

◆ 論文

文化社会資本と地域経済の活性化

— 公立美術館とミュージアム化される地域 —

中京大学経営学部教授 寺岡 寛

Cultural Social Capital and Activation
of the Regional Economy:

Public Museum of Art and "Museum-nized" Regions

Teraoka, Hiroshi (Professor, Chukyo University)

キーワード

公立美術館, 地方財政, 文化社会資本, 地域社会, パブリックアート, まちづくり, アートプロジェクト, 地域経済政策

問題の提起

ルドルフ・シュタイナー (1861～1925) は、亡くなる数年前に経済学専攻の学生を前に「国民経済学」講義で経済学のあるべき姿について語っている。この内容は『国民経済学講義』(邦訳は『シュタイナー経済学講義—国民経済から世界経済へ—)としてまとめられた。シュタイナーはこの一連の講義のなかで、英国経済やドイツ経済の発展を振り返りつつ、世界経済との相互作用についてふれ、「『経済は対立を生み出し、その対立を解決する必要がある』というのが、二十世紀最大の問題です。『いかにして、この対立を解決するか』、それが問題なのです。今日までの歴史は、人間がこの問題を解決できなかったことを示しています¹⁾と述べたうえで、わたしたちの社会は「経済」「法律・政治」「精神・文化」という「三分節」から構成され

る有機体から成立しているものであり、この均衡こそが重要であることを最初の講義「国民経済学の誕生」で指摘した²⁾。

さらに、シュタイナーは第10講「国民経済における相互性」で、「『単純な交換において頻繁に貨幣が用いられたり、あるいは、そもそも交換というものが認知されたりすることによって、国民経済は法制度の領域と関連するようになる』という話をしました。理性が国民経済のなかに入ってくるべき瞬間を捕えて、自由な精神生活の活動を、再びその国民経済のなかに流し込むことが必要です。そのためには、『経済・政治・文化』という社会有機体の三つの部分が、正しい関係になくはなりません。三つの部分が、正しい方法で、相互に作用しなくてはなりません。このことを、社会有機体三分節化は述べているのです。三つの部分に分裂させるのではありません。分裂は、本来常にあります。三つの部分をいかに結びつけるかが問題なので

す。自然な人体のなかで、神経・感覚系、心臓・肺組織、新陳代謝系が機能するように、内的な理性をもって、その三つの部分を社会有機体のなかで活動させることが大切なのです³⁾と、社会の健全な発達には三つの要素、経済、政治、文化の均衡ある関係が重要であると強調したのである。

たしかに、経済論理だけを突出させた社会のあり方は、政治のあり方でもまた経済成長だけに力点を置くような政策を突出させることで、人間の健全な精神の発達と密接な関係をもっている文化活動にも影響をあたえている。こうした問題の設定を行うと必ず問われてくるのは、経済や政治に比べて文化なるものの曖昧性であり、何をもって文化とするのかという点である。たしかに、文化はきわめて広範な範囲の「見える」文物から「見えない」生活習慣までをふくむ概念であり、歴史的・時間や地域により異なる。それゆえに、文化のなかでより具体的な芸術や美術、さらには工芸品という「見えないもの」なかの「見える」ものを象徴する美術—絵画や彫刻など—があり、それを展示する場としての美術館が生まれてきた。もっとも、美術館もまたそれぞれの国の文化的文脈でつくられ、欧州諸国と米国ではその設立経緯や設立主体も異なることはいままでのない。日本についてみれば、美術は西洋画と等値され、日本社会の近代化＝西洋化の文脈のなかで、英国など欧州諸国の産業革命を支えた近代技術の導入という流れの下で、ある種の技術として導入されてきた経緯がある。したがって、美術、とりわけ、油彩を中心とする絵画については官の主導の下で育成がはかられた⁴⁾。それは音楽がとりわけ、軍楽隊として軍事上の必要な技術として考えられたことも呼応する。

しかしながら、美術を展示する美術館(museum of art)ということでは、特定の建物が建設されたのはずいぶんとあとのことである。当初は明治10[1877]年の内国勸業博覧会での展示スペースが設けられたものの、恒久的な場ではなかった。ようやく明治後半になり、日本の美術工芸品の展示の場として国立博物館

がつくられることになる。東京美術学校(現東京芸術大学)の卒業生が増加するにしたがって、日本画だけではなく、西洋画家も増え、その作品の展示スペースも必要になってくる。上野公園などの会場で文部省美術展覧会が開催されていたが、九州の炭鉱王の佐藤慶太郎(1868～1940)の多額の寄付により、上野公園内に日本最初の公立美術館として東京府美術館(現東京都美術館)が建築家の岡田信一郎(1883～1932)⁵⁾の設計の下で建設され、大正15[1926]年5月に開館の運びとなっている。私立美術館では、実業家の大原家の大原美術館が昭和5[1930]年に開設されたりした。だが、本格的な美術館の建設は、第二次大戦後であるといっただけでよい。戦後初ということでは、最近閉館した鎌倉の板倉準三(1901～69)設計による神奈川県立近代美術館で、まだ、敗戦の混戦が残っていた昭和26[1951]年に開館した⁶⁾。公立美術館ということであれば、県立美術館のほかに、1980年、さらに1990年代以降に市立美術館などの建設が相次いだ⁷⁾。それはかつての地方自治体が競い合っただけで造成した工業団地などのラッシュと似ていないこともない。もちろん、この間に、企業設立、財団設立、宗教法人など私立美術館の開館も続いたが、日本の場合、美術展示と公立会館との親和性が、美術＝近代美術の導入における「お上」との歴史的関係性から強いのか、公立美術館の数がきわめて多くなっている。

そうした公立美術館を文化社会資本ととらえるのか、あるいは、社会諸資源のなかの一つの資源としてとらえるべきなのか。通常、文化資本といった場合、フランスの社会学者ピエール・ブルデュー(1930～2001)の文化資本論を思い浮かべやすい。ブルデューは、フランス社会分析において学歴を個人＝社会階級に身体化される言葉遣い、振舞い、趣味等々の文化を、学校教育を通じて再生産される概念として使った。重要であるのは、資本とは経済学における利潤を生む貨幣の総称であり、貨幣から貨幣へという拡大再生産性が重要な鍵をにぎる。したがって、文化は資本となりうるのか、あるいは、

一旦消費されれば再生産されないような単なる資源であるのかどうか。では、小論で取り上げる美術館、とりわけ、公立美術館は社会的な意義をもつ意味と範囲において、社会的文化資本であるのかどうか。もしそうならば、それは何を拡大再生産させることができるのか。結論からいえば、それは地域のイメージを美術館そのものの存在や、そこを訪れる人びとの記憶において再生産されるとすれば、それは社会的文化資本と言うべきではないかと思う。この場合、地域のイメージ＝美術館＝展示作品という三面等価が成立するのかが重要な鍵を握るに違いない。しかしながら、イメージということでは、文学者の記念館、その地域の自然環境や歴史などに関連する博物館でも、その役割を果たし得るかもしれない。そうではなく、なぜ美術館でなければならないのか。

この問いは純粋な芸術あるいは美術論議ではなく、今後、ますます厳しさを増すことが予想される地方財政の悪化のなかで、予算の重点配分的見直しが地方自治体において行われることは確実であろう。その際、地方財政の悪化のなかで公立施設の存続問題も浮上するにちがいない。象徴的にいえば、病院か、スポーツ施設か、あるいは、美術館の存在もまた問われるに違いない。これに関連して、民間の私立美術館との対比のなかで、あえて地方自治体が美術館を保有する意味も問われるに違いない。とりわけ、経済論理優位の市場経済社会では、美術館のタックス・ベネフィット論も容易に成立するだろう。だが、冒頭のシュタイナーの指摘のように、社会は経済だけで成立しているわけではなく、文化、そして政治の均衡の上に成立するものでもある。小論では社会文化資本としての公立美術館の意義、さらには地域経済に果たす役割などを探っていきたい。

現状の分析

美術館の展示内容とその立地地域とのイメージ連関性は重要である。首長が有名建築家に設計を依頼して、地域のシンボリックな建物として

美術館を建設するところも多いのは、すくなくとも著名な建築家＝美術館の建設＝地域のイメージという三面等価性の成立に期待してのことである。だが、この種ハコモノ行政は、文化ホールやさまざまな記念館ですでに各地に数えきれないほどのケースがある。と同時に、その維持をめぐる、そうした三面等価性の優位性が地方財政の悪化の下で大いに議論されてきた。建築家や、建築関係者や建築を学ぶ学生たちはそのような建造物をわざわざ見学するために訪れるかもしれないが、多くの一般人にとってそれ単独として訪れることは少なく、その経済効果はきわめて小さいのが現実であろう。

美術館を建築物としてみた場合、公立美術館の建物はどのように評価されているのだろうか。傍証として建築家の奥平耕造編による『美術館建築案内—建築デザインを読む—』から、地域別に公立美術館の数—美術品などを展示する記念館や博物館を含む—をみておこう。北海道—8館（うち公立は7館）、東北—13館（同13館）、東京—23館（同13館）、関東（東京を除く）—24館（同15館）、中部—39館（同22館）、近畿—23館（同14館）、中国・四国—24館（20館）、九州・沖縄—16館（15館）。公立美術館の全体に占める割合は70%とかなり高い。この数字は、美術館のように公益性が高く、一般のビジネスと同様な収益をまずは確保できない建物の敷地確保と建設は、財団、企業や個人にとってきわめて困難であることを物語っている。奥平たちは公立美術館の収蔵品・展示について、①その地域ゆかりの作家の作品を収蔵していること、②寄贈作品を中心にその周辺の作品を収蔵していること、③①と重なることもあるが、その地域出身の個人の作品を収蔵するために建設されたもの、と特徴づけている。だが、「地域ゆかり」ということでは、実際には、③と比べて「ゆかり」の範囲はかなり広範囲に及んでいる。たとえば、誕生地—その後は住んでいない—、かつて居住したことがあるということでは、一時期滞在したり、学生時代を過ごしたり、一時期アトリエを構えていたり、というようなケースのほかに、スケッチなどでよく

訪れていたなどの「ゆかり」まで多彩である。

他方、美術館の館長や学芸員の専門性に基づいて、その地域の「ゆかり」とは関係なく収蔵されてきた作品を特徴とする美術館もみられる。この場合、個人の趣味・趣向でその後、美術館を建設してその主要な収蔵作品として展示することが多いのは私立美術館の特徴である。もっとも、その多くは実業家、とりわけ、創業者の個人作品を企業美術館、あるいは、財団設立による美術館である。この対比では、地域の公立美術館の場合、収蔵作品が収集された理由が地域ゆかりの作家という点において、「地域」と「公立」の意味が担保されても、その地域と縁もゆかりもない作品がもっぱら収蔵されている場合は、やはり、その公たる意味づけが必要となる。その場合は、「こじつけ」とまではいえなくとも、美術教育の必要性とか、感性の育成という理由が直接的、あるいは間接的に挙げられたりすることもみられている。たとえば、「県民や市民の芸術文化の向上」とかがその事例である。なお、一定数の公立美術館は、市制記念の事業の一環として建設・開館されたケースであるが、その場合、目玉となる作品が収集・収蔵されるのだが、その場合、地域の公立美術館の開館の意義がどのようにして明示され、その妥当性がどのようにして論議されたのか。繰り返すまでもなく、既述のように、地方財政の悪化とともに、その意義が改めて問われることになる。

別の資料からも公立美術館の現状を量的にみておこう。全国美術館会議編『全国美術館ガイド』によると、全国8地域の府県別の美術館数とそのうちの公立美術館数はつぎのように整理されている。厳密に美術館だけが収録されていないが参考にはなる⁸⁾。

- 1) 北海道(71館,うち公立52館)―71館(うち公立は52館)
- 2) 東北(149館,同102館)―青森県18館(同16館),岩手県28館(同20館),宮城県26館(同18館),秋田県22館(同16館),山形県24館(同8館),福島県31館(同24館)

- 3) 関東(441館,同189館)―茨城県30館(同17館),栃木県30館(同14館),群馬県30館(同12館),埼玉県23館(同12館),千葉県49館(同31館),東京都206館(同77館),神奈川県73館(同26館)
- 4) 中部(501館,同274館)―新潟県42館(同27館),富山県23館(同17館),石川県35館(同24館),福井県20館(同15館),山梨県41館(同21館),長野県133館(同71館),岐阜県50館(同28館),静岡県75館(同24館),愛知県82館(同47館)
- 5) 近畿(247館,同92館)―三重県22館(同6館),滋賀県21館(同10館),京都府65館(同15館),大阪府36館(同18館),兵庫県61館(同27館),奈良県30館(同9館),和歌山県12館(同7館)
- 6) 中国(134館,同75館)―鳥取県11館(同6館),島根県44館(同22館),岡山県24館(同13館),広島県31館(同19館),山口県24館(同15館)
- 7) 四国(66館,同41館)―徳島県7館(同5館),香川県21館(同9館),愛媛県27館(同19館),高知県11館(同8館)
- 8) 九州(158館,同96館)―福岡県37館(同29館),佐賀県13館(同7館),長崎県22館(同13館),熊本県18館(同12館),大分県26館(同10館),宮崎県8館(同7館),鹿児島県24館(同11館),沖縄県10館(同7館)

こうした数字からわかることは、関東圏、中部圏と関東圏に施設が多くみられていることである。関東圏については東京都や神奈川県の高比重が高く、中部圏では長野県がトップであり、愛知県や静岡県より施設が多くなっている。とりわけ、長野県は東京都について都道府県のなかで二番目にそうした文化施設が多いことは、注目しておいてよい。国立、都道府県立、市区町村別と私立・各種法人の区別では、公立の割合が高いのは北海道や東北、四国であり、都道府県別では北海道、青森県、岩手県、秋田県、福島県、富山県、石川県、福井県、鳥取県、徳島県、高知県、宮崎県、沖縄県である。

こうした美術館そのものが街の彫刻—いわゆるパブリックアートも含め—をイメージさせるとするならば、建物もまた美術そのものである。ただし、何をもって歴史的建造物＝アートとみなすのか。単にそこに美しさや著名な建築家の設計ということでそのブランド性だけが強調されすぎであるが、地域の負の歴史をとどめる歴史的記念物としてのあり方も求めることができる。建物の歴史的象徴性が一定時間を経たのちにアートしての存在感をもつこともある。歴史的象徴性ということでは、新しく建設するのではなく、かつての街の姿を形作ってきた文化遺産としての建物の外観など残してリノベーションしたような美術館は、博物館などと比較してそう多くはないものの、街の歴史を刻印させたアートでもあり、他地域から訪れる人びとによってある種のランドマークとなりうる。たとえば、北海道では旭川市にある中原悌二郎⁹⁾記念彫刻美術館は、明治35〔1902〕年建設の国指定重要文化財の旧旭川偕行社¹⁰⁾の建物を改修したものである。東京都では、多くの歴史的建造物が戦災で焼失したなかにおいて、東京国立近代美術館工芸館は明治43〔1910〕年に建設された旧近衛師団司令部庁舎—昭和47〔1972〕年に重要文化財指定—を修復・改装を行った建物である。東京都で昭和戦前期の建物の活用ということであれば、東京都庭園美術館は、昭和8〔1933〕年建設のアール・デコ様式を取り入れた旧朝香宮邸の建物と庭園が現在まで維持管理されたものである。また、戦前に私立美術館として建設された建物がその後、地方自治体に寄付され、当時の建築技術を知る上でも有益な美術館もある。諏訪市美術館はその例である。昭和18〔1943〕年に片倉製糸が懐古館（美術館）として建設されたものであり、昭和25〔1950〕年に諏訪市へ寄付され、昭和31〔1956〕年に長野県最初の公立美術館として開館した。関西では姫路市立美術館は、明治末に旧陸軍の軍用倉庫として建設され、その後、戦後は姫路市の庁舎として使用されていたが、その後、市庁舎の移転により美術館として利用されることになった建物である。奈良国立美術館の本館・

仏教美術資料研究センターの建物は、明治28〔1895〕年に開館した建物を利用している。

他方、建築物として日本建築学会賞、BCS賞、日本芸術院賞、各地の都市景観賞など¹¹⁾を受賞したような公立美術館についてみると、北海道立近代美術館、同三岸好太郎美術館、宮城県美術館、いわき市立美術館、郡山市立美術館、東京都現代美術館、東京都美術館、茨城県近代美術館、水戸芸術館現代美術センター、神奈川県立近代美術館分館、川崎市市民ミュージアム、真鶴町立中川一政美術館、新潟市美術館、富山県立近代美術館、福井県立美術館、稲沢市萩須記念美術館、名古屋市美術館、京都国立近代美術館、奈良市写真美術館、岡山県立美術館、岡山市立オリエント美術館、広島市現代美術館、山口県立美術館、高松市美術館、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、福岡市美術館、田川市美術館、佐賀県立九州陶磁文化館、鹿児島市立美術館などがある。こうした美術館は、どのように美術や芸術が意識され、設計されてきたのであろうか。

建築家の奥平耕造は、「美術館の計画と設計」でこの点にふれ、「美術館は、対象とする資料が『美術品』や『芸術品』である。……最近では陳列という言葉をおまじり使わず、展示するという。観客はこれらの展示された美術品を鑑賞する。静かに鑑賞することによって美的感銘を受け、精神的に満足する。そこには楽しみの要素が欠かせない。いわば、美術館は非日常的な美的体験をする施設である」¹²⁾としたうえで、他の公共施設との相違について「デザイン的に、芸術的・美的側面が強く意図されてきた。建築自体が芸術として肥えてきた。いわば、博物館・美術館は芸術建築でなければならなかった。抽象的な意味での『芸術』を建築計画の対象とすることには、長い間、ためらいがあった。数少ない実例、それも、立派な建築家の作品を分析の対象とすることに躊躇してきたのである」¹³⁾と指摘する。奥平の指摘は1980年代半ばである。当時、日本には博物館数が2400弱、うち、美術館は420余りであった。奥平は、この時点で「年間100館の博物館、18館の美術館の増

加数は、絶対数が少ないというべきである¹⁴⁾と指摘するが、この後、公立美術館を中心に日本の美術館数は増加していくことになる。ミュージアム全体の中での傾向でも、1990年代から10年間ほどで歴史や郷土関係の博物館を上回って、美術館の数は増加することになる。この意味では、建築家が評価に躊躇しないで済むだけの美術館の数は増えることになる。

奥平は美術館の設計思想については、私立美術館と公立美術館で「明確な違い」があることとらえている。奥平はつぎのように整理する。

私立美術館—「建設主体と運営主体が明確であって、個人の強力な推進者がいて建設が促進される」¹⁵⁾ こと。

公立美術館—「個人のコレクションの寄贈や遺贈から出発する場合には、同じプロセスをたどればよい。公立の性格上、手続きがやや複雑になる。……さらに、より大きな活動を構想する場合には、結局、構想をきめる所からはじめなければならない。公立美術館は、はじめに建設の意思が発表される場合が多い。……『企画・設立構想』は、一般に、学識経験者や芸術家を主要メンバーとする委員会に諮問して、その答申にもとづいて、次の段階へと進む」¹⁶⁾。

奥平は税金による建設である公立美術館の場合、まずは首長や議会の意思表示があり、設計・建設にいたるまでのプロセスが私立美術館とは大きく異なることを強調する。この場合の「企画・設立構想」は地域社会に根差し、教育的な役割、美術文化の交流の場—単に鑑賞ではなく、市民の作品の展示も含め—などを一般には考慮して、専門家を中心にすすめられるとする。形式的、抽象的には、そうした企画・設立には住民が関与すべきであろうが、実質上、建築家からすれば専門家同士で仕事を進めた方が効率的であるとされているのかもしれない。とりわけ、公立美術館であっても、作家個人の作品がもっぱら展示され、その名前が冠されている場合、その作家の出身地に建設されることが多い。この場合、作家の作品のイメージと「市民に愛され、親しまれ」、地域の景観に合致したような

という要望はきわめて主観的で、個々の地域住民やそこを訪れる外部の人たちの感性にすべて合致する保証などはない。このことは、その後、周囲が乱開発され、あるいは、美術館そのものの建物のデザインが立派でも、周囲の整備がきちんとされなかった場合、美術館の存在が浮いているようなケースもある。美術館の設計・建設についてよくいわれる「地域に溶け込むような」という要望や、「広く市民に開かれた空間」、「県庁所在地に相応しい個性的な地方性」、「人間性回復を人々にもたらす」、「市民の芸術拠点」、「市民の教育文化向上のための」というイメージの強調は、建築家にとっていつも困難な課題であろう¹⁷⁾。同時に、美術館そのものが高い芸術性をもつ大型のパブリックアートであることも同時に求められている¹⁸⁾。

公立美術館—世田谷美術館—の設計に関わった建築家の内井昭蔵は、自らの経験を振り返って、建築と他のアート（芸術）と異なる点について「自立というよりもむしろ生活や自然や歴史などと連続して存在するという点である」と考える。私は自分のディテールの基本においてこれまで建築をつくってきた。連続性と形態的統一性をとるということではなく、建築を人間と自然にできるだけ近づけること、すなわち、馴れみややすさを求める心である。連続性は私が日頃めざしている健康な建築の条件である¹⁹⁾と前置きしたうえで、世田谷美術館の場合の自身の建築の基本的コンセプトを①「生活空間としての美術館」、②「オープンシステムとしての美術館」、③「公園美術館としての美術館」という三つの考え方を提示して、このうち「生活空間としての美術館」についてつぎのように説く。

「生活空間というとは、これまでの公共建築や一般建築が忘れかけている大変重要な視点であると私は考える。当り前のことだが、建築はそこで人間が生活する場であるしかし、最近の建築はビジネス空間や展示空間であって、人間が生活する空間になっていない。生活空間というのは住宅のように長くどまれる場所であり、単なる目的機能だけ

でなく、無目的、あるいは多様な目的に対応する空間という意味である。最も人間的な場とあってよい。

美術館も生活空間としてとらえるべきであると思う。もともと美術とは生活の中から生まれたものであって、芸術家も美術館に展示することのみを目的に美術品をつくっているのではないと思う。生活空間の中で生きるのが美術本来の在り方ではなかろうか。今日の美術館は展示空間や収蔵空間であっても、生活空間といえないものが多い。この矛盾を解消したいというのが発想の始まりであった。²⁰⁾

内井は具体的につぎの諸点を挙げている²¹⁾。

- 1) リピーターの重要性—「美術館は一度来たらもう二度と来ない場ではなく、何度も訪れたい自分の生活の場の延長でなければならない。特に区立といった地域密着型の美術館であればなおさらである」こと。
- 2) 生活から遊離しないこと—「展示空間の中でしか美術と接することができないのではいかにも生活から遊離してします。もう一度、美術を生活を繋ぐ場としての美術館を見直す」こと。
- 3) アットホーム感—「美術館のディテールを住宅に近づけることにした。寸法も材料も、色彩、肌ざわり、手ざわりのよいものを目指し、アットホームな雰囲気求めた。アットホームな雰囲気とは、まずヒューマンスケールであること、暖かい色調とナチュラルな材料であること……」。

内井は「オープンシステムとしての美術館」とは、「美術館という従来の枠で美術をくることができなくなってしまっている……絵画や彫刻においてすら閉鎖的な部屋でコントロールされた人口光線のもとにおかれるのでは、その意味が薄められてしまう。……あらゆる“もの”を設置可能な場として建築を考えることが必要であると考えた。階段も廊下も、あらゆる場がインスタレーションの可能性をもち、パフォー

マンスの場である²²⁾と指摘する。他方、「公園美術館としての美術館」について、内井は「もともと欧米にあっては、公園美術館は当たり前のことであるのに、わが国の場合、美術館は市街地に偏り、本格的な美術館は見当たらない²³⁾」として、砧公園の樹木や景観に調和するような設計を意識したという。具体的には、美術館の分割、高さを樹木の梢よりも低く抑えること、屋根は目にやわらかいアールのデザインで、屋根は早く自然に馴染む緑青銅版などが使われている。

内井の指摘のなかでとくに注目されるのは、「生活空間」という視点である。とりわけ、昨今において、美術館は観光客の誘因のための存在という、つまり、そこで生活する人たちのためだけではなく、むしろ、地域経済への観光客の増加の経済的波及効果の一端を担うべき存在としてその役割が論じたりされている。この点に関しては、家老屋敷内の旧法務局事務所の跡に建設された出石町立伊藤美術館—開館は平成元〔1989〕年11月—の建設目的について、設計陣の吉松眞津美は、出石町出身の政治家斎藤隆夫（1870～1949）の記念館建設計画から美術建設に至った経緯についてつぎのように紹介している。

「〔斎藤隆夫記念展示館を建設することで〕始まった町との付合いの中で、この町が持つ優れた文化遺産を生かしつつ単に観光客目当てでなく、住民自らの生活の場として生活の場として魅力ある町づくりをして欲しいとの願いから『出石町らしさをつくりだすために』というレポートをまとめた。さらにこれを町の中心部を形成する内町整備計画へと発展させ、この計画の中で住民の生活拠点としての諸施設の整備を提案した。そんな中でやはりこの町出身の伊藤清永画伯よりその代表作を町へ寄贈使用という話が持ち上がり、それを受けた町が美術館を建てることになった。²⁴⁾ 城下町の雰囲気を取り込んだこの美術館の建設計画は、いわゆるバブル経済期であり、地方財政に余裕があった時期であったことも「観光客目当てでなく」という設立目的が主張された

ともいえる。だが、観光客はしばし移り気であり、内井のいうリピーターにはなりえない。まずは、地域住民がリピーターとして何度も訪れたい美術館のコンセプトは、その地の生活感の取り込みとは無関係には成立しえない。

いずれにせよ、公立美術館の場合、ある意味で各種年代や画風別に網羅的な作品が鑑賞できるという意味で没个性的かもしれないが、平均的な、換言すれば教育的な公立美術館のイメージからすれば、公共性と個人名が冠された美術館について、とりわけ、パブリックアートのパブリックなるものとの、その地の生活から遊離しない感覚をどのように取り込むかの本質がより一層問われることになる。ちなみに、前掲『全国美術館ガイド』に作家個人名が冠された公立美術館の数一実質、作家個人の作品がほとんどであっても名前が冠されていないものは除く一は、37館ほどである²⁵⁾。そのほとんどは作家の出身地ということで建設された経緯をもっている。このほかにも、生誕地でなくとも、作家がその地でアトリエを構えかなりの期間を過した地、あるいは、そう長いとはいえないまでも、その後著名となる作品を残した場合には作家ゆかりの地という関係から個人名が冠された美術館が建設されている。その場合、作家の旧住居が改造され美術館とされることの多い個人美術館——財団も含め——との比較では、公立美術館では旧住宅のアトリエ部分が館内などに再現されているケースもみられる。また、建設に至って経緯については、地方自治体が作家本人から、あるいは作家の家族等から遺作寄贈を受けたことがきっかけとなって、あるいは、地方自治体が作家の顕彰記念として建設したケースがみられる。ケースとしてきわめて少数であるが、収集家—実業家—が長年にわたって収集した作品を地方自治体に寄贈したことをきっかけとして建設された美術館もある。公立美術館の役割が従来の作品の収集・展示を通じて地域住民の文化の向上に資することにあるとすれば、その前提としてどのような作品を収集するかはきわめて重要な課題である。この点、その地の出身者や、その地を何度も訪れ風景などを

数多く描いて著名となった作者の作品は、単に住民だけではなく、観光客を吸引する観光資源としての価値が重要視されるようになった昨今においては、その地をイメージ化させる著名作者の名前が冠され、その作品を収集・展示する公立美術館は、その点において「公立」の意味が担保されているともいえる。

先に、美術館そのものが高い芸術性をもつ大型のパブリックアートであることにふれたが、ここでパブリックなるものにこだわれば、別段、作品展示を美術館という空間内にとどめておく理由は、作品の維持管理する目的を除いてより積極的な理由はあるのだろうか。作品を美術館以外のパブリックなる場で展示することもまたパブリックアートであるとされる。事実、パブリックアートの名の下に彫刻などは野外展示されてきた。それは自治体という公的（パブリックな）機関の広場や公園、道路脇などパブリックスペースに設置されたということにおいて、パブリックとされてきたからであろう。公立美術館以外の場において、野外展示とパブリックアートとの親和性は高い。パブリックアートに関わってきた松尾豊は、野外彫刻とパブリックアートの関係史を探ったうえで、野外彫刻展のパブリックアート⇨まちづくりへの展開について、「野外彫刻展による作品収集で『彫刻のある街づくり』から『パブリックアート』事業に移行してゆくわけだが、70年代に入り、自治体の作品収集過程で野外彫刻展と同時進行的に2つの形態が加わること」²⁶⁾にふれている。2つとは、一つめは旭川市と長野市による彫刻賞の導入、二つめは郡上や小豆島などでの彫刻シンポジウムの開催である。つまり、欧米制度の輸入といえる「1%システム」導入以前にも日本で野外彫刻の動きがあったことが強調されている。たしかに、1990年代に公立美術館の数が増加し、後に箱モノ行政の批判に晒されることになるが、これに先行して美術館の外における彫刻展⇨パブリックアートの動きがあったことは記憶にとどめておくべきだろう²⁷⁾。

こうした野外展示⇨パブリックアートという動きは、現在、各地に開催されるようになった

現代アートの野外美術館といってよいさまざまな場所を利用した「アートプロジェクト」につながっていくことになる²⁸⁾。そうしたアートプロジェクトはトリエンナーレ、芸術祭などの名称でもよばれ、「地域アート」²⁹⁾と呼んでもよいだろう。文芸評論家の藤田直哉は「無数の地域アートが、全国各地で開催されている。そこは、ひょっとすると美術館やギャラリーよりも、多くの現代アーティストたちが作品を発表する場となっているかもしれない」³⁰⁾と指摘する。いまや芸術、とりわけ、現代アート展は「地域アート」として公立美術館などの空間を飛び越えて、外へと飛び出し、地域活性化の手段として利用されるようになった。そうしたなかで、室内空間展示たる公立美術館の役割もまた地域活性化の手段として有効性が問われることになってきている。

問題の行方

2000年代に入り、アートによるまちづくりから、アートによる地域活性化へと展開してきている。この場合、何をもちいてアートというのか。ここでアートについてふれておくと、明治初期前後に欧米諸国の「アート」なる概念が「芸術」という日本語に置き換えられ、美術館は芸術というこの言葉の関係性のなかに位置づけられてきた。だが、1980年代頃からであろうか、この「芸術」という言葉に代わって「アート」という言葉が頻繁に使われるようになってきた。つまり、(1)「アート」→「芸術」の時代から、逆転するようにして、(2)「芸術」→「アート」という時代がやってきたのは何故なのだろうか。(1)の時代においては、“Museum of Art”，“Arts Gallery”における「アート」は西洋絵画など西洋美術などと等値され、そのような西洋文化を学ぶ場の一つとして美術館の役割が、日本の近代化のなかで位置づけられてきた。それは学ぶべき西洋文化＝高尚な芸術の学ぶ教育機関としての美術館の役割が暗黙裡に想定されたにちがいない。しかしながら、考えてみれば、そのような芸術だけが西洋文化を代表

したわけでもなく、より広い社会的文脈のなかでは生活のなかでの芸術—それは民芸という意味づけを含め—は、より日常生活などに密接に結びついたアートであることに、わたしたちも気付いたことで、「アートとまちづくり」、「アートと地域社会」の結びつきもまた意識されてきたのではあるまいか。とりわけ、野外展示などの現代アートは、美術館などで鑑賞してきた絵画などに象徴化されてきた「芸術」とは異質のもので、それまでの芸術の評価基準が存在しないなかで街に溢れてくるようになったのである。

この背景には、単に日本社会の変化だけではなく、しばしば地域の自然環境などを強く意識して、地域の住民とともに「協働」して創られる作品は、それまでの芸術範疇に合致した造形とも異なる。少なくとも言えることは、それまでの芸術といわれる作品を空調の利いた美術館で行儀よく鑑賞することからの解放感がある。美学者の星野太は文藝評論家の藤田直哉との対話のなかで、この点についてつぎのようにふれる。「私たちが大文字の『芸術』（アート）と呼んでいるものは、18世紀に成立した近代芸術のパラダイムのもとにあります。それが非物質化し、その外延を際限なく拡張していくとき、アートはひとつの『技術』に一すなわち問題提起をする『技術』であるとか、ふだん見過ごされているさまざまな社会問題を浮き彫りにするための『技術』といったものに—先祖返りしていくのではないのでしょうか」³¹⁾。

しかしながら、ここで日本社会的文脈にすこし戻っていく必要がある。藤田も指摘するように、政治的・民族的に日本よりはるかに対立的な社会である西欧諸国での現代アートは政治体制などのカウンターカルチャー的要素が強いものとして、ときとして表出したにもかかわらず、日本では「地域アート」として国や自治体が地域活性化の手段として助成金などによって振興しようという流れ³²⁾をどう解釈するのか。日本でいうところの地域アートは、いまではしばしば「アートプロジェクト」に等値され、欧米諸国においては“community art”ということ

になろうが、それは同時に“socially-engaged art”や“relational art”などとも呼ばれてきた。地域アート≡アートプロジェクトでは、単に作家一人が作品を完成することなどはきわめてすくなく、作品が設置される地域で住民などのボランティアの参加なくしては完成が困難であるところから“participatory art”や“collaborative art”とも呼ばれる。現代美術史研究者の加治屋健司は、地域アート≡アートプロジェクトの日本的文脈について、研究史的に①多数のボランティア参加型、②個人の美術家ではなく非営利団体や自治体の関与、③脱美術館化＝現代美術の新しい展示形態、④脱美術館化＝社会的文脈への接続・介入であると整理したうえで、それが野外美術展や公共彫刻設置事業の流れを組んでいることを指摘する³³⁾。では、その後、そうした地域アート≡アートプロジェクトがまちおこしや地域活性化計画とどのような親和性をもち、現在のように日本各地で数多く展開していくことになったのか。それは地方自治体間のかつての工業団地開発競争、ハイテク政策下におけるイノベーション促進獲得予算拡大の下におけるハイテク団地開発競争と構図的にはきわめて類似しているように思われる。地域アート≡アートプロジェクトもまた過去の同じような流れの中にあるのだろうか。また、地域アート≡アートプロジェクトは、同時に、「創造都市」論と結びつくことになる。重厚長大産業の工場が立ち去ったあとの跡地などを再活用して、かつての産業や著名な立地企業のブランドを積極的に取り込み、アートによって社会的・経済的な諸問題を解決する有力な方途の一つとして、欧州諸都市の成功事例の模倣として日本でもアートプロジェクトが導入されてきたのである。創造都市ではないが、ある種の過疎村落として在校生がいなくなり廃校となった校舎や人の住まなくなり廃墟となった住宅、シャッター通りと揶揄された商店街内の空き店舗などを利用した空間で、地域アート≡アートプロジェクトが行われる。

そうした地域アート≡アートプロジェクトは果たした定住人口の増加に寄与することで、地域

の活性化につながるのかどうか。現代アートが人を外部から一時的に集めることで、地域の衰退に気付く人を増やすことで、過疎地での生活の実態を知ることにつながることに間違いはないであろう。この点において、藤田の「地域アートを見に行くと目に入るのはアート作品よりも、地域のリアルな衰退ですよ。……地域アートには、地域に観光なりアートの名目で予算を出し、人間を流入させ、地域を活性化させようという役割がある……行くと、この地域は野や大地に戻るんじゃないかというような終わりの感覚のほうを強く感じる」³⁴⁾という印象は、何も藤田だけに限らないだろう。映像作家の藤井光は藤田のこの指摘を受けて、そうした地域アートは、元来—その事例が少なかった時代においては—、近代化が引き起こした帰結に対するある種の抵抗ではなかったかを見ている。ここでは美術館もまた近代化の帰結の一つであったのかもしれない。藤井は「地域アートを先駆的に始めて行った人たちは、大きな物語に対する不信があったわけです。美術館という場所でもなく、シャッター商店街や産業廃棄物が埋められた離島、限界集落をフィールドとする理由は、そこが近代の限界を示す場所だからです。地域アートの始まりは、近代を批判するポスト・モダニズムの運動です。……ゼロ年代(2000年代—引用者注)に入ると、地域アートを推進する人たちが創造都市論を引き合いに出してきたじゃないですか。地域再生の鍵は工場の誘致ではなく、創造的な社会集団を地域にどう誘引するかといった議論です。……ところが、創造都市論は行政から補助金を引き出すための道具として使いまわされるなかで、アートを誘致すれば地域が発展するといった神話に代わっていく。……地域アートが短期間でここまで全国規模で膨張した事実です。地域アートは助成金に依存した一過性の事業がほとんどです。地域活性化の名目が多いと思いますが、地域内経済が循環するような持続的な活動が必要なところで、どうして一回性のイベントがここまで支持されていったのが不思議です。……地域で行われるアートイベントも『開発』の一様式じゃ

ないですか³⁵⁾と指摘する。

既述のように、かつての地方自体間の工業開発⇨工業団地開発により企業誘致合戦、それが一段落すると、それまでの企業などの経営主体だけではなく、地域にも研究開発型企業の誘致を謳ったテクノポリス型の工業団地開発、その後の大学や研究機関なども含めた産官学連携としてクラスター政策の導入が続いてきたが、それがすべての自治体で成功したわけではない。現在は、ハードからソフトへとというように、そして、現在はソフトなサービス産業としての観光業振興が叫ばれ、観光客増加のためのイベントの一環としてアートイベント⇨地域アート⇨アートプロジェクトが各地で競うように行われてきているのが実態ではなかろうか。一過性あるいは一回性にもかかわらず、なぜ、地域アートなどが支持されるのかという点については、いくつかの要因と背景がある。一つは地方自治体の厳しい財政状況のなかで、かつての工業団地や建物のように長期間にわたって維持管理する費用が不要であること、観光客増加による経済的即時効果⇨消費の増加があることである³⁶⁾。後者はとくに地元の商業サービス業の事業者にとっては一時的な経済効果の恩恵がみえるかたちであられる。藤井は一過性や一回性を問題視したが、行政にとってはそうであるからこそ受け入れられて来たのではあるまいか。

藤井の指摘でむしろ注目すべきは、地域アートの膨張がもたらしたことの影響である。つまり、「いまは、地域アートの膨張もあって、日本国中が美術館化してしまっているの、外側はないという問題がある」という指摘は、1980年代、さらには1990年代以降にも各地で増加した公立美術館は、今後、地域財政の悪化によってその維持管理にも大きな問題が出てくるし、また、立て替えなどの費用負担、ましては、新設の場合の美術館をめぐる課題がでてくるなかで、美術館の外で行われる地域アートは地域そのものを「ミュージアム化³⁷⁾」することでコストパフォーマンスがきわめて良好であると、自治体関係者も考えやすい。

課題と展望

美術館という狭い空間を飛び出したアートは、現代アートを中心として日本各地で展開されてきた。地域そのものがミュージアム化されてきている。多くの地域アートプロジェクトに関わってきた文化政策学者の熊倉純子たちは『アートプロジェクト—芸術を共創する社会—』で、アートプロジェクトを「現代美術を中心に、おもに1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的現象と関わりながら展開される。既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとすることで、新たな芸術的／社会的文脈を創出する活動といえる」³⁸⁾として具体的なつぎの5項目の特徴を掲げる。

- 1) 「制作のプロセスを重視し、積極的に開示」すること。
- 2) 「プロジェクトが実施される場やその社会的状況に応じた活動を行う、社会的な文脈としてのサイト・スペシフィック」であること。
- 3) 「さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開」であること。
- 4) 「さまざまな属性の人びとが関わるコラボレーションと、それを誘発するコミュニケーション」であること。
- 5) 「芸術以外の社会分野への関心や働きかけ」であること。

具体的な活動としては、「美術家たちが廃坑・廃屋などで行う展覧会や拠点づくり、野外／まちなかでの作品展示や公演を行う芸術祭、コミュニティの課題を解決するための社会実験的な活動など、幅広い形で現れるものを指すようになった」³⁹⁾とされている。しかしながら、ここで真に問われるべきは「コミュニティの課題」を解決するために、なぜ、現代アートが必要であるのかである。廃屋、廃校や空き店舗の実態は、地元の住民にとっては日常的風景であり、多くの人たちのすでに知るところである。ただ

し、外部からの訪問者は現代アートの展示の場がそのようなところであることに気付くことで、人口減少や後継ぎのいない店舗がそのまま利用されないていることを知ることはつながる。そのような実態は多くの人たちにとってテレビニュースや雑誌記事の写真を通じて知るのであったのが、実際に訪れることによって感じることはできる。このことは、廃校や廃屋のスペースをつかった音楽祭や即興劇などの芸術祭でも同様であろう。さらに、最近は大学生や高校生なども巻き込んだアート「プロジェクト」だけではなく、「プロジェクト」マネジメントの演習の場として空き店舗利用のビジネスモデルの開発から、顧客が減少した菓子店のヒット商品の共同開発、商店街イベント、さらには空き店舗への学生たちの実験の出店までありとあらゆることが施行されつつある。こうした試みも、アートプロジェクトと同様に地方自治体などの補助金、懸賞金、NPOや大学と地方自治体などとのコラボレーションなどの下に行われている構図もアートプロジェクトときわめて類似している。

工業政策—立地・誘致政策を含む—と地域政策や中小企業政策との関連をもっぱら研究分野としてきて、アートなどは門外漢であるわたしのような政策研究者にとっては、アートプロジェクトはかつての産業政策と類似の構造を見いだしてしまう。ただし、産業構造が財中心からサービス—個人サービス、専門サービス、観光サービス等を含め—へと重点が移行してきた変化の流れのなかで、地方自治体の地域経済政策として、アートプロジェクトが位置づけられてきている側面がある。反面、アートプロジェクトにはそれまでの地域経済政策の範囲以上に、はるかに多様な役割が求められ、大きな期待が寄せられている。たとえば、熊倉はつぎのように整理している⁴⁰⁾。

- 1) 経済・産業振興—「自然や人材、場所、企業、産業などまちの既存の資源を活用し、活性化させることでまちに新たな経済の動きを生み出すことへの期待」。
- 2) まちづくり・コミュニティ形成—市民と

しての誇りの高まり、見慣れたものへの新たな価値の導入、市民参加の促進など。

- 3) 教育—学校教育や社会教育への刺激。
- 4) 社会包摂的活動や環境—多様な価値観の共存への理解促進や環境意識の高まり。

こうした諸点を踏まえたうえで、熊倉は、アートは社会的課題の解決につながる即効薬ではなく、「まちの漢方薬」であり、「アートプロジェクトが課題解決の手助けになると期待するような、教育・福祉・医療分野からの要請は依然として少ない」⁴¹⁾とも指摘する。こうしてみると、かつてのまちづくり＝都市開発や地域開発がもっぱら経済政策としての側面からとらえられ、中央からの補助金獲得と開発雛型＝標準モデルの導入の下で進み、やがて、そうした流れが役割を終える中で—良い意味でも悪い意味でも—、地域資源の再活用や地域に根差したまちづくりの必要性が高まり、まちづくりコンサルタントがこうした地域の課題に取り組み、そして、現在はアーティストたちもまたそこに参加するような地域活性化の「総力戦」のような感じである。このことは、地域のかかえる問題がそれだけ深刻であるのか—むしろ、その深刻性は地域によって大いに異なるが—、あるいは、それまでの有効性を失ってしまった政策手法を改めれば地域の衰退に歯止めがかかるのか、はたまた、それまでの行政や営利主体ではなく、住民や学生なども包摂することで大きな改善が望めるのか。いずれにせよ、わたしたちのシステムとしての資本主義経済、現在では市場経済体制がすべてのものを商品化、市場化さざるをえないシステムであって、元来、そうした経済的論理の突出への対抗概念であった芸術、美術などアートもまた、いまではそうしたシステムに組み込まざるをえないことが、アートプロジェクトへの期待へと横滑りしているのはあるまいか。美術館を飛び出し地域そのものをミュージアム化してやまない現在の状況が、地域経済の問題と課題の解決にどこまで結びつくのか。わたし自身の課題として、特定地域と個別ケースの検証⁴²⁾を通じて文化社会資本としての公立美術館の役割などへの考察をさらに深め

て行きたい。そこで検討すべきいくつかの課題にふれて、小論を終えたい。

- 1) ミュージアム化される地域としてのアートプロジェクトと美術館、とりわけ公立美術館との関係はどうあるべきか。
- 2) アートによるまちづくりが盛んにいわれるが、その場合のまちづくりとは何であるのか、アートはどのような社会資本となりえるのか。

1) については、その関係の方向性が問われる。公立美術館→アートプロジェクトなのか、あるいは、アートプロジェクト→公立美術館への方向性という範囲での影響をどのようにとらえるのか⁴³⁾。それでは、公立美術館のない地域でのアートプロジェクトの影響力をどう評価するのか。ただし、多くの地域は、どちらの方向性にかかわらず、地域の活性化に期待がかけられる。より直截的には、どちらが大きな経済効果をもたらされるのか。現実には、少子高齢化や若年層などの人口流出によって消費人口の縮小による地域経済の状況は、域外からそのようなアートプロジェクトに訪れる人びとの消費によって一時的とはいえ活性化するにはみえる。課題は、その持続性にある。

2) については、人口動態の大きな変化のなかで少子高齢化という現象だけではないが一、日本の地域社会も次なる社会秩序の形成に向かって変化の途上にある。そうしたなかで、公立美術館の運営やアートプロジェクトへの取り組みも、それぞれの地域でのそれぞれの思惑や利害関係のなかで動いてきた。そうしたなかで、重要なのは「自分たちの街をどのような街にしたいのか」というある種の地域イメージの構築ではあるまいか。そのためには、どのような政治、どのような経済、そしてどのような地域文化が望ましいのか。とりわけ、次世代が生まれ、育つ環境が形成する「身体的文化資本」⁴⁴⁾のあり方がますます重要になるに違いない。そうした身体的文化資本は地域の広く言えば芸術文化と無関係には形成されないのである。たとえば、2014年に行われた秋田県の大館での取り組みは、今後、同地域にどのような

効果を及ぼすのか、注目しておいてよい。アーティストでこのアートプロジェクトに関与した中村政人は、「アート×コミュニティ×産業」という視点から「地域再生」の鍵を握るのは、地域に潜みまだ発芽していない対象を「地域因子」と呼び、地域因子の「クリエイティブプロセス」をどう作りだしていくかを重視する。とりわけ、地域因子を①人間力—その土地に生きる人たちの魅力、②仕組力—システムや組織力、組織のみならず、料理のレシピも含む、③自律力—経済的に成り立ち、持続可能であること、④環境力—生活環境、生態系などに被害を与えない、⑤美感力—美しさを伴い、またそれを感じさせること、という視点から分析して、その潜在力を評価することを説く⁴⁵⁾。中村は、アート≒美感力が地域因子そのものの再評価、あるいは欠けている部分に新たな価値を見出すことに貢献できる可能性を示唆している。この大館のケースで、わたしが注目するのは、かつての賑わいをみせた商業地区が人口減少を背景に衰退を余儀なくされた象徴的な建物＝百貨店⁴⁶⁾が十数年以上、活用されず放置されていたスペースの活用による地域活性化への取り組みである。今後、このようなケースは各地でもでてくる可能性も大いにある。いずれにせよ、今後、1)や2)といった課題のさらなる検討が必要になる。

注

- 1) ルドルフ・シュタイナー（西川隆範訳）『シュタイナー経済学講座—国民経済から世界経済へ—』筑摩書房（2010年）、14頁。
- 2) シュタイナーは経済学が現実の経済を正しく把握できていないことの背景に、経済活動だけを取り出して社会を分析しても、現実には、社会はこの三分節有機体＝全体として理解できていないことを指摘する。彼はいう。「経済学全体が、現実に相応しないものになったからです。人々が、個々の細胞に通用する原則を立てようとしているからです。……わたしたち経済学者は、社会有機体を〈全体〉として認識しなければなりません」。同上、27頁。
- 3) 同上、191頁。

- 4) 画家の菊畑茂久馬は、明治以降の日本文学との比較で、日本の近代美術—とりわけ、西洋画—の歩んだ道について、夏目漱石（1867～1916）と黒田清輝（1866～1924）を取り上げ、つぎのように指摘する。「二人には、近代国家と共に産声を上げた日本の近代美術と近代文学が以後歩いていく雛型を見せているわけでした、文学は野に在り続け、美術はパトロンの懷中に抱かれ続けました。事実、美術ほど権力の庇護のもとで発展してきた芸術はありません。」さらに、菊畑は「文学は明治以来ずっと野に在り続けている。それに比べ美術とは言えば、近代美術の入口から官展を作ってもらい、国の予算で庇護され、丸抱え、手取り足取り、おんぶにだっこでやってきた。美術とは一体全体何でしょうか」と批判する。菊畑茂久馬『絵かきが語る近代美術—高橋由一からフジタまで—』弦書房（2003年）、134頁、158頁。
- 5) 東京大学で建築学を学ぶ。早稲田大学や東京美術学校で教鞭をとった。重厚な建物を得意とする建築家であった。
- 6) 神奈川県立近代美術館の開館にいたる経緯やその後の発展については、つぎの資料に詳しい。神奈川県立近代美術館編『鎌倉からはじまった「神奈川県立近代美術館鎌倉」の65年』建築資料研究社（2016年）。
- 7) 詳細はつぎの拙著を参照。寺岡寛『地域文化経済論—ミュージアム化される地域—』同文館（2014年）。
- 8) 同書には美術館のほかに、科学博物館をのぞき、美術展示を行っている博物館、民芸館、考古館、郷土館、民族館、宝物館なども含まれている。全国美術館会議は昭和27〔1952〕年に89館が参加して創始され、本書が刊行された2006年は348館が正会員であった。平成28年5月では、381館（国立9館、公立236館、私立136館）が正会員であり、このほかに47社が賛助会員となっている。以前は市立であっても、その後、公益財団法人へと移行した館については公立としてカウントしていない。
- 9) 中原悌二郎（1888～1921）は釧路生まれの彫刻家である。洋画から荻原守衛（碌山）（1879～1910）の影響を受け、彫刻家に転じた。代表作は「若きカフカス人」。なお、荻原守衛（碌山）の作品については、長野県安曇野市穂高の碌山

- 美術館に展示されている。守衛（碌山）の作品は、大正6〔1917〕年に東穂高村の生家近くに展示棟（碌山館）が立てられ公開された。その後、昭和28〔1954〕年に碌山研究委員会が組織され、碌山の作品の保存の事業がすすめられるようになった。昭和31〔1956〕年に、碌山美術館設立準備会が設けられ、募金活動によって2年後に美術館が開館している。同美術館には、碌山作品だけではなく、中原悌二郎や高村光太郎（1883～1956）などの作品も展示されている。
- 10) 旧日本陸軍の将校の社交（親睦）・研究団体として、明治10〔1877年〕年に創立され、その後、大正13〔1924年〕に財団法人化された。偕行社は宿泊所、物品販売など共催組合的事業を行った。
- 11) 日本建築学会賞は日本建築学会が建築に関する学術・技術・芸術の進歩発達に寄与した論文や作品（建物）に対する賞であり、建物には銘板が送られる。BCS（Building Contractors Society）賞は一般社団法人日本建設業連合会の優秀建築作品に贈られる賞である。
- 12) 建築思潮研究所編『建築設計資料13・美術館—』建築資料研究社（1986年）、4頁。
- 13), 14) 同上、5頁。
- 15) 同上、6頁。
- 16) 同上。この点は、多くの美術館建築に関わった建築家たちも強調する。建築家の安田幸一たちも「すべての情報が手元で入手できるウェブ時代に美術館を訪れる新たな意味や、美術館の活動方針の再設定が改めて問われている時代なのだ。……公立美術館の場合には、……経験豊かな学識経験者に意見を求め、設計者の選択は次の段階とする場合もある。通常は、建設委員会や開設準備室なるものが立ち上げられ、他の事例も参考にしながら検討を進められるが、最近では、横須賀市美術館のように市民参加のワークショップなどを開催しプロセス自体も市民にオープンにする例も現れた」と指摘する。とりわけ、言葉だけの「市民に開かれた」ではなく、プロセスとしての市民ワークショップも重要である。ただし、そこに参加しない、あるいは、できなかった市民の声—美術館は不要とする声も含め—をどのようにして拾い上げるのが課題である。安田幸一・神成健「美術館の設計法—美術館建築を設計する時の守るべき基本事項

- とは一」建築思潮研究所編『建築設計資料 102・美術館 3—多様化する芸術表現，変容する展示空間—』建築資料研究社（2005年），16～17頁。
- 17) いずれも公立美術館の設計・建設の際に発注側＝地方自治体から要望された設立構想である。建築思潮研究所編前掲書には，13の公立美術館と実質上の公立といえる公益財団の2つの美術館の設立構想が詳しく紹介されている。なお，公立美術館と私立美術館の相違に関して，建築家の建築家の安田幸一たちは，公立美術館の場合には設立基準＝規模算定が存在してきたという。「特に収蔵作品を持たずとも一定の設立基準のもとに提示された各部門の面積割りに沿って計画されるのが一般的な公立美術館であった。公立美術館の場合は規模ありきで市町村立の2,000㎡～8,000㎡から県立の1万㎡超と若干ずつ大型化の傾向にある」と指摘する。むしろ，この背景には「入場料収入に関係なく年度予算で賄われる公立」の特徴があることはいうまでもない。安田・神成前掲論文，18頁。
- 18) たとえば，公立美術館ではないが，企業創業者のコレクションが公開されている池田20世紀美術館は彫刻家の井上武吉による設計である。ステンレススチール張りの外観が特徴である。この建物については，「一目見て美術館と分かる，美術館以外のなにものでもない建造物。しかも現代美術をパックしてあることを外形から透視できる，美術館建築イコール作品それ自体であることを考えた結果の『箱』である。自然の中には箱はない。箱は人間の文化の産物であり，現代文明を包むものとして，その箱と箱の中身を見る人々にプレゼントしたいという発想から，池田20世紀美術館の設計計画は1972年に始まった」と紹介されている。日本建築家協会編『建築図表・美術館Ⅱ—地域の小美術館—』彰国社（1982年），29頁。
- 19) 内井昭蔵『内井昭蔵のディテール—生活空間としての美術館—』彰国社（1987年），4頁。
- 20) 同上，5頁。なお，世田谷美術館の特徴は，世田谷在住の芸術家からの寄贈作品が多いことである。
- 21) 同上。生活空間ということでは，レストランは美術館との関係で重要な存在である。
- 22) 同上，7頁。
- 23) 同上。
- 24) 建築思潮研究所編「建築資料 49—美術館 2 文化の時代にふさわしい活動の場—」建築資料研究社（1994年）。伊藤清永（1911～2001）は出石町出身の洋画家で，岡田三郎の門下生で東京美術学校油絵科出身。裸婦像が代表作である。
- 25) 例示をしておく。北海道では北海道立三好太郎美術館（1983年～），中原悌二郎記念旭川市彫刻記念美術館（1994年～），東北では青森県の七戸町鷹山宇一記念美術館（1994年～），宮城県の長井勝一漫画美術館（1998年～）—長井は漫画家ではないが，月刊漫画雑誌『ガロ』初代編集者—，石ノ森正太郎ふるさと記念館（2000～），秋田県の増田まんが美術館（1995年～），関東では茨城県の茨城県天心記念五浦美術館（1997～），東京都では中村記念小金井市立はげの森美術館（2006年～），神奈川県の実鶴町立中川一政美術館（1989年～）—このほかに中川一政が冠された公立美術館は石川県の白山市立松任中川一政記念美術館（1986年～）がある—，中部では石川県の小松市立宮本三郎美術館（2000年～），山梨県の河口湖中原淳一美術館（2000年～），長野県の長野県信濃美術館東山魁夷館（1966年～），碓氷美術館（1958年～），須山計一記念館（1979年～），須坂版画美術館平塚運一版画美術館（1991年～），岐阜県に加藤栄三・東一記念美術館（1991年～），中津川青邨記念館（1966年～），東山魁夷・心の旅路館（1995年～），神戸町日比野五鳳記念美術館（1984年～），静岡県東の熱海市立澤田政廣記念美術館（1987年～），浜松市秋野不矩美術館（1998年～），愛知県の一宮市三岸節子記念美術館（1998年～），稲沢市萩須記念美術館（1983年～），近畿では兵庫県の伊藤清永美術館（1989年～），中国では鳥取県の水木しげる記念館（2003年～），植田正治写真美術館（1995年～），岡山県の井原市立田中美術館（1969年～），山口県の香月泰男美術館（1993年～），四国では香川県の丸亀市立猪熊弦一郎現代美術館（1991年～），コレクターの名前が冠された愛媛県の今治市河野美術館（1968年～），九州では長崎県の長崎市野口彌太郎記念美術館（1993年～），熊本県の坂本善三美術館（1995年～）。
- 26) 松尾豊『パブリックアートの展開と到達点—アートの公共性・地域文化の再生・芸術文化の未来—』水曜社（2015年），79頁。

- 27) 松尾の整理によると、1950年代に白色セメントなどによる彫刻展が始まり、17の彫刻展が開催されている。1960年代には37の彫刻展、1970年代には65の彫刻展、1980年代には143の彫刻展、1990年代には173の彫刻展が開催された。ちなみに、彫刻シンポジウムについては、1960年代には6回、1970年代に46回、1980年代に77回、1990年代に135回の開催となっている。松尾前掲書。
- 28) 松尾によると、アートプロジェクトの嚆矢は1982年の富山県立美術館による「わたしたちの絵画展」であり、次いで1986年の山梨県白州町の「アートフェスティバル白州」、1989年の福山市などによる「'89ふくやま彫刻プロジェクト」など3件、1990年代には1990年の福岡市天神の「ミュージアムシティ天神」から始まり17件となっている。後に越後妻有で著名になる北川フラムによる「ファーレ立川アートプロジェクト」（東京都立川市米軍基地跡地を利用）は1994年、村上隆によるIZUMIWAKUプロジェクト（東京都杉並区の中学校校舎を利用）は1994年（2回目は1996年）である。2000年代には44回の開催となり、北川フラムの第1回「大地の芸術祭：英語妻有アートトリエンナーレ」が登場する。2010年代32回—ただし、2013年まで—の開催となっている。松尾前掲書。
- 29) 文芸評論家の藤田直哉は、こうした「地域アート」を「ある地域名を冠した美術のイベント」であると定義する。藤田はこうした地域アートについて、「今までの芸術と異なって、関わる人が膨大に広がっていること」、その範囲は「作家、キュレーターだけでなく、運営をサポートするボランティアの人たち、ワークショップなどを通じて参加する地域の人たち、主宰する自治体の人たち自身や、観客も『芸術』の担い手」に及ぶとする。藤田直哉編著『地域アート—美学／制度／日本—』堀之内出版（2016年）、8頁。
- 30) 藤田前掲書、18頁。
- 31) 藤田前掲書、88頁。
- 32) 同上、66～67頁。この点は日本の建築史をひも解けば、しばしばこのような状況に出くわす。欧州諸国では封建領主への民衆の抵抗の象徴的建物が、日本では西欧の先進的デザイン≒形式の一つとして模倣され、日本の植民地の役所の建物のデザインとして採用されたりしてい

るケースもみられるのである。詳細は、たとえば、つぎの拙著を参照。寺岡寛『タワーの時代—大阪神戸地域経済史—』信山社（2011年）。地域アートでは、米国などでは極めて違法性の強い—その場所には本来は描いてはいけないような—ストリートアートが、日本ではむしろ一種のポップアートとして呼びもの的に「合法的」に描かれることもその事例である。

- 33) 同上、101～105頁。加治屋は1980年代にベルギーなどのキュレーターの動きについて、「美術館や画廊ではない都市空間を使った展示、そしてサイト・スペシフィックな作品制作は、ヨーロッパの現代美術の新しい動向として日本で広く知られるようになったのである」と紹介する。同上、111頁。なお、“socially-engaged art”などの用語については、パブロ・エルゲラ（アート＆ソサイティ研究センターSEA研究会訳）『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—』を参照。美術館などで美術教育にも従事してきた経験をもち、欧米社会でのアートプロジェクトにも関わってきたエルゲラは、ソーシャリー・エンゲイジド・アートについて、「すべての芸術は、それが他者とコミュニケーションするもの、あるいは他者によって体験されるものである限り、ソーシャル（社会的）である」と言いきってしまえば、絵画≒静止状態の芸術と「芸術と称する社会的相互行為（つまり、ソーシャリー・エンゲイジド・アート）との違いがわからなくなってしまう」と述べたうえで、重要視すべき要素は①「集団体験を通じたコミュニティや一時的な社会集団の構築」、②「多層的な参加の仕組みの構築」、③「コミュニティ構築におけるソーシャル・メディアの役割」、④「時間の役割」、⑤「オーディエンスについての仮説」とする。このなかで、エルゲラが重視するのは①と②あたりではないだろうか。

ただし、日本社会との文脈の違いは、日本では役所などが主催者となることはそこに住民、アーティストなどの関係がすでに協調的な関係として調整された上でのアートプロジェクトの実施がはかられることが多い。だが、エルゲラは「対話やコラボレーションの大部分は合意をめざす行為だ。しかし、反社会的または敵対的な社会的行為こそ、SEA（ソーシャリー・エ

ンゲイジド・アート)の基本的な領域である。……論争的・対立的なアートワークとそうでないアートワークを区別することは間違っている。敵対(antagonism)とは、ジャンルの一つではなく、むしろ、あるプラクティスは他のプラクティスより人をいらだたせる度合いが高いという、作品制作の質の問題なのである」と指摘する。それは本書でも、ソーシャル・エンゲイジド・アートの説明に「ソーシャル・プラクティス」や「リレーショナル・アート」、「プロセス」などの用語が使われているが、それがすべて関係者の協調だけをベースに展開しているわけではないことが示唆される。それにしても、翻訳書とはいえ、本書では日本語に移し替えられていないカタカナ用語が飛び跳ねているのはなぜなのだろうか。ソーシャル・エンゲイジド・アートの訳語については、同書に特別寄稿している学芸員(森美術館チーフ・キュレーター)の片岡真実は『社会と深く関わり合うアート』、あるいは『社会の諸問題と向き合い、そこにいる人々の生活と深く関わるのが本質にあるアート』という、多少説明的なものにならざるを得ない。……どちらかといえば、公共性や市民参加という大義のもと、ポジティブで正当性が高い『光』の部分のみが先行し、現場で実際に各人が感じているであろう『影』の部分については、議論や言語化が遅れているのが現状だといえる。『ソーシャル・エンゲイジド・アート』の訳語は、今後期待される議論や言語化のプロセスのなかで、見いだされて行くのかもしれない」と指摘する。さらに、片岡は「ソーシャル・エンゲイジド・アート」の日本の社会変化の文脈について「高度経済成長を他のアジア諸国に譲り、少子高齢化社会を迎えている日本。美術館という制度もハードの整備を終えて、それをいかに活かし続けるかという次のフェーズを迎えている」と分析する。

また、同書の訳者たちは、「あとがき」で、現在、実態的には全国で200件を超えるアートプロジェクトが行われている日本では、「アートプロジェクト」という言葉の定義は曖昧なまま、多様な市民文化活動や、地域の再生や活性化、ツーリズムの促進などを主目的として活動まで、その範囲は広がり続けている。……日本国内でアートプロジェクトが急増してきた根底には、人が

人とつながりを持ち、共に創造体験を味わいたいという根本的な欲求があるのではないだろうか。そのため、人々が参加し、協同の場ができさえすれば、そのアートプロジェクトは成功であるとみなす風潮も現れている。しかし、一言で『参加』と言っても、プロジェクトによりその内容や方法には違いがある。にもかかわらず、国内の実践者はプロジェクトの目的や結果についての批評を曖昧にしたまま、『参加』という行為を楽観的に捉えていたのではないだろうか」と指摘する。わたしもまたこの指摘に共鳴を覚える。ソーシャル・エンゲイジド・アートという概念は、日本社会で「ソーシャル(社会的)」とは何か、「アート」とは何か、この二つを結びつける行為としての「エンゲイジド」の意味を今後さらに詰めていく必要があろう。

34) 同上, 262頁。

35) 同上, 263頁～265頁。

36) 地域アート≡アートプロジェクトが終了した際に発表される観客動員数や経済効果の数字について、藤井は疑問を呈する。たしかに、観客動員数は事前あるいは当日のチケット購入者数一後援者や協賛者の無料配布チケットを含む一はそれなりに正確かもしれないが、複数回カウントされている可能性もある。また、行政などの補助金対効果の根拠として示されることの多い経済効果についても、どの程度の範囲までその効果範囲が含まれているのか。こうした数字がきちんと第三者機関によって分析・検証されることは多くはない。藤井もこの点について、「地域アートの『成功事例』は想像上の創作物です。実際にはどこにもないですよ。たった一人が何重にもカウントされる奇妙な観客動員数にその徴候が現れているけど、展示会場までの移動、風景、食事、宿泊を含むトータルな経験として観客は地域アートの『イメージ』を抱きますよね。アーティストたちが創り出す個々の作品は、その像を補足するための風景です。そこでは、訪れた観客の数が地元の人口を上回って住民のための食料が不足するとか、地域アート誘致をめぐる地域共同体が分断されてしまったとか、そういう現実には排除されます」と指摘する。同上, 293頁。

37) この点に関してはつぎの拙著を参照。寺岡寛『地域文化経済論—ミュージアム化される地

- 域一』同文館（2014年）。そうしたなかで、商店街振興対策として現代アート展なども開催されるケースもでてきている。たとえば、事例についてはつぎの滋賀県大津中町の試みを参照のこと。アーケードアーツの会編『商店街と現代アート—大津中町の試み—』東方出版（1999年）。
- 38) 熊倉純子監修・菊池卓兒・長津結一郎編『アートプロジェクト—芸術を共創する社会—』水曜社（2014年）、9頁。
- 39) 同上。
- 40) 同上。
- 41) 同上、29頁。
- 42) たとえば、熊倉純子監修前掲書には事例検証として大学主導アートプロジェクト、美術館主導型アートプロジェクト、国際芸術祭系プロジェクト（トリエンナーレ）、地域出身アーティストUターン型アートプロジェクト、企業主導系アートプロジェクトなどを参照のこと。かつての公共資金など助成金を導入した政策ベースのプロジェクトは、他の地方自治体との次年度にむけての補助金獲得競争の中で、長期的な視点を欠く短期的な成果だけを求め、当初のプロジェクトが成功することでつぎの継続的な成功がかえって困難となることもあった。同様に、問題はアートプロジェクトが各地で展開することで、それが地域との継続的な対話をベースにした視点が忘れられ、従来とは異なるという意味での「奇」ばかりをてらうアートプロジェクトへの傾斜によって、地域でのアートプロジェクト疲れが起きる可能性もあるのではないだろうか。
- 43) 美術館と地域アート⇔アートプロジェクトとの関係から、とりわけ、公立美術館の役割が改めて問われているのではないだろうか。アートプロジェクトのディレクターも務めた経験ももつアーティストの中村政人は、前掲熊倉たちとの対談のなかで、「地域型アートプロジェクトの可能性」で、日本でアートプロジェクトが盛んになってきた背景との関連で公立美術館の役割をつぎのように論じている。「ある意味『傾向と対策』の中でつくってしまう作品や作家像、メディアの力を借りたアートシーンに入っていくとしても性格上無理な人が多いでしょうね。……作品もインスタレーションもつくりたいし、ホワイトキューブに閉じこもっていても全然碍があかず、まちに出るしかないという人たちが、

日本の教育上多いんです。そういう人たちがメシの食い場もなく路頭に迷っていたところを、アートプロジェクトのような活動の中に自分の居場所が確保できつつある……現代美術館に行くと、お客さんの層を含めてあるひとつの規準しか許されていないような感じがあるけれど、アートプロジェクトは、お客さんも含めて多様な可能性を感じる……」。同上、211頁～212頁。

なお、アートプロジェクトの国民性の議論もある。たとえば、日本や欧州でのビエンナーレなどの企画に携わってきた川俣正は、同様にアートプロジェクトや公立美術館の運営に携わってきた藤浩志との対談のなかで、この点についてつぎのようにふれている。『人がワッと来ました』『楽しかったです』『地元の人たちもこうなりました』と言いますが、短いスパンでしか語られない。目的性だけでアートプロジェクトが見られるところもあって、結論を出すのがあまりにも早くて、安っぽいなと思ってしまう。そうした場合、必ず言及されるのは他国のケースである。この対談でも、欧州でのアートプロジェクトとの比較で「日本型」アートプロジェクトとは、という問題提起が行われている。川俣は「日本型というか、アジア型というか、ある種のコミュニケーション的なものとしてプロジェクトを考えるというのは、ヨーロッパでは比較的新しいですよ。普通ヨーロッパのアーティストなんて作品だけつくっておしまいですからね。地域住民と関わろうとはもともとと思っていないし、そういうコミュニティ自体が面倒くさい。ヨーロッパには、アーティストは特別な存在で一般の人からは遠いという考え方もある。アート、あるいはアーティストのポジションの考え方の違いでもあると思います。アートツーリズムのように、いろんな人が参加して楽しかった、というのはあまりないと思います。逆に言えばコミュニケーション的なアートプロジェクトは、これから意味が出てくるのかもしれない……昨今の表現活動は、情報に吸収されてしまいがちです。だからこそどこかで、日本型のアートプロジェクトやフェスティバルに吸収されない何かひとつの強度を持つべきではないかと思っています」と指摘する。

他方、藤は『日本型』という言葉が気になります。……フェスティバルや祭りといった、非

日常と結び付けていくのは日本型なのでしょう。……『越後妻有』を見ても、特に住民が稀なものを見たいという感覚や自分の日常から全く別の場所に連れて行ってくれるような感覚を求めつつ、旅をしている気がします」と応じている。いずれにせよ、アートプロジェクトに標準型があるわけではなく、その社会的文脈が各国において異なることは十分に考えられる。同上、318頁～319頁。

- 44) 劇作家・演出家の平田オリザは秋田県大館でのアートプロジェクトなどの取り組みを通して、「新しい広場」として地域アートに関心を示す。平田は日本で大きく変化しつつある地域社会について、「文化による社会包摂」と「新しいコミュニティ」の形成の必要性を説き、「故郷で身に付いた身体的文化資本は愛郷心を育てる」ことを強調する。そのため、平田は「子供の頃から豊かな文化芸術に触れてもらって、文化資本を蓄積する以外ない」として、かつての大館の賑わいを象徴し、現在では使われなくなったような商業施設などを利用した芸術活動などの取り組みの重要性を指摘する。中村政人監修・アートNPOゼロダテ編『大館北秋田芸術祭2014—里に犬、山に熊—』特定非営利法人アートNPOゼロダテ（2015年）121頁～125頁。

45) 同上、13頁～14頁。

- 46) 秋田県大館市商店街の百貨店の「正札竹村」は、鉱山業で栄えた大館市のシンボルであり、市民なら誰もが親しみを覚える存在であった。2001年に倒産した正札竹村は「商店街の活気にも大きく影響し、街のシャッター街化に拍車をかけた。2005年に大館市が買い上げて管理をしているが、建物の老朽化も相まって現時点では解体案も出ている。市民にとっても思い入れのある場所である」とされる。前述の中村は正札竹村を利用した「正札コミュニティ・アートセン

ター」構想を提示する。これは既存の美術館への問い掛けにつながる可能性がある構想でもある。東京藝大教授でもある中村は「アート×産業×コミュニティ＝街が創造的になるための場」で、東京藝大絵画科油画専攻の受験生が減少するなかで、アート系のミュージアムが増加しているものの、「アートという単語を聞いたとたん心を閉ざす人はまだまだ多く、まるで美術館の増加にともなって美術に偏見を持つ人が増えてきているようにすら感じる。地方都市ともなれば、それは一層だ。美術のみならず、音楽、建築、マルチメディアと、コアな人々で凝縮し複雑にガラパゴス化していく日本のアート業界、そしてそこで醸成されていく文化芸術を取り巻く閉塞感を打破するためには、どんなビジョンが必要なのだろうか」と問いかける。

中村はこの対応策イコール公立美術館の建設とは考えていないようだ。中村は「例えば、美術館がある街とない街では、その地域の文化度に格差がついてくるものだが、『街自体が創造的になるための場』として『アート』を捉え直すならば、美術館がなくとも街は創造的になることができる」と主張するのもそのためであろう。ちなみに、正札コミュニティ・アートセンター構想をみると、建物の一部外観をガラス壁にしたうえで、7階建ての建物の周囲にはハチ公小ケ徑、一階や二階にはコミュニティホールやショップ、三階には託児所、高齢者施設、障害者施設などのコミュニティ工房、三階～五階の吹き抜けスペースにはメインギャラリー、四階にはプロジェクトスペース、五階にはレストラン、六階にはシェアキッチンや市民大学、七階にアートホテル、屋上には温泉や遊園地が設置されるような外観図が示されている。同上、131頁、141頁～142頁。