

[2020年度 優秀賞]

# 分かり合えなさを共有するためのアートマネジメント

櫻井 莉菜

目次

序章

- 0-1. 研究動機
- 0-2. 研究の背景と目的

第1章 アートマネジメントの概要

- 1-1. アートマネジメントの歴史
- 1-2. 日本におけるアートプロジェクトの歴史と特徴
- 1-3. 震災以降のアートプロジェクトの発展
- 1-4. 震災以降のアートマネジメント

第2章 プロジェクト実践：「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」

- 2-1. 企画立案
- 2-2. プロジェクト実践
  - 2-2-1. アーティストトークとワークショップ
  - 2-2-2. 展覧会の準備
  - 2-2-3. 展覧会の実施

第3章 分かり合えなさを共有するためのアートマネジメント

- 3-1. プロジェクト実践からの考察
- 3-2. プロジェクト実践を通して獲得しうる共在感覚
- 3-3. 分かり合えなさを共有するためのアートマネジメント

終章 震災から10年後の現在、そしてコロナ禍の未来

## 序章

### 0-1. 研究動機

2021年3月11日で、東日本大震災から10年が経つ。被災地域では、これまでにアートプロジェクトや芸術祭などの文化・芸術的な取り組みが行われてきた。この10年の間に、東北以外の地域も地震や豪雨災害をはじめとする多くの自然災害に見舞われ、被災地と呼ばれる範囲は拡大し続けているとも言える。筆者は高校生だった2014年、震災から3年が経過した岩手県陸前高田市を訪れた経験から、文化・芸術的な取り組みによる復興支援に関心をもつようになり、その後、アートマネジメントという学問があることを知った。

アートマネジメントを定義することは容易ではなく、実践者によってその捉え方はさまざまである。広く一般には、アートと社会を結び付ける橋渡しの活動（加藤 2016：165）であるということが挙げられる。作品制作を通して新しい表現を生み出すアーティスト（＝つくり手）と、その表現を通して新しい価値観に触れる人々（＝受け手）をつなぐのがアートマネジメントだと理解できる。また、そのようにして展覧会やアートプロジェクトのような表現に触れる場をつくり出す仕事であるとも言えるだろう。高坂（2018：97）は、アートマネージャー<sup>1</sup>に求められるのはなにか具体的なモノを作ったり用意したりする技術ではなく（実際はそのようなタスクが生じるとしても）、クリエイティブな出来事が生じやすい状況をどうにかして作り出すことだと述べており、アートマネジメントを「アートが生まれる場を設えること」だと定義している。

しかし、筆者は奈良県立大学で実施した現代アート展「船／橋 わたす 2019<sup>2</sup>」の企画・運営を通してアートプロジェクトの実践を行った経験から、アートマネジメントとは、美術関係者のみが行うものでなく、より広く多様な立場の人と協働で行うことが重要なのではないかと考えた。そのきっかけとなったのが、同展で筆者が展開した対話の場である<sup>3</sup>。新見（2003：14）によれば、アートマネジメントの役割には、その意味を自ら問いかけ、社会に対して問い続けていかなければならない、という使命がある。つまり、アートマネジメントには、対話が内包されているのではないかと筆者は考えた。同展では招聘作家の作品に加えて学生の研究作品も発表していることから、対話の場ではそれを見た鑑賞者である本学の学生が、自身の研究テーマについて議論を始めることもあった（図1）。そこから、



図1 「船／橋 わたす 2019」で筆者が展開した対話の場の様子  
写真：小川美陽

アートとはなんなのかといった問いに対して、いわゆる美術関係者ではない人々が自由に議論できる開かれた対話の場の可能性に気づかされた<sup>4</sup>。

また、同展の鑑賞者には本学の近隣に位置する船橋商店街で商売を営む地域の人々も含まれている。特に画材屋の夫妻からは、学生自らが現代アート展の企画・運営を行う

取り組みについて評価する感想が寄せられた。また、個々の学生の研究作品についても、粗削りな表現ではあるものの、学生自身が考えていることを作品という形で落とし込んでいる点に対して前向きな感想を得ることができた。その際に、現代アート展を今後も継続して開催していく上で、今まで鑑賞者として関わりをもっていた人々を企画段階から巻き込むことはできないだろうか考えるようになった。アートマネジメントという言葉に対するもやもやとした違和感をも同時にはらむ問いでもあった。

## 0-2. 研究の背景と目的

アートマネジメントの人材育成事業や関連する講座は全国各地で行われているが、アートマネジメントという言葉自体、まだ社会全体に浸透しているとは言い難い。アートマネジメントの担い手の存在や活動実態も、アーティストなどのつくり手に比べると知られていない現状がある。また、人材育成が行われているものの、大学卒業後や人材育成講座の修了後、その技術や能力を活かせる現場の受け皿が、限られているのではないかという声も聞かれて久しい<sup>5</sup>。また、雇用保障や社会保障の不在、低賃金、ジェンダー格差などさまざまな問題を抱えてもいる。そもそも2020年東京オリンピック終了後には、文化芸術の予算は減少すると言われていたが、コロナ禍でさらなる経済的打撃が世界中を襲っている。2020年の4月から6月期のGDPは戦後最悪の落ち込みとも言われ、すでに多くの問題を抱えているアートマネジメントの現場がコロナ禍の影響を受け、ますます逆境に立たされるということは想像に易い。こういった問題を解決するためには、文化芸術の担い手や当事者のみが声をあげるのではなく、より広く社会全体にこの問題を問いかけていく必要がある。そのためには、アートマネジメントがどのように社会で機能し、また、これからの社会ではどのようなアートマネージャーが求められるのかを明らかにすることが必要であると考えた。

ある特定の地域でアーティストが制作を行うプロジェクトにおいては、地域住民などの一般市民と協働で制作を行うものなども増えてきている。その中で、地域住民と密接に関わるアートマネージャーの存在は非常に重要である。本論では、対象をアートプロジェクトという形式に絞り、アートマネジメントの主体が担ってきた役割が、時代と共にどのように変化してきたのかについて考察する。その上で、非美術関係者である本学の学生と協働で企画・運営を行った現代アート展「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう<sup>6</sup>」の実践から、これからの社会におけるアートマネジメントの可能性について、当事者の視点から明らかにする。

## 第1章 アートマネジメントの概要

### 1-1. アートマネジメントの歴史

アートマネジメントとは、20世紀後半、1960年代になって、最初はイギリスで、次いでアメリカで使われるようになった概念である。伊藤(2011:167)は次のように述べている。

近代国民国家体制と資本主義経済が確立・展開していく中で、アートの市場化、特に「大衆市場」の進展と、国による「文化政策」(当初は「国民文化」の形成といった政治的色彩が強かったものが、徐々に「市場の失敗」を補う福祉的・教育的なものへと目的が

多様化していきます)が広がり、社会の中で芸術活動を繰り広げていくための新しいアートマネジメントが求められるようになったことがあげられます。すなわち、アートマネージャーは、一方で大衆市場を見据えてマーケティングなどの顧客獲得のいっそうの努力が、他方で国や地域社会からの支援獲得に向けて、国の政策や地域社会のニーズに関する知識などが必要とされるようになってきたわけです。そしてそのため、高度な知識とマネジメント能力を持った専門職種の養成(教育)が求められるようになってきました。

現代社会のベースとなっている近代国民国家体制と資本主義経済が、アートマネジメントの発展を後押ししたことが分かる。

その後、日本においては、1980年代の官によるアート支援や文化施設の乱立が背景となってアートマネジメントが認識され始めたこともあり、当初にあっては支援獲得のためのスキルや、文化事業の企画制作といった内容が中心だったが、1990年代になって長期に渡る不況に入ったこと、並びに95年の阪神・淡路大震災のアート活動の再興が契機となって、アートの社会的意義が問われるようになってきた。このように、日本においても社会的な背景と共にアートマネジメントが発展してきた。

伊藤(2011:173)は、特に震災がきっかけとなってボランティアやNPOへの関心が高まり出し、98年に特定非営利活動推進法(NPO法)が成立するころには、従来アートには疎遠だった人々(子どもや高齢者、また障がい者や定住外国人などのマイノリティ)をも含む広い市民とアートをつなぐ活動が全国で始まり、アートマネジメントの意義がより社会性を帯びたものへと変化していくようになったと語っている。熊倉、菊地、長津(2014:20)も、アートマネジメントが注目されるようになったきっかけとして、阪神・淡路大震災を挙げている。つまり、アーティストやアート関係者にとって、アートが社会になにができるかを考えさせられる契機となったことで、アートと社会の接点をつくる動きが見られるようになった。

また、アートプロジェクトの実践者としてこれまで関わってきた女性4名が、アートプロジェクトの現場における働き方について2年間にわたり議論してできた『働き方の育て方 アートの現場で共通認識をつくる』の中で、帆足(2017:15)は以下のように述べている。

1980年代はバブル経済によって美術館の設立ラッシュがあり、90年代はそれに対してソフトの充実を図るためにアートマネジメント講座が開設され、全国に広がりました。90年代半ば以降はアーティスト・イン・レジデンスに取り組む自治体が出てきます。2000年代になると、地域に根ざしたアートNPOの活動が各地で盛んになり、国際展や芸術祭も台頭してきましたよね。アートの世界で仕事をする人の数が急速に増えるとともに、職域や職能が多様化したと言えます。

アートマネジメントは日本の社会状況と連動しながらその職域や職能を広め、時に震災などといったターニングポイントとなるような出来事に対して応答し、現在進行形で発展している分野であると考えられることができる。

## 1-2. 日本におけるアートプロジェクトの歴史と特徴

アートマネジメントが必要とされる分野は多岐にわたるが、本論では、アートプロジェクトにおけるアートマネジメントを対象とする。アートプロジェクトとは、現代美術を中心に、おもに1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動(熊倉 2014:9)であり、近年、大小さまざまな形で盛んに行われている。また、社会の中に新たな文脈を創出し、既存の回路と異なる接続や接触を生み出すことで、これまでの価値観では創出できないような視座や行動力をもたらす(熊倉、菊地、長津 2014:29)ことを特徴にしている。アートプロジェクトの歴史からさらにその特徴を見ていく。

日本におけるアートプロジェクトの歴史的な文脈を考える上で、その源流として加治屋(2016)は、野外彫刻展、パブリックアート<sup>7</sup>、ヤン・フートの活動<sup>8</sup>の3つが、日本のアートプロジェクトの成立に寄与したと述べ、それらに共通する考えとして、①空間的な配置への志向、②運営体制の重視、③社会的な文脈との距離の3つが指摘できると述べている。特に日本のアートプロジェクトの性格を形作る上で大きな役割を果たしたとされるのが、野外彫刻展の流れだとしている。

その歴史をまとめると、野外美術展は、1950年代に具体美術協会や九州派などの前衛美術グループの活動として始まった。当時は同時代の美術家が美術館で展示する機会はほぼなく、画廊で展示するよりも多くの人の目に触れることを考えた結果として野外美術展が行われ、1960年代には地方でのアンデパンダン展などが目立って行われた。1970年代になると、野外美術展は、数名の作家たちが行う小規模な展示へとシフトし、1980年代には全国的に公立美術館の建設が盛んとなったことから、美術家が作品を発表できる機会が出てきたものの、野外美術展も引き続き行われた。1990年代になると、アーティスト・イン・レジデンスやワークショップを実施するなど、作品の制作プロセスに重きを置き、鑑賞者との関係を考慮した野外美術展<sup>9</sup>が登場した。これらが今現在行われているアートプロジェクトの直接的な先行例と言える。

2000年代に入ると、アートプロジェクトは発表の場を求める若手美術家の受け皿のひとつになると同時に、2001年の文化芸術振興基本法の制定で自治体の文化芸術振興政策と関係したものも増えた。

アートプロジェクトが成立する背景においては、アートマネジメントの歴史と重なる部分があると考えられる。例えば、前節で1980年代から90年代初頭にかけて、全国各地に美術館などの文化施設が乱立されたという背景を述べた。同じく90年代になると、アーティスト・イン・レジデンスやワークショップを実施する野外美術展が登場するが、これは美術館の建設によって作品を収容するスペースはできたが、他方、現代アートの創作過程を見る、アーティストと交流する機会はほとんどなかったということが背景に挙げられる<sup>10</sup>。

さらに、日本におけるアートプロジェクトの特徴を見ていくと、遠藤(2016:154)は、日本型地域アート<sup>11</sup>が成功した道筋は、「彫刻」から「コンセプチュアル・アート」、「参加型イベント／プロジェクト」、「オルタナティブな場作り」までの4つを、順番に世俗化していった過程であると述べている。「コンセプチュアル・アート」とは概念美術とも訳され、作品そのものよりも作品のコンセプトを重視する芸術のことを指す。「参加型イベント／プロジェクト」は制作プロセスに重きを置き、鑑賞者との関係を考慮し、参加するイベントないしプロジェクトであるということ、「オルタナティブな場作り」とは、芸術空間といった従

来とは異なる場を作り出すことを指す。遠藤は、特に美術家である川俣正<sup>12</sup>について、この4つを自分の感性で結びつけるルールが存在しているという点で評価している。

第1節でまとめたアートマネジメントの歴史と日本のアートプロジェクトの流れは地続きにつながっているものだと捉えることができる。特に阪神・淡路大震災以降、文明が整っている平和な状況でのみ芸術という行為は許されるのか、といった問題意識を日本のアーティストに強く植え付け、その後の日本の芸術活動における社会包摂的な意識の高まりの一つの契機になったと考えられる(熊倉、長津 2016:7)。

### 1-3. 震災以降のアートプロジェクトの発展

これまで見てきた日本におけるアートプロジェクトは、東日本大震災以降さらに発展してきたと考えることができる。佐藤(2014:329)は2011年の東日本大震災以降アートプロジェクトの手法や価値がより見えやすくなったとし、アートプロジェクトの特徴のひとつは日常においてオルタナティブなコミュニケーションの回路を開くという機能だと述べている。震災がこれまで社会が抱えていた問題を顕在化させたことによって、震災後、被災地をはじめとするさまざまな地域でアートプロジェクトがより盛んに行われるようになった。

例えば、美術家の北澤潤による福島県の仮設住宅でもう一つの日常を生み出す「マイタウンマーケット<sup>13</sup>」や、大友良英による「プロジェクトFUKUSHIMA!<sup>14</sup>」など、被災地で行われたアートプロジェクトが挙げられる。また、宮城県石巻市を舞台にした「Reborn-Art Festival」などの芸術祭も震災以降行われている。

筆者は、2019年に福島県いわき市の文化施設であるいわきアリオスで行われた、美術家の西尾美也のワークショップ「感覚の洗濯」<sup>15</sup>にスタッフとして参加した。「感覚の洗濯」とは普段スイッチ一つで行っている洗濯を見つめ直し、洗う・干すといった行為を公共の場で、参加者と共に行うアートプロジェクトである。

震災によりいわきアリオスも被災したが、避難所として施設を開放するなど、市民の生活に寄り添いながら、いわき市民にとっての「縁側」として機能している。震災後、いわき市をはじめ東北や北関東を中心とした地域では、原発事故の影響で放射能が付着することを懸念し、洗濯物を外に干さない時期があった。筆者も高校生まで栃木県宇都宮市で過ごしていたが、当時そのような出来事が実際に起きていたことを記憶している。

そういった場所の背景を踏まえてこのアートプロジェクトを見ると、何気ない日常生活の行為の一部である洗濯がかけがえのないものに見えてくる。また、インスタレーションを見た市民が「(この作品を見ていると)心が救われる気がする」と話していたことも強く印象に残っている。

以上のような筆者自身の体験も踏まえて震災以降のアートプロジェクトを考察すると、震災から時間が経つ中で、新しい価値観を社会に掲示し、人々との協働作業によって生まれるアートプロジェクトの可能性は増していると考えられる。アートプロジェクトが内包している現代アートの役割について、三ツ木(2014:119)は3.11以降、私たちに必要なのは、答えのない状況や未知なるものと出会ったときにどう対応できるかということであり、答えのない状態に耐える知的体力を鍛えるには、正解のないアートと向き合いコミュニケーションすることが役立つのではないかと述べている。

#### 1-4. 震災以降のアートマネジメント

これまで、日本でのアートマネジメントの歴史及び、日本でのアートプロジェクトについて見てきた。いずれも社会の出来事に対して、芸術がどのように応答することができるかといった問いが内包されていると考えられる。では、2011年の東日本大震災以降、どのようにアートマネジメントは広がっていったのか。

震災以降のアートプロジェクトの事例からも分かるように、実践者が着目するものとして、被災地と被災者といった当事者性、そうでない人たち、場との境界線や分断などといったキーワードが挙げられる。その中でアートマネジメントもまた震災以降こうしたキーワードを扱うアートプロジェクトに呼応してきた。東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業（Art Support Tohoku-Tokyo）に関わる佐藤（2014：331）は、以下のように話している。

震災が引き起こした課題は、震災以前からあった社会的な課題を顕在化させた。人口流出・産業・雇用の問題は、被災した地域がもともと抱えていた課題でもあり、その変化の速度が震災を経て、急速に早まった。震災が引き起こした課題と向き合うことは、震災前の日常を取り戻すだけでなく、震災によって見えてきた可能性を含めた新たな社会を設計していくことともつながっている。

その時々々の社会状況に対して、作品などの表現活動を通じて即座に応答するような事例として、2013年に開催された第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展における日本館の展示がある。日本館のキュレーターをつとめた蔵屋美香は、キュレーターという立場から震災後の社会に美術がどのように応答できるかを、ビエンナーレに選出された田中功起<sup>16</sup>の作品を通して提示していると言える。その根拠は同ビエンナーレの公式カタログに掲載されたテキスト<sup>17</sup>に書かれている展示企画立案までの流れから読み解くことができる。

蔵屋は、展示プランを考える際に、2011年に起きた震災を直接的な形であれ間接的な形であれ、今この問題に触れずに日本館の展示を考えることはできないと感じていたと述べている。蔵屋は、2012年3月下旬、アメリカを拠点にしていた田中が一時帰国した際に、岩手県陸前高田市から宮城県気仙沼市を共に訪ねたことを振り返り、「あまりの光景に、美術という枠の中で震災について言及することは（少なくともわたしにとっては）不可能に思われた」と話している。

しかし、震災後に起こっているさまざまな出来事と田中の作家としての新しい方向性を、共に「協働作業」という観点から考えれば一致点が見いだせると蔵屋は考えた。実際、震災直後の日本では平常時には見えない関係性の網の目<sup>18</sup>が浮上し、各地でさまざまな協働作業が生まれていた。同ビエンナーレで、田中はいくつかの映像作品を出品しているが、その中でも《5人のピアニストがひとつのピアノを弾く》（2012年）、《9人の美容師でひとりの髪を切る》（2010年）の2作品がビエンナーレ日本館全体の展示アイデアのもとになった。蔵屋と田中がビエンナーレで目指したのはある種の協働性だった。

このように蔵屋は、ビエンナーレ開催時の社会状況を俯瞰し、アーティストである田中との協働を通して、見る者にどう届くのかを深く考え、国際美術展という場をデザインしているのだ。

上記の例からも分かるように、アーティストをはじめとする美術関係者はその時々<sup>18</sup>の社会状況に対して、作品などの表現活動を通じて即座に応答するという姿勢が見られる。蔵屋は、キュレーターであり、ミュージアムやギャラリーといったいわゆるハコの中で展示企画をする立場（美術の専門家）であるという点に違いはあるが、より広いフィールドで企画をしたり、実際に多様なファクターをつなげたりするアートマネジメントにとっても、同じ様に必要な姿勢であり、震災以降その重要性を増していると考えられる。

次章では、以上の考察を踏まえて筆者が企画したプロジェクト実践について記述する。

## 第2章 プロジェクト実践：「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」

### 2-1. 企画立案<sup>19</sup>

2020年7月、新型コロナウイルス感染拡大の第1波がおさまったころ、現代アート展「船／橋 わたす」を毎年行ってきたゼミとして、今だからこそできる企画はないかと、ゼミで議論したことが、プロジェクトを構想するきっかけになった。そこで、かねてより筆者が関心を寄せていたアーティストの瀬尾夏美<sup>20</sup>を本学に招聘し、作品発表もしくはアーティストトークを実施する企画を提案した。瀬尾は現在宮城県仙台市を拠点に、対話や語りといった対面でのコミュニケーションを用いて、絵や文章を作品として制作するアーティストである。

瀬尾を本学に招聘し、企画を行う上で参考としたのは、瀬尾が行っているプロジェクト「こどもだったわたしは<sup>21</sup>」である。これは、10年前に子どもだった人たちに、瀬尾がインタビューをし、彼らの語りを書き起こしウェブサイト上で公開していくというものである。現在の大学生（社会人学生を除くと平均して18歳から22歳）はちょうど10年前、当時小学4年生から6年生という子どもだった人たちにあたる。本学で企画を考えるにあたり、このことは本学で筆者が瀬尾と協働でプロジェクトを行う上で重要な要素だと考えた。

筆者が瀬尾を本学に招聘したいと強く思ったきっかけには、大学進学に伴い東日本から西日本へと移動してきた筆者にとって、震災の捉え方が変わったという経験がある。筆者は高校生まで震災直後の様子を友人と話すことを日常として過ごしていたが、大学の友人とはそのような話題が会話の中にあがることがなく、今まで過ごしてきた環境とのギャップを感じるということがあった。そのことから、視点によって震災の当事者の境界線は移りゆくものであるということ考えた。

震災のことを今だからこそ考えたいと瀬尾に伝えたところ、瀬尾から複合的なプロジェクトの提案を受けた。それは、まず瀬尾がワークショップを行い、その後、筆者をはじめとする本学の学生が瀬尾の作品の展示方法を考え、最終的に対話の場としての展覧会を開催するというものだった。この提案は、筆者の考えていた問題意識と重なる部分であり、この方向性で企画をさらに考えていくこととなった。

企画の主旨を以下のようにまとめた。東日本大震災から10年目を迎えると共に、コロナ禍を経験している中で、身体を出会い他者と対話をして、自分の考えと共感できる部分や逆に分かり合えない部分を見つけ、同じ時間を共有すること。また、アーティストである瀬尾と共に、10年前に子どもだった人たちと話しあう場をつくり、その中で語られる言葉を未来へ残すこと。タイトルに決めた「へんでふつう」とは、震災から10年という時の流れの中で過ごした“へんでふつう”な日々のことから、現在コロナ禍を迎える中現在進行形

で過ごしている“へんでふつう”な日常という二重の意味がある。

東北から遠く離れた場所である奈良や関西地方を中心に生活している人たちからすると、震災という出来事は自分自身から遠いものだという認識があるかもしれない。しかし、改めて震災以降の時間の中で子どもから大人へと成長してきた人たちが互いに話し始めることで、先の見えない未来をどのように生きていくのかを考えるきっかけになるのではないか。震災を糸口に今まで語られてこなかった10年前に子どもだった人たちの言葉を手繰り寄せることで、一人一人がこれまでとこれからの生活を考え、他者と共有できる場を目指した。

## 2-2. プロジェクト実践

### 2-2-1. アーティストトークとワークショップ

2020年11月に瀬尾を本学に招聘し、1日目にアーティストトークとミニワークショップを、2日目と3日目にワークショップを行う計3日間のプログラムを企画した。1日目に開催したアーティストトークとミニワークショップでは、特に震災というトピックを中心に据えて、瀬尾のこれまでの活動とフィールドにしてきた岩手県陸前高田市のこれまでの10



図2 「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」でのアーティストトークの様子 撮影：宮本ゆうか



図3 「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」ワークショップ1日目の「語りのワーク」の様子 撮影：筆者

年間について、参加者と共有する内容のトークを行ってもらった（図2）。トークのあとに、参加者それぞれが震災のことを考える契機になったエピソードをお互いに共有するミニワークショップを行った。

1日目のアーティストトークとミニワークショップでは、本学の学生や学外者など広く参加を募った。2日目に行ったワークショップでは、事前に10年前に子どもだった人たちを対象として募集し、本学の学生6名（4年生：3名、2年生：1名、1年生：2名）が参加した。ワークショップの内容としては、瀬尾がこれまで用いてきた対話や語りの手法をレクチャーしてもらいつつ、参加者が共に実践す

るというものだ。

例えば、瀬尾が作成した「コロナ研究ワークセルフチェック編」というワークシートを用いて、参加者それぞれのコロナ禍での気持ちや生活の変化をお互いに共有することで、現在進行形で影響下にあるコロナ禍のことを、今一度振り返る時間を設けた。また、参加者の関心を最も集めたのが、朗読をみんなで発表しあう「語りのワーク」だった(図3)。これは、二人一組となっていくワークで、「わたしのふるさと／大切な場所」というテーマでそれぞれが話し、聞き手が相手の語りを「私は」という一人称の主語に置き換えて文章を書き、朗読するというワークだ。瀬尾は、「相手の言葉を引き受けることで、語りから物語へとなる過程を体験できる」と、このワークについて説明した。実際に体験すると、自分のことを相手が「私」として語ることで、自分と他者との境界線がゆらぐ感覚になった。参加者の中には、この手法を友人同士で試すなどワークショップで体験したことを他の人に共有する姿勢が見られた。

また、最終日のワークショップでは展覧会をどのように構築するのかという議題も含めた「てつがくカフェ」を行い、展覧会タイトル及びプロジェクトタイトルにもある「わたしたちの10年」について議論をした(図4)。そこでは、この10年間とは、10年前に子どもであった



図4 「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」ワークショップ2日目の「てつがくカフェ」の様子  
撮影：宮本ゆうか

た筆者をはじめとするワークショップ参加者にとって、子どもから大人になる成長の過程であったことから、「子どもと大人の境界線やそれぞれの定義とは」などといった問いが生まれ、ここから生まれた問いは、展覧会での「てつがくカフェ」でも引き続きテーマにすることとした。

## 2-2-2. 展覧会の準備

ワークショップの終了から展覧会のオープンまでには、22日間の時間があった。その間、ワークショップ参加者(以下プロジェクトメンバーと記載)と顔を合わせ、またオンラインで瀬尾を交えてミーティングを行いつつ、展覧会を構築していった。瀬尾から借りた作品やワークショップの成果物をどのように展示するのかを考えるにあたり、最初に議論したのは震災というテーマをどのように扱うかであった。このことを考えるにあたって、まず瀬尾の著書である『あわいゆくころ 陸前高田、震災後を生きる<sup>22)</sup>』の抜粋テキストを読み合う読書会を行った。プロジェクトメンバーのほとんどが今まで西日本を拠点に小学校から高校までを過ごしており、震災のことを自分たちで伝えるにはあまりにも遠い距離にいるという立場にあった<sup>23)</sup>。しかし、瀬尾のテキストを読んだ時に、それぞれが文章の中に表現されているまちや人々のことを、若干の緊張感はあるものの自由に想像しながら、思ったことを口にしていった。はじめは震災というテーマを展示するにあたり、震災について知っ

たことをどのように伝えるのかという点から考えていた。しかし、震災の当事者ではない筆者やプロジェクトメンバーが震災を伝えるということは可能なのか、鑑賞者に震災のことを伝えるというよりも、共に考えるという点を重視して展示を組み立てることとした。

プロジェクトメンバーが意欲的に取り組んだ要素のひとつに、「コロナか文庫」がある。これは2020年8から9月に札幌文化芸術交流センター SCARTSにて開催された展覧会「ことばのいばしょ」に小森+瀬尾が出品した作品の一つ「コロナか対話の広場<sup>24</sup>」内の、コロナかにいまあらためて読みたい本を取り上げた文庫である。読書好きなプロジェクトメンバーが、本学バージョンの「コロナか文庫」をつくりたいと、主体的に取り組んだ。

また、展覧会における対話の場を担うイベント的な位置づけとして、「てつがくカフェ」と「語りのワーク」を行うこととした。ワークショップ時に瀬尾にレクチャーしてもらった手法を鑑賞者と試していくことで、展覧会のテーマである10年を話しあう仕組みを考えた。語りのワークにおいては、本学の学生の一人であるプロジェクトメンバーにワークの説明用イラストパネルを作成してもらった。このようにプロジェクトメンバーそれぞれの個性を活かしつつ協力して展覧会の準備を進めていった。

### 2-2-3. 展覧会の実施

展覧会は本学の地域交流棟3階CHISOU lab.を会場に開催した。会場までの建物内のルートに、10年間をふりかえる要素として2011年3月11日から始まる10年間の年表<sup>25</sup>を掲示した。会場には「震災を考えるコーナー」、「コロナかを考えるコーナー」及び、「語りのワーク／てつがくカフェ」の3つの要素を組み立てた。どの展示にも鑑賞者の声が拾えるようにふせんやワークシートなどを設置した。例えば、年表には「覚えている出来事や印象に残っている出来事についての思い出」をふせんに書いて貼ってもらうようキャプションに記載した。「震災を考えるコーナー」では、『あわいゆくころ 陸前高田、震災後を生きる』のテキストの抜粋と共に、プロジェクトメンバーが遠い距離から震災を見つめたりリアルな声をそのままふせんに書いて、共に展示し、あわせて鑑賞者にもテキストを読んで感じたことや思ったことを、ふせんに書いて貼ってもらうよう促した。



図5 「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」展覧会での「コロナか天使原画展」展示風景 撮影：筆者

「コロナかを考えるコーナー」ではいくつかのコンテンツを用意した。前述した「コロナか文庫」をプロジェクトメンバーが選書した本で構成した「コロナか文庫／コロナか積読文庫<sup>26</sup>」や、コロナか研究ワークシート<sup>27</sup>、また瀬尾が描いたコロナか天使日記の原画の展示（「コロナか天使原画展<sup>28</sup>」）を行った（図5）。

会期中のイベントとして、日時を設定し、鑑賞



図6 「へんでふつう わたしたちの10年を話しあう」展覧会で  
行った「てつがくカフェ」の様子 撮影：寺田紫衣真

者に「語りのワーク／てつがくカフェ」に参加してもらえるようにした。「語りのワーク」では11月のワークショップ時にプロジェクトメンバーが朗読したテキストを展示し、会期中も参加者がつくったテキストも同様に展示していく想定をしていた。

展覧会が始まった12月12日は学外の鑑賞者も訪れ「てつがくカフェ」を行い、プロジェクトメンバー

と鑑賞者が共に議論する場を設けることができた(図6)。しかし、展覧会が始まって3日目のこと、全国的な新型コロナウイルス感染症感染拡大の影響を受け、大学内の新型コロナウイルス感染症にかかる「行動基準」が変更されることになった。それに伴い、鑑賞者の学内立ち入りは認められないとの通達が総務課より届いた。本展は、対面の場でのコミュニケーションを目的に開いた場であったが、コロナ禍の“へんでふつう”な状況に向き合うための企画でもあったことから、急遽プロジェクトメンバーとミーティングを行い、今後のオンラインをベースとした対応を考えることとなった。

展覧会ができるまでの過程やプロジェクトメンバーの気づきを見せる場としてオンライン上でどのように展開するか。その一つにnote<sup>29</sup>をつかい、展覧会スタッフのコラムを掲載するという案が出た。プロジェクトメンバーの11月ワークショップ参加時から展覧会実施までの過程のことは、展覧会の対面での場作りにおいては拾いきることができていなかった。そのため、展覧会の場ができあがるまでのことをメインにプロジェクトメンバーが一人ずつ執筆し、SNS上で公開していくこととなった。

次章では、これらプロジェクト実践を通じた考察から、アートマネジメントの主体が求められる役割について論じる。

### 第3章 分かり合えなさを共有するためのアートマネジメント

#### 3-1. プロジェクト実践からの考察

アートマネジメントの主体が求められる役割について、プロジェクトメンバーと展覧会をつくりあげるまでの過程における印象的なエピソードから考察する。瀬尾によって設計されたワークショップでの経験を元に、筆者と共に今度は自分たちで展覧会という場を設計するという流れの中で、大きな変化を感じたのは、プロジェクトメンバーと筆者との関係性である。瀬尾から対話や語り的手法を学ぶ受け手というワークショップ参加者の立場から、展覧会のつくり手というプロジェクトメンバーへと変わっていくことで、プロジェクトメンバー自身も少しずつ主体性を発揮するようになった。その最初の段階として、震災に関するテーマをどのように自分たちで展示するのかという問いをプロジェクトメン

バーと共に考えた。

筆者はワークショップ時からプロジェクトメンバーが震災について語る時に慎重すぎるくらいに言葉を選んでいることが気になっていた。震災という当事者性が問われる事象に対して、非当事者である自分が触れてもいいのだろうかという戸惑いは少なからず筆者も抱えているものであることを、プロジェクトメンバーの振る舞いから筆者自身も認識することとなった。第2章でも述べたように、『あわいゆくころ』の読書会の中で筆者が進行役として役割を担っているものの、フラットにプロジェクトメンバーと共に考え、学び合う時間を過ごす中で、展覧会をつくるにあたっての共犯関係が結べたのではないかと考える。

また、筆者以外に岩手県陸前高田市へ足を運んだことがあるプロジェクトメンバーはいなかったが、行ったことがないからこそ、それぞれに文章の中で表現されている場所や人のことを想像しながら話していた。そんな中で、プロジェクトメンバーの一人が、「花を飾りたい」と提案した。瀬尾が震災後から撮りためている陸前高田の写真<sup>30</sup>（2011年4月～2016年3月の写真を資料として借りていた）を見ながら、テキストを読んだ時に陸前高田の嵩上げ工事前に市民が弔いの場として大切にしていた花畑のことが書かれていたからだ。結果的にこのアイデアは実現には至らなかったのだが、瀬尾の表現に触れる中で、それを鑑賞者に手渡そうとしている姿勢と、ある意味で時間的にも空間的にも震災から距離感があるからこそその自由な想像力に驚いた。実際の展示は、第2章第2節で説明した内容となったが、その過程ではプロジェクトメンバーが震災のことを分からないながらも、それを誰かに伝えようとする中で、それぞれの想像力を働かせる場面が印象的だった。展示を考える最初の方は、筆者もどのようにプロジェクトに巻きこんでいくのか手探りの状態であったが、話し合う時間や互いの考えを共有し合う中で、プロジェクトメンバーに頼る部分も増えていった。

例えば、プロジェクトメンバーが主体的に企画をつくりあげた要素の一つに「コロナか文庫」がある。読書が好きなプロジェクトメンバー2名自らがやりたいと提案した企画だ。提案した背景には、本が好きということに加えて、震災よりも自分にとって距離が近いコロナ禍というテーマでなにか考えたかったこと、また本学の学生にとってより関心の高いテーマなのではないかと考えたということが挙げられる。プロジェクトメンバー間で共有できる選書リストを作成し、リストにプロジェクトメンバーがコロナ禍に読んでいた本を追加していった<sup>31</sup>。瀬尾の前例がありながらも、コロナかでの心境の変化を、本を通して見てみるという目的を自分たちで考えて企画した。

それぞれの展示要素を組み立てるにあたって、プロジェクトメンバーと少しずつ信頼関係を構築しながら展覧会の準備を行っていたが、展覧会の会場デザインを考える際に、意見が合わないこともあった。結局、いくつかのパターンのレイアウトを実際に試しながら、その場にいるプロジェクトメンバーと話し合って会場をつくった。また、展覧会の初日が近づくとつれ、中心的に関わるプロジェクトメンバーと、中々参加することができず、対面以外でのコミュニケーションがとりにくいプロジェクトメンバーと差がでるようになってしまった。その場にはいない人の声をどのように拾うのか、複数の人と協働で行うことの難しさを感じた。他者との相互作用においては、共感や同調だけではない、分かり合えなさや葛藤といったものが生まれることを再認識した。さまざまな人々が関わるアートマネジメントの現場において、スムーズにプロジェクトを進めていく上でコミュニケーション

は重要である。そのことを身をもって学ぶ経験となった。

展覧会会期中、急遽対面での実施が中止になったことを受けて、noteをつかった情報発信を試みた。ここでは、ワークショップ参加時から展覧会をつくるまで、それぞれにどのような変化があったのかを知ることができるコンテンツになっている。プロジェクトメンバーによって執筆されたコラム「展覧会スタッフコラム③：芸術の存在意義<sup>32</sup>」の中に印象的な文章がある。

人は芸術に何を求めているんだろう。

私はこのワークショップに参加して、そして展覧会の開催に携わらせて頂いて、その答えの一部が何となく分かったような気がしました。

それは、せわしない日常で取りこぼされている何かを拾い上げること。

人々の生活を置き去りにせず、程よい距離感で向き合う瀬尾の作品を、展覧会というある意味で非日常の空間をつくりだす作業において、プロジェクトメンバーが過ごすそれぞれの日常と非日常の間のような時間があつたと考えられる。

プロジェクトメンバーと協働でおこなった一連のプロジェクト実践は、筆者にとっては展示を構築するにあたり一人では考えられないようなアイデアや視点を得たものであつた。プロジェクトメンバーにとっては、芸術の定義が変わるような体験であり、何気なく日常を過ごすのとはまた異なる想像力や自身の創造性を獲得する時間であつたと言える。

### 3-2. プロジェクト実践を通して獲得しうる共在感覚

木村(2003: ii)は、人と人とが共にある、そのやり方がいかに多様でありうるかを、アフリカでのフィールドで人々と生活を共にしながら身にしみて感じ、共にある態度、身構え、そういったことを「共在感覚」という言葉を用いて表した。今回本学の学生を巻き込みながら筆者が行つた一連のプロジェクト実践には、プロジェクトメンバーとの共在感覚のあり方を考えることができるのではないだろうか。

まずプロジェクトメンバーとの相互行為から考えると、展覧会実施までに主に対面での打ち合わせを行つてきたことから、その場での振る舞いや共に過ごすことを通して、関係性が深まっていったということが分かる。

この共在感覚は、現代社会におけるアートマネジメントについて考える上で重要なキーワードになるのではないだろうか。木村(2003: iii)は以下のように述べる。

「共在感覚」に目を向けることは、人類学のみならず、今日のわれわれのコミュニケーション状況を考える上でも有効である。インターネットや携帯電話など、新しいメディアの普及によって、相互行為の形態は大きく変化しつつある。われわれの共在感覚の基底が揺らいでいると言ってもいいだろう。そして誰もが感じているように、つながることによって便利になった一方で、さまざまな問題状況が発生していることも確かなのである。

新型コロナウイルスの感染拡大によって、共在感覚のあり方はますます変わってきてい

とも言えるだろう。私たちの日常生活の至る所でオンライン化が加速している。展覧会やアートプロジェクトも例にもれず、以前よりもオンライン上での展開が充実するようになった。誰もがスマートフォンを持ち、いつでもどこでもデバイスを通して他者とコミュニケーションが取れるようになった現在、木村の指摘通り、つながることによって便利になった一方、さまざまな問題的状况が発生していることは最早自明のことである。

しかし、つながるといふことは一体なんなのだろうか。筆者が実践しているアートマネジメントは、アートと社会をつないだり、つくり手と受け手をつないだりと、つなぐということが合言葉のように聞かれることが多い。相互行為には他者とつながるといふ意味合いも含まれているかもしれないが、相手の行為が自分に与える影響やその後の行為の変化は必ずしもポジティブなものだけではない。

「つなぐ」を担うアートマネジメントは、こうした「つながり」の二面性を理解しつつ、現在の問題的状况において、まさに共在感覚を提供できる有効な手段ではないだろうか。そのことをプロジェクト実践を通して実感した。

### 3-3. 分かり合えなさを共有するためのアートマネジメント

これからのアートマネジメントのあり方を考える上で、芸術の価値づけについて、今日のアートプロジェクトの礎をつくったとも言える美術家の川俣正(2001:199)の言葉を引用したい。以下のように述べている。

誰が芸術を価値づけるのかという問題は、つくる側ではなく、やはり見る側、もしくは、かかわる側が一つかたちをつくっていくことでしかない。その中で、アート、芸術表現というもののポジションを見極めていくということが重要なポイントになる。

見る側や関わる側が芸術を価値づけていく上で、やはり対話やコミュニケーション、共在感覚といったことが重要な鍵になるのではないだろうか。

筆者が受講している本学主催の実践型アートマネジメント人材育成プログラム「CHISOU<sup>33</sup>」では、筆者も参加者として全プログラムに参加する中で、これまでアートマネジメントを実践してきたCHISOUスタッフ<sup>34</sup>との交流から多くのことを学んでいる。印象的なエピソードの一つに、表現編の招聘アーティストの一人であり、リサーチとストーリーテリングを軸にさまざまな媒体を用いて作品制作を行う長坂有希<sup>35</sup>のフィールドリサーチに参加した際の出来事がある。

奈良市東部の養蜂家のもとを、長坂をはじめCHISOUスタッフと共に訪れ、養蜂という全く知らない技術についての話を伺うという内容である<sup>36</sup>。はじめは養蜂家も、アーティストやアートマネジメントを実践している人たちがなぜ自分たちに話を聞くのか不思議に思っている様子だった。そもそも、長坂が養蜂に興味を持ったのは、長坂の作品が人と自然との共生や関わりといったテーマを内包していることや、長坂が人も自然の一部であるという認識を抱いているからである。環境問題によりミツバチがどんどん住みにくくなっている中で、奈良で養蜂をしている人がいることや、移動型養蜂のことを知った。移動型養蜂とは、季節を追ってハチと日本列島を移動する養蜂のことであり、奈良から北海道へ移動している養蜂家もいる。長坂は北海道をフィールドリサーチし作品制作を行った経験

から、自分自身と奈良とのつながりを養蜂に見出した。

一見アートと関係のない仕事をしている人に、自分たちがしていることをどのように説明するのか。CHISOUスタッフは、アートマネージャーやコーディネーター側がアーティストのしていることを言語化し、相手の何に興味をもっているのかを伝えるということが大切だと話した。

長坂も、別の養蜂家から聞いた話を踏まえつつ、前のめりで養蜂について疑問を投げかけていた。養蜂家も緊張していたものの、そのうち奥から色々な資料をもってきて、楽しそうに話をしてくれた。しまいには、普通であればそこまで親しくない人には見せない仕事道具である巣箱を実際に見せてくれた。巣箱を置いている養蜂場に案内してもらっているとき、「普段、家族以外の人にこの場所を案内することはあるんですか?」とスタッフが尋ねたところ、「いやいや、そういったことはしません」と話していたのだ。訪れた養蜂場は、山奥を少し進んだひっそりとしたプライベートな場所にあった。知らない人に養蜂場を教えたくないといった事もあるのだろう。しかし、養蜂に興味を持って真摯に話を聞く長坂やCHISOUスタッフの姿勢に心をひらいてくれたのではないか。

養蜂家にとってはアートやアートマネジメントについての分からなさがあり、長坂やCHISOUスタッフ、筆者にとっては養蜂という技術についての分からなさがある。お互いの分かり合えなさを前提として、それを引き受けた上で、それでも相手の声に耳を傾ける、そういった時間だったと考えられる。

そもそも、コミュニケーションとは、分かり合うのではなく、分かり合えなさを互いに受け止め、それでもなお共に在ることを受け容れるための技法である（チェン 2020:197）。他者と対話することは共感という作用だけでなく、相手と自分との差異や他者と分かり合えないということを強く実感させる働きもある。アートマネジメントは、この分かり合えなさを共有することができる手段なのだ。

## 終章 震災から10年後の現在、そしてコロナ禍の未来

新型コロナウイルスはこれまでの社会の諸問題（格差社会や資本主義社会）を多くの人々に認識させるきっかけを与えた。それは、今までアーティストがアートプロジェクトを通して提示してきた問題と重なるのではないだろうか。

これからのアートマネジメントを考える上では、冒頭で触れたアートマネジメントの実践者の働き方についても再考される必要があるだろう。地方の芸術祭やアートプロジェクトが実施される度に、全国各地を転々とする働き方をしている人も少なくない。そうしなければアートプロジェクトに関わる仕事ができない、生計を立てていけないという構造の問題でもあるが、これはパンデミック以前の人々の自由な移動が前提となっていた社会状況であったということは確認しておきたい。

2020年は多数の芸術祭ないしアートプロジェクトが延期または中止となったが、そのような中でも行われたものの共通点として、大都市圏で行うような多くの来客数を見込むものではなく（「横浜トリエンナーレ」などの都市で行われる大型芸術祭も一部行われたが）、大都市圏以外の市町村単位の規模で、よりその地域で暮らす人々に見てもらおうという意識が強かった点があるのではないかと<sup>37</sup>。このことから、以前よりもさらに地域性を重視したプロジェクトが生まれてくるのではないかと想像する。

コロナ禍で移動が制限される中での生活は、日常の解像度を高めるという側面もあり、それはアートが得意とすることでもある。普段気に留めない出来事や、日常の中に埋もれている大切なものを人々が見つめ直すことで、その先の未来にどのような困難があっても軽やかに超えていける想像力という力を得ることができるのではないだろうか。それを提示する場を設えていくのがアートマネジメントの実践者であり、継続して行うには地域ごとに拠点形成をする必要があると筆者は考える。今までの移動を前提とした働き方から、特定の地域に根を張り地域住人の一人としてゆっくり少しずつ関わっていく……。その関わりを始めることが、分かり合えなさを共有するアートマネジメントの第一歩なのではないか。

震災からの10年とコロナ禍を過ごす中で、これからの10年を考えるとまだまだ想像できないことばかりだが、筆者はアートマネジメントがこれからを生きる1人1人がそれぞれに獲得し、誰もが想像力と創造力を発揮することで、アートマネジメントという言葉自体がなくなる未来を思い描く。

## 謝辞

本論文の執筆にあたりお世話になった多くの方々にお礼を申し上げます。「へんでふつうわたしたちの10年を話しあう」の招聘作家である瀬尾夏美さん、企画考案からアーティストトーク、ワークショップの実施、また展覧会の開催に至るまで、大変お世話になりました。頼りない企画者である筆者に多くの助言をくださっただけでなく、共に考える時間をくださり、プロジェクトメンバーと筆者を含む“10年前に子どもだった人たち”に最後まで寄り添い続けてくださりました。昨年度に引き続きフライヤーデザインをしてくださった佐藤豊さん、本企画の伝えたい要素を的確にビジュアル化し、今年度も大変素晴らしいフライヤーを作成してくださりました。展覧会プロジェクトメンバーの皆さん、ワークショップから展覧会まで短いながらも濃い時間を、個性豊かな皆さんと過ごし、共に展覧会をつくり上げることが出来て良かったです。CHISOUスタッフの皆さん、アートマネジメントの実践者の先輩として、リサーチでの立ち振る舞いなど、さまざまな場面で多くのことを学ばせていただきました。また、プロジェクトにご参加、ご協力いただいた多くの方々、西尾研究室の皆さんに感謝申し上げます。そして、在学中筆者を熱心にご指導くださった西尾美也先生に心から感謝申し上げます。

## 注

- <sup>1</sup> アートマネージャーとは、プロジェクトの進行管理、関わる人々への連絡、お金の管理、広報関係等を行う立場の人をさすとする。以下のウェブサイト詳しい。  
[https://www.nettam.jp/column/future-life-expression/6/?utm\\_source=internal&utm\\_medium=website&utm\\_campaign=author](https://www.nettam.jp/column/future-life-expression/6/?utm_source=internal&utm_medium=website&utm_campaign=author)（最終閲覧日：2021年1月17日）
- <sup>2</sup> 「船／橋 わたす」とは、芸術系の学部・学科のない奈良県立大学で2017年から西尾研究室が主催で行っている現代アート展である。本展の目的は、①大学内の各所を展覧会場にして、②学生の研究成果を市民に公開すること、および③招聘アーティストの展覧会を開催することを通して、④今後に向けた本学ならではの大学ミュージアムのあり方について提言を行う（西尾 2018：10）ことである。3度目となった「船／橋 わたす 2019」では、学内整

- 備の一環でキャンパス内の景色が大きく変わり始めたこともあり、より船橋町に集う県立大の学生や船橋商店街の人々を巻き込むということを意識しながら企画・運営を行った。
- <sup>3</sup> 「あいちトリエンナーレ2019」のラーニングプログラムとして実施された「アート・プレイグラウンド はなす」では、「てつがくカフェ」の手法を用いた対話の場が設けられた。それに実際に参加した経験から、作品やそもそも現代アートとは一体なんなのかという問いについて、鑑賞者やボランティアと自由に議論できる環境をつくった。
  - <sup>4</sup> 具体例を挙げると、同展にボランティアスタッフとして関わっていた学生が、筆者に変わり対話の場のインセンティブを握る場面などが見られた。このことから、展覧会における対話の場は筆者のみでつくり上げたのではなく、ボランティアと協働でつくり上げたものであることを実感した。
  - <sup>5</sup> 筆者は、2020年1月11日に京都精華大学にて開催された東山アーティスト・プレイメント・サービス(通称HAPS)主催の連続講座「文化芸術による共生社会実現のためのアーツマネジメント入門」第6回講座：芸術と労働に参加し、文化芸術に携わる人たちの切実な訴えを耳にした。
  - <sup>6</sup> 奈良県立大学西尾研究室の主催で、本学を舞台に行われたプロジェクト。2020年11月17日～19日にアーティストトークとミニワークショップを、12月12日～20日に展覧会を開催した。筆者は企画から運営、実施まですべてのプロセスを担当した。
  - <sup>7</sup> 公共空間に設置された芸術作品のこと。90年代半ばに日本に登場したパブリックアートは、作品と設置場所の関係を意識するようになった(加治屋 2016:107)。
  - <sup>8</sup> 国際的キュレーターであるヤン・フートは都市空間を使った展示や、サイトスペシフィックな作品制作などヨーロッパの現代美術の新しい動向を日本に広く知らせたとされる。特に石川県石川郡鶴来町(現白山市)の蔵や家屋で公募アーティスト34名の作品を展示する「ヤン・フート IN 鶴来 現代美術と街空間」展を開催した。出品作家には、若き日の村上隆も含まれ、規模や影響力の大きな違いを除けば、その意図と形式において「サンプル・ダミ(友達の部屋)」展(フートが1986年に行ったアーティストの作品を一般住宅に展示した展覧会)に比しうるものだった(加治屋 2016:110)。
  - <sup>9</sup> 加治屋は「アートキャンプ白州」、「ミュージアム・シティ・福岡」、「灰塚アースワークプロジェクト」などを具体例として挙げている。
  - <sup>10</sup> 日本のアーティスト・イン・レジデンスの歴史については以下を参照した。  
<https://www.nettam.jp/course/residence/2/> (最終閲覧日：2020年12月30日)
  - <sup>11</sup> 評論家の藤田直哉が、「現代アート」から派生して生まれた新しい芸術のジャンルであり、ある地域名を冠した美術のイベントのことを「地域アート」と名付け、日本におけるアートプロジェクトを批判的に捉えた。また、瀬戸内国際芸術祭の会場の一つである直島の例をあげ、地域プロモーションが成功した点と過去に起きたことを否定しようとするある種の歴史修正主義に近い点の両義的な美の力に警戒心を持っているとしている(藤田 2020:61)。
  - <sup>12</sup> 1953年生まれ。プロジェクト主導の現地制作を主とする作品制作で海外を中心に作品を発表する。個人的なストラテジー(戦略)として「アートレス」を提言し、ワーク・イン・プログレスと呼ばれるプロジェクトを組み、現地で複数の人たちと行う作業の共同性が特徴に挙げられる。

- <sup>13</sup> 2011年から2014年まで福島県相馬郡新地町で行われた、仮設住宅の中に「一日限りの手づくりの町」をつくりあげる行事。  
<http://www.mytownmarket.net/MYTOWNMARKET/maitaunmaketto.html>  
 （最終閲覧日：2021年1月7日）
- <sup>14</sup> 福島出身・在住の音楽家である大友良英、遠藤ミチロウ、同じく福島出身の詩人である和合亮一などを代表とし、集まった福島県内外の有志によって、立ち上げられたプロジェクト。<http://www.pj-fukushima.jp/jp/>（最終閲覧日：2021年1月7日）
- <sup>15</sup> 2019年5月18日（土）と19日（日）に行われた。筆者を含むゼミ生2名がスタッフとして参加した。西尾は奈良県立大学准教授であり筆者が所属するゼミの指導教員である。作家プロフィールは以下の通りである。1982年生まれ。装いの行為とコミュニケーションの関係性に着目したプロジェクトを国内外で発表。近年は公共空間へアプローチを行う大規模な作品に取り組む。奈良市アートプロジェクト「古都祝奈良」ではプログラムディレクターを務めている。
- <sup>16</sup> 1975年生まれ。記録映像やインスタレーションの展示、テキストによる考察、トークや集会の企画など多様な方法で作品制作をしている。現代アートを取り巻く既存の枠組みや制度を検証し、再定義しようとする批評性が貫かれ、作品制作と並行して執筆や言論活動も精力的に展開している。<https://aichitriennale2010-2019.jp/2019/artwork/A11.html>（最終閲覧日：2021年1月20日）
- <sup>17</sup> 公式カタログ（言語：英語）の掲載テキスト日本語版が、日本館の公式ウェブサイトから閲覧できる。ここでは、蔵屋美香の「遠まわしに言うなら…—第55回ヴェネチア・ビエンナーレにおける田中功起の展示について」を参照した。<https://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp/documents/>（最終閲覧日：2021年1月20日）
- <sup>18</sup> 蔵屋は、例として「全国の漁業関係者が不通となった陸路に代わって港伝いに船で救援物資を輸送する、カキを特産とする広島漁師がやはりカキで有名な宮城県の漁師を支援する、福島の子供と長崎の被爆者が対話するなど」を挙げている。
- <sup>19</sup> 本プロジェクトは、奈良県立大学「2020年度学生グループ研究助成」を受けて実施した。当初は、船橋商店街にある店舗での対話の場作りの実践研究を行う予定であったが、新型コロナウイルス感染症拡大の影響で本学を舞台に企画を考え直し実施することとした。
- <sup>20</sup> 1988年生まれ。土地の人のことばと風景の記録を考えながら、絵や文章をつくっている。2012年より、映像作家の小森はるかと共に岩手県陸前高田市に拠点を移す。以後、地元写真館に勤務しながら、まちを歩き、地域の中でワークショップや対話の場を運営。2015年、仙台市で、土地との協働を通じた記録活動を行う一般社団法人NOOK（のおく）を立ち上げる。現在は、陸前高田での制作を継続しながら、戦争体験をした人たちや障がいを持つ人たちの話を聞き、展覧会や企画を行っている。
- <sup>21</sup> Art Support Tohoku-Tokyo（東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業／ASTT）が行っている「Art Support Tohoku-Tokyo 2011→2021」のプロジェクトの一つとして実施された。<http://asttr.jp/feature/anotoki/>（最終閲覧日：2020年12月26日）
- <sup>22</sup> 瀬尾は、東日本大震災で津波の甚大な被害を受けた岩手県陸前高田市に被災後移り住み、変わりゆく風景、人びとの感情や語り、自らの気づきを、ツイッターで継続して記録、復興への“あわいの日々”に生まれた言葉を紡いできた。本書は、厳選した七年分のツイート

- 〈歩行録〉と、各年を語り直したエッセイ〈あと語り〉、未来の視点から当時を語る絵物語「みぎわの箱庭」[「飛来の眼には」]で構成された、震災後七年間の日記文学として刊行された。
- <sup>23</sup> 西日本で震災というと、阪神・淡路大震災が想起されるが、プロジェクトメンバーの生まれる前の出来事であり、体感として経験していない(東日本大震災では、関西地域も場所によって震度3を記録するなど揺れを体感として経験している)ことから、記憶にない阪神・淡路大震災とも距離感がある。
- <sup>24</sup> 「コロなか」とは瀬尾が新型コロナウイルス感染拡大の渦中の日々を定義した造語。「コロなか対話の広場」は、コロなかの日々を短い文章とドローイングで書き留めた日記調の記録「コロなか天使日記」や、いまあらためて読みたい本を取り上げた「コロなか文庫」(選書はbook cafe火星の庭)、日本で初めて新型コロナウイルスについての報道がなされてからの日々をまとめた年表、鑑賞者自らが外出自粛期間の体験を振り返るための「コロなかワークシート」などの要素が、対話のための大きな丸テーブルなどを設えた公共空間(什器設計・制作は建築ダウナーズ)で、みたり書いたりできるというものである(瀬尾2020:77)。
- <sup>25</sup> 11月に行ったワークショップの際に使用した年表で、地域交流棟1階から3階の廊下・階段に掲示した。年表には、ワークショップ時における瀬尾からの問いかけ(「東日本大震災から“しばらく”経ったあと、ふと、ふたたび東日本大震災に出会った、思い出した、より深く考えるようになった、あの人の気持ちがわかった、など自分にとっての契機のエピソード」「年表に記載されている中で覚えている出来事やニュースに対してのコメント」)に応じてプロジェクトメンバーが記入したふせんが貼られている。また展覧会会場に設置した2020年3月から始まる年表は、日本で新型コロナウイルスについての報道がなされてからの日々をまとめたものを用意した。
- <sup>26</sup> プロジェクトメンバーがコロナ禍において気になった本を選書し、みんなが読めるようにした文庫。コロナ禍だからこそ気になった本や、思わず手に取ってしまった本、買ったけど読んでいない積読されている本を用意した。本の感想やコロなか文庫について思ったことがあれば、鑑賞者にふせんに書いて貼ってもらうようにした。
- <sup>27</sup> 瀬尾が作成した新型コロナウイルス感染拡大の影響下にある自分の生活や気持ちの変化、気になっていることなどをチェックするためのシート。書き終えたシートは持ち帰ることも可能だが、回収されたシートは、閲覧できるようファイリングした。
- <sup>28</sup> コロなかの日々を短い文章とドローイングで書き留めた日記調の記録「コロなか天使日記」の原画から、プロジェクトメンバーが「マイ天使」をセレクトし展示。コロなか天使日記もあわせて鑑賞できるようファイリングして用意した。
- <sup>29</sup> noteはクリエイターが文章や画像、音声、動画を投稿して、ユーザーがそのコンテンツを楽しんで応援できるメディアプラットフォームである。  
<https://note.com/info/n/nea1b96233fbf> (最終閲覧日:2020年12月20日)
- <sup>30</sup> 瀬尾が2011年春から記録している東北沿岸部、主に陸前高田の写真を以下のTwitterアカウントで見ることができる[https://twitter.com/awaiyuku\\_photo?s=11](https://twitter.com/awaiyuku_photo?s=11) (最終閲覧日:2021年1月20日)
- <sup>31</sup> コロなか文庫の選書リストには以下のような理由と共に本が選ばれた。  
 ・大田比路著『政治的に無価値なキミたちへ』選書理由:このような状況になり政治理解

の必要性を強く感じたから。

- ・加藤諦三著『「大人になりきれない人」の心理』選書理由：「大人なんだからちゃんとしなさい」「もう大人やん」って言われた時に、大人を自覚して、少し悲しくて辛かったりする。私の言葉と行動に求められるものは年齢相応になり、それを下回ったらがっかりされる。子供でいたいわけじゃないはずなのに、生まれてしまった悲しさの理由を知りたくて読んだ。
- ・山田航編著『桜前線開架宣言 Born after1970 現代短歌日本代表』選書理由：なにか読み物を読みたい気持ちはあっても、日々に追われ長編小説などを読み切る元気がなかったため、サクッと読める短歌の本をよく手に取りました。

<sup>32</sup> 「展覧会スタッフコラム③：芸術の存在意義」展覧会noteアカウントより

<https://note.com/funahashi2020/n/n3eff6f616691>（最終閲覧日：2021年1月20日）

<sup>33</sup> 読解編・表現編・共有編という3つのプログラムから構成され、多様な参加者（行政職員や絵画教室を営んでいる人、教育大学の学生など）とレクチャーを通して学び合いの場がつくられている。<https://narapu-chisou.jp/about/>（最終閲覧日：2021年1月20日）

<sup>34</sup> CHISOUスタッフには、ディレクターの西尾美也のほか、プログラマナーの西尾咲子（アートマネージャー／京都市立芸術大学ギャラリー@kcua学芸員）、プログラムコーディネーターの野田智子（アートマネージャー／アートコレクティブ Nadegata Instant Party メンバー）、コミュニケーションデザイナーの山本あつし（事業プロデューサー／ならそら代表／大阪芸術大学講師）、アドミニストレーター／エリアコーディネーターの飯村有加（コーディネーター／一般社団法人はなまる代表理事）がいる。

<sup>35</sup> 1980年生まれ。リサーチとストーリーテリングを軸にさまざまな媒体を用いて作品制作を行う。遭遇した事象の文化的、または歴史的意義や科学的背景の理解をもとに、自らの記憶や体験を介入させ、別々に存在しているように見える事柄をつなぎ、その接点に浮かび上がってくるものを表現する。

<https://narapu-chisou.jp/programs/2020/program02/>（最終閲覧日：2021年1月20日）

<sup>36</sup> CHISOU表現編では多様な人々と協働したり、有形無形の地域資源を生かした活動を行うアーティストを招き、アートプロジェクトを共に企画・制作・運営することで、アーティストが実際に行うフィールドリサーチや文献講読、インタビューなどの手法を修得する。長坂は美術以外の分野の研究者や農家などさまざまな人と協働でリサーチをし、それを元に作品制作を行う。奈良で作品制作をするにあたり、すぐになにかに役立つのではなく、これから先困難にぶつかった時に生きる技術を教えてくれるような物語をつくるという構想を持っていたことから、リサーチで養蜂家の元を訪ねることとなった。

<sup>37</sup> 2020年に行われた主な芸術祭には、奈良県の奥大和で行われた「MIND TRAIL 心の中の美術館」(<https://mindtrail.okuyamato.jp/> 最終閲覧日：2021年1月20日)や、山形県山形市で行われた「みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ」(<https://biennale.tuad.ac.jp/about> 最終閲覧日：2021年1月20日)などが挙げられる。

## 引用文献

- ・伊藤祐夫(2011)「アートマネジメントの歴史」中川真・フィルムアート社編集部編(2011)『これからのアートマネジメント” ソーシャル・シェア” への道』フィルムアート社、164-

175

- ・遠藤水城・田中功起・藤田直哉(2016)「『地域アート』のその先の芸術—美術の公共性とは何か」藤田直哉編(2016)『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、135-216
- ・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」藤田直哉編(2016)『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、95-134
- ・加藤義夫「第2章 美術の経済性—アートの命をめぐる」伊東正伸・岡部あおみ・加藤義夫・新見隆(2003)『アートマネジメント』武蔵野美術大学出版局、163-256
- ・金澤韻・林曉甫・藤田直哉(2020)「クロストーク01 | 『内側と外側から考える、一步引いて見る』」十和田市現代美術館編著(2020)『地域アートはどこにある?』堀之内出版、60-71
- ・川俣正(2001)『Artless アートレス マイノリティとしての現代美術』フィルムアート社
- ・菊池宏子・帆足亜紀・山内真理・若林朋子(2017)『働き方の育て方 アートの現場で共通認識をつくる』アーツカウンシル東京(公益財団法人東京都歴史文化財団)
- ・木村大治(2003)『共在感覚 アフリカの二つの社会における言語的相互行為から』京都大学学術出版会
- ・熊倉純子監修、菊池拓児・長津結一郎編(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・長津結一郎・アートプロジェクト研究会編(2015)『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(公益財団法人東京都歴史文化財団)
- ・高坂葉月(2018)「第5章 アートが生まれる現場を設えるアートマネジメント」九州大学ソーシャルアートラボ編(2018)『ソーシャルアートラボ地域と社会をひらく』水曜社、96-107
- ・佐藤李青(2014)「Chapter9 3・11以後 被災地に向き合うアートプロジェクト Case I 東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業 (Art Support Tohoku-Tokyo) 被災地での芸術活動—被災地を取り巻く『境界線』」熊倉純子監修、菊池拓児・長津結一郎編(2014)『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社、326-331
- ・瀬尾夏美(2020)「ことばの連鎖を願う」札幌文化芸術交流センター SCARTS(公益財団法人札幌市芸術文化財団)(2020)『ことばのいばしょ』中西出版、76-77
- ・ドミニク・チェン(2020)『未来をつくる言葉 わかりあえなさをつなぐために』新潮社
- ・新見隆(2003)「序章 プロジェクト・フォー・サヴァイヴァル—アートマネジメントの根源的欲求のために」伊東正伸・岡部あおみ・加藤義夫・新見隆(2003)『アートマネジメント』武蔵野美術大学出版局、7-56
- ・西尾美也(2018)「地域に開かれた文化創造拠点としての大学ミュージアム構想に関する研究—現代アート展『船／橋 わたす』の企画・実施を通して—」奈良県立大学地域創造学部西尾研究室編「奈良県立大学 現代アート展2017 船／橋 わたす ドキュメントブック」(2018)奈良県立大学地域創造学部西尾研究室、10-16
- ・藤田直哉(2014)「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題」藤田直哉編(2016)『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、11-44
- ・三ツ木紀英(2014)「コミュニケーションとしてのアート」フィルムアート社編『現代アートの本当の見方「見ること」が武器になる』フィルムアート社、114-119