

“アートプロジェクト”という名の回路

—相互触発を生じさせるための構想と実践—

豊原正智
谷悟

はじめに

1990年代半ばより我が国ではアートプロジェクトなる表現形態が各地域で目立ち始めるようになり、その動きはますます加速する傾向にある。それは自らの想いを社会に対し、“どのようにリンクさせればアートがより生きづいたものになるのか”という問題意識をもったアーティストやアートプランナーが社会に開かれたスタイルの可能性を真剣に模索しはじめたことに起因する。これは純粹培養型のアートとは異なる回路をとてつもない実践力で開発してきたことをも意味する。

また、“協同の場”を組成することが基本となるアートプロジェクトがもたらしたものは近代的自我をベースとした個の創造やアイデンティティの確立という神話を脱した地平への興味であり、他者と積極的にかかわることでアートに新たな局面を見出そうとする予感ではなかったか。ここで言う他者とはコラボレーションを共に進めるアーティストやキュレーターのみならず、^{オーディエンス}観客の存在も含まれることが特筆すべき点であろう。

美術館やギャラリー、映画館、劇場、音楽ホールなどの専門施設ではなく、生活エリアに存する学校や社寺、病院、更には街そのものも^{ステージ}舞台となることがあるだけにそこに住んでいる人々にとっては単なる傍観者ではなく、その立ち上げから活動を見守り、或いは手伝う（後に当事者となる）という“受け手の進化”もめずらしくないのだ。そのような状況の中ではアーティストは決して表現を自己完結させず、何度も他者とコミュニケーションをとりつつ、仕事を進めることとなる。ここでは表面的

な交流にとどまることなく、“双方の本音がぶつかる”というスリリングに満ちた空気と、とてつもない熱を発することとなり“お互いが触発される”という主従の構図を脱した両義的な関係が生じることもあり得るのだ。

様々な^{オーディエンス}観客を巻き込み、新たな芸術環境を形成する原動力となったアートプロジェクトは芸術の棲息圏を^{カタレプシー}広げることともなり、^{ケーススタディ}硬直症に陥った芸術の制度に活力を与えたとは言えないだろうか。本論文ではアートプロジェクトの可能性を指標となるべく事例分析をおこなうことで、明らかにすると共に、そこに孕んでいる問題点の発見にもつとめることとする。また、アートプロジェクトがポストアート^①、アフター・アート^②、アートルス^③、脱芸術^④とたて続けに提示されている極めて興味深い呼称とも大きくシンクロしていることを前提に次代のアートのあり方をさぐる1つの手掛りを得るための基礎的論考となることを企てる。

1. アートプロジェクトとは何か

アートプロジェクトとは現時点ではどのように認識されているのだろうか。アートプロジェクトと一口で言っても様々なタイプ（以下第2章参照）が存在するため、まずは共約可能な成立要素をあげつつ、そのフレームを明確にし、その上で自分なりの定義を提示してみたい。

a. イメージ・スケッチ

まずは“Project”なる語を英和辞典^⑤で引くことにより、その語に備わる原義をきちんと捉える作業からはじめることにしたい。この語には①張り出す、突き出る、

②計画する、もくろむ、③投げる、射出する、④投影するという4つのニュアンスが存することを確認できる。更に通俗的に用いる例として“往々、一時的の又は実現の画策のない案、計画”という記述があった。これら4つの意味は密接に絡んでいるのであるが“ある特別の計画を企て、社会に対し、投げかける”(①②+③④)というようにまとめられないであろうか。

このような作業はドキュメント2000プロジェクト⁽⁶⁾のメンバーである村田真氏⁽⁷⁾や橋本敏子女史⁽⁸⁾も展開されているが、ここではよりシステムティックに^{デコード}読解にあたられている前者による言説を参考にしたい為、ここに引用したい。まずは通俗的な解説として「アートプロジェクトとは最近、個人のスケールを超えた「美術作品」ないしは「美術展」とほぼ同義で使われている。」⁽⁹⁾という記述にはじまり、続いて、「アートと横文字を使うのは美術のみならず、もっと幅広い創造的な活動を包括する言葉としてカタカナが選ばれた」⁽¹⁰⁾とあり、更にプロジェクトについては「もともと「計画」や「事業」という意味で計画の立案から実現までのプロセスを含んだ概念である。だから「作品」や「展覧会」がプロジェクトではなく、プロジェクトの結果が「作品」や「展覧会」に結実するというべきであろう。」⁽¹¹⁾と結んでいる。

この中から読みとれるポイントをふまえつつ、アートプロジェクトの特性をより明確に浮上させてみたいと思う。まずは表現する主体が個人ではなく複数(チーム編成された形態)であり、自ずとそれは比較的大規模なかたちで展開されることが多いという点である。また、プロジェクトという以上、“特別な企て”であるという表明として受け取ることができ、従来のアートの枠におさまらない取組みをその名のもとに実験的におこなうケースもあり得るということである。よって、開催場所についても芸術の専門施設ではない“場”をあえて選び、そこでしか成立し得ないサイトスペシフィックな表現を求めることもあるのである。その場合、特定の“場”(物理的なスペースという意のみならずヒト、モノ、システム)と徹底的に対話を重ねることであらゆる可能性を発見していくスタンスが極めて重要になることは言うまでもない。“はじめにフィールドワークありき”はアートプロジ

エクトのスローガンであり、原点とは言えないだろうか。

また、結果のみならず、全てのプロセス(企画立案、交渉業務～マネジメントまでを一貫させたオーガナイズ)そのものが表現である点が最大のポイントになると言わざるを得ない。1つのコンセプトに対し、どのような^{リアクション}反応(賛同もしくは衝突)があり、それが如何なる手法で乗り越えられ、或いは決裂したのかなどドラマの全てがアートプロジェクトの軌跡として克明にドキュメントされることが極めて大切となる。なぜなら、アートプロジェクトが仕掛けた問いに対する社会の理解や軋轢の度合をはっきりと提示することに大きな意味を見出すことができるからである。それは同時に芸術と社会のパートナーシップ度や縄目具合を露わにさせることにも繋がることとなるからだ。

積極的に社会へと介入していくアートプロジェクトは制度によって庇護/隔離され、その内部のみで循環する表現形態ではない。だが、それは芸術の^{ヘルメティック}密封主義的な状況に拮抗し、穴を穿つことを最終目的としたアンチテーゼ的身振りではなく、むしろ、アーティストがリアリティを求めるがゆえに枠の外へとみ出していったと言えるのではないか。たとえ、表現の場が社会に移されようとも芸術をつき動かす力はアーティストが抱く確信であり、それに裏付けされた極私的な営みこそが本物のアートプロジェクトを成立させる原動力になり得るものと思われる。また、そのようなものだけが社会に亀裂を生じさせるエネルギーを持ち合せることができるのではなからうか。

b. 定義

アートプロジェクトのフレームをできる限り、正確に捉えるべくこれまで色々と論述してきた。実は私はアートプロジェクトについて自らの体験⁽¹²⁾をふまえつつ、既に自分なりの定義を提示しており、それなりの決着をつけ終えている。少々重複する感もあるがそれを以下に記すことでこの章を終えることにしたい。

“アートプロジェクトとは独自の視点で獲得したヴィジョンや想いを社会(鑑賞者)に向けて投影、交感する機会そのものをクリエーション&プランニングすること。明確なテーマのもとに数多くの人々が集い、共働体制で

進めていくケースが極めて多い。なお、表現活動の場は芸術文化施設よりむしろ、オルタナティブ・スペースやまち全体或いは一区域という壮大なスケールなものでバラエティに富む。アートプロジェクトははっきりとした解を導きだしたり、それを完結させることのみを目標とせず、アートという手法で想像力を鍛え、様々な問題提示をするプロセスを大切とする。また、開期が終了してもこの取組みにより形成された横断的なネットワークこそが大きな成果なのである。(13)”

2. アートプロジェクトの種類

アートプロジェクトはこれまで全国でいったいどれぐらいの数が催されてきたのであろうか。また、それらは如何なるかたちでグルーピングすることができるのであろうか。プロジェクトが様々な要素や条件を複雑に交錯するかたちで組成されるエネルギー結合体というニュアンスが強いため、その作業をきっちり成し遂げることは極めて難しい。

また、アートプロジェクトと称する基準についても未だ、アート界での見解が定かではなく、多義的なイメージでそれが捉えられていることは否めない。だが、これらを同一の次元で語れば、かなりの混乱が生じることは必須となるため、まだ検討の余地はあるが、以下に表現主体を基調とした私なりの8系列10種の分類(表1を参照)を試みてみたいと思う。

なお、パブリックアート(14)や複合的なスタイルで進められるアートイベント&フェスティバル(15)及び次代のアートシーンを開拓しようとする文化事業としてのアートコンペティションもアートプロジェクトとして捉えようとするケースもあるが今回は除くこととした。

前章で提示した定義をできる限りふまえつつ、セレクションをおこなったが、表に加えるべく事例はまだ、かなりあるものと思われる。とりあえず、今回は私の手許にある資料をもとに31のアートプロジェクト(一見、アートプロジェクトと呼びにくいものでも、これまでの芸術環境のあり方に揺さぶりをかけようとする取り組み<No.13、20>をあえて含む)を列挙することにした。

表1 アートプロジェクト/分類一覧表

A. アーティスト・イニシアティブ的手法によるもの					
①1人のアーティストにより考案されたプランをもとに実践されるタイプ					
No.	プロジェクト名	実施年	実施地	表現ステージ	実施主体
1	アンブレラ・日本-アメリカ合衆国 1984-1991	1991年	茨城県(日本) カリフォルニア州 (アメリカ)	田園 山間部	クリスト・ヤヴァシエフ+ジャンヌ・クロード 水戸芸術館
2	地平線プロジェクト	1994年	福島県いわき市	海	蔡図施地平線プロジェクト実行会
3	コールマイン田川	1996年~	福岡県田川市	炭坑跡	川俣正コールマイン田川実行委員会
4	時の蘇生 -柿の木プロジェクト-	1996年~ 2006年	茨城県守山町 他国内外	小学校他	「時の蘇生」柿の木プロジェクト 実行委員会
②プロジェクト・リーダーとなるアーティストを中心に展開される オフミュージアム型のグループショー的なタイプ					
5	ザ・ギンブラート	1993年	東京都中央区 銀座界限	まち	ギンブラート実行委員会
6	新宿少年アート	1994年	東京都新宿区 歌舞伎町界限	まち	新宿少年アート実行委員会
7	えがお小学校100アートワークみの	1994年	岡山県岡山市	小学校	「えがお小学校100」実行委員会
8	IZUMIWAKUプロジェクト	1994年 1996年	東京都杉並区	中学校	学校美術館構想展実行委員会(1994年) IZUMIWAKU実行委員会(1996年)
9	モダンde平野	1996年~1998年	大阪府大阪市	まち	モダンde平野実行委員会
10	アートパッキング	1999年	大阪府大阪市	まち	アートパッキング実行委員会

B. アーティスト&キュレーター、コーディネーター等により結成されたオーガナイゼーション(組織体)より仕掛けられ、発信されるもの					
11	自由工場	1993~1994年	岡山県岡山市	廃ビル	自由工場運営委員会
12	CAPARTY	1994年~	兵庫県神戸市	まち他	The conference on Art and Art projects (C.A.P)
13	岡画廊	1995年~	東京都杉並区	マンション	岡画廊
14	アタラクシアの森	1996年	京都府京都市	寺院	INTERSECTER ARTS LABORATORY (IAL)
15	スタジオ食堂町内会プロジェクト	1997年~1998年	東京都立川市	共同アトリエ	スタジオ食堂
16	国際テレビデオインストール秋葉原TV	1999年~2002年	東京都千代田区	電気店街	Command N
17	スキマプロジェクト	2000年~2001年	東京都千代田区台東区	まち画廊	Command N (2000年)Command N CACA (2001年)
C. キュレーターにより総監督されたもの					
a. 美術館が運営進行をおこなうタイプ					
18	水の波紋	1995年	東京都渋谷区 青山界限	まち 美術館	水の波紋展実行委員会 (企画運営進行/ワタリウム美術館)
b. 地域の団体が運営進行をおこなうタイプ					
19	鶴来現代芸術祭	1994年~1995年	石川県鶴来町	まち	鶴来現代芸術祭実行委員会 (主管/鶴来商工会青年部)
D. キュレーター(美術館)とアーティストの協議により展開されたもの					
20	美術館の遠足	1997年~2006年	兵庫県西宮市	美術館	西宮市大谷記念美術館
E. 画廊&アートプロデューサーによりコーディネーションされたもの					
21	MORPHE	1995年~2000年	東京都港区他	まち	モルフェ組織委員会 モルフェ実行委員会
F. 行政、公社他及びアーティストのチームで取組むもの					
22	ミュージアム・シティ天神 ↓ ミュージアム・シティ福岡	1990年~	福岡県福岡市	まち	ミュージアム・シティ天神実行委員会 ↓ ミュージアム・シティ・プロジェクト
23	灰塚アースワークプロジェクト	1994年~	広島県総領町 美良坂町 吉舎町	まち	灰塚アースワークプロジェクト 実行委員会
24	南芦屋浜コミュニティ&アート計画	1998年	兵庫県芦屋市	団地	南芦屋浜コミュニティ&アート計画 実行委員会
25	取手アートプロジェクト	1999年	茨城県取手市	まち	取手アートプロジェクト実行委員会 (東京芸術大学美術学部先端芸術表現学科+取手市他)
G. 異領域の専門家とアーティストによりおこなわれたコラボレーション的なもの					
26	QOLC (Quality of Lite Conference)	1996年	東京都文京区	病院	クオリティライフ研究会 (東京大学医学部附属病院小児科内)
H. 学生による自主的な企画、或いは大学のトレーニングメニューとして実践されたもの					
27	四日千秋-西尾邸アートプロジェクト-	1997年~1998年	大阪府吹田市	旧家	京都市立芸術大学美術学部Gゼミ
28	inter link -介在する行為-	1999年	大阪府大阪市	ビジネス街	大阪芸術大学芸術学部芸術計画学科 (大阪芸術大学芸術計画学科展実行委員会)
29	夢の人力映画館 地域社会と芸術大学-身体と映像-	2000年	大阪府河南町	寺院	大阪芸術大学芸術学部芸術計画学科
30	TAMA VIVANT2001 駅構内アートギャラリー	2001年	東京都新宿区	駅	多摩美術大学美術学部芸術学科 プロデュース系・海老沢耕一コース TAMA VIVANT 企画室
31	ootoko	2001年	大阪府大阪市	まち	CUE (大阪芸術大学芸術計画学科生を中心としたメンバーで構成) 大阪芸術大学芸術学部芸術計画学科主催第1回アートプロデュースコンペティション・芸術計画賞受賞プロジェクト

3. アートプロジェクトの事例分析

表1にあげた全ての事例については紙面の関係上、残念ながら分析をすすめることはできない。よって今回は本論文の主題を捉える上で必要不可欠となるA-①のサンプルにしほりケーススタディを展開させることとする。

a. アンブレラ・日本—アメリカ合衆国 1984—1991

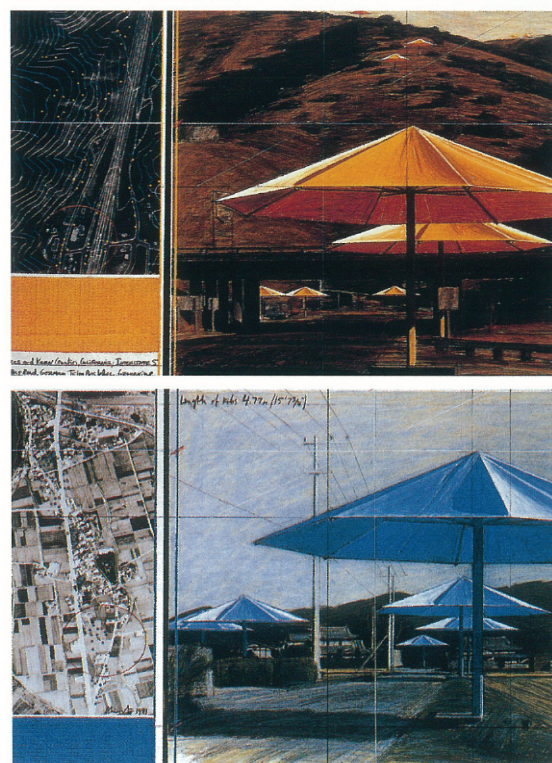
1340本の青色の傘を日本（茨城県）に19km、1760本の黄色の傘をアメリカ（カリフォルニア州）に29km設置するクリスト・ヤヴァシェフ氏の「アンブレラ・日本—アメリカ合衆国 1984—1991」はまさに代表的な事例であろう。メイキング・オブ・アンブレラ⁽¹⁶⁾としてまとめられたドキュメントを1つ1つたどってみれば第1章—aで記したアートプロジェクトのイメージを彷彿とさせる典型的な取組みであることがよくわかる。それはこのプランが1984年に着想され、1991年に催されるまでかなり長い期間をかけて準備を重ねた点や2600万ドル（日本円で約36億円以上／クリスト夫人ジャンヌ・クロード女史によりマネジメント）という極めて壮大なスケールで展開された事実がアートプロジェクトらしさを醸し出すのだろう。しかし、そのことよりもプロセスを重視することではじめて成立が可能となる表現形態であるという点にこそ我々は注目せねばならない。

それはアーティスト自らがプロジェクトの企画趣旨を関係者（地権者、行政機関他）に伝えることにはじまる。“なぜ、この場所が選ばれ、ここで何をしようとしているのか”ということが理解されなければ協力などあり得ないからだ。クリスト氏は茨城／カリフォルニアに一見、共通する山間部と谷の地形を傘の色やヴォリューム、或いは配置のあり方により生じるリズム感で各々の特性を浮上させるというコンセプトを語り、理解を求めた。“不安”を払拭し、単に“安心”や“了解”をとりつけるのではなく、それに対する“興味”へと変換させることができたがゆえに各種許認可の獲得→測量作業→風洞実験、そして設置業務へとこぎつけることができたのではないか。

だが、クリストの仕事は私が“はじめに”で述べた今、

最も注目しているアートプロジェクトの性格とはかなりの差異が認められることをここで言及せねばならないだろう。村田真氏も指摘するように「クリストとジャンヌ・クロードの場合はボランティアを使わないし、ワークショップもおこなわない。なぜなら彼らのプロジェクトはあくまで「クリストとジャンヌ・クロードの作品」だからであり、それを実現するために働く多数の参加者は金銭で雇われた労働力にすぎず、参加者の意志によってプロジェクトが変更されることはあり得ないのだ。したがって、参加者はクリストとジャンヌ・クロードの指示に絶対服従しなければならず、マニュアルどおりに動くことが求められる。このようにして彼の作品の質は保たれるのである。⁽¹⁷⁾」というようにプロジェクトという形態をとりながらも表現は個に帰属し、他者に作品の本質を委ねることなど、決してないのである。

図1 アンブレラ・日本—アメリカ合衆国のためのジョイント・プロジェクト 2枚からなるコラージュ
鉛筆・布・パステル・木炭・クレヨン・航空測量図・布地見本



b. 地平線プロジェクト

蔡國強氏の「地平線プロジェクト」はこの地にアトリエを借りる作業からはじまる。いわゆるアーティスト・イン・レジデンス（100日間滞在）を体験せねば完成させることができない作品の創作やプロジェクトへの道を選んだのであった。余所者が一時的であるにせよ、彼の地に住みつくことは信頼を獲得する上で最も早道となる。

何度もフィールドワークを重ねることで、素材をさがし、地形の特性を見い出そうとするそのあり方は“いわき”というステージを全感覚で促まえようとしたのではなかろうか。自分たちが暮す街に誠実に対峙しようとするその姿は住民たちの心を動かし、制作支援を含むコミュニケーションへと発展していった。様々な職業に就いている地域住民たちは自分がもつ知恵と技術を惜しげもなく提供しはじめ、それはやがて自然発生的に共同制作チームを組成していった。蔡國強氏は「この地で作品を育てる。ここから宇宙と対話する。ここの人々と一緒に時代の物語をつくる⁽¹⁸⁾」という基本コンセプトを確立した上で、太平洋上に火薬による閃めきで5000メートルの地平線を浮び上がらせるプランを考案し、多数のボランティアらと共に1994年3月7日PM6時38分にそれを成し遂げた。

このプロジェクトの成功要因を同時開催された展覧会を企画したいわき市美術館学芸員の平野明彦氏は「一人の想像力を不特定多数の人々が共有する。幾人もの、しかも美術にこれまで縁もゆかりもなかったと公言してはばからない人々が蔡國強のプロジェクトに進んで協力しようとする理由—それはひとえに蔡の想像力が生み出した物語に人々が共感を示したことにつきる⁽¹⁹⁾」と述べる。蔡氏のシリーズである「Project for Extraterrestrials-No.14」であるこのプロジェクトについて「共有されるべき物語とはそれに関わる人々にとっても彼ら自身の物語足り得るのだから。それゆえ地平線プロジェクトとは蔡だけの物語にとどまるものではない。⁽²⁰⁾」と続ける平野氏自身もプロジェクトの一員として作家と共犯関係を結んでいただけにその語りは極めてリアルである。そして最後にクリストを引き合いに出しながら

ら、「地平線プロジェクト」とそれは全く異なるプロジェクトであったことを力説する点は注目すべきところであろう。このプロジェクトを報道したTV番組（NHK・列島リレードキュメント「キャンパスは地球—福島県いわき市—」1994年4月13日放映）でてきばきと作業する市民の姿を見て、蔡氏は「私がボランティアになってしまう。私が皆さんのアシスタントになってしまう。」と語ったり、プロジェクトが成功をおさめた直後、「私に乾杯でなく、“いわき”に乾杯」と言う興味深い発言をしているがこの想いこそが本プロジェクトの性格をシンボリックにあらわしているとは言えないだろうか。

図2 地平線プロジェクトの準備風景
防水対策としてビニールに巻かれた導火線



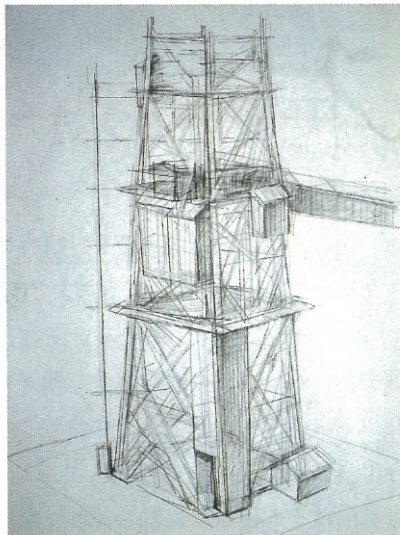
c. コールマイン田川

川俣正氏は最近、“アートルズ”なるキーワードを提示している。川俣氏はこの造語の意を「既存の美術言語や流行、スタイル、例えば「綺麗なもの」、「美しいもの」、「美的価値」や社会的な規範からなる常識的言語に裏打ちされた「美術」なるもの全般に対する懐疑を意味している。それ以上に「アートそのものに対する存在意味を問うことである。⁽²¹⁾」と述べており、いわば、自明の理として盲目的にその価値を保証し続けてきた“アートルズ”に対する概念⁽²²⁾であることがわかる。

そのようなクリエイティブ・ポリシーのもと、世界各地で様々なプロジェクト⁽²³⁾を手掛けているがとりわけ、「ワーク・イン・プログレス⁽²⁴⁾」というシリーズはもはや自己表現というニュアンスよりもシステムエンジニア

的な立場⁽²⁵⁾でチームを率いていることに注目したい。例えば、炭鉱の街である田川市（福岡県）にロング・スパン（10年間）で展開されている「コールマイン田川⁽²⁶⁾」は毎年、住民と共に石炭から発する問題群（20世紀の産業形態とエネルギー、或いは公害…）について話し合う。そのコミュニケーションの行方によっては川俣氏が最初に発案した塔を立てるプランは消滅しかねない。川俣氏はここで自らの主張や表現を絶対的かつ強制的に押しつけようとするのではなく、場のゆらぎがもたらす不確定な流れの中に作家も触発、生成されるアクシデントに遭遇することをおもしろがっているのだろう。徹底的に委ねられることになる鑑賞者たちは当事者へと脱皮せざるを得ず、否応なしに自律させられることを意味する。川俣氏の「彼らが自分たちのことをこのプロジェクトを通して、どう考えるかに興味がある。彼らと共にアートプロジェクトをかかわり、彼らの少しずつの変化を見たい⁽²⁷⁾」ということばに私はアーティストというよりもゆるやかな共同体に存する促進者としての川俣氏の姿をみるのである。

図3 川俣コールマインプロジェクト'96（田川/福岡）のスケッチ

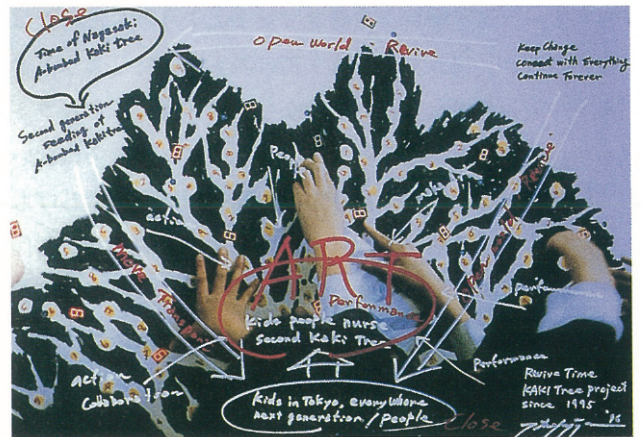


d. 時の蘇生一柿の木プロジェクト

宮島達男はLED（発光ダイオード）を用いたデジタルカウンター^{ファッションレーター}のインスタレーションで知られるアーティストである。その作風はグリニッジ天文台におけるパフォー

マンス「クリア・ゼロ」1995の手法も含めて極めてスマートかつ、静謐なイメージを漂わせているとは言えないか。その宮島氏が一方でコミュニケーション重視型のプロジェクトを精力的に手掛けているのである。「時の蘇生一柿の木プロジェクト⁽²⁸⁾」は長崎での展覧会を準備するためのフィールドワークで被爆した柿の木を育てる樹木医である海老沼正幸博士を知り、出会ったところからはじまる。

図4 「時の蘇生」柿の木プロジェクト
東京都台東区立柳北小学校（'96年3月）でのジョイント・パフォーマンス



柿の木二世の里親を募集することからスタートをきるこのプロジェクトのポイントは植樹する時の「Meet the KAKI」と10年後の収穫祭である「The Harvest of KAKI」を育ててきた人たちで自由にアートプロデュースを展開してもらう点だ。柿の木を育てる行為は生命、変化、速度、死、循環、記憶、永遠などという言葉にイメージさせ、宮島氏の創作テーマに繋がるものであり、それは表裏一体を成しているとは言えないだろうか。

宮島氏が高校生の時に訪れた広島原爆資料館における記憶を鮮烈に蘇がえらせ、このプロジェクトを発案させた以上、これはパーソナルな想いに裏打ちされたリアルな宮島氏自身のアートであると言えよう。第1回目の植樹の際にはジョイント・パフォーマンスを企画し、やがて大きく成長することになるであろう10年後の柿の木のドローイングに仕掛けたデジタル・カウンターを参加した小学生たちに自由に設定してもらうかたちをとるのだが、それはあくまでも自分の作品にやはり受け手として参加する型式を脱しきれていないことに宮島氏は気

づく。プロジェクトに関わる人たちとの話し合いはアーティストを触発させ、ただ委ねることでもたらされる“自律したシステム”へと切り換えることこそがベストなあり方となることを確信させたのだ。

かくして、このプロジェクトは各々のカラー（国籍、地域、年齢、キャラクター）を反映させた多様なスタイルを生じさせることになった。プロジェクトとしてのやりとりを通じ、アーティストがメタモルフォーゼすることはいわば、アートがアノニマス（匿名化／無名性）をいくらかは獲得したと言えないだろうか。この帰結は先に述べた川俣氏の^{スタンス}姿勢とも共振していると考えられる。

4. アートプロジェクトがもたらす目覚め

アーティストと市民が協働体制で“出来事としてのアート”＝アートプロジェクトを活発に仕掛けるというような状況がもたらしたものは未だ、^{スペシャルライゼーション}専門化の色彩が濃いアートワールドにおいて慢性的な閉鎖からの脱却を意味するのみならず、芸術家が生棲する環境を広げることにもなった。それはアーティストが自らの抱く確信に最も見合った^{サイト}場を自分でさがし、必然性に基ついた^{ステージ}舞台を求めだしたと言えるのではないか。展覧会芸術⁽²⁹⁾では実現できないリアリティを手に入れるべく“アート”というベース・キャンプから旅立ったとも言うことができよう。

そこを離れるや否やアーティストたちは否応なしにアートのヴィジョンを語らねばならず、それは同時に己の存在理由（社会的な役割）や芸術家としての責任についても（外）とかかわることたえず、つきつけられざるを得ない局面を迎えることになったことを意味する。孤高で奥ゆかしい芸術家が社会にまみれながら力の限り語ることは饒舌などという小慣れたものでなく、自らの立ち位置を必死に探りあてようとするむしろ、不器用な姿なのかもしれない。

“アートプロジェクト”という名の回路を作動させようとするアーティストに私は“強さ”を感じてならない。それはキュレーターに指名されるまで待つのではなく、

自ら、動き、着々と居場所を創出させる力⁽³⁰⁾である。また、芸術家であると共に生活者であり、人間になってそこに身を置こうとする潔さにも力を感じるのである。しかも、個のこだわりを表現に結晶化し続けてきたアーティストが自らのプランを他者に委ね、究極のレベルで共有し合うことに新たな価値を見出そうとする点にはとてつもない力さを感じてしまうのである。アートプロジェクトがもたらす活発なコミュニケーションや強靱なネットワークは確実にアートの地平に亀裂を生じさせ、刻々と芸術の^{アート・ジオグラフィ}地勢図を書き換えるだけの力を備えていると言えるだろう。

この力強さはアーティストだけでなく、共にアートプロジェクトを進める仲間たちにも認められるものだ。これまでただ、鑑賞してきたレベルから参加／体感へとコマを進めるということは単なる生活の彩りであり、余暇的なイメージをたたえるアートが実は“生きる^{すべて}術”であることに気付き、それを奥深いところで実感したいと考えるようになるのである。それは多幸症で限りなくぼけ、夥しい数の情報にただ依存し、操作され、まやかしに身を埋める状態と訣別し、“固有のリアリティ”を獲得しようとする姿勢を目指すことに繋がるのである。

私はたえず生成し続けるアートプロジェクトという形態に共鳴をおぼえる。一方通行的に与えるだけのトランスミッション⁽³¹⁾的なスタイルではなく、余白を重んじることで対話を深め、共にテーマと向き合うトランスアクション的なシチュエーションは自分自身であれこれと思案せざるを得なくなるからだ。自分の力で前へ歩もうとする等身大の思考術や社会への接近法をアートプロジェクトは気付かせてくれ、来たる“セルフ・エデュケーション時代⁽³²⁾”のあり様を感じるのである。

また、アートプロジェクトに参加する者たち（芸術家も含む）が他者の意見に耳を傾けつつ、自由に発言し合うことで、互いに触発され合い、トランスフォーメーションなる次元をもたらす可能性が大きいことも特筆すべき点であろう。そのあり方はもはや、送り手と受け手という^{境界線}境界線が曖昧になり、そのプロジェクトにより発芽した主体を生み出すことを意味する。

“アートらしからぬ？アート”がもたらすそのアプロ

一はアートのみならず、そこに共にある人や場の新陳代謝を軽やかにおしすすめ、豊かな磁場を形成しているとは言えないか。熊倉敬聡氏はこのようなイメージを“脱芸術”という言葉でシンボライズさせ、次のように述べる。「脱芸術家は自らが関わる人々に彼らが自分たちの半美的体験を半ば自ずから出しうるような「環境」を提供する。そして、その環境において彼らの半芸術の立ち上げとともに、その喜びを脱芸術家は共にする⁽³³⁾」というあり方は次代のアートに対する思考モデルの一つを提示したものであり、もはや我々は特別にアートなどと称する必要のない地平の在り方を既にそこに垣間見ているのかもしれない。社会と架橋する有効なインターフェイスになり得るアートプロジェクトは並々ならぬ地殻変動を生じさせていることは間違いなからう。

5. 結にかえて

一アートプロジェクトが抱える問題点一

アートプロジェクトは様々な目覚めをもたらす可能性で満ちているものの、ある種の危険性を孕んでいることは否めない。ここでは本論文で取り上げた事例(表1も含む)にみられる具体的な問題点を指摘するというよりも、配慮すべき注意点を2つあげることで活動をすすめる上での戒めにしたい。

アートが芸術の専門施設を離れ、地域社会を舞台に展開される時、その土地に固有の素材や伝説、名所などに注目しつつ、芸術家が仕事を進めることは極めて誠実といえるだろう。アーティストのまわりに集う住民たちがそれらの情報をごく自然に伝え、それにまつわる加工技術などを喜んで伝授しつつ、コラボレーションを進めていくアートプロジェクトはそこになんともいえない連帯感を生む。住民により大いに触発されたアーティストは自己を勢いよく更新する機会に恵まれることもあるだろう。

だが、そのような尊い営みが我が街を想うがゆえに地域の文化遺産や観光資源を発見し、それをアピールすることにアートプロジェクトの本質があると勘違いをしかねないと言うことだ。それが地域振興事業として祝祭的

なムードを醸しだしはじめると事態は一層、まずくなると言える。なぜなら、魂を揺さぶりつつ、既存のシステムを組み換えるほどの“芸術”がオシャレで不思議な客寄せパンダになりかねないからだ。それが“まちおこし”的な盛り上がりを見せたとたん、たちまち単なるイベントへと成り下がることは明白であろう。

また、逆にアートプロジェクトを運営進行するスタッフがその地域の住民よりも外部からかけつけた者(とりわけ、芸術関係者(芸術系学生も含む))の方が多い場合、問題はいよいよ深刻となる。本部が用意したマニュアルに従ってその土地のことを学習しながら表層的、かつ断片的にかかわってみても真の意味でのリアリティは獲得しにくく、そこにはどうしても縮めることができない^{ディスタンス}距離をつきつけられるだけだ。

このような危惧はアートプロジェクトがもたらす“芸術と大衆の交点”に厄介な現実として横たわることになるのだが、それは“いったい誰れに対し、何のために仕掛けられたのか”という極めて根源的な問いに対し、今一度、誠実に考えをめぐらせねばならないだろう。

この種の問題意識をもった批判は本論文で取り上げるいわゆるアートプロジェクトではないものの、オフミュージアム型のアートフェスティバルに対し、やはり向けられており、森口まどか女史の言説には納得がいく。それは「作家が地元の人々、妻有地域の自然とコラボレーションしながら制作することによって、美術がどのように地域を生き生きとした空間に蘇らせることを問う試み⁽³⁴⁾」と総合プロデューサーのねらいをあげた上で、「美術が地域の人々にどのような役割を果たすことができたのだろうか。日々の暮らしの視点に変化があったのだろうか。地域に密着した展覧会でありながら、中央からの声ばかりが残されていて、地元からの反応が聞えてこない。ここでは地域がどう変化するかが重要な問題であるはずだが、⁽³⁵⁾」と問題の所在を明らかにしている。また、森口女史は横浜トリエンナーレについても別の次元での危うさがあることを指摘し、「本来、自律的で社会にラディカルな言葉を発することのできる美術というメディアが例にあげた大規模な展覧会などのイベント化によって、いとも簡単にきらびやかで楽しい美術となって文化産業

の商品になってしまうことへのジレンマがつきまとうのである。(36)」と続ける。“芸術”となんら関係をもたない人々を排除せず、積極的に巻き込む機会を創ろうとするアートプロジェクトもそのような危険性にさらされていることは言うまでもない。

次に気になるのはアートプロジェクトのテーマの立て方だ。オフミュージアム型の取組みということで無理やり、社会的な問題群とクロスさせてしまうとそれは虚のアクションとなり、表現からリアリティは欠如する。なぜなら、芸術は極私的な営みであり、はじめはパーソナルなレベルでの確信に基づく想いでしかあり得ないからだ。

この問題を指摘せざるを得なかったのは企業メセナによる支援との関係を明確にしたいと思ったことによる。アートプロジェクトをおこなう際にはかなりの予算が必要となるだけにその趣旨を企画書やプレゼンテーションという手法で詳しく説明し、協賛金の拠出や機材の協力をお願いすることになる。ファンドマネジメント上の交渉を進める上で社会的なテーマを持ち出せば、共通認識が得られやすく、“芸術”の1人よがりとも思われにくい。よって、公共的なにおいがするアートプロジェクトは数多くの市民にも還元されると見なされ、助成が認められやすい状況を生んでしまうのだ。

まずは“芸術”という視点で評価されることがはじまりであるはずなのに、いや、全てであると思うのであるが、このようなジレンマを感じていたのは私だけではなかった。アートマネジメントについての対談の中で石川公代女史は「現代美術については支援しやすい内容、よく意味のわからない社会性とやらを重視した企画、町興しの色濃い交流もの、若けりゃいいのかという育成事業に偏りがちでしょ。社会や大衆に理解されるもの、ということが意識されすぎているように感じるんです。企業の事業としては成立させるには致し方ないかもしれないけれど、企業であっても、個人であってもアートを扱う側にはやはり、これなら今の時代や社会、大衆が受け入れるだろうというものではなく、何が何でもこれが私の考えるアートなんだ。これを受け入れなくてどうするの？社会がサポートしなくてどうするの？」という独自性

が求められるべきだと思う(37)」（筆者により傍点）と痛切な批判を語られている。この批判には本章で最初に述べた問題点も含まれており、どうやらこれらにはいただけない繋がりが認められるものと思われる。石川女史は続けて、「でなければ皆同じになってしまう(38)」と力強く訴え、アートがわかりやすい、口あたりのよい骨抜きな実にふがいないものにすり変えられていくことへの危惧感の表明をおこなっている。アートが社会に飼い慣されることをよしとせず、どうしようもなく“手ごわいモノ”(39)であり続けながら数多くの人々とかかわっていく大原則を我々は忘れてはならないだろう。

まだ、細かいことをあげようと思えば色々ある(40)のだが今回はこの2つの問題をクローズアップさせることで“アートプロジェクト”が陥りやすい注意点を明確にするようにつとめた。

あとがき

アートプロジェクトが芸術と社会のインターフェイスで生じるユニークな出来事であり、様々な領域を横断させる動的な取組みであることを考える時、私が所属する芸術計画学科との関連性を感じずにはいられない。芸術計画学科は次代のアートのベクトルを多視点に捉えようとする学びの場であり、そのヴィジョンは以下のように掲げられることがあった。それは「現代の高度に情報化した社会において芸術もまたその様相を変化させている。それは従来のように非日常的な場をもつというものではなく、日常的生活の場へ浸透し、著しく大衆化しつつある。また、その一方、ジャンルの境界は曖昧となり、むしろ、それらの境界を超えて複合し合い、芸術の新たな領域を開こうとしている。その中で敢えて「芸術とは何か」を問いつつ、それがいかにして具体的でアクチュアルな場を社会の中にもつことができるか、そして芸術はいかなる社会的機能を担うのか、そのような現代的要請に応えるべくその計画と実践を行う新しいスペシャリストの養成が芸術計画学科に課せられた課題である。(41)」というかたちで学生たちにメッセージングされ

た。特に注目したいのは“具体的でアクチュアルな場を社会にもつことができるか”というところであり、それはまさに、アートプロジェクトのイメージを彷彿とさせる。

芸術計画学科は第2章の表1でも明らかなように1999年に大阪最大のビジネス街OBP（京橋）で催された「Interlink一介在する行為⁽⁴²⁾」をはじめ、2000年には大学がある河南町の顕證寺で「夢の人力映画館 地域社会と芸術一身体と映像⁽⁴³⁾」というアートプロジェクトを実践している。それらの動きをふまえて2001年度よりスタートをきった「アートプロデュースコンペティション」は《芸術計画》というフィールドそのものを根底から問う行為を現場でリアルに体験してもらおうと企てたものであり、アートプロジェクトも含めた数多くの構想が集い、競われる場である。学外からキュレーターや新聞記者もお招きし、公開プレゼンテーションという形による審査で最終決定される“芸術計画賞”を受賞したチームは企画の立案、各種許認可、協力を得るための申請交渉にはじまり、運営進行～緻密なマネジメント業務までを一貫して実践することになる。2001年に北堀江で催された「ootoko⁽⁴⁴⁾」はその土地にまつわる伝説にインスピレーションを得ながら記されたテキストを読みつつ、まちの9ヶ所に設置されたオブジェや写真を合せて鑑賞しながらイメージーションをふくらませるものであった。

2002年度より芸術計画学科には「アートプロデュースコンペティション」の活動拠点としてアートプロジェクト研究室が開設された。また、2003年度からは3回生に配当される必須科目として「アートプロジェクト演習」が開講される。アートプロジェクトをはじめ、芸術と社会の架橋を試み、揺さぶるための取組みは色々であるが《芸術計画》⁽⁴⁵⁾ としか名付けようのない魅力的なアクションがより活発に発信されることを期待してこの論文を終えることにしたい。

註

- (1) 室井尚『ポストアート論』書肆風の薔薇 1988
芸術における“自明の理”の彼方を測量し、思索したこの著作にはアートプロジェクトなる語句は1つも見あたらないが本論文の主題に連なる問題意識を強く感じる。以下に

- 極めて示唆に富んだ記述を少しあげることにする。
“ポストアート”という言葉はすでに土台が崩れかかっている…（中略）…閉じた言語秩序を相対化し、その外へと出ていくためのいくつかのヒントを提供してくれる。（P11）
専門領域に口を挟む素人が、そして別な領域との交通を開く媒介者があまりにも少なすぎるのである。（P57）
- (2) 勅使河原純『アフター・アート 美術をやめるための美術論』スカイデア 1998
サブタイトルの表現にコンセプトは集約されていると言えるが、本論文で扱うアートプロジェクトに備わる特性とクロスする記述を以下に少しだけあげることにする。
ギャラリーから逃走した美術はモダニズム／コンテンポラリーリズムの手厚い美学的、制度的保護と引き換えにいかなる意味においても美術という枠に囚れない自由な扱いを享受するようになった。すなわち作者はけっして知られることのないアノニマスな誰かに、観客は質を問わないトコトク無自覚な不特性多数の通行人に、批評家はアクシデンタルな参加者に、作品は精神と生活に直接働きかけてくる「あるもの」へとすり換わったといえよう。（P6）
なお、勅使河原氏は『美術館からの逃走 現代「美術」は風景にからみつき』現代企画室 1995も上梓しており、本論文で取り上げた、クリスト氏とジャンヌ・クロード女史や川俣正氏の作品について考察している。
- (3) 川俣正『アートレス マイノリティとしての現代美術』（Art Edge シリーズ）フィルムアート社 2001
本論文の第3章cを参照のこと。
- (4) 熊倉敬聡『脱芸術／脱資本主義論—来たるべき〈幸福学〉のために』慶應義塾大学出版会 2000
本論文の第4章を参照のこと。
なお、本書の一部の論文が掲載された『脱芸術／脱資本主義—半プロダクション礼賛』（慶應義塾大学アートセンター／ブックレット 04）慶應義塾大学アートセンター 1999があることもつけ加えておく。
- (5) 三省堂編修所編『明解英和辞典』（新訂版）三省堂 1950 P603
なお、竹林滋代表編『新英和大辞典』研究社 2002では1.（広範で意欲的な）計画、もくろみ、企画、2.（大がかりな）事業、3.（自主的な研究と総合的活動を必要とする）研究課題（P1967）となっている。（榜点は筆者によるものでこれらのニュアンスは極めて重要と思われる。いずれも一部を割愛）
- (6) ドキュメント 2000 プロジェクト編『社会とアートの橋渡しドキュメント 2000 プロジェクト活動中間報告（1996～1997）』ドキュメント 2000 プロジェクト 1998 などがあり、巻末の概要で“アートと社会のコミュニケーションを豊かにすることを目的に設立された支援組織”と説明を加えている。組織名がプロジェクトとつけられている点にも注目したい。
- (7) 村田真「「脱美術館」化するアートプロジェクト」（荻原康子、熊倉純子編『社会とアートのえんむすび 1996—2000 つなぎ手たちの実践』ドキュメント 2000 プロジェクト実行委員会 2001 所収）
- (8) 橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房 1997
- (9) 村田真 前掲書 P16
- (10) 註9と同じ
- (11) 註9と同じ
- (12) 本論文の表1のNo.14「アタラクシアの森」（於／法然院）は谷悟が代表をつとめるINTERSECTER ARTS LABOR-

- ATORY が主催し、京都府、京都市、アメリカ総領事館、毎日新聞社、朝日新聞社、読売新聞社、産経新聞社、日本経済新聞社、京都新聞社、共同通信社、NHK 京都放送局、松下電器産業(株)、日本サン・マイクロシステムズ(株)、(株) ECC、JR 東海 KYOTO CLUB 他計 38 団体の後援、協賛、機材協力などの御支援をいただき催したアートプロジェクトである。「自然環境」、「精神科学」、「地域社会交流」の諸領域を横断、連結させることで“人を豊かにさせる高次なアート”のあり方を問うサイトスペシフィック型の展覧会(中前寛文氏(造形、映像)により構想された「CULTURE-F」を中心に不動美里女史、遠藤芳晴氏(音)、岡本武士氏(詩)、IAL メンバー(パフォーマンス)で形成されたインターメディアなインスタレーション)、ワークショップ、レクチャー&シンポジウム(和多利浩一氏、梶田真章氏、Rosemary Wright 女史、久山喜久雄他)で構成。なお、詳細については「The Japan Times」The Japan Times Company Limited (1996.5.26)、「MAINICHI DAILY NEWS」毎日新聞社 (1996.5.27)、「ART JAPAN NEWS」〈H・P〉ART JAPAN (1996.5.27)、「KIPPO NEWS」〈FAX プレス〉関西情報発信機能強化推進協議会/関西国際広報センター (1996.5.14)の各報道記事及び IAL 編「アタラクシアの森 リーフレット」1996 を参照のこと。
- (13) 谷 悟「アートプランニング」(大阪芸術大学通信教育部編『学習指導書—2002 共通専門科目』大阪芸術大学)の P131 註 1 を参照のこと。(2001 年度版より掲載)この定義については該当講座である「アートプランニング」の受講生のためのみならず、芸術学部芸術計画学科における担当講座「芸術計画学」、「卒業研究」(谷ゼミ)の参考資料としての活用をももろみ、書きおろしたものである。
- (14) 北川フラム監修『パブリックアートの世界』(別冊太陽)平凡社 1995
南條史生『美術から都市 インディペンデント・キュレーター15年の軌跡』鹿島出版社 1997
前者には“ファーレ立川”、後者には“新宿アイランド・アート計画”及び“上大岡アート計画”という我が国の代表的な事例がそれを手掛けた当事者によりまとめられている。なお、パブリックアートの概念について考えをめぐらせるには岡崎乾二郎「真の「パブリック・アート」はいつかにして可能か」(『美術手帖 特集都市とアートの真相パブリックアートが変わる!』No.733 美術出版社 1996)や、竹田直樹『アートを開く パブリックアートの新展開』公人の友社 2001 がある。後者では「パブリックアートの終焉」と題されたまえがきに「設置場所の性質がパブリックだというのではなく、作品の内容がパブリックだといえる本質的な意味でのパブリックアートとはどのようなものか」(P8)という興味深い問いかけがなされている。谷悟前掲書 註 7 でもこの語を短絡的に考えず、再検討する必要があることを記した。
- (15) ここで言うフェスティバルとは昨年よりスタートをきった“横浜トリエンナーレ”に代表されるオブミュージアム型の大規模な展覧会などを指す。同トリエンナーレはパシフィコ横浜展示ホール、赤レンガ 1 号倉庫の他、公園、広場、通路、海面などにも作品が展示された。河本信治、建畠哲、中村信夫、南條史生「メガ・ウェイブ—新たな総合に向けて」(横浜トリエンナーレ事務局編『横浜トリエンナーレ 2001』横浜トリエンナーレ組織委員会 2001 所収)には“市民に解放された巨大な祝祭”、“プロジェクト”(筆者により傍点)という表現もみられるがこの種の取組みは厳密にはエキジビションであり、狭義の意味でのアートプロジェクトではない為、対象外とした。
- (16) 『美術手帖』編集部編「メイキング・オブ・アンブレラ」(『美術手帖 特集クリスト/アースワーク 地球の表面にアートを配備するプロジェクト』No.646 美術出版社 1991 所収) P40~P45 他に担当学芸員によりまとめられた森司「クリスト&ジャンヌ=クロード「アンブレラ、日本とアメリカ合衆国のためのジョイント・プロジェクト」(小林康夫、建畠哲編『現代アート入門(今)に出会う歓び』平凡社 1998 所収)も経過説明などが詳しい。
- (17) 村田真 前掲書 P16
- (18) 平野明彦「火と海と人により生み出された物語」(平野明彦編『蔡國強—環太平洋より』〈展覧会図録〉いわき市美術館 1994 に蔡氏のコトバが紹介されている。P6
- (19) 平野明彦 前掲書 P6
- (20) 平野明彦 前掲書 P7
- (21) 川俣正 前掲書 P24
- (22) 暮沢剛巳「アートレス」〈現代美術キーワード〉(「artscape DNP Museum Information Japan」〈H・P〉大日本印刷(株) 所収)にはこの定義に対する解説がなされている。
- (23) 『美術手帖』編集部編「KAWAMATA Project Map」(『美術手帖特集 川俣正 拡大するアートプロジェクトの全貌』No.762 美術出版社 1998 所収)ではワールド・ワイドな次元で展開されている 62 のプロジェクトの位置を把握することができる。
- (24) 川俣正 前掲書 P230
それは、美術が地域に接し、かかわっていく時、川俣氏の明確な立場、そのための方法論として導き出された。
- (25) 村田真「「もの」から「コミュニケーション」へ」及び樋口昌樹「コミュニケーション型アートが問いかけるもの」(荻原康子、熊倉純子編 前掲書 所収) P125~P126 及び P141~P142 で両者により紹介されている藤浩志氏の OS 説(オペレーションシステム/基本ソフトの設計)や村田氏が取り上げる小沢剛氏の「なすび画廊」、「相談芸術」シリーズにおけるアーティストの役割はそのように名付けることができよう。
- (26) 川俣正コールマイン田川実行委員会編『川俣正 コールマイン田川』川俣正コールマイン田川実行委員会 1996
- (27) 川俣正 前掲書 P99
この引用箇所は“コールマイン田川”と別の“アルクマー・プロジェクト”(オランダ)について述べられたものであるがそのスタンスは通底している。
- (28) 樋口昌樹 前掲書 P128~P136 はこのプロジェクトのヴァイジョン、経過について共に詳しい。
- (29) 井上明彦「アーティスト・ファイル・アンケート」(今野裕一編『WAVE 特集アーティスト・ファイル』No.33 ペヨトル工房 1992 所収)の中で述べられている“西洋近代が用意した美術館や展覧会というステージにのり、眼と口だけの観客の前でゲームをし、歴史のスコアに記録されるのがアート”(筆者により傍点)という批判的なニュアンスにかなり近い、アイロニカルな表現。
- (30) アーティスト・イニシアティブがもたらした状況。谷悟前掲書 P132 の註 5 を参照のこと。ここではヒエラルキーからの解放、自由なスタイルの確立をポイントに解説した。
- (31) 吉田敦彦『ホリスティック教育論 日本の動向と思想の地平』日本評論社 1999 P197 にジョン・ミラーによる学習形態の分類としてトランスミッション、トランスアクション、トランスフォーメーションがあげられている。なお、

包括性学習をまとめた原書の訳本として Miller, J・P., *The Holistic Curriculum*, OISE press, 1988 (吉田敦彦、中川吉晴、手塚郁恵訳『ホリスティック教育/いのちのつながりを求めて』春秋社 1994) がある。これらは教育のパラダイム・シフトの彼方にある地平とコミュニケーション型アートの可能性が交差する境界領域を考える際に極めて示唆的な資料になり得る。

- (32) 川俣正+ニコラス・ペーリー+熊倉敬聡編『セルフ・エデュケーション時代』(Practica 1) フィルムアート社 2001
川俣氏は本書のP8で“「自らが自らの力で学ぶ」とは何か”というシンプルな問いを発している。また、山本朝彦+吉村壮明+谷口幹也「知っておきたい、セルフ・エデュケーションの基礎理論」には「自らの身体を使い、作品を読み替え、批判し、文化批判と自己変容を可能にする重要なセオリー」(P207)とある。谷悟 前掲書 P133の“「自分たちのことは自分たちで考える」という当り前の強さ…」という表現はそれとの関連を見出すことができよう。ここではただ、柔順に飼い慣らされるのではなく、時にはリセットを試みて(生)の深みへと誘われる思索の場としてアートプロジェクトを位置づけようとしたのであったが、『セルフエデュケーション時代』刊行以前にアートプロジェクトの考察を通じ、極めて近い到達点に達したところに大きな興味をおぼえる。
- (33) 熊倉敬聡 前掲書 P46
- (34) 森口まどか「美術は誰に向けて？」(鈴木隆之編『木野評論特集犯罪をめぐる思考—リセットの誘惑』Vol.32 京都精華大学情報館 2001 P248
- (35) 註34と同じ
- (36) 森口まどか 前掲書 P249
- (37) 石川公代×田上賀世子「対談 アートをマネジメントする」(「REACT」〈インディペンデントフリーペーパー〉vol.16 REACT OFFICE 2001
- (38) 註37と同じ
- (39) 大竹伸朗『既にそこにあるもの』新潮社1999 P237及び大竹伸朗×高砂三和子「続・大竹伸朗(既景1978—2000)についての問い」《対談》『大竹伸朗(既景1978—2000)』所収(別冊P3)セゾンアートプログラム セゾン美術館2000にみられる。
- (40) 例えば「芸術の専門施設を借りる予算がない」という経済的理由のみで現在、使われていない廃校や空店舗などの利用を交渉、或いは先方からもちかけられ、どこでもできることをそこでやってしまう安易な姿勢を指摘できる。“とにかく作品を発表する機会が欲しい”という気持ちもわからないわけでもないが、それとアートプロジェクトを実践しようとするモチベーションとは次元が異なるため、混同することは邪道であり、かなりまずい。
- (41) 「芸術計画学科授業内容」(シラバス集) 大阪芸術大学1997~2000 P1 豊原正智によりまとめられた「芸術計画学科カリキュラムの基本理念」の前半部分。
- (42) 芸術計画学科学科展(学外篇)として実践されたものであり、芸術計画学科生により編成された実行委員会が企画運営をおこない、クリエイターとの打ち合せ、関係機関との交渉、「都市」についての勉強会などを粘り強く続けてきた。このプロジェクトへの参加は開かれたかたちで呼びかけられ、本学の美術学科、工芸学科、大学院芸術制作研究科をはじめ、他大学(京都工芸繊維大学、成安造形大学、嵯峨美術短期大学、宝塚造形芸術大学、兵庫教育大学、OICP写真大学)の卒業生(現小学校教師、会社員)と学生らが作品を創作/展示した。なお、芸術計画学科からも制作を

続ける卒業生(1人)が作品を出品した。このプロジェクトについては大阪芸術大学芸術計画学科学科展実行委員会編『大阪芸術大学芸術計画学科学科展 Interlink 介在する行為—作家コメント集』大阪芸術大学芸術計画学科学科展実行委員会 1999をはじめ、「都市空間とアートの出会い」産経新聞(1999.10.30夕刊)及び「大学生の挑戦」毎日新聞(1999.11.20)に報道されたので参照のこと。なお、このプロジェクトを取材していただいた内野広信氏(産経新聞大阪本社社会部記者)及び藤原規洋氏(当時、毎日新聞社大阪本社社会部副部長、現同奈良支局長)のお二人には芸術計画学科の取組みに関心をもっていただき、2001年度よりスタートしたアートプロデュースコンペティション(Vo1.-1)の審査員をお引き受けいただいた。

- (43) 本プロジェクトは芸術計画学科で「図像学」他を担当されている松本夏樹氏が自らのコレクションを携えて寺院の本堂を“夢の人力映画館”に仕立てたものである。明治、大正期の仕掛種版を当時の幻燈器(灯油ランプを使用)で実演することを中心に関連資料の展示をおこなったものである。また、芸術計画学科生により結成されたOPTRIOのメンバーがワークショップを催し、会場を訪れた人々と共にバラバラマンガ投影機(フリップ・プロジェクト)を使用してその場で描かれた作品を上映した。
- (44) このプロジェクトについてはCue編「ootoko」(物語+企画概要/作品配置図付)Cue2001をはじめ、「芸術家よ街に出よう」産経新聞(2001.11.17夕刊)及び「大阪芸大生らが街の展覧会」毎日新聞(2000.11.25)に報道されたので参照のこと。
- (45) 高階秀爾『芸術のパトロンたち』(岩波新書新赤版490)岩波書店1997 P225~P226には芸術計画という語がみられ、非常に興味深い内容が記されている。高階氏は芸術計画という概念を以下のように説明している。“単なる仲介者とは違う”や“できあいの作品を提示するだけでなく、制作の過程そのものを見せたり、あるいは一時的な工作物を設置して空間の意味を変貌させ、表現の本質を問い直す「インスタレーション」と呼ばれるジャンルが重要となってくるとプロデューサーの役割を演ずる専門家の存在がいっそう必要となってくる。”(いずれもP226)上記の記述に続けて本論文で取り上げた川俣正氏の事例も写真付で紹介されており、アートプロジェクトと《芸術計画》の関係は極めて深い。次代のアートシーンを牽引する上で、もはや、必要不可欠と言わざるを得ない《芸術計画》なるフィールドの重要性はますます大きなものになるであろう。

図版出典一覧表

- 図1 『美術手帖』編集部編『美術手帖 特集クリスト/アースワーク 地球の表面にアートを配備するプロジェクト』美術出版社1991 P38~P39
- 図2 いわき市立美術館編『蔡國強—環太平洋より—』いわき市立美術館1994 P129
- 図3 KAWAMATA+on the table編『川俣正コールドマイン田川プロジェクト・プレゼンテーション』川俣正コールドマイン田川実行委員会1996 P14
- 図4 「時の蘇生」柿の木プロジェクト実行委員 KAKI DONATION ポストカード