

「関係性の美学」の演劇的性格

伊 藤 亜 紗

「関係性の美学 Esthétique relationnelle」は、フランスのキュレーター・批評家のニコラ・ブリオー Nicolas Bourriaud が一九九八年に仏語で発表した処女単行本のタイトルである。同書は二〇〇二年に英訳され、二〇〇六年にはスペイン語版が出版された。『関係性の美学』の内容上の目的は、一九九〇年代の芸術のある傾向を輪郭づけ、理論的な道具立てを用意することである。しかしそれは同時に、ブリオー自身の活動を説明し補強する「マニフェスト」としての性格も持っていた。というのも本書で取り上げられているアーティストたちは、「トラフィック」展（一九九六）などブリオーのキュレーションする展覧会を通じて、世界的に紹介されていたからである。こうして理論と実践の両輪によって展開された結果、スチュワート・マーチンが言うように、『関係性の美学』は、ひとつの『イズム』としての地位、コンテンポラリー・アートにおける新しいものの名前、今日の芸術の方向づけと価値をめぐる議論においてキーとなる位置を獲得している⁽¹⁾。批判的な意見を含めブリオーの著作がこうした強い影響力を持ちえた要因のひとつは、九〇年代の芸術を概観する本格的な試みが、ヤング・ブリティッシュ・アーティスト（YBA）現象を除いて、ほとんどなされていなかった、という事情があげられよう。いまや九〇年代の芸術を考える場面ではもちろんのこと、その延長にある現代の芸術をとらえるうえでも、「関係性の美学」の考え方は、避けては通れないものとなっている。

本論は、まず第一節で『関係性の美学』においてブリオーが描き出した九〇年代の芸術の特徴を概観したうえで、第二節でそれに対する主要な批判の要点を整理する。そして第三節で、これらの批判に対する応答可能性をブリオーのテキストに求め、そうすることで、ブリオーのテキストに対する新たな読みを提示することを目指すものである。具体的には、批判的な意見が「芸術と生活」の対比をめぐってなされているのに対し、ブリオーの議論はこの対比を「虚構と現実」という対比に置き換え、この対比にもとづいて芸術の社会的な意義を定義づけようとしているのである。

1、『関係性の美学』

ブリオーが『関係性の美学』で概観してみせた九〇年代の芸術のある傾向、すなわち彼が「リレーショナル・アート」と呼ぶタイプの作品とは、具体的にはどのようなものなのか。まずはその特徴を、『関係性の美学』およびその後に発表されたテキストを手がかりに確認しておこう。ブリオーが「革命」とよぶその新しさとは、ひとことでは例えば「社交性のモデルを作り、自身を間人間的な *inhuman* 領域に位置づける」⁽²⁾ ことにあるという。この「新しさ」は、おおむね次の二点に分解して考えることができる。すなわち (1) 物理的な「物」ではなく人間同士の「関係」を重視すること、(2) 社会に生きるうえで人間関係のモデルを提示すること、である。以下、この二点に即してブリオーの議論を整理していきたい。

(1) 「関係」の重視

ひとつめの、「物」よりも人間同士の「関係」を重視する性格に関しては、関係性の美学の代名詞ともいえるほどにブリオーが好んで言及するタイ国籍のアーティスト、リクリット・ティラバーニャの作品が分かりやすい。例えば、ニューヨークの303ギャラリーで行われた個展《無題 (フリー)》(一九九二)において、ティラバーニャは、ギャラリーの事務所、

倉庫、トイレ等のすべてのドアをはずし、そこにあった備品をみな通常の展示空間に運び出した。そしてからっぽになった事務所空間に二種類のカレーの鍋を置いて、来場者がそれを自由に食べられるようにした。あるいは、ケルンのクンストフェアインでの展覧会《無題（明日は明日の風が吹く）》（一九九六）では、ニューヨークの自身のアパートを間取りどおりそのまま再現させ、それを二十四時間開放し、人々が台所で料理をしたり風呂に入ったり眠ったり談笑したりして過ごすことができるようにした。

ティラバーニヤ自身が述べているように、こうした作品において、展示会場に置かれた物は「見る」対象ではなく「使う」対象として想定されている。「基本的に私は、人々がそれを使わなければならないように物を作る。ちょうど、何かを買ったらそれを使わなければならないように。それは他の彫刻や遺物のようなものと並べられて見られることを意図されておらず、あなたはそれを使わなければならないのだ」⁽³⁾。近代的な芸術観にとって、美術作品は、彫刻であれ絵画であれ、あるいはレディメイドのオブジェであれ、観者が距離をもって「見る」対象であった。一方、ティラバーニヤはそのような物偏重の近代的な美術の価値を転倒させ、観者に物を「使わせる」ことによって、観者と物の距離をゼロにしようとする。重要なのは、この「使用」を通して、観者が作品を「作る」過程に参加させられているという点である。ここに「関係」の契機が生まれる。「人々が使わなければならないように作ることは、作ることで作らないことについての対立に対する最良の解決策だと思った。より少ないものを、しかしより使えるものを、あるいはより使える関係を」⁽⁴⁾。カレーを食べるにしろ、風呂に入るにしろ、「使うこと」を意図されたティラバーニヤの作品において、それを体験することは不可避免的にそれを作ること——近代的な芸術観からすればむしろ「破壊」すること——であり、作ることなしにはそれを十分に体験したことはない。その過程はしばしば共存的・共同作業的にすむ。基本的にティラバーニヤが展示会場に居合わせることはないため、そこに生じる「関係」とは観者同士の関係である。「重要なのは、あなたが見るものではなく、人々のあいだで起こっていること」⁽⁵⁾なのである。

こうしたティラバーニャの作品を典型例としてあげながら、ブリオーは、「関係性の美学」とともに登場した新しい作品のあり方を次のように規定する。「アーティストの作品は、こうして、観者―操作者によって再び活発にさせられた諸単位の総体という地位を獲得する」⁽⁶⁾。アーティストはいまやアトリエで完成させた「物」を見せる人ではなく、観者による制作への参加を準備する人である。ここで重要なのは、リレーションナル・アートの作品と、それ以前のいわゆる「参加型」の作品との違いである。美術の歴史を振り返れば、観者を制作者として招聘するというだけなら、作品概念として何ら新しさはない。すでに五〇年代にはアラン・カブローが「ハプニング」を行っていたし、コンセプチュアル・アートはジョン・ケージから受け継いだ「スコア」概念を発展させて、しばしば観者の物理的な参加を要求した。この点に関しては、『関係性の美学』を出版するきっかけとなった「トラフィック」展における、作品についての誤解から生じたある事件を考慮する必要がある。「トラフィック」展の出品者のひとりであるリアム・ギリックが詳述するところによれば、この誤解は、開催会場であったボルドー現代美術館の広報が、作品を説明するのに「双方向的 interactive」という言葉を用いたことから生じた。この「双方向的」という言葉に対して、参加アーティストからブリオーに対する反発があった。それだけならまだよかったのだが、内覧会来場者の「参加」によって、多くの作品が破壊されてしまうという事件が生じたのである⁽⁷⁾。ブリオーは『関係性の美学』のなかでこの事件に示唆的に数回言及しているが、つづく著作である『ポストプロダクション』(二〇〇二)において、「双方向的」という言葉がどのような意味で誤りであるのか、より説得的に議論を展開している。そこでブリオーは「開かれた作品」概念を取り上げる。そして「美学的な契約」という語を使いながら、「開かれた作品」のもつ双方向的な性格を批判する。

60年代には、「開かれた作品」(ウンベルト・エーコ)という考えが、伝達者と受動的な受容者を前提とする古典的なコミュニケーションの図式と対比された。しかしながら、開かれた作品(双方向的ないし参加型のアラン・カブローによる

ハプニングのような)が、ある種の自由を受容者に与えるとしても、それは彼ないし彼女に、伝達者によって提供された初発の刺激に応答することをゆるすだけである。参加することは、提示された図式を完成させることだ。いいかえれば、「観者の参加」とは、アーティストがサインする権利を持つ美学的な契約に署名することから成るのである。(8)

ブリオーによれば、「双方向性」ないし「参加型」をうたう「開かれた作品」は、観者に自由を与えるといっても、アーティストの定めた図式にのっとって「応答」という範囲での限定的な自由でしかない。それはいわばアーティストの用意した「美学的な契約」に署名するようなもので、たとえば自由に書くことを、あるいは書くことさえ拒否して自身の創意によって与えられたものを「使う」とことは異なるのである(「美学」のニュアンスについてはのちに述べる)。ただしブリオーが注目するのは、双方向的な作品における「観者の自由度の相対的な小ささ」そのものではない。比喩的に「契約」と呼ばれた参加型作品の観者と作者の関係が前提とする「立場の対立」そのものを、時代遅れの近代の産物であるとして批判するのである。「近代は、ジルベール・デュランの言葉を借りるなら、『対立の想像力』に浸っていた。それは分離と対立によって進む(…)。『対立の想像力』は衝突に基づくが、我々の時代の想像力は交渉、結びつき、共存に関心を持つ」(9)。こうしてブリオーは、リレーショナル・アートの作品が共生的な人間関係に関心をもつということを強調する。ハプニングやコンセプチュアル・アートの作品が、自由度は低いとしても、個々の観者の「行為」を問題にしていたのに対し、関係性の美学は、人間どうしのかかわり合い、「人間間的な領域 interhuman sphere」(10)に関心を持つのである。「他の活動とは異なり、芸術の機能は他でもなく、この交際 commerce にさいされることなのである」(11)。

したがって、しばしば誤解されがちだが、リレーショナル・アートは必ずしも観者の物理的な「参加」を要求するわけではない。観者が参加しなくとも、人と人の関係についての探求がなされている作品であれば、ブリオーはそれを「関係性の美学」の名のもとに集めるのである。二つの方法をブリオーはあげている。ひとつめは、既存の社会的関係を利用する方法

である。この方法では、「アーティストが既存の関係のタイプにはまり込み、そこからかたちを取り出す」⁽¹²⁾。たとえば、アリックス・ランベールは、『ウェディング・ピース』(一九九二)において、六ヶ月間に四人の人と結婚・離婚をし、その間に交わされた書類や写真、思い出の品などを展示した。ブリオーの説明によれば、彼女は「結婚制度という『大人のロールプレイ』のうちに自身を置いた」⁽¹³⁾のである。ふたつめは、「職業的なモデルを再創造し、それを制作の方法に適用する」⁽¹⁴⁾方法である。具体的には、本物の、あるいは擬似的な会社等の組織を立ち上げ、複数のメンバーが共同で作品を制作する方法である。人と人が関わりあいながら物やサービスを生み出す職業的な活動を、芸術的な制作の装置として用いるのである。ブリオーによれば、そこで行われているのは、「一般経済を模倣する虚構」⁽¹⁵⁾である。

(2) 人間関係のモデルの提示

このように、ブリオーが「関係性の美学」を持つと考える作品は、個人の内的な世界を表現することよりも、人間関係の領域に関心を持つという特徴を持つ。たしかに、ブリオーが強調する「共生」の関係は、芸術という非日常的な空間においてのみ可能な「ユートピア」にすぎないのではないか、という脆さをもっている(この点については後に検討する)。しかしブリオーは決して、芸術を自律的なものととらえているわけではない。作品が作り出す関係は、純粹に作品のための関係であってはならず、社会で行きたくうえでのつながりのモデルを提示するものでなければならないのである。これが「関係性の美学」の特徴の二点目である。

アーティストに要求された観客参加の度合い、作品の性質、提示ないし再現されている社会のモデルに従って、展示は特殊な「交換の領域」を立ち上げるだろう。そしてこの「交換の領域」を、私たちは美学的な基準に基づいて判断しなければならぬ、つまり、そのかたちの結束性と、さらにそれが私たちに示唆する「世界」およびそれが反映する人間関係

のイメージの象徴的な価値を分析することによって。(16)

すなわち、展示は「交換の領域」を作り出すが、それは世界における人間関係を反映・象徴し、モデルを与えるものである。作品の評価も、この反映・象徴としての価値の観点からなされなければならない。ところで、ここで注目したいのは、世界における人間関係を反映・象徴するものとしての「交換の舞台」に「かたち」という言葉があてはめられていることである。この適用は、物ではなく関係を重視するという関係の美学の主張からすると、場違いな印象を与えるかもしれない。しかし、この「かたち forme」の概念こそ、『関係性の美学』のなかでプリオーがこだわり、執拗に使いつづける概念なのである。この概念を導きの糸として、「交換の舞台」としての作品と「世界」の関係についてのプリオーの考えを明らかにしていきたい。

まずは、『関係性の美学』の末尾に付された「用語事典」の「かたち」の項目を参照しよう。それによれば、「かたち」とは「世界を模倣する構造的なまとまり。芸術的な実践は、世界に関連 rapport をつくりだすために、異質なものを一貫した平面において相互に出会わせつつ、『持ちこたえる duer』ことのできるかたち、ことのできるかたちをつくることのうちにある」(17)とある。この定義の後半に明らかなように、プリオーにとって「かたち」が「かたちづくられるもの」に与えるものとは、「全体的なまとまり」ではなく、「異質なものの結びつけ」である(18)。しばしば「結束 la cohérence」や「凝集の原理 un principe d'agglutination」といった語が「かたち」に対して用いられるのはそのためである。注意しなければならないのは、「結びつけ」を重視する背景にあるのが、「結びつきの不在」ではなく「偶発的・刹那的な結びつきの過剰」であるという点である。定義中の「持ちこたえる」という表現にもあるように、プリオーにとって諸要素は、出会いを繰り返しているが出会ってまただちに離れてしまうという、いわば「結びつき損ない」の状態にある。「こんにち『接着剤』はそれほど明瞭ではない」(19)。

近代においては、明確な規範が、人と人を結びつける「接着剤」として機能していた。しかし、そのような接着剤にふたたび頼ることができないのだとしたら、どのような「かたち」を模索すればよいのだろうか。これがブリオーの問いである。ブリオーが「美学」という言葉を用いる理由もそこにある。伝統主義に回帰することなく、しかし近代を通して美学が問い続けてきた、多様の個人のあいだに「かたち」を作るといふ問いにとりくむこと。これこそ関係性の美学の「美学」たる意図である⁽²⁰⁾。「かたちを作るとは、可能な出会いを開発することである」⁽²¹⁾。そのように可能な出会いを開発することによって、関係性の美学は、「少なくともフランスでは、再発見された《良識》という形で芸術の理論と見なされている抑圧的で権威主義的な思考に対しての、待たれたオルタナティブ」⁽²²⁾となるのである。さらに、より短い時間的なスパンでみれば、こうした規範の崩壊に加えて、技術的な革新が「結びつきそこない」という事態を世界規模で加速させている。人や物の活発な移動によって都市文化がまたたく間に世界中に広まるようになり、さらに近年ではインターネットの普及によってグローバル・ネットワーク社会が可能になった。その結果、「結びつきの可能性の過剰」がいまや世界を覆っている。こうした技術的な視点は、『ポストプロダクション』以降のブリオーの思考において中心を占めるようになっていく。

このように、リレーショナル・アートの作品は、規範の弱体化や技術的な革新によって「結びつきそこない」の状態となっているこんにちの社会に、新たな「かたち」をつくりだす交換の領域を立ち上げる。リレーショナル・アートの作品は、社会の中で行われている支配的な交換のあり方、すなわち資本主義にもとづく交換とは異なる交換の可能性を開拓するのであり、必然的にユートピア的な性格を帯びる。「芸術作品は、その内部ではそうした経験や新しい『人生の可能性』が可能であると認められる社会の裂け目として示される」⁽²³⁾。この「社会の裂け目」という言葉は、ブリオーがマルクスから借りたものである。具体的には、「利潤の法則から解放されているために、資本主義経済の枠組みを逃れている交換の共同体」を指し、そこでは「全体のシステムに多かれ少なかれ調和的かつ開放的に溶け込む人間関係」⁽²⁴⁾が実現されている。

この日常的な生活からの隔絶は、まさに芸術のものであるとブリオーは言う。「現代アートの展覧会は、そのリズムが日々

の生活を構築しているリズムとは対照的な、自由な区域と期間を作り出す」²⁵。社会的な裂け目として日常的な生活からは切り離されているからこそ、芸術は逆に社会で生きて行くための「モデル」となるような人間関係を試すことが可能なのである。「芸術は特殊な社会を作り出す場である」²⁶。

2、「関係性の美学」に対する批判

さてブリオーがその著作で展開した「関係性の美学」のアイディアに対しては、すでに述べたように、批判的な意見も寄せられている。本節では、その中でも代表的な批判を二つとりあげる。すなわち、イギリスの美術史家・批評家クレア・ビショップが二〇〇四年に発表した論文「敵対と関係性の美学」などで行った批判、さらに同じくイギリスの哲学者・美学者のスチュワート・マーチンが二〇〇七年に発表した論文「関係性の美学批判」で行った批判の二つである。

クレア・ビショップによる批判

まず、ビショップが批判の照準をあわせたのは、ブリオーの「共生」を重視する態度である。前掲論文の中でビショップは、そこに「関係性」があるかどうかではなく、どのような、誰のための関係性なのかという「関係性の質」を問題にすべきではないのか、と主張する。「ブリオーは、美学的な判断と、芸術作品によって作り出される関係性についての倫理的・政治的判断を、同等のものとみなそうとする。しかし、これらの関係性を、我々はいかにして測り、比べるのか。『関係性の美学』における関係性の質は、決して検討されることも、問題にされることもない」²⁷。ビショップによれば、ブリオーの理論においては、『対話』を可能にする関係はすべて自動的に民主的であり、それゆえ良いものとみなされてしまう」²⁸。ビショップにとって真に民主的な関係とは、ブリオーの強調する、「対話」が可能な関係としての「共生」ではな

い。むしろ、無関係であるかあるいは明確な対立の状態にあるために、対話が自然には起こりにくいような立場にある者同士・のあいだに対話を成立させることや、あるいは同質とみなされている者同士・のあいだに対立的な要素を見出したりすることとを、ビショップは重視する。ビショップにとって民主的な社会とは「対立関係が消去されるのではなく（…）維持されるような社会」であり、敵対が存在しなければ、そこにあるのは事実上の「討論や議論の全面的な抹殺」に他ならない⁽²⁹⁾。

留意すべきなのは、こうして関係の質を問題化しながら、ビショップは単純に作品の評価基準の話をしているのではない、ということである。つまり、彼女はただ「関係の質が作品の良し悪しを決める」と主張しているのではない。ビショップが関係の質を問題にするのは、それが「芸術の制度」にかかわる問題だからである。なぜ、共生的関係は批判されねばならないのか。その理由は、共生的関係がアートワールドの「常識」を前提とし、アートワールドの同質的で閉鎖的な性格を助長するものでしかないからである。美術批評家のジェリー・サルツによるティラバーニャの個展《無題（フリー）》の展評を引用しながら、ビショップは次のように論じる⁽³⁰⁾。「この展評が我々に伝えるのは、ティラバーニャの介入が良いものだとみなされるのは、それが美術商や似たような芸術愛好家たちの集団のなかでのネットワークづくりを可能にするから、またそれが深夜のバーのような雰囲気をも出し出しているからだ、ということである。誰もがアートについての共通の関心を持っている。結果は、美術界のゴシップ、展覧会評、戯れの恋である」⁽³¹⁾。つまり、ティラバーニャの作品、またそれが反映している関係性に対するブリオーの理解は、芸術的体験を求めてやってきた人間のあいだの共生的関係であり、行き着くところ「業界的」で「内輪的」な交流にすぎない。アートワールドの「常識」を共有せず、たとえば純粹に食べることを期待してやってくる来廊者と敵対的な関係をとりむすぶ仕掛けを用意してこそ、真に民主的な関係なのではないか。これがビショップの批判の要点である。「ティラバーニャのインスタレーションは何ものかを共有した見る主体の共同体へと差し向けられている。（…）無制限、そして観者の解放というそのレトリックに反して、ティラバーニャの作品の構造はその成果にあらかじめ境界線を引いている」⁽³²⁾。

それゆえ、ビショップが評価するのは、たとえばサンティアゴ・シエラやトーマス・ヒルシュホルン (Thomas Hirschhorn) といったアーティストの作品である。たとえばシエラは、二〇〇一年のヴェネツィア・ビエンナーレのための作品《髪をブロンドに染めることで報酬を受けた人々》において、街路で偽物のブランドバック等を売っている不法露天商たちを集めて髪をブロンドに染め、報酬として十二万リラ (六〇ドル) を支払った。さらには、自身に与えられた展示空間の一部を露天商たちに譲り、そこで露天商たちは、普段街路で行っているのと同じように偽物のバッグを売った。ビショップによれば、シエラは、露天商という「(ビエンナーレの) 派手なオーブニングからはもっともあからさまに排除されている社会集団」を招き入れることによって、「芸術と商業のあいだの皮肉たっぷりの類比関係」を喚起した。ただし、ビショップにとって重要なのは、シエラが制度批判を行ったという事実そのものではない。ビショップは、露天商が街路で行っていたようには観者に積極的に声をかけられず、また観者の方も不安にさせられたという事実に注目し、芸術と商業の対面がよそよそしいものであり、「対立」が維持されていたという「関係の質」を重視する。つまりシエラの作品は、「二つのシステムの調和的な和解を成し遂げたのではなく、両者の緊張関係を維持している」⁽³³⁾。この対立的対面は、互いのアイデンティティ感覚を混乱させるものであるとビショップは言う。「これらの人はきっと俳優でしょう？彼らは冗談でここに忍び込んできたんでしょう？互いに同定できない瞬間 a moment of mutual nonidentification を強調することによって、シエラは行動は、芸術の観衆がもつアイデンティティの感覚を崩壊させた」⁽³⁴⁾。観者は制度批判を作品の構造として理解するのではなく、自分もまた芸術の制度の一部であるという自己認識を混乱させられる不安を通じて、それを理解するのである。

スチュワート・マーチンによる批判

ビショップの批判は、関係の質を問題にしつつも本質的には芸術の制度をめぐる問題に向かうものであった。マーチンの批判は、この制度の問題をより正面から扱ったものである⁽³⁵⁾。マーチンは、「関係性の美学」が、資本主義に反対する

意図をもったきわめて政治的な芸術であることを強調する。一時的にせよあたかも自律的なコミュニケーションのように「社会の裂け目」をつくりだすリレーショナル・アートは、「一九九〇年代以降散発的に生じている反―資本主義の動きと響き合う」⁽³⁶⁾ものである。にもかかわらずそれは、意図とはまったく正反対の「資本主義的な交換の美学化」に陥っている、というのがマーチンの批判の要点である。

リレーショナル・アートが「資本主義的な交換の美学化」に陥っている原因を、マーチンは、ブリオアの芸術観とアドルノの芸術観を対比させながら論じる。理論的な道具立てとなるのは、「芸術と商品」という対立であり、その変奏としての「自律と他律」さらには「フェティシズムと交換」という対立である。マーチン＝アドルノによれば、モダニズム芸術は資本主義に対して批評的な立場にたつ。それが可能であるのは、交換価値に支配された資本主義のなかで、芸術作品は、他の物との交換可能性によってではなく自分で自分の価値を設定する「自律性」を主張するからである。つまり「アドルノにとって、芸術はそれが沈黙しているかぎりにおいて、それが伝えるものが自身の沈黙であるかぎりにおいて、批評的である」⁽³⁷⁾。交換を拒絶する「非社会的」で「非コミュニケーション的」な芸術の性格は、芸術をフェティッシュなものにする、とマーチン＝アドルノは言う。フェティッシュとは、マルクスによれば「主体であるように見える客体」⁽³⁸⁾であるが、芸術とはまさに、観賞や制作の対象でありながら、自律した存在としての自身の価値を主張するからである。これはアイロニカルな事態である。なぜなら芸術が、資本主義に対して批評的な立場にたつ存在でありながら、商品の特性であるところのフェティッシュという属性を、みずから帯びることになるからである。

一方、リレーショナル・アートの作品も、マルクス的な視点からみれば、商品に対する批判を行っていると言え、とマーチンは言う。ただし、それは商品につきもののフェティッシュに対する批判である。その方法は、アドルノの分析するモダニズム芸術とは異なり、物どうしの関係に対して人間どうしの関係を対置する、というものである。しかしそれは、「交換価値から自由な社会的交換」を夢見つつ、芸術の自律性を崩壊させ、芸術を活発な交換の場とするものであり、結局芸術を資本主義

的なシステムに従属させることに他ならない、とマーチンは指摘する。「アドルノが、芸術が商品のフェティシズムに似るというアイロニカルな回帰を、商品というかたちに対する内在的な批判とみなしているのに対し、ブリオーは、リレーショナルな芸術作品のもつ社交的なすなわち非オブジェクト志向な性格を、物の間の社会的関係の単なる否定として、人間の間の社会的関係の肯定として解釈し、そうすることによってアドルノの戦略全体を却下しているのである。(…) ゆえに、アドルノにとっては芸術を批評的にするのは、その非・コミュニケーション性 non-communicativeness となぞめいた性格であるのに対し、ブリオーにとってはそのコミュニケーション性と透明性なのである」⁽³⁹⁾。つまり、「アドルノが芸術の批評的な力を交換に對抗するためのフェティシズムの過激化を通して探し求めるのに対し、ブリオーはそれをフェティシズム対抗するための社会的な交換の過激化を通して探し求める」⁽⁴⁰⁾。

しかし交換の過激化によってフェティシズムに對抗するブリオーの戦略は、「リレーショナル・アートのつくりだす社会的関係」が、「資本主義のつくりだす社会的関係」とどのような関係にあるのかが明確にされない以上、「資本主義的な交換の美学化」ではない、とマーチンは述べる。マーチンがブリオーに要求するのは、この「リレーショナル・アートのつくりだす社会的関係」と「資本主義のつくりだす社会的関係」の関係をめぐる議論である。この点が明確にされないままに「社会の裂け目」としてのユートピア的機能が期待されるとき、そこにあるのは芸術のイデオロギー性に他ならないとマーチンは言う。「ブリオーによるリレーショナル・アートの反省なき肯定は、この点を扱うものを何も持っていない。(…) 問題は、芸術の内部にある社会的関係ではなく、それがいかに資本主義的な交換に対して、想定されるところではその外部に立つものとして、関係するのか、ということである」⁽⁴¹⁾。ビショップは芸術の内部にある社会的関係を問題にしたが、マーチンが問題にするのは、芸術とその外部としての生活との関係である。

3、虚構／現実としての芸術／生活

こうした批判に対して、ブリオーのテキストは応答する可能性を持っているのだろうか。その可能性を探し求めることができたならば、『関係性の美学』にひとつの新しい読みを提示したことになるだろう。

注目したいのは、『関係性の美学』におけるブリオーの語彙、とりわけ具体的な作品の分析において見られる、語彙のある一貫した傾向である。本論でこれまで引用した範囲でいえば、ブリオーは、アリック・ス・ランベールが『結婚の作品』で行った行為を「大人のロール・プレイ」と形容し、会社等の組織を立ち上げて制作する方法を「一般経済を模倣する虚構」といい、さらにリレーショナル・アートの作品においては「新しい人生の可能性が可能であると認められる」と述べていた。明らかに、これらの語彙は、「演劇の上演」という一貫したイメージがブリオーの思考につきまとっていることを示している。そこで「人生の可能性」が「ロールプレイ」される場、いわば「舞台」としての作品。ブリオーが、リレーショナル・アートの作品を演劇の上演に似た構造を持っているとみなしている、あるいは少なくとも演劇をモデルとしてそれを分析することが有効であるとみなしているということは疑いようがない⁽⁴⁾。

たしかに、たとえばティラバーニャの作品において、ティラバーニャ自身が行っているのは人がそこで活動をする「舞台」をしつらえることのようにであり、「使用」を通じて作品の一部となる観者はさながら「俳優」のようである。このようなまなざしで見たときに興味深いのは、『無題（明日は明日の風が吹く）』の展示において、ティラバーニャが、そこでの観者＝俳優の様子を記録した写真集を發表していることである。そこに写っているのは、再現されたティラバーニャのアップで観者＝俳優たちがなごやかにくつろぐ様子であり、それらの写真はほとんど、気の置けない友人たちの集まるパーティーでとられたスナップショットのようである。たしかにそこに写る人々の表情や振る舞いは、台本にもとづくものではないという意味では「自然な」ものである。しかしその自然さはあくまで、ティラバーニャによってしくまれた「虚構」としての

「生活」における自然さなのである。重要なのは、ティラバーニャが、この記録写真集を發表することによって、自身が舞台をしつらえ観者が俳優をつとめた展示＝演劇を見る「聴衆」という存在を作り出している、ということである。この「聴衆」を持つてはじめて、観者は、「見られる」存在、つまり真の俳優となる。ティラバーニャの他の作品においてしばしば利用されるガラス張りの空間——そのなかで映画の上映を見ることができるようになっていたり、楽器を演奏できるようになっていたりする——も、同様の入れ子的な構造を作り出す効果を持っているといえる。(43)

もっとも、「演劇の上演」といっても、観者がそれに従って行為しなければならないような、文字どおりのシナリオやスコアが存在するわけではない(それが存在したのは、ブリオーが批判するところの「ハプニング」である)。俳優であるといっても、作品にかかわる人は自身の意志によって振る舞ってよいようにしつらえられている。また、必ずしも「演劇」と呼ぶにふさわしい物語があるわけではないし、明確な始まりと終わりがあるわけでもない。にもかかわらず、ブリオーがリレーショナル・アートの作品を「演劇」にたとえるのはなぜか。

それは、作品のうちでなされる社会的な交換が、まさにそれが作品であるという理由で、「虚構」としての性質を帯びているからである。つまり、それは生活における「現実」の交換とは異なる、芸術の名の下になされる交換なのである。この虚構性は、芸術の制度に基づく「生活からの分離」の別名に他ならない。マーチンならばそこに「芸術のイデオロギー性の発動」を見るだろう。しかしブリオーはむしろ、このイデオロギー性を逆手にとっているのではないだろうか。見逃してはならないのは、その意図である。ブリオーが、芸術のイデオロギー性を逆手にとる形で「芸術」を「虚構」と言い換え、芸術と生活の対比を虚構と現実の対比に置き換えた意図は何なのか。ブリオーが「虚構」や「現実」という言葉を使って説明しようとしていることがらに注目するならば、それはおのずと明らかになるはずである。

結論から言うならば、ブリオーが「虚構」や「現実」といった言葉を使って説明しようとしているのは、観者の意識のなかで、この二項対立それ自体が成立しなくなってしまうような状況である。たとえばブリオーは、ピエール・ユイグについ

て論じながら、その作品を生活の虚構性についての批評として読み解いている。「ユイグの芸術は、社会的な台本のオルタナティブな編集のひとつのようなものを作ろうとしている。それは私たちに、自分たちの日常生活を規定しているシナリオを再構成し、異なるスケールで『社会的な時間』に応答できるようにする。こうして、彼の作品は、一時的なスコア、組織化された生きられた時間のように機能する」⁽⁴⁴⁾。このテキストでブリオーが取り上げているユイグの作品は、たとえば次のようなものである。一九九五年の映像作品《第三の記憶》は、一九七二年にブルックリンの銀行を襲った強盗犯ジョン・ボイトビッチに自身の犯行をリプレイさせたものだが、この事件は、ボイトビッチに容姿が似ているためにキャスティングされたアル・パチーノの主演によって、シドニー・ルメット監督のもと映画化されたという経緯を持つ『狼たちの午後』。ボイトビッチは、単なるニュース記事の主人公なのか、映画のモデルなのか、それともシナリオの作者なのか。ブリオーによれば、この作品は、「ボイトビッチに再び出来事を専有する reappropriate ように求めることで、虚構と現実の関係について問いを投げかけている」⁽⁴⁵⁾。同様に映像作品《白雪のリュシー》（一九九七）でも、ユイグは、フランス版のアニメ白雪姫の主題歌を歌う歌手のリュシー・ドレーヌが、ウォルト・ディズニー社によって「盗まれた」声を再所有できるようにしている。こうした作品において問題とされているのは、ブリオーの比喩を援用するなら「腹話術」のように、ある人物の身体や生について、別の人物があたかも自分の身体や生であるかのように語るといふ事態である。「ある人物の生を語る」ことは演劇における演技にほかならないが、これらの事例においては、映画やアニメという「虚構」において仮になされていた身体や生の貸し出しが、虚構をこえて現実にまでおよんだために、身体や生の所有者をめぐる闘争や混乱が生じているのである。ユイグは、自分で自分の生を演じ直させることで、この混乱を解消し、自分の身体や生を自分が所有できるようにした。ブリオーによれば、「ユイグの作品は私たちが生活を解釈できるようにする」⁽⁴⁶⁾。このテキストのタイトルを援用するなら、「現実的なものの可逆性」をユイグの作品は教えているのである。

つまりブリオーによれば、芸術という「虚構」は、「生活」を批評的にとらえ、それが含む虚構性を指し示すことが可能

なのである。ここで注目すべきなのは、現実と虚構が錯綜する場としての「主体」という問題である。ブリオーによれば、「スペクトルの社会では、だれもが俳優としてのステイタスを主張することができる」⁽⁴⁷⁾。誰もが俳優であるとは、本心を隠して演じるという近代社会における社交術的な意味ではなく、高度に情報化した社会においては誰もが、常に、いたるところで「見られる」存在である、という意味である。監視カメラやマスメディア、インターネット上にアップされる写真や動画といった形で、私たちの生は常に、いたるところで記録され、「見られ」「所有」されている。「人間の活動はもはや特定の表面のみに書き込まれるのではなく、いたるところに書き込まれる」⁽⁴⁸⁾。ユイグの作品におけるポイトビッチやドレーヌが特殊なのではなく、いまや誰もが他者によってまなざされ、所有される「俳優」なのであり、その主体性は他者によって構成されているのである。にもかかわらず、生活においては主体があまりに「自然」なものと理解され、その構成的な性質、すなわち虚構性が隠されがちである。「主体性ほど自然なものはない。また主体性ほど構成され、こしらえられ、加工されているものはない」⁽⁴⁹⁾。

ブリオーが芸術の役目とみなすのは、生活∥現実におけるこの自然化された虚構の虚構性を認識させること、ブリオーがフェリックス・ガタリから借りた言葉でいえば「脱自然化 *dénaturaliser*」することである。リレーショナル・アートの作品が主体の「脱自然化」にかかわる方法は、社会的裂け目における「舞台」として、「新しい人生の可能性」を演じる機会を提供することによってである。この舞台において、人は、生活∥現実において「自然」とされていた「私の」すがたから解放されたひとりの人間になっている。ここでゆさぶられているのは、ビショップが問題にしたような「芸術の観衆」としての一時的な身分ではなく、社会に生きる人間としての主体のありかたである。「芸術的な営みは、人間存在一般のための可能なモデル化を提供することによって、この個体化のための特別な領域をかたちづくる」⁽⁵⁰⁾。脱自然化するとは、主体性を作り出されるプロセスのただなかに主体を置くことに他ならない。「リレーショナル・アートの世代のアーティストがつくるものは、マスコミュニケーションのイデオロギーの拘束から自由になることを試みる、リレーショナルな時―空

間、間人間的な経験である。それはいわば、オルタナティブな社会、批評的なモデル、構築された共生の機会が、念入りに作られる場である」。(51)

おわりに

本論は、『関係性の美学』等のブリオーのテキストおよびそれに対する批判を整理しつつ、ブリオーが、「芸術と生活」の対比を「虚構と現実」の対比に置き換えることで、両者の単純な対立が無効となる、演技を媒介とした「主体の脱自然化」にリレーショナル・アートの役割を見出していることを確認した。芸術において「関係」を重視する傾向は、美術館やギャラリーにおいて発表される狭義の現代美術にのみならず、パブリックアートの領域や演劇の領域においても見られる、今日の芸術の全体的な方向であるといえる。またアーティストではなく主に展示の運営主体によって行われる、パブリックプログラムやワークショップといったイベントの増加も、同様の傾向を示すものであるといえる。本論ではブリオーのテキストに即して議論を行ったが、芸術における「関係」の問題については、こうしたさまざまな文脈から検討する必要がある。この点については今後の課題としたい。

註

- (1) Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 369
- (2) Nicolas Borriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, 2002, p. 14
- (3) Hans Ulrich Obrist, *Rirkrit Tiravanija*, Walter König, 2010, p. 7

- (4) *ibid.*
- (5) *ibid.*
- (6) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 20
- (7) Liam Gillick, “Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s ‘Antagonism and Relational Aesthetics’”, *October*, Winter 2006, pp. 96-97
- (8) Nicolas Boriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, 2002, p. 88
- (9) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 47
- (10) Nicolas Boriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, 2002, p. 7
- (11) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 18
- (12) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 36
- (13) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 35
- (14) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 36
- (15) *ibid.*
- (16) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, pp. 17-18
- (17) Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 115
- (18) プリオールは、かたちをあたえる対象として「人」「もの」「イメージ」「情報」「世界」などを区別せず同列に扱っているように見える。たとえば、諸要素の結びつける原理が希薄となった現在の状況に至る兆候として、プリオールは、新しい運動のつながりを作り出した「映画術」や、ばらばらな要素の寄せ集めとしての「インスタレーション」をあげている。 Nicolas Boriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 20

(19) *ibid.*

(20) グラント・ケスターは、近代美学を「コミュニケーション可能性」の問題として捉え、それがこんにちの芸術作品において受け継がれている様相について詳細に分析している。ケスターはまた、社会的な規範のゆらぎとフリード的な演劇性の出現の関係にも注目している。ケスターの議論は関係性の美学を正面から扱ったものではないが、フリードの議論と関係性の美学のあいだに（ブリー自身は否定しているが）考察に値する重要な関係があることを示唆する⁴⁹の⁵⁰である。Grant Kester, *Conversation pieces*, University of California Press, 2004

(21) Nicolas Borriand, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 23

(22) Nicolas Borriand, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 47

(23) Nicolas Borriand, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 47

(24) Nicolas Borriand, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 16

(25) *ibid.*

(26) *ibid.*

(27) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, Fall 2004, p. 65

(28) *ibid.*

(29) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, Fall 2004, p. 65-66

(30) ビショップは、ティラバーニャの作品には敵対的要素が欠けているというが、「作品そのもの」と「作品についてのドキュメント」という水準は、分けて考える必要があるように思われる。敵対のような否定的要素は、仮に作品の現場あったとしても、記述の筆によって削除される傾向が強いのではないか。

(31) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, Fall 2004, p. 67

- (32) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, Fall 2004, p. 68
- (33) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, Fall 2004, p. 73
- (34) *ibid.*
- (35) マーチン自身は、ビショップの批判は、美学的な判断と倫理的な判断の関係を問うにとどまる不十分なものとみなしている (Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 371)。たしかに、ビショップは芸術と生活の関係について正面から論じているわけではないが、本論で示したように、関係の質をめぐる問いが本質的には芸術と生活の関係についての制度的な問いへとつながっていくことを視野にいれて議論をすすめていく。
- (36) *ibid.*
- (37) Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 374
- (38) *ibid.*
- (39) Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 376
- (40) Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 382
- (41) Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Routledge, 2007, p. 378
- (42) 本論で論じる「演劇性」は、マイケル・フリードの「演劇性」概念とは直接的には関係はない。たしかに、作品の他律性（観者への依存）という点では、リレーショナル・アートの一部の作品は、フリードの「演劇性」概念にまでさかのぼって考えなければならぬ歴史的なルーツをもつ。しかし、フリードの「演劇性」の対概念が「没入」であったのに対し、本論で問題にするのは後述するとおり演劇の「虚構性」であり、対概念は「現実」である。
- (43) ミュンヘンのクンストフェアアレンで開催されたティラバーニャの回顧展プロジェクトにおいてキュレーターをつと

めたマリア・リンドは、ティラバーニャの作品と、九〇年代末に流行した、互いに見知らぬ人をアパートなどに住まわせ、その様子を視聴者が見るというリアリティーVとの類似性を指摘している。Maria Lind, “The Process of Living in the World of Objects : Notes on the Work of Rirkrit Tiravanija”, *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (tomorrow is another fine day)*, JRP ringer, 2007, p. 121

- (44) Nicolas Bourriaud, “The Reversibility of the Real”, *Tate etc.*, Fall 2006
記事はウェブ上で <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/pierrehyghe.htm> を参照した。
- (45) *ibid.*
- (46) *ibid.*
- (47) Nicolas Bourriaud, “The Reversibility of the Real”, *Tate etc.*, Fall 2006
- (48) *ibid.*
- (49) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 92
- (50) *ibid.*
- (51) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 47