

エコロジーを哲学する者 (écosophe) としてのアーティスト

マリア・テレサ・アルベス

(Maria Thereza Alves 一九六一年ブラジル生まれ)

マリア・テレサ・アルベスの芸術は、エコロジー的思想に基づいている。アルベスは、種の多様性によって生み出された均衡のダイナミズムを通して、エコシステムに取り組み、彼女は、まず特定の人間と領土の風景に参入することを必要とする調査方法を実施する。考古学の諸方法が、マリア・テレサ・アルベスの《変化する種》や《目覚め》といった大きなプロジェクトに適用される。そうしたプロジェクトは、旅行者の衣服に付着して移動する植物や、商船から降ろされるバラストを通して、グローバリゼーションの隠された地図を明るみに出すのである。マリア・テレサ・アルベスは、科学者の傍らで探求しながら、感性的知と認識的知の結合から生じる生の思想を発展させる芸術活動の可能性を主張している。それは、フェ

パスカル・ボース「訳」河本真理

リックス・ガタリが、環境と社会的諸関係と人間的主観性という三つのエコロジー的な領域の倫理的・政治的節合を考察した意味におけるエコゾフィー (écosophie) ——すなわち「環境生態的哲学」と言えるだろう。彼女にとって重要なのは、生の形態の特異化のプロセスを把握することである。マリア・テレサ・アルベスは、権力と領土化の指令を逃れる、多様性の詩学を明らかにするのだ。

植物の移動は、それとは対照的な人間の移動を反映したグローバリゼーションの歴史に結びついている。植物の市場は、先進国と発展途上国が交差する場、境界の一つである。《ドイツのバラの色は何色?》は、この搾取のパラドックスを説明する。教育的プログラムと商業的実演が組み合わされた、甘美な音と色彩のヴィデオの画面で、若い女性が花や果物や野菜を次々に見せていく一方で、男性の副音声がいこれらの作物の原産地を示す。こうして、あるヨーロッパの都市において日常の消費財がどこから手に入るのかということか

ら、世界貿易の地理が作り上げられるのだ。スーパーマーケットの陳列棚から静物画のように積み上げられたビュッフェに至るまで、資本主義によって作り出された消費の饗宴が示されているが、地球の表面にはりめぐらされた、そうした日常の輸送がもたらすエコロジータ的な結果などは問題にされない。

《野原を抜けて森の中に》という彫刻は、鉄細工の面から言えば、いわゆるヨーロッパの植物に似ているが、もちろん全てではない。「この作品は、アイデンティティを線状のものと考える『周知の』歴史の傲慢に対する『障壁』のようなものなのです」とマリア・テレサ・アルベスは言う。この存立平面 (plan de consistance)⁽²⁾ に、現地の風景と思われるものの、実は別の文化から移入された風景を構成する植物の表象が集められてくる。文化的アイデンティティを定義する際に通常認められている観念を問い直すことが、マリア・テレサ・アルベスによって構築される変わらぬ批判軸の一つである。二つの世界の扉に絡みつく植物の鋭い芒⁽³⁾は、現状において人間の自由な移動の権利に課せられた制限を問うている。植物は著しく移動するので、世界を「地球庭園」にするほどだが、人間はその出自によって同様な移動の自由を奪われている。

植民地主義的構造を批判する意思が、マリア・テレサ・アルベスの探求の基盤にある。彼女は、文化人類学的な調査方法を用い、それを代わりに西洋文化に適用する。こうして、ヨーロッパの自民族

中心主義がいまなお根強いことが明らかにされるのだ。《ヨーロッパ人の中の男性の展示》というヴィデオのために、ネイティブ・アメリカンの女性の文化人類学者が、迷信から自分の睾丸に触るという日常の儀礼と信仰についてイタリア人男性に質問している。この文化人類学者の礼儀正しい好奇心は、支配的な文化が「他者」と見なしてきた民族に対する見下した視線を思い起こさせる。この反転の法則によって生み出された皮肉な鏡像のような効果は、エドゥアルド・グリッサン⁽³⁾が促すように、「そのようなものとして同意された複数性の変化」に身を投じることによって、ヒューマニズムの理解の拡大に訴える。「全世界」(Tout-Monde)⁽⁴⁾の思想家であるグリッサンが私たちに教えるのは、「他者は敵ではない、異なるものが私を侵食するのではなく、もし異なるものと接触することによって私が変わるとしても、私が異なるものの中に溶解してしまうわけではない、ということ」を、人間に少しずつ『無意識のうちに』認めさせようとする「マリア・テレサ・アルベスの闘いなのだ」。

《フェアトレードの頭部》というプロジェクトは、フランスの現状における最近の出来事に由来している。ルーアン市が自然史博物館のコレクションに所蔵されていた頭部をニュージーランドのマオリの共同体に返還しようとしたのを、フランス文化省が阻止したという一件である。「マオリの頭部を人間の身体の一部としてではなく、売買できる美術品と見なすことによって、」フランス政府が人

間の遺骸の取引を支持するということに対する返答として、マリア・テレサ・アルベスは、《フェアトレードの頭部》というプログラムを立ち上げた。このプログラムのために、ヨーロッパ市民は、象徴的な代替として自分の頭を与えることを決意するだろう。フランス国家の遺産保護と新植民地主義的な論理から、平等の基本的原則の単純かつラディカルな適用を提案する、マリア・テレサ・アルベスのプロジェクトの容赦ない論理が生まれてきたのだ。⁵⁾

芸術は、現代文化の基盤をなすパラドックスを明らかにする場である。それは、倫理的責任に基づき、西洋世界の時代遅れの破壊的な実践に終止符を打とうとする、新しい社会的諸関係の実験である。それは、自然と文化の二元的な分断を超えるよう促す。人間と非人間を結びつける共通の歴史を理解するために。動物の人間性を理解するために。冬の霧が立ち込める風景の中で、野生の猫の鳴き声とも空手家のブルース・リーの叫び声とも分らない声が高く響き渡る、《バルザックの国でのブルース・リー》というヴィデオのように。《百合の谷》⁶⁾のフランスの文化的景観は、アジアの勇ましいアクション芸術の映画のスペクタクルによって甦ったのだ。これらにばらばらになりかねない諸文化に抗して、叫び声の神秘が、人間と動物が共存していた原初の状態を想起させる。「人間性」という概念の両義性を思い起こそう。人間は、他の動物と同じように動物なのである。

テレサ・マルゴレス

(Teresa Margolles 一九六三年メキシコ生まれ)

死は、テレサ・マルゴレスの芸術の核心をなしている。メキシコの死体安置所は、彼女の仕事場であり、彼女はそこでアーティストであると同時に法医学の専門家でもある。テレサ・マルゴレスの彫刻、インスタレーション、イメージやアクションの新ミニマル・アートの形態は、二重に緩和されている。しかしながら、それらの表面上のニュートラルな中立性は、観者を、死とそれに直面した社会的・経済的な不平等についての政治的・形而上学的な考察に引き込む。彼女の各々の作品は、死体に由来する素材、あるいは死体と接触したことがある素材で制作されている。

テレサ・マルゴレスは、死のタブーと対峙するが、とりわけ死体を隠すというタブーと対峙している。テレサ・マルゴレスが操る死体は、貧困と、とりわけ麻薬の密売に結びついた暴力的な社会的文脈のために変死した人の死体である。ヴァルター・ベンヤミンが社会の廃墟と呼んだ人々、「飢餓と貧困に永遠に打ち負かされ、侮辱され、傷つけられた人々」の死体なのだ。

サンティアゴ・シエラ⁷⁾は、メキシコシティに到着したとき、テレサ・マルゴレスの中に自身の分身を見出した。サンティアゴ・シエラは、テレサ・マルゴレスの探求に賭けられているものを完璧に定

義している。「マルゴレスの作品は、犠牲者の死体を社会の俎上に載せることによって、殺人者たちを絶えず裁きの場に引きずり出している。それは、常に他の皮膚の上で、他の社会で、大西洋の向こう側で、あるいは世界のテレビ上で犯された犯罪に対する一般的な無関心に抵抗し、この殺害されたメキシコ人が私たちのうちの誰かであり得るという事実を絶えず思い起こさせるのだ」。

ここで（死の儀礼において）人類学、（ローカル・レベルとグローバル・レベルにおける不平等において）社会学が適用されているとしても、価値は完全に逆転している。聖なるものは、宗教的なもの外で発せられるのだ。テレサ・マルゴレスとの親和力の高い人物の中でも、ジョルジュ・バタイユは、この彼女の並はずれた探求を駆り立てるものを理解するのに最良の入口の一つであるように思われる。バタイユは次のように述べている。「ある意味、死体は精神の最も完全な表明である。死の決定的な不能と不在が露わにするのは、精神の本質自体である。同様に、殺害されるものの叫び声は、生の至高の表明なのだ」。

テレサ・マルゴレスの造形的戦略は、一九九〇年代以降、法医学局への参加を最後に著しい展開を見せた。防腐処置を施された動物の死骸や人間の死体の痕跡が、ミニマリズムの美学的コードに回帰しながらも様々なものを喚起する力に富む、より簡潔な形態に場を譲ったのだ。あらゆる状態の水と同様に人間の脂肪が、彼女が好ん

で用いる素材となった。死体と接触した水は、蒸留され、気化され、固体化され、セメントと混ぜられ、生のサイクルの中に再び死を導入するために可能なあらゆる形を取る。脂肪は、シャーマンであるヨーゼフ・ボイスとの芸術的なつながりをたどりながら、二〇〇二年にベルリンのクンストヴェルケ現代美術館の壁に塗りつけられたり、二〇〇一年にバルセロナのディーラーの体になすりつけられたりした。また、キューバの学校の壁の穴をふさぐために使われたり、二〇〇五年にメス（メッツ）で開催されたロレーヌ地方のFRA Cの天井から床に一滴ずつ滴り落とされたりした。

フォルム (forme) とアンフォルム (informe) が、テレサ・マルゴレスの近作において主要な二つの美学的規定を決定している。二〇〇〇年の《蒸発》は、展覧会場で拡散された霧の中に観者が入るよう誘う。この変容された水によって、最後に洗浄された人々の死体の記憶に触れるのである。それに対する自覚は直接的であり、不安も掻き立てる。霧状の雲が空気のように漂っているため、距離を取ることは不可能になる。あらゆるところに浸透し、見学者の皮膚と衣服に沈殿するこの霧状の水は、私たちの感性的であり認識的でもあるアプローチに訴えかける、作品の知的な行為と直に関わることによって、死体との直接的な接触を作り出す。これらの匿名の死者の空間への沈潜のいざないには、様々なものを喚起すると同時に、直接的に身体的・感覚的でもある次元が存在するのである。各

人が、自らの感情をコントロールする責任に直面する。葬送儀礼を再創造することによって、テレサ・マルゴレスは聖なるものから俗なるものへと移行する。死体安置所の中で衛生上の行為でしかなくなっていた儀礼に向かうのだ。こうして、芸術の場に広がった空気は、そこを罪の償いの場とする。

二〇〇三年の《空気》は、この原理を再び採用し、それを以前ほどはつきりとは触れられないものより精神的なものにする。なぜなら、今回は、フランクフルト近代美術館の一見何もない展示空間に置かれた加湿器によって拡散された水だからだ。見学者は、入口が透明なプラスチックのカーテンによって物質化された展示室を通りながら、死者の空気を呼吸する状況に置かれる。この浸透する側面は、ホワイトキューブのアプリオリに殺菌する慣習のおかげで、観者の人体にとって潜在的に攻撃的な次元において、完全に中性化されると同時に、強力に暗示される。テクノロジーの世界の幻影によって鈍感になってしまった超モダンな個人は、こうして今日、ここ以外のどこで、宗教性に従属することなしに、死と共存する状況に置かれているのだろうか。

高所に設置された二つのシャボン玉製造機によって構成された、二〇〇三年の《空中》の装置が生み出すのは、むしろスペクタクル的で、さらに言えば遊戯的でさえある側面である。解剖の前に死体を洗淨するために安置所で使われた水からできたシャボン玉が、脆

いものと驚異的なもののカテゴリーを想起させながら、床や見学者の頭上に規則的なリズムで落ちていく。シャボン玉は、その消えやすさと完全さによって、美術史と哲学史において必然的に崇高の表象に結びつけられる。シャボン玉はまた、生命と運動と存在を条件づける空気を通して、私たちが生きる空間を記述するために、ペーター・スローターダイクによって理論化された球体の政治学も反映している。「私のうちにあるものは、呼吸し、分かち合い、私が分子であり対をなすところであるもの、要するに球体である。私がその半分はこの世界の生物であり、半分は『自我』であるところの開かれた球体である」。テレサ・マルゴレスの環境インスタレーションは各々、環境的空間、観者が参加する空間、不在の他者と対話する空間を作り出すのだ。

テレサ・マルゴレスの二〇〇四年の《ベンチ》と二〇〇五年の《テーブルと二つのベンチ》は、共同体を再生する試みから生じる、喪失した身体と生きた身体との間を結びつけるものである。このコンクリート製のベンチは、観者の生きた身体を迎え入れる。「デザインなし」、すなわち形態の問題を排することによって、他の形を再び見出すのだ。ある物体に座るという取るに足りない身振りでありながら、そのベンチが死体安置所の水とセメントを混ぜ合わせてできているがゆえに、身体の物象化を示す身振りは、何を意味するのだろうか。それこそまさに身体の活性化がある。テレサ・マ

ルゴレスが、一貫してこれらの流体（液体）をメキシコから様々な
 展覧会場まで運び込んでいるので、身体的物質が流通することにな
 る。こうして、フランスのブレティニー現代美術センターで、彼女
 は二〇〇五年に《共同墓地》を制作している。一見したところ、展
 示室には何も無い。実は、テレサ・マルゴレスは、まず展示室の床
 を壊し、いつもの死体安置所の水と混ぜ合わせたセメントで新しく
 床を作り直したのだ。彼女は、容赦ないやり方で、見学者が、記念碑、
 つまり匿名の共同体の葬送のモノUMENTとなったものの上を歩か
 ざるを得ないよう仕向ける。こうして彼女は、墓を取り上げられた
 人に墓所を提供するのである。テレサ・マルゴレスは、実はメキシ
 コの死体安置所では、死者が、埋葬に必要な費用を出すことのでき
 ない家族によってしばしば放置されると説明している。これらの変
 死体は、よくゴミ箱に捨てられる。このように、テレサ・マルゴレ
 スの決心は、死の苦悶と無関心に対峙することによって明確に動機
 づけられている。彼女は、ブレティニーの床に、貧困のうちに殺さ
 れたこれらの死体の記憶を流し込むことによって、キュレーターや
 その後そこで展示するアーティストたちを含めて、各々が、この存
 在と不在の意識において自己決定するよう促す。儀礼というもののが
 いかなる社会活動をも特徴づけるため、彼女は芸術の場のために前
 例のないものを創造した。個人はもはやそこには存在しない。これ
 らの身体性の変容は、政治的身体、普遍的身体を形作るのだ。

テレサ・マルゴレスは、二〇〇二年にメキシコシティのラ・パナ
 デリア¹⁰で、コンクリート・ミキサーの中味を吐き出し、壁際に追い
 詰められた観者の前にコンクリートの流れが迫る中で、観者をこの
 冷たい攻撃に直面させ、茫然とさせることによって、こうした展示
 空間への侵入をすでに演じていた。このメタファー的な次元は、テ
 レサ・マルゴレスが明確に引き受け望んだもので、マスメディアに
 よって毎日流布されている暴力的なイメージの過剰に何も付け加え
 たくはなかったのである。彼女は、このパフォーマンスの公衆に、
 ほとんど生命の力を感じさせる流動する無形の形^{アフロルム}によって具現化さ
 れた、暴力による不当な死という考えに直面させ、次いでそれを踏
 みつけてその場から出ることを余儀なくさせるのだ。

拡散させ、蒸発させ、固体化させ、ふさぎ、再び覆い、流し込む
 といった、これらの造形的方法を通して、もちろんミニマル・アー
 トやさらに環境芸術といった、すぐに見分けられる先駆者が連想さ
 れる。テレサ・マルゴレスは、形態へと回帰している。彼女は、ス
 ペシフィック・オブジェクト (Specific Object)¹¹ の死の無意識を露
 わにしているのだ。富める者と貧しい者は同じようには死なないと
 いう事実を彼女が本質的に理解しているがゆえに、地球上の富裕層
 と貧困層を二分する断絶のこうした造形的表明はラディカルにな
 る。物象化と商品化のプロセスに従属した、人間の生命の取るに足
 らない価値を毎日思い起こさせる、攻撃的な社会的諸関係の歴史的・

経済的コンテクストにおいて、テレサ・マルゴレスは、美的逸楽と精神的安寧の潜在的な要求に従った形態を制作するのを自分に許すことはできないのであろう。彼女は、むしろ世俗的な儀礼を通して、本質的な経験にいざなう。なぜなら、葬送儀礼は、私たちの人間性に刻印するものだからである。

〔訳者註〕

- (1) エコロジー (ecologie) とフィロゾフィー (philosophie) を組み合わせた造語。フェリックス・ガタリ著、杉村昌昭訳『三つのエコロジー』大村書店、一九九一年、平凡社、二〇〇八年（原著は一九八九年）を参照。
- (2) ジル・ドウルーズとフェリックス・ガタリの用語。「器官なき身体は、(略)欲望に固有の存立平面である」(ジル・ドウルーズ、フェリックス・ガタリ著、宇野邦一ほか訳『千のプラトール——資本主義と分裂症』河出書房新社、一九九四年、一七八頁)。
- (3) マルティニーク生まれのクレオール作家・思想家（一九二八—二〇一一）。
- (4) 一切の枠組みを越えて、あるがままの多様性の内に存在している本質的に流動的かつダイナミックな世界の総体を指す。
- (5) 二〇一一年にマオリの頭部は返還されている。
- (6) バルザックの原題は『谷間の百合 (Le Lys dans la vallée)』。
- (7) 一九六六年マドリッド生まれのアーティスト。
- (8) Fonds Régional d'Art Contemporain (現代美術地方基金) の略称。
- (9) ジョルジュ・パタイユの用語。「無形」すなわち「きちんとした、まとまった」形がないこと、形に乏しいこと、形に欠けること、形以下であること」の意で、階級を落とし、分類を乱すことを可能にする(イヴ・アララン・ポワ、ロザリンド・E・クラウス著、加治屋健司ほか訳『アンフォルム——無形なもの事典』月曜社、二〇一一年を参照)。
- (10) メキシコシティの非営利スペース。

- (11) アメリカの美術家ドナルド・ジャッドが一九六五年に発表した同題の論文の中で提起した、絵画でも彫刻でもない三次元的オブジェ。絵画のイリュージョン(擬似的な三次元的効果)を排し、現実の空間との関わりを重視する。

〔附記〕

本稿は、広島芸術学会第一〇〇回例会を記念して、二〇一二年一月三日にNSA (noborinachi space of art) で行われたパスカル・ポース Pascal Beusse 氏の講演「L'artiste comme écopophe」の原稿の全訳である。講演会開催にご尽力いただいた伊藤由紀子氏(クリエイティブ・ユニオン・ヒロシマ)に感謝申し上げます。

(パスカル・ポース／美術評論家、国立造形芸術センター写真部門キュレーター)
 (訳 こうもと・まり／広島大学大学院総合科学研究科准教授)