

平成 27 年度 博士後期課程学位論文

コラボレーションとアーカイブの研究

—アーティスト・コレクティブの実践をもとに—

東京藝術大学大学院 美術研究科

美術専攻 先端芸術表現研究領域

梅原麻紀

主査	東京藝術大学	教授	伊藤俊治
論文第 1 副査	東京藝術大学	教授	古川 聖
作品第 1 副査	東京藝術大学	准教授	鈴木理策
副査	多摩美術大学	教授	港 千尋

コラボレーションとアーカイブの研究

ーアーティスト・コレクティブの実践をもとにー

学位論文要旨

本論文は、アーティスト・コレクティブ（以下、コレクティブ）によるコラボレーションとアーカイブの意義を明らかにするものである。研究仮説は、コレクティブの持続的な実践により、新しい芸術創造が可能ではないかということである。ここではコラボレーションは芸術創造における共同制作を、コレクティブはコラボレーションを行うアーティスト・グループのことを指している。

第1章は、コレクティブの実践と密接に関係するキーワードである「アイデンティティ」と「アーカイブ」について検討している。筆者は、2006年にドイツ人アーティストのアナ・ハイデンハインとエルマー・ヘアマンとともにコレクティブ「ニュアンス」を結成し、最近では12世紀のイブン・トファイルの小説『独学の哲学者』をもとにプロジェクト“HAYYー独学のミュージカル”（以下、“HAYY”）を行った。このような実践を主要な対象として、コラボレーションの可能性を考察している。

第2章は、コラボレーションの先行研究、および「記録」、「他者」、「変容」、「歴史・背景」の各観点に留意してアーカイブの先行研究を考察している。匿名性と主体の二重性という役割を持つコレクティブを通してコラボレーションが実践されること、さらには共同制作によるプロジェクトが社会へ発信され、アーカイブへと展開することを具体的に解明している。

第3章では、プロジェクト“HAYY”のコンセプトについて記している。“HAYY”を通して、個人のアイデンティティが確立されてきた哲学の歴史をひも解き、コラボレーションのあり方を問うている。個人の人格形成の歴史を扱いながら、同時に、コラボレーションの理論と実践を取り上げている。主人公ハイは、誰もが自身の中に秘める「もう一人の自分」と「全てを知るもの」との対話の可能性を体現している。自己と他者、隠喩としての「島」と隣の「島」、個人と共同性としての「島」と「群島」について、様々な距離感を検討している。このなかでアーカイブが時空を超えて展開する場では、オルタナティブな創造へ導かれるものと位置づけている。

第4章では、コレクティブの実践とアーカイブについて分析している。プロジェクト“HAYY”は、複数人で体現するハイの人格形成の時間軸を縦糸に、シチリア・イスタンブール・東京・デュッセルドルフ・ベルリンなどの空間軸を横糸にして、その展開の姿を描く。“HAYY”のアーカイブが、プロジェクトを通してどのように変化したのかを以下の順に記している。①対話と映像言語モンタージュ、②アーティストの日常生活、③東京・渋谷の由緒ある神社とジョゼフ・コースの作品への訪問者の理解、④人間以外の自然や動物との交感の各記録、⑤映像とアーティスト・ブックの編集、⑥様々な組み合わせの可能性の記録、⑦制作過程の記録の陳列、である。同じ登場人物や振り付けであるが、異なる場所で衣装や動作などが微妙に変化しながら現れてくるのである。

第5章では、コラボレーションとアーカイブの構造を分析している。考察の位置づけをいったん「ニュアンス」のプロジェクトから離れて検証するために、インドネシア・バリ島の祝祭儀礼におけるコラボレーションとアーカイブ、そして人間性を取り戻すための哲学的思索の視点を取り入れたヴィレム・フルッサーの出版物について考察している。また、レバノンに端を発したマイケル・H・シャンバーグの「タートル」プロジェクトからは、ネットワーク・システムを論じている。美術史の文脈だけではなく、属する社会の伝統の継承をコラボレーションやアーカイブのなかで再構築するために、現代社会での他者性の問題を検討し、議論を掘り下げている。

第6章では、研究仮説で挙げた創造の可能性について、①コラボレーションの芸術創造—複眼的思考で生み出される作品、②芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブ—異質なものの協力で引き出される潜在能力、③芸術創造におけるアーカイブ—未来に会う他者との喜びの共有という3つの点を指摘し、論文の結論としている。開かれた場としてのアーカイブが記録として残り、後に個人とコレクティブ、あるいは個人とグループのコラボレーションの記憶を呼び起こすことが可能となる。それは、未来に会う他者と喜びを共有する作品としての意味を持つ。消えていた感覚を再び知覚するだけではなく、鑑賞者自身の解釈によってアーカイブとの新しい関係性を築くことになる。最後に、そのようなアーカイブとのコミュニケーションをとおして生起する絶え間ない知覚の反復運動は、単なる反復ではなく、新しい芸術創造をもたらすと結論づけている。

目次

はじめに	01
謝辞	02
第1章 本論文の目的とキーワード	03
第1節 目的と研究背景	03
第2節 キーワード	04
第3節 本論文の仮説と構成	14
第2章 コラボレーションとアーカイブの先行研究	16
第1節 コラボレーションの先行研究—匿名もしくは架空の作者と他者との対話	16
第2節 アーカイブとしての芸術に関する先行研究—美術理論の再定義と芸術創造	19
第3節 芸術における自律と他者の受容	24
第3章 プロジェクトのコンセプト	30
第1節 時空間の移動による創造的文化活動—過去、現在、未来へと拡張される物語	30
第2節 コラボレーションによって構築する“HAYY”—芸術創造意識の共有性	35
第3節 遠隔地のコラボレーション	37
第4章 アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ	39
第1節 言語を介した歴史と自我の形成—シチリアとイスタンブールの実験	41
第2節 死と再生を伝える言語と音楽—東京の実験	46
第3節 “HAYY”の持続的発展—デュッセルドルフとベルリンの実験	50

第5章	コラボレーションとアーカイブの構造	55
第1節	テリトリーの変容—シャンバーグの遺言	55
第2節	特定地域の時空間で対面するコラボレーション—バリ島の祝祭儀礼	57
第3節	「もう一つの物語」としてのアーカイブ—現実とフィクションの狭間	61
第6章	コラボレーションによる創造の可能性—結論	66
第1節	コラボレーションの芸術創造—複眼的思考で生み出される作品	66
第2節	芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブ	
	—異質なものの協力で引き出される潜在能力	68
第3節	芸術創造におけるアーカイブ—未来に会う他者との喜びの共有	69
参考資料	72
参考文献	79

はじめに

本論文は、筆者が東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程の在学中に行った研究をまとめたものである。本論文で取り上げるプロジェクトは、多くの方々とのコラボレーションによって成立している。次に氏名を明記し、敬意と感謝の意を表す¹。

アナ・ハイデンハイン、エルマー・ヘアマン、アレクサンダー・バジル、ヒューゴ・シュナイダー、リタ・マックブライド、サヴトレ、デイヴィッド・マーロ・コンラズ、エルケ・カニア、カロリーナ・トーヴァルト、ミヒヤエル・マウリッセンス、バンビ、アンディ・スレメンダ、アンチュ・フェーガー、ベンヤミン・シュテュンフ、デイヴィッド・バーンスタイン、キャロット・ヴェルナー、クリスチャン・ヴィーザー、クラウディア・バート、グレン・ルブサーメン、増山裕之、山根星子、フセイン・カラカヤ、ヤノッシュ・パグナギ、ジョニ・ワカ、菅野麻依子、マティス・バハト、宝栄美希、松下尚暉、オロフ・ジョンソン、神林佳美。

第3章「プロジェクトのコンセプト」、第4章「アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ」を中心に、プライバシー保護の観点から参加者の一部を仮名としていることをお断りしておく。本論文では、空間と人々との関係について検証を行っているが、他のプロジェクト参加者とは必ずしもその思いが一致しない部分があることを述べておきたい。ドイツ語・英語・イタリア語・トルコ語の語句や文章のうち、筆者による日本語訳をカタカナで記した場合、注釈で引用の原語や原文を表記している。プロジェクトに関しては、原本アラビア語からドイツ語訳された書籍をもとに以下の論述を進める。

¹ 氏名は、81-82 頁、参考文献 nüans ed. (2014) *HAYY*, Revolver Publishing にアルファベットで表記している。

謝辞

アーティスト・コレクティブ「ニュアンス」のコラボレーション実践過程を、研究論文として公にすることは初めてのことである。そのために、本研究をまとめるうえで東京藝術大学大学院博士後期課程の指導教官である伊藤俊治教授には多大なご指導とご援助を頂いた。伊藤教授に心より感謝を申し上げたい。また、本論文のご審査をいただいた東京藝術大学大学院古川聖教授、同鈴木理策准教授、多摩美術大学港千尋教授に深く感謝する。

本論文が研究対象とした「ニュアンス」のプロジェクト“HAYY”が実現するまでには、数多くの方々からご協力とご援助をいただいた。まず、「ニュアンス」として、十年近い歳月にわたりともにコラボレーションを行い、本論文に大きな影響を与えた、アナ・ハイデンハインとエルマー・ヘアマン各氏に心からのお礼を申し上げます。また、筆者のドイツ留学時代から現在に至るまでご助言賜ったデュッセルドルフ芸術アカデミーのリタ・マックブライド学長をあげなければならない。アーティスト・ブックHAYYの出版にあっては、レヴォルヴァー出版社（ドイツ・ベルリン）の関係者の方々に多大なご協力を賜った。各プロジェクトの実現に際し展示会場のキュレーターから招待を受け、それぞれ大変お世話になった。アーティストのアレクサンダー・バジル、衣装デザイナーのヒューゴ・シュナイダー各氏には、映像作品制作の面で多くのご協力をいただきプロジェクトを完成させることができた。また、いつも筆者を励まし、プロジェクトの実践で貴重なご支援いただいた数多くの友人とプロジェクト参加者に感謝を申し上げます。この他にも、一人一人の名前を挙げることはできないが、関係者に心より感謝する。

「ニュアンス」によるプロジェクト“HAYY”の全ての実践において、ドイツ・ボン美術財団（Stiftung Kunstfonds Bonn）の2012年助成を受けた。出版物制作においては、ドイツ・ノルトライン・ヴェストファーレン州美術財団（Kunststiftung NRW）の2014年助成を受けた。また、バリ島プロジェクトにおいては、伊藤俊治教授企画・監修のもとに行われた東京藝術大学グローバルアートプラクティス事業、「熱帯のアトリエ」プロジェクトの2014年度助成と、アーツスタディ・アブロードプログラム、東京藝術大学エスノ・アート・ラボ&「サンギャン／儀礼の力」プロジェクトの2015年度助成を受けた。同プロジェクトでは、伊藤俊治教授と鈴木理策准教授に大変お世話になった。ここに謝意を表す。

第1章 本論文の目的とキーワード

第1節 目的と研究背景

プロローグ

イタリア・ローマから車でオリーブ畑の広がる山道を抜けて北上し、降り注ぐ光に映えて黄金色の輝きを放つ山上の街オルヴィエートを越え、ペルージャ、聖フランシスコ修道院のあるアッシジへと続く2008年の筆者の聖地巡りの旅を思い出す。イタリアには細く曲がりくねった山道があるが、山上付近で車から見える崖下を横目に、恐怖心を抱きつつブレーキとクラッチを小刻みに踏みながら運転したものだ。

本論文で取り上げるプロジェクトは、荒々しい山道を巡る旅、イタリア・シチリア島への集合で幕が開けられた。撮影機材を積んだ4WD車、女優やキュレーターなどのプロジェクト参加者を載せた車は度重なる急斜面での転回不能を経ての旅路、もう一つのグループはバックパッカーである。三つの異なるルートから山上を目指していた。「シチリア」、「コラボレーション」、「映画」の撮影という共通の興味を持つ人々をシチリアの山上で出合わせるようになった。想定出来ないものを共に創るという思いが、その行為へと向かわせていた。プロジェクト参加者十一名は、シチリアの一軒の借家でのレジデンスを目指し、専門分野は異なりながらも、個々の能力と個性が要求される冒険の旅へと向かったのである。



(1) 本論文の目的

本論文の目的は、アーティスト・コレクティブ（以下、コレクティブ）の実践をもとに、コラボレーションとアーカイブの意義を明らかにすることである。第2節のキーワードで詳述するが、さしあたりコラボレーションとは芸術創造における共同制作を、コレクティブとはそのコラボレーションを行う今日のアーティスト・グループのことを意味することにする²。

(2) 本論文の研究背景

本論文の研究背景について、まず触れておきたい。筆者は、アメリカ、ドイツ、オランダにおける

2 日本語ではアーティスト・コレクティブ、アーティスト・ユニットなどと称し、英語では artist collective、ドイツ語では Künstlerkollektive という。コラボレーション（英語：collaboration、ドイツ語：Zusammenarbeit）は、共同作業、共同製作、共演を意味し、本論文でも芸術創造の共同制作と同義語として使用する。新村出（編）（2008）『広辞苑第六版』岩波書店、1062頁参照。アーティスト・ユニットは次を参照した。福島県立美術館（編）（1999）『共同制作の可能性／コラボレーション・アート展』7頁。

留学経験をとおして様々な文化に触れてきた。また、長年の拠点であるドイツやレジデンスを経験したインドを含め、通算十数年にわたり欧米やアジアにおいてアーティストとして活動を行ってきた。筆者は、現実が多くのフィクションで形づくられていると捉え、作品のなかで生み出される現実とフィクションをもう一つの現実として確かめようとしてきた。とりわけ、移動による心理的、物理的な意味が変化し、こうした変化する過程にあるコラボレーションやコミュニケーションに興味を持ち、それを知覚し視覚化しようとしてきた。表現方法は、写真、インスタレーションから始まり、その後は立体、平面、アーティスト・ブック、映像である。2006年からは、個人の作品制作とともに、ドイツ人アーティストとコレクティブ「ニュアンス (nüans)³」を結成し、コラボレーションを展開してきた。本論文の研究と関連して、「ニュアンス」は、哲学小説*Der Philosoph als Autodidakt* (以下、『独学の哲学者⁴』) をもとにアムステルダム (オランダ)、ムンバイ (インド)、シチリア (イタリア)、イスタンブール (トルコ)、東京 (日本)、デュッセルドルフ (ドイツ)、ベルリン (ドイツ) でプロジェクトを行ってきた。またプロジェクトの一環として、ベルリンのレヴォルヴァー美術出版社からHAYYを出版し、コラボレーションの新しい方向性を映像作品とアーティスト・ブックにより探ってきた⁵。筆者は、こうした持続的なコレクティブによるコラボレーションの可能性と、そこに内包されるアーカイブについて考察するものである。

第2節 キーワード

本論文で重要なキーワードとなる、(1) コラボレーションによる芸術創造、(2) 芸術創造主体としてのコレクティブ、(3) 芸術創造におけるアーカイブの各視点を述べておこう。なお、コラボレーション・プロジェクトを“HAYY”、レヴォルヴァー美術出版社から上梓した出版物と映画をHAYYと記すことにする。

(1) コラボレーションによる芸術創造

芸術創造と密接に関わる文化の概念とは、本論文ではイギリスの人類学者エドワード・タイラーの

3 「ニュアンス」の固定メンバーは、各自アーティストとして活動しているアナ・ハイデンハイン (Anna Heidenhain)、エルマー・ヘアマン (Elmar Hermann) と筆者梅原麻紀の3名である。固定メンバー以外のプロジェクト参加者はプロジェクトによって異なり、アーティスト、作家、美術史家、ダンサー、ミュージシャン、キュレーターなど専門分野は様々である。

4 イブン・トファイル「ヤクザーンの子ハイ」(下記井筒俊彦著参照)、ドイツ語タイトルは、『独学の哲学者』(筆者訳)。井筒俊彦(2013)『イスラーム思想史』中央公論新社、334頁。12世紀に書かれたアラビア語初の小説であり、哲学書でもある。ドイツ語訳、英語訳の本は、次のとおりである。Tufail, Ibn(2009) *Der Philosoph als Autodidakt*, Patric O. Schaerer, Felix Meiner Verlag GmbH. Tufayl, Ibn(2009) *Ibn Tufayl's Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical Tale*, Lenn Evan Goodman trans., University of Chicago Press.

5 『ヤクザーンの子ハイ』、島と孤独のテーマと関連する「ニュアンス」の共編著書に次の2冊がある。nüans ed.(2014), *HAYY*, Revolver Publishing. nüans ed.(2011) *APOGEE -A Compilation of Solitude, Ecology and Recreation*, Revolver Publishing.

『原始文化』の定義に基づいている。すなわち「知識・信仰・芸術・法律、習俗・その他、社会の一員としての人の得る能力と習慣とを含む複雑な全体⁶」である。タイラーは、高度なものだけではなく、社会を取り巻く慣習やコミュニケーションを含む様々なものの複合総体が文化であると位置づけている。このことに対して、筆者は、様々な文化が交錯する今日の社会においては、「複雑な全体」としての文化がさらに異なる文化と関わり、時にはアート・プロジェクトに参加するアーティストの文化、言語、社会生活の違いがより複雑になり、多くの困難を伴うものとする。しかし、他方で、まさにその複雑で多様な文化背景を持つ人々の対話こそが、芸術創造におけるエネルギーの源泉となり、コラボレーションのダイナミズムにもつながることを経験をとおして理解している。筆者が捉える文化の多様性⁷は、文化の生成過程と見ることができる。その一方で、異なる文化に接触する際の人々の認識の差異があり、摩擦や衝突が生じることにもなる。

芸術の文脈における言葉、たとえば文化という用語をとってみても、日本と「ニュアンス」を結成したドイツでは、その用語の歴史的背景と、今日の置かれている状況がそれぞれ異なる。第3章「プロジェクトのコンセプト」では、西欧的な思考と日本的な思考の側面が述べられることになるが、文化の概念は、日本におけるものの根源を重視する視点と、西欧における中世以降からの人間精神の向上という視点では大きく異なっている。また、西欧におけるドイツ語の現代美術という用語は、一般にコンセプトを重視した芸術作品を想定しており、アーティストという用語は美術分野のアーティストに限定され、日本語でたとえば、ミュージシャンをアーティストと幅広く称していることとは異なる。筆者自身は、日本の文化に親しみながら育った年少期、そして二十代から日本を離れてからは芸術と文化への関わりをとおしてドイツにおける西欧文化とドイツ語という言語に大きく影響されてきた。ドイツ人をはじめ欧米の友人とともに成長してきたことは当然であり、その過程を経たからこそ獲得することのできた独自の観点をも大切にしながら、本論文を記すことになる。

さて、多種多様なネットワークで複雑に繋がっている現代社会において、コンピュータシステムや記録可能な媒体により変換された人々の文化的記憶の情報は、時空間に関わらず操作や共有が可能となってきた。情報は、可視・不可視に関わらず、飛散する記録の痕跡として、重層的に関わりながらさらに拡散していく。コラボレーションに関わるアーティストは、すでに規定された国、文化、共同体の枠とは異なる「芸術」という共通項の中で、一定の普遍的な内容とともに、時間とともに変化する特殊な内容の側面をも共有することになる。複合総体としての文化に対し、芸術創造に向けて新たに生み出されたネットワークで連携し、情報を共有し、共同性を持つ自律的なシステムが、芸術創造でのアーティストの共存ではないだろうか。

6 タイラー、エドワード・バーネット（1962）『原始文化—神話・哲学・宗教・言語・芸術・風習に関する研究』比屋根安定（訳）、誠信書房、1頁。

7 「文化を表わす二つの方法の違い」を示す、文化の多様性、文化の差異という用語については次を参照した。前掲書、アッシュクロフト、ビル、ガレス・グリフィス、ヘレン・ティフィン（1998）木村公一（編訳）『ポストコロニアル辞典』南雲堂、77頁。

ここで異分野のコラボレーションについて付け加えれば、現代において音楽、映画、演劇、ダンスなどの分野で、アジア人と欧米人の持続的なコラボレーションは存在する。特に音楽の分野ではそれが顕著である。それに反し、美術の分野における持続的なコラボレーションが、アジア人、とりわけ日本人と欧米人によって頻繁に行われているとは言えない。公私ともにパートナーであるといった特別な事情がない限り、ほとんど行われていないといってもよいであろう。しかし、それは何故であろうか。芸術創造を行うとは、個人としてのアイデンティティの立ち位置を明確に踏まえた上で、他者や異なる文化との関係性において自己を捉え直す必要があるのではないか。それゆえに一層困難が伴うのではないだろうか。日本を離れ海外での活動という複雑な状況は、個人の存在をある種の不安定な状態へと導く。コラボレーションの場合は、そこでさらにプロジェクト参加者と共同して一つのグループを形成していくことになる。

個人としてのアイデンティティとは、社会の中で様々な変遷を経て形成されたものであり、とくに近代以降には個人の概念が人間存在に不可欠なこととして確立されてきた。フランスの哲学者ロラン・バルトが、「われわれの社会によって生み出された近代の登場人物^{8, 9}」であると指摘するように、作品へ反映された作者の人格、すなわち「近代の登場人物」である作者が、作品と同時に語られることを記している。作者個人の人格が特定できる作品は、その人格によって芸術作品成立の可能性を秘めていると言えるのである。言い換えれば、アーティストの存在が確立することによって、生みだされる芸術作品についてもその存在が認知されてきたと考えられる。美術の分野のコラボレーションは、その認知されてきたアーティストとしての存在から一時的に逸脱しなければならない。アーティストは、コラボレーションを行う他のアーティストとの関わりによって、まずその個人の存在を問いただされ、批評されていく。グループとしてのアイデンティティが見いだせない場合は、そこで、いったん作品成立の危機が訪れる。音楽、映画、演劇、ダンスなどの分野では、作品として成立するために不可欠なものとして個人は存在し、美術の分野における個人の存在とは異なっている。むしろ、音楽等の分野におけるコラボレーションは、共同で制作することによって作品が成立する 경우가多く、美術の分野で見られるようなコラボレーションによる大きなリスクなどは存在しないと考えられる。

コラボレーションによる芸術創造は、様々な文化やグループの複数のアイデンティティによって、アーティストとしての個人のアイデンティティを二重に危機にさらす事にほかならない。逆にいえば、この危機をふまえたうえで、新たな芸術創造の可能性を見いだしていくことが現代社会において重要

8 バルトはさらに次のように記す。「社会が中世から抜け出し、イギリスの経験主義、フランスの合理主義、宗教改革の個人的信仰を知り、個人の威厳、あるいはもっと高尚に言えば《人格》の威厳を発見するにつれて生み出された」バルト、ロラン（2013）「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、80頁参照。

9 フーコーは、個人と匿名性について次の見解を示している。「匿名性と名前との関係のもとに人々が見いだしているのは、個人と真理、あるいは個人と美という昔からの古典的な問題が転移されたものなのではないか、と考えています。（中略）美というもののなかではなくて、諸形式の複雑な関係性のなかにいるのです。」フーコー、ミシェル（2013）小林康夫、石田英敬、松浦寿輝（編）「歴史の書き方について」『フーコー・コレクション3 言説・表象』石田英尊（訳）、筑摩書房、100頁。

な課題であると考える。コラボレーションによる国際展を企画する場合においては、他者との相互関係を生み出す場と、創作行為のあり方としての文化が問われることになる。すなわち、世界各地で「ニュアンス」のメンバーやプロジェクト参加者が共有する時間、共同制作、共有体験とは、文化の融合を意図するものでも、文化の平等性を求めるものでもない。そこでのコラボレーションには異なる文化の共存の側面があり、新しい環境で他者を受容し、社会との新しい関係性を創り、喜びを見出そうとするものである。

筆者は、本論文ではコラボレーションのもとのアイデンティティについて、次の二つの思考をもとに考察したい。最初に、カリブ海フランス領マルティニーク島出身の作家エドゥアール・グリッサンのクレオール化の不透明性である¹⁰。グリッサンは、『〈関係〉の詩学』の中でクレオール化の不透明性は「還元不可能な特異性」であり、「関係の作用を生む、相互的な変容」とともに生きることと記している¹¹。すなわち、内包する不透明なアイデンティティを純化させようとするのではなく、異なるものの相互の衝突を創造性へと結びつけようとする詩学である。個人とグループという違いがあるが、コラボレーションを実践するグループの複数のアイデンティティもまた、このような不透明性、「もつれあいの一様式¹²」という関係にあるのではないだろうか。異質なものが複雑に折り重なる関係とは、コラボレーションにおいては、積極的に他者と相互に刺激を与え合い新しい形を生み出すことになる。コミュニケーションが思いがけなく変容し、コラボレーションを生成する可能性を秘めた〈関係〉の詩学であり、筆者はその思想に同調することができる。

次に、多様で異質なものととの関係性という点では同じではあるが、グリッサンの「相互的な変容」とは異なり、互いに衝突する異質なものが一つにくるめられてそのまま混在する、文学研究者エドワード・W・サイードの「対位的」な思考である。彼はエルサレムに生まれたパレスチナ人であり、アメリカ人である。エジプト、パレスチナ、レバノンを移動しながら育ち、後にアメリカに移住したが、中東戦争が始まったためにパレスチナに戻る事が出来なかった¹³。自己のアイデンティティについて、サイードは、様々な異なる認識を混在させたまま多声音楽のように発することを提唱している。このことは、故国を想起する過去の記憶と、故国とは異なる文化における現在の経験が、常に混在するアイデンティティを感じ取っていることである。それは、音楽で言えば、同一リズムの和音の

10 管啓次郎は、グリッサンについて、言語を超えて一体性として見なす「カリブ海性」と、世界を〈関係〉の錯綜体として見なす「クレオール化」を提唱するポストコロニアリズムの思想家であると記す。グリッサン、エドゥアール（2012）『〈関係〉の詩学』管啓次郎（訳）、インスクリプト、286頁参照。

11 前掲書、グリッサン、エドゥアール（2012）116頁、234頁。クレオール化とは、ビル・アッシュクロフト、ガレス・グリフィス、ヘレン・ティフィンによれば「文化的に混在したクレオール社会を生み出そうとする過程」である。前掲書、ビル・アッシュクロフトほか（1998）74-75頁。

12 グリッサンのクレオール化についての記述。前掲書、グリッサン、エドゥアール（2012）116頁。

13 サイードは、56歳の時に一度45年ぶりにパレスチナに足を踏み入れることができた。また、彼はパレスチナ人の父がアメリカの市民権を持っていたことを述べている。サイード、エドワード・W（2007）ゴーリ・ヴィスワナタン（編）『権力・政治・文化（上）』高橋洋一、三浦玲一、坂野由起子ほか（訳）太田出版、420頁、425頁、449-450頁、参照。

響きがあるホモフォニー¹⁴には決して還元することのない「対位的」なポリフォニーであると記している¹⁵。このように、サイドは、個人が様々な人々の「多元的複数的アイデンティティ」に接する際、「単一アイデンティティ」へと妥協的にまとめてしまうことに対して強く反発している。

筆者が関わる「ニュアンス」のアイデンティティは、「多元的複数的アイデンティティ」を前提としている。しかし、コラボレーションにおいては、一つの作品あるいはプロジェクトとしてまとめる際の意見の差異を、ときには、コレクティブのメンバー多数で決するという単純かつ合理的な方法で扱うことがある。この妥協的決断は、コラボレーションを行い始めた頃にはしばしば見られたが、そのことは差異の単純化によるまとまりと進展をコレクティブのプロジェクトに見いだしていたからある。その後、段階を経て、表現媒体を変え、制作場所を移動し、様々な分野のアーティストが参加するという複雑な構造のプロジェクトへと変化したことにより、そこでの個々人の色彩や、「多元的複数的アイデンティティ」を許容する必然性が備わった。「ニュアンス」の特徴として、固定メンバーの共通する意見がある一方で、筆者とドイツ人メンバーとの意見の相違も認めることができる。それはグループの発展と同時に崩壊をも孕んだ共存である。

「ニュアンス」においては、「多元的複数的アイデンティティ」のコラボレーションによる芸術創造が成立した背景を述べておきたい。第4章ではドイツ・デュッセルドルフの実験について詳述することになるが、「ニュアンス」はドイツ・デュッセルドルフの歴史と、アーティストを取り巻くネットワークの伝統を受け継いできた。そのうえで、さまざまな芸術創造の実験が行われた。たとえば、1950年代から1960年代まで活動したデュッセルドルフ・アヴァンギャルドの系譜のアーティスト・グループ「ゼロ」がある。空間の境界にある新しい始まりの意「ゼロ」は、ハインツ・マック、オット・ピエーネらが中心となり第二次世界大戦後に結成された。最初はデュッセルドルフを拠点にしたアーティストのアトリエで視覚における錯覚を利用した知覚心理学的な光の作品やパフォーマンスなどを発表し、時代と連動しながら展開していったものである¹⁶。後にイヴ・クラインや草間彌生など国を超えて多くのアーティストが参加していった。「ゼロ」に参加し作品制作を行ってきたアーティストの中には、デュッセルドルフ芸術アカデミー、クリスチャン・メーゲルト教授やギュンター・ウッカー教授がいた¹⁷。当時、デュッセルドルフ芸術アカデミーの学生やアーティストは、美術館やギャラリーなどでの展示を行いながら、同時にアトリエを開放した展覧会やアーティストによるアートスペースの運営を行っていた。筆者は、ドイツにおける第一歩を踏み出す際に、このような国を超

14 ホモフォニーとは多声音楽の一つであり、独立性ではなく各声部の垂直の響きがある音楽。それに対し、多声音楽で対位的な独立した旋律線の組み合わせの響きがあるポリフォニーや、無伴奏かつ独奏の単性音楽であるモノフォニーがある。新村出(編)(1998)『広辞苑第五版』“ホモフォニー”、岩波書店、参照。

15 前掲書、サイド、エドワード・W(2007)190頁。

16 ZERO. Heinz Mack, Otto Piene. 「ゼロ」はキネティック・アートのアーティストが中心であった。現在でも、グッゲンハイム美術館(ニューヨーク、2014年)やステデリック美術館(アムステルダム、2015年)など世界各地で回顧展が開催されている。

17 Yves Klein, Christian Megert, Günther Uecker.

えたアーティストの結びつきを許容して展開を促す人々、アヴァンギャルドの歴史、アーティストの活動を多角的にサポートするデュッセルドルフ市文化局、そして国際的に重要な美術機関が集結する環境に身を置いてきた。そのことは筆者のアーティスト人生をも決定づけることになった。筆者を含むコレクティブ「ニュアンス」は、このドイツ・デュッセルドルフとコラボレーションの歴史と伝統を受け継いできたことになる。

同時に、「ニュアンス」は、もう一方のコラボレーションの流れを受け継いでいることにも触れておく必要がある。すなわち、筆者を含む「ニュアンス」固定メンバー三名の指導教授がデュッセルドルフ芸術アカデミー教授（現・同芸術アカデミー学長）、リタ・マックブライドであったことに関連である。彼女は、写真、映像、テキスト、パフォーマンスを作品へ落とし込むコンセプチュアル・アーティスト、ジョン・バルデッサリに師事し、カリフォルニア大学ロサンゼルス校で学んだ経歴を持つ¹⁸。コンセプトを重視した芸術は、ときにはコラボレーションを構成し、マックブライドから「ニュアンス」固定メンバー三名へと少なくない影響を及ぼしたのである。他の様々な仕事と同様に、アーティストの仕事もまた共同となる仕組みがあって成り立つことを強く認識していく過程であった。

このように、デュッセルドルフの歴史と、アーティストのネットワーク、さらにはアーティスト自身が創り出す作品発表の場、これに加えて作品コンセプトと作品成立の関係性におけるコラボレーションの構成、それらを土台に筆者らのプロジェクトが存在していると言える。

（２）芸術創造主体としてのコレクティブ

美術評論家の建畠哲は、コラボレーションを行うグループに対して「ユニット」という用語を使用し、「個人には還元不能であって、この“ユニット”のみ初めて意味をなす¹⁹」と定義している。この定義では、アヴァンギャルドの芸術運動において個人とグループが同じアイデンティティを持ち得たコラボレーションと、現代における家族的あるいは法人的な側面を持つユニットのコラボレーションが明瞭に区別されている。筆者の考える美術分野のコラボレーションとは、作品がコンセプトの共有に依拠し、メンバーが共同制作をするものであり、そこでのヒエラルヒーが基本的には無いものである。そうしたことを認めた上でのコラボレーションとは、単に個人制作から共同制作へ制作方法が変化しただけではなく、複雑な社会の中で感じとられる個人や共同体の存在について思考し、実践をとおして他者を関係づけていくものである。しかし、前述を前提としながらも、建畠のユニットの定義が筆者の活動する「ニュアンス」を説明することが出来るかと言えば、そのようには言い切れない。

18 Rita McBride（芸術アカデミー学長：2013～2016 現在）、John Baldessari.

19 前掲書、福島県立美術館（編）（1999）における論文、建畠哲「コラボレーションの新たな地平」7頁ほか参照。ユニットは、映画制作の分野に見られるグループなどと意味が異なる。ここでの論述は、「ヨコハマトリエンナーレ2014」における企画者の高橋悟+倉地敬子+杉山雅之（Temporary Foundationの構想・設計・制作）のプロジェクトで筆者が陪審員として参加したコメント「非人称の視線」をもとに発展させた。建畠哲、加治屋健司（横浜トライアル Case-1：「非人称の光」）「法と星座—Turn Coat / Turn Court」関連企画、「ヨコハマトリエンナーレ2014」横浜美術館（2014年8月6日）。

なぜなら、彼のユニットの用法とは、ラテン語の“unus”を語源とする英語のユニットであるからである。すなわち、参加アーティストが一つの方向性を持っている場合であり、比較的多くの共通項や共同的意識を持ったグループのメンバー同士が、共同に芸術創造を行うことを前提とした概念を含んでいるのではないかと考えられる。それは、ユニットのアーティストの活動を、一つの固定的なまとまりを持ったコラボレーションと捉える側面がある。

一方、ドイツでは、コラボレーションを行うアーティストは、必ずしも同じ母国語、あるいは同じ国籍を持たない場合がある。極めて異質な個人のアーティストが集合しコラボレーションを行うこととは、「芸術」から共通意識を探り出すことではないだろうか。また、「ニュアンス」のように固定メンバーと固定メンバー以外のアーティストとのコラボレーションがあり、コラボレーションの形式やアーティスト同士の関係が絶え間なく変化するものもある。その意味において、「ニュアンス」の活動内容には、ラテン語の col（共に）と lect（集める）を語源に持つ英語のアーティスト・コレクティブ(artist collective)という用語の内容を多く含んでいる。日本ではコレクティブの使用が必ずしも一般的とは言えないが、本論文では「ニュアンス」の本質的性格を表現する英語やドイツ語のコレクティブという用語を使用する²⁰。ただし、第2章で取り上げるインドの状況は少し異なるため、そこではユニットと称している。

では、コレクティブをとおした個人や共同体の存在についての思考とは、一体どういうものであろうか。近代以降、個人の存在が社会の中で確立されてきた。個人の人格によって制作された作品は、社会と関与する機能としてその存在を保証されている。たとえ、一人の人間が多面的な人格や複数の名前を所有していたとしても、個人という存在のアイデンティティが問われることに変わりはない。それに対し、共同制作におけるコレクティブでは、複数人のメンバーが作品を制作する。視覚的には複数人の集合体である。個人名の上をコレクティブ名として不可視の薄い皮膜のようなものが覆い、コレクティブ名が社会と関与する。それと同時に、芸術創造によって視覚化されるようになるコレクティブの潜在意識は、共同制作におけるコレクティブについて読み解く大切なキーワードとなる。むしろ、はじめから見えないものがコレクティブの潜在意識に潜んでおり、共有の潜在的エネルギーとして存在していると言ってもよい。芸術創造という何らかの持続的な実践をとおしてはじめて、その潜在的エネルギーは浮上し、共有するアイデンティティも具体的に創られていく。

コレクティブ内部の個人は、他のメンバーが放つ見解に対して「批評²¹」し、提案するメンバーとしての役を演じることになる。そこでは、その役によって他者に聴かれる発言者、あるいは主体へと変位する。言い換えれば、プロジェクト、作品、対話、あるいはエクリチュール²²のゲームの中で、

20 コレクティブ、ユニットの用語は、次を参照した。國原吉之助（2005）『古典ラテン語辞典』“collectus” “unus”、大学書林。小西友七（編）（2001）『ジーニアス 英和大辞典』“collect”、大修館書店。

21 前掲書、バルト、ロラン（1979）87頁参照。

22 バルトは「個人言語の限界にあつて、それと戦いながらエクリチュールが展開される」と記す。社会的に規制にされた集団言語の活動であるエクリチュールを指す。前掲書、バルト、ロラン（1979）167-168頁。

その仮設的構造において、個人はコレクティブを体験する。コレクティブの中で主体が客体へ、客体が主体へと、他者との関係性が持続的に変化する。その変化とは、個人だけでは成し得ない共同性を意味するのであろう。しかし、そのようなコレクティブ内部の発展的エネルギーを含む変化や、把握されにくい経過が、一般にコレクティブ外部に向けた社会的言説へと変換されることはあまりない。その代わりに、プロジェクトとして視覚化される。こうしたコレクティブが放つ視線とは、たとえば、写真や映像のカメラのレンズのような人間でないものの視線、あるいは、複数人によって構成されるグループとしての視線である。コレクティブ内部の個人としての役に没入し、外部のものへと視線を投げかけることもできる。個人がふだん社会の中の役割で味わうこととは異なる、日常の中の非日常的な知覚と身体への感覚が呼び起こされる。それは潜在意識にあったものが初めて外への衝動として引き出されたような記憶の認識とも言える。このように、コレクティブの共同性における潜在意識は、互いの心に到達するよう与え合い学び合う喜びを前提とし、主体がなお何者でもない新しい他者になる可能性へと、接近するものではないだろうか。

そこで思考対象を筆者に対して向けてみる。共同性を伴う共同制作、たとえば「ニュアンス」のコラボレーションは、本論文第3章から取り上げるプロジェクト“HAYY”の主題、島＝個人に喩えると、島々に波がひいては打ち寄せて島の一部が消失するが、同時に、全て水面下で繋がっている姿である。新しく到達したものを表面に浮上させ、グループにおける個人の存在をいったん消し去る。ここでの共同性は、複合的な思考と作品を生み出し、他方で、匿名性により個人の存在を一時的に覆い隠す。「ニュアンス」は、個人として自己完結するのではなく、コレクティブ以外にも第三者が制作に関与して作品やプロジェクトが完成する構造である。コレクティブ内外における他者との遭遇がそこでは大切となる。複雑な構造の共同制作になれば、著作権の存在は曖昧になり、それによって作品や創作行為のあり方そのものがますます問われることになる。「ニュアンス」固定メンバーは、メンバー相互の批評の視線と、固定メンバー以外のプロジェクト参加者からの批評の視線によって、個人という存在が脅かされることになる。したがって、固定メンバーは、二重の意味で主体の存在が危機にさらされる。しかし、それは果たして主体の決定的な危機なのだろうか。他者からの批評があるからこそ主体は新しい思考へと押し進めることが可能ともなり、コレクティブのエネルギーと存在価値が生まれるのではないだろうか。なお、固定メンバー三人の役割分担については、匿名性が芸術の重要なテーマであると捉えていたため、2006年以來開示してこなかった。本論文でもその姿勢を貫いている。

(3) 芸術創造におけるアーカイブ

芸術創造におけるアーカイブの含意を二点記したい。最初に、一般的な文化の記録性の側面である。芸術創造におけるアーカイブは、文化的なものの意味を解釈して記述・描写することで、そのイメージを留めることのできる媒体である。たとえば、現在という時間に立ち会った人々に対し、古い美術作品や美術についての記録をとおして、過去の歴史を想起させることができるのは、アーカイブに記

録の保存と伝達の機能があるからである。逆に、過去の時間について何らかの想像力を奮起させることができなければ、それはアーカイブとは理解し難いといえる。

次に、一般的な意味での過去の想起という記録性だけではなく、ある意味特殊的な、未来へ反復する形として、生成的な共有性の問題を扱うアーカイブの位置づけについてである。本論文で、筆者が特に注目するのはこの点であり、また筆者の意見が「ニュアンス」の他のメンバーと異なる点でもあり、少し詳しく述べておきたい。歴史記述について書かれたドイツの哲学者ヴァルター・ベンヤミンの遺稿に、次の言葉がある。「ひとつの仕事（作品）のなかにひとつの生のなした全仕事（全作品）が、この全仕事（全作品）のなかにその時代が、その時代のなかに歴史経過の全体が、保存されており、かつ止揚されているのである。歴史的に把握されたものという滋養ある果実は、その内部に、貴重な味わいがある²³」ここで、仕事（作品）＝アーカイブと言いかえれば、筆者はベンヤミンの歴史記述についての思考がアーカイブの創造性と関連していると考える。歴史的なアーカイブについて思考する読者あるいは鑑賞者が、「果実」を食すことをアーカイブ理論の出発点にして、消え去ってしまった事物について記録をとおして経験し、古い価値あるものを新しく蘇らせる。そして知覚との関係性においてダイナミックな記憶の再構成がなされ、特別なアーカイブになると捉えることができる。「貴重な味わい」とは、そこでの記憶の再構成を意味し、過去だけではなく凝縮された未来という時間が含まれると考えられるのではないだろうか。なぜなら、最終的には、アーカイブを蘇らせる際に過去の歴史や文化の記録が、読者あるいは鑑賞者の独創的な解釈によって、創造性を生み出すからである。その意味において、アーカイブはさらなる他者とも共有可能で相互作用をもたらすとも考える。

そのことは、コレクティブの目指す未来の方向性について問いかけるものとなる。筆者の活動する「ニュアンス」は、電子システムによる過去の痕跡の共有だけではなく、時空間を限定せずに再現が可能な言葉やイメージの痕跡、あるいは他者と共有できる印刷物や映像を表現手段としてより重要視するようになった。その理由は、アーカイブの含意する記録性だけではなく、まさにその創造性の力によるものであった。しかし、「ニュアンス」の筆者以外のメンバーにとっては、それはあくまでも作品としてのアーティスト・ブックや、ビデオ映像、映画の創作であり、筆者の考える「アーカイブであると同時に作品」という認識とは異なっていた。

ここで、芸術創造におけるアーカイブ、その創造性について解明するために、具体的にその営為に至る際の、アーカイブのコミュニケーションの問題についても述べておきたい。なぜなら、筆者はベンヤミンの歴史記述の全体性についての考察に同意しながら、もう一方で、その全体から内部へ、アーカイブの内的行為という側面へ踏み込むことが、アーカイブの構造を理解するうえで重要であると考えからである。フランスの哲学者ジャック・デリダは、「不思議のメモ帳」という心の内部に多数偏在する「心的装置」を使用すれば、心の内部と外部の境界を統合することが可能であり、心の内

23 1940年に書かれ、後に出版された。ベンヤミン、ヴァルター（2013）「歴史の概念について〔歴史哲学テーゼ〕」浅井健二郎（編訳）『ベンヤミン・コレクション1』久保哲（訳）、筑間書房、662頁。

部の記憶化へと必然的に繋がると指摘している²⁴。この「不思議のメモ帳」とは、オーストリアの精神分析学者ジークムント・フロイトが『夢解釈』に使用した、蠟、パラフィン紙、セルロイドの層によってできた記憶をおぎなう補助用具をもとにしている²⁵。何度も上書きすることが可能な、消してもわずかな痕跡が残るものである。フロイトの精神分析をもとにした精神の抑圧と抑制という二重の痕跡は、言説間のアーカイブとして「心的装置」に残され、最終的に記憶をたどることのできる残像、すなわちデリダの記す「亡霊」と何度も対面する夢を見るためのものとなる。換言すれば、アーカイブを消して痕跡の「亡霊」を生き返らせて見ようとする欲動が、まさにアーカイブ化の条件であり、その緊張感によってアーカイブが存在するのである。筆者は、ここでのデリダのアーカイブ理論が、現代社会において日常的に張りめぐらされた電子メール、SNS、インターネット、マルチメディアをとおしたコミュニケーション²⁶を適用していることは、加速する流動的なアーカイブについての意義を認めていることと考える。その固定的ではないアーカイブの存在は、現在という時間におけるアーカイブの実践的、生成的、創造的経過の側面を示しており、筆者の考えと一致する。前述したコレクティブ内部の発展的エネルギーを含む変化や、把握されにくい経過は、デリダのアーカイブ論と重なるとも言えよう。また、デリダの考えるアーカイブの検閲・管理・抑圧・抑制を前にアーカイブを求め、欠乏によって苦しむことは、自己や他者によって変更が可能な、未来に開かれたアーカイブの認識であり、そのことに筆者は同調する。テクノロジーが発達した現代の私たちの身体には、精神的活動で生じた内容が消え去ることを前提とし、なおかつ外部へと繋がる不可視の「心的装置」がすでに入り込んでおり、それによってアーカイブの欲望の感覚も変容している。筆者は、デジタルメディアの「心的装置」による流動的なアーカイブの反復の局面において、突然変異が現れる可能性があるのではないかと考える。

もう一方で、芸術創造におけるアーカイブに関連し、コミュニケーションとアーカイブの場についての理論を打ち立てたフランスの哲学者ミシェル・フーコーの試みを記しておきたい。フーコーは、主体が言葉を語るという意味以外に、特定の社会、文化等を反映して成立する言葉として言説を定義している²⁷。彼の論ずるアーカイブとは、「諸言表の形成およびその変換にかかわる一般的なシステム²⁸」であり、言表が保存されたものや痕跡の総体ではなく、様々な言表の継承によりその内容が間テクスト性によって受け継がれ、規則的に変容することである。また、言説をさらに異なる文脈に連鎖させ、様々な場に拡散化しアーカイブすることが可能であると述べる。これに対して、筆者は、間

24 デリダ、ジャック（1995）『アーカイヴの病—フロイトの印象』福本修（訳）、法政大学出版局、29頁。

25 「不思議のメモ帳」（あるいは「マジックメモ」と訳される。独：Wunderblock）については次を参照した。ジークムント・フロイト（2007）「『不思議のメモ帳』についての覚え書き」『フロイト全集 18：1922-24年』本間直樹、家高洋、太寿堂真、三谷研爾、道旗泰三、吉田耕太郎（訳）、岩波書店、318-320頁。

26 前掲書、デリダ、ジャック（1995）182頁。

27 フーコーの言表（仏：énoncé）とは、書かれ話された個々を指し、その総体が言説（仏：discours）である。フーコー、ミシェル（2006）「科学の考古学について—〈認識論サークル〉への回答」小林康夫、石田英敬、松浦寿輝（編）『フーコー・コレクション 3 言説・表象』石田英敬（訳）、筑摩書房、160、162頁参照。

28 フーコー、ミシェル（2012）『知の考古学』慎改康之（訳）、河出書房新社、248頁。

テキスト性によって変容するアーカイブの存在とは現代においては避けられないものとする。たとえば、「ニュアンス」が世界各地でプロジェクトを行い、言語は翻訳され、他者がプロジェクトに参加し、特定の場にアーカイブされる。様々な人々によるコラボレーションでは、多くの連鎖と変換、出現と消失という変化によって、伝統という歴史によって培われてきたものの存在、オリジナルが忘却される可能性も孕んでいる。個人の体験としての解釈、翻訳、忘却などは人間のごく自然な営みとして捉えるが、しかし一方で、筆者はそれらが過剰になった際の危うさも認める。その意味において、筆者はフーコーのアーカイブ論を全面的に肯定的なものとは捉えてはいない。このようなアーカイブの特性を踏まえ、持続的なコラボレーションにおいては、相互作用を想定し、個人と共同性の関係性を硬直化させないよう変化をもたらすことができるアーカイブへのアプローチが重要であるとする。すなわち、①ベンヤミンの歴史の果実を味わいながら未来を見つめるためのアーカイブであり、②デリダの「不思議のメモ帳」を以て亡霊と出会うアーカイブのコミュニケーションであり、③フーコーのアーカイブの場の考察を以って、これまで見た事のない形へとアーカイブを再構成していくのである。

第3節 本論文の仮説と構成

(1) 本論文の仮説

以上から、本論文の仮説は、芸術創造、とりわけアーティスト間のコラボレーションであるコレクティブの持続的な実践により、新しい芸術創造が可能ではないかということである。具体的には、次の三点に集約できる。

仮説1 コラボレーションの芸術創造は、「異なる文化」や「コレクティブ」によってアーティストのアイデンティティが危機にさらされながらも、新しい環境で他者を受容し、社会との新しい関係性を結び、喜びを見いだすことができるのではないか。

仮説2 芸術創造主体としてのコレクティブは、他者の批評の視線から、個人という存在を脅かされ、批評の痛みを伴う。そうであるからこそ、新しい思考へ向かってゆくエネルギーと存在価値が生まれるのではないか。創造によって見えてくるコレクティブの潜在意識とは、主体が他者との差異を乗り越えて共感へと到達するような、もう一人の自分になることの可能性を意味しているのではないだろうか。

仮説3 芸術創造におけるアーカイブは、プロジェクトのコンセプトを一時的に共有するに止まらず、未来に出会う他者と喜びを共有する作品としての意味を持つものではないか。さらに、個人とコレクティブ、個人と共同性の関係性を硬直化させないよう変化をもたらすことができるのが、アーカイブの存在であるのではないか。以下の章は、これらの仮説を検証することになる。

(2) 本論文の構成

本論文の構成は、以下のとおりである。第1章「本論文の目的とキーワード」については、本論文の目的と研究背景、キーワード、仮説と構成について述べている。第2章「コラボレーションとアーカイブの先行研究」については、コラボレーションの先行研究、アーカイブとしての芸術に関する先行研究、芸術における自律と他者の受容の視点から考察している。第1章、第2章は、第3章以降に記されるプロジェクトの実践を検証するための理論的背景となる装置を提示するものである。第3章「プロジェクトのコンセプト」については、時空間の移動による創造的文化活動、コラボレーションによって構築する“HAYY”、及び遠隔地でのコラボレーションとアーカイブの視点から考察する。第4章「アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ」については、言語を介した歴史と自我の形成—シチリアとイスタンブールの実験、死と再生を伝える言語と音楽—東京の実験、“HAYY”の持続的発展—デュッセルドルフとベルリンの実験の視点から分析する。第5章、第6章は、ここまでの実践と関わる論述について、考察の位置づけをいったん西欧的思索の反対側から検証し、体系的に捉え直しながら理論的構築を行っている。第5章「コラボレーションとアーカイブの構造」については、テリトリーの変容—シャンバーグの遺言、特定地域の時空間で対面するコラボレーション—バリ島の祝祭儀礼、「もう一つの物語」としてのアーカイブ—現実とフィクションの狭間、と題してヴィレム・フルッサーの書籍 *Vampyroteuthis Infernalis* (ヴァンピュロイティス・インフェルナリス) をもとにコラボレーションを考察する。第6章「コラボレーションによる創造の可能性—結論」については、以上を踏まえた上で、コラボレーションの芸術創造、芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブ、芸術創造におけるアーカイブの結論を提示する。

第2章 コラボレーションとアーカイブの先行研究

本章では、芸術創造においてアーティストと社会の関係性を探るコラボレーション、及びコラボレーションをとおしたアーカイブを先行研究のなかに位置づけ、創造への可能性を解明することを目的としている。そのために、①コラボレーションの先行研究、②アーカイブとしての芸術に関する先行研究、③芸術における自律と他者の受容、の順に考察する。その際に前章で検討した芸術創造、コレクティブの実践と密接に関係する二つのキーワード「アイデンティティ」、「アーカイブ」に含まれる四つのアプローチ「記録」、「他者」、「変容」、「歴史・背景」に留意して分析する。

第1節 コラボレーションの先行研究 —匿名もしくは架空の作者と他者との対話

(1) 匿名もしくは架空の作者

匿名もしくは架空の作者を演じることによって他者との対話がいつそう可能になることについてである。芸術創造におけるコラボレーションは、芸術のアイデンティティという主題と関わって、新しいものの見方を提示し、さらには未来の他者とも対話することのできるものとして、時代とともに変化しながら発展してきた。通常コラボレーションが仮定的で曖昧な特性を持つゆえに、コラボレーションを示す仕事の範囲や内容は多様である。前章第2節キーワード②芸術創造主体としてのコレクティブ、においてコレクティブの「匿名性」の意義を述べた。また、「写真や映像のカメラのレンズのような人間でないものの視線、あるいは、複数人によって構成されるグループとしての視線」について記した。ここでは、広義のコラボレーションのなかから、筆者が関心を持つ「匿名性」もしくは「架空の作者」についての先行研究を記し、そこからコレクティブの新たな共同的創造のあり方を考察しようと思う。

美術史上、匿名の作者が他者との関係性においてはじめて登場するのは、スペインの画家パブロ・ピカソとフランスの画家ジョルジュ・ブラックが1907年から1914年の間に南仏で共同してキュビズムを展開した時である^{29, 30}。ブラックは、次のように言及している。「ピカソと私が当時お互いに言っていたことを（中略）もしいま言っても、もはや誰も理解する事ができないでしょう。（中略）私たちは匿名の人格探しと感ずることに没頭していました。独創性を見つけるために、自分たちの個性

29 二人は、新しい形式や形態の創出という点から、当時の既成の約束ごとであった個人名を画面から消去した。

Rubin, William ed. (1980) *Pablo Picasso: A Retrospective*, The Museum of Modern Art (MoMA).

30 ピカソとブラックの匿名性について、グリーンバーグの次の記述がある。「二人の芸術家は共に、一九〇七年から一九一四年までの間に制作した作品の殆どに、署名も入れていなければ、さらには日付も入れていない。」グリーンバーグ、クレメント（2005）藤枝晃雄（編訳）「カラーージュ」『グリーンバーグ批評選集』上田高弘、大島徹也、川田都樹子、高藤武允（訳）、勁草書房、82頁。

を消すことに心が傾いていたのです³¹⁾ すなわち匿名性という構造は、制作過程において二人だけが理解できる言葉による対話が、作品をより独創的な情報へと繋げることができることを理由に生み出されたと言うのである。しかし、果たして、このことを新たな共同的創造のあり方の基本的要素として位置づけることは出来るのだろうか。二人は、七年間作品に署名をしないことで匿名性を設定したことから、ある一定期間、作品から個人名を消滅させる匿名性が、新しい芸術システムのための情報交換と独創性の記録のために不可欠であったと想像できる。筆者の経験では、確かに、言説間の隙間から共同的創造は生み出され、また、匿名性による複数人の一体感という状況の変容が、現場で言語のダイナミズムの現れを促すことが認められる。一方、一般的に匿名性は仮定的な側面もあるため、匿名性による共同的創造の高度な力の持続という点では、説得的に根拠づけることはできない。

次に、これまで筆者が「ニュアンス」固定メンバーやプロジェクト参加者との関係において認識した、コレクティブの共同的創造において重要な点、コレクティブ・メンバーとの差異から変容と創造性が生まれることについて見てゆこう。芸術のアイデンティティを探求し、美術史において初めて架空の作者を重視する作品を展開したのは、フランス生まれのコンセプチュアル・アーティスト、マルセル・デュシャンである。筆者は、彼が架空の作者を用いて自己の中に「他者性」という差異を生み出したことは特徴的であると捉えている。1920年以降、デュシャンとアメリカの写真家マン・レイは、ニューヨークで異なる表現手段において互いの作品を引用し協力し合いながら創作の可能性を探った。マン・レイが撮影したデュシャンの女装ポートレート写真をデュシャンが再加工した作品「ローズ・セラヴィとしてのマルセル・デュシャン³²⁾」がある。デュシャンは女性としての作者「ローズ・セラヴィ」名義を作品や手紙の署名などにしばしば使用した。それでは、彼はなぜ架空の女性像を創り出したのだろうか³³⁾。彼はアーティストによって存在する作品の普遍性とは別に、観客に見られるという行為や観客の権限によっても作品の意味付けがなされるという、作品という存在が位置づけられる曖昧さについて考えていた。おそらく、その架空の女性像の理由の一つは、曖昧な中性の作者を示すからではないだろうか。観客の視線が向けられる対象となる「ローズ・セラヴィ」という架

31 原文：(本文は筆者訳) ‘“The things Picasso and I said to each other during those years,” Braque later said, “(…) even if they were, no one would understand them any more. (…)” “Picasso and I, Braque said, “were engaged in what we felt was a search for the anonymous personality. We were inclined to efface our own personalities in order to find originality.”’ Watson, Peter(2001) *Terrible Beauty: A Cultural History of the Twentieth Century: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind: A History*, Weidenfeld & Nicolson History, p.63.

32 1921年制作。1920年代、消費社会が出現したアメリカにおいて写真というメディアをとおして登場した厚化粧の女性像と重なる。初めて偽名が使用されたのは、レディ・メイド作品「Fountain (泉、リチャード・マットによる)」(1917年)の署名(R. Mutt)の時である。デュシャン, マルセル(2009)フランシス・M・ナウマン、エクトール・オバルク(編)『マルセル・デュシャン書簡集』北山研二(訳)理想社、42頁、116-117頁。

33 デュシャンの次の言葉がある。「私は自分の身元を変更したいと思っていました。(中略)そのとき突然ひらめいたのです—どうして性を変えないんだ?そこからローズ・セラヴィという名前は生まれました。(中略)1920年には、ローズというのはばかげた名前だった。」デュシャン, マルセル、ピエール・カバンヌ(1978)『デュシャンの世界』岩佐鉄男、小林康夫(訳)、朝日出版社、134頁。

空の女性への記録の変容は、芸術の既成システムを皮肉る形で、作者の複数性という架空の作者の不透明性を光のレイヤーとして、自己の存在を濃い陰として逆説的に示すための装置となったと読み取る事ができるのではないか。「ローズ・セラヴィ」の登場からおよそ一世紀を経て、女装する男性に対する社会の認知がやや異なっている。しかし、同時に、あらゆる議論を生みだした先駆者としての意味でも、「架空の作者」に主体発展の可能性が秘められていることをデュシャンは示している。そして結果として、鑑賞者との関係性に変化をもたらしていると理解することができる。

(2) 実在と架空の視線の立ち位置

実在と架空の視線の立ち位置を変えることについてである。美術史家の伊藤俊治は、「ローズ・セラヴィ」のポートレート写真と同時代に制作されたデュシャンのインスタレーション作品「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」について、次のように述べている。「線遠近法はいわば近代が確立した個を中心とする認識法の典型ともいえるものであり、独身者たちがこの近代空間のなかで物に変身させられているメカニズムが“大ガラス³⁴”にはこめられている。彼らが有機物があつというまに無機物に変えられたような形態をしているのはそのせいなのだ。合理的で科学的な近代のパラダイムによって物質に変貌した人々は、それゆえに制服という記号と象徴の装置を必要としたのかもしれない³⁵」この言葉は、デュシャンの作品意図についてである、線遠近法における個人の主観のあり方、すなわち個人を一つのメカニズムにはめ込んだ結果、機械化してしまった人間の身体について言及している。線遠近法という存在の拡張に対して、それは近代に作られた一つの装置にすぎないとの指摘に、筆者は同意することができる。線遠近法は、もともと一つの静止した主観的視覚であるが、あたかも客観的であるかのように現れ、一度主観と客観が切り離されると同時に、主観もその対象の一部として吸収されていくものである。筆者は、線遠近法というメカニズムの問題をデュシャンが芸術の既成システムへと仮に置き換えていたのではないかと考える。

デュシャンは、基本的にアーティストとはある意味「盲目状態」であり、その状態を経た作品は作者の意識や無意識、知覚を超えた普遍的なものの存在を内包し、「無意識以上にはるかに深遠³⁶」であると考えていた。この「盲目状態」とは、フロイトの精神分析におけるエディプスコンプレックス³⁷とは異質なものであると筆者は考える。なぜならデュシャンの考えるアーティストの「盲目状態」は、人間に元々備わったものというより、広範囲に設定された社会との関係性において創られてゆくものと捉えられるからである。「ローズ・セラヴィ」は、むしろフランスの哲学者ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリが『アンチ・オイディプス』のなかで唱える、近代社会においてあらゆる方

34 デュシャンは、「大ガラス」について「投影、不可視の四次元の投影というアイデアを考えただけです」と言及している。前掲書、デュシャン、マルセル、ピエール・カバンヌ（1978）、77頁。

35 1915-1923制作。伊藤俊治（1987）『生体廃墟論』リプロポート、54頁。

36 シャルボニエ、ジョルジュ（1997）『デュシャンとの対話』北山研二（訳）、みすず書房、101頁。

37 オイディプス（もしくはエディプス）はギリシア神話の登場人物でエディプスコンプレックスの語源。エディプスコンプレックスは、幼年期に男の子では性的対象が母親となった際に生じる父親に対する競争の態度である。前掲書、フロイト、ジークムント（2007）95-96頁。前掲書、新村出（編）（1998）“オイディプス”参照。

向性に結びつく欲望する機械という主題、「社会野を貫く種々の切断や流れに応じて生ずる欲望の諸変化³⁸」である。仮に、その欲望する機械としての「ローズ・セラヴィ」が主体を装い、デュシャンという主体を切断し、次に、デュシャンという個人を作品から独立させて、さらに、無意識にものが他のものと接続する力が働き、最終的に、社会のしくみという機械の流れに運んでいくとする。そうした役割を担っているとすれば、作者の意思とは別に作品が循環し流れていくという芸術のシステムが、架空の「ローズ・セラヴィ」に込められているとも言える。デュシャンはアーティストの「盲目状態」を探るために、1920年代以後はチェスに没入し、1930年代以後は展覧会の企画や設営をするといった、美術が置かれる場そのものを創出する立ち位置からの思索を、作品制作と並行して行った。「ローズ・セラヴィ」によって立ち位置を変える実践や、キュレーターと近似した仕事、他者との共同調査研究などは、アーティストとしての主観と作品が、より開かれた美術の世界に設置され、実践と記録が社会に浸透していくプロセスにおいて、変化と持続性を保つ役割を果たしたと言えよう。美術が置かれる新しい場の創出という意味で、筆者や「ニュアンス」の社会における姿勢と共通点を見いだすことができる。

観客という他者との対話は、様々な可能性を持つ思考の場への誘導、知識や知覚の認識、知的ゲームの学習である。そこでの認識とは、知的ゲームというシステムに沿いながら、思考の上に新しい思考が上書きされていくようなものである。他方、作品を前にした他者は、瞬時にものごとを選択することのできる知覚や感覚、思考の柔軟性が求められる。デュシャンの「芸術のアイデンティティ」の概念が、ときに鑑賞者の壁となり、他者の自由な知覚に対して不具合が生じることも考えられる。コンセプトを重視した芸術は、斬新で複雑なコンセプトであるほど、創られた初期段階において、より限定された他者との対話となり、いわば秘密の思考する場になるとも言える。また、作品が他者の解釈に至るまで思考の距離があるとき、他者の解釈、引用、再現という時間経過を必要とするという問題点がある³⁹。デュシャンのコラボレーションを総括すれば、架空の作者と他者との対話、時空間を異にする他者や未知との遭遇を分析し、日常生活の中にある、様々なネットワークとコード化された知的ゲームを連結させる力を持つ芸術を生み出した。主体の複数性の可能性を実践した点できわめて重要である。

第2節 アーカイブとしての芸術に関する先行研究 —美術理論の再定義と芸術創造

(1) トートロジーとしての芸術作品

38 ドゥルーズとガタリは、デュシャンの作品と機械との関連性を挙げる。メカニズムについて、「機械という主題は、極めて強力に、また極めて性的な内容を持っている」と記す。前掲書、ドゥルーズ、ジル、フェリックス・ガタリ（2002）465頁、482頁。

39 デュシャンの作品に「マルセル・デュシャンまたはローズ・セラヴィの、または、による」（1935-1941）があり、「トランクの箱」という副題がついている。ミニチュアのレプリカと作品写真、メモ束が収納された小箱は、アーカイブの美術館でもある。前掲書、デュシャン、マルセル（2009）484頁参照。

トートロジー⁴⁰としての芸術作品とその概念に新しい思考を付け加えることが、芸術創造に繋がっていくというアーカイブのあり方についてである。デュシャン以降の美術理論と実践で、アーティストは芸術のアイデンティティを軸に考察しながら、もう一方で、芸術の多様な他者との対話を追求し、芸術創造にコラボレーションを取り入れていった。1960年代になると、アメリカでは様々な分野において、ベトナム戦争に対する批判的、批評的精神が見られるようになった。1970年代には、オイルショックによる世界的な景気後退の影響から、社会背景や環境と結びついたオルタナティブな思考とアーティストの自治が生み出された。このことから次の二点が理解できる。第一点は、社会問題に注意が払われ、美術史や文化の領域における記録をもう一度捉え直そうとした動きが生まれた。批評的作品というかたちで芸術にとって重要な変化を生み出したことである。第二点は、同時に、他者との対話のための公共空間やアーカイブに関する思索が、実際に世界各地の実践の場へと変容し、アーティスト自身によって運営される出版社や展覧会スペース、美術館となって展開していったことである。後者の展覧会スペースに対して、美術による経済効果が見られないのではないかという意見がしばしばある。しかし、たとえばニューヨークのアートスペース兼出版社「プリンテッド・マター⁴¹」のようなアーティストによって設立された実験の場は、実際に多面的な意義が見出されている。このような高度な実践と実績のある文化的営為が、社会の中で経済効果をももたらす可能性を秘めつつも、他方で、即効性のある経済効果とは明らかに異なる側面から、その文化的価値が認められていることを指摘しておかなければならない。

コンセプチュアル・アーティストによるコレクティブ「アート・アンド・ランゲージ⁴²」と主要メンバーでアメリカのアーティスト、ジョセフ・コスースは、このことを背景にして、時代の縮図とも言える批評的精神を文章表現により作品の中で展開していった。彼らは個人とコレクティブという主体の二重性、言語による個人の認識と共有する美術史の認識という知覚の二重性、コミュニケーションとアーカイブ化という行為の二重性を、コラボレーションをとおしてダイナミックに開拓した。そ

40 コスースの次の言葉を参照した。「芸術作品は、芸術家の意図の提示であるという点においてトートロジーである。」コスース、ジョゼフ（1999）水沼啓和、吉原美恵子（編）『1965-1999 訪問者と外国人、孤立の時代』ライアン・アムスタッツ、金山弘昌、水沼啓和、吉原美恵子（訳）、千葉市美術館、徳島立近代美術館、P.6. 'A work of art is tautology in art that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a *definition* of art.' (原文) Kosuth, Joseph, Gabriele Guercio ed. (1993) *Art after Philosophy and After -Collected Writing 1966-1990*, The MIT Press, p.20. トートロジーは記号論理学の概念。ヴィトゲンシュタインは、次のように記す。「要素命題のすべての真理可能性に対してその命題が真になる場合である。そのとき、この真理条件の組はトートロジー的である。」ヴィトゲンシュタインは、言語によってももの関係性の認識を論理化し、真となるものを示すことで世界を記述することができると考えた。『哲学探究』ではその思考を撤回した。ヴィトゲンシュタイン、ルードヴィヒ（2012）『論理哲学論考』野矢茂樹（訳）、岩波出版、68頁。

41 ニューヨークの Printed Matter（本文は筆者訳）、サンフランシスコの Museum of Conceptual Art (MOCA)、トロントの Art Metropole などが設立された。Detterer, Gabriele and Maurizio Nannucci eds. (2012) *Artist-Run Spaces—Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, JRP|Ringier, p.13.

42 Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Maldwin, Harold Hurrell, Ian Burn, Mel Ramsden, Joseph Kosuth.

のため、筆者は本論文で避けては通れない先行研究として位置づけている。

1968年、「アート・アンド・ランゲージ」は、芸術の言語に関する問題解決という共通項により、イギリス拠点のアーティスト、テリー・アトキンソン、デイビッド・ベインブリッジ、マイケル・ボールドウィン、ハロルド・ハレルによって結成された⁴³。結成と同時に美術誌 *Art—Language* (アート—ランゲージ⁴⁴) が創刊され、「アート・アンド・ランゲージ」以外のアーティストも寄稿し、言語の作品が掲載された。インターネットのない時代にコラボレーションを実践し、イギリスとニューヨークに拠点を置く「アート・アンド・ランゲージ」にとって、言語という共通する関心に留まらず、心理的、視覚的にも直接強く結びつけ、芸術のアイデンティティを共有できる美術誌の果たした役割は大きかったのではないだろうか。結成時、コーススは次のように記している。「芸術は、ことによると別の時代に『人間の精神的欲求』と呼ばれていたものを満たす試みとなるかもしれない。(中略) 芸術の唯一の主張は、芸術のためのものだ。芸術は芸術の定義である⁴⁵」すなわちコーススは、芸術について定義された内容が最も重要と考えていた。また、「アート・アンド・ランゲージ」は、芸術とは美術史に起こったことを再定義することであると考え、評論家のクレメント・グリーンバーグやマイケル・フリードの美術評論に対する批評や様々な美術理論を作品の主要な要素とした⁴⁶。

筆者は、このような批評的な要素が内在した、西洋美術史とアメリカ現代美術史の流れの先端へと向かう方向性が、一般的に欧米の現代美術において頻繁に見ることができると考える。また、筆者自身のコラボレーションとの関連性を認めることができる。他方で、芸術の再定義はあるが美術史の解釈は変化するものであり確定的なものではないと考える。なぜなら批評的言語とは、社会的文脈や文化的背景によって果たす役割が変化するからである。しかし、筆者はコラボレーションにおいてトートロロジーと捉えられていたものがコミュニケーションによって別の内容へと変容し、作品の中で現れる可能性を秘めていると考え、言語の多角的な局面を扱う彼らの活動に重要性を見いだすのである。

多くのアーティストを巻き込み出版された美術誌の成功によって、「アート・アンド・ランゲージ」は、イギリスとニューヨークでアート・コミュニティを形成するネットワークの母体となった。

43 1969年、コーススが *Art—Language* 編集者として、1971年にはイギリスのコンセプチュアル・アーティスト、チャールズ・ハリソンが編集者として参加した。前掲書、Harrison, Charles (1991) p. 20, p. 261. Green, Charles (2001), *The Third Hand—Collaboration in Art From Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press.

44 *Art—Language: The Journal of Conceptual Art*. (本文は筆者訳) Vol.1には、Dan Graham, Lawrence Weinerなどが寄稿した。前掲書、Harrison, Charles (1991) p. 47, p. 50.

45 論文「哲学以後の芸術」(1969年)。前掲書、コースス、ジョゼフ (1999) p. 68。原文: ‘art may possibly be one endeavor that fulfills what another age might have called “man” ’s spiritual needs.’ (….) Art’s only claim is for art. Art is the definition of art.’ 前掲書、Kosuth, Joseph (1993) p. 24.

46 Clement Greenberg, Michael Fried. (本文は筆者訳) 「アート・アンド・ランゲージ」は、書籍、資料を媒体とした言語の作品から、その後、絵画や写真、音楽なども展開した。グリーンバーグのモダニズムや抽象表現主義絵画のアーティストについての評論、あるいはフリードのモダニズム、ミニマリズムのアーティストについての評論を取り上げ、批評し作品化した。前掲書、Harrison, Charles (1991) p. 32.

1972年、「アート・アンド・ランゲージ」は作品「インデックス」を発表した⁴⁷。八つの文書収納用ケースと壁一杯に貼られた拡大された文章から成るインスタレーションは、整然と並べられたモノクロームの空間という印象を与えるが、完成作品ではなく制作過程の学習の場として展示された。そのため、タイプライターで打たれた膨大な数の寄稿された文章には、匿名の作者もあった。「アート・アンド・ランゲージ」は共同の編集者として、会期中にはキュレーターと対話をしたり、朗読をしたり、文章を付け加え切り取り、言語作品に対する創作行為を行った。筆者は、作品「インデックス⁴⁸」とは、鑑賞者が芸術を受動的に享受することから、能動的に芸術創造の主体や文章の作者として変化していくことを示唆していると考え⁴⁹。「インデックス」の中のある一つの文の意味ともう一つの文の意味は、鑑賞者によって組み合わせられ、そこで意味を持つかどうか定義される。そこでは、芸術の主体が哲学や理論における大きな物語やアーティストの思想に寄り添ってきた時代を経て、社会背景とより密接に関わりながら、芸術に内在する批評性によって、もう一人の主体、すなわちプロジェクト参加者や鑑賞者が歓迎されたのではないだろうか。アーカイブは、鑑賞者が対話に参加し、もともとの作者である「アート・アンド・ランゲージ」との共同著作がなされ、再編集され、アーカイブとして記録されると考えられる⁵⁰。

(2) 光のオブジェ

光のオブジェによるアーカイブによって、著者の格言が他者の記憶を呼び起こすことについてである。背景となる美術史の構造へと作品が向かっていった「アート・アンド・ランゲージ」に対し、原著者の格言が、鑑賞者に向けた対話となり内的世界へと向かったアーティスト、コーススの個人作品に焦点をあててみよう。ここでの対話とは、鑑賞者の記憶にある意識や無意識⁵¹を引き出すための装置として存在する、無言で光る格言の集合である。作品の要素となる格言は従来の格言としてではなく、すべては芸術として変容したものの集合が、他者の記憶へと繋がるアーカイブとしての役割を果たしている。第4章の実践において扱うこととなるコーススの作品に、2012年に作られたプライベート

47 Index. (目録の意、本文は筆者訳) ドイツ・カッセルの国際展ドクメンタ5で発表。ドクメンタ5 (1972)、6 (1977)、7 (1982)、10 (1997) に参加。前掲書、Harrison, Charles(1991) p. 20, p. 63, p. 169, p. 236.

48 「『アート・アンド・ランゲージ』とは、多くの人々の経験の(おそらく経験を超えたような)目録として見ることができ、それは目録や学習モダリティなどへ視線が移される一つの装置である。」原文:(本文は筆者訳) 'Art & Language is a shifting set of indices, learning modalities, etc. which are discoverable as (transcendental, perhaps) indices of the experience of most people.' 前掲書、Harrison, Charles(1991) p. 105.

49 「アート・アンド・ランゲージ」のチャールズ・ハリソンは、コラボレーションについて次のように言及して「著者としての個人アーティストの伝統的な概念は、読者としての鑑賞者が期待されているものと断定することとなる。」原文:(日本語は筆者訳) 'A conventional concept of the individual artist as author serves to determine the expectations of viewers as readers.' 前掲書、Green, Charles(2001) p. 55.

50 鑑賞者とアーカイブ(作品、記譜、演奏の記録を含む)の関係において偶然性を取り込んだ先駆者に、1952年に「4分33秒」を発表したアメリカの音楽家ジョン・ケージがいる。

51 コーススは、デュシャン、ヴィトゲンシュタイン、フロイトから強い影響を受けた。

ート・コレクションのインスタレーション「ザ・ドッグハウス⁵²」がある。コーススの作品からインスピレーションを受け、2013年「ニュアンス」固定メンバーとプロジェクト参加者とともに映像作品“HAYY”（東京編）を制作した事例である。「ザ・ドッグハウス」は、オーナーの和歌助人（以下、ジョニ・ワカ⁵³）の従来からの用途であった住居兼仕事場が、コーススのコンセプトによって装いを一新し、アートスペース「ザ・ドッグハウス」として新たな意味付けがなされたという経緯がある。そのコンセプトは、ジョニ・ワカに飼われていた犬フランシス・ベーコンの死をきっかけにコーススによって構想された。建物の内外には、哲学者、思想家、映画監督などによる犬についての21の格言を引用した光の文字の作品が設置されている^{54, 55}。閑静な住宅地にある黒い外壁の建物の随所に設置された作品に光が灯され、夜になると様々な格言が幽玄に浮かび上がり、作品のアイデンティティとは何かを問いかけるのである。コーススによって収集されたアーカイブとしての格言は再構成され、あらゆる意味で以前とは違う状況下に置き換えられ、作品としての新しい意味を持つ。つまり最初に存在していた非物質的な格言は、その後プレート上に切り抜かれた格言すなわち物質的の文字情報に変容し、最終的に非物質的な媒体、光へと昇華される。コーススが主体として前面で目立つ印象を受けないのは、死後も作品とともに存在する著者の名前によるものであり、彼はそこに作品のアイデンティティについての再定義を意図しているのであろう。格言の本来持つ意味と、鑑賞者の知識と感覚によって捉えられた心的内容が、どのように違うのかという問答はここでなされない。しかし一方で、筆者はここでは選ばれた格言が哲学的に信憑性があり、異なる文脈から取り出されたにも関わらず相互関連し合う点が特に重要であると考え。当然、あらゆる格言によって作品が成立するわけではない。そこでは、美術誌の編集者として養われた編集能力が、作品としてまとまりのある形へと結びつけているのではないだろうか。そのため、最終的に作者の格言をとおして鑑賞者の記憶を蘇らせる機能だけではなく、記憶の集合体へと押し上げられるまでに至る。

コーススは、オーストリアの哲学者ルードヴィヒ・ヴィトゲンシュタインの分析的哲学の実践的思考、言語ゲーム⁵⁶に依拠し、トートロジー的な構造⁵⁷と作品の外的な情報を意識しつつ、一方で、そ

52 Kosuth, Joseph(2012) 'The Dog House.' 作品素材はガラス、木材、コンクリートなど。作品は東京都渋谷区に設置。Birmingham, Lucy(2012) *A work of Love: The Dog House by Joseph Kosuth*, Artscape Japan, http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/1207_01.html, accessed September 21, 2014.

53 Johnnie Walker.

54 作品の一部を紹介する。'All knowledge, the totality of all questions and all answers, is contained in the dog. Franz Kafka' (全ての知識、全ての問いの全体性、そして全ての答えは、その犬の中に含まれている。フランツ・カフカ) 'Man is a dog's ideal of what God should be.' André Delvaux (人間は神がどうあるべきかという犬の理想である。アンドレ・デルヴォー) 'Whenever I climb I am followed by a dog called "Ego." Friedrich Nietzsche' (私が登るといつも '自我' と呼ばれる犬が後についてきます。フリードリヒ・ニーチェ) (日本語文は筆者訳) 作品全体の中では、日本語が半分と英語が半分使用されている。

55 ヴィトゲンシュタインは「犬には何ができないのか? (中略) 希望することができるのは、話せるものだけ?」と記す。ヴィトゲンシュタイン, ルードヴィヒ (2013) 『哲学探究』丘沢静也 (訳)、岩波書店、338 頁。

56 ヴィトゲンシュタインは言語ゲームについて次のように記す。「多様性は固定・不変のものではない。(中略) 言語を話すことも活動、または生活形式の一部」前掲書、ヴィトゲンシュタイン, ルードヴィヒ (2013) 25 頁。

57 前掲書、コースス, ジョセフ (1999) 64 頁参照。

のつながりにありながら独立したものを見つけ出すことが芸術のあり方と考えていた。言語ゲームとは、使用法による意味の多様性についてである。すなわち言語が使用されるときには、ものの「名前」と、対象物である「サンプル」、そして「記憶」、それらがつながることによって言語は意味を持つ。たとえば緑色であれば、「サンプル」によって色を経験したことがある人は、その「記憶」を繰り返し再生することが可能であり、緑色の対象物が目の前から無くなったとしても、緑そのものは消す事はできない。異なる文化が交流する場合は、人々は一つの言葉さえも異なる「記憶」やイメージを持つ。筆者は、コーススが翻訳などによる情報伝達の欠落や付加、コミュニケーションによる誤解といった言語の変化を踏まえた上で、それを統合しながら作品化したのではないかと考える。また、アーカイブとしての作品「ザ・ドッグハウス」が、コーススにとって異なる文化の日本に作品を設置されたことを考慮すると、犬の死と関わるひとの記憶、死による環境の変化や、文化的、言語的違いによって記憶から抜け落ちてしまうもの、あるいは知覚されなかったものにも彼が視線を向けていると理解することができる。つまり、様々な異なる不可視のネットワークを、作品との対話によって掬い取り、可視的な構造へと顕在化させることに対してである。ここでの不可視のネットワークとは、コミュニケーションにおける知覚や認識のネットワークであり、すなわちアートスペースとアーカイブの「ザ・ドッグハウス」のコラボレーションにより、社会の中で新しい芸術が展開されることである。筆者は、そのきわめて実践的な機能性と特殊性及びそこでのアーカイブの再定義が、大変重要であると考えられる。

第3節 芸術における自律と他者の受容

(1) 都市と共有空間

アート・プロジェクトによる共有空間がアーティストの自主的な設定によって、社会システムの中で実現することを、「芸術における自律」と呼ぶことにする。また、「他者の受容」とは、コレクティブ固定メンバー以外の他者を鑑賞者としてだけでなくプロジェクト参加者としても受け入れることとする。前節では、1970年代、他者との対話のための公共空間やアーカイブに関する思索が、現実実践の場へと変容したことについて紹介した。それでは欧州から近い南アジアの美術史では、その思索がどのような変遷を経ているのだろうか。「芸術における自律と他者の受容」という主題において重要となる先行研究として、「ニュアンス」のプロジェクトと関わったインドのコレクティブ「ラックス・メディア・コレクティブ（以下、ラックス）⁵⁸」に焦点を当ててみよう。「ラックス」がキュレーションをした「サライ・リーダー09：投影」展という大規模な展覧会が2012年デヴィ・アート・ファンデーション⁵⁹（ニューデリー近郊）及びニューデリー市内各地で開催された時

58 Raqs Media Collective. 「ラックス」はドイツ・カッセルのドクメンタ 11 (2002)、第50回ヴェネチア・ビエンナーレ (2003) などの国際展などで展示を行うほか、マニフェスタ 7 (2008) の共同キュレーターを務めた。

59 Devi Art Foundation.

期、筆者はインドに滞在していた⁶⁰。その展示のオープニングを鑑賞することができたので紹介する。展覧会の一部は、それまでに他の国々で制作され議論されてきたのだが、オープニングはまだ最終局面ではなく、その後も変化を遂げるものであった。展示会場に入ると白い壁に一行に展示された薄い真っ白な紙がみえた。近づいて紙を一枚ずつ引き上げると、その下に隠れている文章と写真から展示期間中に実現されるプロジェクトの計画を読み取ることができた。完成作品の実像は見えないために、想像力が触発されて言葉やイメージが迫ってくるものがあった。夏の熱気のなかにプロジェクトの参加者や関係者が多数訪れており、また、その動向が大きな注目を集める展覧会であったため、「ラックス」が、ニューデリーあるいはインドで最も重要な社会的存在として認められていることを痛感した。

ここでの、美術館とアーカイブの関係性を読み解いてみたい。レクチャーが行われている美術館の外には、作家と建築家のコラボレーション作品であるモジュール構造の建築空間とアーカイブとしての本が配置されていた。筆者にとって最も興味深かったのは、アーカイブ保存機能を担う美術館や、近代以降の一般的な美術の枠としての空間概念であるホワイトキューブ⁶¹が、ここでは空間内部と外部を繋ぐものとして機能していたことである。美術機関やギャラリーのシステムから離れた場所におけるプロジェクトが、1990年代からニューデリーで数多く登場していた⁶²。一方、この展示では、真っ白な空間は美術館システム内外における展示のあり方を肯定しながら、美術鑑賞者を美術館へと再び引き戻すことが構想されたと考えられる。以下に示す二つの物語が同時進行し、ニューデリーの映像が「投影」される映画館としての展覧会と捉えたのではないだろうか。一つ目は、美術館のスクリーンとしての真っ白な空間と、更新されていくアーカイブによりニューデリーの変容する姿を鑑賞者が想像することができる。二つ目は、都市で新しく建設された作品と向き合う鑑賞者が、様々な知覚、認識、価値、記憶をみることが出来る物語である。二つの物語は、一時的に構築された多数のプロジェクトにより都市が変容する姿を、美術館のスクリーンへ「投影」する。このように、都市の記憶は一つの雛形、すなわちプロトタイプとして、その後もアーカイブの中で形成されていくものと考えられる。

未完成の状態はまた、この展覧会に参加したドイツの建築家ニコラウス・ヒルシュの作品構造からも理解することができた。ヒルシュの建築ユニットとインドの作家ユニット「サイバーモハラ・アンサンプル」はコラボレーションを行ったが⁶³、ヒルシュは自身のコラボレーションについて、「現実

60 2010年、ノルトライン・ヴェストファーレン州美術財団（ドイツ）とゲーテ・インスティテュート・ムンバイ（インド）による奨学派遣制度で筆者はムンバイに6ヶ月間滞在した。

61 ホワイトキューブについては、次を参照した。O' Doherty, Brian(1996), *In der Weißen Zelle*, Marve Verlag. Umehara, Maki(2012) "Reading entropy in landscapes of mental imagery and outside of space," Sandberg Institut.

62 The Sarai Programme at the Centre for the Study of Developing Societies(CSDS) ed.(2001), *Sarai Reader 01: The Public Domain*, Raqs Media Collective, Sarai-CSDS, p.240.

63 Cybermohalla Ensemble, Nikolaus Hirsch. 著作『サイバーモハラ・ハブ』および世界11カ所の建築プロジェクト

の姿になる前の試作品の状態を常に保っている⁶⁴」、未完成の空間であることの重要性を主張していた。このほか、「サイバーモハラ・アンサンブル」のシャムシャー・アリは、様々な方向へと繋がる道を作り、さらなるプロジェクト参加者、群衆、近隣へと移動する「サイバー・キャラバン」であると言及していた⁶⁵。筆者は、そこでは他者の行為へと波及するコラボレーションという行為が、常に新しい場でエネルギーとなるものを交換しつつ移動する旅において、その連鎖反応を持続的に誘発するのに役立っていると考え。アーカイブの未完成性は、このような思索を含みながら、一時的な状態を理解する目的から発生したと考えられる。こうした生起する出来事を記録する役割のアーカイブが、同時にその後のアーカイブの変更をも含意していることは、1990年代以降にみられる急速なデジタル技術の発達に伴い、デジタル・アクティビズムの時代を経たことと深く関係していると筆者は考える⁶⁶。このような背景から、後述する「サライ」ではパブリックドメインと称して著作権が放棄されている理由を多少なりとも理解することができる。

ここで改めて「ラックス」が何者なのか、振り返ってみよう。1992年、「ラックス」はインド・ニューデリーを拠点に記録映像や写真、文章の作品を制作していたインドのアーティスト、ジェーブッシュ・バグチ、モニカ・ナルラ、シュダブラタ・セングプタによって結成された⁶⁷。「ラックス」は、東南アジアで最も重要なニューデリーの社会科学・人文科学の研究機関、「センター・フォー・ザ・スタディー・オブ・デビロッピング・ソサエティーズ（以下、CSDS）」⁶⁸と共に、さらなる都市生活とメディア研究の発展のために、非営利の機関「サライ・プログラム社会開発研究センター（以下、サライ）」を構想し始め、2000年ニューデリーに「サライ」が創設された。「サライ」の研究の重要な側面は、一貫して共有空間の関係性を追究していたことである。その内容は三点に分類できる。第一に、都市化とニューメディアという共有空間の関係性についてである。映画史、ドキュメンタリー映画、都市計画、ニューメディア論などを含む学術研究とメディア実践が相互関係し合う公共空間を独自に作り出している。第二に、芸術実践の共有空間についてである。リサーチ、ワークショップ、会議、アーカイブ、展覧会などをおして、アーティストと研究者、非エリートと技術者などの異なる人々がコラボレーションを行う状況を作り出している。第三に、アーカイブの共有性についてである。知的創作物に関連しパブリックドメインとコピーレフト⁶⁹を認め、文化や知識、実践

ト。Hirsch, Nikolaus and Sheveta Sarda eds. (2012), *Cybermohalla Hub*, Sarai-CSDS, Sternberg Press.

64 「サイバーモハラ・アンサンブル」は、共著を行う10名のインドの作家ユニット。原文：（本文は筆者訳）

‘Always remaining in the “proto” condition, always “before” the almost too real.’ 前掲書、Hirsch, Nikolaus and Sheveta Sarda eds. (2012) p.132.

65 Shamsher Ali. 前掲書、Hirsch, Nikolaus and Sheveta Sarda eds. (2012) p.144.

66 たとえばインド・ムンバイのコレクティブ「CAMP」は、ビデオ・アーカイブの共有、ユーザーの編集、コメントを促すプロジェクト「Pad.ma」を設立。Thompson, Nato and Sharmila Venkatasubban eds. (2012) *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*, The MIT Press, p.122.

67 Raqs Media Collective. Jeebesh Bagchi, Monica Narula, Shuddhabrata Sengupta.

68 CSDSは1964年にニューデリーに設立。文化におけるテクノロジーとコミュニケーションに関する研究が行われている。前掲書、Sarai-CSDS ed. (2001) p.242, p.246.

69 コピーレフトとは、商標登録されていないこと。前掲書、Sarai-CSDS ed. (2001) p.240-241 参照。

の協調性を計ることである。筆者は、第一の都市化とニューメディアという共有空間の関係性、および第二の芸術実践の共有空間については、「ニュアンス」のプロジェクトと重なる側面があると考え。しかし、第三のアーカイブの共有について、筆者は、文化や知識、実践の協調性については同調し、パブリックドメインとコピーレフトについては、様々な場面において異なる見解を持つ。

(2) 共同研究とアーカイブ

「ラックス」は、プロジェクトごとに有機的に変化する「サライ」のキュレーター、あるいはアーティストとして、アーティストや建築家、コンピュータ・プログラマー、作家、舞台監督などとコラボレーションを行っている。インド国内だけでなく世界各国からの知識人や「サライ」の特別研究員総計約六百名が参加し、ニューデリーを拠点とした異分野の人々が共同するアート・コミュニティが形成された。1990年代は、治安の悪化と公的な場での批評の不在という不安定で困難な都市状況があった一方で、ニューメディアのコミュニケーションの発達により、都市に刺激を求める人々の場が活性化した時期であった。とりわけ、インディペンデント映画制作者によるアーカイブ独立化の動きのもと、オープンソース、オープンテクノロジー、フリーソフトウェアが独自に開拓されたことは注目に値する。そのような都市のメディア化の時代を反映し、「サライ」の指針は自らのアイデンティティを「ニューデリーの内部に関係を築かれた現代の都市文化に不可欠な一部となる⁷⁰」と位置づけ、激動の時代とともに大きな成長を遂げたいま、南アジア最大の長期にわたり社会的責任を担うプロジェクトとなった。社会における芸術分野のオルタナティブな共同の研究機関「サライ」と、そのアーカイブ *Sarai Reader* (サライ・リーダー⁷¹) は、ある意味困難な中で大きな成功を得て、新しい都市システムのあり方を提案している⁷²。

「ラックス」の取り組みは、「ニュアンス」と比較する上で重要であると考え。 「ニュアンス」は、これまでこのような芸術分野のオルタナティブな共同のプロジェクトと関わり各地でプロジェクトを実現してきた経緯がある。一般に芸術分野のそのような共同の取り組みには、時代と共鳴する意識を持っている人々が携わっているものと考えることができる。その人々と「ニュアンス」が相互に理解できる、既存の権力関係や社会的上下関係ではない別の扉がある。その扉は、一時的なプロジェクトであっても相互の関係性が未来の時間軸でも結びついている。また、そのようなプロジェクトによる固定された場に見られる亀裂やカオスは、芸術の建設的な創造性を生み出す力となることは確かである。

以上のように、都市のメディア化という時代に成長した「サライ」の研究は、一貫して、都市化と

70 'To become an engaged and integral part of contemporary urban culture within the city of Delhi. (本文は筆者訳) 前掲書、Sarai-CSDS ed. (2001) p. 233, p. 241.

71 『サライ・リーダー』については、『サライ・リーダー01』(2001)から『サライ・リーダー08』(2008)までは毎年一度、その後2013年に『サライ・リーダー09』が出版された。言語は英語。

72 新しい都市システムのあり方に関連し、『サライ・リーダー01』に寄稿したアメリカ人宗教学者で作家のハキム・ベイの「T A Z (一時的自律ゾーン)」に注目することができる。72-73頁、資料1に記載。

ニューメディアという共有空間、芸術の実践という共有空間、アーカイブという共有空間、この三点の関係性を追究している。すなわち、「サライ」はアーティスト、思想家、知識人などとコラボレーションを行い、その過程をアーカイブ化するシステムを確立したといえる。「サライ」と「ニュアンス」は、キーワードは共通するところがあるが、内容は異なる。

先行研究をふまえた本論文の意義

これまで述べてきた先行研究との関連から本論文の意義を要約すれば、次のとおりである。

第1節は、匿名もしくは架空の作者と他者との対話を行うことによって、コラボレーションにおける芸術創造が可能となることについてであった。先行研究として、ピカソとブラックがコラボレーションにおいて個人名を作品から消滅させる匿名性の設定をし、新しい芸術システムのための情報交換と双方の信頼関係の構築に役立てたこと、またデュシャンが芸術のアイデンティティを提示し、デュシャンと「ローズ・セラヴィ」として主体の二重性を実践したことを取り挙げた。「ニュアンス」は、コレクティブ名によって個人の匿名性と主体の二重性という役割を持っており、この点で、先行研究に挙げた両者の特性をあわせて実践していると考えることができる。また、「ニュアンス」固定メンバーは、母国が洋の東西という異文化を背景とするきわめて異質なアーティスト主体の共存を前提としてきたのである。

第2節は、アーカイブによる美術理論の再定義が、コラボレーションとしての芸術創造に繋がることについてであった。先行研究として、「アート・アンド・ランゲージ」の作品においてプロジェクト参加者や鑑賞者が作品と対話することによって、もともとの作者である「アート・アンド・ランゲージ」との共同著作がなされ、アーカイブとして鑑賞者に記憶されることを取り上げた。ここでは鑑賞者はもう一人の作者として提案されていた。またコーススの「ザ・ドッグハウス」は、きわめて実践的な機能性と特殊性を持ち、そこでアーカイブの再定義がなされるものであった。「ニュアンス」は、出版物、映像、音楽、写真によってプロジェクトの実践と同時に、それを作品としてアーカイブ化してきた。プロジェクト“HAYY”においては、鑑賞者に対してより直接的に意味を伝えるために、また、プロジェクトを単一の言語に統一しないで表現するために、各プロジェクト開催地の言語を使用し、原語による作品を制作したのである⁷³。それは筆者の考えるアーカイブとしての意味を含む作品である。

第3節は、芸術における自律と他者の受容が、コラボレーションに繋がることについてであった。先行研究として、社会とのコラボレーションを行う「ラックス」、社会と連動する社会開発研究機関「サライ」のコラボレーションとアーカイブ *Sarai Reader* (サライ・リーダー) を取り挙げた。

73 全プロジェクトではドイツ語、日本語、イタリア語、及び英語を使用した。“HAYY”の試作段階では、インドのマラーティー語 (2012)、オランダ語 (2012)、トルコ語 (2013) によるプロジェクトもあった。

以上から、本論文は先行研究を踏まえて、コラボレーションの創造への可能性を、匿名性と主体の二重性という役割を持つコレクティブ「ニュアンス」をとおしてコラボレーションが実践されること、さらには共同的創造性が社会へ発信されてアーカイブと成り得ることを具体的に解明していくものである。

第3章 プロジェクトのコンセプト

本章では、第1章で取り上げたキーワードと、第2章で取り上げたコラボレーションの先行研究をもとに、「ニュアンス」のプロジェクト「HAYY—独学のミュージカル⁷⁴（以下、HAYY）」（2012～2015）のコンセプトについて記す。なお、“HAYY”は、第1章、第2章で論じたような、他者との共有性を持ち、未来へ反復する形の「実践」と「アーカイブ」によって、その両方で起こる様々な社会との関係性から、あらゆる人々が精神的に繋がることをねらったものである。そこでは、異なるものが複雑に重なり合いながらも、それぞれ独立し共存することを、言説化、形象化しながら把握しようと試みている。アーカイブとしての芸術を考察することは、グローバル化やデジタル化に伴う現代人のあり方をも問いかけるものである。このプロジェクトで最も重要と思われるコンセプトは表1に、物語の概要は表2にまとめている。以下、表に基づいて、①時空間の移動による創造的文化活動—過去、現在、未来へと拡張される物語、②コラボレーションによって構築する“HAYY”—芸術創造意識の共有性、③遠隔地のコラボレーション、の順に考察してゆきたい。

第1節 時空間の移動による創造的文化活動 —過去、現在、未来へと拡張される物語

表1 プロジェクトのコンセプト

章	節のサブタイトル	物語	思考の背景	主人公ハイ	コラボレーションの実践			アーカイブ	
第3章	第1節 過去・現在・未来へ拡張される物語	原作	独学の哲学者	一人	独学	—		❖記述	
			自然学 神秘主義						
	ニュアンス	HAYY	「独学の哲学者」を基にコラボレーションの研究	複数人	各プロジェクト参加者	各地の文化	共同	対話	❖記述 ❖口述 ❖映画 ❖写真

(注) 筆者作成。

74 “HAYY—A Self-Taught Musical.”（原文）「ニュアンス」の「ミュージカル」とは、異分野間の共同、音楽やダンスを含む公演などを意味する。

表2 物語の概要

章	節のサブタイトル	物語	物語の流れ(主人公ハイ)							
			二つの誕生	成長	母の死と発見	神秘的なものの存在	他者との遭遇	終		
第3章	第1節 過去、現在、未来へ拡張される物語	原作 独学の哲学者	生まれないうで生まれた。孤島に漂着	母カモシカ。ハイは道具や火を使うことを独学で修得	生体の原理	◆哲学的、神秘的思考 ◆経験や知覚、知識や技術の習得	隣の島の賢者。ハイが経験で得た知識と、賢者の哲学的思考の相似		一般人とのずれを知り、島に戻って行く	
		ニュアンス HAYY	生まれないうで生まれた。孤島に漂着	母アバター。ハイはスケートボード、容器の使用を独学で修得	◆精神世界 ◆精霊	時空間の移動	七千年後			
			粘土に精神が宿る				スペシャリスト	精神のハイ、身体のハイ	全てを知るもの	コラボレーションの理解

(注) 筆者作成。

(1) 原作『独学の哲学者』の物語における主人公「ハイ」

「ニュアンス」の以前のプロジェクトには、「アーティスト・ブック *APOGEE* (アポジー⁷⁵)」の出版があったことを述べておかなければならない。その時のプロジェクトのキーワードは「島」であった。その「島」とは、アーティスト個人の精神活動の隠喩としての「島」、あるいは、そのアーティスト個人が他者と社会の中でどのように関係性を持ちながら存在することができるのかという「複数の島々」「群島」であった。そのキーワードが引き継がれたかたちで、次のプロジェクト“HAYY”が実験と記録を伴い展開したのであった。

“HAYY”は、第1章の冒頭で述べたように12世紀イスラム哲学の古典、イブン・トファイルによる哲学小説『独学の哲学者⁷⁶』の物語が土台となっている。ここにも同様のキーワード、「島」に住むひとりの人間、及び他の「島」に生活を営む人々との関係性が、物語の軸として折り込まれているのである。第1章第2節で、個人としてのアイデンティティは、中世以降社会の中ではじめて形成されたものであると述べた。その後の人間の精神活動とは、バルトの「個人の威厳、あるいはもっとと高尚に言えば《人格》の威厳を発見⁷⁷」という言葉からも、個人の言語を扱う能力を含めた、文化的な素養と精神の発展の中で見いだすものであった。“HAYY”は、『独学の哲学者』の書かれた八百年前の時代までたどることで、バルトの言うところの個人としてのアイデンティティを発見する時間の経過を、物語の中で触れられるギリシア神話や根源となる過去へと時間を遡って引き延ばしている。異質な文化が混在する濁流を辿り、プロジェクト参加者が古典を解体し、現代を問う。個人の人格形成の歴史を扱いながら、それとは少し異なる複雑化したコラボレーションとして何を共有する

75 前掲書、nūans ed. (2011)参照。

76 脚注4参照。トファイルの思想について、井筒俊彦は、アリストテレスの自然学を取り入れたギリシア系スコラ哲学であると記す。井筒俊彦 (2013) 『イスラーム思想史』中央公論新社、327頁。

77 バルト、ロラン (2013) 80頁参照。

ことができるのかを見いだそうとする。物語の主人公ハイは、誰もが可能性として自身の中で秘めている「もう一人の自分」を有することを意味し、同時にプロジェクトの全参加者も同じ立場に置かれることになる。プロジェクトでは複数人によってハイが体現されるのだが、そのような自己と他者、個人と共同体の関係、いいかえれば、「島」と隣の「島」、「島」と「群島」の関係は、様々な距離間を持ちながら交錯する。最終的に、プロジェクトをとおして誰もが一人で生きているのではないということを学び、あらゆる世界と精神的に繋がってゆくものである。そこでは、西欧と非西欧の哲学が混じり合う歴史を舞台としたトファイルの『独学の哲学者』を題材とすることによって、プロジェクト全体の性格が特徴づけられている。それは異なる文化背景を持つ「ニュアンス」の固定メンバーに共通した、現代の非西欧圏へ向ける眼差しとも言えるだろう。

総括すれば、「ニュアンス」は、プロジェクト“HAYY”を通して、個人のアイデンティティが確立されてきた哲学の歴史をひも解き、コラボレーションのあり方を問うている。個人の人格形成の歴史を扱いながら、同時に、コラボレーションの理論と実践を取り上げているのである。

はじめに、原作『独学の哲学者』の物語の展開を紹介しよう。トファイルは、『独学の哲学者』の基本的な概念として、物語の書かれた12世紀当時の伝統的慣習であった寓話や瞑想と親しむ信仰生活だけではない、哲学的思索の重要性を、両者の同一性という位置づけで捉えている。このことは、主人公ハイが言語を介さないで知覚した自己と宇宙との関係と、賢者の言語を介した宗教上の理論とが一致するという、両者の驚くべき遭遇を物語のハイライトとして、様々なハイの発見のなかで織りなされていく。ハイが「島」で誕生する場面は、二つの始まりとして描かれる。すなわち、望まれないで生まれた赤ん坊のハイが木箱に入れられ海に流されて島に辿りつく始まりと、粘土によって体が創られた後に精神が宿るといった始まりである。

そして二つの島が登場する。一つは人間とは出会わないでカモシカによって育てられた少年ハイがひとりで育つ島であり、もう一つは多くの人間が住み社会を営む島である。前者の島でハイは成長して道具や火を使うようになる。育ての親のカモシカが死ぬと、彼は解剖して生体の原理を見つける。物語の後半は、死と環境を探ることから受けた感銘によってハイが成長してゆく姿を詳細に示すもので、自然界の観察によって物事の本質を知り、世界には個や性質、種があるという知識を得て、さらには経験や味わうこととしての知覚や、神秘的なものの存在、星の動きの法則から宇宙の創始者がいることを知るのである。五十歳に到達するまでに、彼は悟りの境地に達する。そしてついに、後者の隣の島から来た二人の若い賢者と遭遇する。初めての人間との出会いである。そこでハイは、経験で得た知識と、信仰について語る賢者の思考が同じであることを発見する。隣の島の人々は、読書による寓話の解釈や瞑想などが社会で奨励されており、信仰生活をしている。ハイは賢者から言葉を学んだ後に人々に自分の経験を説くが、全く理解されない。一般人の生活のずれを知った彼は自分の島へと帰ってゆく物語は終わる。この物語の結末からは、トファイル自身が同時代の人々の思考との間に、多少なりともずれを感じ取っていることを知ることができる。

次に、物語には二つの始まりがあることに触発された、拡張される「ニュアンス」の“HAYY”の物語について紹介する。まず、三種類の認識状態（「ハイ」、「全てを知るもの」、「スペシャリスト」）を示すために、“HAYY”の中で拡張された登場人物についてである。

「ハイ」：多くの異なる出演者によって演じられる。「全てを知るもの」：常にハイを見守る存在である⁷⁸。原作では、神秘的な存在として記されているが、ギリシア神話や“HAYY”のような擬人化はされていない。「ハイの母」：“HAYY”では、母は自然の中で異彩を放つアバターであり、動物、根源、原因を意味する⁷⁹。「ニュアンス」は、動物にサイエンス・フィクションの要素を加えて、宇宙人アバターとして登場させている。「スペシャリスト（赤ヤシゾウムシ）⁸⁰」：原作には全く記されていない。「スペシャリスト」は高度に専門的なことを認識する一方、専門外については認識力が低い。「精霊」：原作には全く記されていない。身体を持たない影の「精霊」は踊り、ハイにゆくべき道を示す。

（２）「ニュアンス」の“HAYY”の物語

五つの章から成る「ニュアンス」の“HAYY”の物語を紹介する。原作に沿った内容には傍点を記す。

1) プロローグ⁸¹ 「全てを知るもの」は、精神的、哲学的な思考について独白をする。

2) サイレントホスト⁸² ハイが「島」で誕生する姿には、二つの始まりとして描かれる。一つは、望まれないで生まれた赤ん坊のハイが、スケートボードに入れられ湿地帯の水辺に浮かべられるものである。ハイの母はアバター、父はカーニバルで出会った人間である。もう一つは、中世錬金術的な創造によって、粘土で体が創られた後に精神が宿るというものである。ハイの母は、白いポニーに乗りアーティストのアトリエへと粘土を持ってゆく。そのアトリエの宇宙球体からハイが生まれる。

3) 最愛の同伴者⁸³ 人間とは出会わないで母アバターによって育てられた少年ハイは、Tシャツを身につけて、スケートボードを移動手段として使用し、母から踊りを修得する。やがて、道具や火を使うようになる。ハイは母からジャガイモを洗うことを学び、逆にハイは母にジャガイモを入れ

78 nüans ed. (2014) “Editorial” *HAYY*, Revolver Publishing.

79 *Avatar*. 3D映像のSF映画。Cameron, James (director) (2009) *Avatar*, 20th Century Fox, film. キャメロン, ジェームズ (監督) (2009) 「アバター」、20世紀フォックス、映画。前掲書、nüans ed. (2014) “The Silent Host.”

80 アメリカのアーティスト、グレン・ルブサーメンによる *Rhynchophorus Ferrugineus* (赤ヤシゾウムシ) (筆者訳) を基に構想された。「スペシャリスト」には次の3つの段階がある。①話す、飛ぶ、交尾する、卵を産む成虫、②食べて成長する幼虫、③ヤシの木に眠る蛹 (さなぎ)。Rubsamen, Glen (2013) *Rhynchophorus Ferrugineus*, Osmos Books. 前掲書、nüans ed. (2014) “Making of: Living Together Living Alone.”

81 前掲書、nüans ed. (2014) “Prolog.”

82 前掲書、nüans ed. (2014) “The Silent Host.”

83 前掲書、nüans ed. (2014) “The Beloved Companion.”

る容器の使用を教える。母が死ぬと、ハイは母の体を解剖して生体の原理を見つける。そこで彼はライターの火を付け母の温もりを感じる。すると突然、自らの中に人間の声と文化を見つける。死と環境を探ることから受けた感銘によってハイは成長する。彼はスケートボードに乗って時空間を移動する。木箱に入れられ海に流され、金王八幡宮に辿りつく。好奇心の強い精霊はその木箱を開け、再び閉じる。神社には他にも踊るハイが二人いる。死んだはずの母の影が、神社の社務所で舞い精神世界の扉を開けハイを導く。彼は母を想いながら憂愁を秘めた詩とメロディーの歌をはじめて歌う。

4) 好奇心の強い精霊⁸⁴ 洞窟での生活。ハイは自らを教育しながら、自然界の鋭い観察によって物事の本質を知る。世界には個や性質、種があるという知識を得る。また神秘的なものの存在を知る。コーススの「ザ・ドッグハウス」(渋谷)には、複数の精霊と犬のハイがいる。犬についての格言を読む声が家の中で響きわたる。「スペシャリスト」の蛹(さなぎ)が横たわる傍らで、「全てを知るもの」はハイが一冊の本も読まずに独学によって全てを悟ることができたことに驚嘆する。ハイはパソコンや「スペシャリスト」について書かれた本を発見する。そこで彼は音と光の法則から宇宙の創始者がいることを知る。彼はスケートボードに乗って時空間を移動する。

5) 修得する舌⁸⁵ 七千年後のハイ。すでに知覚ではなく本質として哲学的論理と神秘的な思考を深め、ある種の悟りの境地に達している。ハイは経験や知覚、知識や技術の習得が同じように価値あるものと考えている。その後、彼は旅の途中に「精神のハイ」と「身体のハイ」へと分かれたが、共同生活をして過ごしている。欧州の海辺の街には「精神のハイ」と「身体のハイ」がそれぞれ二人いる。隣の「島」から来た「スペシャリスト」、自己の目的以外のものに対して盲目で、自己中心的にヤシの木を食べ尽くす外来種「赤ヤシゾウムシ」とハイとの出会い。「精神のハイ」と「身体のハイ」は言葉を発するため共同し、「全てを知るもの」と対話を試みる。ハイは「スペシャリスト」に社会の中の共同体について共に学ぶよう経験を説く。ハイが「スペシャリスト」に適切な対応をしたことによって、ハイと「スペシャリスト」、「全てを知るもの」は、コラボレーションについて理解し合うことが出来るようになる。海辺の街で創られたヒットソングをとともに歌い、そこで物語は終わる。

こうして、トファイルの哲学小説に登場する島の物語は、“HAYY”では異なる時空間の移動による創造的文化活動のための「コラボレーションの島々」へと変容し、過去、現在、未来へと時間軸もまた拡張し、より多くの登場人物によって表現される。

第2節 コラボレーションによって構築する“HAYY”—芸術創造意識の共有性

“HAYY”が重要である点と考えるのは、前節で述べたコンセプトを具体化するために、「コラボレーション」と、「様々な場所での撮影」という複雑な構造を採用していることである。この構造に

84 前掲書、nūans ed. (2014) “The Curious Soul.”

85 前掲書、nūans ed. (2014) “The Learning Tongue.”

よって、個人アーティストとは異なる実践経過を経ることは明白であり、コラボレーションによる摩擦もそこで発生することになる。ここでは、その“HAYY”のアプローチの意義について述べていきたい。

(1) コラボレーションの構造

コラボレーションの構造についてである。“HAYY”は、演劇性を伴った実践、及び美術と音楽のコラボレーションによって成立した。そのために新たなプロジェクト参加者の発掘と、広範囲な異分野領域の協調が必要であった。作品の完成度を求める一方、「ニュアンス」の各メンバーという固定された構造から、コレクティブ外部に開かれた第三者という別の重心へと重きを置くことによって、“HAYY”全体に他者性という存在を強く示すことになった。つまり、コラボレーションの構造から、分岐した専門性へと高いレベルに鑑賞者を引きつけ、その引きつけたエネルギーを他者性によって屈折させて構造のバランスを取り、揺らぎを生み出すことができたのである。公共空間におけるコラボレーションの構造に関わり、“HAYY”プロジェクト参加者として振付けを担当したアメリカ人アーティスト、リタ・マックブライドの個人作品「アリーナ」に関する次の指摘が重要である。すなわち、「公共機関の建物の活発な運営を考慮して、契機の演劇性をはっきりとした形にしたいと思い、マックブライドは観客席を作る⁸⁶」ということである。公共空間の展示の一時的性をより強調するために、彼女はパフォーマンスの持つ演劇性や、時間性、あるいは作者の願望の観察者が、立体作品成立に不可欠であると考えていたのである。この見解に対し筆者は同感である。

映画HAYYやインスタレーション“HAYY”の展示における共同的創造性について、具体的に記してみたい。広い空間でのプレミア上映会となったドイツ・デュッセルドルフのクンストラ・フェライン・マールカステン劇場⁸⁷では、パフォーマンス、スクリーンを使ったビデオ上映、インスタレーション、多数のモニターによるビデオ上映、ブックローンチ等が同時展開で行われた。そのため、観客は必ずしもパフォーマンスの始まりと終わりを確認することがなく、複数のパフォーマンスを見ることも不可能なものであった。「ニュアンス」は、パフォーマー⁸⁸とともに観客の動きを重視するよう心がけていた。他方、プロジェクト参加者であるパフォーマー、日本のエレクトロニック・ミュージシャンT、動物の鳴き声を演じるスウェーデンの声優J、ベルギーのダンサーでハイの母役を演じたMは、「ニュアンス」とやや異なる認識を持っていた。パフォーマーにとっては、観客から直接的な反応を得ることが重要であったにも関わらず、その広い空間で観客から強い関心を引きつけ

86 “Arena.”（競技場の意）。筆者は‘the moment’をドイツ哲学用語の「契機」（アウフヘーベン、保持しつつ超える）と読み解く。この「契機」とは、ヘーゲルの思考、弁証法の「契機」にあたる作用である。原文：‘Considering the institution’s lively administration and wishing to formalize the theatricality of the moment, McBride decided on a tribune.’（本文は筆者訳）Museum Abteiberg Mönchengladbach and David Gray eds. (2008), *Rita McBride—Public Works*, Museum Abteiberg Mönchengladbach, p. 26.

87 Künstlerverein Malkasten, Theatersaal. マールカステン・アーティスト協会の劇場。

88 パフォーマンスは、ミュージシャンTとJ、ダンサーM、筆者による。そのほか会場には「ニュアンス」固定メンバーと9名のプロジェクト参加者がいた。

たとは言えない時があった。パフォーマーや観客のなかに、このプレゼンテーションを疑問視する人がいたことは事実である。反対に、「ニュアンス」のコラボレーションに対する賛辞もきわめて多くあった。コラボレーションの実践は、新しいプロジェクト参加者がコラボレーションへの共同的創造性をどのように捉えるかが大切であると筆者は考えたのである。

（２）各地におけるコミュニケーションの構造

次に、各地でのコミュニケーションの構造についてである。「ニュアンス」固定メンバーとプロジェクト参加者との交流で、日本あるいは欧州の文化的違いにより相互の理解・不理解を招いた、大まかな意見の相違について述べておく。固定メンバーは、コラボレーションの実践で重要なこととして、プロジェクト参加者による発想や実行力を持った荒削りのクオリティ（以下、荒さ）を考えていた。矛盾するようだが、様々な専門分野の人々とのコラボレーションによって全体のクオリティを上げると同時に、異質なものの相互のぶつかり合いによって生まれる荒さを大切にしていたのである。一方、筆者はコラボレーションにおいてその荒さを許容する寛容さを是認するのではなく、その荒さをより質の高い作品に仕上げていくことが重要であると考えている。一般に、日本のプロジェクト参加者は、日常生活で馴染みのあるものや予測可能なものに対して興味を抱き、未知のものとの遭遇や何が起こるか分からない異質なものの、不確定要素、あるいは哲学的内容の主題に対しては、不安感や不理解を示した。

このことについて、筆者は、二つの国の儀礼の相違に例えることができると考える。すなわち、日本の盆踊り⁸⁹とドイツのカーニバルである。前者は、祖先の精霊を迎える原始舞踊あるいは仏教の盆の儀礼であり、類似の浴衣や着物を着用して踊り、そこで参加者の一体感覚が生まれる。後者は、たとえばカトリックの影響が強いドイツ・ケルン、デュッセルドルフなどラインラント地方において毎年11月から翌年2月まで開催される謝肉祭⁹⁰で、グループごとに主題を決めて各自異なる化粧や衣装を施し、歌に合わせて踊り、羽目を外すものである。すなわち、一方は同一の踊りによる一体感覚を求めた儀礼への興味であり、他方はグループ全員が同じ歌を歌うとしても、普段見ることのない姿と対峙する刺激による開放感を得る儀礼である。踊り而言えば伝統の型であり、言語而言えば反復の修辞技法、トートロジーであり、世界中に存在している。カーニバルの奇抜な衣装にも一定のパターンや記号が存在する。美意識を基に受け継がれてきた型は、土地に根づいた文化によって支えられている。文化的違いから見れば、異質なものが混在する荒さは、美術の分野においてドイツで比較的滑稽なもの、あるいは、逆にある種独特の美意識として理解がなされ、そのニュアンスは日本で理解さ

89 盆踊りは、風流踊りの側踊りが江戸時代に盆の時期に踊る盆踊りとして発展したものである。風流は、日本で古代から近世に狂言や能を含む芸能、祭礼などに影響をもたらした華やかな美意識である。横井清、松尾恒一、板谷徹、細川涼一、西山克、山路興造(1994)『日本歴史と芸能第9巻音と映像と文字による 豪奢と流行—風流と盆踊り』網野善彦、大隅和雄、小沢昭一ほか(編)平凡社、参照。

90 映画HAYY(デュッセルドルフ編)には、謝肉祭を撮影したシーンがあり、謝肉祭における人々の行動を見ることができる。共通認識を持っていなければ、その行動がクリシェを含んでいることは理解し難いであろう。

れ難いとも言える。

演じるものと鑑賞者の相互理解として、狂言師の野村萬斎は次の三点を述べている⁹¹。①一人称は、美しいものを見たいと切望し一人で理解するもの、②二人称は、面白いものを見たいと切望しコミュニケーションをとおして理解するもの、③三人称は、おかしいものを見たいと切望するものである。野村は、能が化粧と仮面によって死者の世界を現すのに対し、狂言が名前の無い周辺にいる普通の人間や動物を表すという、誰もが対象物を知っているからこそ、おかしいと感じることのできるおかしみが狂言の特色であるとする。一般に、文化的違いによる相互の理解・不理解の重要な側面は、それが恒常的な不理解に留まらず、様々な状況を経て、理解へと転じる点である。その点で、持続的なコラボレーションには、より多角的な相互理解があると筆者は考える⁹²。

第3節 遠隔地のコラボレーション

「ニュアンス」固定メンバーは、ドイツ人のアナ・ハイデンハインとエルマー・ヘアマン、日本人の筆者である。コレクティブの出発点は、「ニュアンス」展示会場の運営をドイツ・デュッセルドルフで始めた2006年であった。その約半年後にその展示会場を離れてから今日に至るまで、遠隔地でコミュニケーションを取りながらコラボレーションを続けている。その間各自アーティストとしての活動に伴い国や都市を移動し、2016年現在、三人はドイツ・デュッセルドルフ、ベルリン、東京に住んでいる。プロジェクト“HAYY”が共同的創造へと導かれる映画について記していこう。

(1) 準備

実際のプロジェクト展開を想定しながら準備した。現実には、遠隔地でコミュニケーションを行う「ニュアンス」固定メンバーとプロジェクト参加者は、一方では生活している場に属し、他方では参加者のいる遠方の時空間を見聞きすることになった。そこでは、インターネット電話などを媒体として「ニュアンス」固定メンバーを取り巻くその状況を擬似的に認知するために、時差や多くの誤解も含みながら情報交換をしていった。

(2) 現地を訪れた共同制作

共同制作は、ハイが身体機能を検証しながら身体と精神との繋がりを確認するように、実体験による知覚を奮い起こすような現場に立ち会うことであった。現地を訪れた共同制作の過程で、多くのプロジェクト参加者は、「これまでの経験とは異なる制作の状況」だと口を揃えて強調していた。どのプロジェクトを振り返っても、「ニュアンス」固定メンバー以外のプロジェクト参加者同士の多くは

91 野村萬斎は、「伝統の解体と創造的再構築—レクチャー&デモンストレーション」（東京藝術大学音楽学部 能ホール、2014年10月27日）で言及していた。

92 文化の交流やコラボレーションによる再構築と実践については、長谷川祐子の言及を73頁、資料2に記載。

現地で初めて出会い、共同制作と発表を行った。日程的には厳しいものであったが、それでも多忙なプロジェクト参加者と「ニュアンス」が現地で共に過ごし、意見を交わすことが重要であった。具体的には次の通りであった。①イタリア・シチリア：十日間の共同生活と映画撮影、発表、②トルコ・イスタンブール：一週間の共同生活、制作と発表、③東京：十日間の共同生活と映画撮影、発表、④ドイツ・エルンプト：四日間の共同生活と映画撮影、⑤ドイツ・デュッセルドルフ：五日間の共同生活と映画撮影と発表、⑥ドイツ・ベルリン：五日間の制作と発表。

(3) 記録

「ニュアンス」とプロジェクト参加者が関わり、凝縮された時間の過程を、映像と写真をとおして記録し共有するものとした⁹³。「ニュアンス」の演劇性を伴うプロジェクトの実践記録が、作品となったことはこれが初めてであった。映画とアーティスト・ブックHAYYは、複数人のハイの体験を重層的にアーカイブ化したものである。“HAYY”のコラボレーションにおいては、極めて限られた時間が映画制作において功を奏したといえる。撮影段階で厳選された貴重な映画と写真となった。映画制作には分担があり、映像担当のプロジェクト参加者それぞれが創造の自由を保ちながら制作を行った。コンセプト、物語の展開、場面設定など「ニュアンス」が大まかに決めた側面に対し、プロジェクト参加者による提案があり対話式で進められた。編集段階における意見の対立については、最終段階では映画担当のプロジェクト参加者と「ニュアンス」が意見調整を図りながら進めた。

(4) 展示

映画の制作後には、美術館やギャラリーのホワイトキューブの展示空間、あるいは公共空間や私的空間といった異なる場所で再現された。「ニュアンス」は、それら空間の意味を規定し、鑑賞者を呼び込み情報を提供するのだが、ここでは、鑑賞者にどこからどこまでをどのように伝えれば、“HAYY”の存在と記憶を想起させる引き出しとしての作品になるのか、という問題が生じた。鑑賞者を介すことによって、展示作品の情報はやや変化し、新たな反応を引き起こすものとなったからである。筆者は、映画と展示作品の両者をアーカイブとしても捉えている。ここでのアーカイブは、消したり、表現したり、取り出すためのものとなった。その意味においてアーカイブは、ちょうど連続写真の撮影をする際に立ち上がる、フレーミングによって切り取られた背景とその前に置かれている被写体の関係のように、流動的に展開する場面において変容していった。

93 “HAYY”の試作段階であるオランダ・アムステルダム編とインド・ムンバイ編では、初めて現地ミュージシャンとのコラボレーションを行った。

第4章 アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ

本章では、第3章で考察した“HAYY”のコンセプトをもとに、「ニュアンス」固定メンバーとプロジェクト参加者によるプロジェクトの実践とその結果の特徴を記すことにする。そのために、①言語と自我—シチリアとイスタンブールの実験、②精霊と意味を伝える媒体—東京の実験、③持続的創造—デュッセルドルフとベルリンの実験、の順に考察する。ここでの実験という用語は、一般にある条件下で実践し、その後に予測されたことに対する検証結果を得ることを意味している。“HAYY”は、複数人のハイの人格形成の時間軸を縦系に、シチリア・イスタンブール・東京・デュッセルドルフ・ベルリンなどの空間軸を横系にして、その展開の姿を描いたものであり、“HAYY”のアーカイブであると筆者の捉える映画が、どのように変化を遂げたのかを明らかにすることになる。それを一覧に整理したものが次ページの表3である。

プロジェクトを通してアーカイブがどのように変化していったのか記しておく。具体的には、第一に、対話と映像言語モンタージュの記録、第二に、アーティストの日常生活の記録、第三に、日本の伝統的空間と芸術作品（コースス）への訪問者の理解の記録、第四に、人間以外の自然や動物との交感の記録（写真1）、第五に、映像とアーティスト・ブックの編集、第六に、様々な組み合わせの可能性の記録、第七に、制作過程の記録の陳列、である。すなわち、最初のシチリアから最後のベルリンまで、物語の流れに沿って映画撮影されたのではなく、各地のプロジェクトにおける議論と映画撮影が断片的にあり、その集積が一つの物語にまとめられたのである。同じ登場人物や同じ振り付けが、異なる場所において衣装や動作など微妙に変化しながら現れている。

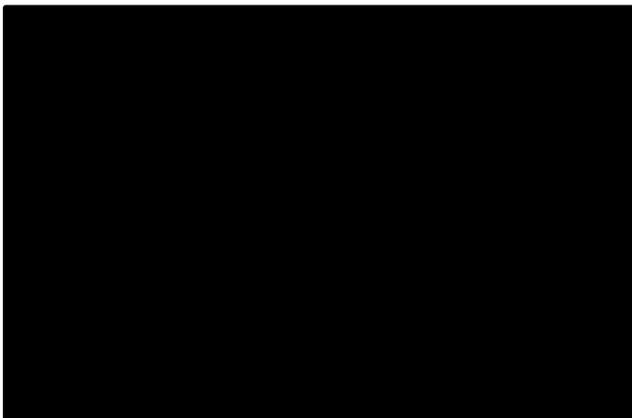


写真1 ハイのスケートボード。筆者撮影（以下同じ）

表3 アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ

章	節タイトル	展覧会場・舞台・時期		テーマ・実践	コレクティブの実践	アーカイブの変化		
第4章	第1節 言語を介した歴史と自我の形成—シチリアとイスタンブールの実験	欧州 イタリア・シチリア島	ガディオオーラ・コンテンボラネア 2013年8月	言語を介した歴史と自我の形成	◆「全てを知るもの」の独白 ◆ハイとの対話	◆作品制作 ◆映画撮影 ◆公演会	第一弾：観念的な価値観へと変容した印象のプラットフォームと登場人物を生み出した。	対話と映像言語モニタージュの記録
		欧州/アジア トルコ・イスタンブール	アサンソースス 2013年9月		◆大都市にある特別な小領域「島」	◆作品制作 ◆展覧会 ◆パフォーマンス	第二弾：主人公（アーティスト）の居住空間を独自に創り出した。	アーティストの日常生活の記録
	第2節 死と再生を伝える言語と音楽—東京の実験	アジア 日本・東京	ザ・ドッグハウス、金王八幡宮 2013年10月	コミュニケーションによる誤解・クオリテイ・問題提起	◆死と再生を伝える言語と音楽 ◆母の死 ◆精霊	◆映画撮影 ◆公演会 ◆上映会	第三弾：プロジェクト参加者全員で和洋折衷の歌とサウンド、精霊のシーンを撮影した。	日本の伝統的空間と芸術作品（コース）への訪問者の理解の記録
	第3節 HAYYの持続的発展—デュッセルドルフとベルリンの実験	欧州 ドイツ・デュッセルドルフとその近郊都市	自然保護地区マース・シュヴァルム・ネット、イーザーローンの洞窟、アトリエなど 2014年2月		◆ハイの誕生 ◆ハイの成長 ◆母の死 ◆移動	◆映画撮影	第四弾：虚構の世界に住む主人公の母と現実世界の主人公が、自然の中で見えない壁を超えたシーンを撮影した。	人間以外の自然や動物との交感の記録
		欧州 ドイツ・デュッセルドルフ	デュッセルドルフ・カドリエンナレ 2014年5月		◆HAYYの持続的発展 ◆アーカイブと祝祭空間	◆HAYYレビュー ◆討論会 ◆パフォーマンス ◆映画編集とアーティスト・ブックの制作	第五弾：レビュー展示と劇場での発表準備を行った。アーティストブックと映像作品は、「ニュアンス」とプロジェクト参加者、鑑賞者を結びつけた。	アーティストブックと映像編集
	クンストラ・フェライン・マルカステン劇場 2014年6月		◆作品制作 ◆映画編集とアーティスト・ブックの制作 ◆展覧会 ◆公演会 ◆プレミア上映会 ◆パフォーマンス ◆ブックローンチ	第六弾：会場内外でパフォーマンスを行った。空間・時間・作者の中心がないことで、鑑賞者との新しい関係性を築いた。		様々な組み合わせの可能性の記録		
	欧州 ドイツ・ベルリン	ヴィチエ・ヴェルサ（レヴオルヴァー美術出版社ギャラリー） 2014年6月	◆作品制作 ◆展覧会 ◆シンポジウム	第七弾：各自異なる視点を持ちコラボレーションと関わっていることを公の場で発言できた。	制作過程の記録の陳列			

(注) 筆者作成。

第1節 言語を介した歴史と自我の形成—シチリアとイスタンブールの実験

シチリアとイスタンブールの実験において想定したねらいは、共に学び合うことで進歩を遂げてきた文明の歴史と、人間に必要な不可欠な個人のアイデンティティの形成について問いかけるものであった。文明、ここでは欧州の文明の流れに対し、歴史の隙間に共存するもう一つの道を同時にたどることはできるのだろうか。他者と次元の深いところで繋がることは、共同生活という環境によって学ぶのか、それとも、様々な人々からいったん距離をおき独学により身につけることになるのだろうか

か。言語と自我は、そこでどのような役割を果たすのだろうか。その問いかけに対して実験をしたのである。

(1) シチリアの実験

シチリアの実験についてである⁹⁴。プロジェクトは2013年8月、イタリア本島から南西方向の地中海に浮かぶシチリアで行った。ジャン・ユレ『シチリアの歴史』は、この島を「あるときはギリシア人の植民地、あるときはカルタゴのギリシアやローマとの戦いの舞台、あるときは十字軍の基地、あるときはノルマン人の征服された土地⁹⁵」と記している。島には、限りない異民族の侵入と多くの文明を受容してきた歴史が刻印されている。シチリア北東部ピラーイノの透き通る地中海を望む断崖を背景にした舞台であった。山の頂上に位置するアート・プラットフォーム「ガディオーラ・コンテ

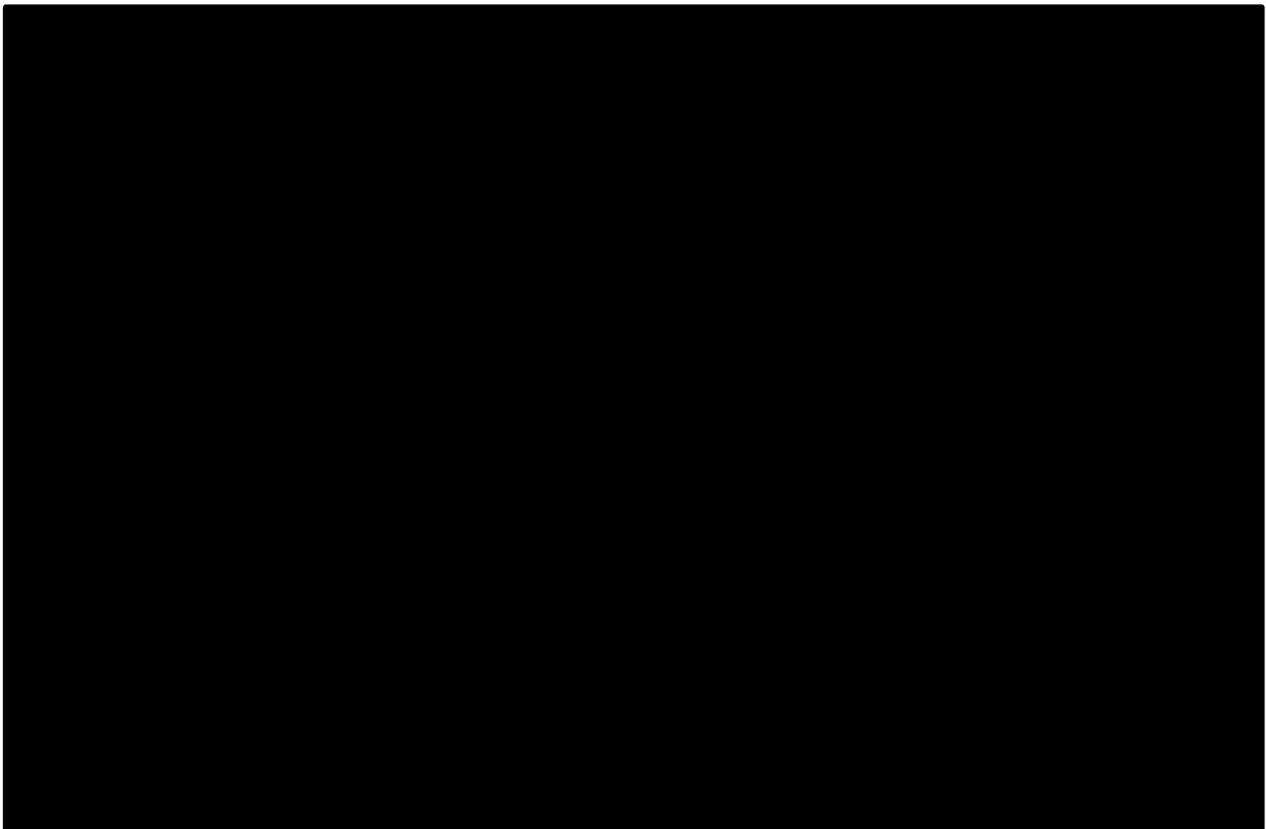


写真2 シチリアのアート・プラットフォーム「ガディオーラ・コンテンポラネア」公演会の準備風景

94 シチリアの実験は、「ニュアンス」のメンバー3名と、メンバー以外のプロジェクト参加者8名の合計11名が現地で共同生活を行い、その他3名は遠隔地においてプロジェクトに参加した。グループのコミュニケーションは主にドイツ語で、公演はイタリア語が使用された。

95 ユレ、ジャン(2013)『シチリアの歴史』幸田礼雅(訳)、白水社、172頁。10頁では、「地中海中央にあって三つの水域をもっている。それは北側でティレニア海、東でイオニア海とギリシア、西ではシチリア水道とシルテス湾とアフリカ海岸に面している。シチリアは地中海のまんなかで『回転板』の役割を果たしてきたと言う人がいる」と記されている。

ンポラネア（以下、ガディオーラ）⁹⁶」（写真2）のプロジェクトである。海までは車で長時間の移動を要し、マードレ教会⁹⁷とカフェ・バーが一軒あるだけの山頂付近で滞在制作をせざるをえない環境であった。それゆえ、プロジェクトは成功したのではないだろうか。初日は、初対面のプロジェクト参加者から共同生活に対する不安が漏れた。闇夜の地平線へ落ちていく雷と稲妻が続き、シチリアの激しい気象や地形と対面することによって、皆が打ち解けて接するようになっていった。

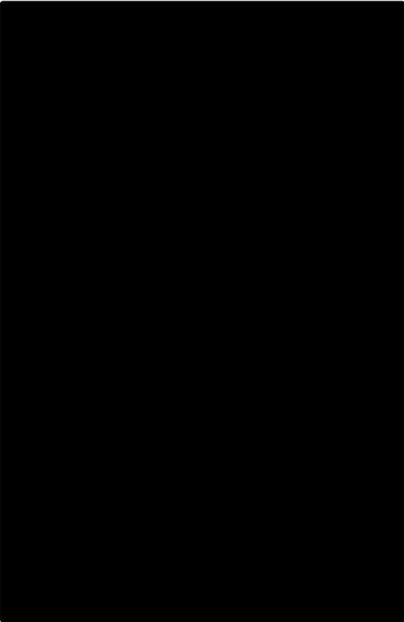
さて、山の公演に訪れた観客はイタリアの住民であった。「ニュアンス」とプロジェクト参加者にとって、そこでの第一目的は撮影であった。観客との関係については、公演でイタリア語を使用することでプロジェクトの理解を促して、観客席の人々を映画の中に写し込むことにあった。観客から

は、ドイツの女優Tによる「スペシャリスト」のリアルな演技、イタリアのアーティストWによるサウンド、最後の連続打ち上げ花火については賞賛の声があがった。村の教会で行われる祝祭の演奏や打ち上げ花火と、彼らの記憶が共鳴したのかもしれない。

ここで展開された主題の中で最も重要なものは、第3章第1節で記した、隣の「島」から来た「スペシャリスト」の誕生と、「精神のハイ」、「身体のハイ」が、「全てを知るもの」と対話をするために協力することであった。「スペシャリスト」の役は、カリフォルニアのアーティスト、グレン・ルブサーメンのアーティスト・ブック *Rhynchophorus Ferrugineus*（以下「赤ヤシゾウムシ」）に由来していた。そこにはヤシの木への畏敬の念がある。それを芸術と言い換えれば、「スペシャリスト」とはネットワークや市場を求めて世界で活動するアーティストの隠喩と捉えることができるのではないだろうか。利己的になりがちなアーティストが、新しい地で見知らぬ人と理解を深めることの難しさがあるとき、自己を凝視してその状況から学びとることが重要となる。それは、プロジェクト参加者や筆者自身にも投げかけられた課題である。では、第1章第2節で記した、「多元的複数的アイデンティティ」を保持したコラボレーションとはどのようにして可能となるのだろうか。実践を見てみることにしよう。

96 Guardiola Contemporanea. ベニート・ムッソリーニによって建設された。現在では地上階の壁が撤去され、以前の面影はあまり残されていない。前掲書、nūans ed.(2014) “Editorial.”

97 Chiesa Madre Piraino. バロック様式の教会。1585年に建設。初日には、ピラーイノの司祭とピラーイノ文化局担当者の案内によってマードレ教会の地下に眠る、最も古いものでは300年前の司祭の遺骨を見学した。6体はミイラであり20体ほどは骸骨で聖職者の服装を着ていた。「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、この町が作られた歴史を偲ぶ敬虔な気持ちに浸ることになった。



❖事例1 公演では、コミュニケーションの伝達方法が異なる人々によって、言葉が連鎖する場面があった。「身体のハイ」は、言語を理解して記すことはできるが、話すことのできない存在であった。そのため「身体のハイ」は、言葉を紙やTシャツに記し、それを精神のハイに投げた（写真3）。そして「精神のハイ」は、その記された言葉を読み上げることで「全てを知るもの」と対話することができた。

写真3 「身体のハイ」が「全てを知るもの」に質問するためにTシャツに書いた言葉。“Cosa ch  di male se amo me stesso?” 「私が自分を愛するということは悪いことでしょうか？」（筆者訳）

こうした共同制作の実践では、各自が持つ能力の特徴を生かすことから出発することで、他の能力を持つ人に次の行為の連鎖を促し、異質なものが協力する形となった連鎖が、最終的にきわめて特殊な対話の成立に繋がることを見いだすことができた。シチリアの実践においては、リタ・マックブライドの振付のアイデアのもと、「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、「ガディオーラ」における動作や演技について議論を交わすことになった。また、ドイツの衣装デザイナーSによるデザインアイデアに沿って、小道具であるヤシの木、ファイアーウォールを意味する日傘、「スペシャリスト」の成虫と蛹（さなぎ）の衣装、幼虫の住まいを準備した。「ニュアンス」のコンセプトをベースに、絵コンテ、シナリオ、台詞、サウンドを分担して作成し、リハーサル、公演、撮影を行った。わずかな時間の現場作業であったが、各自が他者の異分野の知識を学び、他者の興味を自己の興味へと引き寄せた結果触発され、言語や行為の対話から潜在能力が引き出されるという感覚を認識したのである。

❖事例2 公演では、「精神のハイ」と「身体のハイ」、「全てを知るもの」の対話の場面の傍らに、「スペシャリスト（赤ヤシゾウムシ）」が、幼虫から成虫へ変容する姿があった。その形態の変化をクローズアップする意味で、日常生活において「スペシャリスト」がスーパーで食べ物を食する場面や、雨のなかでも力を蓄え成長していくシーンが、公演とは別の時間に撮影された。そして、公演のシーンと、同じ場所の異なる時間のシーンが、編集された映像では交互に展開した。

ここでの事例は、複数のものの連結や関係性においてはコンセプトを含意する。映像による連結は一つの方法として有効であると言える。それは、「全てを知るもの」が公演あるいは映像で語った「クレシヨフの原理は、映画の二つのシーンが人間の頭脳によって自動的に連結する」ことと関連する⁹⁸。ロシアの映画監督であり映像理論家のレフ・クレシヨフのモンタージュ理論⁹⁹とは、映画の一

98 「全てを知るもの」の言葉は73-75頁参照、資料3に記載。

99 1916年の世界大戦から始まったモンタージュ理論の議論をクレシヨフは数年後『映画の芸術』の中に著す。

つのシーンの意味を持たせるためにショットとショットを繋ぎ合わせる編集を行い、現実の断片であるショットの組み合わせによって、抽象的な観念を示す事ができるということである。クレショフの言葉を引用すれば、「実際には斯うした人間は存在しないのであるが、またそれと同時に、吾々はその人間が實際的要素から成り立っているのを見る¹⁰⁰」ことになる。事例の映像のモンタージュは、「スペシャリスト」、「精神のハイ」、「身体のハイ」、「全てを知るもの」が、各自の身体内部において、日常的、非日常的時間の揺らぎを刻みながら、映像言語として相互に影響を受けることになった。また、各個の動きを超えた、ショットの内部と外部に浸透する揺らぎを認識することができた。観念的な価値観へと変容した印象を持つプラットフォーム「ガディオーラ」と登場人物が映画のなかで再生されたと言うことができる。もう一つ重要な点は、この手法がコンセプトを強く示す一方で、そのコンセプトを前もって意図する者や映画編集者の導く記号化へと作用する映像言語であると認識したことであった。

(2) イスタンブールの実験

イスタンブールの実験である¹⁰¹。シチリアに次いでプロジェクトを展開することになったのは、アジアと欧州をつなぎバルカン半島側に位置するイスタンブール¹⁰²であった。2013年8月のシチリアから時を経ない同年9月のことであった。ちょうど、第13回イスタンブール・ビエンナーレが、テーマ「ママ、私はバーバリアン?」¹⁰³を掲げて開催されていた。一般に政治的な内容が色濃いイスタンブール・ビエンナーレの美術傾向をさらに明瞭に示し、公共空間が政治的な議論を交わすための場として想定されていた。社会では格差拡大とジェントリフィケーションが進み、同時にタクシム広場近くの公園取り壊し計画反対のデモ隊と警察の衝突が、同年6月から続いていた。そのような混沌とした状況に、“HAYY”は入り込むかたちとなった¹⁰⁴。

ここで最も重要となる主題は、第3章第1節で記したトファイルによる「孤島」の物語に依拠し、アーティストが大都市にある特別な小領域「島」で一人の生活をしながら、自らを教育し、生きていくための技術や個人のアイデンティティの探求を行うことであった。それはトルコの社会情勢を直接的に反映する意味から、いったんトルコの社会ともイスタンブール・ビエンナーレとも距離を置き、

クレショフ、レフ (1937) 馬上義太郎 (訳) 『映画監督論』映画評論社、7-8頁参照。クレショフ、レフ (1958) 袋一平 (訳) 『映画製作の実際』三笠書房、参照。

100 前掲書、クレショフ、レフ (1937) 22頁。

101 イスタンブールの実験では、「ニュアンス」固定メンバーは現地で共同生活を行い、固定メンバー以外のプロジェクト参加者7名が“HAYY”アーティスト・イン・レジデンスで1週間の滞在制作を一人ずつ行った。グループにはトルコ語を話せる2名がいた。プロジェクトの発表は、英語が使用された。

102 「総務省統計局、世界の統計2014年」によれば、東京都(特別区部、2010年)は895万人、イスタンブール(2007年)は1082万人の人口を擁する巨大都市である。

103 ‘Mom, am I Barbarian?’

104 初日、筆者の乗るバスがタクシム広場に到着したところでデモ隊と警察の衝突に遭遇した。反政府デモ隊を解散させるために機動隊が動員され、催涙ガスや放水砲を装備した警備車が使用されていた。一方、ビエンナーレを鑑賞するために欧州各国から訪れる多くの人々と、“HAYY”を共有できた喜びは大きかった。

アーティストの社会的役割を見直してみる必要があったからである。レジデンスのアーティストは、インターネット上で一般公募に応募した者から選ばれた。“HAYY”アーティスト・イン・レジデンスの会場「アサンソースス¹⁰⁵」は、欧州側にある新市街の中心地、タキシム・ベイオール地区に位置していた。「ニュアンス」がシチリアで地中海を眺めながらプロジェクトを行ったのに対して、マルマラ海とイスタンブールの街を見渡せるビル屋上の居住空間兼アトリエでは、七名のアーティストが一人ずつ交代で一週間の滞在制作をした。

❖事例3 トルコ系ドイツ人アーティストHの試みは、“Sacar”（以下、「サケル¹⁰⁶」）すなわちラテン語の聖なるものであった。Hは、誰もいない深夜ハイのレジデンスのコンクリートの外壁に直径三十センチ程の穴を開け、他者に見られないようにしながら聖なるものの名を発し、再び壁をコンクリートで塗装し、封印した。聖なるものの名は誰にも明かされていなかった。発語すると神聖な状態を失うとされた、その名前を発すると一体どのような結果を導いたのか。

Hの「サケル」と社会との関わりについて筆者の考えを述べておこう。一見すると孤独な関係のように見えたが、経過を撮影した記録映像と残された壁の痕跡から、鑑賞者は背景であるイスタンブール、イスラム社会、聖なるものと鑑賞者自身の自我を対比し、ハイの居住空間で知覚する社会的感情があることを知ることになる。また、夜に屋上で壁を掘る漆黒の人物と金槌の音が印象に残る映像は、目には見えない聖なるものの真実の保証を鑑賞者の判断に委ねていた。フランスの哲学者ジョルジュ・バタイユは、聖なるものには禁止の対象でありそれによって引き起こされる人間の衝動として「反撥させる恐怖と、否応なく尊敬の念を呼び起こす魅力¹⁰⁷」の両義性を有すると記している。つまり制約を超越する魅力が崇拜へと変化することがあり得る。祭などでは、普段禁止され制限されていることが許される聖なる時間となる。それに対し、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン「ホモ・サケル」（聖なる人間¹⁰⁸）、すなわち聖なる生の原初的構造について記すのである。アガンベンの聖なるものとは、一時的に法秩序の外にある存在であり、「剥き出しにされた生が法的・政治的次元に含み込まれる原初的形式¹⁰⁹」である。それは人間の領域や宗教的領域からも外れた境界線上にある。Hの「サケル」は、侵犯という性格を持たないこの「ホモ・サケル」に近いのではないだろうか。このような原初の境界線に聖なるものが存在するとすれば、一つの大きな枠組みに取り込まれることのない、多様な文化あるいは異質な個人によっても共有できる聖なるものが存在する。直接的なコラボレーションの取り組みはなくても、ここで示されるような異質なものが許容される場を創出し、その場を自己と他者とが共有することは、間接的に「多元的複数的アイデンティティ」を共有しているとも言えるだろう。

105 asansörsüz.

106 前掲書、nüans ed. (2014) “Making of.”

107 バタイユ、ジョルジュ(1983) 澁澤龍彦(訳) 『エロティシズム』二見書房、98頁、参照。

108 アガンベン、ジョルジョ(2007) 高桑和巳(訳) 『ホモ・サケル—主権権力と剥き出しの生』以文社、103頁。

109 前掲書、アガンベン、ジョルジョ(2007) 122頁。

❖事例4 喧噪と混沌の地で各アーティストが滞在制作し、火・光・鏡・テキスト・建築・食器などを素材としたオブジェ、パフォーマンス、ドローイング、映像、写真が作品として残された¹¹⁰。レジデンス会場兼展示場には、シチリアにおけるパフォーマンスの痕跡が見られる「全てを知るもの」や「スペシャリスト」の衣装（写真4）が展示され、映画が上映された。ハイの居住空間としての過去の引用とそこでの新しい記憶が、重複的な構造となり次のプロジェクトへと引き継がれた。



難しい社会的局面のイスタンブールにおいて、社会でもビエンナーレでも議論はまさに社会の有りようを問いかけるものであった。アーティストはそうした場面で、多様性をより意識して独自の角度からアプローチしてゆくことが求められたのではないだろうか。

“HAYY”は、異彩を放ったプロジェクトとなり人々に好意的に迎えられた。複数のアーティストによるハイの痕跡や場の記録は、「多元的複数的アイデンティティ」を持ったハイを実現した。

写真4 イスタンブールの「アサンソース」で展示した「全てを知るもの」の衣装

第2節 死と再生を伝える言語と音楽 —東京の実験

シチリアとイスタンブールにおける展開の後、2013年10月には東京へと向かった。

（1）東京の実験

東京の実験で想定したねらいは、精神世界との関わりをどうみるかということであった¹¹¹。ここでの最も大切な主題は、第3章第1節で記した物語の中で、母の死と関わりハイが精神世界と精霊を見出すこと、すなわち愛するものの「死」と「再生」であった¹¹²。そこで、第2章第2節で述べたコ

110 プロジェクト参加者の一人、ドイツのデザイナーCは、彼女自身がデザインしたアルミ製調理器具のボウルやキッチンポット、フルーツトレイをイスタンブールで制作した。この器具は、後に映画HAYY（デュッセルドルフ編）の撮影に引き継がれた。前掲書、nüans ed. (2014) “The Beloved Companion.”

111 東京の実験では、「ニュアンス」固定メンバーと、ミュージシャンT、衣装デザイナーSの計5名がドイツから参加。また、日本に住むプロジェクト参加者は、尺八奏者N、アーティストG、ダンサーEとOの2名、ジョゼフ・コーススによる「ザ・ドッグハウス」のオーナー、ジョニ・ワカの計5名が参加、遠隔地からはバイオリニストIとアーティストAの2名が参加した。グループのコミュニケーションは、日本語、ドイツ語、英語であった。公演は日本語、英語で行った。

112 プロジェクトの構想に関連して、第2章第2節で紹介したコーススの「ザ・ドッグハウス」のオーナー、ジョニ・ワカと東京で再会した。彼は、様々な人々が東日本大震災の後、大きな喪失感と悲しみにあることを語っ

スースの「ザ・ドッグハウス」と、精神世界、精霊についての実験が構想された。しかし、東京へと向かうことは文化の違いから不安も抱えていた。筆者を含め「ニュアンス」とプロジェクト参加者が、神社という日本の神々を前にした場において失礼にならない内容のものを発表できるかどうか、についてであった。その不安な思いを基本としつつ、平安時代末期、源義朝に仕えた渋谷金丸と渋谷城跡の由来を持つ金丸八幡宮と、渋谷駅近くの「ザ・ドッグハウス」を背景とした音楽とのコラボレーション、映画撮影と発表を行った。具体的には、①精神世界と精霊について、②意味を伝える媒体としての言語と音楽について、③コースの犬についての格言、及びジョニ・ワカに現在飼われている犬ボギーの、人間と動物という二つの異なる世界のあらゆるコミュニケーションの理解・不理解について考察する内容であった。次の事例をみてみよう。

❖事例5 「ザ・ドッグハウス」では、頭から足先まで黒い衣装で覆われた精霊役¹¹³の日本人ダンサーEが、家具と犬フランシス・ベーコンのオマージュとしての黒い像の間を踊った。前進して家具にぶつかる方向を変える踊りは、シチリアにおける「身体のハイ」と同じ振付から発展していた。他のプロジェクト参加者もコースの格言の光に向かって動く虫のような黒い精霊の役であった。ジョニ・ワカはロングジャケットと帽子を身に付け¹¹⁴、家の主として愛犬ボギーとともに登場した。彼の格言を読み上げる低い声が響いた。

この事例からは、家の主がプロジェクト内容の媒介者となれば、プロジェクトのなかの精霊も見えないものも自然と動いていく、ということが言えよう。文化の違いによる不安と抑圧は、精霊のダンスが撮影されたときに僅かながら払拭された。また、アジアと欧州、特に日本とドイツにおける大きな違いの一つに、死者との関わりがあった。日本では「死者」との関係においては、神道やアニミズムの概念から、祖霊や、精霊、目には見えないものへと移行したものと、どのように関わっていくかという問題であった。一般的に欧州のキリスト教徒にはそのような考えは見られない。「ニュアンス」のハイデンハインとヘアマンの見解は、その意味において筆者のものとは全く異なっていた。それにもかかわらず、「ニュアンス」は、神話などの物語に登場する精霊、あるいは精神世界という点では、共通の興味を見出すことができた¹¹⁵。筆者は、ここで異なる文化背景を持つ人々を共通の興味へと繋げる媒介物としての役割を、独特の存在感を放つ犬フランシス・ベーコンの像が果たしていたと考える。

(2) 意味を伝える媒体

意味を伝える媒体についてである。ここでのねらいは、“HAYY”のサブタイトル「独学の

た。こうして“HAYY”（東京編）の副題「再生への道」“Path to Recreation”がつけられた。

113 配役“Hop, Step & Jump.”

114 以前飼っていた犬ベーコンの毛を使いオーストラリアのデザイナーが制作したとジョニ・ワカは言及している。

115 目に見えないものとの関係については、筆者の考えを75頁、資料4に記載。

ミュージカル」と関わっている。「ニュアンス」は、第3章第1節で記したアーティスト・ブック *A POGEE* (アポジー) の出版以来、さらなる読者への翻訳を含む情報の伝達の方法について関心を持っていた。個人のアイデンティティの形成を思索し、他方では他者との繋がりを求め、意味を伝える媒体としての言語¹¹⁶およびサウンドの両者を探る「音楽とのコラボレーション」の構想は、このような経過で生まれた。トファイルの記述を物語の土台として、記述から口述へ、口述から音楽へと展開させ、そして映像へと境界を移行することであった。事例を見てみよう。

❖事例6 「ニュアンス」は物語を基にして、血の歌を意味する歌詞 *Bloodsong* (以下、「ブラッドソング」と称す¹¹⁷) を作った。その前半部を紹介する。

あなたが去ってから／力を落としている／わたしはこれまでと／別の道を歩んでいる
わたしの隠れ家は洞窟で／一人は泣き／もう一人は死んでいた
あなたの体、見つめていた／温もりと声を願っていた／あなたの中を覗いても／
骨や冷たい血だけだった／魂を探して血に染まった私は／また傷ついて探している
臓器の役割を知りたいと思う／まだあなたがそこにあればいいのに

ここで記されている詩は、母の死後、ハイが洞窟の中で母の魂を探し身体を探るというものである。後半部でハイは、生体の機能と、人のこころを温める焚き火の役割を発見する。制作経過については、当初コラボレーションを行うミュージシャンTは、プロジェクト参加の同意をしたものの、歌には適した詩ではないという理由で「ブラッドソング」の作曲についてはいったん難色を示した。「ニュアンス」は再度作曲を頼み、Tは「ブラッドソング」を作曲した。プロジェクトが始まった東京で歌のデモテープを受け取り初めて聞いたが、ノスタルジックなメロディーと歌詩は、対比的でありながら極めて美しいハーモニーを奏でていた。「ニュアンス」は、音楽貸しスタジオへ歌の練習に通い、公演の準備に備えた。ミュージシャンではない「ニュアンス」にとって、ましてや日本語を話せないハイデンハインとヘアマンにとっては大きな挑戦であった。ここでは、冒険的な思索の実践の一方、これまでにない性質の創作を行うという急激な飛躍が想定されるケースにおいてはコラボレーションの難しさを感じた。

金王八幡宮の舞台に話を移そう。この神社は、能舞台や宝物殿を含む文化施設を併設する。能舞台はあいにく改装中のため、公演は屋外で行われた。限られた使用可能電気量の関係から、本堂と社務所の部屋の電気を照明代わりとし、少数のスポットライトを境内に設置した。PA音響エンジニアは、自作の太陽光発電装置とスピーカーによる高音質のサウンドを準備していた。公演当日の夜、本堂の

116 バルトは、個人言語に対抗するエクリチュールすなわち言語活動の記号表現として、神話もとらえられるべきと考え、次のように記す。「文章をつくり、話をする（この二つの表現がもつあらゆる意味においてそうするとき）、いたるところに神話的なものが存在する。」前掲書、バルト、ロラン（1979）168頁。

117 sub-tle.、nüans（2013）“Bloodsong”、Hayy、sub-tle.（サウンド）、nüans（詩）、日本語／英語字幕。英語文については75頁、資料5に記載。

建造物は、ライトアップによって朱色の色がより深みを帯びて映えていた。ガラス窓越しに見える宝物殿の御神輿は、生き生きと金色に輝いていた。薄暗くなり境内に大勢の人が集まってきた。静粛な雰囲気の中、神職は礼服を身に付け公演前の神事を執り行った。犬ボギーが本堂の鐘を鳴らした。筆者は、神道の八百万の神々が海外からの訪問者に対して寛容であることを祈った。

❖事例7 工事用の白いシートをスクリーンに映画HAYYシチリア編を投影した。ダンサーEとOは、白い精霊の衣装で踊った。猟犬種ローデジアン・リッジバック、ボギーは、闇の中で観客席を縫って自由に走り抜けていた。犬がダンサーに絡み、ヘアアクセサリが地に叩き付けられた。映画の中のジョニ・ワカに呼ばれたところで犬は動きを止め、今度はスクリーンの前で主人を探して走り回った。その後、ミュージシャンTの虫の音などの繊細なサウンドや、日本人尺八奏者Nによる深い音色、日本人バイオリニストIの張りのある録音の音色が絡み合う和洋折衷の演奏があった。「好奇心の強い霊¹¹⁸」を演じる日本人アーティストGは、石碑の前で海に流された木箱が神社に辿りつく場面のパフォーマンスを行った¹¹⁹。Gの釘を打つ音と、録音された釘を連打する音、Tのサウンドが重なるリズムとなり、最後に「ニュアンス」が「ブラッドソング」を歌った。

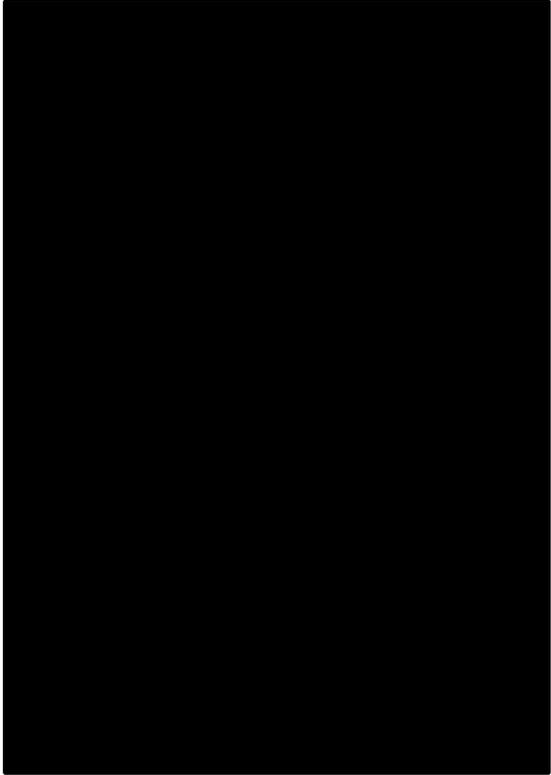
さて、「ニュアンス」とプロジェクト参加者との関係においては、互いに不思議な感情を抱えながら予定調和的な公演を終えたのだった。しかし、観客との関係においては好評を博した。とくに神社の神職の反応が良かった。観客の多くは、まず神社という空間で繰り広げられるミュージシャンとダンサー、アーティスト、犬のパフォーマンスという非日常的な時間を体感したようであった。そこで観客は、公演終了まで予測不可能なゆえに特別な状態に浸っていたと言える。そのスイッチを一段階上げたのは犬ボギーであった。張りつめた緊張感を以て本番公演に臨んだプロジェクト参加者も、公演後は喜びを共有することとなった。演奏はアーカイブ化され、次のプロジェクトと映画のサウンドへと引き継がれていった。日本と世界を意識しながら活動していくには、どのような可能性があるのかということを探る実践となった。

第3節 “HAYY”の持続的発展 —デュッセルドルフとベルリンの実験

118 配役 “The Curious Soul.”

119 31頁、第3章③参照。

映画と出版物の完成、上映会¹²⁰：「死と再生」に光をあてた東京の実験の後、ドイツ・デュッセルドルフ、ベルリンの実験が行われることになった。そのねらいは、「生」に焦点をあて、ハイの成長の過程と“HAYY”の到達点を総括することであった。デュッセルドルフとその近郊都市（イーザーローン、エルンプト、ホンブロイヒ）では、「全てを知るもの」の独白（写真5）や、ハイが島に生まれる二つの始まり、成長、洞窟の生活、時空間の移動などの場面の撮影を行う。その後、



“HAYY”のアーカイブを編集し、アーカイブは、映画、出版物、インタレーションとなる。デュッセルドルフ・クンストラー・フェライン・マールカステン劇場（以下、マールカステン劇場）の発表は、祝祭空間において出演者や関係者を行うプレミア上映会である。アーティストは、コラボレーションにおける人間の持続的な成長を作品化することが出来るのだろうか。第1章で紹介したように、筆者はアーカイブの内容が受け継がれ変容する、様々な可能性の記録があると捉えていた。ベルリンの実験では、アーティスト・ブックHAYYの出版元であるレヴォルヴァー美術出版社のギャラリーで、展覧会とシンポジウムという文脈に連鎖したアーカイブについて探った。個別のプロジェクトを記そう。

写真5 「全てを知るもの」と「スペシャリスト」（「赤ヤシウムシ」の幼虫）

（1）デュッセルドルフの実験

デュッセルドルフの実験である。スイスアルプスから始まるライン川は、ケルンやデュッセルドルフなど大都市を抜けてオランダまで流れていく。古代ローマ時代からドイツの歴史の舞台となる様々な都市は、ライン川沿岸で発展してきた。ドイツ中西部のライン・ルール地方ではライン川に合流するルール川やリッペ川の航路と共に重工業が栄え、そこでは欧州で最も重要な日本人社会（デュッセルドルフ）の日独ネットワークも築かれた¹²¹。その豊かな歴史と経済力の下に、デュッセルドルフの

120 デュッセルドルフとその近郊の撮影では、現地で13名が参加した。グループのコミュニケーションはドイツ語と英語を使用した。デュッセルドルフの映画編集と制作、デュッセルドルフ市内三カ所の発表では、上記のメンバー13名に加えて、デュッセルドルフ・カドリエンナーレ編で現地参加したアーティスト、マールカステン劇場編で現地参加したミュージシャン2名、前の“HAYY”プロジェクトから継続して参加したアーティスト4名、ブックデザイナーと英文校正者がいた。シンポジウムはドイツ語を使用した。

121 Kerkmann, Uwe（編）（2011）『デュッセルドルフ』杉達正子（訳）、デュッセルドルフ市。

ニューメディア専門プライベート美術館ユリア・シュトシェック・コレクション¹²²をはじめ、国際的に重要な美術機関が立ち並んでいる。芸術が栄え、世代を超えたアーティストと美術関係者の濃密なネットワークが形成されている一方で、都市中心部から路面電車で三十分も移動すれば静寂な森林の中へ達するという自然との近い関係を有している。2006年に始動した「ニュアンス」の拠点はデュッセルドルフであり、2014年2月に同市近郊や自然保護地区で撮影が行われたのである。

1) ハイの物語の新しい展開 — 「誕生」の撮影

ドイツとオランダの国境近く、美しい自然に囲まれたエルンプト地区¹²³には早朝からプロジェクト参加者が集まってきた。それまでのプロジェクトを経て親しくなっていたプロジェクト参加者は再会を喜んだ。ハイの母を演じるベルギーのダンサーMは、初対面であった。ドイツの衣装デザイナーSは、「ニュアンス」のアイデアを引き受け、ハイの母「アバター¹²⁴」の衣装を制作し、顔部の布に目の穴を開けていた（写真6）。

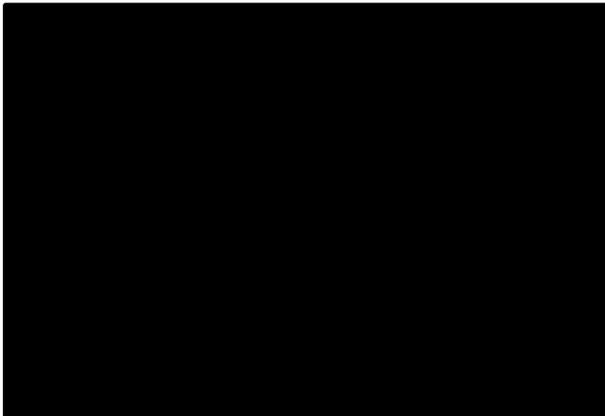


写真6 ハイの母の衣装

❖事例8 ハイの母アバターが、草地で目には見えない壁にぶつかってもなお進もうとするシーンがある。撮影チームは、母アバターを追って野鳥観測所の上方と下方から撮影した。彼女は虚構性において閉ざされた世界に住んでいた。その虚構性を破るかのように、現実味のある人間としてのハイが脇から登場した。二人は四方に塞がれた見えない壁を破り、踊りながら消え去っていった。別の「誕生」のシーンでは、広大な草地を大きな女性の裸体に見立てて、男性の象徴としての白いポニーが身体に沿って動くという想定があった。ちょうどほど良い丘陵地の溝があり、その麓から頂きに到るまでのところを、ハイの母の乗るポニーが歩いていくことになった。溝を通る時ポニーの体は、遠くに設置されたカメラ画面からは完全に見えなくなり、頂きまで上がりポニーは再び画面に現れた。最後に、ハイの母は大地から集めた粘土をTシャツに包み去って行った。

ここでは、ハイの「誕生」と「成長」という物語の進展を、コラボレーションの新しい展開と重ねて表現するうえで、大地という自然との交感がされた抽象的なシーンが重要である。新しい土地における人々とのコラボレーションの創造とは、そのような自然との交感という場にそれぞれの自己を置

122 ユリア・シュトシェック・コレクションは2007年設立。Julia Stoschek Foundation e.V. ed. (2010) *Julia Stoschek Foundation e.V. Number Four: Derek Jarman—Super8*, Verlag der Buchhandlung Walter König.

123 Elmpt.

124 前掲、Cameron, James(director)(2009).

き、抽象的に共感し合う関係を構築することから始まるのではないだろうか。

2) 「ニュアンス」とプロジェクト参加者の思いが一致した瞬間 ―アトリエでの撮影

「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、日本人アーティストYのアトリエがあるデュッセルドルフへと向かった。Yのアトリエは、日常的に作品が生み出される制作現場である。Yによって作られた大きな天体のような寄木細工の球体作品は、球体の扉が開けられて置いてある。「ニュアンス」は、球体の宇宙がハイの生誕地として最適ではないかと考えていた。

❖事例9 ハイの母「アバター」の虚構性に対して、制作現場の記録映画が現実味を帯びるためにも、作品や作品輸送の木箱、木材などを日常の制作風景と同じ状態にして、「誕生」シーンを撮影した。また、ハイが生まれるシーンを三種類の照明で区別した。一つは持参した照明器具であり、二つ目はアトリエの蛍光灯であり、最後はハイが外に歩み出てくる場面を、レーザー照明機器で球体に“welcome”という文字を照らした。映画用レールを床に配置し、前後左右に流れていくようなワンカット撮影で、プロジェクト参加者はそれぞれエキストラとして演じた。ハイの母を演じるSは宇宙球体の扉を開け、粘土の入ったハイのTシャツをその中に入れた。Yが球体の扉を閉めると物語は急展開した。ハイが誕生し、撮影全てが終了した。拍手が沸き起こった。

このように撮影が個々人の想定する境界線を超えたところで登場人物ハイが誕生したときこそ、皆の思いが一致した瞬間であった。アーティストYにとっては、アトリエが非日常の場へと転換した瞬間でもあった。「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、エネルギーや経験を蓄積し、知識や作品を再構築し、日々成長するアーティストの有り様について学ぶことができたのではないだろうか。

3) アーカイブと祝祭空間

次に2014年5月～6月のデュッセルドルフの実験について記そう。同年5月、第1回デュッセルドルフ・カドリエンナーレに「ニュアンス」は招待され、各地のプロジェクト参加者がデュッセルドルフに集結した。“HAYY”のプレビュー展示やパフォーマンス、シンポジウムなどのイベントを行いつつ、6月の劇場における展示について話し合った。発表までわずか2週間が残されていた。そのような折、ノルトライン・ヴェストファーレン州美術財団からHAYY出版物助成決定の連絡があった。「ニュアンス」は軽快な印象を与える映画のUSBエディションとアーティスト・ブックを制作することに決めた。このエディションは、展覧会、パフォーマンス、ブックローンチ、そして「ニュアンス」、プロジェクト参加者、鑑賞者を結びつけるためには不可欠であると考えたからである。

❖事例10 マールカステン劇場¹²⁵は、広い空間に四角錐の高い天井を擁し、舞台の併設、庭園の見える大きなガラス扉といった特徴がある。暗室を一部屋作り、大きなスクリーンと客席を並べて一

125 マールカステン劇場の歴史については、75-76頁、資料6に記載。

時間の映画 *HAYY* をループ上映した。全客席は埋められ、観客は映画を最後まで見ていた。メイン会場には、複数のモニターを設置するための大きな壁のような立体作品を設置し、その一部にシチリアの風景を水彩スケッチとして描き、イスタンブール編のオブジェや、東京編の精霊の黒い衣装にジャガイモを入れて床に配置した。“HAYY”の祝いのために、ジャガイモには新芽が、モニターには花が、壁の立体作品には「全てを知るもの」の白髪のカツラがそれぞれ添えられた。ミュージシャンTによる東京編のサウンド、スウェーデンのミュージシャンJによる鳥や動物の鳴き声を発する熱帯ジャングルの音、そして映写されるスクリーンの前で筆者が歌う「ブラッドソング」と、異なる場面でハイを表現した¹²⁶。

ここでは、シチリアから始まったプロジェクト全てが集約され、発表が行われた。展示された映画、写真、文章としてのアーカイブには、ハイの制作現場、あるいはコラボレーションをとおして共感に至った過程を捉える現実の記録装置としての意味が含まれていた。一方、映画編集については、東京、デュッセルドルフといった異なる時空間におけるアーカイブの断片部分が強調され、さらにモンタージュの手法が用いられて複数のシーンや文章が組み合わせられた。記号化に向かいながら、同時に記録装置が捉えきれなかった言語を示すものであった。抽象的な概念や、映像が捉え損ねたもの、複数のものの関係性によってしか存在しない内容を浮上させるのであった。社会における非日常的な祝祭空間とアーカイブの関係とは、制作者と鑑賞者の特別な時間の共有である。インスタレーションの中で再編集されたアーカイブは、祝祭空間と接続し、より流動的なものとして映し出され、再生され、解釈されることによって、新しい関係性を鑑賞者と築くことができた。発表後、観客はこぞってプロジェクトの感動を「ニュアンス」に伝えた。

(2) ベルリンの実験

ベルリンの実験についてである¹²⁷。プロジェクトの終幕は、マールカステン劇場での発表から半年後の2015年1月、厳寒期のベルリンで行われた。レヴォルヴァー美術出版社のギャラリー「ヴィチェ・ヴェルサ」で、展覧会とシンポジウムを開催した¹²⁸。ギャラリーには同社が出版した書籍やカタログが棚に並び、アーカイブの保存機関としての役割も担っていた。

❖事例 11 ギャラリーの所在するベルリン・ミッテ区は、ベビーカーを引く男女の姿がドイツにおいて頻繁に見られる地域である¹²⁹。ハイの母の衣装をマネキンに着せて、同区の日常風景である母

126 映画 *HAYY* のサウンドの一部は、東京編の音にミュージシャンJによる猿や虎、蛙などの声が重ねられた。

127 ベルリンでは、「ニュアンス」のメンバーが現地制作をした。また、「ニュアンス」とキュレーター計4名によるドイツ語でのシンポジウムが行われた。

128 Revolver Publishing, Vice Versa Distribution GmbH.

129 展覧会場前の通りを隔ててフリードリッヒスハイン・クロイツベルク区（以下、クロイツベルク区）が隣接する。「ベルリン・ブランデンブルク統計局、統計年鑑2011年」によると、このミッテ区とクロイツベルク区の2つの区で、ベルリンに住む外国人全体の31%が居住し、6歳以下の子供を持つカップルがベルリンで最も多くいる。これらの地域は多民族社会の典型と言えるかもしれない。Amt für Statistik Berlin-Brandenburg

がベビーカーを引く姿を配した。「アバター」には、サイバースペースのグラフィックスの人物を示すアイコンの他に、神秘的なものの化身という意味がある¹³⁰。展示空間の壁一面を暗幕カーテンで覆い、その横に映画HAYYをプロジェクターで投影した。映画の世界と現実世界（マネキン）の母の像は重なり変容して会場に登場した。マールカステン劇場のときと同様、シチリア編のプラットフォーム「ガディオーラ」の柵のモチーフを、今度は水彩スケッチではなく立体作品として展開した。役者が舞台の柱を移動する際の目印を意図した、水の入った半透明のプラスチック性の柵を床面の各所に、そして衣装やスケッチブック、メイキングの映像や移動中のサウンドをテーブルの上に配置した。

ドイツ語によるシンポジウムは、「ニュアンス」の固定メンバーがそれぞれ異なる視点を持ちながらもコラボレーションと関わってきたことをはじめ公的な場で発言した事実において、大きな意義を持っていたのではないだろうか。それまでは「ニュアンス」としての意見を一つにまとめなければいけないと考えていたからである。コラボレーションの実践をとおしても、コレクティブによって個人の主体性が消失してしまうわけではないことを確認することができた。すなわち、コレクティブとしての主体性と、個人としての主体性が、共存することについてである。シンポジウムはそのことを確認する作業でもあった。このように異質な人々の共同によって生まれる芸術があり、そこには主体の二重性があり、新しい知識や経験の蓄積があると考えることができる。

ed. (2011), *Statistisches Jahrbuch 2011*, Kulturbuch-Verlag GmbH, p. 43, p. 46.

130 アバターという用語については次を参照した。「【avatar】《インド神話》1. (神仏の) 化身, 権化 2. (思想などの) 体現者, ‘権化’」木原研三 (監修) (2001) 『新グローバル英和辞典 第2版』“avatar”、三省堂。前掲、Cameron, James (director) (2009)。

第5章 コラボレーションとアーカイブの構造

本章では、コラボレーションとアーカイブの構造についていったん「ニュアンス」のプロジェクトから離れて、①テリトリーの変容—シャンバーグの遺言、②特定地域の時空間で対面するコラボレーション—バリ島の祝祭儀礼、③「もう一つの物語」としてのアーカイブ—現実とフィクションの狭間、をとおして考察する。そこでは、美術史においてコラボレーションやアーカイブを再構築するために、属する社会の伝統の継承を踏まえつつ、現代社会における他者性の問題をも含めて検討したい。これを一覧のものとして整理したものが、表4である。

表4 コラボレーションとアーカイブの構造

章	節タイトル	展覧会場・舞台・時期	プロジェクト・テーマ	特徴	
第5章	第1節 シャンバーグの遺言	欧州 スウェーデン・イェムトランド アーティスト・コロニー 2014年8月	タートル ❖ネットワーク・システム ❖時空間や領域の境界を超える痕跡としてのアーカイブ	❖上映会	コラボレーションによっては個人のテリトリーが一時的に変容し他者との共感が生まれる。
	第2節 バリ島の祝祭儀礼	アジア インドネシア・バリ島 アランアランハウス 2015年3月	熱帯のアトリエ ❖伝統の継承 ❖バリ島の特定地域の時空間で対面するコラボレーション ❖祝祭儀礼のなかのトトロロジーとしてのアーカイブ ❖ハイと「タートル」転生	❖作品制作 ❖展覧会	アーティストは領域の境界を揺るがし、人々に恍惚感を帯びさせる。バリ島のアーカイブとしてのトランス儀礼は、人々が人間性を取り戻す力に繋がっている。
		欧州 フランス・パリ ルフェーブ・レ・アーノ・ギャラリー 2015年4月	タートル ❖「タートル」の未来とアーカイブ	❖展覧会	「タートル」転生の仮説をたてた。ハイ、「全てを知るもの」、「タートル」がトランス儀礼に登場する詩と、シャンバーグのデジタル・アーカイブに向けた詩を加える。インスタレーションを内包するように展示した。
	第3節 現実とフィクションの狭間	—	—	❖「もう一つの物語」としてのアーカイブ ❖フルッサーの考察 ❖自己の中に他者を知覚すること	—

(注) 筆者作成。

第1節 テリトリーの変容—シャンバーグの遺言

コラボレーションにおけるテリトリーの変容について記したい。テリトリー (territory) という用語は、地理、文化、国籍、宗教、政治、さらには分野や言語、年齢、性など広義の領域を指して使用されている。アメリカ人映画監督でミュージックビデオの監督マイケル・H・シャンバーグ¹³¹

131 シャンバーグは、アメリカ人コンセプトチュアル・アーティストのローレンス・ウェイナーやフランスの映画監督クリス・マルケルとのコラボレーションなどでも知られている。シャンバーグの作品には、編集による重層的な映像作品や詩的な記録映画がある。Michael H. Shamberg, Lawrence Weiner, Chris Marker.

(以下、シャンバーグ)と「ニュアンス」は、互いのプロジェクトから影響を受け、プロジェクトに対し協力し合う関係であった。シャンバーグは、難病のミトコンドリア病という進行性の神経疾患の発症が一つの動機となり、「タートル・アナキック・サロン(以下、タートルという)」というコラボレーション・プロジェクトを立ち上げた¹³²。「タートル(亀の意)」は、イスラエルの内戦をとおりしてイスラエル国境近くにあるレバノン・ティルスコースト(Tyre Coast, Lebanon)の亀の産卵地が、1980年から1990年代にかけてイスラエル軍の占領によって戦争が行われない特別な地域(聖地)として存在していたという事実から着想された¹³³。シャンバーグの身体そのものがすでに最悪の内戦状態でありながら、トランク一つで世界中を巡るといふ、聖地と関わる精神活動の「タートル」と治療のために病院を行き来していた¹³⁴。ニューヨーク・パリ・イギリスを拠点とするアーティストと映画・音楽・詩・ダンスの世界の人々を招待して「タートル」プロジェクトを行っていた。そのような時期、シャンバーグがデュッセルドルフに滞在した2006年、「ニュアンス」はシャンバーグから圧倒的なインスピレーションを受け、そこで結びついた相互作用から、「タートル」と「ニュアンス」のコラボレーション・プロジェクトが生みだされた。それ以来八年間、「ニュアンス」プロジェクトの陰に「タートル」が、「タートル」プロジェクトの陰に「ニュアンス」が存在し、刺激し合いながら進んできた。「別のタートルをしようか。」これがシャンバーグからの最後の言葉となった。それは2014年晩夏、スウェーデン・イエムランド地方の深い森の中で行われ「ニュアンス」も参加した「タートル」を控えた時期であった¹³⁵。落葉の季節に、長く厳しい闘病生活を経たマイケルの訃報に接した。筆者は、シャンバーグとともに挑戦してきた「ニュアンス」の一つの時代の幕が閉じられたのだと理解した。

文化的違いを理由に対立し、他者の意見に寛大ではない態度をとる偏見の壁は、今でも世界中に様々な形で存在する。筆者は、社会的地位があるわけでも無く、長年にわたり欧州に在住する日本人女性である。筆者が、コラボレーションをとおりして欧州の人々と本質的に対等な立場で意見をぶつけ合う場を持つことができるようになったのはいつ頃から、そのきっかけは何だったのだろうかと自問する。日独交流展の企画・運営、「ニュアンス」の出版物制作やプロジェクト、自営業者アーティストとしての活動、永住権取得¹³⁶等々の記憶が蘇る。どの場面を想起しても常に見えない壁があったように感じる。しかしながら、芸術への情熱を秘めつつも謙虚なシャンバーグとの関わりによって、

132 Turtle an anarchic salon.

133 シャンバーグは、ナディム・アウディの文章を読み「タートル」を着想した。原文の抜粋は次のとおり。‘A major reason Mediterranean sea turtles can still be found in southern Lebanon is the Israeli occupation, which kept the area untouched from 1982 and 2000. Construction has destroyed most of their habitat in the rest of the country.’ Audi, Nadim(2006) *In troubled Lebanon, a safety zone for sea turtles*, turtle salon, www.turtlesalon.com/real.html, accessed November 19, 2014.

134 シャンバーグが記した彼の友人アリスの言葉を参照。‘I love the comparison you make between a civil war and your own war, and the good that comes out of destruction (either a sanctuary for turtles, or a film).’ nūans ed. (2012) *APOGEE -The Self-Taught Musical. Smart Project Space*, p.11.

135 “Turtle Salon in the Forest” The Artist Colony, Jämtland, Sweden.

136 筆者は2010年にドイツの定住許可(Niederlassungserlaubnis. 無期限労働許可と永住権)を取得。

「ニュアンス」のテリトリーという概念が変容し、アジアと欧州の間の超えようとして超えられない壁の存在は曖昧になっていたのかもしれない。「タートル」はテリトリーという概念を超えたところに存在していたからである。筆者は知的好奇心の探求を軸に世界中の人々と繋がり、芸術的な人生を他者と分かち合うことで豊かになると実感するようになっていた。感性と知性のコラボレーションの創造に、テリトリーによって分断されてしまったものも共に織り成すことができると考えるようになった。そもそもコラボレーションによっては、個人のテリトリーを一時的に変容することで作品が成立し、他者との共感が生まれることがあるのではないだろうか。

アーカイブとレバノンの関係から言えば、レバノンでは内戦終結後の今も、レバノンの内戦の歴史認識について学校では教えられないことがない。多くのレバノンの若者あるいは「レバノン内戦後世代のアーティスト」は、そのため抜け落ちた歴史を持ちながら、想像とわずかな情報で空白箇所を埋めていく¹³⁷。レバノンの亀の聖地から想を得た「タートル」は、シャンバーグ自身の闘いの痕跡を残した。内戦後、抜け落ちたものを埋める記録とアーカイブを作り続けた多くのレバノンのアーティストと、レバノンの映像作家やアーティストと交流のあったシャンバーグの姿が重なる。アーカイブとは、社会背景によって、存在することや存在しないことも、あるいは解釈や内容も、変化する不確かなものなのだ。筆者は、一つの舞台において身につけた文化の慣習、言語、価値基準が、別の舞台においては別のルールにより通用しないことがあると考える。日本の動きを世界の動きと連動した文脈で読み取ることができる日本のアーティストであるとしても、未だ十分な言説が発信されていないのではないだろうか。そのことを踏まえた上で、新しい芸術の探求のために日本人としてのアイデンティティを確立しつつ、個人の独自性を有する作品やアーカイブを生みだしたいものだ。

第2節 特定地域の時空間で対面するコラボレーションーバリ島の祝祭儀礼

本節では、東南アジア最大の群島国家・インドネシアのバリ島社会において共同で行われる祝祭儀礼を取り上げ、特定地域の時空間で対面するコラボレーションについて分析する。考察の背景に、世界が緊密の度合いを深めていくグローバリゼーションが横たわっていることはいままでのない。このことを次の二つの視点から論じる。一つは筆者が参加したバリ島におけるグループ展「転生」（2015年3月）であり、もう一つはフランス・パリのギャラリーにおけるグループ展「タートル」（2015年4月）をとおしてである¹³⁸。

137 'Lebanese artists from the postwar generation.' レバノンの歴史認識をめぐる論争は次を参照。Mavlian, Shoair (2014) "The modern archive of conflict," in Simon Baker and Shoair Mavlian eds., *Conflict · Time · Photography*, Tate Publishing, pp.207-217. 夏目高男 (2000) 『レバノン現代史』中東調査会。

138 伊藤俊治企画・監修のプロジェクトがバリ島で行われた。東京藝術大学先端芸術表現 (2014) 熱帯のアトリエ & 展覧会「転生/Transmigration2015」。www.ima.fa.geidai.ac.jp/event/trans2015. accessed June 9, 2015. パリの展覧会「タートル」"Turtle—Dedicated to Michael Shamberg" Galerie Arnaud Lefebvre, キュレーション Alison Koehler.

(1) 「タートル」という名のアーカイブ

バリ島文化に接することは、筆者にとって初めての経験であった。バリ島の祝祭儀礼や輪廻転生をテーマとした三週間のアーティスト・イン・レジデンスとプロジェクト「熱帯のアトリエ」、「転生」展への参加は、別の視座からコラボレーションとアーカイブを考えるきっかけとなった。そこでの筆者の関心は、「ニュアンス」のコラボレーションとアーカイブの未来、とりわけ“HAYY”のその後についてであった。

重要な観点は、「タートル」を体現していたシャンバーグ亡き「タートル」についての考察である。生前から彼と親密な関係を持っていたアーティストの中には、「タートル」デジタル・アーカイブを制作しようとする動きがあった。すなわち、「タートル」と関わるさまざまなアーティストの映像作品、個々のアーティストとシャンバーグとの関係についての情報を、将来開催される展覧会場を訪れた鑑賞者がインターネット上で自由に共有することのできるという、「タートル」という名のアーカイブについてである。個人の所有する情報をどこまで公開し、他者と共有するべきなのかプライバシーの問題を含めて議論されていた。パリの展覧会参加アーティストには、デジタル・アーカイブ制作という今後の方向性を探るものとして、シャンバーグ宛の私的な手紙と、最大二分程度の短編デジタル映像作品の出品が求められていた。アーティストの死後、別の人々やギャラリー、美術機関が意思を受け継ぎ、コラボレーション・プロジェクト、作品、アーカイブが管理されていくことへの課題と関わる。

このような経緯から、筆者がバリ島で制作・展示した作品「Trance song and transmigration」は、今後の「タートル」とコラボレーションのあり方を自らに問いかけるための“HAYY”の続編であった。「タートル」は転生するという仮説をたて、歌を運ぶ高音の鳥のさえずりの録音素材と南部ウルワツ海岸の映像素材に、二つのプロジェクトのハイ、「全てを知るもの」と亀（「タートル」）がトランス儀礼のお告げに登場する詩をくわえた。展示会場一室のインスタレーションは、移行の儀礼¹³⁹を内包するように見立てた。厚みのあるカードボード四枚には、筆者による詩が記され、女性用の儀礼服クバヤの刺繍に金色のスプレーを吹き付けて反転させた像が映された。カードボードには三種類のバリのポストカード、火葬される前の僧侶のための雄牛の柩、死者を送る塔¹⁴⁰、若い女性のトラ

139 ヴィクター・W・ターナーによると、移行の儀礼には3段階、①分離、②周辺、③再統合がある。通過儀礼は、アーノルド・ヴァン・ジュネップの規定に倣い「場所・状態・社会的地位・年齢のあらゆる変化にともなう儀礼」を採用する。なお、ターナーは、社会における人間の相互関係については、大きく2種類に分類できるとする。

①「並置的相互関係」は、様々な地位の構造化、分化が見られる階級的な社会のシステム、②「交互的相互関係」は、儀礼などの境界的な時期に見られる、儀礼の長老以外の者は平等で、未組織、未分化で、不完全な仲間集団であり、後者を「コムニタス」と定義している。ターナー、ヴィクター・W（1996）『儀礼の過程 新装版』富倉光雄（訳）、新思索社、125頁、128頁、238-239頁。

140 死者の柩と塔については次を参照した。ギアツ、クリフォード（1990）『ヌガラ—19世紀バリの劇場国家』

ンス・ダンサーにくわえて、“HAYY”のポストカードは2013年撮影の地中海を背景にした「スペシャリスト」と「全てを知るもの」（第4章第1節参照）が留められた。女性用儀礼服の腰巻スレンドンを傍らの壁に掛けた。

シャンバーグのデジタル・アーカイブに向けた詩「The story of transmigration¹⁴¹」は、“HAYY”と「タートル」の一部が、元々あった場所や背景と離れて転生することを仮に想定している。すなわち、次の三つについてである。一つ目は、作者自身について語ることにより鑑賞者との距離、他者との相互作用を知ること、二つ目は、「全てを知るもの」との対話により世界を学んでいくハイの過程を知ること、三つ目は、シャンバーグへのオマージュである。展示に訪れた観客の中からは、詩の内容に関して「全てを知るあなた」との対話が何故「ひとつの死に向かう声」であるのかという問いかけがあった。このことについては、筆者はバリ島人の「転生」の思考に依拠し、シャンバーグの死、「タートル」の死と向き合うことにより、こころの奥底に沈む普段気づくことのない自らの声を聴くことができることを想定していると応じた¹⁴²。

（2）文化と人格形成

バリ島の文化と人格形成に関わっては、イギリス出身で、アメリカで活躍した文化人類学者グレゴリー・ベイトソンとアメリカの文化人類学者マーガレット・ミードによる1930年代～1940年代バリ島の研究が今日においても重要である。1936年から二年間ベイトソンとミードはバリ島に滞在した¹⁴³。ミードは、ベイトソンとの著書『バリ島人の性格』の中で、転生の思考に依拠するバリ島人の人生について、「クライマックスは欠けていて、最終的な目標ではな（い）」と記している¹⁴⁴。ミードは、バリ島の子が母の腕の中で脅威と価値を同時に学び、それゆえに性格は恐怖に基礎をおくとしながらも、トランスがトランス¹⁴⁵状態になり、誰もが踊ったりガムランを奏でることにより、普段のゆったりとした意識から急激に意識が集中する変化を経験し、その体験による衝撃のような刺激が日常生活の中で反復することが大切であると結論づけている。筆者は、ミードが「あらゆる感情がはるか昔にひきこもってしまった自分自身の身体¹⁴⁶」と称すバリ島人について、大変穏やかな気質の印象

小泉潤二（訳）、みすず書房、141頁。

141 「The story of transmigration」については、76頁、資料7に記載。バリ島の展示に含まれるもう一つの詩「Trance song」については、76-77頁、資料8、資料9に記載。

142 フロイトは、「より以前の状態の再興への欲求から、欲動を導きだす」という、欲動には不快な緊張の反復、すなわち死の欲動タナトスとの対立を含んだ、生の欲動エロスがあると記す。フロイト、ジークムント（2006）「快感原則の彼岸」『フロイト全集17』須藤訓任、藤野寛（訳）、岩波書店、110頁、116頁、121頁。

143 ベイトソンとミードはキンタマーニ近くの高地の村バユン・グデ（Bayung Gede）に滞在した。グレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミード（2001）『バリ島人の性格：写真による分析』国文社、256頁。

144 前掲書、グレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミード（2001）42頁。

145 トランスは憑依（ひょうい）現象。トランスは憑依された人。トランスについて、上島啓司は「不可視の領域と交流するための文化的装置」と定義している。上島啓司（1989）「バリ島のトランスダンス2」『現代思想』青土社、7月号、第17巻第8号、238頁。

146 前掲書、ベイトソン、グレゴリー、マーガレット・ミード（2001）42頁。

を受けた。しかし、それゆえ社会の中で感情を噴出させる循環装置を渴望しているのではないだろうか。伊藤俊治はバリ島社会のトランスや芸術と関連して、「人間は、(中略)現実といわれるものに陶酔によって亀裂を入れ、その価値や体系を揺るがす力を必要としている¹⁴⁷」と記しているが、感情を抑えて生活するバリ島人にとって、その精神の循環装置は巧みに機能しているであろう。

一方、ベイトソンはバリ島の社会について「トランスもいさかいも、こうしたプラトー型の行為連鎖にそって進行する傾向を持つ¹⁴⁸」とし、トランスを含む終わり無き反復と強度が持続するシステムからは、社会において分裂ではなく統合の傾向が、「非分裂生成的¹⁴⁹」なパターンが見られると言っているのではないかとしている。同様のことは、日本の日常生活では感情を抑制し、祝祭儀礼の空間では非日常的な時間の感覚や感情と結合していく例にとっても見られる。第3章第2節で記した欧州における謝肉祭の仮面や慣習も精神の循環装置として捉えることができる。儀礼の典型として、バリ島の社会ではまさに全ての人がある「非分裂生成的」精神の循環装置のしくみと切っては切れない関係にある点が他の社会とは異なる。欧米人とりわけ本論文で取り上げた「ニュアンス」固定メンバーとプロジェクト参加者であるドイツ人からは、死は終わりを受け止めることであり、生とはその終わりが来る前に目標に向かって実際的な計画を立てて成し遂げることであり、個々の意見を保持・発展させるために主体は他者との議論を行い、そこでの思考の摩擦で自分がいま生きていることを実感すると聞くのである。このようにバリ人とドイツ人では、社会における他者との関係性において人が刺激と感じる状況や性格的な違いがある。異なる文化における他者とのコラボレーションを考察する上で、あるいはコラボレーションをとおした作品を創っていく上で、相互補完的に作用する方法を見いだす必要がある。第2章第2節では、アーカイブと関連してコーススのトートロジーとしての芸術作品について記した。ベイトソンの言及するようなバリ島で見られる「非分裂生成的」なパターン、芸術やトランスにおける意識の集中は、アーカイブによって異なる時間や空間へと反復した際に、それまでとは異なる意味を生み出すのではないだろうか。コーススの言う意味でのトートロジーとしてのアーカイブに、コラボレーションの可能性を見いだそうとするものである。

社会の中で設定された特別な時空間に対し、日常生活から少し距離をおいた自然の中の特別な場所について目を向けてみたい。筆者はバリ島のある人物に秘密の聖地へと案内された。田園を横切り、ヤシの繁る森の奥深くの谷に大小二つの聖水の泉が湧き出していた。バリ島土着のアニミズムでは、自然が精神を持ち、聖水が重要な役割を果たす¹⁵⁰。大きな泉は強く大きな感受性を、小さな泉は繊細な感受性を取り戻すための装置であり、両者をバランスよく後頭部から受けるようにと彼から言われ、筆者は沐浴をした。筆者は沐浴中、自然や宇宙と一体になることのできるスイッチをこの聖なる泉に

147 伊藤俊治 (2002) 『バリ島芸術をつくった男—ヴァルター・シュピースの魔術的人生』平凡社、189-190 頁。

148 ベイトソン、グレゴリー (2014) 「バリ—一定常型社会の価値体系」『精神の生態学 改訂第2版』佐藤良明 (訳)、新思索社、178 頁、193 頁。

149 前掲書、ベイトソン、グレゴリー (2014) 194 頁。

150 前掲書、ベイトソン、グレゴリー (2014) 「ヴェルサイユからサイバネティクスへ」641 頁。

よって自己のなかから発見したという彼の話に聞き入った。泉の水は頭部から音と振動となり身体の奥底まで響く。しかし、単なる身体内部を調律するような体験を超えて、彼の言うような静寂の中で自然の声を感知し、その自然の精神と自己の精神が一体となり自己を客体化させるまでにはまだ長い歳月を経なければならぬとも感じた。

(3) 日常生活における非日常

最後に、特定地域の時空間で対面するコラボレーションと関わり、儀礼について補足しておきたい。アメリカの文化人類学者ヴィクター・W・ターナーは、著書『儀礼の過程』の中で、通過儀礼などに見られる非日常的な社会状態について、人の死など人生の危機の行事は身分昇格の行事の儀礼であり、共同体が疫病を退散させるなどの集団的危機や年中行事は身分逆転の儀礼であると述べている。また、そのような儀礼における「時間の内と外」あるいは「世俗の社会構造の内と外」を瞬間的に感じられる境界で起こることが、一時的に人々の平等な関係性を象徴的に浮き彫りにさせ、普段では見られない社会的な存在を人々に強く印象づけ、そのことが重要であるとしている¹⁵¹。「ニュアンス」の場合、コレクティブの固定的なシステムの維持を避け、柔軟に変化する主体としてのコレクティブであることを尊重してきた。「ニュアンス」の展覧会や公演、プロジェクトにおいて、活動分野等の境界を超える点では、ターナーの記す「世俗の社会構造の内と外」の儀礼と共通性が見られる。しかし、たとえば「誕生、性的成熟、結婚、死という重要な時期¹⁵²」の通過儀礼が、個人のために行われるものであり、中心となる個人は他の人が代理で行うことはできないのに対し、「ニュアンス」は個人ではなくコラボレーションを軸にしており、最小人数二〜三人が中心となる点が異なる。「ニュアンス」に限らず、アーティストは常に社会性を帯びながら様々な領域の境界を揺るがし、上昇下降しながら最終的に人々に恍惚感¹⁵³を帯びさせる力を持っており、儀礼と類似点がみられるのではないだろうか。筆者は、バリ島の特定地域に受け継がれていくコラボレーションをとおしたアーカイブとしてのトランス儀礼については、人々が人間性を取り戻す力に繋がっているものと考えらる。

第3節 「もう一つの物語」としてのアーカイブ —現実とフィクションの狭間

本節の目的は、アーカイブの意義を現実とフィクションの狭間に位置づけて、「もう一つの物語」として描き出すことである。すなわちアーカイブは、言語、映像、写真などで詳細に現実を写し取る一方、同時にフィクションとしての役割が付与されることの検討である。第3章、第4章に記した「ニュアンス」のプロジェクト“HAYY”と、映画HAYYの土台となった小説が、哲学的思索が織りなす独特な手法であったことと関連し、アーカイブの手法の一つを、現実を投射するための「も

151 前掲書、ターナー、ヴィクター・W (1996) 128 頁。

152 前掲書、ターナー、ヴィクター・W (1996) 238 頁。

153 ターナーは「“存在” existence という名詞と“恍惚状態” ecstasy という名詞はしばしば語源的に同族関係にある」と記す。前掲書、ターナー、ヴィクター・W (1996) 192 頁。

う一つの物語」として明らかにしたい。具体的には、現実とフィクションの狭間にあるアーカイブに意義を見いだした人物、チェコ・プラハ生まれの哲学者ヴィレム・フルッサーを取り挙げ、比較検証していく。フルッサーの思考は、トファイルの神秘主義的、理性的哲学¹⁵⁴とは異なる、西欧哲学の外部の世界を大前提としつつ内部を思索する「もう一つの物語」として指摘することができる。このことは他者性についてより深く探ることを意味することになる。

(1) 西欧哲学内部にある批評する他者

前節では、他者性と関連して、東南アジアのバリ島土着のアニミズムや自然や宇宙からの視点で人間を客体化することに触れた。これに対し、人間ではない視点から人間を検証した哲学書として、フルッサーの *Vampyroteuthis Infernalis* がある¹⁵⁵。直訳すると「地獄の (infernalis)」、「吸血イカ (vampyroteuthis)」を意味する「コウモリダコ」という深海生物の学名である。フルッサーは、哲学の海の水深七百～千メートルという酸素がほとんど無く光も届かない暗い世界を泳ぐ、体長十センチ程の赤いコートのような肉質でつながった八本足の深海生物を中心に論を進めている¹⁵⁶。人間は、太古に進化を遂げて陸に住むようになり、「コウモリダコ」を意味する“*Vampyroteuthis Infernalis*”（「ヴァンピュロイティス・インフェルナリス」以下「ヴァンピュロイティス」）との共生は不可能になったとしている。そして、太古からの眼差しで世界を思索し、「ヴァンピュロイティス」と人間両者の文化と哲学、芸術について比較し、根底から再考していく¹⁵⁷。最先端のテクノロジーと人間の身体の関係性における哲学的思索が展開される。書籍が著された *Vampyroteuthis Infernalis* の1980年代の西欧において、社会やテクノロジーの欲望の仕組みを理解し、社会の中で人間らしさを取り戻しつつ、共に発展できるような思索である。そのためには、西欧哲学の歴史や思索を新しく捉え直すことのできる外部からの客観性を持った視点が必要であり、「ヴァンピュロイティス」とはまさに内在する外部からの視点のために登場したのだと考える。つまり、フルッサーの他者性とは、西欧哲学内部にある批評する他者である。

フルッサーは次のように記す。「人間と『ヴァンピュロイティス』の両者は、同じ遺伝情報の構成要素を持つ戯れの変形である。（中略）私たち両者は同じ深い記憶を抱いており、それゆえ、私たち

154 前掲書、井筒俊彦（2013）334頁。

155 『ヴァンピュロイティス・インフェルナリス』は、越智和弘の論文における *Vampyroteuthis Infernalis* の日本語表記を採用した。深川雅文によるタイトル訳は『地獄のヴァンパイア』。Flusser, Vilém und Louis Bec (2002), *Vampyroteuthis Infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, 3. durchges. Aufl., European Photography, Andreas Müller-Pohle. 越智和弘 (2014) 「脱肉体化時代の官能的思索—ヴィレム・フルッサー論考（1）」名古屋大学大学院国際言語文化研究科（編）『言語文化論集』第36巻第1号、15頁-30頁参照。

156 頭足類に分類される。北村雄一(2008)『深海生物ファイル』ネコ・パブリッシング、独立行政法人海洋研究開発機構 協力、10頁、67頁、150-151頁参照。

157 前掲書、Flusser, Vilém und Louis Bec(2002) p.9.

は『ヴァンピュロイティス』の中に自分自身の一部を認識できる¹⁵⁸。」この言葉は、彼が直面してきた忘れ去ることのできない厳しい過去と関係しているものと考えることができる。すなわち、チェコスロバキアのユダヤ人家庭に生まれたフルッサーが、第二次世界大戦中の1940年に祖国を離れざるをえない状況のもとでブラジル・サンパウロへ移住し、1970年代には欧州に戻るという過去である¹⁵⁹。世界で異なる発展を遂げてきた文化と言語を経験したフルッサーは、書籍 *Post-History* ではポルトガル語（ブラジル）を含むドイツ語とフランス語、英語の4カ国語で記したように、様々な論考で多言語を使用した。思索を深める一つ的手段として、自らによる翻訳を介して執筆するようになった¹⁶⁰。すなわち使用言語を変えることは特定の文化的秩序から離れた異なる視点から思考し、一度母国と母国語を離れて客観的に思考することになると考える¹⁶¹。

以下の論述は、主としてドイツ語の書籍 *Vampyroteuthis Infernalis* をもとにしている。「コウモリダコ」すなわち「ヴァンピュロイティス」の一生で最も重要な部分を占める性交については、コート部分にある発光器官の光をとおして話し、性交中には体の変色があり、ダンスやライトプレイ、ゼラチン分泌線による化学的な色の演出など、生態学的に詳細に記されている¹⁶²。また、原生動物から存在する精神は、人間や「ヴァンピュロイティス」との類似性が見られると指摘し、両者の精神の統一というより、互いを反映させることができると述べている。“Seine Kunst（「ヴァンピュロイティス」の芸術の意）”という見出しでは、動物には生殖細胞による情報伝達があり、人間は本やコンピュータなどの人工的な記憶媒体に情報伝達を託すことを記す。人間はこれまで知覚することがなかったことを認識した際に、その認識を残していくために様々な物を使って人工的な記憶、たとえば芸術を作ることができ、その芸術は人間の脳という別の記憶媒体へ働きかける。しかし対象物に対する興味の情報伝達という役割が逆転することがある。アーティストが対象物への興味から対象物に吸収されてしまうかのように、芸術が人間同士のコミュニケーションの壁となる時である。「ヴァンピュロイティス」の視点から見るとそれは馬鹿げたことであると批判する。

一方、「ヴァンピュロイティス」の芸術は、新しい体験を知覚することによって、記憶が興味をとおした創造的振動となり、色素を分泌し、皮膚に描かれた絵画のようになることである。最終的にその体験を脳に再記憶する。カラーコードを持つ生物「ヴァンピュロイティス」の芸術においては、次

158 原文：（本文は筆者訳）‘Wir sind beide Spielarten des gleichen Spiels mit den Bausteinen der genetischen Information. (...) Wir beherbergen beide das gleiche tiefgründige Gedächtnis, und wir können daher einen Teil unseres Selbst in ihm wiedererkennen.’ 前掲書、Flusser, Vilém und Louis Bec(2002) pp. 9-10.

159 フルッサー、ヴィレム（2004）『写真の哲学のために—テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』深川雅文（訳）、室井尚（解説）、勁草書房、181-183頁参照。

160 Flusser, Vilém(2013), *Post-History*, trans. Rodrigo Maltez Novaes, Univocal Publishing, XI.

161 筆者は、長年海外生活を送ることになり、主にドイツ語での活動を展開した。英語で書かれた論考は英語圏の言語や美術システム、同様にドイツ語の場合はドイツ語のシステム、日本語の場合は日本語のシステムに沿って思考せざるをえない側面が少なからずあると筆者は考える。

162 前掲書、Flusser, Vilém und Louis Bec(2002) pp. 23-24. 以下、pp. 26-27, pp. 60-65, p. 71, pp. 77-91 参照.

の二つの局面に集約される。一つ目は、アーティスト（「ヴァンピュロイティス」を指す）自身によるデータ処理、すなわちオーガズムによる射精である。二つ目は、パートナーを誘惑しそのパートナーをオーガズムへと導き、自身でそのことを記憶する。ここでフルッサーは、人間は物質的な芸術という回り道ではなく、「ヴァンピュロイティス」の芸術に習い、思い切って人工的な記憶としての芸術や、非物質的な芸術、間主観的な芸術へと向かうことを促す。人間の場合、光を放つ発光器官ではなくテクノロジーの使用である。人間の脳の代わりに非物質的な情報を記憶できる媒体によって発信させ、受信者が魅了されるような戦略的情報が、将来芸術と呼ばれるようになる」と記す。人間は、「ヴァンピュロイティス」的に変化していくというのだ。どんな人にも深層に寓話としての「ヴァンピュロイティス」が住んでいる。このような新しい人間が現れて、永久に存在するオーガズムが憎悪を愛に換えるようにと結ぶ。

（２）出版物—人間性を取り戻すための哲学的思索

以上から、筆者は、フルッサーによる社会の中で人間性を取り戻すための哲学的思索が、自己の中に他者を知覚するという事に同意できる。世界を解釈し、翻訳・言語化・視覚化・アーカイブ化する方法は様々あるが、フルッサーが行ったように、あえて言語によってその思索をアーカイブとして書き留めることは大切である。著書 *Vampyroteuthis Infernalis* の最後に記載されている生物学の図鑑に見える精密なスケッチ、文中におけるサイエンス・フィクションの要素は、特異な生物学的哲学小説という印象を与える。筆者は、この本の核心はフルッサーとアーティストであるルイ・ベック¹⁶³とのコラボレーションにあると考える。ベックは、現実とフィクションの狭間に存在するともいえる生き物を、動物学における生物の分類・観察・分析のように描き、フランス・マルセイユにあるとされるフィクションの科学研究所 Institut scientifique de recherche paranaturaliste における想像上の生命体の報告書を添えて、著書の最後に登場させた。十種類の頭足類の生き物のスケッチの中には「ヴァンピュロイティス」の一種と見られる架空の学名 “Vampyroteuthis Infernalis G. Ormetaire Tapakegenone”、各所を拡大したスケッチ、生き物についてのメモ書きがある。架空の研究チームの協力で、進化論とは異なる、科学分野の拡張による新しい生命体が創造され、拡張する感覚器としての人工生命の図鑑が浮かび上がってくる。こうしたコラボレーションによる作品は、哲学者（フルッサー）が動物学について記した内容を、システム動物学者（ベック）がスケッチをとおして視覚的に翻訳し、二人の思索が対話のように連鎖しつつ相互作用し展開するという、芸術、哲学、動物学ともいえる研究を行うものであった。開かれた場としてのアーカイブ、それを作ることでできる社会におけるアーティストの存在が、今日の時代により強く求められていることを示しているのではないだろうか。極めて重要な指摘を投げかけているものと考えられる¹⁶⁴。

163 肩書きは「15枚の壮麗なドローイングを寄稿したフランス人アーティスト」という記載に倣った。彼は、南フランス・ソーグの文化省職員、美術大学の教員であった。1970年、フィクションの Institut scientifique de recherche paranaturaliste を設立。前掲書、Flusser, Vilém und Louis Bec (2002) p. 2, p94.

164 越智和弘は、フルッサーの「ヴァンピュロイティス」とは、男性が創出する概念中心であった西欧哲学の歴史

自己の中の他者について思索する一方、フルッサーは、他者の中の自己について書籍 *Post-History* (ポスト・ヒストリー) の中で言及している。彼は、西欧社会の歴史において、人間が機械の中で活動する単なる歯車としての存在になっていることを批判し、聖なるものの存在を感知する力を養わなければならないとしている。社会の中の人間の役割が、歴史を通して「機械の中の役割という社会的機能¹⁶⁵」になってしまったことから脱却し、精神上的の休息を求めることのできる本来の人間としての存在にとって重要なものに「出版物」を挙げている。それは、社会の中で、自己の死への孤独を公開することである¹⁶⁶。その意味は、自己と他者の死の孤独があるという負の現実に対し、機械の中のロボット化した人間、あるいは決められたシステムの中で消費する物質としての人間存在が、「出版物」を通して他者のために役立つことによって人間性を持った原初に戻ることにあるとしている。彼の言葉で言いかえれば、「出版物」とは、社会の他者の中で自己の死の孤独を発見することであり、現実世界に他者の中にある自己の死という新たな層＝アートの領域を作ることである¹⁶⁷。この点に関して、筆者も同様の認識を持っている。

に、抑圧される欲望の扱いであった女性的他者を取り込むことであったと指摘する。越智は「対極的な位置に脱出したうえで西欧哲学を批判することは、先にみた現代脳科学が解明し得ていない思索の定義、すなわちそれは自分自身の外部から、自己の精神的プロセスにアクセスし、それを制御する能力を駆使する方法論」と述べる。前掲書、越智和弘 (2014) 17-19 頁。

165 原文：(本文は筆者訳) ‘funktionalism in apparatus’ 前掲書、Flusser, Vilém(2013), p.164.

166 フルッサーは ‘A return to a *pulishable private*’ と記している。前掲書、Flusser, Vilém(2013), p.165.

167 前掲書、Flusser, Vilém(2013), p.167.

第6章 コラボレーションによる創造の可能性—結論

本論文の目的は、コラボレーションに関し、「ニュアンス」の実践を主軸としながら、「多元的複数的アイデンティティ」を目指したコレクティブとアーカイブの可能性について考察することであった。コラボレーションについて述べるには、美術史の文脈だけではなく、属する社会や伝統の継承を踏まえつつ、自己の他者性の問題に関しても検討することが重要であり、日本を含むアジアや欧米でのコラボレーションのあり方を究明する必要がある。そこで本章では、研究仮説で挙げた創造の可能性についての検証結果を以下の順に記す。すなわち、①コラボレーションの芸術創造—複眼的思考で生み出される作品、②芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブ—異質なものの協力で引き出される潜在能力、③芸術創造におけるアーカイブ—未来に会う他者との喜びの共有、である。最後に論文の結論を述べる。なお、「ニュアンス」の固定メンバーでもアーカイブに関する捉え方が異なるため、本章では「ニュアンス」が制作した「映画」に対し、筆者の「アーカイブ」としての映像作品を「映像」と表現する。

第1節 コラボレーションの芸術創造—複眼的思考で生み出される作品

仮説1 コラボレーションの芸術創造は、「異なる文化」や「コレクティブ」によってアーティストのアイデンティティが危機にさらされながらも、新しい環境で他者を受容し、社会との新しい関係性を結び、喜びを見いだすことができるのではないか。

第4章で述べたシチリアから始まった一連の実験で再認識したことをまとめると、40頁記載の表3「アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ」の通りである。シチリアでは、対話と映像言語モンタージュに焦点を当てた。現地に行く前の構想からダイナミックに発展し、具体的な対話へと変化していった。モチーフとなる小道具、演じるものの動きは、どれも舞台の置かれた環境と密接に結びついたものであった。当初は複雑に絡み合う動きであったが、やがて土地柄に溶け込むコラボレーションへと変化していった。イスタンブールでは、アーティストの日常生活について考察した。混沌としたイスタンブールの社会においては、主体の多様性をより意識して独自の角度からアプローチをすることができた。複数のアーティストによる痕跡や場の記録を生み出し、最終的に「多元的複数的アイデンティティ」を実現することができた。東京では、日本史と関わる歴史的建造物と既に美術史となったコスースの作品への訪問者の理解についてであった。厳粛な空間で繰り広げられる特別な時間として、非日常的な感覚を紡ぎ出すことが出来たということである。ドイツ・デュッセルドルフのプロジェクトは、人間以外の自然や動物との交感、映画とアーティスト・ブックの編集、様々な組み合わせの可能性についてであった。

こうしたことから言えることは、展覧会・パフォーマンス・ブックローンチ、「ニュアンス」とプロジェクト参加者・鑑賞者を結びつけるためには、映像とアーティスト・ブックが不可欠であったことである。ベルリンでは、制作過程の記録について考察することになった。このような環境で生まれる芸術があり、コレクティブ「ニュアンス」と個人アーティストという主体の二重性があり、そして新しい知識の蓄積があった。コラボレーションによってこそ、新しい環境からの複雑な動きのプロジェクトを実現させることが出来た。一連のプロジェクトは、一人のアーティストが中心になるのではなく、複数のアーティストが中心となって複眼的思考で推進した結果であるといえる。

次に、日本とドイツの違い、日本人アーティストとドイツ人アーティストの受け止め方の違いとその複雑さについて述べておく。例えば、次の点では筆者と他のメンバーとの意見は一致していた。コラボレーションと関わるアーティストは、アーカイブの制作者あるいは言説をとおしてアーカイブを伝える主体として存在するとともに、コレクティブ・メンバーやプロジェクト参加者と個人の調査では獲得出来ない情報やネットワークを共有することができる。また、アーティストにより差異のある世界を構築し、新しい理解をもたらすということである。しかし、コラボレーションの芸術的な役割と機能については、必ずしも一致していたわけではなかった。筆者にとっても、そのことは意外とも思えた。すなわち、「ニュアンス」の他の固定メンバーは、あるコンセプトのもとに作品制作を行うことが重要であると考えますが、ドイツと歴史的に関係の深い一部の国を除いて、プロジェクトが行われる土地の文化や社会環境にはあまり気にかけていないようであった。彼らにとっては、プロジェクトが行われる場所は、映画制作成立のための視覚的な背景のようであった。また、多くのアーティストの参加は、プロジェクト推進のための助成金を獲得するには有利であることも確かであった。そうしたことから他のメンバーは、アーティストとして生きていくうえで、コラボレーションに取り組むことがより得策であるというのであった。

これに対し筆者は、一般に一人のアーティストが社会の中で生きていくうえでコラボレーションが少くない力になると考える。しかしながら、それは社会で認知されるためだけではなく、むしろ芸術を介し他者や環境と特別な関係を結ぶコラボレーションの価値にこそ大きな意味があると言えるのではないだろうか。コラボレーションをとおした関係者の意見の衝突をも含むコミュニケーションによって獲得できる感動があるとすれば、それこそがプロジェクトの特徴となる。そのような感動、すなわち創造的な活動のクオリティは、コラボレーションの面白さではないかと考えるのである。

美術の分野でも、先端技術を駆使した科学やITなどの分野を取り入れたものでは、長期的な共同研究が顕著に見られる。テクノロジーの発達により複雑化、専門化、細分化したさまざまな知識、経験、技術の領域を繋ぎながら、個人のアーティストでは到達できない領域にコラボレーションによって到達することが可能となっている。異なる文化や分野におけるコラボレーションの芸術創造は、共通理解の接点を見出すために、決して単純とは言えないコミュニケーションの過程を経ることになる。その結果、体験をとおした複雑かつ多様な認識が身体の中に入り込むことになる。そのような状

況の下、他者の影響を受け、人間の生の営みにとって不可欠な思索をすることになる。

コレクティブによるコラボレーションの表現媒体は、コラボレーションの性質やプロジェクトの設定にもよるが、複数人で実現可能となる共著書、公演、映画制作などが適している。実践においては、個人アーティストの作品の場合、独自の構想を実現することが可能である。コレクティブの作品の場合、コレクティブ・メンバーやプロジェクト参加者の意見によっては譲歩しなければならないことや、想定外の結果を招くこともある。個人のアーティストの作品と比較し、異なるアイデンティティを持ったメンバーで構成されるコラボレーション作品は、一般に人々から商品としては理解されにくい側面がある。その一方で、社会のさまざまな文脈の中で総合的に流通するような価値を持つ場合もある。コラボレーションのネットワークでつながったコレクティブという特異な場を自ら生成することは、アーティストとして生きる一つの方法であり、たとえコラボレーションに伴うアイデンティティの危機を前提としても、他者との関係性を長期的に構築するコレクティブの実践には意義があると考ええる。

第2節 芸術創造主体としてのアーティスト・コレクティブ

―異質なものの協力で引き出される潜在能力

仮説2 芸術創造主体としてのコレクティブは、他者の批評の視線から、個人という存在を脅かされ、批評の痛みを伴う。そうであるからこそ、新しい思考へ向かってゆくエネルギーと存在価値が生まれるのではないか。創造によって見えてくるコレクティブの潜在意識とは、主体が他者との差異を乗り越えて共感へと到達するような、もう一人の自分になることの可能性を意味しているのではないだろうか。

コレクティブにおいて、個人のアイデンティティが「多元的複数的アイデンティティ」を保ちながらも、異質なものの協力により潜在能力が引き出されたことをまとめてみたい。シチリアでは、共同制作の実践では、各自が持つ能力の特徴を生かすことから出発することで、他の能力を持つ人に次の行為の連鎖を促し、異質なものが協力する形となり、最終的にきわめて特殊な対話の成立に繋がることを見いだすことができた。各自が他者の異分野の知識を学び、他者の興味を自己の興味へと引き寄せた結果、言語や行為の対話から潜在能力が引き出されるという感覚を認識した。イスタンブールでは、直接的なコラボレーションの取り組みはなくても、異質なものが許容される場を創出し、その場を自己と他者とが共有し、間接的に「多元的複数的アイデンティティ」を共有しているとも言える。そこでのグループ展は、プロジェクト参加者個人の考える物語の主人公（参加者自身）の居住地についてであり、そこを拠点として制作された個々の作品は、異なった時に滞在したにも関わらず、調和の取れた互いに関与し合う内容であった。東京では、「ニュアンス」とミュージシャンによる音色が絡み合う和洋折衷のコラボレーションがあった。ミュージシャンは普段行う仕事とは異なる仕事を迫

られることにより、結果として極めて美しい音楽作品が生み出された。神社で繰り広げられるミュージシャンとダンサー、アーティスト、犬によるパフォーマンスの非日常は、通常とは異なる緊張感のあるものとなった。デュッセルドルフでは、「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、最後の映画撮影日に全員の思いが一致した。撮影が個々人の想定する境界線を超えたところで登場人物ハイが誕生したときであり、アトリエが非日常の場へと転換した瞬間でもあった。「ニュアンス」とプロジェクト参加者は、エネルギー、知識、経験を蓄積し、作品を構築し、成長するアーティストの姿を学んだ。ベルリンでは、筆者は、コレクティブにおける個人の主体性の感覚が最終的に消えてしまうことがないことをコラボレーションの実践をとおして認識した。すなわち、コレクティブとしての主体性の感覚と、個人としての主体性の感覚が、共存することについてである。シンポジウムで公に発言することによって、普段とは異なる対話を確認することができた。異質な人々が集まったからこそ生まれる芸術であり、主体の二重性があり、新しい知識や経験の蓄積があった。

異なる意見の存在、つまり議論を重視する欧米において、プロジェクトの内容についての議論がコラボレーションの実践の核となる。議論する言語を母国語とするコレクティブ・メンバーやプロジェクト参加者が優位となる点や、議論する言語の文化的価値観という一つのシステムに備わったルールに沿いつつ、その他多数の文化的価値観が周辺に存在する点は、たとえ認めざるをえないとしても、その過程を超えたところに従来の尺度では計れない新しい芸術創造が生まれるのであれば、それは意義のあることである。筆者は、他者の辛辣な批評の視線を受ける過程を伴いながらアーティストとして成長してきた。グループに内在する他者との議論という西欧的な思考法は国が変われば好まれないこともあろう。しかしながら芸術創造においては伝統を守るだけではなく、伝統を土台に議論の中で新しい価値観を発見することが妥当であると考ええる。コレクティブには、プロジェクトを実践し、アーティスト自身を再構築する力がある。バリ島のトランス儀礼が人間の精神の循環装置として機能したように、他者の中に自己を見いだす思索と、新たな組み合わせによる芸術創造が人間性を取り戻すことにつながると考える。

第3節 芸術創造におけるアーカイブ—未来に会う他者との喜びの共有

仮説3 芸術創造におけるアーカイブは、プロジェクトのコンセプトを一時的に共有するに止まらず、未来に会う他者と喜びを共有する作品としての意味を持つものではないか。さらに、個人とコレクティブ、個人と共同性の関係性を硬直化させないよう変化をもたらすことができるのが、アーカイブの存在であるのではないか。

本論文で扱ってきたアーカイブのあり方について、簡潔に振り返っておきたい。第1章では、ロン・バルト、エドゥアール・グリッサン、エドワード・W・サイードに焦点を当て、コラボレーションとその主体としてのコレクティブのアイデンティティの問題を指摘しつつ、他者との関わりにおい

で浮上する三つのアーカイブの存在について考察した。①ベンヤミンの歴史の味わいと未来を見つめるためのアーカイブ、②デリダの「不思議のメモ帳」を以て亡霊と出会うコミュニケーションのアーカイブ、テクノロジーが発達した現代における人間の身体には消え去ることを前提とし、なおかつ外部へと繋がる不可視の「心的装置」が入り込んでアーカイブの欲望の感覚も変容していること、③フーコーの伝統と忘却の間を反復する言説形成体としてのアーカイブである。

筆者はアーカイブのあり方と関連し、映画HAYYがこれまで見た事のない形へと再構成されていくものであると考えた。第2章、「アート・アンド・ランゲージ」とコーススのアーカイブでは、アーカイブによる美術理論の再定義が、コラボレーションとしての芸術創造につながることにあった。また、「ラックス」のアーカイブでは、社会開発研究機関「サライ」のコラボレーションとアーカイブが社会と連動することによって新しい都市システムのあり方を提案していた。第3章では、遠隔地のコラボレーション・プロジェクト“HAYY”とアーカイブの構造分析を行った。アーカイブは、フレーミングによって切り取られた背景とその前の被写体との関係のように流動的に展開する場で切断、接合、変容していくことに焦点を当て、オルタナティブな創造へ導かれるものと位置づけていた。第4章では、コミュニケーションで誤解を生み出す感覚のぶつかり合いやユーモアを含む「ニュアンス」のクオリティと問題提起が、各地の制作現場で展開される記録のモンタージュとしてのアーカイブについてであった。第5章の第1節では、アーカイブの位置づけを、シャンバーグの「タートル」プロジェクトにおける時空間や領域の境界を超えていく痕跡として捉えた。第5章の第2節では、バリ島の特定時空間における祝祭儀礼の中に、トートロジーとしてのアーカイブを見いだそうとするものであった。

コレクティブが共有するアーカイブは、それがメンバー個人によって自由に解釈され、変化させられても、コレクティブ・メンバーからなお合意を得ることができるのか、という課題がある。自由であるはずの芸術において、共有するアーカイブでは、なぜこのような問題があるのだろうか。それは、作品コンセプトや実現のプロセス、撮影や編集、あらゆるところに付随する著作権の問題でもある。

「対位的」、あるいは「多元的複数的アイデンティティ」のコラボレーションには、ある意味これらの関係性が不確定であることから生じる、複数の主体による認識の衝突という摩擦がしばしば備わっている。個人とコレクティブの創作の違いは、この点である。本論文で取りあげた様々な事例は、コレクティブがある特殊な環境で経験したことによって知ることのできた知識であり、知覚であった。知覚をとおした理解が、実践してから随分後になることもあった。個人の知覚や経験とは、一度環境が変化したとしても身体に刻まれた記憶として残り、容易には消えていかないものである。その身体的、有機的な記憶装置が、コラボレーションによるアーカイブの本質ではないかと筆者は考える。

コラボレーションにおけるアーカイブは、さまざまな記述・描写・撮影・記譜・編集の方法によって記録される。現実とフィクションの狭間を描き出した「ニュアンス」による映画HAYYや、フルッサーによる「ヴァンピュロイティス」の手法は、現実を投射するための「もう一つの物語」とし

て理解することができる。現実をアーカイブによって切り取るだけではなく、そこでは、抽象的な概念や、現実で知覚できること以上の内容を表すことができる。くわえて、フルッサーの例のように、複数人の思索が対話のように連鎖しつつ相互作用によって展開するという個人の領域や分野が重なり合いながら拡張することが可能となる。

こうした開かれた場としてのアーカイブが、知と感性の領域において解釈され、翻訳され、言語化され、視覚化される。アーカイブが記録として残り、後に個人とコレクティブ、あるいは個人とグループのコラボレーションの実践の記憶を呼び起こすことが可能となる。それは、未来に出会う他者と喜びを共有する作品としての意味を持つものであり、鑑賞者の前には、つまりデリダ言説を用いて記せば「残像」が再現される。そこで消えていた感覚を再び知覚するだけではなく、鑑賞者自身の解釈によってアーカイブとの新しい関係性を築くことになる。アーカイブとのコミュニケーションをとおして感じる絶え間ない反復運動は、そのようにして、単なる反復ではなく、新しい芸術創造をもたらすと言える。

以上を総括すれば、コラボレーションによる芸術創造の本質は、人間に潜む知的好奇心への渴望という名のアーカイブを、友人たちとひも解くことである。それを読み取ることができるのは、世界を様々な文化的尺度で理解するアーティストと成っていることである¹⁶⁸。

168 博士作品については、77-78 頁、資料 10 に記載。

参考資料

【表】

- 表 1 プロジェクトのコンセプト、30 頁。
表 2 物語の概要、31 頁。
表 3 アーティスト・コレクティブの実践とアーカイブ、40 頁。
表 4 コラボレーションとアーカイブの構造、55 頁。

【写真】

- 写真 1 ハイのスケートボード、筆者撮影（以下、同じ）、ホンブロイヒ、March 2, 2014、39 頁。
写真 2 シチリアのアート・プラットフォーム「ガディオーラ・コンテンポラネア」公演会の準備風景、August 25, 2013、42 頁。
写真 3 「身体のハイ」が「全てを知るもの」に質問するために T シャツに書いた言葉 “Cosa chè di male se amo me stesso?” 「私が自分を愛するということは悪いことでしょうか？」（筆者訳）、シチリア、August 25, 2013、43 頁。
写真 4 イスタンブールの「アサンソースス」で展示した「全てを知るもの」の衣装、September 15, 2013、46 頁。
写真 5 「全てを知るもの」と「スペシャリスト」（「赤ヤシゾウムシ」の幼虫）、ホンブロイヒ、March 2, 2014、50 頁。
写真 6 ハイの母の衣装、エルンプト、March 1, 2014、51 頁。

【資料】

資料 1 注釈 72、27 頁。新しい都市システムのあり方に関連し、『サライ・リーダー 01：パブリックドメイン』の中に「ネットとウェブ」を寄稿したアメリカ人宗教学者で作家のハキム・ベイの「T A Z（一時的自律ゾーン）」についての言及がある。「T A Z」とは、個人の精神を開放するための、カオスの中の自由な場である。テクノロジーをとおした情報ネットワークの世界を移動しながら、社会的制約から逃れたウェブ上の共同体の島々を巡り多様性ある社会を築くことができ、漁網とたとえた「ネット」にはその網の穴の「ウェブ」に蜘蛛の巣のように「T A Z」が存在することを指摘する。そしてそれは、人々に純粋な喜びとしての芸術の時空間を提供することができるとする。

筆者は、ベイの自由への探求心については同意する部分を持ちながら、次のように考える。第一の現実世界における自由の知覚と認識については、たとえば芸術とテクノロジーと関わる主体は、日常生活で刺激と知覚、自由な認識への拡張が可能ではないか。第二の主体と自由との距離については、「T A Z」の一時的没入という段階を経て、「T A Z」の自由にのめり込み、その自由と言われる現実の何かから逃れ

られなくなることは逆に自由ではないのではないか。自由とは、社会制度において自己責任が可能な場合に行動として起こすことができるものであり、他者との良い関係性無くしては成立しないと考えられるからである。筆者は、「テクノロジー社会のオルタナティブな創造性」については、二元的な対立構造としての中心または周縁への一元化へと向かうのではなく、各所に出現する性質の構図を作り出しており、今後さらに重視されるべきものとする。ベイの肩書きについては次を参照した。

Bey, Hakim(2001) “The net and the web” in Sarai-CSDS ed., Sarai Reader01: Public Domain, p.243. ベイ, ハキム (1997) 『T. A. Z. 一時的自律ゾーン、存在論的アナキー、詩的テロリズム』箕輪裕 (訳)、インパクト出版会。

資料 2 注釈 92、37 頁。文化の交流やコラボレーションによる再構築と実践が、他者との共有感覚を生み出すのではないかと述べたことに関連して、付け加えておきたい。キュレーター長の長谷川祐子によるアジア太平洋地域における文化的交流に関する発言である。長谷川は、アジア太平洋地域における芸術の関係性が「対西洋」ではなく「文化的交流の地図を創ること」、「歴史の権威」ではなく「ふるいにかけて残らなかったもの」を掬い取ること、さらには「オルタナティブを一つひとつ創っていくこと」が現代において重要な課題であると述べている。その言葉からは、これまでに定義された歴史を見直し、国という境界を超えて他者と新しい関係を築く芸術に対して価値を見いだす視点を感じとることができる。

しかしながら、この事例はあくまでもアジア太平洋地域についてであり、“HAYY”における「文化的交流」とは異なる。“HAYY”の物語の中では、世界のあらゆるところに現れる三人の登場人物、「ハイ」、「全てを知るもの」、「スペシャリスト」の対話があり、また日本人とドイツ人のアーティストによって構成される「ニュアンス」コレクティブ・メンバーの対話や、“HAYY”の現地のプロジェクト参加者（シチリア、イスタンブール、東京、デュッセルドルフ、ベルリン）との対話があるからである。さらに言えば、筆者は日本を含むアジアと欧州で現代という時代を背景にした知識や経験が、複雑なかたちで社会の中で廻っていく芸術についても評価されるべきであるとする。

長谷川祐子の言葉は、アジア太平洋地域における美術を考察するシンポジウム「歴史の配合」（東京都現代美術館、2014年11月1日）で述べられた。キーハン、ルーベン、堀川理沙、パトリック・D・フローレス、サイモン・スーン、キャロル・インファ・ルー（2014）崔敬華（編）『東京都現代美術館開館20周年記念シンポジウム 歴史の配合』河野晴子、本間メイ（訳）、東京都現代美術館、参照。

資料 3 注釈 98、43 頁。映画HAYYの中の「全てを知るもの」の言葉を紹介する。映画HAYYの中に次のようなシーンがある。「全てを知る者」を演じるドイツ人キュレーターKの朗々たるイタリア語がリズムカルに始まる。「身体の高」（ドイツのスケーターD）がスケートボードで「ガディオーラ」に滑り降りてくる。次に「身体の高」（スイスのダンサーX）が、柵の外から歩み寄り、言葉を記した紙を「精神の高」に手渡す。「身体の高」は、「ガディオーラ」上を滑り、壁に前方を遮られると方向転換し、ジャンプする。そして、座って言葉をTシャツに記す。

「全てを知る者」（キュレーターK）： シチリア・ピライーノにお住まいの皆さま、あなたは

今夜の集まりの証人です。今、3種類のタイプの人物が会おうとしています。その人物とは、私「全てを知る者」、「スペシャリスト」、「独学者ハイ」です。

「精神のハイ」（イタリアのアーティストW）：私がまったく1人だとしたら、この知識で何が出来るのでしょうか。

「全てを知る者」：真実とは、二つのものを必要とします。

「精神のハイ」：私たちが絶対的な真実の世界に到達した後、何が起こるのですか。

「全てを知る者」：クレショフの原理は、映画の2つのシーンが人間の頭脳によって自動的に連結することを意味します。

「精神のハイ」：でも、次には何が起こるのですか。

「全てを知る者」：あなたは水に濡れずに泳ぐ事は出来ません。

「全てを知る者」が発する「真実とは、二つのものを必要とします」とは、イギリスの哲学者ジョン・ラングショー・オースティンの格言である。これは、何かが真実であるときは、常に存在を確認し真実性を保証する人あるいはものがなくては、真実を獲得することができないことを意味している。このシーンにおいては、ものが複数存在するからこそ成立する概念や意味、すなわちコラボレーションや共同性についても言及していることとなる。オースティンは、言語の使用について、発言を適切不適切どちらかの警告を意味する「行為遂行的」発言と、真偽どちらかの陳述を意味する「事実確認的」発言と大きく二つに分類している。たとえば「あなたは水に濡れずに泳ぐ事は出来ません」は、適切あるいは不適切な警告としての「行為遂行的」発言である。また「真実とは、二つのものを必要とします」は、事実の真偽を述べるので「事実確認的」発言である。オースティンの真実の探求は、「事実確認的」と考えられていた発言にも、「行為遂行的」発言があったことに気づいたところにある。目の前で起こっている発言の分析を行い、言葉に対する知覚を研ぎすませることによって、言語をあらためて「行為遂行的」概念へと導く。言語を凝視するという事は、日常生活を凝視し、その言語の周りにおける様々な事柄を言語で描き出す行為で以って自我を見つめることではないだろうか。なお、オースティンは、第1章で紹介した哲学者、ルードヴィヒ・ヴィトゲンシュタインとほぼ同時期にイギリスで活動し、日常言語の働きの考察に関して相互に少なくない影響を与えたのではないかと考えられている。

原文：（本文は筆者訳）K：‘Cari abitanti di Piraino, state per essere testimoni di una costellazione straordinaria. Tre manifestazioni stanno per incontrarsi ra pochi istanti. Le tre forme sono: L’omniscienza, la specialista. La specialista. L’autodidatta Hayy.’

K：‘Cosa fare con tutta questa conoscenza quando sono completamente solo?’ 次は John Langshaw Austin の格言。W：‘It takes two to make a truth.’ その次の会話はイタリア語。英語字幕原文：

W：‘What is going to happen after we’ ve attained absolute wisdom?’

K：‘The Kuleschov principle means that two film scenes get connected automatically by the human brain.’ W：‘But what’ s happening next?’ K：‘You can’ t swim without getting wet.’

前掲、nūans ed. (2014), HAYY, video.

オースティンは「行為遂行的」発言を、以下の三種類に分類している。「発語行為」とは、言葉を発し行為を遂行させることを意味する。彼によれば「私が一人だとしたら、この知識で何が出来るのか」は、行為遂行のための「発語行為」である。「発語内行為」とは、言葉を発すると同時に行為を指し示すことである。「発語

媒介行為」とは、間接的に関連する言葉を発し、聞き手との関係で行為遂行することを意味する。オースティン, J.L. (2005) 坂本百大 (訳) 『言語と行為』大修館書店、96 頁、171~174 頁、332-337 頁参照。

資料 4 注釈 115、47 頁。筆者は、十代の頃、両親と祖母と共に暮らした。祖母からは、伊勢湾台風 (1959 年) のことを繰り返し聞かされた。祖母は、中部地方に大きな被害をもたらした伊勢湾台風を経験した。当時の祖母の家は浸水し、大切な物は全て失ったと語っていた。教師の経験があった祖母は、「物は無くなるが、頭脳の引き出しからは無くならない。全ての知識を頭脳に入れば、世界中どこに行っても、その引き出しを使える」というのであった。そのような目に見えないものとの関係が、私を芸術へと向かわせたのだろう。祖母の死を契機に、私はアーティストを志すようになった。見えないものとの関わりは、祖母の生前と死後の対話、そして日本文化を基礎とし、欧米文化を学んだところにある。他方、「ニュアンス」固定メンバーとドイツ人プロジェクト参加者は、欧米文化の上に、他の文化あるいは限られた情報としての日本文化と関わっている。そのためここでは、仮に同じテーマの装いはあっても、実際はそれぞれイメージするものが異なるものとなってくる。あたかも鏡に自分が映っていると思ったものは実は他者であり、かつ相手は異なる方向を向いていたかのように、両者は近いようで遠くに存在する関係である。

資料 5 注釈 117、48 頁。「ブラッドソング」英語文の前半部を紹介する。

Since you are gone/I'm feeling down/I'm walking my life/

On a different way from the ever

My hideout is a cave/One of us is crying/The other one was dying

Staring at your body/Wishing your warmth and sound to be back

Though looking at your inside/I only found bone and cold blood

Looking for your soul/I was dyed in blood/Scratching again and looking for your soul

I'm curious to know which part plays what role/Wishing your soul was still there

Staring at your body/Wishing your warmth and sound to be back

Your body is left for Soma reason/Spirit is still connecting

英語字幕。前掲、nüans ed. (2014), HAYY, video.

資料 6 注釈 125、53 頁。マールカステン劇場の歴史について記しておく。ここは、クンストラ・フェライン・マールカステン (以下、マールカステン美術家協会) のアーティストによって運営されている。1848 年、筆者の母校のデュッセルドルフ芸術アカデミーのアーティストが中心となり、プロイセン王国への統一の祝祭が開かれたことが起点となっている。そのとき芸術界のコミュニケーションの場が求められ、マールカステン美術家協会が設立された。後年、哲学者フリードリッヒ・ハインリヒ・ヤコービが住んでいた邸宅 (Friedrich Heinrich Jacobi. Jacobihaus) を使用することとなり、改築を経て現在のマールカステン劇場に至っている。デュッセルドルフ芸術アカデミー (Kunstakademie Düsseldorf) は、

1773年に創立である。

Künstler-Verein Malkasten ed. (1998), Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten, Richter, p. 17
参照. セバスチャン・ハフナー (2000) 川口由紀子 (訳) 『図説プロイセンの歴史』東洋書林、211-216頁、
231頁、参照。

資料7 注釈 140、59頁。シャンバーグのポートレートのデジタル・アーカイブに向けた詩「The story of transmigration」の一部を紹介する。

*Omniscience, you tell me/It's important to have an inquisitive mind
To know my true voice by myself
If I'm not gonna meet you/I'm not gonna know my true voice tomorrow as well
If I'm not gonna meet you to love tonight/It will be impossible to hear the voice
The voice towards one death*

全てを知るあなたは言う／それは大切な探求心／自分の本当の声を知ること
もしもあなたと出会わなければ／明日も本当の声を知ることはない
今夜愛するあなたと出会えば／その声を聞くことができる／ひとつの死に向かう声

梅原麻紀 (2015) *The story of transmigration*、日本語／英語。

資料8 注釈 140、59頁。バリ島の展示に含まれるもう一つの詩「Trance song」について記しておきたい。これはサンギャン・ジャラン (djaran: 馬の意) のトランス儀礼に参加するハイを主体として描いているものである。ここでは、限られた時空間において自然を凝視しながら、その背景を内面化し繋がっていく様子を表している。筆者は、土地と密接に繋がるトランス儀礼サンギャン・ジャランを参拝した。赤・白・黒・茶・緑のホウキの形をした棒の先には木馬の頭部と鈴が付けられて、複数のトランサーが小刻みにホウキを上下に振り、鈴とガムランの音が聴こえてくるものであった。鑑賞者までもがその濃密で超自然的な時空間に引き込まれていく印象を受けた。その後、儀礼の行列の男性は行列とともに移動し、女性と子供たちは緊張感から解き放たれたかのように満ちた表情で解散していった。そこでは男女の性差の役割が明確に分けられていた。バリ島のトランス儀礼は大きく分けて二種類、サンギャンとバロン・ダンスがあり、アメリカの文化人類学者ベロによるとサンギャンについてはさらに二種類に分類される。①「トランサーが生き物の役割を演じるものへと一体化し変身するようなもの」②「トランス状態になった人の手に結ばれた物体が、特殊なパントマイムをとおしてトランサーを導いているように見えるもの」サンギャン・ジャランは後者である。特定地域の時空間で対面するトランス儀礼では、男女の互いを求め合うこと、緊張感と開放感、悪と聖、恐怖と喜びといった類を最初に構造として対置し、トランスでそれらを再び結びつけることにより、それぞれの土地の文化的構造と共同体の人々との精神性において密接な関係を構築するのであろう。

ベロによる Sanghyan djaran, horse performance については次を参照。Belo, Jane (1960) *Trance in Bali*, Oxford University Press, p. 213. (日本語文は筆者訳) 原文: 'one, in which the player enacts the role of the creature represented, may be said to be transformed into it; the second, in which an

object representing the creature is tied to the man's hand and, when he goes in trance, seems to lead him through appropriate pantomime.' 前掲書、Belo, Jane(1960) p.213.

資料 9 注釈 140、59 頁。詩「Trance song」の一部を紹介する。

*Omniscience, you know everything/How I was born/And how I died
You are crying and dancing and crying and dancing
Time passed away, and I am alongside you/Omniscience, what will I become next?
The moon in the darkness, flame under horse and sound of bells on the ground
What will I become next?/Omniscience, let me hear Trance Song
My pain melts in your love while making its sound/Your love overflows in nature
Crying of the bells and grieving about my death
I'm quietly staring at you, who are different as before*

全てを知るあなたよ、あなたは何でも知っている／
わたしがどのように生まれ、どのように死んでいったか
あなたは泣いて踊って泣いて踊って／時が過ぎ、わたしはあなたと一緒にいる
全てを知るあなたよ、わたしは次に何になるの／闇には月が、馬には炎が、大地には鈴の音が
わたしは次に何になるの／全てを知るあなたよ、トランス・ソングを聴かせて
痛みは音を立て、あなたの愛で溶けていく／自然の中であなたの愛が溢れ出る
わたしの死を悲しむ、泣いている鈴を／これまでとは違うあなたを、わたしは静かに見つめる

梅原麻紀 (2015) *Trance song*、日本語／英語。

資料 10 注釈 168、71 頁。本論文のコラボレーションとアーカイブに関する考察をもとに、筆者の博士作品「アーカイブ —HAYY—」が構成された。アーカイブ保存機関の役割がある大学美術館の一室に、三種類の展示を行った。第一は、「ニュアンス」による共同制作の映画 *HAYY* がプロジェクターで投影され、美術館のソファが置かれた空間である。二枚の可動壁に投影された映像は、可変式のアーカイブとして展示された。上映リストは次のとおりである。

タイトル	プロジェクト	言語	時間	制作年
01 Prolog	シチリア編	イタリア語、英語字幕	02' 58"	2013 年
02 The Silent Host	デュッセルドルフ編	英語字幕	08' 58"	2014 年
03 The Beloved Companion(a)	デュッセルドルフ編	英語字幕	03' 34"	2014 年
04 The Beloved Companion(b)	デュッセルドルフ編	英語字幕	02' 29"	2014 年
05 The Beloved Companion(c)	デュッセルドルフ編	英語字幕	02' 08"	2014 年
06 The Beloved Companion(d)	東京編	日本語、英語字幕	08' 54"	2013 年
07 The Curious Soul(a)	デュッセルドルフ編	英語字幕	01' 05"	2014 年

08 The Curious Soul(b)	東京編	英語	05' 15"	2013年
09 The Curious Soul(c)	デュッセルドルフ編	ドイツ語、英語字幕	04' 41"	2014年
10 The Curious Soul(d)	デュッセルドルフ編	英語字幕	01' 20"	2014年
11 The Learning Tongue	シチリア編	イタリア語／英語、英語字幕	24' 49"	2013年

第二は、壁に取り付けられたモニターである。プロジェクト“HAYY”に関する映像「スペシャル・インタビュー」（2015年）を上映した。“HAYY”プロジェクト参加者に彼らの仕事場（ドイツ）で筆者がインタビューを行い、参加者から見たハイの成長と経験を聞くシーンである。具体的には、アメリカ人アーティストでデュッセルドルフ編に現地参加したリタ・マックブライド（2016年現在デュッセルドルフ美術アカデミー学長）、そしてドイツ在住日本人アーティストでデュッセルドルフ編に現地参加したY、最後にドイツ人アーティストでイスタンブール編に現地参加したHの三名である。インタビュー映像は、前述のプロジェクト参加者三名が関わったシーンと組み合わせられ、再編集され、上映される。ここでは、異なる中心人物が配された映像によって、アーカイブが保存される機関、例えば美術館や図書館の仕分けによる内容の変容と同時に、社会背景の違いや筆者（梅原）の存在について、あるいはドイツ社会におけるアーティスト像のアーカイブとして語られている。

第三は、上部がアクリル板の展示ケースとポスターである。展示ケースの中には、アーティスト・ブックHAYY、小さな銀色のエディションUSBスティック、プロジェクト“HAYY”の資料に加え本論文が置かれ、照明が当てられている。接続可能な小さなUSBスティックには映画HAYY全編オリジナル版が保存されており、アーカイブは、人々によって自由に取り出し、使用され、変化し、ときにライトが浴びせられるものであることを作品の中で試みている。

参考文献

【日本語参考文献】

- アガンベン, ジョルジョ (2007) 高桑和巳 (訳) 『ホモ・サケルー主権権力と剥き出しの生』以文社。
—— Agamben, Giorgio(1995) *Homo Sacar: Il Potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi.
- アッシュクロフト, ビル、ガレス・グリフィス、ヘレン・ティフィン (1998) 木村公一 (編訳) 『ポストコロニアル辞典』南雲堂。
—— Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths; and Helen Tiffin(1998) *Key Concept in Post-Colonial Studies*, Routledge.
- 井筒俊彦 (2013) 『イスラーム思想史』中央公論新社。
- 伊藤俊治 (1987) 『生体廃墟論』リプロポート。
- 伊藤俊治 (2002) 『バリ島芸術をつくった男—ヴァルター・シュピースの魔術的人生』平凡社。
- 上島啓司 (1989) 「バリ島のトランスダンス2」『現代思想』青土社、7月号、第17巻第8号。
- ヴィトゲンシュタイン, ルードヴィヒ (2012) 『論理哲学論考』野矢茂樹 (訳)、岩波出版。
—— Wittgenstein, Ludwig(1922) *Tractatus logico-philosophicus*, Harcourt, Brace & Company, inc.
- ヴィトゲンシュタイン, ルードヴィヒ (2013) 『哲学探究』丘沢静也 (訳)、岩波書店
—— Wittgenstein, Ludwig(1990) “Philosophische Untersuchungen,” in *Tractatus logico-philosophicus*, Reclam Verlag.
- 越智和弘 (2014) 「脱肉体化時代の官能的思索—ヴィレム・フルッサー論考(1)」名古屋大学大学院国際言語文化研究科 (編) 『言語文化論集』第36巻第1号。
- オースティン, J.L. (2005) 坂本百大 (訳) 『言語と行為』大修館書店。
—— Austin, John Langshaw(1975) *How to do things with words*, Harvard University Press.
- 北村雄一(2008)『深海生物ファイル』ネコ・パブリッシング、独立行政法人海洋研究開発機構協力。
- 木原研三 (監修) (2001) 『新グローバル英和辞典 第2版』“avatar”、三省堂。
- クレショフ, レフ (1937) 馬上義太郎 (訳) 『映画監督論』映画評論社。Kuleshov, Lev.
- クレショフ, レフ (1958) 袋一平 (訳) 『映画製作の実際』三笠書房。Kuleshov, Lev.
- ギアツ, クリフォード、ヒルドレッド・ギアツ (1989) 『バリの親族体系』吉田禎吾、鏡味治也 (訳)、みすず書房。
—— Geertz, Hildred and Clifford Geert(1975), *Kinship in Bali*, University of Chicago Press.
- ギアツ, クリフォード (1990) 『ヌガラ—19世紀バリの劇場国家』小泉潤二 (訳)、みすず書房。
—— Geertz, Clifford (1980) *Negara -The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton University Press.

- キーハン、ルーベン、堀川理沙、パトリック・D・フローレス、サイモン・スーン、キャロル・イン
 ファ・ルー（2014）崔敬華（編）『東京都現代美術館 開館20周年記念シンポジウム 歴史
 の配合』河野晴子、本間メイ（訳）、東京都現代美術館。
- Keehan, Reuben, Horikawa Lisa, Patrick D.Flores, Simon Soon, Carol Yinghua Lu(2014)
To Unravel Our Readings of History, Kyongfa Che ed., Haruko Kohno and Mei Honma
 trans., Museum of Contemporary Art Tokyo. シンポジウム（東京都現代美術館、2014年11
 月1日）
- 國原吉之助（2005）『古典ラテン語辞典』“collectus”、“unus”、大学書林。
- グリッサン、エドゥアール（2012）『〈関係〉の詩学』管啓次郎（訳）、インスクリプト。
- Glissant, Édouard(1990) *Poétique de la Relation*, Gallimard.
- グリーンバーグ、クレメント（2005）藤枝晃雄（編訳）「コラージュ」『グリーンバーグ批評選集』上
 田高弘、大島徹也、川田都樹子、高藤武允（訳）、勁草房。
- Greenberg, Clement(1961) “Collage”, in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon
 Press.
- Kerkmann, Uwe（編）（2011）『デュッセルドルフ』杉達正子（訳）、デュッセルドルフ市。
- コースス、ジョゼフ（1999）水沼啓和、吉原美恵子（編）『1965-1999 訪問者と外国人、孤立の時代』
 ライアン・アムスタッツ、金山弘昌、水沼啓和、吉原美恵子（訳）、千葉市美術館、徳島立
 近代美術館。
- 小西友七（編）（2001）『ジーニアス 英和大辞典』“collect”、大修館書店。
- サイード、エドワード・W（2007）ゴーリ・ヴィスワナタン（編）『権力・政治・文化（上）』高橋洋
 一、三浦玲一、坂野由起子ほか（訳）太田出版。
- Said, Edward W. (2001) *Power, Politics, and Culture: Interviews with Edward W. Said*,
 Gauri Viswanthan ed., Pantheon Books.
- シャルボニエ、ジョルジュ（1997）『デュシャンとの対話』北山研二（訳）、みすず書房。
- Charbonnier, Georges(1994) *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche.
- 新村出（編）（1998）『広辞苑第五版』“ホモフォニー”、“オイディプス”、岩波書店。
- 新村出（編）（2008）『広辞苑第六版』“コラボレーション”、岩波書店。
- 総務省統計局（2014）『世界の統計2014年』。“東京都”、“イスタンブール”。
- ターナー、ヴィクター・W（1996）『儀礼の過程 新装版』富倉光雄（訳）、新思索社。
- Victor W. Turner(1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Routledge
 & K. Paul.
- タイラー、エドワード・バーネット（1962）『原始文化—神話・哲学・宗教・言語・芸能・風習に關す
 る研究』比屋根安定（訳）、誠信書房。
- Edward Burnett Tylor(1873) *Primitive Culture -Researches into the Development of*
Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom, John Murray.

- 高橋悟+倉地敬子+杉山雅之 (Temporary Foundation の構想・設計・制作) 建畠哲、加治屋健司 (横浜
 トライアル Case-1 : 「非人称の光」) 「法と星座—Turn Coat / Turn Court」関連企画、
 「ヨコハマトリエンナーレ 2014」横浜美術館 (2014 年 8 月 6 日)。
- デュシャン, マルセル、ピエール・カバンヌ (1978) 『デュシャンの世界』岩佐鉄男、小康夫 (訳)、
 朝日出版社。
- Duchamp, Marcel (1995) *Souvenirs Marcel Duchamp: Entretiens avec Pierre Cabanne*,
 Somogy.
- デュシャン, マルセル (2009) フランシス・M・ナウマン、エクトール・オバルク (編) 『マルセル・
 デュシャン書簡集』北山研二 (訳) 理想社。
- Duchamp, Marcel (2000) *Affectionately, Marcel: The selected correspondence of Marcel
 Duchamp*, Francis M. Naumann and Hector Obalk eds., Jill Taylor trans, Ludion Press.
- デリダ, ジャック (1995) 『アーカイヴの病 —フロイトの印象』福本修 (訳)、法政大学出版局。
- Derrida, Jacques (1995) *Mal d'archive -Une impression freudienne*, Éditions Galilée.
- 東京藝術大学先端芸術表現 (2014) 熱帯のアトリエ&展覧会「転生/Transmigration2015」。
www.ima.f.a.geidai.ac.jp/event/trans2015. accessed June 9, 2015.
- ドゥルーズ, ジル、フェリックス・ガタリ (2002) 『アンチ・オイディプス』市倉宏裕 (訳)、河出書
 房新社。
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1972) *L'anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie*,
 Minuit.
- ドゥルーズ, ジル、フェリックス・ガタリ (2000) 『千のプラトー』宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦他
 (訳)、河出書房新社。
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1980) *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*,
 Minuit.
- 夏目高男 (2000) 『レバノン現代史』中東調査会。
- 野村萬斎「伝統の解体と創造的再構築—レクチャー & デモンストレーション」東京藝術大学音楽学部能
 ホール (2014 年 10 月 27 日)。
- ハフナー, セバスチャン (2000) 川口由紀子 (訳) 『図説プロイセンの歴史』東洋書林。
- バタイユ, ジョルジュ (1983) 澁澤龍彦 (訳) 『エロティシズム』二見書房。
- Bataille, Georges (1957) *L'Érotisme*, Minuit.
- バルト, ロラン (2013) 「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房。
- Barthes, Roland (1977), *Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des
 récits*, Seuil.
- フーコー, ミシェル (2006) 小林康夫、石田英敬、松浦寿輝 (編) 「科学の考古学について —〈認識
 論サークル〉への回答」『フーコー・コレクション 3 言説・表象』石田英尊 (訳)、筑摩書
 房。

- Foucault, Michael(1971) “Sur l’ archéologie des science,” in *Dits et écrits*, Presses universitaires de France.
- フーコー, ミシェル (2012) 『知の考古学』 慎改康之 (訳)、河出書房新社。
- Foucault, Michael(1969) *L’Archeologie du Savoir*, Éditions Gallimard.
- フーコー, ミシェル (2013) 小林康夫、石田英敬、松浦寿輝 (編) 「歴史の書き方について」 『フーコー・コレクション3 言説・表象』 石田英尊 (訳)、筑摩書房。
- Foucault, Michael(1971) “Sur les d’ écrire l’ histoire,” in *Dits et écrits*, Presses universitaires de France.
- 福島県立美術館 (編) (1999) 『共同制作の可能性／コラボレーション・アート展』。
- フルッサー, ヴィレム (2004) 『写真の哲学のために—テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』 深川雅文 (訳)、室井尚 (解説)、勁草書房。
- Flusser, Vilém(1989) *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Andreas Müller-Pohle.
- フロイト, ジークムント (2006) 「快感原則の彼岸」 『フロイト全集 17』 須藤訓任、藤野寛 (訳)、岩波書店。
- Freud, Sigmund(1940) “Jenseits des Lustprinzips,” in *Gesammelte Werke, Band13: Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es*, S. Fischer.
- フロイト, ジークムント (2007) 「『不思議のメモ帳』についての覚え書き」 『フロイト全集 18: 1922-24年』 本間直樹、家高洋、太寿堂真、三谷研爾、道旗泰三、吉田耕太郎 (訳)、岩波書店。
- Freud, Sigmund(1899), *Die Traumdeutung*, F. Deuticke.
- ベイ, ハキム (1997) 『T. A. Z. 一時的自律ゾーン、存在論的アナーキー、詩的テロリズム』 箕輪裕 (訳)、インパクト出版会。
- Bey, Hakim(1991) *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia.
- ベイトソン, グレゴリー、マーガレット・ミード (2001) 『バリ島人の性格: 写真による分析』 国文社。
- Bateson, Gregory and Margaret Mead (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*, The New York Academy of Science.
- ベイトソン, グレゴリー (2014) 「バリ—一定常型社会の価値体系」 「ヴェルサイユからサイバネティクスへ」 『精神の生態学 改訂第2版』 佐藤良明 (訳)、新思索社。
- Bateson, Gregory(2000) “Bali: The Value System of a Steady State,” “From Versailles to cybernetics,” in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press.
- ベンヤミン, ヴァルター (2013) 「歴史の概念について [歴史哲学テーゼ]」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション1』 久保哲司 (訳)、筑間書房。

— Benjamin, Walter(2010) *Über den Begriff der Geschichte*, Gerard Raulet ed., Suhrkamp Verlag.

ユレ, ジャン(2013) 『シチリアの歴史』 幸田礼雅 (訳)、白水社。

— Huré, Jean(1957) *Histoire de la Sicile*, Presses Universitaires de France, Paris.

横井清、松尾恒一、板谷徹、細川涼一、西山克、山路興造(1994) 『日本歴史と芸能 第9巻 音と映像と文字による 豪華と流行 — 風流と盆踊り』 網野善彦、大隅和雄、小沢昭一ほか (編) 平凡社。

【英語参考文献】

Audi, Nadim(2006) *In troubled Lebanon, a safety zone for sea turtles*, turtle salon,
www.turtlesalon.com/real.html, accessed November 19, 2014.

Belo, Jane(1960), *Trance in Bali*, Oxford University Press.

Bey, Hakim(2001) “The net and the web” in Sarai-CSDS ed., *Sarai Reader01: Public Domain*,
Raqs Media Collective, Sarai-CSDS.

Birmingham, Lucy(2012) *A work of Love: The Dog House by Joseph Kosuth*, Artscape Japan,
http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/1207_01.html, accessed September 21, 2014.

Cameron, James(director) (2009) *Avatar*, 20th Century Fox, film.

— ジェームズ・キャメロン (監督) (2009) 「アバター」 20世紀フォックス、映画。

Detterer, Gabriele and Maurizio Nannucci eds. (2012) *Artist-Run Spaces -Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, JRP|Ringeier.

Flusser, Vilém(2013) *Post-History*, Rodrigo Maltez Novaes trans., Univocal Publishing.

Green, Charles(2001) *The Third Hand -Collaboration in Art From Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press.

Harrison, Charles(1991) *Essay on Art & Language*, Basil Blackwell Ltd.

Hirsch, Nikolaus and Sheveta Sarda eds. (2012) *Cybermohalla Hub*, Sarai-CSDS, Sternberg Press.

Julia Stoschek Foundation e.V. ed. (2010) *Julia Stoschek Foundation e.V. Number Four: Derek Jarman -Super8*, Verlag der Buchhandlung Walter König.

Kosuth, Joseph, Gabriele Guercio ed. (1993) *Art after philosophy and after: collected writing, 1966-1990*, MIT Press.

Manifesta 7(2008) *Manifesta7*, <http://www.manifesta7.it/>, accessed October 15, 2014.

Mavlian, Shoair(2014) “The modern archive of conflict,” in Simon Baker and Shoair Mavlian eds., *Conflict • Time • Photography*, Tate Publishing.

Museum Abteiberg Mönchengladbach and David Gray eds. (2008) *Rita McBride -Public Works*,
Museum Abteiberg Mönchengladbach.

nüans ed. (2012) *APOGEE -The Self-Taught Musical*. (Dutch and English)

- Obrist, Hans Ulrich(2006) “The father of long/fat tails interview with Benoit Mandelbrot,”
in Sarai-CSDS ed., *Sarai Reader 06: Turbulence*, Raqs Media Collective, Sarai-CSDS.
- Rubin, William ed.(1980) *Pablo Picasso: A Retrospective*, The Museum of Modern Art (MoMA).
- Rubsamen, Glen(2013) *Rhynchophorus Ferrugineus*, Osmos Books.
- The Sarai Programme at the Centre for the Study of Developing Societies(CSDS)ed.(2001) *Sarai Reader 01: The Public Domain*, Raqs Media Collective, Sarai-CSDS.
- The Sarai Programme at the Centre for the Study of Developing Societies(CSDS) ed.(2004)
Sarai Reader 04: Crisis / Media, Raqs Media Collective, Sarai-CSDS.
- Thompson, Nato and Sharmila Venkatasubban eds.(2012) *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, The MIT Press.
- Umehara, Maki(2012) “Reading entropy in landscapes of mental imagery and outside of space,”
Sandberg Institut.
- 梅原麻紀 (2012) 「心象風景と外部空間から読み解くエントロピー」国立サンデルク・インスティテュート大学院。
- Watson, Peter(2001) *Terrible Beauty: A Cultural History of the Twentieth Century: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind: A History*, Weidenfeld & Nicolson History.

【ドイツ語参考文献】

- Amt für Statistik Berlin-Brandenburg ed.(2011) *Statistisches Jahrbuch 2011*, Kulturbuch-Verlag Gmb.
- Flusser, Vilém und Louis Bec(2002) *Vampyrotheuthis Infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, 3. durchges. Aufl., European Photography, Andreas Müller-Pohle.
- Flusser, Vilém und Louis Bec(2012) *Vampyrotheuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Valentine A. Pakis trans., University of Minesota Press.
- Künstler-Verein Malkasten ed.(1998) *Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten*, Richter.
- nüans ed.(2011) *APOGEE -A Compilation of Solitude, Ecology and Recreation*, Revolver Publishing. (German and English)
- nüans ed.(2014) *HAYY*, Revolver Publishing. (German and English)
- nüans ed.(2014) *HAYY*, Revolver Publishing, video. (German, English, Japanese, Italian, USB stick) nüans: Anna Heidenhain, Elmar Hermann, Maki Umehara.
Alexander Basile, Hugo Schneider, Rita McBride, sub-tle., David-Marlo Conrads, Elke Kania, Karolina Thorwarth, Micheal Maurissens, Bambi, Andy Slemenda, Antje Feger &

Benjamin Stumpf, David Bernstein, Carlotta Werner, Christian Wieser, Claudia Barth, Glen Rubsamen, Hiroyuki Masuyama, Hishiko Yamane, Hüseyin Karakaya, Janosch Pugnani, Joni Waka, Maiko Sugano, Matthis Bacht, Miki Hoei, Naoki Matsushita, Olof Jönsson, Yoshimi Kanbayashi. Running time: 60min., www.nuans.de, accessed March 25, 2016.

O' Doherty, Brian(1996) *In der Weißen Zelle*, Marve Verlag.

—— O' Doherty, Brian(1986) *Inside the White Cube*, The Lapis Press.

Tufail, Ibn(2009) *Der Philosoph als Autodidakt*, Patric O. Schaerer trans., Felix Meiner Verlag GmbH.

—— Tufayl, Ibn(2009) *Ibn Tufayl' s Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical Tale*, Lenn Evan Goodman trans., University of Chicago Press.

著者紹介

梅原麻紀

UMEHARA Maki

デュッセルドルフ芸術アカデミー（ドイツ）修士号取得，サンドベルク・インスティテュート大学院（オランダ）修士号取得，東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程修了・博士（美術）取得（2016年3月25日）。

【主な受賞歴】

文化庁新進芸術家海外研修制度研修派遣生，2002年～2005年（ドイツ）。公益財団法人ポーラ美術振興財団在外研修員，2006年～2007年（ドイツ）。Lexus Art Award 受賞，New Talents, Biennale Cologne, 2008年（nüans, ドイツ）。ノルトライン・ヴェストファーレン州グラフィック賞受賞，2009年（ドイツ）。アーティスト・イン・レジデンス，ノルトライン・ヴェストファーレン州芸術財団 / ゲーテ・インスティテュート・ムンバイ，2010年（インド）。デュッセルドルフ市芸術家奨励賞受賞，2010年（ドイツ）。ボン美術財団，2012年（nüans, ドイツ）。ノルトライン・ヴェストファーレン州美術財団，2014年（nüans, ドイツ）。

【主要著書】

PROP -proud to be a V.I.P., 2007年（nüans 共編著）。*On Produceability*, New Talents, Biennale Cologne, 2008年（nüans 共編著）。*APOGEE -A compilation of solitude, ecology & recreation*, Revolver Publishing, 2011年（nüans 共編著）。*HAYY*, Revolver Publishing, 2014年（nüans 共編著）。