



英国コミュニティ・アートの変遷とアーツカウンシルの政策方針に関する研究ー 1960年代から1980年代を中心に ー

小林, 瑠音

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2018-03-25

(Date of Publication)

2020-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第7230号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1007230>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

英国コミュニティ・アートの変遷とアーツカウンシルの政策方針に関する研究
— 1960年代から1980年代を中心に —

審査委員：藤野一夫教授
岩本和子教授
吉田典子教授
小笠原博毅教授

平成30年1月9日
神戸大学大学院国際文化学研究科
小林 瑠音

目次

序章: 研究の課題と構成	6
はじめに: 英国における<文化政策の肩身の狭さ>	6
1. 研究の背景と課題: 社会関与型アートの勃興とコミュニティ・アート研究の不足	8
2. 研究の目的と意義: カルチュラル・デモクラシー、成人教育、SEA	12
3. 先行研究	16
3-1. 英国コミュニティ・アートに関する先行研究	16
3-2. 英国アーツカウンシルに関する先行研究	21
4. 研究方法	26
5. 本論文の構成	27
第一部 英国コミュニティ・アート	29
第1章 英国コミュニティ・アートとは: カルチュラル・デモクラシーの実践	29
1. コミュニティの定義と英国におけるコミュニティ概念	29
1-1. コミュニティの原義	29
1-2. 積極的コミュニティ論: 喪失と回復の対象としての理想化	29
1-3. 英国の積極的コミュニティ論: 集団的自助(Collective Self-Help)という道德意識	33
1-4. 英国コミュニティ・アートの文脈におけるコミュニティ概念: 地理的共同体	39
2. 英国コミュニティ・アートとは	41
2-1. 先行研究におけるコミュニティ・アートの定義	41
2-2. 英国コミュニティ・アートの特性	42
2-3. 英国におけるカルチュラル・デモクラシー概念の成立とその背景: ヨーロッパにおける <アニメーター>の発展	46
3. 小括: 英国コミュニティ・アートの理念的支柱としてのカルチュラル・デモクラシー	51

第2章 英国コミュニティ・アートの歴史の変遷:3つの時代区分.....	53
1. 創生期(1960年代):アンダーグラウンド・カルチャーからの萌芽.....	53
1-1 ロンドンとエディンバラのミクスト・メディア・スペース.....	53
1-2. 1968年設立の4つのコミュニティ・アート団体.....	57
2. 発展期(1970年代):コミュニティ・アートの制度化と民間団体の活躍.....	60
2-1. 1970年代の主なコミュニティ・アート団体.....	60
2-2 コミュニティ・アーティスト協会(ACA)の設立.....	63
2-3. カールスト・グルベキアン財団のコミュニティ・アート支援.....	65
3. 収束期(1980年代):アーツカウンシル直接補助金の廃止と地方分権.....	66
4. コミュニティ・アート・ムーブメント収束の要因.....	66
5. 小括:英国コミュニティ・アート・ムーブメントの帰結.....	69
第3章 英国アーツカウンシルのコミュニティ・アートに関する政策方針: 5つの転換点と3つの委員会.....	72
1. コミュニティ・アート政策の5つの転換点.....	72
1-1. 転換点1:「新活動委員会(New Activities Committee)」設立.....	72
1-2. 転換点2: <i>Baldry Report</i> の発行と基本理念の提唱.....	73
1-3. 転換点3: <i>The Arts in Hard Time</i> の発行と教育的価値への傾倒.....	73
1-4. 転換点4 アーツカウンシル直接補助金の撤廃と地方分権化政策.....	74
1-5. 転換点5: <i>The Glory of the Garden</i> の発行と地方分権化へ.....	75
2. 英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート予算の変遷(1969-1982).....	75
3. 3つの専門部局と3つの重要レポート.....	82
3-1 コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ(CAWP):“Baldry Report”の発行.....	82
3-2. コミュニティ・アート委員会(CAC):2年間の実験的設置.....	89
3-3. コミュニティ・アート評価グループ(CAEWG):訪問調査と評価基準の提示.....	91
4 英国アーツカウンシルとコミュニティ・アーティスト委員会(ACA)との攻防: RAAへの権限移譲と評価手法をめぐる議論.....	94
4-1. RAAへの権限移譲に関する対立.....	95
4-2 コミュニティ・アートの評価基準に関する合意.....	98
5. 小括.....	99

第4章 事例研究:ロンドン・イーストエンドのコミュニティ・アート.....	102
1. 予備的考察.....	102
1-1. ロンドン・イーストエンドの歴史的背景:エスニック・マイノリティの流入	103
1-2. ロンドン・イーストエンドの文化的土壌:ホワイトチャペル・アート・ギャラリー とE1リーグの存在.....	106
2. 事例1:ベースメント・プロジェクト (1972年).....	114
2-1. 概要.....	114
2-2. 主なプログラム	116
2-3. スタッフ:コミュニティ・アートのキーパーソン(ピンホーンとジョーンズ)	125
2-4. 財源.....	128
2-5. ベースメント・プロジェクト小括:青年育成事業としての始まりとコミュニティ・アートの 職業化	130
3. 事例2:タワーハムレット・アート・プロジェクト (1976年).....	131
3-1. 概要.....	131
3-2. 主なプログラム	134
3-3. スタッフ	145
3-4. 財源.....	147
3-5. タワーハムレット・アート・プロジェクト小括:	149
強いカルチュラル・デモクラシー性と財政的自立.....	149
4. 小括:事例研究からみえるコミュニティ・アートの実態と評価	149
 第二部 英国アーツカウンシル.....	155
第5章 英国アーツカウンシルの特性と歴史的変遷:ケインズ・レガシーの継承	155
1. アーツカウンシル前史:CEMA の設立「最大多数のための最上級」‘The Best for the Most’	155
2. ジョン・メイナード・ケインズ:「最大多数よりも最上級」‘The Best than the Most’	158
2-1. ケンブリッジでの学生生活から得た信条	158
2-2. 実務家としての教訓	160
2-3. 英国アーツカウンシル設立とケインズ・レガシー	162

3. ウィリアム・エムリス・ウィリアムズ:「数本でもバラ」 ‘few but roses’	169
3-1. ケインズが残したロイヤル・チャーター	169
3-2. ウィリアムズと成人教育	171
3-3. 「芸術を人々に」から「数本でもバラ」政策への転調	173
3-4. 1960年代:財政黄金時代	177
4. ロイ・ショウ:「卓越性の拡充」 ‘spread the excellence’	180
4-1. ミスター・アーツカウンシル:初の労働者階級出身事務局長の誕生	180
4-2. 1970年代の英国文化政策:ケインズ・レガシーからの脱却	181
4-3. 唯一残されたケインズ・レガシー:卓越性の拡充 (spread the excellence)	185
4-4. コミュニティ・アートとカルチュラル・デモクラシー批判	187
4-5. 盟友リチャード・ホガードとレイモンド・ウィリアムズ	192
5. 英国アーツカウンシル批判:レイモンド・ウィリアムズの論点を中心に	196
6. 小括:ケインズも予期しえなかったケインズ・レガシーの展開	200
第6章 英国アーツカウンシルの理念的背景としての教養主義的成人教育	203
1. 教養主義的成人教育とは	203
1-1. 成人教育前史	203
1-2. 大学拡張運動	204
1-3. 労働者教育協会(WEA)	206
2. アーツカウンシル・メンバーの成人教育時代:W・E・ウィリアムズ、ショウ、R・ウィリアムズ ..	208
3. 小括:アーツカウンシルと成人教育の親和性	210
終章 コミュニティ・アートと英国アーツカウンシル	213
1. 英国コミュニティ・アートとはいったい何だったのか	213
2. 英国アーツカウンシルはなぜコミュニティ・アートを積極的に支援したのか	217
3. コミュニティ・アートと英国アーツカウンシル	218
謝辞	220
参考文献	220

序章：研究の課題と構成

はじめに：英国における〈文化政策の肩身の狭さ〉

総じて、英国における文化政策の立場は非常に脆弱である。いくつかのヨーロッパ諸国と異なり、芸術への公的介入に対する警戒心が極めて強く、芸術においても自由放任主義をとるのが基本的な姿勢である。例えば、英国文化政策研究者のクライブ・グレイ(Clive Glay)は、英国の文化政策特有の特質として、その「内因的弱さ(endogenous weakness)」つまり、他の政策領域と比較した際に顕著な文化政策の特徴といえる「政治的関心の欠如」と「政治的軟弱性」を指摘している¹。実際に、どの年代の年次報告書や政策ペーパーに目を通していても、その冒頭には、芸術に対する公的資金の投入は自明のことではなく、常にその理論的根拠づけが必要なものであるという文言が、半ば自らへの脅迫状のように書き連ねられている。例えばこれは、1977年に発表されたジェームズ・キャラハン労働党政権(1976-1979)の文化政策ペーパー冒頭文からの引用である。

芸術は国民生活にとって欠かすことのできないものであるという認識は必ずしも普遍的に共有されるものではなく、それがゆえに(芸術への公金使用のための)正当化が必要なのである²。

この非常に弱腰な態度の元凶には、まさに当時の英国を蝕んでいた「不満の冬」、いわゆる英国病の時代において、1950年代以降初めて文化予算の大幅カットが実施された年であったということがある。こういった特殊なケースを差し引いても、英国では、芸術への公的支出に関する理念と財源はいつの時代も盤石のものではない。時の首長の意向や景気変動によって、真っ先に予算削減の白羽の矢が立つのが文化政策であり、その現場の実務者および研究者は常にそれに対抗する理由づけに翻弄されているのである。

斯くして、この状況は、日本の文化政策の現状と非常に近いところがある。芸術は血税を投入するに値するというコンセンサスは乏しく、未だに芸術は富裕者層の趣味と余暇の一環であり、不要不急のものであるという考え方が、とりわけ政財界の根底に流露する。したがって、文化政策の実務家は、常に財源確保のためのアドボカシーに奔走せねばならない。概して、日英文化政策が

¹ C. Glay, 'Commodification and Instrumentality in Cultural Policy', *International Journal of Cultural Policy*, No.13, Vol.2, 2007, pp.203-215. 筆者翻訳。

² Labour party, *The Arts and the People: Labour's Policy towards the Arts, A Policy Background Paper*, 1977, pp.7 筆者翻訳()内は筆者加筆。

共有する問題意識の近似性は、既に英国文化政策研究者によって度々指摘されてきた点でもある。例えば、この点について、河島伸子は以下のように説明している。

イギリス文化政策は、まず、公的支出の面において総体的に低いレベルである。この理由については様々な説明が可能かもしれないが、究極は、イギリスの国民文化が文化芸術に対して税金から支出することをよしとしないことにあると言ってよい。(中略)文化芸術は基本的に市場システムで成立すべきであり、どうしても市場で賄えない部分を国家が助ける、という認識がベースにあるということである。この感覚は日本でも同様であるから、それほど抵抗なく理解してもらえらるであろう³。

もちろん、この後河島も補足しているように、公的支出額が少ないからといって、英国の芸術文化が貧困であるとか、英国人が芸術を軽んじているというわけではない。むしろ、宝くじ制度やチャリティ、民間企業やアントレプレナーによるメセナ活動によって、公的援助の少なさと不安定さを補完するシステムが整備されているともいえるだろう。

他方で、英国は、世界に先駆けて、芸術に対する公的支援の必要性を認識し、その実現に向けた「半独立型」(semi-independent)⁴民間主導の文化政策機関である<アーツカウンシル>(Arts Council)(芸術評議会)制度を成立させた国でもある。経済学者のジョン・メイナード・ケインズ(John Maynard Keynes: 1883-1946)によって発案されたこのシステムは、米国と旧英国植民地諸国、オーストラリア、カナダ、ニュージーランド、シンガポール等の英語圏および韓国や日本等の東アジア圏の文化政策にも大きな影響を与えてきた。ヨーロッパ諸国においても、社会福祉費の増大などによる財政難から、文化政策の効率化が求められる時代の中で、英国型の道具主義的文化政策や政策評価の在り方にも注目が集まっているといえるだろう。もちろん、英国と日本は歴史的、社会的、経済的構造は異なり、単純に比較できるものではないが、両者共通の、この<文化政策の肩身の狭さ>に起因するジレンマから、現代の日本の文化政策に対する示唆が掬い出せるのではないか。これが本論文が英国文化政策に着目する最初の理由である。

加えて、この課題を論じるうえで重要なエッセンスが最も凝縮されている時代のひとつが、1960

³ 河島伸子「英国の文化政策と映像文化」『イギリス映画と文化政策—ブレア政権以降のポリティカル・エコノミー』慶應義塾出版, 2012, pp.8.

⁴ 後述するように、「半独立型(semi-independent)」は英国アーツカウンシル設立の際に経済学者のジョン・メイナード・ケインズが提唱した理念で、芸術文化に関する政策決定は政府から一定の距離を置き、独立性を維持した形で施行されなければならないという考え方を指す。

年代後半から 1980 年代前半であると考えられる。この時期は、これまでロンドンを拠点とする第一級の舞台芸術支援、すなわち〈エクセレンス〉の推進を優先してきた英国文化政策が、エスニック・マイノリティの文化、大衆芸術、アマチュア文化を含むより幅広いジャンルの芸術支援、すなわち芸術への〈アクセス〉の拡充へと乗り出し、地方分権化の実現に向けて大きな方針転換を図った時代であった。そして、「誰のための芸術か？」という問いを巡り、英国アーツカウンシル内において、文化政策、文化研究そして成人教育がそれぞれ相互に関わりあいながら進展を遂げた時代でもあった。

さらに、この稀有な時代において、英国政府が最も注目したのが、既に 60 年代後半からロンドンやリバプールを中心に、労働者階級や移民の街で繰り広げられていた〈コミュニティ・アート〉だったのである。〈エクセレンス〉か〈アクセス〉かを巡る英国文化政策のジレンマは、当時のコミュニティ・アーティストと英国アーツカウンシルとの間で繰り広げ得られた議論の中に傑出した形で見出すことができる。以下では、その点に関する具体的な背景と課題について詳細に述べていく。

1. 研究の背景と課題：社会関与型アートの勃興とコミュニティ・アート研究の不足

近年、コミュニティが抱える社会的課題に対して積極的に関係するアートへの注目が高まっている。特に日本においてはその傾向が顕著であり、過疎・高齢化問題の打開や地方再生の切り札として、〈地域アート・プロジェクト〉⁵が全国的な展開をみせてきた。その中でも、とりわけ貧困問題や人口減少等の社会的課題を抱える地域に入り込み、そこに拠点を構えるアート・プロジェクトの登場は、アートの社会的価値とは何か、という新しい問いを投げかけ続けている。こういった、一連の社会関与型の芸術は、近年様々な名称で定義・分類される傾向にあり、代表的な総称として、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉(Socially Engaged Art : SEA)⁶あるいは〈参加型アート〉

⁵ 日本において「アート・プロジェクト」という用語は、美術館を脱して行われる現代アートの展示形式として、1990 年代以降、とりわけ 2000 年代に一般的に用いられるようになってきた(加治屋 2016)。特に、作品制作のプロセスや地域社会とのコミュニケーション、芸術分野以外への働きかけを重視するものと定義される(熊倉編 2014)。近年、地方再生や高齢化対策を目的として、ある特定の地域を拠点として開催されるケースが相次ぐ中で、「地域アート・プロジェクト」という名称が頻繁に使用されるようになってきている。

⁶ 「アートワールドの閉じた領域から脱して、現実の世界に積極的に関わり、参加・対話のプロセスを通じて、人々の日常から既存の社会制度にいたるまで、何らかの「変革」をもたらすことを目的としたアーティストの活動を総称するもの」(SEA リサーチラボ online)。その定義は諸説あるものの、2011 年にニューヨークで開催された *Living As Form* 展とそのアーカイブ集、および、同じく 2011 年発行のアーティストのパブロ・エルゲラによる著書 *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*、2015 年に創刊となった美術史家のグラント・ケスターが編集を務めるオンライン・ジャーナル *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 等によって、その理論化が進んでいる(星野 2015; 工藤 2015)。

(Participatory Art)⁷などがある。一方で、これらは 1950 年代からはじまる〈ハプニング〉⁸や〈イベント〉⁹、あるいは 1970 年代の〈サイト・スペシフィック・アート〉¹⁰や、1990 年代に登場する〈ニュー・ジャンル・パブリック・アート〉¹¹などを源泉とする〈社会的相互行為〉(ソーシャル・インタラクション)であるという意味において共通項をもつ¹²。他方、それらは、作家の意図、作品のオーソリティ、発表の場そして政治性の度合いなどによって複層的に類型化することが可能であり、今後それぞれの事例を綿密に検証することで、各国で展開される様々な事例を相対化させていくことが急務である。

そういった社会関与型の芸術に関する比較研究の中で、特に、一定の地理的拠点を重視し、アマチュア志向の強い取り組みとして語られるのが〈コミュニティ・アート〉(Community Art)である。実際、一般的にコミュニティ・アートという用語は、造形教室、子どもたちの壁画、商店街のお祭りなど〈素朴なアマチュアリズム〉を想起させることが多いといえるだろう。そこで、このようなコミュニティ・アートの歴史を紐解くうえで、最も頻繁に参照されてきたのが、英国のコミュニティ・アートである¹³。実際、英国では既に、1960 年代という比較的早い時期から、労働者階級やエスニック・マイノリティに属する人々を対象にした演劇や音楽のワークショップ等が開催され、それらは 1980 年代前

⁷ 美術史家のクレア・ビショップは、南米や東欧を含む社会関与型アートの理論化を行った著書 *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* の中で、一連の芸術活動の総称として「参加型アート」(Participatory Art)という用語を使用している。英国文化政策研究者のフランソワ・マタラソ(Francois Matarasso)やソフィ・ホープ(Sophie Hope)は、近年の英国での傾向として「参加型アート」用語が頻繁に使用されている現状を指摘している(Matarasso 2013 ; Hope 2017)

⁸ 1950 年代後半から 60 年代を中心に行われた伝統的芸術形式や時間的秩序などを無視し、偶然性を尊重した非再現的で一回性の強い演劇的出来事。ニューヨークのギャラリーや市街地で一般人を巻き込む試みとして、アラン・カプローが始めたことを契機とする。(小野 online)。

⁹ ジョージ・ブレクトが命名した「イヴェント・スコア」を嚆矢として、G・マチューナスらが活動したフルクサスを母体として発展した。直訳すると「事件」や「出来事」となるが、台本が用意された A・カプローの初期のハプニングとは異なり、偶然性を重視し、その演劇性は弱められている。しばしば指示書の役割を持つテキストに従ってある動作(task)を遂行することにより、その場所で起こる一回的な出来事の総体を作品化する点を特徴とする(沢山 online)。

¹⁰ 1960 年代末から実践された、野外で土や砂などの自然の物質を素材とし、大規模な制作プロセスを経た美術作品。ロバートスミソンの《スパイラル・ジェッティ》や、クリストの《ラッピング・コースト》などに代表される。(沢山 online)

¹¹ フェミニスト・アーティストのスザンヌ・レイシーによって定義された用語であり、1991 年にサンフランシスコで開催された「Mapping the Terrain」と題するシンポジウムをきっかけに、パブリック・アートの新しい在り方として造語された。1995 年に出版されたレイシー編集による評論集 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* の中で、「伝統的表現手段だけでなく非伝統的表現手段も使って、幅広く多様なオーディエンスに対し、その生活に直接関わる問題について互いに影響し合うビジュアル・アート」(Lacy, 1995:19)と規定されている(秋葉 2007)。

¹² バブロ・エルゲラ(アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会訳)『ソーシャリー・エンゲージド・アート入門 アートが社会と深く係るための 10 のポイント』フィルムアート社、2015 年。

¹³ Bishop, C, *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London and New York: Versp, 2012 Kwon M, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge and London: The MIT Press, 2004; 伊地知裕子「英国におけるコミュニティ・アートの伝統」『芸術と社会を結ぶ』報告書, 国際交流基金, 1998 年, 19-24 ページ; 林容子『進化するアートマネジメント』レイライン, 2004.

半にかけて、＜コミュニティ・アート・ムーブメント＞として全国的に認知されるようになった。

他方、このように、一定の地理的共同体としてのコミュニティが抱える社会的課題に対して積極的に関係するアート活動は、1960年代から1980年代当時、英国のみに限った現象ではなかった¹⁴。しかし他方で、ここでとりあげる英国での現象は、以下の2点において特筆することができるだろう。つまり、1)それらが全国的なムーブメントとして展開したこと、そして2)それらの活動に対して継続的に公金が投入され、芸術団体と芸術家双方が、組織化された評価・運営システムを構築していたということである。特に日本との関係に着目すると、90年代以降、国際交流基金やブリティッシュ・カウンシル、民間シンクタンクなどの働きかけにより、コミュニティ・アートという概念を意識的に活用する実践者の間で日英交流が活発化してきたといえるだろう¹⁵。

ところが、英国コミュニティ・アートに関する包括的研究については、主に2つの点が課題となってきた。以下、本論文を着想するに至った問いと仮定について概説しておきたい。まず第一に、そもそも本国英国においても、英国コミュニティ・アートの研究は、これまで数少なく、その理論化の欠如が問題視されてきたということがある。この点、2010年代以降、英国の事例に特化したコミュニティ・アートの研究は進展してきたといえるが、その多くは断片的なケーススタディであり、現在に至るまでの系譜を時系列的にたどる分析の数は、未だ限定されている¹⁶。特に、地域密着型の芸術祭が全盛を極める日本では、その先駆例となるコミュニティ・アートの起源を英国の事例にみる傾向が非常に強いにもかかわらず、その定義や変遷をたどる日本語文献はほぼ見当たらないというのが現状である。近年では、コミュニティ・アートと言えば英国と連想されるほどにその存在が定着してきたにもかかわらず¹⁷、国内ではおろか、英国本国でも長年まとまった文献が見当たらない状態であった。これはいったいなぜだろうか。

¹⁴ 例えば、1960年代から展開する米国のコミュニティ・ベースド・アート(Community Based Art)(Kwon 2004; 加治屋 2010; Crehan 2011; 秋葉 2005, 2007)や、1970年代から旧西ドイツで老朽工場や倉庫にて、青年市民たちが自主管理運営を続けている社会文化センター(Socio-Culture Center)(重本・谷 2001)、オーストラリアのコミュニティ・アートなどがあげられる。

¹⁵ 例えば1998年国際交流基金「地域草の根交流欧州派遣事業」では伊地知裕子が英国コミュニティ・アートの現地視察を行っている。1994年ブリティッシュ・カウンシルの助成をうけて、音楽家の野村誠がヨーク大学に派遣され、現地のコミュニティ・ミュージックの実践者、スクラッチ・オーケストラ(Scratch Orchestra)のマイケル・パーソンズ(Michael Persons)達と交流している。また、2009年ブリティッシュ・カウンシル「スタディーツアー2008 Arts for Community Development and regeneration」から、大阪のアートNPO法人ココレームとロンドンのアート団体、ストリート・ワイズ・オペラ(Street Wise Opera)という、共に元ホームレスの人々の就労支援と芸術表現を支援する団体の交流が始まった。

¹⁶ その意味で、2017年6月に上梓された *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Art Movement* は英国コミュニティ・アートに関する包括的な研究書として画期的なものである。本論文の執筆にあたっては、この代表編者であるアリソン・ジェファーズ氏に直接ご指導を仰いだ。

¹⁷ 例えばウィキペディア日本版では、コミュニティ・アートは「第一次世界大戦後のイギリスに端を発し、アメリカやヨーロッパ諸国に広まっていった」と記載されている。このように英国を発祥とする解説は英語版ではみられない。

第二に、前述の英国コミュニティ・アート独自の特徴の 2 点目、つまり公的資金の介入に関しては、英国アーツカウンシル(Arts Council Great Britain(ACGB))¹⁸の存在が大きく影響していると考えられるが、その政策方針とコミュニティ・アートとの関連性を検証する論文の必要性が高まっている。実際、1975 年に英国アーツカウンシルは、コミュニティ・アート委員会をたちあげ、全国各地の実践団体への助成金配布と事業評価を実施し、英国コミュニティ・アートの制度化と記録・調査において一定の成果を収めている。こういったヨーロッパにおける社会関与型アートの発展と政策的影響の関連性については、美術史家のクレア・ビショップも既に指摘しているところである¹⁹。ビショップによると、特に英国においては、90 年代後半に始まるニューレーバー政権のもとで、「『ソーシャル・エンジニアリング』[政府による大衆の行動規範への操作]」の一形式として、このタイプの芸術が活用された²⁰という。その意味で、英国において、広義の参加型アート(ここではコミュニティ・アートも含む)と政策との関連性を見出すことができる。ところが、本論文であつかう 1970 年代後半の英国は、一般的に、経済不況にともなう失業率の悪化といういわゆる英国病の真っ只中であった。そんな非常事態の時期に、なぜアーツカウンシルは、第一級の卓越性を備えたプロフェッショナルの芸術ではなく、即時的な効果が出にくいアマチュア基盤のコミュニティ・アートを積極的に推進したのだろうか。そして 1980 年代に入ってその支援を徐々にフェードアウトさせていったのはなぜか。

さいごに、そもそもコミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの基本的理念は相容れるものだったのだろうか、という疑問が残る。つまり、英国国内でコミュニティ・アートが過少評価される背景には何か両者の間に根本的な不和があったのではないか。以上が本研究を着手するに至る最初の問いおよび仮定である。

そこで本研究では、1960 年代後半から 1980 年代前半の英国コミュニティ・アートの変遷と英国アーツカウンシルの政策方針について以下の 3 つの論点をもとに詳細な検証を行うこととする。

第一に、英国コミュニティ・アートとは一体何だったのか。具体的な史料と当事者の証言からその定義、特性、歴史的変遷を明らかにする。そして、これまで英国国内で過少評価されてきた要因を探る。第二に、英国アーツカウンシルはなぜコミュニティ・アートを支援したのか。戦後ケインズによる創設期から、1980 年代サッチャー政権期に至るまでのアーツカウンシル通史をふまえたうえで、い

¹⁸ 英国アーツカウンシルは 1946 年に経済学者ジョン・メイナード・ケインズによって設立された。その後、英国アーツカウンシル地域事務所編成などを経て、1994 年にアーツカウンシル・イングランド、アーツカウンシル・スコットランド、アーツカウンシル・ウェールズの 3 組織に分割された。本稿では、1960 年代から 80 年代を扱うため、現在の上記 3 組織と区別する目的で「英国アーツカウンシル」という名称を使用する。

¹⁹ ビショップは、ヨーロッパにおける社会福祉政策の解体とアートの手段化の相関性を指摘し、参加型アートの発展がまさにこの流れと呼応していると主張している。

²⁰ クレア・ビショップ(大森俊克訳)『人工地獄 アートと観客の政治学』2016 年、pp.19.

まいちど、1970年代のコミュニティ・アート政策の特徴をとらえなおす。最後に、はたしてコミュニティ・アートと英国アーツカウンシルは、根本的に相いれるものだったのだろうか。両者の根幹にある基本理念を比較することで、その実態を明らかにする。

2. 研究の目的と意義：カルチュラル・デモクラシー、成人教育、SEA

本論文はまず、上記3つの根本的な課題を解消する基礎研究としての意義をもつものである。つまり、英国コミュニティ・アートの通史を捉えた先行研究の少なさ、そしてそれらに対する英国アーツカウンシルの影響を組み入れた政策的分析の欠如を解消することをめざして、1960年代後半から1980年代前半におよぶ英国コミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの関係性を包括的に把握しようとする試みである。

これらに加えて、本論文の意義を以下のように強調しておきたい。

第一に、本研究では、＜カルチュラル・デモクラシー＞という概念を基軸としながら、英国伝統の労働運動史の大きな流れの中に、この1960年代から1980年代のコミュニティ・アート・ムーブメントを位置づけてみたい。17世紀、市民革命の勃興と自由主義思想の誕生を経験し、18世紀には産業革命を生み出した英国は、世界に先駆けて労働者階級というグループに属する人々が一定の発言権をもちはじめた国である。彼らへの権利付与、特に教養教育の歴史は18世紀中ごろから本格的に始まり、それらは当初上流階級や中産階級のボランティア精神あるいはキリスト教的使命感に基づくものであった。セツルメント運動や大学拡張運動はまさにその代表的な例であるといえるだろう。同時に、労働者自らが主体となって、発言する権利、学ぶ権利を勝ち取るための活動、例えば、チャーチスト運動や労働者教育協会等が展開し、その実践が蓄積されてきたという意味でも非常に特異な歴史をもつ国である。そして、1970年代以降、その対象がいわゆる＜白人・男性・労働者階級＞から＜エスニック・マイノリティ＞、＜女性＞、＜LGBTQ＞といった新たなカテゴリーへと拡張し現在に至っているといえるだろう。本研究では、このような労働者階級や社会的マイノリティに属する人々の自己表現を巡る大きな歴史的流れの中に、1960年代に始まったコミュニティ・アート・ムーブメントを位置づけることによって、英国内ではやや過少評価されてきたコミュニティ・アートに対して別の角度からの解釈を試みたい。

ユルゲン・ハーバーマス(Jurgen Habermas)は、名著『公共性の構造転換』において以下のような問いを提示した。

公衆を参加させて争われる社会的葛藤が、なぜイギリスではほかの諸国よりもこれほど早くから成熟してくるのか²¹。

そしてこれに応じて、1694年から1695年の英国における3つの事件をとりあげた。一つは、通商貿易から資本主義へと生産様式の変化を決定づけた〈イングランド銀行の創立〉、二つめは、新聞メディアの浸透の契機となった〈事前検閲制度の撤廃〉、そして国家権力の議会制度化を進展させた〈内閣政府の誕生〉である。しかし、これら17世紀の公的制度改革のみでは、英国市民社会の葛藤は偶々に浸透したものとはなりえなかったであろう。そこには、これらの制度から零れ落ちる人々の私的生活圏に徹底的に寄り添った日々の取り組みが必要だったのである。本研究では、それらの社会運動の歴史と1970年代に開花するコミュニティ・アート運動とを対比させながら、具体的な事例研究に挑みたい。これまで詳細に検証されてこなかった各コミュニティ・アート団体の年次報告書や助成金申請書ならびに、パンフレットやニュースレターなど当時の資料分析を通して、実際にどのような属性の人々が関わり、どのような活動をしていたのか、具体的な検証を行う。

第二に、本研究は、これまで英国アーツカウンシルとの関連性においてはあまり注目されてこなかった〈成人教育〉という概念を通じて、その制度理念に対する新たな解釈を試みるものである。これまで、アーツカウンシルといえば、特に日本においては、その創設者であるケインズ、そしてその基本的理念であるところの〈アームズ・レングスの法則〉²²というこの2つのキーワードのみが強調されてきた。これに対しては、既に太下(2014)が指摘したところであるが、日本におけるアームズ・レングスの法則に関する誤解とその拡張は徐々に明らかになってきている。つまり、確かにケインズは英国アーツカウンシルの設立に際してその制度設計と理念提唱に尽力した中心人物であったが、実は会長就任期間はわずか10ヶ月であり、アームズ・レングスの法則自体の命名は他の人物によるものであった。それにもかかわらず、なぜケインズが残したレガシーは英国アーツカウンシルの中に根強く残ることとなったのだろうか。誰がどのような形でその理念を継承してきたのだろうか。

そこで、いまいちど、ケインズがアーツカウンシル構想を練り上げていく過程を丁寧に紐解き、彼

²¹ ユルゲン・ハーバーマス(細谷貞雄、山田正行訳)『公共性の構造転換 市民社会の一カテゴリーについての探求』未来社、2007年、86ページ。

²² 文化政策に関して、政府は「資金は出すが口は出さない」という方針のことをさす。つまり、芸術文化は政府から一定の距離(手の長さ(アームズ・レングス))を保ちながら、公的支援を受けるべきであるとする、英国アーツカウンシルの基本指針。詳細は第5章を参照されたい。

の証言からその真意を読み解くことで、それがどのように継承され、そして曲解されていったのか、その過程を明らかにすることが必要である。さらに、そのアーツカウンシル通史をふまえて、1970年代に最盛期を迎えるコミュニティ・アート政策を見据えることで、単なる70年代特有のポストモダニズム的、多文化主義政策の延長線上としてのマイノリティ文化の奨励ではない、コミュニティ・アート政策に関する立体的な解釈が可能になるのではないだろうか。

現在日本においては、英国型をモデルケースとしたアーツカウンシル制度の導入が全国規模で展開している²³。しかし、その参照元である英国の事例の理念と実態について具体的な分析が為されないままに、実践のみが先行している状況である。そこではむしろ、アーツカウンシル制度に関する誤解を伴う形で無批判に英国の事例が導入されている傾向にあるといえるだろう。本論文はこういった日本の文化政策が抱える今日的課題に対しても新たな解釈と方向性を提示することを目的としている。

第三に、コミュニティ・アートの実践を、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉(SEA)、つまり社会関与型の芸術の枠組みの中でどう位置づけるのかという問題設定である。既述のとおり、1950年代以降、〈ハプニング〉や〈イベント〉のような一回性のパフォーマンスおよび出来事を重視する芸術表現、あるいは、〈サイト・スペシフィック・アート〉や〈ニューズジャンル・パブリック・アート〉のように、野外に繰り出し、大自然や街中の通行人、スラム街の地域住民等を相手にした相互作用を重視する作品形態が次々と登場してきた。こういった先陣による芸術実験の延長線上に近年のソーシャリー・エンゲージド・アートが存在し、それらは最終的な作品形態(プロダクト)よりも社会的課題に対する積極的な関わり(プロセス)を重視するという意味において、芸術とは何かという定義にゆさぶりをかけ続けている。特定の地域に拠点を置き、非専門家を対象にするコミュニティ・アートも、まさにこのようなプロセスを重視する社会関与型の芸術の枠組みの中で、頻繁に参照されるわけだが、はたして両者の近接化はどこまで可能なのだろうか。ここでは、現代アート史におけるプロセス重視型の芸術実践の歴史と対峙させながら、コミュニティ・アートの意義を検証していくこととする。

特に2017年は英国コミュニティ・アート研究が大きな前進を遂げた、エポック・メイキングな年であった。まず、7月にはマンチェスター大学応用演劇・現代パフォーマンス学科講師のアリソン・ジェファーズ(Alison Jeffers)と、アート・コンサルタントのゲリー・モリアティ(Gerri Moriarty)が編集・執

²³ 2011年2月に閣議決定された「文化芸術の振興に関する基本的な方針(第3次方針)」の重点施策において、「諸外国のアーツカウンシルに相当する新たな仕組みを導入する」ことが明記されたことをきっかけに、英国アーツカウンシルをモデルケースとして、2011年独立行政法人芸術文化振興会の中に、日本版アーツカウンシルが施行的に導入された。それを皮切りに、2012年アーツカウンシル東京と沖縄アーツカウンシル、2013年に大阪アーツカウンシル、そして2016年にはアーツカウンシル新潟とアーツ・コンソーシアム大分が設立され、今後、札幌版と静岡版アーツカウンシルの設立も予定されている。

筆を担当した英国コミュニティ・アート史に関する最新の研究成果 *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement* が刊行された。これは、ジェファーズとモリアティによる当事者 21 名へのインタビュー調査や、初期の先行研究者であるオーウェン・ケリー(Owen Kelly)や、近年精力的に英国の参加型アート研究を行っているロンドン大学バークベック・カレッジ講師のソフィー・ホープ(Sophie Hope)、英国文化政策研究の第一人者であるウォーリック大学名誉教授のオリバー・ベネット(Oliver Bennett)らによる論考が加わった画期的な研究書である。これまで長年課題とされてきた、80 年後半代以降の英国コミュニティ・アート史研究の不足を埋める新たな成果として注目を集めている。

さらに、ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジと英国映画協会(British Film Institute: BFI)主導で、1970 年代から 1980 年代のコミュニティ・アート活動の記録を集めたオンライン・アーカイブ *London Community Video Archive* が公開された。当時の代表的なコミュニティ・アート・プロジェクトの貴重な映像資料や一次史料、当事者へのインタビュー映像へのアクセスが可能になったという意味で、英国コミュニティ・アート研究に貢献した貴重な成果であるといえるだろう。加えて、11 月にはロンドン北東部のハックニー博物館で、ハックニー区における 1970 年代のコミュニティ・アートに関するドキュメンタリー・フィルム *From Pop Art to Community Arts: Hackney in the 1970s -80s* の上映会が開催された。このフィルムは、大英博物館で開催された展覧会 *Warhol to Walker: American prints from pop art today* の関連で、モスクワ出身の写真家・映像作家のアーシャ・ゲフテル(Asya Gifter)らに委託された作品である。本論文中でも度々言及するように、ハックニー区はロンドンにおいて、カムデン区とタワーハムレット区に並んでコミュニティ・アート活動が活発であった地域であり、センタープライズ(Centerprise)やフリー・フォーム(Free Form)など代表的なプロジェクトが存在していた。これまでも、タワーハムレット歴史図書館などが、積極的に近隣のコミュニティ・アート活動史を紹介する展覧会を開催してきたが、70 年代から 80 年代の英国におけるポップ・アートの興隆とシルクスクリーンやプリントショップの実践を中心とする当時のコミュニティ・アート活動との接点を探るという新たなアプローチは、美術史研究においても画期的な取り組みであったといえるだろう。このように、新たな調査分析とアーカイブ化において、近年急速な進展がみられる英国コミュニティ・アート研究であるが、その最前線の動向を日本に紹介するとともに、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉の枠組みで、英国の事例の特性と課題を検証する本論文は、コミュニティ・アートに関する国際研究の進展にも大きく貢献するものであるといえる。

このように、本論文においては、〈カルチュラル・デモクラシー〉と〈成人教育〉この 2 つの概念を軸としながら、コミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの関係性を複層的に論じていく。そ

の中から、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉の概念整理と類型化に対する新たな論点を導き出すことを目的とする。

3. 先行研究

3-1. 英国コミュニティ・アートに関する先行研究

3-1-1. 英国内の先行研究

英国コミュニティ・アート研究においては、その先行論文の少なさが、長年最大の課題となってきた(Kelly 1984; Jeffers 2017; Hope 2017; Bennett 2017)。上述のクレア・ビショップは、コミュニティ・アートの研究状況として、そもそも、このトピックに関する学術研究は多くなく、その著書の多くは、「総合的な視座による代わりに、特定のプロジェクトの報告や評価で構成されるくらいがある」と述べている²⁴。以下、初期の先行研究から近年の傾向に至るまでを、順を追って概観していく。

まず、1970年代から1980年代にかけて、コミュニティ・アート・ムーブメントと同時代に発行された初期の先行研究としては、スー・ブラーデン(Sue Braden)の著書 *Artists and People* (1978)と、オーウェン・ケリー(Owen Kelly)の著書 *Community, Art and The State: Storming the citadels* (1983)がある。この2つの研究が、現在に至るまで英国コミュニティ・アートに関する基本書となっている。ブラーデンは、当時の英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会に所属していた人物であり、著書の中では同委員会の視察先として登場する代表的なコミュニティ・アートの事例をとりあげている。ここでは、1970年代後半当時の、実践者への聞き取り調査と参与観察をもとに、英国全土35件のプロジェクトの調査が実施された。

これに対して、ケリーの研究は、より政策的な観点から英国コミュニティ・アートの分析をおこなったものである。彼は、南ロンドンでコミュニティ・アーティストとして活動した後、大ロンドン区芸術協会(Greater London Arts Association)コミュニティ・アート・パネルの委員長を務め、後述するコミュニティ・アートの専門誌 *Another Standard* の編集者を担当した人物で、その見地から、英国アーツカウンシルや地方自治体のコミュニティ・アート政策の変遷について包括的な研究を実施した。総じて、彼はコミュニティ・アートに対する批判的な論調を繰り返しており、特にコミュニティ・アートが徐々にプラグマティズムへと回収されていく過程、および批評の不在による芸術性の欠如を痛切に批判している。この点で、ケリーの研究は今日の英国コミュニティ・アートへの評価を基礎づけたものであるといえるだろう。これら初期の基礎研究は、1960年代から派生する英国コミュニティ・アート

²⁴ クレア・ビショップ(大森俊克訳)『人工地獄 アートと観客の政治学』2016年, pp.256.

の変遷を詳細に分析した数少ない研究である。しかし、その定義の曖昧さ、および 1980 年代後半以降の状況に関しては未整理であるという点で課題を残している。

ブラーデンやケリーと同じ最初期に、コミュニティ・アートに関する書籍の編集・出版において大きな役割を果たしていたのが、シェルトン・トラスト(Shelton Trust)であった。シェルトン・トラストは 1980 年にコミュニティ・アーティスト協会(Association of Community Artist:ACA)によって設立された財団で、コミュニティ・アートに関する全国会議の開催とともに、*On the Road* と呼ばれる連続トレーニング・セミナーの全国巡回などを行った。このような、人材育成活動に加えて、もうひとつ着目すべき点が、その出版活動であった。まず 1980 年にデボンで開催されたコミュニティ・アーティスト全国集会の概要が、R.G.グレゴリー(R.G.Gregory)によって監修され、*Community Arts Principles and Practices* というタイトルで発表された。続いて、1982 年には、ロス・リグビー(Ros Rigby)によって、*Community Arts Information Pack* が発行された。いずれも、シェルトン・トラストによる委託であり、コミュニティ・アート・ムーブメントが全国規模で展開するようになって約 12 年を契機に、その実態を再度総括することを目的に出版されたものであった。加えて、シェルトン・トラストが発行していたコミュニティ・アート専門のジャーナル *Another Standard* の存在も大きな役割を果たしていたといえるだろう。

ところが、80 年代後半以降は、英国コミュニティ・アートに特化した学術研究の進展は足踏み状態となる。代わって、この時期には、まさにビショップが指摘したような、プロジェクトの報告書や事業評価が量産された。例えばコミュニティ・アート・プロジェクトの中のプリントショップの実践例を 32 件特集した *Printing is Easy...? Community Printshops 1970 - 1986 London* や、アート・コンサルティング COMEDIA²⁵によるコミュニティ・アートについての調査書 *The impact of the community arts: a survey of the users of the GLC Community Arts projects* (1986)がある。また、この時期は行政による調査研究が非常にさかんで、例えば、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート評価グループの評価書 *Community Arts : A report by the Arts Council's Arts Evaluation Working Group* や、1985 年にはタワーハムレット区の調査書 *London Brough of Tower Hamlets Arts Research* などがある。ところが、90 年代から 2000 年代にかけては、英国コミュニティ・アートに関する学術研究、報告書ともにその発表数は急激に落ち込むこととなる。

唯一、この時期に刊行され、後世において評価の高い文献としては、マルコム・ディクソン

²⁵ COMEDIA は 1978 年にチャールズ・ランドリー(Charles Landry)によって英国で設立された民間シンクタンクである。主な領域として、文化政策、創造産業をあつかう。コミュニティ・アート研究でも著名なフランソワ・マタラッソ(Francois Matarasso)も研究員の一人であった。

(Malcolm Dickson)によって1995年に発表された *Art with People* がある。この文献は、美術の領域に焦点をあてながら、コミュニティ・アートの様々な実践とケーススタディをとりあげたものであり、ジェファーズは、前述のケリーとブラーデンの先行研究に加えて、ディクソンのこの研究書を英国コミュニティ・アート研究において最も頻繁に参照される文献としてとりあげている²⁶。また、2000年代は、コミュニティ・アート・ムーブメントの先駆者による回顧本が出版され始めた時期でもあった。代表的なものに、1968年からリバプールで活動を続けていたブラッキー(The Blackie)の代表ビル・ハーブ(Bill Harpe)による *Games for the New Years in 2001. A DIY Guide to Games for the 21st Century* (2001)、同じく1968年からリーズで活動を開始したウェルフェア・ステート・インターナショナル(Welfare State International)代表のジョン・フォックス(John Fox)による *Eyes on Stalks*(2002)がある。

しかし、2010年代になると、状況は一変し、米国を拠点とする英国人研究者たちを中心に、学術界の中でも、英国コミュニティ・アートに注目する動きが急速に高まり始める。その代表的な研究書には、ニューヨーク市立大学ケイト・クレハン(Kate Crehan)による *Community Art: An anthropological perspective* (2012)や、同大学クレア・ビショップ(Claire Bishop)による *Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)がある。クレハンは、自身も1970年代東ロンドン・ハックニー区のコミュニティ・アート、フリー・フォーム(Free Form)に携わっていた人物で、民族学的アプローチを用いて、英国コミュニティ・アートの理論研究をおこなっている。他方ビショップは、美術史研究の立場から、ロンドンのインター・アクション(Inter-Action) やリバプールのブラッキー(The Blackie)を事例にあげて、英国のコミュニティ・アートの分析を試みている。どちらも、ケリーと同様に、コミュニティ・アートの実用化と芸術性評価の欠落を強く批判している。

またこの時期は、当事者による回顧本の出版が、さらに加速した時期でもあった。例えば、1968年にロンドン・カムデンで設立されたアクション・スペース・モバイル(Action Space Mobile)を紹介したメアリー・ターナー(Mary Turner)の *Action Space Extended*(2012)や、キャリー・ゴーニー(Carry Gorney)によって彼女のリーズでのコミュニティ・アート活動を振り返った *Send Me a Parcel with a Hudred Loely Things*(2014)そしてコミュニティ・ミュージックについて焦点をあてたリー・ヒギンズ(Lee Higgins)の *Community Music* (2012)等があげられる。

このように、近年になって徐々に英国コミュニティ・アート研究が進んできた背景には、1960年代から1970年代にかけてコミュニティ・アートの実践を担った当事者が、高齢にさしかかり、彼らへの聞き取り調査が急務となっているということがある。さらに、その当事者も、当初はアカデミアに対す

²⁶ Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017.

る不信や、言語化され制度化されることに対する抵抗から、アーカイブ制作者や理論家への協力には必ずしも積極的ではなかったようだが、定年退職を経て自身が老齢を迎えるにあたって、自分たちの活動を振り返り記録していくことに意義を見出し始めたのだという²⁷。実際に、英国拠点の研究者、例えばアート・コンサルタントのフランソワ・マタラツソ(Francois Matarasso)、演劇研究者のアリソン・ジェファーズ(Allison Jeffers)を中心に、1960年代から現在に至るまでの体系的な研究と当事者への聞き取り調査が進められている。また、2015年7月にはロンドン大学バークベック校(Birkbeck, University of London)で、ブラーデンらを招いたコミュニティ・アートに関するシンポジウムが開催された。さらに、上述のように、2017年6月には、ジェファーズとモリアティが編者となって、近年の調査結果がまとめられた。加えて、同年にはロンドン大学ゴールド・スミスカレッジとロンドン映画協会(BFI)によるコミュニティ・アートの映像資料アーカイブがオンラインで公開された。現在まさに、英国国内においても1960年代から1980年代のコミュニティ・アート・ムーブメントを見直す動きが高まっているといえるだろう。

3-1-2. 英国外の先行研究

それでは、英国以外における先行研究はどうだろうか。2010年代以降、コミュニティ・アートの国際研究も活発化し始めている。例えば、フィンランド・ラップランド大学のグレン・クーツ(Glen Coutts)とティモ・ヨケラ(Timo Jokela)編集の *Art, Community and Environment: Educational Perspective* や、オランダを拠点にするポール・デ・ブライネ(Paul De Bruyne)とパスカル・ギルン(Pascal Gielen)編集による *Community Art: The Politics of Trespassing* などがある。彼ら北ヨーロッパを拠点にする研究者達によって、アングロ・アメリカンつまり英米系の研究者によるコミュニティ・アート研究から逸脱してきた世界各国のコミュニティ・アートの実践が紹介され理論化され始めてきたといえるだろう。しかし、ここでの事例は、北ヨーロッパ、オーストラリア、インドネシアおよび中国の事例に限定されている。全国的な地域アート・プロジェクトの発展が目覚ましい日本の事例は、米国拠点の研究者によって、コミュニティ・アートの文脈ではなく、より広義の概念である〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉の文脈で紹介される傾向にあるといえるだろう²⁸。

さらに、ここで特筆すべきは、オーストラリアでのコミュニティ・アートの実践と研究の発展である。

²⁷ 2015年9月マンチェスター大学にて Alison Jeffers 氏へのインタビューを行った。

²⁸ 2015年11月にはワシントン大学主催で、日本の地域アート・プロジェクトを、ソーシャリー・エンゲージド・アートとして紹介するシンポジウムが開催され、日本のキュレーターやアーティスト、研究者および実践者ら12名が招待された。その成果は、2017年にはグラント・ケスター編集のソーシャリー・エンゲージド・アート批評のジャーナル *Field* の、日本の事例特集号に結実し、そこには当シンポジウム参加者の加治屋健司(美術史家)や富井玲子(美術史家)、竹久侑(水戸芸術館学芸員)上田暇奈代(こえとこころとことばの部屋代表)らが寄稿した。

英国とオーストラリアのコミュニティ・アートには多くの類似点がある。ジェファーズは、両者の共通項について、以下の3点、1)1974年オーストラリア・アーツカウンシルによるコミュニティ・アート委員会の設立、2)アクセスと参加を重視、3)左翼的ロマンティズムを指摘している。実際に、英国で最初のコミュニティ・アート・プロジェクトといわれる、エディンバラのクレイグミラー・フェスティバル・ソサエティ(Craigmillar Festival Society)で活動した人物や、そこでインターンシップをしていた学生がパースやブリスベンに移住、帰国してコミュニティ・アート活動を開始していた。このように、英国での経験に影響を受けたケースがオーストラリアのコミュニティ・アート・シーンにおいて多数報告されている²⁹。ホープ(2017)は、オーストラリアのアート・ジャーナル *Art Network* において既に1982年の時点で、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉という用語を世界に先駆けて使用したミシェル・ドルク(Michiel Dolk)の論文 *Special Supplement: Aspect of socially Engaged & Community Art* (1982)を紹介している。その中で、オーストラリアにおける70年代のコミュニティ・アートの実態がとりあげられている。

他方、日本における英国コミュニティ・アート研究は、未だほとんど成しえていないというのが現状である。そもそも、日本においてコミュニティ・アートという用語は、いわゆる経済的困窮者、例えば日雇い労働者や生活保護受給者など、が居住する地域を拠点とし、彼らの社会的包摂をテーマとする地域アート・プロジェクトの文脈で、2000年代以降から頻繁に使用されてきた。具体的には、日本のアート・プロジェクトについて網羅的な調査をおこなった熊倉編(2014)は、横浜の寿オルタナティブ・ネットワーク³⁰や、大阪西成区のココローム³¹、ブレイカープロジェクト³²を紹介する際に、60年代から70年代の英国コミュニティ・アートとの比較を行っている。また、実際に、これら寿町や西成区の芸術系 NPO 団体が、主催となって、英国のコミュニティ・アートに関するシンポジウムや勉強会を行ってきた³³。このように、通常コミュニティ・アートという用語を使用する際、その起源

²⁹ Cameron, N, *Fire on the Water, A Personal View of Theatre in the Community*, Sydney: Currency Press, 1993.

³⁰ 2008年に横浜の日雇い労働者の街、寿町で開始されたアート・プロジェクト。初年度は遠藤一郎、田中功起、パラモデルらが参加。その後建築部門やリサーチ部門などの専門家が加わり、福武地域振興財団からの予算を得て、現在まで継続的に活動を行っている。

³¹ 2003年に詩人の上田暇奈代によって、大阪市浪速区の歓楽街、新世界にある商業施設フェスティバルゲートを拠点に開始。正式名称は、NPO 法人こえとこころとことばの部屋。現在は西成区釜ヶ崎にてカフェやメディア・センターを運営している。2014年には横浜トリエンナーレに招聘されている。

³² 2003年に大阪市の事業として、「芸術と社会の関係を再構成していくための実践」というコンセプトのもと開始。大阪市浪速区の歓楽街、新世界を拠点にはじまり、現在では、西成区の子王、飛田、太子エリアにも活動範囲を広げている。きむらとしろうじんじん、梅田哲也、野村誠などのアーティストが継続的に参加している。

³³ 2009年から2011年にかけて、大阪市助成による連続シンポジウムとワークショップ「現代芸術創造支援事業 OCA!大阪コミュニティ・アート」が開催され、英国の音楽家であるマット・ピーコックやドミニク・ハーランが招聘された。

を1960年代の英国の事例にみる見解が一般的とされてきたのである³⁴。

この主な背景の一つには、1990年代以降、国際交流基金とブリティッシュ・カウンシルの資金で、多くの研究者や実践者が英国へ現地視察に訪れたことが影響しているといえるだろう。その中の一人であった伊地知裕子は1998年国際交流基金「地域草の根交流欧州派遣事業」で英国現地視察を行った際の報告書の中で、『英国におけるコミュニティ・アートの伝統』を執筆している。このレポートが、日本に英国コミュニティ・アートの概要と実態を紹介した、最初の文献といえるだろう。実際に、増山尚美は「コミュニティ・アートに関する一考察」(2001)の中で、伊地知の定義を引用する形で日本の事例との比較研究をおこなっている。また、林容子は、『進化するアートマネジメント』(2007)の中で、コミュニティ・アートについて、英国の実例を紹介しながらその理論化を試みている。しかし、いずれも、英国コミュニティ・アートの歴史的変遷とその政策的背景を掘り下げるものではなく、表層的な概論にとどまっているといえるだろう。また、英国文化政策の代表的紹介者の一人である、ニッセイ基礎研究所の吉本光宏は、英国コミュニティ・ダンスについて詳細な現地調査を重ねてきた³⁵。しかし、これらはあくまでもコンテンポラリー・ダンスの領域に限定した事例研究であった。今後は、より多くのジャンルをとりこんだ英国コミュニティ・アートに関する包括的な分析の必要性が高まっている³⁶。

3-2. 英国アーツカウンシルに関する先行研究

3-2-1. 英国内の先行研究

英国国内においては、英国アーツカウンシルに関する研究は既に多くの蓄積が重ねられてきた。その中で最も頻繁に参照されているのが、以下の3文献といえるだろう。まず、アンドリュー・シンクレア(Andrew Sinclair)の *Arts and Culture: The History of the 50 years of the Arts Council of Great Britain*(1995)は、タイトルのとおりアーツカウンシル設立以前の戦前から、1990年代前半まで約50年の歴史を網羅的に記述しているものである³⁷。アーツカウンシルからシンクレアへ直接委託を受

³⁴ 伊地知裕子「英国におけるコミュニティ・アートの伝統」『芸術と社会を結ぶ』報告書、国際交流基金、1998年、19-24ページ；増山尚美「コミュニティ・アートに関する一考察」『北海道浅井学園大学生涯学習システム学部研究紀要』2001年、77-91ページ；林容子『進化するアートマネジメント』レイライン、2004。

³⁵ 吉本光宏「英国コミュニティダンスの歴史と現状」『地域創造レター』地域創造、No.163、2008a、10-11ページ；吉本光宏「コミュニティダンス財団の取り組み」『地域創造レター』地域創造、No.164、2008b、14-15ページ。

³⁶ ところが近年では、上述のように、これまでコミュニティ・アートという枠組みの中で紹介されてきた日本の実践が、ソーシャリー・エンゲージド・アートの議論へとシフトし、米国拠点の研究者とのネットワーク化が進む傾向にあるといえるだろう。

³⁷ 早稲田大学演劇博物館 GCOE 芸術文化環境コース研究会「芸術 文化を支える制度」では、東京大学小林真理研究室を中心に、Sinclair(1995)の講読会を実施し、その成果を「英国のアーツカウンシルは日本の芸術文化政策のモデルとなりうるか? ~『アーツカウンシル50年史』から見たアーツカウンシル運営の現実~」として、第三回

けて実施されたこの調査は、膨大な史料分析と当事者へのインタビューをもとに、かなり詳細な検証が成されており、アーツカウンシルの全貌を把握するための導入的役割を担っているといえるだろう。同時に、芸術の卓越性を重視するケインズ路線に対して批判的な論調も明確に示しているが、引用元が明記されていないため学術文献としてはやや信憑性に欠ける。実際にこの文献に対する実践者およびアカデミアからの評判はさほど高くない。例えば、1970年代後半にアーツカウンシル事務局長を務めたロイ・ショウ(Roy Show:任期 1975-1983)も、その書評の中で、アーツカウンシル通史をとらえた労作を讃えつつも、いくつかの論点について見解の違いを示している³⁸。同様に、英国文化政策研究者のオリバー・ベネット(Oliver Bennett)もその書評を執筆しているが、一貫して非常に批判的な意見を寄せている³⁹。つまり歴史的な文脈を踏まえた批判的論点に欠けた印象的なナラティブであること、全体的に論理的矛盾が散見されることなどを挙げている。このように、アカデミアからの酷評も散見される文献ではあるが、今現在、英国アーツカウンシル史の全貌を俯瞰する基礎的文献としては、大いに参照の価値がある。本論文でもこのような見地から当書を限定的に引用する。

さらに2つめは、同じく1995年に刊行された、ロバート・ヘウイソン(Robert Hewison)の *Culture & Consensus: England, art and politics since 1940* である。この論考は、年代別の構成でイングランドの文化史や政治史も含めながら、英国アーツカウンシルの歴史を紐解く包括的な内容であり、学術的文献として比較的幅広く引用されている。そして3つめが、これら2冊より15年早く、1982年に刊行された、ロバート・ハッチンソン(Robert Hutchinson)の *The Politics of the Arts Council* である。サッチャー政権下で英国文化政策の方向性が大きく転換される時期に発表されたこの論考では、例えば<アマチュアとプロフェッショナル><メンバーの選定過程><国、地方、地域><教育>などテーマ別にアーツカウンシルの特性が検証されており、総じて、アーツカウンシル制度そのものに対しては、非常に懐疑的な論調が展開され、そのエリート的气质や中央政府との癒着などを痛烈に批判している。ハッチンソン自身主要な役職ではないものの、5年間アーツカウンシルの研究職員として勤務した経験から、内部の人間関係や政権との距離感について非常に精密な考察が加えられているといえるだろう⁴⁰。

日本文化政策学会のポスターセッションで発表している。

³⁸ Shaw, R. "The best for the Most?" *New Statesman & Society*, Vol 8, 366, 1995.

³⁹ Bennett, O. "Book Review Andrew Sinclair, *Arts and Culture: The History of the 50 Years of the Arts Council*" *European Journal of Cultural Policy*, Vol.2, No.2, 1996, pp.359-362.

⁴⁰ しかし、ロイ・ショウはハッチンソンの議論は多分に誇張を含んだものであり、政治的というよりも社会的な事実を論証することに長けていると評価している(Show 1987)。

これら主要な3文献に加えて、最初期のアーツカウンシルに関する先行研究としては、1970年に発表されたジョン・S・ハリス(Johan S. Harris)の *Government Patronage of the Arts in Great Britain* と、1975年に刊行されたエリック・W・ホワイト(Eric W.White)の *The Arts Council of Great Britain* がある⁴¹。前者のハリスは、英国における芸術支援の根拠づけやその変遷に関する基礎概念を中心に論じた後、アーツカウンシルの前身である音楽芸術振興評議会(CEMA)の成立過程を詳細に説明している。特に、当時の芸術大臣、アーツカウンシル会長や事務局長の人物像および彼らの社会的出自や学歴などについて詳細に分析した点が特筆できる⁴²。後者のホワイトはアーツカウンシル設立初期段階から実際の現場に従事した人物で、戦前の英国文化政策とCEMAの概説に加えて、法的根拠となるロイヤル・チャーター(王室勅許)⁴³とアーツカウンシルの財源について具体的な分析をおこなっている点が特徴である。この本は、ホワイトが別稿にて発表した、ケインズのアーツカウンシル構想に関する論考 *Keynes- Architect of the Arts Council* (1974)をベースにして、英国文化政策の理論的根拠やアーツカウンシルの成立過程、および各ジャンルの組織編成などについて具体的に論述するものであるが、それに対する考察というよりも概説にとどまっているといえるだろう。

他方、アーツカウンシル制度に対して、批判的考察を展開している最も代表的な先行研究としては、ジョン・ピック(John Pick)の *The Arts in a State: A Study of Government Arts Policies from Ancient Greece to the Present* があげられる。ジョン・ピックは1974年にヨーロッパにおいて最も早く文化政策とアートマネジメント専門のコースを立ち上げたロンドン・シティ大学の教授を務めた人物であり、そのためこの文献も英国と海外の事例も含めた文化政策の体系的論考となっている。彼は、1980年代当初から、アーツカウンシルが当時インナーシティ政策を進めていた保守党政権の政治的道具と化している状況を痛烈に批判してきた。政府からの一定の距離を保つ半独立の専門機関として設立されたアーツカウンシルの理論的矛盾をつくものとして重要な文献である。さらにここでアーツカウンシル史研究において注目すべき論文が、英国を代表する文化研究者レイモンド・ウィリアムズ(Raymond Williams: 1921-1988)による *The Art Council* および *Politics and Policies: The Case of the Arts Council* である。ウィリアムズはカルチュラル・スタディーズの先駆者であると同時に

⁴¹ 文化経済学の観点から各論として英国アーツカウンシル制度の課題をあつかった論文はいくつか確認することができるが、その初期のものとしては1969年アラン・ピーコックの *Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts* がある。

⁴² Harris, J.O. Decision-Makers in Government Programs of Arts Patronage: *The Arts Council of Great Britain, The Western Political Quarterly*, Vol.22, No.2, 1969, pp.253-264.

⁴³ ロイヤル・チャーターは、公的な組織の設立に際して、枢密院のアドバイスに従って英国王から授与される詔勅。詳細は脚注266を参照

に、1973年から3年間アーツカウンシルのメンバーを務めた人物である。本人曰く2度も辞職を願ったほどに苦痛を強いられたアーツカウンシルでの経験をもとに、その非民主的な組織運営に痛烈な批判と提言を示している。同様に、1974年から1976年まで教育科学省芸術大臣を務めたヒュー・ジェンキンス(Hugh Jenkins)の経験則をまとめた *The Culture Gap: An Experiment of Government and the Arts* や、実務に関わった人物のインタビューや豊富な写真資料と数値データをもとに、アーツカウンシルが抱える根本的ジレンマについて述べているリチャード・ウィット(Richard Witt)の *Artist Unknown: An Alternative History of the Arts Council* も、アーツカウンシル史研究において、批判的論点を提示した文献としてあげられるだろう。

加えて、1980年代以降のサッチャー政権下における英国文化政策の転換をとりあげた文献は数多く発表されてきた。代表的なものに、アンソニー・ベック(Antony Beck)の *The Impact of the Thatchersm on the Arts Council* (1989)や、クリストファー・ブラッドリー(Christopher H.J. Bradley)による *Mrs. Thatcher's Cultural Policies, 1979-1990: A Comparative Study of the Globalized Cultural System* (1998)がある。以降、近年に至るまでの英国アーツカウンシル研究は、アンドリュー・テイラー(Andrew Taylor)の *How Political is the Arts Council?* (1995)や、アンナ・ロザー・アップチャーチ(Anna Rosser Upchurch)の *Keynes's Legacy: an interlectual's influence reflected in arts policy* (2011)など、国際学術誌文化政策(International Journal of Cultural Policy)への投稿論文を中心に研究が進んでいる。

3-2-2. 日本での先行研究

それでは、英国をモデルケースとしたアーツカウンシル制度導入の急進が目覚ましい日本において、その本家本元の研究はどれほど進んでいるのだろうか。

英国アーツカウンシルに関する最初期の日本語文献としては、的場信樹の「ケインズ」(1993年)と倉林義正の「ケインズとアーツカウンシル」(1995年)がある。いずれも、日本における文化経済学会<日本>の創設期に発表された論考であり、経済学者のケインズが構想した英国アーツカウンシルの理念とその設立経緯について簡潔に述べたものである。その後、この課題を受け取り、さらにケインズの信条と芸術経験を詳細に分析したのが、持元江津子の「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」(2001)である。また、財政の視点から英国アーツカウンシルと日本の比較分析をおこなった研究に金武創の「芸術支援財政の日英比較」(1998)と「財政制度としての文化支援システム 英国の経験から」(1999)では、ケインズ主導の生産者保護的文化政策の課題および1970年代の財政危機について具体的な検証が行われている。

他方、英国アーツカウンシル通史に関する包括的な分析を行った最初の論考は、垣内恵美子の「英国における芸術支援政策の変遷と芸術団体への影響」(1996)、垣内・根木・枝川「英国における芸術支援政策の変遷とロイヤル・オペラハウスの将来戦略」(1997)である。ここでは、19世紀の英国文化政策創成期から1980年代のサッチャー政権までに着目し、英国アーツカウンシルの組織的変遷と政策方針の変化が簡潔に述べられている。他のヨーロッパ諸国と異なり、芸術への公的介入に対する警戒心がきわめて強く、常にその理論的根拠づけに執心する英国文化政策の特有の性質や、芸術へのアクセスの保証か、卓越性(エクセレンス)を備えた芸術への支援かで常に揺れ動くアーツカウンシルの政策方針、そしてその帰結としてサッチャー政権以降、経済的貢献論が重視されていくという、英国文化政策を語るうえでの基本的フォーマットがここで示されたといえるだろう。また、日本における英国文化政策の代表的な研究者である河島伸子は、英国文化政策の導入的概論を述べる中で、アーツカウンシルの基本的概念とその変遷を整理している⁴⁴。

以降、英国アーツカウンシル全史の解明に挑む日本語文献は数少なく、むしろ年代を絞って分析を行う論考が中心となってきた。代表的なものに、新藤浩伸の「1970年代以降のイギリス文化政策の改革をめぐる諸論:成人教育の関連を中心に」(2014)や、90年代ブレア新労働党政権以降の英国文化政策の劇的な変化を検証した菅野幸子の「英国の行政改革が文化政策に与えた影響—政府と文化セクターとのアームズ・レングスの原則の変化」(2013)、渡辺愛子の「イギリス文化政策にみられる Englishness/Britishness～予備的考察～」(2014)、そして筆者の拙稿「1960年代後半から1980年代英国コミュニティ・アートの変遷とアーツカウンシルの政策方針」(2015)などがあげられる。その中で最も頻繁に引用されるのが、吉本光宏の「英国アーツカウンシル—地域事務所が牽引する芸術文化の振興と地域の活性化」(2011)である。これは、2011年2月8日に日本政府の第三次基本方針として閣議決定された「諸外国のアーツカウンシルに相当する新たな仕組みを導入する」⁴⁵方向性に対応するための基礎研究として公開されたものであり、英国アーツカウンシルの歴史と制度を簡潔にまとめた報告書として特筆される。特に、1994年に組織編成されたアーツカウンシル・イングランドの複雑な組織体系の変遷や助成金の種類について、アニュアルレポートの分析や職員への綿密なインタビューをもとに体系化した報告書である。

以降、日本においては、〈アーツカウンシル＝ケインズ＝アームズ・レングスの法則〉という概念

⁴⁴ 河島伸子「イギリスの文化政策」上野征洋編『文化政策を学ぶ人のために』世界思想社、2002年、272-284ページ；河島伸子「英国の文化政策と映像文化」『イギリス映画と文化政策—ブレア政権以降のポリティカル・エコノミー』慶應義塾出版、2012年、3-25ページ。

⁴⁵文化庁、『文化芸術の新興に関する基本的な方針(第3次方針)』2011年、available at http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_3ji/pdf/sanko_01.pdf, (2018年1月9日最終確認)。

が定式化されるわけだが、近年はその再解釈を試みる研究が登場してきている。例えば、太下義之の新著『アーツカウンシル アームズ・レングスの現実を超えて』である。ここでは、前出の倉林(1995)において「すこぶる興味ある問題」として提起された課題、つまり、英国アーツカウンシルの基本的理念である〈アームズ・レングスの法則〉はいったい誰がどの時点で公式認定したものなのか、という課題の解消にとりくんだものである。

以上紹介した先行研究はすべて、90年代までの英国文化政策とアーツカウンシルをとりあげたもの、あるいはケインズ、アームズ・レングスの法則、財政または特定の年代というある一つのテーマに絞った論考である。その意味で、アーツカウンシル史の全貌をとらえる包括的な研究は、日本においては未だなされていないといえるだろう。

4. 研究手法

本論は、英国コミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの関連性をテーマとし、労働運動史研究、文化研究、美術史研究等における議論を参照しながら、文化政策史の実証分析を行うものである。まず第一に、上記の先行研究および、英国アーツカウンシル年次報告書、政策評価レポート各コミュニティ・アート団体の助成金申請書および写真・映像や地域新聞等の一次史料文献調査によって、当時の経済・政治・社会的現状と、それに基づく歴史的変遷について分析する。ここで使用する公文書は、大英図書館およびヴィクトリア・アンド・アルバート美術館内のアート・アンド・デザイン・アーカイブ・英国アーツカウンシル資料室、タワーハムレット歴史図書館、ホワイトチャペル・アート・ギャラリー・アーカイブから入手したものである。

第二に、それらの包括的分析を元に、いくつかの代表的事例に関してケーススタディを行い、政策と実践の間の相互関係を捉える。ここでは、具体的な事例としては2つのプロジェクトをとりあげる。まず1970年代から1980年代にかけて英国コミュニティ・アートを牽引してきたロンドン・イーストエンドの事例に着目し、ベースメント・プロジェクト(Basement Project)と、タワーハムレット・アート・プロジェクト(Tower Hamlets Arts Project)について詳細にとりあげる。

第三に、筆者は当時のコミュニティ・アート実践者、英国アーツカウンシル職員およびコミュニティ・アート研究者に対面式インタビュー調査をおこなった。インタビューに応じた人物は以下14名である(インタビュー日時等詳細は表1を参照のこと)。

表1 インタビュアー一覧

氏名	当時の所属・役職	現職	インタビュー実施日時	インタビュー実施場所
1 野村誠	1994-1995年にブリティッシュ・カウンシルの招聘でヨーク大学大学院にて2年間滞在研修	ピアニスト/音楽家	2015年8月30日	大阪
2 ジョン・フィリップ(John Philips)	パディントン・プリントショップ代表	ロンドン・プリント・スタジオ代表	2015年9月9日	ロンドン・プリント・スタジオ
3 マイケル・パーソンズ(Michael Persons)	スクラッチ・オーケストラ所属	音楽家	2015年9月9日	スイス・コテージ中央図書館
4 アリソン・ジェファーズ(Alison Jeffers)	カートホイール・コミュニティ・アート所属	マンチェスター大学講師 (応用演劇学・コンテンポラリー・パフォーマンス)	2015年9月14日 2016年9月8日	マンチェスター大学
5 マギー・ピンホーン(Maggie Pinhorn)	ベースメント・プロジェクト設立者/ タワーハムレット・アート・プロジェクト設立者/ コミュニティ・アーティスト協会代表	オルタナティブ・アート代表	2015年9月15日 2016年9月22日	タワーハムレット歴史図書館
6 ピパ・スミス(Pippa Smith)	パディントン・プリントショップ所属/ 英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員 会担当職員	インディペンデント・ディレクター	2015年9月18日 2016年9月19日	ブライトン
7 サンドラ・シコロバ(Sandra Sykrova)		テート・モダン美術館学芸員	2015年9月21日	ロンドン・エンジェル
8 グラハム・ピート(Graham Pete)	テルフォード・コミュニティ・アート所属	インディペンデント・ディレクター	2016年9月10日	バーミンガム市立図書館
9 フランソワ・マタラツ(Francois Matarasso)	フリーランス・プロデューサー	文化政策研究者、コンサルタント	2016年9月12日	ノッティングハム
10 スティーブ・スロウ(Steve Trow)	ジュビリー・アート所属	スタフォード市議員	2016年9月15日	バーミンガム
11 ケイト・オーガン (Kate Organ)	ジュビリー・アート所属/ベアリング財団	インディペンデント・リサーチャー	2016年9月16日 2017年3月11日	バーミンガム
12 オリバー・ベネット(Oliver Bennett)	コートヤード・アート・トラスト所属/クオリ ティ・オブ・ライフ・エクスペリメント所属/ノー ース・ウェスト・アーツ・コミュニティ・アート・オ フィサー	ウォーリック大学名誉教授 (文化政策)	2016年9月26日	ブリストル
13 ロジャー・ミルズ(Roger Miles)	ベースメント・プロジェクト所属	執筆家	2017年3月4日	ホワイテ・チャペル区立図書館
14 アリス・ビゲロー(Alice Bigelow)	タワーハムレット・アート・プロジェクト所属	タワーハムレット区職員	2017年3月9日	ホワイテ・チャペル区立図書館

出所 筆者作成

5. 本論文の構成

まず第一部では、「英国コミュニティ・アートとは一体何だったのか」この基本的な問いの解消を目指して、その定義、歴史的変遷、そして英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策の変遷について論じた後に、事例研究を通してこれらの論点の実証を試みる。具体的には、第一章で、英国コミュニティ・アートの定義について、コミュニティ概念の一般的な解釈と英国における特別な意味合いについて論じた後、英国コミュニティ・アートの特性、とりわけその基本的理念である「カルチュラル・デモクラシー」概念について中心的にとりあげる。第二章では、1960年代から1980年代の英国コミュニティ・アートの変遷を3つの時代区分にわけて分析し、なぜムーブメントが収束に至ったのか、その要因を探る。

さらに、第三章では、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策について、5つの政策的転換点と3つの専門グループに焦点をあてる。そして、いつ、どのような政策決定を契機にコミュニティ・アート政策の方針が変化していったのか、政策ペーパーや実務者の証言をもとに、その実態と予算規模の変遷について分析を行う。これらの基本事項をふまえたうえで、第四章では、事例研究に着手する。ここでは、70年代のコミュニティ・アート・ムーブメント最盛期を代表する事例として、ロンドン・イースト・エンドの2つのコミュニティ・アート・プロジェクトをとりあげる。18世紀から労働者と移民の街として発展してきたイーストエンドにおいて、なぜ70年代のコミュニティ・アート・ムーブメントを牽引するコミュニティ・アートが生まれたのか。そこに関わった人材の個人的背景やプロジェクトの財源などについて詳細な検証を行う。

総じて、本論文前半部では、英国コミュニティ・アートの理念的基軸となるカルチュラル・デモクラシーという概念がどのように具体的な実践の中で変化し、結実していったのかについて網羅的な検証を行う。そのうえで、これまで英国内において過小評価されてきたコミュニティ・アートの実践に対して新たな観点からの再評価を試みる。

第二部では、四章までで明らかとなったカルチュラル・デモクラシーに基づく権利主張とアクティビズム性の強いコミュニティ・アートに対して、「なぜ英国アーツカウンシルは積極的に支援を行い、そして突如としてそれを打ち切ったのか」その要因を探っていく。そのために、英国アーツカウンシル設立期にまでさかのぼり、その歴史の変遷と基本的理念をいまいちど明らかにする。まず、第五章では、アーツカウンシル史研究を紐解くうえで、最も重要な 3 名の人物、ジョン・メイナード・ケインズ、ウィリアム・エムリス・ウィリアムズ、ロイ・ショウをとりあげ、彼らの個人的信条と政策的特徴について論じる。そのうえで、ケインズが起草した英国アーツカウンシルの基本理念がどのように継承されていったのかを紐解いていく。

そして第六章では、英国アーツカウンシル史を論じる中で、頻繁に登場する、〈成人教育〉との関連性について分析を行う。このように、第二部では、英国アーツカウンシルの変遷に大きな影響を与えた人物の個人史とその証言の検証をもとに、〈成人教育〉という共通項を抽出し、これまでほとんど語られることのなかった、英国アーツカウンシルと成人教育との親和性について新たな論証を加える。

終章では、以上すべての論点をふまえたうえで、「そもそもコミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの基本理念は相容れるものだったのだろうか」という本論文がとりくむ根源的な問いの帰結を論じていく。つまり、第一部で明らかとなった、コミュニティ・アートの基本理念であるカルチュラル・デモクラシーと、第二部で浮き彫りとなった、英国アーツカウンシルの基本理念である成人教育、両者の間の根本的な不和について、具体的に論じていく。そして、1960年代後半から1980年代前半という転換点において、英国文化政策の永遠のジレンマ、つまりエクセレンスかアクセスか、を巡る根拠づけの攻防がどのように繰り返され、現代の実践にどのような影響を与えているのかについて結論を述べる。

第一部 英国コミュニティ・アート

第1章 英国コミュニティ・アートとは：カルチュラル・デモクラシーの実践

1. コミュニティの定義と英国におけるコミュニティ概念

1-1. コミュニティの原義

まず、はじめに、英国コミュニティ・アートの定義について、本論文で扱う近代以降の議論を中心に、概念整理をしておきたい。

コミュニティの原義は、ラテン語のコムニタス(Communitas)つまり、〈共同体〉である。一般的にコミュニティとは「一定の地域に居住し、共属感情を持つ人々の集団。地域社会。共同体」⁴⁶と定義され、地理的区画や共通の関心事項のもとに代表される人々の集まりを意味すると考えられる。ハンナ・アーレント(Hannah Arendt:1906-1975)は、ギリシア思想にさかのぼり、共同体という概念を、「自分自身のもの(idion)」と明白に区別される「共同体のもの(koinon)」として紹介している⁴⁷。都市国家の成立によって、〈公的な領域(政治 politikus)〉と〈私的な領域(家庭 oikia)〉が厳密に識別される社会に生きたギリシアの市民は、個人的な徳を持つことを条件に、「政治的である共同体(フェローシップ)」⁴⁸に迎え入れられたのである。

さらに、共同体に関する基本書としては、フェルディナント・テンニエス(Ferdinand Tönnies:1855-1936)によって、1887年に出版された『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト』がある。この中でテンニエスは、本質意志と選択意志という自らが樹立した意志の二形態に対応させて、社会的な関係様式を、〈ゲマインシャフト〉と〈ゲゼルシャフト〉に二分した。つまり一方で、ゲマインシャフトは、地縁や血縁に基づく家族や村落共同体などを示す〈実在的有機的な生命体〉(共同体組織)、他方、ゲゼルシャフトは契約や協定によって成り立つ〈観念的機械的な形成物〉(利益社会)である。以降、前近代的なゲマインシャフト(共同体組織)から、国民国家、市民社会、資本主義の成立を経て、ゲゼルシャフト(利益社会)へ進化していくという文明発展史が形成された。

1-2. 積極的コミュニティ論：喪失と回復の対象としての理想化

ここでさらに、共同体を語るうえで頻繁にコミュニティと比較されるソサエティ(社会 society)につ

⁴⁶ 広辞苑第六版, 岩波書店, 2008.

⁴⁷ ハンナ・アーレント(志水速雄訳)『人間の条件』筑摩書房, 2016, 45 ページ.

⁴⁸ アーレントはここで、共同体の英訳として fellowship を使用している。つまり、「仲間」や「同好」という意味合いを強く含んでいると考えられる(アーレント, 前掲書, 57 ページ)。

いて掘り下げておきたい。特に近年のアングロサクソン諸国で展開するコミュニティ論は、このソサエティとの関係性に大きな重点が置かれる。そもそも、アーレントが指摘するように、ソサエティという言葉はローマ起源のものであり、ギリシア思想にも、それに相当する言葉はない。ギリシア語からラテン語に翻訳された際に、(アリストテレスのいう)〈政治的なもの〉が、無意識のうちに〈社会的なもの〉に置き換えられたことによって、はじめて〈社会的(ソシアリス socialis)〉という用語が、〈基本的な人間の条件という一般的な意味〉を獲得し始めることとなった⁴⁹。この意味で、コミュニティも、ソサエティも、多分にギリシア思想に依拠した政治的な意味あいを含むものであるという点で共通項をもつといえるだろう。

次に以下では、英国の社会学者ジェラード・デランティ(Gerard Delanty)の解釈に従って、アングロサクソン諸国での議論を中心に、近代の成立を境に生じた、コミュニティとソサエティの関係性の変化を紐解いてみたい⁵⁰。一方で、前述のように、啓蒙期に至るまで、コムニタス(共同体)はソキエタス(社会)の真髄を示すものであり、アンチテーゼではなかった。英国文化研究者のレイモンド・ウィリアムズも、「当初、ソサエティという概念は後の時代より身近なものを受け止められていたものであり、その点で、コミュニティとほとんど同義である」と指摘している⁵¹。他方、近代以降をあつかうコミュニティ論は、徐々にコミュニティの〈喪失〉と〈回復〉をテーマにして語られるようになり、より大きな統一体であるソサエティと対立するものとして語られるようになった。つまり、コミュニティは、近代中央集権国家の興隆および資本主義の出現によって解体され、失われた道徳的基盤であり、到達すべき理想の有機的共同体として標榜されるようになったのである。

さらに、1980年代に入ると、デヴィッド・ハーヴェイ(David Harvey)、ニール・スミス(Neil Smith)、マイク・デイヴィス(Mike Davis)を中心とする経済地理学者や都市社会学者によって、コミュニティの喪失が具体的な事例をともなって実証されることとなる。そこでは、都市コミュニティの終焉によって分極化、断片化、ゲッター化する都市フロンティアを危惧しつつ、その中で、富裕層が郊外に退避しセキユリティーの行き届いた要塞、つまり〈報復都市〉〈ゲート付きコミュニティ〉を形成する過程が描写される。しかし、彼らに共通する姿勢としては、社会に対する幻滅と絶望、そしてそこから派生するコミュニティへの強いノスタルジーに帰着していたということである。デランティは、このポストモダニズム下における状況を、「帰属探し」という語を用いて以下のように総括している。

⁴⁹ アーレント, 前掲書

⁵⁰ ジェラード・デランティ(山之内靖・伊藤茂訳)『コミュニティ グローバル化と社会理論の変容』NTT 出版, 2009.

⁵¹ レイモンド・ウィリアムズ(椎名美智他訳)『完訳 キーワード辞典』平凡社, 2002 年.

コミュニティが放つこの尽きせぬ魅力はどう説明すればよいのであろうか。その理由はおそらく、コミュニティの理念がモダニティの不安定な条件下における帰属探しと関連があるという点にある。(中略)今日見出されるコミュニティへの高い関心はグローバリゼーションによって引き起こされた連帯や帰属の悪化と危機に対する一つの反応とみなすことができよう⁵²。

同じく、ポーランド出身の社会学者ジグムント・バウマン(Zygmunt Bauman:1925-2017)は、この帰属探しのモチベーションが「安全である」という感覚を満たすことに依拠するために、より実態的で近接的なローカリティの希求へと結びつくことを以下のように論じている。

かつて人々は、自分が所属していて、保護をあてにできる(そして願わくば、実際に得られる)と信じるに足る場所を想定していたが、その全体のなかで「社会」がしめていた場所に、ぽっかり穴が開いている。「社会」という語は、かつて国家を意味するものであり、少なくとも、社会的な不正のなかで最も非道なものについては、それを是正する強力な手段、ひいては強制の手段を備えていた。このような国家は今日視界から消え去りつつある。いま国家が、礼儀正しい依頼や懇願に応じて、生活の不安を和らげるために具体的に何かをしてくれると期待することは、現実的ではない。(中略)国家が役割を果たさなくなったところでは、広い世界がよってたかつて壊しにかかっているこの「安全である」という感覚を調達してくれるのは、ひょっとしたらコミュニティ—ローカルなコミュニティ、形ある、「実体的な」コミュニティ、メンバーだけが居住する(「所属していない」者はだれもいない)領域において具現化されたコミュニティ—ということになるのであろうか?⁵³

このように、役割を果たさなくなった<国家>および機能不全に陥った<社会>に対するアンチテーゼとして、国家を中心としない純粹で汚れのない社会的絆である<共同体>いわゆる<ゲマインシャフト>に代わる用語として<コミュニティ>が理想化されたのである。この点については、時代的背景は異なるものの、日本における共同体解釈論とも相違ないといえるだろう。つまり、明治期の近代化から1970年代の高度成長期に至るまで、封建的な古い権力関係に支配され、自然に束縛された<共同体>は、解体すべきもの、乗り越えなければならないものであったが、現代にお

⁵² デランティ, 前掲書, 4 ページ.

⁵³ ジグムント・バウマン(奥井智之訳)『コミュニティ 安全と自由の戦場』筑摩書房, 2008, 154 ページ.

ける社会機能の崩壊とともに、それらの解決策としての共同体つまりコミュニティが希求されるようになったという理解である⁵⁴。

他方、このように、コミュニティを失われた理想郷、あるいは回復すべき有機体として夢想する傾向に対しては、根強い反発も存在し、コミュニティという用語の使用に対して非常に慎重な立場もある。その多くはコミュニタリアニズム(共同体主義)に対する批判であり、コミュニティという概念が内包する潜在的な排他意識や権威主義、文化的全体性が、極端なナショナリズムひいてはファシズムの正当性を付与したものであったと指摘する。例えば、その代表的な論客である前述のバウマンは、コミュニティの衰退を危惧する悲観的論者であり、特に白人ミドルクラスによる個人的核シェルターと化した「自発的ゲットー(voluntary ghetto)」⁵⁵の同一性つまり他者の不在という意味での排他性を批判的に論じている。また、徹底した全体主義批判に立脚するジャン・リュック・ナンシー(Jean-Luc Nancy)は、上述のような「失われた共同体という幻想(ファンタズム)」⁵⁶に絡めとられて身動きのとれないわれわれの実態を悲観的に描き出す⁵⁷。このようなく否定的共同体論>は、ジョルジュ・アガンベン(Giorgio Agamben)⁵⁸、アルフォンソ・リングス(Alphonso Lingis)⁵⁹といった同時代の現代思想家たちの言説にも見出せる傾向である。

以上、ここで提示したコミュニティに関する議論を総括すると、古代ギリシアから啓蒙期にかけて、コミュニティとソサエティは同義的に理解されていたが、近代以降、コミュニティはモダニティによって失われたものであるという、「喪失」と「回復」の対象として理想化されるようになった。すなわち、機能不全に陥った<社会>、つまりソサエティにおいて、人々がより<安全な帰属先>を希求する中で、国家を中心としない有機的なく共同体>としてのコミュニティを積極的に支持する<積極的コミュニティ論>がうまれてきたのである。他方で、そのような極度に自己目的化した<共同体>に対して、その排他性や妄信性を批判する立場から、コミュニティという用語の使用に対して非常に慎重な立場である<否定的コミュニティ論>も存在する。

⁵⁴ 内山節『内山節著作集 第15巻 増補 共同体の基礎理論』農山漁村文化協会, 2015年。

⁵⁵ バウマン、前掲書、159ページ。

⁵⁶ ジャン・リュック・ナンシー(西谷修訳)『無為の共同体 哲学を問い直す分有の思考』以文社, 1999年。

⁵⁷ 共同体は、そもそも「社会」について名称も概念ももたない何ものか、つまり、神々や宇宙、動物や死者、そして未知の者たちをも含むものとのコミュニケーションから発生したと説く。そのうえで、共同体とは、究極的には、「人々が組織されぬまま一緒にいること」⁵⁷であり、「あるのは共同での存在だ」⁵⁷と断言する。つまり、実態としての共同体の意義を極限まで削り落とし、その<無為>性を強調するものである。この立場は、同じく、ファシズムの台頭とパリ5月革命を経験し、徹底した全体主義批判に立脚したモーリス・ブランショの論考に継承されていく。

⁵⁸ ジョルジュ・アガンベン(上村忠男訳)『到来する共同体』月曜社, 2012年。

⁵⁹ アルフォンソ・リングス(野谷啓二訳)『何も共有していない者たちの共同体』洛北出版, 2006年。

1-3. 英国の積極的コミュニティ論：集团的自助(Collective Self-Help)という道德意識

それでは、本論文で中心的にあつかう英国においては、コミュニティという概念はどう捉えられてきたのだろうか。結論を先に述べると、英国では、＜積極的コミュニティ論＞、つまり、社会機能の崩壊に対処する解決策として、＜国家を中心としない有機的な共同体＞としてのコミュニティ概念が非常にポジティブな意味を伴って使用されてきたといえる。ここでは、その源流を、1) 19 世紀英国の社会主義運動、2) アソシエーション文化、そして 3) 1980 年代以降の新自由主義下の政治的レトリックという 3 つの動向から読み解いてみたい。

1-3-1. オーウェンの＜協働社会＞(the co-operative community)

まず、英国における共同体概念、特にコミュニティ・アートに繋がる左派的社会運動の文脈に鑑みた場合、ロバート・オーウェン(Robert Owen: 1771-1858)の＜協働社会(the co-operative community)＞および＜協働村(the village of co-operation)＞について言及しなければならないだろう。オーウェンは、英国における労働者教育、労働組合および協同組合運動の先駆者であり、産業革命下の劣悪な工場環境の改善から眼を転じて、1817 年頃から＜協同＞の概念の創出に取り組んだ人物である。具体的には、私有財産及び競争という境遇を廃止して、共産及び協同という境遇を創造すべきであるという思想のもと、＜国家とは全く切り離れた小さな協同体＞をつくらうとした。実際、1824 年に北アメリカに渡り、インディアナ州において、ニュー・ハーモニー(New Harmony)と称する協同村の設立に至っている。堀経夫(1896-1981)は、その思想と実践を「空想的・田園的社会主義」と呼び、階級闘争をもって労働者を鼓舞し、国家権力の奪還を目指す、「科学的・革命的社會主義」を標榜するマルクスの思想との相違を強調する⁶⁰。以降、オーウェン主義に影響を受け、労働者自らが立ち上がって社会変革を目指したチャーティスト運動⁶¹が展開するが、ニュー・ハーモニーの実践同様失敗に終わる。この教訓をふまえて、積極的アジテーションや国家機関との直接対決ではなく、宗教者や知識層が労働者や貧困層の生活に直接介入しながら＜教育＞や＜調査研究＞の実践に取り組むことによってヒエラルキーの解消と社会的改善を図ろうとす

⁶⁰ 堀経夫『イギリス社会思想史概説』関書院 1956, 168 ページ。

⁶¹ チャーティスト運動(Chartist Movement)は、1830 年代終わり頃から 10 年間、労働者を中心として行われた政治的綱領をもつ経済的運動である。1832 年の選挙法改正法は、中産階級のみ選挙権を与えるものであったため、これに憤慨して労働者階級が決起し、その後 1838 年にバーミンガムで大集会を開催し公式に始まった。人民憲章の獲得、成年男子の選挙権改正等を求めて国民請願を議会に提出した。しかし 19 世紀半ばに英国資本主義が確実にその基礎を築きあげた結果、小農民や手工業者がこれに反抗するだけの力を失ったことや、中産階級の御王が、進歩的自由主義者であり、チャーチズム運動に興味をもたなかったため、連携が不十分であったということが等が要因となり、崩壊していく結果となった(コール 1961; 堀 1956)。

る、キリスト教社会主義運動⁶²やセツルメント運動(Settlement Movement)⁶³、ファビアン主義(Fabianism)⁶⁴などが展開することとなった。

総じて、英国では純マルクス主義の影響を強く受けながらも、結局その思想は深く根をおろすことなく、代わりに国家機能を温存したまま、オルタナティブな共同体を希求する穏健派社会主義と、その思想を基盤とする労働運動が展開することとなったのである。すなわち、コミュニティという概念は、英国社会主義思想の伝統の中で、労働運動の母体として発展した〈国家機能の代替となる協団体〉にその起源のひとつを見出すことができるだろう。そして、これらはいずれも、当時の英国社会を席捲していた功利主義と自由放任主義に対する強い反発から生まれた社会主義運動であった。そして、同時に、その根底には、19世紀の英国で浸透し始めていた〈集团的自助〉(Collective self-help)の精神に強く影響を受けた動きであったと考えられる。

1-3-2. 近代都市とアソシエーション(Association)文化

この〈集团的自助〉概念は、社会主義運動や労働運動のみに限らず、余暇・レクリエーションの領域において、既に18世紀のロンドンを中心とする大都市で浸透していた。それがまさに、アソシエーション(Association)文化であり、それは英国における共同体概念を語るうえで、歴史的に重要な要素として特筆できる。アソシエーションとは、団体、結社を意味する用語であるが、英国においては、「クラブ、ソサエティ、リーグ、ブラザフッドなどの名のもとに、自発的に、外部からの強制を受けることなく設立ないし加入し、自力で維持・運営する人間集団」のことをさす⁶⁵。そもそも英国では、17世紀後半から、いわゆるコーヒーハウスに併設する形で、このような特定の関心や趣味に応じて

⁶² フレデリック・モーリス(Frederick Denison Maurice: 1805-1872)によって、功利主義的自由主義に対する批判と対抗として起こった社会運動。その主な活動は、成人教育の先駆例として紹介されることが多く、1842年にシェフィールドに民衆大学、1854年にはモーリスが自ら学長となったロンドン労働者大学を設立した。

⁶³ セツルメント運動は、生活困窮者の多い地域に入って住み込み、個人的に接触しながら労働者の向上をはかる社会運動。フレデリック・モーリスが1854年にロンドンのイースト・エンドに労働者大学を創設したのがセツルメントの萌芽と言われる。1884年にバーネット夫妻によるトインビー・ホールが設立されたのが、実質的には世界発のセツルメントと言われている。アメリカでは1886年にコイト(Coit, S.: 1857-1944)によってニューヨークに、1889年にはジェーン・アダムス(Jane Addams: 1869-1935)によってシカゴにハル・ハウス(Hull House)が設立された(穴戸 2010)。

⁶⁴ 英国の社会主義知識人による運動で、漸進的な教条主義的マルクス主義に対抗して暴力革命を抑止する思想を展開。1984年に、立法による社会改革をめざす社会問題研究のための協会として、ファビアン協会(The Fabian Society)が結成された。ロバート・オーウェン、J・S・ミル(John. Stuart. Mill: 1806-1873)などの影響を受けた社会主義に基盤を置き、その理論的指導者は、政治家シドニー・ウェブ(Sidney Webb: 1859-1947)、外部宣伝車は文学者のジョージ・バーナード・ショウ(George Bernard Shaw: 1856-1950)であった。「国家の力を強化して、その目的を実現」することを目指し、論文集の発行や労働調査、政党に対する知的援助を実施。後に英国労働党へと結実した(堀 1956)。

⁶⁵ 小関隆『近代都市とアソシエーション』山川出版社、2008年、4ページ。

集まる任意団体が既に存在していた。例えばカールトン・クラブ⁶⁶に代表されるような上流階級やジェントルマンが政治を語り、カードゲームを楽しむエリート・クラブなどである。しかし、18世紀に入ると労働者階級の男性たちにもこの文化が浸透するようになり、芝居やブラスバンド、ビリヤード、ダンスなどを楽しむ労働者クラブが出現し始めた。代表的な労働者クラブには、ロンドン・イースト・エンドの、「タワーハムレット・ラディカル・クラブ」や「ベスナルグリーン・ラディカル・クラブ」などがあり、これらはまさに、1970年代から1980年代にかけて、先駆的なコミュニティ・アート活動が存在した地域でもあった。この労働者クラブは1780年代に増加し、1862年に中央組織としての「労働者クラブ・インスティテュート」(Working Men's Club and Institute Union: CIU)の発足を契機に、19世紀後半には、労働者一般(女性、年少者、最貧困層、外国人を除く)に定着していったのである。

総じて、これら一連の集団活動の総称であるアソシエーションの性質を、小関隆は以下のように、整理している。

公的機関から独立したセルフ・メイドの民間団体であること、明確な目的を掲げ、多くの場合、明文化された規約にもとづいて運営されること、万人に開かれているのではなく、規約に定められた手続きをへてメンバー資格をえた者たちだけの場であること(つまり open to public ではなく members only の場であること)⁶⁷。

このように、アソシエーションには、一定の規約やメンバー資格が存在していたという意味で、制度そのものが閉鎖的であったものの、特定の趣味や関心をもつ人々の自主組織であるという点で、オーウェンの〈国家を中心としない有機的な共同体〉に通じる要素がある。

他方、アソシエーションは、当初から独立採算制であったわけではなく、当初は、上流・中流階級がパトロンとなる「上からの指導・援助」を基盤としたものであった。その目的は、深酒と野蛮な娯楽(闘鶏、闘犬、ラッティングのような動物を使ったブラッド・スポーツ、ギャンブルなど)に浸る労働者の〈悪しきレクリエーション〉を改善することであり、禁酒・節酒・教育を原則とし、主なプログラムは、芝居やコンサートなどの〈合理的レクリエーション〉とともに、講演会、勉強会、博物館や歴史的名勝への遠足など教育的なものであった⁶⁸。その意味で本論文の第6章で詳細に述べる、労働者に対する成人教育、つまり、職工学校(mechanique institute)や有用知識普及運動などと同時期

⁶⁶ ロンドン中心部のペル・メルに1832年に設立された保守党系のジェントルマン・クラブ。1870年に保守党の中央事務局が設立されるまで、事実上の党本部の役割を果たした(小関 2008)。

⁶⁷ 小関, 前掲書, 59 ページ。

⁶⁸ 小関, 前掲書

に進展した市民教育の一環であったと考えられる。その後、アソシエーションは、労働者自身による自立運営型へと変化していき、健康保険の集金・給付業務や共済機能を備えた相互扶助、チャリティ活動を担うようになっていった。一方で、アソシエーションの主目的は福祉活動ではなく、あくまでも娯楽であったものの、他方でそれらは、国家との相互補完的な分業活動を強めつつ、福祉の担い手であり続けたのである⁶⁹。小関はその発展の背景にある効用を〈集团的自助〉として以下のように述べている。

個人的な努力だけでは自らを助けられず、かといって血縁や地縁にも頼れない労働者たちが、アソシエーションの同僚とのつながりに依拠することで自助を実現するのである。(中略)「上からの指導・援助」をあおがないという意味で、こうした集团的自助を階級的自助と評すこともできる⁷⁰。

ところが、このような国家機能の代替となる小さな集団に基盤をおいた自助活動を原理原則とするアソシエーションは、20世紀初期になると、公的助成を受けて抜本的な制度化を図るようになっていった。具体的には、ソーシャル・サービス・カウンスル主導で、レクリエーションと教育機能を配備したヴィレッジ・ホール、さらに都市近郊の新興住宅地においては、コミュニティ・センターが全国に配置されていったのである。1918年にはヴィレッジ・クラブ協会が設立され、1929年には教育セツルメント協会とレジデンシャル・セツルメント協会の共催で新興住宅地コミュニティ協会が設立された。1939年までに全国で約1,000箇所のヴィレッジ・ホールと92箇所のコミュニティ・センターが設立されている⁷¹。

このように、当初、上流・中流階級の支援による「上からの指導・援助」であったアソシエーションは、徐々に労働者自らの手による自主運営の道を進んでいった。しかし20世紀に入ると、それらが公的支援を受けることで今度は、行政のパトロネージュ下に置かれることとなった。〈集团的自助〉精神を継続的に実践していくためには、公金投入の必要があるが、その中でいかに当初の自立性を保っていけるか、というジレンマは、まさに後述するようなコミュニティ・アートの実態とも繋がる共通課題といえるだろう。

⁶⁹ 「ゆりかごから墓場まで」というフレーズで有名な、戦後クレメント・アトリー労働党政権下の社会福祉政策に関する基礎調査となったベヴァリッジ報告書を執筆したウィリアム・ベヴァリッジ(1879-1963)は、アソシエーションの歴史研究を熱心に行っていた人物であった(小関 2008)。

⁷⁰ 小関, 前掲書, 59 ページ。

⁷¹ Kelly, T. *A History of Adult Education in Great Britain*, Liverpool: Liverpool University Press, 1970.

1-3-3. 新自由主義政策におけるレトリックとしての自助的共同体

他方、1980年代に入ると、これら左派的社会運動と対峙する新自由主義の文脈においても、この「国家機関の代替となる共同体」としてのコミュニティという用語が政治的メタファーとして活用されるという、皮肉な状況が生まれることとなった。その要因として、R・ウィリアムズは、英国独自のコミュニティ概念を論じる中で、特に19世紀産業革命以降、コミュニティはソサエティよりも身近なものとして、「直接性」や「地域性」を強調する語義として活用されるようになったと指摘する。そして、「おそらくなによりも大事なものは、この語は社会組織をいうほかのすべての語(state や nation、society など)と違って、どうやら否定的に使われることがまったくない」⁷²と強調している。

同様に、バウマンも「コミュニティはいつもよいものだ」という「語感」について以下のように述べている。

言葉には意味がある。しかし、言葉のなかには、「語感」(フィール)をとともなうものがある。「コミュニティ」という言葉は、その一つである。それは、「よいものだ」という感じがする。「コミュニティ」が何をさすかはともかくとして、「コミュニティに加わること」や「コミュニティに属すること」は、よいことなのである。(中略)もし、だれかがみじめな境遇で、苦しい目に遭い、いつまで経ってもにんげんらしい生活ができないとしたら、わたしたちはただちに、社会 society を非難する。社会の組織のありようや機能のしかたがよくない、と。仲間や社会は悪いものでありうる。しかしコミュニティはそうではない。コミュニティはいつもよいものだと感じられるのである⁷³。

さらに、Matarasso(2013)は上記ウィリアムズの引用を用いて、コミュニティ概念に関する英国独自の政治的背景を説明する。つまり、コミュニティという言葉が持つボトムアップ性や非権力性を含んだニュアンスが、1979年設立のサッチャー政権下に始まる新自由主義体制の中で、「大きな国家に頼らない自立的で自治的な共同体」に依拠する個人主義を推し進める新しい政策のブランディング戦略として多用されたということである⁷⁴。さらに、デランティは、1990年代にも英国でコミュニティリアニズムの高まりがあったと指摘する。つまり、1997年の選挙キャンペーンで、コミュニティリアニズム

⁷² レイモンド・ウィリアムズ『文化と社会 1780-1950』若松繁信訳、ミネルヴァ書房、2008年、73ページ。

⁷³ バウマン、前掲書、7ページ。

⁷⁴ 1987年にWomen's Own誌から受けたインタビューの中で、サッチャーは「社会なんてものはないのだ。あるのは個人と家族だけである」(There's no such thing as society. There are individual men and women and there are families.)と述べている。

ムは英国労働党の政治的レトリックの重要な要素であり、＜第三の道＞スタイルの政府を正当化することに寄与した。愛国的なトーリー（保守党）的権威主義コミュニタリアニズムとは対照的に、労働党は英国の市民的価値としての信頼や連帯に訴えたおかげで、保守党がかつて独占していた「ネーション」という言説を奪いとることができたのである。このことは英国コミュニティ・アート政策を語るうえで非常に興味深い点であり、コミュニティという用語が内包する、＜直接性＞や＜地域性＞、「いつもよいものだ」というポジティブな語感が、＜大きな国家に頼らない自律的で自治的な共同体＞を理想とする政治的目的に巧みに利用された当時の背景がよみとれる⁷⁵。とりわけ、上述のように、1980年代以降の新自由主義的イデオロギーの中で、＜自主独立主義＞(particularism)を推進する政治的プロパガンダとしてコミュニタリアニズムが利用され、それによって保守主義や排他主義に陥ることになった。この点については、再度バウマンの概説を引用しておこう。

自分が身をおく社会関係を制御できないと感じるとき、人々は世界をコミュニティのサイズに縮小し、そこを基盤として政治的に行動する。その帰結は、往々にして、不足の事態を乗じたり、それを乗り切ったりする方策としての自主独立主義 particularism に取りつかれることになる。現実にある個人の弱さやもろさを、コミュニティの(想像上の)潜在力に作り替えることで、保守的なイデオロギーや排他主義的な語用論(プラグマティズム)が生み出される。(中略)保守主義(「ルーツに立ち返ること」)や排他主義(「かれら」は、ひっくるめて、「わたしたち」にとっての脅威である)は、不可避である⁷⁶。

このように、新自由主義下における自立的、自治的コミュニタリアニズムの政治的利用およびその帰結は近年批判の対象となっているところではあるものの、本論文であつかうコミュニティ・アート・ムーブメントの後期を考察するうえで、重要な要素となってくる。

総じて、英国では、道徳感情や市民的徳性に依拠し、高い自立性と自治性を備えた＜国家の代替となる協同(co-operative)社会＞および、それを下支えする＜集団的自助＞精神を強調する文脈でコミュニティ概念が発展してきたといえるだろう。とりわけ、この自治を美德とする姿勢は、産業革命下の劣悪な環境におかれていた労働者たちによる、権利主張や福祉の充実を目的とした政治的活動だけでなく、余暇やレクリエーションの領域においても大きな役割を担ってきたという点

⁷⁵ 英国の状況に関しては、第二次大戦以降の植民地独立と移民の増加をふまえた、コミュニティ政策の影響を論じる必要があるが、この点についての考察は今後の課題としたい。

⁷⁶ バウマン、前掲書、138 ページ。

が重要である。そして何よりも、オーウェン主義に基づく社会主義運動および 1980 年代以降の新自由主義という、根本的に対立する左派右派双方の立場において、コミュニティを<喪失>と<回復>の対象として理想化し、<大きな国家に頼らない自立的で自治的な共同体>を模索する積極的コミュニティ論が援用されてきたという点が特筆できる。

加えて、本論文にて焦点をあてる 1960 年代から 1980 年代は、これらのコミュニティ概念が大きなシフトチェンジを起こした時代であった。つまり、英国が戦後の好景気を経験する中で、無階級社会が進展するとともに、新たな社会的弱者の存在、すなわち、これまでの 19 世紀的協同体やアソシエーションの中から排除されてきた、女性やエスニック・マイノリティに属する人々が自らの<集合的自助>を目指して声をあげはじめた時代だったのである。コミュニティの構成要員に関するドラスティックな異議申し立てが登場した時代において、<コミュニティ>という用語が、より複層的な意味を伴って、頻繁に使用されるようになったといえるだろう。

1-4. 英国コミュニティ・アートの文脈におけるコミュニティ概念：地理的共同体

それではさいごに、これら英国特有の集団的自治精神に基づくコミュニティ概念が大きく変化しようとしていた時代に鑑みた場合、本論文の主要テーマである、コミュニティ・アート領域に目を向けてみると、コミュニティという概念はどのように再定義できるだろうか。

近年、英国の<参加型アート>や<ソーシャリー・エンゲージド・アート>の歴史を精力的に調査しているソフィ・ホープ(Sophie Hope)は、1970 年代の英国コミュニティ・アートの特徴として、アーティスト達が明確な意思をもって、ある特定の地域を選択し、そこで寝食をともにしながら活動していた点を強調している。そのうえで、彼らは、<地理的コミュニティ>(geographical community)という用語を意図的に使用しながら実践を行っていたという実態を明らかにしている⁷⁷。実際、当時のコミュニティ・アーティスト達が立ち上げたアドボカシー団体<コミュニティ・アーティスト協会>(Association of Community Artists:ACA)は、その意見書の中で、コミュニティ・アートの評価基準のひとつとして、「コミュニティ・アート・ワーカーが、その(プロジェクトが基盤を置く)地域あるいはその近隣に住んでいるかどうか」という指標を提示している⁷⁸。

また、本論で紹介する事例の中には、プロジェクトの名前自体に、ある特定の地区の名前をつけ

⁷⁷ Hope, S. "From Community Arts to the Socially Engaged Art Commission" Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp203-221.

⁷⁸ Association of Community Artists, "Notes on the ACA guidelines for Assessing and establishing criteria for community art work (From the ACA National Conference on Community Arts work and Development December 5th 1976)", London: Association of Community Artists, 1976(b).

たものが多く見受けられる。例えば代表的な事例として、エディンバラのクレイグミラー地区を基盤としたクレイグミラー・フェスティバル・ソサエティ(Craigmillar Festival Society)、ロンドン東部タワーハムレット区のタワーハムレット・アート・プロジェクト(Tower Hamlets Art Project)や、英国中西部テルフォード市のテルフォード・コミュニティ・アート(Telford Community Art)などがある。あるいは、ある特定の地域の歴史や環境をテーマにしたもの、具体的には、ロンドン北東部ハックニー区を舞台にしたフリー・フォーム(Free Form)や、同じくロンドン中心部カムデン区のケンティッシュ・タウンを拠点にしたインター・アクション(Inter-Action)などがある。確かに、参加者もその地域の近隣住民であったため、必然的に失業や移民などのテーマ性が浮き彫りとなるケースが多々見受けられたものの、その前提条件として、アーティスト達が明確な意図をもってある特定の地域に基盤をおいた試みであったということが確認できるだろう⁷⁹。そして、まさにこの〈コミュニティ〉概念の初期設定において既に見出すことのできる特定の地域へのこだわりと定着性が、英国コミュニティ・アートのエッセンスであり、その〈地理的コミュニティ〉を起点として、自然発生的に新たな〈テーマ・コミュニティ〉が派生していったと考えられる⁸⁰。

他方で、コミュニティ・アートにおけるコミュニティ概念を地理的な意味合いに限定することに対する反論も存在する。例えば、英国アーツカウンシルは、コミュニティ・アートに関する報告書の中で一貫して、コミュニティとは、地理的エリアだけでなく、〈興味関心〉(community of interest)や〈目的と性質〉(purpose and nature)に依拠したものであると主張している⁸¹。また、米国のコミュニティ・ベースト・アートについて分析したミオン・クワン(Miwon Kwon)は、コミュニティの不可能性(Impossibility of Community)を指摘したうえで、コミュニティ・ベースト・アート(Community Based Art)を集合的芸術実践(Collective artistic Praxis)と言い直し、その再定義を試みている⁸²。このように、コミュニティ概念の曖昧さと不確定性に関しては議論の余地があるといえるだろう。双方の見解を考慮したうえで、本論文は、英国コミュニティ・アートに携わった当事者の認識と、特定の事例に焦点をあてた実証研究を行うものであるため、前者の意見、すなわち〈地理的コミュニティ〉に基点を置きながら論を進めていくこととする。

⁷⁹ ロンドン・イーストエンドのコミュニティ・アート研究を行った Wetherell(2013)は、これらのテーマ性にもとづくコミュニティは、1980年代の都市の再開発や個人主義の拡大によって、徐々に分解拡散していったと分析している。

⁸⁰ ここでは、広井(2009)の狭義のコミュニティ概念、つまり「地域コミュニティ」(地理的区画に基づいた共同体)と「テーマ・コミュニティ」(共通の関心事項に基づいた共同体)の2種の類型が援用できる。

⁸¹ Arts Council Great Britain, *The Report of the Community Arts Working Paper*, London: Arts Council Great Britain, 1974; Arts Council Great Britain, *Community Art: a reassessment of the first year's work of the Community Arts Committee*, London: Arts Council Great Britain, 1976.

⁸² Kwon, M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge and London: The MIT Press, 2004.

2. 英国コミュニティ・アートとは

2-1. 先行研究におけるコミュニティ・アートの定義

次に、＜コミュニティ・アート＞の定義に移る。コミュニティ・アートという用語の解釈については、厳格な規定は難しく、実際にそれぞれの実践者によってその意義は多様に変化してきた。まず、上記のとおり英国において一般的にコミュニティ・アートとは、ある特定のコミュニティに根ざした芸術活動といえることができる。この中には、例えば、ある地域をテーマにした展覧会や、地元住民参加型で開催されるアート・プロジェクトなど、その規模の大小や、コミュニティへの関連度に関わらず、多様な芸術活動が含まれる。

他方、具体的にその概念整理を行う場合、コミュニティ・アートに関しては、これまで意識的に曖昧な定義がとられてきたといえるだろう。例えば、Kelly(1984)はコミュニティ・アートの定義に関してはグレーゾーンを貫いており、「コミュニティ・アートとは、実践者が共通の特性を認識している文化活動一般を指す用語であるが、その境界線は非常に曖昧なものである。」⁸³あるいは「その発祥に関しては明白な地点はなく、同じような目的と方法を持ち合わせた作品に関するゆるやかな『回顧的認識(retrospective recognition)』である」⁸⁴と述べている。また、Braden(1978)も Kelly と同様に、明確な定義は避けながらも、コミュニティ・アートは、文化芸術全般と、＜自己表現＞(self-expression)へのアクセスを占有してきた既存の権力に対する自発的な見解から派生した活動である、として、それらが文化芸術への平等なアクセス権の確保を目的とした運動であったことを強調している。Crehan(2011)も、＜大ロンドン区芸術協会＞(Greater London Arts Association (以下 GLAA))の定義を引用して、「コミュニティ・アートという用語は、特定の活動やグループを意味するものではない。むしろ創造的活動に対するアプローチを意味するものである」⁸⁵と述べている。実際、当時のアーツカウンシルも、コミュニティ・アートの定義を探すこと自体が無益なことである、との見解を明示している⁸⁶。

このようなゆるやかな定義づけの傾向は、近年の英国コミュニティ・アート研究においても継承されているといえるだろう。ジェファーズも、1980年にデボンで開催されたコミュニティ・アーティストの全国集会に参加した R.G.グレゴリー(R.G.Gregory)の長文を引用しながら、その定義づけを試みている。その中では、「コミュニティ・アートは、その全てあるいは一部において、(どれほどゆるやかに

⁸³ Kelly.O, op.cit., pp.1. 筆者翻訳.

⁸⁴ Kelly.O, Ibid., pp.9. 筆者翻訳.

⁸⁵ Crehan.K, *Community Art :An Anthropological Perspective*, London and NY:Berg, 2011, pp.80.

⁸⁶ Arts Council Great Britain, *The Report of the Community Arts Working Paper*, London: Arts Council Great Britain, 1974.

定義されていようと)コミュニティの人々によってつくられたものである」と述べられており、かろうじて、プロセスや技術という用語が幾度も登場している点が特徴的である⁸⁷。

このように、英国においては、コミュニティ・アートという用語を明確に定義することをあえて回避しながら、ゆるやかな解釈にゆだねる形で実践が積み重ねられてきたということが確認できるだろう。

2-2. 英国コミュニティ・アートの特性

このように、英国コミュニティ・アートは、その発祥に関する具体的な提唱者や、明白な地点をもたない曖昧な概念として発展してきた。しかし、そのような前提をふまえたうえで、なお、英国独自の特徴として、以下の3点が重要であることを指摘したい。つまり1)集合的創造性、2)非専門家の主体性、3)カルチュラル・デモクラシーの3点である。

2-2-1. 集合的創造性 (Collective Creativity)

第一に、Kelly(1984)は一連のコミュニティ・アート活動の分析を通して、それらを統べる唯一の共通点は<集合的創造性> (Collective Creativity)であると強調している⁸⁸。これは、<個人的創造性> (Individual Creativity)の対概念であるが、つまり芸術的な天賦の才能を持ち得る一人の作家が単独で行う作品制作ではなく、非専門家も含む複数人の協働によって芸術作品や企画を制作する創造活動である。したがって、<集合的創造性>を重視するコミュニティ・アートにおいては、作家の所有権や、作品の自律性は副次的あるいは不要な要素としてとらえられるのである。その意味で、あくまでもアーティストを主役とした、いわゆる<リレーショナル・アート> (relational art)あるいは<パティシパトリー・アート> (participatory art)とは一線を画すものであるといえるだろう。それらは、観者の参加を作品の成立条件としながらも、基本的には、アーティストの所有権や作品の自律性、美術批評的観点に基盤を置いたものと考えられる。

2-2-2. 非専門家の主体性 (Subjectivity of Non-Professional)

次に、第二の英国コミュニティ・アートの特徴として、芸術的創造活動における<非専門家の主体性>を重視したということがある。伊地知(1998)は、英国のコミュニティ・アートの本質は参加という言葉に集約することができ、その背景には根強い階級社会と、移民を受け入れてきたことによるマイノリティの存在があると述べている。ただし、その参加の意味が、いわゆる鑑者や目撃者として

⁸⁷ Jeffers, A., 201, op.cit., pp.4.筆者翻訳。

⁸⁸ Kelly, O., op.cit., pp.17.

の受動的な意味合いではなく、非専門家自身が、自分たちの文化や歴史について語り、演じ、執筆することで作品が制作されていくという、非常に主体的な意味で使用されているという点が特徴的である。つまり、これまでアートにふれる機会がなかった人々に対して、文化芸術への平等なアクセス権を確保すると同時に、彼ら自体の主体的な創造活動を目的としたものであったということが強調できるだろう。その中で、既存の美術制度、教育システムそして芸術市場からは疎外されてきた、非芸術家の創造的アイデアを評価し、発表の機会を設定したという意味でも、革新的な試みであったと考えられる。これによって、アーティストの専門性や、社会的立ち位置について、再定義が迫られることとなった。

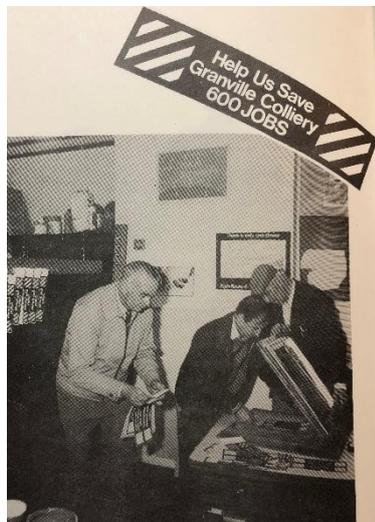
この意味で、正規の美術教育を受けていない人が生み出した芸術作品を美術的に評価する<アールブリュット>や<アウトサイダー・アート>⁸⁹、あるいは盆栽、鼻歌、漫画に至るまで芸術と生活の間に位置する非専門家の芸術表現を指す<限界芸術>⁹⁰と共通する。しかし、コミュニティ・アートと前者の違いは、コミュニティ・アートが、作品の展示や美術的評価を最終的な目的としていないこと、後者との違いは、強いカウンターカルチャー性や政治的アクティヴィズムを含んでいたということである。

また、ここで重要な点は、専門家と非専門家はあくまでも、同じ立ち位置にあることが目指されていた、ということである。つまり、トレーナーと受講生といった一方向的関係ではなく、双方にとっての<相互教育>(mutual education)であるという考え方である。この背景には、パウロ・フレイレ(Paolo Freire:1921-1997)の『被抑圧者の教育』や、アウグスト・ボアル(August Boal:1931-2009)の『被抑圧者の演劇』などの同時代的な思想の影響を見出すことができる。実際にここでは、作家は他の参加者と平等な立ち位置でふるまい、その作品は既存の美術制度の価値基準とは異なる指標で評価される。具体的には、<ワークショップ>形式で、表現活動の専門家であるアーティストから様々な専門技術、例えば、第5章事例研究の中で詳細に述べるが、シルクスクリーンの手法(図1)やドキュメンタリーフィルムの制作方法(図2)、フリーペーパーやラジオ音源の編集の仕方などを教わり、それらをコミュニティの資源や設備として共有していく。英国コミュニティ・アートにおいてはこういった、専門家と非専門家の間にくり広げられる<創造的技術の共有と蓄積>が最も重視された。そして、その結果としてコミュニティ自体の<自己表現力>(self-expression)と<自己決定力>(self-determination)を創出していくことが最終的な成果とされたのである。

⁸⁹ 服部正『アウトサイダー・アート』光文社, 2003年.

⁹⁰ 鶴見俊輔『限界芸術論』筑摩書房, 1999年.

図1テルフォード・コミュニティ・アート
ストライキのために鉱山労働者がプリントショップにて
ステッカーを作成している様子



出所 Telford Community Arts (1978)

図2 テルフォード・コミュニティ・アート
ビデオ・グループの
ロケーション・ハンティングの様子



出所 Telford Community Arts(1978)

2-2-3. カルチュラル・デモクラシー (Cultural Democracy)

最後に、英国コミュニティ・アートの第三の特徴は、上記のような集団性や非専門家への視点が、
 <カルチュラル・デモクラシー>(Cultural Democracy)、つまり<文化民主主義>の概念に基づいた
 ものであったということである。<文化民主主義>(Cultural Democracy)とは、「文化的消費手段
 と並行して、文化的生産手段、分配手段そして分析手段に対するアクセスを増加させることである」
⁹¹。そして、その目的は、「何が自分たちの文化かを決定づける政治的アクションかを認識するプロ
 モーションである」⁹²。これらは、1970年代にヨーロッパの文化政策を中心に起こった動きであり、既
 存の芸術的規範から疎外されてきた文化的表現や実践を価値づけようとする時代背景と軌を一に
 する。戦後ヨーロッパ、特に英国では1960年代の労働党政権下で発展した<文化の民主化>
 (Democratisation of Culture)、つまりアートを通じた市民教化を重視する啓蒙的文化政策に対する
 批判から生まれた運動であった。カルチュラル・デモクラシー(以降は混乱を避けるために、文化民
 主主義ではなくカルチュラル・デモクラシーで統一する)は、トップダウン式のエリートの均質化を強
 く拒絶するものだったのである⁹³。実際に、1981年にアーツカウンシルの会長であったハロード・ボ

⁹¹ Matarasso.F and Landry.C, *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*, pp.14.筆者翻
 訳。

⁹² Shimpson, L.A, *Towards Cultural Democracy: Conference of Ministers with Responsibility for Cultural Affairs*
 Oslo, 1976, Council Europe, 1986, pp.34-35; UNESCO, “European Cultural Policies” UNESCO Recommendation
 No.9, 筆者翻訳(傍点は筆者による加筆)。

⁹³ Matarasso.F and Landry.C, op.cit.;Whitehouse.Y, *Democratiation of Culture, Cultural Democracy and*

ールドリー(Harold Baldry)⁹⁴は、報告書 *The Case for the Arts* の中で、「コミュニティ・アートは、『カルチュラル・デモクラシー』のための実験である」⁹⁵と明言している。また、コミュニティ・アーティスト協会 (Association of Community Artists: ACA) 代表のマギー・ピンホーン(Maggie Pinhorn)も、ACAと英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート評価グループと共同レポートの総括の中で、「コミュニティ・アートは現在進行形の創造的発展かつカルチュラル・デモクラシーへの貢献なのである」⁹⁶と結論づけている。さらに、前述のコミュニティ・アート研究者のオーウェン・ケリーは、「コミュニティ・アート・ムーブメントは、その総体的な目的として、カルチュラル・デモクラシーを内包するべきである。その意味において、文化生産の分権化を明確かつ声高に要望するべきである。」⁹⁷と述べている。

つまり、コミュニティ・アートの根底には社会的ヒエラルキーに対する強い拒絶反応が存在しているということの意味する。この点は英国の事例において最も重要な特性であるといえよう。Matarasso(2013)は、英国コミュニティ・アート、特にイングランドにおける、独自の特性は、政治・経済・社会変革と非常に密接に関係している点であり、実際コミュニティ・アートは左翼的思想と強く関連したものであったと強調している。ここでは、芸術文化の独占と中央集権に反発する、分権化運動(Decentralisation)の一環として、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から、市井の人々の日常へと取り戻すプロセスとして、コミュニティ・アートが目的化されたわけである。カルチュラル・デモクラシーの観点からは、さらに、これらの内発的文化活動によって、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の〈自立性〉(Autonomy)の高まりが重要視されたのである。このカルチュラル・デモクラシー概念は英国コミュニティ・アートの概念的支柱であると考えられる。以下では、英国においてカルチュラル・デモクラシー概念が発展していく過程をヨーロッパでの動向を参照しながら紐解いてみたい。

Governance, Canadian Public Arts Funders (CPAF) Annual General Meeting, Future Directions in Public Arts Funding: What Are The Shifts Required?, 2011

⁹⁴ ボールドリーは、1970年代初頭のアーツカウンシル幹部の中では少数派の、コミュニティ・アート推進者の一人であった。第3章で述べるように、英国コミュニティ・アート政策の発展には多分に彼の存在によるものが大きい。

⁹⁵ Baldry H, *The Case for the Arts*, London; Secker and Warburg 1981, pp.147.筆者翻訳。

⁹⁶ Association of Community Artists, *Report for ACA with Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976*, Association of Community Artists, 1976, pp.21.筆者翻訳。

⁹⁷ Kelly.O, op.cit.,pp.101.筆者翻訳。

2-3. 英国におけるカルチュラル・デモクラシー概念の成立とその背景：ヨーロッパにおける〈アニマトゥール〉の発展

既述のとおり、〈カルチュラル・デモクラシー〉つまり〈文化民主主義〉(Cultural Democracy)とは、1970年代にヨーロッパの文化政策を中心に起こった動きであり、市井の人々が芸術文化に対する消費者としてだけでなく、その生産、分配、分析に携わる主体的な行為者として活動することを希求する概念である。

英国においては、カルチュラル・デモクラシーという用語は、上述のように、1960年代後半に始まるコミュニティ・アート・ムーブメントの理論的根拠として多く使用されるようになった。つまり、1970年代後半当時、英国においてカルチュラル・デモクラシーという用語がコミュニティ・アート・ムーブメント、つまり市井の人々の表現活動を評価していく社会運動を支える理念的支柱となっていたのである。ここで、英国のカルチュラル・デモクラシー概念の発展に影響を与えた、4つの同時代的観点、1)フランス、2)ユネスコ、3)欧州評議会における議論をみておきたい。

第一に、英国のコミュニティ・アート史において必ず言及されるフランスの文化政策の影響について触れておきたい。1970年代から1980年代にかけてのフランスの文化政策の動向とその論点は、英国の状況と非常に類似している。つまり、伝統的な高級芸術の普及から、多様な文化と人々の能動性を強調した文化政策への意向、いわゆる〈文化の民主化〉から〈カルチュラル・デモクラシー〉へのシフトチェンジを経験していたのである。友岡邦之はその当時のフランスの文化政策において、決定的に重要な2つの転換点として、1959年の文化省の設立とアンドレ・マルロー(Audre Malraux:任期 1959-1969)の文化大臣就任と、1981年のフランソワ・ミッテラン(Francois M.A.M. Mitterrand:任期 1981-1995)社会党政権の誕生とジャック・ラング(Jack Lang :任期 1981-1986)の文化大臣就任をあげている⁹⁸。前者は、まさに〈文化の民主化〉政策として、洗練されたフランスの芸術文化をフランス国民が等しく享受できる環境を整えることを目指し、全国に「文化の家」(Maison de la culture)、いわゆる複合文化施設の建設を実施した⁹⁹。対して、後者は、マルロー退任後の70年代初頭に提示された政策理念〈文化的発展〉(Développement culturel)¹⁰⁰に基づ

⁹⁸ 友岡邦之「再考の時期にきたフランスの文化政策」『Performing Arts Network Japan 解説』国際交流基金(2005) available at http://www.performingarts.jp/J/overview_pre/0502/1.html (2018年1月9日最終確認)

⁹⁹ マルローの任期中に建設された文化の家は結局7つにすぎず、今日でもその総数は15しかない。この政策は、後世においては、いわゆるハコもの政策として、プログラム内容や人材育成、地域振興といったソフト面を軽視した政策として批判的となった(友岡 2005)。

¹⁰⁰ 〈文化の発展〉概念は、1968年の「5月危機」以降に大統領に就任したポンピドゥー(George Pompidou:任期 1969-1974)の下で文化大臣を務めたジャック・デュアメル(Jacques Duhamel:任期 1971-1973)と政府の文化問題委員会の委員長を務めたピエール・エマニユエル(Pierre Emmanuel)らによって定式化された。マルロー的文化普及の理念に対する批判として、多様かつ能動的な文化の発展を提示する概念である。80年代のラング文化大臣下では、

き、1983年に「文化的発展局」を設置し、支援対象をポップ・ミュージックや漫画などの大衆文化や地域文化、エスニック・マイノリティ文化へと広げていったのである。

この点について、イヴァ・イヴラ(Yves Evrad)は、フランスの事例を中心に、文化の民主化とカルチュラル・デモクラシーの違いを検証している。つまり、文化の民主化は卓越した価値を希求する普遍主義(universalism)に基づく概念であり、いわゆる、ブルデューが指摘するところの「文化資本」の格差を解消するための教条主義的教育の民主化と同義とされる。他方、文化民主主義つまりカルチュラル・デモクラシーは個人の自由な選択を重視する多文化主義(multi culturalism)に基づくものであるとして、ポストモダニズムとの親和性を指摘する¹⁰¹。その意味で、カルチュラル・デモクラシー・モデルにおける文化政策の役割は、個人の嗜好に干渉するのではなく、情報分配や供給構造を重視する調整機能にあると強調する。

この間、まさに英国文化政策と同様に、文化省から地方自治体への権限移譲、差異・多様性・能動性を志向する文化政策への転換といった論点で改革が進められていった。これら一連の「文化的発展」の理念は、1971年に発表された報告書『文化的問題』にまとめられ、翌年1972年5月にフランス政府とヨーロッパ文化財団(European Cultural Foundation)との共催によって、アルケナンで開催された国際会議シンポジウム「文化的発展の未来予測」(“Prospective du développement culturel”)にてとりあげられた¹⁰²。久井英輔は、この会議が、フランス文化政策におけるエポック・メイキングとなったと強調する。つまり、一方で高級文化の分配を重視する「文化の民主化」型文化政策からの脱却をはかりつつも、他方でマスメディアと文化産業への従属化を回避するための能動的な参加が求められたのである¹⁰³。

そこで、まさにこの文化への能動的な参加を即す役割として注目されたのが、「アニメーター」(animateur)と呼ばれる専門職であった。そもそも、アニメーターとは、一般的に、アニメーション(animation)理念、すなわち、指導者と民衆との文化を通じた対話による意識化、に基づいて、様々な団体・運動・組織・施設において文化活動、青年教育、民衆教育等を運営推進していく専門職

「グラン・プロジェ」や音楽祭の推進などの中で、文化の経済的有用性と文化関与の積極性を可視化する機能へと変容していき、1986年にジャック・シラク(Jack Chirac)政権下で文化大臣に任命されたレオタル(F.Leotard:任期1986-1988)において文化的発展局は廃止された(久井2000)。

¹⁰¹ Evarad.Y, “Democratizing Culture of Cultural Democracy?” *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol.27, No.3,1997, pp.167-175.

¹⁰² 久井英輔「1970年代フランスにおける文化政策理念の動向—概観とその政治的・社会的位置—」『生涯学習・社会教育学研究』第24号, 1999年, 1-10ページ。

¹⁰³ このシンポジウムは、社会学者のエドガー・モラン(Edgar Morin)や歴史家のミッシェル・セルトー(Michel de Certeau)、文化省総務京研究予測室長であったオーギュスト・ジラード(Augustin Girard)など多くの専門家を集めて、同年6月に開催されたヘルシンキでのユネスコ文化大臣会議への提案を準備するものであった(久井1999)

員のことをさす¹⁰⁴。英語ではコミュニティ・ワーカー(community worker)、ドイツ語ではゾツィアル・ペダゴーク(Sozialpädagoge)¹⁰⁵と訳すことができる。支配的な高級文化と消費者主義の大衆文化に汚染された人々の意思に任せるだけでは不十分であるため、人々と文化活動の間にたつく媒介者(catalyse)が必要となる。それがまさにアニマトゥールという職業であり、彼らのような文化を提示する立場にある者と民衆との間のコミュニティレベルでの相互対話を積極的に支援することが、新しい文化政策の役割となったのである。

このアニマトゥールという用語は、1970年代のヨーロッパ文化政策において最も重要な共通言語のひとつととらえることができるだろう。実際、後述するように、ユネスコ会議や、欧州評議会、あるいは英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ主催の海外セミナーにおいても、アニマトゥールという概念が頻繁に紹介された。例えば、英国内のコミュニティ・アートの実態を調査した、ワーキング・パーティが1974年に発行した報告書の冒頭にて、コミュニティ・アートの定義を述べる際に、以下のように述べられている。

ここでの鍵となる要素は、フランスにおいて「アニマトゥール」(animateur)と一般的に呼ばれている用語によって最も簡潔に説明される場所の、個人あるいはそのグループである。彼らは、多様な規模と複雑性を含んだ組織の中に自らを投影し、その組織は名前と、時に根拠法をもつものである。彼らはまた、その活動の拠点となる場所をもつ傾向にあり、それは「アートセンター」や「リソースセンター」と呼ばれる¹⁰⁶。

この傾向は英国に限った現象ではなく、例えばドイツにおいてもその影響が確認できる。1970年代に始まる新しい文化政策、いわゆる<社会文化>(Soziokultur)を構想したヘルマン・グラザー(H. Glaser)や、ヒルマー・ホフマン(H. Hoffmann)は、1960年代後半からユネスコや欧州評議会で行っていた政策議論の影響を強く受けていた。ドイツでも、学生運動や対抗文化運動に端を発する形で、<万人による文化><下からの受容>を目的とした能動的な文化政策が推進された。そのキーワードとして注目されたのが、<社会文化アニメーション>(animation socioculturelle)

¹⁰⁴ 久井 1999, 前掲書;久井 2000, 前掲書.

¹⁰⁵ ジュヌヴィエーヴ・ブジョル、ジャン・マリー・ミニヨン (岩崎恵子監訳) 『アニマトゥール フランスの社会教育・生涯学習の担い手たち』明石書店、2005年.

¹⁰⁶ Arts Council Great Britain, *The Report of the Community Arts Working Paper*, London: Arts Council Great Britain, 1974, pp.7.筆者翻訳.

および＜アニマトゥール＞だったのである¹⁰⁷。

第二に、このように、ヨーロッパでのアニマトゥール概念の共有と並行して、カルチュラル・デモクラシーの登場に繋がる初期の議論が生まれ始めた。その初出は、ユネスコ(国際連合教育科学文化機関:United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation: UNESCO)の会合の中に確認できる。まず、Jeffers(2017)によると、1970年にユネスコのフランシス・ジャンソン(Francis Jeanson)が、カルチュラル・デモクラシーについて言及し、そこでは「保存と継承のみが関心事となる神聖な文化遺産に対抗する文化」であると述べている¹⁰⁸。また、同じ1970年にベニスで開催されたユネスコの文化政策に関する政府間会議では、＜社会文化的組織者＞(socio-cultural organizers)としてのアニマトゥール養成が決議され、1972年にヘルシンキで開催された「ヨーロッパの文化政策に関する政府間会議」では、アニマトゥールを単なる組織者ではなく、文化政策実践の全領域に関わる存在として捉える必要性が提起された¹⁰⁹。ここでは、文化研究者のレイモンド・ウィリアムズと、フランス文化省総務局研究予測室長オーギュスト・ジラード(Augustin Girard)、V.Z.クルシュコフ(V.Z.Kruzhkov)が「文化に対するアクセスと参加の拡大」(“Larger Access to and Participation in Culture”)と題した共同発表を行った。このジラードは、フランスにおける文化的発展概念の議論の発展に貢献するとともに、アニマトゥールの役割を英国に紹介した人物であった。ユネスコも率先してこのアニマトゥール概念の発展とそれに従事する人材の育成に取り組み、ヘルシンキの会議が開催された同年1972年には、アニマトゥールのトレーニングに関する専門家会議を主催している。

第三に、カルチュラル・デモクラシーが明確に文化政策の理論として位置付けられるのは、欧州評議会(Council of Europe)での国際会議であった。英国文化政策研究者のオリバー・ベネットは、カルチュラル・デモクラシー概念の英国における応用は、1976年オセロで開催された欧州評議会(Council of Europe)文化大臣会議での議論と軌を一にする、と指摘する。この会議は、トルコを含むヨーロッパ21カ国から文化・教育・外交関係の閣僚、ユネスコ担当者や研究者などが出席し、英国からは当時の教育・科学省長官のロード・ドナルドソン(Lord Donaldson:任期1976-1979)、アーツカウンシル事務局長のロイ・ショウ(Roy Show:任期1975-1983)など9名が参加した。この会議では、

¹⁰⁷ 谷和明「ドイツにおける＜新しい文化政策＞と社会文化運動の生成と展開」藤野一夫、秋野有紀、マティアス・テオドア・フォークト編『地域主権の国ドイツの文化政策 人格の自由な発展と地方創生のために』美学出版、2017;藤野一夫「新しい市民社会への仕掛けづくり：ドイツの社会文化センターを事例に」後藤和子、福原義春編『市民活動論』有斐閣、2005年、181-218ページ。

¹⁰⁸ Jeffers,A,2017, op.cit.,pp56.

¹⁰⁹ 谷2017,前掲書。

1970年代ヨーロッパが経験していた<文化の危機>(crisis of culture)、つまり、マイノリティ・カルチャーの評価やメディアによる文化的アクセスの発展により、もはや文化を一義的に規定することが困難になった時代性において、これまでの教養主義的文化政策が機能不全に陥っているという問題意識がとりあげられている。そのうえで、カルチュラル・デモクラシーの実現を各国文化政策共通の目的として実現することを勧告している。例えば、イントロダクションスピーチでイタリア大使のジェラルド・コルナジア(Gherardo Cornaggia Medici Catiglioni)は以下のように述べている。

一国の文化、アートそして文化政策と、各国間の文化的協働は「カルチュラル・デモクラシー」を目標とする自由と民主主義の要望によってのみ実現されるものである。それは、ヨーロッパ評議会によって推進される独自のコンセプトの一つである¹¹⁰。

また、この会議の報告書を執筆した J.A. シンプソン(J.A. Simpson)は、カルチュラル・デモクラシーに関連して以下の2点を強調している。まず、「文化政策は、労働者階級の人々が自分たちの文化をコントロールし、批判的精神を発展させるための支援をしない限り、つまらない周縁的なものになるだろう」¹¹¹そして同時に「行政の上級事務官が、大衆の批判的参加を歓迎し真剣に対処する努力(それらがいかにも不適切でトラブルメーカーであっても)をするようになって初めてカルチュラル・デモクラシーは達成される。(中略)地方分権はそのプロセスのために必要である」¹¹²と述べている。このように、既存の芸術的規範から疎外されてきた文化的表現や実践を価値づけようとするカルチュラル・デモクラシーの重要性と、その概念を達成するための文化政策の在り方、特に地方分権の必要性を強調するこのシンプソンによる報告書は、実際、同年に発行された英国アーツカウンシルの年次報告書の中でも、とりあげられ、英国においてカルチュラル・デモクラシーが言及される際の導入的役割を担っていたと考えられる。

このように、カルチュラル・デモクラシー概念は、60年代末から70年代にかけて、世界的な潮流となった反体制の時代の文化政策において、欧州評議会をはじめとする、大陸ヨーロッパでも同時多発的に共有された気運であったことがわかる。そしてその過程は、まず理念的支柱として、アニマトゥールという、人々と文化の間の媒介者となってプロジェクトを組織・運営する専門職の重要性が強く認識されたことに始まった。そしてその後、そのアニマトゥールが起点となって文化に

¹¹⁰ Council Europe Strasbourg, OSLO 1976 Report of the Conference, Council Europe Strasbourg, 1976, pp.100. 筆者翻訳.

¹¹¹ Simpson, op.cit., pp.36. 筆者翻訳.

¹¹² Simpson op.cit.,pp.38. 筆者翻訳.

おける支配関係やヒエラルキーを解体しようとする動きとしてカルチュラル・デモクラシー概念が醸成されていったのである。それらは、ユネスコやヨーロッパ評議会を舞台として発展し、1976年の文化大臣会議に結実するという一連の流れを経ていくこととなった。

これらヨーロッパにおける同時代的なカルチュラル・デモクラシーとアニマトゥールの概念が急速に広がった背景には、1960年代から1970年代という、いわゆる<異議申し立ての時代>特有の思想的影響があった。例えば、アントニオ・グラムシ(Antonio Gramsci:1891-1937)のネオ・マルクス主義的<ヘゲモニー>論や、イヴァン・イリイチ(Ivan Illich:1926-2002)の<ラディカル・モノポリ><脱学校>、あるいは前述のパウロ・フレイレの『被抑圧者の教育』やアウグスト・ボアールの『被抑圧者の演劇』における言説が頻繁に登場する¹¹³。つまり、既存のヒエラルキーを解体するために、非支配層に属する人々、自らが社会変革の主体となり、具体的な実践(praxis)を起こしていこうとする提言である。また、第5章で詳細に論じるが、レイモンド・ウィリアムズやリチャード・ホガート(Richard Hogard)による労働者階級文化を評価した文化研究の影響も特筆できるだろう。とりわけ、英国では、1960年代から1970年代にかけて、労働者階級の社会的台頭とともに、学生紛争に代表されるような怒れる若者たち<(angry young men)>による異議申し立てが社会を席捲した。ロック・スターやファッション・アイコン、政治家までもが労働者階級出身を自負するようになり、既存の価値観や伝統的な階層秩序の解体を標榜する文化革命が巻き起こったのである。

総じて、英国におけるコミュニティ・アートの理想的背景には、18世紀の産業革命期にさかのぼる、<集団的自治>の精神とともに、1960年代以降の異議申し立ての時代における<カルチュラル・デモクラシー>概念の開花、そしてヨーロッパの文化政策における共通言語となっていた<アニマトゥール>の存在が特筆できるだろう。

3. 小括：英国コミュニティ・アートの理想的支柱としてのカルチュラル・デモクラシー

以上、英国で展開してきた、コミュニティおよびコミュニティ・アートの定義に関する議論を検証してきた。ここで、これらの論点をもとに、コミュニティ・アートの定義をいまいちど統合してみると、本論文では、以下のように考えることができるだろう。

¹¹³ Jeffers and Moriarty, opcit; Kelly, O. "Cultural Democracy: Developing Technologies and Dividuality", Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp.223-239.

コミュニティ・アートとは、ある特定のコミュニティに拠点をおき、これまでアートにふれる機会のなかった人々が主体となって表現をおこなうことを目指す芸術活動を意味する。それらは、非専門家である市井の人々と専門家であるアーティストが、共に芸術作品を制作したり、ワークショップに参加したりする〈集合的創造活動〉であり、それらを通じてアーティストの社会的立ち位置を変容させるとともに、市井の人々の〈自己表現〉と〈自己決定力〉を生み出すための〈技術〉を共有することを目的とした表現活動である

と筆者は考える。

英国コミュニティ・アートの根底には、芸術文化をとりまく社会的ヒエラルキーやエリート主義に対する強い反発精神が存在し、それゆえに左翼思想との結びつきも強いことが指摘できる。そのような背景から派生する、カウンターカルチャー性や政治的アクティヴィズムが、英国コミュニティ・アートを定義するうえで非常に重要な要素であるといえるだろう。

ここで重要な点は、英国コミュニティ・アートにおいては、専門家と非専門家の間にくり広げられる〈創造的技術の共有と蓄積〉が最も重視されたということである。そして、その結果としてコミュニティ自体の〈自己表現力〉(self-expression)と〈自己決定力〉(self-determination)を創出していくことが最終的な成果とされたのである。換言すると、コミュニティ・アートの最大の特徴は、その主役と目的にあるといえるだろう。つまり、コミュニティ・アートの主役はアーティストではなく、あくまでも非専門家の地域住民であるということ、そして、その最終的な目的は、作品の制作やその展覧会ではなく、芸術文化の独占と中央集権に反発する、分権化運動(Decentralisation)の一環として、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から、市井の人々の日常へと取り戻し、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の〈自立性〉(Autonomy)を高めること、すなわち、カルチュラル・デモクラシーなのである。

では、はたして、このカルチュラル・デモクラシーを理念的基盤とした、英国コミュニティ・アートが、どのような経緯でムーブメント化し、そして過少評価される結果に至ったのだろうか。以下、具体的な変遷を追っていくこととする。

第2章 英国コミュニティ・アートの歴史の変遷：3つの時代区分

次に、コミュニティ・アートはいかにして派生し、進展を遂げたのか、その歴史的検証に移る。一般的に、コミュニティ・アートという用語の公的な使用は、1970年代初頭の英国で始まり、徐々にヨーロッパや北米に拡大したものとされる¹¹⁴。英国では、特に、1960年代後半から1980年代前半にかけて、コミュニティ・アート活動の全国的な展開がみられるようになり、＜コミュニティ・アート・ムーブメント＞と呼ばれるようになった¹¹⁵。ここでは、この約20年間の動きに着目し、その変遷を＜創生期＞＜発展期＞＜収束期＞と3つの時代区分にわけて検証する(表2)。

1. 創生期 (1960年代)：アンダーグラウンド・カルチャーからの萌芽

1-1 ロンドンとエディンバラのミクスト・メディア・スペース

まずコミュニティ・アート・ムーブメントの萌芽は60年代から70年代にかけて世界的に流行した学生運動の興隆にみられる。これら反体制的な政治運動にとりくむコミュニティ・アクティヴィストは、徐々にヒッピードリームから脱却していく過程において、より効果的に自分達のキャンペーンを伝える手法を模索するようになった。その手段の一つとして見出されたのが、ポスターや記録映像などの媒体だったのである¹¹⁶。特に、スクリーンプリントやリトグラフを駆使したジン(Zine)およびアート・マガジンは、ロンドンのアンダーグラウンド・カルチャーを牽引する発信媒体となっていた。その代表的なものが、『インターナショナル・タイムズ』(International Times:以下 IT)と『OZ』であった。ITは、1966年に写真家のジョン・ホッピー・ホプキンス(John Hoppy Hopkins:1937-2015)が中心となって設立されたアート・マガジンで、世界各地のアンダーグラウンド・カルチャーに関するニュースや、時事ニュースを掲載し、特に“Cencorshit”と銘打ったコラム欄は人気を博した(図3)。その執筆者には、後述のように、ロンドンのコミュニティ・アートの源泉となったアーツ・ラボラトリー・ムーブメントの先駆者であったジム・ヘインズ(Jim Haynes)¹¹⁷も含まれていた。IT設立の記念パーティでは、当時のロンドン・カルチャーの聖地であったライブハウス「ラウンドハウス」(Round House)にて、ピンクフロイドやソフトマシーンといったロックバンドの演奏、オノ・ヨーコによるフルクサス的なハプニング・

¹¹⁴ Matarasso.F, “All in together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011”, *Community, Art, Power*, ICAF, 2013, pp214-240.

¹¹⁵ Community Arts Partnership, *A Coming of Age*, Community Arts Partnership, Belfast, 2011.; Jeffers. A, “The rough Edges: Community, art and history”, *The Journal of Applied Theatre and Performance*, Vol.15, No.1, 2010, pp29-37.

¹¹⁶ Kelly.O, op.cit.,

¹¹⁷ 米国ルイジアナ州生まれ。60年代の英国アンダーグラウンド・カルチャーで活躍。アーツ・ラボ閉鎖後は、アムステルダムに移住し、現在はパリ在住である。

パフォーマンスが披露された¹¹⁸。さらに、OZ は、1963 年に初版がオーストラリアで発表され、1967 年から 1973 年にかけてイギリス版が発行された。初版からイギリス版にかけて編集長を務めたリチャード・ネヴィル(Richard Clive Neville:1941-2016)は、まさに 1960 年代好景気を極めていた<スウィング・ロンドン>(swinging london)を経験し、そのヒッピー文化とカウンター・カルチャーを発信していったのである(図 4)¹¹⁹。

また、同時期にロンドンでは、コミュニティに基盤を置いたインディペンデント・アート・スペースの設立が相次いでみられるようになった。いわゆる <アーツ・ラボレトリー・ムーブメント>(Arts Laboratory Movement)である。その契機となったのが、前述のように、IT のライターでもあったジム・ヘインズによって、コベント・ガーデン(Covent Garden)のドリュアリー・レーン(Drury Lane)に 1967 年に設立された アーツ・ラボ(Arts Lab) であった。アーツ・ラボは、既に当時のアバンギャルドシーンにおいて中心的存在となっていた書店ベター・ブックス(Better Books)(図 5)¹²⁰が 1967 年に閉館したことを受けて開設されたスペースで、映画館、ギャラリー、書店そしてレストランも兼ね備えた施設であった。アーツ・ラボでは、ジョン・レノン(John Lennon:1940-1980)とオノ・ヨーコの彫刻展、1966 年設立の劇団ピープル・ショウ(People Show)の上映などの他、後に 1970 年代の UK グラム・ロックのアイコン的存在となった、デヴィッド・ボウイ(David Bowie:1947-2016)がリハーサルスタジオとして利用するなど、様々なジャンルの若手アーティストが交流した場であった¹²¹。これらの活動の主旨について、創設者のヘインズは、IT の中でその役割を以下のように答えている。

私は、人びとが共に住まい、働く流動的なコミュニオン(生活共同体)をつくりだすことに興味がある。(中略)私たちは、非伝統的な政治メディアを通して、我々の政治的・哲学的姿勢が世の中に伝播していくことを望んでいる。誰もがメディウム(表現手段)をもってい

¹¹⁸ International Times Hopepage, available at <http://internationaltimes.it/about-2/> (2018 年 1 月 9 日最終確認)

¹¹⁹ OZ は、ドラッグ文化の合法化運動を先導した。また猥褻なイメージを表紙に使用したことで、2 度告発されている。

¹²⁰ ベター・ブックスは、出版者のトニー・グッドウィン(Tony Goodwin)が 1946 年にロンドン中心部のチャリング・クロス(Charring Cross)に開設した。サンフランシスコのシティ・ライト・ブックストア(City Light bookstore)との間で、当時の英国では入手困難だった本を取引きし注目をあびる。1964 年には近所にペーパーバックのセクションを開設し、その 2 階のコーヒーショップでポエム・リーディングやレクチャー、ライターのミーティングなどを開催していた。途中から運営に参画したポエム・パフォーマーのボブ・コビング(Bob Cobbing)は、ヨーロッパのシュールレアリズムやダダに関心が強く、それらのシーンとの繋ぎ役となり、北ロンドンのライダーズ・フォーラム(Writers Forum)やグループ H(Group H)などと交流を図った。また、1964 年にはケネス・アンガーらとともにシネマ 64(Cinema 64)を設立。1966 年には、アフリカセンターにて、作家、詩人、音楽家やライターの世界会議‘Destruction in Art Symposium’開催の際には、その打ち合わせの場所となった。このシンポジウムでは、オノ・ヨーコが《カット・ピース》を上演している(Keshvani 2012)。

¹²¹ Haynes, J. Jim Haynes, available at <http://www.jim-haynes.com> (2018 年 1 月 9 日最終確認)。

る。それを注意深く活用していこう¹²²。

このように、アーツ・ラボは、実験芸術の中心として機能しながらも、60年代特有の共同体意識と政治的アクティビズムを活動の基盤としていた。このようなヘインズの試みと機を一にして、若手アーティストの展覧会や実験映画の上映とともに、近隣住民を対象にしたワークショップを実施するスペースが徐々に英国全土へと拡充し、1969年当時、少なくとも英国8地域にわたってコミュニティ活動を行っていた団体は約60団体に増加した¹²³。こういった、ロンドン・アンダーグラウンド・シーンの中での〈非専門家をもまきこんだミクスト・メディアの実験の場〉において、カウンターカルチャーを標榜する〈怒れる若者たち〉(angry young man)は、自分たちの表現を発信する様々なアイデアを吸収していった。特に、ライブ・パフォーマンスやポエム・リーディング、あるいはスクリーン・プリントやリトグラフ、ラジオ放送を使ったメディア発信といったクリエイティブな技術は、その後のコミュニティ・アートの萌芽に繋がるエッセンスとなっていったと考えられる。

図3 International Times(Feb 1967)



出所 International times archive

図4 OZ(March 1967)



出所 University of Wollongong Australia

¹²² International Times Archives, International Times, Vol.1, No.66, pp16, 1969, <http://bit.ly/1NRhsPv> (2018年1月9日最終確認)。筆者翻訳。

¹²³ Internatinal Times Archives, Ibid.

図5 ベター・ブックスの概観(1972年)



出所 Flat Time House Online

他方、コミュニティ・アートのもう一つの源流は遠く離れたスコットランドの首都エディンバラにあった。英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート・ワーキング・パーティがまとめた報告書によると、コミュニティ・アート史の原点として、1962年にエディンバラに設立されたトラバース・ブック・ショップ(Traverse Bookshop)が紹介されている。このブックショップ内のコーヒー・バーが、実験的な劇場やミクスト・メディアのプロダクションとして機能し始めており、前述のロンドンのベター・ブックスやアーツ・ラボに類似した活動を実施していたと考えられる。実際に、もう少し時系列を遡ってみると、それ以前の1959年、既にエディンバラにおいては、アーツ・ラボを設立する以前のジミー・ヘインズが、ルイジアナから移住し、ペーパーバック・ブックショップ・アンド・ギャラリー(Paperback Bookshop & Gallery)をオープンしていた。米国のカルチャー誌や新聞、書籍を紹介したこの書籍は評判をよび、ロンドンの編集者も足繁く通ったという。このように、1950年後半から1960年代初期のエディンバラには、ブックショップを中心としたミクスト・メディア・スペースの萌芽が既に芽生えていたといえるだろう。

さらに、実質的なコミュニティ・アート活動の先駆けもまた、エディンバラにあった。その代表的な例が、英国のコミュニティ・アート史において最も古い先駆例である、クレイグミラー・フェスティバル・ソサエティー(Craigmillar Festival Society:1962-2002 以下CFS)である。このコミュニティ・アート団体は、当時エディンバラの貧困地域であったクレイグミラー地区の住民ヘレン・クルミー(Helen Crummy:1920-2011)を中心とする母親グループによって1962年に設立された組織であっ

た¹²⁴。フェスティバル発足の背景には、クルーミーが長男にバイオリンを習わせたいという意思を学校の校長に相談した際に、あっさり断られたという経緯があり、そこで、クルーミーは母親グループとともに自力でフェスティバルを立ち上げることになったのである。クルーミーは、エディンバラの女性活動家としても著名な人物であり、2014年のCFS50周年記念の際には、このバイオリンのストーリーを象徴したクルーミーの銅像が、クレイグミラー図書館の前に設置された¹²⁵。

実際、クルーミーは、オーガナイザーとしても非常に有能であり、1970年に政府の都市開発部局(Urban Aid)の助成金を獲得し、CFSのフルタイムスタッフに就任、パートタイムの職員を5名雇用して、本格的な組織体制を整備した。そして、1972年からは、コミュニティ・ミュージカルやシアター・ワークショップを継続的に開催したのである。現在エディンバラを代表する催しとなっている、演劇祭エディンバラ・フェスティバルのフリンジ企画にとっても、これらCFSの実践は先駆例としての参照対象であり、実際にCFSのストリートシアター・プログラムを参考にすると記録されている¹²⁶。さらに、CFSの取り組みは、英国コミュニティ・アート史のみならず、特にオーストラリアでの実践に大きな影響を与えた¹²⁷。2002年には主な活動を終えることとなったが、クルーミーの息子であるアンドリュー・クルーミー(Andrew Crummy)を中心にアーカイブ化が進められ、エディンバラ中央図書館やエディンバラを拠点にする慈善団体シスル財団(Thistle Foundation)の援助でアーカイブ・ルームの設立が計画されている。そして、2007年にはCFSの活動をベースにした、新たなコミュニティ・アートのアドボカシー団体ワールド・コミュニティ・アート・デイ(World Community Art Day)が立ち上げられた。

1-2. 1968年設立の4つのコミュニティ・アート団体

このように、ロンドンのミクスト・メディア・スペースやエディンバラの母親グループが立ち上げたフェスティバルにその萌芽をみてきたコミュニティ・アートであるが、1960年代後半には、地域住民やマイノリティによる〈参加〉を活動の軸にすえたコミュニティ・アート団体が増加し始める。そして、まさにその起点となったのが1968年であった。実際に、この年に相次いで4つのコミュニティ・ア

¹²⁴Connell,J, “Craigmillar Festival prepares to mark its 50th” *Edinburgh News*, available at <http://www.edinburghnews.scotsman.com/news/craigmillar-festival-prepares-to-mark-its-50th-1-3452232>, (2018年1月9日最終確認)。

¹²⁵ Glasgow women’s library and Women’s History Scotland, “Statue of Helen Crummy”, *Mapping memorials to Women in Scotland*, available at <http://womenofscotland.org.uk/memorials/statue-helen-crummy>

¹²⁶ Crummy,A, “Craigmillar Festival, the Scottish Community Arts Movement of the 1970s and 1980s and its impact: A view from Scotoland”, Jeffers.A and Moriarty.G(eds.) *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and NY: Bloomsbury, 2017, pp.83-97.

¹²⁷ 詳細は、序章第3項1節を参照されたい。

ト団体が設立されており、以降全国的なムーブメントを牽引する成功例としての役割を果たしていく。それらは、リバプールのブラッキー(The Blackie)¹²⁸、リーズのウェルフェア・ステイト・インターナショナル(Welfare State International:以下 WSI)、ロンドンのインター・アクション(Inter-Action)とアクション・スペース・モバイル(Action Space Mobile 以下 ASM)である。以下簡潔に、それぞれの特徴を概観しておきたい。

ブラッキーは、1968年に振付師のビル・ハーブ(Bill Harpe)とその妻ウエンディー(Wendy)によって設立された団体で、リバプールのチャイナタウンにある教会を拠点にコミュニティ・センターを運営した。そのプログラムは、参加型アクティビティがキーワードであり、例えばビンゴゲームや人形劇、写真などのワークショップの開催に加えて、編集やラジオなどメディア機能も果たした。ブラッキーの大きな特徴は、ジョン・ケージ(John Cage:1912-1992)やマース・カニングハム(Merce Cunningham:1919-2009)、サミュエル・ベケット(Samuel Beckett:1906-1989)など、現代音楽やパフォーマンス、劇作家などのアヴァンギャルド・カルチャーの影響を強く受けていたという点である。美術史家のクレア・ビショップは、一見子ども向けのソーシャル・ゲームも実は、前衛芸術のアイデアから引き出されたものであったと述べている¹²⁹。

WSIは、1968年に、ジョン・フォックス(John Fox)、スー・ギル(Sue Guill)、ロジャー・カルマン(Roger Coleman)によってリーズで設立されたツアー・カンパニーである。野外のパフォーマンス・フェスティバルやランタン・フェスティバル等を開催した。教育と医療とアートを結ぶ試みとして、ハンドブックや書籍も出版しており、アーカイブや言語化の乏しい初期の英国コミュニティ・アートにおいては稀有な存在である。1983年には、全国を移動するツアー・カンパニーから、ウーバーストンのコロンビアに拠点を構えるコミュニティアート・カンパニーへと組織改編を行い、1986年から2001年まではサマースクールを開催するなど、コミュニティ・アートに関わる人材育成にも積極的に貢献した。スー・ギルはデンマーク、ポルトガル、オーストラリアやカナダでも講演会を実施している¹³⁰。

インター・アクションも、1968年に、米国人演出家エド・バーマン(Ed Barman)によって開設されたコミュニティ・アート団体で、ロンドン北部のケンティッシュ・タウン(Kentish Town)に、移民の子ども対象の無料のアート・カレッジなどを運営した。インター・アクションは英国コミュニティ・アート史に

¹²⁸ Brack-Eと表記する場合もあるが、本論文では The Blackie に統一する。

¹²⁹ Bishop,C,2012, op.cit.

¹³⁰ Welfare State International Homepage, available at <http://www.welfare-state.org/index.htm>, (2018年1月9日最終確認); Unfinished History: Recording the history of alternative theatre, “Welfare State International” available at <http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/welfare-state-international>, (2018年1月9日最終確認).

においては、教科書的存在として紹介され、英国アーツカウンシルが1969年から1982年まで継続して助成を行った唯一のコミュニティ・アート団体である。ビショップは、英国のコミュニティ・アートの事例として、ブラッキーとともにインター・アクションを紹介しており、特にバーマンが自身をアーティストック・ディレクターとして位置付け、プロジェクトの主旨として、教育的であることとアーティストックであることの両方を実現していた点を高く評価している。そして、ブラッキーの設立者であるハープと比べて、バーマンはより分析的かつ戦略的であり、コミュニティ・アートを、教育心理学に基づいた〈アクション・リサーチ〉として位置付けていたことを強調している¹³¹。ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジと英国映画協会(BFI)のコミュニティ・ビデオ・アーカイブの中には、チャールズ皇太子自らインター・アクションに取材を行ったドキュメンタリー映像が保存されており、そこでバーマンは、年間120団体の見学があったと述べている¹³²。現在もケンティッシュ・タウンで、ケンティッシュ・タウン・シティ・ファーム(Kentish Town City Farm)と名前を変えてその活動は継続されており、子ども向けのゲームやワークショップの手法について、多くの実務家はそのノウハウを学んでいる¹³³。

1968年に設立された4つめのコミュニティ・アート団体ASMは、メアリー・ターナー(Mary Turner)とケン・ターナー(Ken Turner)によって、インター・アクションと同じくロンドンのカムデン区で始められたプログラムであった。ASMの特徴は、公園などの公共のスペースに、バルーン性の遊戯場(outdoor inflatable structure)を設営することにある。まず、プロジェクト立ち上げの契機となったのは、ロンドン塔フェスティバルの一環として参加したプラスチック・ガーデン(plastic garden)と題した遊技場であった。そこでは、日替わりでアーティストやミュージシャンが訪れてパフォーマンスを行い、地元のユース・クラブや自治体からも好評を得た。その後、このプラスチック・ガーデンをベースにしたプログラムで英国各地のツアーを組むようになり、英国アーツカウンシルやロンドン教育機関からも助成金を得るようになった¹³⁴。その後アクション・スペース・エクステンディット(Action Space Extended)と名前を変え、拠点も南ヨークシャーに移しながら、2015年まで活動が継続された。

以上を総括すると、1960年代前半には、ブックショップやミクスト・メディア・スペースを拠点としたアンダーグラウンド・カルチャーの発信が注目を集めるようになり、そこでのライブ・パフォーマンス

¹³¹ BishopC, 2012, op.cit.

¹³² London Community Video Archive, “Prince Charles at Inter-Action” available at <http://www.the-lcva.co.uk/videos/59aed578627ccb7d96965962>, (2018年1月9日最終確認)

¹³³ Kentishtown City Farm Homepage, available at <http://kctcityfarm.org.uk>, (2018年1月9日最終確認).

¹³⁴ Unfinished History: Recording the history of alternative theatre, “Action Space production and project” available at <http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/action-space/productions-and-projects> (2018年1月9日最終確認).

やポエム・リーディング、あるいはスクリーン・プリントやラジオ放送を駆使したメディア編集を体験した若者たちが、自分たちの表現を発信する媒体と拠点を求めるようになっていった。そして、1960年代後半になると、実際に貧困地域や移民エリアに拠点を構えるコミュニティ・アート団体が登場し始めた。それらは、当初フェスティバルやツアー劇団、遊技場といった期間限定の催しものであったが、徐々に一定の組織と拠点を設けて継続的な活動を実施するようになっていった。このようにして、60年代特有のアンダーグラウンド・カルチャーに影響を受けながら、同じような目的と方法をもちあわせたゆるやかな認識として、コミュニティ・アートは徐々に認知されていくようになったのである。そして、壁画や写真、ドラマ、シルク・スクリーンやフェスティバルという多様な手法を含みながら全国的に発展していくこととなった。

2. 発展期（1970年代）：コミュニティ・アートの制度化と民間団体の活躍

2-1. 1970年代の主なコミュニティ・アート団体

1970年代に入ると、コミュニティ・アートという名称を用いて継続的に活動する動きが目立つようになる。その兆候は全国規模に広がり、コミュニティ・アート・ムーブメントと呼ばれるようになった。ここでは、まずこの時期に設立された代表的なコミュニティ・アート団体をみておきたい(図6)。

例えば、リバプールのグレーター・ジョージズ・プロジェクト(Greater George's Project)や、ラスボーン・プロジェクト(RathBorn Project)は、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート評価グループのケーススタディとして視察を受ける代表的なプロジェクトであった。さらに、ジュビリー・アーツ(Jubilee Arts)はウェストミッドランドの主要都市バーミンガムを代表するコミュニティ・アート団体で、1974年から1994年までの記録写真など豊富なアーカイブを残す稀有な存在であった。もともとジュビリー・アーツは、バーミンガム大学ドラマスタディーズの教授であったグラハム・ウッドルフ(Graham Woodruff)とその学生が立ち上げたコミュニティ・アート団体であった。同時に、英国中西部のテルフォードに拠点を置いたテルフォード・コミュニティ・アート(Telford Community Arts)も、ウッドルフとその学生たちによって設立された団体で、英国アーツカウンシルの助成金受託団体の常連であった。ウッドルフは、英国アーツカウンシルのコミュニティ・ワーキング・パーティにも関わった人物であった。アカデミアとしてコミュニティ・アートを学術的な観点から検証した稀有な存在であるといえる。彼の教え子たちが、ウェストミッドランドを中心とした主要なコミュニティ・アート・プロジェクトを発足させ、フランスのコミュニティ活動に従事するなど、多くの影響を与えたという意味で英国コミュニティ・アート史において特筆すべき人物である。この他にも、イングランド南西部のバース市や、イングランド北部ウェスト・ヨークシャーのリーズ市、ブラッド・フォード市も、コミュニティ・アート活動

がさかんな地域であった。

しかし、このようにコミュニティ・アート・ムーブメントが全国的に展開した現象であった一方で、やはりその発展期における中心は首都ロンドンであったといえる。英国アーツカウンシルの年次報告書によると、助成金給付団体もロンドンとそれ以外に分類されており、評価のための視察先も半数がロンドンに拠点を置く団体であった¹³⁵。特に、その中でも前述のインター・アクション(Inter-Action)は、1968年の設立から継続して、ロンドンコミュニティ・アートの中心的存在であったし、また、ロンドン北東部のハックニー区で1970年から継続されていた例として、フリー・フォーム(Free Form)も代表的な事例であった¹³⁶。

さらに、この時期の注目すべき特徴として、シルクスクリーン技法やデザインに特化したコミュニティ・アート団体の増加がある。1986年に発行された報告書では、全国各地のプリントショップ形態をとるコミュニティ・アート団体が32件紹介されている¹³⁷。例えば、1970年代に既にリーディング・ケースとなっていた代表的な事例としては、1974年にアーティストのジョン・フィリップス(John Philips)とピパ・スミス(Pippa Smith)によってロンドン北西部に設立されたパディントン・プリントショップ(Paddington Printshop)¹³⁸がある。この組織は、今も同じ地域で活動を行う数少ない貴重なコミュニティ・アート団体であり、スミスは後に、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート委員会委員として全国のコミュニティ・アート団体の評価事業にも携わった人物である。

また、プリントショップの形態をとるコミュニティ・アート団体の中には、女性や黒人による社会運動を主な目的とする団体が多数見受けられた。これら<フェミニスト・プリントショップ>の代表的な事例としては、1974年にロンドン南部で設立されたシー・レッド・ウーマンズ・ワークショップ(See Red Women's Workshop)や、1976年にロンドン東部のハックニーで設立されたレントホール・ロード・ワークショップ(Lenthall Road Workshop)などがある。これらは、いずれも、白人、ミドルクラス、男性が中心になりがちであった当時の左翼的カウンターカルチャー・シーンにおいて、排除されがちであった、女性や黒人たちが、イニシアチブをとって自分たちの権利主張や政治批判を行った貴重な活動であり、その表現手段として、シルクスクリーンの技術が採用されたのであった。実際に、

¹³⁵ Arts Council Great Britain Community Art Working Party (Baldry.H (ed)), "The Report of the Community Arts Working Party", London: Arts Council Great Britain, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/72,1974(c).

¹³⁶ Crehan.K, op.cit.

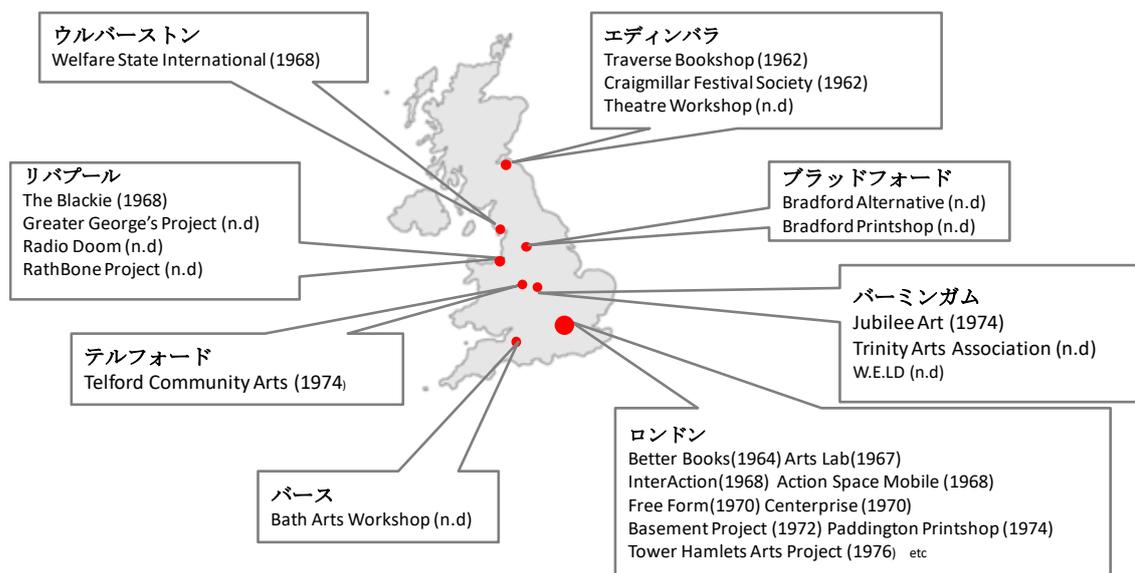
¹³⁷ Kenna, C. Medcalf,L. and Walker,R. Printing is Easy...? Community Printshops 1970 - 1986 London, 1986.

¹³⁸ 1974年にジョン・フィリップ(John Philip)とピパ・スミス(Pippa Smith)によって、ロンドン北西部のパディントン近郊に設立された、印刷工房。地元の住民向けにシルクスクリーンのワークショップなどを実施。現在も同じ地域で活動を続けている数少ないコミュニティ・アート団体のひとつである。

Baines(2012)は、当時のフェミニスト・プリント・ショップの活動を調査する中で、シルクスクリーンの技術を用いて制作されたチラシやパンフレット、T シャツなどから、DIY 精神(Do It Yourself)や自助(self help)、参加(participation)や自己決定(self-determination)といったフレーズを見出している。まさに、コミュニティ・アートの思想的支柱となっていた、カルチュラル・デモクラシーや集団的自助の精神が、ここに体现されていたといえるだろう。

これら、1970 年代のロンドンの事例の中でもとりわけ、ロンドン・イーストエンド地区を拠点とした、ベースメント・プロジェクト(Basement Project) やタワー・ハムレット・アート・プロジェクト(Tower Hamlets Arts Project)の取り組みは、コミュニティ・アート研究史の中でもその継続性と多様性において特筆すべき存在である。これらの創設に関わったマギー・ピンホーン(Maggie Pinhorn)は、コミュニティ・アーティスト協会の創設者の一人でもあり、英国におけるコミュニティ・アート活動を、全国規模のムーブメントとしてアドボケイトした中心人物でもあった。この2つの事例については、第5章で詳細にとりあげることとする。

図6 地理的配置①:1960年代から1970年代
(コミュニティ・アート・ムーブメント創生期から発展期)
英国コミュニティ・アートの主な活動事例

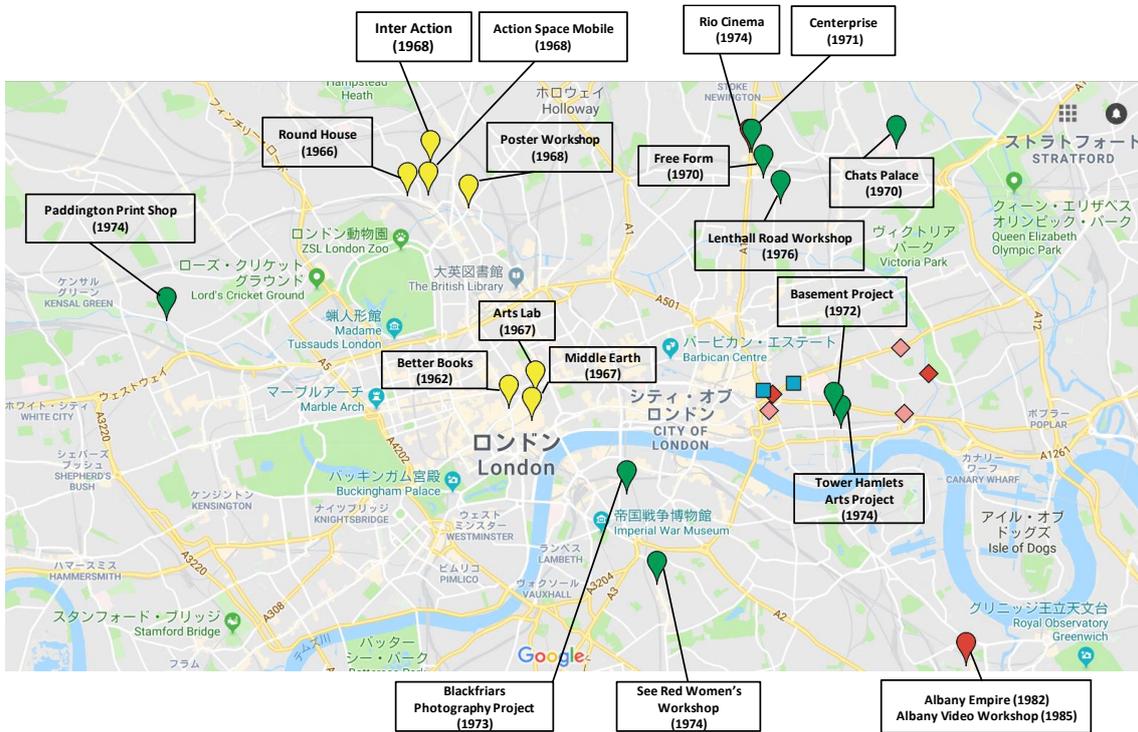


出所 Braden (1978); Arts Council Great Britain Community Art Working Party (1974c);
Arts Council Great Britain Evaluation Working Group (1977)

をもとに筆者作成

※Better Books と Arts Lab は厳密にはコミュニティ・アートではないが、ここではその萌芽としてとりあげる。

図 7 1960年代から1980年代のロンドンの主なコミュニティ・アートプロジェクトの拠点



出所 Braden (1978); Arts Council Great Britain Community Art Working Party (1974c);
Arts Council Great Britain Evaluation Working Group (1977)
をもとに筆者作成

※Better Books と Arts Lab は厳密にはコミュニティ・アートではないが、ここではその萌芽としてとりあげる。
※黄色が1960年代に設立されたもの、緑色が1970年代以降、赤色は劇場を示す

2-2 コミュニティ・アーティスト協会 (ACA) の設立

さらに、1970年代発展期の重要な特徴としては、コミュニティ・アートに特化して支援する民間の研究・助成団体が増加し始めたということがある。

その中でも、最も重要な役割を果たしたのが、1974年に設立された「コミュニティ・アーティスト協会 (Association of Community Artist(ACA))」である。Kelly(1984)によると、コミュニティ・アーティスト協会は、アーティストのマーティン・グッドリッチ(Martin Goodrich)、映画制作者マギー・ピンホーン(Maggie Pinhorn)、西ロンドン・シアター・ワークショップ(West London Theatre workshop)を運営していたブルース・バーチャル(Bruce Birchall)、によって提唱されたものだった。彼らは、1972年にロンドンの現代美術館(Institute of Contemporary Art (ICA))にて、ルーファス・ハリス(Rufus Harris)が主催したコミュニティ・アートに関する2日間連続のセミナーに参加したことを契機に、ACAの設立に

至ったとされている。このセミナーは英国初のコミュニティ・アーティストの全国集会であった¹³⁹。

ACA が実際に組織的形態を整備したのは 1974 年初頭で、団体の目的は、コミュニティ・アーティスト、コミュニティ・グループ、そして助成団体間のネットワーク形成を行う〈アンブレラ組織〉となることであった。とりわけ、ACA は、同時期に英国アーツカウンシル内に設けられたコミュニティ・アート・パネルとの密な連携を目指して、コミュニティ・アーティストやコミュニティ・アート団体との協議を重視していた。実際に、ACA のナショナルオフィスがロンドンに設置され、定期開催の全国総会では、各地方支部の代表者によって提案書が発表された。総会では、それをもとに、助成金支給状況およびコミュニティ・アート・プログラムの実態や、英国アーツカウンシルや地方芸術協会、地方自治体との協力体制などについて協議が行われたのである。登録団体に関する詳細な記録は確認できないものの、1974 年の ACA メーリングリストには、約 300 の団体およびプロジェクトが登録していた¹⁴⁰。以下では、ACA の活動内容について詳細に述べていく。

まず、ACA は設立間もない 1974 年に、全国各地のコミュニティ・アートに関わる 150 団体にアンケート調査を行った¹⁴¹。その調査結果によると、平均常勤スタッフ数は 5 名、非常勤スタッフが 9 名であった。後述する本論の事例研究からも明らかとなったように、当時のコミュニティ・アート団体は、行政や英国アーツカウンシルからの助成金を受けていたことで、一般的にボランティアスタッフに頼ることのない有給就労体制が整備されていたことがわかる。他方、スタッフの年間就労週数の平均は 43 週つまり 301 日勤務であった。このことは、週休 2 日勤務で単純換算すると、年間 260 日勤務となることから、当時のコミュニティ・アート関係者は、生活時間の大半をプロジェクト運営に割いていたことがうかがえる。実際、筆者が当時の実務家に行ったインタビュー調査からも、事務所の 2 階などをスタッフの居住スペースとしていたケースが多く見受けられた¹⁴²。現代のアーティストラウン・スペースやアート・プロジェクトの事務局体制にも共通するように、仕事とプライベートの境なく、事業に従事していたと考えられる。実際に、ACA のアンケート調査によると、各団体の年間プロジェクト・パフォーマンス数の平均は 92 プログラムであったことから、稼働率の高さが確認できる。さらに特筆すべきは、週平均給料の低さである。アンケート調査では 12 ポンドであることがわかったが、当時の最低賃金が週平均 20 ポンドであったことを考慮すると、コミュニティ・アート関係者の薄

¹³⁹ Kelly, O, op.cit.

¹⁴⁰ Association of Community Artists, “Report on the ACA National Survey of Community Arts Groups & Projects made in April 1974”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/15, 1974.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² 2016 年 9 月 10 日にバーミンガムにて、元テelford・コミュニティ・アート・スタッフのグラハム・ピート(Graham Pete)氏に対面式インタビューを行った。

給ぶりが指摘できる。このように、ACA 自らのイニシアチブによって実施されたアンケート調査は、現場の実態を把握するうえで一定の役割を担ったといえるだろう。

その後、ACA は英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート委員会や、評価委員会の要人との会合を重ね、彼らの方針に対する意見書を提出した。その詳細については、次章に譲るが、ACA はコミュニティ・アーティスト達の意見や現状を反映させた異議申し立てを発信し続けたという意味で、英国アーツカウンシルにとっては徐々にやっかいな存在となっていたのである。

他方、ジェファーズは、このコミュニティ・アーティスト協会の設立が、コミュニティ・アーティスト達に制度的骨組みを与えた画期的な契機となったと高く評価する。同時に、この組織が継続され得なかったことが、コミュニティ・アート・ムーブメントが収束した主な要因と強調している¹⁴³。

2-3. カールスト・グルベキアン財団のコミュニティ・アート支援

さらに、<カールスト・グルベキアン財団> (Calouste Gulbenkian Foundation (以下 CGF)も英国コミュニティ・アートの発展に寄与した重要な助成財団のひとつである。CGF は 1956 年に英国籍をもつアルメニア人資産家カールスト・サルキス・グルベキアン(Calouste Sarkis Gulbenkian)によって、ポルトガルのリスボンで設立された財団である、英国に支部を持ち、その財源は石油関連事業である¹⁴⁴。CGF は 1974 年から 1976 年にかけて、英国各地の小学校にて開催したアーティスト・イン・レジデンス事業に対して継続的に助成を実施した。さらに、Braden(1978)によると、CGF は、前述のクレイグミラー・フェスティバル・ソサエティーや、後述の事例研究でとりあげるベースメント・プロジェクト(Basement Project)そしてタワー・ハムレット・アート・プロジェクト(Tower Hamlet Art Project)などを含む 20 のコミュニティ・アート・プログラムに助成金を支給していた。このように、コミュニティ・アート活動に対する、民間の助成団体が充実し始めることで、コミュニティ・アートは財政的基盤を得て、徐々に制度化され、その数・規模ともに発展を遂げることとなったのである。

また、1970 年代には、CFG に代表される民間財団のパトロネージュに加えて、英国アーツカウンシルの重点的な補助金支給政策が始まった。この点については、次章、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策の変遷で詳細に述べる。さらに、コミュニティ・アートに対する公金の投入に関しては、中央政府の都市政策も追い風となったといえるだろう。1977 年労働党政権は、<都市プログラム> (Urban Programme) を設立し、アートを用いた都市再生プログラムへの財政的援助を

¹⁴³ Jeffers, A and Moriarty, G, Community Art Unwrapped, <http://communityartsunwrapped.com> (2018 年 1 月 9 日最終確認),

¹⁴⁴ Calouste Gulbenkian Foundation HP, available at <http://www.gulbenkian.org.uk>, (2018 年 1 月 9 日最終確認)

重点政策として採用し始めたのである¹⁴⁵。この動きは、コミュニティ・ベースのアートプログラムに対して公的資金が積極的に投入される契機のひとつとして機能したと考えられる。

3. 収束期（1980年代）：アーツカウンシル直接補助金の廃止と地方分権

ところが、1980年代に入ると、コミュニティ・アートをめぐる環境は大きく変化することとなった。次章で述べるように、1982年に英国アーツカウンシルからの直接補助金は撤廃され、コミュニティ・アートに対する政策権限が地方組織へと委譲されることとなったのである。これによって、中央組織による強いイニシアチブが失われ、コミュニティ・アートをめぐるムーブメント性が徐々に喪失していったと考えられる。しかし、ここで強調すべき点は、英国においてコミュニティ・アートが完全に消滅したのではなく、その形態が多様化したことによる「分散化」であったということである。実際に、1970年代当時の英国アーツカウンシル職員コミュニティ・アート委員会担当であったピパ・スミス(Pippa Smith)氏は、筆者のインタビューの中で、1980年代前半には、もはやひとつのコミュニティ・アートとして語れない、多様な実践が表出してきたことを指摘し、英国においてコミュニティ・アートは中央集権化と地方分権化の循環を繰り返していると強調している¹⁴⁶。

他方、このようなコミュニティ・アートに対する公的資金の削減と、コミュニティ・アート自体の多様化を受けて、民間団体も大きな組織改革を行った。1980年にコミュニティ・アーティスト協会は、カールスト・グルベキアン財団からの外部助成金を確保するために、教育・情報系チャリティ団体シェルトン・トラスト(Shelton Trust)を設立し、本体は地方団体として分解するという組織改革を行った。そして、最終的にコミュニティ・アーティスト協会は、より地方に基盤を置いた、新コミュニティ・アーティスト協会(Association for Community Arts(AfCA))へと変更されることとなったのである。

このように、コミュニティ・アートの発展に尽力した民間団体も、規模縮小と地方分権化の道を進むこととなり、それによって、コミュニティ・アートの細分化と多様化に拍車がかかることとなったと考えられる。

4. コミュニティ・アート・ムーブメント収束の要因

これまでの先行研究や報告書を総括すると、コミュニティ・アート・ムーブメントの収束化の要因としては、アーツカウンシルからの直接補助金の撤廃という財政的要因に加えて、主に次の4点が見

¹⁴⁵ Crehan.K, op.cit.

¹⁴⁶ 2015年9月18日ブライトンにて対面式インタビューを行った。

出せるだろう。つまり、1) アクティヴィズムからプラグマティズム(実用主義)への変容、2) 文化民主主義から文化の民主化への転調、3) 芸術性評価の欠如、そして 4) 理論化に対する無関心である。

まず、収束化の第一の要因に、コミュニティ・アート自体が、過度に実用主義へと傾倒してしまったということがある。Kelly(1984)は、コミュニティ・アートはその財源確保のためのアドボカシーに翻弄され、<補助金中毒>(grant addiction)化したことで、カルチュラル・デモクラシーという真の目的から脱線してしまったと述べている。そして、そのアクティヴィズムを失ったコミュニティ・アートは、実用性を重視する、地方自治体のソーシャル・サービス部門へと成り果ててしまったと強く批判している。この背景には、サッチャー政権発足以降、いわゆる福祉国家の終焉に加えて、<道具主義的文化政策>(Instrumental Cultural Policy)¹⁴⁷と<監査文化>(Auditing Culture)¹⁴⁸が強化されるようになったということもあげられるだろう¹⁴⁹。つまり、助成事業に対する明確な効果と効率性が求められるようになり、芸術団体は、明快かつシンプルな社会貢献性を求められる風潮の中で、実用主義に傾倒していくこととなったという批判である。このように、当初のカウンターカルチャーとしての強い批判性を失ったコミュニティ・アートは、徐々にその吸引力を喪失していったと考えられる。

¹⁵⁰第二の要因として、文化民主主義から文化の民主化への転調がある。コミュニティ・アートは民衆文化あるいは非専門家の芸術活動を価値付けることを目的としたカルチュラル・デモクラシーつまり、<文化民主主義>(Cultural Democracy)を出発点としながら、結局は、ハイカルチャーを享受しうる教養と素養を養うためのエリート文化の教化、つまり<文化の民主化>(Democratisation of Culture)へとすり替わってしまったということである。そもそもコミュニティ・アートは、階級制度への批判と、ふつうの人たちが自分自身で自分達のカルチャーを想像し定義していく、いわば<自己決定力>(Self Determination)を活動の軸としたものであったにもかかわらず、徐々にヒエラルキーの強化へと加担していくことになってしまったという批判である¹⁵¹。

もちろん、当時のコミュニティ・アート活動の中には、実際にカルチュラル・デモクラシーを体現する成功例もあった。例えば、第五章で紹介するように、労働者階級のいわゆる非行少年たちが脚本・俳優として参加した映画作品が、国内外で脚光を浴びたベースメント・プロジェクト(Basement

¹⁴⁷ 道具主義的文化政策とは、文化芸術を文化以外の政策目標や目的を達成するための道具として使用することを積極的に奨励する文化政策の手法をさす(小林 2014)。

¹⁴⁸ 監査文化とは、公共事業における評価を重視する「証拠準拠主義政策(evidence based policy)の根幹をなす公的組織内の風潮であり、英国においては 1998 年発足のブレア政権以降本格化する政策方針である(小林 2014)

¹⁴⁹ Belfore, E, 'Auditing Culture The subsidised cultural sector in the New Public Management', International Journal of Cultural Policy, Vol.10.No.2, 2004, pp183-202.;小林瑠音「英国における芸術の社会的インパクト評価に関する基礎的考察—政策的背景と評価手法—」『文化経済学』第 11 巻第 1 号、2014、8-17 ページ。

¹⁵⁰ Kelly, O, op.cit.; Jeffers, A, Online op.cit.

¹⁵¹ Bishop, C, op.cit.

Project)や、地方自治体による区画整備の中止を勝ち取ったパディントン・プリントショップ (Paddington Print Shop)のポスター制作活動などである。そこでは、地域住民が主役となって芸術作品を制作したり、自分たちでデザインしたポスターを用いて制度批判を行ったりすることで新たなムーブメントが生まれていたといえよう。しかし、その他の多くの事例の中では、アーティストと参加者は、トレーナーと受講者という関係性から飛躍することなく、また内的文化活動を超えて中央集権からの脱却への布石となるほどの大きな熱量を得るに至らなかった。こういった背景が、コミュニティ・アートに対するある種の落胆へと繋がったと考えられる。

第三の要因に、コミュニティ・アートが稚拙なアマチュアリズムとして過小評価されるに至ったということがある。つまり、作品としての卓越性に重点が置かれなかったことや、非専門家の参加が重視されたことで、コミュニティ・アートの成果物は、デザイン性の低さや稚拙な壁画などのイメージが固定化してしまったという批判である¹⁵²。特に、1980年代前半に本格的に紹介された「創造都市」¹⁵³戦略によって、アートを用いた新しい都市再生手法が登場したことも逆風となった。つまり、これら経済界と密着した明快なモデルと比較して、コミュニティ・アートは、その内輪性、曖昧性、とりわけ美的クオリティの低さが指摘されるようになり、徐々にオールドファッションな手法として認識されていったということである¹⁵⁴。総じて、美術史家のクレア・ビショップは、英国コミュニティ・アートの弱体化の要因は『『何が good か』という倫理的指針になぞらえた『献身 (commitment)』と『貢献 (dedication)』によってのみ、その価値が定義づけられたことに起因するものである』と強く批判し、「芸術性の評価」が欠落していたこと、とりわけ「批評的観者」(Critical Audience)の不在を問題にしている¹⁵⁵。

他方、この点については、そもそも、コミュニティ・アートが、既存の美術批評の価値基準とは異なる評価に帰属したものであったという前提をふまえると、ここでいう「芸術性の評価」が欠落していたことは、当然の帰結であるという批判ができるだろう。しかし、ここでの問題は、その芸術性の意味である。つまり、技術的卓越性ではなく、社会改革の布石として、コミュニティ・アートが何を提示したのか、その批判的革新性を含めた芸術性でなければならないということである。

特に、最後の評価の問題は、日本の地域アート現状に対しても共通する論点であろう。そもそも

¹⁵² Crehan, K., op.cit.

¹⁵³ 創造都市とは、1995年に英国人研究者チャールズ・ランドリーによって提唱された都市政策で、芸術文化の創造性を活かした都市再生の試みを意味する。産業空洞化と地域の荒廃に悩む欧米の都市での、1985年に始まる「欧州文化都市」事業などが成功を収めて以来、世界各国で応用されている。

¹⁵⁴ Matarasso, F., op.cit., pp.214-240.

¹⁵⁵ Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London and New York: Verso, 2012, pp.190, 筆者翻訳。

既存の美術批評には当てはまらない表現として成立してきたコミュニティ・アートであったが、結局アートを名乗る限りその芸術性に対する視点は無視し得ない、という興味深い帰結がここに見出せる。

第四の要因は、これら3つの要素を包括する点であるが、つまり、コミュニティ・アート・ムーブメントが本末転倒に終わってしまった、その最も根源的な原因は、実践者やコミュニティ・アーティスト自身が、コミュニティ・アートの理論化、歴史的検証に関して無関心あるいは回避的態度を示していたということがある。この指摘は、英国コミュニティ・アート研究者が一貫して指摘する痛烈な批判である。Matarasso(2013)は、英国コミュニティ・アートが理論武装を怠ったことで、1980年代から本格化する新自由主義体制下における市場経済の占有に対抗できなかったと分析し、自国のコミュニティ・アート研究が比較的盛んな、ベルギーやオランダとの違いを強調する。近年、英国コミュニティ・アートの再検証が英国国内で進展する背景としては、これらアカデミアからの長年の指摘に対する反省が大きく影響していると考えられるだろう。また、その反省を後押しする他の要因としては、当時の実践者が還暦を迎える年齢にさしかかり、彼らが、自分たちの過去の実績を振り返ることに對して非常に積極的になってきているということがあげられる。その際には、ケリーやクレハンなどの研究者によって、自分たちの活動を、過小評価されることへの、当事者としての強い反発もあると考えられる。

5. 小括：英国コミュニティ・アート・ムーブメントの帰結

以上、英国コミュニティ・アートが1960年代を基点に、どのような変遷をとげてきたのか、3つの時代区分にわけて検証を行った。第一に、コミュニティ・アート・ムーブメントは、1960年代の学生運動の余波から生まれたコミュニティ・アクティヴィストの活動、およびアーツ・ラボレトリー・ムーブメントの影響を受けた、ロンドン・アンダーグラウンドシーンでの、複合メディアの実験の場として発祥した。そして第二に、1970年代に入ると、英国アーツカウンシルや民間財団からの助成金を得て発展し、次第に組織化していったことが明らかとなった。そして、第三に1980年代には、コミュニティ・アート自体の形態が多様化していく中で、徐々にそのムーブメント性を失うと同時に、英国アーツカウンシルからの直接補助金が撤廃されたことを契機に、徐々に収束していくという経緯をたどったのであった。

ここでは、特に、コミュニティ・アート・ムーブメントの終焉に関しては、様々な見解があることを強調しておきたい。例えば Crehan(2011)は、1990年代に入ると、コミュニティ・アートは完全に消滅したと明言する一方で、Matarasso(2013)は、1990年代になって、コミュニティ・アートが、政治的かつ

集合的な活動であったものから、非政治的かつ個人的な活動へと変化していく中で、パティシパトリー・アート(Participatory Art)という新しい用語に吸収合併されていったと分析する。本稿は、それら個別の流派を含め、コミュニティ・アートが一つの形態に収まらない多様化の道を遂げていったということに着目する。すなわち、ムーブメントが完全に終了したのではなく、収束していったという立場をとるものである。

総じて、芸術文化をとりまく社会的ヒエラルキーやエリート主義に対する強い反発精神をもとに、カウンターカルチャー性や政治的アクティヴィズムを基盤として始まったコミュニティ・アートであったが、それらが実際に大きな社会変革をもたらすことはなく、その全国的ムーブメントは静かに収束していった。その理念的脆弱性に加えて、コミュニティ・アートが公的助成を受けて、徐々に政策に回収されていく様が標的となり、それらが実用性を重視するソーシャル・サービスとして批判されることとなったのである。このようにして、英国コミュニティ・アートの国内での評価は非常に低く、ある種の烙印が押されたものとして認識されてきたということがいえるだろう。次章では、そのコミュニティ・アートと政策の関係について、さらに詳細に分析するために、英国アーツカウンシルの政策方針について検証する。

表2 コミュニティ・アートの変遷と英国アーツカウンシルの動向

時代区分	主なコミュニティ・アート活動の設立	コミュニティ・アートに関する 主な民間団体の動き	ACGBのコミュニティ・アート政策 主な動きと5つ転換点	政権	芸術担当大臣	ACGB会長	ACGB事務局長
1962	Traverse Bookshop (エディンバラ); Craigmillar Festival Society (エディンバラ)			保守党(Macmillan)		Lord Cottesloe (1960-1965)	
1963				保守党(Douglas-Home)			
1964	Better Books (ロンドン) ※1			労働党 (Wilson)	Jennie Lee (1964-1970) ※2	Lord Arnold Goodman (1965-1972)	Nigel J. Abercrombie (1963-1968)
1965	Arts Lab(ロンドン); Middle Earth (ロンドン)						
1967	The Blackie (リバプール); Inter- Action (ロンドン); Action Space Mobile (ロンドン); Welfare State International (ウルバートン)						
1968							
1969			新活動委員会(New Activity Committee)設立				
1970	Free Form (ロンドン); Chats Palace (ロンドン)			保守党 (Heath)	David Eccles (1970-1973)	Sir Hugh Willatt (1968-1975)	
1971	Center Prise (ロンドン)		実験的プロジェクト委員会(Experimental Project Committee)に改編 Community Arts in Great Britain (Rufus Harris 監修)発行				
1972	Basement Project (ロンドン)		Rufus Harrisによる2日間のセミナーをロンドン現代 美術館(Institute of Contemporary Art:ICA)で開催: ACAとCAWPの発足へと繋がる				
1973			11/28:コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ (Community Art Working Party: CAWP)設立,ACGB予 選の中にcommunity artの文言登場				
1974	Paddington Print Shop (ロンドン); See Red Women's Workshop (ロンドン); Jubilee Art (バーミンガム); Telford Community Art (テルフォード)	コミュニティ・アーティスト委員会 (Association of Community Artists: ACA) 設立 4月: 150のコミュニティ・アート団体対象 にアンケート調査 を実施	9月: 「コミュニティ・アート・ワーキング・パー ティ報告書 (ポールドリー・レポート)」 The Report of the Community Arts Working Paper (Baldry Paper) 発行: 基本方針の提唱	労働党 (Wilson)	Norman st John-Stevas (1973-1974)	Lord Patric Gibson (1972-1977)	
1975		カールスト・グルベキアン財団による小学 校でのアーティスト・イン・レジデント事 業助成開始 (1974~1976)	コミュニティ・アート・パネル(Community Arts Panel)設立		Hugh Jenkins (1974-1976)		
1976	Tower Hamlets Arts Project (ロ ンドン); Lenthall Road Workshop (ロ ンドン)	10/5: ACAがCAEWGとの協議開催の際に 地方の実態をふまえた意見書 を提出	4月: Community Arts - a reassessment of the first year's work of the Community Arts Committee (Beaford Revel監修)発行 5/26: コミュニティ・アート評価グループ (Community Art Evaluation Working Group: CAEWG) 設立 「英国アーツカウンシル年次報告書: 困難な時 代のアート」 The Arts in Hard Time 発行: 教育 価値への傾倒	労働党 (Callaghan) ※3	Lord Donaldson (1976-1979)	Roy Shaw (1975-1983)	
1977			「コミュニティ・アート評価グループ報告書」 Community Arts: A report by the Arts Council's Community Arts Evaluation Working Group 発行				
1979						Kenneth Robinson (1977-1982)	
1980		コミュニティ・アーティスト委員会の解体 とシェルトン・トラスト(Shelton Trust)の 設立 新コミュニティ・アーティスト協会の設立			Norman st John-Stevas (1979-1981)		
1981				保守党 (Thatcher)	Paul Channon (1981-1983)	William Rees- Mogg (1982-1989)	Luke Rittner (1983-1990)
1982	Albany Empire (ロンドン)	スコットランドでコミュニティ・アート集 会	コミュニティ・アートへの直接助成金廃止と地 方分権化: 地方芸術協会への委譲		The Earl of Gowrie (1983-1985)		
1983							
1984			The Gravy of the Garden 発行: 地方分権化へ				

出所 筆者作成

※ピンク色: 英国アーツカウンシルのコミュニティ・アートに関する政策方針 5 つの転換点
青色: 3 つの重要な専門委員会

第3章 英国アーツカウンシルのコミュニティ・アートに関する政策方針:5つの転換点と3つの委員会

次に、これらコミュニティ・アート・ムーブメントの変遷に影響を与えたと考えられる、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策について論じていく。ここでは、まず第一に、全体的な流れをつかむために、5つの政策的転換点について整理した後、第二にその方針が予算編成にどのように影響を与えたのか、具体的な事業費の内訳とコミュニティ・アート助成費の割合を検証する。そして、第三に、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史において重要な役割を果たした3つの専門委員会のメンバー構成およびその活動実態について分析を行う。そして第四に、これら英国アーツカウンシルの動向に対して、現場の実務者つまりコミュニティ・アーティスト達はどう反応したのかについて、コミュニティ・アーティスト協会(ACA)の意見書を詳細に検証していく。

1. コミュニティ・アート政策の5つの転換点

1-1. 転換点1:「新活動委員会 (New Activities Committee)」設立

まず、コミュニティ・アートと英国アーツカウンシルの関わりは、1969年に個々の民間芸術団体に対するアドバイス機関として、英国アーツカウンシル内にく新活動委員会>(New Activities Committee)が設立されたことに始まる。その設立の背景には、前述の、アーツ・ラボ(Art's Lab)に代表されるような、アンダーグラウンド・シーンにおける複合メディアスペースの増加、いわゆるアーツ・ラボレトリー・ムーブメントがあり、英国アーツカウンシルはその実態把握を目指していたと考えられる。そして、新活動委員会は1971年にはく実験的プロジェクト委員会>(Experimental Projects Committee)と改名し、実際に助成金の支給を開始した。そして、ルーファス・ハリス (Rufus Harris)の監修のもと、報告書 *Community Arts in Great Britain* を発行し、英国全土のコミュニティ・アートに関する初めての包括的な分析結果を公表した¹⁵⁶。

このレポートは、英国で初めてコミュニティ・アート活動に特化した調査報告書として特筆できるが、その内容について、後述する英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート・ワーキング・パーティーは、期待していたほどに役立つものではなかったという評価を下している¹⁵⁷。また、く実験的プロジェクト委員会>の枠組みの中にコミュニティ・アートが位置づけられたことに対しても批判が寄せ

¹⁵⁶ Kelly, O. op.cit.

¹⁵⁷ Arts Council Great Britain Community Art Working Party (Baldry, H. (ed)), "The Report of the Community Arts Working Party", London: Arts Council Great Britain, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/72, 1974(c).

られた。つまり、その目的の違いから、コミュニティ・アートと実験芸術との区別は明確にするべきであるという意見である。したがって、実験芸術部門とは異なる、新たに独立したグループとして、コミュニティ・アート専門の部局と専任の職員を配置すべきであるという動きがうまれたのである。

1-2. 転換点2 : *Baldry Report* の発行と基本理念の提唱

このように、アーツカウンシル内のコミュニティ・アート専門部局設立の必要性の高まりと同時に、前章でとりあげたような、民間レベルでのコミュニティ・アートの組織化、つまり 1972 年のコミュニティ・アーティスト協会(ACA)の設立、1974 年以降精力的に助成活動を続けるカールスト・グルベキアン財団(CGF)の試み、が進展していった。これら内外からの影響をふまえて、英国アーツカウンシルは、コミュニティ・アート支援に本格的に取り組むための組織体制を整備していったのである。

まず、英国アーツカウンシルは、1973 年に、コミュニティ・アートに関する初の専門チーム〈コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ〉(Community Art Working Party)を発足させた。その座長を務めたのが、カウンシル地域委員会に属し、サウサンプトン大学で成人教育の領域で教鞭をとっていたハロード・ボールドリーであった。そして翌 1974 年にその調査報告書として、コミュニティ・アート政策の中核となる重要なレポートが発表された。これが第二の転換点となる、通称 “Baldry Report” つまり、ハロード・ボールドリー(Herald Baldry)監修のもと発行された *The Report of the Community Arts Working Paper* である。ここでは、コミュニティ・アート専門のパネルをカウンシル地域部局内の常設部署として設立することと、地方部局内にコミュニティ・アート専門官を配置すること、そのために必要な 25 万ポンドを 1976 年度の予算から拠出することが提案された。

さらに、このレポートの中では、アーツカウンシルのコミュニティ・アートに対する 2 つの基本理念が初めて提示された。つまり、1) 〈技法〉(technique)ではなく〈姿勢〉(attitude)を重視すること、2) アートに対する〈アクセスビリティ(accessibility)〉と、地方自治体との〈協働(co-operation)〉を重要視するということである。ここで提唱されたこの 2 つの基本理念は、その後の英国コミュニティ・アートの真髄を形作った指針となっていった。このレポートの詳細およびコミュニティ・アート・ワーキング・パーティの活動実態については、本章第 3 項にて具体的にとりあげる。

1-3. 転換点3 : *The Arts in Hard Time* の発行と教育的価値への傾倒

さて、第三の転換点は、1976 年にアーツカウンシル会長ギブソン卿(Lord Gibson:任期 1972-1977)および事務局長のロイ・ショウ(Roy Show:1975-1983)のもと編集された、年次報告書 *The Arts In Hard Time* の発行である。ここでは、ギブソン卿とショウが目指す〈教育的価値〉(educational

value)としてのコミュニティ・アートが強調された。この方針は後に、英国コミュニティ・アート研究者の批判的となるわけだが、つまりその目的が<文化の民主化>から<エリート文化への教化>へ、具体的には、ハイカルチャーを享受しうる教養と素養を養うための市民教育へとすり替わってしまったということである。そもそもコミュニティ・アートは、階級制度への批判と、ふつうの人たちが自分自身で自分達のカルチャーを想像し定義していく、いわば<自己決定力>(Self-Determination)を活動の軸としたものであったにもかかわらず、徐々にヒエラルキーの強化へと加担していくことになってしまったという批判である¹⁵⁸。さらに、カウンスル内部においても、徐々にコミュニティ・アートに対する懐疑的な論調が強まっていった。その背景には、教養主義的成人教育の理念に立脚し、芸術に対して<エクセレンス>を重視するショウのイニシアチブとその影響力が関係していた。この点については、本論文の第5章で詳細に論じる。

また、このように70年代後半以降アーツカウンスルからの財政支援体制が確立され、強固なものとなるにつれて、コミュニティ・アートは制度化されていくわけだが、他方で、その活動内容自体は徐々に弱体化し一次的ムーブメントとして先細りしていくことになる。つまり、補助金確保のための建前としてコミュニティ・アートが目的化することで、その内容の多くは安全で骨抜き活動と化してしまったのである。また、ケリーはそもそもその定義が曖昧であったことから、アーティスト自身も方向性を失うに至ったことなど、複合的な事象がともなってコミュニティ・アートに懐疑的な風潮も現れ始めたと言及している¹⁵⁹。

1-4. 転換点4 アーツカウンスル直接補助金の撤廃と地方分権化政策

1980年代に入ると、コミュニティ・アート・ムーブメントは徐々に収束を迎えることとなった。その決定打となったのが、1982年サッチャー政権下の財源削減に伴う、アーツカウンスルからコミュニティ・アート・プロジェクト単体への直接補助金の撤廃と、地方分権化政策である。1979年サッチャー政権発足時から、アーツカウンスルはコミュニティ・アートに対する政策権限を、<地方芸術協会> Regional Arts Association (RAA)へと委譲する決定を下した。そして、その権限委譲が完了した1982年にアーツカウンスルからの直接補助金は撤廃されることとなったのである。実際にコミュニティ・アートに関する権限が地方に移った後、地方自治体は、コミュニティ・アートをレジャーやレクリエーションとして扱い始め、その主な財源も青少年を対象とした就労支援事業を行う民間団体マン

¹⁵⁸ Crehan, K., op.cit.

¹⁵⁹ Kelly, O., op.cit.

パワー・サービス・コミッション(Manpower Service Commission)からの助成金となった¹⁶⁰。他方で、いくつか既に実績のある文化芸術団体、例えばホワイトチャペル・アート・ギャラリー(White Chapel Art Gallery)やハーフムーン・シアター、タワーハムレット・アート委員会などへのアーツカウンシルからの補助金は細々と継続されるが、個別の芸術団体の多くは補助金削除によりその活動の縮小をよぎなくされたのである。

1-5. 転換点5 : *The Glory of the Garden*の発行と地方分権化へ

そしてアーツカウンシルからの直接補助金撤廃後、第五の転換点が、1984年に発行された報告書 *The Glory of the Garden* である。ここで重要な点は、コミュニティ・アートの評価の中で、〈芸術の質〉(quality of artistic product)が評価基準の重要項目に設置されたということである。既に見たように、コミュニティの社会的課題に対して次々と関係していくアートが生まれた一方で、その定義や基準が曖昧であったため、ワークショップとビンゴゲームなど、〈クリエイティブなもの〉と〈クリエイティブでないもの〉がコミュニティ・アートというフレームの中で混在し、混沌化してしまうという状況が起こった。作品よりもプロセスを重視するという姿勢を打ち出したものの、それを評価する新しい価値基準を生み出せなかったという問題があったのである。その反省を受けて、アーツカウンシルはこの報告書の中で、補助金採択基準の見直しに着手し、芸術の質、を評価基準の重要課題のひとつとして強調するという指針を示したのだ。ここが本稿の最も重要な点のひとつであり、注目したい点であるが、まさに、「何がアートか」「なぜアートなのか」という問いに直面する状況が30年前の英国に存在し、その際に、英国アーツカウンシルは、ポリシーとして明確に〈芸術の質〉を重要視するという選択肢をとったということである。この政策方針の転換に関しては、前述のようなヒエラルキーの強化を鼓舞するものであるという批判や、芸術至上主義に傾倒する可能性を危惧する指摘を生むこととなるが、他方で、それらの論争の巻き起こしも含めた転換点の一つとなったといえるであろう。

2. 英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート予算の変遷(1969-1982)

次に、これらコミュニティ・アート政策の方針転換が、カウンシルの予算編成にどのような影響を与えていたのか、1969年度から1982年度の英国アーツカウンシル年次報告書の中の会計レポートを具体的に検証していきたい。この14年間の変遷を抽出する理由は、上

¹⁶⁰ Kelly, O, op.cit.

述の 5 つの政策的転換点に従って、1969 年の〈新活動委員会〉の設立から 1982 年のコミュニティ・アートへの直接補助金の撤廃を区切りとすることにある。

まず、図 8 は、各年度の事業費(General Expenditure on the arts in England)の内訳を円グラフで表したものである。事業費とは、カウンシル全体の年間総支出の中から、運営費(人件費、事務所経費、印刷・出版費等)やスコットランド・アーツカウンシルおよびウェールズ・アーツカウンシルへの拠出金等を除いた額を指す。これらの、事業費はアーツカウンシルの支出全体の約 75%を占める傾向にある。以下では、具体的に、その内訳をみていくこととする(コミュニティ・アートに関連する予算は図 8 にて赤字で示している)。

まず全年度を通じて最も多いのが、ナショナル・カンパニー(National Company)つまり、主な 4 つの国立カンパニー、ロイヤル・オペラ(Royal Opera)とロイヤルバレエ(the Royal Opera and the Royal Ballet)、サドラー・ウェルズ・オペラ(Sadler's Wells Opera)、ナショナル・シアター(National Theatre)そしてロイヤル・シェークスピア・カンパニー(Royal Shakespeare Company)、への補助金である。この 14 年間でその割合が最も多い 1969 年度の 41%をピークとして、4 年後の 1973 年には 32%に激減し、その後も 35%代に落ち着くものの、1980 年代にかけて再度上昇していることがわかる。次に多いのがドラマ部門である。1969 年度の 22%をピークに、それ以降 1970 年代後半まで 2 割程度を保っている。このドラマ部門の中には、第 2 章でとりあげたインターアクションやピープル・ショウ、アーツ・ラボレトリーといったコミュニティ・アート・プロジェクトの先駆例が含まれている。次に、音楽に関しても、1969 年の 19%をピークに、その割合が徐々に減少している。ここに含まれる主なプログラムは、当初オペラ、バレエ、クラシック・コンサートなどであったが、1970 年代後半からジャズやダンスの割合が増加し、1979 年には新たにダンスという枠組みが音楽から独立して設置されることとなった。

このように、一方でナショナル・カンパニー、ドラマ、音楽といった、いわゆる舞台芸術に関しては、ほぼ 7 割から 8 割を維持しているものの、他方で、視覚芸術、つまり美術の割合は非常に少ないことが特徴的である。実際、全年度を通じて、美術部門の割合は 4%から 6%を行き来していることが読み取れる。この中には、ロンドン東部のホワイトチャペル・アート・ギャラリー(White Chapel Art Gallery)、バーミンガムのアイコン・ギャラリー(IKON Gallery)、ブリストルのアルノルフィニ・ギャラリー(Alnorfini Gallery)など、全国

各地の公立美術館への補助金の他に、個別の展覧会への助成金も含まれる¹⁶¹。1970年に設置された国内ツアー部門も、音楽やドラマなど、舞台芸術が中心であり、国内巡回展に対する補助金は非常に少ない。

それでは、コミュニティ・アートに関する予算の割合はどうだろうか。最も大きく影響しているのが、1971年度に初めて設立された、「プロジェクト、アート・センター、クラブ」という項目である。1973年には「アートセンター、リージョナル・プロジェクト」とより「地域性」を強調する名前に変更され、その項目の中で採択された団体の中にも初めて「コミュニティ・アート・グループ」という団体が登場した。さらに、1975年度には、「アートセンター、コミュニティ・プロジェクト」と改名され、本格的にコミュニティ・アート団体に限定した助成の枠組みが整備されることとなった。このように、美術やドラマの項目とは独立した形で、コミュニティ・アートの項目が設けられた背景には、この同じ年に、カウンシル内に2年間の実験期間を設ける形でコミュニティ・アート委員会が設置されていることが影響していると考えられる。

さらに、カウンシルのコミュニティ・アート助成は、ロンドン本部を通じてだけでなく、むしろ地方芸術協会(Regional Arts Association:RAA)を通じて実施されることが多かった。事業予算の内訳の中でも、この地方芸術協会への配布金が最も大きな増加をみせていることから、カウンシルのコミュニティ・アート政策強化傾向および地方分権化志向がみとれるだろう。実際に、RAAに対する予算配分の割合は、1969年にはわずか3%であったにもかかわらず、1982年には15%まで、約5倍近く増加していることがわかる。

次に、このように徐々に独立した予算枠を獲得していったコミュニティ・アート予算の割合がどのように変化していったのか、その変遷を具体的にみてみよう。純粋に、コミュニティ・アートを主目的とする団体への配布金のみを抽出することは非常に困難である。なぜならば、既述のように、ドラマやアートの項目の中に、コミュニティ・アート団体への助成金が含まれているからである。そこで本論では、1971年に設置され、かつ1982年まで一貫してその変遷を辿ることができる、「アートセンター&コミュニティ・プロジェクト」¹⁶²と

¹⁶¹ 大英博物館やナショナル・ギャラリーといった国立博物館、美術館の運営費は、英国アーツカウンシルからではなく、教育科学省から直接配布されていた。

¹⁶² 1971年当初は「プロジェクト、アートセンター、クラブ」という項目名であったが、1973年に「アートセンター&リージョナル・プロジェクト」への変更を経て、1975年に「アートセンター&コミュニティ・プロジェクト」に定着した。この中には、ロンドンのラウンド・ハウス(Round House)やバーミンガムのキャノンヒル・パーク・トラスト(Cannon Hill Park Trust)といったアートセンターに加えて、リバプールのコミュニティ・アート・プロジェクトであるグレーター・ジョージ・プロジェクト(Greater Goerge Project)が常連団体であった。1974年以降、フリー・フォーム(Free Form)やテルフォード・コミュニティ・アート(Telford Community Art)なども登場する。

いう項目に着目した。その予算割合と、助成プログラム数の変遷を視覚化したのが図 9 である。その予算割合は、当初約 0.08%であったが徐々に増加し、最大で 1975 年に約 2.6%にまで増加していることがわかる。この数値は、同年の美術部門（6%）の半数近くに達していることや、文学(1%)や芸術教育(1%)、フェスティバル(1%)部門への拠出の 2 倍以上あることから、アーツ・カウンシルがいかに地方の芸術振興、とりわけコミュニティ・アートへの関心を強めていたかがわかるだろう。

さらに、この中からアートセンターへの配分を除き、コミュニティ・アート・プロジェクトのみを抽出した、より厳密な数値については、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会の報告書が詳しい。そこからは、1975 年度には、コミュニティ・アート事業へ全体（地方芸術協会からの拠出も含む）への助成金総額は、17,5999 ポンド（カウンシル事業費総額の約 0.78%）、その助成を受けたコミュニティ・アート団体数は 57 団体、1976 年度には、348,055 ポンド（同 1.21%）で助成団体数は 79 団体、1977 年度にはさらに増加して 519,925 ポンド（同 1.61%）であったという状況が確認できる¹⁶³。

1975 年以降の全体的な特徴として、ドラマ部門においてもプロジェクト予算や個別団体への助成数が急増し、その内容もカリブ系、ポーランド系、インド系といったエスニック・マイノリティの芸術団体への採択が目立つようになったということがある。アート部門においては、アーティスト・イン・レジデンスやアート・マガジンの編集といった人材育成や情報発信に関連した新たな助成枠が設けられた。

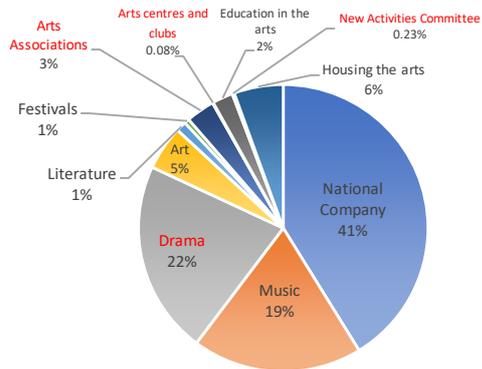
以上のように、1969 年から 1982 年のアーツカウンシルの事業予算の変遷を検証する中で、当初ナショナル・カンパニーやドラマ、音楽といった舞台芸術の割合が 8 割を占める傾向にあったが、徐々にリージョナル、コミュニティ、エスニックといった項目が追加され、それらを指揮する地方芸術協会の存在感が増していったという実態が明らかとなった。そして、1975 年にはじめてコミュニティ・アートに特化した助成枠が設けられ、文学や芸術教育、フェスティバルをしのぐ予算配分を獲得していったという過程が浮き彫りとなった。このように、財政的な側面からも、この時期の英国文化政策が、いかにドラスティックな変化をみせていたかが明らかとなったといえるだろう。

¹⁶³ Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Community Art 1977/1978”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1978(b); Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Community Art 1981/1982”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1982.

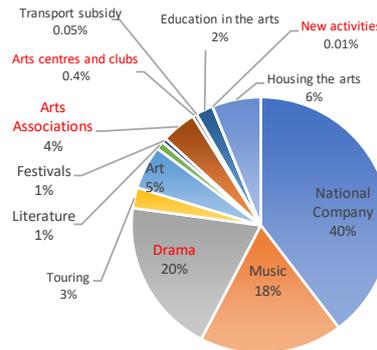
図 8 英国アーツカウンシルの事業費内訳の変遷 (1969年度～1982年度)

出所 Arts Council Great Britain Annual Report(1969-1982)より筆者作成

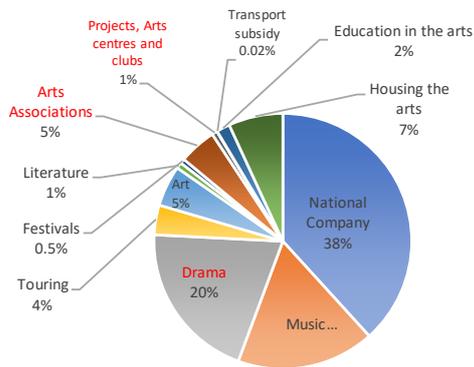
1969年度



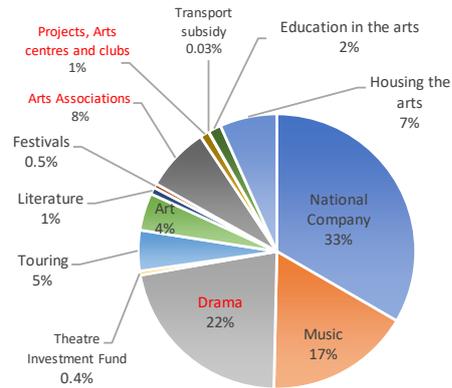
1970年度



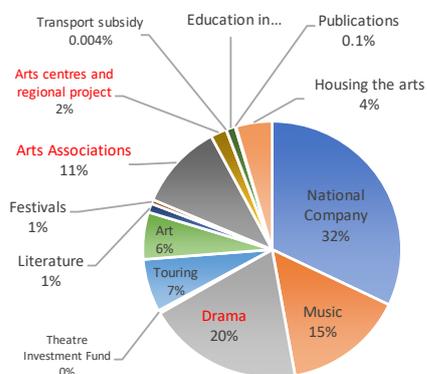
1971年度



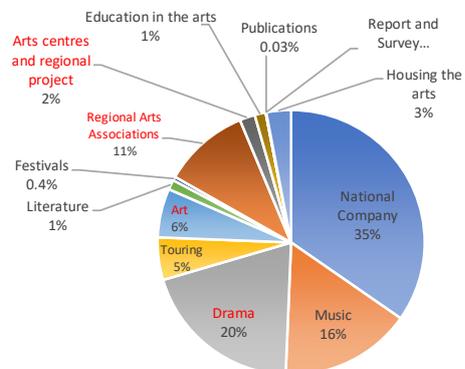
1972年度



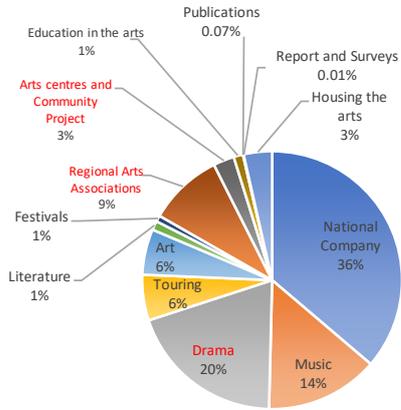
1973年度



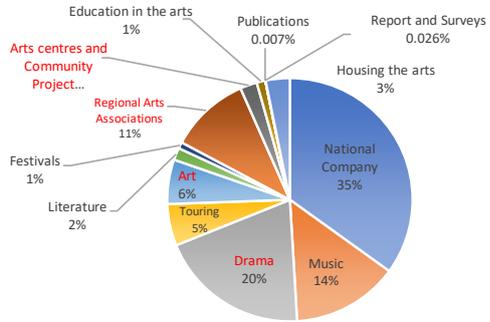
1974年度



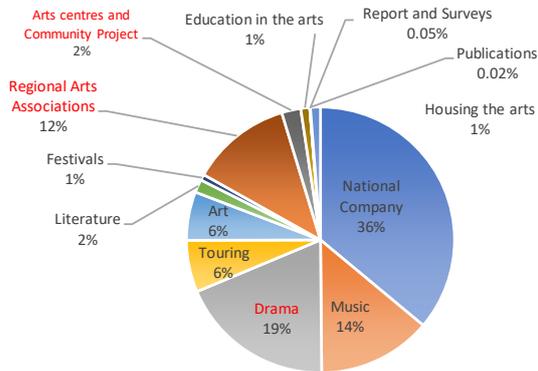
1975 年度



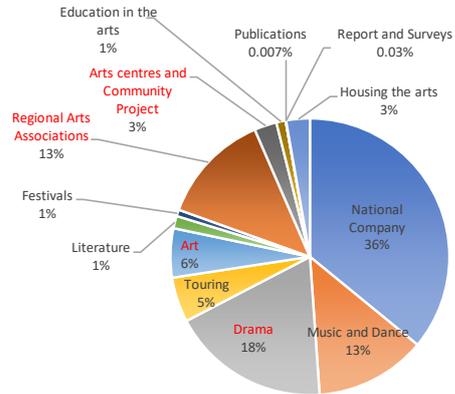
1976 年度



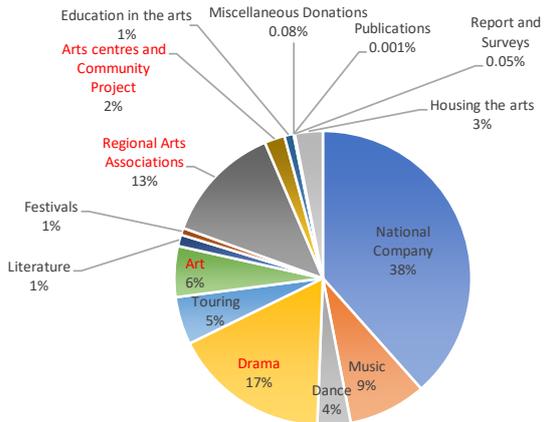
1977 年度



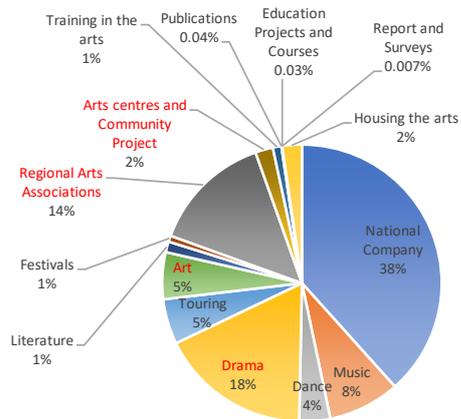
1978 年度



1979 年度



1980 年度



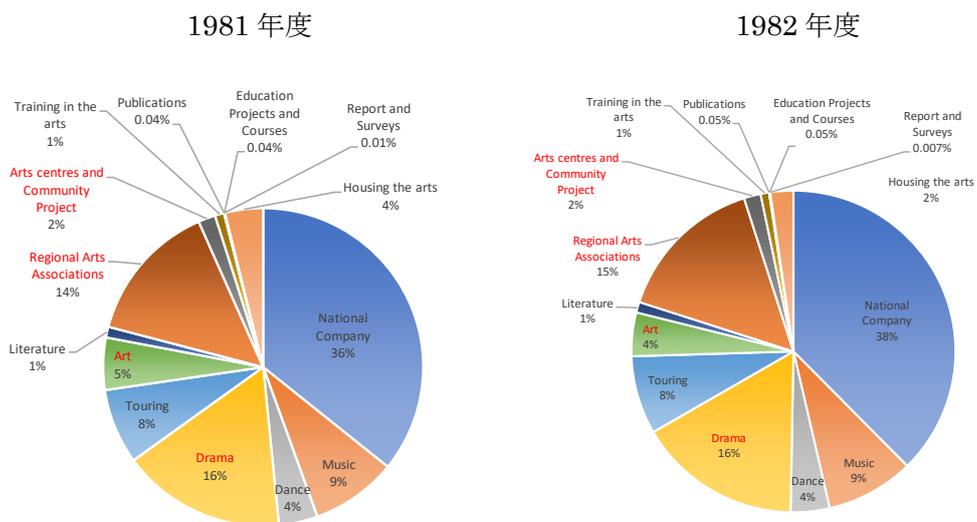
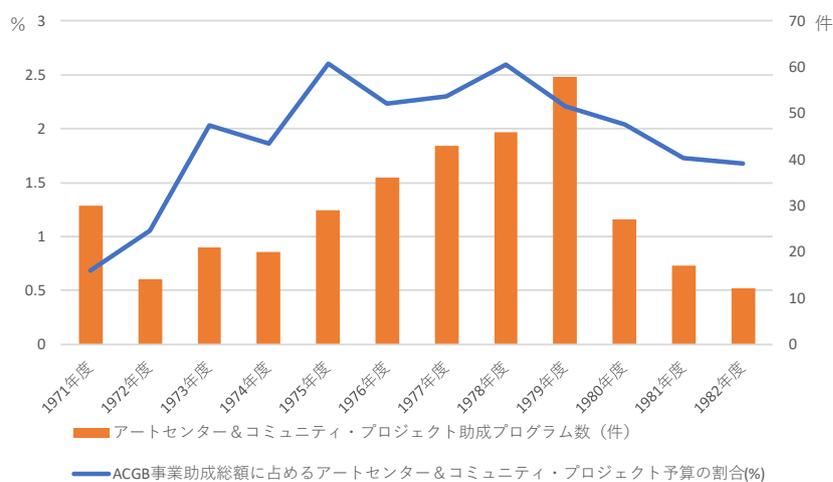


図9 英国アーツカウンシルによる
アートセンターとコミュニティ・プロジェクトの予算割合と
助成プログラム数の変遷（1971年度－1982年度）



出所 Arts Council Great Britain Annual Report (1971-1982)をもとに筆者作成

※助成額、プログラム数ともに、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会が選定したコミュニティ・アート団体をさすが、地方芸術協会から配布されたケースを除くカウンシルからの直接交付に限定した数値である。

表3 英国アーツカウンシルおよび地方芸術協会による
コミュニティ・アート・プログラムへの助成金総額とその割合
および助成プログラム数の変遷（1975年度—1977年度）

	1975年度	1976年度	1977年度
コミュニティ・アート助成総額(£)	175,999	348,055	519,925
英国アーツカウンシル事業費総額に占める割合(%)	0.78	1.21	1.61
助成プログラム数(件)	57	79	n.d

出所：ACGB Community Art Evaluation Working Group(1977)をもとに筆者作成

※助成額、プログラム数ともに、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会が選定したコミュニティ・アート団体をさすが、カウンシルから地方芸術協会を通して配布されたケースも含んでいる。

3. 3つの専門部局と3つの重要レポート

次に、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史において外すことのできない3つの重要な専門部局について述べる。それらは、1)コミュニティ・アート・ワーキング・パーティー(Community Art Working Party:以下 CAWP)、2)コミュニティ・アート委員会(Community Art Committee:以下 CAC)、3)コミュニティ・アート評価グループ(Community Art Evaluation Group:以下 CAEWG)である。以下はそれぞれの特性と活動実態について詳細に論じるとともに、各部局が発行した3つの報告書の役割についてとりあげる。

3-1 コミュニティ・アート・ワーキング・パーティー(CAWP)：“Baldry Report”の発行

まず、英国アーツカウンシルは、1973年に、コミュニティ・アートに関する初の専門チーム<コミュニティ・アート・ワーキング・パーティー>(Community Art Working Party)を発足させた。このチームは同じく1973年にルーファス・ハリスが現代美術館(Institute of Contemporary Art:ICA)にて開催し、後のコミュニティ・アーティスト協会(ACA)発足の契機ともなった二日間の連続セミナーをふまえて設立されたものであった。チーム設立の目的は、基本的な課題、例えば、英国アーツカウンシルがどの程度コミュニティ・アート活動への助成を行うべきなのか、実験的な芸術活動とコミュニティ・アートとの間に明確な違いを意識すべきなのかといった点をふまえて、今後のカウンシル内の組織体制の在り方を検討することであった。

ワーキング・パーティーの主要メンバーは計11名で、ほとんどがアーツカウンシルに属す人物であった。座長を務めたのが、カウンシル地域委員会に属し、サウサンプトン大学のハロルド・ボールドリーであった。レスター州カントリー・ドラマ・アドバイザーのモーリス・ギルモア(Maurice Gilmour)、ヨークシャー芸術協会のマイケル・ダウソン(Maichel Dawson)、スコットランド芸術協会のアレクサンダー

一・ダンバー(Alexander Dunbar)の3名がカウンシル外部のメンバーであった(表4)。

表4 コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ(CAWP)のメンバー一覧

	氏名	所属・役職
1	ハロルド・ボールドリー Harold Baldry	英国アーツカウンシル、地域委員会
2	カッソン女史 Lady Casson	英国アーツカウンシル、地域委員会
3	マイケル・ダウソン Michael Dawson	ヨークシャー芸術協会ディレクター
4	アレクサンダー・ダンバー Alexander Dunbar	スコットランド芸術協会ディレクター
5	モーリス・ギルモア Maurice Gilmour	カントリー・ドラマ・アドバイザー、レスター州
6	アルバート・ハント Albert Hunt	ドラマパネル
7	ジェームス・モリス James Morris	英国アーツカウンシル、スコットランド・アーツカウンシル
8	ヘンリー・ニーマン Henry Nyman	ウェールズ・アーツカウンシル
9	アナイルン・トーマス Aneurin Thomas	ウェールズ・アーツカウンシル・ディレクター
10	マリーナ・ヴェイジー Marina Vaizey	アートパネル
11	ピーター・ウィリアムズ Peter Williams	英国アーツカウンシル、地域委員会

出所 Arts Council Great Britain Community Art Working Party (1974(c))をもとに筆者作成

以下では、CAWP の活動について具体的にみていきたい(表5)。まず、CAWP の主要な活動は、全国のコミュニティ・アート・プロジェクトの視察とその報告であった。例えば、その視察先としては、表5のとおり、全国各地の劇場やアートセンター、例えばリーズのインタープレイ(Interplay)、ブラッドフォードのプレイ・スペース(PlaySpace)、ブラックウェルのサウスヒルパーク・アートセンター(South Hill Park Arts Centre)等が確認できる。また、個別のプロジェクトとしては、ロンドンのインターアクション(Inter-Action)やセンタープライズ・ブックショップ(Centreprise Bookshop)などがあった。加えて、地方芸術協会(Regional Arts Association: RAA)やロンドン・コミュニティ・シアターグループ協会(Association of Community Theatre Groups)、ロンドン・インディペンデント・ビデオ・グループ協会(Association of London Independent Videogroups)等、各地の実務家と計11回のミーティングを行った¹⁶⁴。この調査訪問先の選別に関しては、個別のコミュニティ・アート・プロジェクトというよりは、地域との連携プログラムを積極的に実施している劇場やアートセンター等のいわゆるハコものが重視されている点にやや偏りがあるものの、特に評価すべきは、海外の実務家とともにセミナーを実施し、英国内の実践家との交流を図っているという点である。

CAWP の海外セミナー報告書によると、ユネスコや全米芸術協会(National Endowment for the Arts)職員、ドイツのレムシャイトウ・アカデミー(Remscheid Academy)代表者やフランス大使館職員

¹⁶⁴ Arts Council Great Britain Community Art Working Party, “Minutes of the Community Arts Working Party Seminar, Tuesday 26 February 1974”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/72,1974(a).

などが招聘されていることが確認できる¹⁶⁵。まず、フランスの事例として、1968年学生紛争の時代に、文化大臣を務めたアンドレ・マルロー(André Malraux:任期 1960-1969)の〈文化の家〉(Maison de la Culture)政策の危機とともに、〈アニメトゥール〉(animateur)の概念が浸透していった背景が説明された。そして、ジーン・ハステル(Jean Hurstel)が主催するプロジェクト、モンベリアード(Montbéliard)についての事例報告が行われた。ハステルの実践は、英国コミュニティ・アート界ではアニメトゥールの先駆者として頻繁に紹介され、大きな影響を与えていた。とりわけ、このセミナーでは、フランスでのアニメトゥール・トレーニングコースの取り組みが紹介され、1974年には90名を受け入れたグルノーブル大学のアニメトゥール養成専門コースがとりあげられた。

米国では、州政府以外の財源とくに個人寄付の役割が強調されたが、それらは基本的に伝統的なアートの支援に使用される傾向があると報告された。また、ドイツの代表者からも、アニメーション(animation)の概念が紹介され、特にそのトレーニングとして社会教育(social pedagogues)が、アーティストではなくソーシャル・ワーカーによって担われているという事例が報告された。また、当初予定されていたオランダからの登壇者が参加できなかったため、既にオランダとの交流があるバース・アート・ワークショップ(Bath Art Workshop)のナイジェル・リーチ(Nigel Reech)が報告を行った。リーチは、オランダでは、地方自治体レベルの芸術財団や中央政府の社会サービススキームから、巨額の資金が投入されているが、いずれも消費向けアートに偏る傾向があるという実態を報告した。そして、オランダの劇場運営費は公的助成金だけでは賄いきれず、媒介者(catalysts)の提供に関しては、フランス、ドイツそして日本からの派遣に頼っていた。ユネスコのボットボル(Botbol)は、アニメチュールに関しては、その質を問う必要があると勧告を加えた。そして、その手法は、19世紀のエリート概念に基づいたアートをトップダウン化するものとしてパッケージされつつあるという見解を示した。

¹⁶⁵ Arts Council Great Britain Community Art Working Party, “Community Art Working Party Oversea Seminar”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/72,1974(b).

表5 コミュニティ・アート・ワーキング・パーティの活動スケジュールと視察訪問先(1974年)

日時	訪問・ミーティング
1月31日	アートセンター関係者とのミーティング ：現代美術館(ICA:ロンドン)、ラウンド・ハウス(Round House:ロンドン)、ミッドランド・アーツセンター(Midland Arts Centre(MAC):バーミンガム)、グレート・ジョージ・プロジェクト(Greater George's Project: リバプール)、サウスヒルパーク(South Hill Park: ブラックウェル)、ハル・アートセンター(Hull Arts Centre)
2月7日	第一回ミーティング
2月20日	訪問 ：コモンストック(Common Stock)、インターアクション(Inter-Action: ロンドン)、コンビネーション(The Combination: ロンドン)
2月26日	セミナー ：ジェームス・サンダース(大ロンドン区ドラマパネル会長)、アントニー・ライトとリチャード・ミルズ(カールスト・グルベキアン財団)、GK・サンディフォード(内務省都市再生プログラムUrban-Aid担当)、トム・アンドリュース(ロンドン・カムデン区コミュニティ・アート・オフィサー)、バーバラ・デラー(教育科学省)
3月11・12日	訪問 ：インタープレイ(Interplay: リーズ)、プレイ・スペース(Play Space: プラッドフォード) インタビュー ：ウェルフェア・ステイト(Welfare State: ウルバーストン)、オープンハウス・ベンサム(Open House Bentham)、キャロリン・グールニー(Carolyn Goorney)
3月27日	ミーティング：これまでの総括と今後の方向性について
4月5日	訪問 ：センタープライズ・ブックショップ(Centerprise Bookshop: ロンドン)、アクション・スペース(Action Space:ロンドン)、コミュニティ・シアター・グループ協会(Association of Community Theatre Groups: Alternative Arts, Bubble Theatre, The Combination, Common Stock, Community Theatre, Half Moon Theatre, May Day Theatre, Red Ladder, Womens Theatre Group, West London Theatre Workshop)、ロンドン・インディペンデント・ビデオグループ協会(West London Video Workshop, Graft-On!, CATS, Basement Film Project)
4月23日	海外セミナー ：ポットポル(ユネスコ)、スターク・メイヤー(全米芸術協会 US National Endowment for the Arts)、(フーベルト・キルヒヤスナー：レムシャイトウ・アカデミーRemscheid Academy、ドイツ)、ジャン・ループ・ブルジェ/レオン・ジョセフ(フランス大使館)、グラハム・ウッドルフ/キャサリン・マッケラ(英テルフォード・ニュータウン・プロジェクト)、ピーター・オリバー(英オーバルハウス Oval House)、ナイジェル・リーチ(英バース・ワークショップ)、クリス・クーバー/ジョン・バストン/シェイラ・ゴールド/ダイアン・スミス(英国アーツカウンシル)
5月1日	訪問 ：サウスヒルパーク(South Hill Park: ブラックウェル)
5月10日	地方芸術協会の代表とのミーティング ： クリストファー・ライ(イーストアングリア)、マイク・ハッセイ(イーストミッドランド)、ハリー・ウェスト(大ロンドン区)、サリー・ストート(リンクス&サウスハンバーサイドアーツLincs.&South Humberside Arts)、ピーター・ビーバン(ミッドランド)、イアン・クラーク(ノース)、アレックス・シュヴァロフ(ノースウェスト)、バーナード・ヤコブソン&クリス・カー(サウス)、ピーター・カーペンター(サウス・イースト)、イアン・ワトソン(サウスウェスト)、ジョン・マーフィー(ウェストミッドランド)、ニーナ・ヒビン(ヨーク)、ジェニー・ウィルソン(ミッド・ペニー芸術協会 Mid Pennie Association for the Arts)
5月28日	実験的プロジェクト委員会の役割等について第一回ドラフト・レポート会議：エドワード・ルーシー・スミス(Edward Lucie-Smith)
6月3日	第二回ドラフト・レポート会議

出所 Arts Council Great Britain Community Art Working Party (1974(b)(c))をもとに筆者作成

そして翌 1974 年にその報告書として、コミュニティ・アート政策の中核となる重要なレポートを発表した。それが第二の転換点として既に述べた、通称「ボールドリー・レポート」(Baldry Report)つまり、ハロルド・ボールドリー(Herald Baldry)監修のもと発行された *The Report of the Community Arts Working Paper* であり、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史における 1 つめの重要な報告書である。ここでは、コミュニティ・アート専門のパネルをカウンシル地域部局内の常設部署として設立することと、地方部局内にコミュニティ・アート専門官を配置すること、そのために必要な 25 万ポンドを 1976 年度の予算から拠出することが提案された¹⁶⁶。ただし、このレポートの冒頭に寄せている当時の英国アーツカウンシル会長パトリック・ギブソン(Patrick Gibson)は、コミュニティ・アート専門パネルの常設には賛同しつつも、当時の経済不況からくるカウンシルの財政難に言及しながら、25 万ポンドの支出については慎重な姿勢をみせている¹⁶⁷。

これらの新たな提言に加えて、このワーキング・パーティのレポートの重要性は、第一に、1960 年代初頭にさかのぼって英国コミュニティ・アートの歴史を総括した最初のリサーチであったということである。前章で述べたような、英国コミュニティ・アートの歴史の変遷に関する基本的な情報が、このレポートにおいてはじめて整理されたのである。第二に、最も強調すべき点は、アーツカウンシルのコミュニティ・アートに対する基本理念を提示した最初の提案書であったということである。この基本理念として、具体的には以下 2 つの点が提示された。1) <技法> (technique) ではなく <姿勢> (attitude) を重視すること、2) アートに対する <アクセシビリティ> (accessibility) と、地方自治体との <協働> (co-operation) を重要視するということである。ここで提唱されたこの 2 つの基本理念は、その後の英国コミュニティ・アートの真髄を形作った指針となったのである。

以下ではそれぞれの基本理念について、ワーキング・パーティ報告書の文言を詳細にみてみたい。ひとつめの基本理念についてレポートの冒頭では、コミュニティ・アートという曖昧な概念をとらえるために、フランスの <アニメトゥール> (animateurs) という概念を用いながら以下のように述べている。この引用はすでに第一章にて紹介したところではあるが、ここでは、英国コミュニティ・アートとの違いを強調するためにその続きを含めて引用しておきたい。

ここでの鍵となる要素は、フランスにおいて「アニメトゥール」(animateurs)と一般的に呼ばれている用語によって最も簡潔に説明されるところの、個人あるいはそのグループで

¹⁶⁶ ここではさらに、スコットランドとウェールズのコミュニティ・アートには、それぞれスコットランド・アーツ・カウンシルとウェールズ・アーツ・カウンシルの判断のもと別枠の予算が組まれることが明示された。

¹⁶⁷ Arts Council Great Britain Community Art Working Party, 1974(c), op.cit.

ある。彼らは、多様な規模と複雑性を含んだ組織の中に自らを投影し、その組織は名前と、時に根拠法をもつものである。彼らはまた、その活動の拠点となる場所をもつ傾向にあり、それは「アートセンター」や「リソースセンター」と呼ばれる。(中略)しかし、彼らはその場所に人々を連れてくることに関しては無関心である。規模の大小はあれど、ストリートやパブなどコミュニティそのものの環境に自分たちの活動を運んでくるのである。何よりも大切なことは、組織的体制ではなく、ハコもの(brick and mortar)でもなく、そこに関与する貢献(commitment)と献身(dedication)なのである¹⁶⁸。

このように、コミュニティ・アートはあくまでも、プロジェクト自体の内容を重視している点を強調し、組織体制を重視するアート・センターやコミュニティ・センターといった、いわゆる「ハコもの」との違いを指摘した。そして、その「貢献」と「献身」という態度について以下のように表明している。

コミュニティ・アートはその技術(technique)ではなく、その活動が行われている場所に対する姿勢(attitude)によって特筆される(ビデオやバルーン型の遊技場ように、特定の目的に合致する技術もあるが)。彼らにとって最も重要な関心事は、コミュニティへのインパクトであり、それとの関係性である。(中略)それゆえに、コミュニティ・アートが既存の芸術実践とは異なる点は、それらが最終的な成果物(a finished product)よりもプロセス(process)を重視しているということにある¹⁶⁹。

このように、コミュニティ・アートに対しては、「技術」ではなく「姿勢」を、「最終的な成果物」ではなく「プロセス」を重視するという、英国アーツカウンシルの基本理念が提示されたのである。

さらに、ふたつめの基本理念としては、アートに対する<アクセスビリティ>(accessibility)と、地方自治体との<協働>(co-operation)を重要視するということが明示された。CAWPの報告書によると、英国アーツカウンシルがコミュニティ・アートを支援する理由について、カウンシルのロイヤル・チャーター第3条(b)と(c)を法的根拠と位置付けながら以下のように述べている¹⁷⁰。

¹⁶⁸ Arts Council Great Britain Community Art Working Party, 1974(c), op.cit., pp.7.筆者翻訳

¹⁶⁹ Ibid., pp.7-8,筆者翻訳。

¹⁷⁰ 一般的にカウンシルの活動の目的は3条(a)「アートに関する知識と理解と実践の発展と改善」とされるが、多くのコミュニティ・アーティストはその既存の「アート」に対して反抗的であり、伝統的なアートの発展を活動の目的としていないことに鑑みて、3条(b)(c)をより強調している。

チャーターの第 3 条(b)「英国全土において、アートに対する『アクセスビリティ』(accessibility)を増加させること」。ほとんどのコミュニティ・アーティストは、シェークスピアやアートギャラリーといった伝統的なアートへのアクセスビリティを増加させることを考慮していない。しかし、芸術的活動の中で、広範な公共領域に携わろうとする彼らの目的は、この条項の意図と十分に合致する。(中略)彼らは、「英国全土」の意味を過去よりもはるかに現実的なものに変えることを手助けするのである¹⁷¹。

3 条(c)にあるように「中央省庁や地方自治体およびあらゆる領域における他の団体に対して、直接、間接を問わず、アドバイスや協働をおこなうこと」とあるように、地方自治体との協議(consultation)とおそらく協働(co-operariton) は、アーツカウンシルにとって3つめの目的に当てはまる¹⁷²。

このように、CAWP は、ロイヤル・チャーターを根拠法としながら、コミュニティ・アートへの公的な支援に関する責任の所在を、はじめて明らかにした。英国ではそれまで、コミュニティ・アートという用語を明確に定義することをあえて回避しながら、ゆるやかな解釈にゆだねる形で実践が積み重ねられてきた。その意味で、英国アーツカウンシルのコミュニティ政策史において CAWP が果たした役割は非常に大きなものであったといえるだろう。

¹⁷¹ Arts Council Great Britain Community Art Working Party, 1974(c), op.cit., pp.10.筆者翻訳

¹⁷² Ibid.,pp.11.筆者翻訳

3-2. コミュニティ・アート委員会(CAC) : 2年間の実験的設置

次に、1975年4月に、CAWPの成果を受け、2年間の実験期間を設ける形で、英国アーツカウンシル内の正式なコミュニティ・アート専門部局として、〈コミュニティ・アート委員会〉(Community Arts Committee)が発足した。委員会の当初の目的は以下の3つの点であった。1)コミュニティ・アート活動の発展のために英国アーツカウンシルに勧告を行うこと、2)情報とアドバイスの普及を行うこと、そして3)英国アーツカウンシルの役割を評価する際のアシストを行うことである。

英国アーツカウンシル・アーカイブ室の資料によると、コミュニティ・アート委員会のメンバーは、全国各地の実務者やコミュニティ・アーティスト委員会、各地方芸術協会からの推薦を受けた人物の中から決定されることになっていた。1976年度のメンバー候補として104名、1978年度のメンバー候補として77名が推薦されている¹⁷³。その中から実際選出されたメンバーの人数は、1978年度の場合18名であった。そこには、コミュニティ・ワーカー、地方自治体の公務員、地方芸術協会のメンバー、コミュニティ・アート団体のディレクターや演劇論の教授、西インドやアフロカリビアンコミュニティ団体代表もみられる。特に注目すべきは、バーミンガムやテルフォードなどウェストミッドランドを拠点とするブライアン・ブルマー(Bryan Blumer)、デニス・デュドリー(Denis Dudley)、グラハム・ウッドルフ、また既述のコミュニティ・アーティスト協会(ACA)発起人でもあるマギー・ピンホーン、国際文化政策研究ジャーナルの設立者であり、現在も編集理事を務める文化政策研究者のオリバー・ベネットなど、コミュニティ・アート・ムーブメントの実務者の中でも中心的役割を担っていた人物であろう。

ところで、委員会の日常的な業務はいったいどのようなものだったのだろうか。1980年1月15日に開催された第56回ミーティングのアジェンダによると、4名のカウンシル職員を含めた14名が出席し、主に3つの課題、1)欠席者とメンバー辞退者の確認、2)大ロンドン区の地域会議や東部芸術協会の収益送金など時事問題、3)助成金受給者の選定、について協議されていたことがわかる¹⁷⁴。特に、3つめの選定過程に関しては、次回の委員会ミーティングで本格的に審査が開始される以前に、38の応募団体を、3つのカテゴリーにわけ作業を行っている。A評価が次回の会議に持ち越さない落選者、B評価が次回の会議での協議対象となる応募者、C評価が推薦に値する応募者である。最上級のC評価に選出された団体は計6団体、イズリントン・バス・カンパニー(Islington

¹⁷³ Arts Council Great Britain Community Art Committee “Recommendation for membership of the Community Arts Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/71, 1975.

¹⁷⁴ Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Minutes of the 56th Meeting of the Community Art Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/71, 1980.

Bus Company)、シアター・オブ・セレマ(Theatre of Thelema)、アーツ・ワーカーズ・Co-Op(Arts Workers Co-Op)、タラ・アーツ・グループ(Tara Arts Group)、アクトン・コミュニティ・アーツ・ワークショップ(Acton Community Arts Workshop)、ブリストル・カリビアン・コミュニティ・エンタープライズ・リミテッド(Bristol Caribbean Community Enterprise Limited)、ライター・コミュニティ出版社連合(Federation of Worker Writers and Community Publishers)であった。いずれも、設備の充実度、組織・財政運営能力の高さ、ロンドン以外での地域密着性、アジアやカリビアンなどのエスニック・マイノリティの文化をアツかった専門性などが評価されている。他方、A 評価、すなわち落選となったケースは、事業目的が曖昧であること、スタッフの経験不足、そしてコミュニティ・アートというよりも青少年教育や青少年アートセンターの事業に近いという点が主な要因であった。委員会のミーティングは、基本的には、このように時事問題の確認と訪問調査および助成金審査の報告が主な内容であったと考えられる。当時委員会のメンバーであった、ピッパ・スミス(Pippa Smith)は、筆者のインタビューの中で、メンバーの主な業務は、各コミュニティ・アート団体の訪問調査であったと述べており、委員会の運営に関しては、とりわけ英国アーツカウンシルの職員で地域部局地域オフィサーを務めていたジョン・バストン(John Buston)の功績を強調している¹⁷⁵。

そして、1976 年にコミュニティ・アート委員会初年度を総括した報告書 *Community Art: a reassessment of the first year's work of Community Arts Committee* が発表された。これが、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史における 2 つめの重要な報告書である。その冒頭で、委員会は自らの役割を、コミュニティ・アートの発展およびアートがコミュニティ発展のどのパートを担うことができるかについて広いディスカッションをしかけるための「呼び水」(pump primer)であると明記している¹⁷⁶。

このレポートの重要性は、英国アーツカウンシルによってはじめてコミュニティ・アートとは一体何なのかという具体的な実態が明らかにされたという点にあるだろう。例えば、ここでは、コミュニティ・アートの目的、場所、内容、コミュニティ・アーティストの特性、助成金の対象範囲、その評価と申請手続きについて、これまで漠然とした認識で共有されていたコミュニティ・アートという活動の実態を明らかにしている。既に述べたように、CAWP「ボールドリー・レポート」(1974 年 9 月発行)によって、英国コミュニティ・アートに関する歴史的変遷と、それに対する英国アーツカウンシルの基本的理念が提示され、コミュニティ・アート政策の基盤は整備された。それを第一段階として、その後英国

¹⁷⁵ 2016 年 9 月 19 日ブライトンにて対面式インタビューを行った。

¹⁷⁶ Arts Council Great Britain Community Art Committee (Revel.B(ed)), "Community Art: a reassessment of the first year's work of the Community Arts Committee", Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/71, 1976, pp.1.

アーツカウンシルが本腰を入れてコミュニティ・アート支援にのりだしたという姿勢がここに見出せる。他方、英国内のコミュニティ・アート・ムーブメントに関する実態調査については、コミュニティ・アーティスト協会(ACA)が先陣をきる形で、既に1974年4月から、アンケート調査や訪問調査を精力的に行ってきた。この意味で、現場の実践者が先達となりつつ、英国アーツカウンシルもイニシアチブをとってコミュニティ・アートの実態把握に務め始めたのがこの時期であったといえる。

とりわけ、コミュニティ・アート委員会の初年度1975年は、いわゆるプロフェッショナルなコミュニティ・アート団体のみを対象にしていたため、次年度1976年からは、コミュニティに基盤を置く団体やプロジェクトを広く対象に加えることが提示された。また、評価に関しては、英国アーツカウンシル本体はあくまでもアシストに徹する形で、実際の主な審査は地方芸術協会(RAA)が担っていた。評価基準については、応募団体自らがその指標を提案し、それが実際にカウンシルとRAAの方針にかなっているかが再審査される二段階制であったという点で非常にユニークな試みであった。

総じて、上述のとおり、CACの2年間の助成事業の結果、前項で述べたように、初年度1975年には、89の申請団体中、57のプロジェクトに対して計176,000ポンドを支給、1976年度には、132の申請団体中、79のプロジェクトに計350,000ポンド(英国アーツカウンシルの総予算の約1%)が支給された¹⁷⁷。

3-3. コミュニティ・アート評価グループ(CAEWG)：訪問調査と評価基準の提示

さらに、英国アーツカウンシルは、コミュニティ・アート委員会の2年間の実験期間を総括することを目的として、1976年5月26日に評価に特化したコミュニティ・アート評価グループ(Community Arts Evaluation Working Group:以下CAEWG)を発足させた。メンバーは研究者や実践家などによって構成された(表6)。前述のコミュニティ・アート委員会のメンバーの大半が英国アーツカウンシル内部の人間であったことに比べて、新しく設置されたCAEWGは、地方芸術協会の職員や、研究者、カールスト・グルベキアン財団職員など比較的多様な人選となっていることがわかる。

¹⁷⁷ Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, "Community Arts: A report by the Arts Council's Arts Evaluation Working Group", Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/7, 1977. pp.1.

表 6 コミュニティ・アート評価委員会のメンバー一覧

	氏名	所属・役職
1	ジェイミー・ハッチンソン Jermy Hutchinson	英国アーツカウンシル副会長
2	イアン・クラーク Ian Clarke	ノーザン・アーツ・ドラマオフィサー
3	ジャック・ゴールドバーグ Jack Goldberg	地域委員会、コミュニティ・アート委員会
4	ローレンス・ゴウイング Lawrence Gowing	ロンドン大学ユニバーシティ・カレッジ・ファイン・アート教授
5	ローレンス・ハボットル Laurence Harbottle	英国アーツカウンシル・ドラマパネル会長
6	デニス・ホドソン (※) Denys Hodson	地域委員会、南部芸術協会会長
7	ジョン・マーフィー John Murphy	ウェストミッドランド・アーツ・ディレクター
8	アンソニー・ライト Anthony Wright	地域委員会、カールスト・グルベキアン財団アシスタントディレクター
	※病気のため最初の2回のミーティングのみ出席	

出所 Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Group (1977)

をもとに筆者作成

さらに、定例ミーティングでは、各委員が実施した現場視察の報告や、外部有識者やコミュニティ・アーティストを招いたケーススタディが実施された。コミュニティ・アート委員会をはじめ、コミュニティ・アーティスト協会、ビデオ・ワーカー協会(Association of Video Workers)との協議や、テルフォード市、リバプール市の職員、マージーサイド州やウェストミッドランド州芸術協会職員およびアーバン・デプライヴェーション・ユニット(Urban Deprivation Unit)、内務省ボランティア・サービス・ユニット(the Voluntary Services Unit of the Home Office)との合同協議の場も設けられた。これらの機会は 16 回に及んだ。また、CAEWG は全国のコミュニティ・アート団体を対象としたアンケート調査を実施した。

そして、その調査結果として、1977 年に、*Community Arts: A report by the Arts Council's Community Arts Evaluation Working Group* が発表された。これが、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史における 3 つめの重要な報告書である。

この報告書の重要な点は、主に以下の 3 点、1) コミュニティ・アートは、英国アーツカウンシルのロイヤル・チャーターの目的に合致する重要な活動であることを再確認したということ、2) 地方芸術協会(RAA)への権限移譲を強化したこと、3) コミュニティ・アートの動向をヨーロッパにおける同時代的な潮流として認識したこと、4) コミュニティ・アートの質的評価の問題を初めて提起し、エクセレンスを評価する基準の重要性を強調したこと、に集約できる。

まず、CAEWG は、既出の 2 つの報告書、コミュニティ・アート・ワーキング・グループのボールドリー・レポートと、コミュニティ・アート委員会の初年度報告書をふまえて、そこで提示された英国アーツカウンシルの基本的な姿勢、つまり、コミュニティ・アートは英国アーツカウンシルのロイヤル・チャ

ーター第 3 条(a)(b)¹⁷⁸の目的と合致する重要な活動であることを承認した。コミュニティ・アートが人々の自己表現の場となり、様々な領域間を横断するコミュニケーションを即すくアニメトウール>の役割を担うことを強調している。

加えて、CAEWG は、コミュニティ・アートは基本的にローカルな課題を扱うものであるため、その支援事業は、英国アーツカウンシルが主導する国家政策ではなく、各地方芸術協会がイニシアチブをとる地方政策であるという姿勢を強調した。特に、各コミュニティ・アート団体が金策に翻弄され、複数の団体から助成を受ける<複合財源>(multiple funding)をとっているケースが多いため、複雑な事務処理仕事に追われる現状を深刻な問題であると提起した。実際、英国アーツカウンシルからだけでなく、地方自治体や内務省の都市開発部局(Urban Aid)や就労支援事業(Job Creation Programme)などに頼る団体が多く、その対策として助成金申請システムを単純化するために、窓口を各地方芸術協会に一括するという方針を示したのである。

さらに、コミュニティ・アートへの注目が高まる動向を、英国のみならず、ヨーロッパにおける同時代的潮流として捉えている点にも注目したい。既述のとおり、CAWP は、海外セミナーを開催し、ユネスコ、フランス、ドイツなどの実務家を交えた研究会を開催した。CAEWG はさらに、1976 年にオスロで開催されたヨーロッパ協議会の文化大臣会議での議論を引用しながら、コミュニティ・アートと社会文化的なコミュニティの発展の重要性について述べている。総じて、この報告書の主旨は、これまでの英国アーツカウンシルの基本的な方向性を踏襲するものであったといえるだろう。

しかし、これまでの方向性と一線を画す最も注目すべき点は、コミュニティ・アートの評価に対して質的な評価つまり<エクセレンス>の観点を強調していたという点である。つまり、1974 年にコミュニティ・アート・ワーキング・パーティが示した、コミュニティ・アーティストはプロダクトよりもプロセスを、芸術的な基準よりもコミュニティへの影響を重視するというカウンシルの初期の基本姿勢には同調しないという立場をとったのである¹⁷⁹。具体的には、コミュニティ・アートに関する様々なジレンマ、つまり、財政的ジレンマ(財政的成功すればするほどそれを維持するためのさらなるファンドレイジングが必要になること)、二項対立のジレンマ(コミュニティ・アートと既存のアート、プロフェッショナルとアマチュア、プロセスとプロダクト、コミュニティ・アートとアートセンター)をふまえたうえで、以下のように結論づけている。

幾人かの人々は、質的価値は「アニメーション」を重視する領域においては関係がないこ

¹⁷⁸ 1974 年のボールドリー・レポートでは、第 3 条(a)よりも(b)(c)を強調している。

¹⁷⁹ Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, 1977. Op.cit., pp12.

とだと考えがちであるが、この考え方はコミュニティ・アーティストの意図でも 1974 年のワーキング・パーティの意図でもないと確信している。むしろ、エクセレンスが評価基準のうちのひとつである。(中略)コミュニティ・アートにおいては、既存のアートにおいてと同様に、実験と失敗と誤解があるだろう。アートは「ハイリスク」なものである。安全な方向を求めるアートは、単なる評判とインチキと死滅しかもたらさないだろう。それでもなお、私たちは、一般的に、その実験に費やすお金をうまく運営してきたし、より広範な人々に向けた新しく、創造的で生き生きとした企画を求めるプロジェクトにそのお金を投入してきたのである¹⁸⁰。

そのうえで CAEWG は、その報告書の中で、以下のように、ひとつの興味深い定型を見出している。

プロジェクト旗揚げの時期には、その『プロセス』が重視されるが、一端それが定着すると、次はその『質』が問われ始める。しかし、その両方の過程で、『質』の評価は、そのプロジェクトのすべての環境、つまり地域、人そして目的を含む事象、に対して行われなければならない¹⁸¹。

これらの観点を考慮し、CAEWG は、コミュニティからの反応とともに、コミュニティ・アーティストからの意見も含めた、9 つの評価軸を提唱した(表 8)。つまり、ここで注目すべきは、コミュニティ・アートが<コミュニティ>に対して何をしてきたのかという論点と同時に、それらが<アート>に対して何をしてきたのか、その問いかけに応える新たな評価指標が求められているということである。コミュニティ・アートの評価軸の変遷については、次項で具体的にとりあげる。

4 英国アーツカウンシルとコミュニティ・アーティスト委員会(ACA)との攻防：RAA への権限移譲と評価手法をめぐる議論

さいごに、一連の英国アーツカウンシルの政策方針に対して、現場の実務者、つまりコミュニティ・アーティスト達はどう反応したのか、政策と実践との交錯点についてふれておきたい。

¹⁸⁰ Ibid., pp.13.筆者翻訳.

¹⁸¹ Ibid., pp.13.筆者翻訳.

4-1. RAA への権限移譲に関する対立

まず 1975 年に、ACA は、英国アーツカウンシル CAWP が発行した、一つ目の重要レポートである、先述の「ボールドリー・レポート」(The Report of the Community Arts Working Party)(1974 年 9 月発行)に対する意見書を発行した。この意見書発行にあたっては、ACA のメンバーによる英国アーツカウンシル関係者への聞き取り調査が実施された。そこでは、1974 年 10 月から 1975 年 1 月にかけて、ACA のメンバーが、英国アーツカウンシルの会長、CAWP のメンバー、地方局のスタッフおよび地方芸術協会のスタッフとの面談を重ねながら、新しい英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート・パネルの目的と組織編成について議論が行われた¹⁸²。当時の議事録からは、コミュニティ・アーティストとアーツカウンシルの理事や職員が頻繁に意見交換を行っていたことがうかがえる。

実際に、これら一連のミーティングをふまえて、ACA の意見書に記載された内容は大きく 10 項目にわけて提示されている。例えば、コミュニティ・アート・パネルは、英国アーツカウンシルの地方部局の中に、独立の予算枠を設けて位置づけられるべきであること、そしてその役割は、適正な助成金の分配だけでなく、コミュニティ・アートの社会的役割や定義に関する監視機関(watchin brief)であること、等が提言された。また、パネル内のメンバーのうち一名はコミュニティ・アート・オフィサー(英国アーツカウンシル地方局の常勤職員)、半数は ACA による選定で各地方の代表やエスニック・グループ、コミュニティ・ワーカーなどを配置することが盛り込まれた。

とりわけ、ACA の意向として、政府主導のハコもの政策(Housing the Arts)にくぎを刺す形で、コミュニティ・アート・センター設立は、あくまでも二の次であると強調された。つまり、コミュニティ・アートの本質は<アクティビティ>であって、決して<ハコもの>中心ではないということが確認されたのである。ACA は、新しい建物を建てるための不要なコストには関与しない、という強い姿勢が提示されたという意味で非常に活気的である。

さらに、ここで最も注目すべき、ACA と英国アーツカウンシルとの間の最も大きな違いは、地方芸術協会を重視するかどうかにあった。一方で、カウンシル側は地方分権化の一環で、コミュニティ・アート政策に関する英国アーツカウンシルの権限を地方芸術協会に移譲する方針を示したが、他方で、ACA はその決断は時期尚早であり、あくまでも、コミュニティ・アート・パネルは英国アーツカウンシル内の地方部局における独立機関として定めるべきであると主張したのである。

この姿勢は、次なる ACA 地方局代表者による実態報告書 “Report for ACA Meeting with

¹⁸² Association of Community Artists, “Report for ACA Meeting with Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/15, 1976(a).

Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976” の中でも強調された。この報告書は、1976年10月に開催された、ACAと英国アーツカウンシル評価委員会との会合にて提出された実態調査であり、その中では、12のACA地方局(北部、ヨーク・ハンバーサイド、北西部、イーストミッドランド、ウェストミッドランド、イーストアングリア、南東部、南西部、ウェールズ、スコットランド、大ロンドン区)に加えて、エスニック・マイノリティに関するコミュニティ・アートの実態が報告された¹⁸³。その中で、4地域、つまりニューカッスルを中心とする北部、バーミンガムを中心とするウェストミッドランド、南東部、プリマスやブリストルを中心とする南西部が、英国アーツカウンシルから地方芸術協会への権限移譲への反対を表明している。特にウェスト・ミッドランドは、地方分権に断固反対する理由として、コミュニティ・アートを全国的なムーブメントとして掌握すること、公平な財源の配分とナショナルな動きと連動したパブリシティが必要であること、を強調している。

確かに、年間助成団体に関しては、イーストミッドランドでは2団体、イーストアングリアからは1団体しか選出されておらず、そのため評価委員会による評価もそれらの地方における現状を適切に反映したものではないという指摘がみられる。また、スコットランドやウェールズにおいては、そもそも地方芸術協会の中にコミュニティ・アートに関する専門部局や職員が配置されていないという根本的な課題が提出されている点で、イングランドの他の地域とは状況が異なっていたといえるだろう。また、コミュニティ・アートの実践例が最も多い大ロンドン区においても、カムデン区とタワーハムレット区を除いては、コミュニティ・アートに対して積極的な理解を示す自治体は存在しないと警告されている。このように、いくつかの成功事例やそれを抱える地方芸術協会に多くの助成金が配分される傾向には、明確な不満が寄せられていたということがわかる。ACAは総括として、同報告書の中で、CACつまり英国アーツカウンシル内の専門部局の存在意義について、以下のように提案している。

私たちは、CACは継続されるべきであると考えます。つまり、私たちは国家規模の財源が必要なのである。そもそもCACには、(2年間ではなく)3年間の『実験』期間を推奨してきた。RAAに権限を委譲することは、彼らがコミュニティ・アートの応募者に対応する特別な体制を持ち得ていないことを考慮すると、時期尚早である。権限移譲は、コミュニティ・アーティストとの協議をふまえて実施されるべきである¹⁸⁴。

¹⁸³ 当初アイルランドも調査対象に入っていたが、何らかの理由でレポートが回収されなかった。

¹⁸⁴ Association of Community Artists, “Report for ACA Meeting with Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/15, 1976(a), pp.1.筆者翻訳。

英国アーツカウンシルが現在実施しているアンケートは、アーツカウンシルからの助成の有無を問わず、すべての(コミュニティ・アート)グループに送付されるべきである。コミュニティ・アート・グループに関するアンケート票を地方自治体やコミュニティ協会に送ることは良いアイデアとはいえない。英国アーツカウンシルは間違っただけの人々を対象にしている。コミュニティ・アート・グループにガイダンスを。彼らの領域については彼らが一番詳しいのだから¹⁸⁵。

(英国アーツカウンシルコミュニティ・アート委員会の専属職員である)ジョン・バストンは非常にいいやつ(good egg)であり、彼が所属する部署は、少なくともあと一名の職員を加えて増強すべきである。その際には、単に書類仕事に追われるのではなく、各グループやプロジェクトを訪問する自由裁量をもったリエゾン・オフィサーを含めるべきである¹⁸⁶。

このように、ACA は、コミュニティ・アート・ムーブメントはあくまでも<ナショナル>なものとして認識されるべきであり、そのためには、地方の独立組織(RAA)ではなく<中央>のアーツカウンシル(CAC)がコミュニティ・アート政策の実権をもつべきであると主張した。同時に、現在カウンシルのコミュニティ・アート委員会(CAC)と現場の間に生じている、認識の違いや課題を拾い上げ、解決策を提示するという役割を担っていたのである。ところが、このような ACA の積極的な異議申し立ては、実際の政策変革として結実しなかった。むしろ、1980 年代に入ると、英国アーツカウンシルの地方分権化は加速度を増し、1984 年に発表された報告書 *Grory of Garden* によって、その方向性が定着することとなったのである。しかし、他方で、地方分権化を批判する ACA の姿勢は、コミュニティの自立や自己決定権を理念的支柱とするコミュニティ・アート本来の初期設定と大きな矛盾を生み出すこととなった。つまり、全国的なムーブメント性にこだわるあまりに、カルチュラル・デモクラシーが希求するところの、内発的な文化活動によって、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の自立性の高まりを重視する姿勢から乖離することとなったのである。

¹⁸⁵ Ibit.,pp.1. 筆者翻訳。

¹⁸⁶ Ibit.,pp.1. 筆者翻訳。()内は筆者による加筆。

表 7 ACA の地方局代表者とエスニック・マイノリティ・グループ代表者一覧とその報告事例

地域	報告者	所属団体	報告事例
1 北部(North)	スタン・ガムスター(Stan Gamester)	Uncle Ernie's Roadshow:Newcastle on Tyne	Thneside Free Press; Wallsend Arts Centre; Uncle Ernie's Roadshow
2 ヨーク、ハンバーサイド (York and Humberside)	ジェーン・ウッドディー(Jane woddies); ブルース・バーチャル(Bruce Birchall)	Interplay; Leeds; Itinerant Theatre: Sheffield	事例なし
3 北西部(North West)	ジョン・ホイランド(John Hoyland)	Bandwagon, Manchester Youth & Community Service: Manchester	The Blackie; Granby; Spaghetti-bat
4 イーストミッドランド (East Midlands)	ブライアン・ブルマー(Brian Blumer)		Leicester Arts Festival; Phoenix Theatre; Leicester Arts Association; Wesley Hall; The EMMA Theatre Company
5 ウェストミッドランド (West Midlands)	ジョン・カーネギー(John Carnegie); Christine Poulter	Trinity Arts; Jubilee	Telford Community Arts(Telford)
6 イーストアングリア (East Anglia)	フィル・ハーチガン(Phil Hartigan);パ トリック・レッドセル(Patrick Redsell)	Norfolk;Soffolk	The East Anglian Arts Trust; Interplay Matrix; Hemel Hempstead Arts Centre; Triad Arts Centre; Refleks; Cambridge Arts; Leisure Trust; Norfolk and Norwich Activities
7 南東部(South East)	ショウナ・クロケット(Shauna Crockett)		Shoreham Arts Workshop
8 南西部(South West)	ロス・バークス(Ros Birks); ナイジェ ル・リーチ(Nigel Leech)	Beaford Community Project: N.Devon; Bath Arts Workshop: Avon	Word and Action; Robin Goodfellow' Programme; Instant Theatre; Staverton Bridge; P.A.C.T(Plymouth); David Slater(Plymouth);Paul Davies(Plymouth);Theatre and Arts Advisory Service(Plymouth);Inkworks(Bristol); St.Pauls Festival(Bristol); SLAB(Bristol); Bristol Carribean Institute(Bristol); Riversid Community Arts Project(Bath);Bath Arts Workshop(Bath)
9 ウェールズ(Wales)	スティーブ・ゴウ(Steve Gough)	Cardiff Street Television	Transitions Trust; Chapter Art Centre; Llanover Hall; Albert Road Commur
10 スコットランド(Scotland)	ボブ・パルマー(Bob Palmer)	Theatre Workshop	Theatre Workshop Edinburgh
11 大ロンドン区(Greater London)	デルモット・キリップ(Dermott Killip);	Walworth & Aylesbury Community Arts Group: South wark	事例なし
12 エスニック・マイノリティ・ アート(Ethnic Minority Arts)	ナシム・カーン(Nassem Khan)	Minority Arts Advisory Service:MAMS	Liverpool Chinese; John Buston of Community Arts

出所 Association of Community Artists (1976(a))をもとに筆者作成

4-2 コミュニティ・アートの評価基準に関する合意

このように、地方分権化に関しては、功を奏しなかった ACA のアドボカシー活動であったが、他方コミュニティ・アートの評価基準に関しては、一定の成果を収めていたといえるだろう。表 8 は、ACA と英国アーツカウンシル側つまり、評価グループ(CAEWG)とコミュニティ・アート委員会(CAC)がそれぞれ提示したコミュニティ・アートの評価基準である。ここで注目すべきは、ACA がカウンシルに対する意見書の中で提言していた評価基準が、CAC の報告書の中でほぼそのままの形で採用されているということである(表中ピンク色と青の箇所が類似した文言をさしている)。

特に、1978 年に発表された、CAC の評価基準は、11 項目中 9 項目が、ACA の評価ガイドラインの文言と合致している。このことは、英国アーツカウンシルがコミュニティ・アーティスト達の提言を反映させた結果であると考えられるだろう。また、「これまで存在しなかった新しいチャンネルが、どれほど開かれているか」という項目は、ACA、評価グループそしてコミュニティ・アート委員会それぞれに共通していることが確認できる。

したがって、英国アーツカウンシルとコミュニティ・アーティストは、必ずしも終始対立的な関係であったわけではなく、評価基準に関しては、一定の歩み寄りを実現させていたという興味深い事実がここに見出せる。

表 8 コミュニティ・アーティスト協会(ACA)と
英国アーツカウンシル(評価グループおよびコミュニティ・アート委員会)の
コミュニティ・アートに対する評価基準

ACAウェストミッドランド支局 (1976/10/5)	ACA評価ガイドライン(1976/12/5)	コミュニティ・アート評価グループ (1977)	コミュニティ・アート委員会 (1978/7/21)
どのチャンネルが表現・コミュニケーションのために開かれているか	1 コミュニティ・アーティストがその地域や環境に関する社会・経済・政治的な歴史に認識があるか	1 特定のコミュニティの住民が参加しているか、そのコミュニティのニーズに貢献しているか	1 コミュニティ・アーティストがその地域や環境に関する社会・経済・政治的な歴史に認識があるか
メンバーが創造的なプロセスのすべてのステージに関わっているか	2 彼らが社会的文脈に対する明確なコンセプトを持っているか、現在進行形かつ長期的な貢献があるか	2 これまでその地域に存在しなかった新しい表現手段やコミュニケーションを提供したか	2 彼らが社会的文脈に対する明確なコンセプトを持っているか、現在進行形かつ長期的な貢献があるか
どの程度集団的表現に関わっているか	3 彼らがその地域あるいはその近くに住んでいるか	3 特定のグループの価値、感情、意見などを含む集合的表現にとりくんでいるか	3 地元の人々によってどのような要望がよせられたか
参加を通じた個人的・社会的・文化的発展	4 彼らはそのコミュニティから寄せられる要望や提言に対する関心を高めることに成功しているか	4 コミュニティのメンバーが、芸術の創造プロセスに関するすべての過程に関わる機会を創出しているか	4 アーティスティックかつ組織的な技術がどの程度明確な形でアクセス可能になっているか
個別のイベントとコミュニティ・アート・プロジェクト全体の目的との関連性	5 コミュニティ・アート・ワーカーの個人的な技術や一般的な組織的技術、例えば補助金や財源を得ることが、明確な形でアクセス可能になっているか。専門家としてではなくとも、洗練された形で、彼らの専門技術を共有することができるか。	5 芸術の創造プロセスに関わることで、個人的、社会的、文化的認識が進展しているか	5 専門家としてではなくとも、コミュニティ・アート・ワーカーの微細な専門技術を共有することができるか
パフォーマンスやプレゼンテーションの社会的文脈における芸術的イメージの効果	6 彼らはその実践に関して明確な視野を持っているか、その実践は対話しているか	6 個別の活動やイベントが、それらの長期的に貢献しているか	6 彼らのアイデアや言語は、地元のコミュニティの人々にとってわかりやすく、創造的で理解可能なものであるか
	7 彼らは自己批判的か、失敗から学ぶことができるか	7 個別の活動およびその長期的目的の遂行の結果、他のコミュニティ活動が進展しているか	7 彼らは自己批判的か、失敗から学ぶことができるか
	8 彼らのイマジネーションは公的視点をもってしているか	8 コミュニティ・アーティストの技術が、吸収され、機能しているか	8 地元の人びとによるマネジメント、参加、アカウンタビリティ、そしてコントロールがあるか
	9 彼らの言葉やイメージは地元の人々によって理解されているか、関係性をもっているか、刺激しているか	9 地元住民や地元自治体が要望を表明し、そのプロジェクトをサポートしているか	9 どのような社会的行動が起こっているか
	10 地元のコミュニティに対して、どのような参加やアカウンタビリティ、コントロールが提供されているか		10 地元の人々はアートに対して関心を示しているか、彼らの要望にあっているか、自身を得ているか、自己表現をしているか
	11 どのような社会的行動が起こっているか		11 どのような新しいコミュニケーションのチャンネルが、それらがこれまで存在しなかったセクションで、開かれているか

出所 Association of Community Artist (1976a;1976b); Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party(1977); Arts Council Great Britain Community Art Committee (1978a)をもとに筆者作成

※ピンク色と青色の箇所が、ほとんど同じ文言であることを示している。

5. 小括

第一に、英国アーツカウンシルの政策方針の変化については、5つの転換点が明らかとなった。つまり、1)新活動委員会の設立、2)“Baldry Report”の発行と基本理念の提唱、3) *The Arts in Hard Time* の発行と教育的価値への傾倒、4)アーツカウンシル直接補助金の撤廃と地方分権化政策、5) *The Glory of the Garden* の発行と「芸術の質」重視、である。ここでアーツカウンシルの方針を整理すると、当初、＜技術＞(technique)よりも＜姿勢＞(attitude)を重視する方向に舵をとり、次に社会貢献性を重視して＜教育的価値＞(educational value)をキーワードにあげてきたアーツカウンシルであったが、結果的に＜芸術の質＞(quality of artistic product)に回帰していったという、非常

に興味深い回路がここに見出せる。このように 1960 年代から 1980 年代へと次々と看板を張り替えていく英国アーツカウンシルの姿からは、〈プロセス〉か〈プロダクト〉か、〈教育的価値か芸術の質か〉、と常に問いと迷いそして刷新のための議論が見て取れる。一方で、その政策方針の一貫性の無さや、二項対立的偏狭性そして明確なターゲットを絞ることによる排他性など、批判の余地はあるが、他方でその都度印象的なスローガンとキャッチフレーズを掲げ、明確な政策方針と評価指標の提唱に執拗にこだわる、当時の英国アーツカウンシルの政策手法は、現在の英国文化政策に通じる独特の特徴であるといえよう。

第二に、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策史において、主要なアクターとなった、3つの専門グループ、コミュニティ・アート・ワーキング・パーティ(CAWP)、コミュニティ・アート委員会(CAC)、コミュニティ・アート評価グループ(CAEWG)をとりあげ、それらの活動および成果報告書について検証した。CAWP は、英国アーツカウンシル内で初めてコミュニティ・アートに特化した専門グループとして立ち上げられた組織であり、その歴史的変遷を整理し、カウンシルとしての基本的理念を提示するという基盤整備の役割を担った。また、海外セミナーを開催して、コミュニティ・アートに関する米国やヨーロッパ諸国での同時代的な動向の把握に努めた点も特筆すべきである。

続くCACは、2年間の実験期間を設ける形で、カウンシル内に正式に設置された恒常的な委員会であった。CACは、定期ミーティングを開催し、全国のコミュニティ・アート・プロジェクトを視察し、その調査報告を重ねることで、これまで漠然とした認識の下で共有されていたコミュニティ・アートという活動の実態を明らかにした。コミュニティ・アートが全国的なムーブメントとして展開した背景には、CACの貢献が多分にあるといえるだろう。

そして、CAEWGは、CACの成果を受け継ぐ形で、コミュニティ・アートの評価に特化した専門組織として設置された。CAEWGの最も大きな特徴は、最初期のCAWPがボールドリー・レポートで示したような、コミュニティ・アーティストは〈プロダクト〉よりも〈プロセス〉を、芸術的な〈質〉よりもコミュニティへの〈貢献〉を重視しているという基本的理念には、必ずしも同調しないという明確な方向性を提示したということである。つまり、コミュニティ・アートの評価において〈エクセレンス〉という価値基準を重要視したのである。この3つの専門グループの意向の変化は、上述の、5つの転換点とも合致する傾向といえる。

第三に、これら英国アーツカウンシルの専門グループと現場のコミュニティ・アーティストとの対立点および合意点が明らかとなった。一方で、カウンシルは、地方への権限移譲を推進し、コミュニティ・アート政策の地方分権化を強行しようとしたのに対して、コミュニティ・アーティスト達は、その意向に真っ向対立する姿勢をとった。彼らは、コミュニティ・アートが〈ナショナル〉なムーブメントで

あることを最も重視し、各地域の独立機関である地方芸術協会ではなく、あくまでも中央のアーツカウンシルが、コミュニティ・アート政策の実権を握ることを望んだのである。ここで、新たに明らかとなった興味深い点は、英国でのコミュニティ・アート・ムーブメントは、必ずしも自然発生的な流れのみで拡張していったのではなく、むしろコミュニティ・アーティスト達によって、意図的に画策されていた現象であったということである。そして、全国的なムーブメント性にこだわるあまりに、カルチュラル・デモクラシーが希求するところの、内発的な文化活動によって、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の自立性の高まりを重視する姿勢から乖離することとなったのである。このように、地方分権化を批判する ACA の姿勢は、コミュニティの自立や自己決定権を理念的支柱とするコミュニティ・アート本来の初期設定と大きな矛盾を生み出すこととなった。この帰結は、英国コミュニティ・アートに関する新たな解釈として注目すべき点である。

他方で、コミュニティ・アートに関する評価基準に関しては、両者の合意点を見出すことができた。英国アーツカウンシルが各コミュニティ・アート団体に配布した評価ガイドラインの項目は、コミュニティ・アーティスト協会(ACA)からの提言を多分に反映させたものだったのである。このように、英国アーツカウンシルとコミュニティ・アーティスト、つまり、政策と現場の実務者達が、実際どのように議論を重ね、その対立点あるいは和解点を探っていたのか、その詳細が今回の分析で明らかとなった。

以上、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策に関する歴史的変遷、そしてそれらに対する学術的評価を総合的に検証した。その結果、なぜ英国コミュニティ・アートが過小評価されてきたのか、その主な要因が浮き彫りとなった。しかし、これらの批判的観点は、具体的な事例研究にあてはめた場合、果たして現実味をもつのだろうか、という疑問が残る。そこで、次章では、「コミュニティ・アートとはいったい何だったのか」という本論文冒頭の問いをさらに具体的に検証し、これまでにみてきた定義や特性およびその変遷を立体的にとらえるために、ロンドン・イーストエンドを拠点にした2つのコミュニティ・アート活動について事例研究に着手する。これらの事例は、コミュニティ・アートの全国的なムーブメント化を牽引した人物によって設立された活動であった。ここでは、当時の活動パンフレットや助成金申請書などの一次史料調査とともに、当事者へのインタビューをふまえて、その実像を明らかにする。

第4章 事例研究：ロンドン・イーストエンドのコミュニティ・アート

本章では、1970年代から1980年代前半にかけて、ロンドン・イーストエンドを拠点として活動した2つのコミュニティ・アート・プロジェクト、〈ベースメント・プロジェクト〉(Basement Project)と〈タワーハムレット・アート・プロジェクト〉(Tower Hamlets Art Project)をとりあげる。それぞれの事例について、1)概要、2)主なプログラム、3)スタッフ、4)財源そして5)スタッフに関して具体的な分析を行っていく。以下では、まず具体的な実証に入るまえに、予備的考察として、ロンドン・イーストエンドの歴史を、人口学的観点と社会・芸術運動の観点から紐解いていくこととする。

1. 予備的考察

既述のとおり、ロンドンは、1970年代コミュニティ・アート・ムーブメントの中心地であった。例えば、ロンドン中央部には、コミュニティ・アートの萌芽となったベターブックスやアーツ・ラボといった複合メディアスペース、北西部には60年代コミュニティ・アートの先駆けとなったインター・アクション、西部にはパディントン・プリントショップ、北東部にはフリーフォームが存在していた(図5)。本稿では、その中でも特に、ロンドン東部に拠点をもっていた、ベースメント・プロジェクトと、タワーハムレット・アートプロジェクトを分析対象として、具体的な検証をおこなう。その前に、本章ではまず予備的考察として、なぜこの地域に焦点をあてるのか、その理由と背景について述べておきたい。

そもそもロンドン・イーストエンドとは、その名のとおりに、ロンドンの東部テムズ川北部の地域を示す場所である。行政区としては、ロンドン自治区タワーハムレット(London Borough of Tower Hamlets)(以下タワーハムレット区)を示すが、そこにハックニー区を入れる場合も多い。そこを拠点としたコミュニティ・アート・プロジェクトを、事例研究の対象とする理由は主に以下4点に集約される。

まず第一に、次項で述べるように、イーストエンドは長年ロンドンの中でも最大級の移民系のコミュニティが形成されてきた地区であり、また現在も貧困層の人々や労働者階級の英国人が居住する場所であるということがある。英国コミュニティ・アートが対象としてきた、社会的マイノリティに属する人々が最も多く生活を営む地域において、どのような取り組みが実践されてきたのか、ここではその背景を探ることとする。

第二に、イーストエンドのコミュニティ・アートに関わったアーティストの中には、当時の英国コミュニティ・アート・ムーブメントを先導した全国組織、〈コミュニティ・アーティスト協会〉(ACA)の設立者がいたということがある。ACAは、アーティストやコミュニティ活動の実務家が主体となり、コミュニ

ティ・アート活動のアドボカシーと全国的なネットワークの形成をめざして、全国各地で定期集会やコミュニティ・アートの実態調査を実施したほか、英国アーツカウンシルに対しても助成金の増額を訴えるデモを主導するなど活発なロビー活動を繰り広げた。ここで注目すべきは、その設立者の一人であるマギー・ピンホーンが、まさにここで取り上げるイーストエンドの 2 つの事例の設立者としても重要な役割を担った人物であったということである。彼女が最初にコミュニティ・アート活動に着手し、拠点を構えるに至ったイーストエンドの実践から、英国コミュニティ・アート全体に通底する特性を紐解いていく。

第三に、イーストエンドのコミュニティ・アートについては、非常に詳細な資料が保存されているということがある。この点については、当時の実践者ではなく、タワーハムレット歴史図書館の貢献が大きいと考えられる。具体的には、財政状況を知るための年次決算書や助成金申請書だけでなく、1970 年代当時のパンフレットやニューズレター、英国アーツカウンシルに宛てた書簡までがアーカイブ化されている非常に貴重なケースである。このことから、イーストエンドの事例は、文化政策研究の素材として格好の対象であるといえるだろう。とりわけ、これらの一次史料調査から、当時の情報誌や美術批評誌に掲載された、コミュニティ・アートに対する美術界からの痛烈な批判記事の存在が明らかとなった。ここから、コミュニティ・アートの社会的価値に関わる当時の論争について分析する。

第四に、上記のような好条件にも関わらず、これまで事例研究としてとりあげた先行文献は数少ない。コミュニティ・アートの基礎研究である Braden(1978)や Kelly(1984)のほかには、Wetherwell(2013)がプロジェクトの設立から目的に至るまで事例研究をおこなっているが、政策的観点から、その資金繰りやスタッフ構成など詳細に分析した研究は未だみられない。コミュニティ・アートに携わった人々がどのような社会的、教育的バックグラウンドの人々だったのか、彼らはいかにして生計をたてていたのか、事業運営の観点から具体的な検証を行う。

以上、4 つの視点に基づき、本稿ではロンドン・イーストエンドに着目する。次に、コミュニティ・アートとロンドン・イーストエンドの関連性をさらに掘り下げるために、この地域特有の歴史的背景と文化的背景について論じる。

1-1. ロンドン・イーストエンドの歴史的背景: エスニック・マイノリティの流入

ロンドン・イーストエンドの歴史的特徴は、主に 3 つの移民グループの流入とそのコミュニティ形成にある。まず 18 世紀後半から、アイルランド系移民の大流入が始まる。そのピークは 19 世紀中頃の大飢饉の時期であったとされるが、彼らはロンドン・イーストエンドでは主にウォッピング

(Wapping)(図10)にコミュニティを形成した。アイルランド系の多くはカソリック教徒であり、労働者の割合が高いことが特徴的であった¹⁸⁷。

その次に、1880年代になると東欧からユダヤ系移民の流入がみられるようになる。彼らはアイルランド系移民と比べると、銀行、証券、仕立屋やタバコ関係の流通業など専門職を基盤に成功をおさめていたが、独自の宗教と文化を保持していたため、より明瞭なエスニック集団を形成していたといえる。彼らは、イーストエンド内では、ステップニー(Stepney)(図10)という地域に居住する傾向にあった。実際、70年代においても、アイルランド系のコミュニティであったワッピングと、ユダヤ系のコミュニティであったステップニーの間には、ケーブル・ストリート(Cable street)を境に明確な意識的境界線があり、相互を行き交う住民はほとんどいなかったという¹⁸⁸。山口(2004)によると、1884年から1905年にかけて東ヨーロッパから離散した凡そ100万人のユダヤ人難民のうち、28万7千人余りが英国に、その約半数の13万5千人余りがロンドンに、そして約5万4千人がイーストエンドのステップニーに移り住み大きなユダヤ人コミュニティを形成させていったとされている。そして、1901年にはこの地区全人口の37パーセントにまで膨れ上がり、次項でとりあげるホワイトチャペル(図10)周辺にもこの大きなユダヤ人コミュニティが拡大していったのである¹⁸⁹。

そして、戦後ユダヤ系移民に代わって、イーストエンド全域に大きなコミュニティを形成したのが、インド・パキスタン系移民、つまり、旧植民地であるインド大陸から渡英した<肌の色の違う>人々であった。彼らの居住は1600年の東インド会社の設立まで遡る古い歴史をもつが、本格的に英国に流入し始めたのは1960年代になってからであり、そのピークは1961年から1968年であったとされる¹⁹⁰。その背景には英国国内の労働力需要が関係しているが、とりわけ、1948年に制定された国籍法によって、植民地および英連邦の住民に英国本国の住民と同様、<イギリス臣民>(British subjects)、つまり市民権が付与され、英国への自由な入国と居住する権利が与えられたということが大きく影響していたと考えられる¹⁹¹。

¹⁸⁷ 杉浦直「イギリスにおけるエスニック集団と人口統計」『人間・文化・社会』岩手大学人文社会科学部、1997年、421-443ページ。

¹⁸⁸ Rosenberg, D, Battle for the East End: Jewish responses to fascism in the 1930s, Nottingham: Five Leaves Publications, 2011.

¹⁸⁹ 山口信治「英国における大学セツルメント運動の立役者, チャノン・バーネット(その2)」『社会学部論集』仏教大学、第39号、2004年、133-149ページ。

¹⁹⁰ 杉浦、前掲書。

¹⁹¹ しかしその後、国籍法は度重なる改正を経て白人優位の血統主義を強めている。1962年には、「英連邦移民法」が英国政府発行のパスポートを持たない植民地市民と英連邦市民の大半を入国管理の対象とし、労働バウチャー制を導入、1968年には労働党政権下においても「英連邦移民法」が刷新され、自由な出入国をイギリス本国で生まれたものみに限定する規定に変更した。1976年には「人種関係法」によって、その権限はより強化されていくこととなった(浜井2004)。

このように、18 世紀から 1960 年代に至るまで、3 つの移民グループが次々とイーストエンドに流入し、独自のコミュニティを形成することとなった。とりわけ、20 世紀初頭のイーストエンドは「神に見放された地」であり、また「悪い熱病の多発地」「東ロンドン最悪の極貧地区」とまで言われた、偏見に満ちた地域であった¹⁹²。さらに、ホワイトチャペル近辺は、1888 年に起こった猟奇殺人事件「切り裂きジャック」の現場であったことから、居住地としての悪名の高さがうかがい知れる。

しかし近年のイーストエンドは金融街やオフィス街が進出する再開発都としてめざましい発展をみせている。その契機は、1986 年に保守党サッチャー政権が導入した金融自由化政策「ビッグバン」であり、それ以降イーストエンドに隣接するロンドン最大の金融街「シティ」が拡大し、ドックランド(Isle of Dogs)やカナリーワーフ(Canary Wharf)(図 10)を中心に第二の金融街が形成されていた。また 2012 年ロンドン・オリンピックにともなう、イーストエンド郊外のスタジアム新設と同時に、ショッピング街や新駅が設置されたことも大きい。さらに、イーストエンドの大通りブリック・レーン(Brick Lane)は、今や古着店やマーケットが隣接する若者に人気のスポットとして観光地化している。他方で、ホワイトチャペルやステップニーなど、アラブ系やパキスタン系の住民が行きかう街中では、現在もほとんど白人をみかけることがなく、ロンドンの中で特殊なコミュニティを形成している。

また、イーストエンドは 1960 年代後半から 1970 年代にかけて、安価な家賃を求めてアーティスト達が住み着き、スタジオを構える「アーティスト・コロニー」として発展していったこともここで言及しておかなければならない。イーストエンドにおけるアーティストの集住の歴史を調査するニック・グリーン(Nick Green)は、1967 年にセント・キャサリンズ・ドック(St.Katharine's Dock)が閉鎖されたことを契機に、大ロンドン区(Greater London Council: GLC)の助成を得たアーティスト達によって 100 のアーティスト・スタジオが開設された。その後、スタジオ施設とともにレジデンスや展覧会のためのスペースも併せ持った SPACE(Space Provision Artistic Cultural and Educational Ltd)が 1968 年に、1972 年には現在も継続している Acme Housing Association が設立された。これらはいずれも、ドック(埠頭)の閉鎖による湾岸エリアの治安悪化を懸念した GLC が、その周辺の不動産を安価な家賃で貸し出したことが背景にあった。グリーンは、イーストエンドとアーティスト集住の歴史の変遷を、4 段階つまり、1970 年代前半の倉庫改装期、1970 年代のアーティスト・コロニー期、1980 年代の空白期そして 1990 年代のレストランやショップ集積期に類型化している。本論文でとりあげる 1960 年代後半から 1980 年代前半は、まさに、イーストエンドのドックが解放され、そこに多くのアーティストが移り住んでいた時代であったと考えられる。

¹⁹² 山口、前掲書。

以上ここでは、ロンドン・イーストエンドは、18 世紀後半以降、アイルランド系、ユダヤ系、インド・パキスタン系と、それぞれ特殊な民族的アイデンティティと宗教をもつ移民グループが流入し、定住してきた地域であることが明らかとなった。つまり、いわゆる上流階級や中産階級のホワイト・ブリティッシュとは、分断された貧困地域として歴史的に認知されてきたのが、イーストエンドだったのである。そして、1960 年代後半から、イーストエンドのドック・エリアの閉鎖にともなって、安価な物件を求めてアーティスト達が移り住んでいたという実態も明らかとなった。

それでは、なぜこの特殊なエリアで、移民や労働者階級の人々を対象とした、コミュニティ・アート活動が発展していったのだろうか。次節では、その文化的背景に迫るべく、コミュニティ・アート・ムーブメント発祥以前に存在し、アーティスト達をイーストエンドへ導く布石を敷いた 2 つの拠点について述べていく。

図 10 地理的配置③:1970 年代ロンドン・イーストエンドの主なコミュニティ・アートの拠点と移民地区



出所 筆者作成

1-2. ロンドン・イーストエンドの文化的土壌：ホワイトチャペル・アート・ギャラリーと E1 リーグの存在

このロンドン・イーストエンドでなぜコミュニティ・アートが相次いで誕生したのか。その文化的土壌については、主に 2 つの組織、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーと E1 リーグの存在が強調で

きる。以下、順番に論じていきたい。

1-2-1. ホワイトチャペル・アート・ギャラリー：セツルメント運動とアーツ・アンド・クラフツ運動の継承

まず第一に、イーストエンドとアートを結びつける最も主要な要素として、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの存在が指摘できる。ホワイトチャペル・アート・ギャラリーとは、1901年に、イーストエンドのホワイトチャペル・ハイストリートに設立された公立のギャラリーであり、2009年のスペース拡張を経て、現在も同じ場所に存在している(図10)。ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、これまで、ジャクソン・ポロック(1958年個展開催)、マーク・ロスコ(1961年個展開催)、ロバート・ラウシェンバーク(1964年個展開催)やフリーダ・カーロ(1982年合同展開催)など、米国を中心とする抽象表現主義やポップ・アートの潮流および、その代表的な作家を英国でいち早く紹介する展覧会を開催してきた、英国を代表するギャラリーである。また、1939年には、地元の共産党組織「イーストエンド・エイド・スペイン」主催でピカソのゲルニカ展(図11)を英国で初めて実施するなど、イーストエンドを拠点とする左派政治家との関係性も度々みられた。さらには、‘This is tomorrow’(1956年開催)や‘New Generation’(1966)などブリティッシュ・ポップが普及していく契機となった伝説的な展覧会を数多く企画してきたことで知られる。また歴代のディレクター達は、退職後、テートギャラリー(Tate Gallery)、ウォーカー・アート・ギャラリー(Walker Art Gallery)など英国を代表する美術館のディレクターに就任している¹⁹³。とりわけ、後述するように、第7代ディレクターのニコラス・セロータ(Nicolas Serota)は、28年間テート・ギャラリーの館長を務めた後、2017年4月からアーツカウンシル・イングランドの会長に就任している。このように、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、英国近現代美術史において中心的役割を担ってきたといえるだろう。

それではなぜ、そのような英国アート・シーンを牽引してきた代表的なギャラリーが、その根幹である美術制度そのものを批判するコミュニティ・アートの拠点ともなったのであろうか。以下、その設立の経緯と、特性について述べていく。

ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの開設の契機は、1873年にホワイトチャペルの英国国教会聖ユダ教会(St. Jude's)の牧師(vicar)に着任したチャノン・サムエル・バーネット(Canon Samuel Barnett)とその妻ヘンリエタ(Henrietta)(図12)が教会の機能回復の一環として、聖歌隊の再編等とともに、ウィリアム・モリス(William Morris)ら芸術家の展覧会を開催したことであったとされる。後述

¹⁹³ 初代ディレクターのチャールズ・エイトケン(Charles Aitken)はテートギャラリーへ、第3代ディレクターのヒュー・スクラトン(Hugh Scrutton)はウォーカーギャラリーへ就任した。

するように、バーネット夫妻は、1884年に、世界初の〈セツルメント運動〉の実践として、トインビー・ホール(Toynbee Hall) (図 10)を設立した社会運動家でもあったのである。そしてその後、バーネット夫妻は、ホワイトチャペル・ハイ・ストリートに 1892 年に開設されたパスモア・エドワード(Passmore Edwards) 図書館の隣の敷地が空きになったことを契機に、この土地を購入し、ギャラリーを開設したのである¹⁹⁴。

当時、ギャラリー開設にあたっての資金不足を補ったのが、個人の寄付によるものであった。その中には、例えば、図書館の設立者パスモア・エドワード(Passmore Edwards)による 6,000 ポンドの寄付をはじめ、実業家のエドガー・スペイヤー(Edgar Speyer)による 2,550 ポンドの寄付などが含まれる。そして、寄付者の多くがギャラリーの評議員(trustee)となったのである。また企業献金としては、ビール会社のインドゥ・クープ(Ind Coope&Co)やトルーマン(Truman)、ハンブリー(Hanbury&Co)などによる割合が多くを占めていた。

このように、私的献金によって財源が安定したことで、チャールズ・エイトケン(Charles Aitken)¹⁹⁵を初代ディレクターに迎え、1901年3月12日にホワイトチャペル・ギャラリーが正式に開館される運びとなった。最初の展覧会、「春の絵画展」(Spring Picture Exhibition)は、6週間で206,000人という驚異的な来場者があったと記録されており、その多くは地元の住民であった¹⁹⁶。

では、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、イーストエンドのコミュニティ・アートの発展にどのような影響をおよぼしたのか。そこには、創設者であるバーネット夫妻の思想と、彼らが設立・運営していたトインビー・ホールの存在が大きく関係している。ここではその思想的背景として以下の2点、〈セツルメント運動〉と〈アーツ・アンド・クラフツ運動〉を強調しておきたい。

まず第一の、セツルメント運動(Settlement)とは、1880年代のイギリスにおいて、知識や教養のある研究者や学生、教会関係者など中流階級の人々が、都市の貧困地域に移り住み、労働者階級、とりわけ貧困層の人々と直接交流し、生活を共にすることによってその地域の生活状態を改善しようとする運動として始まったものである¹⁹⁷。そのセツルメント運動の母と呼ばれるのが、ロンドン・イーストエンドの〈トインビー・ホール〉¹⁹⁸であり、その設立者かつ初代館長を勤めたのが、まさにチャノ

¹⁹⁴ Newman, J. "The Whitechapel Archive: History or Aide-Memoire?" *the Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, Whitechapel Art Gallery, 2001, pp12-17.

¹⁹⁵ チャールズ・エイトケン は英国人風景画家で後にテートギャラリーのディレクターに就任する人物である。

¹⁹⁶ Newman op.cit.

¹⁹⁷ 米国では、ジェーン・アダムスが 1889 年にシカゴに設立したハルハウスがある。また、日本では、1897 年に片山潜によって最初のセツルメント運動の拠点として、東京神田にキングスレー館が設立された。1923 年には関東大震災の救援活動をきっかけとして、学生主導の東京帝大セツルメントが開設されている(大林 1926;ブリックス、マカトニー1987)。

¹⁹⁸ トインビー・ホールは、「セツルメント運動」の母と言われる発祥地とされており、日本からは、1899 年に近衛文

ン・バーネット、その人であった。当時トインビー・ホールは大学生を中心とする若者の宿舎として運営されていた。こういった、英国初のセツルメント運動の背景には、産業革命の発展と対照的な、貧困や犯罪そしてスラム化など社会問題の台頭がある。特にロンドン最大の貧困地区であったイーストエンドの貧しい労働者たちを相手に、友愛運動を開花させたバーネットの活動は、後の社会福祉やソーシャル・ワークの発展に大きな影響を及ぼした。

そして、彼がトインビー・ホール設立の後、1901年に開設したホワイトチャペル・アート・ギャラリーも、そのセツルメント運動の精神を多分に引き継ぐものであった。実際に、設立当初から、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、イーストエンドの労働者達を対象にした展覧会を開催することを重要な目的のひとつとしていた。例えば、チャノン・バーネットは、ギャラリーの開設当初、イーストエンドの貧困と犯罪を憂いつつ、「人々をパブから追い出すこと」をギャラリーのテーマにしていたとされる。また、妻ヘンリエタは、開幕以降の展覧会の方向性に対して異議を唱えるために、第二代ディレクター、ギルバード・ラムジー(Gilbert Ramsey)に宛てて以下のような書簡を送っている。

ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、ホワイトチャペルの人々、つまりポスト印象派や未来派の観賞の仕方を知らない人びとに向けたものであるということを決して忘れてはなりません¹⁹⁹。

実際に、このギャラリーは当時、「ロンドンにおけるモダンアートのパブリックショーケース」²⁰⁰であったのと同時に、特に第二次世界大戦後にかけては、「労働者のアカデミー」²⁰¹と呼ばれていたのである。労働者を対象とした、具体的な展覧会としては例えば、‘LCC Children’s Work from Board Schools in Bethnal Green, Stepney and Poplar’(1905)や、‘Stepney Children’s Pageant’(1909)など、地元の子どもたちの絵画を展示する企画や、1927年には課外活動の一環として子どもたちを展覧会に招待する機会が設けられた²⁰²(図 13)。また、地元のアーティストによる合同展やイーストエンドのエスニック・マイノリティ(ユダヤ系、アフリカ系など)に属するアーティストを特集した展示も

199 1919年に新渡戸稲造、海老名弾正など、明治期に十数名の海軍士官が見学を訪れている(ブリックス、マカトニー1987)。

199 Haythornthwaite, J. “Roller-Coasters and Helter Skelters, Missionaires and Philanthropists. A History of Patronage and Funding at the Whitechapel Art Gallery”, *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, Whitechapel Art Gallery, 2001, pp18-22.

200 Newman op.cit., pp.13.

201 Newman op.cit., pp.21

202 Newman op.cit.

数多く開催された。

他方で、このギャラリーがイーストエンドの子どもたちや移民系アーティストを特集する展覧会を積極的に企画した理由は、単に地元の自治体(インナー・ロンドン教育局)や英国アーツカウンシルからの補助金を得るための必要条件であったからにすぎないとする指摘もある。労働者やマイノリティに開かれたギャラリーとして運営することに対しては、後述するように、当時のパトロンやアート関係者から多くの反発があったことも忘れてはならない。ただ、そのような内外の論争も含めて、アートへのアクセスを広く一般に拡張しようとする現象の先駆けを、イーストエンドに基礎付けたという意味で、このギャラリーの存在は、この地域でのコミュニティ・アートの萌芽に大きく影響を与えたと考えられるだろう。

第二に、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーは、〈アーツ・アンド・クラフト〉運動の精神を引き継ぐギャラリーであるということがある。アーツ・アンド・クラフト運動とは、19世紀後半に英国で始まった、手工業の復興、すなわち機械文明によって破壊されてしまった民衆芸術を取り戻すための改革運動であった²⁰³。その主要な実践の場の一つとして重要視されていたのが、1888年にチャールズ・ロバート・アシュビー(Charles Robert Ashbee)によって設立された手工芸ギルド学校(Guild and School of Handcraft)であった。そして、この学校が開設された場所もまた、バーネット夫妻が運営する、このトインビー・ホールだったのである。手工芸ギルド学校はその後、1902年、つまりホワイトチャペル・アート・ギャラリーが設立した翌年、当時勢いを得ていた〈田園回帰運動〉に感化される形で、ロンドン郊外のチビング・キャムデンへと移転している²⁰⁴。ここで重要な点は、ロンドン・イーストエンドという地域がアーツ・アンド・クラフト運動、つまり〈民衆芸術復興〉の拠点のひとつであったということ、そしてギルド学校移転の後も、その思想を継承する形で、登場していったのがホワイトチャペル・アート・ギャラリーであったということである。

実際に、現ホワイトチャペル・アート・ギャラリー学芸員のジョン・ニューマン(Jon Newman)は、ギャラリーの初期の展覧会の中には田園回帰をテーマにしたものが多く存在したことを指摘している。例えば、〈イーストエンドの緑化〉を提唱した‘Country in Town’(1905,1906,1907年)、『House and Home’(1911年)などである。また、1920年代から1930年代にかけては、〈クラフトとデザイン〉をギャラリーの主要なテーマのひとつに掲げ、それに関連する展覧会が多く企画された(Newman 2001)。さらに、‘Knox Guild of Design and Craft’(1921,1923,1925) ‘Household

203 中山修一「アーツ・アンド・クラフトから近代運動へ」『神戸大学発達科学部研究紀要』7(2)、2000年、173-187ページ。

204 中山、前掲書。

Things’(1920), ‘British Handcrafts and Spinning Weaving and Dyeing’(1937)などの展覧会が開催され、これらは「日常生活の中のアートを奨励する」ことをモットーとした、まさに<アーツ・アンド・クラフツ運動>を継承した企画であった²⁰⁵。

このように、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの設立者であるバーネット夫妻は、2つの英国発祥の社会・芸術運動、つまり福祉やソーシャル・ワークの源流となった<セツルメント運動>、そして民衆芸術の復興を希求した<アーツ・アンド・クラフツ運動>、に非常に深く関わった人物であった。ギャラリー開設に至る背景そして、開館後の展覧会のテーマは、多分に彼らの思想と活動を反映したものであったと考えられる。

そして、これらホワイトチャペル・アート・ギャラリーが継承した福祉活動と民衆芸術への視座は、イーストエンドの地に経済的貧困者との協働意欲と、非専門家の創造的表現活動への探究心を植えつけることとなったといえるだろう。このような先駆者による土壌開拓が、後に貧民街イーストエンドを舞台にしたコミュニティ・アート、つまり「専門家と非専門家による集合的創造活動」を育むエッセンスとなったと考えられる。まさに実際に、このホワイト・チャペル・アート・ギャラリーを会場にして、コミュニティ・アート・フェスティバルが開催され、後にアート界に物議を醸すこととなるのだが、その詳細については、事項に譲ることとする。

図 11 ゲルニカ展オープニングで
演説する労働党首クレメント・
アトリー(Clement Attlee)



出所 Newman(2001)

図 12 バーネット夫妻(中央・右)



出所 Toynbee Hall HP

図 13 ‘Sports and Pastime’展
子どもを対象にした展覧会



出所 Newman (2001)

²⁰⁵ Newman op.cit.

1-2-2. E1 リーグ

次に、ロンドン・イーストエンドでのコミュニティ・アート発祥に係る文化的土壌の第二の要素として、〈E1 リーグ〉をとりあげる。イーストエンドつまり、タワーハムレット区では、1970 年代当時、既にいくつかのコミュニティ活動の基盤が形成されていた。その核となったのが、E1 リーグという地元のアマチュア・サッカー・リーグであった。つまり、E1 リーグに所属する団地の中には、それぞれにマネージャーとサポーターを務める住民が在籍しており、彼らが中心メンバーとなって、地元のフェスティバルが開始されたのであった。その中で一番最初に開催されたのが E1 フェスティバルである。Braden(1978)によると、E1 フェスティバル は、タワーハムレットの西部ステップニー(Stepney) (図 10)で開催されたフェスティバルで、もともとゴスリング・ガーデン(Gosling Gardens)でおこなわれたサッカー・スポーツ・デーを起源とするものであった。その後、音楽ライブや子どもたちのための絵画制作など、文化芸術の要素をより多く採り入れたフェスティバルに発展させるために、定例ミーティングを行い、市民の寄付、自治体やアーツカウンシルの補助金を獲得するようになり、その規模を拡充させていった(図 14,15)。当時、E1 リーグの委員長であり、E1 フェスティバル の中心メンバーであった、ジョー・ディロン(Joe Dillon)(図 17)は、E1 フェスティバルの開催以降、タワーハムレットの他の地域、ウォッピング(Wapping)やアイランド(Islands)でも同様のフェスティバルが開催されるようになったと述べ、まさに E1 フェスティバルが、タワーハムレットにおけるコミュニティ・フェスティバルの先駆例であったことを強調している²⁰⁶。

このように、地元サッカー・リーグの運営に端を発した、住民主導のコミュニティ活動が、既に継続されていたという事実が、タワーハムレット区の大きな特徴であり、後にこの地域でコミュニティ・アート・プロジェクトが発足・継続される強固な実践的基盤となったと考えられる。実際に、当時の E1 フェスティバルの委員会名簿の中には、次項で詳しくとりあげるベースメント・プロジェクトやタワーハムレット区の中心メンバーであった、ダン・ジョーンズ(Dan Jones)の名前が掲載されており、また E1 フットボールリーグや E1 フェスティバルのドキュメンタリーフィルム制作には、ベースメント・プロジェクト映画グループ(Basement Project Film Group)のメンバーが多数関わっていたことが確認できる(図 16,17)。ここでは、E1 リーグの委員長であったディロンは、E1 フェスティバルのドキュメンタリーフィルム制作のための助成金を求める嘆願書を、英国アーツカウンシルに充てて送っている。

以上、本章では、ロンドン・イーストエンドの事例をあつかう理由を、歴史的土壌と文化的土壌の 2 つの観点から論じてきた。ここでは、18 世紀後半以降、移民コミュニティが形成、補強されてきた

²⁰⁶ Braden op.cit.

という人口学的特性とともに、この地域でのコミュニティ活動を活発化させた 2 つの既存の組織、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーと E1 フェスティバルの存在を指摘した。つまり社会・芸術運動の発祥の地としての精神的土壌と、地域住民主導のコミュニティ活動の経験値を蓄えた実践的基盤の両方を持ち得ていたのである。特に 19 世紀末から始まる、英国独自の社会・芸術活動、つまりセツルメント運動とアーツ・アンド・クラフト運動が醸成する拠点となった、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの存在は非常に大きいものであったと考える。既に先人による社会・芸術活動の土壌開拓が進んだ地域であったからこそ、〈カルチュラル・デモクラシー〉の体現を支える精神的風土と、実践力を伴って、コミュニティ・アートが発展していったと考えられる。

図 14 E1 リーグマネージャーや地域住民を中心とした E1 フェスティバル実行委員会



出所 BBC (1973)

図 15 E1 フェスティバルの様子



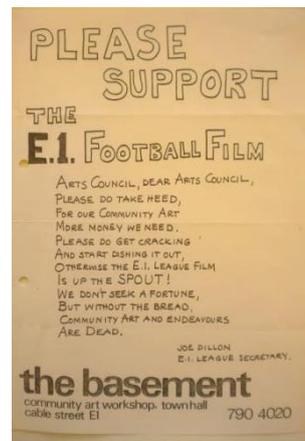
出所 THAP NEWS (1976 年 8 月)

図 16 E1 フットボールリーグ・ドキュメンタリーフィルム制作風景



出所 Tower Hamlets Local History Library and Archives

図 17 ジョー・ディロンから英国アーツカウンシルに向けた書簡



2. 事例1：ベースメント・プロジェクト（1972年）

それでは、ここから具体的に、ロンドン・イーストエンドの2つの代表的事例、〈ベースメント・プロジェクト〉および〈タワーハムレット・アート・プロジェクト〉について詳細な検証に入る。ここでは、それぞれ4つの点 1)概要、2)主なプログラム、3)スタッフそして4)財源について分析していくこととする。

2-1. 概要

Milles(2011)によると、ベースメント・プロジェクトの公式な発足は、1970年に、タワーハムレット子ども局(Towerhamlets Children's Department)とホームオフィス(内務省)による地域のユース・ワークを推進する全国プロジェクトが合併したことを契機とする。そして、ファミリー・アドバイス・センターのスタッフとして、後にタワーハムレット地区におけるコミュニティ・アートの中心人物となるダン・ジョーンズ(Dan Jones)とデイブ・フィンドレイ(Dave Findlay)が新しく雇用され、その拠点として、タワーハムレット区が所有していた、セント・ジョージ・タウンホール(St. George Town Hall)の地下室、すなわち〈ベースメント〉(Basement)が解放された(図 10,18)。これが、ベースメント・プロジェクトの名前の由来である。この地下拠点には、コミュニティ・アーティストのオフィスとともに、ミーティングスペース、写真制作のための暗室、そしてシルクスクリーンのスタジオなどが設けられたのである。

その後1972年に、実質的な最初のプログラムとして、〈コミュニティ・アート・ワークショップ〉が開催されることとなった。これは、2つの小さな取り組み、すなわち、映像作家のマギー・ピンホーン(Maggie Pinhorn)²⁰⁷によるフィルム・ビデオ制作ワークショップ(Film and Video workshop)と、地元の教師クリス・サール(Chris Searle)²⁰⁸による文筆ワークショップ(Writer's workshop)から始まったものであった。後述のように、ピンホーンは、イーストエンドのコミュニティ・アートおよび全国組織であるコミュニティ・アーティスト協会の設立に尽力した人物であり、サールも、その教え子の多くが、実際

²⁰⁷ 詳細は以下2-3参照のこと。

²⁰⁸ サールは、トリニダード・トバゴなどで教職経験を積んだ後、1970年にイーストエンドのステップニー・ウェイにある、サー・ジョン・カス・スクール(Sir John Cass School)に研修中の教師として着任した。着任早々、生徒達に自分たちと自分たちが住む地域についての詩を書く授業を行う。その成果として写真家のロン・マク McCormick(Ron McCormick)とのコラボレーションにより、生徒達の詩を出版することを提案するが、学校の理事達によって、地域のイメージが悪くなる表現が多いとして出版を差し止められる。しかしサールはそれに屈せず自費出版を強行し成果物を *Stepney Words* として世に出すものの、その結果学校を退職となった。その際、彼への処分に抗議する生徒達800名が学校の門外でデモを行い、「サールを退職させるな」というバナーをもってロンドン中心部のトラファルガー・スクエアまで行進した。生徒達のこの行動と全国教員組合からの圧力により、サールは復職を果たすも、わずか一年後にはライムハウスの学校へと移動を選択したのであった。しかし、その後も、サー・ジョン・カス・スクールの生徒達と一緒に1973年10月からベースメント・ライターズ・グループを結成し、毎週木曜日に詩のセッションを継続することとなった。これが、ベースメント・プロジェクト初期の活動となる(Milles 2011)。

にベースメント・プロジェクトのコアスタッフとして活躍していくなど、イーストエンドのコミュニティ・アート活動に大きな影響力を与えた人物であった。

その後、他のジャンルも取り込んだ活動に拡大し、その主要な領域は、1)コミュニティ・アート・ワークショップ、2)不登校児童のための中間教育センター(intermediate education centre)、そして3)青少年を支援するユース・ワークとなった。このように、設立当初のベースメント・プロジェクトは、地方自治体主導の社会福祉サービスとしての側面が強いものであったと考えられる。実際に、ベースメント・プロジェクトの当初の目的は、イーストエンドの不登校児童の教育と非行を繰り返す少年少女たちの公正にあった。ベースメント・プロジェクトのスタッフであり、2011年にそのイーストエンドの歴史と、そこでコミュニティ・アート活動の記録を出版したロジャー・ミルズ(Roger Mills)は、その様子について、以下のように記している。

プロジェクトの主たる要素は、若い不良たちを犯罪から引き離すこと、そして彼らがストリートをぶらぶらとろつくり代わりとなる、他の何かを提供することだった。端的に言うと、子どもたちをトラブルに近づけないということだった²⁰⁹。

実際に、ベースメント・プロジェクトは、2つの公的機関、インナー・ロンドン教育局(Inner London Education Authority: ILEA)と、ソーシャル・サービス(Social Services)との協働プロジェクトであり、後述するように、予算、人材の大部分を、その2機関から調達したものであった。概して、そのコンセプトと財源双方において、ベースメント・プロジェクトは、当初芸術表現を主目的とするものではなく、地方自治体主体の青年育成プログラムの一環であったことがわかる。

その後、既に地元のイラストレーター兼ユース・ワーカーとして広いネットワークをもっていたジョーンズを中心に、放課後のクラブ活動のような形で、様々なプログラムが生まれていった。例えば、当時子どもたちに熱狂的な支持を得ていた黒人ボクサー、ジョニー・クワンゴ(Johnny Kwango)²¹⁰にちなんで〈クワンゴ・クラブ〉を立ち上げ、移民の子どもたちの母国語教室やベンガリ語の児童図書館を開設した。また、ドックエリアの地の利を生かした、ウォーター・スポーツ・センター〈シャドウェル・ベイスン・プロジェクト〉(Shadwell Basin Project)が設立された²¹¹。以降、1976年にサールが

²⁰⁹ Milles.R, Everything Happens in Cable Street, Nottingham: Five Leaves Publications, 2011, pp.79.

²¹⁰ 1940年代後半から1980年代にかけて熱狂的な支持を得た英国人ボクサー。ボクサー転向以前は、ヨーロッパで初のカリブ系黒人ダンスカンパニー〈バレエ・ネグロ〉(The Ballet Negres)でダンサーとして活躍していたという異色の経歴を持つ。

²¹¹ Milles, op.cit.

モザンビークの学校へと赴任していった後、二人の女性、刺繍職人のサリー・フロッド(Sally Flood)と地元の年金生活者グラディス・マギー(Gladys Macgee)、が中心的な役割を担っていくこととなった。しかし、彼女たちの健康状態や家庭状況などの影響で、定期ミーティングの数が激減していく中で、プロジェクト自体の存続が困難となり、その活動も徐々にフェードアウトしていくこととなった。筆者による、ミルズへのインタビュー²¹²の中では、ベースメント・プロジェクトの明確な終了時期は不明とのことであったが、助成金申請書数などから類推するに、おおよそ 1980 年代半ばころではないかと考えられる。

図 18 ベースメントプロジェクトの拠点であったセント・ジョージ・タウンホール
現在の様子(外観と地下室)



出所 筆者撮影(2015年)

2-2. 主なプログラム

開始当初は、記述のとおりフィルム・ビデオ制作と文筆ワークショップが主な活動領域であったが、徐々に多様なジャンルを採り入れたプログラムが開催されるようになった。例えば、レコードプレーヤーや自転車を修理する「機械工作ワークショップ」(図 19)、ベースメント・プロジェクトの拠点にある暗室を使った「写真ワークショップ」(図 20)、そしてコミュニティ農場や子どもたちの遊技場、身体障害者のための車椅子ガーデンなど、コミュニティの住環境を考える「環境ワークショップ」なども開催された。以下では、その中でも、代表的なプログラムであった、1)ベースメント・プロジェクト・フィルム・グループ、2)壁画プロジェクトそして 3)コミュニティ・プリントショップについて、具体的に述べていく。

²¹² 2017年3月4日ロンドン、ホワイトチャペル図書館にて対面式インタビューを行った。

図 19 機械工作ワークショップの様子



出所 Basement Project (1981)

図 20 ベースメント・プロジェクトの暗室
写真ワークショップの様子



出所 Towerhamlet Arts Projects (1978)

2-2-1. ベースメント・プロジェクト・フィルムグループ

フィルム・ビデオ制作は、前述のとおり、ベースメント・プロジェクトの初期から開催されていた主要な取り組みであった。その指揮をとったのが、映像作家のマギー・ピンホーンであった。彼女が1972年のベースメント・プロジェクト設立と同時期に、発足させたのがくベースメント・プロジェクト・映画・ビデオワークショップ>(Basement Project Film and Video Workshop)である。そこでは、16ミリフィルム、8ミリカラーフィルムなどを用いたショートフィルムの制作を、地元住民やテレビ局、ラジオ局との共同で行っていた。また、それらの作品を地元の学校や図書館等で上映する取り組みも継続的に実施されていた。そしてその後、制作・運営チームは、くベースメント・プロジェクト・フィルム・グループ>(Basement Project Film Group)と名づけられたのである。このフィルム・グループを主導したアーティスト達は、前述のE1 Festivalのドキュメンタリーフィルム制作にも貢献した専門家チームであった。

具体的な作品の内容は、例えば、ベンガル系住民の失業問題を取りあげたドキュメンタリー作品や、タワー・ハムレット法律センターの協力のもと、子どもの権利に焦点をあてた映像作品などがあげられる。ピンホーンは、映画・ビデオワークショップの基本方針として、徹底したドキュメンタリー・スタイルとリアリズムの追求を指摘している²¹³。このワークショップでは、タワー・ハムレットの労働者に映像機材の使い方を教えるだけでなく、彼らの日常生活を取材する中で浮き彫りとなってくる問題意識そのものをテーマにした作品が制作された。そして、地元住民が映画クルーとしてだけでなく、作品自体の演じ手やシナリオライターとして起用されたのである。

²¹³ Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, 1980.

ここで特筆すべき代表的な作品が、「タンデの映画」(Tunde's Film)(1973年:41分)である。(図 21-28)この作品は、ピンホーンが監督を務め、地元の移民系グループに属する非行少年だった、タンデ・イコリ(Tunde Ikoli)²¹⁴(図 23,24)が脚本を執筆し、彼の友人たちが役者として出演した短編映画であった。まず、そもそも、地元の少年たちと一緒に映画を制作するために、ピンホーンに声をかけたのは、前述の E1 フェスティバルにも関わっていたジョーンズであった。ピンホーンは当初、そのグループがいわゆる問題を抱えた青年たちであることを知らされていなかった。筆者のインタビューの中で、そのことを振り返りながらも、彼女は当時の様子について以下のように語っている。

彼らに初めて会ったとき、まずはポケットの中のものを全部出しなさいと言ったの。そして、ナイフなんか普通に出てきた。その当時、ただでさえ映画クルーの中に私のような若い女性がいること自体珍しかったから、なんとか怯まないようにした。そしてそれ以降、根気よく彼らに英語の文法を教えるところから始めたわ²¹⁵。

実際、ピンホーンは毎週水曜日にベースメント・プロジェクトのミーティングルームで彼らと会い、彼らの生活や日々の退屈さ、将来の展望などについて話し合った。そしてそのストーリーをもとにタンデが脚本を書いたのである。

映画の主なストーリーは、青年たちが地元の喫茶店に集まって、日常の鬱屈を語りあっているシーンを中心に展開する。彼らは地元のユース・ワーカーであったジョーンズ(図 25)には心を許していたが、2人の青年タンデとヘネシー(Hennessy)が起こしたユース・クラブでの暴力事件以降、警察とのトラブルになり(図 26)、彼らは自分たちの存在を証明できる最後の方法として銀行強盗を計画する(図 28)。映画は、青年達が銃の入手に成功した直後に、警察に発見され、逃亡する中で、突如タンデの表情をクローズアップする長回しカットで締めくくられている。

この映画は、1972年にラウンツリー・トラスト(Rowntree Trust)からの補助金を得た後、1973年に完成した。まずは、バーナー・ユース・クラブ(Berner Youth Club)でプレミア上映が開催され、そこには青年たちの家族をはじめ、ロケ地を提供した地元住民や映画クルーなど、映画に関わった多くの人たちが招待された。そして、プロの映画製作陣とイーストエンドの青少年たちが制作した作品

²¹⁴ ナイジェリア出身の父とコーンウォール出身イングランド人の母の間に生まれる。4歳で児童保護施設に預けられ、その後養子になった先で、フランス語やバイオリンなどのブルジョワ的教育を受けたことで、地元のジョン・カス・スクール(ベースメント・プロジェクトの早期メンバーサークルが教師をしていた学校)でいじめを受ける。それがきっかけとなり、地元の不良グループと交友することとなるが、映画好きが高じてユース・ワーカーをしていたジョーンズと知り合い、ピンホーンを紹介してもらうこととなった(Milles 2011)。

²¹⁵ 2015年9月15日タワー・ハムレット歴史図書館にて対面式インタビューを行った。引用箇所は筆者翻訳。

は評判を呼び、エディンバラ映画祭、マンハイム映画祭(ドイツ)そしてロンドン映画祭にも招待されたのである。ピンホーンは、同じく上記筆者のインタビューの中で、以下のように回想している。

エディンバラ映画祭のときは、私の友人から大型車を借りて、少年たち全員と一緒に何時間もかけて会場に出向いたの。彼らにとっては、それが人生で初めてタワー・ハムレットを出るきっかけになった。彼らはとても興奮していた²¹⁶。

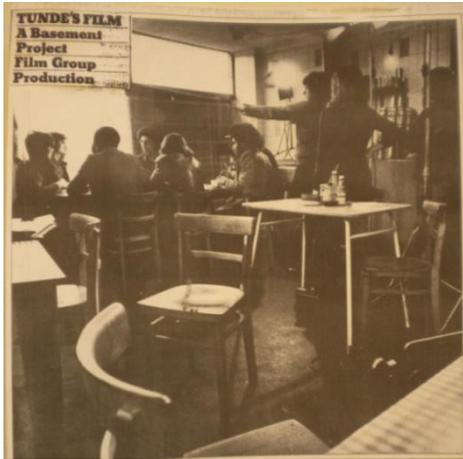
このようにして、非行少年たちを主役にした映画の国内外での成功によって、ベースメント・プロジェクトが初めて公的に注目をあびる契機がうまれたのである。それ以降、前述の E1 リーグや E1 フェスティバルのチラシやポスター制作の要請を受けて、ジョーンズは、ベースメント・プロジェクトの中でシルクスクリーン・ワークショップを開始した。また、ベースメント・プロジェクトの拠点であったタウンホールの地下には、より多くの子どもたち、特に非行少年や不登校児童のために、中間教育センター(Intermediate Education Centre)が開設された。

しかし他方で、このように高い評価と影響力をもったベースメント・プロジェクト・フィルム・グループであったが、映画に参加した青年達のその後の人生には決して劇的な変化を与えることはなかった。例えばタンデは現在生活保護受給者として今もイーストエンドに暮らしており、その友人役を演じたタプロー・ジョンソン(図 27)は、その後絵画の制作を継続し、ダン・ジョーンズとともに、王立芸術院(Royal Academy of Arts)の展覧会にも参加したが、現在は銀行の社長専属運転手をしている²¹⁷。この現状は、コミュニティ・アート活動が、英国の階級制度や社会構造自体を変革するには決していたらなかったという現実を浮き彫りにする重要な点である。しかし、本稿はこの現実をコミュニティ・アートの無力さとして批判するものではない。むしろ、アートによってコミュニティが抱える貧困や雇用といった社会問題を解決しようとするものの無意味さを端的に指摘するものであるといえるだろう。なによりも、ベースメント・フィルム・グループによって、イーストエンドの当時の映像資料とともに、少年たちの鬱屈した日常生活が数多く記録されたという功績は非常に大きいといえる。

²¹⁶ 2015年9月15日タワー・ハムレット歴史図書館にて対面式インタビューを行った。引用箇所は筆者翻訳。

²¹⁷ 2015年9月15日タワー・ハムレット歴史図書館にて対面式インタビューを行った。引用箇所は筆者翻訳。

図 21 Tunde's Film 撮影風景



出所 ELAM (1976)

図 22 Tunde's Film 撮影風景

カメラをもつピンホーンと少年達



出所 Basement Project (1980)

図 23 Tunde's Film シーン①
「脚本 タンデ・イコリ」を示す
タイトル(画ダン・ジョーンズ)



図 24 Tunde's Film シーン②
タンデ・イコリ



図 25 Tunde's Film シーン③
ダン・ジョーンズ



図 26 Tunde's Film シーン④
警察に尋問される青年たち



図 27 Tunde's Film シーン⑤
タブロー・ジョンソン



図 28 Tunde's Film シーン⑥
銃の入手を計画する青年たち



出所 Tower Hamlets Local History Library and Archives

2-2-2. ケーブル街壁画プロジェクト(1978~1981年)

ベースメント・プロジェクトの中で、「タンデの映画」と並んで、もう一つ、その名が大きく取り上げられたプログラムが、〈ケーブル街壁画プロジェクト〉(Cable Street Mural Project)である。(図 29-31) この壁画プロジェクトは、ベースメント・プロジェクトのオフィスと作業場があった、セント・ジョージ・タウンホールの西側の壁面に描かれた巨大絵画を制作する一連の試みであった。このプロジェクトは、1978年にベースメント・コミュニティ・アート・ワークショップの一環として3年計画で開始され、壁画自体は1981年に完成された。この企画の初期統括を担当したのが、壁画家のデーブ・ビンングトン(Dave Binnington)であった。彼はオクスフォード大学ラスキン・カレッジを卒業後、ロイヤル・アカデミーの修士課程を終えたいわゆるエリートで、メキシコの壁画に影響を受け、〈パブリック・アート・ワークショップ〉や、ロンドン北西部パディントンでの壁画プロジェクトで活動していた。それに目をつけたジョーンズが、彼に直接、ベースメント・プロジェクトへの参加をオファーしたことが、ケーブル街壁画プロジェクト発足のきっかけとなった²¹⁸。その後、アーツカウンシル・ヴィジュアル・アート局およびタワーハムレット区芸術委員会、大ロンドン区芸術協会、カールスト・グルベキアン財団そしてエドワード・オースティン・アーベイ財団(The Edward Austin Abbey Fund)からの助成金獲得が決定し、デーブは正式にベースメント・プロジェクト常勤職員として雇用されることとなった。

壁画のモチーフとなったのは、1936年にロンドン・イーストエンドで起こった反ファシスト闘争〈ケーブル街の闘い〉(Battle of Cable Street)である。1936年10月4日、ユダヤ系移民が集住するロンドン・イーストエンド地区を、黒いシャツで身を固めたイギリスファシスト連盟(British Union of Fascist:以下 BUF)の支持者約3,000人とその指導者オズワルド・モズレー(Sir Oswald Mosley)が、反ユダヤ行進を行おうとしたところ、これに抗議したイーストエンドの住民、ユダヤ人、共産主義者ら約10万人に阻止され、6,000人の警官を含めた大乱闘に発展したという事件である。モズレー率いるファシスト達が通過予定だったケーブル・ストリートには、横転したトラックや家財道具などでバリケード封鎖が敷かれ、結局彼らは他のエリアへと進路を変更し、当初のパレード計画も失敗に終わることとなった。ファシストに対して地元住民が勝利を飾ったこの暴動は、イーストエンドの歴史において燦然と輝く出来事として語り継がれている。さらに、〈ケーブル街の闘い〉は、1970年代から1980年代に入ると、当時頻発していた、イギリス国民戦線(National Front)によるロンドン・イーストエンドのバングラディッシュ系住民に対する暴力事件を契機に、再度注目を浴びるようになっていたのである。

²¹⁸ Milles, op.cit.

このような歴史的背景をもとに、ベースメント・プロジェクトでは、1979年にタワー・ハムレットの地元住民を招いて、壁画のデザインを考えるパブリック・ミーティングを開催した。壁画プロジェクトには、「私たちの壁画！」(‘It’s your mural!’)というスローガンが掲げられ、そのリーフレットには以下のような文面が記載されていた。

「ケーブル街の闘い」に集った群衆のように、この壁画はここに住む私たち住民の象徴となるのです。あなたの肖像を壁画の中に描くこともできるし、詩を書き込むこともできます。エッセイや本など、あなたの声をきかせてください²¹⁹。

ビングトンには、実際に壁画の中に描かれた人物像は、彼が描いた近隣住民の肖像画からイメージされたものであると述べている(Basement Project 1981)。実際、壁画の中のモチーフとしては、<ケーブル街の戦い>当時の様子、つまり、地元住民がファシストのパレードを阻止すべく、彼らに建物の窓から卵や牛乳が浴びせかけるシーンや、警察との間に、家具や横転したトラックでバリケードを築くデモ隊の様子が描かれている。

ところが、このような反ファシスト的、共産主義色の強い壁画は、極右思想のグループによる攻撃の恰好的となり、幾度となく破壊された。当時の事件を克明に記憶しているミルズによると、最も激しく損傷を受けた際には、壁画上に「共産主義ではなく、英国ナショナリズムを！白人に権利を！」というグラフィティ調のメッセージが残されていたという。そして、この事件をきっかけに、主力であったデーブが精神的苦痛からプロジェクト自体を降りることとなり、壁画制作自体に大きな痛手を与えたのである²²⁰。その後、デーブと共に壁画制作に携わっていたデズモンド・ロシュフォート(Desmond Rochfort)と彼の友人のレイ・ウォーカー(Ray Walker)がプロジェクトを引き継いだ。この種の破壊行為(vandalism)は、壁画が完成する1983年以降も続き、英国国民党(British National Party)が選挙戦に乗り出した1994年には再度、<ケーブル街の壁画>は激しい損傷を受けることとなった²²¹。

ところが現在、この壁画は、ロンドン壁画保存団体(The London Mural Preservation Society)によって修復、保存されており、ロンドン・イーストエンドのコミュニティ・アートを代表する作品として広く認知されている。特に、その中でも、強い政治性を表した精神的象徴として、大きな意味を持つも

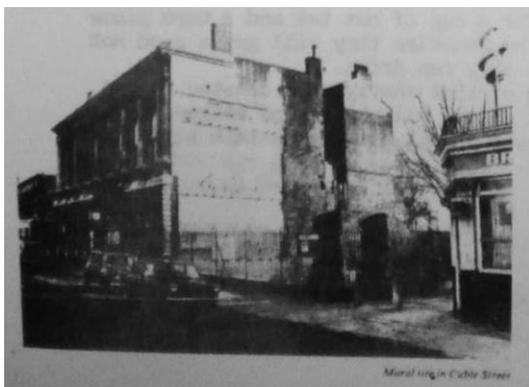
²¹⁹ Wetherell, S, ‘Painting the Crisis: Community Arts and the Search for the ‘Ordinary’ in 1970s and ‘80s London’, *History Workshop Journal*, vol.76, 2013 pp237-249.

²²⁰ Milles, op.cit.

²²¹ Milles, op.cit.

のである。筆者のインタビュー²²²の中で、ミルズは、自身もこのケーブル街壁画プロジェクトに携わった経験を語る中で、「記憶の共有(comingorations)」という言葉を多用しながら、イーストエンドにおいてこの壁画がもつ意義を強調していた。

図 29 セント・ジョージ・タウンホールの前ケーブル街壁画プロジェクト開始以前の様子



出所 Basement Project (1980)

図 30 ケーブル街壁画完成のニュース



出所 Towerhamlets News (n.a)

図 31 セント・ジョージ・タウンホール のケーブル街壁画現在の様子



出所 筆者撮影(2015)

²²² 2017年3月4日ロンドン、ホワイトチャペル図書館にて対面式インタビューを行った。

2-2-3. コミュニティ・プリントショップ

ベースメント・プロジェクトを代表する 3 つめのプログラムは、「コミュニティ・プリントショップ」であった。コミュニティ・プリントショップは、ベースメント・プロジェクトの企画の中で、最も継続的に実施され、多くの地元住民によって参加されたプログラムであった。そこでは地元の住民向けにシルクスクリーン機材の貸し出しとその使用方法についてのワークショップが実施された。常備されていた機材は例えば、マルチカラー複写機、電子スキャナー、バキュームテーブル、などに加えて、UV ライトボックスや作品保管ラックなどはスタッフの手作りのものが使用されていた(図 32)。1979 年当時は、週に 2 回地元の子ども向けのシルクスクリーンセッションが実施された。また、プリントショップは、地元のフェスティバル実行委員会や女性団体、労働者団体など計 40 団体に使用され、彼らのイベントやキャンペーンのために、計 60 枚のポスターが制作された²²³。このように、コミュニティの中のソーシャル・ワーカーや、リーダーとなる青年たちが、自分たちのイベントを告知・宣伝するための手段として、チラシのデザインやポスターの印刷技術が必要とされ、それを教わるワークショップが開催されたのである(図 33)。

プリントショップ担当のコミュニティ・アーティストであったジャネット・チェスター(Janet Chester)は、レスター大学で英語、美術史、心理学を学んだ後、北ロンドン・ポリテクニクで 2 年間シルクスクリーンを教えた後、ベースメント・プロジェクトの非常勤職員(週 12 時間勤務)として従事した。彼女は、「最も重要な要素は、創造的な形で自分自身を表現することに対して、自信をつけることです。私たちはいつも、参加者がすべてのプロセスに関わり、すべての工程を仕上げることを奨励しています」²²⁴と述べている。

ここで特筆すべき点は、当時の他の地域の事例を参照してみても、特にシルクスクリーンという手段は、コミュニティ・アート活動には不可欠のプログラムであったということである。その理由として、成果物が短時間で仕上げられるということと、チラシやポスターとしてすぐに実用できるということがあるだろう。さらに、シルクスクリーンは、デザインや印刷の技術を伝達、蓄積し、地域住民の〈自己表現〉と〈自己検定力〉を高める、まさに〈カルチュラル・デモクラシー〉の実現に最も適した手段であったといえる。このコミュニティ・プリントショップは、多くの市民団体に、継続的に活用された例として、ベースメント・プロジェクト自体の認知度を高めることに貢献したと考えられる。

²²³ Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, 1980.

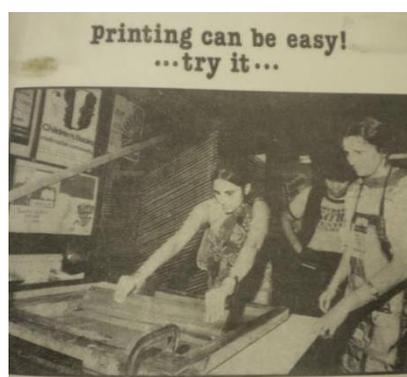
²²⁴ Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, 1979, pp.4.

図 32 報告書の中でシルクスクリーン機材を紹介するイラスト画



出所 Basement Project (1980)

図 33 ベンガル系移民の女性にシルクスクリーンを教えるアーティスト



出所 Basement Project(1980)

2-3. スタッフ：コミュニティ・アートのキーパーソン（ピンホーンとジョーンズ）

ベースメント・プロジェクトのスタッフは、1979年時点で、フルタイムが6名、パートタイムが4名の計10名であった。その内訳は、フルタイムとしては、ユースまたはコミュニティ・ワーカーが3名、インナーロンドン教育局から派遣された教師が2名、壁画家が1名。パートタイムとしては、コミュニティ・アーティスト(映像、シルクスクリーン、3Dワークショップ担当)が3名、ユースワーカーが1名であった。特に1975年に開設された、中間教育センターには、インナーロンドン教育局から2名の常勤講師が継続して派遣されていた。

1981年になると、アーツカウンシルからの助成金を確保したことも手伝って、スタッフ数は、フルタイム8名、パートタイム5名、ボランティア1名と計14名に増加した(表9)。彼らは、毎週(81年からは隔週)金曜日の朝にスタッフ会議を実施していた。ここで、フルタイムを8名も抱える組織体制は、このような小規模非営利活動の雇用形態として、特筆すべき要素であることを強調しておきたい。アーティストやスタッフが、場所の使用との交換条件として無償報酬するという手弁当のスタイルが、この種の非営利活動のプロトタイプであるが、それとは異なる稀有なケースであるといえるだろう。

また、それぞれのアーティストの専門や教育課程は様々であった。例えば、プリントショップでシルクスクリーンを教えていた、デザイナーのケイト・ケリー(Kate Kelly)は、ホーンジー・カレッジ・オブ・アート(Hornsey College of Art)で、映画と教育学の修士課程を取得した後、ロンドン北西部を拠点にしたコミュニティ・アートの先駆例として有名だった、インター・アクションで本のデザインや映像制作に関わった後、フリーランスのデザイナーとして様々なプロジェクトに関わっていた。環境ワ

ークショップを担当していた、ランドスケープ建築家のジェーン・ロジャーズ(Jane Rogers)は、ブロックウッド・パーク・ハンツ(Brockwood Park Hants) という教育センターの庭師として働いた後、グロスターシャー・カレッジ・オブ・アート・アンド・デザイン(Gloucestershire College of Art and Design)で学士を取得し、環境コンサルタントとして、団地の植栽などのデザインに従事していた。また、写真のワークショップを担当していた写真家のウィル・アダムス(Will Adams)は、レディング大学(Reading University)の芸術学部を卒業後、オックスフォード現代美術館やホワイトチャペル・アート・ギャラリーの用務員をしながら、レディング美術館やホワイトチャペル・ギャラリーの展覧会などに参加し、その後ユースセンターなどで写真のコースを教える職務に就いていた。このように、ベースメント・プロジェクトに関わっていたアーティスト達は、いわゆる有名芸大を出てギャラリーを拠点に活動しているアーティストではなく、カレッジやポリテクニクで、デザインや映像の勉強を修めた後、コミュニティ・センターなどで講師やコンサルタントを務めるなど、実務家としての側面が強い人材が多数を占めていたといえる²²⁵。

特にここで強調すべきは、ベースメント・プロジェクトの初期から関わっていた2名の人物は、イーストエンドのコミュニティ・アート活動および英国コミュニティ・アート・ムーブメントの発展に大きな影響をおよぼしたキーパーソンであったということである。まず特筆すべきは、マギー・ピンホーンである。ピンホーンは、ベースメント・プロジェクトおよび後述するタワー・ハムレット・アート・プロジェクトの設立メンバーでもあり、既に紹介した「タンデの映画」の監督を務めた人物である。また、コミュニティ・アーティストの全国組織であるコミュニティ・アーティスト協会の設立者でもあり、その意味で、英国アーツカウンシルとコミュニティ・アーティストの間をとりもつ中心的人物であったといえる。Milles(2011)によると、彼女の両親が既に、イーストエンドで不動産業を営み、低所得者層向けの住宅斡旋をおこなっていた縁で、ピンホーンもこの地に親近感をもつことになった。そして、セントラル・セント・マーチンズ・スクール・オブ・アート (Central Saint Martin's school of art)で劇場デザインを学んだ後、映画業界で監督・プロデューサーに従事していた。1971年にホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開催された、ストライク(Strike)というタワー・ハムレットの学生たちによるミュージカル公演を鑑賞しに来たことから、この地域での活動に関わるようになった²²⁶。その後、オルタナティブ・

²²⁵ 1960年代の英国においては「アート・スクール」つまり、義務教育終了後の継続教育機関(further education)の存在が大きく、ジョン・レノン、デビッド・ボウイ、エリック・クラプトン、キース・リチャーズなど英国を代表するロック・スターたちが、そこでデザインや写真を学んでいる。サイモン・フリース(Simon Flith)によると、1960年代前半は、アート・スクールの入学資格が甘く、給付奨学金の受給も比較的容易であったことから、行き場のなかった<ボヘミアン>達のたまり場となっていたと考えられる(Flith 1988)。現在は教育制度改革によって、そのほとんどが4年制大学に吸収されている。しかし、コミュニティ・アートの文脈では、アート・スクール出身者はほとんど確認されなかった。コミュニティ・アーティストはより教育や社会奉仕、政治活動に関心が高かったことが要因ではないかと推測できる。

²²⁶ Braden op.cit.

アート(Alternative Art)²²⁷というマルチ・メディア・グループを発足させ、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの 2 階に事務所を構えるようになった。ここで、既にホワイト・チャペル・アート・ギャラリーとイーストエンドのコミュニティ・アートの重要な接点が見出せる。実際に、オルタナティブ・アートは、タワー・ハムレットの住民や子どもたちを招いて音楽会や演劇公演を開催したり、実際に彼らが参加して絵画や彫刻の制作、ランドスケープデザインを行うようなワークショップを開催した。さらに重要な点は、ピンホーンは、コミュニティ・アートの実践家としてだけではなく、文化政策の文脈でも、当時のコミュニティ・アートにおいて大きな役割を果たした人物の一人であったということがある。既に第 2 章で述べたように、ピンホーンは、西ロンドン・シアター・ワークショップを運営していたブルース・バーチャルらとともに、ベースメント・プロジェクトの立ち上げとまさに同時期の、1972 年にコミュニティ・アーティスト協会 (ACA)を設立した。コミュニティ・アーティスト協会は、英国のコミュニティ・アートに関する調査・分析を行うだけでなく、全国のコミュニティ・アート活動の代表者を集めて現状報告を行う定期会議を主催していた。また、英国アーツカウンシルに対して、コミュニティ・アーティストを代表して意見表明を行うロビー団体としての役割も担っていたのである。ピンホーンは、筆者がインタビューを行った 2015 年から 2016 年にかけて、現在も、オルタナティブ・アートの代表を務めており、<東ロンドン写真フェスティバル>(Photo Month: East London Photography Festival)を主催するなど、精力的な活動を継続している。

キーパーソンの 2 人目は、ダン・ジョーンズである。彼は父親がウェスト・ハムの労働党議員で、ハロルド・ウィルソン内閣では大法官(Lord Chancellor)も務めた大物政治家であり、母親はイラストレーターであった。両者の影響から、ジョーンズ自身も、イラストレーターとして早くから労働者運動に関わり、主にドックランドの労働者によるデモや、労働組合会議(Trade Union Congress:TUC)の活動のためのバナーをデザインしていた。まさに 1960 年代のコミュニティ・アート創成期を地で行く人物であったといえる。そして 1960 年代後半に、イズリントン(Islington)にある暴力行為で有名な学校の教師に着任したことをきっかけに、ユース・ワークの仕事へと関心を移していくこととなった。彼の功績は、イーストエンドのほぼすべてのコミュニティ・アート・プログラムの企画にあたって、その主要人物の紹介を行っているということである。上述の、<E1 フェスティバル>では、地元のイラストレーターとして映像制作に関わっているし、<タンデの映画>では、主人公のタンデ少年に監督のピンホーンを紹介している。また、<ケーブル街壁画プロジェクト>では、パディントンで壁画活動を行っていたビニントンに目をつけてベースメント・プロジェクトに引き抜くという貢献を果たしている。

²²⁷ Alternative Art は現在もロンドン・イーストエンドに拠点を構え、写真、ファッション、ダンスなどの展覧会や企画を運営する芸術団体である。近年ではコンサルト業も実施している。

ミルズは筆者のインタビュー²²⁸の中で、イーストエンドのコミュニティ・アーティストたちにとって、ジョーンズは自分たちを子どもの頃から見守る兄貴分のような存在だったと語っている。このように、人的ネットワークの形成には不可欠の存在であったジョーンズであるが、ベースメント・プロジェクトに17年尽力した後、国際アムネスティに務めながら、現在もタワー・ハムレットに拠点を置いてワークショップ活動等を行っている。

このように、イーストエンドに腰を据えつつ、英国コミュニティ・アート全体の動きを総括するピンホーンと、地元の労働運動やユース・ワークに長年取り組むジョーンズ、2人の存在はイーストエンドのコミュニティ・アートを、地元を根を下ろしつつ、英国全土の同時代的な動きとも共振する、先駆例的事例として注目を集めるようになったといえよう。また、彼らが、継続的に活動を続けられた要因として、上述のような、ボランティアに頼らない雇用形態が成立していたということがあげられる。その背景には、タワー・ハムレット区などの地方自治体と、英国アーツカウンシルの助成金が大きな役割を果たしていたといえるだろう。以下では、そのプロジェクト財源について、詳しく述べていく。

表9 ベースメント・プロジェクト スタッフ一覧(1981年)

氏名	役職	雇用形態	雇用財源
1 Dan Jones	ユース・ワーカー	フルタイム	ソーシャル・サービス
2 Bill Lockwood	ユース・ワーカー/コミュニティ・ワーカー	フルタイム	ソーシャル・サービス
3 Hilary Hatfield	中間教育センター教師	フルタイム	ILEA
4 Tony Crisp	中間教育センター教師/演劇ワーカー	フルタイム	ILEA
5 Dave Binnington	'Cable Street Mural' 壁画画家	フルタイム	ACGB・ビジュアル・アート・パネル/THAC/GLAA
6 Kate Kelly	コミュニティ・アーティスト(プリントショップ)	フルタイム	ACGB・ビジュアル・アート・パネル/THAC
7 Bernie DeMonick	コミュニティ・アーティスト(プリントショップ実習生)	フルタイム	LUYC/STEP
8 Jane Rogers	コミュニティ・アーティスト(ランドスケープ建築)	フルタイム	ACGB・ビジュアル・アート・パネル/THAC
9 Maggie Pinhorn	コミュニティ・アーティスト(映像)	パートタイム	ILEA
10 Will Adams	コミュニティ・アーティスト(写真)	パートタイム	ILEA/THAC
11 Rene Rice	コミュニティ・アーティスト(音楽)	パートタイム	ILEA
12 Nicky Hamlyn	コミュニティ・アーティスト(機械・大工)	パートタイム	ILEA
13 Mrs. Gilbey	掃除	パートタイム	ソーシャル・サービス
14 Gladus McGee	ライター	ボランティア	

ILEA: Inner London Education Authority インナーロンドン教育局

ACGB: Arts Council Great Britain 英国アーツカウンシル

GLAA: Greater London Arts Association 大ロンドン区芸術協会

THAC: Tower Hamlets Arts Committee タワー・ハムレット区芸術委員会

LUYC: London Union of Youth Club ロンドン青少年組合

出所 Basement Project (1981)

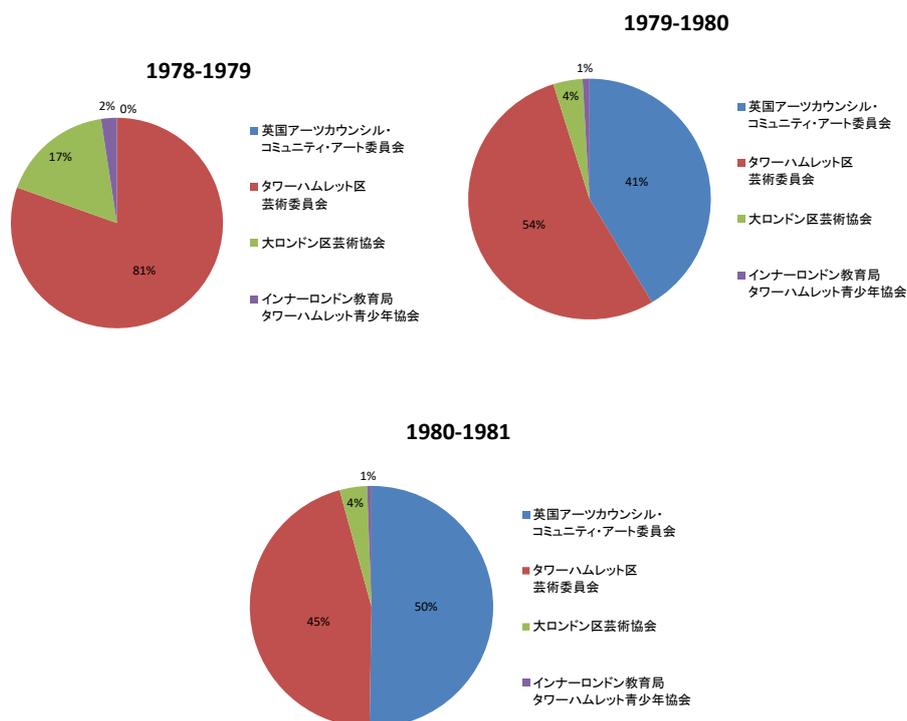
2-4. 財源

既述のとおり、ベースメント・プロジェクトは、インナー・ロンドン教育局と、ソーシャル・サービスとの協働プロジェクトであったため、その予算全額が公的支出、とりわけ社会福祉費からの拠出であ

²²⁸ 2017年3月4日ロンドン、ホワイトチャペル図書館にて対面式インタビューを行った。

ったことが特徴的である。まずセント・ジョージ・タウンホールの地下室に開設された事務所の家賃と光熱費に関しては、その所有者である、タワー・ハムレット区が全額負担した。さらに、電話や郵便物などの通信費、文房具などの事務経費、専用ミニ・バスの維持費までも含めた経費など、すべてソーシャル・サービス部門でカバーされた。さらに、中間教育センターの常勤 2 名の人件費とその経費はインナー・ロンドン教育局が、その他フルタイムのコミュニティ・ワーカーの人件費はソーシャル・サービス部門、ワークショップの人件費や運営費は、タワー・ハムレット区アート委員会や大ロンドン区芸術協会から助成された。しかし、1979 年にアーツカウンシルの助成金を獲得して以降は、その予算額のほぼ半分をアーツカウンシルに頼ることになっていることがわかる(図 34)。1979 年度から 1980 年度に関しては、事業収入は無く、その意味で公的資金への依存度が極めて高いことが指摘できる。

図 34 ベースメント・プロジェクト財源の変化(1979 年度～1981 年度)
 ※英国の会計年度は日本と同様に 4 月から 3 月



出所 Basement Project (1979,1980,1981)

2-5. ベースメント・プロジェクト小括：青年育成事業としての始まりとコミュニティ・アートの職業化

ここでは、ロンドン・イーストエンドにおける一つ目の事例研究であるベースメント・プロジェクトの1)概要、2)主なプログラム、3)スタッフそして4)財源について検証してきた。ロンドン・イーストエンドという労働者と移民の街で、1970年という英国コミュニティ・アート・ムーブメント史全体の中でも比較的早い段階で設立されたベースメント・プロジェクトは、そのプログラムに関しても、〈映像〉、〈壁画〉、〈プリントショップ〉という、ある種〈コミュニティ・アートの三種の神器〉を軸としたモデルケースとして展開していったと考えられる。特に、〈タンデの映画〉や〈ケーブル街壁画プロジェクト〉の成功、ならびに〈コミュニティ・プリントショップ〉の継続的運営は、イーストエンドのコミュニティ・アートが対外的に認知される基盤を形成する重要な役割を果たしたといえるだろう。

そして、ベースメント・プロジェクトについて、本論文で新たに評価すべき点は、〈コミュニティ・アートの職業化〉、つまり常勤スタッフを8名も抱える雇用形態と彼らの専門分野の多様性である。薄給であったにせよ、コミュニティ・アート・プロジェクトに従事することで一定の生活を支えることができる、つまりコミュニティ・アート・プロジェクトのスタッフであることが、社会的な職業として認知され、機能していたということが重要な点である。無給を辞さない熱心なアーティストのボランティア精神に依存する活動ではなく、ひとつの職業として社会的に機能していたということが、コミュニティ・アート自体の社会的価値を向上させ、その必要性和基盤の強さを提示することにつながったのではないだろうか。また、ピンホーンとジョーンズという二人の政治的活動家が、ベースメント・プロジェクトの設立と運営に関わっていたことも特筆できる。つまり、ホワイト・チャペル・アート・ギャラリーとE1フェスティバルから続く、この地域のコミュニティ活動と人脈の流れを継承しつつ、ベースメント・プロジェクトを英国全体の流れや労働運動との共時的な動きへと繋げていったと考えられる。

また、財源に関しては、タワーハムレット区とインナー・ロンドン教育局、英国アーツカウンシルからの100%公的資金による出資で設立、運営されたという実態が明らかとなった。つまり、タワーハムレット・プロジェクトは、そもそも青年育成事業、つまり社会福祉サービスの一環として始まったものであり、芸術表現そのものを目的としたものではなかったということである。この点は、第一章で確認した英国コミュニティ・アートの特性、すなわち、最終的な目的が芸術作品制作やその展示ではなく、あくまでも非専門家の地域住民の自己表現手段であったということが立証できたといえるだろう。しかし、それが、芸術表現に関する中央集権からの脱却とコミュニティの自立を希求する〈カルチュラル・デモクラシー〉という壮大なモチベーションに立脚していたといえるかどうか、という問いについてはこの時点では疑問が残る。この点については、おそらく、ベースメント・プロジェクトに続

く、2 つめの事例で段階的にその傾向が強まっていったのではないだろうか。以下、詳細に検証していく。

3. 事例 2 : タワーハムレット・アート・プロジェクト (1976 年)

次に、ロンドン・イーストエンドを代表する 2 つめのコミュニティ・アート・プロジェクトとして、〈タワーハムレット・アート・プロジェクト〉について分析する。このプロジェクトは、先述のように、ベースメント・プロジェクトを一部継承する形で拡張したもので、ピンホーン、ジョーンズ、ミルズなど主力スタッフもほぼ同じメンバーであるが²²⁹、活動拠点や財源に関してより独立した組織体制を形成していたといえる。ここでは、特に、2 つの代表的プログラムをとりあげ、その実施にあたって、アート界から寄せられた痛烈な批判と、コミュニティ・アートが保持していたアーカイブ機能について具体的に論じていく。

3-1. 概要

タワーハムレット・アート・プロジェクトは、テムズ・テレビ(Thames TV)の助成金 1,000 ポンドを獲得したことを契機に、1976 年 1 月に正式に発足したプロジェクトである。この助成金は公募形式であったが、当初、タワーハムレット区限定で使用されることを前提に、大ロンドン区芸術協会を通して告知された。そして、3 つのタワーハムレット区を拠点にする団体、つまり、ベースメント・プロジェクト、ハーフムーン・シアター²³⁰(図 10)そして、アイ・サイト(Eyesites)²³¹が最終候補に残ったのである。その中から、最初の審査では、アイ・サイトが選出されたのだが、タワーハムレット内のアート関係者や評議員などから、より幅広い領域のアートを含んだプログラムを求める同地区のニーズにあっていないとして、猛烈な反対を受けたため、再審査を余儀なくされた。結局大ロンドン区芸術協会は、申請者の拠点規定をロンドン全区に広げ、1975 年に再公募がかけられた結果、50 の申請者の中から、タワーハムレット・アート・プロジェクトが最終的に選出されたのである²³²。このような約 1 年に渡る助成金獲得戦を経て、タワーハムレット・アート・プロジェクトの運営には、新設された、タワーハムレット区・アート委員会が携わることとなり、委員は、コミュニティ内のアート領域に従事する人物か

²²⁹ タワーハムレット・アート・プロジェクトの設立メンバーは、ピンホーン、ジョーンズ、ミルズに加えて、アラン・ギルビー(Alan Gilbey)とピーター・コンウィー(Peter Conway)であった。特に、ギルビーはパンフレットやチラシのイラスト制作を、ミルズは、ベースメント・ライターズ・グループを継承した編集部門を担当した。

²³⁰ 1972 年にタワーハムレット区に開設した私立劇場。イーストエンドのコミュニティ・アートの中では、舞台パフォーマンスの公演会場として多く登場する。区内で 3 度移転をした後、現在はライムハウス(Limhouse)にある。

²³¹ ポスターを作成して各地に掲示していくプロジェクト。

²³² Tower Hamlets Arts Project, *THAP NEWS*, 1976-1,2,4,7,810

ら選出された。さらに、同委員会内には新たに文化行政官(Art Administrator)と広報職が設置され、文化行政官を務めたフィル・シェパード(Phil Shepherd)²³³と、同委員会委員長を務めた、タワーハムレット区議会議長ポール・ビーズリー(Paul Beasley)は中心的な役割を担ったとされている²³⁴。このように、タワーハムレット・アート・プロジェクトは、タワーハムレット区という自治体が、助成金の配布だけでなく、個別に専門委員会を立ち上げて、積極的にその運営のアドバイザー機能をはたしていたことが確認できる。

初年度は、次項で詳細に述べるように、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーを会場に、約 1 ヶ月に渡って<ビッグ・ショー>(Big Show)というフェスティバルを開催し成功を収めた。タワーハムレット・アート・プロジェクトに関わった人々は、ビッグ・ショー以降も活動を継続することで合意したが、より独立した体制で運営するために、プロジェクトを有限会社に変更した。そして、将来的にはチャリティ団体として組織化することを目標としたのである。

その運営拠点として、まずは 1977 年 4 月に<コミュニティ・ブックショップ>を開業し、ミーティングルームとオフィススペース、地下にはワークショップスペースを併設した。(図 10,35,36)また、週に 2 回は、このブックショップで法律相談サービスセンターを設置し、本来アート・プロジェクトに足を運ばない人びとも気軽に参加できるような仕組みを整備した。

タワーハムレット・アート・プロジェクトのテーマは、タワーハムレットに生きる<私たち>('US')であり、その目的はすべての人びとがコミュニティ・アートに参加できる機会をつくることであった²³⁵。実際に、当時のパンフレットの表紙には「アートは私たちに何の関係があるのだろうか」というキャッチフレーズが掲載されており、閉鎖的な美術制度に対する批判的なメッセージとなっている。(図 37)また、同パンフレット内のコミックには以下のような会話が掲載されている。

これまでアートは「気位が高く」(Posh)で「手の届かない」(Inaccessible)ものであったけれども、(中略)「普通の人びと」(ordinary people)の手に委ねられることで、それは日常の一部となる。(中略)アートは自分たちの経験やアイデアを伝えるための最善のコミュニケーション方法になるのです²³⁶。(図 38)

²³³ 当時、年収 4,500 ポンドでコミュニティ・アート専門職員として任命されていたが、後に退職し、1980 年度からタワーハムレット・アート・プロジェクト専任スタッフに就いている。

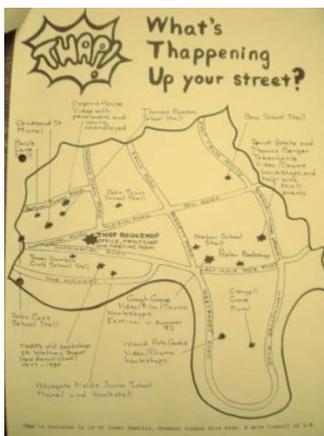
²³⁴ Tower Hamlets Arts Project, *Tower Hamlets Art Project*, 1978.

²³⁵ Tower Hamlets Art Project Publicity Committee, *Big Show*, 1976.

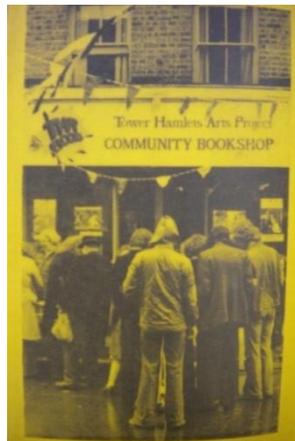
²³⁶ Tower Hamlets Art Project, *Tower Hamlets News*, n.d., 筆者翻訳

ここでは、まさに、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から、市井の人々の日常へと取り戻し、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の〈自立性〉(Autonomy)を高めること、すなわち、〈カルチュラル・デモクラシー〉のスピリットが、実践において体現されているといえるだろう。そして、タワー・ハムレット・アート・プロジェクトの設立と時を同じくして、ピンホーンは、1976年に発行されたコミュニティ・アーティスト協会(ACA)の報告書の中で、「コミュニティ・アートは現在進行形の創造的発展かつカルチュラル・デモクラシーへの貢献なのである」²³⁷と発言している。まさにこの時期に、イーストエンドのコミュニティ・アーティストの中で〈カルチュラル・デモクラシー〉に対する自意識が高まっていったと考えられるだろう。

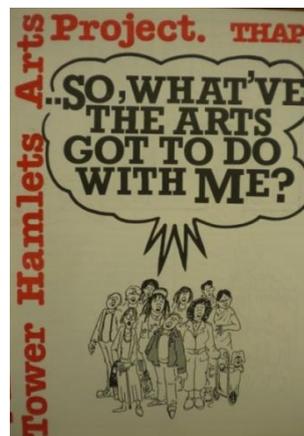
図 35 THAP の拠点マップ 図 36 コミュニティ・ブックショップ 図 37 THAP パンフレット



出所 THAP (1983)



出所 THAP(n.d)



出所 THAP(n.d)

²³⁷ Association of Community Artists, *Report for ACA with Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976*, Association of Community Artists, 1976, pp. 21.

図 38 THAP パンフレット



出所 THAP (n.d)

3-2. 主なプログラム

タワーハムレット・アート・プロジェクトのメンバーを中心に、主に2つのパフォーマンス団体、すなわち、THUD シアター(THUD Theatre)とコントロール・アタック・シアター(Controlled Attack Theatre)が誕生した。THUD シアターは1977年9月に、タワーハムレット内のレジデント劇団として、4名のメンバーで旗揚げされ、地元の学校や年金生活者の集会などで、人種差別など社会性の強いテーマの演劇公演を実施した。コントロール・アタック・シアターはステップニー出身のタワーハムレット・アート・プロジェクトのメンバー3人によって設立されたパフォーマンス集団で、詩、散文、音楽そして演劇などを融合させた作品を制作し、ロンドン・イーストエンドの歴史や雇用問題などをとりあげた。また、そのプロジェクトの活動範囲も徐々に拡張していったことが特徴的であるとえる。例えば、タワーハムレット・アート・プロジェクト設立の翌年、イーストエンドのテムズ川河畔ドックランド(Isle of Dogs)に、アイランド・アーツ・チーム(Island Arts Team)を発足させ、別の拠点を持ちながら、シルクスクリーンや写真、演劇プログラムを開催した。

以下では、タワーハムレット・アート・プロジェクトを代表する2つのプログラム、1)ビッグ・ショーと2)タワーハムレット出版について詳細にとりあげる。

3-2-1. ビッグ・ショー: ニコラス・セロータを巡る論争

ビッグ・ショー(Big Show)は、テムズ・テレビ(Thames TV)の助成金獲得を受けて最初に開催され

た、タワーハムレット・アート・プロジェクト主催の中で最大規模のイベントであった。具体的には、1976年11月13日から12月12日までの約1ヶ月間、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーをメイン会場にして実施されたアートフェスティバルのことをさす(図39)。テーマは「移動遊園地」(Fairground)で、より多くの人々にコミュニティ・アートへの参加を促すことを目的としたものであった。オープニング当日には、ギャラリーでティー・パーティーが開催され、大通りではパレードが、またシャドウェル・ベイスン(Shadwell Basin)にある埠頭では花火も実施された(図40)。

なにより、このフェスティバルについて驚くべき特徴は、前述のように、英国屈指の現代アートギャラリーであるホワイトチャペル・アート・ギャラリーを会場に、一ヶ月間、連日すべてのプログラムが無料で開催されたという点にある。具体的には、月曜日をのぞく毎日11時から18時まで、ギャラリーの1階で、演劇、音楽、絵画、写真や映像などのワークショップが開かれた。例えば、メインギャラリーではイースト・ロンドンの歴史を描いたカリグラフィーと絵画の展覧会、そして1970年代当時のタワーハムレットを記録した映像や写真の上映も行われ、小ギャラリーではDaneford(デインフォード)小学校の児童による移動遊園地をイメージした壁画が展示された。また、2階では週代わりで、地元の学校やコミュニティ・クラブ、アーティストの作品が展示される展覧会が行われ、当時ギャラリーのディレクターに就任したばかりのニコラス・セロータ(Nicholas Serota)が、ダンフォード小学校の教師や地元のアーティストとともにキュレーションを勤めた。

ここで強調すべき点は、実は、このニコラス・セロータという人物が、後に英国テート美術館の館長、そして英国アーツカウンシル会長を務めることとなる、まさに現在の英国アート界のキーパーソンその人であったということである。ここでは、彼の経歴についてももう少し詳しく紐解いてみたい。セロータは、ロシア移民の祖父とポーランド移民の祖母をもつ、ユダヤ系2世としてロンドン北部のハムステッド(Hampstead)に生まれた。父母はともにイーストエンド出身、父は家具職人で母は、ハロルド・ウィルソン労働党内閣で厚生大臣を務めた才女で、後にBBCの理事にも就任した政治家である。セロータは当初ケンブリッジ大学にて経済学を専攻していたが、当時テート美術館で働いていたジム・エド(Jim Ede)の影響でアートに関心をもつようになり、その後ロンドン大学コートールド美術研究所で美術史の修士号を取得する。このように、彼自身のルーツがイーストエンドのユダヤ系移民であったこと、そしてもともとアートから距離を置いた立場にいたことが、美術館をより身近な存在に変えていこうと画策する彼の信条を形成したと考えられる。その後、1970年には英国アーツカウンシル視覚芸術部門の地域オフィサーに、1973年には若干28歳でオックスフォード近代美術館のディレクターに就任し、当時英国ではさほど名の知れていなかったヨーゼフ・ボイスの個展を開催した。1976年にホワイト・チャペル・アート・ギャラリーのディレクターに就任後は、まずギャラリ

一の財政難に際して金策に貢献し、英国アーツカウンシルからその最優先助成団体を意味する〈フラグシップ・ギャラリー〉の地位を獲得した²³⁸。さらに、ギルバート・アンド・ジョージ(Gilbert and Goerge)やアンソニー・ゴームリー(Antony Gormley)といった、英国を代表する現代作家や、カール・アンドレ(Carl Andre)、ゲルハルト・リヒター(Gerhard Richter)など海外の作家も積極的に招聘した。1988年からはテート美術館のディレクターに就任し、英国美術界の登竜門として名高いターナー賞の応募規定にメスをいれ、メディアや産業界とのコラボレーションを生み出すなど、旧来のお堅い〈テート〉のイメージを刷新した²³⁹。2000年には元発電所を建て替えたテート・モダンの開設に尽力するなど、英国美術界に貢献し続けた。そして2017年4月から、アーツカウンシル・イングランドの会長に就任したのである。ガーディアン紙の文化部門チーフ・ライターのシャルロット・ヒギンス(Charlotte Higgins)は、彼の28年に渡るテート美術館でのキャリアを総括しつつ、「この国におけるアートの見方を変えた人物として彼の右に出る者はいないだろう」(Higgins, 2017)と断言している²⁴⁰。このようにアートワールドでも著名な成功を修めた彼が、そのキャリアの初期に、コミュニティ・アート・プロジェクトのキュレーションに関わっていたのは非常に興味深い事実であるといえるだろう。アートワールドの中心的存在ともいえる現代アートギャラリーとその主力キュレーターが、コミュニティ・アートに積極的に関わっていたという事実は、ロンドン・イーストエンドのコミュニティ・アートを特徴づける重要な点のひとつである。

当時のパンフレットによると、夜間には、同じくホワイトチャペル・アート・ギャラリーを会場として、地元の青少年バンドやロックバンドのライブ、ケルト、アフリカ、西インドなどの民族音楽のコンサートが無料で開催された(図41)。また演劇の部門では、開催1年前からアマチュアやプロの劇団など地元を拠点にしてきた17グループ、60名以上の人びとが集まってミーティングを重ねた。そこでは、各劇団がタワー・ハムレットの歴史をテーマにしたオリジナルの脚本をつくることになり、歴史家のColm Kerrigan(コーム・ケリガン)を招いて地元の歴史についての勉強会が行われた。その成果公演がビッグ・ショーの一環として、無料で市民に公開されたのである(図42)。

²³⁸ 実際、ホワイト・チャペル・アート・ギャラリーのアーカイブには、当時セロータが、タワー・ハムレット区芸術委員会の会合などに頻繁に出席し、助成金獲得のための地域貢献をアピールしていた記録が残っている。

²³⁹ ターナー賞の応募規定を、50歳以下で英国を拠点とする作家に制限し、若年化を図るとともに、その授賞式の様子をチャンネル4を通じて全国放送させた。また、テートのイベントにポール・スミスやマドンナなどのファッション界、ポップ・ミュージック界のスターを招聘したことなどがある。この「セロータ現象」については様々な批判がよせられたものの、総じて彼の信条は、ギャラリーの観客層を広げることであったと考えられる。実際ガーディアン紙のインタビューの中で、「この15年で最も素晴らしいことは、1年間に40万人がギャラリーを訪れるようになったこと。これは25年前には考えられなかったことだ」と述べている(Gardian 2017)。

²⁴⁰ セロータは、毎年美術批評誌 Art review が編集する、世界のアート界で最も影響のある人物を選ぶPower 100の1位に選出されている。

さらに、2週目からは、＜イースト・ロンドン映画祭＞が開幕した。ここでは2つのテーマ、つまり、イーストエンドを舞台にした1940年代から1970年代までの映画が上映された。例えば、1970年代の映画としては、上記のベースメントプロジェクト・フィルムグループのドキュメンタリー作品を中心に、E1 フェスティバルを記録した‘All right we’ll do it ourselves’や、前項でとりあげたタンデの映画(Tunde’s film)に加えて、ポプラー(Poplar)地区²⁴¹の労働運動をとりあげた作品‘Fly a flag for Poplar’などが上映された。また、1940年代から1960年代の映画の中からは、イーストエンドのユダヤ系コミュニティに焦点をあてた‘The Vanishing Street’や‘The Bespoke Overcoat’、ハックニー(Hackney)の商人を描いた‘Sparrows can’t sing’などが上映された。

総じて、上述のタワーハムレット区議会議長で、同区アート委員会の委員長も務めたバーズリーは、ビッグ・ショーの開催によせて以下のようなメッセージをよせている。

タワーハムレット・アート・プロジェクトはこれまで、自己表現(self expression)の場として存在してきたし、これからも継続されていくことを望んでいます。(中略)また、このプロジェクトは、タワーハムレット区評議会、タワーハムレット区アート委員会、フェスティバル委員会、ホワイトチャペル・アート・ギャラリー、地元のクラブやボランティア組織など、多様な団体をつなげた、大変ユニークな試みであるといえるでしょう²⁴²。

このように、当時、行政、アート界、地元住民が、顔をつきあわせてこのフェスティバル運営に関わっていたことがわかる。実際に、会期中には、いくつかのパブリック・ミーティングが開催・告知された。例えば、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開かれた全国組織コミュニティ・アーティスト協会(ACA)のオープンミーティングでは、コミュニティ・アートの今後について議論が行われ、タワーハムレット・アート・プロジェクトの定期会議もビッグ・ショーにあわせて公開された。これら2つのオープンミーティングは、ACAとタワーハムレット・アート・プロジェクト、双方で中心的役割を担っていた、ピンホーンの貢献が大きいと考えられる。

このように、美術界や行政、ユース・ワーカー、アーティスト、市民という、様々な領域の人びとが、絵画、映像、デザイン、演劇、ダンスという多様なジャンルの芸術表現に関わっていたことが、ビッグ・ショーの特徴であった。とりわけ、美術業界の中心的存在であるギャラリーの展覧会として、＜非専門家の集合的創造活動＞であるコミュニティ・アートが開催されたことは、当時特殊な出来事

²⁴¹ タワーハムレット区内の地名。

²⁴² Tower Hamlets Art Project Publicity Committee, *Big Show*, 1976.

であったといえるだろう。しかし、他方で、これらの活動に対して寄せられた声は、必ずしも肯定的な意見だけではなかった。この重要な論点について、以下もう少し詳細に掘り下げておきたい。

第二章で述べたように、コミュニティ・アートへの批判として、それらがアクティヴィズムやカウンターカルチャー性を保持しえなかったという点が、繰り返し指摘されてきた。ここでは、イーストエンドの事例に対しても、コミュニティ・アートの実践について懐疑的な声が存在していたのである。例えば、ロンドンの情報誌「タイムアウト」(Time Out)の美術批評には、ビッグ・ショーに対する以下のような痛烈な批判が寄せられている。

コミュニティ・アートとギャラリーの展覧会は、本来イデオロギーとして相反するものである。コミュニティ・アートは参加者がどのように関与したかによって正当化されるものであって、最終的な成果物(end product)として評価されるものではない。(中略)今後、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの評議員達が、ニコラス・セロータに対して、ギャラリーの本来あるべきポジション、すなわち国際的に高い名声、を取り戻すことを要求することを望んでいる²⁴³。

また、「アート・マンズリー」(Art Monthly)²⁴⁴の記者サラ・ケント(Sarah Kent)は、タワーハムレット・アート・プロジェクトの演劇グループについて、その活動内容をある程度評価しつつも、その社会的立ち位置について以下のような提案を述べている。

演技の質は必ずしも高いものとはいえないが、私が観賞したグループは明らかに充足している様子だった。(中略)コミュニティ・アートは決して最終的な成果物(end product)の質で評価できるものではない。むしろそれに対する熱意(enthusiasm)でとらえるべきである。(中略)コミュニティ・アートは本質的に地域的(local)なものであって国家的(national)または地方(regional)の管轄のものではない。したがって、アーツカウンシルではなく、地方自治体に任せるべきなのである²⁴⁵。

ここでは、両批評者がともに、コミュニティ・アートは「最終的な成果物」で評価すべきものではない

²⁴³ Time Out London, 1976-11.

²⁴⁴ 1976年創刊の英国で最も古い現代アートマガジンのひとつ。

²⁴⁵ Art Monthly 1976 Nov.

い、と指摘している点は非常に鋭く冷静な視点である。また、確かに、現代アートギャラリーの役割は、既存の概念を解体し再構築していく、その自己内省的な批評能力にあるとすれば、このような既存の手法による批評そのものが介在しないコミュニティ・アートと現代アートギャラリーの目的は相容れないものである。その意味で、上記のようなアート界からのコミュニティ・アートに対する拒絶反応はある種当然の帰結であるといえるだろう。対する、コミュニティ・アーティストにとっても、これらの批判は、ある種想定内の範疇だったのではないだろうか。すなわち、そもそもコミュニティ・アートは、既存の美術批評の価値基準とは異なる評価に属するものとして発足してきたものであり、最終的な成果物である作品や展覧会を重視しない姿勢は、彼らの主義原則のひとつとして既に共有されていたものである。したがって、その評価手法を巡ってギャラリーのイデオロギーと異なるという論理で批判を受けるということは、ある意味コミュニティ・アーティストにとっては至極全うな結果だったと考えられる。

他方で、これらの事例は、非常に巧みに美術界と行政を巻き込んだ新たなコミュニティ・アートの実践であったということも強調しておかなければならない。特に、本来、社会的ヒエラルキーや美術業界の閉鎖性に対する反発として始まったコミュニティ・アートが、その批判的であるべき、政府や美術ギャラリーとともにプロジェクトを実施するという、非常に貴重な状況が生まれていた。この点については、一方で、当初の反ヒエラルキー的アクティビズム精神を失った宥和志向的結末に失望の声があがるものであるかもしれない。しかし他方で、コミュニティ・アート自らがレジスタンスの対象として設定する矛先をも巧みに巻き込んでいくことで、その理念的根幹にかかわる議論が展開したといえる。本論文ではむしろ、後者の事実注目したい。すなわち、所謂アートワールドとコミュニティ・アートが互いに無関心を貫き断絶していたのではなく、コミュニティ・アーティストが敵陣の懐を借りることによって、やや強引な形ではあるが、アート界からの異議申し立てを引き出したということである。そのことによって、既存のアートとコミュニティ・アートとの差異が鮮明になることで、逆に曖昧模糊としていたコミュニティ・アートの本質が明らかとなったのではないだろうか。ピンホーンやジョーンズ、ミルズがそういった戦略的立場を意識的にとっていたとは考えにくいだが、いずれにせよ、タワー・ハムレット・アート・プロジェクトの実践は、英国コミュニティ・アートに関する議論をより立体的なものへと推し進めたのではないかと考える。

このように、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーという英国屈指の現代美術ギャラリーを1ヶ月貸しきって連日開催された、コミュニティ・アート・フェスティバル〈ビッグ・ショー〉は、ギャラリーの社会的立ち位置、あるいはコミュニティ・アートそのものの意義について、多くの論点を投げかけた。タワー・ハムレット・アート・プロジェクトがこのフェスティバルを起点に大きく展開していくことは、イース

トエンドのコミュニティ・アート史にも大きな布石を残したと考えられる。

図 39 ホワイトチャペル・アート・ギャラリーの
ビッグ・ショーのポスター



図 40 ビッグ・ショーオープニングのパンフレット



出所 White Chapel Art Gallery (2001)

出所 THAP (1978)

図 41 ビッグ・ショーでのパフォーマンス



出所 Braden(1978)

図 42 ビッグ・ショーでの子どもたちのパフォーマンス



出所 THAP(1978)

3-2-2. タワーハムレット出版：アーカイブ機能

タワーハムレット・アート・プロジェクトのもう一つの主要な成果としては、独自の出版局を持ち、近隣地域の歴史や、その住民の文筆作品を書籍やニューズペーパーとして継続的に発行していたということがある。この出版局の大きな成果は、ブックショップの事業収入を確保するという財政的貢献だけではなく、タワーハムレットに関する歴史、記憶、経験を言語化し記録したということであろう。このことは、タワーハムレット・アート・プロジェクトが一回性のフェスティバル委員会としてだけではなく、編集・アーカイブ機能を持った知識集団として組織化していったということを意味する。

そもそも、プロジェクト開始以前から、既にイーストエンドで活動していた出版・編集組織としては、ステップニー・ブックス(Stepney Books)とベースメント・ライターズ・グループ(Basement Writers Group)が存在した。そのうち、ミルズを中心とする主要メンバーが重複していたベースメント・ライターズ・グループと合併する形で、フルタイムのスタッフを常駐させた正式なユニットとしてタワーハムレット・ライターズ・グループ(Tower Hamlets Writers Group)が生まれた。メンバーは2週間に1回の頻度で編集会議を行っていた。この出版社からは1987年時点で、主な単行本として15冊の書籍が出版されている(図 43-48;表 10)。その内容は、例えば、イーストエンド出身の音楽家パトリック・フィッツジェラルド(Patrick Fitzgerald)の散文(図 43)、タワーハムレット・ライターズ・グループ最初の随筆集(図 44)、地元のバスドライバーが自作のシェルターに2週間住み続けたときの日記(図 45)、演劇の脚本制作のためにタワーハムレットの歴史や地理について調査したドキュメント(図 46)、イーストエンドを舞台にした映画をまとめたカタログ(図 47)や、移民として移り住んできたバンクラディッシュ人の人生経験を記録した書籍(図 48)などが含まれる。

表 10 タワー・ハムレット出版の書籍とその内容一覧

no	出版年	タイトル	著者	内容
1	1979	Poems	Patrik Fitzgerald	アコースティック・ギター奏者のパトリック・フィッツジェラルドが創作した詩と散文。
2	1980	No Dawn in Poplar	Tower Hamlets Writers Group	タワー・ハムレット・ライターズ・グループの最初の選集。
3	1981	A For 'Orses'	Dan Jones and Richard Humm	Dan Jonesのイラストで綴られた、アルファベット順の絵本。
4	1982	Sparring for Luck	Stephen Hicks	イーストエンド出身のボクサー、ステファン・ヒックスの自伝。試合で片目を失った後に興味を持った詩作など彼の人生について語った本。
5	1983	Beyond Recall	Fraser Cleminson	Mile End 病院が設立されるまでを追った写真とイラスト集。
6	1983	Aushwitz and East London	N.A	アウシュビッツとイーストエンドにまつわる個人の見解を集めた本。
7	1984	Ben's Bunker Book	N.A	LimehouseのバスドライバーBen Bunkerが自作の核シェルターに2週間住み続けたときの日記。
8	1984	Black Saturday	N.A	THAPと劇団Inner City Theatre Companyの協力で、演目'Black Saturday'上演のために、タワー・ハムレットの歴史や地理について調査した本。
9	1985	All Stations to Poplar	J.E. Conner	イースト・ロンドンで鉄道職員の息子として生まれたジム・コナーが執筆した、北ロンドン鉄道でPoplarまでやってくる乗客の道のりについての本。
10	1985	East End on Screen	N.A	イーストエンドを舞台や題材にした映画、映像についてまとめたカタログ。THAPの映像ワークショップについても紹介している。
11	1986	Full Volume	Tower Hamlets Writers Group	タワー・ハムレット・ライターズ・グループのメンバーと地元住民が執筆した短小説集。
12	1987	Across Seven See and Thirteen Rivers	Caroline Adams	1920年代から40年代に英国に移民として移り住んできたバンクラディッシュ人たちの人生経験を記録した本。
13	n.d	It Don't Go to Your Boots	Tower Hamlets Writers Group	イーストエンドの労働者が綴った短編ストーリーと詩集。
14	n.d	Singalongatax	Alan Gilbey	イーストエンドの劇団「コントロール・アタック」のためにAlan Gilbeyが書いた詩集。
15	n.d	Shoutin' and Bawlin'	Galdys McGee	イーストエンドの地元で有名な年金生活者のGaldys MacGeeによる詩集。

出所 筆者作成

図 43 *Poems*
(表 5 No.1)

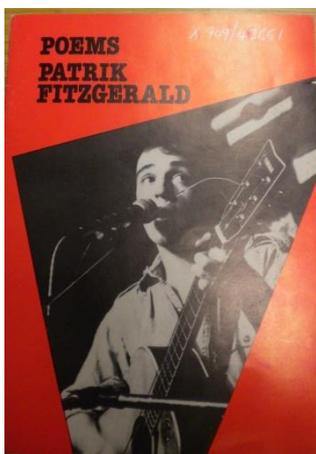


図 44 *No Dawn in Poplar*
(表 5 No.2)

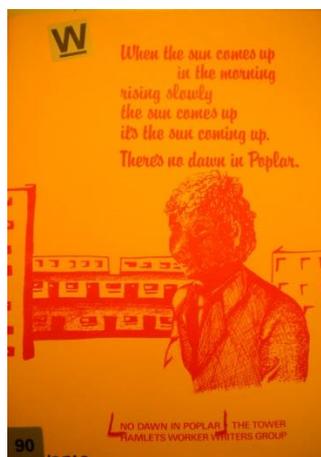


図 45 *Ben's Bunker Book*
(表 5 No.7)

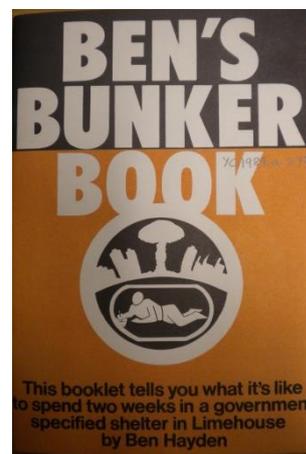


図 46 *Black Saturday*
(表 5 No.8)

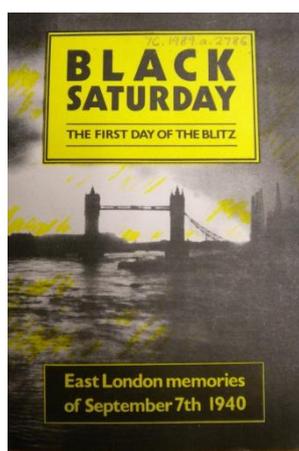


図 47 *East End on Screen*
(表 5 No.10)

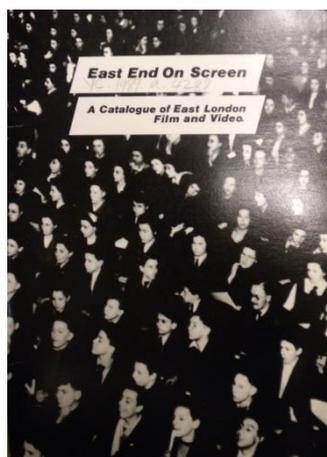
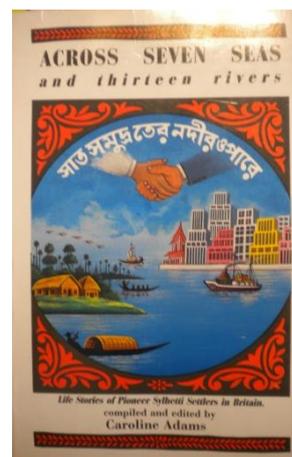


図 48 *Across Seven Seas*
(表 5 No.12)



出所 Tower Hamlets Art Project Publishing

また、当時タワー・ハムレット区での主なアート系ニューズペーパーは、Elam と THAP News があつた。そのうち、THAP News はタワー・ハムレット出版が編集した代表的な発行物の一つである。まず Elam は、イースト・ロンドンのアート専門誌として、1964 年に創刊され、3 ヶ月に一回、一冊 25 ペンスで発行されていた。イーストエンドで開催される美術展に関して、著名な作家から無名のものまで、幅広くとりあげ、特にこの地域のコミュニティ・アートを特集する記事を多く掲載した(図 49)。しかし年間購読制や広告募集など多様な策をとったものの、財政難により 1973 年に廃刊している。

他方、THAP News は、1976 年に、タワー・ハムレット・アート・プロジェクトの月刊ニューズペーパーとして創刊された。第一号には、タワー・ハムレット・アート・プロジェクトが始まった経緯として、テムズ・テレビ(Thames TV)の助成金獲得に至る約 1 年間のタウンミーティングの内容などが詳細にレ

ポートとしてまとめられた(図 50,51)。さらには、地元のアートイベントや記事だけでなく、住民によるレビューや詩が毎号掲載された(図 52)。また、アート関係者のニーズに応える掲示板‘Lonely Arts’を開設し、アート・プロジェクトのスタッフ募集告知や劇団員募集広告などが投稿された(図 50)。さらに、ハーフ・ムーン・シアターが、ウィルトン・ミュージック・ホール(Wilton’s Music Hall)に移転する際のファンドレイジング・キャンペーンとその経過も連載された。その他には、ウルドゥ語やベンガル語で記事を掲載する特集も確認できる(図 54)。

このように、ブックショップを拠点にした出版局を構えていたことで、組織としてのより強い発信性を保持していたと考えられる。何より、タワー・ハムレットの歴史や記憶を、地域住民のことで記録し、それを書籍、定期刊行物として数多く発行したことの貢献は大きい。まさに、自分たちの歴史を自分たちのことで語り、記録する、そしてこれが自分たちの文化であるというカルチュラル・デモクラシーの体現である。このことは、コミュニティ・アートがアーカイブ集団として機能し、地域の記憶を記録する役割をはたしていたということを示す貴重な資料であり、タワー・ハムレット・アート・プロジェクトはこの点で高く評価されるべきであると考ええる。

図 49 アート誌
ELAM



出所 ELAM(1976 年春号)

図 50 THAP NEWS 第 1 号
助成金の獲得経緯を報告



出所 THAP(1976 年 1 月)

図 51 THAP NEWS
ビッグ・ショー特集号



出所 THAP(1976 年 10 月)

図 52 THAP NEWS
地元住民の詩掲載ページ



THAP(1976年7月)

図 53 THAP NEWS
‘Lonely Arts’ (求人掲示板)



THAP(1976年2月)

図 54 THAP NEWS
ウルドゥ語とベンガル語掲載



THAP(1976年4月)

3-3. スタッフ

ブックショップには2人のフルタイムと1人のパートタイム、計3名のスタッフが配置されていた。フルタイムスタッフは一週間80ポンド、パートタイマーは一週間40ポンドで、週55から60時間労働であった²⁴⁶(Tower Hamlet Arts Projects 1979; n.d) (図55,56)。当時のプロジェクトスタッフに取材をおこなった現代アートマガジン<アート・マンズリー>のサラ・ケント(Sarah Kent)は、スタッフ達の献身的な仕事ぶりとその情熱に驚くとともに、彼らの殆どが就業時間の約半分を無給残業としてあてていたことを記録している²⁴⁷。

さらに、1979年度から1980年度のスタッフに関して、報告書と助成金申請書をもとに、その雇用形態を分析してみると、全23名中14名が有給スタッフで、9名がボランティアスタッフであったことがわかる。7名は地元タワー・ハムレットの出身であり、児童養護施設の職員、学生、ミュージシャンなど多様な領域の人材が集まっていた。特に、元タワー・ハムレット区芸術課に務めた公務員であったフィル・シェパード(Phill Shepherd)は、全プログラムのコーディネーターをおこなった中心的人物であった(表11)。ここでも、ベースメント・プロジェクトと比較すると、有給スタッフの割合は低くなるものの、その専門領域の多様性が強調できる。特に、職員の約三分の一が地元出身者であり、元公務員から学生、年金生活者まで、直接アートに関わりのなかった人々が参加していることが特徴

²⁴⁶ これは年収換算で約4000ポンド、当時の世帯収入平均が5220ポンドであったことから、一般的なサラリーマンの給与程度の金額であり、一定の生活を営むには十分であったと考えられる。

²⁴⁷ Art Monthly op.cit.

であろう。また、もう一点、ベースメント・プロジェクトとの違いは、アート・カレッジやポリテクニクではない、所謂総合大学(リーズ大学、ハル大学、ロンドン大学、ニューカッスル大学)の学士をもつメンバーが比較的多いということである。彼らのほとんどは、英語専攻で、プログラムの中では演劇担当であったことから、映像や絵画、デザインなどの視覚表現に加えて、言語表現にも重きを置いていたということが裏付けられる。タワー・ハムレット出版の存在に代表されるように、自分たちの歴史と文化を自分たちの声で語り、記録し、評価すること、まさに「文化的生産、分配、分析に対するアクセス」を増加させる〈カルチュラル・デモクラシー〉の体現がここにも見出せる。

図 55 THAP のメンバー紹介



図 56 THAP のメンバー
(2 列目右から 2 人目がマギー・ピンホーン、
最終列右から 3 人目がダン・ジョーンズ)



出所 Tower Hamlets Local History Library and Archives

表 11 タワー・ハムレット・アート・プロジェクトのスタッフ一覧(1979 年度～1980 年度)

no	氏名	役職	雇用形態	詳細
1	Katherine Barron	グラフィック・デザイン	有給	Island Arts Team でシルクスクリーンや壁画担当、ミュージシャン
2	Mandy Berry	青少年演劇	有給	前職はMontefiore Centreの青少年演劇担当、ベンガル系青少年担当、リーズ大学(学士・英語)
3	Alice Brett	コーディネーター／会計／子ども演劇／大ロンドン区芸術協会執行委員会委員	有給	前職はストリートシアターグループや子どものための夏の演劇講座に従事。ロンドン大(学士・歴史)
4	Alan Gibbey	THAP設立者／Controlled Attack Theatre／出版	有給	Stepney出身、イラストレーター
5	Denis Jones	教育	有休	前職は英語・ベンガル語教員、ブリティッシュ・カウンシルコミュニティフィルム出版、プライム・アート・カレッジ卒
6	Chris Lilly	教育／Controlled Attack Theatre／Half Moon Theatre運営委員会	有給	Island Arts Team で演劇・映像担当、ハル大学(学士・英語・演劇)
7	Sue Marie	写真	有給	Island Arts Team で写真・デザイン・レイアウト担当、6歳児の母、
8	Leslie Mildiner	アウトリーチ／Controlled Attack／出版	有給	Stepney出身、Basement Writersとして活動、詩集などの出版に尽力
9	Roger Mills	THAP設立メンバー／出版コーディネーター／ケーブル・ストリート壁画代表	有給	Hackney出身、アーティスト、
10	Harvey Mildiner	グラフィック／シルクスクリーン／壁画／Controlled Attack Theatre	有給 (80年度から参加)	Stepney出身、Island Arts Team
11	Steve Murray	THUD Theatre／出版／財務	有給 (79年度までボランティア)	前職はEast Soapbox Theatre、East's hostel設立者、
12	Phil Shepherd	コーディネーター／コミュニティ・リエゾン	有給 (79年度までボランティア)	前職はタワー・ハムレット区芸術課職員、パース・アート・ワークショップ設立者、
13	Paul Waller	THUD Theatre／音楽／グラフィック／シルクスクリーン	有給 (79年度までボランティア)	前職はミュージシャン、East Soapbox Theatre、プライム・アート・カレッジ卒
14	Anstice Fisher	THUD Theatre／ブックショップ／一般事務、経理	有給 (79年度までボランティア)	前職はEast Soapbox Theatre、Edward de Bono Ptoject、ニューカッスル大学(学士・英語)
15	Seamus Duggan	音楽／舞台マネージャー／アドバイザー	ボランティア (79年5月は有給)	17歳のプロの役者、タワー・ハムレット・青少年バンドの設立メンバー、
16	Peter Conway	THAP設立メンバー／タワー・ハムレット区芸術課職員／財務	ボランティア	演劇関係に従事。Half Moon Theatre 共同設立者
17	Eamonn Duggan	Gough Grove workshop	ボランティア	タワー・ハムレット・スクール学生
18	Mark Haviland	写真／環境	ボランティア	ノース・イースト・ロンドン工芸学校の学生
19	Dan Jones	THAP設立メンバー／出版／フェスティバル・コーディネーター	ボランティア	地元の画家。ベースメント・プロジェクトのユース・ワーカを兼任、Stepney and Bethnal Green労働組合職員。
20	Gladys McGEE	THAPの主なイベントのアシスタント／THUD	ボランティア	地元の年金生活者。ベースメント・ライターズ・グループのコーディネーター。
21	KIM McGEE	衣装	ボランティア	Stepney出身。地元の児童擁護施設の職員。ベースメント・ライターズ・グループのメンバー。
22	Maggie Pinhorn	THAP設立メンバー／映像／コーディネーター	ボランティア	ベースメント・プロジェクト設立者。コミュニティ・アーティスト協会コーディネーター、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会会員(1985-1978)、タワー・ハムレット区芸術委員会委員長、Central School of Art and Design London卒。
23	Eddie Williams	Easy Street music studio運営	ボランティア (80年度から参加)	Bethnal Green出身。地元の音楽家。ロック・グループFoster Brothersの元メンバー。

出所 THAP(1979; n.d)をもとに筆者作成

3-4. 財源

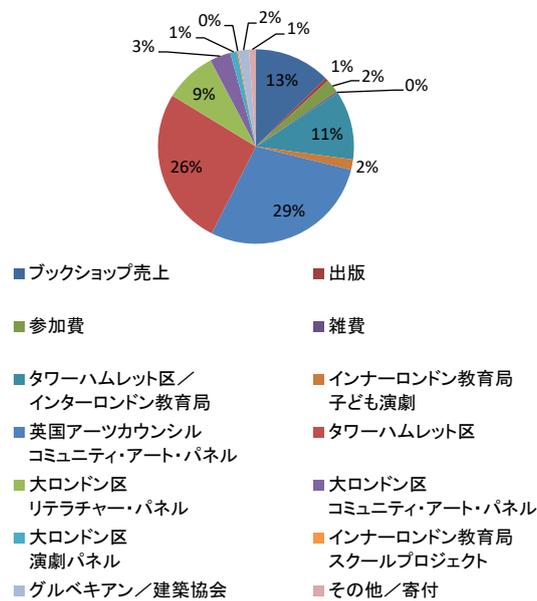
タワー・ハムレット・アート・プロジェクトの財源は、ベースメント・プロジェクトと比べて、地元自治体や英国アーツカウンシルなど公的資金への依存度が比較的low、事業収入も捻出しながら、より分散した資金確保を目指していたと考えられる(図 57)。

そもその資本金は民間のテレビ会社からの助成金 10,000 ポンドであったが、まず 8 つのグループ(映像、文筆、演劇など)に配分し、あとの 1,000 ポンドを最初の企画ビッグ・ショーに、残った

2,000 ポンドは事務所運営費としてあてていた²⁴⁸。例えば、1979 年度から 1980 年度の予算をみると、その約 16 パーセントを事業費、つまりブックショップの売り上げ、出版物売り上げ、企画参加費などから捻出していることがわかる。また公的予算に関しても、タワーハムレット区、インナー・ロンドン教育局そして英国アーツカウンシルのみならず、大ロンドン区の個別事業支援金などからも獲得していることがわかる。さらに、約 2%ではあるが、カールスト・グルベキアン財団や建築協会など、民間財団からも助成金を獲得していることがわかる。

しかし 1981 年から 1982 年にかけて、タワーハムレット区からの補助金が 7,000 ポンドから 2,800 ポンドに減額され、主要なワークショップが一次中断された。この時期はまさに第 2 章および第 3 章で述べた、コミュニティ・アート・ムーブメント収束の契機となった 1982 年英国アーツカウンシルからコミュニティ・アートへの直接補助金の撤廃に重なる。当時、会計担当だった、アリス・ブレット (Alice Brett) は、筆者によるインタビュー²⁴⁹の中で、ベースメント・プロジェクトのように 100%公的支出であるケースはむしろ非常に珍しく、コミュニティ・アーティストは常に金策に奔走していたと語っている。

図 57 タワーハムレット・アート・プロジェクトの予算 (1979 年度～1980 年度)



出所 THAP (1980)

²⁴⁸ Art Monthly op.cit.

²⁴⁹ 2017 年 3 月 9 日ホワイトチャペル図書館にて対面式インタビューを行った。

3-5. タワーハムレット・アート・プロジェクト小括：

強いカルチュラル・デモクラシー性と財政的自立

ここでは、ロンドン・イーストエンドにおける2つめの事例、タワーハムレット・アート・プロジェクトの1)概要、2)主なプログラム、3)スタッフそして4)財源について具体的な検証を行った。1976年に設立されたタワーハムレット・アート・プロジェクトは、ベースメント・プロジェクトと人材も拠点も共有する形で発展したプロジェクトであった。しかし後者が、社会福祉事業の一環としてのユース・ワークの色合いが強いものであったのに対して、前者はそのコンセプトにおいて明確に、〈カルチュラル・デモクラシー〉に立脚したものであったという違いがある。また、タワーハムレット・アート・プロジェクトは、より公的資金への依存度が低く、少ないながらも事業収入を確保したり、民間財団の助成金を確保するなど、より独立した組織体制を形成していたという点も強調できる。

プログラムに関しては、とりわけ、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開催したビッグ・ショーのインパクトは非常に大きく、コミュニティ・アートの存在を、美術界にも広める契機となったといえるだろう。特に、ブックショップを拠点にし、出版局を構えていたことで、組織としてより強い発信性を保持していたと考えられる。特に、タワーハムレットの歴史や記憶を書籍あるいは定期刊行物として数多く発行したことの貢献は大きい。

4. 小括：事例研究からみえるコミュニティ・アートの実態と評価

以上、ロンドン・イーストエンドから、ベースメント・プロジェクトとタワーハムレット・アート・プロジェクトの2つの事例をとりあげて、その1)概要、2)主なプログラム、3)スタッフ、そして4)財源について、詳細に検証した。

ここでは、両者ともに、その主役と目的において、第1章で規定したコミュニティ・アートの特性を体現するものであったことが立証された。つまり、その主役は、アーティストではなく、非専門家である地域住民であり、その最終目的は、芸術作品の制作やその展示ではなく、彼らが〈自己表現〉と〈自己決定〉を行うための創造的技術の共有であったということである。実際に、プログラムの多くは、専門家であるアーティストによるワークショップ形式のものであり、最終的な成果物の展覧会を想定したものというよりは、シルクスクリーン、写真、機械工作、文筆、詩作などを行う教室的要素の強いものであった。ショートフィルムや壁画、絵画など実際に作品を制作し、上映会や展覧会をおこなうものもみられたが、報告書やアーカイブの中で、その内容や写真を詳細に伝えるものは非常に少ない。それよりも、そのプロジェクトの設立に至った背景や、そこに関わった人物、組織そして、そこで創られたものがどう使用されたかといった事後情報などを緻密に描写するものが多くみら

れた。最終的な成果物ではなく、あくまでも、それらを制作するプロセスを重視するという点は、コミュニティ・アート特有の要素であるということが、事例からも実証されたといえよう。

ここで本章の最後に、今回の 2 つの事例研究から新たに明らかとなった、コミュニティ・アートの特性について、以下の 5 点、1) 職業としてのコミュニティ・アーティスト、2) アーカイブ機能、3) ミドルクラス・ヒッピーのイニシアチブ、4) アート界を巻き込んだ論争、5) 現在の英国アート・シーンへの影響をつけ加えておきたい。

第一に、これらコミュニティ・アートの実践が基本的に有給のフルタイムワークとして機能していたということがある。アーティスト達の有志やボランティア精神に支えられた手弁当の取り組みではなく、そこにスタッフとして関わった人々は、フルタイムあるいはパートタイム職員という形で雇用されていた。ただし、筆者による関係者へのインタビュー²⁵⁰によると、実際は、その給与は決して高額なものではなく、それゆえスタッフ同士で安宿をシェアしたり、事務所の二階にそのまま寝泊まりしていたり、という最低限の生活形態であったようだ。コミュニティ・アーティストの薄給ぶりと超過労働の問題は、コミュニティ・アーティスト協会(ACA)が 1974 年に行ったアンケート調査や、COMEDIA の実態調査からも指摘されている。

他方で、ベースメント・プロジェクトやタワー・ハムレット・アート・プロジェクトに従事しながら、生活のために他の仕事に就くという二重生活を強いられることはなかったという。このことは、英国内の他のコミュニティ・アート・プロジェクトにも共通する点であり、この時期英国において、<職業としてのコミュニティ・アート>が確立していたといえるだろう。この種の社会貢献型アートの多くが、有志の人々による無償活動を基盤として成り立っていることから、このような英国の事例は、コミュニティ・アート活動が継続的に開催されるための先駆的的制度として捉えることができる。

しかし、このように<雇用される>ことによって、コミュニティ・アートの<カルチュラル・デモクラシー>精神に矛盾が生じたことも事実である。第 2 章で述べたように、英国におけるコミュニティ・アート批判の要因は、<アクティヴィズム>から<プラグマティズム>へ、<文化民主主義(カルチュラル・デモクラシー)>から<文化の民主化(デモクラタイゼーション・オブ・カルチャー)>へと、当初の反ヒエラルキー的な目的設定がすり替えられてしまったことであった。やはり、これらの批判の引き金は、公金によって<雇用される>ことで、<紐付き>プロジェクトというイメージがついてしまったことに起因する。

第二に、これらのプロジェクトが、高度なくアーカイブ機能>を備えていたという点を積極的に評

²⁵⁰ 2017 年 3 月 4 日にホワイトチャペル図書館にてロジャー・ミルズ氏、3 月 9 日に同場所にてアリス・ビゲロウ氏に対面式インタビューを行った。

備しなければならない。特に、ベースメント・フィルム・グループや、タワー・ハムレット出版が残したイーストエンドの住民たちの声や記憶は、現在でも、タワー・ハムレット歴史図書館主催のフィルム上映会や、街歩きツアー、写真展などに使用され、地域の遺産として受け継がれている。2017年に公開されたロンドン・コミュニティ・ビデオ・アーカイブにも、当時子どもたちや女性、エスニック・マイノリティに属する人々によって制作されたドキュメンタリー・フィルムが69本収録されている。ここでは、これらが、研究者や歴史家などの専門家によって記録されたものではなく、まさにこの地域に暮らし生活を営んでいた地域住民によって制作されたものであるということに大きな重要性を見出すべきである。そして、これらの記録過程において、映像作家やライター、イラストレーターといった創造的技術をもつアーティストたちが関わっていたことが、コミュニティ・アートの意義のひとつであるといえるだろう。

この背景には、まさに60年代から70年代にかけて、8ミリカメラなど家庭用小型機器が一般に流通し始めたということ、特にシルクスクリーンがポップアートの登場とともに、現代アート・シーンにおいても、その存在感が高まっていたということがあげられる。しかしそれらの撮影や現像、制作に必要な機材は、現在と異なりまだ高価なものであり、その操作にも一定の技術を必要とするものであったため、個人で購入するよりも＜共有する＞ことを前提としていた。このことも、コミュニティ・アートの発展に大きく影響を与えていたと考えられる。

第三の特徴として、これらのコミュニティ・アート活動に関わった中心人物の多くは、いわゆる＜ミドルクラス・ヒッピー＞であったということがある。今回の事例調査から、タワー・ハムレットのコミュニティ・アート活動に携わっていた人々は、ユース・ワーカー、教師、キュレーター、公務員、女性団体職員、年金生活者など、幅広いバックグラウンドをもつ集団であったということが明らかとなった。また、アーティストに関しては、所謂芸術大学ではなく、アート・カレッジやポリテクニクで、シルクスクリーンや写真、映像の技術を学んだ実践家が多いということも指摘した。

しかし、ここで最も注意すべきは、彼らの社会的属性である。タワー・ハムレット・アート・プロジェクトの会計を務めていたアリス・ビゲロウ(Alic Bigelow)は、筆者によるインタビューの中で、主要スタッフの多くは＜ミドルクラス・ヒッピー＞であったと回想している²⁵¹。この傾向は、ロンドン・イーストエンド以外のコミュニティ・アート活動においても確認することができる²⁵²。

したがって、60年代後半から70年代前半の時代性をともなった、ある種のユートピア的共同体

²⁵¹ 2017年3月にロンドン・ホワイトチャペルにて対面式インタビューを行った。

²⁵² 筆者は、70年代において、イングランド中部ウェスト・ミッドランドに拠点を構えて活動していた2つのコミュニティ・アート、＜ジュビリー・アート＞(Jubilee Art)と＜テルフォード・コミュニティ・アート＞(Telford Community Art)に関しても関係者へのインタビューを行った。

への憧憬がここにも見出すことができるだろう。概して、これらのコミュニティ・アート活動は、その主な対象として労働者階級や移民の人々を想定しつつも、その主催者たちは決して労働者階級や移民コミュニティに属する人々ではなかった。彼らの多くはミドルクラス、そして 70 年代の若者文化を象徴するヒッピー精神に依拠した人々であった。すなわち、初期の代表的コミュニティ・アート活動(Inter Action, Blackie, Freeform 等)の多くが、労働者階級や移民の人々自らが立ち上げた純粋な意味での自助組織ではなく、社会的属性としては外部者であるミドルクラスの有志の青年たちによって発足したものであったといえる。この点については、もちろん、フェミニスト・プリント・ショップやブラック・アート・プロジェクトなど、女性や黒人グループが主体的に立ち上げたコミュニティ・アート活動も存在するため、断定的に語ることはできないが、コミュニティ・アート・ムーブメントを牽引した代表的な事例の傾向としてここに提示しておきたい。

第四に、ビッグ・ショーについての批評にみられたように、イーストエンドの試みは、ギャラリーの社会的立ち位置、あるいはコミュニティ・アートそのものの意義について、多くの論点を投げかけた。特に、本来、社会的ヒエラルキーや美術業界の閉鎖性に対する反発として始まったコミュニティ・アートが、その批判的であるべき、行政府や美術ギャラリーとともにプロジェクトを実施するという、非常に貴重な状況が生まれていた。この点は、英国コミュニティ・アートを体現する非常に興味深い現象であるといえるだろう。他方で、これらの事例は、非常に巧みに美術業界と行政を巻き込んだコミュニティ・アートの実践であったといえるだろう。特に、その中心人物であったピンホーンは、コミュニティ・アーティストというアイデンティティに基盤を置きながらも、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーに事務所を構え、英国アーツカウンシル・コミュニティ・アート委員会に頻繁に出席するなど、彼らとの強いコネクションを保持していた。その貢献は、イーストエンドのコミュニティ・アートの立ち位置を体現するものであり、英国コミュニティ・アートの複層性を物語る貴重な事例であるといえよう。

最後に、これらイーストエンドの実践を中心とする 70 年代のコミュニティ・アートの活動が現在の英国アート・シーンに与える影響について論じておきたい。総じて、当時英国全土でコミュニティ・アートに関わっていた、かつてのミドルクラス・ヒッピー達は、現在 70 代前後の年齢にさしかかっている。彼らの中には、現在の英国文化政策やアート・シーンのまさに中枢を担う人物が散見される。例えば、本項であつかったタワー・ハムレット・アート・プロジェクトの〈ビッグ・ショー〉開催当時、ホワイト・チャペル・アート・ギャラリーのディレクターを務め、フェスティバル自体のキュレーションも担当したニコラス・セロータは、1988 年から 28 年間テート美術館のディレクターを務めあげた後、2017 年にアーツカウンシル・イングランドの会長に就任している。70 年代にイーストエンドの地で、ギャラリーの金策に奔走し、コミュニティ・アート活動にギャラリーを解放したことで、アート界からバッシン

グを受けた超本人が、テート美術館という英国アート界のトップ、さらにはアーツカウンシル・イングランドという英国文化政策の中枢を担うポジションに位置するに至ったというアイロニカルな展開は非常に興味深い帰結であるといえるだろう。また、英国文化政策研究者であり、国際文化政策学ジャーナルの編集理事も務める英国ウォーリック大学名誉教授のオリバー・ベネットも、スコットランドのウェスト・ダンバートンシャー(West Dunbartonshire)にてコミュニティ・デベロップメント・プロジェクトに携わった後、マンチェスターにて<ノース・ウェスト・アート>(North West Arts)のコミュニティ・アート・オフィサーを務めていた。さらに、英国文化政策コンサルタントであり、創造都市論を提唱したチャールズ・ランドリーが設立した文化政策専門のシンクタンク<コメディア COMEDIA>の主任研究員を務めていたフランソワ・マタラツォは、現在もニューカッスルでコミュニティ・アート・プロジェクトに携わっている。

このように、英国アート界、文化政策において、現在重要な役割を担う人物が、自身のキャリアの初期にコミュニティ・アート・ムーブメントを体験していたということがわかる。近年、英国コミュニティ・アートについて精力的な研究を行っているアリソン・ジェファーズは、70年代のムーブメント化に対する様々な批判をふまえながら、その最も大きな貢献として、現在の英国の美術館・博物館に整備された教育普及制度の徹底ぶりとその充実への影響を指摘している²⁵³。この点については、2004年に文科省在外研究員としてホワイト・チャペル・アート・ギャラリーにて半年間の研修を行った国立近代美術館の蔵屋美香も、英国の美術館・博物館の教育プログラム専門職員の雇用制度を高く評価している²⁵⁴。セロータは、ガーディアン紙のインタビューの中で、「この15年で最も素晴らしいことは、1年間に40万人がギャラリーに訪れるようになったこと。これは25年前には考えられなかったことだ」と述べている²⁵⁵。そのすべてがセロータの影響とはいえないものの、すくなくとも彼のテート館長就任によって、美術館・博物館における教育普及活動および、美術への関心層の開拓が英国全土の美術館・博物館において徹底されるようになったという評価が一般的であるといえるだろう。

これまで、当初の理念と目的を失ったアクティズム運動として過小評価されてきた英国コミュニティ・アートであったが、具体的な事例調査を通して、以上のように、雇用、記録、時代性、批評そして今日への影響という観点から、新たな評価を加えることができる。特に、今日への影響に関して

²⁵³ 2016年 筆者によるインタビュー。

²⁵⁴ 蔵屋は、当時英国政府が実施していた「新しい来館者戦略」(New Audiences Strategy)の影響もあげながら、英国の美術館・博物館における教育部門の職員雇用制度についてその専門性を高く評価しつつも、これらミュージアム業界の教育プログラムへの執心は助成金獲得のための効率よい手立てとしてみなされているという課題も指摘している(蔵屋 2005)。

²⁵⁵ Higgins, op cit.

は、70年代のコミュニティ・アート・ムーブメントを自身の原体験として経験した人物たちが、今や、英国美術館運営や文化政策の中枢に位置し、アートへのアクセス拡大を目指した制度改革を実施してきたということが明らかとなった。英国の美術館・博物館の教育普及活動やその人材育成制度、そして何よりも、〈美術館・博物館を外に開く〉という今日的課題に対する感度と反射神経は、まさにコミュニティ・アート・ムーブメントの悲喜こもごもを経験した極意といっても過言ではないだろう。〈外〉とは何を意味するのか、誰にむけたものなのか、〈開く〉とはどういうことなのか、といった根源的な問いに対する応答と更新を伴いながら進展が図られてきた英国の文化政策と、70年代コミュニティ・アートの経験は決して無関係ではないはずである。そして、これら英国コミュニティ・アートが内包する複合的な特性を醸成した要因のひとつとして、個々の活動が同じ拠点で継続的に運営されたということがある。その背景には、第3章でみたように、英国アーツカウンシルによる助成金支給と、英国全土に渡る実態調査の貢献が非常に大きいと考えられる。それでは、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策はどのような流れで生まれてきたのだろうか。次章では、終戦直後の1946年に設立された英国アーツカウンシルそのものの通史と、その理念的背景について具体的に検証し、1970年代のコミュニティ・アート政策へと繋がる布石を明らかにしていく。

第二部 英国アーツカウンシル

第5章 英国アーツカウンシルの特性と歴史の変遷：ケインズ・レガシーの継承

以上、ここまで、1970年代に最盛期を迎えるコミュニティ・アート・ムーブメントの実態とともに、その発展における英国アーツカウンシルの財政的支援と調査活動の重要性が明らかとなった。では、なぜアーツカウンシルはこの時期にコミュニティ・アートを積極的に支援したのだろうか。その支援を巡ってどのような論争が繰り広げられたのだろうか。

本章では、英国アーツカウンシルの歴史の変遷をたどり、その基本的理念と組織的変遷を丁寧に検証することで、コミュニティ・アートを積極的に支援した1970年代という時期が、英国アーツカウンシル史においてどのような位置づけであったのかを明らかにする。その際、英国アーツカウンシル史を紐解くうえで、特に大きな影響力を持った3人の人物、英国アーツカウンシル設立者の1) ジョン・メイナード・ケインズとその後継者である 2) ウィリアム・エムリス・ウィリアムズ、および 3) ロイ・シヨウ、に着目し、ケインズが立ち上げたアーツカウンシルの基本理念がどのように起草され、継承されていったのか、について詳細な検証を行う。そしてその結果、どのような課題が残されたのか、当時のアーツカウンシル・メンバーの証言等をもとに具体的に論じていく。

1. アーツカウンシル前史：

CEMA の設立 「最大多数のための最上級」 ‘The Best for the Most’

まず、アーツカウンシルの前身として、音楽・芸術振興評議会 (Council for the Encouragement of Music and the Arts :以下 CEMA)がある。その設立に最も貢献したのが、トマス・ジョーンズ(Thomas Jones)²⁵⁶であった。ジョーンズは、ピルグリム財団²⁵⁷の事務局長であり、初期の CEMA を福祉教育的な方向に先導した中心人物といえる。その設立に際しては、CEMA 初代代表となるマクミラン(Lord Macmillan)²⁵⁸や、アーツカウンシル第二代会長となる美術史家のケネス・クラーク(Kenneth Clark)²⁵⁹らと共に資金調達に尽力した。

²⁵⁶ 1870年ウェールズ生まれ。ウェールズ国民健康保険局長等を務めた後、1916年からロイド・ジョージ政権にて事務次官に就任。その後、ピルグリム・トラストの事務局長を務める。

²⁵⁷ 米国人慈善家エドワード・スティーブン・ハークネス(Edward Stephen Harkness)の寄付をもとに設立された英国の私設財団。その活動は、1931年のダラム城修復のための財源支援に始まる。

²⁵⁸ ピルグリム・トラスト財団会長、弁護士、チェンバレン内閣の情報大臣(1939-1940)を務めた後に、CEMA 会長に就任。

²⁵⁹ 英国の美術史家。レオナルド・ダ・ヴィンチ研究などで知られる。アシュモレアン美術館ファイン・アート部門ディレクター、ナショナル・ギャラリー館長を務めた後に、1945年に CEMA ボードメンバーに着任、1953年から1960年まで英国アーツカウンシル会長を務める。しかし、アーツカウンシルは官僚的で、当時事務局長であったウィリアム・

英国アーツカウンシル 50 年の変遷を分析したアンドリュー・シンクレア(Andrew Sinclair)は、英国アーツカウンシル発端の起源を、1939 年 12 月 18 日に開催された政府の教育部会によるインフォーマルな会合での覚書にあると指摘する。そこでは、戦時下におけるエンターテインメントや図書施設の必要性が述べられており、「文明化と民主主義をめざして戦うためには、(中略)人々と英国のプライドにかけて、平和を求めるこのような(エンターテインメントや図書に親しむ)機会が平等に与えられるべきである」と宣言されている²⁶⁰。その後、その意向を具体的に展開させたキーマンがジョーンズであった。シンクレアによると、ジョーンズは、既に 1930 年代から、戦争で職を失った南ウェールズやダラムの鉱山労働者のもとに、音楽、演劇、美術の専門家を派遣するための公金を画策していた。「戦争によって奪い取られてしまった何かが、まさに戦争を終わらせるのである」という彼独自のアイデアを気に入った、当時のピルグリム財団会長兼チェンバレン政権の情報大臣を務めていたマクミランは、さっそく教育局長のデラ・ウェア(Lord De La Warr)との面談の機会を作った。こうして、デラ・ウェアから正式な助成申請の電話を受けたジョーンズは、教育局公認のもと、彼のアイデアを実現するに至ったのである。さらに、マクミランは、戦時下のアマチュア音楽と演劇の奨励のための資金援助を、アメリカン・ファンド(Trustees of the American fund)に申請し、そのわずか 4 日後に£25,000 を獲得することに成功した。実際に、教育局長のデラ・ウェアは、これらのプロジェクトが、地方の社会活動に貢献するだけでなく、人々のモラル向上に役立つという意味で、ファンドからの助成とマッチングすると考えていた(Sinclair 1995)。このように、CEMA 設立に至るファンドの多くが、実は米国からの支援金であったことは、英国アーツカウンシル史の中ではこれまで強調されてこなかった点である。また、戦時下における市民の娯楽を拡充させる公共政策の一環として、CEMA の設立が正当化されたことも、重要な点であるといえるだろう。

さらに、英国国内においては、既に福祉教育型の文化政策が浸透していたことも、CEMA 設立に大きく影響したと考えられる。その代表的な事例が、1930 年代から開催されていた「人々のためのアート (Art for People)」展である。これは、後ほど詳しくとりあげるが、1950 年代に入ってアーツカウンシル事務局長に就任したウィリアム・エムリス・ウィリアムズ(William Emrys Williams)を中心に全国巡回展として企画されたもので、ピルグリム財団と米国のカーネギー財団から資金援助を受けた。その主対象は、これまで美術展に出向く機会のなかった人々であり、

エムリス・ウィリアムズの影響が強く、会長職は全く自分には向いていなかったと回想している。その後、1969 年には、BBC のドキュメンタリー番組 'Civilisation' に出演、西洋美術史を一般向けに概説した(Brown 2014)。

²⁶⁰ Sinclair, A. *Arts and Culture : The History of The 50 Years of The Arts Council of Great Britain*, Sinclair-Stevenson: London and Tronto, 1995. pp26-27. 筆者翻訳。()内筆者加筆。

レクチャーガイドや地方ツアー等様々な教育的機会が設けられたのである。この展覧会は、当時ナショナル・ギャラリーのディレクターであったケネス・クラークや、教育局長のデラ・ウェアにも大きな影響を与えた。とりわけ、ウィリアムズ自身とマクミランは、このような機会が、悲惨な戦争を経験した市民のモラル強化に結び付くと確信していたのである。

このような経緯を経て、1940年1月19日にCEMAが設立、会長にマクミラン、事務局長に、元スクール監査官のメアリー・グラスゴウ(Mary Glasgow)が就任した。²⁶¹ ボードメンバーは、アマチュア演劇の専門家のローレンス・ドゥ・ガルデ・ピーチ(Lawrence du Garde Peach)、詩人・音楽教育者のレジナルド・ジャック(Reginald Jacques)など成人教育を振興する人物たちが多くを占めていたが、マクミランとケネス・クラークは、都市部における専門的な卓越性の推進を重視した。実際のCEMAは、ジョーンズの在任中、「最大多数のための最上級を(The Best for the Most)」というスローガン²⁶²のもと、レパートリー・カンパニーによる地方ツアーとアマチュア支援が重視され、「参加」を合言葉に、社会福祉型の政策が実施された。例えば、ロンドン・フィルハーモニーやロンドン・シンフォニー・オーケストラの巡回公演は積極的に産業都市へと出向いた。ジョーンズは「彼らが、ロンドンのようなもう十分に施設が充実している場所ではなく、むしろわびしい街に出向いて演奏するための環境をつくっているのだ」²⁶³と強く自負していたのである。

このように、ジョーンズの貢献と米国資本によってCEMAは発足し、当初戦時下で疲弊した市民のモラル向上を目的とした文化芸術振興団体として発展していった。その際に、規定されたCEMAの目的は以下の4つである²⁶⁴。

- 1) 戦時下における最上級の音楽、演劇そして絵画を保護すること
- 2) 戦時下において、いい音楽を聴き、芸術を楽しむ機会を失っている人々に、それらの機会を拡充させること
- 3) 人々が、音楽を制作したり、演劇を行うことを奨励すること
- 4) 以上の実践を通して、戦時下の状況で需要を失っているプロフェッショナルな歌手や演者に対して直接的な支援を提供すること

²⁶¹ 3ヶ月後には、CEMAが委員会から正式な評議会へと格上げされ、ジョーンズが副会長に選任された。

²⁶² 一般紙 the Observer の演劇批評家であった Ivor Brown が編集した CEMA の広報誌に明記された。

²⁶³ Sinclair, op.cit., pp31.

²⁶⁴ Sinclair. op.cit.

総じて、英国アーツカウンシル発足以前の、戦中の英国文化政策は、「最大多数のための最上級を」(‘The best for the most’)をモットーに、地方における芸術へのアクセス拡充を最優先課題とした社会福祉型モデルであった。そして、「人々のためのアート」展に代表される主要な政策の背景には、戦時下の道德教育を使命とした成人教育の影響が確認できる。しかし、事項で述べるように、このような戦中の地方重視アマチュア支援型文化政策は、ケインズの登場とともに、首都ロンドンを拠点とした世界有数の卓越性の推進を目指す文化芸術政策へと変容していくことになるのである。実際、ケインズ就任の1942年以降、当初アマチュア支援を表明していたメンバー、トマス・ジョーンズ、ブロード・キャスターのウォルフォード・デイビス(Walford Davis)やマージェリー・フライ(Margery Fry)、は1943年にはCEMAを去っていた。以下では、アーツカウンシル設立の動機を明らかにするべく、ケインズの証言や演説の内容をもとに、彼の個人的信条と実体験を分析していく。

2. ジョン・メイナード・ケインズ：「最大多数よりも最上級」 ‘The Best than the Most’

英国アーツカウンシル史において最も重要な人物はジョン・メイナード・ケインズであると宣言しておそらく異論ないだろう。彼は、所謂ケインズ経済学²⁶⁵を確立した現代を代表する経済学者であると同時に、実は、英国の文化政策にも大きく貢献した実務家でもあった。実際に、自ら芸術家支援団体を設立・運営し、ナショナル・ギャラリーの理事等を務め、展評や映画評等を執筆する傍ら、英国アーツカウンシルの設立にあたっては、教育局管轄の予算を大蔵省直轄に変更した。そして、アーツカウンシルの基本的理念を記したロイヤル・チャーター(王立勅許)²⁶⁶を草稿し、その後の基軸となる「ケインズ・レガシー」を後世に残した。以下、これまであまり語られることのなかったケインズと芸術の関わりについて、3つの観点、つまり、ケンブリッジでの学生生活から得た信条、実務家としての教訓、そしてアーツカウンシル創設とケインズ・レガシー、に焦点をあてて述べていく(表12)。

2-1. ケンブリッジでの学生生活から得た信条

ケインズは、1883年ケンブリッジに生まれた。父ジョン・ネヴィル・ケインズはケンブリッジ大学事務

²⁶⁵ それまでアダム・スミスに始まる古典経済学が主張してきた自由放任主義を批判し、国家による財政出動や政府による伸縮財政政策の重要性を理論的に主張することで、夜警国家から福祉国家へと導いた。

²⁶⁶ ロイヤル・チャーターは枢密院のアドバイスに従って英国王から授与される詔勅。その歴史は13世紀にまで遡る。もともとは、公立・私立の組織(市町村を含む)に法人格を授ける目的であったが、近年では専門機関やチャリティなど公的利益を目指すものの、組織的卓越性や安定性を証明するものとなっている。これまでに900団体がチャーターを受理している(Privy Council Online)。

総長も務めた哲学者・経済学者であり、母フローレンス・エイダはケンブリッジ市長を務めた女性であった。イートン校からケンブリッジ大学キングス・カレッジの数学専攻に進学したケインズは、そこでいわゆるエリート学生のための秘密団体「使途会(Apostles)」²⁶⁷に入会する。この使途会で毎週土曜日の夜に開催された討論会にて、ケインズは絶対的な知的高潔さ、哲学的、美学的ならびに感性的な覚醒を体験し、それが以後の彼の信条に膨大な影響を与えることとなった。²⁶⁸ とりわけ絶大な刺激を与えたのが、当時使途会の一員であり、トリニティ・カレッジで講義をしていた哲学者の G・E・ムーアであり、その著書『倫理学原理』であった。19 世紀初頭以来、英国を支配していたのは、ベンサム功利主義哲学であったが、ムーアはこのような有用性の計算にもとづく価値判断に反対し、個々人の関係や美的経験に基づく「直観」と「知性」を重要視したのである。ケインズ研究者の伊藤光晴は、使途会がケインズにおよぼした影響について以下のようにまとめている。「“ソサエティー(使途会)”はケインズに『ケンブリッジの合理主義とシニシズム』を与え、叡智主義と反功利主義の考えを植え付けた。」²⁶⁹ 後年、1936 年発行の月刊誌『リスナー(The Listener)』に掲載した論文「芸術と国家」の中で、ケインズは以下のように述べている。

全体としての共同体の勇逸の尊重すべき目的としての功利主義的な、そして経済的な一人は、殆どファイナンシャルと言うかも知れない一観念であって、恐らく、文明化された人々の耳を初めて捉えた最も恐るべき異教である。パンのみが、そしてパン以外の何ものでもなく、パンでさえなく、そして福利計算によって石になってしまうまで積上げられたパン。詩人や芸術家は、この異教に抗して折に触れ弱々しい声をあげてきた。(中略)しかしながら大蔵省見解が制覇した。実際上だけではない。理論も同じく強力である。我々は国家が非経済的な目的のために半ペニーでも支出することは、はっきり悪であると自ら言い聞かせてきた。(中略)我々は今なお、ミルクを排水溝に流すのと学童に与えるのと、どちらがより引き合うかという問題を解決するために、ビジネス計算の或る種の血迷ったこじつけを試みている。²⁷⁰

²⁶⁷ 1820 年代に創設されたケンブリッジ大学に長く伝わる学生の秘密グループ。すでに入会している学生によって選出され、その厳格な審査を通った成績優秀かつ家柄の良い学生にのみ会員の権利が与えられる。「ケンブリッジ懇談会(The Cambridge Conversation Society)」また、通称「ソサエティ(The Society)」とよばれる。

²⁶⁸ 福岡正夫『ケインズ』東洋経済新報社、1997 年。

²⁶⁹ 伊藤光晴『ケインズ—“新しい経済学”の誕生—』岩波新書、1999 年。

²⁷⁰ ケインズ、J.M「芸術と国家」『ケインズ全集 28: 社会・政治・文学論集』東洋経済、2013 年、pp343。

さらにもうひとつ、特にケインズと芸術との関係に関して、大きな影響を与えたのが、「ブルームズベリー・グループ」であった。このグループも当時のケンブリッジ大学内の学生グループとして存在していたものであり、1905年にトリニティ・カレッジの「真夜中の会(Midnight Society)」から始まったものとされる。²⁷¹ 使途会が哲学中心であったのに対して、ブルームズベリー・グループは芸術中心であり、定期的な会合では、主に戯曲や詩が朗読された。実際にその初期メンバーには、小説家のヴァージニア・ウルフと画家のヴァネッサ・ベル姉妹、美術評論家のロジャー・フライ、画家のダンカン・グラント、『原子物語』の英訳者アーサー・ウェリーなど、芸術に関わる人物が多数所属していた。²⁷² ケインズは大学を卒業後、インド省に入省し官僚として2年間務めた後、ケンブリッジ大学に復帰し、やや遅れてブルームズベリー・グループの一員となった。ブルームズベリー・グループを支えていた思想は、人間の価値を、芸術を創造することのなかに見出すという考え方であり、その意味で、ムーアが説いたように、直観と知性とを重視して、人間生活の価値を美の評価、鑑賞と、人間と人間の交際の楽しみの中に見出したブルームズベリー・グループは、まさにムーア的精神の実践者であった(伊藤 1999)。また、ケンブリッジの理性主義を新しい審美的ないしは情感的態度と結びつけようとする動きの一つにこのグループの指向をみてとることができる(福岡 1997)。実際に、ケインズ自身、ブルームズベリー・グループで養った審美眼をもとに、絵画の購入に勤しむようになる。²⁷³ このように、ケンブリッジ大学を基盤としたふたつの知的グループに所属したことで、ケインズの中に、叡智主義と審美主義が植え付けられ、生涯を通して、知性と直観を重んじる彼の信条が形成された。

2-2. 実務家としての教訓

では実際にケインズが関わった芸術事業とはどのようなものだったのだろうか。例えば、カマーゴバレエ協会の名誉財務担当として損失補償基金をたちあげたり、自ら会員に年会費更新の通達を出すなどしている。また、ケンブリッジ・アーツ・シアターの場合は、発起人として5,000ポンドの出資を行うなど、私財も投げうっている。また、展評や映画評を執筆することもあった。これらの活動の

²⁷¹ そもそも、ブルームズベリーとはロンドンの区域の名称で、ヴァージニア・ウルフとヴァネッサ・ベル姉妹の兄弟トビー・ステューヴンとエイドリアンとともに住んでいたゴードン・スクウェア46番地の家に、トビーとエイドリアンのケンブリッジの友人たちが集まるようになったのがグループ発足のきっかけであった。

²⁷² ロジャー・フライの主導で「モネと印象派」展や「後期印象派」展を開催したり、ストラビンスキーの『春の祭典』等をロンドンにて上演するなど様々な文化事業の企画を行った。

²⁷³ 第一次大戦中、英国のフランスにたいする貸付がかさんだとき、ブルームズベリーの一員であり、彼の恋人でもあったダンカン・グラントのすすめで、ドイツの首都攻撃に際して安値になっているフランスの絵を英国が購入することで、国際収支を助けようと大蔵省にもちかけたのである(福岡 1997)。

中で、最も時間と労力を割いた取り組みのひとつと考えられるのが、ロンドン芸術家協会(The London Artists' Association)での活動であろう。ケインズは 1925 年にこの組織に加わった。ここで
の経験がなぜアーツカウンシルという公的機関の構想に結び付いたのか、については、持元(2001)
²⁷⁴が詳細に検証を行っている。まずケインズは、ブルームズベリー・グループの仲間であり、芸術批
評家でもあるロジャー・フライが実施して挫折した「オメガ工房」²⁷⁵の教訓を参考にしたとされる。つ
まり、「芸術家ばかりの手段での企業経営は難しいということ、‘財務の専門家の必要性’」²⁷⁶をふま
えたうえで、「芸術家でない者が財務管理を助ける形」で、「民間の努力」による、若い芸術家の活
動支援と生計費の確保を目指して、創設したのがロンドン芸術家協会であった。まさにここで、「芸
術家でない財務管理者」の役割を担ったのがケインズだったのである。ケインズは、ロンドン芸術家
協会を、メンバーの合同展を行い作品販売の代理人として機能する協同組合として組織化し、さら
に、メンバーに一人あたり年間 150 ポンドの収入を保証するというしくみをつくった²⁷⁷。しかし、こ
でケインズはその運営方法や、具体的な作品の設置場所などを巡って度々芸術家たちと衝突し、
辛酸をなめることとなる。そして、1929 年からの世界大恐慌という経済危機と重なって、活動の継続
が困難になり、1923 年にロンドン芸術家協会は閉鎖となった。ここでケインズは、個人的な芸術活
動に対する「民間の努力」による組織的な支援の限界を、まさに身をもって痛感することとなったの
である。総じて持元は、ここでケインズが経験した教訓とアーツカウンシルの着想との関係性につい
て、以下のように総括している。

ケインズによると、芸術家は「彼のやりたいようにさせることが必要で、同時に社会と彼
自身の君主(芸術)に身をささげる人を必要とする」。ロンドン芸術家協会では、ケインズ
が「身をささげる人」を担おうとして挫折した。芸術家は、やりたいようにしながら「経済的
な安寧と十分な収入」を必要とするが「彼を助けるのは容易ではない」。ロンドン芸術家協
会の失敗から明らかなように、芸術家でないものが芸術家を説得するのもまた困難で、民
間の組織における個人の奉仕に頼る芸術支援活動には限界がある。もっと公共の厚生

²⁷⁴ 持元江津子「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」『文化経済学』第 2 巻 3 号, 2001
年, pp23-34.

²⁷⁵ 1934 年に設立。日用品、インテリア、婦人服の生産・販売、個人住宅や公共施設の室内装飾、演劇などの舞台
装飾を請け負う有限会社。

²⁷⁶ 持元, 前掲書, pp.25.

²⁷⁷ 売上高からの総収益の 30%を手数料として協会に納め、売上高からの個人的な収入が 150 ポンドを下回れば
協会から補てんを受け、150 ポンドを上回れば、その収入は芸術家のものになるという仕組みであった(持元
2001)。

を目指す大きな組織がそれを行うべきで、ならば、個人の善意に頼る不安的な寄付金のみに資金調達するには無理があろう²⁷⁸。

確かに、ケインズは、アーツカウンシル設立に向けた講演の中で、芸術家の在り方と、彼らを支援する公的機関の立ち位置について、以下のように述べている。

芸術家の仕事というものは、あらゆる面で、その本質上、個人的で自由な、規制なく、組織されず、統制されないものだということを承認されると、私は思います。芸術家は、精神の息吹が彼に吹くところを歩みます。彼は、その進むべき方向を告げられることは出来ませんし、彼自身それを知らないのです。(中略)公的機関の仕事は、教えたり検閲したりすることではなく、勇気、確信および機会を与えることです。芸術家は、彼らが住む世界と時代の精神に依存しています。²⁷⁹

このように、ケンブリッジで養った知性と感性を携えて、芸術振興を自身のライフワークと位置付けたケインズは、民間の努力や私的な善意により芸術・芸術家を支える理想的な環境を希求し、その実践におよんだ。しかし、現実はそう甘くはなく、彼の試みは脆くも失敗に終わった。そしてこの苦い経験から、「芸術家のことは芸術家に任せる」という基本的な環境を担保するための非営利組織として、アーツカウンシル制度の着想に至ったのである。

2-3. 英国アーツカウンシル設立とケインズ・レガシー

1941年10月、ケインズはナショナル・ギャラリーの理事に着任、その後1942年2月に前述のCEMAの会長に就任した。そこでケインズは、ブリストルのシアター・ロイヤルを経営破綻から救うためにリースし、1943年にその再開にこぎつけた。この時に『タイムズ』に寄せた一文「戦時下の芸術」の中で、ケインズはCMEAの役割を以下のように述べている。

戦時下では、その重要部分は何百回もの工場コンサートを提供すること、芝居を鉱山の村や戦時寮—観衆の多くは生の舞台を初めて見ることになるであろう—にもってゆくこと、

²⁷⁸ ケインズ, J.M, op.cit., pp27-28.

²⁷⁹ ケインズ, J.M「アーツカウンシル:その政策と期待」『ケインズ全集 28:社会・政治・文学論集』東洋経済, 2013年, pp368-369.

家庭での休日を援けること、そして公演や公共の場所での娯楽を用意することである。偉大なパイオニアであった W・E・ウィリアムズ氏の援助を得て、我々イギリス成人教育機構を通じて、沢山の絵画やスクリーン・ディスプレイの展覧会を、教育的な目的を持ち、且つここに価値ある気晴らしを与える「イギリスの再建」といったような動機のもとに、巡回的に行っている。(中略)しかしながら、我々はまた、芸術のあらゆる分野におけるオリジナルな制作と実行ある成果の最高水準を、彼らの仕事を国中にもち回りながら追及する人々を援けること、そして最上のものを期待し認めるべく芽生えつつある大きな数の新しい聴衆・観衆層を馴染ませることを、従前にもまして模索しているのである²⁸⁰。

ここでケインズは、CEMA は、戦時下での成人教育と市民への娯楽提供を目的とするものであったと述べているが、注目すべきは、その後半で、「最高水準」の芸術、「最上のもの」を享受することの重要性を強調している点である。つまり、広く一般に芸術に触れる機会を拡充することだけでなく、芸術作品としての卓越性と、それを生み出すプロフェッショナルな芸術家の存在を視野に入れている。このことは、後に述べるように、ケインズがめざしたアーツカウンシル像の真髄、つまり首都ロンドンを中心とした最高水準のハイアート重視政策を、暗に示しているといえるだろう。

倉林(1995)は、ケインズが CEMA の会長職を引き受けるにあたって、当初難色を示していた要因のひとつとして、CEMA が相対立する2つの活動目標、つまり芸術家そのものの支援か、芸術を通じた「社会サービス」の提供か、を抱え込んできたことにあると指摘する。「ケインズが危惧したのは芸術面ないしその水準を犠牲にして福祉面の開発が計られてきたのではないかということであった。ケインズの専門芸術尊重の意識はしばしばプロ芸術団体に対する CEMA による支援の強化となって現れるのである。」²⁸¹ 実際、ケインズが CEMA の会長に就任して以降の主要な貢献は、Housing the Arts であった。特に 1944 年にコベントガーデン委員会を設立し、ロイヤル・オペラハウスを常設のバレエおよびオペラ団体の拠点としてコベントガーデンの地に再建した。在任期の予算の半分は音楽、1/4 はドラマ、1/10 は美術、残りの 1/5 は運営費にあてられた(Sinclair 1995)。

そして、ブレトンウッズ体制と IMF 設立のために、米英を行き来する過密スケジュールの中、ケインズは、1944 年 9 月 28 日の CEMA 理事会において、戦後の芸術環境を見越したさらなる構想、「王立芸術評議会(Royal Council for the Arts)」を披露した。²⁸² そこでは、評議会のメンバーは 11

²⁸⁰ ケインズ, J.M「戦時下の芸術」『ケインズ全集 28: 社会・政治・文学論集』、東洋経済、2013 年、pp361.

²⁸¹ 倉林義正「ケインズとアーツカウンシル」『文化経済学会論文集第 1 号』1995 年、pp92.

²⁸² 「王立芸術評議会」という名称は、君主制的で不適切であると理事会から批判を受け、「英国芸術評議会」(The Arts Council of Great Britain)と変更された。

人、その中の5人によって理事会がつくられ、委員長、副委員長および音楽、演劇、視覚芸術の3分野から選出された有識者委員が理事会を構成することが示された(倉林 1995)。ケインズはここで、評議会の機能は、英国における芸術に関わる総理府となるべきであり、予算は教育省から定額の補助金、50万ポンドを5年間継続するべきであると主張した。

Hutchinson(1982)は、ケインズの初期構想が、どのように変更され、最終的なロイヤル・チャーターとして結実したのか、について詳細に分析している。それによると、1946年1月に発表された第一提案書において、ケインズが主張したアーツカウンシルの目的は以下の4項目であった。

- 1) 芸術鑑賞者への配分を拡充すること
- 2) 芸術制作の標準(standard)を高めること
- 3) プロの専門家育成に対する適切なシステムを振興、援助すること
- 4) 上記の目的で、直接あるいは間接的に要望(助成金を含む)を受けた場合、政府関係官庁、地方自治体、その他の公的機関、半公的機関、担当行政官と協力してアドバイスをを行うこと。

つまり、この時点で、芸術の質とプロ志向路線を敷いていたことがわかる。しかし、その後、Vaughan Williams から、アマチュア音楽も評議会に対象に入るべきとの指摘を受けて、3)の専門家に特化した条項を削除したうえで、より一般的な表記に変更し、当時の教育大臣 R.A.Butler に報告している。結局、最終的なロイヤル・チャーターには、プロとアマの差別化をなくしてより一般化した条項は削除され、第一提案書の中の 1)2)4)が採用されることとなった。このように、アーツカウンシル構想の初期段階から、ケインズは、最高水準と専門家育成に関心を抱いていたことがわかる。

そして、ヨーロッパでの戦争終結の後、数ヶ月に及ぶ討議を経て、1945年6月12日大蔵大臣ジョン・アンダーソン(Sir John Anderson)は、政府が CEMA の活動を「英国芸術評議会(The Arts Council of Great Britain)」を通じてより恒久的な基礎の上に継続させるよう決定したと発表した。²⁸³ それを受けて、ケインズは7月12日に、BBCの放送で「アーツカウンシル:その政策と期待」と題した有名な講演を行った。この講演は、その後現在に至るまで、アーツカウンシルの基礎理念を示すレガシーとして位置づけられるようになった。特に、多くのエッセンスが凝縮されている最も有名な提言が以下の箇所である。

²⁸³ アーツカウンシルの正式な発足をロイヤル・チャーターの成立とみる場合が多いが、その名称が公の場で承認されたのは、この日である。

これからは、我々は制度的に独立の、役所的形式主義から自由な、しかし大蔵省によってファイナンスされ、最終的には議会に対して責任をもつ—議会は、折に触れ我々の支出について評決する際、我々の仕事ぶりに満足していることが必要でしょう—恒久的な機関でなければなりません。(中略)それは、非常にイギリス的で形式ばらず、地味な—お望みなら生焼け(half baked)と言ってよい—やり方で始まりました。公衆の娯しみのために、劇、音楽および絵画の芸術を贈るべく、まじめな目的と成功への合理的な展望をもって努力している、私的あるいは地方の主導でつくられた何らかの協会ないし事業体を鼓舞し、援け、支えるために、半独立の機関(semi-independent)がささやかな資金を提供されているのです。²⁸⁴

このようにして、政府から独立した専門機関でありつつ、公金が投入される、「半独立の機関」としての、アーツカウンシルがここに初めて提起された。そして、ここで重要な点は、基本的に、地方分権を強調しながらも、実際のアーツカウンシルの政策は、首都ロンドン主導のプロフェッショナル優先ですすめられていったということである。以下は同スピーチの後半部からの抜粋であるが、ここでも、一方で、地方分権を宣言し、むしろ首都圏の価値観押しつけを危惧しつつも、他方、後半部で首都ロンドンでの芸術支援の重要性について言及している。

我々のアーツ・カウンシルは、我が国の劇、音楽および美術生活を地方分散させ、拡散させることに重大な関心を頂いています—地方的センターを立ち上げ、各町や田舎でのこうした問題における組織化された営みを推進するために。(中略)首都の標準とファッションが過度の威信を持つこと以上に有害なものはありません。メリー・イングランドのあらゆる地域を、それぞれの生き方で幸せであらしめよ。ハリウッドに死を。²⁸⁵しかしながら、ロンドンを偉大な芸術の都に、そこを訪れそこで驚くような場所にするのも、また我々の仕事です。この目的に照らせば、今日のロンドンは無残です。²⁸⁶

しかしその後、ブレトン・ウッズ会議のための度重なるアメリカ訪問がたり、ケインズはアーツカウンシル発足のわずか10か月後の1946年4月21日に復活祭の休暇のために滞在していたティルトンの別荘で心臓発作をおこし、62歳で亡くなった。2ヶ月前には、ケインズが管理の任に当た

²⁸⁴ ケインズ, J.M.「アーツカウンシル:その政策と期待」『ケインズ全集 28:社会・政治・文学論集』東洋経済, 2013年, pp367-368.

²⁸⁵ 後に、「私が言うべきであったのは、『ハリウッドのためにハリウッドを!』ということでしたと訂正している。

²⁸⁶ ケインズ, J.M., op.cit., pp371-372.

った国立コヴェント・ガーデン劇場の公演第一夜に上演されたサドラーウェルズ・バレエ・カンパニーによるチャイコフスキー「眠れる森の美女」²⁸⁷を観劇し、その後、ブレトン・ウッズ体制の整備に向けた基金と銀行の創立記念総会が開催されたニューヨークから帰国直後であった。初代会長の期間はわずか10か月、さらに自身が草稿したロイヤル・チャーターの施行をみることなく、この世を去ってしまったのである。

しかし、予期せぬ急逝であったにも関わらず、ケインズが残した貢献は、その後、アーツカウンシルの基本理念を規定したケインズ・レガシーとして、受け継がれていくこととなった。ここでは、そのケインズ・レガシーとして、主に以下の3点、つまり、〈半独立組織としてのアーツカウンシル〉、〈アドバイザー機能としてのアーツカウンシル〉、そして〈ファイン・アートに限定したアーツカウンシル〉を強調したい。

第一に、前述のアーツカウンシル設立に際したBBCでの講演の中で初めて言及された、〈半独立組織としてのアーツカウンシル〉、いわゆる〈アームズ・レングスの法則〉である。この法則名自体は、ケインズが提唱したものではなく、1976年に地方分権と教育の重要性を説いた報告書、通称『レッドクリフ・モード・レポート』²⁸⁸を発行したレッドクリフ・モード卿(Lord Redcliffe-Maud)であるとされる²⁸⁹。いずれにせよ、その方針は、アーツカウンシルがその政策に関して中央政府からは独立した権限を保持するというものである。換言すると、政府は「金を出すは口は出さない」という勧告であり、英語のことわざをもじって「The government paid the piper without calling the tune」政府は笛吹に曲を注文することなくお金だけを支払う²⁹⁰というメタファーで表されることが多い。

第二のケインズ・レガシーは、英国アーツカウンシルのアドバイザー機能である。上記のとおり、1946年1月に発表された第一提案書において、ケインズが主張した一番最初のアーツカウンシルの目的のうち、最後の第四項は、「直接あるいは間接的に要望(助成金を含む)を受けた場合、政府関係官庁、地方自治体、その他の公的機関、半公的機関、担当行政官と協力してアドバイスを行うこと」と記されていた。ここからも推測できるように、ケインズは、当初の構想から、アーツカウンシルの権限を具体的な政策の執行や事業の企画運営ではなく、あくまでもそれらに関するアドバイスに限定していたのである。そして、そのアドバイスに関しては、最大限ケインズ自身の影響下に置

²⁸⁷ 約30年前に、元バレエリーナの妻リディアが躍った演目であった。

²⁸⁸ 詳細は、第五章四項を参照のこと。

²⁸⁹ Shaw, R. *The Arts and the People*, London: Jonathan Cape Ltd, 1987.

²⁹⁰ もとものことわざは、「He who pays the piper calls the tune」、「笛吹に金を払うものには曲を注文する権利がある」または「費用を払うものに決定権がある」つまり「金を出せば口も出せる」という、アームズ・レングスの法則とは真逆の意味を表すものである。

くことを望んだのである。実際、アーツカウンシルの前身 CEMA の会長時には、すべての委員会に出席、それが不可能な場合は秘書にそれを事細かく報告させるという徹底ぶりであった²⁹¹。彼の死後も、〈ケインズ・ドクトリン〉、〈ケインズ・レガシー〉といった形で、ケインズの影響が過度に強調されるのも、実際彼自身が非常に強いカリスマ性とその覇権を固持していたということが背景にあると考えられる。

そして最も重要な第三のケインズ・レガシーが、彼が草稿に関わった初期ロイヤル・チャーターであるが、特に、その冒頭文の中で言及された「ファイン・アート限定」という規定がその後のアーツカウンシルの運営に大きな課題をもたらした。ケインズの死後、1946年8月9日に施行されたロイヤル・チャーター、その冒頭は以下のとおりである。

神の恩寵によるグレートブリテン、アイルランドおよびイギリス海外自治領の王、信仰の擁護者、インド皇帝であるジョージ6世

関係各位

大蔵大臣の名のもとに、ファインアートに限定した(fine art exclusively)、より高度な知識と理解そして実践の発展のために、とりわけ我が国全土における公衆によるファインアートへのアクセスビリティを高めるため、ファインアートに関する実践の標準を高めるため、そして、直接ないし間接的にそれらの対象や議会から付された財源を保持し取り扱う視点を考慮するあらゆる課題に関して、政府機関、地方自治体そしてその他の団体に助言し、協力するために、以前は音楽芸術振興協議会(CEMA)として知られていた、そして現在英国アーツカウンシル(ACGB)として名の通っている、法人化されていない組織が、英国アーツカウンシルの名のもとに以下の条項を含む力と目的をともないながら、新設されることはとても役立つことである。²⁹²

ここで最も重要な点は、‘fine art exclusively’つまりファインアート(音楽、演劇、美術)に限定されたということである。この定義からは、映画、文学、アマチュア、エスニック、フォーク音楽などが排除されることとなり、ケインズが残したこのレガシーは1967年のロイヤル・チャーター改編まで21年間、アーツカウンシルの活動を限定するものとして批判されることとなった。そして、次節で扱うウィリアムズの時代には、明確なハイアート重視政策がとられるようになり、その元凶としてこのケインズ・

²⁹¹ Sinclair, op.cit.

²⁹² Sinclair, op.cit., pp401.

レガシーが位置づけられたのである。

しかし、このロイヤル・チャーター草稿当時、ケインズは「ファイン・アート」の概念をここまで限定的に規定していたわけではなかった。むしろ、彼の死後、ロイヤル・チャーターの文言が、ケインズ自身の予想を超えて、拡大解釈されていったのである。この点について、Hutchinson(1982)は、1960年代から1961年代のアーツカウンシル予算の半分以上がオペラとバレエに配分されたことをふまえて、ケインズもそのことは予測しえなかったであろうと指摘する。事実、ロイヤル・チャーターを練っていた1945年、ケインズは戦後処理のためほとんどアメリカに滞在しており、実際のアーツカウンシル構想は、美術史家のケネス・クラーク²⁹³が担っていた。したがって、ケインズの独断で草稿されたものと認識されがちなロイヤル・チャーターであるが、実は彼の意向がすべて反映されたかどうかは疑わしい。

さて、以上みてきたように、ここでは、20世紀を代表する経済学者ケインズの、芸術支援活動に着目し、これまでのケインズ研究の中ではあまりスポットがあてられてこなかったケインズと英国文化政策との関係性について述べてきた。総じて、ケインズはケンブリッジ大学での学生生活を通して、「美的経験に基づく叡智主義と審美主義」という、彼の生涯を貫く芸術的信条を形成したわけだが、ケインズ自ら実践に加わった芸術家支援活動の失敗と挫折を経て、「芸術家のことは芸術家にまかせるべきである」という、実務家としての苦い教訓を得ることとなった。個人の善意と奉仕に頼る不安定な芸術支援活動には限界があり、だからこそ芸術にとっては国家レベルでの公的支援が必要なのであるという結論に至ったのである。このようにして、英国アーツカウンシルの構想が立ち上がったのだが、その設立に際して基本理念を規定したロイヤル・チャーターの文言は非常に曖昧な表現であり、かつその極意を十分に説明する機会もなくケインズ本人が急逝してしまったという悲劇も伴って、後世に大きな疑問を残すものとなったのである。ここで、最も強調すべき点は、ケインズが実際に起草した〈ケインズ・ドクトリン〉つまり、アーツカウンシルの〈半独立の機関、アドバイザー機能、ファイン・アート限定〉という原則と、彼の死後にそれらが拡大解釈をともなって継承されていった〈ケインズ・レガシー〉つまり、〈ロンドン、エクセレンス、ハイアート〉重視志向、との乖離である。このケインズ・レガシーは、確かに、彼のアーツカウンシル初期構想や、公的なスピーチの端々にみうけられるものであるが、しかし、彼の発言の中では、常に地方の芸術活動や大衆文化への配慮をみせており、それらを排除しようという明確な意図は汲み取れない。おそらくケインズは、個人的にも思い入れの強いバレエとオペラなど舞台芸術の振興とともに、戦後壊滅状態にな

²⁹³ 1953年から1960年までアーツカウンシル会長を務める。しかし、当初アーツカウンシルに多額の予算をつけることは、トラブルのもとであり、演劇部門では特に支配的地位をとるべきでない、という消極的な立場であった。

ったロンドンの芸術環境を復興させることを優先課題とし、その後徐々に地方のアマチュア支援へとトリクルダウンを試みていたのではないかと考えられる。しかし、惜しくもその構想は半ばにして、ケインズ自身が世を去ってしまった。アーツカウンシル発足後たった10ヶ月の会長任期だったわけである。それゆえ、初期のロンドン集中投資だけがクローズアップされ、「ロンドン、エクセレンス、ハイアート」重視という悪名高いケインズ主義ができあがってしまった。ここに、「ケインズ自身も予期しえなかったケインズ・レガシーが誕生するのである。以下、それがケインズの死後、どのように進展していったのかについて、2人の後継者に注目しながら検証していくこととする。

表 12 ケインズの動向とアーツカウンシル

年月日	内容	CEMA/ACGB
1925	ロンドン芸術家協会に参画	
1936	『雇用・利子および貨幣の一般理論』出版	
1940.1		CEMA設立
1941.1	ナショナル・ギャラリー理事に就任	
1942	CEMA会長に就任	
1943.5	『戦時下の芸術』	
1944	コベントガーデン委員会設立	
1944.9.28	「王立芸術評議会」構想を提案	
1945.1.30		
1946.1.30	アーツカウンシル第一提案書発表	
1945.6.12	初代会長に就任	ACGB設立
1945.7.12	BBCラジオで演説「アーツカウンシル:その方針と可能性」	
1946.4.21	心臓発作で死去	
1946.8.9		ロイヤル・チャーター施行 会長にErnest Pooley就任

出所 福岡(1995)伊藤(1997)をもとに筆者作成

3. ウィリアム・エムリス・ウィリアムズ:「数本でもバラ」 ‘few but roses’

3-1. ケインズが残したロイヤル・チャーター

ケインズが草稿に加わった、初期ロイヤル・チャーターは、アーツカウンシルの基本的な人事と運営について基本的な指針を提示した(表 13)。この初期チャーターは、1967年の改編の際に大きく変更が加えられたが、70年を経た現在に至るまで、英国アーツカウンシルの骨組みを示す重要な基本法となっている。例えば、会長およびアーツカウンシルのメンバーは、教育大臣(Minister of Education)とスコットランド大臣(Secretary of State for Scotland)による協議の後、財務大臣(Chancellor of the Exchequer)に任命される。副会長(Vice-chairman)と事務局長(Secretary General)はカウンシルによって任命されるが、それぞれ大蔵卿委員会(Lords Commissioners of the

Treasury)²⁹⁴または財務大臣による承認を得なければならない。各委員会やパネルの委員も同様に、大臣の承認が必要となる。このように、アーツカウンシルの人事においては、政府・省庁からのお墨付きが不可欠なのである。その意味で、ケインズが示したような、「半独立の機関」としての機能はどこまで担保されうるものなのか、という疑問が残るものとなった。White(1975)は、実際、ケインズは、アーツカウンシルが財務省とここまで近い関係にあることに最後まで反対の意を示していたと指摘するとともに、初期ロイヤル・チャーターの問題について、エグゼクティブ委員会への権力の集中をとりあげている²⁹⁵。つまり、カウンシルメンバーの会合は、年に4回であったのに対して、エグゼクティブ委員会は月に1回のミーティングを重ねており、そこに出席していない、カウンシルメンバーは、エグゼクティブ委員会で決定されたことを承認する単なるスタンプの役割しかないという不満が出ていた。

表 13 初期ロイヤル・チャーターによるアーツカウンシルの人事規定

役職	任命	協議(consultation)/承認(approval)	給与	任期	再任
会長(Chairman) ※メンバーより選出	財務大臣(Chancellor of the Exchequer)	教育大臣(Minister of Education) スコットランド大臣(Secretary of State for Scotland)	なし	5	あり
副会長(Vice-Chairman) ※メンバーより選出	アーツカウンシル	大蔵卿委員会(Lords Commissioners of the Treasury)	あり	5	なし
事務局長(Secretary General)	アーツカウンシル	財務大臣	あり		
メンバー(16名)	財務大臣	教育大臣(Minister of Education) スコットランド大臣(Secretary of State for Scotland)	なし	5	なし
評価人(Assessors)	財務大臣、教育大臣、スコットランド大臣				
エグゼクティブ委員会委員 ※会長、副会長、メンバーで構成	アーツカウンシル	大蔵卿委員会	あり		
スコットランド委員会委員	アーツカウンシル	スコットランド大臣	なし		
ウェールズ委員会委員	アーツカウンシル	教育大臣	なし		
各委員会委員 ※メンバーと外部有識者で構成	アーツカウンシル	教育大臣 スコットランド大臣	なし		
各パネル委員 ※メンバーと外部有識者で構成	アーツカウンシル	アーツカウンシル	なし		

出所 White(1975)、Hutchinson(1982)を参考に筆者作成

このように、幾つかの課題を抱えたロイヤル・チャーターであったが、基本制度が整ったアーツカウンシルは、本格始動に向けて、動き出した。まず、ケインズの予期せぬ急逝によって、ロイヤル・チャーターの承認を正式に得た初代会長は、エルネスト・ヘンリー・プーリー(Sir Ernest Henry Pooley)となった。プーリーは生地会社の社長を務めたビジネスマンであり、オールド・ヴィク(Old

²⁹⁴ 1714年に大蔵卿が廃止されるのにもなって設立された王室財政を担当する機関。委員長は首相が務める。

²⁹⁵ White.E.W, *The Arts Council of Great Britain*, (Davis-Poynter Limited, London)1975.

Vic)²⁹⁶とサドラーズ・ウェルズ²⁹⁷の副会長でもあった人物である。しかし、当初は、CEMA の設立時からボードメンバーを務めていたケネス・クラークがケインズ亡き後のアーツカウンシル会長に就任することが予想されていたが、実際の人事は、少ない予算でもあまり口を挟まないプーリーが選出された。²⁹⁸ プーリーは、アーツカウンシルの政策方針として、卓越性とアクセス双方のバランスを重視し、地方自治を推進したが、他方で、彼が在籍した当時のアーツカウンシル予算は、その30%はオペラとバレエ、25%は音楽、と舞台芸術への傾倒が顕著であった。

その後、1953年に会長に就任したのが、前述のケネス・クラークである。彼は、イタリア・ルネサンスやゴシック建築を専門とする歴史家・美術史家であり、31歳にしてナショナル・ミュージアムのディレクターを務めた人物である。舞台芸術系やビジネス界、メディア界以外の美術界において既に著名な人物が、アーツカウンシル会長になった例は歴代唯一のケースである。またクラーク自身が美術作品のコレクターでもあり、ヘンリー・ムーアやグラハム・サザーランドなどのパトロン兼プロモーターでもあった。CEMA 設立からアート・パネルの委員長として活躍し、アーツカウンシルが立ち上がってからも、同職を7年勤め上げた。しかし、実務家というよりも学者や芸術家気質であったため、政策の現場には適していなかった。本人も、「会長の仕事は、ただ行政官の決定を上塗りするだけにすぎず、非常に官僚的で全く自分には向いていない」²⁹⁹と告白している。彼は、7年間の在任中、スタッフには好かれた人物であったが、当時の保守党政権がアーツカウンシルの存在にほとんど関心を抱かなかったという環境も、彼が落胆した一員でもあった³⁰⁰。

3-2. ウィリアムズと成人教育

このように、会長のクラークが、アーツカウンシルの運営に愛想をつかしていた同時期に、強大なイニシアチブを握っていたのが、当時彼の元で事務局長を務め、実質的な権力を握っていた、ウィリアム・エムリス・ウィリアムズ(William Emrys Williams)であった。ウィリアムズは、1951年に着任し、アーツカウンシル史上最長の12年間、事務局長の職に在任した人物である。White(1975)は、歴代の事務局長の中で、最も影響を与えた人物はウィリアムズであると明言している。そして、ケインズレガシーの忠実な継承者として、「ロンドン中心、卓越性重視、ハイアート志向」の政策を結実させ

²⁹⁶ ロンドンのサウスバンクにある1818年に設立された劇場。シェイクスピア劇を中心に上演される。1960年代にはローレンス・オリヴィエの国立劇場劇団がこの劇場を拠点とした。

²⁹⁷ 1683年に起業家のリチャード・サドラーズによって設立されたミュージック・ホールを起源とするロンドンにある劇場。オペラやコンテンポラリー・ダンスが中心。1927年にオールド・ヴィック・シアターのリアン・ベイリスにより再建。

²⁹⁸ Kenneth Clark, *The Other Half*, John Murray, 1997, pp.129.

²⁹⁹ Sinclair, op.cit., pp.89.

³⁰⁰ アーツカウンシル退職後は、BBCの美術番組のモデレーターを務めた。

た。実際、ウィリアムズの政策は、非常に明快なものであった。具体的には、地方事務局を廃止し、ロンドン中心の最高峰の芸術支援を重視することを明確に宣言した「数本でもバラ(few but roses)」政策は、その後アーツカウンシル史において伝説的なスローガンとなった。単純明快で毒舌を含むウィリアムズの言動は、常に民衆の注目を集めたといわれている。Sinclair(1995)は、ウィリアムズのカリスマ性を伴った先導力を皮肉る形で、彼をアーツカウンシルのペリクレス³⁰¹と名付けている。

ウェールズ生まれのウィリアムズは、CEMA 設立期からのボードメンバーであり、1928 年から 1934 年までロンドン大学の公開講座担当教員として成人教育に携わった後、1934 年から 1940 年まで英国成人教育協会(British Institute of Adult Education:以下 BIAE)³⁰²の事務局長を務めた。特に、ウィリアムズ就任以降、BIAE の主催で、1934 年に始まった、「芸術を人々に (Art for People)」展は、地方在住のアートにふれる機会のない人々を対象にした美術展や、それに関するレクチャーガイドなどを実施した画期的な取り組みであり、戦後アーツカウンシル設立以降も、‘Art for People scheme’として参照されるようになっていた。この実行委員会には、ウィリアムズの他に、コートールド・インスティテュートの所長 W.S.カンスタブルや、『リスナー』誌の編集者で美術批評家の R.S.ランバートが参加し、展示作品にはセザンヌ、ローランサンなどに加えて、ウォルター・シッカートやベン・ニコルソンに至る英国モダン・アートが含まれていた(秦 2010)³⁰³。さらに、ウィリアムズは、英国老舗の出版社ペンギン・ブックス³⁰⁴の主任編集者として大衆出版にも携わり、またナショナル・ギャラリーの理事や 1963 年に立ち上がったナショナル・アート・コレクション・ファンドの事務局長も務めた。このように、戦前期のウィリアムズは、成人教育、軍事教育、大衆出版そして美術界と、幅広い分野で活躍をみせながら、「文化の拡散」、「文化の民主化」に基づいた市民教育を推進していたのである。

ところが、1941 年に戦時下の福祉・教育局の下に設立された英国陸軍時事問題局(Army Bureau of Current Affairs 以下 ABCA)の局長に任命されたことを契機に、その志向は徐々に変化していくこととなった。秦邦夫は、ウィリアムズの信条の変化について「左翼イデオロギーを温存しつつも、伝統的な成人教育運動の労働者階級の重視からは、徐々に軸足を移動する傾向を内包し

³⁰¹ ペルシア戦争後のアテネ民主制の全盛期を象徴する政治家。

³⁰² 英国成人教育協会は、英国植民地各地の成人教育運動団体の連合体であった「世界成人教育協会」の支部として 1921 年に独立した組織であり、教育実践ではなく、研究遂行や協議会の開催、ラジオや映画などの成人教育への活用を検討する団体であった(秦 2010)

³⁰³ 秦邦夫「戦時下の公共性—英国陸軍時事問題局の活動と「文化」の拡散、1941-1945」*Journal of Tsuda College*, (42), 2010, pp.197-216.

³⁰⁴ アレン・レインによって 1935 年に設立された大衆向けのペーパーバック出版社。ウィリアムズは創刊から編集者として携わっていた(秦 2010)。

ていた」³⁰⁵と分析している。同様に、Sinclair(1995)も、「英国陸軍時事問題局での長期在任が、彼を『秘密主義、社会主義プロパガンダのエキスパート』に変えてしまった」と述べている。

ABCA はその必要な任務として、『戦争(War)』と『時事問題(Current Affairs)』という二つの討論用パンフレットの発行と各部隊への配布、週末を活用した映画上映会、巡回写真展、連帯の参考図書整備、さらには ABCA のトピックを戯曲化し上演する「演劇部隊」の設立などがあつた。こういった一連のプログラムを通して、兵士たちの士気の高揚³⁰⁶、市民教育の拡充³⁰⁷が推進されたのである。しかし、表面上は理想的な ABCA の軍隊教育であつたが、常に戦争省士気委員会の監視下にあつたその活動は、政治的曖昧さはらんだものであつた。それがゆえに、結局は、このような「世論の形成」は軍当局に一種の建前として利用され、逆に自発的な議論の醸成を阻む口実となる危険性すらあつたのである(秦 2010)。

戦争終了後もウィリアムズは、英国カーネギー・トラストの支援を受けて、1945 年に戦争省から独立した時事問題局(Bureau of Current Affairs)を設立し、戦時中と同様の活動を継続した。1951 年に時事問題局が解散するまで、ウィリアムズの大衆教育活動は、軍隊組織に関連したものだったのである。このように、戦前は民間主導で成人教育に関わっていたウィリアムズは、戦争を契機に、国家機構を通じた「文化の拡散」に従事していくこととなった。軍隊における芸術教育の実体験を通じて、大衆教育の難しさを通観し、より規模の大きな国家システムを基盤とした芸術支援へと傾倒していく過程は、ケインズのロンドン芸術家協会における挫折経験と繋がる場所がある。

3-3. 「芸術を人々に」から「数本でもバラ」政策への転調

上述のように、1941 年に始まる英国軍事時事問題局での活動と並行して、ウィリアムズは、CEMA およびアーツカウンシルのメンバーやアート・パネルの委員長を務めていた。そして、時事問題局が解散となった 1951 年、ウィリアムズは満を持して、アーツカウンシルの事務局長に就任したのである。この年は、「フェスティバル・ブリテン」という、焦土と化した英国の復興を求めて、全国各地で一斉に開催された大規模な芸術祭が開催された年でもあつた。約 8,000 万人が 2,000 プログラムを訪れたといわれ、アーツカウンシルは 50 人の建築家と 25 人の彫刻家にコミッション制作を発注

³⁰⁵ 秦 前掲書, 203 ページ.

³⁰⁶ 『時事問題』には、ABCA の目的として以下のように記されている。「理想的には、戦闘員はクロムウェルによる有名な市民兵の定義、すなわち『何のために戦うのかを知り、その知識を愛する者』に符号すべきなのだ。そうであるなら、兵士が自分の義務の背後にある目的を知るために時事問題に通じているようにすることは、陸軍の仕事なのである。」(秦, 前掲書, 200 ページ)

³⁰⁷ ハリー・ウィリアムズ少佐は「単なる身体的要求のみならず、兵士の精神的・感情的必要」を重視すること、および「軍務の結果として兵士たちがいずれより良き市民になること」を目標に掲げていた(秦, 前掲書, 199 ページ)。

した。「ゆりかごから墓場まで」を標榜したクレメント労働党政権が終わりを告げ、チャーチル保守党内閣による新しい 50 年代の幕開けとともに、英国全体が戦後復興へと本格的に乗り出した時代であったともいえよう。

前述のとおり、ウィリアムズはもともと地方の芸術需要やアマチュア芸術家の支援など、いわゆる「芸術へのアクセスの拡充」に重点を置いていた人物で、ロンドンを拠点とした第一級の舞台芸術を重視したケインズとは真逆の方向性をとっていた。しかし、戦時下の英国陸軍時事問題局での経験を経て、中央によるコントロールを信奉するようになり、ケインズ同様に、地方ではなくロンドンから良質な善意ある組織を提供する政策方針へと転換していったのである。1930 年代から自らが指揮をとっていた、美術展や劇場公演の地方巡回を廃止し、地方ツアーよりもロンドンへの集約を重視したうえで、「ハウジング・アート」政策、つまりナショナルシアターの建設を推進していった。特に、コベントガーデンとサドラーズ・ウェルズといったオペラとバレエの拠点形成を重点的に助成し、アーツカウンシルの地方事務局は非効率であるとして、すべて廃止した。実際に、予算編成においても、ウィリアムズの任期中、1951 年から 1963 年にかけて、英国アーツカウンシル総予算の 6 割から 7 割がロイヤル・オペラハウスおよびサドラー・ウェルズ・オペラ、イングリッシュ・ナショナル・オペラに配分されているということがわかる(図 58)。Sinclair(1995)は、このようなウィリアムズ配下におけるロンドン一極集中型の政策を、「すべての権力をソヴィエトへ」と標榜したレーニンに準えている。他方、人格的には非常に説得力のあるスピーチ力と優れたリーダーシップの持ち主であり、同僚からの評判はよかったという³⁰⁸。

そして、彼を一躍有名にし、その後アーツカウンシル史の中でその名を刻むことになった契機が、1950 年度の年次報告書のステイトメントの中で発表したスローガン「数本でもバラ(few but roses)」である。

アーツカウンシルは、ロイヤル・チャーターの勧告『向上と普及(Raise and Spread)』のうち、前者つまり国内最高峰のいくつかの模範的劇場の支援に専念すべきである。(中略)今後、アーツカウンシルは何をサポートすべきかの指針は、以下のモットーに従うべきである。『数本のバラ』—もちろん地方のバラも含むものである。³⁰⁹

Sinclair(1995)は、ウィリアムズは、地域からではなくロンドン発信の行き届いた行政を提供する

³⁰⁸ Harris, John S, Government Patronage of the Arts in Great Britain, (University of Chicago Press, London) 1970.

³⁰⁹ Arts Council Great Britain, Annual Report 1950-1951, 1951, pp.51.

ことに価値を見出し、まさに最大多数よりも最高品質(the best than the most)を求めるケインズ主義を指示していたのだと分析する。実際に、ウィリアムズは、年次報告書の中で、来るべき政策方針について提言した際に、地方自治体ではなく中央機関であるアーツカウンシルの直接管轄と、ナショナル・アートを規定するアドバイザー機能を強調している。

アーツカウンシルはアートへの資金提供者としてだけでなく、ある意味でアートの国家的評議員でもある。すべての団体の自己統治を尊重しつつも、カウンシルはそれらに対する政策に多くの時間を割く。不明瞭な音楽ソサエティに対してその目的やメンバーに即したプログラムについてのアドバイスを提供するためのガイダンスを実施する。グランド・オペラの芸術的、社会的状況に関しては、忍耐強く、独立した精査を行う。ロイヤル・チャーターにも明記されているように、その義務は、アートの推進のために議会が承認するあらゆる財源を管理運営することだけでなく、アートの標準を高め、その影響を拡充させるための考案を行うというより気がかりなことも含まれるのである³¹⁰。

このように、ウィリアムズは、アーツカウンシルの機能として、英国芸術とは何かについての評議員あるいはアドバイザー的役割を明示した。この意味で、アーツカウンシルのアドバイザー機能を強調したケインズ・レガシーを忠実に再現している姿がうかがえる。他方で、アートそのものの自律性については以下のように理解を示している。

アートが健康的であるためには、様々な異なる組織によって管理される状態であることが必要で、そこでは、作曲家、指揮者、ソリスト、戯曲家そして役者を独自の選択権によって選ぶことが保証されるべきである。アーツカウンシルを通じて、感受性豊かな観客のために芸術的パフォーマンスの基盤を整備することは国家の役割ではない。アートは自己統治したときに最も繁栄する。自己統治は、そもそも国家からの助成金とは相いれないものである。わたしたち(アーツカウンシルの)教育システムは、(アートの自己統治を尊重する)この法則を擁護するものであり、アーツカウンシルの管理運営は、同様な民主主義的原則のごく小さな一例なのである³¹¹。

³¹⁰ Sinclair, op.cit., pp.93.

³¹¹ Sinclair, op.cit., pp95.

ウィリアムズは、ロンドンに芽吹く「数本のバラ」を重視するというある種、排他的かつ挑戦的なキャッチフレーズを提示すると同時に、あくまでも原理原則としてアートの自律性に抵触しない中央機関の立ち位置を確認しつつ、アーツカウンシルが、「英国芸術とは何か」についての道先案内人としての責務を担っていることも強調している。そして、1956年に発行されたアーツカウンシルの報告書「最初の10年を終えて(First 10 years)」の中で、今後の制作方針としてウィリアムズは以下のように展望を示している。

アーツカウンシルにとって、限られた予算をスタンダードの維持と向上に集約させることが得策のようである(それだけでは決してないが)。スタンダードは永続的な中心地で育まれる。音楽や演劇にとっては、レジデント・カンパニーがその技術、エスプリそして目的を高めることができる拠点が必要なのである。アーツカウンシルは現在の規模の普及事業を減少させていこう。その選択肢の問題と、限られた予算に鑑み、アーツカウンシルは英国の芸術に対する一定の責任を拡大していくのではなく一つにまとめていく方向に進まなければならない。(中略)もし地方自治体が現状の普及制度を進めていくのであれば、餓死者は出ないとしても、「生きた」アートの死は避けられない。選抜された拠点での高いスタンダードが維持されない限り、普及も成果のない、先の見えないものになってしまうだろう³¹²。

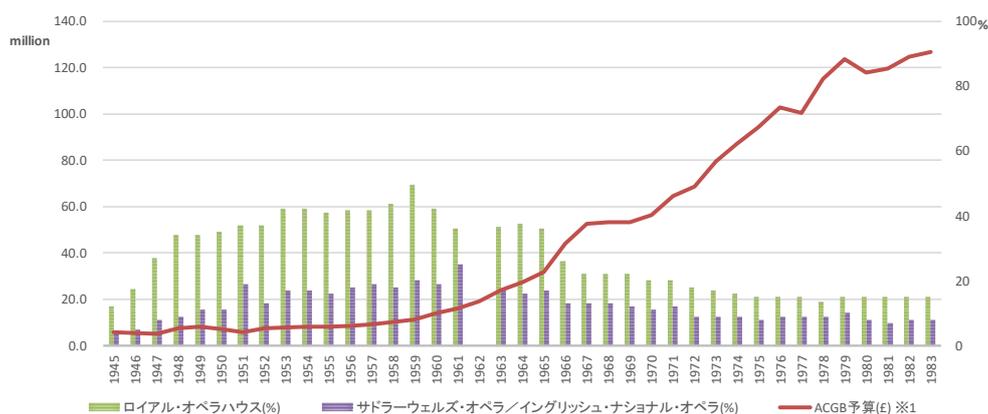
こうして、地方自治体は、土着の芸術とクラフトを、都市部ではその限られた財源の中で、ナショナル・スタンダードを維持するべきである、という明確な役割分担がここに規定されることとなった。

以上、ここでみてきたように、アーツカウンシル史上最長の事務局長在任を果たし、ロンドンを中心とした最高峰の芸術を重視するケインズ主義を受け継ぐカリスマティックな人物として強いイニシアチブを発揮したウィリアムズであった。しかし、ここで重要な点は、彼は、もともとは、地方重視かつ福祉型路線という真逆の路線を先導した中心人物であり、戦時中の軍隊教育機関における指導者としての経験を通じて、一般市民層に対する芸術教育の限界と自発的な議論を育むことの困難さを痛感した。その反動として、アーツカウンシル就任後にとりかかったことは、まずトップレベルで高いスタンダードを保持するとともに、最高峰の芸術を上演、展示するハコを整備することであった。つまり、それら第一級の芸術の卓越性が保証されない限り、そのすそ野を広げていくことが無駄足に終わるということが、彼の究極の理念だったのだと考えられる。ウィリアムズのスピーチの

³¹² Arts Council Great Britain, The first ten years: the eleventh Annual Report of Arts Council Great Britain 1955-1956, Arts Council Great Britain, 1956, pp.

中に度々登場するように、英国文化政策特有の、「限られた予算」と「限定された選択肢」が、効果的かつ効率的に戦後復興を遂げようとする英国国内において、「数本でもバラ」政策を生んだと理解することもできるであろう。いずれにせよ、ウィリアムズの時代に「ロンドン・エクセレンス・ハイアート」を重視する、「ケインズも予期しえなかったケインズ・レガシー」が結実することとなったのである。

図58 英国アーツカウンシルの予算推移と舞台芸術費の割合(1945年～1983年)



出所 Witt(1998)

※1 1994年から1995年当時の時価に換算

3-4. 1960年代：財政黄金時代

3人目のキーマン、ロイ・ショウの分析に入る前に、彼がアーツカウンシルの事務局長として着任する以前の1960年代のアーツカウンシルの動向に触れておきたい。1963年にウィリアムズの退任後のアーツカウンシルは、政府との関係も良好な蜜月期が続き、その予算も急増していくこととなった。当時のインフレも手伝って、1966年から1967年の予算は45%増加、翌年度1967年から1968年は26%増加となった(図54)。その流れに貢献したのが、英国初の芸術大臣ジェニー・リー(Jennie Lee)と、アーツカウンシル会長、アーノルド・アブラハム・グッドマン(Arnold Abraham Goodman/Lord Goodman)のコンビネーションであった(1965-1970)。

ジェニー・リーは、スコットランドの炭坑夫一家出身という出自で、青年期は左翼社会主義運動に尽力し、24歳で貧困労働者地域の選挙区から下院議員に当選した人物である。文化芸術に関しては、非専門家であったが、労働党議員の夫アニューリン・ブバン(Aneurin Bevan)とともに、当時の首相ハロルド・ウィルソン(Harold Wilson)と近い間柄であり、その信頼関係から芸術大臣の使命を

得たとされている(Harris1970)³¹³。とはいえ、首相との直接のコネクションは実際にアーツカウンシルと政府との間の関係構築に功を奏した。芸術大臣として、実験性を重視するとともに、地方でのナショナル・シアター設立に尽力し、数多くの現場を視察するなどその仕事ぶりは大きく評価されているといえるだろう。

他方、グッドマンは、ケンブリッジ大学出身の弁護士で、文化芸術団体の法務や法人問題を中心に活躍した後、アーツカウンシル会長に就任した人物である。就任後は、さっそくロンドンに拠点を置いていた4つのシンフォニー・オーケストラの財務状況の調査などに取り組んだ。基本的には、ロンドン中心主義であり、芸術の質よりもより多くの新しい観客層の開拓を重視した。

この時期にアーツカウンシルの体制に大きく影響を与えた2つの制度改革が実施された。第一に、1964年に労働党政権によって、アーツカウンシルの管轄が、財務省から教育科学省へと変更された。グッドマンは、まさに教育科学大臣から任命を受けた最初の会長である。1964年5月に保守党ヒューム政権が発行した報告書「生活の質(Quality of Living)」では、過去5年間の保守党政権の成果を総括している。そこでは、アーツカウンシルの役割を拡大するために、閣僚が責務を担うべきという勧告と、「ハウジング・アート」を最優先させること、地方芸術協会のネットワークは地方自治体が先導することなどが記された。さらに決定的な契機となったのが、1965年に、政権交代を遂げた労働党ウィルソン政権下に発表された白書「芸術政策：最初のステップ(A Policy for the Arts: First Step)」であり、これは英国において、政府の公式文書として文化政策の指針が示された最初のケースであった(White 1975)。ここでは、アーツカウンシルを財務省管轄から教育科学省管轄へ移転することが明記されるとともに、現状の課題やプログラムの変更の必要性などが提起されている。

近代民主主義コミュニティにおいて、芸術と国家の間関係を確実に規定することは困難である。国家が芸術的嗜好を操作したり、最も非政党派で、実験的なアーティストの表現の自由を規制することは誰も望まない。しかし、もし高い芸術的レベルが維持されていて、最上級の芸術に広くアクセスできるのであれば、より寛大でかつ分別的な援助が、地域、地方、国家のレベルで至急必要である³¹⁴。

³¹³ 文化大臣にはその領域の専門家が就任するフランスとは異なり、英国では、芸術の専門家は、文化予算を勝ち取る政治的スキルを持ち得ていないだろうという懸念と、専門家はアーツカウンシルや美術館理事と頻繁に衝突することが予想されたことから、リーのような門外漢が要職に選任されるケースが多々みられる。

³¹⁴ White, op.cit., pp.72.

その冒頭で、リーは以下のように、アートの領域に対する寛容な姿勢の在り方を示している。

それは、いわゆる「高尚な」形態のエンターテインメントと言われるものと、伝統的な源泉—ブラスバンド、アマチュアのコンサートパーティ、エンターテイナー、ミュージック・ホールそしてポップ・グループ—との間のギャップを埋めることの問題であり、そのギャップが存在していること自体に対する挑戦でもあった。ジャズの世界ではそのプロセスが既に起きている。つまり、高尚なものとの出会いである³¹⁵。

芸術の枠組みをどう捉えなおすか、は当時の文化政策の大きな課題であり、またリー自身、アーツカウンシルの対象領域を拡大することに対して積極的に考えていた。

こういった動きをうけて実施されたのが第二の制度改革、1967年2月7日に施行されたロイヤル・チャーターの改編である。オリジナルは一端破棄。最大のポイントは「ファインアート限定」という文言から広く一般に「アート」へと変更されたことであった。そして、カウンシルのメンバーが16名から20名へと増加し、会長、メンバーは、大蔵大臣の承認から(文化)大臣へ、教育大臣とスコットランド大臣からウェールズ大臣とスコットランド大臣のコンサルティングに変更となった。その他の改編は、事務局長(secretary of general)の明記と(文化)大臣による任命制で有給、そしてチャーターの改正には3/4の承認があれば通過、スコットランド委員会とウェールズ委員会がそれぞれカウンシルへと昇格、そして、エグゼクティブ委員会の廃止といった内容であった(表14)。

管轄省庁の変更と、ロイヤル・チャーターの改編という、大きなシフトチェンジを経て、アーツカウンシルの活動範囲はより拡大されることとなった。実際に、グッドマンの元で、文学パネルが設立され、当時台頭し始めていたオルタナティブ・スペースやコミュニティ・アートを調査する「新活動委員会(New Activities Committee)」が立ち上げられた。

このように管轄省庁が財務省から教育科学省へとより専門化し、ロイヤル・チャーターにおけるアートの定義も限定的なものからより広いジャンルを含むものへと改定されたことで、アーツカウンシルの対象領域は大きく広がった。そこには、エスニック・マイノリティやアマチュア活動など新しい分野が組み込まれることとなり、70年代に本格化するコミュニティ・アート・ムーブメントの布石となった。その意味で、ケインズ・レガシーが塗り替えられた新しいエポックメイキングとなったといえるだろう。しかし、他方で、リーとグッドマンともに地方分権には及び腰であった。特に、グッドマンは、最後の

³¹⁵ Sinclair, op.cit., pp.148.

ケインズ主義と呼ばれていたように、ロンドンのエリートによる芸術のイニシアチブを重視していた。他方、当時の事務局長であった Nigel.J.Abercombie は、その真逆で、地方分権と地方芸術局重視の路線をとっていたが、彼は、ウィルソン、リー、グッドマンの三者による強い結びつきを前に、あまり発言権を得ることができなかった。

表 14 1967年に改編されたロイヤル・チャーターによるアーツカウンシルの人事規定

役職	任命	協議(consultation)/承認(approval)	給与	任期	再任
会長(Chairman) ※メンバーより選出	教育科学大臣(Secretary of State for Education and Science)	スコットランド大臣(Secretary of State for Scotland)とウェールズ大臣(Secretary of State for Wales)	なし	5	あり
副会長(Vice-Chairman) ※メンバーより選出	アーツカウンシル	教育科学大臣	あり	5	なし
事務局長(Secretary General)	アーツカウンシル	教育科学大臣	あり		
メンバー(20名)	教育科学大臣(Secretary of State for Education and Science)	スコットランド大臣(Secretary of State for Scotland)とウェールズ大臣(Secretary of State for Wales)	なし	5	なし
評価人(Assessors) エグゼクティブ委員会委員 → 廃止	財務大臣、教育大臣、スコットランド大臣				
スコットランド委員会 → スコットランド・カウンシル	アーツカウンシル		なし		
ウェールズ委員会 → ウェールズ・カウンシル	アーツカウンシル		なし		
各委員会委員 ※メンバーと外部有識者で構成	アーツカウンシル		なし		
各パネル委員 ※メンバーと外部有識者で構成	アーツカウンシル		なし		

出所 White (1975)、Hutchinson(1982)を参考に筆者作成

※赤色の箇所が初期ロイヤル・チャーター(表 13)からの変更点

4. ロイ・ショウ：「卓越性の拡充」 ‘spread the excellence’

4-1. ミスター・アーツカウンシル：初の労働者階級出身事務局長の誕生

アーツカウンシル史における3人目の重要人物が、1975年から1983年まで事務局長を務めたロイ・ショウである。1970年代に入り、エスニック・マイノリティの文化や大衆文化など新たな文化を取り入れた多文化社会を標榜し始めた英国文化政策が、「ロンドン、エクセレンス、ハイアート」というケイン・ズレガシーからの脱却を図る転換期を迎える一方、アーツカウンシルの「半独立性、アドバイザー機能、そして芸術の卓越性(excellence)」を重視するという、正統派ケインズ・ドクトリンを死守した稀有な人物であるといえる。

ロイ・ショウは、イングランド北部の労働者階級出身で、25年以上にわたってキール大学などで教鞭をとった「成人教育」³¹⁶の専門家である。ケインズ路線とその継承者ウィリアムズの系譜をふま

³¹⁶ 支配階級(中産階級)に一手に握られていた大学教育を、労働者階級へと開放するための非職業的教養主義的成人教育を意味する言葉。広義には、義務教育後の教育全般を指し、狭義には16~19歳を対象とする職業教育を意味する、「継続教育(further education)」という用語が一般に普及し、成人教育と並んで広く用いられてきた。一般的には19世紀産業革命以降の社会変革を契機に発展し制度化された概念とされる(スティーブンス 2000: 芝

えて、卓越性(excellence)重視を強調しつつも、そこに「芸術教育」と「社会福祉」というフリルをつけたという意味で、アーツカウンシルの政策方針を大きく転換させた人物である(Sinclair 1995)。実際に、アーツカウンシル内の各パネルや委員会の権限をアドバイザー機能のみに軽減させ、政策決定過程をスリム化するという構造改革を行い、アーツカウンシルの政治利用(アームズレングスの法則³¹⁷の無効性)を痛烈に批判した。また、当時政府が進めようとしていたビジネス界からのスポンサーシップ獲得についても、慎重な態度をとるなど、常にアーツカウンシルの独立性維持に努めた。とりわけ、教育に対する情熱が高く、彼の任期中最も大きな改革の一つが、アーツカウンシル内に教育専門官は配置したことである。

対外的には、後述するように、ヨーロッパ評議会の文化大臣会議に英国代表として出席した。また、米国のアーツカウンシルといわれる National Endowment of Art (NEA) 設立者のリビングトン・ビドル(Livington Biddle)は、その構想にあたってロイ・ショウに面会し、NEA の組織モデルとして英国アーツカウンシルを参照したとされる。このように、ロイ・ショウは、国内外において、アーツカウンシルの存在価値を高めることに貢献した人物であるといえるだろう。

またこの時期には、1970 年代後半から 1980 年代前半にかけて、芸術担当大臣が 4 名、アーツカウンシル会長 3 名が次々と離職・就任を繰り返すなど、めまぐるしい人事変更があったのだが、その中で、唯一 8 年間事務局長のポストを担ったショウは、英国文化政策において安定した地位を築いていくこととなった。

4-2. 1970 年代の英国文化政策：ケインズ・レガシーからの脱却

ショウが事務局長に就任した 1975 年から 1983 年とは、英国病で瀕死の状態、且つ大英帝国の繁栄は風前の灯火と化した時代の労働党政権下から、「鉄の女」サッチャー保守党政権へと、現代英国史上最もドラスティックな変化をみせた時代であった。その時期にアーツカウンシルを率いていたのがロイ・ショウだったわけである。しかし、労働党政権下では、これほどの経済不況にもかかわらず、アーツカウンシルへの予算は削減されることなく、むしろコミュニティ・アートやエスニック・マイノリティの文化に対する助成枠を増やし、地方自治体との連携を図るなど、裾野の広い政策運営が実施された。これはいったいどういうことだろうか。以下では、当時の政策に大きな影響を与えた重要な 3 つのレポートについて述べていく。

原 2008)。

³¹⁷ 英国アーツカウンシルの基礎的理念であり、中央政府から一定の距離感を保つべきであるという概念。

4-2-1. 『レッドクリフ・モード・レポート』：教育と地方分権

1976年に、『イングランドおよびウェールズにおける芸術の支援』(*Support for the Arts in England and Wales*)が発行された。この報告書は、地方芸術協会(RAA)とアーツカウンシルの要請、カールスト・グルベキアン財団の委託により、パブリックサービス部門で長いキャリアをもつレッドクリフ・モード卿とそのアシスタントであるアンソニー・ライト(Anthony Wraight)によって調査、執筆された192頁におよぶ大作である。彼らは、1年間のうちに、イングランド内12か所、ウェールズ内3か所の地方芸術協会、23のカウンティー(county)³¹⁸と44のディストリクト(district)を訪問し、公務員やアーティスト、芸術団体の代表などに紙面および対面での聞き取り調査を実行した。この報告書が後々、頻繁に引用される理由は、まさにその調査規模にあるといえるだろう。冒頭に示された「イングランドとウェールズのアートシーンおよびアーティストに一体何が起きているのか」という課題に対して、中央政府、地方自治体、アーツカウンシル、財団といった各組織体制および、ドラマ、音楽、フィンアート、コミュニティ・アートといった各ジャンルの歴史的変遷と実態を網羅的にとりあげ、それぞれに対して勧告が提示されたのである。その中でも特に、重要な意義をもったのが、教育と地方分権に関する提言であった。

まず第一に、この報告書は、アーツカウンシルの教育への関心の起源となった画期的な意味をもつものである。同年に発行されたアーツカウンシル年次報告書の中で、ロイ・ショウはレッドクリフ・モードの提案を引用しながら、以下のように述べている。

「私たちは『芸術の支援』と『教育』はまったく別物であるという、これまでの長い誤解を否定しなければならない」というレッドクリフ・モード卿の強調的宣言に私は全く賛成である。そして、アーツカウンシルが、今後、両者をつなぐ努力を惜しまないことを保証する。もし財源的に可能であるならば、それぞれの部署に教育専門官を配置して、ロイヤルチャーターが目的とするところの、アートに関する知識と理解を改善するために、教育界との密な繋がりを発展させていこう。³¹⁹

この宣言どおり、ショウはアーツカウンシルに教育専門官を採用し、さらに1982年にはアーツカウンシルの主要方針として、「教育政策」が発表されることとなった。もともと成人教育の専門家であっ

³¹⁸ 1974年地方自治法(Local Government Act)の執行によって、1500あった地方自治体が、カウンティーとディストリクトの2レベル、422の行政区に再編成された。

³¹⁹ Arts Council Great Britain, *Annual Report and Account 1975-1976: The Arts in hard time*, Arts Council Great Britain, 1976.pp9.

たショウは、アートの教育的役割に注目をしていたが、このレッドクリフ・モード・レポートでまさに自分と同じ見解が提示されていたのを見て背中を押されたようである(Sinclair 1995)。

第二に、この報告書でレッドクリフ・モードが最も強く主張したのが、文化政策の地方分権である。このレポート自体がアーツカウンシルの要請に従ったものであったため、冒頭で断りを入れながらも、アーツカウンシルの非民主性やその支援対象の地方格差を痛烈に批判している。そして、重要な提案として以下のように述べている。

私たちは、ディストリクトおよびカウンティーレベルでの地方の選ばれしカウンシルが、未来永劫、アートにとって主要なパトロンになることに注目すべきである。そうすることで、地方政府の主要な組織として包括的なサービスを発展させることができるのである。³²⁰

シンクレアは同じ箇所を引用しながら、レッドクリフ・モードのこの報告書が、当時の英国文化政策に「地方分権」の是非という大きな論点を提供したことを強調している。

4-2-2. 『イギリスが無視する芸術』：エスニック・マイノリティの文化

ロイ・ショウの時代に発行されたもう一つの重要なレポートが、エスニック・マイノリティの芸術をリサーチした『イギリスが無視する芸術：イギリスにおけるエスニックマイノリティの芸術』(The Arts Britain ignores)(1975年)である。この調査は、コミュニティ・リレーション・コミッション代表のマーク・ボンナム・カーター(Mark Bonham Carter)と、カーlust・グルベキアン財団ディレクターのピーター・ブリンソン(Peter Brinson)そしてアーツカウンシル事務局長のロイ・ショウが、ナシム・カーン(Naseem Khan)³²¹に委託したもので、エスニック・マイノリティの文化に関する初の大規模調査である。ここでは、バングラディッシュ、中国、キプロス、中央・東ヨーロッパ、インド、パキスタン、西インドとアフリカの7項目にわけて、それぞれの移民史や既存の文化団体などについて詳細に報告されている。とりわけ、地方自治体のエスニック・マイノリティに関する認識の低さと助成金の少なさ、そもそも移民グループの人々とのコミュニケーション不足によって助成金の情報が浸透しないという課題などが鮮明に記されている。この報告書がエポック・メイキングとなり、アーツカウンシルもエスニック・マイノリティの文化振興に積極的に乗り出すこととなったのである。このことはまた、移民の居住

³²⁰ Lord Maud.R, *Support for the Arts in England and Wales*, Calouste Gulbenkian Foundation, 1976, P25.

³²¹ インド人とドイツ人移民を両親にもち、「多様性」をテーマにフリーランスで調査やトレーニング・セッション等に取り組む。7年間アーツカウンシルの多様性部門代表を務めた後、東ロンドンでコミュニティ・アートに関わっている。

地域を拠点にする多くのコミュニティ・アートを支援するバックグラウンドとなった。成人教育と文化の関係に着目したデヴィッド・J・ジョーンズも、上記のレッドクリフ・モード・レポートとカーンの報告書が同年に相次いで発表されたことで、教育、地方分権、そしてエスニック・マイノリティの文化支援という新たな文化政策の気運が高まり、ロイ・ショウが発展させたいと考えていた教育政策の前進に拍車をかけることとなったと分析している³²²。

4-2-3. 『芸術と人々：労働党政権の文化政策ペーパー』：コミュニティ・アート推進

次に、ショウがアーツカウンシルに在任していた時期の中央政府の方針について分析する。彼が事務局長に就任した1975年にアーツカウンシル内にコミュニティ・アートの専門組織、「コミュニティ・アート委員会」が設立、翌年1976年にはさらにその評価に特化した「コミュニティ・アート・評価グループ」が設立された。1977年に発行されたジェームズ・キャラハン労働党政権の文化政策方針書 *The Arts and People: Labour's policy towards the arts* からは、これまでにない強い文化政策重視の姿勢が確認できる。ここでは、まず冒頭で、保守・労働ともに、政府は芸術を政治の蚊帳の外、あるいは副次的な優先順位のもとで扱ってきたことを反省しつつ、英国文化政策特有のジレンマ、つまり「アートは国民生活にとって欠かすことのできないものであるという認識は必ずしも普遍的に共有されるものではなく、それがゆえに(芸術への公金使用のための)正当化が必要なのである」³²³という姿勢を示している。

このレポートでは、文化政策の地方分権化を主軸として、国、政府、地方自治体およびアーツカウンシルすべてのレベルにおいて、アートとエンターテインメント専門職および専門部局を設立し、より地方自治体や地方芸術協会の責務を増やしていこうという提言が発表された。

さらに、ここで最も注目すべきは、従来からの重要施策である、劇場、音楽、視覚芸術、文学と出版、映画といった主要ジャンルおよび、文化施設建設(Housing the arts)に加えて、個別にコミュニティ・アートの章が設けられていることである。ここでは、コミュニティ・アートについて、1973年にアーツカウンシル内に設立されたコミュニティ・アート・ワーキング・パーティによる2年間の実験プロジェクトの成果を中心に述べられている。例えば、アーツカウンシルの助成を受けた全国各地のコミュニティ・アートの事例や、コミュニティ・アーティストの労働実態などが記載された。さらに、エスニック・マイノリティの芸術についても、それらをコミュニティ・アートの枠組みの中で積極的に支援して

³²² デヴィッド・J・ジョーンズ(訳新藤浩伸)『成人教育と文化の発展』東洋館出版社、2016。

³²³ Labour party, *The Arts and the People: Labour's Policy towards the Arts, A Policy Background Paper*, 1977, pp.7 筆者翻訳()内は筆者加筆。

いく計画が明示されたのである。同時に、コミュニティ・アートが抱える課題については、多くの地方自治体は納税者の血税を、アクティヴィスト的な危険因子が運営する不穏な活動に使用することに懸念を示しているという指摘も加えている。

このレポートが発行された 1977 年までには、既に約 150 のコミュニティ・アート・プロジェクトが全国各地で実施され、同時に、コミュニティ・アーティストによるアドボカシー団体「コミュニティ・アーティスト協会」や、民間財団「カールスト・グルベキアン財団」による助成制度の拡充がみられるようになっていた(表1)。実践と制度、双方において一定の成果をおさめたコミュニティ・アート・ムーブメントは、まさにこの時、最盛期を迎えていたのである。したがって、この政策ペーパーでは、これまでの成果を基盤としつつ、今後は、コミュニティ・アートを地方行政のコアプログラムとして位置付け、新たな方向性が提示されたといえるだろう。

地方自治体は、コミュニティに拠点を置くアーティスト達の創造性が、統合され調和した地域をつくることに役立つかどうかを自覚するべきである。コミュニティ・アートは、その他のあらゆるアート活動と同様に、地方自治体のアートプログラムにとって不可欠な要素となるべきなのである³²⁴。

このように、1970 年代後半当時、労働党政府自体は、その公式見解として明確に、コミュニティ・アートの重要性を強調していたことがわかる。この時期、英国の文化政策は、エスニック・マイノリティや労働者階級の文化も含めた多文化社会をめざす新しい文化政策へと抜本的なシフトチェンジが図られており、コミュニティ・アートはその実現を具現化させるための重要な施策と位置付けられたのである。

4-3. 唯一残されたケインズ・レガシー：卓越性の拡充 (spread the excellence)

このように、1970 年代後半の労働党政権下において、コミュニティ・アートは、エスニック・マイノリティや労働者階級の文化も含めた多文化社会をめざす新しい文化政策の主要施策と位置付けられた。そしてコミュニティ・アーティストによるアドボカシー団体や民間財団の支援体制も整備されたことで、コミュニティ・アート・ムーブメントはこの時期に、最も大きく発展を遂げることとなったのである。ところが、肝心のアーツカウンシル事務局長ロイ・ショウは、コミュニティ・アートに対して非常に

³²⁴ Labour Party, op.cit., pp57.

懐疑的な立場をとっていた。以下、その言動の詳細について論じていく。

まず、ショウの一貫した基本姿勢は、“Spread the excellence”、つまり「最上級の芸術を普及させる」こと、であった。彼はアーツカウンシル着任直後 1975 年度年次報告書の冒頭で以下のように述べている。

「もはや時代は『数本のバラ』³²⁵を保つことが不可能になりつつある。(中略)しかしそのバラを枯らせてしまったうえで、『多くのタンポポ(many but dandelions)』志向の文化政策に舵を切るとは非常に愚かなことといえるだろう。私たちは、伝統的な卓越性を保持しないといけないが、同時にその卓越性を普及する(spread the excellence)ことに取り組みねばならない。³²⁶

それでは、彼のいう「エクセレンス」とは何を意味するのか。または、「エクセレンス」でないものとは、いったい何なのか。その批判の矛先は二つあった。一つは、テレビや映画などを含むエンターテイメント、もう一つは、コミュニティ・アートである。まず、前者のエンターテイメントについては、以下のように批判の意を示している。

驚くことに、マシュー・アーノルド³²⁷は、昨今のトレンドについて一世紀以上も前に以下のように予言している。「多くの人々が、大衆に対して、彼らに適しているという想定のもとで用意された知的な食べ物を与えようとするであろう。」これは、要するに、「大衆が好むものを与える」ということを意味する。しかしそれは、実のところ、大衆に、最も受け入れられやすいものを与えることにほかならない。近年の主要な政策実践者は、出版、テレビ、映画を含む、最も貧粗な種類の大衆エンターテイメントの提供者となってしまっている。皮肉なことに、メディアの俗物がアート・ポピュリストと手を組んでおり、どちらもが大衆を過小評価しているのである。アーノルドによると、真の文化人は、大衆と階級の間での区別をとっぱらおうとするのであり、あらゆる派閥を超えて最上級の芸術をアクセス可能なものにしようとするのである³²⁸。

³²⁵ 第3代アーツカウンシル事務局長(1951-1963)を務めたウィリアムス・エムリス・ウィリアムズが1950年度の年次報告書のステイメントの中で宣言したスローガン。アーツカウンシルの政策は、ロンドンを拠点とする限られた最高水準の芸術(数本でもバラ)を支援を重視するべきという内容であった。

³²⁶ Arts Council Great Britain, 1976, Op.cit., pp.9.

³²⁷ 19世紀イギリスの詩人、批評家。基本的に、文化とは高級文化をさし、労働者は「教養のない」大衆とみなしていた(上野、毛利 2006)。

³²⁸ Sinclair, op.cit., pp226. 筆者翻訳

4-4. コミュニティ・アートとカルチュラル・デモクラシー批判

さらに、「エクセレンス」と対比させる意味で、ショウが最も批判的にとらえていたのが、コミュニティ・アートである。ショウは、コミュニティ・アートの理念とその成果に一定の理解を示しつつも、コミュニティ・アーティストの挑戦的な言動は、アーツカウンシルの存在自体を崩壊させようとしている脅威であると考えた。当然、アーツカウンシル会長であったギブソン卿(Lord Gibson)、そして前述のように、地方自治体のトップも、自分たち既存の組織を打倒しようとする団体に、助成金を出すことに疑問を呈した。以下は、アーツカウンシルの年次報告書に寄せたショウの発言である。

アーツカウンシルにとって最もやっかいなクライアントは、コミュニティ・アーティストであるということをご告知しなければならない。餌を与える手にかみつくだけでなく、アーツカウンシルのチャーターに記載されている基本的前提を否定するようなアーティストと一緒に働くということは、容易なことではない。40 以上ものコミュニティ・アート・プロジェクトのリサーチを行ったある著者(彼女自身もコミュニティ・アーティストである)³²⁹は以下のような特殊なステートメントを提示している。『バッハやベートーベン、シェークスピアやダンテ、コンスタブルやティツィアーノなど、ヨーロッパを偉大なものにしてきた文化遺産は、もはやヨーロッパの大多数の人間とのコミュニケーションを失っている。それは、ブルジョワカルチャーであり、それゆえに、そのグループだけに直接的な意味を成すものなのである。20 世紀の優れた芸術的欺瞞は、これらの文化が私たちの文化なのだとしてすべての人々に訴えることなのである。アーツカウンシルはこの前提のうえに成り立っている組織なのである。』(中略)しかしながら、(このように)ヨーロッパの文化遺産をブルジョワ文化と片付けてしまうことは、単に、政治的な影響に侵された無教養の産物なのである³³⁰。

ショウは、いわゆるヨーロッパ的文化遺産であるクラシック音楽や舞台芸術、ファインアートを「文化的植民主義」や「文化的帝国主義」としてパッケージ化し、それらを自分たちのアートには成りえないものとして仮想敵化する一部のコミュニティ・アーティスト(主にブラーデンやケリーなど初期の先導者)を、「低俗なマルクス主義者」³³¹と厳しく非難した。そして、コミュニティ・アートが求める「自己表現」の限界性を以下のように勧告した。

³²⁹ ここで言及している著者とは、コミュニティ・アート研究の第一人者とされるスー・ブラーデンのことである。

³³⁰ Arts Council Great Britain Patronage and Responsibility: Thirty-fourth Annual Report and Account 1978-1979, Arts Council Great Britain, 1979, pp.9 筆者翻訳、()内は筆者加筆

³³¹ Show.R, op.cit., pp.131 筆者翻訳、()内筆者加筆

私は、自己表現の開拓については全面的に賛成の立場だが、しかし、それは自己に対する無節制という退廃した状況に陥ることにもなりうる。(中略)T.S.エリオットやフィリップ・ラーキンを読む代わりに、自分自身で詩をつくることを奨励することは、目隠しをしたナルシズムを助長することであり、結果として文化的疲弊に結び付いてしまうのである³³²。

過度な被害者意識と偏狭的な価値観に基づく〈自己表現〉は、それがいかに平等な社会を希求するものであったとしても、結局はナルシズムと排他主義しか生み出さない。ショウは、このコミュニティ・アートの根源的矛盾を鋭く突きながら、その社会的役割を以下のように結論づけている。

アーツカウンシルは、アートシーン全体の中で、コミュニティ・アートを最大限生かすことができる適切な役割があると信じている。それは、アーツカウンシルが伝統的に支援しているアートの代替(alternative)ではなく、それらの補完(complement)としての役割である。もちろん、ロイヤル・オペラ・ハウスから地域の小さな劇場に至るまで、すべての芸術機関には、コミュニティに貢献するという価値観がある。(中略)コミュニティ・アート・ムーブメントの場合、コミュニティという用語は一般的に労働者階級という一部の層を排他的に意味するものとして使用される。このようにコミュニティという用語を規定する人々は、単に、中流階級以上のためのアートを排他的に維持しようとするエリート層のやり方をただ逆転させているだけにすぎない。説得力のある真の意味でのコミュニティという用語は、すべての社会そして統合された社会を希求するところから派生したものである³³³。

さらに、コミュニティ・アートの基本的理念である〈カルチュラル・デモクラシー〉については、ショウの立場はいかなるものだったのだろうか。カルチュラル・デモクラシーという概念が英国に普及する契機のひとつとなったのは、第一章で既に述べたように、1976年オセロで開催された欧州評議会文化大臣会議での議論とその報告書であった。ショウは、英国代表として、教育・科学省大臣のドナルドソン卿とともに、このエポック・メイキングとなった会議に出席をしている。役職上、そして成人教育の専門家として、ショウの立場は、労働者階級やエスニック・マイノリティの表現活動を支援し、トップダウン式ではなくグラスルーツの自己表現を重視する風潮に同調するものであった。し

³³² Show R. op.cit., pp135 筆者翻訳

³³³ Arts Council Great Britain (1979)op.cit, pp.10 筆者翻訳

かし、実際の彼の信条は、カルチュラル・デモクラシーとは相いれないものであった。この点、英国文化政策研究者のオリバー・ベネットは、「ロイ・ショウは一貫してカルチュラル・デモクラシーを否定し、ハイ・カルチャーへのアクセスを重視した」³³⁴と結論づけている。実際、アーツカウンシルの年次報告書では、欧州評議会文化大臣会議と、ヨーロッパにおけるカルチュラル・デモクラシー旋風に対して、ショウは以下のように評価している。

1976年のオスロでの文化大臣会議にむけて準備されているヨーロッパの文化政策に関する調査書の中では、『今日、ほとんどの専門家は単にエリート文化を民主化しようとする政策を積極的に否定している。』と述べられている。ここに、重要な表現として「単に」という言葉が入っており、幾人かの「カルチュラル・デモクラシー」熱狂者は、その（「単に」という）言葉をも排除して（エリート文化への批判を強調して）いるだろう。確かに、オスロ会議では、私の多くのヨーロッパ人の同僚は、「文化の遺産的コンセプト」に対してほとんど関心を示していないし、むしろそれらを軽視している。私は、この専門家グループに対して、芸術の質を保持することは根源的なことであるということを説得するために戦うことを決して忘れない。彼らは、満場一致で、「質」というものは純粋に主観的な概念であり、文化政策の中で使用するには、あまりにも曖昧すぎる用語であると断言した。しかし、英国では、ほとんどの人がそれに同調しないだろう。むしろ、質的基準という用語の代替として、「当事者性（relevance）」という言葉を用いるのである。もし、そのような（芸術の質的評価は不可能であるとする）考え方に反対しなければ、文化政策は覆されてしまうし、「なんでもよい」という状況を生み出してしまおう³³⁵。

ここで、ショウが多用する「当事者性」という用語に注目したい。ここでいう「当事者性」とはつまり、「自分たちとどれだけ関連があるか」という概念であり、換言すると、これはいったい「自分たちの」カルチャーなのかどうかというコミュニティ・アートの根本的な議論と重複する点でもある。ショウは、アーツカウンシル事務局長を離職後に発行した回顧録 *Art and People* の中で、カルチュラル・デモクラシー推進派の間では、「当事者性」、つまりそれが自分たちのアートかどうか、という指標が、ア

³³⁴ Bennett, O., "Memories, Dreams, Reflections: Community Arts as Cultural Policy - the 1970s" Jeffers and Morriarty, *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp.170. 筆者翻訳.

³³⁵ Arts Council Great Britain (1976), Arts Council Great Britain, *The Arts in hard time: Thirty-first Annual Report and Account 1975-1976* ; Arts Council Great Britain, 1976..., pp.10 筆者翻訳 ()内は筆者加筆.

ートの「質」よりも重要な要素になってきている、と危惧しつつ、その「当事者性」という定義は、私たち人類の経験という永続的な価値、つまり、階級では条件付けできない事柄の存在を失念してしまう恐れがあると指摘する。

文化的ナルシズムを創出する危険性とはまた別の懸念として、「当事者性のあるアート (relevant art)」については、うんざりするような偏狭性がある。ある男性が、地元の労働者が集まるクラブで開催された、鉱山労働者についての演劇をなぜ見に行かなかったのかと尋ねられた時、彼は以下のように答えた。『鉱山労働者についての演劇に何を求めるかって？俺は鉄道員なんだよ！』(中略)もちろん、ここでの真実は、アートと同様、ほとんどの劇場が、特定の職業や階級にではなく、人類共通のヒューマニズムに関連しているのである³³⁶。

ショウの見解によると、コミュニティ・アートの最大の弱点は、これまで認知されてこなかった「自分たち」労働者階級やエスニック・マイノリティの表現という権利主張に固執するあまり、鉱山労働なのか鉄道なのか、アイリッシュなのかベンガリなのか、際限のないカテゴリーの細分化に終始してしまったということにある。さらに、それらは、アートが本来内包している、あるいは追及するところの〈普遍性〉を否定することになってしまったのである。ショウは、まさにこのコミュニティ・アートが抱える根源的な矛盾に敏感に反応し、あくまでも個別の〈当事者性〉ではなく、普遍的な〈質〉つまり〈卓越性〉(エクセレンス)を重視したといえるだろう。

以上、ここでは、2つの疑問点、つまり、アーツカウンシルのトップであったロイ・ショウがコミュニティ・アートを頑なに批判し続けた要因はなんだったのか、そしてそれは当時の英国文化政策にどのような影響をもたらしたのか、という問いの解明を目的に、コミュニティ・アート最盛期の1970年代後半において、英国アーツカウンシルを指揮した事務局長ロイ・ショウの言説に着目し、当時のコミュニティ・アート政策の実態を検証した。

その結果、以下の3点が明らかとなった。第一に、コミュニティ・アートに対する労働党政府とアーツカウンシルそれぞれのスタンスの違いである。つまり、一方で、労働党政府は、コミュニティ・アートを、70年代当時、気鋭のコンセプトとして台頭していた多文化社会の実現にむけた効果的なプログラムとして積極的に推進した。他方アーツカウンシルは、コミュニティ・アートは自分たちの存在

³³⁶ Show.R, 1987, op.cit., pp.136 筆者翻訳。

を脅かす危険因子と捉え、それらはいくまでも伝統的な文化の補完的役割であると位置づけていたのである。このことは本来アートに対して保守的な政府や官僚主義的な体質をもつ中央省庁に対して、専門機関であるアーツカウンシルが積極的にラディカルな提案を進めていくことが想定されるのだが、むしろその立場が逆であったという非常に興味深い事実である。

第二に、ショウが頑なにコミュニティ・アートを否定し続けた最も大きな要因として、コミュニティ・アート(主にそれを主導する一部のコミュニティ・アーティストの発言)の排他性がある。ショウは、いわゆるヨーロッパ的文化遺産としてのクラシック音楽や舞台芸術、ファインアートを文化的植民主義や文化的帝国主義としてパッケージ化し、それらを自分たちのアートには成りえないものとして仮想敵化させる一部のコミュニティ・アーティストの、過度な反教養主義、反エリート主義を厳しく非難した。そのうえで、ショウは、まさにその自分たちのものかどうかという指標、つまり、〈当事者性〉というキーワードを用いて、コミュニティ・アートの限界性を指摘した。偏狭的な価値観に基づく〈自己表現〉は、それがいかに平等な社会を希求するものであったとしても、結局はナルシズムと排他主義しか生み出さない。ショウは、このコミュニティ・アートの根源的矛盾と理念的な危うさを鋭く突きながら、本来アートが抱くべき〈普遍性〉に焦点をあてるのである。そして、より重要な点は、このショウの批判はコミュニティ・アートそのものに向けられていただけでなく、政府の道具と化していくアーツカウンシルの組織体制そのものに向けられていたと考えられるだろう。ショウは常日頃、人事や予算編成等に関して、アーツカウンシルは常に政府のコントロール下にあると批判し、〈アームズ・レングスの法則〉の非現実性を強調していた。実際、その状況を「(アーツカウンシルは、政府に)飼いならされた不自由なアヒル」³³⁷と表現している。ショウは、労働党政府が鳴り物入りで進めるコミュニティ・アート政策に対して、自らの立ち位置を明確に表明することで、意図的にアーツカウンシルの独立性を担保しようとしたのではないかと考えられる。事実、ショウは、アーツカウンシル引退後に発表した回顧録の中では、コミュニティ・アートを比較的評価している(Show 1987)。その意味でも、あえて過剰にコミュニティ・アートを批判することで、中央政府とアーツカウンシルの見解の違いを際立たせるという戦略だったのではないだろうか。

第三に、ショウとコミュニティ・アーティストの間の根本的な見解の違いが明白となった。つまり、コミュニティ・アーティストとショウの最大の違いは、芸術は「与えられるもの」か「自ら生み出すものか」という点である。一方で、第4章のロンドン・イーストエンドの事例でもみたように、コミュニティ・アーティストはいくまでもアートの素人である地域住民自らが表現活動の主体となり、映画やポスター、

³³⁷ Show,R,1987, op.cit., pp.116.

壁画やフリーペーパーをつくることを重視した。他方、ショウは、人類が共有すべき最上級の芸術的<卓越性(エクセレンス)>を市井の人々に提供し、その精神を理解する<教育>を最優先したのである。両者ともに大衆の能力を過小評価せず、むしろその潜在能力に希望を見出していた点で共通点はあるものの、彼らは創造活動の制作者なのか享受者なのか、その解釈方法において大きな差異が存在したと考えられる。

4-5. 盟友リチャード・ホガードとレイモンド・ウィリアムズ

このように、ショウは、コミュニティ・アートに関する中央政府とアーツカウンシルとの見解の違いを強調したうえで、あくまでも<エクセレンス>と<教育>に固執した。<当事者性>に強くこだわるコミュニティ・アーティストから寄せられる過度な反教養主義と反エリート主義を一蹴したショウの政策理念の背景にはどのような影響があったのだろうか。その要因のひとつに、ショウはもともと<成人教育>の専門家であり、大学で25年以上に渡って教鞭をとった後、アーツカウンシルに関わるようになったということがある。実際に、文化政策から芸術教育を除くことは、どちらも駄目にしてしまうことである、と述べ、既述のとおり『レッドクリフ・モード・レポート』の引用に言及しながら、芸術支援と芸術教育を区別する長年の認識を捨てるべきである、と強調し、カウンシル内に初めて教育専門官を配置した。このような、ショウの成人教育推進を後押ししたのが、当時英国アーツカウンシルのメンバーを務めていたレイモンド・ウィリアムズ、とりわけリチャード・ホガードといった、いわゆる英国カルチュラル・スタディーズの創設者たちの存在であった。

ホガードは1975年にアーツカウンシル・メンバーに就任、ドラマパネルの委員長を務めた後に、アーツカウンシルの副会長(Vice-chairman)も務めるなど、アーツカウンシルの組織運営に深く関わった人物である。ウィリアムズも1975年にアーツカウンシルのメンバーに就任し、文学パネルの委員を3年間務めた。両者ともに、ショウの友人であったが、特にホガードは盟友というべき存在であった。ショウは、自身の回顧録 *Art for People* の冒頭文の中で、真っ先にホガードの名前を挙げ、その貢献を讃えている³³⁸。また、ホガードがアーツカウンシル副会長の職を更迭された際には、かなり感情的に異議申し立てを主張しているところからも、その執心ぶりがうかがえる。実際、ホガードはアーツカウンシルの組織運営に対しては批判的な見解をもっており、特にウィリアムズにいたっては、2度も辞職願を出すほどに、その非民主的且つ官僚主義的雰囲気には辟易としていたようである。彼の葛藤とその経緯については、次項に譲るとして、ここでは、ホガード、ウィリアムズそしてショウ

³³⁸ 冒頭文の中の謝辞で唯一、妻とともにその名前を挙げているところからも、ショウがいかにホガードに思い入れがあったかがわかる。

ウの間の共通項を探るべく、彼らのバックグラウンドと主義主張について概観しておきたい。

まず、ホガート、ウィリアムズはともに労働者階級出身³³⁹で、そのキャリアの初期において成人教育の実践に携わったというショウとの共通点をもつ。このバックグラウンドは、彼らがショウの信頼を得るに至る決定的な要素となった。その後、両者は1958年にカルチュラル・スタディーズの理論的基盤の形成に寄与した基本書を相次いで発表している。

まず、ホガートの、『読み書き能力の効用』(*The Use of Literacy*)である。ここでホガートは、自身の個人的経験をもとに、パブやジュークボックス、大衆誌やスポーツといった労働者階級独自の公共文化(パブリック・カルチャー)と、彼らの生活態度について詳細に記述し、その私的な日常生活の構造を明らかにした。この本の最大の貢献は、これまで光が当てられることなく、むしろつまらないものとして軽視されがちであった労働者階級の人々の生活に生き生きとした意味をあたえ、〈文化〉として発見したことである(上野、毛利 2006)。特に、それらの古きよき労働者階級の価値感、つまり家庭愛や友情、有機的で実直な文化が、新しいアメリカの大衆文化(マス・カルチャー)とマスメディアの登場によって浸食され腐敗し退化しつつあるという、〈文化の凋落〉を悲観的に描き出したという点が特筆される。他方で、このようなホガートの大衆文化批判は、従来のリーヴィス主義³⁴⁰あるいは大陸ヨーロッパのフランクフルト学派やマルクス主義の主張を超えるものではないという意味において、その革新性を否定する見解もある。すなわち、ホガートが擁護したのはあくまでも、イングランドの労働者たちの「有機的統一性と連帯」³⁴¹であり、決して新しく出現してきた大衆文化そのものにスポットをあてるものではなかった。新聞、ラジオ、雑誌、ポップソングや映画といった、大衆文化自体を文化的観点から解釈するのではなく、むしろ人々を中毒化させる、商品化、画一化された〈俗物〉と評価したという意味において、ヴィクトリア朝イングランドの文芸作品にノスタルジーを抱くリーヴィス主義や、アヴァンギャルド芸術に活路を見出すフランクフルト学派に依拠した立場であるといえるだろう³⁴²。また、文化の変容が経済によって決定されるという価値観は、マルクス

³³⁹ ホガートはリーズの労働者階級の出身。ウィリアムズはウェールズの鉄道労働者の街に生まれ、父は信号手であった。両者ともに奨学金を得てリーズ大学、ケンブリッジ大学に進学している。

³⁴⁰ リーヴィス主義とは、第二次世界大戦後に大きな影響力をもった英国人批評家F・R・リーヴィスを中心とする文芸批評グループによって展開された主張で、マス・カルチャーとは、倫理的、美的判断力を腐敗させるものであるとそる。そして、それらの浸透に抗して、教養を備えた少数派によって、産業化以前の古きよき文化を維持する抵抗の必要性を説いた。その意味で、いわゆる懐古的エリート主義と捉えられることが多い(上野・毛利 2006;ターナー 2009)。

³⁴¹ 小笠原博毅「文化と文化を研究することの政治学—ステュアート・ホールの問題設定—」『思想』vol.873, 1997年, pp.44.

³⁴² フランクフルト学派の批判理論は、アメリカの社会学、特に大衆文化やマスメディア研究に大きな影響を与え、英国カルチュラル・スタディーズの発展にも大きく貢献した。しかし、前者の文化産業批判が、人々はマス・カルチャーによって、産業化し、商品化した大衆文化に耽溺しつつ、自らが階級関係に支配され、思想や感性までも操作されていることを忘却させられ、虚偽の意識、作られた快樂におしこめられているという立場であるのに対して、後者

主義的経済還元論を脱していないともいえる³⁴³。いずれにせよ、ショーにとっては、このようなりーヴイス主義の正当な継承者たるホガートの最大の魅力は、その〈大衆教育〉を重視する姿勢にあった。つまり、大衆文化やマスメディアの浸透によって凋落していく〈文化〉を維持するためには、まず大衆を正しく教育しなければならないという主張である。この考えはまさに、ケインズが草稿したロイヤル・チャーターの文言、芸術に関する「知識と理解と実践の発展」³⁴⁴を忠実に再現し、英国アーツカウンシルにおける教育の重要性を推進しようとするショーの立場と合致するものだったのである。

後者のウィリアムズも、1958年に『文化と社会』(Culture and Society 1780-1950)を発表する。そこで彼は、文芸批評の手法を用いて産業革命から1950年に至るまでの社会の産業構造の変化にとまなう文化観念の変化を検証した。英国カルチュラル・スタディーズ研究家のグレーム・ターナーは、その最大の功績は、マシュー・アーノルド³⁴⁵によって、文化とはくこれまで思考され語られてきたものの中で最高のもの>と定義されていた文化の観念を、より社会的、歴史的、唯物的視点に従属させて実証したことにあると述べている。ウィリアムズの分析は、1961年に発表された『長い革命』の中でさらに発展を遂げる。その中では、英国の社会がゆっくりとした〈長い革命〉、つまり、工業化、民主化そして文化的変容によってもたらされたゆるやかな進歩を体験しつつあること、とりわけ、既に一般的に認知されていた工業化、民主化に加えて、それらに匹敵する文化的変容が意義付けられたのである³⁴⁶。ここでいう文化的変容とは、つまり、文化の分析は、「生活の全体的な在り方(whole way of life)における諸要素のあいだの関係性の研究」³⁴⁷であり、「それはほかの定義に従っている人たちにとっては、『文化』ではないと思われるような生活のあり方の諸要素の分析も含まれる」³⁴⁸のである。そして、‘Culture is ordinary’³⁴⁹という彼の名言に代表されるように、ウィリアムズの一連の研究は、これまで文化と認識されなかった日常の事象に対する新しい描きとり方を提唱し、

は、文化の受け手側、つまり観客、聴衆、読者の能動性や活動を重視し、彼らが組織する交渉の政治を強調しているという点に大きな違いがある(上野、毛利 2006)。

³⁴³ 小笠原、前掲書。

³⁴⁴ Sinclair, op.cit., pp.401.

³⁴⁵ 19世紀英国の耽美派詩人、社会批評家。主著『教育と無秩序』の中で、文化とは教養のある特権的な少数派の人々によってのみ理解され、継続されなければならないと提起した。産業革命により、中産階級と都市労働者の増大によって、階級の区分が曖昧になったことで、文化に対する審美眼が欠如し始めていると批判。労働者は粗野で教養のない大衆とみなし、決して文化を理解することはないと考えていた(上野・毛利 2006;ターナー1999)。

³⁴⁶ ターナー、前掲書。

³⁴⁷ レイモンド・ウィリアムズ(若松繁信訳)『長い革命』ミネルヴァ書房、1983年、pp48

³⁴⁸ ウィリアムズ、前掲書、pp.43.

³⁴⁹ レイモンド・ウィリアムズ(川端康雄編、大貫隆史、河野慎太郎、近藤康裕、田中裕介訳)『共通文化にむけて』みすず書房、2013年。

カルチュラル・スタディーズの理論的基盤を構築した。階級支配という単純な概念を否定し、人間の「主体(エージェンシー)」と「経験」を重視した「生きられた(lived)」文化を提起したのである(ターナー 1999)。その意味で、個人の経験と主体性を副次的なものとして認識し、それらに対するこだわりをロマンティックで退行的な人間主義にとらえる構造主義と一線をひく。また、マルクス主義の経済決定論や伝統的な下部上部構造を否定する「批判的マルクス主義」³⁵⁰の立場をとった。したがって、ウィリアムズの立場は、マルクス主義を完全に離脱するものではなかったホガートの見解とも一線を画すものであったといえる。また、彼は大衆文化を決して頭ごなしに否定することはなく、とくに映画については、表現形式としてその重要性を高く評価していたという点で、リーヴィス、ホガートの思想とは決定的に異なる立場であった³⁵¹。

他方で、ホガートとウィリアムズの主張は、英国アーツカウンシルにおけるショウの政策方針を後押しする意味で、2つの共通点をもっていた。第一に、リーヴィス主義からの連続性、つまり、産業化される以前の「イングランド的有機的共通文化への憧憬」である。前述のように、大衆文化やマスメディアに対する評価には違いがあったものの、両者が希求したものは、それらの台頭によって腐敗や退化が進んだ健全で実直で有機的なイングランドの共同体的価値であった。そしてそのノスタルジーの対象として理想化されたのが、すばらしい過去の「共通文化」すなわち、産業革命以前のイングランドの農村的価値観を残す労働者階級文化だったのである。

しかし、ホガートとウィリアムズが想定した労働者階級とは、あくまでも自らの出自でもある白人労働者階級に限定されたものであった。この点が第二の共通点である「白い英国性への固執」である。それゆえ、ホガートとウィリアムズの立場は、西インド諸島を出自とする次世代の論客からは、旧タイプの左翼として徹底的に批判を受ける対象となった。小笠原(2014)は、彼ら黒人ディアスポラの知識人が抱くモチベーションを、「伝統的な白人左翼との『文化的ギャップ』を積極的に際立たせ、その結果彼らの愛国的かつ白人労働者階級依存的なポピュリズムを徹底して批判するスタンス」³⁵²と概括する。例えば、スチュアート・ホール(Stuart Hall)は次のように述べている。「それほど驚かなかったとはいえ、残念だったのは、レイモンド・ウィリアムズやエドワード・トムソンのような、私より年配で洗練されていた人びとが、その段階において政治的領野全体の変化を理解できてい

³⁵⁰ ターナーは、批判的マルクス主義とは、文化はたんに経済的下部構造の反映ではなく、それ自身の「効果」を生み出すことができると主張することで、従来型のモデルを複雑化するものであったと説明している(ターナー 2009)。

³⁵¹ 高山智樹『レイモンド・ウィリアムズ: 希望への手がかり』彩流社, 2010年。

³⁵² 小笠原博毅「文化政治におけるアーティキュレーション「奪用」し「言葉を発すること」」『現代思想』vol.42-5, 2014年, pp.271.

なかったことだ。彼らにはブラック・ポリティクスの出現が何を意味しているのかわからなかった。(中略)彼らはあまりにイングランド的だった、それは疑問の余地がない」³⁵³。同様に、ポール・ギルロイ(Paul Gilroy)は、ホールの学問的貢献について、以下のように評価する。つまり、ホールの実績は、「英国のカルチュラル・スタディーズの創造的な父である創始者たちが発展させた非常に国民主義的なヴィジョンの限界を理解し、乗り越えるようにと我々を即した可能性である。(中略)ホールの作業はウィリアムズやトンプソン、そしてホガートのような人々の不健全さと内向きさに対していきいきとした修正を行うこととなった」³⁵⁴。概して、ホガートとウィリアムズの理論的帰結は以下の毛利(2016)の要約において簡潔に読み取ることができる。「カルチュラル・スタディーズとその原型であるカルチュラリズムを担ったレイモンド・ウィリアムズとリチャード・ホガートが賢明に支持し、守ろうとした労働者階級の『文化』なるものも、まさにこの『白い』『英国性』を再生産する装置として反動的に機能したのだった。いいかえれば、英国労働者階級は自らを英国の労働者階級として再生産するために、『移民』の労働者階級をカテゴリー化したのだった」³⁵⁵。

このように、ホガート、ウィリアムズともに、支配的な文化の定義に回収されないあらたな文化的概念を提唱し、カルチュラル・スタディーズの基礎を築くという功績を収めつつも、他方で、＜イングランドの有機的共通文化への憧憬＞と＜白い英国性への固執＞という 2 点において、過去を美化するロマン主義のイデオロギーやブルジョワジー的手法を皮肉にも再現することとなった。その傾向がより強かった人物、ホガートを敬愛したショウは、その演説の中で度々彼の発言を引用し、大衆文化やマスメディアによって失われつつある教養文化を理解するための大衆教育の必要性を説いていったのである。その意味で、啓蒙主義的トップダウン式の文化政策に反旗を翻し、自分たちの文化であるかどうかという＜当事者性＞を重要視した＜カルチュラル・デモクラシー＞概念と、その伝道師たるコミュニティ・アーティストの立場とは、真っ向対立するものであった。彼のコミュニティ・アート批判は、このようなく文化＞に関する根本的な理念の違いが影響していたと考えられる。

5. 英国アーツカウンシル批判：レイモンド・ウィリアムズの論点を中心に

これまで述べてきたように、ケインズ・レガシーを死守しながら変革を遂げてきた英国アーツカウンシルであったが、その結果どのような課題が残ったのだろうか。本章の最後に、幾つかの批判的言

³⁵³ スチュアート・ホール、レス・バック(聞き手)(栢木清吾訳)「ホームの居心地、場違いな心地」『現代思想』vol.42-5 pp.xviii-xxxii 2014 年, xxvii.

³⁵⁴ ポール・ギルロイ(毛利嘉孝訳)「英国のカルチュラル・スタディーズとアイデンティティの落とし穴」『現代思想』vol.42-5 pp.142-157 2014, 155 ページ.

³⁵⁵ 毛利嘉孝「インディペンデント・インタヴェンション ホールの 70 年」『現代思想』vol.42-5 2014, pp.216.

説をとりあげ、アーツカウンシルの根本的ジレンマと限界性について論じておきたい。

アーツカウンシル批判を大々的に展開した人物の中には、はやくも 1970 年代にシティ大学文化政策学科を立ち上げたジョン・ピック(John Pick)や、アーツカウンシル史研究者のロバート・ハッチンソンが挙げられるが、その他にも実際にその実務に関わった人物が多い。例えば、芸術大臣のヒュー・ジェンキンス(Hugh Jenkins)³⁵⁶やロイ・ショウがあげられるが、その代表的な例がレイモンド・ウィリアムズである。

既述のとおりホガードが比較的アーツカウンシルにうまく馴染んだのに対して、ウィリアムズは最後までその官僚主義的体質に批判を唱える姿勢をとり、途中で 2 度も辞職願を提出している。彼は、一方でメディアから浴びせられるアーツカウンシル批判、例えば、「アートっぽい怠け者に対する無意味な助成金給付者」「官僚的でエスタブリッシュなアートの砦」「非民主的で無責任」といった辛辣な評価に対しては、当初、短絡的で間違った指摘であると応戦していたが、他方でそれらの批判にはアーツカウンシル内部の構造上の困難さが起因しているとほとんど諦めをもって指摘する(Williams 1979)。そして、結局アーツカウンシルは「中央集権的で少数者によって牛耳られている社会(centralised and minority-controlled society)」³⁵⁷であると痛烈に批判し、自己マネジメント力、多様性、オープンな代表制と公的議論の必要性を訴えている。

ここで、アーツカウンシル批判の論点を整理すると、主に 3 点に集約できる。以下では、R・ウィリアムズが提示した論点を中心に概観していきたい。まず第一に、その基本的理念であるところの半独立性すなわち「アームズ・レングスの法則」の実現不可能性である。いわゆる、左派論者から寄せられる、「アームズ・レングスの法則は全くのインチキであり、アーツカウンシルは政府の創作物である」といった種の批判である。R・ウィリアムズはこの点について以下のように述べている。

まず最初の問題は、ロイヤル・チャーターで規定されているところの「中間組織(intermediacy)」の意味である。それは、典型的な形でメタファーとして使用され、大人気の「アームズ・レングスの法則」の中で議論される。しかしそれは不幸なイメージである。(中略) 私には、それは腕の長さというよりも手首の長さのように見える。ここで重要なことは、アーツカウンシルは、行政の大臣に任命され、その予算も同じく、特定の公的なルールが適用

³⁵⁶ AC のメンバー経験者初の芸術大臣。62-6672-73 ドラマパネル、68-71 メンバー。芸術に知見のある初の大臣。Former official of the actor's trade union. Theatres Advisory Council を 1962 年の設立に従事。地方分権には賛成。地方自治体に一定の義務を与えるべき。でもあくまでも representation であって replacement ではないという立場で Gibson と摩擦。AC の人事を省庁が任命する制度の改革など民主化に努めたが Goodman を説得するに至らず。その経験を残した著作を発行。

³⁵⁷ Williams (1979) pp. 171 筆者翻訳 .

されないということである³⁵⁸。

さらに彼は、実際の権限は、すべて省庁のポケットの中にあり、セミオフィシャルあるいは独立機関という名のもとに、結局は支配階級が統率する仕組みになっているのだと悲観する。ショウも、一方で、アーツカウンシルの独立性を信用しつつも、ある事件をきっかけにその実効性について疑問を抱くようになったと告白する。それは、芸術大臣の人事を巡る出来事だったのだが、それはアラステア・マクアルピン(Alastair McAlpine)という、芸術への公的支援に対する理解と知識が全く欠けていた人物がマーガレット・サッチャーの手引きで優先的に任命されたという経緯であった。彼は、手記の中で、それは「<アームズ・レングスの法則>の終焉を意味するまでではないものの、確実にそれが弱体化していることを示す出来事であった」と振り返っている³⁵⁹。さらに、アーツカウンシル批判のリーディング・パーソンとして名高い文化政策研究者のジョン・ピックは、サッチャー政権下における、都市再生プログラムや、経済的インパクト評価重視への流れに対して、痛烈な批判を繰り返し、今や、「説明責任(accountable)」の意味が、公的資金の投入に対するものではなく、政府に対する説明責任へと変化してしまっていると警笛を鳴らし続けた。

第二に、人選と議決過程における非民主性である。この点は、70年代の初期アーツカウンシル史研究から一貫して指摘され続けている決定的な課題であり、多くの実務経験者および文化政策研究者が同様の観点からアーツカウンシル制度の限界性を指摘している。この点についていち早く関心を抱いていたのが、初期のアーツカウンシル史研究者ジョン・ハリスであった。彼は、1945年から1946年および1966年から1967年のアーツカウンシル・メンバーであった68人の出自を調査し、彼らのほとんどが、中流階級または上流階級出身で、入手可能なデータを見る限り労働者階級出身者は皆無であることを明らかにした³⁶⁰。ここでは、具体的には、トップ20に入るパブリックスクール出身者が32.8%、オックスフォード大学またはケンブリッジ大学出身者が40%、女性は19%、40歳以下はわずか2名で平均年齢が56.4歳という、男性中年のエリート層に偏った結果を指摘している。初期ロイヤル・チャーター改編後のカウンシルメンバーの人選過程は、スコットランド大臣とウェールズ大臣による協議と承認の後、教育科学大臣によって任命される形式へと変更されたが、ウィリアムズいわく、その選定過程は、大臣と役人、アーツカウンシル会長および副会長との間で、全

³⁵⁸ Ibid. pp.159 筆者翻訳。

³⁵⁹ Show,R,1987 op.cit.,pp.43.

³⁶⁰ Harris,J, op.cit.

く「薄暗がり(mellow dusk)」³⁶¹の中で進められるものであった。基本的にメンバーの任期は5年だが、階級によってはパネルの会長に永続的に就くものもいたという。この点について、レッドクリフ・モードも、カウンスルのメンバー、パネル、委員会すべてのアポイントメントは非民主的で、エリート的芸術観に基づいたものであったということを問題視している。この偏りの背景には、そもそも会長職およびメンバー職はすべて無給のボランティアであったため、ある程度生活と時間に余裕がある者でないと務まらないという根本的な制約もあった。また、ウィリアムズによると、カウンスル内の政策決定過程もほとんど投票を実施しない非民主的なものであったという。例えば、各パネルは協議制で事案を決定する形になっていたものの、そのほとんどは、「良心的なコンセンサスというムード(a mood of the consensus of goodwill)」³⁶²によって暗黙的に支配されており、予算決定に関しては、パネルはアドバイザーとしての役割に徹するのみで、実際の審議は財務委員会で行われたと振り返っている(Williams 1979)。加えて、ウィリアムズは、アーツカウンスルの縦割り式官僚主義による複雑な指示系統によって、一貫し、連結した政策立案はほぼ困難であったと悲観している。

第三に、支援対象の大半が舞台芸術領域に偏っているという点である。上述のように、アーツカウンスルの総予算に占めるバレエとオペラを中心とする舞台芸術領域への配分は、1960年代中頃まではほぼ5割を超えており、いわゆる<ビッグ・ファイブ>(Big Five)として、ロイヤル・オペラ、イングリッシュ・ナショナル・オペラ、ロイヤル・バレエ、ナショナル・シアターそしてロイヤル・シェークスピア・カンパニーにその大半が費やされていた。レッドクリフ・モードは、このジャンルの偏りについて非常に強い懸念を示している。

このように、アーツカウンスル批判は、その半独立的機能の不可能性、人選および議決過程の非民主性、舞台芸術支援への偏り、が主な争点となってきた。実際にウィリアムズはこれらの論点をまとめて当時のアーツカウンスル会長であったケネス・ロビンソン(Keneth Robinson)³⁶³に提言書を提出した。具体的に4つの提言、<地方分権化>、<都市への機能集中是正>、<論争型(desputative)の文化政策>、<オープンな代表制>である。しかし、結局この提言は、実行不可能として、ロビンソンによって、却下されてしまった³⁶⁴。彼の孤軍奮闘もむなしく、これらの、独立性、民主制、平等性に関する課題は、現在のアーツカウンスル制度にも受け継がれている永遠のジレンマであるといえるだろう。

³⁶¹ Ibid. pp.160 筆者翻訳。

³⁶² Ibid. pp.161 筆者翻訳。

³⁶³ 1977年から1982年まで英国アーツカウンスルを務める。ロンドン交通およびロンドン・ナショナル・オペラの会長を務め、労働党政権では厚生省大臣を務めた(Sinclair 1995)。

³⁶⁴ Williams.R, 1979, op.cit.

6. 小括：ケインズも予期しえなかったケインズ・レガシーの展開

以上、本章では、「なぜ英国アーツカウンシルはコミュニティ・アートを積極的に支援したのか」その要因と背景を探るため、1930年代から1980年代における英国アーツカウンシルの歴史の変遷を紐解くにあたって、3人の重要人物、ジョン・メイナード・ケインズ、ウィリアム・エムリス・ウィリアムズそしてロイ・ショウ、それぞれの個人史と政策的発言に着目し検証を行った。そして、ケインズが初期設定を行ったアーツカウンシルの基本的理念がどのように受け継がれていったのか、そしてその結果どのような課題が残されたのか、について具体的な分析をおこなった。

ここではまず、ケインズ・レガシーが継承されていく中で、3つの転換点が明らかとなった。つまり、本人不在の中で、1)ケインズも予期しえなかったケインズ・レガシーが誕生し、それが2)W・E・ウィリアムズ期に一定の結実を迎え、その後時代の要請とともに、ケインズ・レガシーからの脱却が図られる中で、3)ロイ・ショウによってかろうじて死守されたのが<エクセレンス>志向、という経緯である。以下、本章の重要な論点を3つ提示して小括としたい。

第一に、ケインズが実際に着手した<ケインズ・ドクトリン>と、その後それが伝承されていく中で派生した<ケインズ・レガシー>は微妙に異なるということである。すなわち、<ケインズ・ドクトリン>つまり、アーツカウンシルのロイヤル・チャーターに明記された<半独立の機関><アドバイザー機能>そして<ファインアート限定>という原則と、彼の死後にそれらが拡大解釈をともなって継承されていった<ケインズ・レガシー>つまり、<ロンドン、エクセレンス、ハイアート>重視志向、との乖離である。その要因は、ケインズがアーツカウンシル設立に際して基本理念を規定したロイヤル・チャーターの文言にあった。それは非常に曖昧な表現を多分に含むものであり、かつその極意を十分に説明する機会もなくケインズ本人が急逝してしまったという悲劇も伴って、後世に大きな疑問を残すものとなったのである。特に、英国アーツカウンシルの主対象を表す<ファインアート限定>という時代錯誤な規定は、拡大解釈と誤解を生む元凶となった。確かに、彼自身の大衆芸術や文芸への関心度の低さは散見されるものの、おそらくケインズは、個人的にも思い入れの強いソパレエとオペラなど舞台芸術の振興とともに、何より、戦後壊滅状態になったロンドンの劇場環境を復興させることを優先課題とし、その後徐々に地方の文化芸術や他のジャンル、そしてアマチュア活動の支援へと広げていくことを想定していたのではないかと考えられる。しかし、惜しくもその構想は半ばにして、ケインズ自身が世を去ってしまった。アーツカウンシル発足後たった10ヶ月の任期だったわけである。それゆえ、初期のロンドン集中投資が過度にクローズアップされ、<ロンドン、エクセレンス、ハイアート>重視という悪名高いケインズ主義ができあがってしまった。ここに、<ケインズ自身も予期しえなかったケインズ・レガシー>が誕生するのである。

第二に、そのケインズ・レガシーも、70年代後半にアーツカウンシル会長に着任するロイ・ショウの時代にあつては、唯一<エクセレンス>を残すのみとなつた。英国文化政策の転換期を引き起こしたポストモダニズム的多文化社会において、ケインズ・レガシーはかろうじて<エクセレンス>を温存する形で70年代を生き延びたのである。ショウは、自らのポリシーとして、芸術の卓越性つまり<エクセレンス>の重要性を強調し続けた。そして、エスニック・マイノリティの文化活動も、コミュニティ・アートも、これまで英国アーツカウンシルが支援してきた伝統的な芸術の<補完>であつて、決して<代替>ではないという立場を固持した。そのうえで、そのエクセレントな芸術を享受しうる知識と理解を養うための大衆教育に執心したのである。その意味で、啓蒙主義的トップダウン式の文化政策に反旗を翻した<カルチュラル・デモクラシー>の伝道師たるコミュニティ・アーティストの立場とは、真っ向対立するものであつた。さらに重要なのは、彼のコミュニティ・アート批判は、このようなく文化>に関する根本的な理念の違いとともに、それを多文化主義政策の一環として推し進める中央政府からの距離を保とうとする半独立機関アーツカウンシルとしての立場が影響していたということである。ショウの、ある種過剰なまでのコミュニティ・アート批判は、<アームズ・レングス>を死守するための演出であつたとも考えられるのではないだろうか。

ここに、冒頭の問い「なぜ英国アーツカウンシルはコミュニティ・アートを積極的に支援したのか」に対するひとつの回答が見出せる。すなわち、第3章で概観したように、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策は、実質的には1974年にカウンシル内に専門部局コミュニティ・アート・パネルが設立されたことに始まる。そしてこの年は、ハロルド・ウィルソン労働党内閣が政権を奪還した時期でもあつた。既にみたように、ウィルソン内閣は、その文化政策マニフェストにおいて、明確にコミュニティ・アートの重要性を強調していた。その背景には、旧植民地や英国領からの<色の違う>移民の急増に応じて、1970年代以降、地方教育当局主導で、全国的に導入された多文化主義施策の影響があつた。つまり、コミュニティ・アート政策もいわばこれら政府のお墨付き施策の一環であつたと考えられる。そしてロイ・ショウが英国アーツカウンシル会長に就任した1975年以降、アーツカウンシルとしての立場は、コミュニティ・アート懐疑派へと転じていくこととなつた。

つまり、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート支援は、あくまでもカウンシル内部で発露した動きではなく、外因的な影響によって推し進められたものであり、その実質的な姿勢は必ずしもコミュニティ・アートを100%支持するものではなかつたという、新たな解釈をここで提示することができる。ショウおよびそのイニシアチブ下にあつたアーツカウンシルの方針は、あくまでも個別の<当事者性>ではなく、普遍的な<質>つまり<卓越性>を重視した。それは、再度強調するならば、労働党政府に対して明確な独立性を主張するための巧みな演出でもあつたと考えられるだろう。

第三に、そのようなショウの信条を支えたひとつの基軸として、英国アーツカウンシル史全体を流れる通奏低音ともいえる、成人教育の重要性を強調しておきたい。例えば英国アーツカウンシルの主要人物の中には、成人教育のバックグラウンドを持つ人物が多数おり、その代表的な人物が前述のウィリアム・エムリス・ウィリアムズとロイ・ショウである。さらに、上記のショウのエクセレンスを強調する信条の背景には、成人教育のバックグラウンドとともに、当時アーツカウンシルのメンバーを務めていた盟友ホガートとR・ウィリアムズの影響があったという点も特筆すべき点である。ショウにとっても、同じ労働者階級出身の知識人であり、且つ成人教育の実務経験をもつという彼らの存在は彼の政策方針を後押しする強力な布陣となった。特に、ショウは、大衆文化の価値や成人教育の手法に関してより柔軟な態度をとっていた R・ウィリアムズではなく、イングランドの有機的共同体を理想化し、教養文化を正しく理解する大衆教育の重要性を説いたリーヴィス主義をより色濃く継承するホガートの立場を強く支持した。このことは、ショウ自身、ひいては英国アーツカウンシル全体が、教養主義的成人教育へと傾倒していく基盤となったと考えられる。

それでは、〈エクセレンス〉と〈大衆教育〉にこだわるショウの文化政策の中核にあった教養主義的成人教育とはいったい何だったのか。以下では、その成人教育の歴史と基本的理念をふまえたうえで、R・ウィリアムズをはじめとするアーツカウンシルのメンバーのキャリア初期における成人教育実務家としての側面を概観する。

第6章 英国アーツカウンシルの理念的背景としての教養主義的成人教育

1. 教養主義的成人教育とは

成人教育(Adult Education)とは、非職業的一般教養教育(Non-vocational Liberal Adult Education)をさす概念である³⁶⁵。その初出には諸説あるものの、公式には1873年にケンブリッジ大学で公式コースが設定されたことに始まり、以降、大学の成人教育部門と構外教育研究部門の創設により強化されていった。しかし、現在ではその伝統的役割は既に果たし終えたものであるという認識に至っており、成人教育という言葉が英国において耳にすることはまれである(ジョーンズ2016)。代わって、現在では16歳から19歳を対象とする継続教育(further education)や、ユネスコで推奨されている生涯教育(lifelong education)などが主要になってきている。特に1990年代以降、公的な教育政策が職業技術優先で推進され、高等専門学校であるポリテクニック(polytechnic)が大学に再編されていく中で、英国の伝統的な教養主義的成人教育は影を潜めることとなった。

ちなみに、ここで用いられている一般教養とは、中世ヨーロッパに起源をもつリベラル・アーツ(Liberal Arts)を意味するものである。すなわち、修道院学校で行われていた7自由学科、文法、修辭学、論理学、算術、音楽、幾何学、天文学である。英国の場合、伝統的に自由学部つまり教養学部が歴史的に優位であり、オックスフォードやケンブリッジなど伝統的な大学教育は一般教養教育を主軸とする傾向にある。医者や法律家を目指すものは、特定の専門学校に進学するというのが常であった。ただし、これはあくまでも理念的な意味であり、実際の成人教育においては、後述するように経済学や経済史が人気科目であった。

1-1. 成人教育前史

英国成人教育の歴史に目をむけてみると、その起源は17世紀から18世紀における宗教的慈善活動による識字教育にさかのぼることができる。例えば、1698年に設立されたキリスト教知識普及協会や、1785年に創設された<全国日曜学校協会>、1798年にノッティンガムに最初の成人学校が開校され、1815年にはイングランド内に72校の成人学校が存在していたとされる³⁶⁶。さらに、1820年代には、<職工学校>(Mechanic Institute)や、正規の学校施設を使用した夜間学校などが成人向けの教育機関として位置付けられるようになる。特に、1823年にはグラスゴーに、翌

³⁶⁵ 成人教育の文脈において、教養をリベラルと訳す背景として、矢口(1998)は、リベラルという思想に特別な意味、すなわち、「自由放任」の資本主義社会が生み出す社会の矛盾を凶弾したキリスト教社会主義者モーリス、ラスキン、アーノルドらの思想家の意図が組み込まれていると述べている。

³⁶⁶ 矢口悦子『イギリスの成人教育の思想と制度 背景としてのリベラリズムと責任団体制度』新曜社 1998年。

1824年にはロンドンに開設された職工学校は、労働者を主対象に図書室機能と講義を併設した画期的な取り組みであったといえよう。一般的に、これらの日曜学校、夜間学校そして職工学校ともに、こういった成人を対象とした教育機関は、上流階級の慈善活動または宗教的使命に基づくボランティアに則したものであった。しかし、これらはあくまでも識字教育や初等教育の一環、あるいは産業革命が奨励した新しい技術を普及するための職人向け科学講座であって、直接職業に結び付かない一般教養を教える機関ではなかった。すなわち、これらは初等教育を受け損ねた成人の補講的機関だったのである。また、職工学校は、政治的な学問を排除したため、労働者の興味を引くことがなく、結局は中産階級の社交場と化してしまった³⁶⁷。

1-2. 大学拡張運動

その後、19世紀後半から大学拡張運動(University Extention Movement)が普及し始める。そもそも、イングランドでは、オックスフォードとケンブリッジというたった2つの大学しかない状況で19世紀を迎えた。1832年にダーラム大学、1836年にロンドン大学キングス・カレッジとユニバーシティ・カレッジが設立され、1851年にマンチェスター大学が開校されるまで、唯一の大学機関はともに、聖職者の養成を主たる目的とした一部の特権階級に閉ざされていたのである。他方、産業革命によって台頭してきた新興ブルジョア階級たる中産階級は、既に豊かな文化的環境に接触する機会を体得し、さらなる高等教育進学への関心を高めていた。例えば、18世紀中頃に全盛を極めるコーヒーハウスや、新聞メディア、さらには公共図書館³⁶⁸や劇場文化などがそれにあたる。さらに1830年代には初等教育が開始され、1873年にはそれらが義務化、1891年には無償化されていることから、中産階級の人々が高等教育を希求する素地は固まっていたと考えられるだろう。

また、その文化環境や初等教育の恩恵にあずかることがなかった労働者階級の中にも、<権利としての教育>を求める動きが生まれ始める。その契機のひとつとなったのが1836年に誕生した<ロンドン労働者協会>(Working men's association)である。これは、労働者の選挙権等を求めるチャーティスト運動の推進者ウィリアム・ラベット(William Lovett)らによって設立されたもので、いわゆるマルクス主義的な革命的な社会運動を求めるアジテーションや特権階級や資本家に対する挑戦と国家権力の奪取を鼓舞するのではなく、労働者自身が権利主張をすることを希求するものである³⁶⁹。ラベットが提示した教育計画は、結局、チャーティスト運動の挫折の中で、結実することは

³⁶⁷ 宮坂広作『英国成人教育史の研究Ⅰ』明石書店、1996年。

³⁶⁸ 1852年にマンチェスターで英国初の公共図書館が開設されている。

³⁶⁹ 矢口, op.cit.

なかった。しかし、その失敗と教訓を横目にみていた人々が、より温和な立法的手段および行政的手段によって社会改革にとりくむ動きが以降英国内の社会主義運動として現れることとなる³⁷⁰。その流れを汲んで 1854 年に設立されたのが、〈ロンドン労働者大学〉(London Working Men's College)である。これは、ベンタムに代表される功利主義的自由主義に対する批判的立場をとる英国人社会主義者フェデリック・デンション・モーリス(Federick Dension Moris 1805-1872)やジョン・ラスキン(Jon Ruskin 1819-1900)によって設立された機関であった。モーリス自身が学長となり、聴講料 2 ペンスで、労働者に向けた〈非職業的一般教養〉であるところの、政治学、歴史、数学、言語とシェークスピア劇、図画、音楽などの講座が開講されたのである(宮坂 1996)。1899 年には、ラスキンの名をとって、オックスフォード大学に労働者階級の受講生のための宿泊制機関〈ラスキン・カレッジ〉が開設された³⁷¹。既に英国では、ロバート・オーウェンの〈協同社会〉(co-operative community)を思想的基盤として 1820 年代から労働者組合運動や協同組合運動などがある程度の素地を固めていた。したがって、英国においては、19 世紀後半期既に、労働者階級はある程度有力な発言権を有していたと考えられる。

時を同じくして、大学側も新たな変革の時期に直面していた。矢口(1998)によると、いわゆる〈レッド・ブリック〉³⁷²といわれる新しい大学がマンチェスター、ニューカッスル、ブリストル、バーミンガムなどの地方都市を中心に設立され、宗教的な人的条件が取り除かれ、医学、教員養成、工学そして経済学などより実務的な学問を導入し始めていたのである。これによって古典的な大学であるオックスフォードとケンブリッジも自らの閉鎖性を解き、内部改革に挑まなければならなくなった。さらに、大学側にも、大衆をひきつける求心力を失ってしまっていた英国国教の影響力奪還、そして社会的協調と安定のためのイデオロギー操作といった動機が内在していた。そもそも、教会と国家のために仕える主導者の養成という伝統的ミッションを掲げていた古典的な大学が、その社会的役割を再度見出すために、その機能を拡張しようとしたのである³⁷³。このように、中産者階級と労働者階級そして大学側それぞれの関心が合致することで、全国への巡回講義や構外教育への取り組みが始まった。その先駆例が、当時ケンブリッジ大学トリニティ・カレッジの研究員を務めていたジェームズ・スチュアート(James Stuart)³⁷⁴による女性向けの巡回講座(科学史や天文学等)である。彼

370 代表的な事例が、1884 年に始まるファビアン主義である。

371 大学から正式の構成カレッジ認定はなく労働組合が主な運営母体であった。

372 19 世紀から 20 世紀初頭にかけて英国の主要産業都市に開校された大学。オックスフォード大学やケンブリッジ大学に代表される古典的な大学、いわゆる〈オックス・ブリッジ〉の石造りゴシック様式の校舎に対比して、赤レンガの校舎ゆえに〈レッド・ブリック〉つまり赤レンガ大学群と呼称される。

373 矢口, op.cit.

374 ジェームズ・スチュアートは、ケンブリッジ大学トリニティ・カレッジの研究員を務めたスコットランド人。

はその後ケンブリッジ大学に拡張事業を肩代わりしてくれるよう説得し、その結果、1873年に、ダービー、レスター、ノッティンガムに各3講座ずつ公式に大学拡張講座が設置された。当時のコースも100人以上の聴講生が登録していたとされる。これが、冒頭で示した、成人教育の起源である。

ところが、大学拡張運動には致命的な欠点があった。それは労働者の経済的負担である。一週間の収入とはほぼ変わらない高額を受講料を支払える労働者はやはり少数であり、かろうじてその参加数が多かった地域は、協同組合運動や上記のモーリスなどによって先導されていたキリスト教社会主義運動が活発な地域に限定されていたようである。宮坂(1996)は、大学拡張運動やラスキン・カレッジの限界を、「上からの慈恵的な保護政策」³⁷⁵が労働者階級の中に根をおろさなかったことにあると総括している。

1-3. 労働者教育協会(WEA)

上記のような、職工学校における政治系講座の排除、そして大学拡張講座における高額な授業料といった「上からの教育拡張」の課題によって、これら18世紀の先駆的成人教育活動は労働者層の関心を得ることなく、結局はごく少数の向上心に駆られた労働者あるいは中産階級の社交場と化してしまっただけで、また、これらの事例はともに、上流者階級や教会関係者の寄付あるいは、無給を辞さない熱心な大学関係者の誠意によってまかなわれていたボランタリーな活動であった。それゆえ、その規模や影響力には限界があったといえる。

そこで、これらの苦い教訓をふまえ、満を持して誕生したのが、英国成人教育を語るうえで最も重要な、「労働者教育協会」(the Worker's Educational Association:以下 WEA)であった。WEAは1903年にマンスブリッジとその妻のみを会員とする組織として設立した「責任団体制度」といわれるものである。マンスブリッジは自ら労働者階級出身であり、14歳で学校を出た後、15歳で枢密院教育部に「ボーイズ・コピースト」として勤務する中で、教育部内に保存されていたマシュー・アーノルドなどの教養主義者の文献に触れ刺激を受けた³⁷⁶。当時、向学心に溢れた労働者階級出身者がそうであったように、ロンドン大学の拡張講座や、セツルメント運動の拠点でもあったトインビー・ホールの講演会などにも積極的に参加し、教養教育の喜びを身をもって体感していったのであった。それらの活動を通して、労働運動推進者や大学関係者、国教会の重鎮たちの支持をとりつけたマンスブリッジは、自宅を拠点として WEA を立ちあげた³⁷⁷。そして、5年以内に英国各地に

³⁷⁵ 宮坂, op.cit., pp.232

³⁷⁶ マイケル・D・スティーヴンス(渡邊洋子訳)『イギリス成人教育の展開』明石書店, 2000年。

³⁷⁷ その主な活動は、成人教育に関する情報集約と大学との連携であったため、専用の施設は必要ではなかった。現在でいう中間支援型 NPO にあたるといえるだろう。

50 支部を設置、5,000 人の会員を獲得という脅威的なスピードで、その規模を拡大させていったのである³⁷⁸。

これに応じて、大学側も非常に積極的であり、オックスフォード大学内に労働者のためのチュートリアルクラスが導入され、1899 年には、前述のように非公認ながらも労働者の受講生のための宿泊制機関であるラスキン・カレッジが設立された。授業内容は、経済学、経済理論、経済史が大半、政治理論、イギリス文学、地方政治や社会学などの講座もあった。受講者は、綿織物工業の労働者が多く、ロンドンでは事務員が多数という結果であった³⁷⁹。

矢口(1998)は、WEA がこれほど急激な発展を遂げた理由は主に以下の 2 点が挙げている。第一に、少人数のチュートリアル制を導入したということがある。しかもその講義内容は、あえて高等教育に集中させ³⁸⁰、特に、政治教育を労働者教育の中核にすえたという点が特筆できる。この背景には、前述の職工学校の教訓、つまり、政治系の講座を意識的に排除したことで、労働者層の興味を引くことができなかつたという結果をふまえた試みであったと考えられる。第二に、その活動費として公的資金が投入されたということがある。授業料の半分は大学が、1/3 は教育院が、残りの 2/3 は地方教育当局やカーネギー財団など民間慈善団体が負担した。戦時下においても、その活動規模は縮小こそすれ、断絶することはなく、219 支部、55 クラスが継続された。これらの甲斐あって、戦後英国産業組合の役人、首長、国家議員の多くは WEA の受講生または講師という状況が生まれ、地域のオピニオンリーダーがここから排出されていったのである。さらに矢口(1998)は、英国特有の責任団体制度である WEA の特異性を、以下の 2 点、つまり大学と労働者階級組織との連携、そして中央政府からの直接補助金によって支えられた公共育成を有するシステムにあると強調している。

このように、19 世紀前半から、職工学校、夜間学校、大学拡張運動、そして WEA と発展を遂げてきた英国の成人教育であったが、一貫して、労働者に向けた教養教育へのこだわりを保持していたということがわかるだろう。

378 デヴィッド・J・ジョーンズ(新藤浩伸訳)『成人教育と文化の発展』東洋館出版社、2016 年。

379 矢口, op.cit.

380 1933 年の成人教育委員会報告書によると、1929 年から 30 年ロンドン以外の WEA 支部で開催された 11,142 コースのうち、62%が手工芸や健康などの実用系、29%が言語、文学、演劇、自然科学などの学術、そして 9%が音楽、身体、ダンスなどのレクリエーションであった。ロンドンで開催された 4,886 コースにおいては、58%がレクリエーション、次ぐ 33%が学術、22%が実用と、逆の結果になっている。

2. アーツカウンシル・メンバーの成人教育時代：W・E・ウィリアムズ、ショウ、R・ウィリアムズの実践

英国アーツカウンシルの歴史をあらためて俯瞰してみると、その関係者の多くが、成人教育の専門家であったことが浮き彫りになってくる。その傾向は、既に述べたように、1940年に英国アーツカウンシルの前身 CEMA が設立された際のボードメンバーの内訳にも確認することができる³⁸¹。そして、本論文がとりあげる 1960年代から 1970年代にかけて、英国アーツカウンシルのメンバーや事務局長職を担った人物の中にも、成人教育の実務家あるいは研究者としてのバックグラウンドをもつものが多数存在した。その代表的な人物が、既にとりあげた W・E・ウィリアムズとロイ・ショウである。この二人の成人教育時代については、既に前章で述べたところであるが、前者は、大衆出版ペンギン・ブックスの編集者を務めた後、英国アーツカウンシルの前身 CEMA 設立に尽力した経験をもつ人物で、社会福祉型文化政策の先駆例となった「人々のための芸術」(Art for People)展を全国巡回させるスキームを築いた。しかし、戦中の軍隊教育の経験を機に、その方針は一変し、英国アーツカウンシル事務局長就任後は、社会福祉型文化政策から、「数本でもバラ」つまり「ケインズ・レガシー」を引き継ぐロンドン中心の卓越した芸術を支援する方針へと大きな方向転換を図ったことで、英国アーツカウンシル史では頻繁に参照される人物となった。同じく、ロイ・ショウも、既に述べたように、アーツカウンシル事務局長就任以前は、ハル大学で成人教育の研究者、実践家として 25年間キャリアを積んでいる。さらに、特筆すべきは、1973年から3年間英国アーツカウンシルのメンバーを務めた文化研究者の R・ウィリアムズの成人教育におけるユニークな手法である。ここでは、その実態について簡潔にふれておきたい。

R・ウィリアムズは、1940年代後半から、イースト・サセックスの学校で成人教育の講座を受け持っていた。当初は、国際関係についてのクラスのみであったが、後に文学のクラスを受け持つようになる。高山(2010)は、その際にウィリアムズが展開した具体的な教育方法を掲載した「文学教育におけるいくつかの実験」という短文をもとに、彼が積極的に体現しようとしていた「実践批評」³⁸²の実態を明らかにしている。以下では、その分析をもとにウィリアムズの成人教育の実態と思想をみてみよう。例えばそれは、短い詩や小説の一部を学生に読ませ、そのテキストのみを読んで受けた印象などを学生同士で議論させるというもので、教師は作者名を含め、テキストに書かれていること以

381 アマチュア演劇の専門家ローレンス・ドゥ・ガルデ・ピーチや、詩人・音楽教育者のレジナルド・ジャックなどがあげられる(Sinclair 1995)。

382 実践批評とは、その提唱者である I・A・リチャーズにおいては、理論的批評と対をなすものであり、その二つは、結びついていただけではなく、切り離しがたいものであった。その後の発展の中で、理論は退けられ、実践は教育学的にも、そして道徳的にすらも優越しているとみなされるようになっていく(高山 2010)。

上の知識は一切与えず、また自身のコメントも、議論が終わるまでは語らないという形式であった。R・ウィリアムズにとって、成人教育における実践批評とは、生徒たちが読解と経験とを結びつけるための最良の方法であり、文学作品以外の様々なテキスト、さらには社会全体を批評的に「読む」まなざしを体得するための作業であったという。1951年からR・ウィリアムズは、「公的表現」と題されたコースを担当し、新聞や広告の読み方、他人の議論の聴き方や発言の仕方、さらにはレポートの書き方、ノートの取り方、問題の把握の仕方に至るまでを授業の内容に盛り込んでいたのである。加えて、高山(2010)は、この背景にあるR・ウィリアムズ独自の教育思想について、彼自身の発言を引用しながら、以下のように説明している。

ウィリアムズは、また「理解のための道具」のみならず、それを「表現する道具」も労働者は必要としていると考えていた。『労働者はたいてい自分が言いたいことも書きたいことも知っているが、それを表現する方法を与えられていないのだ』[Williams, 1925b, p182](中略)必要なことは、あくまで労働者自身が問題を把握し、深め、そして自身の言葉で表現するための方法を共に検討することだった³⁸³。

概して、高山(2010)は、R・ウィリアムズの成人教育の真髄は、この「表現する道具」、つまり応答する能力の育成にあるとみる。そして、労働者自らの手で、このようなく技術>を獲得することを通して、彼らが、社会変革の担い手となることが望まれたのである。ここで注目すべきは、このことは、まさに、コミュニティ・アートが目指す<カルチュラル・デモクラシー>の精神、つまり、専門家と非専門家の間にくり広げられる<創造的技術の共有と蓄積>を通して、コミュニティ自体の<自己表現力>(self-expression)と<自己決定力>(self-determination)を創出しようとする発想とクロスオーバーするということである。対象を理解するあるいは、鑑賞するだけではなく、自らが応答し、表現するための技術を習得することではじめて、いわゆる<公共圏>への参加は可能になる。逆に、こういったくもたざるもの>との間の技術の共有なくして、<公共圏>は真にパブリックな場として開かれたものとはならない。代わりに、そこに立ち現れるのは、教養と財産を入場基準とする<ゲート付きコミュニティ>なのではないか。まさに、この問いをめぐる葛藤の中に、R・ウィリアムズの成人教育とコミュニティ・アートの間の共通意識を見出すことができるだろう。すなわち、前者は、文芸作品のテキストを介して、後者は、70年代に一般的に流通し始めた8ミリフィルムやシルクスクリーンとい

³⁸³ 高山智樹『レイモンド・ウィリアムズ: 希望への手がかり』彩流社, 2010年, 69-70ページ。

った記録機器を通して、＜公共圏＞へのアクセスを可能にする言語的、創造的技術を拡充させていったのである。彼らの実践は、まさにユルゲン・ハーバーマス(Jurgen Habermas)が以下のように提言した公共性の真意を体現する取り組みであったといえるだろう。

万人が参加基準をみだし、すなわち教養と財産のある人物たるための私的自律の資格を取得する平等な機会を万人に許容するような経済的社会的条件がととのったときに、はじめて公共性が保証されるのである³⁸⁴。

公共性を保証する「私的自律の資格」とは、決して経済的に勝ち取られるものではなく、個々人の社会的属性を超えて広く共有されるべきものである。そのための、日々の地道な実践、とりわけ、その資格圏内から最も遠いとされる労働者層の私的生活に徹底的に密着した取り組みが、成人教育であり、コミュニティ・アートであったといえる。ハーバーマスは、前述の提言に先んじて以下の問い、つまり「公衆を参加させて争われる社会的葛藤が、なぜイギリスではほかの諸国よりもこれほど早くから成熟してくるのか」に応じて、1694年から1695年の英国における3つの事件をとりあげた。一つは、通称貿易から資本主義へと生産様式の変化を決定づけたイングランド銀行の創立、二つめは、新聞メディアの浸透の契機となった事前検閲制度の撤廃、そして国家権力の議会制化を進展させた内閣政府の誕生である。ここで強調すべきは、これら17世紀の公的制度改革とともに、19世紀以降本格的に進展していく、大衆教育を目的とした私的生活圏での取り組み、すなわちセツルメント運動や大学拡張運動を起源とする、成人教育の存在が加えられなければならないということである。公的枠組みの整備とともに、それを活用する個々人の能力とその発展に重きが置かれたということが、英国市民社会の醸成を紐解く要素ではないかと考える。

3. 小括：アーツカウンシルと成人教育の親和性

さて、ここまで、18世紀の成人教育前史、大学拡張運動そして公的資金の投入によってシステム化されたWEAの歴史を通観した。そして、アーツカウンシルの重職を経験した人物たちが、そのキャリアの初期において、教養主義的成人教育の精神の実現に向けて、実際どのような手法をとったのかについて明らかにした。斯くして、ウィリアムズの＜実践批評＞をともなった成人教育のスキルと経験は、70年代後半になって彼の入職を契機として、密かに英国アー

³⁸⁴ ユルゲン・ハーバーマス(細谷貞雄、山田正行訳)『公共性の構造転換 市民社会の一カテゴリーについての探求』未来社、2007年、pp.117.

ツカウンシルに持ち込まれることとなったわけだが、しかし結局、ウィリアムズの成人教育の精神は、アーツカウンシルに根付くことはなかった。その要因として、ウィリアムズ自体が、英国アーツカウンシルに馴染むことない異分子的存在であったこと、そして、ショウがシンパシーを感じたのは、ウィリアムズ的な＜実践批評＞型の成人教育ではなく、ホガートの＜教養主義的＞大衆教育であったことがあげられる。それは、むしろ、教養としての文化を正しく理解する能力を体得するための成人教育であり、その根底には、個々人のモラルつまり道德教育の精神が影響していたのである。

さいごにこれら英国伝統の教養主義的成人教育と英国アーツカウンシルとの関連性について改めて概括しておきたい。新藤(2016)は、上記のようなレイモンド・ウィリアムズやリチャード・ホガードといったカルチュラル・スタディーズの理論家且つ成人教育の実践者でありながら、アーツカウンシルの運営にも関わった人物の存在を例にあげながら、以下のように述べている。

文化政策、文化理論、文化運動における「文化」概念の問い直しは、成人教育の現場で展開され、政策や理論に結実していったのである。このように英国におけるカルチュラル・スタディーズの系譜が成人教育と関わっていた点も、あまり知られているとはいえない。(中略)また、リチャード・ホガードは、カルチュラル・スタディーズの理論家として知られているが、成人教育の実践者でもあり同時に 1977 年から 1981 年まではアーツカウンシルの副理事長も担っていた。このように、文化研究、成人教育の実践と研究、文化政策の進展が相互に関わり合いながら進展していった時代が、1970 年代以降のイギリスには存在していた³⁸⁵。

まさに、ここでは、これまであまり着目されてこなかった、カルチュラル・スタディーズ、成人教育、アーツカウンシルという 3 つの領域の交錯点が強調されている。特に、1970 年代には、ホガードとウィリアムズに加え、25 年の成人教育キャリアを持つロイ・ショウが事務局長に就いていた時期であり、英国アーツカウンシルという組織における成人教育との強い繋がりが確認できる。

それではなぜ、英国アーツカウンシルには成人教育をバックグラウンドに持つ人材が多いのか。その親和性はどこからくるのだろうか。

まず、そもそも成人教育の領域においては、文化芸術の役割が欠かせないということがある。芝

³⁸⁵ 新藤浩伸「解説」デヴィット・ジョーンズ(新藤浩伸訳)『成人教育と文化の発展』東洋館出版社、2016年、pp.239.

原 (2008)は、成人教育の総体を広く社会史的にとらえようとした人物として、成人教育研究者のトマス・ケリー(Thomas Kelly)をとりあげ、彼の学問的貢献として、成人教育の手段としての文化、つまり新聞、図書館、博物館、公共図書館、アートギャラリーや映画館の影響を明らかにした点を強調している。例えば、Kelly(1970)によると、19 世紀の半ばには、記述の職工学校は、労働者たちに科学技術の講座を提供するだけでなく、安い入場料でコンサートを企画することも行っていた。特にその時期には、労働者の間でブラスバンドやコーラスが流行しており、1830 年代以降は、リンカーンやダービーなど綿織物産業がさかんな地域で、ミュージック・ソサエティが結成され、エプロンを付けたままの鍛冶職人などが夜な夜な集まって練習に勤しんでいた。また 1847 年開館のイプスウィッチ博物館は、労働者に開放する目的で、水曜日と金曜日の夕方を無料で開放し、毎週パブリックレクチャーが開催され、鳥学や昆虫学の講座に 500 人ほどが集まっていたとされる。つまり、成人教育とは、いわゆるリベラル・アーツとしての非職業的教養教育を意味するわけだが、必ずしもその方法は座学だけに限らない。ケリーが主張するように、広く文化芸術を含めるものとして捉えた場合、アーツカウンシルはまさに、その成人教育としての芸術を担保する場として捉えることができるのではないだろうか。

さらには、英国アーツカウンシルと成人教育がクロスオーバーする接合点として、何よりも教養を基軸としているという点があげられるだろう。これまでみてきたように、成人教育は労働者を対象に、職業教育ではなくあえて教養教育を提供することを目的として派生した動きであった。矢口(1998)はそのエッセンスを「人間が自由に生きることを求め、自己の人生の主人公として納得のゆく自己決定をするには、深い思索による思想の獲得が必要である。それをこそ『教養』とするならば、大学は教養を深める手助けとなる人的・物的な財産があるということの意味も認識する必要がある」と述べている。モーリスやラスキンをはじめとする 19 世紀英国社会主義思想家たちが、あくまでも、即時的に役に立たない教養にこだわった極意がここに見出せる。また、英国アーツカウンシルの基礎を築いたケインズも、既にみたように、ケンブリッジ大学での学生生活を通して、<美的経験に基づく叡智主義と審美主義>という、彼の生涯を貫く芸術的信条を体得した人物であった。彼が、半独立型の芸術支援組織である英国アーツカウンシルを立ち上げた理由も、まさに、芸術に関する「知識と理解と実践」の発展のためであった。そして、これら双方の信念を支える背景には、その教養が個々人の<モラル>つまり<道徳>を育み、ひいては社会全体の<公共善>の醸成へとつながるという思想に裏打ちされたものであったという点も強調しておかなければならないだろう。そして、いずれも、個々人の教養＝モラルが、功利主義および自由放任主義の弊害を食い止める唯一のストッパーになりうるのだという強い信念を内包していたということも特筆すべき点である。

終章 コミュニティ・アートと英国アーツカウンシル

本論文では1960年代後半から1980年代にかけて英国で展開したコミュニティ・アート・ムーブメントの実態と、それに対する英国アーツカウンシルの政策方針の変遷について分析を行った。そして、第一に、英国コミュニティ・アートとは一体何だったのか、第二に英国アーツカウンシルはなぜコミュニティ・アートを支援したのか、そして第三に、はたしてコミュニティ・アートと英国アーツカウンシルは、根本的に相いれるものだったのか、という問いの解明に取り組んだ。さいごに、それぞれの論点に対する本論文の解釈を簡潔に述べておきたい。

1. 英国コミュニティ・アートとはいったい何だったのか

コミュニティ・アートの歴史的変遷を再度概括すると、1960年代の学生運動の余波から生まれたコミュニティ・アクティヴィストの活動と、アンダーグラウンド・カルチャーを醸成したブックショップやミクスト・メディアスペースを拠点としたアーツ・ラボレトリー・ムーブメントにその萌芽をみることができる。次いで、本格的なコミュニティ・アートの登場は、当初ロンドン北部やエディンバラ、リバプールなどの大都市を中心に展開し始めた動きにみることができる。そして、1970年代に入ると、英国アーツカウンシルや民間財団、そして自治体の助成金を得て発展し次第に組織化していった。同時に、コミュニティ・アーティスト達も、自分たちの活動をアドボケートするための組織<コミュニティ・アーティスト協会>(ACA)を1975年に発足させ、全国のコミュニティ・アート活動実践者を集めた定期集会や、それらの実践例に関する全国調査などを実施し、コミュニティ・アート・ムーブメントの発展に寄与した。しかし、1980年代には、それらコミュニティ・アートの形態が多様化していく中で、徐々にそのムーブメント的要素を失うと同時に、1982年に英国アーツカウンシルからの直接補助金が撤廃されたことを契機に、収束していくという経緯をたどったのである。

ところが、冒頭で述べたように、これまで英国コミュニティ・アートに関する学術論文は、本国英国においてもほとんどみられてこなかった。むしろ、アカデミアの間でもアーティストの間でも、1960年代から1980年代におけるコミュニティ・アート・ムーブメントを積極的に評価しようという姿勢は希薄だったのである。それはなぜか。主な要因は以下の4点に集約できる。つまり、1) アクティヴィズムからプラグマティズムへの変容、2) 文化民主主義から文化の民主化への転調、3) 芸術性評価の欠如、4) 理論化に対する無関心である。

すなわち、ここでの論点は、コミュニティ・アートは、当初の目的や理念を失ってしまったという<政治的一貫性の欠如>を批判する意見と、その価値をどう判断するのかという<評価基準>の間

題に二分できる。前者は、O・ケリーの指摘にみられるように、コミュニティ・アートが、その財源確保のために補助金中毒化したことで、〈カルチュラル・デモクラシー〉という真の目的から脱線してしまった、そして当初のアクティズムや批判性を失ったコミュニティ・アートは、実用性を重視する地方自治体のソーシャル・サービスへと成り果ててしまった、とする立場である。後者は、非専門家の参加が重視されたことで、コミュニティ・アートの成果物はデザイン性の低さや子どもたちの壁画といったイメージが定着し、稚拙なアマチュアリズムあるいは内輪なアート教室として過小評価されるに至ったという見解である。ビショップの批判に代表されるように、何か良いことをする(do-gooder)という献身や貢献といった倫理的基準のみが強調されることによって、芸術性の評価、つまり自己内省性を伴った批評的鑑者の存在が欠落していたという指摘が散見される。

以上は、これまでの英国コミュニティ・アートの一般的な評価であったが、実際のところはどうだったのか。本論文では、これら既存の見解に対して基本的には同調しながらも、以下の5つの点について修正を試みた。つまり、1) 職業としてのコミュニティ・アーティスト、2) アーカイブ機能、3) ミドルクラス・ヒッピーのイニシアチブ、4) アート界を巻き込んだ論争、そして5) 現在の英国アート・シーンへの影響である。ここでは特に、これまでの英国コミュニティ・アートに関する主要な論点となってきた〈政治的一貫性の欠如〉と〈芸術的評価の欠如〉に関して補足しておきたい。

まず、コミュニティ・アート活動を、有志の人々の善意やボランティアズムに依存するのではなく、公金を投入することによってコミュニティ・アーティストを職業化し、結果としてこれらの活動が継続性を保持し得たこと、この点は大きく評価すべき点である。ケインズも経験したロンドン芸術家協会での苦い教訓にもみられたように、「芸術家のことは芸術家にまかせる」という環境を持続させるために、個人の奉仕や民間の努力に頼るには限界があり、その代わりに公共の厚生を目指す大きな組織体が必要であった。同じく、大学拡張運動の限界からも明らかのように、労働者を対象にした教養教育という非営利活動を継続するためには、上流階級や教会関係者の善意あるいは無給を辞さない大学関係者のボランティアズムに頼ってはい活動が立ち行かない。ここでもやはり公的資金の必要性が叫ばれ、その結果誕生したのが労働者教育協会(WEA)であった。期せずして、これら先人たちの経験に沿うかのように、コミュニティ・アートもまた、公金の投入によって、その持続性が担保され、有志の芸術運動と労働運動が公共政策との交錯点をもったという点は、興味深い回路である。他方で、このような公金投入によるコミュニティ・アートの職業化と活動の安定化が、政策の紐付き、あるいは助成金中毒、と捉えられたことで、上記のような〈政治的一貫性の欠如〉に対す

る批判につながったということにも自覚的であらねばならない³⁸⁶。芸術活動に公金を投入することに対する外部評価の危うさを如実にあらわす例といえるだろう。

さらに、当時の美術批評誌の中で、既にコミュニティ・アートをどういった基準で評価するかという論点が提示されていたということにも注目したい。とりわけ、ここでは、上記のような芸術性評価の欠如を指摘する批判的観点ではなく、そもそもコミュニティ・アートにはそのような既存の芸術性評価があてはまらない、つまりギャラリーで扱われるアートとコミュニティ・アートとの間に根源的なイデオロギーの違いが存在するという解釈を強調しなければならない。すなわち、その評価対象が、最終的な成果物(end product)であるか、参加者がどのように関与したかというプロセス(process)であるかという根本的な相違に関する気づきである。この点は、まさに近年の〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉の議論にも通底するところであり、社会に積極的に関与するアートをどう評価するかという今日的課題につながる点である。オープン・エンド、オーソリティ・フリー、スクラップ・アンド・ビルドといった名称が示すように、最終形態、所有権、保存手法、このすべて不確定なこれらの新しい芸術的实践には、既存の芸術性評価を援用することが非常に難しい。

しかし、このように所在不定なく〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉の中でも、コミュニティ・アートの扱いが最も困難である理由は、その主役と目的にあるといえるだろう。つまり、コミュニティ・アートの主役はアーティストではなく、あくまでも非専門家の地域住民であるということ、そして、その最終的な目的は、作品の制作やその展覧会ではなく、芸術文化の独占と中央集権に反発する、分権化運動(Decentralisation)の一環として、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から、市井の人々の日常へと取り戻し、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の〈自立性〉(Autonomy)を高めること、すなわち、カルチュラル・デモクラシーなのである。その意味で、コミュニティ・アートは、最も〈アート・レス〉(art less)なく〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉であると読み解くことが可能であろう。同時に、コミュニティ・アートがかろうじて〈アート〉である最終的な拠り所は、専門家としての〈アーティスト〉の〈創造的技術〉を共有しようという自覚的な行為にあるといえるだろう。このようにアートとして最も曖昧な存在であるコミュニティ・アートが、プロセス重視型の芸術実践として現代アート史の流れの中に介入せざるを得ないという現実は、まさにビショップやケスターの言説に自明の現象としてみてとれる。今後この議論と類型化がさらなる発展を遂げるための、具体的な資料として、本論文で得たコミュニティ・アートの新たな解釈は有効なものとなりえるだろう。

³⁸⁶ ただし、実際に、コミュニティ・アーティストたちが初期の理念を忘れて、実用性を重視するソーシャル・サービスと変容したというよりも、今回の事例研究でみたように、そもそも青少年教育の一環として始まったコミュニティ・アート・プロジェクトもあり、カルチュラル・デモクラシーに対する思い入れには、事例ごとに濃淡があるということも明らかとなった。

他方で、幾つかの理念的矛盾も浮き彫りとなった。第一に、カルチュラル・デモクラシーの実効性である。今回の事例研究からは、プロジェクトの主体者が労働者階級やエスニック・マイノリティに属する人々ではなく、ミドルクラス・ヒッピーであったという傾向が明らかとなった。これらのコミュニティ・アート活動は、その主な対象を労働者階級やエスニック・マイノリティに絞りつつも、その主催者たちは決してそれらの社会的属性にあてはまる人々ではなかった。その意味で、本当に、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から人々の日常へと取り戻す、というコミュニティ独自の自立性に立脚した運動であったかどうか、慎重に判断する必要があるだろう。むしろ、真の意味でのアクティビズムや集团的自助活動は、同年代のバンクロックや、ブラック・アートなどに傑出して見出すことができるかもしれない。それらは、いずれも公金に手を染めることなく、それが故に、既存のヒエラルキーに回収されずに最後まで急進性と独立性を死守し続けた。

しかし、ここで強調すべきは、ミドルクラス・ヒッピーによる、ゆるやかなコミュニティ・アート活動であったからこそ、当時の急進的アクティビズム運動からは除外されがちであった、女性、子ども、移民というアクター達に、自己表現と自己決定権を体現する機会を与えた場所であったという解釈である。また、彼らが、上述のように、公的助成金を受けることに対する抵抗感がなく、むしろそれを巧に使こなしたことによって、それらの活動は、同じ地域で長年継続することとなった。定点観測的な視野に立脚した場合、ささやかながらも長期的な社会変革を醸成するためには、何よりも活動の継続性が必要である。公金に手を出さないことが、真の意味でのラディカルズムであるとはいえない。英国コミュニティ・アートは、芸術文化に税金を投入することの危険性ととも、その意義を後世に問い直す契機を与えてきたのではないだろうか。

第二の矛盾は、地方分権化に反対するコミュニティ・アーティスト協会の姿勢である。つまり、彼らはコミュニティ・アートの〈ナショナル〉な全国的ムーブメント性にこだわるあまりに、その理念的支柱である、カルチュラル・デモクラシーが希求するところの、内発的な文化活動によって、中央集権からの脱却とコミュニティ独自の自立性の高まりを重視する〈リージョナル〉な姿勢から乖離することとなったのである。このように、地方分権化を批判する ACA の姿勢は、コミュニティの自立や自己決定権を理念的支柱とするコミュニティ・アート本来の初期設定と大きな矛盾を生み出すこととなった。この帰結は、英国コミュニティ・アートに関する新たな解釈として注目すべき点である。さらに、英国でのコミュニティ・アート・ムーブメントは、必ずしも自然発生的な流れのみで拡張していったのではなく、むしろコミュニティ・アーティスト達によって、意図的に画策され、アドボケートされていった現象であったということも浮き彫りとなった。

以上のように、英国コミュニティ・アートは、批判と矛盾を抱える現象であったが、最後に、本論文

で明らかとなった、最もポジティブな側面を再度強調しておきたい。つまり現在の英国アート・シーンの中枢にいる人々が自らのキャリアの初期に、このコミュニティ・アート・ムーブメントを経験していたという事実である。政治性と芸術性ともに過小評価されてきたコミュニティ・アートに対する批判とジレンマを体現してきた人物が、英国アート・シーンあるいは英国文化政策の中枢で、それらのアクセスの拡充に献身しているという点は、70年代のコミュニティ・アートを積極的に評価する最も有意義な要因であるといえる。

2. 英国アーツカウンシルはなぜコミュニティ・アートを積極的に支援したのか

次に、「なぜ英国アーツカウンシルはコミュニティ・アートを積極的に支援したのか」という問いである。ここでのポイントは、英国アーツカウンシルは必ずしも積極的に支援したわけではなかったという新たな解釈である。すなわち、一方で、英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート支援は、専門部局を設置する制度面においても、予算配分においても重点施策として積極的に実施された。しかし他方で、カウンシル内部の議論に焦点をあてた場合、その実質的な姿勢は必ずしもコミュニティ・アートを100%支持するものではなかったということが明らかとなったのである。とりわけコミュニティ・アートの全盛期に英国アーツカウンシルの事務局長を務めたロイ・ショウは、痛烈なコミュニティ・アート批判を繰り返し、それらはあくまでも伝統的なアートの〈補完〉であり、〈代替〉ではないとして予防線を張り続けた。そして、アートに対する個別の〈当事者性〉ではなく、普遍的な〈質〉つまり〈卓越性〉を重視したのであった。このように、英国アーツカウンシル内に存在していたコミュニティ・アート批判は、コミュニティ・アート政策を新たな文化政策として推進する労働党政府に対して、カウンシルの明確な独立性を主張するための苦し紛れの演出でもあったと考えられるだろう。そしてその背景には、「アームズ・レングスの法則」など幻想にすぎない、すなわちアーツカウンシルは政府から独立を保持しえないというジレンマに対する抗いが影響していたのである。

本論文では、さらに、英国アーツカウンシル史全体をふまえたうえで、コミュニティ・アート政策の位置づけを検証するために、創始者であるケインズが提唱した基本方針を基軸に、それがどのように継承され、どういった形で70年代のコミュニティ・アート政策へと結実していったのかに着目した。ここでは、英国アーツカウンシルの根幹にある2つの理念、〈ケインズ・レガシー〉と〈成人教育〉が浮き彫りとなった。

まず第一に、ケインズ・レガシーである。ケインズは、英国アーツカウンシルの創設にあたって草稿されたロイヤル・チャーターの中で、その基本方針を規定した。それが〈ケインズ・ドクトリン〉つまり、〈半独立性、アドバイザー機能、ファイン・アート限定〉であった。しかし、ケインズ自身がた

った10ヶ月の会長職任期を経て急逝したため、そのグランド・デザインは結実をみることなく、彼の当初の方針、つまり〈ロンドン、エクセレンス、ハイアート〉を重視する姿勢がクローズアップされることとなった。これが、後に英国アーツカウンシルの中に継承されていく〈ケインズ・レガシー〉である。‘The best than the most’「最大多数よりも最上級を」と謡うケインズの文化政策は、彼の予期せぬ形で拡大解釈され、悪名高い〈ケインズ・レガシー〉として継承されていったのである。

そして、英国文化政策の転換期を引き起こしたポストモダニズム的多文化社会が過度に叫ばれた70年代において、そのケインズ・レガシーはかろうじて〈エクセレンス〉を温存する形で生き延びた。

第二に、英国アーツカウンシル史全体を流れる通奏低音ともいえる、成人教育の思想がある。カウンシルの歴代要人を務めた人物の多くには、成人教育の領域でのバックグラウンドをもつものが多数存在していた。その代表的な人物が、まさにコミュニティ・アート批判を行ったロイ・ショウであった。特に、ショウにとって、その政策的信条を形成するうえで大きな影響を与えたのが、当時アーツカウンシルのメンバーを務めていた盟友ホガートとR・ウィリアムズの存在であったという点も特筆すべき点である。ショウと同じ労働者階級出身の知識人であり、且つ成人教育の実務経験をもつという彼らの存在はその政策方針を後押しする強力な布陣となった。特に、ショウは、大衆文化の価値や成人教育の手法に関してより柔軟な態度をとっていたR・ウィリアムズではなく、イングランドの有機的共同体を理想化し、教養文化を正しく理解する大衆教育の重要性を説いたリーヴィス主義をより色濃く継承するホガートの立場を強く支持した。このことは、1970年代のコミュニティ・アート最盛期において、ショウ自身、ひいては英国アーツカウンシル全体が、〈教養主義的成人教育〉へと傾倒していく基盤となったと考えられる。

3. コミュニティ・アートと英国アーツカウンシル

さいごに、「はたしてコミュニティ・アートと英国アーツカウンシルは、根本的に相いれるものだったのか」という問いである。ここでは結論として、当初の推測のとおり、それらは基本的には相対立するものであったといえるだろう。すなわち、上記のように、芸術文化を一部の支配的階級やエリート層の手から市井の人々の日常へと取り戻そうとする〈カルチュラル・デモクラシー〉を標榜するコミュニティ・アートと、エクセレンスを重視する〈ケインズ・レガシー〉と教養文化を正しく理解することを目的とする〈成人教育〉の伝統をもつ英国アーツカウンシルの基本姿勢は根本的に相対立するものだったのである。

ここで、本論文の帰結として最も強調すべき点を再度述べるとするならば、これまで肯定的に捉

えられてきた英国アーツカウンシルのコミュニティ・アート政策であったが、実はカウンシル内部において、コミュニティ・アートに対する批判的見解が多数存在していたということがある。その姿勢を牽引したロイ・ショウの信条の背景には、＜教養主義的成人教育＞の理念と、それを共有するリチャード・ホガートやレイモンド・ウィリアムズなどの文化研究者の存在があった。すなわち、1970年代の英国アーツカウンシルを舞台に、文化政策、成人教育、文化研究が相互に関連しながら発展していたという稀有な現象であったといえるだろう。

そして、もう一つ注目すべき論点は、コミュニティ・アートの評価を巡る当時の論争の中から、カルチュラル・デモクラシーが希求する＜当事者性＞(relevance)という概念が浮き彫りになったということ、そしてそれ自体が内包するある種の危うさが現前化したという点である。それは、一方で自分たちの文化を希求する自己表現と自己決定力を醸成する原動力となりつつも、他方で、ナルシズムと排他性を誇張する不安定さを大いにはらんでいるという教訓である。この点は、コミュニティ・アートの特性と限界を示唆する重要な論点であると同時に、そもそも＜コミュニティ＞すなわち＜共同体＞という概念がもつ両義性に通底する点でもある。その意味で、s英国コミュニティ・アートの問題の根幹は、これまで指摘されてきたような、政治的一貫性の無さや芸術性の欠如ではなく、何より、ロイ・ショウが提示していた＜当事者性＞への固執であると考えられる。誰の文化か、誰のコミュニティかという帰属の問題を机上にあげることが、建設的な議論を生み出さない。そこには分断と排除しか生まれない。英国コミュニティ・アートの経験が提示する教訓とは、政治的一貫性でも、評価基準の問題でもなく、「誰のアートか」という当事者主義に固執してしまうことの危うさではないだろうか。

総じて、これまで稚拙なアマチュアリズム、あるいは助成金中毒化したアクティヴィズムといった形で過少評価されてきたコミュニティ・アートであったが、プロセスかプロダクトかを巡るアート界を巻き込んだ質的評価の問題は、近年の日本の地域アートに関する論点に重なる共通の問題意識である。また、今回、カルチュラル・デモクラシー概念を通じて、ヨーロッパ諸国との同時代的な文化政策の動きも明らかとなった。これらの点は、英国コミュニティ・アートの複層性を物語る貴重な要素であるといえるだろう。近年、英国70年代の負のイメージつまり、「帝国の衰退」、「英国病」そして「不満の冬」に対する再解釈を試みる研究が登場している³⁸⁷。本研究で得られた実証分析の成果は、自己表現と自己決定権を育む新たな英国70年代像を紡ぐ一助として位置づけたい。

³⁸⁷ Tara Martin Lopez, *The Winter of Discontent: Myth, Memory and History*, Liverpool: Liverpool University Press, 2014.;セリーナ・トッド(近藤康裕訳)『ザ・ピープル イギリス労働者階級の衰退』みすず書房, 2016年。

謝辞

本論文は筆者が神戸大学大学院国際文化学研究科グローバル文化専攻現代文化論コース博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものである。同専攻教授藤野一夫先生には指導教官として本研究の実施の機会を与えて戴き、その遂行にあたって終始ご指導を戴いた。ここに改めて深謝の意を表す。また同研究科の先生方には助言を戴くとともに本論文の細部にわたりご指導を戴いた。ここに深謝の意を表す。本研究の遂行にあたって、Tower Hamlets Local History Library and Archives ならびに V&A Theatre and Performance Archives からは資料を提供して戴いた。ここに感謝の意を表す。なお、本研究は日本学術振興会科学研究費（特別研究員 No. 06895）によった。

参考文献

- 秋田茂『イギリス帝国の歴史』中央公論社, 2012年.
- 秋葉美知子「アメリカにおけるコミュニティ・アート・フィールドの成立と展開に関する研究(1)―非営利組織 Art in the Public Interest (API)の歩みを通して―」『文化政策研究大会 2005 in 浜松～文化政策の深化と交流に向けて～』2005年, 115-126 ページ.
- 秋葉美知子「全米芸術基金 Art in Public Places プログラムの変遷にみるパブリック・アート概念の拡張―カルダーから Culture in Action まで―」『文化経済学』第5巻, 3号, 2007年, 15-30 ページ.
- ジョルジュ・アガンベン(上村忠男訳)『到来する共同体』月曜社, 2012年.
- 穴戸明美「グローバル時代の“セツルメント”再興の意義」『名古屋学院大学論集』第46巻, 第3号, 2010年, 63-83 ページ.
- ハンナ・アーレント(志水速雄訳)『人間の条件』筑摩書房, 2016年.
- Art Monthly, 1976-11.
- Arts Council Great Britain, *The first ten years: eleventh Annual Report of Arts Council Great Britain 1955-1956*, London: Arts Council Great Britain, 1956.
- Arts Council Great Britain, *The Arts in hard time: Thirty-first Annual Report and Account 1975-1976*, London: Arts Council Great Britain, 1976.
- Arts Council Great Britain, *Value for Money: Thirty-second Annual Report and Account 1976-1977*, London: Arts Council Great Britain, 1977.
- Arts Council Great Britain, *Patronage and Responsibility: Thirty-fourth Annual Report and Account 1978-1979*, London: Arts Council Great Britain, 1979.
- Arts Council Great Britain, *Glory of the Garden*, London: Arts Council Great Britain, 1984.
- Arts Council Great Britain Community Art Working Party, “Minutes of the Community Arts Working Party Seminar, Tuesday 26 February 1974”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/72, 1974(a).
- Arts Council Great Britain Community Art Working Party, “Community Art Working Party Oversea Seminar”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/72, 1974(b).
- Arts Council Great Britain Community Art Working Party (Baldry, H (ed)), “The Report of the Community Arts Working Party”, London: Arts Council Great Britain, Held in the V&A Theatre

and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/72,1974(c).

Arts Council Great Britain Community Art Committee “Recommendation for membership of the Community Arts Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1975.

Arts Council Great Britain Community Art Committee (Revel.B(ed)),“Community Art: a reassessment of the first year’s work of the Community Arts Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1976.

Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Community Art Committee: Background Paper on the structure and working of the Community Arts Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1978(a).

Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Community Art 1977/1978”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1978(b).

Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Minutes of the 56th Meeting of the Community Art Committee”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1980.

Arts Council Great Britain Community Art Committee, “Community Art 1981/1982”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/71, 1982.

Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, “Community Arts Evaluation Working Group 1st Meeting” Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/7, 1976(a).

Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, “Community Arts Evaluation Working Group 3rd Meeting” Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/7, 1976(b).

Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, “Community Arts Evaluation Working Group” Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/7, 1976(c).

Arts Council Great Britain Community Art Evaluation Working Party, “Community Arts: A report by the Arts Council’s Arts Evaluation Working Group”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/7, 1977.

Association of Community Artists, “Report on the ACA National Survey of Community Arts Groups & Projects made in April 1974”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/15, 1974.

Association of Community Artists, “Report for ACA Meeting with Arts Council Community Arts Evaluation Working Group October 5th 1976”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/15, 1976(a).

Association of Community Artists, “Notes on the ACA guidelines for Assessing and establishing criteria for community art work (From the ACA National Conference on Community Arts work and Development December 5th 1976)”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/15, 1976(b).

Association of Community Artists, “Community Art Panel 1975: A Discussion Paper - December 1974/January 1975”, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/15, n.d(a)

Association of Community Artists, “Association of Community Artists Draft Discussion Paper on

- the Labour Party Nec Study Group Green Paper on “the arts””, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, ‘Arts Council of Great Britain Records, 1928–1997, ACGB/113/15, n.d(b)
- Baines, J., “Experiments in democratic participation: feminist printshop collectives” *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, 2012, pp.29–51.
- Baldry H, *The Case for the Arts*, London; Secker and Warburg 1981
- Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/4, 1979.
- Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/4, 1980.
- Basement Project. *Basement Community Art Workshop*, Basement Project, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/4, 1981.
- ジグムント・バウマン(奥井智之訳)『コミュニティ 安全と自由の戦場』, 筑摩書房, 2008 年.
- BBC. *Man Alive, All right we ’ll do it ourselves Steoney E1 Festival*, 1973.
<https://www.youtube.com/watch?v=2nxgsvLXKmA>, (2017 年 10 月 30 日最終確認)
- Beck, A., “The Impact of Thatcherism on the Arts Council” *Parliamentary Affairs*, 42, 1989, pp.362–379.
- Belfiore, E. ‘Arts as a means of alleviating social exclusion : does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK’, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.8. No.1, 2002, pp.91–106.
- Belfiore, E. ‘Auditing Culture The subsidised cultural sector in the New Public Management’, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.10.No.2, 2004, pp.183–202.
- Belfiore, E. “Arts as a means of alleviating social exclusion : does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.8.No.1, 2002, pp.91–106.
- Belfiore, E. “Auditing Culture The subsidised cultural sector in the New Public Management”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.10.No.2, 2004, pp.183–202.
- Belfiore, E, and Bennett, O. “Beyond the ‘Tooklit Approach’ : Arts Impact Evaluation research and the Realities of Cultural Policy-Making”, *Journal of cultural research*, 14, 2010, pp.121–143.
- Bennett, O. “Book Review Andrew Sinclair, Arts and Culture: The History of the 50 Years of the Arts Council” *European Journal of Cultural Policy*, Vol.2, No.2, 1996, pp.359–362.
- Bennett, O. “Memories, Dreams, Reflections: Community Arts as Cultural Policy - the 1970s” Jeffers and Morriarty (eds.) *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017.
- Birckmayer, D.J. and Weiss, H.C. “Theory-based evaluation in practice what do we learn?” *Evaluation Review*, Vol.24, No4, 2000, pp.407–431.
- Bishop, C. *Participation*, Cambridge: MIT Press 2006.
- Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London and New York: Verso, 2012.
- Bishop, C. “Participation and Spectacle: Where are we now?” Thompson, N.(eds.), *Living as Form: Socially engaged art from 1991–2011*, NY: Creative Time Books, 2012, pp.34–45.
- クレア・ビショップ(大森俊克訳)『人工地獄 アートと観客の政治学』2016 年.
- オーギュスト・ボアール(里見実訳)『被抑圧者の演劇』晶文社, 1984 年.
- ピエール・ブルデュー(石井洋二郎訳)『ディスタンクシオン I 社会的判断力批判』藤原書店, 1990 年.
- モーリス・ブランショ(西谷修訳)『明かしえぬ共同体』筑摩書房, 2015 年.
- Braden, S. *Artists and People*, London: Routledge, 1978.

- Bradley, C.H.J. *Mrs. Thatcher's cultural policies, 1979-1990 : a comparative study of the globalized cultural system*. Boulder: Social Science Monographs, 1998.
- アサ・ブリッグス、アン・マカトニー (阿部史郎訳)『トインビー・ホールの100年』全国社会福祉協議会, 1987年.
- Bruyne, P.D. and Gielen, P. *Community Art: The Politics of Trespassing*, Amsterdam: Valiz, 2009.
- Brown, M. “Kenneth Clark: Tate Britain examines Civilisation presenter's legacy” *The Guardian*, 19th May 2014, available at <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/may/19/kenneth-clark-tate-britain-civilisation-british-art> (2017年10月24日最終確認).
- 文化庁, 『文化芸術の新興に関する基本的な方針(第3次方針)』2011年, available at http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_3ji/pdf/sanko_01.pdf, (2018年1月9日最終確認).
- Cable Street UK, available at <http://www.cablestreet.uk/> (2017年10月30日最終確認)
- Calouste Gulbenkian Foundation HP, available at <http://www.gulbenkian.org.uk>, (2018年1月9日最終確認)
- Cameron, N. *Fire on the Water, A Personal View of Theatre in the Community*, Sydney: Currency Press, 1993.
- マニュエル・カステル(石川淳志監訳)『都市とグラスルーツ:都市社会運動の比較文化理論』法政大学出版局, 1997年.
- Caust, J. “Putting the ‘arts’ back into arts policy making : How arts policy has been ‘captured’ by the economists and the marketers”, *The International Journal of Cultural Policy*, Vol.9.No.1, 2003, pp51-63.
- G.D.H.コール(林健太郎、河上民雄、嘉治元郎訳)『イギリス労働運動史 I』岩波現代叢書, 1961年.
- COMEDIA, *The impact of the community arts, a survey of the users of the GLC Community Arts projects*, London: COMEDIA, Held in Tower Hamlets Local History and Archives, 1975-1990, LC11070, 1986.
- COMEDIA, *Tower Hamlets Art Projects: Proposal development plan*, London: COMEDIA, Held in Tower Hamlets Local History and Archives, 1975-1990, LC140131, 1989.
- Community Arts Partnership, *A Coming of Age*, Community Arts Partnership, Belfast, 2011.
- Connell, J. “Craigmillar Festival prepares to mark its 50th” *Edinburgh News*, available at <http://www.edinburghnews.scotsman.com/news/craigmillar-festival-prepares-to-mark-its-50th-1-3452232>, (2017年10月30日最終確認).
- Coutts, G. & Jokela, T. *Art, Community and Environment: Educational Perspectives*, Bristol and North Carolina: Intellect Ltd, 2011.
- Council Europe Strasbourg, OSLO 1976 Report of the Conference, Council Europe Strasbourg, 1976.
- Crehan, K. *Community Art :An Anthropological Perspective*, London and NY: Berg, 2011.
- Crummy, A. “Craigmillar Festival, the Scottish Community Arts Movement of the 1970s and 1980s and its impact: A view from Scotoland”, Jeffers, A and Moriarty, G(eds.) *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp.83-97.
- Dept. for Culture, Media, and Sport (DCMS), *Research report : arts and neighbourhood renewal / Policy Action Team 10*, London Dept. for Culture, Media, and Sport, 1999.
- Dolk, M. “Special Supplement Aspects of Socially Engaged & Community Art” *Art Network*, Summer/Autumn, 1982.
- Dostaler, G., Keynes, “Art and Aesthetics”, Dimand, R.W, Mundell, R.A and Vercelli, A(eds.) *Keynes's General Theory after Seven Years*, London: Palgrave Macmillan, 2010, pp.101-132.
- ジル・ドスタレール(鍋島直樹、小峰敦訳)『ケインズの闘い—哲学・政治・経済学・芸術』藤原書店,

- 2008年.
- ジェラード・デランティ(山之内靖・伊藤茂訳)『コミュニティ グローバル化と社会理論の変容』NTT出版, 2009年.
- 堂目卓生『アダム・スミス 『道徳感情論』と『国富論』の世界』中公論新社, 2008年.
- ELAM, *ELAM*, 1976.
- パブロ・エルゲラ(アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会訳)『ソーシャリー・エンゲージド・アート入門 アートが社会と深く係るための10のポイント』フィルムアート社, 2015年.
- Evarad, Y. “Democratizing Culture of Cultural Democracy?” *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol.27, No.3, 1997, pp.167-175.
- Field: A Journal of Socially Engaged Art, ‘Field Issue 7, Japan’s Social Tarn’ available at <http://field-journal.com/> (2017年10月21日最終確認)
- Findlater, R. and King, K. and Blaug, M. “The Arts Council and its Critics with a reply” Blaug, M (eds.) *The Economics of the Arts*, Boulder, Colo. : Westview Press, 1976.
- Flat Time House “Better Books Art, Anarcy & Apostasy” available at <http://flattimeho.org.uk/exhibitions/better-books-art-anarchy-apostasy/> (2018年1月9日最終確認).
- Fountain, N. *Underground: London Alternative Press, 1966-1974*, London: Routledge Kagan and Paul, 1989.
- パウロ・フレイレ(三砂ちづる)『新訳 被抑圧者の教育学』亜紀書房, 2011年.
- Frith, S. *Art into Pop*, London: Methuen, 1988.
- 藤野一夫「新しい市民社会への仕掛けづくり:ドイツの社会文化センターを事例に」後藤和子、福原義春編『市民活動論』有斐閣, 2005年, 181-218ページ.
- 藤野一夫「文化多様性をめぐるポリティクスとアポリアーマイノリティの文化権と文化多様性条約の背景一」『文化経済学』第5巻第3号, 2007年, 7-13ページ.
- 藤野一夫「創造都市論と『都市への文化権』のディレンマを超える復興の構想力—KIITOにおける文化芸術創造都市モデル事業を手がかりに—」『社会文化研究』第16号, pp7-37, 2014年.
- 藤野一夫「文化教育の再生 現代ドイツ文化政策の焦点」藤野一夫, 秋野有紀, マティアス・テオドア・フォークト編『地域主権の国 ドイツの文化政策 人格の自由な発展と地方創生のために』美学出版, 2017年, 253-273ページ.
- Galloway, S. “Theory-based evaluation and the social impact of the arts”, *Cultural Trend*, Vol.18.No.2, 2009, pp.125-148.
- Gibson, L. “In defence of instrumentality”, *Cultural Trend*, Vol.17.No.4,(2008), pp.247-257.
- Glasgow women’s library and Women’s History Scotland, “Statue of Helen Crummy”, *Mapping memorials to Women in Scotland*, available at <http://womenofscotland.org.uk/memorials/statue-helen-crummy> (2018年1月9日最終確認).
- Glaz, C. “Commodification and Instrumentality in Cultural Policy”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.13,No.2, 2007, pp.203-215.
- Glaz, C. “Part1: Intellectual and Political Landscape Instrumental Policies: causes, consequences, museums and galleries”, *Cultural Trend*, Vol.17.No.4, 2008, pp209-222.
- Glaz, C. “Commodification and Instrumentality in Cultural Policy”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.13,No.2, 2007, pp.203-215.
- ポール・ギルロイ(毛利嘉孝訳)「英国のカルチュラル・スタディーズとアイデンティティの落とし穴」『現代思想』vol.42-5, 2014年, pp.142-157.
- ポール・ギルロイ(小笠原博毅訳)「バーミンガム大学カルチュラル・スタディーズ/社会学部強制閉鎖について」『インパクション』133号, 2002年, pp.140-147
- ポール・ギルロイ(田中東子、山本敦久、井上弘隆訳)『ユニオンジャックに黒はない 人種と国民をめぐる文化政治』月曜社, 2017年.

- Graves, D.E. “A Call for Cultural Democracy”, *New Directions for Community Colleges*, No.170, 2015, pp.51-55.
- ボリス・グロイス(石田圭子, 齋木克裕, 三本松倫代, 角尾宣信訳)『アート・パワー』現代企画社, 2017年.
- ユルゲン・ハーバーマス(細谷貞雄, 山田正行訳)『公共性の構造転換 市民社会の一カテゴリー についての探求』未来社, 2007年.
- スチュアート・ホール、レス・バック(聞き手)(栢木清吾訳)「ホームの居心地、場違いな心地」『現代思想』vol.42-5, 2014年, pp.xviii-xxxii.
- 浜井祐三子『イギリスにおけるマイノリティの表象:「人種」・多文化主義とメディア』三元社, 2004年.
- Harding, D. *CULTURAL DEMOCRACY - CRAIGMILLAR STYLE. 30 years of the arts in an Edinburgh housing estate available at http://www.davidharding.net/?page_id=33* (2017年10月30日最終確認)
- Harris, J.S, Decision-Makers in Government Programs of Arts Patronage: The Arts Council of Great Britain, *The Western Political Quarterly*, Vol.22, No.2, 1969, pp253-264.
- Harris, J.S. *Government Patronage of the Arts in Great Britain, Chicago and London: The University of Chicago Press*, 1970.
- R.F.ハロッド(塩野谷九十九訳)『ケインズ伝(上)』東洋経済新報社, 1967年.
- R.F.ハロッド(塩野谷九十九訳)『ケインズ伝(下)』東洋経済新報社, 1967年.
- 長谷川貴彦『イギリス現代史』岩波書店, 2017年.
- 秦邦生「戦時下の公共性—英国陸軍時事問題局の活動と「文化」の拡散、1941-1945」『津田塾大学紀要』第42号, 2010年, 197-216ページ.
- 服部正(2003)『アウトサイダー・アート』光文社, 2003年.
- 林容子『進化するアートマネジメント』、レイライン, 2004年.
- Haynes, J. *Jim Haynes*, available at <http://www.jim-haynes.com> (2017年10月30日最終確認).
- Haythornthwaite, J. “Roller-Coasters and Helter Skelters, Missionaires and Philanthropists. A History of Patronage and Funding at the Whitechapel Art Gallery”, *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, Whitechapel Art Gallery, 2001, pp18-22.
- Howley, K. *Understanding Community Media*, California: Sage, 2009.
- Hewison, R. *Culture & Consensus: England, Art and Politics since 1940*, London: Methuen, 1995.
- Higgins, C. “How Nicolas Serota’s Tate changed Britain” *The Guardian*, 22nd June 2017, available at <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/22/how-nicholas-serota-tate-changed-britain> (2017年10月15日最終確認)
- リチャード・ホガート(香川三郎訳)『読み書き能力の効用』晶文社, 1986年.
- 久井英輔「1970年代フランスにおける文化政策理念の動向—概観とその政治的・社会的位置—」『生涯学習・社会教育学研究』第24号, 1999年, 1-10ページ.
- 久井英輔「芸術・文化への公的支援と「正当性」の問題—1980年代フランスにおける文化省の政策を事例に—」『生涯学習・社会教育学研究』第25号, 2000年, 21-30ページ.
- 広井良典『コミュニティを問いなおす』筑摩書房 2009.
- Holden, J. *Creating cultural value: How culture has become a tool of government policy*, (London, DEMS, 2004).
- Hope, S. “From Community Arts to the Socially Engaged Art Commission” Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp203-221.
- 堀経夫『イギリス社会思想史概説』関書院, 1956年.
- 星野太「拡張された場におけるパフォーマンス」『View Point』No.72, available at http://www.saison.or.jp/viewpoint/pdf/15-10/viewpoint_vol.72_hoshino.pdf, (2018年1月9日最終確認).
- 細見和之『フランクフルト学派 ホルクハイマー、アドルノから21世紀の「批判理論」へ』中央公論

- 新社, 2014 年.
- 福岡正夫 『ケインズ』東洋経済新報社, 1997 年.
- 伊地知裕子「英国におけるコミュニティ・アートの伝統」『芸術と社会を結ぶ』報告書, 国際交流基金, 1998 年, 19-24 ページ.
- Inter-Action. *Inter-Action Trust its Growth and Capital Needs: Application to the Arts Council of Great Britain to House Inter-Action's Art Work*, Inter-Action, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/16, 1974. International Times Archives, *International Times*, Vol.1, No.66, pp16, 1969, available at <http://bit.ly/1NRhsPv> (2017 年 10 月 30 日最終確認).
- イヴァン・イリイチ (渡辺京二, 渡辺梨佐訳)『コンヴィヴィアリティのための道具』ちくま学芸文庫, 2015 年.
- 石原浩澄「F.R.リーヴィスと英文学部の理想」『竹治進教授退職記念論集』2013 年, 29-55 ページ.
- 伊藤邦武『ケインズの哲学』岩波書店, 1999 年.
- 伊藤邦武『プラグマティズム入門』筑摩書房, 2016 年.
- 伊東光晴『ケインズー “新しい経済学”の誕生ー』岩波新書, 1999 年.
- Jeffers, A. “The rough Edges: Community, art and history”, *The Journal of Applied Theatre and Performance*, Vol.15, No.1, 2010, pp29-37.
- Jeffers, A and Moriarty, G, *Community Art Unwrapped*, available at <http://communityartsunwrapped.com> (2017 年 10 月 30 日最終確認).
- Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017.
- デヴィッド・J・ジョーンズ (新藤浩伸訳)『成人教育と文化の発展』東洋館出版社, 2016 年.
- 垣内恵美子「英国における芸術支援政策の変遷と芸術団体への影響」『滋賀大学教育学部紀要』No.45, 1995 年, pp.245-252、.
- 角川榮、河北稔編『路地裏の大英帝国 イギリス都市生活史』平凡社, 2001 年.
- 加治屋健司「日本のアートプロジェクト その歴史と近年の展開」『広島アートプロジェクト 2009「吉宝丸」』広島アートプロジェクト, 2010 年, 261-271 ページ.
- 加治屋健司「地域に展開する日本のアートプロジェクトー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』堀之内出版, 2016 年, 95-134 ページ.
- 河合秀和『チャーチル』中公新書, 1998 年.
- 川端康雄, 大貫隆史, 河野真太郎, 佐藤元状, 秦邦生編『愛と戦いのイギリス文化史 1951-2010 年』慶應義塾大学出版会, 2011 年.
- 河島伸子「英国における地方自治体型ミュージアム・マーケティングの失敗:組織としてのミュージアムの分析」『文化経済学』第 1 号, 2000, 47-54 ページ .
- 河島伸子「イギリスの文化政策」上野征洋編『文化政策を学ぶ人のために』世界思想社, 2002 年, 272-284 ページ.
- 河島伸子「「カバメント」から「カバナンス」へ(1)イギリス福祉国家の変遷」『月間福祉』87(11), 2004 年, 94-97 ページ.
- 河島伸子「英国の文化政策と映像文化」『イギリス映画と文化政策ーブレア政権以降のポリティカル・エコノミー』慶應義塾出版, 2012 年, 3-25 ページ.
- 菅野幸子「英国の行政改革が文化政策に与えた影響ー政府と文化セクターのアームズ・レングスの原則の変化」『行政改革と文化創造のイニシアティブ 新しい共創の模索』美学出版, 2013, 213-225 ページ.
- 川北稔『イギリス近代史講義』講談社, 2010 年.
- 川北稔編『イギリス史』山川出版社, 2000 年.
- ケインズ, J.M (那須正彦訳)『ケインズ全集 第 28 巻 社会・政治・文学論集, 東洋経済新報社, 2013 年.
- ミロ・ケインズ編 (佐伯彰一, 早坂忠訳)『ケインズ 人間・学問・活動』東洋経済新報社, 1978 年.

- Kelly, O. *Community, Art and The State: storming the citadels*, London: COMEDIA, 1984.
- Kelly, O. “Cultural Democracy: Developing Technologies and Dividuality”, Jeffers, A and Moriarty, G. (eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*, London and New York: Bloomsbury, 2017, pp.223-239.
- Kelly, T. *A History of Adult Education in Great Britain*, Liverpool: Liverpool University Press, 1970.
- Kenna, C. Medcalf, L. and Walker, R. *Printing is Easy...? Community Printshops 1970 - 1986 London*, 1986.
- Kentishtown City Farm Homepage, available at <http://kcityfarm.org.uk>, (2018年1月9日最終確認).
- Keshvani, R. “Better Books: Art, Anarchy and Apostasy” 2012, available at <http://www.uncurate.com/Better-Books-Art-Anarchy-Apostasy-extract-from-exhibition-publication-ISBN-978-82-92827-30-7.pdf>, (2017年1月9日最終確認).
- Kester, G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, California: University of California Press, 2013.
- Khan, N. *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, Arts Council Great Britain, Calouste Gulbenkian Foundation and Community Relations Commission, 1975.
- 君塚直隆 『物語 イギリスの歴史(下) 清教徒・名誉革命からエリザベス2世まで』 中央公論新社, 2015年.
- 小林瑠音 「英国における芸術の社会的インパクト評価に関する基礎的考察—政策的背景と評価手法—」『文化経済学』文化経済学会<日本>第11巻第1号, 2014, 8-17 ページ.
- 小林瑠音 「1960年代から1980年代における英国コミュニティ・アートの変遷と英国アーツカウンシルの政策方針」『文化政策研究』文化政策学会, 2015年, 7-23 ページ.
- 小池洋次編『BASIC 公共政策学 第10巻 政策形成』ミネルヴァ書房, 2010年.
- 近藤和彦 『イギリス史10講』岩波書店, 2014年.
- 小関隆 『近代都市とアソシエーション』山川出版社, 2008年.
- 工藤安代 「ソーシャリー・エンゲイジド・アートの現在—社会的文脈に関わる近年のアート活動の動向—」『実践女子大学美学美術史学』(29), 2015年, 39-47 ページ.
- 熊倉純子監修『アート・プロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社, 2014年.
- 倉林義正 「ケインズとアーツカウンシル」『文化経済学会論文集』第1号, 1995年.
- 蔵屋美香 「イギリスでの研修を終えて—ホワイット・チャペル・アートギャラリーおよびエンゲージでの経験から—」『現代の眼』第552号, 2005年, 9-11 ページ.
- Kwon, M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge and London: The MIT Press, 2004.
- Lacy, S. (ed), *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle: Bay Press, 1994.
- エルネスト・ラクラウ、ジャンタル・ムフ(西永亮、千葉眞一訳)『民主主義の革命—ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』筑摩書房, 2012年.
- Landry, C. and Bianchini, F. and Maguire, M. and Worpole, K. *The Social Impact of the Arts A Discussion Document*, Comedia, Stroud, 1993.
- Labour party, *The Arts and the People: Labour's Policy towards the Arts A Policy Background Paper*, 1977
- アルフォンソ・リングス(野谷啓二訳)『何も共有していない者たちの共同体』洛北出版, 2006年
- ジョン・ロック(角田安正訳)『市民政府論』光文社, 2011年.
- London Community Video Archive, “Prince Charles at Inter-Action” available at <http://www.the-lcva.co.uk/videos/59aed578627ccb7d96965962>, (2018年1月9日最終確認)
- London Metropolitan university, ‘Half Moon Theatre’ *Architecture Research Unit*, London Metropolitan university, available at <http://aru.londonmet.ac.uk/works/halfmoon>, (2017年10月30日最終確認).
- Mackay, G. “Community Arts and Music, Community Media”, Howley (ed) *Understanding*

- Community Media*, California: SAGE Publications, 2010, pp.41-52.
- McLroy, J. and Westwood, S. *Border Country: Raymond Williams in Adult Education*, Leicester: National Institute of Adult Continuing, 1993.
- 増山尚美「コミュニティ・アートに関する一考察」『北海道浅井学園大学生涯学習システム学部研究紀要』2001年, 77-91 ページ.
- Matarasso, F. “All in together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011”, *Community, Art, Power*, ICAF, 2013, pp214-240.
- Matarasso, F. and Landry, C. *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Belgium: Council of Europe, 1999.
- Matarasso, F. *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, COMEDIA, Stroud, 1997.
- Matarasso, F. and Pilling, A. *The Belgrade Theatre, A first Social Audit 1998-99*, a study supported by The Arts Council of England, COMEDIA, Stroud, 1999.
- Matarasso, F. “Community Arts History”, *Parliament of Dreams*, available at <http://parliamentofdreams.com/free-downloads/community-arts-history> (2017年10月30日最終確認).
- 松下圭一『ロック『市民政府論』を読む』岩波書店, 2014年.
- Lord Maud.R, *Support for the Arts in England and Wales*, Calouste Gulbenkian Foundation, 1976.
- 的場信樹「ケインズ」池上惇、山田浩之編『文化経済学を学ぶ人のために』世界思想社, 1993年, pp.263-272.
- McDonnell, B. and Shellard, D. *Social impact study of UK theatre*, London, Arts Council England, 2006.
- Mcilroy, J. and Westwood, S. (eds.), *Border Country: Raymond Williams in Adult Education*, Leicester: National Institute of Adult Continuing Education, 1993.
- Milles.R, *Everything Happens in Cable Street*, Nottingham: Five Leaves Publications, 2011.
- 宮坂広作『英国成人教育史の研究 I』明石書店, 1996年.
- 毛利嘉孝「インディペンデント・インタヴェンション ホールの70年」『現代思想』vol.42-5 2014
- 森嶋通夫『サッチャー時代のイギリス—その政治、経済、教育—』岩波書店, 1994年.
- シヤンタル・ムフ(酒井隆史、篠原雅武訳)『政治的なものについて 闘技的民主主義と多元主義的グローバル秩序の構築』明石書店, 2008年.
- Myerschoough, J. *The Economic importance of the Arts in Britain*, Policy Studies Institute 1988.
- 中矢俊博『ケインズとケンブリッジ芸術劇場 リディアとブルームズベリー・グループ』同文館出版, 2008年.
- 中山修一「アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ」『神戸大学発達科学部研究紀要』7(2)、2000年、173-187 ページ.
- 難波功士「階級文化をめぐる」『関西学院大学社会学部紀要』(95), pp.217-225, 2003年.
- ジャン・リュック・ナンシー(西谷修訳)『無為の共同体 哲学を問い直す分有の思考』以文社, 1999年.
- 成瀬治『近代市民社会の成立 社会思想的考察』東京大学出版会, 1992年.
- Newman, J. “The Whitechapel Archive: History or Aide-Memoire?” *the Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, Whitechapel Art Gallery, 2001, pp12-17.
- 日本芸能実演家団体協議会(芸団協)『文化研究(3)イギリス:庭園の栄光 イギリスにおける芸術の発展 10年の戦略』1987年.
- 新村出編『広辞苑第六版』, 岩波書店, 2008年.
- 西川麦子「1960年代, ノッティングヒルの「新しい」コミュニティ活動に関する研究序説—スチュアート・ホールからの問い」『甲南大学紀要』No.165, 2015年, 141-157 ページ.
- 西川麦子「1960年代, ノッティングヒルにおけるロンドン・フリー・スクールのメディア戦略—John ‘Hoppy’ Hopkins の「ハプニング」の作り方」『甲南大学紀要』No.166, 2016年, 87-104 ページ.

- 小笠原博毅「文化政治におけるアーティキュレーション「奪用」し「言葉を発すること」」『現代思想』vol.42-5, 2014年, 250-293 ページ.
- 小笠原博毅「文化と文化を研究することの政治学—ステュアート・ホールの問題設定—」『思想』vol.873, 1997年, 41-66 ページ.
- 荻原弘子「1980年代 GLC の文化政策と「ブラック・アート」: 興隆と抵抗のあいだ—英国「ブラック・アート」の軌跡(2の1)」『大阪府立大学紀要 10』2015年, 3-29 ページ.
- 岡本裕一『フランス現代思想 構造主義からデリダ以後へ』中央公論新社, 2015年.
- 小野寛子「ハプニング」『artscape』DNP Art Communications, available at <http://bit.ly/1lki4Is>, (2017年10月21日最終確認).
- 大林宗嗣『セツルメントの研究』同人者書店、1926年.
- 大沢暁「2人の偶像破壊者: ホガートとウィリアムズ」『法政大学国際文化学部』(12) pp.7-34 2011
- 太下義之「アーツカウンシルにおける「アームズ・レングスの原則」に関する考察」『文化政策研究』第8号, 2014年, 7-22 ページ.
- 太下義之「自治体文化財団に関する研究—日本におけるアーツカウンシル的組織の現状と課題—」『静岡文化芸術大学研究紀要』Vol.17, 2016, 133-149 ページ.
- 太下義之『アーツカウンシル アームズ・レングスの現実を超えて』水曜社, 2017年.
- Paddington Print Shop, Paddinton Printshop, Held in the V&A Theatre and Performance Archives, 'Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, ACGB/113/36, 1983.
- Pick, J. *The Arts in a State: A Study of Government Arts Policies from Ancient Greece to the Present*, Bristol: Bristol Classical Press, 1988.
- Privy Council Homepage, *Royal Charter*, available at <https://privycouncil.independent.gov.uk/royal-charters> (2017年10月17日最終確認).
- ジュヌヴィエーヴ・プジョル、ジャン・マリー・ミニヨン(岩崎恵子監訳)『アニメトゥール フランスの社会教育・生涯学習の担い手たち』明石書店, 2005年.
- Quinn, R and Blandina, M., "Distance or intimacy?— the arm's length principle, the British government and the arts Council of Great Britain, *International Journal of Cultural Policy*, 4,1, pp.127-159.
- ジャック・ランシエール(梶田裕訳)『解放された観客』法政大学出版局, 2013年.
- Reeves, M. *Measuring the economic and social impact of the arts : a review*, London; Arts Council England, 2002.
- Rosenberg, D. *Battle for the East End: Jewish responses to fascism in the 1930s*, Nottingham: Five Leaves Publications, 2011.
- Sanderson, I. "Evaluation, Policy Learning and Evidence-Based Policy Making", *Public Administration*, vol.80.No.1, 2002, pp.1-22.
- 沢山遼「ランドアート」『artscape Art words』DNP Art Communications, available at <http://bit.ly/1AAAtPdi>, (2017年10月21日最終確認).
- 沢山遼「イヴェント」『art scape Art words』DNP Art Communications, available at <http://artscape.jp/artword/index.php/%E3%82%A4%E3%83%B4%E3%82%A7%E3%83%B3%E3%83%88> (2017年10月21日最終確認).
- フリードリヒ・フォン・シラー(小栗孝則訳)『人間の美的教育について』法政大学出版局, 2011年.
- SEAリサーチラボ「SEAとは?」available at <http://searesearchlab.org/definition> (2017年10月21日最終確認).
- Shaw, I.F. and Greene, J.C. and Melvin, M.M. *Handbook of evaluation : policies, programs and practices*, London SAGE, 2006.
- Shaw, R. 'The Arts Council and Aesthetic Education' *The Journal of Aesthetic Educaiton*, Vol.15, No.3, pp.85-92, 1981
- Shaw, R. *The Arts and the People*, London: Jonathan Cape Ltd, 1987.
- Shaw, R. "The best for the Most?" *New Statesman & Society*, Vol 8, 366, 1995.

- 芝原真知子「イギリス成人教育研究における労働者階級と女性の位置—R.Peers, T.Kelly, R.Fieldhouse の著作を手がかりに—」『京大大学生涯学習教育学・図書館情報学研究』第7号, 2008年, 107-122 ページ.
- 重本直利・谷和明「ドイツにおける社会文化および社会文化センターに関する総合研究序説」『社会文化国際研究所紀要』龍谷大学, 第3号, 2001年, 247-270 ページ.
- 新藤浩伸「1970年代以降のイギリス文化政策の改革をめぐる諸論—成人教育との関連を中心に—」『都留文科大学研究紀要』第80集, 2014年, 139-153 ページ.
- 新藤浩伸「解説」デヴィット・ジョーンズ(新藤浩伸訳)『成人教育と文化の発展』東洋館出版社, 2016年, 237-251 ページ.
- 宍戸明美「グローバル時代の“セツルメント”再興の意義」『名古屋学院大学論集社会科学編』第46巻, 第3号, 2010, 63-83 ページ.
- Shimpson, L.A. *Towards Cultural Democracy: Conference of Ministers with Responsibility for Cultural Affairs Oslo, 1976*, Council Europe, 1986.
- Sinclair, A. *Arts and Culture : The History of The 50 Years of The Arts Council of Great Britain*, Sinclair-Stevenson:London and Tronto,1995
- マイケル・D・スティーヴンス(渡邊洋子訳)『イギリス成人教育の展開』明石書店, 2000年.
- 杉浦直「イギリスにおけるエスニック集団と人口統計」『人間・文化・社会』岩手大学人文社会科学部, 1997年, 421-443 ページ.
- ステッドマン・ジョーンズ.G(長谷川貴彦訳)『階級という言葉: イングランド労働者階級の政治社会史』刀水書房, 2010年.
- 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店, 2015年.
- 高山智樹『レイモンド・ウィリアムズ: 希望への手がかり』彩流社, 2010年.
- The Labour Party, *The Arts and the People: Labour's policy towards the arts*, Labour Party, 1977.
- グレアム・ターナー『カルチュラル・スタディーズ入門 理論と英国での発展』作品社, 1995.
- 谷和明「ドイツにおける<新しい文化政策>と社会文化運動の生成と展開」藤野一夫, 秋野有紀, マティアス・テーオドア・フォークト編『地域主権の国ドイツの文化政策 人格の自由な発展と地方創生のために』美学出版, 2017年, 171-191 ページ.
- Taylor. A, “How Political is the Arts Council?” *The Political Quarterly*, No66, Vol.2, 1995, pp.184-196.
- Telford Community Arts, *Telford Community Arts Annual Report: October 1977 to September 1978*, Telford: Telford Community Arts, 1979.
- Till, J. Icons of Toynbee Hall, Toynbee Hall, available at http://www.toynbeehall.org.uk/data/files/About_Toynbee_Hall/Barnett_low_res.pdf (2017年10月30日最終確認).
- 地域創造「地域における文化芸術活動の行政効果 文化芸術を活用した地域活性化に関する調査研究」地域創造, 2013年.
- Time Out London, 1976-11.
- フェルディナント・テンニエス(杉之原寿一訳)『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト 純粋社会学の基本概念(上)』岩波書店, 1957年.
- フェルディナント・テンニエス(杉之原寿一訳)『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト 純粋社会学の基本概念(下)』岩波書店, 1957年.
- セリーナ・トッド(近藤康裕訳)『ザ・ピープル イギリス労働者階級の盛衰』みすず書房, 2016年.
- 友岡邦之「再考の時期にきたフランスの文化政策」『Performing Arts Network Japan 解説』国際交流基金 (2005) available at http://www.performingarts.jp/J/overview_pre/0502/1.html (2018年1月9日最終確認)
- Tower Hamlets Arts Project(THAP), *THAP NEWS*, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975-1990, S/THA/2/1, 1976-1,2,4,7,8,10.
- Tower Hamlets Arts Project(THAP), *Tower Hamlets Art Project Grant Application*, Held in Tower

- Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/11059, n.d, 1978, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 1986.
- Tower Hamlets Arts Project(THAP), *Tower Hamlets Art Project Grant Application 1981–1982*, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/140215, 1981.
- Tower Hamlets Art Project(THAP), *BigShow*, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/11052, 1976.
- Tower Hamlets Art Project Publishing, Mixed Photographes, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/1/1 and S/THA/2/1/2, n.d.
- Tower Hamlets Arts Office, *Tower Hamlets Arts Resource Directory*, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/1, 1979.
- Tower Hamlets Art Committee, *London Brough of Tower Hamlets Arts Research*, London: Tower Hamlets Arts Committee, Held in Tower Hamlets Local History Library and Archives, 1975–1990, S/THA/2/3, 1985.
- Toynbee Hall Homepage, <http://www.toynbeehall.org.uk> (2018年1月9日最終確認)
- 辻悟一『イギリスの地域政策』世界思想社, 2001年.
- 角山榮・川北稔『路地裏の大英帝国 イギリス都市生活史』平凡社, 2001年.
- 鶴見俊輔『限界芸術論』筑摩書房, 1999年.
- 都築忠七編『イギリス社会主義思想史』三省堂, 1986年.
- 上野俊哉、毛利嘉孝『カルチュラル・スタディーズ入門』筑摩書房, 2006年.
- 内山節『内山節著作集 第15巻 増補 共同体の基礎理論』農山漁村文化協会, 2015年.
- UNESCO, “European Cultural Policies” UNESCO Recommendation No.9
- Unfinished History: Recording the history of alternative theatre, “Action Space production and project” available at <http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/action-space/productions-and-projects> (2018年1月9日最終確認).
- Unfinished History: Recording the history of alternative theatre, “Welfare State International” available at <http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/welfare-state-international>, (2018年1月9日最終確認).
- University of Wollongong Australia, OZ magazine London research online, available at <http://ro.uow.edu.au/ozlondon/>, (2018年1月9日最終確認).
- Upchurch.A.R, “Keyenes’s legacy: An intellectual’s influence reflected in arts policy”, *International Journal of Cultural Policy*, 17, 1, pp.69–80.
- Vestheim,G. “Instrumental cultural policy in Scandinavian countries:A critical historical perspective”, *European Journal of Cultural Policy*, vol.1,1994, pp57–71.
- The V&A Archive of Art and Design, available at <http://media.vam.ac.uk/media/website/acgb/> (2018年1月9日最終確認).
- 渡邊洋子『イギリス成人教育の展開』明石書店, 2000年.
- Weiss, H.C. “Theory-Based Evaluation: Past, Present, and Future, *New direction for evaluation* No.75, 1997, pp41–55.
- Welfare State International Homepage, available at <http://www.welfare-state.org/index.htm>, (2018年1月9日最終確認).
- Wetherell,S. “Painting the Crisis: Community Arts and the Search for the ‘Ordinary’ in 1970s and ‘80s London”, *History Workshop Journal*, vol.76, 2013 pp237–249.
- White. E.W, *The Arts Council Great Britain*, London: Davis-Poyneter, 1975.
- White.E.W, “Keynes–Architect of the Arts Council” Moggridge.D.E(ed) *Keynes: Aspects of the Man and His Work, The first Keynes Seminar held at the University of Kent at Cantervury 1972*,London: The Macmillan Press, 1974, pp.22–52.
- Whitechapel Art Gallery, *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, 2001.

- Whitehouse, Y. *Democratiation of Culture, Cultural Democracy and Governance*, Canadian Public Arts Funders (CPAF) Annual General Meeting, Future Directions in Public Arts Funding: What Are The Shifts Required?, 2011
- レイモンド・ウィリアムズ(若松繁信、長谷川光昭訳)『文化と社会 1780-1950』ミネルヴァ書房、1976年。
- レイモンド・ウィリアムズ『キーワード辞典』平凡社、2008年。
- Williams, R. “The Arts Council” *Political Quarterly*, Vol.50, Issue2, 1979, pp.157-171.
- Williams, R. “Politics and Policies: The Case of the Arts Council” *The Politics of Modernism against the New Conformists*, NY: Verso, 1989, pp.141-150
- Witts, R. *Artists Unknown :the alternative history of Arts Council*, London: Little Brown, 1998.
- Woodruff, G. “Theatre at Telford Community Arts 1974-90”, *Research in Drama Education*, Vol.9, No1, 2004, pp.29-46.
- 矢口悦子『イギリスの成人教育の思想と制度 背景としてのリベラリズムと責任団体制度』新曜社、1998年。
- 山口二郎『ブレア時代のイギリス』岩波書店、2005年。
- 山口信治「英国における大学セツルメント運動の立役者、チャノン・バーネット(その2)」『社会学部論集』仏教大学、第39号、2004年、133-149ページ。
- 山田秀雄『イギリス植民地経済史研究』岩波書店、1971年。
- 持元江津子「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」『文化経済学』第2巻3号、2001年、pp23-34。
- 吉本光宏「文化政策の評価を考える-創造的評価に向けて-」『ニッセイ基礎研 REPORT』ニッセイ基礎研究所、2005年。
- 吉本光宏「英国コミュニティダンスの歴史と現状」『地域創造レター』地域創造、No.163、2008a、10-11ページ。
- 吉本光宏「コミュニティダンス財団の取り組み」『地域創造レター』地域創造、No.164、2008b、14-15ページ。
- 吉本光宏「英国アーツカウンシル地域事務所が契印する芸術文化の振興と地域活性化」『地域創造』地域創造、vol.29,2011、56-68ページ。