

「地域アート論」以降の 「アートプロジェクト」論について

椎原伸博

A Discussion on Art Project Theory after Community-Engaged Art Theory

Nobuhiro SHIIHARA

要旨

文芸評論家の藤田直哉が2014年に発表した「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題」という論考は、従来「アートプロジェクト」と呼ばれていたものを、「地域アート」と読み替えることで、芸術の自律性が損なわれる危機意識を表明している。さらに「関係性の美学」や「社会関与の芸術」といった、欧米の指標からの考察を加えることで、結局「政治性や鋭い社会批評性」を表明しない「日本型」特性も明らかになる。

多くの「地域アート」は、作品というよりは事業として把握されることもあり、美学や芸術学的位置づけは困難であり、「地域活性化」の視点が強調されることで、その運営上のトラブルが問題になる。それらは、アートと社会の関係を考察する契機となるが、その回答を導くことは依然として困難である。むしろ「答えのない質問」であることを自覚し、その問いに対し真摯に向き合い、様々なコミュニケーションを持続させていくことが重要となる。

Abstract

The discussion published by a literary critic, Naoya Fujita in 2014, “Avant-garde zombies - some problems of community-engaged arts”, indicates a sense of crisis that replacement of conventionally called “art projects” with “community-engaged arts” may damage autonomy of art. Furthermore, additional discussions based on the Western indexes such as relational aesthetics and socially engaged arts reveal the Japanese-style characteristics without strong political or social criticism.

Many community-engaged arts, understood as projects rather than arts themselves, are hard to be regarded as an aesthetic or artistic matter. And when a perspective of regional revitalization is emphasized, the operational troubles may pose issues. The issues give us an opportunity to consider the relation between arts and society, but it remains difficult to get correct answer. It is rather important to realize that the issues are unanswerable, to work them on sincerely and to maintain various communications.

I : 「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題」から『地域アート 美学／制度／日本』へ

文芸評論家の藤田直哉は、「すばる」2014年10月号に「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題（以降《前衛のゾンビ》と表記）」を発表する。この論考は、発表直後から大きな反響をよび、その後、当該論考を軸に美学や美術史、社会学の研究論考と、アーティストやキュレーターとの対話を掲載する形で、2016年3月に『地域アート 美学／制度／日本』（堀之内出版）が出版された¹。具体的には、編著者藤田の巻頭論文《前衛のゾンビ》に続き、以下のような構成となっている。

- ◇星野太×藤田直哉 まちづくりと「地域アート」——「関係性の美学」の日本的文脈
- ◇加治屋健司 地域に展開する日本のアートプロジェクト——歴史的背景とグローバルな文脈
- ◇田中功起×遠藤水城×藤田直哉 「地域アート」のその先の芸術——美術の公共性とは何か
- ◇清水知子 Shall We “Ghost Dance” ? —ポスト代表制時代の芸術
- ◇藤井光×藤田直哉 エステティック・コンディション——美学をかこむ政治や制度
- ◇北田暁大 「開かれる」のではなく「閉じられているがゆえに開かれている」——社会とアート
- ◇会田誠×藤田直哉 地域アートは現代美術家の“役得”——アーティストは欲張りになれ
- ◇じゃばにか（有賀慎吾・村山悟郎）×佐塚真啓×藤田直哉 日常化したメタ・コンテクスト 闘争——「誰でもデュシャン」の時代にどう芸術を成立させるか？

藤田はこの本の「まえがき」にて、「地域アート」を「ある地域名を冠した美術のイベント」と新しく定義するとしている（藤田編2016：7頁）。それは「現代アート」から派生した新しい芸術のジャンルであり、そしてこの新しいジャンルを「美学」「制度」「日本」という三つの批評軸で論じるとする。この三つの批評軸のうち「美学」が芸術作品に対する美的な問題、「制度」はマルセル・デュシャン以降の現代芸術に対する芸術学的問題、そして「日本」が地域創生やクールジャパンといった文化政策的問題に相当する。

藤田は全国の様々な「地域アート」の現状を見たらうえて、それらが「美学」「制度」の視点よりも、「日本」の視点から論じられる事が多い現状に不信を抱く。つまり、アートが「地域活性化」

に奉仕し、閉じていく現状に不信を抱き、「芸術が芸術という固有の領域であることによって期待されていた、現世を超えたある種の力を失うこと」（藤田編2016年：41頁）を危惧する。

この藤田の巻頭論文以降の諸論考においても、基本的には新しい芸術形態としての「地域アート」に対する「美学」や「制度」の視点からの論考である。それらは、「関係性の美学」「リレーショナル・アート」「社会関与の芸術（Socially Engaged Art）」といった用語に対する、美学芸術学、美術批評、社会学といった専門家による現状分析に、キュレーターやアーティストからの立場表明を加える形でまとめられている。とはいえ、巻頭論文の《前衛のゾンビ》が、この本の基本主張であることは揺るがないだろう。

ところで、藤田がこの論考をすばるに発表するきっかけとなったのは、2013年8月31日行われた「アラフド・アートアニュアル」についてのシンポジウム「100年後サミット：福島県の小さな町で起こりつつあるアート」における、「コミュニケーション／コミュニティ化するアート」という発表であった²。ところで「アラフド・アートアニュアル」は、311の風評被害により衰退した温泉街：福島市の土湯温泉で2013年から2015年まで三回開かれた展覧会であり、総合ディレクターをアーティストのユミソンが務めた。

「アラフド・アートアニュアル」は、アーティストだけでなく、研究者も参加していることに特徴があり、藤田に関わった2013年では『言葉を越えた対話の可能性』というテーマで、36組のアーティストに加え4名の研究者が参加した。4名の研究者は、博物館に関連する若手研究者2名（逢坂 裕紀子、奥本 素子）と、ベンチャー企業の経営と地域／起業家教育の研究者（河野良治）、そしてメディア論研究の社会学者北田暁大である³。また、シンポジウムには、北田の他、銚井喬、CAMPの井上文雄、藤井光、そしてユミソンも参加していた。

この件については《前衛のゾンビ》でも触れられており（藤井編2016年：27頁）、そこでは「関係性の美学」について、アーティストの藤井光に意見を求め、クレア・ビショップの論文「敵対と関係性の美学」の流れを説明している。ここで、注目したいのは「アーティストと研究者」という枠組であり、それが2015年設立された「社会の芸術フォーラム」にも継承されていることである。

北田が執筆した「社会の芸術フォーラム」の設立趣意書の冒頭には、次のようにかかれてある。

地域系アートは地域社会のあり方を、アートを通して、アートにおいて問い返していく試みであり、また、「社会」との接触においてアート自身が変容を迫られる、そうした再帰的な実践であるといえます。というか、そうであるはず、そうでなければならぬはずです。アートによって社会の日常に異和をもたらし、日常そのもののあり方を問い返していくとともに、アートそれ自体が社会との関係を「アートであるがゆえに可能である」という自律性を踏まえながら捉え返していく契機。そうしたものが、地域系アート、あるいは特定の地域を舞台としたリレーショナル・アートの眼目であると考えます。⁴

このフォーラムは、2015年に北田含め4名の研究者（粟生田弓、神野真吾、竹田恵子）と、6名のアーティスト（岡田裕子、小倉涌、藤井光、豊嶋康子、田中功起、山本高之）を発起人として設立され、2016年までフォーラム8回、シンポジウム2回、レクチャーシリーズ8回、リサーチ6回と展覧会などを運営した。そして、その成果は『社会の芸術/芸術という社会-社会とアートの関係、その再創造に向けて』（フィルムアート社、2016年）の出版に繋がった。

このフォーラムでの議論は「表現の自由・不自由」「多文化主義」「包摂と排除」「搾取」「公共性」という視点から行われたが、それは藤田の《前衛のゾンビ》における問題意識から発展する可能性のある問題ではあるが、それらに比べて藤田自身の地域アート批判が「日本」の視点から行われる分、視野の狭さを露呈しているといえよう。確かに藤田は、『地域アート 美学／制度／日本』には、社会学の視点から北田と清水知子の論考が掲載し、そこに藤田の編集の見事さがあるのかもしれないが、それにより地域アートをめぐるアート系と社会科学系の論点の差異が明らかになるだろう。

Ⅱ：日本型「地域アート」と日本型「アートプロジェクト」

藤田は自分が考える「地域アート」を、熊倉純子が監修した『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』（水曜社、2014年）における、「アートプロジェクト」の定義を引用し、それと同義であるとしている（藤田編2016：18頁）。熊倉らは「アートプロジェクト」を「現代美術を中心に、1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事象と関わりながら展開される。既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとなることで、新たな芸術的／社会的文脈を創出する活動といえる。」と定義する（熊倉監2014：9頁）。

熊倉らの視点は「美学」や「制度」から無視されている「アートプロジェクト」の価値を明確にすることであった。そして熊倉らの「芸術的/社会的文脈を創出する活動」という用語は、「社会関与の芸術」との類似性が問題になるだろう。アメリカのパブリックアート政策の研究者工藤安代に拠ると「社会関与の芸術」は、2012年にNato Thompsonが編纂した *Living as Form : Socially Engaged Art From 1991-2011*（MIT Press, 2012）が出版されることによって、その諸相が初めて捉えられたとする（工藤2015：39頁）。

この書籍は、2011年に同名の展覧会を基にして編纂されたが、工藤自身が代表理事を務めるNPO法人アート&ソサイエティ研究センターは、2014年11月に『リビング・アズ・フォーム（ノマディック・バージョン）：ソーシャリー・エンゲイジド・アートという潮流』展を開いた。そして、2015年に工藤らはパオロ・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』（フィルムアート社）を翻訳出版し、世界的な「社会関与の芸術」の状況を紹介する。

同書でエルゲラは、「社会関与の芸術」を「コンセプチュアルなプロセス・アートの様式に属する」とした上で、その特徴を「社会的相互行為なしに成立しない」とする。(エルゲラ2015年：29-30頁)そして、社会的相互行為に基づく芸術は「関係性の美学」やコミュニティ・アートといった用語で特徴づけられる一方、「ソーシャル・プラクティス(社会的実践)」と呼ばれるアートとして認知されるようになることを問題にする。(エルゲラ2015年：30-31頁)

というのも「ソーシャル・プラクティス」という言葉は、芸術作品を制作することの明確な関連性を断ち切っており、「社会関与の芸術」の出自たる「アート」は曖昧なものになるからである。それは、その活動が「アート」に属すか否かといった問題に発展しかねないため、エルゲラはあえて「社会関与の芸術」という用語を選定することで、芸術(アート)との関連を明確にしようとする。(エルゲラ2015年：34頁)そして、エルゲラは「社会関与の芸術」を、「ハイブリッドで分野横断的なアクティビティであり、芸術と非芸術の中間のどこかに位置し、その状態は永久に解消されないだろう」とし「想像や仮説ではなく、現実の社会的行為に基づくもの」とまとめる(エルゲラ2015：38頁)。しかし、このエルゲラの定義は、本人も指摘しているように「概念構築の途上」にあり、美学芸術学的定義づけとしては曖昧なままである。

一方熊倉は、藤田の《前衛のゾンビ》を認識した上で、2015年11月9日に「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年」補遺」を発表する⁵。そこでは、まず、作品という規範からの逸脱、署名性への疑問を検討され、才能から共創への流れを提示する。そして、日本のアートプロジェクト研究の潮流と文化的背景として、社会関係資本(ソーシャル・キャピタル)と民俗学的な視点から再検討する。

その手順を踏み、熊倉は「そもそもアートプロジェクトに批評は可能か?」という問いをたてる。それは、アートプロジェクトの美的価値について考察する場に他ならない。そして、熊倉は「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こそ、アートプロジェクトの価値」があると論じる(熊倉2015：36頁)。そして「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」し、「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、固有性が貫かれたとき」にアートプロジェクトの可能性と力を見出している。(熊倉2015：36頁)。

ところで、熊倉はアートプロジェクトに対する価値付けの言説が成立しなかった状況を、欧米においても「社会関与の芸術」に関する概念が獲得されるまで、その価値付けがなされてこなかった状況と類似しているとする(熊倉2015：28頁)。しかし、熊倉は日本のアートプロジェクトが、欧米における「社会関与の芸術」や「リレーショナル・アート」とは、微妙に異なる位置にあることを次のように説明する。

人々の関係そのものを表象に対象とするリレーショナル・アートや、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・アートと大きな異なる点は、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。(熊倉2015：30-31頁)

熊倉が主張する「新しいコミュニケーションの回路」は、既存のコミュニティのしがらみを断ち切り、新たな地域の魅力を見出すと共に、そこに生き甲斐を見出すものとされるが、そこに欧米の「社会関与の芸術」との差異がある限り、「日本型」という限定をとることはない。そして、それは「政治性や鋭い社会批評性をあらわにしないのが大きな特徴」(熊倉監2014：13頁)とされる。

熊倉の論考を受けて、ワシントン大学で戦後日本の視覚芸術と社会動向の研究を行っているジャスティン・ジェスティは「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」という論考を特別に寄稿している。そこでジェスティは、日本のアートプロジェクトは、アーティストの表現の場のみならず、一般の人々のアート鑑賞の機会を増大させている利点を指摘する。そして、アートプロジェクトが芸術のあり方に関する論争を継続的に投げかけてきたことを積極的に評価する。

それは「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」する立場であり(ジェスティ 2015：39頁)、そこにアートプロジェクトの価値を見出している。

このジェスティの指摘は「日本型」という限定を取り払った「社会関与の芸術」に近づいている。それは、熊倉の「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」(熊倉2015：36頁)であり、その価値付けは「個々のプロジェクトがある特定の時間、特定の場所、そして出合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、固有性が貫かれたとき」という主張と大差ない。ここで議論が曖昧になるのは、「日本型」の指標として示された「手作業を呼びかけるという穏やかな手法」(熊倉2015：31頁)といった説明が不明確であるからだろう。

ところで、先述した工藤安代は2017年2月から3月にかけて、『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』という展覧会を開き、海外の著名な事例の他、国内の作家の紹介も行った。展覧会は、作品展示(アイ・ウェイウェイ/プロジェクト・ロウ・ハウス/パー

ク・フィクション/スザンヌ・レイシー/フィフス・シーズン/高川和也/丹羽良徳/藤元明/山田健二/若木くるみの10作品)と、そしてプロジェクト展示(ママリアン・ダイビング・リフレックス/パドロ・レイエス/西尾美也/明日少女隊/ミリメーターの5プロジェクト)を行った。

この展覧会は、2014年に工藤が開いた『リビング・アズ・フォーム(ノマディック・バージョン):ソーシャリー・エンゲイジド・アートという潮流』展よりも規模が大きく、日本人作家を紹介している点に特徴があった。この展覧会に関しては、現代アート集団「カオス*ラウンジ」のメンバー黒瀬陽平が、雑誌『美術手帖』(2017年5月号180頁)に発表した展覧会評が物議を醸している。黒瀬は「「地域アート」の延命装置」と題して、今回の展覧会の出品作家の目玉の一人とされたスザンヌ・レイシーの作品が90年代より劣化しているとし、日本のアーティストに対しては「国外の著名なSEAアーティストと国内の「地域アート」を一緒に並べることでお墨付きを与えようとする、きわめて権威主義的なものに見えた。」と手厳しく批判する。そして「「研究」というより素朴な「勉強会」の延長で無批判に直輸入され最新の権威として利用されたSEAは、かつて「関係性の美学」という言葉がそうであったように、助成金申請の書類を埋めるための都合良い専門用語として。「地域アート」の延命装置になってゆくことだろう。」と締めくくる。

これに対して、工藤はNPO法人アート&ソサイエティ研究センターのホームページ上で、美術手帖編集部に対し、二つの疑問点、つまり①レビューにおける事実誤認と根拠を示さない批判、②作品画像の掲載手続きへの疑問を提示する⁶。①に関しては、黒瀬が「社会関与の芸術」を「「関係性の美学」から不必要と思われる美学的要素を削ぎ落とし、より直接的に現実社会に関わり、何らかの社会変革(ソーシャルチェンジ)を起こそうとするアートの実践」としたことに対して、「社会関与の芸術」とは美学的要素を「削ぎ落とし」ていないこと、パブロ・エルゲラの言説では、「社会関与の芸術」とは美学的要素とそれ以外の要素(社会的・政治的等)を併せもったものであると反論している。

そして「現在国内で開催される地域でのアートプロジェクトでは、人のつながりや絆づくり、人々の内発的な表現行為に焦点が当てられているが、社会的に弱い立場にある人々、過酷な環境で生きる人々の直面する社会課題を扱うアート活動はいまだ少ない。」という「日本型」の側面を示しつつ、それでも国外の事例と国内の事例を並列させて展示することは、アートと社会の関わりを再考する意図があったと反論する。

黒瀬の批評は、藤田の「地域アート」という用語を用いていることに明らかなように、《前衛のゾンビ》の問題領域にある。つまり「延命装置」は「日本型」の「地域アート」に対する藤田が問題にする「日本」の批評軸による批評であるが、一方質的な問題に対する批評の原理は90年代以降の国際的現代美術の批評言語によっている。それは1996年の《アトピック・サイト展》を参照していることから明白のように、「社会関与の芸術」以前に一般的であった「ニュー・ジャンル・パブリックアート」を巡る言説であり、芸術を「公共性」の立場から再考する立場である。

黒瀬が批評するスザンヌ・レイシーは1995年に“*Mapping the Terrain. New Genre Public Art.*”を編纂・出版し、公共空間のアクティビストとしてのアーティスト像を提示した。それは私的領域における体験者から、報告者、分析者と段階を経て公共性を獲得するものであり、そのためには入念な準備とフォローが必要とする。そこでは、一つのパフォーマンスが作品というのではなく、その準備段階におけるコミュニティとの関わりを含めた活動が作品の内実となる。そのとき、アーティストとの独自性と責任を核としながらも、それだけで自律するのではなく、社会における作品という意識が必要になる。そして、アーティストの責任と独自性を核としながら、最終的に神話と記憶の観衆へと拡がっていくモデルを提示している。(Lacy1995：pp173-179) (椎原1998：27-30頁)

しかし、この「ニュー・ジャンル・パブリックアート」という問題は、2000年代以降に、全国各地で様々な「地域アート」が成立している状況にあっても、芸術論の視点から論じられることは少なかった。それは、全国各地で「地域アート」やそれを運営する「アートNPO」がたちあがったとしても、それらはアーティストの作家性に基づく作品概念が希薄であり、プロジェクト全体を問題にしたことに起因していよう。つまり、「地域アート」にしても「アートプロジェクト」にしても、個々の作家の作品の内実よりも事業全体として評価するしかなく、そこに藤田の批評軸の「美学」「制度」が入り込む余地は少なかったといえよう。

Ⅲ：歴史化されない「地域アート」と「社会関与の芸術」

2014年より日本美術の大型本による全20巻に及ぶ美術全集が小学館から発行され、2016年に完結した。その、最終巻は『日本美術の現在・未来（1996～現在）』とされ、その外函のデザインは、村上隆が東日本大震災を契機として製作した《五百羅漢図》が採用されている。この巻は1995年以降の日本の現代美術の動向を「歴史化」するものといえるが、この時期に盛んになった「地域アート」や「アートプロジェクト」への記述は、作品紹介のみならず年表においても極めて少ない。例えば、年表では、1999年の中村政人らCommand Nによる「秋葉原TV」、2000年の「大地の芸術祭越後妻有アート・トリエンナーレ」、2001年の「横浜トリエンナーレ」、2010年の「瀬戸内国際芸術祭」ならびに「あいちトリエンナーレ」が記述されているにすぎない。

また、「地域アート」で語られる事の多い川俣正や藤浩志といった作家の記述は皆無である。そのなかで、美術批評家の榎木野衣は同巻所収の論考「私的＝史的叙述一九九九―二〇一五」において、「地域アート」について否定的な見解を示している。榎木は2000年の大地の芸術祭以降、「国際美術展」と「国際芸術祭」が台頭し、現代美術の発表機会が増えたことを指摘するも、明治期以降の歴史を紐解きながら、文教政策の流れをくむ「美術展」と殖産興業の流れをくむ「博覧会」との差異を重視する。

つまり「国際芸術祭は文展の前史にあたる貿易・興業の枠内で生まれた元・美術へと先祖帰り

する傾向」をもつとする。そして、雨後のタケノコのごとく乱立した芸術祭について「地域アート」と一括りに避難することなく、歴史的経緯を念頭において、その是非を冷静に判断するべきであるとする（榎木2016：181頁）。ここで榎木の関心は、制度的差異にあるのではなく、この記述のあとに展開している、榎木自身の私的経験である。それは、2001年の横浜トリエンナーレ時に発生した同時多発テロに対応した出品作家ヲダマサノリの事例であり、2003年のイラク戦争に対応したアーティストたちによる反戦アートネットワーク「殺す・な」であり、2011年の東日本大震災以降に福島の前住困難地域で行う「Don't Follow the Wind (以降DFW)」展である。（榎木2016：183-185頁）

榎木は、DFWは国際芸術祭であるが、公的資金が投入されない自主組織の展覧会であり、前住困難地域からの避難者との協力的な自治体の理解のもと、無償の行為で実現されていると説明し、欧米の規範にもとづく従来の「美術」とは全く様相を異にしているとまとめる。とはいえ、榎木が提示する事例は、「サイト・スペシフィック」や「アート・アクティヴィズム」といった欧米で定着した用語に回収され、熊倉の表現を裏返せば日本的でない「社会関与の芸術」の実践とみなすことも可能であろう。このとき欧米の規範に対抗しようという榎木の意識は、それが歴史化される宿命を有するのであれば、欧米と日本との間のヘゲモニー争いの意識と言わざるを得ない。

このような構図は、2000年代以降の現代美術のマーケットの拡大を背景とする日本の現代アート作家の国際進出、特に村上隆の問題意識と重なるだろう。榎木自身、村上の世界進出の理論的バックボーンとなるが、そこでは欧米の美術システム、ルールに対する日本的な対応が問題となっていた。[以下参照（榎木2002：152-163頁）（椎原2002：65-75頁）（椎原2003：39-43頁）]しかし、その対応をつきつめ国際的なアートマーケットで村上が活躍することは、村上自身の国内での活動を限定していくことになった。

前述した《五百羅漢図》は2011年の東日本大震災に触発されて制作された作品ではあるが、最初に公開されたのは2012年カタールのドーハにおいてであった。この作品が日本国内で展示されたのは、ドーハから3年経た2015年に、公立の美術館ではなく民間の森美術館においてである。それは、2001年に東京都現代美術館で開催された「召還するかドアを開けるか回復するか全滅するか」展以来、実に14年ぶりの展覧会であった。

国際的作家村上隆の活躍は、高度に成長した資本主義社会におけるアーティストの戦略的立ち振る舞いといえるが、その村上の国内不在の時期に本論が問題にする「地域アート」や「アートプロジェクト」が盛んになっていったことは、逆に「地域アート」の問題点をあぶり出すことになるだろう。それは、村上隆のようなアーティストは、国際的なマーケットで流通することで名声が確立し、現代美術史の重要作家として記述され歴史化されていったのに対し、「地域アート」は歴史化されない宿命にあるということだろう。というのも、「地域アート」は事業の枠組みとして捉えられることで、その美的価値や芸術学的価値の考察は後退し、藤田がたてる批評軸の「日

本」から考察せざるを得なくなる。

Ⅳ：「地域アート」の経済的価値と政治性

Ⅲで扱った村上隆の作品に関しては、セカンダリーマーケットのサザビーズやクリスティーなどのオークションハウスでの落札額が話題になるように、作品が市場価値を有する商品であることを明らかにしている。一方「地域アート」では、そこで展示する作家の作品の経済的価値というよりは、むしろ全体の入場者数や、その地域までの交通費、滞在費などから算出される事業全体の経済効果が重視される。

最新の事例でいえば、北川フラムがディレクターをつとめ、大町市を中心として開催された「北アルプス国際芸術祭」（開催期間2017年6月4日～7月30日）では、大町市長は7月26日の記者会見において、入場者数とチケット販売枚数が目標を上回ったと明らかにしたうえで、「作品の水準が高く、市民の積極参加もあり、予想を大きく上回った」とし、今年だけでなく継続して芸術祭を開催することに意欲を見せた。」という報道がなされている⁷。この状況は、藤田の立場でからすると68年的な叛逆の精神が地域アートに回収されていく事例として位置づけられるだろう。

藤田は、《前衛のゾンビ》において、北川フラムの名をあげ「68年の革命的で新しいものであった「叛逆」が、国策による地域活性化に利用されてしまう」（藤田編2016：37-8頁）とし、それを「叛逆の凋落」としている。そしてこの凋落は、権力や体制側に身を置くことを意味している。確かに北川は「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」などを成功させて「地域アート」の一人者の位置にあるといえよう。

しかし、2009年に新潟市で開催され、北川が総合ディレクターを務めた「水と土の芸術祭」では、新潟市美術館で展示された作品が原因で美術館内にカビや蜘蛛が発生し大きな問題となった。北川は同館の館長を務めていたが、一時休館に追い込まれると共に、同館で予定されていた「奈良の古寺と仏像—會津八一のうたにのせて」展は中止になり、会場を長岡市の新潟県立近代美術館に変更して、開催することになった。この問題は同美術館の元の館長らが「新潟市美術館を考える会」を立ち上げ、北川と北川を指名した篠田昭新潟市長は批判され、結局北川は館長職の解任に追い込まれた⁸。

この新潟の事例は「地域アート」が、経済的価値だけの問題だけでなく、政治的問題へと発展していくことを示している。それは、全国各地の「地域アート」においても起こりうる問題である。例えば2016年の「さいたまトリエンナーレ」では、市職員の長時間労働が問題となり、2016年の「あいちトリエンナーレ」では、豊橋市の空きアパート全体を鳥小屋にみたくて、そこに生きている鳥を放し飼いにするラウラ・リマの作品《フーガ (Flight)》の杜撰な管理体制が問題になった。

上記二つの事例は「地域アート」の管理体制の問題ではあるが、最終的には適切な人材を配置したか否かの問題に行き着く。また「地域アート」の現場では、若いアーティストの発表の場となることが多いが、その労働＝作品制作と対価の不均衡が問題になるだろう。それは、教育社会学者の本田由紀が指摘する「やりがい搾取」の問題を喚起する。「人材配置の問題」にせよ「やりがい搾取」の問題にせよ、結局は運営上の経済的問題である。それは「地域アート」という事業の適正性の問題であり、そこに美的価値の問題は入り込む余地はない。それは、村上隆の作品の経済的価値が、美的価値をもとに決定されていることと対照的である。

V：結にかえて

岡山市と岡山県さらには地元企業が構成員となる「岡山芸術交流実行委員会」は、イギリスの現代美術作家リム・ギリックをアーティストティック・ディレクターに迎え、2016年10月から11月にかけて、岡山市内各所で「開発」というテーマで「岡山芸術交流」という展覧会を開催した。しかし、この展覧会の主たる運営人は、成功した地元企業の代表者であり、自ら設立した文化振興財団をも運営する企業人石川康晴である。そして、展覧会の総合ディレクターとして、東京のギャラリー「TARO NASU」の代表である那須太郎を迎えている。

この展覧会が注目されているのは、ニコラ・ブリオの「関係性の美学」で紹介されているリム・ギリックを招聘していることにある。石川は岡山に眠る既存資産を掘り起こすことを常に心にかけてながら「作品の質」にこだわった展示を行ったと説明する。この「作品の質」へのこだわりは、全国で乱立する「地域アート」へのアンチテーゼであり、ギリックのような関係性アーティストのお墨付きにより、従来の「地域アート」との差別化を試みている。

日本の「地域アート」では、プロジェクト型の表現を行う川俣正、藤浩志、日比野克彦、中村政人といったアーティストが常連となる傾向があるが、「岡山芸術交流」で選ばれたアーティストは、総合ディレクターの人脈によるところが大きいにせよ、国際的なアートマーケットで流通している作家が中心となっている。それは「作品の質」と表裏一体であるが、結果44日の開催期間で23万4136人の観客を動員した。そして、約20億円の経済波及効果があったとされている。⁹

ここで藤田が問題とする「美学」「制度」「日本」の批評軸に対して、それぞれ充足した解答を得られたとするのは楽観的すぎるだろう。事業の継続性に意義があるとするならば一回だけは評価できないだろう。また、事業者の開催報告書に対し客観的な視点も必要となるだろう。更に「創造都市」政策の一環としての事業をみるならば、都市政策全体からこの事業を精査する必要もあるだろう。そこには、藤田が「地域アート」という用語で括ること自体の限界も見えてこよう。また、全国各地の「地域アート」で発表の機会を得た若手アーティストが目標とするのが、「岡山芸術交流」の出品作家のような国際性と経済性であるとするならば、「地域アート」や「アートプロジェクト」を、国際的なアートマーケットの文脈で捉え直す必要が生じよう。

Iで紹介した「社会の芸術フォーラム」の設立趣意書では「社会はアートの外にあるものではなく、アートそれ自体も社会的実践であり、自律性の意味論もそうした実践の反復を可能にする社会的なコードである、と考え、ロマン主義的な自律性神話とも、悪しき社会学的なイデオロギー論とも異なる、アートと社会の関係を考察する言説と場が切実に求められている」（北田編2016：5頁）とあるが、結局のところ、その言説と場は、絶えず更新されていく宿命にあるといえよう。

それはいわば、「答えのない質問」に対し、真摯に向き合う姿勢であり、そこで生ずる様々なコミュニケーションに誠実であることが求められるだろう。藤田の「地域アート」の問いかけは、その対話のきっかけとして読まれるべきであり、日本型「アートプロジェクト」を巡る言説も、同様に複数の視点から更新されるべきである。それは歴史化を目指すのではなく、現在進行形で絶えず更新していく運動体としてのアートに対し、柔軟さをもって対応していく術（すべ）の問題であろう。

（しいはら のぶひろ・高崎経済大学地域政策学部非常勤講師）

参考文献

- パブロ・エルゲラ（2015）『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（アート&ソサイエティ研究センター SEA研究会訳）』（フィルムアート社）
- 北田暁大・神野真吾・竹田恵子編（2016）『社会の芸術/芸術という社会-社会とアートの関係、その再創造に向けて』（フィルムアート社）
- 熊倉純子監修（2014）『アートプロジェクト（芸術と共創する社会）』（水曜社）
- 熊倉純子（2015）「アートプロジェクトの美的・社会的価値についての考察」『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年 補遺』（アーツカウンシル東京）、27-36頁。
- 工藤安代（2015）「ソーシャリー・エンゲイジド・アートの現在：社会的文脈に関わる近年のアート活動の動向」『実践女子大学美術美術史学』29号、39-47頁。
- 黒瀬陽平（2017）「地域アートの延命装置」『美術手帖』（美術出版社）2017年5月号、180頁。
- 榎木野衣（2002）「アート・バトルatホーム/アウェイ（特報 バリは萌えているか?-村上隆展etぬりえ展）」『美術手帖』（美術出版社）、154-157頁。
- 榎木野衣（2016）「私的=史的叙述一九九一—二〇一五」『日本美術全集』第20巻
- ジャスティン・ジェスティ（2015）「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」『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年 補遺』（アーツカウンシル東京）、37-40頁。
- 椎原伸博（1998）「パブリックアート・死・所有」『カリスタ』（東京藝術大学美学芸術論研究会）5号、25-49頁。
- 椎原伸博（2002）「展覧会評「かわいい夏休み」村上隆個展「kaikai Kiki」村上隆キュレーションによるグループ展示「ぬりえ（Coloriage）」」『カリスタ』（東京藝術大学美学芸術論研究会）9号、65-75頁。
- 椎原伸博（2003）「現代美術における戦略と戦術：村上隆とトーマス・ヒルシュホルンをめぐって」『実践女子大学文学部紀要』29号、39-54頁。
- 橋本啓子（2012）『水と土の新潟 泥に沈んだ美術館』（アミックス）
- 藤田直哉編（2016）『地域アート——美学/制度/日本』（堀之内出版）
- Suzanne Lacy（1995）『*Mapping the Terrain. New Genre Public Art.*』Bay Press, Seattle, Washington.
- （本論は、平成28年12月4日に、北海道教育大学札幌サテライトにて開催された、日本アートマネジメント学会第18回全国大会における研究発表を元としている。）

- 1 この本は2017年4月の段階で、4刷で累計4300部ほど刷られており、現代アートの分野の出版としては多くの読者を集めていることに成功している。
- 2 その時の原稿は、2013年9月17日藤田自身のブログで公開されているhttp://d.hatena.ne.jp/naoya_fujita/20130917/1379398565（2017年7月23日閲覧）
- 3 公式HP <http://arafudo.net/profile/>（2017年7月23日閲覧）
- 4 「社会の芸術フォーラム」HP参照 <http://skngj.blogspot.jp/p/skngj.html>（2017年7月29日閲覧）および 北田暁大・

「地域アート論」以降の「アートプロジェクト」論について

- 神野真吾・竹田恵子編『社会の芸術/芸術という社会-社会とアートの関係、その再創造に向けて』（2016年、フィルムアート社）2頁。
- 5 http://tarl.jp/library/output/2015/art_projects_history_japan_1990_2012_hoi/（2017年7月23日閲覧）
 - 6 <http://www.art-society.com/report>（2017年7月29日閲覧）
 - 7 <https://mainichi.jp/articles/20170727/ddl/k20/040/093000c> ネット版毎日新聞7月27日の記事（2017年7月30日閲覧）
 - 8 この問題については（橋本2012）が詳しい。
 - 9 開催報告書参照 <http://www.okayamaartsummit.jp/wp-content/uploads/2017/05/OAS2016.pdf>（2017年7月30日閲覧）