

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Figure-ground Reversal of Art Projects: Thinking from the Process of a Rice Paddy Field
Becoming a “Rice Terrace” or “Art” <Special Theme : Anthropology of Collaborations and Processes : From Studies of Contemporaneous Art Practices>

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-11-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 兼松, 芽永 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009617

アートプロジェクトの図地転換 ——田んぼの「棚田化／アート化」から考える——

兼 松 芽 永*

Figure-ground Reversal of Art Projects:
Thinking from the Process of a Rice Paddy Field Becoming
a “Rice Terrace” or “Art”

Mei Kanematsu

1990年代以降、日本各地に拡大した「アートプロジェクト」は、学際性や領域横断性によって価値づけられてきた。本稿では、あるアートプロジェクトに関わることで農業やアート・政治などが複合的に駆動した場「棚田」を、身体やモノ・物理的環境を含む実践の世界に向き合う人類学の見地から捉え返す。「大地の芸術祭の里」のサイトスペシフィックな作品は、設置された場で起きる物事や人との関係性の中で変化し続ける。「田んぼ」が棚田になっていく過程では、アートが様々な人やもの・制度と結びつきながら、新たな現実やイメージを生み出していくさまを明らかにする。さらに長野県北部地震後、新たに現れた「アート」としての棚田を起点に、作品と地域のイメージが図地転換しながら、物事を再配置する状況を分析する。

Since the 1990s, art projects spread widely across regions of Japan, were appreciated by interdisciplinarity and cross-disciplinarity. This paper presents a re-examination of “Tanada” related to an art project: a place where agriculture, art, and politics are driven in a complex manner from the perspective of anthropology. Site-specific works of the “Echigo-Tsumari Art Field” continue to change while interacting with things and people at the place in which they were set up. The author reveals the artistic process of creating new realities and images when rice fields are turned into rice terraces, with specific examination of connections with various people, objects, and systems.

* 国立民族学博物館

Key Words : art project, site-specific, cooperation, accountability, figure-ground reversal

キーワード : アートプロジェクト, サイトスペシフィック, 協働,
アカウンタビリティ, 図地転換

Furthermore, starting from newly transformed Tanada after the earthquake in northern Nagano, the author analyzes the reassembling of things while the artwork and the image of the area are figure-ground reversed.

はじめに—震災に揺れる「大地の芸術祭の里」	2.2 棚田の複数性—価値と差異の相互生成プロセス
1 アートプロジェクトの「協働／プロセス」	2.3 アートとしての棚田
1.1 参加や協働に基づくアートと日本のアートプロジェクト	3 震災によるプロセスの切断と布置転換
1.2 「大地の芸術祭の里」—アートと地域の図地転換	3.1 ことの起こり
2 棚田をめぐる諸領域とその交差	3.2 清水の棚田復興プロジェクト
2.1 「ヤマ」と「棚田」	3.3 新たな価値と差異の創出
	4 アートプロジェクトの図地転換

はじめに—震災に揺れる「大地の芸術祭の里」

アートプロジェクト「大地の芸術祭の里」が行われている新潟県十日町市・津南町は、2020年現在、約6万人が暮らす山間の豪雪地である。アートプロジェクト¹⁾とは、現代アートになじみのない人々を巻き込みながら、地域の歴史的社会的特徴をアートとして可視化する取り組みで、1990年代から日本各地で急増した。原案となった企画は、市町村合併にむけて広域圏の住民連携を促すため、新潟県が採択した10年間のソフト事業のひとつだ。その構想の柱となったのが、2000年から3年に1度開催されている現代アートの大規模国際展「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」²⁾（以下、芸術祭と記載。「越後妻有」は芸術祭でのみ用いられる圏域総称）である。

当時、現代アートを媒介に中山間地の豊かな自然や歴史文化を発信し、地域おこしに繋げる企画は他に例がなかった。初回を迎えるまでの4年間で住民や議員らの理解は得られず、むしろ反発が強かったものの、事業の性質上、準備段階から重視されてきたのが、アーティストと住民および住民同士の「協働」である。次章にて詳述するが、地域・ジャンル・世代を超えた「協働」は、時を経るにつ

れて活動のかたちを変えながら芸術祭の企画運営を支えるとともに、国内の地方芸術祭やアートプロジェクトを公費や助成金によって開催する理由のひとつに用いられ³⁾、2000年代後半からの爆発的増加に結びついた。

芸術祭関係者と住民にとって最初の転機となったのは、2004年の中越地震である。アーティストやスタッフが復旧作業に尽力したことで信頼関係が築かれ、以降は作品制作や受付に地域の人々が参加するようになっていったのだ⁴⁾。そして2011年に再び転機が訪れた。

本稿の目的は、筆者が十日町市松代地域に住んでいた2008年から2016年および、その後の断続的なフィールドワークに基づき、2011年の震災をひとつの節目として、アートプロジェクトと地域の関係性やその「協働／プロセス」がどのように変容しつつあるのか、描き出すことにある。3月12日の未明、地域を襲った大地震は、目に見えるかたちばかりでなく、目にみえぬところにも変動を引き起こした。筆者が暮らしていた松代は、震源地に近い松之山と並んで被害や影響が大きく、雪解けを迎えると家屋や蔵を取り壊したり、倒れた墓石を直す重機の低いうなり声が一日じゅう響き渡った。心配する家族に抗えず土地を離れることになった人、地崩れで作付けをあきらめる人らの声が日々届く。筆者も3年間暮らした家が半壊の認定を受けて取り壊されることになり、引っ越しを余儀なくされた。

一方で、東日本大震災の関連地震に認定されると、大規模な崩落現場では復旧工事が始まり、延長された合併特例債を活用した公共施設の建て替えや、中心市街地活性化計画が動き出す。かつては「平地の暮らしがあるのは山地あってこそ」と言われたにも関わらず、除雪費用の削減などを理由に山間部の集落を離れて市街地に住まうことが推奨されるようになり、地震を契機にその方針がより強く打ち出されることになった。

芸術祭の作品群もまた、かねてからの豪雪も重なり、倒壊や破損など多大な被害を被った。大規模な工事によって修復される作品、場所を移して再建されるプロジェクト、撤去される作品など、その命運はさまざまだった。はからずもこの地震は、地域の事物や芸術祭の作品群の何が残され、何が淘汰されてゆくのか、ふるいにかける契機になったといえる。同時に「協働」のあり方も転機を迎えた。長らくアーティストのサポートや作品管理を担ってきた地域の協力者が、高

齢化に伴って活動を離れたり、芸術祭の規模拡大と並行して、全国的にアートプロジェクトやイベントが増えたため、ボランティアスタッフが不足するようになったのだ。温泉浴場や着物の店が入る市の施設キナーレが「越後妻有里山現代美術館キナーレ」に全面改修された 2012 年以降は、JR 飯山線の敷地内で作品を公開する「駅プロジェクト」や廃校の大規模改修を伴う「倉庫美術館」ほか、制作過程に住民やボランティアが全面的に関わるよりも、アーティスト主導のもと、業者が施工や設置を担うケースが次第に目立つようになっていった⁵⁾。

「大地の芸術祭の里」⁶⁾ は、3 年に 1 度の芸術祭で制作された恒久設置作品 200 点余りのメンテナンスや公開、年間を通じた拠点施設での企画展やワークショップのほか、長期にわたる個別プロジェクトを展開する、大規模な持続型アートプロジェクトである。アーティストや住民らの関わり方も恒常化・多様化し、どこまでが芸術祭の取り組みでどこからが地域活動なのか、あるいは作品やプロジェクトの単位が流動的でその輪郭は必ずしも明確ではない。「芸術祭の里」と地域の人や物事が不可分に結びつく状況は、これまで芸術祭の取り組みが成功した証や課題として、アーティストやジャーナリスト・美術批評家・研究者らが取りあげる特定のプロジェクトや出来事を通じて示されてきた。しかし、長期に渡るアートプロジェクトに特有のアートと地域の相互参照関係については明らかにされていない⁷⁾。

そこで本稿では、芸術祭と地域それぞれにとって不可欠の存在として現れてきた「棚田」に焦点をあて、日々の暮らしやアート、観光、行政施策、民俗学・農学・生態学といった学問などが、複合的に駆動しながら、新たなイメージやもの・制度・概念が生み出されるあり方に着目する。さらに、身体やもの・物理的環境を含む実践的世界に向き合う人類学の見地から、主客連なる関係連鎖と切斷・分岐のプロセスを「棚田」という場（持続的存在）を基軸に明らかにすることで、遂行的なアートプロジェクトの「協働／プロセス」における、アートと地域相互の関係性について考察していく。そこからわかってきたのは、芸術祭と地域においてその図地関係が反転するような状況、つまり「布置転換」がアートを契機に起こっている様子である。

「棚田」に着目したのは、芸術祭のボランティア⁸⁾ やスタッフ⁹⁾ 棚田サポーター¹⁰⁾ 住民など、筆者が年を追う毎にさまざまな立場で芸術祭や地域の活動に

参与するにつれ、山地の田んぼがいかに関わり方によって異なる存在であるかが身に染みんたからだ。

第1章では、日本のアートプロジェクトが、欧米の参加・協働型アートとは異なる位相から議論されてきたことを確認した上で、「大地の芸術祭の里」の概要・コンセプトを示し、人類学的な論点を明らかにする。次ぐ第2章では、「田んぼ」「ヤマ」と日常的に呼ばれる存在が、地域内外の人や物事・制度と接続しながら、さまざまな価値や差異を創出するアートとしての「棚田」になっていく「協働／プロセス」を示す。社会的なはたらきに着目しながら複数の棚田を比較し、主客連なる関係連鎖が安定あるいは分岐に至る状況を分析する。第3章では、まず2011年の長野県北部地震で被災した清水の棚田が、ほかの耕地被害から切り分けられ、問題化されていく過程を確認する。復興事業では、既存の保全価値と矛盾する「効率性」を打ち出す棚田が造成されるとともに、新たなアートが現れたことを明らかにした上で、芸術祭と地域の相互参照関係や震災前後の棚田の布置転換について考察を加える。終章では、田んぼの棚田化および、復興事業を通じて明らかになった、遂行的プロジェクトにおけるアートと地域の図地転換について論じる。

1 アートプロジェクトの「協働／プロセス」

1.1 参加や協働に基づくアートと日本のアートプロジェクト

1990年代以降、西洋近代において前提とされてきた芸術の自律性を問い直し、制作プロセスへの鑑賞者の参与や、アーティストと参加者相互の直接的交流に焦点をおく新たなアートをめぐって、さまざまな議論が重ねられてきた。ここでは、美術批評・美術史の個別的論争には立ち入らず、日本のアートプロジェクトに関する議論動向との関係に絞ってごく簡単に言及する。

フランスのキュレーターニコラ・ブリオーは、企画展と書籍を通じて、参加や交流に重きをおく同時代の動向を「リレーショナル・アート」という新たな作品形式として打ち出した（Bourriaud 1998=2002）。以来、欧米の美術批評や美術史

では、アーティストと参加者相互の関係の質と形式、評価基準や理論的位置づけをめぐって、活発に議論がかわされてきた（Kester 2004, 2011; ビショップ 2016; Jackson 2011; フィンケルパール 2018 etc.）。大きくは、アーティストが企画立案して状況を積極的に方向づけることで作家性を保持するプロジェクト（ビショップの定義する「参加型アート」等）と、アーティストを含む参加者と地域コミュニティが相互変容していく協働プロセスを重視する社会実験的プロジェクト（ケスターの論じる「協働型アート」等）を区別して論じる傾向があるものの、両者は必ずしも明確に分けられるわけではない（Sansi 2015）。

日本では当初、参加や協働に基づくアート実践は、「リレーショナル・アート」をはじめとする同時期の欧米美術批評の言説を部分的に参照して論じられてきた¹¹⁾。しかし時を経て実践事例が積み重なるにつれ、国内の文化芸術制度や地方行政施策（地域おこしや観光）と結びついた独自の展開が顕著となり、「アートプロジェクト」の呼称が一般化した。これは、アーティストの企画運営による自律的活動や NPO によるワークショップ、国際展など幅広い取り組みを指す点で、語義の精確さに欠ける側面は否めない。しかし本稿では、規模の大小や価値づけを限定せず、あいまいなまま用いられながら取り組みが広がったこと自体、その特質を表しているものと考え、以下「アートプロジェクト」の語を、国内の参加・協働型アート実践を指す包括的タームとして用いる。

アートプロジェクトは、地方都市や農山漁村部におけるアーティスト（個人・グループ）と地域有志の草の根的活動から始まり、1990 年代に活動支援を受けやすい環境や法律が整備されると¹²⁾、2000 年代後半から全国的に増大した。海外事例と比べて主な特徴として挙げられるのは、第一に最終的な成果物や目標を必ずしももたず、実践過程における参加者同士のコミュニケーション自体が重視されること（熊倉 2014: 9 他）、第二に継続的事業モデルが強調されること（熊倉 2014: 9; 加治屋 2016: 121 他）、第三に社会批評性の弱さ（加治屋 2016: 120 他）である。いずれの特徴も、大半が助成金をベースに運営されていることに起因する。対象となる地域・属性の人々の参加を促して、新たな市民活動や交流・定住人口の増加、経済効果など多様な波及効果に結びつけることがプロジェクトの成果として求められるため、必然的にラディカルな表現は敬遠される傾向にある。欧米と同様に、こうした動きはアートを新自由主義的政策を補完する道具として

利用しているとしてしばしば批判されてきた（ジェスティ 2018: 246）。しかし、地域や社会にとってネガティブな側面——産廃や公害・隣接コミュニティ間の軋轢・周縁化された施設や病院など——にフォーカスをあてたり、制度そのものを諧謔的に可視化するアーティストの懸命な取り組みや、実現を目指して積極的に活動する関係者の存在を看過してよい理由にはならない。

日本のアートプロジェクトは、美術批評・美学的言説を部分的に参照しながらも、国際的な実践動向や理論的な枠組みのなかに、いまだ明確には位置づけられていないことを確認した。1990年代以降、規模や目的・企画主体などを問わず、アートになじみのない人々の参加や「協働／プロセス」を重視する実践が、地域内外のコミュニケーション促進や芸術文化・地域振興施策の動向に一部同期するかたちで、あいまいなまま拡張してきたのだ。必要なのは、取り組みや出来事を「アートの力」に還元して芸術文化の社会的価値や波及効果を示すことではなく、継続性や社会包摂を基準に価値づけられてきたアートプロジェクト特有の関係性、すなわちアートと地域の持続的な相互参照関係を具体的に明らかにすることである。

次節では、事例として取り上げる「大地の芸術祭の里」の概要と特徴を示し、本稿のアプローチを明らかにしていく。

1.2 「大地の芸術祭の里」——アートと地域の図地転換

芸術祭の原案となった企画「妻有郷¹³⁾ アートネックレス整備構想 妻有 5000年物語 大自然と芸術文化のふれあい回廊」（1996年）は、市町村合併にむけた広域圏の住民連携を目的に、10年間ソフト事業を行う県事業「ニューにいがたり¹⁴⁾ 里創プラン」のひとつとして採択された¹⁴⁾。本節では、次章以降で取り上げる事例と関わりの深い芸術祭の中核的コンセプト「協働」と「サイトスペシフィック」について概説した上で、本稿の問題枠組みを示す。

プロジェクトの通年化と協働実践の変容

芸術祭の準備を進めるなかで、地域の無関心や非協力的な状況を目の当たりにした総合ディレクターの北川は、「もっとも異質な人、ものと出会うことで、新しいエネルギー、コミュニケーションが生まれるのではないか」と考え、主に都

市部の学生を中心とするボランティアグループ（こへび隊／メンバーは「こへび」と呼ばれる）を組織して少しずつ住民に働きかけていった（北川 2004: 15）。地域・ジャンル・世代を超えた「協働」は、2004 年中越地震の復旧作業以降、圏域全体へと広がっていく。震災後、ヨソから手弁当で手伝いに来る「ボランティア」という言葉と存在、地域外の人を含めた助け合いの重要性が住民の間で広く認知されるようになり、共に作業したアーティストやこへびに対する親近感が生まれたからである。空家となった家屋を展示会場として活用する「空家プロジェクト」（2006）は、こうした信頼関係の構築なしには成立しえないものだった。空家・廃校作品は、集落の生活空間の内部に作品やアーティスト、来訪者が入り込み、住民が制作や管理に直接関与する契機をもたらすことになった（兼松 2018）。

さらに県事業終了後の継続を視野に、越後妻有は 3 年に 1 度のイベントの場ではなく、「大地の芸術祭の里」という通年的なアートプロジェクトが展開する場へと変わっていった。日常的な暮らしの場に、多数の恒久設置作品や関連施設・プロジェクトが在り続けるという状況は、個人の自由意志に基づく参加を前提とする、いわゆる参加型アートとは異なる。とはいえ、単なるアートプロジェクトによる地域包摂の動きと捉えることはできない。年間を通じた作品の公開や維持管理、拠点施設でのイベントに住民は様々な立場¹⁵⁾で関わるため、日常的な地域活動か芸術祭関連活動かの位置づけは、状況に応じて揺れ動くからだ（兼松 2018）。

歳月を重ねるにつれて芸術祭の活動を支える住民の高齢化がすすみ、2010 年代半ばになると、制作や管理・おもてなしに携わるのがむずかしくなるケースも出てきた。同時に全国的なアートプロジェクトの増加に伴い、開催規模に対して次第にこへびが不足するようになる。近年は、香港や台湾・中国を中心とする海外からのボランティアスタッフが増え、住民とのコミュニケーションが円滑に進まない場面も出てきた。

上述のように、越後妻有における「協働」は、時期に応じて実情が変化しつつも、芸術祭の企画運営の中核に位置してきた。立ち上げから第 2 回展までのそれは、ごく一部のアーティストと住民・こへびの活動協力を指し、2004 年から 2010 年代半ばまでは、アーティストと住民・こへびによる制作管理や年間を通

じた活動連携、来訪者のおもてなしなど、より幅広い関係性を示している。近年は地域内外の担い手不足でこれまでのような協働実践の場面はやや後景化したものの、代わりに増加した海外からのボランティアや芸術祭サポート企業との連携が活発化した。

芸術祭の「協働」については、大きく3つのアプローチから議論されてきた。ひとつは、行政の報告書や公式記録集・定量調査の結果などから、人的資源の活用状況を検討する文化経済学の議論だ。ふたつめはアンケート調査とヒアリングに基づいて、アーティストやボランティア・住民の活動状況や芸術祭に対する評価を考察する社会学的研究、3つめはアーティストやこへび隊活動への参与者あるいは関係者自身による事例報告である。会期を重ねるたびに追跡調査しているものもあるが、基本的には3年に1度の芸術祭に焦点がおかれており、長期的な「協働」については特定プロジェクトの事例報告が散見されるに留まる。

しかし、数多のアートプロジェクトの中でも越後妻有における「協働」の最大の特徴は、20年のうちに取り組みが通年化し、段階的に地域活動や暮らしと地続きになってきた点だ。そこで本稿では、長期に渡る「芸術祭の里」と地域の相互関係に焦点をおき、フィールドワークに基づく具体事例を通じてそれを明らかにしていく。芸術祭コンセプトとしての「協働」は、異なる地域・ジャンル・世代の人々の関係性を指すが、実践の現場に関わって状況を方向づけているのは「人」ばかりではない。既存作品や制作に必要な道具といったモノ、活動を展開する場や里山の生きものなど、様々なものが関与している。本稿は、こうした人間以外の存在も含む持続的な「協働／プロセス」に焦点をあてていく。次項では、その背景となる芸術祭のふたつめのコンセプトについて検討していきたい。

サイトスペシフィック：作品と地域の図地転換

芸術祭の実施計画書¹⁶⁾によれば、「多くのアーティストたちは美術館やギャラリーという制限のある空間と、作品を『見せる、見る』という距離を置いた一方的なものとする手法から飛び出し、都市や自然のなかでその活動を展開」している。さらに、「作品が置かれる場所の様々な条件を考慮し、多くの人々が日常生活の一部として体験できる作品を創造する活動がアートの主流」であると指摘されている（「大地の芸術祭 2000 実施計画書」1998: 2、以下「計画書」と表記）。

この見解から、企画側が 1960 年代以降のオフ・ミュージアム¹⁷⁾の流れに、取り組みを位置づけていることがうかがえる。

2000 年の初回から芸術祭の核にあるのが、「人は自然に内包される」という基本理念である。これは本取り組みが、里山の暮らしにおける人と自然の関わり方に、近代の狭義の現代アートを含むパラダイム変革の契機を見出す試みであることを示している。一貫して、場¹⁸⁾に根ざしたサイトスペシフィックな表現が条件づけられており、アーティストと作品は「人間が自然に関わる術」を可視化可知化する存在とされる（「計画書」1998: 2; 記録集 2001; 北川 2004 他）。美術批評家の中原祐介は、第 2 回芸術祭（2003）で、ほかの場所に移転することができない地域と密着した作品（「特定の地面から湧き出す作品」）が数多く現れたことに注目し、アート作品のグローバリゼーション（場と関わりなく各地の国際展企画展で展示される作品や、1990 年代以降のアートマーケットの拡張）に疑義をつきつける取り組みになったと指摘した（中原 2004: 8）。人が絵画や彫刻を自由に動かすことができるのは、作品が自律しているからである。対照的に、移設できないサイトスペシフィックな作品は、草木や光・水音など置かれた場をとりまく諸存在や、訪れる人の身体があってこそ、初めて成立する。すなわち、屋外作品は設置された時点で完結しているのではなく、必要に応じてなされる草刈りや雪囲い、風雨による腐食など、常に人やまわりの物事と関わり、変化し続ける存在なのだ。

芸術祭の企画立案者であり、総合ディレクターである北川が繰り返し強調するように、総面積 762.28 km² の広大な土地にあえて諸作品を点在させ、ルートや作品体験プロセスが来訪者に開かれるよう配慮されている。越後妻有をめぐる来訪者は、道端に立てられたのぼり旗や黄色い看板を目印に作品を見つけ、そのイメージを起点に置かれた場を経験する。次第に知覚は周囲へと開かれていき、次の作品場所への道すがら出会う人、差し出された冷たい麦茶の味、歩きながらあるいは車窓から目の当たりにする情景など、来訪者は地続きに連なる地域のイメージと感覚に身を委ねていく。このように、時間をかけて作品間を移動せざるをえない状況が生じることで、必然的に地域の風土や暮らしの営みが前景化する。作品と地域の図地が相互反転を繰り返す体験となるよう企画された、ワールドミュージアムである点（八田 2007: 139）に留意しておく必要があるのだ。

しかし筆者は調査を重ねるうち、実際の図地の相互反転は、フィールドミュージアムとして企画された以上の展開を見せることが分かってきた。

サイトスペシフィックな作品は、置かれる場の歴史や里山の景観、生活のありさまから、アーティストによってイメージが立ち上げられる。しかし、スケールの大小を問わず、多くの作品は、置かれた場における異物として存在する。作品と場は完全に同一化しないことによって、ルビンの壺と向き合う人の横顔とで焦点が往還するように、イメージの反転が生じるのだ。1960年代以降、アースワークやランドアートなど場との関係性に焦点をおく芸術運動では、こうした作品と場の相互反転作用を「異化効果」と呼ぶ。これまで地方芸術祭や国内のアートプロジェクトでは、滞在制作するアーティストや来訪者、住民それぞれにもたらされる多様な異化効果——現地までの旅路と圏域内の移動を伴う作品鑑賞が、ふだんと異なる解放的な五感の統覚による体験を来訪者にもたらす一方、住民側にとっては生活の場にあるアートという非日常的な物事が、地域や日々の暮らしを新たな観点から捉え返す契機となるなど——が「アートの力」として強調されてきた。だが、アートプロジェクトの現場で生じているのは、そのような一方的な変化なのだろうか。これまでの議論において「異化」されるのは、アートに対峙する来訪者や住民と地域である。しかし筆者は調査を進めるなかで、作品をきっかけに来訪者の体験や住民の地域の捉え方が「異化」されるばかりでなく、来訪者の存在や住民のふるまいによって、作品のあり方やイメージが変わっていく事例や状況にたびたび出くわした¹⁹⁾。本稿では、これまで論じられてこなかった、長期アートプロジェクトにおける双方向的で遂行的な「図地転換」に焦点をあて、事例を通じてそのプロセスを明らかにしていく。

特集の冒頭で指摘したように、人類学ではアート実践を特定の主体と結びつけて論じてこなかった。近年の「関係性」とプロセスを重視する研究では、人やもの・物理的環境を構成する諸要素がいかに相互に関わりあい結びつくことで、特定のモノや出来事があらわれるのか、その過程に焦点をおいて分析する(Latour 1987, 2008; Ingold 2013 etc.)。芸術祭の作品は、単独で成立しているのではなく、置かれた場にある諸存在や来訪者、複数の作品をめぐる過程で出会う人やもの・情景と相互に結びつきながら、(設置期間の長短はあれど)持続的に存在している。季節の移ろいの中で施されるメンテナンスや、新たにつくられる別作品、物

理的な環境の変化にひらかれた存在でもある。さらに既存の美術制度への批判を前提に企画された本芸術祭では、いわゆる現代アートだけでなく農や食・多様な造形物やパフォーマンスが作品となるため、制作に携わるアーティストや住民・来訪者それぞれに、なにが／どんなことがアートなのかの判断基準も、状況に応じて変わっていく。このような複層的な関係性を孕む「大地の芸術祭の里」には、一体どのようにアプローチしうるのだろうか。ここでは、フィールドの広汎な実践から、社会的にはたらくアートを見出すジェルの議論を手がかりに検討してみたい。

ジェルは、人類学的見地からすれば、地域のいかなるモノも行為もアート・オブジェクト（作品）になりうると述べ、まずは人とモノの関係の仕方が芸術的である状況を、そうでない状況から区別する基準が必要だと指摘する（Gell 1998: 13）。芸術的状況の基準となるのは、対象となる事物が対峙する人に、作り手の意図や込められた思い・イメージなどさまざまな推論や解釈を促し、社会的なエージェンシーを発揮するかどうか、である（Gell 1998: 25）。アートのはたらきに焦点をおくと、対象がアーティストの手によるものかどうか、それを構成する事物が特定の審美的基準にもとづいて選択されているのかについては、必ずしも問われないということになる。もちろん筆者は、アーティストの創意や作品を具現化する技術・ふるまいを、あまねく事物や実践と水平的に扱うことで軽視したいわけではない。本稿では、作品や地域に在る諸事物・人々がいかに相互に関わりあい、イメージの反転を繰り返しながら豊かな知覚経験を展開させていくのか、喚起力を孕むアートが社会的にはたらきながら、場を構成する諸要素の配置（関係の連なり）をどのように拡張していくのか、を明らかにしたいのだ。

次章では、芸術祭と地域に不可欠な存在である「田んぼ」が「棚田」になっていく過程で、特定の事物がアートとして社会的にはたらき、新たな現実やイメージを生み出していくさまを明らかにする。

2 棚田をめぐる諸領域とその交差

2.1 「ヤマ」と「棚田」

2010年の初夏、茶飲みの席で筆者は、近所の年寄りが癌でとうとう入院したとの知らせを聞いた。食が細くなって周りが心配しても、なかなか医者がかかりしなかったの、見つかった時にはすでに手遅れだったという。「じいさん、病気だともすぐ病院入らねえで、医者通いながら毎日ヤマ行って畦なぎしたり水見たりしてたって」。早朝から日が高くなるまで、手ぬぐいの上に笠を被って、小さな草ひとつひとつを一心に抜き取る年寄りの、そここで見かける手つきやまるい背中が思い起こされ、「ああ、畦なぎも草取りも身繕いみたいなものなんだな」と、筆者はこの時しみじみ思った。

近年放棄田が目立つようになったとはいえ、山間や川沿いにへばりつくように点在する田んぼは、たいてい綺麗に畦なぎされ、農道も手入れされている。田畑の草を伸び放題にしていると、「あっこんしょは、のめしそ（あの人は怠け者だ）」と囁かれ、地域ではしばしば「田んぼはひととなり」と言われる。年寄りと一緒にヤマに入れば、前はどこを誰がつくって今は誰の手に渡ったか、その家族は今どこで何をしているかまで事細かに教えてくれる。畑や田んぼは特定の人物の所有物／場所でありながら、つくり手のひととなりや、過去から現在に至る関係連鎖を喚起する存在なのである。

十日町市は棚田の面積が5,000ヘクタール近くあり、上越市と並んで日本一棚田の多い地域とされるが（中島 2012: 46）、人々の間では川沿いに開けた場所であっても「ヤマ」もしくは「田んぼ」と言う。近隣の人同士の集う場では、田をかつて拓いた人や屋号、昔の地名で呼び分けられる場面もある。作り手にとってそこは、里のソトと山のウチの境界領域、「必ずしも思う通りにはいかない場所」、作業負担の重い「なんぎな場所」を示している²⁰⁾。

「棚田」の語の初出は室町前期の高野山文書で、もともと^{もちごめだ}糯田と呼ばれていた階段状にひらかれた山の田を、棚田とも言うようになったと記されている（中島 1999: 9）。中世以降開発が進み、「^{さこだ}迫田・^{さわだ}沢田・^{たにだ}谷田・^{やとだ}谷戸田・^{やまだ}山田」などと呼ばれた（石井 2012: 2）。農林業センサスで別なく数値化されていた水田のうち、

手間暇のかかる山の田に焦点があたるのは、1970 年代、減反政策で耕作放棄地が増えてからのことだ。本章では、圏域の田んぼが「棚田」になるプロセスにおける芸術的状況、すなわち人と事物あるいは事物を介した人同士の関係連鎖によって、新たな価値やイメージ・社会的現実が生み出されていくプロセスを明らかにする。

2.2 棚田の複数性——価値と差異の相互生成プロセス

保全対象としての棚田

日本国内で棚田の価値が再発見され、保全対象とする動きが本格的に始まったのは、1995 年のことである。この年、フィリピン北部のルソン・コルディエラ山地にあるイフガオの棚田が「人間の営為と自然の結合の所産である文化景観」としてユネスコの世界遺産に登録された。これをきっかけに日本でも、減反政策で荒廃がすすむ、山地の田んぼの保全をめぐる動きが全国的に活発化した。同年 6 月、松之山町（現十日町市）の住民は、棚田の景観美や国土保全能力を訴える「田んぼシンポジウム」を開催した。9 月、高知県梼原町で行われた第 1 回棚田サミットでは、全国から集まった約 1,200 人の農業者から、直接所得補償を求める声が多数あがり、基調講演では農学者が棚田の水の循環構造や広域機能について指摘した。

同時に、自治体や団体・個人など担い手による交流・連携組織が発足し、12 月には、農業地理学者中島峰広を代表に、都市住民による「棚田支援市民ネットワーク」が立ち上がる。中島は、農水省が 1988 年に行った「水田要整備量調査」を参考に、傾斜 1/20 以上ある水田を「棚田」とみなし²¹⁾、市区町村別の分布を示した「全国棚田分布地図」を作成して、以後基準となる「棚田」の定量的定義を確立した。中川敏は、計量的比較が伝統社会に見出される時は「類化」、近代社会に見出される時は「監査文化」と呼ばれ、いずれも「比較不可能とされてきたものを（単純な方法で）比較可能にする語り方を提供するもの」となり、対象を共通の差異構造の表の中に埋め込むと指摘する（中川 2010: 227; 231）。生きられる田んぼは、人や過去の関係性と不可分な存在であり、他地域との比較は本来不可能である。斜度という計量的比較は「水田」から「棚田」を区別する一方、つくり手や過去の関係連鎖を喚起する存在としての田んぼを部分的に切断するこ

とで成立する。逆にいえば、比較対象化されるということは、新たに他所との関係性が田んぼに接続されるということである。

1995 年は、農業者と行政・都市部の支援者による全国的なネットワークや討議の場が立ち上がると共に、棚田の保全の必要性を示す学術的根拠や定義が、一般に知られる端緒となった年だった。一連の動きのなかで、農業者からは直接所得補償、農学者からは治水・環境保全機能に基づく価値、都市住民からは日本の原風景としての景観美が訴えられていたように、立場に応じて山地の田んぼに見出される価値は異なるものであったが、シンポジウムやサミットを契機に重ねあわされ、「多面的機能」という包括的価値へと結びついていく。

補償対象としての棚田

人的ネットワークと「棚田」の確立を受け、1999 年農林水産省は、棚田の持つ環境保全の効果や農村文化の継承価値を評価し、全国の代表的な棚田を「日本の棚田百選」として認定した。いち早く保全を訴えた松之山の一部棚田も、これに認定された。こうした選出が可能だったのは、「全国棚田分布地図」がすでに存在していたからである。これは、ひとたび共通の差異の構造（水田／棚田）に組み入れられると、新たな価値に基づく差異の構造（認定田／非認定田）へと転換・拡張しながら、各田が再配置されていく可能性があることを示している。百選リストはその後、写真を趣味とするカメラマン達の撮影スポット探しに活用されることになる。

2000 年度からは、条件不利地における農業活動の継続支援と、農林地の多面的機能保全を目的とする、中山間地域等直接支払制度が始まった。多面的機能とは、食糧生産、水資源涵養・保水、土砂災害防止、生態系保全、保健休養機能を指す。これは手間のわりに収量効率の悪い棚田を農学や農業土木学、生態学、保健の観点から説明することで助成金の正当性を担保し、活動当初から農業者の求めていた所得補償が実現されたということだ。

松之山や次章でとりあげる松代は、耕地のほとんどが棚田のため、施行直後から役場が旗振り役となり、制度を積極的に活用した。2014 年度からは多面的機能支払交付金制度もはじまり、田んぼの作り手以外を含む広域組織の活動が助成対象となったことで、棚田サポーターやオーナー制度の拡大に繋がっている。従

来、人や過去の関係性から切り離せない田んぼには、親類縁者や知り合いが手伝いにくることはあっても、ヨソ者が関わることはなかった。他所との関係性が接続されるようになった「棚田」であればこそ可能な新たな制度は、人と田の関係の仕方自体を拡張させるのである。

撮影対象としての棚田

松之山の人たちが「なんぎな場所」であるヤマの美しさに気づくきっかけになったのは、イギリス人写真家ジョニー・ハイマス²²⁾の存在と言われている。写真集「たんぼ」(1994)、翌年から松之山の百姓を1年にわたって取材して撮影した「おこめ」(1996)は、保全活動が拡大していくさなか注目を集めた。彼の撮影活動を知る人は「田んぼ(仕事)とおんなしように時間かけるし、おんなし田んぼなのに(写真で見ると)違う」と不思議に思ったという。「自身は只の自然風景写真家であり、純粹に美しいと感じたたんぼの四季のうつろいを追い掛けている内に、たんぼがどれほど日本にとって重要であるかを知りました。そして日本の文化の根幹ともいえる神聖な存在のなかで一番大切なのは、稲作を育んできた農家の方達の存在です」(2018年11月12日事務所スタッフ経由のメール)との言葉にあるように、その写真は、田んぼをかまう人の所作や虫、草木、霽がかりや雨上がりなど時々の田んぼの表情にフォーカスが当てられている。

ハイマスが田んぼをとりまく人や諸存在に魅惑されて²³⁾撮影した写真や、撮影する彼の姿自体は、それまで「なんぎな場所」でしかなかった松之山の人々の田んぼイメージを変えることとなった。田んぼ仕事と同じように、諸存在が絶えず動きかわりゆくさなかに身をおきながら、その関わり方をとらえた写真は、それまで「地」として焦点のあたることのなかった田んぼの様々な表情を「図」としてうつしとるものである。それゆえ地域の人々にとっての図地(写真／田んぼ)は転換し、気に留めていなかった身近な田んぼの中に、魅惑的なイメージが内包されていたことが認知されたのである。芸術祭のサイトスペシフィックな作品における図地関係(作品／地域)と同じように、ハイマスが可視化した田んぼの潜在的な魅力が図として表面化すると、場を構成する物事の関係性・配置は拡張していく。松之山において、イフガオの棚田の世界遺産化という出来事が、「田んぼの景観美」に結びつきつつ保全活動へつながっていった一助には、ハイ

マスの写真イメージのはたらきがあったと考えてよいだろう。

1998年には芸術祭の準備イベントとして、なにげない暮らしのなかにある美や面白さを写しとった写真を地域で公募する「越後妻有8万人のステキ発見」という取り組みが行われた²⁴⁾。ハイマスの写真のように、「おんなしなのに違う」感覚や表現を共有することは、アーティストの制作プロセスの感覚を身をもって知ってもらう術になると考えられたからである。

こうした身近なモノゴトへの気づきのきっかけとなる写真表現がある一方、「日本の棚田百選」が選定された後には、それを定型的イメージに沿って撮影するカメラマンが各地に出没するようになった。松代・松之山は、棚田目当てのカメラマンや観光客が増え²⁵⁾、マップや看板が次々つくられていく。「大地の芸術祭まるごと体感」と題して設置された駐車場兼休憩所は、里山や棚田も作品の一部とする芸術祭的枠組みの、行政的な表現のかたちでもある。雑誌や展覧会・ウェブ上で流通するこうした棚田写真は、さらに新たなカメラマンの来訪へと加速的に連なっていった。

マップや看板がつくられたのは観光促進のためだけではない。カメラマンの増加に伴い、農作業中の人や付近の住民が道や撮影スポットを聞かれたり、ゴミのポイ捨てや田畑への立ち入りが問題になる状況を受け、行政が対応を迫られたからでもあった。「春先の水はったばっかん時に田んぼに空が映ってたり、日暮れどきだったり、カメラの人はそういうのがいいやん（良いん）だろ。おらはそっけんばっかがいいとも思わねえけどなあ」等の声もよく聞かれる。

大きく長いレンズをつけた一眼レフを抱えたカメラマンは、棚田全体を見下ろせる場所からひろい画角で撮影していることが多い。よりの写真の場合も、高い倍率でズーム撮影したものが中心だ。棚田とカメラマンの距離は、作り手との距離に等しい。畔に立ち入ってレンズを向けることは、先述のハイマスのように特定の場に通いつめて作り手との信頼関係が構築されねば叶わない。「カメラの人」の写真がさほど地元の人を魅惑しないのは、田んぼに備わる潜在的な表情を引き出したものではなく、定型的な構図に基づく複製表現であるがゆえ、イメージの転換に結びつかないためであろう。

とはいえ、こうした光景に惹かれて訪れるカメラマンが、写真を介して新たな人を呼び込み、結果マップや看板、駐車場のかたちで地域のモノゴトの配置やあ

りさまを変えたこともまた、現実である。これは、百選リストという比較構造に基づいて、定型的な写真イメージを共有する「カメラの人」の相互関係が、新たに棚田に結びつくことで生じている。すなわち、写真そのものの喚起力による変化ではなく、撮影スポットに集まる撮影者の存在自体が、物理的環境として対応を迫った結果だと考えられる。

「アート」としての棚田

十日町の棚田が初めて「アート」になったのは、2000 年のことである。芸術祭の招聘作家イリヤ&エミリア・カバコフは、田んぼ仕事の折々の情景を詠んだ詩と、人と牛による機械化以前の作業の様子をかたどった彫刻から成るインスタレーション「米の実る里山の 5 つの彫刻」を制作した。これは、現在の作り手の田んぼ仕事のありさまや稲の生長と折り重なり、時間的空間的奥行きが感じられる作品、すなわち過去と現在の人とヤマの関わりを可視化／可知化する作品となっている。

里創プランの構想にあった拠点施設の建設を前提に、インスタレーション作品の制作を依頼されたカバコフ夫妻は、「川のこちら側、未来の文化施設周辺の『カルチャーゾーン』と、川向こうの現実の厳しい生産業」のつながりから構想を立ち上げていった。文化会館を訪れる住民に対して「地域の伝統的な財産である稲作のもつ高い意義と、それが芸術的描写になったということ」、遠方からの旅行者に対して「稲作という労働が記念碑を建てる価値のあるものであること」を伝えるために、「田んぼで頑張ってきた普通の人々」に捧げる作品をテーマとした（カバコフ 2000: 20）。

2003 年に建設された「越後妻有農耕文化村センター『農舞台』」の展望台と同じく、設置当初も川の手前にテキスト、奥に彫刻が配された。両者の「視覚的一致」によって意味がたち現れるのは、据えられた台の上の 1 箇所だけというインスタレーションだった。

世界には特別な点があり、それらが見つかるこの世界との未知のつながりが開けるのです。（中略）しかし、これらの意味やつながりが開けるのは 1 人に対してのみです。目の前にははっきりと見ることができるのは自分一人なのです。たとえ隣に立っていても、自分

が見ているものは他の人には不可視・不可知で、説明しようとしても己の無力さを思い知らされるだけなのです。

(中略) 一人で歩み、足元をよく見ているものだけが台を見つけ「一体何のために？」という疑問をもつことができるのです(カバコフ 2000: 22)。

2000 年 11 月に、制作過程の写真やドローイング、コンセプトをまとめた本作の記録が発刊されると、作品タイトルが「棚田」に改称された。2003 年からは、地域で担い手がなくなった田んぼを引き継ぐ「まつだい棚田バンク」の取り組みが始まる。これは、芸術祭をきっかけに現地を訪れた人が会費を支払って里親となり、折々の農作業を手伝うとともに、収穫した米を配当米として受け取る仕組みである。「田んぼで頑張ってきた普通の人々」に捧げる記念碑は、世界がひらける特異点に焦点を置く作品から、地域外の人を含む協働の場へと展開されることで、他の棚田と接続する布置へと置かれ直すことになった。

総合ディレクターの北川がたびたび言及しているように、カバコフの「棚田」の作り手は、作品になって人が訪れるようになったことから引退を翻し、田んぼをつくり続けてきたが、その後この組織の面々が引き継いだ。里親 20 名ほどからスタートした棚田バンクは、今では、里親数も広さも日本でトップクラスの規模になっている。

棚田を舞台あるいはモチーフとする作品は、初回からほかにも多数つくられている。カバコフの「棚田」で実際に機械を使わない田んぼ仕事が体験できるように、ほかの棚田作品も、距離を置いてそれをまなざす対象とするのではなく、身体的感覚をゆさぶるようなインスタレーションが増えていく²⁶⁾。

ここでは 2009 年に十日町市下条地区でつくられた、フィリピンの映像作家キドラット・タヒミックの「戦後のラブレター」を取り上げたい。タヒミックから下条地区の人々に宛てられた「ラブレター」は下記のとおりである。

イフガオの小屋とクルーを受け入れて下さる下条地区の皆さんへ

親愛なる新潟の兄弟姉妹の皆さん、

この度は海を越えた私たちの友情のシンボルを受け入れていただき、ありがとうございます。私たちの伝統的な木の小屋を、フィピン、イフガオの古い棚田から新潟の皆様の棚田へのラブレターとしてうけとってください。

このささやかな小屋と共に、私たちの文化と伝統を分かちあえることを楽しみにしております。皆さんと皆さんの生活を知り、よりよく理解しえることを願っています。これはまさに世界平和にむけて橋をかけることなのです。

私たちの農は古く、田んぼでの作業はほとんど機械を使いません。しかし 3000 年以上にわたり、私たちの棚田は私たちに文化を維持できる生活を与えてくれました。米のサイクルにあわせた自然や精霊世界との調和は皆さんの古くからのあり方に大変似ていると思います。皆さんから多くを学びたい。また皆さんも私たちから学んでいただければと思います。

イフガオの棚田兄弟より

本作は、フィリピン²⁷⁾の山岳地帯バナウエの少数民族イフガオの棚田にある東屋を移築するプロジェクトである。タヒミック含む 16 名²⁷⁾ が来日し、小屋の組み立てや広場・トーテムポールの制作を行った。彼らの 15 日に及ぶ滞在期間中、振興会メンバーを中心とする下条地区の人々が、材料の手配や制作・生活のサポートを担った。オープニングでは、イフガオの人々が広場で儀礼と踊りを披露した（十日町市「平成 23 年緑の分権改革調査事業『コミュニティデザインプロジェクト』集落別成果報告書」以下「成果報告書」と記載 2012: 65）。棚田のあるハパオ村の周辺一帯は、アジア太平洋戦争末期に、比島方面軍総司令官の山下奉文将軍率いる日本陸軍主力部隊が最終拠点を築き、およそ 6 万人の兵が最後に立てこもった地域である（清水 2013: 5）。タヒミックはこの作品は「一元的な“芸術のための芸術”でも、人類学博物館の作品でもないのです。これは異文化間の交流なのです——集落と集落、アーティストとアーティスト、さらには国と国との」とのべ、本交流を通じて「日本の人々は、じゃばゆきさんや酒場の女の子たちだけではない、フィリピン人について理解し」「イフガオの訪問者たちは日本人を人間として——第二次大戦中の兵士としてだけでなく——よりよく理解できるかもしれません」と願いをかけている（北川 2010: 136–138）。

英語によるアメリカ式の高等教育を受けたタヒミックは、「考え方や感じ方までアメリカの影響によって染めあげられてしまった自分を真のフィリピン人としてつくり直すために」山岳部で植林運動を推進するイフガオのリーダーナウヤックの傍らで、ドキュメンタリー作品の制作を続けて来た（清水 2013: 4–5）。下条の棚田につくられた広場の左右には、ふたつの木製のトーテムポールが対峙してお

り、片側にはイフガオの風の神、もう一方にはまくれ上がるスカートを抑えるマリリンモンローとミッキーマウス、ランボーが彫り込まれていた。棚田の畔を縫うように登る小屋までの小径の脇には、竹で編みこんだ映画用フィルムカメラがそれらにレンズを向けて据えられており、彼自身の引き裂かれた内面を映すかのようだった。

本作には交流とは別に、もうひとつ別の願いが込められていた。タヒミック曰く「最近、戦争の最後の数日間に多くの日本兵が死んだイフガオに平和公園を建てるという計画がもち上がりました。おそらく大地の芸術祭の自然-環境-景観モデルに基づいたアートの使用が影響力をもちうると思います（今日の醜いコンクリートの戦争記念碑の代わりに）。日本の棚田の風景の中に、この伝統的な小屋があるということは、この平和公園においても共通の文化の調和を促進するための、強力なヴィジュアルになりうると思います」（北川 2010: 136-138）。このプロジェクトは、単にイフガオから下条への東屋の移築なのではなく、移築された下条から、イフガオにつくられようとしている平和公園のかたちへと結びつく、双方向的な作用関係を目指したものであった。

2009年の会期後も作品は維持され、2011年からは新たな展開にむけたプラン策定が始まる。豪雪地ゆえ、作品は2012年会期後の越冬が難しいと判断され、イフガオの小屋を下条の共同浴場「みよしの湯」に移設して、新たな交流の場とする計画が検討された。2012年にはアーティスト小沢剛と下条の人々がイフガオのもとを訪れ、世界遺産の棚田やタヒミックの自宅を訪問したのち、「棚田でつながるイフガオ×下条」の発展的交流プランが立案された（「成果報告書」2012: 66-76）。同年夏の芸術祭では、タヒミックと小沢の企画に基づき、来日した13名のイフガオと下条の人々が、JR飯山線下条駅の傍らに新たに3つの小屋とトーテムポールを制作した。伝統的な素材と技術で移設された棚田の東屋と異なり、これらはプラスチック製の波板やトタン廃材などを利用し、3分の1のスケールで作られた。こうした新たな展開が動き出したものの、その後、民主党から自民党への政権交代による政策転換や、「みよしの湯」自体が経営困難を理由に2017年末に閉館する事態を受け、発展的交流プランは現時点で実現には至っていない。棚田の東屋と3つの小屋はすでに撤去され、駅横にそびえ立つ「下条茅葺きの塔」（みかんぐみ+神奈川大学曽我部研究室）の入り口に置かれたイフ

ガオの木彫が、わずかにその活動の痕跡を伝えている。

2.3 アートとしての棚田

改めて越後妻有とイフガオ、ふたつの対峙する場が孕む関係連鎖をたどっていくと、はじまりにいきつく。もともと小屋があったイフガオの棚田の世界遺産化こそは、日本そして松之山（現十日町市）における、棚田保全運動の大きなきっかけであった。ここまで見てきたように、土地に魅了されたハイマスの姿や写真は、松之山の人々に、身近な田んぼに包含されていた新たなイメージを知覚させ、棚田保全に向けたいち早い動きへと結びついていく。同年、学術の見地から定量的定義と保全価値が確立すると、各地の棚田は保全や補償の対象として水田から区別され、用意された共通の差異構造（水田／棚田）の中に組みこまれていく。

松代・松之山の棚田には、メディア露出が増えるにつれカメラマンが集まるようになり、地域に看板や駐車場が現れた。棚田のふたつの写真表現については、アートとしてはたらくか否かについて、違いがあった。ハイマスの写真は、それまで意識されてこなかった作り手や生き物と田んぼの関係性やその表情を鮮やかにうつしとっているために図地の反転が生じ、松之山の人々に魅惑的な田んぼイメージの経験をもたらして、棚田をめぐる布置の拡張に結びついた。一方、カメラマンらの写真は、百選リストという比較構造に基づいた定型的なイメージの複製にすぎず、図地の転換には至らない。しかし、撮影スポットに集まる撮影者の存在は、看板設置やマップの発行など物理的な環境変化をもたらすことになった。

芸術祭の「アート」としての棚田には、再帰的もしくは双方向的なはたらきの連鎖が見られた。昔と今の田んぼと人の関わりを可視化したカバコフの「棚田」は、来訪者をひきつけ、その存在が作り手の活動の持続に結びつく。田んぼ仕事を続ける作り手の存在は、その経緯がメディアや人々の間で語り伝えられていくことで、「地域を元気にする作品」としての位置づけを再帰的に示すものとなった。田んぼ仕事の継続の一助には、保全活動によって新たにつくられた公的補償制度があった。制度はのちに、棚田バンクの持続的活動とカバコフの「棚田」の継承に結びつく。里親となった来訪者にとってそこは、田んぼ仕事を体験する場となる。カバコフの「棚田」には、時とともに、こうした階層的な関係の連鎖が畳み込まれていき、関わり方や文脈的知識の差異に応じて、様々な想像や推論を

喚起する存在，アートとしての強度と安定性がもたらされていった。

一方，タヒミックのプロジェクトでは，エージェンシーの作用関係は双方向的なものであった。来日したイフガオの職人の技をもって移設された小屋は，過去と現在のイフガオと日本の関係性，それぞれの棚田との関わり方を重層的に可視化すると共に，イフガオのこれからの平和公園のかたち作用する可能性を秘めた潜在的アートになった。2011 年からは発展的継続に向けて動きだし，2012 年には下条の人々による現地訪問と，イフガオの再来日による協働的な制作活動がなされた。しかし，作品自体は駅横のスペースに設置され，小屋のスケールは 3 分の 1 に縮小，素材も新建材や廃材が利用され，イフガオの棚田や技術との結びつきは薄れていった。2012 年時点では，棚田の東屋と駅横の小屋が，イフガオの伝統とグローバル経済下にある下条の今を示すものとして対照関係をなしていたものの，いずれも豪雪下での維持が難しく撤去された。政策転換や地域の施設の閉鎖を受け，イフガオと下条の人的交流の蓄積が物理的なスペースの構築に結びつくことはなく，別の作品の一部として置かれた木彫が，その痕跡を示すものとなった。一連の作品や経緯を知る筆者にとってそれは，これまでの階層的な関係の連鎖を喚起するアートであったが，2018 年に初めて芸術祭を訪れた友人たちにとっては現作品の一部をなすモノでしかなく，さして関心を惹いていなかった。カバコフの「棚田」とは対照的に，段階的に棚田から遠のいていったタヒミックのプロジェクトは，人やモノゴトの配置が次第に分岐し，作品としてのまとまりや安定性が失われていったかに見える。

棚田をめぐる複層的関係の結び目／端緒を成す当のイフガオの棚田は，2001 年耕作放棄地の増加と開発の乱発を理由に，「危険にさらされている世界遺産リスト」に入れられた（関口 2012: 11）。イフガオ州政府は，棚田保全に向けたマスタープランを作成して復旧に乗り出す。保全運動を担う地元の NGO と日本の支援団体が連携する，新たな教育活動も始まった。イフガオの知の継承プログラムにおいて，棚田の土手や石組みの修復方法が若い世代に伝えられ，保全活動が具体的成果に結びついた結果，イフガオの棚田は，2012 年に危機リストから除外されるに至った（関口 2012）。

清水展は，人類学者が長らく文化の固有性に焦点をあててきたことを批判し，「彼らと私たちの相似と差異の両面を複眼的に，あるいは合わせ鏡のようにして

理解すること」が重要だと指摘する（清水 2013: 196）。日本とイフガオそれぞれの社会的コンテクストにおける棚田は、保全対象化されている点で相似関係にあるが、違いもある。イフガオは稲作を中心に生活を営んでおり、棚田は「富と威信の象徴財としてきわめて重要」な位置を占める。よって「その価値を理解する買い手はイフガオに限られ、売り手と買い手はともに村内あるいは近隣村に住む場合がほとんどである」（清水 2013: 269）。一方、十日町では、かつて行われてきたような里と山の間のカミの往還に結びつくような実践（若木迎えなど）はほとんど行われておらず、棚田は地域外からやってくる新規就農者や、折々に手伝いにくる棚田サポーターらに開かれている。ふたつの土地の棚田は「おんなしように違う」のである。

ここまで、プロセスにおける「芸術的状況」（Gell 1998）に着目しながら、1995 年から 2020 年現在に至るまでの「棚田」をめぐる複数のネットワークの交差と分岐を辿ってきた。さらに芸術祭における「アート」としての棚田のふたつのプロジェクトに焦点をあて、諸領域の交差する状況下、作品として強度と安定性を得るに至るケースもあれば、その強度が次第にゆらぎ分岐していくケースもあることを示した。

次章では、2011 年の震災後の復興プロジェクトを通じて新たな棚田が立ち現れるプロセスに焦点をあてる。これまで見てきた棚田化の過程とは異なる技術や価値に基づく場へと変成されることで、人やもの・制度や物理的環境の布置がどのように転換していくのか、明らかにしていく。

3 震災によるプロセスの切断と布置転換

3.1 ことの起こり

2011 年 3 月 12 日の未明、十日町は震度 6 弱の揺れに襲われた。十日町のなかでは、震源地である長野県北部に隣接する松之山・松代地域で、大規模な雪崩や断水、家屋倒壊などがあった。雪解けとともに、田んぼの地割れや農道の被害状況が次第に明らかになっていくなか、大規模な地すべりの露見した現場のひとつが、松代清水の棚田だった。土砂の流量が多く、該当する田んぼをつくっていた

人の多くが高齢だったため、当初、地域の人々の間では「復旧はない」と言われていた。

「あっこもぬげて（崩れて）たって」「今年の作付けはとってもじゃね間にあわねえなあ」日々会う人会う人から、あちこちの状況が伝わってくる。地割れや地崩れを起こした田んぼや農道は数多く²⁸⁾、市からは被害規模に応じた助成金の交付と手続き方法が示された。もともと兼業あるいは自家用に細々と米作りをしていた人々からは、復旧費用を交付金でまかなうのが難しく、続けることをあきらめざるをえないとの話しもしばしば聞いた。清水の棚田は、近隣住民の間では、こうした耕作地被害のひとつと捉えられていたため、地崩れの規模の大きさから復旧は不可能と判断されていたのだった。

しかし、清水は次第に周囲の耕作地被害から切り離され、県・市の観光資源の損失として問題化されていく。被災した棚田を臨む場所に、2006年の芸術祭で制作され、以後恒久設置となったりチャード・ディーコンの作品「マウンテン」があり、松代の代表的な棚田のひとつとしてカメラマンが多数訪れる人気スポットである、ということがその主な理由だった。当初、大規模な復旧工事の必要性に疑問を感じていたという、とある市議会議員は、「あそこはただの田んぼじゃなくて、芸術祭のお客さんも来るし、どっかで写真見て期待して写真撮りに人も来るのに、あんな状態じゃみたくない（みっともない）って言うてる人達の話し聞いて、それもそうだなと思った」と筆者に語った。一方で、集落の集まりや近所の茶飲みの席などでは、「あっけん直したところで、いつまで（米作りが）もつかわからんに」と相変わらず疑問の声が多かったが、次第に「まあ、市長の肝いり（案件）だすけ、仕方ないこっつお」と消極的に受け入れられるようになっていった。

こうした流れは、長らく続いてきた「田んぼというヤマ仕事の間」が、1995年以降、保全対象や補償対象として、同一の差異構造の中に組み入れられる「棚田」に成った結果、生じた出来事といえる。代表的な撮影スポットであり、かつ「大地の芸術祭まるごと体感」の間、いわば棚田そのものがサイトスペシフィックな作品の一部である、との行政の公式見解が、看板や駐車場というかたちですでに明確に現れていた間、だからこそその問題化であった。

5月に農林水産副大臣や県知事らが被害状況の視察に回ったあと、長野県北部

地震は東日本大震災の関連地震として対処されることが発表され、十日町市は国の特別財政援助や助成の対象地域となった。清水の棚田は、市の強い要望で「被災前の棚田景観へ配慮」した復旧プランが検討されることになる（佐藤ほか 2014: 17）。

3.2 清水の棚田復興プロジェクト

区画計画原案の作成依頼を受けた農業土木学者らは、レーザースキャナーによる地表面データの収集や、GIS（地理情報システム）を活用した3次元空間データの作成を実施し、最終的に「平行畦畔型等高線区画」という手法を用いた計画案を提出した。これは等高線に沿った長細い田んぼにすることで作業効率を高めるプランで、十日町市から強く要望されていた棚田景観への配慮も叶うとして、採用された。助成金の都合上、2年で工事を完了させねばならなかったため、調査設計にかかる期間や手間を省いて経費を抑えつつ、設計自由度の高い手法と判断された（2013年3月12日「清水の棚田フォーラム」における十日町地域振興局局員の説明、佐藤ほか 2014: 18）。

清水の地元説明会では、GISの3次元表示用アプリを用いて、地すべり発生前後の鳥瞰図が提示され、一部農家から地盤が不安定な場所に道路を敷設することや、急勾配になることを懸念する声があがった。こうした意見が出ること自体、「受益農家が工事完成後の仕上がりイメージを十分に理解した証左」であり、GISを用いた計画手法の有効性を示すものとされた（佐藤ほか 2014: 20）。同アプリの画像で示された最終計画案は、景観配慮対策を検討する有識者会議の了承を受け、2011年10月から工事着手に至った（佐藤ほか 2014: 20）。

2013年3月、工事の完了と研究報告を兼ねたフォーラムでは、つくり手が再び作付けができることへの喜びを語る一方、調査や設計にあたった研究者と地元の農業者の間で、「棚田」は異なる存在だということが改めて露呈した。「棚田集落の将来戦略」と題した報告では、収益力の強化策や単価を上げるための食味検査の必要性、集落営農の提案があったが、高齢化と担い手不足で最低限の作業すらままならないのに、検査や集落営農が成立するわけがないという声が複数あがった。棚田の景観についても、「有識者会議での指摘をふまえ、角をとってなめらかにしたことで十分配慮できた」という設計側と、「不揃いなのが棚田だ」

「まっすぐなのはおかしい」と主張する農業者の対話は平行線のままであった。

1995年には、研究者と作り手・支援者・行政がつながることで、棚田保全の必要性を求める動きが広がっていったのに対し、復興プロジェクトでは、わざわざ棚田がつくり直されたにも関わらず、一見それぞれがつながらない状況を招いたようにみえる。

保全に向けた動きと復興プロジェクトの切断点は、(1)活動プロセス (2)棚田の価値づけ (3)用いられる技術、の大きく3つの側面から捉えられる。第一に、棚田化の過程は、放棄田の増加に危機感を抱く作り手と行政や農学者・支援者らがシンポジウムに集まり、連絡協議会などネットワークを介して情報共有することで、見出す価値や立場の違いを超えて協働する動きであった。一方、清水では、行政からの依頼を受けたプロジェクトメンバーが立案した計画について、説明会の場で住民が意見をのべ、ブラッシュアップする形式である。両者は物事の説明のあり方において対照的だ。森田敦郎は「アカウンタビリティ」の概念から、モノゴトのふたつの説明様式を検討している。「アカウンタビリティ」とは、財産管理の受託者が委託者に対して負う会計責任の概念だが、近年これが企業や行政の利害関係者に対する説明責任へと拡張されている。ひとつめの「監査的アカウンタビリティ」は、組織や専門家が自らの活動を可視化して外部に提示し、その正当性や合理性倫理性を提示する説明様式である。ふたつめは、エスノメソドロロジーの語義をふまえた「日常的アカウンタビリティ」すなわち「日常的な活動が参加者にとって、一目で理解でき、それが何であるか説明できるよう組織されていること」を指す。監査的アカウンタビリティは、日常的に秩序を可視化し、集合的な生を営むやり方や説明様式の延長線上に位置づけられる（森田2009:500）。棚田化の過程では、「監査的アカウンタビリティ」は作り手の立場からの説明を補完／延長するかたちで機能していたが、復興プロジェクトではそれを住民の意見（地盤や傾斜に関する日常経験に基づく説明）が補完するかたちとなり、「日常的アカウンタビリティ」との関係性が逆転しているのだ。

第二の切断点は、棚田の価値づけにおける効率性の問題である。保全活動では、平地と比べた作業や収量効率の悪さを前提に、水の循環構造や生物多様性・景観など、機能の多面性を付与することで保全や補償価値を担保していたのに対し、清水のケースは、設計、工事、復旧後の営農における作業効率の向上に価値

づけが置かれた。ゆえに復興田は、地域に並存する他の棚田を支えている既存の補償価値との間に、部分的な矛盾を孕むこととなった。第三に、復興プロジェクトでは、これまで実現困難だった新たな手法で棚田の造成がなされたということである。圏域でも、比較的近年になって圃場整備される農地はあったが、棚田の大規模な造成はほとんど見られない。前章でみてきた場所はいずれも、牛馬で耕していた頃から続く場所であり、そのかたちの違いは歴然としている。

3.3 新たな価値と差異の創出

これまでの「原形」から逸脱する新たな棚田の現れは、どのようなイメージの变成や、新たなアート・関係連鎖へと結びついていくのであろうか。

復興後の清水の棚田の一部は「まつだい棚田バンク」が新たに担うこととなり²⁹⁾、2013 年の作付けはイベントとして参加者を募って行われ、舞踏家による農の舞が披露された。2015 年の芸術祭では、震災の他の地すべり現場に建設された砂防ダムとともに、こうした土木技術や構造物が、厳しい自然や災害と向き合う術を示す「アート」として紹介された。筆者が 3 回目の夏を迎えた復興田を眺めていると、「すげえ！ かけえ！ マチュピチュみたい」と興奮した声が耳に飛び込んで来た。振り返ると、ミラーレスの一眼レフと芸術祭のパスポートを首から下げた学生らしき男性 2 人組が、目の前の光景に視線を釘付けにされながら駆け寄って来るところだった。意外な喩えに首をひねりつつ、平行線をたどったフォーラムの議論を思い起こし、関わり方の違いによって棚田がいかに異なる



写真 1 工事中の清水の棚田
(2012 年筆者撮影)



写真 2 復興後の清水の棚田
(2015 年筆者撮影)

存在であるかを改めて思い知らされた。

さらに2018年には、オラフ・ニコライが「昼の光ににじむ灯」と題するインスタレーションを展開する。一部の田んぼのまわりが街灯で囲まれ、山間の暗がりに現れる三色の人工的な灯りで構成された本作は、作家が東京で目にした色とりどりのネオンや電光掲示板から着想したものであった。街灯も棚田も人為に基づく存在であり、手つかずの自然などない。これは、都会（人工物や技術）と自然を対比的に捉えるまなごしを異化するコンセプトのもと制作された作品である³⁰⁾。集まった来訪者らは、茜色の空と折り重なる薄墨の山影の手前で闇に沈みゆく棚田がじんわりと赤や黄・緑に染まっていくさまを静かに、あるいはスマホで撮影しながら、やや興奮気味に見守っていた。

くしくも筆者には、これまでに見知る棚田作品とは対照的ながら、現在の場をまさに可知化するサイトスペシフィックな作品と映った。前章で見てきた「アート」としての棚田は、時あるいは地域を越えた人とヤマの関わりや多様性を可知化していたのに対し、本作は既存の関係性の切断を鮮やかに示す新たな棚田「アート」と捉えられる。幾何学的な造形の棚田が、地域のヤマ仕事とは異なる新たな技術・モノをもって実体化したように、闇に沈む山間で色鮮やかに照らし出される棚田は、過去の関係連鎖の中になかったモノをもって具現化したイメージをたたえていたからだ。人が往来する平地の田んぼの脇道に街灯が据えられることはあれど、日のあるうちにしか人が立ち入らない山地の田んぼの農道や畔に灯りがつくことはありえない。棚田の街灯は圧倒的な異物である。とはいえ、2011年以降、折々に工事の過程を見守ってきた筆者にとっては、そのような異物の存在に依らずとも、棚田が人為に基づく存在であることは自明だった。しかし昼間の日差しのもとで見ると、わずかに田を色づかせるLEDが据えられた規則的なポールの垂直と、山間から空へと続く復興田の水平の人為性は際立って見えた³¹⁾。初めての来訪者やかつての様子を知る芸術祭のリピーター、そして復興過程を目の当たりにしてきた筆者と、それぞれ地域や棚田との関わり方は異なるものの、それぞれが場に魅入られる様子は、多様な異化作用を孕む作品の強度を示している。

一方、後日偶然行き会った知り合いは、「田んぼに電気つけるなんてなあ。おらとももうLEDになったし、お前見に来るか」と冗談まじりに笑いかけてき

た。数年前から地域振興会の助成金がついて、各集落内の街灯が徐々に LED に付け替えられてきたことを思い出し、筆者は「ああ、LED ついてるんなら『作品』だもんねえ」と返した。これは芸術祭にまつわる定番のやりとりのひとつで、作品と類似した身の回りのモノや使われている素材・技術をさして「あれが作品なら（自分の身の回りにある）これも作品だ」と地元の人同士で笑いあうのである。これはいわば、作品という「図」に対する「地」すなわち背景にされた自分達の身近な物事を、再び「図」へとひっくり返すふるまいだ。清水のインスタレーションも、来訪者の身体経験や場のイメージ、自然と人工物の関係性など様々な対象を異化する一方で、住民同士のちょっとした会話を通じて異化される対象になったのである。復興田に呼応するかのように自然の人為性に光をあてるオラフ作品と、用いられている LED を介して関係性を転倒させる地元の冗談、こうした芸術祭と地域の図地転換について、人類学的にはどのように捉えられるだろうか。

ストラザーンはメラネシアで物を媒介に人と物やイメージの布置が転換していく過程について、「図と地の反転が、地を潜在的な図＝^{フィギュア}形象として提示する限りにおいて、この反転の動きは、地から『切り取られた』図が、地につけ加えられた図ではないということ」を意味すると指摘している（ストラザーン 2015: 270）。これは、「芸術祭の里」におけるアートと地域の関係性を考察していく上で、ひとつの参考になる。すなわち、「地面から湧き出す」ような芸術祭のサイトスペシフィックな作品は、土地の上にアーティストがつけ加えた「異物＝図」なのではなく、アーティストが地域の人と自然の関わり方の蓄積を目の当たりにして、「潜在的な地の図＝^{フィギュア}形象」を可視化・可知化させたものだからこそ、イメージを反転させるはたらきをもつのだ。一方、「地」である地元の物事もまた、図にとっての単なる背景ではない。作品に包含された「地」のイメージやそれを媒介するモノ（オラフ作品における LED）は、住民同士の冗談によって再び「図」へと反転し、「芸術祭の里」と地域を構成する諸要素の配置（LED を介した作品と集落内の電灯という関係の連なり）を拡張させるのである³²⁾。

清水の棚田は、サイトスペシフィックな作品「マウンテン」の一部を成すこと、すなわち里山の景観と芸術祭の作品を「まるごと体感」するには欠かせぬ棚田であることをひとつの理由に、ほかの被災田から切り分けられた。確かに作品

は、復興実現に向け「監査的アカウンタビリティ」に基づいて物事を方向づける要因のひとつだったが、実際それは、プロジェクトの関係連鎖を発動させる「アート」だったのだろうか。田んぼが棚田になるプロセスでは、ハイマスと松之山の田んぼ、松之山の人々とハイマスの写真がそれぞれ直接対峙するなかで、対象に喚起・魅了されることで動きが生まれた。芸術祭のふたつの「アート」としての棚田は、関係連鎖が安定するか分岐するかの点で対照的ながら、そこに畳み込まれた階層の関係は、いずれも人と人、物事を介して直接的に連鎖していた。時や場所・社会的文脈は異なるが、いずれも関わる人々が、置かれた状況や対峙する物事の結びつきを捉える推論や説明形式、すなわち「日常的アカウンタビリティ」に基づく動きである。棚田保全に向けた動きでは、こうした物事に経験的なまとまりをもたらす一助として、学術的説明や補償価値を正当化する制度的な説明が活用されていた。

一方、清水の地すべりは、地元の人々の説明形式では「復旧はない」とされていたものの、市長や市議会議員らによる行政的な説明形式「監査的アカウンタビリティ」が導入されることによって復興への動きが方向づけられた。すなわち本プロジェクトは、田んぼ（ヤマ）／棚田をめぐる「日常的アカウンタビリティ」と「監査的アカウンタビリティ」の既存の連続性を切断することによって、実現したということである。清水の棚田が震災による耕地被害の布置から、県や市の観光資源の布置へと置き換わる上で媒体となったのが、ディーコンの「マウンテン」という作品であった。復興プロジェクトに先立って2006年から存在した本作は、ヤマ／山という「地」からアーティストが切り出した「図」である。ヤマ／山と作品は空間的には近接しているが、日常的な田んぼ仕事と芸術祭や観光という、ふたつの異なる次元に存在していた³³⁾。地震による大規模な地すべりは、新たな技術に基づく区画配置やその造形を介して、棚田を作品の背景としての「地」から「図」へと転換し、場の焦点（布置の中心）に位置づける契機となる。田んぼ（ヤマ）の図としての「マウンテン」は、2011年に復興プロジェクトという新たな物事を起動し、それによって立ち現れた復興田は、2015年の芸術祭で自然災害と向き合う「アート（図）」となった。そして2018年には新たな「アート」としてオラフ作品が設置され、復興田は再び「地（背景）」へと転換した。田んぼ（ヤマ）／棚田とふたつ（ディーコンとオラフ）の作品は、地域と芸

術祭それぞれにおいて異なる存在として切断されているからこそ、図地転換を通じた新たなイメージ経験が可能になるとともに、場を構成する諸要素の配置を拡張させたのである。

ここまで見てきたように清水の棚田は、地域の日常的な説明様式に基づく震災の耕地被害という布置から、行政的説明様式に基づく観光資源の損失という布置へと移行することで公的資金を用いた復興事業の対象となった。効率性を重視して設計された復興田は、並存する棚田の既存の補償価値との間に矛盾を生んだ。復興後の棚田は、棚田化を通じて培われた震災前までの監査的アカウンタビリティと日常的アカウンタビリティの接合を切断して成立したばかりでなく、そのいずれにおいても葛藤を生む存在である。葛藤とは、他の被災田の作り手との間にある不平等、既存制度（直接支払いや多面的機能支払いなど）との間にある補償の正当性をめぐる矛盾を指す。こうした葛藤を孕む復興田は、地域においてどのように位置づけうるのだろうか。

国内初の設計技術を用いることで、大規模な被害から短期間で復興した清水の棚田には、その後農業土木・建設関連の専門家や防災関係の市民グループなどが、先進事例の視察として訪れるようになった。ジェルは「魅惑する技術」すなわち対象に込められた意図の類推や想像を喚起するアートの社会的なはたらきは、それをつくる物理的で技術的なプロセス「技術の魅惑」に由来すると指摘する（Gell 1992）。新たな棚田は、日本の原風景ではなく、先進的設計技術や早期復興の実現を示す場として、これまでとは異なる社会関係に結びついている³⁴⁾。

とりまく諸存在と関わりながら、変化し続けるサイトスペシフィックな「アート」は、来訪者の身体感覚や住民の地域の捉え方を異化するばかりでなく、その場で起きた出来事や地域の物事によって作品そのものも異化されていく。2006年に創られた作品が地震を契機に、時をおいて新たに社会的なはたらきをみせたように、「アート」は偶然性を内包し、差異をもたらしはたらきにひらかれた存在である（内山田 2008: 174）。アートと地域、図地は反転を繰り返し、互いを包摂しつつ切断することによって、また予期せぬ新たなイメージへと変奏され、現実を創りだしていくのである。

4 アートプロジェクトの図地転換

2011年の地震の後、地域や芸術祭にまつわる物事や活動のあり方は着実に変化してきた。山肌をえぐる地崩れや亀裂の入った田んぼの復旧、家屋や芸術祭作品の修復や解体など目につく部分はもちろん、人の動きや行政の施策、芸術祭の方針など目に見えぬ部分も含め、10年弱の間にじわじわと変動していった。創始期からかたちを変えながらも芸術祭を動かし続けてきた、地域や世代・ジャンルを超えた協働や、場をとりまく諸存在との関係によって成立するサイトスペシフィックなアートは、いずれも常に変わり続けるひらかれたものだからこそ、こうした様々な環境変化を如実に反映してきたと言える。

ここまで見てきたように、清水の棚田は大規模な地崩れによって、ふだん異なる位相にある地域と「芸術祭の里」、ふたつの布置が交差する舞台となった。私的な田んぼ（ヤマ）としてではなく、公的観光資源として復旧された復興田は、これまでの棚田から逸脱する存在として現れ、並存する他の棚田やその補償価値をめぐる矛盾や葛藤を生んだ。その後、新たに制作されたオラフ作品は、それに呼応するかのように自然の人為性に光をあてるとともに、既存の棚田作品とは対照的に過去の関係連鎖の切断イメージを場に顕在化させた。

こうした新たな作品形式に連なる復興プロジェクトが実現しえたのは、そもそも山地の田んぼがあまねく水田から区別され、「棚田」という存在へと変成されていたからであった。保全活動を通じた全国的なネットワークや多面的機能に基づく補償制度、「日本の原風景」としての景観の価値づけと撮影ブームなど、人や物事・制度の関係連鎖が広がっていくことで、清水を含む圏域内の田んぼもまた「棚田」として他所の物事が接続する場になっていった。

オラフの「昼の光ににじむ灯」が、田んぼやその場との関わり方に応じてさまざまな異化効果を発揮する一方で、LEDというモノを媒介に逆に住民の側が作品を異化したように、サイトスペシフィックアートの異化は双方向的に作用するものであり、アートと地域の相互参照関係は常に転換しうるものなのだ。長期的で遂行的なアートプロジェクトの図地転換がイメージの変転や物事の関係連鎖を拡張するのは、芸術祭と地域がそれぞれふだんは決して同化することなく、別々の確固たる布置を構成しているからである。アートと地域は相互に包摂しながら

も切断されているからこそ、転換の契機を孕み、新たな物事やイメージへと連なっていくのだ。

1 章にて指摘したとおり、日本の「アートプロジェクト」は広汎な実践事例の最大公約数として後追いで定義づけられた概念である。こうした帰納法に基づく推論形式は、捕捉しがたい事象を言語化し、論点や課題を示す上でひとつの手段ではある。しかし、遂行的な実践を構成するのは、何もアートプロジェクトの企画に含みおかれる人や物事ばかりではない。むしろ関わるそれぞれの人や物事が思いもよらぬ関係連鎖を駆動することこそ、参加や協働の出立点があったのではなかったか。本稿を通じて、アートと地域の相互参照関係や図地転換のあり方は、フィールドにおける仔細なやりとりや物事の積み重ねの中からこそ明らかにしうるものであることを示してきた。一方で図地や布置の転換の契機には、時に矛盾や葛藤を孕みながら社会的にはたらくアートの存在があった。「アートの力」や芸術の社会的役割に還元されない、生き活きとしたそのはたらきを丹念にたどっていくことで、今後より射程の広い議論へと結びつけていきたいと考えている。

注

- 1) アートプロジェクトは、「おもに 1990 年代以降日本各地で展開されている協創的芸術活動」をさし、既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとなることで、新たな芸術的／社会的文脈を創出するものと位置づけられている（熊倉 2014: 9）。こうした取り組みについては、グローバルな現代アートにおける協働実践、あるいは、日本国内の美術史や文化芸術制度・社会状況に照らして 20 年来論じられてきたものの、分野に応じて議論は拡散している。日本におけるアートプロジェクトのはじまりは、1980 年代後半から 1990 年代初頭に創始した取り組み、「アートキャンプ白州」（1988～1999）や「ミュージアムシティ天神」（1990～）とされている。1950 年代～70 年代における美術制度への批判に基づく、野外や美術館以外の施設での展示やパフォーマンスあるいはパブリックアートに汲みすることが指摘されつつ、ふだんアートになじみのない人々の参加・協働を伴う開かれた表現活動として区別されている（橋本 1997; 岡部 1998; 八田 2004; 加治屋 2009, 2016; 熊倉監修 2014 etc）。ただし、創始期には「アートプロジェクト」の呼称は一般的ではなく、2000 年代に入ってから広く用いられるようになった。
- 2) 本稿でとりあげる「大地の芸術祭の里」は、明治期に移入された西洋近代の美術制度への批判に基づき、そこから切り分けられてきた大衆芸術や生活文化をもアートと捉え、華道や陶芸・織物、農や食・踊りなど幅広い表現のかたちをアートとして呈示する取り組みである。世界各地から訪れるアーティストは、里山に刻まれた古今の暮らしの痕跡に触れ、地域に住まう人々と関わる中で、「人間が自然に関わる術」や場の特異性を可視化・可知化する。こうした実践が 20 年来継続する圏域は、異種アクターの相互交渉の過程が多様なモノや出来事として顕在化する、価値の接触領域となっている。
- 3) 地方分権化と新自由主義の拡張に伴い、地方自治体では行政サービスの一部を民間団体に委託したり、政策の作成・検討のプロセスに住民や市民活動団体・NPO 等の声を活かすことが、予算削減とサービス向上の要とされてきた。2000 年代半ば以降、こうした行政サービスの外部委託やまちづくりへの市民参加が「協働」と呼ばれ、各地で積極的に推進されて

いった。芸術祭開催地である十日町市では、市長や市職員・地方紙が芸術祭における「協働」を引き合いに、地方行政における協働推進の必要性や意義を示すことが多々あった。実際、発足当初から芸術祭を熱心にサポートしてきた住民が、協働のまちづくりをめぐる諸活動の主要な担い手になっている。裏を返せば、元々まちづくりや地域活動に積極的に携わる人々が、芸術祭を支えてきたとも言える。もちろん中には、芸術祭の手伝いを機に、こうした活動に関心をもって活発に参加するようになった人もいる。

- 4) 筆者は当時の活動に参加していないが、芸術祭のボランティアスタッフの1人として出会った、被災経験のある住職から「あの時は大変お世話になった」と深々と頭を下げられ、いかに記憶や心に深く刻まれた出来事だったかを聞かせてもらった。アーティストやスタッフ・地元の方々から、当時の状況や具体的な活動、出来事について様々な話を聞くにつけ、震災とその後の活動がいかに芸術祭の転機として重要かを痛感した。この点については、発足時から芸術祭ディレクターを務める北川も、芸術祭関連の集まりや著書でたびたび言及している。
- 5) 芸術祭の会期後に発行される「記録集」には、初回から制作や運営に協力した地域内外の個人やグループ・企業名が「協働個人・団体」として記載されてきたが、2015年以降は掲載されなくなった。
- 6) 10年間の県事業終了後、2009年芸術祭に向けて、取り組みの通年化や継続を打ち出すために採用された名称。芸術祭の作品群や取り組みが十日町市の主要な観光事業のひとつに据えられることで、芸術祭関連組織と地域行政の連携が少しずつ緊密になっていった。
- 7) 文化経済学者の澤村らは、2000年～2012年までの芸術祭の取り組みの変遷や経済効果、地域の変容について、行政報告書や公式記録集、地方紙記事や独自のアンケート調査に基づいて検討している（澤村編 2014）。長期的な変遷を示す研究成果として貴重であるが、日常的な地域の人や物事の不可量分な側面については触れられていない。フィールドワークに基づいて、越後妻有におけるアートと地域の相互関係について事例を挙げて検討している社会学研究もあるが（小泉 2010; 吉澤 2014; 宮本 2018 他）、特定の会期前後あるいは個別プロジェクトに調査研究の焦点が置かれているため、両者の長期的な相互参照関係については明らかにされていない。
- 8) 首都圏からやって来るボランティア仲間らは、初めて棚田を目にするとたいいてい歓声をあげ、「すごい」「きれい」「絵みたい」「写真みたい」と興奮気味に話す。筆者もフィールドワークを始めた当初、あちこちにお気に入りの棚田風景を見つけては、活動途中に車で通るのを楽しみにしていた。
- 9) 田んぼや休耕田に作品を設置するには、様々な交渉や許可申請の手続きが必要になる。担当したアーティストの希望をかなえるべく、筆者が農地転用申請をした際は行政側との交渉が難航して非常に苦労した。
- 10) 新潟県の農地部職員を中心に1999年に発足した「ECHIGO 棚田サポーター」。筆者は田植えや田の草とり、畔なぎや稲刈りなど折々の活動に参加。親族の田んぼを手伝っていて慣れているメンバーもいるが、大半は筆者のような素人なので作業効率は悪く、受け入れ準備も必要なため、担い手の負担軽減にはなっていないようだった。しかし受け入れ集落の人々は、山地の田んぼの良さや苦労、米作りの大切さをわかってもらうことが一番で、負担を軽くしたくてやっているわけではない、収穫した米の買い手になってもらえればそれでよいと語っていた。
- 11) 2000年代半ば頃からは、美術批評やアーティストによる事例報告のみならず、社会学や文化経済学・建築学・教育学・精神医学ほか様々な分野で、プロジェクトへの参与観察や協働実践を通じた調査研究が行われてきた。紙幅の都合上、隣接分野の先行研究に関する整理とそれぞれの成果や課題については、改めて別稿で詳しく論じたい。
- 12) 1990年には国と民間の出資金の運用益で振興活動を行う「芸術文化振興基金」と、企業の芸術文化支援を促進する中間支援組織「企業メセナ協議会」が創設。1998年には文化振興マスタープランが採択され、NPO法が成立する。2001年に文化芸術振興基本法が成立し、関連予算が増額された。バブル崩壊後のハコモノ批判を受けたソフト事業へのシフトや、助成制度と予算の拡充、活動を担うアート系NPOの増加などが組み合わさって、以後のプロジェクト増に結びついた。ちなみに、文化芸術振興基本法は2017年に改正され、新たに芸術祭や観光・まちづくり・食文化なども支援対象となった。
- 13) 旧市町村（十日町市、川西町、中里村、松代町、松之山町）と津南町のうち、「妻有」が

示す圏域ではない地域から、地域呼称として反対の声が上がったため、のちに「越後妻有」に改称。よってこの地域名称は、「大地の芸術祭」創始時につくられたものである。

- 14) 企画書の作成主体は、2000 年の第 1 回大地の芸術祭から現在に至るまで総合ディレクターを務める北川フラムの率いる、(株)アートフロントギャラリー。ファーレ立川（集中型彫刻設置事業／1994 年）を訪れて感銘を受けた新潟県庁職員が、そのディレクターを務めた北川に直接声をかけ、事業企画書の提出を求めたのがきっかけである。芸術祭のコンセプトや枠組みは主に北川の立案による。

構想骨子は、(1) 広域イベントの創造（アートトリエンナーレ／国際環境芸術祭）(2) 美しい里づくりの発信基地となる場（ステージ／拠点施設）の整備 (3) 交流ネットワーク（圏域観光ルート）の整備 (4) 地場産業の強化と展開（アート・デザインによる高付加価値商品やアートツーリズム等）(5) イメージアップ（アーティストや文化人・マスコミ関係者によるファンクラブづくり、妻有景観 100 選の選定）(6) 事業推進組織体制の整備（行政・住民・企業によるパートナーシップ構築）

本節で言及する芸術祭の概要や特徴は、企画書や記録集、北川の著作（2005、2010、2013）や、2008 年以降、筆者が参与してきた制作現場、各種会議や講演会などの内容を総合的にふまえ、まとめたものである。よって直接引用の場合のみ、資料や文献の参照箇所を記載する。

- 15) 地域の役回り（当番）、勤務先の仕事、有償／無償ボランティア、出店者、パートスタッフなど。
- 16) 「越後妻有アートネックレス構想 越後妻有大地の芸術祭 2000 実施計画書」（1998）。
- 17) 「美術館の外」。膨大な美術作品のコレクションを収集・分類する美術館という装置の機能を否定的にみる立場の総称。制度批判の側面をもつ「インスタレーション」「アースワーク」「パブリック・アート」など、主に移設不可能な野外での作品制作・展示が、1960 年代以降に目立つようになったのは、当時のカウンターカルチャーとの結びつきの強さを示す（暮沢 2002: 147）。こうした流れを汲む「THE PLAY」や河口龍夫らのグループ〈位〉による 1960 年代～80 年代にかけての活動は、「参加者の合意で決めた合同行為の結果や、観客の反応よりも、成り行きを自然に委ねる無償の過程が、現代美術をアイロニカルに反省させるのが特徴」で、後者は制作や作品展開過程における自我や個性を否定する「非人称」という理念を提示した、との指摘がある（針生 2007: 231–233）。これらはアーティスト同士の協働に焦点をおく点で、1990 年代以降のアートプロジェクトの関係性とは異なる。一方、成り行きを自然のなすがままに委ねる作品は、後者のグループを結成した河口龍夫の作品（「関係—大地・北斗七星」2000 年～恒久設置）を含め、越後妻有に多数存在する。オフ・ミュージアムの流れに芸術祭が位置づけられているということは、作品の持続的存在における非人間存在の影響を含みおくことを示す点に、留意しておく必要がある。
- 18) 「場」は単なる作品設置場所ではなく、圏域内の歴史、文化、自然を指す。場を示すものとして、縄文文化や遺跡、善光寺街道や松之山街道、雪文化、織物、木工、板碑、民藝、工芸、茅葺き技術、信濃川、洪海川、河岸段丘、ブナ林、豪雪地、棚田、食などが挙げられている（「妻有郷アートネックレス基本構想」1996: 15）
- 19) 例えば、2000 年に制作されたトーマス・エラーの「人再び自然に入る」という屋外作品は、作品と地域の双方向的な異化が現れた事例である。本作はアーティストの立像にツタが伸びて緑で覆い尽くされるプロセスを見せるインスタレーションだが、しばらく経っても一向に変化がないことに気づいたスタッフが近くの住民に尋ねると、設置場所の田んぼの作り手が「草が生いてきたらその都度刈っていた」ことが発覚した。アーティストにとって自らの像にツタが絡むことが「自然に入る」という美であるのに対し、地域ではモノに草が生いたら刈るのが美であるというように、両者の自然との関わり方や美学の違いが浮き彫りになった事例である。このエピソード自体が作品の一部として語り継がれており、その双方向的な異化作用をもって芸術祭スタッフやボランティアの間で「名作」とされている。
- 20) デスコラはオギュスタン・ベルクをひいて、日本には、人の住む場所である「サト」と人の住まぬ空間の原型を意味する「ヤマ」の対比と相互補完性があるとした上で、「征服すべき空間でもなく、不気味な他性のよって来る地でもない」日本の山は、本来「未開」の地とは言えないという。しかし、戦後のヒノキや杉の植樹を通じて、無秩序や陰鬱、無規律を喚起する「未開」状態になったと指摘する（デスコラ 2018: 177）。確かに十日町の里山も、戦後杉の植樹が積極的に行われ、安い外国木材の輸入と人手不足で下草刈りや枝打ちができずに荒れていつている。木を絞め殺す藤は、かつて必ず人の手で取り除かれていたため、春先

に山に咲く薄紫の花は、「山が荒れた証拠」と言われる。山崎吾郎は、ラトゥールの非人間まで拡張された対称的アプローチに、「生産と反-生産」「実現と反-実現」の軸を導入することで、無為の結果出来事が生じる状況、出来事の潜在的側面が現れてくると指摘する（山崎 2017: 101）。ここで述べた十日町の事例は、山崎がいうところの「生成」のプロセス（藤のせいでヤマが荒れる＝無為による自然の因果説明）であり、「未開」とは異なる。ヤマは今だ、山菜採りやキノコ狩りを楽しめる（採る加減をしながらヤマとの関わりを維持する）場でもあり、「消滅」はしていない。

- 21) 棚田について国内で最初に書かれた学術書と言われる『棚田の再開発』（田中・岡田 1978）でも、同じく「傾斜 1/20 以上の水田を棚田として取扱う」としている（志田 2014: 6）。
- 22) 1969 年初来日し、1974 年より日本定住。1988 年頃に十日町に撮影に來た折、松之山の棚田を見つけ、そのまま 2 週間滞在。その後も度々現地に訪れている。
- 23) 最初の写真集「たんぼ」によれば、「新潟県の松之山は、現在のところ、いちばん気に入っている山の村」であり、そこには「松之山の土地とそこに暮らす人びとの両方から発している古い日本の精神」があるという。ハイマスは、何百年もまえに拓かれた「古い歴史をもった田畑は“Sacred Fields（神聖な土地）”と呼ぶべき場所」であり、「棚田自体が、現在と過去の松之山の人びとの記念碑であり、単なる農地を超えた日本人の社会的、歴史的な遺産」だと指摘している（ハイマス 1994: 68）。ここで筆者が述べた、ハイマスを魅了した田んぼや諸存在は、松之山のそれに多くを負っていると言っても過言ではないだろう。
- 24) 1998 年 8 月～1999 年 7 月にかけて「越後妻有の自然、文化に隠された魅力を再発見」し、「住民全員の参加を促す目的」で行われたコンテスト。募集半年前から行われたワークショップで、賞品の内容や募集・周知方法について話し合われ、住民から 128 点の賞品が提供された。地元および全国から集まった作品は総計 3114 点。審査員は安斎重男（写真家）大岡信（詩人）真野響子（女優）ら 6 名。受賞写真には雪との暮らし、田んぼや身近な動植物、季節行事に関するものなどがある（越後妻有大地の芸術祭実行委員会 2001: 332-333）。当時のワークショップに参加していた人によると、「予想以上に応募がきちゃって、対応に追われてまいっちゃった」とのことだが、興奮した語り口から当時の「なにかすごいことが起きつつある」というわくわく感がうかがい知れた。
- 25) 松代松之山の棚田は、手入れが行き届き、絶滅危惧種の水棲昆虫などの存在が確認されたことから、2009 年「にほんの里百選」（朝日新聞創刊 130 周年森林文化協会 30 周年記念事業）に選出され、テレビ朝日系列の 3 分番組「日本の里百選」の初回放送（2009 年 1 月）で取り上げられた。同年、NHK 大河ドラマ「天地人」のオープニングに使われたこともあって、この頃から急速にカメラマンが増えていった。
- 26) 例えば、2006 年に制作されたダダン・クリスタント（インドネシア出身／オーストラリアにて活動）の「カクラ・クルクル・アット・ツマリ」は、山間の棚田全体に 165 個の竹製風車を設置した作品だが、風が抜けるたび、カラカラカラカラと乾いた響きがよせては返す怒濤のように迫りきて、筆者は圧倒されたまましばらく身じろぎもできなかった。
- 27) 来日する人物の人数は、タヒミックの三男カブニアン以外、フィリピンのババオ村で植林活動を推進するリーダーで、彼が師とあおぐロベス・ナウヤックに一任されていた（清水 2013: 176）。清水によれば、「様々な活動のアイデアや全体像の構想と意味づけは、ほとんどナウヤックの感性と発想そしてイニシアティブに任されて」おり、タヒミックは彼の「マネージャー」であり、彼を表舞台に引き出して自己表現してもらう場を用意するプロデューサーだという（清水 2013: 176）。一方、北川によればタヒミックからのメールには、自身が作品タイトルやプランを立案したと書かれており（北川 2010: 136-138）本作がタヒミックの個人名義になった経緯や内実はわからない。
- 28) 新潟県内の農地・農業用施設被害は、7 市町村合わせて 390 箇所、被害総額 2,541 百万円にのぼった（佐藤ほか 2014: 17）。
- 29) フォーラムでの担当者の話しによれば、まつだい棚田バンクを運営する NPO 法人越後妻有里山協働機構側が、積極的に受託したというよりも、振興局側からの要請を受けて受託せざるをえない状況だったようである。
- 30) 越後妻有大地の芸術祭の里 HP「オラフ・ニコライ 2018 年の作品制作現場をレポート」2018 年 7 月 8 日付 http://www.echigo-tsumari.jp/news/2018/07/news_20180708_02（2019 年 12 月 15 日アクセス）
- 31) 作品が設置されたのは、復興田の手前にある崩落をまぬがれた従来からある田んぼだった

- が、作品を見ると必然的に復興田が目に入る位置関係にあった。
- 32) 芸術祭の作品群（図）と地域（地）は、「〔自己準拠的に〕自らを自らのスケール」としてはたらく二つの次元（ストラザーン 2015: 269-270）と捉えられる。両者はそれぞれ切断されて決して同一化しないからこそ、反転を通じた新たなイメージ経験が可能となり、場を構成する諸要素の配置を拡張させるのである。遂行的なアートプロジェクトという際限なく拡張していく関係連鎖における芸術的状况を考察する上でネットワークの切断点に着目すること（Strathern 1996）は、有効な手だてとなる。
- 33) 地元では作品は「マウンテン」ではなく、その見た目から「（銀色の）ソーセージ（みてえなやつ）」と呼ばれている。
- 34) 2020 年 4 月新潟県は広報と観光促進を目的に「にいがた棚田カード」の発行を始めた。カードに選ばれた全 20 地区のうちの約半数、9 地区は十日町市と津南町が占め、復興後の清水の棚田も選ばれている。棚田化の中で注目されてきたような地区に加え、清水以外にも中越地震で被災した後に復興した地区が含まれている。これは震災による既存の棚田と復興田との切断をふまえ、もう一度「棚田」というひとつの差異構造のなかに位置づけ直そうとする動きとも捉えられる。

参 照 文 献

〈日本語〉

石井進

- 2001 「棚田の歴史」棚田支援市民ネットワーク 連続講座「棚田」実行委員会編『連続講座 棚田 第 2 期講義録集』pp. 1-17, 東京：棚田市民ネットワーク。

内山田康

- 2008 「芸術作品の仕事——ジェルの反美学的アブダクションと、デュシヤンの分配されたパーソン」『文化人類学』73(2): 158-179。

越後妻有大地の芸術祭実行委員会

- 2001 『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2000』東京：現代企画室。

加治屋健司

- 2016 「地域に展開する日本のアートプロジェクト——歴史的背景とグローバルな文脈」藤田直哉編『地域アート 美学 制度 日本』pp. 97-134, 東京：堀之内出版。

兼松芽永

- 2018 「アートプロジェクトをめぐる協働のかたち——地域活動と大地の芸術祭サポート活動のあいだ」白川昌生・杉田敦編『芸術と労働』pp. 91-128, 東京：水声社。

カバコフ, I / E. カバコフ

- 2000 「棚田 インスタレーション 1999-2000」大地の芸術祭実行委員会編『イリヤ／エミリア・カバコフ「棚田」インスタレーション』pp. 20-22, 東京：現代企画室。

北川フラム

- 2004 「人間の時間、それが人間の土地」大地の芸術祭実行委員会編『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2003』pp. 14-16, 東京：現代企画室。
- 2005 『希望の美術・協働の夢 1965-2004 北川フラムの 40 年』東京：現代企画室。
- 2010 『大地の芸術祭』東京：角川学芸出版。
- 2013 『アートの地殻変動 大転換期、日本の「美術・文化・社会」』東京：美術出版社。

熊倉純子

- 2014 「アートプロジェクトとは」熊倉純子監修『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』p. 9, 東京：水曜社。

暮沢剛巳

- 2002 「オフ・ミュージアム」暮沢剛巳編『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』pp. 147-148, 東京：フィルムアート社。

小泉元宏

- 2010 「誰が芸術を作るのか——『大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ』におけ

- る成果物を前提としない芸術活動からの考察」関東社会学会編『年報社会学論集』(23): 35-46
- 佐藤太郎・二村健一・水津末穂・川上峻司・吉川夏樹・有田博之
2014 「地すべりにより被災した棚田の復旧——GIS とレーザプロファイラを活用した等高線区画整理の計画」日本地すべり学会編『日本地すべり学会誌』51(5): 17-22。
- 澤村明編
2014 『アートは地域を変えたか 越後妻有大地の芸術祭の十三年 2000-2012』東京：慶応義塾大学出版会。
- ジュステイ, J.
2018 「社会的転回の論争」アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回をめぐる』pp. 224-254, 東京：フィルムアート社。
- 志田麻由子
2014 「棚田とはなにか」棚田学会編『棚田学入門』pp. 3-14, 東京：勁草書房。
- 清水展
2013 『草の根グローバリゼーション 世界遺産棚田村の文化実践と生活戦略』京都：京都大学学術出版局。
- ストラザーン, M.
2015 『部分的つながり』大杉高司・浜田明範・田口陽子・丹羽充・里見龍樹訳, 東京：水声社。
- 関口広隆
2012 『世界遺産を守る民の知識——フィリピン・イフガオの棚田と地域の学び』東京：明石書店。
- 田中正邦・岡田正行
1978 『日本の農業 第114集 棚田の再開発』東京：一般財団法人農政調査委員会。
- デスコラ, F.
2018 「『野生』と『馴化』」下山大助訳, 秋道智彌編『交錯する世界 自然と文化の脱構築』pp. 155-191, 京都：京都大学出版会。
- 十日町地域ニューにいがた里創プラン推進協議会
1996 『妻有郷アートネックレス構想 妻有 5000 年物語 大自然と芸術文化のふれあい回廊』新潟：新潟県企画調整部 地域政策課地域計画班。
1998 『越後妻有アートネックレス構想 越後妻有大地の芸術祭 2000 実施計画書』新潟：新潟県企画調整部 地域政策課地域計画班。
- 中川敏
2010 「失敗した比較——監査と類化」出口顕・三尾稔編『人類学的比較再考』（国立民族学博物館調査報告 90）pp. 227-246, 大阪：国立民族学博物館。
- 中島峰広
1999 『日本の棚田——保全への取り組み』東京：古今書院。
2012 『棚田 その守り人』東京：古今書院。
- 中原祐介
2004 「芸術の復権の予兆」大地の芸術祭実行委員会編『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2003』pp. 8-11, 東京：現代企画室。
- 新潟県十日町市
2012 『平成 23 年度緑の分権改革調査事業 成果報告書』新潟：十日町市。
- ハイマス, J.
1994 『たんぼ めぐる季節の物語』東京：NTT 出版。
1996 『おこめ』東京：小学館。
- 八田典子
2004 「『アート・プロジェクト』が提起する芸術表現の今日的意義——近年の日本各地における事例に注目して」島根県立大学総合政策学会編『総合政策論叢』7: 133-147。
2007 「芸術受容の『場』の変容——『大地の芸術祭』に見る『展覧会』の新しいかたち」島根県立大学 総合政策学会編『総合政策論叢』第 13 号: 123-146。

針生一郎

2007 「美術館への挑戦 読売アンデパンダン展」多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』pp. 231-233, 東京: 東京書籍。

ビショップ, C.

2016 『人工地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳, 東京: フィルムアート社。

フィンケルパール, T.

2018 「社会的共同 (Social Cooperation) というアートーアメリカにおけるフレームワーク」アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回をめぐる』pp. 14-78, 東京: フィルムアート社。

宮本結佳

2018 『アートと地域づくりの社会学 直島・大島・越後妻有にみる記憶と創造』京都: 昭和堂。

森田敦郎

2009 「序——『アカウンタビリティ』と目に見える世界の探究」日本文化人類学会 (編)『文化人類学』73(4): 499-509。

山崎吾郎

2017 「消滅と無為の実践論——自然の人類学における翻訳の問題」『思想』1124: 92-104。

吉澤弥生

2014 「『昴平の事例研究』の概要」東京文化発信プロジェクト室編『地域におけるアートプロジェクトのインパクトリサーチ「昴平の事例研究」活動記録と検証報告』pp. 8-23。

ラトゥール, B.

2008 『虚構の「近代」』川村久美子訳, 東京: 評論社。

〈英語〉

Bourriaud, N.

2002 *Relational Aesthetics*. Translated by S. Pleasance and F. Woods. Dijon: Les Press Du Reel.

Gell, A.

1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In J. Coote and A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp.40-63. Wotton-under-Edge: Claredon Press.

1998 *Art and Agency An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press.

Ingold, T.

2013 *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.

Jackson, S.

2011 *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.

Kester, G. H.

2004 *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: Routledge, University of California Press.

2011 *The One and The Many Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.

Latour, B.

1987 *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.

Sansi, R.

2015 *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic.

Strathern, M.

1996 Cutting the Network. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2(3): 517-535.