

## 3.11 以後—ソーシャル・プラクティスに向かうアートと教育

教育デザインコース 美術領域

細野 泰久

### 1. はじめに

2011年3月11日午後2時46分に発生した東日本大震災は、激しい地震の揺れや巨大津波、原発事故により日本中を震撼させ、人々の生活や社会全体に大きな傷跡を残した。数多くのアーティストや、美術館・学校等でアートに関わる人々も、それぞれの立場で何ができるかを考え、この未曾有の大災害と向き合ってきた。

一方欧米では、1990年代以降、ソーシャリー・エンゲイジド・アート（Socially Engaged Art : SEA）等と呼ばれる美術の動向が現れた。それらは、「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」<sup>1)</sup>である。また、このような美術の動きと関連して、美術教育では、社会の中でアートを通して子どもたちの成長を支援していくコミュニティ・ベースド・アート・エデュケーション（Community-Based Art Education: CBAE）<sup>2)</sup>が生まれている。

日本では2000年以降、越後妻有アートトリエンナーレ、ヨコハマトリエンナーレ、瀬戸内国際芸術祭等のアート・イベントが隆盛しているが、これらは、アートが地域の社会と関わる傾向を強く促している。そのような背景の中で、3.11以降、オリジナルのSEAと呼ぶべきものが出現した。また、教育においては、18歳選挙権の施行を一つの契機に、主権者教育やシティズンシップ教育に関心が向けられるようになった。2017年3月に告示された新学習指導要領では、「社会に開かれた教育課程」がキーワードの一つとなり、社会や世界の状況を幅広く視野に入れ、学校教育を通じてよりよい社会を創るという目標が掲げられた。すでに各地での学校教育における美術教育においても、過疎化する地域社会と関わり、その活性化を図る実践等がいくつか試みられている。このような現在の状況において、日本と海外のアートの動向をリサーチすることにより、その社会と関わる作用や機能を検討し、そのようなアートを活かした美術教育が、学校教育や社会教育に果たす可能性を検討したい。

### 2. ソーシャル・プラクティス

#### (1) ソーシャル・プラクティスとは

主に1990年代から顕著になった、アートが社会と密接に関わる傾向は、「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」、「参加型アート」、「リレーショナル・アート」、「コミュニティ・アート」、「ソーシャル・プラクティス（Social Practice）」など様々な呼び方がある。また、美術教育の分野では、現実的な社会の中で、子どもたちとアートの実践をめざす「コミュニティ・ベースド・アート・エデュケーション」という動向が生まれている。ここでは、このような動向を総称して指す用語として「ソーシャル・プラクティス」という名称で呼びたい。パブロ・エルゲラは、「ソーシャル・プラクティス」を、芸術作品を制作することとの明確な関係性を断ち切った用語であり、「アート」が排除されており、アートの概念を民主化して、アーティストの職能に、社会との共同作業を含めるものと述べている<sup>3)</sup>。「ソーシャル・プラクティス」には、アーティストという創造性神話とでもいべきものが付きまとう特別な存在によって行われる「アート」という概念がない。一般の市民や子どもたち、教師や社会教育に関わる人々によって行われるCBAEをも含み指し示す言葉としてふさわしい。

#### (2) 二つのプラクティス

エルゲラは、プラクティスには、二つの種類があると述べる<sup>4)</sup>。象徴的（シンボリック）プラクティスと現実の（アクチュアル）プラクティスである。象徴的プラクティスは、社会的または政治的問題について、寓話的、隠喩的、象徴的なレベルで取り組むために計画され、実行される。現実のプラクティスは、社会的または政治的問題について特定の成果を得るために、手段的、戦略的な方法で社会的状況をコントロールするために計画され、実行されるものである。象徴的プラクティスには、社会的なテーマを扱った具象絵画や、政治的なテーマを

扱うインスタレーション、パフォーマンス等も含まれる。対して、現実のプラクティスは、直接的に社会問題の解決を図る。この分類も、これからのソーシャル・プラクティスを考えていく上で重要である。

### 3. ト라우マの環状島モデル

3.11に関わるアートを検討する際、トラウマの問題を抜きには考えられないだろう。阪神淡路大震災をきっかけに、日本でもトラウマの概念はポピュラーになった。しかし、一般の人々の理解はまだまだ表層的なままであり、それへの具体的な対処は専門家の間でも未だ手探り状態である。近年、アメリカから導入された概念であり、その生起が稀な例であるPTG (Posttraumatic Growth ; 心的外傷後成長)<sup>5)</sup>を、安易に教育現場に導入しようとする試みもみられるが、その過程のなかで生ずるかもしれないフラッシュバックやタイムスリップなど、トラウマに付随する現象や、トラウマ症状そのものにどう対処するかは不明なままである。

断続的に起こる日本の自然災害において継続的に被災者の支援に取り組んできた精神科医の一人が宮地尚子である。多くのトラウマを受けた人々と接して来た宮地は、「トラウマの環状島モデル」を提唱している<sup>6)</sup>。環状島とは、真ん中に〈内海〉がある島である。環状島の形状をもとに、宮地は犠牲者、被害当事者、支援者、傍観者などトラウマをめぐる人々のポジショナリティ（立ち位置、立場性）や相互の関係性、それぞれが果たしうる役割を整理する。環状島の上には、被害当事者や支援者といった、トラウマについて語ることでできる人が位置する。当事者でも支援者でもない人は、傍観者として〈外界〉に位置する。〈内海〉には声をあげられない人々、犠牲者が沈んでいる。命を奪われた人や被害に打ちのめされ言葉を発することができない人々である。トラウマの中心には誰も近づくことができないが、トラウマと向き合うということは、このトラウマの中空構造と向き合いつつ環状島の上に立つことだと宮地は述べる。宮地のトラウマのモデルの特徴は、当事者性そのものを分類したモデルではなく、トラウマの現実にリアルに直面し続ける中で、声を上げることができるかどうか、言葉にできるかどうかを分類したところに特徴がある。表1は、環状島に研究者・専門家・知識人が果たすことが期待される役割として宮地があげた一覧である。象徴的に語られている内容だが、被災地で支援にあたる人々にとって示唆に富む内容だろう。震災に関わるアーティストの行為を検討する際にも考えるための重要なきっかけを与えるも

のである。

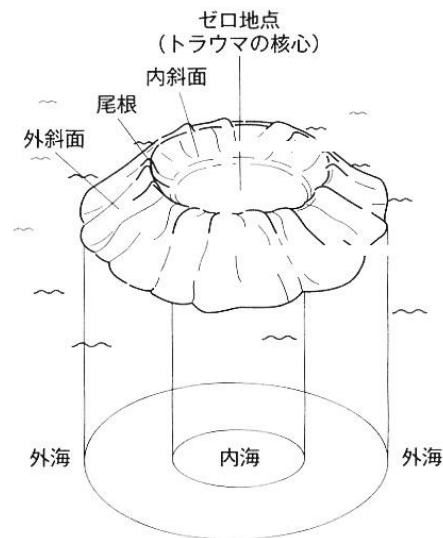


図1 環状島の構造 (宮地, 2011)

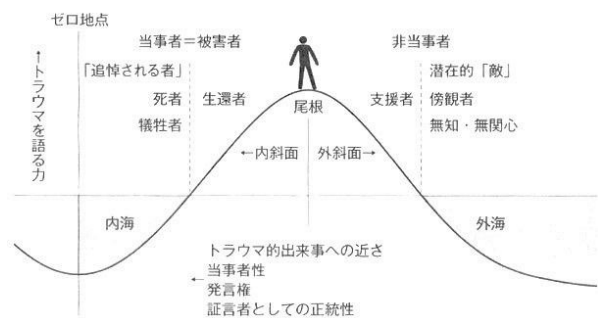


図2 環状島の断面図 (宮地, 2011)

表1 環状島の形成に知が果たす役割 (宮地, 2011)

1. 海しか見えないところに環状島を浮かび上がらせるきっかけをもたらす
2. イシュー化のための概念や用語を生みだし、環を作りやすくする
3. 内海の大きさと深さを推定・測定する
4. 波打ち際の徴候を感じ取り、読み解いて、内海を小さくする
5. 内斜面の地を這う人たちの情報を外に持ち出し、広く伝える
6. 内斜面の地を這う人たちに上空や外からの情報を渡す
7. 既存の見方とは異なる切り口で環状島を描いてみる
8. 島の土台を支える

### 4. 東日本大震災に関わる美術の動き

東日本大震災後、アーティストや美術館等は、震災にどう対応するかについて様々な試行錯誤を行いながらも、早い段階から行動に移している。震災関連の展覧会やアートプロジェクトは数多く、とてもその全容は把握

しきれないが、日本での展示や日本人が関わる展覧会から、優れた実践と思われるものをいくつか選んでとりあげる。

震災から一年後の2012年3月11日からアーツ千代田3331で始まった『つくることが生きること 東日本大震災復興支援プロジェクト』展<sup>7)</sup>は、被災地で実際に被災者の生活の支援やコミュニティ構築のために活動した70組のアーティスト、建築家、活動家のプロジェクトを紹介し、早期に充実したまとめを行なった。水戸芸術館では、2012年10月13日から『3・11とアーティスト：進行形の記録』展<sup>8)</sup>を行い、23組のアーティストの活動を紹介した。2013年のヴェネチア・ビエンナーレ日本館では、アーティストの田中功起とキュレーターの蔵屋美香が震災をテーマにしたプロジェクトを行なった。

東北の美術館・博物館等の動きをみると、宮城県の二つの施設では、震災の記録を常設展示とした。気仙沼市にあるリアス・アーク美術館は、常設展「東日本大震災の記録と津波の災害史」<sup>9)</sup>を2013年より公開し、被災現場を撮影した写真約30,000点、収集した被災物約250点からなる収蔵品を展示している。また、仙台では、せんだいメディアテークに、復旧・復興のプロセスを記録・発信していくためのプラットフォーム『3.11をわすれないためにセンター』<sup>10)</sup>を開設し、個人個人が体験した「震災」を映像、写真、音声、テキストなどで記録して「震災の記録・市民協働アーカイブ」として整理・保存し、ウェブサイトでの公開を行っている。また、「震災」について語る場づくりを市民とともにやっている。岩手県立美術館では、2011年度の企画展予算が全額復興に当てられ、0になった。その状況から美術館スタッフは様々な試みを始めている<sup>11)</sup>。まず2011年7月に始まった岩手在住の作家による『70年代、'80年代生まれの美術家たち、IMAここで』から、12月の『私たちがIMA あること—7人の現代美術家たちによる』他、この系統の企画は、2016年も続いている。また、被災地を支援のために訪れるアートプロジェクトの受け入れも行った。日比野克彦+ハートマーク♥ビューイング実行委員会による『ハートマーク♥ビューイング』、開発好明によって企画され、トラックにアート作品を詰め込み兵庫から青森まで各地を旅する展覧会『デイリリー・アート・サーカス』等である。教育普及スタッフは、被災地を巡回する造形ワークショップ『ユメノマチ』が

できるまで」を行い、その作品の館内展示も行っている。2012年3月には、描画の経験の有る無しに関わらず、震災を体験した岩手県民から募集した絵画作品132点による『希望への絵画』も展示された。これは後々、震災のイメージが岩手の人々によってどのように表象されたかの貴重な資料となる。

## 5. 東日本大震災に向き合う日本のアーティストの活動

3.11に関連する数多くの活動の中から事例として、東北を拠点に継続して活動を行っている小森はるか+瀬尾夏美というアーティスト・ユニットと、2013年の第55回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館で、震災を扱った田中功起を取り上げたい。田中のプロジェクトは、日本館として初めて特別賞を受賞している。

### (1) 小森はるか+瀬尾夏美<sup>12)</sup>

小森はるか+瀬尾夏美は、東京芸術大学の卒業を控えた2011年の3月に東日本大震災に遭遇した。直後に、二人は東北の被災地をレンタカーで回り、ボランティア活動を行った。そして、現地での体験を東京や京都で報告する活動を続けていたが、その後、進学した大学院を休学し、陸前高田市に隣接する住田町に移住する。現地でアルバイトをしながら、3年8ヶ月をそこで生活し、地域の人々の暮らしを、映像・絵画・言葉で記録する。現在は仙台に活動の拠点を移し、仲間と東北の人々の暮らしを記録するNPO法人を立ち上げ、せんだいメディアテークを中心に活動している。アーティスト・ユニットとしての二人の作品は、小森の映像と瀬尾の絵画、ドローイング、写真、文章からなり、複合的なメディアを用いて、ていねいに被災地の状況とそこで暮らす人々の生活を追っている。『波のした、土のうえ』<sup>13)</sup>というタイトルの3本の短編からなる映像作品は、それぞれ被災した地元の人々が一人ずつ主人公となり出演しているが、その人の映像に重ねられた語りは、主人公が二人と交わした会話等からエピソードを選んで瀬尾がテキストに再構成したものを、本人が読み返すという形態をとっている。そのことにより作品は、ストレートなドキュメントではなく、個人の体験を共有される普遍的な体験とすることに成功している。特に3本目の映像「花を手渡し明日も集う」では、映像の主人公の「おばちゃん」が、テキストの朗読を断ったために瀬尾が自ら朗読を行っており、まるで若い娘や孫のような声で老人の経験が語られることで、世代や時空を超えた津波や喪失の経験が図らずも現出することになった(図3)。これらの

3本の映像は、100年後、200年後あるいは1000年後の世界に、人々の被災や喪失の経験を伝えるための抽象的な普遍化された表現となっている。

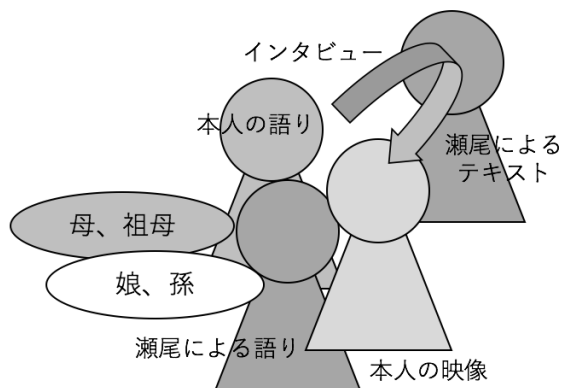


図3 映像《波のした、土のうえ》～〈No.3 花を手渡し明日も集う〉における世代・時空を超えた抽象的な主体の構成

## （2）田中功起

第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展で、アーティストの田中功起とキュレーターの蔵屋美香は、「abstract speaking - sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと - 不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)」<sup>14)</sup> というプロジェクトを行った。これは、9つのプロジェクトからなっている<sup>15)</sup>。日本館の壁面には、「GIAPPONE 9478.57 km」との、ビエンナーレ会場の日本館と福島との距離が示された。館の屋外には、それぞれ自分が描いた絵画を掲げて行進する人々の写真。館内の展示は、複数の人々が共同でひとつの課題に取り組む様子を捉えた写真と映像によって構成されている。大勢の人々がそれぞれ本を1冊持ってビルの地上から非常階段を上るグループと、最上階から非常階段を降りるグループが交錯する「Staircase」、アーティストに指示された目的のはっきりしない様々な作業を行う人々の様子を捉えた「不安定なタスク」と題された7本の映像、共同作業を行うアーティスティックな仕事に携わる人々を捉えた4本の映像（9人の美容師がひとりのモデルの髪をカットする、5人の詩人がひとつの詩をつくる、5人のピアノ科の学生がひとつのピアノを演奏する、5人の陶芸家がひとつの陶器を制作する）からなる。それぞれの作品が「抽象的に話す」ことで、集団で不確かな仕事をする人々や、美容師や陶芸家など専門的な職業に就く人々の様子が、震災後、様々な葛藤を抱えながらも協力しあう人々の様子を想起させる。アーティストに指示

された目的のはっきりしない共同作業に従事する人々は、知らず知らずのうちに、震災の当事者となる体験をする。これらの作業は、直接震災を体験していないプロジェクトの参加者、そしてそれらのプロジェクトの記録を観る人々をも無意識のうちに震災の当事者へと誘う。

2011年の震災時、ロサンゼルスに住んでいた田中は、その後京都に戻っている。2017年のヴェネチア・ビエンナーレの企画展示では、自分の住んでいる京都に一番近い福井県の原子力発電所までの距離を実際に歩くという行為の記録を展示し、継続した問題意識をみせている。

## 6. ソーシャリー・エンゲイジド・アート

2017年2月から3月にかけて、アーツ千代田3331で行われた「ソーシャリー・エンゲイジド・アート展」<sup>16)</sup>は、日本で初めてSEAを本格的に紹介した展覧会である。この展覧会には、7組の海外のアーティストと8組の日本のアーティストが参加した。キャリアの浅い若手が多かった日本のアーティストに比べ、海外組は、それぞれ長い経験と十分な実績のあるアーティストたちであり、ここでは、海外組のアーティストの中から5組を選び、そのプラクティスの内容を検討する。

### ① スザンヌ・レイシー<sup>17)</sup>

2012年にエクアドルで行われた暴力被害体験を綴る女性の手紙を集めるキャンペーンに触発されたレイシーは、現地での2年間の活動後にプロジェクトを実現させ、その記録映像《自らの手で》(2015)を展示した。エクアドルでは女性10人中6人が暴力の被害者であり、エクアドル全土の女性から集めた暴力被害体験を綴った10,000通以上の手紙を、闘牛場のリングで、300人の男性が読むスペクタクルなパフォーマンスを行なった。パフォーマーたちはキャンドルを携えて客席で、それぞれ複数の観客と物語を共有して会話を重ねる。

### ② パブロ・レイエス

2008年にメキシコで行われたプロジェクト《ピストルをシャベルに》の記録映像と、シャベルの展示。今回の展示に合わせて、六本木の小学校でそれらのシャベルを使って行われた植樹の映像も加わっている。レイエスは、麻薬取引の拠点で発砲事件が多発するメキシコ西部の都市クリアカンで、地元の店で電気製品を購入できるクーポン券と引き換えに市民から銃を集め、ローラーでつぶして鋳物工場でシャベルに加工するプロジェクトを

行った。軍用の殺傷能力の高いものを含む 1,527 挺の銃が集まり、1,527 本のシャベルができあがった。シャベルは地域の学校やチャリティ団体に配られ、人々はシャベルを使い、市内に 1,527 本の木を植えた。その後、シャベルは、アメリカやヨーロッパ各地のミュージアムや学校、文化施設に巡回し、展示や市民参加の植樹が行われた。

このレイエスによる植樹活動は、当然のことながら、ヨーゼフ・ボイスのドクメンタ 6 でのプロジェクト「7000 本の櫨の木」を想起させる。レイエスは、ボイスの「社会彫刻 (social sculpture)」の概念を受け継ぎ、アートと社会の結びつきを大きく発展させている。

#### ③ プロジェクト・ロウ・ハウス

リック・ロウが中心となってテキサス州ヒューストンで始めたコミュニティ活性化プロジェクトであり、それを運営する NPO の名称。1993 年ロウは、アフリカ系アメリカ人が主に住む貧しい地区で、“ショットガン・ハウス”と呼ばれる長屋 22 戸が打ち棄てられているのを発見し、アーティストのグループとともにその買い取りを実現し、ギャラリー、アーティスト・イン・レジデンス、若い未婚の母のための一時的住居などにリフォームし、コミュニティの再生を目指す活動を行なった。

#### ④ フィフス・シーズン

フィフス・シーズンは、オランダのデン・ドルターにある精神科医療施設「アルトレヒト」でのアーティスト・イン・レジデンス・プログラムである。アーティストは 1 シーズン（3 か月間）滞在して、患者とともに生活し、作品の制作を行う。精神科医療と社会のギャップを埋めるために、1998 年に創設された。アートは、精神病患者者を差別しない社会を作っていくための媒介となる。

#### ⑤ ママリアン・ダイビング・リフレックス

《子どもたちによるヘアカット》は、芸術ディレクター、ダレン・オドネルを中心とするアート＆リサーチ集団、ママリアン・ダイビング・リフレックスが企画制作し、2006 年からカナダをはじめ、世界各地で行っているプロジェクト。地域の学校や団体とコラボレーションし、子どもたちには、創造的な決定のできる個人としての責任と自信を持たせ、大人たちには、従来の大人と子どもの関係が逆転した非日常的な体験により、子どもの力を見直すきっかけを提供する。

地域社会との連携・協働を通じて、地域社会全体の活性化や子どもたちの芸術体験を促し、個の成長に結びつける美術教育の方法論である CBAE の実践は、ニュー

ヨークでの、ティム・ロリンズ＋キッズ・オブ・サバイバル (Tim Rollins and K.O.S)<sup>18)</sup> の活動がその先駆的なものだが、ママリアンの活動は、現在の CBAE の代表的な試みといえる。

### 7. 3.11 に向き合うアートの構造

#### (1) 獲得していく当事者性

3.11 に関連したアーティストの活動を、いつ行うか（時間）、どこで行うか（場所）、誰を対象とするか（観客）、目的は何か、の 4 観点から検討する。まず、時間と距離で考えると、アーティストのプロジェクトが、現地で即時に行われることはない。災害直後の現地は、まず被災者の救助や安全な生活の確保に追われる。物資や住居が安定的に確保された数ヶ月後に、次第にアーティストの活動が始まる。小森＋瀬尾のように、まず一般のボランティアとして現地に入るケースも多い。アートの性格上、その対象は、現地で即時に、当事者に、という訳ではない。むしろその対象は、当事者というより、災害を直接経験しない非当事者が対象となっている。その対象は、距離的にも時間的にも離れたところにいる他者、場合によっては、100 年後、200 年後の人々が観客として想定されている場合もある。このようにアートは、一般の社会的な活動とはその性格が大きく異なるが、ではその目的は何だろうか。アーティスト自身や、震災の記録に携わる関係者の発言が手がかりになる。震災で大きな被害を被ったせんだいメディアテークの甲斐賢治によれば、東日本大震災によって多くの人が突然、「当事者性」を与えられたが、同時にさまざまな支援活動やボランティアなどのように「獲得していく当事者性」もあったと述べる<sup>19)</sup>。そして、当事者（インサイダー）と非当事者（アウトサイダー）の間に共感者（エンパサイザー）という立場を想定する。このエンパサイザーは、出来事についての知識が前提ではなく、同情や共感がその行動の動機となっている。そして、その上に知識や経験が獲得され、当事者に少し近づいていく。甲斐によるこの「獲得していく当事者性」の考え方は、ボランティアのように直接支援に関わるだけでなく、震災をテーマにしたアート作品の観客にも適用できるのではないか。甲斐はさらに、この「獲得していく当事者性」が、人々が本来持つ政治性の根のようなものと述べる。時間的、空間的に直接震災を経験していない人々にこの「獲得していく当事者性」をいかにして高めていくか、そのためのおそらく極めて

有効な手段としてアートが存在する。(図 4)

田中功起は、震災当時ロサンゼルスに住んでいて、直接震災を経験してはいないが、交通機関がマヒし、長距離を歩いて帰宅する友人に、ロサンゼルスからツイッターで情報を送り続けた。そして、帰宅難民となった都市部の人々の経験や、自らの遠いロサンゼルスでの経験を、個々人に固有の震災の経験として、直接震災の深刻な被害を受けた人々の経験とあえて等価に捉えることを主張する。「当事者」ではないという自己規制が、むしろ当事者であろうとすることの回避へとつながる、との立場を示している<sup>20)</sup>。

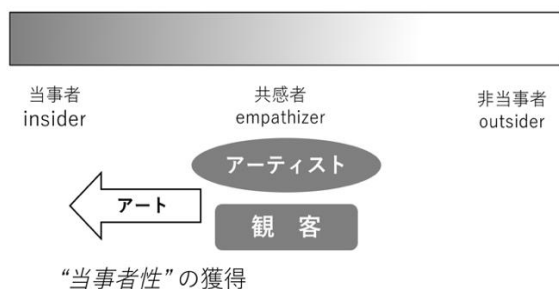


図 4「当事者性」を獲得していく作業としてのアート  
(筆者作成)

## (2) 環状島モデルからの検討

このような“当事者性を獲得していくための”アーティストの実践を、「環状島モデル」から検討してみたい。作品を通じて、観客に何らかの問題を提示することは、「1. 海しか見えないところに環状島を浮かび上がらせるきっかけをもたす」ことになる。「2. イシュー化のための概念や用語を生みだし、環を作りやすくすることや「3. 内海の大きさと深さを推定・測定する」ことは、精神医学や社会学により期待される事柄かもしれないが、ある程度長期的な関わりが前提となる。特定の地域・コミュニティに長期的に関わるアーティストは、アートという事柄を抽象化して扱う手法で貢献することができるだろう。「4. 波打ち際の徴候を感じ取り、読み解いて、内海を小さくする」ことは、被災者とともに生活を共にすることから始まる。「5. 内斜面の地を這う人たちの情報を外に持ち出し、広く伝える」は、小森+瀬尾が陸前高田への移住以前の2011年から行っている事柄である。また、彼女たちが現地で継続的に地域の人々と哲学対話を行なっている活動は、「6. 内斜面の地を這う人たちに上空や外からの情報を渡す」ことに

つながるだろう。「7. 既存の見方とは異なる切り口で環状島を描いてみる」ことは、多様なメディアを用いるアートの一つの役割であり、総合してみると、小森+瀬尾が長期的に行なっていることは、「8. 島の土台を支える」につながるだろう。

宮地<sup>21)</sup>によれば、環状島に影響を与えるものには、〈重力〉と〈風〉と〈水位〉がある。〈重力〉とは、トラウマがもつ持続的な影響力、被害を受けた個人にもたらされる長期的なトラウマ反応や症状である。〈風〉とは、トラウマを受けた人と周囲との間で巻き起こる対人関係の混乱や葛藤などの力動である。〈水位〉とは、トラウマに対する社会の否認や無理解である。時間の経過や社会の変化は、水位を上げ、被災者や被害自体を見えない存在にしてしまう。環状島にいる人々は、常にこの〈重力〉と〈風〉と〈水位〉の上昇にさらされている。共感者・獲得した当事者性をもった支援者として、環状島の外斜面に位置するアーティストも、この〈重力〉と〈風〉に抗して立ち続け、〈水位〉を下げることによって、環状島が日常の海に沈むことを防ぎ、問題を可視化し、未来に伝えていかなければならない。

## 8. SEA の構造

秋葉美知子は、自らも訳者の一人であるエルゲラの著書『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』に基づいて、SEA というプラクティスの構造を整理している<sup>22)</sup>(図5)。それによると、アーティストにはポジティブなソーシャル・チェンジのための①社会目的があり、その実現のために、他者とのエンゲイジメントによる②アプローチ(社会的相互行為)を行い、その過程でそれがソーシャルワークではなくアートであるという③アーティストック・メリット(創造性・革新性・オリジナリティ、曖昧さの容認 etc.)を用いて、社会への現実的なインパクトという④成果(ゴール)を目指す。

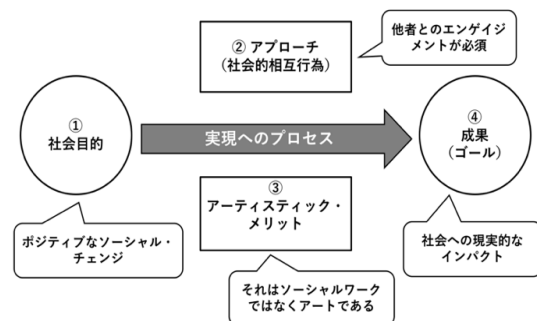


図 5「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」というプラクティスの構造

## 9. シティズンシップとシティズンシップ教育

### (1) 政治教育とシティズンシップ

18歳選挙権が2016年に導入されたが、それ以前から日本では、若者の投票率の低さが問題となっている。そこで、政治教育の必要性が注目されている。教育基本法第14条第1項では、「良識ある公民として必要な政治的教養は、教育上尊重されなければならない」と政治教育の重要性を謳っている。他方、同条第2項では、「法律に定める学校は、特定の政党を支持し、又はこれに反対するための政治教育その他政治活動をしてはならない」として政治的な中立性を要請している。この2項は本来1項に定める政治的教養の尊重を達成するためのものであるが、実際には、学校の政治教育を抑制する方向に働き、学校での政治教育は、十分に行われてこなかった<sup>23)</sup>。総務省が2011年にまとめた「常時啓発事業のあり方等研修会」最終報告書(2011年12月)では、学校現場で政治的中立性の要求が、非政治性の要求と誤解され、政治的テーマ等を扱うこと自体が避けられてきた傾向にあることを指摘している<sup>24)</sup>。しかし近年、こうした傾向を是正する試みがみられてきている。その背景にあるのが、シティズンシップ教育を求める動きである。

### (2) シティズンシップ

シティズンシップ(市民性)とは、民主主義社会の構成員として自立した思考と判断を行い、政治や社会の公的な意思決定に能動的に参加する資質を指す概念である<sup>25)</sup>。イギリスでは、1998年に、ブレア政権のブレインであった政治学者バーナード・クリックらが中心となったシティズンシップ教育に関する政策文書(通称「クリック・レポート」)が発表された。そしてこれに基づき、2002年から中等教育段階でシティズンシップ教育が必修となっている。この「クリック・レポート」では、シティズンシップを構成する3つの要素、「社会的道徳的責任」「共同体への参加」そして「政治的リテラシー」があげられている。これら3つは、一般にシティズンシップ教育を特徴付ける三本柱として位置付けられる<sup>26)</sup>。同時に、旧植民地からの移民や難民が多く流入するイギリスでは、文化的な多様性の統合を図るためのコミュニティ結合と差別の解消が、シティズンシップ教育の重要な課題となっている。コミュニティ結合とは、「共通のビジョン(common vision)に基づいて人々を結合させ、

そのコミュニティに対する帰属意識を持たせ、コミュニティの機能を高めようとするものである」<sup>27)</sup>。

## 10. SEA 展のアーティストの目的

先に取りあげた「ソーシャリー・エンゲイジド・アート展」の5組のアーティストのプロジェクトを検討してみると、コミュニティの形成や貧困の問題に取り組むプロジェクト・ロウ・ハウス、地域の犯罪や暴力の問題に取り組むペドロ・レイエス、DVや性犯罪に取り組むスザンヌ・レイシー、マイノリティの子どもたちとプロジェクトに取り組むママリアン・ダイビング・リフレックスは、コミュニティ結合という課題に焦点を当てている。また、スザンヌ・レイシーやママリアン・ダイビング・リフレックスは、マイノリティの差別の問題にも取り組んでいるし、フィフス・シーズンは、社会における精神障害者の差別の解消を課題としている(図6)。このように、SEAのアーティストたちの課題は、シティズンシップの問題とそのテーマを共有し、SEAの興隆とシティズンシップへの注目は、新自由主義と旧式の社会民主主義のどちらでもない方向を追求する市民性が顕在化した1990年代の流れを背景としている。

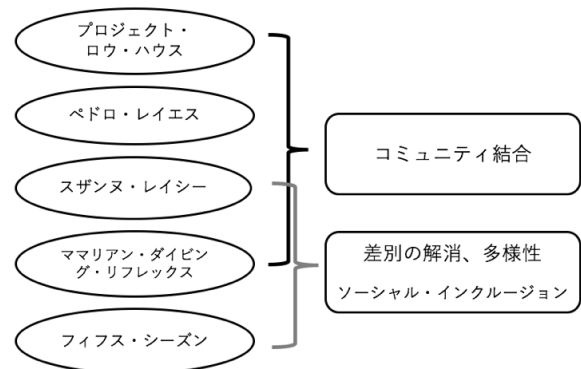


図6 SEA アーティストの目的とシティズンシップ教育の目的

## 11. ソーシャル・プラクティスの教育学的背景

行動主義や認知主義の学習観が、学習の問題を個人の内部の変化と捉えていたのに対し、ヴィゴツキーに端を発する社会文化的アプローチは、学習を社会的なものと捉える。総合的な学習の時間の実践等にもみられる、学校に外部の専門家を呼んで授業を行う試み<sup>28)</sup>では、発達の最近接領域の理論を用いて説明されることもある。この発達の最近接領域の考え方も、以前は子ども一人に大人一人が働きかけるようなイメージだったが、最近で

は、現在の能力と未来の能力の差である最近接領域は、コミュニティのもっている未知の可能性であり、働きかける他者もコミュニティとして想定されている。ヴィゴツキーは、人間と世界との関わりに、道具（人工物, artifact）による媒介の概念を導入したが、アメリカの哲学者マルクス・ヴァルトフスキーは、この道具を三つに分類している<sup>29)</sup>。第1の人工物(primary artifact)は、普通にいうところの道具、我々の生活を支える人工物である。道具を使う技能や知識も人工物の中に含まれる。第2の人工物(secondary artifact)は、道具やそれを使う技能を保存したり伝達するのに使う人工物であり、たとえば図とかレシピとか法律とかがそれに当たる。第3の人工物(tertiary artifact)は、現実世界から相対的に切り離された(off-liness)、自律した想像の世界を形成する。そのようなものとして第3次の人工物は自由な実験のための舞台(arena)を提供し、そこで人は将来の現実的实践で使用するためにどんなアイデアも試すことができるとされる。アートはこの第3の人工物にあたる。

エンゲストロームが、主導している「文化・歴史的活動理論」(以降「活動理論」)は、人間の社会的実践を協働的な「活動システム」のモデル<sup>30)</sup>を使って分析し、社会的・文化的な文脈、諸次元やパターンをとらえ、活動システムの歴史的な発達を理解しようとする概念的な枠組みである<sup>31)</sup>。また、日常生活や学校教育、科学・技術、文化・芸術、仕事・組織、コミュニティ等、多様な社会的実践の場において、実践者自身による協働の学習とは何かを明らかにしようとする。このような活動理論は、「集团的創造」がテーマとなっている。ソーシャル・プラクティスの実践を、この活動システムにあてはめて考えたのが、(図7)である。アーティストは、第3の人工物であるソーシャル・プラクティスという道具によっ

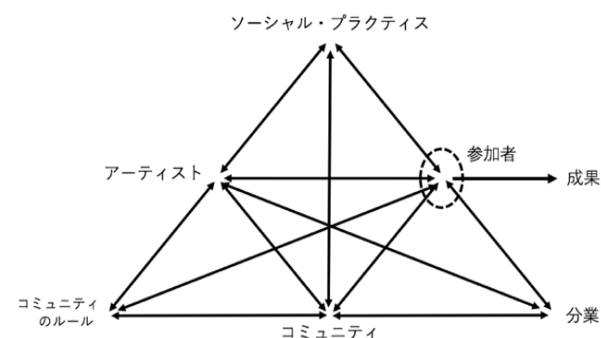


図7 ソーシャル・プラクティスの活動システム(エンゲストローム(1999)による図に、筆者が一部追加)

て、コミュニティとともに、コミュニティのルールに則り、コミュニティの中で分業しながら参加者(観客)に働きかけ、コミュニティとともに成果に向かう。ソーシャル・プラクティスは、現実から一旦切り離された想像の場で、将来の現実的实践で使用するための自由なアイデアを試す場として機能する。

さらにエンゲストロームは、ヴィゴツキー、レオンチェフ等の活動理論の発展としての第3世代モデルとして「最小限二つの相互作用する活動システム」をモデル化する<sup>32)</sup>(図8)。二つ以上の異なる活動システムが、それぞれそれぞれの「対象1」から相互作用や対話を通じて「対象2」へと拡張する。対象とは、活動が向かっていく目的や動機をさす。異なる活動システムが、境界を横断して重なり、新たに生じさせるのが「対象3」である。ここでの活動システムは、学校と地域社会など、異質な伝統や展望を持ったハイブリッドなものが想定されている。

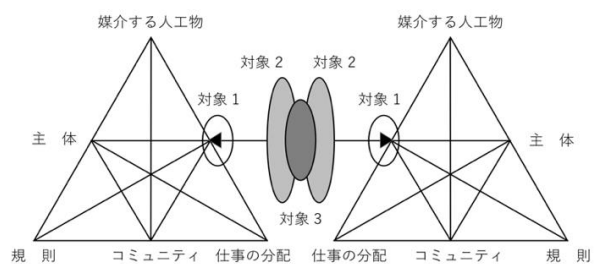


図8 第3世代の活動モデル(Engeström, 2001)

## 12. 結論

ソーシャル・プラクティスの機能は、共感者としての観客が、第3の人工物であるアートへの能動的な参加を通して、アートという現実から抽象化された空間で当事者性を獲得し、それによって、社会的な問題や自然災害等の課題に働きかけるための作業を行うことである。多くの場合、ソーシャル・プラクティスは実際の参加者になることは稀で、事後にその記録としての作品を観ることになる。その形態は、映像、写真、テキスト、ドローイング、ツイッター等、多様である。このような状況で観客は、マルチ・シンボル・システムによって思考する。特徴的なのは、映像や文章が、観る人に強い情動を引き起こす力があることである。観客は、多様な感覚と感情で、作品に参加する。そして、エンパサイザーとしての観客は、次第に当事者性を獲得していく。獲得した当事

者性によって、意識の階層を上げ、アートの場で思考実験を行い、それを現実の課題に直面した際に生かしていくというサイクルとなっていると考えられる（図9）。獲得していく当事者性は、甲斐が述べるように、人々の政治性の根であり、それは主体的な市民性の獲得の基盤となっていく。このようなソーシャル・プラクティスの実践が、現代社会において人々の生活を脅かす社会や環境の多様な課題への、対応の端緒となればと考える。そして、それは同時に、シティズンシップを学ぶ場でもある。

今後は、国内外のアーティストや市民によるソーシャル・プラクティスの実践をフォローしながら、その構造や機能を分析し、教育への応用を検討していきたい。

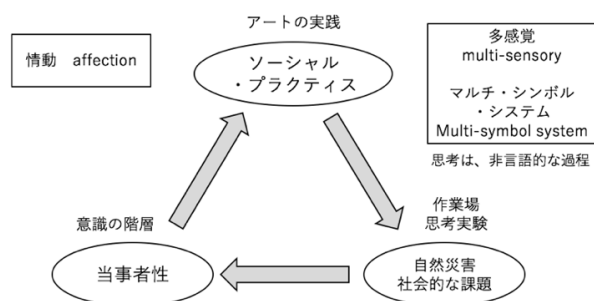


図9 ソーシャル・プラクティスの機能（筆者作成）

# 註

- 1) 片岡真美「ソーシャリー・エンゲイジド・アートと日本を考える」、『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』、フィルムアート社、2015、p.178。\*この文章の中で片岡は、東日本大震災とソーシャリー・エンゲイジド・アートとの関係について示唆している。
- 2) 荒木慎也 CBAE（Community-Based Art Education）現代美術用語辞典 Ver.2.0 artscape 2017年6月29日〈<http://artscape.jp/artword/index.php/CBAE>〉
- 3) パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』、フィルムアート社、2015、p.31。
- 4) 前掲3）p.34。
- 5) 近藤卓『PTG 心的外傷後成長—トラウマを超えて』、金子書房、2012、p.2。
- 6) 宮地尚子『震災トラウマと復興ストレス』、岩波書店、2011、p.6。
- 7) 『つくることが生きること』東日本大震災復興支

- 援プロジェクト展 2012年03月11日（日）～2012年03月25日（日）アーツ千代田 3331
- 8) 『3・11 とアーティスト：進行形の記録』展 2012年10月13日～2012年12月9日 水戸芸術館
- 9) 東日本大震災の記録と津波の災害史 1F 常設展示 リアス・アーク美術館 2017年6月29日〈<http://rias-ark.sakura.ne.jp/2/sinsai/>〉
- 10) せんだいメディアテーク「3がつ11にちをわすれないためにセンター」2017年6月29日 〈<http://recorder311.smt.jp/>〉
- 11) 岩手県立美術館『アートのチカラ、いわてのタカラ』岩手県立美術館、2013
- 12) 小森はるか+瀬尾夏美 〈<http://komori-seo.main.jp/>〉2017年6月29日
- 13) 小森はるか+瀬尾夏美 巡回展「波のした、土のうえ」第2回 盛岡展 2015年8月28日～9月13日 ギャラリー Cyg, 盛岡市内丸, 巡回展「波のした、土のうえ」第6回 東京展, 2016年7月8日～7月31日, Gallery 蔵, 東京都御茶ノ水, 等をもとに記述
- 14) 「抽象的に話すこと — 不確かなものの共有とコレクティブ・アクト」2013年6月1日～11月24日 第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館 2017年6月29日〈<http://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp/>〉
- 15) Koki Tanaka - abstract speaking sharing uncertainty and collective acts, 第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館 公式カタログ, 国際交流基金, 2013。
- 16) 『ソーシャリー・エンゲイジド・アート展 社会を動かすアートの新潮流』 2017年2月18日～3月5日 アーツ千代田 3331 \*筆者は、ボランティアとしてアーティストの作品展示や撤去作業、プロジェクトのサポート等を行なった。
- 17) 『ソーシャリー・エンゲイジド・アート展 社会を動かすアートの新潮流』参加作家についての記述は、展覧会パンフレット、SEA リサーチラボ Web 2017年6月29日 〈<http://searesearchlab.org/case>〉 及び、アーティストのレクチャー時のメモによる。
- 18) ニコラス・ペーリー『キッズ・サバイバル』、フィルムアート社、2001。

- 
- 19) 甲斐賢治, 竹久侑「震災、文化装置、当事者性をめぐる ―「3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター」の設立過程と未来像を聞く」 artscape 2012 年 03 月 15 日号, 2017 年 6 月 29 日〈[http://artscape.jp/focus/10024379\\_1639.html](http://artscape.jp/focus/10024379_1639.html)〉 \* 甲斐は、共感者に“sympathizer”を当てているが、本稿ではより適切と思われる“empathizer”を用いる。
- 20) 蔵屋美香 第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館 公式カタログ掲載テキスト 日本語版, 2013.2017 年 6 月 29 日〈[http://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp/documents/pdf/jptext\\_kuraya.pdf](http://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp/documents/pdf/jptext_kuraya.pdf)〉
- 21) 前掲 6), pp.8-10, および 宮地 尚子『環状島＝トラウマの地政学』, みすず書房, 2007, pp.27-34.
- 22) 秋葉美知子「SEA の概念図」SEA リサーチラボ 2017 年 6 月 29 日〈<http://searesearchlab.org/definition>〉
- 23) 小玉重夫「政治的リテラシーとシティズンシップ教育」, 日本シティズンシップ教育フォーラムシティズンシップ『シティズンシップ教育で創る学校の未来』, 東洋出版社, 2015, pp8- 10.
- 24) 同, pp.9-10
- 25) 同, p.8
- 26) 同, p.8
- 27) 松尾祥子「イギリスの市民性教育に関する一考察 ―コミュニティ結合の取組を中心に―」『九州大学大学院教育学コース院生論文集』, 2013, 第 13 号, p.31
- 28) 佐野靖 茂呂雄二 日本芸能実演家団体協議会・芸能文化振興部『実演家が学校にやってきた―和楽器授業ガイドブック』日本芸能実演家団体協議会, 2006, pp.138-143.
- 29) 上野直樹 他『状況と活動の心理学』新曜社, 2012, p. 203. \* 本書では、Marx W. Wartofsky を「ワルトフスキー」と表記しているが、コール、エンゲストロームの訳書では、「ヴァルトフスキー」と表記しているので本稿ではこちらを用いる。
- 30) ユーリア・エンゲストローム『拡張による学習 ―活動理論からのアプローチ』新曜社, 1999, p.79.
- 31) 山住 勝広「文化的・歴史的な活動としての学習 ―活動理論を基盤にした教育実践の探究」関西大学文学論集 第 61 巻, 第 3 号, 2011, p.86.
- 32) Engeström, Y. Expansive learning at work: Toward an activity-theoretical reconceptualization. Journal of Education and Work , 14 (1), 2001, pp.133-156.
- \* 図中の日本語訳は、次の論文を参考にした。 山住 勝広「グローバル化時代における教育・学習活動のイノベーション ― 地域創造の担い手としての学校への活動理論 的アプローチ」平成 23 年度 関西大学重点領域研究助成 研究成果報告書, 2012, p.6.