

# みんなくりポジトリ

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

芸術家と非芸術家の関係から生じる「アート」：《Self Select: Nairobi in Tokyo》の実践から＜特集：「協働／プロセスの人類学：同時代のアートをめぐる省察から」＞

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2020-11-20 キーワード (Ja): キーワード (En): dressing behavior   art project   exhibition   space of appearance   critique of everyday life 作成者: 西尾, 美也 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00009614">https://doi.org/10.15021/00009614</a>

## 芸術家と非芸術家の関係から生じる「アート」

— 《Self Select: Nairobi in Tokyo》の実践から—

西尾美也\*

“Art” Born from the Relationship between Artists and Non-artists:  
Practice of *Self Select: Nairobi in Tokyo*

Yoshinari Nishio

本稿では、世界の諸都市ですれ違う通行人と筆者が衣服を交換し一時的に着用し合うアートプロジェクト《Self Select》において、とくにナイロビ出身のデービッド・オモンディと協働で行なった取り組みを事例に、実践者の立場から、芸術家と非芸術家の協働実践およびアートプロジェクトと展示の関係性を考察する。非芸術家であるオモンディが芸術家である筆者の立場を演じた《Self Select: Nairobi in Tokyo》の成立には、筆者とオモンディが継続的に積み重ねてきた時間（プロセス）が重要な働きをしていた。開かれた制作活動は、芸術家と非芸術家互いの気づきに結びつくものの、その活動を展示する過程では、活動の作品化は条件によっていかようにも可能であり、翻って「アート」の成立には筆者とオモンディの関係性や他者への交渉プロセスそのものがいかに要になっているかを認識した。アートプロジェクトを展示することのこうした違和感から、活動を特定の分野に閉じ込めないオルタナティブな作品化の可能性および芸術のための場や観客が得にくいケニアで日常生活批判として活動を再提示する可能性を見出してゆく。

Examining the *Self Select* art project, by which the author and a passerby in different cities temporarily exchange and wear each others' clothing, as a case study and examining the artist's collaboration with Nairobi David Omondi in particular, this paper presents consideration of boundary zones between art and non-art. It also reveals the relation between art projects and exhibitions from the standpoint of a practitioner. For the realization of *Self*

---

\* 奈良県立大学

**Key Words** : dressing behavior, art project, exhibition, space of appearance, critique of everyday life

**キーワード** : 装い, アートプロジェクト, 展示, 現われの空間, 日常生活批判

*Select: Nairobi in Tokyo*, in which the artist and author roles are performed by the non-artist Omondi, the considerable time that the author and Omondi shared together (the “process”) played an important function. The open method of production adopted for these activities engenders mutual awareness between artists and non-artists. However, their transformation into art becomes possible, depending on the conditions, through the process of presenting them in an exhibition. On reflection, a tacit awareness exists of the importance of the relationship between the author and Omondi, and of negotiation with others when determining these activities to be “art.” From the sense of incongruity pervading exhibitions of such art projects, one feels potential for alternative methods of producing and presenting art unconfined by any specific discipline. This work also reveals possibilities for renewed presentation of activities as a critique of everyday life in Kenya, where art spaces and audiences are not readily obtainable.

はじめに	2.1 非芸術家が芸術家になる
1 作家活動としての個人史と個人的な信頼関係から生まれるアートプロジェクト	2.2 アートプロジェクトを展示する
1.1 《Self Select》の背景と概要	2.3 「活動」と「仕事」の狭間で
1.2 《Self Select: Nairobi in Tokyo》の背景と概要	3 芸術家と非芸術家の関係から生じる「アート」
2 《Self Select: Nairobi in Tokyo》の実践から	4 おわりに

## はじめに

本稿では、筆者が手がけてきたアートプロジェクト《Self Select》においてとくにケニアのナイロビ出身のデービッド・オモンディと協働で行なった取り組みを事例に、芸術家と非芸術家の協働実践およびアートプロジェクトと展示の関係性を考察する。

複数の共同体に属し、複数のアイデンティティをもって生きることが求められる現代の都市において、「装い」は人付き合いに安心感や信頼感を付与し、コミュニケーションを円滑にする媒体として機能している。しかし、物理的に人の身体を覆う装いは、意識的であれ無意識的であれ、人が身を偽ったり役割を演じ

分けたりすることを可能にしている。つまり、装いはある種のコミュニケーションを担う一方で、あり得たかもしれない別のコミュニケーションを遮断しているのではないか。こうした問題意識のもと、筆者は装いの実践者である全人類を対象に、「装いが閉ざしているコミュニケーションを、装いによって取り戻す」ことを目的に活動を続けてきた。

このために筆者が用いる手法は、「ワークショップ」と「アートプロジェクト」である。ワークショップは、古典的近代を組み替えようとする試みとして理解される（真壁 2008）。たとえば近代教育が、「教師と生徒という関係図式」「時間による管理」「点数による画一的評価のあり方」という特徴があるのに対して、ワークショップは、「関係性を組み替え」「権力関係をフラットにし」「多様な価値観を創出する機会を与える」ものである<sup>1)</sup>。

一方でアートプロジェクトは、「作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入り込んで、個別の社会的事象と関わりながら展開される」活動と定義される（熊倉 2014: 9）。近代までの芸術が、「作り手と受け手の固定した関係性」「批評や美術館による作品の特権化」「作品の市場化（モノとしての流通）」という特徴をもつとすれば、アートプロジェクトは、「作り手と受け手という関係図式の変容」「批評や美術館での特権化からの解放」「市場化への抵抗（モノからコトへ）」をその特徴にしていると言える<sup>2)</sup>。

筆者はこれまでのワークショップやアートプロジェクトの実践を通して芸術家である作り手と非芸術家の関係性を問い続けてきた<sup>3)</sup>。それはいつとき限りであったり、長く続いたり、共同で制作するパートナーであったり、援助する／される間柄であったり、さまざまであった。これまでの議論において十分に明らかにされてこなかったのは、芸術家と非芸術家の関わり合いの中でどのような「アート」が生じているのかについての微視的で詳細な分析である。

芸術家という実践者の立場から記述する本稿は、「一人称研究」のスタイルをとる。これは人工知能研究の分野で提唱される方法論で、人が現場で出合ったモノゴトを、その個別具体的状況を捨て置かずには観察・記述し、そのデータを基に知の姿について新しい仮説を立てようとする研究、とされる（諏訪 2015: 3）。一人称研究の提唱者の一人である諏訪正樹が著した『身体が生み出すクリエイティブ』では、「身体を世界に没入させて世界に触れる」方法を提唱し、お笑い芸人

に挑戦すべく自ら大喜利を洗練させてゆくプロセスを描いたり、野球の打撃スキルについて自らを被験者にして身体知の研究を行ったりという一人称研究が紹介されている。こうしたことが、コンピュータをより賢くすることを目的にした人工知能分野の研究者によって実践されているのだ。まさに表題のとおり、AIには（今のところ）できない「身体が生み出すクリエイティブ」を、「詩人や画家、小説家、デザイナー、彫刻家といった人たちは、（中略）日々やっているのだと思う」（諏訪 2018: 191）と諏訪自身述べている。

また、人類学者の菅原和孝は、フィールドワークを「みずからの身体を、長い時間をかけて変容させること」と定義し、画家や音楽家、武道家、スポーツ選手など、技芸の鍛錬を職業とする人びとは、意志的な努力によって身体を変容させ、それがそのまま「作品」や「演奏」「勝敗」「レコード」といった達成になることを引き合いに出し、人類学者は、身体の変容を「ことば」で定着させなければならないと述べている（菅原 2004: i-ii）。これは、他者や異なる文化について、それらを身体化させた観察者自身として記述するという民族誌の可能性を示している点で、1980年代半ばからの民族誌批判に対するひとつの応答だと考えることができる。

本稿では、ともに芸術家との共通性を示唆している諏訪と菅原の考え方を組み合わせ、ハル・フォスターが批判した「民族誌家としてのアーティスト」（フォスター 2011）の延長にある筆者の実践を、フィールドワーカーであり芸術家である筆者の身体の変容のプロセスとして捉え、その具体的手法として一人称研究のスタイルによって言葉で定着させることを試みる<sup>4)</sup>。諏訪の一人称研究の整理に従い（諏訪 2015: 3）、以下のような視点から実践を記述してゆく。

- どのような意志をもって
- からだを使ってどのように環境に働きかけ
- 環境にはどんな変容がもたらされ
- 自分は環境のどんなことに新たに気づき
- 自分の考えはどう影響を受けたか
- そして、自分にはどんな新しい意図や目的が生まれたか

「新しい意図や目的」という段階は、芸術家において次なる実践のためのアイデアや概念を構築することと同義と捉えて、最後に提示する。

## 1 作家活動としての個人史と個人的な信頼関係から生まれるアートプロジェクト

### 1.1 《Self Select》の背景と概要

《Self Select》は、世界の諸都市ですれ違う通行人と筆者が衣服を交換し一時的に着用し合うプロジェクトだ。現地の言葉をフレーズだけ暗記して、「言葉のコミュニケーションが苦手だから、服を交換してほしい」と道ゆく人に突然、交渉をはじめ。戸惑いながらも交換を承諾してくれた人とは、その場で可能な範囲で衣服を交換して写真を撮影する。はじめは戸惑ったり不思議がっていても、いざ衣服を交換してしまえば、一気に関係は打ち解ける。ひとつの都市で一週間程歩き続け、交渉を続ける。衣服という共通の持ち物を交換することで、言葉ではできないコミュニケーションを目指すのが《Self Select》だ。

《Self Select》を街中で実施する際には、都市の条件によって多少異なるが、交渉者以外に、写真を撮るカメラマンと映像を撮るカメラマン、着替えのためのモバイル・フィッティングルームを支えるスタッフ2名が同行する。ただし、交渉者が一人で通行人に交渉する環境を作るために、他のスタッフは気づかれないように後ろから尾行し、交渉が成立したときにだけ姿を現わす、という方法をとっている（写真1）。

2007年にフランスのパリで滞在制作をする機会があり、事前に旅行を兼ねてパリへ視察に行ったときに筆者はこのプロジェクトの着想を得た。街を歩いていると、現地の人から普通にフランス語で話しかけられることが何度かあった。道を聞かれたりするような内容だったが、筆者はフランス語を理解できず何も答えることができなかった。驚いたのは、日本では見た目が異なる外国人に対しては積極的に日本語では話しかけないのが普通だが、フランスでは見た目が異なるということが、話す言語が異なる理由にはならないということだった。もちろん移民や留学生のことが背景にあることは理解できるが、出自は違うのに言語は共通してフランス語を話す一方で、服装では宗教やアイデンティティを主張していることがとくに印象的だった。つまり、人々にとって言葉は「着替え」やすいのに、装いは「着替え」にくい。筆者は逆に、新しい言語を覚えることには苦手意



写真 1 《Self Select in Nairobi》における交換の様子  
(2009 年 3 月 13 日 高木文撮影)

識があるが、装いはどんなものでも受け入れることができる。こうした考えから、筆者なりの方法でもう一度パリという場所を体験するために、道ゆく人に、今度は自分の方から話しかけて、服の交換の交渉をするというアイデアに結びついた。

これまでにパリ、ナイロビ、コトヌー（ベナン）、オークランド（ニュージーランド）の 4 都市で実施し、計 117 名と衣服を交換してきた。これからも筆者のライフワークとして、海外に出向いた際に機会を見つけては継続してゆくつもりだ。

## 1.2 《Self Select: Nairobi in Tokyo》の背景と概要

はじめての《Self Select》の実施から 10 年を経た 2017 年に実施した《Self Select: Nairobi in Tokyo》は、これまで筆者が担ってきた交渉者としての芸術家の立場をも、他者と交換する／他者に託すという新しい試みである。その役割を託すために、2 年間ケニアに滞在していたときに、ナイロビで調査の助手を務めてくれていた一般ケニア人のデービッド・オモンディを東京に招いた。オモンディは芸術とは無縁の暮らしだったが<sup>s5)</sup>、母の影響でミシンができたことで作品

作りに参加してくれたり（写真2）、柔道が好きなことから日本語を少し勉強しており、滞在中は通訳やボディガードも兼ねてくれていた。

「はじめに」で述べた「アートプロジェクト」の手法は、芸術が実践される場や領域を拡張し、作品という媒介物なしに他者との関係のあり方そのものに価値を見出す川俣正の「アートレス」や、熊倉敬聡の「脱芸術」という概念を生み出してきた（熊倉 2003: 126-152）。熊倉は、「これはアートではないかもしれない」と、「アートであることをあえて諦めることで、一つの全く同じ行為が社会的に違う意味をもつ可能性があるのではないか」（熊倉 2003: 136）と述べている。筆者は基本的にこの熊倉の考えに影響を受けて実践を行なってきた。

具体的には、実践の場として筆者は芸術のための場や観客が得にくいケニアでの活動を続けており、2011年9月から2013年7月までの2年間は文化庁新進芸術家海外研修員としてナイロビに滞在した。1967年から2016年までに本制度（美術部門）を利用した総計1,348人の芸術家の派遣先の統計を見ると、ヨーロッパが910名、アメリカが360名であるのに対し、アジア・オセアニアが72名、アフリカはたったの6名となっている（図1）。この数字からも、日本の芸術家がいかに芸術を西欧社会に求めてきたかが伺える。若い世代に対して派遣先の多



写真2 ナイロビで公開制作をする筆者（右）とオモンディ（左）  
（2010年1月2日 西尾咲子撮影）



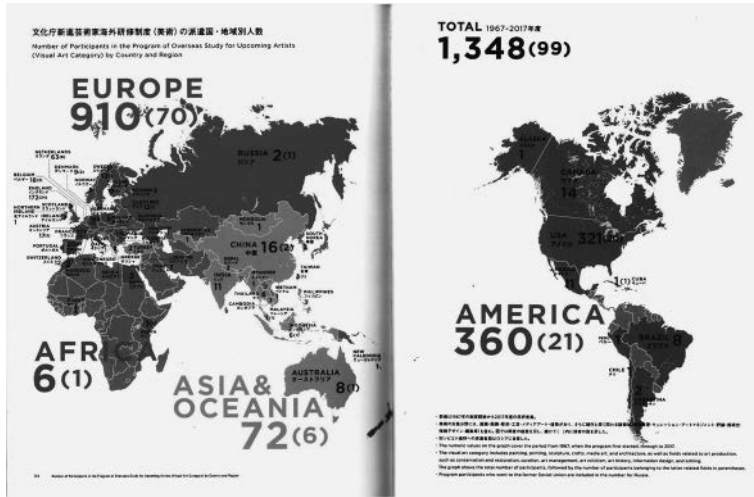


図1 文化庁新進芸術家海外研修制度（美術）の派遣国・地域別人数  
（出典：林洋子監修 2018）

様な選択肢を提示することが期待され、筆者は 2018 年 1 月から 3 月まで国立新美術館で開催された研修制度の成果展「20th DOMANI・明日展」に出品した。展覧会の企画者である文化庁芸術文化調査官の林洋子は、「成果展は 20 周年の節目でもあり、新しい表現の動向であるアートプロジェクトを『展示する』試みもこれからは必要だと感じている」と筆者に話した<sup>6)</sup>。本展に向けた新作のアートプロジェクトとして、筆者は《Self Select: Nairobi in Tokyo》を企画し、2017 年 11 月に東京で実施した。

海外経験のないオモンディを海外に連れ出して芸術家の立場にするというアイデアは、研修中の 2012 年にまで遡る。筆者は 2012 年にロンドン・オリンピックの文化プログラムに芸術家として招聘された際、同様のアイデアを提案したことがある。オモンディがイギリスのラフバラで道ゆく人と衣服を交換するというプロジェクトだ。しかし「不法滞在」を恐れた当局からオモンディに入国ビザが発行されず、未完に終わった。

芸術家がある地域で一定期間滞在して制作することをアーティスト・イン・レジデンス（以下、AIR）と呼ぶが、そこで芸術家に期待されていることに、地元住民とのコミュニケーションや地域資源を発掘する独自の視点といったものがあ

る。AIRの制度ではそれをサポートする組織や環境が整っていることが多い。こうした制度としての芸術の環境から距離を置き、あえてケニアの街中を舞台に自ら模索しながらアートプロジェクトを企てていた身として、AIRの制度自体にある種の固定した、予定調和的な退屈さがあると筆者自身が感じはじめていた。提案の背景には、この先の人生の中で海外に行くことなどあり得ないであろうオモンディにこそ行ってもらって、見聞きしたことや感じたことを共有できる方がよほど面白いのではないかという思いがあった。イギリスの受け入れ団体の協力を得て順調に準備を進めたが、渡航予定の3日前に入国ビザ不許可という結果を受けて、「移民の問題」を自分ごととして経験する出来事になった。

イギリスで一緒に《Self Select》をしようとオモンディに声をかけた日から、オモンディには約3ヶ月間、不定期で日記を書いてもらっていた。入国ビザが不許可となる日でその日記は終了するのだが、はじめての海外に向けて興奮する様子や、友人や恋人、家族の反応、日常的ないざこざ、安定しない日々などが記されており、ごく一般のケニア人の暮らしを知る貴重な資料になっている<sup>7)</sup>。最後には、「代わりにいつか東京でこのプロジェクトを実現させよう」という筆者との約束で日記が終わっている。オモンディでなければ今回の作品が成立しないという背景には、こうした作家活動としての個人史や、オモンディとの個人的な信頼関係が重要な働きをしている。

結局、筆者のみがイギリスに渡って代わりに制作した《DOMINO/OMONDI》では、入国ビザが不許可となる日まで綴ったオモンディによる日記と、国籍やアイデンティティをテーマにしたビジュアルを掲載したタブロイド判新聞を作り、現地で配布した(写真3)。

国旗をコラージュした「箱型の旗」のビジュアルは、ドミノ・ピザ社が同国で用いた人体広告の形から引用している。その仕事には低賃金で雇われた移民が多く、当時イギリスで議論を呼んでいたからだ。このアイデアを作品化するにあたっては、DOMINO(ドミノ)をアナグラムで並び替えるとOMONDI(オモンディ)になるという偶然にも助けられた。

2018年の国立新美術館での展示において、《DOMINO/OMONDI》は新しくインスタレーションとして再構成した。



写真3 ラフバラで配布された《DOMINO/OMONDI》のタブロイド版新聞  
(2012年7月13日 Julian Hughes 撮影)

## 2 《Self Select: Nairobi in Tokyo》の実践から

### 2.1 非芸術家が芸術家になる

ケニアでの貯金が1円もないというのはごく一般的なケニア人の暮らし方とも言える。しかし、そのことによってイギリスのときと同様、ビザ取得には困難をともなうことになったのだが、なんとかオモンディは生まれてはじめてケニアを抜け出し、日本にやってくることができた<sup>8)</sup>。

日本で《Self Select》を実施する前には、「日本人は交換なんかしてくれないだろう」とまわりからも言われ、筆者も多少そのように考えていた。しかし、オモンディが実際にやってみると、一週間で計26名との交換が成立した。これは筆者が他国で実施する場合と変わらない数字だ。《Self Select》のもともとのアイデアが、見た目が異なるということや、言葉が通じにくいという環境における交渉だった。交渉される相手の経験の質を考えれば、日本で行なう場合、交渉者は筆者ではなくオモンディが担う方が条件が同じだということになる。このように《Self Select》では、芸術家である筆者の存在以上に、交渉者と偶然声をかけられ

た人の両者におこる体験の質を重要視した。

現代アートにおいては鑑賞者の想像力を引き出すために、言葉が重要な役割を担うことがある<sup>9)</sup>。ある言葉を投げかける主体がいて、それを受け取る人が、手助けしようとしたり、想像を巡らせるという関係性が、ここでは「アート」を成立させる条件として重要な働きをしている。《Self Select》はその意味で、交渉者と偶然声をかけられた人によるその場その場での即興的なコラボレーションだと言える。断られることも交換が成立することもそのひとつの結果でしかない。

オモンディが交換をまったく成功できなくても、それはそれでひとつの成果だと思っていたが、今回オモンディが日本で26名と交換できたことで、そこに芸術家が介在していなくても、「アート」を立ち上げることができるということを確認することができた。あるいは、別の言い方もできる。非芸術家であるオモンディが芸術家である筆者の立場を演じることで、非芸術家は特別な芸術的訓練なしに、芸術家になることができた。

また、他の友人ケニア人ではなくオモンディにこのプロジェクトを担ってほしいと直感的に思っていた理由が、制作プロセスの中で、また撮られた写真を見て再確認できた(図2)。交渉の内容は「何を言ってもいい」と本人に任せたのだ



図2 《Self Select: Nairobi in Tokyo #004》

が、オモンディはまずインターネットで「交渉術の基本」なるものを検索して、その条件に合うように《Self Select》の交渉方法を構成していった<sup>10)</sup>。ケニア滞在時に筆者からの信頼を確かなものにしたのも、このオモンディの真面目で誠実な性格だった。また、さまざまに服を交換することで現われるのはオモンディ自身の身体のあるようである。フィットネス・インストラクターをしていることもあり、姿勢も体格も佇まいも美しい。それが、もともとの《Self Select》の真似事や二次創作といった印象とは対照的な効果を生んでいる。

## 2.2 アートプロジェクトを展示する

国立新美術館で開催された「20th DOMANI・明日展」では、幅 8m × 奥行き 16m × 高さ 8m の巨大な空間が各作家に割り当てられた。筆者の出品作は《Self Select: Nairobi in Tokyo》と《DOMINO/OMONDI》である。《Self Select》では衣服を交換した二人がそれぞれ同じ場所に立って交互に写真を撮影したものを、背景の構図が同じになるように編集し<sup>11)</sup>、それらふたつの写真を横に並べて一枚の作品にしている。これは筆者が継続してこのプロジェクトを続けていくことを考慮して設けた共通のルールになっている。他にも、交渉者はひとつの都市では同じ服装で交渉を行なうことや、人物と背景の比率は筆者の身長を基準に定めることなどのルールがある。こうした共通のルールがあると、写真の鑑賞者の視点が「服」に向きやすくなったからだ。

写真の点数は交換の成否に左右されるため、最終的な写真の展示枚数は予想できないものとして、展示構成案では映像を展示の中心に据えることにした。具体的には、展示室短辺の白壁に幅 5,658mm × 高さ 3,509mm のサイズでプロジェクターを投影した（写真 4）。たとえ交換が成立しなくても、通行人に声をかけるプロセスが映像では伝えることができるからだ。また、筆者が交渉役を担う《Self Select》では試してこなかった記録方法として、オモンディにピンマイクを付け会話内容を記録することにした。つまり、鑑賞者が展示室に入ると、まず映像が目に入り、オモンディが交渉をする声が聞こえてくる。そうすることで、鑑賞者に《Self Select》を追体験してもらおうような効果を狙った。写真は各 B0 サイズとし、残りの 3 面に等間隔で展示することとした<sup>12)</sup>。

《DOMINO/OMONDI》におけるオモンディの日記は、オモンディの内面という



写真4 「20th DOMANI・明日展」における《Self Select: Nairobi in Tokyo》の展示風景（2018年1月16日 椎木静寧撮影）

ふう位置付けた。広い展示室を活かし、展示室の中に展示室を作るという入れ子構造の展示構成案を考えた。幅3.6m×奥行7m×高さ2.4mの小屋の長辺に一箇所出入口を設け、実物の「箱型の旗」3点を室内中央から吊り下げて展示し、室内壁面には全面プリントで「箱型の旗」のビジュアルを4面にわたって複数点掲げた。4面中3面の壁にはさらにレイヤーを重ねるように、オモンディの日記を大きく印刷したロール紙を、日英の2言語で吊り下げていった。イギリスで2012年に発表した《DOMINO/OMONDI》の作品形態はタブロイド判新聞であったわけだが、まったく同じ要素を再構築することでこのようなインスタレーションに様変わりした。

小屋の外側に関しては、通常は裏側と認識される木材の構造や素材をそのまま見せることで、荒々しさを表現した（写真5）。オモンディがケニアで暮らしているスラム街の家は、住民たちの手作りで建てられていることが多く、ある意味で野性的だ。小屋の外側はこうしたケニアの剥き出しの造形を意識した。鑑賞者は展示室に入ると《Self Select: Nairobi in Tokyo》の映像と写真、そしてこの小屋の「裏側」の空間を巡り、次いで小屋の内側（オモンディの内面）に入ることになる。内側は旗のビジュアルで一目カラフルだが、日記をすべて読むと外側に



写真 5 「20th DOMANI・明日展」における《DOMINO/OMONDI》の展示風景  
(2018 年 1 月 16 日 椎木静寧撮影)

展示された《Self Select: Nairobi in Tokyo》の見え方もまた更新されるという仕掛けになっている。展示である以上、実際の鑑賞方法は鑑賞者に委ねるしかない。現代アートはそれを専門としない観客からしばしば「わからない」と敬遠されることが多い。しかし、映像と写真を用いた外側の展示や内側の旗のビジュアルは視覚的に理解しやすいため、たとえ内側を読み込まなくても、誰もが鑑賞できる展示になると考えた。

### 2.3 「活動」と「仕事」の狭間で

これまで筆者は交渉者として《Self Select》を経験し、今回はカメラマンとして後をつける役割を担った。その中で感じたのは、オモンディがなかなか道ゆく人に声をかけられず躊躇することに強い共感を抱く一方で、やはり写真や映像、会話記録を残したい身として、「失敗してもいいからとにかくできるだけ多くの人に話しかけてほしい」という思いが募り、実際何度もオモンディにそのようにアドバイスをした。筆者が交渉者の立場の場合には、歩きながら、声をかけるタイミングを見計らったり、歩いてくる人のしぐさや歩き方をかなり細かく観察し、交渉に挑むことをしている。つまり、声をかけていない時間も含めて、身体

をその場にさらすことによるさまざまな体験の質があるということだ。

《Self Select: Nairobi in Tokyo》をスタッフの立場で実施して募った筆者の思いは、やはり自分自身で交渉者の役割を担いたい、ということだった。これは芸術家としての自意識の問題なのであろうか。

筆者はかつて自らの芸術家としての実践を、「装いによる『活動』のコミュニケーション」と定義したことがある（西尾 2011: 37-39）。そのことについて少しここで整理しておく。

ハンナ・アレントは『人間の条件』の中で、人間の基本的な活動力を「労働 (labor)」、「仕事 (work)」、「活動 (action)」の3つに分類した（アレント 1994: 19-20）。「労働」とは、生命を維持するための自然に対する行動であり、食べるための営為がこれにあたる。この「労働」は「仕事」とは区別される。「仕事」はある程度の耐久性をもつ消費の対象を作る行動であり、人が生きる世界を制作、管理するものである。「活動」は、物の介入なしに人と人との間で直接交わされる唯一の行ないであるとされる。こうして分類してみると、通常、芸術作品とは、ある程度の耐久性をもつ消費の対象であるから、代表的な「仕事」だと言える。一方、アレントによれば、ほとんどの「活動」は、その性質上、言論の様式で行なわれる。そして、「活動」において、ある人が語る言葉と行なう行為のすべてに暗示されるのは、その人が「誰」(who)であるかという暴露である。

アレントは同じ本の中で、他にも重要なキーワードとして、その人が「何」(what)であるかを示す「表象の空間」と、その人が「誰」(who)であるかを示す「現われの空間」を挙げ、「現われの空間」を公共的空間の定義とした。「何」は、たとえば、日本人、女性、老人、父親、サラリーマン……といった属性や社会的地位によって描かれるアイデンティティである。装いが社会に安心感や信頼感を与えるのは、その人が何者であるかを示しているからだと考えることができる。その意味で、装いは「表象の空間」に加担している。一方で《Self Select》は、言語と同じように個人に身体化されたものとして装いを捉え、それを交換することで、装いによって「現われの空間」を獲得しようとする実践だと位置付けることができる。

モノからコトへと志向するアートプロジェクトでは、「仕事」としての芸術作品ではなく、このような「活動」を目指しているものが多いが、その「活動」を



いかに作品化して第三者に伝えるか（あるいは、そもそもその必要があるのか）というのは、この分野で活動する芸術家のひとつの課題になっている。《Self Select》においては、交渉者の立場はまさに「活動」だが、そのプロジェクトをまわりで支えるスタッフからすれば、そうした状況を制作、管理しているという意味で、「仕事」になっており、実際、その成果を展覧会で発表することを目論んでいた筆者がいるわけだ。前節で《DOMINO/OMONDI》の作品形態の変化について確認したとおり、発表の条件によって、「仕事」による作品化はいかようにも可能なのである。展覧会で作品を発表するという、芸術家であれば当たり前と思われるような境遇に違和感を覚え、筆者は「自分自身で交渉者の役割を担いたい」と改めて感じたのである。

### 3 芸術家と非芸術家の関係から生じる「アート」

《Self Select: Nairobi in Tokyo》の実践を通して、筆者が芸術家という立場の醍醐味だと考えているのは、「仕事」ではなく「活動」にあるということが再確認できた。そして、それは単に人と人とが仲良くコミュニケーションを図るというものではなく、ある種の「交渉」によって変化力をもつ対話になっているものを指す。

オモンディの日本滞在中における他の行動と比較するとわかりやすい。「日本でいきたいところはないか」と尋ねてまっさきに返ってきた答えが、「サルサダンスができる場所」というものだった。オモンディは日本の観光ガイドブックを見たこともなければ、そもそも「観光」に慣れていないとも言えるが、単純にオモンディが現在ケニアでサルサにはまっており、日本ではどんな状況か知りたい、日本のサルサをやっている人と交流したいという思いからだ。調べて実際にサルサダンスに連れていくと、オモンディはダンスを通じてすぐにその場ではじめて会う日本人と打ち解けた。そこではダンスのできない筆者の方が完全によそ者になってしまった。オモンディにとってははじめての海外で、ケニアと日本のさまざまな違いに圧倒されているはずなのだが、サルサダンスという共有する遊びのルールさえあれば、コミュニケーションを容易に図れることが見て取れた。

それに対して、《Self Select: Nairobi in Tokyo》で目指したのは、誰もが普通

に行なっていること（服の着脱）を、普通ではない方法（見知らぬ他人と服を交換する）で誘って、「ともに自由になる」態度だと言える。岩田慶治は、他者を客観的に記述する人類学の限界を自省し、創造人類学を提唱した。その手順は、調査者がある状況に、「飛び込み」「近づき」「相手の立場にたち」「ともに自由になる」の4つの段階を踏むという（岩田 1982: 44-48）。

《Self Select》における交渉者からすれば、ある都市を訪れ（飛び込み）、通行人に声をかけ（近づき）、服を交換することで（相手の立場にたち）、そこに「アート」が立ち上がる（ともに自由になる）。この状況を制作、管理するスタッフがまわりでサポートさえすれば、この交渉役は誰もが担える。《Self Select》は、特別な芸術的訓練なしに、誰もが「活動」を体験できる優れた仕組みだと言えるだろう。

一方で、筆者とオモンディからすると次のように段階を経ていると考えることができる。筆者からすれば、アートレス／脱芸術の実践を求めてケニアを訪れ（飛び込み）、街中でアートプロジェクトを仕掛けながらオモンディというスタッフを得て（近づき）、オモンディを通して移民問題を実感することで（相手の立場にたち）、そこに「アート」が立ち上がる（ともに自由になる）。ここで言う「アート」は、「オモンディを海外に連れ出し、《Self Select》をさせる」というアイデアや概念の構築そのもののことである。オモンディからすれば、筆者の助手としてアートプロジェクトの世界に足を踏み入れ（飛び込み）、スタッフとして手伝いながら（近づき）、筆者と立場を交換することで（相手の立場にたち）、そこに「アート」が立ち上がる（ともに自由になる）。

前者の、誰もが担えるという《Self Select》の特性は、実際に大学における授業の一環として、《Self Select》の交渉役を学生がやってみるという形で教育プログラムとして活かしたことがある<sup>13)</sup>。交渉成立の際に服の交換が一時的であるのはすべての《Self Select》に共通しているが、この場合、交渉役は長くても授業時間内の数時間という一時的なものである。さらに言えば、筆者と学生の関係も授業における講師と受講生という一時的なものである。さまざまなレベルで一時的であるということが、誰もが担える条件になっている。それに対して、筆者とオモンディの関係には継続的に積み重ねてきた時間の要素がある。東京でのプロジェクトの実施と展示で完結させずに、オモンディとの時間をさらに積み重ねて

ゆくと、どのようなことが可能になるだろうか。

#### 4 おわりに

本稿では、《Self Select: Nairobi in Tokyo》を事例に、芸術家と非芸術家の協働実践およびアートプロジェクトと展示の関係性について考察してきた。筆者が芸術家という立場の醍醐味だと考えているのは、「仕事」ではなく「活動」であった。それは、誰もが普通に行なっていることを、普通ではない方法で誘って、「ともに自由になる」態度であり、「ともに自由になる」ことが「アート」を生み出す。つまり、「アート」の生成には非芸術家の存在が不可欠の条件になっており、そのことで作品を展示するといういわゆる「アート」のあり方や、作品を作る主体としての「芸術家」のあり方からも「ともに自由になる」ことが筆者の実践では目指されている。「これはアートではないかもしれない」という可能性を常に担保するために、非芸術家が芸術家になり、芸術家である筆者が非芸術家になっていくという往還のプロセスの中に今後も身を置き、探求を続けたい。

最後に、次なる実践のためのアイデアを提示して論を閉じる。

実際に国立新美術館での展示を終えて今思うのは、《Self Select: Nairobi in Tokyo》のプロジェクトの成果は、どこでどのように誰に見せるかによって、それが批判しようとするものが変わるということだ。アートフルな国立新美術館という場で見せれば、それは現代アートが常にそうであるように、それまでのアートを批判的に乗り越えることがひとつの目的になってくる。今回の場合であれば、アートとファッション（日常）の越境や、作り手と受け手の交換、日本とアフリカの創造的な関係性といったことがそのストラテジーとして説明できるだろう。ただ、先にまとめたように、あくまでもこれらは「活動」そのものを写真や映像、日記などによって作品化したものであって、副次的な創作物である。現代アートの語り方に合わせることで、あるいは美術館という制度に依拠することで、そうした鑑賞者を得ているとも言える。《Self Select》という「活動」を、偏った作品化によって特定の分野に閉じ込めてしまうことは、可能性を狭めてしまうことにもなる。

たとえば同じ「活動」を、ファッションの分野で作品化するとしたらどうだろ

うか。アイデアのひとつに、服を交換した組み写真を元に、服を再現制作するというものがある。偶然声をかけた人がたまたま着ていた服を、「交換した服」として固有のものとして捉え直し、量産化して流通させるという新しい服の作り方の提案である<sup>14)</sup>。単にコピー商品ということではなく、写真から再現可能な範囲で再現してゆく。しかも組み写真は交換した後の写真のみで構成されるため、必ずしも体型にフィットしているとは限らない状態の服を再現することになり、写真に写る布の引っ張りやしわもデザインの要素になる。「コトとしての服」のあり方を提示しようとする《Self Select》の実践を、「モノとしての服」に落とし込んでいくという点でファッションへの批判として有効に働くのではないかと考え、今後具体化させていく予定だ。

また、継続的に時間を積み重ねてきたという筆者とオモンディの関係性を活かし、《Self Select: Nairobi in Tokyo》に関してこれから具体的に考えたいのは、この実践をケニアにおいて展示するという可能性についてだ。芸術のための場や観客が得にくいケニアにおいて、どのような場所でどのような方法でどのような人に向けて展示するかをオモンディと一緒に考えることは、西欧由来のアートを括弧に入れ、日本とケニアにおける相互の交通が成立する可能性であり、当地においてプロジェクトが日常生活批判として機能する可能性であるように思う<sup>15)</sup>。

## 注

- 1) この整理にあたっては、桂英史（2003）を参照した。
- 2) この整理にあたっては、川俣正・桂英史（2003）と村田真（2001）を参照した。
- 3) 本稿ではあえて、「芸術家」と「非芸術家」という二項対立を用いる。芸術は、時代や価値観によって定義が変わる相対的なものである。ハンス・アピングによれば、芸術とは人々が芸術と呼ぶところのものであり、このことに他よりも大きな発言権を持っている人がいる（アピング 2007: 31）。それが「芸術界＝アート・ワールド」である。芸術大学で西洋美術の専門的教育を受け、少なからず芸術界の人々から制作依頼が継続的にあるということが、ここでは筆者自身を「芸術家」と位置付ける一般的な根拠になっている。川俣正は「美術家（？）であるということ」という文章の中で、自ら美術家（芸術家）と呼ばれることに居心地の悪さを吐露しつつ、とはいえ現在の美術に対して否定的なわけでもない理由として以下のように述べる。「巨大な原野のランド・アートより近くの仕事現場のほうがダイナミックな現場性を見せてくれる」が、「仕事現場を見てランド・アートをイメージするのは、すでにランド・アートなるものを知っていて、たまたま通りすがりに見た町の仕事現場もアートだと思うのであって、その逆ではないはずである」（川俣 2001: 21）。筆者も「非芸術家」の日常的な創造性に惹かれ、また「芸術」という制度から逸脱するためにアート・ワールドではない「非芸術家」の存在を意識的に求めてきたが、そうした日常的な創造性を「見る目」として、「芸術」という制度がある程度有効なものだと考えている。
- 4) 筆者自身の経験を振り返っても、いわゆる芸術家である作り手が自らの活動について語る

機会や方法はいくつかある。たとえば、インタビューや取材、アーティストトークといったものが考えられる。これらは、作品や活動の背景にある考えや制作時のエピソードなどをわかりやすく語るといった内容で、第三者に向けた解説という側面が大きい。作品や活動あるいは芸術家本人に対してより興味をもってもらうために、情報を取捨選択したり編集したりして自ら語ることもあるだろう。他には、助成金申請やコンペへの応募といった形で自らの活動について記述することも考えられる。この場合、作品や活動の社会的意義や価値について第三者（審査者）の理解を得ようとする点で、自己推薦文に近いものとなる。いずれの場合にしても、自ら語ることで「自分を売る」という側面があることは否定できない。一方で本稿では、作り手による自己研究・自己省察という第三の語り方を目指している。

- 5) ここで言う「芸術とは無縁の暮らし」とは、2010年1月にジミー・オゴンガ氏（当時、Nairobi Arts Trust/ Centre for Contemporary Art of East Africa 代表）に行なったインタビューでの以下の発言を受けたものである。「ケニアでは植民地時代から学校教育に芸術などなく、芸術はそれほど重要で大事なものだとは考えられてこなかった。長い間、芸術は特権階級や金持ち、ホテルなどによって消費される対象で、観光客と密接に結びついていたのであり、普通の人たちとは縁のないものであった」。
- 6) 「DOMANI・明日展」における広報媒体には、出品作家の情報として、作家名と派遣年、派遣国、ジャンルが掲載されている。ジャンルは基本的に、派遣申請時の際に応募者が自身の専門分野として書いたものだ。筆者のジャンル（専門分野）は、「アートプロジェクト、アートマネジメント」であり、広報媒体にジャンルが掲載されるようになった第12回（2009年から2010年にかけて開催）以降、両者ともにはじめて登場する分野になっている。
- 7) 未完に終わった《Self Select: Nairobi in Loughborough》として、以下のURLに英文のみを掲載している。[http://nairobi-artproject.jp/gallery/self\\_select\\_nairobi\\_in\\_loughborough\\_2012.html](http://nairobi-artproject.jp/gallery/self_select_nairobi_in_loughborough_2012.html)
- 8) 2012年のときに取得したパスポートをオモンディが紛失しており、その再発行に時間がとられて日本入国のためのビザ申請が直前になってしまった。在ケニア日本国大使館の領事と電話で話して説得したが感触はよくなく、あとは祈るしかなかった。半ば諦めていたのだが、予約していた飛行機の出発日前日に、入国ビザが発行されるとオモンディから連絡があった。オモンディに、「日本は寒くて上着が必要だが、プロジェクトのためにできるだけ普段着で来てほしい」と伝えた。スラム育ちのオモンディにとっては、空港利用も飛行機の体験もあまりに衝撃が大きいことが予想でき、本当に一人で日本まで到着できるのか最後まで不安が拭えなかった。オモンディが搭乗しているはずの便が成田空港に着陸し、乗客が次々とロビーを通り過ぎてオモンディは最後まで出てこなかった。連絡手段がなく呆然としながら待ち続け、一時間経ったころようやくオモンディが姿を現わした。荷物検査でずいぶんと怪しまれて足止めされていたようだ。何度も諦めかけただけに、日本でオモンディと出会えたことが不思議で仕方なかった。
- 9) たとえば、ジョン・レノンの「イマジネーション」のインスピレーションになったとも言われているオノ・ヨーコの詩集『グレープフルーツ・ジュース』（オノ1998）や、数多くのワークショップを手がけてきた日比野克彦の『100の指令』（日比野2003）では、いずれも人々が普段意識しないことや非日常な事柄について命令形で呼びかけ、読者の想像力を喚起する内容になっている。ミランダ・ジュライとハレル・フレッチャーはウェブサイト上にいくつもの言葉（やはりここでも命令形）を課題として投げかけ、読者がそれに応えて写真を投稿することで誰でも作品に参加できる《Learning to Love You More》というプロジェクトを展開し、その後書籍として刊行した（July and Fletcher 2007）。
- 10) オモンディが実際に検索したサイトは定かではないが、「交渉術の基本」には、「相手に見返りがあること」という項目も含まれていた。そのためにオモンディは、交渉の最後に「交換に参加してくれたら、展示会のチケットをあげます。」という台詞を用意した。国立新美術館で開催された「20th DOMANI・明日展」の入場料金は、当日券で一般1,000円だった。
- 11) 《Self Select》では撮影においても場に合わせた即興性を重視しており、セティングに時間を要する三脚などは使用しない。結果、背景の映り込みにズレが生じるため、のちほどデータ上で編集することにしている。
- 12) 結果として26名との交換が成立したが、B0サイズを等間隔で展示するというルールを優先し、最終的には服装や交換したエリア、男女比などのバランスを考慮して12点を展示した。
- 13) 2016年11月から12月にかけて、神戸芸術工科大学インタラクショナルデザイン教育研究所で開催した一連のワークショップ「Self Select on Self Select」のこと。

- 14) 筆者の過去作品に、数十年前の家族写真を同じ場所、装い、メンバーで再現制作する《家族の制服》(2006年～)というシリーズがある。「写真を元に、服を再現制作する」という発想はここから来ている。
- 15) これは、松井茂による以下の批評に答えようとするアイデアでもある。「西尾がケニアを調査した作品が、日本においてプリミティビズムよろしく受容されていることを実感し私もこれを見守っているのだが、このプロジェクトがケニアに対してどういった意味や価値をもって交通できるかは、まだ未知数に思われる。いわゆる現代美術が、無に等しい場所であるがゆえに、当地において日常生活批判として機能する交通が実践される可能性を期待している」(松井 2017: 110)。

## 参考文献

- アビング, H.  
2007 『金と芸術—なぜアーティストは貧乏なのか?』山本和弘訳, 東京: grambooks。
- アレント, H.  
1994 『人間の条件』志水速雄訳, 東京: 筑摩書房。
- 岩田慶治  
1982 『創造人類学入門—《知》の折返し地点』東京: 小学館。
- オノ, Y.  
1998 『グレープフルーツ・ジュース』南風椎訳, 東京: 講談社。
- 桂英史  
2003 「ワークショップ」東京芸術大学先端芸術表現科編『先端芸術宣言!』p. 40, 東京: 岩波書店。
- 川俣正  
2001 『アートレス—マイノリティとしての現代美術』東京: フィルムアート社。
- 川俣正・桂英史  
2003 「アートプロジェクト実践のスキーム」東京芸術大学先端芸術表現科編『先端芸術宣言!』pp. 54-65, 東京: 岩波書店。
- 熊倉純子監修  
2014 『アートプロジェクト—芸術と共創する社会』東京: 水曜社。
- 熊倉敬聡  
2003 『美学特殊C—「芸術」をひらく, 「教育」をひらく』東京: 慶應義塾大学出版会。
- July, M. and H. Fletcher (eds.)  
2007 *Learning to Love You More*. Munich: Prestel Verlag.
- 菅原和孝  
2004 『ブッシュマンとして生きる—原野で考えることばと身体』東京: 中央公論新社。
- 諏訪正樹  
2015 「一人称研究だから見出せる知の本質」諏訪正樹・堀浩一編『一人称研究のすすめ—知能研究の新しい潮流』pp. 3-44, 東京: 近代科学社。  
2018 『身体が生み出すクリエイティブ』東京: 筑摩書房。
- 西尾美也  
2011 『状況を内破するコミュニケーション行為としての装いに関する研究』平成22年度東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程学位論文。
- 林洋子監修  
2018 『第20回 DOMANI・明日展—未来を担う美術家たち』(展覧会カタログ) 東京: 文化庁。
- 日比野克彦  
2003 『100の指令』東京: 朝日出版社。
- フォスター, H. / 石岡良治・星野太訳  
2011 「民族誌家としてのアーティスト」(特集 ネゴシエーションとしてのアート)『表象』5: 125-156。

真壁宏幹

- 2008 「古典的近代の組み替えとしてのワークショップ—あるいは教育の零度」慶應義塾大学アート・センター編『ワークショップのいま—近代性の組み替えにむけて』BOOKLET 16, pp. 112-128, 東京：慶應義塾大学アート・センター。

松井茂

- 2017 「西尾美也の場合—再読『民族誌家（エスノグラファー）としてのアーティスト』」『情報科学芸術大学大学院大学紀要』7 (2015): 105-112。

村田真

- 2001 「『脱美術館』化するアートプロジェクト」萩原康子・熊倉純子編『社会とアートのえんむすび 1996-2000—つなぎ手たちの実践』pp. 7-20, 大阪：ドキュメント 2000 プロジェクト実行委員会。