

現代アートによる地域・都市間の 〈関係性〉組み換えの可能性

The Possibility of Converting the Relations between the Region and
the City by Modern Art

野呂田 純一^{*}, 椎野 信雄^{**}

Jyunichi Norota

Nobuo Shiino

はじめに

現在、日本の地域社会における衰退は、社会学者大野晃が「限界集落」概念⁽¹⁾を提唱した1990年代初頭から「失われた20年」を経て、より深刻な事態に至っている。これを解決すべく、国内の一部の自治体では、現代アートによる村おこしに取り組んでいるものがある。成功事例としての突出した存在は、やはり、新潟県内で3年に一度開催される「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ（以後、「妻有トリエンナーレ」と略す）」であろう。こうした「村おこし」として、現代アートという手法以外では、同じく新潟県村上市の「町屋の人形さま巡り」、長野県高井郡小布施町の「修景事業」及び「文化事業」、滋賀県長浜市の「黒壁」等、元々存在していた地域の文化資源を掘り起こし、住民主体で観光資源とすべく磨きをかけ、地域外部からの集客に成功した国内事例がある。

現代アートと文化資源による村おこし・まちづくりの成功事例については、その方法論の一般化・理論化を目指し、社会学、観光学、博物館・美術館学、経済学、文化政策論、社会福祉論などの各学問領域において、これまで研究の蓄積が重ねられてきた。本稿の執筆者である野呂田は、博物館・美術館学をベースとした文化政策論を自らの研究フィールドとしており、ま

た、共同研究者である椎野は、社会学を専門としていることから、本稿では両者の研究視覚から現代アート事業がまちづくり・むらおこしの地域内社会の変容にどのように影響を与えるのかについて、先行研究を仔細に検討するとともに、現代アート事業の実績報告書及び、イベント実施主体とその関係者の言説に関する分析を通じて、地域・都市間の〈関係性〉の組み換えの可能性を見出すことを目的とする。

第1節「妻有トリエンナーレによる社会変容」では「妻有トリエンナーレ」についての先行研究と事業実績報告書を手掛かりに、地域内社会の変容と地域・都市間の〈関係性〉の変容について検討し、第2節では、「瀬戸内国際芸術祭」による地域・都市間の〈関係性〉の変容可能性について検討を行う。本稿は国内の「限界集落」と地域社会の変容過程について、椎野との議論を基に、第1節、第2節とも野呂田が分析と執筆を行っている。

第1節 妻有トリエンナーレによる社会変容

「妻有トリエンナーレ」について、文化経済学においては論文「住民によるアートプロジェクトの評価とその社会的要因—大地の芸術祭妻有トリエンナーレを事例として—」（勝村（松本）文子/田中鮎夢/吉川郷主/西前出/水野啓/小林慎太

* 文教大学国際学部非常勤講師

** 文教大学国際学部教授

郎)があり⁽²⁾、地域社会学においては、地域社会学学会第34回大会におけるシンポジウムでの発表をまとめた「地域社会学学会年報第22集地方から見た地域再生の現実」所収の矢部論文「何が再生されたのか?—エリアマネジメントからみた、北川フラム氏の芸術による中山間村再生と長浜・高松・ヤングスタウンでの地域再生の比較—」がある⁽³⁾。

このアートプロジェクトは、元々、新潟県が県内の広域行政圏で実施する地域活性化を支援すべく、平成6年に策定した「ニューにいがた里創プラン」により、当時の十日町広域行政圏(十日町市・川西町・中里村・松代町・松之山町・津南町)が第1号として認定されたことに始まる。その後、平成8年には同行政圏を「アートでつなぐ」ことを内容とした「越後妻有アートネックレス整備構想」が策定されたが、その4つの事業柱は、「越後妻有8万人のステキ発見事業(隠れた土地のよさを掘り起こすことを意図した、ことばと写真のコンテスト)」、「花の道事業(6市町村の沿道を花でつなぐプロジェクト)」、「ステージ整備事業(旧市町村単位で地域の固有性を意識した地域デザインの連結による越後妻有全体の魅力発信事業)」及び「大地の芸術祭」であった⁽⁴⁾。

この「大地の芸術祭」についての詳細は、地域社会学学会シンポジウムにおける北川フラム(同プロジェクト総合ディレクター)における報告から引用することとしよう。

開催場所は新潟県と長野県が接する新潟県津南町及び十日町市という、冬には道路が通らなくなることもある豪雪地帯である。同プロジェクトの基本の考え方は、「人間は自然に内包される」というものであり、「私たち(人間)は本当に自然の一部であって、十数億年前から生命が誕生して、私達がそういう中の一部である」という認識がある。同地域の古いところでは1500年前から農業(米)をやっているが、今は過疎状態にあり、「棄民」が本当に政策的に行われている。自殺率も相当高い両地域は先祖代々過酷

な中で農業をやってきた地域であり、(今も)やっぱり相当厳しい目に遭っている。「そういう地域でそのままでいいのだろうか」というのが出発点であった。(歴史的には)「450年前に伊勢の辺りから出て行った一向宗の門徒達が、ついに越前越中で、信長あるいは一部秀吉にやられて、とにかく逃げついた先が世界に有数の豪雪地帯の山の上」であった。

私たちの現在の価値観とは、(効率性を重視し)「最新・最大の情報に最短でアクセスすること」であるが、妻有トリエンナーレは「200の集落を巡る旅」であり、「最も効率化から遠いことを選びたい」というものであり、それを「町づくり」として行った⁽⁵⁾。

以上の北川の報告からは、同事業のコンセプトが、現代の価値観の一つである「効率性」に対して、最も「非効率」にあり、敢えてそうした(非効率な)「歩き回り」により、自然の包摂感を実感することにあつたと言えよう。

現代アートの用語では、その土地の歴史的・政治的文脈を汲み取りながら、その土地にしか成立しないアートのことを、「サイト・スペシフィックアート」「Site-specific Art」と呼ぶが、北川は「妻有」という土地に特有の歴史的・社会的文脈を汲み取りながら、このアートプロジェクトを設計している。このことについて、2004年に横浜で行われたシンポジウム「横浜会議2004—なぜ国際展か?—」において、北川は「通信とか金融資本、あるいはそういったあたりでのグローバル化」がもはや社会生活そのものであって、日本においても「ひじょうに計量可能な、管理可能になってきた中で、「私たちそれじゃ困るよ」という自然と深くつながった人間の生理の叫び」はずっと存在してきており、そうした(声を発する過疎地域の)お年寄りがつながっていくところは、同様に「これじゃ困るよ」という人たちしかないわけで、そうした「マイノリティ」というか、ささやかな生理の声に感応」する国内・海外のアーティストが妻有トリエンナーレに参加することになるとしている⁽⁶⁾。

しかしながら、2000年の第1回展を開催するにあたって、北川は相当程度の当の「マイノリティ」の抵抗にあった。北川によれば、「全員の反対の中で、しかも、暴力的というのは言葉が強いですが、アーティストというわけのわからない、だらしのない、そういう人達が妄想したことを植えようとすることに、そこで起きる反対、それが色々な形で理解。」の過程があった。延べ2000回に渡る説明回数がその困難さを物語るが、実際には北川が観察するように、アーティスト及び800人の若い学生達が土地に入っていく中で、土地のお年寄りとの「協力して働く(協働)」関係が生まれた。北川は「協働」という辞書にないことばが一気に(国内に)広まったのは、このプロジェクトが終わってからであるとする⁽⁷⁾。

サイト・スペシフィックなテーマとして「時間の組織化」が掲げられたことにより、同プロジェクトは里山(コミュニティ・田畑を含めた地域、農業を通して大地と関わってきた景観・生活)に流れてきた固有の時間を現代アートによって「再組織化」することで、自分たち人間と里山との距離について再認識することから始まったのだが⁽⁸⁾、北川がいう「再組織化」とは、噛み砕いて言うならば、アーティストがその土地固有の歴史的な文脈を咀嚼した表現を通して、普段の生活では意識に上らない、人間と里山との関係性について、「(美しく鮮やかに)見える化」を図ることと言っている⁽⁹⁾。

このテーマの代表的な作品例として、イリヤ&エミリア・カバコフの『棚田』がある。放棄された「棚田」の畦に、農作業をしている人々の様子象った彫刻が一年の内に行われる各月の農作業ごとに作成され、それぞれの前にはその作業を謳った抒情的な詩のスクリーンがかけられ、「立体絵本」のような構成を持つ作品である⁽⁹⁾。

ここで、これまで妻有トリエンナーレのような大型アートプロジェクトを振り返るならば、妻有トリエンナーレは後発であることが分かる。

1990年に開始され、市や企業を巻き込んで全市民的なイベントに発展した「ミュージアム・シティ福岡(福岡県福岡市)」、杉並区和泉中学校をまるごと美術館にしようとして、1994年・1996年に開催された「IZUMIWAKUプロジェクト(東京都杉並区)」、1994年から1999年まで毎年、アーティスト・イン・レジデンス方式で開催された「鶴来現代芸術祭(石川県鶴来町)」、1996年から1998年まで(大阪市)平野在住のアーティストと地元のまちづくり団体による「まちな人と一緒につくりあげるアートプロジェクト」である「モダンde平野(大阪市平野区)」等が、「妻有トリエンナーレ」より以前もしくは前後に開催されているが、この系譜に連なるものとして、1998年から東京都立川市で開催された「立川国際芸術祭」では、その第4回(2001年)において北川が芸術監督を務め、在日外国人と住民との交流を目指した全市民型の運動会「アートピクニック」が開催されている⁽¹⁰⁾。

こうして、1990年代を通じて、現代アートが全国各地のまちづくりに用いられるようになってきたのは、やはり、それまでの文化行政における博物館・美術館といった「ハコモノ」への投資がもはや十分にできなくなってきたことと無縁ではないであろう。ハードよりもソフトに注力することにより、地域の社会・文化活動への参画が生まれることや、同じ地域にありながら、これまで関わり合わなかった人々と交流・関係していくことの契機を地域住民に持たせることが、地域活性化には重要であるという認識が、国内各自治体に広まっていったものと思われる。

こうした現実的なパラダイムの変化に呼応して、冒頭に挙げたように各学問領域でも、理論化・一般化が図られている。たとえば、観光学では、敷田麻美が提唱する「第3世代の観光まちづくり」論は、地域資源を地域の主体的判断でうまく活用し、地域外から利益を得たものを地域資源の保全に投資することで、持続可能な地域社会をめざす新しい地域戦略であるが、観

光によって地域にもたらされるメリットを観光の元手となった地域資源の維持・向上させるために還元・再投資することであり、実際には自然環境の保全や町並みの再生、関係者の学習活動や組織づくりであるとする⁽¹¹⁾。

下記は第1回～第5回までの「妻有トリエンナーレ」総括報告書を元に作成した表である。

第1回展から第5回展まで全5回とも7月から9月の夏季期間に設定されており、毎回、約50日間である。来場者数は回を追うごとに増加していき、第5回は第1回の実に約3倍となっており、国内において同プロジェクトへの評価が高まってきた感がある。しかし、注目すべき点は、第3回展以降の3回の来場者構成を比較するならば、世代別構成割合に変化がなく（各回とも、10代が5%～10%、20代が全体の3割前後、30代が20%前半、40代が15%前後、50代が10%前半、60代以上が10%前後）、また、性別においても各回とも男性が4割前後、女性が6割前後であり、更に、（居住）地域が関東が40%～60%であるが、第3回展においては南関東だけで50%強であったことから、「南関東」と「北関東」をまとめ「関東」とした第4回展、第5回展ともその大部分は「南関東」と推定される⁽¹²⁾。こうした比較から、来場者数は第3回展から第5回展まで約1.4倍の伸びを示しているものの、各世代別の来場者の伸びも、性別における来場者の伸びも、居住地域における伸びも、それにほぼ正比例していることが看取される。また、来

訪回数については、第4回展・第5回展とも1回（はじめて）が全体の6割、2回が全体の2割である⁽¹³⁾。つまり、第3回展以降の3回については、南関東地域に居住する20代・30代の女性ではじめて同プロジェクトに参加する者が、第3回～第5回展の主たる来訪者であることが示唆されるのである。実際、第5回展の公式ツアーバス利用者アンケートでは、性別、年齢構成、来訪回数に多少の相違が見られるものの、基本的な来訪者像は上記と一致している（性別の構成割合は男性22.6%、女性77.4%であり、年齢別では20代26%、30代26%、来訪回数では今回がはじめての者が全体の2/3を占める）。更に、第5回展の一般来場者アンケートにおいても同様の来訪者像が浮かび上がるが、居住地の割合は東京都29.1%、神奈川県13.6%、埼玉県10.1%で、この一都二県で過半数を占める。更に、この公式ツアーバス利用者及び一般来場者向けアンケートについて着目すべきは、「大地の芸術祭以外で訪れたことがある芸術祭は何ですか」という問いに対して前者の回答数2,038の内、横浜トリエンナーレが967人、瀬戸内国際芸術祭が651人、愛知トリエンナーレが212人であり、後者もまた、回答数947の内、横浜トリエンナーレが448人、瀬戸内国際芸術祭が316人、愛知トリエンナーレが39人と回答していることである⁽¹⁴⁾。つまり、関東圏の20代・30代の女性がこの妻有トリエンナーレの他、近隣もしくは地元の横浜トリエンナーレに参加する一方で、愛知を飛び越え、

	第1回	第2回	第3回	第4回	第5回
会期	2000年7月20日 ～9月10日 (53日間)	2003年7月20日 ～9月7日 (50日間)	2006年7月23日 ～9月10日 (50日間)	2009年7月26日 ～9月13日 (50日間)	2012年7月29日 ～9月17日 (51日間)
来場者数	162,800人	205,100人	348,997人	375,311人	488,848人
こへび隊 活動者数	9,440人	(推計)2,000人	2,500人	4,543人	5,344人
経済波及効果	12,758百万円	18,840百万円	5,681百万円	3,560百万円	4,650百万円

資金面、運営面での連携強化が図られた瀬戸内国際芸術祭に参加するという行動パターンが看取されるのである。このことは毎回参加するコア層だけでなく、回を追うごとに増加する層についても、大規模な現代アート事業に興味を持った関東圏の20代・30代の女性であることを示唆しており、その層の大部分は回ごとに入れ替わっている可能性が高いのである。

一方、来場者数の伸びとともに、アーティストとともに地域に入り込むボランティア組織「こへび隊」の活動者数も伸びているが、これについての検討はより重要である。反対を押しながらも第1回展を開催する際の「こへび隊」について、北川は下記のように語っている。

「最初から若い人たちと一緒にやるつもりではいりましたが、大地の芸術祭がオーソライズされない状況が続くなかで、中山間地で農業をやっているお年寄りとは180度違う人間が入った方が事態は動くかもしれないと思った。それで何だかよくわからない、アートなんていうものをやっている若者を前面に立てました。これもまたさっきの赤ん坊の喩えと似ていて、180度違うから絶対初めはぶつかるのですが、アートという赤ん坊を前にしてみんなで乗り越えようとする。違うほうがガンガン文句を言えるし、だけど若者もそれなりに郷に入れば郷に従うから、それが繋がりとして何かを生み出していった。似たもの同士だと逆にできなかったと思います。」⁽¹⁵⁾

先に挙げた論文「住民によるアートプロジェクトの評価とその社会的要因—大地の芸術祭妻有トリエンナーレを事例として」では、地域住民に対する社会調査における「地域に好ましい変化があったか」という問いに対して、「あった」が28.3%、「なかった」が47.2%が回答したが、それに対して「変化の程度が、大多数が体感できるほど大きくはなかったこと」、「自信・

意欲や達成感の生成などの感覚的変化であったことが影響していると考えられる」と分析している。「あった」と回答した人の中でその原因として「アーティストの熱意」(20.2%)、「こへび隊の熱意」(16.1%)と外部の人間の努力が評価され、次に「地域の熱意」(13.8%)が続いている。同論文ではこの帰結として、「アーティストやボランティアといった外部からの介入が効果的に働き、地域の熱意が促されていると推定される」としている。この推定は、その後続く、アーティスト・こへび隊と地元住民との「協働」を考えると、数は少ないものの、一部において、確かに地域における好ましい変容、住民の地域社会への参加がこのアートプロジェクトを契機に促進されたものと考察される。また、同論文では、地元住民の「新しい知り合い」の種類として、「作家」(16.0%)、「こへび隊」(11.3%)、「地域内の人」(8.9%)、「来訪者」(5.9%)との結果を報告しているが、「まとまりの増加」「話題の増加」「活気の増加」「地域の協力」「地域の熱意」「作品自体のよさ」「アーティストの熱意」「こへび隊の熱意」等と相関係数0.3程度の相関を持つことも報告されており⁽¹⁶⁾、このアートプロジェクトが、アーティストと「こへび隊」が地域に介入し、熱意を以って働きかけをすることで地元住民の中で、まとまりや話題、活気の増加といった好ましい変化を一定程度、もたらしたとすることができるであろう。このことは先の北川の「アートという赤ん坊を前にしてみんなで乗り越えようとする。違うほうがガンガン文句を言えるし、だけど若者もそれなりに郷に入れば郷に従うから、それが繋がりとして何かを生み出していった」との発言の裏付けともなる。北川は総合ディレクターとして、精密な社会調査を俟つまでもなく、それらの社会変容を感覚的に把握していたものと考察される。

「ソーシャル・キャピタル」概念に基づいて妻有トリエンナーレを研究したものに、鷺見英司「越後妻有大地の芸術祭とソーシャル・キャピタルに関する調査研究」⁽¹⁷⁾がある。近年、社会学

はじめ、経済学、経営学等の分野で注目を浴びている「ソーシャル・キャピタル」概念は、パットナムによれば、「人々の協調行動を活発にすることによって社会の効率性を高めることのできる、「信頼」「規範」「ネットワーク」といった社会組織の特徴」であるが、そのタイプとして、「結合型」と「橋渡し型」というタイプがあるという。前者は組織の内部における人と人との同質的な結びつきで、内部で信頼や協力、結束を生む。結合型のソーシャル・キャピタルというのは、組織の内部における人と人との同質的な結びつきで、内部で信頼や協力、結束を生むものである。例えば、家族内や民族グループ内のメンバー間の関係を指す。これに対し、後者は、異なる組織間における異質な人や組織を結び付けるネットワークであるとされている。例えば、民族グループを越えた間の関係とか、知人、友人の友人などとのつながりである⁽¹⁸⁾。驚見は「大地の芸術祭などの地域活性化プロジェクトが結束型だけでなく、橋渡型ソーシャル・キャピタルの形成に寄与するか、あるいはそれにつながる変化をもたらすことができれば、地域外の人々との交流を促進し、それがさらに広範で多様な信頼関係の構築や相互規範を生む可能性も期待できる」として、地域住民を対象としたソーシャル・キャピタルに関するアンケートとその集計値のクロス分析から、「留保条件つきながら、大地の芸術祭がソーシャル・キャピタルの形成につながる好ましい変化を地域の活動や個人の生活にもたらしたことを確認できる」としている⁽¹⁹⁾。

本節の終わりに、「こへび隊」のような、妻有と関東圏を架橋するボランティア組織の可能性について考察したい。2004年10月に発生した新潟県中越地震は、同地を震度5～6の強度で襲ったが、この約2年後に開催された第3回総括報告書の「サポーター・地元ボランティアとの連携」の項(②)には下記の文が記載されている。

「2004年10月23日に発生した中越大震災（新

潟県中越地震）後、被害の大きかった十日町・川西エリアを中心に、大地の芸術祭に関わったサポーター・アーティスト・妻有ファンが震災ボランティアとして活動した。この活動は延33日間、224人に及び、物資の運搬・家屋の掃除・廃材の搬出・内壁の修復・雪下ろしといった作業を通じて、震災復興を支える力となった。これは芸術祭による地域住民とサポーターとの交流が、単に芸術祭を開催・運営するだけにとどまらない強い関係性に発展していたからこそ生まれたものである。こうしたことも芸術祭がこの地域にもたらした大きな財産であり、今後も芸術祭以外の場面で、地域住民とサポーターの連携・協力が生まれることを期待したい。」⁽²⁰⁾

現代アートでなくても、「妻有」という地域に関わり、当該地域の住民と何がしかの「協働」を行い、当該地域に愛着や関心、思い出を持つ者であれば、その地域や、関わりの持った人々の安否を心配するのが、普通の人間の感情であろう。しかし、「妻有トリエンナーレ」という契機がより、「妻有」との絆を強くし震災からの「復興力」というものに寄与したとするならば、単に地域活性化のための外部介入というパラダイムだけでは捉えきれないものが存在することになる。先に述べたように、妻有トリエンナーレへの参加者が横浜トリエンナーレの参加者でもあり、瀬戸内国際芸術祭への参加者でもあることがアンケート調査から判明しているが、2010年に第1回展が開催された「瀬戸内国際芸術祭」は、その前年に高松市を本拠地として、「こへび隊」ならぬ「こえび隊」を誕生させている。「こへび隊」と「こえび隊」を掛け持ちする者がおり、また、両者の共同ワークショップが開催されるなど両者の親近性が確認されるが⁽²¹⁾、このことは新潟県中越地震後の同地の復興に「こへび隊」が関わったように、瀬戸内での自然災害等が発生した場合における、ボランティアによ

る復興への関わりをも期待されるのである。

そうした外部の若者を中心としたボランティア組織による現代アート事業を通じた当該地域住民との関わりは、当該組織に対して、当該地域と居住地域の往来についての(その事業なしにはあり得ない程の)自由度の高さを保証することによって、自然災害発生直後にアートボランティア組織が瞬時に復興ボランティア組織へと変身し、当該地域の復興への道のりを一歩も二歩も近づける可能性があるのではなからうか。

高度成長期から1980年代までの右肩上がりの成長神話は、過疎地域から過密地域への労働力人口の一方的な流出と都市の大型商業資本の地方参入による、地元商店街の崩壊を招いたが、その神話が崩壊するや否や、今度は(一部の観光地を除いて)、大量の「限界集落」を発生させた。そうした魅力・活力を喪失した地域は、外部者が物理的に足を運ぶことができても、心理的に近寄り難いものであることは言うまでもない。1990年代を通じて盛んとなってきた地域活性化を目的とした現代アートイベントは、都市住民と地域住民との心理的な間隔を狭め、地域活性化のみならず、自然災害が頻発するこの国において、その発生後の復興支援に対する強い動機付けがなされる点が指摘し得よう。

第2節 瀬戸内国際芸術祭による地域・都市間の〈関係性〉の変容可能性

本節では2010年から3年に一度、瀬戸内海に浮かぶ島々と港の周辺で開催されている「瀬戸内国際芸術祭」⁽²²⁾による地域活性化と、都市住民と地元住民の〈関係性〉の組み換え可能性について、「妻有トリエンナーレ」との比較の中で考察してみたい。同イベントが現代アートによる地域おこしであることは、「妻有トリエンナーレ」と同じであるが、そのコアである直島にベネッセハウス及び、その周囲に地中美術館・李禹煥(リウファン)美術館が建設され、そして、犬島で「製錬所」「家プロジェクト」が立ち上げ

られたのは、やはり、「妻有トリエンナーレ」とは異なるサイト・スペシフィックな文脈に由来している。

『直島町誌』によれば、農業、漁業、製塩業の島が大きく変化するのは、大正期の三菱精錬所の建設である。既にその時点で日本は軽工業(日清戦争前後)、重工業(日露戦争後)の産業革命を経験していたが、その過程の1896年に、政府から佐渡鉱山(新潟)、生野鉱山(兵庫県)が三菱に払い下げられ、これにより、三菱は新しい中央製錬所の設置が必要であると考えようになった。というのも、生野鉱山では既に公害問題が発生していたため、現行の製錬所の規模をこれ以上拡張できないと三菱合資会社は判断したからである。三菱合資会社は新製錬所立地のための調査を行い、その結果として「烟害問題ヲ免ルルノ位地」にある「直島ノ北端風戸浦」をその用地として選定した。地元直島村も財政逼迫からこの誘致を行い、大正六年(1917年)に三菱製錬所は開設されたのであった。以後、直島の経済はこの製錬所に大きく左右されてきた。これが現在まで続く三菱マテリアル直島製錬所である。

戦後、昭和34年(1959年)に当選した、当時の三宅親連町長は、直島本島を三つの地域に分け、北部を町経済の基盤とし、中央部を住民生活の場とし、南部と周辺島嶼部においては観光事業化を推進し始めた。以後、藤田観光の進出と撤退を経て、福武書店の直島進出が決まったのは、昭和62年(1987年)である。同社の創業者である福武哲彦(初代)社長は、「人と文化を育てるリゾート・エリアとして創生」する「直島文化村構想」を立ち上げた⁽²³⁾。その構想は二代目の福武總一郎社長に引き継がれ、直島国際キャンプ場の開設に続いて1992年には、建築家安藤忠雄による直島コンテポラリーアートミュージアム(通称ベネッセハウス)が完成した。美術館の中にホテルがあるような感覚を覚えるこの美術館について、同氏は「日頃の喧騒を離れ、ゆったりとたゆたう時間と空間に身をひた

していただきたいからです。自然とアートに囲まれて、波の音・遠くに行き交う船のこだま・松林をわたる風の声に耳を傾けながら、いにしえより続く人々の営みや自分の生き方に想いを馳せて過ごしていただく」ことが、「直島文化村のおもてなし」とする。「直島文化村」に関わってきた人々のメッセージ集として、編纂された『直島文化村へのメッセージ』に先の北川フラムと建築家隈研吾は、それぞれ「感性のコミュニティ」「エッジと接合」と題して寄稿しているが、それらの寄稿文においては、興味深いことに後に「負ける建築」を提唱する隈が、安藤忠雄の美術館建築とその収蔵作品について、「手に入れたエッジが、直島という現実の場所に、今後どのように接合されるか」「直島というポイントを、世界に対してどのように接合するか」を今後の二つの課題として提起する一方で、ベネッセハウスの完成後、約20年を経て、「瀬戸内国際芸術祭」のディレクションを行うことになった北川が、「今後、直島文化村が、島の他の領域にどう入り込むのか、どう折り合いをつけていくのか期待と興味がつきない」としており、両者とも直島文化村のその後の展開を見通したかのような感想を寄せている。

また、美術館に対しては、安藤建築の特徴であるコンクリート打ち放しと幾何学性を前提に、後に犬島の「家プロジェクト」をコーディネートすることになる長谷川祐子は、「原風景のもつオーセンティシティ」と題した寄稿文において、「安藤の建築も決して展示に優しい空間ではない。心身をやわらかく、包み込むような海に囲まれて、見る者の心は解き放たれると同時に、緊張感のある空間で、心深くまで響いてくる問いにさらされる。」と感想を寄せ、長谷川と同じく著名なキュレーターである南條史生は「自然と対峙して直島で美術するーアートのユートピアから」と題した寄稿文において、「自然の前の美術は時にはひどく弱々しく見える。あるいはまた無意味に見える。そう言いたくはないが、それは事実だ。自然と対峙する作品か、自然と

の融和を意図した作品だけが、直島にあることの存在意義を見いだすことができる。だから、直島は現代美術にとっては厳しい場所だ。ひょっとすると「裁きの場」と言ってもいいのかも知れない。」としている⁽²⁴⁾。

隈と北川は、前者が宿題を課すような言い回しをする一方で、後者が見守る姿勢を打ち出すという相違はあるものの、ベネッセハウスがこの段階でまだ、直島という「場」との接合点を持たないことを見出している点は同じであった。また、同じキュレーターとしての感性を以って、ベネッセハウスを見た長谷川と南條は、安藤建築と展示物との距離感を見事に言い当てている。つまり、安藤建築自体が「ホワイト・キューブ」ではなく、一つの作品としての自己主張があるのであり、福武総一郎が1999年のボストン美術館の「二十世紀のモネ」展を観覧した後、個人蔵であったモネの晩年の大作である「睡蓮」を購入した際、直島文化村構想から発展した直島アートサイトのチーフキュレーターである秋元雄史が、デ・マリア、タレルといった、安藤建築との親和性を持つ現代アートと安藤建築をつなぎ、作品と美術館建築が一体化した「美的経験の場」として「地中美術館」を完成させていった経緯⁽²⁵⁾からもこのことは、理解される。

写真1の景観からも分かる通り、外界の雑音を遮断し、ゆっくりとそして、真摯に現代アートに向き合うことが、このベネッセハウスでは予定されており、そのコンセプトは同館以外にも1970年代「モノ派」の代表作家李禹煥の作品を展示した「李禹煥美術館」の開設、そして、各館の間に適度に距離を保って設置された現代アートの作品の内容からも理解される（写真2）。このように島の南部で直島文化村（後に直島アートサイト）は独自に展開していったが、やはり、最後まで「課題」として抱えていたのは、島の他の領域との「接合」であった。

実はベネッセハウスの開設二年前の1990年、直島に近接する豊島（てしま）において、13年もの間、県外の産廃が不法投棄されていたこと



写真1：ベネッセハウス周辺からの景色（野呂田撮影）



写真2：李禹煥美術館の前に設置された作品と瀬戸内海（野呂田撮影）

が分かったのである⁽²⁶⁾。その対応策として、精錬不況のただ中にあったこともあり、その不法産廃は直島の三菱マテリアル製錬所内にある中間処理施設で処理することが決まったのであった。すなわち、ベネッセハウスを含む直島文化村構想が島南部で展開し始める一方で、島北部では豊島から持ち込まれる産廃が処理され始めたのであり、直島及び周辺島嶼地域は政治、経済、文化領域のいずれの文脈を取っても、よくも悪くも「本州」の「周辺」として位置付けられていると言うことができる。

島南部における「深化」「拡大」のみの方向から、島中央部との「接合」の方向をも視野に入れる方向へと切り替わる契機は、中央部の本村地区の立石邸の購入とそこから始まる「直島・家プロジェクト」であった。この変化について、

前出の、直島アートサイトの美術ディレクションを担当した秋元雄史は、1998年に次のように語っている。

「直島文化村から車で5分ほどの本村という集落は、島で代々暮らしてきた人々の住居が残る地区で、城跡や寺、神社などの文化的な史跡も集まっている所である。これらは江戸時代に天領として栄えた時代の名残でもある。そんな町並みも近年では過疎と高齢化が進み、町中には空家が目立ち始めている。こういった出来事は直島にとどまらず、今や日本国中の地方という地方が直面している問題であり、これまでもハードを中心としてさまざまな町で町作りの対策を実施していたが、その多くは有効な解決策のないままで今日に至っているのが実情であろう。直島も例外ではなく、往時の面影を残してはいるが町の活力は失われてきていて、人々の直島への愛着も失われてきている。(中略)最終的にはその地区の政治や産業、教育といったものが元気で実質的に島の生活を活性化しなければ根本的な解決にはならないが、それらに取り組むにあたっては島そのものと、そこに住む人々のアイデンティティの問題といった基盤となるメンタル部分が構築されていなければならない。(中略)そういう意味で直島文化村の中で始まったアートプロジェクトは、今、町へ出て地域にも可能性と厚味を持ったプロジェクトへと発展してきた。「家プロジェクト」の時間的視点と直島文化村内でのアートプロジェクトの空間的視点をそれぞれ縦と横の軸にして人間の存在を歴史的、地理的観点から見て、普遍的な問いかけとしてこのプロジェクトを実施していき、一見、実社会と裏腹に見えるアートによって、普遍性から実社会へ活力を与えていきたい。」⁽²⁷⁾

「家プロジェクト」の内、「角屋」は秋元が、

「柿の木プロジェクト」⁽²⁸⁾ で世界的に知られているアーティスト宮島達男に現代アートによる古民家（築200年の本村地区の旧・立石邸）の再生を依頼したものであり、家屋の中にプールを作り、その中に直島町民である125人（5～95歳）ひとりひとりが、1～9までの表示スピードを決めたデジタルカウンターが置かれている。（作品名：「SeaofTime' 98」）⁽²⁹⁾ この秋元の構想の中では、島南部の直島文化村（アートサイト）を現代アートの「観賞」空間として「深化」させていく一方で、島民の多くが住む島中央部では、衰退した地域社会の現代アートによる「蘇生」を模索しており、両者それぞれの自立性を保ちながらも島全体としては一体的なものとして捉えている。このことは、島南部が実社会からアートへ入り込む領域であると同時に、島中央部がアートから実社会へ入り込む領域であり、島全体としてはアートと実社会の相互補完関係の上に、結果論的な「直島ランドデザイン」とでもいふべきものが成立したことを意味しているが、行政が描く計画的で縦割りのランドデザインとは異なり、いろいろ実験して模索していった先に相互補完関係を見出したというところが、これ自体、直島の現在進行形の社会的文脈を汲み取るという意味で、サイト・スペシフィックな作品とも言える。

1980年代までに全国の自治体では多くの美術館が建設されたが、これがその後の1990年代の現代アートによるまちづくりと接続し得ないのは、前者が、美術館が設置される地域社会とは無関係に遠く離れた「過去」の大作家の作品を鑑賞することしかできないことが多いのに対して、後者は作品の中身自体はわかりづらい面を持ち合わせながらも、過去もしくは現在進行形の土地の文脈を織り込みながら制作されることで、「地域社会」からの参加や関係を得やすいことに起因するのであろう。時間的には多少タイムラグがあるものの、1990年代の秋元のディレクションは実はこうした日本国内のまちづくりの1980年代と90年代の両方の要素を合わせ持っ

ているが、そのことに空間論的な意味を見いだすことで、オリジナリティが生まれている。更に時を経て、この中央部に進出してきたアート領域が、本格的に他の島の「接合」に踏み出すのは、2005年の直島福武美術館財団の「瀬戸内アートネットワーク構想」からである。同構想から香川県及び地元商工会議所を構成員とした実行委員会が立ち上がり、「海の復権」をテーマとした「瀬戸内国際芸術祭2010」が2010年7月19日～10月31日までの105日間、直島はじめとする7島と高松港周辺を会場に開催された⁽³⁰⁾。

同芸術祭の総合ディレクターともなった北川は、この芸術祭の目的を「島の元気、海の復権」としており、その可能性について「近代になって、日本人は海から離れ、内陸に向かいました。島の力は衰え、「離島」といわれるようになりました。しかし、一方、離れていることは、力の源でもあり、地球人70億人が一人一人違うように、多様性が持つエネルギーを蓄えているのです。」⁽³¹⁾として、「孤」を「個」としてとらえ直し、それらを「芸術祭」として結び付け合うことで、来島者の感動となり、それが島民の誇りになり、爺様、婆様の元気につながるとしている。

同事業の「総括報告」によれば、93万8千人もの来場者があったが、その来訪者の属性は、性別では男性31.4%、女性が68.6%、世代別では10代が2.8%、20代が40.8%、30代が27.0%、40代が12.1%、50代が9.8%、60代以上が7.4%であり、地域（居住）別では、地元香川県が27.6%、次に岡山が11.6%、東京が11.5%、大阪が8.5%、兵庫が6.1%、神奈川が4.1%となっており、地元である香川・岡山を除けば、東京・大阪・兵庫・神奈川で3割を占めている。このアンケート結果からは大都市の20代、30代の女性が大量にこのイベントに参加したことが看取され、「妻有トリエンナーレ」と似た特性を示している。また、ボランティア組織「こえび隊」は、47都道府県の内、39都道府県からの参加者があり、実働800人、延べ8500人が参加しており、その構

成は20代が約半数、30代が約20%、全体の7割が女性であり、来訪者とはほぼ同様の傾向を示している。しかも、登録者の都道府県別構成割合は香川県が38.5%、岡山県が16.5%、東京都が9.5%、大阪府が6.0%、兵庫県が5.5%、京都府が4.3%、神奈川県が3.9%であった⁽³²⁾。

ここから「妻有トリエンナーレ」では東日本のみの地元-都市間の〈関係性〉であったものが、「瀬戸内国際芸術祭」ではその構造がそのまま、全国に広がっているのが看取されよう。すなわち、アートボランティアが自然災害発生後には瞬時に復興ボランティアとなるような「妻有トリエンナーレ」における地元-都市間の〈関係性〉の構築が、「瀬戸内国際芸術祭」でも十分に期待されうるのである。

おわりに

「妻有トリエンナーレ」において都市の若い人たちが多くアートボランティアとして活動し、その後も自然災害発生時には復興ボランティアへと「変身」すること、そして、その構造の特性が「瀬戸内国際芸術祭」という交流人口の全国的な拡大においても保持されていることを考慮するならば、現代アートに高い興味を持つ世代が、全国各地の現代アートイベントへの主体的な参加を通じて、閉塞した大都市/過密-地元/過疎の〈関係性〉を、新たな都市-地元間の〈関係性〉へと組み変えていく可能性を指摘し得る。

注

- (1) 大野晃『山村環境社会学序説—現代山村の限界集落化と流域共同管理—』(農村漁村文化協会、2005年)同書(pp.22-23.)において、「限界集落」の定義とは、「65歳以上の高齢者が集落人口の50%を超え、独居老人世帯が増加し、このため集落の共同活動の機能が低下し、社会的共同生活の維持が困難な状態にある集落」である。
- (2) 勝村(松本)文子/田中鮎夢/吉川郷主/西前

出/水野啓/小林愼太郎「住民によるアートプロジェクトの評価とその社会的要因—大地の芸術祭妻有トリエンナーレを事例として—」(『文化経済学』第6巻第1号所収、2008年3月、編集発行：文化経済学会〈日本〉、pp.65-77.)

- (3) 矢部拓也「何が再生されたのか?—エリアマネジメントからみた、北川フラム氏の芸術による中山間村再生と長浜・高松・ヤングタウンでの地域再生の比較—」(地域社会学会年報第22集「地方から見た地域再生の現実」所収、2010年、地域社会学会編、ハーベスト社、pp.63-82.)
- (4) 関口正洋「大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ—文化と芸術による地域づくりの実践」(『アートイニシアティブ—リレーする構造』所収、編集発行：Bankart1929、2009年3月、pp.133-137.)及び十日町市HP (<http://www.city.tokamachi.niigata.jp/kanko/10170400003.html>)
- (5) 北川フラム「文化・芸術による地域づくり—越後妻有アートトリエンナーレと瀬戸内国際芸術祭をめぐって—」前掲(3)所収、pp.11-14.
- (6) 北川フラム「越後妻有アートトリエンナーレを通じて—」(記録集『横浜会議2004なぜ、国際展か?—』所収、監修：建畠哲、編集：加藤慶/柚めぐみ/吉田有里、2005年、Bankart1929、pp.34-35.)
- (7) 前掲(3) pp.14-18.
- (8) 前掲(6) p.37.
- (9) 前掲(3) pp.16-17.なお、同作品の画像は下記の「妻有トリエンナーレ」公式HPにおいても掲載している。http://www.echigo-tsumari.jp/artwork/the_rice_field
- (10) 『世界の人々と友だちになろう!—新しいまちづくり・立川国際芸術祭2001の記録』、編集：立川国際芸術祭2001実行委員会、発行：現代企画室、2002年、pp.70-73.
- (11) 敷田麻美「観光戦略の実践とまちづくり」

- (「アカデミアNo.91」所収、市町村職員中央研修所、2009年、pp.4-7.)
- (12) 「越後妻有アートトリエンナーレ2000大地の芸術祭・総括報告書」、2000年12月、越後妻有大地の芸術祭実行委員会「第2回越後妻有アートトリエンナーレ2003大地の芸術祭・総括報告書」、2003年11月、大地の芸術祭・花の道実行委員会「第3回越後妻有アートトリエンナーレ2006大地の芸術祭・総括報告書」、2006年11月、大地の芸術祭実行委員会「第4回越後妻有アートトリエンナーレ2009大地の芸術祭・総括報告書」、2010年2月、大地の芸術祭実行委員会「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2012総括報告書」、2013年3月、大地の芸術祭実行委員会
- (13) 前掲 (12) の第4回・第5回総括報告書
- (14) 前掲 (12) の第5回総括報告書なお、第4回展・第5回展の総合プロデューサーは、第2節で触れる、福武總一郎が就任している。(前掲 (9) HP)
- (15) 国際交流基金のサイト「Performing Arts Network Japan」による北川へのインタビュー (2009年8月) (http://performingarts.jp/J/pre_interview/0907/2.html)
- (16) 前掲 (2) p.75.厳密には「まとまりの増加」は「地域の協力」「地域の熱意」「作品自体のよさ」、「話題の増加」は、「地域の協力の度合い」「アーティストの熱意」「こへび隊の熱意」「作品やイベントの見学」、「活気の増加」は「作品自体のよさ」「アーティストの熱意」「地域の熱意」「地域の協力」と相関関係を持ったとしている。
- (17) 鷲見英司「越後妻有大地の芸術祭とソーシャル・キャピタルに関する調査研究」(紀要「新潟大学経済論集93号」所収、新潟大学経済学会、2012年9月、pp.171-226.)
- (18) Robert D.Putnum, "Making Democracy Work : Civic Traditions in Modern Italy" , 1993,Princeton University Press
- 和訳および解説は、内閣府「ソーシャル・キャピタル」調査研究会 (委員長：山内直人大阪大学教授) の実態調査「平成14年度「ソーシャル・キャピタル：豊かな人間関係と市民活動の好循環を求めてからのもの」である。
- (19) 前掲 (17)
- (20) 前掲 (12) の第3回総括報告書 (p.17.)
- (21) 瀬戸内国際芸術祭サポーターこへび隊HP (<http://www.koebi.jp/>)
- (22) イベントについての詳細は、公式ガイドブックである「美術手帖981号瀬戸内国際芸術祭2013」(2013年3月、美術出版社) 参照のこと。なお、2013年の第2回展の開催場所は、12の島 (直島、豊島、男木島、女木島、大島、小豆島、犬島、本島、高見島、粟島、沙弥島、伊吹島) と高松港・宇野港周辺である。
- (23) 『直島町誌』、編集：直島町史編纂委員会、発行：直島町役場、1990年
- (24) 『直島文化村へのメッセージ』、編集：秋元雄史・江原久美子、発行：ベネッセコーポレーション、1998年
- (25) 『地中美術館』、編集：徳田佳世・逸見陽子、発行：地中美術館・財団法人直島福武美術館財団、2005年なお、作品については、同館HPからも見ることができる。<http://www.benesse-artsite.jp/chichu/portfolio.html>
- (26) この「豊島事件」については、数多くの論文が発表されているが、前掲 (3) においても、室井研二「離島における環境再生－香川県豊島を中心にして－」が報告されており、都市と過疎地との交流人口の拡大について、定住者の目線に立った地域の生活要件に対する総合的な目配りの必要性から、その検討を訴えている。
- (27) 『直島・家プロジェクト「角屋」』、2001年、編集：江原久美子／逸見陽子、発行：ベネッセコーポレーション、pp.55-56.

- (28) 1994年、宮島達男は長崎で被爆した柿の木の二世の苗木を誕生させた海老沼医師の活動に共感し、その苗木を分けてもらい、里親募集と展覧会を行った。その後、「時の蘇生」柿の木プロジェクトとして立ち上げ、日本国内のみならず、世界各地に植樹は広がっている(現在、20ヶ国・136か所)
公式HP <http://kakitreeproject.com/now.html>
- (29) 前掲 (27)
- (30) 「瀬戸内国際芸術祭2010総括報告」、2010年12月、瀬戸内国際芸術祭実行委員会
- (31) 前掲 (22)
- (32) 前掲 (30)