

＜研究ノート＞展示形態から考えるアイヌ・アート

吉川 佳見

1. はじめに

我々が美術作品と出会う場面は、美術館やギャラリーに加え、アート関連のイベント、公共空間、その他のあらゆる施設など、多岐にわたる。そしてまた、その場面に作品が置かれることの意味づけも展示によって様々である。本稿は、そうした作品が置かれる空間と、作品を語る言葉の二側面に注目しながら、アイヌ・アートというジャンルにおいて、展示形態が生み出す効果と課題について考察したものである。まず2章でアイヌ・アートの定義について述べた後、3章では美術館展示、4章では地域アート、5章では展示のための空間とも地域性とも離れた場合のアイヌ・アートについて考察する。

尚、本稿は、「平取アーカイブ事業・「アイヌ文化の未来形を探る」プロジェクト合同研究会」(2018年2月7日、於千葉大学)における報告に基づき、本誌掲載にあたって内容を再構成したものである。

2. アイヌ・アートの定義

アイヌ・アートの語意として、池田(2014)は、「アイヌ民族としてのアイデンティティを持つ表現者が、自らの生きる時代、社会とかかわりながら、広く鑑賞者(オーディエンス)に向けてメッセージを発信する視覚的媒体(池田2014:200)」としている。本稿では視覚的媒体のほか、音楽を加え、アイヌ・アートの定義とする。

3. 美術館展示におけるアイヌ・アートの解説

近年、美術館展示において、キャプションや音声ガイドなどを用いて作品に詳細な解説を付すことがよく見られる。美術作品に言葉の介入は不要とする考えもあるが、たとえばマックリーン(2003[1993])は、適切な解説ラベルの構成要素に関する美術館での議論を踏まえ、解説の無い美術館展示について、エリオット・アイズナーとスティーヴン・ダブスの意見を借りて以下のように述べている。

「解説的な素材のない展示では、観覧者があらかじめ持つ知識に大きく頼ることになり、観覧者は展示物や展示要素をただ眺めるだけで何かを得るだけではない。このような解説のない展示会をつくるキュレーター自身が、それらの作品の意義を十分に理解するために何年も「書かれたもの」を研究していることを考えると、観覧者にその場で作品を理解させようとするアプローチには矛盾があるように見える」(マックリーン2003[1993]:145)

美術館に足を運ぶ人は数多く、一般によく知られたジャンルの展示であれば予備知識を備えて鑑賞する人も大勢いるだろうが、アイヌ・アートについていえば、鑑賞者が予備知

識をもっているケースはそこまで多くない。鑑賞者が展示解説を「知識」として吸収するのであれば、鑑賞者に予備知識があることを予測しにくい展示では、解説が鑑賞者の解釈に与える影響をより慎重に考慮する必要がある。次の 3.1 では、「木魂を彫る—砂澤ビッキ展」を例に、アイヌ・アートの解説について考える。

3.1 砂澤ビッキ展における解説

「木魂を彫る—砂澤ビッキ展」は、昨年 2017 年 4 月 8 日（土）から 6 月 18 日（日）まで神奈川県立近代美術館葉山で開催された¹。本章では、ごく一部であるがその解説文²を検討したい。以下に、作品「神の舌」「樹頭」「TOH」の解説を取り上げる。

・神の舌（1980 年制作）

「砂澤ビッキにとって神とは何だったのか。作品に「神」の名を取り入れたのは、この作品が初めてだった。…（中略）…彼にとって神とは音威子府の荘厳な大自然の中で感じ取ったものであり、それを造形化したものがまさに<<神の舌>>であったのだ。」

（図録 p19、全文から一部抜粋、下線は筆者による）

・樹頭（1983 年制作）

「樹の頭で<樹頭>なのか、頭が樹で<樹頭>なのか、おそらくそのようなことはどうでもよく、木から受けたインスピレーションが<樹頭>を生み出したのであろう。…（中略）…<樹頭>は擬人化されたもののようで、木の柱の上に頭部がついている。ここでも<<TOH>>と同様に木の精霊を表わしていると思われる。」

（図録 p20、全文から一部抜粋、下線は筆者による）

・TOH（1985 年制作）

「…（前略）…大自然ないし宇宙と交感するモニュメントのような彫像として、この作品は神秘的な意味合いなど多様なイメージが重ね合わさっているものと思われる。そしてその解釈は、われわれ見る者に委ねられている。」

（図録 p22、全文から一部抜粋、下線は筆者による）

ここで問題にしたいのは、作品の内面に言及した表現をどうとらえるかということである。製作の手法や歴史的背景などを説明する解説は、鑑賞者が作品に関する完全な予備知識を持っている場合を除けば、展示側から「知識」として提供される。それに比べ、上記の下線部分にあるような内面的解説はそれ自体がひとつの解釈であり、鑑賞者の解釈と同等の

¹ 筆者は 5 月 18 日に訪問した。

² ここで紹介するものは同展示図録、神奈川県立近代美術館(2017)『木魂を彫る—砂澤ビッキ展』に掲載されている解説文であり、会場のキャプションと同一のものも含んでいる。

レベルに存在する。この内外の両面が共存するわけであるが、内面的解説、すなわちひとつの解釈が鑑賞者に「知識」として吸収されてしまう可能性を懸念しなければならない。

上に挙げた解説が作品横にキャプションとして付与される場合、アイヌ・アートの枠組みの中に置くとすれば、「神」や「精霊」といった言葉の選択については慎重になるべきであろう。また、「神秘」や「宇宙観」や北海道の「大自然」などと結びつける解説は、それが作家自身の言葉でない限り、ときに安直な還元になるおそれがあり、鑑賞者の解釈を狭める危険性をはらんでいる。

作品に対してどのような角度からアプローチしどこまでの量の解説を付けるかは、その展示のコンセプトによってさまざまにあることは確かである。今回の展示も、ビッキの作品をアイヌの文脈の中に置かない姿勢があったのかもしれない。それは、ひとつのコンセプトとして成立するものであるし、「アイヌの彫刻家」と形容されることを嫌っていたビッキを思えばむしろアイヌの文脈において作品を語ることは避けるべきなのかもしれない。しかし、そうだとすれば一層、言葉が作品解釈に与える影響を考えていく必要があるだろう。過剰な説明は不要だが、反面、言説を排除しすぎた展示はむしろ作品鑑賞の意欲を削ぐおそれがある。そしてそれは、来場者にとってもともと「なじみのない」展示であった場合、なおさらのことだと思ってしまうのである。

3.2 解釈の一助としての作家の言葉

作品に直接与える形ではなく、壁面にそのままプリントしたり、音声ガイドで紹介するなどの手法で、作家本人の言葉を「展示」するスタイルが、近年の美術館展示には見られる。作家本人の言葉が、意識的にしても無意識的にしても、そのときのインタビュアーやその場の状況、時代背景といった様々な面が絡み合っただけで発せられた言葉ということを踏まえる必要はあるが、作家の言葉を、展示側と鑑賞者とのあいだに中立的に存在するものとして提供することで、解釈の可能性を拓けることはできるであろう。

以下は、あるインタビューで「木を彫ることと民族はどうかかわるんですか？」という問いに対して答えたビッキの言葉である。

「俺はね、制作の根底では、意識的じゃないけれども、自分の制作芸術というものは何かということに常に考えてる。

どういう表現をすればいいのかということが、アイヌという民族としての大きな課題であって、それを外してはいけないわけよ。それは俺の一つの大きなテーマとしてあるんだね。アイヌ民族として、現代の美術においてはどういう視点、立脚点があるのか、とよく考えるんだね。」

「現代のアイヌ民族としての芸術の中に何をめざすべきかっていうことを、俺はずいぶん悩んでいるね。その方向性というか、民族としてそういうものをどうもつべきか、試行錯誤しているうちにやっと思いついたのは、やっぱりアイヌとしての血なんだ。

それが現代のこの社会の中にどうかたちで流れているか、それをどういうふうに抽出するか、ということを考えるわけよ。俺は意識的にアイヌというテーマをとらない。俺はアイヌということを意識しないんだよ、全くしていない。けれども、そのなかでね、俺のつくったものはやっぱり違うんだっていう、そういうことでなければいけない、と思うんだよ。

大和民族とちがった一つの表現があり、流れがあり、根底があるんだということが、作品のなかに出てこなければならぬと思うんだよ。そのことはね、実は、出てきてるんだよ。」

(アイヌ民族の現在と未来を考える会編：176-177、下線は筆者による)

作家の言葉には、本人が他者から受けた影響も組み込まれている。

「浜田庄司さん、河井寛次郎さん、そしてバーナード・リーチさんが二回私の所で歓談したことがある。そのとき、三人の言ったことは、「伝統はそのまま傳承することではなくて、傳統を知って、そこから自分を創り出すことが傳統だと思う」であった。この言葉は制作のなかで茫漠としていた私の中に響いた。」

(日本アート・センター編 1985：91)

「影響」を単なる形状の類似性だけにみることは無論できないということはあるが、実際に1976年制作の「氣面」のデザインは、河井寛次郎が1958年～1961年頃に制作した木彫りの面³のうち複数点のデザインに通じるものがある。⁴

また、作品「木面」シリーズに関連して言えば、以下のビッキの書簡について、渋澤龍彦の影響があると柴橋伴夫は読み取っている。

・「・・・仮面の裏側の彫られたというよりえぐられ、実在する人間の顔を押しこむための部分が、渋澤氏の言によれば「仮面の裏側は虚無がぎっしりつまっている」と云う。ほとんどの仮面の裏側はいとも簡単な構造であることに驚ろく。数十種の木面を制作し、その裏側、人間の顔が入る部分を彫こむとき、その虚無を実感したのだ。」

(「砂澤ビッキの書簡—菅原政雄への私信—「木面」展(1979年)をめぐって」より)

(北海道美術ペンクラブ編 1994：6)

・(上記、<書簡>の収録にあたって 柴橋伴夫の言)

「この木面展前後のビッキの内心にうごめいていたものとは何か、そして<キメン>とは何かに

³ 年代は荒川玄二郎編(1976)の巻末頁「河井寛次郎作品一覧」を参照した。

⁴ 「木魂を彫る—砂澤ビッキ展」会場のキャプションでは触れられていなかったが、図録には、「1960年夏に阿寒湖で民藝運動の陶芸家・河井寛次郎に会っているが、その当時河井は、木彫りの面を精力的に制作している時期であった。おそらくその話を聞いていた砂澤ビッキは、その後、自分にとっての「木面」をいずれ作ってみようとアイディアを温めていたのかもしれない。(「木魂を彫る—砂澤ビッキ展」図録 p34)」とある。

ついでに芸術的動機と言説があざやかに浮かび上がってくるのだ。私はそこに〈仮面の裏側は虚無がぎっしりとつまっている〉という渋谷龍彦の言説を引用していることに大いに注目した。ピッキが鎌倉で共に交友していた渋谷龍彦からの〈影響〉がそこに反映しているのだ。」

(北海道美術ペンクラブ編 1994 : 7)

作家本人の言葉が、意識的にしても無意識的にしても、そのときのインタビュアーやその場の状況、時代背景といった様々な面が絡み合っただけで発せられた言葉ということ踏まえる必要はある。しかし、こうした「影響」に目を向けることで、ともすればそれだけで独立したイメージが浮かびがちなアイヌ・アートというジャンルと周辺との連関を見出すことができるだろう。それはまた、アイヌ・アートと「伝統」の関係をどうとらえるかということにもつながっていくものになるかもしれない。

4. 地域アートの役割

本章では「地域アート（芸術祭）⁵」を取り上げる。3章では従来の美術館展示に焦点を当てたが、ここでは、2010年代に社会的な知名度が飛躍的に高まった⁶ 地域アートに目を向け、地域アートという形態がこれからのアイヌ・アートの発信と表現に何をもちこたえ得るかを考察する。

4.1 地域アートとは

地域アートとは「地域密着型のアートプロジェクト（藤田 2016b）」のことである。

藤田(2016a)によると、地域アートには「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」、「瀬戸内国際芸術祭」、「横浜トリエンナーレ」、「あいちトリエンナーレ」、「札幌国際芸術祭」、「京都国際現代芸術祭」などがあり、大小合わせてその数は100を超える。また、これらの地域アートの大きな特徴として、作家、キュレーターだけでなく、運営をサポートするボランティア、ワークショップなどを通じて参加する地域の人々、主催する自治体の人々自身や、観客も重要な「芸術」の担い手と見なされており、時には、そのような人々のつながりや参加そのものが作品の本体となる（つまり、関わる人たちが、芸術作品になる）ことがあると述べられている。こうした地域アートの性格を、藤田(2016b)は「コミュニケーション・コミュニティの造型」と表現している。

4.2 地域アートの魅力

昨年行われた「札幌国際芸術祭」⁷では、アイヌ関連のプロジェクトが開催された。

⁵ 美術手帖（2017年12月号 p27）によれば、芸術祭とは「地域社会を舞台に定期的に開催される現代美術の祭典」のことである。本稿では「地域アート」と「芸術祭」の用語を同等のものとして扱う。

⁶ 美術手帖（2017年12月号 p27）

⁷ 第1回は2014年7月19日から9月28日まで、第2回にあたる昨年は2017年8月6日

「マレウレウ祭り in SIAF2017 ～目指せ 100 万人のウポポ大合唱～」のワークショップは観客も実際にウポポの合唱に参加する。ウポポとは座り歌⁸と呼ばれるもので、「普通は女性数名が車座になり、その真ん中にシントコ「行器」^{ほかい}という、漆塗りの容器の蓋を置く。そしてそのシントコの蓋を一斉に叩いてリズムをとりながら歌うものである（中川 2010 : 119-120)」。

「歌というものを、我々は歌い手と聞き手を分けて、誰か歌うものがいれば、それを聞くものがあると考えがちだが、座り歌も踊り歌も、本来はそこにいる全員が歌うか踊るかして、それぞれが自分のパフォーマンスを楽しむというものであったのではないか。古い映像記録で、人でいっぱいの中中で、体を寄せ合うようにして楽しげに踊っている人々の姿を見ると、そんな気がする。そして、そういう空間の中で、カムイたちもまた一緒になって歌ったり、踊ったりしているのが、人々には感じられていたことであろう（中川 2010 : 122-123)」。観客が「芸術」の担い手となる「コミュニケーション・コミュニティの造型」は偶然にも、そもそも演者と観客とを分け隔てないウポポ本来の形に沿ったものになっているのである。

その他、マレウレウの音楽とコンテンポラリーダンスが共演する「raprap」や、「クチャ」をモチーフとした構築物を用いてコタンを形成する「コタンペッププロジェクト」⁹などが行われた。¹⁰ 観客とのコミュニケーションは作家が自身の言葉を参加者に提供する上でも有効にはたらき、多様なプログラムを渡り歩くように楽しめる地域アートの特性も、来場者がアイヌ・アートを楽しむ機会をもちやすくさせるものだと考えられる。

また、地域アートが「もたらしたもっとも画期的な出来事」として、「現代美術を民俗学に接近させたこと」＝「民俗学的転回」が挙げられるという。（美術手帖 2017 年 12 月号 : 27,29)

「芸術祭の隆盛にみられるように、私たちがいま現代美術に求めているのは、まさしくそのような民俗性である。それぞれの風土を色濃く反映した祭りや伝統。それらを主題とした作品というより、むしろそれらと出会うための道標として作品を見ているところがある。そのような民俗性に飢えているからこそ、あれほどおびただしい数の人々が都市から地域の芸術祭に足を延ばしているのだろう。」（美術手帖 2017 年 12 月号 : 29)

から 10 月 1 日まで開催された。

⁸ 「踊り歌（それに合わせて踊りを踊るもの）」と「座り歌」のどちらもウポポと呼ぶ地域もあるが、北海道の西の方ではウポポといえば座り歌に限られる。（中川 2010 : 119-120)

⁹ 「クチャ」をモチーフとした構築物をきっかけに、訪れる鑑賞者自身が居場所をしつらえることにより、常に風景が変化するコタンが形成される。「大風呂敷プロジェクト」など札幌国際芸術祭 2017 の他企画とも連携しながら、「食」「遊び」など親子で楽しめる身近なテーマから、かつてこの地で暮らしたアイヌの人々の空間性や、目ではとらえられない思想や世界観そのものを掘り下げる参加型ワークショップやツアー、トークプログラムなどを行なう。（コタンペッププロジェクト web サイトより一部抜粋して引用。一部改変。）

¹⁰ 札幌国際芸術祭の情報は、公式 web サイト及びコロカル編集部編(2017)を参照した。

このような時代の潮流も、アイヌ・アートに何らかのメリットをもたらすものかもしれない。ただ、外部から求められる「民俗性」と、本来の民俗性が一致するとは限らないだろう。限られた時間の中で、鑑賞者がその土地の民俗性を深部から感じるのは不可能に近い。その土地の民俗性を鑑賞者にどのような形で伝えるか——これは、作家たち本人の活動よりも、むしろプロデュース、マネジメントする側の課題になっていくだろう。

これに関連し、4.3 では地域アートが抱える課題について、もう少しみていくことにする。

4.3 地域アートの課題

以下、いくつか引用して紹介する。

・街の機能の再生や地域一帯への経済波及など、何をもって成功とするのかはそれぞれの芸術祭によって異なる。(中略) 外部からきたディレクターや作家だけで地域を盛り上げようとしてもそこに賛同する者がいなければ中身のない一時的なイベントで終わってしまう。会場を作品から作品へとといった「点」でつなぐよりも、住民との触れ合いなど地域全体を交流の場とした「面」として捉えるべきである。

芸術祭を仲介にして作家と地元住民、鑑賞者の三者が関係づくりを意識すれば地域の魅力は自ずと出てくるのではないだろうか。

ゆえに地域芸術は作品ありきのホワイトキューブから地域由来のサイト・スペシフィックへの移行が不可欠であり、来訪の起点となる国内・海外の有名作家の作品と、地域を知る起点となる滞在・体験・参加型プログラムを分担して用意すべきであると私は考える。

地域芸術祭とは鑑賞から交流までを担うツールであり、開催する必要性や意味をしっかりと認識していれば地域活性、機能再生、経済効果、人口増加、教育など可能性は非常に幅広いと考える。

(鬼木 2015、下線は筆者による)

・(札幌国際芸術祭 2014 でのイベントについて)

イベントで夕張の炭鉱を観に行こうという企画(「空知炭鉱の記憶ツアー」)があったようです。炭鉱のまちの経済的困窮と炭鉱の暗い歴史の両方を知る機会として選んだのでしょう。芸術祭のHPには「日本全体の近代化を支えた空知地域の炭鉱の歴史を振り返りながら、現在の産炭地をめぐる、未来の都市の絵寝る義—や生活のあり方について参加者の皆さんと共に考えていく」とあります。

しかし、そこになぜアートの名目が必要なのか。(中略) せっかく芸術祭をやるのだから、アートの名目に乗っかって、炭鉱の歴史を啓蒙するきっかけにしたいというのはよくわかります。しかし、そこには逆転の契機がある。啓蒙や地域振興などの目的こそがアートの存在意義となってしまう可能性がある。

(藤田 2016a : 63-64、下線は筆者による)

・(札幌国際芸術祭 2017 に関するインタビューより)

昨今の芸術祭全般にいえることですが、危惧するのはあまりにもローカルに特化しすぎて、その土地の人しか楽しめなくなることです。それは今後起こりうることだと思います。いかにグローバルとのバランスをとっていか。その想像力を働かせるための仕掛けを作っていないといけない。よく地域活性化とセットで言われることだけど、「賑わい創出」とか、ただ人が来れば良いのか？ それが目的になくなってしまっはつまらない。(岸野 2017、下線は筆者による)

地域アートは、地域活性化だけにとどまらず、地域内に特化しすぎないイベントとしてさらなる展開を目指すことが求められている。

トップダウン効果やイベントの一時性は、それ自体メリットにもデメリットにもなりうるだろう。「来訪の起点となる国内・海外の有名作家の作品(鬼木 2015)」の効果は大きいですが、参加者の興味がその「来訪の起点」だけに向いてしまえば、「地域を知る起点となる滞在・体験・参加型プログラム(鬼木 2015)」は功を奏しない。その場限りのイベントを芸術祭開催日程にうまく散りばめれば集客や運営に何らかの良い効果をもたらすかもしれないが、イベントが終わってしまえばあとに何も残らないということになれば残念である。こうした問題を考えると、今後は、地域特有の、地域に根付いたアートが「来訪の起点」にもなっていくような形が必要ではないかと感じる。そして一時的なイベントも、イベント参加者がその地域にまた来たくくなるような再来の契機としてはたらくことを考えていく必要がある。

さて、北海道という土地において、アイヌ・アートはそれを取り巻く空間ごとアートとして表出することができる魅力があるが、その「地域」を超えたところには何が見出せるだろうか。次の 5 章では、一見全く関係のないところにアイヌ・アートが置かれた場合について考察してみる。

5. 文脈から切り離された展開へ

千葉駅構内の、とあるカフェでは、店内に川村則子¹¹氏の作品¹²を展示している。また、ロゴマークにはアイヌの要素を入れたモチーフを使用している¹³。しかし、それを除けば内装にアイヌに関連したものはなく、メニューのラインナップにもアイヌ料理に関するものはみられない。

場所が美術館やギャラリーのような展示空間ではなく店舗であることや、見る側が鑑賞

¹¹ アイヌの刺繍技法を用い、アイヌ文様を基礎としたデザインでタペストリーなどの作品を制作する「布アーティスト」。

¹² 店内の展示は、刺繍作品をパネルにプリントしたもの。

¹³ カフェ公式サイトによれば、「アイヌの人々は、自然との共存や分かち合い、仲間への思いやりなど、「心の繋がり」を大切にする思想文化を持っています。」「温かな文化を後世に伝え、食を通じて心が触れる、ホスピタリティ溢れる場所にしたいという想いを込めています。」とある。

者ではなく客としての立場でそこに存在していることを考えれば、これまで検討してきたケースとは区別する必要もあるだろうが、アイヌ文化の文脈を基底にもつ作品が、一般にアイヌのイメージと結びつく北海道という土地からも離れ、別ジャンルのアートとのコラボレーションとも異なった形態で設置されているという点で、このカフェのケースはアイヌ・アートの解釈に新鮮な視座を与えるものであろう。これまで3章4章で述べたように、作家の言葉や作品を包みこむ地域性がアイヌ・アートと有機的に結びつく可能性がある一方、バックグラウンドから乖離した異空間に置かれることで生み出される効果を積極的にとらえていく必要がある。

6. おわりに

以上、展示形態という観点からアイヌ・アートについて若干の考察を行ってきた。本稿では「アイヌ・アート」の一部にしか触れることができなかったが、作家のスタンスやマーケット¹⁴という視点からの考察も不可欠であると考えている。今後の課題としたい。

謝辞

筆者は美術研究に関しては門外漢であるが、今回、本プロジェクト代表池田忍教授に、プロジェクトにおける報告及び本稿執筆の機会を頂いた。深く感謝申し上げます。

¹⁴ このあたりの課題については、山崎幸治・伊藤敦規編著(2012: 273-276)を参照。

参考文献

- アイヌ民族の現在と未来を考える会編(1988)「民族と、芸術と、自然と」『明日を創るアイヌ民族』 pp.167-216, 未来社
- 荒川玄二郎編(1976)『河井寛次郎 木の仕事』河井寛次郎記念館
- 池田忍(2014)「アイヌの造形を語る「ことば」—その歴史から未来へ—」『千葉大学人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書』 279, pp.191-204, 千葉大学大学院人文社会科学研究所
- 神奈川県立近代美術館(2017)『木魂を彫る—砂澤ビッキ展』読売新聞社
- コロカル編集部編(2017)『完全コンプリートガイド 札幌へアートの旅 札幌国際芸術祭 2017 公式ガイドブック』マガジンハウス
- 中川裕(2010)「語り合うことばのカーカムイたちと生きる世界」岩波書店
- 日本アート・センター編(1985)「木彫のこころ」『北海道・東北(日本の伝統工芸 1)』pp.90-91, ぎょうせい
- 美術出版社(2017)『美術手帖』2017年12月号, 美術出版社
- 藤田直哉(2016a)『地域アート』堀之内出版
- 北海道美術ペンクラブ編(1994)「砂澤ビッキの書簡—菅原政雄への私信—「木面」展(1979年)をめぐる」『美術ペン』 pp.6-7, 北海道美術ペンクラブ
- マックリーン, K.; 井島真知・芦谷美奈子(訳)(2003)『博物館をみせる:人々のための展示プランニング』玉川大学出版会 (McLean, K. 1993 Planning for people in museum exhibitions. Washington, DC:Association of Science-Technology Centers.)
- 山崎幸治・伊藤敦規編著(2012)『世界のなかのアイヌ・アート—先住民アート・プロジェクト報告書—』北海道大学アイヌ・先住民研究センター

参考 web サイト (すべて 2018-2-25 参照)

- 鬼木陽介(2015)「芸術祭がもたらす地域への影響とその役割」, <<http://g.kyoto-art.ac.jp/reports/253/>>
- 岸野雄一(2017)「岸野雄一に聞く『札幌国際芸術祭』でなにが起こっているのか?」(インタビュー記事), <<https://www.cinra.net/interview/201709-siaf?page=2>>
- コタンペッププロジェクト web サイト <<https://www.kotanpet.com/>>
- 札幌国際芸術祭 2017 公式 web サイト <<http://siaf.jp/>>
- 藤田直哉(2016b)「瀬戸内国際芸術祭が来場者 100 万人突破の陰で……乱立する「地域アート」の闇」(インタビュー記事), <<https://news.yahoo.co.jp/byline/iidaichishi/20160409-00056399/>>

(よしかわ よしみ・千葉大学大学院人文社会科学研究所)