

わたしたちよりおおきなもの；
場所、地域、グローバルな文脈に鋭敏な美術の教育をめぐる
沖縄と北海道の対話

富田俊明*、上村 豊**、仲間伸恵**、藤沢レオ***

*北海道教育大学釧路校、**琉球大学教育学部、***道都大学美術学部

Greater than Ourselves;
An Okinawa/Hokkaido Dialogue on Art Education with Sensitivity of Local,
Regional and Global Context

Toshiaki Tomita*, Yutaka Uemura**, Nobue Nakama**, Leo Fujisawa***

*Hokkaido University of Education

**University of Ryukyus

***Dohto University

要旨

本稿は、現代アートと教育に関する研究交流を目的とした展覧会+シンポジウム「わたしたちよりおおきなもの；へき地における固有の文化・自然環境を素材とした図工・美術教育実践の試み—琉球大学教育学部美術教育講座との研究交流をとおして—」（2013年9月、北海道立釧路芸術館）の報告である。発表者兼パネリスト4人はいずれも第一にアーティストであって、その創作研究の発展の過程で美術の教育に関わるようになった。実践報告ポスター展では、地域の自然や文化のエレメントに鋭敏に反応するアーティストの視点が特徴的にあらわれた。シンポジウムでは、4人の知見をむすんで問—地域的かつグローバルな文脈で対話がなされた。本稿では、これを誌面上に再構成し、へき地における図工・美術の教育の可能性を、アーティストの視点から展望したい。それは、へき地・小規模校を前提とした教材や方法をめぐるハウツーの提案ではなく、むしろ地球上のどんな土地でも通用するアートのプリンシパルをめぐる議論である。

1. 現代アートの視点からみたへき地教育

1-1. 現代アートの拡張と美術・教育

今日見られる現代アート概念の広がりや嚆矢を何時何処に求めるかについては諸説あるが、本稿は、1960年代のヨーゼフ・ボイスの社会彫刻¹⁾に一つの基盤を見いだす。ボイス研究で知られる美術家・若江漢字によれば、現代美術とは「未来性、素材・スタイルの遷移、政治・経済・社会・環境の社会問題をテーマ」とし、直接民主主義的で脱近代を目指す現状否定的な態度をもつ社会論的な＜脳>の美術²⁾であるとしている。

ボイスの社会彫刻理論は、シュタイナーの社会三層化³⁾の理論に根拠をおいており、芸術の拡張と社会との関わりは当初から深く埋め込まれたテーマであった。教育もまた、あらゆる分野に潜在する創造性を発展・拡張する社会彫刻の理念の表現として重要な意味を持ち、既存の教育制度に限界を感じたボイスは「創造性と学際的研究のための自由国際大学」という教育機関を設立する等している。

本稿は、このような現代アートの概念拡張を前提として

制作する4人のアーティストによる、へき地における美術教育に対するひとつの観点の提示である。それは「へき地」「地域」「学校教育」を根底から問い直すような、未来志向の現代アートの視点によるものとなろう。次節からは、4人のアーティストとしての自己形成の背景にある1990年代のアート状況を概観し、その特徴を描出し、さらに続く節では、本稿の視座を明らかにする。

1-2. 現代アートのパラダイムシフト

1990年代は、アーティストたちが既存の美術制度から離れて、自発的に多様な表現とその場所を模索した時代である。その多様性は、社会の様々なコンテクストに応答しようとする中で創案された点の特徴的である。身一つで誰も行かないような辺境を旅しながら制作したり、街を一時的にハイジャックしアートの祝祭に変えたり、サイトスペシフィシティ⁴⁾の探求から使われなくなった廃墟を活用したり、地域の人さえ省みない遺産に新しい光を当てたり、サバイバルを目的として共同のスタジオを運営したり、個の神話を集団のそれに架橋したり、アーティストの数

だけ実験が行われたと言っても過言ではない。これらの実験は、既存の制度の保証の範囲を超えたところで、新しい関係を探求するものであった。このような中から、アートを内側から支えるプリンシパルについての再考も深まって行ったのである。

1-3. アート系NPOの興隆と学校

後にリレーショナルアート⁵⁾ というキーワードで括られるこの時代を揺籃期として、アーティストの創造世界と社会における有用性を架橋し組織化（インスティテューショナルライズ）する動きの中から、全国にアーティスト・ラン・センターやアート系NPOが設立されてきた。このようなアート系NPOの中で、学校におけるアーティストによるワークショップを組織化した代表例として、1999年に発足、2001年からNPO法人として活動している「NPO法人芸術家と子どもたち」(ASIAS)がある。同法人は、現代アーティストと子どもたちが出会う「場づくり」をとおして、子どもたちには<潜在的な力を存分に発揮し伸ばす機会>を、アーティストには<子どもたちと関わり、新たな表現を探る機会>を提供している⁶⁾。ASIASのような学校を対象とした組織はその後、全国に広がっており、北海道では2007年より一般社団法人AISプランニング(AIS)が学校へのアーティスト派遣事業を行っている。

1-4. 本研究交流の視座—へき地教育へ

富田は2010年より、へき地教育に力を入れている北海道教育大学釧路校に、絵画担当教員として赴任して以来、絵画研究室として、へき地における図工・美術の教育の可能性を展望・提案する必要があると感じてきた。北海道教育大学は、学校・地域教育研究支援センターを擁し、その下にへき地教育研究支援部門（通称へき研）を置く。

へき地教育研究とは、へき地・小規模校を対象にその諸問題を考えるものだが、富田はもっと教科の側からの提案があってもよいと考えている。特に図工・美術は、地域の自然や文化とアートの結びつきからみる視点も可能であろう。さらには、前述の1990年代を通過したアーティストとしての知見から、学校や教科の枠組みにはない自由な視点を提供する必要があるとも考えている。

1-5. 本研究交流の視座—アーティストの視点から

以上の問題関心を共有するアーティストを宮古島、沖縄本島、苫小牧から釧路に招き、活動報告ポスター展+シンポジウムを企画した。企画者・富田を含む発表者兼パネリスト4人は、90年代にアーティストとして自己形成し、ASIASなどの仲介者を介さずに、学校を含む様々な場所で自律的にプロジェクトを実現してきた。つまり同じ問題意識のプールから出発しつつ、4人の独自の経歴と現在の活動は、ASIASやAISとは別の可能性を示唆していると言えるであろう。つまり、学校や教科やアート系NPOとも異なる自律的な視点があり、これらアーティスト個々の

視座は本研究交流の基盤を成している。NPOや行政主導のプロジェクトは記録に残りやすいため、議論され研究され、ある種の史観を創り出してさえいる。しかし特に地域振興を謳ったアートフェスティバルは、アーティストの創造世界よりも社会への有用性を強調するあまり、地域行政の思惑と親和性が高く都合良く利用され、ジェントリフィケーション⁷⁾ やネグリ&ハートの言う共的領域の私有化⁸⁾ に加担しているという批判もある。一方、個としての活動は持続的に行われているが、記録に残りにくく、あまり論じられて来なかった⁹⁾。

本論はこのような活動に光を当て、その質的違いを明らかにする狙いもある。そうした観点から、次の2~5章の各章では、それぞれの研究者、上村豊¹⁰⁾、仲間伸恵¹¹⁾、藤沢レオ¹²⁾、富田俊明¹³⁾ が自らその経歴を、問題意識の萌芽、ブレイクスルー体験、教育への応用という流れで、ストーリーとして語る。続く第6章では、4人の筆者が互いに各ストーリーの観点を要約し合う。ここから、へき地における図工・美術の教育を考える上で基礎となる視点を提示したい。第7章は付録的ではあるが、展覧会+シンポジウムおよび研究交流のドキュメントを収録し、加えて研究者が地域のコンテクストを越えて実際に顔を合わせて交流する意義について触れておきたい。

2. 「場所」の体験としての美術（上村豊のストーリー）

2-1. 没場所性/場所のアイデンティティの危機

『場所の現象学』¹⁴⁾ の中でE.レルフは、世界中の地域を覆うかに見える「ディズニー化」「博物館化」「未来化」「サブトピア化」などの傾向を分析し、人間の根源的な「場所体験」や「場所のセンス」の重要性を説く立場から、これらの現象における「没場所性」を批判的に検証した。そして、「場所のアイデンティティ」という新たな概念が、場所にまつわる様々な現象の中に表現されている人間と世界の関係に対する理解を深めるために不可欠だとしている。

なぜなら、人間の世界認識はまず以て周囲の空間を「この/その/あの場所」として捉える「場所体験」から始まり、そしてその体験の本質は、自然環境や人間の活動といった場所の外的・客観的な事実というよりは、むしろその「内側性」、つまりある個人がある場所をいかに「内側」から体験しているかという所にあるからである。その同化の度合いによって、多様な「場所のアイデンティティ」の質が醸し出されてくる。

2-2. 『桐生再演』~「場所」の発見と受容

1993年末、私はある偶然の出会いから群馬県の桐生という街を知り、翌1994年から仲間とともに、この街をフィールドとした『桐生再演—街における試み』¹⁵⁾ という活動を始めた。これは、首都圏に在住する複数の参加者が同地に通い、あるいは滞在しながら自らの制作サイトを確保し、

その場において作品を公開するというもので、観客は用意されたガイドマップを頼りに市内に点在する各サイトを訪ね歩くという形になる。この活動はその後、2010年の『桐生再演16』まで年1回のペースで継続開催され、私自身も、2006年の沖縄移住によって現場を離脱するまで、ほぼ毎回、企画・事務局兼参加作家として関わった。

桐生市は、京都の西陣と並び称される「絹織物の街」そして江戸以前から続く「商人の街」としての伝統を誇り、戦後、経済構造の激変でこれらの産業が衰退し典型的な一地方都市となった現在でも、町並みの其処此処に、そして人々の気質や生活の中にその蓄積を垣間みることができる。市内に200棟以上残る「ノコギリ屋根」の織物工場は、このような街の歴史や文化を象徴しその景観を特徴づけるものと捉えられ、近年は歴史遺産としての保存運動や再利用の活動も盛んである。

ただ、私たちが『桐生再演』の制作サイトとして毎年新たに「開拓」した場所には、この「ノコギリ屋根」を始め歴史的な建造物も含まれる一方で、ただの川の土手から、廃業した床屋や焼き鳥屋跡、廃ビルの事務所跡、郊外の新興地に建設途中で放置された住宅、果ては歩道橋の階段裏、建物取壊しの後駐車場になるのを待つばかりの「空地」「売地」といった、どこの都市にもある、これといった特徴のない場所も多い。そして、これらの場所は全て参加作家が個別に自らの眼と足を使って選び取ったものであり、しかも実際には、そこを制作サイトとして確保して行く過程（所有者を捜し出し一時的な借用交渉を行う。掃除から始まる場所の管理・維持、会期後の原状復帰まで全て原則的には参加者個人の責任で行う）が、制作過程の中で大きな位置を占めることが多い。

つまり、『桐生再演』で私たちが求めたものとは、その活動名に反して、「桐生らしい」特徴的な景観や、街固有の歴史や文化が色濃く定着された特定の建築や空間ではなく、むしろ（桐生らしからうが、らしくなからうが）自らが立つ場所に、「アーティスト」である以前に1人の人間として向き合うという経験、そして自らの身体や行為を通してその場所をいかに受け容れて行くことができるか（逆にいかに場所から受け容れられるか）、その変化の過程こそが重要であったのだと思う。『場所の現象学』におけるレルフの議論に即して言えば、ある場所の外的な要素とは違うレベルでの「場所体験の内側性」こそが私たちの問題であり、『桐生再演』とは、そのような体験を通して桐生という一つの都市空間の中に、個人にとって根源的な「場所のアイデンティティ」を求める試みの集合体であったと言えるのではないだろうか。少なくとも私自身はそう感じている。

私個人のストーリーに立ち返れば、『桐生再演』の活動を始めた当初の、自らの創作基盤を問い直す内省的な試みから脱却し、このような「場所体験」を強く意識するきっかけとなったのは、桐生に通い始めて4年目の1997年、市街を見下ろす小高い山の奥に古い温室を「発見」した経験

である。この温室の中では、市民から委託された沢山の植物の鉢植えが育てられていたのだが、この年の作品『吾妻公園プロジェクト』は、これらの鉢を一時的に市民に貸出し植物の世話をしてもらい、その間、空になった温室を『桐生再演』のサイトとして観客に公開するというものである。



図1 『吾妻公園プロジェクト』の舞台となった温室

この、特定の場所や事物を成り立たせている機能や文脈・位置関係を反転あるいは再配置することを通して私は、街の古い路地を縫うようにして巡る内に（ここでも沢山の鉢植えを目にした）いつの間にか街外れの裏山に迷い込み、その中腹に思いがけず拓けた公園から、先ほどまで歩いていた街を遥かに見下ろすという、私自身の具体的かつ個人的な体験の構造を、その時振り返った背後に「発見」した温室と鉢植えに託して可視化したかったのである。空っぽの温室で観客がその行方を想像する鉢植えは、麓の街中に紛れつつ点在し、路地裏ではその一つ一つに市民が水を遣っている。（元々はそれは彼らのものなのだが。）このような作品における場所と住民と観客の相補的・循環的な構造と、私の個人的な経験の構造は平行であり、それはそのまま「街」という「場所」についての「発見」と「受容」の構造として、誰でも対等に共有できるものではないか。それが私の問いであり、この問いは再びレルフの「場所のアイデンティティ」に対する問い、今いるこの場所から「世界を理解する」ことへの切実な希求へと重なるように思われる。

2-3. 「場所」の解体、そして再び共有すること

2003年、私たちは長年『桐生再演』の拠点となって来た古い「ノコギリ屋根」織物工場のリノベーションプロジェクトに携わることになる。建物の老朽化に心痛した所有者からの依頼によるものであったが、過去の参加者や若い学生が集結し、約1年をかけて改築工事を行った後、翌2004年からオルタナティブスペース「桐生森芳（もりよし）工場」¹⁶⁾として共同運営を始めた。活動開始からおよそ10年、『桐生再演』は大きな転機を迎えた。年間2～3ヶ月の断続的な滞在制作の場であった桐生の街との関係も、新

たな拠点が固定されたことにより持続的なものに発展した。何よりも、このリノベーションプロジェクトを通して、私自身も実に沢山のことを学んだ。



図2 『桐生森芳工場リノベーションプロジェクト』

専門家による現状調査と基本設計の後、解体工事を委ねられた最初の2ヶ月間、私たちが行ったのは「解体」というよりもむしろ「破壊」に近い行為だった。私たちは寄って集って、老朽化した屋根や壁は勿論、残されていた織機類までも、ハンマーやバールで粉々にして廃棄していった。そして私自身はと言えば、事もあろうか、この「破壊」行為やその結果現れた骨組みだけの工場の姿に、何とも言えない開放感を覚えたのである。この光景に、この場が生きていた時を知っている人々が心を痛めないはずはないのだが、一方で「再生」のために避けて通れないこの過程は、私たちの様な「よそ者」にしか担えない事を痛切に感じた。そしてこれが工事を決断し施主として経済的負担を一身に負った所有者の老夫婦に伝える、私達にとっての「覚悟」なのだと思った。

…一つの場所を再生させるための「共同作業」。それが真に「共同」であるためには、各人がそれぞれの立場で「覚悟」を持つ必要がある。所有者であれ、行政であれ、ボランティアの「よそ者」であれ、誰もが自分の手でハンマーを打ち下ろす「覚悟」が必要なのだ…地元紙への報告記事で当時私はこのように述べたが、今振り返るにこの体験は、私にとって『桐生再演』を通して深められた「場所体験」のひとつの帰着点であると同時に、私自身の「個」としてのアイデンティティを拓く大きな契機でもあったように思われる。それは場所の「解体」や「よそ者であること」といった痛みを伴いながらも、内側性と外側性を包摂する新たな「場所のアイデンティティ」を他者と共有する可能性の体験でもあったのである。

2-4. 沖縄にて

レルフは「没場所性」の顕在的傾向として、地域や場所の「ディズニー化」「博物館化」「未来化」「サブトピア化」

といった例を挙げたが、沖縄においてはこれらに「基地化」を加えるべきかもしれない。

私の沖縄体験は、2006年9月の琉球大学への赴任直後、写真家・比嘉豊光らによるドキュメンタリー映像『島クトゥバで語る戦世（いくさゆ）』¹⁷⁾との衝撃的な出会いから始まった。夏休み中のキャンパスで偶然見付けたチラシを頼りに上映会場となった沖縄県庁のロビーを訪れてみると、閑散とした空間に設置された10台近くのモニターに、自らの戦争体験を自らの地域・集落の方言（しまくとぅば）で語る老人達の姿が映し出されていた。

その時、私の内に起こったことを、どう言い表せば良いのだろうか。勿論私には彼・彼女らの語る言葉の意味は全く分からなかった。近世琉球王国時代を「唐ぬ世」、「琉球処分」後を「大和（やまとう）ぬ世」、第二次大戦中の「戦世」、戦後占領軍統治下の「アメリカ世」を挟み、1972年の日本国復帰後つまり私たちが生きているこの時代を再び「大和ぬ世」と呼ぶような、この土地の抱える歴史についても、ほとんど何も知らないに等しかった。しかし私はその時、このいかにも役所臭いおおよそ「沖縄らしくない」無機質な空間、沖縄における「没場所性」の象徴のような空間に重なり響き合う無数の声達から、意味を突き抜けた「呼びかけ」を受け取ってしまったように感じた。その声は、それを語る個人というよりは、その人が生きてきた「場所」そのものが、「聴衆」としての私の意識的なレベルを越え、「個」としての私の内側に直接語りかけて来るような「手触り」に満ちていた。

沖縄において私は、桐生でよりもさらに「よそ者」である。ここでは県外出身者を「大和人（やまとうんちゅ）」「ナイチャー（内地の人）」と呼ぶ人もいるのだが、この時私が感じとったものは、そのような表層的・外側的な対立の構造を一瞬にして解体し去るような、まさに根源的な「場所のアイデンティティ」が醸し出す質であり、語り手の痛みと聴き手の疎外感を全て含み込んだ上でなお、「豊か」としか言いようのない何ものかであった。

私はその後現在に至るまで、この沖縄の地で、1人の美術を志す者として、同時に教師を育てる大学教員の1人として、美術／教育の様々な現場に携わってきた。

2007年から2011年にかけては、アートNPO「前島アートセンター」¹⁸⁾の理事兼スタッフとして国際交流展『wanakio2008』¹⁹⁾を始めとする様々な展覧会やプロジェクトの企画・運営に関わった。とりわけこのアートセンターが得意とするアートと社会・日常の境界を攪乱するようなゲリラ的イベント（それらの多くはカフェやバーといった形態で行われた）からは、この地にある意味で東京など「中央」を超え「グローバル」に直結するようなアートシーンとそれを支える社会的な意識が独自に根付いていることを強く感じた。



図3 離島における図工ワークショップ「ひよっこり座間味島」

また、拠点となる琉球大学においては、同僚の吉田悦治氏と共に彼の言う「美術／教育の“フィールド”を広げる」活動として、離島でのワークショップ、商店街を舞台としたイベント作り、本島各地の小学校に出向いての授業実践などに取り組んでいる。教育学部の「異種格闘技家」を自任する吉田氏は、他にも不登校の生徒児童が通うフリースクールや長期治療入院の患児が生活する小児科病棟などにもその「フィールド」を開拓してきたのだが、その根底にある「学校」「教科」「授業」といった教育の制度的枠組みに捉われず、それらを相対化・異化しながら「美術／教育」の内と外を反転し接続する運動の源を「フィールドの力」に求める態度は、「場所体験」を創作活動の本質に関わるものとしてきた私にとっても、「美術」と「教育」を架橋する包括的で柔軟な視野を感じさせるものであった。特筆すべきは、このような態度が琉球大学の他の教員にも共有されており、そこで学ぶ学生達も含め、いわば同校の「風土」を形作っていることである。卒業生には、学校現場に限らず、先の「前島アートセンター」などの民間組織から美術館・博物館などの公的機関まで広く社会の中に活動の場を求める者も多い。また、自主農園から報道機関まで、彼ら彼女らが開拓する「美術／教育のフィールド」も実に多様である。

私には、このような若い世代(沖縄で言う「復帰後世代」)による制度的枠組みや立場を越えた活発なネットワークの力こそが、「基地化」の波に洗われる現代の沖縄で、その根底において「場所」からの呼びかけに「内側」から向き合い、あるいは「解体」をもってそれに抗いながらも、その先に新たな「場所のアイデンティティ」を生み出して行く可能性そのものであるように感じられる。

2-5. 再び場所体験から～交差するストーリー

最後に私自身のストーリーに戻ろう。

桐生の現場を離れ沖縄に移住する直前、私は偶然、山口県周防大島出身の民俗学者・宮本常一の著作に出会った。そしてその中にまるで『桐生再演』での「場所体験」を解

き明かすような「語り」を初めて見いだした気がして、不思議なしかし強烈な安堵感を覚えた。同時にまた、宮本がその生涯を通して貫いた、場所であれ人であれ自身が向き合う存在に対して全てを受け容れ深い共感をもって応答する態度を、10代に聞いた父の言葉から学んでいたことがとても印象的であった。「汽車へ乗ったら窓から外をよく見よ…」や「…新しくたずねていったところはかならず高いところへ上がってみよ」「土地の名物や料理はたべておくのがよい」に始まり「人の見のこしたものを見るようにせよ。」に至る有名な「父の十か条」²⁰⁾である。そこには人が「場所で生きる」ことに対する深く普遍的な洞察がある。そして、彼がその洞察を島での辛苦に満ちた人生の中で個人的に学び取り、息子に対してそれをあくまでも個人的に伝えたことに(「これからさきは…親が子に孝行する時代だ。そうしないと世の中はよくならぬ。’)私は何よりも貴いものを感じる。

現代社会の抱える「没場所性」の危機に対して「意義のある場所を経験し創造し守って行くための手段」を得るためには、どうしたら良いのだろうか。40年前に『場所の現象学』が投げかけた「場所のアイデンティティ」を巡るこの問いかけは、まさに今現在の私たちが沖縄で、あるいは北海道で直面する「地域」「美術」「教育」の課題に重なり通ずるものであろう。そしてその時、私たちにとって重要なのは「場所」の外的な差異ではなく、「この場所」をいかに「内側から生きる」かであり、全てはそこから始まる。そしてその「場所」とは、私自身のストーリーと、凡ての他者のストーリーつまり「世界」が、時を越えて交差し補完し合う「場所」でもあるはずだ。

「人の見のこしたものを見るようにせよ。その中にいつも大事なものがあるはずだ。」(前掲「父の十か条」より)大切なものはいつも「場所」の表層や外側性に紛れ見過ごされがちである。それを見つけ出すためには自らの眼と足を駆使した主体的・内側的な視野の開拓が必要であろう。そして「美術」とは、まさに「見えないものを見えるようにする」行為、獲得された視野を他者と共有することへの希求そのものの名ではなかったか。

3. 世界と自分を認識する方法；場所の力に関する一事例として(仲間伸恵のストーリー)

3-1. わたしが生まれた場所

東京から南西に約2,000キロ、沖縄本島からでも300キロほど離れた洋上、太平洋と東シナ海の境目に浮かぶ小さな島々、それが私の生まれた宮古諸島である。

沖縄県宮古諸島は、一番大きな宮古島をはじめ、池間、大神、来間、伊良部、下地、多良間、水納の8島からなり、太平洋と東シナ海の間に弓状に長く連なる沖縄県の、ほぼ中央に位置している。中心地となる宮古島は最も高いところが114mというほぼ平坦な島で、たくさん降る雨は琉球石灰岩の台地にすぐに浸み込み、山もなく川もない。その

かわりに豊富な地下水に恵まれた島である。

遮るもののない小さな島々の上を吹き抜ける海風は、亜熱帯の日差しのきびしさをやわらげて心地良い涼しさをもたらしてくれるけれど、年に何度かは台風となって大暴れし、農作物や家々や、そこにあるすべてのものを引っ掻きまわして通り過ぎていく。ここに暮らす人々は、人が作りあげたものが、人の力の及ばないものでいとも簡単に壊されることを受け入れながら生きてきた。大木の根元や大きな岩の陰、なにげない路地の角などにも、あちらこちらに拝所があり祈りの場所となっている。古来人々は、目にみえないものの気配を感じ、それらを敬い畏怖し、祈りの中で対話を試み、人智を越えたおおいなるものとの絶妙の距離感を保ちながら、与えられたこの場所で生きてきたのである。

地球儀のなかでは見つからないようなちいさな点。一般的には「へき地」「離島」と呼ばれる地域なのかもしれないが、ここが、私が命をもらい育まれた、私にとっての世界の中心となる場所である。



図4 宮古島の海と空

3-2. 自分と場所との関係について 美術を通して見つけたこと

「人が、何かを表現しようとするとき、その源となるものはどこから湧いてくるのだろうか。」80年代の初めに、大学で美術を学び始めたあたりから、このような疑問に対して否応無しに向き合わざるを得なくなってきた。美術を学ぶ学生としてはそう珍しくないと思われるこの問いの答えを探る糸口として、私は「自分が生まれた場所」「生きる場所」が持っている「目には見えない力」について思いをめぐらせていくことになる。沖縄というかなり地域色の強い、土地の力に満ちた場所は、そのような思い入れをとってもナチュラルに受け止めてくれる場所であった。

「私は何者で、私の中には表現すべき何かがあるのか？」と考えるとき、自分の内側にあるものをのぞき込まざるを得なくなる。内へ内へと覗き込み、無価値に思えて仕方がなかった自分自身をつきぬけて、「私」と「世界」は同じもので創られていると感じた時がいつだったか。「私は

確かに世界の一部であり、どんなつまらない存在だとしても底の底ではすべてつながっているのだから大丈夫。今、呼吸して生きている自分は、私を生み出したあの場所の空気や水や土と同じものからできていて、つまり『世界』と同じものでできている。」

表現する、作品をつくるということは、世界に満ちている「目に見えないもの」の気配を感じとり、それを目に見えるかたちにする作業なのだと考えた。

自分の内側をのぞき込むということは、次に、自分の外側を確かめたいという欲求につながっていく。沖縄という場所の気配と沖縄以外の場所の気配を確かめたかったのかもしれない。

そうして、20代なかばからは沖縄を離れて生活するようになったわけだが、どこに暮らしていても、「いつかはあの場所へ帰るのだろう」と無意識に思っていた。それは束縛感ではなく、反対に、だから安心してどこへでもどんなに遠くへでも行けるという、不可思議な安心感だったように思う。

私は実際に30年ほどの時を経て島に戻ることになったのだが、たとえずっと旅を続けて人生を終えたとしても、その感覚は最後まで持ち続けたのではないだろうか。あたりまえに自身の中に存在すると感じるその場所の気配は、「個」として生きる人生において、どこにいても大きな支えになっている。

3-3. 宮古島に戻る ファイバーアート・宮古上布・苧麻紙漉き

長く離れていた宮古島へ戻った直接のきっかけは、島の織物「宮古上布」である。国の重要無形文化財に指定されている「宮古上布」は、島で育てた植物「苧麻」の繊維で手績みの糸をつくり、細かな手仕事で織り上げる美しい布である。大学の授業で織物を学び、その後も日本や世界の多くの素晴らしい染織品にふれる機会を得てきたが、40歳を目前にして、ふるさとに「宮古上布」という、まさしく自分の感覚にじっくりくる織物があることに思い至った。それまでは、大学時代から続けていた紙を主な素材とした「ファイバーアート」と呼ばれるような作品を制作していたのだが、今思うと、宮古上布に携わるために宮古へ帰ろうと考えたのは、かなりひらめきに近い決心だったように思う。そして、孤独にストイックに仕事に集中する宮古上布の職人になる予定が、あっという間に、苧麻、上布、紙、織物、郷土史などを軸に、いろいろな人とともに地域との関わりの中で仕事をするようになっていた。

個人的な作業であるアート作品はどこにいても続けるつもりでいたのだが、思いがけないことに宮古島では、宮古上布の原料である苧麻で紙を作るという新しい展開も待っていて、「苧麻」という素敵な植物繊維を中心に今までやってきたことがここですべて活かされていくような気にさせてくれた。



図5 苧麻 この植物が宮古上布や苧麻紙になる



図6 宮古上布いろいろ



図7 苧麻の繊維で制作したファイバーアート作品(2012.11)

3-4. 変わりゆく島で、子どもたちとつなげていきたいこと

現在、多くの地域と同じように沖縄の島々も、日々変化の中にある。地域振興・地域活性化、観光開発、ときには芸術という名のもとにも、良いものも悪いものも波のように押し寄せてくる。島の日常の風景もどんどん変化し、かつてはあたりまえに在った土地の言葉や祭祀の多くが消えていこうとしている。ときには無惨としか言いようの無いものもある急激な変化の中で、子どもたちは今生きるこの場所の気配をどう感じているのだろうか。

私がこの場所で感じていた、かけがえのないものは何だったのだろうか。自分はこの場所の草や木や土や風や水と同じだと感じる一体感。場所の気配を感じる受信力と、自分の中に湧きだすものをかたちにする発信力。

変化していく中でも私たちが先人から受け継いできたように、これからもつなげていきたい大事なものを、どうすればつなげていけるのだろうか。

例えば、宮古上布はかつて島を支える三大特産品のひとつであった。石垣に竹棒をさして藍染めの糸を巻く様子や機織りの音、苧麻糸を績む人の姿などは、身近な日常の風景だったはずである。しかし今では、宮古上布や織物の風景は、島に暮らすほとんどの人にとって身近なものではなくなってしまった。暮らしの中の「布」としてこのすばらしい布を後世へとつないでいくにはどうすればいいのだろうか。

まずは島の人たちに、特に子どもたちに、手仕事のおもしろさを体感し、「布」や「織り」に触れて感じてもらいたい。そんな想いで、宮古上布と島を想う仲間たちとともに、宮古の織物文化を未来へつなげることを夢見つつ、「腰機で織物のカラクリを体験!」「苧麻紙漉き体験」「苧麻紙で卒業証書をつくろう」などの、織りと紙漉きに関わる活動に取り組んできた。

しかし、そもそも文化の継承とは何なのだろうか。まだまだ手探りの状態である。



図8 放課後子ども教室で腰機体験をした南小の子どもたち



図9 苧麻で卒業証書用紙をつくる福嶺小の子どもたち

古き良きものを変わらないで欲しいと願うけれど、人も自然も変わっていくし、その変化の中に新しいものも生みだされていくのだろう。大切なのは、そうやって変わっていくものごとを、自分たちの価値観で選びとっていくことなのだと思う。私たちは、未来を主体的に選び取りつくりあげていく意志と力を、出来るだけ急いで獲得しなければならない。

島は決して閉ざされた場所ではなく、海の向こうに目を向ければ、いつでもはらかな世界がひろがっている。島に育つ子どもたちは、青い海と空に包まれて、この島の命を呼吸して育ち、そしていつか羽ばたいていくことができる。

地球上のいろいろな場所に愛おしい生活の姿があり、同様に、私たちのこの場所にも大切な暮らしの風景があることを実感してほしい。ここに生まれ生きていることを大切に思えること。自分たちの文化を学び、それに誇りを持つこと。長い時間積み重なってきた歴史のつながりのなかに確かに自分もいると思えるその感覚は、私たちの足元をしっかりと支え、未知のあしたへ踏み出すときの、ぶれない芯になってくれるはずだ。

私たちの島が、これからどうなっていくのか。未来そのものである子どもたちとともに、自分たちの根っこを大切にしながら、一方では柔軟な広い視野を持って、未来をつくっていきたいと思っている。

3-5. いろいろまとめて計画中

琉球大学教育学部の教員という立場になった現在、宮古島での活動として計画をすすめていることがある。これは宮古で古くから使われ生活の中で大事にされてきた「苧麻」という植物繊維素材を中心に据えて、地域の人や織物関係者（苧麻栽培・苧麻糸製作者・織り手）と学校、博物館がネットワークをつくって取り組む「地域の自然と手仕事の秘密をめぐる紙漉体験学習～苧麻で紙をつくってみよう」を提案できないかというものだ。苧麻は、糸になって布になり宮古上布にもなる。細かい繊維になって紙になり書くこと描くことができる。卒業証書にもなる。子どもたちと一緒に苧麻を育てるところから始まって、その過程の折々世代を超えて語り合いながら、体感しながら、この場所の自然やつながってきた歴史、生活文化、手仕事のことなどに触れていくことができるような仕掛けがつかれないだろうか。土地の素材に触れることから、何かが始まることを期待して。

現代アートと伝統工芸（織物）と紙漉きと郷土史などなど、これまで別々の活動だと思っていたことが、子どもたちを中心に、すべてつながってくるような気がしている。

3-6. 場所とつながる 例えば、ティンタウガナスという名前

自分にもうひとつ名前があるのだと知ったのがいつのことだったか定かではないが、たぶん小学校低学年の頃だったと思う。ある日、何かのきっかけから家でそんな話題に

なり、家族5人全員に「ヤーヌナー（家の名）」と呼ばれる、もうひとつの名前があるのだということを知った。直角三角形に似た形の宮古島。その北の端、鋭い方の角の先から池間大橋でつながった周囲10^{km}ほどの小さな島が私の生まれた池間島である。この島では子供が生まれると戸籍上の名前とは別に、良い日を選んでヤーヌナーをつけたのだという。名付けのときには、先祖の名前や池間の神々の名前を書いて丸めた紙をいくつも用意し、ひとつの盆にのせてゆする。そして、先に7回そこから落ちた紙に書いてある名前がその子のヤーヌナーになるというわけである。

私のヤーヌナーは「ティンタウガナス」という。はじめてこの名前を聞いたときには変な名前だと思ったのだが、大人になるにつれてすごく良い名前だと思うようになった。本土の友人に「えっ、ティラノザウルス？」といわれて笑ってしまったこともあるが、怪獣ではなくて池間島の神様の名前である。この名前によって、親や先祖や島の神様に見守られているように感じるし、この名に恥じぬようにしなければいけないと、時々自分を戒めてもくれる。どこで生きていても、生まれた島との確かなつながりを感じさせてくれる大切な名前である。

かつて人々は暮らしの中で、日々の祈りにも特別な日の祭祀や儀礼などでも、土地や先祖とのつながりを普通に感じて生きていたのだろう。けれど、この島でも「ヤーヌナー」を持たない子どもたちが増え、そんな風習は消えていこうとしている。私たちは、この先どうやって、ここにあるはずの大いなる存在とつながっていくのだろうか。

そこにアートの役割があるのではないかと考えている。

4. ここを掘るとそこは世界。へき地の不在。（藤沢レオのストーリー）

4-1. 活動前夜

1990年代の北海道で美術を学び、金属工芸家としてキャリアをスタートさせた私は、同時代的な現代アーティストとは断言できない側面があり、ゆえに現代アートの動向やアーティストの研究から始まり、常に外側からの視点で現代アートに接し、課題を蓄積していった。

2000年代からは私自身も現代アートのコンテクストの中で活動を開始する。現在に至るまで工芸家としてのキャリアも並行しているため、頻繁に視点が移動し、ジャンルの越境もすでに果たしていたことになる。

本章でいう工芸家とアーティストは同等の創作者として位置づけられることはもちろんだが、混同または同一視させるべき立場ではないことは明確にしておきたい。

工芸家というスタンスでは、職業としての作り手という立場が前提となり、社会との必然的な関わりの中、様々な立場、ルールに触れる機会を日常的に体験することとなる。そこでは作り手と同時にクライアントの意向をヒアリングし、要望や問題を解決に導くデザイナーの役目でもある。この場合、問題設定はクライアント側にあり、私が歩

み寄ることによって問題の共有が進み、作業を通して関係性の醸成につながる。

一方、アーティストというスタンスでは、問題設定は常に自己にあり、主体的な行動と研究によって設問が具体化されることになる。

同じ作り手でありながら、視点は主体と客体とに明確に区別することができると考えており、この独自の制作方法が後の活動につながっていく要因ともなる。

4-2. ローカルからの視座

北海道苫小牧市は、中規模の地方都市であり、工業の街である。その中であって、市最西部に位置する樽前地区は市街地から遠く離れ、私が幼少期の6年間を過ごした酪農地帯であった。それから20年ほどが経ち、過疎が進んだ頃、独立を期に元牛舎を利用し、アトリエを構えることとなった。

都市には多くのアーティスト、発表機会、マーケットが存在しているが、前節にも述べたように、外側からの視点が私のスタイルとなっていたため、地方から都市を、社会を見ることを選択し、「へき地」と呼ばれる樽前へ吸い寄せられた。

そこでは、昔馴染みの方々との何気ない挨拶、近隣の差し入れ、手を貸し合うのが当たり前の日常で、幼少期の生活を思い出しながらも制作に没頭し、発表や研究のため移動を繰り返す日々が続くことになる。

私が移動を繰り返すとき、それはアーティストとしての課題の探求であり、糧であり、制作であるが、アーティスト活動が後発であったことが起因となり、様々なアーティストと遭遇することで現代的思考を吸収し、また文脈に直接触れるような体験を強く求めた。



図10 樽前山を望む樽前地区 photo:Shizuo Araya



図11 「不在の存在」2014 苫小牧市美術博物館企画展



図12 工芸作品「sofa」2013 個人蔵

移動により得た体験は、私の内側にある未開な部分を掘り起こし、単に制作場と考えていたこの地が徐々に大きく感じられるようになった。しかしさらに発掘が進むにつれ、大きくなったのではなく、潜伏していた大きかったものが表出し、より顕在化したのだと知覚することとなった。

幼少期ここは私のすべてであったし、世界であった。そのことは決して憧憬ではなくアイデンティティの端緒であり、幼少期の視点はオリジナリティの発掘、研磨へと向かっていた。

広げようとしていた外側への視点は、私的な場への視点へと移行し、その視点が世界への視点と重なる。

無自覚に選択した場所は、潜在的主体性を引き出すに十分な場であり、研究するに値する複雑且つ魅力的な課題であった。

このとき「へき地」の定義を無効にせざるを得ず、主体

となり生き方を選択する重要性に気付くことになった。

4-3. 一般化するアートと社会の関係

私的な場へと視点が移行し、2004年「樽前arty」²¹⁾ という数名からなるアーティスト集団を発足させる。樽前を拠点に自ら発表の場を作り、発表可能な環境を整えることを目指した。

過疎化した酪農地帯は、アーティストから見ると、地域の文脈を利用し作品化した自らの思考を発表するに格好の場であることは、1990年代に始まった新潟越後妻有²²⁾の例が示すように明らかであったが、すでに場の共有を果たしていた私は、アートによる非日常性の創出、価値の再利用という方法論に地域文脈を搾取するような違和感があり、より日常性を突出させる試みを始めた。

世間ではアートプロジェクトやアートによるまちづくり、NPOによるワークショップなど、多くのシーンでアートが一般化され、アーティストらもその有効性を認知していた。しかしそれは関わる人々の妄信と盲目によって支えられているように感じた。

この場合、アートの有効性がシステム化され、アートの批評性が消失したことを意味する。

ときを合わせるように、北海道でもアートプロジェクトが勃興し、システム化の波も到達していたため、アーティストらの選択肢は、補助金や助成金の獲得というシステムの入口に殺到することとなった。また市町村もこのシステムを積極的に採用し始めると、選択というより、妥結に近い消極性を感じずには居れなかった。

樽前artyでは、システムへの疑問と反発から、私が日常の中で変化の発端と捉えていた「挨拶」的行為から地域社会と共有する方法をとる。それはアーティストという立場に固執せず、共に問題解決に向かう能動的住民となることで地域社会からの拒絶または無関心を回避し、緩やかなアートとの遭遇を創出する試みである。また工芸家として地域民間企業との醸成されていた関係から、同様のアプローチにより共に問題を捉える中で、緩やかなアート活動への参画を促し、地域民間企業から資金提供を受けることで、助成金等の画一化したシステムからの脱却、地域でのアートの日常化、常態化を推進している。相手に寄り添い一人一人の問題を解決してきた工芸家の実績が、地域住民や地域企業との信頼へとつながり、その後に取り組み始めたアーティストによる問題提起を受け入れ易くする土壌形成につながっていたと考えられる。

樽前artyの活動は、広義によるアートプロジェクトには属するものの、システムの狭義への従属は拒否し続ける態度を鮮明にしている。

4-4. アートは人生の一部。しかし世界は変えられる。

樽前artyの活動の中で、拠点に隣接する苫小牧市立樽前小学校との協働がある。

私が幼少期通学し、現在は特認校として運営され児童の

確保を行っている小規模校である。

活動開始直後から、工房体験や鑑賞体験に合わせ、学校行事、町内行事も共に取り組んできた。前節で述べた通り能動的住民による当たり前の行為であり、関係性である。児童は私たちをアーティストと認識する必要はなく、非常に近い視点で能動的行為による成功体験を重ねている。システム化されたアートは身を潜め、一部にアートが内在するに留まるが、主体的行動を無意識に受け入れる体験を繰り返している。

一例を挙げると、「たるまる学校」という樽前artyが行う体験講座の総称があるが、その架空の学校の中で、児童自身が先生、生徒になった場合、どのような授業がしたいか、または受けたいか、というブレインストーミングを行った。担任の先生の心配をよそに、普段控えめな児童も積極的に参加し、様々なアイデアが出た。その中から、スクールバスのペイントデザインや、苫小牧では恒例の冬期に制作するグラウンドのスケートリンクを色とりどりに変化させる体験を後日実施し、アイデアを共有した児童らは、想像が実現する体験を得ることができた。多くのアイデアの中からこの二つを採用したのは、日常の中の些細な希望が含まれているため、日常を自分のアイデアと行動で変化させることができる良きモデルであり、日常をもう一度体験しなおす改体験のチャンスが含まれていたからである。

この事例における児童と私の関係を確認すると、対先生との授業ではなく、対友人との遊びでもなく、対時や同等という関係性が無効となり、改体験を等しく共有する相手としての立場が見えてくる。同時に外部から来る非日常的なアーティスト活動では獲得し得ない日常との連続性の中に、私とアートが含まれることになる。

もう一つ確認しておく、樽前小学校は公立校であるため、一般的には外部を遮断する傾向にあるが、樽前artyの態度や私の地域住民としての関係性から、外部であるというカテゴリーから排除され、共に同じ地域、教育の問題に取り組むことが可能となり、日常的な体験講座の実施はもとより、長期休暇中の校舎の貸与を受け、小学校を一時的に美術館に変貌させるプロジェクトも継続的に可能にしている。



図13 樽前小学校での恒例行事「カラフルスケートリンク」



図14 樽前小学校での図工の授業「みんなの一筆」

日常にアートとアーティストが融け込んだ時、樽前artyの存在は地域社会の一部であると同時に、変貌を促す重要な態度とも言える。

現在のアートと社会の関係性を考察する上で、システムの介入ないし互いの妥結が不可避になるが、この対峙の構造を破壊し、融和または同一視することで、〈生き方〉と同等の価値になり、それは個人の主体的な行動の選択へと向かい、システムの矮小化ともなる。

樽前artyの活動は、私的な場を地域から拒絶されることなく作ることから始まり、地域、社会の一部になることで、地域生活、地域学習への変貌を促し、必要不可欠な「私たちの場」を形成するに至っている。



図15 樽前小学校での国語の授業「桃太郎どこへいく？」

4-5. 転がり崩れる雪だるま

私が目指す態度は、社会に積極的に埋没することで生じる内側の変化、さらに外側への圧力を獲得することにある。

それは北海道の雪だるまに例えられるかもしれない。北海道は寒さゆえ、雪が非常にさらさらとし湿気を帯びず、雪だるまの形成には大変に苦勞する。手の中で丸めた雪玉を転がすとすぐさま崩れ、再び丸め、崩れる。しかし粘り

強く転がしていると、急激に雪をかき集め、まとまり出すのだ。わずかに増え続けた雪の質量が、乾いた雪を絡めとるだけの圧力に達し、急激な変化を遂げる。

主体的行動の連続は、社会に微細な変化を促し、蓄積していくことで大きな変貌に達する。課題を自らで設定できることはアーティストに与えられた特権とも言え、課題の明瞭な特定とその過程での絶え間ない行動と反復こそが、アーティストの役割であるはずだ。

私と樽前artyの活動は、同等にその役割を果たそうとしている。当初からアーティスト対地域を選択することなく、能動的な地域住民でありアーティストという姿勢を選択したため、内側からの変化を促進し、共感する能動的な外部住民も参画することとなった。

小さなアーティスト集団であった「樽前arty」は、様々な地域から様々な立場で参画する「NPO法人樽前artyプラス」として、地域社会を取り巻くさらに大きなシステムへの果敢な作用を実現させていくことを目指す。

「へき地」を無効化することは、私的な場を掘り下げることで世界への視点と重なり、自身や地域のオリジナリティの強度となり、画一化されたシステムに寄り添わず、独自の態度の選択へ向かえるローカルの特権的可能性であり、主体的生き方の獲得である。

5. 身体感覚で神話的な時間を生き直す（富田俊明のストーリー）

5-1. アート・システムが崩れても残るもの

1990年代、非アートの状況下でアートを試みることにより、アートの本質を確かめようとする動きが確かに存在した。アート・システム外の状況に直面しても成り立つアートとはどのようなものなのか、というアーティスト達からの自発的な問いかけは、「世界文学」やドキュメンタリー映画やカルチュラル・スタディーズの領域で日本にも紹介されてきたアイデンティティ・ポリティクスの議論、あるいはシチュアショニストやアウトノミア等の社会運動と平行であると考えられる。

私自身はトリン・ミンハ等のフェミニスト思想家やドキュメンタリー映画の理論から大きな影響を受けてきた。芸術大学における言説は芸術至上主義的に閉じていると感じられ、当時相当に広まっていたバックパッカーの一人として、世界の辺境に身を置き、見知らぬ世界の中で、自分はどうか感じるのか、人々は何を感じ、どんな生活をしているのか、気づいたことを基にしていきたいと思っていた。

5-2. アートにおけるタブー／シャドウへの疑問

1990年代後半、東京藝術大学美術学部の助手として勤務中、学部の人物デッサン実習の担当教授陣から、助手たちも課題のアイデアを出すよう求められた。他の助手たち

の「人物と風景」「人物と室内空間」等モデルさんをオブジェと見なすアイデアが次々と採用される一方、私の出した「モデルさんと私」は、教授陣にも同僚の助手たちにも理解されず脇に除けられてしまった。

そのとき私は、画家はあくまで見る側であり、関係は不可逆的で一方的であるとされていることに気づいた。関係と言ってもそれはあくまでオブジェクト同士の関係であって、そこには全人的な存在<私>や<あなた>は含まれない。これは<画家>を特権的な位置に押し上げると同時に、<私>を世界から分離しているのではないか。私が欲しかったのは、世界を一挙に把握し操作する力ではなかった。知っているだけでなく、知られてもいる関係性を生きること。アート・システムが全て崩れ去っても取り組む価値のある何か、存在を根底から揺さぶるような体験であった。

5-3. 『泉の話』あるいは物語を生きるということ

上記のような問題意識から、あくまで個人的な立ち位置を重視しながら、しかし主観性を超える体験、例えば夢や他者との対話から出てくるものに注目し、創作のキッカケとして行った。そんな創作方法が一つの完成を見たのが1999年に制作開始、2001年に横浜トリエンナーレで発表した『泉の話』である。これは、他者との対話をキッカケに、水をライトモチーフとして、内面のイメージを探求するもので、私の出身地・相模原における土地の記憶と絶滅した伝承、開拓世代と新住民とその子ども世代を結びあわせる神話の再創造として結実していった。この過程を、インタビューを元にした著書『泉の話』²³⁾、母校の小学校でのワークショップ、これらを含むインスタレーションとして提示した。



図16 横浜トリエンナーレ2001での『泉の話』
インスタレーション風景

『泉の話』の舞台・私の生まれ育った相模原は、人口70万・平均年齢40歳という全国でも類を見ない規模の新興住宅地であり、いつも開発・再開発が進み、絶えず変貌する景観は住民の記憶を留めない。このような慢性的な記憶喪失を私は<相模原病>と名付け、故郷と認めなかった。一方母方の実家がある東北の庄内地方に還ると、言葉は分か

らないが愛情を注がれ、私に連なる物語があり、心満たされる。この繋がっている感じ、知られている感じは相模原には無く、私の創作の源泉はこの2つの在り方に引き裂かれるところから来ていると感じる。

『泉の話』を作った時は、殺伐としたこの場所を、作品を通して創り変えられないのか、という思いがあった。それには情報を単に拾って受け取ってはダメで、図書館の本に書かれているようなことは要らなかった。生きている起源に戻りたいという衝動が強かったが、庄内地方に行けば良いというのでもなく「とにかく生まれ育ったこの場所から始めなくちゃ」と強く思っていた。しかし実際の創作は、精神的・身体的に大きな移動をとこなうものとなった。

その頃出会った東北学²⁴⁾が言う「汝の足下を深く掘れ、そこに泉あり」に勇気づけられ、2000年の夏に出羽三山に峰入りした。理由は『泉の話』をもうひとつ深いところからつくりたいということと、ルーツに一步近づきたいということ。そこで得た意識の深まりがなかったら、『泉の話』の結末で泉に辿り着いて夢見る巨人に出会えなかったと思う。

著書は留学していたロサンゼルスで編集した。日系人の芸術文化をリサーチしながら自身の在り方を見つめる客土での創作は、場所と人の繋がりは自明のものではなく、物語の結びつける力によるのだということを強く意識させた。

『泉の話』では、伝承は壊れていても、その源泉に辿り着くことができるし、何もないうちに繋がりを作ることができる可能性を感じた。物語や場所は与えられるだけではなく、生み出すこともできるし、それを生きることでもできるのだ。子どもたちに話し始めたら、世界中のあちこちで、焚き火の傍らで、あるいは赤い砂の上に地図を描きながら、踊りながら、土地の神話を語って来た無数の語り部に、自分が繋がっていると感じた。

子どもたちは母校の後輩で、土地の感覚を共有しているけれど、それ以上のことがあった。私が喋っていると、その子たちが踊りだすのだ。泉の絵を見せて「この人影がみんなに水を持って来てくれるんだって」と言うともみんな「飲みたい!」「じゃあ飲んでいいよ」。するとばあっと集まって来て絵の中の泉から水を飲んでる。子どもにとっては実際のその水を飲んでるのだ。「だんだんぼくの後ろに人影がいるような気がしてきて、それは泉のほりにいたあの人影でした」とか言うので、もう私の後ろで踊っている子がいる。子どもたちには聴くことも単なる受け身の行為ではない。私が語った物語が即そのまま生きて演じられるということに大変感動した。これが物語の力であり、語って聴くという人類が何万年もやってきたごくシンプルな行為の能動性の中にある力なのだと思う。



図17 母校の小学校で『泉の話』を語る

山に入って拝所を巡り、オーストラリアの砂漠を旅すれば、土地は自分の身体の延長として繋がっていて、それ自体生きていて一緒に呼吸しているのが鮮やかに感じられるし、また人々がそのようにそこを眺めてきたということも分かるようになる。そういうことが普段の生活の中でだんだん分かりにくくなってしまった。子どもたちとこういう体験をして、私の想像の最も飛躍する所に子どもは一番ビビッドに反応してきた。殺伐とした「空間」を生きた「場所」に変える力はちゃんとある。子どもこそがそういう力をもっていると思う。そう言う意味で『泉の話』はとても幸福な作品だった。

この作品は次のような評価を得ている。「物質としての水が、すべての生命の故郷であるように、記憶は、人間性と人格を形づくる内なる泉からの体液である。自分を育んだ土地をめぐる水の記憶の再生をとおして、トミタ君が求めたのは、より永くはらかな時間の重さなりを通して、人を人として在らしめてきた共同の水源である記憶という泉のありようを訊ねることではなかったか—²⁵⁾」(鷹見明彦・美術評論家)、「最後にワークショップの子供たちに紙に描きながら返していくでしょ？ 地図を描いた上に子供をダイダラボッチに見立てて寝かせたでしょ？ 物語に自分の身体感覚で共感して呼応しながら、神話的な時間を生き直しつつ、それを再現していく。我々が忘れてしまった土地とのつきあい方というのが、富田さんが芸術という行為の中で、新しい仕掛けのようにしてやってるんだなあと思うと、とても面白かった²⁶⁾」(赤坂憲雄・民俗学者)。

5-4. 夢の時間と詩的な場所をめぐる旅から

2007~08年、文化庁新進芸術家海外留学制度により、世界の辺境をリサーチ中、オーストラリアの中央砂漠の奥地で、こんな話を聞いた。その地の部族の人々は自分たちのテレビ局を持っているが、自分たちで作った番組をアーカイブ化することに、まったく興味が無い／抵抗がある、という。その理由は、知恵や知識やストーリーが物質的なメディアに記録されると、第三者に間違った使われ方をするから、というのである。すなわち、非物質的な知恵や知識

やストーリーというものは、それを聞くべきではない聴き手がいる場合などは、その保持者が単に話すのをやめるだけで、その情報を得るべき者だけに伝達できるようにコントロールすることができる。



図18 オーストラリア中央砂漠にて

私たちの現代社会では、視聴率のように量で質を保証するような価値観が常識となっている。コンテンツはあまねく人々に行き渡るよう工夫される。多くの人が良いというのだから良いのだろうと判断を委ねてしまう。これは中心から周縁へという動きや、スタンダードという考えに基づく。一方、私が砂漠で目にしたのは、特定の知識は特定の人々に担われ、世界は分担され、相互的に補われるという、脱中心というよりも、各自が独自に世界の秘密にアクセスする方法を持ちながら、相補的に世界全体をつくっていくような世界観／価値観であった。現代社会では当たり前とされていることが完全に失効してしまうような、別種の価値観が存在している。そんな世界観に親近感を憶えた。

5-5. 互いの脚下の泉を照らし合う世界

後日、いくつかの美術系大学を訪ねた際、教育の抑圧的構造を目の当たりにした。教授陣のクライテリアに合うものしか制作できないと感じる学生が少なからずおり、自身の問題と美術の問題が脱臼したまま創作をつづける、奇妙な形が出てきていた。

まるで勝手にアートを枠づけて<アートごっこ>しているように見えてしまう、このような悲喜劇は、アートというものが、自分という主体を通らないで、どこか別のところで誰かによって既に規定されているという考えに起因するのではないか。アートとはオブジェとしての作品であり、その質は造形としてのオブジェそのものに依拠し、その評価は外部の権威がするものという先入観はないだろうか。では、オブジェではなく、創造性の体験のプロセスとその意味を理解することにエネルギーを注ぐことは可能なのか。

このような問題意識から、創造性のワークショップ『ス

『ストーリーテリング』²⁷⁾を考案し、実施している。これは2006年から北海道教育大学岩見沢校芸術課程で、2011年からは琉球大学教育学部でも実施、他にも市民対象に実施し、成果を上げている。琉球大学では特に教員養成の学生を対象としており、初歩的な創造性の体験に至らせるのにさえ苦労しているが、様々な努力と工夫が結実し、たとえば宮古島出身の学生が自身の島の起源神話を創り出し、またそのことによって本人が故郷に対して持つ強い思いを発見するといった事例も出てきており、創造性の体験が持つ普遍的な意味を再確認している。岩見沢校では、『ストーリーテリング』を7回も受講した学生が、イメージ体験する〈私〉の謎に迫る見識に到達している。

アートに特段の関心をもたない若者さえ、自分を吹き抜けて行くイメージの力を体験することによって、自身の創造性に気づき、これまでとは違う何者かに成長して行く。このとき、創造性の体験が自分をどう変えるのかについての洞察が得られる。またこのような気づきは、私が探求してきた関係性の中でのイメージ体験が良くするものであるということも強調しておきたい。

北海道では、2010年から2年間、富良野市の環境NPOの依頼により、北海道の自然を象徴するナキウサギをテーマとした絵本創作ワークショップを指導した。地元小学校の3年生対象に、北海道教育大学岩見沢校の有志学生の協力を得てワークを行った。2年目には学生たちと『ストーリーテリング』の手法を応用して絵本を制作し、土地の小さな生き物を巡るイマジナティブな神話／物語を生みだし、子どもたちと共有することができた。

私自身は、今後は特定の地域に拘ることなく、コスモポリタンとして、集団としてではなくあくまで個人として、その人の中にイメージが発生し関係性の中で物語に成長して行くこと、そのようなイメージ体験が自己変容を促す点に注目して活動して行きたいと思っている。



図20 宮古島の誕生神話を語る下地くん



図21 自作ナキウサギ絵本を読み聴かせる秋元さんと子どもたち

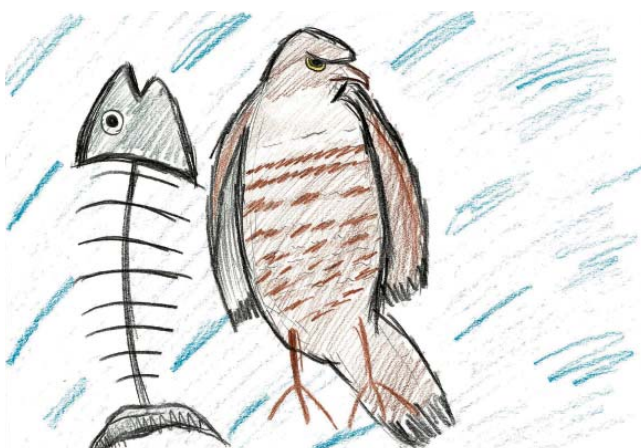


図19 下地くんによる宮古島誕生神話の絵の一枚

6. 結語；わたしたちよりおおきなもの

6-1. 場所をめぐる4つのストーリーから

第2～5章まで、4人が語るストーリーを見て来た。概観すると、いずれも「場所」「私」とこれを結びつける「関係」を巡って思考しているのが特徴的である。

「場所の体験とアイデンティティ」を巡る上村のストーリーは、個が場所の内側を体験する意義を強調している。桐生の体験では、場所との主体的な関わりを持続することにより、時には場所の解体という痛みを伴いながらも、「よそ者」と「地元の者」の差異を越え、関係が対等で相補的なものに深化する過程を示している。また沖縄では、様々な経験を持つ者たちが、それぞれのフィールドを開拓し、それが活発にネットワーク化されているということが、その先にある新たなアイデンティティの創造と共有の可能性を感じさせる。

「場所の力」に抱かれ大いなる存在とつながる仲間のストーリーは、場所との「幸福な一体感」を意識化しようとする。現代アートの文脈にいる仲間が、故郷で宮古上布に

関わって生きようとするとき、これが単なる技術ではなく、深く島の文化に根ざしたものであることに気づく。高価な伝統工芸品となって日常から離れてしまった文化を、もう一度生活の中に取り戻そうとするとき、現代アートの経験が、伝統文化を巡る総合的な視点を提供してくれる。子どもという存在も関係性を要求し、切れかかっていた糸が繋がって行く。その先には、場所に宿る大いなる存在と私をつなぐ「幸福な一体感」の獲得が目指されている。

「へき地の無効化」を主張する藤沢のストーリーは、日常的な隣接性を生きるものである。クライアントの課題を具体的な解決に導く工芸家としての視点は、後にアーティストとして自己の欲求を自覚するようになっても維持され、アーティストの特権化、アートと社会の談合的關係への疑念を深める。自ら能動的住民として故郷樽前に埋没し、樽前arty等の活動を通して、生き方の選択と関係の積み重ねによりこの問題を乗り越える地平を示そうとしている。また、近年教育現場で求められる「課題解決型教育」への抜本的な取り組みの展望も含まれる。

「神話の時間を生きる」富田のストーリーは、イメージや物語を生み出す心奥の源泉に辿り着くことで湧きあがる、帰属する土地の喪失＝自己そのものの喪失を乗り越える物語の力を示している。一見豊かなベッドタウンが実は現代生活の記憶喪失＜相模原病＞の温床であり、その渴きを癒す命の水を探す旅は、尋常ではないある種の神秘体験や客土での制作を要求するものであった。富田はさらに、このような物語の力を体験可能にするワークショップを創出し、人々に提供している。その先には、社会構造の次元を超えた、自由で平等な実存的人間の相互関係であるコミュニティ的世界が展望されている。

こうしてストーリーを振り返ると、4人がこだわる「場所」「私」「関係」は、現在取り返しがつかないほどに破壊されている3つのものだとすることに気づかされる。4人のストーリーは、「今ここにいる私」を取り戻し新たな関係を生きるための私的な闘争の記録とも言える。

6-2. アーティストからの観点：わたしたちよりおおきなもの

この危機感は、切実かつ緊急なもので、反応は直接的であった。4人はそれぞれの感覚に合う場所で必要な行動を起こしたのである。後にインスティテューション化の動きが出てきても、基本的には個人としてイニシアティブをとって直接に関わる姿勢は変えなかった。

これに対し、インスティテューションを起点にした活動は、前出のASIASのように関係性へのフェアな視点を保持しているものもあるが、その本質上「自己保存的」「自己目的的」になりがちであり、閉鎖的・抑圧的な制度として社会的権力と結びついた時、アーティストによる自発的・主体的な行為との間に本質的な矛盾・対立を生む。例えば、ジェントリフィケーション、公的資金による助成金分配の不均衡、地域性を強調する大規模国際展のアミュー

ズメントパーク化の問題等が生じている。これらは、上村がレルフを引用しつつ批判する「没場所」的現象に他ならないのではないか。代表的なディレクターの言説に散見される、地域の人を「頑迷」と断じたり、「(芸術祭は)その地域の人のためではなく都市の人間のためのもの」といった言葉からも読めるように、アーティストや地域を使い捨てにする発想もある。一方、藤沢が指摘するように、アーティストが「地域振興・復興アートバブル」に群がる状況もあり、個とインスティテューションを一概に対比できない昨今の現状もあることは述べておかねばなるまい。

この対立構造・矛盾を浮き彫りにしながらも、これ乗り越えるための知恵・実践を求めて行かなければならない。富田がシンポジウムで机上に載せたノルウェー北部のトロムゼー美術アカデミーの事例は参考になるかも知れない。この大学のミッションステートメントは、地元先住民サーミの現代アーティストにより起草された²⁸⁾もので、ヨーロッパの辺境にあって、人と人との関係性や、自然と文化の繋がり、すなわちヒューマン・エコロジーの理解と実践ができ、場所を巡るミクロからマクロレベルの複雑かつ多様な文脈を読み取る鋭敏な感性を備えた現代アーティストを養成し、グローバルな議論に積極的に参加すると高らかに宣言されている。「文化的、社会的、民族的不均衡への洞察と識見こそが、持続的な芸術実践可能性を高める」という言葉は、マイノリティーの現実を果敢かつユーモラスに闘ってきたアーティストならではのものだ。このような個の視点がインスティテューションに基礎づけられる事例は、先に指摘した矛盾を越える一つの知恵・実践であろう。富田が別にあげたオーストラリアの事例では、先住民ダンサーが自己の救済のわざを同胞に応用し、それがダンスシアターに発展したが、公的機関との連携は短命に終わった。この対立・矛盾の焦点は結局、＜当事者性＞なのである。その渴望の中心を生きる主人公なのかどうか、なのである。

沖縄と北海道における先住者と移住者がシビアな不均衡を生きざるを得ない状況を見ると、先住民サーミの現代アーティストが大学のミッションを創案する状況は遙かに先進的ではある。しかし目指されていることは、北欧であっても日本の南北端であっても同様である。それは、エスノセントリズム、リージョナルリズム、コロニアリズム等から自由な立場で、あるいはインスティテューションの自己保存や自己拡大の欲望から自由なところで、先住者／移住者、する者／される者の差異を超え、より大きなコンテキストの中で両者が当事者として協働していくアート実践の持続可能性である。

本稿は、記録に残りにくく、言説を形成してこなかった個々の経験に注目した。通常「へき地・学校への提言」等と言うと、出来上がったワークショップ、教材とその効果性に注目しがちである。すると＜誰がどのようなパースペクティブでそれをやっているか＞という視点が抜け落ちる。そうすると、本論で強調している当事者性や直接性の意味

は見えなくなってしまう。

本研究交流の視座であるアーティスト個々の視野には、「学校」「へき地」「インスティテューション」「アートシステム」の思惑をこえた、おおきなものが捉えられている。アートすら問題ではない。むしろ、私たちの日々の活動が、アート概念を拡張している。目指しているのは、新しい生き方の可能性を引き寄せ、「場所」「私」「関係」を全く新しい形で取り戻すこと。この充実した知見の蓄積は、そこに生きる様々な私との問いかけに十分に込めていける。

ボイスが1960年代に宣言した現代アートの概念拡張は、今日のアートのプリンシパルを基礎づけている。社会彫刻は、ゲーテのメタモルフォーゼ論に強い影響を受けている。型に嵌めようとする外的圧力に抗して、生命が自ら姿形を展開するイメージ。内と外の対話から、生命の形が作りだされる。個人が直接に体験する自由から創造力を得、社会の有機的な創造に参加する。このヴィジョンは「芸術」「教育」「地域」といった枠組みを根底において問い直す未来志向的な提言である。

しかしながら、ボイスの社会彫刻を下敷きに、別の方向に進む力もある。進行する地域社会の沈下と崩壊を止め再活性化する役割を担わされたアートが「地域のためのアート」として自己目的化し、地域の共的領域を貪り喰い、地域の人々やアーティストの当事者性を踏みつけるモンスターと化する日本の特異な状況。これまで有効だった「社会彫刻」「リレーショナルアート」等の概念はもうこれらの現象を捕捉し批評することは不可能であろう。ネグリ&ハートの指摘する帝国やマルチチュードなどの概念も積極的に吸収しながら、今日有効なアート概念を緊急に拡張しなければならない。それにしても、その基盤になるのは、「場所」「私」「関係」を巡る複雑で多様なコンテキストを鋭敏に捉え、当事者として生きるアーティストあるいは創造的で意識的な個人なのだ。

7. 展示とシンポジウムのドキュメント

7-1. 展示

最後に、付録として、展示とシンポジウムのドキュメン

トを取める。研究交流は、各発表者の活動報告ポスター展示と、一般参加者と円卓を囲んでのシンポジウムからなる。スケジュールは表1の通りである。

4人の発表者をイメージし、4つの島をつくった。ポスター展にありがちな説明的展示ではなく、会場を回遊しながら場所や風や温度や匂いを直感的に感じる事が出来るような展示を目指した。中央の円卓は、自由で平等な対話をデザインしている。

展示	研究交流
【23日】 発表者釧路入り、展示作業 展示開始	阿寒アイヌコタンにて、織物 制作者との交流およびアイ ヌ料理体験
【24日】 展示	釧路湿原へカヤックツアー 発表者によるギャラリート ーク及びシンポジウム

表1 スケジュール

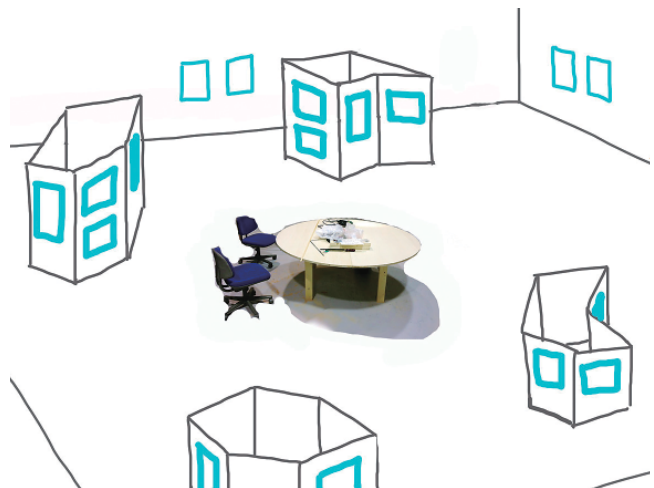



図22 展示原案・円卓を囲む4つの島のイメージ



図23 実際の展示風景

GREATER THAN OURSELVES
AN OKINAWA/HOKKAIDO DIALOGUE ON ART EDUCATION WITH SENSITIVITY OF LOCAL, REGIONAL AND GLOBAL CONTEXT

EXHIBITION AND SYMPOSIUM BY
YUTAKA UEMURA (UNIVERSITY OF RYUKYUS)
NOBUE NAKAMA (UNIVERSITY OF RYUKYUS)
LEO FUJISAWA (DOHTO UNIVERSITY)
TOSHIKI TOMITA (HOKKAIDO UNIVERSITY OF EDUCATION)
AT FREE-ART ROOM, KUSHIRO ART MUSEUM, HOKKAIDO
23RD-24TH, OCTOBER, 2013



わたしたちより
おおきなもの

へき地における固有の文化・自然環境を素材とした
図工・美術教育実践の試み
—琉球大学教育学部美術教育講座との研究交流をとおして—

展覧会 2013年10月23日(水)・24日(木) 9:30-17:00
ミニ・シンポジウム 2013年10月24日(木) 17:00-19:00
北海道立釧路芸術館 フリーアートルーム

出演 上村豊 (美術家・琉球大学教育学部准教授)
仲間伸恵 (美術家・琉球大学教育学部講師)
藤沢レオ (美術家・道都大学非常勤講師・樽前arty+代表)
富田俊明 (美術家・北海道教育大学釧路校講師)

企画 富田俊明+沖繩+北海道 芸術文化交流3
主催 北海道立釧路芸術館+北海道教育大学釧路校美術研究室
助成 北海道教育大学 学校・地域教育研究支援センター
へき地教育研究支援部門へき地教育研究計画補助
問合せ 090-3737-6142 (富田)

芸術館

GREATER THAN OURSELVES
AN OKINAWA/HOKKAIDO DIALOGUE ON ART EDUCATION WITH SENSITIVITY OF LOCAL, REGIONAL AND GLOBAL CONTEXT

へき地における固有の文化・自然環境を素材とした
図工・美術教育実践の試み
—琉球大学教育学部美術教育講座との研究交流をとおして—

わたしたちよりおおきなものってなんだろう？ それはわたしたちの知らないわたしたち。身のまわりには、教科書にのってない、たくさん存在したちがある。そういう見知らぬ存在たちを耳をさせたり、見つめ合ったり、触れ合ったり、一緒に呼吸したりする。そんな時間っていいよね。そんなふうにしなす関係がうまれると、わたしたちも、だんだん、新しい世界の新しいわたしたちになっていく。

独自の合成的な社会・自然環境をもつ沖縄と北海道においては、全国共通の教育内容を押しさえつつ、単に審美的な造形教育にとどまらない、地域固有のコンテクストに鋭敏に反応する美術教育でありたい。そこから生まれる図工・美術の教育実践や教材は、子どもたちに、土地に対する観照しと具体的な手触り・アイデンティティ形成の基盤となるものを与えるに違いない。

地域の文化・環境を活かした図工・美術教育という面では、先進的な実践を重ねる琉球大学教育学部美術教育講座から研究者を招き、列島の南北端における美術教育の可能性を、固・地域的視点、ひいてはグローバルな視点から語り合う、ちいさな展覧会とシンポジウムを開催します。

研究者の紹介

上村豊 (うへむら ゆたか) 1965年、東京都立芸術大学大学院美術研究科修士課程修了(美術専攻・論議)、参加した主な展覧会に、「紙科展」(中央美術院美術館、東京、2011年)、「The Road not Taken 05 京都〜現代美術の風景」(宇治市立美術館、京都、2005年)、「朝生展」(群馬県美術館、2004年)など。『朝生展』(朝生展)や『朝生展』(朝生展)など。地理を起点としたオルタナティブスペースの運営や各地の企画展にも参加。2006年より琉球大学教育学部美術教育実践講座として勤務。展覧・へき地と関わり、展覧会における美術教育実践の試みを行っている。

仲間伸恵 (なかま のぶえ) 1989年、京都府立芸術大学美術学大学院美術研究科修了。参加した主な展覧会に、「アジアミュージックペーセント日・韓・米美術交流展」(沖縄コンベンションセンター、1994年)、「第5回/第6回アジアファイアート展」(新潟県美術館、2007年/ジャカルタ、2008年)など。ほか展覧会。2004年に高知県高知市へ移住。島の植物「宮古上布」をモチーフとした展覧会。2005年、「朝生展」(群馬県美術館、2004年)など。展覧会と島を想う仲間たちとともに宮古の植物文化を未来へ繋げたいことを目指し、児童生徒や一般市民を対象とした「宮古上布の原料・芋で染織をつくる」(藤沢レオ主催)などの活動にも取り組んでいる。

藤沢レオ (ふじさわ れお) 1997年道都大学美術学部デザイン学科卒業。1999年工藤才助設立。金属を中心に、木、繊維、ガラスなど素材を組みあわせ、彫刻、工芸、インスタレーション、舞台美術など分野を横断しながらアートとアーティストの社会参加に力を入れている。「1stアート」(札幌市立美術館、2004年)など。展覧会やワークショップを企画し、市内小学校、南富良野市の自然環境センターを主催。特に富良野市にある野鳥小学校は芸術と自然と調和し、学校行事、町内行事も共に取り組み、2011年からは社会参加を企画中心に取り組む活動に展開し、また今年開始した富小教習美術協会の組織し、全市列島の教育普及プログラムを実施中。

富田俊明 (とみた としあき) 1966年、東京都立芸術大学大学院美術研究科芸術学専攻修了。参加した主な展覧会に、「横浜トリエンナーレ2001」(2001年)、「Behind Data」(オーシャンシティ立美術館、アソク、2002年)など。東北工業大学(2006年)やハワイ大学(2011年)での展覧、著書に「泉の語」(CGA現代アートセンター)がある。日本各地および海外でのレジデンシャルやワークショップも多数。北海道では、富良野市の環境NPOの依頼で、アクリル絵具や紙を主とした絵具づくりのワークショップを市内小学校で行った。今年は、学生作品展を対象に、混色イメージによる即興ストーリー制作ワークショップ「ストーリーテリング」を実施。関係性の中で自己表現とイメージ構築に注力している。

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

上村豊(うへむら ゆたか) 2006年、琉球大学美術教育講座にて展覧会を開催

仲間伸恵(なかま のぶえ) 2004年、高知県高知市にて展覧会を開催

藤沢レオ(ふじさわ れお) 2004年、高知県高知市にて展覧会を開催

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

富田俊明(とみた としあき) 2006年、琉球大学教育学部美術教育講座にて展覧会を開催

図24, 25 展覧会+シンポジウム告知フライヤー

7-2. 北海道の自然・文化に触れる

展示とシンポジウムの合間には、東北海道の自然と文化に触れるエクスカージョンを行った。特に沖縄の離島・宮古島の宮古上布の研究者である仲間は、アイヌの織物に関して興味深い共通点や違いを見つけたようである。

また釧路校の野外教育が持つカヤックを利用したの釧路湿原体験は、北海道の自然に直接触れる格好の機会となった。



図26 釧路湿原へのエクスカージョン



図27, 28 阿寒アイヌコタンでの織物に関する交流

7-3. シンポジウム

4人がそれぞれポスターの前でギャラリートークを行った後、参加者とともに円卓につき、シンポジウムを行った。パネリスト対観客というヒエラルキーを排した平等かつ自由な対話の場には、関心のある市民の他、地元新聞記者、地元ラジオ局パーソナリティー、道立釧路芸術館学芸員、市立美術館学芸員、子ども遊学館学芸員らが参加した。遠方からは帯広の現代アーティストや登別の行政関係者の参加もあった。ディスカッションからは、参加者の問題意識や関心の高さが伺えた。



図29、30 ギャラリートークおよびシンポジウムの様子

7-4. 円卓を囲んで

研究者が膝を突き合わせて語り合う意味について簡単に触れておきたい。南北に伸長する日本では、それぞれの地域に独自の文化があり、そこに根ざしたアートシーンが存在する。第一章で概観した1990年代の動きも、各地域によって異なるであろうし、現在の状況、問題意識、展望も異なるであろう。こうした差異は、高度情報化社会にあっても、地域を越えて共有されにくい質を持っている。この問題意識から、また地域毎のアートシーンの特徴に注目する新しい史観から、近年は、これを捉えるためアーカイブ化の動き²⁹⁾が出て来ている。

沖縄と北海道の間で、アーティスト／実践者／研究者が直接膝を突き合わせて語り合う意味は、上記の差異を解消するためではなく、自文化内で無意識的に埋もれているもの、気づいていないものの意識化にある。また、地域を越えた間－地域的・グローバルなコンテキストの中で、互いの存在を認め合い、自己像を客観化し、ホールドし合う関係性作りは、同時代、そして今後の美術と教育を展望する上でも、必要かつ意義ある営みであると考えられる。

註

1) ドイツのアーティスト／社会運動家／政治家／教育者のヨーゼフ・ボイスが1960年代に提唱した概念。あらゆる人々が言葉や考えや行動の力をとおして創造性を発揮し、社会の変容と形成に参加するというアイデアは、今日の拡張された芸術概念の前提となっている。

2) 2011年の北海道教育大学岩見沢校芸術課程にて、坂巻正美准教授（当時）が企画した「実験芸術理論」講義の招聘講師・若江漢字氏のハンドアウトによる。「現代美術」に対して、「造形美術」は、素材・スタイルが固着した、現在性に依拠した繰り返し・バリエーション作品であり、現状肯定的かつ資本主義的な「目の美術」だとしている。

3) 社会を有機体と捉え、「精神生活における自由」「法律上の平等」「経済生活における友愛」の異なる原則を有機的に結びつけて運営される社会を理想とする思想。ドイツの思想家ルドルフ・シュタイナーによって提唱された。

4) 特定の場所に存在するために制作された美術作品のこと。最近地域振興アートの興隆の中で再び持ち上げられているが、1960年代にすでに議論されたテーマで、ロバート・スミッソンによる一時性／恒久性、site/non-siteの議論とも合わせて考える必要がある。今日の場所をめぐる議論には、他にシチュアシオニストやアウトノミア等の社会運動との関連も考慮に入れる必要があると富田は考える。

5) 関係性の美術。作品の内容や形式よりも、制作過程での周囲との接触や参与を重視する作品の総称。ニコラ・ブリオー『関係性の美学』（1998年）が代表的著作。

6) ASIASホームページ<http://www.children-art.net/asias/>より

7) 都市の貧困地域に富裕層が流入して地価が上がり、それまでの地域性が失われること。横浜市による「黄金町バザール」などは、行政によるジェントリフィケーションにアートが利用される典型例だと富田は考える。

8) 例えば空気や水のように、誰もがアクセスでき所有権を主張しない＜共＞が、社会の基盤を支えてきたが、ネットワーク型の＜帝国＞がこれを私有化・公共化等を通して独占し破壊している。アントニオ・ネグリ&マイケル・ハートが『マルチチュード』で批判するこのような状況は、現代アートにも見られるようになって来ている。例えば宮古島の聖地に立てられた森万里子の彫刻などはその代表的な例である。

⁹⁾ 富田がパネリストの一人をつとめた女子美術大学のシンポジウムでは、個が自発的に社会と関わる意味が理解されなかった。NPOや行政主導のプロジェクトが目立つようになり、効果性が高く記録に残りやすい事例を基準に語られる傾向が強まっている。シンポジウムの記録は以下に収められている。『CCD PLATFORM』、女子美術大学大学院GPプログラムCCD PLATFORM実行委員会、2011年

¹⁰⁾ 上村豊（うへむら ゆたか）1995年、東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程(美術専攻・油画)修了（単位取得）。参加した主な展覧会に、「紙非紙」（中央美術学院美術館、北京、2011年）、「The Road not Taken 05 京都～現代美術の風景」展（ギャラリーそわか、京都市、2005年）、「桐生再演」（群馬県桐生市、1994年～2005年）など。「桐生森芳工場」（群馬県）や「前島アートセンター」（沖縄県）など地域を拠点としたオルタナティブスペースの運営や各種の企画活動に携わる。2006年より琉球大学教育学部に美術教育担当教員として勤務。離島・へき地といった地域環境における芸術／教育の可能性という課題に直面し、「座間味島における図工・美術教育実践」など様々な試みを行っている。

¹¹⁾ 仲間伸恵（なかま のぶえ）1989年、京都市立芸術大学美術学部大学院美術研究科修了。参加した主な展覧会に、「アジアミュージックページェント 日・韓・沖美術交流展」（沖縄コンベンションセンター、1994年）、「第5回／第6回アジアファイバーアート展」（浦添市美術館、2007年／ジャカルタ、2008年）など。ほか個展多数。2004年に長く離れていた故郷宮古島へ戻り、島の織物「宮古上布」を学びはじめる。以後、染め織りやファイバーアートの制作に携わりながら、宮古上布と島を想う仲間たちとともに宮古の織物文化を未来へ繋げることを夢見つつ、児童生徒や一般市民を対象にした「宮古上布の原料・苧麻で卒業証書をつくろう」「腰機で織物のカラクリを体験！」などの活動にも取り組んでいる。

¹²⁾ 藤沢レオ（ふじさわ れお）1997年道都大学美術学部デザイン学科卒業。1999年工房レオ設立。金属を主に、木、繊維、ガラスなど素材を組み合わせ、彫刻、工芸、インスタレーション、舞台美術など分野を横断しながらアートとアーティストの社会的役割について考察する。「パサージュ」（札幌芸術の森美術館、2008年）等参加展覧会多数。2004年「樽前arty」を発足させ、地域での活動を本格化。苫小牧に特化し、市内小中学校、駒澤高校での日常的なワークショップを展開。特に複式学級である樽前小学校は工房と隣接し、学校行事、町内行事も共に取り組み、2011年からは校舎全体を展覧会会期中に限り美術館に変貌させる。また今年開館した苫小牧市美術博物館と協働し、全市対象の教育普及プログラムを実施中。

¹³⁾ 富田俊明（とみた としあき）1996年、東京藝術大学大学院美術研究科壁画専攻修了。参加した主な展覧会に、「横浜トリエンナーレ2001」（2001年）、「Blind Date」（オーデンセ市立美術館、デンマーク、2002年）など。東北芸

術工科大学（2006年）やハワイ大学（2011年）での個展、著書に『泉の話』（CCGA 現代グラフィックアートセンター）がある。日本各地および海外での展覧会、レジデンスやワークショップ多数。北海道では、富良野市の環境NPOの依頼で、ナキウサギをテーマとした絵本づくりの指導とワークショップを地元小学校で行った。近年は、学生や市民を対象に、連想イメージによる即興ストーリー創作ワークショップ「ストーリーテリング」を実施、関係性の中での自己実現とイメージ体験に注目している。

¹⁴⁾ エドワード・レルフ、『場所の現象学～没場所性を越えて』、高野岳彦・石山美也子・阿部隆訳、筑摩書房、1991年

¹⁵⁾ 群馬県桐生市内の各所を会場とする滞在制作型アートプロジェクト。東京藝術大学絵画科の学生・卒業生を中心とする参加者の自主企画・自主運営により1994-2010年にかけて計16回開催された。助成：日本芸術文化振興基金、後援：桐生タイムス社、桐生商工会議所ほか。

¹⁶⁾ 群馬県桐生市内に残る昭和最初期建造の木造工場（旧・森山芳平織物工場）を改築・再利用し、共同スタジオと滞在施設を兼ね備えたオルタナティブスペースとして2004年に設立。以降現在に至るまで、所有者と「桐生再演」メンバーによる共同運営により、地元企業や各種団体、大学から保育園まで様々な教育機関などと連携し、地域に開かれた幅広い活動を行っている。

¹⁷⁾ 写真家・比嘉豊光、郷土史家・村山友江らを中心とする「琉球弧を記録する会」により1997年に始められた活動。現在までに沖縄県内各地で1000人近い人々の証言を記録。『山形国際ドキュメンタリー映画祭』（2003年）を始め国内外各地で上映されている。

¹⁸⁾ 2000年、那覇市前島地区で開催された『前島3丁目ストリートミュージアム』展を契機に、翌2001年同地区の旧結婚式場ビル内の一室を拠点に活動を開始。2002年NPO法人認可。アート系NPOの先進例として全国的認知度も高い。2007年沖縄県立博物館・美術館設立と機を同じくして市内栄町地区の市場内に移転、「おきなわ時間美術館」を開設。2011年シンポジウム「アートの遺伝子」開催をもって解散宣言を行う。

¹⁹⁾ 『wanakio』は前島アートセンターが中心となって企画・運営を行った国際交流アートプロジェクトである。2002年、2003年、2005年、2008年の4回開催された。国内外からの招聘アーティストによる那覇市農連市場や前島地区など市街地を舞台とした国際展「まちの中のアート展」と、多分野・多領域交流を趣旨とする教育普及プログラム「トランス・アカデミー」の複合企画として行われた。

²⁰⁾ 宮本常一、『民俗学の旅』、文芸春秋社、1978年、第3章「父」より引用。

²¹⁾ 北海道苫小牧市樽前に特化した体験講座、市立樽前小学校での教育事業、苫小牧地域を拠点に2004年に発足したアーティスト集団。地域での美術展開催のほか、日常的に市美術博物館との協働、苫小牧市との連携などアートを媒

体に地域社会との対話を続ける。現在、アーティストに限らず様々な地域、職種のメンバーからなるNPO法人樽前artyプラスとして活動中。

²²⁾ 2000年に始まり、3年に一度新潟県越後妻有地域で開催されているアートフェスティバル。市街地、平野部、集落、里山などに点在する約200のアート作品を見ることができる。

²³⁾ 富田俊明、『泉の話』、CCGA現代グラフィックアートセンター、2001年、総120ページ。『泉の話』というこの書籍は、著者である富田が《横浜トリエンナーレ2001》に参加するに際して、展覧会で発表する作品とともに出版された。ただし、この本は、同タイトルの作品カタログとして制作されたものではなく、独立したアーティスト・ブックである。

²⁴⁾ 民俗学者・赤坂憲雄が提唱する、東北の文化、地理、歴史、経済、民俗的な学際的研究。その後日本各地に興隆する地域学の先駆けでもある。

²⁵⁾ 鷹見明彦、「解説 宙水をたずね行くひとありて」、『泉の話』、CCGA現代グラフィックアートセンター、2001年、pp.103-111

²⁶⁾ 民俗学者・赤坂憲雄×美術家・富田俊明の対談記録「民俗学の旅、芸術の旅」、『東北芸術工科大学美術館大学構想アニュアルレポート2006』、東北芸術工科大学、2006年、pp.67-75

²⁷⁾ 富田が2006年以来実施している創造性のワークショップ。イメージ体験とその意識化、関係性の中での自己実現にフォーカスを当てた、即興のストーリー創作のワークである。詳しくは『「ストーリーテリング」の美術の教育への導入と意義—イメージの内的・主観的な体験とその共有をとおして—』、大学美術教育学会誌42号、2010年、pp.223-230、『「ストーリーテリング」の美術の教育への導入と意義(Ⅱ)—小学校教員養成課程への応用—』、大学美術教育学会誌45号、pp.225-262を参照。

²⁸⁾ 現代アーティスト、ゲイトウール・ホルムによる。以下の訳出は富田。

【トロムゼー美術アカデミー プロファイル】

・トロムゼー美術アカデミーは、アーティスト達を高い専門レベルで教育することと、現代アートの領域に新しい専門的知識をもたらすことを目指す。カギとなる価値は、芸術的誠実さと自由である。

・本アカデミーは世界最北の美術アカデミーである。そのロケーションは「北極圏への入り口」として知られるノルウェー北部トロムゼー市にある。同市は環北極圏の主要都市の一つである。

・トロムゼー市を含む地域は、自然と文化の膨大なリソースを保持している。人口密度は疎であるが、社会的文化的に複合的であり、環境への適応が特徴的である。

このような環境の中で、本アカデミーは新しい芸術的実践を創造するべく設立される。必要なのは、冒険心に満ち、かつ文脈に敏感な現代アーティストである。

・本アカデミーは、現代アートの革新的なセンターである。アカデミーの献身的かつ活発な活動にとって、地域のサイズと特徴は理想的であり、また同市の学問的文化的な蓄積は、アカデミーとの共同を可能にするであろう。

・場所と地域の状況を基盤として、またその複雑性を理解することを通して、グローバルな議論への参加可能性がひらかれる。本アカデミーは、国際的な文脈で、学生と教員が協働し、経験を積むフォーラムであるべきだ。

・積極的な参加と協働により、本アカデミーは国際的な共同のネットワークを形成する。文化的、社会的、民族的の不均衡への洞察と識見こそが、持続的な芸術実践可能性を高めることができる。自然と文化の繋がり—ヒューマン・エコロジーが強調される。

・本アカデミーでの学びは、自発的な発展と根本的かつ分析的なコミュニケーション技術を奨励する。社会科学と自然科学の多様な知識は、芸術特有のそれと統合される。理論は実践と絡み合わされる。

・本アカデミーは、学生に対し、非常に高いレベルの独立性、方向づけの能力、プロジェクト・マネジメントの能力を要求する。本アカデミーの組織的構造は、根本的に開かれており、機動性に富み、柔軟であり、学生はここから各自の芸術的発展のための好影響と機会を得るであろう。

²⁹⁾ 代表的なものとして、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴがある。これは、2006年に美術史の研究者や学芸員によって設立され、美術の分野に携わってきたアーティストやアート関係者にインタビューを行い、口述史料として収集・保存している。ウェブサイトでは、口述史料を公開している。<http://www.oralarthistory.org/>