The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	シャノン・ジャクソン『ソーシャル・ワークス』における「インフラストラクチャーの美学」：「アートプロジェクト」の美的評価ーその理論的モデルを求めて③
Author(s)	田中, 均
Citation	Co＊Design. 2019, 4, p. 91-103
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/71356
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

シャノン・ジャクソン『ソーシャル・ワークス』における「インフラストラクチャーの美学」：「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③

田中均（大阪大学COデザインセンター・文学研究科）

“Infrastructural Aesthetics” in *Social Works* by Shannon Jackson: Evaluating “Art Project” Aesthetically: A Survey of Prior Attempts 3

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」の美的経験と美的評価についての研究の一部として、演劇・パフォーマンス研究者のシャノン・ジャクソンが『ソーシャル・ワークス』（2011）で提唱している「インフラストラクチャーの美学」について検討する。彼女は、社会関与的でメディウム横断的な芸術の背景に、芸術と芸術の外部の境界を問い直し、芸術の自律性と他律性の二項対立を問い直すという、制度批判的な関心を見出している。そして、そのような芸術のもっとも基盤的な「メディウム」「技法」として、芸術家と芸術外の社会の人びととの集合的な時間の共有があると指摘している。ただし、ジャクソンによれば、パフォーマンス・アートは時間に基づいており、また他の芸術ジャンルのインフラストラクチャーとなるため、とりわけ社会関与的でメディウム横断的になる傾向を持つというが、この主張は修正される必要がある。

This article, as a part of my study in aesthetic experience and evaluation of “art project,” examines “infrastructural aesthetics” discussed by a theatre and performance studies scholar Shannon Jackson in *Social Works* (2011). She points out an institutional critique of dichotomies such as ergon/parergon autonomy/heteronomy as background of socially engaged, cross-medium artistic practices. According to her, the fundamental “medium” and “technique” of such art is the “time” shared by artists with the public. However, her argument is erroneous that the performance art is more socially engaged and cross-medial than other arts, because the performance art is time-based and infrastructural to other arts.

キーワード ―― アートプロジェクト、インフラストラクチャーの美学、社会関与型芸術、メディウム横断型芸術

Keyword ―― art project, infrastructural aesthetics, socially engaged art, cross-medium art

本稿は、「アートプロジェクト」をひとつの芸術ジャンルとして捉えて、このジャンルを美的に評価することは可能か、また可能であるとすればその基準は何かを論じるために、先行する重要な研究文献を分析する一連の論考の、第3回目にあたる。

筆者は第1回および第2回の論考において、米国の美術史家グラント・H・ケスターの論考『一と多』(2011年)および『カンヴァセーション・ピーシズ』(2004・2013年)を取り上げてきた。本稿を始めるにあたって、そこで得られた知見を簡単に振り返っておこう。

ケスターは、『一と多』において「コラボレーティヴ・アート」の概念を提起しており、この概念はアートプロジェクトをひとつの芸術ジャンルとして規定する上で有益である。たとえば、ケスターは「コラボレーティヴ・アート」の特徴として、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をあげているが、これはアートプロジェクトの特徴でもある(ただし「コラボレーティヴ・アート」がコミュニティの課題の発見と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については、たとえば熊倉純子によってコミュニケーション自体を志向する傾向が指摘されている)。また、「コラボレーティヴ・アート」が「アート」として枠付けされることの意義として、開放的で実験的な振る舞いと発想とを可能にすること、また、コミュニケーションや意志決定の形式への高い意識をもたらすとケスターは指摘している。さらに「コラボレーティヴ・アート」の解釈には多様な観者や参加者が発言権を持ちうるため、仮想的な鑑賞者を前提とした分析・解釈ではなく、社会学的な方法論が必要であるとも述べている(田中[2017:46f.])。

ケスターは『カンヴァセーション・ピーシズ』では「対話の美学」とそれに基づく「ダイアロジカル・アート」について議論を展開しているが、この議論はアートプロジェクトの美的経験について示唆的である。「対話の美学」は、アートを自由な問いと分析のための開かれた空間として規定する。また、「ダイアロジカル・アート」の作品の美的経験は、現在の行為が未来におよぼす影響を考慮し、社会と環境の複雑なシステムを動かす力についての洞察を伴う。しかも他者との対話とコラボレーティヴな出会いを通じてそれを行うのである。さらにケスターは、対話が成立するための条件として、「共感と感情移入」および、理論家と行為者とのあいだの「相互的な解明」の2つを挙げている(田中[2018:61-63])。

筆者は第2回の論考の最後に、ケスターの議論をふまえて、アートプロジェクトに直接関与するのではなく、「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以下のように論じた。アートプロジェクトにおいて美的経験の対象になるのは、「作品」や「ドキュメント」それ自体というよりもむしろ、それらに痕跡を残している、芸術家とコミュニティ、さらに他の関与者とのあいだの対話の過程であり、観者は自分が直接体験していないその対話を「共感と感情移入」を通じて想像することが求められる。また、この対話の過程は、プロジェクトが終了しても持続する。そして観者はこの対話の過程に、直接的・間接的な仕方で参加することができるのである。この参加には多様なものでありうる。たとえば、「作品」や「ドキュメント」を素材にした対話、プロジェクトにかかわりをもつ人々との対話、プロジェクトに触発されて、別のプロジェクトを始めたり関与したりするなかで行う対話などである(田中[2018:66-68])。

以上の議論から、筆者は、アートプロジェクトにおいては、作品と対話のあいだに「図と地の反転」が

生じると結論した。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の一部である、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。

以上のような洞察からは、アートプロジェクトが、作品と作品外のもの、制作されたものと制作の前後の過程との区別を問い直させ、作品とインフラストラクチャーの概念それ自体を変容させるものであることが分かる。本稿では、この点についての考察を深めるために、演劇・パフォーマンス研究者でカリフォルニア大学バークレー校教授のシャノン・ジャクソンの著作『ソーシャル・ワークス』(*Social Works: Performing Art, Supporting Publics*)を取り上げる(Jackson[2011])。というのも彼女は、「社会関与型芸術」(socially engaged art)においては作品とその外部との境界線が問い直されると指摘しており、このような事態を分析するための枠組みとして「インフラストラクチャーの美学」を提唱しているからである[1)]。

本稿は、『ソーシャル・ワークス』において提唱されている「インフラストラクチャーの美学」の特徴と問題点を指摘した上で、「インフラストラクチャーの美学」による分析の事例として、香港生まれの米国の美術家ポール・チャンによるプロジェクト《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》についてのジャクソンの分析について検討する。

1 社会関与型芸術のメディウム横断性

『ソーシャル・ワークス』においてジャクソンが取り上げている事例の多くは、美術の「パフォーマンス的転回」(Jackson[2011:2])にかかわっている。つまり、「美術の教育を受けたアーティストが、パフォーマンスに向かうことによって、自分の実践を拡張する」事例である。

その事例としては、美術家のミエレル・レーダーマン・ユケレスが、美術館やギャラリーのフロアや陳列棚を清掃する行為をアートとして行った「メンテナンス・アート」や、写真家アラン・セクーラが、自分の取材した労働者の行為をパフォーマンスとして再現した《労働状況下のパフォーマンス》、美術家のアンドレア・フレイザーが美術館のギャラリー・ツアーの形式を用いて美術をめぐる制度の批判を行った《ミュージアム・ハイライツ》、米国の黒人の性格や偏見に関わるさまざまな物品を載せたトラックで各地を訪問し、パフォーマンスを通じて観客と相互作用を展開した、ウィリアム・ポープ・Lの《ブラック・ファクトリー》、デンマークとノルウェーの美術家エルムグレン&ドラグセットが、作品のために雇用したスタッフに観客を監視させた《ウェルフェア・ショー》、そして、ポール・チャンによるサイトスペシフィックな演劇上演のプロジェクト《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》である[2)]。

ジャクソンは、これらの事例に見られる、美術家がパフォーマンスの領域へと活動を拡張する傾向の

うちには、「社会性への根本的関心」（Jackson［2011:2］）、つまり、社会関与型芸術への傾向が顕著であると指摘している。

さらにジャクソンは、逆の方向からも議論をしている。彼女によれば、社会関与型芸術の勃興にみられる「芸術における社会的転回（social turn）」は、「芸術におけるメディウム横断的転回（cross-medium turn）」に依存している（Jackson［2011:28］）。つまり、社会関与的芸術は複数のメディウム（さらには複数のジャンル）に通じる技術を備えたアーティストを必要とするというのである（Jackson［2011:27］）。

このようにジャクソンは、芸術が社会に関与する傾向と、芸術家がメディウム横断的およびジャンル横断的に活動する傾向とは相互に促進する関係にあると指摘する。彼女によれば、この2つの傾向には共通する背景がある。それは、作品とその外部との境界を問い直す関心である。この境界とは、作品とその外部とを時間的・空間的に画定する境界だけではなく、芸術の自律性と他律性との境界でもある。一方で「芸術の自律性」とは、芸術作品および芸術制作が、芸術という領域の外の社会関係や制度から独立しているという考え方である。他方で「芸術の他律性」とは、芸術作品・芸術制作は、芸術外の社会関係や制度のうちに実は組み込まれており、さらに、それら社会関係や制度に働きかけることは芸術本来の機能の一つであるというという考え方である。芸術作品とその外部との境界を問い直すことは、このような芸術の自律性と他律性の考え方は単純な対立関係にはないのではないかと問い直すことである。それは、芸術の見かけ上の自律性は、むしろ他律性を前提としており、そのことを隠蔽しているのではないか（ジャクソンの言葉に即して言えば、芸術の「自律性の知覚は、ある種の否認によって達成される」（Jackson［2011:36］）のではないか）と、芸術の制度を批判的に問い直すことである[3)]。

この点についてジャクソンは、パフォーマンス研究者フレッド・モートンによるデリダの読解を踏まえて、エルゴン（ギリシア語で作品）とパレルゴン（作品の周辺にある付属物、例えば絵画にとっての額縁）の二分法のあやうさとして説明している。

> パレルゴンは美的な自律性を持つエルゴンから厳密には区別されないとすれば、美的な内部と社会的な外部についてもまた同様である〔つまり、作品内部の美的なものと作品外部の社会的なものとは厳密に区別されない〕。パレルゴンは、「美的なものの外部」の領域を保証するよりもむしろ、そのような境界設定のあやうさを形象化する。パレルゴン、そしてそれが結びつけられる、広い意味で他律的な領域は、むしろ「内部性にとって不可欠な外部性、協働者（co-operator）である」（Moten［2003:247］、Jackson［2011:15］、〔〕内は本稿の著者による補足である）

ジャクソンによれば、作品とその外部、自律性と他律性との境界それ自体を問い直すことそれ自体が「芸術的な身振り」であり、「多かれ少なかれ意識的にインターメディア的形式を作り出す」（Jackson［2011:28］）。そのさいに、芸術作品の外部の社会にある予測不可能で多様な「偶然性」

(contingency)は、芸術制作の障害ではなく、むしろそれがあってはじめて芸術が可能になるという意味で、芸術の「支持体／支援」(support)なのである。

たしかに、社会関与型芸術は、「その定義からして、社会的なものという「外部の規則」に依存している(beholden)ように見える」がゆえに批判されてきた。その典型は、(本稿に先立って検討したケスターの論考でも取り上げられているが)社会関与型芸術は「コミュニティ」を引き合いに出すことによって議論を萎縮させ合意をおしつけるとか、社会関与型芸術においてアーティストがコミュニティにおいて行う長期的なリサーチは「キリスト教的な自己犠牲の理想」をモデルとするという、クレア・ビショップによる侮蔑的な偏見である(Jackson[2011:27,54])。

しかしジャクソンは、芸術の「外部に設定された統治／管理(externalized governance)をめぐる交渉がそれ自体アートプロジェクトの一部として考えられるとしたらどうだろうか」(Jackson[2011:29])という問いを提起する。そうすることによって、芸術と芸術外の境界を問い直され、芸術のあり方が再定義される、というだけではない。従来は自律的な芸術の外部にあるとされてきた社会関係や制度について芸術が新たな観点を呈示し、社会における多様な行為者の交渉のプロセスを変容させることも含意されている。ゆえにジャクソンは、前の問いを言いかえて、「そのような美的な交渉が、通常は外的なもの、環境、あるいは道具化するものとして(as exterior, as milieu, or as instrumentalizing)定義されるような社会的プロセスを異化するとしたらどうだろうか」(Jackson[2011:29])とも問うている。

このようにジャクソンは、社会関与的芸術についてしばしば批判される「他律性」が、むしろ芸術のあり方を再定義するとともに社会に働きかける「ラディカルな実験」(Jackson[2011:70])であると論じている。彼女がこの実験の中で重視しているのが、「時間」と「集団性」(collectivity)である。より正確に言うならば、芸術家が芸術という領域の外の社会の人びとと集合的に共有する時間である。彼女は、「時間と集団性が、相互依存的な支持／支援の形式を探求するためのメディウムであり素材である」(Jackson[2011:14])と述べ、さらに、社会と「時間・空間を共有することへの関与(commitment)は社会的芸術家の技法である」(Jackson[2011:70])と述べている。

つまりジャクソンによれば、芸術の自律性／他律性の二項対立を問い直し、芸術のインフラストラクチャーを主題化するような、社会関与的かつメディウム横断的な芸術においては、芸術家が非芸術家と時間を共有すること自体が芸術的な行為であり、この行為は、たしかに「人類学者やソーシャルワーカーの実践と類比可能」(Jackson[2011:69])かもしれないが、それを単に調査や福祉にすぎないと一面的に理解することは誤解なのである。

2 芸術の「社会的転回」は「パフォーマンス的転回」か？

ジャクソンの議論が独特なのは、社会関与的でメディウム横断的な芸術にとっての根幹をなす「メディ

ウム」あるいは「素材」であるとともに「技法」でもあるとされる、集合的に共有される時間が、芸術ジャンルの中でもとりわけ「パフォーマンス」と特権な関係を持っていると主張している点である。

彼女は、「パフォーマンスは歴史上、分野横断的で時間に基づく集団的な芸術形式だった」ために、「社会実践に対して批評的な力」を働かせる（Jackson［2011:14］）と述べている。またジャクソンは以下のようにも論じている。「ある種の社会関与型芸術は、生の営みを支持／支援する、〔生にとっては〕偶然的（contingent）なシステムについて反省を促す度合によって特徴づけられる」が、歴史上、「パフォーマンスは他の芸術の支持／支援役として位置づけられてきた」ので、「支持／支援行為への関心はパフォーマンスのプロジェクトと一致する」（Jackson［2011:29］）。彼女は、パフォーマンス・アートが他の芸術にとってのインフラストラクチャーであると述べることによって、〈芸術作品を可能にするがそれ自体としては作品外のものとされている多様な行為に注目し、それ自体を芸術的なものとみなすならば、それはパフォーマンス・アートというジャンルに属すものとして見出されるし、実際にそうされてきた〉と含意しているのだろう[4)]。

ジャクソンが、社会関与的でメディウム横断的な芸術をパフォーマンス・アートと特権的に結びつけていることは、（彼女の演劇・パフォーマンス研究者としての職業的な立場の現れなのかもしれないが）以下の2つの理由から問題がある。

まず第1の理由について述べる。ジャクソンは、美術家が芸術のインフラストラクチャーに注意を向けるなかでパフォーマンスへと実践を拡張した例を多く取り上げている。そのため一見すると、インフラストラクチャーを芸術的に主題化することは、即パフォーマンス・アートの実践であるかのように見える。しかし、このような例示は一面的である。演劇あるいはパフォーマンスを実践する芸術家が、制作のインフラストラクチャーに注目しそれを芸術的に主題化する中で、視覚的（ないし言語的）な作品を作り出すという、逆方向の実践の拡張の事例も考えられるからである。実際のところ、『ソーシャル・ワークス』の中で取り上げられているポール・チャンの《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》の上演に至るプロセスは、そのような逆方向の拡張の事例である。ポール・チャンは、たしかにもともと美術家であるが、『ゴドーを待ちながら』という演劇作品の上演に取り組み、それを実現するための過程で、地域のさまざまな組織との連携を作り上げていった。ジャクソンはこのようなチャンと地域の組織・人びととの交渉を分析するときに、チャンが作成した、地域の組織とチャンのプロジェクトとの相関図に注目しているが、彼女はこの相関図を、チャンと地域コミュニティとの集合的な時間の共有の単なる記録とみなすだけではなく、それ自体一つの視覚的・言語的な作品としてもみなしている。このように、美術からパフォーマンス・アートへの拡張だけでなく、演劇を含む広い意味でのパフォーマンスから美術（あるいは詩作）への拡張も可能である。ゆえに、インフラストラクチャーへの注目はパフォーマンス・アートのプロジェクトと一致すると主張することは、ジャクソン自身の議論に照らしても誤りである。

もう一つの理由も、ジャクソン自身の議論から明らかになる。すなわち、パフォーマンス・アートのうちには、芸術家と非芸術家の集合的な時間の共有を伴わない作品も存在するということである。例えば、サンティアゴ・シエラの作品《壁に対して垂直に支えられるために作られた、100cm×100cm×600cm

の9つの形態》（2002年）は、タイトルにあるような構造物9個を、そのために雇用された18人の労働者が、2人で1個ずつ、展示時間のあいだひたすら支え続けることが芸術家によって指示されるというパフォーマンス・アート作品である。しかしながらこの作品において、作者と雇用された人びととは時間を共有してはいない。（ケスターが『一と多』においてシエラについて批判しているように）作者は作品の構想を作り、労働者はそれを実行するために雇用されるという分業が存在するだけであって、両者のあいだにそれ以上の関係はない。また、一見するとシエラはこの作品を通じて芸術のインフラストラクチャーとしての労働について省察しているかのように見えるが、一般論として労働を主題としているにすぎず、屈辱的な単純労働を要求する作品を自分自身が構想していることについて自覚的な考察をしてはいない。シエラは、「問題なのは、私がこの作品を作ることを許すような社会状況です」と述べており、これについてジャクソンは的確に、「自分自身の作品に対するシエラの言説は、腹が立つほど自分を棚に上げている」（Jackson［2011:70］）と指摘している。

むしろ、この作品に関して、芸術のインフラストラクチャーとしての労働について自覚的に省察をしたのは、作者であるシエラではなく、作品のために雇用された労働者自身であった。構造物を支えていた労働者のうち数人が仕事を放棄して、「なぜこのような屈辱的なことのために我々は雇われたのか」という問題をめぐって議論し、そして立ち去ったという（Jackson［2011:71］）。このような労働者の議論には、ジャクソンが社会関与的でメディウム横断的な芸術の特徴とみなす集合的な時間の共有と類似したものが見いだせるが、これは作者と芸術の領域の外部に属する人びととの時間の共有ではない。もともと芸術の領域の外部に所属しており単に作品の「小道具」としてのみ利用された人びとが、芸術家に抵抗し、それを通して芸術の制度に抵抗するなかで、たがいに時間を共有したのである。さらに付言するならば、この労働者の行為は、ジャクソンが提唱する社会関与型芸術のように、芸術の自律性と他律性の二項対立の問い直しを、芸術として行うものではない。むしろ、社会の問題を芸術として扱うと称しつつ、自分自身はその問題に対する責任を否認するという、芸術家の側からの一面的な自律性の主張がいかに欺瞞的であるかを、芸術の外部から暴露しているのである。

以上述べてきたように、社会関与的であり芸術の自律性／他律性の二項対立を問い直す芸術が、必ずしもパフォーマンス・アートである必要はないし、パフォーマンス・アートのなかにも、一般論として社会的問題を扱うだけで、芸術家と芸術外の人びととの時間の共有を伴わない作品も当然存在する。ジャクソンが、芸術のインフラストラクチャーへの関心という点において、社会関与型芸術とパフォーマンス・アートとのあいだに特権的な結びつきを認めていることは、行き過ぎた議論であり、修正されるべきである。そもそも、社会関与的な意味での「時間の共有」とは、演者と観者とが互いに対して現前するといったライヴ性とは別次元のことがらである。社会関与的な意味での時間の共有は、「パフォーマンス・アート」という芸術ジャンル固有の現象ではない。

3 ポール・チャン《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》における自律性と他律性の交錯

本節では、ジャクソンが分析している事例のうち、ポール・チャンのプロジェクト《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》（2007年11月）を取り上げて、「インフラストラクチャーの美学」についてより具体的に検討していく。

このプロジェクトは、ニューオリンズのロウアー・ナインス・ワード地域に野外の特設舞台を設けて、そこでサミュエル・ベケットの戯曲『ゴドーを待ちながら』を上演するというものであった[5)]。この地域はもともとアフリカ系住民が多く住むことで知られ、2005年のハリケーン・カトリーナでは壊滅的な被害を被った。ブッシュ政権によるその後の対応の遅れも被害を増幅させ、物資が欠乏するなか被災地に取り残された人々の姿は繰り返しメディアで取り上げられた。チャンは、救助／救援を当てもなく待つことを強いられたロウアー・ナインス・ワードの人びとと、『ゴドーを待ちながら』のなかで、決して現れることのないゴドーをひたすら待ち続けるウラジーミルとエストラゴンとのあいだに共通するものを見出して、上演を思い立ったのである。チャンはニューヨークのアートNPO「クリエイティヴ・タイム」のネイトー・トンプソンの協力を得るとともに、ニューオリンズで『ゴドーを待ちながら』を上演したことのある劇団「クラシカル・シアター・オブ・ハーレム」に、チャンのプロジェクト内部での『ゴドー』再演を依頼した。

ジャクソンによれば、このプロジェクトでは、芸術の自律性／他律性の二項対立が問い直されるだけではなく、社会の中での個人の自律性／他律性の二項対立も問い直された。というのも、新自由主義の状況下では、個人が自分のことを他者に依存しない自律的な存在と認識する傾向にあるが、チャンのプロジェクトは、この認識を修正し、社会の中での相互依存に注意を向けさせるものだったからである（Jackson［2011:212］）。彼女によれば、チャンのプロジェクトのこのような特徴は、ハリケーン・カトリーナの災害の2年後というタイミングにふさわしいものであった。というのも、災害の直後の緊急事態においては相互扶助の必要性が自然に受け入れられるが、時間が経つにつれて、個人主義的な傾向がふたたび力を盛り返していたからである。

しかしジャクソンは、チャンのプロジェクトは、単純にコミュニティの一体性をアピールし強化するものではないと論じている。つまりチャンのプロジェクトは、単に芸術の社会的他律性を是認するものではないというのである。

というのも、カトリーナの災害の体験に基づいた物語を伝えるアートプロジェクトは、《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》以前にも存在したが、それらのアートプロジェクトが、「『コミュニティの声』が美的な表現を受け取る機会を提供すること」（Jackson［2011:220］）を目的としていたのに対して、チャンの場合にはそのような、災害の経験の物語を通じてコミュニティの自己表現を実現し、その一体性を強化するという目的を追求してはいないからである。

ジャクソンは、このようなチャンのプロジェクトの独自性は、「インフラストラクチャーの美学」自体の独

自性であるとみなして、以下のように述べている。

インフラストラクチャーの美学を想像することは、芸術についてコミュニティ重視の態度をとることだけではなく、コミュニティへの関与において美的な態度を取ることである。インフラストラクチャーの美学が問うのは、美的な枠組みがコミュニティという観念に対して、またそれとともに何をするのか、また、美的な過程が社会的な過程に対して、またそれとともに何をするのか、ということである。…私の目的は、「コミュニティへの関与」の道具化のリスクを回避する…針路を…呈示することである(Jackson[2011:212])。

このように、ジャクソンが理解する「インフラストラクチャーの美学」は、一見すると自律的であるかに見える芸術が、社会関係や制度に依存していることに注目して、それ自体を芸術の素材とするという、「他律化」の方向性だけでなく、社会関係や制度のうちに、それとは異質な芸術の視点や表現法を導入することによって、社会関係や制度について批判的に再考し変化をもたらそうとする、「自律化」の方向性もまた含んでおり、それらの方向性の両立によって成立するのである。

実際のところ、チャンが、ニューオリンズで被災した人びとの物語ではなく、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』を上演したことには、芸術の自律性への彼のこだわりが表れている。そもそもベケットは、自分の戯曲が社会的な問題と結びつけられることを拒んでいたことで知られる(またベケットは自分の戯曲が改変されて上演されることを厳しく禁止しており、チャンのプロジェクトにおける上演でもそれは遵守されている)。またチャンは、芸術制作にさいして社会的・政治的運動から明確に距離を取る態度を示している。

例えば彼は、政治運動は彼の作品の中でどのような役割を果たすのかという質問に対して以下のように答えている。

それは敵を演じます。私の政治的な傾向は、それがイラクでの人道的活動団体であれ、労働組合であれ、反グローバリズムのミニ・メディアであれ、作品がそれに反対して働く領域になります。政治的な正統派は、あらがいがたいある種の近視眼的な希望へと誘惑します。すると、芸術作品は、政治の「幻想に逆らう」手段になります。冷や水を浴びせかけたり、鞭で打ったりするかのように(Bellini[2005:70]、Jackson[2011:221])。

また彼は、以下のようにも述べている。

集団的な社会的権力は政治の力を必要とします。つまり、とりわけ、人びとはアイデンティティを強化し、答えを与えて、何かをなすことを必要とします。その一方で、私の芸術は権力の分散以外のなにものでもない。そういうわけで、政治的なプロジェクトとアートプロジェクトはときに対立するのです(Rothkopf

［2006:305］、Jackson［2011:222］）[6)]。

このようにチャンは、政治的・社会的目的によって自分の芸術制作が道具化されることを回避しようとする一方で、災害後のニューオリンズの状況を、『ゴドーを待ちながら』と「恐ろしいシンメトリー」（Jackson［2011:223］）をなすものとして見ることによって、芸術外の社会状況を、芸術を通じて再考する視点を導入している。

さらに彼は、ロウアー・ナインス・ワードと周辺地域に自発的に滞在し（彼はこれを「DIYレジデンシー」と呼ぶ）、地域の文化芸術および市民活動の団体と接触して、自分のプロジェクトを実現するためのアドバイスを得ることを試みた。彼はその過程で、これまでのアートプロジェクトが、地域にやってきてプロジェクトを実現するが、その後何も残さずに立ち去っていくことへの懸念があることを知り、それをふまえて、「シャドウ・ファンド」という、資金調達のプログラムを立ち上げた。地域コミュニティの中でチャンのプロジェクトに協力した組織（公立学校、コミュニティセンター、書店）は、この資金調達プログラムにも参加することによって、55,000ドルの支援を受けることができた。チャンは彼のプロジェクト《ニューオリンズでゴドーを待ちながら》とコミュニティの組織とのあいだに互酬性の関係を作り出すことを通じて、このプロジェクトが「芸術家、ニューオリンズの住民、そして市を結びつけておたがいに責任を持つ関係を作る一連の因果関係」（Jackson［2011:228］）となることを目指したのである。

4　プロジェクトから生産される文書と図像——集合的に共有された時間の美的異化

チャンはコミュニティとの関係構築の中で、さまざまな文書や図像を作成した。例えば、プロジェクトの協力者の連絡先リストであり、プロジェクトと公立学校やコミュニティセンターとの関係を示す地図であり、学校教員のためのサミュエル・ベケットについての教材キット（年譜、書評、研究論文の抜粋からなる）であり、『ゴドー』の重要な上演（各国での初演や、スーザン・ソンタグらによる上演）とその上演への参加者のリストである。しかしそれらは単に機能的な文書や図像なのではなく、ジャクソンによれば「謎めいたもの」を含んでおり、機能性を不安定化している。ジャクソンが具体的に分析しているのは、2007年8月にチャンが制作した組織の相関図（Jackson［2011:230］）である。この相関図の中心には、チャンのプロジェクトの三つの要素とそれに関わる単語が挙げられている。「DIYレジデンシー／時間」「ゴドー／演劇」、「シャドウ・ファンド／言語」の三つが三角形をなしており、その中心には、謎めいた表現で、「すべての重力の空白の起源」と書かれている。この三角形からは、ネットワークが広がり、そのなかに、公立学校、大学、市役所とその職員、文化芸術団体、コミュニティセンター、各種メディアが配置される。このうち、公立学校、大学、コミュニティセンターは、地理的には「主にダウンタウンストリー

ト」、機能的には「基盤の構成」（build the base）に分類され、文化芸術団体および市役所とその職員は、地理的には「主にアップタウンの行政組織」、機能的には「持続的な支援」（for sustained support）に分類され、各種メディアは両方の領域にまたがっている。謎めいた表現はもう一つあり、図の右上に「神話的な中心」が配置され、「周辺が中心を設定することを忘れずに」と書かれている。このように、チャンの相関図は、彼の地域コミュニティとの交渉の記録でありながら、それにとどまらず、不可解な要素を含むことによって、機能性に還元されることを拒んでいる（Jackson［2011:231］）。

前節でもすでに触れたように、ジャクソンは、チャンが美術家から演劇へと実践を拡張したと論じている。しかし、「インフラストラクチャーの美学」に基づいて芸術の自律性と他律性の境界を問い直す社会関与型芸術という観点からすれば、美術家であるチャンが演劇のプロジェクトに携わったということよりもむしろ、演劇の実践に取り組む中で、コミュニティとの交渉自体を芸術の一部として捉えて、視覚的ないし言語的な制作を行ったととらえるのが適切だろう。第2節で論じたように、ジャクソンは、芸術の自律性と他律性の境界を問い直す社会関与的でメディウム横断的な芸術においては、芸術家と芸術外の社会の人びととの集合的な時間の共有が基盤的な「メディウム」「素材」「技法」であると論じている。そして、ジャクソンを批判して筆者が論じたように、芸術家と非芸術家の時間の共有は、パフォーマンス・アートに固有の特徴ではない。それは演劇を含めた広義のパフォーマンスの場合も同様である。

以上のことをふまえてチャンの相関図をあらためて見ると、「DIYレジデンシー／時間」という項目が設定されていることの重要性が際立つ。すでにみてきたように、チャンと協力したトンプソンもまた、「結局時間の方が、シャドウ・ファンドよりも重要な最大の通貨である」（Jackson［2011:236］）と述べているが、この時間という通貨は、「関係構造のレジリエンシー」（Jackson［2011:237］）を強化するために投資されるのである。

5　結論：メディウム横断的な時間芸術としてのアートプロジェクト

本稿では、シャノン・ジャクソンが『ソーシャル・ワークス』において展開した「インフラストラクチャーの美学」について検討した。彼女は、社会関与的でメディウム横断的な芸術の背景に、芸術と芸術の外部を問い直し、芸術の自律性と他律性の二項対立を問い直す制度批判的な関心を見出している。このような関心から、芸術家は自分の芸術制作が社会の関係や制度に依存していることを認知すると同時に、そのような関係や制度を芸術の観点から取り上げ、芸術制作に取り入れることを通じて、社会的な関係や制度に働きかけようとする。ジャクソンが、そのような芸術の傾向とパフォーマンス・アートという芸術ジャンルとのあいだに特権的な結びつきを認めて、社会関与的な芸術はパフォーマンス・アートのプロジェクトとして実現するかのように論じている点は修正されるべきである。ただし彼女が、社会関与的な芸術のもっとも基盤的な「メディウム」「技法」として、芸術家と芸術外の社会の人びととの集合

的な時間の共有を挙げていることは的確である。このような時間の共有は、芸術とその外部、自律性と他律性との二分法を自明のものと捉える観点からすれば、作品制作の単なるエピソードであり、作品の評価にとっては二次的な意味しか持たない。しかし、エルゴンとパレルゴンの区別の原理的な困難さを認める観点からは、この時間の共有自体を想像的に再構成することが、社会関与的でメディウム横断的な芸術の美的経験なのである。

これまでのケスターの論考から得られた知見では、アートプロジェクトにおいては、作品それ自体を鑑賞することよりもむしろ、作品に先立つ、あるいは作品の後に展開される対話について共感的に想像すること、また自らその対話に参加することが美的経験になる。この知見に、『ソーシャル・ワークス』の検討から得られた知見を適用するならば、アートプロジェクトにおいて美的経験の対象となる対話のプロセスとは、芸術家と芸術外の人びととのあいだの集合的な時間の共有であり、ゆえにアートプロジェクトはその意味での時間芸術としての性格を持つことがわかる。また、この時間の共有を基礎的なメディウム・技法としつつ、アートプロジェクトはメディウム横断的に展開するのである。

参考文献

Bellini, Andrea (2005) "Paul Chan: Where Form Ends and Content Begins." *Flash Art*, 2005 March/April: 68-70.

Chan, Paul (2010) *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*, New York: Creative Time.

Deutsche, Rosalind (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge MA: MIT Press.

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

Moten, Fred (2003) *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rothkopf, Scott (2006) "Embedded in Culture." *Artforum International*, Summer 2006: 304-311.

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

田中均(2018)「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」」『CO*Design』3：55-69

註

1)「インフラストラクチャーの美学」という表現は、建築や風景の美学の文脈において、高速道路などの交通施設や、上下水道など生活基盤の施設のデザインについて用いられることがあるが、ジャクソンの場合のように、芸術一般に関心を広げて、作品とその作品の外部との境界を問い直すという意味で用いられる事例は、管見では他に見当たらない。

2) このほかに、演劇のジャンルからの事例として、米国のグループ「ビルダーズ・アソシエーション」とドイ

ツおよびスイスのグループ「リミニ・プロトコル」が取り上げられているが、これらは自らの作品のうちに、グローバル化した現代社会における通信や移動のインフラストラクチャーを主題として取り入れている。

3) 美術のインフラストラクチャーに向けられた制度批判的な関心についてはDeutsche［1996］を参照。

4) ジャクソンはこのように集合的な時間の共有をパフォーマンス・アートの特徴として強調することによって、社会関与型芸術とパフォーマンス・アートとの必然的な結びつきを主張するだけでなく、従来パフォーマンス・アートについて語られる「はかなさ」や「脱物質化」といった紋切り型の言説を修正することも意図している。彼女はむしろパフォーマンス・アートに、紋切り型とは逆の「持続、連携、再物質化」といった特徴を結びつけている（Jackson［2011:29］）。しかし（本文でも言及するように）、彼女が社会関与型芸術とパフォーマンス・アートとの必然的な結びつきを主張するのは、彼女がパフォーマンス・アートについて語られる別の紋切り型、つまり、演者と観者の相互的現前ないしライヴ性と、集合的な時間の共有とを混同しているためである。

5) 特設舞台の周りは、ハリケーンの被害で空き家になった家屋と、いわゆるFEMAトレーラー（連邦緊急事態管理庁によって供給された可動式の仮設住宅）とに囲まれた場所だったという。チャンのプロジェクトの詳細なドキュメントとしてChan［2010］がある。

6) チャンは、社会的・政治的運動と自分の芸術制作との峻別が、アドルノによる芸術の自律性の議論に影響を受けていると明言している。

> アドルノという昔の人は、芸術はまさに芸術であるからこそ、純粋な感情の言語ではありえないし、魂の是認の言語でもありえないし、例えば社会ドキュメンタリーの形式のように、通常の知識という結果を芸術は追求するべきではないと書いている（Bellini［2005:68］、Jackson［2011:222］）。

（投稿日：2018年7月31日）
（受理日：2018年10月14日）