

気候変動と現代アート

—— オラファー・エリアソンを事例として ——

青 田 麻 未

Climate Change and Contemporary Art:

The Case of Olafur Eliasson

Mami AOTA

群馬県立女子大学紀要 第45号 別刷

2024年2月

Reprinted from

BULLETIN OF GUNMA PREFECTURAL WOMEN'S UNIVERSITY No. 45

FEBRUARY 2024

JAPAN

気候変動と現代アート

—— オラファー・エリアソンを事例として ——

青 田 麻 未

Climate Change and Contemporary Art:
The Case of Olafur Eliasson

Mami AOTA

序

気候変動は、もはや言うまでもなく現代における最大の環境問題のひとつである。この話題をめぐっては、科学・政治・経済・思想などさまざまな立場から、その問題点や解決策について終わりのない議論が交わされ続けている。大気化学者パウル・クルツツェン（Paul Crutzen）によって、「人間の行為の影響が全地球に及んでいる新たな地質時代」を指す概念として提唱された「人新世」という概念も人口に膾炙し、人間の諸活動の結果として、途方もない規模での地球環境の変化が起きていることは、疑いえない事実であるという認識に人々は達している（Crutzen [2002], p.23.）。

しかし気候変動を人々が「問題」として認識するためには、実は高いハードルがあると言ってよいだろう。気候変動が自然に対して及ぼす影響は、時間的にも空間的にも、いま・ここにいる私たち人間主体による直接の知覚経験の範囲を逸脱している⁽¹⁾。こうした私たちの認識の限界を乗り越えていくためにはいくつもの手段が考えられると思われるが、本稿が目指すのは、芸術を用いたコミュニケーションの可能性である。ルーシー・リップパード（Lucy R. Lippard）は、テレビ番組やビデオゲーム、インターネットと比べると、芸術は「思考に対するスローフード（the slow food of thought）」であると指摘しつつ、しかし「芸術は慣習的な知識に対して、視覚的動揺や小さな肘付き（nudge）を与えることができる」と主張し、気候変動のような問題においても芸術が私たちに開示する視点の意義を認める（Lippard [2021], p.47.）⁽²⁾。

しかし、芸術がある種のメディアとして気候変動の影響を人々に伝える力を持っていたとしても、やはり本来表象不可能なものを表象しようとする試みには、美的な困難が伴っているだろう。この困難を考えるための優れた事例として機能するアーティストとして、本稿では、オラファー・エリアソン（Olafur Eliasson, 1967-）の作品群に注目する⁽³⁾。デンマークに生まれ、アイスランドにもゆかりのあるこのアーティストは、そのキャリアの初期より光の作用に注目するなど、いわゆる絵画や彫刻のような明確なかたちを持つものではなく、鑑賞者がそこに存在することで初めて起動するようなスタイルの作品を制作してきた。また彼は近年、明確に気候変動に代表される環境問題を意識した制作を行なっている。こうした彼の取り組みの内実と、それに対する批判的な論を追い、「時間」と「没入」をキーワードとして気候変動とアートとの関係を考えるのが本稿の課題である。

本稿は次のように進む。第一節では、彼に対する肯定的な批評についても適宜言及しながら、エリアソンの作品について概観する。第二節では、ルイーザ・ホルンビー（Louise Hornby）による彼の作品群に対する批判的な批評を見ることで、本稿の問いに対してエリアソンが提示する可能性と問題を整理する。第三節ではディペシュ・チャクラバルティ（Dipesh Chakrabarty）による人新

世における「時間」にかんする議論を参照しながら、エリアソンの作品群およびそれに対する批評が提起した問題の所在を明確化し、そのうえで現代アートと気候変動のありうべき関係を検討する。

1. エリアソンと気候

エリアソンはコペンハーゲンのデンマーク王立美術学院で学んだのち、1990年代中頃から継続して作品を発表してきた。彼はキャリアの初期より、いわゆる絵画や彫刻のような物体を制作してそれを鑑賞者に対置するというよりも、鑑賞者の関与が作品の成立に決定的にかかわるようなインスタレーション作品を得意としてきた。マーク・ゴドフリー (Mark Godfrey) は、エリアソンは「状況と新しい現実 (situations and new realities)」を創造することを試みる世代に属していると述べる⁽⁴⁾ (Godfrey [2019], p.12.)。

エリアソンにおける天気や気候にかかわるモチーフは、初期の作品群からも発見することができる。たとえば、《ビューティー (Beauty)》(1993) は、虹を題材とする作品である。暗闇のなかで霧状の水に光を当てることで鑑賞者に虹を見せるこのインスタレーションは、鑑賞者の立ち位置によって虹の見え方は変わり、ある人が別の人とまったく同じ虹を経験することがないようになっている。だが彼の名声を確認たるものとしたのは、テート・モダンのタービンホールでの大規模な参加型インスタレーションである《ウェザー・プロジェクト (The Weather Project)》(2003) であろう⁽⁵⁾。エリアソンは鏡張りの天井、人工の光、霧を生み出す機械を用いて、鑑賞者がそのなかを歩き回ることができる特別な空間を生み出した。黄色く輝く太陽を模した光源は、半球のスクリーンである。さらに、鑑賞者は空間内を歩き回るだけでなく、床に座ったり、寝そべったりすることさえできた。また、鑑賞者は「太陽」がどのような構造をしているか覗き込むこともできるし、美術館の上階からは鏡を支えている構造を見ることもできた。同展示に合わせて制作されたカタログには、事前に関係者を対象に行われた天気に関する様々な質問調査の結果も掲載されている (May [2003])。このインスタレーションにおいて外光は遮られ、室内の条件は完全にアーティストによって制御されている。ゴドフリーはこの作品に対して、「エリアソンは、冷たく、脅迫的で、元は発電所であったタービンホールの空間を、より神秘的で遊びのある環境へと変容させることの必要性を完全に認識していた」と肯定的に評する (Godfrey [2019], p.19.)。

ゴドフリーは、エリアソンの作品の多くは、何か特定の批評対象 (たとえば現代アートをめぐる資金繰りの問題や、美術館の植民地主義的起源など) を持たず、より一般的に、私たちはどのように世界のうちに存在するのかを探求していると指摘している (Ibid., p.22)。だが長谷川祐子によれば、この少しあとの2005年ごろより、エリアソンは「主体性や内省にあまりにオブセシブになりすぎた現象学的アプローチに疑念を持ち、パブリックスペースや建築、都市計画やランドスケープデザインに関心を増大させるように」なる (長谷川 [2020]、162-163ページ)。実際のところ、《ウェザー・プロジェクト》はすでにその規模によって、個別の主体と現象との出会いだけではなく、大勢の人が一堂に介して同様の経験をするという側面を含み込んでいた。また同様に2000年代に入ると、エリアソンは意識的に、サステナビリティの問題に取り組むようになる。逆に言えば、《ウェザー・プロジェクト》の時点では気候変動といった環境問題を彼は意識していなかった。エリアソンは実際、この作品においては「大気圏や気象系、そして気象状況を〔人工的に〕構築することがテーマ」であり、「ぼくらが社会というコンテキストの中で自分たちをどう組織しているか、どういうふう天気と共通の参照点として使っているか」を探究していたと述べている (エリアソン [2020]、132ページ)⁽⁶⁾。

明確にサステナビリティの問題に舵を切った作品のなかでも多くの注目を集めたものとして、

《アイスウォッチ (Ice Watch)》(2014-) を挙げるができるだろう。これは地質学者のミニック・ロージング (Minik Rosing) との共同プロジェクトで、2014年にコペンハーゲン (気候変動に関する政府間パネルの第5次評価報告書の公表を記念)、2015年にパリ (第21回気候変動枠組条約締約国会議と合わせての展示)、2018年にロンドン (カトヴィツェで開催中の COP24 国連気候会議に合わせた機会) で行われている。屋外の公共空間にグリーンランドから運搬してきた大きな氷塊 12 個を円形に並べることで、「水の時計」を作り出している。人々は氷塊を見るだけでなく、触ったり抱きついたりするなど自由に触れ合うことができ、その写真は SNS でも拡散された。ゆっくりと、しかし確実に溶けていく氷塊は、気候変動の影響についての気づきを鑑賞者に対して促す。

言うまでもなく、氷への注目は彼の北欧の出自にも大きく関わっている。彼はいくつも氷にかかわる作品・プロジェクトを展開しているが、ここでは《溶ける氷河のシリーズ 1999/2019》を比較のために取り上げたい。この作品は、1999年と2019年にまったく同じ地点を撮影した30点1組の写真からなる。20年の時を経て、氷河が確実に衰退していることが確認できる。《アイスウォッチ》は、現実の空間に氷を招き入れることで、氷河の衰退にかかる時間を圧縮して人々に見せるものである。《溶ける氷河のシリーズ 1999/2019》と《アイスウォッチ》はおそらく鑑賞者に伝えようとするものには近いものがあるが、それぞれ別のメディアで展開されており、それによって鑑賞の時間の質も異なっている。

以上、彼の作品のうちごく一部について概観したが、天気や気候にかかわる作品において、彼は鑑賞者が参加できる空間を生み出し、鑑賞者の経験そのものを作品の欠かせない要素、あるいは作品そのものとも言えるような地位に置く手法を多く用いている。これは、本来的に私たちの感覚に強い印象をもたらす天気／気候という事象を表現・理解するうえで、効果的かつ必然的な方法と言えるかもしれない。次節では、彼のこの手法に対する批判的な批評を検討する。

2. ホルンビーによるエリアソン批評

本節では、ルイーズ・ホルンビーによるエリアソン作品に対する批評を検討する。ホルンビーは全体として、エリアソンのいくつかの作品に対して批判的な立場を取る。なぜならば、彼の作品は鑑賞者の参加を促すことで、気候変動を含む現実の環境問題との接続をむしろ断ち切り、彼の作り上げた空間のなかで完結する特殊な経験を生み出すことに終始してしまうからである。彼女は、エリアソンの作品との出会いが実際にどれだけ地球温暖化に対する人々の行動を変えるかという現実的な政治性というよりも、むしろエリアソンの作品が発揮する観客への政治学と呼べるものに関心を払っている。すなわち、エリアソンのとる現象学的なアプローチが呼び込む帰結にホルンビーは注意を向けるのである。

すでに本稿でも述べてきたとおり、エリアソンの作品は、彼の作り上げた状況のうちに、鑑賞者が参加することによって成立する。ホルンビーは、ある種の参加型アートと呼べる彼のこのアプローチに対して、次のように批評する。

作品が主体によって始まり、主体によって終わるとはどういうことか。エリアソンが表明した集団性と参与を育むという意図はさておき、各々の感じ方 (feeling) や主観性に限定された個人的な出会いを強調することは、実際のところ、生態系に対する気づきについての批判的な立場をどのようにして締め出してしまうのだろうか。彼の多彩な大気のスペクタクルは、その啓示的な約束や定められた志向性のすべてのために、人間の経験や感覚 (あるいは個人の欲

望)が共感や批評の必要性を凌駕するような、所有と支配という自己中心的で人間中心的な用語に忠実である。(Hornby [2017], p.63.)

ホルンビーの批評は、エリアソンに向けられる数多くの批評のなかでも辛辣なもののひとつであると言えるだろう。彼女によれば、エリアソンのインスタレーションは鑑賞者に多くの裁量を与える。場合によっては、鑑賞者の感じ方こそが作品の核であるとさえ言える。そのため、アーティストがある種創造主のように特権的な地位に置かれる、伝統的な芸術のありかたとは一線を画している。しかし、アーティスト中心主義を放棄したエリアソンの作品は、結果として、人間中心主義に陥っているとホルンビーは考えるのである。エリアソンの作品は彼によって生み出された空間そのものであり、鑑賞者がその空間に身を浸すことで起動する。その際鑑賞者個々人が感じるものももっとも重要だとすれば、それは作品外部の世界との連続性、あるいは他者との共有可能性を失った、一回的な経験を重んじることと同義である。そのことが、彼の作品が気候変動などの大きな問題を謙虚に理解することを妨げており、むしろ人間による環境の支配を強調することにつながっているとホルンビーは考えるのである。

ホルンビーはさらに、人新世という文脈のなかにエリアソンを置き入れ、彼の作品を次のように形容する。

…エリアソンが人間主体と人間経験を彼の没入的な作品の中心に据えることは、人新世と呼ばれる時代をもたらす人間と人間の行為者性の拡大に加担している。言い換えれば、人間経験と出会いの中心性を銘記することで、エリアソンの作品は人新世の概念を貫く人間中心主義を色濃いものにするのである。彼の生み出す環境は盗用的であり……そこでは天気、気候、そして鑑賞者が、人工物と大気の組織者であり模倣者でもあるエリアソンによってコントロールされている。(Ibid., p.65.)

鑑賞者の参加を作品の要とするエリアソンの作品が、実は彼の周到なコントロールのもとに成立していることをホルンビーは指摘する。環境を盗用する、すなわちフィヨルドから都市へと氷河を運んできたり、完全に人工的な太陽と広場を生み出したりする彼の手法は、そもそも人間の過度な活動が引き起こした人新世と呼ばれる時代に反旗を翻すどころか、むしろその特徴をよく反映したものであるとホルンビーは手厳しく批判するのである。

では、ホルンビーは実際に彼の作品をどのように批判しているのだろうか。彼女の論文は《ウェザー・プロジェクト》に多くの紙幅を割いているが、《アイスウォッチ》についてもまとまった分量を論じている。そこでまず《アイスウォッチ》についての彼女の評を確認してみよう。

《アイスウォッチ》は、地球温暖化を人間の時間と経験のなかで、またそれらに対して可視化するために、インスタレーションの賭け金 (stakes) をオブジェから参加者へと移行させることで、気候変動の影響をしつらえる (manufacture) ののである。人間の時間と地質の時間をひとつにするという《アイスウォッチ》の痛ましさ (poignancy) は、人間的なものと自然的なものが実際に絡み合っていて、地質学、一時性、そして時間のスケールが可変的なものであるという認識に多くを頼っている。氷のない未来と凍てついた過去の両方が可知的なものとしてのしかかってきており、現在の水たまりのうちに溶け込んでいる。その水たまりでは、時間が疲弊させられ、汚染され、滴り落ち、捨て去られる。《アイスウォッチ》は氷河がもはや見られなくなる未来の時間についてのカウントダウンをしていると称しており、そしてそのタイト

ルによって、氷の可視性——すなわち、氷それ自体の不安定性というより、スペクタクルの不安定性——を、失われた、あるいは捨て去られた地質的時間の問題の中心に据える。パリの氷塊は12月13日の会議の終わりまでに溶け切らず、プレスリリースによれば、学校や文化施設への運搬のために大きな緑のダンプスターに入れて広場から運び出された。(Ibid., pp.61-62.)

ホルンビーの《アイスウォッチ》の批評に見出されるのは、時間というキーワードである。この作品は明らかに気候変動を制作の背景に据えている。そして、私たちが気候変動を理解するうえで厄介なのは、その変化が(たとえ近年そのスピードが加速しているとはいえ)私たち個人が経験するには緩慢なものであるということである。私たちはそう長くは生きられないし、また長く持続的な変化をつねに注視するほどの認識能力も持ち合わせていない。気候変動とは、地質的時間に属するものであり、私たちが生まれるよりずっと過去に途方もない時間をかけて出来上がった氷河を、これもまた遠い未来に溶け切らせてしまうと予測される。私たちにとって本来知覚不可能な膨大な時間の流れを、《アイスウォッチ》は一挙に感覚させようとする。ふだん目にするここのない巨大な氷が徐々に溶けてゆく姿、そしてそれが作り出す水たまりに、私たちはこれまで起きたこと、これから起きることを予感する。《アイスウォッチ》の氷は実際に触れることができるものでもあったため、たんに見るだけではなく、さまざまな感覚を用いて私たちは自分自身の経験の時間のなかで、本来経験不可能な時間を想像的に知覚することができるのである。

しかしホルンビーは、《アイスウォッチ》においては氷というそこに置かれたある種のオブジェではなく、実際には鑑賞者の経験の側に焦点が当てられており、むしろ気候変動がもたらす変化のうち、人間に対するスペクタクル的効果という観点が強調されてしまっていると考えられる。なぜならば、そこでは、氷河の崩壊という出来事の結果が、人間にとってその氷が見えるかどうかという一点によってのみ捉えられているからである。現実には、氷河の崩壊は多くの生物・無生物に致命的な影響を与えうる現象である。しかし、エリアソンのインスタレーションにおいては、人間主体の経験可能なスケールへと問題がサイズダウンされてしまう。遠く離れた場所からやってきた氷河に都市のなかで出会う人々は、このインスタレーション空間において撮影した写真をSNSで拡散していく。SNSを通じて、この作品を見ることに対する欲望が掻き立てられていく。エリアソンは氷河を都市に持ち込む、つまり盗用することで、結局のところ気候変動という問題を総体的に捉える視点を提示しておらず、いわば鑑賞者自身の個人的な経験のうちへと氷を融解させてしまっていると考えるのである。

ホルンビーは、美術館の内部というより作り込みやすい空間を用いたインスタレーションである《ウェザー・プロジェクト》についても批判的検討を加えていく。《ウェザー・プロジェクト》は気候変動をテーマとしたものではないが、ホルンビーは天気ないし気候のコントロールという観点から読み解くことで、人新世の問題と接続して解釈する。ホルンビーはこの作品についても、「エリアソンの没入的な天気の実験は、鑑賞者とその経験を芸術作品それ自体へと転じさせ」る、すなわち「[あなた自身をみる]現象学的なプロセスのうちに鑑賞者を巻き込む」というアプローチをとっており、この点において《アイスウォッチ》と同様の事態に陥っていると評する(Ibid., p.72.)。しかし今度は、この作品が完全に屋内で展開されているということも重要なポイントになる。ホルンビーのことはを借りれば、エリアソンは「荒涼とした都市の冬」を消し去っているのである。

この都市の冬の消去は、ロンドンという都市の持つ歴史の消去でもある。というのも、《ウェザー・プロジェクト》は人工霧もその要素に含みこむが、霧という気象現象はよく知られるように、ロンドンにおいてよく観測されるものでもある。そしてテートモダンには1952年から1981年まで

バンクサイド発電所として使用されていた建物をリノベーションしたものであり、ロンドンの汚染された大気の影響と無関係ではない。ホルンビーは、《ウェザー・プロジェクト》の黄色い霧は、1952年12月に起きた「ロンドンスモッグ」を想起させると指摘する (Ibid., p.77.)。この霧は一週間ほど続き、12月のあいだだけで少なくとも4000人の人々が亡くなっているとされる大気汚染である。もちろん、あらゆるアート作品が必ず展示される土地の歴史を踏まえなければならないという謂れはなく、エリアソンがこうしたロンドンの霧の歴史について関心を向けていないことを即座に批判することは妥当ではないだろう。ここでのホルンビーの指摘の重要な点は、エリアソン作品の空間に主体が没入することで生じる経験を強調する彼のアプローチが、鑑賞者たる私たち人間から歴史性を剥ぎ取る結果に繋がりがかねないということである。先に見た《アイスウォッチ》においてホルンビーは人間の時間と地質の時間を対比していたが、人新世とは人間のふるまい（人間の時間）が地質学的変化（地質的時間）に関与する時代であり、この点を捉えるためには、人間をたんに現象学的にそこに存在するものとして捉えるのではなく、歴史性を有した存在として理解することが望ましいだろう。この点については、本稿第3節において詳しく考える。

ホルンビーはさらに、《ウェザー・プロジェクト》のカタログに掲載されたアンケートに注目している。このなかに「もしそれが可能ならば、あなたは天気をコントロールしたいですか？」という質問がある。これに対して、回答したうちの45%が「はい」、55%が「いいえ」と答えたという。ホルンビーはこの調査結果が、「天気をコントロールするという人間の作為的な夢 (the anthropogenic dream) が実際のところ、エリアソンのインスタレーションの根幹にあることを思い起こさせるもの」だと指摘する (Ibid., p.75.)。彼女によれば、エリアソンが《ウェザー・プロジェクト》において用いている手法は、軍事技術や気候工学と結びつきうるものなのである。ホルンビーは第一次世界大戦および第二次世界大戦において各国軍が煙幕を用いて「雲」を生み出したこと、戦闘機の着陸を妨げる霧を人為的にコントロールしたりといった、天気を操る軍事技術が用いられていたことに言及する、現在では軍事目的での環境改変については「環境改変技術の軍事的使用その他の敵対的使用の禁止に関する条約 (ENMOD)」によって禁じられているものの、気候変動について「成層圏エアロゾル注入」のような技術で対処しようとする気候工学的発想は現在でも繰り返しその有効性や倫理的妥当性が議論されている⁽⁷⁾。

彼のインスタレーションは、[インスタレーションの] 内部の条件をタービンホールに黒く塗られた窓、あるいは霧に満たされた傾斜した部屋のベニヤ板の壁のみに限定することで、鑑賞者が見ることのできるものを制限する。エリアソンは、方向感覚の喪失と一時性 (impermanence) の技術として霧を用いる。彼の意図は、知覚を不安定にさせ、鑑賞者が見知らぬものななかで支えを失うようにさせることで、自分たちが感覚や感じ方に対して影響されやすい (vulnerable) と気づかせることにある。霧は、世界を締め出すが主体の感覚を締め出すことは決してない極端な内部性のシニフィエである。それは個人を集合から吸い上げ、通路に沿って次から次へと動くが、しかし決してそこを超えたりそこには到達できない経験する身体の内側へと世界を還元してしまう。(Ibid., p.80.)

《ウェザー・プロジェクト》は、自身の存在が知覚行為によって影響されやすく、すなわち可傷性を持つものであるという気づきを鑑賞者に与える。しかしそれは、世界を締め出してしまった、そのみで完結する空間のなかで展開する。決して沈まない太陽は、終わりのない時間を象徴するようでもある⁽⁸⁾。空間的にも時間的にも出口をなくした場所で、鑑賞者はただ自分の身体経験と向き合うことになるとホルンビーは考えるのである。

3. 時間への没入

ここでまず、前節で検討したホルンビーの批評が提起した問題について整理してみたい。ホルンビーは、エリアソンの取る現象学的なアプローチ、すなわち客体としての作品を生み出すというよりも、ある空間を演出しそこで鑑賞者個々人がする経験こそを核とする制作のありかたを徹底的に批判している。《アイスウォッチ》は、エリアソンが主体性や内面性の問題を強調する時期を終えて、公共的なものにより関心を向け始めたあとの作品であることは第1節で確認した。しかしホルンビーからみれば、《アイスウォッチ》は本来気候変動という大きな問題を示唆しながらも、実際のところはやはり氷を見る主体に対する効果に焦点を当てる結果となっている。これは、人間どころか動植物、地形、あるいは地球そのものが引き返しようのない地点へと連れていかれるとされている気候変動という問題を考えるにあたり、誠実な態度ではないとホルンビーは考える。ここでは、地質的時間が人間の時間のなかに溶け込んでしまい、その独立性を失っているのである。

また《ウェザー・プロジェクト》は、エリアソンが明言しているとおり、気候変動や持続可能性の問題に彼が明示的にアプローチしようとするよりもまえの作品である。ホルンビーはしかし、《ウェザー・プロジェクト》の手法、すなわち外界の影響を遮蔽し完全に人工的な光や霧を生み出すやり方に、現代において依然科学的・倫理的議論が積み重ねられている気候工学に接続可能な問題点を見出す。コントロールされた空間のなかには、決して沈むことのない太陽が輝く。鑑賞者たちは、この空間のなかで方向感覚を失うとホルンビーは指摘しているが、おそらくここで人々は空間的な感覚を失うのみならず、時間的な感覚をも失うのである。このインスタレーションの内部では、ロンドンという街で人間が展開した歴史的時間が消し去られ、またその影響を被るであろう地質的時間も当然見通されない。

ホルンビーのエリアソンに対する評価は非常に厳しく、ティモシー・モートン (Timothy Morton) や、ブルーノ・ラトゥール (Bruno Latour) といった現代の哲学者たちがエリアソンの取り組みを好意的に見ているのとは対照的である⁹⁾。ホルンビーの評価がこうした主流のエリアソン評に反旗を翻そうとする目的のもと、やや過激なものになっていることは否めないだろう。たとえば霧を生み出すという手法は、中谷葉二子 (1933-) に代表されるように、ほかのアーティストも取り組んでいる、すでにある程度常套的な手法とさえ言える。ほかの同様の手法を用いるアーティストとの比較なしにエリアソンの《ウェザー・プロジェクト》を軍事的手法と接続して解釈するのは、やや拙速なようにも考えられる。

だが、ホルンビーのエリアソン評は、アートは気候変動をどのように表象しうるのを考えるための、ヒントを提供しているように見える。ホルンビーは、エリアソンが鑑賞者の作品への参加・没入を求めることにより、そこで経験される時間と外部の時間との関係がどのようになるのかを一貫して問題視しているのである。そして、この人間の経験の時間とその外部の時間との関係は、気候変動を体現する時代区分として議論される、人新世を理解するにあたって重要な観点である。インドに出自を持つ歴史学者ディベシュ・チャクラバルティの議論を参照し、このことを明確化したい。

チャクラバルティは、人新世という時代の決定的な特徴を、人間的年代記と地質学的年代記が一時的に融合しているということによっていると指摘する (チャクラバルティ [2023]、88ページ)。

人間の歴史の時間、すなわち個人や制度の話を進める際のペースは、深層時間に属する2つの歴史の時間規模に、すなわち惑星上の生命の進化の時間と地質学の時間に衝突しています。後者の歴史とそのペースは、人間の物語を語る際に当然のごとく前提とされてきたものです——特に人間の動機や野心、そして人間の生を形作る心理的・社会的ドラマや制度の物語において

はこれが言えます。こうした物語はすべて、人間ドラマを人間の観客に向けて繰り広げる際に、いわば舞台背景のようなものとして地質学的・進化論的な動向を位置づけてきました。地星規模の現象の中には、物語に突如噴出するもの（例えば地震等）ももちろんありますが、総じて見るとやはりそれは人間の行動の背景という位置を占めていました。この背景がもはや単なる背景ではなくなったという点に、私たちの世代は気づいたわけです。（チャクラバルティ、88ページ）

チャクラバルティによれば、地質学的・進化論的な時間という、ここで今生きている人間の人生よりもずっと大きなスケールの時間が地球のうえでは進行している。この時間は、人々が社会のなかで繰り広げる「物語」——それは言うまでもなく時間の幅を持って展開されるものである——のなかで意識され、気づかれることはなかったのだが、それは「舞台背景」として人間の諸活動を支えている前提条件となっていた。しかし、人新世と名付けられた時代において、地質学的・進化論的な時間は背景であることをやめて、人間の生きる時間のうちに顕在化している。いわば私たちは、舞台に立って台詞を口にしながらも、書き割りに描かれた風景を眺めている奇妙な役者として振る舞わざるを得なくなった、と言えるかもしれない。

人間は本来そこに引き籠もっていられたはずの「内面的な時間感覚」を離れて、上述の大きな時間のなかに「没入」することになったのだとチャクラバルティは指摘する。

異なる時間規模をもつ年代記同士が織り合わさったのはつい最近のことですが、この現象と向き合ってみたとき、そこには「没入」にも似た感情が湧き上がってくるものです。私たちは「深い」歴史と地質学的な深い時間に没入しています。惑星の他者性やその巨大な時空間のプロセス、そして人間が無自覚的にその一部になったという事実を知るとき、そこには「深い」歴史への没入に伴う認知ショックが生じるでしょう。（同、91ページ）

チャクラバルティは「深い歴史への没入」を、糖尿病の診断を受けた際のインド人の経験を事例として具体化する。彼によれば、インド人は糖尿病の診断の際、この病を得た理由として遺伝的な要因がありうる可能性——米中心の食生活や文化的要因に起因する生活習慣——という説明を受けることで、自分とは関係のないと思っていた、進化論的な時間の流れが実際にいまここにいる自分に影響を及ぼしていることに気づく。「体験こそできないものの、こうして患者は長い歴史に気づき、突如としてそこへ没入」するのだとチャクラバルティは解釈する（同、92ページ）。同様のことが、気候変動によっても起きる。このとき私たちは、「この場所について今まで紡いできた物語の中心から自分が外されていくような感覚に襲われ」るのだと彼は言う（同、96ページ）。そうした状況下で気候変動に対処していくためには、こうした異なる時間のはざまに生きているという避けられない事実を認識する必要がある。

地球温暖化に対して地球規模で連携し行動を起こしていくためには、異なる規模で展開する出来事の連なりを（非人間的なものを含め）人間の経験へと落とし込んでいくという大きな課題、もしかしたら解決不可能な課題を避けては通れません。（同、97ページ）。

以上のチャクラバルティの議論をまとめると、次のように言える。気候変動の進行が確認され、すでにその只中にいることを認識するということは、その認識に至る以前には背景でしかなかった進化論的・地質学的時間のうちに自分を置き入れることである。それは、人間的時間のみを生きてい

たときに感じられた自己中心性を失い、自分が「物語の中心」から外れ、自分とは属性を異にする人間、さらに人間的ではないもののなかに自分が投げ出されていくことである⁽¹⁰⁾。これは認知的なショックを伴うものではあるのだが、そこから私たちは状況を回復していくにあたって、これまで認識できていなかった「異なる規模で展開する出来事の連なり」、つまり自分の知らなかった時間を、人間の経験のうちで理解していこうと試みることになる。

チャクラバルティの議論を経由すると、ホルンビーがエリアソンに対して感じた不満を理解することができるのではないだろうか。エリアソンの手法は、人間の時間を一度危機的な状況に陥れるというリスクを負わない。エリアソンのインスタレーションにおいては、私たちは自分自身の経験の時間を味わうことに終始するからである。確かに少なくとも《アイスウォッチ》は、地質的時間の存在を明示する。しかしそのことによって、私たち自身の経験の時間そのものが脱中心化されるような事態は招かれていない。《ウェザー・プロジェクト》においては、いつまでも沈まない太陽が象徴する無時間的な空間において、地質的時間も、私たち人間の歴史も遠くに退いてしまう。そこで私たちは、思う存分、自分の時間を過ごすことができる。気候変動を主題として制作されていない《ウェザー・プロジェクト》においては当然のこととも言えるが、《アイスウォッチ》においてさえも、エリアソンの作品において私たちは一度も危機的な状況に陥ることはない。

もちろんだからと言って、エリアソン作品の芸術的価値一般が低くなるとは必ずしも言えない⁽¹¹⁾。エリアソンの作品には気候変動以外のテーマも関わっているし、また理解のしにくさから敬遠されがちな現代アートの領域において、幅広い鑑賞者に門戸を開いているという点で彼の取り組みは注目に値する。だが、気候変動について人々の認識を変革するアートとして見るならば、ホルンビーのような批判が出てくることは理解可能である。気候変動は、その影響を肌で感じることの難しいあまりに大きな出来事であり、したがって、深い歴史と言われる時間への没入を感じにくい。だからこそ、その時間への没入を実感するために、私たち（ここでは気候変動によって差し迫った命の危険をまだ経験していない者を指す）はメディアを必要としている。もはや実際に自分の住む場所で氷河が溶けていく人たちは、気候変動を知るためにアートを必要としない。すでにその人たちの人間的時間には亀裂が走り、地質的時間のなかに投げ出されているからである。気候変動を扱うアートを真に必要とする人々とは、まだ人間的時間のうちに引きこもっていることを許されている人々なのである。だとすれば、こうした人々の人間的時間を擬似的にでも危機に晒すことは、現代アートが気候変動を扱おうとする際に避けては通れない道なのではないだろうか。

結

本稿ではエリアソンの気候にかかわる作品とそれに対するホルンビーの批評を検討し、チャクラバルティの人新世論を経由することで、気候変動とは私たちの経験を不安定にするような大きな時間への巻き込まれ＝没入をもたらすものであり、この人間の時間の危機を表現することがもし可能であれば、そのときアートは気候変動の核心を伝えることができると主張した。

エリアソンと気候変動というテーマで見た場合、本稿では決定的に扱えていない問題がある。それは、エリアソンの作品制作過程における取り組みである。彼がベルリンに構える「スタジオ・オラファー・エリアソン」では、よりサステナブルなアート制作を目指して、素材や作品の運搬方法について新しい取り組みを繰り返している。本稿はあくまで完成した作品と気候変動というテーマの関係について考えたため、スタジオでの試みについては扱うことができなかった。

また気候変動を扱う論文として、本稿には環境正義の問題を扱えていないという欠点もある。第3節で引用したチャクラバルティは、そもそも気候変動をめぐるしばしば言われる「共通だが差

異なる責任」というフレーズを哲学的に理解することを目的として思索を展開している。このフレーズは、気候変動を引き起こすことにより多くの責めを迫る者と、その影響を被る者とが完全に重なってはいないことを示す。このような環境正義的なパースペクティブを持つアート作品とその批評の分析については、別の機会に譲りたい。

注

- (1) アリアン・ノミコス (Ariane Nomikos) は気候変動が我々の日常に与える影響という観点から、その美的効果を考察している。ノミコスはイヌイットの人々の証言を引きつつ、人々の生の基盤となる土地が融解し、消えゆくことで彼らの日常生活という非物質的なものも損なわれていくことによって、親しみという一種の美的経験が消失する可能性を指摘する (Nomikos [2018], pp.458-459.)。他方で彼女は、気候変動によってもたらされる新しい日常に適応することで、日常の環境における美的経験を失わないようにすることも可能なのだと主張する (Ibid., p.461.)。ノミコスの述べるように、気候変動の局所的な影響をすでに被り、自身の日常生活とそれをめぐる美的経験のありかたを変化させられている人々はすでにいる。その場合にも、気候変動の影響のすべてを知覚することは原理的に不可能である。
- (2) リッパードは、気候変動を取り上げた最初期の展覧会である「ウェザー・レポート：芸術と気候変動」(ポルター現代美術館、アメリカ・コロラド州、2007年)のキュレーターでもある。
- (3) 伊東多佳子は、気候変動を扱う映画や現代アートの取り組みについて検討しており、なかにはエリアソンも含まれている。ただし伊東はエリアソンについては本稿でも扱う《アイスウォッチ》について触れ、その制作プロセスにおけるCO₂消費の是非を問う論を紹介するとどめているため、本稿とは異なる関心のもとでエリアソンをみている (伊東 [2020]、17、20ページ)。
- (4) ゴドフリーによれば、1990年代のエリアソンは1960、70年代の彫刻の言語を再考することを試みており、これはロニ・ホーン (Roni Horn)、フェリックス・ゴンザレス＝トレス (Felix Gonzales-Torres)、キャディ・ノーランド (Cady Norland) と共通する問題意識であったとしている (Godfrey [2019], p.15.)。また2007年以降のエリアソンは、新しいアーティスト像を示すために多様な活動を行っており、これはスティーヴ・マックイーン (Steve McQueen)、シアスター・ゲイツ (Theaster Gates)、ヴォルフガング・ティルマンス (Wolfgang Tillmans) と重なるものであるとしている (Ibid., p.22.)。
- (5) 太陽を作り出してしまうというこの大掛かりな取り組みについては、先行するプロジェクトに《二つの夕陽》(1999年)を挙げることができるだろう。この作品は、ユトレヒトにおけるPanorama 2000に合わせて、現実の沈みゆく夕陽とちょうど同じサイズに見える鉄などで構築されたハリボテの太陽を街中に設置している (Eliasson [2018], p.125.)。
- (6) ただし彼は、「今現在このアート作品のことを考えるとき、気候というコンテキストの中で考える人が多い。ぼくとしてもそれは歓迎する」と述べ、自作への解釈の多様性を擁護している (エリアソン [2020]、132ページ)。
- (7) 気候工学の持つ倫理的問題については、たとえば桑田 [2018] を参照のこと。
- (8) イザベル・ローリング・ウォレス (Isabelle Loring Wallece) は、《ウェザー・プロジェクト》が「技術によってつくられた無時間 (timeless) の経験」を提示するものだと指摘している (Wallece [2011], p.67.)。これは決して沈まない太陽によって時間感覚を失うという意味での無時間性であると思われるが、しかし決して前にも後ろにも進まない時間は歴史性が消失した時間でもあるだろう。
- (9) モートンは気候変動やエコロジーをめぐってエリアソンと対談するなかで、互いの共通の問題意識について語り合っている (エリアソン & モートン [2020])。またホルンビーが、ラトゥールと自身のエリアソンに対する解釈は正反対であることを指摘している。ホルンビーによれば、ラトゥールは、エリアソンの取り組みは諸要素を完全に支配しようとする狂気に突き動かされたものではなく、気候変動の時代における大気不安定性についての見解を示すものであると好意的に解

積している (Hornby [2017], pp.66-67.)。

- (10) チャクラバルティは、ハイデガーの被投性の概念を用いてこのことを説明している (チャクラバルティ [2023]、95-96ページ)。
- (11) エリアソンは、「オラファー・エリアソン展 相互に繋がらあう瞬間が協和する周期」(麻布台ヒルズギャラリー、2023年11月24日—2024年3月31日)において公開されたビデオのなかで、彼が関心を向ける「今」とは皆に共通する客観的で科学的な時間ではないと語っている。エリアソンの時間概念についてはより詳細な検討が必要だが、本稿はあくまで気候変動というテーマのもとで、ホルンビー批評の観点からエリアソンをみることを試みたものである。

参考文献

- チャクラバルティ、ディペシュ著、早川健治訳『人新世の人間の条件』、晶文社、2023年
- Crutzen, Paul. “Geology of Mankind.” *Nature* 415: 23. 2002.
- Eliasson, Olafur, Michelle Kuo and Anna Engberg-Pedersen. *Experience*. London: Phaidon Press. 2018.
- エリアソン、オラファーほか「14名が考えるスタジオ・オラファー・エリアソンのサステナビリティ計画」、東京都現代美術館監修『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』、フィルムアート社、130-141ページ、2020年
- 、ティモシー・モートン「未来に歩いて入っていったら歓迎された——オラファー・エリアソンとティモシー・モートンの対話」、『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』、106-118ページ
- Godfrey, Mark. “Olafur Eliasson: A New Model of Artist.” in Mark Godfrey (ed.) *Olafur Eliasson in Real Life*. London: Tate Publishing. 2019.
- 長谷川祐子「未来を聴くアーティスト オラファー・エリアソン——エコロジーの実践としてのアート」、『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』、152-170ページ、2020年
- Hornby, Louise. “Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Change.” *Environmental Humanities* 9(1): 60-83. 2017.
- 伊東多佳子「急速に加速する人間の活動による気候変動の時代における芸術と環境美学」、『シェリング年報』28: 13-22、2020年
- 桑田 学「気候工学とカタストロフィ」、吉永明弘・福永真弓編『未来の環境倫理学』、勁草書房、125-140ページ、2018年
- Lippard, Lucy R. “Describing the Indescribable: Art and the Climate Crisis.” in T. J. Demos, Emily Eliza Scott, and Subhankar Banerjee (eds.) *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. New York and London: Routledge, 45-53. 2021.
- May, Susan (ed.) *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: Tate Publishing. 2003.
- Nomikos, Ariane. “Place Matters.” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76(4): 453-462. 2018.
- Wallace, Isabelle Loring Wallace, “Technology and the Landscape: Turner, Pfeiffer and Eliasson after the Deluge.” *Visual Culture in Britain* 12(1): 57-75. 2011.