

[研究ノート]

アートプロジェクトが捉えなおす支援と関係性： ダンスの感性が取り上げる身体の考察から

小泉 朝未(大阪大学大学院文学研究科 博士後期課程)

抄録

2014年以降、岩手県大船渡市の「三陸国際芸術祭」では地域の人々が経験に関係なく参加できるダンスの活動(コミュニティダンス)が行われている。これは地域や人々の課題に向き合い、広い意味で社会におけるケアとして機能する参加型の芸術活動、アートプロジェクトの一つである。先行研究においてアートプロジェクトは参加者の社会関係資本、健康、幸福度の増加などの観点で評価されてきた。本稿は美術史家グラント・ケスターによるコラボレーティヴ・アートの概念が提唱する美的評価モデルを元に、コミュニティダンスの場に筆者が参与しながら、多様な主体間の相互的な行為がアート創作過程の一部となることで、支援や関係性を捉えなおす活動となるかを記録分析する。着目するのは芸術祭の会場である震災後に新しく完成した商業施設で働く地域の人々が参加し、踊っているようなイメージとして芸術祭パンフレットに載ることになったポーズの撮影である。アーティストらが地域の人々の身体をダンスの感性で取り上げ、労働者という役割や被災者というカテゴリーを超えて人々の独特であり、かつ共通点としての身体が写真のイメージとなったことを考察する。そして社会人類学者のタラル・アサドの痛みに関する論考から、ポーズの撮影はアーティストと人々の関係において表現された震災にまつわる困難さにケアとして応答した結果であることが示される。本研究は、アートプロジェクトが直接的な復興をもたらすのではなく、共有不可能に思われる立場や経験の違いを結ぶケア的な関係を見えるものとする空間を作り出し、それを伝達するという点で支援を創造的に捉えなおす実践の一つとなることを提起する。

Key word

アートプロジェクト、コミュニティダンス、復興支援、身体、関係性

1. アートプロジェクトの先行研究と分析方法の検討

本稿で取り上げるのは、復興支援の現場で実施された様々な人が参加できるダンスの活動(以下コミュニティダンス¹⁾と表記)に伴って生まれたアートプロジェクトである。東日本大震災で大きな被害を受けた岩手県大船渡市では2014年よりNPO法人や現地の芸能協会等が協働し、地域住民らが主体となる「三陸国際芸術祭」が実施されている。震災を機に東北沿岸部の各村で神楽や鹿踊、虎舞などの芸能が人々の拠り所となり、その復興や発展が起こった。芸術祭はそのような形で盛り上がりを見せる多種多様な郷土芸能の発表を軸に開催され、それら芸能と同様に自然の営みを反映する形で受け継がれてきたアジアの芸能の紹介と交流が行われている。並行して実施されるコミュニ

ティダンスは、経験を限定せずより幅広く地域の人々が参加でき主役となるダンスワークショップを開催し、福祉施設等にもアウトリーチするほか、作品を発表する機会を作ってきた。

この論文の目的は、震災の被害を受けた地域でコミュニティダンスを行うアーティストの発想に伴って現場で生み出されたアートプロジェクトを取り上げ、プロジェクトに関わることになった人々や広くは社会にもたらされる変化とそこに見られるケアの内実を明らかにすることである。

まずアートプロジェクトに関わる動向を紹介し、分析方法の検討をしよう。アートプロジェクトとは特定のコミュニティの活性化、教育の提供などの課題意識のもと実施されるもの、もしくは最初からそのような目的を持っていなくとも結果的に課題に取り組む芸術活動の総称である。文化政策とこれらのプロジェクトが結びついたイギリスにおいては、1997年から2009年の間に新労働党の政策として文化芸術による社会包摂が試みられてきた。参加型の芸術活動やコミュニティアートがエンパワメントや社会関係資本の形成にどのように役立つかが研究され、政策としての妥当性が評価されてきた²⁾。コミュニティダンスはイギリスで生まれた言葉であり、アートプロジェクトの先行研究と同様に、コミュニティダンスの参加者がワークショップでどのようにダンスを経験するか評価し、健康や幸福度など効果測定がなされている³⁾。フィールド調査でダンスの活動の展開を明らかにするよりも、参加者や主催者、活動を進めるアーティストにインタビューをしたものが多い。

またアメリカにおいても、高いドロップアウト率やマイノリティ、貧困層の割合の多さなどの課題を解決するためにアートを取り入れた教育が国や州の政策として実施されてきた。学力や学びへの動機づけ、社会的な能力の向上などの観点から政策評価がなされ、成果が報告されている⁴⁾。

日本では、1990年代以降に現代美術を中心に展開した個別の社会状況との関わりのもと行われる「共創的な芸術活動」を「アートプロジェクト」と呼ぶ動きがある。「アートプロジェクト研究会」の代表の熊倉純子によれば、アートプロジェクトは経済・産業の振興、まちづくり・コミュニティ形成、コミュニケーション能力育成、社会に働きかける包摂性などの視点から社会的な期待を受けている。そのため、アートプロジェクトは社会関係資本をうみ、組織をつなぐかという観点から社会学、文化政策学、教育学、文化人類学などの枠組みで論じられることが多い[熊倉2013, 2015]。

創作のプロセスを重視するアートプロジェクトでは、評価が難しいという指摘を熊倉は行っている。美学者の田中均は彼女の論考に触れつつ「外部からの／客観的な／本来の立場からの批評が不可能である」という批判からは、熊倉が指摘するように「アートプロジェクトにはアートはない」といったそもそもアートプロジェクトをアートとして認めない短絡的な考え方が生じうる[田中2017:43]という指摘をしている。欧米での先行研究のように、コミュニティの形成やエンパワメントの効果測定として参加者に対して行われるアンケートやインタビューは、政府に都合の良い言説と一体となり政策擁護の側面を持つ危険もある。またアートプロジェクトの批評や評価を行わないことで、一人の芸術家による自律的な芸術活動との違いをふまえ、共創的に行われるアートプロジェクト独自の美的・社会的意義が明確とならない可能性がある。

田中は美学の分野でアートプロジェクトの評価ができないのは、批評や美学の限界やその暴力性を示していると述べ、熊倉らの定義するアートプロジェクトに固有の美的評価を行う理論モデルとしてグラント・ケスターによるコラボレーティブ・アートの議論を紹介する。コラボレーティブ・アートは、はじめから社会課題に直接アプローチしようとする政治性の強い活動ではない。しかしそれはある場所に関わる個人や、集団や、制度の相互作用をアートとして枠づけ、そのようなプロセスを通じた「社会的な問題に取り組むための実験的な行為や創造的な発想を生み出すことを目指している」[田中2017:47]という。つまりアートプロジェクトで多様な主体間の相互的な行為やコミュニケーション

がアートと見なされ、アート創作の一部となることに注目することで、社会的な課題を捉えなおす可能性があることが示唆されている。そのためアートプロジェクトを分析する際の条件は「仮想された鑑賞者」、「ブルジョワ主体」の視点ではなく、実際の観客やプロジェクト参加者の社会文化的な背景を考慮に入れた分析が可能なフィールド・リサーチ、参与観察、インタビュー等の実施であるとケスターは主張する。

本研究はケスターのコラボレーティブ・アートを論じる際の着眼点に倣い、コミュニティダンスの活動のために大船渡に滞在したダンスアーティストらが、滞在中の問題意識、発想から生み出したアートプロジェクトの記述を行う。アーティストらによるコミュニティダンスとワークショップ参加者の変化については小泉[2018]に記したため、以降のアートプロジェクトの記述では、筆者が実際に観察したコミュニティダンスのワークショップに参加しなかった地域の人々とアーティストの交流を取り上げる。

プロジェクトの記述後は、哲学者らが論じる概念を使いながら事象を掘り下げを試みる。菅原和孝[2002]はフィールドでの経験が、なじみの環境や思考を宙吊りにし、「わたしがこうして存在していることの不思議さ」のような人間や存在への洞察を与え、新たな観察を導くフィールド哲学を提唱する。彼の論考にはフィールドでの記述と哲学的概念化が一体となって記されている。筆者もアートプロジェクトが現場で展開される際に思考を広げるものに着目するとともに、フィールドノーツと哲学者らが編み出した概念を往還することで、現場を訪れ直すようにして、見逃している事象の意味を捉えようとしている。結論では、アーティストらのコミュニティダンスの活動における身体の特異な捉え方が支援や関係性を捉えかえす鍵となり、プロジェクトが進んだことが示されるだろう。

2. 三陸国際芸術祭のコミュニティダンスと大船渡の状況

実際のプロジェクトの過程を記す前に、本節ではまず実施されることが決まっていたコミュニティダンスの概要と、大船渡の状況を述べる。

筆者は2017年7月3日から9日、8月7日から12日の13日間にわたって、三陸国際芸術祭のコミュニティダンスのプロジェクトを手伝い、フィールド調査を実施した。この年はコミュニティダンスの実施が大船渡で継続して4年目にあたり、芸術祭は2017年3月の大船渡町のまちびらき祝いをかねて実施された。

大船渡市[2016a, b]によれば、大船渡町は産業・経済の中心地として、震災以前は気仙地方の中で近隣の住田町・陸前高田市からも買い物や飲食に来るような比較的高い商圏を形成する町だった。町の中心のJR大船渡駅周辺には大船渡大通り商店街、大船渡南町一番丁商店会などがあり、商店の上に住居を構えた商店街が形成されていた。アーケード式で商店が隣り合い、道が歩行者専用となっている商店街とは異なり、県道を挟むように、中規模の商店が立ち並ぶ商店街があった。

東日本大震災で発生した津波は大船渡町に大きな被害をもたらした。2002年から2012年までの10年間で世帯数は443世帯、人口は2118人(減少率は19.2%)が減少し、この10年の急激な変化から東日本大震災の顕著な影響が明らかになっている[大船渡市2016b:40]。

大船渡駅周辺の商店街も壊滅的な状況に陥った。2011年12月2日には、大船渡町の南町、須崎、浜町、茶屋前という異なる地域で商店を営んでいた店主らが集まり、市内最大の仮設商店

街「おおふなと夢商店街」が運営され、2017年4月までで、35店舗が営業したという。隣接して仮設飲食店街「大船渡屋台村」で居酒屋やスナックも20店舗が営業した(東海新報2018年4月29日記事より)。

大船渡駅周辺地区は災害危険区域に指定され、住居、学校、病院などの施設の立地を制限した商業に限定した地区として再建の計画がなされた。「おおふなと夢商店街」は本施設の商店街をたて、またまちづくり会社⁵⁾の運営する「キャッセン大船渡」という商業施設(以下キャッセンと表記)が駅前に新たに建てられた。2017年4月のまちびらきは駅周辺のこれらの施設の開業を意味する。仮設店舗に入っていた店主らは、まちびらきのあと以下のような広告を新聞に発表している。

平成23年12月2日、おおふなと夢商店街はオープンしました。

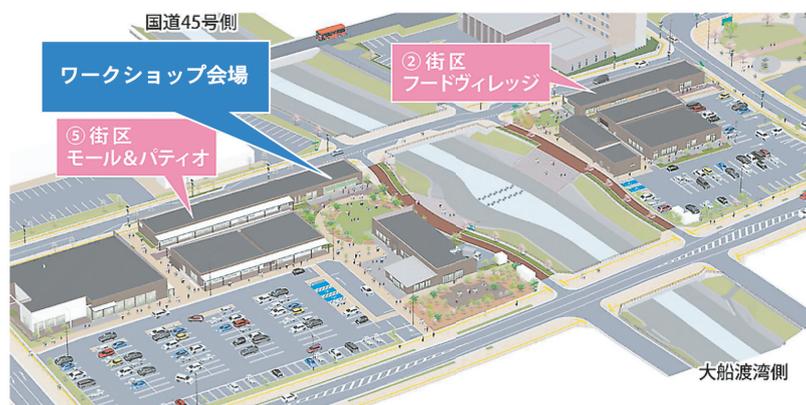
震災前は、大船渡町の南町、須崎、浜町、茶屋前などで商売をしていて被災して何もかも無くした店主たちが集まって創った街でした。

街を創るまでも、そして完成してからもたくさんの皆様のご支援をいただき、なんとか6年間商売を続けてくることが出来ました。本当にありがとうございました。

私たちは、それぞれ別々の道を進み、本当の意味での復興を目指します。

キャッセンに出店する者、新・夢商店街に出店する者、自力で再建する者、形態は違いますが、思いは皆一緒です。(東海新報2017年4月16日紙面より)

2017年度の芸術祭の会場でコミュニティダンスのワークショップと発表が行われたのは、キャッセンのコミュニティスペースや庭園などのオープンスペースである(図1参照)。異なる地域から集まり、地域コミュニティを再生するために仮設店舗を運営してきた店主らが「それぞれ別の道」を歩み始めた時期にアーティストらは偶然立ち会うことになった。30店舗ほどのテナントを持つキャッセンには、仮設店舗からの入店だけでなく、全国チェーンの飲食店やカフェ、携帯電話会社なども入り、経験や思いを同じくして仮設商店街のようにキャッセンを運営するという意識はまだ育みにくい状況があったと考えられる。後述するがプロジェクトは、彼らの店舗運営状況の差異を曖昧にするように進められた。



参照: <https://tohkaishimpo.com/2017/02/08/148281/>

2017年度のコミュニティダンスのプログラムを担当したのは、震災後に芸術祭が始まる前から被災地でダンスのプロジェクトを行っていた福岡を拠点として活動するダンスアーティストのマニシア氏である。彼女は全国で赤ん坊と母親、障害や病気のある人々など多様な人々とのコミュニティダンスを作り発表してきた。アシスタントは芸術祭のため2016年より大船渡市に長期滞在し生活しながら、地域の人々との関係作りを担ってきたダンサーの野中香織氏が担当した⁶⁾。活動のマネジメントは芸術祭を運営するNPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク(本部:京都、以下JCDNと表記)の神前沙織氏が担当した。

マニシアや野中は二人でコミュニティダンスの現場を担当することも多く、作品の完成を目標としていても、ワークショップで行う内容や構成全てをきっちり決めてから活動を始めるとうまくいかないと筆者に語っていた。彼女らは場に滞在することでどのような人に会い、ダンスという表現に変えていくかを考えるリサーチ型のダンスアーティストとしての側面を持つ。後述の記録から、本論が扱うプロジェクトが生まれたのはそのようリサーチ思考によるところが大きいことがわかる。

コミュニティダンスの活動初回打ち合わせ時には、筆者が大船渡に滞在した期間と同じ7月初旬と8月初旬の13日間でワークショップを行い、参加者グループごとに創作作品を組み合わせて一つの作品としたものを芸術祭で発表することまで決まっていた。

芸術祭や活動の中心はキャッセンであり、キャッセンやその周辺で店舗を営む人々との接触や交流が、必然的に起こった。マニシアや野中と同じ空間を共有する、その偶然が生かされた結果、キャッセンで店舗を運営し働く人々は、コミュニティダンスに参加することなくアートプロジェクトに巻き込まれていく。アーティストが地域の人々と接点を持つ中で浮かび上がった疑問、問題意識から発展したプロジェクトを次節に記述する。

3. 場に滞在し生まれるアートプロジェクト

3-1. 「つながるポーズ」のアイデアが生まれるまで

大船渡に到着した初日には、キャッセンをパフォーマンスが行われる舞台としてどのように使うか、場所を見ながら打ち合わせが行われた。キャッセンの芝生広場やキャッセンの横の河原をステージとすることは滞在前から決まっていた実際の見学ではキャッセンの向かい合う店舗間の通路を「チンドン屋が通るイメージで、みんなで列になって行進すると楽しいかもしれない」という意見や、「芝生の上では赤ちゃんとお母さんに踊ってほしい」などの意見がマニシアから出された。コミュニティダンスのワークショップは、朝から晩までメンバーを分けて実施された。宿泊所を朝出発し、午前中はキャッセンでワークショップをし、その後昼からは作業所を訪問し、そこでメンバーと踊る。合間の時間には以前からマニシアや野中に協力している地域の拠点を挨拶へ行き、チラシを渡し、近況報告をして夜はキャッセンで再びワークショップをする。彼女らは、ワークショップに加えて食事などもキャッセンですませ、多くの時間をキャッセンで過ごしていた。

ワークショップの実施場所は、キャッセンの中にあるコミュニティスペースだった。コミュニティスペースは、キャッセンの遊歩道に面した部屋の二辺がガラス張りの開閉式ドアであり、ワークショップの最中にも外の様子が見える。ワークショップの日程が進むとコミュニティスペースから出て、舞台となる場所をそのまま練習に使うこともあった。そのためマニシアや野中は、かなりの

時間ガラス越しに、また練習の最中にキャッセンの賑わいや利用状況を見ることができた。

そのようにキャッセンの様子を舞台として、さらに日常的に目にして時間を過ごす彼女らには疑問が徐々に生まれていった。「新しくできた施設だから、もっと活気があってもいいのではないか」という疑問である。初めて大船渡を訪問した筆者にも、真新しいキャッセンの中の隣り合う店舗に商店街のような密接した感じが欠けているように思われ、にぎやかさが感じられない時間帯もあった。作品やワークショップをどうするかは、場所や人に「出会ってから決まるから」という彼女らは、キャッセンに滞在することで生まれた疑問を解消しようと試みた。限定された期間でコミュニティダンスを作るということは大前提にして、その活動を活かして、ダンスの創作以上のことが成立すること、つまりコミュニティダンスの活動を通して人がキャッセンに来るきっかけや、キャッセンの店舗同士のまとまりといった交流を作り出せないかという点が話し合われるようになった。

毎晩行われる翌日の活動のためのミーティングでは、キャッセンの人々を巻き込む方法に焦点が当たっていった。筆者も共に意見をかわし、コミュニティダンスの発表時に店舗について知ることができるチラシを撒くパフォーマンスをするという案が生まれた。それはパフォーマンスに参加できないキャッセンで働く人々の繋がりをチラシによって作りつつ、外に向けて各店舗やそこで働く人々の存在を発信するいい方法に思われた。

チラシが候補とされた理由について、マニシアは「私たちができるのはダンスだから、本当は各店舗で働く人にコミュニティダンスのワークショップに参加しませんかと声をかけることができれば一番シンプル」だと考えていたと言っている。しかし、震災以降継続的に仮設の商店街や屋台村に通い、地域の人々から生活状況を耳にしながら、常設店舗に移る際の経済的なりスク、出店する場所による負担の違い、また常設店舗での営業を諦めた人々についても知っているマニシアや野中は「とてもじゃないけど、営業時間中の労働時間を削って、ダンスにきてくださいとは言えない」と思ったという(AMC2017年度大会筆者発表へのコメント)。このことから、地域にアーティストが滞在し交流を持っていた結果、問題意識が生まれ、さらにその解決の方法としてチラシの作成案が生まれたことがわかる。

チラシは店舗の単なる宣伝でなく、マニシアや野中がコミュニティダンス作りのためにキャッセンにやってきたことを活かした、キャッセンの人々の「からだを見せる」ものでないと面白くないという意見が出された。「からだを見せる」ために、宣伝の文章を集めるよりも、それぞれの店で働く人のポーズを撮ってその写真を切り貼りし、一枚の紙上で自由につなげたものを発表の当日に配ることが決まった。店順ではなく自由にポーズの写真を繋げるのは、宣伝との差異を図るため、さらに撮影に参加しない店舗に配慮するためだった⁷⁾。最終案がまとまり、芸術祭の主催者に趣旨を説明すると、芸術祭の当日パンフレットに人々のポーズをつなげたイメージが載ることになった。キャッセンの人々とのプロジェクトは、私たちの間で「つながるポーズ」と呼ばれるようになる。筆者は「からだを見せる」という言葉に納得しながらも、実際にどのように身体をとらえるのかはつきりしないまま、ポーズの撮影(2017年7月7-8日実施)にも同行することになった。

3-2. つながるポーズ撮影の様子

つながるポーズ撮影の大枠が決まるとまず、店主らが集まるミーティングで説明をしたのち、キャッセンの中の各店舗へと赴いた。そして地域の人とダンスを作っていて、当日のパンフレットに載せる写真を撮りたいことを伝え、撮影を実施した。撮影に参加されない店舗もあれば、写真を取り終わった後にご苦労さまと声をかけてくれる店主もいた。カメラを構えて、マニシアは「私

たちはダンスをしているので思い切ってポーズをしてみたいんです」と伝える。店の中にある商品や設備を使ってもらいながら「今までやってみなかったポーズは何ですか」など問いを投げかけつつ、撮影を実施した。

これはアーティストがポーズを用意し、それを真似てもらおうのではなく、撮影に際して相互のコミュニケーションを取りながらポーズを決めるやり方である。例えば花屋では「お花を持ってみてください」と言うと、20個くらいの小さな花のプランターが入った段ボールを抱えた。花屋の店主が花をどのように持つのかははっきりと知らなかった私たちは驚いて、マニシアは「いいですね、足とか少し上げてみましょうか」と言ってポーズを作りながら撮影をした。寿司屋で「ぜひお寿司を握っているポーズをしてください」といってマニシアがジェスチャーを示すと、職人らは「それじゃあおにぎりだよ」と言って、正しく寿司を握るポーズを自ら構えることもあった。

撮影後キャッセンの人々からは、はにかんだ様子が見られたり、「変な汗が出たわ」というコメントが聞かれたりした。野中は「変な汗が出たということが身体を見せてるってことだよ」と感想を述べたように、交流の中で「からだ」が見える瞬間を独自に捉えて撮影し、それをつなげるポーズとして配置しようとしたことがうかがえる。

撮影されたポーズはキャッセンでの店舗の並び順などに整理されずに、デザイナーによってつながられ、パンフレットに載るイメージとなった(写真1、2参照)。三つ折りパンフレットの表側に出演アーティスト、会場の地図、芸術祭タイトルが載り、タイトルの下につながるポーズのイメージ群が載っている。ロックハウス、ブライダルサロン、雑貨屋、寿司屋、スナック、携帯電話会社、居酒屋、チェーン店まで区別されるわけではなく、一列に人々のポーズが並べられている。各店舗のスタッフは宣伝の一環として撮影に協力したのかもしれない。店のチラシや、雑誌などでよく見られる手法にも見えるが、ただ主要な情報として各店舗の場所やメニューは載っていない。芸術祭期間中には、撮影に参加した店舗に、その店で撮られたポーズをA3サイズにプリントしたポスターを張り出してもらい、パンフレットを目にした人がポーズから店を探すことのできるような仕組みが整えられた。マニシアや野中や筆者が店舗にポスターを直接届けると、写真を撮り交流する時間が短かっただけに、「そういえば写真を撮ったな」というコメントをする人もいた。パンフレットのように他のポーズと繋がらずに、一人でポーズをして、大きな写真に写っている自らや店員の姿に驚き、恥ずかしそうな様子の人もいた。

撮影で彼女らがこだわっていた身体に着目すると、パンフレットでは各ポーズが並べられ配置されることで、キャッセンの人々がコミュニティダンスに参加し、踊っているかのような印象を受ける。パンフレットだけを目にした筆者の知人は、コミュニティダンスの参加者の写真ではないのか、という驚きを表現していた。イメージに見られる賑やかさ、ほのぼのとした感じ、まちびらきの祝祭的な感じは、単なる宣伝には見えない。経済的な効果を求めたデザインではなく、人々が踊っているように見えるという点でユニークさ、ユーモア、一人一人の魅力が表現され、ポーズがアート的一种になっているとも言える。この出来上がったイメージが単なる宣伝ではないのは、撮影の中で求めていた「からだを見せること」の結果だろうか。「からだ」を捉え完成したイメージで、身体とは何を指しているのかさらに検討し、次節ではその身体がプロジェクトに果たした役割やそれが支援とどうつながりを持つのかを考察する。



写真1 つながるポーズプロジェクトで完成したイメージ

写真2 つながるポーズイメージが載った三つ折りパンフレット

4. 考察:ダンスの活動に伴い捉えなおされる関係性

4-1. 身体の独自性を取り上げるポーズの撮影

撮影に至るまでのプロセスを総括すると、まずマニシア、野中がダンスアーティストであること、コミュニティダンスの活動を行っていることをキャッセンで働く人々に伝え、彼らにパンフレット用の撮影協力を依頼した。彼らにまず仕事の身振りをポーズとして見せてもらい、それが撮影されてイメージとして一般に伝わるようにマニシアや野中が言葉でのサポートを行った。

撮影は新しく完成した店舗を宣伝する既存の手法のようであり、「からだを見せる」という言葉からはキャッセンにある店舗で働く人、ひとりひとりに焦点を当てようとしていることが推測される。つまり身体に着目することは店舗の名前や宣伝としての情報以上に、そこで働いている人々それぞれの違いや独自性を捉えることではないだろうか。

常連として店に通わない限り、店舗で買い物や食事をしている間に仕事をする人の独自性を意識することは難しい⁸⁾が、撮影を通して人々の独自性が見えるイメージが完成するのはなぜだろうか。このことを検討するにあたり示唆を得ることができるのは、政治哲学者のジャック・ランシ

エールによる美的・感性的な経験がもたらす効果についての考察である。

ランシエールは、移民や社会的弱者が参加したり、マジョリティの暴力性を指摘したりするようなアートプロジェクトを例に挙げて、芸術のもたらす政治性に注目する。そしてそのような実践がすでに古びてしまった芸術の有効性のモデルをもとに実践され、批評されてきたと分析する。これまで芸術が取り上げてきたモデルの一つは、観客が現実を再現する虚構として芸術作品を経験し、そこで起こっている状況を論理的に見る能力や、模倣すべき行動や思考を獲得することができるもの。もう一つは、風俗や生活の中に具体化した思考や倫理が芸術を通し共有される教育的効果をもつとみなすものである。これらが前提とするのは、芸術作品の持つイメージ、演者の身振り、観客の思考や感情、行動の動機付け、共同体の状態それぞれとの連続性である。

ランシエールは美的・感性的な経験が、むしろそのような連続性を中断・宙吊り⁹⁾にする効果を備えており、共同体によって定められた感覚可能なもの、その分割や共有のあり方を変化させると述べる。たとえばフランス二月革命の間に発行された労働者新聞に掲載された木工職人の記事が引用され、美的な経験のもたらす中断効果によって労働する身体が変化する様子が検討される。

「(木工職人は、)自分の家にいるようなつもりで、床の板張りを終えるまでの間、部屋の間取りをめぐる。まどが庭に面して開けていたり、絵になる地平線を見下ろしていたりすれば、彼はしばし手を止め、広々とした見晴らしに空想をめぐらし、それを近隣の住居の所有者たち以上に楽しむ」。(Gaunty, Gabriel., 1985, 'Le travail à la journée', *Le philosophe plébicien*:45-46 Presse universitaires de Vincennes. からの引用)

この眼差しは腕から切り離され、支配された腕の活動の空間を引き裂き、そこに自由な非活動の空間を入り込ませる。[ランシエール 2013:77-8, ()内は筆者による本文註の挿入]

ここでは腕と眼差しが対立する身体として描かれている。つまり腕は労働者という当てはめられた役割によって、仕事を進める身体である。それに対立するのは、目にするものを楽しむ眼差しであり、役割に支配された腕に代表される身体に抵抗する「新たな身体」を眼差しから構成する。既存の共同体では見えるもの、言葉にできるもの、聞こえるものの領域が、役割や職業によって定められているとランシエールは主張する。時間に追われる労働者が窓から風景を愛でる眼差しにみられる、役割にとらわれていない新たな身体の構成は、自由の空間を作るという[ランシエール 2013:78]¹⁰⁾。新たな身体でもって、労働者は支配する者との共有された空間、時間、そして言葉を持つようになり、互いの能力の有無を問い直すような政治・闘争が始まる可能性があるとしてランシエールは指摘している。感覚可能なものの変化を起点に、彼は政治的な変革、すでに定められている共同体の再編を論じていく。

つながるポーズの撮影で起こったことが、美的・感性的な視点のもとで身体を取り上げるとしても、ランシエールの主張の通りにキャッセンの人々とそのポーズを目にする人との能力の有無を問い直す政治や、両者の平等なコミュニティが形成されるのを明らかにすることは難しい。ランシエールは引用の中で労働者自身が美的な経験から新たな身体を構成する契機に着目しており、コミュニティダンスの参加者のように、能力を問われずに美的・感性的な視点で自身の身体を動かすことは、役割に固定されない新たな身体をダンスによって作り出す可能性を示している。しかしポーズの撮影

では一瞬現れる身体の美的・感性的側面がアーティストによって捉えられていると言える。先の引用のようにキャッセンの人々が新たな身体でもって経験を楽しむと結論づけることは難しいだろう。

しかしここでは労働者の身体が美的な経験を通すことで変化したものがイメージとして残された点が重要である。通常は美的に鑑賞するものではないキャッセンで働く人々の身振りがポーズとして示され、アーティストのアドバイス／振付によって仕事そのものからは切り離されると身体的独自性が浮かび上がり、その瞬間が撮影された。役割に支配された身体から美的な経験との出会いの中で新たな身体を構成していく時間はなかったが、身体の変化は写真のイメージとして残ったことで、キャッセンの人々は仕事そのものや、宣伝や、復興支援というイメージとは直截的には結びつかない身体を再認することができたと言える。

ポーズを店順ではなく自由につなげようとしていたマニシアや野中の予想を超えて、つなげられたポーズは紙面上で一体となって独特の雰囲気をもと、踊っている印象を与えるイメージへと変化した。パンフレットの身体を目にする地域の人々、芸術祭を見にやってきた人々は、地域に住む／地域外部の／被災の程度の差異を超えて、私たちと同じく時には悲しみ、時には笑い冗談を言い暮らす独自の存在としてその地に暮らし働く人々を知ることができる。出来上がったパンフレットを手にしたキャッセンの人々は、自らの身体が社会的な役割やカテゴリーを超えた自由な表現を示すことを目にするができる。この二つの意味で、出来上がったポーズのイメージによって、大船渡の人々と震災という状況との関係は常にイコールで結ばれずに流動的なものに変化したと言える。

4-2. 地域の人々との間に生まれた関係への応答

身体を取り上げるという発想はマニシアや野中のダンスアーティストとしての経験やキャリアに根ざしており、人々とコミュニケーションを取りながら独自のダンスを生み出そうとするコミュニティダンスという芸術活動の特徴が生かされた結果だろう。しかしポーズの撮影を生み出した別の契機にも注目することができる。浮かび上がった問題意識をそのままにせず、問題に向き合い、彼女ら独自の解決を試みた点である。

マニシアや野中は地域で暮らしている人々のところに身体を運び、地域の人々と関係をもつことで、暮らしの状況の違いや、日々直面している経済的、精神的な困難、辛い記憶、それでも地域に根ざし商売を続けて行こうとする意思など被災にまつわる問題を見聞きした。ポーズのイメージが生まれたのは、人々との間に生まれた関係を断ち切らずに、問題について考え続けた結果である。

このことは災害などの被害を直接受けた人々の痛みやその後続く生きづらさに、その経験をしなかった者には関わりえず、経験の共有が不可能であるという主張に疑問を投げかける。例えば、社会人類学者のタラル・アサド¹¹⁾は、痛みが関係性を表現していることを出産で生じる痛みや、怪我をした子どもに向かい合う母親を例に主張する。つまり痛みは、痛みを感じる人とその人の生きる世界にその都度対処を求め、互いの状況に変化をもたらす。辛さを表すような泣き声やジェスチャーはそれに向かい合う人にとって「深い同情(compassion)を感じる理由、他者の痛みに到達するのに積極的な理由」[Asad 2003: 82]として働く。それは痛みや生きづらさが否定されるべきであり、他者によって触れ得ないことを意味するのではなく「他者が介助をする独特の社会的な行為の一側面」[Asad 2003: 88]であるということを示している。ここから痛みや生きづらさに立ち会うことは人々の公的な空間に手助けやケアという形の応答関係を生み、その中で痛

みは表現されると考えることが可能である。

地域の人々が経験した災害やその後の状況をそのまま体験しなおすことは、地域の外からやってくるアーティストにはできない。しかしその後が続く生活において感じられているであろう苦労や困難は、アサドの主張のようにマニシアや野中が身体で見聞きし、状況に立ち会うがゆえに地域の人々と彼女らとの関係のうちで表現される。彼女らの間に生まれた関係は直接的な手助けや、もしくは人々の政治的、経済的な分断という大きな問題に解決をもたらすプロジェクトを作り出すのではない。しかしポーズのアイデアというアートによる応答を生み出し、一時的に成立する、強固ではない人々との応答関係を「形」として残すという結果を生み出した。つまり、異なる経験を持つ者との関係のうちで表現された痛みを、応答するケアの方法は多様でありえること、芸術活動はその多様さを可視化し、別の他者に伝えることを可能にする。

アサドは「主体が何を痛みの伴う経験であるとし、どのようにして痛みを経験するかは、単に文化的物理的に媒介されるだけでなく、痛みの経験自体が関係を生きる方法である。そのような関係を生きる能力は痛みを受動的な経験から能動的なものへと変貌させ、世界で健全(sanely)に生きていく方法の一つを定める」[Asad 2003: 84]と述べている¹²⁾。これは痛みから生まれる関係が、人々の痛みの意味そのものを変容する可能性を持っていることを示唆している。コミュニティダンスの活動から生まれたつながるポーズの撮影は、私たちの身体がすでに表している独自性をユーモアのある表現として取り上げた。それとともに、多様なケアのあり方を可視化し、ともに「世界の中で健全に」生きていくために痛みの意味を変化させようとするアーティストと人々の営みをパンフレットによって見せ、私たちに伝えていると言えるだろう。

5. 結び:アートプロジェクトという取り組みの意義

最後にアーティストが支援の現場に関わるアートプロジェクトが被災した地域で行われる意義をまとめて、本稿を結びたい。

これまで考察してきたことは、つながるポーズの撮影で人々の独自の身体性が取り上げられ、その身体性が共通項となって並べられたイメージが経済的な利益の追求や、復興支援という目的を宙吊りにして、地域の人々それぞれを際立たせ、踊っている印象を与えたということである。またそもそもポーズのアイデアが生まれ、そこから撮影に至るアーティストらの行動が生まれたのは、キャッセンを含む地域の人々が問題や困難さを抱えつつも、日々を営む様子を彼女らとの関係において表現したことに基づく。生まれた関係にアーティストとして応じた結果が、ポーズの撮影に結びついた。

このような結果を生み出す一因としてアートプロジェクトを実施する際の制約を挙げることもできる。アーティストは、プロジェクトの限定された期間や費用の中で、地域の中で何かを生み出さなければならない。4-2で示したように被害を受け、分断の状況にある人々と関係を持ちそれに応じようとする際に、通常は地域の人と話をし、直接困っていることを手助けする、地域で消費を行うなどが想定される。筆者が他の被災地域にボランティアや旅行者として滞在する時にも同様のことを行った。

ただアーティストは、滞在期間中に地域の人々に会いに行き、話をし直接個々の状況に応答

しつとも、それだけでプロジェクトを終えることはできない。限られた時間や予算を使い、アーティストとして個人と地域の人との一対一の関係を作るだけでなく、他の人々にも見せうる制作物を生みださなければプロジェクトにはならない。

さまざまな制約は単にアーティストにとって圧力として働くのではなく、何かを生み出そうとする一種の動機となるのだろう。そのようなプロジェクトを背景にして、アーティスト独自の感性が発揮され、地域の人びとへの応答がなされる。今回は独自に把握された身体の特徴から表現が生み出され、地域の人々と関係が生まれたこと自体が可視化された。

その結果として出来上がったイメージは、商業施設が目指す売上の増加、消費の促進といった目的や、店舗の運営形態(個人経営、チェーン店など)など現実には存在する様々な規定や差異を中絶し、パンフレット上やポスターの小さな面積で地域に生きる人々自身を取り上げた。それは、現実の地域には作ることでできない、人々の独自性が開かれる新たな空間を公にして見せる小さな試みである。何かを生み出そうとするプロジェクトの動機と、アーティストの感性、地域の人々の存在のどれも欠く事なく行われたからこそイメージは完成したと言えるのではないだろうか。実際には三者が揃うことはわずかな期間であり、アーティストはポーズのプロジェクトの後キャッセンを再び訪れ、ダンスの活動を展開したいが、実現はできていないという。

しかし、プロジェクトで生まれた関係は新たな関係を生み出す可能性がある。ポーズが印刷された大判のポスターを渡した後のエピソードで、店の前に掲示してくれない店舗があった。マニシア、野中、筆者はキャッセンをいつものように行き来している時にそのことを発見し、あの店舗はポーズが店頭に出ていないことを残念だ、気に入るものを写真にできなかったのではないかと言いながら店の前を通り過ぎた。おそらく、店主は私たちの様子を店の中から見ていて、身振りから何を言っているのか気が付いたのだろう、翌日には菓子店の製作が見えるガラス張りになった部屋の前面に写真がきっちりと置かれていた¹³⁾。筆者はアーティストと地域の人々との間に生まれた関係にポーズの撮影で応答したアーティストに対して、地域の人々の側からもケアと呼びうる応答があったのだとこの出来事を印象深く記憶している。

また2019年1月に野中がキャッセンを訪れた際には、芸術祭が終了して一年以上経つにも関わらず、まだポスターを掲示している店舗もあったという。その店舗ではポスターに映る店主のポーズが知人から好評で年度が変わっても掲示を続けているそうだ。野中は掲示を見つけたこととそのコメントが嬉しく、店の商品を買って帰ったと筆者に語ってくれた。

創造的なしかたで支援を巡る関係性のあり方を問い直すアートプロジェクトの可能性は本点にある。今回扱ったコミュニティダンスはまちや商業を立て直すといった復興の一大プロジェクトではない。しかし置かれた立場の違い、経験の共有不可能性を乗り越えるケア的な応答関係が生まれ、アートの視点から身体という共通項を取り出しうること、その可能性が地域の中、そして外へと発信された。これが本プロジェクトの意義であり、芸術が捉えなおす支援や関係性のひとつのあり方であると言えるだろう。

注

- 1) コミュニティダンスは「全ての人にダンスを」というスローガンを掲げ、ジェンダーや人種、宗教、身体的・精神的な健康度、能力によらず、ダンスに参加できる機会を作る活動である[Amans 2008]。コミュニティダンスでは、型を求めない自由なダンスを試みるワークショップを重ね、発表の機会を用意することも多い。
- 2) Matarasso [1997] 参照。
- 3) Houston [2005, 2009] 参照。コミュニティダンスに関する先行研究のまとめとその問題点は小泉[2018]。
- 4) Biscoe, B., & Wilson, K. [2015]、President's Committee on the Arts and Humanities. [2011]、Ruppet, Sandra, S. [2006]、Catterall, James S. [2012] 等は、政策を企画する政府や政策を実行する助成財団が発行している研究成果であり、芸術を用いた教育による学力の改善、社会的な効果が統計によってまとめられている。
- 5) 大船渡市では復興計画(2011年10月)をもとに策定された「まちなか再生計画」(2016年1月)に基づき、まちなか再生計画区域および隣接公園のエリアマネジメントを民間の会社(株)キャッセン大船渡(平成27年12月設立)に委託している。このような官民協働でのまちづくりは他被災地ではほとんど行われていない。
- 6) 本研究は関係するアーティスト、マネジメントを行うNPO団体から同意を得た調査であり、調査報告、図版の使用を許可されている。
- 7) マニシアや野中は新規に建設され、営業を開始したおおふなと夢商店街の各店舗にもそれらの施設店舗にもポーズの撮影に参加してもらうことを考えていた。そのため施設ごとや店順にポーズをつなげないということは、施設や店ごとの状況や理念の違いを超えて、表現に参加してもらうために重要なことだった。実際には時間的制約によって、キャッセン以外での撮影は実現しなかったが、ポーズをランダムにつなげるというデザインのアイディアの核として、地域の状況やアーティストの配慮が生かされることになった。
- 8) 仕事の身振りを知覚できるもしくは、記憶している例として家の中で働く母や父の姿がある。家で生活を共にし、母や父を背中ごしに目にする子どもは、彼らの身振りを思い出すことができる。他者の身体が示す習慣は時間的な共有によって知覚可能となる。生活を共にしているわけではなく、時間の共有もほとんどしないことの多い客と店員という関係では、通常身振りに着目することは難しい
- 9) 下記を参照。「美的＝感性論的有効性が固有に示しているのは、芸術の諸形式を作り出すことと特定の公衆に対して特定の効果を作り出すこととの間にある、あらゆる直接的な関係を中斷することの有効性なのである」[ランシエール 2013:73]。
- 10) 下記を参照。「見晴らしを独り占めすること、それだけですでに、「待ってくれない仕事」の空間とは別の空間のなかで自らの存在を定めることである。そして仕事上の必要性に服従する者たちと眼差しの自由を有する者たちの分割を断ち切る」[ランシエール 2013:78]。
- 11) Asad, T [2003]、Chap. 2を参照。アサドは、近代的な生活の中で「世俗」が主体等の概念をどのように変化させるか人類学的考察を行なっている。痛みについての本章は世俗を考察するための一例だが、痛みの系譜学的な考察である点で、痛みや困難さに伴う経験を捉えなおすために本稿で用いる。
- 12) 自己を力づけ(self-empowerment)、外的な支配から解放されるべき自己は、解放している自己の支配には従わなければならない、いつも自由で、自覚的で、自身の欲望を管理しなければならない

ない。この近代的な主体像の逆説を説明しながらアサドは「健全さ(sane)」という考えのもと世界と自己との関係を捉えようとするスーザン・ウォルフを引用し、本文のような考察を行う。そのような前提のもとでは、道徳的不健全さは人々がよく知っているはずの世界が実践的な知識の対象でなくなった時、例えば痛みに耐えた経験に応答してもらえず、聞いてくれる人がいない時に起こるとされる[Asad 2003:73, 83]。

- 13) 製作の様子が見える菓子店で菓子づくりをしてきた職人の店主は、労働する身体を自覚的に公共の場に見せてきた人物であると言える。彼が普段パフォーマンスに見せている労働の身体ではない、踊っているようにして菓子をもったポーズをした身体を掲げることには抵抗があったのだろう。しかし、アーティストらの思いや行動に応えるように、写真が掲示され、それはアーティストらや筆者にとって大変嬉しい出来事だった。

参考文献

- Amans, Diane (ed.), 2008, *An Introduction to Community Dance Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Asad, Talal., 2003, 'Thinking about Agency and Pain', *Formation of the Secular Christianity, Islam, Modernity*, Stanford University: Standford.
- Biscoe, B., & Wilson, K., 2015, *Arts integration as a strategy to improve teaching and learning, promote personal competencies, and turn around low-performing schools*, WestEd: San Francisco.
- President's Committee on the Arts and Humanities, 2011, *Reinvesting arts in Arts Education: Winning America's Future through Creative Schools*, President's Committee on the Arts and Humanities: Washington, DC.
- Catterall, James S., 2012, *The arts and achievement in at-risk youth: findings from four longitudinal studies*, National Endowment for the arts: Washington, DC.
- Houston, Sara., 2005, 'Participation in Community Dance: A road to empowerment and transformation?', *New Theatre Quarterly* 21(2): 166-177, Cambridge university press: Cambridge.
- Houston, Sara., 2009, 'The touch 'taboo' and the art of contact: an exploration of Contact Improvisation for prisoners', *Research In Dance Education* 10(2): 97-113, Routledge: London.
- Kester, Grant H., 2011, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press: Durham.
- Matarasso, Francois., 1997, *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Comedia: England.
- Rancière, Jacque., 2008, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique.
(= 梶田裕, 2013, 『叢書・ユニベルシタス 999 解放された観客』, 東京: 法政大学出版局。)

Ruppet, Sandra, S., 2006, Critical Evidence: How the ARTS Benefit Student Achievement, National Assembly of State Arts Agencies: Washington, DC.

大船渡市, 2016a,『大船渡市 まちなか再生計画』,
<http://www.reconstruction.go.jp/topics/main-cat1/sub-cat1-15/20160209100846.html>
(2018年6月11日閲覧).

大船渡市, 2016b,『大船渡都市計画マスタープラン』,
<https://www.city.ofunato.iwate.jp/www/contents/1462757672491/files/toshikeikakumasterplan.pdf> (2019年1月30日閲覧).

熊倉純子, 2013,『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』,
http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_02-1.pdf(2018年9月11日 閲覧).

熊倉純子, 2015,『日本型アートプロジェクトの 歴史と現在 1990年→2012年 補遺』
http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_39-1.pdf
(2018年9月11日閲覧).

黒田隆明, 2017,「公民連携でエリアマネジメントの活動資金創出、大船渡市が新手法」,
新公民連携最前線PPPまちづくり, 日経BP社,
<http://www.nikkeibp.co.jp/atcl/tk/PPP/434167/030700010/?P=1> (2018年6月11日閲覧).

小泉朝未, 2018,「共生とアートの接点 コミュニティダンスの考察から」,『未来共生学』第5号,
pp201-223, 大阪大学未来戦略機構第五部門.

田中均, 2011,「芸術における「解放」とは何かージャック・ランシエールの美学理論における芸術と政治」, 仲正昌樹編『アイステーシス』, 御茶の水書房.

田中均, 2017,「「アートプロジェクト」の美的評価ーその理論的モデルを求めて① Grant・ケスターにおける「コラボレーティブ・アート」」,『Co*Design』, 2, pp.41-58, 大阪大学COデザインセンター.

そのほか新聞の引用については、本文中に掲載誌名と掲載日を記した。