

「日本型アートプロジェクトの 歴史と現在 1990年→2012年」補遺

〔編著〕 熊倉純子 長津結一郎 アートプロジェクト研究会

〔特別寄稿〕 ジャスティン・ジェスティ

〔編集・翻訳〕田村かのこ・相磯展子・海老原周子 (Art Translators Collective)



目次

はじめに	2
------------	---

アートプロジェクトとは何か?:その歴史と地域との関係性	3
-----------------------------------	---

熊倉純子・長津結一郎

「アートプロジェクト」とは
アートプロジェクト誕生の背景
地域型アートプロジェクト

コラム①: データで見る大型芸術祭

ケーススタディ:『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』の概要から	13
--	----

アートプロジェクト研究会・編

- 1 大学×アートプロジェクト: 現場型教育と地域の拠点としての役割
- 2 オルタナティブな場×アートプロジェクト: 持続可能なスキームに向けた新展開
- 3 美術館×アートプロジェクト: 美術館がまちに仕掛けるアートプロジェクト
- 4 まちづくり×アートプロジェクト: まちへのアプローチとその関係づくり
- 5 スタッフ×アートプロジェクト: 地域型アートプロジェクトを支えるスタッフたちの横顔
- 6 社会×アートプロジェクト: 表現活動と社会が抱える課題の接近
- 7 企業×アートプロジェクト: 企業がアートプロジェクトを支援する理由
- 8 アーティスト×アートプロジェクト: 過疎地における大型フェスティバルの可能性
- 9 3.11以後: 被災地に向き合うアートプロジェクト

アートプロジェクトの美的・社会的価値についての考察	27
---------------------------------	----

熊倉純子

作品という規範からの逸脱
署名性への疑問
才能(talent)から共創(co-creation)へ
日本のアートプロジェクト研究の潮流と文化的背景
社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)
民俗学的な視点
アートプロジェクトを誰が批評するのか
そもそもアートプロジェクトに批評は可能か?
主体的な市民の社会

コラム②: 共創的プロジェクト事例1——北澤潤「サンセルフホテル」

コラム③: 共創的プロジェクト事例2——藤浩志「かえっこバザール」

コラム④: 社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)

コラム⑤: 限界芸術とアートプロジェクト

特別寄稿「アートプロジェクト:日本の現代アートにおける新たな公共性の文脈」	37
---	----

ジャスティン・ジェスティ

はじめに

本書は、2013年に私たちが製作した『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』（公益財団法人東京都歴史文化財団東京文化発信プロジェクト室、2013年）¹のダイジェストに、新たに書き下ろした2編の補遺を加えたものである。同書のエッセンスを海外に向けて紹介する英訳本“An Overview of Art Projects in Japan: A Society That Co-Creates with Art”の基となった日本語原稿に、やや加筆修正を行ったものだ。

近年日本国内ではアートプロジェクトと呼ばれる活動が各地で見られる。欧米圏ではソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれるような活動や、「関係性の美学」という概念をめぐる論争がみられる。しかし日本で行われているアートプロジェクトは、このような先行する言説のみでは説明がつかない事象が起こっているように感じられた。それゆえ、日本国内のアートプロジェクトについて事例と理論を交えて網羅的に論じた『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』を英訳することによって、芸術と社会をめぐる英語圏の諸理論に新たな一石を投じることを目指した。

英訳版の作成にあたっては、翻訳・編集を担ってくれたArt Translators Collectiveの皆さんと議論を重ね、海外の読者のために原著には書かれていなかった日本の戦後美術の変遷を概観する必要性を鑑み、本書の第一部にあたる原稿を執筆した。また、原著では触れられていなかった、アートプロジェクト研究における社会科学分野での分析などを紹介すべく、本書の第三部を新たに書き加えた。

ほぼ1年におよぶ英訳作業のなかで、Art Translators Collectiveの若い面々に、ぜひ日本語版も公開すべきと背中を押していただいたことが、本書の発表の契機となった。

以下、本書の内容を概観する。

「**アートプロジェクトとは何か？：その歴史と地域との関係性**」では、原著『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』の第0章のさらに前段となる状況を、ごく大まかにではあるが紐解いている。

「**ケーススタディ：『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年』の概要から**」では、原著の概要を紹介している。現在では時間の経過に伴い変化したプロジェクトも多いが、2010年～2012年時点での現場の意識や、歴史的な証言としての意味があれば幸いである。

「**アートプロジェクトの美的・社会的価値についての考察**」では原著で論述し得なかった、美術史以外の視座での研究成果について簡単にまとめている。

特別寄稿「アートプロジェクト：日本の現代アートにおける新たな公共性の文脈」では、ワシントン大学准教授として戦後日本の美術と社会運動の関係性について研究するジャスティン・ジェスティ氏に執筆いただいた。彼には“An Overview of Art Projects in Japan: A Society That Co-Creates with Art”のネイティブ・チェックばかりではなく、欧米圏に日本のアートプロジェクトを伝えるための多数の有益なアドバイスもいただいている。

当初英訳版のみを刊行する予定だったにもかかわらず、日本語版の公開の機会をいただいたアーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）及び、和英版の作成いづれにおいても多大なる貢献を果たしてくださったArt Translators Collectiveはじめ、関係各位に心から御礼申し上げる。

1 以下のURLからダウンロードできる。http://www.tarl.jp/cat_output/cat_output_art/869.html

また、このPDF版を大幅に改定して出版された書籍が、熊倉純子監修『アートプロジェクト—芸術と共創する社会』（水曜社、2014年）である。この研究プロジェクトは、東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）の東京アートポイント計画によるTokyo Art Research Labのプログラムとして開催された「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010」（2010年）、「アートプロジェクトの研究」（2011年）、「日本型アートプロジェクトの歴史と現在Ⅱ—定義の試み&3.11以降の動き」（2012年）を基にしている。

アートプロジェクトとは何か？ その歴史と地域との関係性

熊倉純子・長津結一郎



五十嵐靖晃《そらあみ》2013年、瀬戸内国際芸術祭 撮影：高橋公人

「アートプロジェクト」とは

日本では1990年前後から、従来の作品中心の展覧会とは異なる「アートプロジェクト」と呼ばれる取り組みが盛んに行われている。アートプロジェクトは、あえてごくシンプルに言うならば、美術館やギャラリーなどの「外部」で開催されるアート活動のことである。美術館でもギャラリーでもない第三の場所として、日本にも大小の「オルタナティブ・スペース」がこれまで数多く存在してきたが、オルタナティブ・スペースという言葉が基本的に場所を示すのに対して、アートプロジェクトはさまざまな場所で実施される活動のことを指し、作品展示にとどまらず、そのプロセスやさまざまな人々との関

わりを重視する点が前述の概念とは大きく異なる。

具体的には、美術家たちが廃校などで行う展覧会や拠点づくり、野外での作品展示や公演を行う芸術祭や、社会包摂などコミュニティの課題に取り組むための活動など、幅広く多様な場面でアートプロジェクトという言葉が使われる。いずれにせよ、同時代の社会のなかに入り込んで、そこに存在する個別の状況に関与しながら、その状況に何らかの変容をもたらそうと試みる表現活動と言える。

また、アートプロジェクトのもう一つの特徴は、担い手の多様性にある。アートプロジェクトに関わるのは

アーティストだけではない。自治体、大学、企業、市民グループなど、多様な人々が共同で主催しているケースが多いのもその大きな特徴と言える。

学校や病院、老人や障害者などのための福祉施設で展開されるプロジェクトも多いが、そうした活動は他国にも数多くみられるものであろう。日本型のアートプロジェクトの最大の特徴は、おびただしい数のアートフェスティバルがまちや村、さらにはより広い地方で開催されている点である。地元のアマチュア主体のコミュニティに根ざしたプロジェクトから、プロの地元アーティストたちが彼らの作品を展示するケース、国際的に活躍する現代美術家を招くケースなど、形成するアートシーンの在り方もさまざまである。

現代美術の専門家たちの注目を集めるようなプロジェクトにおいて、日本型のアートプロジェクトには、欧米とは異なる特徴が二つ認められる。一つは、多くの国際展や美術館などで展示される作品や、ソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれる一連の活動に比べて、政治的メッセージや社会批評的視点を明確にした表現が少

ないことである。これはしばしば日本の芸術批評家たちから「主催者である行政への配慮である」と批判されることもあるが、むしろ、非専門家の多くの人々とのつながりをつくりたいという、日本のプロジェクト型アーティストたちの志向によることが大きい、という点は看過すべきではない。もう一つは、個々の活動においてミッションが明確ではない点である。フェスティバル全体としては、主にスポンサーである行政の政策として「地域振興」を掲げていることが多いのに、そこに参加する個別の作品や活動は、あまり社会的なミッションを明確に掲げようとしない。この点においては、のちにもう少し詳しく説明しよう。

欧米のアートシーンを志向する美術館やギャラリーとは異なり、日本の一般社会へと働きかけようとするさまざまなアートプロジェクトについて、その全容を分析的視点で述べた言説はいまだ少ない。そこで本論は、私たちが取りまとめた書籍を紹介しつつ、日本のアートプロジェクトについて概説することを試みる。

アートプロジェクト誕生の背景

アートプロジェクトの発生には、1960年代以降の日本の社会的背景と、芸術文化の社会的受容のされ方が大き



上野の東京都美術館で幕を開けた読売アンデパンダン展（1961年3月2日）
提供：読売新聞社

く影響していると言える。そこで、まずは日本におけるアーティストを取り巻く環境について、歴史を簡単に振り返ることで、アートプロジェクトをめぐる背景を考えてみたい。

60年代から70年代にかけて、日本においてもハプニングや野外彫刻展、アンデパンダン展のような、実験的で先端的な表現が盛んに追求されていた。60年代には、第二次世界大戦の敗戦から奇跡の経済復興を遂げつつも、日米安全保障条約をめぐる若者たちの反体制運動が激しく、アーティストたちも、美術制度からの自由を求めて数々のアヴァンギャルドな活動を展開し、社会の政治的な機運とともに歩んでいた。

しかしこのような実験的な表現は、80年代のバブル経済と景気の向上に伴って、社会全体が消費社会へと傾いていくなかで、「難解だ」として、徐々に人々に受け入



新宿・花園神社境内に紅 TENT を建て公演を行う劇団状況劇場、1967 年ごろ
『状況劇場全記録 写真集 唐組 Karagumi』(1982 年、パルコ出版)より
提供：劇団唐組
撮影：朝倉俊博

れられなくなってきた。加速度的に洗練されてゆく広告などの商業的表現が人々の関心の中心を占め、景気高揚とともに享乐的な美や「わかりやすさ」が重視され、わかりにくいものに対する社会の許容度は低下していった。そうした傾向に背を向けるアーティストたちは、ジャンルを問わず、ますます一般社会の空気とは乖離していった。世間は、ブロードウェイミュージカルの日本版や日本型ディズニーランドなどのようなエンターテイメントが席巻する時代に突入していたのだ。

日本の経済はGDP世界第2位になるまで成長し、社会全体が戦後直後の状態から自信と誇りを取り戻し始めていたが、実験的な表現を求める若手アーティストの活躍の場はほとんどなかった。発表の場が極めて限られている閉塞感と、社会の成長に反比例する社会と芸術表現の関係性の発展に矛盾を感じるアーティストも多かっただろう。もちろん、国際的に美術界で評価されるアーティストも数多く輩出されたが、一般社会では誰もその名を知らないという状況であった。

90年代になっても社会との溝は埋まらず、経済成長の効果が地方にも及び、美術館、コンサートホールや劇場などの文化施設が全国に建設されても、主にその恩恵にあずかったのは、すでに評価の定まった表現者たちや市民の趣味活動であり、若手アーティストではなかった。政治家たちは県立美術館に、若手アーティストの作品などではなく、印象派かピカソなどの「著名な」絵画を購

入するよう命じた時代である。現代美術のアート・マーケットもぜい弱で、富裕層が買い求めるのは主に画壇の作品で、若者はサブカルチャーにばかり関心を示していた。

そうした状況のなか、画壇や公募展を古臭い因習と感じる若いアーティストたちは、もはやアンデパンダン形式の自主企画展にも、貸し画廊を借りての個展にも未来を見出しにくくなっていた。小さくぜい弱な現代アート界で、いつまで待てば、現代美術を専門に扱う数少ない学芸員やギャラリストたちの目に留まるのだろうか？

いったい、誰に見せるために作品をつくるのか？ アーティストたちは、自分たちの表現がどこに向かっていくべきか、という問いに直面していた。

ただ、助成金やファンドレイジングという概念が日本で生まれたのもこの頃で、個人や小さなグループの活動を助成しようという動きと体制が生まれつつあった。それまでは、アーティストが自前で貸し画廊を借りて展示をするのが定番で、多額の費用が毎回作家一人の身にのしかかっていた。転機となったのは1990年である。国が「芸術文化振興基金」を創設し、文化の専門機関でなくとも助成金を受けられる可能性が広がった。さらに、それ以前のバブル景気で文化支援活動に興味を示す企業が増え、90年代初頭のバブル景気崩壊後はより少ない予算で支援可能な若手アーティストに支援の眼が向けられたことも、新たな発表の場の増加に拍車をかけた。1990年に「企業メセナ協議会」ができたことを契機に、いくつかの企業も若手アーティストの支援に乗り出した。たとえば、会の発起人のメンバーであった資生堂は、長年、若手アーティストを支援してきた自社の資生堂ギャラリーに加え、社内にアートサポートの専門部署を設けた。そのほかにもアサヒビールのように、若手アーティストに特化した支援を行う企業も出てきた。

そのような変化の過程で、文化施設ではない場所に新たな活動の可能性を見出すアーティストやオーガナイザーたちが現れた。彼らが出合ったのは、都市部では、使い道を持て余している新しい商業空間や、消費文化に行き詰まりを感じて何か別の新しいことを試してみたいと思う企業など、経済成長の果てに芽生えた社会変化を



1920年の資生堂ギャラリー

求める小さな息吹であり、大都市以外の地域では、人口減少や高齢化が進み、経済的に急速にすたれていくなか、廃墟になったビルや人気のない商店街など、見捨てられた「隙間」であった。彼らは、自分たちには滅多に機会を与えてくれない美術館や劇場など既存の芸術界に頼るのではなく、自分たちの手で新しい表現の場を探し始めたのである。そして次第に、何もないと思っていたところに仲間が集まってくることによって活動や拠点ができ、さらには実社会と協働しながら何かを企画することの面白さに気づくアーティストが増えた。

普通、アーティストたちが何か企画を始める最初のモチベーションは「こんなところに作品があったら面白い」というようなシンプルなアイディアだ。80年代までは、彼らが特殊な展示空間を見出す要因は、砂浜での美術展や旧採石場でのダンス公演など、作品の舞台としての空間的なユニークさであったように思われるが、90年代以降の特徴は、むしろその場にある社会的な文脈への介入に対する興味である。彼らはサイトスペシフィックな作品からコミュニティスペシフィックな作品へと方向を転換し始めた。

こうした傾向の先駆的事例をいくつか挙げてみよう。ダンサーの田中泯（たなか・みん）は、自らの舞踊団を率いて都会から離れた農村に移り住み、ニューヨークの現代美術センター・PS1の客員学芸員でもあるアートプロデューサーの木幡和枝（こばた・かずえ）らとともに

に、現代美術と舞踏のフェスティバル「アートキャンプ白州」（山梨県）を1988年に立ち上げた。作品をつくるだけでなく、「農業をしながら暮らす」という視点が加わったことが、プロジェクトの展開に大きな影響を与えた。加えて、美術史家の加治屋健司（かじや・けんじ）が指摘するように、都会の企業から支援を受けたイベントであったこと、多くのボランティアが参加したことなどが、それまでの作品中心の表現活動や作品の舞台としての空間的関心とは一線を画し、プロジェクト的な要素を数多く含んでいた。¹

福岡市でアーティストをしていた山野真悟（やまの・しんご）らは、バブル経済の追い風を受け、民間企業の出資により、1990年に「ミュージアム・シティ・天神」を立ち上げた。美術関係者だけでなく、企業などさまざまな立場の有志によって運営された点が、プロジェクトの社会的な視野の広がりを感じさせ、日本のアート界に新たな風を吹き込んで注目を浴びた。

また、忘れてならないのはアーティスト・川俣正（かわまた・ただし）の存在である。彼は、それまでも仮設性の高い大規模なプロジェクト作品で国際的に有名であったが、1996年よりオランダにて、薬物依存やアルコール依存の人々と共創的プロジェクトを展開し、1997年のミュンスター彫刻プロジェクトへの参加の際にも彼らとともに作品を制作した。川俣が自分の作品を「プロジェクト」と呼んだことは、日本のアート界に大きな影響を与えたと考えられる。

そのほかにも、1994年の夏には東京の中学校で美術の教師をしていた村上タカシ（むらかみ・たかし）が、夏休みの間に全校舎を使い、若い仲間のアーティストたちを招いて開催した展覧会「IZUMIWAKUプロジェクト」を数年間企画したり、翌年の夏には岡山のアーティスト・小石原剛（こいしはら・つよし）が自分の息子が通う小学校のPTA会長に立候補して、学校創立百周年記念事業として若いアーティストの展覧会「アートワークみの」を企画したりした。

大都市・神戸を襲い6,434人の死者を出した1995年の

1 加治屋健司「アートプロジェクトと日本 アートのアーキテクチャを考える」、『広島アートプロジェクト2008』広島アートプロジェクト、2009年、129～135頁。

● アートプロジェクト とは何か？

その歴史と地域との関係性



高嶋リカ《注文の多い展覧会》1998年
インク、アクリル、カンバス、ターボリンなど
キャナルシティ博多、ミュージアム・シティ・福岡1998

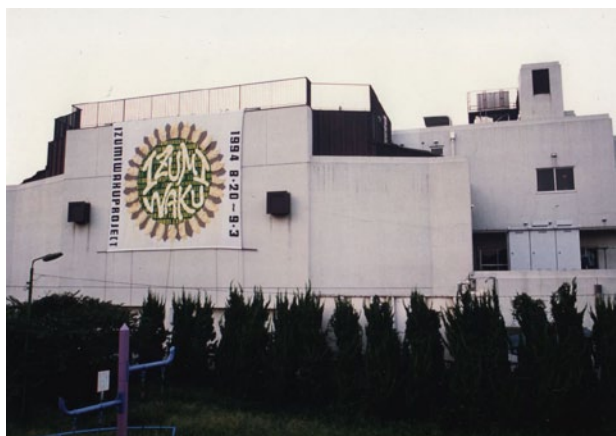
阪神・淡路大震災の発生は特に、のちのアートプロジェクトの隆盛にとって非常に大きな影響を及ぼした。甚大な被害を受けた被災地では、ボランティアによる被災地支援の活動が注目され、のちに特定非営利活動促進法（NPO法）が制定される足がかりとなった。しかしその一方、災害の直後は、芸術活動は何の役にも立たないと考えられ、直接の被災地のみならず関西地域では多くの芸術事業が「不謹慎」という理由で中止あるいは自粛された。芸術は、人々の生活の根源的な部分に何の役にも立たないのか？ 文明が整っている平和な状況でのみ芸術という行為は許されるのか？ 阪神・淡路大震災は、日本のアーティストたちにこのような問題意識を強く植



ハクナターブ《アフリカダンスワークショップ》1995年、アートワークみの

え付けた。こうした問題意識が、その後の日本の芸術活動における社会包摂的な意識の高まりの一つの契機となったと考えられる。

ちなみに、戦後最も多くの被害者を出すことになった2011年の東日本大震災の時には、芸術界の反応は大きく異なった。災害直後から、ウェブ上でアートを通じた寄付活動が数々立ち上がり、当時の文化庁長官も、危険がない場合は活動自粛をしないようにと呼びかけた。被災地に駆け付けたアーティストも多く、現在まで被災地と継続的に関わり続けているアーティストも枚挙にいとまがない。



IZUMIWAKUプロジェクト(1994年) 写真提供：村上タカン

地域型アートプロジェクト

このような背景をふまえ、現在アートプロジェクトという言葉はさまざまな活動に使われる、多義的な概念となっている。大規模なものは、県や規模の大きな市などがアートツーリズムによる観光振興を目的として開催する国際芸術祭が続々と登場し、現在は10件近く存在しているが、今後も増加の傾向にある。そのなかでも、横浜市、愛知県、札幌市など、都市部の芸術祭は美術館を中心とした作品展示にとどまる部分も大きい。美術館の外で地域に根差した継続的なプロジェクトが生まれることもある。一方、越後妻有（新潟県）や、瀬戸内（香川県）、別府市（大分県）、市原市（千葉県）など、広域で展開される地方での芸術祭では、拠点施設を建設しつつも、大部分の作品がまちや村のさまざまなスペースで展示され、アーティストたちは、都市型芸術祭よりもいっそう、その土地の歴史や社会の文脈を読み解く活動に意欲を燃やす。

中規模のアートプロジェクトでは、広島市、千葉市、取手市（茨城県）、日野市（東京都）や足立区千住地域（東京都）など、大学が中心となって学生たちとともに地元社会と協働するプロジェクトや、大館市（秋田県）、大阪市など、市が空洞化しつつある中心街の賑わいやコミュニティ醸成を目的に実施するプロジェクトが挙げられる。さらには、アーティスト個人やアートNPOによる小規模なイベント、商店街のような既存の地縁組織がアーティストを招いて行うプロジェクトなど、地域



小豆島農村歌舞伎 提供：瀬戸内国際芸術祭 撮影：中村脩

型芸術祭だけでも多様な形態を取る。こうした活動が、自らをアートプロジェクトと称するのである。

会場となる場所も多様である。美術館やギャラリー、コンサートホールというような文化施設ではなく、オルタナティブな場、過疎化した中心市街地、廃屋、空き店舗、廃校、公園などの屋外を活用することが多い。

広さも、いくつものまちや村に広がるものから、一つの公園のなかに作品が点在するものなど規模はそれぞれである。共通する特徴の一つ挙げるとすれば、さまざまな場所を同時に利用し、まちなかの各場所に作品が一時的に置かれ、観客に会場を巡らせるというタイプのプロジェクトが最も多いことである。

ただし、ここで一つ注意すべき点は、このような地域を舞台とするアートプロジェクトは、必ずしも地域の「ため」にやっているわけではないということである。確かに、経済波及効果や地域のブランディングなどといった社会的な効用が認められる場合も多く、そうした現象を指して「地域が変わる」などと称されることも多い。しかし、アートプロジェクトを実施する側は、明確な社会的目的性を持って活動しているとは限らない。繰り返しになるが、目的も対象者も達成目標も明確に定まっていないことが多いのが日本のアートプロジェクトの大きな特色と言える。

しかし、ではなぜアートプロジェクトに社会がこれほど関心を示すのだろうか。おそらく、一般社会も芸術側も、コミュニケーションの回路が増えることを期待したり、既存の価値観では生み出せない新しい活動をもたらすことを目指しているからであると考えられる。たとえば、日本のアートプロジェクトで重要な活動を数多く展開するアーティストの藤浩志（ふじ・ひろし）は、プロジェクトの企画段階で、「〈もやもや〉したものを大事にしよう」と人々に呼びかける。はっきりと良いとも悪いとも言えないが放っておけない「何か」について迷いながら考え、意見を交わすことから、アートプロジェクトの旅は始まるようだ。

そこには、日本人が政治的議論を好まず、社会運動や

市民運動に対してもあいまいな立場を取りたがるという背景も関係しているかもしれない。もちろんわが国には政治活動や市民活動も活発に多数存在しているが、そうした運動に参加するのは比較的少数の一部の人たちで、日本型アートプロジェクトは、そうしたラディカルな市民たちでなく、よりあいまいな社会意識を持つマジョリティへと働きかけることを望んでいるように見受けられる。漠然とした革新志向を抱く人々とともに、社会のなかにある「もやもや」を探り当て、作品づくりやそのプロセスで徹底的に他者と関わり合うことで彼らの意識を顕在化することを目論んでいるのかもしれない。「共創的」と私たちが呼ぶ日本型アートプロジェクトの価値については、第三部の「アートプロジェクトの美的・社会的価値についての考察」でもう少し詳しく述べる。

ここで、日本のアートプロジェクトにおける状況を大きく変えた契機となった事例について紹介しよう。2000年にアートディレクター・北川フラム（きたがわ・ふらむ）が手がけた「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ（以下、越後妻有アートトリエンナーレ）」の初回に、国内外から約16万人が訪れたことである。それまで現代美術展は予算がつかず「1万人動員できたら成功」などと言われていたなかで、この現象は芸術界のみならず社会一般にも衝撃を与えた。

会場となっている新潟県越後妻有地域には、目立った観光名所は特になく、過疎化も著しいが、「棚田」と呼ばれる農村風景が美しい地域である。訪れた人は、忘れていた日本の原風景を発見し、廃校になった学校のなかに、戦前から戦後にかけて近代化の激動の100年の歴史を再確認し、さらに人口が減少して消滅の危機に瀕する日本社会の未来図に思いを馳せた。

日本は、大都市以外のあらゆる地域で、急激な過疎化と少子高齢化が進行しており、明るい未来を描きにくい。大学のない小さいまちからは多くの若者が都会へ出ていき、彼らは帰郷しても仕事がないため、帰ってこない。また、都会の文化に慣れてしまった若者には、楽しいと思える仲間も活動も何もなく、地域コミュニティには閉塞感と諦観だけが詰まっているように感じられる。老人が一人で暮らす家が一戸だけ残っているというよう



イリヤ&エミリア・カバコフ《棚田》2000年、大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ
提供：大地の芸術祭実行委員会 撮影：中村脩

な集落があちこちに存在するなかで、地域社会そのものが消滅の危機にある。

「越後妻有アートトリエンナーレ」は、このような未来をどのようにしたら少しでも変えることができるかという問題意識をもとに始まった。だが、地元住民たちは、当初この芸術祭を完全に無視した。「やっているのは知っていた、でも私たちに见せるためにやっているんじゃないでしょ」と、見て見ぬふりをしていたというのは、ある地元住民の言葉である。

そのようななか、プロジェクトがまちの人と関係を築く上で重要な役割を担ったのはボランティア集団「こへび隊」の存在だった。過疎化で普段若者のいない地域に、数百人の大学生や若い人たちが長期的に滞在し、純粹に目をキラキラさせている様はまちの人にも魅力的に映ったようだ。

しかもお金のためではなく無私無欲に汗水流す彼らの姿を見て、そういう若者を助けてやりたいという思いを抱く人が増えた。特に、2004年の新潟中越地震や雪害の後、芸術祭の会期に関係なく地道に支援活動に通った若者たちの存在は地元の人たちの心を大きく動かした。「私は、芸術はよくわからないけど、若い者が私たちの村であんなに頑張っているのに、もう無視はできない」と、大きく考えが変わったのである。

また、アーティストたちの意識も変わった。当初は国際展で常連となっているような有名アーティストたちの作品だけがやってきたケースも多かったが、徐々に地域



作品制作風景 提供：大地の芸術祭実行委員会 撮影：川瀬一絵

に滞在し、ヒアリング調査などを行いつつ制作する作家が増えたのである。遠巻きにアーティストの様子を観察していた人々も、日本人だけでなく外国人のアーティストまでもが「あなたと話をしたい」「昔の話を聞かせてほしい」「あなたに作品に出演してほしい」と何度も家を訪れる状況を徐々に受け入れていった。そして、自分との交流が作家へのインスピレーションとなり作品ができて上がったことに誇りを感じ、彼らの制作の様子を来訪者たちに情熱的に語る市民ボランティアが地元市民からも数多く出てくるようになったのである。

何もないと思っていた自分の住んでいるまちに人が来て「良いところですね」と言ってくれること。さまざまな人の交流で、まちの気持ちが元気に明るくなること。今日では、越後妻有の人々は、芸術祭を目指して来る人たちをもてなそうしている。地元の特産品を売るビジネスだけでなく、「来てくれて嬉しい」という気持ちを表現するために、おばちゃん自慢の手料理を無料で提供するなどして歓待している。おもてなしをしたい、というまちの人の気持ちがプロジェクトに寄り添い始めたのだ。

こうした「越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」の成功を皮切りに、日本全国で、大都市で美術館が主催するものとは別種の、行政や自治体による大型アートフェスティバルが増加した。

大型フェスティバルは、広い面積を使って企画され、すべてを鑑賞するのに3日～1週間かかるようなものが多い。また、従来のアートファンだけではなく一般層も惹

き付け、なかには40万～90万人の動員数を誇るものあり、アートツーリズムというべき現象にまで発展しており、地域経済の活性化を促す起爆剤としても注目を集めている。

また、現代美術も90年代初頭の不人気ぶりが一転した。現代美術家・草間彌生（くさま・やよい）の知名度は90年の時点とは比べものにならない。瀬戸内国際芸術祭の原点でもあるベネッセアートサイト直島を皮切りに、金沢21世紀美術館や十和田市現代美術館など、東京から遠く離れた地域にある現代美術館が人気を集め、今や有名観光地として幅広く一般大衆の関心を集めるようになった今日の活況に、越後妻有アートトリエンナーレの存在が大きな貢献を果たしたことは疑いの余地がない。

一方で、経済波及効果が認められているアートプロジェクトはごく一部であり、その大半を占めているのは地域住民が集まって行っているような経済波及効果のない小規模な活動である。これらは、地域のなかで新しいコミュニケーションの回路を生み出すもの、地域のなかで埋もれていた価値を再発見するもの、コミュニティの構築に貢献する活動などとして機能していると考えられる。

小規模のアートプロジェクトでは、フェスティバルのような集客が見込めない分、さらに「地域」という言葉がより重要なキーワードになる。アーティストは単純に作品展示をする場合でも、今日、展示空間の持つ社会的文脈をより意識するようになっている。さらには、その



男木島、瀬戸内国際芸術祭 撮影：中村脩

「地域」の特性に鑑み、地域内外から参加者を募ってその関係性のなかでどう企画を生み出すか、というプロジェクト型の作品制作に長けたアーティストは、各地のさまざまな地域団体からひっぱりだこである。特定のコミュニティのなかに閉じたまま、参加者の満足のためだけに行われる従来のコミュニティ・アートとは異なり、コミュニティを開いて新たな参加者を募るこうした活動は、「コミュニティ・オリエンテッド・アート」と呼べるのかもしれない。



草間彌生《南瓜》

提供：ベネッセアートサイト直島

撮影：安斎重男

Column 1

データで見る大型芸術祭

さまざまな形態で発展を遂げている日本のアートプロジェクトのなかでも近年特に存在感を増しているのが、来場者数30万人規模の大型芸術祭の開催である。県や市などの自治体が、地域活性化などを目的にビエンナーレやトリエンナーレ形式で開催することが多く、ときには760平方キロメートルにも渡る広大な範囲に300点以上もの国内外のアーティストの作品が展示される。豊かな自然のなかで文化的な体験ができるイベントとして特に都会に住む若い世代を中心に人気を博しており、過疎化の進む地域の振興や経済活性化を促進する手段として注目されている。

本コラムでは、現在の日本の大型芸術祭のあり方を確立した2人である、福武總一郎氏（公益財団法人福武財団理事長）が総合プロデューサーを、北川フラム氏（アートディレクター）が総合ディレクターを務める「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」と「瀬戸内国際芸術祭」のデータを参照することで、その規模や特徴を紹介する。

大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ

大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ(The Echigo-Tsumari Art Triennale)は、2000年より新潟県越後妻有地域(十日町市、津南町)で開催されている世界最大規模の国際芸術祭である。

越後妻有アートトリエンナーレ2012開催概要

会期：2012年7月29日～9月17日 51日間
会場：越後妻有2市町 760km²（新潟県十日町市、津南町）
主催：大地の芸術祭実行委員会（新潟県知事、十日町市長、津南町長なども名を連ねている）
作品数：367点（うち恒久設置作品189点）
参加集落：102点
参加アーティスト：44の国と地域 360組
来場者数：488,848人
こへび隊登録人数（ボランティア）：1,246人
予算規模：約4.9億円
経済波及効果：46億5千万円（新潟県内）

出典：『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2012 総括報告』大地の芸術祭実行委員会、2013年
<http://www.city.tokamachi.niigata.jp/page/000028292.pdf>

瀬戸内国際芸術祭

瀬戸内国際芸術祭(The Setouchi Triennale)は瀬戸内海の島々を会場とする現代美術の国際芸術祭。2010年の第1回からトリエンナーレ方式で開催されている。

瀬戸内国際芸術祭2013「アートと島を巡る瀬戸内海の四季」開催概要

会期：
春 | 2013年3月20日～4月21日 33日間
夏 | 2013年7月20日～9月1日 44日間
秋 | 2013年10月5日～11月4日 31日間
会期総計 | 108日間
会場：瀬戸内海にある12の島と港周辺地域

主催：瀬戸内国際芸術祭実行委員会（香川県知事や高松市長などを含む）
作品数：約200点（恒久設置作品を含む）
参加アーティスト：26の国と地域 200組
来場者数：1,070,368人（春、夏、秋会期合計人数）
予算規模：約11.7億円
経済波及効果：132億円（香川県内）

出典：『瀬戸内国際芸術祭2013 総括報告』瀬戸内国際芸術祭実行委員会、2013年
<http://setouchi-artfest.jp/news/post/3034/>

ケーススタディ

『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』の概要から

アートプロジェクト研究会・編



大友良英《アンサンブルズ・パレード2011》2011年 提供：水戸芸術館現代美術センター 撮影：大谷健二

このセクションでは、私たちが刊行した『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年』¹の内容について概説する。このウェブ書籍は、熊倉をコーディネーターとして立ち上がったアートプロジェクト研究会が、2010年から2012年までの3年間にわたってTokyo Art Research Lab（TARL）において公開講座と研究会²を実施し、日本におけるアートプロジェクトの現在進行形をケーススタディと理論化の双方から語り合った記録を編集したものである。スピーカーとして、アートプロジェ

クトの現場スタッフから、美学や社会学などさまざまな研究者まで多様なゲストを招き、それぞれの活動事例の紹介や考察を通じてアートプロジェクトの現代的様相を紐解いた。原著は200ページを超える大著ながら、対話形式の記録が中心で、ゲスト・スピーカーたちの活動の裏側などが紹介されている。本書では研究会として印象に残ったポイントを中心にダイジェストを試みる。

以下、各章の概要を紹介する。

1 日本語版が以下のURLからダウンロードできる。http://www.tarl.jp/cat_output/cat_output_art/869.html

監修：熊倉純子、企画・編集：菊地拓児 長津結一郎 + アートプロジェクト研究会、発行：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京文化発信プロジェクト室。また、このPDF版を大幅に改定して出版された書籍が『アートプロジェクト—芸術と共創する社会』（水曜社、2014）である。

2 「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010」（2010年）、「アートプロジェクトの研究」（2011年）、「日本型アートプロジェクトの歴史と現在Ⅱ—定義の試み&3.11以降の動き」（2012年）。いずれも公益財団法人東京都歴史文化財団東京文化発信プロジェクト室の東京アートポイント計画によるTokyo Art Research Labのプログラムとして開催された。

1. 大学×アートプロジェクト：現場型教育と地域の拠点としての役割

ゲスト・スピーカー：加治屋健司・長田謙一

大学の授業の一環として、もしくは有志が集まった教員や学生が中心となり、アーティストや地元の人々、団体、行政と協力しながらまちなかでアートプロジェクトを行う例が、日本国内では数多く見受けられる。

大学がこのような活動を始めたのは1990年代後半からであるが、特に2003年に国立大学の法人化という大きな制度改革に伴い、従来大学に課せられていた「研究」と「教育」という2つのミッションに、「社会貢献」という3つ目のミッションが加わったことが、拍車をかけた。

現在、大学では、多くの学生たちがアートプロジェクトを「研究」対象として論文に取り上げるだけでなく、芸術大学で芸術家やアートマネージャーを育てる「教育」として、また総合大学の一般教育科目の一部としても、実社会での実践教育を行うケースが出てきている。「社会貢献」という視点が加わったことで、大学がアートを通じて地域に介入していく機会が増え、まちを活性化したり地域の抱える問題の解決につなげたりと、大学とその人材が地域のハブとして機能することも多くなった。

長田謙一（ながた・けんいち）は芸術学者であるが、千葉大学に在任していた時の「文化をつくる」という実践授業や、首都大学東京に着任してから実施した「サバービア東京・ひののんフィクション」について紹介した。「文化をつくる」は芸術の学部も学科も存在しない総合大学に開設された一般教養科目で、90年代初頭より、国内外で新たなタイプの文化活動を実施している人々をゲストに招き、学生たちとともに実際にプロジェクトを企画する授業を展開していた。その経験をふまえ、首都大学東京のインダストリアルアートコースのアート&デザイン社会システムコア（現在は学科再編されている）の教員・学生を中心に2008年に始動したのが「サバービア東京・ひののんフィクション」である。東京西部の郊外（＝Suburbia）都市・日野の人々との関わりのなかで、旧農林省の養蚕試験施設の跡地を一般公開

し、3組の作家を招き市民参加型の展覧会を行った。

加治屋健司（かじや・けんじ）は現代美術を専門とする気鋭の美術史学者であるが、当時在任していた広島市立大学の「広島アートプロジェクト」について紹介した。これは、同大の芸術学部の教員であるアーティストの柳幸典（やなぎ・ゆきのり）が2007年に開始した地域展開型の展覧会である。地域の遊休施設を活用して、学生やプロの作家たちに作品発表の機会を提供した。加治屋は2008年に大学に着任して以降、地域住民と協働して活動できるアーティストの育成や、まちづくり、広島市における文化芸術の振興といった目的を持ち運営に携わった。

大学が関わるアートプロジェクトは、専門家養成のために、アーティストやアートマネジメント志望の学生が芸術と社会の関わりの基礎を実践的に学ぶ教育的観点から、大学の社会貢献まで、幅広い役割を担う。

さらに、千葉大の例のように、一般教養科目として実施されると（ほかにも大阪大学でも取り組みが行われている）、経済や法律、自然科学を学ぶ学生たちも参加する。将来、さまざまな社会分野でリーダーとなる彼らが、合理性を超えた芸術や文化活動というものが社会のなかで機能して、人々の価値観を変えたり社会を動かしたりするポテンシャルを持つことを目の当たりにすることで、芸術文化の社会的必要性をより強く認識するよう



wah《森の汽車ばっば》2010年、ひののんフィクション2010 撮影：蓮沼昌宏



野外芸術センター PPY、2010年 「広島アートプロジェクト2010」より

になることも考えられる。社会のアーキテクチャを刷新していくための柔軟性に対応力を持つ人材を育成するために、もしくは、自律的な表現としてのアートだけではなく、さまざまな立場の人を巻き込んだ、いわば非自律型の芸術表現が日本でさらに発展するためにも、大学のアートプロジェクトが果たす役割は大きい。

2. オルタナティブな場×アートプロジェクト：持続可能なスキームに向けた新展開

ゲスト・スピーカー：小川希・野田恒雄

小川希（おがわ・のぞむ）は、2008年に東京・吉祥寺にオープンした2階建ての元民家をリノベーションしたスペース「アート センター・オンゴーイング Art Center Ongoing」を運営している。1、2階合わせても80平米ほどしかないスペースのなかで、時代を担う必見のアーティストを紹介するギャラリースペース、新旧アートブックの閲覧も可能な交流の場としてのカフェ&バースペース、そして独自のネットワークにより編纂した広範なアーティスト情報を提供するライブラリーブースを併設している。

アートセンターのような場が日本にないなかで、小川は貸しギャラリーのシステムに頼らず、たった一人で自主企画のみ行うスペースを創設した。大学院生時代に彼は、「Ongoing」という展覧会プロジェクトを立ち上げ、廃校やカフェ、レストラン、元倉庫を会場に、計5回展覧会を開催していた。その経験を活かし、プロジェクトの開始当初から周囲に公言していた「アートセンターをつくる」目的を実行し、自力でArt Center Ongoingをオープンさせた。現在はArt Center Ongoingを中心として、東京西部地域を舞台にプロジェクト「テラトテラ TERATOTERA」を実施し、活動の場を広げている。

野田恒雄（のだ・つねお）は、再生を得意とする建築家で、福岡で「トラベラーズ プロジェクト TRAVELERS PROJECT」を立ち上げた。建物の再生というハードウェア面だけでなく、さま

ざまな活動を誘発する場として建築を再生するソフトウェア面のデザインも行う活動だ。1965年に建てられた古い住居兼テナントビルを再生した「紺屋2023」では、「未来の雑居ビル」をコンセプトに、業種・年齢・国・時間・目的などさまざまな要素が「雑居」する場づくりを目指している。建物再生の企画、運営、デザインディレクションだけでなく、展覧会やイベントなどさまざまなプログラムを行うほか、テナントが共同で講師を務めるスクール事業も立ち上げた。³



Art Center Ongoing

2つのスペースは目的もあり方も対照的だが、どちらも、まるで生き物のように常に変化していく在り方や、その活動を通じて新しいシステムが生まれることを重視している点が共通している。主宰者がキュレーターのような立場でアーティストを選ぶのではなく、日々のつながりの中から偶発的にさまざまな活動が生まれることを重視する点は、一般的な商業ギャラリーやオルタナティブ・スペースと異なる点でもある。30代の若いリーダーたちの活動は、人の集まり方や集まった人々の関係性をどのようにデザインするか、ひいては、未知の可能性をはらむ関係性を誘発するような施設のオペレーションを模索している点で、原著のアートプロジェクトの定義に大きな示唆を与えてくれた。



紺屋2023

3. 美術館×アートプロジェクト：美術館がまちに仕掛けるアートプロジェクト

ゲスト・スピーカー：竹久侑・鷺田めるろ

日本には現在、公立の美術館が約180館あるが、そのうち現代美術を専門にしている美術館は非常に少ない。本章では、現代美術館としてバイオニア的な存在である水戸芸術館と、最新の世代で最も注目を集める金沢21世紀美術館を事例として招いた。いずれも中核都市において、まちや民間団体と連携をとりながら芸術活動の場を広げている。美術館、劇場などで、コミュニティ・プロジェクトを実施する文化施設は多いが、域内の諸機関と連携して館外において事業展開を拡大し、地域にインディペンデントな文化活動を誘発する例はあまり多くない。両館は館外に活動を展開することに積極的な数少ない例である。

竹久侑（たけひさ・ゆう）は、水戸芸術館現代美術センター学芸員である。水戸芸術館は、市営で初めての専門的な現代美術の複合施設として、1990年にオープンし

た。専門家の学芸員たちによる高度な自主企画中心のプログラミングは、市民にはなかなか理解されず、特に現代美術センターは、地域社会との関係が希薄であることが課題となっていた。センターは2002年に「カフェ・イン・水戸」を提案、館が主導してまちなかで作品を展示するグループ展を行った。その後、水戸のまちとアートをつなぐ橋渡し役を目指す「MeToo推進室」（「me too」と「Mito」のごろ合わせ。誰もがオーガナイザーになれる、という意味が込められている）も生まれた。2007年から同館で勤務する竹久は、自身が担当した市民参加型の音楽パレード「アンサンブルズ・パレード」を伴う大友良英展などを紹介。商店街や地元の経済団体・組合などとの協力体制のあり方を探りつつ、活動が継続している様子を語った。

鷺田めるろ（わしだ・めるろ）は、金沢21世紀美術館

3 2013年には、約80名の関係者のインタビューとともにそれまでの活動をまとめた紺屋2023記録集「konya-archives 2008-2013」を電子版にて刊行した。
<http://www.dlmarket.jp/products/detail/267625>

のキュレーターである。2004年に金沢のまちの中心にオープンした金沢21世紀美術館は、市民の日常生活が郊外に移ったために、訪れる人が減っていた中心市街地に「新たなまちのにぎわいの創出」を目的として建てられた美術館である。鷺田は、2008年に美術館主導でまちで展開したプロジェクト「金沢アートプラットホーム2008」を紹介。美術館内だけでなく、商店街や空き家などを使った展示や、公民館、小学校、グループホームなどでのワークショップやイベント、空きビルを拠点としたプログラムなどを展開した様子を語った。

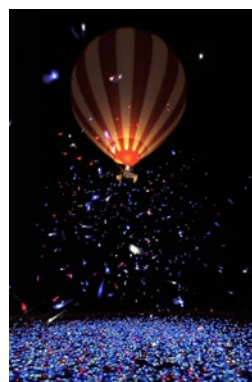
ここで興味深いのは、竹久と鷺田の対談のなかでそれぞれが属する現代美術館の世代の違いによるミッションの違いが浮き彫りになったことである。水戸芸術館は約12年間、館内で国際的なレベルの美術展をやることに専念し、そのためにまだ少し一般市民との乖離があるように思われたのに対し、後発の金沢21世紀美術館は開館当初からまちなかに開かれた活動設計がなされた。どちらの美術館も今日、触媒として芸術を用いることに積極的で、館外のさまざまな団体や活動と連携して、まち全体の文化ネットワーク形成に貢献している。しかし、2人の論調には、地域でプロジェクトを展開することについての捉え方の違いが感じられる。水戸芸術館の竹久は、今日の美術館の役割がアートプロジェクトを行なうにしてもその第一の目的を地域振興とするのに慎重な姿勢を崩さないが、金沢21世紀美術館の鷺田は、美術館がまちなかへ出ていったり、地域社会に協働を働きかけたりす

ることはオープン当初から自然なことだと思っていたと述べる。竹久の姿勢は、まちとの関係構築に長年迷いがあった水戸芸術館の経験を反映しているのかもしれない。1990年代と2000年代で美術館と地域社会の関係や、地域社会が美術館に期待するものは、大きく変わったようだ。

竹久は自ら考える美術館の地域社会における役割は、その土地の人々が立場の違いを超えて協働したり、主体的にものごと

を進めたりする契機となり、そうしたフィールドを用意することだというが、美術館がまちなかで活動を展開したことで、美術館から独立した小さな活動が複数生まれていることも水戸と金沢の共通の特徴である。

たとえば金沢ではアーティストが借りていた一軒家が毎週さまざまな人が集まる場所に変化した「いきいき荘」や、それがさらに発展してできた美術と建築を横断するプロジェクト「CAAK（カーク）」などがある。そのように美術館のまわりに自主的に発生した小さな拠点は、館が呼ぶアーティストや、クリエイティブな活動に関心を持つ人が集まる拠点として機能していることが確認された。



高橋匡太《夢のたね2008—金沢》2008年、金沢アートプラットホーム2008—自分たちの生きる場所を自分たちでつくるために—
提供：金沢21世紀美術館
撮影：市川靖史



アトリエ・ワン《いきいきまちやプロジェクト》2008年、金沢アートプラットホーム2008—自分たちの生きる場所を自分たちでつくるために—
撮影：アトリエ・ワン



大友良英《アンサンブルズ・パレード2011》2011年
提供：水戸芸術館現代美術センター 撮影：大谷健二

4. まちづくり×アートプロジェクト：まちへのアプローチとその関係づくり

ゲスト・スピーカー：山出淳也・吉田有里

アートプロジェクトのなかには、衰退した地域の持つ課題にアプローチし、地域活性化に取り組むものも多い。その地域の歴史的な背景などを考慮して実施されるアートプロジェクトは、地域のなかの既存の組織間の新たな関係性を生み出す橋渡しの役割を発揮することによって、新たなコミュニティ醸成に寄与している。

山出淳也（やまいで・じゅんや）は、自身がプロデューサーを務める「^{ベップ プロジェクト}BEPPU PROJECT」の事例を紹介した。大分県別府市は大規模温泉観光地として戦後の高度経済成長期に最も栄えていた。しかし、バブル崩壊後の1990年代以降は一転して衰退の一途を辿り多くの宿泊施設が廃業に追い込まれた。その結果、古い街並みを残した温泉街では空き店舗や使われなくなった施設や建物が多く見られるようになった。海外でのレジデンスから帰国したアーティストの山出は、国際芸術祭を開催しようと画策し、2005年にNPO法人BEPPU PROJECTを設立。しかし、国際芸術祭のアイディアは誰からも理解されなかったため、まずは、まちの魅力を再発見する多様な小規模プロジェクトに取り組むことから活動をスタートした。中心市街地の空き店舗を低予算でリノベーションし、「プラットフォーム事業」を展開。地元大学の福祉学科に委託して障害者の雇用創出を目的としたコミュニティ・カフェが生まれたり、竹細工の振興を行うNPOに委託して衰退著しい地元の伝統工芸の再興拠点とした

り、アート作品に宿泊できる民間ホテルが生まれたり、国内外のアーティストたちが滞在制作を行える施設など、新たな活動を誘発する拠点を次々とプロデュースした。

現在の事業内容は、国際芸術祭から市民文化活動のまちなか発表の新たなフィールドづくり、地域の農作物や食品をプロデュースする通販事業まで非常に幅広く、それに触発されて新たな小規模小売店舗を始める若者たちも出てきている。

山出の行動力や既存の社会システムを打ち破る発想力は「アーティスト・プロデューサー」の大きな特徴とも言える。BEPPU PROJECTは発足後10年で急激な成長を見せ、別府市以外にも活動が波及している。県は、遺跡が多く残る遠隔地域で「国東半島芸術祭」を山出とともに企画・実施。また、別府の活動に追随し、別の市でもアートプロジェクトが生まれている。

吉田有里（よしだ・ゆり）は、「あいちトリエンナーレ」2010においてアシスタント・キュレーターを務め、「長者町プロジェクト」について紹介した。「長者町プロジェクト」は、あいちトリエンナーレ2010の4つのメイン会場の一つで実施された取り組みである。他のメイン会場が県立美術館や県立劇場、市立美術館などであったのに対し、長者町は名古屋市の都心部にある歴史ある繊維問屋街だ。しかし現在は産業の衰退（70年代から2000年代で商社が半減）とともに空きビルが目立つ。また、繊維問屋組合では、若い世代が地域で活躍する場が少なく、コミュニティには閉塞感が漂う。さらに、繊維問屋が減って新しく入ってきた産業とのコミュニケーションも足りない。こうした状況のなかで、アーティストによる市民参加型の作品が数多く展開された。繊維問屋業者の長老たちは、トリエンナーレがビジネスではないと知って、それなら若手経営者でやればいいと一任した。吉田は、若手経営者たち一人ひとりに働きかけ、彼らのビルの空きスペースを作品設置場所として無償で提供してもらうことに成功した。特に、アーティストユ



浅井裕介《室内森/粘土神》2009年、長者町プロジェクト2009
撮影：山田亘

ニット・KOSUGE1-16（こすげいちのじゅうろく）が戦争で消失した長者町の「山車」を再現し、若手経営者たちの組織と協働して新しい祭りを仕掛けたのは象徴的な契機となった。祭りは今も毎年開催され、繊維問屋以外の人々も参加するようになった。また、別のアーティストがまちの人を作品の題材にしたりすることによって、新たな参画や協力体制が生まれた。トリエンナーレ終了後は、アートに懐疑的だった地元住民の姿勢が一変。彼らは県を当てにせず、自ら「長者町アートアニュアル実行委員会」を結成し、アートによるまちづくりへの決意を露わにした。また、ボランティアで参加した地域外の人々が移住して、新しいコミュニティ形成にもつながった。



「オープン・ルームー別府市中央公民館をめぐるダンスジャーニー」より《キッチンダンス》2009年

提供：別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」実行委員会
撮影：久保貴史

5. スタッフ×アートプロジェクト：地域型アートプロジェクトを支える スタッフたちの横顔

ゲスト・スピーカー：高野織衣・石山拓真・羽原康恵・新井慶太・中村政人



KOSUGE1-16《どんどこ！巨大紙相撲 北本場所千秋楽》2009年

協働と参画によって成り立つアートプロジェクトにおいて、ボランティアの存在は重要な意味を持つ。大型芸術祭では、ボランティアは作品監視や誘導などの会期中の業務を担う人を指すことが多いが、中小規模のプロジェクトでは、企画運営を市民たちがボランティアで行っていることも多い。

それぞれのプロジェクトの特性や土地柄を丁寧に見ていくと、そこに集まるボランティアの人たちが求めている

「新しいコミュニティ」の形もそれぞれで大きく異なることに気づく。

ここでは、全国4カ所のアートプロジェクトを支える若手スタッフを招き、それぞれの活動のケーススタディを通じて、運営に携わる市民や、活動に集まる市民たちのプロフィールを紹介し、アートプロジェクトに必要な人材やそれに伴う現場の問題などについて議論した。

日本海に面した漁業のまち・富山県氷見市で、元漁網



奥健祐＋鈴木雄介《井野団地足湯プロジェクト》2008年、取手アートプロジェクト2008



ヒミング・アート・センター

の倉庫を改装し拠点としている「サスティナブルアートプロジェクト ヒミング」に集まるのは、漁業や大工など、さまざまな仕事を持つシニア世代の男性たちである。また、秋田県大館市出身のクリエイターが中心となり立ち上げたプロジェクト「ゼロダテアートプロジェクト」は、仕事を求めて東京に出ていった若者たちがUターンで戻って来た際に、仲間やクリエイティブな居場所を見出すコミュニティとして機能しているようだ。東京の郊外都市である茨城県取手市において、市と東京藝術大学、取手市内外の市民により行われている「取手アートプロジェクト」は、大学が関わるアートプロジェクトの代表例としても有名であるが、退職した大企業のサラリーマンや、そうしたサラリーマン家庭で子育てを終えた主婦など、比較的高学歴な老若男女が集まるのが特徴だ。埼玉県北本市で展開されていた「北本ビタミン」は、アートやデザインを専攻した若者たちなどの若い世代が担い手となっている。

「サスティナブルアートプロジェクト ヒミング」と「ゼロダテアートプロジェクト」は、アーティストの中村政人（なかむら・まさと）がプロデュースに関わっている。中村は、アートプロジェクトの面白さは「いろんな価値を吸収して、それをまちに還元する入り口も引き出しも大きいこと」だと語る。さらに中村は、「人」「しくみ」「お金」の3つがバランスを取りながら発展していけるサスティナビリティを構築することが、地方のアートプロジェクトの持続性を考えた時に何より重要

であると述べている。ここで紹介しているプロジェクトのうち、「北本ビタミン」はすでに活動を終了しているが、すべてのプロジェクトがその発展の過程でNPO法人を設立し、継続的な運営体制を確立することを目指していることも、これらのアートプロジェクトの大きな特徴の一つとして挙げられる。

一方で、スタッフとして関与する人々の口からは、アートプロジェクトを運営する上での課題も語られている。アートプロジェクトを運営する日々の業務は、起業に近く、コアメンバーの多くは長時間労働を余儀なくされる。給料も不安定で、支払われたとしても金額は低い。また多様な立場の人たちが関与しているゆえに、ボランティア、地域社会、地方自治体、アーティストなどの各方面に対し細やかな気遣いが必要とされる。そのような課題を抱えつつも彼らは、地域に向き合って活動することの面白さや、活動が地域のなかで持ち始めている新たな役割への手応えを感じながら、継続的に活動を展開させているようだ。ただ、現在ではここで取り上げている4人のうち2人はすでにプロジェクトから離れている。スタッフは経済的にも精神的にも過酷な仕事の中で、長年安定して仕事が続けられる環境とは言いがたいのが現状である。



ゼロダテ アートセンター（2010年当時の様子。2015年5月からはギャラリーとして運営している）

6. 社会×アートプロジェクト：表現活動と社会が抱える課題の接近

ゲスト・スピーカー：雨森信・河本一満

近年、アートは世界各国で、ホームレス、移民、障害者、高齢者、病院、福祉施設などのような、芸術文化以外の社会領域との交接が進んでいる。日本でも、マイノリティの人たちを包摂し、多様な価値観が共存し得る社会をつくることを目指すアートプロジェクトが出現し始めている。日本のこうした活動の特徴は、アートを通じてそれぞれの違いを受け入れる場をつくったり、アートがどのように社会と関わってゆくのかということを考える視座を与える取り組みとして行われることが多いことだ。

本章では、ホームレスや日雇い労働者の多く住む「ドヤ街」と呼ばれる地域で実践されているアートプロジェクトの実践者を招いた。雨森信（あめのもり・のぶ）は、大阪市の文化事業として2003年からスタートした「Breaker Project」^{ブレーカープロジェクト}を率いている。雨森は、現代アートが社会から孤立していることへの危惧から、芸術と社会の有効な関係や、そこにある新しいアートの役割を再構築していくための実践としてアートプロジェクトを行っている。ドヤ街に隣接する同地域で活動するNPO法人こえとことばとこころの部屋が、ドヤ街の住人たちにより近い距離で活動しているのに対し、Breaker Projectは、まちなかでアート作品を展開させることで、鑑賞者や表現の場を新しく開拓し、この地域を知らない人々をまちに誘うことを重視する。

河本一満（かわもと・かずみち）は、横浜市・寿町エ



寿灯祭、2010年、KOTOBUKIクリエイティブアクション
撮影：Ken Kato

リアにて活動する「KOTOBUKIクリエイティブアクション」を主宰している。彼は明確にソーシャル・インクルージョンのためのツールとしてアートを意識している。「社会とのつながりをなくした人たちが、人生の終着点、終の住処として暮らしているまちが、寿町。彼らはホームレスではないが、ホープレス。そういう人たちがいかに社会とつながりを持つことができるようになるか、つまりアートで社会的包摂ができないかというのが活動のテーマ」と河本は語る。プロジェクトは、外部の鑑賞者にオープンに作品を見せることはせず、孤独に暮らす人々がアートを日常的に楽しんだり生きがいにつながったりする可能性に重きを置いている点で、Breaker Projectとは対照的なアプローチを取っている。

目的設定もアプローチも異なるこの2つのプロジェクトは、地域コミュニティや行政との関係、働きかける住人のタイプも異なる。しかし「アートでまちは変わるのか」という根本的な問いを軸にしている点は共通している。プロジェクトがいかにまちと向き合うか、アートが弱者を搾取してしまう危険性があるのではないか、という議論に対して河本は「上から押しつけがましく、〈これがアートでございます〉と提示するのではなく、その人たちと一緒に何かやっていくという視点が重要だ」と述べ、既存のアート観を逸脱してゆく必要性について指



藤浩志《まちがざりの実験：デコポリ「トイザウルス」》2009年、
絶滅危惧・風景

摘した。それに重ねて雨森は「アーティストが生きている環境ができるのと同時に、多くの人が多様な価値観を受け入れ、誰もが生きやすい社会ができること、そし

てその地域が芸術的な意味でも実験場となり、多くの人の興味を掻き立てるようになる、ということを目指しています」と述べている。

7. 企業×アートプロジェクト：企業がアートプロジェクトを支援する理由

ゲスト・スピーカー：加藤種男・北村智子

今日、企業が芸術文化を支援する際には資金援助だけでなく、人的リソースの提供や社内インフラの提供、ネットワーキングなど、さまざまな手法がとられている。1990年にはこうした企業の文化支援に関する中間支援組織として企業メセナ協議会が立ち上がり、企業に対する文化支援への啓発や、調査・研究活動を行ってきている。なぜ企業がアートを支援するのか。20世紀型の大量消費社会の価値観が行き詰まるなか、企業は新たな市民社会の価値観形成とともに歩む必要性が高まったことが、その背景として挙げられる。

加藤種男（かとう・たねお）は、現在は企業メセナ協議会の専務理事を務めるが、1990年から2013年の退職まで一貫して、アサヒビール株式会社の芸術支援部門で指揮を執ってきた。同社が、アートプロジェクトに対して大きな影響を及ぼしているサポートプログラムが、「アサヒ・アート・フェスティバル」である。これは、全国のマイクロな活動に、シードマネーの提供のほか、

企業としての活動のバックアップ、プロジェクトの主催者たちに対して情報交換やネットワーキングの機会を提供するという、主に3つの中間支援的なサポートを行うものである。

アサヒビールは、当初は自社文化施設の運営やコンサートなどへの協賛など、日本企業の文化支援として典型的な活動を行っていたが、それに限界を感じ、大きな会社だからこそできることにフォーカスを当てたかったと加藤は語っている。彼は「全国的にどこで何を支援しても分散した〈点〉でしかなかった」と語る。「アサヒ・アート・フェスティバル」は、マイクロなアート活動を全国規模でネットワークして「線」で紡ぎ、新しいプラットフォームづくりに貢献することで、市民主導の小さな活動を励まし、その価値化に大きな貢献を果たしている。

北村智子（きたむら・ともこ）は、大阪にある千島土地株式会社の社会貢献の担当者である。千島土地は100年の歴史のある不動産会社であり、非上場の中規模企業である。経済の縮小に伴い、会社の所有する土地に空きスペースが増加する現状に対して、文化を通じた地域再開発としてアートプロジェクトを推進している。造船所が立ち退いた後の施設を「アートの発信基地」として活用したり、空き不動産物件をアーティストに安価で提供するなど、自社の遊休資源を利用して、エリア全体をアートの拠点にする活動を行っている。

アートプロジェクトを行うことで、地域の不動産価値を相対的に高める点で本業にも密接に結びついているのも大きな特徴であり、アートプロジェクトと自社の活動がwin-winになっている事例と言える。北村は「アートをきっかけとしてユニークな会社だとか、大阪の活性化



《アヒルプロジェクト》2009年、水都大阪2009
撮影：Hiromitsu Morimoto

に一役買っている、という目で会社を見て頂けるようになった」と企業価値の醸成をも語る。

このように、両社は、単に資金提供をするだけでなく、企業の本来業務との関連も鑑みながら、アート支援を通じて未来の社会モデルを醸成する取り組みを広げている。



AAF世界ネットワークプロジェクトより集合写真、2011年、宮城県南三陸町

8. アーティスト×アートプロジェクト：過疎地における大型フェスティバルの可能性

ゲスト・スピーカー：川俣正・藤浩志

アートプロジェクトにとって大きなマイルストーンとなった「大型フェスティバル」の最も代表的な例である「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」と「瀬戸内国際芸術祭」は、現代美術を扱うイベントとしては異例の集客数を誇り、「アートツーリズム」ともいべき現象を巻き起こした。これらの芸術祭が深刻な過疎化に悩む地域のコミュニティの活性化や、大きな経済波及効果をもたらして地域経済に寄与したことは、アートプロジェクトが地域活性化や観光振興に向けた方策として注目を集めるきっかけにもなった。

本章では、両方のプロジェクトに参加経験を持つ2人のアーティストを招いた。川俣正は、ポピュラリティに傾倒した大型フェスティバルないしアートプロジェクトに対し非常に批判的な姿勢を示している。川俣は大型フェスティバルがアートの質やイベント自体のコンセプトを二の次に、場所性を重視することで集客を伸ばしたものの、結果的に風景や見知らぬ場所を体験することがその主な目的となり、アートはあくまでもその体験に付加価値を与えるものに過ぎないと指摘する。また、川俣はこれらの大型フェスティバルはそのサイトスペシフィックな展開ゆえに、作品をつくる側も見る側も画一的なパターンができ上がり、展覧会としては飽和状態にあると述べる。そしてそのなかでこの画一性をどう壊し

ていくかが、アーティストに求められている役割だと主張した。川俣が2009年から開始した日本各地のアートプロジェクトの資料収集、保存、公開等を行うCIAN（シアン）⁴の活動は、生まれてはすぐになくなってしまいうアートプロジェクトの本質を問う必要性を訴えるものであり、アートプロジェクトが単なる地域活性化の方策に堕することにに対し警鐘を鳴らすものである。



川俣正《中原佑介のコスモロジー》2012年～、
大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2012
提供：大地の芸術祭実行委員会
撮影：中村脩

4 CIAN（Center for Interlocal Art Network）は2009年に「越後妻有アートトリエンナーレ」の一拠点として活動を展開している。川俣自身のプロジェクト資料のほか、越後妻有の諸作品のマケットの収集など、さまざまな表現活動のアーカイブ形成を目的に活動している。

藤浩志（ふじ・ひろし）は、川俣の影響を強く受けた、一世代若いアーティストで、さまざまな人々の表現活動をコンピュータ上のアプリケーションにたとえ、そうした諸活動を社会で機能させるような自身の役割を、「OS＝オペレーティング・システム」に例える。彼のOSは、地域の人を巻き込みながら彼らのモチベーションを引き出してゆく。藤は、80年代当初の川俣は「空間にドローイング」しているインスタレーションの作家としての印象があったと述べた上で、川俣の影響を受けた日本のアーティストたちの表現が、「空間」の機能を変容させる試みからさらには90年代になると「場」、そして2000年代になると「システム」へと発展していったことを指摘する。

ディスカッションでは、アートプロジェクトに対する考え方の違いが浮き彫りになった。アートプロジェクトに対して肯定的な藤は、消費文明以前の社会では人々が日常生活を営む上で多種多様なスキルを発揮していたことに着目し、そうしたスキルを見直すことで地域の人が主体的に何かを生み出す力を再発見したり、アート活動に参加することで、これまでとは異なる視点を持ち、社会状況に対して新たな認識を獲得することに可能性を見出している。

藤が、日本各地でサスティナブルなプロジェクトを多数展開しつつ、ますます社会的な関係性のなかに表現の可能性を見出しているのに対し、川俣はアートプロジェクトのアートツーリズム的な側面がその形骸化をもたらしたとし、そのなかで「ブーム」に消費されることを回

避する術として、観客に「見せる」ことを意識しない孤高の表現活動を追求したいと主張。川俣は、ミンスター野外彫刻展をはじめ世界各地で参加型プロジェクトを展開した経験を持ち、プロジェクトが芸術フェスティバルに回収されて終わってしまう危険から逃れようとしているように思われた。

表現の署名性の在り方も特に対照的である。「プロジェクト」としてのアートの概念を初めて提唱した川俣の作品は国内外に多くのプロジェクト参加者が存在するものの、時にその高い造形性のために最終的には「川俣の作品」として美術の領域に回収されていく傾向がある。それに対し、自らの表現を「OS型アート」と提唱した藤の生み出したシステムは、その名の通り、誰もが利用可能なものとして展開しており、署名性を放棄することも厭わない点で「日本型アートプロジェクト」をより特徴的に体現しているのかもしれない。



藤浩志《藤島八十郎の家》2010年、瀬戸内国際芸術祭2010
撮影：中村脩

9. 3.11以後：被災地に向き合うアートプロジェクト

ゲスト・スピーカー：佐藤李青・大友良英・毛利嘉孝・きむらとしろうじんじん

2011年3月11日に東日本を襲った未曾有の巨大地震とそれに伴う津波、原子力発電所の原子炉のメルトダウンは広い地域に甚大な被害をもたらした。震災から4年経過した現在でも復興が進まない地域が多く残り、震災の爪痕は依然として東北地域に大きな影を落としている。この終章は、震災の翌年の冬に実施した公開討論の議論

をまとめたもので、被災地でのアートプロジェクトを基軸に取り上げた。東京アートポイント計画プログラムオフィサーの佐藤李青（さとう・りせい）が「東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業（Art Support Tohoku-Tokyo）⁵⁾」、音楽家・大友良英（おおとも・よしひで）が「プロジェクトFUKUSHIMA⁶⁾」、アーティ

スト・きむらとしろうじんの「野点」、社会学者の毛利嘉孝（もうり・よしとか）が「3.11後の芸術」についてそれぞれの考察を展開している。被災地でのアートプロジェクトについて語った佐藤、大友、きむらは、震災がそれ以前から存在した地域社会の分断を顕在化させただけでなく、新たな分断をつくり出したことを指摘し、三者それぞれに、アートでその分断を越える試みについて語った。

佐藤は、震災自体がアートプロジェクトを変容させることはなかったものの、「震災」という枠組みがその手法や価値をより顕在化させたのではないかと指摘する。東北の復興のネックは、多くの場合、「境界線」をめぐる軋轢や分断に起因するものであり、アートはそういった境界線を越えた「オルタナティブなコミュニケーションの回路を開く」ことを可能にしたと佐藤は述べている。震災は人口流出、産業の停滞、雇用の問題といった地域の問題を加速度的に進行させた。佐藤は震災からの復興は「震災前の日常をとり戻すだけでなく、震災によって見えてきた可能性を含めた新しい社会を設計していくことにもつながっている」と主張する。

大友が発起人の一人となった「プロジェクトFUKUSHIMA!」は、福島県内外のメンバーによって「我々は、福島をポジティブなものへ転換していくためにどうしたらいいか」という重大な挑戦として立ち上げられた。震災において大きな課題となった人々の間の分断⁷を、東京



福島大風呂敷、2011年

と福島を多くの人々が行き来するようなプロジェクトを実施することで回復しようと試みたのである。専門家の協力を得て、会場の放射能による汚染度を検証・開示しつつ、1万人を超える福島での音楽フェスティバルを実現することで、市民が自ら状況を把握し、対策を考え、何かを実現するという原発事故後の行動指針を示した。また、さまざまな意見や立場の持ち主がフレキシブルかつ継続的に参加できるような土俵をたくさんつくり、それが補完しあったり対立したりしながら機能できるようプラットフォームとなることが重要で、それこそがアーティストやプロデューサーの役目だとしている。大友は、「今起こっていることは、福島のローカルな問題などではなく、人類がこの先に解決しなくてはならないような普遍的な問題だと思う」と述べ、福島状況を生み出した背景にある諸々のより大きな枠組みの問題について考え、向き合うことの必要性を指摘した。

きむらとしろうじんの屋外で開催される陶芸ワークショップ「野点⁸」を、津波の被害が大きかった岩手県大槌町と釜石市で展開。その準備の過程において、運営に参加した人々のなかでは、「地元の被災者／よそ者の支援者」「仮設住宅／家が残った人」という境界線が浮き彫りになったが、準備作業のための対話こそが、徐々に立場を超えた個人対個人のコミュニケーションを可能にしたと語った。ステレオタイプな境界を崩すには、



《8.15世界同時多発フェスティバルFUKUSHIMA!》2011年

5 岩手県・宮城県・福島県の3県を対象に2011年7月から開始された。持続的な事業運営の支援を目指すこの事業は、地域の団体やコーディネーターと協働し、被災地域のコミュニティを対象にシンポジウム、ワークショップ、滞在制作など文化事業の立ち上げや企画運営を行う。

6 音楽フェスティバルのほか、詩や音楽のワークショップ、放射線の勉強会、インターネット配信、楽曲配信など継続的にプログラムを実施。

7 大友はこの例として 福島県内と県外、避難した人、していない人、補償金をもらえた人ももらえなかった人などを挙げている。

8 リヤカーに陶芸釜、素焼きの器、釉薬などの陶芸道具と「お抹茶セット」を積みさまざまな場所を訪れる。参加者はきむらが制作した素焼きの器にその場で絵付けをし、「樂焼き」という方法で焼き上げられた自作のお茶碗で、その場所の風景を楽しみながらその場でお茶を飲むことができる。

アーティストが作品を見せたり上演したりする芸術の癒しの効果だけではおそらく不十分で、地元の人々の力を借りる協働のプラットフォームをつくることが重要だということがここでも再度確認された。



きむらとしろうじんじん 桜木町の「野点」での「お茶っこ」、2012年

毛利は、ヴォルター・ベンヤミンが20世紀の初頭に記した「生産者としての〈作者〉」などの理論を参照しながら、今日の「芸術」について論述を展開した。ベンヤミンの「瓦礫」にまつわるエッセイを引用し、「歴史の天使がみつめるカタストロフ」を震災後の瓦礫に、「楽園から吹いている強風」を今日のメディアやテクノロジーが私たちに強制する忘却に重ね合わせ、「今日の芸術家の役割は、今にもまして強風に飛ばされつつも瓦礫の山をしっかりと見届けようとする天使に似てきている」と述べた。毛利は、既存のメディアや芸術制度が捉えきれない原発に関わるさまざまな問題を、新しい芸術的アプローチがどのように再問題化できるかということが重要だと述べ、「プロジェクトFUKUSHIMA!」はその重要な試みの一つであり、未来の芸術におけるアーティストの役割を垣間見ることができるものだ、と結んだ。

リンク集

※ここでは、第二章で取り上げた事例のうち、2015年10月現在で確認できるウェブサイトのURLのみを記載している。

- | | |
|---|--|
| <p>1 サバービア東京・ひののんフィクション (2008年～2010年)
http://www.comp.sd.tmu.ac.jp/artsystem/hinonon/project.html</p> <p>広島アートプロジェクト(2007年～2010年)
http://hiroshima-ap.jpn.org/web/index.html</p> <p>2 Art Center Ongoing (2008年～現在)
http://www.ongoing.jp/</p> <p>TRAVELERS PROJECT (2005年～現在)
http://www.travelers-project.info/</p> <p>3 水戸芸術館現代美術センター (1990年～現在)
http://arttowermito.or.jp/gallery/gallery01.html</p> <p>金沢21世紀美術館 (2004年～現在)
https://www.kanazawa21.jp/</p> <p>4 BEPPU PROJECT (2005年～現在)
http://www.bepuproject.com/</p> <p>あいちトリエンナーレ (2010年～現在)
http://aichitriennale.jp/</p> <p>5 サステナブルアートプロジェクト ヒミング (2003年～現在)
http://himming.jp/</p> <p>ゼロDATEアートプロジェクト (2007年～現在)
http://www.zero-date.org/</p> | <p>取手アートプロジェクト (1999年～現在)
http://www.toride-ap.gr.jp/</p> <p>6 Breaker Project (2003年～現在)
http://breakerproject.net/</p> <p>KOTOBUKIクリエイティブアクション (2008年～現在)
http://creativeaction.jp/</p> <p>7 アサヒビール株式会社
https://www.asahibeer.co.jp/csr/mecenat/</p> <p>千島土地株式会社
http://www.chishimatochi.com/solution/regional/</p> <p>8 川俣正 (1953～)
http://www.tk-onthetable.com/newfiles/homej.html</p> <p>藤浩志 (1960～)
http://geco.jp/</p> <p>9 Art Support Tohoku-Tokyo (2011年～現在)
http://asttr.jp/</p> <p>プロジェクトFUKUSHIMA! (2012年～現在)
http://www.pj-fukushima.jp/</p> |
|---|--|

アートプロジェクトの 美的・社会的価値 についての考察

熊倉純子



仮設住宅に暮らす二人の少女は、自分たちの未来の町に美術館を提案している。
北澤潤『マイタウンマーケット』2011年～ 撮影：伊藤友二

ここまで取り上げてきたように、日本のアートプロジェクトは、地域の住民に直接アプローチするために、コミュニティ・アートのような様相を呈するものや、アーティストではない市民が作品制作に携わるものが多く見受けられる。また、フェスティバル型のプロジェクトにも、大規模なインスタレーション作品の傍らに、人々の参加のみで完結する表現を提示するアーティストも多い。すなわち、近代的美学的な見地からすると、「作品」や「作者」の存在が明確でないようなものが散見されるのだ。

そのため、アートプロジェクトは、長年、日本の美術

や美術史、美術批評から無視され、あるいは軽蔑的な揶揄がささやかれるにとどまってきた。なかには、「アートプロジェクトにはアートはない」と大学の授業で公言し、学生を驚かせた教授もいる。彼らの主張は、「参加」によってつくられるものは芸術的質の面から見てアート作品とは言えない、というものである。確かに、日本のアートプロジェクトにはこうした疑問がつきものだ。まちの人が楽しめばそれで良いのか？ それだけでアートとしての価値があると言えるのか？ 何がアートで、それは誰が決めるのか？

そのような疑問が常に浮上しながらも、日本における

アートプロジェクトが重要な意味を持つとしたら、その理由とは何だろうか。ここでは、アートプロジェクトが

生み出す価値についていくつかの観点から述べてみたい。

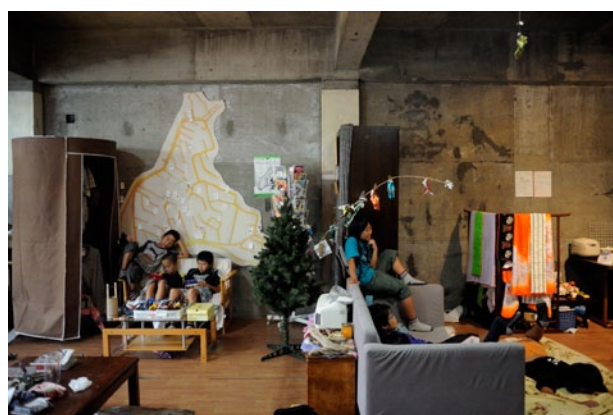
作品という規範からの逸脱

署名性への疑問

もちろん、アートプロジェクトに作品が存在しないわけではない。フェスティバル型のアートプロジェクトでは、アーティストが個人制作した従来型の「作品」が展示されることも多く、大規模なインスタレーションなどが、まちなかに恒久的に設置されたり、テンポラリーに展示され会期が終わると撤去されるものなど、さまざまな形態で、誰もが異論なく「作品」と認識するものが存在する。と同時に、一般参加のワークショップだけで完結するプロジェクトや、いわゆる作品と作家の存在が明確でないようなものもある。

おそらく前述の「アートプロジェクトにはアートはない」というような批判は、「素人が集まってやっていることは批評に耐え得る作品ではない」という考えが根底にあるのだろう。アーティストがまちづくりのツールとして活用されることで、アーティストもしくは芸術の自律性が失われることを危惧する声も多い。近代においては、作品は作家が始めから終わりまで一人でつくるものというのが徐々に美術の規範になり、さらに、19世紀からは「芸術のための芸術」という名目でその自律性が最も重視されてきたことを考えると、専門家たちの懐疑ももっともなことである。また、アートプロジェクトは、美術館やアート・マーケットへのカウンターとしての役割を逸脱し、地域の振興にアートが奉仕するという素朴な効能として行政に利用され、そこに参加するアーティストたちはかつて1960～70年代の「前衛」の手法を表層的になぞっているだけではないか、という声もある。⁹

実際、90年代より隆盛するアートプロジェクト的な手



北澤潤《リビングルーム》2010年-

法に対して、美学的な観点から語られる言説は非常に少なかった。2000年代に大型美術展が開催されるようになってからもその傾向は長く続き、アートのメインストリームから無視されてしまう傾向にあったことは上述の通りだが、こうした状況は、ソーシャリー・エンゲイジド・アートがその概念を獲得するまでのあいだに価値付けがなされてこなかった欧米の状況にも類似しているかもしれない。しかし昨今では、アートプロジェクトの隆盛を看過できないとして、後述のように、より真摯な批評も現れている。

無視や批判にさらされながら、それでも多くのアーティストたちはアートプロジェクトで「作品」や「作者」の概念についてさまざまなチャレンジを行っている。芸術の自律性をあえて積極的に無視し、作家性や作品らしく見えることをあえて重要視しないタイプのプロジェクトが多く提案されているのだ。

9 藤田直哉「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」『すばる』2014年10月号、集英社

Column 2

共創的プロジェクトの事例1 ——北澤潤「サンセルフホテル」

茨城県取手市は、東京の郊外都市として発展した、人口約10万人のまちである。1999年から「取手アートプロジェクト」が開始され、現在まで継続している。

北澤潤の「サンセルフホテル」はこの「取手アートプロジェクト」の一プログラムとして実施されている。団地の空き部屋の一室を、年に2回ホテルと見立てて宿泊者を募る。地域で公募した市民ボランティアの「ホテルマン」たちが手づくりで宿泊部屋に必要な品々を揃え、食事を提供し、宿泊客を迎える。宿泊客は、チェックインののち、ソーラーパネルとバッテリーを積んだワゴンを押して、ホテルマンたちに案内されて団地内を散歩する。太陽光で蓄電された電気は、宿泊部屋の明かりとなるとともに、「夜の太陽まつり」の太陽、すなわちLED電球を入れた黄色いバルーンの電力となる。夜の太陽のもと、宿泊客とホテルマンたち、団地の人々や見物客たちが、なごやかな時を過ごす。

北澤は、2011年に起こった東日本大震災以降、どのように自然と関わったら良いかという思いから、「自然の要素も自分たちでつくりたいかと思った」と語る。自分たちでつくった太陽で団地を照らすというのが、「サンセルフホテル」の特徴

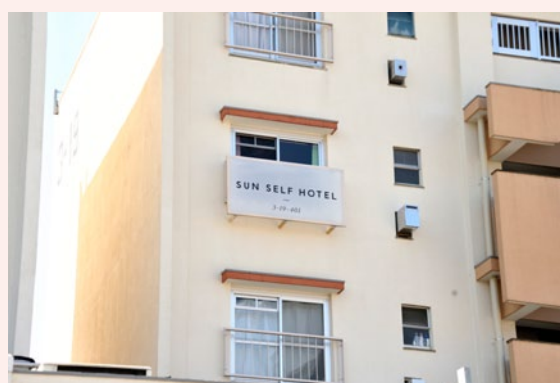
だ。ホテルには無用の存在であるこの太陽が、唯一アーティスティックな象徴であるが、この太陽を上げるために準備を行うのもホテルマンたちで、北澤はホテルマンたちの表現に対してアーティスティック・ディレクションをほとんど行わない。

ポストドラマ演劇の旗手でもあるドラマトゥルクの長島 確（ながしま・かく）は、「ホテルマンが主役の演劇作品のようだ」という。宿泊客は、ホテルマンたちの妄想が凝縮したサービスとどう距離を取ったら良いのか戸惑うが、舞台に巻き込まれ、自らも演技に参加せざるを得ない状況は、確かにポストドラマ演劇に近いものがあるかもしれない。

ホテルマンたちは、宿泊申込者たちのなかから宿泊者を選び、滞在の希望に関してさまざまな質問を投げかけつつ、2カ月かけて準備を行う。約30名の「ホテルマン」たちも一人ひとりがまったく異なる背景やアイデアを持ち、個々の日常から自由になって発想を出しあい、プロジェクト運営が行われている。サンセルフホテルは、特定の誰かとつくる、特定の誰かのための、共創的な芸術表現なのである。



北澤潤《サンセルフホテル》2012年-
撮影：伊藤友二



北澤潤《サンセルフホテル》2012年-
撮影：伊藤友二

才能 (talent) から 共創 (co-creation) へ

芸術家個人が作品を制作する従来のやり方ではなく、人々のなかに生まれる関係やプロジェクトができ上がるまでの過程を大切にしたい創作活動を、原著では「共創」という言葉を用いて表現した。

従来の芸術の考え方では、一般の人々と比べて特に秀でた「才能」(talent)¹⁰——「クリエイティブ・クラス」を論じたリチャード・フロリダがいうところの——を持っている人をアーティストと呼んでいた。しかし「共創」的な芸術においては、ある特定の人だけが持つ「才能」ではなく、誰もが必ず持っている「創造性」(creativity)を重要視する。参加者すべてのなかに存在する創造性が、何らかの方法で、本人がこれまで経験したことのないような形で発露し、そしてそれらが集まると、一人でつくるものよりも大きなものに発展する可能性がある。また、複数の人が関わる創作活動の場でよく使われている「コラボレーション」という言葉は、しばしば、アーティストでない人がアーティストに何かを貸し出したり、労働を提供したりと、あくまでアーティスト主体の一方通行のものが多かったように思われる。それに対し共創的な芸術は、個人と個人が集まり一人がつくり出すこと以上のことをつくり出すことを意味する。

アーティストの北澤潤(きたざわ・じゅん)は、共創的なプロジェクト型アートを得意とする一例であるが、彼の最大の特質は、彼のプロジェクトに参加する人々に

指示を出さず、徹底的に市民の議論を鼓舞し、見守り、待つ資質に優れている点である。アーティストの指示で行動するのではなく、参加者たちが主体的に小さな非日常へ向かって自由になるよう、彼らのささやかな妄想を励まし続ける。

社会学者の毛利嘉孝が我々の本のなかで「何か新しいことや誰もやっていなかったことをヒロイックに行うという営為ではなく、今あることをていねいに見つめていくなかで、異なることを創造していく〈芸術〉のあり方が重要になっていく」¹¹と述べたように、アートプロジェクトを行う芸術家はプロジェクトに参加する市民の中に眠っている創造性を丁寧に見つめ、寄り添い、引き出していくような辛抱強さが必要なのかもしれない。

しかし、そこにはキュレーターの鷲田めろろなどが鋭く批判¹²するように、市民の創造性の「搾取」や「ファシズム」の危険性が潜んでいることも忘れてはならない。市民の創造性も、単にアーティストの作品に回収されてしまえば、労働と化してしまう。また、それはあるコミュニティの全員がプロジェクトへの参加を駆り立てられるという逃げ場のない状態をつくりかねないだけでなく、参加する一般の人たちが思考停止に陥り、アートに問答無用の価値を見出し、狂信してしまう危険性もはらんでいる。また、アーティストの白川昌生(しらかわ・よしお)が指摘するように¹³、参加しないと集落から除け者にされるような強制は、価値観のファシズムへとつながりかねないのも事実だ。

日本のアートプロジェクト研究の潮流と文化的背景

日本のアートプロジェクトは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートやリレーショナル・アートという概念と

も微妙に異なる位置にあるように思われる。人々の関係そのものを表象の対象とするリレーショナル・アート

10 リチャード・フロリダは、クリエイティブ経済において必要不可欠な3つのT(Talent, Tolerance, Technology)について触れ、クリエイティブ経済の本質を、マクロ経済、働き方、日常生活、社会制度の側面から広範に解説している。Richard L. Florida, "The Rise of the Creative Class: and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life", (Basic Books, 2002).

11 熊倉純子(監修)菊地拓児・長津結一郎+アートプロジェクト研究会(企画・編集)『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』、公益財団法人東京都歴史文化財団 東京文化発信プロジェクト室、2013年、第9章p.18

12 鷲田めろろ「アートプロジェクトの政治学」、川口幸也(編)『展示の政治学』、水声社、2009

13 白川昌生『美術館・動物園・精神科施設』、水声社、2010

や、政治性が色濃く、社会課題を直接議論することを呼びかけて、そこに結集する人たちの力とエネルギーを表現活動とみなすソーシャリー・エンゲイジド・アートと大きく異なる点は、手作業を呼びかけるという穏やかな手法で、人々の間に新しいコミュニケーションの回路を生み出し、継続させてゆくという点である。日本のアートプロジェクトでは、既存のコミュニティにこびりつい

たしがらみを無化し、それまでになかった新しいつながりをつくることでその地域に新たな魅力をもたらしたり、人々が生き甲斐を見つけたりすることが期待されている。それゆえ、アートプロジェクトに対する研究も、美術史や美学的な研究というよりは、社会学や、文化経済学、文化政策学、都市計画論、行政学、教育学などでの議論が活発になっている¹⁴。

Column 3

共創的プロジェクト事例2 ——藤浩志のOS型アート「かえっこバザール」

藤浩志の「かえっこバザール」は、世界共通の「こども通貨」を設定し、おもちゃなどをこども同士で交換させる買い物遊び型ワークショップである。今では日本全国で開催されているほか、国外でも多数の開催実績がある。

参加するこどもたちは、いらなくなったおもちゃや本、アクセサリなどを持って会場に集まる。会場にはこども銀行があり、こどものバンカーが持ち込まれた品々を査定し、「かえるポイント」を発行する。持ち込まれた品々は銀行で査定された価格＝かえるポイント数を表示され、すぐにショップに運ばれる。参加者はショップをめぐり、自分のかえるポイントを使って、ほかのこどもたちが持ち込んだ品々を購入する。またワークショップを行うショップもあり、参加するとかえるポイントがもらえる。

藤は作家個人の表現として作品を制作するのではなく、「さまざまな参加者が自発的に表現を展開できる状況をつくる行為」そのものをアート活動としており、「かえっこバザール」は彼の代表的な活動の一つである。藤は自身の活動を、「OS（オペレーティング・システム）型アート」と呼んでいる。コンピュータのOS上で、さまざまなアプリケーションが機能するように、運営側の人々がさまざまなワークショップを乗せられるOSとして「かえっこバザール」はプラットフォーム的役割を担う。人々の創造的な行為を起こすための基盤となるOSなのだ。

かえっこバザールでは、客として訪れたこどもがスタッフとして働くことでも「かえるポイント」が得られる。買い物客が、販

売者やワークショップパーに回るという役割交換が仕掛けられているのだ。こうしてこどもたちに想定外の創造的体験をも誘発するのが藤の「OS」である。

藤はまた、NPO法人プラス・アーツと協働で、「かえっこバザール」の仕組みを援用して、防災訓練プログラム「イザ！カエルキャラバン！」を開発した。1995年の阪神・淡路大震災を契機に、防災訓練をもっと活発にし、多世代が参加するためにはどうしたらよいかという問題意識から考案されたものである。会場では、防災をテーマにしたさまざまなアート・ワークショップが設えられ、参加すると「かえるポイント」が貯められる。



藤浩志《かえっこバザール》2004年、金沢21世紀美術館

14 日本国内では、アートプロジェクトについて研究されている学会は、日本アートマネジメント学会、日本文化政策学会、文化経済学会（日本）などのような分野のみならず、日本社会学会、都市社会学会や建築系、あるいは社会教育系の学会などでも議論が進んでいる。

社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)

なかでも多く研究されているのは、アートプロジェクトがもたらす社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)についての議論である。日本のアートプロジェクトの持つ意味やそれに関わるアーティストの関心については、たとえば、吉田隆之(よしだ・たかゆき)がその論文や



KOSUGE1-16《かたい山車》2010年、あいちトリエンナーレ2010
撮影：石田亮介

著書のなかで、愛知県職員として自身が担当していた「あいちトリエンナーレ2010」の長者町会場を事例に、詳細な分析を試みている。¹⁵

従来の再開発型の都市計画には必ず経済的観点が介入し、地域コミュニティには避けがたく利益の損得が明確に表れてしまう。それに対し、経済発展重視ではなく、よりボトムアップの市民参加型まちづくりにおいてアートプロジェクトが導入されると、アートが究極的には無目的なものであるがゆえに爆発的な効果をもたらす、社会関係資本の特徴とされる新たな規範と信頼を生み出す側面があると吉田は述べている。アートプロジェクトを行うことで、そのまちの既存の組織と組織の間をつなぐ橋渡し型の社会関係資本が出現したり、既存の橋渡し型社会関係資本が一時的にせよ活性化したりするというのだ。つまり、アートは経済的・政治的分断を乗り越えて新しいつながりを創造できる可能性を持っていることが、多くの研究によって指摘されている。

Column 4

社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)

社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)については、古くはフランスの社会学者、ピエール・ブルデューが個人の持つ資本を文化資本、経済資本、社会関係資本の3つに分類したことが有名だが、アメリカの政治学者のロバート・パットナムはソーシャル・キャピタルについて、人々の協調行動を活発にすることによって、社会システムの効率性を高めることのできる、「信頼」「規範」「ネットワーク」といった社会的仕組みの特徴である、と捉え直している。

パットナムは、ソーシャル・キャピタルを「結束型」と「橋渡し型」の2つに分類している。結束型ソーシャル・キャピタルとは、閉鎖性や同質性を特徴とし、特定集団内だけで一般化された互酬性を持つ。趣味のサークルやスポーツクラブ、まちの自治組織などが代表的な事例として語られることが多い。一方、橋渡し型ソーシャル・キャピタルとは、こうした結束型

のソーシャル・キャピタル同士を互いに連結させたり、広域的な連携を模索する動きとして捉えられる。社会的寛容性や多様性が意識され、広い互酬性がその特徴と言える。パットナムは、著書『孤独なボウリング——米国コミュニティの崩壊と再生』(2000)において、民主的社会形成における橋渡し型ソーシャル・キャピタルの重要性について言及し、「芸術は因襲的な社会的障壁を乗り越える上で特に有益」¹⁶であると述べているが、その詳しい意味については言及していない。

近年日本では、文化経済学や都市工学など、社会教育などの社会科学の分野で、アートプロジェクトをソーシャル・キャピタルの観点から分析した論考が数多く発表されている。

15 吉田隆之『トリエンナーレはなにをめざすのか：都市型芸術祭の意義と展望』水曜社、2015

16 ロバート・D・パットナム『孤独なボウリング——米国コミュニティの崩壊と再生』柴内康文訳、柏書房、2006年、510頁

民俗学的な視点

また、日本のアートプロジェクトの文脈を考える上では、文化人類学的な視点も見逃せない。ここでは、アートプロジェクトに関連する「限界芸術」と「祭り」という概念について触れておきたい。

限界芸術論

1956年に批評家の鶴見俊輔（つるみ・しゅんすけ）は「限界芸術」という概念を提起して民俗学の分野に新たな視座を示した。専門家がつくり専門性の高い人々が享受する「純粋芸術」、専門家がつくり一般市民が享受する「大衆芸術」に加え、市民がつくり市民が享受する日常のかつ民俗的な文化的営みを「限界芸術」と名付けて、その価値を称揚したのだ。アーティストでも専門家でもない一般の人々の日常生活のなかにさまざまな表現が息づいており、それが暮らしや社会のなかで一定の機能を果たしてきた、と鶴見は述べている。

民俗的な手仕事の技術が中核となった市民主導のアートプロジェクトも存在する。たとえば「きりこプロジェクト」（宮城県南三陸町）では、地域の神社に伝わる切り紙の様式を若い主婦たちが模倣して、まちなかに見事な作品を飾る活動をしている。「限界芸術」の概念は、アートプロジェクト研究のなかで再び注目されている



AAF参加プログラム「南三陸 福幸きりこ祭～白い紙で彩るみんなの記憶」、宮城県南三陸町、2012年

が、プロジェクトの実践に影響を与えている例もある（コラム5参照）。

アーティストの傑出した「才能」と、誰にでもある平凡な「創造性」の間に位置づけられるのが限界芸術なのかもしれない。それはアーティストの才能から生まれた作品とは一線を画すものの、通常の創造性以上の芸術性を秘めているものと思われる。

「祭り」

一方、日常生活の営みに対し、非日常的な営みとして挙げられるのが「祭り」である。小さな土地のなかで水を分け合い、互いに協力しながら農作物を皆で育てるために、和を尊び自分勝手な振る舞いを嫌うムラ社会のメンタリティは、意見が対立することを避けようとする国民性に今でも根強く残っている。ムラ社会の日常は閉塞感を生み、活力の低下をもたらすが、それを打破する非日常的営みが「祭り」である。

北澤潤は、自身の作品を分析した論文において、この「祭り」の必要性に着目し、ヴィクター・ターナーが提唱し、文化人類学のなかで広く使われている「リミナリティ」と「コミュニタス」という概念を用いて興味深い論述を展開している¹⁷。この論文において北澤は自らの代表的な3つのプロジェクトを紹介し、分析を試みている。まず、東日本大震災の被災地で仮設住宅に暮らす人々が年に数回、店のみならず文化施設も手づくりする仮設まちづくりイベント「マイタウンマーケット」、団地の空き店舗で住民が不用品を持ち込み物々交換をし、持ち込まれた物から人々が行事を考案・実施する「リビングルーム」、そして本論のコラムで紹介している「サンセルフホテル」である。いずれも、北澤の呼びかけに集まった人々が自由に発想し、提案し、実現するプロジェクトで、日常的に長い準備が必要とされる。北澤は、年に数回開催される公開イベント及びそれに向けた準備のなかで、従来のコミュニティ内の役割（たとえば大人と子ども）が逆転する側面を指摘し、既存の固定化されたコミュニティとは異なる連帯＝「コミュニタス」

17 北澤潤『〈もうひとつの日常〉を生み出すアートプロジェクトに関する研究』、東京藝術大学提出博士論文、2015

が一時的に出現すると述べる。文化人類学はこうした営みを共同体における通過儀礼のなかに見出してきた。通過儀礼は、既存のコミュニティの硬直化した鬱憤を晴らして人々の気分を一新させる効果があるとし、この、固定化された役割が一度無化される境界状態を「リミナリティ」と名付けている。北澤によると、一人ひとりがさまざまな表現行為を通じて他者につながりとうとする、その美的体験をもってリミナリティへと導かれ、コミュニティを創造しようとしているという。通過儀礼の非日常性は、鶴見の「限界芸術」が日常的な行為であることと

は対照的である。

北澤は、「アートプロジェクトにおけるアートは、〈社会のため〉でも〈アートのため〉でもない」という。アートプロジェクトのアートは、日々の暮らしの中で非日常の「祭り」を準備する「もうひとつの日常」を生み出す行為なのだ。

アートプロジェクトが、日本の「祭り」によく似た役割を果たすことは、音楽家で「プロジェクトFUKUSHIMA!」を立ち上げた大友良英も指摘しているが、「祭り」とアートプロジェクトはどこが違うのだろうか

Column 5

限界芸術とアートプロジェクト

福住廉（ふくずみ・れん）は、現代の気鋭の美術評論家であるが、本文で紹介した鶴見俊輔によって提唱された「限界芸術」という概念を現代のアートプロジェクトやアートシーンに重ね合わせた議論や実践を行っている。そのなかで福住は、「限界芸術」を捉え直す2つのポイントを提示している。現代美術から民俗芸術、ストリートカルチャー、書、ダンスなどのあらゆる表現形態を取り扱う「原始性」という点と、単なる作品よりも「人」を重視しようとする点である。こうした限界芸術の新たな概念をアートプロジェクトの文脈で探求することは、作品を観るものにアートとは何か、そしてそれは誰が規定するのかという問いを突きつける。

福住は2012年秋から、越後妻有アートトリエンナーレが開催されている越後妻有地域において「里山の限界芸術シリーズ」という企画展を実施している。2014年には「限界芸術百選プロジェクト#2 / 関係性の美学」と題して、現代美術作家とその親もしくは子による展覧会を開催した。ここでの「関係性の美学」というネーミングはもちろんニコラ・ブリオーを意識したものであるが、本展では3人の現代美術作家とその親またはこどもが制作した、必ずしも現代美術には含まれない「作品」を一緒に展示することで、親子の「関係性」を提示し、そこから限界芸術と現代美術の関係性をも探り出そうとした。たとえば、アーティスト西尾美也の父・西尾純一は、自宅にF1サーキットのミニチュア盤を自作し、疾走する車窓の映像をYouTubeに精力的に投稿している。福住は2014年の展覧会を、このような

挑戦的な文章で紹介している。「はたして、これらの親子たちは、どちらが限界芸術でどちらが現代美術なのか？ この問いに厳密に答えることがバカバカしくなるほど、限界芸術と現代美術の関係性は、親と子の濃密な関係性によって上書きされつつも、同時に大いに錯綜されるでしょう。そのとき、いったいどんな「芸術」が浮かび上がってくるのか？」

また、2015年には、華道家、元映画看板絵師、警備員、ダンサー、そして十日町市松代地区周辺に在住している高齢者といった多様な背景を持つ約30人の参加者を集め、「今日の限界芸術百選」と題された展覧会を開催した。



2014年の「里山の限界芸術シリーズ」の企画展で西尾純一の息子で現代アーティストの西尾美也は、数十年前の家族写真を選び出し、写真と同じ衣類を再現製作し、再び同じ場所で、同じ家族を撮影するという《家族の制服》を展示した。

か。伝統的かつ宗教的な祭りは、例外的な大規模祭祀を除いて、数ブロック単位の小規模なコミュニティ内で行われ、隣接するコミュニティと協働する機会は少ない。また、その祭りに参加する習慣のない新たな住人や非居住者は参加しにくい性格のものである。さらに、伝統的に男性が主導権を握ることが多い。これに対してアートプロジェクトは、地理的なコミュニティの境界線を越えて、協働の機会を生み出し、新旧の住民に等しくひらかれ、その中心的な役割を担うのが、よそのや女性であることが多い。たとえば、前述の「きりこプロジェクト」は、中国にも切り紙の文化が存在することで、地域のアジア系外国人妻たちをも表舞台に引き出した。アートプロジェクトは、従来の「祭り」よりオープンで、地域社会の通常のリーダーたちとは異なる人々が主役とな

り得る点で、新たなリミナリティ装置として機能し得るのかもしれない。



「フェスティバルFUKUSHIMA!2012」 8.15 オープニング、2012年 撮影：菊池修

アートプロジェクトを誰が批評するのか

そもそもアートプロジェクトに批評は可能か？

日本のアートプロジェクトに対する批判のなかで特に重要なのは、プロジェクトがプロセスを重視するのであれば、外部からの批評が介入する余地がない、という声である。どこに評価軸を置き、どの時点からプロジェクトを見守れば客観的な判断が可能になるのか、これは確かに看過すべきではない大きな課題である。プロセスを重視するアートプロジェクトは、客観的な立場で批評をしようとしても「その制作過程に関わらないと内容が理解できない／内容に関わってしまったら客観的な判断ができない」という矛盾をはらんでいて、本来の立場から批評をすることは論理的に不可能であることも事実だ。

しかし考えてみれば、そもそも作品が批評を必要としたのは、芸術作品が自律的で、アーティスト個人に絶対的に帰属していたからこそ、第三者の批評家がそれに外部から価値付けを行う必要があったとも言える。作品は批評とバックになって初めて社会化されていたのだ。

一方、共創的なプロジェクトの目的が北澤の言うリミ

ナリティの創出だとすると、芸術批評の対象ではもはやないことになる。そう考えると、確かに、社会科学系の分野での議論が盛んであることもうなずけるような気がする。

しかし社会科学研究の立場では、コミュニケーションの新しい回路をつくる可能性を評価することはできても、アートプロジェクトの美学については、論じることにはできない。アートプロジェクトに美的価値があるとしたら、それはいったいどのようなものなのだろうか。残念ながら現在まで、芸術批評の分野では、アートに社会的な機能性を認めることに対する是非論や、行政との関係への危惧にとどまる批判ばかりが多く、アートプロジェクトの美学（あるいは反美学）についての論考はあまり深まっていないのが現状である。

福住廉（ふくずみ・れん）が指摘するような原始性や、洗練されていないからこそその力強さ、もしくは北澤のプロジェクトに見られるような参加者の過剰なまでの創造力の発露や、非常識ともいえる歓待に、どのような美的価値を認め得るのだろうか。

主体的な市民の社会

外からの客観的かつ建設的な批評が存在しづらいことは確かに非常に残念な点ではあるが、一般の宗教的な儀式に比べて、アートプロジェクトの内部はさまざまな議論で騒がしい。多くの人々が関わり、「これのどこがアートなんだ」とか、「わからないけど、どこか面白い」とか、継続的な関わりの場合なら「今回はアーティストの調子がちょっと悪いね」など、集まった非専門家の人々は、口々に忌憚のない意見を述べ、議論する。まさに伝統的あるいは宗教的な儀礼と最も異なる点は、彼らの個々の意識が常に覚醒し、盲目的に儀式に従うつもりなど、毛頭ないことだ。プロセスの内部にさまざまな批評の目があることは、救いである。

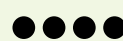
アーティストは人々の思考を少しずつ解放する。少しだけ常識はずれの提案をすくい取っていくことで、コミュニティの状態をつくり、人々が常識だと思っていることを少し崩す。そこで人々は、当たり前のことと依拠していたものがもう少し不確かな、あるいは柔軟なものであると気づく。

そういったパーソナルなアプローチは、アートにしか許されないものかもしれない。アートはまた、無目的で合理的な正解がないことによって、行政が考えるような抽象的な「公共性」ではなく、その場にいる人もいない人も含めた「もうひとつの公共性」をつくることを試みる。一つひとつのパーソナルな関係からオルタナティブな公共性をつくろうとするのだ。

グローバル社会の結果として、世間は以前にも増してシンプルでわかりやすい答えを求めたがる。だからこそわかりにくいものを否定せず、かといって、専門家が良いと言っているから良いということでもなく、この無用の行為の価値は何なのか、個々人が立ちどまって考えるような場も必要なのではなかろうか。アートプロジェクト的な手法は、市民社会のなかにおける個々の意識を少しだけ覚醒し、ボトムアップな形で社会認識のイノベーションを起こす契機となる可能性を持っている。

アートプロジェクトとは、ほんの一瞬立ち現れる妄想のようなものでしかないが、しかし、すべての人に認め

られるような普遍的な価値を生み出すことを目指しているのではないことにこそ、アートプロジェクトの価値がある。はかない一時、緊張をはらんだ流動的な関係性の中で、そして控えめな規模の人々のなかでこそ、アートプロジェクトは機能する。そこに、なんらかの可能性と力があるとするならば、それは個々のプロジェクトが、ある特定の時間、特定の場所、そして出会った特定の人々の存在に徹底的にこだわって価値化を試みる、^{スベシフィシライ}固有性が貫かれたときなのだろう。



特別寄稿

アートプロジェクト： 日本の現代アートにおける 新たな公共性の文脈

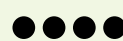
ジャスティン・ジェスティ

ソーシャリー・エンゲイジド・アート、ソーシャル・プラクティス、ニュー・ジャンル・パブリックアートの興隆はここ20年間、世界的なアートの動向に大きな影響を与えてきた。この社会的な意識の高まりは日本では特に大きな影響をもたらし、アートの領域ではソーシャリー・エンゲイジド・アート（社会と関わるアート）が芸術活動と文化政策の双方で大きな位置を占めるようになった。アートと社会変革の動きが絡み合い、新たな分野を確立していくなかでアート自体も変わり始めているが、日本ではその変化が特に著しい。熊倉純子率いるアートプロジェクト研究会の研究対象である「アートプロジェクト」は、芸術活動、政策、そして制度内で起きている日本のアートの一つの変化の象徴として捉えることができる。

本文の第一部で言及されている通り、アートプロジェクトとソーシャリー・エンゲイジド・アートはその大部分が重なるものの、二つを同じ括りにすることは難しい。なぜならソーシャリー・エンゲイジド・アートが何よりも芸術活動のあり方に言及する一方で、アートプロジェクトは必ずしもそうではないからだ。もちろん、芸術活動のあり方を問うアートプロジェクトも存在する。北澤潤、藤浩志、大友良英、上田假奈代などのアーティストが企画から運営まで一貫して行う自律性を持ったプロジェクトがこれに当たるが、こうした取り組みは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートと本質的にはなんら変わらない。しかし、ほとんどの場合アートプロジェクトとは作品自体ではなく、アートが社会に介入する文脈を指す。例えばBEPPU PROJECT、越後妻有アートトリエンナーレ、アサヒ・アート・フェスティバルや取手アートプロジェクトなどでは、多くのアーティストや一般の人が社会と関わる場としてアートプロジェクトに参

加しているが、そのなかで扱われるすべての作品がソーシャル・エンゲイジメントの要素を持っているとは限らない（しかしながら、彫刻やインスタレーション、写真といったより伝統的なアートでさえも、アートプロジェクトにおいては参加性や社会的意図が付与される点は特筆すべきである）。また、日本のアートプロジェクトが地元自治体によって認知されていることはしばしば指摘されているが（少なくともアート・プロジェクトにおいては非合法的な活動はまずない）、一方で自治体や地元団体がアートプロジェクトの企画・運営に深く関わっているケースも見られる。また、Chim↑Pom（チンポム）のように、より挑戦的で直接的に社会の問題に切り込んでいくような表現を志向するアーティストはこの括りには含まれないように思われる。

アートプロジェクトという概念は、新しく現れたアートの文脈や、新たな接点を捉えるために発展してきた。それは近年の社会参画的で、参加やコラボレーションを伴う表現の展開のさまざまな流れだけでなく、制度的な実験や、革新的な文脈づくりの流れ——それ自体社会参画的で、参加やコラボレーションを伴うものであるが——の流れを包含し、近年の日本のアートにおける変化の中心を担うものである。創造性や新しい表現の探求における新たな文脈づくりを志向するという点においてはソーシャリー・エンゲイジド・アートと変わらないものの、アートプロジェクトはそれだけに留まらず、美術館の教育普及事業やアウトリーチプログラム、大学の公的教育や地域連携カリキュラム、アーツカウンシルのような役割を担うさまざまな団体が芸術支援を通じて地域コミュニティを強く豊かにする地域レベルでの取り組みまで、より多様な活動を含む。つまり、アートプロジェクトとはアートと福祉、アートと地域文化、アートと日



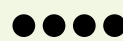
常、アートと教育といった、これまで明確な境界線が引かれていた異分野間の重なり合う領域において生まれたと言える。それは必ずしも芸術の過渡的な形態ではなく、芸術がポスト自律性に向かう変化のなかから現れた、アートと社会の接点の一形式と言うべきだろう。このように、アートプロジェクトは日本社会における現代アートの立ち位置の本質的な変化の兆しであり、それを推し進める力にもなっているのだ。

他国でも散見されるこうしたアートの変化は、さまざまな人々にそれぞれ違った影響を与え、喜びと困惑の両方を伴うという意味で複雑である。おそらくアートプロジェクトへの最も多い批判は、それが「なまぬるい」表現を助長する一方で、よりラディカルなまたは洗練された表現を支援しないというものである。これは後述するパブリック・アートに向けられる一般的な指摘でもある。そしてアートプロジェクトに対する——これもまたソーシャリー・エンゲイジド・アートに共通する——もう一つの懸念はアートプロジェクトが社会基盤の変化により官民の芸術支援が不安定化した状況下で生まれたという点である。バブル経済崩壊後、日本では民間企業や行政による芸術支援事業が相次いで縮小され、公立美術館の運営が民間に委託されるようになった。「自立」や「成果」を強調する新自由主義のレトリックの下、多くの美術館は予算が削減されたにも関わらず、プログラム充実を要求されるという板挟みの状況に悩まされてきた。また、予算カットを生き延びた芸術支援の多くはアートNPOの基盤づくりを支える助成金制度に切り替わっている。芸術助成側の足場は不確定で、現在の制度は、社会サービスを含むより多くの役割を担い、活動の幅を広げるようにとプロデューサーたちを駆り立てる。この観点から考えると、アートプロジェクトやソーシャリー・エンゲイジド・アートは、純粋芸術への支援が縮小していることに対する応答と捉えることもできるかもしれない。

しかし、このような現状に対する懸念は重要ではあるものの、そこに明確な根拠があるとは言いがたい。現在のアートにおける新しい動きに最も熱心に関わっているのが若いアーティストたちである点をふまえると、熊倉

が本文で指摘しているように、アートプロジェクトの興隆は日本の若手アーティストたちに多くの機会を与えたという見方もできる。非常に小規模な日本の現代アートのマーケットにおいては、芸術への投資は自国の才能を育てるリスクを負うことよりも世界のアート・マーケットに向かい、美術館も同様に若手アーティストの支援には貢献してこなかった。近・現代のアートの現在進行形で発展途上の分野は、常に窮地に立たされてきた。20世紀初期まで遡ってみると、日本における近・現代のアートの社会的価値を支えてきたのは、自ら批評家、キュレーター、マーケットの役割を引き受け、アーティストのキャリアを通して作品の価値付けを行ってきたアーティストや愛好家のDIY的な公募団体であり、美術館、行政、マーケットは、ほとんどそれに寄与してこなかった。従って、日本の現代アーティストの立場からしてみれば、現在のシステムが状況を厳しくしたのか、反対に機会の幅を広げたのかわからないというのが正確なところだろう。

近年の制度的変化が、アーティストのプロフェッショナルな機会にどう影響しているか、まだ答えは出ていないが、現段階ではっきりしているのはアートプロジェクトによって彼らの活動がより幅広い層から受容される機会が増えたことである。アートプロジェクトは多くの地域で、アーティストやその作品と、これまでまったく現代アートの知識を持たなかったさまざまな人びととの継続的な交流を生み出した。また、アートプロジェクトは一般のアート鑑賞者の大幅な増加にも寄与している。それは、さまざまな地域特有の日常に寄り添い、新たに出現した国内のアート鑑賞者を念頭においた表現を追求する点において、新しいパブリック・アート、もしくは日本におけるアートの新たな「公共性」の形と言えるかもしれない。しかし、現代アートの価値をその自律性に置き、具体性や他律性がもたらす醜さを超越するかあるいは切り捨てるのが現代アートの力だと考える人にとっては、アートにおけるこの新しい文脈は、妥協の産物にしか思えないだろう。また、同様にグローバル・マーケットや批評といった特権的な制度が美的価値を規定することに正当性を見出す限り、アートプロジェクトで扱われ



るハイブリッドで不均等なアートは、表現として劣っていると捉えられるだろう。

しかしながら、まさに「芸術とはどうあるべきか」、「誰のためのものか」といった論争において、制度を揺さぶる問いを継続的に投げかけてきたのがアートプロジェクトだと見ることができる。さまざまな社会制度や経済インフラが、誰がアーティストで、何がアートなのかを規定しているなかで、アートプロジェクトやそのなかで繰り広げられるアートのほとんどが、意図的にそうした規範に対して問いを投げかけ、さらに平等性や社会包摂を目指すという前提の下、周縁的な文化活動の価値を再考し、周縁化された人々がアートに触れたり、それを評価することを肯定するものである。アートプロジェクトはそのプロセスを通して、伝統工芸、現代アート、こどもの遊び、趣味、ポストドラマ演劇、音楽フェスティバル、演芸会など、さまざまな文化の営みを混在させ、実験的で時に混沌としたハイブリッドをつくり上げる。それは、ルールや立ち位置がまだ定まらない新たな接合領域である。その形の定まらなさや、文化の既存のカテゴリーや居場所を逸脱していく点において、また、その動きを先導しているのがアーティストであり、従来の良し悪しが通用しない状況のなかで批評家たちがもがいている感が明らかであることも相まって、このアートの新しい文脈は前衛芸術と類似するところがある。しかし、それを一種の前衛とするならば、それは特異な取り合わせの前衛と言わざるを得ない。

20世紀の前衛に本質的と思われる要素がひとつあるとしたら、それは発展、近代化、進歩と切っても切り離せない関係にあったことである。それは多くの場合、資本主義下で進んだ非人間化へのラディカルな告発に向けられたものであった。しかし、アートプロジェクトを取り巻く状況はこれとは大きく異なる。アートプロジェクトの多くは、衰退や人口減少の一途を辿り、場所によっては存続の危機に晒されている村落が点在する地方都市や郊外で行われ、資本主義やグローバル化の理論がほとんど想像しなかった事態を明らかにしている。日本の多くの地域が直面しているような社会的成長の終焉の先には、果たして何が待っているのだろうか？ スペクタク

ル社会や新自由主義への批判の核には、資本主義が日常生活のあらゆる側面を取り込み、生産や消費の営みを日常から疎外してしまうという思想が存在する。しかし、資本が明らかに日常の領域から撤退していつている状況ではどうなるのだろうか？それはおそらく、社会の完全な孤立や衰退ではなく、かといって資本主義からの解放や理想の社会への回帰とも考えにくい。文化生産の機会もコストも脱中心化、脱システム化、脱プロフェッショナル化されるなかで、日常の領域における文化生産はより基本的なレベルで変化し始めているように見受けられる。

10年前までは日本の「失われた10年」は一種の例外だと考えられていた。つまりそれは日本特有の現象であり、いずれにせよそこから早晚脱却すると考えられていたのだ。しかし、その後のグローバル経済の破綻により、日本以外の多くの国々も景気回復がほとんど見込めず、衰退の一途を辿っていることが明らかになった。他の先進国と同じように、日本が極めて高い教育水準を誇るグローバル国家であることは変わらないが、その一方で公共性が解体し始め、未来への希望が薄れつつある。こうした日本の状況では「閉塞感」「デフレ」「解体」といった悲観的なイメージが一般的になっている。不満や絶望感から生まれるこうした社会への否定的な見方がネオ・ナショナリズムの温床となってきたことを考えると先行きは暗い。

しかし、私は日本で行われている新たなパブリック・アートの実験的な試みを、こうした否定的な未来像に対抗できる希望の光として捉えることができると考える。アートプロジェクトは、創造的活動を点在させ、文化を人々の手に取り戻していくことを通して、よりスモールスケールでの未来像や公共性を思い描くことを諦めていない。その実践を現代アートの文脈に位置付けていく過程において、アートプロジェクトは批評や差異に自らを開いていくと同時に、地域文化や大衆文化の価値付けを通して現代アートに多様性を持ち込み、より身近なものにしている。アートプロジェクトはまた、障害者、高齢者や貧困層への関心から、無限の成長を前提とする社会では存在しないものとされてしまう人々を射程に入れ



る。そして、数十年とはいわずとも年月を重ねていくことによって、都市でも地方でも、そしてそのあらゆる中間点でも、活動を通して形成される小さな文化を維持していく可能性を秘めている。また、社会が衰退していくという物語を単に受け入れるのではなく、経済論理によって置き去りにされた場所や活動に価値を見出すことを提案し、日本の現状への解決策は、更なる発展や、破壊的で大きな解決策などではなく、「いま・ここ」において何かに取り組むことで改善や豊かさが生まれるということを強く意識することだと言わんとしている。20世紀初期の前衛が資本主義の発展への批判的な姿勢において歴史に残るものであるとするならば、日本の新しいパブリック・アートにおける実験的な試みはその反対を行う動きである。それは、あちらこちらに点在し、場当たりのだが、しばしば予想だにできなかった試みを展開して、開発主義の影が過ぎ去った後の風景に残された「静止状態」の隙間に価値を見出そうとするものである。

ジャスティン・ジェスティ

ワシントン大学アジア言語文学科准教授。戦後日本の視覚芸術と社会動向の関係性を研究し、日本映画、日本文学、戦後の日本美術について教える。著書

『Arts of Engagement: Socially Engaged Art and the Democratic Culture of Japan's Early Postwar』出版予定。2015年11月には シンポジウム「Socially Engaged Art in Japan」をワシントン大にて主催。

<http://washington.academia.edu/JustinJesty>

「日本型アートプロジェクトの 歴史と現在1990年→2012年」補遺

発行日	2015年11月9日
編著	熊倉純子 長津結一郎 アートプロジェクト研究会
特別寄稿	ジャスティン・ジェスティ
編集・翻訳	田村かのこ・相磯展子・海老原周子（Art Translators Collective）
デザイン	宮外麻周（m-nina）
校正	佐藤恵美
プロジェクト管理	坂本有理（アーツカウンシル東京）
企画制作	アートプロジェクト研究会 artprojectlaboratory@gmail.com
発行	アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）

本書は、アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）の人材育成事業「Tokyo Art Research Lab」の一環として、熊倉純子+アートプロジェクト研究会「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年」（公益財団法人東京都歴史文化財団、2013年）、及び、熊倉純子（監修）菊地拓児・長津結一郎（編）『アートプロジェクト：芸術と共創する社会』（水曜社、2014年）の内容を要約し大幅に改稿・英語翻訳した書籍“An Overview of Art Projects in Japan: A Society That Co-Creates with Art” (Arts Council Tokyo, 2015) の日本語版テキストとして制作された。



熊倉純子

東京藝術大学教授。アートマネジメントと文化政策を教える。
取手アートプロジェクト、北本ビタミン、アートアクセスあだち「音まち千住の縁」など、アートプロジェクトのプロデュースを行い、文化庁や東京都などの委員会に参加して、文化政策への提言を行う。



長津結一郎

1985年生まれ。2013年に東京藝術大学で博士号取得。NPO法人多様性と境界に関する対話と表現の研究所代表理事。障害者の表現活動をはじめとした、社会包摂的な芸術活動を専門に論文の執筆や実践活動を行う。異なる立場や背景をもつ人々がどのように協働することができるのか、研究／実践の双方からのアプローチを試みている。

Photo by Hiroshi Ikeda



アーティストきむらとしろうじんじんが用意した素焼きの陶器に、ワークショップ参加者が絵付けをし、それが釜から焼き上がったところを皆で確認している様子。
きむらとしろうじんじんの《野点》2014年
大阪府豊中市御獅子塚古墳
撮影：梅田彩華