

## 【論文】

グループ・マテリアルの実践におけるコミュニティ及び公衆の機能  
 —《人々の選択》と《DA ZI BAOS》を中心に—

松本理沙

## はじめに

本稿は、グループ・マテリアル（以下 GM と表記）の実践におけるコミュニティ及び公衆について検討するものである。GM は芸術家、作家、アクティヴィストとして活動する若者によって 1979 年にニューヨークで結成された<sup>1</sup>。活動初期には 10 人以上のメンバーが在籍しており、著名なメンバーとして、ティム・ロリンズ(1987 年に一時的に脱退)、1987 年からグループに合流したフェリックス・ゴンザレス＝トレスが挙げられる。グループでの活動は、ゴンザレス＝トレスがエイズによって亡くなった 1996 年まで続けられた。GM の作品の特徴はいずれも、複数の作品やオブジェがキュレートされることによって構成されている点にある。多くの場合展覧会という形式が採用されたが、ストリートや広告欄を利用した作品においても同様の傾向が確認される。例えば《DA ZI BAOS》(1982 年)【図 1】は、12 枚のポスターによって構成されており、この作品もまた互いに異なる性質を持つ要素の組み合わせによって成立している。

1970 年代以降コミュニティ基盤の芸術実践の数は漸進的に増加してきた。一方で、こうした実践におけるコミュニティはしばしば単一的な仕方でカテゴライズされるといった問題が浮上している。この点に関して美術史家のミウオン・クォンは、1993 年にシカゴで行われた「カルチャー・イン・アクション」を例に、スポンサーであるスカルプチャー・シカゴやキュレーターのメアリー・ジェーン・ジェイコブによって、協働するコミュニティの性質及びプロジェクトの概要があらかじめ規定されていたと告発する<sup>2</sup>。この展覧会は 8 つの芸術実践から構成されており、いずれの実践もエイズ、ホームレス、人種差別といった問題を抱えるコミュニティとの関係によって成立していた。それぞれのプロジェクトでは「芸術家とコミュニティとの間の有機的で対話的な関係の結果<sup>3</sup>」として共同制作が実現したと説明されているにもかかわらず、最終的な成果物がコミュニティの抱える問題に応答するものとなるよう、芸術家とスポンサーらの間でプロジェクトの全体像や協働の方法が定められていたという。ゆえにクォンは、芸術へ

<sup>1</sup> Jan Avgikos, “Group Material Timeline: Activism as a work of art,” *But Is It Art? the Spirit of Art as Activism*, ed. Nina Felshin, Seattle: Bay Press, 1994, p.87.

<sup>2</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004, pp.120-125.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.123.

の参加者はその枠組みにおける空隙を埋める存在にすぎなかったと指摘する<sup>4</sup>。批評家のハル・フォスターもまたコミュニティ基盤の芸術に関して、コミュニティがいかなるものであり、それが作品においてどのようなものとして扱われるのかについての決定権が芸術家に委ねられている点を批判している<sup>5</sup>。

クォンの批判は、社会への作用を担保する存在としてコミュニティが扱われている点、さらにその作用が効果的なものとなるよう、コミュニティの性質が芸術家やキュレーターらによって規定されている点を問題視したものである。この場合コミュニティは何らかの問題を抱えた集団であるとされ、労働者階級、性的マイノリティ、移民など特定の仕方でもカテゴライズされる傾向にある。結果として、定められたカテゴリから逸脱する特徴は可視化されず、コミュニティは同質的な集団として表されることとなる。

本稿はこうした批判を念頭に、マイノリティと強固に結びついた 1980 年代のアクティヴィズム・アートを考察の対象とする。中でも GM に着目するのは、彼らの実践において扱われる対象が、あるカテゴリによって規定されるコミュニティから、特定の特徴によって括ることのできない公衆へと変容するためである。この変化は、公衆を一元的なまなざしから理解することは不可能であるという結論を導くこととなるだろう。したがって特定のコミュニティから公共空間へと移行した 1980 年から 83 年までの GM の活動を批判的に考察することにより、コミュニティ基盤の芸術の動向を相対的に捉える視点を得ることができると考えられる<sup>6</sup>。

本稿は以下のような構成を取る。第一章では、ロウワーイーストサイドの住民と協働で展示を行った 1980 年から 81 年にかけての GM の活動を考察する。第一節、第二節では、彼らの実践においてコミュニティがどのような重要性を有していたのかを言説と展示の双方で確認する。それによって、コミュニティは政治的変革を担う主体として肝要な存在であったことが明らかになるだろう。しかしながら、GM によるコミュニティの捉え方は、クォンが指摘していたような危うさも孕んでいる。第三節では、最も住民らを巻き込んだ展示である《人々の選択 (なんてめちゃくちゃなんだ) The People's Choice (Arroz con Mango)》(以下《人々の選択》と表記)を考察することによって、GM もまた、コミュニティを同質的なものとして規定する際に生じる問題を免れてはいないことを指摘する。第二章ではニューヨーク、ユニオンスクエアの通行人を作品に取り込んだ《DA ZI BAOS》を取り上げ、作品に現れる公衆の多元的性格に着目して考察する。第一節では作品の概要を検討する。その後第二節では個々のポスターが、公衆を均質的な集団へと還元することの不可能性を示すものとして機能する点を明らかにする。一連の

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996, p.198. 第 6 章の全訳である以下を参照。「民族誌家としてのアーティスト」『表象』第 5 号、石岡良治+星野太訳、2011 年、147 頁。

<sup>6</sup> GM は 1980 年から 81 年に貧困層のコミュニティと協働した後、1982 年以降より広範な人々を巻き込むために公共空間へと出向いていく。さらに彼らは 80 年代後半に入ると主要な美術館で展示を行うようになる。こうした幅広いキャリアのうち、本稿では 80 年代前半の活動に着目することとし、80 年代後半以降の展開については稿を改めて論じたい。

考察を通して、一元的なまなざしによってコミュニティを規定するのではなく、複数の性質から公衆を理解することの有効性が示されることとなるだろう。

## 第一章 ローワーイーストサイドでの活動

### 第一節 GMにおけるコミュニティ

アクティヴィズム・アートと呼ばれる芸術実践は1970年代半ばから生じ、80年代に隆盛した。代表的な芸術家グループとして、第二派フェミニズムの影響を感じさせるゲリラ・ガールズ、当時蔓延するエイズに関する活動を行ったACTUPが挙げられるだろう。ニューヨーク市文化局長のトム・フィンケルパール<sup>7</sup>やアクティヴィズム・アートについての著作を編纂したニナ・フェリシン<sup>8</sup>が指摘する通り、こうした実践は政治的右傾化への応答として生じたと考えられており、マイノリティと協働して作品を制作する点が特徴的である。フェリシンは芸術とマイノリティの結びつきを以下のように記述する。

ここで検討される12の実践はいずれも公共空間を革新的な仕方を用いることによって特徴づけられている。そこでは、公共空間は、社会政治的、文化的に重要な問題に取り組み、コミュニティないし公衆に、社会的な変化をもたらす手段としての参加を促すために使用される。具体的な問題は多様である—ホームレス状態、エイズ危機、女性に向けられた暴力、環境、セクシズム、高齢者差別、不法入国、レイシズム、労働組合主義など—けれども、芸術家達は似通った方法論、形式的な戦略、そして意図を共有している<sup>9</sup>。

フェリシンは、アクティヴィズム・アートとマイノリティを巡る社会問題との関係性について言及している。彼女によるとアクティヴィズム・アートによる社会的な変化は、コミュニティや公衆の参加によってもたらされるという。すなわち、芸術が社会的、政治的抑圧を受けるマイノリティと連携すること自体が、芸術のアクティヴィズム化を保証するのである。しかし芸術が扱うコミュニティが社会問題と結び付けられることによって、コミュニティは労働者、移民、エイズ患者といった単一的なアイデンティティで規定されることとなる。本章では、GMにおいても同様の傾向が認められることを指摘し、コミュニティを同質的な集団として表象することの問題点を明らかにする。

GMは活動を開始した1980年から一年間、ヒスパニック系の低所得者層が住むローワーイーストサイドの一区画にギャラリーを構え、様々な展覧会を催した。最初のプレ

<sup>7</sup> Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, 2013, p.33.

<sup>8</sup> Nina Felshin, "Introduction," *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, ed. Nina Felshin, Seattle: Bay Press, 1994, p.26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.9. 強調は引用者による。

スリリースにおいてGMは「働く人々」、「芸術の専門家ではない人々」、「芸術家、生徒、組織」、「私たちと最も近い関係にあるコミュニティ」という4タイプの観客を求めているとした<sup>10</sup>。こうした幅広い層の観衆を取り込むことによって、権威主義的な芸術制度への抵抗が示されることとなる。しかし同時に、コミュニティや公衆は彼らの芸術が持つ社会的・政治的有効性を顕示する存在でもあった。中でも「最も近い関係にあるコミュニティ」、すなわちロウワーイーストサイドの住民は社会との蝶番であり、社会そのものを表す存在であったといえよう。GMは近隣住民との関係について、以下のように記述している。

芸術展示に加えて、グループ・マテリアルは私たちの近隣住民の生活に直接的に関係するだろう。GMの責務の一環として、この場所の特殊な性格を形成する差し迫った地域の問題への取り組みがある。住宅、教育、公衆衛生、コミュニティのオーガナイズング、レクリエーション活動。これらは私たちの芸術的かつ理論の仕事に持続性と意味をあたえる実践の具体的な領域である<sup>11</sup>。

彼らは住民らの生活に直接的に関与することによって、この地区自体が抱える問題に着手すると宣言する。また展示は「どんな重要な社会問題であれ、それらの問題を巡る多様な意味を示<sup>12</sup>」すものとなり、地域住民を含む観客が「議題に触れ、評価を形成し、さらには彼ら自身について探求する<sup>13</sup>」よう構成されるとする。すなわち展示を通して、GMは観客に社会問題や自らの存在について思考を巡らせる主体へと変容することを求めたのである。彼らが「グループ・マテリアルは社会的コミュニケーションと政治的変容に捧げられた芸術の創造、組織、そして促進に専心する<sup>14</sup>」と表明するとき、近隣住民は「社会的コミュニケーションと政治的変容」を担う存在として位置づけられる。地域住民による社会問題への取り組みや、それに伴う思考する政治的主体としての変容は、GMの芸術を文化的アクティヴィズムとして規定するために必須の要素であったといえよう。

## 第二節 統一的な展示テーマ

住民を政治的主体へと変容させるという理念は言説上だけのものではない。彼らが組織した展示は、たしかに政治的目覚めを促すものとしての機能を有している。GMは80年から81年の間「グループ・マテリアル」と名付けられたギャラリーで、大統領選、疎外、ジェンダーといった様々な政治的・社会的テーマからなる展覧会を組織した。それらのうちのいくつかは住民向けのイベントを盛り込んでいる。実際のところ住民らの

<sup>10</sup> Julie Ault, "Chronicle: 1979-1996," *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, ed, Julie Ault, London: Four Corners Books, 2010, p.22.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.22. 強調は引用者による。

参加がどの程度のものであったのかは定かではないが、住民向けに行ったと考えられる展覧会を分析することによって、GMが住民をどのような政治的主体へと変容させようとしたのかが明らかになるだろう。本節では、GMがこの時期に行った展覧会に共通する特徴を確認する。

1981年の3月7日に行われた「反抗的な音楽」は、一夜のDJイベントであった。GMのメンバーであるジュリー・オルト、マンディ・マクラフリン、ロリンズによって選曲された音楽はいずれも過去30年の間のヒットソングであり、「性的、階級的、人種の自覚と社会変化への激しい願望を示す<sup>15)</sup>」ものであった。あるいは1980年の11月22日から12月21日まで行われた「疎外」は、彼らを取り巻く疎外された状況についての自覚を促すものであったと考えられる。この展覧会にはメンバーによるパフォーマンスや、ニューヨーク大学の教授による講義、地元の監督による自主映画とジェイムズ・ホエールによる『フランケンシュタイン』(1931年)の上映が盛り込まれたという<sup>16)</sup>。

彼らの展示は様々な要素が混ざり合う、混沌とした空間を形成しているように思われる。しかし、GMの展示の特徴は「コントロールされたカオスに等しい状況の中で「たった一つの問題」<sup>17)</sup>」をプロモーションしている点にある。当時の『アートフォーラム』紙においても、トーマス・ローソンは一つ一つの作品よりも展示を統一する理念がGMの展示においては肝要であると指摘している<sup>18)</sup>。多種多様なイメージや作品、媒体を用いた空間を作り上げながらも、それらはGMによって定められた主題のもと編成されているのである。同時にどの展覧会においても、観者に政治的変容を担う主体としての自覚を促すという一貫した主題が設定されている。例えば「反抗的な音楽」ではマイノリティという属性への自覚を促すことによって社会変化の主体を担うことが期待されていると考えられる。「疎外」においても同じく、自らが取りこまれている搾取構造への気づきが彼らを変革の主体にさせる。GMは展覧会を通して、人々に政治的主体としての意識を芽生えさせようと試みているのである。

以下で本稿が焦点を当てる《人々の選択》は、このように住民を巻き込むGMによる初期の実践の特徴が最も顕著に現れた展覧会である。《人々の選択》は1981年1月10日から2月1日まで行われた、ロウワーイーストサイドの住民たちの所有物を展示した展覧会である。GMのメンバーは展示品を集めるために、近所の子供たちの力を借りて区画中の住民を訪ねて回った。子供たちの協力によって、何人かの人々はその場で展示品を提供してくれたという。例えば一人の女性は壁から結婚写真を外し、手渡したと記録されている。大切な個人的遺産の使用と管理に懐疑的な住民もいたが、最終的に壁が埋まるほどの展示品が集められた。このようにして構築された展覧会のレセプションに

<sup>15)</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>16)</sup> Avgikos, *op.cit.*, p.94.

<sup>17)</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>18)</sup> Thomas Lawson, "The people's Choice," Group Material; RICHARD SERRA, Blum/Helman Gallery; TONY KING, O.K. Harris Gallery;," *Artforum*, April 1981, VOL.19, NO.8, p.67.

は区画の住民と GM のメンバーが出席し、盛大なパーティとなったと記録されている<sup>19</sup>。

《人々の選択》について、アリソン・グリーンは、芸術作品であるかのようにオブジェが並ぶこの展示には高級文化と低級文化との間のヒエラルキーが存在せず、民主主義的であるとの見方を示した<sup>20</sup>。また住民による協力によって成立しているがゆえに、フィオナ・ジェウスも「参加のプロセスと対話<sup>21</sup>」という観点からこの作品を評する。確かに、この展覧会は住民らにも展示物を選定する権限を与えるものである。また住民らがオブジェを貸し与えている以上、住民らとのコミュニケーションによって成立した展覧会であると思ふことも可能であろう。しかしながら、対話や参加という形式が芸術家とコミュニティの対等な関係を保証するわけではないことには注意が必要だ。むしろ、この展示においてコミュニティがどのようなものとして提示されているかを詳細に検討すれば、その不均衡な関係性が浮かび上がることとなる。

### 第三節 《人々の選択》が示す民族的アイデンティティ

《人々の選択》について詳しく検討しよう。展示は「家族写真や大切にしている形見、民族芸術や手工芸品、宗教的像や名画の複製、チャイナドールや見かけたおしのもの」、「ペズキャンディーの容器<sup>22</sup>」などによって構成された【図 2】。それぞれの展示物にはラベルが貼られ、所有者を明らかにしていたという。さらにいくつかのラベルには、オブジェにまつわる個人的な物語が記載されていた<sup>23</sup>。とはいえこのラベルの有無にかかわらず、オブジェは住民らの所有物であるがゆえにすべて何らかの物語を内包しているといえる。それゆえ展示されることによってそれらは「恥じることのない親密さが共有される日常の物語や民話に変えられ<sup>24</sup>」、「個人的なもの」は「公的なもの」となり、「ニューヨークのある区画における個人的な選択と文化的価値<sup>25</sup>」を表すようになるのである。宗教的イメージや民族芸術、家族写真や子供の成長を表す写真がヒスパニック系の人々の文化や歴史を形成することはもちろんのこと、ペズキャンディーのコレクションや SM コスチュームに身を包んだロバート・モリスのポスター<sup>26</sup>でさえ、アメリカという地で暮らす彼らの文化の雑多さを示すものとして機能した。集められた形象がいかに関連性なくカオスを形成しているように思われても、それこそが彼ら自身が持つ文化を表すこととなるのである。

<sup>19</sup> Ault, *op.cit.*, p.30.

<sup>20</sup> Alison Green, "Citizen Artists: Group Material," *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 26 (Spring, 2011), p.18.

<sup>21</sup> Fiona Geuss, "The people's Choice—Floating Dialogues. How artists create publics through conversation formats," *Seismopolite*, 2015. <http://www.seismopolite.com/the-peoples-choice-floating-dialogues-how-artists-create-publics-through-conversation-formats>. (最終アクセス:2020/3/13)

<sup>22</sup> Avgikos, *op.cit.*, p.95.

<sup>23</sup> Green, *op.cit.*, p.18.

<sup>24</sup> Lawson, *op.cit.*, p.67.

<sup>25</sup> Ault, *op.cit.*, p.34.

<sup>26</sup> Lawson, *op.cit.*, p.67.

展示の副題 *Arroz con Mango* がスペイン語であることから、この展示はロウワーイーストサイドにおけるヒスパニック系住民の文化を表すものであったと考えられる。さらにこの展示は住民らの民族的自覚を促すものでもあったといえよう。人類学者の綾部恒雄によると、60年代の文化的多元論であれ80年代の多文化主義であれ、アメリカにおける「多元」を担ってきたのは常に民族集団であるという<sup>27</sup>。黒人の公民権運動における成功が黒人間での連帯によってもたらされたように、抑圧されたエスニック集団を政治的行動へと駆り立て、多文化主義的社会を形成するためには、まずもって自らの出自に対する意識を高める必要があった。それゆえ展示は住民らによって眺められる際に<sup>28</sup>、たしかに民族集団としての自覚を促し、連帯をもたらしものとして作用するよう構成されていたと考えられる。このようにして形成された公的な文化的表象は、アメリカ社会の多様性<sup>29</sup>を示すものとして機能する。同時にこの展示は抑圧された状況に置かれたヒスパニック系の人々に民族的尊厳を取り戻し、政治的主体へと変容するよう求めるのである。それゆえ《人々の選択》には他の展示同様、展覧会全体を統一する政治的主体への変容を促す主題が設けられており、ここではそれは住民に文化的集団としての自覚を与えるというものであった。

しかしながら、このようにして生成された民族表象は同時に、個々の住民らを単一的な文化表象へと還元してしまう危険性を有している。人類学者である松田素二によると、文化には「人間を一括りに分節し均質化する、抑圧的な力が秘められて<sup>30</sup>」いるという。文化的表象は民族的イメージに従った同質的なものとなり、それを引き受けることによって、個々人の文化にそぐわない個人の性質が捨象されることとなる。本来個々人の性質は単一のアイデンティティによって説明されるものではないにもかかわらず、この展示ではすべての個人的な記憶や歴史が彼らの民族的アイデンティティによって理解されてしまう。

さらに留意したいのは、住民がどのようなオブジェを持ち込もうとも、すべて「ヒスパニック系住民の文化的表象」へと回収されるという点である。芸術的価値のない住民らのオブジェがこの展覧会で価値を持つのは、それらが住民らの文化を代理表象するからに他ならない。住民らはオブジェ選択の自由を与えられているが、その権限を用いて自らの文化的表象を打ち立てることが可能になるわけではない。仮にこの展覧会の企図にそぐわないオブジェが持ち込まれたとしても、それは彼らの文化的雑多性のもとで解釈されることとなるだろう。結果的にGMが設定した表象に回収されるのであれば、彼らは自らの文化を自らで語るという意味での主体性を獲得したとは言い難い。それゆえ

<sup>27</sup> 綾部恒雄「民族集団」の形成と多文化主義——二つの多文化主義と「るつば」化』『アメリカの多民族体制——「民族」の創出』五十嵐武士編、東京大学出版会、2000年、18頁。

<sup>28</sup> 住民らはオープニングに招かれており、展示にも訪れるようGMから誘いを受けている。Ault, *op.cit.*, p.35.

<sup>29</sup> GMを包括的に論じたアウキコスは、GMの実践の中でロウワーイーストサイドの住民は多様性の象徴として機能していたと指摘する。Avgikos, *op.cit.*, p.92.

<sup>30</sup> 松田素二「文化／人類学——文化解体を超えて」『人類学的実践の再構築——ポストコロニアル転回以後』杉島敬志編、世界思想社、2001年、125頁。

この展示において住民らは、自らの文化を自らで語るのではなく、GMが定めた彼らの文化的表象を代弁する存在なのである。

同時にコミュニティの生活空間に入り込み、住民らの所有物を作品に利用する場合、住民の行為主体としての可能性もまた奪われる恐れがある。最後にこの点をハンナ・アレントの理論に依拠しつつ指摘したい<sup>31</sup>。アレントは1958年に発表した『人間の条件』において、公的領域と私的領域について語っている。彼女は公的領域を活動と言論が開かれる場、私的領域を肉体的生存の必要を満たす場として定義し<sup>32</sup>、両者の間の境界線の重要性を論じた。この議論において彼女は単に公的領域における活動を生命の維持の必要性から隔離しようとしたのではない。むしろ、彼女は境界線によって両領域が保たれる必要性を訴えている。というのも彼女にとって私的領域は、世界からの「避難所」<sup>33</sup>でもあったからだ。アレントによると、「公に現れるすべてのものは、万人によって見られ、聞かれ、可能な限り最も広く公表されるということの意味する<sup>34</sup>」。反対に私的領域とは、このようなまなざしから身を隠すための場としての機能を有している。こうした機能を持つ私的領域を排除することは、「もはや人間ではないことを意味<sup>35</sup>」するとアレントは指摘する。私的なものを公的なものへと転化することは、彼らの生活を見世物化し、生命を維持するための基本的な生活を行う空間まで民族性を表す記号として理解することを意味する<sup>36</sup>。

すなわち自らが語るのではなく芸術家に語られることによって、またその文化表象の枠組みが生活空間にまで及ぶことによって、住民らの生活全体が単一的な民族的アイデンティティによって表されることとなる。このとき住民らは自らを民族文化とは異なるものとして提示する手段を与えられておらず、行為主体としての権利を有していない。それゆえ対話や参加といった用語から連想される双方向的な協働の過程によってコミュニティの民族的表象が生成したのではなく、芸術家による一方向的な規定によって作られたと結論付けられるだろう。このように住民らが自らの文化を語ったかのように演出しながらも、実際のところそれを不可能にすることによって、芸術家やキュレーターはコミュニティの性質をあらかじめ決定することができるのである。

<sup>31</sup> 井上達郎は、アレントの研究史において「私的領域」論は看過されてきたと指摘し、「思考」という活動力を個人の内面で培うことのできる「個人的なもの」の位相をもつ「私的領域」の重要性を指摘している。井上達郎「アレント「私的領域」概念における「個人的なもの」の位相：全体主義論から道徳哲学論へ」『立命館産業社会論集 = Ritsumeikan social sciences review』54(2)、2018年、15-35頁。

<sup>32</sup> 萬田悦生「公的領域と政治」『法学研究』70(2)、1997年、73-74頁。

<sup>33</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition*, 2<sup>nd</sup> ed., Chicago: The University of Chicago Press, 1998[1958], p.59. 訳出にあたって以下の既訳を適宜参照した。ハンナ・アレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994年。

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>36</sup> 井上は、アレントの「私的領域」概念には単に生命維持の空間としてだけでなく、思考を始める場としても捉えられていると指摘する。井上、同上、21頁。



## 第二章 公共空間での活動

### 第一節 公共空間への進出

第一章では何らかの民族集団によってアイデンティティを規定することで、そこから逸脱する個々人や集団の性質が捨象される点について指摘した。これは民族的アイデンティティに限らず、労働者や女性といったレッテルのもとでも生じうる。なんらかの集団的な表象の枠組みを規定すると、集団内に生じる細かな差異は見過ごされてしまうためである。芸術がコミュニティを均質な集団として提示できるとすれば、そこに属する人々の思想が統一的であるからではなく、芸術がそのような枠組みを彼らに与えているからに他ならない。それゆえ労働者階級や女性という用語によって同質的なアイデンティティを規定することは不可能であると考えなければならず、むしろその内部に生じる複数の言説的形態の関係性に着目すべきだろう。そのため本章では、ニューヨークのユニオンスクエアに貼り出されたポスター作品《DA ZI BAOS》を構成する個々の言説について考察する。

1981年10月、GMは一年間展覧会を行ったロウワーイーストサイドのギャラリーを手放すこととなる。彼らは声明「注意せよ！オルタナティブ・スペース」において、ギャラリーを設けたがゆえに生じた問題点を解消するため<sup>37</sup>、より公的な領域へと進出することを予告している<sup>38</sup>。その後1981年の12月10日には、バス内の広告欄という文字通りの意味での公共空間を利用して《M5》という作品を発表した。同様の手法は1983年の9月から一か月間地下鉄の広告欄を利用した《サブカルチャー》でも用いられている。

こうした公共空間を用いた作品の一つに、《DA ZI BAOS》と題されたポスター作品がある。この作品は計12枚のポスターによって構成されている【図3】。このうち、6枚の黄色のポスターは社会的、政治的問題に取り組む社会運動組織によるもので、残り6枚の赤色のポスターはGMのメンバーがユニオンスクエアで無作為にインタビューした個人によるものである。それぞれのポスターは黄色と赤の二枚一組となっており、中米へのアメリカ政府の介入への反対、労働組合、中絶、刑罰、薬物中毒、芸術への政府による資金援助という6つのトピックについて何らかの意見を表明している。ポスター上の社会運動組織はいずれもこれらの問題を専門に扱っており、彼らのポスターは大衆への啓蒙の役割を担っている。一方ポスターに登場する6人の通行人もまた、それぞれの社会問題についての意見を表明している。このようにして制作された二枚一組のポスターは、社会活動を行う組織のプロパガンダに街の人々が応答するような形で貼られている。

<sup>37</sup> 声明の中ではギャラリーを運営することに伴う膨大な仕事量がメンバーを疲弊させていたこと、ギャラリーを固定化することによって観衆の層が事実上制限されてしまったことなどが問題点として挙げられている。Ault, *op.cit.*, pp.56-57.

<sup>38</sup> *Ibid.*

GMの主要メンバーであるティム・ロリンズは1996年のインタビューでこの作品を制作した経緯について以下のように語っている<sup>39</sup>。《DA ZI BAOS》は文革後、言論の自由や民主主義の必要性を訴えるために詩人や学生らによって制作された壁新聞である「大字報」に着想を得て制作された。「大字報」は北京中心部にある繁華街の壁に張り出され、後にその場所は「民主の壁」と呼ばれるようになる<sup>40</sup>。ロリンズは1978年の中国旅行の際にこれを知り、そのアイデアを作品に取り入れたという。GMは中国の「大字報」同様に、壁の上でのポスターと観衆の間の対話を促すことを目的とし、それこそが社会的な民主主義と社会的な想像力を実現するための方法であると考えた。

しかし次節で詳しく述べる通り、この作品には社会運動に親和的な言説ばかりが並べられているわけではない。公衆による反共産主義的言動や労働組合への無関心な言明も掲示されているのである。GMは無作為に公衆を選定したと主張しており、言説に検閲的な操作を加えなかったことは自明のことともいえよう。こうした言明がGMによって問題にされることなく存在しえたのは、彼らが一人一人の主張の内実ではなく、言説空間自体に重きを置いていたからではないだろうか。というのもロリンズに依拠すると、GMにとって肝要であったのは、通行人たちが答えた内容ではなく、彼らが社会問題について自由に話し、さらにそれについてポスターを見た公衆が思考を巡らせるという開かれた公共空間の形成であった<sup>41</sup>と考えられるためである。つまり、作品を構成するそれぞれのポスターは討議空間の形成という統一的な主題に集約されており、《DA ZI BAOS》においても個々のポスター、すなわち個々人の思想の差異が果たす役割もまたこの主題に向けられているといえる。次節では、このようにして開かれた討議空間が持つ（不）可能性について検討する。

## 第二節 民主主義的空間と言説の複数性

《DA ZI BAOS》の具体的な内容の検討に移ろう。諸機関によって出された声明はいずれも、それぞれが扱う社会問題に関心を向けさせようと大衆へ呼びかけるものであった。例えば女性の性と出産に関する健康と権利に関するサービスや啓蒙活動を行っている非営利組織のブランド・ペアレントフッドは「中絶を違法にすることは中絶を利用できなくさせるわけではない。ただ危険な行為にするだけである<sup>42</sup>」と訴えている。またニューヨーク州薬物中毒部門は電話番号を記載した上で、「あなたの周りでドラッグ中

<sup>39</sup> Gregory Sholette, "'Make Not Take,'" Tim Rollins speaking on Group Material, democracy, Da Zi Baos, public art, and critical theory in a 1996 interview with G. Sholette," 12 Mar. 2020. <https://gregsholette.tumblr.com/post/178288902435/make-not-take-tim-rollins-speaking-on-group>. (最終アクセス日:2020/3/13)

<sup>40</sup> 陳海茵「中国現代アートとアクティビズムにおける「政治」の多義性: ポスト文革期の前衛芸術グループ「星星画会」を事例に」『年報カルチュラル・スタディーズ』第5号、創文企画、2017年、105-106頁。

<sup>41</sup> Sholette, *op.cit.*

<sup>42</sup> Ault, *op.cit.*, p.68.

毒を防止しよう<sup>43</sup>」と呼びかけている。こうした声明に対し、中絶の問題について意見を求められた会計管理者は「彼女は決定する権利を有するべきだ<sup>44</sup>」と返答する。また失業者は薬物中毒者が薬物を使用する理由に関して、何らかの悩みを抱えているからであると推察し、薬物ではなく他の活動に熱中することで悩みを取り除くよう提案している<sup>45</sup>。彼らが示したマイノリティに寄り添う思想は、まさに社会運動組織が求めているものであろう。活動家らは彼らの理念に共感し、社会問題に目を向け、他者を慮る人々を増加させることを目的としているためである。

他方で、先に述べた通り、この作品には社会運動組織や GM による思想に反する言明も散見される。諸組織による道徳的な声明に対し、何人かの個人による言明には、活動家たちの期待を裏切るかのような過激な発言やナショナリズム的思考が表されているのである。例えば労働組合というテーマに対して、在宅医療従業員組合が労働者の自覚を促すような強い調子の声明を提示するのに対し、オフィスワーカーは「労働組合は社会のためになる一でも私のオフィスではそうではない<sup>46</sup>」と冷めた調子で返答する。浮浪者もまた、「ここは無法状態の町だ。罪を犯すのを妨げるものはなにもない<sup>47</sup>」と過激な言明を残している。

あるいは、エルサルバドルへのアメリカによる介入に反対する CISPES (Committee in Solidarity with the People of El Salvador) がエルサルバドルと北米の人々との連帯を呼びかけるのに対し、受付係は「私が反対しているのは共産主義だ。もしそれ[エルサルバドル]が支配権を得ようとしている共産主義者なのだとしたら、私はアメリカが干渉すべきであるという考えに賛同する<sup>48</sup>」と主張する。この人物の考えは CISPES だけでなく、GM の立場とも相反するものであった。というのも GM は 1982 年 6 月 19 日から 7 月 9 日まで Taller Latino Americano において、アメリカ政府による中米への介入を主題とした「戦え！中央アメリカの人々のための展示」を開催しているからである。エルサルバドルの左派ゲリラ組織 FMLN の写真やデモで用いられた旗を展示し、CISPES をはじめとしたエルサルバドル支援組織との連携によって生じたこの展覧会<sup>49</sup>は、明らかに米軍による軍事介入への抗議を示すものであった。そのため 1980 年から 81 年にかけて行われた展覧会と同様、この展示もまた観者の啓蒙を目的にしたものであると考えられる。しかしながら《DA ZI BAOS》では、こうした CISPES=GM のプロパガンダに反して、政府を支持する国民の言明が記されている。

公衆によるこうした排外主義的、挑発的、あるいは無関心な態度は、芸術や組織によるプロパガンダが人々に対して十全に作用することなど不可能であると示すかのよう

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.74.

である。このことは、社会運動組織による思想には常に相反する思想が付随することを表している。エルネスト・ラク라우とシャンタル・ムフはこのように自己の完全なる現前が他者によって妨げられる状態を敵対性と呼ぶ。敵対性によって、社会は自らを完全に構成することが不可能になるのである<sup>50</sup>。それゆえ受付係やオフィスワーカー、浮浪者の言明は諸組織が構築しようとする社会と敵対関係にあるということができよう。こうした敵対的な存在は、確かに社会運動組織が実現させようとする社会変革を妨げるものである。

しかしそれでもなお、それらは権力中枢への抵抗を示すものとなりうる。というのもラク라우とムフによると、「絶対的にラディカルであって、支配的秩序に回収されえない主体などどこにも存在<sup>51</sup>」しないからである。彼らは、労働者階級やフェミニズムなどの名称でもって先験的に体制転覆志向の諸勢力を定めることに疑問を呈する。その上で、例えば「消費社会」や「ケインズ主義的な福祉国家」などの支配的な社会形態や国家内部のシステムもまた、権力中枢に敵対的になりうると主張する<sup>52</sup>。それらはまったく異なる言説と接合されることによって新しい対抗勢力を用意する下地となる可能性を有するからだ。こうした理論に依拠するならば、《DA ZI BAOS》における敵対的な言説もまた立場を異にする言説と接合される可能性を持つことになる。

《DA ZI BAOS》は左派的な声明に親和的なもの、反社会運動的なもの、あるいはそのどちらにも満たない無関心な態度を見せるものなど複数の言明から構成されている。これはコミュニティや公衆を同質的な集団と見なすこと自体不可能であることに加え、同質性に還元せずともコミュニティや公衆を扱うことが可能であることを示している。こうした多元的なコミュニティや公衆を扱うことによって、芸術家やキュレーターによって定められた作品の全体像が変化することとなる。この変容には作品の内実を損なうリスクが伴うけれども、敵対的なコミュニティや公衆は、必ずしも芸術による社会・政治的問題への取り組みを妨げるわけではない。むしろ、芸術を新たな対抗的な位置に導く可能性も有している。したがって《DA ZI BAOS》における公衆の複数的な性質は、この作品を単なるプロパガンダから、通行人との間に接合を生じさせる空間へと変容させるのである。

## おわりに

本稿では、はじめに《人々の選択》を中心的に取り上げることによって、GMがロウワーイーストサイドの住民の文化的表象を単一的なものとして提示している点を指摘した。第一章での議論は、地域が抱える何らかの社会問題に芸術家らが取り組むことによって、結果的にコミュニティがその問題に関連する一元的な観点からしか可視化され

<sup>50</sup> エルネスト・ラク라우、シャンタル・ムフ『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』西永亮+千葉真訳、ちくま学芸文庫、2012[1985]年、280-282頁。

<sup>51</sup> 同上、368-369頁。

<sup>52</sup> 同上、388-389頁。

なくなる点を明らかにしたものである。第二章では公共空間で公開された《DA ZI BAOS》を検討することによって、芸術が同質的な集団を規定すること自体不可能であることを示した。《DA ZI BAOS》で確認したように、作品に現出する複数的な性質こそが、芸術家が定めたコミュニティや公衆の表象を変容させ、作品の全体像を生成していく。コミュニティや公衆を作品に取り入れることの意義があるとすれば、社会・政治的問題との接点が得られるというだけではなく、芸術家やキュレーターによる決定を変容させていく点にある。

最後に、同じく敵対性という観点から参加型アートを論じた美術史家クレア・ビショップと本稿の議論との差異について言及しておきたい。周知の通りビショップはラクラウとムフによる敵対性の概念を用いて、トーマス・ヒルシュホルンやサンティアゴ・シエラの作品を評価している<sup>53</sup>。彼女はこの敵対関係の末に、アイデンティティの揺らぎを見出す。ビショップによると、ヒルシュホルンやシエラの作品は、ヴェネツィア・ビエンナーレやドクメンタの来場者と露天商やトルコ系タクシー運転手といった地元のマイノリティの立場関係を逆転させるか、あるいは両者の間の分断を曖昧なものにしたという。したがってヒルシュホルンやシエラは両者が通常負っているアイデンティティ感覚を崩壊させたと彼女は主張する<sup>54</sup>。それゆえ社会的に定められたアイデンティティを不安定にし、その規定自体に疑問を投げかける実践を評価するという点において、本稿はビショップの企てと同じ立場をとる。

しかし彼女は芸術制度自体が商業主義的システムに巻き込まれていることを浮かび上がらせたうえで、芸術を含む支配的な体制とマイノリティの間の分断を敵対として理解する。その結果、芸術家はある種「適切な芸術的経験の様式を提供する<sup>55</sup>」特権的な位置を占めることとなる。それゆえあらかじめ規定されたアイデンティティがどのようなものであり、それがどのように不安定なものとなりうるかについての決定権は依然芸術家に委ねられたままであるといえよう。これに対し本稿は、反支配システムの立場をとる芸術家や活動家とコミュニティや公衆との間に敵対関係が生じることを明らかにしたものである。両者の間に生じる敵対関係は、芸術家らによってなされるアイデンティティ規定自体を問いに付す。これはビショップが論じるアイデンティティの揺らぎ以前に生じているコミュニティの複数的性質に着目することを可能にするだろう。

序章で指摘した通り、現在のコミュニティ基盤の芸術における問題点は、コミュニティへ向けられる一元的なまなざしにある。それゆえ本稿で得られたコミュニティや公衆の複数的性質はこのまなざしを解体するとともに、コミュニティ基盤の芸術を考察する際に意義を持つこととなるだろう。今後はこの点に関して詳しく検討する必要がある。

<sup>53</sup> Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, 110 (Fall 2004), pp.69-70. 「敵対と関係性の美学」星野太訳、『表象』第5号、2011年、94-95頁。

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp.70-79. 同上、95-106頁。

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.79. 同上、106頁。

## 参考文献

- Arendt, Hannah: *The Human Condition*, 2<sup>nd</sup> ed., Chicago: The University of Chicago Press, 1998[1958]. [アーレント・ハンナ『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫（筑摩書房）、1994年。]
- Ault, Julie: “Chronicle: 1979-1996,” *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, ed, Julie Ault, London: Four Corners Books, 2010, pp.7-216.
- Avdikos, Jan: “Group Material Timeline: Activism as a work of art,” *But Is It Art? the Spirit of Art as Activism*, ed. Nina Felshin, Seattle: Bay Press, 1994, p.85-116.
- Bishop, Claire: “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, 110 (Fall 2004), pp.51-79. [ビショップ・クレア「敵対と関係性の美学」『表象』第5号、星野太訳、2011年、75-113頁。]
- Felshin, Nina: “Introduction,” *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, ed. Nina Felshin, Seattle: Bay Press, 1994, pp.9-29.
- Finkelpearl, Tom: *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, 2013.
- Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press, 1996. [フォスター・ハル「民族誌家としてのアーティスト」『表象』第5号、石岡良治+星野太訳、2011年、125-156頁。]
- Geuss, Fiona: “The people’s Choice—Floating Dialogues. How artists create publics through conversation formats,” *Seismopolite*, 2015. <http://www.seismopolite.com/the-peoples-choice-floating-dialogues-how-artists-create-publics-through-conversation-formats>. (最終アクセス:2020/3/13)
- Green, Alison: “Citizen Artists: Group Material,” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 26 (Spring, 2011), pp.17-25.
- Kwon, Miwon: *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Lawson, Thomas: “The people’s Choice,” Group Material; RICHARD SERRA, Blum/Helman Gallery; TONY KING, O.K. Harris Gallery;,” *Artforum*, April 1981, VOL.19, NO.8, pp.67-68.
- Sholette, Gregory: ““Make Not Take,” Tim Rollins speaking on Group Material, democracy, Da Zi Baos, public art, and critical theory in a 1996 interview with G. Sholette.” <https://gregsholette.tumblr.com/post/178288902435/make-not-take-tim-rollins-speaking-on-group>. (最終アクセス日:2020/3/13)
- 綾部恒雄「「民族集団」の形成と多文化主義——二つの多文化主義と「るつぼ」化」『アメリカの多民族体制——「民族」の創出』五十嵐武士編、東京大学出版会、2000年、15-44頁。
- 井上達郎「アレント「私的領域」概念における「個人的なもの」の位相：全体主義論から道徳哲学論へ」『立命館産業社会論集 = Ritsumeikan social sciences review』54(2)、2018年、15-35頁。

陳海茵「中国現代アートとアクティビズムにおける「政治」の多義性:ポスト文革期の前衛芸術グループ「星星画会」を事例に」『年報カルチュラル・スタディーズ』第5号、創文企画、2017年、97-118頁。

松田素二「文化／人類学——文化解体を超えて」『人類学的実践の再構築——ポストコロニアル転回以後』杉島敬志編、世界思想社、2001年、123-151頁。

萬田悦生「公的領域と政治」『法学研究』70(2)、1997年、71-96頁。

エルネスト・ラクラウ、シャントル・ムフ『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』西永亮+千葉真訳、ちくま学芸文庫（筑摩書房）、2012[1985]年。

## 【図版】

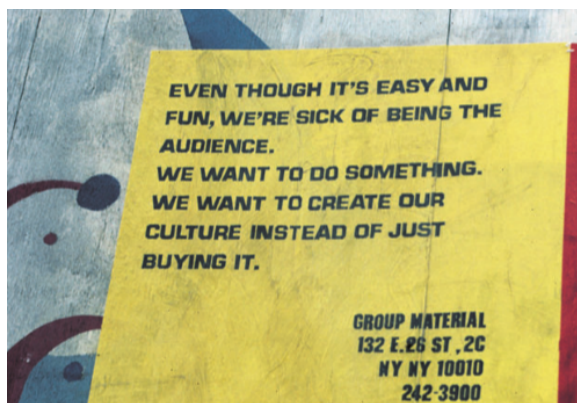


【図1】 グループ・マテリアル  
《DA ZI BAOS》ユニオンスクエア、ニュー  
ヨーク、1982年、アンドレ・セラーノ撮影。  
Image courtesy Group Material & Four Corners  
Books.

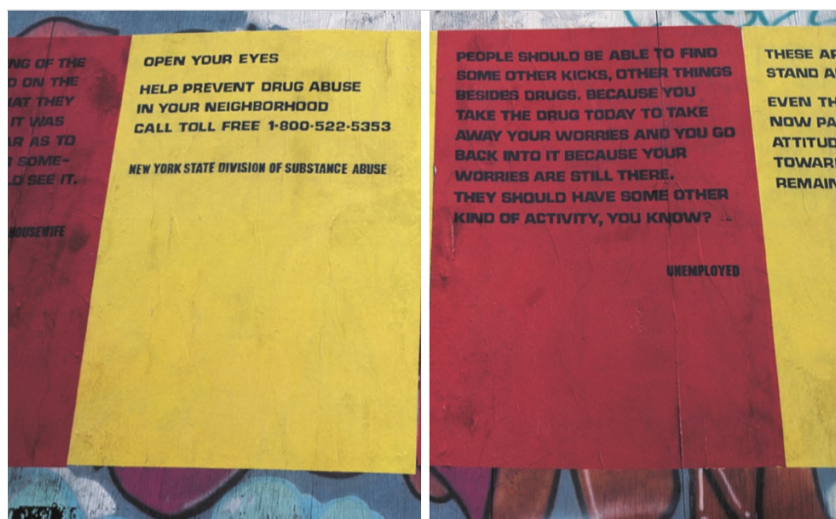


【図2】 グループ・マテリアル  
《人々の選択》1981年、展示風景。  
Image courtesy Group Material & Four  
Corners Books.

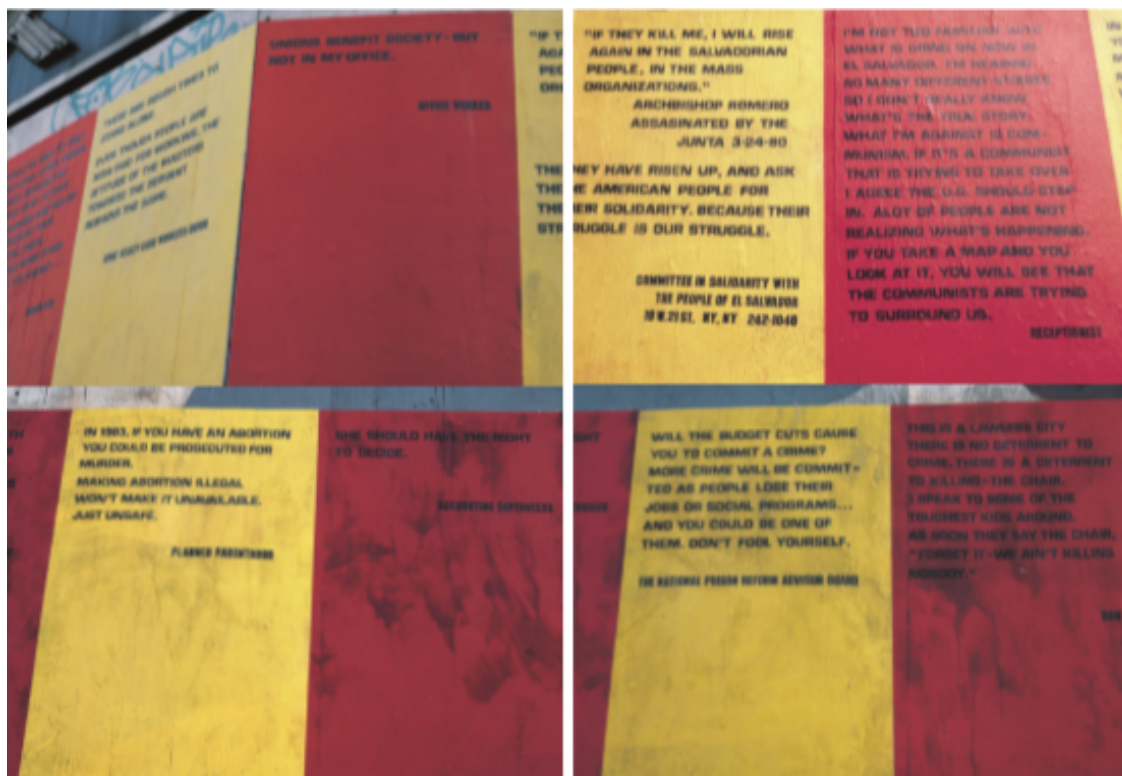




【図 3-1】 グループ・マテリアル  
《DA ZIBAOS》(部分)、ユニオンスクエア、  
ニューヨーク、1982 年、アンドレ・セラール  
撮影。Image courtesy Group Material & Four  
Corners Books.



【図 3-2】 同上。



【図 3-3】 同上。