The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「アートプロジェクト」の美的評価 ： その理論的モデルを求めて ① グラント・ケスター『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」
Author(s)	田中, 均
Citation	Co＊Design. 2017, 2, p. 41-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/65080
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

【研究ノート】

「アートプロジェクト」の美的評価
——その理論的モデルを求めて
① グラント・ケスター『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」

田中均（大阪大学COデザインセンター・文学研究科）

Evaluating “Art Project” Aesthetically: A Survey of Prior Attempts
1: “Collaborative Art” in *the One and the Many* by Grant H. Kester

Hitoshi Tanaka (Center for the Study of Co* Design/ Graduate School of Letters, Osaka University)

本稿は、「アートプロジェクト」の美的評価の可能性を探求するために、美術史家グラント・ケスターが『一と多』で論じた「コラボレーティヴ・アート」について、その対立概念である「テクスト的パラダイム」との対比において検討する。この検討から、「アートプロジェクト」を美的に評価するための条件として、①社会的・政治的・文化的実践とかかわる多様な主体の相互作用を「アート」として枠付けることの効果に注目すること、および、②仮想的な観者の視点から解釈するのではなく、現実の多様な参加者・観者の解釈への権利要求を認めること、以上の2つを結論づけた。

This article examines the contrast between “collaborative art practices” and “textual paradigm” discussed in *The One and The Many* (2011) by art historian Grant H. Kester, in order to develop criteria to evaluate “art projects” from aesthetic point of view. My conclusions are as follows: Aesthetic evaluation of “art project” should focus on the effects of framing such interactions by multiple subjects as “art” that are closely related to social, political and cultural practices: Art project should not be interpreted from the perspective of an imagined spectator, but multiple interpretations by real participants and viewer should be taken in consideration.

キーワード ＿＿＿ アートプロジェクト、アートにおけるコラボレーション、社会関与型アート（ソーシャリー・エンゲイジド・アート）

Keyword ＿＿＿ art project, collaboration in art, socially engaged art

1　「アートプロジェクト」の規定とその美的評価をめぐる諸問題

本稿からはじまる一連の論考は、近年日本で盛んに論じられている、「アートプロジェクト」を美的に評価することは可能か、また可能だとすればそれはいかにしてか、という問いに取り組むための準備作業である。具体的には、日本語で「アートプロジェクト」と呼ばれるものに相当する実践について、特にそのアートとしての位置づけを論じた文献を分析し、そこに「アートプロジェクト」の美的評価のための有効な理論的モデルが見出されるかどうか検討する。特に本稿では、美術史家グラント・ケスターが『一と多』［2011］で論じた「コラボレーティヴ・アート」について、その対立概念である「テクスト的パラダイム」と対比しつつ検討することによって、「アートプロジェクト」の美的評価のいくつかの条件を抽出する[1)]。

最初に、「アートプロジェクト」という言葉が指すものについて確認しておく必要があるだろう。ここでは、熊倉純子が『日本型アートプロジェクトの歴史と現在　1990年→2012年』［2013］において行っている規定に依拠することとする。

それによると、「アートプロジェクト」は、まず「現代美術を中心に、1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事情と関わりながら展開される」と規定される。そしてその特徴として、「①制作のプロセスを重視し、積極的に開示」「②プロジェクトが実施される場やその社会的状況に応じた活動を行う、社会的な文脈としてのサイト・スペシフィック」「③さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開」「④芸術以外の社会分野への関心や働きかけ」が挙げられる（熊倉［2013: 0-3］）。

では、「アートプロジェクト」について、その美的な評価の可能性をなぜあえて問わねばならないのだろうか。この点についても、熊倉の議論が参考になる。彼女は、『日本型アートプロジェクトの 歴史と現在 1990年→2012年　補遺』［2015］において、以下のように述べている。

> 残念ながら現在まで、芸術批評の分野では、アートに社会的な機能性を認めることに対する是非論や、行政との関係への危惧にとどまる批判ばかりが多く、アートプロジェクトの美学（あるいは反美学）についての論考はあまり深まっていないのが現状である（熊倉［2015: 35］）。

「アートプロジェクトの美学（あるいは反美学）」が深まらなかったことの理由として熊倉は、以下に引用するように、「アートプロジェクト」には「外部からの／客観的な／本来の立場からの批評が不可能である」という批判を挙げている。これは、「アートプロジェクト」の特徴①である「制作のプロセスを重視」に起因するものである[2)]。

> 日本のアートプロジェクトに対する批判のなかで特に重要なのは、プロジェクトがプロセスを重視するのであれば、外部からの批評が介在する余地がない、という声である。どこに評価軸を置き、どの時点

からプロジェクトを見守れば客観的な判断が可能になるのか、これは確かに看過すべきではない大きな課題である。プロセスを重視するアートプロジェクトは、客観的な立場で批評をしようとしても「その制作過程に関わらないと内容が理解できない／内容に関わってしまったら客観的な判断ができない」という矛盾をはらんでいて、本来の立場から批評をすることは論理的に不可能であることも事実だ。

これに関連して熊倉は、「アートプロジェクト」には「近代の美学的な見地からすると、「作品」や「作者」の存在が明確でないようなものが散見される 」（熊倉［2015: 27］）ことも、「客観的な批評」や「美学」を難しいものにしていることを指摘している。

本稿で検討するケスターの議論を先取りしておくと、こうした問題は日本の「アートプロジェクト」に固有なものではなく、アーティストとそれ以外の多様な主体（地域住民、行政、NPO・NGOなど）との「コラボレーション」を重視する芸術実践には一般的にあてはまる。逆に言えば、「アートプロジェクト」と呼ばれるものであっても、あらかじめ個人あるいはグループとしてのアーティストの側に、作品やパフォーマンスとして実現されるべきものについての決まった構想があり、多様な主体との交渉のプロセスが、そのような構想の意味での「プロジェクト」を実現するための単なる手段であるとするならば、「客観的な批評」や「美学」の困難という問題は生じない。

「プロセスを重視するアートプロジェクト」には「外部からの／客観的な／本来の立場からの批評が不可能である」という批判からは、熊倉が指摘するように、「アートプロジェクトにはアートはない」といった、そもそも「アートプロジェクト」をアートとして認めない短絡的な考え方が生じうる。そこまで極端ではなくとも、外部の立場から容易に特定可能な作品やパフォーマンスを専門的なアーティストが観客に提示するような、いわば自律的なアートと比べて、プロセスを重視する「アートプロジェクト」は劣った種類のアートであるといった考え方は容易に生じうる。

しかしここで考えねばならないのは、「プロセスを重視するアートプロジェクト」の「客観的な批評」や「美学」が困難であることの責めを負うべきなのは、果たして「アートプロジェクト」の方なのか、あるいはむしろ、そのような「アートプロジェクト」を捉えることができない、従来の「批評」や「美学」の方ではないか、ということである。これもケスターの議論を先取りして言うならば、多様な主体との「コラボレーション」に基づきプロセスを重視する「アートプロジェクト」を評価の対象から排除するところに、従来の「批評」と「美学」の限界があり、さらに踏み込んで言えば、従来の「批評」と「美学」の暴力性も含意されているという考え方も可能である。この考え方に立つならば、むしろ「批評」や「美学」のあり方のほうが原理的に見直されなければならない。

本稿から始まる一連の論考は、このような問題意識に基づき、「アートプロジェクト」を美的に評価するための理論的モデルを探求するために、先行する文献を分析する。本稿はその出発点として、美術史家グラント・ケスター（カリフォルニア大学サンディエゴ校教授）の著作『一と多　グローバルな文脈の中の現代のコラボレーティヴ・アート』［2011］を取り上げ、従来の自律的な芸術の「批評」や「美学」にいかなる問題があるのか、アートにおける「コラボレーション」の「美学」はいかにして可能なのかに

ついて展開している議論を再構成するとともに、その当否を検討する。

本稿は基本的に書評に近いスタイルをとり、『一と多』の議論を再構成することに重点を置くが、著作全体の概要を提示するというよりもむしろ、「アートプロジェクト」の美的評価という問題に関わる範囲での紹介にとどめる[3)]。

2 「コラボレーティヴ・アート」とは何か

2.1「サイト・スペシフィック」な「コラボレーション」

ケスターは、『一と多』（以下「本書」と呼ぶ）の冒頭で、「過去15年以上にわたって、これほど多くのアーティストがコラボレーティヴな、あるいは集合的な生産様式（collaborative or collective modes of production）に惹きつけられてきたのはなぜか」（Kester［2011: 1］）という問いから出発している。ただし彼は、アートにおけるあらゆる「コラボレーション」について扱おうとしているのではない。彼は、「アーティストとアーティスト」とのコラボレーションについては、すでに他の論者が扱っているものとして、本書では扱っていない。むしろ彼が注目しているのは「サイト・スペシフィック」性に基づいた「コラボレーション」である（ケスターはこのような「コラボレーション」を「コラボレーティヴなアートの実践」（collaborative art practice）あるいは「コラボレーティヴ・アート」（collaborative art）と呼ぶ）。彼によれば、「サイト・スペシフィックでコラボレーティヴなプロジェクト」は、「拡張された相互作用（extended interaction）と共有された労働（shared labor）を通じて展開し、そこでは、参加による相互作用（participatory interaction）のプロセス自体が創造的実践（creative praxis）の形式として扱われる」（Kester［2011: 9］）。これを敷衍して言うと、アーティストが創造する主体なのではなく、アーティストと、ある場所に関わる個人・集団・制度との交渉や協働の過程それ自体が創造的であるような実践ということになる。ここには、熊倉が「アートプロジェクト」の特徴として挙げる特徴のうち、「①制作のプロセスを重視」と、「②社会的文脈としてのサイト・スペシフィック」とが認められる。

ケスターが「サイト・スペシフィックでコラボレーティヴなプロジェクト」の例として本書で取り上げている例には以下のようなものがある[4)]。

* 中部インドのコンダガウンで、アーティストのナヴジョット・アルタフが先住民（アディヴァシ）のアーティストとともに創設したアートセンター「ダイアローグ」が、地域住民とともに取り組んだ、水汲み場と「子どもの神殿」の建設。
* ハンブルク（ドイツ）において市当局の再開発計画に対抗して公園の建設を実現した住民の運動「パーク・フィクション」。

* テキサス州ヒューストンの、アフリカ系住民が多い第3区において、アーティストのリック・ロウが、ライス大学建築学科の学生と協力して空き家をリノベーションし、シングルマザーのための住宅やアーティスト・イン・レジデンスとして活用した「プロジェクト・ロウ・ハウス」。
* アルゼンチンのラプラタ川流域におけるインフラ開発による環境破壊に対して、アーティストグループ「アラ・プラスティカ」が地域の学校と協力して住民の生活・記憶に基づく文化的地図を作成した「AAプロジェクト」。
* アートにおける先進国と途上国、都市と農村との間のヒエラルヒーを疑問に付すために、セネガルの農村アムダレイユでアーティスト・イン・レジデンスやワークショップを展開するグループ「ユィット・ファセット」。
* シンガポール出身のジェイ・コーとマレーシア出身のチュ・ユアンが、ヤンゴンで、ミャンマーのアーティストと他の国・地域のアーティストとのネットワークを形成するために運営するアートセンターNICA（Networking and Initiatives for Culture and the Arts）。

ケスターは、これらのプロジェクトの多くでは、「アーティストの人格それ自体」が「創造的な変容の場所」として理解されていると述べる（Kester［2011: 3］）。これは、アーティストが創造する主体だという意味ではなく、コラボレーションの過程では地域だけが変容するのではなく、アーティストの人格自体も変容するという意味である。

このことから、厳密に言えば、「プロジェクト」という用語自体も見直す必要がある。なぜなら、「プロジェクト」という語は、その語源に即して言えば「前に投げる」という意味を持っているため、アーティストがあらかじめ作りあげた構想をコラボレーションの過程に投影する、そしてその構造が修正されることなくそのまま実現することをよしとする、といった含意を持ちやすいからである。そのために、アラ・プラスティカのメンバーであるアレハンドロ・メイティンは、ケスターによるインタビュー（2007年11月8日）に答えて、「わたしたちは「イニシアティヴ」のことを、そしてそのなかでも、さまざまな「エキソサイズ」について語る方を好みます。それはどんどん増えていって、多様な人とグループを巻き込み、わたしたちは彼ら・彼女たちと対話を構築するのです」（Kester［2011: 1］）と述べている。

このような「コラボレーション」が、アーティストによる地域への長期的な関与を前提とすることは言うまでもない（これは熊倉の規定する「アートプロジェクト」の特徴③「さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開」に合致する）[5)]。

2.2 「アート」としてのフレーミング

また、上に挙げた実践は、現代美術の文脈でのみ評価されるべきものではなく、マイノリティの文化的アイデンティティの形成、環境保護活動、都市計画への市民参加といった、社会的・政治的・文化的実践と密接な関係にある（これは熊倉の規定する「アートプロジェクト」の特徴④「芸術以外の社会分野への関心や働きかけ」に相当する）。この特徴をケスターは「美的自律性の再分節」と呼んでお

り、そのような「アートの実践は、都市計画・政治的アクティヴィズムおよび文化生産のその他の領域の、組織的・イデオロギー的手続きと並行したり、重なったり、それに挑戦したりする」（Kester［2011: 14］）と指摘している。

ただし、「美的自律性の再分節」は美的自律性の単純な放棄ではない。この点についてケスターは以下のように述べている。

> コラボレーティヴなアートの実践の効果は、この［アーティストとコラボレーターとの］やり取り（exchange）を（空間的・制度的・手続き的に）枠づける（frame）ことであり、日常的な社会的相互作用からこのやり取りを十分に際立たせて、一定の自己省察を促し、やり取り自体が創造的なプロセスであることに注意を向ける。開放性（openness）の特殊な経験が促される。というのも、参加者がその中に巻き込まれているやり取りは、従来の実利的な要求に完全には包摂されておらず、アートの実践の一形式として意識的に印づけられているからである。実際のところ、この開放性が可能であるのは、部分的には、アートに関しては固定的なカテゴリーが欠けているためである。社会での規範的なやり取りの手続きや想定から、美的な枠付け（framing）によって距離を取ることで、初期設定された行動・期待・あり方への依存が減少し、アイデンティティの作業（work of identity）に対するパフォーマティヴで実験的な態度が促される（Kester［2011: 28］）。

ケスターによれば、「コラボレーティヴ・アート」において、アーティストとコラボレーターとの相互作用が創造的なプロセスであるためには、その相互行為が、「アート」という枠付け（フレーミング）をされることが必要である。「アートに関しては固定的なカテゴリーが欠けている」という表現の意味するところは、アートという枠づけをすることによって、日常的な社会的相互作用において支配的な振る舞い方や発想の規範からの自由、開放性と実験が可能になるということである。

「アート」という枠づけが開放的で実験的な相互作用を可能にする、というこの指摘は、日本の「アートプロジェクト」研究においても「社会関係資本」（ソーシャル・キャピタル）についての議論として知られたものである。熊倉はすでに挙げた『補遺』において以下のように述べている。

> 経済発展重視ではなく、よりボトムアップの市民参加型まちづくりにおいてアートプロジェクトが導入されると、アートが究極的には無目的なものであるがゆえに爆発的な効果をもたらし、社会関係資本の特徴とされる新たな規範と信頼を生み出す側面があると吉田［隆之］は述べている。アートプロジェクトを行うことで、そのまちの既存の組織と組織の間をつなぐ橋渡し型の社会関係資本が出現したり、既存の橋渡し型社会関係資本が一時的にせよ活性化したりするというのだ（熊倉［2015: 32］）[6]。

ただし注意すべきなのは、この引用に見られるように、日本の「アートプロジェクト」による社会関係資本の形成に関する議論では、アートの無目的性・無償性が強調されていることである。この無目的性・

無償性の強調は、日本の「アートプロジェクト」の形態それ自体に起因するものであり、熊倉は、「政治性が色濃く、社会課題を直接議論することを呼びかけて、そこに結集する人たちの力とエネルギーを表現活動とみなすソーシャリー・エンゲイジド・アート」と日本の「アートプロジェクト」の「大きく異なる点は、手作業を呼びかけるという穏やかな手法で、人々の間に新しいコミュニケーションの回路を生み出し、継続させてゆく」ことであると述べている（熊倉［2015: 31］）[7]。これに対して、ケスターが「コラボレーティヴ・アート」として挙げている上記の事例は、コミュニケーションの回路を作り持続させることそれ自体を目的としているわけではなく、そのような回路を通じて、社会的な問題に取り組むための実験的な行為や創造的な発想を生みだすことを目指しているのである。もちろん、「コラボレーティヴ・アート」は、上記の引用で熊倉が「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の特徴とみなしている、色濃い政治性と社会課題への直接的なアプローチとも一線を画すものである。ケスターは、「コラボレーティヴ・アート」において、アーティストが最初から社会課題の解決という目的を振りかざしたり、直接的な政治行動によって「プロジェクト」を始めたりするわけではないことを指摘して、「コラボレーティヴ・アート」と「従来の形の政治的闘争との関係」は「非正統的でしばしば間接的」（Kester［2011: 228］）であると述べている。

アーティストと多様な主体の相互作用のプロセス自体を「アート」として枠付けすることの効果としては、行為や発想の制約の緩和だけではなく、相互作用が行われる「形式」への高い意識も挙げることができる。例えば、コンダガウンの「ダイアローグ」の場合は（この場合はアーティスト同士の相互作用だが）、都市出身でヒンドゥー文化に属するアーティストであるナヴジョット・アトラフと、先住民族の文化（アディヴァシ）に属するアーティストであるラジュクマール、シャンティバイ、ジェスラムとが創造的に協力し、潜在的なヒエラルヒーを最小限にするため、互いのコミュニケーションのあり方の違いを認めた上で、意志決定の一連の手続きを作り出した。

> 集団的に作られるあらゆる文書（ステートメントや補助金の申請書）は、一連の会話を書き起こし、下書きを回覧し、それに続く会話でそれについて議論し、最終的なテクストのさらなる見直しを行うことによって作られる。また彼らは協力して、実践に関わる一連のキーワードを集団で定義した（「相互作用」、「労働」、「批評」、「対話」などである）。これによってヒンドゥー文化とアディヴァシ文化との間の重要な概念的・文化的差異が明らかになる（Kester［2011: 93］）。

また、「パーク・フィクション」の場合、コミュニティの住民との相互作用のために、「アクション・キット」が用いられた。これは「セールスマンのスーツケースのパロディのようなもの」で、「折りたたみ式の港のパノラマ」と、「あらゆる種類の素材と事例」が入ったものであった（Kester［2011: 273］）。

2. 3　美的評価の条件

「コラボレーティヴ・アート」の特徴について論じる最後に、ケスターが「コラボレーティヴ・アート」を美的に評価するための条件について述べている箇所に触れておこう。彼によれば、「これらのプロジェクトの即興的で参加的な性質は、［美術］史家や批評家に対して、より典型的には社会科学に結びつけられる技術（フィールド・リサーチ、参与観察、インタビュー）を要求する」（Kester［2011: 10］）。さらに、美術史のディシプリンによって現代アートを扱う場合の一般的な特徴として、「作者がまだ存命で、［美術］史家の評価に異論や反論を述べたり、対抗的な権威を主張したりする場合がありうる」こと、および、「現代の観者（viewer）や参加者は、過去の時代の美術史家にはほとんど不可能であったような近さと詳しさで、受容の分析のソースとしてアクセス可能である」ことを挙げている（Kester［2011: 231］）。つまり、そもそも現代アートを扱う美術史家は、観者や参加者からの「解釈的権威をめぐる規制されない多数的な要求」（unregulated and multiple claims of interpretational authority）に直面して、もはや「解釈上の独占権」を保持することができないのである。このことは、現代アートの中でも「コラボレーティヴ・アート」および「参加型アート」（participatory art）の場合は特に複雑であることはいうまでもない。この点に関してケスターは、「実際の観者や参加者の階級的アイデンティティや文化的背景を考慮せず、仮想されたブルジョワ主体について想定された諸特徴をめぐって批判的分析を形作る、長きにわたる傾向を克服することが必要」であると述べている（Kester［2011: 231］）[8)]。つまり、「批評」の主体についてしばしば暗黙の前提とされる、第三者的な「客観的」視点とは、現実の観者や参加者の多様性を抑圧して、仮構された特定の視点を普遍的なものと主張しているにすぎないということになる。このようにケスターが批判している、美術史家・批評家の側の「解釈上の独占権」の主張に、創作の側で対応するものが、アーティストだけを創造の主体として認める立場であり、これをケスターは「テクスト的パラダイム」と呼んでいる。ここで「テクスト」ということばが使われる理由は、対話が相互的であるのに対して、テクストは生産者から受容者に対して一方向的に与えられる、というケスターの対比にある[9)]。次節では、ケスターが「テクスト的パラダイム」に基づく「参加型アート」に対していかなる批判を展開しているのかを検討する。というのも、「テクスト的パラダイム」は、「アートプロジェクト」を美的に評価することができない従来の「批評」や「美学」の前提となっており、この批判を検討することで、「アートプロジェクト」の美的評価のモデルについて示唆が得られるからである[10)]。

3 テクスト的パラダイム

3.1 ニコラ・ブリオーの「関係性の美学」

ケスターは「テクスト的パラダイム」ないし「テクスト的生産様式」の本質的特徴を、「絵画であれ、インスタレーションであれ、イベントであれ、作品があらかじめアーティストによって構想され、そのあとに見る人の前に置かれる」こと、「構成する役割と受容する役割が固定されている」こととして規定している（Kester［2011: 36］）。ケスターは、このような「テクスト的パラダイム」が、「関係性の美学」を提唱するキュレーターのニコラ・ブリオーの議論においても支配的であることを指摘している。たしかに、ブリオーは、「ミーティング、出会い、イベント、その他さまざまなタイプの、人々の間のコラボレーション」それ自体を「美的対象」）とみなすとしているが（Bourriaud［2002: 28］）、ケスターによれば、「ブリオーの関係的なプロジェクトの多く」では、「社会的なやりとりは、アーティストによって「召喚された」（summoned）観客が消費するための、アプリオリなイベントとして振り付けられている」（Kester［2011: 32］）。ブリオーのこうした「テクスト的パラダイム」は、「社会関与型アート」（ソーシャリー・エンゲイジド・アート）に対する彼の軽蔑に対応している。

> 多様な範囲のアーティストや集団が、環境保護主義者、エイズ活動家、組合活動家、反グローバリズム運動家、その他と協働している。この伝統はブリオーの議論には不在であるだけではなく、素朴でさらには反動的であるとしてあからさまに軽蔑されている。ブリオーは、「「直接的」に社会批判的である態度はなんであれ無益である」（Bourriaud［2002: 31］）と書いている（Kester［2011: 31］）。

3.2 クレア・ビショップの「敵対関係」

このような「社会関与型アート」（社会について関心をもっているという意味ではなく、社会における問題に実際に取り組むなかで多様な活動主体とコラボレーションしているアート）[11]への侮蔑は、ブリオーの批判者である美術史家のクレア・ビショップにも見出される、そのようにケスターは指摘している。ビショップは、社会において隠蔽されてきた「敵対関係」をアートが暴露することによって、観客に「気まずさや不快感」を引き起こすことを重視しており、そのような観点から、（人々の出会いを自己目的化しているとして）「関係性の美学」を批判している（ビショップ［2011］）。しかし、ケスターのみるところ、「社会関与型アート」に対するほとんど本能的な嫌悪という点ではブリオーとビショップは共通しており、「ビショップは『アートフォーラム』に［寄稿した論考］[12]において、「美的」なプロジェクト（「挑発的」、「落ち着かせない」、「多様なレイヤーを持つ」）とアクティヴィスト的作品（「想定の範囲内」、「お人好し」、「効果がない」）との、［ブリオーと］同じように硬直化した二分法を押しつけている」（Kester［2011: 31］）。

「社会関与型アート」への蔑視を共有しているビショップは、「テクスト的パラダイム」も共有している。この点についてケスターは以下のように説明している。

> アーティストの仕事は、観者を惹きつける（seduce）ことではなく、観者を突き放す（hold at arm’s length）ことであり、懐疑的な距離（不透明さ、異化、困惑、アイロニー的距離化といった用語で定義されるもの）を作り出すことである［…］。この距離を維持するために、［…］アーティストが作品の形式と構造を完璧にコントロールすることが要求される（Kester［2011: 32］）。

このように、「社会関与型アート」に対する憎悪と「テクスト的パラダイム」とは、ブリオーとビショップにおいて一つのセットをなしている。ケスターによれば、このセットの背景にある思想とは、〈社会的・政治的変革が生じるためには、それに先だって、個人の意識に変革がもたらされなければならず、個人の意識の変革以前に社会的・政治的活動に関与するならば、「革命的ビジョンの純粋性」は「党派政治の改良主義的な妥協」によって「汚染」されてしまう〉（Kester［2011: 206］）というものである。実際、ケスターが指摘しているように、ブリオーは「主体性についての射程の長い環境の変化がなければ、主観性の相互依存を基礎づけるさまざまな形式について自覚がなければ、何も可能ではない」（Bourriaud［2002: 95］）と述べているし、ケスターによれば、「ビショップにとって、アートが正統的に「政治的」になりうるのは、間接的に、つまり、政治的言説の限界と矛盾を暴露することによってのみである」（Kester［2011: 32］）。

3. 3　シラーとランシエール

現代アートの文脈において優勢なこのような思想は、政治的革命には美的な教育が先立たねばならないとしたフリードリヒ・シラーにまでさかのぼることができる。ケスターによれば、「［…］この伝統は、社会的相互作用や政治的関与それ自体が主体性を変容させたり、独自のかたちの洞察を生みだしたりする可能性を排除する。その代わりに、わたしたちは延長された美的な再教育によって、自分たちの主体性を政治的行為のためにいつまでも準備し続けなければならないのである」（Kester［2011: 59］）。

現代思想においてシラーを再評価したことで知られる哲学者ジャック・ランシエールは、ケスターによれば、「感覚の革命は政治的革命に先立たねばならない」という根本的な点でシラーを継承している（Kester［2011: 60］）。ケスターに言わせると、さらにランシエールは、「アーティストと詩人という先進的な部隊が啓蒙されざる者に自覚を促す」（Kester［2011: 103］）という思想もシラーから継承していることになる。しかしここで疑問が生じる。教えるものと教えられる者とのあいだのヒエラルヒーを批判して、知性の平等を強調したランシエールが、あたかもアーティストおよび詩人と大衆との間にヒエラルヒーを認めているかのような、ケスターの解釈は、ビショップが理解しているかぎりでのランシエールの思想をランシエール自身の思想と取り違えているのではないだろうか[13]。ランシエールに対するこのような一面

的な評価は、ケスターの「テクスト」概念の偏狭さとも無関係ではない。というのも、ランシエールは教師と生徒とがテクストという第三者を媒介として向かい合い、テクストを生徒が自分自身のものへと「翻訳」し、それを受け取った教師がそれをさらに「翻訳」するというプロセスを「知的冒険」として捉えているが、ケスターはこのようなプロセスを「テクスト」を介しているという理由で対話的ではないと一面的に批判しているのである。

ともあれ、「ランシエールが最近、アートワールドお気に入りに浮上してきた」ことはケスターの指摘するとおりであり、「ビショップは、ランシエールの『美学の政治学』を参照して、「中断」（disruption）とショックが真正なアートの必要条件であるという主張を正当化している」のも事実である（Kester［2011: 61］）。

3. 4　サンティアゴ・シエラ《2 人のマラカス振り》

ケスターは、「社会関与型アート」の拒否、「テクスト的パラダイム」、そして「政治的変革には意識の変革が先立つべき」というイデオロギーを、ブリオーやビショップの言説のうちに見出すだけではなく、サンティアゴ・シエラやフランシス・アリスなどのアーティストのプロジェクトのうちにも見出している。ケスターが取り上げる彼らのプロジェクトでは労働が主題となっているが、アーティストと多様な主体の相互作用が創造の実践となるという「コラボレーティヴ・アート」としての性格は見出されず、参加者による労働は、アーティストの構想を実現するためのたんなる手段となっている。例えば、サンティアゴ・シエラは、メキシコ・シティの路上でマラカスを鳴らしている物乞い2人を雇って、ギャラリーで路上と同じことを1ヶ月間させた（《二人のマラカス振り》2002年）が、ケスターは、シエラがプロジェクトへの「参加者」（2人の物乞い）も「観者」も抽象的・一面的にしか捉えておらず、それゆえにシエラは「搾取に挑戦するのではなくそれを反復している」（Kester［2011: 166］）と指摘して、以下のように述べている。

> 結果として［シエラによって］観者は抽象的存在へと還元されている。それはすなわち、忘れっぽくて無知な「文化の世界」の住人であり、ただ逃避主義と快楽主義的否認に走っており、「かれらの境界を越えたところにいる浮浪者」が現在進行形で受けている苦難については全く知らない［という存在である］（Kester［2011: 166］）。

> ［シエラにとって］政治的変革の唯一の可能性は、他者のあからさまな苦しみに直面して、［前の引用のように無知で逃避主義的な］観者の意識が変化することにあるのであって、シエラが参加者の多くを引き出す、貧困層あるいは労働者階級のひとびとの自律的な行動に［政治的変革の可能性］はない。他の選択肢、つまり、参加者になんらかの独立した作用を許したり、（周縁性の記号になるという機能の外部にあるような）特殊な欲求を持つ個々の主体として参加者を巻き込んだりすることは、［シエラにとっては］単にブルジョワの恩着せがましい博愛主義を再生産するだけである（Kester［2011: 169］）。

ケスターから見ると、他者の苦しみを見せつけることが観客に意識の変化や洞察を生むというシエラの想定はあまりに単純であり、むしろトラウマ的な経験に対するときのような「防御反応」（Kester［2011: 183］）が観者に生じるかもしれない。あるいは逆に、このようなショックを与えるアートを見慣れている観者は、「特殊なアイデンティティの感覚（自分は寛容で、啓蒙されており、リスクと挑戦を受け入れる意志がある）を強化する」かもしれない（Kester［2011: 63］）。さらに進んでケスターは、「シエラの作品は現実の観者よりも、仮想的な観者のために意図されたものであり、アートの（自律的）空間と社会的な現実の空間との関係についての一種の思弁的命題として機能していると想定するべきだろうか」（Kester［2011: 170］）とさえ問うている。

3.5　フランシス・アリス《信念が山を動かすとき》

またケスターは、フランシス・アリスの作品として、彼がメキシコのキュレーターであるクアウテモック・メディナ、およびやはりメキシコのアーティストであるラファエル・オルテガと協力して、リマ（ペルー）で行ったプロジェクトを挙げている。それは、主としてリマの大学の学生からなる約500人のボランティアを、リマ近郊のスラム街にある砂丘に送り、一列になったボランティアがスコップで砂を掘って、山自体を動かそうとするというものである。このプロジェクトは記録映像のかたちで美術館・ギャラリーに展示された（《信念が山を動かすとき》2002年）。このプロジェクトがアリスの「テクスト的パラダイム」に基づいて意味づけされ、展示されていることについて、ケスターは以下のように述べる。

> フランシス・アリスは、作品を実現するために必要だった、コラボレーティヴな相互作用や交渉の実際のメカニズムについて多くを語ろうとしない。そのかわりに、作品をアートワールドへ伝達するさいの解釈上の問題か、「神話的」なイメージとしてのパフォーマンスのシンボリズムに焦点を当てる。アリスによれば、それは「美しい身振りであり、不毛であると同時に英雄的であり、ばかげていると同時に切迫している」。グッゲンハイム美術館はそれを、「力強いアレゴリー、人間の意志の隠喩」と記述する。こうして500人のコラボレーターは無差別的な集合的大衆に還元され、アリスの私的想像力の文字通りの図解として砂煙のなか労働するのである（Kester［2011: 65］）。

アリスは、「テクスト的パラダイム」に基づいてボランティアの労働を一方的に意味づけしているのだが、労働の「不毛」さや「ばかげている」さまを強調することによって、「政治的変革には意識の変革が先立たねばならない」というイデオロギーも暗示しているとケスターは考える。ケスターによれば、ボランティアの学生たちは、「ラテンアメリカは近代化に成功しようとしても不可避的に失敗する、ということについての「社会的なアレゴリー」を図解するための身体として召喚されている」（Kester［2011: 69］）。同時に、ボランティアの無償の労働は、アリスによって意識の変革の契機としても意味づけられており、アリスは「それは、おそらく一日だけだが、物事はおそらく変えられるという幻想を喚起すること

ができた」と述べている（Ferguson［2007: 114］）。

《信念が山を動かすとき》のプロジェクトがアリスの「テクスト的パラダイム」に基づいている、ということに関して、ケスターはさらに、労働が行われた「イベント」の作者と、その記録映像の作者とをアリスが区別していることに言及している。アリスは、「イベント」の作者であることを放棄する身振りを示すが、労働するボランティアたちはアリスとそのコラボレーター（メディナとオルテガの2人）によってあらかじめ「召喚」されており、また「振り付け」されている。また、このプロジェクトは、アリスによって映像として記録され、編集されることによってはじめてアートとして流通・評価・消費される。ゆえにこのプロジェクトがアートとして評価されるさいの作者性はアリスによって独占されているのである[14)]。

アリスがボランティアの労働の「不毛さ」を強調し、ボランティアの学生について、社会の変革可能性についての「幻想」が喚起されたという効果だけをみとめたことは、このプロジェクトと「社会関与型アート」との明確な距離を示している。ケスターによれば、この距離はさらに、アリスとそのコラボレーターたち（メディナとオルテガ）が、労働の場所としてスラム街の砂丘を選びながら、その地域の住民ではなく、リマの都市部に住む大学生をそこに送り込んだことにも示唆されている。このプロジェクトにおいてスラム街とその住民は舞台背景としてのみ機能している。すなわち、アリスが学生たちボランティアたちの労働に、ラテンアメリカの近代化の失敗という、あらかじめ彼が想定した（「テクスト的な」）象徴的意味を担わせるために、スラム街とその住民たちは利用されている。さらにケスターは、アリスがスラム街の住民とのコラボレーションを避けたのは、労働者を現実に搾取しているという非難をさけるためではなかったかと推測している（Kester［2011: 71］）（すでに見たように、サンティアゴ・シエラの場合は、この搾取関係を避けるのでもなく、それに挑戦するのでもなく、それを見せることが観者の意識の変革につながるという「素朴」な信念に基づいて、搾取を再生産している）[15)]。

3.6　アヴァンギャルド芸術の否定存在論

現代アートにおける「テクスト的パラダイム」が含む諸問題についてのケスターの議論をこれまで検討してきたが、そこからは、現代アートをめぐる実践における「テクスト的パラダイム」は、「社会関与型アート」の戯画化と密接にかかわることが明らかになった。ケスターはその背景に、アヴァンギャルド芸術の伝統に特有のメンタリティを見出している。そのメンタリティとは、「アンチテーゼによる否定（アートはアクティヴィズムではない、エスノグラフィーではない、ポピュラー文化ではない）によってアートを定義する、あれか／これかというメンタリティ」である。このような思考法の「暴力性」について、ケスターは以下のように述べている。

> 伝統的なアヴァンギャルド芸術の否定存在論は、劣等であると暗示されている支配的な文化的形式（キッチュ、工芸、大衆文化など）との差異に基づいている。もちろん、この身振りは一定の暴力を含んでいる。先進的なアートは見下された他者との対照によって定義され、この他者は必然的に一

種のカリカチュアへと物象化される。このカリカチュアの混じり気のない単純さ、ないしは道具的性格によって、アートの複雑さと遊戯的自由は何かしら独特で必然的なものとして正当化される（Kester［2011: 128］）。

アヴァンギャルド芸術の伝統に特有な「あれか／これかのメンタリティ」ないしは「否定存在論」は、アートを積極的に規定するのではなく、他の文化的形式「ではない」ものとして否定的にのみ規定する。この意味で、この伝統のうちにあるアートは、他の文化形式に依存しているのだが、それにもかかわらず、というよりもむしろ、依存しているからこそ、その他の文化形式を「カリカチュア」として貶め、自らの優位性を暴力的に主張するのである。こうした「否定存在論」が現代アートをめぐる言説を規定しているかぎり、「コラボラティヴ・アート」を美的に評価することが不可能なのは明かであろう。あるいはむしろ、サイト・スペシフィックなコラボレーションを重視するアートプロジェクトは、アートをめぐる言説にとっての試金石であり、その言説がアートの自律性の名の下に他者の排除と従属化を行うものなのか、それともアートが社会的・政治的・文化的実践に対して「並行したり、重なったり、それに挑戦したりする」（Kester［2011: 14］）関係を捉えることができるのか、という問いをつきつけているのである。

4 結論

『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」をめぐる議論を再構成することによって、「コラボレーティヴ・アート」を美的に評価するためのいくつかの条件を抽出することができる。

まず、2.2で検討したように、「コラボレーティヴ・アート」は社会的・政治的・文化的実践と密接な関係にあるが、そうした実践そのものではない。「コラボレーティヴ・アート」は、多様な主体の間の相互作用のプロセスに「アート」としての枠付け（フレーミング）をすることによって、日常的において支配的な振る舞い方や発想の規範からの自由、開放性と実験を可能にするほか、相互作用が行われる「形式」への高い意識を促す。ゆえに、「コラボレーティヴ・アート」を美的に評価するためには、これらの特徴を真正に美的な特徴として認めなければならない〈条件1〉。

また、2.3で触れたように、プロセスを重視する「コラボレーティヴ・アート」の場合には、外部の視点から容易に確定できる作品やパフォーマンスを観察するだけでなく、フィールド・リサーチ、参与観察、インタビューといった手法によってプロセスの創造性を明らかにすることが必要である。さらに、仮想的な受容主体を前提としてその視点から解釈を行うのではなく、多様な階級的・文化的背景を持つ実際の観者・参加者たちの解釈への権利を認めなければならない〈条件2〉。

先に詳細に検討したように、「コラボレーティヴ・アート」と対立する「テクスト的パラダイム」は、「社会関与型アート」の拒否と、「政治的変革には意識の変革が先立つべき」というイデオロギーとセットに

なっている。ゆえに、「コラボレーティヴ・アート」の美的評価はこれら3つの先入見から自由でなければならない。では、上記の〈条件1〉と〈条件2〉を満たす美的評価は、3つの先入見を否定しうるものだろうか。

アーティストがあらかじめ作りあげた構想が、単なる手段としてのプロセスを通じてそのまま実現することをよしとする「テクスト的パラダイム」にたいしては、プロセスの創造性を評価する〈条件1〉と多様な実際の観者・参加者の解釈への権利を認める〈条件2〉の双方が有効な批判となる。また、「社会関与型アート」の拒否、および、政治より意識の変革を優先するイデオロギーについては、社会的・政治的・文化的実践にかかわる相互作用がアートとして枠づけられることの意義を重視する〈条件1〉が有効な批判となる。

そして、1で検討した「アートプロジェクト」の規定を踏まえるならば、これら2つの条件は、「アートプロジェクト」の美的評価のための、基本的な条件とみなせる。次稿以降は、ケスター自身の、さらに他の著者の関連する議論を参照して、これらの条件および他の可能な条件について検討を深める。

参考文献

Bishop, Claire(2006) ,“The Social Turn: Collaboration and its Discontents,” *Artforum* 2006 (2).178-183

クレア・ビショップ（著）、星野太（訳）（2011）「敵対と関係性の美学」『表象 05』月曜社：75-113

クレア・ビショップ（著）、大森俊克（訳）（2016）『人工地獄　現代アートと観客の政治学』フィルムアート社

Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*, Dijon: les presses du réel.

パブロ・エルゲラ（著）、アート＆ソサイエティ研究センター SEA研究会（訳）（2015）『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門　アートが社会と深く関わるための10のポイント』フィルムアート社

Ferguson, Russell (2007) *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*, Los Angeles: Hammer Museum.

Kester, Grant H (2004[1)], 2013[2)]) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press.

Kester, Grant H. (2011) *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press.

グラント・ケスター（著）、大森俊克（訳）（2016）「露わにされた技法：今日の美術批評のいくつかの限界について」『美術手帖』2016（8）美術出版社：118-133

Jackson, Shannon (2011) *Social Works: Performing Art, Supporting Publics,* New York: Routledge.

熊倉純子（2013）『日本型アートプロジェクトの歴史と現在　1990年→2012年』
http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_02-1.pdf（2017年6月6日閲覧）

熊倉純子（2015）『日本型アートプロジェクトの 歴史と現在 1990年→2012年　補遺』
http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_39-1.pdf（2017年6月6日閲覧）
Medina, Cuauhtémoc, Susan Buck-Morss, Gustavo Buntinex et al. (2005) *Francis Alÿs: When Faith Moves Mountains*, Madrid: Turner Publications.
田中均（2011）「芸術における『解放』とは何か　ジャック・ランシエールの芸術理論における芸術と政治」仲正昌樹（編）『批評理論と社会理論〈1〉：アイステーシス』御茶の水書房：15-40
Tanaka, Hitoshi (2016) “Der Hass gegen die Theatrokratie von Philosophie und Kunst” in Gerhard Unterthurner und Erik M. Vogt (Hg.) *Bruchlinien Europas: Philosophische Erkundungen bei Badiou, Adorno, Žižek und anderen*, Wien: Turia+Kant 67-89
森山直人・武藤大祐・江口正登・田中均（2016）「共同討議:パフォーマンスの場はどこにあるのか」『表象 10』月曜社：142-182
吉田隆之（2015）『トリエンナーレはなにをめざすのか　都市型芸術祭の意義と展望』水曜社
鷲田清一（2016）『素手のふるまい　アートがさぐる〈未知の社会性〉』朝日新聞出版

註

1）「批評」の方法論についてのケスターの議論としては、すでに「露わにされた技法：今日の美術批評のいくつかの限界について」が日本語訳されているが（ケスター［2016］）、この綱領的な論考の議論が何を擁護し何を批判しているのかを把握するためには『一と多』での議論をふまえる必要がある。

2）このような問題意識について私は以前言及したことがある（森山他［2016: 159］）。

3）特に、ケスターが「テクスト的パラダイム」（と彼が呼ぶもの）を批判するさいに、その背景としての「ポスト構造主義の思想」および「68年5月の「第3の道」の論理」について批判的に論じている点、および、「倫理的資本主義」（エシカル・キャピタリズム）や「社会包摂」（ソーシャル・インクルージョン）といった概念について、それが貧困を個人の失敗の問題に矮小化していると論難している点などについては本稿では省略する。

4）これらの事例のうち、「パーク・フィクション」と「プロジェクト・ロウ・ハウス」は、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート展　社会を動かすアートの新潮流」（アーツ千代田3331、2017年2月18日から3月5日）において紹介されている（http://sea2017.seaexhibition.site/　2017年6月6日閲覧）。

5）アーティストの地域への長期的関与についてケスターは、「ダイアローグ」の事例に則して以下のように述べている。

コンダガウンでの仕事において、アトラフは、与えられた場所に短期間現れて、「介入」を上演し、そして立ち去るという、ノマド的な挑発者の役割を拒絶した。また彼女は、アディヴァシやインドの農民の経験を代弁して、何か絶対的な権威をもって語ることも主張しなかった。どちらの立場も実質的に倫

理の問題を迂回している。［…］そしてどちらの立場も同じように素朴である（Kester［2011: 93］）。

6）ソーシャル・キャピタルの観点からアートプロジェクトを評価する吉田の議論は、吉田［2015］で展開されている。

7）アートの無目的性・無償性が社会的なつながりを生みだすという論理は、他にも例えば、志賀理江子について論じる鷲田清一の議論の中にも見出されるように思われる（鷲田［2016: 97-107］）。

8）しかし実際には、ケスターが『一と多』で「コラボレーティヴ・アート」の実例を論じるさいに参照しているのはアーティスト自身の声、あるいはアーティストが伝達するかぎりでの当事者の声である。ゆえに、『一と多』はいまだ従来の美術解釈の方法論にとらわれており、この点で遂行的矛盾を犯しているのではないか、という批判が成り立つ。

9）ケスターの「対話的美学」（dialogical aesthetics）については、Kester［2004, 2013］で詳しく論じられている。今後、本稿に続く論考で取り上げる予定である。

10）なお本稿から始まる一連の論考では、引用する文献に用いられている場合を除いて、「批評」という用語をなるべく避け、「美的評価」という用語を用いる。というのも、芸術との関連で「批評」という語が用いられるときには、作品あるいは上演として外部の視点から特定可能な現象について、第三者的な（いわゆる「客観的」）視点から、他の価値を排除した美的な価値に注目してその「質」を評価する、といったいくつかの含意がつきまとうが、ケスターが論じているように、「アートプロジェクト」を主題とする場合には、まさにこうした前提を問い直す必要があるからである。また、本稿で「美的評価」という場合の「美的」とは、とりあえず「芸術的」と同義に用いるが、「芸術的」と「美的」の違いについての美学における議論について、今後検討する予定である。

11）「社会関与型アート」（ソーシャリー・エンゲイジド・アート）について、エルゲラ［2015: 44］は、社会との関わりを持つアートとして非常に広い意味で規定しており、後述するサンティアゴ・シエラの作品も含めている（これは、エルゲラが言及するJackson［2011: 60］でも同様である）が、本稿で言及する論者たち（ケスター、ビショップ）は、社会的・政治的問題を単に提起するだけではなく、当事者と協力してその解決に取り組むアートというより限定された意味でこの語を理解している。

12）ビショップのこの批判は最初Bishop［2006］として発表され、後に増補されてビショップ［2016: 27-73］に収録されている。

13）ランシエールとビショップの議論の違いについては、田中［2011］およびTanaka［2016］で論じた。

14）「アリスによれば、「作品の第2部［映画］は明白に私に属する」。「第1部、その日それ自体が私に属するのか、クアウあるいはラファに属するのか、あるいは砂丘それ自体に属するのか、私個人は言うのが難しい」（Medina et al.［2005: 143］）。アリスは単独の作者の所有権を寛容にも放棄している（砂丘にさえ創造的自律性が認められている）が、これは2つの要素によって複雑なものになる。第1に、参加者によって遂行される行為はアリス自身によってあらかじめ決定されており振り付けられている。プロジェクトにおける彼ら［参加者］の作用は、かれらの身体的な現前と協力を提供するのかしないのかということに還元される。［…］第2に、彼のアーティストとしてのキャリアを

高めるために必要な象徴資本を発生させることができるのは、映像になったイベントが、アリスの言う「グローバルな観客」の前に流通する、まさにその時だということである。したがって、イベントに関する作者性を進んで放棄することは、彼の作者としての自律性や名声を特段犠牲にすることを含意していない。」（Kester［2011: 73f.］）

15）「スラム街の住民はボランティアとしてはほとんどプロジェクトに関わっていない（ただし、明らかに数人はパフォーマンスそれ自体を目撃しているが）。その代わりに、都市とその住民はある種の背景、政治的「現実」（開発と近代化の犠牲に残された、貧しく周縁化された空間）のイメージとして機能しており、この背景の前では、実りのない労働のメタファー的な身振りがさらに反響を受け取るのである。アリスはこのパフォーマンスで、スラム街の住民と直接関わらないことを意図的に選んだように見える。おそらくは、いかなる可能な相互作用も近代化に対する彼の批判を字義通りのものにしてしまい、適切にメタファー的な意味を生産するために必要な、政治的なものの場所からの距離を崩壊させてしまうことを恐れたのだろう。さらには、それ［スラム街の住民との関わり］は、そこに住んでいる土地を持たない労働者たちに対する、さらなる象徴的な搾取に関与しているという非難を引き起こしかねないものだったからである。」（Kester［2011: 71f.］）

「アリスは《信念［が山を動かすとき］》を「土地無き者のためのランド・アート」（land art for the landless）と記述している（Medina et al.［2005: 24］）。［…］しかし、どのような仕方で《信念》がスラム街の住民の利益に奉仕しているのか、彼らのために作られているのかは明かではない。」（Kester［2011: 72］）

（投稿日：2017年6月6日）
（受理日：2017年7月6日）