

今、私たちはアートに何を求めているのか ——さいたまトリエンナーレ 2016 サポーターアンケートを軸に考える

What Are We Looking at in Art Now? An Analysis through a Questionnaire of the Saitama Triennale 2016

加 藤 有 希 子*

KATO, Yukiko

はじめに

2016年9月24日から12月11日まで、埼玉県さいたま市で現代アートの国際展「さいたまトリエンナーレ 2016」が開催された。2000年代に入り、日本では各地でビエンナーレ、トリエンナーレなどの国際芸術祭が行われているが、今回の「さいたまトリエンナーレ 2016」は、さいたま市としては初となる。

さいたま市では2012（平成24）年に「芸術文化都市創造条例」が施行され、2014（平成26）年から2020（平成32）年の期間、「さいたま市文化芸術都市創造計画」が実施される。「生き生きと心豊かに暮らす文化芸術都市」を将来像に掲げ、「さいたまトリエンナーレ 2016」はその活動の一環としてスタートした¹⁾。

今回、本研究はこの「さいたまトリエンナーレ 2016」の「サポーター」に注目し、以下に提示するようなアンケート形式の意見聴取を行った。「サポーター」とは本トリエンナーレのアート作品の鑑賞や制作の補助を行うボランティアであり、その活動は無償であり、交通費や食事代なども出ない。芸術祭においては脇役とも言える存在だが、その無償の奉仕から、「現代アートについての思い入れが最も強い層」とも考えられる。そのような

*かとう・ゆきこ

埼玉大学教育機構 基盤教育研究センター 准教授

層への意見聴取を行うことは、現代のアートシーンに携わる人々の最先端の「期待の地平」を描き出すことでもある。著者は下記のアンケートを、紙のアンケート用紙の配布を中心に、一部電子メールで、2016年11月末から12月21日までの期間実施した。

**

「さいたまトリエンナーレ 2016 サポーターの方々へのアンケート」

（実施者：埼玉大学准教授・加藤有希子）

①あなたが現代アートに期待するものは何ですか（4つまで選んでください）

1.美、2.教養、3.新しさ、4.哲学的思考、5.反抗心、6.創造性（クリエイティビティ）、7.想像力（イメージネーション）、8.経済活性化、9.地域創生、10.コミュニケーション／つながり、11.国際性、12.癒し、13.幸せ、14.感動、15.娯楽、16.かつこよさ、17.ひまつぶし、18.その他

②あなたはなぜさいたまトリエンナーレのサポーターになりましたか？

③サポーターを実際に行ってみて、変化したこと、感じたことはありますか？

④ボランティアの仕事はお金がもらえませんが、それでもいい理由を教えてください

⑤あなたに、現代アート以外の趣味があったら教えてください（複数回答可）

1.現代アート以外のアートの鑑賞、2.絵画・彫刻・写真などのアート制作、3.読書、4.スポーツを自分でする、5.スポーツ観戦、6.国内旅行、7.海外旅行、8.TV 視聴、9.食べ歩き、10.デジタルゲーム、11.ギャンブル、12.資産運用、13.ボランティア、14.その他

⑥あなたの職業を教えてください

1.主婦（夫）、2.学生、3.会社員、4.公務員、5.教職員、6.医療福祉関係、7.自営業、8.無職／退職、9.その他：

（よろしければ業種や分野も教えてください：)

⑦あなたの性別を教えてください

1.女性、2.男性、3.その他

⑧あなたの年齢を教えてください

(1)0～20代
(2)30代～40代
(3)50代～60代
(4)70歳以上

※アンケートにご協力くださり、ありがとうございました。

**

本研究ではサポーターとしての実質活動経験のある約300人から、26人分の回答を得ることができた。これは統計学的に許容誤差13%、信頼率83%のアンケートとなる。一般的なアンケートとしては許容誤差、信頼率ともにやや劣るが、定期的に「サポーターミーティング」などの活動に参加している貢献度の高いサポーターは実際には300人をかなり下回ることから、ある程度統計的に有意な回答が得られたと考えている。また自由記述が多いことから、インタビューとしての資料価値があることも言い添えておきたい。

1. 「芸術」と「生活」を融合することのラディカルさ

アンケートの結果分析に入る前に、まず今回の「さいたまトリエンナーレ2016」がアートの祭典としてどのような特徴をもっていたのか、美術史的、美学的に考察しておきたい。結論から言えば、それはその比較的地味な趣味の作品群にもかかわらず、「芸術」と「生活」という本質的に異質なものを融合する点で、近代以降のアートの輪郭をゆるがす「静かな革命 (Silent Radicals)」の一つであったと言ってよい。

さいたま市は東京都の北に位置する人口128万人の都市であり、首都圏最大のベッドタウンの一つである。今回のトリエンナーレの総合ディレクターである芹沢高志も証言するように、さいたま市に住む人々はしばしば、自分たちの都市を「なにもない」と表現する²。たしかにそこは観光地でもなければ、東京のようなビジネスの枢軸でもない。「埼玉都民」という言葉が一般化していることから分かるように、そこは徹底的に人々が「帰る」場所、「住む」場所である。そこで総合ディレクターの芹沢は「生活都市のアートの祭典」を標語にかかげ「さいたまトリエンナーレ2016」をスタートした³。

この「生活都市のアートの祭典」という標語は、美的にも商業的にもキャッチーなアピールポイントとは言えず、一見地味だが、そもそも「生活」と「アート」の競合を謳うことが、18世紀以降の近代的な芸術観の歴史からすれば、極めてラディカルな試みであることを確認しなくてはならない。

起点となるのはインマヌエル・カントの『判断力批判』(1790)である。言うまでもなく、彼はいわゆる「無関心性の美学」を唱え、日常的な生活欲求からくる「関心 (Intresse)」が美に対する判断にいささかでも交じるならば、その判断は著しく不公平になり、決して純粋な趣味判断〔≒美的／感性的 (ästhetisch) 判断〕とは言えないと断言している⁴。また「感覺的刺戟 (Reiz)」や「感動 (Rührung)」が混入した趣味判断も「野蛮 (barbarisch)」であると断じている⁵。

この無関心性の美学はその後、ゲーテ、シラー、シェリングらにより強調され、「芸術は他の分野とは独立した自足的、自律的、自己目的」な営みとして理解されるようになった。ヴィクトール・クーザンによって19世紀前半に初めて使われた「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」の標語はその典型であり⁶、大衆の生活関心から乖離した前衛芸術の歴史はその後20世紀末頃まで続くようになる。

19世紀末のアーツ・アンド・クラフツ運動などの例外的な動きがあったものの、芸術と日常生活の断絶は時代を経るにつれて深まっていったと言ってよい。1925年の『芸術の非人間化』の中で、オルテガ・イ・ガセツは当時の芸術界には次のような答えのない問いがあると指摘した。「人生と芸術の混同に対する嫌悪の背後には、いったい何があるのだろうか。それは人間世界、すなわち現実とか人生そのものへの嫌悪であるのか。それともその反対に、人生への畏敬、つまり人生を芸術のごとき取るに足らない行為と混同することへの抵

抗であるのか」⁷。影響力の強い批評家のイ・ガセツによって「人生と芸術の混同に対する嫌悪」は、このように芸術界に深く内在する本質的な問題として提起されたのである。

イ・ガセツは同書の中で人生と芸術の乖離を、大衆と芸術の乖離と同一視しているように、前衛芸術を筆頭とする近代芸術は、「芸術」と「そうでないもの (≒大衆、生活)」とを区別することにより発展してきた。1964年のアーサー・ダントーの「アートワールド」理論、すなわち「アートの関係者がアートと認めたものは制度的にいかなるものでもアートである」という定義は、アートの自由を認め、アートのすそ野を広げたように見えて、実際にはアートを関係者だけの偏狭な営みに追いやった状況を指摘しているとも言えるだろう。ピエロ・マンゾーニのスカトロロジーの作品や、グリス・バーデンの暴力的な作品、キャロリー・シュニーマンの性の亡者たる作品など⁸、1960年代から70年代にかけて、「生活」の側からは近寄りがたかった作品は枚挙にいとまがない。

1979年にピエール・ブルデューも主題化しているように、西洋近代芸術とは少なくともつい最近までは「卓越化 (distinction)^{ディスタクシオン}」、すなわち「区別すること」をその活動の原動力としてきた。文化資本の高い「文化貴族」は、「他者から (優位な) 自分を区別すること」で、自らの文化の優位性、さらには自らの社会的地位の特権性を確保してきた。その「卓越化」が近代芸術を芸術たらしめてきたとも言う。ブルデューは、一方、文化資本の低い「大衆」が、「芸術と生活の連続性を肯定し」、より生活的な欲望に忠実ないわゆる「ハッピーエンド」などを好む傾向があることを指摘している⁹。カントから連続と続いてきた芸術の自律性・自足性と生活からの乖離は、この時期あたりからほころび始めるのかもしれない。ペーター・ビュルガーは1974年の『アヴァンギャルドの理

論』の中で、当時のアヴァンギャルドはカント以来続く唯美主義 (aestheticism) の歴史から脱して芸術を「生活実践 praxis of life」に導きいれようと努力していたが、実際にはその試みはまだ成功には至っていないと語っている¹⁰。

その状況が一変するのは、1990年代から2000年代にかけてである¹¹。ニコラ・ブリオーが1998年に提起したところの「関係性の美学 (Esthétique relationnelle)」がこの時期興り、作品を中心に展開していた従来の芸術体験が、そこからもたらされる人間関係のほうに中心軸を移す事態が起こってくるのである。例えばブリオーは、タイカレーを観客に振る舞うことをアートにしたリクリット・ティラヴァーニャの作品 (1990) や、婚姻関係とは何なのかを追究するために6か月で4人の男性と結婚して離婚したアリクス・ランベールの《Wedding Piece》 (1992)などを例に挙げる¹²。作品の核心が作品そのもの (それがオブジェであれ、パフォーマンスであれ) から作品を取り巻く人間関係に変化した時、カント以来の無関心性の美学は破綻し、とたんにアートに生活関心が導きいられる。

クレア・ビショップはこの新しい社会と芸術の融合を主題化した著作『人工地獄』(2012)の中で、近年アートシーンをにぎわすこれらの芸術を指すさまざまな呼称を列挙している。「ソーシャリー・エンゲイジド・アート (socially engaged art)」、「コミュニティ型アート (community-based art)」、「実験的コミュニティ (experimental community)」、「対話型アート (dialogic art)」、「浜辺のアート (littoral art)」、「介入主義的アート (interventionist art)」、「参加型アート (participatory art)」、「協働型アート (collaborative art)」、「コンテクスチュアル・アート (contextual art)」、「ソーシャル・プラクティス (social practice)」などである¹³。この中では

もはや「アート」という呼称を使わない概念もある。実際、パブロ・エルゲラは社会型アートの実践方法を指南した2012年の著作『ソーシャリー・エンゲイジド・アート (SEA) 入門』のなかで、「ソーシャリー・エンゲイジド・アートにひかれる学生たちは、気がつくといっそのこと芸術をすべて捨てて、コミュニティ・オーガナイザーとか社会活動家、政治家、エスノグラファー、社会学者になったほうがいいのではないかと思いつめがらしている」と指摘している¹⁴。

これは近代芸術の歴史を破る芸術の本質的な解体である。今までも、アートと政治活動などが結びつくことは歴史上しばしばあったが、芸術家が自らを「コミュニティ・オーガナイザー」や「社会学者」と同一視することはなかったのではないか。それは1820年代にヘーゲルが提唱し、1986年にアーサー・ダントーが再提起した「芸術の終焉」とも異なる契機をもっている。ヘーゲルやダントーは「自己認識の到来とともに終焉する歴史」を主張する。すなわち過去の芸術の歴史を振り返り、自己反省的な芸術、ときにはポップアートのように反芸術的な芸術を生み出すことが、20世紀的な意味での「芸術の終焉」であったが¹⁵、ビショップやエルゲラが主題化する「社会型アート」は「反省」することを知らない。それはただ私たちの生活領域へと侵入し、福祉や政治や社会学の隣接領域に溶け合い、もはや十分に広がったとも思われるアートという概念的な輪郭をさらに見えなくし、融解させるのである。

日本では、2000年代に入って盛んに開かれるようになった各地のビエンナーレ、トリエンナーレなどの芸術祭が、この芸術と生活の融合に大きく加担してきた。これらは1895年に始まった本家本元のヴェネツィア・ビエンナーレのような美的に高踏的なコンペティションとは異なる。ヴェネツィアの街はビエンナーレのために観光地化が進み、

ここ 30 年ほどで人口が半分以下に減るという空洞化が起こっている¹⁶。しかし日本の越後妻有トリエンナーレ（2000～）、瀬戸内国際芸術祭（2010～）、茨城県北芸術祭（2016～）などは、過疎化が進む地域の地方創生、地域活性化が最大の目的の一つであり、そこが抜け落ちるとは芸術祭の価値がなくなると言ってもよい。

例えば越後妻有トリエンナーレ（大地の芸術祭）、瀬戸内国際芸術祭の総合ディレクターである北川フラムは次のように言う。「大地の芸術祭はもともと美術展として構想されたものではない。雪深い山間地で刻苦の末に土地を拓いて農業をやってきた人びとが、都市発展による若者の流出のあと、貿易の犠牲になり『農業を止めろ』と言われ、『減反をすればお金をあげる』と言われ、次に、『効率が悪いから街に出てこい』と言われる。結果、過疎高齢化により、その地は衰退する。都市と田舎のアンバランスが国土を弱くするという致命的な問題だけではない。その地で生きている人びとの生きる尊厳を奪っている。[……] 一軒一軒消えていく集落のなかで、それらの爺さま婆さまに一時でもよいかから楽しい思い出ができれば、というのが大地の芸術祭の初心だった¹⁷。カントの『判断力批判』の文脈でとらえるならば、それは「関心」が大いに伴う判断であるために趣味や美の営みではない。カントは本来美的判断には伴わない「快適なもの (Angenehm)」や「善 (Gut)」が生活的な関心に動機づけられていると主張するが¹⁸、まさしく地域創生は「美」ではなく、「快適なもの」や「善」を追い求める営みであると言えるだろう。

2016 年から始まったさいたまトリエンナーレもまた、それに近いミッションをもっていることは事実である。しかしさいたま市は上記の地方に見られるような過疎化はほとんど進んでおらず、人々が「なんにもない」と証言することは「なんでもある」ことの裏返しだと芹沢高志が語るよう

に、喫緊の解決すべき深刻な問題は実は発生していない「そこそこの」都市なのである。最初に述べたように、「さいたま市文化芸術都市創造計画」では「生き生きと心豊かに暮らす文化芸術都市」という標語が掲げられている。端的に言って、そこには切迫して取り組まなければならない問題や、崇高な理想は含意されていない。平和ゆえに、中心性や求心性がない不思議な目標であるとも言える。そこそこではあるが、何不自由ないベッドタウンの暮らしを送っている人々の「生活」に、本来「生活」と水と油の関係である「芸術」を導き入れる。その「生活」の平穏さと凡庸さゆえに——それは繰り返すが地域の平和さと優秀さの証でもある——行われる「芸術」と「生活」の両者の融合と融解はいっそう ^{かんにゆう} 嵌入的でラディカルなものとなる。

さいたまトリエンナーレ 2016 は、そうした近代以降成立した芸術観を壊していくラディカルな現場である。次にその現場にいる人が、どういう意識をもってアートを支えているのかを見ていきたい。

2. 今、アートに求められていること——サポーターアンケート分析

まずは問①「あなたが現代アートに期待するのは何ですか (4 つまで選んでください)」の答えを見てみよう。これに対して、「1.美」と答えた人は全体の 23%、以下、「2.教養」は 19%、「3.新しさ」は 15%、「4.哲学的思考」は 19%、「5.反抗心」は 0%、「6.創造性 (クリエイティビティ)」は 50%、「7.想像力 (イマジネーション)」は 42%、「8.経済活性化」は 12%、「9.地域創生」は 19%、「10.コミュニケーション/つながり」は 46%、「11.国際性」は 0%、「12.癒し」は 8%、「13.幸せ」は 12%、「14.感動」は 42%、「15.娯楽」は 8%、「16.かっこよさ」は 4%、「17.ひまつぶし」は 8%だった。

この質問に対して実際には4つ以上選んだ人や、全く選ばなかった人や、3つ以下の答えの人もいるため、パーセンテージの合計は400%とはならない。

ここから目立った傾向を指摘すると、「創造性(50%)」、「想像力(42%)」、「コミュニケーション／つながり(46%)」、「感動(42%)」の四項目を選んだ人が40%を超えて群を抜いて多く、「反抗心」と「国際性」は0%で誰も選ばなかった点である。

また問⑤「あなたに、現代アート以外の趣味があったら教えてください(複数回答可)」の答えは、「1.現代アート以外のアート鑑賞」が全体の62%、「2.絵画・彫刻・写真などのアート制作」が42%、「3.読書」が54%、「4.スポーツを自分でする」が8%、「5.スポーツ観戦」が12%、「6.国内旅行」が35%、「7.海外旅行」が15%、「8.TV視聴」が19%、「9.食べ歩き」が31%、「10.デジタルゲーム」が4%、「11.ギャンブル」が0%、「12.資産運用」が0%、「13.ボランティア」が31%、「14.その他」が38%だった。「その他」のほとんどは観劇や映画鑑賞であった。

回答者の職業は、「会社員」が46%、「主婦(夫)」が12%、「学生」「自営業」「無職／退職」「その他」がそれぞれ8%、「公務員」「医療福祉関係」がそれぞれ4%、「教職員」が0%であった。

回答者の性別は、「女性」が73%と多く、「男性」が23%、「その他」が4%であった。そして最後に回答者の年齢層だが、「30代から40代」が58%と最も多く、次いで「50代から60代」が23%、「0から20代」が15%、70歳以上は0%だった。

まず回答者のうち、現代アートに「経済活性化」を期待する人が12%、「地方創生」を期待する人は19%であった。これは他の項目から比較すると少ない部類に入る。つまり行政がトリエンナーレの効果で筆頭項目として期待し、また越後妻有や瀬戸内などで主たる目標となる「経済活性化」や「地

方創生」は、さいたまトリエンナーレのサポーターにとってはさほど重要ではないことがわかる。その中でも、「経済活性化」と「地域創生」の二つを同時に選んだ人は2人(全体の8%)にすぎず、いずれも会社員ではなかった。現在職に就いて経済的に困っていない人は、比較的選びにくい項目であることも確かである。これは関東地方の中央にあるさいたま市では選ばなければ職が潤沢にあり、人口も足りていることを裏づける回答であり、逆に言えば、「さいたまトリエンナーレ」を開催する動機としては、「経済活性化」や「地方創生」では弱いこともうかがわせる。端的に言えば、さいたま市は現在でも十分に「活性」している。そこに越後妻有のように芸術による地方創生を謳えない難しさがある。さいたま市が本当の意味では「地方」ではないことも、今後「トリエンナーレ」を続けていくには冷徹に見つめていかなければならない事実だろう。

一方、サポーターの間で高い支持を集めたのが「創造性(50%)」と「想像力(42%)」である。これはサポーターコーディネーターの藤原旅人が「創造的な活動を！」と彼らに繰り返し呼び掛けたことや¹⁹、総合ディレクターの芹沢高志が今回のトリエンナーレを「想像力の祭典」と方向づけたことによる直接的な影響がまず指摘できる²⁰。さらに「創造性」と「想像力」をともに選んでいる人は全体の32%にあたる8人であり、これは「創造力」と「想像力」を重ね合わせて芸術の基軸とするロマン主義に始まる近代的な(≒モダニズム的な)芸術観に合致することが指摘できる²¹。実際、「芸術とは想像力を働かせ、意義あるものやことを創造することである」という考えはとりわけ、次々と入れ替わるアヴァンギャルドの歴史に合致するものであり、芸術やアートの歴史に少しでもなじみがあれば、そこに「創造性」や「想像力」の契機を見ることはごく自然のことと言えよう。

実際、今回の回答者の65%が、「現代アート以外のアート鑑賞」、「アート制作」のいずれか、もしくは両方を趣味としており、全体として回答者の多くがアートワールドに積極的に関わる人々であることが分かる。

しかし今回の調査で特徴的なのは、「現代アートに期待すること」に「反抗心」を選んだ人がゼロである点である。周知のようにロマン主義に始まる近代的な芸術、すなわちモダニズムの芸術は、「反抗心」をその原動力としてきた。オルテガ・イ・ガセットは『芸術の非人間化』(1925)の中で、「芸術は自己を侮蔑することにおいてほど、その本来の魔術性をあらわにしたことはなかった。この自殺的行為によって、芸術は芸術たり得ている」と断じ²²、カーステン・ハリーズは『現代芸術への思索』(1968)の中で、モダンな芸術の「第一の鍵は否定性 negativity」であると指摘している²³。またモダニズムの爛熟期に書かれた『美の理論』(1970)で、テオドル・アドルノは「破壊的であるということを示すしは、モダニズムが本物であることを保証するしにほかならない」と時代精神にならって主張している²⁴。こうした指摘が陳腐に思えるほどに、近代アートの歴史はある一時期、確実に破壊と対立の歴史であった。そしてロマン主義に原点をもつアヴァンギャルドの歴史は、そうした「反抗心」、「破壊力」、「否定性」こそが「創造性」や「想像力」の原動力であったことを、事実をもって示しているとも言える。社会型アートを研究するクレア・ビショップのような論者でさえ、いまだに「恐れ (fear)」や「不安 (unease)」や「欲求不満 (frustration)」がアートの原動力として不可欠であると主張している²⁵。

こうした歴史があるなかで、しかも多くの人がアートに通じる糸口をもっているなかで、「反抗心」を選んだ人がゼロだったことは、やはり驚くべきことであろう。つまりここから言えることは、

回答者の中で、いわば「古典的なモダニズム芸術観」を全面的に受け入れている人はいないということである。そのことから導き出せることは、モダニズム芸術活動の典型的な動機である「創造性」や「想像力」という項目は、モダニズム芸術とは別の文脈で選ばれた可能性があるということである。

それが資本主義社会、高度消費社会で必要とされる能力としての「創造性」や「想像力」の問題である。社会学者のリチャード・フロリダは『クリエイティブ資本論』(2002)の冒頭で「クリエイティビティは究極の経済資源である。新しい考えや物事をよりよく進める方法を生み出す力は、やがて生産性を向上させ、生活水準を向上させる」と主張した²⁶。今では当たり前になったこの主張だが、フロリダは早くからアーティストや大学教授などクリエイティブな仕事に就くいわゆる「クリエイティブ・クラス」の人口は増える傾向にあり、またそうした人々のほうが収入も高く、職の安定性の高いことも指摘した。

2012年に出版した『新クリエイティブ資本論』でフロリダは、以下のような事実を列挙する。「2010年現在、クリエイティブ・クラスは4100万人であり、その数はアメリカの全労働人口のおよそ三分の一に及ぶ。私が旧版で報告したように、99年当時のクリエイティブ・クラスは3800万人あまりで、国内労働人口の30%であったことから、現在はそれより増加したことになる。「またクリエイティブ・クラスの経済力はあまりに大きく、その所得は国民総所得のほぼ半分を占めている」²⁷。「クリエイティブ・クラスの失業率は5%に達したことがない」²⁸。「ここで興味深いことに、専門職、技術職、クリエイティブ・クラスの勤続年数は、労働者の中で最も長くなっているが、これは驚くことではない。恐らく彼らにスキルがあり、職種が比較的安定していることがその理由だろう。彼

らの在職期間の中央値が5.2年であるのに対して、サービス・クラスの労働者は3.1年、うち食品関係はわずか2.3年である²⁹。

これはアメリカ合衆国の調査結果ではあるが、同じく高度資本主義経済を基盤とする日本社会でも同様のことは言えるだろう。あらゆることが消費の文脈で比較され、他者との差異化が求められる現在の資本主義社会、高度消費社会においては、「クリエイティブ」であることは、俗世的に言えば「勝者」の条件である。それは当然、日本の労働生産人口の間でも切迫した要請となっていることが予想される。今回のアンケートでは「現代アートに期待するもの」で「創造性」か「想像力」のいずれかを選んだ人は16人（全体の62%）だったが、うち年齢が「30代から40代」の人がそう答えた割合は75%（回答者全体にこの年齢層が占める割合は58%）であり、有意に高い値が得られた。つまり働き盛りの世代に「創造性」や「想像力」の要請が強くなるであろうことがわかる。

このことは経済的な動機をもつ「創造性」は、「反抗心」のような断絶よりも、「協力」や「協働」のような「コミュニケーション／つながり」を重視することでも裏づけられる。上述したように、今回の回答者のなかで、「現代アートに期待するもの」として「反抗心」を選んだ人はおらず、「コミュニケーション／つながり」を選んだ人が46%にのぼった。フロリダが長年主張してきたことの中には、「クリエイティブ・クラスは勝者である」という主張のほか、「クリエイティブ・クラスはクリエイティブ・センターに集まる」という主張もある。

フロリダは次のように指摘する。『「場所の終焉」』という予想は、端的に言って、私が聞き取り調査をした人々や統計分析の結果と一致しない。場所とコミュニティは、以前にも増して重要な要因となっている。「この集中の背後にある本当の力は

人だ。企業が集まるのは、才能ある人々が集中することで生まれる力を利用するためである。時間がものを言うクリエイティブ経済では、即座に動員できる能力のプールがあることは、競争力のとてつもない源泉となるのだ³⁰。つまりクリエイティブな人々は、同じくクリエイティブな人々との「つながり」を求めて、都市部に集中する³¹。昨今の都市の人口増加、地方の人口流出の事実を見ても、このことは日本社会においても同様に当てはまることであるだろう。このような点から言えることは、「創造性」や「想像力」を現代アートに期待する人は、伝統的なモダニズム芸術観からというよりは、昨今の経済的な動機を反映している可能性があるということである。

次に42%の人が選んだ「感動」を見ていきたい。先に触れたように、カントは『判断力批判』の中で、「感動が混入した趣味判断は野蛮である」と断じている。また同著は第1章13節で「純粋な趣味判断は感覚的刺戟や感動にはかかかわりがない」と主張している³²。しかし尼ヶ崎彬は2012年の西村清和編著『日常性の環境美学』「第十二章 数寄と遊芸——私的芸術と関心性の美学」の中で、芸術が「貴族制から民主制」へとパラダイムシフトするにつれて、「感動」がますます一般の芸術鑑賞者にとって重要になってくる様子を指摘している³³。尼ヶ崎は芸術が近年、アートワールドの中にいる専門家の手から、一般人の手にわたっていることを確認したあと、それでも「芸術という制度が減びないのは、一般の人々が芸術に何らかの存在理由を見出しているからだ」としている。そしてその一つが「道徳教育効果」であり、人の心を動かす効果である「感動」であると述べている³⁴。

今回のアンケートでは「教育効果」や「ポリティカル・コレクトネス」を現代アートに期待する項目の中に入れていなかったために、残念ながら「感動」の詳しい内容を分析することはできない。

ただし「感動」を選んだ人のうち、趣味に「現代アート以外のアート鑑賞」を選んだ人が4人にすぎず、「感動」を選んだ11人のうち36%にとどまった。全回答者のうち「アート鑑賞」を趣味としている人が62%であるので、これは有意に低い値と言える。つまり「アート鑑賞」などで積極的にアートワールドに関わろうとしている人は、「感動」をいまだ選ばない傾向があるということである。これはカントの「趣味判断と感動は協合しない」という見解が、アート愛好者のあいだではいまだにある程度は支持されていることを示している。

最後に、「癒し」(8%)、「幸せ」(12%)、「娯楽」(8%)、「かっこよさ」(4%)、「ひまつぶし」(8%)などの安寧さをあらわす指標はあまり選ばれていないことを指摘しておきたい。これは芸術に「創造性」(50%)や「想像力」(42%)などの生産的な要素を期待しているのとは対照的であり、ここではそのほとんどが労働生産人口であった回答者たちが、何かを生産しようと、しきりに「がんばっている」様子がうかがえる。サポーターたちは、アートに安息を求めていないようである。

これらの結果から見えてくるのは、「感動やコミュニケーションなどの生活の利益に関わる営みは重視するが、娯楽やひまつぶしなどのキッシュですれた趣向はもっておらず、芸術に創造性や想像力などの生産的な夢を託している、努力を怠らず従順な労働生産者」であるだろう。端的に言えば、芸術はいまだに私たちの夢を背負っている。しかしそれはもはや美や崇高といった感性的な領域の範疇論で説明できる嗜好ではなく、アヴァンギャルドの反抗や革命でもない。資本主義経済、高度消費社会に生きる労働生産者が、尽きることのない「生産性」の夢を見ているというのが一番近いかもしれない。「創造性」、「想像力」、「コミュニケーション」、「感動」は、その「生産性」へ至るた

めの翼であるだろう。そしてその「生産性」とは、現代の資本主義社会、消費社会においては「生活」を正常に営むためのエンジンにほかならない。

3. なぜボランティアになるのか?——「自由記述」分析

次に本アンケートの自由記述の結果を分析したい。問いは「②あなたはなぜさいたまトリエンナーレのサポーターになりましたか?」、「③サポーターを実際に試してみ、変化したこと、感じたことはありますか?」、「④ボランティアの仕事はお金がもらえませんが、それでもいい理由を教えてください」の三つであった。

まず「②あなたはなぜさいたまトリエンナーレのサポーターになりましたか?」の問いに対して、「もともとアートや芸術祭に興味のある」と答えた人が62%であった。これは回答者の趣味を尋ねた問⑤で、「アート鑑賞やアート制作に関心がある」と答えた人が65%いた結果とほぼ一致している。その中で、他の芸術祭に参加経験のある人は12%、仕事がアート関係の人も12%であった。つまりアートの専門家といえる真正のアートワールドの住人はさほど多くはないが、アート鑑賞やアート制作などを趣味として、アートワールドに積極的に関わろうとする人は6割を超え、一般社会に比して比重が大きいと言えるだろう。本論文ではこの層を「緩いアートワールド」の住人と呼びたいが、このことからわかるのは、トリエンナーレの参加者の多くが何らかのかたちでもともとアートに関わる人々であり、現在のところアートワールドの外からはあまりサポーターを呼び込めていないというのが実状であるだろう。今回のアンケートで、まったく畑の異なる人(アートになじみもなく、公開講座や新聞などで募集を知った人)は12%であった。さいたまトリエンナーレを芸術祭として恒常的に盛り上げていくには、今後何ら

かの手立てを講じて、アートワールドの外からの参加を実現させていく必要がある。

次に「③サポーターを実際にしてみて、変化したこと、感じたことはありますか？」の設問を見ていきたい。これはトリエンナーレに参加する前の期待値と後の現実との差を聞く質問であり、回答者の88%は当初の期待を上回る成果があったと回答した。その中で、「アートの魅力や作品の魅力を発見できた」という芸術祭の効果として本道の回答が46%を占めた。しかしそれより多かったのは「アーティストとのコミュニケーションも含む人間関係の変化」の50%であり、またそれと同様の社会関係資本（人間関係の資産）に関する回答としては、「さいたまの価値を見直せたこと」が31%であった。これは問①の「現代アートに期待すること」で「地域創生」を選んだ19%より多く、期待値よりも現実の体験のほうが「地方創生」が実現しえたことがうかがえる。

古くはジョン・デューイが1930年代に「芸術作品を理解するためには、まずその周りの日常に目を向ける必要がある」と説いているが³⁵、多くの芸術作品の照準が作品そのものではなく、その周りの人間関係に向けられるようになったのは、ニコラ・ブリオーが「関係性の美学」を提起した1990年代と言えらる。ブリオーは、「リレーショナル・アート（関係性の美術）のオーラは、もはや作品の後ろや、作品のかたちそのものにあるのではなく、そこから生まれるコミュニティにある」と述べている³⁶。そしてこのような「関係性の美術」は、過去のどんな時代の焼き直しでもなく、また過去のどんな様式の復活でもない、現代特有の美術であると指摘している³⁷。

これは時代の趨勢ではあるが、今回のさいたまトリエンナーレ2016でも「関係性の美術」に類する作品は多数あった。例えば長島確とやじるしのチームによる《←》。参加者は皆、思い思いの「←

を掲げることで、作品の参加者、当事者になれる。また鈴木桃子の《アンタイトルド・ドローイング・プロジェクト》は会期中、シャープペンシルの作品をどんどん仕上げていき、参加者はその制作過程を見ることができ、そして最後に消しゴムで消す作業に加わることができる。サポーターの中でも、鈴木桃子の作品に加わられた喜びを語る人がいた。また実際に動く東武野田線の車両の中で行われた演劇、ユン・ハンソルの《サイタマ・フロンテージ》では、役者やエキストラと観客が渾然一体となり、一緒に話したり踊ったりする。ダンカン・スピークマンとサラ・アンダーソンの《1000のデュオのための曲》では、二人一組で大宮の駅前を回る参加者が、ボディー・ランゲージや視線のやりとりを通じて、パートナーとの関係を省察する。その他にも多く「関係性の美学」を基軸とする作品はあり、そうした傾向が、サポーターたちに社会関係資本を見直す、また豊かにするきっかけを与えたと思われる。ただし今回の35のプロジェクトに対して、海外からの参加が11組にのぼるにも関わらず、「現代アートに期待するもの」に「国際性」を選んだ人がゼロだったのは、すこし意外な事実だろう。やはり日本の社会は最近しばしば言われるように「内向き」になってきているのだろうか。今後は、外国の作家との交流も増やしていくと同時に、さいたまトリエンナーレが「国際芸術展」である点も強調していく必要があるだろう。

最後に「④ボランティアの仕事はお金がもらえませんが、それでもいい理由を教えてください」というお金に関する質問をした。ここでは「お金がもらえたら、もらいたい」と答えた人は、わずか8%にとどまった。代わりに、「ボランティアにはお金以上の価値がある」と答えた人が30%、また「お金がないほうが責任が伴わず、かえって気楽でいい」と答えた人が35%にもものぼった。まず

は今回の調査では、主婦も含む有職者は74%と高い割合であり、生活をするうえでの基本的な収入は得られている人が多いことがこのような回答を導いたと言える。

しかし第一の要因は、「金銭的インセンティブで人々のやる気を引き出すなら、十分に払うか、まったく払わない (Pay enough or don't pay at all) のが最もよい」という法則が働いたからと言えるだろう。マイケル・サンデルが、ウリ・ニーズィーとアルド・ラスティチーニの研究を引いて明らかにしているように、一般に人は、金銭的に十分に報酬がある場合か、無報酬の場合によく働く、または状況を肯定的にとらえる。そして中途半端に金銭的報酬を得ても満足度が低く、働きも悪いとされている³⁸。吉澤弥生の研究でも明らかにされているように、これは各地のアートフェスティバルなどで低収入、短期契約で働くアートマネージャーたちが、多くの不満や不安を抱えているのは対照的だろう³⁹。

サンデルが『何がお金で買えないか』(2012)で詳らかにしているように、「刑務所の独房の格上げ」から「主治医の携帯電話番号」まで、いまや何でもお金で買え、何にでも市場経済が介入している。しかし人々のやる気といった道徳心に絡むものは、お金の介入により妨げられることがある。それをサンデルは「墮落 corruption」と言っており、お金が介入しないほうがうまくいくことがあるという⁴⁰(そのことは今回の回答者が「資産運用」や「ギャンブル」を趣味に選ばなかったことから、二重に肯定される)。

私たちは消費社会に疲れているのだろうか？ ジョセフ・ヒースとアンドルー・ポターは、私たちの反消費主義は、かたちをかえた別の消費主義にすぎないと主張する。彼らによれば、例えば反消費主義者は、バドワイザーは×でシングルモルトスコッチは○、ハリウッド映画は×でパフォー

マンスアートは○などとするが、それは単に自分が必要としないものについての消費を批判しているだけではないかと指摘する⁴¹。

確かに消費社会から完全に抜け出し、金銭的対価の伴わない活動をするのは、今の世の中では難しい。ただし今回のさいたまトリエンナーレ2016は行政の補助もあり、金銭的なインセンティブを表向き排することにある程度成功したとも言える。サポーターたちのほとんどが金銭的インセンティブを否定していたこともさることながら、作品の鑑賞料も無料であった。サポーターのある主婦(50代～60代)は「お金をもらわなくていい理由」を次のように言う。「お金をいただく」と責任が生じますし、手続きや処理が煩雑になるからです。財政状況が厳しくなる一方の今後、ボランティア活動はますます必要でボランティアをベースにいろいろなものが出てくると思われるからです。つまりボランティア活動は金銭に代わる新しい価値を創出していく必要がある、という指摘である。

今回、アンケートに答えてくれたサポーターは、とりわけサポーター活動への満足感が他のサポーターより高い可能性はあるが、芸術祭にはサポーターがつきものとなり、各地で多くのアート・プロジェクトが無償のサポーターに支えられている現在、消費社会では測れない文脈の行動原理が広がりつつある可能性が指摘できる。「もはや限界にきている資本主義社会、消費社会に代わる価値観を創造できるか」——最近しばしば耳にするこのような問題意識に、芸術祭のサポーターたちは一つの答えを与えているとも言える。

おわりに 「生活」にアートを導き入れる意味

今回のさいたまトリエンナーレ2016で、「生活都市の祭典」を実現した代表的作品に、タイの漫画家ウィスット・ボンニミットの《時間の道 (Road of Time) 》がある (ボンニミットのキャ

ラクターはトリエンナーレの公式ポスターにもなった)。これは、武蔵浦和の散歩道に、自己啓発にも通じる小さな勇気づけの言葉が、道路標識とともに飾られる作品である(図参照)。

「私の歴史に君がいて嬉しい」、「わるい思い出をここで捨てましょう」、「昔の私、ありがとうね」、「未来の私、愛してるね」……消費社会の文脈で「創造性」や「想像力」が過度に求められる現代、物事がわずかな時間で大きく変化する現代⁴²、私たちはほんの少し不安なのかもしれない。このような勇気づけの言葉がいろいろな場面で必要とされていることは、ここ10年ほどの自己啓発本の流行などからも明らかである。ディレクターの芹沢高志がこのトリエンナーレのテーマを「未来の発見!」と据えたことは、日本では人口減少や高齢化問題、財政問題などの諸所の問題から、未来に何らかのよい展望を抱くことが難しい社会情勢になりつつあることを示唆しているかもしれない。

芸術には、そうした不安を昇華する力があることを、「芸術と生活の融合」をいち早く提唱したデュレイは『経験としての芸術』(1934)で述べている。「最大限に充実して生きている人間にとっては、未来は不吉ではなく約束である。未来は後光となって現在を包みこむ。[……] 真の生命活動である生活においては、すべてのものが重なり、溶けあっている。しかし、しばしばおきることだが、私たちは未来がもたらすかもしれないものを不安に思い、心を引き裂かれる。ひどい不安にとらわれていないときでも、私たちは現在よりも現在ないもののほうを心配して、現在を楽しまなくなるのである。このように、何度も繰り返して現在と過去と未来に投げだし、放棄するうちに、やがて幸福な時期がやってくる。すなわち、みずからのうちに過去の記憶と未来の予期を吸収したために、完全なものとなったひとつの経験が生起する。この幸せな時期こそが、感性的な/美学的な理想(an

esthetic ideal)である。過去が未来を悩ませることをやめ、未来の予期が不安にさせないときのみ、人は自分の環境とまったく一体となり、したがって充実して生きることができる。芸術は、過去が現在を助け、未来が現在あるところのものを励ますこの瞬間を、特に強く祝福する」⁴³。

尼ヶ崎彬が言うように、芸術は昨今、「芸術のための芸術(l'art pour l'art)」から「人生のための芸術(l'art pour la vie)」へと変化しつつある⁴⁴。私たちが芸術活動に何らかのかたちに関わる時、その帰結はもはや「芸術/アート」の領域にとどまることはない。アートは近年、解体し、その輪郭線もなくなりつつある。しかし人々がアートに人生の糧を見るかぎり、アートの存在意義は失せることはない。アートはその輪郭を失い、水と油の関係だった日常生活に融解する。そのときふたたび今まで以上の存在意義を、今までとは違うやり方で見せつけるかもしれない。それがもはやアートと呼ばれない日がくるかもしれない。「生活都



加藤有希子撮影(2016年9月24日):ウイスト・ボンニミット《時間の道》2016

市の祭典」であったさいたまトリエンナーレ2016は、そうしたアート (art) の解体と新しい業 (アールス ars) の誕生という変革の一端を担っているのである。「アート」はその語源「アールス」、すなわち広く「人間の業」へと戻りつつある。

※この研究は科学研究費補助金基盤研究C「芸術と日常生活の融合に関する戦後史研究：消費社会の視点から」(H28-31) (研究代表者：加藤有希子) の補助を受けている。

- 1 「さいたまトリエンナーレ2016」の行政的背景については、埼玉大学教育学部、石上城行准教授の講義において知見を得た(石上城行「さいたまトリエンナーレ2016—市民参加による国際芸術展の可能性—」埼玉大学連続市民講座 part 7、2016年8月27日)。
- 2 芹沢高志監修『さいたまトリエンナーレ2016 公式カタログ』、凸版印刷株式会社、2016、p.5。芹沢は、実際にはさいたま市は「なににもない」のではなく「なんでもある」場所と解釈しうることをこの著作以外でもしばしば述べている。
- 3 芹沢高志監修、前掲書、p.2f。
- 4 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2009[1790], p. 50 (§2) . “Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei.” またカントは趣味判断を感性的／美的判断と重ねている“§1 Das Geschmacksurteil ist ästhetisch” p. 47)
- 5 Kant, *ibid.*, §13, p. 74.
- 6 *The Oxford Companion to Art*, Oxford University Press, 1970: “aestheticism.”
- 7 オルテガ・イ・ガセット『芸術の非人間化』川口正秋訳、荒地出版社、1968[1925]、p. 32.
- 8 Pierro Manzoni, *Artist's Shit*, 1961; Chris Burden, *Shoot*, 1971; Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963; Meat Joy, 1964, etc.
- 9 ビュール・ブルデュー『ディスタクシオン 社会的判断力批判』、石井洋二郎訳、藤原書店、1990[1979]、p.53.
- 10 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, translated by Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984[1974]p. 22
- 11 それ以前の社会型アートの先駆的な例として、1979年、サンフランシスコ MoMA で、トム・マリオーニがビールを飲む行為をアートにする；1986年、ポーランド人アーティスト Bolek Greczynski が、ニューヨークのクレードモア精神医学病院で、患者、医者、家族、部外者が触れ合う Living Museum を開くなどの試みがあった。
- 12 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002[1998].
- 13 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, Verso, 2012, p. 1.
- 14 パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』、

- アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会、フィルムアート社、2015、p. 32.
- 15 小田部胤久『西洋美学史』、東京大学出版会、2009、p. 231f.
 - 16 暮沢剛巳、難波祐子編著『ビエンナーレの現在——美術をめぐるコミュニティの可能性』、青弓社、2008、p. 36.
 - 17 北川フラム『美術は地域をひらく——大地の芸術祭 10 の思想』(Echigo-Tsumari Art Triennale Concept Book)、現代企画室、2014、p. 6.
 - 18 Kant, *ibid.*, §3, §4.
 - 19 芹沢高志監修『さいたまトリエンナーレ2016 公式カタログ』、p. 88.
 - 20 芹沢高志監修、前掲書、p.2ほか。
 - 21 ロマン主義的な見方は、想像力を創造の力と見る(佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995、p. 84)。
 - 22 イ・ガセット、前掲書、p. 51.
 - 23 カーステン・ハリーズ『現代芸術への思索：哲学的解釈』成川武夫訳、玉川大学出版部、1976[1968]、p. 115-116.
 - 24 テオドール・W・アドルノ『美の理論』、大久保健治訳、河出書房新社、2007[1970]、p. 42-43.
 - 25 Bishop, *ibid.*, p. 26.
 - 26 リチャード・フロリダ『クリエイティブ資本論』、井口典夫訳、ダイヤモンド社、2008 (Richard Florida, *The Rise of Creative Class*, 2002)、p. i.
 - 27 リチャード・フロリダ『新クリエイティブ資本論』、井口典夫訳、ダイヤモンド社、2014 (Richard Florida, *The Rise of The Creative Class, Revisited*, 2012)、p. 62.
 - 28 フロリダ『新クリエイティブ資本論』、p.69.
 - 29 フロリダ『新クリエイティブ資本論』、p. 102.
 - 30 フロリダ『クリエイティブ資本論』、pp. 283-283.
 - 31 フロリダは2008年に出版された『クリエイティブ都市論 (Who's Your City)』で、このクリエイティブ・クラスのトポロジカルな集中を主題化している。
 - 32 Kant, *ibid.*, p. 74: “Das reine Geschmacksurteil ist von Reiz und Rührung unabhängig.”
 - 33 尼ヶ崎彬「第十二章 数奇と遊芸——私的芸術と関心性の美学」、西村清和編『日常性の環境美学』、勁草書房、2012、pp. 283-303.
 - 34 尼ヶ崎、前掲書、pp. 285-286.
 - 35 John Dewey, *Art as Experience*, New York: the Penguin Group, 1934, p.2 (“In order to understand the meaning of artistic products, we have to forget them for a time, to turn aside from them and have recourse to the ordinary forces and conditions of experience that we do not usually regard as esthetic. We must arrive at the theory of art by means of a detour.”)
 - 36 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002, p. 61. (“The aura of art no longer lies in the hinter-world represented by the work, nor in form itself, but in front of it, within the temporary collective form that it produces by being put on show. It is in this sense that we can talk of a community effect in contemporary art.”)
 - 37 Bourriaud, *ibid.*, p. 44. (“Relational art is not the revival of any movement, nor is it the comeback of any style.”)
 - 38 Uri Gneezy and Aldo Rustichini, “Pay Enough or Don't Pay at All,” *Quarterly Journal of Economics* (August 2000), pp. 798-807. Cited in Michael J. Sandel, *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Markets*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 114f.

³⁹ あいちトリエンナーレ 2016 レクチャープログラム、吉澤 弥生「芸術祭における人材育成と雇用を考える——レクチャー&ディスカッション」、愛知芸術文化センター、2016年9月2日。吉澤は、科研費基盤C(H24-26)「芸術労働の実態と制度に関する社会学的研究」で、こうしたアートに従事する労働者(主に女性)の労働実態を明らかにしている。

⁴⁰ Sandel, *ibid.*, p. 3f.

⁴¹ ジョセフ・ヒース、アンドルー・ポター『反逆の神話：カウンターカルチャーはいかにして消費文化になったか』、栗原百代訳、NTT出版、2014(2005)、pp. 123-124.

⁴² Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, 1991.

⁴³ Dewey, *ibid.*, p.17. (“To the being fully alive, the future is not ominous but a promise; it surrounds the present as a halo. It consists of possibilities that are felt as a possession of what is now and here. In life that is truly life, everything overlaps and merges. But all too often we exist in apprehensions of what the future may bring, and are divided within ourselves. Even when not overanxious, we do not enjoy the present because we subordinate it to that which is absent. Because of the frequency of this abandonment of the present to the past and future, the happy periods of an experience that is now complete because it absorbs into itself memories of the past and anticipations of the future, come to constitute an esthetic idea. Only when the past ceases to trouble and anticipations of the future are not perturbing is a being wholly united with his environment and therefore fully alive. Art celebrates with peculiar intensity the moments in which the past reënforces the present and in which the future is a quickening of what now is.”)

⁴⁴ 尼ヶ崎、前掲書、p. 303.