

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Introduction＜Special Theme : Anthropology of Collaborations and Processes : From Studies of Contemporaneous Art Practices＞

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-11-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 登, 久希子, 兼松, 芽永 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009613

特集「協働／プロセスの人類学——同時代のアートをめぐる省察から」

**Anthropology of Collaborations and Processes:
From Studies of Contemporaneous Art Practices**

序

登 久希子*・兼 松 芽 永*

Introduction

Kukiko Nobori and Mei Kanematsu

本特集では協働を特徴とする同時代のアート実践を取り上げ、それらの多様なプロセスのあり方から出来事としてのアートを人類学的に考察することを目的としている。近年、アートの現場において「協働的」な実践やその「プロセス」が注目を集めてきた。そこでは異なる分野やアクターと共にはたらくこと自体に価値が見出され、完成された作品というよりもむしろ協働するプロセスが重視される。本特集では、参加型アート、アートプロジェクト、ストリートアート、そして人類学者とアーティストによる展覧会づくりという5つの事例において、1) 各プロセスにおける時間性、2) 主客を超えた人やモノの複雑で複層的な関係性が切断する瞬間に着目し、比較検討を試みる。これらの議論を通して出来事としてアートをとらえ、同時代のアート実践に共通する「驚き」や「気づき」あるいは葛藤を人類学的に理解する。

This report presents specific examination of contemporaneous “collaborative” art practices. Our aim is to consider those art practices as events by analyzing various processes related to arts. Some time has passed since both “collaborative” art practices and those processes of making art have come to be regarded as important in the context of contemporary art. Collaborations with other disciplines and actors are also highly regarded. Furthermore, col-

* 国立民族学博物館

Key Words : event, participatory art, art projects, street art, installations

キーワード : 出来事, 参加型アート, アートプロジェクト, ストリートアート, インスタレーション

laborative processes themselves are more respected than the final product. To analyze those practices, one must specifically examine not only on the series of relationships among actors beyond conventional subjectivity, but also the point of cutting in each process. The case studies included in this edition examine “participatory art,” “art projects,” “street art,” and exhibition-making through the shared collaboration of an artist and an anthropologist. By examining the various manifestations of collaborative practices and by regarding arts as events, one can clarify anthropologically not only art-specific enchantments and evocations, but also such conflicts.

はじめに	2 「協働／プロセス」の人類学的アプローチに向けて
同時代のアート実践にみる協働／プロセス	2.1 協働実践のプロセスにおいて交錯する複数の「時間性」
天才神話、制作する主体としてのアーティスト	2.2 プロセスの切断と出来事としてのアート
1 人類学におけるアート研究——グローバルな同時代のアートを対象に	3 まとめ
1.1 社会的エージェントとしてのアート	
1.2 現代美術のグローバル化と「民族誌的転回」	

はじめに

本特集は、文化人類学とアートの交差状況下で顕著になった協働的な表現実践において、いかなる出来事やイメージが生み出され、関わる人や諸事物の関係性が組み変わっていくのか、そのプロセスを民族誌データや自己記述によって提示する。「協働」の辞書的な意味としては「同じ目的のために、対等の立場で協力して共に働くこと」（コトバンク／デジタル大辞泉）や「同じ目的のために、協力して働くこと」（コトバンク／大辞林 第三版）など挙げられる。しかし、同時代のアート実践では、目的の共有は必ずしも前提とされていない。むしろ、制作過程での偶発的な出来事に力を合わせて対応したり、立場や経験の異なる人々がアイデアを出し合うことで一人では発想しえなかったプランを成し遂げるなど、

「複数の人や物事が関わることで想定を超えること」を価値づける場合に用いられている。すなわち、近年アートの現場で重要性が高まっている協働実践では、従来重んじられてきた創造主としてのアーティストや完成された作品よりも、異なる分野の人やものの関与とプロセスの具体的内容が重視されているのだ。

本特集を構成する5つの論文は、いずれも異種アクターが複雑に絡み合いながら、新たなイメージや物事が生み出されていく過程に焦点をあてている。同時代のアート実践と言っても、取り上げる事例はニューヨークの参加型アート、グローバルに活動する美術作家のアートプロジェクト、日本の国際芸術祭開催地におけるプロジェクト、メキシコ反政府運動のストリートアート、そして人類学者とアーティストによる展覧会づくりと、それぞれ背景が異なる。これまで別々の文脈——美術史的位置付けや批評的意義、グローバルで非対称的な文化芸術制度批判、地域の表現実践に関する民族誌的アプローチ、人類学者とアーティストの協働など——から論じられてきた事例を横断的に比較・分析することを通じ、本特集では、同時代のアートにおける「協働」と「プロセス」の多様で複雑なあり方を現場の具体的状況から論じることで、アートとしてどのような状況が立ち現れているのかを人類学的に明らかにすることを目指す¹⁾。

同時代のアート実践にみる協働／プロセス

序論では、5つの論文を横断的に比較することで見出された3つのアプローチ(1)複数の異なる「時間性」のあり方、(2)人・もの・事・イメージの別位相への移行や置換＝プロセスの「切断」への注目、(3)切断点において現れる、人を魅了し触発するアート特有のはたらきから、多様かつ複層的な人・もの・事の「協働／プロセス」として、同時代におけるアート実践を捉えるための人類学的方法論の提示を試みる。

まずは各論考で描かれる「協働／プロセス」としてのアート実践がどのような試みなのか、具体的に見ていこう。たとえば登が取り上げるニューヨークの「参加型アート」は、アーティストと参加者が共に旅をしたり、図書館に集まって憲法の書き写しをする実践である。それぞれの参加者たちは、観光旅行や政治デモのような共通の目的をあらかじめもっているわけではなく、むしろ当初想像し得なかったような状況が立ち上がることに意義を見出す。登は、アート作品とアー

ティストの関係性に着目し、参加することとそのプロセスをなぜアーティストが重視するのか、人類学の贈与論などに依拠しながら考察する。

つづく 2 本の論考は、美術家と人類学者自身によるプロジェクトを省察するものであり、そこでもアーティスト以外の参加者の存在が重要な意味をもつ。「服」や「装い」を通してコミュニケーションのあり方を再考する作品を多く手がける西尾は、自身のアートプロジェクト《Self Select》についてふり返り、アーティストの役割を自らの発案でサポートメンバーに委ねた際に生じた思わぬ葛藤や、その協働／プロセスを美術館の展示として表現する工夫と難しさについて、アレントの仕事と労働の区別等を参照しつつ論じる。フィールドワークに基づく民族誌映像やインスタレーション展示の制作・公開プロセスを辿る丹羽論文では、調査者である自らとフィールドの人々、造形作家や学芸員、鑑賞者などの協働的な作業における、多様な参与者間の感性的経験の差異や、そこからのフィードバックによって次なる表現イメージが喚起されるさまが描かれる。

兼松と山越が取り上げるのは、ものづくりや制作・展示を必ずしも目的としない、生活の場におけるより広範な表現活動としてのアート実践である。兼松は、新潟の「大地の芸術祭」開催地にある「棚田」をめぐり、それとの関わり方や目的の異なる人々が、ものや制度・場を介して連関・協働し、新たな物事が生じるプロセスに着目する。作り手や学者・支援者・アーティスト・行政が、それぞれ山地の田んぼに新たな機能や存在意義・景観美を見出し連携することで、単なる耕地を超えた「棚田」という存在になる過程とともに、「棚田」を舞台やモチーフとするアート作品が、地震をきっかけに、暮らしの場としての田んぼに思わぬ例外的状況を生み出すプロセスが詳述される。山越の論考では、メキシコのオアハカにおける地方政府への抗議運動において、ストリートアーティストが制作した聖母マリアのイメージや像が、さまざまなアクターと協働することで当初の想定を超えた拡散や流用へと至るプロセスが明らかにされる。山越は特定の主体の意図を超えてイメージや新たな実践が拡張していく状況を、宗教の違いを越えた運動の展開や、市井の人々のあいだで新たな商売や表現活動に結びつくプロセスに着目しながら考察を試みる。

いずれの事例にも共通するのは、何らかの共通目的に向かって関係者が力を合わせるというより、複数の人やもの・制度が関わりあうことで想定しない物事が

生じること、行為の目的や出来事の原因と結果が一義的に結びつかない状況である。このような事態を焦点化しつつ、同時代の協働的なアート実践を論じるために、まずは、アートを制作する主体という西洋近代的なアーティスト観がいかにアーティストたち自身によって挑戦されてきたのか、そこでは協働性がどのような意味をもちうるのかを、主にアート側の文脈から考察する。第1章では、1980年代以降のグローバルな同時代のアート実践が人類学においてどのように議論されてきたのかを概観し、作品をつくるプロセスに着目する重要性和本特集の位置づけを確認する。第2章および第3章では、収録論文を比較検討することで見出された、遂行的なアート実践を考察するためのアプローチを呈示する。協働を重視するアートに特有の「驚き」や「気づき」「葛藤」のあり方も視野に入れながら、人や物事のあいだから生じる関係性とイメージの豊かなはたらきを「アート」という名のブラックボックスに還元せず、いかに具体的に捉えうるか、各事例をもとに検討する。最後に、本特集を通して明らかになったアート実践におけるプロセスの多様性が、人類学や隣接分野の研究にもたらす視座や可能性、今後の課題について言及していく。

天才神話、制作する主体としてのアーティスト

アートとは孤高の「天才」や卓越した才能の持ち主である「創造者（creator）」によってつくりあげられる特別なものであるという神話は、近代の産物のひとつだった。その嚆矢は、ルネサンス期の1580年に同時代のアーティストの伝記をまとめたジョルジョ・ヴァザーリによる『芸術家列伝』（邦訳『ルネサンス画人伝』（2009）²⁾）に遡ると言えるだろう。美術史の始源がしばしば同書に求められてきたことから分かるように、綿々とつづく天才の系譜による歴史の編纂こそが美術史の根幹のひとつにあった。そのような、アートはどこか異質あるいは特別な人＝アーティストから生み出されるものであるという見方は、ひろく一般にも浸透していった。

本特集は、これまでの「天才」や「奇才」たちの存在を否定するものではない。ゴッホやピカソは天才ではないと主張するとか、個別の作品の評価や位置づけをしたいのではなく³⁾、アートがいかに社会的に実現されたり、可能になっているのかを問い直したいのだ。そのような作業自体はこれまでもいくつかの美術

史や社会学，人類学における芸術研究で試みられ，たとえば彼／女らが「天才」として成立し，個人による成果として歴史化される過程の一端が明らかにされてきた（エニック 2005; Becker 1985）。しかしながら，本稿が取り上げるような同時代の協働的なアート実践についての詳細な分析は，社会・人文科学分野において発展途上にあると言える。

一方で，制作する主体としてのアーティスト像は，他ならぬアーティストたちによってもさまざまな方法で批判されてきた。例えば 20 世紀初頭にダダイズムやシュルレアリスムといったアヴァンギャルドの運動を推進したアーティストたちは，自動筆記やコラージュといった手法を用いることで「偶然性」や「無意識」を追求し，アーティストの主観を退ける制作を試みた。ダダイズムと関係の深い「レディ・メイド」というタイプの作品では，アーティストが既製品に署名を入れて展覧会に出品することで，制作する主体がアーティストではなくとも作品がアートとして成立することが示された。だがここでは，アーティストはあるものを選びとり署名を行う主体として残ることになる。

このような実践は，ミニマリズムと呼ばれる 1960 年代の工業製品的な大型作品にも共通する。鉄やアルミなど金属を用いた作品は，アーティストの原案を基に専門的な業者が制作する。ここでアーティストは作品をつくる主体というよりも，作品の構想やアイデアを生み出す主体という位置づけになるのだ。しかし，あくまで作者として名前が発表されその名が歴史に残るのはアーティストという点に変わりはない⁴⁾。

またミニマリズムの作品は，それが設置される環境と観客という複数の要因によって完成すると考えられていたという意味で，従来の絵画や彫刻とは異なる。後者のような伝統的な作品形態が額縁や台座に固定されているため原理上はどこにでも展示可能で，作品はそれだけで完結したものと見なされるのとは対照的だ。作品が完成するためにはアーティストの主体だけでは不十分であることが明確化されたのだ。

作品の構想やアイデアの源としてのアーティスト像，そして完成のためにほかの主体を必要とするアート作品というあり方は，1960 年代以降のコンセプチュアル・アートと呼ばれる実践にもつながる。たとえばコンセプチュアル・アートと関係の深い表現手法のひとつであるインスタレーションは，それが設置される

場に応じて可変であり、その作品空間に観客が身体的に存在しなければ作品が作品として成立しない。同時期に盛んになるパフォーマンス・アートも同様だ。観客は完成された作品を観る主体というよりむしろ、アーティストと協働で作品の成立にたずさわる主体と見なされるようになった。とくに 1960 年代以降、制作主体がアーティストだけでは成立しないアートのあり方が目立ったものになってきた一方で、引き続き歴史には作者名のみが残っていく。その理由は、美術史という学問や美術批評がひとりのクリエイター（創造主）を必要としていたことにある。

このような、アーティスト側からの制作主体の批判とその乗り越えの試みは、1990 年代頃から注目され始めた、作品制作における観客との関係とそのプロセスを重視する——現代美術の文脈では協働性や相互性、参加型といった語が用いられる——実践へと連なっていく。例えば、アーティストと観客あるいは観客同士の直接的な交流ややりとりを促す作品形態であるリレーショナル・アートの代表作として知られるリクリット・ティラヴァーニヤの《無題（静止）》（*Untitled (Still)*）（1992）では、アーティストがギャラリー内で調理し、観客に「パッタイ」を振る舞い、そこで生じるアーティストと観客そして観客同士の相互的なやりとりが作品と見なされた（Bourriaud 2002）。

さらに 2000 年代以降は、環境問題や貧困といった「社会的な問題」に取り組む「社会に関与する芸術（socially-engaged-art）」や「社会実践（social practice）」と呼ばれるアートが注目されるようになるが、そこで重視される要素のひとつもまた、実践の過程における相互的・協働的な人間の関係性であった。たとえば「社会に関与する芸術」の代表例のひとつとしてしばしば挙げられる《バタイユ・モニュメント（*Bataille Monument*）》（2002）⁵⁾ は、アーティストのトーマス・ヒルシュホルンがドイツのカッセル郊外にある移民の多く住む地域に住民と共に作りあげた 100 日間の期間限定のコミュニティ・センターのような小屋である。ヒルシュホルンとその地域に詳しいソーシャルワーカーの呼びかけに賛同した総計 20 人から 30 人の住人が、制作と期間中の管理・運営に携わった（Hirschhorn 2002）⁶⁾。ヒルシュホルンは、美術館やギャラリーといったアートのための場で一般的な現代美術の観客に向けた作品をつくるのではなく、現代美術の手法を用いて、アートに関心のない人にも訴える作品をつくろうとした

(Hirschhorn 2002)。

美術史家のクレア・ビショップが、このような取り組みにおいてさまざまなアクター／協働する主体をまとめるマネージャーやメディエーターとしてアーティストを見なすように（ビショップ 2016）、昨今の協働的な実践においてもアーティストという主体は消滅したわけではない。美術史や美術批評は、協働的な実践における作者名＝表現主体を巡って議論を重ねてきた。どの程度において、アーティストと観客それぞれが作品の完成をコントロールするのか。作品制作に複数の人間が関係する際、現代美術の文脈においてはその作家性をいかに措定するのが大きな問題と見なされてきたのだ⁷⁾。

協働的な実践に関する美術史や美術批評にとって、もう一つの大きな問題は人間アクター間の協働の性質自体に見出される。すなわち、作品制作におけるアーティストと観客・参加者同士の協働的な関係が友好的か敵対的か、あるいはプロセスにおいて生じる対話や関係性の変化の質が議論されてきたのだ（Bourriaud 2002; ビショップ 2016; Kester 2011）。しかし友好的であろうが敵対的であろうが、対話や変化の質がいかなるものであろうが、着目すべきは、人がアートを契機にそのような関係性へと巻き込まれていくこと自体にあるのではないだろうか。人類学的にみると、人が思わぬかたちでそれぞれ協働し、特定のアクターに意図や既存の制度規範を超える状況（活動）を生じさせること、それこそがアート特有のはたらきのひとつとして捉えうるものであり、本特集の各論考に共通するひとつの焦点となる。

ここまで述べてきたようなアート実践における関係性とプロセスの重視は、近年の人類学的研究の潮流とも軌を同じくする。ただし、美術史や美術批評が、現在の協働的なアート実践におけるアーティストという主体と作品の成立をいかに位置づけていくのかを論じているのとは対照的に、人類学においてはそもそもアート実践を唯一の主体に結びつけて論じるような方法がとられてこなかったという点は特筆すべきである。その理由を端的に言えば、人類学的研究が人だけでなく「もの」も視野に入れた分析を行ってきたことによる。あらゆる事象を、多様な「ネットワーク」（Latour 1987; 1999）あるいは「メッシュワーク」（Ingold 2013）として記述しようとする人類学では、特定の主体ではなく、それぞれの要素の関係性や、それらがいかに結集され協働することで、あるものや出来事があらわれ

てくるのか、そのプロセス自体を分析の対象としてきた。本特集は、このような人類学における関係論的視座をふまえながら、人を魅了し巻き込んでいく協働／プロセスを複数の事例から多角的に分析することで、作者性からアートを論じるのではなく、（人ともものを含めた）異なるアクターによる関係連鎖の具体的あり方からアートを考察することを目指している。

1 人類学におけるアート研究——グローバルな同時代のアートを対象に

本章では、1980年代以降、人類学が同時代のアートを対象とするにあたり、いかにグローバル化や多文化主義に応答してきたのかを簡単にまとめてみたい。時を同じくして、アート側でも「民族誌的転回」と呼ばれる、他者の表象問題に焦点をおく議論や実践があった。アートと人類学が交差しつつある近年の状況について整理した上で、本特集の位置づけを確認したい。

1.1 社会的エージェントとしてのアート

非西洋の社会文化を研究対象としてきた人類学において、西洋の同時代のアート実践に注目が集まるようになったのは1980年代以降のことである。ジェイムズ・クリフォードは、西洋による非西洋の表象に込められた政治性とアートが孕みうる権力性を「20世紀美術におけるプリミティヴィズム展：部族的なものと近代的なものの親縁性」（“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, 以下「プリミティヴィズム展」）に見出した（Clifford 1988）⁸⁾。クリフォードの議論はグローバリゼーション下におけるアートのもつ暴力性と植民地主義に人類学者の目を向けさせたという意味でも重要なものだった。それまでの人類学においては、欧米のアートに関連するトピックが議論の俎上に載ること自体が稀だったからだ⁹⁾。西洋の造形物は美術史が、非西洋の造形物は人類学がそれぞれ研究対象にするという、絶対的とまではいわないまでも極めて一般的な暗黙の前提があったと言える¹⁰⁾。

1990年代に入ると、グローバルな実践としてのアートに着目し、それが何をいかに表象しているかというよりむしろ、その流通や成り立ちを論じる人類学的

研究が目立つようになる (Marcus and Myers 1995)。グローバル化や物質文化研究の影響をうけたそれらの議論は、欧米以外の場所におけるアート実践について、それらがグローバル化の中でどのような影響を受け変化しているのかといった問題に注意を向けた¹¹⁾。その一方で、欧米のアート実践そのものが人類学の対象とされることは稀であった。

このような状況にあって、西洋と非西洋といった区分にかかわらず、アートの造形物および実践の両方を射程に入れた『アートとエージェンシー (Art and Agency)』(1998) に代表されるアルフレッド・ジェルのアート理論は特異な存在だったと言えるだろう。社会的なエージェンシーとしてはたらく「もの」¹²⁾ を作品＝アートオブジェクトととらえるジェルの議論は、非西洋の造形物を対象に、アートか非アートかを文脈の移動や近代美術という制度によってとらえる従来の制度論的な人類学研究とは異なる。たとえば先述のクリフォードは、アフリカの仮面がアート作品であるかどうかは、西洋においてそれが美術館、博物館、あるいは土産物屋に一方的に配置されることで決定づけられると指摘し、その西洋中心主義を批判した (Clifford 1988)。そのような制度論的な議論において、仮面はあくまで宗教・儀式に用いられるものであり、アート作品という概念のない地域の造形物をアート作品と見なすのは、西洋による一方的かつ暴力的な価値づけということになる。他方のジェルは、非西洋においても西洋のアート作品に準ずるものは存在すると見なす。西洋のアート作品に人々が魅了され、観るものが作品の持ち主の権力を推論してしまうように、例えばクラ交換に使用されるカヌーの船首が、交換する相手を魅了し、その乗り手の力を推論するならば、それは西洋におけるアート作品と同じようなはたらきをしているという意味でアート作品なのだ (Gell 1998; 内山田 2008)。たとえ西洋的な意味での美術 (アート) という概念がない場合でも、当該社会においてアートのようにはたらくものは人類学的なアート研究の対象となる。このジェルの方法論は、それまでの人類学における芸術研究を一步進めるものであった。

あくまで完成した作品を対象に、その表象や流通のあり方を問う当時の多くの分析とは異なり、ジェルの議論は作品を社会的なエージェントととらえ、それがエージェントとして現れてくる成り立ちやそのはたらき、効果を問うものだった。それは人類学におけるそれまでの制度論的な研究が忘れがちな平凡だが重要

な点、つまりアートは人々を魅了し喚起する存在であるという点を放棄していない。このような意味で、ジェルの方法論的視座は、各論文を横断的に分析していく上で、アート特有のはたらきを見出すための重要な参照点となっている。なぜなら、本特集の事例の多くにおいては、共に活動する人々の間で、あらかじめ特定のモノやふるまいが「アート」として共有されているわけではなく、場を構成する諸事物や行為・イメージのうち、人や状況を動かす要因となったものが、結果として「アート」に成るような事態に焦点を当てているからだ。美術に関する知識の有無のみならず、地域・宗教・生活習慣など文脈の違いを超えた人やものの・イメージの偶発的な出会いにおいて、何／誰がどのように協働実践を促し、アートとして共有されていくのか。その複雑なプロセスを具体的に見出す視座を示すことが、本特集の重要な目的である。

1.2 現代美術のグローバル化と「民族誌的転回」

人類学におけるアート理論として重要な視点を提供したジェルの研究と同時期に、グローバル化と多文化主義に着目した芸術研究は、他者の表象にかかわる民族誌家とアーティストの相同性という観点から議論を深めていく。より身近になった「異文化」はアーティストの活動に直接的な影響を与えるようになる¹³⁾。例えばそのような状況について美術史家のハル・フォスターはアートの「民族誌的転回」として、グローバル化の影響を受けて民族誌学者のように活動するアーティストやサイトスペシフィックな実践¹⁴⁾を批判的に論じ、文化的な他者の表象にたずさわるアートがはらみうる政治性や搾取、アーティストが民族誌的権威を無批判に援用する危険性を指摘した (Foster 1995)。

ここから民族誌、他者の表象についての新たな議論が進む。たとえばシュナイダーとライトは「表象の新たな戦略を発展させる」ために、現代美術と民族誌の実践に着目する (Schneider and Wright 2006; 2010; 2013)。彼らはアーティストとの対話的／領域横断的な取り組みや映像による民族誌の新たなあり方について多様な事例を挙げながら、人類学者とアーティストがそれぞれ、あるいは協働で「はたらき、つくり、みせる／展示する方法」を検討している (Schneider and Wright 2006: 25)。本特集は協働的なアート実践に焦点を当ててはいるが、シュナイダーとライトのように実践的な表現手法を直接的に提示することを目指すも

のではない。それぞれの論文を通して、人々を魅了し喚起する特定の事物が協働／プロセスにおいてどのようにはたらくのか、新たな出来事やイメージにいかにして連なり置き換わっていくのか、一時的にアートが関係の交点に現れる事態やその多様なありさまを具体例から明らかにすることを目的としている。本特集が目指すのは、(フォスターやシュナイダーとライトに代表される)人類学とアートの交差状況をめぐる議論(人類学側、美術批評側双方)や、参加型アートをめぐる美術批評や社会学・哲学が暗黙の前提としてきた「アート」「異質な他者(一般の人)」「つくること」とは何か、改めて人類学の観点からその多義性を示すことで、同時代のアートの複雑なはたらきについて応答することにある。

ここまで1980年代以降のグローバルなアート実践に関する人類学的研究について確認してきた。ジェルによる人類学的芸術研究の方法論と、「民族誌的転回」以降のアートの人類学研究のいずれにおいても、どのようにあらわすのか=つくるのか、つまりアート(アートのような物事)がアート(作品)として成立するまでのプロセスを集团的／協働的に問う視点が必要とされている。とりわけ重要なのは、一口に「プロセス」と言っても、本特集で取り上げる各事例で明らかにされるように、同時代のアートにおける協働的なプロセスには多種多様なアクターが関与し、複雑なありようを示すということである。このような複数の、複層的なプロセスを単純化することなく、いかに捉えて記述していくことが可能だろうか。この問いに答えるために、次章では本特集の収録論文の諸事例や「協働／プロセス」を描き出す具体的な手法を比較検討するなかで浮かんできた、3つのアプローチ——(1)複数の異なる「時間性」のあり方、(2)プロセスの「切断」への注目、(3)「切断」点において現れる、人を魅了し触発するアート特有のはたらき——について順に論じていく。

2 「協働／プロセス」の人類学的アプローチに向けて

プロセスに着目することとは、すなわち異種アクターが関与する活動状況とその持続に注目し、関係連鎖を仔細に追うことである。こうした関係論的視座に立つことで、ある事象や出来事を原因と結果に還元するのではなく、複数の時間や複数の空間が交差・錯綜するプロセスの複雑かつ多様なあり方を示すことが可能

になる。本章ではまず、アートの「協働」を人類学的に論じる上で、それぞれの実践を成立させるプロセスが、いかに異なる時間性に基づいているのかを確認する。留意すべきは、アート実践において、さまざまな関係性の畳み込まれたものや芸術作品の作用連関が、必ずしも過去から未来へとつづく単線的時間に沿って発動し拡張しているわけではない、という点にある（Gell 1998; Strathern 1996）。

つづいて、各事例に共通する人や物事・イメージの別位相への移行や置換、すなわち持続するプロジェクトや出来事の切れ目に焦点をあてていく。異なる時間性が並存するプロセスにおいて協働と持続が止まる／切断する点に着目することで、アート特有のはたらきである「驚き」や「気づき」あるいは「葛藤」を喚起する物事が、プロセスの停止や切断点においてこそ顕在化するさまを明らかにする。

2.1 協働実践のプロセスにおいて交錯する複数の「時間性」

参加や協働に基づくアート実践のプロセスは、大きく分けてふたつの時間——物理的時間と経験的時間——から構成されている。物理的時間とは、人や物事の動き、出来事の順序や推移を示すような時間のあり方を指す。アート実践が物理的時間の時系列にのっとって展開することは、企画内容や場所を問わず自明の前提と言える。他方の経験的時間とは、特定の主体の体験や認識の変化、参与者相互の関係の質的変容を示すものである。アーティストや参加者・批評家・研究者は、ふたつを区別しながら組み合わせることで、時系列的な出来事の推移と、関係性の変化や認識変化（気づき）をひとつの全体ととらえ、アートという枠組みのうちに人や物事を配置する¹⁵⁾。

一方、本特集の事例が描きだすのは、単純な時系列（物理的時間）とも、主観的時間に基づく変化（経験的時間）とも異なる、様々な時間性が交錯するアート実践の「協働／プロセス」のなかで、思いもよらぬ新たな物事やイメージが立ち現れる場面である。そこで明らかになるのは、アート実践の現場における特定の状況で、人や物事の結びつき方やイメージが不断に置き換わり、読み替えられながら、異なる文脈や布置へと複線化していくプロセスである。前章で言及した、社会的エージェントとしてのアートのはたらきに注目する人類学的視座に立つならば、各論文で言及されている「今ここにある芸術作品やもの」は、過去の人や物事の作用連関が畳み込まれた持続的存在であることが見えてくる。

複数の時間性を取り込むようなアプローチは、本特集の5論文に共通するが、ここではそれがとりわけ顕著にみられる、兼松と山越の論考を見ていこう。兼松が論じるのは、通年型のアートプロジェクトが展開されてきた、新潟の里山における田んぼの棚田化とアート作品化のプロセスである。フィリピンの棚田の世界遺産化が、日本国内の山地の田んぼの保全運動を介した人的ネットワークや「棚田」定義の確立、助成制度や景観的価値づけへと結びついていく過程は、特定の時や場ではたらく人やもの・制度が、異なる場所や文脈における、新たな行為や物事を駆動していくさまを示している。さらに2011年の地震の後、数多ある崩落地のうち特定の場所のみが公的な復興事業の対象となった事例を通じて、「棚田」やそれに関する作品・制度・写真などに折り畳まれた過去の関係連鎖が、震災をきっかけに、新たな社会的エージェンシーを発揮していくプロセスが描かれる。これは復興田が、異なる時間性のあいだから具現化したことを示す。同時に、地域に共在する既存の「棚田」とは異なる技術や価値・景観がたち現れることで、住民や行政に生じた新たな「葛藤」も明らかにされている。

山越が取り上げるオアハカ政府に対する抗議運動では、聖母や幼子イエスの宗教的アイコンが、ストリートアートの作家たちによって、活動下で起きた出来事を想起させる新たな「作品」——ガスマスクやバンダナで顔を隠す「バリエードの聖母」や「サントニーニョ・アポ」——へと変成されていった。宗教アイコンという長きに渡る関係連鎖が畳み込まれた図像の元イメージを部分的に切断するこれらのイメージや造形物は、地域の人々によるさまざまなメディアへの複製や流用・読み替えを介して分岐・拡散していくとともに、警官隊との衝突の記憶や運動への希望、運動下の英雄への信仰といった、抵抗運動をめぐる様々なイメージへと置換され、新たなプロテストコミュニティの創出へと結びついていく。山越が指摘する、アーティストたちによる「他者の力を受け容れることによって生じる創発性」への期待は、運動の新たな可能性への開かれを生み出す仕組みを「協働／プロセス」のなかに埋め込みつつ、特定の主体の意図や意志を超えた出来事、複数の時間性や関係連鎖のズレを内包しながら、地域全体の布置転換を引き起こすことになった。

以上のような事例から明らかとなるのは、アーティストや参加者など、不特定多数の人や場を構成する多種多様なもの・事・制度の関係性を具体的に議論する

ためには、既存の主客対立に基づく時間性の枠組みから脱却し、特定の関係連鎖ごとに異なる時間性を捉える必要性だ¹⁶⁾。複数の時間性が折り重なる「協働／プロセス」に焦点をおく視座は、次節で論じる、新たな可能性への開かれや気づき・葛藤といった「アートのはたらき」を、特定の主体の経験や認識の変化のみに帰することなく、人類学的にいかに論じられるかを考える上でも、極めて重要な意味をもつ。

次節では、本特集の5論文において、異なる時間性が交差して成立するアート実践の遂行的なプロセスが停止するポイントにこそ、アート特有の転換点——驚きや気づきをもたらしたり、新たな対立や葛藤を生む状況——が現れていることを指摘した上で、協働／プロセスの停止／切断点からアートを捉える意義を明らかにする。

2.2 プロセスの切断と出来事としてのアート

異なる時間性が交差するアートの「協働／プロセス」を論じるにあたって問題となるのは、物事の始まりと終わりや事例の輪郭の妥当性をどのように判断すべきか、という点である。本特集で提起したいのは、遂行的なプロセスが停止／切断するポイントに着目することで、アート特有のはたらきが立ち現れるあり方を明らかにするアプローチである。まずは、この問題の背景と既存の人類学的議論が抱える課題を指摘し、比較検討を通じて明らかになった5事例それぞれの停止／切断状況を示す。その上で、関係連鎖や出来事の停止／切断点からプロセスにアプローチする意義を確認する。

1990年代以降の「アートプロジェクト」や「参加型アート」においては、進行中の断片的かつオープンエンドなプロセス自体が重視される。イメージや関係の連鎖が収束し安定化する「作品」よりも、はたらきの持続に焦点が置かれる傾向があるのだ。ゆえに、美術史や美術批評界限では、そのプロセスの際限なさや追跡不可能性がかねてから問題視されてきた（ビショップ2016）¹⁷⁾。このような起点と終点の定まらないアート実践の「プロセス」を記述するために、人類学で採用された方法論として「アクターネットワーク理論（Actor Network Theory, 以下 ANT と記述する）」が挙げられる。非人間的存在を、行為や認識を方向づけるアクターとして人間と同格に扱い、特定の現象や状況を諸アクターが複雑に絡

み合うネットワークの追跡によって明らかにする ANT の見地は、制度論的な芸術研究では十分に検討されてこなかった制作プロセスの論述にとって有効な視座をもたらした。例えばアルベナ・ヤネヴァは、美術館を「作品制作に関係する準——技術的ネットワーク」(Yaneva 2003a: 117) ととらえ、インスタレーションの制作過程を民族誌的に記述することで、アーティストやキュレーター・場を構成するモノや物理的制約の絡み合い、作品のエージェンシーのはたらきを明らかにした。そこで作品は、さまざまなアクターが関わり合うプロセスを経て、安定化された関係性の束として論じられる (Yaneva 2003a; 2003b)。しかしながら、ヤネヴァは特定の作品が展示に至るまでを事例単位とするため、継続的なプロジェクトやはたらきの持続が重視されるアートや、ANT が前提とするネットワークとプロセスの際限なさという問題は解決されていない。

ジェルのアートネクスサス論もまた、芸術作品のエージェンシーがはたらく社会的な関係連鎖の起点や終点の判断基準が、論じ手の判断に任されている。ジェルや、彼の理論的視座に基づく人類学の芸術研究では、特定の地域やもの・芸能分野など、コンテキストの共有されている文化・社会的状況が対象とされることがほとんどである。一方、本特集に共通するのは、言語や信仰・生活習慣はもとより、アートをはじめとする文化・社会的コンテキストの異なる人々や物事が、偶発的に遭遇したり、想定を超えた事態を引き起こす事例だ。各論考が注視するのは、特定の人やもの・イメージが別の位相や媒体に移行したり、置換されるありさまや、継続していた実践のプロセスが停止、あるいは切断を余儀なくされる局面である。偶発的な出来事においては、それに関わる人々は必然的にそれまでとは異なる役割や視点に立つことを迫られ、アートに特有のはたらき——関わる人に驚きや気づき・新たな表現手法をもたらしたり、価値をめぐる対立や葛藤を生む——が現れる瞬間でもある。

例えば登論文における参加型アートでは、カウチや電話、シャンプー台など、家庭・私的空間にあるものがアーティストの手によって公共空間に持ち出されること、アーティストと参加者が旅に出ることで、ふだんは接点のない人同士が対話したり、知人以外では通常あり得ない親密な距離感を体験するような非日常的な状況が生み出されている。人や事物の物理的かつ文脈的な移動を伴うアート実践による介入が、人々の日常の流れを切断することで、新たな状況や関係性を生

じさせること、その切断の瞬間に驚きや気づきを見出す人（主体）が立ち上がってくるのが、まさにこの種のプロジェクトの大きな特徴となっている。

西尾の事例において切断は、彼がライフワークとして続けてきたプロジェクトでアーティストの役割を他者に委ねた際に見出される。役割を入れ替えることで、持続してきたアートプロジェクトにおける人や物事の関係性および布置が切断されて新たに組み替えられ、西尾は自身のふるまいとの差異や関心の所在に気づいた。結果、可遡的に美術家としての実践の「醍醐味」や、非芸術家と「ともに自由になる」仕組みの可能性に思い至り、今後のプロジェクトの方向性が見出されることになった。この事例からは、アーティストがプロジェクトの全てをコントロール（コーディネート）しているわけではなく、アーティスト自身も切断の瞬間から気づきや葛藤を受ける主体として立ち現れている様子が分かる。

丹羽が携わったインスタレーションでは、展示が「育つ」場面において、関わる人やその場を構成するものが、立場やコンテキストを交差させる状況があらわになった。造形作家と共につくりあげたその展示では、フィールドの人々が暮らす家のしつらいやモノを持ち込み、地域の人と似た所作をくうつす>仕掛けを通じて、来訪者に時や場所・視点の違いや類縁性を喚起し、主客置き換わりながら結びついていくような遂行的な経験をもたらした。展示の一部に使われた豆を子供達が度々ばらまく予期せぬ「珍事」は、持続する展覧会を一時的に停止／切断するアクシデントでもあった。この切断点で生じた出来事が展覧会を「みんなのものにした」という事例から分かるように、企画者や来訪者それぞれに異なる予期（想定）があるからこそ、各々の視点や感覚が響き合う出来事は、ただの偶発事（単一の文脈や構造からのズレ）ではなく、新たなイメージや経験に開かれていくのである¹⁸⁾。

兼松が注目した震災復興プロジェクトでは、監査的アカウントビリティと日常的アカウントビリティ、ふたつの「説明枠組み」が切断されていくことで、生活の場・私的領域にある田んぼから、観光や交流の場・公的領域に置かれた復興田が切り離されていくさまが示される。農作業や収益面の効率の悪さを受け入れ、多面的機能を打ち出すことで保全価値を認められた「棚田」とは対照的に、効率性に価値づけられた復興田は、日々の営みを停止させる地震という偶発事と、そばにある芸術祭の屋外作品の存在を契機に現出した。地域の「棚田」が効率性の

点で対立・分岐し、「棚田」を舞台とする新たな作品形式が現れたことは、持続する田んぼとアートプロジェクトふたつの停止／切断の交点と、「棚田」およびそれをめぐるアート作品に折りたたまれた過去の関係連鎖という複数の時間性に着目することでこそ、記述しえた出来事（事例）である。

山越が論じたオアハカの事例では、アーティストの手によって、マリア像やイエスの図像の一部がガスマスクなどで隠され伝統的な宗教アイコンのイメージが切断されたことで、抗議運動に新たな展開が生じた。T シャツやステッカーへの図像の流用やイメージ拡散、あるいは別の作り手の想像力を喚起し、新たな聖母像が生み出されていった。一方で、宗教的イメージの運動イメージへの部分的置換は、信仰心の篤い人に不快感をもたらしたり、衝突事件で怖い思いをした人に当時の恐怖や運動への憎悪を喚起することとなり、アーティストの意図を超えた出来事の広がりやイメージの分岐をうながすことになった。拡散する図像や作品（彫像）にまつわる儀礼を通じて、信仰や運動への思いや経験・視点の異なる人々のうちに、過去とこれからを同時に喚起しながら、互いの視点や経験の違いを共有する出来事といえる。

これまで見てきたように、本特集の事例を含む同時代の協働的なアート実践の多くは、オープンエンドなプロセスや拡張的なネットワークを大きな特徴としている。これらの論考から見出されるのは、多様なプロセスの一時的形式や結節点、言い換えれば、何らかのはたらきかけがなければ現れることのないプロセスの中断・切断のあり方である。そこから、特定のネットワークの拡張が停止するポイントこそ、アートに特徴的なはたらきを観察することが可能な場面でもあることが分かる。

プロセスの切断に着目することで、これらの事例におけるアート特有のはたらき——驚き、気づき、葛藤——が、これまで考えられてきたプロジェクトや特定の事象の「持続」や諸アクターの「つながり」によってもたらされているわけではなく、人や事物の関係性が置き換わったり組み変わっていく場面で、遂行的に出来事として生成していることが明らかになった。「協働／プロセス」としてのアートは、近現代で一般に見出されるような歴史的文化的コンテクストに位置づけられる出来事ではなく、特定のモノや場を構成する人や事物が、過去と未来を同時に喚起し、関わる人々相互の視点が置換されるようなパフォーマティヴな出

来事（ストラザーン 2016）を生み出すものなのだ¹⁹⁾。

アート実践におけるプロセスの切断点に着目することで、アートのはたらきである新たな可能性への開かれや気づき、葛藤の生成のあり方を捉えることが可能になった。さらに、そのようなアートのはたらきは、ふだん私たちが慣れ親しんだ時系列的な物事の推移や、主客二分に基づく説明的なコンテキスト化だけではとらえきれない出来事のあり方を可能にしている。

3 まとめ

これまでの議論で、主客が現れたり消えたり入れ替わったりしつつ、異なる時間性が並立しながら時に切断され、あらゆるものが遂行的に、途切れなく立ち現れ展開していくようなアート実践のプロセスが見えてきた。同時代のアート実践の協働とプロセスを論じることは、すなわちものや事、人、イメージが異なる位相へと移行したり、また置換されたりするあり方を追うことである。アート実践に直接従事する者にとってもそれを記述する側にとっても、持続する実践のプロセスの中でふいに現れる停止／切断点において、何／どんなことがアートになるのかは、関わる人や諸事物の関係性や社会的布置がどのように新たなものとなるかを示す重要な局面であり、それはプロジェクトや作品によって多種多様だ。まずは参与観察を通じてそれらを丹念に追うことが、協働的なアート実践の人類学的研究に必要である。

さらに、切断に至るまでのアート実践のプロセスに着目することとは、過去の関係連鎖が幾重にも折り畳まれて遍在する「同時代」に共在する異種アクターが、特定の場や状況ではたらき、人・もの・事の結びつき方やイメージが不断に置き換わり、読み替えられながら、異なる文脈や布置へと複線化していくさまを探求することである。そしてプロセスの切断点に着目することで、アート特有のはたらき——気づきや驚き、葛藤——という出来事がいかに立ち現れるのかを具体的に明らかにすることが可能になった。また本特集において兼松や山越の事例がとくに示すように、その切断の局面にみられる事態は、これまでアートの協働実践において強調されてきたようなポジティブな性質を帯びたものとは、必ずしも限らない。

参加型アートやアートプロジェクトに関する美術批評や社会学は、実践のプロセスで関係者に驚き・気づき・葛藤がもたらされることを、さまざまな価値観や属性をもつ異質な他者同士の独自の出会いのかたちを方向づける「アートの力」（創発力）に還元して説明してきた。そして、複雑で多種多様なプロセスを記述するために、アーティストや担当者・参加者自身のふり返りやインタビュー・対談などを通じて複数の視点から出来事を捉える手法や、類似する事例を複数集めて提示する手法を採ってきた。それに対し、本特集における人類学的な記述の試みは、異なるアクターの関係連鎖の具体的なプロセスと、切断点において現れる相互反照的な出来事に着目することで、驚き・気づき・葛藤などの感性的経験を特定の主体に帰することなく、その複雑さを具体的に描きだしている。これは、ジェルをはじめとする芸術の人類学において詳述されてこなかった、アートがエージェンシーを発揮する局面の感覚や、複数の文脈（領域）でどのようにそれがはたらくかを明らかにするアプローチでもある。

さらに本特集を通じて明らかになったのは、アートが異なるものや実践、イメージを結びつける手段（基準）であると同時に、対象でもあるという点だ。どんなものや事がアートなのかの基準の更新と、新たな事象の創造は、プロセスの切断や接続において現れる新たな状況に着目することによって解明されるのだ。そして、そこで現れる新たな状況は、特定のものや場を構成する人や事物が、過去と未来を同時に喚起し、関わる人々相互の視点が置換されるような、パフォーマティブな出来事として立ち現れてくる。これらの議論は、通約不可能な複数の次元を同時に生きる現代的状況に対するひとつの人類学的理解や課題を示すことにもつながったのではないかな。

本特集の事例はいずれも現代美術と何らかの接点があるものだったが、このような分析の方法は芸能や工芸、アート以外のものづくりにも応用可能だ。それらの事例と比較検討することで、何かを「つくる」ことのそれぞれの特徴がさらに明らかになるだろう。また、アーティストをはじめ実践者が極めてコンセプチュアルである現代美術を人類学で取り扱う際の課題や問題点などについては稿を改めて議論をしたい。

2020 年の世界的なパンデミックを受け、今後、参加や協働に基づくアート実践のあり方は大きな変化を余儀なくされることだろう。しかし、本論で示したよ

うに「協働／プロセス」とは同じ場所や時を共有する経験の推移をさすのではなく、様々な位相（場・文脈）や時間性のあいだでこそ成立するものだ。そのように考えたとき、本特集が提示したアプローチは、これまでとこれからのアート実践を共に記述・考察する上でも有効であり得るだろう。

謝 辞

本特集は、2018年6月に開催された第52回日本文化人類学会全国大会における分科会『「アートなるもの」の人類学：芸術と非芸術の境界の領域』に基づき、発表者が各自で、そして協働で、さらに議論を発展させたものです。分科会ではコメンテーターの内山田康先生をはじめフロアの方々からも非常に示唆に富んだコメントと質問をいただきました。今回の特集の投稿にあたっては査読者の方々から貴重な助言をいただきましたことを一同より改めて感謝申し上げます。

注

- 1) 副題を含め本特集で「現代のアート」ではなく「同時代のアート」としたのは、現代美術／現代アートとの混同を避けるためである。グローバルなアート実践の多くは何らかのかたちで現代美術の知識や方法を取り入れたり、あるいは批判したりしているが、すべてが欧米の近代美術の流れをくむ制度としての「現代美術」ではもちろんない。よって、同じ時代に異なる地域で見られるアートという意味で「同時代の」という語を用いることにした。この経緯は、執筆者が参加する「同時代のアートと人類学研究会」の設立当初の緒方しらべさんの指摘に由来する。
- 2) 原書の直訳タイトルは『画家・彫刻家・建築家列伝』だが、通称『芸術家列伝』あるいは『美術家列伝』と呼ばれることが多い。日本語訳はこれまでいくつか出版されているが、ここでは『ルネサンス画人伝』（2009）というタイトルが付けられた改訳版を参考にした。
- 3) 美学的な芸術論と決別し、人類学的な芸術論を打ち立てようとしたジェルも指摘したように、彼らの「才能」やそれぞれの作品の評価・位置づけは、人類学の仕事というよりも美術批評や美術史の仕事と言える（Gell 1998）。
- 4) ルネサンス期の制作が工房で集団的に行われていたのと似ているが、現代において業者とアーティストに徒弟制度のようなものは見られない。
- 5) 「ドクメンタ 11」（2002）で発表された。「ドクメンタ」はドイツのカッセルで5年おきに開催される伝統ある国際展で、グローバルな現代アートの動向に対する影響力も大きい。
- 6) 正確には時給8ユーロでヒルシュホルンが「雇った」。彼はアートの現場におけるボランティアというあり方に懐疑的だ（Hirschhorn 2002）。
- 7) たとえば贈与論を手がかりに協働的なアートを論じた人類学者のロジャー・サンシは、アーティストが協働実践を通じて参加者とは分かちあえないアートワールドでの承認や名声を得る点、協働的なアートにおける他者に開かれたプロセスという前提は、不平等や階層的関係性に結びついていもいるという点を指摘する（Sansi 2015）。
- 8) 欧米中心に発展してきた「近代美術」という制度にとって、ニューヨーク近代美術館は極めて重要な機関である。そこで1984年に開催された「プリミティヴィズム展」は、ピカソら近代美術の「巨匠」による作品とアフリカやアメリカを中心にした非西洋の造形物を並置して展示し、それらの視覚的な「親縁性」を示すことでアートの普遍性を訴える内容だった。西洋の近代美術作品が作者名と制作年代を伴って展示された一方で、非西洋の仮面や像

はそれらの情報なしに純粹に視覚的な対象物として並置された。クリフォードは、それらの造形物が本来置かれていた文脈から引き離され、西洋中心主義的な近代美術の秩序／「芸術＝文化システム」のなかに一方的に取り込まれる危険性を指摘した。このころから、他者（非西洋あるいは女性）への眼差しを批判的に研究する美術史は、ニューアートヒストリーと呼ばれるような取り組みとも結びついていく。

- 9) マーカスとマイヤーズは現代美術と人類学に関連する論文をまとめた論集の冒頭で、グローバル化下における西洋のアートに関連する取り組みを分析する必要性を指摘している（Marcus and Myers 1995）。
- 10) 世界中から 100 名の同時代の「アーティスト」が招かれた「大地の魔術師展」においても、西洋の同時代の美術作家に対して非西欧の職人、過度にスピリチュアルな非西洋の展示物など、西洋と非西洋の従来の二項対立が存続しているという批判もあった。
- 11) 同時に、「美術」はもはや西洋だけのものではないという意識は欧米のアートワールドにも浸透を見せはじめる。例えばこの時期に「大地の魔術師展」（1989, フランス）やドクメンタ 9（1992, ドイツ）、アジア・パシフィック・現代美術トリエンナーレ（1993～, オーストラリア）、光州ビエンナーレ（1995～, 韓国）、福岡アジア美術トリエンナーレ（1999～, 日本）に代表されるようなグローバル化と多文化主義の影響を受けた大規模な展覧会や国際展が開催されるようになる。
- 12) ここでいう「もの」は必ずしも物質的なものだけではない。
- 13) たとえば同時期に世界中のさまざまな場所で、アーティスト・イン・レジデンスが設立されるようになった。そこでアーティストが滞在しながら作品の制作や準備を行う際、その国や地域の「文化」は制作に何らかの影響を与える要素としてとらえられる。
- 14) 絵画や彫刻といった従来の移設可能な芸術作品とは異なり、その場に固有でそこでしか成立しない現代アートの取り組みのひとつ。
- 15) こうした形式区分と統合は、過去から未来へまっすぐ進む客観的時間と、意識の流れや感覚から成る主観的時間という一般的な時間理解に基づいている。これは、物理的運動から派生する数から時間を捉えるアリストテレスと、現在の心のはたらき（直観）のうちに過去（記憶）と未来（期待）の統一を見出すアウグスティヌスの見解の対立以来、時間をめぐる哲学の基本的構図となってきた。協働的なアート実践の分析のためには、アリストテレス的な見方だけでも、アウグスティヌス的な把握の仕方だけでも十分ではない。
- 16) 本稿では詳細に立ち入ることはできないが、異なる時間性については人類学においても議論の蓄積がある。例えばラトゥールは、西洋における科学の成立が、暦時間にのっとった出来事の順序と、進化や発展に対する重要度を判断基準とする出来事の再配置に結びついたことをふまへ、近代の不可逆な時間と歴史性はひとつのかたちで過ぎない（ラトゥール 2008: 120-134）。「時間は普遍的な枠組みなどではなく、存在物どうしを相互に関連づける作業から生じる暫定的な結果のようなもの」であり、アクターそれぞれに諸存在の関係から成る独自の時間性が存在する（ラトゥール 2008: 120-134）。準モノ概念の参照元であるセルも指摘するように、時間は不可逆の矢ではなく、異なる要素（モノや技術など）の持続によって成り立つ「同時代性」を示す（セル 1996）。「同時代性」としての時間は、ジェルとも共鳴する。彼が論じる時間は、プロセスとして進行する世界の多様なカテゴリを相対的に統一する手段であり、様々なタイプのプロセス間の調整を可能にする概念を示す（Gell 1992）。アートネクサス論は、同時代の時空間内に分布して継起的にエージェンシーを発揮するアート作品とその多様な関係連鎖のプロセスを明らかにする理論（Gell 1998）だからである。
- 17) 人類学を積極的にアート研究にも取り入れる哲学者のデューリングも、ストラザーンと同様にプロセスにおける「切断」に着目する必要性を指摘し、現代アートの新たな生産体制を読み解くことを提唱する（デューリング 2015）。デューリングは、オブジェ（モノ）とプロジェクト（コト）の論理を組み合わせた新たな芸術の生産体制を示す概念として「プロトタイプ」を呈示する。これはプロセスにおける「切断」として現れ、プロジェクトに一貫性や可読性を与え、全体のモデルと捉えうるオブジェや装置を指す（デューリング 2015）。「生成の構成要素」「制作過程の結節点」を示すオブジェや装置は、進行するプロジェクトの特定時点のかたちや枠組みであると共に、その後の制作実践を構成する諸要素と関わりあうなかで、異なる位置に移行したり置換されていく。これはストラザーンがメラネシアにおけるモノを媒介としたイメージの変転と布置転換に焦点をおいて示した議論を、モノとコトが結

- びつく芸術実践のプロセスの観点から敷衍した議論である。しかしデューリングの論考ではプロジェクト事例がタイプ別に論じられているものの思弁的で抽象的な言及に留まっているため、今後フィールドにおける実践の場との往還からより仔細に検討される必要があるだろう。
- 18) 一方で署名性の問題（農民画家として署名付きで紹介される恩師と、無名集合としての窓花）は重要である。また創造的翻訳の反復による、イメージの強度の高まり／日常の消えものの側面的後景化（切断と強化）についても確認しておかねばならない。
- 19) ストラザーンの指摘する「説明」と「顕在化」ふたつの出来事の序列形式は、もはや西洋と非西洋それぞれに対立的に切り離されて存在するのではなく、様々な地域や分野に共に遍在している。本特集の事例のなかでは、ふだんは「説明」的なコンテクスト化を自明としながら、特定のプロジェクトや展示空間のうちに在るあいだのみパフォーマンスな出来事が「顕在化」する状況も見受けられ、アート実践においては地域間の差異だけでなく、人や物事の置かれた位相や文脈の違いが比較軸になっていると考えられる。

参 照 文 献

〈日本語〉

- ヴァザーリ, G.
2009 『ルネサンス画人伝』平川祐弘・小谷年司・田中英道訳, 東京:白水社。
- 内山田康
2008 「芸術作品の仕事——ジュルの反美学的アブダクションと、デュシヤンの分配されたパーソン」(特集 芸術と人類学)『文化人類学』73(2):158–179。
- エニック, N.
2005 『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術の社会学的考察』三浦篤訳, 東京:藤原書房。
- コトバンク／デジタル大辞泉
「協働」 <https://kotobank.jp/word/協働-52916> (2020年5月12日閲覧)
- コトバンク／大辞林 第三版
「協働」 <https://kotobank.jp/word/協働-52916> (2020年5月12日閲覧)
- ストラザーン, M. / 深川宏訳
2016 「歴史のモノたち 出来事とイメージの解釈」(総特集 人類学のゆくえ)『現代思想 3月臨時増刊号』44(5):80–97。
- セール, M.
1996 『説明 M. セールの世界——B. ラトゥールとの対話』梶野吉郎・竹中のぞみ訳, 東京:法政大学出版局。
- デューリング, E. / 武田宙也訳
2015 「プロトタイプ 芸術作品の新たな身分(1)」(特集 現代思想の新展開 2015——思弁的实在論と新しい唯物論)『現代思想』43(1):177–199。
- ビショップ, C.
2016 『人工地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳, 東京:フィルムアート社。
- ラトゥール, B.
2008 『虚構の「近代」——科学人類学は警告する』川村久美子訳, 東京:新評論。

〈英語〉

- Becker, H. S.
1982 *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bourriaud, N.
2002 *Relational Aesthetics*. Translated by S. Pleasance and F. Woods. Dijon: Les Presses Du Reel.

- Clifford, J.
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foster, H.
1995 The Artist as Ethnographer? In G. E. Marcus and F. R. Myers (eds.) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 302–309. Berkeley: University of California Press.
- Gell, A.
1992 *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg Publishers Limited.
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Hirschhorn, T.
2002 Bataille Monument. In *Thomas Hirschhorn Website*. <http://www.thomashirschhornwebsite.com/bataille-monument/> (accessed on November 13, 2019)
- Ingold, T.
2013 *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- Kester, G. H.
2011 *The One and The Many Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Latour, B.
1987 *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.
1999 *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marcus, G. and F. Myers
1995 The Traffic in Art and Culture: An Introduction. In G. E. Marcus and F. R. Myers (eds.) *The Traffic in Art and Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 1–51. Berkeley: University of California Press.
- Sansi, R.
2015 *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic.
- Schneider, A. and C. Wright
2006 *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg Publishers.
2010 *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg Publishers.
2013 *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury Academic.
- Strathern, M.
1996 Cutting the Network. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2(3): 517–535.
- Yaneva, A.
2003a When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation. *Museum and Society* 1(3): 116–131.
2003b Chalk Steps on the Museum Floor: The “Pluses” of Objects in an Art Installation. *Journal of Material Culture* 8(2): 169–188.