

03

星野 太

Futoshi HOSHINO

拡張された場における パフォーマンス

「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」という潮流

近年、日本でも「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」(以下SEA)と呼ばれる芸術実践が徐々に注目を集めつつある。2014年秋には、ニューヨークを拠点とするNPO「クリエイティブ・タイム」が組織するSEAの展覧会「リビング・アズ・フォーム」の日本巡回展が3331 Arts Chiyodaで開催され、2015年春には、パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』の邦訳がフィルムアート社より刊行された^{★1)}。

直訳すれば「社会関与型の芸術 (socially engaged art)」となるこの言葉が目下カタカナで流通している背景には、おそらくそれなりの事情があると思われる。というのもこの言葉には、日本語の「関与」よりも、おそらくはるかに強いニュアンスが込められているからだ。それは、たとえばかつて哲学者のサルトルが広く知らしめた「アンガージュマン/エンゲイジメント (engagement)」という言葉がそうであるように、社会や政治の問題に積極的に「寄与」し、そこに一定の「責任」を負うというニュアンスを伴っている。言い換えれば、SEAにおける「engaged」という言葉が含意するのは、たんに社会に「関わる」という程度の(中庸を得た)ものではなく、具体的にある特定の社会集団に

コミットし、そこに何らかの変革をもたらすことなのである。

それゆえ、SEAの実践においては、それを「アート」と称する必然性が見いだしにくいケースがしばしば存在することも確かである。たとえば、SEAの典型例であるトルコの「ルーム・プロジェクト (Oda Projesi)」は、イスタンブールの住宅地に活動の拠点を置き、周囲の住民との交流を通して、公的空間と私的空間の関係を問い直すことを目的とするアーティスト・コレクティブである。そうした彼らの活動が、いわゆる「社会的な芸術」の水準にはとどまらない、よりラディカルなものであると思われる最大の理由は、彼らが「美的」ないし「芸術的」な評価基準を明確に否定しているからである。美術史家のクレア・ビショップが2005年に行なったインタビューによれば、周囲の人々との持続的な関係に重きを置く彼らにとって、「美的/芸術的 (aesthetic)」という言葉は、自分たちの活動の評価においてはもっとも避けるべき「危険な言葉」ですらある、というのだ^{★2)}。

「社会的転回」の時代における芸術作品

以上のようなケースはいささか極端なものであるにせよ、1990年代から今日までの現代美術におけるもっとも大きなトレンドのひとつは、「対話」(dialogical art)、「参加」(participatory art)、「協働」(collaborative art)、「コミュニティ」(community-based art)といった、社会的な含みを持つさまざまな形容詞を伴った「アート」の台頭である。しかもここでは、広義の「芸術作品」を成り立たせる形式的な側面に対する配慮よりも、むしろその社会的なインパクトに重きが置かれているケースが少なからず見受けられる。

前述のビショップは、現代美術における「美的なもの」から「社会的なもの」への移行を、かつて「社会的転回 (social turn)」と呼んだことがある^{★3)}。つまり、今日の芸術を特徴づける顕著な傾向とは、作品の「美的」ないし「芸術的」な見かけよりも、社会に対する具体的な働



リビング・アズ・フォーム(ノマディック・バージョン)展示風景 © Art & Society Research Center

きかけを重視するという傾向であり(=社会的転回)、それを批評する人々の評価基準もまた、それに伴って次第に「美的なもの」から「倫理的なもの」へと移行する(=倫理的転回)。ピショップがそのことを最初に指摘したのはすでに10年ほど前のことになるが、大局的に見れば、このような趨勢は今日においてもさほど変わっていないように思われる。

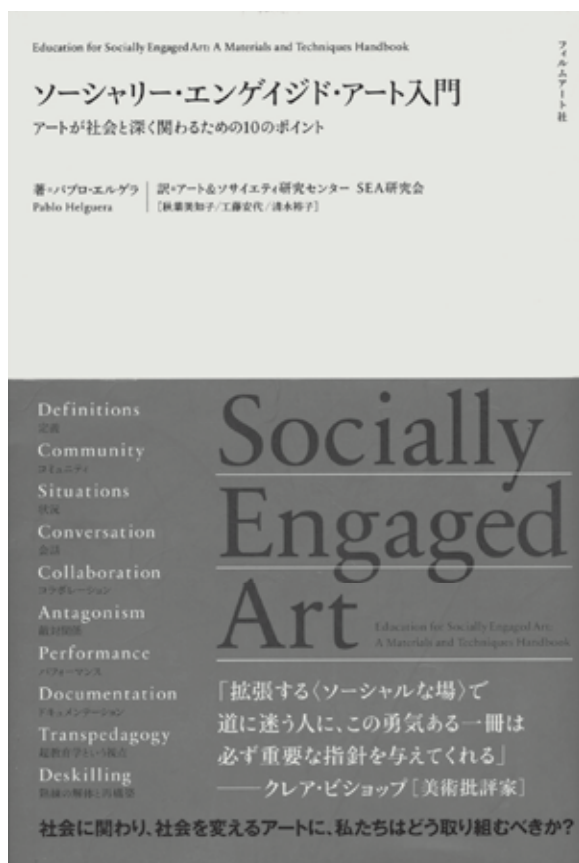
この種の議論において、今もなお人々が口々に話題にするのは、キュレーターのニコラ・プリオーによる『関係性の美学』(1998)という著作であり、同書において「リレーショナル・アート」(以下RA)と呼ばれるタイプの作品である*4)。その内容をごく大まかに要約すれば、おおそ次のようになる。すなわち、1990年代のヨーロッパを中心に興ったRAは、人々の静的な鑑賞の対象となる「作品」を制作するのではなく、むしろその制作のプロセスにおいて、人々のあいだに新たな「関係」を創り上げることをめざしている。その先駆的な存在が、キューバ生まれのアーティストであるフェリックス・ゴンザレス=トレス(1957-1996)であり、1990年代におけるその代表例が、リクリット・ティラヴァニ(1961-)やリナム・ギリック(1964-)のような作家たちである——というのが、プリオーが広く知らしめたRAをめぐる標準的な理解だろう。

前出のSEAとRAは時に似たようなものとして語られることも多いが、両者のあいだには看過しがたい重要な相違もまた存在する。というのも、RAがまだ最終的なプロダクトとしての作品の存在を確保する傾向にあるのに対し(たとえそれが記録写真や映像であるにしても)、むしろSEAは具体的な社会集団に対するコミットメントを重視する傾向にあるからだ。エルゲラの『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』

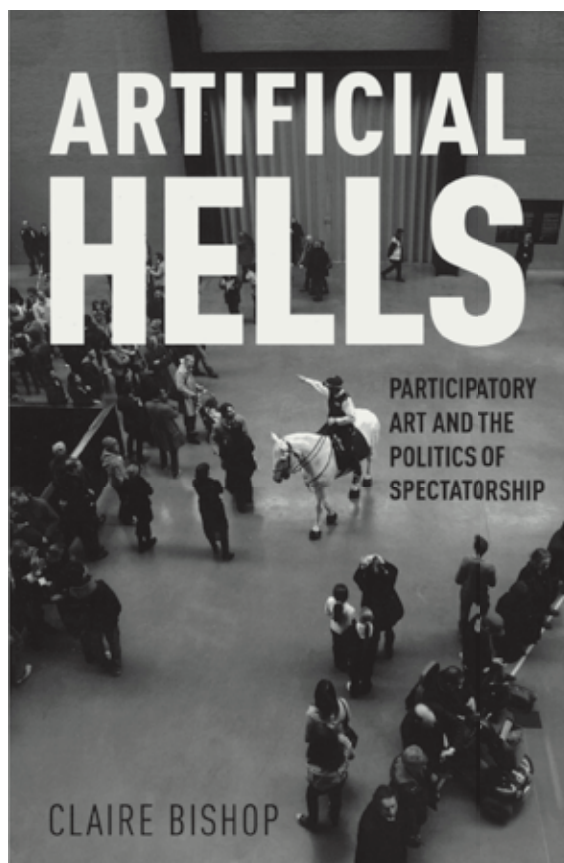
でも言われていることだが、SEAに類する芸術実践がしばしば「ソーシャル・プラクティス(social practice)」と呼ばれることにも象徴されるように、そこでは良き「アート」である以上に、(社会的、倫理的に)良き「プラクティス(実践)」であることが時に標榜される。現代美術において、「作品」と呼ばれるものが物質的な基盤を持たないのは今に始まったことではないが(コンセプチュアル・アートやインストラクション・アートなど)、その評価基準が美的なものから社会(貢献)的なものへと明白に移行しているという点で、SEAはきわめて現代的な潮流だと言えるだろう。

「拡張されたパフォーマンス」としての芸術作品

以上のような特徴からも察せられるように、SEAは教育や地域振興をはじめとする社会(貢献)的な実践としばしば深い関わりを持つ傾向にある。そのことはエルゲラの著書でも詳しく述べられているが、なかでも筆者が興味深いと考えるのは、ある面において、SEAが一種の「パフォーマンス(performance)」に接近していくという事実である。すでに少なからぬ論者が指摘しているように、SEAは何も20世紀末になって突然登場したわけではなく、そこには過去の前衛芸術からの影響ないし痕跡がさまざま水準で見取れる。その重要な先行例のひとつが、アラン・カプローによって創始された「ハブニング」と呼ばれる実践だろう。《6つのパートからなる18のハブニング》(1959)に代表されるカプローの作品は、ギャラリーや都市空間において、人々をある(しばしば予測不可能な)状況に置くことを目的とするものだった。カプローの「ハブニング」は、物質的な実体をともなった「作品(work)」



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&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



Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012

ではなく、パフォーマンスという「作業(work)」そのものを芸術として提示した、20世紀におけるもっともラディカルな試みのひとつであったと言える。

そして、カプローらの「ハプニング」がなぜSEAの先駆的な例であるかと言えば、SEAもまた、ある「行為」や「行動」によって特定の社会集団に直接的な介入を試みるものであるからだ。つまりSEAは、プロダクトとしての作品ではなく、複数の人々との交渉や協働のプロセスに本質を持つという点で、パフォーマンスを土台とする「ハプニング」の後裔に位置づけられるのだ。ゆえにSEAは、(ロザリンド・クラウスの表現をもじって言うなら)「拡張された場におけるパフォーマンス」だと言うことも、ある面では可能だろう⁵⁾。

その傍証を挙げよう。SEAやその周辺の動向をめぐる昨今の理論書に目を向けてみると、そこでは美術と演劇の領域に見られる別々の動きを「パフォーマンス」という観点から統一的に検証しようとする試みが存在することに気づかされる。たとえば、シャノン・ジャクソンの『ソーシャル・ワークス』(2011)という著作は、SEAをはじめとする現代美術の新たな潮流に「パフォーマンス的転回(performative turn)」が生じていることを指摘し、そのような潮流を舞台芸術における「ポストドラマ演劇」の台頭と並行的に論じた野心作である⁶⁾。筆者の実感としても、SEAやそれに類する美術作品と、昨今の舞台芸術において「ツアー・パフォーマンス」と呼ばれる作品群が、形式的にほとんど見紛うばかりだと感じさせられる場面が少なくない。美術と演劇という二つの異なる領域は、今まさに「パフォーマンス」という地平において、奇妙な接近を見せているように思われるのだ。

註

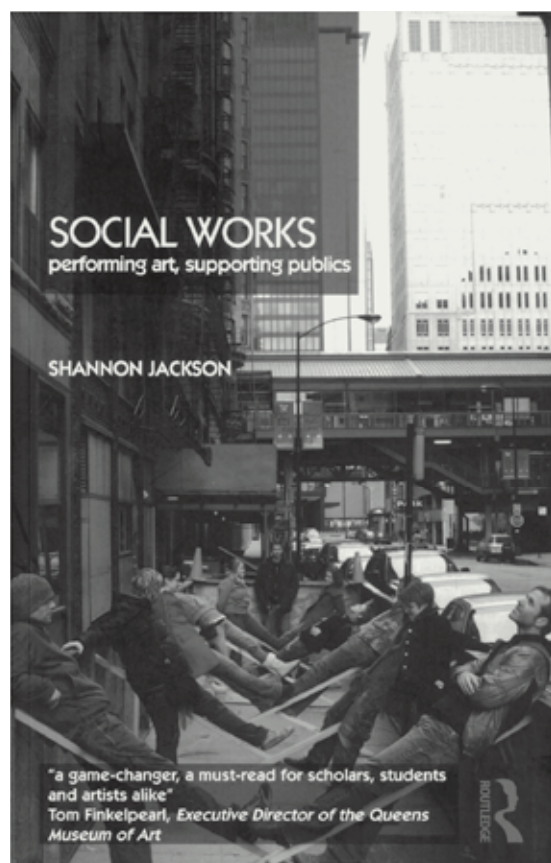
- 1) 「リビング・アズ・フォーム(ノマディック・バージョン):ソーシャリー・エンゲイジド・アートという潮流」(3331 Arts Chiyoda, 2014年11月15日-28日)。Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York: Jorge Pint Books, 2011. (パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会誌、フィルムアート社、2015年)
- 2) Claire Bishop, "What We Made Together," *Untitled*, 33, Spring 2005, p. 22.
- 3) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 21.
- 4) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998.
- 5) Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press, 1985, pp. 276-290. (ロザリンド・E・クラウス「展開された場における彫刻」『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年)
- 6) Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York and London: Routledge, 2011.



撮影: ©種子貴之

星野 太 (ほしの・ふとし)

1983年生まれ。美学/表象文化論。東京大学大学院総合文化研究科博士課程修了。現在、東京大学大学院総合文化研究科特任助教、慶應義塾大学文学部非常勤講師。著書に『奥村雄樹——ジュン・ヤン』(美学出版、2013年)、共著に『キュレーションの現在』(フィルムアート社、2015年)、『コンテンポラリー・アート・セオリー』(イオスアートボックス、2013年)、『近現代の芸術史 造形篇I: 欧米のモダニズムとその後の運動』(幻冬舎、2013年)、『人文学と制度』(未来社、2013年)など。



Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York and London: Routledge, 2011