

現代美術の「パフォーマンス的転回」(1)

—「社会的転回」の時代の芸術作品

Performative Turn in Contemporary Art (1)

: Artwork in the Age of Social Turn

星野 太
HOSHINO Futoshi

はじめに

パフォーマンス研究者のシャノン・ジャクソンは、2011年に上梓された著書『ソーシャル・ワークス』において、近年の現代美術に「パフォーマンス的転回 (performative turn)」と呼びうる傾向が存在することを指摘している。同書によれば、ここ数十年ほどのあいだ、アーティストや美術批評家たちは、さまざまな様相のもとに現われる「パフォーマンス的転回」に一定の意味を与えようと試みてきたのであり、それはかつての視覚中心型の芸術が、20世紀後半を境により複雑な局面に移行してきたという状況と軌を一にしている¹。

ジャクソンの見立て通り、現代美術における広義の「パフォーマンス的転回」は、何も近年になって突然登場したものではない。遡れば、前世紀半ばにはすでに具体美術協会やアラン・カプローによるパフォーマンス的な実践が存在したことは周知の事実である。具体の「アクション」やカプローの「ハプニング」と呼ばれる実践は、物質的な実体をともなつた作品 (work) ではなく、パフォーマンスという労働 (work) そのものを芸術として提示した、先駆的かつ画期的な試みのひとつであったと言える²。他方、同書の冒頭で挙げられている作家たちの名前が示す通り (リクリット・ティラヴァニ、サンティアゴ・シエラ、アン・カールソン、ティノ・セーガル、ジェレミー・デラー)、以上のような動向が、「ソーシャル・プラクティス」や「関係性の美学」という用

語と合流しつつ、近年——おそらく冷戦が終結した1989年がひとつの指標となるだろう——まったく新たな局面に突入していったことも確かであるように思われる³。

ジャクソンの『ソーシャル・ワークス』は、演劇研究者のハンス＝ティース・レーマンが「ポストドラマ演劇 (postdramatic theatre)」⁴と名づけた作品と、現代美術において「ソーシャル・プラクティス (social practice)」と呼ばれる作品の双方を取り上げ、両者の接近ないし類似性を論じた労作であり、今日でもなお参照すべき多くの視座を提供してくれる。しかし他方で、同書の議論はどちらかと言えば「パフォーマンス研究」の視点から展開されており、そこには——とりわけ「美術」側の視点から——いまだ付け加えるべき論点が残されているようにも思われる。大きな問題としては、同書の議論から出発して、そもそもある芸術作品に内在／外在する「パフォーマンスティヴィティ (performativity)」をいかなる水準で考えるべきか、という根本的な問いを提起することもできるだろう。

本論文は、前述の「パフォーマンス的転回」という主題を論じるための、いわば予備作業に費やされる。そのために、以下ではしばしば「ソーシャル・プラクティス」と総称される現代美術の動向を概観し、そこに最低限必要と思われる考察を加える。そこから、現代美術の「パフォーマンス的転回」が顕在化している場がどのようなところに認められるのかを、若干の実例や言説とともに見ていくことにしたい。

1 ソーシャル・プラクティスの現在

前世紀末から今日までの現代美術におけるもっとも大きな潮流をひとつ挙げるとすれば、それは「対話」、「参加」、「協働」、「コミュニティ」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」の台頭であると言えるだろう⁵。事実、今日のアーティストたちの実践は、美術館やギャラリーのような——近代的な美術制度のもとで構築されてきた——空間を飛び出し、いまやかつてなく公共空間へと拡散しつつある。芸術という制度の内／外にいる人々との対話やコミュニケーションを土台とするこれらの実践は、論者によって「参加型芸術 (participatory art)」や「対話型芸術 (dialogical art)」といった異なる名称で呼ばれるが⁶、本稿ではもっとも包括的な名称として、さしあたり「ソーシャル・プラクティス」という呼称を採用する（その意図については後に立ち戻る）。

さて、前述のような動向の背景には、1990年代から2000年代にかけて興った次のような潮流が存在していると言えるだろう。本節では、この種の議論において繰り返し言及される代表的な言説・事例を取り上げ、まずはその全体を概観することを試みる。

1-1 リレーショナル・アート

第一に、この種の議論において必ず言及されるもののひとつに、1990年代後半に「リレーショナル・アート (関係性の芸術)」と呼ばれた作品群が挙げられる。この言葉は、かつてニコラ・ブリオーが企画した「トラフィック」展（ボルドー現代美術館、1996年）において用いられたものであり、大まかに言えば、それは作家・作品・鑑賞者のあいだの「関係」に重きを置く作家たちを名指すための言葉として登場したものである。

この用語は、同じブリオーによる『関係性の美学』(1998)という著作の波及力も手伝って、1990年代から2000年代にかけて、ヨーロッパを中心に広く人口に膾炙した。要するにそこでは、人々の静的な鑑賞の対象となる「作品」をただ制作するのではなく、

むしろそ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志向するアーティストに注目が集められたのである。具体的には、その先駆的な存在として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) が、さらに当時における新たな世代を代表する作家として、マウリツィオ・カテラン (1960–)、リアム・ギリック (1964–)、フィリップ・パレーノ (1964–) らが一躍脚光を浴びることになる。

ブリオーが同書でもっとも簡潔に定義するところによれば、リレーショナル・アートとは、美術館やギャラリーのような「自律的な」空間ではなく、むしろ「人間関係とその社会的な文脈」を出発点とする芸術実践のことであるとされる⁷。つまり、ここではモダニズム以来の自律的な芸術作品の規定そのものを相対化する視座が——部分的にはあれ——提示されたのであり、なおかつ従来のアトリエでの制作や、ギャラリーでの展示に終始するのではなく、そこから積極的に外部へ向かうような作品が称揚されることになったのである。

ブリオーのリレーショナル・アートをめぐる議論には一定の問題があるとはいえ⁸、以上のような問題意識は、『関係性の美学』などで取り上げられた作家の一部には確かに当てはまるものである。同書に登場するアーティストのひとりであるカールステン・ヘラー (1961–) は、科学者としての関心から出発し、これまで鑑賞者の参加や行動に基づくインスタレーション作品を数多く発表してきた。ヘラーはキール大学で農学の博士号を取得した後、1990年前後にアーティストとしての活動を開始した。昆虫学者であったヘラーは、当初の関心であった昆虫や植物にはじまり、後に鑑賞者の参加や行動に焦点を当てた作品を数多く発表している。彼の作品は主にギャラリーや美術館で発表されるものだが、その多くは鑑賞者との何らかのインタラクションを想定したものになっている。2015年にロンドンのハイワード・ギャラリーで行なわれた大規模な個展は、そうしたヘラーの活動の集大成とも呼べるものであり、そこでは会場に複数の入口や順路を用意するなど

——その個展のタイトル (Decision) が示すように——いたるところで来場者の主体的な「決定」を促す実験的な展示方法が採用されていた。

他方、アメリカの『オクトーバー』誌を中心とする従来の美術批評の影響力が次第に弱まっていった1990年代から2000年代にかけて、この「リレーショナル・アート」という言葉そのものが当初の文脈を離れ、その後ひとり歩きしていったことも事実である。この点については、「リレーショナル・アート」という標語が、それに先立つ商業的な芸術——すなわち1990年代のイギリスにおけるYBAsのような動向——に対するオルタナティブとして出現したという歴史的事実を、さしあたり確認しておく必要があるだろう。

1990年代前半のヨーロッパにおける美術市場を振り返ってみると、当時はダミアン・ハーストを筆頭に、ロンドンのゴールドスミス・カレッジの出身者を中心とする「ヤング・ブリティッシュ・アーティスト (YBAs)」が、サーチ・ギャラリーの支援を得て商業的にきわめて大きな成功を収めた時代として記憶されている。彼らは形式的には絵画や彫刻をはじめとする保守的なメEDIUMを用いていたこともあり、マーケットで大きな成功を収めることができた（もちろんそれが、当時のイギリス政府の「クール・ブリタニカ」政策を後ろ盾としていたことも見過ごしてはならない）。そうしたイギリスを中心とする商業主義的な傾向に対して、大陸ヨーロッパではプロセス、プラットフォーム、コラボレーションなどを重視するアーティストが現われはじめた。ブリオーによる「リレーショナル・アート」という言葉は、そうした作家たちをまとめあげるための標語として伝播していったという側面がある。事実、ブリオーが手がけた「トラフィック」展では、かつての前衛的な参加型芸術やギィ・ドゥボールの『スペクタクルの社会』の問題意識を継承する世代の作家たちが多く取り上げられた。そしてそこでは、コミュニケーションのためのプラットフォームの形成や作家間のコラボレーションが重視され、総じてこれらは「反商業主義」の側に位置づけられたのである⁹。

言いかえれば、「リレーショナル・アート」や「関係性の美学」という言葉は、それに先立つ商業主義的な芸術に対するある種のオルタナティブとして出現した。ゆえにそれは、1960年代から今日までの商業主義と反商業主義の交代運動をしるしづけるひとつのシーンとして、歴史化され相対化される段階にある。以上が、今日におけるリレーショナル・アートのごく標準的な理解であり、こうした文脈を見過ごすならば、この語はたんに汎用性の高い「関係」指向型の作品の総称として陳腐化していくことを免れないだろう。

1-2 ソーシャリー・エンゲイジド・アート

他方、同じく前世紀末から今日にかけて、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート (社会関与型の芸術)」や「ディアロジカル・アート (対話型芸術)」と呼ばれてきた潮流も、今日の芸術実践を考えるうえで無視することのできないものだ。むしろ、政治や経済をはじめとする社会的現実と深く関わろうとするアーティストは、それ以前にも数多く存在していた。しかし近年、南北アメリカを中心に、そもそも作品という最終的なアウトプットを目的としないアーティストの実践が日増しに目立ちつつあることも確かである。彼らは、時に既存の芸術のフォーマットそのものを否定し、むしろさまざまな社会的現実の中に生きる人々との共生や協働を試みるのだ。

世界各地で行なわれてきた多種多様な活動をまとめあげ、それを「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」という名のもとに広く知らしめたのは、ニューヨークを拠点とするNPO法人「クリエイティブ・タイム」の功績によるところが大きい。同法人が組織した「リビング・アズ・フォーム (Living as Form)」という展覧会、および同名の書籍を通じて、1991年から2011年までの20年間における多様な芸術実践は、いわば一望のもとに見通されることになった(しかし「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」という言葉は同書の副題にこそ見られるものの、その序文ではこれに類する様々な用語が列挙され、その後は「ソーシャル・プラクティス」という表現が頻繁に用

いられるなど、ここでもその呼称は安定していない)¹⁰。

近年、日本でもこの種の実践は広く注目を集めつつある。2014年には、前述のクリエイティブ・タイムによる「リビング・アズ・フォーム」の日本巡回展が開催され、2015年には、本分野の第一人者であるパブロ・エルゲラの著書（邦題は『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』）が刊行されたことも記憶に新しい¹¹。

ところで、直訳すれば「社会関与型の芸術」となるこの言葉が目下カナ表記によって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。なぜならこの「socially engaged」という言葉には、日本語の「関与」よりも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が含まれている。ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける「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——つまり中庸を得た——ものではなく、具体的に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。

事実、その代表的な人物のひとりであるタニア・ブルゲラ（1968-）は、アーティストとしての立場から、キューバやアメリカにおける政治問題に積極的に関わっている。彼女は、自身が生まれ育ったキューバの政治問題に具体的に関与するほか、2011年にはみずからが拠点を置くニューヨークで《移民運動インターナショナル》というオフィスを立ち上げ、移民たちの労働条件の改善や子どもたちへの教育機会の提供をはじめとする実践的な活動を行なっている。われわれはブルゲラの活動を、彼女の書籍やウェブサイトを通して目にすることができる。しかし、それはいかなる意味においても彼女の「作品」の本体ではない。ブルゲラの実践は、みずからの活動の「記録」を作品とするタイプのものとは異なり、

それじたいとしては福祉活動と見紛うばかりの「活動」そのものに軸足を置いているからだ。この種の実践を名指すさいに、時に「ソーシャル・プラクティス」という呼称が用いられる最大の理由としては、それが他の名称とは異なり、「アート」という言葉をみずから退けていることが挙げられるだろう。

1-3 調和と敵対

なお、付け加えておけば、おおむね調和的・対話的・社会貢献的なアプローチを旨とするソーシャリー・エンゲイジド・アートに比べて——良くも悪くも——露悪的なアプローチを取る作家たちもまた存在する。その代表的な存在としてしばしば引き合いに出されるのが、サンティアゴ・シエラとトーマス・ヒルシュホルンの二人である。

サンティアゴ・シエラ（1966-）は、労働者に一定の対価を支払い、彼らに石を運ばせたり、背中に刺青を刻んだりするなど、これまでの芸術では見過ごされがちであった労働や搾取の問題にフォーカスした作品を発表してきた。たとえば、彼の代表作として知られるのは、賃金を払って雇った人々の背中に痛々しい刺青を刻む「パフォーマンス」とその「記録」からなる作品である。見る者に露骨な不快感を与えるこの作品は、現代美術の世界では陰に隠れがちな（移民）労働者の搾取という問題を、ふだんそれとは無縁な立場にいる美術展の鑑賞者に痛切に知らしめるものである。

他方のトーマス・ヒルシュホルン（1957-）は、みずからが招待された国際美術展（ドクメンタやヴェネツィア・ビエンナーレ）のメイン会場の外に、ドゥルーズやフーコーといった思想家の名前を冠した仮設的なインスタレーションを設置する作品で知られている。ただし彼の作品は、シエラのそれと同じく、いささか挑発的な側面を含んでいることに留意せねばならない。たとえば、ヒルシュホルンがドクメンタ11で発表した《パタイユ・モニュメント》は、メイン会場であるカッセルの郊外に建てられた仮設小屋である。そこに赴くために、来場者はトルコ系移民が運転する所定のタクシーに乗らねばならない。し

かも、そのアクセスの悪さゆえに、彼らは一定の時間その地域にとどまり、移民労働者が多く住む環境をなかば強制的に体験させられる。ヒルシュホルンの目論見は、各地の国際美術展の外に一時的なモニュメントを設置することで、表舞台から排除された地元のコミュニティの人々とアート・ツーリストたちを半ば強制的に会わせることある。よってここでも、作品に内包される社会性の内実が、調和的・対話的・社会貢献的なものではなく、むしろ敵対的・(非)対話的・露悪主義的なものに接近していることを見て取らねばならない¹²。

以上が、今日における「ソーシャル・プラクティス」の現在地を示す象徴的な事例である。むろん、以上に挙げた作家や作品の傾向が、社会への具体的な関わり方において、それぞれ異なる立場にあることは確かだろう。しかし、調和的なものであれ敵対的なものであれ、彼らの作品がみな一様に、社会問題の「代理=表象 (representation)」としての芸術ではなく——こう言ってよければ——「社会実践 (social practice)」としての芸術に大きく接近していることは、ここまでの事例からも明らかであるように思われる。

2 「社会的転回」の時代の芸術作品

以上にその概要を見たりレーショナル・アートとソーシャル・エンゲイジド・アートは、その同時代性のために、時に似たようなものとして語られることも多い。しかしながら、両者を比較してみれば、この二者はむしろ次の点で大きく隔たっていると考えべきである。というのも、りレーショナル・アートと呼ばれる実践が、いまだ最終的なプロダクトとしての作品 (写真・映像・オブジェ) を確保する傾向にあるのに対し、むしろソーシャル・エンゲイジド・アートは、その所産としての「作品」を前提としない社会的なコミットメントを重視する傾向にあるからだ。

先にも述べたように、ソーシャル・エンゲイジ

ド・アートに属する、あるいはそれに類する実践がしばしば「ソーシャル・プラクティス」と呼ばれることに象徴されるように、そこでは良き「芸術/アート」である以上に——社会的、倫理的に——良き「実践/プラクティス」であることが標榜される。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・アートやインスタレーション・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、ソーシャル・エンゲイジド・アートはきわめて現代的な潮流だと言えるだろう。

そして、まさに以上のような理由から、ソーシャル・エンゲイジド・アートにおいては、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数多く存在することを指摘しておかねばならない。先のタニア・ブルゲラの実践はそのひとつのケースだが、ここではそれをより自覚的に表明したあるアーティスト・コレクティブの例を挙げよう。

トルコにおける先駆的なソーシャル・エンゲイジド・アートである「ルーム・プロジェクト/オダ・プロジェクト (Oda Projesi)」は、3名の女性アーティストによって2000年代半ばまで運営されていたアーティスト・コレクティブである。彼女たちはその間、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試みていた。今でこそこの種のプロジェクトはさほど珍しいものではないが、ここで注目したいのは、彼女たちがみずからの活動を語るにあたって、それに対する「美的」ないし「芸術的」な評価基準を明確に否定していることである。

どういうことか。かつて美術史家のクレア・ビショップが行なったインタビューによれば、地域住民との持続的な関係に重きを置く彼女たちにとって、「美的=芸術的 (aesthetic)」という形容詞は自分たちの活動においてはまったく重要なものではなく、むしろもっとも避けるべき「危険な言葉」ですらある、というのだ。同インタビューに基づいたビショップの「社会的転回」(2006) から該当部分を引

用する。

わたしが雑誌『無題』(2005年春号)のためにこのコレクティヴにインタビューし、彼女たちの活動の基盤となる評価基準は何かと尋ねたとき、彼女たちは、どこで誰と協働するかという決定によってそれを判断するのだと答えた。つまりそこでは、美的=芸術的な考察ではなく、ダイナミックかつ持続可能な関係こそが成功の指標となる、ということだ。事実、ルーム・プロジェクトの実践は協働にもとづいているという理由から、彼女たちは美的=芸術的という言葉、議論に持ち込まれるべきではない「危険な言葉」とすらみなしている。これは実に興味深い応答のように思われた——というのも、もし美的=芸術的なものが危険なもののだとすれば、それこそが、美的=芸術的なものが問われるべき最大の理由なのではないだろうか。¹³

このルーム・プロジェクトの事例が興味深いのは、ひとえに彼女たちが——過去の歴史的アヴァンギャルドにしばしば見られた「非芸術」や「反芸術」ですらなく——「美的=芸術的」な批評基準そのものを退けているからだ。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、ルーム・プロジェクトによるこの種の表明は、今日の多くのアーティスト(コレクティヴ)にもしばしば共有されているのだと言えるだろう。つまりそこでは、広義の「芸術作品」を成り立たせる美学的な形式に対する配慮よりも、むしろその社会的な意義や有用性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のだ。

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」への移行を総括して、それを「社会的転回(social turn)」という呼称のもとに位置づけている。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=芸術的な見かけよりも、社会に対する実践的な働きかけを重視するという傾向にほかならず(=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)。ビショップがそのことを最初に指摘したのはすでに10年以上前のことになるが、大局的に見れば、このような趨勢は今日においても決して大きくは変わっていないように思われる。

3 「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、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、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。そのことは前出のエルゲラの著書でも詳しく述べられているが、なかでも興味深いのは、ある面においてソーシャリー・エンゲイジド・アートが一種の「パフォーマンス(performance)」に接近していくという事実である。

本稿の冒頭でも述べた通り、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、何も前世紀末に突如として登場したものではない。エルゲラが指摘するように、ソーシャリー・エンゲイジド・アートはそれじたいとして「パフォーマンス的」な側面を持っており、それゆえ一部の作品は、実際に過去のパフォーマンス・アートに由来する構造や戦略を借用することもある。事実、ある「行為」によって特定の社会集団に直接的な介入を試みるという点で、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、半世紀前のカプローラによる「ハプニング」の延長線上にあると言うこともできるだろう。その目的の相違こそあれ、プロダクトとしての作品ではなく、ある特定の場における身体的な行為に本質を持つという点で、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、身体的なパフォーマンスからなる「ハプニング」の後裔に位置づけられるべきものだ。ゆえにそれは——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(expanded field)」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¹⁴。

他方で、ソーシャリー・エンゲイジド・アートがかつてのハプニング(およびそれ以外の歴史的ア

ヴァンギャルドの實踐)と異なるのは、それが置かれた社会的文脈に拠っている。どちらかと言えば限定的な鑑賞者に向けられていた歴史的アヴァンギャルドのパフォーマンスに比べて、主に開かれた公共空間での活動を前提とするソーシャリー・エンゲイジド・アートは、公的／私的なセクターの(暗黙の)要請を折り込みながら、みずからが関わる共同体への積極的効果を期待される定めにある(それが、先に述べた「社会的転回」の意味するところである)。それが公的資金を後ろ盾とした活動であればなおさら、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、広義のパフォーマンス・アートが共有する次のような問題に直面せざるをえない。

多くのSEA [ソーシャリー・エンゲイジド・アート] のプロジェクトは、その精神においてアクティヴィスト的であったり、みずからのアジェンダをはっきりさせ、社会的、政治的な強い声明を出したりもする。ただし、SEAのなかにはそうした表明をすることなく、思いもよらない経験を鑑賞者に与えるだけのものもある。多くの美術館はSEAの時流に乗り、つねに生気を欠いたギャラリーを活性化するためにアーティストを招き、来場者を巻き込んだ活動を提供している。こうした努力の大半にはたしかに一定の価値がある一方で、それらはアーティストの身振り、参加者のための顔塗りイベント [face-painting event] の境界を曖昧にしてしまう。そこでは次のような問いが生じるだろう——われわれは、社会関与型の作品が、たんなるエンターテインメントに墮してしまうような地点をいかにして決定できるのだろうか。¹⁵

かくのごとく、ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、みずからの「パフォーマンス」としての性格ゆえに、たんなるエンターテインメントへと接近していく危険とつねに背中合わせである。むしろ、それによしとする立場も今日では決して珍しいものではない。ビショップが指摘していたように、「社会

的転回」の時代の芸術は、それを評価・鑑賞する側の「倫理的転回」を誘引する点にその特徴がある(ゆえにそれは、たんなる芸術の「社会化」や「政治化」を指摘する立場と混同されるべきものではない)。その帰結としてもたらされるのは、ルーム・プロジェクトが「危険な言葉」として退けた「美的=芸術的なもの」が後景に退くという事態である。

しかし、ビショップがいみじくも述べていたように、仮に美的=芸術的なものが「危険な」言葉であるとするならば、まさしく「それこそが、美的=芸術的なものが問われるべき最大の理由なのではないだろうか」¹⁶。ここで言う「美的=芸術的 (aesthetic)」な要素は、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおいても決して不在であるわけではなく、あくまでも作家や鑑賞者の意識の後景に追いやられているにすぎない。したがってここで必要だと思われるのは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける社会的・倫理的な評価軸によって覆い隠されている、感性的なメカニズムを析出していくことである。

もちろんそれは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートをはじめとする「社会的転回」の時代の芸術作品に対して、従来の自律的な芸術作品と同様の評価基準を適用していくことではない。そうではなく、ここで肝要なのは、もっぱら社会的・倫理的な尺度によって測られる「作品」の背後にいかなる美的=感性的なものはたらきが存在しているのかを丹念に析出していくことである。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートがひとつの「パフォーマンス」であることを強調することの最大の意義は、おそらくこの点にこそある。リレーショナル・アートやソーシャリー・エンゲイジド・アートについてしばしば語られる批評の困難は、そこで想定されている「批評」が、近代的な芸術概念に基づいたものであることに起因する。しかしそれがひとつの「パフォーマンス」であるとするれば、そこでは行為分析を通じた新たな分節化の可能性が開かれることになるだろう。現代美術における「パフォーマンス的転回」の背景を示した本稿に続くのは、現代美術とポストドラマ演劇の交差をめぐるさ

らなる追求と、行為／パフォーマンス研究に依拠した作品分析の試みである。

註

- 1 Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York and London: Routledge, 2011, p. 1.
- 2 具体の「アクション」を、カプローらの「ハプニング」に先立つ先駆的な事例とみなす立場はたとえば次の著書などに見られる。Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York: Harry N. Abrams, 1994.
ただし、2012年に開催された具体の大規模な回顧展においては、具体による「アクション」を作品から独立したものとして取り上げる傾向が批判され、それを相対化する立場が示されている。次を参照のこと。平井章一「『具体』——近代精神の理想郷』『『具体』——ニッポンの前衛18年の軌跡』国立新美術館、2012年。
- 3 たとえばクレア・ビショップは、20世紀において「参加型芸術」が大きな転回を迎えた三つの年のひとつに「1989年」を挙げている。Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 193. (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、298頁)
- 4 Hans-Ties Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. (ハンス=ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、2002年)
- 5 以下の内容は、著者がここ数年のあいだに発表した下記のテキストと部分的に重複していることをお断りする。星野太「拡張された場におけるパフォーマンス」『viewpoint』72号、セゾン文化財団、2015年、9-11頁；星野太「ソーシャル・プラクティスの現在」『美術手帖』1037号（2016年6月号）、美術出版社、2016年、66-67頁；星野太＋藤田直哉「まちづくりと「地域アート」——「関係性の美学」の日本の文脈」、藤田直哉編『地域アート——美学／制度／日本』堀之内出版、2016年、45-94頁。
- 6 この領域における代表的な論者であるクレア・ビショップとグラント・ケスターは、以上のさまざまな呼称を踏まえつつ、それぞれ「参加型芸術」と「対話型芸術」という用語を総称的に（ビショップ）、あるいはみずからが意図する内容をもっとも適切に伝えるものとして（ケスター）用いている。Claire Bishop, *Artificial Hells*, op. cit., p. 1. (クレア・ビショップ『人工地獄』前掲書、12頁)；Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), Berkeley: University of California Press, 2013, p. 10.
- 7 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les

presses du réel, 1998, p. 117.

- 8 次の拙論を参照のこと。星野太「ブリーク×ランシエール論争を読む」、筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』イオスアートブックス、2013年、36-70頁。
- 9 以上の整理は筆者によるものだが、その過程で、ボンビドゥー・センター（パリ）の常設展示における「リレーショナル・アート」の解説文と突き合わせている（2014年9月）。このことが意味するのは、以上の整理がヨーロッパの現代美術をめぐる言説においてはごく「常識的な」事実属实に属するということである。
- 10 Nato Thompson (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York: Creative Time Books, 2012, p. 8.
- 11 「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研究会訳、フィルムアート社、2015年)
- 12 以上に要約したシエラとヒルシュホルンの作品については次を参照のこと。Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, 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』第5号、2011年、75-113頁)
- 13 Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents,” *Artforum*, Feb. 2006, p. 180.
- 14 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、215-226頁)
- 15 Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, op. cit., 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』前掲書、140頁；ただし引用は原著に基づき、邦訳には変更を加えた。[] 内は引用者による挿入である)
- 16 Claire Bishop, “The Social Turn,” op. cit., p. 180.

付記

本稿は金沢美術工芸大学平成28年度基盤研究の成果の一部である。

(ほしの・ふとし 芸術学／美学・表象文化論)
(2016年10月31日 受理)