



Title	ニック・リグルにおける「ストリートアート」と「社会的開放」の理論：「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
Author(s)	田中, 均
Citation	Co*Design. 2021, 10, p. 53-71
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/83306">https://doi.org/10.18910/83306</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# ニック・リグルにおける「ストリートアート」と「社会的開放」の理論：「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

田中均（大阪大学大学院文学研究科／COデザインセンター）

## Nick Riggle on “Street Art” and “Social Opening”: Aesthetic Evaluation of “Art Project”: A Survey of Prior Attempts

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

本稿は、英語圏の哲学的美学、具体的にはニック・リグルによる二つの議論、すなわち、ストリートアートの定義と、倫理的-美的価値としての「awesome」の分析を参照して、これらの議論からアートプロジェクトの美的経験および美的価値についての理論的知見を得ることを試みる。リグルはストリートアートを、人々の生活の空間としての「ストリート」を素材とすることが内在的価値を持つ芸術として定義しており、これをふまえると、アートプロジェクトは、生活の空間と「アートワールド」の接触と交渉のプロセスとして理解できる。またリグルは、やはり人々の生活の空間において規範や役割から逸脱して個性を他者に示すことを「社会的開放」と呼び、これが他者によってやはり「社会的開放」を通じて受け入れられるという、「社会的開放」の相互享受の倫理的-美的価値に「awesomeness」という名称を与えており、その事例には「リレーショナルアート」や「ダイアロジカルアート」などの芸術実践によるコミュニティの形成も含めている。こうした「awesomeness」の理論からは、アートプロジェクトに参画している人々だけではなく、プロジェクトを観察し評価する主体も「社会的開放」を実践することが求められると理解される。

This paper reviews Nick Riggle's works on art and the aesthetic in public spaces, in order to examine their applicability to analysis of “art projects”. In his article *Street Art: The Transfiguration of Commonplaces*, Riggle defines street art as an art, whose material use of the street is internal to its meaning. Mutatis mutandis, his definition of street turns into the definition of art project as process of encounter and negotiation between street (as space for the public) and artworld institutions. Riggle analyzes in *On Being Awesome: A Unified theory of How Not to Suck* “awesomeness” as an ethico-aesthetic value: He defines “social opening” as deviation from norms and rolls and expression of individuality in social practice: If someone's “social opening” is appreciated by others with their own “social opening”, the mutual appreciation has the value of “awesomeness”. Riggle finds “awesomeness” in wide variety of (sometimes ephemeral) community building practices, including artistic practices called “relational art” or “dialogical art”. The theory of “awesomeness” reveals that the aesthetic value of art project depends not only on social opening of participants but also that of observers.

キーワード \_\_\_\_\_ ストリートアート、パブリックアート、アートプロジェクト

Keyword \_\_\_\_\_ Street Art, Public Art, Art Project

# 1 はじめに

本稿は、現代の日本で展開されている「アートプロジェクト」の美的価値について理論的に考察するために、有益であると考えられる先行研究について検討するという一連の論考の一つであり5番目にあたる。「プロセスを重視」する、「社会的文脈としてのサイトスペシフィック」（場所の固有性の重視）、「継続的展開」、「芸術以外の社会分野への関心や働きかけ」といった特徴を持つ「共創的芸術活動」としてのアートプロジェクトの美的経験および美的価値を理論化するために、これまで英語圏の現代美術史・美術批評、パフォーマンス理論、哲学的美学から、理論的な寄与をもたらすと考えられる著作を取り上げてきた（田中2017, 2018, 2019, 2020）<sup>1)</sup>。今回は引き続き、現代英語圏の哲学的美学を背景とする論考として、哲学者ニック・リグル (Nick Riggle)<sup>2)</sup>の2010年の論考「ストリートアート：共通の場所の変容」(Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces)と、2017年の一般読者向けの小著『awesomeであるとは：suckしないための統一理論』(On Being Awesome: A Unified theory of How Not to Suck)をとりあげる。これらの論文・著作は、直接的にアートプロジェクトについて論じたものではないが、現代英語圏の哲学的美学を背景として「ポストミュージアム」の芸術、つまり、芸術のための特殊な空間ではなく生活が営まれる空間において展開される芸術について論じた近年の成果であり、アートプロジェクトの美的経験と美的価値について考察するうえで有益であると考えられる。論考「ストリートアート」でリグルは、ストリートアートという芸術ジャンルを定義しているが、ストリートアートの定義を応用することで、さまざまな芸術ジャンルのなかでのアートプロジェクトの位置づけを試みる事が可能となると考えられる。また、著作『awesomeであるとは』においてリグルは、「awesomeであること」（あるいは「awesomeness」）を、「社会的開放」(social opening)を通じた個性の相互的な享受として規定しており、このような意味での「awesomeであること」が見いだされる生活のなかのさまざまな場面の一つとして、（後述するように、非常に広い意味で）コミュニティを形成するはたらきをするような芸術を挙げている。アートプロジェクトによる多様な社会への働きかけもまた、あえて一言でコミュニティの形成と言い換えることも可能であることを考えるならば、「社会的開放」は、アートプロジェクトに関与する人々の相互作用のモデルとして有効であり、「awesomeであること」その美的価値の基準とみなすことができるだけでなく、アートプロジェクトを経験しその美的価値を評価するさいの条件についても示唆を与えるものであると考えられる。

ここで、リグルの著作『awesomeであるとは』のタイトルに現れる「awesome」について暫定的な説明をしておこう。英語の形容詞「awesome」は、もともと「畏怖の念を起こさせる」ないし「荘厳な」という意味を持つが、くだけた用法として、「すごくいい」(extremely good)という意味で用いられる<sup>3)</sup>。リグルが著作で用いているのはこちらのくだけた用法であり、その意味でこの言葉は他者を賞賛するために用いられる。リグルは、形容詞「awesome」の対義語として動詞「suck」を挙げる（形容詞としては「sucky」「sucking」）。この語もまた、現代米国の俗語としては、もともと「吸う」という意味から離

れた、「悪い」(bad)ないし「うんざり」(unpleasant)といった意味で用いられる。リグルは『awesomeであるとは』において、「suck」との対比において「awesome」であることの特徴と条件を論じており、その詳細については本稿の後の部分で説明する。「awesome」が適用される領域は多岐にわたるが、芸術はそのなかの重要な一つの領域である。「awesome」も「suck」も、このように元来の意味とは異なる独特な使われ方をしているため、本稿では原語のまま使用する。

本稿ではまず、論文「ストリートアート」を取り上げ、リグルによるストリートアートの定義について検討し、それを応用して、さまざまな芸術ジャンルのなかでのアートプロジェクトの位置づけについて検討する。さらに、リグルが『awesomeであるとは』において「awesomeであること」の基本的な構造を「社会的開放」によってどのように規定しているのか、また「社会的開放」というモデルを芸術に適用する場合にどのような論点が明らかになるのかを確認し、そこから、アートプロジェクトの美的経験と美的価値についていかなる知見が得られるのかを検討する。

## 2 「ありふれたもの」と「共通の場所」

リグルの2010年の論文「ストリートアート」の副題は、すでに見たように、「共通の場所の変容」であるが、これは、アーサー・C・ダントー (Arthur C. Danto, 1924-2013) の1983年の著作『ありふれたものの変容』(*The Transfiguration of the Commonplace*)をふまえている。違いは、単語「commonplace」が単数形(ダントーの場合)か複数形(リグルの場合)かということだけである。実際のところ、リグルはダントーが『ありふれたものの変容』において展開している議論をふまえており、これはリグルの議論の背景として重要であるため、ダントーが「ありふれたものの変容」ということで何を指しているのかについて概観しておこう<sup>4)</sup>。ダントーは、米国におけるポップアートの登場、とりわけアンディー・ウォーホールによる《ブリロ・ボックス》(1964年)の発表によって、芸術史(より限定的に言えば美術史)はどのように展開すべきかを指定する「物語」が無効になり、「ポストヒストリカル」な段階が到来したと論じている。そしてダントーはこの事態を、ヘーゲルが『美学講義』において論じた「芸術過去論」を踏まえて、「芸術の終焉」(the end of art)と呼んでいる。《ブリロ・ボックス》とは、当時市販されていた洗剤付きスチールウールのボール紙パッケージの図案(これはジェイムズ・ハーヴェイ (James Harvey, 1929-1965) によってデザインされた)を、合板にシルクスクリーンで印刷することによって制作された作品であり、「ブリロ」はこのスチールウールの商標であるとともに製造する会社名でもあった。ダントーは、「ブリロ」のスチールウールのパッケージと、ウォーホールの作品である《ブリロ・ボックス》とは、見た目のうえでは区別することができないということから、前者が「ありふれたもの」(日常的な製品のパッケージ)であり後者が芸術作品であるのは、両者の知覚可能な差異によってではないと論じる。ダントーによれば、「ブリロ」のパッケージを非芸術として《ブリロ・ボックス》を芸術とするのは、前者が芸術の

理論と歴史を参照しては作られていないのに対して、後者が参照しているという違いによるのであり(とはいえ「プリロ」のパッケージをデザインしたハーヴェイは無名の美術家でもあったのだが)、ダントーは、《プリロ・ボックス》という芸術作品をとりまく「芸術の理論と歴史からなる環境(atmosphere)」を「アートワールド」(artworld)と呼ぶ。このように、《プリロ・ボックス》に代表される、日常生活の中にあるデザインやイメージを引用し、知覚的にそれらと識別不可能な芸術作品を生み出すポップアートの成立によって、美術は視覚的な芸術としていかなる発展を遂げるべきかという歴史物語、なかでも、近代絵画は三次元的空間を再現することを放棄して、絵画というメディアに固有の平面性を追求するべきであるという、クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909-1994)に帰される、モダニズムの進歩主義的な歴史物語はその有効性を失ったとダントーは考える。こうした進歩主義的な歴史物語の終焉としての「芸術の終焉」以降、芸術家は、その歴史と理論からなる「アートワールド」を参照する限りにおいて、どんな様式や素材も使用することが可能になり、それゆえに、ごく日常的でありふれたものも、「アートワールド」に受け入れることによって芸術作品へと「変容」させることが可能になったのである。

以上が、ダントーが論じた、ポップアートによる「ありふれたものの変容」である。これに対して、リグルが対置するストリートアートによる「共通の場所の変容」とは、美術館、ギャラリー、プライベートコレクションのような、「アートワールド」を体現する空間の外部の、日常生活が営まれる空間のうちに、誰もが目にすることのできる作品を挿入することであり、そのような作品自体はありふれたものではなく、美術として視覚的に認知可能な特徴をそなえているものである。リグルによれば、ポップアートに対置されるストリートアートとは、「[アートワールドに属する]少数のエリートの洗練された感性だけを喜ばせるのではなく、明らかなクリエイティビティ、スキル、オリジナリティ、意味の深さ、美によって、大衆をたやすく美的に捉えるような芸術実践」(Riggle 2010:243)である。

### 3 | リグルによる「ストリートアート」の定義

リグルは、論文「ストリートアート」において、ストリートアートの定義を試みている。ストリートアートについて容易に思いつくであろう定義は「ストリートに置かれたアート」(art-in-the-street)だが、リグルはこれを否定する。というのも、ギャラリーに搬入する前に絵画を仮に車に立てかけたからといって、その絵画はストリートアートではないし、アートフェアで美術が野外に展示されるからといって、その美術はストリートアートではないからである(Riggle 2010:244)。リグルはむしろ、ストリートアートにとって本質的な特徴は、作品がストリートに置かれていることではなく、「アートの制作においてストリートが用いられる」(the street is employed in the production of the art) (Riggle 2010:244)、ことであると指摘する。リグルはこの論文のなかで、ストリートアートとして、以下のような事例を挙げている<sup>5)</sup>。

・ジョシュ・アレン・ハリス (Josh Allen Harris) の「インフラタブル・スカルプチャー」 (inflatable sculpture) の場合、ニューヨークの路上にある地下鉄の排気口にとりつけられた薄いプラスチック素材が、その下を地下鉄が通過するあいだ膨らんで動物の形になった。

・スティクマン (Stikman) は、小さな棒人間のシールを路上、特に横断歩道に貼った。

・インベダー (Invader) は、様々な都市で、ビデオゲームのインベダーの形をしたカラフルなモザイクを貼り付けた。最終的な作品は、このモザイクが「侵略」した場所を記した地図である。

・Blu は、映像作品《Muto》で、壁や路上に絵を描いて撮影しては、消して描き直した撮影することを繰り返して、ストップモーション・アニメーションを制作した。この場合、映像作品は物理的にストリートにあるわけではない。

以上のような事例を踏まえてリグルは、ストリートアートの条件として、「アートの資源 (artistic resource) としてストリートを用いるアート」 (Riggle 2010:245) であることを挙げ、このような条件を「素材的な要求」 (material requirement) と呼ぶ。この場合の「アートの資源」には、「インフラタブル・スカルプチャー」における排気口からの風の場合のようにストリートが物理的な素材として用いられる場合と、Blu の場合のようにストリートが作品の文脈 (context) となる場合がありうる。そしてリグルは、ストリートを意図的に「アートの資源」として用いる場合には、作品ないし作品の部分が「盗難、汚損、破壊、移動、改変、盗用」といった脅威にさらされるという「はかなさ」<sup>6)</sup> (ephemerality) を芸術家が引き受けるということにも言及している。しかしリグルによれば、「素材的な要求」はストリートアートの必要条件ではあるが十分条件ではない。というのも広告などの商業的な美術はストリートを用いるがストリートアートではないからである。

ストリートを用いる商業的な美術とストリートアートを区別するための条件として、リグルは「非素材的な要求」 (immaterial requirement) (Riggle 2010:246) を挙げる。それによれば、「ストリート芸術的に使用することは、ストリートアートの意義に内在的 (internal) である」。その例としてリグルは、C・フィンレイ (C. Finley) が大型ゴミ収集箱を装飾的な壁紙で覆った作品を挙げる。作者はこの作品を通じて、居心地の悪い場所とみられがちなストリートもまた一種の (共有された) 居間であることを観客に気づかせようとしているが、もしこの作品がストリートではなく倉庫やギャラリーに置かれるならば、作品の意味は大きく損なわれてしまうだろう。それに対して、広告などの商業的な美術の場合は、置かれる場所によって効果が増減することはあり得るが、その意味が変化することはない、とリグルは述べる。

リグルは、「非素材的な要求」は「素材的な要求」を含意するとともに、ストリートアートの十分条件でもあるとして、ストリートアートを以下のように定義する。

ある芸術がストリートアートであるのは、ストリートを素材として用いることがその芸術の意味にとって内在的である場合であり、その場合に限る。

(An artwork is *street art* if, and only if, its material use of the street is internal to its



meaning.) (Riggle 2010:246)

このように定義されたストリートアートは、以下のような特徴を持つ傾向があるとリグルは述べる。まず、ストリートは主として芸術家以外の人々や都市当局によって所有された表面や対象からなるので、そのようなストリートを素材として用いることが内在的な意味をなすストリートアートは、違法性、匿名性、はかなさといった性質を持つ傾向がある。また、ストリートは芸術のための特別な空間ではないため、そこに展示されるストリートアートが通行人や他の芸術家に注目されるためには、それ自体としてクリエイティブで魅力的である（そのような外見を持つ）必要がある。この点で、ストリートアートは、「アートワールド」と対立関係にある。というのも、ポップアートの場合、ありふれたもの（そのような外見のもの）が美術館やギャラリーという特別な空間に展示されることを通じてアートワールドに受け入れられ、それによって芸術としての地位を獲得するが、ストリートアートはそのような空間を前提とせず、むしろ、アートワールドのための空間に受け入れられるとその意味が損なわれてしまうからである。さらにストリートアートはモダニズムとも対立する。というのも、モダニズムは絵画平面上の形式だけを残して他の要素を捨象することを要求するフォーマリズムの立場であるが、ストリートアートの素材であるストリートは、すでに実践的・社会的・政治的な意味を持つ対象によって構成されているからである。

## 4 ストリートアートとグラフィティ、パブリックアートの比較

リグルはストリートアートの定義を、ストリートアートと類似するジャンルであるグラフィティおよびパブリックアートと比較することによって解説する (Riggle 2010:251-253)。まずグラフィティについて、リグルはストリートアートとの歴史的に強い結びつきを認めた上で、ストリートアートとグラフィティとは「別種のアート」とであると区別する。そのうえで、グラフィティが同時にストリートアートでもあるような場合があるかという問いに、以下のように答える。まず、グラフィティは「単なるグラフィティ」と「アーティスティック・グラフィティ」とに分類される。「単なるグラフィティ」は、「○○参上」とか「ジャックはジルを愛してる」といったことを公共の場所に記すもので、これは芸術とはみなされない。これに対してリグルは、「アーティスティック・グラフィティ」を、1970・80年代のニューヨーク市に由来する独自のスタイル・態度・意図を持ったグラフィティによって代表されるものとして規定する。とはいえ、この「単なるグラフィティ」と「アーティスティック・グラフィティ」との境界は曖昧であり、「アーティスティック・グラフィティ」を定義することは難しいと認めている。それでは「アーティスティック・グラフィティ」にとってストリートを素材として用いることはその意味に内在的かどうか、という問いに対して、リグルは、ストリートの「特殊な使用」と「一般的な使用」とを区別することで答えようとする。ストリートの「特殊な使用」とは、玄関口やレンガの壁など、ストリートの特定の種類の空間を使用する場合か、ストリートのある特定の場所を使用する場合である。この場合、

「アーティスティック・グラフィティ」がストリートアートでないと判断することは難しい。これに対して、ストリーートの「一般的な使用」は、「アーティスティック・グラフィティ」のグラフィティとしての意味には内在的でないかもしれないが、アートとしての意味には内在的でありうると述べる。その例としてリグルは、MOMOの《マンハッタン・タグ》（2006年）を挙げる。これは、東西2マイル以上、南北およそ1マイルにわたって、道路に沿って細い線を描いた「巨大」な作品であり、この線を地図上で再現すると「MOMO」という文字列が読み取れるのである。

次にリグルは、ストリートアートとパブリックアートを比較して（Riggle 2010:253-255）、すべてのストリートアートは（公共の場所がその意味に内在的であるという意味で）パブリックであるため、パブリックアートでもあると述べる。その一方で、すべてのパブリックアートはストリートアートであるかという問いに対して、リチャード・セラ（Richard Serra, 1938-）がニューヨーク連邦ビル前の広場のために制作し、その威圧的な外観と通行の障害ゆえに撤去された作品《傾いた弧》（1981年）を、パブリックアートの彫刻であるがストリートアートではない事例としてあげる。国立芸術基金（National Endowment for Arts）も認めたように、《傾いた弧》は特に連邦ビル前広場に設置するために作られたサイトスペシフィックな作品であるため、特定のストリートを素材とすることは《傾いた弧》の意味にとってたしかに内在的である。しかしリグルは《傾いた弧》をストリートアートとして認めることへの反論として、「即座の応答」と「2つの応答」、合計3つの応答を行っている。

「即座の応答」は、セラは《傾いた弧》においてたしかにストリートを素材として使用したが、撤去されることに頑強に抵抗したことに表れているように、ストリートを意図的に使用するさいに芸術家が引き受けるべき、作品の「はかなさ」は受け入れなかった、というものである。この第一の論点についてリグルは、セラは一方で《傾いた弧》の撤去にたしかに抵抗したが、他方で作品を時とともに腐食させることは意図しえたかもしれない（実際にはこれも意図しなかったことがわかっているが）と考えて、この論点の有効性は留保する。

そのうえでリグルが提示する「2つの応答」とは以下のようなものである。まず第1の応答は、《傾いた弧》はストリートアートであるが、「非常に悪いストリートアート」である、というものである。というのも《傾いた弧》は、「美術館で見られるようなものに似ており、非常に大きくて環境にうまく組み込まれておらず、その結果として、威圧的で邪魔であり、素っ気なく困惑させものであり、この作品によるストリートの使用は、この作品をより多く使用する人に対して敵対的である」（Riggle 2010:254）からである。

第2の応答はさらに進んで、《傾いた弧》はストリートを使用したということ自体を否定する。リグルによれば、アートワールドに関わる幅広い諸制度（国立芸術基金や多くの美術家・批評家たち）が《傾いた弧》の設置を支持したことによって、《傾いた弧》はそれが使用した公共空間を「アートスペース」へと変容させてしまったのである。もし仮に、アートワールドの支援を受けない単独のストリートアーティストが《傾いた弧》の完璧なレプリカをつつましく設置したら、人々はそれを取り壊したり、その上に字を書いたり、通り道を作ったりしただろう、なぜならそのレプリカは端的に「公衆のため」（for the public）のものだからである、とリグルは想定する。これとは反対に、アートワールドの諸制度によって支持された



《傾いた弧》は「公共空間のなかの美術館」(museum-in-public)になったのであり、それが設置される公共空間は「アートスペース」へと変容しており、もはやストリートではない、そのようにリグルは主張する。「ある場所がストリートであるためには、人々はその場所をストリートとして扱わねばならず、その意味は、人々は実践的な態度のある漠然とした配置を維持せねばならないということである」(Riggle 2010:255)。リグルはそのような「実践的な態度」について詳しくは論じていないが、重要なものとして、「空間を社会的なものとみなすこと、社会の組織と機能に役割をはたすものとみなすこと」、「空間は第1に公共的なものであり、基本的に公衆のためにあるという信念」、「空間は常時かなりの人数の人々によって使用され、その意味で外部である」といったものを挙げている<sup>7)</sup>。

## 5 | ストリートアートとアートプロジェクト

上記の議論によれば、《傾いた弧》はパブリックアートではあるが、ストリートを用いる人々の生活実践に対して敵対的であるために「非常に悪いストリートアート」であるだけでなく、アートワールドの諸制度によって支持されてストリートを「アートスペース」に変化させてしまったために、そもそもストリートアートではない。逆に言えば、ストリートアートは、人々の生活の空間としてのストリートを素材とするアートであり、そのようなストリートのあり方のなかに組み込まれている。このことから、ストリートアートは「はかなさ」を受け入れる一方で、私的／公共的に所有された空間を素材とするため、違法であったり匿名であったりすることもあるのである。

それでは、このように規定されたストリートアートとアートプロジェクトを比較するとどのようなことがわかるだろうか。これまでの一連の論考で見てきたように、アートプロジェクトを、専門的芸術家と非専門家とのあいだの対話と協働のプロセスを重要視し、必ずしも特定の課題解決を目的としないが社会的文脈に注目する芸術実践として理解するならば、アートプロジェクトは、人々の生活の文脈のなかで、そのような生活を営む人々とともに行われるという意味で、ストリートを素材とするアートであると言える。しかしアートプロジェクトの場合、専門的な芸術家と非専門家(公衆)との対話と協働が行われるため、純粋なストリートアートでもなく、かといって「公共空間のなかの美術館」を現出させるパブリックアートであるわけでもなく、プロジェクトのなかでアートワールドの諸制度と生活実践との接触と交渉が生まれる。本稿に先立つ論考で述べてきたように、アートプロジェクトの場合、美的経験の対象となるのは、作品や上演として提示されるものよりもむしろ、こうした接触と交渉のプロセスそれ自体であると考えられる。リグルの議論を踏まえると、こうしたアートワールドとストリートの接触と交渉ゆえに、アートプロジェクトはストリートアートと、(アートワールドの諸制度に支持された)パブリックアートとの中間的なジャンルとして位置づけることができるだろう。アートプロジェクトは対話と協働を通じた実践であるため、違法であったり匿名であったりすることはない。とはいえ、あくまでも人々の生活の文脈のなかで営まれる以上、アートプロジェ

クトは「公共空間のなかの美術館」のような自律性・独立性を持つことはなく、恒久的というよりもむしろ一時的に展示される傾向があり、そのような意味で「はかなさ」を受け入れるところに成り立つ。また、このようにアートプロジェクトを、アートワールドとストリートの接触と交渉のプロセスとして捉えることによって、両者のどちらが主導的であるか、という観点からアートプロジェクトを分類することも可能になる。アートワールドが主導的であれば、グラント・ケスターが批判した、専門的芸術家の構想を実現するためにプロジェクトの参加者を手段として用いる「テキスト的パラダイム」（田中2017を参照）に近づくであろうし、ストリートのほうが主導的であれば、ドミニク・ロベスが描写したような、美的価値を共有する人々の実践のコミュニティの多元的な併存関係に近づくであろう（田中2020を参照）。

次節以降は、『awesomeであることについて』において、「awesomeであること」を「社会的開放」（social opening）を通じた個性の相互的な享受として規定している議論について検討する。

## 6 「awesome」と「suck」——「社会的開放」の受容と拒絶

まず、リグルが「awesomeであること」の典型的な事例として挙げているものを紹介しよう（Riggle 2017:Ch.1）。それは、アメリカのバスケットボールチーム、ボストン・セルティックスの2009年の試合のハーフタイムで、ボン・ジョヴィの曲《Livin' on a Prayer》が流され、スタジアムのスクリーンに観客席の様子が映し出されていたときに起きた。そのときセルティックスのファンの一人としてたまたま映り込んでいたジェレミー・フライ（Jeremy Fry）という若者が、客席から飛び出して、口パク、ぎこちないダンス、エアギターを駆使して、ミュージックビデオのなかのジョン・ボン・ジョヴィのマネをして、ほかの多くの観客と一緒に盛り上がったのであった。彼の様子はいまでもYouTubeで見ることができるが<sup>8)</sup>、動画のコメントの多くがフライについて「awesomeだ」（最高、すばらしい）と語っている。またこのYouTubeビデオに映っているフライの周りの観客も、ほとんどがフライと一緒に盛り上がっているが、一人だけ、フライの手を振り払ったり、蹴ったりするようなしぐさをして拒否の態度をはっきりさせる人物がいた。ビデオのコメントではこの人物を批判する内容のものも多く、その典型は「suckするやつ」（最低、ひどい）というものだった。

リグルは、こうした事例に代表されるような「awesome」の用法が、政治的党派を問わず現代のアメリカで広く普及していることを指摘する。彼によれば、このような「awesomenessに対する私たちの愛は、よりよい社会文化（a better social culture）についての私たちの希望の表現である」。この「よりよい社会文化」は、「より想像的・創造的・共同的であり、私たちが求める自由・公正・平等・多様な社会のようなものを、下支えし、強化し、さらには実現を助けることさえも約束する」。リグルによれば、「awesomenessへの愛」は、個人主義的な文化を破壊せず、むしろ促進し肯定しつつも、「個人主義的文化に共同性と結びつきを回復させる」ものである。

先に述べたように、リグルは「awesomeness」（awesomeであること）を、「社会的開放」を通じて個性の相互的な享受として規定しているが、そのメカニズムについてリグルは以下のように解説する（Riggle 2017:Ch.2）。私たちは日々の生活のなかで、社会的な役割や規範にしたがい、また「習慣、偏見、ルーティーン」といった「個人的規範」にもしたがっているが、それらの役割や規範を逸脱することによって、自分の個性を探索し表現する。このような「自己開放」とは、「普通は話しかけない人に話しかけたり、家族のために特別な食事を作ったり、あえて見知らぬ人を助けたり、友人に気軽に贈り物をしたり、ギターの演奏や絵画を学ぶこと」といったごくさいなことからなる。そうした「自己開放」が他者に向けて行われることが「社会的開放」であり、この「社会的開放」が向けられた相手が、その開放を受け取り、そのさいに自分でも「自己開放」を示すならば、個性の相互享受としての「awesomeness」が生じるというのである。この場合の「個性」とは、「個性の一つ以上の特徴、たとえば洞察力、才能、あるいはスタイルやユーモアのセンス」である場合もあれば、「私たちが個性を追求する個人であるという単純な事実」（規範や役割から「純粋な個性」）である場合もあり、ジェレミー・フライの場合は後者にあたる。そしてこの表現された個性が、洞察力・ユーモア・共感をもって受け入れられるときに、受け入れる側の「個性」もまた表現されるのである。こうして「相互的に享受する個人たちからなるコミュニティ」が生じ、このコミュニティを形成する、互いに個性を表現しあい受け入れあう人々は、リグルによって「共－人格」（co-person）と呼ばれる。「共－人格」からなるコミュニティは、持続するかもしれないし持続しないかもしれないが、それは「たとえばはかないものでも意義深い」。というのも、ステレオタイプに挑戦し、共感を深め、心を開く試み自体は持続するからである。

これに対して、「sucking」であることとは、「社会的開放を受け入れることができるのに、それを拒否する」ことである。相手に対して「理由もなくよそよそしくしたり、不当にもストレスを感じたりして」、相手の「社会的開放」に気づかないことは「sucking」である。相手の「社会的開放」に気づいたとして、それにユーモアによって答えるならば「awesomeness」のコミュニティが生じるが、単に愛想よくするだけなら、これは「sucking」でも「non-sucking」でもない。しかし「社会的開放」を無視するならば、それは「sucking」である。

## 7 「社会的開放」によるコミュニティ形成の事例

ジェレミー・フライのパフォーマンスが作り出したコミュニティはその場限りのはかないものだったが、リグルは「awesomeness」によるコミュニティの形成がより恒常的である例も挙げている（Riggle 2017:Ch.3）。一つは、ワシントン州オーバーンに住むマーク・ワイゼンビーク（Mark Wyzenbeek）が、交通事故で妻を失ったのち、毎日を精一杯に生きるため、スーパーマンのコスチュームを毎日着ようになったという例である。自動車で通りすがりに彼を見つけた人たちはクラクションを鳴らし、彼と目が合う

と喜んだという。

また、まさに行政の長として、よりいっそう恒常的なコミュニティ形成に取り組んだ例として、リグルは数学者・哲学者から転じてコロムビアのボゴタ市長(1995-97, 2001-03)を務めたアンタナス・モックス(Antanas Mokus)を挙げている。当時のボゴタは、自動車の無謀運転による多数の歩行者の事故死、夜間の街頭での暴行や殺人、警察や市職員の腐敗といった問題に苦しんでいた。モックスは、人々の心に訴えるため、「スーパー市民」(Super Citizen)を表す「C」の文字が胸に書かれた、スーパーマンに似たヒーローのコスチュームを自ら着て街頭に出て、市民とともにゴミを拾うパフォーマンスを行った。それだけでなく、腐敗した警官の代わりにパントマイムの俳優を起用し、路上にゴミを捨てたり、信号無視をしたり、その他交通違反をしたりする人々をまねてからかったり、ルールを守る人々を賞賛させたりした。また、夜間の治安が悪く女性が出歩くことができない状況を打開するために、「女性のための夜」を企画し、その当日は、男性は家にとどまって家族の世話をするように要請され、女性の警官たちが警備するなかで、女性たちは街頭やバー、ダンスクラブに繰り出して交流することができた。こうした政策をふまえてリグルは、モックスは、コミュニティに道徳的な基盤が欠けている状況をふまえて、「awesomeness」によって人々に社会変革への参加を促したと解説する。

このようにリグルは、ごく日常的な行為から、都市政策に至るまで、美的な表現を使用することで「awesomeness」によってコミュニティ形成を実践した事例に注目しているが、こうした実践にとくに秀でていと考えられるのは芸術家であろうし、実際にリグルは芸術家によるコミュニティ形成の実践をいくつか挙げている。これらは、本稿の関心の対象であるアートプロジェクトの事例としても見ることができる。

たとえば、ニューヨーク市ブルックリンに拠点を持つ芸術家であるタチヤナ・ファズラリザデ(Tatyana Fazlalizadeh)は、ストリートでヘテロセクシャルの男性によって女性に対するセクシャルハラスメントが横行してきたことをふまえて、『女性に笑ってと言うのはやめて』(Stop Telling Women to Smile)というプロジェクトによって対抗した。ファズラリザデは、ストリートでのハラスメントの経験について女性たちにインタビューし、彼女たちのポートレートと、インタビューからの引用(「ストリートは男性のものではない」「女性はあなたたちを楽しませるために外出するのではない」「私の名前は「ベイビー」ではない」)ことを、視認性の高い公共空間にポスターとして設置した。

また、オランダの芸術家であるイェンス・ハーニング(Jens Haaning)のプロジェクト『ターキッシュ・メルセデス』(Turkish Mercedes)では、オスロとベルリン(クロイツベルク地区)の公共空間で、トルコ語のジョークが放送された(オスロの場合は広場において、またクロイツベルクの場合は、トルコのナンバープレートがつけられたベンツに付けられたスピーカーから放送された)。トルコ語を理解する人たちは、このジョークを聞いてまず戸惑い、次に戸惑っている者たちどうしが互いを認知し、そして目を見交わして笑ったのだった。この事例は、フランス出身のキュレーターであるニコラ・ブリオー(Nicola Bourriaud, 1965-)の1998年の著作『関係性の美学』(*Esthétique relationnelle*)においても取り上げられており、ブリオーは「彼はこの瞬間にマイクロ・コミュニティを作り出した。それは集合的な笑いによって集められた移民たちからなるコミュニティである」(Bourriaud 1998:17)と述べている。その

一方でブリオーは、このプロジェクトはトルコ語を解する人々を結びつけたがトルコ語を理解しない「ネイティヴ」（つまりマジョリティのノルウェー人やドイツ人）を「排除」したと述べている（美術批評家のジェニファー・アレンも同様の見解を示している）。こうした批判的なコメントに対して、リグルは以下のように述べている。

[トルコ語を解する人々は笑いを通じて結びつけられたが、そうではないノルウェー人、ドイツ人は排除されたという]これらの発言が見過ごしているものは、集団での大声の笑いは、それを不思議に思う人にとって社会的開放だということである。ハーニングはトルコ語話者にとっての社会的開放を創り出し、それによってトルコ語話者と支配的文化とのあいだの社会的開放を創り出す。支配的文化のメンバーには、何が起きているのかと移民たちに話しかけるきっかけが与えられる (Riggle 2017:Ch.3)。

またリグルは、コミュニティ形成は必ずしも人と人が居合わせることを必要としないとして、英国のアーティストジョージナ・スター (Georgina Starr) のパフォーマンス《ダイニング・アローン》(Dining Alone) を挙げている。パリのレストランで、一人で食事をしている人が、その店のワインセラーへと招き入れられ、ロウソクの灯りの下で食事をしながら、作家自身が孤独な食事について語る省察を聞くというものである。リグルによれば、このパフォーマンスの場合、内向的な人も外向的な人も同じように、共感を通じて結びつきを作り出すことができるという。

## 8 「awesomeness」の美的倫理学

リグルは、芸術による「社会的開放」を通じたコミュニティ形成の実践は、「リレーショナルアート」（ブリオー）、「ダイアロジカルアート」（グラント・C・ケスター）、「ソーシャルプラクティス」、さらに一般的には「参加型芸術」という名称で呼ばれてきたと述べる（リグルは挙げていないが、もちろん「社会関与型芸術」(socially engaged art)もこの中に含めることができるだろう）。そして、その歴史的起源を、アーティストティック・グラフィティとストリートアートに求めており、この点で論文「ストリートアート」との関心の連続性は明確である (Riggle 2017:Ch.6)。

このような実践を評価するさいに生じるジレンマについて、リグルはクレア・ビショップの議論を踏まえて以下のように述べる。コミュニティを形成する芸術を解釈し評価するさいに、批評家は倫理的な考え方（「感情移入、同一化、コミュニティ、社会的・人格的变化」など）を用いがちであるが、その一方で、他の芸術ジャンルとの比較のなかで芸術として評価する必要性もまた認識されている。このような、コミュニティ形成を行う芸術実践の芸術としての分類と倫理的な評価基準とのずれという問題について、リグ



ル自身は、倫理的な評価は芸術を他律的なものにしてしまうという、ビショップが行ったような診断を採用しない。彼は、自分が挙げる一連の芸術実践には、むしろ「美しい」と言わせるような傾向があると述べて、むしろ、倫理的評価と美的評価との二分法を再考しようとする。むしろ必要なのは、倫理的価値と美的価値の結合、ないしは両者を含む新しい価値を発見することである、というのがリグルの立場である。そのさいに彼が目にするのが「awesome」である。というのも、「awesomeであること」は、役割や社会的・個人的規範からの自己開放であるという点で倫理的価値であるが、まさにその倫理的卓越性にとっては、創造性・個性・スタイル（存在の様式）・想像力・遊びといった美的なカテゴリーが中心的だからである（Riggle 2017:Ch.3）。こうした、「awesomeであること」における倫理的価値と美的価値の結合を理解するためには、論文「ストリートアート」において、ストリートアートが人々の生活の文脈のなかで行われると規定されていたことが参考になる。ストリートアートは、ストリートという、人々の生活のためにある空間を素材とするがゆえに、人々の注目／関心をひく必要があり、そのため、知覚可能な美的価値（リグルは「クリエイティビティや魅力」と呼んでいる）を持つことが求められる。そして、そのように注目されるストリートアートは、それがおかれた生活の文脈に影響を与えるために、必然的に倫理的価値を持つ。このような意味では、ストリートアートの倫理的価値と美的価値は本質的に結合されており、こうした結合は、生活の文脈のなかでの芸術を通じたコミュニティ形成にもあてはまるものである。リグルは、芸術によるコミュニティ形成には「美」が認められると述べていたが、ここにもストリートアートとの類似性が認められる。というのも、「ありふれたもの」を「アートスペース」に展示するポップアート以降の芸術では、「美」をはじめとして知覚可能な美的価値が軽視される傾向があったのに対して、芸術によって「共通の場所」を変容させるストリートアートの場合、すでに述べたように、知覚可能な美的価値がむしろ必要とされてきたからである<sup>9)</sup>。

## 9 | 美的経験の性質としての「awesome」と「suck」

『awesomeであるとは』で取り上げられている、「社会的開放」を通じたコミュニティ形成、とりわけ、それが芸術家によるプロジェクトとして行われる事例は、アートプロジェクトの事例としても見ることもできるが、それでは、「awesome」という倫理的であると同時に美的な価値についてのリグルの議論は、アートプロジェクトの美的価値について考えるうえでどのような意義があるだろうか。

注目すべきは、「awesome」という価値、そしてその否定としての「suck」という反価値が、単独の個人に認められる価値であるというよりむしろ、個人相互の関係において成立する価値だということである。つまり、「自己開放」が他者に向けて行われる「社会的開放」が他者によって受け止められ、その他者もまた「社会的開放」を行うときに、「awesomeであること」が成立するのであり、「社会的開放」を受け入れることが拒否されると、その冷淡な態度は「sucking」と呼ばれる。このように「awesomeで



あること」は、「社会的開放」が受け入れられるか拒絶されるかに依存しているが、このことから、アートプロジェクトの価値評価は、実際のところ、プロジェクトを観察し評価する主体の「社会的開放」に依存しているということが導き出せる。上に引用したように、《ターキッシュ・メルセデス》はトルコ語を解しない（マジョリティの）ノルウェー人やドイツ人を排除しているという評価にたいして、リグルは、むしろマジョリティの人々には、何が起きているのかを、トルコ語を解する（マイノリティの）人々に尋ねるきっかけが与えられていると述べている。この状況において、トルコ語のジョークによって笑う人々は「社会的開放」を行っており、トルコ語を介さない人々には、それを受け入れるかどうかという判断が求められているのである。何が起きているかを尋ねるならば、それは「社会的開放」を受け入れて自らも「社会的開放」を行うことであり、この関係のうちに「awesomeであること」が成立する。もし、笑っている人々を単に傍観するか無視して立ち去るならば、それは「社会的開放」を受け入れない判断をしているということであり、この関係は「sucking」なものとして終わる。このことから以下のが分かる。まず、「awesome」にせよ「suck」にせよ、それはプロジェクト自体の性質というよりもむしろ、プロジェクトのなかで行われる個性の表現と、それに会った人々との関係に帰せられる性質であり、より簡潔に言えば、〈プロジェクトの美的経験〉に帰せられる性質である。また、さまざまな芸術ジャンルがそれぞれに応じた理解や経験の方法を持つと同様に、「社会的開放」をとまなうアートプロジェクトの場合は、それにふさわしい理解と経験のあり方として、「鑑賞者」の側にも共感的な「社会的開放」が求められるということである。こうした共感的な「社会的開放」は、本稿に先立つ論考において、アートプロジェクトの美的経験のモデルとして定式化されたものと合致する。すなわち、アートプロジェクトの美的経験とは、作品や上演として提示されたものを静観して、あたかも普遍的な立場にあるかのようにしてその美的価値を判断するというよりもむしろ、プロジェクトで行われた対話を想像したり、プロジェクトに関与した人々と対話したり、プロジェクトについて語ったり、さらには自分でもプロジェクトに参画したり始めたりすることであるというモデルを提示したが、こうした対話や実践は、リグルの語彙では「社会的開放」と呼べるだろう<sup>10)</sup>。

以上検討してきたように、リグルの論文「ストリートアート」は、現代の芸術哲学の枠組みのなかでアートプロジェクトを位置づけるために有益な議論を展開している。また『awesomeであるとは』で示されている「awesome」と「suck」の対比は、アートプロジェクトの美的価値および美的経験について、「社会的開放」という観点から理解を深めることを可能にしているのである。

## 参考文献

- Bacharach, Sondra (2016) “Street Art and Consent”, in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 55, Issue 4, pp. 481-495.
- Baldini, Andrea (2016) “Street Art: A Reply to Riggle”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2, pp. 187-191.
- Bourriaud, Nicholas (1998) *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Réel.
- ダントー、アーサー・C (2015) 西村清和訳「アートワールド」、西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』

勁草書房：9-35.

－(2017) 松尾大訳『ありふれたものの変容 芸術の哲学』慶應義塾大学出版会.

源由理子(2020)「評価論におけるアートプロジェクトのピアレビューの位置づけ」熊倉純子監修・編著『アートプロジェクトのピアレビュー——対話と支え合いの評価手法』：102-113.

大山エンリコイサム(2020a)『ストリートアートの素顔 ニューヨーク・ライティング文化』青土社.

－(2020b)『ストリートの美術 トゥオンブリからバンクシーまで』講談社.

ランシエール、ジャック(2013) 梶田裕訳『解放された観客』法政大学出版局.

Riggle, Nicholas Alden (2010) “Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 3, pp. 243-257.

－(2016) “Using the Street for Art: A Reply to Baldini”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 2, pp. 191-195.

－(2017) *On Being Awesome: A Unified theory of How Not to Suck*, New York: Penguin Books. (e-book)

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.

－(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・ピース』における「対話の美学」『CO\*Design』3：55-69.

－(2019)「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『CO\*Design』4：91-103.

－(2020)「ドミニク・ロベス『美に向かう存在』における「美的ネットワーク理論」：「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④『CO\*Design』8：75-97.

## 註

- 1) この一連の論考の問題意識について説明しておく。本稿の著者は、COデザインセンターにおいてコミュニケーションデザイン科目「協働術H(表現の場を作る)」(2018, 2019)および「協働術(アートと生存)」(2020)を担当した。COデザインセンターのカリキュラムにおいて「協働術」とは、「さまざまな現場で複数のアクター/プレーヤーとともに支え合い、わかちあい、つくりあうためのアーツ」およびそのような「アーツ」を学ぶ科目として規定されている。シラバスに記載した表現を用いてより具体的に述べると、「協働術H(表現の場を作る)」の受講生は、「表現活動を通じて社会的課題に向き合う取り組みが行われている現場に入り、町を歩き、ワークショップを経験することを通じて、「表現が行われ、受け入れられる場」を作り、維持することはいかにして可能かを考えるため、NPO法人「こえとことばとこころの部屋」が開催している「釜ヶ崎芸術大学」に参加し、そこに集う人々と対話した。また「協働術(アートと生存)」では、「人々が共に生きるうえでアートがどのような役割をはたしうのか」について、文献など資料の講読、実践者のゲスト講義と受講生との対話、

実践の現場としての釜ヶ崎芸術大学への参加、この3つの方法によって考察した(コロナ禍のため授業は基本的にオンラインで実施された)。このように、本稿の著者は、COデザインセンターにおいて、社会と芸術実践のかかわる現場において、人々の協働がいかにして可能になるのかを学ぶ授業を実施した。これらの芸術実践はしばしば「アートプロジェクト」と分類され、社会関係資本を生み出す点が評価されることが多いが、芸術としての美的価値については評価の観点が定まっていない(田中 2017:42-43)。本稿の著者は、美学・芸術哲学の研究者の立場から、こうした問題について理論的に貢献するために、これまでの4つの論考では、美術史・美術批評・パフォーマンス理論における「社会関与型芸術」についての理論、および、美的価値を共有するコミュニティの内外における協働についての美学理論を参照し、「アートプロジェクト」というジャンルに特有の美的価値を見出すための示唆を抽出してきた。

- 2) 現在、米国サンディエゴ大学哲学科准教授。
- 3) 「awesome」と「suck」の現代の用法については以下を参照した。  
*Cambridge Dictionary* (<https://dictionary.cambridge.org/>) (2021年5月14日閲覧)
- 4) この段落の以下の記述についてはダントー (2015:11-25) (2017: iii-viii) を参照。
- 5) これらの事例の記録写真はRiggle (2010) に掲載されている。著作権の観点から本稿では掲載しない。
- 6) ストリートを素材として用いることに由来する「はかなさ」についての作家自身による証言として、1980年代以降ニューヨークを拠点としてストリートとギャラリーの両方で活動するレディピンク(Lady Pink, 1964-) が、大山エンリコイサムによるインタビュー(2018年9月25日)のなかで語った以下の一節を挙げることができる。

絵画は、自分の言いたいことを言うことができるプラットフォームです。宗教の批判や、頭に浮かぶクレイジーなことを言うことができました。公的な作品にその自由はありません。路上では、政治的なことや社会的なことではできません。すぐ破壊されてしまうので、論争的なことはできないのです。彼らはそれを受け入れないし、あなたは許可を得ることができません。(大山 2020a:136f.)

また、フランシス・アリス(Francis Alÿs, 1959-)の映像作品《手摺り》(Railings)についての大山の解釈は、ストリートを文脈として自覚的に素材とする作品に見いだされる「はかなさ」に積極的な意味を認める例として理解できる。この作品のなかで、「鉄柵を叩いて前進するアリスの前に、ゆっくりと歩く老人が現れ」たとき、アリスはぶつからないように「ずっと鉄柵から離れ、またすぐに元のコースに戻」ったが、大山は「この選択は、アーティストにとって問題でないばかりか、肯定的ですらある」と指摘して、以下のように論じている。

なぜならアリスの企てにとって、音を鳴らし続けることより、老人に道をゆずるとき、音を鳴らすのを中断せざるをえないことの方が、より示唆に富んでいるからだ。《手摺り》において、音を鳴らすのを止めることは、空間の占有とその更新を、他者にいつとき明け渡すことと同義である。そこで私たちは、アリスに倣って都市をこう描写しよう——互いに空間を占有し、それをリズムカルに更新し続ける不特定多数の歩行者が同時に居合わせることで、更新の中断が無数に引き起こされる場。(大山 2020b:21)

- 7) リグルは論文「ストリートアート」では、ストリートを「実践的な態度の配置」、よりわかりやすく言い換えるならば人々の生活が営まれる空間としておおまかに定義しているが、2016年にアンドレア・バルディーニと誌上討論を行ったさいにより明確な規定を行っている。この討論のなかでバルディーニは、リグルのストリートアートの定義に欠けている要素として「転覆的」(subversive)であることを挙げる。バルディーニによれば、「ストリートアートの作品は、公共空間の許容可能な使用を規制する規範や慣習に挑戦」し、公共空間の「期待された使用(の一部)を大幅に変更することによって、これらの場所の本性(nature)を中断(disrupt)させる」(Baldini 16:88)。このことを指してバルディーニは、「ストリートアートはそれが占有する場所を係争的な空間(contested space)へと変容(transform)させる」と述べる。リグルはバルディーニによる批判に対する応答のなかで、ストリートアートが「規範や慣習に挑戦」することについては同意しつつも、ストリートアートがストリートの「本性を中断させる」という主張は拒絶する(Riggle 2016:193)。バルディーニが「公共空間の期待された使用」としてもっぱら商業的利用、端的に言えば広告を考えているのに対して、リグルは、ストリートを広告に支配された空間として見る見方に修正を迫る。リグルは、ストリートアートにおける「ストリート」とは「社会-文化的」(socio-cultural)な概念であり、この意味でのストリートは、「自己表現と、表現する自己のあいだに生じうる相互作用」を「促進」(facilitate)する(Riggle 2016:192)と主張する。ストリートアートにとって重要なことは、このような、自己表現と相互作用という「ストリートの本質的な機能」をむしろ「活用し増幅する」(harnesses and augments)(Riggle 2016:193)ことであり、決して「中断させる」ことではない。むしろリグルは、ストリートアートがストリートを芸術的に使用することによって、ストリートという空間の本性(リグルにとっては、自己表現と相互作用という機能)を変化させ、結果としてストリートアートとしての自分自身を「掘り崩す」(undermine)危険性を指摘して、「ストリートアートは芸術的にもろい(artistically fragile)」(Riggle 2016:193)と定式化する。この「もろさ」の事例としてリグルは、ストリートアーティストが有名になった結果、作品を見に人が押し寄せたり、作品を保護する措置が執られたり、さらには作品が盗まれたりする(その結果として人々の自己表現と相互作用が阻害される)場合を挙げている。ゆえに、「ストリートアーティストはストリートの芸術とストリートの生活とのあいだのバランスを切り抜け(negotiate)ねばならない」(Riggle 2016:194)。

本稿の後半で検討する『awesomeであるとは』との関連注目されるのは、リグルが社会-文化的な意味でのストリートの機能とみなす自己表現と相互作用とは、『awesomeであるとは』において、

「awesomeness」が見いだされる場面である、自己開放の相互享受と同様の事態を指すということである。

リグルの「ストリートアート」の定義に対しては、ソンドラ・バカラックも批判を行っている。バカラックもリグルと同様、ストリートアートをパブリックアート、グラフィティと区別しているが、彼女がストリートアートの「中心的な特徴」とみなすのは以下の二点である。一つは、作品が制作されるさいに不動産所有者の「同意がないこと」(aconsensuality) (これは明らかな不同意だけでなく、不同意を予想してそもそも同意が求められないことを含む) であり、もう一つは、「見る人が自分の環境についても経験に挑戦する(そして変化させる)ための反抗的アクティヴィズム」(Bacharach 2016:481) である。バカラックがリグルを批判する理由は、リグルがストリートアートを「ストリートを素材として用いることがその芸術の意味にとって内在的である」アートとして定義しているためである。というのも、リグルの定義にしたがえば、バンクシーが2004年にロンドン自然史博物館で秘密裏に設置した《Banksus Militus Ratus》(スプレー缶を持つネズミの剥製からなる)や2005年に大英博物館で同じく秘密裏に設置した《原人がスーパーに行く》(買い物カートを押す人物が描かれた石板からなる)をストリートアートとはみなせないからである(Bacharach 2016:485)。こうしたバカラックによる批判に対して、リグルの立場をふまえて応答するならば、バンクシーの作品がすべてストリートアートと呼ばれる必要はなく、自己表現と相互作用という機能を持つ公共的な空間としてのストリート素材として用いることが内在的である作品と、自然史や考古学などの学術的観点から収集された資料を保存・研究・展示・教育する空間としての博物館を素材として用いることが内在的であるような作品とは、異なるジャンルに属し、異なる基準で評価されるべきであると言える。後者の場合、つまりバンクシーが許可なく博物館に展示した作品の場合は、制度批判的(特に学問制度を批判する)アートとして分類できよう。

- 8) <https://www.youtube.com/watch?v=mOHkRk00iI8> (2021年1月31日閲覧)
- 9) 芸術を通じたコミュニティ形成に対する批判としては、リグルが触れているビショップによるもの以外に、ジャック・ランシエールによるものを挙げることができる。ランシエールによれば、こうした実践は、芸術が社会的現実とかかわろうとするなかで生まれたが、結局は芸術という制度への依存を露呈しており、「ありふれた日常の関係」を芸術展示のための空間(美術館やギャラリー)に受け入れるか、あるいは、公共空間における社会的なつながりの形成に「スペクタクルとしての芸術形式が与えられる」かのどちらかに陥っている(ランシエール 2013:89)。リグルの用語法を用いて言い換えるならば、前者はポップアート以降の「アートワールド」による「ありふれたものの変容」に相当し、後者はストリート素材を「アートスペース」に変容させる悪しき「パブリックアート」に相当するだろう。リグルと対比することによって分かるのは、ランシエールのこうした批判が、芸術と現実との二項対立を前提としており、人々の生活の空間に置かれることに伴う「はかなさ」を自覚的に引き受けるストリートアートや、アートワールドと生活の空間との交渉のプロセスとしてのアートプロジェクトのような中間的なあり方を見落としていることである。

- 10) 「社会的開放」をともなうアートプロジェクトにふさわしい理解と経験のあり方は、対話や実践を通じた共感的な「社会的開放」であるという本稿の考え方は、下記に定式化されているような近年の「アートプロジェクトのピアレビュー」の取り組みと類似性があると考えられる。

[アートプロジェクトのピアレビューにおいて、アートプロジェクトを実践する団体は]ピアレビューの目的を自らが決めて、その上で自分たちと似た活動をしている団体をピアレビューアーとして選定しているが、そのレビューアーが外部第三者として、特定の基準をもとに「評価」（価値判断）を行っているわけでは必ずしもない。インタビューと相互観察をとおして、相互の意見交換のなかからピアレビューを依頼した団体自身が「学び」を得て、自らの事業の見直しにつなげようとしている（源 2021:105f.）。

既存の評価基準の適用を前提としないこと、評価する側も類似した実践に取り組んでいること、相互的な観察や意見交換を通じてえられた「学び」がそれぞれの活動に生かされる、ということが共通点として挙げられる。

（投稿日：2021年1月31日）

（受理日：2021年6月2日）