



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	インタビュー：アートが地域を変えるのか？ 地域がアートを変えるのか？
Author(s)	星野, 太; 奥本, 素子
Citation	科学技術コミュニケーション, 22, 71-83
Issue Date	2017-12
DOI	https://doi.org/10.14943/81309
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67963
Type	departmental bulletin paper
File Information	07_hoshino_71-83.pdf



インタビュー アートが地域を変えるのか？ 地域がアートを変えるのか？

星野 太¹, 奥本 素子²

Interview Art Alters Our Community? Our Community Alters Art?

HOSHINO Futoshi¹, OKUMOTO Motoko²

要旨

近年、日本においてはアートが地域と協力関係を結び、プロジェクトを実施するという動きが加速している。アートはなぜ社会や地域に接近し、どのように地域との連携を深めているのだろうか。金沢美術工芸大学で美学／表象文化論を研究する星野太氏は、社会問題と向き合うアートやアートと観客の関係の論評でも著名な美学者である。今回は、星野氏を訪ね、アートと社会、特に地域との関係を解説してもらい、その中でアートはどのような課題を抱え、今後どのように解決していこうと考えているのかという展望を語ってもらった。本インタビューで、地域振興のためにアートが活用される際に生じる、公共性という概念をどのように社会と共有していくか、という、科学技術コミュニケーションにも通じる課題が明らかになった。

キーワード：インタビュー、アート、地域芸術祭、公共性、コミュニティ、専門性

Abstract

In recent years, the movement of art to cooperate with the region and society is accelerating in Japan. Why is art approaching society and the region and how is deepening cooperation with them? Dr. F. Hoshino who researches aesthetics / studies of culture and representation at Kanazawa College of Art is a prominent researcher of aesthetic in the commentary on art facing social problems and the relationship between art and audience. This time, we visited him and asked him to explain the present relationship between art and society, especially the local area, and talk the challenges that the contemporary art has and the prospects. Through this interview, the problem which is also related to the science and technology communication, the sharing of the concept of commonality with society, which arises when art is utilized for regional promotion, has been clarified.

Keywords: interview, art, art festival, commonality, community, expertise

2017年11月6日受納 2017年11月13日受理

所 属：1. 金沢美術工芸大学

2. 北海道大学CoSTEP

連絡先：okumoto@open-ed.hokudai.ac.jp

1. アートと地域が交わる時

1.1 日本における芸術祭とは

奥本： 科学においても、アートにおいても、かつては一部の有力者や団体の支援により成り立っていた活動ですが、21世紀以降、市民から支持を受けた民主主義政府からの支援によってその活動が行われるようになりました。それにより、アートも、科学も、個人的興味関心を超え、より広い市民社会への貢献が求められるようになっていきます。

近年、日本においてはアートが地域と協力関係を結び、プロジェクトを実施するという動きが加速しています。アートの活動の中で行われている地域や社会との連携の動きを知るとは、科学技術活動が社会との距離感を考える上でも参考になると思います。そこでまず、近年、アートが地域や社会と共に活動するようになった背景について教えてください。

星野： では、順番に説明します。この話題を巡っては、国内と国外の状況がかなり異なるという前提をまずお伝えする必要があります。海外の場合、その背景は様々ではありませんし、今回のお話は日本の事例をもとにということなので、日本の事例を中心に話していききたいと思います。

2016年に出版された『地域アート』という書籍の中で、美術史家の加治屋健司氏は、日本のアートプロジェクトの源流として、野野美術展、パブリック・アート、そ

して石川県の鶴来という小さな町でヤン・フート¹⁾ (Jan Hoet) 氏の行った先駆的な地域芸術祭の三つが大きな影響力を持ったのではないかとされています (加治屋 2016)。

日本では50年代から、美術館における展示の機会に乏しい無名の作家たちによる「野外美術展」という活動がありました。また、1970年には第10回目の「東京ビエンナーレ」として、「人間と物質²⁾」(中原 2011)という非常に影響力のある展覧会が開催されました。日本における国際芸術祭は2001年の「横浜トリエンナーレ」が始まりだとされることが多いのですが、それ以前にも「東京ビエンナーレ」のような展覧会は断続的に行われていました。それ以降も、作家の主導による屋外での美術展は珍しくありませんでしたが、これらは昨今の地域に根差した「芸術祭」とは異なります。前者はあくまでも作家が発表の場所を求めて野外に出ていったという事例なので、今日の芸術祭とはそもそも背景を異にしています。

奥本： では、直接的に現在の日本の芸術祭の源流はどのように生まれたのでしょうか。

星野： 2000年に始まった新潟県の「越後妻有アートトリエンナーレ」、これが最も重要な始まりに位置づけられると思います。これはアートディレクターである北川フラム³⁾氏が仕掛けたアートプロジェクトで、今も継続的に開催されています。なおかつ、2010年には北川フラム氏が同じくディレクターを務める「瀬戸内国際芸術祭」が始まりました。この瀬戸内国際芸

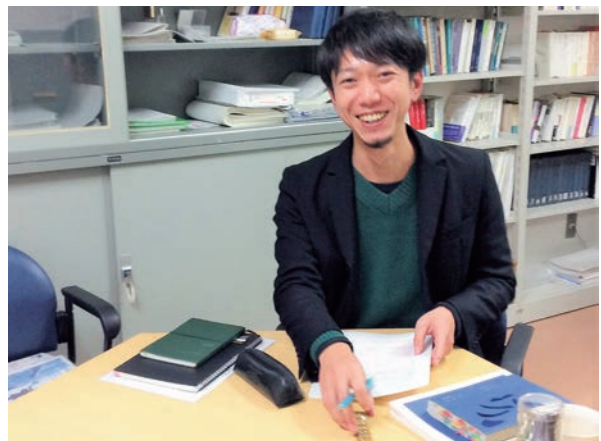


図1 インタビューに答える星野氏

術祭が非常に大きな成功を収めたんですね（瀬戸内国際芸術祭実行委員 2010, 2013, 2016）。瀬戸内海の過疎化が進んでいた小さな島々で芸術祭を開催することによって、外からお客さんが来て、文字通り様々な面で活性化が見られました。小学校が復活したり、移住者が増えたり、全国レベルで地域芸術祭の効果というものを一躍知らしめたのが瀬戸内国際芸術祭だと言ってよいと思います。どちらも北川氏が手掛けた芸術祭ですが、この二つがいま日本で無数に存在する芸術祭の先駆けです。

芸術祭の話をする際に、「横浜トリエンナーレ」や「あいちトリエンナーレ」も事例として挙げる人が多いのですが、どちらも都市型芸術祭のため、これらは先の例とは区別して考えてもいいのかなと思います。「あいちトリエンナーレ」は、長者町という使われていない間屋街に作品を展示することでそのエリアを再活用したという側面もあるのですが、基本的には都市型芸術祭のため、今日は切り分けて考えていきたいと思います。

奥本： ちなみに、地域で開催される芸術祭モデルというものは日本特有のものと考えてよろしいのでしょうか？

星野： そうですね。国外でも小さな街で同様の芸術祭が開催されることは珍しくありませんが、日本のようにもっぱら地域を活性化するために芸術祭を開催するという近年のモデルは日本特有の現象だと思います。

1.2 社会を巻き込むアートの出現

奥本： アートを用いて地域を活性化したりブランディングしたりする動きは芸術祭特有の活動なののでしょうか？

星野： 類似した活動にパブリック・アートというものがあります。パブリック・アートとは公共の場に作品を設置し、誰でも鑑賞できる作品を指します。日本でパブリック・アートが増加したのは90年代だと言われています。アメリカでミニマル・アートやコンセプチュアル・アートの作家たちが屋外に作品を展示するという流れを受けて、ここでも北川氏が「ファーレ立川」（1994）という立川の再開発事業の中でパブリック・アートの設置に尽力しました。また同時期に南條史生⁴⁾氏が「新宿アイランド」（1995）で同じくパブリック・アートのディレクションを手がけています。それ以前も、彫刻が公共の場に設置されるのはむしろ普通のことであったのですが、いわゆる伝統的な彫刻ではない立体物を屋外に展示するという事業は、おおむねこの時期に始まったと言ってよいと思います。当時の社会背景を少し補足すると、文化施設の建設が中心のいわゆる「ハコモノ行政」が批判に晒されたこともあり、この頃から補助金や助成金を活用したアートプロジェクトが増加したと言われています（加治屋 2016）。

一方で、作家側の意識の変化についてもお話したいと思います。90年代にニコラ・ブリオ⁵⁾（Nicolas Bourriaud）というキュレーターが「リレーショナル・アート」という言葉を用い始めました。リレーショナル・アート、つまり関係に重きを置いた芸術という意味です。その後、ブリオは『Relational Aesthetics（未翻訳：関係性の美学）』（1998）というエッセイ集を出版し、以来多くの人々がこの言葉に言及するようになります。ただし注意が必要ですが、これは後に言及するような「社会に直接関わっていく」傾向をもつソーシャリー・エンゲイジド・アートとは異なります。もともと「リレーショナル・アート」は人間どうしの

関係性をモチーフとする作品を名指すものでしたが、今ではそれがやや拡大解釈されて広まっているところがあります。もう一つ、社会に関わる芸術として「ソーシャリー・エンゲイジド・アート (Socially Engaged Art; 以下, SEA)」(エルゲラ 2015) というものがあります。もちろん、社会に深くコミットする芸術が 90 年代に突如として現れたわけではなく、それ以前にも似たような潮流は存在していました。ただ、90 年代における大きな変化というのは、それがもはやアートなのか社会運動なのか分からない作品を発表するアーティストが現われてきたということです。特徴的なアーティストとして、まずトルコのオダ・プロジェクト (Oda Projesi)⁶⁾ という女性 3 名からなるアーティストグループが挙げられます。彼女たちの活動は、イスタンブールの住宅地にスペースを構えて、近隣の住民とワークショップをしたり、子供たちを預かる託児のような内容が中心でした。自分たちがその地域で生活し、近隣住民と関わるこそそが作品なのだと彼女たちは主張します。自分たちの活動が美術館で紹介される機会があったとしても、その写真や映像がアーティストックで美しいことへの関心は彼女たちにはありません。

キューバ出身で、その後アメリカで活動したタニア・ブルゲラ (Tania Bruguera) は⁷⁾、ニューヨークのスペイン系の移民が多い地域にオフィスを構えて、近隣の子供たちに英語を教えたり、手芸を教えたりする慈善活動のようなことをプロジェクトとして実施していました。彼女もまた、作品の展示ではなく、社会に対して政治的、教育的に関わるのがアーティストとしての活動の根幹にあると明言しています。

アイ・ウェイウェイ⁸⁾ (艾未未) という中国の作家は、四川大地震の際に被災者の数を少なく見積もり発表した政府に抗議すべく、地震で亡くなった子供たちの名前をただひたすら列挙する映像を制作しました。

これらの活動は世界で同時多発的に、しかし無関係に行われていたのですが、アメリカの「Creative Time」という NPO が社会に深く関わるこれらの活動を調査し、「Living as Form」(2012) という展覧会とカタログにまとめたことにより、広く可視化されることになりました。その頃から、このようなアート活動を「ソーシャリー・エンゲイジド・アート (社会関与型の芸術)」と名付ける傾向が生まれたわけです。

1.3 アート、地域、交差する思惑

星野： ただ、海外ではそのような潮流がある一方で、日本の芸術祭の多くは作家たちの内発的な動機から生まれてきたというよりも、むしろ政策レベル、経済レベルでの社会変動から生じてきたと考えられます。日本ではバブル期に西洋絵画への投資が盛んに行われていました



図2 横浜トリエンナーレ 2017 で展示された移民をテーマにしたアイ・ウェイウェイの作品「ライフジャケット」で美術館の柱を覆っている

が、バブルが崩壊した後の 90 年代から 00 年代にかけては、さほど高額でない若手作家の作品をコレクターが購入するという現代アートバブルが訪れました。この時期、若手の作家もそれなりに生活ができていたようです。ただ、これはリーマンショックによって完全に終わりを迎えます。なおかつ、東日本大震災やそれに伴う福島第一原子力発電所の事故があり、アーティストが社会に積極的にコミットする機運も高まりました。また、この時期の国家政策として、地域振興・地方創生に多くの国家予算が振り分けられるようになったことも見過ごせません。



図3 「アラフドアートアニュアル」の様子
展示会場の一つである、地域の菓子店

奥本： これまで以上に予算を与えられた自治体が地域創生を行おうとする際、売りになるような特色がない自治体は、成功した芸術祭の噂を聞き、アートに期待するようになったのですね。

星野： 私が過去に訪れて印象深かった芸術祭の一つに、福島県福島市土湯温泉町で開催された「アラフドアートアニュアル」(2013) があります。鑑賞した際、地元の人たちにも話を聞いたのですが、この芸術祭は地元の商工会議所の青年部のメンバーがどこかからアイデアを仕入れてきて始めたそうです。こうした小さい芸術祭の場合、そのような規模で始まるケースが少なくないということは、他の事例を通じてその後も実感することになりました。先ほど話題に出した、ヤン・フートの芸術祭を鶴来町でやろうと決めたのも、商工会議所の青年部だったそうです。このように地元の小規模な組織が芸術祭を立ち上げるというのも日本の特徴かもしれません。

まとめると、アート側の経済の行き詰まり、地方創生という国家政策、そして地域振興をしたい自治体の思惑が一致したところに、現在のアートと地域社会が交わる芸術祭という形が生まれているように思います。

1.4 アートは地域に何をもたらすのか？

奥本： では、実際のところ、アートと自治体が目指す地域創生、地域振興のマッチングというのは効果的なのでしょうか？

星野： 自治体が求める効果というのはそれぞれの芸術祭によって異なっているとは思いますが、おおむね経済効果が大きいと思います。そして経済効果の指標になるのが、動員数というものもっとも数値化しやすいものだと思います。私が直接データとして知っているものを挙げると、茨城県の「茨城県北芸術祭」(2016) は目標を大きく上回る延べ 70 万人以上が来場し(茨城県北芸術祭実行委員会 2016)、現在、石川県珠洲市で開催されている「奥能登国際芸術祭」

(2017) も、当初見込みの2倍を超える来場者数になっているそうです(板倉 2017)。そういう意味では成功している事例は少なくないと思います。しかし、成功しているからこそニュースになるのであって、逆に大滑りしているケースもあると思うのです。ほとんどニュースにならないような小さい芸術祭というものもありますから、表面化していないだけで実際には失敗しているケースも相当数あると思います。

奥本： 珠洲市はかなり小さな自治体ですが、北川氏をディレクターに招いて「奥能登国際芸術祭」を実施しましたが、そこには地域の人の意気込みのようなものがあつたのでしょうか。

星野： 「奥能登国際芸術祭」が行われている珠洲市は過疎化がかなり深刻に進んでいる地域です。そのため、人口減少を食い止めようと自治体が北川氏と組んで芸術祭を立ち上げました。北川氏も元々芸術祭によって過疎化している自治体を活性化したいという問題意識がある方なので、自分の最後の仕事だという意識で、低予算ながらもこの芸術祭を引き受けた、と聞いています。

というのが表向きの話ですが、これには前史があります。珠洲市は70年代に原発建設の候補地となり、結果的に地域が賛成派と反対派に分かれ、激しく対立する結果になったようです(井上 他 2017)。最終的に原発は珠洲市には作られませんでした。珠洲原発の建設中止に伴って設けられた地域振興基金も今回の芸術祭の財源の一つだそうです(北國新聞 2017)。このように、しばしばイレギュラーな資金が芸術祭開催の契機になっていることも日本の特徴かもしれません。

奥本： 確か、「越後妻有アートトリエンナーレ」も、平成に入り加速した市町村合併を推進するための資金が資本となっているようですね(澤村 2014)。芸術祭というものは計画的な予算化の中で組み込まれる事業というよりも、イレギュラーな事業として始まりやすいのかもしれないね。

星野： そうですね。

奥本： 動員数など以外にも失敗するケースはあるのでしょうか？

星野： 典型的なケースとしては、アートに理解のない自治体と、地域に関心のないアーティストによるミスマッチが考えられます。「札幌国際芸術祭(Sapporo International Art Festival; 以下, SIAF) 2017」に関してキュレーターの藪前知子氏(2017b)は、即興性のイベントが受け入れられた背景には「事務局である札幌市役所の、発信する当事者としての自発的な意識があつた。前回、今回と連続して札幌国際芸術祭に関わつたあるアーティストは、札幌のよいところは『ふつうはアーティストが暴走しないように管理するはずの役所の人たちが、ノリノリで共犯になってくれるところ』だとSNSでつぶやいていた。」と自治体職員の意識が重要だとしています。

ひるがえって、自治体が期待する効果をあえて裏切るという戦略もあります。アーティストのリアム・ギリック⁹⁾(Liam Gillick)氏がアーティストディレクターを務めた「岡山芸術交流2016」は、いわゆる鑑賞者や地元に寄り添うというタイプの芸術祭ではなかったのですが、総合プロデューサーの石川康晴氏はインタビュー記事(長瀬 他 2017)の中で、

「行政からは難解だ、市民参加型のイベントにすべきだと何度となく言われましたが、なかば強引にハードコアなコンセプチュアル・アート展にした。」と語っています。彼の中で、「岡山市民・県民のアートリテラシーはそんなに低くない」という信念と、「世界中から人が来るイベントにしたい」という明確なコンセプトがありました。結果的には、多くの人が来場した芸術祭になったそうです。

2. アートという専門性の崩壊

2.1 特権を失いつつあるアート

奥本： これまで話していただいたように、日本における芸術祭が盛んになった背景には社会的要請が強く影響しているということが分かりました。一方、アートが社会的側面だけで評価されることによって、失われる特性というものがあるのでしょうか？

星野： 私は、これまで約 300 年間にわたり温存されてきた「芸術」の概念が崩壊しつつあるのが現代だと考えています。わずかな天才が、外部からの評価とは関係なく素晴らしい作品を生み出すという、およそ 18 世紀頃に誕生した芸術のイメージが、今日失われつつあるのではないのでしょうか。日本語の「芸術」が「アート」という言葉に移り変わっているのもその兆候かもしれません。いずれにせよ、芸術概念自体の歴史的な変容というものが始まっている。今日、制作者と受容者の間の距離は驚くほど縮まっています。今年マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) が《泉》(1917) という便器の作品を発表してからちょうど百年になります。ある意味では「現代アート」自体、その呼称に反して、一種のジャンルだと思うのです。だって、百年前の作品をいまだに「現代」に含めているわけですから。そう考えれば、「現代アート」自体、時代区分ではなく一つの芸術ジャンルであると考えた方が自然でしょう。

その崩壊の理由は様々あげられるとは思いますが、例えば写真一つにしても、多くの人はプロの写真家に撮影してもらうことはなく、自分たちが撮影した写真をインスタグラムで投稿し、共有しあっています。音楽だって、配信サービスを利用すれば湯水のように聞くことができるし、作り手だってパソコン一台あればあらゆる制作ができる。極めて大雑把に言うところ、制作者と受容者、アーティストと大衆という区別自体が無効になりつつあるということです。巨視的に見れば、アートが芸術祭やアートプロジェクトの要請に応える形で制作されているという指摘は、かつては特権的な位置にあった芸術がその特性を失いつつあるプロセスの一環ではないかと思えます。

奥本： つまり、もうアートをアート側のみで専有できなくなっているということですね。

星野： そうですね。かつてであれば社会的要請に応えることによって失われるものもあったのかもしれませんが、現在のアートはもはやそのような自律的な立場にはなくなってきているのではないのでしょうか。逆に言えば、写真だって音楽だってこんなに日常にあふれているのに、なぜアートだけが特権的な位置を保てるのでしょうか。だから芸術祭でアートを見ても、「なんだ、これ、おもしろくないな。」とフランクにジャッジされるものになっている。

もう少し大きな話をすれば、現代はニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche) が「距離のパトス」(ニーチェ 2009) と呼んだものが有効性を失っている時代だと考えてもいいかもしれません。「距離のパトス」とは、例えば人間の中に「偉大と卑小」、「高貴と低劣」といった対

立する価値を想定するとき、低劣なものよりも高貴なものを目指そうとする「卓越化」への意志のことです。そのような考え方自体が、現代においてはピンと来ないものになっているのではないのでしょうか。ブルデュー (Pierre Bourdieu) は、文化的趣味によって自己と他者を区別し際立たせることを「文化的卓越化 (ディスタンクシオン)」と定義 (ブルデュー 1990) しました。アートが好きという鑑賞者の多くも、元々はこの卓越化への欲望に駆動されていたというケースが多いと思います。しかし今日、こうした文化的な卓越化の意識が、ある種の差別意識として否定され始めているのではないのでしょうか。例えばファッションでも、少し前に全身ユニクロや無印良品のようなスタイルで固める「ノームコア¹⁰⁾」という概念が話題になりました。その背後にあるのは、ノーマルであることがもっともハードコアであるという思想です。そのような動きを見ても、かつてのような特権的な芸術はもはや今の社会では上手くフィットしないのではないのでしょうか。

奥本： 科学活動も Fablab と呼ばれる個人でものづくりができる工房ができてきたり (アンダーソン 2012)、初期のコンピュータが個人のガレージで開発されていた次の動きとしてバイオテクノロジー自体も DIY で研究していくバイオハッカーという動きがあります (ウォールセン 2012)。科学というものもこれまでの研究機関が専有できなくなっているという動きにも通じる点がありますね。

2.2 専門家はもういない？

奥本： では、もう専門家としてのアーティストは否定され始めてきているのでしょうか。例えば、「SIAF」では前回も今回もキュレーターや美術批評家ではない、音楽家にディレクションを任せています。また、今回の「あいちトリエンナーレ」の芸術監督はジャーナリスト津田大介氏です。芸術祭はアートプロジェクトであるにも関わらず、アートの専門家が排除されているような気がしますが、このような傾向をどうお考えでしょうか。

星野： 「あいちトリエンナーレ」で津田氏が芸術監督に抜擢された後の記者会見資料などに目を通しましたが、主に県内の有力者によって構成される実行委員会には、当然のことながら美術大学の学長や館長クラス的美術関係者も名前を連ねていました。つまり実務的なレベルではこれまでと同じく専門家が必要とされているということです。津田氏がトップになったのは話題性も含めてだと思いますが、「SIAF」も同じ傾向があるのではないのでしょうか。

奥本： 「SIAF2017」に関しては、意識してキュレーターが作ってきた芸術祭という枠組みに乗っ取らず芸術祭を作っていた (藪前 2017a) ようです。

星野： 専門家の知見はいかなるアートプロジェクトでも必要不可欠なものです。それでも他分野の方をディレクターに迎えるという昨今の傾向は、おっしゃるように専門家の排除と映ることもあるのかもしれません。

ただ、それ以上に懸念すべきは、むしろ地域芸術祭のパッケージ化という問題だと思います。横浜や愛知のような都市型の芸術祭は別としても、多くの芸術祭が特定の個人や組織にディレクターを依頼し、そこに常連のアーティストが招かれるというのは、地域振興という名の業務委託のようなものです。そのような画一化された芸術祭では、地域の特色が見いだされることは困難でしょう。その場合、アーティストは派遣労働者と何ら変わりのない存在

と化してしまいます。

奥本： また、クレア・ビショップ (Claire Bishop) (2016) は、今回の「SIAF2017」の事例のように作品制作自体に市民が参加するプロジェクトがあったり、SEA の事例のように結果ではなく活動のプロセスが作品であるとするようなプロジェクト型の作品は従来の批評の枠組みに当てはめることができないことを指摘しています。専門家による作品の評価体制というもの機能がなくなるという懸念はないのでしょうか。

星野： 批評とは、作品の良し悪しをジャッジする以上に、その作品の構造や歴史的背景を明らかにし、一つの有意義な見え方を提示することにはかなりません。そしてそのような行為は、作品鑑賞にとって絶対的に必要なことです。

もちろん、単純に作品を楽しむという鑑賞の仕方があってもいいと思うのですが、やがて鑑賞経験を重ね、作品に対する理解を深めようとすれば、批評や研究というものが必然的に求められるようになっていくでしょう。そもそも全国で当たり前のように行われている美術展も、作品の思想や時代背景を理解し、それを歴史や文脈の中に位置づけていく批評家や研究者の仕事の上に成り立っているわけです。その意味で、批評が持っている社会的意義というものは疑いなく存在すると思います。

ただ、作品と批評をセットにして鑑賞するという前提自体がもはや共有されていないとすれば、批評が不要であると考え人々が一定数あらわれてもおかしくないと思います。しかし、そのような仕方を経験される芸術をなお「文化」と呼べるのだろうかという疑問は残ります。

奥本： 批評というものが否定されることによって、学術的な分析が軽んじられるのでは、という危機感を覚えるのですが。

星野： そもそも美術批評を積極的に読んでいるのは美術関係者だけですよ。その裾野はせいぜい美大生くらいでしょう。まずその事実は受け入れざるをえないと思います。その上で、どうすればもっと批評の裾野を広げることができるかを考えた場合、まずは何らかの「フック」を作ることだと思うんですね。『美術手帖』のような媒体であれば、批評に興味がなくても手に取る読者はそれなりにいる。その読者をどう狙うかということですね。もちろん批評はアーティストや同業者に読んでもらうつもりで書くのですが、より一般的な読者を抱えた雑誌に書く場合、字数や文体の制限がある中で少し引かかるくらいの「フック」をどれくらいの濃度で残すかを考えなければならない。専門家と、雑誌を買っても写真のページしか見ないという人たちの「際」を狙うということは意識しています。

奥本： なるほど。際を狙う、わかりやすくするだけでなく、少し引っかけりを作るって面白いですね。

星野： これは大学の講義などでも意識することですが、あまり先生面して啓蒙しても反発を呼ぶだけなので、なるべく誘惑する必要があるというか、面白いよという誘いの手招きをすることが重要だと考えています。

3. これからのアートと社会

奥本： 最後に、アート側はこれまで挙がったような課題をどのように社会と話し合い、課題を解きほぐしていくべきなのでしょう。

星野： 個人的な希望としては、アーティストが社会と関わるべきだという今の趨勢は、どこかで終わりを迎えてほしいと思っています。アーティストであれ一市民であり、社会的な存在です。それ以上に、社会に作品を還元したり、社会と作品を結び付ける必要性が本当にあるのでしょうか。アーティストという存在自体がすでに社会内存在なのですから、そこからさらに作品を社会に結び付けるべきだという風潮は、単純に息苦しいと思います。

奥本： 科学技術コミュニケーションでも、科学と社会を切り分けて考えるのではなく、社会の活動の中の一環として科学技術活動があると考えられていますが、それと共通する発想ですね。

星野： アートが社会に何かを還元すべきだという議論の根幹には、「公共性」という考え方があると思います。アートは公共的であるべきだという主張は、いっけん正当なものであるようにも見える。しかし、そうした公共性の論理は、しばしば非常に狭いものであることが珍しくありません。要は「我々にそれを還元しろ」という要求が、公共性の名を借りて堂々と主張されたりもする。芸術祭の例で言えば、自分たちが面白いと思う作品を見せてくれ、もしくは地域が経済的に潤うような作品を制作してくれ、それがアートの公共性だろう、ということですね。これは言ってみれば、納税者たる自分たちにその分を還元せよという発想です。

しかし真の公共性とは、たとえ自分たちに還元されなくても、あるものが公共的な価値を持つという想像力を働かせることではないでしょうか。かつて、東京都現代美術館が6億円でロイ・リキテンスタイン (Roy Lichtenstein) の作品を購入した際に「税金で漫画のような絵を購入するのはけしからん」という批判が上がったそうですが、「私はこの美術作品が数億円するということは全く理解できないが、いつか、これが誰かの生の支えになりうるかもしれない」という想像力を持つ「市民」こそが、真の公共性を実現しうる主体だと考えます。

奥本： それを実現するためには、作品を選んだ側への信頼も必要ですね。

星野： 先ほどの専門家のジャッジの話とも通じるころですね。自分はわからないけれど、次世代には何か良いことがあるのではないかという想像力を持つということが、公共的意識を持つということなのだと思います。

その為には、月並みですが教育は重要だと思っています。芸術の見方がわからない、あるいはアートは自分とは無縁であるという意識が鑑賞者の側にあるかぎり、アートは表層的な公共性や見かけ上の快さの追求に終始しかねないと思います。昨今、全国の美術館で行われている教育普及プログラムは、美術館の担当者や学芸員を中心に行われていますが、もっと研究者やアーティストがその活動に参加してもよいと思います。同時に、そのような活動に参加しない研究者やアーティストがいることも許容されるべきだと思います。

アートは、社会から距離を置いているからこそ違った目で現実を見ることができる。それと同時に、その意義が今後も認められていくためには、市民教育に力を入れていかなければならない。相矛盾することであるようにも思えますが、そのいずれも必要であるということ、偽らざる実感として感じています。

奥本： アートがより広い公共性を目指して活動するためには、短期的なコミュニケーションだけでなく、長期的な社会とのコミュニケーションを通して、市民のアートへの意識を涵養し、互いの信頼関係を築くことが必要なのですね。多分、その視点は科学技術コミュニケーションにも通じるところがあると思います。今日は本当にありがとうございました。

注

- 1) ヤン・フート (Jan Hoet, 1936-2014). ゲント現代美術館 (S.M.A.K.) 創設者であり、芸術祭の先駆けであるドクメンタ 9 のチーフキュレーターなどで知られる現代アートのキュレーター。
- 2) 第 10 回日本国際美術展 (東京ビエンナーレ). 1970 年 5 月から 8 月にかけて、東京都美術館を皮切りに京都市美術館、愛知県美術館、福岡市文化会館を巡回。評価の定まっていない海外動向をいち早く紹介し、特にもの派の問題関心を明確化して国際的文脈に位置づけた展覧会として後年の評価が高い。国外作家の多くが来日して現場制作を行ない、その場に応じて作品を変化させるなど、美術館という場所や展覧会というメディアにも問いを投げかける実験性を帯びた展覧会でもあった。(成相 2014)
- 3) 北川フラム (きたがわ ふらむ, 1946-). 1982 年より代官山で「アートフロントギャラリー」を運営すると共に、アートディレクターとして国内外の美術展、企画展、芸術祭を多数プロデュースする。
- 4) 南條史生 (なんじょう ふみお, 1949-). ナンジョウアンドアソシエイツ (現: エヌ・アンド・エー株式会社) (1990 年~2002 年) を経て、2006 年より森美術館の館長を務める。「第 47 回ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館コミッショナー (1997 年)」など 90 年代から芸術祭のディレクションに関わっており、近年は茨城県北芸術祭 2016 のディレクターも務める。
- 5) ニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud, 1965-). バレ・ド・トーキョーの共同創設者・共同ディレクター、テート・ブリテンのキュレーターなどを歴任する現代アートのキュレーター。彼が打ち出した「関係性の美学」というコンセプトは、捉えどころのない現代アートの作品群を包括するコンセプトの一つとして注目された。
- 6) トルコの 3 人グループのアート集団。1997 年から 2005 年まで、イスタンブールのガラタ地区にある 3 部屋のアパートメントでの活動をベースとしており、オダ・プロジェクトとはトルコ語でルームプロジェクトの意味。彼女たちは系統化された官僚政治社会に抗い「空白の領域」や「隙間」を設けることで、通常であれば相互交流をしない者たちのグループの「媒 (なかだち)」となることを目指した (ビショップ 2016)。
- 7) タニア・ブルゲラ (Tania Bruguera, 1965-). キューバ出身のアーティストで、パフォーマンス作品を多く制作している。芸術表現としてのアート・スクール「態度の芸術学校」(2002~2009) を開講したり (ビショップ 2016) と、プロジェクトとしてのアート作品を発表している。
- 8) アイ・ウェイウェイ (艾未未, 1957-). 中国出身のアーティストで、政治的なメッセージを含んだ作品を多く制作しており、中国当局との衝突も多い。その一方、北京オリンピックの北京国立スタジアム (2008) のデザインを手掛けるなど、中国の現代アーティストの巨匠のひとりである。
- 9) リアム・ギリック (Liam Gillick, 1964-). イギリス出身のアーティストで、1990 年代に世界的な注目を集めた「YBA (Young British Artists)」草創期のアーティストの一人。ニコラ・ブリオーの『関係性の美学』においてそれを体現する代表的アーティストとして挙げられている (星野 2014)。第 50 回ヴェネツィア・ビエンナーレ企画展 (2003) やドクメンタ 10 (1997) など数多くの芸術祭にも参加経験がある。
- 10) ノームコアは、普通 (Normal) であることと、究極 (Hardcore) であることを組み合わせてつくられた造語。それは他者との境目を模索するマス・インディの「自己分化 (Self-differentiation)」よりも、「自己同一性 (Self-identity)」, または、「自分らしさ」の追求を優先するモデルであり、デジタル世代の若者たちの多くが、インターネット、情報、テクノロジーなどを通してたどり着く概念だという (Akiyama, 2015)。

●文献：

- Akiyama Sanae 2015: 『『ノームコア』が本当に意味するもの』『WIRED』2015年1月27日, <https://wired.jp/2015/01/27/normcore/> (2017年10月30日閲覧).
- アンダーソン 2012: 関美和(訳)『MAKERS—21世紀の産業革命が始まる』NHK出版; Anderson, C., *Makers: The New Industrial Revolution*, Crown Business, 2012.
- ビショップ 2016: 大森俊克(訳)『人工地獄 現代アートと観客の政治学』フィルムアート社; Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
- ブルデュー 1990: 石井洋二郎(訳)『ディスタンクシオン 〈1〉, 〈2〉』藤原書店; Bourdieu, P., *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, 1979.
- エルゲラ 2015: アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会(訳)『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, Helguera, P., *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books Inc., 2012.
- 北國新聞 2017: 「奥能登芸術祭 目標超えに珠洲の可能性」『北國新聞』2017年10月7日朝刊 社説面.
- 星野太 2014: 「『関係性の美学』N・プリオー」『artscape』,
<http://artscape.jp/artword/index.php/%E3%80%8E%E9%96%A2%E4%BF%82%E6%80%A7%E3%81%A%E7%BE%8E%E5%AD%A6%E3%80%8F%E3%83%BB%E3%83%96%E3%83%AA%E3%82%AA%E3%83%BC> (2017年10月30日閲覧).
- 茨城県北芸術祭実行委員会 2017: 「茨城県北芸術祭 2016 総括報告書」『茨城県北芸術祭』2017年5月30日,
<http://kenpoku-art.jp/wp/wp-content/uploads/2017/05/bd02924252c485acf0281be1c2724ed1.pdf> (2017年10月30日閲覧).
- 井上秀樹・松本紗知 2017: 「原発断念の街でアート祭典 半島の最先端で見つけた魅力」『朝日新聞デジタル』2017年8月27日, <http://www.asahi.com/articles/ASK8L5WC2K8LPJLB00L.html> (2017年10月30日閲覧).
- 板倉吉延 2017: 「(石川) 奥能登国際芸術祭に7万1000人 目標の2倍超」『朝日新聞デジタル』2017年10月26日, <http://www.asahi.com/articles/ASKBS4WFFKBSPJLB005.html> (2017年10月30日閲覧).
- 加治屋健司 2016: 「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—」『地域アート』堀之内出版.
- 長瀬千雅・Yahoo! ニュース 特集編集部 2017: 「アートの「価値」はどう決まる? —日本のアートビジネス新時代」『Yahoo! ニュース 特集』2017年10月18日, <https://news.yahoo.co.jp/feature/782> (2017年10月30日閲覧).
- ニーチェ 2009: 中山元(訳)『道徳の系譜学』光文社, Nietzsche, F. W., *Zur Genealogie der Moral*, Leipzig, 1887.
- 中原佑介 2011: 『「人間と物質」展の射程: 日本初の本格的な国際展』現代企画室+BankART 出版.
- 成相肇, 2014: 「『人間と物質』展」『artscape』, <http://artscape.jp/artword/index.php/%E3%80%8C%E4%BA%BA%E9%96%93%E3%81%A8%E7%89%A9%E8%B3%AA%E3%80%8D%E5%B1%95> (2017年10月30日閲覧).
- マーカス・ウォールセン 2012: 『バイオパンク —DIY 科学者たちのDNA ハック!』NHK 出版, Wohlsen, M., *Biopunk: Solving Biotech's Biggest Problems in Kitchens and Garages*, Current, 2011.
- 瀬戸内国際芸術祭実行委員会 2010: 「瀬戸内国際芸術祭 2010 総括報告書」『瀬戸内アートサイト』2010年12月20日, <http://setouchi-artfest.jp/files/artworks-artists/archive/general-report2010.pdf> (2017年10月30日閲覧).
- 瀬戸内国際芸術祭実行委員会 2013: 「瀬戸内国際芸術祭 2013 総括報告書」『瀬戸内アートサイト』2013年12月10日, <http://setouchi-artfest.jp/files/artworks-artists/archive/general-report2013.pdf> (2017年10月30日閲覧).
- 瀬戸内国際芸術祭実行委員会 2017: 「瀬戸内国際芸術祭 2016 総括報告書」『瀬戸内アートサイト』2017年1月10日, http://setouchi-artfest.jp/seto_system/fileclass/img.php?fid=press_release_mst.20170217195217

a6457f2b91cb302fa36db1fae1083e73 (2017 年 10 月 30 日 閲覧).

澤村明 2014: 『アートは地域を変えたか: 越後妻有大地の芸術祭の 13 年: 2000-2012』 慶應義塾大学出版会.

藪前知子 2017a: 「迷い線の間—アートが現れる場所 ③ だれのための芸術祭? 『WEB ちくま』 2017 年 6 月 29 日, <http://www.webchikuma.jp/articles/-/198> (2017 年 10 月 30 日 閲覧).

藪前知子 2017b: 「迷い線の間—アートが現れる場所 ⑨ ひとつの芸術祭の終わりに 『WEB ちくま』 2017 年 10 月 18 日, <http://www.webchikuma.jp/articles/-/1073> (2017 年 10 月 30 日 閲覧).