

ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける

「参加」概念とその内実

上田由至

はじめに

ここ2、30年の間に現代アートのフィールドで議論的となっているものの一つに、ソーシャリー・エンゲイジド・アートというカテゴリがある。それは社会や政治への働きかけを意図する芸術活動を指し、アメリカやヨーロッパを中心に、その制作、批評が行われてきている。「カテゴリ」という言葉を使ったものの、それは未だ論争の最中にある言葉であり、確固たる具体的な定義が与えられている言葉ではない。そのためソーシャリー・エンゲイジド・アートはこの言葉だけではなく、リレーショナル・アート、参加型アート、ダイアロジカル・アート、ニュージャンル・パブリックアートなどといった用語によっても語られている¹。また、日本においても近年、ソーシャリー・エンゲイジド・アートをめぐる書籍は何点か出版されているものの、日本のそれはアメリカやヨーロッパとは異なり、大規模なプロジェクト型のものが多いこと、また、異なる文脈から生まれたものであるとして、「地域アート」や「アートプロジェクト」という用語が好まれているようである²。したがって、本稿においてはソーシャリー・エンゲイジド・アートという用語を、これらすべてを包括するものとして用いることにしたい³。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートをめぐる論点は、それ自体が多岐にわたる実践であるため、多々存在する。たとえばここでは「公共性」とは何かが問題になってくるし、アーティストが作品制作のために人を有償あるいは無償で参加させる場合は「搾取」の問題が発生する。さらには、誰がその作品に包摂され、誰が排除されるのかという問題、社会への関与に重点を置くあまり、美学が蔑ろになっているのではないかという問題、それと関連して、アートの自律性が問われることもある⁴。そして、アクティビズムや社会活動と呼んでも差し支えないようなそうした活動に対し、わざわざ「アート」という名前を付ける必要があるのかという問いも生まれる。そのため、アートか否かという問題を括弧に入れ、こうした社会関与の活動をより包括的に論じるために、美学的含意を排除した「ソーシャル・プラクティス」という用語を使用する論者もいる。しかし私は、「参加」というアクションが、後述する哲学者ジャック・ランシエールの用いる意味での「美学」と深く関わ

ってくると思うので、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の語を使用することにしたい。

私が本稿で問題にしたいのは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける「参加」概念とその内実である。「ダイアロジカル」や「リレーショナル」、そして「参加型」という言葉が使われることから分かるように、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおいてはしばしば一人ないしは数人の、いわゆる「作者」以外の人びとの参加が要請される。これから述べていくように、一口に「参加」といってもその内容は様々で込み入っており、「どのような参加が好ましいのか」をめぐる議論がなされている。そして「参加」の問題は上に挙げた様々な論点、公共性や排除と包摂、搾取の問題などとも関わってくるものである。本稿の目的は、ソーシャリー・エンゲイジド・アートをめぐる代表的な立場である「関係性の美学」「敵対性の美学」「対話の美学」という3つの議論を整理し、それぞれの「参加」に対する立場を明確化することで、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける参加の意義と問題を明らかにすることである。

1. 「関係性の美学」とその批判

まず、ソーシャリー・エンゲイジド・アートをめぐる議論がこれほど巻き起こる発端となった、キュレーターであるニコラ・プリオーの「関係性の美学」の議論とそれに対する批判を確認するところから始めよう。『関係性の美学』が刊行されたのは1998年であり、ここでプリオーは、アーティスト・作品・鑑賞者の間に「関係」を生じさせるアートについて論じ、それらの作品を「リレーショナル・アート」と名付けている。プリオーによればリレーショナル・アートとは「自立したプライベートな象徴空間を主張するよりも、人間の相互作用の領域やその社会的文脈を理論的地平とみなすアート」であり、それは「モダンアートによって導入された美学的、文化的、政治的目標の根本的な激変を指し示す」のだという⁵。例えばここで取り上げられている、リレーショナル・アートの代表格として名高いリクリット・ティラヴァーニャの作品は、キャンブ道具や粉末スूपなどが置かれた仮設キッチンでのインスタレーションで、来場者はそこで自由にお湯を沸かしてスूपを飲むことができる、というものだ⁶。来場者はここで他の来場者と一緒に食事をしたり会話をしたりすることで、陽気な *convivial* 関係を楽しむことができるのである。プリオーはこのように、作家と鑑賞者、あるいは鑑賞者同士の調和的な関係性が生まれる「民主的」な空間と、それを可能にする作品の形式を称揚するのである。

鑑賞者の参加によって生まれる関係性に焦点を当てたものとして、現代アートにとって『関係性の美学』はひとつの重要な参照項ではあるのだが、本書やリレーショナル・アートには多くの批判も投げかけられてきた。例えば美術批評家のクレア・ビショップは、リレーショナル・アートが一つの共同体をつくるとしても、それは芸術への関心という共通の文脈を持った同質的な集団の予定調和的なマイクロユートピアであり、それはその実現を阻害する人びとの排除の上に成り立っているにすぎないことを指摘した。そのうえでビショップは、そこで排除されている人びとの存在を直接に提示することで観客に居心地の悪さや不快感を覚えさせる、「敵対性」の美学を主張する。そうしたアートにおいて観客に求められるのは直接的な参加ではなく、思慮に満ちた、反省する能力であるとビショップは言う⁷。

また、美術史家のハル・フォスターもこのようなアートに対し問題を提起している。「“関係性の美学”のこれらの可能性は十分に明快であるようだが、そこには問題もある。時に政治は、開かれた作品と包摂的の社会の間の当てにならない類似に基づいて、そのようなアートになぞらえられている。まるでとりとめのない形式が民主的共同体を喚起したり、非ヒエラルキー的なインスタレーションが平等主義的世界を予言したりするものであるかのように⁸」。ここで疑問視されているのは、アートと政治の安易な結合である。ブリオーはギー・ドゥボールのスペクタル批判に言及しながら、「芸術的実践は最近、社会実験の豊かな土壌であるようだ⁹」と述べるが、美術館やギャラリーという限定された空間における単純な関係性が、どうして社会に変化をもたらすことができるのだろうか。フォスターの批判はさらに続く。「エイズアクティヴィズムの周りで形成されたような、近い過去のアートコレクティヴは政治的プロジェクトだった。しかし今日では、単純に集まること *getting together* が、時に十分なことであるかのようだ。ここでわれわれは「フラッシュモブ」のアートワールド版からそれほど遠くないのかもしれない¹⁰」。ここでわれわれはボリス・グロイスの議論を思い起こすこともできる。グロイスは美学化 *aestheticization* を二つに分類した。デザインによる美学化とアートの美学化であり、前者はナチズムで見られたように、デザインによって対象を魅力的にすることであり、後者はそれとは逆に、フランス革命後に旧体制のデザインがそうされたように、対象をアートと呼んで純粋な鑑賞物にすることによって脱機能化し、去勢してしまうことである。グロイス曰く「美学化は伝統的の聖像破壊よりもっと根本的な死の形態」なのである¹¹。この主張にしたがえば、美術館やギャラリーの中のリレーショナル・アートは、現実のそうした関係を強化するどころか、かえって衰退させることになってしまうだろう。結局のところ、ブリオーの称揚するリレーショナル・アートとそれへの観客の参加は十分に政治的とは言えないのだ。

これは、哲学者ジャック・ランシエールがリレーショナル・アートに加える批判とも関係してくるだろう。少し遠回りになるが、ランシエールの芸術観を見ておこう。まず、ランシエールは芸術を3つのモデルに分類する。それぞれ、芸術の「教育的モデル」「原・倫理的モデル」そして「美的＝感性論的体制」である。「教育的モデル」で想定されているのは、作者が作品の中に意図的に配置した記号、すなわち表象を、観客が解読するような図式である¹²。つまり、ここでは作者から観客への、知識の直線的で過不足のない伝達が想定されている。「原・倫理的モデル」はこれへの批判として現れたものであり、そこでは表象を媒介とすることなく受け手を教育することが目指されている。つまり、これは生活と芸術を接続するという試みである¹³。これも結局は観客の教育を目的としているという点では「教育的モデル」と同様である。これら2つに対してランシエールが称揚するのが、「美的＝感性論的体制」たる3つ目の芸術モデルである。このモデルにおいては、作者、作品、観客の間に「距離」がもたらされ、三者の間の直接的な関係が切断される。ここでランシエールが出している例が、ヴィンケルマンやシラーが記述した、もとは神の像であったがもはやそういうものではなくなっている彫像であり、レディ・メイド作品、流用された商品、剥がされたポスター、すなわち、もともとの用途から切り離されて存在している作品である。ランシエールによれば、こうした切断の中には「感覚可能性の複数の体制の衝突¹⁴」がある。そして、こうした芸術は政治に関係する。というのも、ランシエールの言う「政治」とは「法や制度がいかなる客体、そしていかなる主体に関わるものなのか、ひとつの政治的な共同体を固有に規定しているのはいかなる形の関係なのか、これらの関係はいかなる客体に関わるものなのか、これらの客体を指し示し、それらについて議論する能力があるのはいかなる主体なのか」という問いに発するものであり、「共有の客体は感性の枠組みの中で規定されるわけだが、政治とはこの枠組みを再編成する活動である」からだ¹⁵。すなわち、どちらもわれわれの感性を組みかえるという意味で、芸術と政治は関係するのである。そしてこのような意味で、ランシエールは政治と芸術を「フィクションを産出する二つの様式¹⁶」と呼ぶのである。美学＝感性論が根底にあるという意味で、芸術的实践と政治的实践は同等なものなのだ。これを踏まえてランシエールは以下のように主張する。

芸術の実践は、その外側にあるとされるような政治のために、様々な意識のあり方や人びとを動員するためのさまざまなエネルギーを提供する道具的なのではない。だからといって、自らの外に出て、集団的な政治行動の形式となるのでもない。この実践は、見えるもの、言いえるもの、為しえるものの新

たな風景を描くことに寄与する。それはコンセンサスに抗して、別の形の「共通感覚」、つまり、論争的な共通感覚のさまざまな形式を作り上げるのである。¹⁷

こうした芸術モデルに対しリレーショナル・アートは、芸術という実践がそもそも既存の政治体制へ異議申し立てするという効果を有していることを理解せずに政治的であろうとしている（これをランシエールは「芸術の再政治化」と呼ぶ）が、既存の政治体制におけるヒエラルキー構造に目を向けることなく、アートワールドという狭い業界内での関係を生産するという試みにしかなっていない。すなわちそれは既存の社会、あるいは既存の感性の枠組みのマイナーチェンジでしかない、ということになるだろう。

2. 解放された観客と敵対性の美学

それでは、上述のように「関係性の美学」を批判するランシエールとビショップ自身はどのような参加を評価しているのか、詳しく見ていこう。この二人はともに観客の「能動的」な参加というものに懐疑的である。まずランシエールは、先ほど触れたリレーショナル・アート批判とは別稿で、観客の「能動性」を誘発しようとする芸術作品を批判する。そのときに槍玉に挙げられるのが二人の演出家、ベルトルト・プレヒトとアントナン・アルトーである。プレヒトの叙事的演劇においては、観客が主人公に感情移入することが否定される。代わりにソングや文字幕を使った奇妙なスペクタクルの提示や、例えばある家庭の一場面に突然他人が闖入することで起こされる出来事の流れの「中断」、役者に社会的身振りを引用させる「身振りの引用」などといった演出方法によって、観客はその主人公のふるまいを規定する状況に驚き、自身の批評的意識を覚醒させることが要求される¹⁸。他方でアルトーの残酷演劇では、叙事的演劇とは対照的に観客と演者の距離を取り払うことが目指される。この演劇はついに実現することはなかったのだが、アルトーの考えていたところによれば、ここには叫び、ノイズ、仮面、巨大な人形、様々に変化する照明効果、現代にはない儀式用の衣装、そして舞台と客席の区別が廃止された劇場、などといった魔術的、呪術的要素が含まれる。こうした要素を含んだ演劇によって、アルトーは観客と演者との間の直接的な交流を取り戻し、集団の活力を手に入れようとする¹⁹。

ランシエールは『無知な教師』（法政大学出版社、2011年）で展開した、教育者ジョゼフ・ジャコトの教育法に基づく教育論を演劇にも適用しようとする。すなわちランシエールによれば、プレヒトとアルトーの、観客を能動的参加者にしようと

する試みは、ランシエール＝ジャコトが「愚鈍化」と呼ぶ、他者の無能力＝受動性を前提とするふるまいなのだ²⁰。ランシエールにとって、観客であることは受動的な状態ではない。それは正常な状態であり、観客は「パフォーマンスを単なるイメージにし、この単なるイメージを自分が読んだり夢見たりした物語、自分が体験したり作り出した物語に結びつける」ことで演劇やパフォーマンスに参加していることになるのであって「距離をとった観客であると同時に、提示されたスペクタクルの能動的な解釈者ともなるのである²¹」。ランシエールはこのように、芸術家の、観客を啓蒙しようとする態度、ならびに啓蒙を目的とした観客への参加の要請を否定し、観客自身の思考による参加を称揚するのである。

ビショップも先ほど少しふれたように、ランシエールと同じく観客の思考による参加に価値を置き、アーティストと非アーティストとの間の距離を保とうとする。それはビショップの一貫した美学への強い関心とも関係がある。ビショップは「社会的転回」という論文および『人工地獄』の第一章で、近年の現代アートが従来のような物質志向 object-based のアートではなく、単一の作者性 authorship を協働的なアクティビティへと拡散し、創造性やコミュニケーションのための空間を提供することで社会的絆を回復することを志向する傾向にあることを指摘する。こうしたアートの「社会的転回」に伴い、作品の評価軸も「倫理的転回」を遂げているという。そこでは美学が視覚的、エリート的な領域として棄却され、評価の主眼が一般化された倫理的指針へと転換される。そして制作のプロセスやアーティストの善意によって作品の良し悪しが判断されるようになる²²。

ビショップがここで注目しているのは、こうした「社会的転回」及び「倫理的転回」が新自由主義のロジックの中で再編され、「社会的包摂」のキーワードの下、社会の構造的不平等は問いただされないままに、アートが社会福祉や社会保障の削減の口実となってしまっているという現実である。つまり、「社会的参加は、権威を尊重するとともに公的サービス削減に直面しても自らの面倒を見る「リスク」と責任を受け入れる従順な市民を創造する²³」のだ。さらにこうした転回においては、アーティストのパブロ・エルゲラが指摘するように、観客の参加を誘発するアクティビティが単なる客寄せのためのエンターテインメントに墮してしまうことも往々にして起こる²⁴。こうした現実があるからこそ、ビショップは作者性が拡散された参加形態をとるアートに異議を唱え、作者性の強い「美学」重視の作品を評価するのである。

しかしここでビショップの主張する「美学」とは、かつてのフォーマリズムのような、社会的関心から切り離された、「倫理的転回」で批判されるところの単なる視覚的、エリート主義的なそれとは一線を画す。ビショップはランシエールの、美学

＝感性論が政治と芸術の根底をなすという美学観にしたがい、「美学は社会変革という祭壇に生贄として差し出される必要はないのだ。なぜならそれはこの改善への期待をつねにすでに含んでいるのだから²⁵」と述べ、美学が社会的有用性かという二項対立を退ける。他方でそうした美学に基づいてビショップが評価するアートの手法は、ダダやシチュアシオニストといったアヴァンギャルドの流れをくむものである。ビショップははっきり「私は、恐れ、矛盾、高揚感や不条理と並んで、不安、不快感や不満が作品の芸術的な衝撃に不可欠であるだろうと主張したい²⁶」と述べている。こうしてビショップが行き着くのが、先にも述べた「敵対性」の美学なのである。それを代表するアーティストの一人としてビショップが挙げるのが、サンティアゴ・シエラである。シエラは移民やホームレスといった、社会から忌避される存在に焦点を当て、彼らに報酬を払って、その身体に線状の刺青を彫ったり、過酷で無益な労働を強いたりし、それをビデオによって、あるいは実際に彼らの身体を現前させ、観客に見せつける。そうすることによってシエラは「彼の表現を成立させている経済システム、そしていかにそれが作品の受容に影響しているかについて、注意を促す²⁷」のだという。『人工地獄』において、ビショップはシエラ作品を、彼女が「委任されたパフォーマンス」と呼ぶものに位置づける。このパフォーマンスに参加する人びとの存在は、アーティストの指示の下で、何らかの属性を表象するものとして提示される。つまり、ここでビショップが価値を置くのは、アート作品へ人々を労働者として参加させる試みである。

ここからわかるのは、ビショップはランシエールと同じく観客の能動的身体的参加に懐疑的ではあるものの、ビショップの評価する作品に対峙する観客には、リレーショナル・アートや「社会的転回」を遂げたアートとは正反対のものであるかもしれないが、居心地の悪さという、それと同様、一律な反応があらかじめ期待されているということだ。もちろん「敵対性」のアートは新自由主義によって奪奪されるということはないであろうし、むしろそれを告発するものではあるのだが、それはランシエールが批判するブレヒトの叙事的演劇と大きな差がなく、観客の「愚鈍化」であるということになるだろう。また、ビショップはシエラ作品を含む一部の「委任されたパフォーマンス」を「まさに物象化を議論するために物象化を行う表現、あるいは搾取自体をテーマ化するために搾取を行う表現」であり、「今日の労働条件を巧みに援用するだけでは留まらず、「その労働条件と私たちの関係を従来であれば不可視に留まっていた集団の提示によって、前景化させる」としている²⁸が、なぜそれが従来のような政治的問題を扱った表象作品ではいけないのか、ということが十分に考察されているとは言い難い。しかしここにはまた、ビショップが言うように「経験の固有の様式²⁹」であるランシエールの美学概念、すなわち受け

手の側に比重が置かれた美学概念を政治的芸術の制作の側に適用することの難しさが表れているとも言えるだろう。

3. 対話の美学

次に、ビショップと並んでソーシャリー・エンゲイジド・アートの代表的な論者の一人であるグラント・ケスターの立場を見ていこう。ケスターは美術誌“*Afterimage*”などの編集を経て、現在は美術史家として活動している人物であり、主著に“*Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*”(初版は2004年)や“*The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*”があるが、どちらも邦訳はされていない。ケスターはビショップとは対照的に、参加者同士の対話を基礎とするダイアロジカル・アートを称揚する。しかしこれはリレーショナル・アートとは違い、たんにその場限りの対話を発生させるものではない。ケスターの関心は、対話の「持続性」にある。ダイアロジカル・アートの代表例を二つ挙げよう。一つはウォッケンクラウザー *Wochenklausur* の1994年のプロジェクト『薬物中毒女性を援助するための介入』“*Intervention to Aid Drug-Addicted Women*”である。このプロジェクトは、チューリッヒの薬物中毒の女性でその生活維持のため性風俗業で働く女性が直面する諸問題（その多くがホームレスであり、社会から汚名を着せられ、顧客からの暴力、警察からのハラスメントに苦しめられる）を解決するために、チューリッヒの湖のボート上で彼女らと、政治家、ジャーナリスト、アクティヴィストらを非公開で対話させる、というものだ。この対話の結果、薬物中毒のセックスワーカーのための寄宿舎が建てられる、という実際的な効果が得られた。もう一つの例はスザンヌ・レイシーらの1994年のプロジェクト『屋根が燃えている』“*The Roof Is on Fire*”である。ここでは、互いに悪感情を持つオークランドの高校生（ラテン系、アフリカ系が主）と警察官の、衆人環視の中での対話が企画された。ここでレイシーらが意図していたのは、メディアの高校生に対するステレオタイプに異議を唱えることであった。この企画の中で、高校生はメディアによって促進されたクリシェを乗り越え、自らのイメージへの支配を取り戻すことができた。そしてこの対話はその後のコラボレーションや対話の企画へとつながった³⁰。

この二つの企画からわかるように、ダイアロジカル・アートは同質的なもの同士の対話だけではなく、互いに異なるもの同士の、しかもしばしば敵対的でもあるもの同士の対話をもふくんでいる。そしてケスターはただたんにそうした対話が行われることを評価しているのではなく、そうした対話の先にある、社会への具体的変

革を起すポテンシャルを持つ作品を評価するのである。ケスターによれば、ダイアロジカル・アートはアヴァンギャルド・アートとコミュニティ・アートという二つの源流を持ち、この二つの実践の間の緊張点で作用する³¹。前者が、無知な観客を啓蒙する特権的なアーティストというヒエラルキーを保持していたのに対し、後者はそのヒエラルキーをある程度壊そうとする立場をとったものの、前者のような政治経済システムへの批判精神は欠けていた。両者の欠点を補い合うのが、ケスターに言わせればダイアロジカル・アートなのだ。ここではパフォーマンスでプロセス志向のアプローチがとられ、アーティストは「コンテンツプロバイダーであるよりもむしろコンテクストプロバイダー³²」になる。

こうしたアートは、その形式（プロセス志向、作者性の拡散、合意の形成を目指す）からすれば、ビショップが「社会的転回」と呼ぶ現象の一つを占めるかもしれない。事実、ビショップは『人工地獄』でケスターを批判している³³。そこでの批判はおもに、さきほどの議論の繰り返しになるが、ケスターが作者性に価値を置いていないこと、混乱を忌避し過ぎていること、に向けられている³⁴。ビショップは作者性を分散させる試みが「能動的／受動的な観者、自己中心的／協働的なアーティスト、特権的な／逼迫したコミュニティ、美学的複雑さ／単純な表現、冷たい自治体／陽気なコミュニティといった、単純な対立を根づかせてしまう³⁵」と述べるが、自身こそ、調和的・集团的・社会的プラクティス／敵対的・独創的・美学的アートといった、二項対立を設定してしまっていることに無自覚である。ケスター自身も批判しているように、ビショップの議論では「破壊や断片化だけが認識論的に生産的だとみなされている³⁶」のだ。また、ケスターが作者性を軽視しているとか、混乱を忌避しているとするのも誤りではないだろうか。ビショップの考える作者性とは異なるかもしれないが、ケスターはダイアロジカル・アーティストに「コンテクストプロバイダー」としての作者性を付与している。ビショップの言う作者性とは、結局たんにおのれの作品の流れを支配できることを指すに過ぎない。さらにケスターによれば、「協働的アートの実践によって提起されるもっとも重要な問題の一つは、連帯・暴力・抵抗の間の実践的な相互関係に関係する³⁷」のである。ここには敵対性の契機もふくまれているだろうし、それを超えてより深く幅広い関係もまた形成されうるのだ。

ビショップの批判は決定的なものにはなりえていないが、しかしダイアロジカル・アートにも問題はある。ケスターは社会変革のための対話を重視しているが、対話の場を設定すること自体がもつ暴力性には無自覚である。つまり、レイシズムやセクシズムなどのさまざまな差別的言説が蔓延り、もはや彼らとの対話が不可能、あるいは対話をすべきではない状態というものを考えていない。アメリカにおいて

人種差別を受け続けている黒人の青少年と、黒人への発砲事件が頻繁に話題になるアメリカの警察官を対峙させることに問題はないのだろうか。ケスターは、こうした対話者間の権力勾配にはあまり注意を向けていないように思われる。対話の重要性を過度に主張することのリスクは、こうしたアートが抑圧者を利するために使われてしまうのではないかと、ということと合わせて考えなければならないだろう。

4. 結論

ここまで見てきたことから、「関係性の美学」「敵対性の美学」「対話の美学」がそれぞれ評価する参加形態は次のように言うことができるだろう。「観客としての参加者」「労働者としての参加者」「コラボレーターとしての参加者」である。より具体的に言えば、作家のつくり出した状況を楽しむ参加者、強い作者性を持つ作家の意図の下、作品の内容を構成する一部として使役される参加者、作家が設定した舞台の中で内容を生みだしていく参加者である。プリオーはドゥポールのスペクタクル批判の文脈から、作品が誘発する調和的な関係をつくる参加を評価し、ビショップはランシエールのように、思考し反省する観客を前提とするものの、そこにはそれを促すための、観客とはまったく異なる立場にある参加者の使役が必要だと述べる。ケスターは現実の社会関係を変革するための、異なる立場の参加者同士の持続的な対話を称揚する。そしてそれぞれに問題もあった。リレーショナル・アートは文脈を共有したもの同士のマイクロユートピアにしかなりえず、「敵対性の美学」は作品の受容の点で、表象芸術との差異に対する考察が不十分であり、「対話の美学」は対話者同士の権力勾配に目が向けられていなかった。

このように、三者とも評価する作品や、その参加に対する考え方の違いがあるし、問題点もあるのだが、目指すべき方向としては三者とも共通しているように思われる。それは既存の社会関係への懐疑とその変革であり、つまり、ランシエールの言う、既存の感性の組み換えである。ここから言えることは、これらの参加のどれがよくてどれが悪いとは一概には言えないということだ。ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける参加に言及する際、しばしば引用されるものに、シェリー・アーンスタインの論文「市民参加の梯子」における参加の分類がある。この論文の中でアーンスタインは、市民参加の形態を次のように階層化する³⁸。

1. 操作 Manipulation
2. セラピー Therapy
3. 通知 Informing

4. 協議 Consultation
5. 懐柔 Placation
6. パートナーシップ Partnership
7. 権限委任 Delegated Power
8. 市民による支配 Citizen Control

操作が最も望ましくない参加の形態であり、市民による支配に向かって進むに従い、参加における望ましさの程度は高まっていく。トム・フィンケルパールは、この階層の下位に位置する用語が、批評家がコミュニティ・アートのプロジェクトを批判するときに使用する語彙と同調するが、この階層の上位の参加を取り入れたからといって、それが必ずしも作品の価値を決定づけるものではないことを指摘している³⁹。この「梯子」をめぐるビショップの意見も、フィンケルパールのそれと概ね類似している。ビショップはこの梯子が芸術実践の実効性の尺度とされることについて、「もっとも挑戦的なアート作品はこの図式には従わない。なぜならアートにおける民主主義のモデルは社会における民主主義のモデルと内在的な関係を持たないからだ。この同等視は誤解を招くものであり、他のよりパラドキシカルな基準を生成するアートの能力を認識していない」として批判し、「アーティストは自らが差し出した状況に対する、参加者の創造的な開発＝搾取 *exploitation* に依存する」と述べる⁴⁰。

私はこの二人の意見に概ね同意する。しかし、ビショップが「アートにおける民主主義のモデルは社会における民主主義のモデルと内在的な関係を持たない」というとき、彼女は自らそのランシエールから受け継いだ美学観を否定してしまっているように思われる。ここでのビショップは、アートにおいても社会においても、何らかの確固たる民主主義のモデルを想定してしまっているかのようだ。社会という感性の枠組みが美学を根底とする芸術あるいは政治的行為によって生みだされ変容させられるのだとすれば、アートにおける民主主義と社会における民主主義はひとつの連続体として捉えられるべきだ。それゆえ、アートにおいてはさまざまな参加形態が可能であり、そこにはまた感性の組み換えへの契機があるとはいえ、ビショップ自身が「社会的転回」で論じたように、それぞれの参加形態がどのような文脈で受け取られるのかということについては注意深くあらねばならないだろう。

1 リレーショナル・アートはニコラ・ブリーオーが、参加型アートはクレア・ビショップが、ダイアロジカル・アートはグラント・ケスターが、ニュージャンル・パブリックアートはスザンヌ・レイシーが使用している言葉である。それぞれ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Simon Pleasance & Fronza Woods, trans. (Dijon: Les press du reel, 2002); Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012) (クレア・ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年); Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2013); Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995)を参照。

2 加治屋健司「地域に展開する日本のアートプロジェクト——歴史的背景とグローバルな文脈」藤田直哉編『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、2016年。また「地域アート」「アートプロジェクト」については、本書とともに熊倉純子監修『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社、2014年も参照のこと。

3 星野太はリレーショナル・アートとソーシャリー・エンゲイジド・アートを区別している。星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状——社会的転回、パフォーマンス的転回」アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回をめぐって』フィルムアート社、2018年。

4 こうした問題については北田暁大・神野真吾・竹田恵子編『社会の芸術／芸術という社会 社会とアートの関係、その再創造に向けて』フィルムアート社、2016年を参照。

5 Bourriaud, *op. cit.*, p.14.

6 *Ibid.*, p.25.

7 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, no.110, fall 2004: pp.51-79. (クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」星野太訳、『表象』5号、2011年3月、75-113頁)。しかしこのビショップの主張にはジャスティン・ジェスティによって批判がなされている。日常的に不和がありふれている現在において、そうした不和をアートの中で再提示することにどれほどの価値があるのだろうか、という批判である。ジャスティン・ジェスティ「社会的転回の論争」アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会訳『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践』240頁。

8 Hal Foster, “Chat Room,” Claire Bishop, ed., *Participation* (Cambridge: The MIT Press, 2006), p.193.

9 Bourriaud, *op. cit.*, p.9.

10 Foster, *op. cit.*, p.194.

11 Boris Groys, “On Art Activism,” *e-flux Journal*, 56, June 2014. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (accessed November 30, 2019)

12 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、66頁。

13 同書、69-70頁。

14 同書、75頁。

15 同上。

16 同書、97頁。

17 同上。

1⁸ 叙事的演劇については、ヴァルター・ベンヤミン「叙事演劇とは何か〔第二稿〕」浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年も参照。

1⁹ 残酷演劇については、アントナン・アルトー『演劇とその分身』安堂信也訳、白水社、1996年も参照。

2⁰ ランシエール、前掲書、13-14頁。

2¹ 同書、18頁。

2² Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents,”

Artforum, Feb. 2006. pp.178-80. および Bishop, *Artificial Hells*, pp.11-13. 論文「社会的転回」と『人工地獄』第一章はタイトルが同一であり、内容も大部分重複している。

2³ Bishop, *Artificial Hells*, p.14. (邦訳 33頁；ただし引用は原著に基づき、邦訳には適宜変更を加えた。以下同様)

2⁴ Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books Inc., 2011), p.68. (パブロ・エルゲラ『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、140頁)

2⁵ Bishop, *Artificial Hells*, p.29. (邦訳 55頁)。Bishop, “The Social Turn” にも同様の表現が認められるが、微妙に言い回しが異なるため、あたらしく書かれた方を採用した。注 26 も同様。

2⁶ *Ibid.*, p.26. (邦訳 50頁)

2⁷ *Ibid.*, p.223. (邦訳 339頁)

2⁸ *Ibid.*, p.239. (邦訳 363頁)

2⁹ *Ibid.*, p.29. (邦訳 55頁)

3⁰ Kester, *Conversation Pieces*, pp.1-5.

3¹ *Ibid.*, X VII.

3² *Ibid.*, p.1.

3³ Bishop, *Artificial Hells*, pp.23-26. (邦訳 46-50頁)

3⁴ しかしここでのビショッブの批判には興味深い点がある。それはビショッブが、ケスターが「作品の形式とそれが引き出す情動的反応に論及するのを避けている」(*Ibid.*, p.25. (邦訳 49頁)) ことを指摘する点だ。ビショッブは作者性に強くこだわりのながらも、関心を持つのはアーティストやアート作品それ自体というよりも、むしろそれによって引き起こされる観客の情動の変化の方なのだ。そうだとすれば、ビショッブはなぜかようにも作者性を称揚するのだろうか。

3⁵ *Ibid.*, p.25. (邦訳 49頁)

3⁶ Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham & London: Duke University Press, 2011), p.82.

3⁷ *Ibid.*, p.83.

3⁸ Sherry Arnstein, “The Ladder of Citizen Participation,” Richard T. Legates and Frederic Stout, eds. *The City Reader*, 5th ed. (New York: Routledge, 2011), p.243.

3⁹ Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversation on Art and Social Cooperation* (Durham & London: Duke University Press, 2013), p.12. (トム・フィンケルパール、「社会的協同(Social Cooperation)というアート——アメリカにお

けるフレームワーク」アート&ソサイエティ研究センターSEA 研究会誌、『ソーシャル・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践』、27頁)

⁴⁰ Claire Bishop, “Participation and Spectacle: Where Are We Now?,” Nato Thompson, ed., *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (New York: The MIT Press, 2012), p.41.