

他者をまなざす技法 ——「非常の常」展——

福田 真衣

——われわれは知らない。

われわれはその体験がどのようなものであったか、

本当には想像することができない。

戦争がいかに恐ろしいか、どれほどの地獄であるか、

その地獄がいかに平常となるか、想像できない¹。

はじめに

2025 年、国立国際美術館で開催された展覧会「非常の常」は、いま私たちが生きる時代の名をそのまま体現するものであった。6 月 28 日から 10 月 5 日までの会期のあいだ、大阪・中之島の地下に広がる展示空間には、8 名の作家による映像作品が息づいていた。パンデミック、戦争、災害、気候変動、情報過多——数えあげればきりのない「非常事態」が私たちの生活を包み込むなかで、果たして「日常」とはどのような状態なのか。この展覧会は、その問いをあらためて突きつけるものだった。

国立国際美術館にとって、映像を中心とした展覧会は 2013 年以來の試みである。映像は時間を媒介とするタイムベースド・メディアであり、見ることと待つことを同時に強いる。作品の前に立ち、再生を見届けるあいだ、観客は否応なく自らの時間を作品の時間に委ねる。そこでは「注意 (attention)」が不可欠となる。ゆえに、この展覧会が映像を主軸に構成されたことは、現代社会における注意の危機を問題化するひとつの選択でもあったと言えるだろう。

タイトルの「非常の常」という語を見ると、本展で取りざたされているのは非常と平常の境界が崩れ、例外状態が日常のうちに恒常化してしまった世界のあり方であることがわかる。たとえば、カール・シュミットが記したように、主権者とは例外状態に関しての決定権を持ち²、ジョルジョ・アガンベンが指摘したように、主権権力は常に「例外」を内包しながら統治を行う³。非常は外部ではなく、体制の内部に組み込まれ、

1 スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』北條文緒訳、みすず書房、2003 年、126-127 頁。

2 カール・シュミット『政治神学』田中浩、原田武雄訳、未来社、1971 年。

3 ジョルジョ・アガンベン『例外状態』上村忠男、中村勝己訳、未来社、2007 年。

なにに注意を向けるか知らないうちに方向づけられているのだ。

またジョナサン・クレーリーが描いたように、絶えず活動を強いられる現在の社会では、もはや休息や区切りといった時間の断絶そのものが失われつつある。不眠社会において、人間の知覚や注意はテクノロジーによって振り回され常に緊張状態に置かれる⁴。この注意の散逸について、クレア・ビショップはインスタレーションやパフォーマンスといった作品とその展示の在り方が助長した新たな作品鑑賞の姿勢だとし、それを必ずしも悪だとはしない⁵。

本展の作品群は、そうした現代世界において私たちがいかに「見る」か、あるいは「見過ぐす」かを探る試みとして機能していた。DMZ の風景や震災の記憶、戦場と日常の断片、助けを求める言葉や AI に制御される身体——それぞれの映像は、特定の出来事を直接的に示すよりもむしろ、日常と非常の揺らぎそのものを可視化していた。非常を見ることは、そのまま常を見つめ直すことでもある。

この展覧会を歩くことは、常態化した危機のただなかで、どのように世界と関わり、他者に注意を向けることができるのかを体験的に考える行為であった。「非常の常」という言葉が示すのは、単なる悲観ではない。それは、「例外」が消え去った社会においてなお、注意を取り戻すための小さな訓練の場を、芸術がどのように提供するのか——その可能性を探るための問いのかたちなのである。

展示について

展覧会場に足を踏み入れて、最初に目にするのは米田知子の写真作品である。彼女は戦争や災害という出来事そのものではなく、その後に潜む時間の揺らぎと記憶に目配せする作家である。このような姿勢で制作された写真群は、非常を瞬間的な爆発ではなく、時間の持続や断続として捉え直す視座を私たちに与えてくれる。

作品を見ていこう。阪神淡路大震災のその後を追ったシリーズでは、被災地を 10 年後に撮影した写真群が展開される。庭を埋め尽くす緑に、子どもたちが今にも遊び出しそうな公園、そこにそびえる一本の木。まさに非常のただなかであった「市内最大の被害を受けた地域」から穏やかに変貌した風景は、震災の跡地であることを知らなければ、見た目にはのどかな日常の様を呈している。また、もうひとつの朝鮮半島の 38 度線沿いに広がる DMZ（非武装地帯）を撮ったシリーズは、一見するととても静かな風景写真に見える。草木が繁茂し、錆びた有刺鉄線に絡みつく。淡い

4 ジョナサン・クレーリー『24/7 眠らない社会』岡田温司、石谷治寛訳、NTT 出版株式会社、2015 年。

5 Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, London / New York: Verso, 2024.

小花が所々に顔を覗かせ、そのうちの一輪が真つすぐに上空へ向かって伸びているものもある。しかしながらいずれのシリーズにおいても、そこにある静寂はそのままこの地に緊張が停滞していることの証拠でもある。今回は出展されていないが「Between visible and invisible」のシリーズからもわかる通り、米田は見えることと見えないこと、あるいは写真に表象できることとその背後にある不可視なものに意識的な作家だ。ここが震災の跡地や人が立ち入らない地帯であり時間の経過によって豊かな植生があるという事実を知るとき、そこには地理的な境界だけでなく時間や歴史の沈殿があることも浮き彫りになる。また政治的な境界が人間の生を分断する一方で自然を解放すること、時間の経過は癒しであると同時に忘却にも繋がることといった、その両義性を私たちに突きつける。鑑賞者はキャプションを読み改めて写真を目にしたとき、眼前のイメージだけでなくその背後にある複数の時間にも思いを馳せることになるのだ。

さて、このように米田の作品を鑑賞しているとき、時折なにかが割れるような音が鑑賞者の注意を乱す。その発生源である袁廣鳴の《日常戦争》は、始まりから終わりに至るまで幾何学的な前後運動を続けるカメラワークによって特徴づけられる。カメラが前後する速度は一定で、それ自体がリズムを帯びており、映像全体を揺らぎの場にする。この揺らぎは単なる視覚装置ではなく、時間的な反復を生む手段でもある。

画面内には爆発、炎、崩壊する物体、燃える書物、破裂する水槽が映り、それらはシューティングゲームをしていると思わしき小さなビデオ画面のビジュアルと同期しつつ、常時破壊される構造を呈している。銃撃音にあわせりんごが転がる、花びらが散る、金魚が泳ぐ。終盤には水槽は破られ、金魚は流出し、羽根は舞い、そしてまた破滅のはじまりへと回帰する。そのプロセスの中に鑑賞者は突き放され、一体なにを見ているかという能動性を揺さぶられる。このような映像は、反復される終わりのない危機を構造化するための装置である。決してわかりやすいクライマックスには到達せず、観る者をループの中に閉じ込める。爆発と日常とのあいだを絶えず往復させ、静かに金魚が泳ぐ平穏は常にその裂け目の中にしか現れない。鑑賞者は、どこから手をつけて見たらよいのか、どこで視線を止めたらよいのかわからず、カメラワークと同調するかのようにその注意はひたすら揺れ動く。

興味深いのはこの銃撃をもたらしめているのが一体誰なのか、最後まで判然としない点である。映し出される部屋の持ち主が、その暴力が自分に返ってくるとわからず行っているのか、それともまったく違う第三者が攻撃をしているのか。そもそも、ビデオゲームの中の小さな世界と今まさに崩れ落ちようとしている誰かの日常は本当に関係するものなのか。このような疑問を抱くとき、それはそのまま私たち鑑賞者と《日常戦争》との関係を考えることに直結する。私たちはいかにして他者の苦痛や非常を自分のものとして考え、注意を向け続けることができるのだろうか。

作品を見つめるうちに、タイトルにもある「戦争」とは特定の地域や時間に限定された出来事ではなく、私たちの日常にすでに侵入している状態なのではないかと感じられてくる。ニュース映像やSNSの情報が一瞬で消費されていく世界では、爆発の閃光はもはや異常ではなく、視覚的な刺激のひとつにすぎないのかもしれない。後のシプリアン・ガイヤールの《Artefacts》にも共通するが、本映像は現実の破壊とその恐ろしい「美しさ」を交錯させることで、危機に慣れきった私たちの感覚そのものを映し出している。

一方、クウワイ・サムナンの作品は身体性と儀式、そしてユーモアを融合させた単純な行為の反復によって危機の記憶を蘇生させようとする試みであった。

《Das Pralung（目覚める精霊たち）》では、作家自身が自然風景の中心にたち、真鍮を打ち鳴らす音が空間に響き渡る。その規則的な音は鳥の鳴き声や自然音と重なり、観る者のうちにも次第に染み渡ってくるものだ。彼は仏教だけでなくアニミズムの信仰も根づくカンボジアを背景とし、自然破壊に代表される社会問題を批評しようとする作家である。ここで呼び起こされるものは宗教や信仰の対象としての精霊だけでなく、人間が自然と共に生きる感覚そのものだ。この作品が展示会場の中心に配置されたことで、真鍮の打撃音は周囲にある他の作品群に映し出された非常をも鳴動として引き寄せ喚起する効果があったように思われる。

もう一作の《Untitled》では、作家はバケツで泥水をすくい、それを自ら全身に浴びることで泥まみれになるという儀式を展開する。工事現場を背景に、ごみが浮かぶ水中で、あるいはわずかに残された緑の中で、作家は淡々と泥水を被り続け、低所得者が近年の乱開発によって立ち退きを迫られている現状の滑稽さとその抵抗をあらわしている。しかしながら映像をよく見ると、作家が実際に手にしているのは恐らくこのパフォーマンス用に用意された茶色の小石や砂であり、泥水そのものではない。そのこと自体が、本当に危機のただなかにいる人々の痛みや非常を再現することの限界を逆説的に示し、その限界を意識しつつも身体を宿り木とした儀式的行為を繰り返すことで非常を呼び込もうとする作家自身の姿勢をあらわしているように思う。

以上のように廣鳴とサムナンの作品はいずれも、危機を静的な語りとして固定化するものではなく、反復と破壊のリズムのなかに置くことで、「非常」を日常の内部に俯瞰させる表現を得ていた。そしてその方法として前者は非常を日常に、後者は日常を非常に近接させることを選択している。

サムナンの作品においては、他者の苦痛の直接的な代弁としては機能不全な部分があった。では、苦痛を訴える声はいかにして人々に届くのか。高橋喜代史はこの問題に積極的に取り組んでいる。北海道出身の彼は、言葉が人と人を繋ぐ一方でその媒介が断絶する可能性や脆弱さ、声の届かなさを自己のパフォーマンスを通じて露

呈させる。

《ポスター》は、札幌で作家が多言語のポスターを貼り歩く姿を記録したものである。日本語、英語、アラビア語で書かれた「たすけて」の文字は、街行く人々の視線を受け止めながらも、ほとんど誰にも理解されないまま風に揺れる。映像の中で作家は遠慮がちにポスターを壁に貼りつけ、通りすがりの人々はそれを一瞥するか、あるいはまったく見ないで通り過ぎる。その光景は難民申請者や社会的弱者の声がどれほど届きにくいかを象徴しているようでもあり、ポスターという言語表現を通じながらも、その言葉が意味を持つかどうかは常に揺らいでいることを示す。また、キャプションにたどり着くまで、不可解にその文字を見ながらもその前を素通りする鑑賞者の姿はそのまま映像の中の無関心な他者と重なり、言葉が届かない、あるいは見過ごされるという状況が今ここでも起こり得ることを、鑑賞体験を通じて実感することとなる。

続く《Free Watermelon Bar》は、小さなスイカジュースのバーを開き、ビルボード型のキャンバスに署名をすることでジュースを提供するという方法を採用。他者と繋がる行為としての会話や署名は言葉を媒介としているものの、それ自体は弱くて不確定だ。参加者の多くは通りがかりの人々で、作家が意図するガザ地区をめぐる問題や戦争、平和といったコンセプトについて、スタッフとの対話の中で理解していくこととなる。スイカの色をはじめとし、所々に戦争への目配せ——たとえば「BAR IS OPEN」のフラッグはジョン・レノン、オノ・ヨーコの「WAR IS OVER」のオマージュだろう——が見られるものの、実際のキャンバスには企画の意図を理解していないような書き込みもあった。このプロジェクトについて解説するビデオ映像には、作家が時おり挿入するユーモラスな書き込み——たとえば服の紐の長さを気にするコメント——が含まれ、これらは遠い国の日常に注意を向け続けることの難しさを示すと同時に、社会的・政治的な訴えと、いまこの場所で生きる私たちの日常との間のずれを可視化するものとして働いているようだ。しかしながら、それでも彼は、風に煽られると容易に剥がれるポスターを貼り続けたようにパフォーマンスを続ける。助けの声は届かないかもしれない。それでも声を発し続けること、あるいはその声を受け取ろうとする態度そのものが、連帯の萌芽となるのだ。

展覧会後半では、ガイヤールのメロウな映像作品と同様に展示空間が個室のように分かれ、それぞれの作家が自身の経験や社会環境に根ざした映像を提示していた。ここで扱われる「非常」は、もはや爆発や災害ではなく、もっと日常的で、静かに進行する亀裂である。

潘逸舟の《わたしは家運び、家はわたしを移す》は、作家が幼少期に日本と中国のあいだを移動した記憶をもとに制作されたモノクロ映像である。舗装されていない道を一人歩き、石を少しずつ動かしていく姿が延々と続く。映像に重層的に挿入さ

れる荒い息遣いがヘッドホンから聞こえ、鑑賞者と作家の身体的距離は縮まったように感じられる。マイクに時おりの風の音は不穏で、危機の訪れを予感させるようだ。石はかつての家の基礎であり、また作家のアイデンティティの象徴でもある。移動する家、根を持たない存在。不安定な基盤の上で生を駆動させなければいけないこと。家移すことや共同体に属することは自らの意思によって思い通りに叶うのではなく、不適応や摩擦とともに歩まなくてはいけない場合もあること。この美しい映像に漂うのはそういった白黒の現実であり、どこにも属し得ないという「常」の状態を静かに引き受けている。

キム・アヨンの《デリバリー・ダンサーズ・スフィア》は、コロナ禍のソウルを舞台にした作品だ。アプリに導かれ、都市を駆け抜ける女性配達員たち。ヘルメット越しに響く電子音やナビゲーションの声。身体は猛スピードで現実を移動しながら、精神は常にデジタル空間に接続されている。彼女たちは都市の血管のように動き続けるが、その姿は匿名で、誰にも見られない。キムはその不可視の労働を、ダンスのようなリズムで描き出す。非常事態は感染症だけではない。プラットフォーム労働やデジタル化された身体というテーマは、現代社会における非常が労働をはじめとする日常の構造そのものに浸透していることを示唆する。可視化できないたくさんの指令と動線が、停まることなく私たちの視線と身体を支配しており、私たちはそれに気づかない。

展示を締めくくる香港出身のリー・キットの作品群は、映像と言葉、音声が錯綜する詩的なインスタレーションである。ラップされた板の上には“Porn”の文字が浮かび、また別の画面では以下のような断片的な独白が流れる。

まるで中毒のように人々の注目を欲しがるとき、/ まるでお利口な犬かのように / そしてついに何かが起こるとき、/ 彼が気にかけるのは自分が正しいかどうかだけ。

白紙のページは / 注目を必要としない人たちのためのもの——/ 自分の声を絶えず発しなくてもいい人たちのためのものだ。/ それなのに、批判的な人たちはその空白を埋め尽くし続ける。/ わいせつに、ポルノのように⁶。

「注目を必要としない人たちのための白紙のページ」——それは、声を上げることの強いられない者たちへの静かな祈りのようでもある。SNSをはじめとし多くの言葉やイメージが溢れる洪水の中で、人は絶えず発信し続けなければ存在できない。声をあげなければ見落とされてしまう危機が、世界のあちこちで起こっている。キットは

6 リー・キット《僕らはもっと分別があった》2025年、塗料、ステンレス・スチール、映像、カーペット、透明の梱包用テープ。

その強迫的な「声の過剰」とでも言うべき現状に対し、沈黙や空白を取り戻そうとしていたのではないか。この作品は、言葉と映像がオーバーラップするもので、常に重なり、そしてずれることで成立している。鑑賞者の注意は裏返され、どの層を選ぶか、どの声を聴くかが問われる。多層的な語りが重なる構造に対して選択と放棄を繰り返すことになる。

これら三人の作家はそれぞれ異なる背景を持ちながら、「居場所」や「声」「可視／不可視」といったテーマを共有している。移動や労働、沈黙といった日常的な営みの中にこそ、現代の非常が宿っているということ——それを作家たちは、繊細な映像のリズムを通して語っていた。

おわりに

本展「非常の常」は災厄や暴力を直接的に提示するのではなく、その周辺に立ち上がる居心地の悪さや日常の綻びを通して現代の危機を可視化しようとした点で特徴的であった。各作家が異なる形式でそれぞれが問題視する非常を扱いながらも、展示全体にはその個別具体的な経験をいかに接続できるかという問いが通奏低音のように流れていた。日本有数の大企業が本拠を置きしばしばデモも行われる中之島という地において、危機を大声で告知することなく静かにその様相を露呈させた本展は、サイト・スペシフィックなものでもあったと言えるかもしれない。

一方で、展示としての構造はやや散文的でもあった。作家ごとに明確な問題意識があり、各作品の強度は十分に高いものの、展示全体を通して鑑賞者が「非常」をどのように横断的に読み解くべきか、必ずしも示されていなかった。たとえば、歴史の残響（米田）、身体性（サムナン）、AIと労働（キム）、沈黙／空白（リー）といった複数の軸は存在するが、それらを注意の変容や政治性といった観点から束ねる導線がより強ければ、作品相互の関係性がさらに際立ったはずである。

とはいえ、本展の価値は、単一の主題を強引に提示するのではなく、鑑賞者が複数の切り口から「非常」という語の射程を考える余地を残していた点にもある。破壊の反復、届かない声、過剰な発信と沈黙、都市のノイズ、見えない労働——それらはすべて大小の非常であり、いずれも現代社会で慢性的に進行している事象である。本展ではそれらをテーマや抽象度によって体系づけ整理するよりも、むしろ同時に存在する複数の危機として提示することで、観る者の思考を単線化させず多方向へとひらいていた。

スーザン・ソントグが『他者の苦痛へのまなぐし』で厳しく指摘するように、世界の暴力や苦痛のイメージは、写真や映像を通して見れば見るほど慣れ、実際にそこで起こった出来事や苦痛との距離を生む可能性を孕んでいる。多くの惨禍が一瞬の刺激として消費されていく現代において、世界への配慮としてただそれらを見ることは

もはや十分ではない。ソントグは、他者の苦痛を理解することの限界を引き受けたうえで、それでもなお注意を払い見続けることの倫理を模索した。本展で問われていたのも、まさにこの不可能さと、視線を向けようとする持続のあいだにある緊張だった。

廣鳴のループする映像は、痛ましくも美しい光景を反復することで、むしろ特定の破壊を選び取り注目することの困難さを強調する。高橋の「たすけて」という言葉は、旭川の地で通行人の視界に確かに届いたはずだが、意味としては届かず具体的な行動には繋がらなかった。その断絶は、私たちが普段どれほど多くの声を見過ごしているのかを露わにする。キムの配達員たちは、他者の視線に晒されることなく都市を駆け抜け、リーは過剰な発信の時代にあって沈黙の領域を取り戻そうとする。これらの作品は、注意がどこに向かい、どの危機が問題とされるかは意志だけでなく環境や外的要因によって規定されることを示していた。

では、私たちは本展からなにを受け取ったと言えるだろうか。総じて、本展は明確な答えや教訓を提示するのではなく、鑑賞者が今まさに進行している危機に対してどのように向き合うかを、作品を糸口に試される場であった。イメージは行動を保証しない。しかし、イメージを通して行動の前提となる注意の持続を鍛えることはできる。作品を前に立ち止まり、揺れ動く視線を受け入れ、時に無力感を抱えながらも、なお見続けること、まなざすこと。その態度そのものが、常態化した非常のなかにかろうじて残された他者と世界に対する倫理的な身振りとなると、本展は静かに訴えていた。