

## ソーシャリー・エンゲイジド・アート における芸術の政治性

平井菜穂

### はじめに

近年、美術批評や美学において、社会や政治に対する何らかの働きかけを企図する「ソーシャリー・エンゲイジド・アート〔社会関与型芸術〕」が声高に議論されるようになってきている。だが、このような類いの実践の隆盛の影には、芸術活動と、いわゆる社会活動や政治的発言とのあいだの区別が曖昧化し、芸術がその独自の存在意義を失ってしまう危険性が潜んでいる。本稿の目的は、こうした芸術実践が、あくまでも芸術としてどのように社会に関与しうるのかを考察し、そうした関与をとおして生じてくる政治性の質を明らかにすることにある。

本考察に示唆を与えてくれるのは、クレア・ビショップ（Claire Bishop 1971-）の論考である。ビショップは、多くのキュレーターや理論家が、ソーシャリー・エンゲイジド・アートを、実際の社会問題の解決手段としてのその有効性に重きをおいて評価する傾向にあることを批判し、作品を、美的に分析することが不可欠だと説く<sup>(1)</sup>。

だがビショップは、ここでフォーマリズムや芸術の自律性を再び標榜しているわけではない。むしろビショップが提示するのは、そうした近代の価値観とも、あるいは、これまでの一般的なソーシャリー・エンゲイジド・アート観とも異なる、新しい観点にほかならない。ソーシャリー・エンゲイジド・アートを語る際にしばしば強調されるのは、それが、「作品に対峙する鑑賞者」という伝統的な鑑賞者の立ち位置を解消し、作品の一部となる「参加者」を生み出したという点であった。しかし、作品の只中で行為する参加者は、作品から距離をとって作品を美的に経験しているわけではない。作品を美的に経験するためには、参加という出来事を、その外側から距離をとっ

て眺めることが必要となる。以下の議論は、この新しいタイプの鑑賞者の誕生とその意義を導きの糸として展開することとなる。

## 1. 参加することのない鑑賞者

すでに触れたとおり、ソーシャリー・エンゲイジド・アートの特徴は、作品に実際に携わり作品の一部として機能する「参加者」を生み出した点に認められる。近年、日本各地で、芸術祭という形式の地域アートが展開しているのは、地域の住民が芸術にどのように参加するのか、その参加の仕方が試行錯誤されていることのひとつの現れだといえよう<sup>(2)</sup>。研究者らによっても、より意義深い参加とはどのようなものなのか積極的に議論され始めている<sup>(3)</sup>。

だがビショップは、参加のあり方を探るだけではなく、作品に参加しない鑑賞者をも重視しなければならないとし、そのような鑑賞者を二次的な鑑賞者と呼んで次のように述べる。

この二次的な鑑賞者とは、あなたや私、そして参加しなかったほかのすべての人々である。私たちがまぎれもなく存在しているということは、歴史的事実だ。そしてこの歴史的な事実、たとえば、そしてとりわけ、参加型アートがこれを否定しようとするときにさえ、観客性の政治学を分析することを必要とするのだ<sup>(4)</sup>。

そもそも、参加型実践をはじめて現代アートの重要な潮流と位置づけたのは、ニコラ・ブリオー（Nicolas Bourriaud 1965-）の『関係性の美学』であった<sup>(5)</sup>。ビショップがブリオーの論考を辛辣に批判したことはよく知られている<sup>(6)</sup>。ブリオーが紹介するリクリット・ティラヴァーニャ（Rirkrit Tiravanija 1961-）の作品《無題（静止）》（1992）では、ギャラリーに仮設キッチンが設置され、食事を共にするという日常的行為を通じてアーティストや来場者、来場者同士のあいだに一時的な親密な空間が生まれる。ブリオーはこうしたリレーショナル・アートが、作品を「生きられる時間」<sup>(7)</sup>として提示するのだと言う。

だが、ビショップによれば、ティラヴァーニャの作品はアート・ワールド内部での調和的で心地よい関係を育むに留まり、本当に食事を必要とする難民や貧困者には開放されず、排除された彼らの存在に注意を向けさせることもない。むしろビショップが評価するのは、サンティエゴ・シエラ (Santiago Sierra 1966-) やトーマス・ヒルシュホルン (Thomas Hirschhorn 1957-) などの、労働における搾取や、人間同士の軋轢や差別といった「敵対」的な関係性を可視化する作品である。

たとえば、シエラの《段ボール箱の中でじっとしていても報酬を得ることのできない労働者たち》(2000) においては、ギャラリーに粗末な段ボールの箱が並べられ、そのなかには難民が一言も言葉を発することなく身を隠している。姿の見えない彼らの存在はドイツ社会を支える目に見えない労働 (不法就労) と結びついている。鑑賞者は沈黙した人々の身体の気配を段ボールごしに感じとることで、自分の足元がゆらぐような不安と恐れを抱くことになる。そこには、安易な同情や共感などは生まれえず、むしろ作品の質を決定づけるのは、「不穏で冷たく感情をはねつけるような、作品と観者の現象学的な対峙」<sup>(8)</sup> にほかならない。

鑑賞者の重要性は、炭鉱夫と警官の衝突事件を 800 人規模の人々によって再演 (リエナクトメント) したジェレミー・デラーの《オーグリーヴの戦い》(2001) で、より鮮明になる。ビショップはこの作品を、「社会史と美術史の共時的な交差点にこぎ着けた」<sup>(9)</sup> と評価している。注目すべきは、この作品で、それぞれに異なる経験をする複数の層の鑑賞者が生みだされている点である。第一の層は、リエナクトメントの現場を見物していた地域住民である。彼らは暴力の再演にじかに立ち会っただけでなく、周囲にブラスバンドや露店があらわれ、子供たちが駆け回るような矛盾に満ちた光景を眺めることになった。第二の層は、映画監督マイク・フィグスによって撮影されたフィルムを、テレビ放映などでみる鑑賞者である。炭鉱夫へのインタビューも収められた映像作品では、炭鉱夫への感情移入とサッチャー政権への批判が全面に押し出されている。第三の層は、美術館で、ストライキの年表や事件記録とリエナクトメントの記録などで構成される《オーグリーヴの戦いのアーカイブ (一人の痛みは全員の痛み)》(2004) に接する鑑賞者である。重要なのは、アーカイブが、事実と再演の記録が複雑に混ざり合い、さまざまな政治的な立場が折り重なる、曖昧で多義的なも

のに仕立てあげられている点である。人々が参加するリエナクトメントの出来事からもっとも距離を隔てたところに位置するアーカイブの鑑賞者こそが、ひとつの正義や特定の時代の政治的メッセージに還元されえない、さまざまな人々の立場と振る舞いのもっとも複雑で微妙な拮抗を目の当たりにすることとなる。

## 2. 傍観者であることを越えていく鑑賞者

### ——フィル・コリンズ《彼らは廃馬を撃つ》(2004) ——

鑑賞者は、しかし、たんなる傍観者ではない。ならば、鑑賞者があくまでも作品と距離をとりながらも、いかにして消極的な傍観者であることを越え、積極的な態度をみずからのなかに打ち立ていくのか。それを、イギリス人のアーティスト、フィル・コリンズ (Phil Collins 1970-) の代表作《彼らは廃馬を撃つ》(2004) を分析しながら明らかにしていくこととしよう。

フィル・コリンズは、90年代末から、主に紛争地域に暮らす一般市民を登場させる映像作品を制作してきた<sup>(10)</sup>。2004年にイスラエルのアーティスト・レジデンスに招かれたコリンズは、パレスチナ自治区ラマラでのオーディションを経て9人の10代の男女を雇い、8時間のダンス・マラソンを開催した。コミュニティ・センターに集められた若者たちは、ショッキングピンクの壁の前でさまざまなジャンルの西欧のポップミュージックにあわせて休憩なしで踊り続けるように依頼され、その一部始終が固定カメラによるワンカットで撮影された。

作品の展示では、ギャラリーの両側の壁に、鑑賞者と等身大の2つの大型スクリーンが設置され、そこに、4人と5人に分かれたふたつのグループが同じ音楽にのせて踊る2本のフィルムが同時に映し出された。上映時間は撮影フィルムの長さに相当し、7時間に及ぶ。大画面に鮮明に映し出されるダンサーらの表情と動きを長時間にわたって見るうちに、鑑賞者は、次第に彼らひとりひとりの個性を見分けられるようになっていく。

映像のなかの空間では、ダンサーたちのすぐ後ろに壁が迫り、左右の幅も狭く限定されている。そのため、激しく踊る若者たちが少しでもせり出してカメラに近づいた

り両手を高く上げたりするたびに、彼らの頭や手足は固定カメラの画面からはみだし見えなくなってしまう。鑑賞者は、固定カメラのこの不自由なフレームを、いやがおうでも強く意識せざるをえない。このフレームや、イスラム教の礼拝の時間を知らせるアナウンスや停電によってダンスが強制的に中断されるさまは、若者たちが閉じ込められている政治的苦難という背景を暗示している<sup>(11)</sup>。

《彼らは廃馬を撃つ》という奇妙なタイトルは、世界恐慌下のアメリカ各地で流行したダンス・マラソンを題材に、生存競争から脱落していく若者の絶望を描き、1935年に出版され、後に映画化もされた小説<sup>(12)</sup>から引用されたものである。ダンス・マラソンとは、1時間50分のダンスと10分間の休憩を、最後のひと組が残るまで繰り返す競争で、疲労のあまり精神的な破たんをきたす者もあらわれるその狂乱状態を、観客は見世物として楽しんだという。「彼らは廃馬を撃つ」という言葉は、人生に絶望したパートナーの自殺に手を貸した主人公がつぶやく台詞である。コリンズの作品のタイトルは、現代の社会のなかで、中東の若者もまた、搾取され役に立たなくなれば捨てられるような存在であることを暗示している。

とはいえ、コリンズの映像において鑑賞者が目にするダンサーの姿は、紋切り型の報道番組や報道写真をとおして植え付けられた、紛争の犠牲者あるいは殉教者としての中東の若者という先入観からはずいぶんかけ離れている。鑑賞者の先入観は、映像のなかで、欧米の10代の若者ときほど変わらない装いで、ポップミュージックを魅力的に踊りこなす若者たちの姿に裏切られ、混乱させられることになる。コリンズは、「パレスチナが、文化やモダニティと結びつけて考えられることはほとんどない」<sup>(13)</sup>とし、「作品を見たすべての人々に、彼ら（ダンサー）に恋をし、彼らの忍耐強さをほめたたえ、そして彼らがこうした音楽を知っていることがなぜ私たちにとって不思議に感じられるのかを問うてほしい」という<sup>(14)</sup>。鑑賞者は、先入観や紋切り型のものの見方からみずからを開放し、見過ごされていたものを自分自身で探りだすことを求められている。

フランスの哲学者ジャック・ランシエール (Jacques Rancière 1940-) は、演劇というジャンルをモデルに、じっと舞台を見るだけで、みずから何かを知ったり行動したりすることはないとみなされてきた観客のあり方を問い直した。観客はただ見るだけでなく、

見たものを翻訳し、解釈し、自分の体験と結びつけたりすることを通じて、能動的に演劇と関わるのだとランシエールは言う<sup>(15)</sup>。これと同じことは、《彼らは廃馬を撃つ》の鑑賞者についても指摘できよう。そこでは、参加者と鑑賞者は、演劇における役者と観客と同様、互いに直接的に関与しあうことなく距離を隔てている。だが鑑賞者は、ただ受動的にダンサーを見つめているのではない。鑑賞者は、スクリーンのなかで展開する映像だけでなく、制作の背景、ダンサーたちがおかれた政治的な状況、タイトル、参照源の小説という、それぞれ地理的・時間的にも離れたものをみずから組み合わせながら、自分自身のうちに新しいものの見方を能動的に開いていく。

### 3. もうひとつの政治性

コリンズの作品において、若者たちは日々の暮らしや仕事の文脈から切り離され、70年以上も前のアメリカの大恐慌時代の競技の舞台に立たされる。このような、時代錯誤の、虚構じみた遊戯的な設定のなかで、若者たちは実際に踊り続け、身体のエネルギーを生々しく炸裂させ、やがて疲労と苦痛へとリアルに移行していく。そこでは、「ドキュメンタリー」と「フィクション」、あるいは「現実の苦痛」と「虚構じみた遊戯」の境界線は曖昧なものとなる。ビショップは、参加型アートが、「世界における出来事であると同時に、世界から一定の距離をとる」<sup>(16)</sup> という、存在論的な二重性をもつと指摘する。コリンズの作品の曖昧さは、作品の不完全さや弱さを意味しているのではなく、ビショップのいうところの本質的な二重性のあらわれにほかならない。

《彼らは廃馬を撃つ》のようなソーシャリー・エンゲイジド・アートは、なかば虚構的で馬鹿馬鹿しさをも帯びているがゆえに、しばしば、現実社会の問題になんら具体的な解決をもたらすことのない不徹底な実践であると批判されたり、その曖昧さのゆえに、政治を無責任に傍観する身振りであるかのように捉えられたりする。しかし、こうした作品にこそ、鑑賞者のなかに、既存の社会を支配している力に安易には同化しない何らかの「抵抗力」を育む可能性が含まれているように思われる。

《彼らは廃馬を撃つ》では、ダンサーたちが、自分たちの映像がこのようなタイト

ルの作品として発表されることを、どの程度知り、意識しているのかは定かではない。だが、過酷なダンスを続けることが虚しい努力に映るとき、逆に、彼らの真剣さと生真面目さが、意味の密度を増し、その奮闘は一種の英雄性すら感じさせるものになる。現代アートの研究者リズ・コッツ (Liz Kotz) はこう述べる。

見ているうちに、これらの会ったことのない若者たち……チア・リーダーのような少女や、疲れた少女、澄ましたハンサムな少年たちに親近感が湧いてくる。彼らの疲労が濃くなるにつれ、その努力は、痛ましくも滑稽で、勇敢な、胸が張り裂けそうなものになっていく<sup>(17)</sup>。

目的も知らないまま過酷なダンスを真剣に踊り続ける若者の姿は、逃れられない不条理の下で、人間が、自分がどう見えるかも分からずにとりあえず闇雲に生きているさま、つまり、現代の社会や共同体というものにおけるごく普通の人々の営みと重なりあう。鑑賞者には、ダンサーが踊る世界が、自分自身が生きる世界と地続きのもののように感じられはじめる。社会のなかで自分自身がどう見えているのかをはじめて感知した鑑賞者のなかに、既存の社会や共同体に対する、これまで抱いたことのない抵抗の感覚が生じることとなる。

断絶と拮抗に満ちた世界に親密性をもたらそうとするブリオー流の関係性の美学や、社会の課題に直接に関与し具体的な解決を目指すアクティヴィズム型の作品は、芸術という虚構の外側に現実の社会があるとして、芸術の領域から社会へと歩み出ていく。そこで目指されるのは、虚構から抜けだし、現実の社会のなかで既存の勢力と直接に対決する「政治性」である。だが、芸術のこのような政治性を疑問視する声は、近年、徐々に高まりつつある。たとえばボリス・グロイス (Boris Groys 1947-) は、芸術が外部の抑圧から守られるべき独自の領域をもっていないのであれば、芸術は、既存の政治運動をデザインし美的なものに飾る手段として使われるにすぎず、芸術は決して抵抗の源泉となりえないと述べる<sup>(18)</sup>。求められるべきは、既存の勢力と直接に対決することではなく、絶えず身をかかわしながらそれに抵抗し、決してそれに取り込まれることのないメカニズムをもった、「もうひとつ」の政治性であるとはいえない

だろうか。

ランシエールもまた、芸術と政治の関係を「虚構」対「現実」という安易な二項対立で捉える見方を批判している。ランシエールによれば、芸術と政治はともにフィクションを生み出す二つの様式であり、それらはいずれも、「目に見えるものと言いつけるものの基準を変えたり、見られていなかったものを見せたり、……関係し合っていないものに関係づけたりしよう」<sup>(19)</sup>と働く。そうだとすれば現実社会もまたひとつのフィクションでしかない。ある有力なフィクションが自分自身を、あたかも現実であるかのように見せ、私たちにそう信じさせているのである<sup>(20)</sup>。

さらにランシエールは、フィクションはイスラエル人のために、ドキュメンタリーはパレスチナ人のためにある、というゴダールの言葉を引き、この区別には、人間を能動的な者と受動的な者に分別し差別化する感性が反映されているとする<sup>(21)</sup>。コリンズの《彼らは廃馬を撃つ》は、常にドキュメンタリーの側に、つまり文化を発信することのない受動的な存在の側に振り分けられる人々に焦点をあて、彼らに、ドキュメンタリーとフィクションのあいだを往復させ、人間を二分し差別化してきた感性的な境界線をかき乱す。そのような攪乱をとおして、ドキュメンタリーもまた、集団を一つの場所に結びつけて固定し、受動的な集団として恣意的にイメージ化するひとつの装置にほかならないことが暴かれる。

《彼らは廃馬を撃つ》は、陳腐なドキュメンタリーで使い古された中東の若者のイメージを、ダンサーたちの身体からひきはがし、別の見方を促す。とはいえ、別の見方が、これまでの支配的なイメージにとってかわるというのではない。別の見方の意義は、支配力をもつイメージを相対化し、支配のヒエラルキーを絶えず突き崩すことにこそある。

## おわりに

ボリス・グロイスによれば、今日、マスメディアによるきわめて巨大で強力なイメージ産出と配給により、政治の領域も画像や映像に支配されている<sup>(22)</sup>。いまや社会が視覚的に生成され、視覚的に経験される。そうであれば、芸術に求められるのは、マ



スメディアの生産するイメージよりもはるかに多様で、複雑で、微妙な差異をはらむ視覚的事象を創りだし、鑑賞者に経験させることで、社会というものの既存のイメージにからめとられることなく、身をかかわしながらそれに抵抗する、しなやかな感性を引き出すことではないだろうか。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおいては、確かに、参加という要素は欠くことができない。芸術家でもなく、芸術鑑賞のエキスパートでもない普通の人々が作品に巻き込まれ、作品の一部となるからこそ、作品は、日常でありながら非日常でもある空間を生みだし、現実的でありながら虚構的でもある曖昧な空間を創り出す。しかし、このような空間のもつ複雑な意味をもっとも鮮明に、強烈に感じとるのは、実は、空間の内部に位置する参加者よりも、むしろ空間の外にいる鑑賞者である。ソーシャリー・エンゲイジド・アートを、その外側から美的に眺めることは、社会のありさまをただ傍観する消極的な態度などではない。鑑賞者が、参加者のいる空間をみずから生きる空間と地続きのものとして捉えるとき、鑑賞者には、自分自身が拠って立っていたつもりの社会の趨勢や自らのアイデンティティさえもが疑わしいものと感じられはじめ、鑑賞者の内部に、これまでとは別の世界の見方がひらかれる。芸術とは、社会を支配するさまざまな体系を常に別の見方で突き崩し、あらゆる勢力に対する抵抗の力をみずからのうちに孕みながら社会のなかを生きていく個人を生みだし育てる母体なのだといえよう。

註

- (1) クレア・ビショップ『人工地獄』(大森俊克訳) フィルムアート社、2016年、31頁。(原書は、Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.)
- (2) 藤田直哉編・著『地域アート——美学／制度／日本』堀之内出版、2016年。
- (3) イギリス政府による新自由主義的な芸術政策では、社会的包摂という目的のために役立つものとして参加型アートが奨励されている。こうした芸術の利用については、ビショップを始めケスターなどの研究者が批判的な立場をとってきた。

① ビショップ、前掲書、31-36頁。

② Kester, Grant, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*,

Duke Univ Press, 2011, p. 198. ケスターは、イギリス政府による参加型アートの推奨は、創造的で起業家精神をもち競争心をそなえた個人の奨励、すなわち、労働者階級の人々を資本の要求する主体性のあり方に順応させ、かつその要求そのものを疑問視させることがないようにするものだと指摘している。

③ Harvie, Jen, *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*, Palgrave Macmillan, 2013.

- (4) ビショップ、前掲書、25 頁。
- (5) Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, trans. by Pleasance & F. Woods with the participation of M. Copeland, Les presses du réel, 2002. (原書は、Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998.)
- (6) クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」(星野太訳)『表象 05』表象文化論学会、2011 年、75-113 頁。(原文は、Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics” , *OCTOBER*, vol. 110, 2004, pp. 51-79.)
- (7) Bourriaud, Nicolas, *op. cit.* (English Version), p.15.
- (8) ビショップ、前掲書、339 頁。
- (9) ビショップ、前掲書、63 頁。
- (10) フィル・コリンズ《難民の作り方》(1999) など。
- (11) ラマラにはイスラエル軍が駐留し、撮影期間中、若者たちは 9 時までに検問所を通過して帰宅する必要があった。また本作品の映像は国境での検閲により 1 時間分が失われている。
- (12) ホレス・マッコイ『彼らは廃馬を撃つ』(常盤新平訳) 白水社、2015 年。(原書は、McCoy, Horace, *They Shoot Horses, Don't They?*, 1935.) 1969 年に映画化(邦題『ひとりぼっちの青春』)。
- (13) Horrigan, Bill, *Phil Collins: They Shoot Horses*, Wexner Center for the Arts, the Ohio State University, 2005.
- (14) *ibid.* 括弧内は筆者による追記。
- (15) ジャック・ランシエール『解放された観客』(梶田裕訳) 法政大学出版局、2013 年、18 頁。(原書は、Rancière, Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, La Fabrique Editions, 2008.)
- (16) ビショップ、前掲書、432 頁。
- (17) Kotz, Liz, “Live Through This” , Suzanne Weaver and Siniša Mitrović ed., *Phil Collins: the world won't listen*, exhibition catalogue, Dallas Museum of Art, Dallas, 2007, p.61.
- (18) ボリス・グロイス「平等な美学的権利について」『アート・パワー』(石田圭子他訳)、現代企画室、2017 年、24 頁。(原書は、Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, 2013.)
- (19) ランシエール、前掲書、82 頁。

- (20) 同上、96 頁。
- (21) 同上、98 頁。
- (22) グロイス、前掲書、32 頁。