

## ソーシャリー・エンゲイジド・アートの限界

——スザンヌ・レイシーによる

### 《オークランド・プロジェクト》の再検討

富田葉

#### 1. はじめに

ソーシャリー・エンゲイジド・アート (Socially Engaged Art, 以下 SEA) とは、主に社会問題を主題とし、問題の表象に留まることなく現実世界における具体的な変化を志向する芸術活動である。多様な人々との協働、一定期間の継続、成果物よりも過程を重視することを特徴とするこうした実践は主に1990年代に確立され、以降その数を増やしてきた。こうしたSEAの展開においてしばしば重要な事例として言及されるのが、スザンヌ・レイシー (1945-) の作品である。1970年代初頭からフェミニズム的なパフォーマンス作品を発表してきた彼女は、1980年代以降SEAに類する作品を手がけ、それらはSEAの先駆的かつ代表的な事例として取り上げられてきた<sup>(1)</sup>。

本論文ではレイシーの代表作である《オークランド・プロジェクト》(1991-2001) (以下、《オークランド》) を対象とした分析を行う。米国カリフォルニア州オークランドを舞台とする本作品は、メディアの偏った報道により若者に結びつけられた暴力的なイメージの解消を目指し、教育プログラム、行政との連携、パフォーマンスなどを実施することで、若者向け政策への予算獲得や教育効果などの社会的な成功を収めた。同時に、パフォーマンスにおける形式面の工夫は美的な成功として評価され、主に肯定的に受容されてきた。

しかしこの成功の裏では、レイシーが自身の美的意図を優先する傾向によって参加者の意志を軽視する事態や、後年の資料において不都合な事実に関する記述に偏りが見られるといった問題が生じている。そしてこうした問題はSEA全体で批判されてきた、協働の理念に反する作家の強権化と重なるものである。ゆえに本論文では《オークランド》をSEAの限界を示す作品として再検討することで、その先行研究が主に

称賛に偏ってきたことによる空白を埋めることを目的とする。

## 2. 《屋根が燃えている》の成立と形式

オークランドは1990年時点で人口の約半数がアフリカ系アメリカ人であり、そのコミュニティの大きさで知られていた。一方、白人との間で失業率や貧困率に大きな差があること<sup>(2)</sup>や貧困と関連して犯罪率が増加するなど、主に人種と結びついた深刻な格差を抱える都市でもあった。このような状況で1990年、人口の約4分の1を占めた20代以下の若者<sup>(3)</sup>は、治安の悪さをアフリカ系アメリカ人の若者に帰する全米的な世論のバッシング対象となり、「スーパー・プレデターズ」<sup>(4)</sup>という蔑称と共に繰り返しマスメディアに取り上げられていた。

《オークランド》は、1987年カリフォルニア芸術大学での勤務のためにオークランドに移住したレイシーが、現地で暮らす内にこうした状況を問題視、大学の同僚のクリス・ジョンソンと共に立ち上げたプロジェクトである<sup>(5)</sup>。アートに限らない多様な内容を持ち10年継続した本作品の中でも、今回は3つの主要な作品を取り上げる。

《屋根が燃えている》(1994)は若者自身の声によってステレオタイプなイメージを打ち破ることを目的とした作品である。オークランド学区から集まった高校生約200人が、屋上駐車場に止められた90台ほどの車にグループごとに乗り込み、人種差別や妊娠中絶などのテーマにそって互いの意見を交わし、それを観客が取り囲んで傾聴した。パフォーマンスの様子はビデオに収められ地元テレビ局で放映、CNNなど全国ネットにも取り上げられ《オークランド》の代表的な作品として知られている。制作過程においては各高校からリーダーとなる若者が数人選出され、レイシーら大人たちと共に打ち合わせに積極的に参加し、場所の選定や参加者募集など制作に深く関与した。このような協働体制においてレイシーは可能な限り生徒たちに役割を担ってもらうなどの工夫を凝らしている<sup>(6)</sup>。これは彼女がSEA作品かつ若者との協働に生じがちな、参加者との非対称的な関係に自覚的だったことを示しており、実際生徒の意見を聞き入れて当初の演出を変更した部分もあった。

しかし《屋根が燃えている》の舞台設定を巡る議論においてはそうした配慮を美的

意図へのこだわりが上回ってしまった。一部の若者はレイシーが対話の舞台として提案した「自動車」というモチーフに疑問を呈し、自室や公園など実際に会話を行う空間での実行を希望した。そのため、ペインティングされたバスなど美的な側面を維持しつつ若者の生活実感に寄り添えるような代替案について2～3週間にわたり検討が重ねられたが、議論は平行線をたどり、若者たちが折れる形で当初のアイデアが採用された。

レイシーが車というモチーフにこだわった理由は、若者たちが駐車場に車で乗りこむという風景を制作当初から強くイメージしていたこと、また「車は学生たちの会話に……「第四の壁」を提供し、また旅や子供時代から大人への移行についての比喩的な豊かさをもたらしていた」<sup>(7)</sup> という発言から分かるように、車が持つ移動という要素と若者の成長を重ね合わせていたこと、そしてパフォーマンスの演劇性を担保し現実と区切る境界線が必要だったことである、と資料からは読み取れる。ドキュメンタリービデオなどから当時の様子を確認する限り、こうした舞台設定は少なくとも視覚的な魅力に結びついている点では評価できる。

車という外壁によって対話するグループごとの区切りは明瞭に可視化され、それを取り囲む人々の傾聴の姿勢と車内で真剣に議論を交わす若者たちの姿は、自動車というモチーフが挟まれることで一種の演劇性を獲得している。屋上の外壁近くには警戒色の黄色である交通標識のパネルや、点滅する工事用の標識が車を取り囲むように配置され、赤や黒などの原色で塗装されている車と合わせて力強い印象をもたらしていた。また、自動車による「壁」は参加者が観客から危害を加えられないようにするため<sup>(8)</sup> の、さらに観客が身を乗り出さなければ聞けないようにすることで、その主体性を引き出すものとして<sup>(9)</sup> 単にイメージの美しさのみならず実用的な役割を担っていた。しかし、こうした成功が上述したような若者の意図を折る形で実現されたことには注意が必要である。

### 3. 美的判断の両義性

レイシーが自動車を使用した以前の作品《ドラッグスターに乗ったシンデレラ》

(1977)において移動や加速といった車のもつ要素を「若さ」と同一視していたり<sup>(10)</sup>、《屋根が燃えている》とほぼ同じ構図を持つプロトタイプ的な《ティーンエイジ・リビング・ルーム》(1992)においてはその規模の小ささなどから美的な満足が得られなかったと回顧していたりすること<sup>(11)</sup>から、ここまで見てきた理由と合わせて、車というモチーフの選択時に重視されていたのがほとんどは作品の詩的・美的要素やレイシーの意図であり、参加者の主体性ではないという点を読み取れる。自動車の使用が《屋根が燃えている》を芸術作品として成立させることに寄与しているのは認められるが、それが若者の主体的な意見を棄却する形で現れる限り、SEAの理念としての協働、《オークランド》の理念との矛盾は批判されるべきである。

また、警察官と高校生たちのバスケットボール試合と、会場でのインスタレーションを通じて若者支援を促進する政策提言の宣伝を行った作品《血が流れなきファウルじゃない：オークランド・ユース・ポリシー》(1995-1996)の会場選定においても、レイシーは自身が日常的に利用しており、若者や警察官たちが普段アクセスしない高級ジムを選んでいる<sup>(12)</sup>。広いコート周りにはグラフィティを思わせる装飾や若者と司法制度に関する啓発的なビデオが設置され、パフォーマンス時の試合や客席の様子は本物の試合に見劣りしない熱気と規模を維持していた。この場所は本人の証言によれば、市庁舎が近いことから政治家をはじめとする上流中産階級が多く利用する場所で、左派的な政治意見が飛び交う場所であったという<sup>(13)</sup>。こうした情報からは、彼女が会場を選定した理由が高級ジムとして多数の観客を収容して試合を再現する設備が整っていたこと、自身が利用しており依頼がしやすかったことに加え、左派寄りの利用客が多く政治的な話題が受け入れられやすいと考えたからだと想定できる。しかし、依然としてその場所がレイシーを含むエリート階級の出入りを中心としていたことは変わらず、若者や警察官にとって自身を表現するにふさわしい場であったかどうかには疑問が残る。

こうした参加者の意図や背景と自身のこだわりの衝突に関してレイシーは常に、自身の作品が芸術である限り美的な意図には妥協することはできないというスタンスを取ってきた。例えば2012年には自身のキャリアを振り返って以下のように述べている。

「私はアーティストです」と発言することは、その分野の言語を扱うことにこだわり、形式に興味を持っていることを意味します。私は活動家が下すような決断はしません。テネシーから400脚の椅子を輸送するために7000ドルを使います。もし私が活動家なら……多くの人から非難されるでしょう<sup>(14)</sup>。

こうした発言には作品制作における美的なイメージに対するこだわりと、自身はアーティストであり、作品は芸術であると宣言することによる社会運動との距離化が見られる。一方でレイシーのSEA作品はほぼ全てが公的機関への働きかけやワークショップを備えており、パフォーマンスの内容なども鑑みて明らかに社会批判や一定の変化を志向していると理解できることから、彼女の両義的な態度が明らかになっている。

レイシーの美的な判断が芸術作品としての魅力や参加者を守るためのリスク管理に寄与しているのは事実であり、それを単純に批判の対象としてのみ捉えることはできない。しかし彼女が「自身はアーティスト」であると繰り返すにも関わらず、特定のコミュニティと関わり、複数の人々に影響を与えるプロジェクトを実施している以上、その美的意図の優先によって蔑ろにされる声が少しでもあることへの責任から逃れることはできない。

#### 4. 語りの偏り

《コード33：緊急事態、誤解を一掃せよ！》(1997-1999) (以下、《コード33》) は、当時深い断絶があったオークランドの若者と警察官の間の対話を軸とし、《屋根が燃えている》と同会場で行われたパフォーマンスである。制服を着た警官100人と私服姿の高校生150人がグループごと円形に座り、真剣に会話する姿は路上での対立と真逆の融和的な印象を抱かせ、感動的な光景として観客らに肯定的に受け止められた<sup>(15)</sup>。しかし、このユートピア的な光景が「異物」の排除に基づいて実現していたという事実にも着目するべきである。

排除の対象となったのは、パフォーマンス当日に発生したフリー・ムミア運動の参

加者たちによるデモ隊である。これは、1981年にアフリカ系アメリカ人ジャーナリストのムミア・アブ・ジャマールが受けた、警察官殺害の容疑での有罪判決が人種差別的な冤罪であるという抗議運動で、世界的な知名度を獲得している。《コード33》に直接関連するのはパフォーマンス3日前から行われた全米的なデモ活動であった。警察と協力的なその形式への反感、レイシーらが招待していたマスメディアによる注目の利用など<sup>(16)</sup>を理由として、現れたデモ隊は会場の入り口を塞ぐようにしばらくそこで抗議活動を行った。パフォーマンスの第一部だった会場周辺でのパレードは中止され、その後も入場を待っていた観客がデモの支持者と勘違いされ入場拒否されるなどの混乱が続いた。当日の対応に関する批判はすでにケスターが行っているが、今回は後年のアーカイブにおいてムミア運動に関する言及が偏っている点に着目したい。

《コード33》の分析を行う論文<sup>(17)</sup>や批評誌に掲載された直接的なレビュー<sup>(18)</sup>においてはフリー・ムミア運動の参加者による妨害に関する記述は一切見られない。また、作家自身や作品制作の現場に近い人々によって書かれた記録において、ムミア運動に関してはあくまでも《コード33》の成立が脅かされたという観点からの記述に終始している<sup>(19)</sup>。テレビ放映されたドキュメンタリーにおいては言及が53分中18秒と非常に短く、デモ隊による妨害を明示しない曖昧なものであった<sup>(20)</sup>。

特筆すべきは、レイシー自身、そして彼女と親密な批評家二人が《コード33》を振り返って、デモ隊の多くが白人の大学生であったため、高校生を中心としたアフリカ系アメリカ人コミュニティを主対象とする《オークランド》との協力は不可能だった、と暗に思わせるような語りを行っている点である。レイシーはデモ隊の属性を「大学生」<sup>(21)</sup>と限定し、ロスは「主に白人で大学生くらいの年齢のデモ参加者は……」<sup>(22)</sup>、アイリッシュは「主に若者で白人のデモ参加者をそちら〔パフォーマンス〕に振り向かせることはできなかった」(〔〕は筆者補足)<sup>(23)</sup>と発言している。フリー・ムミア運動自体は多様な人種、国籍の人々から支援されていること、そしてレイシーら自身が運動には賛同していたことから、実際にその場に集まったデモ隊の構成が事実だったとしても、わざわざ三人ともが属性を限定している書きぶりには作意を認めざるを得ない。このような語りはプロジェクトの外部、そして異なる人種や階層の人々を別物

として切り分け、分断に加担している点で《オークランド》が目指した融和の理念を貶める結果となっている。

## 5. 理念と現実の矛盾

SEA 作品ではしばしば理念として、アートに関わらない人々の参加や対等な協働が掲げられる。一方、構想や表現の決定権は多くの場合アーティストが握り、参加者の声が素材として消費される事例も存在し、SEA 研究において長らく批判の対象となってきた。こうした矛盾はレイシーが舞台設定や会場選定で陥ったものと一致する。

こうした理念との矛盾を回避した事例を紹介したい。イニゴ・マンガラノ＝オバジェの《テレ・ベシンダリオ》(1992-95)は米国イリノイ州シカゴで行われた大規模なパブリックアート展覧会「カルチャー・イン・アクション」の展示をきっかけに始動したプロジェクトである<sup>(24)</sup>。レイシー同様、自身の居住していたラテン系アメリカ人が多いウエストタウン地区の対話促進を目的とし、当初オバジェは劣化していた地域の照明を修繕、椅子を屋外に設置することでコミュニティの人々がそれを手動で点灯、屋外での対話が促進されるというアイデアを実行しようとした。これはラテン系の人々の慣習に基づいていたが、地域住民との話し合いの中で、そうした試みがジェントリフィケーションに加担する危険性を指摘された。

そこでオバジェは当初のアイデアから離れ、住民との対話を通じて、若者を中心としたストリートギャングという新たなテーマを設定した。若者と街の人々の対話を促進すると共に、事実と乖離した暴力的なイメージがラテン系の若者に結びつけられていることへの抵抗のために居住地域や自身について表現するビデオを募集した若者たちと作成、次第にその範囲は拡大し、地域住民間の対話を 50 本ほどのビデオに収めることとなった。《オークランド》と背景や目的を共有しながら、オバジェは自身のアイデアに固執することなく柔軟に地域の人々の意見に耳を傾けたからこそ、SEA 全体で陥りやすい作家の強権性や新自由主義への加担から逃れていた。こうした類似事例を検討することでレイシー、さらには SEA に付いて回る問題含みの矛盾を解消する可能性が見えてくるかもしれない。

また、《コード33》には主催者やそれに近い人々が偏った記述を生み出すという作家の特権性の問題が現れていた。ブラックモアは、文化人類学の参与観察において表象の倫理に関する問題が長らく議論されてきたことに着目し、自身がSEAを実施する際アメリカ人類学会などの倫理指針を参照したプロセスを詳細に紹介している<sup>(25)</sup>。このように分野横断的に知見を活用してリスクを管理している事例を検討することも、本論文で指摘したような問題を乗り越える契機になるだろう。

## 6. おわりに

ここまで《オークランド》における作家の美的意図を優先する傾向や、アーカイブと先行研究に認められる作意が作品やSEA全体の理念に反していたことを明らかにしてきた。レイシーは集団を束ねる実務的な能力、形式と社会的テーマへの効力のバランス、といった肯定的な側面を確かに持ちつつ、その基盤には作家と参加者の間の権力の不均衡といった批判されるべき側面も持ち合わせていた。先行研究に欠如していた批判的視点を導入するほか、こうした肯定と批判がせめぎ合う矛盾の体現として彼女を捉え直すことが芸術家としての彼女をより正確に、より興味深く描き出す契機となる点もまた本論文の意義として加えておきたい。

### 註

- (1) エルゲラ、パブロ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門：アートが社会と深く関わるための10のポイント』（アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会訳）フィルムアート社、2015年、22-23頁。
- (2) Rhomberg, Chris, *No There There: Race, Class, and Political Community in Oakland*, University of California Press, 2004, pp. 186-187.
- (3) Economics and Statistics Administration, and Bureau of the Census, *1990 Census of Population: Social and Economic Characteristics California: Section 1 of 4*, 1993. p. 938.
- (4) 都市部のアフリカ系アメリカ人の若者のギャング化、街中における犯罪に警鐘を鳴らし、それらを人種差別的なステレオタイプに基づいて理由付けしたもの。世論を煽り、事実にとぐわな

い若者の厳罰化へ繋がった。以下を参照。CFSY (Campaign for the Fair Sentencing of Youth), “The Origins of The Super Predator: The Child Study Movement to Today,” The Campaign for the Fair Sentencing of Youth, 2021.

- (5) Lacy, Suzanne, *Imperfect art: working in public: a case study of The Oaland Projects (1991–2001)*, Robert Gordon University, PhD Thesis, 2013. pp. 20–21.
- (6) *Ibid.*, pp. 30–50.
- (7) *Ibid.*, pp. 37–38.
- (8) Lacy, Suzanne, et al., “Working in Public,” Transcript, Organised by On The Edge Research; Gray's School of Art, The Robert Gordon University and The Scottish Arts Council, 2007.
- (9) Lacy, Suzanne, “The Roof is on Fire (1994),” Vimeo, 2012, 23:00–.
- (10) Lacy, Suzanne, “4. Cinderella in a Dragster (1977),” *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007*, Duke University Press, 2010, pp. 48–51.
- (11) Lacy, *op. cit.*, 2013, pp. 29–37.
- (12) *Ibid.*, p. 74.
- (13) Lacy et al., *op.cit.*, Seminar3.
- (14) Young, Paul D, “The Suzanne Lacy Network,” *Art in America*, 2012.
- (15) Roth, Moira, “Making & Performing Code33: A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales, and Unique Holland,” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 23 no. 3, 2001, pp. 47–62.; Lacy, *op. cit.*, 2013, pp. 123–129
- (16) Kester, Grant H, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2013 (1st ed. 2004), pp. 181–186.
- (17) Jordan, Cara, “The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe,” *Public Art Dialogue*, Vol. 3, no, 2, 2013, pp. 144–67.
- (18) Wilson, Megan, “Clearing the Air,” *Afterimage*, Vol. 29, Iss. 1, 2001.
- (19) Irish, Sharon, *Suzanne Lacy: Spaces Between*, NED-New edition, University of Minnesota Press, 2010, pp. 226–227.; Roth, *op.cit.*.
- (20) Lacy, Suzanne, “Code 33 FULL VIDEO (1998–99),” Vimeo, 2012, 19:18–19:36.
- (21) Lacy, Suzanne, “25. Seeking an American Identity (Working Inward from the Margins),” *op.cit.*, 2010 (2003), p. 264.
- (22) Roth, *op. cit.*, p. 56.
- (23) Irish, *op. cit.*, pp. 226–227.
- (24) Jacob, Mary J, et al., “TELE-VECINDARIO: Iñigo Manglano-Ovalle and Street-Level Video,”

*Culture in Action*, Bay Press, 1995, pp. 76–87.

(25) Blackmore, Kate, “(Mis) Representing Others: Ethical Dilemmas of Socially Engaged Art Practice,” *The Palgrave Handbook of Global Arts Education*, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 373–384.