

アート化する社会／社会化するアート

— 地域社会と文化芸術の未来 —

小松田 儀 貞

はじめに——問題の所在

〈アート〉と〈社会〉が近づいている。それをどの程度意識するかはともかく、われわれにとって〈アート〉は今や身近にある。美術館や博物館あるいはギャラリーといった「枠」の中で有り難く鑑賞されていた「芸術作品」が、街路や生活空間の中に普通に存在し感受されるものになってきたのはつい最近のことではない。教育水準の全般的上昇やメディア、インターネット等情報環境の変化を背景に、文化享受のあり方は20世紀後半以降大きく変化した。この過程は——美術史的な議論はここでは措くが——「現代アート」の誕生と並行している。絵画・彫刻のような狭義の「アート」（いわゆる「ファイン・アート」）のみならず、例えば室内外に設置された形態もさまざまな空間作品「インスタレーション」などの視覚以外にも聴覚、触覚その他の感覚の総動員を促す「コンセプチュアルな」作品まで含め、今ではそれぞれの好き嫌いや分かる分からないは別にして〈アート〉（の一部）として認識されているだろう。また、1980年代から90年代にかけての「先進」産業社会諸国における消費社会の深化は、人々の美意識および文化受容のあり方を大きく変えた。身近にはファッション、インテリア、日用雑貨、空間そのものまで、色彩や形のあるものに限らず有形無形のアート化・デザイン化された諸文物は「第二の自然」——つまり本来の自然環境と区別がつかない環境——としてまさしくわれわれを取り囲み、われわれもその中で生きている。

こうした消費社会の深化と文化的成熟を背景にした社会状況のなかで近年社会的関心を集め

ているのがアートに関連した各種の文化芸術イベントやプロジェクトである。世界的にもよく知られ長い歴史を持つ国際芸術祭「ヴェネツィア・ビエンナーレ」（1895年開始）は別格として、1980年代末から90年代にかけて光州（韓国）、リヨン（フランス）など各国で、それぞれの個性を持つこれと同様のアートイベントが開催されるようになってきているが、日本でも2000年代に入る頃からこうした地域芸術祭が盛んになっている。かつて都市や一部の社会的経済的に恵まれた層の専有物であったアートは、今や場所を問わず都市のみならず農山漁村でも見られることが多くなった。全国各地で「**芸術祭」、「**アートフェスティバル」、「**トリエンナーレ」などの各種の文化芸術イベントが、時に賑々しく、時にささやかに開催され、開催地域の人々やその外部の人々がさまざまな形で関与している。日本社会で経済グローバル化が強くなり人々に意識されるようになった世紀転換期前後からは、東京、大阪のような大都市圏ではない地方の小規模自治体やその周辺において、国際芸術祭の嚆矢「越後妻有大地の芸術祭」（2000年開始）、さらに最近では「瀬戸内国際芸術祭」（2010年開始）など予算の点でも観覧者動員の点でも規模の大きい企画が立ち上がるようになり、こうした試みの認知も進んできた。それに伴い、地域の知名度向上や経済効果への期待など、文化芸術を基盤としたイベントやプロジェクトの意義と可能性についてさまざまな方面から多くの人々がますます関心を持つようになってきている。現在、アートと「地域活性化」という主題は地方自治体や各地地域の人々にとっても重要な関心事であると言ってよいだろう。NPO 法人「NPO リンク」によれば2010年の

アート系の活動団体は4000を越えている。アートと地域活性を主題としたある報告書では、2013年時点で小規模な例99を含み全国152の事例が紹介されている（財団法人地域活性化センター 2013）。¹ こうした動きは地方でますます盛んになり、秋田でもここ数年「ゼロダテ」（2007年～）はじめていくつかの試みが生まれている。

この状況は単に〈アート〉と〈社会〉が近づいたという以上に、「社会のアート化」あるいは「アートの社会化」、いわば〈アート〉と〈社会〉の機能的な相互浸透として考えることができるだろう。この状況をわれわれはどのように見ることができるのだろうか。

本稿では、こうしたアートと社会の"相互浸透"あるいは両者のダイナミックな共進化とも言うべき現状について考察すると共に、特に地域社会とアートとの関係、地域社会にアートが／アートに地域社会が与える影響とその意味について、秋田の事例をも取り上げながら考えてみることにしたい。

「大地の芸術祭」

——簇生するアートプロジェクトの原点

アートプロジェクトへの社会的な注目——「大地の芸術祭」

上述したように、全国各地で100を超えるさまざまなアートイベントやアートプロジェクトが行われるようになってきている。その状況はまさに「簇生」と言ってもよいだろう。さまざまな内容を持ちさまざまな展開を見せているこうした文化芸術活動を統一的に把握することは当然困難だが、本稿ではこれらを以下「アートプロジェクト」（詳細は後述）と総称して議論を進めていくことにしたい。

日本におけるアートプロジェクトの発生と展開については、1990年代初頭あるいはそれ以前まである程度溯って辿ることもできるが（橋本 1997；藤，AAF ネットワーク 2013；菊地，長津 2014）²、こうした地域とアートの結びつきの可能性を社会に知らしめた先駆的試行と呼べるのは、言うまでもなく2000年新潟県の中越地域を中心に開かれた「大地の芸術祭 越後妻

有アートトリエンナーレ」であろう（北川 2000；北川 2014；石崎 2004）。同芸術祭（以下、大地の芸術祭）は、「人間は自然に内包される」をコンセプトに3年毎に開催され、徐々にその内容と規模を発展させ、形態も変えながらこれまで5回開催され現在に至っている。来場者は第1回ののべ約16万人から年々増え、5回目（2012年）は約48.8万人に上った。このときの参加アーティストは44の国と地域から310組、開催地新潟県内の経済効果も46億円余と見積もられている（北川 2014）。

過疎と高齢化が進む山深い豪雪地域で開かれたこのプロジェクトは「雄大な山の景色や棚田が広がる田園風景の中に現代美術をインストールするという斬新な方法で」（石崎 2004：30）都会から多くの観客を集め、社会的にも大きな関心を呼んだ。著名海外アーティストの参加もあって国際的な交流も生まれ、関心が関心を呼んで芸術祭は国内外から高い評価を得る。この種の企画としては大きな成功を収め、その後の同様の地域アートプロジェクトのモデルとなったことは多くの人々が認めるところだろう。このことは、同芸術祭を発案・企画し実現させた北川フラムが、その後「瀬戸内国際芸術祭」（2010年～）などの総合ディレクターを務めるなど（当時もその後も毀誉褒貶はあるにしても）長く活躍し大きな影響力をも持っていることからもうかがえる。

しかし「大地の芸術祭」は、「芸術祭」と銘打ってはいるが、そこから一般に受け止められるイメージとは大きく異なる特殊な経緯を辿っている。北川によれば「大地の芸術祭はもともと美術展（美術フェスティバル）として構想されたものではない」という（北川 2014：6）。新潟県出身の彼が同郷のこの地域を訪れたさいの実感——過疎と高齢化が他地域より厳しくのしかかる山間地農村で生きる人々が生活の基盤を徐々に失うことでそこで暮らす誇りを失いやがてその生活そのものを喪失することへの強い危機感——がこの企画の初発の動機である。「一軒一軒消えていく集落のなかで、それら爺さま婆さまに一時でもよいから楽しい思い出ができれば、というのが大地の芸術祭の初心だった」（同：6）。北川自身は自らの経験と履歴を

元にアートを通じてこれを現実化しようとした。多分にナイーブな動機であったとしても、それが同種の試みの多くに共通するという意味での「大地の芸術祭」が近年の地域アートプロジェクトの原型であることがここからもうかがえる。この「初心」を実現するための企画がこの芸術祭であったわけだが、その実現までには長い困難な過程があり、現代美術への拒否反応があったことを北川自身が回顧している。「アートでまちづくりなんて、できるわけではない」「現代美術という意味のわからないものに、お金をかけるなんて無意味だ」（北川 2014：221）等否定的、消極的な意見が当初支配的であったという。パブリックアート（公共空間に提示・設置される作品）を「取っかかり」にしようとした北川は、地元住民、行政、事業者等の地域内外の関係者との長く厳しい意見交換・調整を続けざるをえなかった。その過程での支援者・仲間作りが芸術祭のサポート組織につながり、3年半説明会を重ね2000回を超える会議を経て当初の予定1999年から1年遅れた2000年に芸術祭は現実化することになる（同：214-230）。³

このコミュニケーション過程は興味深いところだが、このプロジェクトが実現に至った経緯と芸術祭そのものの性格を見る上で重要なのは、この企画が「公的資金を元にした公共事業として開催された」（石崎 2004：30）ことである。この企画は、新潟県が進める「ニューにいがた里創（りそう）プラン」（1994年提唱）を起点とし、そこから展開した「越後妻有アートネットワーク整備事業」の中の一事業として実現したものである。越後妻有6市町村（十日町市、津南町、川西町、中里村、松代町、松之山町）が地域振興計画「里創プラン」を通して広域行政圏のひとつになることがこの事業の公式の目的であったのである。⁴

アートによる地域づくり

国際美術展のマネジメントのあり方について、世界的にも著名な「ヴェネツィア・ビエンナーレ」と「大地の芸術祭」とを比較検討した石崎尚によれば、「その公共事業の枠組みは全て町おこし、地域振興のためのものであって、現代美術はそのために利用されているに過ぎないと

いうことである。他の多くのビエンナーレも観光事業などと結びついてはいるが、妻有の場合はその開催の根幹に地域の抱える問題を置き、その解決をトリエンナーレに委ねている点で非常に特殊である」（石崎 2004：30）という。同芸術祭は自治体が主催者である点に大きな特徴がある。石崎は、こうした特殊性を必ずしも否定的に強調することはしないが、このプロジェクトが施設建設等のハード事業を伴う公共事業であることの問題点について指摘している。当然ながら、税金を使う以上、どれだけの利益が生まれ地元でそれがどれだけ還元されるのか等、費用対効果が厳しく問われることになる。事業費の使途を明確にする情報公開も果たすべき責任の一つになるだろう。施設利用やその維持など長期的にプロジェクトの発展を展望することの難しさはこのプロジェクトの大きな課題であったことが推察される（同：31）。

こうした背景＝条件が芸術祭のあり方に影響を及ぼしたのはある意味自然なことであり、それは実際諸企画に反映している。企画の初発の動機とこの公共事業型のプロジェクトであることを背景にして、既存のアートイベントとは異なる多くの試みがここで実践された。1カ所に作品集中させるのではなく域内100以上の集落をベースに360点を越える作品を散在させる（第5回の場合）、田畑、民家、廃校を活かした作品展示はそのひとつだろう（例えば、廃校を利用し「人間の不在」を表現する美術館「最後の教室」（Ch・ボルタンスキ+J・カルマン）等がよく知られている）。交通の便や時間の経済を考えれば不合理にも見えるが、各地域／集落の特性を生かすことができ、また何より観客を各ポイントに誘導し全体として回遊性を高める仕掛けでもある。この仕掛けがまた観客にその地の魅力を発見させることを促す。作品もその場その場で創られ期間が過ぎれば撤去されるものばかりではない。いくつかは恒久展示作品となり、施設（「ハコもの」）ばかりでなく期間外にも訪れる者にゆしめ、また利用できる資源として残る。さらに地域の特徴が濃縮された「農」と「食」を組み合わせた体験プログラムの構築、人的交流とをそれを通じた地域活性化を狙ったアーティスト・イン・レジデンス（アー

ティストが一定期間地域に滞在し作品制作を行う)プログラムなど、今では各地でそのまま模倣されたり、発展的に実践されている企画が「大地の芸術祭」を通じて試みられてきた(株式会社日本政策投資銀行大分事務所 2010:12)。こうした「アートによる独特な地域づくりの手法」は「妻有方式」(北川 2014:238)として今では各地で学ばれ応用されている。「大地の芸術祭」はまさに今日の地域アートプロジェクトの基本形なのである。

アートプロジェクトとは何か

アートプロジェクトの理念——地域とアートの結びつき

そもそもアートプロジェクトとは何か。改めてここで確認しておきたい。積極的にこうした活動を進めている関係者による近年の総括とも言える『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』(菊地, 長津 2013)によれば、アートプロジェクトは次のように定義される。「現代美術を中心に、おもに1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事象と関わりながら展開される。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活動といえる」(同:9)。そして、これは以下のような5つの特徴を持っているとされる。

1. 制作のプロセスを重視し、積極的に開示
 2. プロジェクトが実施される場やその社会的状況に応じた活動を行う、社会的な文脈としてのサイト・スペシフィック
 3. さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開
 4. さまざまな属性の人びとが関わるコラボレーションと、それを誘発するコミュニケーション
 5. 芸術以外の社会分野への関心や働きかけ
- (同:9)以上、傍線など一部省略)。

アートプロジェクトの基本的な理念がここに示されていると言ってよいだろう。「共創的」「サイト・スペシフィック」など特殊な用語が含まれているが、これらは多くのアートプロジェクトのキーワード/コンセプトでもある。前者

はまさにアーティスト(制作者)だけでなく、地元の人々、さまざまな関係者が「共に創造」するということであり、後者は「芸術作品の性質を表し、その場所に帰属する作品や、置かれる場所の特性を生かした作品、あるいはその性質や方法を指す」(菊地ら 2014:17)。1990年代、アートプロジェクトの考え方が流通し始める時期に関係者の間で一般化した概念である(中川, フィルムアート社編集部 2011:112)。文化芸術と地域と結びつくことでそれぞれのあり方、そして両者の関係が大きく変化する——いわば「共進化」する。アートプロジェクトはそうしたダイナミックな変化をもたらす効果を持つことがここに示唆されている。ここには「地域活性化」や「まちづくり」といった、従来なら経済や行政、社会政策などの文脈で論じられてきた視点が入っていることを改めて確認しておきたい。こうしたコンセプトがアートプロジェクトの仕組み中にごく自然な形で取り入れられているのである。

アートプロジェクトの可能性——1990年代のある展望

こうしたアートプロジェクトの可能性について考えるために、少し時代を溯ってこれに関する議論を見ておくことにしよう。

先述したように、2000年代の「大地の芸術祭」の成功に駆動された諸アートプロジェクトが花開いた時期には1990年代の助走期間とも呼ぶべき前史がある。1980年代末のバブル経済とその余波は文化芸術にも大きな影響をもたらした。⁵企業による「メセナ」(文化芸術支援)活動の活発化、自治体も含めた文化施設(いわゆる「ハコもの」)建設ブームなど、動いた金や社会的影響という点では明らかに活況期であったがその特異な時期はその後のアート界の転換点となったことは確かだろう。文化芸術にそれまであまり馴染みのなかった「経営」という観点が一般化してくるのもこの頃である(林 2004)。1990年代末に橋本敏子はその後の展開を期待、予見するように、「芸術環境権」という考え方を紹介し、当時成熟してきた文化芸術の状況とそれを背景に全国各地で生まれていた「コミュニティ・アート」や「参加型アート」

といったさまざまな試みに目を配りながら、アートプロジェクトの可能性を展望している。⁶

橋本は1980年代末のバブル経済の狂騒から学んだ経験が「大規模・プロ主導型の文化事業や文化イベントとは一線を画したアートプロジェクトの登場を促した」（橋本 199：127）とし、アートプロジェクトが社会の新たな可能性を発見する「インターフェースになるはたらき」をもたらしている」（同：136）という点を強調している。そこで彼女はバブル期のいわゆるハコもの志向からの脱却と共に文化芸術環境の成熟がもたらす社会と文化のあり方の質的变化に注目している。「社会化するアートは身近な環境のソフト・インフラのありかたそのものを変えるきっかけをもたらしていこうとしている」（同：189）。アートは既存のあり方とは違ったコミュニケーションの回路をもたらし、人と人との関係を確認したり変えたりする力を持っている。またそのことを通じて見えなかったものを見えるようにする「問題発見」や社会的現実の認識の有用なツールにもなりうる。こうして橋本はアートがもたらす「インターフェースの発見」に注意を促している（同：147-156）。こうした指摘は現代アートの社会的機能の認識として概ね妥当なものだろう。「アートの社会化」はますます進んでいる。そのことは、コミュニケーションやものの見方を変えつつある。実際、この認識はアートプロジェクトに関わろうとする人々に広く共有されていると見ることができ

「場所」への意識——「サイト・スペシフィック」、ゲニウス・ロキという理念

北川フラムは、過去5回、10数年に渡る大地の芸術祭を総括する中で興味深い指摘をしている。「場所」を意識した、進行過程での芸術祭のコンセプトの変化である。北川によれば、第1回の反省から「パブリックアート」から「サイト・スペシフィック」へというコンセプトの転換が生じたという。それは、土地になじむ、「親和」するアートを創造していく重要性への気づきであったと自身振り返っている（北川 2014：231-245）。社会的に透明な公共空間に単に提示されるアートではなく、その土地の固有

性と結びついたアート。このコンセプトを強く意識した作品プロデュースがその後の芸術祭の方向性を決定していくことになる。実際、このサイト・スペシフィックというコンセプトは、現在では各地のアートプロジェクトでまさに鍵となる理念として共有されている。さまざまなアートプロジェクトがその地で行われることの必然性および正当性がこのコンセプトの核心である。

この理念はまた、最近しばしばアート関係者によって参照される「ゲニウス・ロキ（genius loci）」という理念と呼応する。ゲニウス・ロキとはラテン語で「地霊」の意だが、土地の気風、そこにある人やものに力を与える神秘的な何ものかということである。少々おどろおどろしい、また抽象的で非合理的な観念にも思えるが、制作の当事者であるアーティストだけではなく特定の場所に居合わせた人々（関係者）にとっては動機づけや事後の評価において極めて重要な観念である。その作品が置かれるべきなのはどこか。そのイベントやパフォーマンスが行われるべき場所はどこか。それは「どこでもよい」のではなく「そこでなくてはいけない」。その観念は、非合理的なものであるかも知れないが、一種の集合意識として制作の行為と作品そのものの強力な存在理由となる。

多くのアートプロジェクトは、このように、先例に学びあるいはそれをアレンジし、また独自にコンセプトを開発、発展させ、地域とアートの関係をダイナミックに変化させている。次にそうした事例を秋田に見てみたい。

地域アートプロジェクト

——秋田の事例：「ゼロダテ」の試み

「ゼロダテ」——「絶望をエネルギーに変え、街を再生する」

秋田においても全国から注目されるアートプロジェクトがある。2014年時点で、いくつかの試みが進行しているが、ここでは人口約8万の大館市で2007年から活動が始まった「ゼロダテ」を取り上げたい。⁷

プロジェクトリーダーを務める石山拓真によれば、このプロジェクトの端緒は極めてシンプ

ルである。ある場所で出会った大館出身の世代もジャンルも異なる同氏ら3人（漫画家、アーティストら）が「寂れていく大館をどうにかしたい」という思いを抱いていたのが最初の動機」という（石山拓真「アーティストによるアートプロジェクト」（菊地ら 2014：182-185））。開始以来大館と東京で毎年さまざまな企画を立ち上げ実現させている。まず、商店街の活性化が最初の取り組みとなり（2007年第1回）、かつての賑わいの中心であった百貨店の再利用（プロデュース）、空白化する商店街のギャラリー化、廃校のレジデンス活用（アーティスト・イン・レジデンス）、映画館再生プロジェクトなど、まさに「街（市街地のみならず「地域」）の再生」を強く意識したさまざまなプロジェクトが進められてきた。こうした試みに理解と実績のある日比野克彦、藤浩志ら著名アーティストの参加も得るなどして、回を重ねる毎に知名度も上がり観客も各回ばらつきはあるが4000～9000人程、中核的スタッフを支援するサポートスタッフも回によるが50人～100人程度という（中村 2013）。

2012年にはプロジェクトスタッフが中心となり、アート／アーティスト支援と地域活性化を主目的に「特定非営利活動法人アート NPO ゼロダテ」を設立。活動基盤の強化を図ると共に文化芸術に限定されない多岐にわたる活動を続けている。最近では、大館市内のみならず鷹巣町、北秋田市など近隣市町との連携も進め企画の規模や開催範囲の拡大も図っている。⁸

プロジェクトの中心的役割を担っている中村政人は、自身ヴェネツィア・ビエンナーレへの参加等アーティストとして一線で活動すると共に、東京芸術大の教員として「美術と社会」「美術と教育」を主題に制作と教育に携わってきた。氏自身、教員就任以来活動の幅を広げ2004年から富山県氷見市で地域アートプロジェクトの立ち上げに関わる（後に「ヒミング」として展開）など、既にこうした市民参加型アートプロジェクトへのイメージを膨らませ実践感覚を養っていた。2010年からは東京都内の廃校を利用して立ち上がった「アーツ千代田3331」という文化拠点に「ゼロダテアートセンター東京」（ZAC TOKYO）というハブ拠点を設け、

協働・連携しながら先述したような活動を行っている。こうして「絶望をエネルギーに変え、街を再生する」試みは続いている（中村 2013）。

「地域因子」を「地域資源」へ——地域アートプロジェクトの方法論

ここでこのプロジェクトの実質的な設計者とも言える中村政人の「設計思想」を見ておく必要があるだろう。彼自身、先述したような、アーティスト／アートにとってのその土地、その地域の意味あるいは固有性、いわば「場所性」を強く意識している。文化拠点^{アートセンター}アーツ千代田3331オープン時のインタビューで彼は次のように述べている。「このアートセンターは「個と全体」というのが一つのテーマなんです、一人のちょっとしたアイデアや表現する動機が、ある瞬間に全体に影響を与えるようなバランスが必要だと思うんです。そもそも、街の構造そのものが創造的な仕組みをもっているんですよ。その中で人やお金、「ゲニウス・ロキ（地霊）」のような場自体の力が僕らにアフォードする要素として出てくるんだと思います。」（中村 2010：107）。こうした認識あるいは姿勢はゼロダテに関しても同様と見ることができるだろう。

中村は「ゼロダテ」の過去6年間の活動を振り返ってそれまでの方法論を総括している（中村 2013）。そこで氏は「近い将来、地域のアイデンティティを形成する「地域資源」に成長する可能性を秘めた存在を「地域因子」とした上で、その地域因子が地域資源や地域文化へと変革するプロセスの手順（クリエイティブプロセス）について述べている。それは以下の6つの契機から成っている。

1. オルタナティブなチーム作り
 2. 観察から発見へ
 3. 調査と検証
 4. ビジョンを描き、アクションのプランを作成する
 5. 地域因子の逸脱
 6. 活動アーカイブの作成と共有
- （中村 2013：175-188）。

既存のフォーマルな組織から始めるのではなく、これまでとは異なる多様な人々が参加する独自のチーム作りが起点になり、そこから上記

の順序でプロジェクトは進行する。5の「逸脱」という中村が拘泥する要素は興味深い。彼自身、別の所でこれを「予定調和のボーダーを飛び越える感覚」と言っている（中川ら 2011:34）。小さな不連続がもたらす大きな不連続＝逸脱。それは例えば、ある日ずっと閉ざされていた店のシャッターを開ける、そして毎年開け続け、最終的にシャッター街そのものをなくすこと、だという。既成事実を変えていく契機とその積み重ねとしてこれを理解できる。こうした方法論（プロセス）は、複数のプロジェクトと関わりながら活動を続けてきた中村のこれまでの経験を踏まえた定式化（理論化）ということになるだろう。

"コミュニティを創り、アイデンティティを確認するアート"

中村政人は先述したインタビューの中でアートプロジェクトについて問われて、その形として2つありうると述べている。氏は「祭り」を喩にしてねぶた祭りと三社祭を対比し、「ねぶた」制作者の特殊性が前提となる前者をアーティストに特権性がある形、後者を市民の意見が反映されるチャンスが大きく市民が同等に参加する形として捉え、自身は「後者のプロジェクトを意識」しているという。「1人の存在がある時に主導権を持てるようなチャンスに対して、アートという意識が働くべきだと思うんですね。両者ともアートの楽しさはあると思うんですけど、時代として圧倒的に欠けているのは後者のほうですよね」。彼はさらにアートの未来を次のように展望する。「非西洋圏でアートが社会化する流れは始まったばかりだと思うんです。100年くらいの単位で考えていくと、アジアではこれから、西洋のように貴族階級が支えていくのではなく、市民が自分たちのコミュニティを創っていくために、あるいは自分たちのアイデンティティを確認、構築していくために、アートというものが増々必要になっていくと思う」（強調は筆者）「経済的に価値が高い低いという縦の構図が変化してくるんじゃないかなと思っています。お金ではなく、共有するちょっとした意識」（中村 2010:107）。ここで言及されているのは、いわゆる「シビック・

プライド」（地域への誇り）の問題を含め、地域とそこで暮らす人々に対してこれからアートに何ができるのかという問題である。グローバル経済の進展や少子高齢化によって社会的経済的環境が深刻化する一方で、日本社会がそれなりに獲得してきた文化的成熟。この条件がアートあるいはアートプロジェクトにもたらしているものは何か。ゼロダテの設計思想（コンセプト）もそれについての認識と深く関わっていると言えるだろう。

社会的包摂とアートプロジェクト ——文化芸術の可能性

「豊かさ」としての文化——文化資本

文化あるいは芸術は、ものやお金と同様われわれにとって一つの豊かさにはほかならない。実際、ある程度の生活水準に達した、日本を始めたとした産業化社会において人々は経済的豊かさも文化的豊かさも共に必要な「豊かさ」として受けとめるようになってきていることは確かだろう。ところで、一般に両者は別々の異なる「豊かさ」として考えられる傾向があるが、そうだろうか。

文化芸術は、書物や絵画、建築のような物的な形を取ることもあれば、知識や教養あるいはセンスのようにその人に備わった力・能力のような形を取ることもある。それらの「形」は、売ったり買われたり、評価されたりして、経済的価値や社会的認知（名誉）という別の「形」を取り得ることをわれわれは知っている。こうしたことをフランスの社会学者ピエール・ブルデューは、そのよく知られる議論の中で力（power, pouvoir）としての文化を文化資本（cultural capital, capital culturel）という概念で定式化している。互いに切り離して考えられがちな物的利益と象徴的利益の問題、そして何より文化と社会の関係を考える上で参考になる議論だろう（Bourdieu 1979; 小松田 1997）。文化（芸術）についてその「質」や「量」は必ずしも定型的に定義できるものではないが、経験的にも把握できるこうしたいわば「文化経済」という独自の論理構造に目を向けることは有益だろう。

アートプロジェクトについても、こうした文

脈で捉えなおすことでより生産的な議論が可能になるのではないだろうか。

文化芸術の社会的経済的効用

ここで改めて、社会的経済的な視角からアートプロジェクトについて見てみよう。こうした視角には、多くの場合、文化芸術の「道具化」(天野 2010)の要素が色濃く表れている。

冒頭にも触れたように、自治体など政策関係者を中心に文化芸術に経済効果を期待する動きが強まっている。「横浜トリエンナーレ」や「あいちトリエンナーレ」などの大型プロジェクトが支出の規模もさることながら大きな収益を上げていることもそうした関心を高めていることの背景にあるだろう(宮津 2014)。⁹文化施設の地域経済に与える影響や観光への波及効果などに注目しながら「文化・芸術がマクロ経済及びミクロ経済に対して一定の経済効果を持ち、経済の活性化に資することは明らか」(筒井 2010:115)「公共事業が縮小し、また経済のグローバル化や電力等の生産要素の制約により工場の誘致も進まず、海外からの観光客も頭打ちになっている現在において、文化・芸術産業は今後の新たな成長産業として見直されている。」(同:116)。「文化資源こそ経済成長の源であり、新たな市場を生み出す源泉になり得る」(小林 2011)など、文化芸術の経済的効用を強調する産業・経済的側面認識は、企業人や政策関係者の間で近年急速に共有されつつある。これらは幾分単純な議論に見えるが、文化経済学等の蓄積も踏まえながら今後は諸要素を複合的、包括的に捉えることが求められるだろう。

社会的包摂への眼差し——“処方箋”としての文化芸術？

狭義の経済的視点とは少し異なる社会的な視点からの議論としては、近年、文化芸術を社会的包摂(social inclusion)と関連付けるものが多く見られるようになってきている。社会的包摂とは、一般的に排除されがちな、貧困、高齢、障害など困難な条件の下に置かれている社会的経済的弱者をまさに包摂して社会の活力を維持あるいは取り戻そうという理念である。20世紀末からこうした理念は社会政策全般に取り込ま

れるようになってきているが、実際、文化政策は一般に社会的包摂の理念と親和性が高いと言えるだろう。「社会的排除／包摂の概念を唱道する英国をはじめとする欧州各国では、芸術・文化の享受や活動への参加を通じて、社会的排除をもたらすと考えられる雇用、教育、福祉などに関わる社会問題の緩和や解決を図る取り組みが行われている」(天野 2010:23)。

社会問題の処方箋としての文化芸術。こうした見方は、いわゆる社会科学系の研究者や社会政策の立場の論者に限られているわけではない。最近では、むしろアートを中心に文化芸術の現場でこうした認識は強くなっている。

中村政人も「ゼロダテ」というアートプロジェクトの目的について、次のように述べている。「その[ゼロダテの]使命はいわゆる包摂的社会、すなわちさまざまな困難を抱える人を排除せずに包み込む社会のあり方を問い、地域の生態系と相補う関係や、サステナビリティを保つための文化意識を高めることだ。つまり、ここで生活し、働くことが、街や地域環境を豊かにすることにつながると実感すること。それによって、この街で生きていく力が何かをつくり出していく力となる。それは、自分に自信が生まれ、少しずつ確かなものに成長すること、街の新陳代謝が街の成長を促すことにほかならない。個人の創造性と街の創造性がシンクロし続けるのである」(中村 2013:4)

これと同様に、「社会はアートを必要としているのか？」との問いに対するキーワードとして「社会的包摂」を挙げる議論(中川ら 2011)、人と人との交流あるいは「交歓」行為としてのアートの可能性を示唆し、「社会包摂型アーツマネジメント」の可能性を展望する議論(志賀野 2011)などがある。こうした議論が参照する「創造都市」をめぐる都市論・文化経済学的議論(佐々木、水内 2009)もこの文脈で確認しておくべきだろう。¹⁰

こうしたアートの役割については、被災者の精神的なケアやサポートの問題が大きくクローズアップされた2011年3月11日の東日本大震災および原発事故以降より強調されるようになってきている。多少とも時流への同調があるにしても、同様の指摘「多様な価値観が共存する社

会、マイノリティの人たちも生きやすい社会をつくらうという社会包摂の側面」、「社会の中で小さな「居場所」を見つける」（菊地ら 2014：28-29）など、この視角がアートプロジェクトの社会的役割として広く意識され共有されてきていることは間違いない。

アートプロジェクトへの批判

もちろん、一方で最近の地域アートプロジェクトの「隆盛」を批判的に見る者もいる。当事者として「大地の芸術祭」をはじめ長年こうしたプロジェクトに深く関与してきた川俣正は「僕はもう、多くのプロジェクトはやらなくていいと思っています」とまで言い「日本型アートプロジェクトの功罪」に言及している（菊地ら 2014：313-322）。アートツーリズム等にも批判の眼を向けながら、川俣はこうしたプロジェクトの一種の惰性化の問題、「画一性」を指摘している。「フェスティバル系や大型アートプロジェクトや芸術祭について思うところは、僕の中では明確になっています。ひとつのパターン化された見せ方、つくる側もパターン化されたつくり方をしてきていて、飽和状態にきているのかなと思っています。「サイト・スペシフィック」という点が見る側も考える側もつくる側も画一的になり始めている。これから先は、それをどこかで壊すことがつくる側にも望まれると思います。そろそろこういった大型フェスティバルは集客力や話題性だけに頼るのではなく、取捨選択されていくだろうと思います」（同：299）

ここで指摘されているように、安直なコンセプトが作品を支配するような状況はプロジェクトそのものの質の低下につながるだけでなく、それに関心を持つ人々や関心を持ちつつある人々の期待や信用を弱めることにつながりかねない。また先に述べた文化芸術の「道具化」という見方は必ずしも否定的な意味だけではないが、やはり文化芸術を単に何かの目的の「手段」と考えたり、その「有益性」や「効用」を専ら取り上げるのは、特に制作の当事者たるアーティストにとっては簡単に受け入れられないことだろう。「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」あるいは芸術至上主義的な主張がナイーヴに表

出されることは少なくなっているかもしれないが、今日の文脈の中で形を変えて表れることがあることは否定できない。実際、こうした「地域活性化」や「経済効果」の手段、道具としての芸術という認識が現代アートを覆っている現状に対する批判も起こっている。

文芸評論家の藤田直哉は、先述した筒井らの経済効果に関する議論などに触れながら「現代アート」がおしなべて「地域アート」になってしまうかのような、その社会的効用のみが賞揚されて「批評の排除」や「当事者の前景化」が進展する最近の状況について強い疑問と危惧を表明している（藤田 2014）。「国策や、あるいは社会運動に、芸術がやすやすと回収されるようでは、意味がない」と藤田が言うように、芸術が安易に社会の論理（有用性）に絡み取られず「芸術にしかできないこと」に真摯に向き合う姿勢を見失わないことこそが求められていると言えるだろう。「何かに奉仕する芸術」ではない芸術の存在根拠とは何か。単純化すると些かナイーヴな問いにはなるが、この問いは単に現在の文化芸術の保守・擁護という視点からではなく、真に人に力を与える文化芸術が育ち、また社会がそういう文化芸術を育てていけるのかという問題提起として重く受けとめるべきだろう。

結び——アートプロジェクトの課題と展望

「文化」と「経済」——二項対立か

アートプロジェクトは、芸術の価値付けのあり方を変える契機となる可能性がある。美術作家の白川昌生は、バブル経済で美術市場（あるいは美術そのもの）への信頼・信用が失墜した経緯を踏まえ、美術と市場の問題とさらに新しい交換手段として地域通貨に強い関心を示しながら興味深い議論を展開している。P・ブルデューの文化生産論に触発されながら「「市場」の問題が美術表現の深部へも作用せざるを得ない」（白川 2001：15）と考える白川は、「表現と市場と制度は「相互浸入の関係」によって成立し、「美術」という象徴資本は、その市場との関係の中で誕生する」（同：16）とし、「経済と文化の「市場」をめぐるオルタナティブな運動」に

期待して「越後妻有トリエンナーレ」の試みは、市場形成へのひとつの実験になるだろう」と評価している（同：49）。文化と経済を異なる論理の秩序として切り離し両者を対立させる旧来の見方から自由な現実的な認識がここにはある。

また、白川は「市場という「美術・制度」が存在するメジャーな場では、「プロ」と「アマ」という厳然たる区別が存在し、それによって「作品」も価値づけられる以上、「職業作家」でない作家は「作家」でもない、ということになる」として、これまでの美術館という制度＝市場による価値付けの限界を指摘する。白川は、社会的経済（social economy）にも言及しながら、美術が非営利的な方向へ向かう可能性を示し、「ほかの可能性（オルタナティブ）」を探ることに現代美術の将来を見ている（同：71）。幾分抽象的ではあるが、ここでもこれまでとは違った芸術制作のあり方や、新しい形の評価＝価値付けの展望が示されている。今後のアートプロジェクトが果たしうる役割を考える上で示唆に富む指摘だろう。

「アートの社会化」——アート・シティズンシップあるいはパートタイム・アーティストの可能性

先にも見たように、1990年代から日本でも文化芸術と社会、経済との関係に注目が高まるにつれて、それらの間の関係性の問題を実践的な視点から捉える専門知として経営（マネジメント）への関心が広がることになった。今ではこの「アートマネジメント」は、こうしたアートプロジェクトに欠かせない視点となっている。そうした専門家の一人である林容子は「アートの社会化」の重要性に触れ次のように述べている。「アートの社会化とは、知識層だけではなく、もっと一般の人々がアートに触れる機会を持ち、アートを人々の一部にすることである。これは「アートの大衆化」とは区別しなければならない。大衆化とはアートの内容を大衆向けに変えることを指すが、社会化とは内容を変えず、芸術的完成度（アーティスティック・インテグリティ）を壊さずに、質の高いアートを人々の生活の中に浸透させていくことを意味す

る」（林 2004：240）。現在多くのアートプロジェクトが抱えている問題が端的に指摘されている。素朴な理想論ではあるが、重要な指摘であることは確かだろう。

アートプロジェクトについては論じるべき点はなお多く残るが、最後にアートの担い手の問題あるいは「アート・シティズンシップ（市民権）」とでも言うべき問題に触れておきたい。

消費化に誘導された部分は大きいとはいえ、現代日本が高い水準で文化的成熟を達成していることをわれわれは評価しないわけにはいかない。そこには既にかつてのような文化の送り手と受け手、生産者と消費者のような単純な二項図式では捉えられない豊かな文化生産・文化消費の実態がある。様々な評価はあるが、特にマンガやアニメーションなどのポップ・カルチャーの領域でここ数10年の間に「二次創作」文化が育っていることに注目したい。ここには著作権やパロディあるいは性表現等複雑で難しい問題背景がある以上（文化審議会著作権分科会法制問題小委員会パロディワーキングチーム 2013）、手放しでその行為自体を称揚することはできないし、またマンガやアニメーションとアートを単純に同一視することはできないにしても、いわゆる「プロ作家」ではない人々が様々な場で創造的な活動をするようになっていくことを肯定的に評価することはできるのではないか。「オリジナル」を真似ただけの単なる「派生物」の生産に留まらない創作活動が活発化し、日本に豊かな「創作」（文化生産）の気風が育っていると見ることは可能だろう。生産と消費が循環的に一体化した、誰もが受け手のみならず作り手にもなりうる活力ある文化生成の場が日本社会に育ちつつあるとすれば、われわれはこうした状況を背景により豊かな文化享受の可能性を展望することができるのではないだろうか。

狭義のアートに限定されることではないが、文化芸術全般においてその担い手はいわゆる職業（プロ）芸術家のみを前提にする必要はないだろう。文化芸術に関心を持つ一般市民もまた作り手になりうる。そうした人々にとって時と場所に応じてコミットする機会が増えることは望ましいし、またそういう環境は実際まさに熟しつつある。その意味で、誰もがアートに参加

シティズンシップ
する市民権を持つ、いわば「フルタイム・アーティスト」と「パートタイム・アーティスト」の間に区別を設けない、成熟した文化環境を享受できる時代をわれわれは迎えつつあるのではないだろうか。

文化政策とアートマネジメントの専門家で、前掲『アートプロジェクト』の監修者熊倉純子は、大学や施設等もっぱら「ハード」面の整備に傾注してきた近代日本の文化芸術政策に欠けているいわば「ソフト」について指摘して、文化芸術の社会的必然性やそれを駆動する「モーター」として日本社会の次のような特性について述べている。「[日本は] アマチュア芸術家大国だし、お稽古ごとはすごく盛んだし、美意識は結構高い。その上、我々より下の世代は生まれたときから爛熟した文化の消費者で、世界中の文化の情報が手に入る環境で育っています。アーティストのような作り手だけでなく、人びとの表現欲求は全国に溢れている」(同：212)。こうした恵まれた条件にわれわれはもっと目を向けるべきだろう。「日本型のアートプロジェクトは、日本社会の芸術観や芸術表現に根ざしたものだという確信があります」(同：213)という熊倉の展望は多分にオプティミスティックではあるが、日本におけるアートプロジェクトの可能性を強く見据えている。

筆者自身もここ10数年の間にこうした「大地の芸術祭」や「ゼロダテ」などいくつかのアートプロジェクトの開催地を訪れ、それらを観客として愉しむ機会を持ってきた。また、文化事業を評価する機会を与えられて、こうした試みについて具体的に考えさせられることもあった。¹¹ もちろん愉しむばかりではなくそこに疑問や課題を見出すことも少なくなかったが、それでもなおこうした試みの可能性には大きな期待を抱いてきた。

文化と経済を別問題として切り分ける考え方はなお多くの人々の習い性のようなものになっているが、文化芸術と社会の関係について考えるとき今必要なのはそこから離れてみることだろう。文化と経済は連動しうるし、また連動させる手法もこうした試みの積み重ねの中で生み出されてきている。文化的活力と経済的活力は互いに無縁の別物だと考えるのはナンセンスで

ある。こうした問題を含め課題はなお多いが、アートプロジェクトは、実践の蓄積を経てその試みの課題と展望がリアルに見えてきた今、これまでの試みをさらに改訂、深化させるべき時機を迎えている。その作業は困難で厳しいものでもあるだろう。この後、〈アート〉と〈社会〉の単なる“相互浸透”にとどまらない、両者のさらなる「共進化」を期待したい。

参考文献

- 天野敏昭 (2010). 「社会的包摂における文化政策の位置づけ——経験的考察に向けた分析枠組みの検討」『大原社会問題研究所雑誌』第625号, 23-42.
- Bourdieu, Pierre (1979). Les trois états du capital culturel, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 30 (30), 3-6.
- 文化芸術創造都市モデル事業仙北実行委員会 (2012). 『文化芸術創造都市モデル事業仙北実行委員会事業評価報告書』.
http://www.bunka.go.jp/ima/souzou_toshi/pdf/h23_creativecity_model_hokoku_01_hyoka.pdf
- 文化審議会著作権分科会法制問題小委員会パロディワーキングチーム (2013). 「パロディワーキングチーム 報告書」文化庁.
http://www.bunka.go.jp/chosakuken/singikai/housei/pdf/h25_03_parody_hokokusho.pdf
- 藤浩志, AAF ネットワーク (編) (2012). 『地域を変えるソフトパワー アートプロジェクトがつなぐ人の知恵、まちの経験』青幻社.
- 藤田直哉 (2014). 「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題」『すばる』10月号, 240-253.
- 株式会社日本政策投資銀行大分事務所 (2010). 『現代アートと地域活性化～クリエイティブシティ別府の可能性～』.
http://www.dbj.jp/pdf/investigate/area/kyusyu/pdf_all/kyusyu1009_01.pdf
- 橋本敏子 (1997). 『地域の力とアートエネルギー』学陽書房.
- 林容子 (2004). 『進化するアートマネジメント』レイライン.

石崎尚 (2004). 「国際美術展のマネジメントに関する一考察」『アートマネジメント研究』第5号, 26-32.

北川フラム (2001). 『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2000』現代企画室.

北川フラム (2014). 『美術は地域をひらく 大地の芸術祭10の思想』現代企画室.

菊地拓児, 長津結一郎 (編) (2014). 『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社.

小林美津江 (2011). 「公立文化施設による地域活性化～アウトリーチと社会的包摂～」『立法と調査』(参議院事務局企画調整室) 11月号 (322), 86-97.
<http://linkis.com/www.sangiin.go.jp/ja/mDnp8>

小松田儀貞 (1998). 「文化資本概念の再検討—アメリカ文化社会学におけるその展開—」『富士大学紀要』第31巻第1号, 109-121.

宮津大輔 (2014). 『現代アート経済学』光文社.

中川真, フィルムアート社編集部 (編) (2011). 『これからのアートマネジメント "ソーシャル・シェア" への道』フィルムアート社.

中村政人 (2010). 「中村政人の発想の源」『広告』4月号 (381), 106-107.

中村政人 (2013). 『コミュニティ・アートプロジェクト ゼロダテ/絶望をエネルギーに変え、街を再生する』特定非営利活動法人アート NPO ゼロダテ.

佐々木雅幸, 水内俊雄 (編著) (2009). 『創造都市と社会包摂 文化多様性・市民知・まちづくり』水曜社.

志賀野桂一 (2011). 「三. 一一をこえて 社会包摂型のアーツマネジメントへ」『アートマネジメント研究』第12号, 4-13.

白川昌生 (2001). 『美術、市場、地域通貨をめぐって』水声社.

筒井隆志 (2011). 「文化・芸術の持つ可能性～直接的な効果と中長期的な効果～」『立法と調査』(参議院事務局企画調整室) 9月号 (320), 107-118.
http://www.sangiin.go.jp/japanese/annai/chousa/rippou_chousa/backnumber/2011pdf/20110905107.pdf

財団法人地域活性化センター (2013). 『平成24

年度地域活性化事例集～アートを活用したまちづくり～』.

http://www.chiiki-dukuri-hyakka.or.jp/1_all/jirei/2013_art/img/index/24_pamphlet.pdf

註

¹ 2010年は「愛知トリエンナーレ」「瀬戸内国際芸術祭」などが始まりこうした地域芸術祭への注目が一段と高まった年となった。『日本経済新聞』は同年の年頭、「ここ10年」の傾向として「町ぐるみアートでにぎわい」「地方開催イベント続々」「自治体、経済効果に関心」とこうした動向として紹介し、「大地の芸術祭」の他、中之条ビエンナーレ(群馬県中之条町)、所沢ビエンナーレ(埼玉県所沢市)、金沢アートプラットフォーム(金沢市)など、2000年代に誕生した大小の地域芸術祭を事例として挙げている(『日本経済新聞』2010年1月1日)。

² 日本におけるアートプロジェクトの発生と展開については、その「前史」の問題を含め以下を参照。討論「大型フェスティバルが生まれた背景」(菊地, 長津 2014: 304-312)。

³ 今でこそ広く知られるアートプロジェクトだが、各地の同種の試みがこれと同じような困難を免れているわけではない。多かれ少なかれこうした抵抗、障害が各地で今なお繰り返されている。一方で、プロジェクト展開に際して、仲間作り(支援者の組織化)の重要性は広く認識されるようになってきている。これについては同芸術祭では「こへび隊」と呼ばれる、世代、ジャンル、地域を越えたサポーター組織が大きな役割を果たしたことが知られる。北川はこれを「共犯性」と「協働」を実現する上で、決定的な役割を果たした」と評価している(北川 2014: 227)。

⁴ 2000年と2003年、これらの市町村は共同で「大地の芸術祭」を実施、ステージ整備事業を経て、2005年に津南町を除く5市町村が合併、現在の十日町市と津南町から成る越後妻有地域となった。「ニューにいがた里創プラン」は2006年第3回の芸術祭で財政支援(総事業費の6割が県の補助)は終了した(北川

2014)。この後は、福武總一郎（ベネッセコーポレーション会長）らの支援等省庁の補助金や財団の助成金、寄付等の比重が高まることになる。

⁵ 1980年代後半バブルの余波をうけ、企業が余剰資金を文化イベントへと活用するようになり、1990年に社団法人（現公益社団法人）企業メセナ協議会が発足した。この時期、芸術文化振興基金が創設され、文化芸術助成システム構築されたという点では一つの転換点であったことは確かだろう。

⁶ 橋本は、「灰塚アースワークプロジェクト」（広島県総領町、美良坂町、吉舎町）を紹介する中で、吉松秀樹（建築家）、岡崎乾二郎（美術家・評論家）らが示す芸術環境権について「産業経済や自治体で使われる広域圏と同じように、芸術で包み込まれた圏域としてこの地域を捉える考え方」（橋本 1997：84）として触れ、コミュニティ再生などの今日的課題に対するその重要性を指摘している。橋本は他に「地平線プロジェクト」（福島県いわき市）、「IZUMIWAKU プロジェクト」（東京都杉並区）、「鶴来現代芸術祭」（石川県鶴来町）、「アートワークみの」（岡山県岡山市）など1990年代当時自然発生的に生まれていた各地の試みを取り上げている。

⁷ 「ゼロダテ」というプロジェクト名は「[ODATE（大館）]という地名の「O（オー）」を「0（ゼロ）」と読み替え、また「DATE（日付）をゼロにリセットし、新しい大館を創造する」という意味を込めて付けたという（菊地ら 2014：182）。中村氏は、3人が出会う以前、地元の老舗百貨店の倒産（2001年）という出来事に衝撃を受け、これが故郷に再び目を向ける契機になったと振り返っている。秋田でも、これに刺激を受ける形でここ数年、アキタアートプロジェクト（2011年～）、KAMIKOANI プロジェクト（2012年～）などの地域アートプロジェクトが生まれている。

⁸ 2014年は「第29回国民文化祭・あきた2014」との事業連携でコミュニティアートなど「ゼロダテ美術展」を実施している。以下参照。
<http://common.pref.akita.lg.jp/kokubunsai2014/detail.html?id=50&cid=2>

⁹ 宮津大輔は、時に巨額のマネーが動くこうしたアートの社会経済的な側面に注目して、日本のみならず世界事情に目を配り国際芸術展やアートフェア等を取り上げながら「「ヒット」「モノニ作品」「カネ」「情報」が環流する社会・経済構造体としての現代アート」について包括的に論じている（宮津 2014）。

¹⁰ 「金融資本と高度専門サービス業を経済エンジンとして、グローバルな都市ヒエラルキーの頂点に立ち、社会的地域的格差を押し広げる「グローバル都市」に対して、「創造都市」は市民の創造活動を基礎とする文化と産業（特に創造産業）の発展を軸に、水平的な都市ネットワークを広げ、文化的に多様なグローバル社会と社会包摂的なコミュニティの再構築をめざすものと位置づけられる」（佐々木ら 2009：15）。「創造都市」とは1980年代後半から急速に進行した新自由主義的グローバル化がもたらした格差拡大などの危機的状況への対抗的戦略として唱道されるようになった都市モデルである。

¹¹ 筆者は、2010～2011年度文化庁「文化芸術創造都市モデル事業」仙北実行委員会（秋田県仙北市）の活動、事業の評価を行う仙北評価委員会委員として同事業を間近で見る機会を持ったことがある（文化芸術創造都市モデル事業仙北実行委員会 2012）。