

## インスタレーションが触発する、語りによるつながり ——せんだいメディアテーク「ナラティブの修復」展

藤木秀朗

せんだいメディアテーク創設20周年を記念して企画されたというこの特別展のテーマが「ナラティブの修復」だと知って私が真っ先に思ったのは、修復しなければならないほどに「ナラティブ」は壊れているのか、という疑問だった。壊れているとすれば、それはどういう点でそうなのか。

いうまでもなく現代社会にはナラティブが溢れている。インターネット、SNS、テレビ、ラジオ、新聞・雑誌、書籍、映画、演劇など多種多様なメディア・プラットフォームを通じて私たちは大小さまざまな物語に日常的に接している。本稿を執筆している2021年の今年、コロナ禍のために対面で交わす語りは少なかったかもしれないが、それでもなお、例えば夏に開催された「東京オリンピック」の報道は、あいも変わらず、身体能力を競い合う勝者と敗者の物語、その背後の努力をめぐる感動物語、そしてそれら個人の物語を国の物語へと連結させるナショナルな語りで満ち溢れていた。

一方、確かに近年、均質的で、極端で、ときとして対話よりも分断を生むようなナラティブないしはナラティブにもならない行為が支配的になっていると感じる人が多い。オリンピックの感動物語はその最たるものだろう。それは、一見して個々の選手をめぐる具体的な物語であるかのようでありながら、そのどれもが競争とそれに勝つための努力に至る価値を置く私たちの社会の均質的な基準に支えられている。また、近年顕著になっている、陰謀論やSNS上の攻撃的な発言も、パラノイア的で極端なナラティブの典型だと言えるだろう。こうしたナラティブは共感する者同士の共振性——相互にコミュニケーションがなくアトミズム的な場合が多い——を増幅させる一方で、異なる価値・立場との間に対話を生みだすことはない。

さらにいえば、この「ナラティブの修復」展を見る二日前、私は気仙沼のいくつかの海岸を見学する機会を得たが、そこに築かれていたコンクリートの堤防に対しても

同じような感慨をもった。前浜地区や小泉海岸を案内してくれた東北学院大学の千葉一教授によれば、それらの堤防は、311の震災後、住民の間で十分な話し合いが行われる前に行政側が半ば一方的に次々と建設業者に設置させたという。実際、その均質的で無機質なコンクリートは、それぞれの浜の個性を奪い、自然との共生による防波堤——例えば、海外で主流となっている有機的な防波堤——の可能性を阻み、住民同士の対話や協力の機会を遮断する暴力に思えてならないものだった。コンクリートで固められた浜が既成事実となった今、果たしてそれを嘆き悲しむ語り以外に人々と環境にとって有意義なナラティブが生まれてくる可能性はあるのだろうか。

要するにナラティブは、片や私たちの身の回りに溢れ、片や均質化する傾向にある。これが、本企画展がその必要性を訴える「ナラティブの修復」についての私なりの解釈であり、そのポスターに写されたまっさらなキャンバスに対する私なりの答えだった(図1)。



図1 「ナラティブの修復」展のポスター

だとすれば、こうした事態に対してアーティストたちはどう向き合うのか。小説や映画とは異なり、明確な物語を中心的な要素とすることのないインスタレーションは、何を主題にどのようなナラティブを創り出すのか、あるいは創り出すように観者を誘うのか。本企画展の趣旨説明には、20世紀末に流行したポストモダン／ポスト構造主義が掲げた「反物語」とは裏腹に、人々の間や、人々と環境の間をつなぐナラティブの力の再生を促す意思が読み取れる。この特別展に展示された10組のインスタレーション作品は、そうした意思に応答するものだった。



図2 工藤夏海《まちがい劇場》

より具体的に言えば、私がそれらを実際に見て回りながら感じたのは、大きく分けて4種のナラティブの触発の試みである。

その一つは、人間によって意味づけられ価値づけられてきた環境の中で無意味なもの・無価値なもののみなされてきたものに語り力を与えようとする試みである。工藤夏海の《まちがい劇場》は、12台ほどのさまざまな高さの円形と四角形のテーブルを円状に配置し、その中心に「ゆるキャラ」とも見紛うほどの大きな手作り人形を据えることで、正解と間違いの両極に還元させないナラティブを誘発しようとするものだった(図2)。丸い目を見開き大きな口を丸く広げながらも、手足を糸で吊るされどっちつかずの状態にあるその姿は、作家のこぼとも呼応して「世の中の基準や評価」に囚われない見方を模索する語り手にも見えた。菊池聡太郎の《荒れ地について》もまた、人間にとって無意味とされたものに語りを与えていた。彼にとってそれは荒地である(図3)。フロアーの中心部一帯に配置された20脚ほどあるキャンバスには、すべてに荒々しく濃密なタッチでドローイングが施されつつ、そのどれもが個性的な荒地具合を主張するものであり、その意味で人間にしてみれば空虚な空間でしかないと思われがちな「荒地」に多様な存在価値を与えられていた。ダダカン連(細谷修平、三上満良、関本欣哉、中西レモン)の《絶対的自由と絶対的肯定の人・ダダカン 糸井貫二の日々～資料アーカイブ構築に向けて～》もまた、前衛芸術家のダダカンこと糸井貫二の蒐集物・創造物をとことろ狭しと並べて見せることで、社会の中で周縁化されたものに独自のナラティブを生み出す権利を与えようとするものだと見ることができる。



図3 菊池聡太郎《荒地について》

本企画展に感じたもう一つのナラティブの触発の試みは、開発主義によって抹殺された、かつての土地の痕跡を語り直そうとするものである。佐々瞬の《追廻住宅記録／最後の家(仮)》は、文章、年表、資料、ビデオなどを駆使して、いまや消滅状態にある川内の追廻住宅(仙台城本丸と三の丸の東側崖下にある広瀬川右岸の地区)の歴史を示す。その歴史は、単なる無味乾燥な記録ではなく、そこで眼に映っていたもの、匂い、聞こえていた音、触れたものや食したものの味などをひっくりめたようなナラティブとして喚起されていた。一方、伊達伸明の《建築物ウクレレ化保存計画 2000-2021 時空対談 ふたりの「N明」》は、取り壊されたいくつもの住宅や公共の建物に対して別のアプローチを試みている(図4)。松井邸、JR灘駅、新開地ガスビル、三聖病院、食料ビル、京都大学法経第1教室などがその建物である。2000年から開始したというこのプロジェクトのインスタレーション作品では、それぞれの建築の部材を使用して作られたウクレレが10体以上



図3 菊池聡太郎《荒地について》

飾られ、それぞれの台にはその材質と建物の歴史の記述、それに建物の写真が添えられていた。そこには、消滅した建物の記憶の単なる再現にとどまらない創造的な物語を喚起しようという企図が感じられた。この他、佐藤徳政の《ダイヤモンド・フロッグ》も、変貌した街に新たな愛着を生み出そうとする語りの試みとして見る事ができるものだった。

こうした土地にまつわる記憶に対して、人と人との結びつき、さらには人と動物の間の結びつきを想起させるナラティブの試みがあった。阿部明子の《父の家〈小牛田〉と私の家(三浦)》は、無数のスナップ写真と思しき風景写真を小部屋の回廊に張り巡らし、そこを通る者を圧倒する。作家のことは、それらの写真が他界した父親の所有物であり、その「父の物語の一部」を再構成しようとしたことがほのめかされているが、写真群に取り囲まれたその空間の中になると、一人の人間の人生がいかに多様に満ち、単一の物語には還元できないものだというのを感じないではいられなかった。この、父・私・その子どもという三世代をつなごうとする阿部作品と同様に、磯崎未奈の《Sleeping Voice Network》もまた時代の違いを超えた結びつきを見出し生み出そうとするものであった。しかし、その手段は、視覚だけでなく聴覚にも訴えるものであり、わらべ唄や遊び唄を口ずさむ若者たちの姿をビデオで見せることで、遠い過去から現在へ、さらには未来にまでつながる身体感覚を呼び起す試みだと感じ取れた。是垣さくらの《鯨を解き、鯨を編む》はさらに、鯨を題材に、何世代にもわたって捕鯨で生業を立て

てきた地域の人々と人間ならざるものとの間の多様な関係性の物語を掻き立てていた。

最後に、ナラティブの触発のもう一つの試みとしてぜひとも言及しておきたいのが、年表化された公的歴史に対して、観者が自身の過去を交差させることでそれぞれがそれぞれの物語を紡ぎ出すように誘うものである。小森はるか+瀬尾夏美の《11歳だったわたし》がそれだ(図5)。この二人のインスタレーション作品は、ヴァルター・ベンヤミンの「歴史哲学テーゼ」を彷彿とさせながらも、しかしベンヤミンとは違って均質的な歴史と「メシア的時間」(現在との関係によって重要な意味を帯びる唯一無二の過去)を対比して示すのではなく、むしろ両者を組み合わせるように観者をいざなう。すなわち、観者はパネルに示された年表から自分が11歳だった年を見つけ出し、そこに個人的思い出を記した付箋を貼り付ける。そうすることで観者は、それぞれに固有の自分史を、均質化された公的歴史と他人の個人史の両方に結びつけながら、再物語化することができるのだ。観者とのダイナミックな相互作用を誘いながら物語を流動的かつ開放的に生み出そうという試みには、まさにインスタレーションならではの醍醐味が感じられた。

人と人との間、人と環境との間を時間・空間の壁を超えて想像的・創造的につなぐナラティブを誰もが自らの目線で能動的に生み出すこと。これを触発することこそが、「ナラティブの修復」というテーマへの、10組のインスタレーション作品それぞれの応答だと感じ取れた。

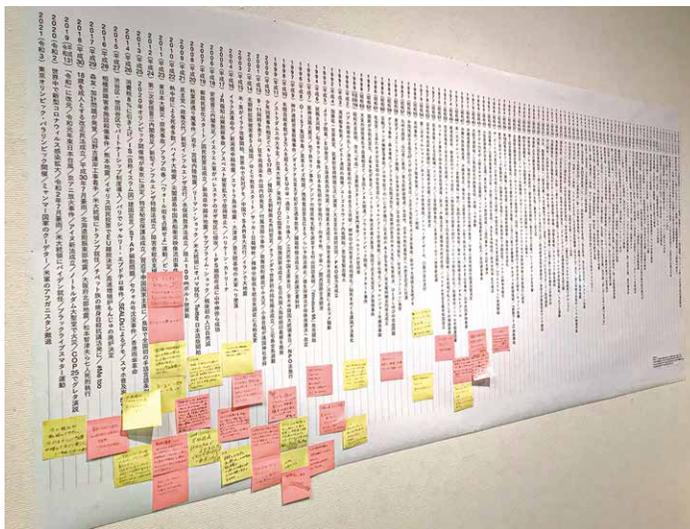


図5 小森はるか+瀬尾夏美《11歳だったわたし》