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　② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピーシズ』における「対話の美学」
Author(s)	田中, 均
Citation	Co＊Design. 2018, 3, p. 55-69
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/67893
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「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
② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピーシズ』における「対話の美学」

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
2: “Dialogical Aesthetics” in *Conversation Pieces* 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」における美的経験について探求するために、美術史家グラント・ケスターが『カンヴァセーション・ピーシズ』において論じた「ダイアロジカル・アート」と、それを分析する枠組みである「対話の美学」について検討する。「ダイアロジカル・アート」では、固定的なアイデンティティや公的言説を超えた想像を可能にする対話（会話）が作品の必須の部分をなす。そして「対話の美学」は、①アートを、他の場所では許容されない問いや分析が可能となる開かれた空間として定義する視点、②アヴァンギャルドの美的経験論では周縁化されている経験の諸側面（未来への時間感覚、社会と環境についての空間的想像力、対話的でコラボレーティヴな他者との出会い）を作品と結びつける視点を含む。本稿では、ケスターの議論をさらに進めて、アートプロジェクトにおいては、他のジャンルのアートとは逆に、対話のプロセス（あるいは直接経験していない対話についての共感的想像）が美的経験の主たる対象であり、作品はその経験を可能にするインフラストラクチャーであるという、「図と地の反転」が生じると論じている。

This article examines “dialogical art practices” and “dialogical aesthetics” as their analytical framework discussed in Conversation Pieces (2004[1], 2013[2]) by art historian Grant H. Kester, in order to develop insights into the aesthetic experience in “art projects.” In “dialogical art practices,” dialogue (conversation) constitutes an integral part of a work. The “dialogical aesthetics” is defined from two points of view: The first defines art as an open space, in which certain questions and analyses are accepted, that would not be tolerated in elsewhere: The second links aspects of aesthetic experience that have been marginalized in the avant-garde traditions (future-oriented time sense, spatial imagination for understanding social and environmental systems, dialogical and collaborative encounter with others). I apply Kester’s theory to the aesthetic experience in art project and identify “the reverse of figure and ground”: In art projects, dialogical process (or sympathetic imagination of a dialogue that has not been directly experienced by the spectator) is the main object of aesthetic experience, while the work itself is an infrastructure to enable that experience.

キーワード ＿＿＿ アートプロジェクト、対話の美学、美的経験

Keyword ＿＿＿ art project, dialogical aesthetics, aesthetic experience

本稿は、『CO*Design』2号に掲載された拙稿「「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［2017］）に続き、日本各地において展開されている「アートプロジェクト」と呼ばれる実践をひとつの芸術ジャンルとして捉えたときに、「アートプロジェクト」固有の美的な価値は存在するのか、またあるとすればいかなるものか、という問いに答えるための準備作業として、この問題に関係する主要な研究文献から、アートプロジェクトを美的に評価するための理論的条件を探るものである。『CO*Design』2号の拙稿では、美術史家グラント・ケスターの著作『一と多』（*The One and the Many*）（2011年）を取り上げて、彼が提起する「コラボレーティヴ・アート」の概念を、彼の批判する「テクスト的パラダイム」との対比において検討した。

ケスターによると、「コラボレーティヴ・アート」とは、ある場所に関わる個人・集団・制度とアーティストとの交渉や協働の過程それ自体が創造であるような実践であり、「コラボレーティヴ・アート」は、サイト・スペシフィック性、プロセスの重視、多様な関与者とのコラボレーションといった諸特徴をアートプロジェクトと共有している（ただし、拙稿で言及したように、「コラボレーティヴ・アート」がコミュニティの具体的な課題の発見とその解決に取り組むのに対して、日本におけるアートプロジェクトは手仕事を通じたコミュニケーション自体を志向する無償性・無目的性が指摘されている）（田中［2017: 46f.］）。そしてケスターが「コラボレーティヴ・アート」に対置している「テクスト的パラダイム」とは、対象として確定した作品がアーティストから鑑賞者に与えられ、この作品から鑑賞者がアーティストの意図を読み取るというモデルであり、フリードリヒ・シラーからジャック・ランシエールにいたる哲学者、ニコラ・ブリオーやクレア・ビショップらのキュレーターや美術史家、フランシス・アリスやサンティアゴ・シエラらのアーティストに共有されているとケスターは指摘している。そしてケスターは、「テクスト的パラダイム」においてはアーティストだけに創造性が認められており、プロジェクトの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と批判している。

「コラボレーティヴ・アート」は、文化的・政治的なアクティヴィズムと類似しており部分的には重なっているが、「コラボレーティヴ・アート」が「アート」として実践されることには独自の意義があるとケスターは指摘している。多様な主体のあいだ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）をすることの意義とは第1に、日常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ことである。また「アート」としての枠付けの意義は第2に、相互作用が行われるさいの形式への高い意識を促すことである。ケスターが挙げている具体例には、プロジェクトへの多様な関与者のあいだに生じうるヒエラルヒーを最小限にするために、コミュニケーションのあり方の差異を認めた上で、意志決定のための手続きを作り出したこと（中部インドのコンガダウンのアートセンター「ダイアローグ」の例）、また、アーティストが地域の住民とコミュニケーションをとるために、地図や事例を示すためのツールを開発したこと（ドイツのハンブルク市における公園建設のための市民運動「パーク・フィクション」の例）が含まれる（Kester［2011: 93, 237］, 田中［2017: 47］）。

そしてケスターは、「コラボレーティヴ・アート」を美的に評価するために必要な条件について以下の

ように指摘している。すなわち、美術史家・批評家は、「客観的」な評価を行うと称して、「実際の観者と参加者の階級的アイデンティティや文化的背景」を捨象し、仮想された鑑賞者（「ブルジョワ主体」）の立場からアートの分析を行うのではなく、多様な観者や参加者がアートの解釈において発言権を要求している状況をふまえて、社会学的な方法論（フィールド・リサーチ、参与観察、インタビュー）を採用することが必要である（Kester［2011: 231］, 田中［2017: 48］）

以上のように、『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」をめぐる議論は、アートプロジェクトの基本的な諸特徴、「アート」として枠付けすることの意義、美的な評価のために必要な条件について、有益な示唆を与えるものだが、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得るという期待に十分に答えるものとまでは言えない。『一と多』では、「コラボレーティヴ・アート」が「アート」として枠付けられることによって相互作用の形式への意識が高まることは指摘されていても、その具体例が少なく、また分析も表面的に留まっているからである。この不足を補うものとして、本稿は、ケスターの前著である『カンヴァセーション・ピーシズ』（*Conversation Pieces*）（第1版2004年、第2版2013年）を取り上げる（Kester［2013］）[1)]。というのも、この著作でケスターは、相互作用が行われる形式への意識が、どのような実践をもたらすのか、またそれらの実践はいかなる美的な価値を伴うのかについて、立ち入って検討しているからである。

本稿の問題設定に照らして言えば、『カンヴァセーション・ピーシズ』は、アートプロジェクトに特有の美的経験を理論化しようとする著作である。ケスターは、19世紀以降の芸術理論における主要な2種類の美的経験論の系譜との対比において、「対話的」な美的経験の理論を提起している。主要な美的経験論の系譜の第1は、クライヴ・ベル、ロジャー・フライから、クレメント・グリーンバーグを経てマイケル・フリードに至るフォーマリズムの系譜であり、この系譜においては、美術作品の視覚的形式にたいして観者が集中することが美的経験とされる。第2の主要な美的経験論の系譜は、ロシア・アヴァンギャルドからベルトルト・ブレヒトとヴァルター・ベンヤミン（のある側面）を経て、ジャン=フランソワ・リオタールにいたる、ショックあるいは異化効果の系譜であり、この系譜においては、観者のうちで表象やコミュニケーションの慣習化したあり方が揺り動かされることが美的経験とされる。ケスターは、この2つの美的経験論の系譜、およびそれに対応する実践をあわせて「アヴァンギャルド」と呼ぶ。

これらの系譜に共通するのは、美的経験を非言説的で瞬間的なものとみなす考え方である。これにたいしてケスターは、言説的であり持続的であるような美的経験として、「対話的」な美的経験を提唱している。「対話的」な美的経験についての理論は「対話の美学」（dialogical aesthetics）と呼ばれ、そのような美的経験に基づくアートは、「ダイアロジカルなアート実践」（dialogical art practice）と呼ばれる（以下では「ダイアロジカルなアート実践」を「ダイアロジカル・アート」と略す）。アートプロジェクトにおいてアーティストおよび多様な関与者のあいだで展開される相互作用の形式を美的な評価の対象とするためには、従来支配的であった、非言説的で瞬間的な美的経験のモデルではなく、ケスターが「対話の美学」において提唱するような、言説的で持続的な美的経験のモデルが必要になってくる。

1 「ダイアロジカル・アート」の実例

「対話的」な美的経験の理論的モデルについてのケスターの議論を検討する前に、「ダイアロジカル・アート」とはなにか、ケスターの挙げる事例に則して概観しよう。ケスターは、『カンヴァセーション・ピーシズ』の「序論」において、3つのプロジェクトを取りあげている。オーストリア出身のアーティスト集団「ヴォッヘンクラウズーア」（Wochenklausur）によるプロジェクト、アメリカのスザンヌ・レイシーとアニス・ジャコビー、クリス・ジョンソンによるプロジェクト、そして北アイルランドのベルファストにおけるバス運転手とアーティストのコラボレーションによるプロジェクトである。

まず「ヴォッヘンクラウズーア」のプロジェクトは、《麻薬中毒の女性の援助のための介入》（1994年4月・5月、1995年2月）である（Kester［2013: 1f.］）。このプロジェクトでは、チューリッヒ湖の遊覧船の上で、数週間のうちに数十回にわたって、政治家、ジャーナリスト、セックス・ワーカー、アクティヴィストが対話を行い、この対話には、チューリッヒの政治・メディア・市民運動のキーパーソン約60人が参加した。この対話の主題であり、ヴォッヘンクラウズーアが取り組んだ問題とは、麻薬中毒にあり、そのために売春に従事している女性たちが、社会からの疎外、客からの暴力、警察からの嫌がらせのためにホームレス同然の状況にあるという事態である。このプロジェクトにおいて対話に参加した人々は、それまではこの問題をめぐって対立する立場に立ち、自分に有利な統計を持ち出したり攻撃的に罵り合ったりして応酬していたが、ケスターによれば、チューリッヒ湖の遊覧船の上では、「アート・イベントの儀礼的な文脈や、メディアの直接的な詮索から保護された発言によって、公的な地位の要求するレトリックの外部でコミュニケーションすることができた」（Kester［2013: 2］）という。さらに対話の参加者は、「問題へのつつましいが具体的な対応」となるような合意に到達し、麻薬中毒のセックス・ワーカーの女性が宿泊し、安全を確保し、サーヴィスを受けられるようなシェルターが創設された（『カンヴァセーション・ピーシズ』の初版が出版された2003年の時点では毎日20人を収容していたという）。

ヴォッヘンクラウズーアのプロジェクトにおいては、メディアへの露出から保護された仕方で対話が行われたのに対して、ケスターが挙げるもう一つの事例の場合は、対話はメディアに対して公開のイベントとして行われた。その事例とは、スザンヌ・レイシーがアニス・ジャコビーとクリス・ジョンソンと協力して組織したプロジェクト《屋上は燃えている》（The Roof Is on Fire）（1994年）である（Kester［2013: 3ff.］）。このプロジェクトでは、カリフォルニア州オークランドのダウンタウンの屋上駐車場に止められた車の中で、200人以上の高校生が、カリフォルニアの有色人種の若者が直面する問題（メディアのステレオタイプ、人種差別的な警察の捜査、公立学校の予算不足など）について対話した。屋上駐車場では、その後6週間にわたって、今度は高校生たちとオークランド警察署員たちが対話を行った（その結果制作された映像は、地域に開かれた警察をアピールするため使用された）。その後1999年にも同じ駐車場で、「コード33」プロジェクトとして、100人の警察官と150人の高校生とが、ステレオタイプな見方を超えて互いに耳を傾けあった。このプロジェクトでは、以上のように対話が公開のイベントとして行われ

たが、それらのイベントの準備として、メディアへの露出から守られた仕方で、少人数のグループの若者（および警官）による対話が数週間にわたって行われていた。

ケスターが「序論」で取り上げている第3のプロジェクトである、ベルファストのバス運転手とアーティストのコラボレーションによる「ルート」（Routes）の場合、その主題であったのは、カトリックとプロテスタントの宗派の対立を超えてバス運転手たちが連帯した歴史であり、バス運転手たちがその歴史を語り直すことに耳を傾け、記録するプロセスの結果として、映像インスタレーション、バスの車内のパブリックアート、パフォーマンス、オーラルヒストリーのアーカイブが制作された。

これらのプロジェクトに共通していることは、ケスターによれば、一般的な芸術作品の場合は「完成した対象に応答して観者のあいだで対話が起こる」のに対して、「会話が作品自体の必須の部分」をなしており、「固定されたアイデンティティ・公的な言説・政治上の党派対立の不可避性という考え、それらの限界を超えて語り想像することを可能にするような、能動的で生産的なプロセスとして、会話が枠付け直される」（Kester［2013: 8］）ことである。

2　アヴァンギャルドの美的経験論と「対話の美学」の系譜

「ダイアロジカル・アート」の典型的な事例としてケスターは以上のようなプロジェクトを挙げているが、「ダイアロジカル・アート」を理論的に根拠づけるような「対話の美学」とはどのようなものだろうか。ケスターはこの問いに答えるために、「対話の美学」の歴史的系譜を、「カント、クリスチャン・ヴォルフ、デイヴィッド・ヒュームら初期近代の哲学者」までたどる作業を行っている。それによれば、これらの哲学者たちは「美的経験をコミュニケーションの一形式としてとらえていた」（Kester［2013: 25f.］）のであり、このような考え方は18世紀の芸術の社会的な役割にも表れているという。ケスターはその事例として、アントワーヌ・ワトー（1684-1721）の絵画に描かれた人々の集まりは、のちの市民的公共圏につながる高度な対話の文化を表現しており、そこではしばしば女性が中心的役割を果たしていた、という解釈を参照している（Vidal［1992: 132］）。ケスターは「初期近代の哲学者」のなかでもとりわけカントに注目している。彼は、ディヴィッド・ウェルベリーの研究（Wellbery［1984: 65, 242］）を参照して以下のように指摘している。イマヌエル・カント（1724-1804）は美的経験について、それが日常的な相互作用を規定する利害関心や偏見から距離をとることを可能にするがゆえに、個人的主体が人類の「普遍的な声」と調和することを象徴するものであるとみなしたが、カントが美的経験の根底に想定していた「共通感覚」（common sense, Gemeinsinn）とは、実のところ「現状の人間の相互作用の記述というよりもむしろ、カントの哲学における要請あるいは理想」（Kester［2013: 28］）であった。ケスターによれば、このような「共通感覚」の理想ないし要請としての性格は、時間的に解釈できるものである。すなわち、「「共通感覚」に到達するために必要な社会的平等は今のところ存在しない」が、「いまここでの芸術

作品の知覚は、理想的な未来――そこで私たちはラディカルな他者性を私たちの主体的自律性に対する脅威とみなすのではなく、他者性に対して開かれる――の可能性をかいまみることをわたしたちに許す」（Kester［2013: 28］）。

しかし、このような「ユートピア的なヴィジョン」に影を落としたのは、その後の大量生産の発達と市場システムの強化である。芸術は広告とマスメディアによって取って代わられ、「美的な一体化（aesthetic communion）が持つ救済する力」と思われたものが、「アトム化された消費者からなる偽のコミュニティ」に縮減され（Kester［2013: 29］）、「芸術作品」と商品の境界線ももはや定かではなくなった（Kester［2013: 30］）のである。そのため、「芸術作品を商品から区別しようとする20世紀の試みは、芸術が他の文化形式（例えば、広告、大衆の娯楽、マスメディア）とラディカルに異なることを強調することを含意することになる」のであり、「このプロセスにおいて、美的経験におけるコミュニケーションの地位もまた変容することになる」。ケスターの議論を敷衍していうならば、美的経験における普遍的なコミュニケーションという理想は、カントにおいては未来における平等な共同体の可能性を表すがゆえに積極的な意味を持ったが、20世紀の市場経済の中では、現在における芸術の無力を証言するものとして否定的な意味を持ったのである。20世紀の芸術が置かれたこのような状況について、ケスターは以下のように述べる。

> 実際、モダニズムの伝統の重要な特徴は、言説の廃墟についてのいまも続く省察であり、芸術作品が扱うのは、美的なものによって先取りされている解放的な一体化に到達することが芸術家にはできないということである。近代の多くの芸術家にとって、観者と芸術作品がコミュニケーション行為において実存的に共に現前するということは決してなく、芸術作品は現実の観者に語りかけると同時に、現実の観者を「通して」、未だいない理想的な観者に語りかけるのである。芸術作品は、バーネット・ニューマンが的確に呼んだように、「知りえないものへの呼びかけ」（an address to the unknowable）になる（Kester［2013: 31］）。

広告、マスメディア、大衆文化に吸収されまいとする20世紀の芸術の苦闘の帰結として、「芸術作品の一切の意味を芸術家の反抗的な個性のうちに固定し、既存の規範や期待を完全に失望させることで、消費文化の貪欲な口にまったく合わないものとする」ための一連の戦略が展開され、芸術の「意味論的な抵抗の行為」、つまり理解を拒む身振りは自己目的となった（Kester［2013: 32］）。ケスターはこのような状況がフォーマリズムの美的経験論を生みだしたと考える。すなわち、「（ベル、フライ、グリーンバーグ、フリードの批評に連なる）20世紀のフォーマリズム的アヴァンギャルドは、（新古典主義・リアリズムの伝統に体現される）芸術の表象的・物語的な機能を拒絶することによって、視覚的なものそれ自体を芸術制作の支配的な条件へと高めた」（Kester［2013: 50f.］）。これに対して、1970・80年代に、モダニズムの「視覚のフェティシズム」を問い直す作品が、ジョセフ・コスース、マルセル・ブロータース、クリス・バーデンらによって作られた（Kester［2013: 52］）。また、ヴィト・アコンチのパフォーマンス

《シードベッド》（Seedbed）（1972年）や、ダン・グレアムのビデオ・インスタレーション《現在、持続、過去》（Present, Continuous, Past（s））（1974年）のように、主に身体的現前としての観者を取り込む作品が現れた（Kester［2013: 60f.］）。

その後に出現した、より持続的で対話的な相互作用への関心に基づいて制作するアーティストとして、ケスターはアメリカ合衆国のジュディー・バカ、エイドリアン・パイパー、ミアリー・ラダーマン・ウケルズ、ハンス・ハーケ、ヘレン&ニュートン・ハリソン、イギリスのディヴィッド・ハーディング、コンラッド・アトキンソン、スティーヴン・ウィラツを挙げている。ケスターがとりわけ注目しているのは、バーバラ・ステーヴニー、ジョン・レイサム、ジェフリー・ショウ、バリー・フラナガンが1970年代初頭に結成したAPG（Artist Placement Group）である。APGは、アーティストがイギリスの政府・産業・メディアに助言・協議する立場に立つことを目指した。APGのアーティストは、それぞれの組織の日常活動に参加、あるいは観察し、組織の従業員たちとの関わりから、作品を制作したが、その形式は意図的にオープンエンド（レイサムは「オープン・ブリーフ」と呼ぶ）なものとされ、彫刻的な構造物になる場合もあれば、パフォーマンス、参加型ビデオ、意思決定プロセスの研究の場合もあった（Kester［2013: 61f.］）。レイサムによれば、政府や産業は短期的で金銭的な尺度に基づく問題解決に陥りがちであるのに対して、アーティストは、政治的・経済的決定が生活の質に対しておよぼす長期的な影響を考慮した、持続的で想像力豊かな分析に長けている。ケスターはこのような「拡張された時間感覚」を、イギリスのヘレン&ニュートン・ハリソンのプロジェクトにも見いだしている。彼らは、環境的に脆弱な水域（南カリフォルニア沿岸、五大湖、ドイツの露天掘り鉱山、旧ユーゴスラビアのサヴァ川峡谷など）に注目して、その場所と関係している環境アクティヴィスト、科学者、政策立案者、その他の人々に耳を傾け、特定の専門分野の狭い視野や個々の利益集団の要求にとらわれることなく、言葉とイメージを用いた地図製作を通じて、多様な科学的・歴史的資料を総合したのである（Kester［2013: 63-66］）。

3 「ダイアロジカル・アート」の分析枠組みとしての「対話の美学」

ケスターは、前節で挙げたAPGのジョン・レイサムやハリソンの以上のような実践を、「ダイアロジカル・アート」の先駆として位置づけたうえで、彼らの実践を分析するための枠組みとして「対話の美学」を規定する。「対話の美学」には、以下に挙げるように、大きく言って2つの視点が含まれている（Kester［2013: 68］）。

(I)「第1の視点は、アートを現代文化における多かれ少なかれ開かれた空間として定義することであり、この空間では、他の場所ではうけいれられず許容されないような、ある種の問いを問い、ある種の批判的分析を表現することができる」。ケスターは、このような分析や問いのための空間は比較的狭いもの

であり、それがアートワールドを超えたところに適用されると、分析や問いの許容度は急速に下がると指摘する。

(II) 第2の視点は、「〔ダイアロジカル・アート〕の作品の顕著な特徴を、近代においては放棄されたり方向転換されたりした美的経験の諸側面と結びつけること」である。ケスターはこの「諸側面」として3つを挙げている。

(II-i) 第1の側面は、「現在の決定や行為が未来の出来事や世代におよぼす累進的な効果を考慮する、批判的な時間感覚」である。ここには、「直接的な利害の外で、またそれを超えて考える試み」が現れている。

(II-ii) 第2の側面は、時間的というより空間的な想像力にかかわる。この空間的想像力とはとりわけ、「社会と環境の複雑なシステムを理解し表象し、人間と環境の存在を形作る、しばしば見えない力のあいだのつながりを特定する能力」である。

(II-iii) 第3の側面は、第1と第2の側面で示されるような時間的（持続的）で空間的な洞察に、他者との対話的でコラボレーティヴな出会いを通じて到達することである。

上記の規定に関連してケスターが強調しているのは、「ダイアロジカル・アート」において重要なのは、「対話それ自体というよりもむしろ、対話を通じて解放的な洞察を促進できるかどうか」（Kester［2013: 69］）だということである。ケスターは、対話を重視する身振りを示しているにもかかわらず、対話の場所のコンテクストを無視してしまった事例として、アメリカに拠点を置くリクリット・ティラヴァーニャが1996年から97年の冬にケルンのクンストフェラインで開催した展覧会《明日は別の日》（Tomorrow Is Another Day）を挙げている。ティラヴァーニャはクンストフェラインにおいて、ニューヨークの自分のアパートメントを再現し、料理、食事、パーティのための「オープンスペース」として開放したが、そのギャラリーの近くでは、シティ・マーケティングという企業グループの要請で警察がホームレスの人々のテントを撤去していたために、ティラヴァーニャのプロジェクトは偽善的なものとして地元のアーティストらによる批判の標的になったのである。

上記の規定に加えてケスターは、「ダイアロジカル・アート」において対話が成立するための2つの条件を挙げる。第1の条件は「感情移入と共感」（empathy and compassion）あるいは「感情移入的同一化」（empathetic identification）（Kester［2013: 77］）であり、これはアーティストで哲学者でもあるエイドリアン・パイパーが、他者との遭遇による変容的な効果に対して開かれているために必要であると指摘するものである。もちろん、パイパーもケスターも、他者が何を感じているのか私たちは知ることができるとか、感情移入の正確さを測ることができるといった、素朴な前提をしているわけではない。ケスターは、「パフォーマティヴな相互作用」、つまり「私たちの発言や行為に対する他者の反応を観察する（そしてその後の私たちの行為をそれにあわせて変更する）という、感情移入のフィードバック・ループ」を通じて、他者の心的状態と、それにたいする私たちの解釈との関係を測ることを想定している。このような感情移入は、固定されたアイデンティティを脱中心化するだけでなく、「共有された同定」（shared identification）に基づく連帯（「暫定的な連携」）（provisional alliance）を形成するため

にも必要なものである。

第2の条件は、ケスターがハンス=ヘルベルト・ケグラーの表現を借りて、「相互的な解明」(reciprocal elucidation)あるいは「対話的な交差的再構成」(dialogical cross-reconstruction)と呼ぶものである。ケグラーの議論は、社会科学において、従来の「解釈者/アウトサイダー」と「行為者/インサイダー」の関係に代えて、「方法論的・概念的ツール」を持つ理論家と、「複合的な自己理解」を持つ状況内の行為者とが、対話的に接近する関係を導入するように提唱している。「理論家は、いかにして力が働くかをより明確に理解するように行為者を助けるのに対して、行為者は、どの構造的制約が力として働くかを理論家が認識するように助ける」(Kögler [1999: 262f.], Kester [2013: 95])。

ケスターは、「対話の美学」が探求すべき2つの領域として、第1に言語行為と対話、第2に間主観的倫理とアイデンティティ形成とを挙げており、両方の領域について、ユルゲン・ハバーマスが理論的な枠組みを提供していると述べている(Kester [2013: 108ff.])。第1の領域においては、言説を、アプリオリな意味からなる固定された階層的な言語体系(ラング)という観点からではなく、言語運用(パロール)と対話という観点からとらえる必要がある。ハバーマスによれば、「討議的」なコミュニケーションの正当性は、相互作用によって作り出された知識の普遍妥当性ではなく、コミュニケーションのプロセスそれ自体の普遍妥当性に基づく。このような平等で普遍妥当的なコミュニケーションが展開される領域を、ハバーマスは「公共圏」と呼ぶが、「公共圏」の条件は、「語る能力をもったあらゆる主体が言説に関わることを許される」、「誰もがいかなる断定も疑問に付すことができる」、「誰もが態度、願望、欲求を表すことが許される」といったものであり、これらが満たされているあり方が「理想的対話状況」と呼ばれる。またハバーマスの討議的なコミュニケーションの理論からは、間主観的倫理とアイデンティティ形成という観点からも「対話の美学」への示唆が得られる。すなわち、従来の美的経験論は、すでに存在する主体が作品を個人的に経験して、その印象に基づいて対話に参加すると考えられているが、「対話の美学」では、間主観的な言説の交換を通じて主体性が形成されるのである。

しかし、ケスターはハバーマスの討議的相互作用の理論に対していくつかの留保も行っている(Kester [2013: 112f.])。第1に、ハバーマスは、討議的相互作用への参加を可能にする能力がいかなる物質的・社会的な力によって作り出されているかを過小評価している。第2に、精神分析の理論によって批判されているように、ハバーマスは、私たちが自分自身の関心を直接的に特定して表現することができると想定している点でも問題がある。しかし、対話の美学の観点から最も重要な批判とは、公共圏における様々な意見や関心の競合の帰結が、「発話内的な力」あるいは「よい根拠」の点でもっとも有力な立場が他者の同意を「強いる」ことであるという、理性中心主義的な立場への批判である。これに対してケスターは、理性的に説得することよりもむしろ「聞くこと」の意義を強調している。

4 政治的に一貫したコミュニティ

「対話の美学」における「聞くこと」の意義は、すでに言及した「ダイアロジカル・アート」における対話の条件として「感情移入と共感」の意義を重んじることに通じるのだが、「感情移入と共感」も問題を含む場合がありうる。この点についてケスターは、ブルデューの後期の論文「代理／委任と政治的フェティシズム」（La délégation et le fétichisme politique, 1984）に基づいて論じている（Kester［2013: 147f.］）。ブルデューによれば、政治的な代表行為は2段階のプロセスから成る。その第1は、コミュニティが個人を選出し、この個人がコミュニティの集合的意志を代弁する段階である。ケスターは、アートの文脈においてこの選出の段階と類似したものとして、アーティストが自らのことを、コミュニティの直接的な自己表現のための手段として位置づけることを挙げている。第2の段階は、選出された代理人が、抗議やデモのような政治的パフォーマンスを組織して、コミュニティそのものを提示する段階である。この段階にアートにおいて対応するのは、すでに言及したスザンヌ・レイシーの《屋上は燃えている》のように、様々な集団が対話に参加するパフォーマンスをアーティストが組織する場合である。ブルデューによれば、「代理人は、自分に委託を行った人々を実際に提示してみせることによって、自分の正当性を証明する」（Bourdieu［1994: 207］）。ケスターが注目しているのは、この第2の段階によって、ブルデューが「横領」（embezzlement）と呼ぶものが正当化されるということである。この「横領」において代理人は、コミュニティを提示することのできる自分にはコミュニティのために発言する権威があると主張することによって、政治的・職業的・道徳的な権力を得ようとする。ケスターは、この「横領」のメカニズムがアートにおいても働くと指摘する。このメカニズムでは、アーティストがプロジェクトやパフォーマンスにおいて、（アートのさまざまな制度との特権的な関係を持つゆえに）コミュニティを展示する能力を持つことと、特定の社会的経験を持つコミュニティを代弁する権威を、その経験を共有しないアーティストが持つこと、この2つのことが混同される。このアートにおける「横領」の典型的な事例としてケスターが挙げているのは、1992年にロンドンのホワイトチャペルギャラリーにおいてアルフレッド・ジャーが行った展覧会《彼女たちについて私が知っている一、二のこと》（One or Two Things I Know about Them）である。ジャーはギャラリーの周辺のバングラデシュ系コミュニティについてインスタレーションを制作したが、そのなかで、バングラデシュ系の若い女性労働者たちの写真に、東部インドの工場所有者へのインタビューから抜き出された人種的・性的な差別的発言を添えて展示した。これに対してバングラデシュ系の女性労働者たちは抗議し、写真の展示を中止させた。ケスターは、ジャーから彼女たちへの「感情移入」が、コミュニティとのコラボレーションの過程に基づくものではなく、アーティスト自身の過去の体験（ジャーの場合はチリからの亡命）に基づいた一方的な心理的「転移」であると指摘している。

ケスターは以上のように、ブルデューに依拠して、コミュニティに関わるアートにおいてアーティストが一方的な「転移」によってコミュニティを代弁する権威を「横領」する危険性を指摘しているが、その一方で、ブルデューの議論も批判的に評価している。すなわち、ブルデューの議論では、代理人への委

託よりも前にコミュニティのアイデンティティが形成される過程について不十分にしかとらえられていないという。このようなアイデンティティは、支配的な文化による抑圧（性差別、人種差別、階級的抑圧）を背景として形成される場合もあれば、文化や言説の伝統のなかで形成される場合もある。ケスターは、このように、（アプリオリな本質の発見によるのではなく）政治的・経済的権力の配置関係の中で対話を通じて歴史的にアイデンティティを形成してきたコミュニティのことを、「政治的に一貫したコミュニティ」（politically coherent community）（Kester［2013: 150］）と呼び、ジャーのインスタレーションに抗議する過程で形成された女性たちの集団もその事例とみなしている。ケスターは「ダイアロジカル・アート」におけるコミュニティのアイデンティティの形成を「継続するプロセス」（Kester［2013: 170］）ととらえている。単にアーティストによって発見され代弁されるのでもなく、また、固定的なものとしてあらかじめ存在するのでもなく、むしろアーティストとコミュニティが出会う前に歴史的に形成された、「政治的に一貫したコミュニティ」が、さらにアーティストとの対話のなかで自己理解を変容させるのであり、この変容のプロセスは、プロジェクトが持続する中で、またプロジェクトの終了後も展開し続けるのである。

ケスターが提示する「政治的に一貫したコミュニティ」という概念は、一見すると還元主義的で本質主義的であるように見えるが、ケスターが意図しているのは、コミュニティのアイデンティティ形成におけるアーティストの役割を過大評価せず、コミュニティ自身が政治的・経済的権力という文脈において、また文化的・言説的伝統の中で、自らアイデンティティを形成していくダイナミズムを正当に評価することである。ケスターはさらに、アーティストとコミュニティとの対話それ自体の可能性も抑制的にとらえる必要性を指摘している。彼は、この問題を指して、「対話的決定論」（Kester［2013: 182］）と呼んでいる。これは、「自由で開かれた言説の交換のユートピア的な力によって、すべての社会的な対立が解決されるという素朴な信念」である。このような「対話的決定論」は、第1に、対話への参加をあらかじめ条件付ける力関係を見落としている点で問題がある。対話においては、そのような力関係をなるべく少なくすることが目指されるが、すべて取り除くことは決してできない。「対話外的」（extradialogical）（Kester［2013: 187］）な力関係を「ダイアロジカル・アート」から排除することは不可能であるだけではなく、この力関係を一時的に中断することさえも困難であるとケスターは指摘している。

第2に、「対話決定論」は言説によって政治的変化が起こる可能性について過大評価している。多くの場合、社会的対立は、物質的・経済的・政治的差異についての明確な理解に基づいている。ケスターの挙げる例によれば、労働者の組織的な活動を妨害しようとする企業は、労働者の利益を犠牲にして収益を最大化するという自らの利害関心を明確に認識しているのであり、こうした問題は根本的には解決されることなく一貫して存在し続けている。ケスターは、「ダイアロジカル・アート」はむしろ、「アーティストが、社会正義を求める生成段階にある運動と、ローカルおよびグローバルに連携して働くとき」（Kester［2013: 183］）にもっとも効果的だろうと述べている。

5 作品と対話——図と地の反転

これまで、ケスターによる「ダイアロジカル・アート」および「対話の美学」の規定を概観してきたが、アートプロジェクトの美的な評価のための理論的モデルを求めるという本稿の立場からすると、さらに考察を深める必要がある。なぜなら、ケスターが論じている「対話的」な美的経験は、プロジェクトに関与するアーティストとコミュニティとのあいだの対話に限定されているからである。この対話に直接関与しておらず、いわば「外部」にあって、パフォーマンス上演、展示、映像、出版物その他の「作品」あるいは「ドキュメント」を通じてプロジェクトについて知る人々の経験について、ケスターは踏み込んで検討していないように見える。ケスター自身によれば、アヴァンギャルドの美術批評が物理的な対象としての作品の、しかも視覚的な経験を特別視してきたことへの批判を込めて、『カンヴァセーション・ピーシズ』では、対象化された作品、および作品の視覚的な次元についての立ち入った議論は避けられている（Kester［2013: 189］）。

「ダイアロジカル・アート」に「作品」や「ドキュメント」を通じて接近する観者の美的経験について、ケスターは多くを語らないが、彼の議論をふまえるならば、そのような観者の経験は「作品」や「ドキュメント」という対象それ自体の経験にとどまるものではない、という主張を導き出すことができるだろう。そのことは、ケスターが、アヴァンギャルドの伝統における美術批評と、「ダイアロジカル・アート」の批評との差異について論じている箇所からうかがうことができる。それによれば、アヴァンギャルドの伝統において批評家（あるいは美術史家）が果たしてきた、難解な作品を解説するという役割は、「ダイアロジカル・アート」においては疑問に付される（Kester［2013: 190］）。というのも、「ダイアロジカル・アート」において、プロジェクトへの参加者は、参加することの意味を理解するために批評家の助けを求めてはいないからである。むしろ、ケスターによれば、「ダイアロジカル・アート」における批評家や歴史家の役割とは、エフェメラルな（はかない）性格を持つプロジェクトについて、そのプロジェクトを直接経験していない後世の実践者が自分自身のプロジェクトを始めるために参照できるような歴史的な記述と説明を行うことであり、そうすることで、後の実践者は類似したプロジェクトを一から考案しなくてもすむというのである。そうであるならば、「経験」という観点から見ると、「ダイアロジカル・アート」の批評とは、当該のプロジェクトの産物である「作品」を観者がどのように経験すべきかを指示するというよりもむしろ、プロジェクトの目的と方法、そしてその実際の過程と影響について、多様な関与者の経験を考慮して記述し歴史的に意義づけることによって、後の人々が自ら新しくプロジェクトを始める（あるいはそれに関与する）ときの経験を、より対話的で解放的なものにする言説であるということになる。

ケスターの議論を踏まえて、本稿の関心の対象である、「作品」あるいは「ドキュメント」を通じてアートプロジェクトのことを知る人の美的経験について考えるならば、2つのことが言えるだろう。第1に、ケスターは、「ダイアロジカル・アート」における「感情移入」や文脈への想像の必要性を、第一義的にはアーティストとコミュニティとの対話において認めていたが、この必要性は、この対話を直接的には経験

していない観者の美的経験においても認められる。そのような観者の場合、経験の対象となるのは、「作品」や「ドキュメント」それ自体ではなく、そこに痕跡を残した、「言説的相互作用の様々な地点で作用する効果の集合体」（Kester［2013: 189］）である。そうであるならば、アーティストが制作した（あるいは少なくとも制作に関与した）「作品」や「ドキュメント」だけではなく、プロジェクトについての批評家・歴史家による記述や説明も、それがプロジェクトへの関与者の経験を記述しているかぎりにおいて、美的経験の対象に含まれることになる。第2に、「作品」・「ドキュメント」・批評・歴史記述を通じた観者の美的経験は、それ自体が、プロジェクトに参加したコミュニティのアイデンティティ形成に関与するために、「ダイアロジカル・アート」の持続するプロセスの一部をなすということである。

ここで、第1の点について付言しておくと、「ダイアロジカル・アート」において美的経験が「作品」の経験にとどまらず、アーティストとコミュニティの相互作用のプロセスを共感的想像によって再構成することが美的経験となるということは、「ダイアロジカル・アート」においてアートという文脈が果たす役割と対応している。たとえば、ヴォッヘンクラウズーアは、異なる立場の人々からなる対話の状況を作る際に、アートという制度が有効に機能していることを証言している。それによれば、「社会的・官僚的ヒエラルヒーを回避し、政治・行政・メディアの責任者を迅速に動かして具体的な措置に到達するために、アートという文脈は有利である。アートの制度〔美術館やアートセンターなど〕から招待されることは、ヴォッヘンクラウズーアに、インフラストラクチャーの枠組みと文化資本を提供したし、展覧会の空間は、介入を行うためのスタジオとして役立った」（Kester［2013: 101］）。つまり、「ダイアロジカル・アート」においては、アートの制度や展示空間は、社会的介入のための「インフラストラクチャー、資本、スタジオ」として機能するのである。それゆえに、物理的「作品」や「ドキュメント」を通じて「ダイアロジカル・アート」に接近する観者は、それらの対象や展示空間、さらにアートという枠組みを、自己目的としてではなく、プロセスの関与者の経験に対する共感的な想像のためのインフラストラクチャー、資本、活動の拠点としてとらえることが求められているのである。

ここで、作品やドキュメントを通じてアートプロジェクトに接近する観者の美的経験を理解するために、ケスターの議論をさらに発展させて、作品と対話のあいだの「図と地の反転」という考え方を導入することを提唱したい。上記の議論をふまえると、アートプロジェクトにおいても、「作品」や「ドキュメント」は、それ自体としては美的経験の対象というよりもむしろ、美的経験のための「インフラストラクチャー」にほかならない。ゆえに、「作品」や「ドキュメント」に見いだされる形式や質感、あるいはそのなかで描写されている内容を感受したり、解釈したり、吟味すること、それ自体が美的経験なのではない（少なくともそれが美的経験の主たる内容なのではない）。本来の美的経験の対象となるのは、これら「作品」や「ドキュメント」に痕跡を残している長期的なプロジェクトである。より正確に言えば、そのプロジェクトでアーティストとコミュニティ、さらにプロジェクトに関わる他の関与者とのあいだで展開された対話の経験、そして、アートプロジェクトとしては終わった後も断続的に続いていく対話の経験である。

このような考え方に対する批判として、そのような対話は、「作品」や「ドキュメント」を通じて接近する観者には直接的に経験されるものではないと言われるかもしれない。これに対しては2つの仕方で応

答が可能である。まず、第1の応答としては、ケスターが、「横領」的になる危険性に言及しつつも対話における「感情移入と共感」の必要性を強調しているのだから、観者にもまた想像的な共感が求められることはむしろ自然なことだと言える。「作品」や「ドキュメント」に触発されて、プロジェクトにおける対話、そしてプロジェクトの後に続く会話について、共感的に想像をめぐらせることが観者には求められるのである。さらにはもっと進んで、そのような共感的想像にうながされて、プロジェクトに関与しているコミュニティについての知識をより深めることも、美的経験のうちに含めることができる。このような認識の深化の試みは、対話の要素としてケスターが指摘した「相互的な解明」（あるいは「対話的な交差的再構成」）（第3節参照）の部分的な実践であると言える。また、第2の応答として、観者もまた実際に対話を直接的に経験し、さらには対話に参加することも可能であることが指摘されるべきである。その対話のうちには、「作品」や「ドキュメント」を素材にして、自分の周囲の人々と新たな対話を始めることも含まれるし、プロジェクトに直接的あるいは間接的にかかわりをもつ人々と観者自身とが対話することも含まれる。さらには、当該のプロジェクトに触発された観者が、別のプロジェクトに関与したり、あるいは自ら新たなプロジェクトを始めたりすることによって、その別のプロジェクトで対話を経験することも含めて考えられる。このように観者自身が参加する対話もまた美的経験の対象であるし、観者が実際に対話に参加するさいにも、ケスターがアーティストとコミュニティの対話に見いだした「感情移入と共感」と「相互的な解明」が必要とされる。

以上のことを、「図と地」という表現を用いて以下のように定式化することができよう。他のジャンルのアートにおいては美的経験の本来の対象であるとされる「作品」が、アートプロジェクトにおいては、むしろ美的経験を可能にするインフラストラクチャーを提供する。そして逆に、他のジャンルのアートにおいては「作品」を生み出すためのインフラストラクチャーに含まれる対話的なプロセスが、アートプロジェクトにおいては、本来の美的経験の対象となる。このように、他のジャンルのアートとアートプロジェクトでは、対話と作品とのあいだで、図（美的経験の対象）と地（美的経験のインフラストラクチャー）との反転が生じるのである。『カンヴァセーション・ピーシズ』においてケスターが展開した「対話の美学」を発展させることによって、アートプロジェクトにおける美的経験について、以上のような洞察を得ることができる。

参考文献

Bourdieu, Pierre（1994）“Delegation and Political Fetishism,” in *Language and Symbolic Power*, edited and introduced by John B Thompson, translated by Gino Raymond and Matthew Adamson, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

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.

Kögler, Hans Herbert（1999）*The Power of Dialogue: Critical Hermeneutics after*

Gadamer and Foucault, translated by Paul Hendrickson, Cambridge, Mass.: MIT Press.

田中均（2017）「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」」『CO*Design』2：41-58

Vidal, Mary（1995）*Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth-Century England,* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wellbery, David E.（1984）*Lessing's Laokoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason,* Cambridge: Cambridge University Press.

註

1）「カンヴァセーション・ピーシズ」という言葉は、本来は「18世紀から19世紀にかけてヨーロッパで流行した肖像画のジャンル」を指しているが、プロジェクトにおける対話の意義を示唆するためにケスターによって転用されている。

（投稿日：2017年12月20日）

（受理日：2018年1月10日）