

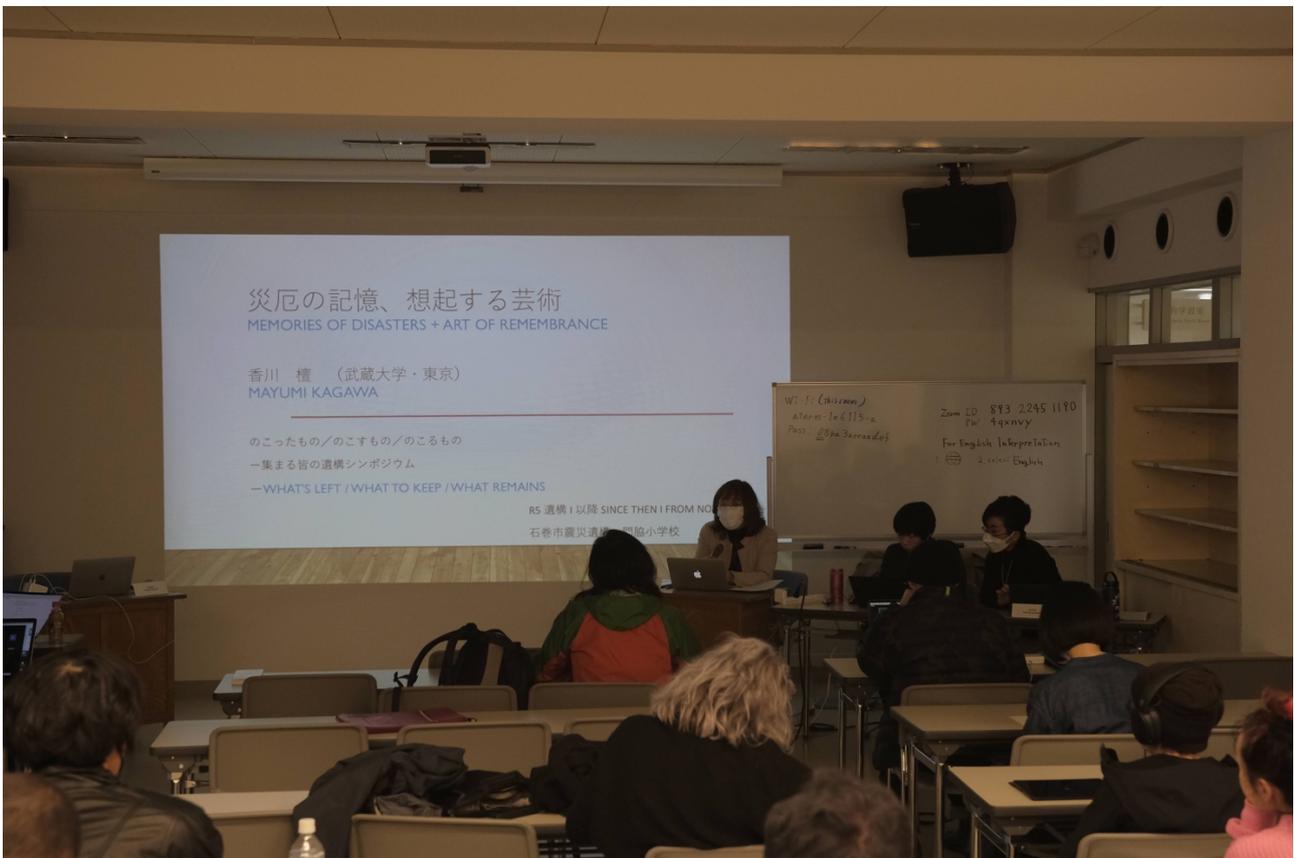
「のこったもの／のこすもの／のこるもの —集まる皆の遺構シンポジウム—」

## シンポジウムレポート



4/16（日）、石巻市震災遺構門脇小学校で「のこったもの／のこすもの／のこるもの—集まる皆の遺構シンポジウム—」は、午前と午後の二部制で行われた。午前の部は、場所と記憶に関わるアートの意義をテーマにした香川檀（武蔵大学教授）の基調講演をベースに、パネルディスカッションが開かれた。午後からはテーマを変えて、「（パフォーマンス）アートとパブリックスペース：パンデミック後のコミュニティ」というタイトルで、Responding5 参加アーティストのユーリック、ヘクターがプレゼンテーションを行い、ベアトリス・ちば・戸田を交えたディスカッションが行われた。

## 【1部】香川檀 基調講演



### 1.なぜ遺構なのか

香川は「歴史と記憶」がキーワードになった1980年代におけるドイツの現代アートを範例に、共同体の歴史的な記憶を伝承していくための手段として、アートの美的経験はどのような意味・効果を持ちうるのかという問いを投げかけた。

日本語圏の現代アートは楽しみを提供するアミューズメントパークのようにイメージされており、歴史や社会問題に応答する社会的・公共的な役割をあまり期待されていない。香川も過去に授業で学生から「ホロコーストをアートのネタにするのは不謹慎だと思います」という感想を聞いたことがあるという。

一方、1980年代のドイツでは、ナチズムやホロコーストの過去を風化させず、向き合っていくとする世代が、「想起の文化」と呼ばれる社会現象を引き起こした。同時代の映画、アート、文学も「想起の文化」と連帯することになり、いくつもの実験的な作品が生まれた。そのなかで、香川は、戦後ドイツの歴史的な記憶の想起に関わるものとして、戦後ドキュメンタリー映画の金字塔として名高い『SHOAH』(1985)と、レベッカ・ホルンのインスタレーション作品《ミュンスターの牢獄——逆向きのコンサート》(1987)を取り上げた。



クロード・ランズマン監督の『SHOAH』は、ホロコーストに関わった人々の証言で構成された約 9 時間に渡る長編ドキュメンタリー。証言者は過去の体験について何度も聞かれ語ることで、答えのテンプレートができてしまうことがある。そこでランズマンは、アウシュビッツの生存者を収容所の現場に連れて行くことで、すでに用意された記憶を想起するのは別の方法で、不意打ちのように口をついて出た記憶をカメラに収めようとした。その言葉の重みが私達の心を打つのである。

## 2. 場所に固有なアート

アーティストのレベッカ・ホルンは、1987 年に開催された「第二回ミュンスター彫刻プロジェクト展」で、公園の人目につかない場所にひっそりと佇んでいた〈遺構〉を見つけた。そこは第二次世界大戦末期に、ゲシュタポがロシアやポーランドの捕虜を収監した収容施設で、中央部分に中庭では数多くの政治犯が処刑された。若い人は誰もその存在を知らないし、戦争を経験した年長者もその〈遺構〉について口を開こうとしない。さらに、この施設を陰惨な「負の記憶」として残そうとしていたリベラルな団体が、銅板プレートの設置を要望するも、それを反対派が撤去するといった政治的対立のなかで、建物の身分は宙ぶらりんのまま風化し、忘却されようとしていた。

しかし、レベッカ・ホルンは《ミュンスターの牢獄——逆向きのコンサート》という空間インスタレーションを通じて、その場所の忌まわしい記憶を生々しく想起させる場所として美

的な再構造化を行った。20秒に1度、中庭の上空から溜まった水が落ちてくる音は絞首刑にされた人々への追悼を思わせ、壁の随所に取りつけられた42個の鉄製ハンマーの音は「あの世からのノック」を意味していた。結果、このインスタレーションは驚きと共感を持って迎えられ、会期終了後も撤去されず、ミュンスター市が買い上げるようになった。

### 3. アートの介入にどんな意味があるのか？

ミュンスターと無関係なアーティストが「負の記憶」の掘り起こしを試みたことに反感を持つ市民はいなかったのだろうか？ 確かにレベッカ・ホルンのインスタレーションは、そこに住む人達が忘れようとしている記憶に、外から介入して思い出させようとする暴力性をはらんでいるように見える。だから香川は次のように問う。記憶の想起に関わるアートの介入には、いったいどんな意味があるのか？ 遺構を残すだけではダメなのか？

そこで香川は「場所の記憶」とアートの効果について、「アナムネーシス」をキーワードに捉え直そうとする。アナムネーシスとは、プラトン哲学に由来する哲学・心理学用語。香川はアライダ・アスマン『想起の空間』を参照して、想起の形式を次の2つに分類する。

- ① リコレクション：主観的・能動的に過去を想像すること（＝自我構築的）
- ② アナムネーシス：意のままにならない、受動的・受容的・神秘的な想起（没＝主体的）

リコレクションは意識的に過去の記憶を思い出すことであるが、アナムネーシスは、主体を成り立たせている知識や信念を揺るがすようなかたちで、忘れられていた過去の記憶が不意に思い出されてしまうような想起の形式である。

基調講演の要となる主張は、こうした「アナムネーシス的な想起」を促す役目を、アートが果たすのではないかというものだ。香川は歴史の教訓を理詰めで合理的に説明することも必要だが、一方で、「場所の記憶」と感覚的・直観的に触れ合い、身体の底から主体を揺さぶるようなアナムネーシス的な想起の経験も重要だと説く。こうした身体的経験は、記憶を共有しない世代間のコミュニケーションを真に実現する可能性を秘めている。

### 4. 事実と虚構の境界

また、アートを介した美的経験は、事実／ファクトと作り物／アーティフィシャルの境界を揺さぶるものでもある。香川は自著『想起のかたち』のなかで、歴史を主題化する現代アートと歴史研究の対話を試みる動きについて解説している。

90年代のドイツでは、学術調査の手法を真似た「蒐集」や「痕跡保全」の要素を持ったアートが注目を浴びた。しかし、歴史学者の歴史研究は事実に基づいた客観的な探求であるのに対し、アーティストが歴史と関わる方法は「恣意的な記憶の創造」であり「恣意的に選び

取った過去」でしかない」と批判され、主観と客観、事実と虚構の境界をめぐる対立が浮き彫りになった。

レベッカ・ホルン《ミュンスターの牢獄——逆向きのコンサート》では、アーティスト個人の主観的な解釈、彼女が他の作品でも使っているシンボルが使われることで、収容所の〈遺構〉は非日常の性質を帯びて聖別化され、絞首刑にされた人々を追悼する儀礼的な場として標し付けられることになった。

文化研究には、アートを「世俗化した儀礼」として解釈する思想がある。アートには個人的創意による自由な世界解釈によって、過去の歴史を現在につながる生き生きとしたものに変容する力がある。それが社会的に共有された集合的記憶としての歴史を再構成するのである。



## 5.アーカイヴ・アート

最後に香川はジークリット・ジグルドソン《静寂の前に》(1983-93)を取り上げた。ドイツのハーゲン市にあるカール・エルンスト・オストハウス美術館に展示されたその作品は、アーティストが蒐集した戦時中の遺品や絵葉書で構成されたアーカイヴアートである。さまざまな日常生活に戦争やナチズムの影が忍び込んでくるのが、当時の切り抜き、写真資料、アルバムなどからわかってくる。また、ジグルドソンはこれを「開かれたアーカイヴ」と呼んでいる。なぜなら、観客もこのアーカイヴに持参したものを追加することができるからだ。

筆者としては、アート作品であり、歴史展示でもある「開かれたアーカイヴ」というコンセプトは、歴史的な記憶を継承するために有効な方法であるように思われた。震災遺構もまた「開かれたアーカイヴ」として市民に活用されることで共同体的な価値を帯び、生き生きとした記憶として受け継がれていくのかもしれない。

## 【1部】パネルディスカッション「生きている歴史：痕跡と遺構とモ ニュメントと」



基調講演のあとに開かれたパネルディスカッションでは、牧田義也（上武大学講師）がモデレーターを務め、高橋広子（石巻市震災遺構展示担当学芸員）と志村春海（リボーンアートフェスティバル事務局）による震災以後の取り組みが紹介された。

## ■高橋広子 発表



高橋は、石巻市の震災伝承推進室に所属する学芸員。震災遺構門脇小学校と大川小学校の展示整備を担当した彼女は、震災遺構を残すことと、震災遺構の展示を構成することの意義について発表した。

### 1.わたしと遺構と展示の関わりについて

まず、高橋は自身と震災の関係について語っていった。震災当時、高橋の職場は海と川に近い場所にあり、地震直後に高橋は職場に戻ってしまった。そこで高橋は高さ数メートルの津波に直面する。目の前を津波が横切っていったが、垂直避難をすることで命は助かった。あとから振り返り、やってはいけない行動を取ってしまったことに気づいたという。「津波には気配がないんだという感覚を覚えている」と高橋は語る。

津波の被害にあった大川小学校、門脇小学校を震災遺構として残すことが決まり、高橋は二つの遺構の展示担当者として整備を任された。

震災前の大川小学校は学校の周りに住宅が立ち並ぶ場所だったが、すべて津波で流されてしまった。そして、集落に住んでいた193人が犠牲となり、大川小学校の全校児童108人の7割に当たる74人が死亡・行方不明になった。現在は人が住むことのできない非居住地域

に指定され、震災遺構の大川小学校だけが残されている。このとき、津波は河口から 49Km 地点までものすごいスピードで逆流していった。一方、門脇小学校では、裏山に避難した生徒は無事だったが、先に下校した 7 名の児童が津波の犠牲になった。

川は恵みをもたらすものであるが、ときとして恐ろしい災害を引き起こす。正しく恐れて備えることが重要だと高橋は述べる。

## 2.遺構整備のコンセプト

あのときを生き、または体験した人の数だけ物語があり、ひとりひとりに想いがある。高橋は「自然との共生」「生命」「生きるとは何か」をコンセプトに展示を整備した。

震災遺構門脇小学校の展示館の最後には「心をほどく」と名付けられた小さな部屋がある。その壁には、被災にあった門脇小学校の教室や廊下に続いて、小窓から差し込んだ光に照らされる植物の様子が映し出される。これは展示館入口のパネル展示「記憶を紡ぐ」と対になっている、という。「記憶を紡ぐ」は被災者の記憶を言葉と絵で表現したものだが、「心をほどく」は、震災の知識を得るだけでなく、自分と向き合う中で見えてくるもの確かめるための空間としてデザインされている。

「心をほどく」の空間デザインを思いついたのは、高橋自身が焼け焦げた校舎の中に、しだや苔といった生命の芽吹く場所を見つけたことに由来する。「水と光と土」という詩のなかで、高橋は次のように書いている。

津波被災で焼け焦げたその場所には  
人知れず 生命が息づいていた

見ようとしなければ見えない世界がある  
閉ざされているのではなく  
閉ざしていたのは自分だったことに気づき  
はっとした瞬間だった

(…)

自然がはこんだ生命の種を  
水と光と土が育てていたその場所のように  
この世界ですべての生と死はつながっている

「見ようとしないと見えないことがある」という気付きに導かれて、高橋は「心をほどく」の空間を設えた。震災の事実と教訓を客観的に伝えるという目的に照らし合わせれば、「心をほどく」のような詩的イメージに触れる空間は必要ないが、震災が自分にとってどういう意味を持つのかを想像して、考えてもらうためにはそうした「余白」が大切。高橋はその「余白」を通じて、震災を自分事として考えもらいたかったのだという。

だから高橋は、展示をインタラクティブなコミュニケーションツールだと述べる。震災遺構を残すことで、目に見えるかたちをとおして、その情報と背景をイメージすることができる。そこに石巻市の被害状況や震災当時のラジオ放送、そして被災者の個人的な体験という「目に見えない部分」を形にした展示を通じて、震災が「経験」として伝承されていくのである。

## ■志村春海 発表



2017年に始まった「Reborn-Art Festival」(以下、RAF)。志村は参加アーティストの作品を紹介し、RAFが直面した困難から作品の公共性についての問いを提起した。

RAFは、被災地に関わる芸術祭であるため、制作段階や制作後に、さまざまな地域からの反応がある。時には、プランや展示場所を変更すること、展示が取りやめになることもあった。

RAF2019では、歌手の青葉市子が制作した《時報》という作品が、住民からの意見を受けて展示の見直しを図ることになった。《時報》は石巻市に流れる時報を、青葉の歌声に置き換えたサウンドインスタレーション。時報が人の声になって驚いたという意見や、人の声が怖いという意見が寄せられた。もともと青葉はあるひとつの自治体での発表を希望していたが、石巻市の全体に流す時報であれば変更可能ということになり、影響の範囲が拡大したことで騒動につながった。青葉、運営、キュレーターで話し合いを行い、誰かを傷つけるのは望むところではないということで、作品は撤去することになった。

RAF2021-22 [後期]に参加したフランスのアーティスト・JRは、2015年にフォトブースで撮影されたポートレートを街に映し出すプロジェクトを行った。しかし、白黒のポート

レートが慰霊のように感じる、道路の近くだから危ないんじゃないかという意見があり、取り止めになった。

2021 年は、アーティスト・片山真理のセルフポートレートを自然の中に点在させるインスタレーションが問題になった。海辺に展示した作品が、身体の下半身から内蔵が出ているイメージであったため、津波の被害を思い出すのでやめてほしいという市民からの意見があった。協議の結果、作品の発表は取りやめようという話になる。

アート作品が表現するのは、かならずしもわかりやすいもの、心地よいものだけではないと志村は言う。アートは世代や地域を超えて震災の記憶を伝承し、「見えない誰かへの想像力」を喚起するメディアになることで、公共に開かれていく。しかし、それが震災当事者にとってネガティブな記憶に触れることになる。被災地の芸術祭として RAF はこのジレンマと向き合ってきたのである。

## ■ディスカッション



このあとのディスカッションにおいて、Responding5の参加アーティストであるエヴァマリア・シャレー（オーストリア/ドイツ）、ヨンジョン（韓国）、キュレーターのアンドリュー・ラム（香港）は、「次世代に向けてどのように情報をアーカイヴしていくことができるのか？」という視点で、それぞれの実践やアーカイヴの理論・方法論について発表した。

そこでモデレーターの牧田は、「アーカイヴを残すためにアートはどういう役割を果たすことができるのか？」という問題提起を行った。

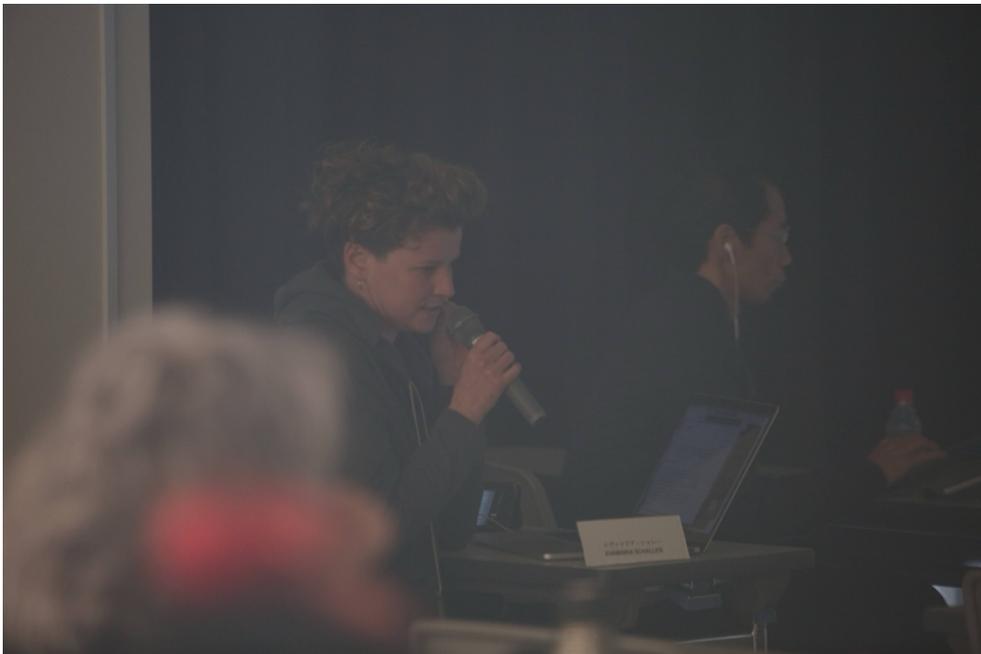
門脇小学校の震災遺構を見る前までは、遺構を残すだけで充分じゃないかと考えていた牧田だったが、遺構の衝撃に圧倒されて思考停止に陥り、震災への想像力が停止してしまったという。そこから一歩進んで想像力を動かすためには、展示という媒介、それも高橋の身体フィルタを通して語られる物語の仲介が必要だった。ここで働いた記憶の想起が、牧田はアナムネーシス的な想起だったのではないかと振り返る。想起の経験は誰かの身体的な媒介をきっかけにして働きうる。

一方、物事への生き生きとした印象や想像力を触発する身体的な要素について、香川はそれにどこまで再現性があるのかという疑念を発する。また、アナムネーシス的な想起はときに

ネガティブな作用を持つかもしれない。しかし、青葉市子《時報》の肉声や、片山真理の制作した身体イメージが、ネガティブな反応を起こすものだとしても、そうした反応を引き起こすことそれ自体に意味があると香川は語った。

エヴァマリアは、アウトバーンに「遺構へ」と案内があっても、わざわざ遺構に行こうとしない状況があることを指摘。一方で、震災のトラウマを考えると、遺構や展示からその経験を完全に理解することの不可能性にも言及した。

それに対して香川は、日々の忙しさに紛れて、残されたものが顧みられなくなっている現実があるとしたうえで、想起の経験をうながす芸術や映画、そしてパフォーマンス的な語りの下支えがあることで、震災遺構や歴史的なアーカイブの意味が形骸化せずにいられる、という点を強調した。



最後の質疑応答では、牧田から「アーティストが仲介者になるための条件とは？」という質問があった。それを受けて、Responding5の参加アーティストのひとりであるたくみちゃんは、物体が持っている情報のどこを切り取るのか、たとえばグリッド状に並んでいる机をそのまま残すのかといったマテリアルなレベルの操作に注意を向けることで、人以外であっても、より具体的なレベルの「仲介」が見いだせると指摘。

たくみちゃんの回答は、集団的アイデンティティの構築——自分は何者であるのか——を規定する記憶の共有を、物質性の水準から捉え直すユニークな視点であり、しばしば抽象的になりがちなアーカイブとアート、場所と想起の関係の具体的な分析を可能にする視点であるように思われた。

## 【2部】プレゼンテーション「(パフォーマンス)アートとパブリックスペース：パンデミック後のコミュニティ」

第2部はコロナパンデミック後のコミュニティを中心的なテーマにして議論が進んだ。

### ■Urich Lau 発表



最初にプレゼンテーションを行ったのは、シンガポールを拠点に活動するユーリック。ユーリックは、Teow Yue Han と立ち上げたアートコレクティブ INTER—MISSION がオーガナイズする Hothouse の活動を紹介した。

### 1.Hothouse について

Hothouse は国際的かつ世代を超えた視野で、レジデンス、イベント、出版物などのプログラムを実施するプロジェクトスペース。アーティスト、クリエイター、企業、国内外のオーディエンスが交流する場として、各分野の境界を取り払い、挑戦的なマルチメディア作品を発表してきた。

また、Hothouse は、3つの焦点を掲げて、アーティストやキュレーターのサポートを行ってきた。

1つ目の「Hotdesk」は、芸術的かつ批評的な研究プロセスを支援するレジデンス・プログラム。主に若手のアーティストを招聘する。

2つ目の「Intermedia」は、メタバース、AR、VR、ライブ放送など、様々なメディアを重ね合わせることに挑戦し、その可能性を探求する実践家をサポートするイベントベースのプログラム。5年から10年のキャリアを積んだアーティストの作品発表をサポートする。

3つ目の「Mindspace」は、シンガポールのメディア・アートの歴史の報告を通じて、テクノロジーを駆使した様々なアートの実践と実践者の状況を描き出す対談シリーズ。テクノロジーやビジュアル・アートの分野で何十年も仕事をしてきた人たちを招待し、ほとんどの場合オンラインで行われる。

## 2.Chronicle of Art Spaces and Art Institutions in Singapore

それからユーリックは、パンデミックに伴うシンガポール政府のロックダウンが発表される前後の活動についてのプレゼンテーションを行った。そこではユーリックが行っている興味深いリサーチについての紹介があった。

シンガポールの資金調達機関である NAC（ナショナル・アーツ・カウンシル）は、どのようにアーティストを援助するかという助成の方向性を決めるため、政府関係者とアーティストやアート団体のタウンホールミーティングをたくさん開いてきた。

しかし、COVID-19 のパンデミック以後、シンガポール政府による1年間のロックダウンが行われ、アートグループやアーティストの活動は停止しなければならず、仕事を失ったり、活動のための資金を得られない状況ができてしまった。そのなかでユーリックは、シンガポールで何が起きているかを記録するため、重要な施設やスペースをリストアップする小さな研究を始めた。

ここでユーリックが見せたのは、シンガポールの施設・スペースを青、黄、赤、ピンク、緑、水色に色分けした年表。青は主要な美術館・博物館、ピンクは芸術に限らない人々のための団体、緑色はアーティストが運営するスペースであると説明がある。

この年表を見ながら、ユーリックは1849年に開設したシンガポール初の政府補助機関である Raffles Library and Museum が最も古い記録であり、近年になればなるほどアーティストが運営するスペース（緑色）が増えていることを説明した。パンデミック以後は、い

くつかのアートスペースが閉鎖されたり、変更されたり、オーガナイザーが変わったり、閉鎖されたりしたという。

ユーリックの研究が示すように、アーティストの活動は政府の公的資金に依存する側面を持つ。COVID-19で引き起こされた危機のなかでは、国家による市民活動の統制が強まり、感染症対策という大義名分を得て、デジタルテクノロジーを介した行動の追跡や監視も平然と行われるようになった。国家とアート実践の関係をいまいちど問い直す視点を、ユーリックの発表は示しているように思われた。

## ■Hector Canonge 発表



ヘクターはアルゼンチンのブエノスアイレスで生まれ、幼少期をボリビアで過ごした後、ニューヨークで育ち、比較文学とメディア・アートを学んだ。プレゼンテーションでは自身の出自と、パフォーマンスアートの定義についてレクチャーしたあと、パンデミック以後に行った ZOOM パフォーマンスについて語った。

### 1. パフォーマンスアートを定義する

アルゼンチン生まれで、母親はボリビア、父親はカナダ出身。幼少期に北米に移住したというヘクターは、アーティストとしての活動とさまざまなひとたちの社会的サポートを行っている。

まず、ヘクターはパフォーマンスアートの実践に関わるもろもろの用語を定義していった。パフォーマンスアートの定義は——「パフォーマンスアートは、作品の中心にある身体が、作品の内容とそれが提示される文脈に基づいて形式と美学を決定する自己表現の様々な様式であり、それを通じて、創造、実験、提示、繋がり、表現、識別の手段となる実践/分野である」。

つまり、パフォーマンスアートはそれが提示される文脈に応じて生み出される身体的実践である。一方、パフォーマンスアーツはコンサートやダンスといった舞台表現の文脈で理解される。

ヘクターは美術館、博物館の違いについても言及。美術館が表現の創出に関わる機関であるのに対し、博物館は人類が行ってきた出来事の記録に関わる機関である。この定義付けが重要なのは、石巻で起こった震災の伝承は、芸術的な創造というより、博物館のように歴史的な記憶をキャプチャーする行為に思えるからだと言及。

また、社会的現実とアートの関わりを捉える美学的な概念に、「関係性の美学」と「ソーシャルエンゲージメント」がある。「関係性の美学」は、芸術を作り出すプロセスに人々が関与することを意味しており、そこにはすでに存在しているコミュニティに参加するソーシャルエンゲージメント＝社会的関与の要素がある。

パフォーマンスアートは、コミュニティへの参加と「関係性の美学」に高い親和性を持ち、芸術的な創造と社会的・歴史的な記憶の回顧の両方に関係するニューメディアの形態のひとつなのである。

## 2. 《ESCOLAR》について

社会的なコミットメントのなかで創造のプロセスに人々が関与する社会的・芸術的な実践として、ヘクターは 2019 年に南米ボリビアにおける教育プログラムに関わり始めたことをきっかけにして始まったアートプロジェクトを紹介した。

ヘクターがリサーチを行ったサンタ・クルスでは、2018 年に水害が起こり、学校が破壊され、子どもたちはストリートで学ぶことを余儀なくされていた。ヘクターはある学校に 6 ヶ月間とどまり、何が行われているかを調査した。アーティストのミッションは学校の再建ではなく、コンテンポラリーアートのコンテクストの中で、水害で失われた記憶を回顧できるように刺激を与えることであると考えたヘクターは、2021 年、教育の社会的・政治的・経済的格差を扱う学際的な展覧会プロジェクト《ESCOLAR》を実施した。

2022 年は、パンデミックの影響でニューヨークから出ることができなくなった。そこでヘクターは、ボリビアで子供が遊ぶプレイグラウンドにあったものをニューヨークのギャラリーに展示した。これは独立した実践というより、社会的関与のトリガーとして構想された。このボリビアのプロジェクトに携わることで、わたしたちが日々直面する歴史的・政治的・経済的な現実に向き合うさまざまな別のやり方があることに気づいたとのことだ。

### 3.パンデミック以後のプロジェクト

COVID-19パンデミックのなかではあまり人と会う気にならなかったというヘクターだが、《CHRONIQUES du CONFINEMENT:Chronicles of Confinement》というラテンアメリカのプロジェクトを通して、ZOOM を用いたオンラインパフォーマンスという新たな試みにも手を伸ばした。ヘクターはZOOM パフォーマンスには聴衆との双方向的なエネルギーが欠けていると考えており、その実践にためらいを覚えていたが、じっさいにやってみて、ZOOM にもそれは少しあるような気がすると思い直した。また、ほとんど他のアーティストがそうであったように、人とつながることの重要性を再確認させられたという。

ラテンアメリカのプロジェクトは、国境が実質的に閉鎖された状況下において、アフリカやアジアのアーティストをつないで、アートコミュニティを再補強する役割を果たした。しかし、すべての国でインターネットの接続が安定的に供給されているわけではなく、回線が途切れてしまう困難にも直面したという。ヘクターの振り返りは、インターネットがかならずしもグローバルなつながりを保証するわけではないという当たり前の事実気づかせてくれるものだった。

また、ヘクターはパンデミックのなかで、アートと公共の場についても考えることになった。駐車場、ストリート、公園などをアートの発信の舞台として使えるのか、公共の場にどのような介入ができるのかを検証するプロジェクトを行った。

最後のまとめとして、ヘクターはパンデミックがアーティスト、学芸員、館長などたくさんのひとがつながっていることを再認識する契機になったと語った。質疑応答ではインターネットやデジタルプラットフォームのコミュニケーションに真正性（オーセンティシティ）はあるのかという興味深いやりとりも見受けられた。

パンデミックがもたらした移動の自由の制限は、物理的な場所、キュレーターや聴衆などさまざまなアクターとのフィジカルな関係によって成立するパフォーマンスアートの根幹を脅かした。パフォーマンスアートが人と人のつながりを媒介するメディウムであることを強調するヘクターの発表は、パンデミックがグローバル化した世界におけるフィジカルな関係の意味を再考する機会になったことを思い出させるものだった。

## ■ディスカッション



ディスカッションには、「てあわせのはら」を主催している戸田祥子と、石巻を拠点に活動するアーティストのちばふみ枝、Responding5 に参加したベルギー出身のアーティスト、ベアトリス・ディディエールが加わった。

石巻の実家が津波被害を受けたことをきっかけに、活動の拠点を石巻に移したちばは、震災後に石巻のアートシーンに流動性が生まれたことを指摘。現代アートを発表する場ができた、レジデンスや作品制作でアーティストが石巻に来ることも増えた。その流れを絶やさず継続していくため、ちばは地元のアーティストが創作できるようなスペースや場所を確保し、それを継続的に提供することを目指している。

2017年にRAFの会場の1つになったことから、ギャラリースペースとしてリノベーションされ、アーティスト・ラン・スペースとしての運営を始めた「石巻のクワマリ荘」も、震災以後に生まれたスペースのひとつ。2020年、そこにちばはmado-beyaという小さなアートスペースをオープン。今後も石巻の外から来た人たちにアートを楽しんでもらえる場所が必要だと述べた。



自閉症の子供を持つ戸田祥子は、男女、年齢、職業、障害の有無に関係なく、自由に手を合わせて即興でセッションする「てあわせのはら」を主催(?)している。震災後の2012年、宮城県東松島市で始まったてあわせ表現ワークショップは、2016年から石巻と東松島の合同で開催されるようになった。戸田の子供はこのワークショップに参加して大きく変わったという。

パンデミック後はワークショップの専門家が石巻に来れなくなり、感染の危険を避けるため「てあわせのはら」を開催できなくなった。そうした困難もありつつ、ZOOMを通じたワークショップではグループのメンバーをより身近に感じることができたとのことだ。



ベアトリスは、ベルギーでも外出制限が行われたこと、しかしそのなかでも身の回りでアートを実践してきたことを語った。最後に、ロックダウンの下でベアトリスが行った「HERE AND NOW 1」の詩が紹介された。

Here and now....  
Here is earth  
Here is water  
Here is fire  
Here is physical space  
Here is my body  
Here are my writing hands  
Here are my eyes looking to the paper  
Here are my nostrils from which i can feel my breath  
Here are my feets feeling the cold from the ground  
Here are my painful ankles  
Here are my shinbones  
Here are my knees  
Here are my legs  
Here are my thighs Here are my hips  
(…)

ベアトリスはここで「生命とは何か」を再考し、「アートオブライフ」について考えるようになったという。



ちばと戸田は震災を通してさまざまな市外のひとびとが訪れるようになった石巻市のコミュニティの変化について言及し、ベアトリスの発表はアーティストの視点から生命あるいは生活とアートとの関係が問い直されていったパンデミックの時間を思い起こさせた。

ディスカッションの時間に限りがあり、いくつもの視点が入り乱れて論点が拡散するきらいはあったかもしれない。しかし、ひとびとの移動が制限され、公的施設が閉鎖され、フィジカルな接触が難しくなり、ZOOM を始めとしたオンラインコミュニケーションを促進していった COVID-19 パンデミックは、わたしたちひとりひとりが国家と芸術助成、生命とアート、コミュニケーションと身体の関係性にあらためて目を向ける機会を作り出したのは間違いないだろう。

パンデミックによる生産と発展のリズムの“中断”は、その沈黙のさなかに別の時間や人の流れ、そして当たり前になった物事に対する内省の時間を設けたという意味で、哀悼と復興という相反する精神的な行為を要求した震災以後の時間と重なるものがあるかもしれない。震災とパンデミックを、同じテーブルの上に並べた 2 部の発表とディスカッションは、両者が共通して要求する内省の時間を浮かび上がらせるものでもあった。

## ヘレン・ラフェブレによるパフォーマンス



シンポジウムの締めくくりは、R5 参加アーティストのひとりである、ヘレン・ラフェブレによるパフォーマンス。頭に木を乗せて会場に入ってきたヘレンは、シンポジウムの来場者を先導して、海と川の二方向から津波が押し寄せてきた地域を実際に歩いていった。

震災遺構門脇小学校から旧北上川まで移動する一行。高橋の発表では「川は恵みをもたらすものであるが、ときとして恐ろしい災害を引き起こす」と語られていたが、晴れ渡る空の下、ヘレンとともに歩を進めていく道行きは、とても静かでゆったりとした時間が流れるものだった。

ヘレンのパフォーマンスは、集団行為としての「デモンストレーション」と言い換えられるかもしれない。何らかの政治的主張を示すために想いを合わせて一致団結するたぐいの「デモ」ではない。ほとんど散歩のように、旧北上川の浜辺まで向かう足取りに主張するべきことなど何もないのだから。パフォーマンスとしての「デモンストレーション」は無目的なまま“共に”いる時間を創り出していく。

ヘレンが行った「デモンストレーション」の時間で感じ取られるものは、出身や居住地、立場によって人それぞれ異なるだろう。ヘレンはシンポジウムの来場者に向けて「震災」にまつわる表現（通俗的な意味でのパフォーマンス）をするのではなく、共に歩く時間を立ち上げることで、津波被害を受けた場所にそれぞれが想いを巡らせる“共に”の時間を創り出した。そこには震災に対する想像力の「余白」として「心をほどく」の空間をデザインした高橋と共通する「内省」を促す発想を見て取ることができるだろう。今一度、高橋の詩を引用しよう。

津波被災で焼け焦げたその場所には  
人知れず 生命が息づいていた

見ようとしなければ見えない世界がある  
閉ざされているのではなく  
閉ざしていたのは自分だったことに気づき  
はっとした瞬間だった

ヘレンの「デモンストレーション」が高橋の詩に付け加えたことがあるとしたら、それはやはり「見ようとしなければ見えない世界」が“共に”の中でも発見されうるということだ。旧北上川までの道中、参加者の中には横並びで腕を組んで、一緒になにやら歌を口ずさみながら歩いている人たちが見受けられた。



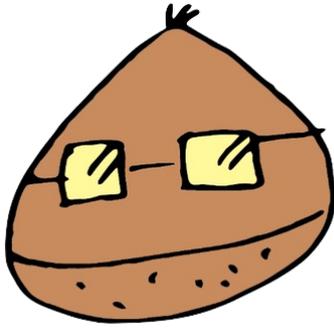
さらに砂浜に到着したあと、ヘレンに促されるまま手と手を取り合った参加者は、何かしらの言葉を交わし合うこともせず、静寂の中でおだやかにたゆたう海を眺めることになった。

R5の参加アーティストや他県から足を運んだ者にとって、押し寄せる津波の体験を想像することは難しい。しかし、「デモンストレーション」の“共に”を分かち合う中で生まれる“あの日”の記憶のかすかな交感は、目の前のおだやかな海に“あの日”の海を想像させる端緒を開くように感じられた。ひとりひとりが内省の時間を持つことと、“共に”の時間を持つことは、相容れない矛盾したものではない。むしろ共に集まるからこそ「見ようとしなければ見えない世界」が開きうることを、ヘレンのパフォーマンスは示しているように思われた。



---

<プロフィール>



渋谷まるん

演劇・パフォーマンスを中心に批評活動を展開。「チェルフィッチュ（ズ）の系譜学——新しい〈群れ〉について」で批評再生塾第三期最優秀賞を受賞。演劇系メディア演劇最強論-ingの〈先月の1本〉にてパフォーマンスとポスト劇場文化に関するレビューを毎月連載(2022年)。最近の論考に「灯を消すな——劇場の《手前》で、あるいは？」(『悲劇喜劇』2022年03月号)など。