



Title	「オルタナティヴ・スペース」の人類学的考察： ニューヨーク、フランクリン・ファーネイスの軌跡
Author(s)	登, 久希子
Citation	年報人間科学. 2008, 29-1, p. 77-94
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/7564
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「オルタナティヴ・スペース」の人類学的考察

—ニューヨーク、フランクリン・ファーネイスの軌跡

登 久希子

〈要旨〉

一九七〇年前後にニューヨークで多く見られるようになった「オルタナティヴ・スペース」とは、商業ギャラリーや美術館では当時扱われなかつた実験的な作品や若手アーティストの作品を、アーティスト自らの手で発表しようとした試みである。そこでは文脈を無化し「アート」の商品性を強化する「ホワイトキューブ」的実践への代替であることが目指された。

本稿は、もうひとつ「アート」の文脈をつくろうとした「オルタナティヴ・スペース」の実践が成功であったのか、もしくは失敗であったのかを問うものではない。一九七〇年代半ばからニューヨークで活動を続ける「オルタナティヴ・スペース」のひとつ「フランクリン・ファーネイス(Franklin Furnace、以下FF)」を事例に、彼らの「アート」のあり方をその活動場所との関係性から考察する。彼らにとって物質的な活動場所は、理想的の「アート」に不可欠であり、かつその実現を阻むものでもあった。ラトウールの「アソシエーションの社会学(sociology of associations)」という視点から「オルタナティヴ・スペース」を再考することで明らかになるのは、西洋近

代的な「アート」がさまざまなアクターによってつくられていく様相のひとつである。

キーワード

ニューヨーク、アート、オルタナティヴ・スペース、アソシエーション、メディエーター

0. 序

一九六〇年代後半、欧米を中心にアーティストや批評家など「アート」⁽¹⁾に関わる当事者は、盛んに「アート」のもつ西洋近代的なイデオロギーや制度的、経済的な側面を、自己批判的に取り上げた。美術館やアートワールド⁽²⁾を批判する数多くの作品が制作され、ニューヨークのダウンタウンを中心に、多くの「オルタナティヴ・スペース」がアーティストたちによって始められた。「オルタナティヴ・スペース」とは、商業ギャラリーや美術館では扱われなかつた実験的な作品や若手アーティストの作品を、アーティスト自らの手で発表しようとした試みである。そこでは文脈を無化し「アート」の商品性を強化する「ホワイトキューブ」的実践への代替であることが目指された。しかし「アート」の制度批判そのものが制度的になってしまったと言われるよに「Endt 2007:1-2」、かつてオルタナティヴで実験的だった「オルタナティヴ・スペース」も今では制度化されてしまった〔Ault 2002; Apple 2005; Carr 2005〕とする見解が優勢である。

本稿はもうひとつの「アート」の文脈を作ろうとした「オルタナティヴ・スペース」の試みが成功であったのか、もしくは失敗であったのかを問うものではない。「オルタナティヴ・スペース」を含めた反制度的な「アート」の試みは、西洋近代的な意味での「アート」に対するものであった。商品としての「アート」に対し、非商品

性をもちだすことが対抗的行為と捉えられるのは、それらを同じ地平に置くことが可能だからだ。本稿では、自らが担う意味を絶えず変化させながらういく「メディエーター」のつながりとして社会を捉えなおそうとしたラトゥール（Latour 2005）の議論を参考に、「オルタナティヴ・スペース」を分析する。「オルタナティヴ・スペース」の物質的な場所を、展示や公演のための空虚な「スペース」や「ハコ」としてとらえることは出来ない。それは、そこで活動するアーティストの目指す「アート」にとって不可欠のものであり、また不要のものでもあった。本稿ではメディエーターとして彼らが活動する場所をとらえなおし、その変遷を辿ることで西洋近代的な「アート」がさまざまなアクターによってつくられていく様相の一端を明らかにする。そのための事例として、一九七〇年代前半からニューヨークで活動を続ける「オルタナティヴ・スペース」のひとつ「フランクリン・ファーネイス（Franklin Furnace、以下FF）」を取りあげ、彼らの「アート」のあり方をその活動場所との関係性から考察する。

1. 人類学における「アート」の研究

「アート」に関する人類学的研究の多くは、プリミティヴ又はエキゾチックと称されるような対象について、完成した作品の「社会的」な分析又はそのような対象の表象に関する問題を取り扱ってきた。そこでは「美」や「質」の問題が固有の文化や社会的な階層と

いう言葉を用いて説明されてきたのだ。

ヨーロッパやギャラリーは、これまでも研究対象としてたびたび取り上げられ、市場や制度の分析、展示の政治学、表象批判などが論じられてきた。例えば、ブルデュー（1994）は、アンケートや統計調査を利用し、美術館の観客を特定の階層と関連付けて分析した。ジエルはそのような社会学的研究が「芸術作品そのものを、人間の発明の才の具体的な所産として見るのでなく、社会的な区別をつけるための力としてのみ見なしている」[Gell 1992:42-43]と批判する。また、一九八四年にニューヨーク近代美術館で開催された『二十世紀藝術におけるアーティヴィズム』展とそれに続く数々の研究「クリフオード 2003; Lippard 1990; Karp and Lavine (eds., 1991)」に集約される表象批判の代表的な議論は、美術館や博物館という西洋近代の一制度とそのイデオロギーを明るみに出したという点において評価される。その後、非西洋の対象物を「芸術作品」として再分類する試みに関して批判的な研究が数多く発表されるが、マーカスとマイヤーズは異文化表象的を絞った研究の行き詰まりを指摘する。つまり表象を重視した研究はアートワールドの制度的で複雑な価値生成過程を、歴史的かつ現代的な活動の領域として表しているに過ぎないからだ。彼らが関心を寄せるのは、それまで人類学ではあまり取りあげられてこなかった欧米のアートワールドである。それを、エスノセントリズムと批判するのではなく、ある価値生成領域のひとつとして相対的に理解しようと試みる。彼らは「アート」を定義するのではなく、「アート」というディスコースが

世間でどのように流通しているか、また文化の生成過程においてどのように「アート」という実践がなされているのかに注目する

[Marcus and Myers 1995:5-10]。

「アート」という実践、「アート」がつくられる過程への注目は、「行為」として「アート」を分析したジエル（Gell 1998）の議論にもつながる。ジエルは、従来の人類学的な「アート」の研究においては、文化的な背景を説明することで特定の地域の美学を理解することが目指してきたと指摘する。しかし、それぞれの文化に固有の美学があるとする前提自体が疑わしい。彼はある作品の美的な側面ではなく、それが埋め込まれている社会的な⁽³⁾関係性に注目する。なぜなら美的な側面もまた、ある特定の関係性のなかで生まれるものだからだ。ジエルは、社会的な関係性から独立した作品の「本質的な」性質というものを認めない。人間学における「アート」の研究においては、何が「芸術作品」であるかを定義するのではなく、それを作品たらしめる関係性を分析する」とこそ必要なのだ[Gell 1998:1-10]。これを可能にするのが、「行為」⁽⁴⁾を分析するエージェンシー概念である。エージェンシーは、意図をもつてある出来事を引き起こす人やモノに付される。ここで注目すべきは、モノつまり作品も、人との社会的な関係性のなかでエージェントになりうるという点である。私たちがある結果に直面したとき、その原因となるエージェンシーをモノに割り当てるてしまう場面⁽⁵⁾を考えてみると、それは突飛なことではないことがわかる。

以上、人類学的な「アート」の研究の流れを簡単に追ってきた。

そこから、人もモノも含めた社会的な関係性のなかで「アート」をじらえなおすことが必要とされていることが分かった。次節では本稿で取りあげる「オルタナティヴ・スペース」の歴史的な背景や、研究対象として取り上げる際の問題点をまとめる。

2. 「オルタナティヴ・スペース」

「オルタナティヴ・スペース」とは、一九六〇年代後半から一九七〇年代にかけてニューヨークで多く誕生した展示やパフォーマンスのための空間であり、かつて工場や学校、倉庫だった場所を用い、多くはアーティスト自身によって設立、運営されてきた。必ずしも狭義の美術に当たるまらない作品発表や活動が可能なスペースであり、黎明期にあつたインスタレーションやパフォーマンスはそのような空間を中心にして発展してきた。一九七〇年前後といえど、既存の「アート」という制度に対して意識的なアーティストや、社会に対する何らかのメッセージをもつた作品が注目されていた時期でもある。ロバート・モリスやスミツソン⁽⁶⁾に代表されるようなアーティストたちは反制度的な行為として、交換可能な作品をつくることをやめた〔Sullivan 1995:262〕。これは彼らによる「アート」の非商品化を目指すうじきのひとつであり、「オルタナティヴ・スペース」もそのような動きと密接な関係をもつていたと考えることができる。アルトリーは、そういった「オルタナティヴ・スペース」の活動を、市場が最優先される世界の限界に対するアーティストからの建設的

な回路 [Ault 2002:3] と考える。そこではギャラリーとは異なり、「売る」ことに重点をおかない、つまり市場的な価値判断を行わない作品の発表が目指された。当時のアーティストたちは、自らの作品が自分の手の届かない「アート」市場の中を流通し価値付けされる状況、そしてそのような市場優先のアートワールドでは発表の機会すら思うように得ることのできない状況に疑問を感じ、自ら作品を発表する場を作り上げていったのだ。「オルタナティヴ・スペース」は、主にインスタレーションやパフォーマンスといった「その場限り」の作品を取り扱い、美術館のようなコレクションを形成するのを目的としてはいない。つまり、そこでは作品の流通と展示のシステム [Ault 2002:5] に代表されるようなアートワールドの「オルタナティヴ」であることが目指されたのだ。ゴールドバード (Goldbard 2002) は「オルタナティヴ・スペース」の特徴として、①既存のアートワールドでは扱われないアーティストの作品を取り扱う、②「アート」市場の商業的腐敗から離れ、アーティスト自身で作品を管理、③一九六〇年代の社会運動に触発されたアーティストによる社会変革 [184-185] の三点を挙げている。「オルタナティヴ・スペース」を定義する」とは、個々の多様な活動状況を考えると困難だが、「アート」の市場的価値判断や商品性の強い否定、それがアーティスト自身による取り組みだったという点は、共通点として注目できる。

一九七〇年前後にニューヨークで活発な動きを見せ、現在まで活動を続ける団体も少なくない。それにも関わらず、これまで「オル

「オルタナティヴ・スペース」について包括的にまとめ、議論された研究は数少ない⁽⁷⁾。それは彼らの目指した「既存の制度からの離脱」という性格に由来すると思われる。記述され、記録や歴史とされることは、本来の理想とは相容れないからだ。よって、「オルタナティヴ・スペース」について書かれたものは地方紙や雑誌の記事、自費出版物に限られる傾向にあつたという。そのような記事や書籍の多くは、ある特定の場所の特徴や独自性を物語ることに終始し、その隆盛をより広い文脈に結び付けて議論されることは少なかつた[Ault 2002:1]。また「オルタナティヴ・スペース」は、パフォーマンスやインスタレーションといった表現形態についての議論のなかで、作品の主要な発表の場として言及される。しかし、作品の形態に重点が置かれ「オルタナティヴ・スペース」自体に焦点をあて研究を行っているものは稀である。⁽⁸⁾このような傾向は、その活動に重要な役割を果たすと言われている企業や政府による「アート」の助成、支援に関する研究についても、同様である。

現在、ニューヨークでは自らを「オルタナティヴ・スペース」と呼ぶ団体は少なく⁽⁹⁾、主に非営利ギャラリー（non-profit gallery）や非営利芸術団体（non-profit art organization）という呼び名が用いられている。アルトナーは、オルタナティヴ（alternative）や周縁的（marginal）、対立的（oppositional）といった語の使用が、「アート」という領域をシステムとして階層的に理解することにつながるという理由で、「オルタナティヴ・スペース」に携わる当事者から問題視され使用が控えられていった[ibid.]と解説するが、筆者の

聞き込み調査からは、さうに「現代では何がオルタナティヴで何がメインか、わからない」「いま私たちがやっていることに反対してなにかをする人が出てきたら、それがオルタナティヴだ」といった意見が聞かれた。そのような状況において、「オルタナティヴ」という語を用いて、それらの団体を分析することは適切なのであろうか。アルトナーは「オルタナティヴ」という語が、オルタナティヴと分類される組織と既存の制度や実践の間の歴史的かつ批判的な関係を明らかにするという点から、そのような分類への異議もふまえつつ、この語を用いて分析をすすめる[ibid.4]。本稿では「オルタナティヴ・スペース」という語が問題視されてきたという事実をふまえ、ローカル・チームとして括弧つきで用いることとする。

3・フランクリン・ファーネイスー設立から現在まで

一九七六年にパフォーマンスアーティストのマーサ・ウイルソンによって始められたFFは、一九九〇年に地下のパフォーマンススペースを閉鎖して以来、他団体の場所を借りた公演や展示、インターネットを用いた作品の制作及び発表に取り組むなど、一貫して「オルタナティヴ」な「アート」のあり方を模索しつづけてきた。現在はマンハッタンを離れ、ニューヨーク市ブルックリンの中心地に程近い場所にオフィスを構えている。うまく地下鉄がくればマンハッタンから二十分程度のこのエリアは、ブルックリン音楽アカデミーほか「アート」関連の施設も多く、最近どんどんと開発のすすむ地

域のひとつと言われている。FFの入居するビルには、劇団や他の「アート」関連の非営利組織が集まつており、一階ロビーでは展覧会が開かれることが多い。

FFのスタッフは二〇〇六年九月時には四名。設立者でディレクターのマーサ・ウィルソンのみがフルタイムで働いていた。ウィルソンはパフォーマンスアーティストとして、アーティストの「自由」やフェミニズムの問題を取りあげた、極めて「政治的な」作品を発表してきた。さらに、アーカイヴィストとしてFFで発表された作品をデジタル化するプロジェクトをすすめる写真家のマイケル・カッテン（Michael Katchen）、プログラムコーディネーターでウェブサイト運営も担当するアルゼンチン出身の造形作家ドロレス・ゾレギエータ（Dolores Zorreguieta）はさみやスプーン、メニューなど様々なモノを蒐集し、小学校やコミュニティセンター等で「コレクション学」や料理を教えていたアドミニストレーターのハーリー・スピラー（Harley Spiller）の三名が非常勤スタッフとして勤務している。他にも、ボランティアやインターントークといったかたちで関わるアーティストや学生（筆者の調査中は四名）、非営利組織専門の会計士、コンピューター技術者などが日常的に出入りしている。

さて、FFとはどのような作品を扱ってきた「オルタナティヴ・スペース」なのだろうか。それはウィルソンの次のとこばに集約されていると語る。

安全で満足げ、ナイスなアートを見せたい訳ではないの。そ

れは私たちの仕事ではないわ。私たちの仕事は、めちゃくちゃで法律に触れるようなアーティスト、文化を変えよう、文化に新しいアイデアをもたらそうとしているようなアーティストの作品を見せていくことよ。⁽⁹⁾

これまでFFが取り扱ってきた作品は「実験的」で「過激」と評されることが多い。アメリカが特に保守的な気運にあったとされる一九九〇年代には、キリスト教右派団体のブラックリストに挙げられていたこともあるという。筆者のフィールドワーク時にはちょうど、オフィスの一角で『アーティストを捕らえる（Arresting Artists）』展（二〇〇六年八月一八日～二〇〇六年十月二七日）が行われていた。例えば、体中にチョコレートを塗りたくるパフォーマンスが衝撃的なカレン・フィンリー（Karen Finley）や、屋外居住パフォーマンスで知られる謝徳慶（Tehching Hsieh）など、これまで逮捕されたり、メディア等で激しい非難をうけたりしてきましたFFと関係の深いアーティストの過去の作品を中心構成されていた。謝は一年間、寝袋ひとつでマンハッタンの屋外で生活をし、その記録を日記や地図に記した⁽¹⁰⁾。展示の打ち合わせもFFの玄関口でなされた。職務質問され、警察のオフィスに来るよう言われても、断固として屋内に入ることは拒んだという。パフォーマンスを終えてから、それをもとにした展示が行われた。彼の写真や日記といった記録と共に、一年間着古し、履き倒した服や靴も展示された。ウィルソンはそれらを、「汚い（greasy and dirty）」しかし「とても強い

(very powerful)」モノであると言つた。ウィルソンは、「だれも取り上げないけれど、おもしろいと思うもの」に強く惹かれ、アーティストの表現の「自由」を追求してきたのだ。

それではここで、FFがどのような変遷を経て現在に至るのか、設立以来の彼らの軌跡を簡単に振り返りたい。まずFFの設立に携わったアーティストのジャキ・アップルの回想を見てみよう。

一九七五年十二月、強い風が吹く凍えそうな夜。マーサと私は、ウエストブロードウェイをカナルストリートに向かって歩いていた。私たちは、アーティストブックとマーサがその日に見に行ったスペースについて話していた。それはソーホーの下、後にトライベッカと呼ばれる地域にあるフランクリン通りに面したストアフロントだった。マーサは、そこがどんなにすばらしかったのかを語った。天井がとても高いので、部屋の中にテラスを作ることができるし、発表場所のほとんどないアーティストブックのためにスペースを始めるのはすばらしいに違いない、と。私は何を考えていたかって?もし彼女がそれを始めるなら、私は手伝うべきかしら?「ええ、もちろん。とてもいい考え方だと思う。やってみましょう」と私は言った。[Apple 2005:37]

トライベッカは、ウォール街とソーホー⁽¹⁾の間に位置する。ニューヨーク市内で最大規模の市場「ワシントンマーケット」があり、一

九六五年頃までは食料品の卸売りの中心地であった。一九五〇年代に水しか出ない商業用のロフトにアーティストが移り住み始めて以来、一九七〇年代にはアーティストが集まる刺激的な地域として知られるようになっていた。ウィルソンは当時「これがつまらなかつたら、次はあっち」と、行きたいイベントを毎日リストアップして持ち歩いていたと言う。それほど、トライベッカ周辺では毎日「何か」が行われていたのだ。

アップルとウィルソンが凍える夜に話していた計画は、翌年の一九七六年四月三日にフランクリン・ファーネイスとして実現することになった。彼らの当初の目的はアーティストブック⁽²⁾の蒐集や展示、販売だった。当時アーティストブックは、本屋や図書館では「それは本ではない、作品だ」と言われ、ギャラリーやミュージアムでは「それは作品ではない、本だ」と言われるような存在であり、まとめてコレクションをしようとする者は誰もいない、全く注目されていない状態だったという⁽³⁾。マーサは、誰も取り扱わないアーティストブックという作品形態の重要性を認識し、その蒐集や展示、販売、保存を始める。さっそく一九八〇年からは、複数のキュレーターと共にアーティストブックの研究を行い、それに基づいた企画展も催してきた。まもなく、アーティストブックの作者による朗読会がパフォーマンスのイベントへと発展し、アーティストブックの展示だけではなくインスタレーションも行われるようになり、FFはより幅広い活動を展開させていく。マリエレンR.サンドフォード(Mariellen R. Sandford)は、フランクリン通りの当時のスペースを

次のように回想している。

フランクリン通り一一一番地にある荒削りな地下室は、居心地が悪かった。階段は急で、いすは硬く、ボイラーの裏側の未完成の部屋は本当に暑かった。(中略) 居心地の悪くなるようなパフォーマンスもあった。しかし、それは良いことだった。

フランクリン・ファーネイスは不快や不安、実験や間違い、粗野や危険、怒りやユーモア、そして時にすばらしい舞台の瞬間のための場所だった。[Sandford 2005:17]

カーラFFの当時の地下スペースのクリップで留めた照明、むき出しの導管、硬い折りたたみす、時には作品に組み込まれることもある流し台と冷蔵庫を懐かしみ、それが自治的な空間 (the autonomous zone) であったと述べている [Carr 2005:19]。地下では、毎週火曜と木曜にパフォーマンス作品が発表され、一階では毎月異なるインスタレーション等の展示が行われた。

一九七六年のオープン以来十年以上、時に物議も醸し出すおそれまな展示や公演を行い、「オルタナティヴ」な活動を続けていたFFにとって一九九〇年は決定的に重大な年 [Wilson 2000:103] だった。五月に、それまで活動してきた地下スペースが消防局により強制的に閉鎖されることになったのだ。この一件はしばしばパフォーマンスアーティストのカレン・フィンリーの動向と結びつけて語られてきた。一九八二年にFFにてニューヨークでの初パフォーマン

ス『I Like the Dwarf on the Table When I Give Him Head』を公演して以来、フィンリーはステッケースド入浴し、裸体にチャコレートやはちみつをぬりたくるなど、さまざまなパフォーマンスをニューヨークの複数の「オルタナティヴ・スペース」で行なってきた。彼女の作品は保守的な批評家から酷評を受けるには十分過激で「乱れた(messy)」内容だったとされる(註)。地下スペース閉鎖三日前の一九九〇年五月一八日からFFでは彼女の『A Woman's Life Isn't Worth Much』展が始められた。リンドフィンリーはFFの壁に直接テクストやイメージを描く。リのインスタレーションは、当時の保守的な政治気運に対するフィンリーの「率直な反抗(straight-from-the-gut reaction)」(プレスリリースより)でもあったといつ。

ウィルソンは、フィンリーの作品の展示をスペース閉鎖の一因と見るが、その前日に起ったある事件に発端があるとする意見もある。一九九〇年五月二〇日夕のイベントの際、公演最中に席を立った男性がドアに鍵が掛けられていたため外に出ることが出来ず、焦って消防署に通報したというのだ。翌日には警察からFFを「非合法の社交クラブ」として閉鎖するという電話が入った。ウィルソンは、法律で定められた七五人という地下スペースの定員も守っており、自分たちの活動は非合法でないとを証明するから、見に来るよう答えた。しかしFFを調査した警察は、避難経路の不十分さを理由に地下スペースを強制閉鎖させてしまう。その後スタッフの間では、消防署への通報がスペースを閉鎖する政治的意図によるものだったのか、単にドアを開けられないことに腹を立てた怒りっぽい男によ

るものだったのか、議論が続いたが「Sant 2005b:33」、い)の件に関するスタッフの反応は現在でもあいまいなままであり、FFを閉鎖に追い込んだ通報の真相は分からずじまいである。

同年秋から、「亡命中の (in exile)」FFパフォーマンススペースが開始され、FFの地下のパフォーマンススペースに代わって、ジャドソンメモリアルチャーチやクーパーユニオン、ニュースクール、P.S.122、ディクソンプレイス、キッチン、ニューヨーク大学など、ニューヨークにある他団体の場所を借りて作品の発表がつづけられた。

十月にはFFが入居するビルのオーナーが死亡する。実はFFは、以前から度々フランクリン通りのその建物からの立ち退きを要請されていた。不動産価格の高騰から、オーナーはより高い家賃で別の借り手にビルを貸そうと目論んでいたのだ。しかしオーナーの死亡とともに、FFはビル全体を予想よりもはるかに低い価格で購入することができる【Wilson 2000:104】。当時、ウィルソンを含めFFの役員らは、ビルの購入と改修工事のための資金を募るキャンペーンを行い、パフォーマンススペースの復活を果すという目標に沸いていた【ibid.105】。やがてFFの委員会は同年、設立以来蒐集してきた莫大な数のアーティストブックをより大きな公的機関に引き継ぐことを決める【ibid.】。その理由として、まず保存状態改善の必要性、コレクションの拡大などが挙げられるが、それは同年に助成金の大幅な削減に見舞われたFFの経費捻出の一手段でもあった【ibid.】。

FFの改装の計画は徐々に、しかし着実にすすめられた。一九九四年には建築家のベルナール・チュミにそのデザインを依頼している。改装にあたってのコンセプトには、「『ホワイトボックス』のような予測可能な美的感覚の回避」や、「制作途中のアート (art-in-the-making)」ための『オルタナティヴ』なスペースの提供」などがあげられていたが⁽¹⁶⁾、結局この改装計画が実現されることはないかった。ウィルソンが、FFの物理的な場所の必要性に疑問を抱きはじめたからだ。ウィルソンは次のように回想する。

一九九四年から一九九五年のシーズンのあいだ四人の別々の寄付者から、パリのアメリカン・センターに行ったことがあるかどうか尋ねられた。その団体はパリ郊外にフランク・ゲイリーの設計によるビルを建てるため、中心地にあつたボザール様式の建物を売却し、プログラムを行なう資金を使い果たしてしまったのだ。一九九五年の夏、姉の家のキッチンに座ってマウント・レイニアを眺めていたとき、霧は晴れた。ひとがフランクリン・ファーネイスを思い出すとき、それは薄色のオーケの床についてではなく、わたしたちのプログラムについてだろう—私は、五〇万ドルの資金を間違った目的のために集めていたのだ。なることだ。【Wilson 2000:105】

ウィルソンは早速FFの評議委員たちに、フランクリン通りのビルを手放し、アーティストのアイデアをいちばん大切にし、それを

広めるためのプログラム—放送—に集中しようと提案した。この時点では、テレビやケーブル放送、インターネットが想定されていたようだ。FFの委員たちも、ウィルソンの新しい提案に賛成し、複数の放送会社との話し合いを通して、結局インターネットという媒体を新たな作品発表の手段にする方向が固まった。新設されたばかりの複数のインターネット放送会社との交渉の末、ショードプログラムス社 (Pseudo Programs Inc.) と契約が結ばれた。

はじめてのインターネットを用いた作品の制作と発表のために、一〇名のアーティストが選ばれた。各自ショードプログラムス社のスタジオで六時間の制作を行い、それぞれ三〇分間から四五分間の作品が公開されることになった。例えばハロナ・ヒルバーツの作品『ショードスタジオウォーク (Pseudo Studio Walk)』(一九九八年二月六日)は、カメラの前に立つ大写しになった彼女の後頭部の映像から始まる。ヒルバーツはスタジオの中を一周する。彼女の足音のコツコツという音が響き渡る。結局、彼女がスタジオ内を歩き回るだけで作品は終わってしまう。元ショードプログラムス社のロバート・ガリンスキ⁽¹⁷⁾はこれを、「多くの人が腹を立てるような作品 (those pieces that pissed a lot of people off)だから」気に入つたと語る〔Sant 2005a:91〕。ヒルバーツは、「歩く、走るといった基本的な動作を現実の場 (actual space) で行い、ネットワーク上の場 (virtual space) で発表する」と、「場」の意味を問い合わせ直そうとした」⁽¹⁸⁾。ガリンスキはFFのアーティストによる初期の作品制作の様子を次のように語っている。

(インターネット上で)何をやりたいかはっきりとわかつているアーティストもいれば、さっぱりわかつていらない者もいた。

古い作品をもってきてつなぎあわせて見せるためだけの場所と思っているアーティストもいた。しかし、振付師のキャシー・ウェストウォーターは、(ネット上の作品がどういうものか)

分かっていた。彼女は「一の断片からなるダンス作品を制作し、鑑賞する人がそれぞれの断片を自分で組み合わせてダンスを再構成できるようにした。[Sant 2005a:91]

）こからは、作品の制作と発表の新しいツールとしてのインターネットに対するアーティストたちの反応の多様さとともに垣間見られる。また、彼はインターネットを用いた作品の制作と発表についてのウィルソンの反応を次のように述べている。

マーサ（ウィルソン）も私も非常に喜んでいた。作品はしばらくしかった。同時に、それはフランクリン・ファーネイスがこゝからどこにいくかを告げていた。彼女は物理的なスペースの運営にかかる経費について頭を悩ませていて、それは必要のないものだと実感していた。このネットワーク上のステージがあれば、もう物理的なスペースは必要ない。今や彼女はこのスペースを借りて、財政的な問題や知的な問題に頭を悩ませずに、何でもすることができるのだ。[ibid. 90-91]

しかし、ガリーンスキーの言つようにインターネット上のスペースがFFの目指す「アート」を全て表現したとは言えない。たしかに

一九九八年以来、FFはインターネット上の「アート」を新たな作

品形態のひとつとして取り扱ってきたが、バーチャルな作品のみに取り組んでいるわけではない。平行して、他団体のスペースを借りた展覧会やパフォーマンスマーケットの発表も続けており、インターネットを用いた「アート」とパフォーマンスマーケットをプログラムのふたつの柱としている。ウィルソンは筆者のインタビュー時にも、物理的なスペースの維持にかかる費用と労力をアーティストや作品に直接注ぎたいという理由から、フランクリン通りのスペースを手放したと答えている。しかし、一呼吸おいて「ただ、最近はスペースを手放したことの後悔している」と語った⁽²⁾。理由は、他団体

の場所を使うと、持ち主がそこで発表する作品について口を出しえないからだ。アーティストの表現上の「自由」にとくに敏感で、これまでも政府機関による検閲の問題等に積極的に発言してきたウィルソンは「それではアーティストの完全な自由が実現されない」と嘆く。ウィルソンの次のことは、「フランクリン通りのスペースを手放し、作品の制作と発表を他団体の場所やインターネットへと移行していく」の、アーティスト及び作品と場所の関係を物語っている。

スペースは、かつて私たちが作品において真っ先に考えていたことだった。ここがあなたの場所。まあ、やってきて何かし

なさい。でも今はこう。あなたのアイデアは何?それを実現するためにはどんな場所が必要? [Sant 2005b:108]

つまり、FFの理想とする「アート」を実現するためには、場所からアイデアへの優先順位がかわったのだ。スペースと作品、アーティストの対比は、スペースをかつて作品と見なしていたというこのあらわれとも考えられる。FFの軌跡をたどるなかで、彼らの活動場所、そして「アート」観がその都度異なる様相を呈していることが分かってきた。次節ではそのような変遷を、ラトゥールのアソシエーションとしての社会という概念を念頭に分析する。

4・メタイコーターミコトのスペース

ラトゥール (Latour 2005) は、「社会的 (social)」⁸を用いて事象を説明する「社会の社会学 (sociology of the Social)」がトートロジカルな議論に陥ってきたと批判する。彼らは「社会的」という語が、ふたつの全く異なる意味で用いられてきた。あるときは、整備されておらずローカルでありのままのダイナミックな相互作用を指し、またあるときは、そのような一時的な相互作用がなぜ広域にわたり耐久性のあるものとなつたのかを説明するある種の特別な力を指したもの [Latour 2005:64-65]⁹。彼らはラトゥールは、さまざまな事物の関係性といひだなされる行為を追う「アソシエーションの社会学 (sociology of associations)」を提唱する。「社会的」

という語はここで、現実のある領域や何か特定の事項を指すのではなく、新たなかたちに集められる方法によって特徴づけられる一種の瞬間的なつながり（association）を意味するものとして読み替えられる。

特定の集団をあらかじめ設定してから分析に取りかかる社会の社会学に対して、アソシエーションの社会学は集団を固定化したものとは見なさない。社会の社会学では、観察者がある集団を設定することで、同時に数えきれない「反集団」が現れ、そこに「社会的コントекスト」が作り出される。しかしアソシエーションの社会学は、集団を明示可能な実体としてではなく、行為の中からその都度現れるものとしてとらえる。観察者だけでなく行為の当事者もつねにグループピングに携わっており、両者は対等である。*[Ibid. 27-34]*° アソシエーションという視点からある事象を分析していくとき、変化せずに意味や力をはこぶインターメディアリー（intermediary）に対して、メディエーター（mediators）の概念が重要になる。メディエーターとなる人や事物は、それが担うはずの意味をたえず変化させるため、インプットからアウトプットを予測する」とは出来ない。*[Ibid. 37-38]*° それぞれが活発にうごくメディエーターの連鎖として世界は描かれるのだ。*[58-59]*°

本稿では、「オルタナティヴ・スペース」における完成した作品を取り上げ、アメリカの社会や近代美術ということばを用いて文脈化するのではなく、ある場所でアーティストがどのように「アート」を作りあげようとしていたのか、その相互作用に注目してきた。こ

こでもう一度、メディエーターという概念を念頭においてFFのスペースを振り返ってみたい。

FFはその設立時において、アーティストブックを取り扱う場であった。やがて、パフォーマンスアートの公演やインスタレーションの展示が始まり、オフィス兼ウィルソンの居住スペースをも作品に取り込んだり、壁に直接描いたりという活動を通して、既存の美術館や商業ギャラリーに対する「オルタナティヴ」な場として現れる。ボイラーの側にありコンクリートがむき出し、空調も照明も不十分な地下室というスペースは、設立当初、彼らの理想の「アート」を実現するために不可欠であった。取り付けられた流し台や冷蔵庫が作品の一部として用いられることもあり、まさにその場でしか実現できない作品の制作と発表が目指されたのだ。「オルタナティヴ・スペース」における作品制作において、そこで生じる物質的な制限や負荷は「オルタナティヴ・スペース」の理念にかなう実践を生むものとして積極的に受け取られ得た。そこで生まれる作品の「いま、ここ」性は、商品としての「アート」を否定する「オルタナティヴ・スペース」の重要な性質のひとつだ。

彼らにとって理想の「アート」の実現に不可欠であり、作品の一部でもあるようなスペースは、ある時異なる側面をあらわにする。一九九〇年の消防局による強制的な地下スペースの閉鎖だ。そのきっかけとなつた通報は「不法な社交クラブ」であり、ここで地下スペークスは警察から疑いをかけられる場となる。警察の調査から閉鎖を言い渡されたときの理由は、「消防設備が不十分」だったからだ。地

下スペースは、このとき消防法に管理された場として現れる。その後、他団体の場を借りて「亡命中 (in exile)」と題したパフォーマンスイベントが続けられるが、そのとき失った（閉鎖された）スペースは、FFにとって取り戻さるべきものとなる。その後、入居するビル全体を購入できるチャンスを得て、資金を集め出したとき、ウィルソンは理想の「アート」の実現のための物理的な場所の必要性に疑問を抱き「スペースの維持に費やす労力と資金をアーティストや作品に注ぎたい」と、スペースを手放すことを決定する。そこ

では、かつて理想のオルタナティヴな「アート」を実現するために不可欠であったスペースは、時間と労力がつぎ込まれる単なるハコとして捉えられ、作品が物理的な意味でのスペースから切り離されたと言える。

以来、インターネットと他団体の場所を借りて作品の制作と発表が行われてきた。ウィルソンは、他団体の場所を使用する際、作品に対して持ち主が口出しをするためアーティストの自由が完全には実現できない、と指摘した。そして、もう一度FF自身の活動場所の獲得について考え出している。ここでは自らの活動場所の「維持に費やす労力と資金」は脇におかれ、アーティストの自由—FFの理想とする「アート」の一要素—のために必要なものとしての活動場所がいま一度たち現れてくるのだ。

「社会の社会学」において事物は、固定した意味や内容をもつ指示可能なものの、すなわちインターネットアリーとして想定されていた。しかし、これまで見てきたようにその都度異なった面をみせる

FFの活動場所を、インターネットアリーという概念からとらえきるとはできない。FFにとっての物質的な活動場所は、彼らの理想である「オルタナティヴ」な「アート」をかなえるものとして、またそれを阻むものとして現れる。それは関係性のなかで意味や内容が変化するもの、まさにラトウールのいうメディエーターとして、FFの「アート」の活動に介入し、FFの「アート」をつくりあげてきた。そして、これからもFFの「アート」をつくりあげていくのである。

アートワールドは、ラトウールのいう無数のメディエーターのつながりとしていま一度イメージしなおしが可能ではないだろうか。本稿で取り上げたのはそのようなつながりの一端だ。アートワールド、そして西洋近代的な「アート」を成立させているのは、ひとつひとつ日の日常的で微細な活動と関係の連鎖であり、それを追い、解きほぐしていくことこそ人類学的な「アート」研究には不可欠であると考える。

5・結論

本稿では「オルタナティヴ・スペース」という試みにおいて目指されてきた「アート」について、フランクリン・ファーネイスを事例に考察した。彼らにとって物質的な活動場所は、理想の「アート」に不可欠であり、かつその実現を阻むものでもあった。「オルタナティヴ・スペース」の実践は、ときに「アート」のもつ様々な矛盾

のよう見えるものを露呈しながら、その都度かたちを変え続けられてきたのだ。ラトゥールが指摘するように、観察者が「アートの主流」や「オルタナティヴ」というグルーピングを行うことは出来ない。なぜなら「アート」という制度もそのオルタナティヴも、自明なものとしてそこにあるわけではないからだ。あるのは多種多様なモノと動きであり、そこに「オルタナティヴ」という名で自らの活動を規定するアーティストたちが現れた。彼らにとって「アート」

という制度は、自らがその一部分であり、また自らの一部分でもあるようなものだと言える。FFの変遷にみるのは、まさに西洋近代的な「アート」があまざまなアクターによって作りあげられていくひとつの姿である。

注

- (1) 「美術」や「芸術」という語を用いると意味が限定されてしまいがちになる。また英語では、複数形(*arts*)を用いること⁶⁾と*the Art*から区別することも可能だが、本稿では「アーツ」ではなく、より日本語になじんだ「アート」という語を括弧つきで用いることとする。
- (2) ベッカー(Becker 1982)の用法に基づく。アートワールドは、作品の制作に必要な活動を行うあらゆる人々のネットワークを指し、境界線は想定されていない。「アート」を、「アート」と呼ぶものを作る人々とそれを可能にしている人々の協同的な活動とみなすことで、それを構造や組織ととらえる視点が抜け出しができる〔34-35〕。シカゴ学派の影響を受け、演奏家でもあったベッカーは、「アート」が決して唯一の「天才」や「アーティスト」によつて生み出されるものではなく、協同的に可能になるものであると論じた。マーカスとマイヤー

ズもベッカーの用法に則つて同語を使用している。

- (3) ここでジェルの用いる「社会的(social)」という語は、ラトゥールが批判する「社会の社会学」(四節)における「社会的」という語とは異なる意味をもつていると考えられる。ジェルが人類学において想定する社会的な関係性とは「階級社会におけるカーストや、資本主義社会におけるクラス間の関係ではなく」、アクター自身が生きる時間や空間に基づいている。これをジェルは「biographical」な文脈における「関係性」とよぶ[Gell 1998:10-11]。

- (4) 社会的な関係性は、それが行為のなかで表される限りにおいてのみ存在する[ibid. 16]。

- (5) 「こんな夜中、家から離れたところで故障するとは、なんて車だ」：このとき自らをペイシエントと捉える限り、車は潜在的なエージェントになるが、自らをエージェントと捉えるならば、車はペイシエントになる[Gell 1998:22]

- (6) とくに彼らの活動は美術史のなかで、「アースワーク」や「ランダム・アート」という「美術館」「反都市型現代美術」の代表例として見なされ、初期には都市から物理的に離れた場所に作られることが多い(例えはスマッシュンは、グレイト・ソルト・レイク北東部の湖水に突き出す全長五百メートルに及ぶ「スペイラル」を火山岩と石灰岩土砂でつくった)。その後「ランド・アート」的流れは、「都市再生」や「環境保全」への「アートの導入」、また「公共性のあるアート」を求めて「都市」に回帰してきたと見なされる「バーズレイ一九九三〕。
- (7) アルトーの『Alternative Art, New York, 1965-1985』(2002)はよくも悪くも文脈化されずにいた「オルタナティヴ・スペース」の包括的な分析として注目できる。

- (8) たとえ用いられても、括弧つき。例えはフランクリン・ファーネイスでは、関係者に宛てた会員募集と新事業紹介の手紙(一〇〇六年九月

発送）のなかで自らの活動を括弧つきの「オルタナティヴ・スペース」ということばで表していた。設立者で代表のマーサは、「その言い方はあまり好きでないから括弧をつけて使っている」と説明する。

(9) マーサ・ウィルソン(筆者インタビュー、11006年1月1四日)

(10) 『ワン・イヤー・パフォーマンス(One Year Performance)』(一九八一年九月二六日～一九八二年九月二六日)

(11) 一九七〇年代頃まで、商業ギャラリーが集まる地区だったが、今ではブランドショップが軒を並べるショッピングエリアとして有名になつてゐる。商業ギャラリーの多くはその後、チャルシー地区に移つていた。

(12) 作品集やカタログというより、飛び出す仕掛けがついていたり、穴だらけだったり、本そのものが「作品」のような本。アーティストによる「作品」としての本。コンセプチュアルアートのひとつの中と見て考えられているが、定義はまちまち。ウィルソンは、アーティストによつて作られた本と定義。そして、アーティストが本と呼べば本、とする。

(13) 一九七七年には、FFから数プロック先に同じくアーティストブックを扱うプリントッド・マター(Printed Matter)が開店する。開店までの短い時間が、プリントッド・マターはFF内に共存していた時期もある。ウィルソンがふたつの団体を「双子のよ(*sororial twins*)」と呼ぶように、当初共同の企画などが催された。後に、FFは非営利で保存と展示を行い、プリントッド・マターはビジネスとして出版と販売を行うという役割分担ができる[Moore2005:64]。

(14) 地下スペースが閉鎖される10日前、マーリー・マーランティ・ハルムリュ・ホールのコラムニストEvansとNovakは「the nude, chocolate-smeared young woman(裸体にチョコレートを塗りたくる若女)」と批判[Wilson2000:103]。

(15) ハーリー・スピラー(筆者インタビュー11006年1月1四日)

FFは一九九三年にニューヨーク近代美術館(MOMA)と契約を結び、彼らのアーティストブックのコレクション(一九六〇年代以降の作品およそ一万三千五百点)はMOMAの管理下に入つた。

(16) http://www.franklinfurnace.org/history/about_tschumi.html

(17) パフォーマンスアーティストでもあるFFとの共同制作を初めの一シーズンのあいだ取り仕切つた。

(18) ヒルバーツ自身の作品解説より(<http://www.franklinfurnace.org/history/fipseudo/navigation2%20ff.html>)

(19) 筆者インタビュー(11006年9月1九日)

〈参考文献〉

クリフオーム、ジョイムズ(J. Clifford) 110011『文化の窮状—20世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信他訳、人文書院(*The Predicament of Culture: Twenty-Century Ethnography, Literature and Art* . Cambridge: Harvard University Press, 1988)。

ブルデュー、ピエール・ブルベル、アラン・ショナッパー、ラミー(P. Bourdieu, A. Darnell avec D. Schnapper) 一九九四 『美術愛好—アーティストの美術館と觀衆』山下雅之訳、木鐸社(*L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public* , Paris: Editions de Minuit, 1969)。

ベーブレイ、ジム(J. Beardsley) 一九九三『トーベワーカの地平—環境芸術から都市空間まで』川谷徹訳、鹿島出版会(*Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape* , New York: Abbeville Press, 1989)。

ラトゥール、ブルー(B. Latour) 一九九九『科学が作られていく』

川崎勝・高田紀代志訳、産業図書(*Science in action: how to follow scientists and engineers through society* , Cambridge: Harvard University Press, 1987)。

- Apple, Jacki. 2005, "A Different World: A Personal History of Franklin Furnace", *The Drama Review* 49, 1(T185), Spring: 36-54.
- Ault, Julie. 2002, "For the Record", in Ault, Julie. ed. *Alternative Art New York*, 1965-1985, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Becker, Howard S. 1982, Art Worlds. Berkley: University of California Press.
- Carr, C. 2005, "The Fiery Furnace: Performance in the '80s, War in the '90s, in *The Drama Review* 49, 1(T185), Spring: 19-28.
- Endt, Marion. 2007, "Beyond Institutional critique: Mark Dion's surrealist *wunderkammer* at the Manchester Museum", *Museum and Society* 5(1) 1-14.
[<http://www.lc.ac.uk/ms/m&s/issue%2013/endt.pdf>](http://www.lc.ac.uk/ms/m&s/issue%2013/endt.pdf)
- Gell, Alfred. 1992, "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology", in Coote, Jeremy. and Shelton, Anthony. eds. *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- 1998, Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press.
- Gordbard, Arlene. 2002, "When (Art) Worlds Collide: Institutionalizing the Alternatives", in Ault, Julie. ed. *Alternative Art New York*, 1965-1985. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Karp, Ivan. and Lavine, Steven D. eds. 1991, Exhibiting cultures. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Latour, Bruno. 2005, Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press.
- Lippard, Lucy R. 1990, Mixed Blessings: New Art in Multicultural America. New York: The New Press.
- Marcus, George E. and Myers, Fred R. 1995, "The Traffic in Art and Culture: An Introduction", in Marcus, George E. and Myers, Fred R. eds. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Moore, Alan, with Wacks, Debra. 2005, "Being There: The Tribeca Neighborhood of Franklin Furnace", *The Drama Review* 49, 1 (T185), Spring: 60-79.
- Reiss, Julie H. 2000, From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. Cambridge: MIT Press.
- Sandford, Mariellen. 2005, "Sublime Discomfort", *The Drama Review* 49, 1 (T185), Spring: 17-18.
- Sant, Tony. 2005a, "Changing Spaces: Galinsky and the Virtual Furnace", *The Drama Review* 49, 1(T185), Spring: 86-93.
- 2005b, "Franklin Furnace and Martha Wilson: On a Mission to Make the World Safe for Avantgarde Art", *The Drama Review* 49, 1(T185), Spring: 29-35, 55-59, 80-85, 204-110.
- Sullivan, Nancy. 1995, "Inside Trading", in Marcus, George E. and Myers, Fred R. eds. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Thomas, Nicholas. 1999, "Introduction", in Pinney, Christopher. And Thomas, Nicholas. eds. *Beyond Aesthetics: Arts and the Technologies of Enchantment*. Oxford: Berg Publishers.
- Wilson, Martha. 2000, "Working Notes: Going Virtual", *Art Journal*, Summer 2000, vol.59, no.2, 102-110.
- Yaneva, Albena. 2001, "When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art installation", *Museum and Society* 1(3) 116-131.
[<http://www.lc.ac.uk/ms/m&s/msyaneva.pdf>](http://www.lc.ac.uk/ms/m&s/msyaneva.pdf)

An Anthropological Study of the "Alternative Space" -the Transition of Franklin Furnace in New York

Kukiko NOBORI

This paper looks at the "Alternative Spaces" that flourished in New York art scene in and around 1970s. It is argued, that, these alternative spaces were one of the main responses made by predominantly young, experimental artists to the great difficulties that they faced in presenting their work to the public in that period. Their practices were against 'white-cube', which to them symbolized the autonomy of art, and reinforced the commodity-ness of artworks.

This paper does not, however, attempt to judge whether the practice of alternative spaces succeeded or failed. Instead, it reconsiders them from the perspective of the 'sociology of associations' proposed by Latour. It is important that we, as observers, should not make the distinctions between, or try to define 'mainstream' and 'alternative', but rather, should seek simply to follow the relationships and movements between human and non-human actors involved.

Taking Franklin Furnace as a case study, I examine how, initially, the actual physical place of FF was essential to the art they produced, but how later the physical places in some ways began to act as an obstacle to them actually achieving their alternative art. Overall, this paper aims to show that this particular phase of modern western art practice was generated by a wide variety of actors, and furthermore, that it is impossible to understand this phase outside of the relationships and movements between these actors.

Key Words : New York, art, alternative spaces, associations, mediators

