

現代アートはポピュリズムとどう渡り合えるのか

——クリストフ・シュリンゲンズィーフ
《オーストリアを愛してくれ》をめぐって——

鈴木賢子

はじめに

現代の「ポピュリズム」（「大衆迎合主義」とも訳される）に対して、アートはどのような関係と戦略をとりうるのか。この論考では、現代社会におけるアートとポピュリズムの関係について考える。

この数十年の間、グローバリズムの潮流によって国家が弱体化あるいは企業化し、脱-民主化（ポスト・デモクラシー）のプロセスが世界的に進んだ。既存の政党政治や自由民主主義（リベラル・デモクラシー）が機能不全に陥るなか¹、その裏を取るかたちで台頭したのが排外主義のポピュリズムである。排外主義のポピュリズムが大衆の不満や要求をつかんで支持を拡大するにつれ、多元主義と承認を掲げる民主主義の本来的意義の侵食は抑えようのないものとなる。権力を掌握したポピュリスト指導層の定める「人民」以外は敵視され、共存すべき「他者」は政治的社会的に抑圧される傾向が強くなるようになった。

では、ポピュリズムに浸食される世界と、アートはどのように渡り合うことができるだろうか。本論では、まず「ポピュリズム」の概念とその核となる〈人民〉について、ミュデとカルトワッセル、ラクラウそれぞれの主張を吟味する。次に、ジュディス・バトラーの議論を基に、〈人民〉の境界確定により「不安定性」に曝され不可視化される人々の「現れの権利」について論ずる。それに引き続き、ドイツのアーティスト・映画監督のシュリンゲンズィーフが、政権の一翼をポピュリスト政党が担っていたオーストリアの首都ウィーンで2000年に行ったプロジェクトを例にとりつつ、ポピュリズムに対峙するアートの戦略について考察する。

1 塩田潤『民主主義の危機』にどう立ち向かうか——ラディカル民主主義という試み』『地域・アソシエーション』第161号。（http://www.ne.jp/asahi/institute/association/doc/doc-parts/16/161_1.html 2020年2月25日閲覧）

Ⅰ ポピュリズムとその〈人民〉について

手始めに、議論の前提として、ポピュリズムとその核となる構成要素である〈人民〉(People)の概念についてまとめたい。ポピュリズムについては、それが時代や地域特性に根ざした多様な形態で現れることにより、統一的な定義は困難であり研究者のあいだでも意見が割れている。とはいえ、ある程度概略を描くことはできる。政治学者ミュデとカルトワッセルによれば、昨今優勢な解釈は、ポピュリズムを理念の集合体であるイデオロギーあるいは言説であると捉える考え方である。これは「理念的アプローチ」と呼ばれる²。現実が変化すれば、それに伴い組み合わせられるイデオロギーも変化するので、それゆえポピュリズムは確固とした輪郭や内包を持つことがない。この「理念的アプローチ」として提示されるミュデとカルトワッセルのポピュリズムの定義を見てみよう。それによれば、ポピュリズムとは、「社会が究極的に『汚れなき人民』対『腐敗したエリート』という敵対する二つの同質的な陣営に分かれると考え、政治とは人民の一般意志(ヴォロンテ・ジェネラル)の表現であるべきだと論じる、中心の薄弱なイデオロギー」³である。ここに見られるとおり、「人民」、ルソー由来の「一般意志」がその中核概念である。このうち〈人民〉について要約しよう⁴。人民概念にかんして、ミュデとカルトワッセルは、社会の解放を志向するポピュリズム——たとえばアルゼンチンのペロニズモ、そして現代のスペインのポデモス、ギリシアのシリザなど左派ポピュリズムを含む——の代表的思想家であるエルネスト・ラクラウ(1935-2014年)の考えに賛同する。つまり、〈人民〉は「『空っぽの記号表現』だからこそ、ポピュリズムはそのように力強い政治的なイデオロギーであり現象」である⁵(ラクラウについては後に概観する)。〈人民〉はさまざまに相異なる集団を惹きつける「構築物」であり、ミュデとカルトワッセルによれば、ほとんどのケースで、「主権者」(政治権力)、「普通の人々；庶民」(社会経済的な地位)、「国民」(国民性)の3つの意味を組み合わせる〈人民〉概念は使用される⁶。まとめると、腐敗したエリートに対する純粋な存在として〈人民〉の声＝一般意志のイメージが形成される、という構図が描ける。

2 カス・ミュデ／クリストバル・ロビラ・カルトワッセル(永井大輔／高山裕二訳)『ポピュリズム——デモクラシーの友と敵』(白水社、2018年)、14頁。

3 同書14頁。

4 同書19頁参照。

5 同書19頁。

6 同書20頁。

ミュデとカルトワッセルの定義の強みは、多彩な現象や状況を分析する政治学者の装置として使い勝手が優れていること、民主主義に対するポピュリズムの「友と敵」という二面性を遺漏なく、事象として概観的に記述できることである。言い換えると、現代に跋扈する排外主義的なポピュリズムだけではなく、解放型のポピュリズムにもすべからく適用可能なその包括性と関数性である。しかしながら、排外型ポピュリズムが奉じる〈人民〉は総じて、排外主義や全体主義を強化し、その指導層の権威主義を糊塗する「メタ政治的幻想」であって、さらにナショナル・ポピュリズムの〈人民〉に至っては、有機的な統一体としての「民族精神」という社会的幻想に近いものと考えられる⁷。ルソー的原義における「一般意志」に立ち戻るならば、排外型ポピュリズムが自らの政治を人民の一般意志に依るものと称するのは、まやかし以外のなにものでもない。ミュデとカルトワッセルの定義を使えば、権威主義と自由民主主義を両極とする同一のスケールでポピュリズムを記述できる利点がある一方、過度に単純化がなされれば、土台であるべき自由民主主義が浸食され変質してしまっているという歴史プロセスを捨象して見せてしまうおそれが生ずる。

それでは、ミュデとカルトワッセルが自分たちの理念的アプローチを補強するために参照したラクラウの議論を確認しよう。ラクラウによれば「ポピュリズムとは、きわめて単純に言えば、政治的なものを構築する一つの仕方」⁸である。

〈人民〉という理念——ラクラウはそれを「政治的カテゴリー」⁹と呼んでいる。〈人民〉がカテゴリーであるとは、民族や国民、なんらかの階級や社会集団といった所与の存在を指示対象として欠いているということを含意する。

[...] 民主主義が機能するためには、「人民」の構築が不可欠なのだ。空虚の産出がなければ、「人民」も、ポピュリズムも存在しない。だが、民主主義も存在しないのである¹⁰。

ポピュリズムによって〈人民〉が構成されなければ、民主主義は不可能となる¹¹。ラクラウの考えるポピュリズムは民主政を下支えする動力であり、かつ民主主義

7 ヤン=ヴェルナー・ミュラー（板橋拓己訳）『ポピュリズムとは何か』（岩波書店、2017年）、38頁。

8 エルネスト・ラクラウ（澤里岳史/河村一郎訳）『ポピュリズムの理性』（明石書店、2018年）、14頁。Ernest Laclau, *On Populist Reason*, London, New York: Verso, 2005.

9 同書298頁。

10 同書228頁。

11 同書231頁参照。

の本質である。ラクラウの〈人民〉は、たんなる空虚な（意味を充填されるべき）記号ではない。ラクラウ特有の「理念的アプローチ」は、もともと民主政を支える動力としてのポピュリズムという視座の下に組み立てられており、民主主義の完成という未来への規範的価値を内包している。それを削減してしまい、混迷した現在の状況分析のために、〈人民〉概念を、社会構造の与件を表すための「からっぽの記号表現」とみなしてしまえば、ポピュリズムは刻々と組み合わせを変えるイデオロギーと言説の混成体としてしか言い表せなくなる。（公平を期して言えば、ミュデとカルトワッセルも初めからそのことは折り込み済みである。）

ラクラウの思想においては、〈人民〉という名指しによって、行為体が形成される。〈人民〉は、目指されるべき不定の民主主義に向けて行為体を産出する実践的カテゴリーである。しかもそれは、予定調和的な多様性というよりはヘゲモニーを巡って相争う関係にあるような、属性も主張も相異なる不均質な集団から構成される行為体である。その集団のなかには既存の政体や支配的言説による同一化から逸れている人々の集団が含まれる。そうした集団によるヘゲモニー闘争を通して節合された諸要求の総体の名が、ラクラウにとっての〈人民〉である¹²。硬直した社会の内在が、〈人民〉の要求や闘争の力によって、切り開かれ、左から右へ・右から左へと言うよりは、下から上へと攪拌される。このようなダイナミズムにおいて、既存の政体から疎外され同一性から排除された人々が政治的な闘争の場に干渉し、諸要求を打ち立てる「社会論理」「政治的なものを構築する一つの仕方」——。それが彼の主張するポピュリズムである。

II バトラーにおける「現れの権利」と人々の身体

ラクラウの提示する解放型の「ポピュリズム」は、自らが唱道する「ラディカル・デモクラシー」（参加型民主主義を含む）とかなり重なり、機能不全に陥った自由民主主義とその社会の硬直を下から上へと攪拌する力を産出するような一種の構造と見なされている。多様で互いに異質な社会運動を闘争において節合するその力学ゆえに、彼はそうしたポピュリズムを、硬直した自由民主主義社会の諸問題を突破する方途であるとして期待する。

では次の問題に移りたい。「〈人民〉とは誰なのか」という仕方で問うのが適切でないとするれば、〈人民〉はどのようにその姿を現わすのか。参加型民主主義に

12 「民主主義は何らかの民主的主体の存在にしか根拠を有さず、それが実現するかどうかは、等価的な諸要求の間の水平的な節合に懸かっている。空虚なシニフィアンによって節合される等価的な諸要求の総体とは、『人民』を構成するものである。それだから、民主主義の可能性そのものが、民主的『人民』の構成に懸かっているのである。」（同書230-231頁。）

おいては、誰かが〈人民〉の声を表象＝代理することではなく、人々の参加と実践が基軸となる。ことにその深度の目印となるのは、支配層に見捨てられた人々、またあるいは既存の政体から疎外され排除された人々が表に姿を現し、広場や街頭に集合することである。

思想家のジュディス・バトラー（1956年-）は、彼／女らの「身体」の現れ——権力によって「ないもの」「見えないもの」とされた存在の出現——自体が、「現れの権利」の行為遂行的な行使であると考え。「現れの権利」は、「より生存可能な一連の経済的、社会的、政治的諸条件のための身体的要求」の権利を指している。

[...] 諸身体が街頭や広場あるいは他のタイプの（仮想空間も含めた）公共空間に集合するとき、それら諸身体は複数的で行為遂行的な現れの権利、身体を政治的な領域の直中で行使し、その直中に置く権利を行使しており、その権利は、その表現的で意味形成的な機能において、不安定性という誘導された諸形式によってもはや苦しめられることのない、より生存可能な一連の経済的、社会的、政治的諸条件のための身体的要求を伝えるものである¹³。

バトラーによれば不安定性（プレカリティ）とは、新自由主義経済において国家が企業化するなか、「自己責任」の声の下で社会的・経済的な支援のネットワークからこぼれ落ち、保護や救済を受けられないばかりか「差別的な仕方で侵害、暴力、そして死に曝されるような、政治的に誘発された条件」である¹⁴。こうした不安定性に曝されるのは、弱者あるいはマイノリティである。たとえば、女性、子供、性的マイノリティ、LGBTQ、障害者、人種の・宗教的マイノリティ、経済的弱者、労働許可書をもたない労働者、移民、不法滞在者、無国籍者、捕虜、奴隷等々。彼らは公的・社会的な承認・否認に基づき、生の諸条件を剥奪され、あるいは（差別や抑圧を受忍しつつ）部分的に保護される。こうした不安定性への反発として、属性や主張を携えつつ彼らは集合しうるし、その要求を掲げるだろう。その身体の現れの自由ならびに公共領域へのアクセスの自由は、参加型民主主義、ラディカル・デモクラシーの闘争の起点でかつ根源である。

国家や法が誰を承認しあるいは承認しないのか——誰が保護の対象となり、誰

13 ジュディス・バトラー（佐藤嘉幸／清水知子訳）『アセンブリ——行為遂行性、複数性、政治』（青土社、2018年）、18頁。

14 同書47頁。

がそこから漏れるのか。誰が安全な生活を送り、往來を自由に闊歩できるのか。誰を〈人民〉として認めて誰を追放するのか。誰を不可視のものとして扱い、その現れを「違法」「犯罪行為」とするのか（通常の市民生活において不可視の存在として典型的なのは、たとえば政治・思想犯、滞在許可書のない移民、キャンプに送られた難民であろう）。問題はその線引きの力の働き方である。現れの権利を否認あるいは制限された人々は、社会から排除されているにもかかわらず、権力作用にどっぷりつかっている¹⁵。というのも、国家は、自らの基盤である〈人民〉を産出するために、彼／女らを排除しつつ内部に包摂する必要があるからだ。グローバリズムの時代、アイデンティティ・ポリティクスの排外的形態であるようなポピュリズムにおいては、その包摂的排除の力がさらに強くなる。異質な存在の排除を通じて、共同体の凝集力と「純度」を高めようとするからである。したがって、包摂的に排除されている彼／女らが街頭に現れるとき、つまり自分たちが〈人民〉であることを示威するとき、統治者側の主張する〈人民〉、すなわちその統治の根拠が脅かされることになる。

「現れの権利」においては、不安定性を被っている人々の身体そのものが、生存の諸要求の目的であるとパトラーは述べる¹⁶。人々の生身の身体が街頭に集合することは、それ自体ですでに民意の集中的表現である。だが注意すべきは、街頭やメディアなど公共空間に現れたその集団は、自らが〈人民〉たるべきことをそのまま過不足なく可視化しているわけではない、ということである。ひとつには、彼／女らが自分側を指して叫ぶ〈人民〉は、本来的には、すでに存在するなんらかの社会的集団を指示するものではないからだ。もう少し踏み込んで言えば、彼／女らが姿を現し「われわれ人民」と声を上げるとき、それはその集会・集団を指し示す以上に、むしろ、その要求が達成され目指されるべき社会が実現したユートピアのメンバーのほうを、つまり理念を指示している¹⁷。ふたつめとして、たとえば、政治・思想犯、滞在許可書のない移民、キャンプに送られた難民にとり、国家権力と法の境界画定に抗して、自分の姿を市中の公共空間に曝すことは不可能か危険であり、多くの場合、その身体は不可視のままであることを余儀なくされるからである。

15 ジュディス・パトラー／ガヤトリ・スピヴァク『国家を歌うのは誰か？——グローバル・ステイトにおける言語・政治・帰属』（岩波書店、2008年）、22頁参照。

16 パトラー『アセンブリ』16頁。

17 同書220頁。

III シュリンゲンズィーフ《オーストリアを愛してくれ》(2000年)

排外型ポピュリズムが訴求するアイデンティティ・ポリティックス、〈人民〉の境界確定において作用する権力の力、国家権力による包摂的排除、不安定性に曝され不可視化されている人々、「現れの権利」の目的である人々の身体、社会の硬直と分断、それらを「カーニヴァル」のようにあべこべに倒錯させ、まるで猥雑な見世物のように可視化したのが、ドイツのアーティスト・映画監督クリストフ・シュリンゲンズィーフ(1960-2010年)のアート・プロジェクト《オーストリアを愛してくれ》である。

まず当時のオーストリアという地域に特殊な背景を整理したい。極右の排外型ポピュリスト政党であった「オーストリア自由党(FPÖ)」は、移民の統合と排斥をめぐって揺れるオーストリアにおいて、排斥と流入阻止を唱道する勢力であり、党首のイェルク・ハイダー(1950-2008年)は当時カリスマ的存在であった。FPÖの特徴はもともと「ドイツ民族主義」的極右思想に発し、かつポピュリスト政党であったという点にある¹⁸。オーストリアは言語と文化においてドイツと密接に結びついている。他方、多民族国家であったハプスブルク帝国の歴史を経て、その国境内には複数の非-ドイツ系住民を擁している。これに加えて現代においては、東欧からの政治亡命者、紛争避難民、そして労働力としての経済移民の流入数が増大した。帝政期から現代に至るまで通底するオーストリアの移民のコントロール法は、「不安定な滞在身分」「少ない社会扶助」「追放」であるとされる¹⁹。1990年代に入り、既存社会との摩擦や住民の不安感情を利用して、移民の問題を争点化した急先鋒がFPÖであった。

FPÖはナショナルな価値を唱道すると同時に「社会の寄生虫」などといったヘイトスピーチを弄して人々を煽った。加えて、移民問題を「密室」²⁰で処理してきた「エリート」たる既存政党と公務員を糾弾し、超国家的機構であるEUとの対決姿勢を鮮明に打ち出した²¹。そしてしばしば「われわれ」と「彼ら」、「オース

18 梶原克彦「オーストリアの移民問題とナショナル・ポピュリズム——自由党の『ナショナルな』主張とその背景」、河原祐馬/島田幸典/玉田芳史編『移民と政治——ナショナル・ポピュリズムの国際比較』(昭和堂、2011年)、86頁参照。梶原はFPÖの二面性を「ナショナル・ポピュリズム」と呼んでいる。以下、FPÖとハイダーをめぐる事実関係は同論文に依拠する。

19 同書88頁。

20 同書91-92頁参照。

21 同書96頁参照。

22 同書97頁参照。

23 同書93頁。

トリア人」と「移民」という対立図式を持ち出して大衆動員を図ったのであった²²。興味深いのは、自由党の源流が帝政期のドイツ民族派にあり、ハイダーもドイツ民族主義の薫陶を受けて育った筋金入りの民族主義者であるという点だ。FPÖは政治的には「オーストリア第一主義」²³ (=ポピュリズム)、文化的には「ドイツ民族主義」というねじれを抱えこんでいたのだった。そのようなFPÖが勢力を増して政権の一翼を担うに至った時期に、ドイツから——オーストリアの民族主義の歴史的源泉であり、同時に戦後オーストリアにとっては外国でありかつEUの中核国である——シュリンゲンズィーフがやってきて、ウィーンのどまんなかで、プロジェクトを繰り広げたのだった。

2000年2月、民族主義者イェルク・ハイダー率いるFPÖが連立政権の一翼を担うことになった。シュリンゲンズィーフは、同年6月、「ウィーン芸術週間」からの依頼を受けて、《オーストリアを愛してくれ》を企画した。そもそも「ウィーン芸術週間」のディレクターであったリュック・ボンディ（1948-2015年）によるシュリンゲンズィーフ招聘は、それ自体で連立政権に対する批判的政治声明として機能したのであり²⁴、それに応えるかたちでシュリンゲンズィーフは《オーストリアを愛してくれ》を企てたのである。

挑発によって、社会の分断と敵対を白日の下に曝し、現実の町にカオス的な騒乱と怒号を引き起こすという《オーストリアを愛してくれ》の手法は、アートの歴史のなかでとくに新奇なものではないが、いくつも考えるべきポイントを孕んでいる。あらかじめ指摘しておきたいのは、結局、シュリンゲンズィーフが制御しきれない危険な状態に陥り、プロジェクトの進行は変更を余儀なくされたという事実である。コンテナ内に収容されていたプロジェクトのパフォーマーたちは、まぎれもなく現実の危険に曝され、事と次第によっては事故が起きたかもしれない。そこまで人々を煽り続けたシュリンゲンズィーフのやり口は、手放しでは賞賛できない。一方、そうした現実への「巻き込まれ」という偶発性まで含めて、《オーストリアを愛してくれ》のアートとしての質をわれわれは検証してみるべきだろう。

《オーストリアを愛してくれ》は、論者によって、「インスタレーションとパフォーマンス」²⁵と紹介する者もいれば、「メディア横断のハイブリッド演劇」²⁶

24 Cf. Denise Varney, “Right Now Austria Looks Ridiculous: *Please Love Austria!* — Reforging the Interaction between Art and Politics”, in: Tara Forrest/ Anna Teresa Scheer (ed.), *Christoph Schlingensief: Art without Borders*, Bristol, Chicago: Intellect, 2010, 109.

25 Ibid. 105.

26 Ibid. 108.

と評する者もいるが、本論考では美術評論家クレア・ビショップ（1971年-）の概念を参照し、「参加型アート」と考える。シュリンゲンズィーフは、ウィーン国立歌劇場前の広場「ヘルベルト・フォン・カラヤン広場」——ブルジョワの殿堂の境内である——に、使用済みの船舶用コンテナを並べた。そのコンテナの上には「外国人は出て行け（AUSLÄNDER RAUS）」と書かれた看板が掲げられ、その看板の端にはFPÖの旗がはためき、コンテナの壁にはハイダーの画像が貼られた。さらに「移民をストップしなければならない」と語る彼のスピーチが毎朝流された²⁷。FPÖを支持していた右翼系のタブロイド紙『クローネン・ツァイトゥング』も目立つところに掲示された²⁸。

そして、「ウィーン郊外の国外退去施設から」「亡命希望者」が連れて来られ、そのコンテナのなかに収容され、生活を送った。その生活の様子——体操やドイツ語のレッスンをしたり、オーストリアの小説家・劇作家エルフリーデ・イエリネク（1946年-）のてがけた人形劇を作家本人と上演したりする²⁹——は、カメラで常時監視され、「ウェブフリーTV」のストリーミングで公開された³⁰。覗き穴も開けられており、市民がそこから直に中を覗くことも可能だった。視聴者は当時人気を博したりアリティ番組「ビッグ・ブラザー」方式で「ウェブフリーTV」放送局に投票し、一番不人気のコンテナの住人が6日間にわたり毎晩2人ずつ「どこかに」移送される。広場の見世物とテレビ番組という、新旧の形式を参照した、大衆娯楽としてのサバイバル・ゲームである³¹。最後まで残った勝者には、賞金と（「ボランティア」が現れれば）結婚による市民権が与えられることになっていた。シュリンゲンズィーフ本人は、連日コンテナの上に上り、コンテナの周りに集まっている観衆や道行く人々にメガホンを向けて、攻撃的な口調でアジェーションのパフォーマンスを繰り返した。FPÖ党首ハイダーがその主な攻撃対象である。コンテナの上に掲げられた看板と旗を取りに来いとハイダーを挑発するも、ハイダーや党関係者は結局最後まで名乗り出て姿を現すことはない。同時にシュリンゲンズィーフのわめき立てる人種差別的の内容を含んだ愚弄や煽り、あるいはダダを彷彿とさせるナンセンスな言辞は、コンテナの周りにたむろする観衆にも容赦なく向けられた。

一点、注意しなければならないのは、カツラや帽子、サングラスで変装したコンテナの住人が、ほんとうに「亡命希望者」なのかどうか観衆にはわからないと

27 Ibid. 107.

28 Ibid. 107.

29 Ibid. 107.

30 Ibid. 107.

31 Cf. ibid. 107.

いうことである。彼らはシュリンゲンズィーフの委託によって、ほんとうの身分を明かさないうまま亡命を希望する難民として振る舞い、事実と虚構(=アート)の間でその身体を街頭あるいはメディアという公共空間に曝した。アーティストがプロではない集団——しばしば社会の周縁に位置する社会集団——を雇って指示を与え、その集団的身体を介してアーティストがプロジェクトを遂行する現代アートの一群の動向を、クレア・ビショップは参加型アートのうちでも「委任されたパフォーマンス」と呼んでいる³²。《オーストリアを愛してくれ》はそのようなアートの一つと見なしうる。

このプロジェクトの一部始終を撮影し編集した映像作品が、オーストリアの映像作家パウル・ポエート(1971年-)の作品『外国人は出て行け!——シュリンゲンズィーフのコンテナ』(2002年)である。われわれはこの映像作品によって、プロジェクトの全体像を確認することができる。映像のなかでは、シュリンゲンズィーフに挑発されるかっこうで、さまざまな社会層や思想傾向の人々が言葉をぶつけてくる。勲章をたくさんつけた右翼の中年男性は、シュリンゲンズィーフのプロジェクトを「自らの思想と同調するものとして歓迎し」³³、一方、「シュリンゲンズィーフが国外退去に値する薄汚い外国人だ」³⁴と主張する者もいる。プロジェクトに激怒してしつこくシュリンゲンズィーフに食い下がる年配の女性、心配を装い結局騒ぎが迷惑だと言いたい「普通の人」、リベラル系の有名知識人・アーティスト(彼らもどこかずれた印象を与え、その限りで市井の人々と変わらない)等々。コンテナの周りでは興奮状態で喧々諤々の議論が交わされ、あわや暴力沙汰寸前の状態にまでエスカレートしていく様子が映像に映し出される。なかでも筆者の印象に残っているのは、プロジェクト崩壊のきっかけとなった、左翼活動家たちの行動である。彼らはあきらかに現実と虚構(アート)を混同してしまい、コンテナのなかで行われていることを、人権にもとる難民の監禁行為と捉えた。まさにFPÖの政治実践と直結しているような非道な行為として認識したのである。彼らはむりやりコンテナの上によじ登ってきて、コンテナから住人を解放しようと、ガンガンと何度もコンテナに激しい力を加える。中の住人たちは恐怖ですくんでいる。完全なカオスである。住人たちは外に退避させられ、こうして大混乱のさなかでプロジェクトはいったん中断されたのであった。

以下では、排外型ナショナル・ポピュリズムに対峙する、シュリンゲンズィー

32 クレア・ビショップ(大森俊克訳)『人工地獄——現代アートと観客の政治学』(フィルムアート社、2016年)、334頁。Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.

33 同書428頁。

34 同書428頁。

フのアート戦略をいくつかの位相に分けて分析していこう。排外型ポピュリズムに浸食される世界に対して、現代アートはいかなる立ち位置で、どのように渡り合うことができるだろうか。

戦略1. 民衆演劇の遺伝子

《オーストリアを愛してくれ》には、荒唐無稽なパフォーマンスで人々の度肝を抜き、社会の硬直を攪乱しようとしたダダイストたちを、あるいはまた、アジテーションとプロパガンダを主眼とした、労働者からなる素人演劇集団による「アジプロ劇」³⁵を彷彿とさせるところがある。ここでは、革命期ロシアのアジプロ劇、および観客とのコミュニケーション形式においてアジプロ劇がその遺伝子を色濃く受け継いだ民衆演劇を参照しよう。

革命後、さかんに遂行された「アジプロ劇」は、「演者」と「観客」の二元論を乗り越え、「生の演劇化」を志向するものであった³⁶。アジプロ劇は「言葉や文字によるアジテーションや新聞を、独特な形で補足する演劇」³⁷である。そのコミュニケーション形式は民衆演劇のそれを承継している。伝統的な民衆演劇においては、観衆が能動的に介入し、当意即妙な掛け合いや偶発的中断に至るような激しい応酬がなされる。観衆の口出し手出しによって芝居はしばしば中断し、即興的に演出や筋が変わることも珍しくなかった。次に、場所という側面から見ていこう。民衆演劇と同様、アジプロ集団によっては、広場で演じる集団があった。演者と観衆が明確に分離されないパフォーマンスが、現実の広場で繰り広げられることを通じて「共同性の確認と検証の場」³⁸が創出される。そして、広場で観衆が参加者になるということは、広場で行われるある種ハプニング的な偶発的変更を通して、彼／女らが現実世界の可変性を学習し、そこへの介入を練習するということでもある。事実、アジプロ劇云々以前に、歴史的にみて民衆演劇

35 「アジプロ劇」については以下を参照。ベアーテ・ヴォンデ（萩原健訳）「アジプロの身体と声」『集団の声、集団の身体——1920・30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2007年）、3-5頁。

36 武隈喜一「民衆演劇とアジプロ劇——ロシア・アヴァンギャルド演劇の方法」『黒いロシア 白いロシア——アヴァンギャルドの記憶』（水声社、2015年）、35頁。「未来の観客は劇場に出かける際『芝居を観に行く』とは言わず、『芝居に参加しに行く』と言うようになるだろう。実際彼は『共演』するのだ。彼はおとなしく鎮座してお義理で拍手を送る観客にではなく、芝居に積極的に介入する『共演者』となるのである。」（同書35頁。ケルジェンツェフ『創造的演劇』から武隈が引用）

37 同書36頁。

38 同書39頁。

39 フランシス・マース（森田稔／梅津紀雄／中田朱美訳）『ロシア音楽史——《カマーリンスカヤ》から《パービー・ヤール》まで』（春秋社、2006年）、147頁参照。

は往々にして権力への諷刺となり、時には抵抗の拠点となったわけで、アジプロ劇はその遺産を受け継いだのだと言える。

また、ロシア民衆演劇の周辺には、「のぞきからくり（ラヨーク）」という民衆文化が存在する³⁹。のぞきからくりは、定期市や縁日などに広場に設営された見世物（からくり装置）のことである。客が拡大鏡のはめ込まれた箱形装置の覗き穴から中を覗くと、滑稽な人形劇が小さな舞台上で上演され、「のぞきからくり師（ラヨーシニク）」が、ときには演目から自由に離れておもしろおかしく口上を述べる、というのが一つの定型であった。

シュリンゲンズィーフの《オーストリアを愛してくれ》と比較してみよう。見落とす心配がないほどに、アジプロ劇ならびに民衆演劇との共通点が指摘できる。観衆＝参加者の能動性、演出の自由度、現実と虚構の曖昧さ、物語の開放度、政治や社会への批評性や積極的介入、そして広場という公共空間を使用して、共同体を——もしくは共同性の正体を——確認すること。ちなみに現代のオーストリアで露出したのは、社会の分断と排除を本質とし、他者を選別するサディスティックな享楽をそのエネルギーとする共同性の正体である（もちろん、それはオーストリアに限ったことではない）。

次ののぞきからくりという民衆文化と比較する。広場に設置された箱型の見世物装置と、その覗き穴、そしてそのなかで演じられ、光学器械という視覚媒体を通じて見られる滑稽な人形たちの芝居、己の話芸を自由に駆使するMCであるラヨーシニク。《オーストリアを愛してくれ》においても、広場にたむろする人々は覗き穴を通して、あるいはインターネット配信の監視映像という近代的視覚媒体を通して、見世物小屋（ないし、からくり箱）に相当するコンテナの中での上演を見ている。さらにはコンテナ内で実際に人形劇まで上演される。そのコンテナの外側で、ラヨーシニクよろしくシュリンゲンズィーフが賑やかに口上をまくし立てるのである。

《オーストリアを愛してくれ》は左翼のアジプロ劇の名残を帯びているだけでなく、アジプロ劇と同様にしかもっと意図的な猥雑さをもって、モダニズム以前の古い民衆文化の形式に接近している。これらの古い形式は、市井の人々に無意識にすり込まれている型である。音楽で言えばコードのようなもので、それを通じてすばやく強力に人々の情動に接触し働きかけることができる。《オーストリアを愛してくれ》は、アジプロ劇の遺伝子を受け継ぐとともに、民衆文化の無意識に働きかけて、そこから民衆に訴求しているのだ。

40 以下、ミハイール・バフチン（川端香男里訳）『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（せりか書房、1973年）序文を参照。

戦略2. カーニヴァル性

《オーストリアを愛してくれ》の猥雑な民衆演劇の要素は、さらに歴史を遡れば「カーニヴァル」についてミハイル・バフチン（1895-1975年）の語るような、諸価値の転倒と裏返しという観点で語ることができるだろう⁴⁰。とりわけ中世において、民衆演劇と見世物はカーニヴァルと渾然一体である。カーニヴァルにおいてバフチンが強調するのは、そのまったき民衆性である。「民衆的・広場的なカーニヴァル文化」の核心は、「芸術と実生活そのものとの間の境界線上」の遊戯にあり、カーニヴァルは観客と演者の区別を知らない。カーニヴァルを含めて祝祭というものは、歴史のいずれの時点においても死と再生、危機と変革の契機と結びついており、カーニヴァルは社会の支配権力や世を統べる「真理」（イデオロギー）からの一時的解放、あらゆる階層秩序的関係の廃棄を寿ぐものであった。カーニヴァルの間の生活は、「カーニヴァル外の生活のパロディとして、『裏返し』の世界」であり、階層秩序や法が撤廃されることで、日常生活では許されない罵言・卑猥な悪口が飛び交う。神聖なものを冒瀆し、高貴なものを低俗化するという「裏返し」、価値の転倒が起こるのである。

《オーストリアを愛してくれ》においては、シュリンゲンズイーフはカーニヴァルの道化師に相当するのではないだろうか。彼は、支配権力であるFPÖが推進しようとする苛烈な移民政策とその一環としての国外退去施設への収容を、パロディ的に模倣して見せようとする。「亡命希望者」を収容するコンテナは、ウィーン郊外に設置された国外退去施設をアイロニカルに模したものである。国外退去施設における難民たちは、ポピュリストがそれによって純粋な〈人民〉を象るために利用する構成的外部であるが、当の国民にとっては不可視の存在であり、ほとんどの場合、一般市民はふだんそのような存在に気づきもせず暮らしている。亡命希望者の生の不安定性を想起させる船荷用のコンテナ（船荷というのも象徴的である）が、国立歌劇場前広場というウィーンの真ん中、ブルジョワ文化のど真ん中に据えられる。包摂的排除によって不可視化されていた人々が、カーニヴァル的な転倒によって、その身体を都の真ん中で市民に向けて可視化されるのである。ただしそれは、郊外の国外退去施設の居室同様、幾重もの監視的窃視的なテクノロジーによって媒介されているのであるが。彼／女らを収容したコンテナは、排他型ポピュリスト政権によって社会内部で行われる、他者の包摂的排除の視覚的メタファーとして機能している。シュリンゲンズイーフは、FPÖを模倣しながら「外国人は出て行け！（Ausländer raus!）」と叫び、かつ同時に、「〈人民〉

41 ビショップ『人工地獄』428頁。

の境界線を引かれて包摂されながら排除され、不可視化された者たちよ、姿を見せろ！（Ausländer raus!）」と叫んでいるのである。

彼はコンテナの上から「[···]きわめて人種差別的な意見や侮辱の言葉を、そっくりそのまま群衆へと言い返していた。複数の参加者たちの退去にあたり、シュリンゲンズィーフは暴徒化した集団に向けてコンテナの上から実況解説した。『ほら、黒人だぞ！オーストリアはまた黒んぼを強制送還したんだ！』」⁴¹と愚弄しあてこすった。FPÖが自らの思想として堂々と言い放ち、実行していることを彼は模倣しているだけだ。政権とその支持者にとっては、彼が「自らの思想と同調する」者に見えてもおかしくない。しかしFPÖは、都を挙げての「ウィーン芸術週間」にウィーンの一等地で難民を収容したりなどしない。難民を選別するために国民に投票させたりせず、それを娯楽として提供したりもしない。より決定的なことは、公共領域に姿を現すだけで違法である者たちを、何重もの視覚媒体で可視化し展示したりなどけっしてしない。つまりシュリンゲンズィーフは、修辭論的背景を変換することで意味を転倒させているのである。

さらにシュリンゲンズィーフは、FPÖが難民たちの現れの権利を抑圧し、バトラーの言う「不安定性」に曝していることを、FPÖとは逆方向からの——公共空間で可視化し展示し娯楽化して差別的な放言を浴びせるとい——抑圧と加虐（のパフォーマンス）によって裏返している。ちなみに、もともとカーニヴァルは「芸術と実生活そのものとの間の境界線上」にあるわけだから、彼／女らが本物の難民であるかどうかはそのかぎりで問題にならない。「亡命希望者」たちの姿が強制的に曝され展示されたうえで、シュリンゲンズィーフが躁状態でまくし立てる差別的内容の罵詈雑言も、たんなる批判のためのミラーリングではない。外国人を出汁に集客した——結局外国人がいないと成り立たない——FPÖの政治手法を裏返して暴露したと言ったほうがしっくりくる。

したがって《オーストリアを愛してくれ》において、「政治的形式によって生の不安定さに曝されている人々（＝国外退去施設に収容されている亡命希望者）が、このプロジェクトに参加することによってその現れの権利を行使し、それをアートとして表現したのだ」と解釈することは、あらゆる意味でピントがずれており、むしろ有害ですらある⁴²。

42 一点だけその理由を挙げるとすれば、コンテナ内部を監視し可視化するシステムと同様のシステムが、（本物の）亡命希望者を収容する国外退去施設の内部にも張り巡らされているはずで、《オーストリアを愛してくれ》におけるシステムはその模倣だからである。

戦略3. リアリティ番組の形式と排他型ポピュリズムの類似性

《オーストリアを愛してくれ》が難民たちの姿を可視化することは、以上に述べたとおり二重化されている。可視化することは、彼／女らの現れの権利と一般「国民」との関係性をアートによって感覚化することであり、行為遂行的なものとしてFPÖの移民政策へのアイロニカルな批判である。しかしそれは同時に、彼／女たちの人権を蹂躪する暴力としても表象されている。

後者のような暴力的視線の歴史的形態としては、権力の一望監視システム「パノプティコン」や、世紀転換期の万国博覧会における、植民地ネイティブ住民の生体展示が挙げられるだろう。《オーストリアを愛してくれ》では（古色蒼然とした見世物文化に属する覗き穴に加えて）、監視カメラ、ウェブ配信といった近代的視覚媒体を配置し、のみならず現代の大衆メディア文化であるリアリティ番組の形式まで流用して、権力による監視の暴力と窺視の欲望を増幅している。それは、象徴的な生殺与奪権を匿名で自由に行使できる、リアル囚人監視ゲームとして、観者＝参加者に提供されている。パウル・ポエートの映像ドキュメンタリー『外国人は出て行け！』のなかで、シュリンゲンズィーフは次のように解説する。

排除のプロセスがこのプログラムの核心だ。フォーカスが（勝者ではなくて）その排除のプロセスに当たるや、がぜんおもしろくなるんだよ。だって、社会が敗者を創り出すことにどのように熱中し参加するか目の当たりにできるんだから⁴³。

ここには、一般市民である観者＝参加者に対する、シュリンゲンズィーフの客観的で冷徹な視線が現れている。観者＝参加者は彼にとっては、「民衆演劇」や「アジプロ劇」におけるような、互いに分かり合える共同制作者ではないし、少なくとも協力者ではない。カーニバルのような一体感などはなおさらない。観者＝参加者とゲーム（すなわち《オーストリアを愛してくれ》の監視と投票のシステム）との関係性は、このアート・プロジェクトの素材であり、排外型ポピュリズムが〈人民〉を構成するその仕方を、そしてそのまがいものの〈一般意志〉を表象している。ゲームのルールとその語彙——「人民主権」「投票」「公開」「さまざまな意見の集約と政策への反映」「法の適用」「毅然とした対応」等々——を、現実の凋落した民主主義から同毒療法のように我が身に摂取することで、《オーストリアを愛してくれ》は道化のように現実を模倣しつつ異化し、現状批判のた

43 Denise Varney, *Christoph Schlingensiefel*, 109.

めのパースペクティブを開いているのである。

そこにあぶり出されているのは、そのような敗者を創り出すことでアイデンティティを形成する人間存在のありさまであり、自分は境界内にいられると感じる、歪な悦びがあらわになる修羅場Schauplatzである。そのエネルギーこそが、新自由主義経済と排他型ポピュリズムのガソリンなのだが、メディアが層をなしてイメージを中継するシュリンゲンズィーフのコンテナでは、それすらもスペクタクルの中にことごとく吸収されていくのである。そしてプロジェクトの約20年後の現在、『外国人は出て行け！』に収められた映像をとおしてこのプロジェクトを眺めている私も、このゲームの一番外側にいる観客の一人なのである。

IV 「参加型アート」における否定性

クレア・ビショップは1990年代初頭を転回点とする新しい芸術の動向を「参加型アート」と呼ぶ⁴⁴。参加と協働を志向する参加型アートにおいては、人々の存在が中心的素材となり、観者とアーティストの壁が崩される。観者はたんなる受動的存在ではなく、共同制作者、「参加者」になる⁴⁵。

《オーストリアを愛してくれ》は、ビショップの提唱する「委任されたパフォーマンス」の一例であるとすでに述べた。「委任されたパフォーマンス」は参加型アートの一類型である。「委任されたパフォーマンス」という枠が《オーストリアを愛してくれ》に適用できるのは、アーティストであるシュリンゲンズィーフとコンテナ内のパフォーマーとの関係に依拠してのことである。一方、《オーストリアを愛してくれ》における広場の人々、ウェブの視聴者（ゲームの投票者を含む）を参加者と捉えると、その参加形態は、広場の人々については「非意図的」⁴⁶参加が少なからぬ割合を占め、母集団のウェブ視聴者全体のなかでも、ゲームの参加者についてはより「自発的」かつ「指図された」⁴⁷参加者であると言えるだろう。

ビショップにおける「参加型アート」の参加という概念は、否定性を重視するところに最大の特徴がある。ただし、ここで否定性というのは、不当で誤れる現状やその暴力という否定的状態を否定する「否定の否定」である。アートの希求

44 ビショップ『人工地獄』12頁。ビショップが「参加型アート」と呼ぶ現代アートの動向は、それぞれ意味内容の偏差を含みつつも、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート (SEA)」 「社会的協働アート」 「介入主義的アート」 「ソーシャル・プラクティス」 などの一群の動向とかなり重なっている。

45 同書13頁。

46 バプロ・エルゲラ (アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会訳) 『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』 (フィルムアート社、2015年)、52頁。

47 同書50頁。

するユートピア的なものが放棄されたのではなく、そうした「否定の否定」をとおして、アートはやはりユートピア的なものを指し示す。この構えで芸術固有の領域と美学的価値を参加型アートに維持しようとするビショップの態度は、芸術エリート主義と評されることの多いアドルノの美学とむしろ共通する部分をもつ。では、その否定性はどのように参加型アートの「参加」に措定されるのか。

ビショップは思想家のジャック・ランシエール（1940年- ）を参照しつつ、参加について次のように述べる。

彼曰く、「予測不可能な主体」は、配分された——そして、その権力への対抗が支配的体制に依存している——安定した場ではなく、むしろ街中や工場、あるいは美術館をつかの間に占拠するのであり、こうした占拠の主体の介入行為が本物の参加である⁴⁸。

上記の箇所ですら暗にビショップの標的となっているのは、ニコラ・ブリオー（1965年-）の唱える「関係性の美学」である。ブリオーの持ち出す、観衆を素材とし、そこで対話が発生することを重視する「リレーショナル・アート」の事例に対して、ビショップは複数の論点で批判を加え、そこに生じる予定調和的コミュニケーションは「それ自体として民主主義を象徴するようなものではない」⁴⁹と切り捨てている。

アーティストと観者の間の障壁を撤廃し、協働的關係性を一時的・無媒介的に現出させ、そのコミュニティ内の調和や解放をユートピア的に表象するような方向性——それ自体がアヴァンギャルドの約束であり、現代においてはほぼ聞き慣れたものと言ってよい——に対してビショップは異を唱え、ラクラウにおいて民主主義の根本的要件とされる「敵対性」の概念を援用しつつ参加型アートの〈参

48 ビショップ『人工地獄』430頁。

49 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, No. 110, Fall 2004, 67. 邦訳：クレア・ビショップ（星野太訳）『敵対と関係性の美学』『表象』第5号、2011年。

50 ビショップが「敵対と関係性の美学」で例に挙げているのは次のようなプロジェクトである。セネガル、バングラディッシュ、中国などから来た移民の不法露天商たち（ことにビエンナーレの間は排除される人々である）の髪をブロンドに染めることを条件として、ヴェネツィア・ビエンナーレで自分のスペースを明け渡し、そこで商売をさせようとしたプロジェクト《ブロンドにするために支払いを受けた人々》（シエラ、2001年）、スペインのパヴィリオンに入場するためにスペイン国籍を持たなければ入場できないようにルールを定めた《スペースを囲む壁》（シエラ、2003年）、トルコ系運転手のタクシー送迎を利用して、大きな掘っ立て小屋に展示された三つのインスタレーションと木の彫刻が設置されている郊外の団地にまで行き、帰るためにやはりそこに設置されている現地家族が営むバーを利用しなければならないプロジェクト《バタイユ・モニュメント》（ヒルシュホーン、カッセル・ドクメンタ、2002年）である。Ref. *ibid.* 72-77.

加)について持論を展開する。その展開において、サンティアゴ・シエラ(1966年-)やトーマス・ヒルシュホーン(1957年-)のアート・プロジェクト⁵⁰に言及し、そこにはラクラウの民主主義理論を印づけている〈敵対性〉が認められると彼女は主張する⁵¹。すなわち、彼らのプロジェクトにおいて、それに参加する観者や「委任されたパフォーマーたち」が投げ込まれる状況の異質性、疎外、侵入、不安、不快、苦痛、不和の感覚的出現がそのような〈敵対性〉の指標である。

上述のとおり、ビショップが援用した〈敵対性〉は、ラクラウと彼のパートナーであるシャンタル・ムフ(1943年-)が、その民主主義思想のなかで用いた概念である⁵²。先に述べたように、ラクラウの民主主義(ないしポピュリズム)は、属性も主張も相異なる不均質な集団のヘゲモニー闘争によって可能となる。ラクラウとムフによれば、民主主義が十全に機能している社会とは、あらゆる敵対状態が解消した調和的で安定した社会ではなく、異質な集団間の敵対関係が維持された社会である⁵³。仮に敵対性がなければ、社会における合意は権威主義的秩序の下で強制された合意でしかなく、討論や議論は抑圧されてしまう⁵⁴。敵対状態が維持されるからこそ、疎外され排除された人々が政治的な闘争の場に参加し、社会は凝固することなくさらに攪拌されつづけるのである。

ラクラウとムフはジャック・ラカン(1901-1981年)の主体化の理論を参照しつつ、この敵対性の概念を練り上げた。われわれは他者の存在によって、構造的自己同一性を充足させることにつねに失敗している。すなわち、「十全に自分自身であることを妨げられる」⁵⁵。ビショップはこのことを「私ではないものの存在が、私の自己同一性を不安定で(*precarious*)で傷つきやすい(*vulnerable*)ものにする」⁵⁶と言い換えている。これが敵対性の状態である。社会的レベルにスライドさせるならば、このような敵対性は、「社会が十全に自らを構成する能力の限界として見なされうる」⁵⁷。つまり、社会は不可能な理想状態、ユートピア(=充足された自己同一性)を志向し、そこに到達するために絶えざる闘争のプロ

51 Ibid. 69-70.

52 Ref. Ernest Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985, esp. 122-127. 邦訳: エルネスト・ラクラウ、シャンタル・ムフ(西永亮/千葉真訳)『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』筑摩書房、2012年。

53 Cf. Bishop, "Antagonism", 65-66.

54 Ibid. 66.

55 Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony*, 125.

56 Bishop, "Antagonism", 66.

57 Ibid. 66-67.

セスを歩むことになる。来たるべき民主政に向けて推進力を生み出す敵対性の概念は、彼らの考える民主主義（ポピュリズム）にとっての心臓である。一方、ビショップは敵対性を、参加型アートの本質として提示する。つまり民主主義（ないしポピュリズム）とアートは、他者が姿を現す地点において「敵対性」という語彙を共有しているのである。

ラクラウの理論を援用した「敵対と関係性の美学」（2004年）では、参加型アートにおける「敵対性」をシエラやヒルシュホーンといった現在活躍中のアーティストを例にとって論じたビショップであるが、以下では参加型アートについて歴史的に概観した主著『人工地獄』（2012年）で語られる、60年代軍政下アルゼンチンの「アンチ・ハプニング」と呼ばれる参加型アートの先駆的形態を参照してみよう。『人工地獄』の豊富なケーススタディのなかでも、彼女はことにアルゼンチンの「アンチ・ハプニング」を重視しているように感じられる。ビショップは、「敵対」を基調とする現代の参加型アートの原型をそこに認め、その様相を熱のこもった筆致で描き出している。アルゼンチンでの参加型アートのあらたな展開と、弾圧の厳しかった反共アルゼンチンにおける若きラクラウの政治活動——解放をめざし、亡命に終わった——が、同時代の経験を共有する位置にあったことは見逃せない。言い換えると、「敵対」ないし「不和」「苦痛」「暴力」といった否定性を参加の概念に導入した参加型アートと、ラクラウの〈敵対〉を命とする民主主義（ないしポピュリズム）の政治思想は、同じ時代の中で同じ政治的社会的混乱に呼応して生まれた。ビショップは両者の類縁性に瞠目したのである。ただし民主主義における〈敵対〉とアートにおける〈敵対〉の安易な同一視を、ビショップが注意深く避けていることに、気をつけねばならない。

1966年、アルゼンチンではオンガニア将軍（1914-1995年）がクーデターで政権を奪取し、「アルゼンチン革命」と銘打ち、官僚権威主義の下で国家主導の工業化を目指した。その一方、カトリック国粋主義者のオンガニア将軍は厳しい反共政策をとり、労働者運動が抑制され反体制派は苛烈な弾圧に遭った。すでに言及したとおり、ラクラウはこの軍政下で左派系の政党で政治活動をし、1969年にイギリスに亡命したのだった。

アルゼンチン革命時代の政治的社会的混乱のなかで、参加型アートの独自の様態を生み出したのが、芸術評論家でアーティストのオスカル・マソタ（1930-79年）と彼の周りに集まった若いアーティストの集団「大衆メディア芸術グループ」

58 ビショップ『人工地獄』174頁。

59 ハプニングという名称はアメリカのアーティスト、アラン・カプローの《6つのパートからなる18のハプニング》(1959年)に由来する。

(1966-68年)である。マソタは、上記でラクラウが参照したラカンの精神分析学をアルゼンチンに紹介したことで知られる⁵⁸。彼らは、先行する北米や西欧の「ハプニング」⁵⁹を批判的に受容した。それゆえビショップは、このアルゼンチンの一団の事例を「アンチ・ハプニング」と呼んでいる。すなわち、先行する北米と西欧のハプニングの多くが、硬直した資本主義社会や政治状況からの解放を目指して現実を変容させる祝祭的な雰囲気、要するに、仮初めのユートピアのイメージを振りまいていたことに対するアンチテーゼとして、彼女は「アンチ・ハプニング」を理解しているのだ。具体的には、①無媒介性・即時性の否定、すなわちメディアなどによる周到な「媒介化を経た上での制限、操作や否定」⁶⁰、そして②敵対ないし暴力、不和、苦痛という否定性、こうした2つの特性を、ビショップは析出している。とりわけ②の要素について見ていこう。

マソタの最初の試み、《イメージの精神を祓いのけるために》(1966年11月)では、20人の年配の男女(中流階級のうち下層寄りの人々である)がマソタから報酬を受けたうえで、収納空間で展示された。観衆は200ペソを払い、参加者の男女には600ペソが支払われた。観衆の前で、参加者(=「委任されたパフォーマー」に該当)の男女は「消火器の噴霧と耳をつんざくような爆音、明滅する白熱灯にさらされた」⁶¹。そこに指摘できるのは、まず、サディスティックな攻撃性によって描き出される、人間の物象化である。年配の参加者を強制的に屈辱的な暴力に曝すこと、そして、牢獄のような環境に置かれた(そこから逃げ出すことができない)人々を観衆の前で晒し者にするのは、国粋主義の軍事政権によってなされた非人道的な弾圧への応答であり、それを反復的に象徴しているだろう。精神的屈辱だけでなく事実としての感覚的苦痛もまた参加者たちを苛む。さらに、国内の階級・経済格差と絡んだ労働契約関係の卑小的再現。観衆と参加者の分割によって生まれる不穏な、あるいは加虐的・被虐的な感覚が指標となる社会的敵対性の表現。

以上の通り、ビショップが提示する60年代アルゼンチンのアンチ・ハプニングを眺めると、シエラやヒルシュホーンはもとより、シュリンゲンズィーフの《オーストリアを愛してくれ》とのまぎれもない同種性が見いだされる。ビショップは彼らの〈参加〉における否定性あるいは敵対性の要素を、60年代アルゼンチンのアンチ・ハプニングからの「隔世遺伝」⁶²の遺伝子として提示しているのである。

参加型アートは、脱芸術化した芸術の変異体として、あるいはかつて芸術史で

60 ビショップ『人工地獄』190頁。

61 同書177頁。

62 同書189頁。

アジプロ劇や60年代のアンガージュマン芸術がそう見なされてきたように、「芸術として自律性の弱い」、芸術と社会政治運動との混淆体として総括されるべきではない。90年代以降における、参加型アートによるアートの「社会的転回」は、新自由主義経済とポピュリズムの優勢という世界状況に応答しつつ、自らの運動法則のもとで展開する芸術の歴史プロセスの所産だと筆者は考える。ビショップも、こうした社会的転回を「芸術を集団性によってとらえ直す試みのなお続く歴史の一端」⁶³と考えている。

結びに代えて

芸術はポピュリズムの吹き荒れる社会に対していかなる位置をとり、ポピュリズムと渡り合うことができるのか。本論ではこの問題をいくつかの観点から探ってきた。

《オーストリアを愛してくれ》は、FPÖのポピュリズムに対する直接的な政治批判でありながら、諸要素の連関を設定する独自のやり方において美的価値を保持している。まずシュリンゲンゾーフは、カーニヴァルや民衆演劇といった古い民衆文化のコードを埋め込み、さらに監視と窃視のメディアを巧妙に配置してそれらを連関させて、文化の歴史的多層性を利用しつつポピュリズムの本性を暴く。まるでカーニヴァルや広場での民衆演劇に参加するように観衆は巻き込まれ、そして現代社会の監視システムがそこに掛け合わされることで、排他型ポピュリズムとその暴力が、そして社会の分断による〈人民〉形成のスペクタクルが、アイロニカルに再演される。

かくして《オーストリアを愛してくれ》の描き出す世界は、テクノロジーの進歩とともに〈人民〉が直接選挙によって政治参加可能になり、「一般意志」が精確に表示されるようになる未来予想図となる（ただし、実のところそれは本来の一般意志概念の歪曲・濫用であるが）。ようするにFPÖが〈人民〉の一般意志を代理する根拠が解消される、FPÖにとってのディストピアである。

実際に亡命希望者であるかどうか定かではないコンテナの中のパフォーマーたちが、「物象としてあつかわれている（環境を剥奪され、異質な属性の負荷をかけられている）」⁶⁴といった批判がなされることもある。人間および集団を素材とするアートにおいては看過できない指摘である。実際この作品では、パフォーマーたちが身の危険に曝された。パフォーマーたちの契約条件は不明であり、不測の事態に備えての安全対策やコンテナ内での自己決定の範囲が適切だったのか

63 同書14頁。

64 同書363頁。

は疑問である。だが、ビショップを敷衍して、《オーストリアを愛してくれ》を「委任されたパフォーマンス」という枠組みで考えたとき、パフォーマーたちは、シュリンゲンズィーフからの委任によって、人々が曝されている不安定性や彼／女らの現れの権利と「国民」との関係を、「従来であれば不可視に留まっていた集団の提示によって、前景化させる」⁶⁵。アートは、否定的力動のうちに経験を構造化する形式をもっている。緊張をはらんだ経験の再編成こそが虚構（アート）の機能である。

アートは固有の否定性において民主主義と関わっている。参加型アートは、世界に対する希望という規範的価値、すなわち政治的ポテンシャルを保持しており、その点において、来たるべき民主政（＝理想状態）を社会における敵対状態という否定性をとおして見いだそうとする民主主義（もしくはラディカル・デモクラシー）と交錯している。参加型アートと政治がもっとも不分明になる地点は、ラクラウにおいて〈敵対〉という概念に見いだされたとおり、社会が十全に自らのアイデンティティを構成する能力の限界地点である。それは、社会において包摂的に排除された他者が否定性とともに現れる地点である。とはいえ、政治とアート、ふたつの領域は互いに同化することはない。

社会の他者として排除された人々が「現れの権利」を行使することによって生ずる敵対は、いかに可視化できるだろうか。アートとして固有の領域を維持しつつ、現実世界での社会实践でもあるという二重性格を回路にして、参加型アートはラディカル・デモクラシー、あるいはラクラウ的な解放型ポピュリズムの形式を模索するための実験場となる。みずからを現実に明け渡すことによって、参加型アートはあらたな政治的形式を求めて実験することができるのだ。

65 同書363頁