The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 今日のアートにおける批判とは何か ： 参加型アートを中心に |
| Author(s) | 石田, 圭子 |
| Citation | a+a 美学研究. 2018, 12, p. 88-103 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/90115 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 今日のアートにおける批判とは何か

## ——参加型アートを中心に

石田圭子
*Keiko Ishida*

### はじめに

本稿では今日のアートにおける批判とはいかなるものなのかということについて、近年多くのアーティストによって取り組まれ、議論を呼んでいる「参加型アート」に焦点を当てて考察する[1]。ここで私が参加型アートに焦点を当てるのは、それが今日のアートにおけるひとつの新しく顕著な傾向を示す重要な要素であるからである。しかし、ここで参加型アートを取り上げるのは、より個人的な別の理由にもよる。筆者はかつてアドルノの文化批判論をめぐって「芸術による批判は可能か?」という論を書いたことがあった。その論の末尾で筆者は、かつてのモダニズムによる批判の企ての挫折への反省が「今日のアートを、分かりやすい政治批判にし、アーティストが「専門外」の人々に能動的に働きかけ、鑑賞者ではなく参加者としての態度を要求するという「参加型」アートへと促している一つの要因である」と述べたうえで、さらに、「そうした試みも、一般の人々をアーティストが「教化する」というアンガジュマンの古い形式を越えるものにならない限りは、文化批判の失敗を繰り返すものにしかならないであろう」と述べ、参加型アートについて批判的に言及していた[2]。

参加型アートが生まれた歴史的文脈に関する筆者の見解は、以下の論で述べるように今なおほぼ変わっていない。



Summary

What Is Criticism by Art Today?
Focusing on Participatory Art
Keiko ISHIDA

The purpose of my paper is to consider the critical possibilities of contemporary visual art by focusing on participatory art, a significant part of contemporary art that shows us one of the new trends in today's art. In this paper, I clarify how participatory art emerged after the "failure" of the protest project against bourgeois society by the avant-garde and to consider the critical possibilities of participatory art, which often takes up social issues, by critical reading of the text by Jacques Rancière and references to the artistic project by Koki Tanaka.

しかしながら、今回あらためて参加型アートについて考察した結果、観客の「受動性」から「能動性」への転換という歴史的文脈に囚われるあまり、参加型アートに潜在する可能性を見落としてしまっているのではないだろうかと考えるに至った。また、かつての論考で筆者は参加型アートをアーティストによる参加者の「教化」という観点から一面的にしか捉えていなかったが、先の論考を発表してからすでに十年以上が経過した今日では、参加型アートは多様化し、そうした理解によって把握できないような作品も現れている。そこで本稿ではそうした状況を踏まえたうえで、再び参加型アートにおける批判の可能性はどこにあるのかという問題について考察したいと考えた。すなわち、参加型アートによる批判の可能性を問う本稿は、十年以上も前に遡る、かつての問題意識の批判的継続でもある。

## モダニズム芸術における社会批判とポストモダニズムにおける転回

最初にアートにおける「批判」という問題について、これまでの美学的言説を歴史的に概観しておく。歴史を振り返ることで、この問題が今日のアートにおいていかに変化したのか（あるいは変化していないのか）、これまでのアートの問題意識や意味を反省したうえで、社会批判という観点に照らして今日のアートがどのような場所に立っているのかがより明確になると思われるからである。筆者がここで「アート」として議論の対象としているのは今日のビジュアル・アートではあるが、その歴史的経緯を語るためには、芸術一般を対象とせざるをえない。なぜなら、周知のように、近代以降今日にいたるまで、諸芸術はジャンルを越えて互いに複雑に絡み合っているからである。

概して芸術一般が社会に抵抗する姿勢を示すようになるのは、近代に入ってからであるといってよいであろう。もちろん、芸術はそれまでも人間の真実の姿を表現しようと努めてきた。そして実際に多くの芸術作品において、人間性において真実を追求することが社会の慣習やモラルと衝突し摩擦をおこす様がさまざまに描かれてきた。しかし、それが社会の否定的な経験を明確に表現し、直截的に批判する態度を示すようになるのは近代に入ってからである。これは、たとえばモダニズムにおける表現主義やダダイスムの叫びなどを思い浮かべれば、直ちに理解されることである。



そして、この問題について誰よりも深く論じたのはアドルノの美学であるという主張に異論はないだろう。彼はモダニズム芸術を近代社会への批判という側面から論じようとした。もちろんアドルノが一方で芸術における自律性を強調していたことはよく知られている。たとえば彼がもっとも高く評価したのは、シェーンベルクやカフカ、ピカソ、クレーといった芸術家たちであり、彼らはそれぞれの芸術ジャンルにおける形式の問題を突き詰めた人々であった。しかしながらアドルノが繰り返し主張したのは、芸術は自律しているからこそ社会的なものであるのだ、というパラドクスである。アドルノは、芸術は社会に背を向け、社会にたいして閉ざされているからこそ、より一層鋭く現在の社会的状況を批判することができるのだと言う。モダニズムの芸術家たちは直截的に社会を批判するのではなく、その批判は高度に媒介されたものだということをアドルノは強調し、それらは近代社会の歪みや苦痛を不調和として作品の形式に刻み、そうした形式によって社会を告発するのだと主張する[3]。もちろん、アドルノはペーター・ビュルガーによって「芸術を生に止揚しようとした」と規定される歴史的アヴァンギャルド――ダダイスムやシュルレアリスムなど――[4]に一定の留保を置いており、その点には注意を払う必要があるだろう。しかしそれでもなお、アドルノの美学は、グリーンバーグがフォーマリズムの観点から論じていたモダニズム論[5]が取りこぼしていたモダニズム／アヴァンギャルド運動のもつ「批判」というきわめて重要な側面を的確に言い当てていたといえるだろう。

しかしながら、そうしたモダニズムのプロジェクトは、あらゆる革命の可能性が消滅したように思われた――少なくとも西側の体制においては――後に、ポストモダニズムによって否定されるに至った。

バルトは一九五六年のエッセイにおいて、すでにアヴァンギャルドの死を報告している。バルトはそこで、アヴァンギャルドの芸術家とはもともと「仮面を剝がされたブルジョワジー」に過ぎないのであって、彼らの常軌を逸した振る舞いは、実はブルジョワジーが密かに抱いている欲望を代弁するものだと論じる。アヴァンギャルドの芸術家とは市民社会のなかにおける呪術師であって、その振る舞いは社会にある種のカタルシスを与えて、社会の安定に奉仕するものとなるとバルトは言う[6]。バルトにとってアヴァンギャルドとはつまるところ、市民社会の安全弁でしかない。それはあらかじめ社会に組み込まれたひとつの機能なのであり、それゆえその運動はいつか必ず社会体制に再

び組み入れられることによって終息するのだ、とバルトは言うのだ。

こうしたバルトによる、いかにもポストモダニズム然としたシニカルな批評は、アヴァンギャルドが政治的革命に挫折した後、その存在意義を失ったとされるモダニズムのプロジェクトに対するポストモダニストの判断を表明している。揺るぎなく進展する後期資本主義社会の中で、アヴァンギャルドはもはや「仮面を剝がされたブルジョワジー」以外のなにものでもない存在でしかなかったのである。

## 「解放」から「参加」へ：参加型アートの出現

かくして、アヴァンギャルドは有効期限がすでに切れたのだという宣告がポストモダニズムによって冷徹に下された。しかしながら実際には、ポストモダンと言われた時代の間に芸術による抵抗は終末を迎えることはなかった。ポストモダニズムの芸術の定点のひとつはたしかに、モダニズムの企てを反動的に拒絶したポピュリズムでありキッチュであったかもしれない。しかしながら、ハル・フォスターがポストモダンの美学の諸相について論じた『反美学』で明確に示したように、ポストモダンの文化のうちには反動としてのポストモダニズムのほかに抵抗としてのポストモダニズムも存在しており（両者はフォスターの言うようにきっぱりと二分化されないにしても）、後者はモダニズムの伝統の「批判的脱構築」に携わろうとし、「社会的・政治的帰属関係」を探求しようとする[7]。つまり、ポストモダンを通じて芸術による社会に対する敵対性は維持され、抵抗は継続されたのである。

しかしながら、それが「批判的脱構築」である以上、当然その方法や態度は変化せざるをえなかった。その戦略の変更は、クリストフ・メンケが「演劇の批判と弁護」で述べているように、「解放」から「参加」へと記述することができるだろう[8]。かつてのアヴァンギャルドの「失敗」の後、コンテンポラリー・アートの関心は、アーティストと観者の関係性に向けられるようになった。この傾向のメルクマールとなったのが、メンケも言及しているように、一九九八年に著されたブリオーの「関係性の美学」[9]である。演劇の新しい傾向において、かつての方法――



アーティスト個人による反抗や観者への教師的な指導――を越えて、能動的なアーティストとひたすら受動的である観者との対称性を変化させようという試みがなされた。かくして、アートの営みにおいて観者に役割をもたせる「参加」にコンテンポラリー・アートは焦点を当てるようになったのである。

今日様々な場所で催されている国際美術展では、こうしたいわゆる「参加型アート」に分類されうる作品が多く見られる。そうしたアートは、観者に積極的な参加を呼びかけ、人びとの間に新しい関係性を生み出し、彼らと相互的な関係を打ち立てようとする。日本においても、現在多くの場所で「共同体とアート」や「地域の再生」という名のもと、各地で「芸術祭」が企画されている。そうした芸術祭の多くは地方公共団体との密接な連携のもとに実現され、日本のコンテンポラリー・アート独特の状況をも形成しつつある。

以上のような参加型アートの多くは、従来のアヴァンギャルドの社会批判にしばしば見られたような、個人的な奮闘や否定的で絶望的な身振りをもはや共有しない。したがって、参加型アートについて「批判」という観点から考えるということでの問題設定そのものが、あらかじめ参加型アートのあり方を限定し、切り詰めているのではないかという疑念が投げかけられるかもしれない。たしかに「参加型アート」と一口に言っても、そこにはさまざまな傾向性をもつ作品が含まれる。展示会場に訪れた観客がその場で参加するもの、芸術家がディレクターとなって集団を動かすもの、あるコミュニティーの形成やある社会集団の啓発といった目的をもつものなど、さまざまなタイプが存在する。またそうした傾向や目的の差異によって、それらは実際のところ、コラボレイティヴ・アート、コミュニティ・アート、ソーシャリー・エンゲイジド・アートなどさまざまに異なる呼称を与えられてきた。

しかしながら、それでもなおそうした新しいアートにはユートピアへの、つまり、理想的な社会ないし共同体への憧憬があり、それらの中には社会的な問題を扱い、明確に社会批判的な態度をもつ作品も多く見られる。そうした批判はしばしばかつてのアヴァンギャルドにおける批判よりも率直で、より直截的である。それはたとえば、こうした参加型アートの規範としてしばしば引き合いに出されるトマス・ヒルシュホルンの《バタイユ・モニュメント》を見れば明らかである。二〇〇二年のドクメンタ11に出展されたこの作品で、ヒルシュホルンはカッセルの主に移民や低所得者層の居住する地域に住む人々を雇い、仮設的な図書館や飲食店を建設して、そこの住民たちと芸術祭を訪れた

人びととの間にぎこちない交流や関係を生み出すことによって、カッセルの分断された社会を顕在化させようと試みた。そうしたプロジェクトに対するヒルシュホルンの次の言葉は参加型アートの志向を明確に示している。「私はアート・プロジェクトによって社会的論争が起きることを念頭においている。それは環境をめぐる問いであり、現実をめぐる問題で、それこそが私の作品のゴールだ。」[19] こうした意図は、ヒルシュホルンがかつてシチュアシオニスト・インターナショナルの運動[11]に加わっていたことを思えば直ちに納得がいく。同時に参加型アートの源流のひとつがポストモダンのいわゆるカウンター・カルチャーにあったことにも気づかされるだろう[12]。

## 参加型アートに対する疑問：アートによる「批判」の意味とは何か

実際に、参加型アートはしばしばグローバリズムの孕む種々の問題や難民問題といった社会問題に関心をもっているように思われる。そして、多くの作品は進行するネオリベラリズムや右翼的思潮の高まりへの抵抗を表明しているように思われる。そして、こうした作品に遭遇したとき、私たちはいくばくかの疑いをもって、こうした類いのアートと他のジャーナリズムや政治的行為との違いは何であろうか、このようなアートによる抵抗や批判の意味は何なのかと問いかけるのではないだろうか。

こうした参加芸術に対する疑問はジャック・ランシエールによっても投げかけられている。彼はエッセイ「政治的芸術のパラドクス」[13]の中で、ニコラ・ブリオーのテキストに言及しながら近年の参加型の作品を含めた関係性に依拠する作品を批判している。クレア・ビショップは参加型アート論『人工地獄』においてランシエールの論に依拠しながら参加型アートの意義について語るものの[14]、ランシエール自身は参加型アートに対して批判的である。それは、そうしたアートが現実世界に介入することによって、芸術と政治というふたつの別の空間を「等価な場」とすることによって政治的になろうとし、芸術それ固有の場を解消しようとするからである[15]。その結果、芸術は政治批判の可能性を失う。つまりランシエールはアドルノの後に再び、直截的に政治的であろうとするとき、それはもはや



政治的でも批判的でもありえないという芸術のパラドクスについて語るのである。

ランシエールは、芸術による批判の有効性は、「芸術の美学的体制」において可能になる「分離」によって保証されるのだと強く主張する。この体制において、あらゆる既定の関係性、つまり、「アーティストの意図や芸術の場において提示される感性的な形式、観客のまなざし、そして共同体のある状態」の間にあるあらゆる関係性の分離や宙づりが可能になるとランシエールは言う[16]。芸術と政治との関係はパラドクシカルであり、芸術は所与の関係や既定の感性的形式を放棄して、代わりに「空っぽの無用で非生産的な場」[17]を作り出すことによって政治的になりうるとランシエールは考える。そうすることによってのみ、芸術は社会において私たちが何を見て、どのようにふるまうかを決定づける「感性的なもののパルタージュ」を宙づりにして再構成することができるのである。ランシエールは芸術のそうした効果を「ディセンサス」と呼ぶが、このディセンサスを引き起こすことこそがランシエールの考える芸術の有効性なのである[18]。

たしかに以上のようなランシエールによる参加型アートに対する批判はもっともであるように思われる。彼のいうことは私たちにダントーのいう「芸術の終焉後」のアートについて考えさせずにはいない。ダントーは今日のアートの可能性は、あくまでもアートワールド、つまりアートの制度によって支えられているという事実を明らかにした[19]。そして、私たちは参加型アートが他のアートよりもいっそうアートという枠組みを必要とするという皮肉な事実について考えてみなければならないだろう。もしそうした枠組みがないとしたら、参加型アートの中には、しばしば凡庸で非有効的な他の政治的行動と区別されうる特別なイベントとして認識されるのが困難であり、現実のなかに埋没してしまうような作品も少なくないと思われるからである。

しかしながら、そうしたランシエールの参加型アートに対する見解は、けっきょくのところその直截的な政治的効果という点からしかその批判性を捉えていないとともに、優れた参加型アートには依然として含まれていると思われる「虚構性」と「現実」のあいだのずれと緊張関係を見落としてしているのではないだろうか。参加型アーティストはしばしば、彼らの行為は社会的事業なのではなく、アートなのだと強調する。先に挙げたヒルシュホルンも「私はアーティストであって、ソーシャル・ワーカーではない」と明言している[20]。このアーティストによる言葉は作品

の実質になんら関係のない、政治的なソーシャル・ワークとは異なるアートの枠組みを単純に確保しようとするだけの虚言なのだろうか。本当に参加型アートはランシエールの述べるように、現実に介入して芸術の場と政治の場を「等価」にしてしまうものなのだろうか。その疑問についてあらためて考察してみる必要があると思われる。以下ではその点について、「参加型アート」と呼びうる作品を多く制作しているアーティスト田中功起の作品を例にして考えてみたい。

## 田中功起の参加型アート

田中が近年の作品において一貫して関心をもつのは、共同体とは何かという問題である。二〇一七年のミュンスターで開催された彫刻プロジェクトでの作品《Provisional Studies: Workshop #7 How to live together, and sharing the unknown》もそうした問題意識をもった参加型アートの作品である。そこで彼はそれぞれ異なる文化的背景を持つ八人のミュンスター市民たちを街の中のある場所――それは冷戦時代に核シェルターとして設計された駐車場である――に集める。彼らはそこで九日間を共に過ごし、いくつかのワークショップに参加する。この作品は写真と九つのビデオフィルムから成り（会場ではそのうちの七つが展示された）、そこには九日間の間に催されたワークショップの様子が記録されている。彼らはそこで共に料理をし、エクササイズをし、グローバリゼーションや難民問題について議論する。また、互いにインタヴューし合い、撮影し合う（Fig.1～4）。すべての集いにはファシリテーターや講師が居合せ、参加者たちにレクチャーし、ときに参加者にいくつかのルールを与える。しかし、彼らはインストラクターではなく、参加者の自律性を尊重している。田中はこのプロジェクトにおいて、活動のプロセスを可能な限り参加者に委ねようと努めているのである。

彼の個々のプロジェクトは一見すると、共同体の中でふだん行われている、集会やセミナーといった営みを反復しているように思われる。しかしながら、もちろん、そこで形成されるコミュニティーは現実のものではない。それは

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Project title: Provisional Studies: Workshop #7 How to live together, and sharing the unknown
Year: 2017
Date of the workshop: October 1 – 9, 2016
Format: Action, workshop, and video documentation
Location: Aegidiimarkt, Münster
Curators: Kasper König, Marianne Wagner, Britta Peters
Commissioned by Skulptur Projekte Münster 2017
Production Cooperation: Deutsche Bank (Germany), Kvadrat (Denmark), Vitamin Creative Space (Guangzhou), Aoyama Meguro(Tokyo)
Actors/Participants: Tasnim Baghdadi, Stephan Biermann, Isa Selçuk Dilmen, Annette Hinricher, Anna Mondain-Monval, JoAnn Osborne, Rolf Tiemann, Lina Zaher
Facilitators: Ahmad Alajlan, Kai van Eikels, Andrew Maerkle, Hendrik Meyer, Tami Yanagisawa

展示風景（Fig.1）とプロダクションスチル（Fig.2～4）。［撮影：田中功起］

あくまでも、アーティスト自身が言うように「一時的な共同体」「虚構の共同体」である[21]。また、彼らの傍らには常にカメラマンが居合せ、休憩や中断をも含むあらゆる瞬間を撮影している。こうした状況のもと、参加者たちは常に撮影されていることを強く意識している。したがって、カメラの前に居合わせる参加者は、田中自身が言うように、単なる参加者ではなく、演者でもある[22]。

さらに、こうした参加においては、通常のミーティングやプロジェクトとは異なり、着地点や目標はあらかじめ予想されていない。田中の作品において制作ノート（これは展示会場で手に取って読むことができる）は重要な位置を占め、そこでたしかに彼は作品の計画や関心、動機について明晰に述べ、彼の関心の在処が災害後に発生する特別で、一時的なコミュニティーにあると語っている。しかし、このプロジェクトの間中、彼は基本的にはただの傍観者である。田中のこのプロジェクトに近似なものとしては、TVのリアリティーショー[23]が挙げられるかもしれないが、それらにはいつでも観る者の好奇心と娯楽に奉仕するという明確な目的がある。それに対し、参加型アートのプロジェクトにおいてなされるのは、あたかも結果の予測なき実験のようなものである。彼は仮設的なコミュニティーの中で参加者たちがどのように振る舞い、どのような関係を結び、彼ら自身と彼らが作り上げる関係性がプロジェクトの中でどのように変化していくのかをただ観察し、記録する。そして、プロジェクトに実際に参加した人々やその作品を観た者が共同体について考え、それをそれぞれの場所に持ち帰ることを期待するのみである[24]。

田中のプロジェクトにおいて、あらゆるイベントは現実に巻き込まれている一方で、虚構でもある。また、そのイベントの主体は、ある虚構の共同体における参加者かつ演者である。そうした通常とは異なった状況において、参加者かつ演者はアートの領域においてのみ可能な、特別な空間をもち、特別な経験をする。以上のように捉えるならば、田中のプロジェクトは、ランシエールの参加型アートへの批判にもかかわらず、むしろランシエールの語る、美的なものの「宙づり」や「中断」の状態の好例であるようにも思われる。アートによって作り出される特別な状況において、参加者たちは虚構の共同体における自分自身を演じる。しかし、そうした人格は依然として彼ら自身でもある。そして、虚構の空間、「空っぽの無用で非生産的な場」において、参加者たちは別の自己と対面し、客観的な視点から彼らの現実の共同体の中における自分の社会的な状況を見る。その経験は現実と仮構の空間の境目を曖昧にしつつ、ランシエールの言う「ディセンサス」、すなわち、感性的なものの撹乱と分配を可能にしていると言いうるのではないだろうか。したがって、たとえランシエールが参加型芸術について批判的であったとしても、ランシエールの「芸術の美学的体制」についての論は、視覚的なものを対象とするといったアートにおける既定の枠組みを越えて、美的なあるいは感性的な経験をディセンサスというある特殊な経験として捉えることを可能にするという点において、むしろ今日の参加型アートの批判的可能性を理解する手がかりを与えてくれているように思われるのである。



**参加型アートはあくまでも、**
**あらゆる媒体を使用しあらゆる表現を試みる**
**多元化したコンテンポラリー・アートの一つの形式であり、**
**成果であると理解されるのではないだろうか。**

## おわりに

参加型アートの経験がたとえパーティーやミーティングやデモやセミナーと近似であるとしても、その経験は現実そのものではなく、そこからずらされた次元にある。少なくとも優れた参加型アートにおいてはそうである。そして、参加型アートは、たとえそれがポストモダニティにおける挫折を経て、かつての批判の方法とヴィジョンを改め、現実における参加に形式を見出したという経緯によって現れたとしても、その批判的ポテンシャルは依然としてその仮構性にあるのではないだろうか。そのように捉えるならば、参加型アートはあくまでも、あらゆる媒体を使用しあらゆる表現を試みる多元化したコンテンポラリー・アートの一つの形式であり、成果であると理解されるのではないだろうか。すなわち、アーティストは人々の「参加」を媒体にして新しい経験を生み出すのであり、たとえそれが現実のある状況と場において成立するものであったとしても、それは同時にあくまでも美的な経験なのである。もしそのように参加型アートを捉えるならば、その営みがある冷酷さを伴うことは否めない。なぜなら、それは人間関係をアートの素材とすることを意味するのだから。しかしながら、参加型アートの本質を芸術による虚構的・美的な空間の解消という観

**参加型アートは日常的な経験と隣り合った非日常的な経験を作り出し、現実と虚構を交差させることによって、社会における私たち自身と状況を映し出し、それを反省させるのである。**

点から捉えるのであれば、一方でそうした新しいアートの批判的ポテンシャルは捉え損なわれるだろう。

パラドクシカルではあるが、参加型アートは「たとえ芸術が直截的に政治的であろうと望んだとしても、芸術にそれをすることはできない」というアドルノの主張をなお指し示していると思われる。しかしながら一方で、アドルノによる「芸術は実践のひとつのかたちである」という言葉[25]も依然として参加型アートに当てはまるのである。それは「空っぽの無用で非生産的な場」において、一時的で仮構的な関係を創造するという、まさにその理由による。参加型アートは日常的な経験と隣り合った非日常的な経験を作り出し、現実と虚構を交差させることによって、社会における私たち自身と状況を映し出し、それを反省させるのである。

その意味では、その批判的ポテンシャルはなお、歴史的アヴァンギャルドの方法であった「異化」によって理解しうるものであるかもしれない。しかしながら、参加型アートは同時にこの世界における出来事であるという点で、世界と断絶された空間において成立しえていたかつての芸術とは異なるだろう。参加型アートが与える効果は、かつてのように、アーティストが暴力的なショックや日常性を逸した行為を通して一方的に与えるものではない。アーティストは参加者に虚構の活動に参加するように促すが、そうした活動と日常的な活動の間に、かつてのような深い溝はない。かつてのアヴァンギャルドのアーティストはユートピアへの強い憧憬と渇望があり、そこへ達する方法はしばしば中断や断絶としてイメージされていた。しかし、今日参加型アートに関わるアーティストたちのヴィジョンはそれとは異なっているように思われる。田中巧起が提示するような参加型アートでは、参加者たちが示す行動や表情などを通じて、彼らのあいだの関係性がどのように結ばれて「共同体」が形成され、それがどのように変化していくのか、その微妙な関係性が可視化される。そうした作品は私たちの社会がきわめて繊細に織りなされていて、それが不安定であると同時に可変的であることを私たちに気づかせる。そして、可能であるはずの別の世界を想像させる



と同時に、現実においてなおそれが妨げられているという事実に気づかせ、それを妨げているものは何であるのだろうかという思索に導く。ゆえにアーティストたちは、ユートピアを彼方にあるものとしてではなく、私たちの現実と隣り合った潜勢的な何か――彼方ではなくむしろ手前へと送り返される――として想像しているように思われる。そして、彼らの作品は、ユートピアへの移行とはラディカルな変化ではなく、小さな一歩であるのかもしれないと――たとえ現実においてはそうでないとしても――想像させるのである。

石田圭子（いしだ・けいこ）
神戸大学大学院国際文化学研究科准教授。東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程修了。博士（美術）。専門領域は美学・芸術論。

謝辞
田中功起氏より展示風景とプロダクションスチルの画像を提供いただいた。ここであらためて感謝申し上げる。

註

本稿は二〇一七年九月十一日に大阪大学中之島センターで開催されたシンポジウム「シアトロクラシー　観客の美学と政治学」で発表した内容に加筆修正したものである。発表原稿は当初、クリストフ・メンケ氏の論考“Kritik und Apologie des Theaters”（*Merkur* 71, 2017）で提出された問題に呼応するかたちで書かれた。メンケ氏は上記論考において劇場における批判とは何かという問題について考察している。

*1 「参加型アート」とは、鑑賞者もしくは少数の美術愛好者を超えたより広い文化的背景をもった人々へ作品への直接的かつ能動的な参加を呼びかけ、そうした「参加」によって作品が成立するタイプの作品のことである。こうした参

加型アートの形態は、その場に居合わせた鑑賞者が参加するものから一般住民がアーティストの作品制作に協力するもの、アートによる「町興し」まで多岐に渡る。その作品制作の意図も美的な達成を目指すものから教育啓蒙的・社会福祉的な目的をもつものまで様々である。こうした参加型アートはそうした形態や目的の違いによって、これまでに「コラボレイティヴ・アート」「コミュニティ・アート」「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」など様々な名前で呼ばれてきた。そうした様々なアートを「参加型アート」としてひとくくりに論じることはニュアンスの異なる複雑な現象を単純化することになるかもしれない。しかしながら、そうした新しいアートの研究が進み、それに関する専門書も著される中で、現在ではそれらを集約して「参加型アート」として論じることは次第に一般化してきていると思われる。また、そうした概念の一般化にはネガティヴな側面のみならず、現在のアートの変化と傾向、全体の状況を理解することを可能にするというポジティヴな面もあるだろう。

*2 | 石田圭子「芸術による批判は可能か?—アドルノの文化批判論をめぐって—」『東京芸術大学美術学部　論叢』第2号二〇〇六年、三三頁。

*3 | Theodor. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, *GS Bd. 7*, Suhrkamp, 1997, S.16, 371.

*4 | 以下を参照。Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1974.

*5 | グリーンバーグのフォーマリズムについては以下を参照。Clement Greenberg, "Modernist Painting," *Esthetics Contemporary*, ed. Richard Kostelanetz, Plometheus Books, 1989.

*6 | Roland Barthes, "A l'avant- garde de quel théâtre ?," *Essais critiques*, éditions du seuil, 1964(1956).

*7 | ハル・フォスター『反美学—ポストモダンの諸相』室井尚、吉岡洋訳、勁草書房、一九八七年、七〜八頁。

*8 | Christoph Menke, "Kritik und Apologie des Theaters," *Merkur* 71, 2017, S.47.

*9 | Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationelle*, Les Presses du reel, 1998.

*10 | Claire Doherty, *From Studio to Situations: Contemporary Art*, Black Dog, 2004, p.137.

*11 | シチュアショニスト・インターナショナルとは一九五〇年代から七〇年代初頭にかけて、フランスを中心にヨーロッパ諸国にまで拡大した前衛集団のことを指す。彼らは芸術・文化・社会・政治・日常生活に渡る統一的な批判・実践を試みた。五二年に発足したアンテルナシオナル・レトリストを前身として五七年に活動を始め、七二年の解散まで領域横断的な文化的・政治的運動を繰り広げた。活動初期は文化批判、後期は政治批判を中心的に行なった。また、その運動は一九六八年の五月革命に大きな影響を与えた。

*12 | クレア・ビショップは浩瀚な参加型アート論『人工地獄』の中で、参加型アートの起源のひとつとしてシチュアシオニスト・インターナショナルを挙げている。Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso, 2012, pp.80–87.

*13 | Jacques Rancière, "Les Paradoxes de L'art Politique," *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

*14 | Claire Bishop, *Artificial Hells*, pp.18–30. 参加型アートをめぐるランシエールとビショップの議論のズレとすれ違いについては、以下の論考が詳しく論じている。田中均「芸術における「解放」とは何か—ジャック・ランシエールの美学理論における芸術と政治」『批評理論と社会理論1：アイステーシス』（叢書アレテイア13）仲正昌樹編、御茶の水書房、二〇一一年、一五〜四〇頁。



*15 | Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.78.

*16 | *ibid.*, p.63. ランシエールは芸術を「倫理的体制」「表象的体制」「美学的体制」という三つに区分し、基本的に近代以降の芸術のあり方を「美学的体制」に位置づけている。これについては以下を参照。Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000, pp.26–45.

*17 | Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.70.

*18 | *ibid.*, p.70, 72.

*19 | Arthur C. Danto, "The Artworld," *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No.19, 1964.

*20 | Doherty, *From Studio to Situations: Contemporary Art*, p.137.

*21 | Koki Tanaka, *How to Live Together: Production Notes*, Skulptur Projekte Münster, 2017, p.22, 82. 田中によるこの制作ノートはミュンスター彫刻プロジェクトの展示会場にて公表・頒布された。

*22 | 田中は上記ノートの中で参加者のことを一貫して actors/participants と呼んでいる。

*23 | リアリティーショーとは、選ばれた素人ないし視聴者を現実のある状況（数人を一定期間共同生活させる、孤島や旅先に隔離する、課題を与え最後の一人になるまで勝ち抜きさせる、など）の中に置き、視聴者がそこで繰り広げられる人間関係や奮闘を観察し楽しむというテレビ番組のジャンルである。リアリティ番組とも呼ばれる。

*24 | Tanaka, *How to Live Together: Production Notes*, p.82.

*25 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.345.