

第 57 回ヴェネツィア・ビエンナーレ

(ジャルディーニ他、ヴェネツィア、2017 年 5 月 13 日 – 11 月 26 日)

金井 直

11 月 26 日に幕を閉じた第 57 回ヴェネツィア・ビエンナーレ（2017 年）の入場者数は、前回比 23% 増の 615,000 人で、過去最多となった。若年層や家族連れの来場者も多く、また出品作家とともに昼食をとりながら懇談する新企画「ターヴォレ・アペルテ」にも延べ 2,100 人が集った。ビエンナーレ代表、パオロ・バラッタは、総合キュレーターを務めたクリスティーヌ・マセル（ポンピドゥー・センター・チーフキュレーター）の功績を讃えつつ、「平凡さに抗する剣のひと突き」としてのビエンナーレの成功を宣言した。

こうした閉幕時の、主に地元メディアによる情報発信・報道のトーンと、開幕時の、とりわけアートワールドの関係者・代弁者たちの論調との乖離には、非常に興味深いものがある。たとえば、一般公開翌日の 5 月 14 日付の『ガーディアン』は、メイン会場における政治的プロパガンダの回避、心地よきピクチャレスクぶり、さらにはビエンナーレ全体に感じられる機知の欠如を遠慮なく指摘する（“57th Venice Biennale review – the Germans steal the show”, *The Guardian*, Web 版、2017 年 5 月 14 日）。『ニューヨーク・タイムズ』の記事も「テーマの緊張感も批評への駆り立てもない」と、失望を隠さない（“Venice Biennale: Whose Reflection Do You See?”, *The New York Times*, Web 版、2017 年 5 月 22 日）。日本語の美術系メディアも概ね同様の論調を示していたように思う。

そもそもマセルが打ち出したメインテーマ「芸術万歳 VIVA ARTE VIVA」があまりにも楽観的ではあったのだが、それを、なんの逆説や皮肉も交えることなく視覚化するように見えた企画部門（ジャルディーニ会場内のメインパヴィリオンとアルセナーレ会場で開

催)に、識者・関係者の多くは、期待を裏切られたということだろう。とりわけ2017年は、ヨーロッパ域内の会期の重なった他の重要な国際展、すなわちカッセルのドクメンタやミュンスター彫刻プロジェクトが、芸術領域内の諸々の差異のゲームや創造的主体を言祝ぐ近代的枠組みとはすっかり縁を切って、社会的・歴史的文脈への関心・介入を明らかにしていたので、「芸術万歳」のビエンナーレはいっそう孤立して脱政治的、創造性や芸術性に今更ながら重きを置きすぎているように思われたようだ。あるいは同じヴェネツィア・ビエンナーレでも、2年前、56回のそれは総合キュレーターにオクウィ・エンヴェゾーを迎え、現代社会の困難な状況に対する問題提起、すくなくともその可視化をめざす作家・作品が並んだわけで（メインパヴィリオンでは会期中ひたすらマルクスの『資本論』が朗読された——いささか儀式めいていて、M・ペルニオーラの言うように、マルクスが宗教を「民衆のアヘン」と呼んだことを思えば、皮肉なパフォーマンスであったかもしれない^{*1}）、それに比して第57回は、まったくの肩すかし、いかにもお手上げのビエンナーレに見えたということだろう。

こうした低評価はしかし、あくまでも内覧会に参加した「関係者」見解の、倍音含みの総和・反映である。一方で、上に示した閉幕後の成果報告や報道には、温かみこそあれ、行政的な落^エとしどころ探しのムードも見え隠れする。どちらも要は物事の一面であろう。我々ひとりひとりには無論、また別の角度からこの大規模芸術祭を経験し、語ることが許されるはずだ。たとえば個々のアーティスト、作品に即して。あるいは、一都市において継続する隔年展という枠組みを踏まえて。つまり、テキスト本意で、あるいはコンテキスト重視で。いずれにせよ、個として、個々のできごとに向き合おう。

周知の通り、ヴェネツィア・ビエンナーレは企画展部門と国別部門から構成されている。各国はそれぞれにキュレーターを立てており、けっして総合キュレーターの意を受けて展示をおこなうものではない。また、同ビエンナーレの特徴である授賞システムを支える審査員団も基本、自律的であり、実際、最高賞である金獅子賞は、マセルの志向の対極にあるような生政治的なモチーフに彩られたドイツ館の展示・パフォーマンス、アンネ・イムホフ Anne Imhof の《ファウスト》に贈られた。近現代ドイツ史と並走してきた重厚なドイツ館本体(ジャルディーニ会場内の恒久建築)を攻囲するかのように、外部は垂直の檻で、内部は水平の厚いガラスで被われた空間に、ドーベルマンが放たれ、パフォーマンスたちは一見衝動的に、あるいは反復的に、肉体を動かし続ける。今回のビエンナーレ中、とくに印象の強い作品のひとつであり、受賞も首肯けるが、私の興味の中心は、美術の枠を超えてパフォーマンス軸の上演を繰り広げることで、肉体と政治の次元を突きつけてくる同作の切れ味や間いというよりはむしろ、その特殊な展示(上演)を実現し、維持する造作や

.....
*1 Mario Perniola, *L'arte espansa*, Torino, 2015, p. 97.

運営体制のスケールとクオリティであった。端的に言えば、他国・他館とドイツ館の“規模”の違いである。あるいは、やはり少々皮肉めくが、パフォーマーの一挙手一投足を追ひ、館内を右往左往し、挙げ句、彼らの立ち去ったガラス床上で途方に暮れる我々鑑賞者／群衆の姿こそ、むしろスペクタクルの餌食ではないかといった醒めた感覚である。要するに、金獅子賞にふさわしい複雑さを示す展示だったということだ。

《ファウスト》同様、いわゆる美術・視覚芸術の範囲から意識的に逸れていく作品には興味深いものが多かったが、今回とくに記憶に残るのは、いくつかの音との遭遇である。たとえばアルセナーレ会場のカデル・アッティア Kader Attia のインスタレーション。近年のドクメンタやリヨン・ビエンナーレで彼が見せたような、人類学的なテーマへの赤裸々な接近は、このたびは抑制されていたが、歌声と肉体（性差）、精神の回路を、アラブ大衆文化とニューサイエンス系のドキュメントを交差させつつ示唆する独特の考古学は、今回のビエンナーレのなかでも抜きん出て特異なもので、また、音声への関心を大いに刺激してくれるものであった。それゆえだろう、アルセナーレの奥の庭地に、空間的に3つの楽章を配したハッサン・ハーン Hassan Khan のサウンド・インスタレーション《パブリック・パークのためのコンポジション》にも私は大きな高揚感をおぼえ、十二音音楽風の、あるいはアラブ音楽風の複数の音の流れを、その場でしばらくたどりつづけることになった。同作は銀獅子賞を受賞している。

同じくサウンド・インスタレーションとして印象に残るのがトルコ共和国代表のジェヴデト・エレク Cevdet Erek による《ÇIN》である。音響配置と建築の仮設構造によって展示空間全体が巧みに、かつ大振りに分たれ、その内外や上下を、鑑賞者は、演目不明の小劇場に迷い込んだかのような感覚をもって行き来し、視線を投げ、また耳を澄ます。私には遊戯の自由と発見の喜悦に満ちたサイトスペシフィック作品に思われたが、もちろん、アルセナーレ（海軍工廠）という展示空間の歴史を重視して、ヴェネツィアとトルコの戦史を、あるいは直に、トルコの現代史の振幅を思った人もいたのではないか。解釈や連想の可能性によく開かれた作品といえる。

開かれた、と言えば、同等に重要に思われたのが——エレク自身も明言しているのだが——展示空間の中間部分がすっぱり抜けていて、トルコ代表の空間が両隣にある南アフリカ共和国の展示とシンガポール共和国の展示をつなぐ通路と化していた点である。この“国境”開放が、エレクの作品をいっそう軽やかなものにしていたが、同時に、今回のビエンナーレのまた別の傾向をよく示していたように思われる。すなわち、国境という制度、越境という事象・行為、そして移民・難民問題へのさまざまな関与・示唆である。たとえば、移民の声・言語を映像とともに折り重ね、彼らひとりひとりの経験と我々が向き合う場を丁寧に設えるキャンデス・ブレイツ Candice Breitz の作品（南アフリカ代表）。自国のイメージを積み上げて、アイデンティティの解れや撓みを露にするマルタ共和国（いささか“狙い”の見える展示ではあるが、しかし、非常に内容豊かで示唆に富んでいた）、島内各

所で「旅券」を発行し、鑑賞者と移民経験を分かち合うチュニジア共和国（ほぼ60年ぶりのビエンナーレ参加）などである。ビエンナーレ会場にかぎらず、同時期に関連企画として市内のコッレール美術館で開催されたシリン・ネシャット Shirin Neshat 展も、アゼルバイジャンの多民族性、多文化性を引き受ける写真・映像インスタレーションとして注目された。あるいはビエンナーレとはまったく別に組織され、島内で開催された「ディアスポラ・パヴィリオン」（パラッツォ・ピザーニ、International Curators Forum 主催）も、インカ・ショニバレ MBE Yinka Shonibare MBEをはじめ、ポスト・コロニアリズムの洗礼を受けたアーティストたちの作品の、展覧会タイトルに違わぬ質と量で、いま共有されるべき問題の所在を明らかにしていた^{*2}。

さて、こうした展示・作品を見ながら、私が感じたのは、開幕時の有力な展評群の、口裏を合わせたかのような不興とは別の感覚であった。むしろ2年前のエンヴェゾーのキュレーションの続きを見ているような印象であった。「すべての世界の複数形の未来 All the World's Futures」というテーマのもと、我々が生きる世界の条件と現代美術の接続を主張するエンヴェゾー企画の2015年のビエンナーレに通じるような作品が、実際には2017年のヴェネツィアのそこかしこに登場していたのである。さっそく断っておくが、言いたいのは、個々のキュレーターの優劣や影響力の差ではない（エンヴェゾーのアプローチも、視点を変えれば相当にアカデミックで、周縁への開かれに欠けるというペルニオーラの指摘は重要である^{*3}）。もっと根本的な部分で、この連鎖、継続性こそを、ビエンナーレの特徴として抽出すべきではないかと私は思うのだ。

ドクメンタは5年に一度、ミュンスター彫刻プロジェクトは10年に一度。比して2年に一度のビエンナーレでは、テーマを練り上げるには、また、新傾向・新進アーティストの登場を待つには時間が不十分であるがゆえに、新鮮かつコンセプトチュアルな企画は打ち出しにくい。したがって、ややもすればアートフェア的、アニュアル的展観に近づくとい

.....
*2 ところで、これらビエンナーレ内外の一連の作品が、目下の移民・難民問題を直視し、ナショナル・アイデンティティの流動ないし失効を意識しながら、我々に問いを投げかけてくるのを見ていると、今回の日本館内に掲げられた「ごあいさつ」にやや違和感を覚えたことを告白せざるをえない。日本の自然や文化の特長を語るその文章（たとえば、“Japan's unique view towards the natural world that centres on a symbiosis with nature, in addition to the Japanese values and sensitivity that can be observed through craft-like techniques”といった表現）に、関係者の意は、じゅうぶんに汲まれていたのだろうか。ことの細部ではあるが、気になるところだった。

*3 Perniola, *op.cit.*, pp. 89-97.

うのが、ひとまず通説である。そうした面もある^{*4}。だが、その間隔の短さが、前後の回のビエンナーレを接続するということはないだろうか。この意味で重要なのは、先述のとおり、ヴェネツィア・ビエンナーレが総合キュレーターによるメイン企画と国別展示の二重構造となっている点だ。総合キュレーターはそれなりに前任者とは異なる方法やコンセプトを志向するに相違ないが（メインキュレーターが代わってもテーマ不変という国際美術展を私は知らない）、たとえば、そのキュレーターの視点が、次の回の国別展示に、言わば斜めに作用・影響するということは十分ありうることだ（エンヴェゾーに近いプレイツが2017年に登場したことを、私はそうした「作用」として理解している）。このあたりに、隔年展というスピード感の効果が認められはしないだろうか。

いささか先走った自説開陳となり恐縮だが、ともあれこうした接続や連鎖を私が想像したくなるのは、現在のヴェネツィア・ビエンナーレという活動体が、明らかに脱隔年展を志向しているからである。1895年にはじまったビエンナーレは、そもそも第二次世界大戦以前から映画や音楽、演劇の祭典・イベントを包含していたが、1980年からは美術ビエンナーレのあいだをぬうように建築ビエンナーレを開催し、以来、ジャルディーニは芸術祭の会場として毎年稼働しつづけている。さらに1998年からは隔年という枠を超えるダンス・プログラムも加わり、ビエンナーレは実質的にアニュアル、年中行事として、多領域のアートが発表・経験される文化的交差軸となっているのである。ヴェネツィア建築大学のA・ヴェッテゼは、ここにさらにピノーやプラダのような財団のヴェネツィア進出や、大学や美術アカデミーの関与、他のさまざまな地域プロジェクトの充実を重ね、芸術活動の拡大が都市ヴェネツィアの文化的価値、さらには経済活動を支え、高めつづけている状況を指摘している。また、ヴェッテゼはビエンナーレ・アーカイヴのひとまずの進捗にも言及しているが、これこそがビエンナーレの継続と蓄積を活かす最重要事業として捉えられるべきであろう^{*5}。現在のところ同アーカイヴは島内の図書館と陸側の文書資料館に分けて運営されているが、今後、さらにリサーチ拠点としての機能強化・統合が実現すれば、世界最古、最大級の芸術祭の記録と蓄積に常時アクセス可能な機関として、多くの研究者、アーティストを引き寄せるに違いない。

もちろん相応の政治と経済の絡む件ゆえ、とりわけアーカイヴのインフラ整備には少なからぬ歳月がかかるだろう。しかしながら、——あいかわらず私事、私見に傾くが——お

.....
^{*4} V・トリオーネは、ビエンナーレのアートフェア化、フォーマット化、セレブ文化化、要するに「ビエンナリザツィオーネ」を強く批判する。Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Torino, 2017, pp. 53-79.

^{*5} Angela Vettese, *Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa*, Bologna, 2017, pp. 145-160.

およそ20年ぶりに今年（2017年）ヴェネツィアで生活して感じるのは、ともあれ着実に芸術文化に関わるソフト・ハードの更新を進めてきたこの都市の変貌ぶりである。ヴェネツィア市の陸側であるメストレやマルゲーラの文化施設（カンディアーニ文化センターなど）の充実、本島の下辺にのびるドルソドゥーロ地区における大学施設の拡充やV-A-Cファンデーションのような有力財団の進出などがその例として挙げられよう。くりかえし水没の危機が喧伝されながら、この街は滅法しぶといのである。都市のさまざまな文化資本の充実を受けて、ヴェネツィア・ビエンナーレという活動体は、今後ますます芸術文化の連鎖・接続・蓄積拠点としての価値を高めることだろう。

結果として、総合キュレーター制、総合展示と国別展示のタンデム、授受賞システムといったいささか近代的なフレームもゆるやかに相対化され、都市の持続的なコンテクストのなかに融解・結合していくのではないだろうか。そこに68年的な意味での変革は見られない。だが、特異なまでに環境調整に長けたこの都市の（ほとんどアナル派的な）歴史・時間の変動のなかで、我々にとってきわめて重要なひとつの社会実験が、常に展開されていることは見逃せない事実である。それは、今日なお冷めやらぬ世界各地のビエンナーレ・トリエンナーレ熱の行方を照らす先行モデルとして、ひきつづき注目されるべきものであろう。もちろん日本国内で近年急増する芸術祭にとっても、ビエンナーレの成熟というテーマは、今後、大きな意味をもってくるに違いない。

2019年のヴェネツィア・ビエンナーレ総合キュレーターも発表され（ラルフ・ルゴフ。ロンドン、ヘイワード・ギャラリーのディレクター）、アート・ジャーナリズムは早くも次回美術展に関心を移しつつある。そうであればなおさら、「Power 100」（*Art Review*が実施するコンテンポラリーアートワールド番付）的な話題づくりからは距離をとりながら、むしろ2017年が残したこと、2019年に続くことを、この都市でひきつづき探ってみるのも良さそうだ。ヴェネツィアに留まる私の関心は、無論こちら側である。