

Title	ニューヨークにおける 1960 年代後半以降のオルタナティブ・スペースの展開
Author	笹島, 秀晃
Citation	人文研究. 73 卷, p.113-130.
Issue Date	2022-03-31
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	水内俊雄教授授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

ニューヨークにおける1960年代後半以降の オルタナティブ・スペースの展開

笹島 秀晃

本稿は、アメリカ合衆国ニューヨーク市において1960年代後半以降拡大した、オルタナティブ・スペースの動向を整理する。オルタナティブ・スペースは、商業画廊やミュージアムとは異なる方法でアーティストが自身の作品を展示する多様な手段や場所を意味する。ニューヨークにおけるオルタナティブ・スペースは、第二次大戦後、同時代のアメリカ人作家の評価が高まりゲートキーパーとしての画廊やミュージアムを中心としたアート業界の制度が形作られる中で、こうした制度の批判を主な契機としアーティストの自発的な活動から誕生した。近年、アーカイブ化の進展や関連研究が発表されるなどある程度の研究上の進展がみられるものの、先行研究も特定のテーマや個別の組織に着目したものが多く未だ十分な達成がなされているとは言いがたい。本論文は、ニューヨークのオルタナティブ・スペースに関する研究が未発達である点を鑑み、先行研究の整理、研究対象の明確化や基本的な用語の設定、また事例の展開過程を整理することによって、より発展的な研究のための基礎的な知見を整備するとともに、今後の研究のためのアイディアを提示する。

キーワード：オルタナティブ・スペース、ニューヨーク、1960年代後半、画廊、ミュージアム

はじめに

本稿では、アメリカ合衆国（以下、アメリカと略記）ニューヨーク市（以下、ニューヨークと略記）におけるオルタナティブ・スペース alternative spaces を検討の対象とし、画廊やミュージアムとは異なる「オルタナティブ」なアート組織としての特徴を検討する。ニューヨークにおけるオルタナティブ・スペースは、商業アートが力をもつ同地アート業界の制度批判を主な契機とし、多くがアーティスト自身の自発的な活動から誕生した。画廊やミュージアムといった伝統的なアート組織に比べて多種多様な組織が存在するため、簡潔にその特徴を要約することは困難であるが、商品としての作品を扱い画廊の経済的利益を優先する商業画廊や、収集物としての作品を扱い教育や研究など公共的な目的を重視するミュージアムとは理論的に区別すべき組織である。

ニューヨークのオルタナティブ・スペースは明確な組織化を伴わない短期間の活動のものも

多く、それゆえに全体像を把握することの困難が指摘されてきた（Ault 2002, p. 1, 登 2008, pp. 80-1）。近年、アーカイブ化の進展や関連研究が発表されるなどある程度の進展がみられるものの、先行研究も特定のテーマや個別の組織に着目したものが多く未だ十分な達成がなされているとは言いがたい。また、先行研究の整理も十分になされておらず、ニューヨークのオルタナティブ・スペースに関する研究上の論点についても確認されてこなかった。当時のニューヨークにおける既存のアート組織に対して、オルタナティブ・スペースはいかなる意味でオルタナティブなアート組織であったのか。また、変化の激しいニューヨークのアート業界のなかで、オルタナティブ・スペースは、当初の理念を保持したまま、既存制度に対する対抗的な組織であり続けたのか。こうした基本的な疑問に答える研究は未だなされていない。

本論文は、ニューヨークのオルタナティブ・スペースに関する研究が未発達である点を鑑み、先行研究の整理、研究対象の明確化や基本的な用語の設定、また事例の展開過程を整理することによって、より発展的な研究のための基礎的な知見を整備するとともに、今後の研究のためのアイデアを提示することが目的である。

ニューヨークは商業アートの世界的な中心地であるが、同時に先駆的なオルタナティブ・スペースがあつまる都市でもある。1960年代後半に誕生したオルタナティブ・スペースは、現在に至るまでつねに新しいスペースが誕生し続け、同地のアート業界における重要な担い手となっている。強力な商業アートが存在感をもつニューヨークのなかで、その論理に強く対抗する形で成立したオルタナティブ・スペースは、商業的とは異なる意味で明確にアメリカ的、ニューヨーク的な個性を備えた事例でもある。したがって、本稿で明らかにする知見が、東アジアやヨーロッパにおける類似のアート組織の分析の際に即座に有用な情報になるとはかぎらない。しかし、ニューヨークにおける歴史的な文脈を把握し、その中で独自に組織化された活動の個性を理解することは、それ以外のルーツをもつ組織に対しても重要な知見を提示する。

本稿では、以下の構成で議論を展開する。第1節では、先行研究の知見を整理し、本稿の学術的な位置づけを示す。第2節では、研究対象の明確化と用語の整理、また組織としてのオルタナティブ・スペースの特徴を記述する。第3節では、2000年までのオルタナティブ・スペースの歴史を概説し、事例の展開した社会的文脈を確認する。最終節では、本稿の論点をあらためて確認しつつ、今後の研究の展望を示す。

1. 先行研究の動向

ニューヨークのオルタナティブ・スペースに関する先行研究は、これまで美術史や美術批評を中心になされてきた。一般的にオルタナティブ・スペースには非営利組織としての認定を受けた団体が多く含まれるが、刹那的な活動も多く、その場に参加していなかった人々が活動を

理解することは容易ではない。さらに、資料が第三者にアクセス可能な形で保管されているとは限らないので過去の出来事を知ることの困難もあった。オルタナティブ・スペースはニューヨークのアート業界において画廊やミュージアムとならぶ重要な担い手であるとともに、何よりも後に著名になるアーティスト達（たとえば、Gordon Matta-Clark、Laurie Anderson）が活動した重要な場所であった。したがって美術史や美術批評の領域では、早くからオルタナティブ・スペースの活動実態を把握するためのリサーチの必要性が生じ、資料収集やアーカイブの構築などの作業が進められてきた。

ただし、美術史・美術批評以外の専門分野の人間にはまったく関わりのない研究対象であったかといえばそうではない。オルタナティブ・スペースは、もともとアート業界の制度批判を目指すとともに、より広い社会問題と関わる活動でもあった。オルタナティブ・スペースに関わる著述では、社会科学的な観点で興味深い論点がいくつも提示されているし、すでにわずかではあるが社会学者や文化人類学者による研究も始められている。

このように先行研究は美術史・美術批評を中心としていくつかの動向に整理できる。以下、1) 当事者達によって企画された展覧会の図録・記録集、2) 美術史・美術批評的な研究、3) 社会運動やアクティビズム関連の研究、4) 社会学や文化人類学における研究の 4 つの動向に整理し論点を紹介する。

1-1. 展覧会図録・記録集

ニューヨークのオルタナティブ・スペースの歴史に関して、もっとも基本的な資料かつ先行研究となるのは、オルタナティブ・スペースそれ自身で開催されたりサーチ型展覧会における 3 つの図録・記録集である。1 点目は、オルタナティブ・スペースに関する最初の主要な展覧会である、Jakie Apple が企画を担当し the New Museum で 1981 年に開催された *Alternatives in Retrospect* の図録である (Apple & Delahoyd eds. 1981)。2 点目は、1996 年に Julie Ault によって企画され the Drawing Center で開催された展覧会の記録集 *Alternative Art New York* (Ault ed. 2002) である。3 点目が 2012 年に Exit Art で開催された同名の展覧会の図録 *Alternative Histories* である (Rosati & Staniszewski eds. 2012)。いずれの展覧会も、当事者として活動に参加してきたアーティストやキュレーター (Apple は Franklyn Furnace のメンバーであり、Ault は Group Material のメンバーであった) が企画し、資料収集を行った上で該当組織のリストアップや年譜の作成、活動の記述など、基本的な事実認識に関する情報を提供している。

Apple による図録は、1969 年から 1975 年までの期間に誕生したスペースが取り上げられている。これらはアーティストの自発的な活動から派生した小規模のスペースが主であった。Apple は、プロセスを重視したパフォーマンス型の表現活動の延長線上に登場したスペースに注目し、その意義を評価している。注目すべきは、おもに政府からの被助成化の影響で、1975

年時点でこうした自発的なアート空間の理念や活動が失われつつあるという悲観的な知見を Apple が提示している点である。

Ault による記録集は、単なるアートの展示空間としてだけでなく、アーティストによるさまざまな異議申し立て、とくに白人系だけでなく多様なエスニシティやジェンダーに関わる運動についても目が行き届いているという点で Apple の図録にはない包括的な文献となっている。各組織のリストや年譜だけでなく、オルタナティブ・スペースに関する複数の論文が掲載されている点も特徴的で、他の図録に比べて研究上のアイデアが多数示されている。たとえば、Apple の図録でも提示されていたオルタナティブ・スペースの被助成化と活動の形骸化に関する論点である (Wallis 2002)。オルタナティブ・スペースを、空間や場所など、当時の都市的文脈のなかで位置づけて論じることの意義を指摘している点も興味深い (Beck 2002)。

2012 年の Exit Art の図録は、歴史的・地理的網羅性という意味で、ニューヨークにおけるスペースの展開を知る上ではもっとも有用な著作である。1990 年代以降オルタナティブ・スペースはマンハッタンをはなれ、ウィリアムズバーグや DAMBO、ブッシュウィックといったブルックリンで誕生したものが多い。本著は、こうした組織にも言及しており、現時点において、目録として参照するにはもっとも包括的なものである。また、同著に掲載されている Rachelff (2012) は、ニューヨークのオルタナティブ・スペースの歴史を整理する際に非常に有用な知見を提示している。

1-2. 美術史・美術批評からの研究

二つ目の動向は、美術史や美術批評の領域における研究である。とくに、オルタナティブ・スペースで活躍した著名なアーティストに焦点が当てられ作家論、作品論としての趣が強い (Bryan-Wilson 2009, フィオーリ 2018)。こうした美術史・美術批評からのアプローチは、オルタナティブ・スペースをめぐるアート業界内での文脈、また関係者達の理念的な文脈を理解する際に有用である。

Bryan-Wilson (2009) では、Art Workers Coalition の活動を追いつつ、この中で重要な役割を果たした四人のアーティスト (Karl Andre、Robert Morris、Lucy Lippard、Hans Haacke) が検討されている。ニューヨークのアート業界における既存の制度を批判する運動の中で、いかにしてアーティストのなかに「労働 work」に着目する機運が生まれたか、また個別のアーティストや批評家の活動において、いかに「労働」というコンセプトが反映されているのかが検討されている。

また、オルタナティブ・スペースは、キャンバスやブロンズといったような伝統的なメディアではなく、新しい表現のためのメディアを追求するスペースでもあった。ビデオ (Lee 2013) やアーティスト・ブック (Allen 2011) など、アートにおける新しいメディアとの関連のなかでオルタナティブ・スペースの果たした役割を検討した研究もなされている。

1-3. 社会運動、アクティビズムの研究

三つ目は、社会運動、アクティビズムの文脈でオルタナティブ・スペースを論じた動向である。これらに研究は、特定のエスニック・マイノリティの運動に注目したものと、それ以外に大きく分けることができる。エスニック・グループごとの文化運動としての研究には、Bagshee (2018)、Cahan (2016)、D'souza (2020) がある。50 年代以降の公民権運動は、アフリカ系アメリカ人の権利回復のための運動であったが、同時にほかのエスニック・マイノリティの権利意識の向上や運動を加速させた。ニューヨークにおいても、アフリカ系アメリカ人によるオルタナティブ・スペースをはじめ、プエルトリコ系、アジア系、ネイティブ・アメリカン系など、多様なルーツを持つ人々のためのスペースが相次いで創設された。これらの研究では、特定のエスニシティごとに、運動の展開過程がインタビューやさまざまな資料をもちいて検討されている。

特定のエスニシティに限定せずに、広く資本主義批判や、現代の社会運動に関連する文脈でオルタナティブ・スペースを論じたものとしては、Israel (2013)、毛利 (2018)、Moore (2011)、Stimson & Sholette (2007) がある。オルタナティブ・スペースは、アート業界内の制度批判から始まるが、ヴェトナム反戦運動を皮切りに多様な社会的な争点に対しても批判を行ってきた。Israel (2013) は Artists and Writers Protest などニューヨークにおける活動に先立つアメリカ他都市での活動を取り上げつつ、Art Workers Coalition などヴェトナム反戦運動をテーマとした動向を検討している。また、Moore (2011) や Stimson & Sholette (2007) では、アートにおけるコレクティビズムの動向に注目するなかで Art Workers Coalition、PAD/D、Colab をはじめとしたさまざまな活動が検討されている。

1-4. 社会学や文化人類学における研究

社会学や文化人類学など非アート系の分野におけるオルタナティブ・スペースの研究は極めて少ないが、注目すべき研究も近年登場している。Lena (2018) は、2012 年に終了した Exit Art を対象に、非営利組織が活動を終了する際の過程が分析されている。財源面での脆弱さや市場の中における非営利組織の特有の問題については社会学の組織・制度論のなかで議論されてきた。Lena の研究は、組織・制度論的視点からオルタナティブ・スペースを論じたという点で非常に画期的である。また登 (2008) では、Franklin Furnace への参与観察をもとに、文化人類学的観点から表現の空間としてのオルタナティブ・スペースが検討されている。ブルーノ・ラトゥールや関係性の美学の知見を援用しながら、Franklin Furnace の活動拠点となった場所としての特性と、そこで展開されたアート活動の関係性が検討されている。

このようにすでに、1960 年代後半以降のニューヨークのオルタナティブ・スペースに関する基本的な事実認識と、それに対するある程度の研究上のパースペクティブは先行研究で提示されてきた。たとえば政府からの被助成化に伴う活動の形骸化（オルタナティブ性の消失）や、

都市空間に対する独自の嗜好性、非営利の文化組織としての組織論上の特徴といった論点である。

ただし先行研究全般にいえるのは、それぞれの研究トピックに応じて、対象とするオルタナティブ・スペースの選択に偏りが生じていたという傾向である。たとえば美術史・美術批評系の先行研究では、白人アーティストが関わったスペースに関心が集まりエスニック・マイノリティのスペースには相対的に関心が集まらない。またオルタナティブ・スペースが中心として扱うメディアが異なると（ビデオ、アーティスト・ブック、もしくはパブリック・アートかなど）、検討の対象となる組織が異なっていた。

先行研究ごとに対象となる組織に偏りが生じることは、オルタナティブ・スペースの多様性を鑑みると当然ではある。また、事実として初期のオルタナティブ・スペースにおいて異なるエスニシティ間の交流は希薄であった。しかし、個別のパーспекティブの範囲で検討の対象を限定してしまい、広くオルタナティブ・スペース全体の検討がおろそかになることは、新たな探求の可能性を閉ざすことにつながる。Bryan-Wilson (2009) の Art Workers Coalition 研究に対する Yasmin Ramírez の批判は、こうした問題を象徴的にあらわしている (Clements 2012)。Art Workers Coalition にはプエルトリコ系のアーティストも少数ながら参加しており、その運動経験がプエルトリコ系オルタナティブ・スペースの創設に一定の影響を与えていた。しかし、Bryan-Wilson は白人のアーティストや批評家のみ注目し、それ以外の属性の人々に対する運動の広がりについてまったく検討していなかった。Bryan-Wilson の研究は運動として Art Workers Coalition を検討するというよりも、個別の作家論としてのアーティストの分析に主眼があったので、Ramírez の批判はある意味では厳しすぎるかもしれない。しかし、Ramírez の指摘は、既存の議論の枠組みのままに検討する対象や出来事の範囲を狭めてしまうことの問題を象徴的に示している。

ニューヨークのオルタナティブ・スペースの活動を、特定のエスニシティや活動ジャンルに制限して論じるのではなく、全体の動向を把握しながら相互の関係性をみる視点が今後の研究に求められる。しかし、先行研究では、そうした包括的な研究への志向性を欠いていたため、そもそも対象の確定や用語の統一など議論の土台となるような基本的な点に関する整備がなされていなかった。したがって本稿では、今後の包括的な研究のための出発点として、用語の統一や対象の明確化、また事例の展開過程を整理し最低限の共通の議論の土台を作ることを目指したい。

2. 研究対象としてのオルタナティブ・スペース

2-1. 対象の明確化と用語の確定

先行研究のなかでオルタナティブ・スペースそれ自体に明確な定義が共有されているわけで

はなく、また言及する際の用語もさまざまである。またアーティストのロフトで極めて小規模に展開されていた活動が存在し得た可能性を鑑みると、原理的に、ニューヨークに存在したすべてのオルタナティブ・スペースを網羅的にリストアップすることは不可能である。現時点において、ニューヨークにおけるオルタナティブ・スペースを研究の対象とする場合、先述した主要な展覧会図録・報告書3点にリストアップされている組織を対象としつつ、漏れのある組織や活動については、その都度加えていくという漸次的な戦略をとらざるを得ない。このように考えると、基本的な検討対象となるニューヨークのオルタナティブ・スペースは、時期を限定して提示すると表1の通りとなる。

こうしたスペースに言及する際の用語や定義について、どのように整備すれば良いだろうか。先行研究では、Non profit art organization、artists-run space、artist collective など多様な用語が使用されてきた。本稿では基本的に「オルタナティブ・スペース」という用語を用いることを提案する。その際の用語の定義としては、批評家の Lawrence Alloway による、

表1 1970年代中頃までのニューヨークにおけるオルタナティブ・スペース

No	Venue name	Year	*	No	Venue Name	Year	*	No	Venue Name	Year	*
1	The Film-Makers' Cooperative	1962	AH	19	Guerrilla Art Action Group	1969	AANY	37	A.L.R. Gallery	1972	AHAANY
2	Artists and Writers Protest against the War in Vietnam	1965	AANY	20	Women Artists in Revolution	1969	AANY	38	Artists Space	1972	AHAANY
3	Intar Latin American Gallery	1966	AH	21	Women's Interart Center	1969-70	AANY	39	Clocktower Gallery	1972	AH
4	Milenium Film Workshop	1966	AH	22	112 Greene Street	1970	AHAANY/AIR	40	Idea Warehouse	1973 [1974]	AANY/AIR
5	Lower East Side Printshop	1968	AH	23	Anthology Film Archives	1970	AH	41	3 Mercer	1973	AANY/AIR
6	The Studio Museum in Harlem	1968	AHAANY	24	Ad Hoc Women Artists' Committee	1970	AANY	42	Collective for Living Cinema	1973	AH
7	Cityarts Workshop	1968	AANY	25	Art Strike	1970	AANY	43	Lower Manhattan Cultural Council	1973	AH
8	Museum: A Project of Living Artists [1969]	1968	AHAANY	26	55 Mercer	1970	AANY	44	SoHo 20	1973	AANY
9	Black Emergency Cultural Coalition	1968-69	AANY	27	Women Students and Artists for Black Liberation	1970	AANY	45	Center for Book Arts	1974	AH
10	Gain Ground	1969	AANY/AIR	28	The Kitchen	1971	AHAANY	46	Avalanche	1974	AH
11	Apple	1969	AHAANY/AIR	29	FOOD	1971	AH	47	Asian American Arts Centre	1974	AH
12	American Indian Community	1969	AH	30	Electronic Arts Intermix	1971	AH	48	Just above Midtown	1974	AHAANY
13	Cinque Gallery	1969	AH	31	Basement Workshop	1971	AANY	49	Creative Time	1974	AHAANY
14	El Museo del Barrio	1969	AHAANY	32	Bronx Museum of the Arts	1971	AANY	50	Abrons Arts Center	1974	AHAANY
15	Art Workers' Coalition	1969	AHAANY	33	Hatch-Billops Collection	1971	AANY	51	Kenkeleba House	1974	AHAANY
16	98 Greene Street	1969	AHAANY/AIR	34	Jamaica Arts Center	1971 [1972]	AHAANY	52	Center for New Art Activities	1974	AH
17	Artists Poster Committee	1969	AANY	35	the Institute for Art and Urban Resources	1971	AANY				
18	El Taller Boricua [1970]	1969	AHAANY	36	10 Bleeker Street	1972	AIR				

* 出典: AH=Alternative Histories, AANY=Alternative Art, New York, 1965-1985, AIR=Alternative in Retrospect

** 参照文献によって創設年に違いがある場合は [] で示す。

“Alternative Spaces is a general term referring to the various ways in which artists show their work outside commercial galleries and formally constituted museums” というもっとも簡潔かつ的確な定義を踏襲する (Alloway 1978, p. 4)。ここでの注意点は “referring to the various ways” という言葉である。オルタナティブ・スペースは、物理的な展示空間とそれを運営する組織を第1に指すが、“various ways” という言葉が示すように、その範囲は街路でのパフォーマンスや抗議活動など幅広い。したがって、表1にリストアップされている組織も、展示空間にとどまらない諸種の活動が含まれている。

また「オルタナティブ」という言葉、それ自体の使用も論争的である (Ault 2002, p. 4)。たとえば、オルタナティブという言葉は、既存のアート業界の序列関係を正当化してしまうという批判や、60年代後半に設立した組織など制度化がすすみメインストリームの潮流との差異化が不明瞭になるなかでオルタナティブという用語が適切なのかという批判もある。

こうした批判の妥当性はある程度認めつつも、本稿においては、以下の2つの理由からオルタナティブ・スペースという用語を採用する。一つは、既存のアート業界に対する制度批判から誕生したというニューヨークの背景を鑑みると、画廊やミュージアムとは異なる「既存のものとは別の alternative」という言葉を用語に含めることは事例の独自性を理解する上で適切であると考えられるためである。この点については Ault も同様の観点から、オルタナティブ・スペースという用語の妥当性を主張している (Ault 2002, p. 4)。二つ目に、オルタナティブ・スペースという用語は、賛否両論あろうとも当事者によってもまたそれ以外の人々によっても採用されてきたという点である。本稿で定義としている 1978 年の Alloway の論考、1985 年に NEA の助成分類としてオルタナティブ・スペースと言う言葉が使われている点、また最初期の展覧会の記録である Apple の図録でもオルタナティブという言葉が使用されてきた。

2-2. 活動ジャンル

ニューヨークのオルタナティブ・スペースの活動ジャンルは多様である。具体的なジャンルの分布については、唯一の調査報告書でもある Webstar (1982) が参考になる。Webstar はニューヨークの 74 のオルタナティブ・スペースを調査し、12 の活動ジャンルに類型化している。

- 1 新しいアーティストの作品を展示する実験的なヴィジュアル・アートの展示空間
- 2 マイノリティの要求から形成された展示空間
- 3 協同組合型 co-op ないしアーティスト運営型 artist run の画廊
- 4 小規模ミュージアム
- 5 舞台芸術のための空間
- 6 ブック・アート

- 7 学際的マルチメディア
- 8 メディアとビデオ
- 9 フィルム
- 10 屋外や環境型アート、公共空間におけるアート
- 11 写真、およびワークショップやアウトリーチ活動
- 12 そのほか

Webster の整理を参照すると、オルタナティブ・スペースの活動の多様性が改めて明らかになる。さらに、小規模のミュージアムや協同組合型など、オルタナティブ・スペースのなかでの組織形態も多様であることが示されている。このようにオルタナティブ・スペースの「オルタナティブ」性の第一の特徴は、画廊やミュージアムが相対的に扱うことの少ない、多様な活動ジャンルのアートを取り扱っている点にある。

2-3. 組織的な特徴

このように活動ジャンルがオルタナティブ・スペースをオルタナティブたらしめる主要な要因であるが、組織体としての特徴も既存のアート組織とは異なっている。組織的な特徴としては、基本的に非営利組織として位置づけられるが、多様な組織形態が含まれているため例外が多い。非営利組織それ自体も非常に幅のある組織形態であるので、オルタナティブ・スペースにみられた最低限の共通項を理念型として確認しておくことは有用である。ここでは、意思決定、組織の空間、財源の三点に注目して説明する。

2-3-1. 意思決定

既存制度を批判しアーティストが主体となって、またアーティスト同士が対等に意思決定を行うことは、オルタナティブ・スペースで重視された点の一つである。オルタナティブ・スペースに至る制度批判の運動では、作品購入の判断や展示作品の選定基準など、画廊やミュージアムで行われる運営上の意思決定過程にアーティストが全く関与できていないことが問題視された。ゆえにオルタナティブ・スペース（とくにアーティスト自身が運営者となる Artist-run や co-op 型のスペース）では、意思決定上の対等性が重視された。なかにはアナーキーとも称されたような展示方針についての細かな決定プロセスがなく、おおらかな運営が特徴とされたスペースも存在した。典型的には 112 workshop や初期の the Kitchen であるが、こうしたスペースでは運営上の意思決定の柔軟性が、創造性の源泉とも見なされていた。

その一方で、認可を受けた非営利組織として理事会が存在し、規模の違いはあれ既存のミュージアムと類似した組織構造をもつスペースもあった。なかには、the New Museum の創設者の Marcia Tucker のように、ミュージアムとしての組織形態を維持した上でオルタナティブ

を追求する人物も存在した。このように例外は存在するが、組織における運営上の意思決定に関しては、ミュージアムや画廊は非アーティストによるトップダウン型、オルタナティブ・スペースはアーティスト自身が中心となり発言や参加の公平性を基本とする水平型（ネットワーク型）の関係性を典型としていた。

2-3-2. 組織の空間

1976年に、アーティスト兼キュレーターでもある、Brian O'Doherty は、既存のアート組織を批判する *Inside/outside white cube* を出版した (O'Doherty 1976)。1974年にNEAのアート部門の責任者に就任し、財政的にも理念的にも、オルタナティブ・スペースを支える役目を果たしたO'Dohertyの著作は、オルタナティブ・スペースの空間的志向性を理解するための手がかりを提示している。O'Dohertyが批判したのは、ミュージアムや画廊に典型的に見られたホワイトキューブと言われる白塗りの無機質な空間であった。ホワイトキューブは、その特殊な空間からアートの鑑賞体験を日常から切り離し、独自の姿勢を強要する空間でもあった。

オルタナティブ・スペースで目指されたことの一つは、ホワイト・キューブとは異なる柔軟かつ開放的な空間であった。その格好の舞台となったのがロフトと呼ばれた、工場用建築物の空間であった。当時、ニューヨークにおいてアーティストはロフトに居住することが多かった。服飾産業や印刷産業などが集積していたニューヨークにおいては、工業機械をおさめた5~10階建て程度の建築物がマンハッタン南部を中心に林立していた。こうした建築物は、多様な形態があるが一フロアの床面積が2500平米などの広さを持ち空間が仕切りなくしつらえられていたため、アートの展示空間としては魅力的な場所であった。さらにロフトは、ブロックの壁や、木張りの床、鉄骨の梁や柱など、装飾されることなく建築の具材がむき出しに存在した。作品が展示されてきたホワイトキューブとは正反対の空間であった。

ホワイトキューブとロフトという、既存のアート組織とオルタナティブ・スペースの展示空間上の対比は、それぞれの立地傾向にも差異として表れる。ホワイトキューブのアート組織は、マンハッタンのなかでもアップタウンと呼ばれる特に57丁目界限に多く立地した。これに対して、オルタナティブ・スペースはダウントウンと呼ばれるマンハッタンのなかでも南方に位置するエリアに集積していた。とくにSoHoには多くのオルタナティブ・スペースが存在した。Webstar (1982) は、およそ50%のオルタナティブ・スペースが、SoHoやTribecaエリアに立地したと報告している。

2-3-3. 財源

オルタナティブ・スペースの多くが非営利組織として認可された組織であり、政府や民間財団からの助成金を財源としている。Webstar (1982) は、調査対象となった74のオルタナティ

ブ・スペースの平均年間予算が 11 万ドル、中央値が 5 万ドルであり、50%の組織が全米芸術基金（National Endowment for the Arts、以下 NEA）から助成を受けていたこと明らかにしている。

ただし、1970 年前後の初期に誕生した組織には、非営利組織としての運営を拒否し、参加者達の自前の活動資金のみで運営される組織もあった。活動スペースは自分の住居兼制作スタジオであるロフトであった組織も少なくない。ゆえに、オルタナティブ・スペースでは、財政面での運営の難しさ、もしくは財政面での健全性を追求することと活動面での自由の両立というジレンマに立たされることになった。たとえば政府から助成を受けるためには、非営利組織として認可を受け、活動プログラムの事前提出、来場者のチェックや予算の管理など、多くの事務作業を強いられる。こうした非アートのなペーパーワークが、活動の負担となり運営面での転換が強いられた事例もあった。なお、アーティスト自身が運営者となる Artist-run や co-op 型のスペースでは作品売買を基本としているが、そうしたスペースでも、経営者の利益を追求するわけではなく、あくまで非営利組織としての活動が基本であった。

3. ニューヨークのオルタナティブ・スペース小史：1960 年代後半から 2000 年まで

ここまでニューヨークのオルタナティブ・スペースを研究の対象とするための基本的な点を確認してきた。本節では、こうした特徴で位置づけられるオルタナティブ・スペースの展開過程を描く。ニューヨークのオルタナティブ・スペースの歴史に関しては、Ault ed. (2002) や Rosati & Staniszewski eds. (2012) が概要を提示しているが、より立ち入った時代区分に関しては Rachleff (2012) や Wallis (2002) が参考になる。こうした先行研究の知見を援用すると、1960 年代後半に誕生した組織を最初期の事例として、75 年を一つの区切りとしつつ、おおむね 10 年ごとのスパンに区切ることができる。本稿では、ひとまず資料や研究が整いつつある 2000 年頃までの状況に至る過程を、1) 前史（1960 年代以前）、2) 黎明期（1960 年代後半から 70 年代中頃）、3) 展開期（1970 年第後半から 80 年代末まで）、4) 停滞期（1990 年代）の 4 つの時期にわけて説明する。

3-1. 前史

ニューヨークのオルタナティブ・スペースが誕生する契機には、既存のアート業界に対する制度批判があった。なぜ、アート組織におけるオルタナティブが追求されなければならなかったのか。そのためにはニューヨークにおけるアート業界の構造を理解する必要がある。

第二次大戦以前のニューヨークにおいて、画廊やミュージアムで中心を占めたのはヨーロッパの古典絵画や近代絵画であった。それゆえに同時代のアメリカ人作家の活躍の場は限定されていた。こうした状況が変化し始めた契機が、第二次大戦中から評価が高まった Jackson

Pollock や Willem de Kooning などの抽象表現主義のアーティストの登場である。1942年に Peggy Guggenheim の画廊、「今世紀の芸術」がオープンして以降、Betty Parsons、Charles Egan、Sidney Janis など、抽象表現主義のアーティストを取り扱う画廊や、ミュージアムでの展覧会が一挙に増加した。さらに 1950 年代後半には、Andy Warhol や Roy Lichtenstein などのポップアート、Jasper Johns や Robert Rauschenberg などのネオダダと呼ばれる新しい様式が脚光を浴び始める。ポップやネオダダと呼ばれる新しい様式の台頭は、ニューヨークにおける同時代のアメリカ人アーティストをめぐる商業的な活性化を後押しすることとなった。1964 年にはヴェネチアビエンナーレで Rauschenberg が金賞を受賞するなど、名実ともに世界のアートマーケットとしてニューヨークが再編成されていくのがこの時期である。

60 年代におけるアメリカ人アーティストの著しい価値向上は、画廊・ミュージアムといった「ゲートキーパー」としての役割を担った組織の関係性の変化を伴った。一般的に文化産業において、作品が高額で売れる制作者の数は少ない。作品としての価値を評価し、文字通りアート業界のなかで活躍可能か不可か、その判断を下す門番となる存在がゲートキーパーである (Bystryn 1978: 391)。画廊に認められ価格がつけられ販売されることによって、アーティストは初めて業界の中で認知され職業としてのアーティストのキャリアを進めることができる。

ニューヨークにおいて、ゲートキーパーとしての役割を担う画廊とミュージアムには、元来、分業上の役割の違いとそれゆえの関係性の分断があった。一方のミュージアムは、公共的な役割のために、歴史的価値の確定した歴史遺物やヨーロッパの古典作品を収集し研究と教育に努める。他方の画廊では、世俗的な価値観のなかで顧客の要望に応じ、経済的価値を見込むことのできる作品を扱う。ところが、アメリカ人作家の作品が国際的にも高い価値を得る中で、画廊が新しい才能を発見し、ミュージアムがその作品をコレクションとすることで未だ歴史的価値の定まらない作品の価値に太鼓判を押す、すなわち、同時代の作品の価値付けを有効に行うための画廊とミュージアムのあいだの新しい連携が 1960 年代には形成されるようになった (Zukin 1982, pp. 84-92)。

アート業界の活性化と、ゲートキーパーとしての画廊とミュージアムの連携強化は、1960 年代後半にオルタナティブ・スペースの創出へといたる二つの流れへと結実していく。一つ目は、画廊やミュージアムのゲートキーパーとしての判断機能の公正性を批判的にとらえる異議申し立ての機運である。1960 年代後半、ヴェトナム反戦運動や公民権運動に触発される形で、ミュージアムを中心とする既存のアート制度に対する反対運動が巻き起こった。1969 年の Art Workers Coalition、Black Emergency Cultural Coalition、Women Artists in Revolution、1970 年の Ad Hoc Art in Women Art が代表的な運動組織である。こうした運動は、ミュージアムの運営体制やコレクションポリシー、展示作品の選定プロセスなど、意思決定における公平・公正性を要求した。既存のミュージアムでは、特権的な男性白人富裕層の発言力が強く、アーティストの意向が反映されることは極めて少なかった。女性、アフリカ系やプエルトリコ

系といった非白人系のアーティストなど多様な属性の意思が反映され、本来公共的であるべきミュージアムのあり方に立ち返る必要性を主張したのである。

二つ目は、既存のアート制度とは必ずしも敵対的な関係性をとらず、アーティスト自身の生活空間を独自の展示空間として作り替えていく活動であった (Reichard 1976)。1950 年代以降、ニューヨークの製造業が衰退し、工業用の建築物の空洞化が進むなかで、アーティストはロフトに移り住み、住居兼製作場所、さらには展示空間とする試みが広まり始めた。アーティストは、主流の画廊やミュージアムの判断基準を意識することなく、商品としての形態をとりづらばパフォーマンス型のアートや、ランドアート、コンセプチュアルアートなど、自身の新しい表現を追求していく舞台とした。1950 年代には 10th street Gallery と呼ばれるアーティスト運営の画廊、教会内の展示空間である Judson Dance Theater、Fluxus によるアート活動や Living Theater など、ロフト活動の先駆者となる組織が誕生していたこともその背景である。

このようにアート業界の主流を占めるゲートキーパーとしての画廊とミュージアムの存在、既存制度に対する社会運動的な応答、くわえて自主的な活動空間の展開が、60 年代後半からはじまるオルタナティブ・スペース誕生の背後に存在していたのである。

3-2. 1960 年代後半から 1970 年代前半：アート業界の制度批判

ニューヨークのオルタナティブ・スペースは、1960 年代末、商業的な現代アートを中心とした画廊・ミュージアム制度の確立と、そうした制度に対する異議申し立ての機運から誕生した。最初期ともいえる時期に活動をスタートさせたスペースは、白人男性か非白人男性か、絵画や彫刻といった旧来型のメディア志向かビデオやフィルムなど新しいメディアかなど、アーティスト自身の立ち位置によって制度批判に対するスタンスと行動の方向性は異なったものの、いずれにしても既存制度とは異なるアート組織が目指された。

こうした最初期に登場したオルタナティブ・スペースは、先のウェブスターの整理に従うならば 6 つのグループからなる。1) 新しいアーティストの作品を展示する実験的なヴィジュアル・アートの展示空間：Apple (1969 年創設)、98 Greene Street (1969 年)、112 Workshop (1970 年設立)、Artists Space (1972 年)、Clocktower Gallery (1972 年)、2) マイノリティの要求から形成された展示空間：INTAR Latin American Gallery (1966 年)、Studio Museum in Harlem (1968 年)、American Indian Community House (1969 年)、El Museo del Barrio (1969 年)、Taller Boricua (1970 年)、A.I.R Gallery (1972 年)、3) 協同組合型 co-op ないしアーティスト運営型 artist run の画廊：Cinque Gallery (1969 年)、Museum: A Project of Living Artists (1969 年)、4) メディアとビデオ：the Kitchen (1971 年)、Electronic Arts Intermix (1971 年)、5) フィルム：Millennium Film Workshop (1966 年)、Anthology Film Archives (1970 年)、6) そのほか：Food (1971 年) である。

エスニシティやジェンダーなどアート業界におけるマイノリティによる異議申し立ての運動は、保守的なミュージアムの制度を極めて部分的にしか改善させなかったが、運動から派生していくつものオルタナティブスペースを生み出した。こうしたスペースでは、非白人男性アーティストの展示機会を高めるべくスペースが組織されていった。たとえば、アフリカ系アメリカ人の Studio Museum in Harlem、プエルトリコ系の El Museo、Taller Boricua、女性に関しては A.I.R. Gallery である。ただし、アフリカ系、プエルトリコ系のスペースに関しては、単に展示機会の増加だけでなく、ハーレムやイースト・ハーレムなど人々が簡単にアクセス可能なコミュニティの文化施設を設置するという地域のエンパワーメントの視点も重視されていた。したがって、アートの作品性の追求とコミュニティとの関係性をめぐって住民との軋轢が生じることもあった (Spriggs 2011)。

アーティストの自由な制作活動、また多様な表現メディアに適した展示空間を追求する中で進められたスペースは、ダウントウンの SoHo を中心としたエリアに集中した。単に絵画や彫刻だけではなく、ランド・アートやコンセプチュアルアート、パフォーマンスなどと多様なメディアによる表現を追求した Apple、98 Greene Street、112 Workshop、Food、映像作品や音楽作品などメディアアートを先駆的に追求しようとした the Kitchen や Electric Media Intermix、実験映画の拠点をつくった Millennium Film Workshop である。

この時期重要なのは、こうしたスペースが設立されるとほとんど同時に、政府による助成の制度が整い始めるという点である (Wallis 2002)。ニューヨーク州政府や NEA による助成制度が開始している。70 年代初頭では、助成額や被助成組織の数はわずかであったが、最初期とも言える時期にオルタナティブ・スペースの財政的基盤を支える重要な制度が開始されたことは、以後のオルタナティブ・スペースの活性化を促すとともに、既存のアート組織に対する対抗的な立ち位置を形骸化させるとしてネガティブな帰結をもたらすことにもなった。オルタナティブ・スペースは、制度批判のなかで生まれた組織であるが、根本的には作品の売買で得られる利益を否定せず、また政府や民間財団による助成を基本に運営されている。したがって、あくまで市場や政府との緊張関係のなかで、アート業界における対抗性を追求するという、ニューヨークにおけるオルタナティブ・スペースの構造的位置づけがすでに作られたのである。

3-3. 1970 年代後半から 1980 年代：商業化する業界への批判と多様性の展開

70 年代後半は、ニューヨークの商業アートが一気に拡大し始める時期である。現代アートを扱う画廊が急増するだけでなく、オークションにおける転売市場が拡大した。1973 年、現代アートからなるスカルコレクションのオークションでの売却額が当時の最高額である 220 万ドルにも達したことや、1976 年にクリスティーズの支店がニューヨークに誕生したことはその象徴である。70 年代後半以降、オルタナティブ・スペースはメインストリーム商業アートのより一層の拡大に対抗しつつ、より業界としての広がりを見せた。この時期には、NEA な

どの助成制度も拡張し始め（1978 年には NEA の Grant カテゴリも Workshop/Alternative Space に変更される）、制度面ともにより充実が図られた時期であった（Wallis 2002: 178）。

この時期には、1) 80 年代以降、大規模に組織化したスペースの登場、2) より新しいメディアに注目したスペースの出現、そして、3) より広い社会的争点をテーマとして扱うスペースの増加があった。

1976 年には Alannah Heiss がロードアイランドの廃校を利用して P.S.1 をオープンさせた。また、1977 年には、Whitney Museum of American Art のキュレーターであった Marcia Tucker らが the New Museum を開いた。これら二つのスペースは、90 年代以降、組織拡大し、現在では既存のミュージアムとほぼ同等の規模で活動するスペースである。さらに、多様な表現メディアのための組織が登場し始める。たとえば、アーティストが作成する本（アーティスト・ブック）を専門に取り扱った Franklin Furnace（1976 年）や Printed Matter（1976 年）、またパブリックアートを専門にする組織である Creative Time（1974 年）や Public Art Fund（1977 年）もこの時期に登場した。こうした動向は、初期とは一線を画する時代の転換を示していた。

メインストリームの商業化志向の拡大に対する強烈な抵抗は、さまざまな形でオルタナティブ・スペースにおいて展開された。1977 年には Colab が誕生し、スコットによるイベントの開催をとおしてマンハッタンにおける地価高騰やジェントリフィケーションへの異議申し立てを行う Real Estate Show、Times Square Show を開催した。叢生期のオルタナティブ・スペースの争点が、おもに制度批判でありミュージアムを中心としたアートワールドの公正な運営を問題としていたのに対し、70 年代後半に登場した組織は、より広範な社会問題を争点にし始めたことはその特徴である。こうした動向に関連するスペースとして、the Alternative Museum（1975 年）、Group Material（1979）、PAD/D（Political Art Documentation/Distribution）（1980）があった。

3-4. 1990 年から 2000 年：文化戦争とバックラッシュ

80 年代までが、オルタナティブ・スペースが活動面でも制度面でも拡大期であったとしたら、90 年代は社会的に問題視され、一気に不安定な局面に入っていく時期である。80 年代後半から、アメリカ社会では文化戦争と呼ばれる社会の保守化の傾向が一気に拡大するなかで、セクシュアリティや宗教をテーマとした論争的な作品を制作したアーティスト達に激しい非難が集まった（Martel 2006=2009）。同時に、男性の同性愛者を中心に HIV が急速に広まるなかで、ニューヨークのアーティスト・コミュニティのなかでも HIV の感染者や死者が急増した。

ニューヨークのオルタナティブ・スペースは、文化戦争と HIV、この二つの動向に大きく関わるなかで厳しい社会的な批判を集めるようになった。ニューヨークのオルタナティブ・ス

ペースは、文化戦争のなかで最も激しい批判を受けたアーティスト達と密接な関わりを持っていたのである。たとえば Franklin Furnace は、Karen Finley、John Fleck、Holly Hughes といったもっとも批判の対象となったアーティスト達の活動をサポートしていた（登 2017: 130、Sant 2011: 22）。また、Artist space において Nan Goldin によって企画された Witnesses: Against Our Vanishing では、HIV の問題が大きく取り沙汰され David Wojnarowicz らが政府を激しく糾弾した。また、HIV の問題に対して、the Grand Furry（1988 年）のように ACT UP の運動に直接的に関わった組織だけでなく、Group Material、Artists Space、Creative Time では、問題を問う作品のサポートや展覧会が開催され、その結果これらのスペースは政治的・宗教的保守層から激しく非難される契機となる。こうした背景のなかで、Creative Time や Franklin Furnace は、NEA からの助成金が大幅に削減されるなど、運営上の危機に陥ることになった（Pasternak ed. 2008, pp. 238-40）。

さらに 90 年代はマンハッタンの地価高騰から、ブルックリンやクイーンズなど隣接の行政区に新設するスペースが登場し始め、オルタナティブ・スペースの経済的な苦境と、それに対する新たな生存戦略が顕在化した時期であった。Smack Mellon（1995 年）や DUMBO Arts Center（1997 年）など、ブルックリンの新興開発地区に誕生した組織はその一例である。

このように 90 年代に入ると HIV、文化戦争、ジェントリフィケーションといった問題をとおして、オルタナティブ・スペースは社会的にも経済的にも苦境に立たされた。こうした中でより安価なエリアに移動したスペースや（A.I.R. Gallery）、コレクションを売却しオンラインを中心とした活動を移行させたスペース（Franklin Furnace）、さらには主要ミュージアムと連携することを選択するスペースの出現など（P.S.1）、80 年代以前には見られない大規模な方向転換を迫られることになった。

おわりに

本稿では、基本的な用語や組織的な特徴を確認しながら、ニューヨークにおけるオルタナティブ・スペースの展開過程を記述してきた。ニューヨークのオルタナティブ・スペースは、きわめて市場化されたメインストリームのアート業界を批判し、表現の多様性と、表現機会の公平性を追求するための自発的な運動であった。しかし、メインストリームから完全に独立した組織ではなく、それらに包含されつつも別様の制度のあり方を追求するという矛盾を備えた存在でもある。非市場・非政府領域としての市民社会のあり方を重視しつつ、しかし市民社会それ自体が市場と政府の基盤のもとに形成されているという、アメリカ社会の結社をめぐる社会的独自性を反映しているともいうことができる。

60 年代後半以降、オルタナティブ・スペースはアメリカ社会の変化と対峙するなかで、さまざまな変容を遂げてきた。こうした多様な組織変化を経験したオルタナティブ・スペースに

において、いったい何が既存のアート組織にはない「オルタナティブ」性として残されているのか。この疑問に答えることは必ずしも容易ではない。今後の研究では、オルタナティブ・スペース全体の動向と関係性をあらためて検討するなかで、アート組織における単なるラディカルさの追求に陥らない、別様の可能性を明らかにしていくことが必要となるだろう。

文献

- Allen, G. 2011. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. The MIT Press, Massachusetts
- Alloway, L. 1978. 100 STUDIOS. In *10 Downtown 10 Years*. pp. 3-7
- Apple, J. & M. Delahoyd. 1981. *Alternative in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*. The New Museum, New York
- Ault, J. 2002. For the Record. In *Alternative Art New York 1965-1985*, edited by J. Ault, pp. 1-16. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Ault, J. ed. 2002. *Alternative Art New York 1965-1985*. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Bagshee, N. 2018. *Counter Institution: Activist Estates of the Lower East Side*. Empire State Editions, New York
- Beck, M. 2002. Alternative: Space. In *Alternative Art New York 1965-1985*, edited by J. Ault, pp. 249-79. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Bryan-Wilson, J. 2009. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. University of California Press, Berkeley
- Bystryn, M. 1978. Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists. *Social Research*, 45. pp. 390-408
- Cahan, S. E. 2016. *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*. Duke University Press, Durham and London
- Clements, C. Recovering the History of the Puerto Rican Art Workers' Coalition, December 21, 2012. <https://hyperallergic.com/62274/recovering-the-history-of-the-puerto-rican-art-workers-coalition/> (accessed July 10, 2021)
- D'souza, A. 2020. *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, Badlands Unlimited, New York.
- ジョサミン・フィオーリ 2018 「ゴードン・マッタ＝クラークとグリーン通り 112 番地」東京国立近代美術館・櫻井拓編『ゴードン・マッタ＝クラーク展』東京国立近代美術館, pp. 254-61
- Israel, M. 2013. *Kill for Peace: American Artists against the Vietnam War*. University of Texas Press, Austin
- Lee, I. S. 2013. *Away from the Mainstream: Three Alternative Spaces in New York and the Expansion of Art in the 1970s*. Phd. Dissertation, University of Florida
- Lena, J. C. 2018. The Process Model of Closure and Nonprofits: The Exit of Exit Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 48(1). pp. 17-31
- Martel, F. 2006. *De la Culture en Amerique*. Gallimard, Paris. (=2009, 根本長兵衛・林はる芽訳『超大国アメリカの文化力：仏文化外交官による全米踏査レポート』岩波書店。)
- Moore, A. W. 2011 *Art Gangs: Protest & Counterculture in New York City*, Autonomedia, New York
- 毛利嘉孝 2018 「労働者としての芸術家、芸術家としての労働者」白川昌生・杉田敦編著『芸術と労働』水声社, pp. 41-59
- 登久希子 2008 『『オルタナティブ・スペース』の人類学的考察：ニューヨーク、フランクリン・ファーネイスの軌跡』『年報人間科学』第 29 巻第 1 号, pp. 77-94
- 登久希子 2017 『『文化戦争』と芸術の自由』『年報カルチュラル・スタディーズ』第 5 巻, pp. 119-35
- O'Doherty, B. 1976. *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. Lapis Press, Santa Monica

- Pasternak, A. ed. 2008. *Creative Time*. Princeton Architectural, New York
- Rachleff, M. 2012. Do it Yourself: Histories of Alternatives. In *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*, edited by L. Rosati & M. A. Staniszewski, pp. 23-39. The MIT Press, Cambridge
- Reichard, S. 1976. Alternative Art Spaces: One to One Politics for the Avant-garde. In *New York, Downtown Manhattan, SoHo*. edited by Akademie der Künste, pp. 239-51. Akademie der Künste, Berlin
- Rosati, L. & M. A. Staniszewski eds. 2012. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. The MIT Press, Cambridge
- Sant, T. 2011. *Franklin Furnace and the Spirit of the Avant-Garde: a History of the Future*. Intellect, Bristol
- Spriggs, E.S. 2011. Raising the 'Studio' at Studio Museum: Field Notes. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. 29, pp. 72-7
- Stimson, B. & G. Sholette eds. 2007 *Collectivism after Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London
- Wallis, B. 2002. Public Funding and Alternative Spaces. In *Alternative Art New York 1965-1985*, edited by J. Ault, pp. 161-81. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Webster, S. 1982. *A Report: Alternative Spaces & the Crises Threatening their Survival*. Rose Web Projects, New York
- Zukin S. 1982. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Johns Hopkins University Press, Baltimore

The Historical Development of Alternative Spaces in New York since the Late 1960s

SASAJIMA Hideaki

This paper examines the historical development of alternative spaces, which have appeared in New York City since the late 1960s. An alternative space is a general term referring to the various ways in which artists show their work outside commercial galleries and formally constituted museums. In New York City after World War Second, relationships between commercial galleries and museums became closer when the commercial value of American painters and sculptors rose around the international art world. Young artists in New York City criticized the existing art institutions and pursued desirable exhibition spaces spontaneously. Existing research is limited in their scope of study and thus basic research issues for more comprehensive research need to be developed. For that purpose, this paper reviews existing research, establish more desirable terminology for future research, and describe the historical development of alternative spaces in New York City.

Keywords: Alternative spaces, New York, the late 1960s, Commercial galleries, Museums