

地域社会に寄り添うアート、 抵抗力をもつコミュニティ

——コミュニティアート／SEA／アウトリーチ／ソーシャル・
インクルージョンという変遷から見えてくるもの——

Art that stands by the community and a community of resistance~What we can
see from the transition of community art, SEA, outreach, and social inclusion

嘉 藤 笑 子
Emiko KATO

要 旨

地域社会のなかで誕生したコミュニティアートについて、それが発生した社会的背景や発展経緯を通して、文化芸術が社会のなかで担う役割や意義をグローバルな視点で考察する。まずはイギリスの産業革命後に起きた社会変革と文化環境による地域課題と向き合う人々について探求し、地域社会における文化芸術の立場や受容の変遷に言及していく。

イギリスが日本に与えた影響を探ることで、近代化にともなう社会問題の増幅とアクティヴィズムの発展から文化的影響を探求する。20世紀後半はアメリカ合衆国に視点を移し、1970～80年代のオルタナティブスペースの開発や地域再生を目的とするジェントリフィケーション、社会課題に向き合うソーシャル・エンゲイジド・アートといった地域社会を舞台にした芸術活動に影響を精査する。しかし、引き続きイギリスの文化政策や活動の影響が見られ、特にアウトリーチやソーシャル・インクルージョンといった教育活動の影響を考察していく。

現代社会には、さまざまな難題が起こり混迷している。地域社会には身の回りの課題が山積していて、多くの人々が解決の糸口を探っている。この課題解決を望む自治体やコミュニティは、アーティストの創造力に期待をして、コミュニティにおける文化事業（SEA 含む）を手掛かりに課題解決を急ごうとしている。しかし、アーティストたちは、アートが本当に課題解決になるのかと疑っている。彼らは、自らのクリエイティヴィティに邁進したいだけかもしれない。

アートが社会に関わるのは大前提としながらも、アートは毒にも薬にもなると証言するクリエイターがいる。コミュニティ課題に挑むクリエイターたちは、アートが優先するのか、課題が優先するのかを問われることが多い。

そのような解決型アート（SEAを含む）を解明していくにあたり、根源となる文化的理念について哲学から考察しようとした。芸術と哲学との間に重なり合う論考をドゥルーズとガタリの著作研究を行うエリザベス・グロスの文献を参考にした。正直のところ、まだまだ初期段階の論考に過ぎず、芸術に相応しい哲学もしくは芸術のための美術史や美術批評に変わるものは、発展段階にあるといえる。したがって、ソーシャル・エンゲイジド・アートの先行研究であるクレア・ビショップやグラント・ケスターの論争は、この考察の手がかりになった。

キーワード：コミュニティアート、アウトリーチ、ソーシャル・エンゲイジド・アート、ソーシャル・インクルージョン、地域プロジェクト

芸術、まさに芸術である。芸術は、生を可能にする偉大な手段、生の偉大な誘惑、生の偉大な刺激剤である。芸術は、生を否認しようとする意志に対する、唯一かつ高次の対抗力である。

—フリードリッヒ・ニーチェ『力への意思』¹

はじめに

2000年代になり日本では多くのアートフェスティバルが開催されるようになった。当初の日本は、アートフェスティバルにおける後進国と目されていたこともあり、一過性のブームになるかと思われたが、アートフェスティバルは増大化し定着しているといえる。その背景には、疲弊する地域社会のなかで過疎化に苦しむ自治体が「アートを通したまちづくり」を起爆剤として用いることが増えたからともいえる。アートフェスティバルは地域社会では大きな期待をもって受け止められ、文化芸術は救世主のような活躍ぶりをしてきたのである。こうした地域活性化を担う文化芸術の総称をコミュニティアート²と呼ぶようになったのはイギリスである。これまで日本

1 エリザベス・グロス『カオス・領土・芸術～ドゥルーズと大地のフレーミング』法政大学出版局(2020)〔監訳〕檜垣立哉〔訳〕小倉拓哉、佐古仁志、瀧本裕美子

グロスの著書（上記）の巻頭に書かれたニーチェの「力への意思」からの引用文。哲学者であるグロス（1952-）が芸術の起源を探るための意思をニーチェの言葉に託したともいえる。「力への意思」は、ナチス時代に「権力への意思」と転化し利用されたが、現代社会ではニーチェの言葉の意味をナチスによって曲解されたとみなされている。グロスは多くのニーチェの言葉を引用していることから分かるようにニーチェの洞察から本論を進めている。ニーチェによる「力への意思」の拮抗は、あらゆる物事のかたち、配置、運動を決めているとし、真理は不変のロゴスではなく流動的なもの」と判断している。その思想はニーチェを引き継ぐドゥルーズの哲学に大きく影響されている。

ではコミュニティアートという呼称は使われて来なかった。もしくは限定した使われ方をしてきたのが通例である。

コミュニティアートが発生した社会背景やその発展してきた経緯を通して、文化芸術が社会のなかで担う役割や意義を世界の視点で考察したいと思っている。特にイギリスと日本の相違を皮切りに、地域社会における文化芸術の立場や受容の変遷に言及したいと思う。イギリスでは、19世紀末のラファエロ前派が興隆した時代に萌芽が見られるが、第二次世界大戦後に文化的民主主義という考えが確立し、アーツカウンシル³の設立によって地方行政に文化予算を分配することになり、コミュニティを舞台にした事業が行われるようになった。さらに1960年代には、社会的弱者に対する課題解決の手段として文化事業が始まっている。

また、文化支援の構造や経済的状况を見なければ、その独自性は検証できないと考える。芸術文化への支援体制は両者に大きな違いがあることは明らかで、それは経済的なことだけではなく、支援構造に大きな違いがあるからに相違ない。イギリスでは地域社会の課題をアーティストが行政から依頼されるかたちで解決していくことを疑問視され、コミュニティアートは亜流なものに扱われてきた。そうした評価は、日本で盛んに行われている地域主導のアートプロジェクトやフェスティバルにとっても、文化芸術としての真価を問われている。いずれにせよ地域社会のなかでアートは比重が重くなり、その役割は日に日に大きくなっている。こうした世界的な動向は、文化芸術による地域プロジェクトやコミュニティアートを再考するうえで現代社会における文化芸術の真正を見出せると考える。

1-1 日本の地域主導による文化事業

日本では、地域のアートフェスティバルやワークショップなどは、地域系アートなどと呼ばれ

2 Community Art とは、コミュニティのなかで行われるアートプロジェクトやアート作品のことを指す。

コミュニティの人々とアーティストによる相互関係で成立するもので、地域社会における文化的民主主義（第二次世界大戦後に文化芸術は公共事業や中央主権ではなく個人やコミュニティによって育成される）の考えを広げるきっかけとなった。Tate Gallery の美術用語サイトによる。

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>

3 アーツカウンシル Arts Council of Great Britain は、1946年に設立された独立行政機関（QANGO）である。1940年に Encouragement of Music and the Arts（CEMA）という前身の団体として設立したが、第二次大戦後に、地方自治体の文化支援のためにアーツカウンシルを設立した。1992年に National Heritage（国家遺産局、日本の文化省にあたる）が設立して、National Lottery（国立宝くじ）の売上が文化予算に転用されることになった。1997年に国家遺産局が Department of Culture, Media and Sport（DCMS）に名称変更となり、現在にいたる。2003年に地方文化行政地区が合体し、Arts Council of Great Britain は、連合国ごとの独立行政機関となる。したがって、アーツカウンシルと簡略している場合は、Arts Council England を指す。

て、本来の文化芸術（現代アート）と差別化が広がり、ギャップが生まれているのが事実である。それは国際社会においてコミュニティアートと呼ばれる地域に根付いたアートプロジェクトやアート作品が、まるで行政や自治体における都合のよい駒扱いに見えるからでもある。保守的な芸術業界にとっても、混迷する現代社会においても、すでにアートは市民権を得て必要不可欠なものとして重要な存在になっているのは事実である。だからこそコミュニティアートは、現代社会における万人の鎮静剤となると重宝がられている傾向にある。果たしてアートは都合の良い便利屋なのだろうか？疑問は尽きないが、アートが社会の顔色を見て変化しているわけではなく、行政や自治体が弱気になってアートにすがっている訳でもないだろう。そう見えてしまうのは、日本の文化行政が年次財務で区切られていて長期計画が立てにくいという経済的側面もあるだろう。また担当者が知識不足であることは否定できない。自治体のなかで文化支援に精通している人物は稀なのだ。そして、横に並ぶことを好む日本人は、よそでやっているなら、自分たちも同じような文化事業をするのが良いと思う国民性も反映しているのかもしれない。

ここで扱うコミュニティアートは一つの顔だけではない。格差社会のなかでアクティヴィズムと結びついたコミュニティアート、文化芸術に触れる機会を削がれた厳しい社会構造のなかで発生したソーシャル・エンゲージド・アート（SEA）、そして福祉の世界で求められているソーシャル・インクルージョン（社会包摂）またはインクルーシブアートなど、すでに呼び名が複数に分かれている。その呼び名の違いは、誕生した経緯や場所などや、発祥の契機、地域性、対象とする領域によっても異なっている。

1-2 現代アートのなかのコミュニティアート

現代アートの視点からみると、同様にコミュニティアートはひとつではない。多様な分類や呼称が存在する。ニコラ・ブリオーが「関係性の美学」（1998）のなかで“リレーショナル・アート”と呼んだものは、観客や社会と積極的な関係性を結ぼうとするアーティストたちの活動である。また、クレア・ビショップの著作「人工地獄」（2016、訳・大森俊克）では、参加型プロジェクト（Participatory Art）と呼ぶことで前者と区別する方法で20世紀美術の動向を再編した。ビショップは、社会に身を置きながらパフォーマンスや行動によって観客を巻き込むものに焦点を当てたが、あえてブリオーが打ち出した作家たちは取り上げなかった。このふたつの著作で現代美術に新たな側面を焙り出したのは確かであり、作者と観客という相互関係だけで成立していた美術が、他者もしくは広い範囲の人々と関与する構図を明らかにしたのである。多くの場合、これらは現代社会の政治経済の動向や国際情勢と切り離せない。

さらにいえば、コンセプチュアリズム、インスタレーション、シミュレーションなどの20世紀美術の独特な表現がランダムに内在しているのである。ここで美術動向の詳細に語る余地は

ないが、現代美術とコミュニティアートを別扱いすることはできない。あくまでも同じフォーマットのなかで存在していることを再確認したうえで、社会とアートという関係した文脈を同一線上で探っていこうと思う。芸術は、数千年の時を経てもなお孤高の存在として君臨してきた。当然ながらコミュニティアートにおいても同様な性質を受け継いでいると言えるだろう。したがって、両者を近代性（モダニティ）という時代背景と芸術の脱構築のなかで再考していくべきであると考える。

1-3 世界変動とコミュニティアート

2020年以降に全世界がパンデミックに襲われたことで、世界中のアートシーンが激流に飲み込まれることになった。大型の国際芸術祭が延期や中止になったケースはいくつもあり、国内ではオリンピック・パラリンピック Tokyo2020 の順延と翌年の開催、その後に感染者拡大に見舞われるなどが社会問題になった。別な側面ではオンラインやリモートワークといった IT インフラを拡張させ、デジタルによる文化事業が増加した。一般家庭まで IT 機器やアプリケーション、ソフトウェアといったものが普及したことで新たな社会形成を促し、文化の受容方法や創作環境に大きな変化がもたらしたといえるだろう。なかでもコミュニティに関わるアートは、その特性から言っても地域行政が切迫した状況から社会問題や経済格差などに向き合うことが増えている。複雑な現代社会では、ジェンダーギャップやエコロジー、レイシズムなどといった燻り続けている社会問題がむき出しになっている。刻々と変化していく国際社会のなかで「自由」な表現や活動が確保しにくくなっていて、市民生活は自主規制やバリアを築き始めている。こうした状況を考えてみても芸術文化は行政や制度との関係は切り離せないし、実践的過程において社会学、情報科学、法制度といった包括した学問との総合理解は急務といっていいたいだろう。困難な時代だからこそ社会に噴出する複雑な問題に立ち向かうためにアートの存在を真摯に見つめていく必要がある。

そもそもコミュニティとは何かについて言及してこなかったが、その前提抜きに理論を進めていくのは限界がある。当たり前のように使っている日本語のコミュニティは、定義が定まっていないという見方もある。共通点を絞ると「人が集まる場所や領域」、「社会的な相互作業」や「共通する絆（関係性）」と述べている人が多い。ここでは、「人が集うことで相互作業（コミュニケーション）が生まれる関係性」として定義にしたいと思う。さらにコミュニティアートの意味は「コミュニティの人々や場所に介入したり、関係を築いたりすることでプロの芸術家たちが住民や関係者と協同作業によっていくこと。」⁴（Tate Gallery 美術用語サイト）とする。

4 ジョン・ラスキン『ヴェネチアの石』1849 スミス・エルダー社

2-1 イギリスにおけるコミュニティアートのはじまり

ジョン・ラスキン⁴ (1819-1900) は、美術評論家として19世紀末のイギリス美術（ターナーやラファエロ前派など）を世界に広めた人物として有名だが、社会思想家として環境保全や慈善事業などを擁護していたことでも知られている。後半の彼の人生においてウィリアム・モリスのアーツアンドクラフト運動や、ナショナル・トラストの成立に関与したことは、20世紀および現在までも影響を及ぼしているといっていだろう。ラスキンは、富裕層の出自だが、父親の莫大な遺産を社会活動に活用したことでも知られる。ヨーロッパの社会主義活動には前身者であるロバート・オウエン⁵ (1771-1858) がおり、協働性と善意によって労働が辛いものではなくとなると考え、労働者の生活改善や教育環境を整えようとした。ラスキンの思想がオウエンと異なるのは、「仕事のなかに芸術的な喜びを見出すことの重要性を指摘し、それを社会や政治のあり方に拡大して」（山崎亮、2016）いる。つまり、豊かな仕事とは、芸術的な創造活動を原点にしていること。その実践であるアーツアンドクラフト運動がもっとも成功した事例であると山崎亮（1973-）は確信している。

日本でコミュニティデザインという考えを広めた山崎は、自分の仕事の源流を19世紀末のイギリス社会やラスキンの書籍⁶にあるとしている。当時は産業革命や資本主義の拡大により富裕層（ブルジョワジー）と困窮者とのギャップが広まり、劣悪な労働環境のなかで人間疎外が表面化した時代である。山崎は「コミュニティデザインの源流」⁶のなかで、自分がコミュニティデザインという仕事を確立する前に読んでいた書籍は、ラスキンであり、社会活動の一環として「ひとの力」を信じたラスキンの思想が21世紀の社会にも活かせるものだとして述べている。特に「ものづくり」に関わることで仕事への情熱（モチベーション）が生まれることは大きな成果をもたらすと考えている。こうしてラスキンの考え方が日本という遠く離れた地でも影響を与えているように本国のイギリスでは、多大な影響を及ぼしたのである。

実は、ラスキンの社会活動や後世に移り住んでいた湖水地方の環境保全の活動は、私自身にも長く影響をもたらしている。湖水地方に二か月ほど滞在（2009）していたこともあり、地域の歴史や環境には多少なり知識があり、この地で展開されていた環境保全や社会活動、そしてピアト

5 土方直史「イギリス思想叢書：ロバート・オウエン」（2003）研究社

ロバート・オウエン*（1771-1858）は、ウェールズ出身の社会活動家、社会主義者。人間の活動は環境によって決定されるため、環境改善によって優良な人格形成を促させるとして先進的な教育運動を展開した（環境決定論）。協同組合運動の先駆けとなった「イギリス社会主義（空想的社会主義）の父」と言われる。

6 山崎亮「コミュニティデザインの源流イギリス偏」2016 太田出版

山崎は、2005年にstudio-Lというコミュニティデザインを実践する事務所を設立。地域課題を解決するために「コミュニティデザイン」が必要であるとして、住民参加型のまちづくり、建築・都市計画・総合計画デザインを行う。市民参加型のパークマネジメントなど。

リクス・ポター⁷ (1866-1943) やウィリアム・ワーズワースといった複数の芸術家たちの拠点やグライズデールアーツ⁸ に長く関心があり、私に限らず多くのアーティストたちを魅了してきた風光明媚な芸術区域である。

ラスキンから直接に影響を受けた人物としては、アーツアンドクラフツ運動⁹を牽引したウィリアム・モリス¹⁰ (1834-1896) やナショナル・トラスト¹¹を発足したオクタヴィア・ヒル (1838-1912)、セツルメントの創設に影響を与えたアーノルド・トインビー (1852-1883) など、イギリスのみならず世界的な社会活動に結びついた人物が大勢いることが理解できるだろう。特にセツルメントはアメリカ合衆国にも影響を与えてジェーン・アダムス¹² (1860-1935) が「ハルハウス」を設立しソーシャルワーカーの仕事を確立させた。ナショナル・トラスト運動は、アメリカ議会を動かすほどの世論に影響を与えて世界初の国立自然公園イエローストーン (1872) と国立公園局 (National Park Service, 1916) の設立をもたらししたといえる (国立青年教育機構、2015)¹³。

山崎は「コミュニティデザインの現場でつくづく実感することのひとつは、この分野における女性の重要性である。」と述べている。ここでいう女性は、オクタビア・ヒルのことを指してい

7 ピアトリアス・ポター (1866-1943) は、「ピーター・ラビット」の作者として知られるが、湖水地方を心から愛した人間としても有名。子供のころから別荘地として訪れていた家屋を後世に住まいとした。彼女が愛した湖水地方は、創造の源泉であり、この地域の環境を守るための環境保全活動や畜産業を発展させた。遺言によりナショナル・トラストに土地を寄付している。

8 Grizedale Arts は、イギリスの湖水地方にある広大な敷地 Grizedale Forest (グライズデール森林公園) で展開されている文化事業。The Grizedale Society (1969-1999) を前進とするが、サイトスペシフィックな野外作品やアートプロジェクトを中心に展開している。芸術振興を目的に公益法人として革新的な取り組みを提言し、湖水地方のみならず英国全土さらには国際的にも広く影響を及ぼしている。Coniston Institute (1852-) という地域コミュニティに事務局を置く。「大地の芸術祭—越後妻有トリエンナーレ」(2006) や「～都市芸術祭～TOKYO 池袋国際アートフェスティバル 2006」に招聘グループとして参加。

9 ウィリアム・モリス (1834-1896) は、「ラスキンの影響を受けてアーツアンドクラフツ運動の基礎を作った。また、後半生は社会主義運動に傾倒し、社会改良について言及することが多くなった。」山崎亮「コミュニティデザインの源流」(2016) 太田出版

10 アーツアンドクラフツ運動は、産業革命によって大量生産が可能になり、粗悪な商品が市場を占めていく中で、かつての手仕事に戻って生活と芸術を統一することを目指した運動。

11 ナショナル・トラスト (National Trust) は、オクタビア・ヒル、Robert Hunter、ハードヴィック・ラウンスレイ (Hardwicke Rawnsley) の3人によって 1895 年に設立。歴史的建造物や自然環境の保全を行うことを目的にしているが、その場所を一般公開して保全の重要性を広めていくことにも尽力している。

12 ジェーン・アダムズ (1869-1935) は、アメリカ合衆国の社会活動家・平和運動家・女性活動家。1931 年にノーベル平和賞を受賞。ロンドンのトインビー・ホール (アーノルド・トインビーの福祉活動や思想に感銘して、サミュエル・バーネットによって 1884 年に設立、現在まで活動) に訪問したことをきっかけにアメリカでのセツルメント活動を開始。「ハルハウス」(1856) を設立し、移民や貧困者を対象にアメリカ社会に適応できるように教育活動を実施した。

13 独立行政法人国立青年教育機構「アメリカ合衆国における政府主導の職員研修システムに関する調査報告書」2015 年 3 月

寺崎陽子「アメリカ国立公園の誕生：自然と近代国家の物語」慶應義塾大学出版 2021

る。10代のころからラスキンに影響を受けたオクタビア・ヒルは、ロンドン市内の貧困者向け居住環境の整備に尽力した。さらに“オープンスペース”という空き地や緑地利用の考え方を推進しナショナル・トラストの設立に至ったことは彼女の偉業ともいえる。ロンドン郊外のハムステッド・ヒースが現在まで開発されずに自然を残すことになったのは彼女による最大の功績だろう。日本でも1960代にナショナル・トラスト運動が導入されて、鎌倉市内の宅地開発による自然破壊を避ける活動が芽吹いた。

ヒルの祖父や両親一家は、それぞれがソーシャルワーカーというべき社会改善に貢献した人物たちで、オクタビアは多くのことを家族から学び影響を受けた。母親が役員を務めていた「女性協同ギルド」で働き、その現場にラスキンが訪れたことで彼から直接に指導を受けるようになった。女性協同ギルドでは、女性たちが強化ガラスをつくり、女生徒たちが玩具を作る工房を運営していた。そこでオクタビアは女子生徒を教えていたこともあり、ラスキンが考える「芸術の仕事と人に関わる仕事が手を取りあう」姿を実践していたといえる。こうした人的ネットワークの広がりは、領域横断をしながら社会変革を拡張していった様子だったに違いない。ラスキンは、ヒルのような逸材を見出して女性が活躍できる社会を創出したといえる。さらにいえば、この世代は「サフラジェット」という女性参政権運動が盛んな時期であり、エメリン・パンクハーストやエメリー・デイヴィソンらのような激しい活動家が活躍した女性が社会進出した時代に重なる。同様に日本においても「青鞥」を創刊した平塚らいてう（1886-1971）や市川房江（1893-1981）らといった女性の地位向上を目指した女性たちがいたが、欧米の国々が女性参政権¹⁴を実現して、女性の社会進出は順調に進んでいったことを考えると、いまでも深刻なジェンダーギャップを抱える日本は、いくつかあった契機を取り込めなかったように思う。

2-2 リバプール・ビエンナーレ

2015年に開催された「リバプール・ビエンナーレ」¹⁵において「コミュニティアートとは？アーティスト主導型社会から学ぶ（Community Art ? Learning from the Legacy of Artists' Social Initiatives）」というコンファレンスが開催された。リバプール・ビエンナーレは、ヴェネチア・ビエンナーレやドクメンタのような国際芸術祭のなかでもヨーロッパにおける後発のアートフェスティバルであり、リバプールという港湾工業地帯の都市再生事業の先鋒として始まったものだ。

イギリスの北西部に位置する港湾都市リバプールは、ザ・ビートルズの出身地として多くの人

14 窪田暁子「社会福祉学の創設期を担った女性たち～」

15 リバプール・ビエンナーレは1998年から始めた2年に一度のアートフェスティバル。

が認識していると思うが、1988年にテート・リバプールがロンドンの本館*のサテライトとして開館したことが契機になった。ロンドンのテートギャラリーはヘンリー・テート（1819-1899）¹⁶の出資で設立した英国美術専門美術館（1897est.）で、リバプールは製糖会社創業者テートの出身地であり、本館はアルバート・ドックにある元製糖会社の倉庫を改装して創設したものである。この地に国立美術館「テートギャラリー」の収蔵品を定期的に公開する美術館が開館したことは、リバプールにとってアートによる都市再生の一步だったといえる（Emiko KATO, 1993）。その10年後に始まったビエンナーレは、こうした都市再生へ向けた戦略の一環だ。そういう点では、前出した国際芸術祭と出自が異なると言ってもよい。しかも文化芸術による地域活性化や都市再生の一翼を担っているという、日本の芸術祭の性格にも似通っている点でも注目に値する。

「コミュニティアートとは？」というコンファレンスに話を戻すと、本プログラムはアンドレア・フィリップス¹⁷（ノーザンブリア大学教授）の主導によって計画されたもので、イギリス国内の‘コミュニティアート’についてアーティスト主導型の組織や個人の活動によって歴史的視点で捉えなおすものだった。地元で活動するブラッキー（Black-E）は、本コンファレンスを開催した会場であり、リバプールにおけるアートとコミュニティに焦点をあてたNPO（イギリスではNPOという言い方より慈善団体（Charitable Organisation）と呼ぶ場合が多い）であり、市内の歴史建造物である元教会 Great George Street Congregational Church を拠点として20年以上に亘り活動を行っている。フィリップスが指摘しているように彼らの活動は、実践的で地域に潜む問題点を焙り出しているし、市場に向けた美術と対抗するような気骨のあるアート活動を支援するものだ。それは、英国政府による文化活動の支援を正当化するためにも有効な手段になっている。つまりイギリスの多くの文化事業や組織が公的資金（アーツカウンシル等）に頼っている

16 Tate Gallery (1897-) は、ロンドン市内のテムズ川脇にあるミルバンクにナショナル・ギャラリーの分館として設立。ラスキンによるイギリス美術の専門館の必要性を説かれて開館され、当時の主要のコレクションは、ヘンリー・テートによるもの。アラン・ボウネス（当時のテート・ギャラリー館長）の分館計画が整備され、リバプールの港湾地区倉庫にテート・リバプールを開館（1988）。イギリス南西部のセント・アイヴスに Tate, St.Ives がテート・ギャラリーの分館として1993年に開館。2000年にロンドン本館が Tate Modern と Tate Britain に分かれた。

Emiko KATO “The Influences of Politics and Economics on a National Museum: Tate Gallery since 1980. City University MA degree Thesis of Museum and Gallery Management of Arts Policy and Management, London (1993)

17 Andrea Phillips “Introduction: Community Arts? Learning from the Legacy of Artists’ Social Initiatives” 2015, Nov Liverpool Biennial

<https://www.biennial.com/journal/issue-5/introduction-community-arts-learning-from-the-legacy-of-artists-social-iniatives>

e-flux conversations Community Arts? Learning from the Legacy of Artists’ Social Initiatives 2015年11月15日掲載

<https://conversations.e-flux.com/t/community-arts-learning-from-the-legacy-of-artists-social-initiatives-live-coverage-from-liverpool-11-1/2753>

ことを裏付けているといってもよい。公共資金の受託に対して貢献しなければならないというプレッシャーがあるのは事実であり、「良いアート」による「良いコミュニティ」の形成を促すことが求められるという (Wendy Brown¹⁸)。

また、イギリスのコミュニティアートは、フェミニズム、人種差別などの社会問題とリンクする活動と密接に関わってきたのが特有の状況にもなっている。当然ながらイギリスは長年にわたりフェミニズム（世界に先駆けて19世紀末から女性参政権運動を開始）の中心的役割を担っていることは知られているし、ポストコロニアルによる大量の移民流入による多人種国家でもある。リバプールは最大最古の黒人コミュニティが形成されていることでも知られている。そうした状況からもコミュニティアートは必要とされる土壌があったということになる。

したがってコミュニティアートがシチズンプラウド（市民力）を刺激することで地域全体のブランディングを上げることになり、それが地域課題の解決力を導き出すことにつながるという構図である。しかしアーティストやアート組織が、街づくりで展開することは一過性の事業やコミュニティのなかの一部分でしかなかった。それは、地方行政や自治体による助成金の縛りは、助成金提供者が優位な立場になりアートが主導的になりにくいデメリットになるのである。だからこそ、アーティストの力を発揮できる場面を築いていくためには、受け皿であるコミュニティの責任が大きいといえそうだ。今回の「コミュニティアート？」というコンファレンスのなかでフィリップは、1970-80年に発展したコミュニティアートにとって、「アーティストやキュレーターによる主導的な活動に制限をかけることは、自主性を伴う芸術組織の運営方法が困難に陥る」ことになり、だからこそアーティストたちや芸術団体が先導できる状態でコミュニティと協働事業を行う必要性を言及している。

2-3 ロザーハイズ・シアターワークショップ

コミュニティアートはイギリスにおいて1970-80年代に盛んになった。その始まりは「ロザーハイズ・シアターワークショップ¹⁹」(1977-1991)という劇場内のプログラムである。ロンドン南東にあるエヴァン・フォースターとクリス・ヘイズによるパブリックワークス劇場で開催していたもので、かたちを変えて現在まで継続している。ロザーハイズからバーモンズデイ周辺は、テムズ川沿いの南東部にある古い工場地帯であり、元バスケット工場跡地では住民を巻き込んだ

18 Wendy Brown (1955-) は、アメリカ合衆国の政治学者、カリフォルニア大学バークレー校教授。政治理論、フェミニスト思想を専攻。

19 TheRotherhithe Theatre Workshop : The Theatre of Public Works Ewan Forster and Chris Heighes.2016年2月27日掲載
<https://davidaslater.com/tag/rotherhithe-theatre-workshop/>

パレードを開催して地域を盛り上げてきた。いまではこの両地域にまたがるランタンフェスティバル（提灯行列）が定例化して観光客を引き付けている。この住民に親しまれるパレードは、ジェントリフィケーションを伴う地域再生をもくろむもので地域戦略の一環である。特に1980年代は、キングスカレッジ大学教授のアラン・リード（演劇論・文化活動家）が「ロザーハイズ・シアターワークショップ²⁰」で実践したが、このワークショップは、1991年に助成金の打ち切りによって突然に終焉してしまった。そのことに対して『暗黒の劇場：喪失についての本』（1993）²³という書籍を執筆して、「資本新世（capitalocene）」という資本主義によって環境破壊が深刻化していく社会状況と重ね合わせて先行きの暗さを嘆いた。彼は突然の除籍と劇場閉鎖という暗黒を味わったわけだが、当時はイギリスがサッチャリズムによって行政改革の刀を振るっていた時代の終盤であり、ジョン・メイヤーが辛うじて保守党を率いることになったころである。サッチャー時代は多くの芸術団体が解体や経済破綻をした時代にあたるので、ロザーハイズではコミュニティ向けの演劇ワークショップを開催することで、むしろ延命処置につながっていたといえるだろう。その終止符は演劇的手法や演出に問題があったわけではなく、劇場運営の経済危機によって過酷な時代にあったとリードは述懐する。その後、多くの芸術団体が地域密着化や民営化によって再生を果たした。リードは、「コミュニケーションの個人主義（communicative individual）」（Jodi Dean²⁴ Communicative Capitalism）に照らし合わせて、賃金の低迷、社会サービスの削減、住宅価格の高騰などといった劇場被雇用者たちが抱える社会課題を前面にさらけ出し、再編成する必要性を述べている。イギリスのみならず、国政や地方行政によって簡単に経営危機に陥ることは、コミュニティの危機と直面していることを知っておくべきである。

さらにコミュニティアートを考えるときに「人新世（Anthropocene）」やエコロジーの問題が表面化していることは、文化関係者にとっても避けられない現実であると考ええる。20世紀は自然と人間は対立関係にあり、自然に対する支配的な構造によって多くの新たなアートが誕生した。ミニマルアートやポップアートなどは、急進的な消費社会の歪みが生じた時代のアーティストたちの叫び声ともいえる。エコロジーという言葉はエコノミーと語源が同じギリシャ語の「家」を

20 Alan Read *"The Dark Theatre: A Book about Loss"* Routledge, 1993 director of Rotherhithe Theatre Workshop

<https://www.biennial.com/journal/issue-5/introduction-community-arts-learning-from-the-legacy-of-artists-social-iniatives>

21 Wendy Brown "Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution" Zone Books 2015

22 David Slater "The Rotherhithe Theatre Workshop" *The Theatre of Public Works* Ewan Forster and Chris Heighes. 2016年2月27日掲載

<https://davidaslater.com/tag/rotherhithe-theatre-workshop/>

23 Alan Read *"The Dark Theatre: A Book about Loss"* Routledge, 1993 director of Rotherhithe Theatre Workshop

24 Jodi Dean "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics" BERG 2005

表す Oikos だという²⁵ (レイモンド・ウィリアムズ「完訳キーワード辞典」2002)。その後人間と自然生息地に関する言葉として環境 environment へ継承した。1960年代以降に自然を含む環境問題が経済政治政策のなかに取り入れられているのは、人間が招いた道筋であり、その人間の欲望によってリードのいう暗黒を生み出しているといえそうだ。

フィリップは、「ジュディス・バトラー (哲学者) やシルヴィア・フェデリーチ (哲学者) らが政治理論において“政治的なものとなったコミュニティ”について言及し、アーティスト、キュレーター、美術館館長、その他の労働者のだれでもが、文化的促進のために闘わなければならない」と世界的議題になっていることを言及している。コミュニティは、永続的な存在と考えがちだが、一時的な存在だと考えるべきで、コミュニティが脅かされたり問題が生じたりすれば、ある事柄を中心に消耗するまで回転し、やがて消滅の危機に直面してしまうと警鐘を鳴らしている。そこでアーティストや芸術機関は、アートによる制度的介入やキュレトリアルによって解決の糸口を見いだしていくべきである。アートは創作過程においては芸術的な技能や方法を通して実践されるが、コミュニティアートの場合は美的成果に焦点を置かれるわけではない。その成果に期待されるものは、コミュニティ再生や自律性の確保にある。そのことによってコミュニティアートにおける必要不可欠な存在意義が誕生したといえる。コミュニティアートが、いわゆる芸術の実践において社会生活の葛藤や犠牲のなかで実践されていることを再認識すべきである。そして、イギリス版コミュニティアートを日本の文化環境に照らし合わせてみることで、日本に照射したコミュニティの危機をむき出しにできるだろう。

3-1 オルタナティヴスペース

コミュニティアートは、オルタナティヴスペースが似合う。と、まるで感傷的なことを述べてもここでは意味がない。しかし、コミュニティアートの背景にオルタナティヴスペースが関与しているのは事実であるし、そうした会場があるからこそコミュニティアートが活性化したといえるだろう。したがってオルタナティヴスペースとは何かを考え、どのような影響を与えてきたのかを探求する必要がある。

MoMA PS1²⁶ では1987年に「スタジオ外部：コミュニティにおけるアート (Out of Studio: Art with Community²⁷)」という展覧会を開催した。アメリカでは、おそらく初めてコミュニティという言葉が入った展覧会になるだろう。この展覧会については、後ほどに詳しく言及したい。

25 レイモンド・ウィリアムズ「完訳キーワード辞典」2002

26 MoMA PS1 <https://www.moma.org/ps1>

27 Patricia C. Phillips "Out of the Studio: Art with Community" MOMA PS1, Artforum, 1987 May <https://www.artforum.com/print/reviews/198705/out-of-the-studio-art-with-community-62038>

本会場の PS1 は、ニューヨーク市クイーンズにある第 1 公立学校（パブリック・スクール No.1）を現代アートの専門館として変容した施設で、現在までオルタナティブアートの代表格といえる存在である。1971 年にアラナ・ヘイス（1943-）がブレンダン・ギル（映画・演劇・建築評論家 1913-1997）とともに「美術都市資源研究所（The Institute for Art and Urban Resources）」という名称で活動を始めて、PS1 は、1976 年に設計者のフレデリック・フィッシャー（1949-）による改修後に開館した²⁸。名称からも推察できるように本組織は空き物件を活用していくことで都市再生を目指し、実際に多くの物件で実践したといえるだろう。

1970 年代のニューヨークは最悪の治安状況と環境悪化にあったが、1972 年に世界貿易センターが完成している。70 年代終盤には、金融危機、失業増加、大停電（'77 年 7 月 14 日市内）が起り、略奪や犯罪が横行した。80 年代に入り、レーガン大統領（在任期間 1981-89）の就任により新自由主義が加速化して、賃金格差、教育格差、LGBTQ、ホームレスなど社会問題に拍車がかかった。こうした社会状況が PSI の設立に影響を与えたと考える。

PS1 の創設者のアラナ・ヘイスは、開館からディレクター（1976-2008）を務めたが、ニューヨーク市内の複数のオルタナティブスペースに関与し、先駆的な現代アートの展覧会やプロジェクトを実施して、国内外のアートワールドに大きな影響をもたらした。1976 年の最初の展覧会は「Rooms」であり、サイトスペシフィックとして空間を活かした展示を行った。その後もサイトスペシフィックという創作スタイルは、PS1 で定着した。さて、オルタナティブスペースとは、商業画廊ではない、または収蔵品を持たない組織が展覧会を行う場所を指すが、その空間の特性だけではなく、このような空間を必要とする社会的環境や文化的背景、そして地域性といった全体の構造を見ていく必要がある。そして、何よりも運営する側にモチベーションやアイデンティティの探求といった個人的な要因が、オルタナティブという選択肢を生み出していることである。この選択は、巨額資本による美術館運営（アメリカの場合は、大型財団法人による運営が主流²⁹）や営利目的の画廊とは異なる文化施設を模索し、都市の隙間といえる空き物件を文化装置に変容することで都市再生を実現することになった。日常生活のなかで疑問を持ち続けること、曖昧なことを積み重ねていくことで、解決の糸口を見出すためにインディペンデントという独立型非営利組織であるオルタナティブスペースを模索した結果でもある。

1997 年に PS1 は大がかりな改装工事が行われ、2 つの展覧会会場とレストランカフェやアーティスト・イン・レジデンス向けスタジオなどが追加され多機能施設になった。2000 年に MoMA の傘下に入ったが、ヘイスは継続してディレクターを担当し、アートの実験場として独自性は担保されるかたちで再出発した。PS1 は現代アートの展示には相応しい空間だったが、長く経済的

28 鷺田めろ「ジャパナレッジ：MoMA PS1」小学館 2021 年 12 月 14 日更新

https://japanknowledge.com/contents/nipponica/sample_koumoku.html?entryid=2285

29 ワルデマー・A. ニールセン「アメリカの大型財団 企業と社会」河出書房新書 1984

に疲弊していたので MoMA という大型組織の傘下になるということで蘇生したといえるだろう。当然ながらオルタナティブスペースにとっては、自律性を確保することが重要な運営形態であり、それは、アイデンティティの一環でもあるので、大きな葛藤があったことは想像できる。しかし、運営組織がディレクターを交代せずしてプログラムの斬新性は継続できたことを考えると経済的な安定は必要なことだったと考える。

同じように歴史的建造物をミュージアムに変容して、ユニークな活動をしている組織としてイギリスの Museum of The Home (旧ジェフリーミュージアム、2019年に名称変更)がある。その施設は、家具職人が集まる下町ハックニー (訛りの強い地域で有名) に設立した救貧院³⁰だったものが移転することになり、建物はミュージアムとして活用された。1714年にロバート・ジェフリー (黒人奴隷商人、Black Lives Matter 後に正面の立像撤去の要請があった) によって建てられたが、1914年にロンドン市 (London County Council) の所有となり改装を繰り返してミュージアムとして生まれ変わった。小部屋が連なるレイアウト (学校の教室が回廊沿いに並んでいる様子に近い) を利用してインテリアデザインの変遷をジオラマスタイルで展示している。さらにミュージアムが有名になったのは、イギリスにおけるミュージアムエデュケーション (現在はラーニングプログラムという呼び名が通用する) の始まりだからである。1960年代に地元の子供たち向けに世話好きのおばさんが始めたミュージアムの展示品を活用した学びと遊びのプログラムが評価され、ミュージアム・エデュケーターという多くのフリーランスの実践者が学びにきた。2011年に庭園をのぞむ「ラーニング・パビリオン」を設立した。それと同様にテート・モダンは独立したテート・リサーチセンター³¹ (2011) を別館として設立して、年間200万人におよぶ参加者がいる。MoMA, Education and Research Center (MoMA 教育専門館) が開設され、21世紀のミュージアムは作品収蔵や展覧会を開催するだけの施設ではなく、多様な教育普及プログラムを実践する専門部署 (設備) を有している。

もうひとつ重要な文化施設としてロンドンの下町にあるホワイトチャペルギャラリーを紹介しておきたい。ホワイトチャペルギャラリーは、1901年にロンドン東部に開館した所蔵品をもたないギャラリー (イギリスではギャラリーは販売目的の画廊ではなく展示を行う施設のことを指す) である。その成り立ちは、当時の世相を反映している。1888年に起きた「切り裂きジャック」³²

30 Rowan Moore “Museum of the Home review – home discomforts” The Observer Architecture, 30 MAY 2021

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/30/museum-of-the-home-hackney-london-geffrey-museum>

31 The Clore Learning Centre, Tate Modern は、2011年5月25日に開館した教育普及プログラム専門館。ヘルツォーク・アンド・デ・ムーロンが建築設計を担当。上映施設、制作スタジオ、セミナールーム (講堂) など。 <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/new-learning-spaces-open-tate-modern>

という未解決連続殺人事件の現場に近く、ホワイトチャペル地区は移民がたくさん住んでいた娼家街の一角だった。この惨い事件は新聞に大きく取り上げられ、イギリス議会で話題に上るほどに社会を震撼させていた。ここでは、最低額ともいえる木賃宿に労働者が屯し、劣悪な環境で子供たちが多く死んでいった。1886-89 年は、ロンドンでは社会不安からデモが頻発していた。犯罪、移民排斥、人種差別、反ユダヤ人主義、貧困など産業革命で世界的な経済大国になっていたイギリスの実態は、社会格差と差別の問題を抱えて苦しんでいた。国会議員が殺人現場の視察を行い、社会風紀の改善を行うことが話し合われた。議員のひとりが「ここには文化がない」と断言し、その必要性を述べた。したがって、悪名高きホワイトチャペルというスラム街にできた最初の文化施設のミッションは、文化による社会環境の改善であった。そうした難しい課題を突き付けられて発足したが、周辺住民の文化的素養や知識に合わせることなく、最高水準の芸術を提供するという手法をとったのがホワイトチャペルであり、その後の文化施設の存在意義を決定づけたともいえる。

ホワイトチャペルギャラリーでは 1939 年にピカソの「ゲルニカ」³³が展示されたのを皮切りに 1958 年にジャクソン・ポロックの展示。1970-71 年には、イギリスを代表するアーティストであるデヴィッド・ホックニー、ギルバート&ジョージ（本地域に 70 年代からスタジオ兼住居を構えている）、リチャード・ロングの最初の個展が行われた²²。これらはイギリスの戦後美術を示す歴史的な展覧会に匹敵する重要な展覧会になった。ホワイトチャペルギャラリーは、これらの展示歴をみてもロンドン東部という地域に偏重して、小さくまとまる組織になるつもりはなく、最先端の同時代アートにおいて世界的レベルにこだわった気概が感じられる。同時に地域の文化施設として「The Open」という公募展を開催した（1932-）。この事業はロンドン在住者のアーティストたちを対象にしたことで周辺に多くのアーティストがスタジオ住居を構えた。いまでは、周辺のスタジオ巡りをするのが恒例になっている。当館は、100 年をかけて地域のジェントリフィケーションを牽引してきた。

その文化装置としての価値を高めているのは、芸術至上主義（Art for art's sake）というフラ

32 ホワイトチャペルギャラリーの歴史

<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/>

33 パブロ・ピカソ（1881-1973）の「ゲルニカ」（1937）は、スペイン内戦による無差別攻撃（ドイツ軍）を主題にした絵画で、平和を願う反戦のシンボルとなった。1937 にパリ万国博のスペイン館のために制作された絵画（展示作品はテキスタイル）で、万博終了後に絵画の保管場所が協議され、1938 年にヨーロッパ巡回後に 1939 年 5 月にアメリカに移送され巡回展が開催されている。ホワイトチャペルギャラリーでの展示（1939 年展示とあるのは本館 HP の History サイト）は、1938 年と書かれている資料（Laura Cumming “Guernica is Back in the East End” The Guardian, 29 May 2009）があるため、詳細を調査する必要がある。イギリスの展示は、ロナルド・ベンロース（1900-84）によるもので、イギリスにおけるシュールレアリズムのアーティストであり、彼は 1947 年に ICA（Institute of Contemporary Arts）をロンドンに設立した人物。

ンスの文学者ゴーチェ（1811-72）によって主張された芸術の自律性という概念が影響しているだろう。19世紀後半のイギリスではD.G. ロセッティやF. レイトンらのラファエル前派の活動において「アートのためのアート」という芸術至上主義が実体的な観念として普及していく。この思想は、芸術は何等かの道徳や教訓的な目的に奉仕していく価値を訴えるコミュニストや社会主義リアリストたちの考えに抗うことになった。それは、20世紀のコミュニティアートが背負う目的化した芸術の否定にもつながり、現代社会でも芸術の自律性については議論が尽きない。ホワイトチャペルギャラリーによる芸術性を優先するキュレトリアルアプローチは、アメリカのオルタナティブスペースにも影響を与えることになりPS1に受け継がれるようになったと考える。

さて、MoMA PS1に話を戻し、1987年の展覧会「スタジオ外部：コミュニティにおけるアート（Out of Studio: Art with Community）」を掘り下げることでコミュニティとアートについて考察していきたい。参加アーティストは、David Hammons（1943-）、Tim Rollins and K.O.S（Kids of Survival）（1982-）、Crew of Battlefields Project、Deborah Ossoff、Mierle Laderman Ukelesなど10作家によるグループ展である。このうち3名のみだが、詳細に触れることでコミュニティアートの萌芽について知ることができるだろう。デヴィッド・ハモンズは、黒人作家の先陣であるチャールズ・ホワイト（1918-79）に指導を受けたことでアーティストとしてキャリアを積んでいった。人種差別や黒人に対する偏見などをモチーフにスタジオや美術館ではなく、空き地やストリートといった場所で文化多様性をモチーフにした作品を制作している。

Tim Rollins and K.O.S（Kids of Survival）はスタジオ K.O.S という名前で活動が続けているが、ティム・ロリンズという教員（第52南ブロンクス中学校）が子供たちとコレクティブという形態の集合体で制作を始めた。1981年に彼は授業の一環で「歴史をつくる」ことを目的にアートを子供たちと制作した。年齢的にも立場的にも弱い子供たちに勇気をもって行動すること、アートを作ることを指導者というより水平的な立場で実践したことにより、アメリカ社会に反響を与えた。ジャミン（Jammin）という即興によって、各自が書いたテキストを声に出して検討や立案をしながらドローイングやコラージュを行う制作方法を確立した。しかも学校教育の一環に終わらずに商業画廊でも作品を発表し、複数の国際芸術祭にアーティストとして参加していることもあり、覆面作家の領域にありながら非常に注目を集めてきたのは独自性といえるだろう。当然ながら子供たちは成長したが、他校でもワークショップを展開して、それぞれが全米各地で活動を展開している。

ここで紹介した作家やプロジェクトは後述するソーシャル・エンゲイジド・アート（以後SEA）とは性格が異なると思われる。彼らは商業画廊で作品が売れるようなオブジェを成果としていることや、発表の場をホワイトキューブ（展覧会を行う専門空間）で発表していることはSEAと距離があると言えるだろう。しかしながらSEAのアーティストたちが商業画廊で発表しないと決めているわけでもなく、ホワイトキューブと縁がないわけではない。MoMA PS1の展覧

会タイトルになったコミュニティとは、創作の発露といえるきっかけであり、マテリアルとして提供された一部であり、コンセプトの全てを覆う道筋でもある。では SEA と何が違うのだろうか。

3-2 ソーシャル・エイゲイジド・アート (SEA)

SEA は、1960 年代のアメリカの社会運動のなかで登場したアート作品の傾向と動向である。パブロ・エルゲラ (1971-) ³⁴ は、この言葉の定義は確定しているわけではないが、社会的相互行為 (Social Interaction) によって成立していることが特徴だとする。20 世紀美術の流れで考えるならばアラン・カプローのゲリラ・パフォーマンスやインストラクション (指示書) などで観客を挑発したり、動員したりことを契機とするアート作品がその始まりとする場合がある。また、パフォーマンスやインスタレーションといった身体や空間を活用した作品にも関連している。さらに概念芸術 (Conceptualism) に大きな影響を受けているし、作業行程 (プロセス) や、サイトスペシフィックといった場所の特性、地勢や歴史といった文脈を考察していくことは重要になる。SEA とは「対話や討論、コミュニティ参加や協同といった実践を行うことで社会的な価値の変革をうながす活動」³⁵ と美術用語辞典にあるように、そこには観客や市民といった人々との関与が最も重要な要素となっている。

前述した MoMA PS1 ³⁶ の展覧会に出品した「バトルフィールド・プロジェクト (Crew of Battlefields Project)」(1986) ³⁷ は、同時期にクイーンズで活動をしていた。この地にアーティスト・イン・レジデンスの一環で滞在していたボレク・グレチンは、クリードモア精神科病院第 75 棟を 4 つの戦場「病院・教会・仕事場・家庭」に分けて、「リビング・ミュージアム」と名付けて活動していた。区域内には、メモ書きやインフォメーションが掲示され、廊下や控室にはミニマルアート、絵画作品、コンセプチュアル (デュシヤンのチェステープル) などのアート作品であふれていた。明らかにホワイトキューブではない場所で展開された事業であり、アーティスト個人の作品というより、その場で会話や討論がなされた痕跡、それに多くの人々の手が関わって加筆され更新されていく作品といえる。これは、MoMA PS1 の出品作品のなかでは異質であり、SEA と呼んでもよいものだろう。

しかしながら、SEA という言葉は美術界では浸透できず、むしろ正しい用語は何かといった用

34 パブロ・エルゲラ「ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門」フィルム・アート社 (2015) 訳：秋葉美知子・工藤安代・清水知子

35 artsape : artwords「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」

36 「スタジオ外部：コミュニティにおけるアート (Out of Studio: Art with Community)」1987 年 1 月 26 日～5 月 22 日会場 MoMA PS1
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4447>

37 Crew of Battlefields Project MoMA Art and Artist <https://www.moma.org/artists/70789>

語に関する争奪戦は悪化している。その発端は、クレア・ビショップの発表した論文³⁸に始まり、その論文に対する反論としてグランド・ケスター（美術史家）の論争によって広まった。

3-3 社会的転回とクレア・ビショップ

トム・フィンケルパール（1956-）は、SEAについてケスターの考えから分析した。「筋書きのある出会いと作者性を排除した対話型の協働（dialogical-collective）との区別は一般論であり、二つの間に線引きするのではなく、一続きの活動領域としてとらえるほうがおそらくより実用的だろう」としている。つまり、参加者を挑発しつづける伝統的な作者性（authored）と対抗して作家性を排除（de-authored）する系譜を区別することによって集団的創造性を受容しない構図を明確化することを主張するクレア・ビショップとは相異なる考えである。しかし、SEAのプロジェクトは、それぞれに性質が異なり、さまざまな領域を横断することから短絡的な答えにはならない。したがって、SEAの実態は、事例研究が先行した手法であり、いまだに概念や理論は確立していないといえそうだ。なお、SEAという言葉については、各自が異なる名称で呼んでいるのも混乱につながっている。ビショップの指摘によれば、SEAのほかに、コミュニティ・ベースド・アート（community based art）、実験的コミュニティ（experimental communities）、対話型アート（dialogue art）、リトラル・アート（littoral art）、参加型（participatory）、介入型（interventionist）、調査研究型（research based）、コラボレイティヴ・アート（collaborative art）があるとして、著者は「ソーシャル・コラボレーション（social collaboration）」³⁹を用いている。それを受けてフィンケルパールは「ソーシャル・コオペレーション（social cooperation）」という「社会的協同」が適切だとしている。ここまできると用語づくりの応酬であって、学者がすべき定義からずれているように思う。どうやらSEAという呼び方がしっくりきてない、不適合と考える人々が多いために起きている現象ともいえる。日本ではビショップの論考に支持者が多いとしても、しばらくはSEAが使用していくことで混乱を避けたい⁴⁰。

とはいえ、ビショップが述べた論文に対して「社会的転回の論争（debate of social turn）」⁴¹は続いている。ジャスティン・ジェスティが述べるように、最近の論争における用語を指定するこ

38 トム・フィンケルパール（1956-）「1. 社会的協働（Social Cooperation）というアート」（p.014-078）『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践：芸術の社会的転回をめぐる』[編] アート&ソサエティ研究センターSEA研究会 2018 フィルムアート社

39 クレア・ビショップ「社会的転回：協同とその不満（The Social Turn: Collaboration and Its Discontents）」Feb. 2006 ArtForum

本論文は、ビショップの代表的書籍となる「人工地獄：現代アートと観客の政治学」訳：大森俊克 2016,

Clare Bishop "Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship" 2012 に結集する。

とに費やすのではなく、過去 25 年間におよんで実際に行なわれ続けてきた“実践”があるのだから、きちんと実態に迫るべきなのだろう。ネイトー・トンプソン (1972-) は、最近の実践は「芸術運動ではない。むしろ、これらの文化的実践は新しい社会秩序を示唆している」とした。もはや芸術運動や芸術規範という範疇では、現代社会に噴出しているアートや実践 (Practice) を解析するのは難しいのかもしれない。しかし、SEA は文化芸術という従来の美的価値では測れないとするには、まだ論議の余地はあると考える。

ジェスティンは、現代アートと SEA がもつ社会的インパクトは無関係だとしているが、経済的には現代アートと SEA は離れることはできない。20 世紀以降のアートを支えてきたのはアートマーケットであることは誰でも理解するところだが、現代アートと SEA にも経済は密接に関わっていると言わざるを得ない。欧米中心だった芸術市場が中国、ソ連崩壊後の新興財閥 (オリガルヒ)、中東産油国らの新興富裕層を導いた新自由主義の拡大化によって経済地図は変貌し、世界的な公共財政の縮小状況を生み出した。そして、その構図は、SEA 事業を展開する美術館や公共機関、大学などの教育機関、そして自治体の予算をひっ迫させてしまい、SEA がターゲットにしていた市民や受給者たちを動かしたといえるだろう。つまり、SEA にとってスポンサーだった公共財政の危機的状況になったことで、市民が、SEA のすべきことを市民の手によって作りだし、具体的な実践を大量発生させて際立たせたといつてよい。その姿は確かにアートと市民 (観客) とのダイアログともいえるが、経済力の左右でピンポンをしているともいえる。ビショップが「ソーシャル・ターン」として社会的転回点に芸術と社会協働の可能性を述べたのをきっかけに様々な論争が起きたことは同時期の社会状況が反映している。いわゆるアート業界にとっては、対抗馬が登場して議論が盛り上がることはマーケットに刺激を与えて有利に働くことにもなることから、彼らの論争は市場にはトリガーといえるだろう。

3-4 SEA という言葉の崩壊

ジル・ドルーズによれば「芸術は概念を生産するのではなく、問題や挑発に対処するものである。芸術が問題に対処するのは、感覚、変態 (アフェクト)、強度を生産することによってで

40 ジャスティン・ジェスティ (Justin Jesty, Associate Professor, the University of Washington) “7. 社会的転回の論争” (p224-254) “「ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践：芸術の社会的転回をめぐる」 [編] アート&ソサエティ研究センター SEA 研究会 2018 フィルムアート社

41 社会的転回の時期については、定義されていない。ジェスティは 25 年間というスパンを述べているが、ビショップはおよそ 1990~2000 年あたりとしている。ネイトー・トンプソン Nato Thompson (1972-) は、キュレーター Creative Time というサミット形式の展覧会およびプロジェクト型事業を展開。(2009~2017) “Living as From: Socially Engaged Art From 199-2011 The MIT PRESS(2012)”

あるが、これらはときに、哲学が生産する対象である概念と連携し結びついている。」⁴²と述べている。この言葉は芸術に対する人々の誤解や争点のずれを明確にし、SEAに関わる論争や混乱に対するひとつの答えでないかと考える。つまり、SEAに関わる領域は社会の課題解決や問題定義として直接的な実践を表現としていること、多数の人々が関与し、ある目的化した芸術を協同で解釈していくことが通念であること。

しかし、その背景に芸術の芯となる概念がなくしては問題解決をしたとしても、そのアートに真価はないといえるのではないだろうか。芸術がアクティヴィズムと連携し、政治思想と直結した行動や意思決定などを誘引していることは、SEAに付加価値を与えていることも否めない。ジェスティンはケスターとビショップの論争においてビショップの言葉を引用して述べている。「ビショップが最も声高に異議を唱えているのは、アーティストが個人のオーサーシップ（著作者であること）を放棄している作品が賞賛される傾向である。社会的転回以後の芸術は心地よい小宇宙（ミクロコスモス）に落ちていき、少数のグループのいまの状態を肯定する機能を果たすだけだと。芸術と芸術家は自律的に活動することで、この心地よさを破壊する必要がある。こうして不快感と不一致はビショップにとって美学的にも政治的にも（傍点は原文のまま）にも価値を示すことになる」⁴²。この論争が引きずっている矛盾を直視していくことは、SEAが抱える未解決な相違点を明確にしていくことになるだろう。ジェスティンは、ケスターとビショップの争点を整理して、SEAが社会的インパクトを解明しようとしたが、意見の相違を並列するだけでは先が見えない。

SEAにおいて、不愉快で無遠慮なアーティストたちの行動を容認することは、社会的規範や協同作業が必須となる現場では混乱を引き起こすことになる。その反対にアーティストの主導性を認め創造性を引き出すことができれば、そのインパクトは得が難い効果をもたらすだろう。ただしスキャンダルなアプローチは、マーケットでは有効な手法といえるが、話題づくりにしかならない。したがって、SEAは社会的インパクトのために増産されているわけではなく。その求める方向に忠実に動いているともいえる。しかも社会的弱者が、小さな声でも多くの人々に届き、わずかな行動でも改善につながるなら協働しようとするのは道理がある。

社会転回以後の芸術的価値や美学的意識について協議は尽きないが、その解明はトリッキーであって真実には程遠い。ビショップが指摘するように暴力的に観客を騒動に誘導していく挑発性や反骨性は、混乱に陥るがSEAが社会批判にさらされ議論の中心になっていく効果がある。それが、アーティストの創発を牽引し、彼らのアイデンティティを強固にするのであれば、その仕掛けに取ってはまるのも悪くない。これらのアーティストたちが新しい社会秩序を生み出し、稀

42 エリザベス・グロス「カオス・領土・芸術：ドゥルーズと大地のフレーミング」法政大学出版局 2020〔監訳〕檜垣立哉〔訳〕小倉拓哉、佐古仁志、瀧本裕美子

有な生きざまを見せつけるのであれば、ある意味で行き詰まりのような現代社会のなかでは爽快ではないかと考える。それができるのがアーティストの権利でもありオーナーシップと考えるのは強引だろうか。

その一例として Port B の高山明の活動について触れておこう。高山は、日本における SEA の先駆的な演出家であり、彼の表現は演劇や現代アートのクロスオーバーな表現である。多くの作品は、直接的に市街に出て観客とダイレクトに関わる作品を発表しているが、SEA というカテゴリーに収まり切れない活動を行っている。やはり、ここでも SEA という用語は、しっくりこないというのが正直なところである。

「かつて政治や経済や軍事について議論するのは劇場であった。」と言った高山は、演劇には社会とつながる装置が内在していると確信している。コミュニティ、共同体、都市といった場所に無常の興味を注ぎ、社会のなかでうずくまる人々やジレンマを抱える小市民に機会を与えることで、演劇による「社会モデル」を創造することが本命だと考える。これまで避難というテーマで難民や行き場のないひとを対象にプロジェクトを行ってきた。そのなかでも 2011 年の東北大震災以後に大きな転機があったという。『完全避難マニュアル東京版』『ヨーロッパ・シンクベルトとマクドナルド放送大学』など⁴³は、ネットカフェやマクドナルドに通う深夜に行き場のない人々、原発事故や震災で避難してきた人々を対象にした⁴³。各プロジェクトの詳細な説明はここでは避けるが、それぞれのプロジェクトは総て劇場の舞台上で行われているものではない。演劇は、古代より政治やコミュニティのモデルになってきたと語る高山は、その役割を喪失した時代であっても、その装置をラディカルに展開することで、忘れていた社会モデルをつくりだせると考える。新たなコミュニティを形成するために演劇という触媒を用意することで、非政治的時空間に政治的なものを差し込むことが可能となる。それは社会の毒にも薬になり得るというわけだ。

「政治的なもの」という概念は、1968 年フランス五月革命のころに現れたといわれる。1968 年は社会の転換点と言われるほど大きな社会運動であった。このなかでジャン・ボードリヤールは『物の物体』において消費行動について、エドガール・モランは『時代精神』で大衆文化について分析を進めている。こうした思想の表れと政治状況が絡みあって日常生活に「政治的なもの」への関心が現れたとする⁴⁴。その後、この関心が実際に政治を動かしたという実感を生み出したという⁴⁴。高山の創造活動は直接に政治に関わるものではないが、社会に潜在的に存在する「政治的なもの」という啓発が関与していると言えるのではないだろうか。

43 高山明「演劇と社会」“ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践～芸術の社会的転回をめぐる” P. 178-206 (2018)

44 中村督「コラム 1968 年」p286-288『現代フランス哲学入門』ミネルヴァ書房 [編著] 川口茂雄、越門勝彦、三宅岳史 (2020)

4-1. 社会包摂の萌芽：アウトリーチ

高山の演劇は、ネット難民や原発事故など社会的な課題に正面から向き合っているが、いわゆる社会包摂（ソーシャル・インクルージョン）といわれる社会的弱者を取り込むような福祉や障害者向け事業に関わる作品ではない。「私は、アートが社会の役立つ、演劇が難民を救える。などとは、思っていない。」と高山ははっきりと言う。世の中はハンバーガーのほうが演劇や美術を与えられるよりましなのだ。空腹を満たし、安心できる暖かい場所を求めるのは人間の摂理なのだと。

社会包摂は、社会的弱者や障害者などが社会の一員として活動できるように積極的に働きかける事業である。その始まりは、アウトリーチというケア方法が誕生したときと重なる。アウトリーチは、「手を伸ばして届ける」という意味から分かるように、医療や福祉、教育の現場に対して、こちらから手を差し伸べて、地域社会の弱者に向けて支援サービスを行うことである。医療では、精神や身体に障害がある人々に対して、訪問介護や診療などの訪問サービスを行ない、福祉の分野では訪問介護員であるヘルパー、介護支援専門員（ケアマネージャー）、生活相談員（ソーシャルワーカー）など日本にも馴染みのあるキャリアが存在する。多様化するニーズに応えるために包括的サービスを提供するため多職種に分かれたようである。アウトリーチは、地域で生活しながら治療やケアを受けられるように当事者にとって必要な継続的支援となっている。近年ではACT（Assertive Community Treatment）⁴⁵と呼ばれる包括型地域生活支援として実施されるようになったが、経済的な負担が大きいことから普及は限られている。「包括型地域生活支援」という言葉が示すように、地域社会のなかでケアが必要な人々が、いつでも身近な環境で受けられるように整備していくことが重要な活動だが、人材不足や育成事業の欠落、経済的負担の軽減などの諸問題を抱えているのが実情である。

4-2 アートにおけるアウトリーチ活動

教育プログラムの一環としてのアウトリーチは、地域社会に教育機会を提供するために早くから取り入れられたプログラムで、学外学習やミュージアムの教育普及として行われている。明治時代に美術教育において体験学習や野外スケッチ⁴⁶という方法で改革があったが、本格的に社会

45 丹羽真一「用語解説“アウトリーチ”リハビリテーション研究 第173号：ノーマライゼーション・障害者の福祉増刊 公益法人日本障害者リハビリテーション 2018年1月1日

46 山本鼎（1882-1946）は、版画家、洋画家、教育者。フランスからの帰国途中に旧ロシアで知り得た農民画運動をもとに児童自由画の奨励を行い、発達段階によって教材をそろえ、記憶画や屋外での写生を行った。1919年に日本児童自由画教会を発足し、『自由画運動』を展開した。

活動とつながっていくのは1990年代以降にワークショップやアウトリーチというプログラムが教育現場でも行われるようになってからといえよう。用語の普及は必要だが、やはりプログラムの浸透や開発が優先されるべきである。2001年に吉本光宏が「アウトリーチ活動」⁴⁷についてレポートしているが、アウトリーチとはチャリティ、福祉活動、公的機関や奉仕活動の現場への出張サービスの一環であると説明している。

事例として財団法人地域創造が公共ホールとタイアップした「公共ホール音楽活性化事業」が紹介されている。地域の文化施設の活性化事業として公的資金が導入され、地元小学生が鑑賞教育の一環でプロのバイオリストの演奏会を聴くものである。この段階でのアウトリーチは、子供たちを含む一般市民に鑑賞機会を広げて、アート従事者に顧客層を広めるためであり、文化支援として観客と従事者の橋渡しは成立しているが、「手の届かない人々」というターゲットを対象にしているとは言い難い。同時にミュージアムにおいても教育普及プログラムとして学芸員やボランティアがギャラリートークを定例的に始めたところである。どちらも鑑賞教育がアウトリーチにシフトする段階のプログラムといえる。アメリカの事例では、ガスリー劇場（ミネアポリス）における視覚障害者向けの音声ガイドや、衣装や舞台に手で触れて確認できるなどの具体的な障害者サービスが多く紹介されている。これは福祉対象者を対象にしているが、プログラムが実施される場所は公共機関や大型施設の通常プログラムだった。いわゆるスタンダードな芸術普及プログラムといえよう。その後、アウトリーチは公共機関や大型施設といったインドアからアウトドアへ。そしてオルタナティブな環境で展開されるようになった。

A. 事例：ビッグオンブローア（カナダ・トロント）

すでに海外では多くのアウトリーチがSEAのようなかたちで開催されている。したがって、この両者は対象者や開催目的などによって呼び方が変わり、確定的な定義が決定されてないといえるだろう。しかしながら、アウトリーチは具体的に目的が必要とされる人々に向けた教育的アプローチを指すことが多い。日本では、社会的弱者に向けた文化事業が普及しきれていないこともあり、アウトリーチは限定された事業を指すだけである。

さて、カナダのトロント市にBig on Bloorという野外フェスティバルがある。それは、移民居住地として知られる下町エリアにあるブローアデルという幹線道路を封鎖して行うコミュニティ主導の祭りである。この地域は多くの貧困労働者や多民族の移民がいることから、家賃が安く治安も悪かった地域だが、このフェスティバルが開催されてから見違えるほどに明るく清潔になったという。運営組織は、BIG（Bloor Improvement Group）というグループを形成し、地域内の

47 吉本光弘「ニッセイ基礎研 REPORT：アートと市民・子供をつなぐ「アウトリーチ活動～芸術による社会サービスの可能性」ニッセイ基礎研究所（2001年10月）



東京藝術大学彫刻科大学院有志と Art Autonomy Network [AAN] ディレクター：嘉藤笑子
2018年7月21日撮影。カナダ・トロント「Big on Bloor」和紙ランタンワークショップ。

自治組織6組、3つの異なる行政組織、社会福祉団体、アーティスト主導による文化組織、街づくり団体などが混在している。2007年から現在まで年1回のイベントを継続している。道路封鎖は1日限定であるが、道路沿いの商店や事務所は1週間程度の展示会場を提供している。このフェスティバルに招聘され、2018年7月に Art Autonomy Network [AAN]⁴⁸ というアート NPO（代表：嘉藤笑子）と東京藝術大学生有志8名による和紙ランタンのワークショップを開催した。

本フェスティバルは、パフォーマンスやワークショップのお祭りという説明があったこともあり、学生たちと1日限定のワークショップを実施した。和紙とLEDを活用した折り紙のランタンづくりをするもので、折り紙は3種類を用意して、簡単なものは、折り紙が初体験でも10分程度で完成することができる。最も複雑なものは折るだけで30分間はかかる難関なものだった。その種類の違いがあることで多彩な世代の観客を引き付けることができた。会場は、封鎖した大通り（全長25kmのうち2km程度）で、地域の団体や個人などによるテント・ブースで軒並みにモノづくりや体験型ワークショップが開催された。参加者は家族連れや子供連れの近隣住民の観客たちで、多様なプログラムの中から気に入ったところに立ちどまって即座に体験をしていく。ワークショップは約8時間にわたり開催し、和紙ランタンの制作に約400人以上が体験した。地域住民を反映して、参加者はアジア系、カリブ系、ブラック、ホワイト、日本人など、年齢層にも幅があり多人種多言語の人々で、ダイヴァーシティ（文化多様性）を実感できる人々が集まった。そして、夜間まで残る人々に向けて点灯した和紙のランタンがフェスティバルの最後を飾った。和紙から漏れる優しい照明で瞬くランタンは、風に揺れる美しい姿をみせて多くの観客を魅了した。

48 Big on Bloor は、カナダのトロント市に2007年から始まったコミュニティ主導型のアートプロジェクトとして現在まで開催している。Covid-19以降は、オンラインのプログラムを導入している。
<https://bigonbloorfestival.com/>

さて、本事業では多くの人々が、体験ワークショップを日常的なプログラムとして受け入れていることが明らかになった。その背景には、カナダの学校教育ではアウトリーチのプログラムが日常的に開催させていることにある。日本の体験学習が、地域社会と直接的に結び付けるアウトリーチとなるには発展途上であり、学校教育の現場にもアウトリーチを活発に取り入れる必要がある。

B. 事例：芸術家と子どもたち

日本では学校と公共機関がタイアップするかたちで鑑賞教育が発展してきた。その発展的事業として「アーティスト・イン・スクール」が頻繁に開催された。ASIAS⁴⁹は1999年に発足し2001年にNPO法人になった組織で現代アーティストたちと子供たちが会おう「場づくり」を行い、彼らのクリエイティブな潜在能力を引き延ばす機会にしている。これまで公立小中学校、養護施設や障害のある子どもたちを対象に数多くのワークショップを開催してきた。ASIASは、ダンサー、音楽家、美術家、演出家など多ジャンルのアーティストが20年間で234人（2022年3月現在）におよぶ講師を派遣し、スポンサー企業の経済支援を受けて多彩なプログラムを開催してきた。その背景には、「ゆとり教育」⁵⁰の影響で音楽・図工の授業数が削減されたことで、「総合的な学習の時間」が設定され、その時間をアウトリーチに応用する機会にしたもの。その点では、学校教育のカリキュラム編成が、彼らの事業に大きく左右している。別の言い方をすれば、公共教育でも外部アーティストに採用機会を提供し、子供たちに斬新な創造教育が可能になる。しかし、学力低下の判断により「ゆとり教育」は終焉を迎えて、芸術教育はさらに授業数が減ってしまった。いまは、学校にアーティスト派遣を行うことが難しくなったが、その代わり無償化が進む幼稚園・保育園、養護学校などにアーティスト派遣するアウトリーチは広がっている。いまでは地方自治体にもアウトリーチの有効性が認められ、東京から地方都市へアウトリーチが広がっている。

日本におけるアウトリーチは、公共教育の芸術科目を補うかたちで始まり、学校内や公共施設を中心に展開されてきた。つまり、受容者の多くは施設利用者または学校関係者（生徒たち）が中心であった。その後、NPOや任意団体による民間組織が公共施設とは別の場所で実施するようになり、より多様な対象者に向けて野外、民間施設、フェスティバル内などで開催されるようになった。アウトリーチは、本来は教育を望んでも届かない人々のために始まった社会弱者向け

49 ASIASは、1999年に発足したアウトリーチ専門のNPO団体である。体験学習にアーティストを採用することで、より具体的な創造的プログラムを実施している。アーティストと教育機関（学校、児童保育ほか）をつなぐ役割を担い、AISIAは、橋渡し事業に徹していて、自らが文化事業を担うことはない。また、公共教育機関や施設が対象にも拘らず、公的資金に頼らずに企業スポンサーを獲得している点では自主運営が可能な組織である。

50 「ゆとり教育」2002-2008に行われた教育方針による授業数の減少や完全土日休校が実行されたが、学力低下の指摘を受けて2011年から学習指導要領の見直しがされた。

のプログラムでもあるが、独自性のある自律型プロジェクトとして多様性が進んでいる。

4-3 社会包摂の実際

社会包摂（ソーシャル・インクルージョン）がターゲットとしているのは、福祉や障害者といった直接にケアを必要としている人たちである。2000年代に入りアウトリーチからソーシャル・インクルージョンへとパラダイムシフトが起きたのはSDGs⁵¹が表面化した時期に重なる。ソーシャル・インクルージョンの導入は、2015年に国連に採択された議案「持続可能な開発目標」が、世界的に認知されるようになった時期なのである。つまり、国連が推進しているSDGsであれば、率先して打ち込めるという道筋が開けたというわけだ。SDGsは、自治体や行政だけではなく、企業や民間からも推進する事業となった。「持続可能な開発目標」は、一般市民の社会生活と密接に関わり、グローバルな課題を解決する機運をもつことで、「地球市民運動」を広める機会になったのである。それは、国策のように上から抑えることなく、下剋上のように裾野がアグレッシブになる必要もない。SDGsは、全世界が向き合う共通の社会方針となった。今後のソーシャル・インクルージョンは、福祉や障害者のみならず貧困の根絶、民族やジェンダー格差の撤廃、コミュニティの再生といった社会問題に関わるSDGsに連動していくことになるだろう。ソーシャルインクルージョンは明確な目的と役割があることで、疑いなく必要な人々に必要なことを送り届けるべきプログラムである。現時点では、具体的な予算・人材・周知などの不足な部分を解決していかなければならないだろう。

次に文化事業の事例から社会包摂を考える。

C. 事例：Oibokkeshi「老い」「ボケ」「死」（岡山県和気町）

俳優で介護福祉士の菅原直樹によって2014年に岡山県和気町にて設立したOibokkeshi「老い」「ボケ」「死」。菅原は、介護と演劇は相性がいいとして「老人介護の現場に演劇の知恵を、演劇の現場に老人介護の深みを」という理念を掲げて始めた劇団である。あえてダイレクトな言葉を用いて老いや障害から、生きることを前向きにとらえなおしている⁵²。

51 SDGs (Sustainable Development Goals)「持続可能な開発目標」は、2015年の国連総会によって採択された議案。『持続可能な開発のための2030アジェンダ』は、17の世界目標、169の達成基準、232の指標からなる国際的な開発目標である。

52 菅原直樹 Oibokkeshi 主宰「老い」「ボケ」「死」を考えるための演劇。演者は、介護ケアを実際に行う高齢者など。<https://oibokkeshi.net/>

福祉をかえる「アート化」セミナー 2022第6回 2022年3月29日オンライン
ゲストスピーカー：菅原直樹（OibokkeShi）主催：たんぽぽの家
<https://tanpoponoye.org/news/general/2022/03/403213243/>

看板俳優は、認知症の妻を在宅介護しながら演技をしている岡田忠雄は95歳（2022年3月現在）で、実際に認知症ケアの立場から舞台にたった人物で、もともと役者志望だということもあり積極的に演技に関わっている。菅原は、実際に介護者の声を演劇に取り入れて、路上や介護施設などを舞台に展開している。菅原本人の介護福祉の実体験が身体や言葉となり、率直な実演を引き出しているといえるだろう。「お年寄りほどいい俳優はいない。人生のストーリーが膨大にあるし、舞台を歩くだけで演劇になるからだ。」。

Oibokkeshi は、高齢者社会の課題を演劇によって解釈し、多様性社会の縮図を創造的実演によって解決しようとする実験だ。この試みは、イギリスにも影響を与えている。「シアター・オブ・ワンダリング（Theatre of Wandering）⁵³」（2021）は、コベントリー市のショッピングモールを徘徊しながら最終的に老人ホームにて実演したもので、Oibokkeshi の高齢者介護の演劇をイギリス版に導入したものだ。30～40人程度の参加者は、一般市民やアーティスト、パフォーミングアーツの経験者、そして高齢者たちが出演した。演出家でありパフォーミング・アーティストのクリストファー・グリーンと脚本家のリチャード・ウェールズを交えて、菅原が実践してきた〈徘徊演劇〉を新鮮なスタイルで作直したものになった。菅原を招聘したグリーンは、コベントリーを拠点に「アート・健康・社会」をテーマに地域密着型事業を展開しているクリエイターである。グリーンは劇場で演劇をつくるだけでなく、市街地の商店街、街角や一般道などで社会的課題と向き合いながらコラボレーションを実践している。日本とイギリスという大きく異なる文化的背景にも関わらず両者は、地域社会が抱えている課題をクリエイティヴィによって発展的に構築できることを立証した。本公演は、2021年に原案・総合演出をクリストファー・グリーンによって「The Home」として英国版をグリーン、日本版を菅原がそれぞれ作・演出してオンライン公開している。

D. 事例：視覚障害のためのインクルーシブアート書籍

53 David Slater “Theatre of Wandering Rehearsal and devising notes[1]” September 16 2021

<https://davidaslater.com/2021/09/16/theatre-of-wandering-rehearsal-and-devising-notes-1/>

オンライン『The Home オンライン版』2021年9月24日（金）～12月31日（金） 原案・総合演出：クリストファー・グリーン [英国版] 作・演出・出演：クリストファー・グリーン [日本版] 作・演出・出演：菅原直樹 <https://oibokkeshi.net/play/the-home/> イギリスの演出家・作家クリストファー・グリーン（ローレンス・オリヴィエ賞受賞）によって2019年に初演されたイマーシブ・シアター（没入型演劇）を原案とし、コロナ禍を経て日英合作のオンライン版再演公開。オンライン版は、クリストファーの総合演出の下、クリストファーが作・演出した英国版と菅原直樹が作・演出し、「さいたま・ゴールドシアター」らが出演する日本版の異なる2つのバージョンをWEBサイトまたは専用アプリで公開。

54 アクティブラーニングとは、能動的学修を指し、学修者（児童・生徒・学生等）が受け身ではなく、自ら能動的に学びに向かうように設計された教授・学習法。教室内でグループ・ディスカッション、ディベート、グループ・ワーク等を行う。中央教育審議会答申（2012年8月）

最後に視覚障害者向けに開発された教科書について触れておこう。ソーシャルインクルーシブの活動のなかでインクルーシブ教育は、中心的役割を担っている。アクティブラーニング⁵⁴という能動学修を取り入れることは、学校のみならず文化施設や美術館などの公共施設でも増えてきた。その流れは、障害をもつ子どもたちを通常学級に在籍させていく考え方を助長しているといえる。つまり障害者教育を発展させていくためには、コミュニケーションや相互理解は大前提であり、より具体的な教授法・学修法を構築することでインクルーシブアート学習の実践と結びつけることができる。

盲学校のなかで美術教育は、音楽やパフォーミングアーツと違って、その指導方法や教材不足もあり長年にわたり停滞していた。もともと障害者向けの学校教育には、指導者が少ないうえに美術教育の専門家が配属されることは極端に少ない。したがって、盲学校における美術教育が手薄となっていて不思議ではない。さらにコロナ禍のなかで障害者の造形教育は、「ふれる」「さわる」ことが極端に制限されたことで、さらに実体的な学習が欠如したといえるだろう。こうした困難から脱却するためには「見えないもの」を「見える」ようにする美術教育であり、「見える世界の裏側にあるものを認知する」ことを可能にすること（茂木一司、2022）。そのための一歩を進めるために開発されたのが、今回の教科書「視覚障害のためのインクルーシブアート学習」⁵⁵だろう。小学校学習指導要領が改訂され、2017年にかなり具体的な図画工作科目の目標が掲げられた。1＞子供たちが教材を活用して自分の行為と感覚によって造形表現をしていく。2＞鑑賞体験を増やし作品の見方や感じ方を深めていく。3＞豊かな情操を養い創造的生活を培うために感性を育むこと。こうした大きく3つの目標を実現するための実践となった。本書は、初めて視覚障害者と向き合うために基本的な知識が含まれているので、インクルーシブ教育に関わる人々には良い入口になるだろう。

また、彫刻家の三輪途道⁵⁶は、ロービジョンの作家として制作を続けているが、『祈りのかたち』⁵⁶という視覚障害者にも健常者にも読める仏像鑑賞の手引きとなる書籍を出版した。三輪自身が、30代後半から徐々に視野が狭まる病いを患ったことで、点字ではなくロービジョン向けに黒字に白線を用いたページ構成によって仏像の魅力を伝えようとした。アーティストである視覚障害者が自分と同様なロービジョンにむけて制作した画期的な美術出版だろう。「次の世代に手渡す本づくり」は、健常者からロービジョンまで楽しめるデザインで、書籍は一般向けの「コデックス装」とロービジョン向けの「中綴じ」の2部構成、左右扉のどちらかも読める本になっている。

55 「視覚障害のためのインクルーシブアート学習～基礎理論と教材開発」ジアース教育新社（2022）
〔編〕茂木一司（代表）、大内進、多胡宏、広瀬浩二郎

56 三輪途道（1966-）『祈りのかたち』上毛新聞社（2021）は、東京藝術大学大学院修復技術専攻を修了したのち日本各地の文化財や仏像の修復を行いながら美術館などで彫刻作品を発表している。30歳後半から徐々に視力を失い、ロービジョン（完全な失明ではない視覚障害）でも制作を続けている。高崎市美術館（2001）、発電所美術館（2005）、富岡市立美術館（2021）などで発表。

彫刻家として多忙な生活をしていた彼女は、彫刻をやめることはない。これまでの繊細な造形表現を施した木彫から、粘性の高い乾漆土によって手探りの彫刻を制作している。まさに「見ないものが見える」かたちにすることを実践しているアーティストであり、造形の向こう側にあるかたちを眼前に表している。健常者のときと同様に、毎日制作を続けて、生徒たちにワークショップを通じて彫刻を教えている。

5-1. まとめ

現代社会においてアートがメルクマールとなり、アーティストが生きるための“力の意思”を示し、社会に対して抵抗力を持つことができれば、芸術は永続的に存続していけるだろう。現代社会では、芸術が発言し行動することは常識となり、そうした契機は社会課題を把握し解決の糸口を探ろうとする社会の一員としての側面である。しかしながら社会の混乱や難点は複雑に絡み合い、多層かつ多様な様相で世界中を覆っている。だからこそ、そうした社会課題と向き合う芸術は多面的な顔をもち、一つひとつの活動ごとに異なる表情やアプローチを持っているのだ。いま世界は混迷している。パンデミックやロシアによるウクライナ侵攻、ミャンマーの軍部蜂起など社会情勢の変動は目に見えて起きている。それは人種や民族、文化的背景の違いなどを超越して、世界全体の大変動が起きていると言わざるを得ない。だからこそ混迷した世界情勢のなかで真実を見極めること、永続的な文化理念を知る必要はあるだろう。

ドルーズは「芸術作品の志向性や芸術作品における主体と対称の相互関係を分析するような哲学的あるいは現象学的なアプローチに対抗して、芸術が、強度を生産し産出するものであり、（中略）衝撃を与える力のシステムなのである。」とする。それを受けてグロスは、芸術に関心を示す理由を「強度や感覚や変容態を算出する創造性や生産のあらゆる形式に対して、（中略）生ける身体、宇宙の力、未来の創造、これらのあいだに芸術が打ち立てる特有の関係を探求すること」とする。彼女がいうように、アートはこのうえなく抽象的であるからこそ、具体的なものや生きているものを理解する新たな方法を与えてくれるのかもしれない。芸術は、芸術的生産が感覚と一体となり、感覚を強化し、永続化し、モニュメント化する志向を持続している。いわゆる「芸術的な商品」は活動、作業、目標、目的を達成することへ向けられているのであって〈芸術〉との差は歴然である。その範囲でいえば、「社会的に向き合う解決型アート」（ここではあえてSEAと言わない）は、商品型アートと肉薄している。どちらも目的を達成することを目標にしているが、商品型アートはお金を出さない限りは手に入らないのに対し、解決型アートは、お金に左右することなくモチベーションが主動する。この差は、計り知れないほど大きい。後者は社会的通念を後ろ盾にした大義（正義ともいえるか）があるといえるのではないだろうか。しかし、芸術に大義というのも違和感がある。もし、大義をもって芸術が動くのであれば芸術は〈政治〉とい

うことになる。実際に芸術が政治と関わりをもって久しい。そして、社会変革を求めるアートやポリティカル・アート⁵⁷などは、政治的な主張や実利によって制作しているものだ。

本来、芸術とは〈存在〉の意義を最も重視したものといったほうが相応しい。つまり芸術とは「やり方」doingを思考するというより「あり方」beingを見極めるための存在なのだということ。それでも「行動する」doingことが、芸術に含有されることは自発的にも社会的にも求められていることであり、現代社会という混迷な時期のなかで「行動する」ことが身についたといえるだろう。

さて、21世紀になって環境問題は世界を揺るがす大きな問題になっている。その根源となっているのは、「人新世」(Anthropocene)であり、この地質学における地球の変動時期と環境問題を重ねる論議が世界の常識となりつつある。地球環境に変異を与えているのはヒューマン・アクティビティ(人類の所業)によるものであり、温室効果ガスによるオゾン層の破壊とプラスチックゴミによる海水汚染といったものが、温暖化による海水面の上昇、気候変動や自然災害の多発化につながっている。こうした地球危機を引き出した人新世の始まりは諸説あるのだが、約1500年前の農業が始まった時期という説もあれば、アメリカ大陸発見(1492)による近代資本主義が確立した時期とする説もある。

しかし、もっとも環境汚染に直結したのは、イギリスの産業革命(18世紀半ば~19世紀)であり化石燃料(炭鉱)の大量消費が始まった時期だろう。つまり地球破壊の始まりはイギリスを世界最大の大富豪にした時期でもある。この産業革命が、イギリスの格差社会を作り出したのは、すでに述べてきた。ラスキンが環境保全や産業改革、手工業の再興とアートの復興を掲げて、女性の社会進出を実現したように社会全体の変革に影響をもたらしたことは、後世になれば当然の流れとして受け止められる。しかし、それは世界秩序の混乱を修正しようとする自律した社会活動だったと確信する。つまり、この時期のイギリスは「ある」beingから「行動する」doingを導き出した第一歩でもあったといえるのではないか。まるで現代社会の混迷を予期しているよう

57 ポリティカル・アート(Political Art)は、政治が関与している芸術、現状悲観的に表現した作品、あるいは社会改善が制作動機にある芸術などに対して広範囲に用いられる。社会主義リアリズムなど体制維持の手段として機能した芸術を指す場合もあれば、ピカソ《ゲルニカ》やメキシコ壁画、新即物主義、K・コルヴィッツなどの20世紀前半の動向や作品を指す場合もある。また、社会変革における芸術の力を信じたヨゼフ・ボイスやオノ・ヨーコなど、フェミニズム・アートやポリティカル・コレクトネスなどの動向も含まれる。9・11以降は、政治と関係を結ぶ芸術の関心が増えている。長チノリ「現代美術用語辞典：ポリティカル・アート」Artscape <https://artscape.jp/artword/index.php>

58 T. J. ディーモス「人新世によこそ!」『人新世に抗して：視覚文化と今日の環境』より〔訳〕中野勉 美術手帖2019年2月号

59 大森俊克「人新世をめぐる「美術」：T.J. ディーモスの思想」美術手帖2019年2月号

60 T. J. Demos “Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology” (自然環境の再生とエコロジーにおける政治とアート) Sternberg Press (2016)

な行動だと考える。

ロザーハイズは、ロンドンの下町を演劇ワークショップやパレードといった市民に喜ばれるコンテンツ開発によってジェントリフィケーションした成功例である。しかも四半世紀におよぶ長期継続事業となったサステイナブルの実践事例であることは注目に値する。言ってみればラスキンがマクロ的なアプローチで社会変革に寄与したが、ロザーハイズにおけるコミュニティアートの展開はコミュニティを舞台にした草の根活動である。そして、文化支援の変革の必要性は常にマクロ的でもミクロ的でもあり続けなければならないと実感させられる。

今回、現代社会における解決型アート（SEA を含む）を解明していくにあたり、現代思想や哲学から考察しようとしたが、文献や資料の精通には時間的にも能力的にも不足であることを痛感している。したがって、今回は歴史的考察が最も助けとなった。社会的背景から系譜を明らかにしていくことで、社会的転回の混乱状況や芸術が行動する真意について理解を深める機会になった。何より芸術の真価を見極めるには、歴史のもつ縦軸にも地理的な水平軸にも常に視野を広めていく必要があると実感した。