

地域社会に「アートプロジェクト」は必要か？ — 接触領域^{コンタクト・ゾーン}としての地域型アートプロジェクト —

小泉 元宏*

Is “Art Project” Necessary in the Local Community? Community-Engaged Art Projects as “Contact Zones”

KOIZUMI Motohiro*

キーワード：地域型アートプロジェクト，接触領域，協働，参加，関係性のアート

Key Words：Community-engaged Art Project, Contact zones, Collaboration, Participation, Relational Art

I. 序—本稿の対象

近年，アートプロジェクトと呼ばれる新たなアートをめぐる場が，各地でさかんに展開されている¹⁾。日本でも大規模なものとして，2000年に始まった，中山間地域を含む広大な地域の活性化を目的としながら展開する「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ／大地の芸術祭の里」（新潟県十日町市，津南町）や，2010年に始まった，行政的な地域区分を超えて「海」を中心に「地域」を捉えつつ地域再生を目指す「瀬戸内国際芸術祭／ART SETOUCHI」^{アート・セトウチ}（香川県高松市，岡山県岡山市）などが知られ，地域社会におけるアート^{タツ}をめぐる新たな場の可能性を提示している。また，1999年初開催の「取手アートプロジェクト（TAP）」^{マルブ}（茨城県取手市）や，2010年に開始した「松戸アートラインプロジェクト（MALP）」（千葉県松戸市）などは，規模はさほど大きくないものの，大学，地域社会，アーティストらが連携して実施されるアートプロジェクト事例として注目されている。現在，これらアートプロジェクトは，日本だけで年間におよそ100事業以上，開催されている（小泉 2011a; 2010b）。

アートプロジェクトは，地域の過疎化や疲弊といった社会問題，あるいは福祉や教育問題など，さまざまな社会・文化的課題へのアートによるアプローチを目的としながら展開している文化事業，ないし文化活動である。各アートプロジェクトの目的に合わせ，ディレクターやキュレーターらによって複数のアーティストが選ばれるかたちが一般的で，それぞれのアーティストごとに異なる特徴を持った多様なアートが同時に展開していることも多い。また，美術館・博物館（以下，ミュージアムと総称する）などの既存のアートをめぐる場のみならず，屋外空間が舞台となり，インスタレーションと呼ばれ，空間を彫塑するかのごとく設置されたアート作品が随所に展示されたり，アーティストや建築家たちの手によって古民家や廃校のリノベーションが行われたりする。ときには，音楽やダンスなどのライブが展開することもある。

なかでも本稿が注目したいのは，アーティストやキュレーター，批評家らに代表されるアートに

*鳥取大学地域学部地域文化学科

関わる仕事を持つ人々、いわゆる「アート界」以外の人々が、アートプロジェクトに密接に関わっている点である。多くのアートプロジェクトが、多様な社会・文化的課題へのアプローチを目指して地域社会（人々の関係性により構築される「地域」の意における地域社会）で展開するのにしたがって、問題に関わる地域社会に生きる多くの「当事者」たちが、活動に関わりを持っているのである。本稿では、このような「アート界」²⁾以外の人々との密接な関わりとともに、地域社会で展開するアートプロジェクトを、以下、「地域型アートプロジェクト」と呼び、論考の対象として取りあげていく。

ところでパリの現代芸術センター「パレ・ド・トーキョー (Palais de Tokyo)」の共同設立者の一人で、キュレーターのニコラ・ブリオ (Nicolas Bourriaud) は、1998年に著『関係性の美学 (L'esthétique relationnelle)』において、近年、人々の「関係性」に多くのアーティストの関心が集まっていることを指摘した。すなわち、従来のアート作品と鑑賞者間でのコミュニケーションという二項対立的な関係性を超えて、アーティストを含む、多くの人々のあいだで相互に交わされる何らかのコミュニケーション行為や、結ばれる関係性に関心を抱くアートが隆盛していることを示したのである。ブリオによれば、それら間主観的な新しい形態の芸術形式は、参加型、体験型、あるいは協働の態度によって特徴付けられる。ブリオは、その新たな芸術形式を「関係性の美学」と呼び、そのような関心を含んだアートを「関係性のアート」³⁾と呼んだ。実際に、ブリオが観察した「関係性のアート」は、90年代から2000年代以降、欧州や北米のほか、タイ、インド、オーストラリアといったアジアやユーラシア諸国など、世界各地で隆盛しており、その指摘が正しいことが裏付けられているといえよう。

日本でも、90年代、あるいは2000年代以降、「関係性のアート」と呼びうるアート活動が、地域型アートプロジェクトを中心に、さまざまなかたちで展開されてきた。たとえば、きむらとしろうじんじん（屋外で人々が自ら茶器の色付けをし、その場でアーティストが数十分かけて茶器を焼いたうえ、その茶器を用いて茶を立て飲み合う、「野点」プロジェクトを展開する）や、白川昌生（行政などによって「隠された」地域社会の歴史を掘り起こし、それをベースに想像を織り交ぜた「歴史物語」を（再）構築したうえ、地域の人々とその物語を共有していくことを目指す活動など、人々との関係性を重視したアートを多数展開している）らが、継続的に「関係性のアート」を展開しているアーティストの例として挙げられるだろう。各地で展開されている日本の地域型アートプロジェクトでは、彼らのような多くの「関係性のアーティスト」が、さまざまな活動を展開している。

また地域型アートプロジェクトにおいては、「関係性のアーティスト」ではないアートもまた、「アート界」以外の人々との関わりを深く持つことが多々ある。日本の地域型アートプロジェクトは、少子高齢化、人口減少社会を背景に「地域活性化」や「地域再生」を目的とするものが多く、また、活動に多数のボランティアが参加することも一般的であるため、結果としてアートプロジェクト全体が、人々の協働や、関係性の構築に関心をもちながら展開する場合が多い。その結果、先述の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ／大地の芸術祭の里」や「瀬戸内国際芸術祭／ART SETOUCHI」のように、（多様なアートの潮流を含みつつも）アートプロジェクト全体が、巨大な「関係性のアート」、ないし「協働のアート」と呼びうる地域型アートプロジェクトが、各地で多数、開催されているのである。つまり、地域型アートプロジェクトでは、アートプロジェクトに含まれるアート自体は「関係性のアート」でなくても、いわばアートプロジェクト全体が「関係性のアート化」している状況があるということだ。

II. 目的と問題意識

文化人類学者・歴史学者であるジェームズ・クリフォード (James Clifford) は、著『ルーツ (Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century)』において、ミュージアムというアートをめぐる場が、「コレクション」という組織構造を介した、歴史的・政治的・道徳的な関係性の場としての接触領域 (contact zones) ^{コンタクト・ゾーン} であることを指摘した (Clifford 1997)。もともと接触領域という用語や概念は、メアリー・L・プラット (Mary Louise Pratt) によって著された『帝国のまなざし (Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation)』において、社会学的・文化人類学的な文脈に導入され、呈示されたものであり、「まったく異なる文化が出会い、衝突し、格闘する社会空間」(Pratt 1992: 4) を指す。プラットは、この用語を、特にコロニアルとポストコロニアルな問題における支配と従属のあいだの非対称的な関係性の文脈において用いた。いっぽうクリフォードは、プラットの問題意識を引き継ぎつつ、より広範な意味を含む概念としてこの語を用いており、特に、ミュージアムなど文化をめぐる場の解釈に、接触領域という概念を持ち込んだ。クリフォードは、論文「接触領域としてのミュージアム (“Museums as Contact Zones”)」^{コンタクト・ゾーン} のなかで、ミュージアムとは、非対称性を持った権力関係のなかでの交換、あるいは攻防の装置である、と述べる。ミュージアムは、その多くが宗主国の都市に位置し、発見のための周縁の領域からきたモノを、権威の下でたねんに救出し、保護し、解釈していく。この過程において、ミュージアムは、創造的であるとともに破壊的な、また、コロニアルとポストコロニアル、もしくは、資本主義的市場の拡大と消費者の戦略といった、折り重なる非対称性を持った歴史的な文脈が交わる場となる。すなわち、ミュージアムとは、多層的な非対称性の権力が入り混じり、せめぎあう文化政治の場、^{コンタクト・ゾーン} 「接触領域」であることをクリフォードは指摘したのである。

本稿は、クリフォードによって指摘されたミュージアムというアートをめぐる場を、歴史的・政治的・道徳的な関係性の場としての接触領域とみなす議論、および定義を出発点としつつも⁵⁾、特に、現在、隆盛している地域型アートプロジェクトを対象としながら、そこで展開している「接触」の内容について、その意義と課題を検討していく。具体的には、地域型アートプロジェクトとは、いかなる接触領域^{コンタクト・ゾーン} であるのか、そして、そこにはどのような意義が含まれ、そして重要な課題が存在しているのかを問うていく。すなわち本稿が指摘を加えたいのは、近年、隆盛している地域型アートプロジェクトという文化政治的な場の特徴に関する注釈であり、そして、その地域社会における可能性、そして課題の一端である。

なお本稿では執筆に当たり、各地域型アートプロジェクトに対するフィールドワークおよびインタビュー調査の結果と、文献調査内容を用いていくことを付記しておく⁶⁾。

III. 地域型アートプロジェクトの特徴

1. 地域社会におけるアートをめぐる場

本稿が対象とする地域型アートプロジェクトは、地域社会におけるアートをめぐる場としてどのような特徴を持っているのだろうか。ここでは、17世紀末以降の近代市民社会におけるアートをめぐる場のこれまでの変遷を振り返ったうえで、その特徴を確認しておきたい。

レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) が指摘したように、そもそも、こんにち私たちが考えるような意味合いで、「アート」として表象行為や概念の一部が指し示されるようになったの

は、近代の産業社会化以降のことである。かつては自然に対して人間が生みだす、あらゆる種類の「技術」を指すことばであったアートという語が、概ね17世紀末から19世紀末頃までの西欧において、こんにちアートという語が意味する「一群の技芸、絵画・線画、版画、彫刻のことをいう専門的用法」を指し示すものとなった。ウィリアムズによれば、このような新たなアートという語、概念の成立は、近代の産業構造の変化が密接に関わって起こったものである。産業社会における資本主義的商品生産に内在される変化から、特定の技芸や目的を守ろうとした結果、アート (the arts) という抽象化された新たな概念が区別され、成立していったのである (Williams 1976=2003)。

そして、このような「アート」という概念の成立と重なるようにして、18世紀中頃から19世紀にかけ、近代的公共ミュージアムという新たなアートをめぐる場が登場した⁶⁾。たとえば、ロンドンでは、大英博物館が植民地政策を背景としながら18世紀中頃に設立され、一般市民に開かれた。また、パリではルーヴル美術館が19世紀初頭、フランス革命を機に広く市民に公開されて、近代的公共ミュージアムや公共ギャラリーのさきがけとなった。このような動きのなかで、それまで王侯貴族や聖職者らに限って接することができたアートが、広く市民のあいだに開かれていったのである。また19世紀後半には、アート作品を含むさまざまな物品を各地から集めて展示する「国内博覧会」や「万国博覧会(国際博覧会)」⁷⁾、さらには、各国から集められた現代アート作品を一堂に展示する「国際美術展」⁸⁾なども開かれるようになった。そして、これらのアートをめぐる場は、国民国家という枠組みにおける、文化的、イデオロギ的装置としての意味を強く併せ持ちながら、その後、各地へと広がっていった。日本でも19世紀後半に、アートという概念と用語が、国民国家成立へと向かう近代化のなかで「芸術」や「美術」として輸入され、教育等を通じて制度化されるとともに、各地にミュージアム(美術館・博物館)を中心とするアートをめぐる場が設けられていった⁹⁾ (吉見 1992; 松宮 2008)。

20世紀半ば以降、ミュージアムなどの文化装置が各国へ敷衍するとともに、アートをめぐる場は、より多様化していった。たとえば1930年代のアメリカのニューディール政策をきっかけとし、60年代以降、各国で隆盛することになるパブリック・アートは、その代表例であろう。公園、路上、鉄道駅など、既存のアートをめぐる場(=ミュージアムなど)以外の空間に、都市計画などに沿って、野外彫刻をはじめとしたアート作品が設置されていったのである。また、ロンドンのような移民が多い都市では、社会包摂のためにアートを用いるコミュニティ・アートが盛んにおこなわれ、教育施設や福祉施設などでも頻繁にアート活動が展開されて、地域住民らがアート活動に関わるようになっていった。加えて60年代後半から70年代以降は、ポスト産業化社会への移行のなかで、アーティストによる社会政治的なパフォーマンスや、新たな社会の仕組みのアイデアを提唱する活動が、路上や公園など各所で展開していった⁹⁾。これらの動きはコンセプチュアル・アート¹⁰⁾やランド・アート¹¹⁾などによって代表されるものであり、「反・アート」、「反・ミュージアム」の動向と呼ばれ、既存の社会制度への異議や反抗を唱える社会運動としての性格も帯びていた。

さらに21世紀に入る前後から、社会におけるアートをめぐる場には、新たな拡張や意味が付与されつつある。まず80年代後半ないし90年代からは、国際美術展の欧米地域以外での隆盛や、中心都市部以外での開催に見られるように、アートをめぐる場が、より多極化している。それまでは一部の巨大都市を中心に展開されてきたアートをめぐる場が、アジア、南米など各国において、また都市部以外のさまざまな地域社会においても広く展開されるようになってきているのである。また、いっぽうでは「創造都市」を標榜する都市政策の隆盛や、「創造産業」への着目が示すように、アーティストらが持っている個人の創造性や技術、才能を、地域再生や産業活性化に生かそうとする動

きも注目を集めている。このような新たな動向の背景には、人とモノの移動が顕著に増大する近年のグローバル化や、脱工業化、情報化の進展と、それに伴う都市・地域間の国家を超えた競争の激化という社会的背景が指摘できよう（Hartley 2005）。

むろん、本稿が対象とする「アートプロジェクト」は、以上のようなこれまでのアートをめぐる場や芸術動向、それらをめぐる社会的背景等と無縁のものではなく、むしろ密接に関わりあっている。たとえば、（人々の参加や関わり合いの程度等には差があるものの）芸術形式の上ではパブリック・アートやコミュニティ・アート、コンセプチュアル・アート等の系譜を引き継ぐものも多い。また、その隆盛の社会的背景の点についても、「創造都市」や「創造産業」との関連性、すなわち創造性を、地域再生や産業活性化に活かそうとする近年の社会的要求の高まりも大きな一因であることは指摘しておきたい。

2. 邂逅の場としての地域型アートプロジェクト

ではいっぽうで、地域型アートプロジェクトは、これらの既存のアートをめぐる場に対して、どのような特徴を持っているのであろうか。ここではその特徴を2点、指摘しておきたい。

まず、地域型アートプロジェクトでは、アート活動に関わるさまざまな場面、特に文化生産の現場に、アート関係者以外の人々が密接に介在している点が、特徴として挙げられる。既存のアートをめぐる場においては、制作活動や展示といった文化生産に関わる現場は、主にアーティスト、ないし学芸員・キュレーターら、「アート界」の人々によって担われてきた。そして、それらの作業は、主にスタジオや、ミュージアムのバックヤードといった、人々の目につかない場所において進められてきたのである。つまり、ミュージアムなど従来のアートをめぐる場は、コレクションの蒐集行為等においては、クリフォードが正しく指摘したとおり、さまざまな「接触」を含む場でありつつも、しかし、場に関わる人々の多様性という点では限定された「接触」の場であったといえよう。いっぽう、地域型アートプロジェクトにおいては、地域社会で活動が展開するなかで、多くの「アート界」以外の人々が、アーティストらとともに文化生産に関わりを持っている。むろん、地域型アートプロジェクトに含まれる一部の大規模なパブリック・アートや建築的な作品などは、業者などが設営を手がけることもあるし、アーティストやキュレーターらの専門的な作業がすべて失われたわけではない。また、先述したコミュニティ・アートなどは、限定的だが文化生産の場に地域住民が関わりを持っている。しかし、コミュニティ・アートでは、あくまで地域住民の位置づけは、「アートを学ぶ」、あるいは「アートに親しむ」立場で活動に参加していることが多かったのに対して、地域型アートプロジェクトは、人々が活動を展開する当事者、主体として、アート活動を展開していく。いわば、アーティストらの「協働者」として、地域住民らさまざまな人々が文化生産に関わっているのである。つまり、アートをめぐる場全体を見渡したとき、従来のアートをめぐる場における文化生産と比べ、地域型アートプロジェクトにおいては、アーティストらとともに、文化生産のより主体的な立ち位置に、アート界以外の人々が関与し、アート活動に「協働」しながら関わっているということである（小泉 2010b）。

加えて、さらに重要な特徴は、地域型アートプロジェクトでは、他所からやってくる「移動者」を含む、地域内外の人々が活動に参加していること、そして、人々がアート活動を媒介としながら頻繁に相互に「接触」する点である。たとえば先述の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ／大地の芸術祭の里」では、地域社会に暮らす人々のみならず、（国外を含む）地域外からやって

きた大学生などの若者が、ボランティアやスタッフとして、アーティストらとともに活動に深く関わっている。そして、彼・彼女らは、地域型アートプロジェクトの遂行のためのさまざまな「協働」を介して、互いにゆるやかに結びついていくのである。従来のアートをめぐる場、たとえばミュージアムが、主に地域内の人々がアート作品を「鑑賞」し、見知らぬ他者とは会話を交わす機会すら、ほとんどなかったことと比べると、この点も重要な違いであり、大きな特徴といえよう¹²⁾。むろん、これまでも一部の巨大ミュージアムや、特徴的な所蔵品を持ったミュージアムなどは、各地から多くのオーディエンスを集めていた。しかし、そのような場においても、地域内外の人々が互いに議論したり、協働したりといった形で関わり合うことは限定的であった。いっぽう、地域型アートプロジェクトでは、文化生産の現場を含む広範な場面において、地域内外の人々の出会い、交流、協働が繰り返されているのである(小泉 2010a; 2010b)。このことから地域型アートプロジェクトとは、ミュージアムと同様に、あるいはそれ以上に「人々が関わり合う」という点において拡張された、さまざまな関係性が交わる「他者との邂逅する場」(田中 2007: 40)としての接触領域コンタクト・ゾーンといえることができるだろう。

IV. 接触領域コンタクト・ゾーンとしての地域型アートプロジェクトと、その意義

1. 地域型アートプロジェクトにおける活動の実際～毛原大樹の実践を例に

接触領域コンタクト・ゾーンとしての地域型アートプロジェクトについて、さらにその特徴を見ていくために、地域型アートプロジェクトで展開する活動のひとつを実例として挙げておこう。ここで取りあげるのは、移動式の自由ラジオ局「コジマラジオ」という活動を、さまざまな地域型アートプロジェクト等で展開している毛原大樹けはらひろきというアーティストである¹³⁾。

毛原の「コジマラジオ」は、その名の通り、主にラジオを用いながら展開される活動である(但し、ときにアナログテレビなど、他のメディアを用いることもある)。廃校、民家、公園などといった空間を用いて、人々が話すことができる場、つまり簡易の「放送局」を作る。そして、その「放送局」で行われる人々の対話内容などを、ラジオなどを通じて放送する、というのが毛原の主な活動スタイルである。このような活動を、毛原は、仙台、新潟、取手、松戸、東京、鳥取、北九州、別府など各所で展開してきた。

放送局を開くとはいえ、活動では、それほど難しい装置が使われるわけではない。以前から知られるミニFMの技術を用いた活動が基本となる。またミニFMによる放送は、電波法による制限があるため、毛原の放送は、通常のラジオ受信機では、数十メートル程度先からしか聞くことができない。したがって、それほど多くの聴衆が、放送内容を聞くことができるわけではない。

しかし重要なのは、毛原の「コジマラジオ」が、電波を飛ばして人々が「聴く」ことよりも、さまざまな人々が集い、関心のあることについて話すための場づくりだということである。毛原は、自身の活動について、次のように述べている。

聴く事ではなく、しゃべる事に関心があるラジオ局。主はミニFMですが、あらゆるコミュニケーション手段を活用します。現在は定期的な放送を行っていませんがトランسمITTERを持って何処へでもお出かけいたします¹⁴⁾。



写真1. コジマラジオ第一回放送のようす（毛原大樹氏提供による）

つまり、「コジマラジオ」は、人々が聞くためのラジオ局、放送局を作るというのではなく、人々が「しゃべる事」によって成立する活動なのである。ラジオ局という装置を用いて、まちに対話するための場を一時的に開く。そこで人々が対話し、ゆるやかな関係性を築くことで、人々の新しい関係性の「回路」ができあがっていく。それを仕掛けているのが毛原の活動なのである。いわば、人々の交わりによる文化生産の場が各所で展開されていく「風景」を、毛原大樹は作りだしているとも言えるかもしれない。

毛原の「コジマラジオ」は、見方によっては、単に「しゃべる場」を作っている行為にすぎない。しかし、マイクやヘッドフォン、アンテナといった小さな機材がそこに置かれると、話者は、自分たちの声が電波に乗って放送されていること（そして、もしかしたら誰かが聞いているかもしれないこと）を微かに意識し始める。それによって穏やかな空気の中にも、ある種の日常とは異なる緊張を感じるとともに、自身が人に何を話したいか、伝えたいかを意識せざるを得ない。また、相手との相互のやりとり（間やタイミングなど）を意識することも必要となってくる。このようにして、日常の会話とは、少しだけ異なった「しゃべる事」のための場、そして人々の関係性が、毛原の活動を介して築かれていくのである。

そしてなにより興味深いのは、さまざまな場で活動する毛原の「コジマラジオ」が、展開する場ごとに、それぞれ異なった趣を見せることである。たとえば、「都市」空間のなかで行われる活動（東京タワーからのアナログテレビ地上波停止に合わせ、隣の芝公園で簡易の「テレビ局」を設置したこともあった）と、中山間地域のなかで行われる活動（前述の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」では、廃園となった幼稚園の建物で、自由ラジオ局を学生らと協働で作ったこともあった）とでは、場所に居合わせる人々も変化し、それにつれて話の内容も大きく変わっていく。ただし、このような変化は、毛原自身が意図するものというよりも、そこに漂う空気や、居合わせる人々それぞれの固有性によっているところも大きい。「都市」にせよ、「地域」にせよ、そこにある風景や空間の特性、そして何より話を展開する一人一人によって、場が大きく変わるのである。つまり、毛原の「コジマラジオ」の特徴は、各地への移動を前提とする活動であるいっぽうで、それぞれの場や、対話する人々だからこそ成り立つ話を引き出している。換言すれば、毛原の活動によって引き起こされる、人々の「関係性の場」は、参加する一人一人の固有性や、場の地域性によって変容していくのである。

たとえば地域型アートプロジェクトのひとつ、「松戸アートラインプロジェクト」での毛原の活動を見てみよう。毛原は、「松戸アートラインプロジェクト」において、松戸市内にある「稲葉邸ギャラリー」という民家の一部を用い、ラジオ局を展開した¹⁵⁾。この活動で毛原のラジオに参加した松戸市在住のある市民は、自分の趣味である蓄音機の音をラジオでかけてみたい、という興味のもと、活動に参加しつつ、「放送」のなかで次のように語っている。

「電波を通すと、どういう音になるのかな、と思って、あの一、こちらでミニFMをしているということを聞いて、っていうか新聞で見まして、ぜひここでかけさせていただきたいと思って来ました。(中略) いま若い女性の方、ここにいらっしゃるんですけども、蓄音機の音を知らない、こういう若い方が、蓄音機、SPの音をどんな風に聞いて感想を、どういう風な感じを持つのかなということに興味があって。あとでどんな風に聞かれたるか、感想を教えていただけたら嬉しいです。」¹⁶⁾

それに対して「リスナー」であった観客が、蓄音機からの音楽や、一連の紹介、会話を聞いた上で、話す側に回り、次のように語る。

「こないだここに、毛原さんのところに来たときに、今日これが聞かせていただけると伺って来たんですけど。私いま音の勉強をしているんですけど、よく考えたら、再生機で、こんなに百パーセント、アナログのものを聞いたのが初めてで。スピーカを通して、デジタル信号に変換したものを聞くことしかやったことなかったの、仕組みが気になって仕方なかったですね。」¹⁷⁾

このようなやりとりは、一見すると、どこにでも起こりうる会話であるようにも思える。しかし、そこには、何らかのきっかけによって、偶然、そこに集まった人々だからこそ生まれる、固有な語りが展開されている点に着目したい。そこでは毛原の活動がなければ出会うことがなかった人々が対話し、その人々からしか生まれ得ない発見などを通じて、新たな関係性が築かれていくのである。毛利嘉孝は、近年隆盛する自由ラジオの運営や空間づくりの実践について、「公的でも私的でもない『親密圏』が公的な場に浸食している」(毛利 2008a) と指摘するが、そのような親密でありながらも公につながっていく身振りを通じて、そこに介在する人々だからこそ生まれる、ふだんとは少し異なる固有の語りの可能性が、毛原の活動を介して形成されていくのである。

2. 地域型アートプロジェクトの意義

それでは、このようにアートが地域社会と密接な関わりを持つことには、どのような意義があるのだろうか。言い換えれば、アートは、地域社会においてどのような役割を果たしうるのだろうか。ここでは地域型アートプロジェクトに共通する意義を、アートと地域社会との関係性を見る観点から3点、挙げておきたい。

第一に、既存の平板化し、硬直化した社会制度を脱構築させるためのアートの意義である。グラント・ケスター (Grant Kester) は、人々の関係性に関心を抱くアートの隆盛の背景に、コンセプチュアル・アートなどの前衛芸術以来のアートの伝統を受けた、既存の社会制度に対する挑戦を目

指すアプローチとしての側面を指摘する（Kester 2004）。すなわち、既存の社会制度に対して異議を唱え、アート活動を支える想像力によってオルタナティブな可能性、つまり、ほかの有る得る可能性を提示する戦術としてのアートの意義である¹⁸⁾。この点は、地域型アートプロジェクトにおけるアーティストやキュレーター、ディレクターの言動が、地域、人々の固有性の喪失といった、現代社会が抱える、既存の社会的制度の諸課題に向けられていることにも見て取れる。たとえば、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ／大地の芸術祭の里」や「瀬戸内国際芸術祭／ART SETOUCHI」^{アート・セトウチ}、あるいは「松戸アートラインプロジェクト」における、中央集権的な都市化と、それによって広がる地域社会の均質化への反抗の姿勢は、その一例といえよう¹⁹⁾。

この点は前項の毛原^{ひろき}大樹の活動からも見出される点である。その活動には既存の社会制度を脱構築していくような意識が色濃く見て取れる。毛原は、作品解説で次のように述べる。

「アナログを愛用し、デジタルは利用する時代のはじまり。マスメディアが“アナログ”を捨てる2011年に向けて今からできる事を行います」(松戸アートラインプロジェクト実行委員会編 2011：31)

毛原が書いたこの解説文中における、「アナログを愛用し、デジタルは利用する時代」、「マスメディアが“アナログ”を捨てる2011年」(傍点は筆者による)といった言葉のなかに、旧いものを捨て去り、最新の流行ばかりを追う現代社会（制度）への批判意識を見て取ることは難しいことではないだろう。また、筆者によるインタビューに対して、次のようにも述べている。

「テレビもかつて、すごく実験的なメディアだった。たとえば70年代に伊丹十三が制作に関わったドキュメンタリー番組『遠くへ行きたい』なんかを見ると、テレビもかつてはとても実験的なメディアだったことが分かるんですよ。(中略)〔インタビュー場所近くにあったテレビで放送されている、現代のバラエティー番組を指して〕いまではこんな感じで、決められたパターンになってますけどね」²⁰⁾

この発言には、メディアが持っている本来の可能性への評価と共に、前項で引用した文章のなかの「聴く事ではなく、しゃべる事に関心があるラジオ局」といった言葉と同様、メディアを主体的に利用していく意識の必要性の視座を見て取ることが出来るだろう。つまり、人々がいくらかでも自由に選択できるようで、しかし与えられた「最新の」情報の組み合わせを選ぶことが強要されるような社会制度、換言すれば、能動的なようできわめて受動的にパターン化されていく現代社会の様相に対する、異議申し立ての姿勢が見て取れる。毛原は、「コジマラジオ」の「放送局」で出会う人々による他では生まれ得ない固有の関係性を通じて、現代の社会制度がはらむパターン化や、固有性の喪失に対抗していくための戦術を展開しているのである。

第二に、地域に生きる個々人にとっての意義として、地域型アートプロジェクトが、「日常の再発見」の場として機能しうることも、その大きな意義としてあげられるだろう。つまり、地域型アートプロジェクトでの何らかの協働に参加する地域の人々が、地域外からやってくる「移動者」の目を通して、自身がそれまでに気づけなかった、住まう地域の魅力に気づくことができるという意義である。この点は、特に、文化観光としての目的を伴った地域型アートプロジェクトによく見られ

る意義といえるだろう。たとえば、文化観光を伴った地域型アートプロジェクトの代表例の一つである「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ／大地の芸術祭の里」などのディレクターを務める北川フラムは、次のように述べている。

「地域特有の生活や、食べ物などを他者であるアーティストらが見つけることを通じて、地域がすでに持っている『宝』を発見し、自らの土地への『誇り』を呼び起こすことができる」²¹⁾

この発言が示している、日常において気づくことができない地域の固有性を再発見することができる場としての地域型アートプロジェクトの意義は、従来のアートをめぐる場において見ることができない特徴である。このような地域の「再発見」は、自身が住まう地域への愛着へとつながるものであり、結果として、人々の自尊心の回復や、地域活性化に結びつくものであろう。

最後に、第三の意義として、アートが持つ「違うものこそが、評価される」という文化的特徴が社会的包摂のために果たし得る意義を見ることも重要であろう。この点は、地域社会に展開する多くの地域型アートプロジェクトに共通することである。

先述したように、地域型アートプロジェクトでは、アート関係者のみならず、さまざまな地域内外の人々が協働で活動に参加し、制作や展示作業が行われていくことが多い。しかし、そもそも立場や考え方が異なる他者との協働が、なぜ可能となるのだろうか。そこには、アートが人々の関係性の媒介となる際に、アートの「違うものこそ、評価する」という文化的特徴を通じて、他者が持つ特徴的な考えや技術、あるいは協力者としての地域の人々を一律に排除しないことによるところが大きいのではないだろうか。実際、地域型アートプロジェクトでの活動のようすを観察していると、作品のコンセプト作りにおいては中心的な役割を果たすアーティストらが、しかし、地域社会の現場においても常にすべての指示を出し、それに従ってボランティアやスタッフが動く、というのではない。アート活動においては「リーダー」であるアーティストたちも、活動の場を離れれば、地域社会に暮らす人々のほうが、さまざまな豊富な知識を持っていることも多い。そのようななかで「他者の特徴」を面白いと考えるアーティストらが、アート活動や現場での作業などにおいて、地域住民の知恵や技術、知識を取り（借り）入れることもたびたび起こる。また、純粋に「協働者」として地域の人々の力を借り、一緒に働くことも多い。その結果、地域住民の側に、アート作品や、アート活動の協働作業のプロセスそのものが、「自分（たち）のものである」という意識が芽生えていき、結果として、より積極的にアーティストらの要求に応じていく、といった姿が頻繁に展開されるのである。つまり、立場や文化的な背景は違っていても、「違うものこそを、認める」ことを重要と考えるアートの特性によって「他者」が包摂され、人々のあいだに存在する「違い」や「不和」が回収されていく、とも言い換えられるだろう（小泉 2011b）。

V. ^{コンタクト・ゾーン}接触領域としての地域型アートプロジェクトと、その課題

しかし、このような意義のいっぽうで、地域型アートプロジェクトもまた、さまざまな人々の関係性がせめぎ合う、歴史的・政治的な^{コンタクト・ゾーン}接触領域であり、ゆえに多くの課題が含まれること、そのことを本稿は強く主張しておきたい。なぜなら地域型アートプロジェクトという^{コンタクト・ゾーン}接触領域とは、「参

加したくない」人々をときに意図せず巻き込みうる場であり、また意図しない他者・他所に対する影響を及ぼす可能性がある邂逅の場でもあるためだ。言い換えれば、地域型アートプロジェクトとは、「移動者との否応なしの接触をもたらし」接触領域（コンタクト・ゾーン）（児島 2011：139）でもあることに十分に留意せねばならない。

特にここでは、前項で挙げた3つの地域型アートプロジェクトの意義に照らし合わせながら、地域型アートプロジェクトの課題を列挙しておく。第一に、前項では、地域型アートプロジェクトが、既存の社会制度に対して異議を唱え、アート活動を支える想像力によって、それ（既存の社会制度）を脱構築させていくための戦術である意義を述べた。しかし、それは同時に、地域社会全体を巻き込むこと、つまり、そこに住む「参加したくない」人々をも意図せずに巻き込む危険性を併せ持っていることを意味している。たとえば、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」の第1回展に参加したアーティストの白川昌生は、次のように述べている。

「一方的に『アート』を受け入れることを余儀なくされた村の人たちはプロジェクトにかなり批判的だったし、行政的決定をめぐる地元自治体から県にいたる地方政治家たちの政治的背景等々についての批判も辛辣であった」（白川昌生 2010：84）

このような状況のなかで、新潟県の旧・川西村（現在の十日町市川西）にある城跡の山頂に作品を設置した白川は、「参加しない人への想像力」に似たイメージを抱きながら制作活動をした、と述べている。この白川の発言や行動に示されているのは、行政制度的な意味合いでの「地域」のように、地域を囲う制度のなかで地域型アートプロジェクトが展開することで、活動に関心を抱く人々のみならず、そうではない人々も同時に、プロジェクトへの参加を余儀なくされ得ることへの危惧である。この指摘にある通り、地域型アートプロジェクトが潜在的に、地域社会の人々に対する「強制力」ないし、ある種の「暴力」となりうることに注意が必要なはずである。もちろん、当初は参加したくないと思っていても、地域型アートプロジェクトのようすを見ながら、気持ちが徐々に変わっていく人々も、なかにはいるだろう。しかし、それぞれ異なる人々の一様ではない意識の変化の差を注意深く見ていくためには、白川や、先述した毛原大樹のように、地域型アートプロジェクトに関わる人々、その一人一人の視点に立脚したうえでの活動が必要とされるはずである。

第二に、他者が介在することによってもたらされる、「日常の再発見の場」としての意義に関する課題である。この点については、地域が他者のイメージや指向に沿って改変されていく危険性があること、すなわち「観光のまなざし」によって地域が変容させられていく危険性があることを認識すべきだろう（Urry 1990; 吉見2009）。まず、地域型アートプロジェクトを訪れる移動者たち（たとえば「田舎」にやってくる「都会」の人々を想定してみる）は、地域社会を（再）発見するとともに、そこに、自らが体験したことがない非日常の「何か」（「都会」の人々にとっての「田舎」の風景や体験など）を求める。もちろん、多かれ少なかれ、他所への移動において、見たことのない景色や風景、体験を求める視座が含まれることは当たり前のことである。人々を受け入れる側の地域の人々にとっても、そのような他者の目を通じて、自らの土地の魅力を再発見し、認識することにつながる意義があることはすでに述べた。しかしながら問題であるのは、そのようなまなざしには、地域社会を過度に改変する危険性も含まれていることである。たとえば、いっぽうでは、地域型

アートプロジェクトで展開するアート作品の背景に広がる里山の風景を称揚するが、他方で、その地域における交通アクセスの不自由さを批判し、改善を求めるような、「外」からの人々の利己的な態度は、その一例といえるだろう。また、それ以上に、地域の「内」側の人々が、「外」からの移動者のまなざしに合わせ、自ら地域を改変させていくことも十分にあり得る。つまり、「外」からの移動者のみならず、「内」の人々もまた、地域を「他者のまなざし」、「観光のまなざし」の期待に合わせ、「期待される」地域へと自らの地域を改変していくための担い手となりかねないのである。これら「観光のまなざし」は、地域社会を過度に改変し、ひいては異なる文化のあいだの違いを減失させることで、文化的多様性を否定することにもつながりかねない点から、重要な課題といえる。

最後に、アートが持つ「違うものこそを、評価する」という文化的特徴がもたらす意義についていえば、われわれが他者への理解において、常に、非対称的な権力的関係性のなかにあることに注意を払わねばならないはずだ。「他者への理解」あるいは「評価」においては、常に、理解するもの／されるもの、評価するもの／されるもののあいだで、多層的な権力関係が働いているからである。Ⅱ章で述べたジェームズ・クリフォードが指摘する、ミュージアムによる「発見のための周縁の領域からきたモノを、権威の下でたんねんに救出し、保護し、解釈していく」という行為と同様、地域型アートプロジェクトもまた、他者を選別し、そこから排除（あるいは包摂）する行為のすべてから逃れることはできない。他者への究極的な理解とは、ジャック・デリダ（Jacques Derrida）が指摘したように、相互性を要求せず、名前すら尋ねることのない「絶対的な歓待」の態度、すなわち他者を無条件で受け入れる態度によって実現されるものであろう（Derrida 1997）。しかし、そのような関係性を地域型アートプロジェクトが希求するにしても、常に人々のあいだに内在している非対称的な権力的関係性への認識を持たずに、他者への理解を実現することはきわめて困難であるはずだ。

以上をまとめれば、さまざまな人々が関わる地域型アートプロジェクトにおいては、場に含まれる人々おのおのの違いや、それぞれの場の多様性への視座を持つことが欠かせない、ということになるだろう。

これまで「関係性の美学」をめぐる議論では、美学的な立場から、クレア・ビショップ（Claire Bishop）やハル・フォスター（Hal Foster）らが「関係性のアート」が、従来の前衛芸術が表明してきた「不快な表現」や「奇抜さ」などに込められた（隠された）「政治性」を隠蔽しやすい点を指摘してきた（Bishop 2004, 2006; Foster 2008）。ビショップによれば、一見すると不快な表現や欲求不満、あるいは不合理さや奇抜さを表わす態度は、一様でない人々のあいだの「対立」や「不和」を表わすものであり、アートにとって、きわめて重要な意味を持つ。しかし、「関係性のアート」は、社会に対する貢献の度合によって、人々のあいだの「対立」や「不和」を隠蔽し、その善し悪しの判断を下されてしまっている傾向があることを指摘したのである。つまり、「関係性のアート」が、人々の協働や平等性を重んじるがゆえ、人々のあいだの不和や差異を隠蔽しうる芸術表現であることを指摘したのである。

しかし、ここで我々が向き合わなくてはならないのは、これらの議論において交わされてきた「政治性」を、アートの表現上の問題として考慮するのみならず、同時に、地域社会に生きる人々のあいだの問題として、考慮すべきだということである。それは、すなわち地域型アートプロジェクト

という地域内外の人々がぶつかり合い、交差し合うアート活動が、さまざまな歴史的・政治的・道徳的な非対称的権力が入り混じり、せめぎあう「接触領域」である、という視点の重要性にほかならない。

そしてこの点は、日本の地域型アートプロジェクトにおいて、特に留意すべき点でもある。日本では、急激な少子化・高齢化が進むなか、地域社会の疲弊を背景としながら、行政などの社会的諸主体が「地域活性化」や「地域再生」を謳う地域型アートプロジェクトを推進している。しかし、その目的への貢献を過度に求めることによって、地域社会の一枚岩ではない人々の多様な考え方や、地域間の差異を度外視し、活動を進めていくことは適当ではない。地域型アートプロジェクトにおいて、(移動者を含む)地域内外の人々の関係性がいかに形成されているのか、それぞれの場の固有性がどこにあるのか、そしてそこには如何なる非対称性の権力関係が存在し、衝突しているのかを、同時に、注意深く見ていかねばならないはずである。

もちろん、だからといって本稿は、地域型アートプロジェクトを不要なものとする論に加担するつもりはない。むしろ、その逆であることを明確に述べておきたい。先述したように、地域型アートプロジェクトは、アートを鑑賞する場や、文化観光の場であるだけでなく、地域社会の固有の対話を引き出したり、今ある社会制度の盲点を炙りだして脱構築させ、新たな地域への可能性を見いだしたりしうる点で、「地域活性化」や「地域再生」に寄与しうる側面があるはずだ。しかし、そのような根からの「地域活性化」を進めるためにこそ、地域型アートプロジェクトという、地域社会に広がるアートをめぐる場が、さまざまな非対称性を持った権力関係が交差する接触領域であることを自覚的に認識する必要があるはずなのである。

VI. 結

本稿は、人々との密接な関わりを持ち、地域社会で展開するアートをめぐる場である、地域型アートプロジェクトを取り上げ、場としての特徴や、地域社会における意義、課題の一端を浮き彫りにすることを試みた。

まとめると、その特徴として、既存のアートをめぐる場との比較から、「アート界」以外の人々との密接な関わりがあること、そして、他所からの「移動者」を含む地域内外の人々が文化生産の実践に携わっている点を挙げた。そのなかから、歴史的・政治的・道徳的な関係性がせめぎあう、「他者と邂逅する場」である接触領域としての地域型アートプロジェクトの姿を描き出した。

また、地域型アートプロジェクトの意義として、(1) 既存の社会制度に対して異議を唱え、アート活動を支える想像力によって、それ(既存の社会制度)を脱構築していくための戦術であること、(2) 地域型アートプロジェクトを通じた日常の再発見の場となりうること、(3) 「違うものこそ、評価する」という文化的特徴を通じた他者との協働によって、人々のあいだに必ず含まれている「違い」や「不和」を「回収」しうる可能性、を指摘した。また、これらとの関係で、事例として毛原大樹による「コジマラジオ」の活動を紹介した。

いっぽうで、地域型アートプロジェクトに関する課題として、接触領域であるがゆえに必ず含まれる非対称的な権力的関係性、あるいは政治性を、アートや表現の問題として回収するのではなく、同時に、地域社会に生きる人々や、地域間の差異に関わる事象として、充分に考慮すべきであることを挙げた。それは、(1) 地域型アートプロジェクトに参加したくない人々にとって、強制される

「暴力的な文化装置」となりうること、(2) 地域型アートプロジェクトを通じた日常の再発見の場としての機能が、「観光／他者のまなざし」による地域変容に結びつきうること、また、(3) 「他者への評価」や「理解」においては、常に人々の関係性に内在している非対称的な権力的関係性への認識を持つ態度が要求されるためである。

なお、本稿執筆においては、アートをめぐる場としての地域型アートプロジェクトについて、主に文化生産の場としての視点から執筆しており、それらを取り巻く行政、企業、NPOなど、社会的諸主体との関わりについての記述は限定的であった。この点については、別稿としたい。また今後の課題として、そのような社会的諸主体との関わりを見ていくことと同時に、より緻密に地域型アートプロジェクトに関わる人々の関係性の構築の様相について、特に、エスノグラフィックな姿勢から吟味していくことの必要性を挙げておく。それらによって、本稿で述べてきた「他者と邂逅する場」である接触領域としての地域型アートプロジェクトの姿が、より明らかになるだろう。

註

- 1) 各国・地域では、必ずしも「アートプロジェクト」という名称を用いているわけではないが、同様に、社会的課題に焦点を当てながら、人々の関係性に関心を持つアートによる社会・文化的活動が隆盛している。ここでは「社会と関わるアート（プロジェクト）Socially-engaged art (project)」や「地域と関わるアート（プロジェクト）Community-based art (project)」, 「地域重視のアート（プロジェクト）Community-engaged art (project)」等を総称して「アートプロジェクト」と呼ぶことにする。
- 2) たとえば文化の社会学者であるサラ・ソーントン (Sarah Thornton) は、「アート界 (Art World)」へのフィールドワーク対象として、次の場を選んでいる。「オークション (The Auction)」, 「(大学教育における) 批評会 (The Crit)」, 「アートフェア (The Fair)」, 「賞 (The Prize)」, 「アート雑誌 (The Magazine)」, 「スタジオ (The Studio Visit)」, 「ビエンナーレ (The Biennale)」である (Thornton 2008)。これらの場に仕事を持つ人々や、ミュージアムやギャラリーで働く学芸員・キュレーターらを「アート界 (Art World)」の人々と呼称する。
- 3) プリオは、リクリット・ティラヴァーニヤ (Rirkrit Tiravanija), フィリップ・パレーノ (Philippe Parreno), ピエール・ユイグ (Pierre Huyghe), リアム・ギリック (Liam Gillick) らを「関係性の美学」への関心を抱くアーティストの事例として挙げている。
- 4) 本稿では、2010年11月20日から2012年9月30日にかけて行った「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／ART SETOUCHI」, 「松戸アートラインプロジェクト」, 「BEPPU PROJECT」という各地域型アートプロジェクト、および毛原大樹、白川昌生の活動等を中心としたアート活動に対するフィールドワークおよびアーティスト、キュレーター、NPOスタッフ、ボランティアスタッフ、地域住民を主たる対象としたインタビュー調査（計25名、年齢は20歳から64歳まで）の結果、ならびに各文献調査を用いて執筆する。
- 5) プラットによる接触領域の詳細は、(Pratt 1992) を参照されたい。なお接触領域に関する議論はこれまでにさまざまになされてきたが、ここでは特にクリフォードの議論と定義に加え、(田中 2007) による、コロニアル／ポストコロニアルな問題を越えた「他者との邂逅する場」として概念定義し、用いることとする。
- 6) それまでもミュージアムは各地にあったが、入館できるのは、ごく一部の階層、職業の人々に限られていた。ここでは一般の人々に広く開かれているという意味での近代的公共性を持った地域社会におけるアートをめぐる場について記述していく。なお18世紀中層には、サザビーズやクリスティーズといったオークションハウス（競売会社）が成立しており、その後、商業ギャラリーやアートフェアと

もに美術市場を牽引しているものの、そのような意味合いでの人々に広く開かれた場としての要素は限定的であり、対象とはしない。

- 7) 国際美術展には、2年に1度開かれるビエンナーレ、3年に1度のトリエンナーレなど、数年に一度、一定の期間、開かれる展覧会形式のものが多い。
- 8) むろん、このような各国での概念や制度の受容は、常に変容を伴いながら行われていったことは想像に難くない。また、日本を含む各国・各地域では、それまでも地域社会のさまざまな場にある日常の美を尊ぶ美意識があったことは疑いようがない。しかしながら日本においては明治期以降、その一部が「アート」として指し示され、西洋の「外形的な模倣」によって「芸術」として導入されていった（松宮 2008）。なお、これら近代芸術（特に「商品」としての「芸術作品」という見方）に対する批判として、生活とアートを一致させようとする「アーツ・アンド・クラフト運動」がウィリアム・モリス（William Morris）らによって19世紀後半ごろ起こっている。日用品の中に美（「用の美」）を見いだそうとする態度を持った、日本の柳宗悦らによる民藝運動もまた、このような近代芸術観に対する批判意識と共に展開された。
- 9) たとえばヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys）は、アート概念を拡張し、教育、政治、環境保護など、人間の創造性によってなされる社会のあらゆる活動を芸術活動とみなす「社会彫刻」という概念を提示した。この概念においては、社会に変化をもたらしうる存在である人間はすべて根本的にアーティストであるとみなされる。
- 10) 作品の物質としての側面よりも、作品制作にいたる過程における概念性や観念性を重視した芸術動向。1910年代のマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）の活動に端を発する。
- 11) 山、川、島などの自然や、土、木、岩などの自然の素材を用いて、それらを彫塑し、あるいは造形することによって作品化する芸術動向。アースワークともいう。
- 12) 公共政策を専門とする広井良典は、特に市場化、産業化の時代においては、美術館あるいは劇場などが、コミュニティにおける「文化・遊び」の中心としての機能を果たしてきたことを述べている（広井2009）。
- 13) 本稿執筆に当たっては、毛原大樹の活動に対するフィールド調査やインタビュー調査の結果も用いて執筆していることを付記しておく（2010年8月から2012年9月にかけて実施。場所は大地の芸術祭、旧小島小学校ほか）
- 14) コジマラジオブログより。なお「コジマラジオ」の名前は、当初東京都台東区にある、廃校となった小学校、「旧・小島小学校」にスタジオがあったことから名付けられたものである。
- 15) 松戸アートラインプロジェクトの全体像については、同実行委員会事務局による『松戸アートラインプロジェクト 2010. 実施報告書』や、『松戸アートラインプロジェクト 2010 カタログ』などに詳しい。実施報告書は<http://www.city.matsudo.chiba.jp/var/rev0/0011/7600/malpjissihoukokusyo.pdf>にて閲覧可（2012/09/17 19h58m〈JST〉閲覧）。
- 16) 「松戸アートラインプロジェクト」（千葉県松戸市）で行われたワークショップでの発言より。話者は、松戸市在住の女性。普段は主婦をしている。2010年12月19日松戸市稲葉邸ガレージ。放送の様子は、動画投稿サイトYouTubeでも視聴する事ができる。
<http://www.youtube.com/playlist?list=PL6C0D39A704A9E87F&feature=plcp>（2012/09/17 19h58m〈JST〉閲覧）
- 17) 同上。話者は、東京都在住の女性。都内の大学に通っている大学生。
- 18) ケスターは、人々の関係性に焦点を当てたアートが隆盛する社会的背景として、特に、近年の政治が「小さな政府」へと向かうなか、行政予算から社会福祉に割く配分が減少する傾向にあり、それによって社会的に弱い立場に置かれる者や、競争から取り残された地域社会の切り捨てがあること、それに対するアーティストのアプローチであることを指摘している。なおケスターはこれらのアートを「対話型

の (Dialogical)」アートと呼んでいる。

- 19) たとえば、「大地の芸術祭」や「瀬戸内国際芸術祭」の総合ディレクターである北川フラムは、次のように述べている。「…グローバル化は、通信、市場だけではなく、社会システムまで貫徹しつつある。(中略) 越後妻有がこの戦後50年のなかで喪失していった、農業や食や生活のあり方や里山やコミュニティは、このままでは今後ますますグローバル化のなかに飲み込まれていくだろう。そこに抵抗し、新たな展望を拓く最後の機会が、いま訪れているのである」(北川フラム 2005『希望の美術・協働の夢——北川フラムの40年』角川学芸出版, p.284)
- 20) 筆者による対面インタビューから。2012年9月30日, 東京・下北沢で実施。
- 21) 小泉元宏 2011『『大地の芸術祭』が示す新たなアートと地域の関係性と、今後の松戸』(松戸アートラインプロジェクト実行委員会編 2011: 40-45) より。北川の発言部を引用。

参考文献

- Bishop, Claire. 2006 “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.” *Artforum International*. pp. 179-185.
- . 2004 “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October 110, Fall 2004*. pp. 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. 1998 *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du reel. = *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du reel, 2002.
- Clifford, James. 1997 *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. = 毛利嘉孝ほか (訳) 『ルーツ—20世紀後期の旅と翻訳』月曜社 2002.
- Derrida, Jacques. 1997 *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Levy. = 廣瀬浩司 (訳) 『歓待について—パリのゼミナールの記録』産業図書株式会社 1999.
- Foster, Hal. 2008 “(Dis) Engaged Art.”, Margriet Schavemaker et al ed., *Right about Now: Art & Theory since the 1990s*. Amsterdam: Valiz. pp. 72-85.
- Hartley, John. ed. 2005 *Creative Industries*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kester, Grant. 2004 *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Calif.: London: University of California Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992 *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation*. London: Routledge.
- Ranciere, Jacques. 2009 “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics.”, Beth Hinderliter et al ed., *Community of Sense*. Durham: Duke University Press. pp. 31-50.
- Thornton, Sarah. 2008 *Seven Days in Art World*. London: Granta Books. = 鈴木泰雄 (訳) 『現代アートの舞台裏—5カ国6都市をめぐる7日間』ランダムハウス講談社 2009.
- Urry, John. 1990 *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage, 1990. = 加太宏邦 (訳) 『観光のまなざし—現代社会におけるレジャーと旅行』法政大学出版局 1995.
- Williams, Raymond. 1976 *Keywords*. London: Fontana. = 椎名美智ほか (訳) 『完訳キーワード辞典』平凡社 2003.
- . 1981/1995 *The Sociology of Culture (with a new foreword by Bruce Robbins)*. Chicago: University of Chicago Press.
- 小泉元宏 2011a 「地域を超える『地域』への想像力—『アートプロジェクト』の時代における『地域とアート』の関係性」『住宅』60 (9) : pp. 65-74.
- . 2011b 「ロンドン・デプトフォード地区におけるアート活動に関する考察」『音楽文化学論集』1 : pp. 89-98.
- . 2010a 「社会的価値の創出と文化活動に関する分析—現代アートによる「社会と関わる芸術」への検討から」『文化経済学』7 (1) : pp. 23-31.
- . 2010b 「誰が芸術を作るのか—『大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ』における成果物

- を前提としない芸術活動からの考察」『年報社会学論集』23：pp. 35-46.
- 2010c 「『社会と関わりを持つ芸術』と地域社会との関係について—『関係性の美学』概念とその批判への考察を中心として」『芸術と福祉』慶應義塾大学出版会：pp. 188-213.
- 児島 明 2011 「人の移動から地域を問う」『地域学入門—〈つながり〉をとりもどす』ミネルヴァ書房：pp. 127-149.
- 白川昌生 2010a 『美術館・動物園・精神科施設』水声社.
- 田中雅一 2007 「コンタクト・ゾーンの文化人類学へ—『帝国のまなざし』を読む」田中雅一編 『コンタクト・ゾーン』1：pp.31-43.
- 広井良典 2009 『コミュニティを問いなおす』ちくま書房.
- 松戸アートラインプロジェクト実行委員会編 2011 『松戸アートラインプロジェクト2010カタログ』.
- 松宮秀治 2008 『芸術崇拝の思想—政教分離とヨーロッパの新しい神』白水社.
- 毛利嘉孝 2008a 『はじめてのDiY—何でもお金で買えると思うなよ！』ブルース・インターアクションズ.
- 吉見俊哉 2009 『ポスト戦後社会』岩波書店.
- 1992 『博覧会の政治学—まなざしの近代』中公新書.
- コジマラジオブログ <http://yaplog.jp/kojimaradio/> (2012/09/17 19h58m 〈JST〉閲覧)

附記

本研究は、平成24年度科学研究費助成事業の助成を受けた成果の一部を用いたものです。

(2012年10月5日受付, 2012年10月25日受理)