

エマヌエーレ・コッチャの「繭」の理論に基づく「エコロジーアート」の批評—展覧会「遍在、不死、メタモルフォーゼ」の実践を通じて

Critique of “Ecological Art” based on Emanuele Coccia’s Theory of “Cocoons”

- through The Practice of The Exhibition “Omnipresence, Immortality, Metamorphosis”.

大久保美紀（准教授 情報科学芸術大学院大学）

Miki OKUBO (Associate Professor, Institute of Advanced Media Arts and Sciences)

キーワード エコロジーアート、メタモルフォーゼ、繭、キュレーション、技術

Keywords Ecological art, Metamorphosis, Cocon, Curation, Techniques

0 はじめに

本稿は、人新世と呼ばれる今日、芸術表現におけるエコロジーの主題について、普遍性を持つ学術的な批評理論が構築されていない現状を問題視する。現代アートにおいてエコロジーという主題はますます重視されているが、それについて語る言説はしばしばジャーナリズム的なエコロジー理解に基づいており、テレビ・新聞等に取り上げられる環境問題から作品を評価するレベルに留まっている。この問題を打破する糸口となるのは、「技術」についての考察である。

京都議定書（1997）やパリ協定（2015）をはじめとする、気候大変動への世界的な取り組みに連動し、2010年代以降の美術領域では、エコロジー問題を扱うことが、最も重要な傾向の一つとなってきた。社会科学者のブリュノ・ラトゥールは、“Reset Modernity !”（2016）や“Critical Zone”（2020）に代表される大規模な国際美術展を通じて、欧州でのエコロジー問題への学際的感化を牽引した。また、第五八回ヴェネツィアビエンナーレでは、気候変動をテーマとしたリトアニア館の《太陽と海》（2022）に金獅子賞が贈られた。国内では、国際的に活躍するキュレータである長谷川祐子がいち早くこの主題に着目し、「新しいエコロジーとアート」（2022、東京藝術大学美術館）や「オラファー・エリアソン：ときに川は橋となる」（2022、東京都現代美術館）をはじめとする企画展を開催した。また、『美術手帖：特集「新し

いエコロジー』』（2020）を機に、エコロジーに関する哲学の邦訳出版が相次いでいる。

このようにエコロジーは現代アートの主要テーマとして定着しているが、画期的に新しい芸術表現は提案されておらず、その批評の多くは、既存作品を環境問題の文脈で再解釈することに留まっている。芸術表現はあたかも科学的知識を分かりやすく伝達するための付随的な手段のようであり、現実世界について根本的に新しい視点を提示しうる芸術のポテンシャルは十分発揮されていない。こうした事態の原因は、私たちがいまだに慣習的な自然観・技術観・人間観に支配され、人間中心主義的な思考を逃れられないためであると筆者は考える。その根底には、「技術」とは何かについての哲学的考察が不十分であるという状況がある。

本論はまず、エマヌエーレ・コッチャの「繭」の理論を概説し、それがどのようにエコロジーにかんする芸術実践を評価するための理論構築に寄与するかを明らかにする（第一節）。そして、展覧会「遍在、不死、メタモルフォーゼ」の実践の分析を通じて、「繭」の理論の応用性を評価する（第二節）。それを踏まえ、「技術」についてより多角的な考察を経て、アートとして表現されるエコロジーを、より深く評価できる批評理論について検討する（第三節）。そして、今日芸術領域においてもっとも重要な主題である「エコロジーアート」の実践と批評について結論を述べる。

1 エマヌエーレ・コッチャの「蘭」の理論

エマヌエーレ・コッチャはフランスで教鞭をとるイタリア出身の哲学者である。国際的に評価されるようになったきっかけは『植物の生の哲学』の出版であり、これまで西洋哲学において主役になることがなかった植物の存在論を通じて西洋哲学の再編に取り組んだ研究として国際的に高く評価された。国内ではキュレーターの長谷川祐子による積極的な紹介の影響も相まってますますその名が知られてきている。長谷川が「新しいエコロジーとアート」展を経て、「エコロジーアート」の国際的動向をまとめた『新しいエコロジーとアート——「まごつき期」としての人新世』（長谷川2022）は、ラトゥールやティモシー・モートン、そしてコッチャを始めとする人新世の芸術実践理論を紹介する重要書である。これに掲載されたコッチャのインタビュー「植物の生の哲学と芸術」は、日本の読者にとって、『植物の生の哲学』から『メタモルフォーゼの哲学』への思想的な橋渡しを成したことに加え、慣習的なエコロジー理解に対してコッチャが抱く問題意識から、コッチャがアドバイザーとして関わった国際展「木々展」（2019）までを包括的に紹介した点で大きな意義がある。

インタビュー当時（2020）、『メタモルフォーゼの哲学』は未邦訳であったが、その内容を紹介して、コッチャは次のように述べている。

生物学の研究が進んだおかげで私たちは現在、実体という意味での種など存在せず、あらゆる種は異種混淆体なのだという事実を受け入れなければならなくなっています。[...] 種とはすべて、かつて他の種の中で生きていたさまざまな異なる要素を継ぎ合わせたパッチワークなのです。（長谷川・コッチャ対談より、長谷川 2022、155頁）

『メタモルフォーゼの哲学』は「あらゆる生は、ただ一つの同じ生である」ことを主張する。現存する生命は異種混淆体であり、各個体に独自なところはない。その祖先を辿ってずっと遡及していけば、ただ一つの同じ生に行き着く。本書は「誕生」や「食」という生をめぐる大きな問いを「生の連続性」という一貫した軸で論じ切った哲学書として魅力的である。

コッチャの哲学は、人新世の切迫した国際的課題である「エコロジー」に対峙する芸術を価値づける格好の哲学として、芸術領域で積極的に受容されてきた。そしてそれは、ポスト・ヒューマン、マルチスピーシーズ人類学といった「エコロジーアート」に典型的なアイディアにしばしば結びつけられてきた。こうした受容は、長谷川によれば、「感性や世界を感知する感覚」や「認識の解像度が変わってきている」今日の状況において「芸術、科学、哲学、人類学などの複数の分野を再接続する」（長谷川2022）ために重要である。例えば、金沢二一世紀美術館において長谷川のモデレーションで開催されたレクチャー（2024）やArt Collaboration Kyotoにおける長谷川との対談（2024）は、国際的動向を踏まえて現代アートのあるべき思想的動向を模索する上で、コッチャ哲学の有用性を評価するものであった。『メタモルフォーゼの哲学』の邦訳出版を機に開催された一連の講演イベント（2022）もまた、基本的にはジャーナリズム的な「エコロジー」理解に基づいてコッチャ哲学を捉えており、環境問題を扱う芸術作品を語るには十分な視座を与えてくれるかもしれない。

だが筆者は、ジャーナリズム的な意味でのエコロジー理解を乗り越えることは、芸術が本来持っているポテンシャルを発揮するために必要であると考ええる。芸術の真の役割は、既存の科学的言説を分かりやすく解説するような付随的なものではなく、私たちの実世界への視座を根本的に新しくすることである。『三つのエコロジー』（Guattari1989）においてフェリックス・ガタリが指摘したように、「エコロジー」は「精神」「社会」「環境」の三つの領域から成る総合的な問いであるので、それらを越境して問題に対峙する体制によってこそ取り組まれることができる。エコロジーへの取り組みは社会闘争としての性質を持つことを重視したラトゥール（Latour2017）は、芸術の領域横断的な可能性に晩年を捧げた。このような一部の先進的な取り組みを除き、今日の現代アートが扱うエコロジーは、依然として環境問題のレベルで問題を解釈するにとどまっている。このような狭く浅い理解から私たちが逃れられないのは、私たちが人間中心的な世界観に縛られているからであり、とりわけ、「技術」とは何かについての哲学的考察が不十分であることに由来する。筆者は、こうした現状を打破する

ために、コッチャ哲学の再考が糸口になると考えている。なぜなら、先取りして言ってしまうとその哲学は、「技術」をあらゆる生に内在する根源的な性質であると定義するためだ。私たちが人間中心的思考から距離をとる足枷となってきたのは、「技術は人間に固有である」とする技術観で、これは伝統的な人間観や自然観の通奏低音である。コッチャの「繭」の理論は、技術とはいかに人間に固有ではないかを論証することに注力する。「繭」の理論を理解することは、私たちが閉じ込められてきた人間中心の思想の超克に向けて、一つの契機となりうる。

『メタモルフォーゼの哲学』の第二章は「繭」の考察に費やされる。この章には「技術についての新たな考え」と題された簡潔ながら問題含みの一節が含まれている。本節冒頭は次のようである。

繭とは、こう言ってよければ個体によって製造された、生まれたあとの卵である。[...] つまりその「メタモルフォーゼの」本性は純粋に技術的であるということだ。どんなメタモルフォーゼにおいても生きものは自身の形態を構築しなければならず、それゆえこの形態には自然本来であつたり自然発生的であつたりというところがまったくない。とすると、そこからまさに技術の本性そのものが根本的に変様したものとして出てくる (Coccia2020: 94, [] は引用者による)。

繭について私たちが思い浮かべるのは、絹糸の原料となる蚕の繭のことだろう。幼虫が成虫になる段階で蛹を保護してくれる覆いであり、それは既に生まれている個体によって作られる。繭は、地を這う芋虫の生から飛翔する蝶の生へと、個体がもう一度生まれ直す準備をするあいだ、その変様を可能とする「卵」なのだ。第一義的な「メタモルフォーゼ」は昆虫の完全変態が典型的な例であるような「変態」を意味するが、それだけではない。『メタモルフォーゼの哲学』におけるこの概念は、生命の在り方についての哲学者の視座を表すため、かなり応用力のあるメタファーとして機能する。例えば、一冊の本を読むことで私たちの内面が変化するような経験もまた、「繭」の比喻で説明される。なお、一著作のタイトルでもある概念を簡潔に要約するのは容易ではない。こ

こでは、「個々の生がそのアイデンティティを維持しながら、一見すると両立不可能な二つの身体が同じ個体に属することを可能にするメカニズム」(Coccia2020: 81)であると理解しておく。そのメカニズムは、二つの生き物が完全に混じり合うことなく共生することを可能にする回廊なのであり、その過程で生き物は自らの形態を構築する。その形態が「自然本来であつたり自然発生的であつたり」というところがまったくないのは、先述の「生の連続性」や、生が異種混濁的な性質を持つ事実に基づく。あらゆる生きものは遡及すれば単一の生に行き着くのであり、現存する種は異種混濁的であるので、形態のあらゆる部分が他の種や個を参照している。では「[メタモルフォーゼの] 本性は純粋に技術的で」、「技術の本性そのものが根本的に変様したものとして出てくる」とは何を意味しているのか。一見すると唐突に導入された「技術」の概念について、立ち止まって理解する必要があるだろう。このためには、そもそもこの節が描きだそうとする「技術」の概念を理解する必要があり、次の引用が助けになる。

技術的な[technique]生まれた後の卵としての繭は、テクノロジー [technologie] についての近代的な考えをも反転させることを可能にしてくれる (Coccia2020: 95-96, [] は引用者による)。

技術 [technique] とテクノロジー [technologie] の区別は議論の出発点である。日本語の「技術」は、ギリシャ語で「制作活動一般に伴う技術知」を意味する $\tau \acute{\epsilon} \chi \nu \eta$ やそれを引き継いだラテン語の *ars* が含んでいた異なる技術のほかに、近代以前に輸入された中国の技術的な考えや、日本文化において育まれた技芸にかんする思想が混ざり合った複雑な概念である。このように、「技術」は複数存在し、多様なものであるという事実は、後述するユク・ホイが「宇宙技芸」という考えを通じて主張したことである。「技術」をめぐる哲学は、伝統的に西洋で形成されてきた。そして、その技術観を支えているのは、プロメテウス神話に端を発する「欠如としての技術」の考えであり、一八七七年にエルンスト・カップが唱えた器官投影 [Organprojektion] ——あらゆる技術的対象、あらゆる器具は、生体の構造を身体の外へ

と完全な同系関係において投影したもの——という考えで明確化された。コッチャによれば、マーシャル・マクルーハンの人間の拡張としてのメディアという考え方もそうした考えを引き継いだものであり、この考えに基づく「技術の世界は関わるものをすべて人間に都合のよいものにする」(Coccia2020: 96)。さらに、「人新世という概念に暗黙理に含まれて」いるのはこうした技術観であり、「人類の技術的発展は宇宙を「人間化」する」(Coccia2020: 96)として、今日の私たちの文明の在り方を強く批判する。

それに対して、「繭」の理論は、世界をみずからの似像や類似物に作り替えるという人間中心の技術を離れ、あらゆる生きものが行う世界の操作として「技術」を捉える。

繭が具現化している技術の考えでは、世界を操作することは、自分自身の本性を手放すこと、その本性を外部に投影するのではなくみずからの内部で変化させることを可能にするものとなる。[...] 技術——繭を構築するわざ——によって自己は、変様作用の主体となると同時に、その対象や手段にもなる。技術は、生と対立したり生を外部へと延長したりするような力ではない。技術とは、生の最も内的な表現、その本来的なダイナミズムでしかない (Coccia2020: 97)。

「繭」の理論には、人間中心主義的な技術観を打破する契機がある。『メタモルフォーゼの哲学』の記者の一人でシモンドン研究者の宇佐美達朗は、「繭」の理論が技術論を仕切り直しうる可能性を認め、次のように述べている。

『メタモルフォーゼ』ではとくに「繭」という形象のもとに記述される技術論がじつのところフランスの技術論的な伝統を引き継いでいるように思われるからである。さらに言えば、それはいわゆる批判的な継承であり、技術論へと新たな観点をもたらしうるように思われるからである (宇佐美2023、29頁)。

筆者もまた、宇佐美が結びつきを指摘するフランスの技術論との関係で「繭」の理論の重要性を見出している

が、この議論は第三節に送る。

本節では、コッチャの哲学がこれまでジャーナリズム的な意味でのエコロジー理解に基づく芸術表現の批評に用いられてきた現状を問題視した。そして、その背景には人間中心的な技術観があり、これを乗り越えなければならないことを確認した。「繭」の理論が表明する技術の理解は、「人間に固有の、欠如としての技術」という考えを根本的に覆すものであり、西洋の伝統的な技術観を刷新しうる。続く第二節では、「繭」の理論を応用した芸術実践を分析し、その応用性と批評理論としての可能性を評価する。

2 「繭」の理論の応用：

展覧会「遍在、不死、メタモルフォーゼ」

本節では、第一節で概説した「繭」の理論を応用した芸術実践を分析し、「繭」の理論の応用性について評価する。

展覧会「遍在、不死、メタモルフォーゼ」は、西枝財団による2024年度「瑞雲庵における若手創造者支援プログラム」に採択され、筆者がキュレータを務めた企画展である。2024年4月27日(土)から5月26日(日)まで、京都市の上賀茂地区に位置するスペース「瑞雲庵」で開催された。出展作家は、バイオアーティストの石橋友也、滲みを使った水彩表現を得意とする古市牧子、インタラクティブアートのパイオニアとして知られるジャン＝ルイ・ボワシエ、メディアアーティストのクワクボリョウタ、消しカス彫刻という独自の表現を追究する入江早耶、精緻な画力で動植物の複雑な生態を描くフロリアン・ガデンの六名である。特設ウェブサイトや案内に掲載された展覧会のコンセプト文は、展覧会タイトルにある「メタモルフォーゼ」はコッチャからの引用であり、本展がその意味で「生の連続性」を主題としていると述べた上で、次のように続く。

人類の活動が地球全体へ深刻な影響を及ぼす「人新世」において、私たちはいかに人間中心主義を乗り越えられるのか。非人間存在を思いやり、地球環境に配慮するとはいかなることか。「メタモルフォーゼ」が可能にするのは「共感」だ。あらゆる生は「メタモルフォーゼ」でつながれる。すべての私たちは異種混淆であり、過去・

未来と地球上全体に拡がっている。「メタモルフォーゼ」はそれゆえ遍在であり不死である（＊1）。

コンセプト文は、本展覧会がエコロジーの問題に対峙する芸術実践にかんするものであること、そして、人間中心主義の乗り越えこそが、この実践の課題であることを宣言している。続いて、「メタモルフォーゼ」が可能にするのは「共感」だ」というやや唐突で飛躍を感じさせる一文が挿入される。この行間を補足すれば、本展企画者は、共感論の研究者である。キュレータとして展覧会実践に取り組みながら、「共感」概念の射程を非人間存在まで拡張することを通じて、人間中心的な思想を乗り越える新しい「エコロジーの美学」を模索してきた（＊2）。企画者にとって、「メタモルフォーゼ」や「繭」の考えが可能とする生の理解は、「共感」の概念を拡張させ、非人間存在を含む対象への共感感情をもたらしうるものである。

本展の会場である瑞雲庵は築百年を超える木造建築であり、母屋と蔵から成る。カウンターキッチンやトイレなど一階の一部を現代的に改築したスペースである。改築部分を除き、伝統的な建物を手入れして維持しているので、展示にかんするルールは厳格である。壁面や梁に穴を開けられないのはいうまでもなく、既存の穴を再利用した杭打ちも禁止されているが、打ったままになっている杭を利用して絵画額などを吊ることはできる。粘着物が建物を傷める可能性があるため、粘着素材の利用も禁じられている。

こうした規則を遵守して作品を展示するため、これまでの展覧会では様々な展示上の工夫がなされてきた。たとえば、絵画を展示する手段として、襖を外して代わりに木板を入れ、その板面に絵画を展示する方法がある。あるいは、畳や床を傷つけない脚付きの木枠を制作すれば、そこに絵画を吊ったり貼ったりできる。独特な質感と色味をもつ土壁を柱が遮り、映像作品を投影するための白く大きな壁面は存在しないが、脚付きのスクリーンを持ち込めば問題は解決する。こうした展示上の工夫は、作家やキュレータに選択の自由を与え、場所の条件に制限されることなく、理想的な作品展示を可能としてくれる。一方、建物それ自体が高い調和を保っている瑞雲庵

のような空間では、そうした造作のひとつひとつが異質な印象を生み出しかねないので、先述のような展示上の工夫の採用は必ずしも簡単ではない。例えば、襖の代わりに挿入されたベニヤ板は部屋の雰囲気に対して異質な素材であり、この一つの操作によって空間全体の調和が失われ、ちぐはぐな印象を鑑賞者に与えかねない。あるいは、壁の一面を置き換えた真新しいアクリル板が、古いものを丁寧に維持しているという建物の印象とは全く異なるけばけばしい異物に見えるかもしれない。

こうした状況で筆者が選択したのは「繭」の理論に基づく展示方法である。第一節で見たように、コッチャが批判した伝統的な技術観では、自らを取り巻く環境が人間にとって都合の良いものとなるように、技術の対象はその「解剖学的形態」の「極度の屈折」を経て、「人間化」させられる（Coccia2020: 96）。展示者の側にあらかじめ理想とする展示方法や展示状況が用意されていて、いかなる空間であってもそれを達成しようとする態度がこれに当たる。襖をベニヤ板やアクリル板に差し替える選択は、瑞雲庵のありのままの建築を屈折させる結果を導きうる。一方、空間および作品がその本性を手放し、その本性が展示を通じて変化する状況を創出する展示こそ、繭が具現化している技術の考えにしたがった展示である。要するに、「繭」の理論に基づく展覧会実践では、まず、「繭」の理論が批判する器官投影論を踏まえ、①展示はその空間や作品の「解剖学的形態」の「極度の屈折」を迫るものであってはならない。次に、繭が具現化している技術の考えを踏まえ、②空間とそこに内包される展示作品の性質そのものが互いに揺さぶりをかけるような在り方で展示が存在する必要がある。①②を満たすような展示は少なくとも「繭」の理論に対立せず、重要なことは消去法ではなく積極的な選択として評価できる。では続いて、実際の展示を①②の基準に照らして評価していく。

展示の全貌を詳細に伝えることは紙幅の都合上叶わないので、本稿では、母屋一階の畳の間における古市牧子作品の展示、母屋二階のクワクボリョウタによるインスタレーション、母屋一階の改築部分に展示されたジャン＝ルイ・ボワシエの展示に焦点を絞る。

古市牧子は2000年代後半よりフランスを拠点に活動するアーティストである。滲みの特徴とする水彩画で知

られるが、洞窟壁画やフレスコ画、布染など多様な表現に取り組む。本展の出展作品は、フランスにあるポンマンという村でのレジデンス中に制作した布染作品と、サイズの異なる十二点の水彩画であり、カウンターキッチンの吹き抜けの梁に釣られた布作品を除く全ての作品が同一空間に展示された。布作品には、植物の葉や茎、水の流れのような模様が描かれている。それらは水を含んだ布にインクを垂らすという、制御不能な水との共同作業を通じて即興的に描かれたものである。水彩画群には、動物や植物、想像上の生きものや聖なる存在が描かれ、それぞれのモチーフは自ら築いてきた何らかのものに固執している。変化を本質とする世界に抗おうとするこうしたパフォーマンスは、その不可能性が暴かれることによって「メタモルフォーゼ」をむしろ強調する。幅五・丈十メートルもある巨大な布染作品は、畳二間の床面を埋め尽くした。黄色を基調とし、青紫や赤や橙がところどころに色鮮やかに浮かぶ本作品のおかげで、春の日差しが差し込む時間帯は空間全体が明るく感じられる。奥から土間に向かって流れを感じさせる染めを尊重し、床面に対してそのように襞を成して設置された(図1)。鑑賞者は土間に上がるやいなや、この黄色い海のような床面を目の当たりにする。水彩画は額装か縁のないアクリルフォトフレーム装で、既存の杭を利用した吊り下げと床置きとの二通りの方法で展示された。アクリルという素材につきまとう反射の問題について、床一面を布染作品で覆った展示室ではユニークな結果を得た。日光の具合が時間によって移り変わり、床面の布作品の雰囲気も絶えず変化する。その布作品がフレーム内に映り込むので、布作品が重ねられた状態に見える水彩画の様子も変化が絶えない(図2)。

一階の畳の間の展示を上述の①②に照らして評価するならば、布染作品の床置きという展示方法を採用することによって、空間や作品に負荷をかけてその性質を変換させることなく展示を実現した好例である。作品は、天候や時刻で変化する日射の影響を受け、それらがホワイトキューブで展示された場合とは全く異なる印象を鑑賞者に与える。さらに、作品がフレームに写り込む効果によって、個別の作品の意味が重ねられ、変化させられるという演出が実現している。以上の分析から、一階の畳の間における作品展示は「繭」の理論を応用した①②の



図1 古市牧子作品展示風景
〔「遍在、不死、メタモルフォーゼ」、瑞雲庵〕
撮影：著者



図2 水彩画に映り込む布染作品の例
〔「遍在、不死、メタモルフォーゼ」、瑞雲庵〕
撮影：著者

条件を満たしている。

次に、母屋二階のクワクポリョウタのインスタレーション《Lost #20》(図3)について論じる。クワクポリョウタは《十番目の感傷(点・線・面)》(2010)を原型とした《Lost》シリーズと呼ばれる作品群で世界的に高い評価を受けてきた。暗室の中をゆっくりと走る鉄道模型に点光源としてのLED照明が備えられており、それが線路に沿って移動するさい、空間に精緻に設置されたさまざまなオブジェを照らし、その影が展示室壁面や天井に投影される一連の作品である。静止したオブジェの影が動き出し、あたかも車窓からの風景を眺めているかのような感覚をもたらす作品は、ノスタルジックな感情と結び付けられ、没入的な体験をもたらすメディアアート作品として評されてきた。本展覧会の展示場所である空



図3 クワクポリョウタ《Lost #20》(2024)
 (「遍在、不死、メタモルフォーゼ」、瑞雲庵)
 撮影：著者

間は、天井高が二メートルほどしかない屋根裏部屋であり、空間には太い梁が横切り、その壁面は柱や窓で凸凹している。アーティストが意図するままに影を投影できるかどうかという点では、全く不向きである。本シリーズはホワイトキューブでの展示を基本としているが、これまでも古民家での展示を経験してきた。瑞雲庵の展示では、瑞雲庵建築をありのままに見せるという作家自身の展示方針により、《Lost #9》と同じ種類の日用品をオブジェとして用いながら過去作品とは随分異なる新たな作品《Lost #20》が実現し、それは「繭」の理論に基づく展示実践を模索するキュレータの方針と全く一致していた。

本展における本作品の鑑賞体験は独特なものである。なぜならば、ホワイトキューブの空間での鑑賞における没入感と同質の感覚は、ありのままに晒された建築のせいで実感されない。影を投影する都合上、巾木だけは壁色に塗装した木材で隠されているものの、空間に渡された大きな梁も、壁面を容赦なく分割する支柱も、すべての凹凸も、鑑賞者があたかも車窓から風景を眺めているように自らを想像することを阻害する。上述の①②に関して評価するならば、本作品では空間への介入は巾木の目隠しという必要最低限にとどめられている点で、その環境の性質を極度に屈折させてはいない。それゆえ、そこに含まれる作品は、そうした作品が要求すると考えられる、影の投影に最も効果的な空間とは言えない類の空間に設置されているため、空間における作品体験も自ずと特異なものとなる。この試みが失敗するならば、鑑賞

者は単に「建築がありのままに見えてしまう現実感のせいで、作品に集中することができなかった」という感想を抱くだけだ。しかし、本展を訪問した鑑賞者からもたらされた感想は、これとは全く異なるポジティブなものであった。作品は慣れない環境に置かれたにも関わらず、鑑賞者の多くは作品に集中し、日用品が異化されて動く影となる様子をあたかも車窓から景色を眺めるように没入的に鑑賞し、自分自身が作品全体に包まれるような感動を体験していた。《Lost》シリーズを他所で鑑賞したことのある鑑賞者の中には、程よい現実感を保って経験される独特な作品鑑賞を可能とするインスタレーションについて高く評価した者もあり、瑞雲庵での異なる展示に足を運んでいる鑑賞者からは、空間に異なる印象がもたらされたことが語られた。したがって、上述の①②を満たす展示が実現していたと評価できる。

最後に、ジャン＝ルイ・ボワシエの作品《crassula ubiquiste》(1985-)の展示について考察し、本節を締めくくりたい。《crassula ubiquiste》は十二個のカネノナルキの鉢植えである。底直径八センチ程度の小型の素焼き鉢にはそれぞれ写真のように、採取した日付と場所、そして世代の情報が白いペンで記されている(図4左)。

アーティストは世界の異なる都市でカネノナルキの挿木を採取し、パリや南仏のエクスの自宅で育成し、鉢分けを繰り返している。世代の情報は「#X.Y」(X=挿木を第一世代として何世代目に当たるか、Y=ある植物から分けた何番目の挿木であるか)という規則に基づいて記録されている。例えば、「#1.1」と記された四つの鉢植えは、アーティストが本展開幕前最後の日本滞在で採取した挿木であることを意味する。それらは世界のカネノナルキと同一の種であり、その点で世界中に遍在する。そして、個別の植物は死ぬことができるが、集合体としては不死である。このプロジェクトを開始するきっかけとなった一九八五年到北京で採取された挿木は枯死してしまったが、その挿木から育てられた複数のカネノナルキは成長を続けており、そもそも世界中のカネノナルキはその枯死した個体と同種の植物であるという点では、種として存在し続けている。鉢植え植物は、大きなテーブルの一辺上に整列して並べられた。白ペンによる刻印は窓側に向いており、鑑賞者が蔵(別館)へ向かう通り道からも垣間見られるようになっている。



図4 ジャン＝ルイ・ボワシエ《crassula ubiquiste》(1985-、「遍在、不死、メタモルフォーゼ」、瑞雲庵) 左端より、2005.03.07. Santa Barbara #5.2, 2008.10.17. London Bruns #3.1, 2009.05.09. Saint Innocent #3.2, 2009.10.30 Beijing Dengcao #3.1, 2013.09.24. Tokyo Miyoshi #3.2, 2016.04.01. Arles #3.1, 2017.08.25. Munster #2.1, 2018.06.17. Palermo #2.1, 2023.11.06. Tokyo Kappabashi #1.1, 2023.11.07. Tokyo Ebisu #1.1, 2023.11.09. Kyoto Higashiyama #1.1, 2023.11.11. Shinagawa Daibahogo #1.1

撮影：著者

本作品の展示は先述の二つの展示同様、空間と作品の形態を極端に屈折させていない。その一方で、ふつうは食事や作業に使われるテーブルという場所に植木鉢が並べられるのは異様な光景である。カネノナルキは日本国内の路地でしばしば目にするようなありふれた植物であるが、それらを植えた鉢やプランターが置かれるのは、きまって地面の上なのである。台の上にわざわざ乗せられて展示された鉢植え植物は、その本性を覆すやり方で環境の中に置かれている。鑑賞者は、整列した鉢植えを間近で鑑賞するほかに、蔵へ移動するのに庭を通る過程でも窓越しに並ぶ鉢植え群を目にすることができ、その印象は塗り替えられる。また夕方以降の時間帯では窓ガラスにカネノナルキの反射が鮮やかに浮かび上がり、その光景は展示作品と空間の印象をさらに更新するものである（図4右）。以上の点から、《crassula ubiquiste》にかんして上述の①②を満たす展示の実現を確認することができた。

以上のように、①②を満たす展示実践では、慣習的な技術観の問題点である「環境の人間化」から距離をとり、環境の性質が作品を鑑賞する経験に波及する豊かな鑑賞体験を創出できた。この評価は、キュレータの所感のみに依拠せず、企画者が鑑賞者や出展作家からの聴き取り、そして美術領域の専門家によって語られた印象に基づい

て筆者が総括したものである。本節では、展覧会実践を分析し、「繭」の理論を展覧会実践に応用するポテンシャルについて評価した。次節では、それを踏まえ、「繭」の理論の芸術実践における有用性をより一般的に評価できるように、「技術」についてより多角的な考察を行う。

3 「繭」の理論の可能性

— 「技術」としての芸術を評価する言説

本節では、アートとして表現されるエコロジーを、より深く評価しようとする批評理論を築くことを目指し、「繭」の理論の可能性について議論する。そのために本節では「宇宙技芸」と「一般器官学」という二つの考えを取り上げ、それらとの関係性について論じることを通じて「繭」の理論が技術観にもたらしうる影響を評価する。今日、人工知能などの従来の技術観では捉えることのできない新しい技術の台頭によって、ハイデガーが提唱したGestell〔立て組み、生産を目指して自然を利用する全体的体制〕に基づく近代技術の理解を見直す必要が叫ばれている。その見直しに積極的に貢献しているのは、セカンド・オーダーのサイバネティクスや一部のロボティクス、ポスト現象学などの領域である*3。Gestellを基礎とする技術についての考えでは、既述のように、技術〔technique〕とテクノロジー〔technologie〕を区別することで後者の特性に着目する。この論法は、

近代技術産業があたかも人類の制御を離れて進化する魔物であるかのように振る舞い、私たちを震撼させてきた歴史的事実を理解するために役立ってきたが、問題も孕んでいる。それは、歴史的に同一であった技術知のうち、芸術を含む技術〔technique〕的なものをその議論から疎外したことであった。近代以降の技術哲学が技術的対象として論じてきたのは、機械技術の産業である。それに対して、芸術を含む技芸としての技術は、近代技術のあり方と切り離され、科学的言説からも異質なものとして疎外されてきた。筆者は、芸術もまた技術にかんする表現の一形態であると捉える視点を回復することは、芸術のポテンシャルを適切に評価する上で不可欠であると考える。なぜなら、この疎外のせいで、芸術は非科学的存在——科学的合理主義の外にあるもの——と見なされ、その結果、世界について根本的に新しい視点を提示し、現実世界を変化させうる芸術の可能性についての共通理解が失われる今日の状況に至っているためである。技術についての考えを刷新することは、今日の最重要課題である「エコロジー」への取り組みに芸術実践が貢献する上で、不可欠である。そこで筆者は、技術を「生に先立つ問い」*4と捉えることで、技術と芸術との関係の見直しを模索する「宇宙技芸」と「一般器官学」という二つの考えに着目することが有効であると考え。

「宇宙技芸」とは、ベルナール・スティグレールに学んだ香港出身の哲学者ユク・ホイが『中国における技術への問い：宇宙技芸試論』で提唱した概念である。「宇宙技芸」を通じてホイが主張するのは、複数の技術のあり方に目を向けることである。今日支配的な技術の哲学は、西洋近代の技術をあたかも唯一の技術であるかのように正統化する言説を形作ってきたが、世界には異なる技術が存在しており、西洋近代の技術についての考えもまた可能な技術のうちの一つに過ぎないことを認めるべきだと説く。本書はそのために、宇宙論にかんする「道」と技術論を構成する「器」という二つの概念に着目し、中国における「技術」の考えを明らかにした。中国哲学の研究者である中島隆博は、本書解説において、ホイは「宇宙技芸」という見慣れない複合語を用いながら、「Gestellとしての技術を決して見くびってはなら」ず、「技術は単なる道具ではなく、私たちの生や存在のあり

方を根本的に条件づけている」こと、つまり「技術への問いは、生や存在への問いに先立つ」と述べた。

生に先立つ問いとしての技術の一例として、本書に引かれる庖丁の牛刀に関する故事（『莊子』『養生主篇』庖丁解牛、Hui2016:150）に表された道教の「道」の考えを挙げることができる。ホイによれば、庖丁故事において生にかんする知を成しているのは、〈生命の一般的な原理の理解〉と〈技術的対象の機能的な決め事からの自由〉である。「目で牛を見ておらず心で牛を捉え、牛の体の本来の仕組みに従う」庖丁の態度は、対象への自己投影を通じて、自らの本性を手放す態度を表している。老子における「無為自然」が表すのは、「道」のはたらしは無為で、自らはたらしかけず、万事「自ずから然り」という様態である。ものの本来のあり方に沿った様態へと導くものこそ良い技であるという道教思想の「道」の考えは、「繭」の理論の「自分自身の本性を手放」し、「みずからの身体と同一性を根本的に修正させる」という生命論的な技術論と響き合う。このように、「宇宙技芸」が開きうる複数性の技術の可能性は、技術を人間から解放し、生そのものにむしろ与えられたものとして考える「繭」の理論のポテンシャルを強化する部分がある。

次に、「一般器官学」とは、アンリ・ベルクソンの『創造的進化』（107）の性質は一般器官学概論であるとジョルジュ・カンギレムが『生命の認識』（一九五二）の脚注で言及したことに由来する考えである。その根拠となったのは、次に引用する『創造的進化』第二章の部分であるとされる。

このように、知性の要素をなす諸能力はいずれも物質を行動の道具〔instrument d'action〕に、すなわち言葉の語源的意味での器官＝道具〔organe〕に変形することを目ざしている。生命はさまざまな有機体〔organismes〕を生みだすだけでは満足せず、それら有機体に付属物として非有機的物質〔la matière inorganique〕そのものを与えて、これが生物の丹精〔industrie〕によって大がかりな器官＝道具に転化されることを望んだのである（Bergson1907:162,〔 〕は引用者による）。

ベルクソンの上の引用が明らかにする考えでは、技術

知によって変様作用の主体となると同時に、その対象や手段となる営みを読み取ることができる。宇佐美によれば、こうした一般器官学の考えは、ベルクソンを引き継いだカンギレム、そしてジルベール・シモンドンからスティグレールへと引き継がれ、上述のユク・ホイが体系的に引き受けたものであり、ベルクソンのこうした生氣論——カンギレムの言い方では一般器官学、あるいはベルクソン研究者の藤田尚志の言い方では（非）有機的生氣論——は、技術的活動と生命とを不可分のものとして捉える点でコッチャの哲学と共通点を持つ（宇佐美2023）。さらに、以下の箇所について検討しよう。

殊に、道具はその制作者の性質にこちらから逆に働きかけるといふ長所を持つ。けだし、道具は新しい機能を果たしてみるように制作者に誘いかけながら、制作者の持つて生まれた有機体を延長した人工の器官 [un organe artificiel qui prolonge l'organisme naturel] となって、いわばいっそう豊かな有機組織を制作者に授けるのである（Bergson1907:142, [] は引用者による）。

こうした考えでは、技術は単に便利な道具とは見なされていない。技術は、技術知を持つ主体の性質に働きかけ、これを変様させながら、さらなる技術をその主体に授ける。この点は、「自分自身の本性を手放」し、「その本性を外部に投影するのではなくみずからの内部で変化させる」「生の最も内的な表現」として技術を理解するコッチャの哲学と結びつく。技術の観点から「一般器官学」を再考する必要性は、今日着目され始めたところであり、本稿はその手がかりに言及したに過ぎない。しかし、「繭」の理論が「一般器官学」と築きうる関係性は、コッチャがベルクソンを直接的に参照したか否かにかかわらず、考察に値すると筆者は考えている。なぜならば、カンギレムやシモンドン、さらにスティグレールの技術哲学がベルクソンの系譜に属するものであると述べた藤田尚志によれば、こうした重要な潮流としての「一般器官学」の影響において、「繭」の理論を理解する方向性は一掃することのできない意義を持つためである。本稿ではベルクソンの『創造的進化』の骨子にかかわる知性に基づく人間の技術の分析が、あらゆる生の存在様態で

ある「繭」の理論といかに折り合うことができるかを明らかにする紙幅がなく、その詳細な検討は別の機会に譲りたい。

本節では、「宇宙技芸」と「一般器官学」を取り上げ、「繭」の理論との関係性を論じてきた。二つの大きな概念に対して、詳細を論じるには紙幅が足りず部分的な参照にとどまったものの、双方の思想には、技術についての考えを根本的に改め、それが生に先立つ問いであることを認める点で、「繭」の理論を擁護し、その可能性を積極的に肯定する性質は確認することができた。Gestellに基づく技術哲学以降、芸術という技術は、近代的技術のあり方と切り離され、科学的言説からも異質なものであるとして疎外されてきたが、芸術もまた技術にかんする表現の一形態であると捉える視点を回復することは、芸術のポテンシャルを適切に評価する上で不可欠である。

本節では、「技術」についての考察を経て、アートとして表現されるエコロジーを、より深く評価しようような批評理論として、「繭」の理論が依拠するような、技術を生に先立つ問いであると見なす考えを提案した。

4 おわりに：「エコロジーアート」を評価する

「繭」の理論の可能性

本稿は、「エコロジー」は今日の現代アートの主題としてますます重要視されているにもかかわらず、これを扱う芸術表現に対しての批評理論が構築されていない状況、そして、ジャーナリズム的な言説に基づいてエコロジーを理解する表現が散見され、この問題に真に貢献できる新しい芸術表現が開拓されていないという現状を問題視した。これを打開する糸口として、コッチャの「繭」の理論を参照し、その理論の芸術実践への応用がいかに有効であるかを示すことで、「技術」にかんする新たな考えに基づく表現の重要性を論じてきた。

本稿で明らかにされたのは、「繭」の理論は、今日支配的な西洋近代の技術を支える技術観を転覆し、近年新たに理解されつつある技術の複数性の議論である「宇宙技芸」や、昨今再考する価値が見出されている「一般器官学」の考えとも手を取り合い、技術としての芸術の真の価値を認める理論になりうるという事実である。エコ

ロジーに対峙する芸術表現を適切に評価できる現代アートの批評は、エコロジーを深く理解し、生に先立つ問いとして技術を考えることのできる批評に基づいて、そうした技術の一つとして芸術表現を評価するものである必要がある。なぜなら、そうした批評こそ、今後追究され

るべき「エコロジーアート」の進むべき道を指し示すことができるからである。こうした批評は、既存の作品を環境問題の文脈で再解釈するにとどまる今日の批評の現状を乗り越え、実世界についての新たな視点を提示する芸術の可能性に貢献する言説となるだろう。

註

- *1 「展覧会について」全文は特設ウェブページ (<https://artsensibilisation.com>) で参照できる。
- *2 筆者は、第74回美学大会で共感論の拡張について発表し、共感とは非人間的存在までを射程に入れた豊かな概念で、「生命の触覚」に関係があるとしたロベルト・フィッシャーの共感理解に立ち戻り、共感概念の拡張を模索した。
- *3 原島大輔のネオ・サイバネティクス研究に立脚するメディア・アプローチや、谷口忠大の記号創発ロボティクス、ハイデガーを批判的に継承して本質主義を退け経験に基づき具体的に記述しようとするドン・アイディやピーター＝ポール フェルベークらのポスト現象学がある。
- *4 「生に先立つ問い」は、中島隆博がユク・ホイの『中国における技術への問い: 宇宙技芸試論』の解説で述べた「技術への問いは、生や存在への問いに先立つ」(Hui2016: 413) に着想した。本稿で筆者は、技術を道具や身体の延長ではなく、生命活動に本質的な特徴とみなす考えを総じて表すために用いた。

参考文献

- 池田智. (2017). 莊子 全現代語訳. 上講談社学術文庫. 101-104.
- 宇佐美達朗. (2023). 技術論の仕切り直し—「メタモルフォーゼの哲学」からの一般器官学の再考. In *Limitrophe*, 2, 29-39.
- 金森修. (1992). G.カンギレムにおける生命論的技術論. *科学基礎論研究*, 21, 39-44.
- 長谷川裕子. (2022). 新しいエコロジーとアート 「まごつき期」としての人新世 (pp.133-163). 以文社.
- 美術手帖編集部 (編). (2020.6). 美術手帖 2020年6月号. (1082). 美術出版社.
- 藤田尚志. (2022). ベルクソン反時代的哲学 (pp.381-443). 勁草書房.
- ユク・ホイ. (2022). 中国における技術への問い 宇宙技芸試論. 伊勢康平 (訳). ゲンロン叢書.
- ユク・ホイ. (2022). 偶然性と再帰性. 原島大輔 (訳) 青土社.
- 李舜志. (2024). ベルナル・スティグレルの哲学 人新世の技術論. 法政大学出版社.
- Henri Bergson, Arnaud François (Eds.). (1907). *L'Évolution créatrice* (PUF; 12e édition, 2013).
- George Camguilhem. (1938). *Activité technique et création. Communications et discussions IIe Série* (pp.81-89). Société toulousaine de philosophie.
- Emanuele Coccia. (2016). *La vide des plantes - Une métaphysique du mélange*. Paris: Payot & Rivages.
- Emanuele Coccia. (2020). *La métamorphose*. Paris: Payot & Rivages. [本書の邦訳については次の翻訳書を参考とした。本文中に記載の引用頁数は原著による。エマヌエーレ・コッチャ. (2022). *メタモルフォーゼの哲学*. 松葉類・宇佐美達朗 (訳). 勁草書房.].
- Fondation Cartier (Catalogue, collectif). (2021). *Nous les Arbres*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Félix Guattari. (1989). *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.
- Don Ihde & Lambros Malafouris. (2018). *Homo faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory*. In *Philosophy and Technology*, 32, 195-214.
- Bruno Latour. (2017). *Où attérir? Paris: La Découverte*.

参考URL

Emanuele Coccia : « Nous sommes tous une seule et même vie, Le Monde, publié 2020.08.05 : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/05/emanuele-coccia-nous-sommes-tous-une-seule-et-meme-vie_6048227_3232.html (dernier accès : 2024.08.30).

Exposition « Nous les Arbres » :

<https://www.fondationcartier.com/expositions/nous-les-arbres> (dernier accès : 2024.08.30).

Exhibition 遍在、不死、メタモルフォーゼ : <https://artsensibilisation.com> (dernier accès : 2024.08.30).

L'Entretien Infini - Emanuele Coccia – Conversation avec Hans Ulrich Obrist – 2019 :

<https://www.youtube.com/watch?v=ZoCIEdY4Rxo> (dernier accès : 2024.08.30).