前述の東日本大震災である。モメント・マグニチュード9.0、最大震度7、津波の最大遡上高40m、死者・行方不明者は18,500人を数え、仮設住宅その他への避難生活者はほぼ2年が経過した今も31万人にのぼっている。福島第一原子力発電所の事故では周囲20km圏内から住民が立ち退きを強いられ、周辺の自治体では土壌の除染問題が深刻化し、今後の原子力政策をめぐって国会議事堂前では毎週金曜日にデモが続けられている。直接的な形であれ間接的な形であれ、今この問題に触れずに日本館の展示を考えることはできないと、田中もわたしも感じていた。

もう一つは、田中の関心がこの間、2010年時点の「モノに対する人の働きか

け」から、前述したように「人と人との関係性」へと変化していたことだ。今回出品される《ヘアカット》は震災直前に撮影され、《ピアノ》はちょうどコンペの少し前にアメリカで発表されたところだった。

わたしたちは、田中のこの新しい関心と、東日本大震災というテーマとをどのように結びつけばよいのかわからないまま、しばらく東京 - ロサンジェルス間で議論を続けた。2012年3月下旬、田中が一時帰国した際には、アーティストの佐々木健とともに岩手県陸前高田市から宮城県気仙沼市を訪ねたが、あまりの光景に、美術という枠の中で震災について言及することは（少なくともわたしにとっては）不可能に思われた。

しかし最後に、震災後に起こっているさまざまな出来事と田中の新しい方向性とを、共に「協働作業」という観点から考えれば一致点が見いだせるのではないかと、どの案に行き着いた。実際震災直後の日本では、全国の漁業関係者が不通となった陸路に代わって港伝いに船で救援物資を輸送する、カキを特産とする広島漁師がやはりカキで有名な宮城県の漁師を支援する、福島女子高校生と長崎の被爆者が対話するなど、平常時には見えない関係性の網の目が浮上し、各地でさまざまな協働作業が生まれていた。

ちなみにこのコンペ案の時点では、直接的あるいは間接的に震災に言及する大小の「練習問題」（この時は安易に70年代美術の前例と結び付けられることを避けるため、「タスク」という言葉に替え、「練習問題」という言葉を使用していた）を設定し、いろいろなグループの人々がそれに取組むようすを、すべて新作として映像にまとめる構想だった。会場内の施工に関しても、「練習問題」の一つとして、土木・建築関係者のグループに現地でデザインをしてもらおうという案を立てた(5)。しかし、2012年7月と11月に「ここに、建築は、可能か」展会場を実見した際、建築展から同じ震災というテーマを引き継ぐことの意義や、費用をかけて新たに会場を作り込むことが今回の展示主旨にそぐわないという点を踏まえ、建築展の会場をベースに、使える部材は再利用し、そこに必要な手を加える案に変更された。加えて、震災をはさんで制作された既存作の《ヘアカット》と《ピアノ》が、いまや新たな文脈に置き直され、震災後の社会の協働作業のメタファーとして読みうるという点を重視し、これらを展示に含めることを決めた。

1-2 当事者性の問題

田中案の選出が発表されると、ツイッターを中心にさまざまな議論が起こった。論点は主に、1) 選考過程や選考基準といった制度的な問題について（非選出案の情報公開について、ヴェテランを起用するか若手を打ち出すかといった日本館の戦略のあり方について、予算の妥当性についてなど）、および 2) 震災

というテーマをどのように扱いうるか、の2点だった。

特に2)の焦点となったのは、美術評論家、榎木野衣他が提起した「当事者性」をめぐる問題だった(6)。ここでの論点は、さらに、2-1)被災者＝当事者の経験を共有あるいは代弁することが田中に(または美術作品に)可能なのか、2-2)迂遠な作品を作るより、なぜもっと直接的に被災地の現実に関わらないのか、の2点に整理することができる。

2-1)の論点に関する「当事者性」の問題は、芸術の領域においては、第二次世界大戦後、主にアウシュヴィッツをめぐる表象不可能性の問題として長く議論されてきた。ある重大な事柄につき、直接経験した当事者以外が語ることは可能か、というこの問いに、どのように応えうるか。2012年11月1日の国際交流基金におけるトーク・イベント(7)と、前述した「ここに、建築は、可能か」の展示実見をはさみ、年内いっぱいかけて最終的に展示案をまとめる中で、わたしたちはこの問題をさまざまな方向から考えることになった。

もともと田中は榎木らとの議論の時点から、交通マヒにより長距離を歩いて帰宅することになった友人に、ロサンジェルスからツイッターを通して情報を送り続けた経験をあげ、帰宅難民となった都市部の人々の経験や、遠いロサンジェルスでの自らの経験を、個々人に固有の「この」震災の経験として、津波や放射能の深刻な被害を受けた人々の経験と、あえて等価に捉えることを主張した。「当事者ではない」との自己規制が、むしろ当事者であろうとすることの回避へとつながる、との立場を示したのだ(8)。

これはまた、「当事者」の定義をいかに立てるかの問題と言いかえることができる。「当事者性」とは日本において、もともと民事訴訟法における概念、医療・福祉現場における概念、そして2003年に中西正司・上野千鶴子が提起した福祉とフェニミズムの文脈における「当事者主権」の議論(9)の三つに根を持っていると考えられる。このうち福祉の分野ではすでに、本来ないがしろにされてきた当事者自身の言表を擁護するものとして構想された「当事者主権」の概念が、当事者と非当事者を峻別し、後者の排除を招くことの問題点が指摘されている。この意味で、建物が一部損壊した仙台メディアテークの甲斐賢二が提起する、「獲得していく当事者性」との考え方は重要だ。甲斐は「当事者＝insider」と「非当事者＝outsider」のあいだに「共感者＝sympathizer」という層を想定し、この層が共感を基礎として自ら当事者性を獲得し、高めて行くことの可能性を述べている(10)。

また、当事者の定義の問題は距離の問題でもある。「ここに、建築は、可能か」展に参加した陸前高田市出身の写真家、畠山直哉が示唆する通り、陸前高田では地区ごと、家ごと、個々人ごとに異なる経験をした「当事者」のくくりがあり、一方遠いヴェネチアから見れば、日本全体が地震や津波の区別なく、ひと

くくりに「Fukushima」と総称される事態の「当事者」と捉えられる。異なる距離からの視点が、異なる当事者の枠組みを生み出すのである(11)。

一方、2-2)の、なぜもっと直接的に被災地の現実に関わらないのか、という問いの背後には、ここ10年あまり活動を蓄積してきた日本におけるアクティビズムの動向が意識されている(この意味で、チャリティから現地におけるボランティア、アート・プロジェクト立ち上げなど、3月11日から約1年半のさまざまなアーティストたちの反応を時系列で紹介した「3.11とアーティスト：進行形の記録」展(2012年、水戸芸術館 キュレーション：竹久侑)は、非常に興味深いものだった)。しかし、(個人のモラルとしてではなく)アーティストとしての田中にとって問題なのは、田中自身が被災地に行くというやり方で当事者性を獲得することではなく、作品を観る者を当事者性の圏内に引き込む仕掛けを、最初に述べたとおり、関係性の組織者として編み出すことにあると言える。

2. 「命が永らえる感じがするんですね、[自分の詩が]自分じゃない人の声にのってる音を聞くと」(12)

では具体的に、田中の作品は一体どのようにして観る者を当事者性の圏内に引き込むのか。このテキストを書いている時点でまだ撮影されていない《陶器》を除き、「a)特定のグループにあるタスクを課し、その協働作業の様子を映像に収めるもの」のカテゴリーに属する《ヘアカット》《ピアノ》《詩人》を例に、最初にあげた三つの「くせ」から考えてみよう。

2-1. グループとタスクの特質

三つのグループの人々は、いずれも創造に関する職業から選ばれている。《ピアノ》と《詩人》では「音楽」と「文学」、つまり芸術の伝統的な領域が取り上げられている。また《ヘアカット》では、参加した美容師の一人、クリスティ・ハンセンが述べる通り(13)、モデルの頭部は量塊(Volume)や動静(Movement)といった明らかに彫刻に類似する造形概念によって捉えられている。2013年3月下旬に撮影されるはずの《陶器》も、言うまでもなく造形芸術に関わる主題だ。

2-2. 職業知と空間の造形性

三つのいずれの映像においても、協働作業は、その職業の人々のみに共有される専門知識に基づいて進行する。メンバーはこの共通の知識を用いて、タス

ク遂行のための舞台（頭部、ピアノ、円卓）や、これから作る成果物（ヘアスタイル、曲、詩）を分節化する。

たとえば《ヘアカット》では、モデル、ニコル・コースの頭部が、9人の美容師によってたちまち「front（前髪）」「top（頭頂部）」「crown（あごと両耳を結ぶ三角形の正中線を頭頂部に延ばした点）」「varietal（頭頂部の下）」「occipital（即頭部から後頭部）」「temporal（サイドの耳まわり）」「nape（えり足）」といった部位に切り分けられ、それらを割り振る形で個々の担当者が決められる。また、外側のレイヤーと内側のレイヤーといった、頭皮から髪の表面までの浅深の別による分節も並行して行われる。

《ピアノ》においてはこの分節化はさらに複雑だ。ここでは、タスク遂行のための舞台（ピアノの鍵盤）の空間的な分節と、生み出される曲の目に見えない構造的な分節とが、不可分に関係し合っている。

たとえば、グランド・ピアノの横幅1.5メートルほどの鍵盤は、5人のピアニストがぎゅうぎゅう詰め椅子に座った瞬間、文字通り5つの区域に分割される（舞台の空間的な分節化）。一方曲は、「tonality（全体の調性）」の上に、「コード」「ベースライン」「メロディ」「カラー（色づけ）」といったパーツを分節化し、これを適宜組み立てることで作られる（成果物の構造的な分節化）。この抽象的な曲の構成要素が具体的な鍵盤上の5つの区域に落とし込まれることで、はじめて実際に曲が生まれるのである。ちなみに、このやり方を取る限り、低音部が伴奏、中央がメロディ、高音部が装飾音と、どこに座るかによって各人の役割がほぼ自動的に決まってしまう。これに不満を感じた彼らは、やがて座る位置を順繰りにずれて移動する、というルールを生み出す。

ここまではいわば曲全体に一貫する構造を作るための分節化だ。しかし、ここにさらに、この構造にのっとなって曲をどう展開させるか、という時間軸上の問題が生じる。あらかじめコード進行を決めておく、一人が即興でコードを変え他がそれについて行く、などの試行錯誤を経て、最後に彼らは、一人が弾いたモチーフを次々と他のピアニストが引き取って展開させる、というフーガ（遁走曲）の形式へとたどり着く。

そしてさらにもう一つ、《ヘアカット》と《ピアノ》では、参加者の室内空間の分節化が、過程の活性化に重要な役割を果たしている。《ヘアカット》では、部屋的一方に9人が最初の議論をし、後には飽きたメンバーがワインを飲んでサボタージュする場所として、楕円形のテーブルがあり、もう一方にいわゆる美容室の椅子とニコルの頭部がある。《ヘアカット》の場合、9人が同時に動作を行う舞台としては、頭部はあまりに小さいから、やがて一人か二人がカットを行い、残りはテーブルか、ニコルとテーブルの間にあるスペースで、見学したり出番を待ったりするというルールが生じる。

一方《ピアノ》では、ディスカッションの場である円卓と、横に長い鍵盤との間を何度か行き来する運動の中で、作曲が進行する。途中円卓は、即興演奏を専門とする参加者の一人、ケリー・モランにより、文字通り「机上の空論」を生む場として、実際に手を動かさず場である鍵盤に対立させられ、糾弾される。

残る《詩人》の場合は、これら2作品とはまた異なる空間の構成が示される。ここでは《ヘアカット》や《ピアノ》のような二つの場所間の移動はなく、5人の詩人は終始円卓に着いている。参加した詩人の一人、管啓次郎が述べるように、5人が近い距離で対面する円卓ゆえの「なごやかな相互監視」(14)状態の中で、彼らは紙片を回して順に行を書き加えたり、テーブルの周囲を回りながら出来上がった詩を読み上げたりと、自覚的に円卓の形状に規定された詩作のルールを編み出す。撮影は円卓の周囲に敷かれた円環状のレールを移動するカメラによって行われており、したがって映像の中の詩人たちは、円弧に沿って常にゆっくりと横にずれ続ける視点で捉えられる。こうして出来上がった詩には、「太陽」「月面」といった円形モチーフがくり返し現れ、「わたしたちは円になっているだけで惑星同士のような引力にとらわれてしまう」「引かれあうのではない引力をさがして円になる動物」といった言葉が書きつけられる。

2-3. さまざまな読み込み

さて、《ヘアカット》《ピアノ》《詩人》の三つの作品は、誰にとってもなじみ深い次のような筋書きを共有している。

- ① タスクが与えられる。
- ② 全員で取り組む。
- ③ 成果が得られる（あるいは成果が得られない）。

この時、「9人の美容師が一人の頭髪を切る」、「5人のピアニストが1台のピアノで作曲する」、「5人の詩人が一つの詩を書く」のそれぞれは、一つのよく知られた筋書き「全員でタスクに取り組む」に対する範列（パラダイム＝同一資格を持ち、潜在的に選ばれうる位置にある要素群）として存在すると言える。そしてこれらが範列である以上、論理的には、三つの他にも同じ筋書きに対する選択可能な範列が無数に存在することになる。

ところで、1. に述べたように、日本に住むわたしたちは今、さまざまな形で「この震災」の当事者として東日本大震災後の時期を生きている。そこでわたしたちは、「全員でタスクに取り組む」という筋書きに対して「ヘアカット」や「ピアノ」や「詩人」という範列が与えられた時、しばしば「震災後の社会を新たに作るための協働作業」という別の範列を、そこに読み込んでしまう(15)。

しかし、わたしたちが「ヘアカット」「ピアノ」「詩人」という範列から、「震災後の社会を新たに作るための協働作業」という別の範列にずれ込もうとする

時、そこにはたとえば次のようにいくつかのレベルで意味付けができない余分な要素が立ち現れ、「震災後の協働作業」との間にズレと緊張関係を生じさせる。すなわち；

- ① 「なぜヘアカットなのか？」「なぜピアノなのか？」「なぜ詩なのか？」「なぜ9人なのか？」「なぜ5人なのか？」「なぜ詩人は日本人なのか？」「なぜ陶芸家は中国人なのか？」といった、そもそもの設定に含まれる「震災後の協働作業」と直接関係付けることのできない要素。
- ② 内輪の職業知、専門用語という余分な要素。わたしたち観る者は、ピアニストや美容師や詩人など、同業の専門家だけが共有する暗黙の了解や用語を完全には理解できず、したがって彼らが何を交渉し、どんなルールを取り決めようとしているのかの筋が、しばしば追えなくなってしまう。大体「レイヤード（上に被さる髪が下の髪より短いカット）」、「グラデーション（上に被さる髪が下の髪より長いカット）」、「コンケーヴ（取り出した毛束の中央をV字型にえぐるカット）」といった美容師たちが矢継ぎ早に繰り出す言葉の意味を、わたしたちのうち一体どれだけの人間が十全に理解できるだろうか。
- ③ 言語より間接的なメッセージしか届けることのできない形態という視覚的要素。「全員でタスクに取り組む」という筋書きに必ずしも不可欠ではないはずの丸テーブルや1.5メートルの鍵盤や頭部の量塊の分割・構成こそが、タスクを駆動する原動力であることは、これまでに見た通りだ。

しかし、こうした範列同士の間にも生じるズレとはまた、他の無数の範列を呼び込むための可能性を生じさせる隙間でもある。今回の展示が行われるヴェネチアは、もちろん日本の状況からはるかに離れた場所だから、日本のわたしたちと同じ範列の読み込みが生じる保証はない。だが、厄災は今回の震災だけではない。それは世界のどこでも、いつの時代でも、戦争や自然災害といった形で生じうる（16）。その時田中の作品はまた新しい文脈に置き直され、観る者による別の範列の選択が生じるに違いない。

いずれにせよ、今回の日本館の展示について言うなら、壁に掲げられた「GIAPPONE」のサインのとなりに「9478.57km」の文字（福島第一原子力発電所から日本館までの距離を示す）がひそかに付けたされたこの建物に入った時点で、たとえ意識しなくとも、さまざまな背景を背負って範列の選択を行う無数の観る者同士の関係はすでに始まっている。まさに前述した距離の問題に関連するのだが、福島を起点としてヴェネチアを位置づけるこの「9478.57km」という距離において、来館者は、どれほど遠くにいようとも無関係ではられない東日本大震災の「当事者」の範疇に置き直されるのである。

おわりに

これまでに見たように、田中の三つの作品は、要約して言えばいずれもメタファー、より正確には拡張されたメタファーとしての「たとえ話」であると言ってよい。観る者は田中の作品に自身の経験を一時託し、そこで得た新しい経験によってまた自身の現実を把握し直す（これはまさに今日の認知心理学が取るメタファーの考え方だ）。

ちなみに田中はインタビューの中で、もはやループ構造を前面に押し出した初期のように、映像のメディウム・スペシフィティやそのフォルマリスティックな操作に捉われることはないと言っている（17）。しかし実のところ田中は、これまで見たように、丸テーブルや横長の鍵盤といった行為の舞台から、頭髪や楽曲といったその成果物に至るまで、形態的な分節が生じる仕掛けをタスク内に組み込み、その推進を参加者にゆだねる、というやり方で、別種のフォルマリズムを自覚的に用いている。いわばアーティスト自身や、その手が生み出す映像自体に関わるものではなく、まさに「作者の死」の流儀に従って、映像の中で、参加者たちの手により遂行されるフォルマリズムである。「芸術のための芸術」を象徴するものとして、美術の世界ではその浮世離れを批判されて久しいフォルマリズムだが、田中の作品においてフォルマリズムは、協働作業を駆動させ、新しく日常を捉え返すための緊張状態を招き寄せる「たとえ話の中の余分な要素」の一つとして、新しく重要な位置を得ている。「関係性の美学」や「作者の死」といった考え方を踏まえながら、なお視覚芸術としてフォルムに関わろうとすることがどのような意味を持つのか。意外に語られることのないこの問題は、実は鋭敏な造形感覚を持つ田中の制作において、今後さらに考えられるべきだろう。

最後に、ほとんど触れることができなかったが、冒頭のb) にあげた〈不安定なタスク〉と総称される作品群（《ティーバッグ》や《懐中電灯》、《非常食》など）では、田中はグループの参加者を特定の職業人に限定していない。彼らに課せられたタスクも、ある職業が持つ専門知識に挑むものではなく、またセッティングには造形的な分節化の仕掛けも見られない。これらの試みは、まだ始まったばかりの研究の一部を成すもので、であればこれらは、これから形を変え、長い時間をかけてさまざまな読み込みを引き寄せるためのスタートの位置に立つものと言える。

（東京国立近代美術館 美術課長）

【註】

(1) 「ここに、建築は、可能か」(2012年8月29日-11月25日、第15回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展日本館、参加作家：伊東豊雄・乾久美子・平田晃久・藤本壮介・畠山直哉)

(2) クレア・ビショップ(星野太訳)「敵対と関係性の美学」『表象05』責任編集：表象文化論学会、月曜社、2011年、p.76 / Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, Vol. 110 (Autumn, 2004), p. 52.

(3) ここにあげた田中の映像作品はすべて Vimeo で公開されている。
<http://vimeo.com/kktnk>

(4) 第54回展コンペ案は次の URL で公開されている。「田中功起：言葉にする」内「書かれたものを集める (Collected Writings/A Book)」p04
<http://kktnk.com/text/p04.html>

(5) 第55回展コンペ案は次の URL で公開されている。
<http://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp>

(6) 2012年5月15日および16日、榎木野衣 (noieu)、cezannisme らによるツイートを参照。

(7) 国際交流基金における記者発表時のステートメントは、次の URL で公開されている。<http://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp>

(8) 2012年5月15日、16日および29日、田中功起 (kktnk) によるツイート。

(9) 中西正司・上野千鶴子『当事者主権』岩波新書、2003年を参照。

(10) 甲斐賢治・竹久侑「震災、文化装置、当事者性をめぐって—『3がつ11にちをわすれないためにセンター』の設立過程と未来像を聞く」『Art Scape』2012年3月15日号 (http://artscape.jp/focus/10024379_1635.html)。この中で甲斐は次のように述べている。「震災後、『当事者』という言葉の意味を探っていて、英語で『インサイダー』と説明している本を見つけました。つまり、外側にはアウトサイダーがいるわけです。そして、その間にシンパサイザーと呼ばれる、同情者、共感者のような立場があるとその本に書かれていました。これ、とても僕には面白く思えたんです。で、このシンパサイザーという立場があるからこそ、僕らは沖縄の基地の問題や、パレスチナの問題についても考えることができる。あるいは、考えていいんだということです。しかも、知識が前提じゃなく、同情や共感がその行動の動機と理解できる。もちろん、その上に知識や経験が獲得され、そして当事者に少し近づく、つまり、なにか「度合い」としての当事者性が高まっていくという理解です。実際、そう考えるといま僕の目の前には、『与えられた当事者性』と、『獲得していく当事者性』があって、僕にはこの『獲得していく当事者性』こそが——民主党がどうだとか言う意味ではなくて——、人々が本来持つ政治性の根のようなものと言えるの

ではないかと思うのです。」

(11) 2012年10月31日の畠山直哉との対話による。また「ここに、建築は、可能か」展に際し、畠山は「大津波の後の陸前高田を撮った私の写真は、海外の人に『フクシマの写真』と呼ばれることがありますが、これは正しくありません。正しくは、この陸前高田のように大津波によって破壊された町が、本州の太平洋沿岸地域には直線距離で400km以上に渡って延々と続き、合計2万人近くが津波にのまれて死んでしまい、約40万人が家を失い、なおかつそれに加えて福島第一原発の事故がある、ということなのです」と記している（畠山直哉「陸前高田に建築は可能か」『ここに、建築は、可能か』小冊子、2012年、p.4）。

(12) 《詩人》の参加者の一人、柏木麻里の言葉。

(13) “Interview with lead hairstylist Kristie Hansen,” Koki Tanaka, Abstract Speaking: Sharing Uncertainty and Collective Acts, The Japan Foundation, Tokyo and NERO Publishing, Rome, 2103, pp.178-179.

(14) Keijiro Suga, “The hanging bridge of vines that is woven as we walk on it (管啓次郎「その場で編まれてゆく危険な吊り橋」),” in Koki Tanaka, op.cit., p.135.

(15) ここで言う「わたしたち」は、《ピアノ》のキュレーター、ジュリ・カーソンが述べる通り、統合された「we」ではなく、「I's」と呼ぶべきものであるはずだ（Juli Carson, “A soundtrack for collective engagement,” Koki Tanaka, op.cit., pp.151-159）。この「I's」の群れは現在、東日本大震災という大きな共通の土台を背負っている。これは協働作業の契機となりうる土台であるとともに、今も各種のキャンペーンが主張するように、「家族」や「日本人」というくりに回収される危険を持つ土台でもあることは、指摘しておかねばならない。

(16) たとえばヴェネチアにも近いモデナ県、フェラーラ県では、2012年5月20日、マグニチュード6.0の地震が発生し、17名が死亡した他、多くの文化財が破壊された（イタリア北部地震）。

(17) Interview with Andrew Maerkele and Akira Rachi, “The center cannot hold,” Koki Tanaka, op.cit., pp.102-104.この中で田中は以下のように述べている。“In my student and early works I was concerned with formal questions about video such as “What is a video work,” or “What is editing,” or “How can video be incorporated into the format of the exhibition,” but I have gradually moved away from those questions and now essentially use video as the underlying element for documenting my activities. If the early works addressed all aspects of its specificity, video is now something like the backdrop to my production process. I am more interested in the formal

aspects of "documentation," so if there were a different medium for documenting the process in one of my projects, I would certainly try it.”

*このテキストは2013年3月から4月にかけて執筆された。「2-3」と「終わりに」は、展示がオープンした後の2013年7月から8月にかけて、大幅に訂正・加筆した。
*加筆・訂正前の英語版テキスト「Abstractly Speaking...:Koki Tanaka's Installation at the 55th Venice Biennale」(translated by Mika Kuraya and Pamela Miki & Associates)は、Koki Tanaka, Abstract Speaking: Sharing Uncertainty and Collective Acts, The Japan Foundation, Tokyo and NERO Publishing, Rome, 2103, pp.9-19に所収されている。

補遺：2013年8月の所感

田中功起の第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館展示「abstract speaking: sharing uncertainty and collective acts」は、2013年6月1日にオープンした。幸いにも「特別表彰 special mention」を受けたが、それは単純な作品の良し悪しへの評価ではなく、審査員が今回のビエンナーレにとって重要だと判断した、ある問題意識に応答する内容を持っていたことへの評価だと感じている。「特別表彰」全体についての審査員のコメントは次の通りである。

「審査員は、各地域における拡張しつつある実践についてオリジナルな洞察を示すことに成功したパヴィリオンに特に注目した。授賞した各パヴィリオンの持つ協働作業的な性質は、目覚ましい経験をもたらした」。

また日本館の表彰理由は次の通りだ。

「協働作業とその失敗に関する胸を突く省察に対して」 (i)。

実際、女子学生に集団インタビューを行うシャロン・ヘイズの映像作品《リサーチ：3》(2013、特別表彰)や、アーティストたちが既存建物に寄生するパヴィリオンを作るところから始めたグルジア館など、今回のビエンナーレでは、多くの展示に「協働作業」というテーマが共有されていた。日本館の展示は、この「協働作業」を、東日本大震災に限らずあちこちで今も起き続けている厄災の後、新たに社会を作るにあたって必要な過程を考えるためのメタファーとして示す、という角度から組み立てられたものだった。しかし、日本館のドキュメント映像を担当した映像作家、藤井光は、特に厄災という入口を設けなくとも、多くの観客は田中の作品を、もっと広く「民主主義を問うもの」と受け

取ったのではないか、と指摘する (ii)。

民主主義とは、思い切り単純化すると、参加者全員に発言権がある社会体制のことだ。古くから「衆愚主義」の別名を持つように、それは、しばしば遠回りで時間がかかり、結果も美しいものになるとは限らない。それでも目の前のわかりやすい結果に飛びつかず、全員でタスクに取り組む迂遠な過程に耐えるのか。それとも、即効性のある解決を求めて誰か一人に権限を委譲するやり方を選ぶのか。

震災後の日本でも、危機が続く中東でも、結束の意義が問われるEU圏でも、この問いは世界のあらゆる場所で今、切実に問われている。もし日本館の展示が、フォルマリスムという美術特有の「余分な」要素を間にはさみながら、観客にこの大きな問題への思考のきっかけをもたらしたのなら、とてもうれしい。

【註】

(i) 審査員のコメント原文は次の通り; “The Jury paid particular attention to countries that managed to provide original insight into expanded practice within their region. The collaborative nature of each of the chosen Pavilions was a palpable experience,” “Another special mention to Japan for the poignant reflection on issues of collaboration and failure.” このコメントは第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展公式ホームページに掲載されている。<http://www.labiennale.org/en/art/news/01-06.html?back=true>

(ii) 2013年6月1日、現地での藤井光との会話による。