geidaiRAM GLOSSARY 2014-15

目次

p.003 **1　geidaiRAM 2014-15 開催記録**

1-1　リサーチ型アートプロジェクトにおける財務と法務
1-2　アートプロジェクトのテーマ開発
1-3　都市におけるフィールドワークとアートワーク実践
1-4　リサーチ型アートプロジェクトのドキュメント化とアーカイヴ化

p.005 **2　GLOSSARY**

p.006 2-1　リサーチ型アートの総務
2-1-1　憲法・人権
憲法／人権／市民／福祉／パブリック・アクセス／公共性
2-1-2　会計・税務
お金／会計／ファンドレイジング／寄附控除／カスタマー・リレーションシップ・マネージメント／ステークホルダー／分配／市場の失敗／短期的合理性と長期的合理性
2-1-3　労働環境
雇用／労働者性／業務委託／事業主
2-1-4　文化政策
文化政策／評価／指定管理者と PFI／ PPP／ NPO／スロット／シナジー／テクノクラート
p.047 2-2　リサーチ型アートのテーマ
溜める／コレクション／アートマーケット／縄張り／コミュニティ／まちおこし／伝統文化／芸術労働／リスク／コンセンサス／アジア／エンゲージメント／ Socially Engaged Art
p.065 2-3　リサーチ型アートの実践
ヘテロトピア／コミューン／フィールドワーク／プロセス／リサーチ／フレーム／他者／物語／東京／アートツーリズム／デザイン1／デザイン2／広報／ブランディング／教育劇
p.086 2-4　リサーチ型アートのドキュメントとアーカイヴ
メディア／ジャーナリズム／理論／歴史／教育／大学／自由／ドキュメンテーション／アーカイヴ／アーカイヴィスト

p.101 **3　geidaiRAM研修生プロフィール**

1　geidaiRAM 2014-15 開催記録

1-1　リサーチ型アートプロジェクトにおける財務と法務

2014年	6月9日（月）	桂英史（東京藝術大学教授）
		高山明（演出家）
	6月23日(月)	須田洋平（弁護士）
	7月7日（月）	山内真理（公認会計士・税理士）
	7月18日(金)	弓倉京平（弁護士）
	8月2日（月）	西松照生（三菱総合研究所）

1-2　アートプロジェクトのテーマ開発

2014年	7月25日（金）	堀越謙三（ユーロスペース代表）
	8月3日 （火）	太田佳代子（建築キュレーター）
	9月30日（火）	川俣正（アーティスト）
	10月21日(火)	濱崎加奈子（伝統文化プロデュース連代表）
	11月26日(水)	桂英史（東京藝術大学教授）
	12月15日(月)	吉澤弥生（共立女子大学専任講師）
		深田晃司（映画監督）
2015年	1月19日（月）	清恵子（メディア・アクティビスト）
	1月21日（水）	山本和弘（栃木県立美術館シニア・キュレーター）
		冨井大裕（美術家）
	1月25日（日）	龔卓軍（台南藝術大学准教授）
		相馬千秋（アートプロデューサー）
		高山明（演出家）
		桂英史（東京藝術大学教授）
	1月30日（金）	藤井直敬（株式会社ハコスコ代表取締役）
	3月29日（日）	高山明（演出家）
		古澤龍（プログラマー）
		林立騎（東京藝術大学特任講師）
		桂英史（東京藝術大学教授）

1-3　都市におけるフィールドワークとアートワーク実践

2014年11月～2015年3月	高山明（演出家）	管啓次郎（詩人）
	箭内聖司（リサーチャー）	小野正嗣（作家）
	南映子（中央大学助教）	温又柔（小説家）
	古澤龍（プログラマー）	木村友祐（小説家）
	大岡寛典（グラフィックデザイナー）	田中庸介（詩人）

1-4　リサーチ型アートプロジェクトのドキュメント化とアーカイヴ化

2014年	12月8日（月）	ソニー歴史資料館・ソニー本社ショールーム
	12月15日(月)	NHKアーカイブス
	12月22日(月)	萩元晴彦文庫
2015年	1月19日（月）	慶應義塾大学アート・センター
	3月15日（日）	EPOCH-makingプロジェクト
	3月24日（火）	文化庁国立近現代建築資料館

2 GLOSSARY

2-1　リサーチ型アートの総務

2-1-1　憲法·人権

憲法

（林立騎）

近代的な意味での憲法とは、「国民の権利・自由の保護を目的に、国民が国家権力を制限するための、国家における最高法規」である。国家権力を制限して個人の権利・自由を確保する思想を立憲主義と呼ぶ。立憲主義は、国家権力による支配（「人の支配」）を斥け、市民の参加を経て制定された法による権力の拘束（「法の支配」）を要請する。その場合の「法」とは、民主的に制定され、合理的で、人権の観念と不可分な法であり、単に「法」として成立したものを呼ぶ形式的な概念ではない。

ドイツの国法学者カール・シュミットは、憲法には以下の二つの側面があると指摘した。すなわち、「契約としての憲法」は、憲法という社会契約によって統治権を政府に委ねている。他方、「絶対的意味の憲法」は、憲法がそれ自体を根拠とする法であるという側面を示す。後者は、18 世紀の近代市民革命に際して既存の権力を廃して憲法を打ち立てる際に大きな影響力をもった「憲法制定権力」の思想と結びついている。これは憲法の主権が主権であるゆえんを示すと同時に、制定されてしまえば「最高法規」となる憲法のあやうい側面も示す。日本国憲法前文において、主権者たる国民は、原文では「日本国民は」と三人称で表現されるが、英訳では「We, the Japanese people」と一人称複数で表現されている。日本語原文には存在せず、英訳にしかあらわれないこの憲法制定権力としての「わたしたち」をどのように捉えていくかということに、これからの日本の憲法の可能性と危険性の両方が潜んでいるだろう。

また、日本国憲法が制定から 65 年を過ぎ、政治的、社会的に危機に瀕しているだけでなく、さらに別の側面からも根本的な再考を促されていることを忘れてはならない。「私が密かに心配しているのは、例えばグローバル化をすることによって、政府以上に私たちの人権を侵害する存在が現れつつあることです。それはつまり資本主義と企業のことですが、ここでも憲法とは何かが問われていると思います。例えば TPP に入ってしまえば、国が出来

る事は限られてしまいます。国益よりも企業益が優先されるような世の中になってしまえば、いくら国益と騒いでも仕方ないわけです。集団的自衛権や特定秘密保護法のような問題とは別角度からも、憲法は危機に瀕しているのです。[…] 企業の権利が上になってしまって、コントロールするべき国の権限がどんどん失われ、結果的に国家権力自体を縮小させてしまっている。国家権力が縮小することは、一見国が人権侵害をしなくて良いと思うかもしれないけれど、それに取って代わる企業は果たして皆さんの人権を優先してくれる存在なのでしょうか。株式会社の存在目的は利益ですよね。利益を優先にするのが至上命題な存在に、皆さんの人権を委ねる事はできますか。」（須田洋平、2014 年 6 月 23 日、geidaiRAM 総務講座にて）

文献：芦部信喜『憲法　第四版』（岩波書店、2007年）、カール・シュミット『憲法論』（みすず書房、1974年）

人権

須田洋平　人権とは何かということですが、「人間が人間であるが故に，生まれながらにして持っている権利」が人権です。国王や政治権力などの存在が恩恵として臣民に与える権利とは違い、生まれたその瞬間から皆さんは人間であるというそれだけの理由で自然に権利を持っている、という考え方が根本にあります。この思想のことを自然権思想と呼んでいます。

自然権思想を構成する要素には自由権と平等権の 2 つがあります。人間は生まれながらにして自由であるということが一つ。そして人間は誰しも平等であって差別されないということが一つです。ただ、全員が無制限に好きな事をして良いという自由が与えられると、ある人の自由によって他人の自由が制限されることになります。何も秩序やルールを定めず一切自由にしてしまうと、場合によっては喧嘩で勝った者が勝ちとか、弱肉強食的な話になりかねません。そこで出来るだけ皆が同じ程度自由を享受出来る社会にしよう

と、人間同士がお互いに合意をしたというある種のフィクションを考えます。特定の人が恣意的に力で全てを決めるのではなく、皆で契約して選んだ政府というものに権力を行使させ、そのかわり権力が理不尽に行使されないように制約することで、皆が平等に自由を謳歌出来る仕組みを作るのです。このような考え方を社会契約説と呼んでいます。これは皆さん耳にしたことのある話だとは思いますが、今自分の身に起きている事態を考える時、また表現者の立場によってはこういった流れに抗う時に、基本を知ることは非常に大事だと思うので、この場で改めて説明しています。

近代憲法の典型は、アメリカ合衆国の憲法やフランス革命後の第一共和制憲法などです。アメリカの憲法もフランスの憲法も、自然権思想や社会契約説の影響を受けています。そしてこれらの憲法には人権についての記載があります。自由や権利が皆さんにあります、と載っているわけですが、それは政府が皆さんに与えた権利ではありません。表現の自由、学問の自由、経済活動の自由、思想良心の自由、宗教の自由など、もともと憲法に書いていなくても生まれながらにして皆が持っている人権を、あえて憲法と言う形にし直しただけなのです。そこがひとつ大きなポイントです。

そして、皆さんがなぜ人権を有する価値ある存在なのかと言えば、それは人間だからです。つまり価値の根源は人間一人一人に存在します。人間は生きているだけで尊いのだということが、自然権思想のバックボーンにある理念なのです。

（2014 年 6 月 23 日、geidaiRAM 総務講座にて）

市民

桂英史　自然権思想がきわめて西洋的という話はよくわかるし、西洋の憲法をまねて作ったものが大日本帝国憲法ということも常識としてわかりますが、そこで「国」と言った時に我々日本人が言っている「国」はほとんど明

治以降のことです。その時にボタンの掛け違いがあったと思います。大日本帝国憲法でいうところの「臣民」は、西洋でいう王を殺す前の思想ですよね。つまり、王を殺して国民国家を打ち立てたヨーロッパと、王をわざわざ立てて国民国家を作った日本とでは、明らかに民衆というものの考え方が違う。日本には実定法上に市民（Citizen）という規定はないと思います。先ほど、人権を守るために、個人の権利を守るために戦った歴史がないとおっしゃいましたけれども、それ以前に、もっと小さい範囲で都市の権利を争って自分の権利を獲得したという経験がない。実定法上に市民という規定がないのは恐らくそのせいだと思います。

須田洋平　日本の憲法だと、国民の他にあるのは「住民」ですね。ヨーロッパでいう市民という規定はまずありません。おそらく大日本帝国憲法の意図した臣民と、フランス憲法やアメリカ憲法でいうCitizenではだいぶ中身が違うと思います。少なくとも大日本帝国憲法には、国民が政府の権限を縛って政府は国民が与えた権限の中でしか権力を行使できないという考え方は全くないです。

桂　初めて国民というものが定義されたのが現在の日本国憲法ですが、近代が始まった時点でボタンを掛け違っているので難しいと思います。旧民法がどこかで思想としてまだ生きているということもその一部だと思うのですけれど。無思慮な権利侵害みたいなことが平気で起こるのも、国民国家のボタンをどこかで掛け違っているように思えるのです。

（2014年6月23日、geidaiRAM総務講座にて）

福祉

須田洋平　近代国家での政府のもともとの役割は、自由権と平等権を保障す

るために、ある程度の介入だけすることでした。自由権は自分の生活に介入しないでくれ、政府は余計なことを言わないでくれ、という考えが根本にあります。平等権は差別するなということです。全員が同じスタートラインに立ちハンディ無しで自由に活動できること。つまりもともとの平等権は形式的な平等であり、能力の差に関係なく全く同じ所からやってください、ということです。

しかし近代国家で産業革命が起き、工業化が進み資本主義が発達してくると、はたしてそれで良いのか、という問題が出てきます。資本主義社会では格差が生まれるからです。形式的な平等だけ考えていると、格差はどんどん広がっていきます。お金がある人はどんどんお金持ちになっていくし、お金がない人は結局お金がなくて生きていけなくなってしまいます。お金がない人や社会的に弱い人に「あなたには人権がありますよ」と言っても、絵に描いた餅状態で、結局空腹で飢え死にする自由しか残りません。今まで政府が個人の領域に勝手に立ち入らない形での人権を構成してきたわけですが、それだけではうまくいかなくなってきます。国は生きるのに必要な基盤を整理しろ、自分が会社とちゃんと対等に交渉できるように労働組合を結成できるようにしろ、自分の生活に介入しろ、といった類いの主張が資本主義の発達の流れで生まれてくるわけです。自由権が自分に介入するなという権利だったのに対し、生存権や労働基本権は国に介入してくれという権利です。人権を全う出来るように国に介入しろと求める権利の事を、社会権と呼んでいます。国に介入を求める権利が認められた国家の事を、福祉国家といいます。

空腹になって飢え死にするのも自由、というような自由国家から、福祉国家に世の中が変わっていくと、もともとの人権の概念に社会権が加わります。政府に介入しろと言えるようになると、政府には一人一人の個人に対して必要な介入をする義務が生じます。例えば生存権の場合だと国民は健康で文化的な最低限度の生活を送れるようにする責務を要するわけです。生活保護も一例です。政府が労働者と経営者を対等に保証できる環境を整備する責務も、団結権や団体行動権を認める労働基本権の話につながっていくわけです。

（2014 年 6 月 23 日、geidaiRAM 総務講座にて）

パブリック・アクセス

（武田力）

パブリック・アクセス（public access）とは、市民が公共の資源・財産に接続し知る権利のこと。〈パブリック〉は、「公共」つまりコミュニティが持つ資源・財産・制度・情報を指している。〈アクセス〉は、社会に民主主義を形成するためメディアへ接続することであり、それを権利化し言論／表現の自由における基本的人権へと向けると〈アクセス権〉となる。日本国民は生活のための基本情報を「知る権利」として有し、また自分の意見や表現を自由に発信し、それを見たり、聞いてもらう権利を持っている。

上記を踏まえ、この言葉を読み解くに〈民主主義〉をどう思考するかが重要となるだろう。市民の多くはメディアから情報を受け取って日々の行動を決しており、またパブリック・アクセスの認識や解釈、その制度は国によって大きく異なる。市民がどう情報を受け取ることができ、認識し解釈するのか。また、そのための現制度をどう思考し再構築するのか。そういった作業は当然民主的に為されなければならない。

しかし、例えば日本における放送メディアは一方向的要素が強く、視聴者である市民は受動的に情報を享受し、またそこに依存している場合も多い。逆に市民から放送メディアに対して情報を発信したり、自らの考えを主張したりするといった主体的な試みを行なう機会は決して多くなく、映像表現を以て市民が自らの手で番組を提供するといった試みに至っては、機会さえないのが現状である。

一方で、北米やヨーロッパでは、何らかの形でパブリック・アクセスが法的に制定され、韓国や台湾では、テレビのパブリック・アクセス権も確立されている。ドイツでは第二次世界大戦中、ナチスのプロパガンダとして放送を利用された経験から、1980 年代には市民の誰もが参加できるオープンチャンネルが設置されている。

秘密保護法の制定など、パブリック・アクセスの概念が揺れる昨今、市民である我々がこの権利を意識的に捉え、どう現状を考え訴えていくかがこの

言葉を定義する上で重要なポイントとなる。

参照：21世紀型 マスメディアとパブリック・アクセス
http://www.huffingtonpost.jp/jun-hori/21_b_3228159.html
パブリック・アクセスにみる放送メディアと市民の関わり
http://www.ritsumei.ac.jp/kic/~syt01970/page125.html

公共性

（林立騎）

古代ギリシアの都市国家アテナイにおいて一人ひとりの市民が意見表明していた政治的言論市場（agora）としての民会に由来する西洋的な公共性（publicness）には、official、common、openという3つの特性があるとされている。他方で日本語の「おおやけ」という言葉は古く「オホヤケ」と言い、「大家」もしくは「大宅」と書き、共同体における食料貯蔵庫のようなものだったと言われる。ヨーロッパの公共性が政治と結びつき、諸個人の公私の区別とともに始まったのに対して、日本の「おおやけ」は生活を基盤とし、経済的な要素を含み、公私は明確に分離されていなかった。この性質は現代にも引き継がれているのかもしれない。日本において芸術の政治性ではなくむしろ公共性が議論される深層には、政治よりも生活・経済が重視されてきた歴史があり、日本で公共性という言葉が使われるとき、それは政治的公共性というよりも生活的公共性を意味する部分が大きいのではないか（地域のアートプロジェクトにおける「にぎわし」！）。政治のあり方に関わるよりも、より生活に近く、共同体の経済生活との適合的な関係に社会的な価値が見出されてきたのではないか。

このように、日本における「公共性」概念は、はじめから分裂を内部に含み込んでいる。とはいえ、日本語の「おおやけ」を言語化し、それを西洋的な「公共性」と出会わせるプロセス自体は、それが双方を補完するような作業になるなら、豊かな可能性を認めうるだろう。

しかしながら、「公共性」概念の曖昧さは肯定的にのみ評価すべきではも

ちろんない。曖昧な概念は多くの場合、規制や排除に利用されるからである。中立性、公平性、公共性といった言葉が、敢えてそれを曖昧にしたままで恣意的に乱用される危険性と隣り合わせであることを、わたしたちは知っている。「公共性」という言葉の内実を曖昧にしたままで、それをたんに芸術の社会的地位向上に利用しようとするなら、それは実体なき「公共の福祉」で個人の権利を制限し、曲解された「公平中立」で報道の自由を牽制する動きと構造的には変わらない。その意味で、日本における「芸術の公共性」概念にとってもっとも重要な要素は公開性（openness）だろう。公共性とはなにか、それは誰が、どのように判断するのか、そのプロセスはいかなるチェック体制のもとにあるのか。それらを形式的な公開性ではなく、実質的な共有を保証する公開性のもとに考えること。「公共性」とは、芸術の根拠として定義されるよりも、社会と芸術の関係について絶えざる「意識化の努力」（河合隼雄）を要請しつづける理念として捉えるべきものなのかもしれない。

文献：齋藤純一『公共性』（岩波書店、2000年）、森川輝一「公共性」（古賀慶太編著『政治概念の歴史的展開　第一巻』所収、晃洋書房、2004年）、溝口雄三『公私』（三省堂、1996年）、林立騎「『芸術の公共性』をめぐって」（『川俣正・東京インプログレス――隅田川からの眺め』所収、美術出版社、2014年）

2-1-2　会計･税務

お金

（平沢花彩）

アーティストにとって貨幣は社会的なコミュニケーション手段のひとつだ。

まずアート業界では、お金が伝統的にタブー視され、議論されにくい状態が続いてきた歴史がある。そもそも日本においては、お金について語らないことが美徳という文化がある、とくに表現者には「お金を追求することは表現の価値を歪める」という価値観も見受けられる。お金の本質はアーティストにとっても変わらず交換や蓄積の手段なのにもかかわらず、である。お金自体に色はないが、お金との付き合い方によって表現に色が出るということもあるのだ。貨幣を媒介にして人や組織が繋がるということもあるのである。そういう意味で貨幣はアーティストにとっても社会的なコミュニケーション手段のひとつともいえる。

たとえば、フランス出身のアーティスト JR は「インサイドアウトプロジェクト」において、世界各地で差別や貧困などの課題に直面している人々と共に参加型のプロジェクトを行っている。JR は日本でのクラウドファンディングのプロジェクトを除きプロジェクトに際し直接資金を調達するということをほとんどやっていない。彼の表現には支援したい人、プロジェクトに賛同する人が大勢いるのである。プロジェクトの原資 がどのように確保されているかというと、コマーシャルギャラリーで作品を販売し、その収益を回しているのだ。アート における活動モデルを作ることは、いかに意義を持つ作品やプロジェクトへと資金を回していくかという自立モデルを作ることでもある。JR というアーティストが取る資金に対するアプローチも、自律した、表現そのものとも一貫するようなところがあるのだ。「お金を稼ぐことは芸術、働くことも芸術、うまくいっているビジネスは最高のアートだよ」と述べ、ビジネスアートの概念を打ち立てたアンディ・ウォーホル。彼の場合も大量消費社会というテーマとスタイルを合致させ作品の売り方自体が表現そのものである。

このようにアーティストの個性をファンディングやマーケティングの視点

から掘り下げてみることは面白い。アートに携わるものはアートプロジェクトがアーティストと共に取組むテーマに おけるファンディングやマーケティングについて「お金」というコミュニケーションツールを通して考えていかないといけないのかもしれない。

会計

（武田力）

会計（accounting）とは、利害関係者（stake holder）と関係性を持つためのコミュニケーション言語のひとつである。

例えば、国や自治体の文化予算から拠出される事業補助金を得る場合、予算を含む申請書を作成・提出し、審査を通過すれば額面通知書を受ける。そして、事業終了後には報告書にて事業の会計が求められる。国、または自治体職員が該当事業を観に足を運ぶことは稀だが、会計を含むその報告書をツールとしてその事業の結果を評価するのだ。つまり、会計は多岐にわたる事業内事象を貨幣的に記録し、測定して情報に落とし込む技術であり、コミュニケーションのための情報として利用される。また、組織の業績や状況をまとめている決算書もコミュニケーションツールのひとつとして捉えることができる。

NPO 法人や公益法人が開示する決算書なども会計によるコミュニケーションと捉えることが可能だろう。これら法人は法律によって決算書の開示が義務づけられている。それは社会的信用に足るか、事業の成果はどうかといったことを外部から評価できるようするためであり、我々市民が利害関係者としてその組織体やその事業や活動を評価し、あるいはモニタリングできるよう規定されている。

ファンドレイジング

（武田力）

ファンドレイジング（Fund Raising）とは、民間非営利団体が活動のための資金を個人、法人、政府などから集める行為を指す。

その手法は多種多様で、アーティストグループ JR はプロジェクトの賛同者に作品を買ってもらうことで収益を得、それをプロジェクトに充てている。つまり、コマーシャルギャラリーを活用し、作品の売買をツールとすることでアーティストとその賛同者とが繋がり、そこにプロジェクトの原資を生み、実施し、また再生産をしている。同じくアンディ・ウォーホルも 60 年代アメリカの大量消費社会に作品スタイルを合致させ、自身で打ち立てたビジネスアートの概念の下、その売り方自体を表現とした。

このようにその事業主（アーティスト）の個性や、作品の世界観や開拓したい客層、またプロジェクトで扱うイシューなどを意識的に捉え、目前の事業のみならず、活動の持続性を高める自立可能なシステムづくりを念頭に置いたファンドレイジングを展開することが、以後の創作活動においても重要となる。

また、ファンドレイジングでは支援者との間にお金をツールとしたコミュニケーションが生まれる。ゆえに単なる資金集めと捉えるのではなく、作品のスタート地点といった認識も必要だろう。とかく日本の芸術団体には「資金を集める＝施しを乞う」というイメージは依然強いが、資金獲得の本質はステークホルダーへの価値提案とそれに対するコミットメントである。要は、ファンドレイジングとは責任を伴う約束事であり、それが出来るからこそ資金集めが可能になるという意識は、資金を集める側が最低限持つべき基本的認識だろう。

さらに、海外ではファウンドレイジングのデータベースがツールとして現場で活用されている。どんな人物がどういった形で支援を行ったかという履歴が残る仕組みとなっているのだ。これは支援者との対話の中で、支援者がどのようなことを考えているのかを分析してメニューづくりに落とし込む「カスタマー・リレーションシップ・マネージメント」の概念とも近しい。

寄付控除

（武田力）

多くの税金は、税収の財源として一度大きな財布に入り、そこから各所に分配されたり一定の目的で支出される。その行き先は公的な意思決定で決まるもので、寄付者個人の判断で決まるものではない。

しかし寄付金控除を用いると、寄付をする側が寄付者の意思でその寄付金をどこに振り分けるかを決めることができる。と同時に納付すべき税金のベースとなる所得の計算から一定の控除を行うことができる。ある特定の団体に寄付が集まるかわりに、税収の大きな財布から一部が控除されるので、寄付者自身の意思に基づく再分配ということで、いわば間接的な補助金システムといえる。

ただ、寄付金を受け取る側には一定の基準が設けられている。例えば、一般法人やNPO法人においては「認定」もしくは「公益認定」を取得していないと適用外となる。要は、公益性のある事業を実施しているか、資金を広く集められているか、事業を継続的に行うことのできる組織基盤はあるかなどの要件が事前に求められる。ゆえに現状、文化芸術分野NPOで「認定」を取っている団体は、山形国際ドキュメンタリー映画祭など、少数に留まっている。

美術品も所有者の死亡時には相続税の対象となるが、「公の資産を市民に開く」パブリック・アクセスの観点から、相続人が美術品を国や自治体、公益法人が運営する美術館などに寄付をする場合、相続税が非課税となる制度もある。また、生前寄付の場合も同様で、美術品を国や自治体、公益法人運営の美術館などに寄付をする場合には、一定の条件のもと、その譲渡所得が非課税となる。

この寄付控除における税制も、パブリック・アクセスと同じくその設計は国によって様々で、香港やシンガポールでは譲渡益が非課税になるなど美術品の売買を行いやすい環境にあり、マーケットの活況に一役買っている。一方日本においては寄付で得た美術品の即時転売を防ぐため、条例などで売買

制約が為され、美術館は多くの美術品をデットストックとして抱え、多くは運営危機に喘いでいる。なにを「公益」とするのか、日本におけるパブリック・アクセスの定義とともにその根本こそが問われている。

カスタマー・リレーションシップ・マネージメント

（武田力）

カスタマー・リレーションシップ・マネージメントとは、支援者との対話の中で、その支援者がどのようなことを思考しているのか、あるいは願望を抱いているのかを分析し、メニューづくりに反映させること。ビジネス全般で用いられる言葉であるが、本項目ではアートという文脈で述べていく。その場合の支援者とは国、自治体、法人、資金援助者、観客など、作品やアーティストの将来展望などと関連し、多岐に想定される。

アーティストも、ある社会に生きている。表現者としての生き方を確立するために、作品性と商品性のグラデーションやバランスをうまく選択しながら、独自に持続可能なモデルを持たねば、結局アーティスト自身が個として生きていけなくなる。どのように利益を生むのか、利害関係者とどう付合っていくのかというリレーションシップが作品づくりにおいても必要となる。

しかし、ただ支援者に阿るだけではアーティストとしての存在意義はない。支援者の立つ社会をどう客観的に読み解き、その誰もが気付いていない隙間をいかに見つけるのか。また、それをどう作品とするのか。そのとき支援者との間に必要となるのは言葉だろう。支援者の思考や望みを前提に、どのように言葉を尽くし作品を解説、説明するのか。その作業は補助金申請時には必須であるし、作品価格の設定、事業終了後の会計、それらすべてアートにおける広義のリレーションシップとして通底する。

アーティストには「作品がすべて、それ以上の説明は不要である」とする向きも依然として強いが、それでは不親切である場合も往々にしてある。また、作品を言語化することで初めてアーティスト自身が気付くこともあり、その支

援者もしくは観客からの返答にヒントが隠されている可能性も多分にある。

いずれにせよ、支援者とは仲間である。その仲間に通じるまで言葉を尽くし、ある着地点を探るという関係性を持つことは、結局、作品づくりにも通じる。

ステークホルダー

（武田力）

ステークホルダー（stake holder）とは利害関係者のこと。「わたし」や「あなた」が互いに価値を見い出す「なにか」を中心として、そこに生じる利害の責任を取り合う者を指す。具体的には、「なにか」に企業・行政・NPO などを当て、「わたし」や「あなた」に消費者、従業員、株主、債権者、得意先などが入る。

ステークホルダーの概念は、1963 年に米国 SRI インターナショナルの内部メモで初めて使われ、「そのグループからの支援がなければ、当該組織が存続し得ないようなグループ」と定義していた。以後、ステークホルダーの指す意味合いは拡張し、現在では社会、政府、行政、国民もステークホルダーに該当する。

理解のため、さらに言葉を拡張し例えると、「わたし」を父親、「あなた」を母親とし、子どもを「なにか」とする。父親や母親は、子どもに対して利害を持ち、子どもの成長に伴う行動やその結果に父母は一喜一憂する。そのために父母は子どもに投資をし、時に子どもの失敗に対して責任を負うこともある。

この場合、父母が子に対するステークホルダー、さらに言えば事業者の側面を親は子に対して持つことになる。

分配

（武田力）

分配（distribution）とは、新たに生み出した「生産物」を、その活動の構成員および協力者に「分け」て「配る」ことを指す。「生産物」を経済活動における価値と規定すると、その多くは「お金」となる。例えば、ある企業における一定期間の利益を利潤、賃金、または地代といった形で「分け」て「配れ」ば、所得分配となる。

同じく株式分配という概念がある。株主分配とは、発行済の株式を分割して総株式数を増加させる行為を指す。株式による株主への配当金は、〈株式流通数〉に対する〈持ち株数〉によって決まるので、企業が株式を分割すれば1株あたりの配当金は下がることが多い。

株式分配を用いた革新的事例として、「一般財団法人 トヨタ・モビリティ基金」設立の手法が挙げられる。世界各国におけるモビリティ（mobility：移動性、流動性）格差の解消、次世代モビリティ開発などの社会的課題解決を目指す当財団は、株式市場から必要資金を調達した。トヨタは株式市場から自社株式を吸い上げ、その株を1円という超有利な金額で財団に持たせたのだ。本事例では株式の価値を薄めぬよう、事前に株式消却を行い全体の株式流通数を減らしている。トヨタは自社株式の「価格を下げ」、しかし「価値を損なわぬ」ままに財団へ株式分配を為したのだ。

今後、こうした寄付を目的とした民間企業からの株式分配がアート分野においても期待される一方、他業界でのお金の動きにも目を配り、自業界と結ぶ発想、また努力を自ら行うことがその前提となるだろう。

「これからの乱世で組織が生き残って成功するには、自らを変革の促進者に変えていかねばならない」by Peter Ferdinand Drucker

市場の失敗

（林立騎）

市場の失敗（market failure）とは、効率性を達成する場と考えられている市場（market）において、「個人の自己利益追求が社会全体に悪い結果をもたらすこと」と定義される。市場の失敗が生じる原因は3つあるとされ、それらは、1）個人の自己利益追求によって独占が生じる場合、2）個人の自己利益追求によって市場が想定していなかった副作用が生じる場合（汚染など）、3）個人の自己利益追求や市場による効率的な管理にふさわしくない性質をもつ財（good）がある場合（公共財、共有資源、希少財など）、である。

経済学においては、こうした市場の失敗に直面した際、「市場が効率を達成しない場合には、政府の介入が社会的厚生を高める可能性がある」、あるいは、「適切に設計された政府の政策が社会の資源利用を変化させ、社会の資源配分をより効率的にすることができる」として、政府による介入が選択肢として浮かび上がる。こうして、たとえば国防や法制度などの公共財は市場に委ねられることなく、政府によって供給されている。

しかしながら、現代においては、なにを市場に委ね、なにを市場に委ねるべきでないか、なにが「社会全体」にとって「悪い結果」なのか、そうでないのか、ということ自体を考え判断するための価値基準が失われ、市場の失敗に関する合意形成の前提が十分に満たされているとは言えない。また、市場による効率的な管理にふさわしくない性質をもちながら、しかも政府が生産・供給することのできない財やサービスも多様に存在する。芸術はその一つだろう。そうした状況で、本来は市場の失敗であり、市場に委ねるべきでない事柄が、たんに市場で淘汰されたものとみなされ、不要なものという烙印を押される事態が生まれてゆく。これに対処するためには、共同的な価値観を練り上げるための場をあらたに創出したり、「社会全体」からスケールを落とし、それぞれのコミュニティや地域から価値観の再構築を進めることが考えられるだろう。また、芸術においては、市場の管理に適さず、政府が生産できず、しかも社会に存在すべき実践が存在するのか、存在するならそ

れはいかなるもので、いかに支えられるべきか（政府によって、企業によって、諸個人によって…）ということがあらためて問われなければならないだろう。そのとき、「市場の失敗」としての芸術の課題は、「社会的有用性」を謳うことで社会のマジョリティに加わり、多数派の規範や価値観をなぞるのではないかたちで、みずからの社会的な存在意義を言語化し、実践を続けていけるかどうかということと、そうした実践を支えるのが行政の助成金や企業の資金になった場合、結局のところ生じかねない政府や市場による管理との折り合いをどのようにつけていくかということだろう。

文献：ポール・クルーグマン、ロビン・ウェルス『クルーグマン　ミクロ経済学』（東洋経済新報社、2007年）

短期的合理性と長期的合理性

（林立騎）

短期的に合理的なことが長期的にも合理的とは限らない。「今・ここ」において利益が上がるから、販売部数が維持できるから、視聴率が伸びるから、得票が得られるから、という理由で行われていることが、将来的にもその主体と社会全体、世界全体にとってよい結果をもたらすとは限らない。経済学でいう「合成の誤謬（fallacy of composition）」はこれに近いことを示している。合成の誤謬という概念は、個々の主体が自分なりに合理的な行動をとっていたとしても、全員が同じ行動をとると悪い結果をもたらす事態を説明している。たとえば、個々の家庭はなんらかの合理的な理由があって貯蓄するのだとしても、すべての家庭が貯蓄ばかりしていると消費が冷え込み社会全体の所得が落ちて貯蓄もできなくなる。ミクロな視点では合理的な行動もマクロな視点では合理的でなくなる。また逆に、短期的には経済合理性が認め難く、市場原理になじまない（「市場の失敗」）モノやサービスが、長期的には社会全体の柔軟性や豊かさを支え、社会を維持するために不可欠なこともある。

経済はグローバル化し、社会はあまりに大きく複雑になり、倫理的な基盤は脆弱化し、人間の時間感覚は目先のことしか捉え難くなっている現在、ミクロなメカニズムとマクロなメカニズム、「今・ここ」と「いつか・どこか」を接続し循環させて思考と制度設計を進めるためには、さらなる言語化と歴史化が重要になるだろう。歴史化とは短期的な現象を長期的な視野で捉え返し、それを再び短期的な現象へフィードバックすることである。「今・ここ」にありながら「今・ここ」を絶えず歴史化していくような作業が、短期的合理性を成り立たせると同時に長期的合理性を見失わないためには不可欠なのである。

2-1-3　労働環境

雇用

（平沢花彩）

雇用（Employment）とは、当事者の一方（被用者 , Employee）が相手方（使用者 , Employer）に対して労働に従事することを約し、使用者がその労働に対して報酬を与えることを内容とする契約である。

戦後日本の雇用制度を形作ってきた４つの支柱は、終身雇用、年功序列の給与体系、賞与制度、そして企業労働組合だ。これらすべての労働条件を享受できるのは労働者全体のわずか４分の１程度であり、これらの人々はその他の労働者に比べて恵まれた立場にある労働者である。この４つの制度を備えた大企業に就職するためには激しい競争が繰り広げられ、中小企業は社員を確保するために同様の制度をとりいれようとしている。

こうした雇用制度の維持には多額の費用が必要であり、企業が経済状況の変化に柔軟に対応することが難しい。全ての労働者がこうした制度のもとで働いているわけではなく、日本の雇用制度は、これらの特権を与えられた正社員と与えられていない契約社員やパートタイマーとを区別している。正社員と契約社員やパートタイムの労働者は同じ会社で一緒に働き、同じ仕事を行うことすらあるが、雇用条件は大きく異なっている。大企業が正社員に対してこのような特権を与えることが出来る理由のひとつとして、恵まれた雇用条件を享受しない社員の働く規模の小さな下請会社と関係を持っていることがあげられるのである。

一般的な就業においても今働き方というのは多様になっていて、雇用か自営かという二色で分けられない様々働き方が出ている。

雇用契約にある人達というのは、フルタイムの正規労働者、企業とか公務員とかで正職員として働く人、そして契約社員、嘱託社員、派遣労働者、請負企業就労者、日雇い、パート、アルバイト。これは世の中では非正規雇用と言われる人達である。今問題になっている非正規雇用も雇用契約のもとにあるので、それから５年間、一応労働者の地位としては守られているはずの人達である。

そしてその他に経営者とか自営業者とかあとは一人親方でやっているフリーランスなどがいる。例えば歩合給とか、研究者等の採用労働者、あとはテレワーカーとかフランチャイズオーナー、コンビニの「店長」という名の社員、そしてプロスポーツ選手、芸能人。

美術館の学芸員や文化財団の職員には正規職員もいるが、任期付きの非正規雇用が多い。やはり増えているのは非正規雇用である。指定管理は大体 4〜5 年だ。アート関係では有期雇用が多く、事業単位で雇われて社会保険に入れる場合もあるが、それでも単年度契約で労働環境が不安定なことがほとんどである。せっかく経験を積んで、仲間たちとの信頼関係もできたにもかかわらず、半年や一年で事業が終わるため、行政の事業に関わるとどうしても綱渡りのような仕事が続き、キャリアップができないということが問題になる。

アートの労働の現場はとても不安定でキャリアに繋がりにくい仕事があったり、「やりがい搾取」という言葉も生まれてきたりしていて、アートだからしょうがない、お金じゃない、好きでやっているんだからこの金額でもいい、というような形で、結果的にアートを志す特に若い人達のやりがいが搾取されているのではないか、という問題もある。

労働者性

（永田絢子）

「『労働者』とは、職業の種類を問わず、事業又は事務所に使用される者で、賃金を支払われる者」というのは、現行の労働基準法第 9 条による「労働者」の定義である。

総務省統計局による「労働力調査（基本集計）平成 26 年（2014 年）11 月分」（平成 26 年 12 月 26 日公表）のデータによれば、全国の雇用者数は 5637 万人。そのうち、非正規の職員・従業員数は 2012 万人にのぼる。

労働基準法や労働契約法などの労働法は、立場の弱い労働者を保護するのが役割であり、社会保障や基本的な労働条件をさだめているが、その適用を

受けるためには前述の定義にのっとり「労働者性」が肯定されなければならない。雇用や契約の形式にかかわらず、その実態が使用従属関係の下における労務の提供だと判断されれば、前述の労働基準法にさだめられる「労働者」にあたるとみなされる。

一方で、業務委託契約における受託者の場合には雇用関係が生じないため、労働法による保護を受けることができず、代わりに下請事業者の利益保護のために施行されている下請法（正式名称は「下請代金支払遅延等防止法」）の適用を受けることとなる。

あらゆる文化事業、芸術生産の現場は、大きくとらえれば表現者と彼らを支える表現隣接者という、二つの立場の協働によって成り立っている。後者の一例がディレクター、キュレーター、マネージャー、デザイナー、ボランティアスタッフなどであり、その役割のみならず、労働形態もまたさまざまであるが、雇用契約のもとで先述の「労働者」にあたる人たちも少なくはない。

しかし「労働者」としての保護をうける権利を有するということと、実際にその保護を受けられているのか、ということでは、話がまた変わってくる、というのが実際のところだろう（それは、もちろん、芸術生産に関わる人たちに限った話ではないが）。せまい業界のなかでかたくなに「労働者」としての権利をうったえることもはばかられる、というジレンマのもとで動けずにいる私たち当事者が、議論をひらいていくことこそが「見ざる聞かざる言わざる」の三猿の状態から抜け出るための一歩となるのではないだろうか。

参照：総務省統計局　労働力調査（基本集計）平成26年（2014年）11月分（2014年12月26日公表）
http://www.stat.go.jp/data/roudou/sokuhou/tsuki/

業務委託

（永田絢子）

美術家・映画監督である藤井光によって制作された《第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館》（2013年）。作品名が示すとおり、これ

はヴェネチア・ビエンナーレの開幕から授賞式までの様子、そして同年の日本館代表アーティスト・田中功起とキュレーター・蔵屋美香へのインタビューによって構成された、日本館のプロジェクトについての記録映像である。と同時に、芸術と労働の関係性をひそかに照らしだす、藤井光によるドキュメンタリー作品でもある。

開場前のジャルディーニの風景と、その静けさのなかで、ほうきやモップを手に会場の清掃にあたる運営スタッフたち。およそ1分ほど続くこの冒頭シーンののち、日本館という建築物の歴史、主催者が取仕切る選定システムについて、そして今回のプロジェクトの背景や内容について、蔵屋と田中によって語られていく。しかし、そこで語られる内容とは、一見かみあわないような〈裏〉のシーン――たとえば、打ち合わせをおこなう警備員たちや、舟から荷卸しをする水上バスを運転する船員、オープニングパーティーの会場を片づけるウェイターなどの姿――が全編を通じて、インタビューや展示の様子など〈表〉のシーンの合間合間に、差しこまれていく。

そこで私たちは、当たり前の事実に気づかされることになる。100年以上の歴史を誇るヴェネチア・ビエンナーレという華やかな美術展が、多くの労働者たちによって成り立っているのだということ。そして、この祭典の主役と目されるアーティストとキュレーターもまた、指名コンペという形で主催者から業務を委託されたひとりの「労働者」であるということに。

授賞式を映すラストシーンで、日本館は特別表彰を授賞した。「協働とその失敗をめぐる諸問題について、心をつらぬく省察を行ったこと」が、その授賞理由として述べられた。

一方が業務の遂行を委託し、その対価として一定額の金額を支払う契約形態を業務委託契約という。委託者側にとっては、専門的な業務を外部の専門家に委託し、仕事を任せることができるというメリットがある。一方で受託者側からすると、労働契約にあたらないため、時間や場所、規約など、雇用による支配関係に縛られることなく仕事をおこなうことができることがメリットだといえる。

ところが、そこには契約における実質的な立場の不平等性や、現行の日本

の労働法による保護を受けることができないなど、受託者側が不利益を被る現状が多々見受けられる。フリーランスの立場で業務を受けるアーティストやキュレーター、プロデューサー、デザイナーなどが抱えるのは、以下のような問題である。

労働契約と業務委託契約との比較

・労働契約では原則として健康保険，厚生年金，雇用保険に加入できるが , 業務委託ではこれらに加入できない。

・労働契約では労働時間の制限，有給休暇，最低賃金，解雇制限といった保護があるが，業務委託ではこれらの保護がない。条件が折り合わなければ業務委託契約の解除も可能である。

・支配関係にあるが故に，法律は労働契約の内容に介入するが，業務委託契約にはそのような介入がない。この結果，支配関係がないにもかかわらず，業務委託契約により業務を受託した方が，労働者よりも不利に扱われているというパラドックスが生じる。

（2014 年 6 月 23 日開催　須田洋平氏レクチャー資料より引用）

参照：A documentary of the Japan Pavilion at the Venice Biennale 2013 / 第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館　http://vimeo.com/78105394

事業主

（永田絢子）

ある事業を経営する団体あるいは個人で、労働関係における使用者側のことを指す。

日本国内における芸術生産に関わる労働の現場では、現行の労働法に遵守したかたちで人材をしっかりと雇用できるだけの体力が（端的にいえば資金が）不足しているがゆえに、しばしば、それは「やりがいの搾取」ではないか、という言葉が外部から投げかけられることがある（それは「王様はハダカだ」という少年の一声に似ている）。

多くの（少なくとも人間的な良心をもった）事業者たちが、このジレンマを抱えている。

近年、日本の文化政策においてもアートマネジメントの人材育成が推進されつつあるが、文化政策だけではなく、同時に、労働政策の観点もまじえながら、持続可能な、ありうべきかたちを模索していくことが求められているのではないだろうか。

芸術に内在する「遅さ」という性質。その「遅さ」に寄りそうことができる人材を育てていくための、持続可能なありうべきかたちとは。

ところで、アーティストもまた、ひとりの個人事業主であることを忘れてはならない。ここでは、曽根裕（1965年生まれ、ロサンゼルス在住）が90年代後半以降、継続的に発表している大理石の彫刻シリーズをめぐる遠藤水城による論考を引いて、本項のむすびとしたい（やや問題の焦点がずれることを承知のうえで、しかし、ここに記されたひとりのアーティストによる実践が、芸術生産の現場でジレンマを抱えるわたしたちにとって、何らかの手がかりになれば、と願う）。

曽根の大理石の彫刻シリーズは、たとえば、香港島の夜景、ロサンゼルスの高速道路、樹々のあいだにさす光などをモチーフとしている。「それは風景でもあり、建築でもあり、西洋的な彫刻であることを主張しながら、より大きな「自然と人間の営み」そのものを彫刻にするものだ」*1と、遠藤は言う。

そして、それらの彫刻作品はすべて、中国の崇武という街の石工たちとの協働により制作されている。「曽根が12年という月日を費やしてなしてきたことは、世界的な労働の分断に抗する試みであり、人間同士の「社会的な靭帯（social interstice）」を再結合させる行為であり、歴史に裏打ちされた技術を保存しつつ発展させようとする日々の営みである。」*2

「[…]この12年間の過程において、曽根は自分の工房の石工たちが、不当に安い賃金で労働しないよう最新の注意を払っている。彼らの技術に見合った正当な額を支払うべきだ、と曽根は工房長に主張してきており、それは受け入れられてきた。実際に生産が始まると、支払い方法や金額の設定をめぐってデイヴィッド・ツヴィルナーとの幾度にもわたる交渉があった。ま

た、工房が他の石彫商品を作らなくなることに関しては、付近の石工たちの職業組合やディーラー、他の工場のオーナーたちとの確執があった。ここまでくると、曽根の中国での作品制作と工房の維持という実践は、ほとんど社会闘争の領域にあると言っていい。12年にわたる芸術的生産領域の確保というプロジェクト。」[*3]

引用：
＊1　遠藤水城「大理石・彫刻・プロジェクト：ポストモダニズムにおける実践と媒体」、『曽根裕展 Perfect Moment』、東京オペラシティアートギャラリー、2011年、p.82
＊2　同上、p.80
＊3　同上、pp.86-88 ｜なお文中に登場する「デイヴィッド・ツヴィルナー」（David Zwirner）とは、ニューヨークに本店をかまえる、曽根の所属するコマーシャルギャラリーである。

文献：遠藤水城「大理石・彫刻・プロジェクト：ポストモダニズムにおける実践と媒体」、『曽根裕展 Perfect Moment』（東京オペラシティアートギャラリー、2011年、pp.22-100）

2-1-4　文化政策

文化政策

（山本紀子）

「文化政策」とは、文化を対象とした政策をいう。国・地域・時代・立場により対象や捉え方が大きく異なり、定まった意味はない。行政においては、第二次大戦以降、先進国において広く行われている「文化財の保護」と「芸術の振興」（さらに近年は「文化関連産業［あるいはクリエイティブ産業］の振興」も加わる）を中心とした公共政策を指す場合が多い。

日本の文化庁は「我が国の文化政策」（平成 26 年度）として、次の 6 つを国家戦略として掲げている。

「1：文化芸術活動に対する効果的な支援、2：文化芸術を創造し、支える人材の充実、3：子どもや若者を対象とした文化芸術振興策の充実、4：文化芸術の次世代への確実な継承、5：文化芸術の地域振興，観光・産業振興等への活用、6：文化発信・国際文化交流の充実」

上記に見られるように、身近な生活文化やサブカルチャーまでもその対象としていることが、日本の文化政策における特徴といえる。なお日本では第二次大戦後、「文化政策」という言葉は慎重に避けられてきた。ナチスドイツや戦時期の日本の文化・言論統制、プロパガンダ等の記憶を彷彿とさせたためである。そのため、行政や知識人の間では意識的に「文化施策」や「文化行政」といった言葉が使われていたが、1990 年代になりようやく行政や民間でも「文化政策」という言葉が使われるようになってきた。

また「政策」という言葉から、国家や自治体のものだけと連想されやすいが、文化の保護や振興は、企業や地域団体、文化財団、宗教団体等の民間の力に依る所が大きい。企業による産業振興・地域活性化の顕著な例としては、1970〜 80 年代のセゾングループ・東急グループが池袋・渋谷エリアで美術・音楽・演劇等を用いて街の文化力形成へ大きな影響を与えたことが挙げられる。

このように、時代や社会とともに変化してきた現代の「文化政策」は、個人の生活の質の向上から社会政策まで幅広い分野に向け、多様な主体によっ

て推進されるようになっている。今後、国家・自治体が公共政策として文化政策に取り組む際にも、民間に特定の価値観や手法を押し付け、あるいは競合するのではなく、関係領域の府省が横断的に連携し、かつ市民や企業、NPOなど多様な担い手と真に一体となるパートナーシップ、ネットワークを形成することが、文化政策実現の重要な鍵になると考えられる。この点は近年の「創造都市」の議論とも関わる。

文献：松本茂章『官民協働の文化政策　人材・資金・場』（水曜社、2011年）

評価

（林立騎）

芸術文化に対する助成制度が拡充され、地域のアートプロジェクトなど行政の取り組みが活発になる中で、個々の作品やアーティスト、芸術団体、文化イベントの評価が問題になっている。これに関しては2009年に発足した民主党政権下で導入された事業仕分けの影響も少なくないだろう。その際、依然として動員数や経済波及効果が評価指標とされる場合が少なくない。そうした短期的な「にぎわし」の実質的な意義や長期的なコミュニティへの影響はきわめて疑わしい（一時的な活性化がコミュニティのポジティブな変容に結びつくとは限らないし、そもそも経済波及効果を指標にするなら、より費用対効果の大きいイベントで代替されうる）にもかかわらず、日本の多くの組織は単年度の成果を求めるために、中長期的な影響を考慮した評価手法を確立することが容易でない。

こうした中、ロジックモデルやエピソード評価といった評価手法が徐々に導入されていることは注目に値するが、評価の形式以前に取り組むべき課題もあるように思われる。

まず各々のクリエーションやイベントがなにを課題とし、コミュニティにどのような投げかけを期待されているものなのか、言語化しコミュニケーションをとるプロセスが必要とされるだろう。評価とはたんに事後的なものではなく、事前の約束と事後の成果の関係をさらなる未来へ向けて言語化す

るものであるから、そうした「プロセスとしての評価」が、多様な立場の関係者のあいだで継続的に芸術の理念を確認しあい共有しあう場となることが求められるだろう。

また、アートの必要性がそれぞれの地域や参加者に応じて異なるように、評価の指標とあり方も、地域的、歴史的文脈に応じてアレンジされるべきだろう。中央でつくられた一般的な評価モデルをどの地域にも適用するのではなく、その土地の具体的な過去・現在・未来の中で評価の指標と仕組みは検討されてよいのではないか。

政治の世界ではなかなか実感をもてない民主主義の実現をアートの世界の内部で代替するのではなく、共同体の歴史や政治、現実の民主主義のあり方とアートのあり方を結びつける可能性として、「評価」を位置づけることができるのではなかろうか。

指定管理者とPFI

（木寺元）

PFI とは、Private-Finance-Initiative の略語である。日本では「民間資金等活用事業」などと訳されている。これは、公共施設の建設・管理・運営などに、民間の資金や経営ノウハウ等を活用するものである。たとえば、民間事業主等が公共施設を建設・管理・運営し、その対価として、地方自治体など公共部門はサービス購入量を払う。教育文化施設としては、桑名市立中央図書館や神奈川県立近代美術館葉山分館などが代表的な例である。日本では 1999 年に議員立法によって PFI 法（民間資金等の活用による公共施設等の整備等の促進に関する法律）が制定されている。

指定管理者制度とは、民間事業者等に公の施設の管理を委任することができる制度である。管理を委任された民間事業者等を「指定管理者」という。教育文化施設としては、日比谷図書文化館、横浜美術館などがある。日本では、小泉政権下の 2003 年に、「官から民へ」のかけ声のもと、地方自治法

の改正によって導入された。

PFI は民間事業者による資金調達に主眼をおいた制度であり、指定管理者制度は公共部門から公の施設の管理を他の団体に代行させる制度である。両制度は、それぞれに別個の根拠法を持つ異なる制度であるが、ともに公共施設の管理・運営などに民間事業者等を参入させることで市場原理を導入するという点で類似性が認められ、両制度の近似性および接近が見られる。例えば、指定管理者制度は従前の委託制度の委託先が地方公共団体の出資法人や公共的団体などに限定されていたものが，株式会社等の民間事業者も含まれることになったものであるが、PFI も利用料金の徴収を行う公共施設について運営権を民間事業者等に設定し、民間事業者等はその運営権を抵当権に設定して金融機関等から投融資を受けることができる公共施設等運営権方式が 2011 年度より導入されている。

市場原理の導入により、公共部門が担うよりも、提供されるサービスの水準が向上した、より廉価でのサービスの提供が可能になった、などの評価がある（武雄市図書館など）。教育文化施設に関して言えば、図書館の開館時間が延びた、施設の維持管理に関する市民の税負担が軽減された、などである。一方で、市場原理の導入が不適切であるという指摘から、導入が見送られたり、一度導入したものの公共部門による管理運営に戻ったりするケースがある（足利市立美術館など）。教育文化施設に関して言えば、管理・運営を時限的に民間事業者などが担うため職員の雇用形態が不安定なものになりやすい、公立学校などの公共部門との連携に支障が生じている、などの問題点が指摘されている。

どの制度を活用（場合によっては併用）するべきか否か。制度の長短及びその異同を踏まえて、政策として判断する必要がある。

参照：内閣府 PFI 推進室 HP www8.cao.go.jp/pfi/

PPP

（木寺元）

PPP とは、Public–Private Partnership の略語である。日本語では「官民パートナーシップ」などと訳されている。官、すなわち自治体などの公共部門と、民、すなわち民間事業者など民間部門とが連携して公共サービスを提供するものである。PFI や指定管理者制度、自治体業務の民間委託など、幅広い形態で展開されている。

PPP という政策アイディアの消失点には、合理的な経済主体モデルがある。すなわち、人は合理的に行動するが、公共部門は制度的に市場原理が働きづらく、一方民間部門は市場原理に晒される。そのためこれまで公共部門が担ってきたような公共サービスも可能な限り民間部門に委ねた方が、より効率よく質が高いサービスが提供されるのではないか。

しかし、合理的な経済主体は無限遠点である。それは仮想的な存在であり、実在を意味しない。しばしば生じる PPP の機能不全は、無限遠点の非実在性に関する錯誤に由来する場合がしばしばある。

また、仮に経済主体が合理的に行動した場合であっても、市場メカニズムによって決定された均衡点が、公共サービスの水準として望ましくないとの批判がなされることもある。この「公共サービスとして望ましい水準」は、基本的には人間の持つ基底的権利から演繹的に導出されるものであるが、その水準の決定は、最終的には政治の領域である。

イーストン曰く、政治とは社会に対する価値の権威的配分である。市場メカニズムによる配分では、私たちのこの社会がうまくワークしないからこそ、政治の領域が現出する。一方でこの権威性は、民主政体であれば民主主義に対する人民の信憑によって成立している。政治による配分でなく、市場メカニズムによる配分が、民主的な手続きの上で成立した政府によって進められているならば、それは民主主義にとって自傷的な行為である。しかし、逆に言えばそれは民主主義に基づく正統性を笠に歪められた配分が行われているのではないかという民主主義に対する不信を民主的に表現しているとも

いえよう。

もちろん政府には政府の失敗があり、市場には市場の失敗が存在する。私たちの目指す社会に必要な公共サービスが最適な形で提供されるためにはどういう手法がありうるのか。公共部門と民間部門とが相互に補完しあうPPPはその提供の形態としてこれからも検討され続けるであろう。

文献：イーストン、D（1976）（山川雄巳訳）『政治体系――政治学の状態への探求』（ぺりかん社）

NPO

（山本紀子）

NPOとは「NonProfit Organization」または「Not for Profit Organization」の略称である。

広義には公益法人（社団・財団）等から市民が自発的に結成したボランティアの任意団体まで、社会的・公益的目的をもった非営利団体を指す。狭義には、1998年に施行された特定非営利活動促進法により法人格を得た特定非営利活動法人（NPO法人）を指す。内閣府においては「様々な社会貢献活動を行い、団体の構成員に対し収益を分配することを目的としない団体の総称」としている。

NPO法人の概念は、アメリカの税制上に規定された組織に由来する。州法に基づき税制上の優遇措置が認められる組織として法人登録される際、基準として重視されるのが非営利性、すなわち利益の非分配制約である。

日本では1980年代以降、公害闘争や都市開発反対運動など様々な分野における社会問題に対し活発な市民活動が起こり、地域の公共性を市民自らが作り実践していく活動として展開したことがNPOの下地となった。この後、1995年の阪神・淡路大震災などでのNPOやボランティアの市民活動がきっかけとなり、この言葉は広く知られるようになる。

これらの動きを受け、1998年に民法34条の特別法として特定非営利法活動促進法が成立し同年施行された。同法では特定非営利活動法人（NPO法人）

設立の要件に、「特定非営利活動（「学術、文化、芸術又はスポーツの振興を図る活動」など、17の項目のいずれかまたは複数に該当する活動）を行うことを主たる目的とすること、❷営利を目的としないこと、❸宗教・政治活動、選挙運動を目的としないこと」などを定めている。これらの要件を満たした団体が、認証を受ければ設立となる。2014年9月末現在、NPO法人の認証法人数は合計49,460団体、認定法人数は709団体に上る。

なお2008年から施行された新公益法人制度では、特定非営利活動を行う団体に限らない様々な非営利団体が、簡易に法人格を得て、また組織形態によっては寄付金への税制優遇を受け、公益認定を受ければさらなる税制優遇を得るという、新たな道が開かれた。NPO法人制度とは成り立ちや制度趣旨に違いがあるとはいえ、新たに社会貢献活動を目的とする団体を立ち上げようとする当事者にとって実質的に重なる点が大きく、またより簡易に設立できるという明確なメリットがあるため、2013年末時点で38,517団体にのぼる一般社団法人の中には、広義のNPOといえる団体が多く含まれていると考えられる。

NPOは国や自治体では対処できなくなった多様な社会的ニーズに応えるきめ細やかな公共サービスの担い手として期待されており、事実、成果を挙げている例もある。一方で、NPOを支える基盤が脆弱であることもあり、行政との関係性においては、予算等の制約で営利企業に委託しにくい一部の業務を外部委託できる「都合の良いアウトソーシング先」に陥りがちで、その場合、必ずしも公共サービスの維持や充実、行政との良好なパートナーシップにつながらないことが指摘されている。

国家・自治体・企業に代わって地域の人や組織、社会、政治などあらゆるレベルの創造性や、密度の高い相互作用をもたらす関係性や場といった概念が重要性を増してくる中で、NPOは、従来の政府や企業とは異なる原理をもつ組織として台頭して来たと言える。

文献：内閣府NPOホームページ（https://www.npo-homepage.go.jp/）、後藤和子・福原義春『市民活動論』（有斐閣、2005年）、原田晃樹、藤井敦史、松井真理子『NPO再構築への道』（勁草書房、2010年）、中川幾郎編著『コミュニティ再生のための地域自治のしくみと実践』（学芸出版社、2011年）

スロット

（田中沙季）

枠、機能、区画などを意味する言葉。デジタル用語における「拡張スロット」とは、コンピューター本体に設けられたスペースのことを意味し、主に機能を拡張する各種機器を追加するための受け口のことを指す。パソコンの汎用性を高めるためのものであり、ユーザーが必要に応じて、本体に装備されていない外付け装置やメモリなどを装着できるスペースのことをいう。このスロットというデジタル用語は、全体としての機能を高めることを目的とした場合に、それを体現する本体に「受け口」または「余白」が必要であるということを理解するのに役立つ。

例えば、2013年にリニューアルオープンした佐賀県にある武雄市図書館は、民間企業のカルチュア・コンビニエンス・クラブに運営を委託し、公共施設である図書館にTSUTAYAとスターバックスを併設した。賛否両論あるにせよ、施設の利用者は増加し汎用性は高まったと言えるだろう。この例で言えば、スロットに値するものは、内外からの潜在的なニーズ（TSUTAYAとスターバックスを併設した図書館が生みだす効果）を予測し、実現した運営組織全体である。武雄市にはカルチュア・コンビニエンス・クラブに業務委託をしてアイディアと人材を生かすスロットがあった。ここから導き出せるのは、スロットという余白のスペースが、既存の考え方や枠組みを捉え直し、新たなモデルを生み出す作業が行われた場になったということだ。

この「新たなモデルの創出作業」は社会における芸術表現にも置き換えられる。社会をコンピューター本体とし、多様な価値観を許容する場全体をスロットと捉えた場合、アートという機能をスロットに継ぎ足す方法はしばしば有効だ。何故ならアートは社会を新たな視点で捉えるモデルを提示できるからである。法律や政治が対応しきれない社会状況をも題材にできる。社会とアートをつなぐとき、その方法に正解はなく、無数のモデルが存在する。しかし人は究極的にはモデルを通してしか「理解」ができないので、ここにアートの有効性がある。スロットという言葉が使用される背景には、従来の

考え方や機能の枠組みを改めて問い直せるような場や時間の必要性が組織レベルでも個人レベルでも高まっている現状がある。

シナジー

（田中沙季）

相乗効果、共同作用、協働。個々の効果の合計よりも大きい成果を生むために2つ以上のものが一緒に作用すること。他の要素と合わさることによって単体で得られる以上の結果を出すことをいう。

協働、連携ということばを多く耳にするようになった。例えば、山口経済同友会は、未来に投資する県づくりとして、「産業と福祉の協働によるコンパクトな地域づくり」を提言として県知事に提出した。高知大学では2015年に新たに「地域協働学部」を創設、学生が住民らと交流し地域課題に取り組む。このような流れは、単体として動くより、他と連動した方が、結果として全体が良くなり、かつその成果を多くの人が望んでいるという証拠だろう。また、経営戦略において多用される「シナジー効果」とは、違う会社同士で連携し、コスト改善・技術力強化・売上増加を図ることを言う。他にも、文系と理系を別々の系統として独立させないようにする流れ＝文理シナジーの流れが活発になっている背景には、環境問題・医療倫理・ネットワーク犯罪など、従来の枠組みではさばききれない現代社会の抱える諸問題に対応するためである。

問題解決や目的達成のためには、倫理感や希望論に頼るのではなく、実際の仕組みづくりにどれだけ人を巻き込み、継続的に進められるかが鍵になる。連携や協働を謳うは容易いが、謳うことのみに満足していてはいけない。単なる構想の共有ではなく、現実問題を共に認識し、いかに協働化できるかが重要だ。シナジー効果に惑わされた企業が合併や買収をした結果、実際には企業価値を下げているという事例も少なくない（シナジーの罠）。いずれにせよ、様々な社会問題に対して抜本的な「仕組み改造」が第一の解決策である今、各方面で希望を込め、期待を背負い、多用されている言葉である。

テクノクラート

（馬定延）

高度な科学技術の専門知識と政策能力を持ち、国家の政策決定に関与できる上級職の技術官僚。言葉として初めて使われたのは 20 世紀初頭だったとされる。科学技術の専門家に国家の産業資源の支配と統制を委ねようとする政治思想と運動として起こり、科学による統治、技術による社会制御を主張した。今日では、狭義の科学技術のみならず、行政、財政、経済、統計、法律まで専門知識を駆使して、政策決定、権力機能を行使する人たちを意味する。一般官僚（ビューロクラート）の代わりに社会的役割が拡大されたテクノクラートは、国家を、ある種の機関（machine）、経済的活動を結集する合法的システムとしてみなし、政治と経済が接続された形で影響を与える。国家参事官、財政監察官、国有企業や経済行政機関の責任者、政府または国際機関の財政専門家、民間部門の経営者などを例として挙げられる。ピエル・ブルデューは、テクノクラートの群を「国家貴族」と呼び、その代表例として、核・原子力の領域でのテクノクラート、ニュークレオクラートに言及した。

吉田光邦によると、日本におけるテクノクラートの起源は、明治ではなく、近代化の夜明けとなった幕末頃まで遡れることができる。戦争が技術化、機械化していった 19 世紀、技術的専門家を重視する軍事関係体系から誕生し、富国強兵、殖産興業のスローガンをもって近代化と工業化をはじめた、明治の新政府のなかで、テクノクラートが台頭したのである。明治政府の国営工業の中心には、西洋の生産技術をそのまま輸入することで工業化を図った工部省と「工部の士官」の育成をその開校目的に掲げていた工部大学校、そして工業の近代化と農業に連続する工業の進展を計画した内務省の勧業派があった。ところが、憲法の発布と国会の招集にはじまる立憲政治システムが、行政官僚体系の強化に繋がっていく。農商務省によって東京に設置され、国家の利益を求める研究所として日本の工業化に大きく貢献した工業試験所などで生まれたテクノクラートは、国家政策の動向にまでは影響をもつものではなかった。吉田の分析によると、特定の領域に関する専門的な知

識をもっているものの全体を見る視野と自由な発想が欠けていた職人芸的なテクノクラートたちの限界が戦時中に顕現化された反面、世界的に自由な情報流通が可能になった戦後には、大量の密度の高い情報集積によって新しい製品をデザインする、日本的なテクノクラートのあり方がかえって有効に作用しはじめた、テクノクラートは大衆化、平均化されていった。日本の科学技術政策を特徴づける「科学技術立国（techno-nationalism）」は、1980年代に盛んに唱われ、現在の「科学技術創造立国」まで綿々と続いている。

古典的なテクノクラシー論はユートピア思想とも接続するものであった。科学技術、経済、政治のみならず、教育制度と知識人の集団的な社会参加と関与（エンゲイジメント）の問題に関わるテクノクラート論は、保守的な革命と言われる新自由主義に対抗するためにも、再考される必要がある。

文献：F. ボン＋ M-A. ビュルニエ『新しい知識人　リベラリズムからテクノクラシーへ』（紀伊国屋書店、1969）、桜井哲夫「デモクラシーとテクノクラシー　―テーラー主義とサンーシモン主義―」（『思想』（629号）所収、1976年）、吉田光邦「技術大衆化は歴史の必然―日本におけるテクノクラートの系譜―」（『日本及日本人』（1563号）所収、1981年）、柿原泰「ネオリベラル・テクノクラシー批判」（『現代思想』29（2）所収、2001年）

2-2　リサーチ型アートのテーマ

溜める

（柿沼美紀）

ヒトは進化の過程で、道具を使い、物を溜めることで多様な環境に適応してきた。渇いた土地では水を、寒い地域では燃料や食料を溜められた者が生き延びることができた。物を溜めるという習性はヒトに限った習性ではなが、他の動物の場合は極めて限定的な形で見られる（例えばリスが冬に備えて木の実を埋める）。ヒトの近縁の大型類人猿には物を溜めるという行動は見られないため、進化の過程でヒトが多様な環境に適応するために獲得した能力と言える。この能力は狩猟採取や農耕、やがては産業化を可能にした。また、子どもの頃からこの能力は見られ、生きてくために不可欠な能力の一つとして周囲の大人もそれを奨励してきた。

現代でもこの行動は生きるための重要な能力である。お金を溜める（貯金）から日常生活に必要な燃料や食料、あるいはトイレットペーパーなどの生活必需品はどの家庭にも貯蔵されており、残量が一定レベルを下回ると所有者は不安に感じ、補充を試みる。貯蔵と残量の確認はヒトの本能的な能力といえる。当然エネルギーを投資して集めたものを捨てるには大きな抵抗を感じるようにできている。英語のイディオムの ”Save for a rainy day” はまさに物を溜める大切さを表している。

日々の生活が安定すると、生存と直結していない場面で溜める能力が発揮される。いわゆる収集という行為である。人々は珍しいものを収集したコレクターを賞賛し、また珍しいものには価値を付加する。子どものカードゲームはこの原型といえる。ポケモンカードのコレクションは日本だけでなく経済的に安定している地域の子どもたちが夢中になった。ただの色のついた紙であるが、コレクターの共通認識のもと、そこに価値が付加される。（紙に特別な価値が付加され交換されるという点では通貨のシステムとも共通する）。興味深いのは、文字の読み書きがまだできない就学前の子どもたちが夢中になり、大人もそれをせっせと手伝う（買い与える）ことである。

コレクターと言われる人々が社会的に承認を得るメカニズムは、人類の進

歩にも大きな影響を与えてきた。西洋では諸外国に行っては古いもの、珍しいものを集めて、みせびらかしてきた。これがより組織化し、公的になったものが博物館、美術館、図書館、資料館、植物園、動物園などである。いずれも収集品の高度な専門性を備えた者によって維持管理されている。

溜める行為にブレーキがかからなくなるのが、精神疾患の「強迫性貯蔵症」である。集めないと不安になる、集めたものを手放すことに強い不安を感じるといった病気である。いわゆるゴミ屋敷の住人もこの病気の可能性がある。また認知症の症状にも、日用品の買いだめや不用品の処分ができないことが含まれる。いずれも脳機能の障害や低下から、ヒトが本能的に持っている溜めることへの欲求が強くでてしまうものである。

ヒトは溜めることで厳しい環境に適応し、生活の質を大きく向上させてきた。産業革命後、生活が安定し、物や情報が溢れる時代になると、溜めるという本能とどう向き合うかが大きな課題となっている。ゴミ屋敷や片付けられない高齢者など問題は、飢えから解放された現代人が、肥満との戦いに直面している状況と同じかもしれない。

コレクション

（田中雅子）

今日、我が国の多くの美術館、特に公立美術館において、その個性を形作る核といえるコレクションを「増やせない」悩みは多くの美術館が共有するところである。なかには作品購入費がゼロ（!）になってしまったケースもあり、楽観視できない状況が続いている。バブル崩壊後、なかなか上向きにならない文化事業予算の影響は言うまでもないが、美術品にかかわる税優遇措置や保険制度改正の必要性についてはすでに指摘されている通り、公的機関では年度内に予算を消化しなければならない（翌年度に繰り越せない）という原則もかえって戦略的なコレクション形成の妨げになっている。

geidai RAM の「アートとお金」にまつわる講座の中で、美術館のコレク

ションの「持続性」についてある刺激的な問題提起が生まれた。すなわち美術館の「パーマネント・コレクション」がその実「デッド・ストック」になっていないか、美術館の所蔵しているコレクションを売却し、新しい作品を手に入れることで流動性が生まれ、コレクションの持続性に繋がるのではないか、というものである。現代の美術市場は絶えず動いており、作品の持つ同時代性も地域や時代によって変化することを考えると、作品自体を動かすことも自然なことのように思える。障壁があるとすれば、制度的な問題―現行の条例や税法上の制約、そして精神的な制約―「公に資された」美術品を売買することをタブー視する価値観（「アートとお金」問題）が挙げられる。しかしながら本来パブリック・アクセスを条件にコレクションに入った作品が結局倉庫で眠っているというケースを考えると、「公益とはなにか」ということを改めて問い直し、より多くの人が美術を楽しむ事ができる仕組みを探る事はあながち無駄ではないだろう。

持続可能なコレクションのためには、美術館を取り巻く多様で複雑なステークホルダーに対して説得力のある収集活動を行うための戦略あるいは編集的視点、そもそも「何」が「どこ」に所蔵されているのかを明確にするためのコレクションのデータベース化が必須である。また、収蔵スペースの確保も多くの美術館の前に現実的に立ちはだかる課題と言える。これらを整備するとともに、コレクションに流動性を持ち込むための新しいモデルを模索することは、限られた予算内でも萎縮しない持続的なコレクションの形成、あるいはこれからの美術館の「持続可能性」を考える上でのブレイクスルーになりえるかもしれない。

アートマーケット

（島林秀行）

アートマーケットには、初めて売買が行われるプライマリーマーケットと、転売によるセカンダリーマーケットがある。例外はあるが、前者の供給

主体としてプライマリーギャラリーが、後者としてオークションやセカンダリーのギャラリーなどがある。

プライマリーマーケットの特徴として、過去にいったん付けた販売価格を需要状況に合わせて自由に下げることは難しいことが挙げられる。こうした価格の下方硬直性や、幅広いコレクター（ファン）獲得の必要性などから、経験の浅いアーティストの作品価格は抑えられ、徐々に上げられていく。そのため、名画の複製物やインテリアアートなどより安く、今後の活躍が期待できるアーティストのオリジナル作品を購入できることがある。また、オークションでも、競争相手がいなければ安い価格で作品を入手できる。

一方で、アートマーケットというと、オークションにおける高額な落札価格がまず思い浮かぶのではないか。2013年に記録した美術の最高落札額である1億4240万ドル（フランシス・ベーコン）、存命中のアーティストの最高落札額である5840万ドル（ジェフ・クーンズ）など、こうした天文学的な数字はメディアでも取り上げられている。落札額の一部をアーティストに還元する追及権（Resale Royalty Right）がある国もあり、その場合、セカンダリーであってもアーティストの収入源となる。

高額な落札額が分かりやすい例だが、時代を経たオールドマスターでなくても、現代アートの一作品に対して、企業の年間利益を上回るような価値付けがされることがある。こうした側面も踏まえ、国の政策として現代アートを振興することも考えられるだろう。文化庁は平成26年度から「優れた現代美術の海外発信促進事業」を開始し、海外の有力なアートフェアに出展する費用の補助などを行っている。

マイケル・フィンドレーは『アートの価値』において、アート作品には、商業的価値、社会的価値、美的価値があると述べた。この考えに倣えば、アートマーケットでは、これら価値の複雑な力学に基づいて取引されており、本来的な美的価値のみによって価格が決まるわけではないといえるだろう。

縄張り

（柿沼美紀）

縄張りは個体が生存し、子孫を残すために占有する場所であり、動物は縄張りを守るために、マーキングや定期的な見回りを行い、侵入者に対しては攻撃を加える。縄張りを守る能力は生き残りに不可欠なものである。同時に、縄張り争いには適当な落とし所も組み込まれている。適当なところで退散する方法や、エネルギーを無駄に使わずに自分の強さを誇示し、相手を撤退に追い込む方法なども動物は本能的に身につけている。過度な戦いは子孫を残す上で必ずしも得策ではないからだ。

例えば、チンパンジーのボス格のオスは大きな声を出したり、石を投げたり、枝を振り回すことで自分の強さを誇示し、他個体を服従させるディスプレーという行為を行う。その様子を見た他のオスは挑戦すべきか否かを判断し、無駄にエネルギーを消費することはしない。群れで生活するチンパンジーにとっての最大の敵は他の群れである。身内の争いは適当なところで納め、いざというときに戦えるだけの戦力と団結力を残しておく必要があるからだ。こういった戦いのコツは本能的なものと観察学習の機会が重要になる。オスの子どもは1歳を過ぎると大人のディスプレーを真似をする。

ヒトの場合、領土を巡る戦争はもっともわかりやすい縄張り争いである。縄張り争いは国家レベルに限ったことではない。市場や思想、さらには知的財産をめぐっても戦いは繰り広げられる。産業スパイ、贋作、模造品、海賊版の作成といった形でも行われている。

こういった縄張り争いは他の動物同様、適当なところで当事者が折り合いをつけ、お互いのダメージを最低限にとどめる仕組み、あるいは規則がある。著作権、特許なども知的所有物に対する縄張りを守るための平和的な戦略といえる。このような仕組みは関係者のコンセンサスが得られた場合に機能する。仕組みを作れば当然「出し抜く」者がでてきて、その内容が目に余るような状況の場合は社会的制裁が加えられる。一連の試行錯誤の中で制度はより効率の良いものになっていく。

自他の区別が希薄な自閉症者の場合、実際に境界線などで区切られた縄張りは理解できるが、意識として人が感じている縄張りを理解することは困難である。そのため、知的には高く、言語能力もありながら、共同作業に困難さを感じる、空気が読めないため不適応を起こすことも少なくない。自閉症者が経験する困難さは、いかに日々の生活の中に縄張りが張り巡らされているかを示唆するものである。

チンパンジー同様、ヒトの場合も子どもの頃から自分の所有物や縄張り（人との距離も含めて）を守ろうとする。また大人の縄張りにも敏感で、周囲の行動を観察しながら、社会的な行動パターンを習得していく。持ち物には名前を書く、畑の野菜を勝手に取らない、教会の祭壇には勝手にあがらないなど、縄張りをめぐる社会的規則も教えられる。これらの社会的規則は文化によっても大きくことなる部分であるため、教育が不可欠になる。

コミュニティ

（熊倉優子）

「共同の、共有の」を意味するラテン語の communis に由来し、同じ地域に居住して利害を共にし、政治・経済・文化などにおいて深く結びついている人々の集まりを指す。従来の地域コミュニティのほか、社会の変化に伴い、特定の地域問題において社会貢献を目指す NPO や市民グループといった「テーマ・コミュニティ」やソーシャル・ネットワーク・サイト上での「インターネット・コミュニティ」など、コミュニティのあり方も多様化しつつある。

地方自治体等の地域コミュニティでは、様々な文化政策を実施している。

地方自治体による映画・映像にかかわる活動として「フィルムコミッション」がある。ドラマや映画の舞台を提供することで観光客の増加が見込めるため、日本では観光資源の発掘の手段のひとつとして地方自治体の観光課の中に位置付けられることが多いが、本来は映画製作を支援する制度である。

また、図書館やメディアテークでは、非劇場上映のアーカイヴユースや非劇場上映権の制度を活用して、収益性の面から通常の商業映画館などでは公開されにくい映画・映像作品の上映の機会の創出やアーカイヴの役割が期待される。

地域コミュニティの文化政策は地域経済の活性化や雇用の創出など、その地域に貢献するものだが、地域コミュニティの連携により相乗効果が見込める。例えば、公共劇場が共同で舞台芸術をアーカイヴし、舞台公演の不可能な小規模な公共ホール等で上映すれば、都市部とそれ以外の地域の文化格差の是正をはかるだけでなく、都市部の公共ホールの集客にもつながる可能性がある。地域コミュニティの文化政策の可能性を広げるためにも、芸術の専門教育を受けた優れた人材が求められるだろう。

まちおこし

（田中沙季）

街を活性化しようという意思から実行される計画のこと。人口流出が進み衰退化した地方でしばしば行われる。地域振興、地域づくりと同義。地方再生の名のもとに巨額の税金が投下される事例も少なくないため、失敗に終わったまちおこし事業が表面化されにくく、過去の事例から失敗のプロセスを学びにくい。

2014 年 11 月に地方創生法が成立した。「まち・ひと・しごと創生本部」が設置され、少子高齢化に対策を打ち、地方での雇用を創出し、地方への人材回帰の流れを作る、という試みである。しかし、人が増えさえすれば街が再生するという簡単な話ではない。まちおこしの対処療法となりつつある「にぎわいの創出」という点滴だけでは不十分であることはすでに明らかだ。一過性の資金支援では本質的な地域の再生は見込めない。

ただ、どの地域にも有効な決定打がひとつとして存在しないという点において、まちおこしには希望がある。何を持って地方で稼ぎだすか、生活基盤

を成立させるべく、様々なまちおこしプロジェクトが日本全国各地で行われている。例えば、休憩と地域振興が一体となった施設「道の駅」では、更なる発展型として、地域の大学と連携して地元産品を活かした商品を新たに生み出し、教育効果と地域活性を同時に狙う。その他の具体例としては、特産物 PR、ご当地キャラクター、インフラ整備、芸術祭、ふるさと納税、アニメの聖地巡礼、などがあげられる。

まちおこしが生み出す効果は、地域に直接還元されないと意味がない。財政支援で延命はできても、本質的な再生はない。いま、「やる人」と「やり方」の方向転換が迫られている。困った問題に対して、誰を責めることなく対話を積み重ねられないのは現代の日本社会の最大の課題だ。地味でも小さくても主体的、自律的に動く共同体が、実勢に見合うやり方を編み出し、かつそれを継続的に成長させていくイメージの共有が急がれる。

地域再生人・木下斉は、覚醒剤追放キャンペーンのパロディで、地域活性化事業の補助金依存体質に警鐘を鳴らしている。「補助金やめますか？　それとも人間やめますか？」

伝統文化

（小形幸）

押し寄せては返す淘汰の波に揺れながら忘却に抗い、過去の事象を保存し学ぼうとする温故知新の文化。

大量生産・大量消費・大量廃棄という経済システムの只中にいる私たちが保有する「文化」の一部ではあるが、その経済システムには逆行している。

伝統文化は、過去の人間たちによる無数の行為の痕跡の集積体、或いはそれらを抱える器ともいえる。習俗・技芸・宗教・建築（様式）・行事などの有形無形が、原型を留めたまま、または時代の変遷とともに改変されながら伝承されている。伝統文化は、現存するものばかりを示しているのではない。伝統文化が歴史とともにある以上、現存している事象の背後には消失した

数々の事象が内包されていることも示している。また、例えばある特定の芸能なり行事といったものが現存している事実が、歴史にとり零され消失した同様の事象よりも優れているということを保証するものでは無い。

先人の営為から形成された慣習や振舞いは、繰り返されながら時を重ね連綿と伝承されることによって、歴史という連続性に耐える「型」として保存される。先人たちの美意識や思想－生きる術や作法－は、本来その「型」から読み解く事が出来る。伝統文化というと、伝統工芸・伝統芸能・民俗芸能・行事等を想起するのは容易だが、それぞれに伝わる「型」の所以等といった知識やそれを下地とした読解力が無ければ、「型」はおろか、そのものの存在価値や保存活動の意義を見出す事は不可能である。

私たち市民の知識・理解不足を理由に、今ある（先に列挙したような）伝統文化に属するものの類は、連関する技術・道具・建物等の一切まで衰退・消滅の一途を辿っている一方、伝統文化は、人々が生き文化を創出し続ける限り、また新たな事象も加えて蓄積し未来へと続いていく。

土着性を失い、自分のルーツを探る事さえ困難な現代社会を生きる私たちにとって、伝統文化を考えることは、「過去－現在－未来」という時間軸に自らを置いて歴史と対峙するのに十分有効である。まして伝統文化に属する事象が身近な地域に認められない状況下でそれらの存在意義を検討するためにも、まず伝統文化という総体的枠組みから考えることは重要なプロセスといえよう。

芸術労働

（堀江映予）

フランスでは度々、大規模な労働運動によってアヴィニョン演劇祭のような国際芸術祭や音楽祭が中止になることは珍しくない。アンテルミタンによる、失業保障の法律改定へのストライキが原因である。

アンテルミタンとは、短期契約労働者として断続的に働く芸術家を指し、一定時間の労働が証明出来れば、失業手当を受け取る事ができる社会保障制度に加入することが出来る。日本の芸術労働環境から考えれば、夢の様な話に聞こえる。

一方、2010 年東京。美術家／映画監督である藤井光が『our strike』と題してアーティストの労働をテーマとした映像作品を制作。低賃金、労災や失業保障もない芸術労働者たちが集まり、テントを設置してストライキのアクションを行う様子を撮影した。「芸術労働者の労働環境、生活実態を明らかにし、芸術と労働の新しい関係性を創出していくことを目的としたプロジェクト」と謳い、「芸術労働」という言葉を使用した初めての作品となる。

それを受けて、労働の視座から現代芸術を研究している社会学者の吉澤弥生も、「芸術労働」という言葉を様々な場所で使用し始める。アートプロジェクト周りで働いている人たちの労働環境問題を、藤井と共に社会にむかって提起しようという目論見だ。

近年の現代美術界では、アートプロジェクトという新たなストラクチャーの台頭によって、様々な労働に関する問題が起こっている。まずは、それに従事する人々の就労形態が多様化し、雇用契約と自営業の間にあたる中間領域層が拡大。これによって社会保障は、多様な人による多様な働き方を全て補塡することが出来なくなった。そして、多くの場合、公共事業として自治体などによって行われるアートプロジェクトそのものが、産業としての安定性を欠き、更には、公務労働の民間化によるズレにより、予算削減や長時間労働などの問題などが引き起こされた。これら全てのしわ寄せは、現場にいる末端の労働者が受けることとなる。

しかし、このような問題は、芸術労働の領域に限ったものではない。更には芸術労働者のみが社会保障を受けられれば良いという話でもない。では、どうして芸術労働を考えていく必要があるのだろうか。

それまであまり語られなかった芸術労働を、様々な視点から分析・熟考することで、芸術労働者自身のリテラシーを引き上げるきっかけにし、神話に囚われた芸術労働者たちの覚醒を促す。それはひいては、芸術に携わるもの

が、外の人のコンテクストに合わせながら芸術の意義や多様性を有効に提供する、という役割を強化していくことになるのではないだろうか。

従って芸術から労働を考えることは、私たち社会生活のあらゆる場面で創造性が求められている今日において、日本社会のあり方に積極的に関わることに繋がり、芸術の持つ力が公共的価値として社会に還元されることを期待したい。

文献：吉澤弥生『芸術は社会を変えるか？　－文化生産の社会学からの接近』（青弓社、2011年）、ハンス・アビング『金と芸術－なぜアーティストは貧乏なのか？』（山本和弘訳）（grambooks、2007年）

リスク

（林立騎）

社会学者のウルリヒ・ベックによれば、現代におけるリスクとは、現実に存在しているにもかかわらず、想像しえず、知覚しえないものである。「［かつての］リスクは鼻もしくは目を刺激し、つまり感覚的に知覚することができた。それと異なり今日の文明生活のリスクは、通常、知覚できるものでない」「今日、リスクの体験にあって、恐ろしいのは、絶対的かつ無限定的な否定形がそこにつきまとうことである。つまり、想像できない、把握できない、〜できないという否定形である」。また、なにがリスクなのかということは、科学的にだけではなく、社会的に決定される。「リスクに当たるかどうかという定義において合理性という概念が用いられるが、それを科学が独占していた状況は崩壊したのである［…］社会的な合理性によって裏づけられていない科学的な合理性は無意味であり、科学的な合理性のない社会的な合理性は盲目なのである」。したがって、「リスクを定義する手段と定義づける権限をもつ地位は、社会的にも政治的にも重要になる」。科学だけでなく、社会のありように応じて、なにをリスクと捉えるかは可変的であり、その結果は政治的にも経済的にも大きな影響を及ぼすからである。それは社会的格差の拡大にもつながりうる。「近代化に伴うリスクはビッグ・ビジネスとなる」「富の問題が上方への集中であるのに対して、リスクの場合は下方へ集

中している。その限りにおいて、リスクは階級社会を解体させずに強化させているのである」。

こうしたリスク社会は構造的な問題として現れている。「高度に細分化された分業体制こそ、すべてにかかわる真犯人なのである。分業体制が常に共犯となっていることが全般的な無責任体制をもたらした。それぞれが原因であり、かつ結果であり、それと同時に原因ではない。登場人物と舞台、作用と反作用が常に入れ代わる可能性があるので原因が消えてなくなってしまう。[…] 自分の行いに対して個人的に責任を持つ必要もなしに何事かをなし、さらにその行いを続けることができるというわけである」。したがって、多面的で複合的な分析が必要になる。「社会における権力構造、分配構造、官僚機構、支配的規範、合理性を考察の対象としなければ、これらの議論は空虚となるか、無意味となろう」。

現代のリスクが、想像できない、把握できない、知覚できないものだからこそ、「リスクをリスクとして『視覚化』し認識するためには、理論、実験、測定器具などの科学的な『知覚器官』が必要である」。他方で芸術とは、近代科学よりもずっと古くから存在する「社会の知覚器官」であり、リスクを知覚可能にしつつ、「社会的合理性」の醸成装置として機能してきたのではないか。今わたしたちが知覚できていないリスクとはなにか、そのリスクにどのように向き合うべきか、芸術はそれに気付き、それを考える契機にもなりうるはずなのである。

文献：ウルリヒ・ベック『危険社会』（法政大学出版局、1998年、ただし引用に際しては訳語の「危険」を「リスク」に置き換えた）

コンセンサス

（林立騎）

通常、コンセンサスは「合意」あるいは「合意形成」と訳されるが、フランスの哲学者ジャック・ランシエールはその論文「政治的芸術のパラドック

ス」において、コンセンサスを「感覚と意味の合致」と定義している。それは「考え方や抱いているあこがれの相違がいかなるものであれ、われわれは同じものを知覚し、それに同じ意味を与えるということ」である。そして以下の問いを提起する。「コンセンサスという現代のコンテクストのなかで批判的芸術はどうなるのか」？

そこでランシエールは「ディセンサス」という概念を対置する。ディセンサスとは、コンセンサス＝「感覚と意味の合致」を揺さぶり、知覚のあり方を組み替えることである。そしてこのディセンサスを核心部分にもつという点で共通しているのが、政治と芸術である。すなわち、政治は個人や集団に特定の物の見方や語り方、時間と空間の過ごし方を割り当て、公的な生活と私的な生活に向かわせるが、芸術もまた鑑賞者の物の見方や考え方を組み替える可能性をもつからである。「芸術と政治は、ディセンサスの形式として、つまり感性的なものの共通の経験を再編成する操作として、隣り合わせになっている」。そして以下のように暫定的な結論を置く。「批判的な芸術とは、分断線をずらす芸術、つまりコンセンサスに基づいた現実の織物に分断を生じさせ、まさにそうすることによって、コンセンサスに基づいた所与の領域を形成する分断線を攪乱する芸術である」。

合意形成が困難な時代に重要なのは、性急な合意を目指すことよりも、コンセンサスとディセンサスの循環をデザインすることなのかもしれない。時限的なものであれ、コンセンサスを生み出すためにはディセンサスの厚みが欠かせないのである。そしてある種の芸術はコンセンサスとディセンサスの相互性を訓練する場になる。美学＝感性のあり方を政治の根底とみなすランシエールの観点を敷衍して、経済の根底や倫理の根底についても、新たなゆるやかなコンセンサスを得るためにはまず無数のディセンサスを共同で積み重ねていく実践が重要になるのではなかろうか。

文献：ジャック・ランシエール「政治的芸術のパラドックス」（『解放された観客』所収、法政大学出版局、2013年）、星野太「ブリオー×ランシエール論争を読む」（『Contemporary Art Theory』所収、EOS ART BOOKS、2014年）

アジア

（趙純恵）

アジアとは何だろうか。

地球上でもっとも広大な土地であるユーラシア大陸の中心から放射状に位置するアジアは、全人口の 60% にあたる人々がその地で暮らしている。この巨大な土地と人口だからこそ「アジア」という言葉の中には、環境や情勢によって様々に変化する無数の「アジア」が存在するのではないかと考える。

かつてエドワード・W・サイードは、『オリエンタリズム』の中で、東洋を不気味で異質なものとして捉える西洋思想を、ヨーロッパ地域におけるアジア表象の権力性と関係付けて批判した。このようなサイードの考え方は、美術史においても西洋中心主義的評価に対する反省を促す結果となり、西洋という他者が描く「アジア」の表象を更新するように、アジアの現代美術は独自性と自立性を追求する動向が顕著になった。そして今日の美術において「アジア」とはどのような歴史的意味、美術的独自性、地理的位置、言語的個性を持つのかを多くの「アジア」の当事者である人々が様々な模索をしている。

gedaiRAM では、このような現在地の視点を持ちながら、「アジア」に関するプロジェクトを多数行なってきた。それぞれが異なる環境と状況で違う「アジア」を生きているが、このプロジェクトでは多様な議論で展開される「アジア」の概念が拡張されるプロセスを、参加者同士で密に共有しながら進行する「アジア」と対峙する眼差しが存在していた。

エンゲージメント

桂英史　僕はやっぱり一番重要なのは、エンゲージメントだと思っているんです。訳すのが難しくて、約束とか意志とか意図とか、アートの場合コンセプトって言ったりします。例えば今、新しい国立競技場のことが問題視され

ています。議論を聞いていると近未来の景観や財政の問題は議論されるけど、50年後の新国立競技場の姿を誰一人思い描いていません。東京の人口が減少していく中で8万人収容の施設をどうやって満員にするかは誰も考えていない。つまりエンゲージメントがないんです。アートマネジメントで大切なのもエンゲージメントです。最終的になにが残るかというと、作家のエンゲージメントだけだと思います。これはイギリスでは1960年代から使われていますが、Socially Engaged PracticeとかSocially Engaged Artと呼ばれてきたプロジェクトに通じる歴史的な文脈を考慮しています。たとえばアーティストが子供と活動をする。そのときに残るのは、作家が子供たちになにをもたらすことができると考えるか、子供たちにどうなってほしいか、どういうことに気付いてほしいかというエンゲージメントくらいしかありません。このことは1985年以降のアートの理論の中では重要なものとされていますが、残念ながら日本ではちゃんと位置づけられていない。リサーチのためのリサーチでは意味がない。プロジェクトというのは社会に対して問題を投げかけることです。どんなエンゲージメントをもっているかによって投げかけが面白くなり、アートの表現力は社会構想に結びついていくのだと思います。[…]とりわけ今のように人口減少が進んでプロジェクト自体が縮退していく中で、最後に考慮しなければならないことはやっぱり選択と集中です。これは別に単にリストラや行政改革といった話ではなく、あるエンゲージメントに基づく配分がないと、お金も人もない中で無駄はできない。[…]でも、生命に別状がないところにも投資しないと、パブリックは成立しません。病院だけ建てれば都市ができるわけではない。学校がなければ将来を担う人が育たない。高山くんや僕のやっていることも無駄です。そもそも藝大なんて無駄です。変に役に立つ必要はない。無駄でいい。無駄がないと「役に立つ」ことなんてはっきりとはわからない。だからこそ、無駄がないと社会は成り立たないということをどうやって考えていくかが大事なんです。日本はこれまで海という自然の要塞に守られてきたこともあって、ある意味で日本は守られてきたけれど、グローバリゼーションがここまで進むとそうはいかない。急激に状況が変化していくときに、法律とか社会制度だけでは向

き合えないし、それを理解できない。絶対うまくいかないことに向き合うのは無駄なのだから、無駄なことを通じてしかそれには向き合えない。だからこそ、geidaiRAMが内容面で「アジア」をテーマにしているのは、現行の法律とか社会制度ではわからないことを、文化や芸術のように無駄なことを通じて理解するということを今からやっておかないと、永遠に理解できません。僕らはやっぱり韓国や中国のことを知らな過ぎる。知らないのはなぜかということも実は考えていない。それでも生命に別状はないから毎日暮らしていける。特に不自由はなかったりするわけです。そこが問題なのです。この国の制度は、無駄なことを通じてでなければ、そんなことを考えなくても生きていけるようにできている。だからやっぱり無駄なことが必要です。良い意味で他者に出会うためには、こういう無駄なことを通してでないとなかなか難しい。無駄ってすごくネガティブな言い方だけど、「知らないことのはなぜか」ということをリサーチするような、一見して無駄な実践を通じてアートの役割を整理していくことがgeidaiRAMの使命だとも思っています。

（2014年6月9日、geidaiRAM開講講座にて）

Socially Engaged Art（SEA）

（林立騎）

2014年11月に3331 Arts Chiyodaで開催された「リビング・アズ・フォーム（ノマディック・バージョン）」展は、日本で海外のSocially Engaged Artを紹介した初の試みとなった。そのパンフレットには以下のように記されている。「［Socially Engaged Artは］アートワールドの閉じた領域から脱して、現実の世界に関わり、人びとの日常から既存の社会制度まで、何らかの“変革”をめざすアーティストたちの活動を総称するもので、参加・対話のプロセスを含む、アクティブで多様な表現活動です。［…］都市計画や福祉、教育、さまざまなコミュニティ活動や政治運動を美術や演劇といった創造的、象徴的な表現と結びつけ、これまで見えなかったものを可視化したり、気づかなかった

価値を明らかにすることによって社会に現実的な変化をもたらそうとする、ハイブリッドで分野横断的な試みだといえます」。

とりわけ2011年以降、芸術と社会の関係を問い直す実践が数多く生まれ、さらに文化芸術の「社会課題解決機能」に自治体や国家レベルで注目が集まる中、日本においてSocially Engaged Artと総称される実践が豊かな可能性を秘めていることは言うまでもないだろう。しかしながら、そこには可能性ゆえのあやうさも含まれている。

第一に、芸術が社会に現実的な変化をもたらし、社会課題に応えるというとき、それが芸術でなければならないのはなぜかという点に明確な回答を与え、表現の質と社会における影響との関係をみずから提起できなければ、社会的な成果ばかりが重視され、結局は芸術が自己を抹消させていく事態になりかねないだろう。Socially Engaged Practiceという別の呼ばれ方があるように、もはやアートでなくなることの可能性を肯定しつつも、社会的実践の政治性と公共性が複数的なあり方を保持しつづけるためにも、いわゆる政治運動や社会運動との差異を明らかにすることは必要になるはずである。

また、さらに重要なのは、こうした議論がなされるときに「社会」という言葉の内実が問われず、「社会」の自明性が疑われないことである。日本における「社会」とは、事実として明治期以降の翻訳語に過ぎず、それほど自明なものでも、確かな実体をもつものでもないだろう。「社会」が無条件に前提され、それ自体が問われないものになってしまうなら、それは政治的にもあやうく、芸術的実践にとってもむしろ後退と言わざるをえないのではないか。「社会」という言葉によって曖昧に押しつけられているもの、言語化されず、可視化されていないもの、排除されているものがある。「社会」の概念になにを含めるのか、「社会」という場の設定においていかに新たな、異質な、複数的な関係が可能になるのか。抽象的で普遍的な「社会のあるべき姿」よりも、むしろ具体的な関係のあり方を一つ一つ構想し構築しつつ、「社会」そのものを問い直しながら社会に関わり、「芸術」そのものを問い直しながら芸術をつくりつづけることに、Socially Engaged Artの可能性があるのではなかろうか。

2-3　リサーチ型アートの実践

ヘテロトピア

（高山明）

「混在郷」や「異在郷」などと訳されるヘテロ（異なる）なトピア（場所）。ミシェル・フーコーによれば、ヘテロトピアとは「絶対的に異なった場所」であり、「他のすべての場所に対置され、言わばそれらの場所を消去し、中性化し、あるいは純粋化するよう定められた場所である。・・・これらの反場所を、位置が確定されたそれらのユートピアを、子供たちは実によく知っている」と、庭の奥まった部分や屋根裏部屋やその直中に組み立てられたインディアンのテント、さらに木曜日の午後の両親のダブルベッドなどを例にあげているが、「大人の社会はそれ自体、子供の遥か以前に、自分固有の反空間を、位置を与えられたユートピアを、あらゆる場所の外にあるこれら現実の場所を組織している」と述べている。こうしたヘテロトピアを、『ヘテロトピア』の翻訳者である佐藤嘉幸氏は八つに分類している。『ヘテロトピア』のすぐれたまとめとなっているのでそのまま引用する。

1.「生物学的に危機の状態にある」個人に割り当てられる「危機のヘテロトピア」（思春期の若者にとっての施設、生理期の女性にとっての施設、産褥期の女性にとっての施設、19 世紀の男子校や徴兵制、処女喪失の場としての新婚旅行）

2. 社会的な模範と比較してその行動が逸脱している個人に割り当てられる「逸脱のヘテロトピア」（療養所、精神病院、監獄、養老院）

3. 絶対的に他なる場所、つまり死者の場所としての墓地

4. 複数の空間を一つの場所に並置するヘテロトピア（演劇、映画、庭園）

5. ヘテロクロニー（異時間）の切り取りと関係したヘテロトピア、つまり時間が無限に蓄積されたときに生まれる「時間のヘテロトピア」（美術館、図書館）

6. 祝祭的で、一時的なヘテロトピア（定期市、ヴァカンス村）

7. 移行、変容、再生のためのヘテロトピア、つまり規律化の装置としてのヘテロトピア（学校、兵舎、監獄）

8. 周囲の空間に対して自らを隔離するような、解放と閉鎖のシステムを

持ったヘテロトピア（浄めのためのハマムやサウナ、アメリカのモーテル、売春宿、十八世紀の植民地）

2013年のフェスティバル／トーキョー13で発表され、その後も継続しているPort Bのプロジェクト『東京ヘテロトピア』は、フーコーの同概念に着想を得ている。ガイドブックとラジオを手にした参加者は「東京のなかのアジア」13ヶ所を自由に「旅」する。参加者が訪ねるのは、劇場、モニュメント、墓、宗教施設、難民収容施設跡地、留学生寮、エスニックレストラン・・といった場所で、ガイドブックの地図に従い目的地に辿り着き、そこで指定の周波数にラジオをチューニングすると、聞こえてくるのはその場所でありえたかも知れない物語。これらは「Port観光リサーチセンター」（監修：林立騎）のリサーチをもとに、四人の詩人・小説家（管啓次郎、小野正嗣、温又柔、木村友祐）が書き下ろしたものだ。聞こえてくる声、つまり物語の朗読者の多くは日本語を母語としない人たちで、東京の町に「異なる言葉」としての「日本語」を響かせた。このプロジェクトは芸大RAMのリサーチ・プロジェクトに受け継がれ、スマートフォンの観光アプリとして2015年3月に再始動する。2020年の東京オリンピックに向けて200数十ヶ所のヘテロトピアを見つけていく予定である。

コミューン

（高山明）

「commune（フランス）❶自治的な共同社会。特に、領主からある程度の自治を許された中世ヨーロッパの都市。❷パリ・コミューンの略。」と広辞苑にある。Wikipediaを見ると「社会運動によるコミューン」という項目があり、以下のように記されている。「コミューンは、小規模な共同社会を意味することもあり、1970年代のベトナム反戦運動や公民権運動の時代には、新しい価値観、生き方を模索して、こうした共同生活を営むものもアメリカ

では少なくなかった。しばしば、宗教的な小教団のかたちを採り、語源の共通性から想像できるように共産主義的意味合いを持つことがあった。」

ヨコハマトリエンナーレ 2014（ディレクター：森村泰昌）において、Port B は『横浜コミューン』という作品を発表した。タイトルを決める際、「コミューン」という言葉を使うべきかどうかで悩んだ。際どい言葉なので、「コミューン」という概念の解釈や「コミューン」の歴史に対する態度を問われることになるからである。つまり作品そのものが「コミューン」への応答にならざるをえない。マルクスの『フランスの内乱』、H・ルフェーブルの『パリ・コミューン』、ブレヒトの『パリ・コミューン』などを読みながら、その重さを引き受けられるかと自問し、最後はディレクターの森村氏に背中を押されるかたちで『横浜コミューン』という名前に決めた。そこでこの作品を紹介することで「コミューン」の解説としたい。

『横浜コミューン』は横浜美術館での展示から始まった。日本に亡命したインドシナ難民の方々 6 名にインタビューを行い、その声＝「日本語」が 6 台のモニターから流れる。画面は黒で人物は映らない。主な話の内容は、移動（避難、引っ越し、亡命・・）、共同体（家族、学校、会社、地域、社会、国・・）、そして日本語について。日本語のレベルは人によって様々だが、語りの内容を要約・翻訳した日本語／英語字幕が、誤りの多い不安定な「日本語」を“正しく”画面に固定していった。

ところがトリエンナーレもあと 10 日となったある日、美術館から 6 台のモニターがなくなる。モニターのあった場所には「引っ越しました／ I've moved.」のステッカーが貼られている。6 台のモニターはそれぞれの声の主によって取り外され、黄金町にあるライブインスタレーション会場 nitehiworks に運ばれたのだった。同じ日、実はもう一つの「引っ越し」が行われ、ドヤ街と呼ばれる寿町に暮らす 6 人が黄金町の同会場に運ばれた。みなとみらい（横浜美術館）から黄金町へ、寿町（ドヤ街）から黄金町へ、この二つの「引っ越し」は撮影され、横浜のいろいろな「顔／景色」を映した映像は nitehiworks の 2 階で流された。また、美術館から運ばれた 6 台のモニターも同会場の 2 階に改めて展示された。

会場の1階では日本語教室を模したライブインスタレーションが行われた。一方にインドシナ難民，他方に寿町の住人たち、壮絶な移動と漂流の人生を生きぬいてきた彼らがそこで出会う。実際には一対一のペアになり、日本語の交換授業をする。しかし彼らにおいて先生／生徒という関係は明白なものではなく、どちらが先生でどちらが生徒かも決められていない。教材はヨコハマトリエンナーレのテーマでもあったレイ・ブラッドベリの『華氏451度』、その断片を読み合い（「音読の練習」）、音読したテクストに関連した質問に答えるかたちでお喋りをする（「会話の練習」）。「会話の練習」では「家族の思い出について語り合ってください」、「いつ、どこで、どうやって日本語（国語）を勉強しましたか？」、「人から、街から、国から、逃げたことがありますか？」、「学校の思い出について語り合ってください」、「子供時代をどこで過ごしましたか？」、「あなたはあとの世代に何を残したいですか？」等々、30あまりの「練習問題」が与えられ、彼らは互いの記憶を「日本語」で辿っていった。2階には観客席が設えられており、観客は「授業」の様子を上から覗き込むように眺める。ラジオの周波数をチューニングすると、机ごとの会話をラジオで盗み聞きすることができた。

このライブインスタレーションは「日本語教室」であると同時に『華氏451度』の「上演」であった。また、決して自明のものでない、移動し変化するものとしての「日本語」を媒介とした、かりそめの、漂流する「コミューン／共同体」であった。“聞きづらい言葉を話すもの”同士が集う可能性を、“国際都市”横浜が持つ希望として『横浜コミューン』に託したわけだが、その場が黄金町であったことは偶然でない。風俗街として“悪名”を轟かせた黄金町は、寿町と同じく、あるいはそれ以上に、横浜から排除されるものの受け皿となり、漂流する人々に仮の居場所を与え、良くも悪くも独自の共同体を形成していた。しかしそうした人々は市や警察によって一掃され、今や“コミュニティ・アート”による町づくりのモデル地域になっている。元からそこに暮らしていた地元の方々からすれば好ましい結果であるに違いない。その一方で、追い出された人々はまたどこかへ移動し、今もどこかを漂流しているかも知れない。横浜という都市が抱える様々な矛盾を受

け入れ、翻弄されてきた黄金町こそ、『横浜コミューン』の「引っ越し」先に相応しいと考えた所以である。

フィールドワーク

（田中沙季）

特定の視点から物事を観察し、現地での経験を記述する行為のこと。主に、人を研究対象とする社会学・文化人類学・民俗学などにおいて、調査対象を人の生きている文脈ごと理解する試み。実際に現場に身をおき直接観察し、関係者への聞き取り調査などを通じて、対象を理解するための作業全般をさす。

歴史は常に権力者によって選択された記録のみが残されてきた。歴史が事実の総体ではなく意図的に作られたものだとすると、「出来事を忠実に記録することが歴史になる」という点には矛盾がある。その点、フィールドワークの主な目的は、個々人の生活の歴史の中からマクロ的な社会の問題を見出していこうとするものであるため、社会の問題を個人の生活の中から浮かび上がらせることが可能である。

フィールドワークとは机で文献を読むこととは異なる行為であり、「語り」を「聴く」ことを手法として持つローテクメディアだ。ヒアリング調査での具体的かつ体感的な語りは、現地の人々との親密な関係において得られるものであり、生活に即した調査を目指す際には有効に働く。常にその時代の「いま」を社会の文脈に沿って捉えられる究極の方法とも言えるだろう。

また、フィールドワークにおいて得られるひとつひとつの些細な情報は、大きい結論に収斂されず、そのままの状態として保存することが可能である。些細な情報には常に日常に集積されている実情が潜んでいる。フィールドワークの目的が問題解決ではなく、何かを明らかにしていくことだとすれば、事実を事実のままリアリティをもって捉えられる方法なのだ。

プロセス

（林立騎）

最終的な完成形態だけを重視するのではなく、プロセスを表現に含み込んでいく手法は、20 世紀以降、ジョン・ケージのチャンス・オペレーションや磯崎新のプロセス・プランニング論、ダムタイプや川俣正のワーク・イン・プログレスの手法など、枚挙にいとまがない。それらはすべて、「作品」や「完成度」の概念から出発するよりも、制作過程のあり方を見直すことで、近代的な予測可能性に基づく計画と実施の袋小路に偶然的なもの、自分自身を越えるもの、より開かれた民主性、ある種の異物、他者の視点を導入しようとしたものだっただろう。

ドイツの演劇学者パトリック・プリマヴェジは、その論文「作品からプロセスへ」において、ドイツ語の Prozess という語に含まれている二重の意味、すなわち「プロセス」と「裁判」を重ね合わせながら、芸術作品の鑑賞においても、ある特定のメッセージを受け取るよりも、観客が一瞬ごとに「裁判」にかけられるような「プロセス」を与える作品が登場してきたことを、ストローブ＝ユイレの映画を素材に芸術史的に論じている。

制作者と鑑賞者だけでなく、今後はそのあいだ、あるいは外部にとってもプロセスの概念が重要になるだろう。文化政策をいかにつくっていくか、助成金による支援をどのような過程で決定するのか、アーティストや作品をどのような時間軸で「評価」するのか、コーディネーターやファシリテーターがいかなるプロセスをつくることができるか、アートに関する教育をどのように整えるか、そしてアートがどのような時間感覚の中でどのように社会のあり方に関わっていくことができるか。プロセスとは、制作の手法、鑑賞の形態であると同時に、芸術と社会の関係を思考し直し、批評するための概念なのである。

文献：Primavesi, Patrick „Vom Werk zum Prozess. Theaterarbeit in den Vittorini-Filmen von Straub/Huillet“, in: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, hg. von Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel, Tübingen 2003, S. 405-416

リサーチ

（馬定延）

近年、EU 内の教育の均一化を図るボローニャ・プロセスをはじめ、ヨーロッパのなか複数の大学間連携と交流の新制度が登場した。その過程で、とりわけ議論の的となったのは、実技系芸術の博士プログラムのことであり、理論系ではない学生に、美術博士（Doctor of Fine Arts）ではなく、PhD の学位の授与することが可能なという問題をめぐって、哲学、科学、工学など、他学問と芸術分野との間に存在する本質的な差異が議論された。その流れのなかで、2010 年を前後する時期に多数出版された関連書籍は、芸術におけるリサーチとは何か、理論ではなく実践にもとづくリサーチに何がありうるのか、リサーチとしての実践には何があるのか、作品をリサーチの最終結果としてみなすことができるのかなどをテーマとしていた。アーティスティック・リサーチに特化されたジャーナルが発刊されたのもこの時期のことだ。当然ながら、ひとつの結論がでたわけではなく、現在にも議論は進行中である。

日本では、平成 20 年度から文部科学省の特別研究経費の予算措置を受け、5 カ年計画で、東京藝術大学大学院リサーチセンターが、美術研究科と音楽研究科、そしてその後、映像研究科に設置された。設置の目的は、国内外における実技系博士学位授与システムに関する調査研究およびそれに基づいて望ましい実技系博士学位授与システムを提示することであった。その一環として、事業最終年度の 2012 年 5 月 24 日に東京藝術大学大学院リサーチセンター主催で、School of the Art Institute of Chicago のジェームズ・エルキンスによる講演会が行われた。講演者のエルキンス教授は、美術史、美術理論、美術批評で世界的に知られる研究者であるが、芸術教育の現場にいる教育者としてアーティストの学位をめぐる世界的な議論に関心を持ち『Artists with PhDs: On New Doctoral Degree in Studio Arts』（New Academia Publishing, 2009）を編著者として発表した。講演のなかで、エルキンス教授は、リサーチ、自己省察と自己理解、知識という 3 つの論点を提示した。EU が規定しているように、博士教育の中核になるのが「独創的なリサーチを通した知識の向

上」であれば、「リサーチ」の定義は単なる調査研究以上のものとして教育プログラムのなかに明文化されるべきであろう。「リサーチ」をめぐってエルキンスが提起したのは以下の問いだった。芸術のリサーチは科学的リサーチとは根本的に異なるのか。もしそうだとすれば、芸術のリサーチが、科学的リサーチの手順、方法論、形式（方法、素材、結果）を用いることは可能だろうか。そもそも、芸術のリサーチとは果たして定義可能なものだろうか。芸術におけるリサーチとはむしろ曖昧さのなかに価値があるものを定義すべきではないだろうか。様々な観点の具体的な事例を挙げながら、エルキンスは、最後の観点がもっとも魅力的に聞こえるのは事実だが、他の学問分野に対しては説得性を持たないだけでなく、これまでの方法を正当化させるためのレトリックではないかと疑問を呈した。

文献：安藤美奈、馬定延、中村美亞、越川倫明「ジェームズ・エルキンス教授講演報告書　実技系博士学位の現場　―世界の潮流と芸術のリサーチに関する議論―」（『東京藝術大学美術学部紀要』第50号別冊所収、2013年）

フレーム

（飯岡幸子）

囲い閉じることによりその内と外を分ける枠。境界。

狭義では絵画や写真の額縁。動画の一コマ。その枠によって閉じられた区画の内側を指すことが多いが、フレームはその外側に対しても切られている。例えば映像において一コマ一コマに記録されているのは、その映像の撮影者が何をフレームの内側に置き、何を外側に置いたのかとゆう判断の連続である。閉じられたフレームによって、撮られたものと撮られなかったものが見る者に開かれるのだ。

その意味において、フィルムからテープ、SD、HD、4K、8K のデジタルデータへとスピードを増す映像記録メディアの変化は、これまでにない新たな映像表現、新たなフレーミングを可能にするものであり、その変化のために過去のメディアに記録された映像が古び去ることはないだろう。わたしたちが

その映像にアクセスし、読み、新しい意味を与えることをやめない限り、映像は常に新しい。フレームを保存し、そこへのアクセスとリフレーミング（reframing）の可能性を継続させることは、映像アーカイヴの大きな役割である。

ダンスや演劇などの身体表現は、個人が存在するための第一のフレームである”身体”という境界を使った表現であると言える。フレームは鍛錬され、変形し、発見される。一方、建築物や生活の中にある製品などでは、わたしたちは物理的にその外側に置かれる事になる。物が“在る”ようになってしまえば、人はそこに出たり入ったり、使ったりするしかない。物の持つフレームが自身のフレームとして強要されることになるのだ。その点では物理的な物のデザインにはある種の責任が求められる面があるだろう。制度や法律といった社会における枠組みにも同様の事が言える。

ある区画を囲って閉じ、その内側が黒く塗りつぶされた時、それはその外側が白く塗りつぶされたことと区別がつかなくなる。その時初めて、白黒関係なくその内側も外側も、世界が在ることの認知が可能になる。

人工知能研究において、フレーム問題（frame problem）と呼ばれる問題がある。人工知能（artificial intelligence）にある行動をさせようとした時、失敗をしないために、その一連の行動の枠の外（開かれた世界）にある、起こりうるかもしれないがほとんどその行動には関係のない全ての可能性（例えばAからBへ移動する間に空から隕石が降って来て移動を妨げるかもしれないといった）対して、ひとつひとつ判断し、無視して行くとゆう無限の処理がはじまり、そもそもの行動が停止してしまうという問題である。チェスや将棋の対戦といった閉じられた枠の中で働く人工知能にはフレーム問題は起きない。

枠の外側の認知することは、人間にとっても難しく、また怖いことでもある。“私”達はそれを取り巻いて広がる“他”に対し、見たり見なかったり都合のよいフレームを与えたり奪ったりすることで正気を保っているのかもしれない。

変化し続ける無数のフレームの内側や外側に位置することによって、私たちは存在している。

他者

（仲本拡史）

「他者」とは、私の理解を超えているもの、としてみよう。例えば、今までに見たことのない、奇異な形態をした昆虫のようなものに出会ったとする。それは、存在自体が問いかけのようなものだ。どうしたら、それを理解することができるだろうか？　その生き物の住む環境を調べてみる。あるいは、捕まえて、エサとなりそうなものを与えてみる。写真や映像に収めるなど、目で見る以外の観察方法をとってみるかもしれない。しかし、そうして知った事柄に、私がもし満足してしまったなら、それは私にとって「他者」ではなかったことになる。

「他者」を理解しようと努めるなら、「私」を根拠にしてはいけない。「私」を根拠にするということは、「私」を超えることに繋がらないからだ。「他者」とは、「私」を前提とするものではなく、「私」に先立って存在する。それが例えば生き物であるならば、様々な類例に照らし合わせて、それがどんな生き物か推測することはできるだろう。しかし、そうして理解した事柄は、自分自身で理解できる範疇のものであるから、理解を超えた「他者」とは言えない。「私」と「他者」の間に、絶対的な差異があるからこそ、「他者」は「他者」であり得る。だとすれば、昆虫それ自体は、「他者」ではない。出会った昆虫に、私の理解を超えるものを見つけて初めて、それは「他者」になる。

「他者」は「私」が読み取る以上のことを、語りかけてくる。それは「なぜ」、「どうして」といった問いかけとして「私」の前に現れる。その問いに応えようとする時、「私」のそれまで持っていたイメージは崩れ去り、「私」は「私」であり続けることが出来ない。「私」は「他者」との出会いによって、揺るがされ、更新される。「他者」からの問いかけがあるからこそ、「私」はあらゆる創造的な実践によって、その問いに応えなければならない。言葉を話したり、絵を描いたり、コンピューターや、写真、映像を使ったりしても良いかもしれない。その問いに応え続けることが、「他者」の存在を証明する。

物語

（林立騎）

政治が与える意図的に単純化されたような物語、あるいは観光産業における「ストーリー化」（ある種の物語によって文化財や観光資源をパッケージ化し観光客を誘致する傾向）などに対して、わたしたちはどのようなものとして「物語」の歴史的機能を保持できるだろう。社会に流通する物語のバランスは今や非常に偏りつつある。そこに見出されるのは、政治的、経済的な動員のために人間同士を強く結びつけようとする物語だ。しかし物語の「主語」は人間ばかりではなかっただろう。「もの」と総称されるような、死者の声、人間ならざるものの声、善ばかりでなく悪の声を媒介し、「わたしたち」が語るのではなく、「もの」が語るのを聞くことで、現世に生きる者たちが過度の人間中心主義、現在中心主義に陥らぬよう、わたしたちの生活にゆきわたるさまざまな結びつきを絶えずほぐし、「社会」の範囲を死者や動物、環境、過去と未来へと揺さぶることが、物語の歴史的機能だったのではなかろうか。「神々が人間に災いをもたらすのは、人間が災いを物語にするためである。だが人間がそれを物語るのは、災いが決して終わりに達しないようにするためであり、その成就が言葉の彼方へ、沈黙しようとしない言葉がついに熄む地点にまで追いやられるようにと願ってのことである」（フーコー）。一人ひとりの人間も、社会も、生きるためには物語を必要とする。だが、「災いの終息」や「さらなる成長」、「安全・安心・快適」のような、痛みを伴わない物語は、本当の意味での物語とは呼べないのではないか。物語とは、どこかに消えない異物感を伴い、語る側も聞く側も、なんらかの痛みを引き受けなければならないものではないか。矛盾や亀裂ややむをえなさを抱えながらも、災いを終わらせないための物語を続けることでしか、個人は真の意味では救われず、社会はみずからを歴史化しつつ変化していけないのではなかろうか。

文献：ミシェル・フーコー「言語の無限反復」（『フーコー・コレクション2』所収、ちくま学芸文庫、2006年）

東京

（平沢花彩）

「混在性こそ都市性である」と隈研吾が新 TOKYO 論で語っているが、東京は整えられた奇麗な街に思える。新宿の歌舞伎町は安全な街になり、日本人以外がどこで暮らしてどういうコミュニティを生成しているのかを知っている日本人は少ない。さらに都心の繁華街まで何だかんだで一時間半以上、そのうえ「人身事故」などで頻繁に鉄道が不通になるような町に住んでみると都市感覚が急速に失われていくように感じる。そしてなにより東京に住んでいる人達は皆故郷があり、正月には東京から人が消える。皆、実家へと帰省するのだ。そういう場面を見ていると東京は架空の都市なのかもしれないと感じる。

実際にはこの他に、観光客や外国人登録をせずに東京に住む外国人もいるので東京に滞在する外国人の数はこれよりもだいぶ多い。東京の日常の多国籍化は否応なく進展している。東京都総務局の統計によると、平成 26 年 1 月現在の東京都の外国人登録者数は約 40 万人、そのうち 23 区内の居住者は 33 万人となっている。23 区の人口は約 900 万人なので、全人口のうち外国人の占める割合は約 3.5% ということになる。33 万人のうち、中国人が一番多くて 14 万人、次いで韓国人が 8 万人、以下フィリピン人 2 万人、アメリカ人 1 万 3 千人、ネパール人 9 千人、ベトナム人 8 千人、インド人 7 千人、タイ人 5 千 500 人、ミャンマー人 4 千 700 人、イギリス人 4 千 600 人と続く。

新大久保のコリアタウンや新華僑の店が並ぶ池袋北口周辺などの外国人街以外でも、コンビニ、飲食店、学校などで外国人、とりわけアジア系の外国人と接する機会が増えてきた。しかし東京の日本人の大多数は異国からやってきた彼らをどう受けていくのか覚悟ができておらず、戸惑っているように見える。態度を保留したわれわれの日常のなかでは、在日外国人は概念的で曖昧な存在となる。

2020 年に東京で開催されることが決まったオリンピックは、東京の多国籍化を次の段階に押し進める契機となるかもしれない。観光客として「おもて

なし」するのではなく、共生する隣人としてアジア諸国の人々とつきあっていく術をわれわれは模索していかなければならなくなる。彼らはいったいどのような人たちなのだろうか、どういう生活を送っているのだろうか、われわれとはどう異なるのだろうか、どのように共存することが可能だろうか？

参照：東京論の断層　http://db.10plus1.jp/backnumber/article/articleid/515/

アートツーリズム

（林立騎）

アートツーリズムとは、「美術の展示施設や野外に設置された美術作品に観光客を誘致することで地域の活性化と経済振興を図る文化政策」とひとまず定義できるだろう。日本各地で展開されている「アートプロジェクト」や「地域アート」と呼ばれる実践は、多くの場合、この意味でのアートツーリズムの要素を含んでいる。

アートツーリズムにはさまざまな批判が寄せられている。地域振興や経済効果が目的ならアートである必要はないのではないか、地域の文脈を重視すればアーティストの可能性が狭められ、アーティストの自由を尊重しすぎれば地域で開催する必然性が見出せない、等々。しかしながら、アートツーリズムが表現者、鑑賞者、地域社会、行政機関のすべてにとって、そして芸術の、また日本の歴史において、より重要なものとなる可能性は残っているだろう。やや一般化して言えば、アーティストは地域の歴史や社会的課題といった「他者」と出会うことで新たな表現を生み出す可能性に向き合い、地域社会と行政機関はアートをきっかけに既存のものとは異なるひとや組織の交流を生み出し、そのネットワークを発展させることで独自性のあるコミュニティづくりに結びつけ、鑑賞者はその土地を知るだけでなく、そこに見出される地域的文脈と表現の創造的な関係に触発され、それを別の土地に持ち帰るという状況が、これまでもあったし、今後もありうるはずである。

こうしたアートツーリズムの創造的発展のためには、短期的な経済効果や

実体の曖昧な「にぎわし」を評価指標にするのではなく、中長期的な社会の変化を構想しつつ、行政と地域社会とアーティストが協力関係を築くことが不可欠であり、研究者や批評家やコンサルタントにはすべての利害関係者が自らの可能性を拡張できるような理念、歴史的経緯、具体的制度を整理し提案することが求められるだろう。これまで以上の公開性と言語化によって、多様な関係者の開かれたコミュニケーションを促進しつつ、地域の現状と課題、クリエーションのプロセス、発表の場、その後のドキュメンテーションやアーカイヴなどを総合的に組み合わせることで、表現者、鑑賞者、地域社会、行政機関のすべてにとって必然性のあるプロセスを生み出していくことができるはずである。しかしこれは決して単純にクリーンでユートピア的な実践ではなく、アーティストによるリサーチやフィールドワークの結果として誰も気付いていなかった負の歴史が可視化され、しかしそれがその地域への注目と関心を高め、中長期的な地域社会の変化にとっても必要だった、というような事態もありうるだろう。「アート」も「ツーリズム」も全ての関係者に日常とは異なる身振りを求める以上、非日常的なふるまいの果てになにか異物が残らなければ、それは実際には「アートツーリズム」とは呼べないかもしれないのである。

デザイン1

（田中みゆき）

デザインとは、日常生活における課題を発見し、より良い方向に導くための手法である。もっと言えば、デザイン（design）の語源はラテン語のdesignare（計画を記号に表すという意味）に由来し、デザインとは、ある計画を実行するために情報を整理し、多くの人と共有できるよう伝えることである。

アートとデザインはしばしば混同されるが、アウトプットではなく役割という観点から見れば、違いは明白である。ヨーゼフ・ボイスの「社会彫刻」の概念は、社会のデザインという点においてはデザインとしても捉えられう

るが、そのアプローチにおいては、彼はアーティストであると言えよう。

デザインは産業の発展と密接に結びついてきた。20 世紀を象徴するデザイナーの一人であるレイモンド・ローウィは「口紅から機関車まで」と言われるほど、ありとあらゆる製品にデザインを与えた（そしてラッキーストライクやコカコーラなど、現在でも驚くほど多くの彼のデザインが残っている）。

最近では、コミュニティや地域といったものまでがデザインの対象となり、地域における新しい観光資源の発掘やコミュニケーション手法の開発が盛んに行われている。一方、医療においても、遺伝子操作により障害を生まれつき排除し、より望ましい性質の子供を得ようとするデザイナーベビーといった動きも生まれており、人の欲望は際限なく広がる一方である。

1971 年に出版された『生きのびるためのデザイン』の中で、著者ヴィクター・パパネックは、大量生産・大量消費に加担する当時のデザイン関係者を痛烈に批判するとともに、環境・福祉・教育のためにデザインができることを鋭く提起している。近年ようやく製法から廃棄後までのライフサイクルそのものをデザインする必要性が認識されてきたが、これからのデザイナーには、これまでデザインが加速させてきた人の欲望を諫め、新しい豊かさを提案する役割も求められてくるであろう。

デザインは消費文化から生まれるため、企業の絶え間ないモデルチェンジと共に古い製品は市場から消え、忘れ去られる運命にある。日本では、これまで世界に少なからず影響を与えてきた日本のデザインを、文化として扱い、体系的にアーカイヴする組織が存在してこなかった。それを踏まえ、国立のデザインミュージアムの設立も計画されている。

デザイン2

（渡辺真太郎）

改めていうまでもなく、デザインの対象はグラフィックデザインやプロダクトデザインといった一定の生産手段を持つモノに限らず、イベントやサー

ビスにおけるコミュニケーション全般から社会の仕組みといったコトにまで及び、社会状況や環境、技術の変化に応じて拡張を続けている。一方で、その広がりは領域の細分化と個々の差異化を促進している。デザインの概念がそれぞれの分野に固有の方法や哲学に基づいてその都度再定義されてしまっているため、現在流通するデザインという言葉自体が、その総体が社会の中で担う本質的な役割を見えづらくしているといえるだろう。

そもそも「デザイン（=design）」という概念は、「対象や意図の境界を限定して明確に指し示す」「記号によって代替えする」「考案する」などの行為やその対象を意味するラテン語「designare」が由来とされる。その起源の中には既に複合的なプロセスの統合が含意されており、デザインとは本来、目的や（美的な要素を含む）機能を包括して、ひとつの物の形態あるいは形式へとまとめあげる総合的な計画のプロセス全般を指すものだった。その考え方の発端となったのは、産業革命による製品の大量生産・大量消費が加速し「生活の機械化」が促進された近代産業社会において、「芸術と職人が未分化で、創造と労働が同水準にあり、人々が日々の労働に歓びを感じていた時代」（ジョン・ラスキン）を理想として、失われた職人技術の擁護と「生活世界への感受性」の復権を希求するラスキンやモリスの主張であった。

現在において、デザインは、ラスキンが理想とした職人（アルチザン）が特権的に扱う対象では既になくなっている。デジタル技術を基盤として、多くの一般市民が、消費者としてだけなく文字やイメージ、立体などあらゆる情報を扱い発信することのできる環境が整備されつつある状況下において、細切りにされたデザイン領域を改めて統合し、デザインを生活との関係において普遍的に捉え直すことの必要性は益々高まっているといえるだろう。それには、現在のデザイン環境を整理し、デザイン環境自体を新たに構想する＝デザインするというようなメタデザイン的な視点が必要である。「デザイン環境のデザイン」は、デザインを社会に翻訳、教育していくようなアプローチや、デジタル技術を基盤としたツールの開発に伴い新たなフォーマット（ルール）を構築していくような展開によって、誰もが生活を再び創造的で美的な基盤として構築していくことであり、これからのデザインが担う最も重

要な役割のひとつではないだろうか。

文献：ニコラス・ペヴスナー「モダン・デザインの展開　モリスからグロピウスまで」（みすず書房、1957年）、阿部公正（監修）「増補新装カラー版世界デザイン史」（美術出版社、2012年）

広報

（島林秀行）

広報とは、情報発信を通して、組織や個々の活動・商品をターゲットセグメントに認知・理解してもらうとともに、組織のブランディングを図ったり、個々の活動・商品に対するコンバージョン（芸術分野であれば来場や購入など）の確率を高めたりする活動といえる。高いリーチ力を持つメディアのパブリシティ獲得はもちろん、Owned Media（自前のHP、刊行物）、SNS、イベントなども活用して積極的に周知を促し、その価値や利益にレバレッジをかける重要な役割を担っているといえる。また、資金調達を目的とするクラウドファンディングによるファン化・周知効果、アーカイヴ（活動報告や作品写真）のSEO・SMO対応なども、対外広報的な観点から捉えることができるだろう。

しかし、広報の役割はこうした対外的かつ攻めの姿勢にかぎらない。それ以外の役割を含めたものとして、①エクスターナル（対外）広報とインターナル（対内）広報、②攻めの広報と守りの広報（危機管理広報）という二つの軸で整理すると分かりやすいだろう。

①に関して、組織規模が大きくなるにつれてヴィジョンや方針、KnowWhoの情報共有が重要となり、インターナル広報によって、組織の一体感や自発的・創発的な動きを醸成することができる。また、②に関しては、社会的・政治的イシューを扱った芸術活動に対するクレームや炎上、想定外の事態、事件・事故が発生したときに、どのように対応するのかという判断が求められる。

ブランディング

（田中みゆき）

ブランドは、モノやサービスに限らず、人や街など日常生活のあらゆる場面で存在し、わたしたちの意思決定に少なからず影響を与える概念である。もはや高級品でもなければ、ロゴのことでもない。元々は、自分の家畜に焼印をつけ、他の家畜と区別したことが起源とされる。つまり、「区別するためのもの」として生まれたものが、他の商品との差異をもった記号として、その価値を社会に認められ、消費されるようになった。

ブランディングとは、そのブランドが生み出す固有の価値（＝らしさ）を確立し、他と差別化し、そのビジョンを最大限の魅力で伝えることである。そこで伝えられるメッセージが一貫性を持っており、ユーザーに共通のイメージを想起させ、長期的に信頼関係を結ぶことができるのが成功しているブランドである。企業においては、ブランドは消費者の心にイメージとして蓄積されていくため、差別化要素として無視できない資産とされる。ブランディングを怠ると安易な価格競争に陥ることになり、再びブランド力を取り戻すには大変なコストと労力がかかる。

グローバルな事業展開を行うブランドを対象に、ブランドが持つ価値を金額に換算してランク付けを行う世界最大のブランドコンサルティング会社、インターブランドは、現代を「Age of You」というキーワードで捉える。メディアがパーソナライズ化しあらゆる消費行動がデータ化される社会の変化に伴い、ブランドもインターネットやデジタルデバイスを積極的に取り入れ、「あなた」に特化したサービスやコミュニケーションを提供する時代。それは同時に、SNS の発達と共に、製品がもたらす環境汚染や背景にある労働力の搾取など、ブランドが隠蔽してきた事実に目が向けられてしまう時代とも言えるだろう。

ブランディングの発展と共に、国や都市のブランディングという観点も生まれた。遡れば、ブレア政権下の英国政府が行った「クール・ブリタニア」に始まり、韓国の国家ブランド委員会の元に進められた韓流戦略、シンガ

ポール政府観光局による「ツーリズム 2015」など、ブランディングの知見が国家の競争力や外交政策にも有効という考え方である。日本でも地域ブランディングの解決策として芸術祭やアートプロジェクトが乱立する昨今、他との差別化というだけでなく、独自の価値をどう打ち出し、長期的なビジョンを描けるかという視点が重要になっている。

教育劇

（高山明）

ドイツの劇作家・演出家ベルトルト・ブレヒト（1898-1956）が考案した演劇。Lehrstuecke が原語で、「教材劇」とも「教育劇」とも訳されるが、ここでは「教育劇」という訳語を採用する。「教育劇」という名の下に『大洋横断飛行』、『イエスマン・ノーマン』、『処置』、『例外と原則』、『ホラティ人とクリアティ人』などの戯曲が書かれている。しかし、これらの戯曲群がそのまま「教育劇」と考えると事の本質を見誤ることになる。また、「教育劇」と聞いてすぐに連想されるのは「劇場を通じて観客を教育する演劇」であるが、この理解もブレヒトの「教育劇」にもっともふさわしくない。その理念は全く逆の方向を向いているのである。

本来の「教育劇」は上演不可能であり、つまり、舞台があって、その上に作品があって、客席には作品を鑑賞する観客がいて、というような上演を成立させない為にこそ、「教育劇」は書かれたのである。劇場ではなく学校や工場で、プロの役者ではなく生徒や労働者によって、役は入れ替わるべきものとされ、演じる側と見る側の区別はなく、相互の交換可能性が求められる「演劇」。これは「上演」のプロセスが「運動」になるような何かであろう。しかもブレヒトは、観客が一つになることを望むどころか、逆に、分裂すべきものと考えていた。「教育劇」は一本の線に従わせることを意図した「中心化された演劇」ではなく、観客に「観客」であることを止めさせるような「運動」のなかで、多くの線が交錯することを可能にするような“場”であ

り、そのテクストは、新しい「受容」形態を作る為の、文字通りの台・本なのではないか。「教育劇」におけるこの「受容」形態が、あるいはそこを突こうとした姿勢が、「教育劇」を“教育劇”たらしめている。

ブレヒトの「教育劇」が行き着いた先は、逆説的なようだが、観客の否定、正確に言えば、「観客」という在り方の否定であった。（しかし観客という存在は保持される。）「観客」の否定とは、単純に演じる側への移行という事もあれば、考える人として舞台作りに参加するという場合もあろう。しかし、それらはブレヒトの野心からすれば大したことではなく、究極的には、一人一人の日常生活にまで「演劇」を拡張し、連鎖させることを目指していたように思う。その為の「異化効果」であり、その為の「引用可能な演技」ではなかったか。つまり、当たり前と思われる事柄を距離をもって捉える方法を学び、引用することのできた「演技」を自他の行動に関係させることで外側から観察する視点を確保すること。観客には、劇場を出た後の日常において“も”、観客的な在り方を排し、「演技者」として生活することが求められている。更に進んで、この姿勢は日常生活内部で「演劇」を作り／観察することへと連鎖していくべきものだろう。（各人が「観客」であることを止め、日常生活での自他の行動を「演技」として作り／観察していたならば、例えば“ナチズム”という“演劇”はあそこまで興隆しなかったはずである。大衆一人一人の無意識な観客的態度が“アウシュヴィッツ”を生んだとは言えないだろうか。）この転換を誘発するものとして「演劇」が機能するならば、確かにそれは“教育的”であると同時に“政治的”な「教育劇」と呼ばれるに相応しいものだろう。ブレヒト「教育劇」の理念を継承することが、今こそ求められているように思う。

2-4　リサーチ型アートのドキュメントとアーカイヴ

メディア

（馬定延）

2015年は、映画『バック・トゥ・ザ・フューチャー Part. 2』（1989）の描いた未来の年。いまもう一度この映画を見ると、既に私たちの生活のなかにある、Skype、iPad、wii、スマートTV、Google Glassなどを予感した当時の想像力がおもしろい。話題のHover Board、空を飛ぶ車、無人で犬を散歩させる機械などはまだ発明されていないが、自動で紐が締まるナイキのシューズは発売予定だそうだ。過去の夢見た未来と現在となりつつある未来の間、変化していないのは人間（と犬）であり、その時空間認識における差異を形づけているのは、進歩するメディア・テクノロジーなのである。

一般的には、情報の記録、蓄積、処理、操作、伝達、保管などに用いられる物や装置と、それらに関わる機関、産業、社会システムまでを意味する、と説明される「メディア」は、Googleの検索結果の数が1億件を超え、図書館の検索システムでは他の検索語の追加を求められる言葉である。その単数系の「メディウム（媒体・霊媒）」によって、あるいは「マス」「ニュー」「インター」などの接頭語によって多少意味範囲を限定することもできなくはないが、あまりにも広義であるがゆえに検索語としてはほぼ無意味になったといえよう。ここで、芸術の生産条件と表現の媒体をめぐるメディア論の系譜を果敢に割愛する理由は、この誌面における文字数制限のなかでは「メディア」が無効な検索語となると判断したからである。

とはいえ、パーソナル・コンピュータの黎明期に、コンピュータがメディアであり、そしてメディアとしてのコンピュータが他のいかなるをメディアにもなりうるメタメディアであると説いた、アラン・ケイが残した言葉は引用しておきたい。「未来を予測する最良の方法は未来を発明することである。」

文献：伊藤俊治監修『テクノカルチャー・マトリクス』（NTT出版、1994年）、月尾嘉男、浜野保樹、武邑光裕編、『原典　メディア環境　1851-2000』（東京大学出版会、2001年）

ジャーナリズム

（林立騎）

映画監督の是枝裕和が制作したテレビドキュメンタリー『あの時だったかもしれない〜テレビにとって「私」とは何か〜』の中で、テレビマンユニオンの共同設立者としても知られるテレビプロデューサーの村木良彦は、近代ジャーナリズムを「世界の認識」と「認識の伝達可能性」の組み合わせとして説明している。すなわち、世界を正しく認識することは可能であり、さらにその認識は他者に伝達することができるという前提が近代ジャーナリズムを成立させているという。だからこそその規範は必然的に「客観・中立・公正」となり、そこから「私」は排除され、ニュースに「私」は不要なものとみなされる。これに対して村木は、「表現がなければ伝達はできない」という理念のもと、「ドラマは表現、ニュースは伝達」という棲み分けでジャーナリズムから表現が排除されていることへの応答として、「私」を消去しないキャスターの取材と報道からなる「キャスター・ドキュメント」番組、『ハノイ・田英夫の証言』（1967年）を制作するが、これは政府から偏向報道と批判され、村木はプロデューサーの地位を追われた。「私」の前に「公共」という壁が立ちふさがった。

しかし村木は、「私」が保証される社会こそが公共的なシステムとして成り立つはずであって、「私」を消滅させなければならない報道が、テレビが、「公共」のはずはない、と述べる。日本社会は「パブリック」の概念をまったく逆転させて理解している、というのである。是枝の『あの時だったかもしれない』の中では、「署名のない記録にはすべてごまかしがある」というテレビプロデューサー牛山純一の言葉が引用され、是枝自身のナレーションで「数多くの『私』を反映した多様性」がテレビのあるべき姿、ジャーナリズムのあるべき姿として示唆される。

わたしたちはかれらの言葉から今なお多くのことを学べるだろう。世界と個人の出会いの記録として、ある種の一回的な「旅（ジャーニー）」の記録として、ジャーナリズムは捉え直され、民主化され、そしてなにより表現としての質をさらに高めていくべきではないか。同時に、「客観・中立・公正」

という空虚なイデオロギーに屈することのない歴史認識と社会理論がジャーナリズムを現代に更新していくはずである。

参照：『あの時だったかもしれない〜テレビにとって「私」とは何か〜』（2008年放映、ディレクター：是枝裕和）

理論

（川村麻純）

理論とは、個々の現象に適用し得るものとして組み立てられた、普遍的かつ体系的な説明・概念・知識の総体を指す。つまり、観察された現象を秩序立てて説明するための枠組みであり、物事の意味を明解にするための補助となるべきものである。美術における理論は、美学、美術史、哲学、批評等の領域から論究されている。ここでは戦後美術の動向に則した理論について日本語で記された書籍および訳書を紹介する。

浅田彰・柄谷行人による季刊誌『批評空間』の臨時増刊号である『批評空間別冊　モダニズムのハードコア　現代美術批評の地平』は、クレメント・グリーンバーグからマイケル・フリードを経て、ロザリンド・クラウスに至るアメリカの美術批評を中心とする批評理論の翻訳や、浅田彰・磯崎新・岡崎乾二郎・柄谷行人による共同討議「モダニズム再考」が掲載された、グリーンバーグ以降のモダニズムを理解するために重要な1冊である。『でも、これがアートなの？　芸術理論入門』では、芸術理論と呼ばれている分野の話題を取り上げ、アートとはなにか、アートはなにを意味するか、なぜ私たちはアートに価値を見出すのかについて考察している。

2001年に開催された日本初の国際美術展「横浜トリエンナーレ」以降、日本でも国際的に活躍するアーティストの作品を見る機会は増えたものの、その作品の文脈や活動を理解する土壌が整っているとは言い難い。そのような中、モダンアートにおける無形なものの過去・現在・未来をAからZまでのキーワードで読み解く事典の形態をとったイヴ＝アラン・ボワ＋ロザリンド・クラウス『アンフォルム　無形なるものの辞典』や、クレア・ビ

ショップ、ボリス・グロイス、ハル・フォスターの論文が翻訳された『表象05』月曜社、2011の特集「ネゴシエーションとしてのアート」が出版された功績は大きい。また、日本において海外のコンテンポラリー・アートにおける理論的な言説の紹介が不足していたことに危機感を覚えた編集者で美術批評研究家の筒井宏樹氏が編集した『コンテンポラリー・アート・セオリー』では、2000年以降のアートにとってアクチュアルであると感じられる6つの概念を軸に構成され、批評理論の更新よりも美術史的文脈や論点を共有することに力点がおかれている。 海外の主要な美術理論が翻訳されることで、作品や動向を理解する手助けになるだけでなく、日本の美術の状況を把握し、思考する際の参照としてもその意義がある。美術理論には、作品への理解への手がかりを与えてくれるだけではなく、その価値を後世に引き継ぐ側面もあるため、解釈によりどのように美術の意味を定着させていくのかをめぐり、思考を促し続けることが役割の1つと言えるのではないか。

国内では2000年以降、岡崎乾二郎、椹木野衣、松井みどり、村上隆といった美術家や美術批評家がそれぞれ注目すべき言説を発表している。

また、批評理論を踏まえ、アーティストに向けて／アーティストから書かれた書籍として、林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』、田中功起『質問する 2009-2013 その1』が挙げられる。

文献：『批評空間別冊　モダニズムのハードコア　現代美術批評の地平』（太田出版、1995年）、シンシア・フリーランド『でも、これがアートなの？　芸術理論入門』（ブリュッケ、2007年）、イヴ＝アラン・ボワ＋ロザリンド・クラウス『アンフォルム　無形なるものの辞典』（月曜社、2011年）、筒井宏樹 編『コンテンポラリー・アート・セオリー』（イオスアートブックス、2013年）、『表象05』（月曜社、2011年）、林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』（アート・トレイス、2003-2009年）、田中功起『質問する 2009-2013 その1』（ART iT、2013）

歴史

（林立騎）

歴史とは一般に具体的な日付と場所に結びつく出来事の因果的連鎖関係の記述であると考えられているが、この理解に根底的な疑義を呈したのが批評

家ヴァルター・ベンヤミンだった。彼はいわゆる客観的な歴史記述を「勝利者への感情移入」と呼ぶ。「勝利者への感情移入は、いつも、そのときどきの支配者に役立っている」。ベンヤミンによれば、歴史とはむしろ「構成の対象」であり、「“かつて”というジャングル」をうろつく「アクチュアルなもの」を瞬時に捕える「虎の跳躍」が必要とされる。この作業はまた「想起」と呼ばれる。それは正史に残っていないことを思い出し、さらには自分の体験していないこと、自分の知らないことまでも思い出す創造的な経験である。

こうした文脈で重要なのは、芸術が繰り返し敗者や弱者の歴史を描き、見捨てられたもの、忘れられた過去、誰も覚えていない出来事を捉え続けてきた実践であることだろう。現存する最古のギリシア悲劇であるアイスキュロスの『ペルシア人』において、ギリシア人の作者はペルシア戦争を敗者であるペルシア人の立場から描き、戦勝国であるみずからの国で上演した。謡曲にも、歴史の陰で無残に殺された庶民、子を失った名もなき母親、殺された動物、動物を殺した男、英雄に退治された妖怪など、「勝利者の歴史」が記録しない声が繰り返し集められてきた。「月日も見えず暗きより、暗き道にぞ入りにける」（世阿弥『鵜』）ものたちの声。現在の支配者へと至る連続性の中では時間も空間も得られない存在を招き寄せ、別種の声を響かせること、そしてそれによって現在をアクチュアルに思考し直すことが、芸術の歴史的機能、芸術による歴史化という機能だったのである。

そもそも現在の「歴史」という言葉の西洋的な語源である古典ギリシア語「ヒストリエー」は、もともとはたんに「探求する」という意味だった（最初の用例は「歴史の父」ヘロドトス）。歴史化とは、既存の年表に位置づけて秩序立てることよりも、探求し、跳躍し、見つけ出し、拾い上げること、知られていないことを知り、忘れられていることを思い出し、それらをもう一度価値づけることだった。そうすることで政治的な時間の連続性を一時的に中断し、想起の時間と空間を生み出し、既存の共同体の規範を揺さぶり、思考し直し、「いかに生きるか」を更新していく作業だった。そうであるならば、今なお歴史とは、歴史化とは、歴史学者だけでなく、芸術的実践が負うべき

理念だと言えるのではなかろうか。

文献：ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」（『ベンヤミン・コレクション1』所収、ちくま学芸文庫、1995年）、アイスキュロス『ペルサイ』（『ギリシア悲劇全集2』所収、岩波書店、1991年）、『鵺』（『新編日本古典文学全集59　謡曲集2』所収、小学館、1998年）

教育

（松原史奈）

以下、『広辞苑』より引用した。

【昭和30年5月25日第一版】
❶教え育てること。導いて善良ならしめること。人を教えて知識を開くこと。❷〔教〕（education）成熟者が未成熟者に、心身の諸性能を発育させる目的で、一定方法により一定期間継続して及ぼす影響。その作用の主体には家庭・学校・社会・国家その他の別がある。

【昭和58年12月6日第三版】
❶教え育てること。人を教えて知能をつけること。人間に他から意図をもって働きかけ、望ましい姿に変化させ、価値を実現する活動。❷教育*1を受けた実績

【平成20年1月11日第六版】
❶教え育てること。望ましい知識・技能・規範などの学習を促進する意図的な働きかけの諸活動。❷＊1を受けた実績。

大学

（柿沼美紀）

認知心理学者のマイケル・トマセロは、チンパンジーはもし誰かがバナナを落としたら、「バナナを落としましたよ」とは言わずに自分で食べるだろうと言う。ヒトとチンパンジーのこの違いが、ヒトは学会で研究成果について話し合い、チンパンジーは未だにアフリカにいることにつながったと説明する。彼の著書『Why we cooperate（ヒトはなぜ協力するのか）』によると、ヒトは生まれながらに「人助けをする」「情報を提供する」「共有する」という利他的な特性を備えており、その結果が次世代を積極的に教育するのはヒトの大きな特徴である。ヒトは血縁以外の子どもも集め、先祖が構築してきた知識を組織的に伝える。それは自分たちの DNA を効率よく残す手段として進化の過程で選択してきたシステムである。大学はその頂点にも立つものといえるだろう。ヨーロッパの中世以降の高等教育機関は蓄積されてきた専門的な知を確実に次世代に継承するだけでなく、その上に新たな知を構築できる人材を育成することを目的としてきた。特に 20 世紀に入り大学が人類の進歩に果たす役割は大きくなった。

欧米の大学が知の継承と発展の上に成り立っているのに対し、日本の大学は明治維新以降、欧米諸国に追いつき、追い越すための教育の場として利用されてきた。欧米で学んだ日本人が中心となり、欧米化を念頭にした教育が展開されてきた。日本の大学は 150 年たった今も「追いつく」ための組織としての色合いが濃く、継承（特に途上国の人材育成）の場としての機能は薄い。

大学教育は、ヒトが本能的に備えている「協力」の精神の上に成り立っている。社会は大学に資源を投資し、ステイタスを与える。大学教員はその見返りとして利他的であることが求められる。つまり教員は個人の利益ではなく、人類のためにエネルギーを投資することが求められる。また利他的であることを教育の中で確実に次世代に伝えることも求められている。したがって自己の利益のために社会を欺いた場合は、社会的制裁は一般社会での場合に比べより厳しいものとなる。

自由

（木寺元）

権力に干渉されない「自由」。それを政治学は「消極的自由」と呼ぶ。

「東京ヘテロトピア」を展開した Port B を主宰する高山明は、「私たちをがんじがらめにしようとする政治の爪が及ばない領域をつくり出したい」と語る。（【SYNODOS】演劇と社会のあいだ――街をハックする体験型プロジェクトの可能性／Port B 主宰　高山明氏インタビュー http://synodos.jp/culture/11262　2014 年 12 月 31 日閲覧）

その一方で、ときに政治は私たちを「自由」にする。政治権力は人々に教育を与え、法によって差別や偏見を糾弾し、再分配によって格差を是正する。社会や経済が課す軛（くびき）から解き放たれ自己の意志を実現できる「自由」を、政治学は「積極的自由」と呼ぶ。

Port B がヨコハマトリエンナーレ 2014 において実施したプロジェクト《横浜コミューン》は、インドシナ難民と横浜・寿町の住人が向かい合わせに座り、レイ・ブラッドベリの『華氏 451 度』を教材とした日本語教室が展開される。難民達と寿町の住人たちの様々な「不自由」を「自由」にするために、彼らに必要なのは、むしろさらなる政治なのではないか。アートは様々な権力と「自由」の関係性について思いを巡らせる機会を与えてくれる。

「不自由」から「自由」へ。

1946 年の設立以来、日本のみならず世界に衝撃を与える商品を創り出してきたソニー。そのソニーは、創業地の御殿山に歴史資料館を構えている。そこにアーカイヴされているのは、CM を見ただけでもワクワクしたソニーの製品たち。日常生活の「不自由」を「自由」にするイノベーションと、「自由」をより「自由」にするイノベーションでは、その絶対値の問題はあるにせよ、符号を反転させるという点で前者の方がワクワクする。資料館に並べられた商品達は、そういう製品だった。

アーカイヴ自体も私たちを「自由」にする。

たとえば、NHK アーカイブスは、過去に NHK が制作し放送してきた番組や映像を収集し、アーカイヴしようと試みている。納本制度を有する出版

物とは異なり、あらかじめアーカイヴされることを前提とされてこなかったテレビの放送作品。重ね取りを繰り返した磁気テープに上書きされてしまった歴史。しかし、確実に存在していた歴史。ときに政治権力は、記録の不在と記憶の曖昧さに付け入って、歴史をねじ曲げようとする。そのときアーカイヴは、抵抗の橋頭堡となり、私たちを「自由」にする武器となる。

ドキュメンテーション

（和田信太郎）

ドキュメンテーションは記録であるからには、何らかのプロジェクトと対になっていることを忘れてはならない。1990年代以降、芸術表現におけるドキュメンテーションは、アートプロジェクトが浸透していくなかで、表現形式（アートフォーム）として受容されるようになっていた。社会に対して投げかけたり働きかけたりする行為は、自己と社会との密接な関係性を示す「社会的な即興」と捉えることができる。そうした現在性に依拠したプロセスをアーティストという署名性のもとでドキュメント化していくことは、場のコンテクストや出来事の緊張感といった個別の生のあり方を指し示すことでもある。それゆえにドキュメンテーションを単なるメーキングの記録と理解してはならないのだ。

社会的な即興というべき「コミットメント」は、今やとりわけ重要な要素である。アートプロジェクトは、前衛芸術の方法を召喚し変容させていくことで90年代に興起した。ハプニングやイヴェントなど、60年代に現れた制度への投げかけは、芸術を現前化する自律的な作品形態としてではなく、コミットメントという方法によって芸術表現を展開していった。また、コミュニティやローカリティあるいはマイノリティといった社会的な文脈に関与することで可能となった表現活動も90年代以降に活発化してくる。ドキュメンテーションによって、社会環境への関わりをユニークなものとして浮かび上がらせることが可能になった。コミットメントは、メディアを用いて記録

することでそのアクチュアリティを伝播させる。ドキュメント化において、関与の痕跡をいかに物語らせるかによって、活動を「生あるもの」に再編することができるのだ。記録に生を再 - 付与する可能性については、ドクメンタ 11（2002）の図録にボリス・グロイスが論文を寄せている。生政治（バイオポリティクス）時代において、アート・ドキュメンテーションとは「人工物から生あるものを、技術的な実践から生きた活動を作り出す技（ルビ：アート）なのである」と説いている。

ドキュメンテーションにおいて、どのように利用するか、その事後的なアクティビティについて問うことも不可欠である。記録対象が同じであっても、テキスト、映像、写真、音声、物といったように媒体によって抽象レベルは異なり、記録の様相はさまざまである。記録とは客観的な記述のように解されがちだが、活動の意思をどのようにドキュメントに織り込むべきか、その方法を案出していかなければならない。行為を「インストラクション（指示書）」として記録する、再 - 制作という再現可能なプラクティスについて問い直す動向もその一つの徴候である。表現形式としてのドキュメンテーションが手法化されていくことで、「記録のための行為」といった主客転倒した作品概念が出てくるのも当然の成り行きともいえる。記録物がメディアである以上、こうした錯綜した展開も起こりうるのであろう。あるいは、ティノ・セーガル（1976-）のように、写真や動画のみならず、作品の売買の書類にいたるまで作品に関わる一切の記録を拒むことによって、作品体験の口承だけを残すという振る舞いも現れてくる。ドキュメンテーションの議論とは、記述のレトリック（修辞法）をめぐる議論でもあるのだ。

文献：ボリス・グロイス「生政治（ルビ：バイオポリティクス）時代の芸術――芸術作品（ルビ：アートワーク）からアート・ドキュメンテーションへ」（『表象05』所収、表象文化論学会、2011年）、石田圭子「バイオポリティクス生政治と他者の論理：アート＝ドキュメント証言」（『Contemporary Art Theory』所収、イオスアートブックス、2013年）桂英史、西條朋行「精神医療と《芸術の臨床》をめぐるエスノプラクティス」（『臨床精神医学第38巻 第9号 別冊』所収、アークメディア、2009年）、田中功起『質問する その1 2009-2013』（アートイット、2013年）、「ヘイドン・ホワイト的問題と歴史学」（『思想』2010年第8号、No1036所収、岩波書店、2010年）

アーカイヴ

（和田信太郎）

Youtubeをはじめとする動画配信サービスはアーカイヴではない。むやみやたらと情報を収集する行為やその集積ではない。アーカイヴとは、保存継承していく機関や組織であり、収集、保存、活用といった主な機能とシステムを備えた場である。そのためアーカイヴの構築には、専門知識をもった様々な専門家が必要とされ、権利関係の法的な問題や、あるいはデジタル化に伴うシステム変化にも柔軟に向き合わなければならない。場、人、法、技術、またそれらを運用していくコストが整って、アーカイヴが構築されることになる。

アーカイヴには、公的機関から発展した機関内の資料を管理する「インスティテューショナル・アーカイヴ（Institutional Archives）」と、手稿収集の伝統から発達した、対象を定めて収集していく「コレクティング・リポジトリ（Collecting Repositories）」と大まかな二つのタイプがある。どちらも図書館や美術館のように書籍や作品といった特定の形式をコレクションするわけではなく、記録、ドキュメント、物体、芸術作品といったあらゆるものを対象として、アーカイヴ資料が作成されている。資料は、再活性化（利用、閲覧、上映、展示）という公共性を担保として、私的なもの（個人や特定の団体）から公的なものへ移行されることになるが、活動や軌跡の生々しさを引き受けることは容易なことではない。資料として管理されるには、メタデータの作成や分類の過程で、この生々しさを有効なアーカイヴにしていかなければならない。アーカイヴ化された資料に触れるとき、保存状態の良し悪しもさることながら、伝えたい意思（伝えたくない意思）は、当時を読み起こしていく上で手がかりとなっていく。どんな目論見のもとに誰が何を行なったのかを資料に反映させることは、アーカイヴの大きな役割である。ミシェル・フーコーは『知の考古学』のなかで、「伝統の重みを持ちはしない」と同時に「自由が行使される領野を開く忘却でもない」とアーカイヴ（アルシーヴ）を定義しているように、アーカイヴは伝統と忘却のあいだで、歴史や物語を再構成する実践

といっていい。アーカイヴの資料化で、しばし研究者の知見が必要とされるのは、忘却されることの回避のためでもある。また利用可能な資料だけではなく、アーカイヴ資料群に残っていない言表の消去があると空隙を示すことも忘れてはならない。

アーカイヴは歴史を記述するための基盤であり、歴史研究や時代考証におけるエビデンスの機能を担うためには不可欠なものである。アーカイヴは見ることに始まる。見ることの眼を重視したイタリアの哲学者ヴィーコは、クリティカ（判断の術）から学問を始めることの不都合さを指摘している。真理性の判断において、事柄の本性を摑むトピカ（発見の術）がクリティカに先立たなければならないと説いているように、アーカイヴは発見の場として開かれていかなければならない。論拠の在り処として活用されるためにも、ひとつひとつの資料へのアクセスや、他のアーカイヴとのネットワークといったアクセシビリティの活性化がますます望まれている。

文献：『映像アーカイヴノート』（NPO 法人映像メディア創造機構、2009年）、ミシェル・フーコー『知の考古学』（河出文庫、2012年）、上村忠男『ヴィーコ 学問の起源へ』（中央公論新社、2009年）、「国際シンポジウム　地域・社会と関わる芸術文化活動のアーカイブに関するグローバル・ネットワーキング・フォーラム」: http://www.tarl.jp/wp-content/files_mf/pplus_forum_2012.pdf

アーカイヴィスト

（馬定延）

アーカイヴの語源となるギリシャ語は、委託物と記録媒体の物質的安全を保障し、それらの資料を解釈する権力と専門知識を持っていた、アルコンという上級政務官が支配していた者たちの住居、逗留地を意味していた。1309 年、フィリップ端麗王によって任命された、フランス最初のアーカイヴィストに託された任務は「必要な時に、より安全に、より簡単に利用出来るよう、可能な限り良い状態で保存する目的で、手紙、紙文書、特許状を観察・検証・整理し、システム化することと、安全に素早く探し出せるよう保存し、必要なことをすべて行うこと」であった。最初は権力者の特権の起草

者・管理人であり、その次に国家法の管理人となったアーカイヴィストが、保存した原典の解釈にも関わるようになったのは19世紀頃からのことだと知られる。さらに現代のアーカイヴィストは、資料の保存はもちろん、その資料を価値判断し、再整理し、ガイド、目録、カタログの形で出版公表し、関連する展示やガイドツアーを開催し、アーカイヴ研究の基礎的な教育を行うなど、アーカイヴの存在と意義を社会に積極的に認知させることまでが期待される。

日本国内の場合、図書館法が1950年、博物館法が1951年に成立することで、戦後直後から確立した司書・学芸員の地位に対して、アーカイヴ機関とその専門職に関する法的根拠「公文書館法」は1987年に成立した。ただ、そのなかでは、専門職名がみえず、「公文書その他の記録」は「現用のもの」を除くとする第2条が、非現用文書の専門家という理解の根拠となるという問題があった。その後、福田康夫官房長官（当時）が2003年に設置した「歴史資料として重要な公文書等の適切な保存・利用等のための研究会」から始まる、一連の公文書管理改善に対する取り組みによって「公文書等の管理に関する法律（平成21年法律第66号）」が成立された。文書のライフサイクル全体を一貫して管理する必要性が明文化された、通称公文書館理法といわれるこの法律が2011年4月から実行されることによって、アーカイヴィストに求められる知識と機能が変わりつつある。

なぜアーカイヴとアーカイヴィストがここまで注目されるようになったのだろうか。「資料をさがす。本をよむ。整理をする。ファイルをつくる。かんがえる。発想を定着させる。それを発展させる。記録をつける。報告をかく。これらの知的作業は、むかしなら、ほんの少数の、学者か文筆業者の仕事だった。いまでは、だれもが、そういう仕事をしなければならない機会を無数にもっている。生活の技術として、知的生産の技術をかんがえなければならない理由が、このへんにあるのである。」梅棹忠夫の洞察通り、その背景に情報社会を生きる私たちの生活があるかもしれない。

文献：梅棹忠夫『知的生産の技術』（岩波書店、1969年）、森本祥子「これからのアーキビスト養成の課題

についての一考察：アメリカの現状をふまえて」（『学習院大學文学部研究年報』56号所収、2009年）、ジャック・デリダ『アーカイヴの病　フロイトの印象』（法政大学出版局、2010年）、マリア・バルバラ・ベルティーニ『アーカイヴとは何か　石板からデジタル文書まで、イタリアの文書管理』（法政大学出版局、2012年）、毛塚万里「日本のアーキビストの現状と問題点」（『これからのアーキビスト――デジタル時代の人材育成入門』所収、勉誠出版株式会社、2014年）

geidaiRAM: Research-based Arts Management
東京藝術大学大学院映像研究科
リサーチ型アートプロジェクトのための人材育成事業
平成26年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」
http://geidai-ram.jp/

——

プログラム責任者　桂英史

企画・運営

相馬千秋、高山明、田中沙季、田村かのこ、趙純恵、
林立騎、平沢花彩、馬定延、和田信太郎

——

研修生

飯岡幸子（いいおか・ゆきこ）
1976年福岡県生まれ。筑波大学芸術専門学群卒業後、映画美学校ドキュメンタリーコースにて佐藤真氏に師事、映像制作をはじめる。撮影・監督作品に『オイディプス王／ク・ナウカ』『ヒノサト』、撮影作品に『ひとつの歌』（杉田協士監督）など。東京藝術大学大学院映像研究科修了。

小形幸（おがた・さち）
宮城教育大学大学院美術教育専修修了。文化複合施設の学芸アシスタントとして展覧会事業やワークショップの運営を経験の後、レジデンス事業を兼ね備えたアートセンターにて若手アーティスト支援事業を中心に担当。

柿沼美紀（かきぬま・みき）
日本獣医生命科学大学教授。文学博士。臨床発達心理士。東京生まれ、中学3年から大学卒業まで米国で過ごす。専門は発達心理学。子どもの発達を文化及び自閉症児との比較から研究。他に犬と飼い主の関係、ラットやチンパンジーの発達を研究。主な著書に『子どもの「やさしさ」を育む本』（PHP）、『ペットと社会』（岩波書店）、『動物園で行動観察』（AWHIN電子書籍）。アマチュアオーケストラでヴァイオリンを弾く。

川勝 真一（かわかつ・しんいち）
RADディレクター、京都造形芸術大学および京都精華大学非常勤講師。1983年生まれ。京都工芸繊維大学大学院博士後期課程在席。建築的領域の可能性をリサーチするプロジェクトRAD（Research for Architectural Domain）を設立し、建築の展覧会企画、参加型の改修ワークショップ、行政への都市利用提案、コンサルティングなどをおこなっている。http://www.radlab.info

川村麻純（かわむら・ますみ）
東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現専攻修士課程修了。他者との関係性に関心をもち、映像と写真で作品を制作している。『川村麻純 Mirror Portraits』資生堂ギャラリー（2013）では、「母と娘」「姉妹」など家族の中の関係性をモチーフに作品を制作。2015年3月〜5月に展覧会『鳥の歌』が京都芸術センターで開催予定。http://www.masumikawamura.com

木寺元（きでら・はじめ）
明治大学政治経済学部准教授。東京都生まれ。東京大学大学院総合文化研究科修了。博士（学術）。専門は政治学。地域をイノベーションする手法としてのアートプロジェクトに研究・教育両面から関心がある。主な著書に『地方分権改革の政治学-制度・アイディア・官僚制』（有斐閣、2012年）ほか。日本公共政策学会理事。

熊倉優子（くまくら・ゆうこ）
大学でポーランド語を専攻した後、都内の図書館に勤務。図書館勤務の傍ら、大学院で国際関係を学び、主として中東欧の地域研究を行う。趣味は映画鑑賞（特にフランス映画）と旅。現在の最大の関心事項はアートとアーカイヴの関係である。gidaiRAMを通じて、社会で利活用されるアーカイヴのあり方、またアーカイヴの活用の可能性について広く深く考察できればと思う。

島林秀行（しまばやし・ひでゆき）
1981年富山県生まれ。2004年早稲田大学第一文学部フランス文学専修卒業。中小企業診断士。アートがかなり非常に完全に好きなサラリーマン。アートに関わるものであればすべて関心領域（アーティスト、作品、ビジネスetc...）。特に惹かれるのは、新しい方法やコンセプトを以って視覚的冒険を企てているアーティスト。若手作家では金光男が一押し。

武田力（たけだ・りき）

演出家、俳優。幼稚園勤務を経て、演劇カンパニーのチェルフィッチュに関わる。他に飴屋法水演出『4.48サイコシス』（F/T'09秋）や、長島確との共作『アトレウス家プロジェクト』などに参加。今年度はトーキョーワンダーサイトとKyoto Experimentにて作品を発表する。また、アジア各所の「教育」を相対化することで日本を解体していく演劇プロジェクトも進行中。

田中雅子（たなか・まさこ）
東京都庭園美術館学芸員。1983年、熊本県生まれ。慶應義塾大学総合政策学部卒業後、渡仏。Institut d'Etudes Supérieures des Arts (IESA) アート・ビジネス学科修了。在学中、パリの現代美術ギャラリーで実務を経験したことが、同時代の表現に興味を持つきっかけに。帰国後、東京都現代美術館インターン、G-tokyo事務局などを経て、現在は東京都庭園美術館でリニューアル開館準備に従事。「いま」を軸に、時代や分野を横断する展覧会や新しいプログラムの企画に携わっている。

田中みゆき（たなか・みゆき）
デザインの領域で展覧会やイベントの企画、書籍や印刷物の編集に携わる。デザインそのものではなく、デザインの考え方を使って、ある概念を体験できる何かにすることを仕事とする。普通の人の生活から生まれる表現に興味を持っている。現代詩手帖特集版『はじまりの対話―PortB「国民投票プロジェクト」』では構成・編集を担当。

永田絢子（ながた・あやこ）
1986年東京都生まれ。武蔵野美術大学造形学部芸術文化学科卒業。現代美術ギャラリー勤務を経て、現在は公的文化事業の運営に携わる傍らで、個人のプロジェクトとして同時代のアーティストと協同し、展覧会やイベントを企画。新たなマネジメントのかたちやアーティストとの関係性の構築を試みている。ほか毎月ピクニックをひらくpicniic（ピクニイク）を共同主宰。都市におけるゆるやかな〈共有〉のあり方を探る実践として、東京の隙間で活動中。http://pic-niic.blogspot.jp/

仲本拡史（なかもと・ひろふみ）
1986年横浜生まれ。映像作家。幼い頃から引っ越しを繰り返し、小学生時代を主にミャンマーとインドネシアで過ごす。東京藝術大学大学院映像研究科メディア映像専攻修了。『無言の乗客』が第63回ベルリン国際映画祭短編コンペティション部門にノミネート。『IR PLANET』が第20回ヴィジョン・デュ・レール国際映画祭にノミネート。
http://h2nakamoto.blogspot.jp

中森圭二郎（なかもり・けいじろう）
1985年生まれ。2010年から有志のカメラマンと共に東京の貧困問題に関する映像制作を開始。2013年からDIYカルチャーや自主流通、社会運動についてアプローチを試みています。鳥取に移住して、古本、自主流通の音楽や出版物を扱うインフォショップを始める青年を取材したドキュメンタリー映画『BOOKSTORE移住編』が2014年春に完成。ツアーを通して、8都市11会場で上映。http://keijironakamori.wix.com/earthb

及位友美（のぞき・ゆみ）
コーディネーター。慶應義塾大学美学美術史学専攻卒業。取手アートプロジェクト事務局、東京都現代美術館学芸アシスタント、NPO法人アートネットワーク・ジャパン（急な坂スタジオ・フェスティバル／トーキョー）を経て、2012年よりアートプロジェクトのコーディネート、広報媒体の編集・制作などを手掛けるvoidsを立ち上げる。2014年より一般社団法人ノマドプロダクション理事。voids: http://www.voids.jp/　一般社団法人ノマドプロダクション: http://nomadpro.jp/

古原彩乃（ふるはら・あやの）
1987年東京都生まれ。早稲田大学第一文学部卒業後、教育系出版社に学校教材の編集者として務める。退職後大分県別府市へ移住。NPO法人BEPPU PROJECTにて、ワークショップのコーディネートとパフォーミングアーツの制作を担当し、2014年に独立。芸術、教育の領域にこだわらず、「子どもが成長していく場を豊かに耕すこと」をテーマに、学校、児童館、福祉施設等で活動中。

堀江映予（ほりえ・てるよ）
オーストラリア国立大学にて東南アジア地域研究修士号取得。その後、文化芸術分野の仕事に従事し、アートを通した人物交流や様々な地域でのプロジェクトに興味を持つ。

松原史奈（まつばら・あやな）
「言葉が意味を剥離され、声や呼吸に還元される瞬間に表れる」もののような、事柄や出来事の曖昧な側面を、どのように受け渡し可能にし、記録していくかに関心を持つ。最近の活動に、HORS PISTES TOKYO 2014 サテライト展での＜物語＞を利用したコンセプトワーク等。東京藝術大学先端芸術表現科卒。http://shakkakuinsatsu.web.fc2.com

森純平（もり・じゅんぺい）
建築家。1985年マレーシア生まれ。2011年東京藝術大学大学院建築科修了。建築という行為を通して時間を考えながら、アート、まちづくりといった状況を生み出す現場に

身を置きつづける。主な活動としてAlice（ナントビエンナーレ）、引戸庵、マイタワークラブ、おっとり社、コジマラジオ、2013年より千葉県松戸市にてアーティスト・イン・レジデンスPARADISE AIRの企画運営等。http://junpe1.com

山本紀子（やまもと・のりこ）
多摩美術大学情報デザイン学科卒業。デザイン事務所、一般企業等でWEB・グラフィックデザインを担当する傍ら、現代美術作家アシスタント、森美術館パブリックプログラムスタッフ等を経験。2008年より横浜市芸術文化振興財団にて、「横浜トリエンナーレ」「ヨコハマ国際映像祭」「横濱ジャズプロムナード」など様々な文化事業の現場で市民協働企画運営、制作コーディネート、広報等を担当。現在は総務部門に従事。

渡辺真太郎（わたなべ・しんたろう）
山形県生まれ。映像メディアを主体に制作／研究活動を行う一方、SJQ、Tsujiko Noriko、Joan of Arcなど、国内外の様々な音楽家の映像ドキュメントを制作している。主な監督作に「空間現代2」空間現代、「NEW GAMES」goat、「recorded2」Optrum（すべてHEADZ）など。

geidaiRAM GLOSSARY 2014-15
©2015 Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts