

現代美術と政治的なるもの—— 「あいちトリエンナーレ 2019」をめぐる言説

Contemporary Art and politics : Discourse about Aichi Triennale 2019

松本 和也

I

2010年から開催されてきた国際芸術祭「あいちトリエンナーレ」は、現在、国際芸術祭「あいち2022」と改称して、国際芸術祭「あいち」組織委員会・会長に大林剛郎、芸術監督に片岡真実を迎えて準備が進められている¹。改称・組織変更の契機となったのは、「あいちトリエンナーレ2019」（以下、「あいちトリ'19」と略記）における「表現の不自由展・その後」および同展示をめぐる展開された、現実的な種々の波紋による。「あいちトリ'19」閉幕から半年を経て刊行された公式カタログより、同展覧会を総括した文章を次に引いておく。

8月1日から始まった75日間の会期中、国内外90組以上のアーティストによる、現代美術、映像、舞台芸術など様々な分野の最先端の作品を紹介するとともに、4回目の今回、初めて音楽プログラムを取り入れ、美術と音楽の融合を図りました。また、来場者の方々には、知識、経験、年齢によらず、誰もが主体的に学びあい、創作活動を楽しめる場を提供しました。あいちトリエンナーレの特徴の一つである「まちなか」での

展開では、名古屋市内のまちなか会場を、過去3回開催した「長者町」から、名古屋駅に近く古い街並みや商店街が連なる「四間道・^{しけみち}・^{えんどうじ}円頓寺」に変更したことにより、新たな魅力を加えることができました。また日本のモノづくりの中心である豊田市が、初めて国際芸術祭の会場となりました。

今回のトリエンナーレでは、開幕前日の7月31日から国際現代美術展の一企画「表現の不自由展・その後」の内容について、トリエンナーレ事務局や愛知県などに抗議や脅迫が相次ぎ、開幕からわずか3日で同企画を中止せざるを得ない事態に追い込まれ、その後、同企画の展示再開を求める参加アーティストたちの一部が展示中止や変更を行いました。こうした困難を乗り越え、10月8日には同企画を再開し、それまで展示を中断・変更していたアーティストたちも展示再開となりました。その後、10月14日の閉幕まで、ご来場の皆様に、全ての作品をご覧いただけたことは、喜ばしい限りであります。²

上にも言及された「表現の不自由展・その後」の展示中止／再開は、同展だけにとどまらず、表現の自由、文化庁による補助金不交付問題など、美術界をこえて大きく議論を巻き起こした。LGBTQや人種問題などを軸にダイバーシティという標語が広まりつつあった2019年、「あいトリ'19」などをめぐる言説は、美学者の伊藤亜紗には次のようにみえたという。

ニュース等を通じて外〔アメリカ・ボストン〕から見ていたこの半年の日本は、多様性とは真逆の「分断の進行」そのものだったように思う。重度障害を持つ国会議員に対する批判、あいちトリエンナーレの企画展に対する抗議・脅迫と展示中止、冷え切った日韓関係。いったいそのどこに、多様性を尊重する精神があると言うのだろうか。もしかすると、多様性という言葉は、「みんなちがってみんないい」と単にバラバラな現状を肯定するだけの、生きた優しさや寛容さとは無関係な標語になってしまったのかもしれない。そこに空虚な演技を、「多様性を尊重するフリ」

を見た気がして、何だか怖くなってしまったのだ。³

2019年度末までの「あいトリ'19」をめぐる言説については、すでに拙論で整理・分析・考察を示したが、⁴「表現の不自由展・その後」をめぐる対立について要点を確認しておく。芸術監督・津田大介が「あいトリ'19」開幕前に示していた企図は、次のようなものである。

これ〔「表現の不自由展・その後」〕は、従軍慰安婦問題や天皇および政権批判といったテーマを扱ったがゆえに、政治的な理由などから「公」的な美術館で展示できなかった作品を、その経緯や理由とともに展示する展覧会なんです。2015年以降、同様の問題はいたるところで起きている。より「不自由」な状況が増してきているので、当時の展示をアップデートした「表現の不自由展・その後」をやることに決めました。〔略〕「表現の不自由展」はもともと個人の有志たちが集まって行なったインディペンデントな企画でした。なぜそれを行政が主導する公的な芸術祭に持ってきたのかといえば、ジャーナリスト・アクティビスト的な観点から問題提起したいという思いがあったからです。〔略〕「公」がリスクやコストを払って「個」と協働する体制をつくらなければ、美術業界はアーティストにとってどんどん息苦しい場所になるんじゃないか——そういう問題意識がありました。⁵

開幕直後から「表現の不自由展・その後」のうち特に物議を醸したのは、キム・ソギョン／キム・ウンソン《平和の少女像》、大浦信行《遠近を抱えて Part II》、そして中垣克久《時代の肖像—絶滅危惧種 idiot JAPONICA 円墳—》の3点である。たとえば、《平和の少女像》については、竹田恒泰が「実はこの問題は、憲法の問題でもなければ、表現の自由の問題ですらない」とした上で、次のようにして展示会の企図と展示作品のズレを批判している。

この展示会は表現の自由について一石を投じる意図があったようだが、ならなぜ反日の偏った思想から作られたものだけを展示したのか。これでは「表現の不自由」とは単なる看板に過ぎず、実体はただの「反日展」に成り下がっている。これでは憲法の皮を被って税金を使って「日本ヘイト」をしたに等しい。⁶

また、《遠近を抱えて Part II》に関しては、和田政宗が次のような批判を展開している。

今度の展示は、表現の自由が認められなかった作品を集めるという趣旨の企画です。にもかかわらず、ジャンルが政治に偏っていて、過激な性表現で物議を醸した作品は展示されていない。しかも、反日的な思想を表現したものばかりです。最初からプロパガンダ目的だったとしか思えません。⁷

こうした批判に対して、『歴史修正主義とサブカルチャー 90年代保守言説のメディア文化』（青弓社、2018）の著者である倉橋耕平は、「この顛末の本丸は「慰安婦」問題をめぐる「歴史修正主義」にある」⁸と指摘する。また、「表現の不自由展・その後」実行委員会のメンバーでもあったアライ＝ヒロユキは、「表現の不自由展・その後」展示中止に際して組織されたあいちトリエンナーレのあり方検証委員会メンバー（人選）について、「検証委員には上山信一、曾我部真裕の保守陣営が名を連ね、ヒアリング対象有識者には三浦瑠麗も起用されている」ことから「歴史修正主義の色彩の極めて濃い組織である」⁹と指摘していた。

「表現の不自由展・その後」展示中止をうけて、参加アーティストも展示ボイコットなどさまざまな対応をとる中、展示再開を目指す参加アーティストによるプロジェクト「ReFreedom_Aichi」¹⁰も始動していく。立ち上げメンバーの一人である小泉明郎は、「表現の不自由展・その後」展示再開を「奇跡的なこと」だと評価した上で、次のように述べる。

この社会でここまで「表現の自由」という言葉がメディア上で発された記憶はない。現代美術をめぐる国民レベルの議論もあり得なかった。どれだけラディカルで美しい作品を作ろうとも、現代美術はあくまでもニッチな存在であった。現代美術をここまで人々の意識と議論の俎上に載せたことは津田氏の最大の功績である。¹¹

こうした一連の経緯に対する評価の仕方は、“「あいトリ'19」を通じて問題が可視化された”という言説の典型である。同じく、「あいトリ'19」参加アーティストであるフェミニストのモニカ・メイヤーも、「ReFreedom_Aichi」の運動を次のように積極的に評価していた。

芸術祭の開催期間中に起こった一連の活動は、凄まじいものがあった。最も素晴らしかったことの一つは、「ReFreedom_Aichi」のように日本のアーティストたちが自ら動いて抗議の意思を示し、検閲された展示の再開につながる様々なアクションを指揮しようとする様を目撃したことだ。彼らが提案した活動の中には、敵対するグループ同士で話をさせるなど、驚くようなアイデアがあり、本当に勉強になった。

さらに、メイヤーは「あいちトリエンナーレでの経験を通じて、世界中のあちこちで極右化が進む今の時代において、私たちアーティストや芸術機関がネットワークでつながり、検閲に対抗するためのより強力な戦略を展開していく必要があるのだと、思いを新たにした」¹²とも言明している。あるいは、「あいトリ'19」を契機として組まれた、雑誌の緊急特集「「表現の自由」とは何か？ 芸術を続けるためのアイデアと方法」(『美術手帖』2020.4)においては、編集長の望月かおるが、次のように特集の趣旨を示していた。

国内外の歴史を見渡せば、美術表現にまつわる規制や検閲は、あらゆる

る時代と地域で繰り返されてきた。「表現の自由」の境界線がどこに引かれるかは、そのときの時勢や政治動向に左右される。世界的に歴史修正主義の流れが強まるいま、この国で美術をつくり、伝え続けるためにできることはなんだろうか。そうした視点から本特集を組み始めた。¹³

ここでは、「表現の不自由展・その後」が喚起した問題が素朴な人たちでうけとめられ、そうした問題構成の枠内において「表現の自由」が模索されていくだろう。ただし、同特集内「美術と表現を続けるための21の提言」では、土屋誠一が次のように発言してもいた。

たとえ天皇制批判であれ、慰安婦の実相であれ、それらが芸術表現の俎上において扱われる際、そこにはそれぞれ傾聴すべき議論の積み重ねがある。ゆえに、公共圏に開かれたフォーラムの実施を萎縮させるような政治的介入はなされるべきではないし、そのような介入には、徹底して異議を発していくべき。以上が公式見解。けれども同時に強調しておきたいのは、シングルイシューに対して単一の態度表明のみで対抗するには、表現活動の持続性という点において無理があるということだ。しかるに、ダブル（あるいはマルチ）スタンダードであるということ、表現活動に臨む者は、恐れる必要はない。むしろ、戦略として、複数の立場や態度でもって時局に当たるべき。これが引き出すことのできる教訓である。¹⁴

前半は、すでにみた「「あいトリ'19」を通じて問題が可視化された」という言説の一例だが、後半で土屋は「複数の立場や態度」という戦略的な構えを提案している。本稿も、「表現の自由」を直接的な争点としないかたち¹⁵で、(現代美術において頻用される“社会性”にかえて)“政治的なもの”という概念—用語を用いて「あいトリ'19」を再度問題化してみたい。

II

本節では、改めて日本におけるトリエンナーレのあり方／歴史を確認することからはじめてみたい。

吉本光宏は「トリエンナーレ・ブームとでも呼べる現在の状況を生み出したのは、やはり2000年に始まった大地の芸術祭と翌年にスタートしたヨコハマトリエンナーレの二つ」¹⁶だと指摘した上で、トリエンナーレ本来の役割をふまえて、次のような提案を示していた。

日本各地で開催されているトリエンナーレは、単に芸術作品を展示、紹介する文化イベントの域を超えている。多くのトリエンナーレが地域の活性化を掲げており、確かに様々な効果が生み出されていることも事実だ。だが、そうしたわかりやすい側面だけで、現在のトリエンナーレの役割を捉えるのは適切ではないだろう。それ以上に、既存の価値観を揺さぶり、現代社会に問題提起をする存在としてのトリエンナーレ。そこにこそ、時代の大きな転換点を迎えた日本におけるトリエンナーレの意味を見いだすべきではないだろうか。¹⁷

ここに読まれる「地域（の活性化）」という観点も加味すれば、日本におけるアート・プロジェクトが孕む問題（歴史性）もあわせて考える必要がある。「アート・プロジェクトに関する議論が盛り上がりを見せた一因に、二〇〇〇年以降に日本国内でアート・フェスティバルが続々と誕生していること」¹⁸をあげる山本浩貴は、「「アート・プロジェクト」という言葉には、欧米で使用される現代美術の社会的実践を表す他の言葉と重複する含意」があると同時に、「しかし、二〇〇〇年代以降に日本美術で目立ち始めたプロジェクト型実践は、欧米とは切り離された特有の起源」¹⁹もあることに注意を喚起し、次のような整理を示している。

こうした独自の歴史は、日本のアート・プロジェクトに「政治的メッ

セージや社会批評的視点を明確にした表現が少ない」ことと関係します。起源としての野外美術展が「社会的な文脈との接続というよりは、美術館の延長線上としての」空間的探求からなされたため、現在のアート・プロジェクトでも「社会的な文脈よりも空間的な文脈」が重視される傾向があると加治屋は主張します。同様に、熊倉純子も「共創の場を重視する傾向にある日本のアートプロジェクトは、欧米のプロジェクト型の活動に比べて、政治性や鋭い社会批評性をあらわにしないのが大きな特徴」と指摘しています。²⁰

こうしたトリエンナーレ／アート・プロジェクトをめぐる日本の独自性の指摘は、裏を返せば、それらが本来あるべきかたちとは異なるものと化している現状への批判でもある。

「あいトリ'19」に関しては、樫木野衣がそのことを「表現の自由」をめぐる諸問題の前提として剔抉している——「今回のあいちトリエンナーレは、本来なら求められていたはずの政治性から距離を置いてきた日本のトリエンナーレが、あるべき姿の原点に立ち返って、政治的主題をはっきりと打ち出そうとした点に特徴があった（不自由展がその一環であることは言うまでもない）」²¹。こうしてみれば、「表現の不自由展・その後」に端を発する諸問題以前に、「あいトリ'19」の初期設定——日本化された都市型国際現代美術展において、芸術監督として迎えられた津田大介が「ドキュメンタのような政治的な芸術祭」²²を目指すこと——自体が孕んでいた、いつ表面化してもおかしくない急所だったともいえるはずだ。

こうした現状をふまえつつ、しかし同時にそれを否認するかのようになり、トリエンナーレ／キュレーションの困難、地域／観客の現代美術に対する理解・リテラシーを問題化する声が複数みられた。それは、たとえばキュレーションに関わる立場にある遠藤水城×片岡真実×相馬千秋「美術館は観客にどう開かれるべきか？」における、次のような片岡の発言である。

慰安婦問題を含め、日本の植民地時代の歴史が常識として共有されてい

ないから、現実を突きつけられた時に、多くの国民が過剰反応して拒絶してしまう。もうひとつ、近年の芸術祭の問題として、現代美術のイマーシブ（没入型）で楽しい部分、市民参加型という側面ばかり強調され、社会の様々な側面を批評的に反映するという本来の性質が蔑ろにされてきたという点があります。あれだけの拒絶を見て、社会全体の理解が未成熟であると痛感しました。²³

ここで片岡も、現代美術の「本来の性質」に言及しながら、そのことを広く（「アートワールド」外の「社会全体」に？）周知していくべきだとして、次のようにつづけていく。

現代美術が90年代以降大きく変わったことを、声高に言わないといけない。非欧米圏も含め、多様な政治的、社会的文脈から作品が生産・発信され、どこの誰がなぜつくったのか、見ただけではわからない。そうした背景、つまり文脈の問題をきちんと広めていく意識改革の必要性を感じます。²⁴

正論と評すべき同様の問題意識については、学芸員の藪前知子も次のようなかたちで示している。

現代美術とは複数の視点や価値観を可視化する、グローバルな文脈を持つ領域だ。他者の声、未知のもの、主体を揺るがす経験が、自己にとっての危機でも攻撃でもないことを、物理的な闘争に代替して示す手段でもある。こうした現代美術の「前提」の共有が、「開かれた」美術館や芸術祭というクリシェとともにおざなりにされてきた事実も直視しなくてはならない。作品に応じて事前の説明などを公開の条件に入れる、観客の選択を作品に組み込むなどして、現代美術の思弁的な空間をもう一度整えつつ、オープンかつクローズな中間領域の可能性をジャンルを超えて議論していく必要がある。²⁵

片岡同様、藪前も（90年代以降の）現代美術をめぐるグローバル・スタンダードおよび、それに倣うことを（掲載誌が『美術手帖』であるということ）を考慮して捉えるべきなのかも知れないが）自明の前提として、その上で、それをこの社会にあわせて広めていくべきだと述べている。

短文コメントゆえの読みにくさもあり、ここでも現代美術を教育すべき対象は明示されていないが、文意からすれば、現代美術をめぐる「前提」を共有していない、それでいて美術館や芸術祭に関わろうとする一般の観客（あるいは「社会」や「公」、ということだろう。ここでは、個別の発言・発言者について議論するつもりはなく、「表現の不自由展・その後」およびその展示中止／再開について語ろうとする時の範型を確認したかったのだ。

ならば、「あいトリ'19」「表現の不自由展・その後」は、どのようなキュレーションによって、現代美術をめぐる「前提」を共有していない一般の観客に展示すべきだったというのだろう。たとえば、同展の出品作家でもある中垣克久に、次のような論評がある。

〔「表現の不自由展・その後」企画者メンバーに美術に精通している人物がいなかったのではないか。評論家的な美術素人集団が美術の何たるかを精査せず、芸術の何たるかを精査せず、トリエンナーレが芸術表現の場であることの枠をゆるめ、唯、政治的な意味での「表現の不自由」のみにスポットをあてて美術を政治目的のための手段材料としたのではなかったか。[略]一つ一つに美術作品としてのリスペクトが感じられず、作家不在の企画がこの様な政治的なブースを作ったように思えた。²⁶

ここで中垣は、「表現の不自由展・その後」の展示に、「美術・芸術」的な要素と「政治的」な要素とをみており、それらのふさわしからぬ序列関係によって「政治的なブース」と化したのだと捉えている。いわゆる、キュレーションを難じる発言の1つだといえる。おそらくは同様の認識から、

会期中に具体的な提案を示したのは、卯城竜太 (Chim ↑ Pom) である。

キュレーションが作品っていう「個」をつまらなく見せてる現象があると思うんですね。「不自由展」がその極地。キュレーションの主張が強すぎると、一つひとつの作品はデモのプラカードみたいになってしまふ。大浦信行さんの作品も、「個」として余裕を持って見られたらいろんな側面に気づかれたかもだけど、あの見せ方では一面だけが切り取られる。それに日本に現代美術のリテラシーはないわけでしょ。なら余計どう見せるかを工夫しなきゃですね。「解釈は自由です」とかって言いつつ、作品をキュレーションの挿絵みたく扱っちゃう。それじゃダメじゃん。「不自由展」再開にあたり、ツアー方式を運営側に提案したのは僕なんです。〔略〕「自由をご覧ください」なんて、一般を信用するふりはもうやめたらと思う。キュレーターは日本モデルの鑑賞法をつくるべきだと思います。²⁷

卯城が示すのは、「個」としての作品がもつ多様性が、むしろキュレーションによって限定され、それを「現代美術のリテラシー」がない一般の観客が鑑賞すれば、それは「デモのプラカード」のように単一のメッセージとしてしか届かないという、およそ現代美術らしからぬ「表現の不自由展・その後」における展示 - 鑑賞の回路である。そうした限定された回路を逆手にとった卯城が発案したのは、個別具体的にその展示を見る観客に対するエデュケーション・プログラムを提供していくという、一対一対応の「日本モデル」である。

もちろん、本稿で引用した発言としては、片岡や薮前が示した方向性もまた、現代美術サイドとしては今後も恒常的に必要とされる働きかけだと思われるが、それでも一般の観客の立場からすれば、謎が残る。

90年代以降の現代美術をめぐる前提、芸術一般とは異なるかのように語られる多義性（の擁護）、そして「あいトリ'19」「表現の不自由展・その後」に照準をあわせるならば、やはり前提とされる現代美術をめぐる“政

治的なるもの”（の擁護）についてである。

Ⅲ

ここで、グローバル・スタンダードであるとされる現代美術をめぐる暗黙の前提について詳説することは、論者の手には余るため、「80年代と90年代の現代美術界に現れた新しい傾向」について、松井みどりの言を借りて確認しておきたい。芸術の社会的転回²⁸とも重なるような、そうした「新しい傾向」について、「美術の地殻変動」あるいは「美術の「ポストモダン化」と変奏してもいく松井は、次のように説明している。

それが今までの芸術表現と大変違っている理由のひとつは、それまで美術といえ、その視覚的な形態によって善し悪しが判断されていたのに対し、80年代以降主流となった芸術表現には、哲学的な考察や社会批判、人間の感情や欲望に関する要素が入ってきたということでしょう。²⁹

そうであれば、ここでのポイントは視覚によっては確認できない、不可視の要素として「哲学的な考察や社会批判、人間の感情や欲望に関する要素」が作品に関わっている、ということだろう。ここに、「あいトリ'19」「表現の不自由展・その後」において議論が集中した“政治的なるもの”も含まれるのだろう。ただし、アーティストが考えるそれと、たとえば「表現の不自由展・その後」展示中止を求めた人々のそれとは、ずいぶん認識に隔たりがあるもののようにも思われる。その多義性 - 幅をブリッジしているのが、“政治性なるもの”という、（「現代美術」よろしく）きわめて多義的な概念 - 用語なのではないか。どういうことか。

議論を整理するために『「表現の不自由展・その後」に関する調査報告書』（以下『報告書』と略記³⁰）を参照しておこう。まず、本稿の問題関心に関わる、「1全体所見」の「3」を次に確認しておく（片カッコ1～4には、さらに数行のコメントがあるが、ここでは省略する）。

3. 「表現の不自由展・その後」の中止・再開をめぐる一連の事態を通して、一いわゆる「怪我の功名」的な側面ではあるが一現在の芸術文化の社会的状況が露わになり、関連して、活発な議論が引き起こされた。これは次回のあいちトリエンナーレ及び、国内の今後の芸術祭運営において認識・共有されるべきものであり、以下にそれを記す。即ち、

1) 拡大するネット環境によって社会の二極化や分断の進行が露わになるとともに、いわゆる「反知性主義」の存在が可視化されたのではないか。

2) 表現の自由・芸術文化の公共性をめぐる多様な考え方の存在とその違いが明るみに出た。

3) アーティストの動向を通して芸術（祭）におけるグローバリズムの浸透が認識された。

4) 国内外の芸術家と市民の広範な連帯が実現し、芸術祭の新たな局面が示された。

以上のように一結果的にではあるが一今回のあいちトリエンナーレは、芸術文化の現在を見据え、展望を開く経験の舞台となった。

特に3)、さらに2)と4)の論点が現在の現代美術に関わるパートで、『報告書』としては、一連の騒動を経ることによって芸術文化の現状をめぐる環境が好転した（少なくとも、好転させていく契機となった）として、ポジティブに捉えていることが判る（これが、“「あいトリ'19」を通じて問題が可視化された”という言説の変奏であることはみやすい）。つづく「〇調査報告まとめ（現状報告）」のセクションにおいては、「1」では抗議や電凸状況がまとめられ、つづく「2」では、次に引くように具体的な批判内容が列挙されている。

2. 批判内容は「芸術の名を借りた政治（あるいは反日）プロパガンダ」「展示が政治的に偏向」「昭和天皇や特攻隊員への侮辱」「公金、公的施

「政治」の使い方としておかしい」等が多かった。

—作品レベルでは主に3つに批判が集中：①キム・ソギョン／キム・ウンソン「平和の少女像」、「平和の少女像ミニチュア」②大浦信行「遠近を抱えて Part II」③中垣克久「時代の肖像—絶滅危惧種 idiot JAPONICA 円墳—」

—県庁のあり方批判：公立美術館で、あるいは公金を使って政治性の強い（あるいは偏向の）展示をすべきでない。

もちろん端的に「政治」という言葉もみられるが、やはり「政治的」・「政治性」といった概念-用語の使用が目につく。もちろん、これは『報告書』に限らず、アーティストや政治家も含めて、「表現の不自由展・その後」への言及に多くみられた支配的な傾向でもある。

自律した政治的イシューとしてではなく、現代美術なるものの範疇として造型／コンセプト注入されるところの政治的モチーフ——今回の事例に即すならば、従軍慰安婦や天皇（制）——は、たとえば次のような仕方でも論及されるだろう。「あいトリ'19」出品作家の藤井光に次の発言がある。

もとをたどれば、今回の騒動の背景には女性をめぐる戦時性暴力や天皇制といった歴史認識の問題がある。これは本来、政治家に任せるだけではなくて芸術が考えることのできる分野のひとつだと思う。政治的には解決困難な問題について考えさせる作用が、芸術にはある。それを諦めるべきではない。³¹

あるいは、小田原のどかの次のような発言も、藤井と同趣旨のものと思われる。

今回のあいちトリエンナーレは、いわゆる「北川モデル」ではない国際芸術祭のあり方を示したという意味で、かけがえのない意義がある。国際芸術祭の開催意義とは、地域振興にとどまらない。それはこの国が

どのような問題を抱えているかを示し、これを共有するという機能の場でもあるからだ。³²

さらに、もう少し広範な視野からの日比野克彦のコメントも、次に引いておこう。

アーティストの表現に関して鑑賞者が共感を得ないことは、個々の価値観が異なるのが人であるがゆえにありうることだが、それを表現すること自体は否定できない。しかし一個人の感覚ではなく、社会の共通意識の部分に対する攻撃として鑑賞者に働いた場合、表現自体を否定する反応が起こる。すべての芸術は、それを感じる人がいるから成り立っている。アートも展覧会も、鑑賞者との関係性のなかに存在している。物だけが芸術ではない。とくに社会的課題との関わりを伝えている作品においては、一方的に鑑賞するだけでなく、接し方、出会い方の過程が必要なのではないだろうか。³³

まず、いずれもが現代美術（アーティスト）の立場から、その独自性を保持しつつも、ひろく鑑賞者や社会に対して、“政治的なるもの”を孕んだ現代美術の有用性を説こうとしたものであり、賛意を表明しておきたい。その上で、一般の観客の立場からすると気になる点について、考究していく。藤井には「戦時性暴力や天皇制」といった具体的言及もあるが、「政治的には解決困難な問題」や「この国がどのような問題を抱えているか」、「社会的課題」などは、すぐれて現代美術的な表現に思われ、これらこそが現代美術が包含するところの“政治的なるもの”を示す表現なのだ。そのこと自体については、善し悪しも是非も、少なくとも論者にはない。ただし、このような現代美術をめぐる“政治的なるもの”といった概念 - 用語をラフに使用していく限り、アーティストには自明な問題が「表現の不自由展・その後」展示中止を求めた人たちには通じないだろうし、そうした人々にとっては自明な現代美術作品の見え方がアーティストに共有され

ることもないように思われる。

ここで、もう1つ補助線を引いてみよう。

すでに参照したディスカッション「美術館は観客にどう開かれるべきか？」において、遠藤に次の発言がある。

「津田大介という素人がしでかした」という話に持っていく流れは、端的に政治的にも美学的にも間違っていると思っています。まず、どう考えても政治家たちの発言、差別や歴史修正主義が引き起こされていることが筆頭にくる問題です。美学的な点から言えば、「不自由展なるもの」は、美術史的に脈々と伏流しているものです。戦前から続くプロレタリア美術、例えば日本アンデパンダン展の系譜、あるいは丸木美術館や佐喜眞美術館、黒田雷児氏が一貫して扱ってきた主題系。「不自由展」はそのなかに位置づけられるものです。これらはフォーマリストティックな言説布置において低く評価されてきた。それが今回は「素人の英断」によって芸術祭のなかに入ってきた。慰安婦像《平和の少女像》のできが良くないと言うのは、いっぽうでは正しい。しかし、社会現実主義の側に立てばどう考えても傑作です。2つの相反する価値基準を並走させる、というのが今回のキュレーションのひとつの要点だと思います。³⁴

ここで遠藤は、まず「美学的な点」-「美術史」における伏流として「不自由展なるもの」を位置づけた上で、次いで《平和の少女像》を具体的な対象として、「でき」（美学的評価）と「社会現実主義の側」（政治的評価）という2つの見方を同時に提示する。ここでは仮に、美学的評価／政治的評価としたが、問題はこれら双方ともに現代美術の価値基準に含まれる、ということであり、それらが「並走」していることこそが現代美術（の一面）の特徴でもあるということだ。

こうした事態を指して、（特に問題化された作品に限らず）「表現の不自由展・その後」の作品群について、“政治的なるもの”が孕まれていようとも、それは現代美術／芸術だと主張-説明しようとするならば（論者は、

そのこと自体、時と場合で考えればよいというスタンスだが）、単に“現代美術は90年代以降、新たなグローバル・スタンダードで動いている”という説明だけでは、誰にも通じないだろう。そもそも、“政治的なるもの”という概念・用語には、使用される局面／立場によって、使い勝手よく・都合よく変容する曖昧さが本質的にある。もちろん、白／黒による分断を避けるというのが、「あいトリ'19」／芸術監督が掲げた「情の時代 Taming Y/Our Passion」というコンセプトである以上、こうした厳密さはあるいはなじまないかもしれないが、アートや人々がそうあるべきだということと、国際芸術祭をめぐるキュレーションやラーニング（さらにはさまざまなメディア）に用いられる言葉の運用は、別だと考える。

贅言ながら、現代美術が不可視の文脈を孕むということをも前提としようとするならば、その運用もまたフェアにすべきだと考える。《平和の少女像》についていえば、展示されたのは造型された彫刻であり、それ以上でもそれ以下でもない。従軍慰安婦問題にせよ、日韓関係にせよ、作品をとりまく文脈とは不可視のそれであり、当然個々人によって情報の質も量も異なる。そうであれば、《平和の少女像》に平和へのメッセージを読みとることも、反日のプロパガンダを読みとることも、鑑賞の回路としては、可視化された1つの作品と不可視の文脈を介して、構造的には同じようにして行われているはずなのだ。こうした素朴な問いかけにうまく応じることができなければ、90年代以降の現代美術にあるとされる含みが、ひろく理解されることは難しいだろう（もちろん、それを目指さない道もある）。

最後に、文字通りまとめにかえて、2019年に刊行された大林剛郎の著書から、「アートと都市の関係性」についてふれた箇所を、ここまでの論旨をふまえて引用し、本稿を閉じたい。

アートと地域振興というテーマもよく耳にしますが、私はアート単独、特に現代アートによる地域振興には限界があると感じています。魅力的な美術館を建てたり、ビエンナーレのようなアートイベントを開催したりすれば、確かに人は集まりますが、それだけでは観光という枠組みを

出ることはできません。観光客がたくさん来て、お金を落としてくれればそれでいいというドライな割り切り方もあるかもしれませんが、それで住んでいる人たちにとって魅力的な地域が生まれるかどうかは別問題です。

日本では多くの場合、とにかく人が集まることが再生や振興だととらえられていますが、これは根本的な間違いだと思います。結局これまで日本が失敗してきたのは、地方都市がすべて東京のようになることを目指したからです。つまりもともとそこにある文化や歴史、人々の営みを無視して、一種の東京化を推し進めた。それで逆に地域の魅力が薄れ、人が来なくなってしまったのです。若者は東京のイミテーションなら本物の東京のほうが面白いと、みんな出て行ってしまいうわけです。

しかし日本の地方都市の多くは、それぞれに素晴らしい文化や歴史を持っています。それをもう一度掘り起こして、それぞれの地域における、もっともふさわしいあり方を考えてみる。仮にアートを絡めるとしたら、アーティストなりキュレーターなりが、その文化をどのように咀嚼して、それを作品や展覧会に反映させるかが重要でしょう。ある場所に存在する文化の形態には、必ず歴史的、風土的な必然性があります。それを無視して何かをつくっても、本当の魅力にはならないと思います。そこに暮らす人³⁵たちにとって何が幸せなのかを、もう一度よく考え直す必要があるのです。

注

- 1 国際芸術祭「あいち2022」ホームページ [https://aichitriennale.jp/index.html] 参照・2020/11/30 最終閲覧。
- 2 あいちトリエンナーレ実行委員会「ごあいさつ」（あいちトリエンナーレ実行委員会編／津田大介監修『あいちトリエンナーレ2019 情の時代 Taming Y/Our Passion』生活の友社、2020）、2頁。
- 3 伊藤亜紗「(思考のプリズム) あふれる「多様性」を疑う「まるごとのあなた」を」(『朝日新聞』2019.10.9 夕刊F)、2面。
- 4 拙論「論壇時評 「あいちトリエンナーレ2019」は終わらない」(『神奈川大学評論』2020.3)。
- 5 卯城竜太・松田修「「表現の自由」が問われた芸術祭＋津田大介」(『公の時代』朝日出版社、2019)、188頁。
- 6 竹田恒泰「実体はただの「反日展」」(『正論』2019.10)、88～89頁。

- 7 百田尚樹・和田政宗「天皇燃やしてなにが芸術」(『Will』2019.10)、32頁。
- 8 倉橋耕平「言説の布置を見る——歴史修正主義とあいちトリエンナーレ事件をめぐる」(『福音と世界』2019.10)、7頁。
- 9 アライ=ヒロユキ「「表現の不自由展・その後」当事者が語る裏事情と美的根拠」(『創』2019.12)、21頁。
- 10 ReFreedom_Aichi ホームページ [https://www.refreedomaiichi.net/] 参照・2020/11/30 最終閲覧。なお、こうした展示再開を目指した活動について、後日、当事者が示した反省もここで示しておく。藤井光×加藤翼×キュンチョメ「ReFreedom_Aichi 展示再開を可能にしたものとは何か？」(『美術手帖』2020.4)において「表現の不自由展・その後」出品作家でもあるホンマエリ(キュンチョメ)は、「RFAの個人的反省点」として「男女のバランスが崩れたこと」をあげて、「今回の騒動の発端には、そもそも「平和の少女像」をめぐる女性の問題があった」、「さらにあいトリの中心にはジェンダー平等の議論があったはずなのに、騒動が起き議論が進むなかで、結局声の大きな男性が中心になり、女性は声を発しづらくなり、取り上げられづらくなってしまった」、「それがとても悔しいし、反省点です」(17頁)と述べている。また、「あいトリ'19」でパフォーマンス・アーツのキュレーターを務めた相馬千秋も「「情の時代」の演劇」(『あいちトリエンナーレ2019』前掲)において、「非常事態が劇場化した芸術祭においては、大きい声と身振りで論理的かつ能動的にコミュニケーションをとる言語優位者が支配する言説空間が形成されていった」、「本来であればこうしたヒエラルキーこそを疑い乗り越えていくための芸術祭のはずが、皮肉にも言語強者に有利な対話構造が補強され、そこから無意識に排除された者たち、例えば、日本語を母語としない人たち、子供たち、そこに参加すること自体に躊躇いを覚える者たちの声は退けられてしまった」ことについて、「今回の大きな反省点として共有されるべき」(317頁)だと述べている。
- 11 小泉明郎「アート界の“規制”事実」(『新潮』2020.2)、185頁。
- 12 モニカ・メイヤー／田村かのご訳「The Clothesline——様々な抗議のかたち」(『新潮』2020.2)、191頁。
- 13 望月かおる「Editor's note」(『美術手帖』2020.4)、7頁。
- 14 土屋誠一「美術と表現を続けるための21の提言」(『美術手帖』2020.4)、145頁。
- 15 本稿脱稿直前に、金井直「2019年のあいち」(『REAR』2020.10)を読む機会を得た。示唆的な同論において金井は、「表現の不自由展・その後」に関して「表現の自由は極めて重要」、「しかし、それこそが芸術活動の基盤だと信じ切ると、芸術実践の歴史性や可能性、稼働範囲を読み誤るかもしれない」(59頁)と指摘した上で、ドイツの基本法、イタリア共和国憲法を参照し、「表現の自由」が「万能ではないこと」を示しつつ、「独伊における「芸術の自由」に代わるものを日本国憲法に求め」、「第23条「学問の自由」」(61頁)の活用を提案している。
- 16 吉本光宏「トリエンナーレの時代——国際芸術祭は何を問いかけているのか」(『ニッセイ基礎研レポート』2014.3)、3頁。
- 17 注16に同じ、12頁。
- 18 山本浩貴『現代美術史』(中央公論新社、2019)、191頁。
- 19 注18に同じ、193頁。
- 20 注18に同じ、196頁。なお、引用文中における参照元は、加治屋健司「地域に展開する日本のアー

トプロジェクト」(藤田直哉編著『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、2016)、熊倉純子監修『アート・プロジェクト 芸術と共創する社会』(水曜社、2014)。

21 榎木野衣「ボイコットをボイコットする——トリエンナーレの齟齬」(『新潮』2020.2)、194頁。なお、いわゆるソーシャリー・エンゲイジド・アート、地域振興、住民参加からナショナル・アイデンティティに関わるモチーフを作品化したアートまで、“政治的なもの”や社会性といった用語・概念をめぐる日常的な混用がみられるように思われる。

22 津田大介インタビュー「あいちトリエンナーレ2019が遺したものは何か？」(『美術手帖』2020.4)、33頁。

23 遠藤水城×片岡真実×相馬千秋／司会＝成相肇「美術館は観客にどう開かれるべきか？」(『美術手帖』2020.4)、137頁。

24 注23に同じ、138頁。

25 藪前知子「美術と表現を続けるための21の提言」(『美術手帖』2020.4)、149頁。

26 中垣克久「「表現の不自由展・その後」中止を考える」(『創』2019.10)、40～41頁。

27 会田誠×卯城竜太 (Chim ↑ Pom)「パブリックに対して美術をどう「開く」のか？」(『美術手帖』2020.4)、51頁。

28 クレア・ビショップ／大森俊克訳『人工地獄 現代アートと観客の政治学』(フィルムアート社、2016)、アート & ソサイエティ研究センター SEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回をめぐる』(フィルムアート社、2018) ほか参照。

29 松井みどり『アート “芸術” が終わった後の“アート”』(朝日出版社、2002)、14頁。

30 あいちトリエンナーレのあり方検討委員会『「表現の不自由展・その後」に関する調査報告書』(2019.12.18.) [https://www.pref.aichi.jp/uploaded/life/267118_926147_misc.pdf] 参照・2020/11/30 最終閲覧。

31 藤井光×加藤翼×キynchョメ「ReFreedom_Aichi 展示再開を可能にしたものは何か？」(『美術手帖』2020.4)、16頁。

32 小田原のどか「賽は投げられた」(『新潮』2020.2)、173頁。

33 日比野克彦「美術と表現を続けるための21の提言」(『美術手帖』2020.4)、147頁。

34 注23に同じ、136頁。

35 大林剛郎『都市は文化でよみがえる』(集英社、2019)、31～33頁。なお、こうした観点にアクロバットに交差する、藤井光《無情》(2019) および、「政治の主導者が「日本国民の心を踏みにじった」と展示中止を求めてから、彼を市長とする名古屋市の美術館に展示された『無情』は、特殊な社会的局面に応答するサイトスペシフィックな美術となっていた」(175頁)と指摘する、藤井光「芸術のポリティカル・プラクティス」(『新潮』2020.2)が示唆的である。