

メディア技術がもたらす公共圏

The public sphere engendered by media art

登壇者：

村田麻里子(関西大学社会学部教授)

立石祥子(立命館大学衣笠総合研究機構専門研究員)

門林岳史(関西大学文学部准教授)

モデレータ:伊村靖子(IAMAS講師)

居心地と公共性

伊村 村田さんが紹介された高山明の作品と、立石さんが紹介されたシュリングエンジーフの作品にはオーバーラップするところがあったのではないかと思うんですね。

村田 はい、シュリングエンジーフのお話は、《あかつきの村》とは完全には一緒ではないんですが、見る人達と、見られている人達と、その仕掛け人のアーティストの間の関係性の違和や、オーディエンスとして見た時の居心地の悪さみたいなものがすごく似通っていると感じました。ただ、《あかつきの村》はパフォーマンスではないという違いがあると思います。もちろん、見せることになった時点で、パフォーマンスの要素が全くないとは言えないですが。と同時に、立石さんとおそらく逆のベクトルから両者の相違を考えていて、逆にシュリングエンジーフみたいなものがミュージアムに入る時は、もうああいうリアルに何か現場を変えていくような、ヒリヒリした感じは提示できないんです。ある意味では残り滓というか。その残り滓みたいなものが展示されているという意味においては、もしかしたらまだぬくぬくした観賞者の位置みたいなものが、ミュージアムでは担保されているのかなというふうに思いました。

立石 私も村田さんの発表を伺って、似ているなあと思いました。シュリングエンジーフの例について言うと、実はあそこに集まった市民は、あのアクションが極右化に反対するものだとあまり分かっていなかったのだと聞いて驚きました。ただ、同時に、映像で見ると明らかに反体制的な運動だと感じるのは、現場では確かに、かなり扇動的なことをしていたのです。先程の門林さんのインデックス＝引用の話じゃないですが、シュリングエンジーフは煽り言葉に一貫して自由党のスローガンや演説を引用していました。外国人が流入して失業率が上がっています、などと言いながら、我々は自由党の宣伝部隊だよ、とも言うのです。そこにいた人々が、そう

いった引用をベタな文脈で真に受けていき、だからこそああいった反応になったのでしょうかけれども。ですから、そこに参加する観客として居たウィーン市民も、「ヒリヒリした観察者」ところか完全に舞台上に上げられてしまっているわけです。そういうところに怖さも感じます。集まった人々は、見世物を見に来た、というつもりだったかもしれません。ちょっと引いてシニカルに見ていたつもりが、本人たちも知らない間に舞台上に上げられてしまっている。そこに引用の力も働いていたのだと思います。

伊村 門林さんの発表を村田さん、立石さんの発表と無理矢理結びつけるつもりはないんですが、公共圏というテーマから考えるとしたら、親密圏の側から立ち上がってきた認識論というか、映像を見る感性みたいなものが、いま新しいスタンダードになろうとしているというところに重なるところがあったと思いました。

門林 確かに『ゆるキャン△』で描かれている女子高生の生活は、ある種の親密圏の問題として捉えなおすことができると思います。それと、村田さんの発表は、ミュージアムでの鑑賞経験が自分自身を問われなおすものになんて変わってくるという内容で、それもわかるところがあるんですけど、少しシニカルに捉えるならば……。例えば高山明の《あかつきの村ウォーク》は、アーツ前橋の「表現の生態系」展の一部として実際のあかつきの村で展示されているんですけど、あれって公共交通機関を使うとアーツ前橋からさらに1時間以上かかるような場所にあるんですよね。僕も来週行こうかなと思ってたんですけど、そこまで展示を観に行く人たちには、ある種の現代アートファンのコミュニティに自分も加わっているという意識、つまり、自分はこの難解なアートを観賞するという行為を通じて、ある種の親密圏に参入しているという感覚もあるように思います。実際僕もそういうところによく行きますけれども、そうするとやっぱり知った顔によく会ったりするんですよね。すごく遠い場所の展示にお互い遠く

離れたところから来ているのに、「あっどうも」みたいなことがよくあったりして、こんなところまで現代アートの作品を観に来る俺ってイケてるみたいな感じ(笑)は絶対あると思う。なので、自分が問われなおすということだけではちょっと説明できない契機もあるように思っていて、でもシュリンゲンジーフの作品は、あの場である作品に立ち会って、俺ってイケてると思う人は多分なくて、どう考えても居心地悪いので、そういう意味ですごく興味深い事例だなと思いました。

聖地巡礼と炎上の公共性

伊村 Archival Archetypingの展示の中に、あいちトリエンナーレの「表現の不自由」展をあつかったものがあります。そのインタビューというのは中々、長い時間なので聞かれた方は限られているかもしれないんですが、そういう人達の話为例え、だから、「表現の不自由」展を鑑賞できた人というのはとてもまず限られていて、そういう意味では、特権的な観客だったわけですから、彼らにインタビューをして、語られた体験というのは、少なくともそういった特権性を帯びたものではなく、むしろ、何を見たかではなく、観客者自身の中にあるバックグラウンドがそのまま引き出されているコメントというか、感想だった点というのが私はとても印象に残っていて、実は作品体験というものが、作品そのものを表して、受容の仕方を表しているのではなく、その観客のバックグラウンドを引き出してしまうというようなところというのが、もしかしたらほんとにいまある意味リアルなところなのかなというふうに思っています。

門林さんに聞きたいところなんです、そこに対して、やはりメディア技術という問題が浮上すると思うんです。『ゆるキャン△』の中で、メディア技術を媒介にした視点というものが持っている意味を、どう捉えてらっしゃいますか？

門林 どうなんでしょうね。メディア技術の関わりを考えるにあたって、いくつかのレイヤーがあると思うんですね。で、あいちトリエンナーレの話題が出たのでそれに無理矢理結びつけるなら、発表のなかで省略したスライドがまさに関係するので、ちょっと出してもらっていいでしょうか。『ゆるキャン△』でパノラマ写真的背景が使われるようになったそもその背景を発表のなかでは紹介しなかったのですが、マンガやアニメで背景画の作画にあたって写真で撮った風景をトレースする、そのためにロケハンをするというような制作の手法が近年では一般的になってますよね。作品のイメージに近い場所に行って、背景に使えそうなイメージを実際に写真に撮ってきて、その写真をもとに背景画を起こすという手

法です。それはどうしてかということ、背景画を描くために著作権フリーではない既存の写真をトレースしてしまって、それが発覚してネット炎上するというのが、ここ10年ほどのあいだに何回か起こってきたと思います。自分でロケハンした写真を背景に使用すると、そういう著作権上の問題を回避できるので、それが、マンガやアニメでどこにでもあるような風景を描くためにわざわざロケハンをする理由のひとつになっていると思います。で、そうすると今度はそれが聖地巡礼という現象を発生させるわけですね。つまり、ロケハンした写真をトレースして背景を描いているから、ファンが現地を訪れたら、その背景画にぴったり一致するような写真を撮影できる。しかし、その場所は特に風光明媚でもなく、まったく何でもない単なる郊外の住宅地だったりする、というような「聖地」が大量に生まれているわけです。そして、そうしたロケ地を同定して、この場所をこの角度から撮影したらまったく同じ絵が撮れる、というような情報が、ファンの間ではネット上などで共有されていていきます。この両方とも、つまり既存の写真のトレースが曝かれてネット炎上するという現象と、ロケハンした写真の場所を同定して聖地巡礼するという活動の両方を、非常に精度の高い目を持ったネット住民たち、見つけてしまう人たちが支えているわけですね。そういう次元でも、ある種のメディア環境に媒介された行為としての写真のトレースがあって、『ゆるキャン△』はその一歩先に行って、パノラマ写真をそのままトレースしちゃったというケースだと思うんです。

あいちトリエンナーレで「表現の不自由展・その後」が中止に追い込まれた経緯も、基本的には炎上しちゃったから中止せざるを得なくなったわけです。もちろん、炎上を煽るような発言をした政治家も何人かいましたが。そういう意味で、発表で話したこととは異なる別の次元でメディア環境が表現や鑑賞のあり方を変えていっている側面はあるかなと思います。

認識のフレーム

松井茂 (IAMAS准教授) 今日のプレゼンテーションは、鑑賞者が、芸術体験を通じて、従来の認識からどのように「脱することができるのか？」というお話として共通性があったと思いました。村田さんが美術批評家、東野芳明の言葉から、「自己崩壊」を象徴的に引用されていました。雑なまとめかたですが、村田さん、立石さんの発表の事例は、パブリックな場での作品と観衆の能動的な出会い、門林さんの発表では、メディア技術を媒介に映画やマンガのようなメディアでは、受動的というか、ほぼ知らず知らずのうちに、無意識に自己崩壊があるという事例とうけとめて聞いていました。しかし、

東野自身も観衆の「自己崩壊」こそが現代美術の使命であると考えていたわけですが、これは実際なかなか困難な議論です。改めて、この点でコメントをいただければと存じます。

村田 ありがとうございます。今お話を伺っていて、なるほどそういう共通点があるのかと思ったんですが、先ほどの門林さんの話を踏まえると、ポピュラーカルチャーを受容する過程では、わりと無意識に脱したりできるということですね。なぜミュージアムが自己崩壊をもたらすかという、やはり身体が介在しているからじゃないかなという気がするんです。今回のあいちトリエンナーレの不自由展の事件でもそれを感じたんですけれども、ミュージアムは視覚偏重の装置だと言われてきたんですけど、実は非常に物理的で身体的な空間なんだなと。人々は自分の身をそこに置くので、無意識のうちに何かから脱したり、無意識のままに自己崩壊することができない。自分の反応が身体的に問われるから、何かちょっと自分が理解できないものに遭遇すると結構頭に來たり、ガーンとなってしまう。それは家で漫画を読んだり、映画館で一様に映画をみるという文脈とは少し違うんじゃないかというふうに感じました。

立石 そうですね。対抗記念碑を考えてみると、これも論争の中で提案されてはくるんですが、採用はされないというところがあります。後々まで語り継がれ、参照はされるけれども、またもちろん実行した例もあるんですが、なかなかこういったものが公共の場を譲ってもらえない。そういう闘いのような感じで展開してきたところがあります。ですから、こういったものを公共の場で、しかもパフォーマンスとしてやろうとした時には、ものすごい熱量がないとできないでしょうし、自然にできてしまうようなものではないだろうなと思います。そういう意味では、こうした闘いが延々と続くこと自体に意味があるでしょうし、運よくそれがシュリンゲンジーフの例のように、公共の場を勝ち取った時には、爆発的な力で人を巻き込んでいくのではないかと思います。ただ、シュリンゲンジーフの例も、結局はそれによって人がなにか意見を変えたり立場を変えたというようなことはやはり起こらず、右翼の人は右翼のまま、しかしそれが公共の場で露出してしまったということに、みんなが割とショックを受けるということだったのではないかと思います。そういった、「公共の場で出しちゃえるんだね」みたいなことが起きることもあるんだな、というふうに思いました。

門林 『ゆるキャン△』におけるパノラマ写真的な風景画が示しているように、マンガやアニメのようなポピュラー・カルチャーではいつのまにか認識のフレームが変わってしまうと

いうことは、それ自体としては別にいいことでも悪いことでもないと思います。でも、その変わってしまった認識のフレームの外に出るのは本当に困難なことですよ。だから、どうやって脱することが可能かという観点からは、メディア技術の環境も含めて様々な状況のなかで、いつのまにか私たちの知覚の枠組自体が変わってしまっていて、むしろそこからの出口をどこに探すかということが問われれないといけないように思います。個人的には出口なしという気がしていますけれども。

三輪眞弘 (IAMAS教授) フレームが変わってしまったという話でしたが、変わる前のフレームは、もう用済みとなってしまうのですか？

門林 『ゆるキャン△』という個別の事例について言えば、もちろん普通の視覚経験であったり、あるいは普通の写真に感じるようなフォトリアリズムはそのまま残っていて、それに対して拡張するようなかたちで、それとは異なるパノラマ写真的な光景もマンガのカットとして自然に見えてしまうということです。つまり、既存のフレームを用済みにしているわけではなく、そのフレームは残したまま、新たに拡張された認識のフレームが加わっているということではないでしょうか。

三輪 むしろそれにさらに加わったというイメージですね、

記念碑を否定することの意義とは

三輪 ソーシャリー・エンゲイジド・アートという言葉がありましたけれども、美術館での審美的な美術作品は、これからどうなっていくのでしょうか？

村田 先ほどあの様に言いましたが、もちろん、ミュージアムというのは依然として儀礼の構造があると思うんですよ。何て言うんでしょう、同時に2つのことが言えて、あの構造の中で審美的な価値は一方では強化されてもいると思います。先ほどの記念碑の話じゃないですが、むしろそれに立ち返られるというか、「やっぱりいいよね、十何世紀の絵画は」みたいな感覚もあると思うんですよ。だから一方ではそちらの枠組みも強化されているけれども、でもその一方で、かつての枠組みだけでは今の社会の中ではミュージアムという組織は立ち行かなくなっているという状況だと思えますね。先ほどの伊村さんの言い方で言うと、相反しているように実はお互いが強化し合っているみたいなところがあるんじゃないかなと思います。それと、先ほどの知覚のフレーム



〈虐殺されたヨーロッパのユダヤ人のための記念碑（Denkmal für die ermordeten Juden Europas）〉（2005）撮影：立石祥子

が変わった後に前のものは用済みかというお話ですが、むしろミュージアムは、「ほら、知覚のフレームが変わったでしょ」と言いたいというか、メディア技術がこういうふうに変わったということ自体が作品のメッセージになったりします。だから私達が新しい知覚にひとたび慣れると、また遠い昔の知覚を持ち出してきたりして、逆にそのことに気づかせるみたいな、そういう装置でもあるかなというふうに思いました。

三輪 ドイツの場合、過去の暗い歴史があるからそれに対して記念碑を作っちゃいけない、作るべきじゃないという考え方があると思います。ある意味では、人間はそういうものを忘れないようにしたいという習性があるように思うんです、その観点を踏まえて、対抗記念碑【ゲーゲンデנקマル】について、改めてどう考えますか？

立石 ご指摘の通り、記念碑は恒久的にずっとそこに〈ある〉ことによって、記念された記憶や想起の営みも永久に続くという意味合いを持って、我々が思い浮かべるようなかたちをしていると言われています。でも結局、記念碑そのものは変わらずとも、環境や世代は変わっていくわけです。するとそこに託された思いもまた、文脈依存的に変わっていくのではないか。そこで、対抗記念碑は、記念碑自体が変化するものだということを前提にした、非常に仮設的（エフェメラル）なかたちでやってみているということなんだと思います。対抗記念碑は英語だと「counter monument」とか「anti-monument」と言われているとおり、従来の記念碑がなければ成立しないものとも言えます。しかし、従来の記念碑を単純に否定して、打ち消しあってゼロになろうとしているわけでもなく、疑問を投げかける存在として、従来の記念碑を批判できるだろうかという試みなんです。なので、対抗記念碑は、恒久的に思いを託すという想起を否定する存在ではな

く、むしろ、想起すること自体に焦点を当てて問い直すものではないかなと思います。

門林 ちなみに発表のなかで紹介されたベルリンのホロコースト記念碑についてですが、実際に実現したピーター・アイゼンマンによる記念碑は今日の議論のなかでどういう位置付けになるのでしょうか。あれはあれで、いわゆるシンボリックでモニュメンタルなものに結実するようなものではないプランが実現したわけですね。

立石 じつはアイゼンマンの案も、うやむやなまま結果としてこれに決まったということのようです。実際にはもう一人の作家との共作であったのが、抜けてしまったり。ですから、最終的に現在ブランデンブルク門の横にあるこの記念碑自体も、できた後でも色々言われています。ただ、この記念碑は現場に足を運んでみると、地面も水平ではなく、不安定な空間になっていて、アウトバーンに石をひくという対抗記念碑の案を彷彿とさせるところもあります。ただ、それも賛否両論ありますし、決まった経緯そのものについても、賛否がある作品です。

メディアと公共圏の居心地の悪さ

伊村 会場に、前回のビエンナーレでご登壇いただいた、飯田豊さんがいらっしゃっています。コメントいただけますと幸いです。

飯田豊（社会学/立命館大学准教授） お三方の話を受けるのはなかなか難しく、一般論しか言えないんですけども、今日のテーマに引きつけますと、さきほど伊村さんが公共圏と親密圏の関係について、浮かんで消えるというような言

い方をなさっていました。僕はメディアの技術史が専門で、わりといろんな時代に手を付けているんですけど、アーティストにせよ、批評家や研究者にせよ、メディア技術の固有性を追究するという話と、その技術を活用して公共性や公共圏を追求する話って、常に相性が悪いなと感じています。たとえば近年、初期のビデオアートに関する歴史研究に取り組んでいるんですけど、従来のビデオアート研究は、作家論や作品論が中心でした。それに加えて、特に「再帰性 (reflection)」ってよく言われますけど、フィルムにはないビデオの特性をどう考えるかという、美学的な議論などがあります。今日の仮設性という話題に引きつけて言うと、僕自身が個人的に調べているのは、ビデオアートをミュージアムやギャラリーで鑑賞したり、それをアーカイブしていくことが当たり前になる以前、つまりビデオアートが立ち上がって最初の10年間くらいの、たとえばケーブルテレビを用いた仮設的な表現やイベントなどです。アメリカでは『ゲリラ・テレビジョン』がたいへん有名で、日本では「ビデオひろば」だけが例外的によく知られています。この頃は彼らに限らず、ビデオという技術がもたらす公共性や民主性に関する議論がたくさんあったんですね。ビデオアーティストはもちろん、テレビの人でさえそういうことを言っていましたし、メディアに媒介された「場所」や「公共」に関する議論の芽があったはずですよ。その一方で、実際に制作に取り組むアーティストたちのあいだでは、そういう議論は結局、ビデオという技術の固有性を追究できていないという自己反省が急に生まれて、平たく言えば、他のメディアではありえない、メディウムの固有性の解明に向かわないとダメなんだという機運も高まりました。『ゲリラ・テレビジョン』のような運動がある時期まですごくもてはやされていたのに、その後のビデオアートには、親密的な表現、私小説的な表現に一気に傾いていくような変化がありました。このように、メディアの技術そのものを考えることと、メディアの公共圏を考えることのあいだには、両立しがたさがあると思います。今はデジタル化が進んで、ネットがプラットフォームになったことで、メディアの固有性を追究すること自体が成り立ちにくくなっているの、局面は変わっているのかもしれないですけども。

村田 難しいですね。あまり気の利いたことは言えませんが、プラットフォームのオルタナティブに、ミュージアムはなりつつあるんじゃないかなと思います。技術の固有性と公共圏の関係については、私もすぐには答えられないんですが、ミュージアムって一方では、メディア史のアーカイブでもあっ

て、だいふ前に制作されたもので、モニターや映像はもう映らないんだけどモノとしてはまだ展示できる作品とか、あとは職人さんの技術によってギリギリ何とか稼働しているような作品群とかに時々出くわすことがあって、これを見ると、ミュージアムのアーカイブは、もうメディア史のアーカイブというふうに読みかえることもできるんじゃないかなと思いました。

門林 自分の発表とは関係ない話になってしまいますが、今年の9月に伊藤守さんの編著で『コミュニケーション資本主義と〈コモン〉の探求——ポスト・ヒューマン時代のメディア論』という本が出版されて、最近その書評を書きました¹。この本は全体として、アメリカの政治学者ジョディ・ディーンによるコミュニケーション資本主義という概念を大きくクローズアップして、現在のメディア環境を支配する新自由主義やポピュリズムなどの状況のなかで〈コモン〉と呼ばれるものをどのように追求することが可能かと問いかけています。コミュニケーション資本主義って一言で言うと、今のグローバルなネットワーク環境はあちこちに分断を生むし、格差はどんどん拡大するし、いいことないですよという発想で、そのなかでハーバーマスの意味での公共圏を成立させるのは難しいという認識ですよ。この本は全体の主旨としては、そうした苦しい状況のなかでどうやって新たに〈コモン〉を立ち上げられるかということをおうとしているんですけど、現在のメディア環境の作用が強力すぎて、分析していくとますます厳しい状況ばかりがあらわになっていくという、そういう本だというふうに読んだんですね。だから、公共圏という概念から出発して、今のメディア技術について考えること自体が難しくなってるんじゃないのかなという気はします。

立石 私がちょっと思ったのは、公共の場で、先ほど出した事例のようなパフォーマンスやイベントをやっていくと、別にコミュニティみたいなものは決してできなくて、むしろものすごい殺伐とした空間が用意されてしまうというような、そこに意味があったんじゃないかなという気がしています。普通に都市生活をしていると、公共の場でもものすごい殺伐とした空間に出くわすみたいなこと自体がないですよ。一見秩序だった公共空間で、コミュニケーションすればするほどうまくいくようにみえる共同体みたいなものが立ち上がってくるというよりは、そうじゃないんだぞというか。こういう殺伐空間が公共圏だみたいな気もしています。

そうですね。やっぱりシュリンゲンジーフのコンテナに集

1 門林岳史「コミュニケーション資本主義に出口はあるか?——伊藤守編『コミュニケーション資本主義と〈コモン〉の探求——ポスト・ヒューマン時代のメディア論』書評」、『UP』2020年1月号、34-39頁

まった人たちが、じゃあこの後皆で仲良く飲みに行こうみたいな話になりそうかっていうと、多分ならないだろうなっていう気もしますし。バラバラな感じや、殺伐感みたいなものを、身に沁みて感じて帰って行く、そういう空間になってるんじゃないかなっていう気がします。でもそれが決していやではなく、むしろ、こういう場所を実は求めていたのかもしれない、この殺伐とした冷たい空気を感じたかったのかもしれないとも思います。

絶望に見出す生きやすさ!?

赤松正行 (IAMAS教授) 僕は絶望の方にむしろそうじゃないかなという気が常々しています。むしろ公共圏という考え方、役割は低下していると思うんです。メディア技術も、ある種の誘導やポピュリズムに向かっている。そういう印象を持っているのですが、そのあたりについてなにかコメントいただけますか?

門林 先ほどコミュニケーション資本主義のことに言及した際の問題がまさにそういうことでして、つまり、インターネットの空間は、討議型民主主義を成立させるようなハーバース的な意味での公共圏を技術的に実装したかのように当初は思われていたところがあると思います。これこそが自由で平等な対話を成立させるオルタナティブな空間だというように思われていたんだけど、実際にはそうではなかったし、ますますそうでなくなっていくってということがどんどん露わになってきている。トランプのフェイクニュース発言だとかポストトゥルースの時代といわれるような状況にそういうことが非常に如実に表れていて、実際にはインターネットは自由で平等な討議が交わされる空間ではなくて、どんどん分断が生じて、そのなかで拡散したもの勝ちみたいな、そういう言説空間になってしまったという認識なんですよ。

ですので、僕も基本的には絶望しかないということには賛同するんですけど、都市空間の殺伐という話題につなげると、昨日のシンポジウムで鞍田崇さんが、今年初めてアメリカに行って、しかもポートランドに行ったと言うんですね。そこは素晴らしいコミュニティが今でも存続している、とかむしろ活性化しようとしているコンパクトシティのモデルケースのようなところで、ポートランドではバスに乗る人が皆、運転手に挨拶をするんだ、そういう親密なコミュニケーションが成立するような都市空間なんだと言うんですね。そういうことは東京のような大都市では起こらなくて、非常に殺伐とした感じになってしまうけれど、都市空間の殺伐こそが公共圏だというなら、ポートランドはどうなんでしょう

か。立石さんはむしろ嫌ですか? そんなところには住みたくない、挨拶したくない、みたいな(笑)。でも、鞍田さんは民藝運動を研究されていて、しかも東日本大震災以降に民藝がもつ愛おしさといった価値が大切になったということを強調されているんですね。その感覚は、絶望しながらも、共有できる部分もあるかなと思っています。

例えば友人の三浦哲哉さんという映画研究者が中心になって、震災後に「イメージ・フクシマ」という映画上映プロジェクトをやっていました。福島を含めた被災地の状況に想いを寄せるために一緒に映画を鑑賞するというプロジェクトで、僕も参加したことがあります。震災後の殺伐とした混乱状況のなかで、映画館に集まって皆で一緒に映画を観るような経験がかけがえのない経験として浮かび上がってきたことは確かにあったと思うんですね。もちろんその一方では、シネコンに映画を観に行っても、映画の上映時間のあいだスマホを確認せずにいることができなくなっている沢山の人がいるんですけれど。そういう技術環境を遮断して、皆で一緒に映画を観る経験のようなものをあらためて大切だと考える人たちも増えてきていて、そこには僕も共感するというか、希望を託したいと思っています。それは多分美術館での鑑賞の経験とも通じるところがあると思います。

村田 私もその絶望に非常に賛成です、今日は暗い登壇者ばかりですね。先ほどの立石さんの公共圏は殺伐としているというご発言に、すごい膝を打ったんですよ。そうか、私が言いたかったのはこういうことだったんだなと。要は、儀礼のシナリオが壊れない空間では、公共圏は生まれないということが言いたかったんです。対話ってそんなに簡単にはできるものではなくて、対話のできなさが露呈したり、居心地の悪さが露呈したりするところからしか、それでも皆と一緒に生きなきゃいけないんだ、みたいな感覚って生まれないんじゃないかと思います。現代アートの言論空間で、「関係性の美学」(ブリオー)という言葉が一時期流行ったんですが、それに対して、例えば美術批評家のクレア・ビショップとか、先ほど紹介したソーシャリー・エンゲイジド・アートのエルゲラなんかは、「それは甘い」と批判しています。つまり、乱暴に言えば、関係性の美学というのは、展示室の中でみんな仲良く関係性を結ぼうという、予定調和的なものであって、それでは本当に世の中のことを問うことはできないんだと批判しているんです。それこそソーシャリー・エンゲイジド・アートはある種の人に不快感を与える、まあ例えばChim↑Pomとかもそうかもしれませんね、一部の人をものすごく怒らせたり、不愉快にしたり、ある種の分断をもたらしたりするのですが、そういうことを通してむしろ社会の意味を考えるのだと言っています。今日まさに私が言いたかったのは、公共圏は殺伐



〈ファンマイレ（Fanmeile）〉 撮影：立石祥子

としているんだってということだったんだと、非常に腑に落ちました。ありがとうございます。

立石 先ほどの親密圏の話とメディア技術の話を引き寄せると、今、我々は日常生活のレベルで繋がりが過ぎている状態があります。日常生活であらゆるコミュニティにがんじがらめになっている状態で、公共圏でまた繋がりたいか、という問題もあると思うんです。私はパブリックビューイングというイベントの調査をしていたんですけども、パブリックビューイングって基本的には行ったらその場でしか会わない人達と会うんです。知らない人とハグしたりハイタッチしたりして盛り上がるんです。そういう一回的なイベントでそういうことが起こるんだよ、ということが、日本でもパブリックビューイングという言葉が広まった時に同時に知れ渡ったのです。そこで、ではこのパブリックビューイングを利用して、婚活をしましょうみたいな、企画会社が出てきたりして、パブリックビューイングに来れば、異性とハイタッチしたり、ハグしたりできますよという触れ込みでイベントをやるわけです。でも、それってちょっと違いますよね。一度しか会わないと思っているから、そういう殺伐空間だからこそワーッと逆になってハグをするんだろうに、結婚相手みたいな、それこそ親密圏の中でこれからずっと付き合っていきたい相手に対して、初対面でいきなりそういうことができるかって言ったら、多分できないです。それで、思ったのは、そういう都市空間で立ち上がってきた、そういうアートやパフォーマンスが殺伐としていて嬉しいのは、がんじがらめの日常で生きてるからっていうのもあるんじゃないかなと。だからむしろ

殺伐とした空間が少しでも残されてることで生きやすくなるということも、あるんじゃないかなというふうに思います。

再論「メディア技術がもたらす公共圏」とは

伊村 このシンポジウムとしては、特にハッピーな結論を導き出そうというつもりはないのですが、立石さんが言われた「殺伐空間」は、都市が必要としている新たな空間と言えるのではないかと思います。先程門林さんが、鞍田さんのコメントを引用して下さいましたが、初めて出会う人どうしがハグできないことを認めた上で、ハグをする時の親密さとは何かということはどう引き寄せるかということが、新たな親密圏の問題として浮上したのだと思うのです。公共圏/親密圏が、メディア技術によって、かつてないほど両極に引き裂かれているのが現在の都市空間で、飽和状態のコミュニケーションのなかに空隙として現れたのが「殺伐空間」ではないかと改めて考えさせられました。

今回の岐阜おおがきビエンナーレ2019のテーマとして、公共圏とは何かを掲げましたが、それは決して自立した空間ではありません。シンポジウムを通して、その対極にある親密圏との関係から、殺伐空間ならぬ、メディア表現の可能性を考えていければと思っています。シンポジウムの時間は終わりに近づいていますが、個人的に質問したい方もいらっしゃるかもしれないので、この後の時間などを利用して、各自の交を深めてもらえればと思います。今日はお三方にプレゼンテーション頂きまして、本当にありがとうございました。