

Title	鶏あるいは犬：芸術の中の「生きた媒体」の系譜をめぐって
Sub Title	Gallus gallus domesticus and canine : on the lineage of "living media" in art
Author	長谷川, 紫穂(Hasegawa, Shiho)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.25(2017/18), ,p.152- 160
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000025-0152

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

鶏あるいは犬： 芸術の中の「生きた媒体」の系譜を めぐって

長谷川 紫穂
学芸員補

はじめに：バイオとアートの現代的接合

現代美術における今日の動向として着目されるもののひとつに、バイオアートがある。その呼称と先駆的な作品は1990年代から現れているが、世界的傾向として多くのアーティスト達が同時多発的に作品を制作し、^{*1} 広く認知されるようになってきたのはここ10年ほどのことである^{*2}。バイオアートは特にバイオテクノロジーとの関わりが深いことより、芸術と科学の関係性についての文脈の中から議論の盛り上がりを見せるが^{*3}、その射程は芸術全般が古くから対峙してきた「生命」という主題、また近代以降の芸術が担ってきたひとつの役割としての既存概念の打開とまだ見ぬビジョンへの誘いという側面を孕みつつ、むしろ我々の日常や身体感覚に近い部分、社会的・文化的存在である人間が抱える倫理的課題、哲学的思想の根源を有している。そして、生物としての人間のもつ理性や思考だけではコントロールしきれないもの（生理的反応や他の生物との関わり）についても深く考えさせる契機となる作品を生み出している。

バイオアートの狭義の意味合い、あるいは初期の文脈での「バイオ (bio)」は「バイオテクノロジー (biotechnology / biotech)」のことを指し、20世紀後半以降急速に展開していった生命科学の知見や成果とアートの交差点が、ユートピア的融合あるいはデストピア的警鐘という形で示されていたが、バイオアートの先駆者であり理論研究も行っているジョージ・ジェッサート (George Gessert, 1944-) は、表現上の要素として作品の中に「生きもの (living things)」が含まれている広義の意味合いでの「バイオアート (bio art)」を指摘し、その表れは当初から多義的であり、造形思想的射程は極めて現代的な社会状況、あるいは哲学的な要素と結びついたものであったことを論じる^{*4} [Fig.1]。また、近年の傾向としてより広い意味での「人間 (human) / 人間以外の生きもの (nonhuman)」との関係性に焦点を当てたバイオアートの展開がみられる。例えばベルリンにある非営利のギャラリー・スペース、アート・ラボラトリー・ベルリン (Art Laboratory Berlin) では2016年から2017年にかけて、「Nonhuman Subjectivities (人間以外の生きものの主観性)」をテーマとした展覧会やシンポジウムなどの連続したプロジェクトが展開された^{*5} [Fig.2]。

本論では、既存の芸術史の中で記述されてきた「生きた媒体 (living media)」の作品とバイオアートの文脈での現れを比較して見ることで、今日の「生きた媒体」の解釈、動物と人間の関係性としての芸術表現の可能性について論じることを試みる。

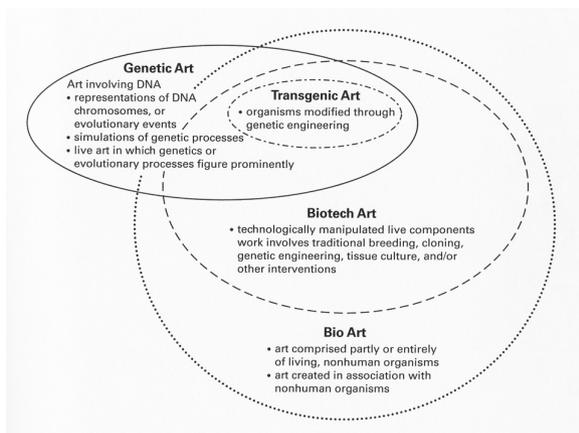


Fig.1

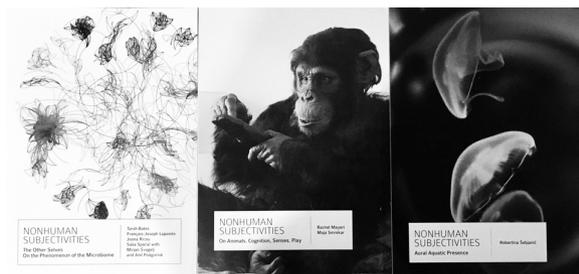


Fig.2

芸術史における「生きもの (living things)」

バイオアートについて、芸術史的文脈における交差点を辿ろうとする場合、しばしば言及されるのは、写真家でありニューヨーク近代美術館 (MoMA) 写真部門のディレクターも務めたエドワード・スタイクン (Edward Steichen, 1879-1973) による *hybrid delphiniums* (1936) であるが、交配種のデルフィニウムを MoMA の展示室で展示したという史実と相まってひとつの記念碑的作品の扱いを受けている^{*6} [Fig.3]。また1938年の第3回シュルレアリスム国際展 (パリ、ボザール画廊) に出展されたサルバドール・ダリ (Salvador Dalí, 1901-1989) の《雨降りタクシー》(1938) では、生きたシダ植物とカタツムリが作品の中に用いられていた^{*7}。あるいは微生物の生育による色調の変化という造形的メソッドは、ペニシリンの発見者でもあるアレクザンダー・フレミング (Alexander Fleming, 1881-1955) が1920年代からはじめた微生物絵画 (Germ Painting) が存在する^{*8}。

特に生きものの中でも「動物」ということでいえば、例えばヤネス・クネリス (Jannis Kounellis, 1936-2017) がラティコ

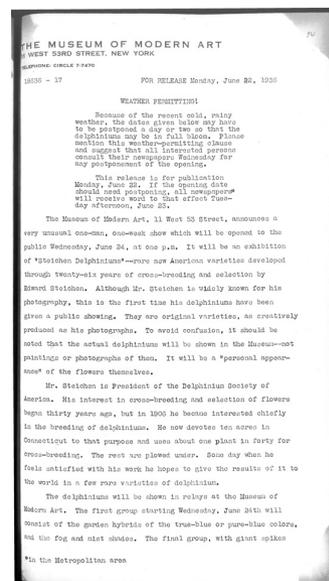


Fig.3

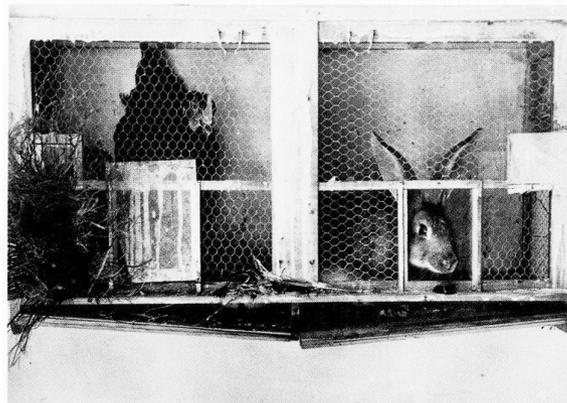


Fig.4

画廊内に生きた馬12頭を展示した作品《無題 (馬)》(1969/1989) は広く知られている。ここでの馬たちは壁を向いて綱で繋がれ、画廊内で干し草を食し糞尿をし、まるで馬舎にいるかのように存在する「生きた馬そのもの」として展示されていた^{*9}。また、リチャード・セラ (Richard Serra, 1938-) はそれに先んじる1966年5月、イタリアのガレリア・ラ・サータで開かれた個展で、農家の裏庭にあるような小屋に入れた生きたウサギや鶏、あるいは剥製を展示する作品《動物生息地 (Animal Habitats)》(1966) [Fig.4] を発表し、生きた動物を展示していること自体がスキャンダルになったと

いう*10。これらの作品に組み込まれた「生きた動物」のもたらす意味について峯村は、セラとクネリス個々人に帰属する違いはもちろんのこと、二人の文化的背景も異なっていた点を押さえつつ、彼らの動物作品について以下のように比較する。

同じ動物の展示といっても、セラの場合は動物をも一種の物として見ているのであり、そのうえで、その物が、ひたすらな物（現実）と何かのように見えること（イリュージョン）との間でどのように揺れ動くかを、冷たく観察しているのである。他方、クネリスは、小鳥との日々の交渉が人の心と生活に喚び起こすセンセーションに注目している。また、オウムをオウムとして、馬を馬として展示するとき、それらを物化するのではなく、物に還元できないそれらの生命のアイデンティティを、私たちの記憶や想像力にまで遡って捕捉しようとしているのである。セラは観察し、クネリスは想像力を喚起する。セラの即物性に対して、クネリスの詩性と要約することができようか*11。

生物学的システムとしてのハーケの卵

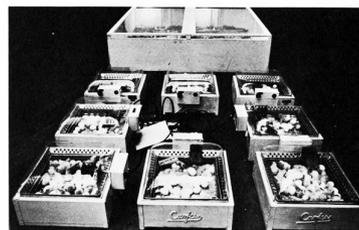
—そして *Cosmopolitan Chicken Project*

クネリスと同時代に、生きものを作品とした作家としてよく知られるのはハンス・ハーケ (Hans Haacke, 1936-) である。ハーケは1960年代後半から自然現象の中にあるシステムへの関心を向けた作品を制作する過程で、生物学的事象に内在するシステムにも関心をもち、立方体のプレキシガラスの上で芝が育成する *Grass Cube* (1967)、透明ケースの中にアリを生息させ、外から営巣やアリのもつ社会性を観察する *Ant Coop* (1969)、養殖されペットショップで販売されていたカメを森に放す *Ten Turtles Set Free* (1970)、サイバネティクスの父と言われるノーバート・ウィナー (Norbert Winer, 1894-1964) と同じ名を与えられた九官鳥に「All Systems Go. (準備万端)」としゃべらせる構想であった *Norbert: "All Systems Go"* (1970-71) など、動植物を用いた生物学的システムに関する作品をいくつか制作している。そしてそれは、魚が入った水槽と浄水装置を用いた独自の閉じられた循環の中で生態系的システムをギャラリー内で示してみせた *Rhine Water Purification Plant* (1972) に結実した*12。

Chickens Hatching (1968/1969) はそれらに連なる作品のひとつであり、それぞれ成長段階が4段階に異なる鶏の有精卵の入った8台のインキュベータ（孵卵器）と保育箱から成る

37. HANS HAACKE: CHICKENS HATCHING (1969)

NATURAL	CULTURAL
Eggs, eight incubators, and a brooder (Real System A)	Haacke decides to present the process of eggs hatching and the growth of baby chicks
Haacke places the above system in a museum	Logically this art work is based purely on the choice of the system by the artist
The incubator system (Real System B)	The natural process of chickens hatching
Growth of the chicks	Division of the brooder into different growth stages



37. Hans Haacke, Chickens Hatching, Art Gallery of Ontario, Toronto, September-October, 1969. Eight incubators, cage, chicks, Courtesy of the artist. Photograph, Hans Haacke.

Fig.5

作品である。サーキット状に配電された8台のインキュベータは、縦横に3台ずつギャラリーの床にマス目状に並べられ、孵化した雛用の飼育箱が別に用意されており、鶏の卵から雛が生まれるまでの一連の孵化の流れをギャラリーの中で展示する。彼の作品を理論づけてきたジャック・バーンハム (Jack Burnham, 1931-) は1971年に出版した著書 *The Structure of System* の中でも、他の作家の作品とともにこの作品について記述しているが、レヴィ=ストロースの自然/文化概念を用いて展開する分析を通して、ハーケの *Chickens Hatching* は「卵と8台のインキュベータ、そして1台の保育箱によるシステム」(自然)と「孵化と雛の成長の過程を提示することを決定した作家によるシステムの選択」(文化)の段階と、「卵が孵るといふ自然のシステム」(自然)と「異なる成長段階の卵を用意することで成長段階の区別をつける」(文化)という二段階に分類できると図示し [Fig.5]、そうした自然のプロセスや成長パターンから生じる変化による作品は、期間的な有限性や循環のプロセスに頼る点を指摘する*13。

ハーケは自身を自然主義者とは捉えておらず*14、彼が生きものを用いた作品群は生物学的循環のスタディとして、*Condensation Cube* (1965) のような一連の自然現象の循環と状況の変化に焦点を当てたもののひとつであった。彼は早い時期から自身のステイトメントの中で、「システム」について言及するが、彼にとってのシステムとそれを有した作品は、鑑賞者の存在を感情移入の外に置き、目撃者としてその



Fig.6



Fig.7

作品（の中のシステム）の変化を目にさせることを志向する^{*15}。このことから他のハーケの作品と同様に生物学的システムを見せるという点で、自然のプロセスである孵化そのものを提示し、その先にある生殖や寿命といった世代の循環までを包括する *Chickens Hatching* は、やはりどこまでいっても「システム」に焦点を当てた作品なのである。

ハーケのインキュベータを想起させる作品として、コーエン・ファンメヘレン（Koen Vanmechelen, 1965-）の卵と鶏はさらなる迫力をもって今日の表現として現れる。ベルギー出身のファンメヘレンによる *Cosmopolitan Chicken Project*（以下、CCP）（1999-2018）は世界各地の鶏を掛け合わせていく作品である [Fig.6]。世界各地に生存する鶏の種を掛け合わせていき最終的に地球上の全鶏の種が掛け合わされた存在にまで到達させることをひとつのねらいとしたこの作品は、交雑された生きた鶏そのものや、ドキュメンテーション的意味合いの写真パネル、またそこから新たに造形された彫刻 [Fig.7] といった要素により構成されたインスタレーションとして展示される、プロジェクト・ベースの作品である。展示形式にはいくつかのパターンがあるが、ある程度の場所が確保される場合、インキュベータに入った卵や成鳥という、展示時点での交雑の世代が鑑賞者に提示される。またその際には、その種の由来や掛け合わされた親鶏のパネル、あるいはそれま



Fig.8

での系譜図 [Fig.8] が付され、プロジェクト全体における世代の位置付けと情報がわかるようになっている^{*16}。

鶏の原種はヒマラヤ山脈麓からインドシナ半島に渡って生息する赤色野鶏（*Gallus gallus*）と言われ、この種が人間の手によって各地域に拡散され交配され、その土地や気候の特徴を有した先住的存在の種が形成されてきた。そうした意味で現在の各国、各地に生息する鶏は交配の末の終着的存在であるが、ファンメヘレンはこれら現存する種を明確にした上で、さらに交雑を進めることで新しい進化の形を模索する。家畜としての生きものを社会的経済的目的に合わせて人工的に交配あるいは遺伝子学的に操作させていく手法は、人間社会の中で永らくとられてきたバイオテクノロジーのひとつの手法であるが、CCPにおいては交雑していく中で新しい世代ほど身体的強化の兆候（病気への耐性や趾の変形など）が見られ、科学的にも興味深いモデルを提供する^{*17}。

また作家によると、ここでの鶏たちは、鶏の種と同様に世界各地に息づき、様々な人種や地域性を有する我々人間のメタファーでもあるという^{*18}。ファンメヘレンによる CCP は、鶏という生きた媒体をオブジェクトとして配しているということよりも、「鶏を遺伝子的に掛け合わせていく」というその交雑プロセスそのもの、そしてそこから生み出される多様性こそが作品の核であり、グローバリゼーションや人種差別、遺伝子操作といった今日の人間社会が抱える諸問題に対する作家の応答、あるいは作家個人が有するアイデンティティや生についての存在論的問いの反映であると指摘され、芸術学、生物学、社会学などの議論が交差する作品として評価されている。^{*19}

あるいはボイスのコヨーテ

— 系譜としての *K-9_topology*

またヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921-1986) が1週間のアメリカ滞在を1匹の野生のコヨーテと過ごしたアクション、《コヨーテ：私はアメリカが好き、アメリカも私が好き》(1974) も生きた動物との象徴的な作品として知られる [Fig.9]。2回目のアメリカ訪問であった1974年5月、ボイスはジョン・F・ケネディ空港到着直後にトレードマークであるフェルトに包まれ、救急車に乗せられルネ・ブロック画廊に運ばれた。画廊の空間には2枚の大判のフェルトと干し草、50部のウォール・ストリート・ジャーナルが用意され、フェンスで仕切られた空間の中でボイスは1匹のコヨーテと共に時間を過ごした*20。

コヨーテはアメリカの先住民族にとって神聖な動物であるが、もちろんその意味を踏まえた上でボイスは、「コロンブス以前のアメリカ、人間と自然の調和的共存が可能だった頃のアメリカ、コヨーテとインディアンが共に開拓者たちによって追い払われる以前の、両者がお互いに共生できた頃のアメリカ」*21 という意味をここでのコヨーテにもたせた。コヨーテの世界からは干し草が持ち込まれていたが、人間の世界からは杖、グローブ、トライアングル、ウォール・ストリート・ジャーナルが持ち込まれ、ボイスは全身をフェルトで覆い杖だけをコヨーテに差し出す、トライアングルを打ち鳴らす、グローブを投げるといったシンボリックな行為を通してそれらをコヨーテに示し、彼から反応を得ることで対話を図ろうとした。そしてコヨーテはそれらに噛み付いたり排尿したりと彼独自のやり方で応え、これらの一連の動きは振り付けのように一定の時間行われ、アクションの中で繰り返された*22。

この作品におけるボイスにとってのコヨーテは、「動物である」という点において、生や死を象徴する存在として彼の作品で頻繁に現れたウサギや鹿といったモチーフと同種の役割を担うが、「生きた動物である」という点からみれば動的レスポンスを有したアクションの相手という意味で、パイクや他のアーティストたち、あるいは討論会で対話した学生たちと同列ともいえる「対話の相手」として存在する。

そして、このボイスのアクションを意図的に引用し展開するのが、マヤ・スムレカー (Maja Smrekar, 1978-) の *K-9_topology* である [Fig.10]。この作品は2014年から2017年にかけて制作された4つの小作品から成るシリーズであり、人間と犬(そしてその祖先としてのオオカミ)との共進化について探求するプロジェクト・ベースの作品である。作品の始ま



Fig.9



Fig.10

りは、犬と人間の共進化における愛情や共感、そして幸福感をもたらす神経伝達物質と言われるセロトニン物質(ホルモン)の嗅覚上での交換についてのスタディであり、異種間の共存あるいはコミュニケーションを可能とする肯定的感情を引き起こす代謝経路への関心から出発する*23。

2014年に制作されたシリーズの1作目、「ECCE CANIS」(2014)*24では人間と犬の関係性について、両者をもつ嗅覚機能や、交流(接触)によって生成されるセロトニン物質の調整メカニズムという化学的そして身体的プロセスに焦点を当てる。狩猟や防衛といった様々な役割を担った家畜という存在から、愛玩動物あるいは家族の一員としての存在へと、人間と「共進化」してきた「オオカミ-犬」は、何世代にも渡って生活環境を共有してきたことによって遺伝子レベルでその共存の過程を引き継いでいる。最初にこの作品が展示されたカペリカ・ギャラリー (Kapelica Gallery) で来場者は、古着



Fig.11

に使われていた狼の毛皮から制作された洞窟のような形態のオブジェ [Fig.11] の中に入っていくと、スムレカーと愛犬バイロンの血液から採取されたセロトニン物質を合成してつくられた「匂い」を嗅ぐことができた。イヌ科の動物にとっては嗅覚が最も優位な感覚であるが、人間の五感においては視覚や聴覚が多くの場合で優位である。特に今日、必要以上の衛生管理により消臭が望まれる傾向にある生活環境の変化に着目することで、匂いを介したコミュニケーションが希薄になることが両者の関係性（友好的と考えられる繋がり）を蝕んでいくかもしれないという点まで含め、人間と犬の関係性を提示した^{*25}。

そして作家自身とウルフ・ドッグ（オオカミと犬の交雑種）との交流をパフォーマンスに落とし込んだシリーズ2作目、“I HUNT NATURE AND CULTURE HUNTS ME”（2014）でスムレカーは、前述のボイスの *I Like America, America Likes Me*（1974）と犬人間のパフォーマンスで知られるオレグ・クーリック（Oleg Kulik, 1961-）による *I Bite America, America Bites Me*（1997）を引用し、そこに連なるものとして自身のパフォーマンスを位置付ける。暗がりの中、パフォーマンスはほぼ裸で横たわるスムレカーの姿から始まり、まずボイスとクーリックそれぞれのアクション／パフォーマンスにまつわる動物についての言説が朗読される。それに引き続きスムレカーによる動物（犬）に対する詩的言説が朗読されていくが、そのタイミングでウルフ・ドッグが横たわる彼女のそばにやってきて、彼女の匂いを嗅ぎ、あるいは身体を舐めていく^{*26}。この作品を制作するにあたりスムレカーはウルフ・ドッグの養育スタジオでリサーチを行い、その生態を学びながらパフォーマンスにも出演したウルフ・ドッグらと交流をもつ中で、彼らの行動や反応の中に野生を見出し、オオカミ



Fig.12

から犬への移り変わりの過程を経験する。パフォーマンスはフランスの映像祭（Rencotres Bandits-Mages 2014）で行われた一回限りのものであったが、その様子は連続する写真として収められ、上からスムレカーの言説をチョークで手書きし、全体を蜜蝋でコーティングした形で [Fig.12]、その後のインスタレーション展示の一部となった。

スムレカーの作品における人間と犬との繋がりとは、化学物質に対する生理学的反応によって分析できるものであると同時に、精神的結びつきの家族の問題でもある。パフォーマンスで朗読されたスムレカーの詩的言説は言語という人間の獲得したメディアに載せられているが、幼少期から抱いていた血縁のある家族としての「動物（犬）」を認識する感覚、そして自己と犬が同一化していくような、あるいは支配されたいと望む様（ある種の共依存的関係を想起させる）を吐露する内容は、見る者に「人間であること」「動物（犬）であること」の相違や境界のジレンマを突きつける^{*27}。

おわりに

以上のように芸術史の中に現れていた「生きもの」を復習し、卵や鶏そして犬という我々人間にとっては歴史的にも身近な動物にまつわる作品を並置した。

ハーケとコーエンの比較において、2つの作品に共通してみられるのは「生きもの」のもつ動きや生態、寿命などシステムやプロセスといった言葉で示されるような動的・時間的要素が作品の核となっているという点である。しかしながら、ハーケの *Chickens Hatching* があくまでも生物学的なシステムに対する関心の一貫として、つまり卵からの孵化と雛の成長という種としての個別具体的な対象にみられる循環的要素の観察に注力し、ギャラリーへの設置という作家の選択

性が働くものの循環し出したらそこでは作品内の自律性と客観的な観察が思考されるのに対して、ファンメヘレンによるCCPは、意図的な交雑による遺伝子操作やそこから得られたインスピレーションによる別のメディアムによる再創造あるいは人間社会への暗喩としての意味合いなど、より介入的で私的な態度から、対象である「鶏」に対して積極的な作家の関与が認められる。また、交雑という手段を経ることで、世代という個別の対象がもつ以上の時間性を有し、その意味でもハーケの想定したプロセスよりも、一段大きなフェーズとして鶏の生を作品の中に組み込んでいるといえよう。

またボイスとスムレカーの作品については、スムレカーの作品の一部はボイスのアクションがあって成立しているものであるのは前提であるが、*I Like America, America Likes Me*が「コヨーテ」を古のアメリカを象徴する存在と捉え、「対話」を軸に据えたアクションによる関係性の構築を試み、人間界と自然界、現代と古、先住民と入植民などといった歴史性や政治性を含めた議論を想起させたアプローチであったのに対して、*K-9_topology*はより直接的に「人間と犬（オオカミ）」という異種族間の共進化を主題に据える。そこでは小作品ごとに、今日のバイオアートの手法を含んだ遺伝学や分子化学、動物行動学との協働を通じた制作がなされ、人間と犬の共生環境の発展や異種間での家族の構成を広く表現すると同時に、作家自身と愛犬パロンのセロトニン合成による「匂い」の表現や、これまでの互いが互いの一部となっていくような個人的体験に基づいた作品は非常にプライベートな表現としても結実する。

そして60-70年代の作品と現代の作品とを比較した時にひとつつ明らかなことは、前者がマテリアルの特性（例えば孵化というプロセス）や場所性（例えば1974年のアメリカという場）に重きを置いているのに対し、バイオアートと呼ばれる後者はその作品がどちらも生物種の世代単位での変化という事柄（例えば世界的な交雑、そして共進化）に関心をもち、遺伝学や生理学、動物行動学といった他の研究領域と協働したりサーチをベースとしたプロジェクトで展開し、その作品としての表れは複合的であるという点である*28。

バイオアートと言われる領域は、現在盛んに多様なアプローチによって作品がつけられてきているが、既存の芸術史（美術史、デザイン史あるいはパフォーマンス史）との比較分析や、接合の記述は始められたばかりといえる。本論ではハーケとファンメヘレン、そしてボイスとスムレカーの作品を並置してみたが、類似媒体における試験的な比較にとどまったため、さらなる分析また他の対象との比較考察などを今後の

課題としたい。

図版タイトルとクレジット |

Fig.1 バイオアートのダイアグラム（出典：George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010, Appendix 2.）

Fig.2 アート・ラボラトリー・ベルリンでのNonhuman Subjectivities プロジェクト印刷物（筆者撮影）

Fig.3 MoMAによるプレスリリース（出典：MoMA ホームページ https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf）

Fig.4 Richard Serra, *Animal Habitats*, 1966（出典：Kynaston McShine and Lynne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, Museum of Modern Art, 2007, p.20.）

Fig.5 ジャック・バーンハムによる *Chickens Hatching* の分析（出典：Jack Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, 1973, p.142.）

Fig.6 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [生きた鶏が入ったゲージ]、右：2015年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [空間自体がインキュベータであるインスタレーション] /共に筆者撮影）

Fig.7 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [鳥の足の剥製による彫刻]、右：*Warking Egg*、2011年ヴェネチア・ビエンナーレ「Glasstress」展展示風景 /共に筆者撮影）

Fig.8 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示部分 [ゲージに入った鶏のパネル]、右：同展示部分 [2013年までにCCPに関わった鶏のパネル] /共に筆者撮影）

Fig.9 Joseph Beuys, *Coyote: I like America, America likes me*, 1974（出典：Caroline Tisdall, *Joseph Beuys: Coyote*, Thames & Hudson, 2008, p.36.）

Fig.10 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（2017年アルス・エレクトロニカでの展示風景、筆者撮影）

Fig.11 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（出典：作品部分、アルス・エレクトロニカ公式Flicker [creative commonsによる画像提供]、credit by Maja Smrekar.）

Fig.12 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（2017年アルス・エレクトロニカでの展示風景（部分）、筆者撮影）

註

- * 1 日本においても2009年前後から、多摩美術大学でのバイオアート講義や早稲田大学生命科学研究室岩崎秀雄ラボを先駆的な実践の場所として、あるいはIAMAS（情報科学芸術大学院大学）でのレジデンス以降の福原志保、ゲオグ・トレメルらBCLの精力的な作品制作とワークショップといった日本での活動が実を結び、その表現と活動の輪は広がり、美術手帖の2018年1月号で大々的にバイオアートが取り上げられた。バイオアートの概況、特に日本の現況については、次の論考に端的にまとめられている。増田展大「バイオアート：メディアの拡張と自然観の変容」久保田晃弘、畠中実編『メディア・アート原論：あなたは、いったい何を探求しているのか？』フィルムアート社、2018年、144-153頁。
- * 2 バイオアートに関する研究は2000年代半ばから出版という形で現れてくる。例えばEugene Thacker, *Biomedial, Electronic Mediations*, Volume 11, University of Minnesota Press, Minnesota, London, 2004.、Ingeborg Reichel, *Kunst aus dem Labor: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscienc*, Springer, 2005.、Eduardo Kac, ed., *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, 2007.、George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010.、Robert Mitchell, *BIOART AND THE VITALITY OF MEDIA*, University of Washington Press, 2010. などがその早い時期のものとして知られている。
- * 3 例えば、バイオアートの先駆者として知られるエドゥアルド・カック (Eduardo Kac, 1962-) は、1980年代以降にアーティストとしてのキャリアを積み始め、テレコミュニケーションを用いたメディア作品から、バイオアートの世界へ入っていく。そしてカックは自身のwebサイト上で6名のアーティストや研究者と共同で「バイオアートとは：宣言 (What Bio Art Is: A Manifesto)」を発表した。*What Bio Art Is: A Manifesto*, http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html (2018年6月17日最終閲覧)
- * 4 George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010, pp.1-10. またジェッサートは、バイオアートの初期の貢献者、先駆者としてハンス・ハーケらの名前を挙げる。George Gessert, *ibid.*, p.112. また、ハンス・ホイザー (Hans Heuser) と彼の理論を図式化したものがFig.2である。
- * 5 <http://www.artlaboratory-berlin.org/html/eng-programme-2016.htm> (2018年6月10日最終アクセス)
- * 6 Ronald J. Gedrim, "Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Bloom: An Art of Flower Breeding", in Eduardo Kac, ed., *ibid.*, pp.347-369. に詳しい。また展示自体は、美術関係者からの反応は冷ややかなものであったようであるが、一般誌での評価は高かったとされている。
- * 7 George Gessert, *ibid.*, p.1. 展覧会の入口に設置されたこの作品は、2体のマネキンが乗せられたタクシーの中で雨 (パイプによる配水システム) が降っているインスタレーションである。このタクシー内にシダ植物が配され、多数のカタツムリがマネキンの上や車内を這い回っていたという。
- * 8 Alexander Fleming, "The Growth of Microorganisms on Paper", in Eduardo Kac, ed., *ibid.*, pp.345-346. 初出は1936年に開催された第2回国際微生物学会のプロシーディング (R. St. John-Brooks, ed., *Report of Proceedings*, London: Harrison & Sons, 1937.)。こうした微生物の育成による表現は、寒天培地上での細菌、微生物の培養によって図像を描き出すという手法で、今日のバイオアート/バイオデザインにも引き継がれているといえる。
- * 9 またクネリスはそれ以前にも絵画のキャンバスに生きたカナリアの入った鳥カゴを配した作品《無題 (バラ)》(1966) やスチール板の前に止まり木にオウムを一部とする作品《無題 (オウム)》(1967) を制作している。ジェルマーノ・チェラント「偶像破壊者クネリス」、『ヤニス・クネリス展』ICA NAGOYA, 1987年、5頁。Gloria Moure, *Jannis Kourellis: Works, Writings 1958-2000*, Ediciones PolEigrafa; Barcelona, 2001, pp.9-13,81.
- * 10 セラは後年、*Animal Habbits* について、学生時代の試みでありその後展開させることはなかったと語っている。(Ref.: Kynaston McShine and Lynne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, Museum of Modern Art, 2007, p.20.) しかしながら、この時代に造形すること、イリュージョンから抜け出そうとしたひとつの美術の中の動向として、生きた動物を素材として用いたという点に関してはセラの習作はやはり重要な役割を果たしたといえる。
- * 11 峯村敏明「世界のなかのアルテ・ボーヴェラ」『アール・ヴィヴァン』13号、1984年、35頁。
- * 12 この点に関しては、ハーケの学生でもあったマーク・ダイオン (Mark Dion, 1961-) の *Concrete Jungle* (1992-1996) や *the foreboding Tar and Feather* (1996) に継承される。Ref.: Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon and Norman Bryson, *Mark Dion*, Phaidon, 1997, p.46. また東信も人工的に閉じられた生態系の中での植物の自己生育を作品にしている。

- Ref : William Myers, *Bio Art: Altered Realities*, Thames & Hudson Ltd, 2015, p.28. (邦訳: ウィリアム・マイヤーズ、久保田晃弘監修『バイオアート: バイオテクノロジーは未来を救うのか』、BNN 出版社、2016年、58-62頁。)
- *13 Jack Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, 1973, pp.142-143. そしてその中でバーナムは、「恐らくより重要なことは、雛の自然な生死のサイクルであろう」と述べている (Burnham, *ibid.*, p.43.)。
- *14 自然主義者でないだけでなく、ハーケは批評家ジャンヌ・シーゲルとの対談の中で、コンセプチュアリストやエレメンタリストなど、その他どんなものでもないと言っている。Jeffrey Kastner ed., *Nature: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2012, p.28. (初出は *Art Magazine*, vol.45, no.7, May 1971.)
- *15 Hans Haacke, *Hans Haacke*, Howard Wise Gallery: New York, 1968, p.99.
- *16 例えば、芸術と技術、社会に関する国際的なアート・フェスティバル「アルス・エレクトロニカ (Ars Electronica Festival)」では、2013年と2015年に展示が行われたが、それぞれ成鳥と卵の展示を行なっている。
- *17 Hannes Leopoldseder, Christine Schöpf, Gerfried Stocker eds., *CyberArts 2013: International Compendium-Prix Ars Electronica*, Hatje Cantz Verlag, 2013, pp.114-115.
- *18 こうした作家の提起に対して、我々は多様性を認めるとともに、エドゥアール・グリッサン (Édouard Glissant, 1928-2011) の提唱したクレオール化の概念、また南米などで西洋諸国による植民地化政策の一環として政治的文脈で執り行われたクレオール政策の歴史を思い起こし、議論へ入っていくことも可能だろう。
- *19 本作品は前述のアルス・エレクトロニカ・フェスティバルにおいて2013年の公募展ハイブリッド・アート部門での最優秀賞を受賞している。Leopoldseder eds., *ibid.*, p.120.
- *20 実際には手続きの関係でコヨーテが画廊に到着するのが遅れ、予定より短い3日間の内、日中の約9時間をボイスとコヨーテは共に過ごした。『ヨーゼフ・ボイス展』西武美術館、1984年、100頁。Caroline Tisdall, *Joseph Beuys: Coyote*, Schirmer/Mosel; München, 2008, S.6-8. (初版は1976年)、ペーター・シャータ「ヨーゼフ・ボイスの作品-万物の新たな造形に向けての個人的な出発」フォルカー・ハーラン、ライナー・ラップマン、ペーター・シャータ (伊藤勉、中村康二、深澤英隆、長谷川淳基、吉用宣二『ヨーゼフ・ボイスの社会彫刻』人智学出版社、1986年、87-89頁。『ヨーゼフ・ボイス: よみがえる革命』水戸芸術館現代美術センター、2009年、157頁。)
- *21 ペーター・シャータ、前掲書、87頁。
- *22 こうした行為と反応が繰り返される対話を経て、野生のコヨーテは次第にボイスの存在に慣れ、アクションの終盤では彼に体を触らせることを許可するまでとなる。
- *23 http://majasmrekar.org/k-9_topology (2018年7月16日最終閲覧)
- *24 *Canis* はイヌ科イヌ属を示す。そして茨の冠と紫色の衣を身につけたキリストに対しピラトスが放ったとされる言葉であり様々な芸術作品の主題ともなっている“*Ecce Homo* (見よ、この男だ)”に掛けたタイトルとなっている。また、作品全体のタイトルにある「K-9」も犬の学名「*canine* (ケイナイン)」の略称である。
- *25 ウィリアム・マイヤーズ、前掲書、87頁。
- *26 パフォーマンスの様子は、Vimeo でみることができる。<https://vimeo.com/111946213> (2018年7月16日最終閲覧)
- *27 スムレカーの *K-9_topology* はこの後、新たに子犬を迎え彼女自身から授乳して育てるというシリーズ3作目“HYBRID FAMILY”、人類学的文脈における人間と犬 (科の動物) の歴史を辿り現在に着地させる4作目“ARTE-mis”へと展開する。これらを含んだ作品全体の分析は別の機会に改めて論じたい。
- *28 このことはもちろん、各時代における新しい表現が有した同時代的傾向を指すものでもある。特にバイオアートにおいては、今日的な領域横断的表現の現れであるソーシャリー・エンゲイジド・アートやスペキュラティブ・デザインの中で語られることもあるため、芸術表現と社会との関係性という文脈でも検証する必要があるだろう。