

地域のアートプロジェクトと 歴史遺構、そしてジェンダー

服部 正

妓楼をはじめとする地域の歴史的遺構と、美術はどう関わるのだろうか。いまや美術作品は画廊や美術館の中だけに飾られるのではなく、使われなくなった学校や病院、公民館や図書館などの公共施設、商店街の空き店舗や廃屋など、あらゆる場所で展示される。歴史的遺構も例外ではない。

遊郭ということでは、大阪市西成区の飛田新地を対象として二〇二〇年からリサーチ型の創作活動を行った美術家の Yukawa-Nakayasu の取り組みがまず思い浮かぶ。この取り組みは妓楼遺構をめぐって行われたものではないし、女性抑圧の歴史をたどることに主眼を置くものでもない。芸術実践ということを考えるとき、そのことをもって作品の価値が損なわれるとも思わない。しかし、日本における地域での芸術実践が当該地域の歴史とどう関わるのかについては一考の余地がある。研

究会当日の討論では、現代における妓楼遺構の保存・活用の問題についてはあまり議論が深まらなかったように思う。しかしこの研究会を通じて、アーティストやキュレーターが地域のアートプロジェクトで歴史遺構にアプローチする場合には、興味本位やノスタルジーではなく、注意深く丁寧なリサーチが必要であること、そのためにもアートと学術の協働には可能性があるということを改めて痛感させられた。

ここでは、Yukawa-Nakayasu の飛田新地での活動を念頭に置きつつ、当日の議論を聞きながら考えたことを記す。そのためには、やや遠回りにはなるが、日本における地域でのアートプロジェクトの背景から書き起こさなければなるまい。限られた紙数ではあるが、地域におけるアートイベント氾濫の流れを決定づけた「大地の芸術祭」から始めよう。

「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ」は、新潟県十日町市を中心とする越後妻有地域で二〇〇〇年から開催されている大規模な現代アートのイベントである。北川フラムをアートディレクターに迎え、新潟県の地域活性化政策の一環として三年に一度開催されている。最新の公式記録が公表されている二〇一八年の開催時の記録によると、参加アーティストは四四の国と地域から三六三組、来場者は五四八、三八〇人だった。開始当初こそ地域住民からの反対の声も大きかったが、運営側の継続的な対話の努力と、過疎化が進む地域に運営ス

トップや観客が多数来場することで生まれる賑わいと圧倒的な経済効果によって、反対の声は徐々にトーンダウンしていった。

そして、この「大地の芸術祭」が先進事例となって、人口減少による経済規模の縮小という問題を抱える多くの地方自治体が同種の地域型アートイベントを開催するようになる。この種のアートイベントを包括的に調査した熊倉純子らによる『アートプロジェクト…芸術と共創する社会』には、主に二〇〇〇年代以降のものとして二一のプロジェクトが取り上げられている。その中には「アサヒ・アート・フェスティバル」のように複数のプロジェクトを包括するものもあり、「大型芸術祭から地域の小さな活動まで」アートプロジェクトは「全国に無数に存在する」⁽²⁰⁾。

日本各地に氾濫するこの種のアートイベントに対しては、芸術批評的視点からの批判も少なくない。熊倉も、「日本のアートプロジェクトは、欧米のプロジェクト型の活動に比べて、政治性や鋭い社会批評性をあらわにしないのが大きな特徴」⁽²¹⁾であると認めている。そのような批判の代表的なものは、文芸評論家の藤田直哉が二〇一四年に『すばる』に寄稿した「前衛のゾンビたち―地域アートの諸問題」である⁽²²⁾。藤田は、これらのアートイベントを「地域アート」と名付け、行政が地域活性化のための道具として現代アートを位置付けることによって、地域の人が参加するコミュニケーションの生成が目的化し、作

品の質に対する批評が成立しなくなっていること、構造的に参加アーティストが地域活性化というイベントの目的に対して批判的な視座を持ち得ないことなどを批判した。藤田は、北川フラムの「お客さんとの交流が地元の人々の喜びに変わっていく」などの楽観的な発言の数々を引用しつつ、たとえそれが「方便」だったとしても、「その結果として生じる事態には、肯定しがたいものがある」とする。

たしかに、日本における多くの地域型アートイベントは、地域の活性化を目指す行政からの資金的バックアップで成り立っており、観光資源としての集客が第一の目的とされている。その中で、藤田が指摘するような「参加者たちの素朴な感想の輪の中」に「充足」したかのような活動が「アート」の名前の元で量産されていることも事実だ。そこでは、もしそれが妓楼遺構を含む地域だったとしても、その場所が持つ負の歴史には踏み込むことなく、「交流の喜び」を演出することだけが前景化する可能性は高い。もう少し踏み込んで言えば、日本の美術政策や町おこし政策が実は草の根レベルまで男性中心的にジェンダー化されているため、これらのアートイベントにおいて女性抑圧の歴史と現在が前景化することはなく、地域活性化の掛け声のもとで男性中心的ジェンダー意識が再生産されているということかもしれない。藤田はジェンダーの問題に触れているわけではないが、社会に対する批判性の欠如という地域型アート

イベントの構造的な問題を明快に指摘しており、その点では大いに示唆に富む。しかし、俯瞰的な視点からの批評というこの評論の性質から避けがたいものだとしても、それぞれのアートイベントの中で芸術家たちが行っている個別の実践に対する分析と評価が不十分である点は否めない。

たとえば、阪神地域の六甲山上で二〇一〇年から毎年行われている「六甲ミーツ・アート 芸術散歩」は、山上への交通機関や山上の観光施設を経営する企業が主催するもので、数あるアートイベントの中でもとりわけ批評性が薄く、観光客誘致の意図を前面に押し出すものである。若い女性モデルを起用したプロモーションからも、既存の価値観への迎合的な姿勢は明らかだ。しかしそのようなイベントの中でも、その土地の歴史と深く向き合って作品制作を行う美術家もいる。二〇一三年に準グランプリを受賞した山村幸則は、阪神地域から有馬への最短の抜け道と言われ、江戸時代から大正期まで深江浜で水揚げされた魚を有馬温泉に届けるために使われたという魚屋道の歴史を繙き、古文書から当時使用された桶と天秤棒を再現した。そして、自らが釣った鯛を桶と天秤棒で山上まで運び上げるといふパフォーマンスを行い、文字通り体を張って当時の荷物運搬人の労苦を浮かび上がらせた。

参加型の作品にしても、批評性のないお祭り騒ぎばかりではない。「シガラキマニア二〇二二」に参加した伊達伸明は、稲

作地域の虫送りの行事として続いてきた松明行列の火まつりが新型コロナウイルス感染症の影響で中止になったことを受け、行列の道筋の形状を正確に再現したの蚊取り線香を作って地域住民に配るといふ作品を制作した。参加者は指定された時刻に一斉にこの蚊取り線香に火をつけて、あらかじめ配布された可燃性の地図の上に置き、オンラインのチャットで火の燃え進み具合を報告しあいながら、自宅でミニチュアの火まつりの進行を追った。このイベントは大いに盛り上がり、地域を離れて暮らす人が数十年ぶりにオンラインの火まつりに遠隔参加するといふ現実の火まつりではあり得ないようなことも起こった⁵⁾。ここには、コロナ禍の中でつなぐりの機会を失った共同体を治愈する試みがある。それは、藤田が言うような素朴なお祭りの楽しさということにとどまるものではないだろう。

美術家は、この種のアートイベントで特定の場所を与えられて展示を行うとき、ただそこにアトリエで作った作品を持ち込むのではなく、その場所と向き合いながら作品のコンセプトを考える場合が多い。上に挙げた二つの事例は、蚊棲遺構ともジェンダーの問題とも関係がないが、もし彼らが蚊棲遺構と向き合うことになったなら、そこで行われた性的搾取の問題に思いを巡らせる可能性は高い。要するに、それは作家の資質の問題であり、どの場所にどの表現者を接続するかという企画者の問題意識に追うところが大きいということだ。

現代アートと呼ばれる領域で活動する美術家の多くは、社会の様々な問題と向き合い、それを作品というかたちで可視化する。時にその行為は、社会との間に緊張関係を生じさせることもある。二〇一九年に「あいちトリエンナーレ二〇一九 情の時代」の「参加アーティスト」として展示された「表現の不由展・その後」に対する、過剰な抗議行動とそれによる展示の中止は記憶に新しい。

展覧会全体を見渡すと、本研究会のテーマであるジェンダーに関する展示作品も少なくなかったが、ここでは、円頓寺地区で展示されたキュンチョメ（男女二人のユニット名）の映像インスタレーション《声枯れるまで》⁶を挙げておこう。この作品でキュンチョメは、「自ら名前と性を書き換えた人々」に対するインタビュを行い、そこから作品を展開していった。雑居ビルの一階の一室を使った展示では、インタビュの映像で当事者の心情が語られた後、室内が暗転して当人とキュンチョメの二人が新しい名前を叫び続ける声が響く。ここでは、社会に押し付けられるジェンダー役割や、それを固定する機能を果たす名前を、自らの意思で振り払う強い決意と、それに伴う苦しみや悲しみが切実に表現されていた。

「表現の不由展・その後」のあまりに大きな話題性の陰で目立たなかったが、豊田市で展示されたホー・ツー・ニエンの《旅館アポリア》⁷は、まさに歴史的遺構を舞台としたもので、

美術関係者の間で高い評価を受けた。作品の舞台となった喜楽亭は、大正期に建てられた料理旅館で（豊田市神明町にあったものを一九八二年に現在地に移築）、第二次大戦末期には神風特別攻撃隊草薙隊が出陣前の最後の夜を過ごしたことも知られる。作品では、元女将のインタビュや草薙隊の集合写真など、この遺構に直接関係する記憶を引き金として、戦争の記憶を呼び覚ます様々な事象が呼び寄せられていく。それらは、この遺構とは直接の関係はない。だが、作品を通じて戦時中の日本の思想誘導やプロパガンダ、知識人たちの振る舞いが、薄皮を剥がすように明かされていく。特攻隊に論理的正当性を与える役割を担ったとも言われる京都学派の田邊元の講演の記録、軍報道部に徴集されてシंगाポールに向かうも現地では撮影を行わなかった小津安二郎の数々の映画作品、漫画家・横山隆一による戦時中のプロパガンダ映画『フクチャンの潜水艦』などが重層的に映像化され、建物の各部屋に設えられたスクリーンに映し出される。そして、飛行機のプロペラを思わせる巨大な扇風機や、明滅する光、機械仕掛けで木造の建物そのものを鳴動させる大きな音と振動などが組み合わされ、戦争の時代の不穏な空気感と複雑な主義思想の絡まり合い、その中で戦死していった人々の「情」が体感させられる。それは、喜楽亭という歴史的遺構と正面から向き合い、太平洋戦争末期の日本の一面を浮かび上げさせた壮大なスケールのインスタレーションで

あった。

ここで大阪に目を転じると、旧飛田遊廓のある西成区及び隣接する浪速区は、長く「ブレイカープロジェクト」と名付けられたアートプロジェクトの舞台となってきた⁽⁸⁾。ブレイカープロジェクトは、「大阪市芸術文化アクションプラン芸術まちづくり拠点事業」として二〇〇三年に始まったもので、その後も様々に枠組みを変えながら、大阪市の文化振興事業として継続されてきた。プロジェクトディレクターであるフリーキョレーター⁽⁹⁾の雨森信⁽⁹⁾は、このプロジェクトの原動力となった問題意識として、現代の美術が日常の暮らしから乖離しているように感じられること、経済効率を優先する社会の中で価値観が均一化し、人と違うことが受け入れられ難い社会になっていることを挙げる。こうして、このプロジェクトではアーティストが地域の人々と対話し、時に難解な作品で揺さぶりをかけた⁽¹⁰⁾り、地域の人々とともにプロジェクトを行ったりと、この地域で様々な活動を展開してきた。そのなかでは、廃校となった旧今宮小学校の校庭を使った「西成子どもオーケストラ」や、ドラッグクイーンの衣装で陶芸ワークショップを行う陶芸家のきむらとしろうじんじんを中心とする陶芸体験プロジェクトなど、地域に定着した継続的なプログラムが成果を上げ、地域住民との信頼関係に基づく協働が深化している。

西成区を舞台としながらも、ブレイカープロジェクトはこれ

まで、妓楼遺構やジェンダー問題と深く関わってきたとは言いがたい。しかし、二〇二〇年に始まったレジデンス事業「TRAVEL」の中でYukawa-Nakayasuは、このプロジェクトとしては初めて本格的に飛田地区でのセックスワーカーの問題と対峙している。飛田新地協同組合、飛田新地料理組合の協力のもと、Yukawa-Nakayasuはセックスワーカーとの一対一の対話を繰り返しながら、肖像画を描く交渉を行い、銅版画の技法を用いた肖像画を制作していった。銅板に繊細な線で刻まれた肖像には、アクリル絵具による複雑な上塗りが施され、それが人物の肖像であることすら識別が困難になっている。それは不特定多数に顔を晒すことで成立しつつ、その職業を口外することを躊躇する彼女らの抑圧された社会状況を示すものだと、作者は制作過程を書き留めた自らの「note」⁽¹⁰⁾に記している。

残念ながら筆者は、二〇二二年二月に二三日間だけ西成区の飛田会館で行われたこのプロジェクトの報告展「Dear」を実見しておらず、それゆえに、これ以上に踏み込んだ考察を行うことはできない。しかし、残されたドキュメント類や写真と映像から知られる限りにおいて、Yukawa-Nakayasuは性的搾取の歴史にはほとんど触れていないようであり、また現代の飛田新地のセックスワーカーを性的搾取の被害者として描き出すこともしていない。いやむしろ、性的搾取という単一の視点に立つことを意図的に回避しているようにもみえる。それは、作者

の意思であるかもしれないし、地域社会との関係性を深め、地域の人々との対話を重視するプレーカープロジェクト全体の方向性から、無意識的に仕向けられた必然だったのかもしれない。これまでプレーカープロジェクトが飛田新地と深く関わって来なかったのは、逆に地域との親密な関係が成立していたためかもしれない。地域住民にとっても、飛田新地との距離の取り方に微妙な問題があることは容易に想像できる。そうであれば、地域住民との良好な協働で数々のプロジェクトを行うプレーカープロジェクトにとっても、飛田新地との関わり方には繊細な配慮が要求されることだろう。二〇二〇年に始まったYukawa-Nakayasuのプロジェクトは、そこに新風を吹き込むことになるのだろうか。今後の展開に注目したい。

言うまでもなく、アートは史実を正しく伝えることが役割ではない。喜楽亭でのホー・ツー・ニエンの作品も、舞台となった遺構とは直接関係のない京都学派や小津安二郎の活動に触れながら、戦争末期の日本の思考体系を多層的に視覚化していく。それは、小説家が史実に取材しながら、虚実を織り交ぜた物語を構築していくことと似ている。ここでは、どれだけ史実に忠実であるか、歴史記述が正確であるかが問題なのではない。取り扱う対象が内包する問題の本質にどこまで迫り、観る者をその問題とどれだけ共振させるかが問われる。史実を探究し、問題に対する考えを深めるべきは、むしろ鑑賞者の側である。そ

して、優れた作品やプロジェクトには、鑑賞者をそう仕向けるだけの力がある。優れた作り手はその力を、自らの真摯な探究とともに、対象となる事象―地域や遺構や人々―からも得ているのである。

註

- (1) 「大地の芸術祭…越後妻有アートトリエンナーレ」公式ウェブサイト <https://www.echigo-tsumari.jp/about/history/> (二〇二一年二月一日確認)
- 二〇一八年に続く開催の予定だった二〇二一年は、新型コロナウイルス感染症の拡大により延期となつて一年遅れの二〇二二年に開催されたが、一月一三日に終了したばかりで公式記録は公表されていない。
- (2) 熊倉純子監修『アートプロジェクト…芸術と共創する社会』水曜社、二〇一四年
- (3) 同上、一三頁
- (4) 藤田直哉「前衛のゾンビたち―地域アートの諸問題」『すばる』二〇一四年一月号、二四〇―二五三頁。藤田は、藤田直哉編・著『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、二〇一六年、で複数の論者と共にこの問題をさらに掘り下げている。
- (5) 伊達伸明「シガラキマニア二〇二二プレイベント おうちで火まつり二〇二二」文献情報はほとんど存在しないが、以下のYoutu

- Tubeを参照のこと。『シガラキマニア おうちで火まじり2021-1』 <https://www.youtube.com/watch?v=m4kme5rQg> (2021年12月1日確認)
- (6) あいちトリエンナーレ実行委員会編、津田大介監修『あいちトリエンナーレ2019 情の時代』図録、生活の友社、2020年、おまびキョウチョメの公式ウェブサイトを <https://www.kyunchome.com/myvoice> (2022年12月1日確認) を参照のこと。
- (7) あいちトリエンナーレ実行委員会編、前掲書、豊田市美術館監修『ホー・ツー・ニエン 百鬼夜行』図録、2021年、及び、小崎哲哉「ホー・ツー・ニエン「旅館アポリア」REVIEW」『REAL-KYOTO』 https://realkyoto.jp/review/ho-tzu-nyen_ozaki/ (2022年12月1日確認) を参照のこと。
- (8) ブレーカープロジェクトについては、以下の文献とサイトを参照のこと。『Breaker Project 2006-2010 Document Book』ブレーカープロジェクト実行委員会、2011年、『Breaker Project 2011-2013 Document Book』ブレーカープロジェクト実行委員会、2014年、『Breaker Project 2014-2015 Document Book「場所」』ブレーカープロジェクト実行委員会、2016年、熊倉純子監修、前掲書、及び「ブレーカープロジェクト」公式ウェブサイト <https://breakerproject.net/> (2022年12月1日確認)
- (9) 2013年より大阪市立大学都市研究プラザ特別研究員。
- (10) Yukawa-Nakayasu 「制作ノート [Breaker Project 2020-2021] を中心に」『note』(最終更新2022年5月8日) https://note.com/yukawa_nakayasu/n/nd0da065b5350?after_purchase=true (2022年12月1日確認)