

佛教大学教育学部論集 第22号 (2011年3月)

# 日本におけるアートマネジメントの現代的諸相

—「空間」と「時間」の共有を視点とした公共性の検討—

竹内 晋平

[抄録]

本研究は日本におけるアートマネジメントがどのように発生・発展してきたのかを検討し、現代社会における市民にとってのアートの公共性を保障するための方策を考察することを目的としている。

先行研究などに基づいてアートマネジメントの発生・発展を概観すると、はじめにアートを美術館の中から市民の生活圏への空間的に広げようとする動きが起こり、その後に表現過程を共有しようとする取組が行われるようになったことを読み取ることができた。特に芸術活動の結果としての「作品のみのアート」ではなく、アートのプロセスを重視した「公共性を備えたアート」を市民の権利としてとらえられるようになったのは、1980年代以降だと考えられる。

本研究においては、これらの経緯を踏まえて種々のアートマネジメントの取組を座標平面に表すことを試み、市民がアートを「空間」と「時間」の両面から共有することによって公共性が保障されることを指摘した。

キーワード：アートマネジメント、公共性、空間、時間

## 1. 序

今日、美術・音楽・演劇等をはじめとするアートを社会に向けて発信しようとする種々の取組が活況を呈している。それらは芸術的な価値の追究や、市場原理（売買・興行による収支）等の「アートを供給する」立場の理念のみによって実行されるのではなく、「アートを楽しむ」立場を強く意識した社会的活動として実行されていることが特筆される。ヨーロッパ諸国においては、かつて美術品等が富裕層の特権であった時代から、革命の歴史を通じて市民が「アートを享受する」という公共性を獲得してきた。その後は長きにわたって、大衆芸術・商業芸術を除くと、アートは市民のためではなく「アートを供給する」立場の理念によって生成されてきた。このことは、従来の日本におけるアートシーンを形成してきた美術館、画廊、展覧会、作品公募制度などのすべてに該当すると言える。

ところが昨今のアートマネジメント（art management）<sup>1)</sup>に関する実践事例は、「アートを供給する」立場による芸術至上主義ではなく「アートと社会との接続、アートによる人と人との接続」を指向しているようにも見える。このような芸術発信に関わる国内の動向を踏まえ、本研究では「美術（fine-art）」<sup>2)</sup>の領域において、アートマネジメントの理念や諸実践がどのように発生・発展してきたのかを検討し、現代社会においてアートの公共性を保障するための方策を考察することを目的としている。

研究方法としては、第2章でアートマネジメントがどのような概念を含んでいるのかについて、先行研究をもとにしてその輪郭を明らかにする。次に第3章においては議論の領域を「美術」に絞り、国内におけるアートマネジメントがどのような発生・発展をたどったのかについて、パブリックアート（public art）、アートプロジェクト（art project）等の変遷を示しながら検討する。そして第4章では「空間」と「時間」の共有を視点として、今後のアートマネジメントにおいて力点を置くべき領域について考察することとする。

## 2. アートマネジメントとは

日本ではアートマネジメントの歴史は浅く、一般化したものとはなっていないため、三橋純予（2010）が指摘するように「アートマネージメントの定義も、研究者の数だけあるのではないかと思えるほどの広がりを持っている」<sup>3)</sup>というのが実情のようである。本章においてはアートマネジメントの定義付けを行い、そこにどのような問題があるのかについて論じることとする。

学術的にアートマネジメント論を確立しようとする動向は、「日本アートマネジメント学会」が設立された1998年に遡ることができる。また2000年には同学会誌『アートマネジメント研究』が発刊され、現在に至っている。利光功（2000）は、同誌創刊号に「アートマネジメントの理念」と題する巻頭論説を寄稿している。同氏によるアートマネジメントの定義は以下のように要約できる<sup>4)</sup>。

- ・アートは人間の精神的肉体的活動であり、一定の時間のなかで展開される動的な様態をもつ。
- ・アートは社会のなかでの活動であり、観衆・聴衆などの享受者に提示されるものである。
- ・マネジメントはある目的のもとに行われる人々の様々な活動を円滑に遂行すべく統合あるいは組織化する一連の働かないし活動の過程である。
- ・アートマネジメントとは、作品をアートにする（芸術作品にする）仕事である。

利光によると、アートとはもともと個人的な活動ではなく、享受者があって初めて成立するものであり、作品が鑑賞されるための活動をアーティスト本人が行う場合もあれば「アートマネージャー」が行う場合もあるという。この指摘は、アートマネジメントが芸術の本質

的な活動であり、アートをマネジメントすることを通して作品がアートになることを示唆するものであると考えられる。換言すれば、アートマネジメントは芸術活動の付随的な位置づけではなく、アーティストの活動をアートに変換する重要なプロセスであると言えるのではないだろうか。この点は、ヨーロッパ諸国において近代まで行われてきた「権力者・富裕層の注文に応じて生産される作品」とは全く意味が異なるものである。この中世以前の職人によって支えられてきた「注文に応じて生産される作品」は「美術品」ではあるが、今日的な意味での「芸術作品」とはなり得ないわけである<sup>5)</sup>。

『アートマネジメント研究』発刊の翌年、『アーツ・マネジメント概論』が大学等の教育機関での使用を意識した概説書として刊行された。同書は方法論を中心に、様々な角度からマネジメントの実務について包括的かつ詳細に言及していることが特色としてあげられる。そして、伊藤裕夫(2001)は同書序章において、アートマネジメントの定義として次のように述べている<sup>6)</sup>。

「アーツ・マネジメントは、単に「芸術を観客に紹介する」だけでなく、「芸術家の活動を保障し」創造を可能にすること、並びに芸術によって「社会の持つ潜在能力の向上を支援する」ことまでを含むものとして考えられる。特に3点目の社会の文化的開発は、芸術活動の今日的な〈公共性〉の核ともなるもので、この機能なくしては、芸術の社会的支援を前提とするアーツ・マネジメントは成り立ちがたい。」

同氏の指摘のうち特に3点目が興味深い。先述のように利光は「作品をアートにする」ためのプロセスとしてアートマネジメントは不可欠であるとしているが、伊藤は「アートによる社会支援」を指摘している。この2つの命題「社会によってアートが成立する」、そして「アートによって社会が成立する」は極めてトートロジカルに見える。このような一見、相反するようにも捉えられる議論は、現代社会においてアートと社会が極めてインタラクティブな関係になりつつあり、もはや両者を切り離してアートを定義付けることはできないことを示唆するものであると考えられる。

次章においては、伊藤が指摘する「芸術活動の今日的な〈公共性〉」に着目し、アートマネジメントに関する議論の対象領域を「美術」に限定して論を進めることとする。なお、美術館の従来の活動もアートマネジメントであると言えるが、本研究においてはアートと市民との接続を「空間」および「時間」という視点から検討するために、パブリックアート、アートプロジェクトを中心的に扱うこととする。

### 3. 日本におけるアートマネジメントの公共性

#### (1) 「空間」の共有による公共性 —パブリックアートについて—

公園や街角等の公共の場に設置された恒久的な造形物は、野外彫刻というジャンルに位置

づけることができる。ヨーロッパにおいては、古くから街角や公園、庭に肖像彫刻が設置されてきた。多くの野外彫刻の設置目的は、その時代の有力者や国家権力の意思や思想を広く国民に知らしめること、または特定の人物を顕彰することにあった。このような野外彫刻の役割は、明治維新以降の日本においても同じ傾向が見られる。

戦後における日本の野外彫刻の歴史は為政者による設置から、社会の文化的要請による設置への転換の歴史であると言える。モニュマンという言葉が日本に定着したのは1960年代のことである。今泉篤男（1977）は、「近代日本におけるあらゆるモニュマン（記念碑的作品）の中で最も卓抜した作品の一つ」<sup>7)</sup>として1962年に設置された「長崎26殉教者記念像」（舟越保武、1912-2002）を挙げている。この時期に日本を代表する多くの野外彫刻が設置され、戦前のような政治的イデオロギーの基づいた恣意的な作品設置からは完全に脱却していく時代であったと言える。また、野外彫刻を公募し、選考した上で優秀作を決定していこうとする動きが山口県宇部市<sup>8)</sup>や兵庫県神戸市・須磨離宮公園<sup>9)</sup>で始まったのも同じ時期である。こうした野外彫刻をめぐる流れは、戦後日本の豊かな文化や平和を希求するムードと相俟って、1970年代以降は全国に作品設置が急速に広まることとなった<sup>10)</sup>。

このような経緯をへて、近年において野外彫刻はパブリックアートというとらえられ方によって、各地で都市計画の一部に作品が取り込まれたり、設置作品と地域社会との関係に視線が注がれたりするようになった。林容子（2004）はパブリックアートを「全ての人が共有できる芸術作品」<sup>11)</sup>としている。「全ての人が共有」するためには作品が量産されるか、あるいはできるだけ多くの公衆にふれる場に設置される必要がある。パブリックアートは大量生産されるものではないので、本来的に「空間」の共有であるとの意味合いが強いと考えられる。この「空間」の共有によって、アートと市民との間の垣根が低くなる一方、全国において設置作品に対する損壊事例<sup>12)</sup>が後を絶たない。しかも、その損壊の理由が明確でない事例が地域を問わず増えてきているように思われる。

「空間」の共有によってアートは以前と比較して、市民の視線に近づいたかに見えるが、前述の事例はパブリックアートが市民の意識から乖離した状態になっていることを反映しているのではないだろうか。川田都樹子（1998）は、この状態に関連して次のように述べている<sup>13)</sup>。

「一時期、「プロップ・アート」という言葉がささやかれたことがあるが、これは「天からぼちゃんと落ちてきたアート」という意味であり、オブジェ設置の際に住民が置き去りにされていた状況をよく表している」

この指摘は、作品が市民の生活圏近くに設置されて市民との物理的距離は縮まっても、心情的距離は依然として隔たりがある実態をプロップ・アート（plop art）という言葉の引用によって的確に表現したものであると言える<sup>14)</sup>。この実態は「公的な場に作品を設置することによって市民へのサービスが成立する」という、公共性に対する設置者側の一義的な見方に起因するものであると考えられる。換言すれば、作品が個人の邸宅や美術館のガラスケース

の中にあるのではなく、公共的な「空間」に設置されさえすれば、アートの公共性が担保されるわけではないと言える。海外において国の政権交代が起こった際に、それまでの指導者の肖像彫刻が引き倒される映像がニュースとして配信されたことは記憶に新しい。このような政治的・思想的理由を伴う事例は除外したとしても、比較的早期から政策によって公共事業としてのパブリックアート設置が進められたアメリカ合衆国においては、前述の「プロップ」という実態に対して、早期の段階で市民からの拒否反応も表面化している。具体的には、政策（税金）によって設置された巨大な作品に対して民意としての反対運動が発生し、公聴会が開かれた末に撤去された事例もある<sup>15)</sup>。

20世紀においては基本的な市民的権利が獲得されてきたが、その権利は次第に細分化・複雑化しつつある。パブリックアートは市民の「空間」を使用するだけに終始するのではなく、どのような形で市民にアートを提供できるかを議論することによって本当の意味での公共性を帯びることができ、市民が求める形態の「アートを享受する権利」が確立すると言えないだろうか。

次節においては、いわゆる作品等の結果としてのアートが成立するまでの「時間」、すなわちアートのプロセスを市民によって共有されることに着目した取組についてふれることとする。

## (2) 「時間」の共有による公共性 —アートプロジェクトについて—

公共的な社会におけるアートに関する営みとして、パブリックアートの他にアートプロジェクト (art project) が国内各地で展開されている。パブリックアートが1960年代以降の野外彫刻設置にまで遡ることができるのに対して、八田典子 (2004) は国内におけるアートプロジェクトの発生は1980年代後半からであるとしている<sup>16)</sup>。この年代は国内外のパブリックアートに対して、市民が「置き去り」にされているとの議論が起こり、「彫刻公害」<sup>17)</sup> といった言葉が使用された時代とも符合する<sup>18)</sup>。

アートプロジェクトが意味する範囲は広く (広義ではパブリックアートもアートプロジェクトに含めることができる)、主催者によって解釈も異なると言えるが、八田はその定義として、「[「アート・プロジェクト」は現代芸術の一形態である。一つのプロジェクトの総体が、そのまま一つの芸術表現であるといえる。]<sup>19)</sup> と指摘する。この論述からは、芸術表現を結果としての作品のみに限定するのではなく、どのように環境や人と関わって表現されたのかという時間的経緯をも含めた「表現」がなされる傾向があることが推察される。つまり、物理的作品に固執せずプロジェクトそのものを作品としてとらえようとする近年のアートの姿が反映されていると解釈できる。また八田は、複数のアートプロジェクトの調査を行った具体的な印象として次のように述べている<sup>20)</sup>。

「作家が会場となる地域を訪れあるいはそこに住み込んで、地域に根ざした作品の制作が



行われ、地元の人々や各地から集まってきたボランティアたちがその制作や設置に参加する。このようなかたちが目立ち、「参加」「協働」「コミュニケーション」「結果よりもプロセス」といった言葉が多くプロジェクトから聞こえてきた」

この指摘は、従前のパブリックアートが作品設置という「空間」的な結果のみを市民に提供してきたことに対して、多くのアートプロジェクトはアーティストと市民とのふれ合いや協働による作品制作により「時間」を共有する役割を演じていることを示唆している。次に、アートと市民が「時間」によって価値を共有することを指向した、2種類のプロジェクトについて林（2004）の論述をもとにして言及することとする。

#### ①コミュニティアート

コミュニティアート（community art）とは「アーティストが一般の人々と一緒に、あるいは彼らを指導する形でコミュニティ（地域）の中で行うアート活動」<sup>21)</sup>であるとされている。このコミュニティアートの定義づけに、前述の「プロジェクトそのものが芸術表現である」という指摘を重ね合わせると、アート活動によって生成された作品や表現のみならず、プロセスにおいてアーティストと市民とが互いに得ることができたものの全てが芸術表現であると言える。

コミュニティアートの発生は1960年代のイギリス・ロンドンにおけるプロジェクト<sup>22)</sup>に遡ることができるが、国内では1990年代後半あたりから「芸術が創出される過程の段階から関与する存在としての市民」を意識したプロジェクトが多く立ち上げられた。例えば、茨城県取手市の『取手アートプロジェクト』<sup>23)</sup>（1999）や千葉県千葉市の『アートプロジェクト検見川送信所』<sup>24)</sup>（2000-2002）等は、いずれもアーティストと市民の「協働」という視点が含まれており、「時間」の共有を強く意識したプロジェクトであったと考えられる<sup>25)</sup>。これらのプロジェクトのように、コミュニティアートは、芸術表現そのものが目的であると同時に、時には芸術表現を手段として街の活性化や社会・環境などの種々の問題解決を図る、つまりアートという協働の活動によって市民生活の質向上を目的としている側面もあると言える。この芸術表現におけるプロセスやコミュニケーションを重視する基本的な姿勢は、いわゆる旧来型のパブリックアートが市民を「置き去り」にしたと批判されたことと極めて対称的である。

また、パブリックアートが行政主導であったことが多いのに対して、コミュニティアートはボランティアや非営利団体による市民参加型の活動が原点である。コミュニティアートの発展的・継続的な活動のためには今後、行政や企業による資金的なバックアップを確保していくこと、人材育成等が課題であるとされている<sup>26)</sup>。

#### ②アーティスト・イン・レジデンス

アーティスト・イン・レジデンス（artist in residence）とは、「アーティストをある場所に招いて、一定期間滞在してもらい、その体験を創作活動に生かしてもらうことにより創作の

プロセスを支援する制度である」<sup>27)</sup>とされている。こちらも日本では1990年代後半あたりから取組が始まっている。アーティストの滞在先は、過疎の問題を抱える地方の町村や島嶼部、都市部の工場跡や学校跡など様々である。滞在先となった地域の市民にとっては、アーティストの表現過程に直接ふれることができ、先述のコミュニティーアート同様に、アートと市民が「時間」を共有できる点が特筆される。アーティスト・イン・レジデンスの実践に際しては、制作に必要な材料費や滞在費の確保など解決すべき問題もあるが、それらを市民とともに解決していくプロセスをもプロジェクトの一部に含めることによって成立する芸術表現であると言えよう<sup>28)</sup>。

#### 4. 公共性を備えたアートマネジメントへ

これまでの議論によって得られた知見を踏まえ、アートの公共性を検討する視点としての「空間」の共有および「時間」の共有を軸とした座標平面上に、アートマネジメントに関する取組を配置することとする。

(図1)は、現段階において筆者が考えるアートの公共性に関する概念を2次的に表現したものである。座標平面の縦軸は、市民がアート共有する際の「空間」における関わりを、横軸は「時間」における関わりをそれぞれ表している。

今回は、あえて第3象限に美術館で従来的に行われてきたアートマネジメント(展覧会が中心であり、来館者に対して、展示によってアートを提供するという方法)を配置し、相対的に他の領域の位置を模索することとした。配置によって得られた領域の属性を以下に示す。

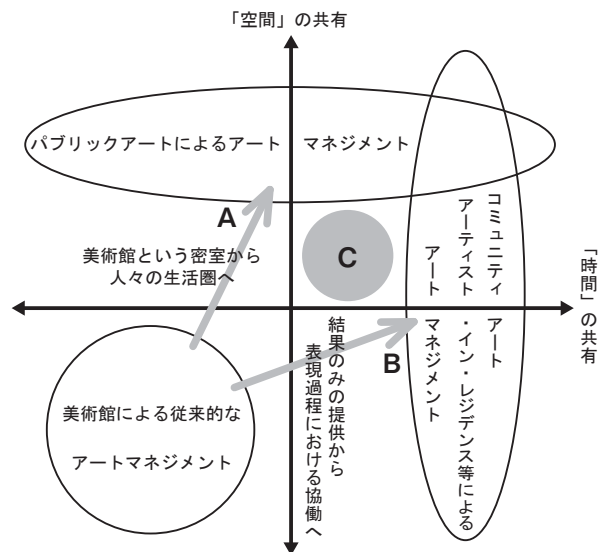


図1 「空間」と「時間」の共有を視点としたアートの公共性

- A 「美術館による従来的なアートマネジメント」は「空間」としては閉鎖的である。アートを展示する「場」は、次第に市民の生活圏へと広がっていった。
- B 市民の生活圏へとアートを広げても結果としての作品を提供するだけでは、アートが市民のものとはならない。したがって、表現過程という「時間」を共有すること

がアーティストからも市民からも求められることとなった。

- C A・Bの両者が重なる領域は、公共性の高いアートマネジメントが期待できる。しかし、Cの領域はアーティストからも市民からも意外に見過ごされており、小規模の地域、限定的な期間であるからこそ保障できる公共性があると考えられる。

アートの理想的な公共性を保障するには、費用・時間ともに大きな負担が生じることになるが、図中にCで示した「市民やアーティストにとって手に届きやすいアート」はさらに開拓の可能性があるのでないだろうか。

今後もA, B, Cの属性の詳細については、海外事例の調査も含めながらさらに検討を継続する計画である。とりわけCの属性において、社会を構成する既存の枠組みをアートと共存させていく可能性について研究していきたい。学校教育の場、医療・介護の場などを活用した取組が既に始められているが<sup>29)</sup>、これからもアートマネジメントの未開拓な役割を明らかにしていく必要があると考えられる。

#### 〔注〕

- 1) 「アートマネジメント」の表記は、「アートマネージメント」「アーツ・マネジメント」等、複数の方法が認められる。本稿においては「アートマネジメント」に統一することとした。その他、「パブリックアート」「アートプロジェクト」「コミュニティアート」「アーティスト・イン・レジデンス」等の表記についても同様に統一した（引用箇所等における表記は原著の表記による）。
- 2) 伝統的なアートの分類としては、「空間芸術」「時間芸術」という2分法によるものが古典的な方法として知られている。アートを物理的特性によって分類し、そこから「美術」のみを抽出することの妥当性については議論が求められるが、その考察については別稿に譲ることとする。本稿においては、「美術」を「造形を伴うあらゆる芸術」として位置づけて論を進めることとする。
- 3) 三橋純子、「アートマネージメントという新たな領域の考察－ミュージオロジーのネクストステージとしての美術教育の可能性－」、『美術教育学』、第29号、美術科教育学会、2008、p.526
- 4) 利光功、「アートマネジメントの理念」、『アートマネジメント研究』、第1号、日本アートマネジメント学会、2000、pp.4-9
- 5) ここではいわゆる「美術」を例として述べているが、舞台芸術の場合は東洋・西洋を問わず古代の成立過程から常に観客を強く意識してきた。舞台芸術は、「上演者」「観客」の関係があって初めて成立することを早期から共通の認識としてきたと言える（たとえ「鑑賞者」がいなくても、一応は作品として成立する「美術」と大きく異なる点である）。これは「舞台」と「客席」という空間構成にも強く反映され、美術館の起源よりもはるかに古い時代から、ギリシャ・ローマをはじめ各地で著名な劇場が造られたことは周知の通りである。そして、「上演」するための場所を確保する、「観客」を集めるための宣伝を行う、といった活動はアートマネジメントの原点とも言える営みである。例えば、歌川広重による歌舞伎役者をモチーフとした浮世絵等も「美術品」であると同時に、アートマネジメントを構成する要素の1つととらえることができる。
- 6) 伊藤裕夫、「アーツ・マネジメントを学ぶこととは」、『アーツ・マネジメント概論』、新訂初版第1刷（初版2001）、水曜社、2004、p.12
- 7) 今泉篤男、「舟越保武の彫刻作品」、『舟越保武』、現代彫刻センター、1977、p6



- 8) 現代日本彫刻展, 1965年より。
- 9) 現代彫刻展, 1968年より。
- 10) 竹田直樹, 「「ファーレ立川」への道」, 『別冊太陽 パブリックアートの世界』, 初版第1刷, 平凡社, 1995, p.100
- 11) 林容子, 『進化するアートマネジメント』, レイライン, 2004, p.187
- 12) 下記は全国紙に掲載された事例の一部である(「」内は記事の見出し)。

「器物損壊 - 公園や遊歩道など野外彫刻の破壊, 被害が相次ぐ-」(毎日新聞・地域版, 愛知県, 2009.4.17), 「宇部の常盤公園で野外彫刻が壊される」(読売新聞・地域版, 山口県, 2004.4.4), 「旭川・買物公園 女性像倒されヒビ」(読売新聞, 北海道, 2002.5.27), 「日向現代彫刻展 2002 野外展示作品壊される 7年で8件」(読売新聞・地域版, 宮崎県, 2002.10.1), 「「水木しげるロード」妖怪彫刻壊される」(産経新聞, 鳥取県, 1998.1.31)
- 13) 川田都樹子, 「パブリック・アート」, 並木誠士・吉中充代・米屋優編 『現代美術館学』, 昭和堂, 1998, p.335
- 14) 本稿においては, 「プロップ・アート」を川田(1998, 前掲書)による論述に沿って「plop art」としたが, 林(2004, 前掲書, p.188)の著書においては「prop art」として解説されている(小道具のように場所との脈絡がないアート, prop = property)。語源に相違はあるが, 両者とも特定の空間や近隣の住民との接続が弱いという状態を端的に表現しており興味深い。
- 15) 連邦政府総合庁舎(アメリカ合衆国・ニューヨーク)の新築に伴って設置された「Tilted Arc(傾いた弧)」(Richard Serra, 1939-)に対する撤去運動。1981年に設置された直後から, 作品の巨大さ(長さ約37m)によって通行の動線が遮られる, 警備上・防犯上の問題がある等の理由により, 市民から撤去を求める運動が起こった。最終的には行政の判断により1989年に撤去された。この事件以降, 公共的な「空間」における作品設置事業に際して従来はあまり論じられてこなかった「パブリックアートは芸術性を重視するものなのか, あるいは公共性を重視するものなのか」という問題が常に意識されるようになった。詳細は, 林(2004, 前掲書, pp.192-195)および川田(1998, 前掲書, pp.335-336)を参照。
- 16) 八田典子, 「「アート・プロジェクト」が定期する芸術表現の今日的意義 - 近年の日本各地における事例に注目して-」, 『総合政策論叢』, 第7号, 鳥取県立大学総合政策学会, 2004, p.134
- 17) 竹田, 前掲論文, p.103
- 18) 田村明(1983)は作品を公共の場に設置することに関連して次のように述べている。

「彫刻が市民のものとなり市民社会に融けこみ, また, 市民社会の中から生みだされてくるようにならないければ, 彫刻が十分に都市の公的空間の中に位置づけられ組みこまれたものとはいえない。彫刻を借り物や置物ではなく, 市民社会の結実物としても位置付けなければならないのである」(田村明, 「都市と彫刻」, 現代彫刻懇談会編, 『世界の広場と彫刻』, 中央公論社, 1983, p.259)

同氏のように彫刻に市民が関わることの必要性を述べているのは1960-70年代の一般的な認識との大きな違いだと言えるが, 論の主体があくまでも「彫刻」であることに注目したい。同氏の論調は, 作品設置の成功には市民の主体的参画が欠かせないという視点であり, 「彫刻」が市民生活に対して資するのはどのような点なのか(逆にデメリットとしてはどのような点があるのか)についてはふれられていない。やはり, アートとコミュニティーとが「空間」のみではなく「時間」という視点でも価値を共有する必要があるとの認識が生まれるのは, 1980年代後半から1990年代以降であると考えられる。
- 19) 八田, 前掲論文, p.144
- 20) 八田, 前掲論文, p.143
- 21) 林, 前掲書, p.209

- 22) 林, 前掲書, p.210
- 23) 取手アートプロジェクトホームページ, 「これまでのTAP」(更新日不明), (<http://www.toride-ap.gr.jp/history/>), 2010.8.20 取得
- 24) DOME編集室, 「特集 アートプロジェクトに, 学芸員実習に, 地域とふれあう大学生パワー」, 『ミュージアム・マガジン・DOME』, vol.61, 日本文教出版, 2002, pp.4-11
- 25) 造形作家である川俣正(1953-)は, この2つのアートプロジェクトに関与しており, とりわけ『取手アートプロジェクト』に関しては主催者の一員であった(当時, 東京芸術大学先端芸術表現科教授として参画)。また同氏は, 早期から国内外でのアートプロジェクトを立ち上げており(詳細は以下に示す文献に詳しい。「特集 川俣正 拡大するアート・プロジェクトの全貌」, 『美術手帖』, No.762, 美術出版社, 1998)。『取手アートプロジェクト』の社会的役割については, 次のように述べている。「人々がそこを訪れ作品と出会い, そして新たに「町・風景・生活環境・アート」などについて考える。そのきっかけをつくることを目的にこのアートプロジェクトは行われます」(取手アートプロジェクトホームページ, 前掲)
- 26) 林, 前掲書, pp.214-215
- 27) 林, 前掲書, p.225
- 28) 海外における事例ではあるが, 田窪恭治(1949-)によって廃墟化した礼拝堂の再生を行った「サン・ヴィゴール・ド・ミュー礼拝堂プロジェクト」は, 長期にわたるアーティスト・イン・レジデンスであると言える。同礼拝堂は16世紀にフランス・ノルマンディー地方に建てられたものであり, プロジェクトは1993年から1996年にかけて行われた(前後を含めると, 同氏は10年近くも現地に滞在した。住民との協働やプロジェクト全体のマネジメントなどの詳細は, 田窪恭治, 『林檎の礼拝堂』, 集英社, 1998を参照)。同氏はプロジェクトに必要となる約2億円の資金をアーティスト側が調達するという協定を地元の村と締結しており, 多くの企業・個人からの寄付を国内外から集めた。このようなアーティスト・イン・レジデンスに対する企業メセナ活動が今後も, 特に小規模なプロジェクトを含めて継続されることが望まれる。
- 29) 拙稿, 「図画工作科における水墨画題材の開発 - 伝統・文化に関する美術教育と生涯美術学習との関連 -」, 『佛教大学教育学部学会紀要』, 第9号, 2010, pp.37-45

#### 〔付記〕

本研究は, 2010年度 佛教大学特別研究費による研究成果である。

(たけうち しんぺい 教育学科)

2010年10月12日受理