

博士論文 平成 30 年度 (2018)

タクティカル
「戦術的メディア」から見た
アート・アクティヴィズム
——クリティカル・アート・アンサンブルと A3BC の
実践活動を中心に——

東京藝術大学大学院 音楽学部 音楽文化学専攻 芸術環境創造
狩野 愛

目次

序章.....	5
第1節はじめに.....	5
第2節「戦術的メディア」とCAEの先行研究：デジタルメディア時代の〈帝国〉に抗する政治学.....	8
第3節日本のアート・アクティヴィズムの先行研究.....	15
第4節本論文の問い.....	19
第5節本論文の構成.....	20
タクティカル	
第1章 戦術的メディア、メディア・アート、アート・アクティヴィズム、そして「社会に 関与する芸術」.....	22
第1節本論文の背景.....	22
1.1.1 芸術と政治と参加.....	22
1.1.2 メディアと政治.....	27
1.1.3 メディア・アートと政治性.....	32
第2節戦術的メディアとアート・アクティヴィズム、SEAの関係性.....	42
第2章 アート・アクティヴィズムをめぐって：グロイスとホームズ.....	44
第1節グロイスのアート・アクティヴィズムの再検討.....	44
第2節ブライアン・ホームズのアート・アクティヴィズム：イベントワーク.....	48
2.2.1 イベントワークの事例.....	54
2.2.2 イベントワークの座標軸.....	57
第3節モダニズムの規範を逸脱するアート・アクティヴィズム.....	60
2.3.1 イベントワークと戦術的メディアのポストモダン.....	60
第4節小括.....	67
タクティカル	
第3章 CAEの戦術的メディア.....	68
第1節はじめに.....	68
3.1.1 CAEの活動概要.....	68
3.1.2 戦術的メディアの異種混交性.....	70

第2節	攪乱	73
3.2.1	剽窃	73
3.2.2	文化的抵抗	79
3.2.3	メディア・アート・アクティヴィストの対抗的なネットワーク	84
	タクティカル	
第4章	CAEの戦術的メディアの展開：バイオアートとバイオパンク	90
第1節	はじめに	90
第2節	CAEのバイオテクノロジーを使った戦術的メディア	90
4.2.1	CAEが取り組んだ食の芸術	91
4.2.2	バイオテクノロジーのアートとカルチャーシーンの台頭	94
4.2.3	プロジェクト事例	98
第3節	考察	104
4.3.1	バイオメディアの戦術的メディア	105
4.3.2	組み換え演劇	109
4.3.3	CAE、バイオパンク、バイオアートの関係性	114
第4節	小括	118
	タクティカル	
第5章	戦術的メディアの実践としてのA3BC	120
第1節	はじめに	120
第2節	先行研究のレビュー	121
5.2.1	木版画を用いた社会運動	121
5.2.2	DiYカルチャー	123
第3節	A3BCの活動内容	126
5.3.1	A3BC設立の経緯	126
5.3.2	多様な参加者と緩やかなコレクティブ形成	130
5.3.3	美術館と社会運動の現場を行き交う作品	131
5.3.4	集団制作の過程と魅力	136
5.3.5	国境を越えたトランスローカルなネットワーク	137
第4節	考察	142
第5節	小括	146

	タクティカル	
第6章	再び戦術的メディアとは何か? : CAE と A3BC の比較を中心に	147
第1節	ハッカー、バイオパンク、DiY の倫理	147
6.1.1	CAE の倫理	147
6.1.2	A3BC のアナキズム、DiY カルチャーの倫理	150
6.1.3	ハイブリッドなメディアの捉え方	152
第2節	CAE から A3BC までの時代の状況変化	158
6.2.1	社会運動、スペクタクルの捉え方	158
6.2.2	コラボレーションの仕方	160
6.2.3	アマチュア主義に基づいたコレクティヴの実践	164
	タクティカル	
結章	2010年代から見る戦術的メディア	168
第1節	古い左翼文化の否定	168
第2節	イデオロギー闘争終了後のアート・アクティヴィストの主体性	174
参考文献		177
謝辞		190

図表目次

図 1-1	アート・アクティヴィズム、SEA、戦術的メディアの関係性.....	43
図 2-1	Eyreen Anastas, Ai Kano, Iwasaburo Kouso and Rene Gabri.....	50
図 2-2	Gran Fury for Art Against AIDS/On The Road and Creative Time, Inc. 《Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do》 1989	57
図 3-1	Ai Kano, Lucia Sommer, Steve Kurtz and Steve Barnes	69
図 3-2	Steve Kurtz, Graham Harwood, Fran Gallardo and Claudia Lastra	87
図 3-3	Yukiko Shikata, Shu Lea Chenag and Graham Harwood(YoHA).....	87
図 4-1	エドアルド・カック 《GFP バニー》 (2000) 写真: Christelle Fountaine.....	95
図 4-2	美術館で生育されるモンサント社のラウンドアップ・レディの穀物	100
図 4-3	持参された食品から DNA を抽出するスティーブ・バーンズ (左)、スティーブ・カーツ (右)	102
図 4-4	バクテリアリリースマシン	104
図 5-1	CRASS ロゴ©Crass. All rights reserved 1977	126
図 5-2	A3BC 《平和が》左《平和を》右 2015 年.....	132
図 5-3	A3BC 《沖縄鳥獣戯画》 2015 年	133
図 5-4	A3BC 《あたらしい戦争放棄》 2015 年.....	134
図 5-5	沖縄辺野古ゲート前ワークショップ	135
図 5-6	《A3BC すごろく》 2014 年.....	139
図 5-7	《DiY-Worldwide Woodblock-print Movement》	140
図 6-1	東京 FAT にハックされた東京電力のウィキペディアのサイト	155

記載について

Critical Art Ensemble, グレゴリー・ショレット、ネイトー・トンプソン、リタ・レイリー、エリック・クルイテンバーグ、ディヴィッド・ガルシア&ヘアート・ロフィンクの記事は、筆者による。

序章

第1節 はじめに

1990年代、ヨーロッパを主な拠点に「戦術的メディア (Tactical Media)」というメディア、アート、テクノロジーの特性を生かしたアート・アクティヴィズムのムーブメントが生じた。本論文は、この戦術的メディアというオルタナティブで政治的な社会的実践に焦点を当て、社会批判性とその意義を明らかにし、その理論の枠組みを示す。20世紀最後にインターネットが登場し、そして21世紀にソーシャルメディアが普及した現在、1990年代に台頭した戦術的メディアの現象はオルタナティブな文化として、どのような可能性、意義を持つのだろうか。

冷戦後、ヨーロッパを中心に、アーティスト、アクティヴィスト、メディア研究者たちが、旧来のデモや占拠とは一線を画す、新しい参加型の文化は、政治的イデオロギーを越えて、オルタナティブで政治的な文化の創造を目指した。インターネット黎明期に提唱された戦術的メディアは、テクノロジーの進展で急速に変容するメディア・アートと政治を融合した実践で、マニフェストで、理論的枠組みだった。

戦術的メディアという概念が生じた経緯は、1993年にアムステルダムとロッテルダムで開催された「ネクスト・ファイヴ・ミヌッツ (Next Five Minutes, 1993-2003、以下N5M)」という「メディア、アート、政治を混在したフェスティバル」に遡る¹。N5Mには、ディヴィッド・ガルシア (David Garcia)、ミカエル・ディーター (Michael Dieter)、エリック・クルイテンバーグ (Eric Kluitenberg)ら、メディア研究に関わる批評家、研究者、メディア・アーティスト、アクティヴィストらが集った。新自由主義的な政治経済、文化が直面する社会の危機的状況が議論され、数多くのメディア、アート、アクティヴィズムを横断する実践が展開された²。

第二回目のN5M(1996)では、ヘアート・ロフィンク (Geert Lovink) とディヴィッド・ガルシアが『戦術的メディアのABC *The ABCs of Tactical Media*』(1997)を発表し、以下のように戦術的メディアを定義した。

¹ “Next 5 Minutes.” 2017, <http://www.Tacticalmediafiles.net/n5m4/about.jsp.htm> (2017/7/1 最終確認)

² アート、政治、メディアの交差する領域を標榜し、1993、1996、1999、2003年にオランダを拠点にしたメディア組織が連携して開催したニューメディアフェスティバルである。“Tactical Media Files”, *The concept of tactical media.*, <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/44999> (2017/09/27 最終確認)

戦術的メディアは、消費者向け電子製品と流通形式の拡大（パブリックアクセスケーブルからインターネットまで）の革命によって可能になった安価な Do it Yourself (以下 DiY) メディアが、一般的な文化から虐げられ排除されていると感じる集団や個人が活用することによって生まれる。戦術的メディアは、単に出来事を報告するだけではない。なぜなら、戦術的メディアは自分たちが参加しているものから切り離されることが決してなく、まさにこのことによって戦術的メディアは他の何にもまして主流メディアから区別されるのである³。

このスピーチが、実質的に戦術的メディアのマニフェストになり、以後、1990年代後半から2000年代にかけてアート・アクティヴィズムとメディア・アクティヴィズムを実践する人々の間で、ムーブメントになったのである。

たとえば、戦術的メディアの実践にはこのようなものがある。1996年に、イートイ(etoy)というアート・コレクティヴは、インターネットのアルゴリズムの特性を踏まえて、検索エンジンでネットサーフィンを楽しむ人が人気の検索ワード（ポルシェ、マドンナ、ペントハウスなど）を検索すると、イートイのトラップサイトがランキングの上位に現れるという仕掛けを作った。そのリンクをクリックすると、「動くな、デジタルハイジャックしたぞ、イートイより。(DONT FUCKING MOVE THIS IS A DIGITAL HIJACK by---> www.etoy.com)」と表示される。この《デジタルハイジャック digital hijack》(1996)は、インターネットサーフィンを何気なくする人が、自分の消費への欲望と世界中のインターネットユーザーの欲望が結びついているということを自覚させる作品である。その作品は、アルゴリズムのランキングの仕組みを利用して、いかに一般大衆の消費に対する欲望がインターネット空間に反映されているのか気付かせるものである⁴。

この他にも、90年代終わりから2000年代初頭にかけて、戦術的メディアを実践する多様なコレクティヴが活躍した。マスメディアや国際会議など公共の場で権力者をパロディ化し揶揄するイエスマン (The Yes Men)。グローバル企業や政府に対抗するために、公式のウェブサイトをもしたフェイクのウェブサイトを作るアートマーク (RTMark)⁵。電子的攪乱劇場 (Electronic Disturbance

³ Geert Lovink and David Garcia “<nettime> ABC of Tactical Media.” Nettime, 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>. (2017/09/23 最終確認)

⁴ この作品で、etoy は1996年アリス・エレクトロニカのゴールデン・ニカ賞を受賞している。Etoy, “ON THE SEARCH FOR "PORSCHE" YOU HAVE BEEN KIDNAPPED!” *The digital Hijack*, 1996. http://hansbernhard.com/etoy/1996_the_digital_hijack/www.hijack.org/special/porsche.html (2017/10/21 最終確認)

⁵ マスメディアで流れる支配的な企業、組織、政府、権力者の肯定的なイメージを転覆するような表象や

Theater) は、メキシコの反グローバリズム運動のサパティスタの活動をインターネットを活用して支援した。彼らは、メキシコ政府のグローバリゼーションを支援するアメリカの国防省や、ドイツの証券取引所のウェブサイトの表示を遅くし、サーバーをダウンさせるために、アクセスを集中させる「ヴァーチャルシットイン（ヴァーチャルな座り込み行動）」という戦術を編み出し、フラッド・ネット（FloodNet）というソフトウェアを開発した⁶。

このように、2000年代に入ると「メディア」を柔軟な発想で捉え直し、芸術表現を積極的に取り込みながら政治的なアクティヴィズムに取り組むメディア・アート・アクティヴィズムとでも呼ぶべき実践が、世界中で見られるようになったのである。

本論文では、特に戦術的メディアの初期からの実践者で、最も重視されているアート・コレクティブ、クリティカル・アート・アンサンブル（Critical Art Ensemble=CAE、以下 CAE）に注目する。彼らは、資本主義が浸透した政治的な課題に、メディアと文化と芸術がいかに関与し、オルタナティブな文化的実践において重要な役割を果たすか、結成以来探求し続けてきた。CAE は、デジタルテクノロジーを主な媒体として支配的な情報流通に抵抗の回路を開くことを目的とする戦術的メディアの実践について、常に独自の見解と理論と戦術を打ち出し続けてきた。このような CAE のメディアに対する感性は、時代に合わせて権力や権威の管理する対象がどのように変化し、批判的な芸術がいかに関与し、言説化しながら社会的実践を続け、さらに異なる分野にいる研究者やアーティスト、あるいは戦術的メディアを実践する人々とのネットワークにおけるコミュニケーションや協働を通じて磨かれてきたものである。本論文は、CAE の戦術的メディアを当時の文脈や人脈を参照し包括的に論じながら、生政治に介入するアート・アクティヴィズムの実態を提示する。

そして、2010年代の日本版の戦術的メディアを展開している A3BC（Anti-War, Anti-Nuclear and Arts of Block-print Collective=反戦・反核・アート木版画コレクティブ、以下 A3BC）の時代と文化を隔てた実践を伏線にすることで、ポスト・インターネット時代のアート・アクティヴィズムを描いていきたい。

キャッチコピーを乗せたウェブサイトやバナーなどを制作しインターネットやビルボードなど公共的に流通させることで対抗的な文化。既存の企業のウェブサイトや商業的な広告、メディアコンテンツをカルチャー・ジャミング（Culture jamming）という

⁶ イタリアの Anonymous Digital Coalition と MIT のソフトウェアエンジニアの Carmin Krasic、ネットアーティストの Brett Stalbaum が開発し、Stefan Wray がリカルドと一緒に調整役をして FloodNet は開発された。Shepard, Benjamin and Dumcombe, Stephan. “Mayan technologies and the theory of electronic civil disobedience, Ricardo Dominguez interviewed by Benjamin Shepard and Stephan Dumcombe” in *Art and Social Change, a Critical Reader*, London: Tate Publishing, pp.328-329.

第2節 「戦術的メディア」と CAE の先行研究：デジタルメディア時代の〈帝国〉に抗する政治学

まず、戦術的メディアと、その後のメディアの政治学に関する先行研究を整理しておく。先に述べたように「戦術的メディア」は、冷戦終焉後の 1990 年代のインターネットの発展期に、ヨーロッパのメディア・アートの領域で生まれた概念かつ実践である。その出発点になった、ヘアート・ロフィンクとディヴィッド・ガルシアの「戦術的メディアの ABC⁷」は、1997 年に発表された。ロフィンクは、アムステルダムを拠点としたメディア・アクティヴィストかつ理論家で、雑誌『メディアマティック』の編集、インターネットメーリングリスト「ネットタイム (Nettime)」の設立に関わり、インターネット・テクノロジーを批判的な視点も含めて多角的に捉えてきた。一方で、ガルシアとともに、さまざまなインターネットに関するワークショップやシンポジウムを組織化し、文化的実践の発展にも大きく寄与してきた。ロフィンクとガルシアによれば、戦術的メディアは、ポスト・フォーディズムと新自由主義的な資本文化に挑戦する政治的志向を持ったアート・アクティヴィズムで「制限のない遊牧民的な資本の世界に抵抗するために」考え出されたとされている。

ロフィンクとガルシアが提唱する戦術的メディアには、具体的な例が与えられているわけではない。戦術的メディアは、インターネットのようなデジタルテクノロジーが、安価になると同時に誰でも使えるようになった時代に DiY でメディアを使う社会的実践である。それは、これまで主流のメディアにアクセスできず、時には排除されてきた人たちのメディア利用の方法に対する提案でもあった。

日常生活のメディアの使用法を工夫して、マスメディアのイメージを記号論的に転覆することを重視した戦術的メディアの実践は、用いられるメディアの種類も多岐にわたる。スクウォッティングや、ジン（自分で作る雑誌）、ハッキング、自由ラジオ、海賊テレビ、劇場、デモ、本、レイヴ、クラブ、実験映画、グラフィティ、ディベート、文学、写真、インターネット・テクノロジーなど⁸。このように、メディアを広範囲に捉えた DiY 文化のアクティヴィズムの実践が、戦術的メディアという概念を生む源流になったのである。ロフィンクとガルシアは、戦術的メディアの「戦術」^{タクティクス}

⁷ David Garcia and Geert Lovink “<nettime> ABC of Tactical Media.” *Nettime*, May 16, 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>. (2017/09/23 最終確認)

⁸ Geert Lovink, “An Insider’s Guide to Tactical Media”, in Dark Fiber, *Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge: Massachusetts: The MIT Press, 2001, p.256.

について、ミシェル・ド・セルトー (Michel de Certeau) の『日常実践のポイエティック』を引用しながら以下のように説明している。

彼 (=セルトー) は、自分の権利の表象を強調することから、表象の使用法へと転換した。それは、言い換えると、どのように私たちが消費者として周囲にあるテキストや人工物を使うことができるのかという問いである。それに対するセルトーが提案する答えは「^{タクティカル}戦術的」ということである。これは、これまで想像されたどの方法よりも、ずっとクリエイティブで反逆的な方法なのだ⁹。

「^{タクティクス}戦術」は「^{ストラテジー}戦略」とは異なり、短期的で一次的な小さな実践である。巨大な権力と直接対峙して闘ったり、全体の構造を一気に変革したりする代わりに、現在の構造をいったん引き受けた上で、それを利用し、誤用し、時にからかうことで、既存の権力構造を揺るがし、批判することで自分の陣地を拡大して、自律的な空間を作る試みである。インターネットという新しいテクノロジーは、こうした戦術的メディアの機会を提供すると二人は考えたのである。戦術的メディアという概念は同時代のメディア理論家だけではなく、作品を作っているアーティストや政治運動に関わるアクティヴィストに大きな影響を与えた。

さて、戦術的メディアという概念が生まれてから 30 年経った現在、この概念を包括的に再検証した本が、リタ・レイリー (Rita Raley) の『戦術的メディア』(2009) という著作である。レイリーは、戦術的メディアは、ポスト産業社会、アントニオ・ネグリ (Antonio Negri) とマイケル・ハート (Michael Hardt) が〈帝国〉と呼ぶ新自由主義的なグローバル資本と軍事力の複合体に直接反応したメディア・アート・アクティヴィズムだという。それは、ネッド・ロッシター (Ned Rossiter) が戦術的メディアの批判的な強みが、資本主義が社会全体に浸透している中で、一時的にノイズや妨害にすぎない社会的実践が理想的であるという見方や、ロフィンクとガルシアが、戦術的メディアは過度に他者と合意を目指すようなものではなく、主観的な視点のアクティヴィズムでもいと述べているような遠近法的なものに見方にあるという。すなわち、レイリーは戦術的メディアについて、以下の基準が大事だと指摘している。

⁹ Garcia and Lovink, op.cit.

正しい問いは、戦術的メディアの実践に効果があったかどうかとか、構造的な変容をもたらすスペクタクルの形式として成功したか失敗したかということではない。むしろ私たちはどの程度、社会関係を強められるか、そしてどの程度卓越した技巧であるかを尋ねなければいけない¹⁰。

こうした戦術的メディアは〈名人芸的なパフォーマンス Virtuosity Performance〉であると、レイリーは強調している。ここでいう〈名人芸〉という概念は、必ずしも肯定的な意味だけではない。たとえばクラシック音楽の歴史において〈名人芸〉とは、本質的な表現にはいたらないが、超人的な超絶技巧で鑑賞者を魅了する演奏を意味していた。『ポスト・フォーディズムの資本主義』(2008)の著者で、イタリアのアウトノミストのパウロ・ヴィルノ (Paolo Virno) は、この〈名人芸〉の意味を反転させて、〈帝国〉の時代のマルチチュードの実践者として、ダンサー、演劇の俳優、音楽家、パフォーマンスアーティストに肯定的な評価を与えている。ヴィルノによれば、〈名人芸〉が相手にしているのはなによりも演奏者の目の前にいる観客である。観客は目の前の演奏者が、観客の反応にあわせて次々と作品を生み出していく様子に興奮するのである。それは〈名人芸〉が生み出すのは固定した作品ではなく、その場にいる人々との関係であり、前言語的なコミュニケーションだと言っているのだ¹¹。レイリーは、こうした〈名人芸〉のあり方に、戦術的メディアの政治性をみたのである¹²。

こうした戦術的メディアにおける〈名人芸〉は伝統的なアクティヴィズムの方法である路上のデモや集会とは一線を画している。戦術的メディアは、むしろ積極的に権力のネットワークに組みこまれつつ、華麗な動きによって、そのネットワークを攪乱し、介入することを試みるのである。なぜ権力のネットワークにおいてかということ、もはや私たちが、権力の外側にいて自由な立場から批判的な立場を維持できるという考えは幻想にすぎない。そのため、アートの営為であっても、作品を残すものではなく、権力のネットワーク内で一次的なネットワークの形成、コミュニケーションの場の構築、そして教育のプロジェクトを行うことが、戦術的メディアの基本的な姿勢だと考えられているからである。

¹⁰ Rita Riley, *Tactical Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p.29

¹¹ Paolo Virno, "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus", In *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, edited by Emory Ed et al., pp.189-212. University of Minnesota Press, 1996.

¹² Virtuosity の理解にあたって、渡辺裕『聴衆の誕生——ポストモダン時代の音楽文化』2012年、31-33頁が参考になる。

また、レイリーにとって重要な戦術的メディアのプロジェクトに、不可視化されている世界のデータを用いた視覚化というものがある。たとえば、アーティストのミカエル・マンディバーグ (Michael Mandiberg) の《オイルスタンダード Oil Standard》(2006) は、プラグインというインターネットブラウザで使われるプログラムを使ったメディア・アートである。これは、ウェブブラウザの Mozilla Firefox のプラグインを使って、ウェブサイトに載っている米ドルの価格の横に、リアルタイムで変動する原油価格 (バレル) に換算した金額が表示されるプログラムで、誰でもダウンロードして使用できる¹³。《オイルスタンダード》は、1971年に停止された金本位制の後、管理通貨制度になった時代に、物質的資源のため不安定に変動するオイルの価格を表示することで、世界経済と日常の消費がどのように見えるか、消費者に対して想像的な状況をオンライン上で構築して見せたのである。

このようにレイリーは、戦術的メディアの意義の一つとして、これまでにない「データの視覚化」によって異なるパースペクティブから見える社会を想像させ、即座に政治批判とも受け取れないような密かな実践に社会批判性を見出したのである。また CAE は、レイリーの議論の中でも特別な位置を占めている。レイリーにとって、CAE はロフィンクと同様に戦術的メディアの実践における先駆的なアーティストであり、理論的な指導者でもあった。とりわけレイリーは、今日ますます不可視化された権力に対して、CAE が示した観客の思い込みや常識に新しい視点を提供する関係性や対話を重視した戦術的メディアの実践の教育的な側面に影響を受けている¹⁴。詳しくはまた 3 章で戻ってこよう。

また「戦術的メディア」は近年、芸術理論だけではなく最近のメディア研究でも注目され、その理論の発展に大きな役割を果たしていることは指摘しておくべきだろう。メディア研究者のアレクサンダー・ギャロウェイ (Alexander Galloway) は、『プロトコル: 脱中心化以降のコントロールはいかに作動するのか』(2017)で一章を割いて「戦術的メディア」について論じ、以下三点の指摘をした。

一点目、コンピュータの情報通信技術のプロトコル (IP、TCP、HTTP 等、インターネット通信の基本的な約束ごと) を「脱中心化以後の技術にかかわる管理、すなわち制御が作動する仕方」で行われる生権力の新しい管理=制御手法だと論じた¹⁵。ギャロウェイは、しばしば CAE を参照して、権力はプロトコルの内部ではなく、情報マネジメントの運用のされ方に権力が存在していると指摘

¹³ Michael Mandiberg. "Oil Standard", 2006. <http://turbulence.org/Works/oilstandard/> (2017/10/18 最終確認)

¹⁴ Raley, op.cit., 2009, p.8

¹⁵ ユージン・サッカー「序論」、アレクサンダー・R・ギャロウェイ『プロトコル』北野圭介訳、京都：人文書院、2017年、41-42頁。

した。すなわち、コンピュータ・ネットワークの情報処理のされ方が、中心を持つツリー型の指令による規律＝訓練型から、中心を持たない分散型の管理＝制御型に移行したと主張しているのだ¹⁶。それは、インターネットは単純に誰もが使える民主的なテクノロジーであるほか、新しい政治的な権力が生じる場にもなっているということになる。

二点目、ギャロウェイは、ロフィンクとガルシア、CAEの戦術的メディアの理論や実践を踏まえて、戦術的メディアという概念を、プロトコルのアルゴリズム的権力を暴走させたり、逸脱させたりすることのできる手段だと考えた。具体的には、ハッカーやアーティストなどメディア・アクティヴィストによる、コンピュータウィルスとサイバーフェミニズムに着目した。ギャロウェイは、悪質ではないプログラムに見せかけたトロイの木馬のようなウィルスや、自己複製して他のコンピュータに感染を広げるタイプのワームを、コンピュータシステムの論理的な構造の不備をつき、システムの問題を明るみに出すという意味で、戦術的メディア的だと解釈している¹⁷。

三点目、DNAの演算処理とバイオメトリクスを例に、機械と有機体、物質と生命を混淆した新しい関係性は、プロトコルの管理＝制御機構で創発される可能性があるとしてギャロウェイは指摘した¹⁸。こうした状況に対して、VNSマトリクスというアート・コレクティブは、「クリトリスはマトリクスと直接結ばれる」というスローガンを掲げて、サイバーフェミニズムの重要性を提唱した¹⁹。ギャロウェイは、一般的にはデジタルテクノロジーが男性的な価値観と仕組みを持つと考えられてきたが、VNSマトリクスはコンピュータがいかにか女性的な技術であり、システム内部でプロトコルに則った運用で、等価的な水準で秩序づけられているか主張したことを重視している²⁰。このような主張には、ダナ・ハラウェイ以降のサイバーフェミニズムの影響が色濃く反映されている。

このように見ていくと、ギャロウェイにとって戦術的メディアは、インターネットの特質である連結性や公共性を糸口に政治的抵抗の戦術を、理論と実践だけではなく、それらの基盤となる思想を発展させる種子のような存在である。アントニオ・ネグリ（Antonio Negri）とマイケル・ハート（Michael Hardt）の〈帝国〉に抵抗する戦術的メディアという種から伸びた多様なプラトールが地下茎で相互に繋がりリゾームを形成し、マルチチュードが生成されるというようなビジョンが描かれているのである。

¹⁶ ギャロウェイ op.cit., 52-56 頁。

¹⁷ Ibid., 310 頁。

¹⁸ Ibid., 183-193 頁。

¹⁹ Ibid., 320 頁。

²⁰ Ibid., 320-324 頁。

最後に CAE による戦術的メディアについて触れたい。CAE は、作品とともに多くの書籍を出版し、一躍戦術的メディアの代表的な実践者および理論家として知られるようになった。CAE は、コンピュータのグラフィック・ユーザー・インターフェイス (GUI) という概念に衝撃を受けてから、デジタルテクノロジーに関心を持ち、情報の生産と流通の可能性を探るようになった²¹。初のブック・プロジェクト『電子的暴動』(1994)では、デジタルネットワークにおける資本主義の力関係がどのように再構築されているのか分析し、文化や芸術に関わる労働者がこの新しい形式に孕む権力に抵抗する方法について書いている²²。その後 1996 年に、N5M ほかにヨーロッパのメディア・アートフェスティバルを巡回して、テクノロジーと身体の関係性について講演形式のパフォーマンス《戦死者数と肉体のフロンティア Body Count and Flesh Frontiers》を展開した²³。同年『電子的市民的不服従とその他の不人気なアイデア』(1996)を出版した²⁴。その次の『デジタルな抵抗：戦術的メディアの探求』(2001)では、戦術的メディアの特徴を以下 4 つにまとめている。

1. 戦術的メディアは、デジタルな介入である。
2. 戦術的メディアの実践者は、与えられた媒体と要求に適合したメディアは何でも使う。
3. 戦術的メディアに関わる人々は、文化的なハイブリッドである。
4. 戦術的メディアは儚い²⁵。

CAE がここで争点化していることは、グローバルな政治経済から生まれる生権力に抵抗するメディア文化の回路を開くことである。はじめ CAE は、『電子的暴動』(1994)では、力が奪われたストリートよりも、知識を生産し消費するノマド化した権力が浸透したデジタルネットワークの公共空間に介入する必要性について論じた²⁶。その後、デジタルメディアに対する態度は微妙に変化させながら、CAE 独自の戦術的メディアの方法論が編み出してきた。2001 年の『電子的抵抗—戦術的メディアの探求』では、戦術的メディアは、デジタルテクノロジーが持つ複製、再結合、再表現という特徴を持つが、「必要ならどんなメディアでも (By any media necessary)」使うべきだと述べられている。

²¹ Critical Art Ensemble, op.cit. 2012. p.242

²² Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, New York: Autonomedia, 1994.

²³ Critical Art Ensemble, op.cit. 2012. p.48

²⁴ Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas*, New York: Autonomedia, 1996.

²⁵ Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, New York: Autonomedia, 2001. p.7-9

²⁶ Critical Art Ensemble, op cit.,1994.

アメリカでは、1970年代から環境運動や反戦運動などコンピュータは社会運動と密接に関係していたが、インターネットの普及で本格的に社会運動の「メディア」がデジタルに変化したのは90年代だった²⁷。そのため、インターネット黎明期に、一般的に戦術的メディアの実践は、基本的にインターネットやコンピュータなどのデジタルテクノロジーを使うことを想定していた。

ところで、CAEが初めてアートで実践的かつ具体的に政治的な介入をしたのは1989年だった。当時流行していたエイズの薬を求める運動で、LGBTに対する差別に反対する人権運動のACT UPに参加した抵抗のサインやアジプロによるアート・アクティヴィズムにうんざりし、その参加を機に、CAEは伝統的な政治的抵抗の形式でキャンペーンを行う政治的なグループに協力する活動は一切やめたという。だからこそCAEは、インターネットなどデジタルテクノロジーを使った文化への政治的介入について関心を持ち、メディア・アクティヴィズム寄りに転向したのだろう。

しかし、CAEにとってACT UPから得た経験は、おそらくそれだけではない。CAEが身体、医療、政治経済の関わりに関心を持ち、優生学思想と偏見に対する人々の恐れや不安について思索するようになったことも、きっかけはACT UPに参加したことによってもたらされたのではないだろうか。2000年前後にCAEは、遺伝子組み換え技術や生殖技術など、身体の内側から外側に働く新しい権力による管理の方法が発展していくパラダイムシフトに介入すべきだと捉えるようになり、バイオテクノロジーへの関心を深めていく。それは、アメリカで一般的に信仰されるキリスト教を支える異性愛規範や、エイズと同性愛者の偏見を助長する優生学思想のリスクをACT UPの活動で痛感したからこそ、CAEは社会的に構築されたこれらに対する偏見や常識を疑うためのワークショップや対話を促進するプロジェクトを重視したのかもしれない。

CAEは、アマチュアの価値観と実践を重視した社会教育とマイクロポリティクスによる支配的な文化の破壊や介入を進めてきたが²⁸、このようなオルタナティブな文化の戦場はもはや狭い意味でのメディアでも、インターネットの情報やデータの集積でもない。むしろ身体をデータとして捉えるバイオテクノロジーの領域が、新たな戦術的メディアの戦場になったことを示唆している。

²⁷ 吉見俊哉『メディア文化論 メディアを学ぶ人のための15話 改訂版』東京：有斐閣、2012年、222-223頁。

²⁸ Critical Art Ensemble, *Digital Resistance- Explorations in the Tactical Media*, 2001, New York: Autonomedia.

第3節 日本のアート・アクティヴィズムの先行研究

さて2000年代になると、携帯電話、パソコン、ガジェットまで、デジタルテクノロジーのメディアが日常生活に浸透し、全面化した。そのため、狭義のデジタルメディアのみをメディアとして扱う理由はほとんどなくなっているのが2010年代である。このようなポスト産業化時代の情報生産と流通の特性の変化に適応して、2018年現在のメディア環境でメディアを戦術的に活用した社会的実践の事例をCAEと比較して考察することで戦術的メディアの概念の変遷について検討する。さらに、この30年における芸術と政治の関係性の変化として、欧米圏では1990年頃から、芸術と政治を学際的に捉えた「アート・アクティヴィズム」、あるいは「社会に関与する芸術（ソーシャリー・エンゲイジド・アート=Socially Engaged Art、以下SEA）」という新たな理論的な枠組みが興隆しており、その影響は伝統的なファインアートの領域でも確認できる。例えば、2015年、第56回ヴェネチア・ビエンナーレでは、アートと政治的アクションを接続したアーティスト兼アクティヴィストも招聘され、注目を集めた（例：ガルフ・レイバー、タニア・ブルグエラ、ジェニファー・アローラ&ギレルモ・カルザディーラ等）。

本論文で取り上げるA3BCも、ポスト・インターネットの芸術と政治とメディアを融合する主体的な市民参加を重視した社会的実践として、アート・アクティヴィズムやSEAといった枠組みで捉えうるものである。しかし、A3BCのように、芸術と政治を融合しアクティヴィズムのためにアートを活用するアートをアート・アクティヴィズムと呼ぶ場合、それがアートと見なされるかどうかは、アート内部の諸制度の存在がある。ハワード・S・ベッカーの議論にしたがって「アート・ワールド」と呼ぶ領域では、支配的な美術教育や制度を支える関係者によって既存の判断基準が維持される組織とネットワークがある。

なんらかの特徴を持った作品を、そのアート・ワールドではアートと定義する。そしてアート・ワールドは、こうした作品を制作するのに必要な活動を行う人々の全員から成り立つ。

……中略

そこでわれわれは、ひとつのアート・ワールドを、参加者の協同的なリンクの確立されたネットワークと考えることができる²⁹。

²⁹ ハワード・S・ベッカー、『アート・ワールド』東京：慶應義塾大学出版会、2016年、41頁。

この状況は、ベッカーが1984年に観察したアート・ワールドの状況は、30年以上経った今でもほとんど変わっていない。

あらゆる社会的世界の、どんな社会学的な分析についても当てはまる重要な局面がある。つまり、参加者たちが「その特徴だと思って欲しいものごと」を、「そう思っほしくないものごと」から区別させるために、いつ、どこに、どのようにして線を引いているかを調べるということだ。何がアートであり、誰がそうではないのか。典型的なアート・ワールドは、これらの判断を行うことに、相当な注意を払っている。自分でこの区別をしようとするのではなく、あるアート・ワールドがいかにしてこの区別を行っているかを観察することで、われわれは、そのアート・ワールドの内部で起きている多くのことを理解できる³⁰。

無論、アート・アクティヴィズムやSEAは、アート・ワールドの公式の基準に基づいた抽象表現や美学、非政治的な美術を形式化したモダニズムという評価尺度を突き崩そうという立場なのだが、国際的なアート・シーンで流行している現在、欧米でも日本でもやはりアート・ワールドの「作家性」や「質」といったモダニズムの価値規範を全く無視して議論されているわけではない。

このようなモダニズムの価値基準は、日本の美学・美術史では根強くあることが指摘されている³¹。ボトムアップによる異種混淆的で政治的、倫理的なタブーや問題に直接介入する文化的な実践の多くの先行研究は、伝統的な美学や美術史が対象としてきたアート・ワールド内部の実践ではなく、むしろその隣接領域や外側で行われてきたオルタナティブな文化の研究を直接的な参照点とする。

本論文では、アート・アクティヴィズムが現代美術のトレンドになる前から、アートと政治の多様で複雑な関わりを「アート・アクティヴィズム」と呼び、批評活動を行ってきた北原恵の一連の著作も参照点になっている。

1980年代から1990年代末まで先進的な左派思想や市民の政治運動を紹介し、日本の市民運動の理論と実践を牽引してきた雑誌『インパクション』を拠点に、北原は「アート・アクティヴィズム」

³⁰ Ibid., 41 頁。

³¹ 熊倉敬聡、千野香織編『女？日本？美？——新たなジェンダー批評に向けて』東京：慶応義塾大学出版会、2003年。

という名前の下、アートやアクティヴィズム、フェミニズム、アートのメディア性を重視したアーティストによる実践の数々を、ポスト・コロニアリズムや、フェミニズムなど批判理論をベースに分析し、新しい表象文化の解釈を提案してきた。雑誌の連載を集めた『アート・アクティヴィズム』(1999)、『攪乱分子@境界』(2000)では、作家性を捨て、匿名で集団的なゲリラ的パフォーマンスを展開したゲリラ・ガールズ、女性アーティストのメンバーが2000人にも上ったというWAC (Women's Action Coalition、女性行動連盟)、台湾出身でニューヨークを拠点にクィアのメディア・アクティヴィスト兼アーティスト、シュー・リー・チェン (Shu Lea Cheang) といった、欧米圏のアート・アクティヴィズムの多彩な実践を紹介している。北原は、上述の美術批評集で、アート・アクティヴィズムの定義こそしていない。しかし北原は、日本語の著作ではじめて、西洋／非西洋、女性／男性／LGBT、エスニシティ、人種が複雑に混在する主体性を持つアーティストとアートが、芸術と政治の支配的な規範や言説を逸脱する機能を持つことを示した点で重視されるべきだろう。

一方、欧米圏では、ウィル・ブラッドリー (Will Bradley) が、フェミニストアートを、人種や労働の問題を排除する前提の父権制をベースにした美術制度や理論に切り込んできたと評価している。フェミニストアートは、主流のアートの中で、主流に対する批判的な立場を持つとして、既に一定の評価を得ている³²。とくにアート・アクティヴィズムに大きな影響を及ぼしたのは、ルーシー・リップパード (Lucy Lippard) の1980年の論考「一掃する交換：1970年代のフェミニズムのアートに対する貢献」 (*Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*) である。この論考の中で、リップパードは、モダニズムの美学を批判し、フェミニズムが1970年代の前衛芸術に及ぼした影響を論じた。フェミニストアートの「個人的なことは政治的なこと」という政治と生活を融合する考えは、アート・アクティヴィズムの一部の実践にそのまま引き継がれている。グリーンバーグ的なアートの権威主義とモダニズムの価値観を攪乱する1970～80年代のフェミニズムアートの実践と批判的態度は、CAEをはじめとする多くのアート・アクティヴィズムの実践者の参照元になっている。本論文のアート・アクティヴィズムという語の用法も、近年の現代美術のトレンドだけでなく、こうした歴史的な参照点に多くを負っている。

本論文で取り上げるA3BCについては、毛利嘉孝(2015)の'New collectivism, participation and politics after the East Japan Great Earthquake'と題された論考において、東日本大震災後に日本で現れたアート・コレクティブの一つとして紹介されている。毛利によれば、現代美術、音楽、文化の領域と、

³² Will Bradley, *Art and Social Change*, London: Tate, 2008. p.20.

一部それらを横断した実践も含めて、社会的、政治的に関与する傾向が高くなり、^{コラボレーション}協働とコレクティブによる活動が増加していると指摘している。その背景には、次のような要因があるという。

(1) 日本の美術や文化の状況が、1990年代以降、地方の芸術祭など美術空間の外部へと拡張していること。

(2) 多文化主義やグローバリゼーションに注目する欧米の美術の動向や理論に影響を受けていること。

(3) 公共空間で社会運動の実践としてアーティストが既存の方法とは異なる表現をしてきたこと。

(4) 文化政策で市民参加が励行されるきっかけに経済危機があったことが述べられている³³。

A3BC はその中で、木版画をメディアにした、DIY 文化のネットワークとワークショップの経験が、支配的な市場経済に抵抗する側面があると指摘されている。このような知見は、日本のアートの現状を、アートの文脈だけではなく、アートを取り巻く社会的、政治経済的状况を踏まえた上で位置づける意義を持っている。さらに、日本のアート・コレクティブにおける政治と参加の関係性を、グローバルなアート・シーンの言説に関連させながら考察することは、グローバル化が進展した社会におけるアートの地域研究としても重要なのである。毛利嘉孝の『文化＝政治』(2003)や、『ストリートの思想』(2009)は、専門家とアマチュアを区別せず、社会問題に問いを投げかけるためのアート・アクティヴィズムに先行する国内外の事例を提示しているが、より美術史に近い領域では、黒ダライ児が、1950～1970年代に路上や駅構内など公共の場で、主に裸体でゲリラ的なアクションを行うアート・コレクティブのゼロ次元やクロハタほか、多くの集団による活動を詳細に記述した『肉体のアナーキズム』(2010)について丹念なインタビューと資料をもとに著述している。また、黒ダは日本、東アジア、東南アジアの地政学的な観点から、民衆芸術や社会的な芸術活動のネットワークに着目した先行研究として、『終わりなき近代 アジア美術を歩く 2009-2014』を著した。福住廉の『今日の限界芸術』(2008)は、2000年代にアマチュアや市民の日常生活における表現活動が持つ社会批評性と批判性に焦点を当てた。福住は、現在国際的に活躍するアート・コレクティブ Chim ↑ Pom や、山下陽光、サンパクガンにいち早く注目した。福住は、本著作で鶴見俊輔の『限界

³³ Yoshitaka Mōri, *World Art, New collectivism, participation and politics after the East Japan Great Earthquake*, 2015, pp.1-4. <http://dx.doi.org/10.1080/21500894.2015.1047038> (2017/10/17 最終確認)

芸術論』(1956)を2000年代の文化的実践を持って再定式化し、日本の「美術業界の閉鎖性・排外性・権力性」に批判的視点を投げかけた。そこでは、日本固有の社会構造と文化的背景に対する考察とともに、問題意識を共有する他者とのつながりや社会問題の可視化が、芸術を媒介として、いかに多様な形式と空間で実践されてきたかが論じられている。

第4節 本論文の問い

さて、この30年間で、インターネットの普及とグローバル化は、人々の生活や働き方、コミュニケーション、意識や情報の発信と需要の仕方を根本的に変えてきた。

とりわけメディア環境での一番の変化は、インターネットの利用空間が限定されなくなったことである。その変化の契機の一つは、2007年にApple社から発売されたiPhoneやスマートフォンの登場である。久保田晃弘は多機能携帯であるというよりも、iPhoneがインターネット端末として出てきたことが重要で、デスクトップから携帯画面へとインターネットの使い方が変わる画期的な転換だったと指摘している³⁴。もう一つの変化は、ソーシャルメディアの普及である。Instagramで写真をアップする。Facebookでニュースや流行を知る。TwitterやインスタグラムやYoutubeに写真やコメントをアップし、ビジネスする。あるいは、知り合いだけではなく、知り合いの知り合いや、海外に住む同じような関心を持つ実際には会うこともない他者と、情報共有し、コミュニケーションをとる。このどれもが「ふつう」になり、インターネットと日常の情報空間が一体化したのである。

1990年代のインターネット黎明期に、限られた人が趣味としてEmailやメーリングリストで世界の誰かとコミュニケーションすることが特別だった時代には、インターネットに期待した「夢」があった。その夢をまとめると次の3点になるだろう。

1. インターネット・テクノロジーが自由主義経済を牽引し、個人を自由にすると盲信する、カリフォルニアン・イデオロギー。
2. インターネットの参加が新しい民主主義をもたらすという時代精神。
3. デモなど社会運動に組織ではなく個人が参加し連帯するという期待。

³⁴ 久保田晃弘、畠中実編『メディア・アート原論』東京：フィルムアート社、2018年、70頁。

誰もが発信者になり、誰もが情報共有をすれば、メディアの民主化が進み、マスメディアの情報の偏重や企業や政府の集権化がなくなり、国籍、世代、宗教、格差、それまで可視化されてこなかった知識や情報にアクセスし、個人はより自由に主体的に社会に直接関わることができるようになった。これらのインターネットに期待された「夢」はある程度実現したが、現在のグローバルな政治、社会、文化とメディア環境を見てみると、一方で夢見ていなかった現実によって収束しつつあるようにも見える。

戦術的メディアは 2010 年代後半の今日まで、メディア論、社会運動史、美術史の複数の学術的な領域で多様に議論されてきた。その動向の中で、現在、戦術的メディアという概念は、「芸術と政治」の議論の俎上に新たな視点を提供する概念として、「社会に関与する芸術（ソーシャリー・エンゲイジド・アート、Socially Engaged Art=SEA、以下 SEA）」というジャンルで再注目されている。本論文では、こうした議論に触発され、以下のような問題関心を持っている。情報流通がよりグローバルに、より多方向で、より複雑になった現在、社会的課題に芸術がどう介入できるのだろうか。ポスト・インターネット時代におけるアート・アクティヴィズムの課題と意義は何だろうか。そして、どのようなオルタナティブな文化的実践が可能なのだろうか。こうした数々の問いを踏まえて、本論文は、戦術的メディアが、冷戦後のグローバル化と、デジタルテクノロジーの日常生活への浸透により多層化した情報空間における文化と政治を照射するアート・アクティヴィズムとして、いかなる重要性と可能性を持ちうるのか考察したい。

すなわち、1990 年代から 2010 年代というこの 30 年間の戦術的メディアの変遷を、異なる時代と背景を持つ事例の考察を通じて、「芸術」と「政治」を結びつける実践を「戦術的メディア」という観点から検討し、芸術=政治の視点を提示したい。

第5節 本論文の構成

本論文は、序章から結章まで、全 8 章によって構成される。

第 1 章では、本論文の 1990 年代から 2010 年代の欧米圏と日本の政治とメディア環境が変化する状況を追いながら、戦術的メディア、アート・アクティヴィズム、ソーシャリー・エンゲイジド・アートの関係性を明らかにする。

第 2 章では、ボリス・グロイスのアート・アクティヴィズムの批評に応答する形で、ブライアン・ホームズの論考を手掛かりに、CAE のアート・アクティヴィズムに通底する視座を明らかにする。

ホームズと CAE の両者が、フーコーの生政治、ドゥルーズ&ガタリの哲学に影響を受けつつ、両者が政治的なアクティヴィズムに主眼をおくモダニズムの規範を逸脱したアートの社会的介入であることを考察する。

第 3 章では、CAE の戦術的メディアの概要を明らかにし、CAE の活動に通底する芸術と政治を結びつける思想について考察する。また、CAE のアクティヴィズムが、国家権力によるアートの検閲を受けた経緯やそれに対する抵抗について述べる。

第 4 章は、CAE の戦術的メディアの実践面に焦点を当てる。その中でも 2000 年前後に行った食と情報をめぐるバイオテクノロジーのプロジェクトに着目し、同時代の近接した文化潮流であるバイオアートとバイオパンクとの関連性から戦術的メディアの特徴を明らかにする。同時に CAE の戦術的メディアの戦術の実態を明らかにする。

第 5 章は、反戦・反核をテーマに木版画を集団制作する A3BC を、ポスト・インターネット時代の戦術的メディア・アートとして考察する。A3BC は、2011 年に起きた東日本大震災を契機に、2014 年から木版画をメディアに社会運動の現場と美術空間を横断し活動してきたコレクティブである。その活動の特徴を、参与観察を通して明らかにする。

第 6 章は、戦術的メディアの概念を、CAE と A3BC を比較し、戦術的メディアのメディア、主体、倫理、美学、ワークショップと参加の意義など、様々な観点から分析し考察する。戦術的メディアが、時代の変遷と共に、どのような変容したのか CAE と A3BC の相違点から考察し、今日の戦術的メディアの概念の枠組みを再提示する。

結章は、本論文の結論である。1990 年代から 2000 年代にかけて活発に戦術的メディアを展開した CAE をはじめとする「戦術的メディア」の延長線上に、ポスト・インターネット時代における戦術的メディアの意義を検討し、今日的なアート・アクティヴィズムの位置付けをして総括した。

第1章 ^{タクティカル} 戦術的メディア、メディア・アート、アート・アクティヴィズム、そして「社会に参与する芸術」

本章では、1990年代の戦術的メディアのはじまりと、基本的なコンセプトを確認した上で、「社会に参与する芸術 (Socially Engaged Art、以下、SEA と表記)」とアート・アクティヴィズムと呼ばれる芸術の潮流がいかなる社会背景によって、現代美術の領域で台頭したのか、メディアの民主化、メディアと政治、メディア・アートと政治性の3つの視点から概観する。そしてその上で、戦術的メディア、メディア・アート、アート・アクティヴィズム、「社会に参与する芸術」がどのような関係を持つのかを考える。

第1節 本論文の背景

1.1.1 芸術と政治と参加

欧米圏では、ここ30年で芸術と政治の関係性が、これまで以上に接近しつつある。その変化を現すアートのジャンルが二つある。一つはSEA、もう一つはアート・アクティヴィズムである。ただ、この二つがそれぞれ何を意味するのか、あるいはその関係性をどのように捉えるかについて、現在一つの論争点を形成しているところである。

「ここ30年」と時代区分を提示した理由は、1980年代後半からSEAあるいはアート・アクティヴィズムと呼ばれるアートと社会を結ぶプロジェクトや実践が、実社会で起きている社会的変化と深く結びつきながら、急速に言説化されて発展してきたからである。実際、この二つのアートが活発になった契機は、社会運動の転換点と重なっている。特に、SEAやアート・アクティヴィズムというキーワードが出てきた欧米圏では、ベルリンの壁とソ連の崩壊による冷戦構造の終焉(1989年)、アメリカ同時多発テロ(2001年)とそれに続くイラン戦争を経て、国際政治の緊張感が急速に高まり、2008年の世界的経済危機や、2011年のアラブの春、OWSなどの欧米各地での占拠運動があった。アジアでも、学生や若者による国会や屋外での占拠運動をはじめ、グローバルな貿易協定、独裁政治、ジェントリフィケーションやフェミニズムなどに対するオルタナティブな文化の動きが世界中で生じた。こうした同時代的な社会の変化に対応して、政治性や社会性を前面に押し出した芸

術や社会的実践が SEA やアート・アクティヴィズムと呼ばれ、美術の領域で注目されているのである³⁵。

SEA のような芸術と政治、あるいは芸術と生活の区分を融解させようとした運動は、これまでの戦後の芸術運動の中にも一貫して見られた。1959 年のアラン・カプロウ (Allan Kaprow) の作品《6 つのパートからなる 18 のハプニング》から始まる「ハプニング」を端緒にして、1960 年代には「フルクサス」や「CoBRA」といった新しい芸術運動は、美術館やギャラリーなど制度の外部で新しい芸術の形式を生み出していった。あるいは、ギー・ドゥボール (Guy Debord) を思想的中核にグローバルに広がった「シチュアシオニスト・インターナショナル (Situationist International)」は、現代資本主義社会を「スペクタクルの社会」と見なして批判し、ラディカルに芸術の批判もした。彼らは、広場や路上といった都市空間を舞台に、政治、経済、メディア、文化における日常生活に浸透した政治的課題に文化的な実践を通じて取り組み、1968 年のパリ五月革命に影響を与えたとされる。SEA へと連なるアーティスト、アクティヴィストを、このような芸術と政治をめぐる先駆的な活動の動向の中に見ることもできるだろう。

また、SEA という用語で留意しておきたいことは、多くの類似したコンセプトのアートがあり、提唱者によって、重点を置く部分がそれぞれ異なる点である。そのひとつの参照点となったのが、ニコラ・ブリオー (Nicholas Bourriaud) の「関係性の美学」(1998 年)である。

ブリオーは、1990 年代頃から多く見られるようになったワークショップやコミュニケーション、参加といった新しい様式を中心にした芸術を「関係性のアート」というキーワードで説明した。「関係性の美学」とは、オブジェなどの物質性に審美的価値観を見いだすのではなく、人間関係にフォーカスを当てた作品を積極的に評価する概念である。ブリオーは、参加性を伴うアートは新たな人間関係を生み出し、民主主義的な共同体を構築する可能性があると考え、多様性に富んだ関係性を作り出すアートに美学的価値観を見出したのである。この「関係性の美学」は、オルタナティブな美学の提示として、1990 年代のアート・ワールドにセンセーションを巻き起こした。

2000 年代には、エルネスト・ラクラウ (Ernesto Laclau) とシャンタル・ムフ (Chantal Mouffe) の「敵対性」概念を参照して、クレア・ビショップ (Claire Bishop) がブリオーの「関係性の美学」を批判して「敵対性の美学」という概念を打ち出した。これは、参加型アートの参加の意義は、同質的な人々の楽観的で問題が起こらない中で楽しむことではなく、異質で多様な意見の中で生じる秩序と不和が拮抗することに民主主義な意義を見出すという論旨で、ブリオーの「参加性」が前者

³⁵ 「社会に関わる芸術」「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」と訳されることもある

にあたるという批判である。それ以降、SEAに関連した概念は、ラース・バング・ラーセン (Lars Bang Larsen) 「社会的美学」、スザンヌ・レイシー (Suzanne Lacy) 「ニューパブリックアート」、グラント・ケスター (Grant Kester) 「対話型アート」など、社会の課題に参加や協働を通じて直接アプローチする芸術活動(社会的実践と呼ばれる)を表すキーワードが次々と提唱された³⁶。SEAを一つの定義でまとめて提示することは難しく、各美術批評家、美術史家、キュレーター、アーティスト、アクティヴィストで異なる文脈が現在進行形で形成されている。

とはいえ、一般的にSEAは、分野を横断した学際的なリサーチ、参加、コラボレーション、コミュニティ、プロセス、対話などを重視した、アート表現を通じた社会的実践だという共通認識がある。テーマも、実践者によって、環境、ジェンダー、貧困、表現の自由、ジェントリフィケーション等幅広い。実社会への直接的な介入や、新自由主義的な政治経済を牽引する権威や組織、グローバル企業への批判的アクションといった、具体的な文化的実践を美術的空間の内外で行う社会的実践が、SEAだと認識される傾向にある。SEAにおいては、近代主義的な芸術に求められてきた作家性や美学的な質、作品という成果物による評価は、後景化しているのである。

ここで、SEAを考える上で特筆すべき組織の一つに、クリエイティブ・タイム (Creative Time)がある。クリエイティブ・タイムは、1973年にニューヨークで設立された非営利組織で、40年間に渡って芸術家と芸術を民主主義社会の発展のためにどのように貢献させることができるか、理論と実践面から支援し、定期的にアートプロジェクトや教育プログラム、カンファレンスを企画し運営してきた。近年の彼らの活動の集大成ともいえるプロジェクトが、2011年9月24日から10月16日にニューヨークで開催された「形式としての生活：社会に関与する芸術 (Living as Form)」という展示である³⁷。この展示は、1969年に、キュレーターのハラルド・ゼーマン (Harald Szeemann) が企画した代表的な展覧会「態度が形になるとき (When Attitudes Become Form)」展にちなんで、アート、社会、政治、生活の境界を融解しようとする市民参加、対話、コミュニティへの関わりを強調したプロジェクトを集め、キュレーターのネイトー・トンプソン (Nato Thompson) を中心に25人のキュレーターと、100名のアーティストによる「社会正義と芸術の創造性を信条」とした大々的なプロジェクトだった。

以下、このプロジェクトに伴って発行された同名のカタログから、クリエイティブ・タイムの考えるSEAの特徴を2点あげたい。

³⁶ Nato Thompson, *Living as Form*, New York: Creative Time Books, p.19

³⁷ Living As Form, <http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/about.htm> (2018/3/21 最終確認)

日本では2014年に都内のアート展示空間「アーツ千代田 3331」で紹介され2013年に出たカタログのいくつかの事例がiPadの映像鑑賞とパネル展示の構成で展示された。

1 点目は、カタログの前半に収録された 7 本の SEA に関する論考についてである。2 章で取り上げるブライアン・ホームズのほか、先に挙げた「社会的展開: コラボレーションとその不満」(2006)、『人工地獄』(*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*)(2012)の著者で知られる美術史家のビショッブ、パフォーマンスアーツの研究者であるシャノン・ジャクソン (Shannon Jackson)、キュレーターで美術批評家のマリア・リンド (Maria Lind)、建築家のテディ・クルツ (Teddy Cruz)、コロンビア大学の芸術学部長で社会と芸術に関連する批評家で知られるキャロル・ベッカー (Carol Becker) の論考が収められている。この 7 本には、アートプロジェクトにおける多層的な参加の構造、SEA の「社会的実践」の議論、美術領域におけるパブリックとプライベートに対する意識の変容、SEA の社会正義や倫理観、アート・アクティヴィズムの実践理論など、今日の SEA の論点の多くが提出されている。

2 点目は、トンプソンが提示した「芸術=政治」と捉える SEA の範疇である。ここで紹介されているプロジェクトには、匿名で機密情報を公開する組織 Wikileaks や 2011 年にエジプトのタハリールスクエアで行われた占拠自体が、SEA の実践として紹介されている³⁸。このように、アクチュアルな社会運動や、革新的なインターネット上のプラットフォームを、SEA の社会的実践として解釈する視点がクリエイティブ・タイムの特徴である。ここには、SEA という分野の一部で、これまでの芸術と政治という対象化された 2 つ (すなわち「芸術と政治 (Art & Politics)」) を、二分法的な認識の枠組みで理解するのではなく、アートがアクティヴィズムの行為になっている「芸術=政治 (Art=Politics)」へと積極的に脱構築する新しい試みが見られた。すなわち「芸術=政治」は、芸術を民主主義の発展のために用いること、そして政治を積極的に芸術の発展のために活用すること、そして芸術と政治を融合する学際的な視点を持つのである。

一方、日本国内に目を向ければ、2011 年東日本大震災を契機に、少なからぬアーティストやキュレーター、美術批評家が、表現・制作活動と政治との関係性を多角的な観点で見直し、議論を始めている。美術領域に関わる人々が、アートと政治、社会との関係性を自らの生活と接続して問い直す動きが活発になったのである。政治と日常を接続する意識が美術的にも社会的にも高まった。同年 8 月には音楽家の大友良英、遠藤ミチロウと詩人の和合亮一「フェスティバル FUKUSHIMA」が、震災直後の 8 月に被災地復興の野外イベントを福島県で開催し、そこでは放射線被害を軽減するために全国から寄せられた風呂敷を縫い合わせた「大風呂敷」を地面に敷いて開催した。関東で

³⁸ Nato Thompson ed., *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011*, Massachusetts: MIT Press, 2012, p.230, 246.

は茨城県も被災地で、水戸芸術館を中心に2012年に「3.11とアーティスト:進行形の記録」展(2012年10月13日~12月9日)や、高嶺格の「クールジャパン」展(2012年12月22日~2月17日)、田中功起の「共にいることの可能性、その試み」展(2016年2月20日~5月15日)と、震災と原発に内在した地域の課題と国家の政治的課題を絡めたテーマで多様な実践が展開されている。

しかし、こうした動向が最初に可視化されたのは、いわゆる狭義の「アート・ワールド」の領域ではなく、より広範囲に政治や文化、社会や芸術が交錯する領域においてだった。はじめに、震災以降のアクティヴィズムで注目すべきオルタナティブな文化的実践はデモという形式をとって現れた。震災から3ヶ月経った2011年4月10日、高円寺の脱原発デモに15,000人が集まった。このことは、その後の日本の社会運動における大きな転換点となった。このデモを主催した「素人の乱」というリサイクルショップを営む松本哉は参加する人々の反応を以下のように述べている。

今回のデモの特色はやはり、どこの団体でも組織でもない人ばかり、いたとしても勝手に来ただけ。もう、完全に一人一人の意思によって膨れ上がっているデモだっていうこと。もう主催者もヘッタクレも関係なく「原発がいらない」ってだけでこれだけ人が集まっているのがすごいいい感じだ。おかげで、本当に思い思いの意思表示の仕方でデモ隊が進んでいく! だいたい挙げてみても、チンドン屋部隊、ダンサー集団、バンドカー(大量のパンクス!)、DJカー(近所のレコード店の店主はじめDJ、ラッパーなど多数!)、ドラム部隊、東電や政府に怒りまくってまじめに叫んでる人たち、ゆっくり歩くお年寄りたち、踊りまくる人たち、缶ビール片手に花見気分の人たち、家族でピクニック風の人たち、すごいオブジェを作ってきて練り歩く人たち、40年前からタイムスリップしてきたようなゼッケンをつけた左翼風の人々、70年前からやってきたかのような日の丸を掲げてる人、大道芸のようなパフォーマンスをやる人、その合間にはなんと俳優の山本太郎やスチャダラパーのBOSEなどがいたり...などなど、もうキリがない!³⁹

松本がこのデモで目にした光景は、震災と原発のメルトダウンについて、とめどない不安と怒りをどうにかしようとする情動に突き動かされた人の感情が一気に噴出して、社会と個人がぶつかりあうエネルギーそのものだった。しかしその感情の表出は、決して殺気立ったものではなく、一人

³⁹ 松本哉「第43回原発やめろデモ大成功!!! 史上空前の15000人が高円寺に!」『松本哉ののびのび大作戦』2011/4/11 <http://www.magazine9.jp/matsumoto/110413/> (2017/10/11 最終確認)

一人が自分のやり方で、もっといって自分が好きな芸術や文化で「原発いらない」というメッセージを送る、創造性に溢れたアーティストックな政治的表現だった。

もしニューヨークのクリエイティブ・タイムに対応する日本の芸術=政治運動があるとするれば、それは「素人の乱」が企画したデモのようなものではないか。そのように主張するとするれば、奇異に感じられるかもしれない。しかし、欧米圏に比べて、芸術（とりわけ現代アート）と政治運動が長らく切り離されて捉えられてきた日本の文化的土壌において、東日本大震災のような歴史的な災害時の後でさえ、すぐにアーティストたちが自ら政治的なりアクションを行うことは難しかった⁴⁰。むしろ、デモのような政治的形式の枠組みにおいて、パフォーマンスや音楽、そしてさまざまな芸術を使った政治的实践が始まったのである。そして、その後デモだけではなく、さまざまな形式でのアート・アクティビズムとでも呼ぶべき実践が拡大している。本論文が目論むのは、このように「芸術」と「政治」という二つの領域を横断する実践を、戦術的メディアという観点から再検討し、新たな芸術=政治の地平を切り拓くことである。

1.1.2 メディアと政治

このような「芸術」と「政治」を結びつける実践が世界中に拡大している背景には、インターネットの普及やデジタル技術の発達によって進んだメディアの民主化がある。1990年代以前のメディア環境では、テレビ、電話、新聞、ラジオのように基本的には一方的な情報の伝達が主流だった。しかし、1990年代のインターネットの急速な普及により、オンラインの掲示板、メール通信、チャット、ウェブサイト、ブログで、個人が容易に情報発信することができるようになり、これまでの受信者が発信者にもなり、双方向的なコミュニケーションが可能になった。

1999年のシアトルで開かれたWTO(世界貿易機関)総会は、自由貿易交渉に反対する人々がインターネットを使って情報を配信し、冷戦後の市場経済を舞台にしたグローバリゼーションや自由主義国家間の覇権争いに反旗を企てる社会運動の象徴的な転換点となった⁴¹。とりわけ、インディメディア(IMC=Independent Media Center)という非営利のインターネット・メディアの誕生は、その

⁴⁰ たとえば、竹内公太の「指差し作業員」。これは、ふくいちライブカメラという公共のオンラインライブカメラを利用した社会批判的なパフォーマンス映像作品である。アーティストが原発作業員の象徴性とインターネットを使った社会批判性を持つ非常に面白い作品なのだが、あくまでも「アート」と「政治」という枠組みを分離した上での介入であり、インタラクティブな参加性と直接的な介入を重視した本論文の芸術=政治とは異なる範疇のアートだと考えている。

⁴¹ 毛利嘉孝「創造力の政治に向けてーペドロ・イノウエとレオニダス・マルティン」、『5』vol.1、東京：『5』編集室、2014年、43頁。会議場には、何万人もの人々が押し寄せ、主要な会議は中止に追い込まれた

成果として大きい。アマチュアとプロフェッショナルが、IMC のウェブサイトには次々と現場の映像、テキスト、写真をアップロードし、マスメディアに流れない現場の状況を伝えたのだ⁴²。現実空間で起きている出来事を公表し、表現する活動を通じて、世界中の人々とインターネット上で共有したり、意見交換したりすることが可能になったのである。新しいインタラクティブな情報流通は、社会に発言する機会がなかった人々に声をあげる手段をもたらした。このことで、「マスメディア」の情報に対する大衆の受け取り方が変化する可能性が格段に増えたのである。シアトルの運動で象徴的に見られるように、メディア・アクティヴィストやアーティスト、ジャーナリストたちは、メーリングリストやソーシャルメディアをフル活用し、小倉利丸が言うところの「パラマーケット」⁴³に対して風穴を開けてきた。

次に、1990 年代以降の政治の変容を特にメディアと社会の関係から確認しよう。この約 30 年間で、デジタルメディア技術の発達と普及、それに伴って起こったメディアの民主化、そしてより一般的に言えば冷戦崩壊後の新自由主義の波に押されて加速したグローバリゼーションによって、情報の流通量は圧倒的に増加した。1990 年代以降のメディアと政治は、テレビからインターネットに軸足をずらしながら、情報戦争ともいえるコミュニケーションをめぐる新しい権力のヘゲモニー闘争へと転換しつつある。

とりわけ 2000 年代は、新自由主義的市場経済を背景にグローバルな多国籍企業がこれまで以上に力を持ち、国民国家以上のヘゲモニーを握る時代になった。とくに Twitter、Facebook、Line、Instagram といったソーシャルメディアや、Google、Amazon、Youtube といったプラットフォームが登場してから、膨大な量の情報が日々生成され、収集・蓄積・アルゴリズムのデータ処理・フィードバックという循環が生まれた。それらの情報は、マイクロレベルでは個人の生活や価値観に沿って提供されるレコメンデーション機能に還元され、マクロレベルでは社会的、経済的、文化的なコンセンサスに影響を与えるデータ解析により国家や企業のマーケティングに利用されるようになったのである。

こうした情報と経済の変化は、社会にも政治にも大きな変容をもたらした。日本では、2001 年に総理大臣となった小泉純一郎が「自民党をぶっ壊す」、「官から民へ」といったインパクトのある短いキャッチフレーズを繰り返し、郵政民営化などの新自由主義的な規制緩和を進める一方で、マ

⁴² 細谷修平編『メディア・アート活性』、東京:インパクト出版会 2012 年、141-142 頁。

⁴³ 小倉利丸(1992)は、一般的な商品が流通する市場システムとは異なる情報の非市場的な流通回路を言い表す「パラマーケット」論を展開した。マスメディアの不特定多数に情報が流通する水平的なパラマーケットと、一部の官僚、大企業、大学に所属する人がアクセスできる垂直的なパラマーケットの二つに分類し、前者が社会的な欲望の生産装置に関わることを論じている。

メディアを主な舞台にした政治的パフォーマンスで一般大衆の支持を得た。日本型ポピュリズムの台頭である。ポピュリズムとは、ここではとりあえず「強烈なイメージやメッセージ、指導力などを持ったリーダーが選挙民にアピールし、民衆の支持を獲得する政治のスタイルやしぐみ」として理解しておきたい⁴⁴。マックス・ヴェーバー (Max Weber) は、こうした政治を「人民投票民主主義」と呼び、民衆に政治参加を促す民主性と、扇動された市民が独裁的な政治を許してしまう非民主性が共存するリスクを指摘している⁴⁵。小泉政権以降、現在の安倍政権に至るまでの日本の政治は、メディアを通じた人気獲得を背景にポピュリズム的な傾向を強めている。

こうしたポピュリズム的な政治の台頭は、2000年を境に世界的な流れになっている。アメリカでは、ジョージ・W・ブッシュ政権が、2001年9月11日に起きたアメリカ同時多発テロと直後に起きた炭疽菌事件をきっかけに、対テロリズム戦略を強め、テロリストを仮想敵にしたアフガニスタン戦争とイラク戦争を開始した⁴⁶。同時多発テロから間もなく、アメリカは、反テロリズムという正義と「悪の枢軸国」という二項対立を打ち立てて、客観的な根拠なく戦争を正当化し、ナショナリズムを煽る戦略を実行した。9.11のツインタワー・ビルに衝突し突き抜ける旅客機の映像は、世界中のテレビで何度も放送され衝撃的なセンセーションを巻き起こした。ブッシュは、このアメリカの危機をナショナリズムの高揚と自らの支持率の獲得というポピュリズム的政治のためにメディアを最大限利用したのである。

そのテロ対策は尋常ではなく、一般市民もアートも対象になった。本論文が取り上げるクリティカル・アート・アンサンブル (CAE) も、この一環として2001年10月に制定された米国愛国者法 (USA Patriot Act、通称「愛国者法」) に抵触した容疑で、国家権力から「バイオテロリスト」に仕立て上げられ、4年間の裁判を余儀なくされた。他方で、アメリカ国内で、テロリスト、とりわけイスラム教信者、テロの手段となる生物兵器に対する過剰な社会的不安が増大し、その結果、右傾化する国家の軍事力の強化、社会の監視の強化、中東系外国人を中心とする外国人排外主義は、セキュリティの強化のためにやむをえないものとして看過されたのである。

しかし、2000年代の政治をテレビのようなマスメディアによるイメージ操作、スペクタクルの政治、そして強力な指導者によるポピュリズムの政治にのみ還元するとそれも誤りだろう。確かに2000年代初頭は、依然としてテレビが政治とメディアの中心舞台だった。しかし、その後、メディ

⁴⁴ 加茂利男、大西仁、石田徹、伊藤恭彦 (2007) 『現代政治学 第3版』東京：有斐閣、142-143頁。

⁴⁵ Ibid., 143頁。

⁴⁶ 岡本英男「ブッシュ政権下におけるアメリカの福祉国家システムの展開」、『東京経済大学会誌 (経済学)』第251号、3-45頁、2006年。 <http://repository.tku.ac.jp/dspace/bitstream/11150/613/1/keizai251-02.pdf> (2018年3月19日最終確認)

ア産業の中心は徐々にインターネットに変化する。インターネットは、ヒト、モノ、カネの流動化に拍車をかけ、グローバル資本主義を助長し、その結果ポスト・フォーディズム社会において中心的な産業の役割を担いながら、政治とメディアの関係性を徐々に変化させたのである。

その一番の大きな変化は、ユージン・サッカー(Eugene Thacker)が指摘しているように、ネットワークを通じた「参加」の前景化である⁴⁷。ここでいう「参加」は、政治参加だけではなく、ソーシャルメディア、ブログ、電子登録、ネットショッピング、オンラインゲーム、オンライン選挙、ウェブカメラ、cookie (クッキー) によるトラッキング、リコメンデーション機能 (ウェブサーチの検索履歴の傾向からお薦めの情報や商品を表示する) まで、広くオンラインネットワークへの「参加」を意味している。

問題は、マスメディアがメディアの中心だった時代には、情報の伝達速度や範囲に限度があり、一定の歯止めも効いていたが、Twitterを始めとするソーシャルメディアは、瞬時に大量に、かつ継続的に拡散ができるため、それ自体が「真実」として流通して、政治や経済、社会に深刻な影響が出るほどの状況になっていることである。さらに、イーライ・パリサー (Eli Pariser) が〈フィルターバブル〉という概念で指摘したように、オンライン上の議論や情報収集に積極的に参加すればする人ほど、サーチエンジンやソーシャルメディアに出てくる書籍や人、ニュースの情報が、自分の関心や意見に近い情報にのみ接するようになる。そのため、それらの情報をすべて真実だと錯覚してしまうリスクが高まっている⁴⁸。

もう一つインターネットの参加における新しい「政治性」の問題がある。それは、インターネットの「仕組み」にある。アレクサンダー・ギャロウェイ(Alexander Galloway)は、インターネットのデータ通信を可能にするプロトコル (IP、TCP、HTTP 等) という技術的な交通整理をするシステムこそが、分散型の生権力を行使する新しい管理=制御手法だと論じている⁴⁹。これは、前述したインターネットというメディアの民主的利用とは別の、インターネットテクノロジーの仕組みとコミュニケーションシステムに孕む政治性である。プロトコルの政治性は、私たちに、デジタルテクノロジーが単純に民主的で開放されたメディアだと盲信することが危険だと意識させる。私たちの

⁴⁷ ユージン・サッカー「序言 プロトコルは、その実行のただなかでこそ存在する」、アレクサンダー・ギャロウェイ『プロトコル——脱中心化以後のコントロールはいかに作動するか』北野圭介訳、2017年、京都：人文書院、11頁。

⁴⁸ イーライ・パリサー『閉じこもるインターネット——グーグル・パーソナライズ・民主主義』井口耕二訳、東京：早川書房、2012年。

⁴⁹ アレクサンダー・R・ギャロウェイ『プロトコル——脱中心化以後のコントロールはいかに作動するか』北野圭介訳、京都：人文書院、2017年。

思考や情報の交換の仕組みそのものに、現在のコミュニケーション資本主義が内在しているとすれば、私たちはどのようにして批判的な言語を組み立てることができるのだろうか。

こうした問題とは別に日本固有の問題も存在する。2010年代以降のマスメディアと政治について、日本で特に問題となっているのが、マスメディアの「隠蔽」や「忖度」である。東日本大震災後の原発事故（メルトダウン）の情報の隠蔽。2014年に発足し、急速に右傾化する新保守政権、第二次安倍政権に対する忖度。こうしたことに対しては、英語で書かれた情報も多く、海外メディアからは度々批判されているにもかかわらず、日本のマスメディアは忖度して書かないという事実がこれまでであった。そのため、マスメディアの情報操作と権力の関係について批判的に、かつ積極的に情報を得ようとする人とそうでない人で二極化してしまっている。ポスト・インターネット社会は、ユートピアでも民主的な社会でもなく、多国籍企業が牽引するグローバルな〈帝国〉、国家権力、そしてテクノロジーの仕組みの内部にまで目に見えない権力が張り巡らされているのだ。

このような日常生活に浸透したメディア環境が、政治と密接な関係にある現代社会だからこそ、「パラマーケット」に回収されない現場で得た情報、身体的な体験、あるいは感情や記憶といった情報が、これまでに増して非常に重要であることがわかる。2001年に設立された OurPlanet-TV は、日本における対抗的なジャーナリズムの代表的な非営利団体で、環境や人権、ジェンダーや子どもなどのテーマを中心に、ドキュメンタリーやインタビュー番組を制作し配信している。震災後は被曝の問題や人々の暮らしに必要な情報について配信してきた。OurPlanet-TV は、マスメディアでは報じないような問題意識をインターネットの動画視聴者や、ワークショップやイベントの参加者、ボランティア、会員と共有することを目的としている⁵⁰。また被災地では、子供を持つ親たちは市民活動による放射線測定や健康被害を調査するネットワークを構築する動きや、せんだいメディアテークでの「3がつ11にちをわすれないためにセンター⁵¹」の設立、臨時の FM ラジオ局の設置や子供たちの新聞発行など、多様なメディア活動が展開されている。このように、その象徴的な現象であるポピュリズムの高揚、フェイク・ニュースの氾濫、権力による情報の隠蔽や忖度に、不信感を持つアクティヴィストやアーティスト、市民が、抵抗的な文化的実践を次々と創造している。

⁵⁰ OurPlanet-TV, <http://www.ourplanet-tv.org/?q=node/63>, (2018年3月19日最終確認)

⁵¹ 「3がつ11にちをわすれないためにセンター」は、2011年5月3日にせんだいメディアテークで開設された。市民、専門家、スタッフの協働で復旧・復興のプロセスを映像、写真、音声、テキストなど様々なメディアで情報共有し、データをアーカイブして記録している。また、展示や資料室、対話を促進するイベントや、インターネットの番組配信など、支援活動のためのプラットフォームになっている。<http://recorder311.smt.jp/aboutus/>, (2018年3月19日最終確認)

本論文が「戦術的メディア」に注目する理由もそこにある。つまり、彼らが既存の情報の流通を逸脱する方法をアートやメディアで試みていることに着目したいのだ。私たちが入手可能なメディアの利用法にアート・アクティヴィズムの戦術を重ね合わせたい。

1.1.3 メディア・アートと政治性

メディア・アートは、一つのジャンルではない。メディア・アートは、テクノロジー、文化、政治経済の社会的状況を反映し、多様な形式とテーマがある。メディア・アートは、情報社会と人間とアートの諸関係を表現することを中心に据えているが、メディア・アートの批評家や研究者もそのジャンルを定義することは不可能だとしている（四方 1989、馬 2014、草原 2017）。本論文でもメディア・アートを厳密に定義せず、何らかの形で「メディア」に意識的に関わっている芸術を指すことにする。しかしここで言うメディアは必ずしも狭義の意味で使っているわけではない。むしろ本論文で重要な点は、オルタナティブな文化として、メディア（媒体）を通じて、支配的な情報の流通回路をいかに逸脱させることができるか。そして、メディアの潜在的な可能性をいかに引き出して、多元的な想像力と知識の創生を促す社会実験をすることができるか。この2点が本論文でメディア・アートを議論する理由である。

ここで、ヨーロッパを中心にしたメディア・アートの歴史を振り返り、戦術的メディアというアクティヴィズムが、メディア・アートの領域でどのように発生したか言及しておきたい。

メディア・アートの初期のものとして、1960年代のマルチメディア（ナムジュン・パイクなど）や1970年代のコンピュータグラフィックスなど諸説あるが、それまでCGを中心としていたSIGGRAPH（Special Interest Group on Computer GRAPHics, 1967-）という国際会議や展覧会に加え、1980年代にメディア・アートの国際展（アルス・エレクトロニカ 1979-）が始まり、徐々にジャンルとして形成されていった。その後、1980年代から1990年代にかけて、MIT メディアラボ（マサチューセッツ、1985年）、Z K M ^{ゼット・カー・エム}（カールスルーエ、1983年構想開始、1997年に開館）、Backspace（ロンドン、1996-1999）、C3（スロヴェニア 1996-）、T0（ブダペスト）といったメディア・アートセンターが作られた。欧米圏を中心に、メディア・アートやメディア・アクティヴィズムの拠点ができることで、ネットワークが形成されていったのである。こういったメディアセンターには、かつて写真家やアーティスト、フィルムメーカー、グラフィティライターだった、ヒース・バンティング（Heath Bunting）、アレクセイ・シュルギン（Alexai Shulgin）、オリア・リアリナ（Olia Lialina）など、現在はメディア・アーティストとして国際的に知られる人々がインターネットを媒体にしたアート

を制作しにやってきたという⁵²。また日本でも、メディア・アートの黎明期には、ビデオアートギャラリーSCAN(1980-)がビデオアート、テクノアートと呼ばれていた時期から積極的に紹介していた。その後、NTT インターコミュニケーションセンター (ICC、東京、1989 年構想開始、1997 年開館)、キャノンアートラボ(1991-2001)、せんだいメディアテーク(2001-)、そして山口情報芸術センター(山口市、YCAM2003-) が設立された。このような拠点で、国内外のメディア・アーティストたちを紹介する展覧会が次々と行われていった。

東西冷戦の終焉は一つの転換点だった。旧西側では、MIT メディアラボや ZKM を中心に最先端のテクノロジーやコンピュータを使ったメディア・アートが制作される一方で、政治的な抵抗の実践として、旧東側と旧西側のアーティストとアクティヴィストが、DiY で作るラジオやビデオなどを使って情報を交換し合っていた。東西でネットワークを構築し、交流する自律的なメディア文化を形成していたのである⁵³。ヨーロッパは、第二次世界大戦後の資本主義と Kommunismus のコンフリクトの結果として、ベルリンの壁の崩壊を間近に経験した。もはや単純に「民主主義」やイデオロギーを示唆するような文化を称賛するようなことは、多くのアーティストと非アーティストが拒否していた。さらに、支配的なインターネットの言説やアートの言説にも懐疑的だったため、ハッキングに類似したプロジェクトが立ち上げたり、「ザ・シング」(THE THING) や「リゾーム・オーグ」(Rhizome.org) などのコミュニティウェブサイト、あるいは「ネットタイム」(Nettime) や「シンディケート」(Sindicate) などのメーリングリストで、自分たちの政治的立場を表明したりと、文化的にも新しい形式やメディアを試していこうという雰囲気は 1990 年代後半には生じた⁵⁴。

ネクスト・ファイヴ・ミヌッツ (N5M)、アルス・エレクトロニカ(Als Electronica)、トランスメディアレ (Transmediale) といったイベントは、このようなオンライン掲示板やネットコミュニティ、メーリングリストで知り合った、デジタルテクノロジーやコミュニケーションをベースにした表現活動全般に関心のある世界中の人々が、お互い対面する場だったのである⁵⁵。このような文化的背景から、テクノロジー、アート、政治がハイブリッドに融合した理論的枠組み、かつ実践である戦術的メディアが N5M で生まれた。まさにその 1996 年の第 2 回目の N5M に行ったというメディア・文化研究者の上野俊哉は、その時の状況をこう記している。

⁵² Rachel Greene *Internet Art*, London: Thames&Hudson, 2004. p.33

⁵³ 四方幸子「メディア・イン・トランジション：1989-2004」『アート・ミーツ・メディア：知覚の冒険』東京：NTT 出版、2005 年、110 頁。

⁵⁴ Greene, op.cit., pp.52-53

⁵⁵ Greene, op.cit., p.33

92年にこのイベントの話をはじめて聞いた時の説明によれば、世界中の自由・海賊メディアについての会議と実践の報告ということだった。

……中略

特に東欧、旧ユーゴでは「民主化」から内戦や紛争までの諸問題に際し自由ラジオや海賊テレビがはたしてきた役割は小さくなく、93年の第1回からここではメディアの社会的、実践的活用が話題となっていた。

……中略

各地に離散する移民や亡命者、避難民のためのメディア、反戦の政治とサブカルチャーをつなぐ雑誌『アークジン』（ザグレブ）などが紹介され、これについての討論がすすんでいく⁵⁶。

当時ヨーロッパでは、内紛、移民、避難民、亡命の問題を日常にする人々と、イギリスなど先進国で先端的なテクノロジーとインターネットが日常にある人々との間で、共有された認識があった。それは、インターネットを無批判に称揚する「カリフォルニアン・イデオロギー」（Barbrook and Cameron）に対する批判的視点である。1990年代当時、アメリカでは、インターネットが国境や文化を超えて、グローバルなネットワーク形成の可能性を拓くという肯定的で楽観的なユートピア主義の「カリフォルニアン・イデオロギー⁵⁷」が広がっていた。カリフォルニア発信のテクノロジー、文化、政治経済に関する最新の記事とヒッピーの対抗文化が織り交ぜられた雑誌『MONDO2000』、『WIRED』が、このイデオロギーを代表するメディアである⁵⁸。換言すれば、フリーカルチャーを資本主義に持ち込んだ Facebook、Twitter、Youtube など SNS の起業家、元ヒッピーらしくカジュアルなジーン姿で登場した Apple のカリスマ創業者スティーブ・ジョブズがこのイデオロギーの信奉者たちの理想的姿であり、個人の自由を追求し、テクノロジーの進化によって自由経済を牽引することを称揚する文化だといっていだらう。このようなカリフォルニアン・イデオロギーを安易なネット礼賛だと批判する「ネット批判理論」が、戦術的メディアの議論の前提にあり、ヨーロッパのメディア・アート・アクティヴィズム界限、特にその中心となるイベントの N5M で活発に議論されていたのである⁵⁹。

⁵⁶ 上野俊哉「ネクスト5ミニッツ——戦術的メディア」『季刊 Inter Communication』No.17、東京：NTT 出版、1996年、44, 47頁。

⁵⁷ Richard Barbrook and Andy Cameron, *The Californian ideology*, In *Mute Magazzinm* vol.1, 1995 <http://www.metamute.org/editorial/articles/californian-ideology> (2017/10/27 最終確認)

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ 上野、op.cit., 46頁。

以上述べてきたようなメディア・アートと政治の結びつきは、日本では一般的にイメージされづらいただろうし、むしろ技術革新とともに進化してきたメディア・アートの方が言説化されている。それは、馬が日本のメディア・アート史でまとめているとおり、プログラミング、ソフトウェア、ロボットアート、AR、3Dなど高度な科学技術を用いたアートや、スペキュラティブ・デザインなど最先端の視覚表現に彩られた国家、企業、大学が関わる文化政策や商業的なイベントで盛り上がるメディア・アートに付随したものだろう。しかし、オルタナティブな文化のメディア・アートである戦術的メディアが日本にも存在しなかったわけではない。たとえば、粉川哲夫は、1980年代に、1970年代にイタリアで隆盛した「アウトノミア」といういわゆるラジオの海賊放送⁶⁰に触発され、東京の下北沢でDiYのラジオ放送「自由ラジオ」を放送し、戦術的メディアの実践をムーブメントに先駆けて展開していた⁶¹。粉川は、安価で誰でも手に入る機材を使ってラジオ局を作る方法をワークショップで伝えた。そして、市民自らラジオを放送してメディアを持つ意味をマイクロポリティクスとして理論化した⁶²。現在は、戦術的メディアの初期の実践としてグローバルに認知されている。

また戦術的メディアのみならずメディア・アート自体が、周縁的なアートとして支配的なアートの言説に批判性を持っていたことも指摘すべきだろう。それは、インターネット以前のラジオ、テレビ、ビデオ、コンピュータ、ソフトウェアなどデジタルテクノロジーを媒体にするメディア・アートの多くは、複製できるという特徴を持つからである。ヴァルター・ベンヤミンが、『複製技術時代の芸術』(1936)で議論したように、伝統的な美術の理解では、芸術固有の価値を「一回性」としてきた。そのため、複製可能な映画、ビデオ、写真といったメディア作品は、著作権やエディションをつけることで芸術表現の市場的な価値を担保している。つまり、複製できることで価値が低くなることは、未だに芸術の価値を決める上で重要な問題なのである。これに対して三井秀樹は、「メディア・アートとしての「一回性」が基本としてある純粹美術も、テレビやネット上で紹介されると、メディア化され、ビデオやコンピュータ等の電子機器で制作した作品と同様に、コピーされた画像そのものがオリジナルと同等の価値をもつ、メディア・アートとなる」と述べており、デジタルメ

⁶⁰ アウトノミアは、「文化の自律を軸にした自治権運動」とも言える。フェミニズムや、環境問題、若者のラジオなど、様々な放送局と番組がイタリア各地にあった 粉川哲夫 (1983)『これが「自由ラジオ」だ』東京：晶文社, pp.27-39

⁶¹ 粉川は自家製トランスミッターを製作し、日本で電波法に抵触しない弱い電波が届く近隣の範囲のみで聴ける、自律的な運営の《自由ラジオ》を広めた。下北沢の「ラジオ・ホームラン」とラジオ放送局を運営していた。粉川哲夫『これが「自由ラジオ」だ』東京：晶文社、1983年。

⁶² Tetsuo Kogawa, 1995. Polymorphous Space, <http://anarchy.k2.tku.ac.jp/about.html> (accessed 6 Oct, 2017)

ディア時代に一回性の価値は無意味だと指摘している⁶³。インターネットが一般的に普及するまでは、「アナログ／デジタル」の差異について論じる意味はあったが、インターネット普及後は、あえてアナログとデジタルを分けて議論する必然性と有効性はなくなったのだ。

さらに、インターネットは、作品と観客の「インタラクティヴ性」と「デジタルの通信性」をもたらした。これは、トランスナショナルな作品制作や同時進行のパフォーマンス、あるいはインターネット上の即時的なリアクションを可能にし、インターネットはメディア・アートによる表現の可能性をさらに広げた⁶⁴。観客の視覚対象である作品が、可変的で、複数の場で行われ、通信性を持つことで、作品と制作の質についての価値尺度は転換点を迎えたのである。このことは、これまでの美術の質や価値の基準から外れている。その点でメディア・アートは、美術領域の中で批判性を持つ存在だといえるだろう。

アート・アクティヴィズムと「社会に関与する芸術」

SEA に関する論文や書籍は 2010 年代に入って数多く出版されている。特に序章でも触れたクリエイティヴ・タイムの『リビング・アズ・フォーム：社会に関与する芸術 1991～2011』（以下『リビング・アズ・フォーム』）は、欧米の SEA の現状を考えるにあたり、本論文の出発点となる書籍である。クリエイティヴ・タイムとトンプソンは、SEA を前衛アートのムーブメントではなく「コミュニティワーク、演劇、視覚芸術を包括する生き方、参加、権力への挑戦、都市計画、ディシプリンを拡張する新しい社会秩序を指し示す文化的実践」と定義し、モダニスト的な芸術のナイーブな自律性を否定している⁶⁵。

本書では、実際にはアクティヴィストと呼ぶべき活動をしているアーティストも多く紹介されている。たとえば、アーティストのローリー・ジョー・レイノルズはその一例である。レイノルズは、《タムズ・イヤー・テン》（2007-2013）というアメリカのシカゴにある、人権を無視した独居房を焦点に当てた。レイノルズは、囚役中の人々に手紙でコンタクトを取り、彼らの家族を巻き込んで、政治家に対するロビー活動をするなどのプロセスを経て、美術展やワークショップを開催し、独居房を最終的に閉鎖に追い込んだのである。SEA は、象徴的な社会的課題の解決や、社会的課題の可視化をする活動が多い。しかし『リビング・アズ・フォーム』には、レイノルズの例のように、

⁶³ 三井秀樹『メディアと芸術——デジタル化社会はアートをどう捉えるか』東京：集英社、2002年、45頁。

⁶⁴ Ibid., 120頁。

⁶⁵ Thompson, op.cit., p.19 傍点は筆者

アーティストやアクティヴィストの呼びかけで市民が主体になった社会運動により、根本的に課題を解決した事例もある⁶⁶。

また、SEA は、ハッカーがインターネットの構造上の不備を利用した非暴力の市民的不服従の抵抗の実践や、移民の支援を目的としたもの、あるいは妊娠中絶禁止国で実際に船上手術を行うアートプロジェクトなど多種多様な形式がある。これらの実践は、グラント・ケスターの分類によるアーティストによる筋書きがあるものとなないもの、ビショップの分類による作者性を持つものと作者性を捨てて協働に重点を置くものといった区別はできる。しかし、社会的機能として文化と芸術のあり方を考え、市民を巻き込みながら社会的課題への介入を創造していく点では、大体の SEA は共通している。

前述したように、SEA には多様な定義がある。その中で、本論文にとって特に重要な理論家は、アーティストで美術批評家のグレゴリー・ショレット (Gregory Sholette) である。ショレットは、トンプソンと長年協働してアメリカを中心に SEA シーンを盛り上げた一人で、「戦術的メディア」を SEA の文脈において再解釈した理論家でもある。ショレットは、冷戦後の新自由主義とポスト・フォーディズムの資本主義社会でネグリとハートが理論化した〈帝国〉に対する、マルチチュードの実践として戦術的メディアを捉えている。そして、戦術的メディアが新しいメディアテクノロジーをメインに使いながら、多国籍企業や国際組織の権威を諧謔するために、その企業の社会的イメージを転覆する戦術でゲリラ的アクションを展開していると評価したのだ⁶⁷。

さらに、ショレット、トンプソンと本論文の分析対象である CAE との間には、浅からぬ因縁がある。2人は、2004年から2005年にかけてマサチューセッツ近代美術館（通称 MASS MoCA）で「介入主義者たち：社会圏における芸術 (The Interventionists: Art in the Social Sphere)」展⁶⁸ (2004-2005) という展覧会を組織した。この展覧会は、SEA のキーワードの一つである「介入主義」という概念を中心に、アーティスト、アクティヴィスト、アート・アクティヴィストたちの作品や活動を集めたもので、「ノマド」、「リクレイム・ザ・ストリート⁶⁹ (ストリートを取り戻せ)」、「レディ・トゥ・ウェア」そして「実験的大学」の4つの部門に彼らが混在するというものだった。CAE は、その中の「実験的大学」の参加グループの1つだったが、開催直前に CAE の中心メンバーで

⁶⁶ Ibid., p.19

⁶⁷ Gregory Sholette, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press, 2011.

⁶⁸ Nato Thompson and Gregory Sholette, *The Interventionists, User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge: MIT Press, 2004.

⁶⁹ 1991年にロンドンで結成された反道路運動で、ニューヨークやサンフランシスコ、オーストラリア、ベルリンなど世界中に広まった。祝祭性を特徴としたゲリラ的なストリート・パーティーで DiY カルチャーの実践の一つである。毛利嘉孝『文化=政治』東京：月曜社、2003年、92-113頁。

あるスティーヴ・カーツ (Steve Kurtz) の妻ホープ (Hope Kurtz) が突然死した。その死に関連して、FBI が CAE の展示品を全て没収するという奇妙な事件が起こったのだ。この事件については 3 章であらためて触れるが、ショレットは、CAE がバイオテクノロジーを作品制作のために用いたことでアメリカ政府に生物兵器を作っていると誤解され、テロリストのレッテルを貼られたことを全面擁護するために、論考「規律=訓練化される前衛：アメリカ合衆国 vs クリティカル・アート・アンサンブル」⁷⁰を發表している。ショレット (とトンプソン) のこうした非妥協的な政治的ラディカルズムは、彼らが提唱する SEA の理論的な核の一つである。

トンプソンとショレットは、社会正義ないし社会変革を追求するという倫理観と、反権威主義的なアート・アクティヴィズムを SEA の枠組みとする一方で、^{コラボレーション}協働や対話、コミュニティに根付いた継続的な活動を軸にした SEA 観がある。美術批評家で、カリフォルニア大学の美術史の教授であるグラント・ケスターは、『会話の断片——モダンアートにおけるコミュニティとコミュニケーション』 (*Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*) (2004) で、イギリスとアメリカを中心にしたコミュニティアートと前衛芸術を実践モデルとした対話型アート (Dialogical Art) を提唱している⁷¹。続いて『一と多——グローバルな文脈における現代の協働的艺术』 (*The One And The Many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context*) (2011) では、貧困や不平等など新自由主義や新保守主義から生じたグローバルな課題に、ローカルな地域コミュニティや継続的な対話に根ざしたプロジェクト、さらにコレクティブの活動に注目して SEA を論じている。

また、日本で SEA を論じる際に最も参照されるのは、パブロ・エルゲラ (Pablo Helguera) の『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』 (2015) だろう。エルゲラは、アーティストであり美術教育の専門家である。本著作では、SEA を美術教育の一環として、どのように教育として SEA をカリキュラムに組めるか、あるいはアーティストが SEA プログラムを設計できるかということ、分かりやすくインストラクションの形式でまとめている。

しかしながら、『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』では、対話や協働、参加、敵対性を生む社会的な行為を軸にした作品を作り上げることを目的とした SEA の枠組みと課題、その方法論が中心的な関心である。こうした SEA からは、エルゲラが作り上げようとする社会像は見え

⁷⁰ Gregory Sholette, *Disciplining the Avant-Garde, The United States versus The Critical Art Ensemble*, 2005, pp.1-17. http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/02_disciplining1.pdf (2018/3/19 最終確認)

⁷¹ Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013.

てこない。その理由はおそらく、エルゲラが「理屈の上では広く市民に開かれている参加型のプロジェクトも、実際のところ、その多くは非常に限られたオーディエンスのためのものだ⁷²」と認めているように、基本的には既存のアートの枠組みを踏襲しているからである。

いささか皮肉な言い方をすれば、エルゲラの書籍が日本の SEA の議論のなかで最も参照されているのは、SEA の政治的なラディカルズム、非アートの社会運動の側面、そして非妥協的な市民的不服従の戦術などがきれいに消去されて、協働作業や対話型のアート作品の制作の方法論に回収されているからかもしれない。トンプソンやショレット、あるいはケスターが前提とする SEA の必然性が政治経済と社会に内在する課題にあるのに対して、エルゲラの議論には、彼が作り上げたい社会像や現在の社会に対する批判は一切書かれていない。それは、今ある美術の枠組みを前提として SEA を作品として制作することを目的にした、SEA の方法論を示す教科書なのである。

日本における SEA の導入はどうだろうか。近年その潮流の一つとして SEA が、日本で紹介される機会が増えた。たとえば、2014年のノマディック・バージョン⁷³に続いて、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート展——社会を動かすアートの新潮流」という美術展が、2017年2月18日から3月5日まで、東京のアーツ千代田 3331 で開催された。主催したアート&ソサエティ研究センターは、先述のパブロ・エルゲラの翻訳書を出版し、SEA アーティストのトークイベントを開催するなど、日本に SEA を具体的に紹介するために実践的な活動をしてきた研究会である。

日本ではあまり多く見られない国家権力の不正や政治経済システムに批判的に切り込んだ SEA は、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート展：社会を動かすアートの新潮流」の美術展においてもはっきりと確認することができる。おそらく日本では初めて、本格的に SEA を紹介する展覧会であった。

もう少し詳細に展示内容について述べていこう。海外からの作家やプロジェクトは、アイ・ウェイウェイ (Ai Weiwei)、スザンヌ・レイシー (Suzanne Lacy)、《フィフス・シーズン Fifth Season》、《パーク・フィクション Park Fiction》のマルギット・ツェンキ (Margit Czenki) とクリストフ・シェイファー (Christoph Schäfer)、《プロジェクト・ロウ・ハウス Project Row Houses》の5人/組だった。海外の事例は、SEA を織り成す一つであり、コミュニティアートの系譜で「ニュージャンル・パブリックアート」という概念を提唱し実践してきたスザンヌ・レイシー。麻薬と犯罪が蔓延する地域の住民から銃を回収して溶かしてスコップを作り、木を植えるプロジェクト《銃をシャベ

⁷² パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』東京：フィルムアート社、2015年、61頁。

⁷³ 「リヴィング・アズ・フォーム」展の縮小版で、11人(組)のアーティストによるプロジェクトを映像とパネル、写真を中心に展示された。

ルに》を实践したペドロ・レイズ (Pedro Reyes)、ドイツのハンブルクの再開発予定地で、ジェントリフィケーションに反対する市民と、集会やフェスティバルなどイベントをし続けて実質的な開発を妨害する《パーク・フィクション》が紹介された。日本からの作家は、高川和也、丹羽良徳、藤元明、山田健二、若木くるみの5人の作品展示と、参加者との対話を重視したワークショップ型の西尾美也、都市計画の方法を学ぶ対話型ワークショップをしたミリメーター、フェミニスト・アート・コレクティブの明日少女隊らが日本のSEAの実践者として展示に参加した。

本展覧会では、すでに行われたプロジェクトのアーカイブの展示と、新作品とワークショップを組み合わせた構成である。この展示は、ラディカルな政治と芸術の枠組みでSEAを紹介してきたクリエイティブ・タイムの「リヴィング・アズ・フォーム」をベースにして構成されているが、その点が強調されるというより、象徴的、あるいは詩的な要素を加えて公共空間でパフォーマンスするプロジェクトや、物質的な作品の制作、作家名を出して個人で活動するプロフェッショナルなアーティストが選ばれる傾向があった。世界的アーティストのアイ・ウェイウェイによる難民のライフジャケットを使ったコンセプチュアル・アート、パフォーマンスアーティストの若木くるみ、映像作品をメインに制作する高川和也、そして丹羽良徳の作品は、SEAというよりむしろ政治的テーマを用いたファインアートだといえる。また、政治の問題をストレートに扱う海外の作家や、対話型アートやコミュニティアートなどの市民参加を伴う海外のSEAと比較すると、日本側の作家は必ずしも直接的に政治を扱ったものや参加を伴わない作品も多く、一口にSEAといっても、アートによる社会への関わり方に対する意識の違いは目に見えるものだった。

2017年の展示の紹介文には、SEAを「対話と協働のプロセスを通じて、何らかの社会変革をもたらそうとするアーティストの活動の総称」とある。この定義を読む限りは、政治的なアクティビズムを多く含むクリエイティブ・タイムのラディカルリズムは後景化し、エルゲラの定義に沿った対話と協働を中心とする市民プログラムを強調しているように見える。

さらに別の視点で日本でのSEAの導入を見ると、日本では1990年代以降、地域活性化やまちづくりを主導する自治体や大学による市民参加型のアートプロジェクトが興隆している。小泉元宏(2010)は、少子高齢化と人口減少社会という課題がある日本では、NPOや民間財団、行政を含む組織が芸術と社会を結びつけることを目的としたアートプロジェクトを、日本におけるSEAとして捉えている⁷⁴。他にも、日本型アートプロジェクトとSEAを同一視しながら、言説化されていく

⁷⁴ 小泉元宏『「社会と関わる芸術 (Socially Engaged Art)」の展開——1990年代-2000年代の動向と、日本での活動を参照して』東京芸術大学大学院博士論文、2010年。

傾向はあり、アート&ソサエティ研究センターの SEA がこうした動向と親和性を高めていく可能性はあるかもしれない。

このような傾向について、過剰に問題視する必要はあるだろうか。本展覧会がこれから「芸術」と「政治」と「参加」を問い直す SEA の枠組みを多角的に議論する土壌を共有するための一歩として、非常に重要な展覧会であることは疑いようがない。とはいえ、SEA の導入について、上述のようなアート・アクティヴィズムの視座を持つ SEA が、SEA の一部にあることは、より認知される必要があるのではないだろうか。なぜなら、本論文が戦術的メディア、アート・アクティヴィズム、SEA が時代の流れの変化の中で混在しながら、今に至ることを提示する上でも、また SEA の多様性を議論の俎上に載せる上でも、国内の SEA の議論で必要だと考えられるからである。

したがって、日本と欧米の SEA の議論の俎上を作る上で、戦術的メディアの研究を欧米圏の事例に特化せずに、日本の事例と考察を加えることが、最も緊急かつ最大の課題の一つになるだろう。本論文では、以下3点を踏まえたアート・アクティヴィズムの視座を持つ SEA に焦点を絞って、欧米の CAE と日本の A3BC の二つのコレクティブを分析対象として考察していくことにする。

1. 社会の常識やそこから生まれる偏見の原因や構造を分析し、その常識や思い込みを成り立たせている価値観そのものを批判的に逸脱させる戦術的な方法論を持つ SEA。
2. アクティヴィストの自覚や DiY カルチャーの倫理観を持つアート・コレクティブないしアマチュアによるアート・コレクティブによる SEA。
3. 市民およびアマチュアが、参加や体験を通じて、日常的な行為や生活で政治的課題を発見しながら視野を広げるコミュニケーションを重視する SEA。

この3点を選んだ理由は以下の通りである。

1は、現在ショレットやトンプソンが SEA の一つに数えている戦術的メディアの代表者として挙げている CAE を対象に議論する。それは、戦術的メディアをはじめとするメディア・アクティヴィズムは、日本の SEA の言説にはまだほとんど見られないからである。そこで、戦術的メディアの実践者が、どのように社会で支配的な常識や価値観を攪乱し逸脱させる試みをしているか考察する。

2は、CAE と A3BC の2つを対象に議論する。ポスト・フォーディズム／新自由主義体制下のマスメディアと情報産業の一体化の中で、DiY カルチャーやメディア・アクティヴィズムから出てきたアート・コレクティブやアマチュアのアクティヴィストたち (A3BC) の文化的実践は、経済、文化、社会、科学に潜む近代的な価値観に懐疑的な視点が根本にある。本論文は、この2つの事例で、

ラディカルな政治性を持つアート・アクティヴィズムの手法や形式や情報流通やネットワークについて考察する。

3は、CAEとA3BCを対象に議論する。戦術的メディアは、^{プライベート化}私事化・民営化を推進する新自由主義の価値観にも、グローバル資本主義に並行して台頭する新保守主義にも、マルクス主義的なイデオロギーにも与しない。その中で、何が重視されているのか、時代や文化の違う二つの事例で分析する。特に、アマチュアや市民だからこそ社会に対して批判性を持つアート・アクティヴィズムの意義について考察する。

第2節 戦術的メディアとアート・アクティヴィズム、SEAの関係性

本論文では、図1-1のように、アート・アクティヴィズム、SEA、戦術的メディアの関係性について理解している。戦術的メディアの一部は、SEAと重なっている。そして、アート・アクティヴィズムの一部とSEAの一部が重なっている。なぜ一部かというと、アート・アクティヴィズムには、政治を主題にした絵画、彫刻、映像作品、写真、インスタレーションなどを混在したアーティストによるコンセプチュアル・アートや、歴史的なオルタナティブな文化の実践、壁画運動や版画運動など民衆美術、ストリートカルチャーから生じたグラフィティなどもあるからである。それゆえ、必ずしも全てのアート・アクティヴィズムがSEAとはいえない。本論文では、参加型、社会的課題への直接的なアプローチ、メディア性を融合したアート・アクティヴィズム、SEA、戦術的メディアの3つが重なった部分を対象に考察を進めていく。

本論文で取り上げるCAEは、現実空間とオンライン空間の両方で参加を要請するプロジェクトを多く実践してきた、対話と参加を重視した戦術的メディアの実践者である。したがって、その実践は、図1のSEAとアート・アクティヴィズムと戦術的メディアが重なる部分に位置する。しかし、図1に入らない、政治的クラッキングや政治的なコーディングなど、ハクティヴィズムも戦術的メディアに含まれる。また、インタラクティブに変動する統計データの可視化やシミュレーションなどウェブサイトを構築した作品、インターネットの特性を視覚的に表した作品、あるいはギズモロジーと呼ばれる機械を改造した作品は、物象的なメディア・アート作品に近い戦術的メディアであるため、これらは本論文では扱わない。

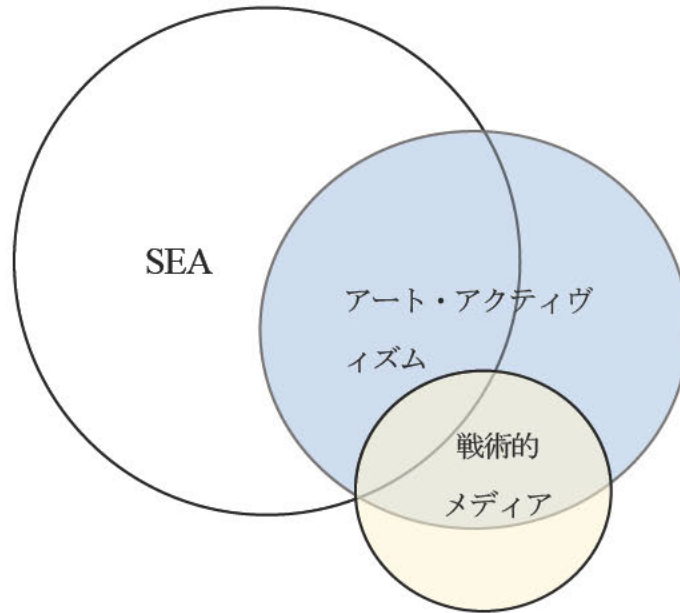


図 1-1 アート・アクティヴィズム、SEA、戦術的メディアの関係性

一方この流れと並行して、1990年代に、現代アートの周縁からSEAという、社会的課題に参加と協働を中心に直接的かつ批判的に関与するアートプロジェクトの概念が生まれた。主にアメリカを中心に理論的な発展を見せているこのSEAは、従来の芸術の枠組みを越え、社会や経済、政治など幅広い領域を横断しながら、アート、メディア、アクティヴィズムが混交した多様な形式とコラボレーションによる文化的実践である。

2010年前後から、アメリカのSEA論者のグレゴリー・ショレットとネイトー・トンプソンを筆頭に、CAEなど代表的な戦術的メディアが、SEAの実践として言説に入れられた。これらは、主にSEAの中でもアクティヴィズムの実践を重視している人たちで、戦術的メディアをSEAの範疇に位置付けている。他方、ヨーロッパでは、戦術的メディアは、1990年代を代表するメディア・アート・アクティヴィズムのレガシーとして、アーカイブ化されている。このような状況から、1990年代から2010年代の間で、アメリカとヨーロッパの両潮流で代表的な戦術的メディアの実践者であるCAEを本論文の研究事例として選んだ。

第2章 アート・アクティヴィズムをめぐって：グロイスとホームズ

本章では、ボリス・グロイスのアート・アクティヴィズムの論考を中心に、アート・アクティヴィズムという新しい芸術潮流に内在する課題を、ブライアン・ホームズのイベントワークと CAE の戦術的メディアから検討する。

第1節 グロイスのアート・アクティヴィズムの再検討

「アート・アクティヴィズム」とは何か。この問いに答えるのは難しい。というのも「アート・アクティヴィズム」とは、ダダやシュルレアリスト、コンセプチュアル・アート、ポップアートのように一つの傾向をもった芸術運動を指すわけでもなく、フェミニスト・アートやブラック・アートのように一定の政治的主張を持つ芸術政治運動のみを意味するわけでもないからだ。強いて言えば、政治と芸術の交差点で行われる実践の総称である。したがって、アート・アクティヴィズムとして紹介される実践は多種多様だが、一般的に近代的なアートの価値観を越える新たな美術の理論や概念として論じられている。近年、アート・ワールド全体で盛り上がりを見せており、2015年には現代アートの領域で最も伝統的で権威があるとされるヴェネチア・ビエンナーレにおいて、アートと政治的アクションを接続したアーティスト兼アクティヴィストが招聘され、注目を集めた⁷⁵。同時に、アート・アクティヴィズムは、賛否両論含めてジャンルとしての問題を抱えている。

その論争点について、具体的にみていこう。まずは、アート・ワールドでアートが政治的な介入に有用なツールとして用いられることへの忌避感について考えてみたい。美術批評家のボリス・グロイスは、「アート・アクティヴィズムについて」という近年のアート・アクティヴィズムに対する批判的な論考を、2014年に『e-flux』で発表した。グロイスは、アート・アクティヴィズムを「アートが政治的抵抗と社会的なアクティヴィズムの領域およびメディウムとして機能すること、その可能性」だと定義した。その上で、このアート・アクティヴィズムが近年のアートの議論の中心と

⁷⁵ 2011年以降、グッゲンハイム・アブダビの建設に移民労働者が搾取されていることに反対したアート・コレクティブ「ガルフ・レイバー」、2015年に、市民が自国のキューバに対する自由な発言をするよう促す参加型パフォーマンスにより拘留されたタニア・ブルグラ、公共の道路に大きなチョークを置いて、そこに居合わせた市民が自らの意見を何でも書くことを提案したジェニファー・アローラ&ギレルモ・カルザディーラといったアーティストやグループが招待されている。

なっているのは、「ここ数十年のうちに知られるようになった批判的なアートのそれとは大きく隔たったあたらしい現象だからだ」と指摘している⁷⁶。しかし、グロイスはアート・アクティヴィズムがもたらす困難さを次のように述べている。

アート・アクティヴィストは、まさに役立つこと、世界を変えること、世界をより良い場所にすることを望み——しかしながら同時に、彼らはアーティストであることをやめようとしな。そして、この点が、理論面、政治面での、さらには純粋に実践面での問題の要因となる⁷⁷。

このようにグロイスは、「アーティストが社会変革を求めること」に対して懐疑的な視線を投げかけている。たしかに、アート・アクティヴィズムや SEA は、社会に対するアクションだとはいえ、実際のところ社会的インパクトよりアートへのインパクトの方が大きいだろう。その行為が、芸術作品というパッケージに新しいラベルを付与し、アート・ワールドでの価値を高めると考えれば、その主張は当てはまる。もしそうであれば、アーティストを自称するなど、グロイスは批判しているのである。アーティストのアーティ・ヴィアカント(Artie Vierkant)は、インターネットが完全に普及した状況を意味するポスト・インターネットの時代には、誰もが作者で読者になることができるので、アートの作者性と作品性が流動化し、アーティストが自己定位できなくなった状況で、狭いアート・ワールドだけではなく、より広い社会の領域で「注目されること」がアートにとっても重要になってきていると指摘した⁷⁸。このように、ヴィアカントが「注目されることがアートの存在理由になりつつある」と示唆したように、グロイスもアートが社会に飲み込まれることの面倒臭さに辟易しているのだ。グロイスは、実践的な問題について、下記のように述べている。

政治的抵抗を含む政治を美学化しスペクタクル化することは、悪いことだと主張される。というのも、それらは政治的抵抗の実践目標からその美学的形式へと関心を逸らしてしまうのである。ということはつまり、アートは真の政治的抵抗のためのメデュームとしては活用できないのだ。なぜなら政治的なアクションのためのアートの活用は、かかるアクシ

⁷⁶ ボリス・グロイス「アート・アクティヴィズムについて」『美術手帖』、2017年5月号、東京：美術出版社、124頁。傍点は筆者。

⁷⁷ Ibid.,125頁。

⁷⁸ アーティ・ヴィアカント「ポスト・インターネットにおけるイメージ・オブジェクト」、『美術手帖』2015年6月号、東京：美術出版社、102-113頁。

ョンを抗いがたく美学化し、スペクタクルに転じさせ、ゆえにその実践作用を相殺してしまうからだ⁷⁹。

実践的な問題とは、アートを媒介することで政治的なアクションが「審美化」、「スペクタクル化」され、政治的な抵抗の中心が実際の社会的な目的からアートに移ってしまうことである⁸⁰。この意見からは、芸術と政治があまりに近くなり失敗した、世界大戦前後から冷戦前のトラウマを引きずるグロイスの美術史観がうかがえる。さらに、グロイスがアート・アクティヴィズムという新しいパラダイムに賛成しない理由を要約すると、以下のような主張になる。

1. アート・アクティヴィズムは、前衛アートとモダンアートが昔から対峙し交渉してきた「政治の美学化」という問題の蒸し返しである。グロイスは、彼の専門であるロシア、ソヴィエト時代の美術と権力の関係性の文脈から、政治的な抵抗のスペクタクル化や演劇化という、まさしくポピュリズム化したアートの有用化をリスクとして考えている。
2. アート・アクティヴィズムが道徳観や倫理的な正義観を持って社会に直接アクションするより、アートは少し社会から距離を置いて予示的な未来の社会を表現し見せていく方が良いという考えである。グロイスは、アートの機能と特性を生かすためにも、アートの特権的な領域で社会的な行為に手を染めない方がいいと主張している。

まずこの2点には、本論が対象とするような、冷戦後のイデオロギーに懐疑的な戦術的メディアの実践はまったく考慮に入っていない。それは、おそらくグロイスのアート観において、いまだに政治的権力が、中心化された意思決定を持つものに限定されているからだと考えられる。もしくは、ギャロウェイのプロトコル論にあるDNAやインターネットシステムに内在する生権力のような、生命と物質がハイブリッドに絡む脱中心化した管理＝制御社会でマイクロポリティクスを展開するアート・アクティヴィズムが想定されていない⁸¹。

⁷⁹ Ibid., 126 頁。

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ アレクサンダー・R・ギャロウェイ、『プロトコル——脱中心化以後のコントロールはいかに作動するか』(Gaolloway.R.Alexander, *PROTOCOL*, Massachusetts, 2004.) 北野圭介訳、京都：人文書院、2017年、140頁。ギャロウェイは、プロトコルを「ひとつの言語、すなわち、フローを調整し、ネット空間を方向づけ、諸々の関係性をコード化し、生命形式の間を接続するような言語」だと説明している。

戦術的メディアは、秩序から秩序が生まれるという社会システムのマネジメントに内在する、分散化された生権力に抵抗する柔軟な実践である。それは、グロイスが想定するような規律社会の中心化された権力への抵抗とは対照的な社会像なのだ。したがって、本論文が対象とするアート・アクティヴィズムは、グロイスが論じる古い左翼文化や、旧来の「芸術と政治と参加」に関するステレオタイプを壊そうとする批判性を持つ。

次に、それぞれ2つの批判について検討するため、グロイスがアート・アクティヴィズムと呼ぶ実践についてみてみよう。彼は2012年にアルトゥル・ジミェスキー (Artur Żmijewski) がキュレーションした第7回ベルリンビエンナーレをアート・アクティヴィズムの例として取り上げ、「さまざまなイデオロギーの領域からのアート・アクティヴィストの動物園」だったと評している。「アートのために行動せよ。恐れてはいけない (Act For Art: Forget Fear)」と題された第7回ベルリンビエンナーレは、会場中に「戦争反対 (Stop War)」、「資本主義反対 (Anti Capitalism)」などのビラが貼りめぐらされ、ニューヨークのオキュパイムーブメントに参加した活動家を招き入れて、ビエンナーレ会場を会期中占拠させるなど、政治的なメッセージの強い展覧会として話題になった。ただ、こうした動向は、もはや第7回のベルリンビエンナーレだけではなく、多くの国際展やアートプロジェクトで見られる傾向である。2017年の「ドクメンタ」(documenta)も、民主主義の生誕地としてアテネを共催地として選び、難民やジェントリフィケーション、グローバル資本主義など現在のヨーロッパが抱える問題に、正面から取り組んだ作品が並んだ。これらの国際展は政治的な国際展として話題になったのだが、グロイスは、このような世界のアート・シーンの「トレンド」になったアート・アクティヴィズムに警鐘を鳴らしているのだ。

しかし、実際にグロイスがこの論考で議論しているのは、フランス革命やロシア革命、ファシズムといった大きな政治的変動でのアートやアーティストの役割に着目した、過去から現在へと至るさまざまな芸術における政治的な実践の変遷についてである。したがって、グロイスは現在のアート・アクティヴィズムの実態を精査するわけではなく、政治と芸術を結びつけた活動をする一連のアーティストたちの過去と現在を比較して、「アート・アクティヴィズム」の何が新しい論点で、何がこれまでと異なるのか論じている。グロイスは次のように述べている。

対照的に今日のアート・アクティヴィズムは、外部の政治による庇護を信じるに足る証拠を持っていない。アート・アクティヴィズムは独力で活動し、それ自体のネットワーク、そして進取の気性に富んだ美術機関からの脆弱で不確かな経済的支援のみに頼る。繰り返

せば、これは状況としてあたらしいものだ——そしてそれは、あたらしい理論的考察を要することになる⁸²。

確かに、グロイスが批判するような現状は一定程度存在する。2000年代に入ってアーティストたちがさまざまな形で意欲的に政治をテーマとして取り上げ、時に積極的に政治に「参加」するようになってきたことも事実である。

その一方で、実際にこうした国際展に招聘される「アート・アクティヴィスト」とグロイスが呼んでいる人々は、グロイスが主張する「アーティストであるのをやめない人々」だけではない。実際のところ、彼らの多くは最初から「アーティスト」ではないし、展覧会に招聘されたからといって「アーティスト」になるわけでも、なりたいたわけでもない。グロイスの議論の前提に、アーティストではないアクティヴィスト、あるいはアマチュアのアーティストでありながらアクティヴィストであることが、アート・アクティヴィズムの範疇から除外されている理由はわからない。誰もがアーティストであると言ったのはヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys) だが、誰もがアーティストになりたがっていると想像するのはアート・ワールドの傲慢な妄想でしかない。さらに、プロのアーティストでありながら、真摯なアクティヴィストであることがどうして矛盾なのだろうか。

第2節 ブライアン・ホームズのアート・アクティヴィズム：イベントワーク

上述の課題を検討するために、ブライアン・ホームズのアート・アクティヴィズムの理論と、CAEの戦術的メディアを見ていこう。これまで、ホームズの日本における紹介は『VOL3』（2008年6月）に、アーティストでキュレーターのマリオン・フォン・オステン (Marion Von Osten) とのインタビューが掲載されたのみであった。

ブライアン・ホームズは、現在スイスにあるヨーロッパ大学院哲学科の教授で、ヨーロッパとアメリカを中心にした芸術と政治の実践についての美術批評家、そしてアクティヴィストとしても活動している。特にフランスの政治経済、文化、芸術、哲学思想をテーマにした学術誌『マルチチュード』や1997年に開催されたドクメンタ X のカタログの編集者としても知られている。また、アクティヴィストとして、ヌ・パ・ピリエ (Ne Pas Plier, 1999-2001) やビュロー・デテュード (Bureau

⁸² グロイス op.cit. 127頁。

d'Etudes)、パブリック・ネットベース (Public Netbase)、16 Beaver Group (通称 16 Beaver、以下 16 Beaver) らと協働している⁸³。

その中でも、ニューヨークを拠点にするアート・コレクティヴ 16 Beaver と協働した「コンチネンタル・ドリフト」に注目すべきだろう⁸⁴。「コンチネンタル・ドリフト」は、2005年に16 Beaver とホームズがセミナーを開始したプロジェクトである。2007年からはホームズがブログで継続し、ホームズがアクティヴィストと研究者の両面をもっている点を反映している。「コンチネンタル・ドリフト」のコンセプトは、ニューヨークのローカルな課題と、新自由主義的なグローバリゼーションがいかに複雑に絡み合いながら変容しているかを、地政学的な観点から調査し対話していこうとするものである。16 Beaver は 1999 年以降、日常生活の視点から資本主義とグローバル企業の
プライベート化
民営化・私事化が引き起こすコンフリクトや紛争、移民と労働の問題などのテーマに関心を持ってきた。主要メンバーであるアイリーン・アナスタス (Eyleen Anastas) とルネ・ガブリ (Rene Gabri) は、コンセプチュアル・アートを共同で制作している。

だが彼らはアーティストとして作品制作だけではなく、自分たちが運営する拠点「16 Beaver」で、思想家、ライター、アクティヴィスト、アーティストを招聘して読書会やディスカッションなど様々なイベントを開催している。そのスペースでは、アーティストの滞在制作プログラム (アーティスト・イン・レジデンス) も運営している。

彼らは、オキュパイウォールストリート (OWS) で、アクティヴィストたちがニューヨークのウォールストリートを占拠した際には、スペースの一部を活動家や弁護士が待機する場所として提供した。さらに、彼らはグッゲンハイム・アブダビの移民労働者の人権保護の運動「世界的な大型美術館建設労働に携わる人々のための占拠連合 (Occupy Museums Gulf Labor Coalition 通称 G.U.L.F)⁸⁵」の主要メンバーとして参加してきた⁸⁶。

彼らは、OWS や G.U.L.F の支援など政治的立場を明確にして行ってきた活動を、アートとアクティヴィズムを融合する自分たちのアーティスト活動の一環として捉えている⁸⁷。つまり、彼らにと

⁸³ The European Graduate School, Brian Holmes Biography, <http://www.egs.edu/faculty/brian-holmes/biography/>. (2017/10/1 最終確認)

⁸⁴ Brian Holmes, "Continental Drift", transmediale archive, 2009. <https://transmediale.de/content/continental-drift> (2018/3/19 最終確認)

⁸⁵ アメリカにあるグッゲンハイム美術館がアラブ首長国連邦で建設中のグッゲンハイム・アブダビのために働く労働者が正当な権利を持って働く保証を求めて、43 人のアーティストがグッゲンハイムに嘆願書を 2010 年に送ったことから始まった。16Beaver らアーティストは、自分たちが関わるアート作品を展示する美術館建設のために働く人間の人権が不当に扱われていることに対して、異議申立てをしたのである。Gulf Labor Artist Coalition <https://gulflabor.org/faq/> (2017/2/11 参照)

⁸⁶ 16 Beaver Group, ニューヨーク、筆者によるインタビューでの発言 (2013/10/24)

⁸⁷ 16 Beaver Group, ニューヨーク、筆者によるインタビューでの発言 (2013/10/24)

って、コンセプチュアル・アートのような作品(art work)を制作することのみが、重要なわけではないのだ。

ホームズは、このような実社会に直接的に介入する姿勢を持つアート・アクティヴィズムを信条とするアート・コレクティヴと、「コンチネンタル・ドリフト」プロジェクトを協働で行った。16Beaverとの協働後も、ホームズはアート・アクティヴィズムの実践に有用なテキストの執筆を記録する媒体として「コンチネンタル・ドリフト」のブログを継続している。

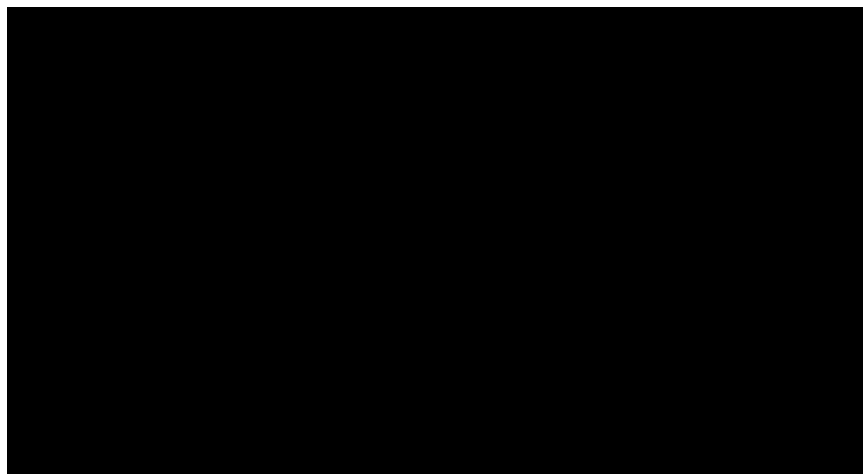


図 2-1 Eyreen Anastas, Ai Kano, Iwasaburo Kouso and Rene Gabri

※左から 16 Beaver Group のアイリーン・アナスタス、筆者、高祖岩三郎、ルネ・ガブリ

2013 年撮影

ところで、ホームズは、アーティストや文化的生産者が目指すべき社会的意義について、こう述べている。

もしアーティストが、エリートを引き立てや国家支援の文化的観光産業の狭い枠組の外で実験を発展し続けたいならば、資金配分のためのそれら以外の判断の基盤を供給するような批判的言説を、「趣味」やチケットの売り上げを超えて、発展させるべきなのです⁸⁸。

ホームズは、アーティストや文化的生産者がアートマーケットに抵抗するためには、内輪の活動に収まらずに、あらゆるボーダーを自発的に乗り越える必要性を主張している。この主張の背景に

⁸⁸ ブライアン・ホームズ「文化的問題の諸空間」『VOL』3号、東京：以文社、2008年、47頁。

は、現代社会がパオロ・ヴィルノやアントニオ・ネグリらが非物質的労働と呼ぶ、感情、コミュニケーション、思考、関係性を基礎とするポスト・フォーディズムの資本主義だという共通認識がある。ホームズは、芸術もこのシステムから逃れることが容易ではないことを示唆している⁸⁹。

ホームズは、このポスト・フォーディズム社会において、芸術と政治の境界をさらに融解して乗り越える文化的実践の具体的な方法論を「イベントワーク：現代の社会運動における四重のマトリックス」(*Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movement*)という概念で論じた⁹⁰。この論考は、『リビング・アズ・フォーム』(*Living As Form, Socially engaged art from 1991-2011*)に収められている。ホームズは、この論考で「我々はどう行動できるか、何が芸術の役割なのか、理論、メディア、自己組織化は効果的な介入の形式にできるのか」⁹¹という疑問に、実践化につながる理論の提示を試みた。

2011年に、社会的不平等の深い溝に決起した世界中の数千、数万の人々が、各都市のパブリックスクエアでオキュパイ運動を行っていた時期に、「イベントワーク」は執筆された。この時日本では東日本大震災直後で普段デモに参加しない多くの人が反原発デモに参加し、「社会運動によって社会が変わるのか」という論点について、社会学者、アーティスト、美術批評家らは活発に議論していた。

ホームズや社会活動家の多くは、社会運動の効果や影響について、経済成長や資本の発展に対する合意を覆すことが「不可能」だと認めている。

グローバル正義の運動が、資本の発展と経済成長の合意についての統治ルールを転覆させることができなかつたことは明らかである。事実、昨今の経済危機は、15年前になされた同様の議論と、それが政治的に具体的な変化に貢献出来ない無力なものであることを立証している。類似した判断は、コペンハーゲンの気候サミットでも環境系アクティヴィストによりなされている⁹²。

つまり、社会運動の目標は、資本主義というシステム自体に革命を起こすことではないと、参加者の多くが認識しているということだ。

⁸⁹ 毛利嘉孝『ストリートの思想、転換期としての1990年代』、東京：NHKブックス、2009年、55-58頁。

⁹⁰ Brian Holmes, “Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movement.” In *Living As Form, Socially engaged art from 1991-2011*, pp.72-85. Edited by N. Thompson, New York, MIT Press, 2012.

⁹¹ *Ibid.*, p. 74.

⁹² Holmes, *op.cit.* 2012, p. 83.

一方、ホームズは、社会の変革より個人の内的な変容に関心を持ちながら、イベントワークという、現代社会の問題に介入するための実践的な概念を提示した。イベントワークは、アクティヴィストとアーティストが、文化と政治が交差する領域で繰り広げてきた、創造的で詩的な芸術的实践から着想を得ている。特に、1960年代の「新しい社会運動⁹³」から現代までの政治的抵抗のための文化的な実践——デモや占拠による参加、祝祭性を強調したオルタナティブな文化、フェミニズムや、エイズアクティヴィズム、そして戦術的メディア等——から、以下4点の要素を析出している。

1. 批判的リサーチ：法、経済、科学が総合的に絡む今日の複雑な運動に批判的リサーチは必須である。
2. 参加型芸術：運動を組織する全てのグループにとって、表現と生きた経験の両方を強調することができるため、公共空間に社会問題を持ちこむことは重要である。
3. ネットワーク化したコミュニケーションとマスメディア戦略：現代の社会運動の特徴として、継続的なメディア・アートコミュニケーションの戦略がある。アイデアと直接的闘争は、メガフォンなしではただ消失してしまう。
4. 異種混交的な協働と自己組織化：社会運動における政治性は「協力的な協働」、あるいは「自己組織化」から構成される。多様な他者と、努力と助力を統合して組織化することと結果に対処する実践の結実に意義がある⁹⁴。

ホームズは、これら4つの要件が揃って編成された空間と時間を伴った参加型の文化的実践が、今後の社会運動を活発にし、オルタナティブな文化パターンを形成すると述べている。つまり、イベントワークは、不平等、戦争、生態破壊、マイノリティに対する差別に抵抗する政治文化として、都市空間で多くの人を巻き込むための実践的なプロトタイプの提示なのである。

この4つの要素が出てきた文化的実践について、高祖岩三郎（2008）による、芸術による文化的抵抗の実践形態の五つの系譜を参考にしたい。これは、1960年以前も含めた歴史的な芸術と政治をつなぐ実践や活動の系譜である⁹⁵。

⁹³ 新しい社会運動とは、伝統的な階級闘争を中心とした左翼運動ではなく、1960年代移行、フェミニズム、エコロジー、人種差別や反戦など、複雑な問題を扱う社会運動で、学生や女性など多様な人が参加し、国際的な広がりを見せた。毛利嘉孝『文化=政治』東京：月曜社、2003年、19-20頁。

⁹⁴ Brian Holmes, op.cit. 2012. p. 73.

⁹⁵ 高祖岩三郎「アートとアクティヴィズムのあいだ——あるいは新しい抵抗運動の領野について」、

第1の系譜は、19世紀後半以降に出てきた欧米の前衛芸術運動である。「プロレタリア芸術運動」として知られる絵画などの芸術形式によるプロパガンダや社会主義的リアリズム、ロシア・アヴァンギャルド、シュルレアリスム、バウハウス、ダダなどはこれに含まれる。

第2の系譜は、1960年代の新左翼運動の中から、学生、知識人、文化生産者を中心に生まれたシチュアシオニスト・インターナショナル(SI)の運動である。中枢メンバーのギー・ドゥボールは、より戦術的に「転用」「漂流」「心理地理学」という概念を生み出しながら、商品経済に視覚的に支配された見世物のような都市空間を「スペクタクルの社会」と呼んだ。SIは、その支配に飲み込まれないための状況の構築を試みた。具体的には、ストリートを歩きながら行う落書きや、自主制作の雑誌、ビラ、映画制作などメディアを柔軟に使った実践である。これらは、平凡で単調な日常に不真面目さや遊びを取り入れて意味のズレを生じさせている。SIは、前衛芸術運動のCoBRAにも影響を受けた⁹⁶。

第3の系譜は、1970年代に、国営テレビ1局とラジオ放送が3局しか無かったイタリアで、自由ラジオに代表される「労働の拒否」、「労働者階級の自律」というスローガンを掲げて盛り上がったアウトノミア運動である。フランコ・ベラルディ(Franco Berardi=ビフォ)やネグリらが、フォーディズムの賃金体制や生産関係を批判しながら、ポスト・フォーディズムの労働者を定義し、民衆と知識人の壁を融解して民衆による抵抗を後押しする理論面での支援を行なった⁹⁷。

第4の系譜は、現代都市労働者(マルチチュード)が自立的に精鋭化し、運動を実践し、実験していくという運動形態である。1994年のサパティスタ民族解放軍がこれにあたる。サパティスタは、その情報発信の仕方ですべて世界中の若者、女性、先住民など多様な市民に求心力を持ち、民主主義に共感するグローバルなネットワークを広げて、社会運動の新しいモデルを提示した。メキシコのチアパスという貧しい先住民族が住む地域からインターネット・メディアを通じて世界中の市民に呼びかけ、家父長制⁹⁸やジェンダー差別、先住民族差別についても問題提議し、世界中のマイノリティと連帯しながら運動を拡大した⁹⁹。

『VOL』 3号、2008年、18-22頁。

⁹⁶ CoBRAの名前は、コペンハーゲン、ブリュッセル、アムステルダム頭文字が由来、1948-1952まで活動したトランスナショナルなコレクティブによる芸術運動である。小倉利丸「戦争と平和の「リアリズム」1946-1956年の美術」『絶望のユートピア』東京：桂書房、2016年、126頁。

⁹⁷ 清水知子「脱走の技芸 ポストメディアの地平へ」『現代思想』41(9)、2013年7号、東京：青土社、170頁。

⁹⁸ 瀬知山による家父長制の定義は、「性と世代に基づいて、権力が不平等に、そして役割が固的に配分されるような規範と関係の総体」である。瀬知山角『東アジアの家父長制——ジェンダーの比較社会学』(1996)勁草書房、45頁。

⁹⁹ 毛利嘉孝は、サパティスタの活動が、既存の反体制運動や民衆運動と比べて、これまでにない3点の特

第5の系譜は、アメリカのフェミニストによる男性優位の社会に対する批判から、中心的指導者を置かずに直接民主主義的な合意形成で連帯する「情動の組織論」である¹⁰⁰。1970年代から、欧米の女性を中心に「ウーマン・リブ」と呼ばれる女性解放思想と社会運動が広がった。その後、白人主義、異性愛主義、西洋中心主義に批判的な潮流も現れ、多様な広がりを見せた。美術分野では、ルーシー・リッパード、アーティストのフェイス・リングールド (Faith Ringgold)、ジュディ・シカゴ (Judy Chicago) などが中心に立って、運動が展開されていく。

このように一見すると、芸術／社会運動、政治性／非政治性、戦前／戦後と多様な軸が混在している。しかし、高祖のオリジナルな見方で分けた系譜は、一貫して非暴力のオルタナティブな方法で社会変化を希求する文化的な直接行動だと分かる。ホームズも、このような文化的実践を参照しながら、時代に即した文化的実践のモデルを「イベントワーク」というコンセプトで提示したのである。

2.2.1 イベントワークの事例

イベントワークの事例を見てみよう。ホームズは、2つの時代区分の事例を紹介している。

1つ目は、フォーディズムの時代に、アルゼンチンで起きたアーティストによる抵抗運動、トゥクマン・アルデ (Tacumán Arde) である。当時、福祉国家が、安定した雇用や平等な収入、社会的利益を約束するというケインズ的フォーディズムが支配的な社会だった。アルゼンチンでは、1966年以降独裁政治の下で、欧米諸国の自由貿易を推進する国家経済政策が敷かれていた。そこでは、都市部で中産階級やブルジョワが利益を享受する一方で、農村部では不利益を被る農家や労働者の社会的状況があった。トゥクマン・アルデは、「トゥクマンは燃えている (トゥクマン・アルデ)」という革命的イデオロギーに燃えたモットーを掲げて反旗を翻したアーティスト集団による活動である。これが、ホームズのイベントワークのインスピレーションの源泉となった。アーティストは、ジャーナリストや地元民と協働して、国家レベルの経済政策の裏側で起きている農村の現実が、国家のプロパガンダとは異なることを示す証拠をリサーチした。そしてアーティストたちは、映像

徴を挙げている。1.市民との積極的な対話を通じて変革しようとしている点、2. ホームページやハッキング、短波ラジオといった新しいメディアを活用した点、3. 視覚的な効果、声明文の詩的表現など、政治的なだけでなく文化的な側面を重視している点。そして、「旧来の政治をめぐる情報の流れ、文化の流れ、そして政治のカテゴリーそのものを変容させつつある」と説明している。毛利嘉孝、『文化＝政治』、東京：月曜社、2003年、128-130頁。

¹⁰⁰高祖、op.cit. 2008年、19-21頁。

や写真といった方法で農村の現実を表現し、記者会見でマスメディアを通じて社会に広く暴露した。都市では展覧会が開かれ、トゥクマンの地場産業がいかに逼迫しているか体験させる参加型のインスタレーションを実施したのである。

このように、芸術と政治の関係性を^{イコール}「＝」で結ぶアート・アクティヴィズムを展開したことの後世への影響は大きい。たとえば、リップードがトゥクマン・アルデに参加した後、彼女は1969年にフェミニストの芸術家組織 WAR(Women Artists in Revolution)¹⁰¹や、芸術家労働者連合 (Art Workers' Coalition=AWC) の設立に貢献した。また、1990年代後半以降、トゥクマン・アルデは、グローバルコンセプチュアリズムや、メディア・アートの文脈でも語られ神話化されているとホームズは述べている¹⁰²。おそらくホームズは、トゥクマン・アルデが、経済決定論的なマルクス主義のイデオロギーに動機付けられた階級闘争として、ロマンティックな革命思想を持っている点について、現代社会で有効な社会運動だとは考えていない。その上で、独裁政治の矛盾をアーティストが専門家と協力して分析し、暴露し、アートを通じて多くの市民が、抵抗の連帯に能動的に参加したことについて評価している。

2つ目は、ポスト・フォーディズムの時代に、複雑なアイデンティティを孕む個人の問題に、グローバルな経済・政治・医療・法など外部環境が絡んだエイズ危機を社会問題化した ACT UP (アクトアップ) の事例である¹⁰³。

1980年代後半にアメリカで広まったエイズ危機とそれによる社会的混乱は、何重もの課題が山積していた。この問題は、治療薬の普及を阻む保守的なレーガン政権と製薬会社の利害関係の問題に加えて、同性愛者が持つ偏見により、社会的に阻害され病気に苦しむ当事者と、エイズで死んでいく個人の家族、恋人、友人の悲しみが混在していた。ホームズは、何よりもまず、汚名を着せられたジェンダーマイノリティが中心になったこの運動が、悲しみを怒りに、人類に共通する愛情を喚起する情動で広がったことに注目する。

その上で ACTUP が、エイズに感染した当事者と支援者による科学的、法的な調査やメディア出演、治療を受ける権利を守ろうとする政治家を支援するロビー活動、視覚芸術やパフォーマンスで

¹⁰¹ ホームズの論考では「芸術労働者連合 (AWC)」のみの記載である。WAR は、「人種差別・戦争・抑圧」に反対する展覧会で、女性と黒人が一人も含まれなかったことを契機に、リンゴールドやリップード、ブレンダ・ミラーといったフェミニストが設立した。北原恵『攪乱分子@境界』東京：インパクト出版会、20-21頁。

¹⁰² Holmes, op.cit., 2012, p. 78. ホームズは、このような神話化はラディカルな政治性が陳腐化されるプロセスにも開かれることになったと指摘している。

¹⁰³ ACTUP の活動は、毛利、高祖が既に述べているように、「怒り」と「悲しみ」という情動にリンクしたオルタナティブな連帯を作る闘争である。詳しくは、高祖「アートとアクティヴィズムのあいだ——あるいは新しい抵抗運動の領野について」と、毛利『文化=政治』三章 (56～86 頁) を参照のこと。

公共にアピールする教育的、啓蒙的な文化的実践であることを重視した¹⁰⁴。図 2-1 は、三組の白人種の人種の男女のカップルを使ったベネトンの広告を流用して、有色人種と LGBT のカップルがキスしているイメージに変更したバス広告である。ACT UP のアート表現で最も有名なこの広告は、《キスは殺さない：食欲さと無関心が殺す KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO》というタイトルが示すように、エイズはキスでは感染しないことを啓蒙する目的を持っている¹⁰⁵。このようなグラフィティを手がけたのは、グラン・フュリー(Gran Fury)という、ACT UP に属するアーティストグループである。ACTUP では、このようなアフィニティ・グループと呼ばれる、職業、趣味、政治的信条、性的志向などそれぞれ共通した関心を持つ顔なじみのメンバーで構成された小規模のコミュニティが多数存在していた¹⁰⁶。ACT UP は、このようなグループが、それぞれの関心とスキルを活かし、様々な場面で感情を共感しながら、自律的に連携して協働することで広がった運動だったのである。アフィニティ・グループは、どんな立場でも排除されづらいことや機動性が高いというメリットを持つため、OWS など近年の社会運動にも引き継がれている運動形態である。さらに、ACT UP には特効薬の販売といった大きな目標があったこと、エイズをマイノリティの問題にしないという意志で集まる人たちによる人権運動であったことも、それまでの社会運動とは異なっていた。ホームズは、ACTUP を、日常生活と主観性から生じた差別と偏見に対して、多様なコミュニケーションの方法を開発して、参加者の特異性を活かした創造性を喚起するアート・アクティヴィズムとして解釈している。

この2つが、批判的リサーチ、参加型芸術、ネットワーク化したコミュニケーションとマスメディア戦略、異種混交的な協働と自己組織化という条件を満たした、分野横断型のイベントワークのロールモデルである。

¹⁰⁴ Holmes, op.cit. p. 80.

¹⁰⁵ また、かつてナチスが同性愛者を区別するために用いたピンクの三角形を逆にしたロゴと、「沈黙=死 (Silence=Death)」というキャッチコピーのロゴは ACT UP の象徴である。

¹⁰⁶ Ibid.



図 2-2 Gran Fury for Art Against AIDS/On The Road and Creative Time, Inc. 《Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do》 1989 ¹⁰⁷

2.2.2 イベントワークの座標軸

以上、2つの事例を見てきた。現代社会は、官僚主義的なヒエラルキーや縦割り組織のフォードイズム的な側面と、非物質的な労働とコミュニケーションやネットワークが主になったポスト・フォードイズム的な情報資本主義の側面が混在していると、ホームズは理解している。そしてホームズは、社会的諸問題は、その混在の中から生じていると考えている。

ところで、イベントワークは、二つの方向でそれぞれ批判性を伴う概念である。一つは、社会に対する批判性である。ホームズは、社会的諸問題が科学・社会科学・人文学の領域の職業と組織に内在する、真実・正当性・職業的成功などの規律を助長し維持した結果生じていると認識している。それゆえ、各領域内の価値観やディシプリンに則った自己満足を止めて、分野間の垣根を越えることが重要だと主張する¹⁰⁸。

¹⁰⁷ Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, Bus poster Courtesy The New York Public Library Manuscripts and Archives Division

¹⁰⁸ *Ibid.* pp. 74-75. 以上の認識と主張について、ホームズはウルリッヒ・ベック『危険社会』を参照している。

ホームズのこのような認識の根拠に、ウルリッヒ・ベック（Ulrich Beck）が提唱した『リスク社会』（1986=1998）という近代化の理論がある。ベックは、そこで環境汚染や健康被害と行った現代社会のリスクは、近代化と産業化のプロセスで生産され、それらが進展する過程において、いずれすべての人々に跳ね返ってくるだろうと論じている¹⁰⁹。ただし、放射性廃棄物や、テロリズムなど目に見えない危険について「何をリスクとするか」ということは、科学的合理性と社会的合理性の対立で決まり、その社会的影響は必ずしも科学的な根拠に基づいたものではないという¹¹⁰。つまり、情報の縦割りによって分野別にしか現代社会の課題にアプローチできないことで、社会あるいは地球規模で起きる様々な問題に直面する可能性が高いと主張しているのだが実際、2000年代半ばから科学から人文科学分野まで活発に議論されている「人新世」という用語にあるように、既に地球規模の気候変動は起きている。人新世は、大気化学者の研究者パウル・クルツェンと生態学者ユージーン・ストーマーが2000年に共著論文で、「最終氷期が終わるおよそ一万1700万年前に始まる「完新世 Holocene」に続く新たな地質時代」として名付けた用語で、産業革命以降の気候変動が人為的な産業化の影響によって引き起こされたものだという論旨である。このような危機に対する社会的実践としてイベントワークは提唱され、以下のような具体的な指標が現れている。

1. 各職業の規律と価値観の枠組みを超えて社会正義を目指す。
2. 既存の情報と知識の流通に批判的な視点を持ち、学際的にリサーチしながら課題解決の方法を共に考える。
3. 多くの人を巻き込むためにコミュニケーションとメディアの方法を発展させ、自発的な自己組織化を促進する。社会的な枠組みを転覆するような革命ではなく、芸術や文化の経験を介して一人一人の情動を喚起し、日常生活と社会に対する態度の革命が起こることを期待して、周囲に広がるマクロな運動を目指している。

ホームズがこのような指標を持つ社会的背景には、第二次世界大戦後、経済成長によって拡大した中産階級の教育と文化の循環が影響している。それは日常生活が、伝統的で保守的な階級や組織で構成された近代的な文化と、曖昧で流動性のあるポストモダン的な主観性が合わさって構成されているという社会観である。それゆえ、近代化による職業間の閉鎖性と規律という課題に注目し、

¹⁰⁹ このことをベックは「ブーメラン効果」と呼ぶ。

¹¹⁰ ウルリッヒ・ベック『危険社会——新しい近代への道』東廉、伊藤美登里訳、東京：法政大学出版局、1998年、418頁。

ヒエラルキーのない、多様性に富んだ自律的な運動形態が必要だと主張しているのである¹¹¹。それに加え、ホームズにとってアート・アクティヴィズムは、特定の政治的課題が起こる地域や文化に合わせたアプローチが重要なのである。

もう一つは、美術と学術の言説に対する批判性に関するもので、ホームズは以下のように言っている。

私が明らかにしたいことは、「人生に介入するアート」、「革命に至る理論」という二つの公式が、修辭的な魅力に惑わされて、あまりに単純に述べられ、人々が職業と組織の限界を超えるための道筋から外れるよう導いてしまうことである。緊急性と複雑さが混在して、間違っただけの道筋は、月並みな「関係性のアート（無味乾燥なホワイトキューブで飾られる親密性）」や、急進的であか抜けた「批判的理論（学術の本屋で安売りされる革命）」に至る。これらの弱点と空虚性を通じて、文化批判の過ちは、復古的で近代的な規律への回帰を求めるのである（われわれが芸術的实践をある種の「純粋な形式」に制限するよう命じられた時のように）¹¹²。

「ホワイトキューブで完結する」社会介入型アートは、真の社会介入型アクティヴィズムにはならない。そして、ラディカルな批判理論は机上の空論だというこのコメントは、アートや学術の領域内で発展している理論や表現の閉鎖性を痛烈に批判している。

それでは、ホームズは、アートの価値観や意味をどこに求めているのだろうか。ホームズは、アクティヴィズムを「不確かな状況で、何も保証がない中、共通の欲望を生成し、生き方を変える決断をすること」と定義している¹¹³。また芸術表現がもたらす情動は、異なる生き方に出会う機会を与えると述べている¹¹⁴。ここで言われている情動とは何か。伊藤守（2017）は、情動を以下のように定義している。

¹¹¹ Ibid. p. 83.

¹¹² Ibid. p. 75.

¹¹³ Ibid. p. 79

¹¹⁴ Brian Holmes, “The Affectivist Manifesto, Artistic Critique for the 21st Century,”

In *Escape the Overcode*, 2009, accessed Oct. 14, 2017, <https://brianholmes.wordpress.com/2008/11/16/the-affectivist-manifesto/>.

個人が何か決定的な出来事に遭遇して、思考と感受が相互に関連しながら、その出来事の価値づけを行い、潜在的に創造的なアイデアを持つ、あるいはその表出がアクションに到達するといった変化をもたらす、ミクロな知覚の思考の動的編成¹¹⁵。

さらに伊藤は、感情を「情動の持続的契機からなる変容の一つの帰結¹¹⁶」として情動と区別し、情動が「不安と恐れ、歓喜と期待という情動の編成が政治的磁場を動かし、政治的リアリティを構築する¹¹⁷」と説明している。つまり情動は、私的かつ公的な機能を持つと指摘しているのだ。この情動の解釈をホームズのアクティヴィズムの定義に適用すると、芸術表現から沸き起こった情動に突き動かされて、個人が異質なものを取り込み、社会秩序や自意識に固定化された視野から解放され、世界観が変化することだと解釈することができるのではないだろうか。換言すれば、ホームズにとってアート・アクティヴィズムとは、不安定で根本的な解決を見出しにくい現代社会の課題に、情動を引き起こす芸術的表現を媒介として、職業と規律の枠組みを超えて、個人と他者の知性と感情と想像の力を結束させ、政治的観点の変化を求める行動だということができる。

第3節 モダニズムの規範を逸脱するアート・アクティヴィズム

ここからは、CAE とホームズ両者のアート・アクティヴィズムから、芸術と政治と参加を見据える共通した軸を考察する。以下、ホームズと CAE のイベントワークや戦術的メディアが、どのような境界や分離を越えようとしているのか見ていこう。

2.3.1 イベントワークと戦術的メディアのポストモダン

前述したように、ホームズは、フォーディズム¹¹⁸からポスト・フォーディズム¹¹⁹へと資本主義の生産様式が転換したことに伴い、それぞれ効果的なイベントワークを提示した。さらにホームズは、

¹¹⁵ 伊藤守『情動の社会学』東京：青土社、2017年、88頁。

¹¹⁶ *Ibid.* 38頁。

¹¹⁷ *Ibid.* 38, 154頁。

¹¹⁸ フォーディズムはグラムシの提唱した概念であり、大量生産、大量消費の資本主義を発展させるために分業と規律を徹底しながら肉体労働者階級（プロレタリアート）を管理して完全なコントロールで生産する様式であり、1970年代まで機能した。アンドリュー・エドガー、ピーター・セジウィック(2002)『現代思想芸術辞典』、東京：青土社、246頁。

¹¹⁹ 吉澤弥生は「労働者が知性や感性、創造性といった非物質的な能力を、不安定で断片的な労働条件の

現代社会においてこの二つの生産様式から生じた課題が混在していると指摘したが、この点は CAE も共有した問題意識を持っていると考えられる。

近代的なヒエラルキーで構成される官僚的な軍や警察組織と国家が持つ権力の強固な作用。そして、後期近代的な情報テクノロジーの進展による監視の強化、知的財産権、グローバル資本主義と文化や労働への影響、個人化などの諸問題が複雑に入り混ざる現代社会の認識。この2点が、ホームズと CAE が持つ社会認識の念頭にある。この認識は、両者がともにドゥルーズ&ガタリ (Gilles Deleuze & Félix Guattari)、フーコー (Michel Foucault) の思想に影響を受けていることから生じていると考えられる。そして、これらの課題にアプローチすることが、ホームズと CAE にとってのアート・アクティヴィズムの目的なのである。さらにホームズと CAE は、権力を行使する形態が、かつてフーコーが議論した規律＝訓練型社会から、管理＝制御型社会に転換したことにも焦点を当てている。つまり、生政治と呼ばれる身体、肉体、生物的、分子的レベルから管理する権力に抵抗することに關心を持ち、デモや占拠など既存の社会運動の文化的な実践に限界を感じて、オルタナティブなアート・アクティヴィズムの理論や実践に着目したのである。したがって、ホームズと CAE は、はじめからアート・ワールドと呼ばれる美術制度から付与されるステータスやその価値観による位置づけに固執していない。それでは、このような価値観を CAE がいかに持つようになったのか。CAE がアメリカで 1980 年代後半にできたアート・コレクティブであることから、ローカルな文脈があることを考慮し、アメリカの美術界におけるモダニズムとポストモダニズムの概念を参照したい。

まずモダニズムについて、簡単に定義しよう。近代とは単一的な概念ではなく、^{モダン}合理化と機能主義化に特徴付けられた、文化、政治、経済、科学、哲学の諸領域における時代的な認識枠組みである。近代の起源は諸説あり、もっとも古い説は 14-16 世紀のルネッサンスから始まる説である。ただし、主流とされる近代の起源は、イギリスで産業革命が始まり、フランス革命(1789)が起こった 18 世紀後半とするものである¹²⁰。近代の初期には、宗教や伝統に縛られた社会生活から解放され、社会が理性と科学の力を信じて産業化と機能的な社会を形成し、個人には自由と平等がもたらされ

もとで切り売りするような生産様式」(218 頁)と端的に定義している。1980 年代以降、記号資本主義が進展し、IT 技術者、デザイナー、アーティスト、研究者など、不安定で断片的な労働をする認知労働者階級 (コニタリアート) が生まれた。吉澤弥生『芸術は社会を変えるか?文化生産の社会学からの接近』東京: 青弓社、2011 年。

¹²⁰ 友枝俊雄、浜日出夫、山田真茂留編『社会学の力——最重要概念・命題集』東京: 有斐閣、2017 年、2 頁。

るというヴィジョンがあった。つまり、近代という言葉には、進歩的で人間中心主義かつ資本主義的な価値観が含まれているのである。

近代的な価値観と社会的な制度は、美術表現においても、アート・ワールドにおいても浸透している。ここで、アメリカの西洋美術史におけるモダニズムの価値観を振り返りたい。美術評論家の松井みどりは、モダニズムの特徴を「その表現領域における最も本質的な要素を中心に、純粋な視覚性を目指す芸術」、「社会に頼らずそれ自体の存在感をもつ「自律的」な作品、「作家の意志や独創性を強調する」点を挙げている¹²¹。

また、モダニズムは、「前衛」という意味で使われることもある。1910年代から1920年代頃は、アーティストが王族や教会からの発注で芸術作品の主題や形態を選ばずに作品制作をしていた時代だった。そこに、民衆生活を描くなどアーティストが自ら独創的な世界観を表現して作品制作に取り組む革命的な姿勢を持つムーブメントが現れた¹²²。モダニズムの前提とされる新しい表現を求める前衛的な志向と、アートの「自律性」という価値観は、この時に出てきたものである。

さらに、中産階級が支持する人間中心主義や19世紀までの写実主義を否定して、純粋に形態的な表現で鑑賞者の感性に訴えることに価値を置く「フォーマリズム」という価値観も、1920年代までのモダニズムから現れた¹²³。

アメリカのモダニズムの定義の転換は、1939年に訪れた。美術批評家のクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg) が、具象的な表現が多い映画、漫画、イラストレーション、ジャズなど大衆芸術を「キッチュ」と呼び、前衛的なモダニズムの表現とは対照的にエンターテイメントでしかないとし、純粋な絵画によるモダニズムのみを擁護したことから始まる¹²⁴。グリーンバーグは、アメリカの「抽象表現主義」を理論化し、絵画を制度化することで、モダニズム美学を牽引した。その理論が重視することは、作家が素材の特質を生かしているか、社会的な現実に触れず自律的で緊張感のある平面構成ができているかという形態的な関心に特化したものだった¹²⁵。

ところが、前述の近代的な価値観およびモダニズムは、西洋の単一的な立場から見た理想や目標だとして批判的にアプローチする批判理論が1970年代後半から構築されてきた¹²⁶。これが、ポストモダニズムの基本的立場になる。たとえば、ジャン＝フランソワ・リオタール (Jean-François

¹²¹ 松井みどり『アート——“芸術”が終わった後の“アート” (カルチャー・スタディーズ)』東京：朝日出版社、2002年、28、37頁。

¹²² Ibid. 30頁。

¹²³ Ibid. 30-31頁。

¹²⁴ Ibid. 33頁。

¹²⁵ Ibid. 32-33頁。

¹²⁶ エドガー、セジウィック et.cit. 286-288頁。

Lyotard) は『ポストモダンの条件』で、それまで支配的だった近代の啓蒙主義やマルクス主義などメタ認識を供給するメタ物語＝大きな物語が解体されたことを「大きな物語」が終わったと述べた。さらに、フーコー、ジャック・デリダ (Jacques Derrida)、ジャック・ラカン (Jacques Lacan) などフランスで隆盛したポスト構造主義や、エドワード・サイード (Edward Said)、フランツ・ファノン (Frantz Fanon)、ホミ・バーバ (Homi Bhabha) などによる、帝国主義の崩壊により、植民地化で規定されてきた国籍、人種、民族性という概念を疑い再検討するポスト・コロニアリズムなど、アカデミズム内部の支配的な言説に対する批判が展開されるようになった¹²⁷。ジェンダーやフェミニズムも同様に、父権性からの女性の解放、男女の二項対立の脱構築、黒人女性による西欧的価値観に基づいた白人女性を中心としたフェミニズム批判、アイデンティティの多様性の主張など、その批判対象を拡大しながら近代的な規範を様々な領域で批判してきた。

このような社会の変容は、美術にも現れた。松井は、アーサー・ダントー (Arthur Danto) を参照して、コンセプチュアル・アートの登場をきっかけに、グリーンバーグが確立した視覚性が優位な美術の判断基準を持つ美術制度に批判的な態度が生じて、1980年代から1990年代にモダニズムからポストモダニズムの価値体系に転換したと指摘している¹²⁸。

そこから、ロラン・バルト (Roland Barthes) が「作者の死」(1968)で論じたように、作品の解釈は作家自身がコントロールできるものではなく、受け手である批評家が言語を用いて言説を形成することで可能になるとし、作家の独創性と自律性を批判した¹²⁹。芸術の自律性は自己の内面の表現から、自己と他者の関係性、社会が作品、制作過程に与える影響について考察する外部の世界を考察する芸術に移行した。松井は、このような美術の判断基準の変化が、身体をメディウムにしたボディ・アート、あるいは風景や自然物をメディウムにしたアース・アートなど、多様な形式と媒体を用いた芸術概念の拡張に繋がったと述べている¹³⁰。

美術批評におけるポストモダン芸術の議論では、とりわけ、ハル・フォスター (Hal Foster) が編集した『反美学』(1983)が重要である。その執筆者の一人であるクレイグ・オーウェンス (Craig Owens) は、ポストモダン美術を「アプロプリエーション、サイトスペシフィックな性格、はかなさ、いろいろなものの集積、言説性、異種混交」だと定義している¹³¹。

¹²⁷ Ibid., 334 頁。

¹²⁸ 松井、et.cit. 34 頁。

¹²⁹ Ibid., 37 頁。

¹³⁰ Ibid. 37-38 頁。

¹³¹ Ibid. 65 頁。アプロプリエーションは、消費社会の広告や表現や記号を引用した美術表現である。

さて、このようなモダニズムからポストモダニズムへの移行の時期が、CAE とホームズの美術的価値観に関係しているのである。CAE は、アメリカでアート・コレクティブを結成した当時のことを以下のように語っている。

80年代に大学にいた頃、CAE のメンバーは全員、アートとアーティストが抽象表現主義に遡るモダニズムの知識を教えられた。当時の教育機関に身をおいて、アートというのは、美学的な天才というフィルターを通して証明された、個人的表現の振る舞いだっただ。私たちは、これらの推測に2つの主な課題を感じていた。1つ目は、ある人の芸術的表現は、個人的な自己表現なのに、なぜ他の誰かの関心になるのか理解できなかった。新表現主義運動の時代が絶頂を迎えて、なおさらそのことを感じさせた。私たちには、フェミニストの芸術運動、シチュエーションリスト、リビング・シアター、抑圧されたものたちの演劇、ゲリラアート・アクショングループ、グループ・マテリアルなどの作品を見て、文化的なアクションを通じて政治に関わることの方が、よっぽど魅力的で重要性があるように思われた。さらに大きな課題は、アーティストは天才性を抱いていなければならないという排他的な条項だった。その原則は、私たちを排除した。この時点で、私たちは(モダニズムに対して) 疑いがあるだけだった¹³²。

この文章からも分かるように、CAE はモダニズムの価値観を教える美術教育への疑いから80年代に設立されたのである。それでも、CAE は長い間内面化されたモダニズムの規律と自分たちの疑いの中で「美術学校のタトゥーは簡単には洗い流せな」かったという。しかし、イベントを重ねていく中で、本人たちいわく「モダニズムのタトゥー」が消えて、徐々に価値基準が変化していったのである¹³³。

たとえば、CAE は以下のような点で、モダニズム的な価値観を持っていないということができる。まず、CAE は、アートの純粋性や普遍性を信じるアーティストが集まったアート・コレクティブではない。それに加えて、アートプロジェクトの活動が彼らのアートであるため、メンテナンスの必要なアート作品は制作していないため、そもそもマーケットに売り込むようなアートではない。そこで「あなたたちは、アート作品を作っていると思いますか？」という質問に対して、CAE は「“作る” という言葉は正しくない」と答えている。その理由を以下のように説明している。

¹³² Critical Art Ensemble, et.cit. 2012, p.19

¹³³ Ibid. p.20

素材をアートの専門的な技術で作りに上げる能力もない。実験的にアートを作るだけで、私たちがすることは、アクティビズムやソーシャルワーク、演劇、科学、社会学など多くの他のことで解釈したもので、アートは可能性の一つでしかない。鑑賞者に決めてもらっている。私たちがしていることは、文化的なアクション、介入、挑発をパフォーマンスで演じているのだと言うことはできるだろう。他の動詞でいえば、このような活動はコンセプト化する、創作する、運用する、執筆する、監修する、適用する、解放する、予測する、調査する、計画する（ということになる）¹³⁴。

さらに、別の記事で CAE は、「制作者のタスクは、専門性を攻撃せずに専門性の中で美学的な慣習を急進的に再構成し直すこと¹³⁵」だと述べている。CAE は、自分たちが持つ多種多様な専門性を、アートの実践においてオルタナティブな思考や理解や生き方を提示するために、総合的な判断で適材適所に配置し、最適化しているのである¹³⁶。このように、16Beaver と同じく CAE は物理的な作品の制作にアート・コレクティブとしての活動の意味を見出しているわけではない。CAE は、自分たちがポストモダンの思想家がしたような言説上の批判を、経験的な文化的実践に置き換えて実践していると理解しており、以下のように説明している。

スタンリー・アロノヴィッツ (Stanley Aronovich) は、ポストモダン思想家について次のように言っている。「私たちは、つぎ当てされた縫い目の欠点を見せて、与えられたものを解体し、特権的な言説が権力と利己心を隠すために構築された何かだということを論証する。戦術的メディアの実践者も同様に、批判的な読み方と理論化するだけの存在とは異なり、むしろ経験的なプロセスを通じて、批判を論証する参加可能なイベントを発展させているのである¹³⁷。

CAE は、ポストモダンの役割と同様に、支配的なモダニズムのアートに批判的な立場で、アート・アクティビズムを実践することが、自分たちの役割だと認識しているのである。

¹³⁴ Critical Art Ensemble, mail interviewed by Christa Robbins (2017/3/15) 括弧内は、筆者による補足。

¹³⁵ Critical Art Ensemble, “Appendix III Anti-systems, Indeterminacy, and Experimental Cultural Practices” (2015/5/3)

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Critical Art Ensemble, op.cit. 2001, p. 8

それでは、ホームズのイベントワークと CAE の戦術的メディアの共通点はどこにあるのだろうか。以下4点、指摘したい。

1. 生政治の分散型ネットワークで、制御＝管理型の権力を行使する社会システムおよびフォーディズムとポスト・フォーディズムが混在した課題に対抗すること。
2. マス・メディアの政治のスペクタクル化など、戦略的なマスメディアの言説と表象に抵抗するために、メディアを柔軟に利用すること。
3. プロセスを重視し、一時的な状況の構築を目指すため、物象的な作品的価値そのものには見出さないこと。あるいは、物象的、視覚的な造形物は、効果的なアクティヴィズムのプロジェクトを実践する上で、必要とされるツールだと認識していること。
4. 芸術作品ではなく、オルタナティブな思考と生き方のために出来事作品^{イベントワーク}を展開すること。

CAE は、1 点目に挙げたような権力に介入するために、データ身体で強調した情報としての身体と、生身の物質的な身体の両方を組み合わせた方法が有効だと考えている。それは、ホームズがイベントワークで、フォーディズムとポスト・フォーディズムの課題両方に注目したのと同じ理由である。つまり、CAE とホームズは、物象的な作品制作には関心はなくとも、コンセプチュアルなだけではなく、物理的な空間で事象、出来事を生じさせることを重視している。以上4点に見られるように、CAE とホームズは、根本的に社会やマスメディアに対する批判性と美術に対する批判性を持って、現実的に社会的課題に介入することをアート・アクティヴィズムとしている。

ただし、CAE とホームズが事例に挙げたイベントワーク（ACTUP やトゥクマン・アルデ）の相違点もある。それは、CAE は、初期のいくつかの実践以降は社会運動の現場に関わっていないことである。また、CAE の戦術的メディアは、他の戦術的メディアとの相違点もある。CAE の戦術的メディアは、鑑賞者が行動して参加する相互学習のプロセスと、その場で不確実な状況を立ち上げて対話の場を形成する出来事を重視した参加型実践が多いが、他の戦術的メディアは、アドバスターズ（Adbusters）のように大企業のブランドイメージの記号論的な転覆を狙った視覚的な介入をメインにした実践が多い。

以上、ホームズと CAE は、意味表象のレベルではなく、戦術的メディアやイベントワークの行為とそれに参加した人や、社会からの反応の往還から生じる何かに期待して、出来事を作品としていることが明らかになった。

第4節 小括

本論文が考えているアート・アクティヴィズムは、一人の人間が、生き方や日常生活に浸透した政治性について視野を広げ、従来とは異なる視点を持つことにおいて、アートと文化の可能性を見出している。したがって、本論文のアート・アクティヴィズムの対象の主体も、今の社会的、政治的状況に不満を持つ人が、個別具体的なテーマや思想を持ち、芸術と文化と政治を結びつけるというライフスタイルになっている。必ずしもアーティストでもアートの専門家でもない人々が、美術館での展示を最終的な目的とせず、アートを用いて政治に参加すること、政治を用いて表現活動を行うこと、あるいは美術制度を使って政治的なアクティヴィズムを行うことを含めてアート・アクティヴィズムを考える必要があるのではないか。こうした人々は、「アートパワー100」に掲載されるようなスターアーティストや、美術史の教科書に残ることを目指している訳ではない。むしろ、アート・ワールドから自律した彼らは、社会、政治、経済のシステム、そしてあらゆる日常生活の隅々にまで浸透した社会的規範や権威的な価値観を攪乱するという政治的な意図を表現し、人々の参加を促すことを目的とする。あるいは、彼らはアートの専門家だとしても、これまでと全く異なったアートと政治のあり方を模索し、全く新しいアートを構想している人たちである。アート・アクティヴィズムの主体となる人々は、まさにこの点において、グロイスとは異なった意味で新しいのかもしれない。

以上、グロイスのアート・アクティヴィズムに対する批判的な視点からは、以下のような示唆が得られた。グロイスのように、歴史的なパースペクティブで、現在の新潮流としてのアート・アクティヴィズムを大枠で理解し、政治の美学化やスペクタクルの課題を指摘し、理論的考察を進めていくことは有意義である。しかし他方で、アート・アクティヴィズムという新しいパラダイムについて議論するためには、アート・アクティヴィズムの主体が主張する社会像、権力システムの捉え方を個別に精査することも必要である。その際、アート・アクティヴィズムの実践者が、政治的課題に介入する表現と形式をどのような論理で、どのようなコンセプトで提示しているのか。つまり、誰が誰に対して行うアート・アクティヴィズムなのか明確にして議論することは、この新しい潮流を理解する上で、より重要なのではないだろうか。

第3章 CAE の^{タクティカル}戦術的メディア

第1節 はじめに

さて、本章では、CAE の活動に通底する芸術と政治を結びつける思想について考察する。

3.1.1 CAE の活動概要

議論に入る前に、CAE の活動の概略を述べておこう。CAE は、アメリカで1986年に設立したアート・コレクティブ（芸術家集団）で、「アート、批判理論、テクノロジー、政治的アクティヴィズムが交差する点を探求すること」を信条としている¹³⁸。CAE は、欧米を中心に数々の美術館や国際展でプロジェクトを実施してきた。

メンバーは、理論的支柱であるスティーブ・カーツ、デザインや視覚イメージを担当するスティーブ・バーンズ（Steve Barnes）が創設時からの中枢メンバーである。1988年にビバリー・シュリー（Beverly Shlee）、ホープ・カーツが入った。前述したとおり「電子的攪乱劇場」を結成したりカルド・ドミンゲス（Ricardo Dominguez）も元CAEのメンバーである。現在は、2005年に入ったルシア・ゾマー（Lucia Sommer）が固定メンバーになり、計4名で構成されている。メンバー各自がコンピュータ・グラフィック、ウェブデザイン、フィルム、ビデオ、写真、編集、テキスト、パフォーマンスという異なる専門スキルをそれぞれ持っている。プロジェクトの企画段階で、効果的な手法とメディアを全員で検討してから、その都度中心的なリーダーを決める方法を取っている。一方で、メンバーの個人名を出さずにCAEというコレクティブ名で活動している。

¹³⁸ Critical Art Ensemble website, <http://critical-art.net>.(2017/6/14 最終確認)

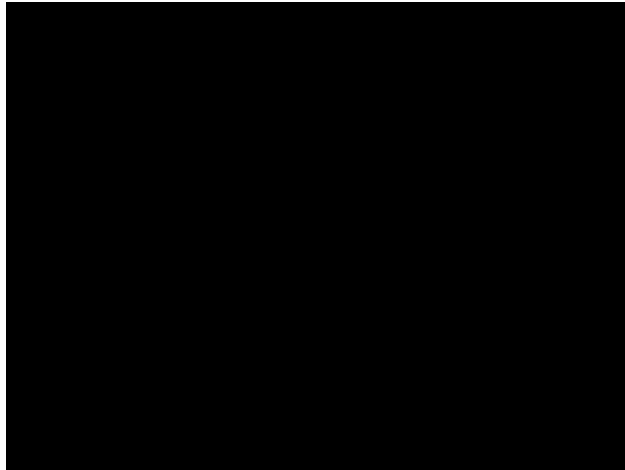


図 3-1 Ai Kano, Lucia Sommer, Steve Kurtz and Steve Barnes

左から筆者、ルシア・ゾマー、スティーブ・カーツ、スティーブ・バーンズ

2016年撮影

また、CAEの活動の特徴を筆者の視点でまとめると、以下6点になる。

1. 専門的知識の閉鎖性を批判し、アマチュアによるDiY(Do it Yourself)を重視する。「リバーエンジニアリング」と呼ばれる分析工学の手法を用いた調査形式を取る。
2. 科学的実験、演劇的なパフォーマンス、コンピュータアート、写真、グラフィック・デザイン、映像、ワークショップ、インスタレーション、ゲリラ・アクション、ウェブサイト制作、機械装置、映像作品等、多種多様な表現形式を扱う。
3. 特定の地域の文脈に内在する課題や、同時代的でグローバルな政治的課題に、ユーモアを織り交ぜて、オーディエンスの参加を促す¹³⁹。
4. プロジェクトの主題と文脈ごとにふさわしい空間、メディア、手法、リードするメンバーを臨機応変に決める。その際、成果や効果は偶然性に任せて、あらかじめ設定しない。
5. CAEの戦術的メディアのコンセプトや背景となる理論を言説化し、パンフレットや本を作る¹⁴⁰。

¹³⁹たとえば2010年に京都国立近代美術館で実施された《京都の市民 Concernop.cit.izens of Kyoto》では、ビールとタバコを美術館前で無料提供し、普段美術館に来ない人と来る人の対話を生み出すパフォーマンスを行っている。CAEは、リサーチの段階で「京都市民が美術館を十分に活用しておらず、美術館という公共施設が地元で完全に認知されているとはいえない」ことから問題を設定したと述べている。

¹⁴⁰これまで出版された7冊の本は18か国の言語に翻訳されている。*The Electronic Disturbance*, 1994, *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas*, 1996, *Flesh Machine, Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness*, 1998. *Digital Resistance: Exploration in Tactical Media*, 2001. *The Molecular Invasion*, 2002. *Marching Plague – Germ Warfare and Global Public Health*, 2006. *Disturbances*, 2012.である。

6. 他分野多領域の専門家、アーティスト、アクティヴィスト、学生、地元の市民、ボランティアと協働する。

以上6つの特徴は、毎回全てのプロジェクトに当てはまるわけではなく、その内のどれか、あるいは複数が組み合わされている。プロジェクトは、異なる国や地域で行うなどシリーズ化されることもある。さらに、ホイットニー美術館（Whitney Museum of American Art、米）、ニューミュージアム（New Museum、米）、コーコラン美術館（Corcoran Gallery of Art、米）、ICA（英）など国際的な美術館、ドクメンタ、N5M、トランスメディアアーレなどのメディア・アートのフェスティバル、そしてアーツ・カタリスト（Arts Catalyst、英）、Simbiotic A（豪）などの生物学的なリサーチとアートを融合した学際的なアートスペース、駅、公園、ライブハウス、広場など、多様な空間で実施してきた。

3.1.2 戦術的メディアの異種混交性

戦術的メディアには多くの定義があるが、ロフィンクとガルシア¹⁴¹、レイリー¹⁴²を中心にまとめると、以下4点の特徴が挙げられる。

1. 社会的な要求や目的に応じて、柔軟で臨機応変に批判的介入する。声明、パフォーマンス、アクションを通じてアクティヴィズムの介入をする¹⁴³（ガルシア、ロフィンク）。
2. 支配的な記号、メッセージ、ナラティブのルールや制度に、遊びや配置転換を加えて攪乱的な介入をする（ガルシア、ロフィンク、レイリー）。
3. 批判的思考を可能にするために一時的に未確定の状況をあえて構築することから、全体的合意を目指さない。したがって、結果や影響も予想できない¹⁴⁴（ガルシア、ロフィンク）。
4. グローバルな市場、医療、地政学などの統計データを、生政治、汎資本主義の管理手法から探る観点で編み直し、コンセプチュアルに視覚化する¹⁴⁵（レイリー）。

¹⁴¹ Geert Lovink and David Garcia “<nettime> ABC of Tactical Media.” *Nettime*, 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>. (2017/09/23 最終確認)

¹⁴² Raley, op.cit.

¹⁴³ Critical Art Ensemble, op.cit, 2001. p.7

¹⁴⁴ Geert Lovink, *Dark Fiber; Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, p. 271

¹⁴⁵ Raley, op.cit., pp.19-24.

1 つ目は、アクティヴィズムの方法論にこだわらない点である。ビルボードや広告の表象を使用したカルチャージャミング¹⁴⁶、パフォーマンス、声明、写真といったアナログな方法、あるいはソフトウェア、プログラミング、プロトコル、アルゴリズムといったデジタルテクノロジーのシステムを使って仕掛けるアクションまで、あらゆるメディアを流用する。したがって、従来のメディア・アクティヴィズムやメディア・アート領域の制約条件であった二項対立（専門家／非専門家、新しいテクノロジー／古いテクノロジー、単純な／洗練されたメディア）を越えて、包括的な組み合わせができる。2 つ目は、1960 年代にシチュアシオニストのように、メディアを本来とは異なる使い方で、生産側が意図しなかった記号的な意味や文化的な解釈を創造し、社会に提示しようとする¹⁴⁷。3 つ目は、アクションやパフォーマンスによって、常識を疑う視点や対話が生じるような一時的に混乱した状況を引き起こすことである。したがって、アクションの結果や影響は予め予測できない。4 つ目は、情報とデジタルテクノロジーの仕組みやルールに、管理や統制や監視がどのように機能しているかという視点で再構築して可視化する実践である。分かりやすい抵抗のメッセージのプロパガンダではなく社会批判的な解釈が生じるような実践である。

一般的に戦術的メディアの主流は、コンピュータ、ウェブサイト、ソフトウェア、ハッキング、データマッピング、ゲーム等、デジタルテクノロジーや、デジタルデバイスを使ったものが多い。それは、戦術的メディアがメディア・アート、メディア・アクティヴィズムのフェスティバルから出てきたこと、そしてインターネットの普及率が高まり、インターネットやデジタルテクノロジーが一般に普及したことが背景にある。したがって戦術的メディアが提唱された当時、デジタル／アナログメディアの雑種的な利用を強調した部分は、徐々に後景化していった可能性が考えられる。

一方で CAE は、デジタルテクノロジーの「デジタル」性を、他の理論家や実践者よりも拡大した観点を当時から持っていた。遺伝子組み換えという分子生物学と、情報通信技術の共通項を考察し、ともにデジタルテクノロジーとして理解した点、すなわち、CAE にとって、デジタルとはコピー、組み換え、象徴に関わるもので、一般的なデジタルテクノロジーに限ったものではない。CAE にとって、デジタルとアナログの文化的な違いは、「秩序から秩序が生じる」デジタル・モデルか、前

¹⁴⁶アドバスターズやイエスマンなどが、TM 実践者としても知られている。

¹⁴⁷内野は CAE について「戦術的メディア」については詳しく触れていないものの、日本で初めて小田透と共訳で CAE の本の 1 章を翻訳している。Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, New York: Autonomedia. 2001. (=クリティカル・アート・アンサンブル「組み換え演劇とデジタルな抵抗」小田透・内野儀訳『舞台芸術』第 12 号、2007 年、121-139 頁)。なお、本論文では、「組み換え演劇とデジタルな抵抗」の引用について小田・内野訳を参照する。

資本主義における唯一無二の作家性、生産技法、価値観、美学に裏打ちされたアナログ・モデルにある。この観点から、CAEにとって資本主義は「デジタルな政治経済」であり、「汎資本主義による汎デジタル的な利用はこれまでのところ、テイラー主義的生産における病的なまでの分離と疎外、消費に基づく偽りの民主主義、抑圧的な監視装置、優生学のバイオテクノロジー」とまで述べている¹⁴⁸。そしてマスメディアは資本主義のサブシステムとして機能する「資本のイデオロギーを再生産し、ばらまくためのネットワークとして機能している」だと解説している¹⁴⁹。このように経済、文化、科学に内在するデジタル的な側面とアナログ的な側面両方を区別しながら、各プロジェクトのテーマを理解しアプローチを検討しているのである。

次に、CAEがこれまでのプロジェクトの中で、戦術的メディアに分類している14のプロジェクトを概観していこう。まず、一般的なデジタルテクノロジーを使った戦術的メディアには、このようなものがある。グローバルな新自由主義経済が原因で生じる苦悩を10つの精神的な病気に数えて、ユーモラスなカタログとウェブサイトにした《意識の病気 Diseases of Consciousness》(1997)。同じく戦術的メディアのアート・コレクティヴのカーボン・ディフェンス・リーグ (Carbon Defense League) と音楽バンドのクリエイション・イズ・クラシフィケーション (Creation is Crucifixion) と協働して、若者の抑圧がテーマで若者対象のプロジェクト《鑑賞者としての子ども Child as Audience》(2000)を実施した。このプロジェクトでは、ゲームボーイをハックして遊べるゲームと、ハックの仕方の説明書、ソフトウェアと音楽楽曲を入れたCDを作成し、ライブで若者に配布した。また、《ラジオバイク Radio Bikes》(2000)は、極右政権下のオーストリアで、反ファシストの内容を、自由ラジオの手法でバイクが走る地域のみ聴ける番組を生放送するプロジェクトである。また、野外で無料のビールとタバコを提供する国際的キャンペーンは、参加型のコミュニティアートと似た形式のプロジェクトである。同プロジェクトは、失業率20%のイギリスのシェフィールド(1998)、美術館が街の公共施設として機能していない京都(2010)、そしてアメリカのポートランド (2013)にて行われた。

それ以外に、地下鉄のホームの次の駅名を表示するモニターを利用したビデオプログラム。ワークショップ、新聞広告、演劇的要素のあるインスタレーションやレクチャー。批判理論をベースにしたブック・プロジェクト、科学実験等、CAEは字義通りアナログとデジタルの区別を超えて主題

¹⁴⁸ クリティカル・アート・アンサンブル「組み換え演劇とデジタルな抵抗」小田透・内野儀訳『舞台芸術』第12号、2007年、122頁。

¹⁴⁹ Ibid.

に合ったメディアを選択している。CAE は、戦術的メディアの初期からデジタルの意味を独自に解釈したことで、デジタルテクノロジーに偏重せずに多様なメディアを使ってきた。

第2節 攪乱

CAE は、2012 年に 25 年間の活動を記録したアーティストカタログ『攪乱』を出版した。このカタログは、1.アンサンブル、2. 支配・統治、3.恐れ、4. 抵抗、5.パブリック、6.地理学、7.犯罪、8. 病気、9.ユートピアの全 9 章で構成されており、合計 51 のプロジェクトを紹介している。ホームズは、このカタログの序文で、CAE のこれまでの活動と、背景となる思想について 3 つの特徴、すなわち 1. 剽窃、2. 組み換え演劇、3. 文化的抵抗を挙げている。ここでは、特に概要 1. 剽窃と、3. 文化的抵抗に関してホームズがどのように CAE を解釈しているのか検討する。また、2. 組み換え演劇については、第 4 章で論じていく。

3.2.1 剽窃

前述のホームズは、CAE が 1990 年代の初期から現代社会を説明するときに使用するターミノロジーに注目している。

汎資本主義、自己植民地化、視覚機械、遊牧的権力、データ身体、専門技術的アヴァンギャルド、パフォーマティブなマトリックス——初めから CAE は一般的ではない語彙を現代社会の描写に配置してきた¹⁵⁰。

ここで、CAE が示した用語は、どれも CAE のパフォーマンスやパンフレット、出版された本に登場している。たとえば、「汎資本主義 (pancapitalism)」という語は、『肉体機械』(Flesh Machine) (1998) に登場する。ここで「汎 pan-」という語を接頭語として用いているのは、社会のすみずみまで満遍なく資本主義が浸透していることを示すためである。言い換えれば、歴史が始まって以来初めてグローバルな単一の政治経済的基盤が成立し、生産、消費、秩序／規律、そしてついに身体

¹⁵⁰ Critical Art Ensemble, *Disturbance*, London: Four Corners Books, 2012. p.12

にまで超合理化された資本主義が侵入し、遺伝子産業と科学の発展によって優生学の思想が再び盛り上がりつつある社会状況を示している¹⁵¹。

また、CAE は生政治に抗する議論を展開するために〈肉体機械〉という新たな概念を提唱した。これは、マックス・ヴェーバーの近代社会の官僚制を基にした政治経済の管理システムに対抗する手段としてジル・ドゥルーズ&フェリックス・ガタリ (Gilles Deleuze & Félix Guattari) の〈戦争機械〉、ポール・ヴィリリオ (Paul Virilio) の〈視覚機械〉という概念を踏まえた概念である。『肉体機械』は1998年に出版され、同名のプロジェクトにもなっている。以下が、そのプロジェクトにおける戦術的ヴィジョンである。

1. 身体と視覚にテクノロジーを用いて完全な侵入を果たしていく (ホリスティックな医学によって、外部の形状から微視的な集合体まで、あらゆる身体管理のプログラムを開始すること)。
2. 政治経済的な身体に関わる製品とサービスのフロンティアを押し広げること¹⁵²。

肉体機械とは、科学、医療、生物学、生殖、神経学など専門的知識と官僚的なネットワーク、そこから生まれる製品やサービスの政治経済的な領域に、自律したアクティビズムを編成するシステムである。また、ネグリとハートは、生権力を「社会的生に密着しつつ、それを解釈し、吸収し、再分節化することによって、内側からそれを規制するような権力形態」¹⁵³と説明しているが、CAEはその生権力が仮想現実やサイバー空間の管理社会でどのように扱われているか、「データ身体」という概念を用いて検討している。その説明について部分的に引用してみよう。

データ身体は、個人に関連付けられた記録の完全なコレクションである。データ身体は、文明が始まって以来、不完全な形式で存在してきた。権力者は、常に服従者に関する記録を管理してきた。実際、エジプト研究者が発見した最初の記録は、税金の記録である。データ身体を完全なものにしたのは、現代のテクノロジー装置である。

.....中略

¹⁵¹ Critical Art Ensemble, *Flesh Machine, Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness*, Autonomedia, 1998, pp.4-5 (タイトル、訳文は筆者)

¹⁵² *Ibid.*, p.5

¹⁵³ アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート『〈帝国〉——グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』東京：以文社、2003年、41頁。

データ身体は、二つの主要な機能を持っている。第一の目的は、抑圧装置として機能することである。第二の目的は、マーケティング装置として機能することである。服従者の生活を完全に透明にしたいという権威的権力の欲望は、データ身体を通して満足させられる。すべての人が、市場との必要な相互作用のおかげで継続的な監視の下におかれている。データ身体の情報を実際にどのように詳細化されているのかということについては検証する必要があるだろう。しかし、私たちが期待し、想像している以上に精緻化されていることは確かである¹⁵⁴。

つまり、データ身体とは、戸籍や出生／死亡届、健康保険などに代表されるような身体や生命に関わる一連のデータである。それらのデータが、インターネットが普及した社会でどのように存在し、国家、警察権力、社会、人々、経済、政治の中で認識されているのか。それらのデータはどのように管理＝制御されているのか。また、どのようなイデオロギーを伴って欲望が喚起されているのかということが、肉体機械やデータ身体という概念で、CAE が探求し続けている政治哲学的な問いなのである。

このような CAE の思想には、どのような理論、思想、文化が影響しているのだろうか。ホームズは、CAE の初期の活動にインスピレーションを与えた人物は、「ドゥルーズ&ガタリ、ヴィリリオ、ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard) 、ウィリアム・バロウズ (William Burroughs) 、ジョルジュ・バタイユ (Georges Bataille) 、アンディ・ウォーホル (Andy Warhol) 、アントナン・アルトー (Antonin Artaud) 、アーサー&マリルイーズ・クロッカー (Arthur & Marilouise Kroker) 」だと指摘している¹⁵⁵。たしかに CAE の著述から、ボードリヤールの生産と消費をめぐる記号論、あるいはヴィリリオの影響を見出すことは容易である。また CAE は、アンディ・ウォーホルのブリロ・ボックスやキャンベルのスープ缶などの、日用品をファクトリーで生産し、複製する仕事にデジタル的な価値を見出し、ウォーホルの「史上初のサイボーグ芸術家としてのデジタル性」という点を評価している¹⁵⁶。

それではなぜ、このように CAE は学術的な概念を用いた議論を編みながら、アートプロジェクトを展開しているのだろうか。学術的な背景としては、CAE の中心メンバーであるスティーブ・カ

¹⁵⁴ Critical Art Ensemble, *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies & New Eugenic Consciousness*, New York: autonomea, 1998, p.145.

¹⁵⁵ Brian Holmes, *Three Keys and No Exit: A Brief Introduction to Critical Art Ensemble*, In *Disturbances*, London: Four Corners Books, 2012. p.12.

¹⁵⁶ クリティカル・アート・アンサンブル「組み換え演劇とデジタルな抵抗」、127 頁。

ーツのバックグラウンドが関係していると思われる。フロリダ州のタラハシーでアート・コレクティブを結成したとき、カーツはフロリダ州立大学の学際的人文学の Ph.D. の学生だった。そこで、映像研究の授業で教鞭を取っており、映像や編集について教えていたスティーブ・バーンズと知り合った¹⁵⁷。カーツは Ph.D. 取得後も、カーネギーメロン大学とニューヨーク州立大学バッファロー校の美術学部の教職に就き、アーティストと教育者両方のキャリアを積んできた。このことから、彼らのステートメントやプロジェクトが、常にアカデミックな環境にいたカーツの学術的な知識に基づいて書かれたものだと推測される。

また CAE は、これまで様々な研究者と協働し、多種多様なアイデアを実現してきた。その背景には、アーティスト活動によるネットワークと、各メンバーがそれぞれ並行して生活基盤を支えるキャリアで構築してきたネットワークが関わっているだろう。たとえば、テクノロジーと現代文化領域の研究者であるアーサー・クロッカーとマリールーズ・クロッカーは、1993 年からオンラインの学術誌、アーティスト、プログラマー、研究者が集まる電子掲示板、ライブ映像の放送など、様々な試みをするインフラ「CTheory¹⁵⁸」を運営している。CTheory には CAE の映像作品もアーカイブされている。CAE の映像作品《黙字書とユートピア *Apocalypse and Utopia*》(1992)にもクロッカー両氏は、出演協力している。この映像作品は、他にもグラン・フュリーのトム・カリン (Tom Kalin)、一時的自律ゾーン (通称 T.A.Z.) を提唱したハキム・ベイ (Hakim Bey)、グレゴリー・ウルマー (Gregory Ulmer) などそれぞれ専門家が出演して、ジェンダー、文化、メディア、動物の人権についてレクチャーをしている¹⁵⁹。このように CAE は、様々な専門分野の知識を持つ人たちと協働し、自分たちの実践と思想にそのアイデアを取り込んできた。

《黙字書とユートピア》には、ホームズが、CAE の前衛芸術的な一面を、「^{ブラジャリズム}剽窃」と言い表す表現方法があることにも注目したい。映像の合間には、テレビ番組やニュース、ミュージックビデオ、ディズニーランドのプロモーションなどの断片的な映像が挿入されている。この雑多な映像の断片を一つの映像に盛り込んで編集する方法は、ウィリアム・バロウズのカットアップの技法と同様の制作手法である。ホームズは、CAE の剽窃について次のように説明している。

これらの用語に付随したイメージは、しばしばモンタージュの一片、偽物の古風な絵画を転覆するような広告だった。一見するとそれはいくらか錯乱しているだけのように見え

¹⁵⁷ Robert Hirsch, "The Strange Case of Steve Kurtz: Critical Art Ensemble and the Price of Freedom" In *Afterimage*, Vol.32, No.6, 2005. p.25.

¹⁵⁸ Arthur & Marilouise Kroker, <http://ctheory.net/default.asp>, (2018/3/20 最終確認)

¹⁵⁹ Critical Art Ensemble, "Apocalypse and Utopia", <http://critical-art.net/?p=224>, (2018/3/20 最終確認)

るが、実際それは方法論である。ロートレアモンの詩を、デジタル時代の無料のコピーと編集された素材の案内役として引き込み、グループは剽窃の権利を主張した。官僚はそれを盗みだという。しかし CAE の論理では、言葉とイメージは文脈の中でだけ意味を持ち、その価値は解放の中にのみ見出されるのだ¹⁶⁰。

この言及にあるように、CAE は彼ら自身のアート・アクティヴィズムの遂行に、「剽窃」や「流用」を取り込むことを、オルタナティブな文化創造に必然的な方法論だと捉えている。音楽でいえばサンプリング、文学でいえばカットアップ、美術でいえばアプロプリエーション、映画で言えばモンタージュ。これらの用語にある通り、CAE は国家をはじめとする権力によって発展した知のシステムの生産とプロセスに至るまで、「剽窃」は多くの人の手によって発展されるべき文化だと考えているのである¹⁶¹。

「剽窃」は、視覚的イメージにのみ援用されているわけではない。ホームズはドゥルーズ&ガタリの『千のプラトー』が CAE の思想にどのように直接反映しているのか説明している。

〈領土的な国家機械〉は、標準化された環境や組織の中で、一般的なバンカー（古い社会的慣習の防御的な避難所）のイメージに作り直されている。それとは対照的に、さまざま^{くまど}遊牧民のロマンチックな自由ではなく、現実的に偏在している遊牧的潜勢力は、軍事化されたサイバーエリートによる監視とスペクタクルの方向にくまなく働いている。〈器官なき身体〉は、原初的な欲望として解釈されているが、その不可思議さと潜在性は引き剥がされ、データ身体という誰かの管理下における重要な統計に自らを縮減し、合理化されたイメージになっている。汎資本主義の存在論的な困難は分裂症だが、CAE はその分裂症を最も鋭い政治的言語に落とし込んでいる。すなわち、資本主義の分裂症は、古い組織の催眠術の罠にかかった大衆と、データバンクにアクセスして楽しむことのできる特権的な超国家的権力のブローカーの間で完全に分裂しているという解釈である¹⁶²。

¹⁶⁰ Critical Art Ensemble, 2012. p.12

¹⁶¹ Critical Art Ensemble, *Molecular Invasion*, New York: Autonomedia, 2002, p.12
https://monoskop.org/images/5/5e/Critical_Art_Ensemble_The_Molecular_Invasion.pdf (2018/3/20 最終確認)

¹⁶² Ibid. p.12

このように、CAE は民営化で加速するビッグデータや、新自由主義経済のマーケティングで推進される身体の管理、健康への関心の高まりなど、現代社会の政治的課題と、社会思想や哲学を切り結んで言語化している。

ここで思い起こされるのは、ドゥルーズ&ガタリが、『千のプラトー』でアントナン・アルトーの演劇、生活、思想から生じた「器官なき身体」という語を参照して独自に概念として発展させたことである。アルトーは、劇作家で精神病院に強制的に監禁された経験から「器官なき身体」を回復の動きを繰り返しながら絶えず変化する存在として、機能性を持つ有機体になる前の身体だと捉えていた¹⁶³。このアルトーの経験を、ドゥルーズ&ガタリは麻薬中毒の身体、分裂症の身体、マゾヒストの身体など、社会の中で異質なものとして扱われる身体を例に、生の哲学として読み直した。さらに CAE は〈器官なき身体〉という概念を、資本主義の内において中心を持たない多様な欲望を拡大し維持する装置として解釈したのである。

ドゥルーズ&ガタリは次のように書いている。

死んだ身体ではなく、生きた身体であり、有機体とその組織化を破裂させればさせるほどますます生き生きとし、ますますひしめきあうような身体なのだ。^{しらみ}虱が海辺を跳ね回る。皮膚の集落。器官なき充溢せる身体とは、多様体によって満たされた身体である¹⁶⁴。

このような表現で、分裂症的な身体を複数の差異を持つ諸部分が集まった「諸部分を全体化しない全体」が、社会編成を絶えず生成変化させ流動化させるという議論を、ドゥルーズ&ガタリは展開した¹⁶⁵。ドゥルーズ&ガタリが、アルトーの芸術的思想を剽窃して、独自の政治哲学の思想を築いたように、ホームズは、CAE がただ単に概念を「剽窃」するだけではなく、解釈の仕方も自分たちの新たな用語法を確立して実践と理論の双方で運用している点が、オリジナルで創造的だと評価しているのだ。

ただ、CAE がつくりだす政治的な思想と実践は、あまりに社会的批判的に過激なものであった。アメリカのメディア文化の批評家であるマーク・デリー (Mark Dery) は、CAE を「哲学的テロリ

¹⁶³ 北澤裕「「器官なき身体」への眼差し」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』21号、2011年3月、12頁。<https://core.ac.uk/download/pdf/144440436.pdf> (2018/3/20 最終確認)

¹⁶⁴ ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトー——資本主義と分裂症(上)』東京：河出文庫、2010年、73頁。

¹⁶⁵ ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症(下)』、東京：河出文庫、2006年、80頁。

スト」と呼び、1970年代のテロリスト集団「赤い旅団」と比較している¹⁶⁶。デリーが、CAEを「哲学的テロリスト」と名付けたのは、他者を傷つけるような物理的な暴力や破壊行動など危害を加えるテロ組織ではなく、デジタルテクノロジーの潜勢的な権力に対して、フーコーやドゥルーズ&ガタリの権力を分析する視点を加えて、テロリスト的な戦術をアート・アクティヴィズムに応用しているからである。したがって、戦術的メディアは、特定のイデオロギーのプロパガンダになることを回避しながら、ユーモアのある巧妙な手法で支配者が意図する解釈と対照的な意味を生み出す記号や言表で、強者の所有物を剽窃するという、前もって予測できない意表をついたアクションなのである。いみじくもデリーがテロリストと評したことは、CAEの存在論的な本質を鋭く見抜いただけではない。実際の政治においても「テロリスト」のイメージは、その後もCAEに良くも悪くもつきまとうことになる。

3.2.2 文化的抵抗

CAEは2001年に『電子的抵抗——戦術的メディアの探求』で、すでにテロリズムについて記述していた¹⁶⁷。それは、1994年にロンドンのICAで開かれたトークイベントで、CAEが「電子的市民的不服従」について話した時、観客から「その戦術は純粋なテロリズムではないか」と質問されたことがきっかけだったという¹⁶⁸。CAEはこの著作で、「インターネットという情報空間でテロリズムが果たして可能か」という問いを持ち始めた。そして、テロリズムの本質を以下のように理解している。

テロリズムの本質は二重になっている。第一に、テロリストの暴力は制御不能だということ。第二に、テロリズムは、恐怖を宿すための有機的な身体を必要とするということ。しかし、テロリストの暴力は非常に大きな規模で起こることはない（本質的に細胞性であるため）ので、第三の要素が必要になる。すなわち恐怖のスペク

¹⁶⁶ヘアート・ロフィンク「進歩的で実践的な未来主義を構築すること——マーク・デリー 電子メールインタビュー」毛利嘉孝訳、『季刊インターコミュニケーション』19号、東京：NTT出版、1996年。

¹⁶⁷ 当時は現在のようにコンピュータ・ネットワーク上の破壊活動を意味する「サイバーテロ」という言葉もなかった

¹⁶⁸ Critical Art Ensemble, 'The Mythology of Terrorism on the Net', In *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, New York: Autonomedia, 2001.

タクルを、所与の領土一帯に広めることができる装置。私たちは、それが「メディア」だと知っている¹⁶⁹。

CAE がテロリズムについて最も懸念していることは、犯罪の暴力性やテロリストの存在に対する恐れではない。むしろ、テロリズムに直接関わらなかった個人が「いつ、何時、自分の身に起きるかもしれない」と身体感覚と意識に刷り込むような、テレビや新聞からの報道や、そもそもテロリズムという存在を利用して、イメージを作り、名指しする国家権力が何より危険だと述べているのだ。このような危機意識は、電子的な監視を含めて、インターネット上で個人の自律性を確保することが難しくなるという確信から生じている。さらに、マニユエル・カステル (Manuel Castells) が情報資本主義と呼ぶ、情報テクノロジーとネットワークの形成によりさらに拡大する情報市場において、CAE は「データ身体」の電子的情報が、現実の個人情報よりも優位な情報になることを予測していた。だからこそ、企業や政府などがオンライン空間でデータ身体を搾取し、管理＝制御するシステムに直接抵抗するアクションが必要だという見解を持っていたのだ。

つまり、「インターネットという情報空間でテロリズムが果たして可能か」というイベントの観客からの問いに対する答えは次のようなものとなる。オンライン空間の暴力と見なされるものが、身体的な暴力ではないということ、またテロリズムというレッテルを貼るのが誰なのか（つまり権威を持つ主体）を吟味すること、そしてオンライン空間で個人の自律性を最大限に保つためのアクティヴィズムは擁護されるべきだということ。これは、テロリズムという犯罪性に市民が安易に「踊らされるな」という回答となる。しかし、これらのテロリズムへの関心と思索が現実のものになるとは、誰も予想しなかっただろう。そこで、この項の後半では、ホームズが CAE を読み解く次の鍵となる、CAE が国家検閲に遭った事件の概要とそれに対する文化的な抵抗について述べていく。

この事件は 2004 年にマサチューセッツ現代美術館での展示「介入主義者たち The Interventionists」展の開催直前に、CAE のメンバーでスティーブ・カーツの妻であるホープ・カーツが急死したことをきっかけに起きた。妻の死後、カーツが緊急電話で呼んだ機動隊は、彼らの自宅に一般家庭で見慣れない科学実験に使うシャーレやバクテリアなどの科学的な素材と道具を発見する。これらの道具を怪しいと判断した機動隊は、FBI に通報した。

CAE は 90 年代後半からバイオテクノロジーをテーマにしたプロジェクトリサーチをしていた。自宅にも簡易的な設備や素材はもちろん、下準備のためのノートや執筆中の文章があった。通報後

¹⁶⁹ Ibid., p.32

すぐに、スティーブ・カーツの自宅はFBIに家宅捜索された。この家宅捜索によって、展示予定の《野放しの穀物》の展示物、《ジェン・テラ》で使った素材、《分子的侵入》の植物の種、さらに《行進する疫病》と《標的の詐欺》の二つのプロジェクトの事前調査も、「国家的な生物兵器の戦争のプログラムに関わっている」という理由で没収された¹⁷⁰。ところがCAEは、理科の実験のようなアートプロジェクトをこれまで何度も行ってきたが、無害のバクテリアや放射性物質を装った偽物の爆発物など、どれも法的に問題がないものしか扱ってこなかった。そのため、FBIの捜査で没収された物には、取り立てて危険性はなかった。唯一考えられることは、カーツの家を訪ねた機動隊の人間が、なぜ一般家庭にシャーレ、バクテリア、分子生物学や生物兵器の用語と歴史が書かれたメモなどが置いてあるのだろうという素朴な疑問をもち、非日常的なテロリズムのイメージを個人的に抱いたことが、疑いの始まりになったのである。

その後カーツと協働者のロバート・フェレル博士は、バイオテロリズムの容疑にかけられ、2001年に制定された愛国法¹⁷¹に抵触するという理由で国から告訴された。そこには、こういう経緯がある。はじめ、二人は生物兵器に関連した条項の拡大解釈によって、バイオテロリズムの容疑で起訴されたが、高校生の理科の実験レベルの道具や素材しか出てこないため証拠不十分で却下された。そして今度は256ドル分のバクテリアのサンプルを虚偽の科学研究所から購入したという理由で「郵便手段を用いた詐欺」および「電子通信手段を用いた詐欺」という愛国法に抵触し、20年以下の禁錮を言い渡された¹⁷²。ホームズは、この顛末について皮肉を込めて次のように書いている。

すべての誤解は、カーツが大学教授で国際的に有名なアーティストだと認識され、生物学のテーマに何年も関わっていたと知られたことによって、解消した。しかし、アメリカの弁護士ウィリアム・J・ホシュル (William J. Hochul) はスティーブ・カーツと協働者の科学者、ロバート・フェレル (Robert Ferrell) を、それらがアートの本質そのものであるにも関わらず、バイオテロリストの罪で連邦大陪審を招集した¹⁷³。

¹⁷⁰ Critical Art Ensemble, op.cit. 2012. p.14 パスポートやパソコンも当然没収された。

¹⁷¹ 大津留(北川) 智恵子、「民主主義と「テロ」との戦い——愛国法延長の政治的意味」、『関西大学法学論集』第56巻 第二・三号併合、大阪府：関西大学法学会、2006年、147—174頁。2001年の愛国法 (USA PATRIOT Act) の制定は、9.11事件の直接の影響を受けて、ジョージ・W・ブッシュ政権下の下異常な社会的状況下で行われた。2005年末で失効予定が、テロ対策のために拡張され権限が継続することになった。

¹⁷² Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, London: Pluto Press, 2011. p.140

¹⁷³ Critical Art Ensemble, op.cit., 2012. p.14

フェレル博士は裁判中に病に倒れ、2007年に裁判の途中でやむなく罪を認めざるを得なかった。一方カーツは、連邦大陪審（日本でいう最高裁判所）まで引き続く係争を経て、2008年によりやく無罪を勝ち取った。ここで「アートの本質」とホームズが述べているのは、CAEが1997年から遺伝子や生殖をテーマにした、バイオテクノロジーの素材と技術を使ったアートプロジェクトの目的が、まさに科学的知識に対する社会的不安をいかになくすかをアートの観点からアプローチするためだったからである。

だからこそ、アメリカ政府による4年間の起訴の意味をホームズは重視している。「介入主義者たち」展に関わり、CAEについて論じているグレゴリー・ショレットは、9.11直後のアメリカでは、移民の出入国管理や国境の警備、テロリズムの防止と監視が強化されただけではないと述べている¹⁷⁴。美術空間でも、既にテロリズムや新しい安全保障に支障のありそうな疑わしきアート表現への監視が強まっていたと記している¹⁷⁵。ショレットは、その他一般市民や、世界的に著名な科学者までテロリストの容疑をかけられていた当時の尋常ではない状況に触れ、冷戦後に「柔軟性、開放性、寛容」が文化と産業と科学の標語だったとすれば、9.11後は「拘束、断絶、疑惑」が格言になったとも述べている。CAEは、国家権力の犯罪の意図を以下のように分析している。

現在の国家戦略は、汎資本主義の広がりとエリートの高貴さに最適化しないものは、どんなものでも犯罪者と名付けるものと思われる¹⁷⁶。

これは、フーコーが『狂気の歴史』で、国家や警察などの権威が、規格に合わない人間に「異常者」のレッテルを貼り、制裁を加えることで社会的秩序を維持する仕組みを説明したように、「テロリズム」や「犯罪」と名付けるものを、容易に信じてはいけないというCAEの実体験に基づく格言でもあるのだ¹⁷⁷。CAEは、係争中もできる範囲でラディカルなアート活動をしていた。2005年から2006年には、炭疽菌攻撃事件直後のヒステリックなアメリカ社会の状況を批判的に投影するような、《行進する疫病 *Marching Plague*》というプロジェクトを実施した。ホームズは、このプロジェクトをいかに国家が歴史的に意味も効果もない上に、コストだけは高い生物兵器と戦争に執心してきたか、そして国家がいかにテロリズムに対抗する愚行を繰り返してきたかあぶり出すプロジェ

¹⁷⁴ Gregory Sholette, op.cit., 2005. p.2

¹⁷⁵ Ibid., p.2

¹⁷⁶ Critical Art Ensemble, op.cit. 2001, p.32

¹⁷⁷ Ibid., p.37

クトだと評価している¹⁷⁸。さらに CAE は、FBI とアメリカ合衆国司法省によって、突然家宅搜索されたこと自体も作品化している。何が押収され、何が残されたのか撮影し、彼らが残した大量のゴミ（ピザの空き箱など）を、友人の戦術的メディア実践者であるイエスマンに依頼して全て保管していた。その後、市民である個人が公権力に一旦犯罪者とみなされた場合、どのようなことが起きるのか暴露する作品《Seized》(2008)を発表している。

CAE が被った一連の騒動が私たちに残したことは何か。実際、CAE は 2006 年のホイットニー・ビエンナーレで、生きた微生物の展示を拒否されるなど、アメリカでのアーティスト活動は大幅に制限を余儀なくされた¹⁷⁹。しかしそれだけではない。同時に、CAE の裁判騒動は、アートによる表現の自由が侵害されることについて考えるきっかけを、アーティスト、美術関係者、バイオテクノロジーを趣味にする人、科学者、市民など多くの人に与えたのである。ホームズは、この一件で、アーティストたちが自分たちの問題として検閲されたときに、国家権力にどのように対抗していけるか共有の対話の場を開く意義があったと述べている。そしてその時何が起きたのか、以下のように記述している。

数千人もの人々がデモンストレーションに参加し、カーツとファレルを支援する 12 回もの講義とイベントが開催され、数え切れない記事が出版された。35 万ドルもの支援金が、特に仲間のアーティストの連帯と、リン・ハーシュマン＝リーソン (Lynn Hershman Leeson) が弁護費用のために製作し配給した映画『奇妙な文化』を通じて、二人の法的弁護のために集められた。突然の検挙からたった 2 年後、新しい作品はより多くの鑑賞者の前に提示されている。CAE の弁護基金のメンバー、クレア・ペンテコスト (Claire Pentecost) が当時述べたように、そのケースは明らかに私たちに、CAE のアート活動をパブリックに持ち込む意図を持って話す機会を、今与えてくれている¹⁸⁰。

2005 年の弁護費用の基金には、メディア研究者のユージン・サッカー (Eugene Thacker) など研究者と、これまで協働したアーティストらが協力した。そして、シンディ・シャーマン (Cindy Sherman)、ハンス・ハーケ (Hans Haacke)、ポーラ・クーパー・ギャラリーなど多くのアーティストやアートに関連する組織も、多額の援助を申し出た¹⁸¹。この一連の裁判は、上述のドキュメン

¹⁷⁸ Ibid., p.37

¹⁷⁹ Lindsay Kelly, *Bioart Kitchen: Art, Feminism and Technoscience*, London: I. B. Tauris, 2016. p.107

¹⁸⁰ Holmes, op.cit., 2012, p.15

¹⁸¹ Critical Art Ensemble Defense Fund, "Four Year Legal Battle Ends with Substantial Donations to Civil & Human

タリー映画『奇妙な文化』(2007)の一部にもなり、サンダンス映画祭など、世界各地で上映され広く知られることになった¹⁸²。

このように、CAEの活動は、おそらく偶発的であるもののテロリズムと縁が深く、政治と芸術とアクティビズムが相互に影響し、現実の国家権力と社会そのものを巻き込んできたのである。

3.2.3 メディア・アート・アクティヴィストの対抗的なネットワーク

最後に、筆者のフィールドワークから観察されたことを中心に、戦術的メディアという文化的実践に関わる人々とCAEの戦術的メディアの思想と実践との関わりについて述べたい。

CAEは、イギリスを拠点にメディア・アートプロジェクトを実践しているYoHAというアート・コレクティブと長年の友人関係があり、協働プロジェクトも何度か実施したことがある¹⁸³。YoHAは、グレアム・ハーウッドと横小路松子によるアート・コレクティブである。YoHAは、近年彼らが住んでいるイギリスのエセックス州のレイ・オン・シーで、地域と歴史と科学が交差する市民参加型のプロジェクトをテムズ川の河口で実施していた。YoHAの《湖間帯ゾーンの難破船 Wrecked on the Intertidal Zone》(2013-2017)というアートプロジェクトには、CAEもプロジェクトの一部に参加した。横小路とハーウッドは、YoHAの前身となるモンダレルというアート・コレクティブで以前は活動しており、その時の代表作の一つは《ナチュラルセレクション Natural Selection》(1996)である。《ナチュラルセレクション》は、サーチエンジンを作成し、人種差別や民族主義、優生学に関連する単語を検索すると、強制的に選ばれたリンクに飛ばす仕掛けを作るというメディア・アート作品である¹⁸⁴。このようなナショナリズムやレイシズム、優生学に関連した作品は、すでに友人として繋がっていたCAEにも影響し、彼らがその後バイオテクノロジーのプロジェクトを実施する際に、アイディアの一つとして誘発した可能性はあるだろう。

また、CAEはアーサー・クロッカーとマリールイズ・クロッカー、グレゴリー・ウルマーなど、アメリカのメディア論者と協働してきたが、イギリスのメディア論者とも協働している。たとえば、

Rights Groups”, Sep 16 2009,

<http://critical-art.net/siteapps/WordPress-49402/htdocs/defense/>, (2018/2/10 最終確認)

¹⁸² 映画はスティーヴン・ビアー、リセ・スウェンソン、リン・ハーシュマン・リーソンが制作している。映画の公式ウェブサイト参照。Lynn Hershman Leeson, *Strange Culture*, 2007. <http://www.strangeculture.net> (2015/9/22 最終確認)

¹⁸³ コレクティブ名のYoHA(ヨハ)は日本語で余波という意味である。横小路松子、東京、筆者によるインタビューでの発言(2016/2/3)

¹⁸⁴ 毛利 op.cit. 2003年、152頁。モンダレルには、そのほかマーヴィン・ジャーマン、リチャード・ピエール＝ディヴィスが定常メンバーにいたという。

ソフトウェアの文化研究者で『メディア・エコロジー』(*Media Ecology*) (2005)の著者のマシュー・フラーは、『ソフトネス』(*Softness: Interrogability; General Intellect; Art Methodologies in Software*) (2006)の中で、CAEがバイオテクノロジーのプロジェクトでアマチュア主義の可能性を試行したように、ソフトウェアの領域でも実行できるアイデアだと述べている¹⁸⁵。

実際、YoHAは、フラーの『悪のメディア』(*Evil Media*) (2012)の内容を下敷きに、『悪のメディア分配センター Evil Media distribution center』(2012)で協働している¹⁸⁶。さらに、CAEはフラーとYoHAと1996年の戦術的メディアが提唱された第二回目のN5Mで知り合っている。このように、メディア論研究者と、戦術的メディア、メディア・アートのネットワークは、1980～1990年代から交流し、協働し、相互に活動や実践を参照しながら発展してきた経緯がある。このような人間関係からは、社会運動が人的なネットワークで連帯が広がるのと同様に、戦術的メディアも国境をこえて、人と人が繋がりながら、オルタナティブな文化形成をしているコミュニティの存在を見いだすことができる。そして、N5Mで知り合ったアーティスト、研究者、キュレーター同士は現在も協働している。

次に、元CAEのメンバーで、戦術的メディアを実践するコレクティブのエレクトロニック・ディスタバーバンス・シアター (*Electronic Disturbance Theater*、通称EDT)を結成したリカルド・ドミンゲスとCAEの関わりについて見ていこう。ドミンゲスは、インタビューで「演劇はアクティヴィズムには良い訓練か」という質問に対して「演劇は、リビング・シアターの《農民劇場》のようなオルタナティブな演劇の言説を全て取り込めるやり方だ」と答えている。ドミンゲスは、演劇が「エイズ：子供の性の大虐殺」のようなTシャツを着たり、ヒトラーとブッシュが握手したり」ということ全てができる方法だと述べて、現実には起こっていないことを想像力の世界から引き出して現実の世界で実現できることに可能性を見出している¹⁸⁷。

ドミンゲスは、「現代アナキズムのスペクタクル」とも評される演劇集団リビング・シアターの俳優と観客が共同作者になる演劇を知り、反核アクティヴィストのブレッド&パペットシアターを観たり参加したりするうちに、俳優になることを決意した。しかし、大学院でドラマツルギーを

¹⁸⁵ Matthew Fuller, Center for Digital Aestetik-Forskning, *Softness: Interrogability; General Intellect; Art Methodologies in Software*, DRU Digital research unit. 2006.

¹⁸⁶ Matthew Fuller, Andrew Goffey, *Evil Media*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2012.

¹⁸⁷ Benjamin Shepard and Stephan Dumcombe, “Mayan technologies and the theory of electronic civil disobedience, Ricardo Dominguez interviewed by Benjamin Shepard and Stephan Dumcombe” In *Art and Social Change, a Critical Reader*, London: Tate Publishing, p.320.

学んでいる時に、学際的な観点を一切必要としない学問の閉鎖性に辟易してドロップアウトしたという¹⁸⁸。

ドミンゲスは、CAEに加わってから、『電子的市民不服従』をカーツと共に執筆した一人でもあり、CAEから独立した後も戦術的メディアを実践してきたCAEの中核的な初期メンバーだった。しかし、ドミンゲスがCAEに与えた影響は、戦術的メディアの理論化より何より、ドミンゲスの演劇に対する関心と知識だったのではないだろうか。ドミンゲスは、初めてCAEのメンバーの一人に出会った場所がコカインパーティだった言い、その時のメンバーの印象をこのように語っている。

メンバーは、映像の嫌いな映像作家と、詩が嫌いな詩人と、本が嫌いな本作家と、写真が嫌いな写真家と、テクノロジーの嫌いなコンピュータ技術者という自分が初めて会うような人たちだった。そして、私は演じるのが嫌いな役者だった。さらに私たちはみんな、コカインを愛好し、理論を愛好していた¹⁸⁹。

ドミンゲスは、CAEのメンバーが「モダニズムのタトゥーが消えるまで」しばらく時間がかかったとカタログに書いていることをどのように思うのか、推測の域を出ない。しかし、1章でメディア・アートセンターが、次々と設立された1990年代後半から2000年代にかけて、戦術的メディアの実践者やメディア・アーティストが、主流のアートや学術的な世界を抜け出して、芸術と政治とインターネットの関わりに、オルタナティブな生き方と表現方法を求めて自らの可能性を見出したことで、一気に盛り上がっていったことは想像に難くない。

¹⁸⁸ Ibid. p.320

¹⁸⁹ Ibid. p.321



図 3-2 Steve Kurtz, Graham Harwood, Fran Gallardo and Claudia Lastra

※左：スティーブ・カーツ(CAE)、中奥：グラハム・ハーウッド (YoHA) 、中手前：フラン・ギャラルド、右：クラウディア・ラストラ (アーツ・カタリスト、エグゼクティブディレクター)

2016年筆者撮影

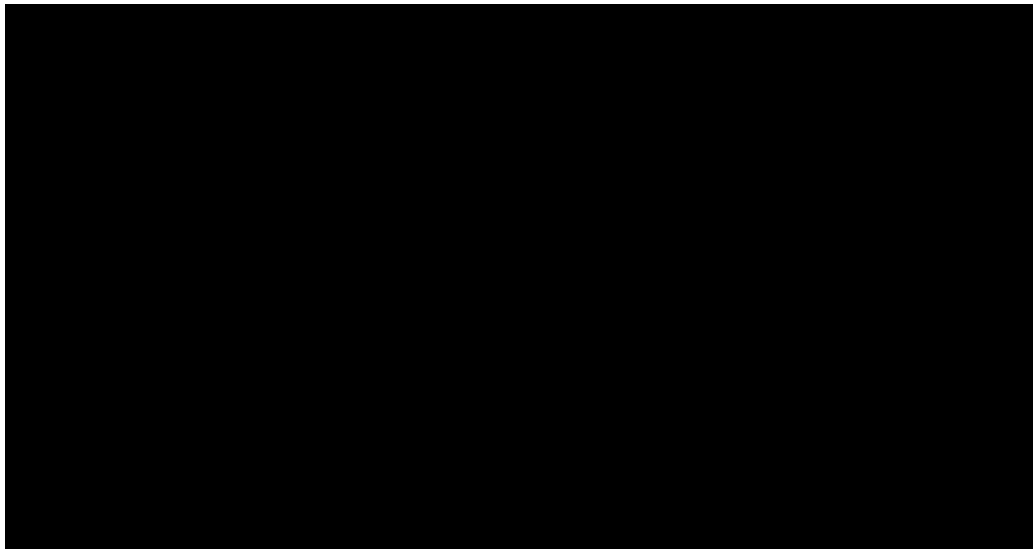


図 3-3 Yukiko Shikata, Shu Lea Chenag and Graham Harwood(YoHA)

※四方幸子、シューリー・チェン、グラハム・ハーウッド

2013年筆者撮影

このように、戦術的メディア、メディア・アート、アート・アクティヴィズムに関わる人々は、お互い顔を知っているネットワークを通じて、テーマや手法についても相互参照していることが推察された。

さてここまで、CAE と戦術的メディア界隈のネットワークについて説明してきたが、ここで戦術的メディアを SEA の一部として論じるクリエイティブ・タイムについてアート・アクティヴィスト側からの意見について触れたい。戦術的メディアが、SEA という新しいアートジャンルの一部として言説化されつつある 2010 年代の現状について、このコミュニティにいる人々はどのように思っているのだろうか。少なくとも、YoHA、マシュー・フラーは、戦術的メディアを 1990 年代のムーブメントとして理解していた¹⁹⁰。それは、現在、芸術を介して政治的な実践を検討する上で、目新しい価値や効果や意義がある文化的実践とは考えていないということである。

16 Beaver は、クリエイティブ・タイム・サミットで発表をしたことがあるが、サミットが TEDx のように発表の方法が商業主義的だという理由で、一度目の出演以降、登壇を断っていると述べていた¹⁹¹。また筆者は、2013 年のクリエイティブ・タイム・サミットの懇親会にも参加した。その懇親会は、複数の個人の家が会場として指定され、サミットの参加者は割り当てられた家で、サミットで発表したアーティスト数名と食事をしながら会話できる仕組みをとっていた。筆者が訪ねた個人宅は、バラク・オバマの写真立てが飾られ、室内には巨大な彫刻作品やインスタレーションや具象的な絵画が何点も展示されている、アメリカのアップーミドルクラスのリベラル層だと推測される家だった。そこで、発表したアーティストと一緒に、参加者が自宅の家主がコレクションした室内のインスタレーションや彫刻作品の説明を聞いたり、対話を楽しんだりした。しかし、SEA の社会正義を標榜するアクティヴィズムとかけ離れた文化的な趣味嗜好のパーティーだったことに、筆者も 16 Beaver の意見と似たような違和感を持ったことは記しておきたい。

これらの情報のみで断定することはできない。だが、クリエイティブ・タイムが SEA をサポートする組織である一方で、クリエイティブ・タイムをサポートする富裕層は、ラディカルでアナーキーな側面を持つ SEA や、社会正義を目指して政治的課題に介入する SEA に対して、箔づけや流行の形式として取り入れている可能性もあるだろう。SEA がアメリカのアート産業を盛り上げ、どの程度、アメリカ主導の〈帝国〉的なアートに貢献しているのかについては、今後の課題としたい。オルタナティブ文化を形成しようとするアクティヴィストや、アーティスト、アート・コレクティ

¹⁹⁰ Matthew Fuller, ロンドン、筆者によるインタビューでの発言 (2016/7/26)

YoHA、エセックス、筆者によるインタビューでの発言 (2016/7/28)

¹⁹¹ 16 Beaver Group, ニューヨーク、筆者によるインタビューでの発言 (2013/10/24)

ヴにとって、アメリカ的な SEA 市場との距離の取り方は、一つの検討事項になっているのではないだろうか。

第4章 CAE の^{タクティカル}戦術的メディアの展開：バイオアートとバイオパンク

第1節 はじめに

前章では、クリティカル・アート・アンサンブル (CAE) というアート・コレクティブについて、以下の点を明らかにした。(1) 生権力に抵抗する原理を思索し言説化しながらアート・アクティヴィズムの実践していること。(2) 国家権力からバイオテロリスト容疑で裁判に遭った際、支援するアーティストと多様な文化的抵抗をしたこと。(3) ホームズのアート・アクティヴィズムの理論的枠組み (イベントワーク) と CAE の戦術的メディアが、ポストモダニズムのアートの価値観を持っていること。(4) 戦術的メディアの実践者間のネットワークを持ち、互いの活動を参照し、相互作用で発展させていることの 4 点を確認した。本章では、こういった様々な特徴を持つ、反権威主義的立場を明確にした CAE の、戦術的メディアの実践のさらなる展開について考察していく。

第2節 CAE のバイオテクノロジーを使った戦術的メディア

2000 年前後から CAE は、バクテリアや大腸菌など一般にウェットメディアと呼ばれるメディアを使い、戦術的メディアを実践するようになる¹⁹²。それは、科学的実験と演劇的なパフォーマンスやワークショップ、インスタレーションを混成した、市民参加型のアートプロジェクトである。分子生物学への関心は、1998 年の《肉体機械——サイボーグ、デザイナー・ベイビー、優生学的意識 Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness》から始まった。翌年の 1999 年には、《生殖アナクロニズム協会 The Society for Reproductive Anachronisms》、《オンラインの知的な精子 Intelligent Sperm On-line》、続いて 2000 年に《新しいイヴのカルト Cult of the New Eve》の一連のプロジェクトで、精子バンクや卵子提供など DNA の解読によって可能になった先端的な遺伝子工学や生命科学をテーマにしたプロジェクトを行っていく。それらのプロジェクトは、遺伝子

¹⁹² 生きた生命や動物の組織を使う科学的実験をウェットバイオロジー、コンピュータによるプログラミングや解析を中心にした検証をドライバイオロジーと呼ぶ。

工学が身近になりつつある社会で、人々が優生学の思想を改めて認識し、健康や能力や容姿といった身体に関するヒエラルキーを構築し、市場のメカニズムに適合しながら発展していくのではないかという問題意識から始まったのだった。そして CAE は、日常生活と生政治の関係性を再考するため「食とバイオテクノロジー」を次のテーマにしたのである。

4.2.1 CAE が取り組んだ食の芸術

今日、日常生活における食をめぐる社会的なテーマは、食文化、食育、TPP、遺伝子組み換え食品、多国籍農業ビジネス、放射能汚染など幅広い。その一つ一つが、科学技術、自然、メディア、医療、産業など複数の領域にまたがり、グローバリゼーションとローカル性の間で、複雑で多層的な状況を生んでいる。また食は、歴史や伝統に基づく食習慣から、「家庭の味」を始めとする個人のアイデンティティに関するイデオロギー、地域コミュニティに根付いた文化的な儀礼まで、個人と共同体の社会的想像力を働かせる媒体としても機能している。

食にまつわる芸術自体は、多様な方法論がある。たとえば、16 世紀のアルチンボルドや静物画のような古典絵画にはじまり、今日では小沢剛《ヴェジタブル・ウェポン》、ヴォルフガング・ティルマンズ (Wolfgang Tilmans) の日常の食をテーマにした写真、カレン・フィンレイ (Karen Finley) のジェンダーをテーマにしたパフォーマンス、あるいはリクリット・ティラヴァーニャ (Rirkrit Tiravanija) が展示空間で提供されるタイ風焼きそばを食べて見知らぬ者同士が対話することで新たな人間関係の構築を試みる《パッタイ》など、いわゆる「関係性のアート」と呼ばれるものまである。このように、食は美術領域において、社会の複雑な諸相を反映し、社会と芸術をつなぐメディアとして馴染みあるものになっている。

しかし CAE が取り組んだ「食の芸術」は、既存の方法論や視覚的表現とは全く異なる位相で、社会問題化する食の情報生産に直接介入する市民参加型のアート・アクティヴィズムである。CAE は当時、米国に本拠地のある多国籍企業、モンサントのラウンドアップ・レディ小麦（除草剤に耐性のある遺伝子組み換え穀物）を始めとする遺伝子組み換え作物 (GMO=Genetically Modified Organism、以下、GMO) と遺伝子組み換え技術 (Genetically Modified、以下、GM) に注目した。これらの遺伝子工学を使った GM 食品には、安全性や倫理性、あるいは独占企業の利権を守る政治経済的な構造など、様々な議論が世界中で巻き起こっていた。CAE は、GM と GMO を具体的なテーマにして、分子生物学の発展の下部構造にある優生学思想および、身体とテクノロジーの関係性に、新しい汎

資本主義(pan capitalism)的な権力の管理が進展しているのではないかという仮説を立てた¹⁹³。CAE は、この仮説に基づいて、戦術を練り、問題提起し、市民との対話を喚起し、文化と政治が融合した新しい社会的言説の空間を生成しようとしたのである。以下、CAE のプロジェクトについて検討する前に、GM をめぐる 2000 年前後の議論を簡単に振り返っておこう。

遺伝子組み換え作物の議論をめぐる社会的背景

遺伝子工学の技術は 1970 年代以降進歩した。GM 作物の作付面積は、2016 年で 20 億ヘクタールに達した¹⁹⁴。同年の報告書によると、世界の栽培面積における GM 品種の割合は、大豆が 78%、綿花が 64%、トウモロコシが 33%、ナタネが 24%とグローバルな規模で拡大し続けている。これらの背景には、分子生物学者が生物のゲノムの連なりを情報モデルとして扱い、身体をデータという概念で見直しながら発展してきた経緯がある。2000 年前後は、ヒトゲノム計画(1953-2003)の完成や、クローン羊のドリーの誕生(1996)といった遺伝子の仕組みが次々と明らかになり、遺伝子工学が産業に実装化されていく転換点でもあったのだ。その頃、CAE は参加型インスタレーション《肉体機械 Flesh Machine》(1997-1998)を開始したのである。

世界で初めて商業化された遺伝子組み換え食品は、バクテリアの遺伝子を組み込むことで日持ちを良くしたトマト「フレイヴァ・セイヴァ (Fravr Savr)」だった。このトマトは、1994 年にアメリカで認可され 1996 年から市場に出回った。それ以来、バチルス・チューリングスというバクテリアの遺伝子が移植され、殺虫成分を自ら生成することで生育中に殺虫剤がいなくなったトウモロコシや、寒さと耐久性に強いカレイの遺伝子を注入して、寒冷地方で育ちやすくした南米原産のジャガイモなど、様々な目的で GM 品種が開発された¹⁹⁵。後述する多国籍農業バイオ企業のモンサント社は、自社開発した除草剤「ラウンドアップ」の有効成分グリホサートに耐性を持つ穀物「ラウンドアップ・レディ」を開発した。

このようにみると、GM が順調に普及されたように見えなくもない。しかし実際は、消費者反対の動きは世界的にも大きく、いまだに各国で賛否両論に分かれている。GMO への否定的な意見を生む原因は、環境や健康への悪影響もあるが、何より遺伝子組み換え自体に対する漠然とした忌避

¹⁹³ Critical Art Ensemble, *Disturbances*, London: Four Courners Books, 2012, p.216.

クリティカル・アート・アンサンブル、「バクテリアとアメリカ」小田透訳、『VOL』3号、東京：以文社、2008年、58頁。

¹⁹⁴ ISAAA. “Global Status of Commercialized Biotech/ GM Crops: 2016.” <https://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/52/download/isaaa-brief-52-2016.pdf> (2017/10/14 最終確認)

¹⁹⁵ 遠藤徹「化学式を頬張り、数式を味わう——デザインされる「食」体験」、『Inter Communication』No.60、2007年春号、東京：NTT出版、2007年、58頁。

感や恐れが払拭されていないからだ。その中でもとりわけ、モンサント vs. シュマイザーの裁判は、GM 技術に関する企業優先の利益追求を徹底する傲慢な姿勢を露わにした出来事だった。

この裁判は 1998 年、ラウンドアップ・ナタネの種子を購入したり蒔いたりしたことはないと主張するカナダのナタネ農家、パーシー・シュマイザー (Percy Schmeiser) 氏の農地で、モンサントが開発したラウンドアップ・レディナタネの種子が見つかったことを発端に始まった。すなわち、モンサントが、特許権の侵害を理由にシュマイザー氏を訴えたのである。2004 年、シュマイザー氏は「特許権侵害」で敗訴し、GM、GMO の反対派にとって衝撃的な判決となった¹⁹⁶。ところが、その直後モンサントは、北米の小麦農家、日本、韓国など世界中の消費者から大きな反対運動を受けて、ラウンドアップ・レディ小麦 (RR 小麦) の開発を中断した¹⁹⁷。

ETC グループの統計によると、モンサントをはじめとする 7 つのグローバル企業が世界の種子市場をほぼ独占している¹⁹⁸。GM、GMO の表示義務や規制についても、EU の遺伝子組み換え作物の栽培禁止措置(1998-2004)など、時代を追って各国の審査基準が変更され続けており、生産者と消費者による抵抗と、グローバル企業と政府による規制緩和の緊張関係は続いている¹⁹⁹。そのことを裏付けるように、今年のモンサントのホームページを見てみると、以下のようなメッセージが載っている。

近年、人々は急速に自分たちが口にする食品がどこから来て、どのように製造されたかについて関心を持つようになりました。そして残念なことに、GMO 穀物の認可について 20 年間でおよそ 2500 本の独立したグローバルな科学的な論評で安全性が実績としてあるにもかかわらず、いまだに GMO の情報をめぐる衝突と混乱が引き続いているのです²⁰⁰。

¹⁹⁶ 清水亮子、「裁判ついに最高裁判決「特許権侵害」を僅差で認める」『土と健康』04 年 8・9 月合併号、日本有機農業研究会市民セクター政策機構、<http://www.joanet/gmo/gmo-0408-01.html> (2017/10/14 最終確認)

¹⁹⁷ 清水亮子、「モンサント社をめぐって大きな動き——組み換え小麦開発中断とシュマイザー裁判<北米>」『社会運動』第 291 号、2004 年、27-29 頁。

¹⁹⁸ Phillips McDougall “Mega-Mergers in the Global Agricultural Inputs Sector: Threats to Food Security & Climate Resilience”, *Reports on ETC Group*, 2015. ETC グループは、バイオテクノロジー、農業、エコロジーを中心に市民活動を支える調査をしてきた NPO である。

http://www.etcgroup.org/sites/www.etcgroup.org/files/files/etcgroup_agmergers_22oct2015.pptx_.pdf (2017/10/20 最終確認)

¹⁹⁹ 農林水産政策研究所(2009)、『遺伝子組換え樹木／遺伝子組換え作物をめぐる諸外国の政策動向』「第 6 章 EU における遺伝子組換え食品等の表示制度及び実施状況について」

<http://www.maff.go.jp/primaff/koho/seika/project/pdf/gm6.pdf>(2017/10/20 最終確認)

²⁰⁰ MONSANTO, 2017, <https://monsanto.com/company/commitments/safety/statements/are-gmos-safe> (2017/10/20 最終確認)

現在は、規制緩和の流れが強くなったことで、日本もアメリカを筆頭に大豆やトウモロコシなどの農作物を輸入しており、遺伝子組み換え食品に対する注目度自体が社会的に低くなっており、知らない間に身近な存在になっている²⁰¹。だが、CAE が GM、GMO のプロジェクトを行った 2000 年前後は、狂牛病（BSE）問題も加わり、食生活の安全についてグローバルな市場で、消費者の意識が急速に高まった時期でもあった²⁰²。新しいバイオテクノロジーは、法的な制度が整う前に生活圏内に入ってきたことで、市民もメディアも農家も知識不足のままカオスが広がっていたのである。

4.2.2 バイオテクノロジーのアートとカルチャーシーンの台頭

以上、2000 年前後は、遺伝子工学と産業化が急速に発展したが、一方でカルチャーシーンではバイオアート、バイオパンクという遺伝子工学や生物学に関心を持つ文化、芸術が生まれた。以下、CAE のバイオテクノロジーのプロジェクトを、同時代的な文化潮流とも関連させて位置づけて見ていこう。

バイオアート

まず、CAE の芸術を「バイオアート」というキーワードで考えてみたい。バイオアートというコンセプトやジャンルが広く知られるきっかけになった代表作は、エドアルド・カツ（Eduardo Kac）が世界で初めて DNA の遺伝子操作を取り入れた《ジェネシス Genesis》（1999）²⁰³、そして翌年発表した《GFP バニー GFP Bunny》（図 4-1）である。後者は、発光するオワンクラゲの遺伝子を使った遺伝子組み換え技術で、ブルーライトに照らされると蛍光の緑色に光る生きたウサギで、その発表は物議を呼んだ。それ以降、生きた菌、植物、動物、DNA を使うアーティストや作品がより一般的に受け入れられ、新しい美術のカテゴリーとして認知されるようになった²⁰⁴。

²⁰¹農林水産省「農林水産物輸出入概況 2016 年(平成 28 年)」2017 年

http://www.maff.go.jp/j/tokei/kouhyou/kokusai/attach/pdf/houkoku_gaikyou-1.pdf (2017/10/20 最終確認)

²⁰² 渡部靖夫「海外諸国の組換え農産物に関する政策と生産・流通の動向についての研究」、『農林水産政策研究所レビュー』No.6. 2002 年、32 頁。

<http://www.maff.go.jp/primaff/koho/seika/review/pdf/primaffreview2002-6-8.pdf>(2017/10/20 最終確認)

²⁰³一般的で無害な大腸菌の DNA を改変し、聖書の言葉の一部を組み込み、鑑賞者が UV ライトを照射すると、テキストのコード配列が変わり、聖書の意味も変わる。

²⁰⁴バイオアートの歴史について、異種の遺伝子を掛け合わせた花をアートのメディウムとして美術館で展示した 1930 年代に起源を辿るとする説もある。Marietta Radomska, *Uncontrollable Life, A Biophilosophy of Bioart*, Ph.D.diss., Linköping: Linköping University Electronic Press University 2016, p.40

要するに、バイオアートは「ウェットメディアと呼ばれる生きた植物、動物の組織、ヒトや動物の身体、生体システムを扱うパフォーマンス、インスタレーションで、ニューメディアとデジタルアートの最新の顕現²⁰⁵」を意味し、広義では「生命科学と芸術表現を探る芸術作品²⁰⁶」だという共通見解がある。ウィリアム・マイヤーズ (William Myers) は、バイオアートについて以下のように説明している。

バイオアーティストも、時代の危機と戦わねばならない、という意識によって動機づけられている。この新たな芸術の一分野を定義するのは、メディアの種類や、生物を扱うという事実だけではない。バイオアートは、われわれの自我に関する概念、生命、自然、コミュニティの定義が変動し、新たな形を取っていることへの関わり方によって定義される。これらの概念は今まさに混乱をきたしている²⁰⁷。



図 4-1 エドアルド・カック 《GFP バニー》 (2000) 写真 : Christelle Fountaine

マイヤーズが率直に「混乱をきたしている」と述べた理由の詳細は明らかではない。しかし、本著作に収録されているバイオアートは、必ずしもウェットメディアを用いた作品だけではなく、絵画、彫刻、写真、映像、インスタレーションなど既存のメディアを用いたファインアート寄りの作品も掲載されていることなどから、その定義の困難さに起因しているのだろう。

²⁰⁵Kelly(2016)は「フェミニストのパフォーマンスや、食のアート、家庭内のコンピュータや異種間の相互作用、我々の環境内のサステナビリティと健康、家庭経済」に焦点を当てている。

²⁰⁶ウィリアム・マイヤーズ『バイオアート——バイオテクノロジーは未来を救うのか』久保田 晃弘監修、長谷川愛、岩井木綿子、上原晶子訳、東京：ビー・エヌ・エヌ新社、2016年、26頁。

²⁰⁷Ibid., 173頁。

2000年代に入りメディア・アートの分野でも、生殖、人口生命、生物など、バイオテクノロジーの発展を反映したテーマが取り上げられる機会が増えた。たとえば、アルス・エレクトロニカの1999年のテーマは「ライフ・サイエンス」、2000年のテーマは「ネクスト・セックス」である。これらのテーマ設定は、文化的、社会的にタブーとされた生殖やモラルについて、デジタルメディアの地続きにある遺伝子工学の視点から問い直す動きだったと推測される²⁰⁸。

2010年代には、政治的観点を持ち、さらに高度な技術や知識を使ったバイオアートも現れている。ヘザー・デューイ＝ハグボーク (Heather Dewey-Hagborg) は、2014年に《見えないもの Invisible》(2014) という作品で、生物学を使った社会監視がいかんにして可能かという問いをアートで提示した。日常生活で不意に残した髪の毛やガムのDNAからプライバシーを守るためのキットを、バイオアートとして制作し発表したのだ²⁰⁹。作品のキャッチフレーズは「追跡されるな、分析されるな、クローンを作られるな」で、そのキットを美術館で販売もしている²¹⁰。また、道に捨てられたタバコの吸い殻やガムからDNAを抽出し、その解析結果から吸っていた人物の大まかな容貌を3Dプリンターで造形したスカルプチャーも制作している²¹¹。ハグボークは、このようなバイオテクノロジーが監視や犯罪など、思いもよらない目的に使われる可能性を可視化して、バイオテクノロジーの社会性、政治性をアートで表現したのである。

このような流れで、CAEによるヒトの卵子、遺伝子組み換え植物、食品、バクテリアなどを使ったアートプロジェクトをバイオアートとしてみることは可能だろう。たとえば、ハグボークは、CAEの《野放しの穀物》という後述するプロジェクトについて、「バイオテクノロジーの分野で生じる新たな問題に、政治的、社会的、倫理的、分析的に取り組む教育的なアートの役割²¹²」を見出したと言及しているように、CAEから影響を受けている。CAEは、カックやステラークのように明確にバイオアーティストとして自認しているわけでも、他者から位置付けられているわけでもない²¹³。しかし、CAEはバイオテクノロジーの政治的な課題をいち早く認め、アクティヴィズムとしてバイ

²⁰⁸ Ars Electronica, “Life Science” 1999,

http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=1999, Ars Electronica, “Next Sex”, 2000, http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=2000. (2017/07/28 最終確認)

²⁰⁹ Heather Dewey-Hagborg, “Invisible”, 2014. <http://biogenfutur.es> (2017/07/28 最終確認)

²¹⁰マイヤーズ op.cit. 237-246 頁。

²¹¹ Heather Dewey-Hagborg, “Stranger Viisions”, 2012-. <http://deweyhagborg.com/projects/stranger-viisions> (2018/3/1 最終確認)

²¹²マイヤーズ、op.cit. 244 頁。

²¹³Kelly(2016)がCAEをパブリックに介入するバイオアートとして論じる一方、マイヤーズ(2016)が言及しないなど、論者によりCAEをバイオアートとして見るかどうかは異なる。2004年のFBI捜査や国家のバイオテロリスト容疑をかけられたことなども関係しているかもしれないため、今後の課題としたい。

オメディアを使用したアーティストとして、先駆的なプロジェクトを行ったと言えるのではないだろうか。

バイオパンク

さらに CAE のバイオテクノロジーのプロジェクトは、単にバイオアートというだけではなく、バイオパンクという、より幅広い運動の中に位置づけることもできるだろう。バイオパンクは、分子生物学を、誰でも簡単な手段と手に入りやすい道具を使い、自由な発想で実験し、創造することに楽しみを見出す DiY 文化の一つである。

バイオパンクという語は、メレディス・パターソン (Meredith Paterson) が 1993 年に発表した「バイオパンク宣言」に端を発している²¹⁴。この宣言は、コンピュータプログラマーのエリック・ヒューズ (Erik Hughes) が、プライバシー保護のために一般人が暗号技術を利用することを呼びかけた「サイファーパンク宣言²¹⁵」を下敷きにしている。バイオパンク宣言は、バイオテクノロジーの領域に市民が個人的に探求したい研究を見つけ、コミュニティを自律的に作ることや、知識を共有することで、専門的な知識に誰でも関わるができる自由な権利を主張している。バイオパンク宣言では、「科学的リテラシーは、すべての人が自分たちの健康、食べ物、水、空気の質、自分たちの身体と身体にまつわる複雑な世界との相互作用に主体的に関わり、貢献できる自立した力を与える」とあるように、アマチュア科学が日常生活を送る上で重要であることが示されている²¹⁶。

DiY 生物学者、アマチュア科学者、バイオハッカー、バイオ・ホビイストらは、キッチンやガレージを自作のラボにしてこのバイオパンクという文化を活発にしていって²¹⁷。2004 年には、遺伝子組み換えのテクニックを競う国際合成生物学大会 (International Genetically Engineered Mached competition、通称 iGEM) が開催され、2008 年には DiY バイオ・ホビイストのコミュニティ「DIY

²¹⁴ UCLA Center for Society and Genetics' symposium という人類学者や社会学者の国際会議で、DIY で遺伝子工学や科学をする人々が招待されたが、彼らの多くは出席しなかった。テーマである "Outlaw Biology? Public Participation in the Age of Big Bio" でメレディス・パターソンが「無法者生物学」と侮蔑的な呼称に、異議申し立てするため 2010 年、「バイオパンク宣言」を表明したことに由来している。

²¹⁵ Eric Hughes, "Cypherpunk Manifesto" 9th March, 1993. <https://www.activism.net/cypherpunk/manifesto.html> (2017/10/14 最終確認)

²¹⁶ Meredith Paterson. "A Biopunk Manifesto." In *Radio Free Meredith*, Jan 30, 2010. https://mirror.Robertmarquardt.com/downloads/Meredith_L_Patterson_A_Biopunk_Manifesto.pdf. (2017/7/1 最終確認)

²¹⁷ マーカス・ウォールセン『バイオパンク——DIY 科学者たちの DNA ハック!』(Marcus Wohlsen, *BIOPUNK: DIY Scientists Hack the Software of Life*. Current; 1st edition, 2011) 矢野真知子訳、NHK 出版、2012 年。

バイオ」が立ち上げられた²¹⁸。DiY 向け雑誌の『Make』は、この文化のバイブルのような存在で、「キッチンカウンターで DNA 研究所」「ガレージ・バイオテック」「家庭の分子生物学」²¹⁹などの見出しで、DIY の科学的実験や、科学の専門知識を取り上げている。バイオパンクは、このように色々な層で、文化の裾野が徐々に広がってきたのである。

2000 年代以降、バイオ・ホビイストは、遺伝子コードの配列を読み、遺伝子を混ぜ、配列を組み替えて、遺伝子をいじることを「ティンカー」と呼んで、技術を競いあってきた。また、彼らは、DiY で素材や設備を調達し、知識やデータを仲間と共有して、自律した環境やネットワークを維持してきた。このような活動と志向性には、科学の知識や創造性を探求することを何にも増して優先し、企業や大学など組織の制約や利害から自由に研究したいという欲望が根本にある。そういった点で、バイオ・ホビイストは生命プログラムをハッキングするオルタナティブな文化を創造する運動なのである。ちなみに CAE は、バイオ・ホビイストから 2004 年の逮捕をきっかけに分子生物学を扱うアーティストとして知られるようになった²²⁰。

以上、バイオアートとバイオパンクについて概観してきたが、これらと CAE の関係性については、具体的なプロジェクトを詳述したあとで、考察するつもりである。

4.2.3 プロジェクト事例

以下、CAE のバイオテクノロジーに対する多角的なアプローチを見ていくために、《分子的な侵入 Molecular Invasion》(2002-2004)、《野放しの穀物 Free Range Grain》(2003-2004)、《ジェン・テラ Gen Terra》(2001-2003)という一連のプロジェクトについて詳述していこう。

《分子的な侵入 Molecular Invasion》(2002-2004)

《分子的な侵入》は、分子生物学者のムスタファ・ウンルー (Mustafa Unlu) との議論から発し、アーティストのクレア・ペンテコスト (Clair Pentecost) とコーコラン美術大学の学生と協働して、コーコラン美術館で行われたプロジェクトである。テーマは、グローバルな農業ビジネス業界で、

²¹⁸ これらの活動も、やはり生命科学が、一部の大学や企業といった権力や権威を持つ組織にのみ許される特権的な領域に閉じられたものではないという指針が掲げられている。

²¹⁹ オライリー・ジャパン編、『Make: Technology on Your Time』第2号、東京：オライリー・ジャパン、2007年、67-79頁。オライリー社にはDNAの抽出方法からDNA鑑定方法まで図解入りで分かりやすく載っている。

²²⁰ ウォールセン、2012年、op.cit.

GMO 種子の寡占企業であるモンサントに対して、彼らが販売する遺伝子組み換え穀物の化学的組成の盲点を突くアマチュアによる文化的な抵抗の実践である。

第一に、CAE はモンサントが GMO について独占的に特許権を持っていることを問題視した。この特許権を守るために、モンサントは遺伝子組み換え種子の販売から、食物が育つプロセスまで徹底して監視と管理をしている。そして第二に、契約農家はその特権を覆す論理や抵抗の方法を全く持ち合わせていないため、不平等な立場にある²²¹。モンサントは、GMO 種子を翌年の栽培用に自家採種する権利を契約農家に持たせず、なおかつ海賊版の流通にも監視の目を光らせている。その上、GMO 耕作地の近隣農家も監視して GMO 食物が栽培されていないかチェックしている。つまり、自分の農地が有機農法や伝統的な農業を営んでいたとしても、GMO 耕作地から風で飛んできた種子や食物が見つかった際に、モンサントから訴訟を起こされるというリスクがあるのだ²²²。

このように農家にとって圧倒的に不利な状況に対して、CAE はモンサントという大企業の優位性を転覆するパターンを考えた。以下が、プロジェクトの概要とその過程で起きた出来事である²²³。

1. まず CAE は、モンサントが特許取得の際に公開した GMO に関するデータを丹念に調べ、ラウンドアップ小麦の弱点を突き止めようとした²²⁴。そして、遺伝子組み換えによる効果を、化学的に攪乱する物質を見つけ出した。
2. 美術館内で、モンサントのラウンドアップ・レディの穀物を生育した。その過程で、専用の除草剤（ラウンドアップ）を撒き、穀物は全て順調に成長した。
3. そこに、ラウンドアップの防御効果を破壊する可能性がある p5p（ピリドキサル 5 リン酸）を散布した。その結果、植物は枯れ、遺伝子組み換え穀物の特徴となる適応性を罹患性に変化させることに成功した。
4. ウェブサイトで、いかに GMO の花粉や種子が近隣の農地に風などで届いてしまうか、伝統的な有機野菜の農家が恐れていることを説明した。
5. この一連の事実とプロジェクトを地元の新聞紙を通じて一般の人々に知らせようとした。しかし、地元紙は隠蔽しようとして新聞に載せる代わりに、モンサントの弁護士が展示に来て確認し、美術館側に法的手段に訴えたと通告し、展示を中止させようとした。

²²¹ Critical Art Ensemble, op.cit., 2012, p.124

²²² マリー＝モニク・ロバン『モンサント——世界の農業を支配する遺伝子組み換え企業』村澤真保呂、上尾真道訳、東京：作品社、2015年。

²²³ Critical Art Ensemble, op.cit., 2012, p.124

²²⁴ Ibid. p.124

つまりこのプロジェクトは、GMO に同様の悪影響を与える物質が自然に飛散される場合を想定したプロジェクトである。そして、GMO の設計図から「リバースエンジニアリング²²⁵」の手法を適用して、遺伝子組み換えのナタネ、トウモロコシ、大豆が強い除草剤に耐性があるという有効性を無効にすることを試み、それが可能であることを実証してみせた。実際にモンサントに抵抗するために、p5p という物質を GMO 耕作地に散布する者はいないだろう。しかし、これまで一方的な強者であり続けたモンサントの優位性が損なわれる手法があるということ、CAE は美術の空間で象徴的かつ直接的な方法で示したのである。

それでは、5 に述べたように、なぜ地元紙は地元の美術館で行われたプロジェクトについて、紙面に載せなかったのだろうか。おそらく、第三者として新聞社は、モンサントの社会的立場を考えて忖度したのだろう。CAE は、新聞社の反応およびモンサントの弁護士が来たことについては、当初から意図も予想もしていなかった。これは、戦術的メディアの実践と結果は予想できないと先に述べたが、このプロジェクトが企業やマスメディアの思わぬ権威主義的な反応を引き出したことを示唆している。

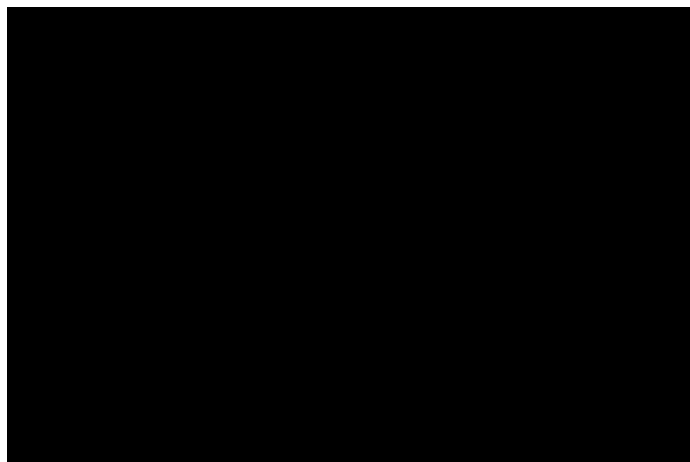


図 4-2 美術館で生育されるモンサント社のラウンドアップ・レディの穀物²²⁶

²²⁵ リバースエンジニアリングとは、通常の商品開発のエンジニア技術のプロセスを逆転させ、製品を解体し、仕組みや構成部品、技術の要素、動作を明らかにして、構造分析をすること。

²²⁶ Critical Art Ensemble website を参照, <http://critical-art.net/?p=1> (2018/4/1 最終確認)

《野放しの穀物 Free Range Grain》(2003-2004)

オランダは含有ゼロ、ドイツは 50:50、GM に反対する意見が最も強いオーストリアはすべて含有²²⁷。これは、ドイツとオーストリアで行われた《野放しの穀物 Free Range Grain》というプロジェクトで世界中に輸出されるアメリカ産コーンの加工食品が GMO を含有しているかどうかチェックした調査結果である。CAE は、美術館の展示空間で、誰でも扱えるような遺伝子工学に関する基本的な知識と道具を使い、アマチュアである自分たちだけでこの調査を実施した²²⁸。また、調査は鑑賞者参加型でもある。美術館に来た人に、GMO の疑いがあると思われる食品や、逆に遺伝子組み換えではないという表示のある商品を持参してもらい、その食品の DNA を抽出して調査し、結果を収集するというアートプロジェクトなのである。CAE は、それを PCR 装置や電気泳動機器、サーマルサイクラーなどの専門機器、エタノール、冷蔵庫、電子レンジなど、家庭にあるような設備の移動可能なラボを設置し、一つの食品につき 72 時間かけてテストしたのである。

同プロジェクトは、アーティストのベアトリツ・ダ・コスタ (Beatriz Da Costa) (1974-2012)、シーシュン・ユー (Shyh-Shiun Yu) ²²⁹との協働プロジェクトで、当初ヨーロッパとアメリカで実施する比較調査のプロジェクトになる予定だった。市場に出回る多くの GMO は、アメリカを筆頭に様々な国と地域で作られるが、貿易会社など仲介業者をいくつも通じて海外に輸出される。生産者から消費者の食卓に並ぶまでのプロセスは非常に複雑である。したがって、遺伝子組み換え穀物と食品が、どの段階で GM 食品のラベル、あるいは、非 GM 食品のラベルが貼られるのか、実際のところは不明瞭である。このプロジェクトはこのような流通を想定して、鑑賞者が日常的に食べている食品を調べることで、国ごとに指定された表示義務にどの程度正当性があるかチェックしたのである。

リンゼイ・ケリー (Lindsey Kelly) は、アメリカとヨーロッパの GM の社会的意識の違いがあると述べている。すなわち、ヨーロッパには表示義務に対する厳格な条件を求める反 GM 組織があり、ヨーロッパのアクティヴィストは、農地や土壌に、より強く関心を持っている。その一方、アメリカでは同様の GM に対するアンチの組織はなく、結果としてアメリカの大企業はなかなか批判されない。そのために、スローフードムーブメントのような大規模な社会運動が、アメリカではなかな

²²⁷ Kelly, op.cit. p.172

²²⁸ Kelly, op.cit. p.172

²²⁹ ベアトリツ・ダ・コスタは、ロサンゼルスを拠点にした、アート、政治、エンジニアリング、生命科学を横断する学際的なプロジェクトを実施するアーティストで、プリエンプティブ・メディア (Preemptivemedia) というアート・コレクティブも結成して活動していた。カリフォルニア大学アーバインカレッジの准教授でもあったが、持病の癌のために、2012年に逝去した。Beatriz Da Costa. Beatriz Da Costa's Blog & Project Hub, <http://nideffer.net/shaniweb/about.php> (2017/10/20 最終確認)

か見当たらないのだとケリーは分析している²³⁰。このような国と文化による差異を、このプロジェクトで調べることができたら、GM と GMO のグローバルな流通についての社会的課題を見出したり示唆したりすることができただろう。しかし前章で述べたとおり、CAE はヨーロッパのプロジェクトを終えて、アメリカの美術館の展覧会開始直前に、国家権力による検閲を受けて、展示資料も全て没収されてしまった。残念なことに、比較プロジェクトはアメリカでは実施できずに終わらざるをえなくなった。

けれども、このプロジェクトは美術館で、いつも食べている食品の安全性を家庭にありそうな道具を使って、アマチュアが DNA レベルで調査した意義があったと言えるだろう。なぜなら、訪れた鑑賞者は、自分が持参した食品をアーティストがテストする様子を見て、思わず自分でもできるのではないかと関心を持つような演出がされていたからである。そのような発見や気づきを鑑賞者が持ったならば、遺伝子組み換えに関連したニュースを聞き、科学や遺伝子工学の難しい話題を耳にした時の関心の持ち方が変わるかもしれない。それは可能性にしか過ぎないが、CAE は科学の専門的知識の閉鎖性を、高度な科学的実験を剽窃して、安価でわかりやすい理科の実験に置き換える DiY の発想でオープンにするアクションをしているのである。

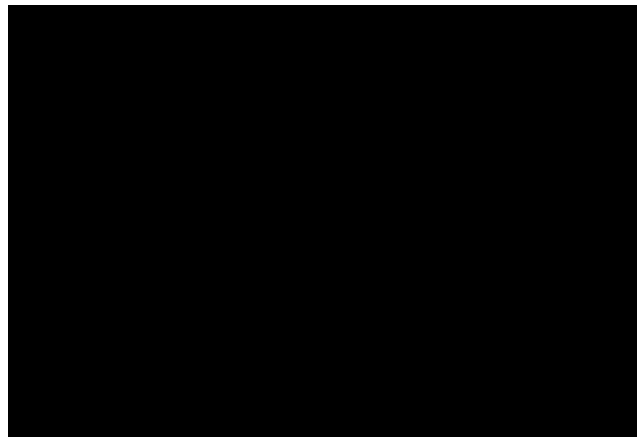


図 4-3 持参された食品から DNA を抽出するスティーブ・バーンズ (左)、スティーブ・カーツ (右) ²³¹

²³⁰ Kelly, op.cit. p.104

²³¹ Critical Art Ensemble website を参照, <http://critical-art.net/?p=79> (2018/4/1 最終確認)

《ジェン・テラ Gen Terra》

上記二つのプロジェクトに比べ、《ジェン・テラ》はより広範囲に GMO への恐れやリスクについて、人々の対話を促進させることを目的にしている。同プロジェクトは、アーツ・カタリスト (2002、英)、ロンドン自然史博物館 (2003、英)、マサチューセッツ現代アート美術館 (米)、ヘンリーアートギャラリー (2001、米)、ニューヨーク美術館 (2001、米) など欧米の美術館や博物館、ギャラリーで行われた。CAE メンバーは白衣を着用した研究者に扮し、自分たちが異なる種の遺伝子を導入して、環境や社会問題の解決に役立つ有機体を製造することを謳う会社の研究者だと言って、来場者に参加方法を説明した。ここで参加者は、二つの立場について考える機会を与えられ、それぞれ自分自身の判断に必要な情報を受けとることになる。一つは企業の立場で、潜在的に利益のある GMO はどんな遺伝子導入でもすべきだという考えである。もう一つは、環境保護の立場で、企業の利益のために汚染をする GMO の生物は全て無期限に法律で禁止すべきだという考えである。

展示スペースには、研究室のテント、4つのコンピュータステーション、企業情報のディスプレイ、そして「バクテリアリリースマシン」が設置されている。《野放しの穀物》で協働したベアトリッツ・ダ・コスタが、このプロジェクトのために開発した「バクテリアリリースマシン」という装置には、遺伝子操作された無害な大腸菌が一皿、近隣の環境から採取された野生バクテリアのシャーレ 11 皿が設置されている²³²。この装置の赤いボタンを押すと、マシンが回転して数秒後に止まり、アームが下がる。遺伝子操作された大腸菌のシャーレが開くと赤、他の野生のバクテリアサンプルのシャーレが開くと緑にインジケーターが点灯する仕組みだ。選ばれたシャーレは元に戻すことができなくなっており、参加者は、実験終了時にこのシャーレを家に持ち帰るのだが、バクテリアを家で生育するか、自然環境に放つか、あるいはゴミ箱に廃棄するかといった判断をしなければならない。つまり、参加者が「遺伝子組み換え」のリスクを当事者として考える機会を持つのだ。

このプロジェクトでは、人工的な遺伝子移植に関する専門的知識は、《野放しの穀物》と同様、ピッツバーグ大学の科学者、ロバート・ファレルがコンサルタントとして協力して安全性を保証している。そもそもこのプロジェクトは、遺伝子組み換え技術を曖昧な根拠で恐れる人々の態度という偏見に介入することが意図されている。しかも、実際に使用する遺伝子組み換えの素材は、理科の実験で手軽に使用される無害な大腸菌のバクテリアである。シアトルのヘンリーアートギャラリーでプロジェクトを行った際は、アメリカ同時多発テロ事件の直後に起きたアメリカで炭疽菌の騒動の影響で、地元の環境団体と安全性について長い交渉の末、無事に終えることができた。だがこ

²³² Beatriz Da Costa, "Transgenic Bacteria Release Machine", <http://nideffer.net/shaniweb/machine.php> (2018/3/20 最終確認)

の直後にロンドン自然史博物館で《ジェンテラ》を実施した時には、バクテリアのシャーレを廃棄することを推奨して、美術館が参加者にゴミ袋を渡すというアーティストが意図しない対応がなされたのである²³³。ロンドンの科学博物館は、科学的知識を多くの人々に広めるという目的があるが、美術館は世間に対して忖度してゴミ袋を渡したのである。このようなエピソードは、GM や GMO に対する社会的に過剰な恐怖心を払拭させる展示が、科学的根拠に基づいて安全だとしても難しいという現状の社会を反映しているのだ。

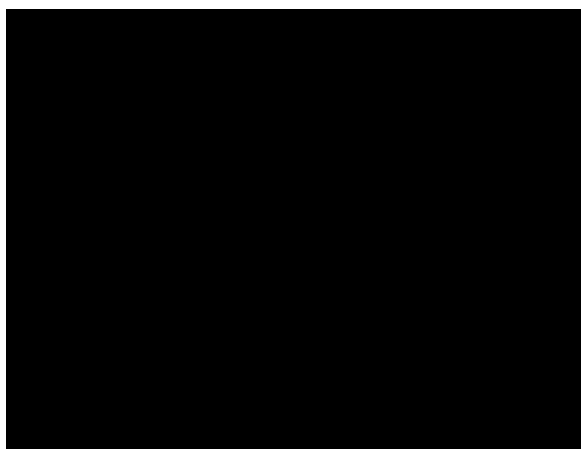


図 4-4 バクテリアリリースマシン²³⁴

第3節 考察

以上見てきたように、CAE は、ヨーロッパ、アメリカを中心にバイオテクノロジーをメディアにしたプロジェクトを展開してきた。ここからは、これらのプロジェクトが戦術的メディアの実践として、またアート・アクティヴィズムの視座を持つ SEA として、どのように解釈できるのか論じていきたい。

²³³ Nicola Triscot, “Performative Science in an Age of Specialization: The case of Critical Art Ensemble.” edited by Maria Chatzichristodoulou, Janis Jefferies and Rachel Zerihan, In *Interfaces of Performance*, 2008. pp.1-11 http://www.academia.edu/481276/Performative_Science_The_case_of_Critical_Art_Ensemble (2017/10/20 最終確認)

²³⁴ Critical Art Ensemble website を参照, <http://www.mediaartnet.org/works/genterra/images/11/> (2018/4/1 最終確認)

4.3.1 バイオメディアの戦術的メディア

1990年代後半は、政治批判的な芸術も、サイボーグや人工知能などポストヒューマニズムといったテーマや課題が徐々に顕在化してきた。CAEは、その関心を先取りして、インターネットテクノロジーから、黎明期にあった遺伝子工学まで、幅広く生権力に焦点を当てていた。CAEは2007年に以下のようにインタビューで説明している。

今日、支配的文化の価値観や要請は「内から外へ」という方向で設計される可能性があります。つまり、いまや権威主義は「外から内」、「内から外」という両方向から姿を現わすことができるのです。このような潜在的な危機に介入するには、この新しいタイプの生命への侵入が初期段階にあるうちに、分子レベルで介入するべきであるとCAEは考えました²³⁵。

生命に関わる医療技術やテクノロジーが扱う個人の身体的なデータは、DNAレベルで解析できるようになった。しかし、いかにそれらの技術と情報が企業や政府や大学に閉じられているのか、そしていかにマスメディアを通じた情報に偏見があるのか認識して、CAEはテクノロジーとメディアの間で生権力が拮抗する争点に取り組んだのである。

ここで、CAEがインターネットに代表されるデジタルテクノロジーと、バイオテクノロジーの両方を戦術的メディアに使う理由について考えてみたい。ここで参考になるのは、ユージン・サッカー (Eugene Thacker) が、バイオテクノロジーがデジタル性を持つメディアだと解釈した「バイオメディア」という概念である。サッカーは、コンピュータテクノロジーとバイオテクノロジーの共通性が、コンピュータのコード/遺伝子のコード、コンピュータの二進法/DNAの4塩基配列 (A、T、G、C) など、情報処理の仕方にあると指摘している²³⁶。そこから、サッカーは、生物学あるいは身体を新しいメディアとして見る「バイオメディア」という概念を提示し、分子生物学と情報学が文字通り交差する学際的なメディア理論を提唱した²³⁷。

²³⁵ クリティカル・アート・アンサンブル、op.cit. 2008, 58 頁。

²³⁶ Eugene Thacker, "What is Biomedica?" In *The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science* 2004, http://homes.lmc.gatech.edu/~broglio/introSTaC/thacker_biomedica.pdf (2018/3/20 最終確認)

²³⁷ Ibid.

メディアはメッセージだと言っているのではなく、生物学は新しいメディアであると言っているのだ。別の言い方をすれば、メディアは、バイオテクノロジーを（自然の、生物学的な）身体の技術的道具化としてのみ考えるのではなく、生物学がテクノロジーと捉えられる独自の領域として考えている。それは、バイオメディアという概念の核心である²³⁸。

加えて、ゲノムデータベースやアプリケーションなど分子生物学で扱う多くのツールやインフラが、急速にコンピュータあるいはウェブベースになりつつあり、ウェットメディアを扱わない分野にまで領域が拡張していると指摘している²³⁹。つまり、バイオメディアは、分子生物学のデジタル化と身体的な物質性のどちらか一方に偏らない、コンピュータコードと遺伝子コードのインタラクティブな地平で理解されるメディアなのである²⁴⁰。おそらく、このような根拠で、CAEはバイオテクノロジーにデジタル性を認めて、戦術的メディアに応用したのではないだろうか。

次に、CAEは、遺伝子組み換え技術という科学的な課題を市民が考える際に、市民がマスコミの報道に振り回されたり、専門家や権威のデータや知識を受動的に受容したりするほか選択肢がないことが課題だと考えていた。だからこそ、編集された二次データや、固定されたポジションからの情報ではなく、真偽を判断するための中立的な生の素材（バクテリアなど）に触れて、基本的な科学的知識と実験のプロセスに関わりながら、対象となる問題について対話することが、市民と科学の距離を縮めるきっかけになると考えたのである。

さて、2節で述べたバイオメディアを使ったプロジェクトにおいて、いかなる戦術的メディアの戦術があったのか説明していく。CAEは、バイオテクノロジーに関する政治経済的、文化的な課題に対するアクティヴィズムの実践において、「遺伝子組み換え生産と文化的抵抗」と題して7つのヴィジョンを掲げた²⁴¹。

1. 遺伝子組み換えの生成と製造を脱神話化すること。
2. 公共の恐れを中和化すること。
3. 批判的思考を促進すること。
4. エデン的ユートピアの修辞法を転覆し批判すること。

²³⁸ Ibid. p.48.

²³⁹ Ibid. p.48.

²⁴⁰ Ibid., p.51.

²⁴¹ Critical Art Ensemble, “Transgenic Production and Cultural Resistance: A Seven-Point Plan” In *Molecular Invasion*, 2002. <http://www.critical-art.net/books/molecular/chapter3.pdf>. (2018/3/20 最終確認)

5. 科学の中心舞台を解放すること。
6. 専門化した知識の文化的境界を融解すること。
7. アマチュア主義への敬意を形成すること。

この7項目が、CAEが考える遺伝子組み換えの社会的構築物としてのGM、GMO、あるいは一般的なバイオテクノロジーにまつわる文化コードを切り崩す批判的方法論である。CAEは、バイオメディアによって中立性と客観性を保持しながら、政治批判を主張できることを提示していることがわかる。この7項目を、本論文では以下のように解釈したい。

1. 「遺伝子組み換えの生成と製造を脱神話化すること」は、遺伝子組み換えという技術が、安価な素材と入手しやすい設備と、比較的簡単な方法で、一般人にもアクセスできる知識であることをアピールすることである。
2. 「公共の恐れを中和化すること」は、不安を煽るマスメディアによる遺伝子組み換え食品や製品、技術に関する偏重した情報のバランスをとることである。
3. 「批判的思考を促進すること」は、市民が法的、社会的に制度化されていない新しい技術に対して、支配的な言説をそのまま受け入れ無知、無関心になりがちな状況を変えるために、批判的に考える土台を提供することである。
4. 「エデン的ユートピアの修辞法を転覆し批判すること」は、遺伝子組み換え食物が、エデンの園のような豊かな食生活をもたらすという企業やマスメディアや産業界の修辞的なキャッチコピーとキャンペーンを、皮肉を込めたリサーチで転覆させる言語を生じさせる仕掛けづくりである²⁴²。
5. 「科学の中心舞台を解放すること」は、遺伝子組み換え技術と生物に関するルールや規制といった意思決定に、一般の市民が関わるのが一切ないという事実、アクションを起こすために科学的な実験を取り入れることである。
6. 「専門化した知識の文化的境界を融解すること」は、市民が科学的なリテラシーを向上して専門的知識のイニシアチブに介入することである。
7. 「アマチュア主義への敬意を形成すること」は、専門家や権威が、パブリックコメントや対話の場で発言されるアマチュアの意見に耳を傾け、アマチュアだからこそできる率直な意見に敬意が払われるように貢献するということである。

²⁴² Ibid. pp.62-64

さらに、CAE はこのようなヴィジョンを描いた上で、ここで説明するバイオメディアを用いた戦術的メディアの戦術を2つ編み出している。

1つ目、「曖昧な生物学的サボタージュ (Fuzzy Biological Sabotage)」は、解決の見えない生物学的論争について、十分に制度化されていないことを利用して、グレーな状況を意図的に生じさせる戦術である。《分子的侵入》が、伝統的、有機栽培農家の自己防衛の方法として、モンサントの除草剤ラウンドアップの有効性をなくす p5p という酵素を見つけたように、合法と違法の間でシステムの穴を見つけて、生物学の手法による直接的なアプローチをとる転覆の仕方である。この戦術の意図は、バイオテクノロジーの社会性や倫理性を問い直すことにある²⁴³。

2つ目は、「異議申し立ての生物学 (Contestational Biology)」である。GM、GMO のアンチとしてではなく社会的な議論のリスクとメリット両方の立場を提示し、観客が主体的に参加し体験することで、思考と議論の場を外部に開いていく戦術である²⁴⁴。《ジェン・テラ》にみられるように、CAE は GM、GMO の賛否についてはどちらの立場も説明している。これは、モンサントが独占企業として利益を牛耳っている権威主義に対する批判ではなく、技術そのものの社会的関心をテーマにしているからである。

以上見てきたように、CAE はバイオテクノロジーに関係する政治・経済・文化を横断するややこしい議論に介入する際に、基本的なヴィジョンと戦術を持って実践している。一見すると、戦術的メディアは、どんなメディアを使ってもいい、一時的な状況を立ち上げるプロセス重視の政治的实践で、曖昧でつかみどころのない印象を与える概念だと受けとめられかねないが、CAE は非常に巧妙に計算した上で戦術的メディアのプロジェクトを構成し、実践に移していることが分かるのだ。

次に、CAE がどのような立場でこのような GM、GMO のプロジェクトを実践しているか確認しておきたい。CAE は、参加者から「GMO に賛成なのか反対なのか」という質問をよく受けており、「一般的なポジションを取らない」と常に同じ回答をしてきたという²⁴⁵。それはなぜかという、GM と GMO は作物や種の一つ一つが異なる仕方で生成され、市場にも流通しているので、環境問題につながるものもあれば、技術的に有用なものもあるというケースバイケースのメリットとデメリットが想定されるからだとして述べている²⁴⁶。さらに、反 GM の立場をとる社会運動も GM や GMO

²⁴³ Critical Art Ensemble, “Fuzzy Biological Sabotage.” In *Tactical Media File*, Jan, 10, 2008. <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3196/Fuzzy-Biological-Sabotage;jsessionid=BE99ADF0CCCC0DA75BC59EEC583A4879>. (2018/3/20 最終確認)

²⁴⁴ Critical Art Ensemble, op.cit. 2002.

²⁴⁵ Ibid. p.3

²⁴⁶ Ibid. p.3

の技術や製品や影響など、包括的に反対しているものもあれば、特定の製品や技術に対してのものもある。また、GM や GMO を保護する立場も一枚岩ではなく、保守的なメディア、政府、企業、ジャーナリズムのどの主体であるか、あるいはどの技術、製品、問題を主に扱うかで異なる意見や主張が想定されるからだという。

このような理由で CAE は、参加者がアマチュアの視点で GM と GMO を直に確認して、インスタレーションやパフォーマンスを体験し考えていくという教育的な手法をとるのである。つまり、CAE の問いは、一般市民が、GMO の企業の利益、害のないレベルで得られる GM、GMO の有用性、マスメディアの報道について、正しく疑い評価する批判性を育てるにはどうしたらいいか、ということになる²⁴⁷。

4.3.2 組み換え演劇

それでは、CAE が「組み換え演劇」と呼ぶ戦術的メディアの手法について、前節で述べた3つのプロジェクトを中心に説明していく。

CAE が「組み換え演劇」と名付けた参加型の演劇の戦術は、まず何よりもヒエラルキーを構築せずに批判的芸術の文化を促進することを目的としている。CAE は、組み換え演劇が教育的な側面から見て、いかにアプローチできる手法であるか述べている。

参加、過程、教育、実験、これらは日常生活の演劇に端を発するものであり、さらなる組み換えのためのキーとなる構成要素である。参加型のモデルは、抵抗の実践にも最も役に立つ、デジタル美学の応用化や組織化の典型である。

.....中略

パフォーマンス実践のオープン・フィールドを通して（一時的でしかないにせよ）公衆を実際に構築してゆくことで、反動的ないし反動主義的な政治的芸術が一方的に押し付けてくる教訓主義ではありえない生産的な教育が可能となる²⁴⁸。

ここで CAE が「日常生活の演劇」と言っているのは、公共空間で上演される野外演劇ではなく、観客が参加するリビング・シアター、アラン・カプロウ（Allan Kaprow）の「ハプニング」、ゲリ

²⁴⁷ Ibid., pp.3-4

²⁴⁸ クリティカル・アート・アンサンブル op.cit. 2007年、132-133頁。

ラ・アート・アクション・グループ、被抑圧者の演劇、レベル・チカーノ・アート・フロント、シチュアシオニスト・インターナショナル (SI) などを指している²⁴⁹。CAE は、このような美術と演劇の各領域で展開されてきた対抗文化や新左翼の政治的な文化を参照して、演劇が「ある状況における社会的コードの自明性に対する懐疑を創り出す」と主張している²⁵⁰。CAE は、アーティストが設定したその場所と状況に鑑賞者が加わることで、共同者になり、教育につながる経験ができると考えているのだ。

組み換え演劇がうまくいった場合には、参加という要素が、予測できないアクシデントや相互作用を生み出し、既存のカテゴリーを壊すような多様性に満ちた空間になり、一時的に企画者としてのアーティストと鑑賞者の権力関係は水平になることが期待できるという²⁵¹。つまり、偶然の一時的な出来事がプロジェクトのプロセス中に起こるかどうかが、組み換え演劇のパフォーマンスにとって重要なのである。

一方、組み換え演劇がうまくいかない場合もあるという。たとえば、CAE がイギリスのシェフィールドという街で無料のビールとタバコを屋外で振る舞うパフォーマンスをした際、参加者にとってユートピア的な状況（本来有料のものが無料で楽しめる）が生じたが、その空間の矛盾は指摘されなかったと述べている²⁵²。その空間では、多くの男性がいて、女性の人数は少なく、かつ隅の方で肩身が狭そうに状況を見ていたというのだ。

CAE のこのプロジェクトの目的は、日常生活の支配構造を浮き彫りにすることだった。しかし、「日常生活の演劇の限界が日常生活なのだ²⁵³」だと CAE が述べているように、無料のビールとタバコは、新しい人々と出会い、公共の場を自分たちの手に取り戻すようにアーティスト側からは見えるが、参加者にとって非日常的な出来事ということ以上に発展しなかった。そしてジェンダー間で分離した空間を構築していることに、参加している本人達が気づけなかった²⁵⁴。ただし、このようなケースは、参加者が一度その問題に気付けば、批判性を持った対話空間が生まれたと言っている²⁵⁵。

しかし、CAE は、本章で記述してきたようなバイオテクノロジーに潜む優生学の隆盛という課題については、このようなローカルなものとは異なる演劇環境が必要だと述べている²⁵⁶。そこで、CAE

²⁴⁹ Ibid., p.129

²⁵⁰ Ibid., p.131

²⁵¹ Ibid., p.130

²⁵² Ibid., pp. 132-133

²⁵³ Ibid., p. 133

²⁵⁴ Ibid., pp.132-133

²⁵⁵ Ibid., p.133

²⁵⁶ Ibid., p.133

は日常生活の食に関わる GM と GMO に着目し、誰もが日常生活で経験する恐れと不安にアプローチする「遺伝子組み換え生産と文化的抵抗」の7つのヴィジョンを提示したのである。ホームズは、CAE のバイオテクノロジーに関するプロジェクトに見られる組み換え演劇が、表象レベルから、さらに深い技術レベルで行われ、それを参加者が観察できる仕組みになっている点を評価している。

CAE のパフォーマンスの魅力は、もはや表象ではなく、新しく展開されつつあるテクノロジーに孕む利益や可能性のあるリスクをパブリックによって操作と評価と観察ができる立証的な立場にあるということである。これは、演劇を地上階まで降ろして、そのドアを実験室から解放し、真実と効果の間の緊急な関係性をもたらす文化領域の中心に向けた直接行動の重要なステップなのである²⁵⁷。

このことを、プロジェクトに照らし合わせて、もう少し深く掘り下げてみよう。まず、視覚的な要素から見てみると、《野放しの穀物》(2002-2004)では、CAE のメンバーは普段着で、自分たちがアマチュアであることを強調していた。また、《ジェン・テラ》(2001-2003)では、白衣を着て科学者に扮した。そして、《肉体機械》(1997-1998)では、生殖サービスを提供する企業の社員を演じた。これは、前述の「異議申し立ての生物学」の実例である。具体的には、CAE が、科学者の格好で本格的な実験室のような舞台上でパロディ的なレクチャーをすることと、反対にカジュアルな服装で、キッチンにあるような料理器具がおかれたモバイルラボで実験的なことをすることは、プロフェッショナルとアマチュアのイメージを状況によって使い分けているからである。つまり、ステレオタイプを壊すような演出を組み込んでいるのである。

次に、《ジェン・テラ》では、参加者に最後に遺伝子組み替えの細菌を自然環境に放つかどうか決定権を委ねた。その意図は「自然の秩序を変化させるべきではないという西欧の神話が厳格に示したように、GMO は恐ろしい」という認識や、「細菌を混入した GMO は腐敗と汚染と病気をもたらす」という社会的不安を壊すためだと、CAE は述べている²⁵⁸。ホームズは、参加者が「科学的道具と手順をアマチュアの方法で適用させることができ、遺伝子組み換えの剽窃という行為を実行したこと」は、一般的に奥義のごとく難解な遺伝子組み換えの技術に対するイメー

²⁵⁷ Holmes, op.cit., 2012, p.14

²⁵⁸ CAE, op.cit., 2012, pp. 84-87

ジを変化させるきっかけになっているという²⁵⁹。つまり、これらのプロジェクトは社会で議論されている専門的な内容について考える余地がなかった話題に、一般市民が近づく試みなのである。

また、前章で論じた『肉体機械』の著作では、演劇やレクチャーの形式をとったパフォーマンスプロジェクトも実施している。そのプロジェクトでは、パフォーマンスの装置として「バイオコム」という名称の偽会社とウェブサイトを作り、CAEメンバーが会社の代表を演じて、参加者に遺伝子の発展について説明した。その後、参加者は、薬物使用や親の病気の遺伝といったウェブサイトの質問票に回答し、その結果が遺伝的に劣っていると判断された場合、落選通知を受け取る。一方、候補者に選ばれた人は、任意で血液を採取され、その血液からDNAを抽出してラボで凍結保存されるというプロセスを踏む。参加者は、結果に一喜一憂し、自分の遺伝子が優れているかどうかという優生学のイデオロギーを、身をもって経験するプロジェクトなのである。そこでは、インターネット上のバーチャルな疑似組織など「データ身体」という概念がプロジェクトに具体的に反映されている。つまり、このプロジェクトは、身体を使った組み換え演劇でもあるが、電子データに変化したヴァーチャルな身体にフォーカスもしている。CAEは、市民参加者に、自分自身の身体がデータになったとき、どのように扱われ、管理＝制御をされて、数値的な優劣がつけられ、それが個人のアイデンティティにどのように関係しているのか、フィクションのヴァーチャルな舞台上で体験させたのである。これをCAEは「ヴァーチャル演劇」と呼んでいる²⁶⁰。

そして、《放射性物質の燃焼 Radiation burn》(2009)では、CAEメンバーは、危険物取扱用の防護スーツに身を包み、放射性物質を含んだ爆弾(RDD、通称、汚染爆弾と呼ばれる)を公園で爆発させるプロジェクトを行った。CAEは、その公園に偶然居合わせた市民に、放射能汚染物質の爆弾が爆発するのを目撃させて、意図的に恐れのスペクタクルを作ったのである。公園には、警察、消防車、医療チームが配備していたが、爆発後にCAEは黄色い危険テープを外して、爆発が落ち着いたところで、本物の核物理学者がいかにかこの爆弾が取るに足らない危険性の低い爆弾であるか演壇で説明するというパフォーマンスを行った²⁶¹。このプロジェクトでは、軍事的には分散テストに使われる安全性が保証されている爆弾が使われた。CAEは、人体に危険のないレベルの汚染爆弾も、しばしばマスメディアによって、死に至る危険なもののように報じられ、社会的パニックを引き起こしているということを演劇的に再現したのである。核爆弾にも色々なレベルがあるが、マスメディアは、危険性を調べることなく「テロリストが使用する核爆弾」と言った表現で、視聴者の恐れ

²⁵⁹ Holmes, op.cit., 2012, p.14

²⁶⁰ クリティカル・アート・アンサンブル、op.cit., 2007年、135頁。

²⁶¹ CAE, op.cit., 2012, p.92

を煽る表現をすることがある。CAEは、このような報道が、セキュリティを重視してナショナリズムを煽り、テロリスト対策を厳重に行うことを容認する雰囲気や社会で醸成しているのだと警告する意図を織り込み、主体的かつ批判的に検討するきっかけを作ろうとしたのだ²⁶²。このパフォーマンスは、参加者の自発的な好奇心を誘発し、権威やメディアに対する皮肉のために、スペクタクルを戦術的に活用している例である。

このように、CAEは、科学や生物学に横たわるテロリズム、遺伝子組み換え食品、DNAを扱う生殖技術といった社会的偏見やタブーに内在する課題に、曖昧さを持ち合わせた立ち位置を担保しつつ、権威に対する抵抗の姿勢を崩していないことが分かる。ホームズが「1980年代にボードリヤールが提唱した支配的なコードへの疑問は、未だに最前部にある」と述べていることが意味していることは何か²⁶³。ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard) は、『シミュレーションとシミュラクル』で、いかに記号やシミュレーションやコードが社会的な現実 (ハイパーリアリティ) を形成しているか、現実の出来事と表象の関係性を解釈しながら消費社会論で論じてきた。一方で、CAEの理科の実験は、ボードリヤールがシミュラクルと呼んだ創造的なフィクションに取り替えられた対象とは真逆の発想で行われている。つまり、シミュレーション文化は、ゲームや映像などをイメージしながら、現実を予測可能なものとして扱うが、CAEの実験は視覚イメージや情報を根本的に疑い、社会で価値と意味が固定していない遺伝子を素材として扱い、現実の変化や予測不能な状況が起きやすい状況を作っているからである。つまりシミュレーション不可能な状態を作るために、ここまで念入りにヴィジョンや戦術を練っているのだ。

以上、戦術的メディアの組み換え演劇という戦術について説明してきた。ここで明らかになったことは、CAEが参加とユーモアと教育という要素を重視している点である。まず参加は、その時のシチュエーションに委ねて予測不能な状況を構築する機能を持つことに力点を置いている。次にユーモアは、その場にいた人がつい参加したくなるきっかけを与える重要な戦術である。すなわち、奇想天外な爆発、無料のタバコ、美術館に白衣をきた科学者風のアーティスト、あるいは素人の遺伝子組み換えの調査など、どれも現実なのかフィクションなのか怪しいところで、人を惹きつけている。最後に、参加者が気づきにくいところで、教育的な要素が織り込まれている。おそらく、科学に関するニュースを普段見てもそれが何なのか想像できない市民の多くが、このプロジェクトに参加することで、スーパーの食品の調査や、自分の遺伝子の形質が分かる (判断される) テスト、

²⁶² Michael Arzt, “Critical Art Ensemble – Radiation Burn: A Temporary Monument to Public Safety” In KUNST re PUBLIK, <http://www.kunstrepublik.de/en/curatorial/angst-in-form/critical-art-ensemble-radiation-burn/> (2017/10/21 最終確認)

²⁶³ Holmes, op.cit., 2012, p.13

美術館でもらったバクテリアの始末の仕方など、自分が考えて判断する立場にさせられる。このようなプロセスの中で、参加者は現実とイメージのギャップについて考え、バイオテクノロジーに関する文化、社会、政治、経済、メディア・アートの関係性について、基本的な科学の情報を得た上で、想像し、対話し、そして学んでいるのである。

4.3.3 CAE、バイオパンク、バイオアートの関係性

ここで再び、2000年前後のバイオアート、バイオパンク、戦術的メディアのカルチャーシーンとCAEのプロジェクトの位置付けを考えたい。

そもそもバイオアートとバイオパンクは、どのような共通点と差異があるのだろうか。バイオアーティストのシュペラ・ペトリッチ (Špela Petrič) は、もともと生科学研究所で研究員だったが、アートに携わることになってから生命科学分野の研究に内在するある課題に気づいたという。

研究の背景にある政治や企業からの影響と文化的なコンテキストについて知りたいと思うと同時に、科学知識が社会にどんな影響を与えるのかについて深い興味を覚えたのです。科学の分野では、研究は無批判に行われているのです。その目的は資金を得るため、研究を発表するためです²⁶⁴。

つまり、科学者は、科学的知識がどのように一般社会で利用されているか、あるいは市場に出た後の倫理的、法的、社会的影響がどのようなものになるか考える機会がなく、研究費を得やすい研究と学術的に評価されやすい研究が優先されているということである。ペトリッチは、バイオアートがバイオテクノロジーの手法を重視するアーティストと、活動家の視点を重視するアーティストに分かれると断りながら、後者について以下のように説明している。

一般の人々と積極的なバイオアートは、DIY バイオや市民主導型科学と共に歩みを進めてきました。これらの活動は、自然保護や、遺伝子操作、遺伝子組み換え作物、持続可能性、トランスヒューマニズム、気候変動に関する問題などの解明に取り組もうとするだけ

²⁶⁴ マイヤーズ、op.cit. 173 頁。

でなく、さまざまな知識の非公開性、テクノロジーへのアクセス制限にも目を向けています²⁶⁵。

それでは、後者に位置するバイオアーティストは戦術的メディアに対しては、どう思っているのか。その一例として、前述のバイオアーティスト、ヘザー・デューイハグボークは、以下のように戦術的メディアについて意見を述べている。

多くの戦術的なメディア作品と違って、バイオアートにはいつも明確なメッセージがあるとはかぎりません。メディアの利用も、計画的だったり意図的だったりするわけではありません。

.....中略

(ハグボークの《Stranger Vision》など) これらのプロジェクトは、本物の、純粋な研究が行われている場所から生まれました。それを生み出したアーティストたちは、批判的でありながら、科学に敬意と関心を抱いています。戦略的政治的使命を担っただけのプロジェクトでなく、研究のためのプロジェクトというのがあってもよいと思います²⁶⁶。

このように、CAEのような戦術的メディアに対しては、自らのバイオアートとの違いを科学的探求心が優位にあることを示して線引きしている。「本物の純粋な研究」に対するプライドは、バイオ・ホビイストとも重なるものがある。

ハグボークのように、バイオアーティストの一部は、「知識がすべての人にオープンソース化されるべきだ」というアマチュア科学の価値観を持ち、場合によってはバイオパンクと協働している。さらに企業や大学など研究機関から距離を取って、純粋な科学への好奇心や社会貢献意識を持ちながら自律的に研究する姿勢は、もちろん、全てのバイオアートとバイオパンクとは言えなくとも、科学への探究心や創造性を追求するバイオテクノロジーの文化だということはできるだろう。

また、CAEと同様に科学的リテラシーを向上させる教育目的のバイオテクノロジーのワークショップは、実は同時期に日本のバイオアートの事例にも存在していた。2005年にNTTインターコミュニケーション・センター（ICC）で福原志保とゲオルク・トレメル（Georg Tremmel）が、植物か

²⁶⁵ マイヤーズ、op.cit.176 頁。

²⁶⁶ マイヤーズ、op.cit. 244 頁。括弧内、筆者による補足。

ら DNA を抽出し、手作りの柏餅に混ぜて食べるという子供向けのワークショップを行った²⁶⁷。これは、アーティストが遺伝子の二重らせん構造や遺伝の歴史などを説明し、料理教室と理科の実験の中間のような感覚で、子供が楽しみながら分子生物学を学習できる参加型アートプロジェクトである。これは、モンサントに対する CAE の意図とは違うが、類似したテーマを持つものだ。

一方で、ウォールセンは、バイオ・ホビスト側の視点で、CAE やエドアルド・カックを参照し、バイオアートが「実用的なものを作る必要がない分」、早くから DiY バイオテクノロジーを受け入れたことを認める一方、中には鑑賞者に不快を与えるバイオアート作品があると言っている²⁶⁸。ウォールセンは、具体的に牛の胎児血清を成長させて、革ジャンの形状に成長させるという作品を挙げて、バイオ・ホビストが扱う素材とバイオアートの素材が似ていれば似ているほど、科学的思考のバイオハッカーと手つきが違う作品に対して「気味わるさやムカつき」があると批判している²⁶⁹。また、ウォールセンによると、CAE のスティーブ・カーツが逮捕された時、バイオ・ホビストたちは、自分たちが国家権力から疑われるのではないかと緊張感が走ったと書いている²⁷⁰。バイオ・ホビストらは、この事件を政治的な意図、すなわち 9.11 後の炭疽菌テロ後の過剰で独善的な国家のテロ抑止だと理解したと述べている²⁷¹。そして、前述のホビストのコミュニティ「DIY バイオ」がメーリング・リストを立ち上げるきっかけも、この逮捕がきっかけで仲間を注意を促すために始まったと記している²⁷²。

それでは、メディア・アートや戦術的メディアの実践者に、CAE のバイオテクノロジーのプロジェクトの影響はあったのか。ケリー (2016) は、CAE の本やインストールがアマチュア主義の科学に関連する文化を活性化したと述べている²⁷³。ケリーによると、ヒース・バンティング (Heath Bunting) が「バイオテック・ホビストマガジン (Biotech Hobbyist magazine)」というウェブサイトを始めたのは、CAE のプロジェクトに触発されたからだと言っている²⁷⁴。このウェブサイトでは、ハイテクな生命科学ではなく、知的好奇心を持つ学生や実験好きなアマチュアが自宅で生物の実験を DIY で楽しめるように、植物のクローンや皮膚の組織培養の歴史など、身の回りにある日用品で

²⁶⁷ 四方幸子「オープン・ネイチャー」展／関連イベント／キッズ・ワークショップ「バイオプレゼンスの DNA Cooking!—DNA を見て、触って、食べてみよう! 2005 年 5 月 5 日」『季刊インターコミュニケーション』54 号、東京：NTT 出版、2005 年。

²⁶⁸ ウォールセン、op.cit. 268 頁。

²⁶⁹ ウォールセン、op.cit. 267 頁。

²⁷⁰ ウォールセン、op.cit. 229 頁。

²⁷¹ ウォールセン op.cit. 228-229 頁。

²⁷² ウォールセン op.cit. 234 頁。

²⁷³ Kelly, op.cit. p.110.

²⁷⁴ Natalie Jeremijenko and Heath Bunting, BIOTECH HOBBYIST MAGAZINE, http://www.nyu.edu/projects/xdesign/biotechhobbyist/bio_about.html (2018/3/20 最終確認)

可能な実験方法や、様々な情報を紹介している。しかし、ヒース・バンティングは、CAE と同時期に活躍してきたメディア・アート・アクティヴィストである。したがって、一部のメディア・アートや戦術的メディア界隈のバイオテクノロジーの受容を活性化したということは言えるだろう。

最後に、CAE へのインタビューで明らかになった、彼ら自身のバイオアートとバイオ・ホビーストとの関係性についての意見を引用したい。

CAE は、いかなるバイオパンク、あるいはバイオアーティストとも協働していない。当時は、バイオパンクもいなければ、パブリックラボと呼べるようなものもまだなかった。みんなで使えるパブリックラボは1997年のはじめに必要なという声が上がった。CAE は、他のほとんどのバイオアーティストは嫌いだった。美化された生物学にも興味がなかった。CAE は、バイオテクノロジーの政治に影響を与えるために文化を用いることをしたかったのだ。私たちは主に大学の研究室と協働していた。私たちは何か先端的なことをしたとすることはできない。ただ人と違うことをしただけだ。私たちはテクノロジーをそれが計画された目的とは違うことに使った。つまり政治的な目的のために。ほとんどのバイオアーティストは、生物学という観点から見て何も先端的なことはしていなかった。つまりアートを作っていたということだ²⁷⁵。

この発言からも分かるように、CAE 自身が、自作の実験室や自律的なコミュニティラボで相互扶助の研究や実験をするバイオパンクでもなければ、半分専門領域に踏み込んだ科学者タイプのバイオアーティストでもないことを否定している。あるいは、専門家と協働して、先端的なバイオテクノロジーを駆使したアート制作を探求し表現していくことを重視しているわけでもない。CAE が知識のオープン化とバイオテクノロジーの手法を用いることを重視している点は、バイオアート、バイオパンクと共通している。しかし、CAE は両者とは明らかに異なる制作スタンスを持ってバイテクノロジーを扱っているのである。

つまり、本章では初めに同時期の3つのカルチャーシーンでCAEを位置付けようと試みたのだが、明らかになったことは、バイオアート、バイオパンク、戦術的メディアの3つが、お互いの存在を認知しつつ、別の関心を持つ別の文化だと区別しているという事実だった。CAE は、生政治への介入の手段として、バイオメディアを選んだ。それは、政府、企業、マスメディアがバイオテ

²⁷⁵ Critical Art Ensemble, 筆者によるメールインタビュー2017/11/15

ノロジーの技術革新と産業化が急速に進み、制度が整っていないからこそアプローチしたとも言える。このことから、CAE は、DNA を戦術的メディアとして扱った初の挑戦者である。しかし、GM やGMO を社会的、政治経済的、文化的な枠組みで捉えた初のバイオアートであり、かつ一般市民に分子生物学の面白さを啓蒙した初のバイオパンクだと言うことは、それぞれの文化にいる人々と、CAE 本人の発言から文脈付けることが難しいことが明らかになった。

第4節 小括

さて、本章が確認してきたことは以下3点である。

1点目は、CAE のアート・アクティヴィズムの対象が可視化された権威と権力から、不可視化された分子レベルの権威と権力へと移行していった関心の変遷について考察したことである。CAE は常に同時代的な権力や支配的な言説、あるいは知識がどのように生産され消費されるか、あるいはそのメカニズムを疑ってきた。その関心は、インターネットの仕組み、生殖技術、遺伝子組み換え技術、生物兵器という、メディアの物質性の観点から情報の流通の仕方にまで及んでいることを確認した。

2点目は、CAE が日常生活に浸透した資本主義のシステムそのものに着目しながら、プロジェクトやテーマごとに戦術だけではなく、ある程度戦略的なプランを立てていることを明らかにした。その具体的な戦術の内容が、戦術的メディアの理論を発展させて、実践範囲の可能性も押し広げながら、身体的なパフォーマンスや、科学的実験など多様なメディアを扱う独自の手法を構築していることを明らかにした。また CAE が、「食」という日常的行為とバイオテクノロジーが生む複雑な社会的議論に焦点を当て、いかに反権威主義の態度を持ちながら、政治的課題に直接的にアプローチするアクティヴィズムを展開してきたのか具体的なプロジェクトを考察した。

3点目は、1990年代後半から2000年代にかけて、インターネットや遺伝子工学の幕開けの時代に、戦術的メディア、バイオアート、バイオパンクという分子生物学を取り巻く文化が、偶然にもほぼ同時期に黎明期にあったことを指摘した。当時、市民も農家もマスメディアも遺伝子組み換え種子や食品が突然現れたことに、恐れと期待で情報が錯綜し混乱していたと思われる。その時期に、アート・アクティヴィズム、DIY 科学という一見離れた領域で抵抗の実践の文化が開花し、奇しくも CAE のプロジェクトが、それぞれの視点とオーバーラップしていたことを考察した。しかし、

CAE の実践を芸術と政治と科学における新しい文脈に位置付けることは難しい微妙な文化間の価値観の違いを明らかにした。

さて次章では、全く異なる時代、文化、メディア、テーマを扱う事例、日本の戦術的メディアについて述べていこう。

第5章 ^{タクティカル} 戦術的メディアの実践としての A3BC

第1節 はじめに

ここまで CAE について論じてきたが、戦術的メディアのようなメディア・アート・アクティヴィズムは、これまで日本でほとんど研究されていないため、これらの議論を活発化させる上でも、日本の事例研究は重要である。

本章では日本の A3BC (“Anti-War, Anti-Nuclear and Arts of Block-print Collective”, 「反戦・反核・アート木版画コレクティブ」) という、反戦・反核をテーマに集団で木版画を制作するアート・コレクティブの実践について、参与観察を通して考察する。A3BC を取り上げる理由は、以下の3点である。

1. 現在、芸術と政治を学際的な視点で文脈づけ探求する研究領域は、国際的にも発展の最中にあり、芸術と政治の学術的な分離は国内外を問わず議論されている。今回取り上げる A3BC は、木版画のメディアの特性を生かしてアート制作と政治的アクションを融合しており、作品内容というより活動全体を戦術的メディアの実践として解釈できるのではないだろうか。
2. グローバリゼーションが進展する現在、国境を越えるオルタナティブな文化の活動が盛んになっている。さらにインターネットと携帯電話が普及し、情報資本主義とも呼ばれる時代になった。ソーシャルメディアを使って、世界中の人々がローカルな情報を発信し、2010 年頃からは、アラブの春など社会運動でも利用されて大きなムーブメントを巻き起こした。同時期に格安航空の LCC (Low Cost Carriers, エル・シー・シー) が、東アジア、東南アジアで急速に根付き、グローバルな文化交流がますます盛んになっている。人・モノ・情報の流通が加速したグローバル化を背景として、東アジアおよび東南アジアの複数の地域で木版画を共通のメディアにしたコレクティブが立ち上がった。A3BC は、こうした国際的なネットワークに連なる同時代的なアート・コレクティブである。
3. 日本では、2011 年 3 月 11 日に起きた東日本大震災を契機に、市民の実生活から生じた社会的課題に対する草の根運動や、アーティストが市民を巻き込むアートプロジェクト等、アクティヴィズムがあらゆる領域で活発になってきている。政治と日常を接続する意識がアート・ワールドで

も高まり、アーティスト主催の被災地復興の野外イベントから、共同体の人間関係の再構築をテーマにしたアートプロジェクトまで、多様な実践が展開されている。A3BC も、その一つに数えられる。また、A3BC は、資本主義が作り出した大量消費文化に飼い慣らされることに抵抗し、日常生活で市民が自律的な文化を作ろうとする政治性を孕む DIY やパンクの文化から生じたアマチュアによるアート・コレクティブである。このような、サブカルチャーから生じたアート制作活動にも、一般的な社会運動とは異なる特色を見いだせるだろう。

なお参与観察の性質上、筆者の当事者性が持ち込まれ、A3BC 活動参加者と共通する現在の日本社会に対する問題意識、すなわち「反戦・反核」の立場で記述している。ただし、筆者自身、A3BC の活動と参与観察を通じて、度々人々の声の多様性に触れ、「反戦・反核」を一枚岩で捉えるのではなく、各立場のグラデーションをより意識するようになった。とりわけ 3.11 後の原発や米軍基地、安保法制をめぐる重層的な議論は、賛成・反対の二項対立で扱いきれない困難を孕んでいる。筆者の研究も、同時代の対象を扱う上で、多様な立場と社会背景に常に留意することが重要である。

次節からは、A3BC の活動と意義について詳述していく。その理解の手がかりとして、研究の理論的な枠組みとなる日本における木版画の系譜と DiY カルチャーに関する先行研究を検討する。次に、A3BC 結成の経緯や活動内容、作品について、メンバーへの聞き取り調査と参与観察の調査結果を提示する。そして、戦術的メディアの事例としてその特徴を考察し、日本における芸術と政治の関係性を検討する上での示唆あるいは仮説を見出すことを目的としたい。

第2節 先行研究のレビュー

5.2.1 木版画を用いた社会運動

歴史上、木版画は集団的な文化実践として社会運動に取り入れられてきた。日本戦後思想史・文化史研究者のジャスティン・ジェスティ (Justin Jesty) は、1945-1960 年の職場サークルとして流行した「版画サークル」と、共産党関連の美術組織で 1949 年に発足された日本版画運動協会が率いた「版画運動」との連動を指摘し、木版画がもたらす政治的・文化的な連帯の意義を論じた²⁷⁶。版画サークルは、職場や労働組合の美術サークルの一つで、ほかにも詩や文学、うたごえのサークル

²⁷⁶ ジャスティン・ジェスティ「版画と版画運動」『現代思想』2007年12月号、東京：青土社、2007年、152-161頁。

もあった。当時の作品のモチーフは、労働者、母子像、家族などの人物画や、生活風景まで日常生活的一幕が多い。ジェスティは、市民が平和の大切さを主体的に紡ぐ民衆美術として木版画を位置付けた。

20世紀には、ドイツ、ロシア、オーストリア、メキシコをはじめ、世界中で木版画と社会運動の親和性が高まった。アジア圏も例外ではなく、たとえば中国では、1930年代に魯迅が「木刻運動」を人民の芸術と位置づけ、木版画を社会運動として展開していった²⁷⁷。そして魯迅や戦後日本の民衆美術として版画運動を牽引した版画作家たちは、ドイツ人アーティストのケーテ・コルヴィッツ（Käthe Kollwitz）の版画から影響を受けていた²⁷⁸。韓国では、1980年代、民主化運動に併走して盛り上がった「民衆美術」があり、政治的なメッセージを込めた木版画を社会運動の現場で制作した。社会運動の中で制作された作品は、パンフレットやビラ、ポスターといった情報媒体にも活用した。

武居利史によると、1950年代の社会変革を目指す社会運動の現場で生まれた美術や芸術家は、しばしば主流の美術史と社会運動史の両方から抜け落ちている²⁷⁹。この課題は、青木茂『世界版画史』（2001）のような細分化された美術史においても、戦後の版画運動は触れられる程度で、版画サークルの言及がされていない点などに垣間見られる。このギャップに切り込む視座は、2000年の「野に叫ぶ人々-北関東の戦後版画運動」（栃木県立美術館）や、2012年の「民衆／美術 - 版画と社会運動」展（福岡アジア美術館）等の美術展で見られるが、学術的な研究は現状ほぼない。

1950-1960年代の版画活動に関する研究とその作品は、市民がいかに現実には横たわる矛盾を直視し、批判的に解釈していたか、またそれを芸術家がいかに世間に広めようとしたのかを理解する手立てとして重要である。さらに、戦前・戦後と、アジアで断続的に盛り上がったプロの芸術家とアマチュアの市民の交流における「アジア民衆版画運動史」の文脈を、再編成することもできるだろう。これらの歴史を学際的に捉えることは、日本の芸術と政治の分断に批判的な解釈を加えることにもなる。

²⁷⁷ 土方定一「中国の木刻」、『中国木版画展——魯迅主催講習会から解放戦争期まで』東京：群馬県立近代美術館 大塚巧芸社、1975年、頁付なし。

²⁷⁸ 友常勉「中国木刻から版画へ——戦後日本の民衆版画運動・序説」『東京外国語大学論集』第80号、2010年、199-228頁。

²⁷⁹ 武居利史「よみがえる一九五〇年代の前衛芸術と社会運動」『前衛：日本共産党中央委員会理論政治誌』東京：日本共産党中央委員会出版局、第891号、2013年、209頁。

5.2.2 DiY カルチャー

次に、DiY カルチャーについて概観する。その背景にはアナキズムの文化と政治思想運動が根底にある。

アナキズムとは、個人の意志を第一に重視し、既存の外的な強制力によって抑圧された個人の自由と自律性の解放を目指す運動および政治思想である。大別すると、哲学的アナキズムと社会正義としてのアナキズムがある²⁸⁰。哲学的アナキズムは 19 世紀ドイツで誕生し、ヘーゲル哲学を引き継ぐフォイエルバッハ (Lutwig Andreas Feuerbach) の影響で、バウアー (Bruno Bauer)、シュティルナー (Max Stirner)、マルクス (Karl Marx)、エンゲルス (Friedrich Engels) らが、現実の社会で人間精神を捉え直す人間学の構築を目的として発展した。とりわけシュティルナーは、個人の自我を唯一絶対の自由と自律の基礎と据えて、西欧の哲学的アナキズムの元祖とされている。社会正義としてのアナキズムは、国家に対する個人の諸権利の委任を前提としたルソーの社会契約論を否定したプルドンの思想に代表される。これは、個人が国境を越えて連帯し、現行の国家秩序に代わる相互扶助組織の実現を目指す方向性を持つ。さらにアナキズムの重要な特徴は、思想と芸術が融合した生活の中の実践、あるいは労働運動の理念として、国際的な広がりを持ってきたことである。日本では、20 世紀初めに大杉栄や幸徳秋水らの、文学と思想を融合した政治的活動で一般的に知られている。

アナキズムの「個人の自由と自律」という基本的な理念は、メインストリームや権威からの抑圧に抗する文化の実践に影響を与え、DiY カルチャーが派生した。DiY は、“Do it yourself” (ドゥー・イット・ユアセルフ) の略で、一般的には余暇の木工作业や日曜大工を指す生活用語として用いられている。しかし、アナキズムの文脈を汲んだ DiY は字義通り「自分でやる」、つまり専門家や他者に頼らず、消費に依存せず、生活に必要なものを自分たちで作りあげる意味合いが強い。

1970 年代後半のイギリスで生まれたパンクは、インディペンデントで立ち上げられたレコードレーベルや国際的なツアーを通じて、世界中の若者の間で広がった DiY 的なサブカルチャーの音楽文化である²⁸¹。それ以来、DiY カルチャーは、ストリートアート、ファッション、現代美術、出版など、多岐にわたる実践を特徴付けている²⁸²。その中でも、アナキズムの思想をライフスタイルに反映し、DiY カルチャーの基礎を築いたと言われているのが、イギリスのアナーコ・パンクバン

²⁸⁰ 今村仁司「アナーキズム」『岩波社会思想辞典』東京：岩波書店、2008 年、6-8 頁。

²⁸¹ Ian P. Molan, “Punk: The Do-It-Yourself Subculture,” In *Social Science Journal* : Vol.10: Iss. 1, Article 13. 2010. pp.58-65., <https://repository.wcsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=ssj> (2018/3/20 最終確認)

²⁸² 毛利嘉孝『はじめての DiY——何でもお金で買えると思うなよ！』東京：スペースシャワーネットワーク、2008 年。本書では様々な DIY カルチャーを紹介している。

ドの“CRASS”（クラス、1977-1984）である。彼らは、既存の価値観を壊すラディカルなイメージを持つパンクバンドですら、人気が出ると音楽産業の商業主義に絡め取られていると批判した。そして「自分を支配できるのは自分だけ（There is no authority but yourself）」と主張し、自分たちで作詞作曲からレコーディング、ライブ手配、プロモーション、アートワークまですべてを手がけ、レコードレーベルも立ち上げた。さらに、コミュニンでの共同生活、自主制作の新聞『インターナショナル・アンセム（生きる人のためのニヒリスト新聞）』、ステンシル・グラフィティ、映画上映、朗読、ライブパフォーマンス、ツアー、CDの流通といった、日常生活と音楽活動のあらゆる角度に、現行の方法を批判する政治的な態度が織り込まれている²⁸³。階級格差や政府批判など過激な歌詞やパフォーマンスで、当時のサッチャー政権に大打撃を与えるほどの社会的ムーブメントを引き起こした²⁸⁴。

CRASSの活動からDiYカルチャーへの影響について特筆すべきことは3点ある。

1. まずは、社会階級とジェンダーの違いを乗り越えたことだ。リーダーのペニー・リンボー（Penny Rimbaud）は上流階級出身、ボーカルのスティーヴ・イグノラント（Steve Ignorant）は労働者階級出身だったが、彼らは、異なる価値観が刺激的で常に尊敬しあっていた。そして、女性メンバーもギー・バウチャー（Gee Vaucher）、イブ・リバティーン（Eve Libertine）、ジョイ・ド・ヴィル（Joy De Vivre）の3名がおり、『ペニス・エンヴィ』というアルバムでフェミニスト宣言もしている²⁸⁵。このように、社会的バックグラウンド、性別の差異はバンド活動の原動力だった。
2. 次に、ヒエラルキーのない相互扶助のライフスタイルを送ったことである。リンボーは、バンド結成前から「ダイアルハウス」（1967～）と呼ばれる家で創作活動をする仲間と自給自足の生活を送っていた。CRASS結成後はバンドメンバーも加わり、地元の若者やファンが自由に出入りできるオープンハウスで生活し、次の表現を模索する空間を確保した。これは、経費や維持費を最低限にできるだけではなく、お互いの考えをシェアし、高め合い、助け合うことで創造的な生活を成り立たせるライフスタイルの提案でもあった²⁸⁶。

²⁸³ ジョージ・バーガー『CRASS クラス』萩原麻理訳、東京：河出書房新社、2012年、114-118、142、171、177-179頁。

²⁸⁴アレクサンダー・エイ『クラス——ゼア・イズ・ノー・オーソリティ・バット・ユアセルフ（CRASS: There is no authority but yourself）』（DVD）ポニーキャニオン、2014年。本稿におけるCRASSメンバー（ペニー・リンボー、スティーヴ・イグノラント）のコメント引用は前述ドキュメンタリーでのインタビューを参照。

²⁸⁵ バーガー、op.cit. 315-321頁。

²⁸⁶ バーガー、op.cit. 258頁。

3. 政治とアートと音楽を融合した実践を展開し、左翼にも右翼にも迎合しない自らのアナキーな反戦、反核、フェミニズムの立場を明確に打ち出した²⁸⁷。その姿勢は、今日の DiY カルチャーが継承する数多くの信条、組織の運営の仕方、表現活動と生き方に大きな影響を及ぼしている。たとえば、CRASS のロゴ (図 5-1) は、上記の政治的な立場のシンボルとして受け入れられ、今もパンクシーンで世代を超えて T シャツやグッズなどに使われている²⁸⁸。他にも、ギー・バウチャーが手がけた CRASS の資本主義、社会システム、権威を諧謔するコラージュの CD ジャケットは、現在のパンクバンドの CD にその影響を見ることができるという²⁸⁹。

このように CRASS は自分たちの方法で文化と生活を楽しく作っていくための方法論を示し、社会に浸透する新自由主義的な資本主義経済や、核武装など軍事力に頼った国際政治のヘゲモニー争いを根本的に否定する創造的でオルタナティブな共同体を構築してきた。

アナキズムから派生した DiY カルチャーは、物質主義や消費主義の蔓延したグローバルな資本主義に対するアンチテーゼであり、現在まで脈々と継承されている。つまり、DiY カルチャーは、共産主義か資本主義かという社会に対する理想を形作る思想的な違いや、階級闘争を前提とせず、あらゆる政治的な力関係が影響する社会の仕組みを批判的に乗り越える試みなのである。それは、日常生活における対等な人間関係の構築を重視した倫理観に裏打ちされているのだ。

²⁸⁷ CRASS の平和主義は、核軍縮キャンペーン (CND) とアナキズムのシンボルを重ねたマーク、ピースサインとアナキズムを重ねた旗を使うなど、ライブパフォーマンスで視覚的な演出をしている。以上、バーガー、op.cit. 201-205、355 頁。

²⁸⁸ ペニー・リンボーが謄写機で発行した『リアリティ・アサイラム』というブックレット用にジョージ・バーガー・デイヴィッド・キングというダイアルハウスの元住人がデザインした。以上、バーガー、op.cit. 114-118 頁より。

²⁸⁹ ████████、著者によるインタビューでの発言、2017 年 10 月 2 日。

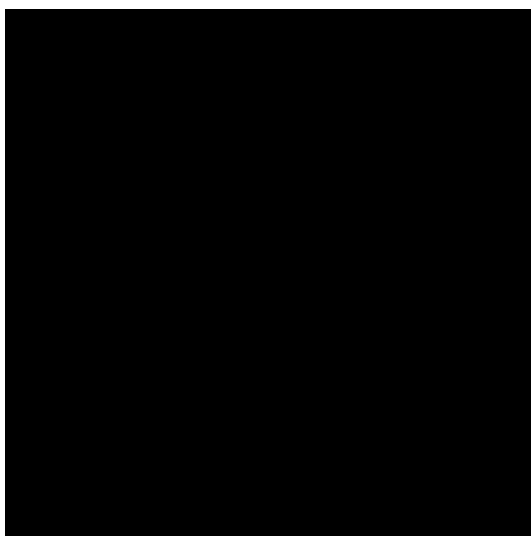


図 5-1 CRASS ロゴ©Crass. All rights reserved 1977

第3節 A3BC の活動内容

5.3.1 A3BC 設立の経緯

ここまで、芸術と政治の双方に関わる木版画の系譜、およびアナキズムから派生した DiY カルチャーの発生について概観した。本章の対象である A3BC は、現在の日本で DiY カルチャーを木版画によって実践する社会派アート・コレクティブの一つと考えられる。ここからは、参与観察と聞き取り調査によって、A3BC の活動と実践について記述していきたい。

A3BC の活動内容は、4-3-3 で詳述するが、大きく 4 つに分類できる。(1) アンデパンダンなど公募展の出品、(2) プラカードなど社会運動の現場で使える作品の制作、(3) カレンダー、ジン(zine)と呼ばれる自主制作による小冊子、ステッカー、T シャツなどプロモーションや日用品の制作、(4) ワークショップやトークイベントの開催である。

まず、コレクティブができるまでの経緯を見ていく。芸術活動家の A さん(仮名)は、2014 年 8 月に版画コレクティブを結成した。2004 年から新宿で成田圭祐が運営する「IRREGULAR RHYTHM ASYLUM (イレギュラー・リズム・アサイラム、以下 IRA)」というインフォショップを拠点に、毎週木曜日の夜、版画制作をしている。インフォショップは、DiY やアナキズムの情報交換ができる場で、世界中に緩やかなネットワークを持っている²⁹⁰。各インフォショップは、フ

²⁹⁰ インフォショップのリストは以下のサイトなどで地域別にリサーチ出来る。Slingshot, “Radical Contact List”, <http://slingshot.tao.ca/contacts/>. (2018/3/19 最終確認)

フェミニズム、アクティヴィズム、政治経済、アナキズム、菜食主義、環境問題など、それぞれ関心領域が異なる。さらに、関連書籍、小流通出版物やジン(zine)、Tシャツ、ステッカーなど雑貨の販売、図書室やカフェを併設する施設等、それぞれ個性がある。その多くは、勉強会、会議、トークイベントを開催する場所としても活用し、自律的なソーシャルセンターの機能を持つ。成田は、IRAをウェブサイトで次のように説明している。

アナキズムとアート&アクティヴィズムをメインに、社会運動／オルタナティブな文化やDiYシーンに関する書籍やグッズ、またそれらに直接携わる人々が国内だけではなく、海外からも集まるスペースです。展示、上映会、ワークショップ、パーティーなどのイベントもときどき開催しています²⁹¹。

IRAにはほぼ毎日、世界各国から様々な動機で、情報や出会いを求めて訪問者がやってくる。金銭と商品の物質的な交換よりむしろ、DiYカルチャーやアナキズムという生き方を支持する人々が、お互いの知識やアイデアを共有し、交流することが目的なのである。

なぜ、反戦・反核をテーマにした木版画のアート・コレクティブがIRAを拠点に活動することになったのだろうか。きっかけは、IRAを運営する成田が、木版画で政治的なメッセージを表現する東南アジアのアート・コレクティブの作品集や活動の状況を知り、IRAのブログで紹介したことである²⁹²。■■■■自身は、インフォショップ設立前から現在にいたるまでDiYパンクカルチャーでなじみのあるジンや、Tシャツ、グッズの制作や販売をしてきたため、複製技術にもずっと関心を持ってきた²⁹³。海外のインフォショップやソーシャルセンターでは、シルクスクリーンやステンシル、リソグラフィといった印刷技術がよく使われていた。そこで、■■■■はインドネシアのジョグジャカルタを拠点に木版画を制作しているアート・コレクティブの「タリン・パディ (Taring Padi)」の作品集を読み、同じくマレーシアで同様の活動をしているアート・コレクティブの「パンクロック・スウラップ (Pangrok Sulap)」の活動を知り、木版画も他の印刷技術と同様にジンやステッカーやパッチやポスターといった様々なDiYの創作活動に使える可能性を感じたと言う²⁹⁴。

²⁹¹ Irregular Rhythm Asylum ウェブサイト, <http://ira.tokyo/about/>. (2018/3/20 最終確認)

²⁹² IRAのブログ『IRREGULAR RHYTHM ASYLUM-BLOG』で、2014年4月に「マレーシア・キナバル山のふもとのDIY版画コレクティブ「パンクロック・スウラップ」(Pangrok Sulap)を訪ねて」と題して、計3回に渡ってRisa(徳永理彩)が記事を掲載している。<http://irregularrhythmasylum.blogspot.jp/search/label/パンクロック・スウラップを訪ねて>(2018/4/17 最終確認)

²⁹³ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

²⁹⁴ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

その記事を読んだ A さんは、木版画は紙に摺って当然だと捉えていただけに、布に摺る可能性に気付いたという。布に摺った木版画は畳んでデモにも簡単に持ちこめるため、社会運動のツールとして利便性が高い。A さんと■■■■■はあるトークイベントの打ち上げで、ブログで紹介されたアクティヴィズムの一環として木版画の集団制作について意気投合し、IRA でのワークショップを実現させた²⁹⁵。A さんは A3BC の結成に至る経緯を以下のように説明している。

白黒の版画を作ったり、色刷りの版画を作ったりしながら、コレクティブを作ろうということにしました。とにかく個人の表現というのももちろん大事だけれど、社会運動として版画を今の日本の現状の中で、どう生み出していけるかということを考えていました。東京ですから地縁みたいなものも薄いし、ローカルな場所ではないので、地盤になるようなものがないと考えたときに、「反戦と反核」、まあ時代もそういう時代ですし、そういうものだろうと。それで、名前も分かりやすく「反戦・反核・版画コレクティブ」ということにして活動を始めました²⁹⁶。

この発言には「アートが社会に対して何ができるか」という A さんの問いがあった。A さんは、現在 50 代で、芸術活動家であると同時に仕事は web 制作を中心にしている。80 年代に地元の愛媛から上京し、武蔵野美術学園で版画を学んだ当時、「版画は、新しい美術的表現をすることが目的」と教えられたという。しかし、卒業後、建築現場で仕事をする中で、「個人の表現としてのアートではなく、アートと社会の新しい接続」に関心を持ち、模索するようになった。

とりわけ、90 年代後半に急速に普及し始めたインターネットに強い関心を持ってから、1997 年に自主的に世界中のアーティストとのネットワーク作りを企てた²⁹⁷。メールでアーティストに連絡を取り、それぞれ住んでいる地域で同時多発的な展覧会の企画「ルネッサンス 2001 プロジェクト」を提案し、試験的にニューヨークやスコットランドでも展示を開催した。その時 A さんの青写真には、「万博とは対照的な国際展示や人の集まり方」があった。その後も、アースデイで市民運動の方法論を学び、ネグリとハートの〈帝国〉やヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys) の自由国際大学の思

²⁹⁵ ■■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

²⁹⁶ A さん、成蹊大学アジア太平洋研究センター主催ワークショップ「版画美術運動の現在」というトークイベントでの挨拶 (2016/2/28) より。

²⁹⁷ 以降の A さんのコメントは、2016/8/3 に行われた筆者による同インタビューからの引用である。

想に影響を受けて、2008年には「国際自由メディア大学」という名前の自律的な文化的組織を立ち上げた²⁹⁸。

さらに■■■■が、IRAを木版画ワークショップの開催場所をはじめ、A3BCの活動拠点として自ら進んで提供を申し出た理由は、IRAという場所を「ものを生み出す場所」として機能させたかったからだと述べている²⁹⁹。■■■■は、10代の頃からパンク音楽を聴く中で、文化と政治と音楽を融合したCRASS以降のDiYパンクカルチャーと、アナキズムの思想に影響を受けて2004年1月4日にIRAをオープンした³⁰⁰。

CRASSのことで影響を受けたのは、自分でやりたいことを自分で実現していこうというDiYの考え。権力が用意した政治参加の制度に対して、ものすごく不信感と拒否反応が強い。その反動で、自分のできることを自分の手を使って作っていききたいという思いが、版画の活動とか色々な自律的にやっているスペースや運動に関わっていく動機になっていると思う。はじめは、CRASSのグラフィティなどのアートワークに影響を受けたけれど、冊子を作って流通させたり、自治空間を作ったりとか決して音楽だけではない行動の仕方やライフスタイルとか、そういう実践が見えてきた。自分でメディアを作るという発想に励まされて、そういうことをしていこうと思った³⁰¹。

このような発想から、■■■■は自分たちがデモの前後に自由に集まって話したり、ものを作ったり、交換して学びあえるIRAという自治空間を作ったのである。そして、DiYの倫理観は、A3BCの多くの活動や組織のあり方にも浸透している。たとえば、DiYカルチャーをライフスタイルとしてきたA3BCの参加者は、CRASSのように右翼や左翼に追従しない政治的な立場で、ものづくりをしていること。また、A3BCの参加者は男女平等で指導者を置かない自律したコレクティブを重視し、誰でもできる印刷技術である木版画を使って、自分たちでメディアを作り反戦・反核のメッセージを社会に送っている。

以上見てきたように、A3BCの結成には、■■■■とAさんのアートと社会を切り結ぶ長年の活動で得た教訓と継続的なアート・コレクティブの運営についての共通見解がある。AさんがA3BCの活

²⁹⁸ これは、自発的に集まった人たちで「インターネットを使い、無料の知識を交換し、新しい知を作ろう」という、学位もキャンパスもないDIYカルチャーの組織である。

²⁹⁹ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

³⁰⁰ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

³⁰¹ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017/10/2。

動を SNS やウェブサイトで積極的に情報発信することも、メディアとアートのアクティヴィズムとして捉えられる。またアナキズムや DiY カルチャーをライフスタイルとしてきた■■■が、平等な参加者による自律したコレクティブを重視し、木版画をメディアにして DiY カルチャーを継承しようという信条は、明らかに A3BC の場づくりに影響しているだろう。換言すると、A3BC は、反核・反戦に加え、ジェンダーの平等、そしてアナキズムという政治的な立場を持つ DiY の価値観を共有した文化的実践なのである。

5.3.2 多様な参加者と緩やかなコレクティブ形成

次に、A3BC はどのような人たちで構成されているのか。まず、立ち上げ結成会には、14 名が参加した。現在までの傾向として、年齢層は 30～40 代の女性を中心に、男性参加者は、30 代後半-50 代が多い。また東京藝術大学教授の毛利嘉孝は、A さんや■■■と長年親しく A3BC 結成前のワークショップを、筆者を含む研究室の学生と共同で開催するなど、多くの藝大生が A3BC に参加するきっかけを作った。さらに、参加者の職業は、漫画家、ウェブ制作業、研究者、アーティスト、教員、会社員、編集者、デザイナー、映像作家、学生、ミュージシャンと多彩で、外国人参加者も非常に多い。日本人参加者は、小学校卒業以来木版画の経験はないが、普段から勉強会やトークイベントを企画したり、パンクやマーチングバンドの活動をしたりと、DiY カルチャーに馴染んだ人が多い。

また、ほぼ毎回活動に参加している C さん（仮名）が「A3BC はコアメンバーというのが特にない」と述べているように、参加者の中でヒエラルキーを設ける意識が希薄である³⁰²。そして、ワークショップやトークイベントの情報は、Facebook、Twitter、ウェブサイト に随時アップされるため、年齢、性別、職業を問わず、その場に居あわせた IRA の訪問者も飛び入りで参加できる。そのため、国際色豊かで不特定多数の人がオープンに参加している。B さん（仮名）も、これまで関わってきた社会的実践とは「不特定多数の共同制作」である点が異なると指摘しており、固定された「メンバー」という認識を持っていない。「A3BC は表現活動でありながらも、誰か一人のイメージや考え方が常に先導する、ということはありません」と明言するように、参加頻度や版画の技術と習熟度に差異があっても、個人が主体的にどう関わるかを選択する自由がある³⁰³。それは、CRASS のダイアルハウスが個人の自律性を重んじて運営していたように、A3BC も自分が得意なこと、したい

³⁰² C さん筆者によるメールインタビュー（2016/7/16）より。以降の C さんのコメントは同インタビューからの引用である。

³⁰³ B さん筆者によるメールインタビュー（2016/7/17）より。以降の B さんのコメントは同インタビューからの引用である。

ことを提案し共有することを不文律で推奨する組織だからである。それゆえ、一つの価値基準で批判や抑圧がされない雰囲気がある。

2014年から2年半の活動を通じて、現在活動日にはおよそ10名前後が参加している。3.11以降の社会運動の現場では、デモの参加者が増え、若者を中心にしたコレクティブの SEALDs (2015-2016) や、子供を持つ母親がデモを企画するなど、主体が多様化してきた。A3BC もまた、アノニマス (匿名性) な参加者が集まり、政治と文化を融合する文化的実践だと言える。

5.3.3 美術館と社会運動の現場を行き交う作品

A3BC は、結成以来、反戦・反核をアピールする作品を制作してきた。その作品が展示される場所は、美術館や大学、イベント、ライブハウス、レストラン、国会前、米軍基地前、原爆ドーム前など多様である。そこには美術／非美術、屋内／屋外、国内／国外を隔てる境界はない。まずは、A3BC の作品の一部を辿りながら、活動空間の流動的な実態を見ていく。

A3BC は、これまで、「せんだい 21 アンデパンダン展」や原爆の図丸木美術館の「今日の反核反戦展」といったアンデパンダン展に積極的に参加してきた。デビュー作の《平和が・平和を》は、1メートル四方の版木の連作で、《平和が》は反核、《平和を》は反戦をテーマに描いている (図5-2)。《平和が・平和を》の中心には、メルトダウンした福島第一原子力発電所と、群像がそれぞれ描かれている。その部分は集団で彫り、周囲の小さい円は担当を決め、各自で図案を考えて彫っている。たとえば、その円の一つに麦の絵を描いた B さんは以下のように説明している。

「はだしのゲン」に出てくる麦をモチーフにしました。「踏まれても踏まれても立ち上がる麦のように強くなれ・・・」と、ゲンのお父さんが作品の冒頭で言います。はだしのゲンのテーマでもある、核の力と、それを利用する国家権力に、屈することなく強く生きる、という思いを込め、制作しました³⁰⁴。

このように個人で担当した部分は、自らの主題の解釈を表現し、全体で様々な背景が浮かぶようになっている。

³⁰⁴ B さん筆者によるメールインタビュー (2016/7/17) より。

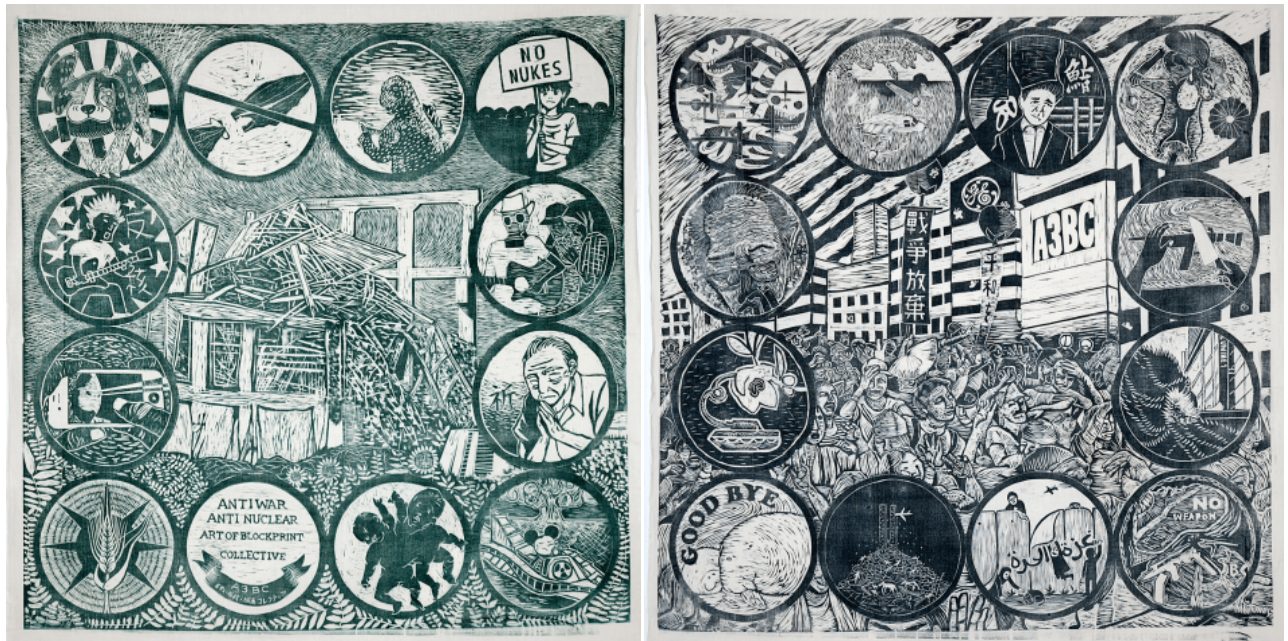


図 5-2 A3BC 《平和が》左《平和を》右 2015 年

図 5-3 は、原爆の図丸木美術館「今日の反核・反戦展」（2015 年）で展示された《沖縄鳥獣戯画》である。元々、沖縄県の辺野古と高江で行われている米軍基地建設の反対運動に参加するアクティビストを支援し、連帯を表明するために制作された。《鳥獣戯画》を参照し《沖縄鳥獣戯画》、あるいは「沖縄連帯バナー」と呼ばれている。このバナー（3.6m×0.9m）は、多様な動物が生息する豊かな森林と海上で、それぞれヘリパッドと基地の建設が進められ、自然環境が破壊されつつある辺野古と高江の現在の状況を表現している。動物は擬人化され、漫画や映画で人気になった『海猿』を連想させる海上保安官役の猿が逃げ、猿を追いかけるヤンバルクイナがおり、シーサーがテントを守るといったユーモアのある物語が描かれている。物語形式にした理由を A さんに問うと、物語は「時に状況をより忠実に写す」と説明していた。そして丸木位里・俊の《原爆の図》に描かれた子供を引き合いに、「原爆被害の焼けただれた子供の写真より、時として物語はよりリアルに想像力を掻き立て鑑賞者に訴える」と付け加えた。



図 5-3 A3BC 《沖縄鳥獣戯画》2015 年

《沖縄鳥獣戯画》は、完成してすぐに辺野古と高江に送られ、現地で抵抗運動をしている人々に温かく受け入れられた。しかし2015年9月19日、辺野古ゲート前のテント村が、右翼の集団から暴行、破壊され、連帯バナーがカッターナイフで切られる事件が起きた。その後、バナーは現地で抵抗運動をしている人たちに縫い合わされ、再びテントに掲げられた。これをきっかけに、10月にA3BCのメンバーが、縫い合わされたバナーと、新たに刷り直したバナーを交換するために現地を訪れ、版画ワークショップも開催した。参加した市民の作品と、一度切り裂かれたバナーは、直後に開催された「今日の反核反戦展2015」（原爆の図丸木美術館）で展示された。このバナー作品の意義は二つある。一つ目は鑑賞者に実際にあった事件の実状を伝えて基地問題の複雑さを見せること、二つ目は社会運動の現場で抵抗する人々を距離が離れた地域から支援する意思表示をしたことである。つまり本作は、美術館で展示される作品であるとともに、政治的アクションで使うバナーでもあるという二つの用途が重なった意義を持つ。これは、A3BCをアート・アクティビズムとして捉えるからこそできる解釈だ。

次に、木版画がアクティビズムのメディアとして、どのような汎用性を持っているか示したい。《あたらしい戦争放棄》は、アメリカ、ニューヨークのインターフィアレンス・アーカイブ（Interference Archive）で開かれた「Armed By Design展」（2015年）に招聘され制作した作品である（図5-4）。この図版は、ポスター、Tシャツ、プラカード、エコバッグ、ステッカー等、A3BCの作品の中で最も多くの種類のグッズになった。特にTシャツやステッカーはDiYカルチャーに親しむ若者に人気があり、プラカードはコンビニで印刷できるように配布したため、安保法案反対デ

モでしばしば見かけるほどだった。作品が形を変えて多くの人の手に渡り、実際に自分の声として掲げる時、それは美術作品でも他者による表現でもなく、自分の表現になるのである。



図 5-4 A3BC 《あたらしい戦争放棄》2015 年

さらに、A3BC の活動の一つであるワークショップがどのような意義を持つのか、参加者の感想に触れながら考察したい。通常のワークショップでは、参加者が自分の彫りたいものを彫り、一枚の大きな布に出来上がった人から摺っていく。反戦・反核への批判的メッセージ以外にも、好きなものや動物を彫る人もいる。これまで、ワークショップは、通称「反原発美術館」と呼ばれる経産省前のテントや、沖縄・辺野古キャンプシュワブゲート前の社会運動の現場、あるいは福岡、静岡のオルタナティブスペースや社会学の学術会議内のイベントスペースまで、多様な空間で行われてきた。反原発美術館のワークショップに参加した男性は、次のように感想を述べている。

作品づくりのテーマを参加者に課さない点がよいと思います。とはいえ、完全にフリーテーマで制作すると、「社会」との接点がありません。その意味で、IRA や反原発テン

トで催すなど、場所の設定がテーマ性と臨場感を自然に補っていると思います(高校助手、40代男性)³⁰⁵。

つまり、社会運動の現場を制作場所にする A3BC の方法論は、作品の社会性や政治性を自ずと高めている。

また、2016年3月に沖縄・辺野古キャンプシュワブゲート前の版画ワークショップを手伝った沖縄の美大生は、社会運動の現場で「腕を組んで歌を歌うのはジェネレーションギャップがあって自分にはできない」と筆者に話した。彼は、自分のアート表現で沖縄の問題と向き合いたいため、沖縄の歴史と政治について熱心に情報収集していると語った。たとえば、東京の機動隊が辺野古に出張で頻繁に来ること、沖縄県民の間でも基地建設の賛否は予定地周辺と那覇などで割れている現状について指摘していた。このように、A3BC のワークショップでは、社会運動の方法論や、現地のリアルな声を聞ける。A3BC に参加する人にとって、ワークショップは自分にできることや、政治の力が現実の社会運動の現場でいかに働いているかを体感し、マスメディアで報じられない生きた情報や意見を知る機会にもなっている。

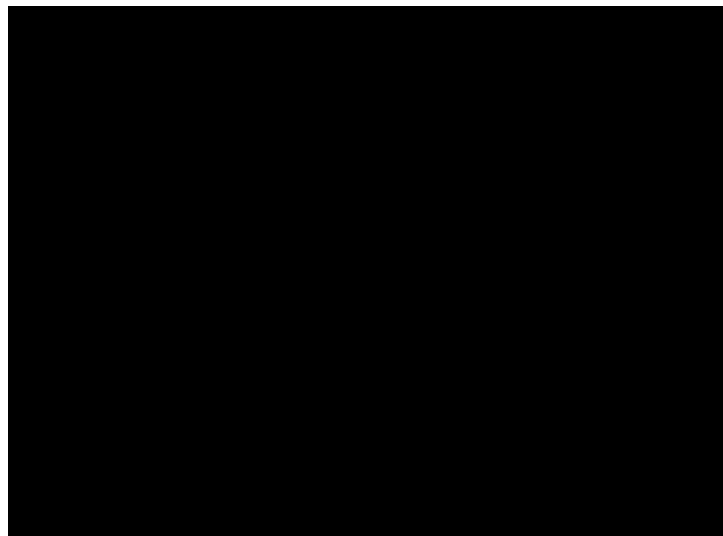


図 5-5 沖縄辺野古ゲート前ワークショップ

社会運動の現場で行うワークショップの活動は、左翼文化の一方向的なイデオロギーが強いステレオタイプなイメージで理解されがちだ。しかし、実際のワークショップは、A3BC のテーマ「反戦・

³⁰⁵ 反原発美術館ワークショップ参加者への筆者によるメールインタビュー(2016/3/21)より。

反核」について異なる多様な意見を持つ参加者同士が、日常とアートと政治について会話しながら視野を広げる対話空間なのである。

5.3.4 集団制作の過程と魅力

それでは、反戦・反核をテーマにした大型作品はどのような過程で集団制作されているのか。以下が通常のプロセスである。

1. 全体の構想を練る
2. 下絵・下書き
3. 集団で彫る
4. 主題を彫り進めた後、背景を合わせて彫る
下絵の段階で決定できなかった箇所は出来上がりに近づくにつれ、明確になる
5. 何を描き、どのように彫るか迷った場合、その時にいるメンバーと相談して彫る
6. ローラーで油性インクを版木に摺り布にのせて、集団で移動しながら足で踏み

版画では図が反転されるため、反転した状態では描きにくい文字などを下書きする。1メートルを超える大型の作品は下書きに、1-2ヶ月かかることもある。描きたい部分、得意そうな部分は、自ら、あるいは話し合っただけで担当を決める。

コマ割りした部分を担当し一人で作業する作品もあるが、基本的には集団ですべてのプロセスに関わる。また、週一回の活動日以外に、締め切りに合わせて頻度や時間を調整することもある。Aさんは「反戦、反核といった社会的に大きく、厳しい問題を扱うので、完成日を決めておかないと描くのがつらくなってきた場合、なかなか完成できない。そのために公募展への出展や参加するイベントの日程に合わせて制作する」と、目的と予定を決めることの重要性を述べている。

それでは、集団制作は、どのような意味を参加者にもたらすのだろうか。筆者は、デビュー作品《平和が・平和を》の制作に参加した際、初めて集団の木版画制作がもたらす達成感を味わった。展示の搬入日に間に合わせるため、10名ほどの人が文化祭の前日のような盛り上がりで、徹夜で彫った日があった。Bさんは「徹夜で木版画をした時のテンションは、後にも先にもないかもしれない」と回想し、Aさんも「これまでの活動の中で最も思い出深い経験だった」と述べている。「みんなでメッセージのあるアート作品を作るのは楽しくて面白い」とメンバーが言うように、集団で

大型の作品を彫ることで仲間意識も生まれる。また、足で版木を踏み、反転して刷りあがった時にクリアに摺れたかどうか、みんなで確認する作業も集団制作の醍醐味になっている。

さらに、夜活動中に「まかない」があることも、コレクティブが共有する楽しみの一つである。Cさんによると、まかないは、2015年の終わり頃始まった。制作が毎週23時頃まで続いた時期に、みんなで安い中華屋で飲んで帰ることが度重なり、金銭的、時間的に負担の少ない鍋を囲むことが自然に増えたという。それ以降、まかないは習慣化し、海外からの訪問者が菜食料理や自国の味を料理してくれるなどの団欒ができた。まかない担当は毎回手上げ制だが、Cさんは料理した人を『お母さん』にしないことや、カンパで食費を清算し、自分で使った食器は自分で洗う基本方針がある」点を長所に挙げている。つまり、料理は女性が担う性的役割分業ではない。料理する人はDiYカルチャーの一つである自主的な協働に貢献し、食べる人は敬意を共有するという、一つの文化的実践になっているのである。

5.3.5 国境を越えたトランスローカルなネットワーク

前述したように、A3BCは木版画をアクティビズムに活用したアジアのコレクティブを知り、活動を開始した。その一つタリン・パディは、インドネシアのジョグジャカルタで、1998年に結成した木版画コレクティブである。スハルト独立政権崩壊後の、不安定な社会状況のなかで、美術学校の生徒を中心とした若者たちが移設する校舎をスクウォットし、社会や政治の問題をアートで人々に気づかせる誓いを掲げて活動を始めた³⁰⁶。テーマは、反軍事、反新自由主義、反グローバリゼーション、労働者、農業従事者、女性解放等の幅広い社会問題である³⁰⁷。たとえば石炭火力発電所建設による再開発で生活を迫られる地元の農民や漁民たちと、ポスターや壁画を共同制作や、パペットを手作りしてデモをするなど、多彩な視覚・身体表現で抵抗の現場に入り込み、アートで社会運動をしてきた。

また、パンクロック・スウラップは、マレーシアのサヴァ州にあるキナバル山麓の町ラナウで、地元のパンクシーンでバンド活動をする若者たちが、2009年末に立ち上げた版画コレクティブである³⁰⁸。彼らもまた、DiYをモットーとし、環境、反資本主義、伝統文化に対する地元住民の声を音

³⁰⁶ Dolorosa Sinaga, "Taring Padi: Not for the sake of a Fine Arts Discourse." In *Taring Padi, Art Smashing Tyranny*, Yogyakarta: Lumbung Press, p.23.

³⁰⁷ Alexander Supartono, "Introduction," In *Taring Padi, Art Smashing Tyranny*, Yogyakarta: Lumbung Press, p.7.

³⁰⁸ 徳永理彩「DIYから協働へ——独立系のアートスペースとアート・コレクティブ」『5』 第5号、東京：『5』編集室、2016年、64-65頁。

楽や木版画で表現するほか、少年院や学校など地元の青少年と積極的にコミュニケーションを取れる場所で活動している。パンクロック・スウラップのリゾ・レオン (Rizo Leong) によると、彼らの活動はインドネシアのジャカルタを拠点にしたパンクバンドの「マージナル (MARGINAL)」が、マレーシアに来た時に影響を受けて始まった³⁰⁹。マージナルは、音楽活動のほかに、木版画をメディアに政治的メッセージを彫り、T シャツに刷って売った売り上げを運営資金にして孤児のシェルターでもある生活共同体を運営しながら、子供に木版画やウクレレの技術を教えて自活を支援するコレクティブである³¹⁰。A3BC は、前述の徳永を通じて、パンクロック・スウラップに原爆の図丸木美術館で2014年に展示した《A3BC すごろく》(図5-6)を複製し寄贈した。以下は、作品が彼らの手元に無事届いた時に Facebook ページに載ったメッセージである。

富士山のふもとからキナバル山のふもとへ

今日 Pangrok Sulap に、日本のコレクティブである A3BC による木版画のバナーを掲げました。

私たちはこの友情を尊重します。

彼らの作品はすばらしいです！！

リスペクト A3BC！！

A3BC すごろく

さいころを使った日本の伝統的な遊び³¹¹

³⁰⁹ リゾ・レオン、筆者によるインタビュー (成蹊大学アジア太平洋研究センター主催ワークショップにて、2016年2月28日)

³¹⁰ アップリンク、2014「マージナル=ジャカルタ・パンク 2014年春版 Jakarta, Where PUNK Lives - MARGINAL」<http://www.uplink.co.jp/movie/2014/25940> (2018/3/20 アクセス)

³¹¹ 2015年1月26日 Pangrok Sulap Facebook より (山下嗣太訳)。



図 5-6 《A3BC すごろく》2014 年

このメッセージからは、それぞれの地域の問題を共有しながら、作品の背景にあるお互いの文化を尊重していることが伝わる。

この二つのコレクティブと A3BC は、対面交流も果たしている。パンクロック・スウラップのリゾ・レオンは、2016 年 2 月に来日し、沖縄の辺野古で行ったワークショップにも同行した。この時、リゾは現場にいた市民にインタビューしながら基地反対の個人作品を制作し、その後 IRA で、A3BC メンバーと《DiY-Worldwide Woodblock-print Movement》を共同制作した（図 5-7）。また、タリン・パディのメンバー、ユスフ（Mohamad 'Ucup' Yusuf）は、2016 年 6 月に日本での個展開催のために来日し、IRA でタリン・パディの版木で T シャツを摺るワークショップとトークイベントを開催した。このように、アジアの DiY シーンで、木版画をメディアにした社会的実践は、国を越えて親交を深めているのである。タリン・パディ、パンクロック・スウラップは、いずれもローカルな政治的課題に直面した人々の声に寄り添い、社会変化を目指し活動してきた。そして A3BC も、社会、政治、文化に内在する矛盾や不正義に焦点を当て多様な参加者と交流している点は共通している。これらのアート・コレクティブは、近代的なアートの質や作家性に価値を置く芸術表現よりも、むしろ非暴力のアートで社会変化を求めるアクティヴィズムを重視しているのである。

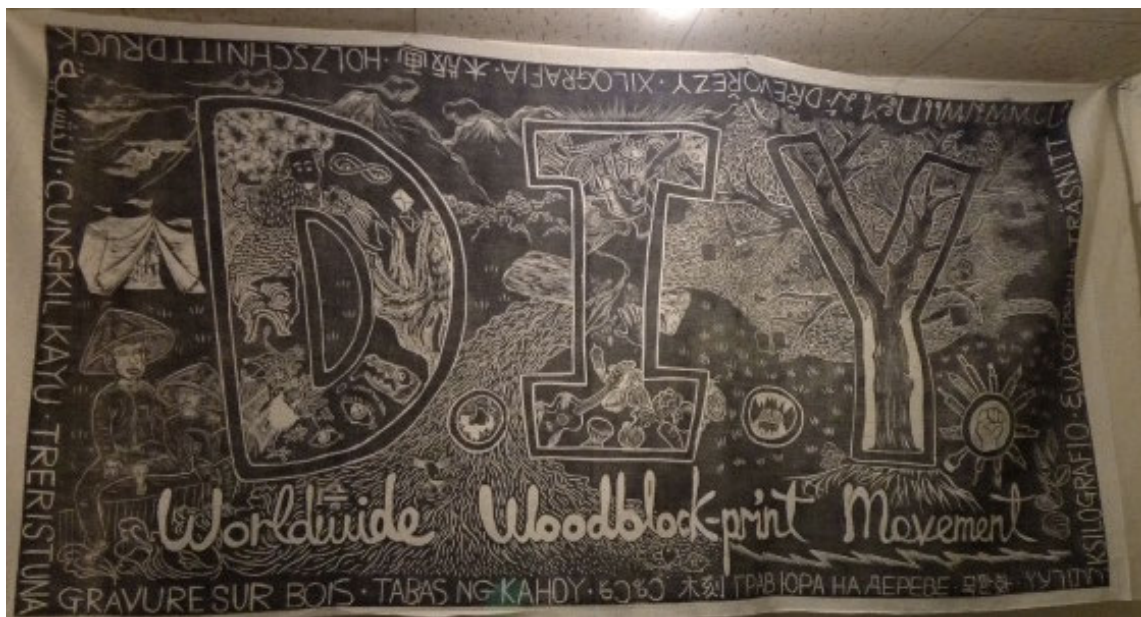


図 5-7 《DiY-Worldwide Woodblock-print Movement》

それでは、A3BC とタリン・パディ、パンクロック・スウラップの差異はどこにあるのか。まず、ローカル性の違いが挙げられる。A3BC は、東京に拠点を置きながら、沖縄の米軍基地問題や福島原発問題を中心に、反戦・反核の作品をプロジェクトベースで制作している。一方、タリン・パディは、農民、労働者、女性など政治経済的に、あるいは社会的に恵まれない人びとの闘争に関わっている。また、パンクロック・スウラップは、地元のダム建設の反対や、若者を対象にしたワークショップなどローカルな問題に焦点を当てている。

つまり、A3BC は、ローカルコミュニティにのみ根ざした制作をしていない。このことは、A3BC の特徴であると同時に、アクティビズムとしての限界も示している。被災地などに長期的に拠点を置き、地域社会に根付かせようとする活動ではないため、パンクロック・スウラップやタリン・パディのように、日常生活で地域内の社会的イシューのコンフリクトに直接関わっている人を持続的にエンパワメントできない。また、パブリックに反戦・反核を訴えることを重視したアクティビズムでもないため、社会的インパクトが小さい。というのも、東南アジアの木版画活動を知ったことを契機に、そのクリエイティブなコレクティブの制作スタイルや木版画とアクティビズムの結びつきに触発されて始まったアート・コレクティブであるからだ。そこで東京で政治的なテーマにもとづく DiY のコレクティブ活動の可能性を検討し、震災復興と原発の問題や、安保法案改正などと時機が重なったために、反戦・反核を主題にしたのである。

ただし、パンクロック・スウラップやタリン・パディのように、地域社会に根付いた対抗的な文化を積み重ねていくことが重要である一方、反戦・反核という主題は、グローバルな人類の課題である。したがって、アクティヴィズムの全てが直接的に地域や集団に働きかけである必要はなく、A3BCのように都市生活を送る参加者が移動しながら、版画をツールにコミュニケーション空間とネットワークをグローバルかつアンダーグラウンドで広げていく方法もあるのだ。ホームズがイベントワークの意味を、情動の喚起に見出していたように、A3BCの東京での活動も、政治に無関心な都市生活者に対して、反戦・反核の想像力と情動を喚起するオルタナティブな文化を模索する政治的実践の意義がある。

その活動は、欧米圏にも広がっている。A3BCはこれまで、スイス、ドイツ、フランスの自主管理スペースでワークショップを行ってきた。自主管理スペースとは、欧米圏のアナキストによる空間を使った伝統的な文化的実践の一つで、DiYの社会・政治・文化活動の拠点である。民間や政府のスポンサーがない自律した空間であることが重要で、元々空き家だった場所を不法占拠するスクウォットによって始まることが多い。スクウォットの法規制は、国によって異なるが、家主と交渉して極めて安い家賃を支払って使用するケースや、コミュニティから認められ合法化されたソーシャルセンターになるケースもある。

このような欧米との繋がりや、IRAを運営する■■■■のネットワークや、母国で自主管理スペース運営に携わる外国人メンバーが地元に戻ってワークショップを開催することで広がってきた。■■■■が海外に足を運び、アナキストのネットワークを作り始めたのは、2008年に北海道で開催されたG8洞爺湖サミットがきっかけだったという³¹²。■■■■は、2007年にコペンハーゲンやバルセロナなどのスクウォットやソーシャルセンターを訪ね、2008年の「NO G8アクション」の企画プレゼンテーションをした。■■■■は、新自由主義が浸透したヨーロッパの町中にあるソーシャルセンターの活動や継続の仕方を知るのには興味深く、さらに海外との交流に関心を持ったと述べている³¹³。それ以降、顔をお互いに知った信頼関係を築きながら、国内外問わずアナキストの輪を広げてきたのである。その中で2015年、■■■■は、スイスでシンポジウムに登壇した後、フランスとスイスの自主管理スペースで、ワークショップを開催してきた。■■■■は「木版画がメディア・アートしてどのように（政治的活動に）役立つか、すぐに理解してくれたのでやりやすかった」と、ワークショップの感想を述べている。それは、自主管理スペースにいる人々が、日頃から政治的活動のミーティング、路上

³¹² ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

³¹³ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

の炊き出し、シルクスクリーンのパッチ制作など、DiYカルチャーに共通の実践をしているからだと推測している³¹⁴。

また東京で A3BC に参加し、現在アジアの木版画を研究しているミルコ・ピッツェーラ (Mirco Pizzera) は、■■■■がスイスでワークショップを行った「クーツェップ」の運営にも携わっており、ついには仲間と一緒に新たな版画コレクティヴ「ブロックエイド (block(A).D.E - block art of direct expression)」を立ち上げた。同じく東京で A3BC のメンバーだったドイツ人アーティスト兼パンクミュージシャンのルーカス・ハンガー (Lukas Hungar) は、ケルンの自主管理スペース「なんとかバー」と、ノルトハウゼンのアートクラブでワークショップを開催し、その後も仲間と木版画制作をしている。このように、ヨーロッパでも木版画のアート・アクティヴィズムが伝わり、版画コレクティヴネットワークは、さらに盛り上がりつつある。それは、インドネシアのマージナルからマレーシアのパンクロック・スウラップへ、そこから A3BC へと伝播した木版画メディアによるアクティヴィズムの水平なネットワークの拡張である。その他、スウェーデンのビーガンレストランでは《戦争放棄》という作品が店内に展示され、アメリカの雑誌『SIGNAL05』に A3BC の活動とインタビューが 17 ページにわたって掲載される等、日本のアート・アクティヴィズムとして海外からも注目されつつある³¹⁵。

第4節 考察

以上見てきたように、A3BC は、アジア、ヨーロッパ、アメリカを横断する活動を展開し、DiYカルチャーとしての、木版画の有用性は認識されている。ここからは、A3BC を戦術的メディア実践、アート・アクティヴィズムの視座を持つ日本の SEA として、どのように解釈できるのかを論じる。

戦術的メディアとして A3BC の特徴を見出す上で、1950 年代のサークル運動で木版画を制作していた「京濱絵の会」のメンバーが整理した版画の特徴が参考になる。それは、(1) 道具の扱いが簡単で経済的、(2) 技術的に誰でもでき、上達しやすい、(3) 複製可能、(4) 取り扱いが

³¹⁴ ■■■■ は、チューリッヒ大学の「現在の社会運動」というシンポジウムに登壇して、A3BC の作品を紹介し展示して、海外でワークショップを行った。帰国後、2015 年 12 月 6 日に原爆の図丸木美術館で開催中の「今日の反核・反戦」の展示期間中に開催した A3BC 版画ワークショップ報告会で A3BC のヨーロッパでの反応など発表を行った。発表の報告は、以下で見られる。
[https://www.youtube.com/watch?v=Z7j1FS23xKI\(2018/3/20](https://www.youtube.com/watch?v=Z7j1FS23xKI(2018/3/20) アクセス)

³¹⁵ Alec Dunn and Josh MacPhee ed., *SIGNAL:05*, California: PM Books, 2016, pp.30-47.

簡単で、世界中に郵送できる、つまり同時に複数の地域で展覧会ができる、(5) 作品の美しさが人を感動させる、という5項目である³¹⁶。現在活動している木版画コレクティブも、この5項目の木版画のメディアとしての機能性を理解し、木版画表現の魅力をアクティビズムに最大限に活用しているといえよう。

ここで、上述の版画の特徴を参考に、A3BCの活動で木版画がどのように使われているのか、以下7点にまとめた。

1. Tシャツ、パッチによって、日常的に着用して無理なく意思表示ができる
2. プラカード、バナー、ステッカーによって、デモや社会運動時に街宣できる
3. 複製が容易で、流通が容易にできる上、耐久性があり、社会運動の現場にも気軽に持ち込める
4. 美術展・野外展示によって、その場にはいない人とメッセージを共有するツールになる
5. 初心者でもできる、材料も揃いやすいという技術的、素材的なアクセシビリティがある
6. アマチュアリズム、DiYの価値観を重視した集団制作と参加型ワークショップ
7. 木版画の原画をネットプリント、ステッカー、Tシャツなど多様なメディアに変更できる

木版画をメディアにする以外に、A3BCはソーシャルメディアを通じて活動情報の伝達と意見交換をしている。Twitter, Facebook等のSNS, ウェブサイトの告知など、デジタルメディアも使って、A3BCは参加を呼びかけ、個人名を出さない集団制作をしている。このような匿名性は、参加者が「自分でメディアを作っていく」ことを重視しているからである。

次に、A3BCのSEAとしての特徴は、アート・ワールドや社会運動の界に属していないアート・コレクティブだという点である。ヨーロッパや東南アジアの版画コレクティブの仲間たちとA3BCは、言葉が通じなくても、異なる文化背景を持っていても、版画を通してお互いの問題意識を理解し、尊重しあうことで信頼関係を結んできた。こうした水平的な連帯は、トップダウンのヒエラルキーがなく、活動資金をグッズ販売のカンパで維持して、利害関係を生じさせないからこそ可能になる。つまり、新自由主義的なアート・ワールドで、権力を持つキュレーターや批評家の評価を気にして、アーティスト同士のライバル関係を意識して振る舞いようなディシプリンからの制約がない。このことは、社会運動の領域でも、同様のことがいえる。A3BCは、これまで社会運動の現場でワークショップをしているが、他の政治的イデオロギーを持つ政治団体と直接結びつくような作

³¹⁶ジェスティー、op.cit. 2007年、152頁。

品を制作しておらず、何かを指示されることもなかった。A3BC が他者の評価を気にせず、日常生活の一部としてメンバーが参加し表現する限り、自律的なコレクティブは維持できるだろう。

裏を返せば、A3BC は、DiY カルチャーに定着した協働のルールを厳格に守ろうとしているとも言える。それは、一人一人が自主的にコレクティブに参加し、意思決定や運営に平等な責任を持つという認識である。C さんが「思想が近いということだけでは信頼関係は生まれません。反対に、ここは同じだけど、ここは違う、という人と人の思想の間を埋めてくれるのが共同作業かもしれません」と語った言葉に、A3BC の組織を理解するヒントがある。すなわち、木版画は、異なる価値観を持つ他者とのコミュニケーションのツールになるということだ。自らの手で木版画と社会運動を結びつけ、社会変化を求めるアクションは、CRASS の言葉を借りるならば、「自分を支配できるのは自分だけ」という DiY カルチャーで重視されている自律性や、異なる他者を尊重する相互扶助の精神と共鳴し、これまでの社会運動と一線を画した運動体として理解できる。このようにフラットな人間関係は、従来の社会運動組織が必ずと言っていいほど直面してきたセクト化と呼ばれる内部分裂の危険性を緩やかに回避することに繋がるだろう。

そして、A3BC の芸術と政治を = (イコール) の関係で捉えるアート・アクティヴィズムの視座には、先立って芸術と政治と生活の距離を縮めようとする地道な日本のオルタナティブな文化の実戦の積み重ねがあった。■■■が文化と政治を融合するライフスタイルの拠点作りのために 2004 年にインフォショップを始めた理由もその延長線上にある。とくに象徴的な転換点として■■■が影響を受けたのは、2003 年のサウンドデモだった。それは、イラク戦争に反対する「殺すな」をキャッチフレーズにした「今日の反戦運動」で、アーティストの小田マサノリ、美術批評家の榎木野衣、スカイ・ザ・バスハウスに在籍していた山本ゆうこ、康ギャラリーのディレクター工藤キキが開始した反戦アクションで始めた活動だった³¹⁷。小田は、当時をこう回想している。

僕自身は、あの同時多発テロの後、いずれこうなるだろうと思ってたし、その時点ですでに戦争にまきこまれているとも感じていたので、いつでも出てゆく準備ができてました。でも、もともと美術というのは、どうしても現実に一步遅れてしまう。油絵ひとつとっても乾くのにも 1 日かかってしまう。だけど音楽の場合はなにかあったら、とりあえずギタ

³¹⁷ 榎木野衣「今日(こんにち)の反戦運動」2003/3/13、3/14、4/4 に送信したメーリングリストのメール全文、
<http://www.net-s.ne.jp/deta/%95s%96%BE/%81u%8EE%82%B7%82%C8%81v%8C%C4%82%D1%82%A9%82%AF.%95s%96%BE> (2018/3/20 最終確認) 声明文は、榎木が原案を作成し、小田、工藤、山本と発起人のあいだでリレーしながら少しづつリミックスを施し、完成した。

一を抱えて歌い始めればアクションとして成立するじゃないですか。そういう意味で、美術は常に現実に対して出遅れるものなので、美術は後から行くから、まず音楽に先に行ってくれ、と思ってたんです。だけど、今回はその順番を変えて、現代美術の方から先にアクチュアルに動きだしてみようと思ったんです³¹⁸。

この発言は、日本の芸術と政治の関係性を端的に示唆している。つまり 2003 年当時に「美術が音楽と同じ時間感覚で現実の政治的緊急課題に反応しアクションする」ことが、画期的なことだったこと。そして小田は、アーティストが自らの社会的役割をアートの自律性と質を担保するために、アートの枠内に収まり続けることに、この時点で疑問を持っている。小田は、サウンドデモ以後も、イルコモンズという名前で、アーティスト、アクティヴィスト、人類学者として、芸術と政治と日常生活の領域を横断しながら、今の日本の政治に異議を申し立てる活動をし続けている。ホームズは、アート・アクティヴィズムの可能性をアートや学術の領域内で閉ざされたまま発展している理論や表現ではなく、芸術と政治と生活の交差する地平へと解放すべきだと主張した。この点で、サウンドデモは、いまだにアートが社会介入になりきれていないとくすぶっている状況に風穴を開けようとした実践である。その後の A3BC にも共通するアートへの問題意識の源流は、ここにあると言えるだろう。

最後に、A3BC の木版画制作の動機が誰のために、何のためにあるのかを考えたい。B さんは「木版画にすると、ありきたりなイメージも、独特な匂いを発してくるという感じがします。しかも集団で『彫る』過程がやっぱり大切ですよね」と述べている。このように、木版画自体の魅力と、まかないの団欒のように、集団で制作する過程で生じる楽しさや一体感が、モチベーションを高めている。A さんが「反戦・反核」を掲げた理由は、「戦争するかしないかを決めるのは文化だ」と述べたが、時代の流れに逆らわなければ、個人の自由と平和が脅かされる枠組みがますます構築されつつある。A3BC の意義は、大企業や国家が原発や戦争を使って利益を拡大し続けている社会において、文化的な抵抗によって、批判精神を育むための思考と実践を協働的に試みられる点にある。ジグムント・バウマン (Zygmunt Bauman) は、現代社会を特徴付ける高度近代化を「ソリッド・モダニティ (堅固な近代)」から「リキッド・モダニティ (液状化した近代)」という用語を用いて、個人が流動化する人間関係の中でアイデンティティや、キャリア、生活の基盤を形成しないといけない状況を説明した。A3BC の活動は、バウマンが「リキッド・モダニティ」と呼ぶ流動化した社

³¹⁸野田努、三田格、水越真紀、吉住唯、工藤キキ編『NO!!WAR』東京：河出書房新社、2003 年、101 頁。

会で個人化³¹⁹を克服して親密な連帯を醸成しながら、政治的主体性を形成するためにある。その連帯は、都市生活者が日本の政治的課題を看過せず、日常生活において平和と自由を求めるアクションを今必要としている情動が着火点になっているのだ。

第5節 小括

本章では、A3BC という反戦・反核をテーマにした版画コレクティブの実態を記述してきた。A3BC は、ポスト・フォーディズムの非物質的なコミュニケーションや生産様式の特徴を生かした活動だと解釈できる。国家、都市、地方、家族など様々なスケールの価値観や意識が絡む反戦・反核の課題に対して、とりわけ東南アジアのアート・コレクティブと友愛的でトランスローカルなネットワークを広げていることには、様々な形の協働の可能性が秘められている。

さらに、作品や活動を外部に発信し続け、自分たちが移動するという能動的な活動も特徴である。A3BC が集団で木版画を制作する動機は、皆で共有する「楽しさ」、匿名で参加できる「自由さ」、アートで政治の矛盾を批判し対抗的な文化を創造する「刺激」である。これはシリアスなだけのアクティヴィズムとは一線を画している。このような自律したコミュニティを形成しながら、共同作業をして、国を超えた水平的なネットワークのあり方を支えているのが、DiY カルチャーで共有されてきた価値観である。

A3BC は、美術制度に批判的視点を持つ反芸術や政治的イデオロギーを背景にした社会主義の芸術でもない。本章では、日本のアート・ワールドで一定の評価を得ており、なおかつ反芸術でも社会主義の芸術でもない版画の手法で政治的な作品を作る風間サチコや池田龍雄といった作家との比較検討はしきれなかった。芸術作品の質よりも情報を重視するかどうか、作家性よりも集団性を重視するかどうかといった、A3BC と風間や池田のスタンスの差異についての考察は今後の課題としていきたい。

A3BC の事例は、日本における DiY を重視した、政治的かつ文化的な実践のオルタナティブなモデルを提示したと言える。A3BC は、日本の時代性と地域性を重視した芸術＝政治の関係性が成り立つ数少ない実践の一つである。また、木版画のアナログ性とデジタル性を混在させた、戦術的なメディアの使用はポスト・インターネット時代の特徴を捉えている。

³¹⁹ 澤井淳「66 個人化」『社会学の力』、2017、東京：有斐閣、251-252 頁。

第6章 ^{タクティカル}再び戦術的メディアとは何か？ : CAE と A3BC の比較を中心に

ここまで、CAE の戦術的メディアを中心に 1990 年代以降から 2000 年代までの戦術的メディアの実践と理論を多角的に考察してきた (3 章、4 章)。その次に、2010 年代の事例として、CAE が扱う戦術的メディアとは全く異なる社会背景および問題関心を持つ、日本における戦術的メディアを実践する A3BC の活動を取り上げて考察した (5 章)。

1990 年代後半に、遺伝子工学が産業に発展し遺伝子組み換え食物など社会的問題になったとき、CAE はバクテリアなどウェットメディアを戦術的メディアのプロジェクトに取り入れた。一方、A3BC はデモやオキュパイ運動が 2010 年代に席卷してから、複製技術の中で最も古い印刷技術である木版画に可能性を見出しアート・アクティヴィズムに取り入れた。これら二つのアート・コレクティブの活動は、一見交わるところがないほど対照的である。多くの点で異なる二つの事例ではあるが、細かく二つを見ていくと、これからの政治と芸術のあり方を指し示すような共通したパーспекティブや、実践的な思考が浮き上がってくる。

それらの相違点を包括的かつ多角的に考察することで 1990 年代から 2000 年代の時代の移行と共に、「戦術的メディア」という概念がどのように変遷してきたか辿ることができるだろう。1990 年代に登場した「戦術的メディア」という概念を、1990 年代の「夢」が現実化した 2018 年のメディア環境を踏まえた上で、今日的な視点から見た時にどのように評価できるだろうか。あらためて 1990 年代から 2018 年までのメディア、アート、政治を総括して、戦術的メディアを再定義する。

第1節 ハッカー、バイオパンク、DiY の倫理

6.1.1 CAE の倫理

CAE を DiY というハクティヴィズムの文化と照らし合わせてみたい。ハックには本来「2. 建設的かつ合理的なシステムの改善という意味と、2. 誰も思いつかないような改善という名の創造的行

為」という意味がある³²⁰。アレクサンドラ・サミュエル (Alexandra Samuel) は、ハクティヴィズムを以下3つに分類している。

1. 政治的クラッキング：ウェブサイトの価値を下げる行為や、リダイレクトによるアクション。
2. パフォーマティブなハクティヴィズム：ヴァーチャルな座り込み³²¹のような匿名のアクション。
3. ウェブサイトのパロディ：政治的なコーディングやソフトウェア開発による行為³²²。

サミュエルは、上記3つをサイバーテロリズムのような犯罪とは区別して、DiYのデジタルテクノロジーを使った非暴力の市民的不服従のアクティヴィズムとして説明している。

たとえば、代表的なハクティヴィスト集団であるカルト・オブ・ザ・デッド・カウ (Cult of the Dead Cow, 1984-) は、上記1を中心に言論の自由を守るために始めたプログラミングやソフトウェアを使ってDDos攻撃を仕掛けて標的となるサーバーをダウンさせたり、ハクティヴィストの会議を開催したりしているが、彼らを戦術的メディアの実践者と呼ぶこともできるだろう。なぜなら、戦術的メディアの一部はハッカーであり、メディア・アクティヴィストとも呼ばれることもあり、アクティヴィズムとメディアの文化的な関係性が深いのである。CAEをはじめとする90年代初頭のメディア・アクティヴィストや、メディア・アーティストたちは、実際のハッキングの行為のレベルや技術的知識の大小に関わらず、グローバルなインターネット空間で、ハッキング、ファイル共有、違法アップロードされたゲームやEメールリストなどお互いの活動に関心を持ち、時には共同でソフトウェアやハードウェアを制作していた³²³。

スティーブン・レビー (Steven Levy) は100名以上のハッカーにインタビューを行い、『ハッカーズ』 (*Hackers: Heroes of the Computer Revolution*) (1984)で「ハッカー倫理」をまとめた。

³²⁰塚越健司『ハクティヴィズムとは何か——ハッカーと社会運動』東京：ソフトバンク新書、2012年、27頁。ハッカーの起源は1950年代後半のMITのテック鉄道模型クラブである。ハクティヴィズムの活動は、その後カウンターカルチャーと結びつき、西海岸へと拠点が移る。アップル創業者のスティーブ・ジョブズもその一人で、パソコンの普及で「社会改革」を実現する目的を持っていた。

³²¹ ハクティヴィストが攻撃対象にする公式サーバーに集中的にアクセスすることで、サーバーがダウンすることを目的とする。これらの活動は、事前に予告され不特定多数の人が参加することができる。

³²² Alexandra W. Samuel, "Hacktivism and the Future of Political Participation." Ph.D.diss., Harvard University, 2004. <http://www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hacktivism-entire.pdf>, iii

³²³ Steven Kurtz, "Digital Resistance in Digital Culture" An Interviewed with Steven Kurtz by Martina Leeker, 2017, p.107

1. コンピュータへのアクセス、加えて、何であれ、世界の機能の仕方について教えてくれるものへのアクセスは無制限かつ全面的でなければならない。実地体験の要求は決して拒んではならない！
2. 情報はすべて自由に利用できなければならない。
3. 権威を信用するな—反中央集権を進めよう。
4. ハッカーは、成績、年齢、人種、地位のような、まやかしの基準ではなく、そのハッキングによって判断されなければならない。
5. 芸術や美をコンピュータで作り出すことは可能である。
6. コンピュータは人生をよりよいほうに変えうる³²⁴。

この6項目は、以下のように解釈することができるだろう。全ての人が情報共有すれば、それだけお互い刺激し合い、多くの創造が期待できる（ハッカー倫理1、2）。ハッカーは、既存のツールのあり合わせで作りたいものを作る。そのため、権力や権威が囲い込むテクノロジーの知識や構造を分析し、彼らがいかに利権を維持する仕組みを構築するか熟知している（ハッカー倫理3）。ハッカーは、ハックが趣味である。自分の能力で、斬新な発見やツールを作成し、利便性や機能性など実質的な創造性、チャレンジの洗練さと巧みさでお互いを評価し、知識を共有する（ハッカー倫理4、5）。コンピュータで美や芸術を創造しながら、人生や社会を改善する（ハッカー倫理5、6）。

ハッカー倫理は、バイオパンクの登竜門的な雑誌である『Make』にも見られる価値観である。たとえば、『Make』の自分でDNAを抽出する実験のページにはこのように書かれている。

DNAを直接扱うことはCSIの研究室や農業ビジネスの企業、新聞に載るような大きな研究所の研究者だけに限られた行為ではない。DNAを扱う実験はとても基礎的な科学であるが、何しろ生命に関わる分子を扱うのである。しかし家庭においてもDNAの実験はできるのだ。ここからはあなた自身のDNAを抽出し、それがあなたのものであると認定する方法と、さらにより高精度の個人識別を行うために必要となるDNAの複製の方法について説明する³²⁵。

³²⁴ スティーブン・レビー『ハッカーズ』松田 信子、古橋 芳恵訳、東京：工学社、1987年、30～33頁。

³²⁵ オライリー・ジャパン編、ブリティッシュコロロンビア大学先端分子生物学研究室「家庭の分子生物学」『Make』、2007年、73頁。

このページでは、ハッカー倫理にあるような、実験方法を共有して科学知識が誰に対してもオープンであることや、日常生活で DiY の手法で、DNA を自由に実験して楽しめるということが強調されている。バイオパンクもハッカーと同様に、コンピュータコードと DNA という違いはあるが、気楽に創造する楽しさと、オープンアクセスな知識の共有と、(レイリーが〈名人芸〉と呼ぶ鮮やかな技巧も含めた) 技の巧みさに価値をおいている。

CAE が試みていることは、アマチュアが扱える分子生物学の知識の共有と、DiY で楽しむアマチュア科学の実践である。素朴なアマチュア視点で疑問と好奇心を持って、科学に関わることを呼びかけているのである。CAE は、知識を持つ人が優位に立ち、文脈を知っている人だけが語ることができるアート、科学、その他専門領域のヒエラルキーを維持する価値観とは対照的に、ハッカー倫理や『Make』のようなアマチュア科学の倫理観を自らの活動の倫理観として重視しているのである。

6.1.2 A3BC のアナキズム、DiY カルチャーの倫理

A3BC に影響を及ぼした DiY カルチャーについては、前述したようにイギリスのパンクバンド CRASS が提示したライフスタイルと価値観に影響を受けている。毛利は、DiY カルチャーの基本的な価値観を以下 6 点挙げている。

1. 服従を拒否した自律。
2. 能動的に文化を楽しむ享楽。
3. 人間中心主義に陥らない禁欲。
4. いま、ここで理想を見出す日常的な空間の獲得。
5. メディアになること。
6. 共有すること³²⁶。

■は、かつて日本の大学にあった寮や学館などの自治空間、そしてヨーロッパの町に点在するスクウォッシングで始まったソーシャルセンターを振り返りながら、常に新しい人が来る空間で DiY カルチャーやアナキズムの考え方が、時代や国を超えて脈々と継承されていることが重要だと

³²⁶ 毛利嘉孝『はじめての DiY——何でもお金で買えると思うなよ!』東京：スペースシャワーネットワーク、2008 年、40-49 頁。

感じた」と述べている³²⁷。さらに、A3BC が IRA で木版画を制作することについてこのように語っている。

CRASS のことで影響を受けたのは DiY。自分でやりたいことを自分で実現していこうという考え。CRASS のやってきたことを見ていくと、アートワークに最初は影響を受けたけれど、自分でメディアを作っていくということが重要だと思った³²⁸。

これが、アナキズムと DiY パンク文化の枠組みを作った CRASS のミームである。具体的な活動の観点から見ていこう。A3BC の毎週木版画を集団制作する活動についても、DiY の「共有すること」が重要だと■■■■は述べている。

DiY と言っているからには、自分一人ができてもしようがない。木版画は技術を問わず誰にでもできるし、難しい技術をシェアするわけではない。みんな、自分ができないと思わされていることばかりだが、やってしまえば簡単。根本的に自分に自信をつけるとか、他人と一緒に何かを作る面白さを知るとか、そういうことが大事だと思う³²⁹。

木版画のアート・コレクティヴは、一人で黙々と制作する表現活動ではなく「2. 能動的に文化を楽しむ」仲間と「4. いま、ここに理想を見出す日常的な空間」を作ることなのである。また、自分ができないと思っていたことが、できるということに気づくことで自信を持つことにもなる。このような経験で、参加者は「5. メディアになること」など徐々に DiY カルチャーを体現する実践者になっていくのである。それは、社会的なメッセージがデザインされた T シャツなど、表現することを通じて「1. 服従を拒否した自律」を自覚し、政治的主体の形成へとつながっていく。さらに、「3. 人間中心主義に陥らない禁欲」は相互扶助の精神や環境保護の視点も持つことで、自己中心主義に陥らずに、主体的な相互扶助の活動につながり、異なる価値観を尊重する信頼関係を築くことに一役買っている。これらの要素の背景にあると考えられる価値観は、多様な人々が、スキルや性格が違って、集団制作の活動でしばしば誤解や問題や矛盾といった問題を抱えても、継続した協働作業を続ける中で、それぞれの長所に気づくまで見守るという「相互扶助」の価値観である。

³²⁷ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

³²⁸ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

³²⁹ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

6.1.3 ハイブリッドなメディアの捉え方

新旧のメディア論を横断する戦術的メディアの実践の考察

アート・アクティヴィズムの一つの例として、戦術的メディアに焦点を当ててきた。その理由は、メディア（媒体）を通じて、支配的な社会の情報流通回路をいかに逸脱させることができるか、そして、メディアの潜在的な可能性をいかに引き出して、多元的な知識と想像力を生み出すような創造的な社会実験をすることができるかということを示すためである。

その一方で本論文では、CAE や A3BC を事例に従来の戦術的メディアの「メディア」の概念を柔軟に捉えた戦術的メディアを再検討してきた。これまでの「戦術的メディア」をめぐる欧米の議論は、主としてインターネットなどデジタルテクノロジーを使う実践だと認識していた。しかし、ガルシアとロフィンクがマニフェストで示したように、戦術的メディアの重要な論点は、従来のメディア研究や実践におけるアナログ／デジタルの区分を融解させようとした点にある。メディアは、マクルーハンが言うように「身体の拡張」であり、身体とテクノロジーの関係性を再編するものである。戦術的メディアの「戦術」^{タクティクス}とは、このメディアの能力を政治的に活用しようというものだが、この30年の変化はどういうものだったのだろうか。

A3BC が使う木版画や、CAE が使う遺伝子による戦術的メディアは、市民運動やインディメディアのメディアの使用法とは異なる使い方をした。

メディア・アクティヴィストやアート・アクティヴィストは、ヨーロッパで戦術的メディアが活発になる前段階に、1980年代から1990年代初頭にオープンアクセスのケーブルテレビのネットワークに、市民が発信できる多様なメディアの発展に期待を高めていた³³⁰。そのため、1996年に、ガルシアとロフィンクが N5M で強調したデジタル／アナログの二項対立を越えるというメディアの雑種性は、時代の変遷とともにデジタルメディアが前景化するようになったのである。それは、90年代にブロードバンドのインターネットが普及し始め、コンピュータ、ウェブサイト、ソフトウェア、ハッキング、データマッピング、ゲーム等、デジタルテクノロジーや、デジタルデバイスを使った文化的実践が次々と発表されたため、徐々に主流になって行ったのだと推測される。

本論文で取り上げた CAE のバイオテクノロジーと A3BC の木版画というメディアは、このように見ても一般的な戦術的メディアの実践とは言い難い。しかしこれらの見慣れないメディアを使っ

³³⁰ Eric Kluitenberg, 2011. p.8

たオルタナティブな批判的文化の実践を戦術的メディアとして捉えると、インターネット黎明期からポスト・インターネットへと移行して質的に変容するメディア環境について考察できる。

CAE のデジタル／アナログ観

CAE は、遺伝子組み換えという社会的課題に焦点を当て、無害な大腸菌のバクテリアや、遺伝子組み換えされたモンサント社の種子や、スーパーの食品をメディアにした。

4 章で、ユージン・サッカーによる「バイオメディア」の概念で、コンピュータ・サイエンスと分子生物学が、デジタル情報を扱う共通点について説明したが、CAE はアナログとデジタルを、メディアとしてだけではなく、より広い角度から捉えている。すなわち、「秩序は混沌から生じる」アナログ・パラダイムと、「秩序は秩序から生じる」デジタル・パラダイムという区別で、デジタルテクノロジーだけではなく科学、経済、文化の領域にも当てはめて、その二つのパラダイムが混在していると指摘したのである。さらに、(1) 科学、(2) 経済、(3) 文化の3つの領域でデジタル性が進展していると論じている。まず、(1) 「デジタルな科学」を次のように説明している。

DNA 情報が解読されているので、ヒトはかつて自律的であった分子レベルの再生産システムに介入することができる。ヒトという生物のフロンティアにはもはや境界は存在しない。なぜなら情報の記憶、読取、検索、複製というデジタル・モデルを使って分析すると、DNA の基本原則は理解可能なものになるからだ。

.....中略

自然、科学、社会、経済のプロセスはアナログ的なのかデジタル的なのかと尋ねられたときの答えについて、異論はなかろう。新たな千年紀の黎明期における答えはこうだ。両方である³³¹。

CAE は、ヒトが身体の分子レベルで解析可能になったことから、デジタルな「ヒト、植物、動物、薬物、食物」が市場に存在していると言う³³²。4 章を例に挙げれば、蛍光に光るうさぎや、GM、GMO がデジタルな科学の産物になる。他方、科学におけるアナログ・パラダイムは、生命の神秘という

³³¹ クリティカル・アート・アンサンブル、op.cit. 2007、126 頁。

³³² Ibid. 126 頁。

言葉や、優生学的なイデオロギーや、非科学的で神話的な価値観やアイデアを意味すると考えていいたろう。

次に（２）「デジタルな経済」（Digital Economy）では、商品を選ぶ際に消費者は、製品の質として、正確で均質的な（つまりデジタル的な）複製品を求めるが、見た目の美的価値観としては、他とは異なる希少な（つまりアナログ的な）ものを求めるといった具合に混在しているという³³³。

そして、（３）「デジタルな文化」（Digital Culture）では、CAEは、同質のデジタル的な複製をアートにも求める傾向を、マルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）のような元々複製品のトイレや、アンディ・ウォーホルの複製のアート作品を、文化的エリートが偏愛しだしたことを引き合いに、文化におけるデジタル的な価値観の浸透を指摘した³³⁴。

CAEは、このように科学、経済、文化の領域でデジタルとアナログが、様々なレベルで社会に混在していると認識した。とりわけ、文化や経済のエリートのアートの趣味嗜好や、市場の一般製品の均質性を求めながら個性のある見た目を求めるという消費者の特性に、デジタル性とアナログ性の混在を指摘した点は興味深い。

CAEはこのようなハイブリッドな感覚を持っていたからこそ、バイオテクノロジーをテーマにした戦術的メディアで、アナログ（身体そのもの）とデジタルメディア（GM、GMO）の両方を使ったのだろう。すなわち、CAEは「データ身体」と呼ぶデジタル化された身体、生命、性の情報の管理＝制御と、キリスト教的価値観や優生学思想が保守化する社会で反動的に高まりつつある動向に直接介入するために組み換え遺伝子を使ったデジタルなアプローチと、「組み換え演劇」という肉体を使った演劇というアナログなアプローチを混在したのである。

A3BCのアナログ／デジタル観

このようなハイブリッドなメディアの捉え方は、A3BCにも見られる。A3BCは、木版画以外のメディアも最大限に使ってきた。なぜかという、A3BCの設立を呼びかけたAさんは、もともとメディア・アクティビストで、インターネットを活用した戦術的メディアの実践者だった。その活動の一つに、東日本大震災後の2011年10月に東京電力のWikipediaを模した（ハックした）ウェブサイトの構築がある³³⁵。このサイトは、すでに閉鎖されているが、Googleで東京電力を検索しWikipediaを見ると、図6-1のように表示される仕組みを作った。Aさん曰く技術的な仕組みは簡

³³³ Ibid., 125 頁。

³³⁴ Ibid., 126-127 頁。

³³⁵ Aさんが立ち上げたウェブサイト <http://tepeco.researchlab.jp> は、2018/3/20 現在アクセスできないが、このサイトで以前は表示されていた。

単で、「デモをしている風の GIF アニメが表示されるスクリプトを入れた空白のページに、Wikipedia のページを iflame で読み込んだだけ」という実践である³³⁶。A さんは、東日本大震災以後に政府と東電の情報の隠蔽や対応をあまりにひどいと思い、同時期の OWS（オキュパイウォールザストリート）のように路上ではなく、オンライン上で占拠したのだと説明している³³⁷。当時、A さんは、毛利嘉孝や東京大学の学生と「The Free Art and Technology (F.A.T.) Lab（通称、東京 FAT）」という活動グループ（2008～2011 年）を運営しており、その中で思いついて実践したと述べている³³⁸。

その後、木版画をメディアにした経緯には、高円寺の脱原発デモや、OWS、アラブの春などの、デモやオキュパイ運動など身体的なオルタナティブな文化の盛り上がりが関係している。まず日本でも、震災後に反原発運動が盛り上がり、DiY カルチャーに馴染んだ人も、デモに行く人が増えたため、現場で役立つバナー、のぼり旗、ポスター、T シャツなどが使えるという認識が共有されたという。



図 6-1 東京 FAT にハックされた東京電力のウィキペディアのサイト

³³⁶ A さん、2017 年 10 月 10 日、筆者によるインタビュー。

³³⁷ A さん、2017 年 10 月 10 日、筆者によるインタビュー。

³³⁸ 東京 FAT では、主にジョナ・ペレッティ (Jonah Peretti) とマイク・フルミン (Mike Frumin) が始めた「クリエイティブ・テクノロジーとメディアのリサーチと発展を通じてパブリックドメイン (知的財産権が発生しない著作物や知的創作物) を豊かにすること」を目的とした組織で東京 FAT は、彼らの活動を翻訳して紹介することを主にしてきた。F.A.T.Lab, <http://fffff.at/occupy-stats/> (2018/3/20 最終確認)

そのため A3BC は、ほかの活動家が A3BC の木版画ポスターをデジタルデータ化してコンビニエンスストアのネットプリントで誰でも印刷できるポスターをオンラインで配布するようになった。このように、アナログとデジタルを柔軟な発想で掛け合わせ、実用性を重視したメディア・アート・アクティヴィズムを実践しているのである。

CAE と A3BC から見えるハイブリッドなメディア観

この数十年で、社会とデジタルメディアの関係が変容する中、テクノロジー、アート、政治の境界は融解してきた。こそのような背景の中、何を「メディア」とするか、何を「テクノロジー」とするかという境界も、何を「リアル／ヴァーチャル」とするかという考え方も劇的に変化した。

戦術的メディアのアナログ的な実践は、カルチャージャミングの表象を転覆させる実践や、反資本主義と反消費主義を謳う雑誌『アドバスターズ』の商業デザインや権威的なシンボルを流用した雑誌など、記号論的な意味の攪乱を意図したものが多い。それと比較しても、A3BC と CAE の戦術的メディアの特徴は、メディアの拡張性とハイブリッド性を強く意識したアート・アクティヴィズムだということがわかる。特に A3BC は、ローカルな情報がグローバルに流通するインターネットのコミュニケーション空間と、ワークショップなど現場でのコミュニケーション空間で、適材適所のメディアの使い方を工夫している。

戦術的メディアに見る「芸術」と「政治」と「参加」の新たな美学と倫理の尺度

主にクリエイティブ・タイム周辺の論者が、戦術的メディアを SEA の一つの潮流としてみなしたように、現在欧米圏の SEA の枠組みで、1990 年代にメディア・アートやメディア・アクティヴィズムという他の領域から出てきた戦術的メディアが再評価され始めている。SEA では、美術的なものとは異なる座標軸で、普遍的なアート作品が持つ価値観に対して、社会的に一時的な状況を引き起こすことに対する価値観がある。とくに、CAE と A3BC からは、それぞれアナキズム、批判理論、ポストモダンの哲学など、理論的支柱となる思想があり、戦術的メディアをはじめとするアート・アクティヴィズムのコンセプトや実践に、モダニズムの美術的価値観とは異なる価値観が浸透していることが確認された。すなわち戦術的メディアの実践者が、DiY 文化や、メディア・アクティヴィズム、アナキズムなど、美術的価値観とは異なる価値観を持って、それが共有され広まることがこのような批判的芸術の発展には重要になってくるのではないだろうか。また、メンバー各自の専門性を生かしたアート・コレクティヴの CAE や、木版画のアマチュアから成るアート・コ

レクティヴ A3BC 以外にも、多様な構成、形式、戦術・戦略を用いるアート・アクティヴィズムの実証的な研究がされることで、より理論と実践の相互的進展を臨めるだろう。

一方ヨーロッパでは、「戦術的メディアファイル」(Tactical Media File) というウェブサイトで、1990 年代から 2000 年前後まで続いた戦術的メディアの主な実践、アーティスト、アクティヴィスト、関連する概念、理論、批評、イベント等、重要な出来事のアrchive化が始まった³³⁹。戦術的メディアは、アート・アクティヴィズムのレガシーなのか、あるいは現在も通用する概念なのだろうか。

A3BC の活動は、日本の SEA として紹介された作品やプロジェクトと比較すると、活動と作品に含まれる情報の反転、逸脱、複製の経路が限定されていない。日本の SEA とみなされた映像作品は、一人のアーティストから多数の鑑賞者という「一から多数」のヒエラルキーを持つ旧来のアートの参加、鑑賞モデルである。しかし、A3BC の実践は、コレクティヴの共同制作や、学際性を持った協働、「多から多」「多から一」「一から一」という様々な参加と鑑賞の仕方と、国と言語を越えたコミュニケーションがなされている。木版画の作品は、国内外に送られ、東南アジアから日本、日本からヨーロッパと、木版画のアート・コレクティヴは各地で次々と結成され、木版画も複製されている。木版画のアート・アクティヴィズムは、その情報が各地へと流通する過程で、テーマや方法などオリジナリティやローカル性が生まれ、元々の情報は変換され、結果が偶然性に左右されている。

マウリツィオ・ラッツァラート (Maurizio Lazzarato) は、プロセスの複雑性が現在の政治運動に欠けていると指摘している³⁴⁰。プロセスの複雑性とは、「因果律との断絶性を帯び、それ自身の組織様態と主観性のメタモルフォーズを設定するために、その出来事が生じた社会的・経済的・政治的諸条件を変革」することだと、ラッツァラートは説明している³⁴¹。つまり、個別の社会的・経済的・政治的な制度や規範に浸透している権力とメカニズムそのものを考察し、批判的な視点でメディアとアートを接続する方法を複雑化することが、アート・アクティヴィズムの役割なのである。

メディア・アートとメディア・アクティヴィズムの文脈から発展してきた戦術的メディア、公的な美術組織や行政主導で地域の課題に沿うコミュニティアートは、共に生活に密接に介入することを目的としながらも、芸術体験が導く想像力の方向性は異なるのではないか。つまり、戦術的メディアは、政治的であれ社会批判的であれ、単一的なイデオロギーに回収されるようなものではない。

³³⁹ Tactical Media File website, 2008, <http://www.tacticalmediafiles.net>

³⁴⁰ マウリツィオ・ラッツァラート、『記号と機械——反資本主義新論』杉村 昌昭、松田 正貴訳、東京：共和国、2015 年、32 頁。

³⁴¹ Ibid. 32 頁。

むしろ単一化された意見や信念に懐疑的であるがゆえに、イデオロギーに回収されることを回避するような実践なのである。戦術的メディアとは、ギャロウェイが論じるような不可視化された分散型の権力や、経済的、政治的、組織的な権力など、それぞれどのような構造の内に働く問題であるか見極め、偶然性、ユーモア、一時的なパフォーマンス、記号の意味の転換など、巧妙な手法を編み出しながら行うアート・アクティヴィズムなのである。

今あるアート・アクティヴィズム研究には、芸術と政治をモダニズムの芸術的作品を対象＝モノという価値観で測られる硬直した枠組みがまだ根強くある。そうした中で、ホームズと CAE と A3BC は、政治に介入するアートの実践について、既存のアートとアーティストの役割と価値観を見直して、実践している。そして、参加する身体の時間的、空間的な認識と情報が拡散し共有されることで変化していく情報流通のプロセスに注目する志向を提示している。このような、出来事が生起する過程や経験に包摂される情動ないし感情レベルの意識に目を向けて美学的な射程を広げていく志向性に、新しい美学の可能性を見いだすことはできないだろうか。

第2節 CAE から A3BC までの時代の状況変化

A3BC が CAE と異なって見るとすれば、それはなぜなのだろうか。それは、メディアを取り巻く政治や経済、文化の状況が変わったのに対応したからではないだろうか。ここでは、(1) 社会運動、スペクタクルの捉え方 (2) コラボレーションの仕方 (3) アマチュア主義の実践という三つの差異を中心に状況の変化を考えてみよう。

6.2.1 社会運動、スペクタクルの捉え方

CAE は現在も活動しているが、戦術的メディアについて様々な思想や理論を展開し、アートプロジェクトに落とし込んで活動していたピークは、1990年代半ばの N5M で戦術的メディアがムーブメントになってから、CAE の裁判が勝訴で終わる 2008 年頃までだったと言えるだろう。インターネットとソーシャルメディアが完全に一般に普及して、物理的な公共の空間で人々が集合して政治的な示威行動を中心としたアクティヴィズムが行われるのは、その後の社会運動である。このようにメディア環境が変化した後も、CAE は OWS など直接的なロビー活動やデモなどの政治的運動の現場では活動していない。

また、CAE は、パロディや記号的な攪乱など戦術的な目的がない限り、表象を通じて鑑賞者の共感を喚起するために視覚的効果の利用はしない。現代資本主義に支えられた圧倒的にスペクタクルな政治に対して、よりスペクタクルな対抗的スペクタクルとでも呼ぶべき戦略を取ることもあれば、スペクタクルを回避する戦術を取る場合もある。たとえば、CAE は、戦争犯罪と題した《行進する疫病》《標的の欺瞞》《放射線燃焼》のプロジェクトでは、意図的に対抗的なスペクタクルを作っている³⁴²。しかし、公共空間での対話を促すプロジェクトや、バイクで近距離圏内のみ聴取できるラジオ放送などは、スペクタクルと対抗的スペクタクルとは対照的な準備中・進行中のプロジェクトである。

一方、3章でブライアン・ホームズが提唱したイベントワークの事例は、社会運動の現場での活動も含めた ACTUP やトゥクマン・アルデ (Tacumán Arde) の実践だった。これらと同様に、A3BC も、沖縄の米軍基地前や経済産業省前の占拠の場など、社会運動の現場で活動してきた。また、そこで活用するバナーやTシャツやポスターの制作やワークショップも実施してきた。A3BC にとって、物象的な成果物としての作品は不可欠であり、スペクタクル的な表象を利用することもある。A3BC の作品は、政治的メッセージを誰にでも伝わるように群衆や、骸骨、原爆、原発、自然、動物など分かりやすいモチーフを使い、政治的テーマに対する立場を表象に明確に投影した版画作品が多い。その点、戦術的メディアでよく使われる、記号的な意味の攪乱や転覆については、行われな

ことが多い。

A3BC の実践の特徴を、木版画のアナログとデジタルの区別に合わせて考えてみたい。木版画のアナログ性は、その表現にある。木版画は CAE のアナログ的な文化的な価値観からすると、一枚一枚刷り上がりに差があり、オリジナルな作品性も備えている。そして、彫刻刀で彫る手間と労力など身体的なプロセスを通じて、技術と感性が直接的に反映される点は、アナログな表現形式の特性も持ち合わせている。このように、複製品でありながらアナログな特徴を持つことは、ほかの複製可能なメディアの均質な仕上がりとは異なる満足感を参加者にもたらす。木版画のデジタル性は、アマチュアでも容易に複製を作って大量に配布できるという複製性である。日本では17世紀以降、瓦版と呼ばれる新聞の印刷に木版画が使われ、公共的な印刷メディアでもあり、地図、カルタ、すごろく、厄除けの摺物に至るまで生活に根付いた大衆文化でもあった³⁴³。実際、日本の小学校の図工の授業では、木版画を制作することは一般的で、現在の日本人の A3BC 参加者もほとんど過去に

³⁴² Critical Art Ensemble, “War Crimes” 55 Sydenham Rd Gallery, 2013. <http://www.55sydenhamrd.com/critical-art-ensemble#1> (2018/3/20 最終確認)

³⁴³ 内田啓一「日本の近代～近世——日本の版画」『世界版画史』東京：美術出版社、2011年、36頁。

一度は木版画制作の経験している。そのようなことから、木版画をメディアにするワークショップなど、アマチュアでも表現活動に気軽に参加できる文化的背景がある。また A3BC は、バナーや大型の作品のほか、T シャツ、ステッカーを販売しているが、そのグッズを見る人もこれまでの木版画経験がある場合が多く、コミュニケーションのメディアとして機能しやすい。つまり、日本の日常的な文化を通じて政治的メッセージをアピールする情報メディアなのである。

まずスペクタクルの捉え方については、2 章で論じたグロイスの「政治の美学化やスペクタクル」の問題が絡むように思われるが、戦術的メディアを実践する A3BC と CAE にとっては、グロイスの課題は重要ではない。アートの質、作家性、芸術の自律、アーティストの役割を超えて優先すべき事項があるからである。この点に留意して、CAE と A3BC 両者の社会、権力システムの捉え方と、それに介入する表現と形式がどのような論理とコンセプトで結びついているか見てみると、やはり活動空間やテーマの違い、表象に対するスタンスに違いがある。CAE は A3BC と比較すると表象や記号による意味のずらしや攪乱など、90 年代の戦術的メディアらしさがある。さらに CAE は、OWS の際に社会運動のあり方が、これまでにない方法で、限界や目的を持たずにアナキストや社会民主主義の原則が接続した新しいものだったと評価しているが、自分たちのアートプロジェクトの空間として A3BC のように現場で活動はしなかった³⁴⁴。そこには、CAE と A3BC のアート・アクティヴィズムに対するポリシーの違いを見ることができるだろう。A3BC の 2010 年代の版画によるオルタナティブな文化活動は、生政治時代のデータ化されない肉体の復権であり、物理的空間とオンラインの空間がどちらもリアルになったポストメディア時代に、個人がアイデンティティを確立するための地道なライフスタイルの実践なのである。

6.2.2 コラボレーションの仕方

CAE は、メンバー各自が異なる専門性を持っており、ネットワークも A3BC とは異なる特徴を持つ。CAE がプロジェクトで協働する人たちの多くは、おおよそ以下の協働プロジェクトが多い。

1. 欧米圏で活動する他の戦術的メディアのコレクティブやメディア・アーティストとの協働
2. 科学者といった異なる領域のプロフェッショナルとの協働

³⁴⁴ Critical Art Ensemble, Appendix III Anti-systems, Indeterminacy, and Experimental Cultural Practices, 2015/5/3 (Steve Kurz 個人の資料).

72 頁で参照した《鑑賞者としての子供 Child as Audience》(1999-2000)は、戦術的メディアのアート・コレクティブのカーボン・ディフェンス・リーグ³⁴⁵ (Carbon Defense League) と、アメリカのロックバンドのクリエイション・イズ・クラスィフィケーション (Creation is Crucifixion) と協働している。また、97 頁で参照した《分子的な侵入 Molecular Invasion》で協働したクレア・ペンテコスト (Clair Pentecost) はシカゴ美術館附属美術大学の准教授で、バイオテクノロジーと農産業、食品企業における政治的な関心を持つアーティスト兼批評家である³⁴⁶。クレア・ペンテコストは、アーティストである自分が、科学者と協働する際、科学の非専門家として科学的な優先事項をうまく扱えると考えていたが、プロセスの中で自身がアートという厳重に守られた領域にいることを認識したと述べている³⁴⁷。また 102 頁で参照した《野放しの穀物》で、協働したベアトリッツ・ダ・コスタ (Beatriz Da Costa) (1974-2012)は、カリフォルニア大学アーバイン校の准教授であり、「プリエンプティヴ・メディア (Preemptivemedia)」というアート・コレクティブを結成し、他のアーティストやエンジニアと活動してきた。コスタは、CAE 以外にも《鳩のブログ》(2006)で、シナ・ハゼー (Cina Hazegh) とケヴィン・ポント (Kevin Ponto) と協働し、戦術的メディアを実践した³⁴⁸。このように、CAE のようにバイオテクノロジーとアートと政治の交差する領域では、学際的なメディア・アート・アクティヴィズムのプロジェクトになるため、基本的に協働しながら実施されているのである。

103 頁で参照した《ジェン・テラ》で CAE は、ピッツバーグ大学の遺伝学の科学者、ロバート・フェレル (Robert Ferrell) 博士に遺伝子組み換えなど科学的知識や安全性について相談してプロジェクトをしてきた。CAE、ペンテコスト、ダ・コスタらプロのアーティストは、バイオテクノロジーを扱うプロジェクトを実施してきたが、技術と知識の面ではその道の専門家と協働してきたのである。CAE は、このような異種混濁の協働について以下のように述べている。

³⁴⁵ この作品は、任天堂ゲームボーイをリバーエンジニアリングして、10 代の若者用に作られたゲームのダウンロードの仕方、音楽の入った CD、使用説明書のセットで、パフォーマンスも行っている。Carbon Defense League website, 2004. <http://theinfluencers.org/en/carbon-defense-league>, (2018/3/20 最終確認)

³⁴⁶ Claire Pentecost, School of the Art Institute Chicago, <http://www.saic.edu/profiles/faculty/clairpentecost/>, (2018/3/20 最終確認)

³⁴⁷ Claire Pentecost, 2007. When Art Becomes Life Artist-Researchers and Biotechnology, http://eipcp.net/transversal/0507/pentecost/en/base_edit, (2018/3/20 最終確認)

³⁴⁸ これは、ミニチュアの大气汚染のセンサー、GPS、トランスミッターを伝書鳩に備え付けてデータ収集を行い、南カリフォルニアのローカルな地域の大气の状態や質を調査してパブリックに公表するプロジェクトである。Beatriz da Costa, Cina Hazegh and Kevin Ponto, 2006. "Interspecies coproduction in the pursuit of resistant action", <http://nideffer.net/shaniweb/files/pigeonstatement.pdf>, (2018/3/20 最終確認)

専門性という要素自体はアクションを決定づけない。これは、戦術的メディアが、常にコラボレーションによる最良の発展を期待して異なるスキルを必要とするため、ある一定の集団による努力を伴うのである³⁴⁹。

つまり、CAE は、戦術的メディアの実践を、政治的な戦略として最大限有効にする上で複数の領域にいる専門家を必要としているのである。これは、遺伝子組み換え技術やバイオテクノロジー自体を目的にしているわけでも、参加型アートプロジェクトをする目的のためでもない。このようなCAEの他者と協働するスタンスには、CAEが1987年に結成した当初から重視している価値観がある。CAEは、それぞれの楽器を演奏し個性を発揮したジャズバンドのように、アンサンブルのように各メンバーと協働するグループだったと記している。

初めの答えは、アンサンブルだった。私たちは、グループ制作の多くの優位性を持っていただろうが、しかし個人的な表現も維持していた。ジャズのアンサンブルのように、私たちはテーマを取り上げて、各メンバーがそれぞれユニークなやり方で特定の媒体を使ってリフを演奏することができた³⁵⁰。

このように初期は、メンバー間でスキルの重複はないが、個人主義的なアート表現をするアーティストや表現者が集まって活動するグループだったのである³⁵¹。しかしCAEはその後、メンバー間で競争するような摩擦が生じて、グループを存続するために自己表現の作品制作を主にした活動ではなく、大きな目的のためにそれぞれのスキルを使って相互依存するコレクティブになったと説明している³⁵²。しかし、アンサンブルからコレクティブの形式で活動するようになってからも、前述のように様々な外部のプロフェッショナルや戦術的メディアの実践者と協働してプロジェクトを行なっているのだ。その意味で、ジャズのアンサンブルのような協働は現在も継続しているのだ。一方で、A3BCのネットワークの特徴は2つある。

³⁴⁹ Critical Art Ensemble, *Digital Resistance, Explorations in Tactical Media*, New York: Autonomedia, 2001 https://monoskop.org/images/3/3a/Critical_Art_Ensemble_Digital_Resistance_Explorations_in_Tactical_Media.pdf (2018/3/20 最終確認)

³⁵⁰ CAE, op.cit., 2012, p.20

³⁵¹ このような発言から、クリティカル・アート・アンサンブルというコレクティブ名は、1969年にアメリカで結成されて、多楽器主義を掲げたことで知られる、「アート・アンサンブル・オブ・シカゴ」(Art Ensemble Chicago) というジャズバンド名に関連しているかもしれないと考えることもできる。

³⁵² CAE, op.cit., 2012, p.20

1. アジアやヨーロッパに広がる国境を越えた木版画コレクティブのネットワークを持っていること。
2. A3BC の活動に参加した人が、スイス、ドイツ、台湾に帰国して、ローカルな政治的課題を木版画に彫るアート・コレクティブの活動を始めてネットワークが広がっていること。

1 について、A3BC は、マレーシアのパンクロック・スウラップ (2010-) や、インドネシアのタリン・パディ (1998-) に触発されてコレクティブを設立した。政治的なメッセージの版画を布に摺ることや、デモに版画で制作したバナーを持って行くというアイデア、そしてコレクティブで一枚の版画を集団制作するという方法についても影響を受けている。2 について IRA の■■■■は、以下のよう

A3BC に参加したことをきっかけに、スイスでコレクティブができた。彼ら自身が活動を始めてそれに参加する人がでてきている。それって意外と大きい影響じゃないですか。その海外で自分たちが知らない人ですら面白いと思って木版画に目覚めてしまっているのは。それで、また一つ協働する経験ができていく。やっぱり、自分の知らないところで、新しい活動の場が生まれているということは、小さい実験をやっているにもかかわらず、自信にもなる。これでいいんだと。それが続けていける動機だし、海外の人とも積極的に交流する動機になっている³⁵³。

この言葉に表れているように、A3BC の活動が国を越えて伝播することが、■■■■にとって活動場所を提供して参加する動機になっている。

A3BC に参加した DiY カルチャーに馴染んだ外国人参加者たちは、それまでシルクスクリーンでパッチやグッズを制作していた。しかしその後、木版画にも同様のアクティヴィズムとコミュニケーションのツールとしての機能があることを発見し、既存のメディアに追加したのである。さらに、このようにしてできた新しいアート・コレクティブは、全員がアマチュアでプロの版画家ではないことも共通している³⁵⁴。

³⁵³ ■■■■. 著者によるインタビュー, 2017/10/2

³⁵⁴ ただし、タリン・パディのメンバーでプロでも個人でも活動しているアーティストはいる

これまで、CAEは90年代のアメリカやヨーロッパを中心に政治的なメディア・アートやメディア研究のネットワークを持っているが、アート・アクティヴィズムの中心はグローバル化した。A3BCは、その象徴とも言えるように、アジアから広がるアート・コレクティブのネットワークを形成する結節点になっているのである。

6.2.3 アマチュア主義に基づいたコレクティブの実践

CAEとA3BCのアマチュア性

A3BCとCAEのアマチュア主義には、共通点と相違点がある。CAEは全員がそれぞれ異なるスキルを持つプロのアーティストによるアート・コレクティブだが、A3BCは木版画を専門にしたアーティストやプロのアーティストではないアマチュアのアート・コレクティブである³⁵⁵。

しかし、CAEは、アート・アクティヴィズムの実践と理論においてアマチュアが重要な要素だと述べる理由は2つある。まず、CAEにとってアマチュアとは何か、以下のように言及している。

私たちが「アマチュア主義」という語を使う際、それはアマチュアが選ばれた研究領域について、スキルと知識を持っているが、その領域で深い専門家ではなく、また賃金が支払われるポジションでもないことを意味する。私は、アマチュアは、ホビィスト以上のものだと考えているが、お金や技術的アクセスや、先端的な仕事をするための科学的な想像力は持たないものだと思っている³⁵⁶。

CAEは、バイオアーティストでもなく、分子生物学の専門家でもなく、ホビィストでもない立場としている。しかし、ここでのアマチュアは、実験の仕方や基本的なツールの扱い方を知り、使うスキルも、関心もあるところが全く何も知らない素人との違いである。また、アマチュアがお金も技術的アクセスも持たないことも、重要だとしている。

彼らはまた、仕事を維持するために資金を調達したり、研究を発表したりする必要がないので、利益の衝突には無縁である³⁵⁷。

³⁵⁵ しかし、2014年のコレクティブ結成当初は、女性性をテーマにパフォーマンスを主に行う河口遥や、政治や公共性をテーマにディスカッション形式の参加型アートを企画する鷺尾蓉子が参加していた。

³⁵⁶ Critical Art Ensemble, 筆者によるメールインタビュー(2017/11/30)

³⁵⁷ Critical Art Ensemble, 筆者によるメールインタビュー(2017/11/30)

このように、CAEは、利害関係に振り回されないからこそ、パブリック・オピニオンを生成する場としてアマチュア科学に期待している。また、ホビイストよりもアマチュアであることに価値をおいているのは、「アマチュアは、専門家がしばしば時間がなくてできないような方法で、他のディシプリンとディシプリンを結びつけるようなところまでできる可能性がある」からだろう³⁵⁸。それは、マクルーハンが、「アマチュアは失敗を厭わない³⁵⁹」というように、専門家が自分たちの環境、専門領域で共有された文化的価値観、ディシプリンそのものに対しては無批判に、そこで認められることに注力するのに対して、アマチュアは自分たちの生活に根付いた視点と発想を生かして、専門家の常識の盲点をつく批判性を持ちうると考えているからである。CAEは、このプロジェクトに偶然参加した市民・鑑賞者だけではなく、自分たちがアマチュア主義で活動することも重要だと考えている。公平な立場で参加者と共に学び創造的な対話ができることが、一方通行ではない教育になるという意見なのである。

CAEは、アートの特権的意識について以下のように言及している。

もしCAEが肩書きを選ばなければならない場合、「戦術的メディア実践者」を好む。しかしながら、この傾向を維持しながら私たちは戦術的な方法を使う。もし、状況が「アーティスト」という肩書きを使って交渉した方がスムーズにことが運びそうならそうするし、もし「アクティヴィスト」「理論家」あるいは「文化的労働者」が良い場合は、そちらを使うだろう。肩書きがどうであれ、私たちの活動は同じである。肩書きは、私たちが対話をのぞむ人の期待に応える限り、有益である。

.....中略

大部分において、これらの役割は専門化された労働の区分の中で役割が設定されるか、あるいは領域が明確に他とは区別されている。私たちは自分たちの役割について、ハイブリッドだとみなしている。CAEにとって、アーティストやアクティヴィストの分類は固定したものではなく液状化していて、多様な生成に混在されうるものである。これらを固定したものとして分類を構築することは、非常に大きな障害である。なぜなら、特定のニーズを満たすためにそれらの分類を使う人が自ら変化することを妨げるからだ³⁶⁰。

³⁵⁸ Critical Art Ensemble. op.cit. 2001. p.8

³⁵⁹ マーシャル・マクルーハン、クエンティン・フィオーレ『メディアはマッサージである——影響の目録』門林岳史訳、東京：河出文庫、2015年、頁付なし

³⁶⁰ Critical Art Ensemble, Ryan Griffis によるメールインタビュー資料 (2000/12/18)

コレクティヴの運営方法については、CAE と A3BC は、運営資金について両方とも基本的には外部資金に頼らず、ほとんど自分たちで賄っている。A3BC は「活動資金は、T シャツなどのグッズ販売のカンパで維持しているの、スポンサーがいない」と言っているように、助成金をとったことは一度もない。このことは、アナキズムにとって行動指針の一つになっている。それは、仲間と
思う人たちと創造的で、平等な関係を維持し、自治による共同体をつくり、水平的なネットワークを持つことが重要だからである。また、美術館や外部のイベントに呼ばれた際に、移動費やワークショップの資材経費が出る場合もあるが、人件費やその他経費が出ることもない。つまり、招聘する側と新たな作品を交渉しながら制作することがないため、内容について外部からの影響はない。

また、CAE のアートプロジェクトは、美術館やギャラリーとのコミッションワークだが、それだけで生活しているわけではない。本業の仕事で賄う生活費とライフワークとしてのアート・アクティヴィズムを別にしており、自律的な立場を維持できるようにしている。

CAE は記事の執筆、講義、パフォーマンスの謝礼、コミッション、本の印税で活動をしている。私たちはほとんど一度も助成金を取ったことがない。基本的に好奇心の対象として、あるいは自由な調査を組織と約束するアリバイとして、お金を得ます。自律的なイニシアチブに関係した場合は、CAE はその約束を運良く破ることさえあります。賃貸料を払うに当たっては、私たちは皆、本業で賄います³⁶¹。

CAE は運営資金については、プロジェクトの内容について、美術館、ギャラリー、時には地元の市民団体とも交渉し、衝突が起きることもある。2007 年にアンディ・ウォーホル基金から、20 年間の功績を称えて、Wynn Kramarsky Freedom of Artistic Expression Grant という助成金と賞を受け取っている。

匿名性

最後に、CAE のコレクティヴにおける匿名性について触れたい。CAE はこれまで、2012 年に出版した『攪乱』を除いて、他 7 冊は、反著作権を支持するオートノメディアという出版社から本を出版している。オートノメディアは、自由に出版物の海賊版を流通させたり、参照したりすることを

³⁶¹ Jon McKenzie and Rebecca Schneider, *Critical Art Ensemble, Tactical Media Practitioner*, 2000. <http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/caeinterview-tdr.pdf> (2018/3/20 最終確認)

推奨しているニューヨークのウィリアムズブルグの駅構内にある本屋であるが、出版社としての側面も持つ。CAEはこのような本でも、パフォーマンスや展示においても、コレクティブ名で活動しているため、個人名は出していない。また、インタビューでも、プロジェクトごとに役割分担が変わり、各メンバーの強みを生かした協働作業であることまでは説明しても、各プロジェクトでそれぞれ誰がどういうことをしているかと言ったオーガナイズの詳細まではこれまで公に言及していない。

このことは、A3BCも匿名で活動しているので同じであるが、そもそもA3BCはメンバーという概念では活動していない。そのため、参加者同士の匿名性はないが、公募展やワークショップ時での他者からの見え方はより匿名性が高いと言える。なおかつA3BCのような完全にアマチュアで作家性や作品の質でもなく、文化的な活動を通じたアクティヴィズムは、現在アート・ワールドからアートとしてみなされるかどうか境界にある。A3BCは、アーティストを肩書きとして名乗る個人がアート・コレクティブを形成しているわけではないからである。

個人名を出さずにコレクティブで活動することはアート・アクティヴィズムを実践するコレクティブの、伝統的で本質的なコレクティブとしての戦略でもある。2章で触れたように、WAC、ゲリラ・ガールズも匿名で活動していた。個人名を出さずに活動することは、ヒエラルキーを持たないコレクティブの協働や運営にも関わるが、ジェンダー、エスニシティ、年齢、職業、出身地など個人に付随したイメージが一人歩きすることを防ぐことにもなる。また、A3BCなど、よりオープンに参加できるアート・コレクティブは、参加頻度の高い人の入れ替えもあるため、個人名を出すことのメリットはないのである。

結章 2010年代から見る^{タクティカル}戦術的メディア

1990年代から2000年代にかけて活発に戦術的メディアを展開したCAEをはじめとする「戦術的メディア」の延長線上に、ポスト・インターネット時代のA3BCを位置付けるとすれば、それはどのような意味においてだろうか。あるいは、何を継承しているのだろうか。

第1節 古い左翼文化の否定

CAEのユーモアを重視した参加

戦術的メディアのマニフェストでは、享乐的なアクティヴィストの主体性を持つことが重要だと強調している。

実存的な美学。つまり、密猟すること、トリックすること、読むこと、話すこと、散歩すること、買い物すること、欲望することの美学。狡猾に騙すこと、狩猟者の悪知恵、演習、多形的な状況、楽しい発見、詩的にかつ好戦的³⁶²。

日常生活の行為とその延長線上にある創意工夫、あるいは詩的な想像力を働かせて、他者を驚かせたり、刺激したり、相手の陣地で知恵を使って一泡ふかせる行為を企てようという試みであることがわかる。しかし、戦術的メディアの概念は、単に権力を諧謔し、いわゆる「炎上³⁶³」させて世間を騒がすだけの表面的な概念や実践ではない。そしてこのような遊戯やユーモアの発想には、セルトーの影響がある。

他者のゲームすなわち他人によって設定された空間のなかで戯れ／その裏をかく無数の手法が、細く長くねばりづよい抵抗をつづける集団の活動をなしており、かれらは、自

³⁶² Garcia and Lovink, op.cit.1997.

³⁶³ インターネット用語で（ブログ）炎上とは、「管理者の意図する範囲を大幅に超え、非難・批判のコメントやトラックバックが殺到すること」、また「釣り」と呼ばれる「非難・批判のコメントを集める意図で挑発的なブログ記事を書く行為」という意味である。田代光輝「ブログ炎上」『学びとコンピュータハンドブック』東京：東京電機大学出版、2008年、68-71頁。

分のものをもてないから、やむなく既成の諸力と表象の織りなす網の目をかいくぐってゆかなければならない。

.....中略

こうして闘う者たちの詐術には、勝負でみせる^{ルール}技があり、閉じ込められている空間の規則をひっくりかえす³⁶⁴。快樂がある。

セルトーは、エリート技術者（テクノクラート）など権力者が、社会で前提となる科学や合理性の公準を定めてコミュニケーションと言語のシステムを制御して知を生産する「戦略」とは対照的に、弱者である民衆（市民）が、日常生活で消費の仕方による意味の書き換えや権力の配置を、機会を見計らって一時的に変換する「戦術」を編み出すことが^技だと述べている。セルトーが上記で「騙すこと」や「悪知恵」と言いあらわしているのは、社会で一般的に疑われることのない常識、制度、メカニズムを、全く違う視点で捉えて、使用することで、自らの論理的展開でゲームを進める享樂を意味しているのだ。

その意図を継承したロフィンクは、戦術的メディア実践者を、「遊牧民的なメディア戦士、いたずら者、ハッカー、ラッパー、妨害器、ビデオカメラ」を具体的なヒーローとする「ハッピーネガティブ」な性質を持つアクティヴィストだと述べた³⁶⁵。これは、戦術的メディア実践者が、純粋な正義感で権力と闘うのではなく、主観的にはハッピーに生活しながらも、現状の社会に対してネガティブな課題を客観的に見出す人々が、仲間を作り楽しみながら創造的な抵抗の文化的実践をすることを念頭に置いている。戦術的メディアの実践は、はたから見れば、経済や政治や社会について常識を持った振る舞いをする権力者の秩序やルールを攪乱するトリックスターによる反抗とも、思わぬ鋭さを持つ確信犯的な侵犯行為とも見えるだろう。

このようなハッピーネガティブな主体性は、CAE と A3BC を構成するメンバーにも共通した特徴である。彼らは両者とも、楽しく主体的に活動することを重視している。以下、CAE と A3BC それぞれの参加ポリシーを確認しておきたい。

1980年代後半に結成したCAEにとって、当時からワークショップやライブイベントは非常に重要な意味を持っていた。その時は、まだ戦術的メディアにも取り組んでいない時期だった。メンバーに、サウンドアーティストやパフォーマンスアーティストもおり、CAEは企画運営したイベント

³⁶⁴ ミシェル・ド・セルトー『日常実践のポイエティック』、東京：国文社、1987、72頁。

³⁶⁵ Lovink, op.cit. 2002. p. 264

に、1980年代から1990年代に活躍したアート・コレクティブ、グループ・マテリアル³⁶⁶のダグ・アシュフォード (Doug Ashford) を彼らの拠点だったフロリダに招聘し、バーや倉庫でマルチメディアイベントを行っていた³⁶⁷。そのイベントでは、押し付けがましい抑圧的な参加ではなく、創造性やユーモアを重視した参加ができるように工夫していたという。

私たちは、真の意味で新しい状況、人々にとって新しいアイデア、彼らが考えるべき新しい言説を創造すること、そして懐疑主義の可能性と潜在的な生成変化のマニフェストの可能性を開くことに挑戦しています。私たちの信念は、最も効率的な方法として参加と具体化された参加が不可欠だということです。精神／身体／魂のどれでもなく、私たちは全てを一緒にして意識を通して肉体へとつながる連続性を必要としているのです³⁶⁸。

この言葉に現れているように、CAEはエイズに関する啓蒙的なアートイベントも80年代に企画したが、人々が参加することが、偏見を和らげ、柔軟な発想と対話になると信じているのである。さらにCAEの参加で、もっとも重視されていることはユーモアである。というのも、CAEのメンバーは、かつてプロジェクトに協力してもらったメディア研究者のグレゴリー・ウルマー (Gregory Ulmer) が「ユーモアを通じてまさしく真剣だ」という口癖を気に入り、「ユーモアは、通常人が避けてしまうようなことでも不快感を感じずに人々を引き込む良い方法だ」とインタビューで答えているように、参加がシリアスに終始しないようにしている³⁶⁹。たとえば4章の考察で論じた「組み換え演劇」の戦術は、科学者やバイオ企業の社員に扮したパロディ化した演劇や、美術館に設置した実験室や農場、公園での爆発といったパフォーマンスの空間には、CAEのユーモアが散りばめられている。

このように、CAEが、好奇心を引くような参加において、創造性とユーモアを重視する背景には、悲劇や真剣さがにじみ出る既存の社会運動に対する懐疑心がある。CAEは、アクティヴィズムの方法として既存の社会運動の参加が、官僚主義的で抑圧的な要素があることを1990年代頃から疑問を抱いていたと言う³⁷⁰。たとえば、終わらないミーティング、市民的不服従の裏で容認されるいじ

³⁶⁶ 民主主義的な鑑賞者の参加を促すような展覧会を開催していたアート・コレクティブで、AIDS Timeline(1989)をはじめ、社会的、政治的なアートプロジェクトを行った。

³⁶⁷ CAE, op.cit. 2012. pp.30-40

³⁶⁸ Critical Art Ensemble, Solveig Gade によるメールインタビュー資料(2015/2/28)

³⁶⁹ Critical Art Ensemble, Bettina Escariza によるメールインタビュー資料 (2014/11/3)

³⁷⁰ Critical Art Ensemble, Appendix III Anti-systems, Indeterminacy, and Experimental Cultural Practices, 2015/5/3 (Steve Kurz 個人の資料).

め、あるいはピケットラインの参加、組織やコミッティーに属して、兵站的なサポートを提供すること等、一連の苦痛を伴う参加がアクティヴィズムの現場にあったことを指摘している³⁷¹。その結果、生涯活動家はほとんど不可能で、途中で燃え尽きる人が続出するような参加の問題が、古い社会運動にあったと CAE は理解している³⁷²。そこで CAE は、「組織に従って苦痛を伴うアクティヴィズムで燃え尽きてもしょうがない」ということで、より良いアクティヴィズムを考えた末に、楽しい参加による継続的な活動をするという結論に至ったという³⁷³。

さて、1章で述べたが、戦術的メディアはそもそも既存の社会運動の方法については、懐疑的である。ヘアート・ロフィンクは、戦術的メディアを「青写真が欠落しており、左翼のドグマティズムと心理学的なゲッターからの解放であり、戦術的メディア実践者の新しい抗議は、光のスピードで広がるウィルス性の形式である³⁷⁴」と述べているが、これは古い左翼の精神性や方法論の否定である。SEA 論者のショレットも「戦術的メディアは、19世紀と20世紀初期のほとんどの左翼運動の拒絶であり、労働者階級が固有で、存在的に社会と歴史的変化における特権的な力を持つという考えの否定である³⁷⁵」と言及している通りである。

まとめると、CAE の参加とユーモアは、80年代のイベントから90-2000年代の戦術的メディアの実践まで、ロフィンクやショレットが指摘する左翼の社会運動のやり方の裏返しだった。つまり、CAE をはじめとする戦術的メディアは、政治経済の革命的転覆を期待するロマンティシズムを持たず、また社会運動の現場で活動もしない。その代わりに CAE が構築してきた方法論は、個人が日常生活と専門領域、ヴァーチャルとリアルのアイデンティティ、メディアの情報からくる恐れと科学的な事実など、あらゆる境界が揺らぐような、あるいは逸脱の状況を作り出すアート・アクティヴィズムだったのである。

A3BC のオルタナティブな参加：自律した DiY コミュニティの形成

一方で、A3BC の活動は、社会運動の現場でも行なっている。しかし、A3BC は CRASS の「右翼と左翼」から距離を置いた価値観を共有している。とりわけ■■■■は、「伝統的な左翼文化」に対して具体的なイメージと批判するポイントを持っている。

³⁷¹ Critical Art Ensemble, Appendix III Anti-systems, Indeterminacy, and Experimental Cultural Practices, 2015/5/3 (Steve Kurz 個人の資料).

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Lovink, op.cit. 2003, p.259

³⁷⁵ Sholette, op.cit. 2011 年, p.145.

関心半分、関わりたくない半分。面白いところがあって、独自のものがある。だんだん権威主義になっていく。あと教条主義（これは知っておくべきだとか、押し付けるような考え方。何をすべきとか）党派的な考え方になりがち。そういう運動には元々興味がない。敵対するグループを徹底的に排除。身内の囲い込みと敵対者の排除をすることで、身内を固めるのは嫌だ³⁷⁶。

■は「伝統的な左翼文化」が、本来支配的な権威に対して批判する市民の小さな声を大事にする文化であるにもかかわらず、内部で自らが否定しているはずの権力を生じさせてしまっていることを批判し「大きい声に従うのは違う」とコメントしている。そして、A3BCの場所の作り方や、DiYカルチャーのコレクティブの共同作業は、これとは対照的な方法をとっている。まず、活動の参加について主体的な判断で自由に行うことが前提にある。そして、他者と平等な立場を常に意識することが挙げられる。たとえば「まかない」では、買い出し、料理、片付けにジェンダーの不均衡が生じないような平等な感覚を持ったメンバーの振る舞いにも表れている。

A3BCの参加形態には、木版画の集団制作と、誰でもワークショップに訪れた人が自分の小さな絵を彫るワークショップがある。■は、共同作業をすること自体が、日常生活でできる政治的なアクションとして、不可欠な行為だと言っている。

作る行為を他人と協働する経験を積むことがすごく大事だと思っていて、今の社会的状況に不満がある場合、誰か声の大きい人にくっついていけば変わるかといったら、そんな変化はどうでもいいわけで。根本的に自分の自信をつけるとか、他人と一緒に何かを作る面白さを知るとか、そっちが大事だと思う。いいことを言う人の後にくっついていくとか、そればかりでフォロワー増やすのは興味がない。版画って、何かを形にする経験ができるし、コミュニケーションしないといけない。相談するとか、そういうプロセスは、なかなか日常生活でないし、仕事でやる場合とは全然違う。命令されて、その実現のために渋々相談するとか。自発的にやろうと思って、知らない人でも自分で決定して、そういう経験が大事だと思う³⁷⁷。

³⁷⁶ ■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

³⁷⁷ ■、著者によるインタビューでの発言、2017年10月2日。

この発言から見てくることは、A3BC は、政治的なことへの怒りや悲しみを木板に刻みつけるべく、激情に駆られながら彫っているわけではないということである。反戦・反核がテーマであっても、木版画をみんなで楽しむという平和な活動が、戦争や核武装や原発のある社会を反転する意味合いを含んでいるとも言える。A3BC にとってワークショップは、その場にいる人と、平等な立場で知識と体験を共有する場である。

また A3BC が IRA で行う毎週の活動とワークショップには、相互教育の場としての意味もある。何かわからないところがあれば、より多くの知識を持つ人がアドバイスし、しかしその次には何かを教えてもらうという、相互扶助とコミュニケーションの取り方について DiY カルチャーで継承されたマナーがある。■■■■は、2008 年のリーマンショック後に、スペインやニューヨークなど世界中でストリートや広場で占拠による抗議の際、社会運動の現場にアナキストの活動家が関わり、中心的なリーダーを置かない水平的なネットワークを目指す社会運動の組織形態が増えてきたと指摘している³⁷⁸。それは、アジアの学生が中心になって盛り上がった香港の「雨傘革命」や、台湾の「ひまわり学生運動」のように、カリスマ的リーダーを中心に据えて展開される参加と運営とは異なる。とくに「ひまわり学生運動」は、明確なリーダーと司令部を持ち遂行されたが、A3BC のような DiY カルチャーの「参加」はこれとは対照的である。日本では、DiY カルチャーが支持する A3BC や、3.11 後に反原発デモを企画し実行した「素人の乱」というコレクティブ、インフォショップの IRA など、自律したコミュニティと人が、顔の見える関係で繋がっている。素人の乱の松本を筆頭にこれらのコミュニティにいる人々はそれぞれ、香港、台湾、韓国、中国など東アジア一帯で同じように DiY カルチャーで活動する人々や拠点とネットワークを相互に広げており、2015 年には A3BC や IRA もワークショップを開催した、アジア圏同時多発反戦イベント「No Limit 東京自治区」が開催された。A3BC は社会運動の現場でも活動していると前述したが、そこでは通常の活動と同様に、対話と制作を通じて平等で信頼をおける関係性を国内外で構築し、楽しく文化活動をライフスタイルに織りこむことが DiY カルチャー全体で共有されているのである。

A3BC のような DiY カルチャーに根付いたコミュニティは、親密な関係性をベースにした自律したオルタナティブな文化を紡ぐことを目的にしている。それは、5 章で指摘したバウマンのリキッド・モダニティで個人化が進展している不安定な社会だからこそ、個人が相互扶助しながら、政治的主体性を形成する機会として有効な場になるのではないだろうか。

³⁷⁸ ■■■■、著者によるインタビューでの発言、2017 年 10 月 2 日。

第2節 イデオロギー闘争終了後のアート・アクティヴィストの主体性

以上、CAE と A3BC 双方にとって、古い左翼的文化への批判と反省がモチベーションになった参加だということがわかった。CAE と A3BC のプロジェクトの「参加」は、多種多様な人々を結びつける参加であり、社会システムの構造的な不公平や非公正性に抑圧されている権力を持たない当事者が、主体的かつ自発的に、自律した文化を作るための「参加」である。それは、社会運動に動員される「参加」でも、ヒエラルキーのある組織がプロデュースする役割とタスクが固定した社会運動の参加でもない。

その参加は、アート・アクティヴィズムにとってどう重要なのか。SEA やアート・アクティヴィズムにおいて「参加」という要素がキーになっていることを述べた。アドルノは 1960 年代の社会や政治の動静を観察し『自律への教育』で社会批判的な想像力を養う必要性を指摘している³⁷⁹。ここでは、学校での知識の詰め込みではなく、家庭や社会で教わる倫理観や規律に従うことでもなく、そのような教育に慣らされた社会で、疑う・抗う・広げる・逸れる批判的想像力を持つための「参加」が議論されている。つまり、社会と個人に内在する問題について多角的に想像し、自分で思考し判断できるように訓練することが、戦術的メディアの最終目的なのである。ポスト・トゥルース、フェイク・ニュース、ポピュリズムの政治等、浮上する通説には差別と偏見、専門家のレトリックに惑わされる多くの仕掛けがあるが、疑いを持って情報の精査と理解を深める相互学習や対話や参加が、アート・アクティヴィズムにとって必須の要素なのだ。

ショレットは「イデオロギーに飽きた」冷戦後のポストコミュニスト時代の実践、つまり普遍的なユートピアや物語を信じられなくなった時代に「参加」が重要だと指摘しているが³⁸⁰、CAE と A3BC は、古い左翼イデオロギーと袂を分かちコレクティブであるからこそ、楽しさやユーモア、遊戯性に富んだ参加を、活動の継続とアクティヴィズムのために第一に考えている。

本論文では、デジタルメディア時代からポスト・インターネット時代に、芸術と社会運動を融合する「アート・アクティヴィズム」と呼ばれるアートの領域の一部に目されている、「戦術的メディア」に焦点を当て、その社会批判性と意義を明らかにし、芸術と政治と参加を融合した文化的実践の理論の構築を目指した。本論文の問いは、以下の三つだった。

³⁷⁹ テオドール・W・アドルノ、『自律への教育』原千史、小田智敏、柿木伸之訳、2011年、東京：中央公論新社

³⁸⁰ Sholette, op.cit. 2011, p.142

1. 情報流通がよりグローバルに、より多方向で、より複雑になった現在、社会的課題に芸術がどう介入できるのだろうか。
2. デジタルメディア時代におけるアート・アクティヴィズムの課題と意義は何だろうか。
3. どのような対抗的な文化の実践が可能なのだろうか。

それぞれについて最後に確認しよう。

1. 情報流通がよりグローバルに、より多方向で、より複雑になった現在、社会的課題に芸術がどう介入できるのだろうか。

戦術的メディアは、1996年の定義では、デジタル／アナログの二項対立を越えたメディアの雑種性を特徴としていた。時代の変化と共にデジタルテクノロジーを使った戦術的メディアが前景化した。本論文で強調したかったのは、CAEのバイオテクノロジーとA3BCの木版画というメディアの〈デジタル性〉である。さらにCAEは、バイオテクノロジーのメディアを使った戦術的メディアでも、「組み換え演劇」と呼ぶ、身体的なメディアを使った参加型演劇の形式を導入している。A3BCは、ソーシャルメディアやインターネットプリントを駆使しながら、占拠やデモで盛り上がる社会運動の現場で使えるツール制作など、身体的な空間と参加も重視した。

ポスト・インターネットの変容とともに、戦術的メディアのメディアは、ますます柔軟な発想の仕方で見ることができるようになるだろう。この二つのコレクティブは、グローバル資本主義が牽引するネットワーク社会と分散型の権力が働く管理＝制御社会が組み合わさった〈帝国〉に対して、水平的な古い左翼イデオロギーを嫌うDiYメディア／パンクアクティヴィストたちと親密な国際的ネットワークを構築しているのである。

2. デジタルメディア時代におけるアート・アクティヴィズムの課題と意義は何だろうか。

メディアの民主化により、個人がメディアを持って声を上げることが、支配的な言説から個人を解放し表現の自由を謳歌することもできるようになった。しかしそれだけではなく、表現の自由を根拠に不平等で排斥的な言説を作り出すこともできるようになった。それがポスト・トゥルースやフェイク・ニュースに繋がる、インターネットのコミュニケーションが避けられない課題である。

しかし、その課題へのヒントになるのが、CAEのような多種多様な領域の専門家と協働しながらもアマチュア主義で実践する参加型プロジェクトの手法や、日本の戦術的メディアとして見てきたA3BCの緩やかな既存の美術や社会運動の組織や制度との関わりである。CAEは、自分たちの専門

性やスキルを個人的な表現にするよりも、社会にある偏見や常識を紐解きながら参加できるプロジェクトを様々な専門家と役割分担をしながら行った。A3BC は、反戦・反核をテーマに木版画をしているが、必ずしも反戦・反核の社会運動によって社会を変えようと思って社会貢献活動をしよというものではない。むしろ、木版画を使ったアート・アクティヴィズムに付随する旧来の「芸術と政治」のステレオタイプすら活用して、社会運動の現場でワークショップをして、原爆の図丸木美術館（埼玉）やアール・ブリュット館の津ミュージアム（広島）などトライバルな美術館で展示している。

ホームズは、イベントワークのような、芸術・理論・メディア・参加が渾然一体となった反資本主義的な芸術的実践の実現性は、アメリカだけではなく、どこの地域でも困難だと述べている³⁸¹。それゆえ、ホームズはメディアと自己組織化を強調した。そして、美術館とアートの制度そのものには完全に懐疑的だった。だが、その点においてイベントワークの潜在的な限界を指摘することができる。つまり、既存の美術や美術館制度自体を否定し、未開拓領域を探して発展することを続けても、いずれはそれらの戦略も市場の循環的構造に巻き込まれ自家撞着に陥るリスクがあるのだ。

CAE や A3BC のネットワークの繋がり方には、これまで欧米の SEA でも日本の SEA や地域アートでもなかなか指摘されてこなかった展望が隠されている。多様なオルタナティブな文化の発達に期待するにあたり、既にあるネットワークや、一見規律や領域に縛られていると思われる組織にも目を向けてアート・アクティヴィズムの可能性を見つけて行くことが重要だろう。

3. どのような対抗的な文化の実践が可能なのだろうか。

A3BC と CAE の実践では、参加やワークショップが、その場にいる人と、平等な立場で知識と体験を共有する相互教育の機会になっている。社会システムの構造的な不公平や非公正性に抑圧されている権力を持たない当事者が、主体的かつ自発的に、自律した文化への参加である。また、戦術的メディアの実践者は、楽しさやユーモア、遊戯性を重視する価値観を持って活動しているのだ。

CAE や A3BC がアート・アクティヴィズムで示したことは、うんざりするような社会と社会的課題に直接的に役立つアートではない。彼らが示したことは、個人が社会システムの管理＝制御をあっさり逆手にとって、分裂した身体を手に入れるための遊戯の実践のコツと態度である。

³⁸¹ Holmes, op.cit. 2012, p. 85.

参考文献

【A】

テオドール・W・アドルノ、『自律への教育』(Theodor W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*,

Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, 1969, 1970) 原千史、小田智敏、柿木伸之訳、2011年、東京：中央公論新社

Ars Electronica. “Life Science”.1999.

http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=1999(2018/3/20 最終確認)

———. “Next Sex”, 2000,

http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=2000.
(2018/3/20 最終確認)

Arthur& Marilouise Kroker, <http://krokers.net>, (2018/3/20 最終確認)

Arzt, Michael “Critical Art Ensemble – Radiation Burn: A Temporary Monument to Public Safety” In KUNST re

PUBLIK, <<http://www.kunstrepublik.de/en/curatorial/angst-in-form/critical-art-ensemble-radiation-burn/>>(2018/3/20 最終確認)

【B】

Barbrook, Richard and Cameron, Andy. “The Californian Ideology” In Mute Magazzinm vol.1, 1995

<http://www.metamute.org/editorial/articles/californian-ideology> (2018/3/20 最終確認)

Beatriz Da Costa, “Transgenic Bacteria Release Machine.” In Beatriz Da Costa’s Blog & Project Hub,

<http://nideffer.net/shaniweb/machine.php>. (2018/3/20 最終確認)

———. Cina Hazegh and Kevin Ponto, 2006. “Interspecies coproduction in the pursuit of resistant action”,

<http://nideffer.net/shaniweb/files/pigeonstatement.pdf>, (2018/3/20 最終確認)

バーガー、ジョージ『CRASS クラス』(George Berger, *The Story of Crass*. London: Omnibus, 2006) 萩原麻

理訳 東京：河出書房新社、2012年。

ベック、ウルリヒ『危険社会——新しい近代への道』(Ulrich Beck. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in*

eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986) 東廉、伊藤美登里訳、東京：法政大学出版局、1998年。

ベッカー、S・ハワード、『アート・ワールド』(Becker S. Howard, Art Worlds, University of California, 1984) 後藤将之訳、東京：慶應義塾大学出版会、2008年。

Bishop, Clair. "Participation and Spectacle: Where are we now?" in Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011. New York: MIT Press, 2012.

Bradley, Will, Art and Social Change: A Critical Reader, London: Tate, 2008.

【C】

Carbon Defense League website, 2004. <http://theinfluencers.org/en/carbon-defense-league> (2018/3/20 最終確認)

Castells, Manuel, The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process, Blackwell, 1989.

Critical Art Ensemble "About CAE" <http://critical-art.net>(2018/3/20 最終確認)

———. "Apocalypse and Utopia." <http://critical-art.net/?p=224>, (2018/3/20 最終確認)

———. "Appendix III Anti-systems, Indeterminacy, and Experimental Cultural Practices", 2015/5/3 (Steve Kurz 個人の資料).

———. Bettina Escariza によるメールインタビュー資料 (2014/11/3)

———. Digital Resistance, Explorations in Tactical Media, New York: Autonomedia, 2001.

https://monoskop.org/images/3/3a/Critical_Art_Ensemble_Digital_Resistance_Explorations_in_Tactical_Media.pdf (2018/3/20 最終確認)

———. Disturbances, London: Four Corners Books, 2012.

———. Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas, New York: Autonomedia, 1996.

<http://www.critical-art.net/books/ecd/>(2018/3/20 最終確認)

———. Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies & New Eugenic Consciousness, New York: Autonomedia, 1998.

<http://www.critical-art.net/books/flesh/> (2018/3/20 最終確認)

———. "Fuzzy Biological Sabotage" In Tactical Media File, Jan 10, 2008.

<http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3196/Fuzzy-Biological-Sabotage.jsessionid=BE99ADF0CCCC0DA75BC59EEC583A4879>. (2018/3/20 最終確認)

———. Marching Plague—Germ Warfare and Global Public Health, New York: Autonomedia, 2006.

———. Molecular Invasion, 2002, New York: Autonomedia,

https://monoskop.org/images/5/5e/Critical_Art_Ensemble_The_Molecular_Invasion.pdf. (2018/3/20 確認)

———. "Recombinant Theater and Digital Resistance" In Digital Resistance: Explorations in Tactical Media. New

York: Autonomedia, 2001. pp.75- 102. (=2007、小田透・内野儀訳、「組み換え演劇とデジタルな抵抗」、『舞台芸術 12』、2007年 10月 15日号 121-139頁。

———. Ryan Griffis によるメールインタビュー資料 (2000/12/18)

———. Solveig Gade によるメールインタビュー資料(2015/2/28)

———. *The Electronic Disturbance*, New York: Autonomedia, 1994.

———. “Transgenic Production and Cultural Resistance: A Seven-Point Plan.” In *Molecular Invasion*, 2002.

<http://www.critical-art.net/books/molecular/chapter3.pdf> (2018/3/20 最終確認)

———. “War Crimes” 55 Sydenham Rd Gallery, 2013. <http://www.55sydenhamrd.com/critical-art-ensemble#1> (2018/3/20 最終確認)

クリティカル・アート・アンサンブル「バクテリアとアメリカ」小田透訳、『VOL』3号、東京：以文社、2008年、56-62頁。

Critical Art Ensemble Defense Fund, “Four year legal battle ends with substantial donations to Civil & Human Rights Groups”, Sep 16 2009, <http://critical-art.net/siteapps/WordPress-49402/htdocs/defense/> (2018/2/10 最終確認)

【D】

Da Costa, Beatriz. Beatriz Da Costa’s Blog & Project Hub, <http://nideffer.net/shaniweb/about.php> (2017/10/20 最終確認)

———. “Transgenic Bacteria Release Machine” In Beatriz Da Costa’s Blog & Project Hub, <http://nideffer.net/shaniweb/machine.php> (2018/3/20 最終確認)

ド・セルトー、ミシェル『日常実践のポイエティック』（Michel De Certeau, *L’Invention du quotidien*, 1: Arts de faire et 2: Habiter, cuisiner, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980)) 山田登世子訳、東京：国文、1987年。

ドゥルーズ、ジル、ガタリ、フェリックス『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症（上）』（Gilles Deleuze & Felix Guattari, *L’anti-OEdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1972) 宇野邦一訳、河出文庫、2006年。

———. 『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症（下）』（Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L’anti-OEdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1972) 宇野邦一訳、東京：河出文庫、2006年。

———. 『千のプラト——資本主義と分裂症（上）』（Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau*, Les Editions de Minuit, 1980) 宇野邦一他訳 東京：河出文庫、

2010年。

———. 『千のプラトール——資本主義と分裂症（中）』（Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau*, Les Editions de Minuit, 1980）宇野邦一他訳 東京：河出文庫、2010年。

———. 『千のプラトール——資本主義と分裂症（下）』（Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau*, Les Editions de Minuit, 1980）宇野邦一他訳 東京：河出文庫、2010年。

Dewey-Hagborg, Heather “Invisible”, 2014. <http://biogenfutur.es> (2018/3/20 最終確認)

———. “Stranger Visions”, <http://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> (2018/3/20 最終確認)

Dominguez, Ricardo. <http://societyhumanities.as.cornell.edu/ricardo-dominguez-0> (2018/3/20 最終確認)

Dunn, Alec and Josh MacPhee ed. *SIGNAL:05*, California: PM Books, 2016.

【E】

エドガー、アンドリュー、セジウィック、ピーター編『現代思想芸術辞典』（Andrew Edgar and Peter Sedgwick, *Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, 1999）富山太佳夫訳、東京：青土社、2002年。

遠藤徹「化学式を頬張り、数式を味わう——デザインされる「食」体験」、『*Inter Communication*』No.60、2007年春号、東京：NTT出版、2007年。

English Oxford dictionary, ‘Post-truth’, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth> (2018/3/21 最終確認)

Etoy, “ON THE SEARCH FOR "PORSCHE" YOU HAVE BEEN KIDNAPPED!”, *The digital Hijack*, 1996, http://hansbernhard.com/etoy/1996_the_digital_hijack/www.hijack.org/special/porsche.html (2018/3/21 最終確認)

【F】

F.A.T.Lab, <http://ffff.at/occupy-stats/> (2018/3/20 最終確認)

福住廉『今日の限界芸術』東京：Bank Art 1929、2008年。

Fuller, Matthew, Center for Digital Æstetik-Forskning, *Softness: Interrogability; General Intellect; Art Methodologies in Software*, DRU Digital research unit. 2006.

Fuller, Matthew, Goffey, Andrew, *Evil Media*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2012.

【G】

ギャロウェイ、R・アレクサンダー『プロトコル——脱中心化以後のコントロールはいかに作動するか』(Gaolloyay.R.Alexander, PROTOCOL, The MIT Press, 2004.) 北野圭介訳、京都：人文書院、2017年。

Garcia, David and Lovink, Geert “<nettime> ABC of Tactical Media.” Nettime, May 16, 1997.

<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.(2017/09/23 最終確認)

Greene, Rachel. Internet Art, London: Thames & Hudson. 2004.

グロイス、ボリス「アート・アクティヴィズムについて」(Boris Groys “On Art Activism” In e-flux Journal #56-June 2014, <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>) 『美術手帖』、2017年5月号、東京：美術出版社、124-141頁。

Gulf Labor Artist Coalition, <https://gulflabor.org/faq/> (2018/2/19 最終確認)

群馬県立近代美術館『中国木版画展——魯迅主催講習会から解放戦争期まで』東京：大塚巧芸社、1975年。

【H】

エルゲラ・パブロ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート——アートが社会と深く関わるための10のポイント』入門 (Helguera, Pablo. Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook, Maryland: Jorge Pinto Books, 2011) アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会訳、東京：フィルムアート社、2015年。

土方定一「中国の木刻」、『中国木版画展——魯迅主催講習会から解放戦争期まで』東京：群馬県立近代美術館 大塚巧芸社、1975年、頁付なし。

Hershman Leeson, Lynn, Strange Culture (website), 2007. <http://www.strangeculture.net> (2018/3/20 最終確認)

Hirsch, Robert “The Strange Case of Steve Kurtz: Critical Art Ensemble and the Price of Freedom” In Afterimage Vol.32, No.6, 2005.pp.22-32.

ホームズ、ブライアン「文化的問題の諸空間」『VOL3』3号、東京：以文社、2008年。

Holmes, Brian. Escape the Overcode, 2009. <https://brianholmes.wordpress.com/2009/01/19/book-materials/> (2017/10/14 最終確認)

——— “Continental Drift”, tansmediale archive, 2009. <https://transmediale.de/content/continental-drift> (2018/3/19

最終確認)

- . “Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movement.” In *Living as Form, Socially engaged art from 1991-2011*. New York: MIT Press, 2012. pp.72-85.
- . *Hieroglyphs of the Future: Art&Politics in a Networked Era*, Paris&Zagreb: Visual culture NGO: What, How and for Whom, 2002, pp.89-105
- . “Swarmachine” In *Escape the Overcode*, 2009,
<http://brianholmes.wordpress.com/2007/07/21/swarmachine/> (2017/10/14 最終確認)
- . “The Affectivist Manifesto, Artistic Critique for the 21st Century” In *Escape the Overcode*, 2009,
<https://brianholmes.wordpress.com/2008/11/16/the-affectivist-manifesto/> (2017/10/14 最終確認)
- . “Three Keys and No Exit: A Brief Introduction to Critical Art Ensemble” In *Disturbances*, London: Four Comers Books, 2012. pp.11-16
- 細谷修平編『メディアと活性』東京:インパクト出版会、2012年。
- Hughes, Eric. “Cypherpunk Manifesto”, 9th March, 1993. <https://www.activism.net/cypherpunk/manifesto.html>
(2018/3/21 最終確認)

【I】

- ISAAA. “Global Status of Commercialized Biotech/ GM Crops: 2016.”
<https://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/52/download/isaaa-brief-52-2016.pdf> (2018/3/20 最終確認)
- Irregular Rhythm Asylum ウェブサイト、<http://ira.tokyo/about/> (2018/3/20 最終確認)
- 伊藤守『情動の社会学』東京：青土社、2017年。
- 今村仁司「アナーキズム」『岩波社会思想辞典』東京：岩波書店、2008年。

【J】

- ジェスティ、ジャスティン「版画と版画運動」、『現代思想』2007年12月号、東京：青土社、152-161頁、2007年。
- Jeremijenko, Natalie and Bunting, Heath. BIOTECH HOBBYIST MAGAZINE,
http://www.nyu.edu/projects/xdesign/biotechhobbyist/bio_about.html (2018/3/20 最終確認)

【K】

- 加茂利男、大西仁、石田徹、伊藤恭彦『現代政治学 第3版』東京：有斐閣、2007年。

- 萱野稔人、高祖岩三郎、酒井隆史他 編『VOL3』東京：以文社、2008年。
- 北澤裕「「器官なき身体」への眼差し」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』21号、2011年3月、1-24頁。<https://core.ac.uk/download/pdf/144440436.pdf>(2018/3/20 最終確認)
- 北原恵『アート・アクティヴィズム』、東京：インパクト出版会、1999年。
- 『攪乱分子@境界』、東京：インパクト出版会、2000年。
- 熊倉純子『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』東京：水曜社、2014年。
- 熊倉敬聡、千野香織編『女？日本？美？——新たなジェンダー批評に向けて』東京：慶應義塾大学出版会、2003年。
- 黒ダライ児『肉体のアナーキズム——1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』東京：グラムブックス、2010年。
- Kelly, Lindsay. *Bioart Kitchen: Art, Feminism and Technoscience*. London: I. B. Tauris, 2016.
- Kester, H. Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- The One And The Many, *Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011.
- 小泉元宏『「社会と関わる芸術 (Socially Engaged Art)」の展開——1990年代—2000年代の動向と、日本での活動を参照して』東京芸術大学大学院博士論文、2010年。
- Klanten, Robert et al. *Art & Agenda: Political Art and Activism*, Berlin: Die Gestalten Verlag, 2011.
- 高祖岩三郎「アートとアクティヴィズムのあいだ——あるいは新しい抵抗運動の領野について」、『VOL』3号、2008年、18-22頁。
- 河野実「日本の近代～明治前半+版画運動の時代」『世界版画史』東京：美術出版社、2001年。
- 粉川哲夫『これが「自由ラジオ」だ』東京：晶文社、1983年。
- 久保田晃弘、畠中実編『メディア・アート原論』東京：フィルムアート社、2018年。

【L】

- ラッツァラート、マウリツィオ『記号と機械——反資本主義新論』(Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: capitalism and the production of subjectivity*, Semiotext(e), 2014.) 杉村 昌昭、松田 正貴 訳、東京：共和国、2015年。
- レビー・スティーブン『ハッカーズ』(Steven Levy, *Hackers: Heroes of Computer revolution*, Anchor Press/Doubleday, 1984) 松田 信子、古橋 芳恵訳、東京：工学社、1987年

Living as Form, <http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/about.htm> (2017/3/21 最終確認)

Lovink, Geert. *Dark Fiber, Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003.

ロフィンク、ヘアート「進歩的で実践的な未来主義を構築すること——マーク・デリー 電子メールインタビュー」(Building A Progressive, Pragmatic Futurism An E-mail Interview with Mark Dery) 毛利嘉孝訳、『季刊インターコミュニケーション』19号1996年、東京：NTT出版。

【M】

馬定延『日本メディア・アート史』東京：アルテスパブリッシング、2014年。

Mandiberg, Michael. “Oil Standard”, 2006. <http://turbulence.org/Works/oilstandard/> (2018/3/20 最終確認)

McKenzie, Jon. and Schneider, Rebecca. *Critical Art Ensemble, Tactical Media Practitioner*, 2000.

<http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/caeinterview-tdr.pdf> (2018/3/20 最終確認)

McDougall, Phillips. “Mega-Mergers in the Global Agricultural Inputs Sector: Threats to Food Security & Climate Resilience”, Reports on ETC Group, 2015.

http://www.etcgroup.org/sites/www.etcgroup.org/files/files/etcgroup_agmergers_22oct2015.pptx_.pdf (2018/3/20 最終確認)

マクルーハン、マーシャル、フィオーレ、クエンティン『メディアはマッサージュである——影響の目録』(Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Penguin books, 1967) 門林岳史訳、東京：河出文庫、2015年、頁付なし

松井みどり『アート——“芸術”が終わった後の“アート”(カルチャー・スタディーズ)』東京：朝日出版社、2002年

松本哉「第43回原発やめろデモ大成功!!! 史上空前の15000人が高円寺に!」『松本哉ののびのび大作戦』2011/4/11 <http://www.magazine9.jp/matsumoto/110413/> (2018/3/20 最終確認)

三井秀樹『メディア・アート芸術——デジタル化社会はアートをどう捉えるか』東京：集英社、2002年。

Molan, Ian P. “Punk: The Do-It-Yourself Subculture,” In *Social Science Journal*, Vol.10: Iss. 1, Article 13. 2010. pp.58-65., <https://repository.wcsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=ssj> (2018/3/20 最終確認)

MONSANTO, 2017, <https://monsanto.com/company/commitments/safety/statements/are-gmos-safe> (2018/3/20 最終確認)

Monteverdi, Anna Maria “...Critical Art Ensemble...” DIGICALS STREAMING EGOS.

<http://www.digicult.it/digimag/issue-023/critical-art-ensemble/>.(2018/3/21 最終確認)

毛利嘉孝『文化=政治』東京：月曜社、2003年。

——『ストリートの思想——転換期としての1990年代』東京：NHKブックス、2009年。

——「創造力の政治に向けて—ペドロ・イノウエとレオニダス・マルティン」、『5』vol.1、東京：『5』編集室、2014年、43頁。

——『はじめてのDIY——何でもお金で買えると思うなよ！』東京：スペースシャワーネットワーク、2008年。

Mōri, Yoshitaka, *World Art, New collectivism, participation and politics after the East Japan Great Earthquake*, On: 23 June 2015, Routledge, pp.1-20. <http://dx.doi.org/10.1080/21500894.2015.1047038> (2018/3/20 最終確認)

マイヤーズ、ウィリアム『バイオアート——バイオテクノロジーは未来を救うのか』(William Myers, *Bio Art: Altered Realities*. Thames & Hudson, 2015) 久保田晃弘監修、岩井木綿子、上原晶子 訳
東京：ビー・エヌ・エヌ新社、2016年。

【N】

成田圭祐「ヨーロッパ巡回ワークショップ報告」<https://www.youtube.com/watch?v=Z7j1FS23xKI>.

2015/12/6、原爆の図丸木美術館(2018/3/20 最終確認)

Next 5 Minutes, 2017. <http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/about.jsp.html> (2018/3/21 最終確認)

ネグリ、アントニオ、ハート、マイケル『〈帝国〉——グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』(Antonio Negri and Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, 2000) 東京：以文社、2003年。

農林水産政策研究所(2009)、『遺伝子組換え樹木／遺伝子組換え作物をめぐる諸外国の政策動向』
「第6章 EUにおける遺伝子組換え食品等の表示制度及び実施状況について」

<http://www.maff.go.jp/primaff/koho/seika/project/pdf/gm6.pdf>(2017/10/20 最終確認)

農林水産省「農林水産物輸出入概況 2016年(平成28年) 2017年、

http://www.maff.go.jp/j/tokei/kouhyou/kokusai/attach/pdf/houkoku_gaikyou-1.pdf (2018/3/20 最終確認)

【O】

エイ、アレクサンダー『クラス——ゼア・イズ・ノー・オーソリティ・バット・ユアセルフ (Oey Alexander, “CRASS: There is no authority but yourself”)』(DVD) ポニーキャニオン、2014年。

岡本英男「ブッシュ政権下におけるアメリカの福祉国家システムの展開」、『東京経済学会誌

(経済学)』第251号、3-45頁、2006年。

<http://repository.tku.ac.jp/dspace/bitstream/11150/613/1/keizai251-02.pdf> (2018/3/19 最終確認)

小倉利丸『アシッド・キャピタリズム』東京：青弓社、1992年。

——『絶望のユートピア』東京：桂書房、2016年。

野田努、三田格、水越真紀、吉住唯、工藤キキ編『NO!!WAR』東京：河出書房新社、2003年。

大津留（北川）智恵子「民主主義と「テロ」との戦い——愛国法延長の政治的意味」、『関西大学
法学論集』第56巻第二・三号併合、2006年、147-174頁。

オライリー・ジャパン編『Make: Technology on Your Time』2号、東京：オライリー・ジャパン、2007
年。

OurPlanet-TV, <http://www.ourplanet-tv.org/?q=node/63>, (2018年3月19日最終確認)

【P】

Paterson, Meredith. “A Biopunk Manifesto.” In Radio Free Meredith, Jan 30, 2010.

<https://maradydd.livejournal.com/496085.html> (2018/3/21 最終確認)

Pentecost, Claire. School of the Art Institute Chicago, <http://www.saic.edu/profiles/faculty/clairepentecost/> (2018/3/21 最
終確認)

———. “When Art Becomes Life Artist-Researchers and Biotechnology” In eicpp, 2007.

http://eicpp.net/transversal/0507/pentecost/en/base_edit (2018/3/21 最終確認)

【R】

Raley, Rita. Tactical Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

ロバン、マリー＝モニク『モンサント——世界の農業を支配する遺伝子組み換え企業』（Marie-
Monique Robin. Le Monde Selon Monsanto: Dera dioxine aux OGM, une multinationale qui vous veut du bien,
Paris, 2008.）村澤真保呂、上尾真道訳、東京：作品社、2015年。

Radomska, Marietta. Uncontrollable Life, A Biophilosophy of Bioart, Ph.D.diss., Linköping: Linköping
University Electronic Press University 2016.

【S】

Samuel, W. Alexandra, “Hacktivism and the Future of Political Participation.” Ph.D.diss., Harvard University, 2004. iii

<http://www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hacktivism-entire.pdf> (2018/3/20 最終確認)

3がつ1 1にちをわすれないためにセンター、 <http://recorder311.smt.jp/aboutus/>、(2018/3/19 最終確認)

榎木野衣「今日(こんにち)の反戦運動」2003/3/13、3/14、4/4に送信したメーリングリストのメール全文、<http://www.net-s.ne.jp/deta/%95s%96%BE/%81u%8EE%82%B7%82%C8%81v%8C%C4%82%D1%82%A9%82%AF.%95s%96%BE> (2018/3/20 最終確認)

Shepard, Benjamin and Dumcombe, Stephan. “Mayan technologies and the theory of electronic civil disobedience, Ricardo Dominguez interviewed by Benjamin Shepard and Stephan Dumcombe” In *Art and Social Change, a Critical Reader*, London: Tate Publishing, p.319-331.

四方幸子「オープン・ネイチャー」展／関連イベント／キッズ・ワークショップ、「バイオプレゼンスのDNA Cooking!——DNAを見て、触って、食べてみよう! 2005年5月5日」、『季刊インターコミュニケーション』54号、東京：NTT出版、2005年。

——「メディア・イン・トランジション：1989-2004」、『アート・ミーツ・メディア——知覚の冒険』東京：NTT出版、2005年。

清水知子「脱走の技芸——ポストメディアの地平へ」『現代思想』41(9), 2013年7号、東京：青土社。

清水亮子、「裁判ついに最高裁判決「特許権侵害」を僅差で認める」『土と健康』04年8・9月合併号、日本有機農業研究会市民セクター政策機構、<http://www.joaa.net/gmo/gmo-0408-01.html>(2018/3/20 最終確認)

Sinaga, Dolorosa. “Taring Padi: Not for the sake of a Fine Arts Discourse.” In *Taring Padi, Art Smashing Tyranny*. Yogyakarta: Lumbung Press, 2011.

Sholette, Gregory. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*. London: Pluto Press, 2011.

———. “Disciplining the Avant-Garde, The United States versus The Critical Art Ensemble.” 2005, pp.1-17. http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/02_disciplining1.pdf (2018/3/19 最終確認)

Slingshot, “Radical Contact List”, <http://slingshot.tao.ca/contacts/>. (2018/3/19 最終確認)

Srdja Popovic., 2013, “Laughtivism”, *STRIKE! Anthology*1-8, issue_4, *STRIKE!*2015: 261-265.

Supartono, Alexander. “Introduction,” In *Taring Padi, Art Smashing Tyranny*. Yogyakarta: Lumbung Press, 2011.

【T】

Tactical Media File website. <http://www.Tacticalmediafiles.net> 2008. (2018/3/20 最終確認)

———. “The concept of tactical media”, <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/44999> (2018/3/20 最終確認)

武居利史「よみがえる一九五〇年代の前衛芸術と社会運動」『前衛：日本共産党中央委員会理論政治誌』東京：日本共産党中央委員会出版局、第 891 号、2013 年。

田代光輝「ブログ炎上」『学びとコンピュータハンドブック』東京：東京電機大学出版、2008 年。

塚越健司『ハクティビズムとは何か——ハッカーと社会運動』東京：ソフトバンク新書、2012 年。

Thacker, Eugene. What is Biomedica?, The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science, 2004. pp.47-79. http://homes.lmc.gatech.edu/~broglio/introSTaC/thacker_biomedica.pdf (2018/3/20 最終確認)

サッカー、ユージン「序言:プロトコルは、その実行のただなかでこそ存在する」、アレクサンダー・R・ギャロウェイ『プロトコル——脱中心化以後のコントロールはいかに作動するか』(Gaolloway.R.Alexander, PROTOCOL, Massachuset, 2004.) 北野圭介訳、京都：人文書院、2017 年。

The European Graduate School. “Brian Holmes Biography.”, <http://egs.edu/faculty/brian-holmes>. (2018/3/20 最終確認)

Thompson, Nato ed. Living as Form, Socially engaged art from 1991-2011. Massachusetts: MIT Press, 2012.

Thompson, Nato and Sholette, Gregory, The Interventionists, User’s Manual for the Creative Disruption of Everyday Life, Cambridge: MIT Press, 2004.

東京銀行調査部「アルゼンチン：1968年の政治・経済情勢 —ブエノス・アイレス支店— (5/9)」、『東京銀行月報』第 21 巻 7 号、大阪：実業の日本社、1969 年。

徳永理彩「DIY から協働へ——独立系のアートスペースとアート・コレクティヴ」、『5』第 5 号、編集室、2016 年。

友枝俊雄、浜日出夫、山田真茂留編『社会学の力——最重要概念・命題集』東京：有斐閣、2017 年。

友常勉「中国木刻から版画へ——戦後日本の民衆版画運動・序説」『東京外国語大学論集』第 80 号、2010 年、199-228 頁。

Triscott, Nicola. “Performative Science in an Age of Specialization: The case of Critical Art Ensemble.” In Interfaces of Performance, edited by M, Chatzichristodoulou, J. Jefferies and R. Zerihan, 2008, pp.1-11.

https://www.academia.edu/481276/Performative_Science_The_case_of_Critical_Art_Ensemble. (2018/3/20 最終確認)

【U】

上野俊哉「ネクスト5 ミニッツ——戦術的メディア」『季刊 Inter Communication』No.17、東京：NTT 出版、1996 年。

内田啓一「日本の近代～近世——日本の版画」『世界版画史』東京：美術出版社、2011 年。

内野儀「ヴァーチャルに行く——クリティカル・アート・アンサンブルのポリティクス」、『舞台芸術 12』、2007 年 10 月 15 日号、141-152 頁、2007 年。

アップリンク、2014「マージナル=ジャカルタ・パンク 2014 年春版 Jakarta, Where PUNK Lives – MARJINAL <http://www.uplink.co.jp/movie/2014/25940> (2018/3/20 最終確認)

【V】

ヴィアカント、アーティ「ポスト・インターネットにおけるイメージ・オブジェクト」、『美術手帖』2015 年 6 月号、東京：美術出版社、102-113 頁。

Virno, Paolo "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus." In *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, edited by Emory Ed et al., pp.189-212. University of Minnesota Press, 1996.
<http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttssjm.16>.

【W】

渡辺裕『聴衆の誕生ポストモダン時代の音楽文化』2012 年

渡部靖夫「海外諸国の組換え農産物に関する政策と 生産・流通の動向についての研究」、『農林水産政策研究所レビュー』No.6. 2002 年。

<http://www.maff.go.jp/primaff/koho/seika/review/pdf/primaffreview2002-6-8.pdf> (2017/10/20 最終確認)

ウォールセン、マーカス『バイオパンク——DIY 科学者たちの DNA ハック！』(Marcus Wohlsen, *BIOPUNK: DIY Scientists Hack the Software of Life*. Current; 1st edition, 2011) 矢野真知子訳、東京：NHK 出版、2012 年。

【Y】

吉澤弥生『芸術は社会を変えるか?——文化生産の社会学からの接近』東京：青弓社、2011 年。

吉見俊哉『メディア文化論——メディアを学ぶ人のための 15 話 改訂版』東京：有斐閣、2012 年。

謝辞

本論文の調査、研究、執筆にあたって、実に多くの方々からご指導およびご支援を受け、ここに学位論文として完成することができた。

はじめに、主査をお引き受けいただいた毛利嘉孝教授には、心より感謝を述べたい。2010年に5年半勤めた会社を辞めてイギリスのロンドン大学ゴールドスミスカレッジに進学した私にとって、本学に入れたこと自体が奇跡的なことだった。しかし、率直に言ってこの5年半は困難の連続だった。まず、研究者になるために必要なこと、あるいはもっと初歩的な問題として研究とは何かということが分かっていない私に、一からアドバイスを下さったのは、恩師毛利先生だった。毛利先生が、修士号を取得したばかりの私の研究計画書にアドバイスをくださった時、「とにかく一度研究室に来てみたら」と気さくに声をかけて下さって以来、何度先生をやきもきさせご心配をおかけしたか分からない。博士後期課程に進学後も、研究テーマが定まらないという大きな壁にぶつかり、いつも新しいアイデアと議論を面談で相談する私に、毛利先生は寛容に、時に厳しく、辛抱強く叱咤し励まして下さった。また、文化と政治について、政治、経済、社会の視点から深い洞察で研究され、アーティストやアクティヴィストの幅広いネットワークを持ち、学術のみならず文化にアクティブにコミットし続ける毛利先生の下で、刺激を受け続けられたことは何よりも幸運だった。

副査をお引き受け頂いた熊倉純子教授にも感謝を述べたい。熊倉先生が薦めてくださった文化政策学会では、国内ではじめての学会報告をさせて頂いた。予備審査会では、常に私のアート・アクティヴィズムの重要性がどこにあるのか、客観的なご意見をくださった。

副査をお引き受け下さった福住廉先生にも、感謝を述べたい。日本の戦後美術と政治についてアドバイスをいただきながら、常に真摯に私の研究や関心がどこにあるのか、耳を傾けてくださり、調査と執筆に関して具体的なステップの踏み方を教えて下さった。心から感謝したい。

同じく副査をお引き受け頂いた長島確准教授にも、感謝を述べたい。進捗報告会の際、研究テーマを説明する上でキーワードとなる重要なコメントをいただいた。また、長島先生の前任者の市村作知雄先生には、博論が形になかなかならずいた頃、千住キャンパスでお会いする度に、笑顔で励まして頂いた。

ロンドン大学ゴールドスミスの元指導教官のマシュー・フラー教授には、イギリス留学時代から、現在に至るまで常に研究上のアドバイスを賜ってきた。また、何より毛利先生を紹介して頂き、背中を押してもらってきたからこそ、ここまで歩んでこられた。心より感謝したい。

クリティカル・アート・アンサンブルのステイブ・カーツ氏、ステイブ・バーンズ氏、ルシア・ゾマー氏、YoHAのグラハム・ハーウッド氏、横小路松子氏には、インタビューに快く応じて頂いた。イギリスのレイ・オン・シーで日中はプロジェクトの準備で難破船を洗い、夜は遅くまでメディア・アートシーンや、現在の政治について熱く議論する場にいられたことは、本研究を進める上でどれほどのモチベーションになったか知れない。心から感謝を述べたい。

A3BCの参加メンバーには、本当にお世話になった。私が論文を書いたきっかけは、ひとえにAさんさんと■■■■■さんの真摯なアクティヴィスト、アナキストとしての生き方と、Bさん、Cさんをはじめとする皆さんとの楽しい版画活動のおかげである。心から感謝を述べたい。

毛利嘉孝研究室の先輩、同僚、後輩からも常に温かい応援と支援を受けた。とくに荒井悠介さん、山下嗣太さん、北條知子さん、高橋聡太さん、藤本愛さん、松岡昌和さん、日高良祐さん、居原田遥さんには、研究会やイベントを一緒に運営し、私が学ぶことが多かったが先輩、後輩の序列を意識せず仲間としていつも励まし合い、お世話になってきた。また現在同僚の柴田英里さん、原田淳子さん、そして共に博士論文を執筆する中で叱咤激励し合った金ビンナさんにも感謝を述べたい。

A3BCの研究論文について、ジャスティン・ジェスティ先生にも多くのコメントをいただいた。ソーシャリー・エンゲイジド・アートのオンラインジャーナル『FIELD』に掲載についてお声かけいただき、初めて研究内容に自信を持つことができた。

アート・アクティヴィズム研究の小倉利丸さんと北原恵さんにも感謝申し上げたい。小倉さんには、新宿のラバンデリアで研究の相談に乗って頂いたり、トークイベントで一緒させて頂いたり、いつも気さくに接して下さり、私の研究と今後について気にかけて下さった。北原さんには、ご著書を通してアート・アクティヴィズムの批判性について多くを学ばせて頂いた。実際お会いした時には研究内容についてコメントをくださり、とても感動した。以上、三方に感謝申し上げたい。

また、これまで多くの美術関係者、アーティスト、アクティヴィスト、アナキスト、DiYカルチャーにいる方々にお世話になった。松本哉さん、高祖岩三郎さん、池上善彦さん、井上文雄さん、ペドロ・イノウエさん、太田エマさん、金子望さん、山岡さ希こさん、岩間香純さん、田中功起さん、ろくでなし子さん、新宿眼科画廊の田中千恵子さん、徳永理彩さん、江上賢一郎さん、キャサリン・ベンダー・司さん、そしてここに名前の上がない多くのアーティストの友人にも感謝申し上げたい。日頃から研究について相談に乗って頂き、励まして頂いている、研究者の藤田結子さん、渡邊大輔さん、清水知子さん、吉澤弥生さんには、心よりお礼を申し上げたい。

最後に、生活面と精神面で常に強力に私を支え続けてくれた父、母にはこれ以上ないほど感謝したい。兄、祖父にも会うたびに叱咤激励され、学位への執着心を捨てずにいられた。心からお礼を

述べたい。そして、4月2日に逝去した私の博士号取得を最も楽しみに待っていたはずの祖母とく
子に、本論文を捧げたい。

2018年4月27日

狩野愛