

アートベース・リサーチの手法としての アートプロジェクトの有効性

市川寛也

A Study on the Effectiveness of Art-Based Project as a Method of Arts-Based Research

Hiroya ICHIKAWA

アートベース・リサーチの手法としての アートプロジェクトの有効性

市川 寛也

群馬大学共同教育学部美術教育講座

(2020年9月30日受理)

A Study on the Effectiveness of Art-Based Project as a Method of Arts-Based Research

Hiroya ICHIKAWA

Department of Art, Cooperative Faculty of Education, Gunma University

(Accepted on September 30th, 2020)

1. はじめに

1-1. 研究の目的と背景

本稿は、現代の芸術学研究について方法論の側面からアプローチすることを目的とするものである。芸術を対象とする伝統的な学術領域としては、美学や美術史などが挙げられる。大学の美術教育講座でも、これらが教科に関する専門科目としてカリキュラムに組み込まれている。筆者も、美学や芸術学、美術史などの講義を担当している。無論、「美とは何か」を命題とする美学は、芸術という枠組みを超えて自然美を含む広大な領域を対象とするわけだが、最終的には芸術美へと着地させることを試みてきた。他方、芸術学や美術史では主に具体的な美術作品を中心に扱っている。

今日では、これらの学問の対象が拡張するのと並行して、異なる視点や方法論に基づく領域も模索されている。例えば、芸術と社会との関係にマネジメントの面から着目した「芸術経営学」のように、芸術のあり方の変容が学問体系にも影響を与えてきた。このような新しい領域では、従来の研究方法の主軸であった文献調査にとどまらず、社会学や民俗学、

文化人類学などで用いられるフィールドワークも取り入れられている。あるいは、美術史の研究に「オーラル・ヒストリー」を導入する試みも見られる¹⁾。

その中でも本研究が特に着目するのが「アートベース・リサーチ (Arts-Based Research)」(以下、ABR)である。これは、研究者自身も芸術活動の当事者として携わりながら実践される研究方法である。従来の科学的な研究に置き換わる手法として、社会学や教育学などの分野で用いられることもある。芸術「を」研究するのではなく、芸術「で」研究することに最大の特徴がある。ABRの台頭により、芸術と研究の関係は新たな段階へと突入することになった。

1-2. 研究の対象と方法

ABRは緒に就いたばかりの研究方法であるため、本稿では同時代の動向を踏まえてその方法を概観することから始める。この分野を牽引する Patricia Leavy は、ABRについて「芸術を創造する思想を調査の文脈に組み込んで知識を構築する領域横断的なアプローチ」であり、「課題設定、データ生成、分析、解釈、表象を含む研究のあらゆるフェーズを

通じて研究者が用いる方法論」として規定する²⁾。言わば、ABRは研究のあらゆる側面に関連付けられており、一つの方法論に集約することは難しい。実際、Leavyの編集により2018年に発行された『*Handbook of Arts-Based Research*』は、ハンドブックと言いつつも700ページを超える大著であり、50名を超える論者によって様々な方法が示されている。

それゆえに、この手法を採用するためには視点を絞る必要がある。本稿では、ABRにおける「アート」が何を意味しているのかという問いを軸に考察を進める。無論、一口にABRと言っても、あらゆる芸術を組み込むことができるわけではない。例えば、アーティスト個人がアトリエで作品を制作するようなスタイルがそのまま適用されることは少ない。それよりも、現代美術に顕著に見られるように現実の社会と直接的に関わりながら展開される芸術実践の方が適している。特に、本稿が着目するのは研究方法としてのアートプロジェクトである。この論点を筆者が取り組んできた実践に照らして検証することにより、今後の研究に向けた指針も示していきたい。

2. ABRの理論

2-1. 科学と芸術の関係性の再定位

ABRは、芸術（アート）と科学（サイエンス）の関係について問い直すことから始まると言っても過言ではない。そもそも、従来の研究はサイエンスベースを前提とするものであった。そこでは、客観的で再現可能なデータが求められる。芸術を対象とする研究であっても例外ではない。この枠組みの中で、普遍的な美の法則を探究する美学や文献実証主義に基づく美術史などの研究が積み重ねられてきた。しかし、芸術とは本質的に個別的で特殊なものである。それゆえに、芸術と科学は時に正反対のものとも見なされてきた。ここに科学的な芸術研究の歪みも生じ得る。

しかし、果たして芸術と科学は互いに背反的な領域なのだろうか。今日では、最先端の科学技術を応用した作品も見られ、それらは文字通り科学と芸術

の融合を謳っている。ただし、本稿はそのようなサイエンスベース・アートを対象とするものではない。それよりもむしろ、芸術の出発点にある創造性や探究心に着目する。Leavyは、芸術と科学の間に「人々の生活の様々な側面やわれわれの属する社会や自然界を探究し、明らかにし、表現しようとする点において、本質的な類似性がある」ことを指摘する³⁾。

歴史的な視座に立てば、科学と芸術とを明確に区別するのは近代に固有の思考法である。ここでは雷という自然現象を例に考えてみたい。今日では、雷の起こる仕組みは大気中の正負の電荷分離による放電現象として科学的に説明される。その一方で、かつて雷は鬼の姿をした雷神の仕業として説明されてきた。《北野天神縁起絵巻》を例に挙げるまでもなく、群馬県内にも、太鼓を背負った鬼のような雷神像が数多く存在する。物理学者の寺田寅彦は「原子電子の存在を仮定する事によって物理界の現象が遺憾なく説明し得られるからこれらが物理的存在であると主張するならば、雷神の存在を仮定する事によって雷電風雨の現象を説明するのとどこがちがうかという疑問」を呈している⁴⁾。前者は科学的思考法に基づき、後者は物語的思想法に基づいているだけの違いである。

実際、雷という自然現象にアプローチした現代美術の作例も見られる。アメリカのアーティスト、ウォルター・デ・マリアが1977年に制作した《ライトニング・フィールド》は、ニューメキシコの大地に400本のステンレス製のポールを立てたものであった。この作品を鑑賞するためには、少なくとも24時間以上現地に留まることが求められ、小屋の中で夜を過ごしながらか雷が落ちるのを待つ。同年の日本においても、THE PLAYというアーティスト集団が雷をテーマとするアクションを起こしている。1986年まで10年間にわたって続けられたこのプロジェクトは、毎年夏に京都の鷲峰山と大峰山の山頂に約500本の丸太材で塔を組み、その先端に避雷針を立てて落雷を待つというものであった。設置にあたっては、気象学の専門家に相談し、実現可能性が高い場所を選んだが、最終的に落雷を確認することはできなかった⁵⁾。

ここに挙げた作例には、人間のコントロールを超えた自然現象に委ねる姿勢が見られ、科学的思考に捉われない世界との関わり方が示されている。これらは ABR を前提とする実践ではないが、アートに根差したリサーチの一つの原型を見出すことができよう。こうした特徴は、1980年代以降の現代芸術の動向においてより鮮明にあらわれる。

2-2. リサーチベース・アートの台頭

1980年代から90年代にかけて、アーティストが文化人類学者や民族誌家のようにフィールドワークを行う事例が見られるようになった。このような状況に対して、美術史家のハル・フォスターは『リアルなものへの回帰 (The Return of the Real)』(1996年)の中で「民族誌家としてのアーティスト(The Artist as Ethnographer)」という論点を示している。ここでは現代美術における民族誌的転回の背景として1960年代以降のミニマルズムの系譜が指摘されている。フォスターは、ミニマル・アートからコンセプチュアル・アートを経てパフォーマンスやサイト・スペシフィックな作品へと至るプロセスに、芸術作品の媒体となる構成要素から知覚の空間的条件、そして認識の身体的な基盤へと展開していく一連の流れを見出した⁶⁾。とりわけ場所固有の作品を志向するサイト・スペシフィックな芸術実践においては、しばしばリサーチが重要なプロセスを占めている。先に挙げたウォルター・デ・マリアもこの時代を代表するアーティストの一人である。

フォスターは、現代美術の傾向が社会学的あるいは民族誌的な方向へと向かっており、そこでは任意の組織や共同体を民族誌的に記録することがサイト・スペシフィックな作品の主要な形式となっていることを指摘する⁷⁾。その作例として、エド・ルシェがルート66沿いにあるガソリンスタンドを撮影した写真から構成したアーティストブック『26のガソリンスタンド』(1963年)を挙げている。Margit Rowellによれば、エド・ルシェはこのプロジェクトを「ルポルターージュ」のようなものと考えていたとされる⁸⁾。また、ダン・グラハムの《Homes for America》も重要な作例とされた。1966年から67

年にかけて『Arts』誌上で発表されたこの作品は、住宅が並ぶ様子を撮影した写真が解説とともに掲載されたものである。ここでは紙面そのものが展示空間として機能している。

フォスターの考える「民族誌家としてのアーティスト」は、対象とある程度の距離を保ち、あたかもジャーナリストや研究者のような眼差しが向けられる。そこには、個人の表現として「もの」をつくり出すのではなく、作家自身のコントロールの外側にある世界を観察し、記録する、リサーチベース・アートの台頭を見ることもできよう。

もう一例、フォスターの著書にはない1990年代以降の作例として、オランダ出身の写真家、ハンス・アイケルブームによるプロジェクト《Photo Notes》にも着目したい。このプロジェクトは1992年11月8日に写真日記として始まった。当初は15年で終わることを企図していたが、その後も継続されて今に至る。2017年にドイツのカッセルで開催された国際芸術祭「ドクメンタ」にも出展された。この作品では、市井の人々が被写体となり、服装や持ち物などによって分類され、グリッド状にまとめられる。Gabriele Conrath-Schollは、このプロジェクトへとつながるアイケルブームの作品に共通する要素として「自分の視点に影響されずに、できる限り人為を排して人生の各段階を写真で記録しよう」とする欲望を読み取っている⁹⁾。一連の作品は2014年に『21世紀の人々 (People of the Twenty-First Century)』として出版された。

アイケルブームのプロジェクトは、しばしばドイツの写真家、アウグスト・ザンダーと比較される。ザンダーは、20世紀初頭のドイツのライン地方の人々の肖像を撮影し、それらを「農民」「職人」「女性」「職業と社会的地位」「芸術家」「大都市」「最後の人たち」に分類することで社会の全体像を記録することを試みた。阿久根佐和子は、この分類が分析的に見えながら、ザンダー自身にとっての「望ましい社会に対するプロット」が反映されていることを指摘する。このような観点に立てば、ザンダーの写真によるプロジェクトは「自らが編み出したプロットをたどって織り上げる叙事詩」でもあった¹⁰⁾。

2-3. 研究者としてのアーティスト

現在も、アーティストがフィールドワーカーとして社会と関わる芸術実践は一つの傾向としてあり続けている。とりわけ、1990年代以降になると、観察や記録の対象として同時代の社会を捉えるだけではなく、多くの人々の直接的な参加を促す事例も見られるようになった。「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」(Socially Engaged Art 以下、SEA)と呼ばれる現代美術の潮流もその一つである。これは「アートワールドの閉じた領域から脱して、現実の世界に関わり、人びとの日常から既存の社会制度まで、何らかの“変革”をめざすアーティストたちの活動を総称するもので、参加・対話のプロセスを含む、アクティブで多様な表現活動」とされる¹¹⁾。

2011年には、ナト・トンプソンのキュレーションにより世界のSEAをテーマとする展覧会「リビング・アズ・フォーム」が開催された。ここでは、従来の美術作品の枠組みを超えて、あたかも社会実践のように展開されるプロジェクトが紹介されていた。例えば、1993年から活動を行うオーストリアのアーティスト集団「ヴォッヘンクラウズール」も出展された。このグループ名は、ドイツ語で「集中して議論する週間」を意味するものであり、社会が抱える課題について地域住民等との対話を重ね、「持続する変化を起こすこと」を目指してアクションを起こしてきた。そこには、「アーティストィックな創造性を社会への“介入”として用いる手法が見られる¹²⁾。

日本でも、福岡で開催された「ミュージアム・シティ・プロジェクト」の一環として、1999年から2000年にかけて「ヴォッヘンクラウズール」が招聘されている。その際は、日本の学校が抱える問題にスポットが当てられ、「学校と社会との間に回路を作ること」について議論が深められた。その結果、当時新たに始まりつつあった「総合的な学習の時間」を念頭に「様々な職業に従事する専門家と学校との間に立って、授業を計画し、コーディネートする組織を作る」というプランが組み立てられ、実際に3つの小学校でプロジェクトが実行された¹³⁾。

アーティストであり、ニューヨーク近代美術館の

教育プログラムのディレクターも務めるパブロ・エルゲラは、SEAの多くが「教育的」であることに着目し、「超教育学 (Transpedagogy)」という用語を提案している。従来の芸術教育が「芸術の解釈や作品制作の技法を教えること」を重視しているのに対して、「超教育学」では「教育的プロセスがアートワークの中心にあり、それは、学術的、制度的枠組みの外側に、独自の自律的な環境をつくりだす」とされる¹⁴⁾。このことは、結果的にアーティストの役割さえも更新していくことにつながる。クレア・ビショップは、アーティストが「物的対象の創造主たる個人というより、むしろ状況の協働の試行者や実践主体とみなされる」ようになったことを指摘する¹⁵⁾。中には、プロジェクトそのものがリサーチとしての意味合いを持つような事例も見られる。

コロンビア生まれのアーティスト、オスカー・ムリーリョが2013年から取り組んでいる《フリークエンシーズ》も教育学的リサーチとアートの複合領域に位置づけられる。世界各地の10歳から16歳の児童生徒を対象とするこのプロジェクトでは、教室机にキャンバスを張った状態で一定期間学校生活を送ることが求められる。それ以外には特別な道具や材料は渡さずに、できることやできないことなどについての指示も与えない。期間中、キャンバスには、授業中のメモや休み時間の落書き、汚れなど、意識するしないにかかわらず、学校生活の痕跡が記録されていく。ムリーリョは、このような年齢集団では規範的な思考の枠組みに対する一定の抵抗があることを認識した上で、そこに自身の作品や実践との強いつながりを見出している¹⁶⁾。

ムリーリョの実践は学校教育との協働が不可欠であり、それぞれの地域における学校制度との折り合いをつけながら一つの状況が作りだされる。その結果として見えてくるのは、画一的とも考えられがちな学校教育の現場における子どもたち一人ひとりの表現あるいは自己の表出である。この手法は芸術実践であると同時に本質的な意味での芸術教育実践と見なすこともできよう。

3. ABRにおける「アート」の位置づけ

3-1. アクションリサーチとしてのABR

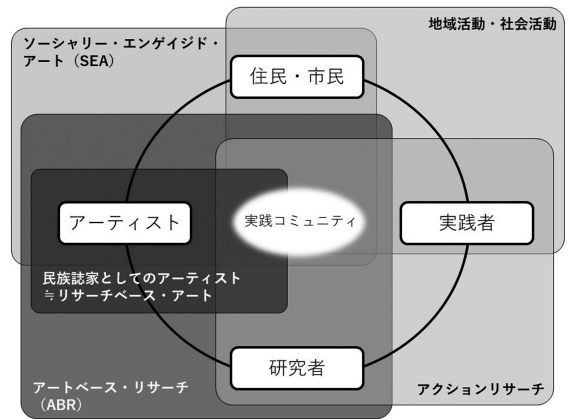
前節では芸術、とりわけ現代芸術の側からのリサーチへの接近（リサーチベース・アート）を中心にきてきたが、本節では研究方法としての側面から考察を進める。ここで、ABRの具体的な方法として参照したいのがアクションリサーチである。矢守克也によれば、アクションリサーチとは『『こんな社会にしたい』という思いを共有する研究者と研究対象者とが展開する共同的な社会実践』であり、そこには社会変革という究極の目標が設定されている¹⁷⁾。

研究者と実践者の協働のもとに社会に向けたアクションを起こす方法論には、アーティストと市民との協働のもとに実現されるSEAとの共通項が見出される。この文脈において、アクションリサーチにおける研究者は、SEAにおけるアーティストと同様の役割を果たしているとも言えよう。無論、パブロ・エルゲラが指摘するように、「社会的実践者としてのアーティスト」が「アマチュア」の文化人類学者、社会学者』であると非難されることもある。と同時に、テーマを一時的に芸術の領域に引き込むことで「特定の問題や状況に新しい見方を提供し、その結果他の分野の注意を引くことにつながる」点に「アート」である意味を見出している¹⁸⁾。言わば、社会に介入するアクションの有効な手段としてのアートという考え方である。

また、アクションリサーチの現場では、研究者が個人としてではなく、実践者を含む「実践コミュニティ」によってプロジェクトが推進されていくことが多い。エティエンヌ・ウエンガーに倣えば、ここでの「実践コミュニティ」とは「あるテーマに関する関心や問題、熱意などを共有し、その分野の知識や技能を、持続的な相互交流を通じて深めていく人々の集団」を意味する¹⁹⁾。そこでは必然的に研究者にも従来とは異なる資質や能力が求められる。例えば、共同体の一員としての関係性の構築やプロジェクト推進に向けたコーディネーターとしての役割などが想定される。それは、SEAにおいて変化したアーティストの役割にも通じる。

Jessica Smarrrt GullionとLisa Schäferは、アクションリサーチはABRそのものではないものの、アクションリサーチを行う研究者が任意の組織や共同体との協働においてその手法を用いることがあるとする。そこでは「美術や演劇が社会的抗議や教育、あるいは社会参画の形式として活用される」ことなどが挙げられている²⁰⁾。アクションリサーチとABRが互いの手法や視点を参照し合うことにより、実践研究の可能性は大きく拡張されていくと考えられる。

以下に示す図は、研究者、実践者、アーティスト、そして住民・市民との関係性を踏まえ、アクションリサーチ、ABR、SEAの関係性について構造化したものである。アクションリサーチは研究者と実践者の協働のもとに推進され、ABRは研究者とアーティストとの協働のもとに推進される。ただし、これらの手法において、研究者は対象から独立した存在ではなく、研究者・実践者・アーティストの立場はしばしば互換可能である点にも注目したい。



3-2. 「データ」から「フィクション」へ

一般的なサイエンスベース・リサーチでは、研究の材料として「データ」が用いられることが常である。そして、その「データ」は再現性が担保されていることが前提となる。しかし、芸術表現はそもそも「データ」として固定化できるものではない。Shaun McNiffも指摘するように、「芸術表現とは、継続的な解釈を導く生き生きとした活発な参加者との関係」であり、しかもその関係は変化していく²¹⁾。

ここで従来の「データ」に代わるキーワードの一つとして挙げられるのが「フィクション」である。McNiffは、従来の科学的調査と芸術的探求とを明確に区別するものとして「フィクション」に着目する。ここでの「フィクション」は、「共感を生み出したり、正確には事実を把握することができない複雑な体験や、できごとや経験のより深い次元を直感的に探究したりすることを知らするための手段」として用いられる²²⁾。サイエンスベース・リサーチが「データベース・リサーチ」だとすれば、ABRは「フィクションベース・リサーチ」としての側面も有しているのである。

Leavyによれば、フィクションではテキストと読者との力関係の差が小さくなり、それゆえに解釈の余地が開かれるとされる²³⁾。このような視点は、ウンベルト・エーコの「開かれた作品」にも通じる。エーコは、作品を「解釈者に委ねられた様々な組織化の可能性において存する」として、「解釈者によって美的に享受されるその瞬間に完成される開かれた作品として提示される」ものと位置づけた²⁴⁾。解釈的諸可能性の「場」としての「作品」という見方は、そこに多様な「読み」が存在し得ることを意味する。

例えば、タイのアーティスト、アラヤー・ラートチャムルーンズックは、農村部などで人々がミレーやレンブラントなどの西洋名画の複製画を鑑賞する様子を撮影したビデオ作品を発表している。ここでは、作品が描かれた文脈とは異なる環境における鑑賞の場が、一種のフィクションとして設定されている。ダン・キャメロンは、その作品の特徴として、「高級芸術と日常生活、個人的な空間と公共圏、上流階級の文化と民衆文化、芸術と商品、西洋と東洋をつないでいる」点を挙げている²⁵⁾。このように、フィクションの世界では相反する二つの要素を結びつけることが容易に可能となる。

また、LeavyはIserによるフィクション化のプロセスを引用し、「選択」「組み合わせ」「自己開示」の三段階を示している。第一段階では、「現実社会から（識別可能な要素）を取り出し、それらをフィクションの世界へと取り込み、〈それら自身とは異なる何かの表象〉へと変形」される。第二段階は、「異

なる経験上の要素や細部を統合する」プロセスであり、「現実世界の細部を用いることで読者を容易にフィクションの世界へと導くと同時に、書き手には“現実世界”を改めてイメージすることを促す」とされる。第三段階では、テキストがフィクションの本質を明らかにすることで読者が現実世界での経験やリアリティを「除外」し、フィクションの世界が「あたかもそうした」世界であるかのように捉えることができるようになる²⁶⁾。

3-3. 研究における「創造性」のあり方

ABRにおけるフィクションは、文学のジャンルであることを超えて、研究に「無数の可能性」をもたらすと考えられる²⁷⁾。フィクションを想定することで解釈の多様性が生じ、このことが創造性の発現にもつながっていく。研究における創造性について、Celiane Camargo-Borgesは「想像できない未来をつくることを目指して、与えられたもの（データ）を超えた探究や調査のための好奇心や開かれた心の受け皿」となると述べている²⁸⁾。この意味において、あらゆる研究は創造的であるべきとも言えるが、果たして創造的な研究とは何を意味するのであろうか。

ここで注視すべきは、ABRにおける創造性が必ずしも近代的な意味では用いられていないという点である。Morris Bermanは、近代的な創造性の特徴の一つとして「自己表現」を挙げる²⁹⁾。近代以降、芸術作品は個人に帰属することが一般的になったが、それ以前においては匿名性を基本とするものであった。この背景には、「天才」概念とともに創造性が優れたアイディアを持つ個人に紐づけられてきた歴史を指摘することができる。一方で、今日では創造性に対する集合的なアプローチも示されるようになった³⁰⁾。

「集合的創造性 (collective creativity)」では、多様な人々とのアイディアのやりとりの中から革新的な思考が生み出されることが期待される。ここには近代的な意味での「個人」を乗り越える手段としての意義も見出される。Katherine Giuffreは、創造性について「予期せぬことに対応するために日常的な営

みや慣習から逸脱するための形式]であるとする³¹⁾。複数の異なる視点が交差することによって、互いに関連がないと思われていた思考がつながることで新たなアイデアが創発されることは想像に難くない。

Camargo-Borges は「研究における創造性の核心は、自由なアイデアを生み出す形式を提示し、明らかに関連性があるものではなく、より深い理解、そして究極的には新しいアクションへとつながっていくかもしれない枠組みを構築することにある」と指摘する³²⁾。既述した「フィクション」という観点も、研究に自由をもたらす方法であった。「あり得るかもしれない世界のあり方」を実験することに、ABRにおける「アート」の有効性が認められるのではないだろうか。

4. ABRの実践方法としてのアートプロジェクト

4-1. アートプロジェクトが開く「もうひとつの世界」

本稿では、ABRの具体的な方法として「アートプロジェクト」に着目する。ただし、一口に「アートプロジェクト」と言っても、その内容は多岐にわたる。日本におけるアートプロジェクトは、予め明確な定義のもとに展開されたというよりも、実践が先行し、そこから共通する特徴を抽出することで帰納的に理論が組み立てられてきた。例えば、橋本敏子はその特徴として「社会とアートの多様な関係をつくりだそうとしていること」「表現活動のさまざまな場面への参加・交流をつくりだそうとしていること」という二つの要素を挙げている³³⁾。

そもそも、「アートプロジェクト」という言葉そのものが矛盾する二つの用語の組み合わせによって成り立っている。本稿でも述べてきた通り、「アート」はデータのように固定化されたものではない。一方の「プロジェクト」は、任意の課題に対して解決までの道筋を設計していくことが求められる。その意味において、「アートプロジェクト」はそもそも計画できないことを計画するという自己矛盾した用語

ということになる。筆者は、ここにこそ ABR の方法としての意義を見出したい。

現実の社会において、既存の制度を組み替えるのは容易なことではない。計画段階においてその実現不可能性が考慮されてしまうこともしばしばである。これに対して、アートプロジェクトの現場では、アートの名の下に従来の関係性が転覆したり、当たり前のように考えられてきた制度が攪拌されたりすることがある。ここで一つのキーワードとして注目したいのが、岡林洋が川俣正の作品に対して提示した「個人的公共事業」という視点である。

川俣は、世界各地で仮設の建造物をつくるアートプロジェクトを展開してきた。岡林は、川俣の作品が「箱物中心の公共事業にあまりにもよく似たフォルム」を持つことで従来のパブリックアートからの峻別を図った点に「個人的公共事業」としての第一のタイプを指摘する。その一方で、オランダのアルクマールで行われたアルコールや薬物の依存症患者を社会復帰させる実践に第二のタイプを見出した。これらの二つのタイプの違いについて「公共事業から社会福祉へ、アーティストの地域社会に対する関わり方がコンセプト的に深化した」と分析している³⁴⁾。

ここでは「個人的」であることにスポットが当てられているが、アーティスト個人だけではこれらのプロジェクトを実現できないことも明白である。個人が示す独自の方法に多くの人に関わることで「公共」そのものが再構築されていくプロセスこそプロジェクト型のアートの意義が見出される。その結果として、ABRが目指す「あり得るかもしれない世界」が開かれていくのではないだろうか。以下、これまでに筆者が取り組んできたプロジェクトについて、ABRの方法としての分析を加える。

4-2. 放課後の学校クラブ

筆者は、アーティストの北澤潤との協働のもと、茨城県水戸市にある公立小学校において《放課後の学校クラブ》というアートプロジェクトに取り組んできた。これは、子どもと大人が一緒になって、それぞれの得意なことや興味のあるものと向き合いながら「もうひとつの学校」をつくるプロジェクトで

ある。現在の実施校では、2011年に活動が始まって以降、メンバーが入れ替わりながら10年にわたって活動を続けている。これまでにのべ43名の児童が部員として参加してきた。

提唱者の北澤は、団地の空き店舗を住民共有の居間にする《リビングルーム》や、東日本大震災後の仮設住宅にまちを開く《マイタウンマーケット》など、参加者との協働により「もうひとつの日常」をつくるプロジェクトに取り組んできた。その手法は日常に問いを投げかけることから始まる。この問いに対する答えは北澤本人も含め誰も持ち合わせていない。そのため、必然的に参加者同士で対話を重ねながら組み立てられていくことになる。その意味において、高度に社会構成主義的なプロジェクトでもある。

《放課後の学校クラブ》の場合、「もうひとつの学校をつくる」ことがはじめの問いとして投げかけられる。これはまさに「フィクション」であるわけだが、ここには先に挙げたフィクション化のプロセスが内包されている。まず、児童が通う「いつもの学校」についてふりかえりながら、学校にあるものや学校でやることなどをリストアップしていく（選択）。続いて、学校の要素を各自の興味関心と組み合わせながら「もうひとつの学校」のアイデアを組み立てる（組み合わせ）。そこでは、各教科のみならず、係や委員会、そうじの時間までもが学校を構成する要素として読み替えられていく。例えば、「おそうじフェスティバル」と称してごみ拾いをゲーム化するようなものもあった。最後は小学生の部員たちが「先生」となって「もうひとつの学校」が開かれる（自己開示）。

出発点は「フィクション」としての問いかけであるが、アーティストと研究者（筆者）、参加児童や保護者との対話を通して少しずつ実体化されていく。子どもたちの「こんな学校があったらいいな」という想像（あるいは妄想）と現実を融合させていく過程には、一人ひとりの創造性の発現が見られる。最終的に開かれる「もうひとつの学校」に訪れる人々も、そこでは「児童」としてふるまうことが求められる。ここでは従来の美術作品に見られるように

「作者」と「鑑賞者」が明確に区別されることはない。無論、企画者としてのアーティストは存在するが、実際に「もうひとつの学校」をつくっていくのは参加者自身である。ただし、これを以て児童一人ひとりを「アーティスト」と呼ぶこともしない。参加する児童は、それが「アート」であるか否かにかかわらず、日常の延長線上において参加しているのである。

こうしてつくられる状況は、直接的にせよ間接的にせよ、既存の「学校」が持つ枠組みの限界をも提示する。例えば、教師と児童の関係性や教科の枠組みなど、子どもたちがつくる「もうひとつの学校」ではこれらの制度がフィクションの世界において解体されていく。ここには「これからの学校」の一つの形が見えてくるのかもしれない。

4-3. 金ヶ崎芸術大学校

もうひとつの事例として、筆者が岩手県胆沢郡金ヶ崎町で取り組んでいるアクションリサーチについて取り上げる。この地域には、かつて仙台藩の要害が築かれていた。現在も城下の町並みが残っていることから、2001年には国の重要伝統的建造物群保存地区（以下、伝建群）に選定された。この地区にある保存物件を「金ヶ崎芸術大学校」と称する学びの場として活用することが実践の主眼である。

このプロジェクトは、事業構想の段階からABRを念頭に置いてきた。このことは仮想の教育機関としての「芸術大学校」という名称にもあらわれている。これは拠点とする建物の呼称であると同時に、地域に学びの場を立ち上げるシステムでもある。金ヶ崎町は、1979年に「生涯教育の町」を宣言して以来、教育を基軸とするまちづくりに取り組んできた。町内には、中央生涯教育センターに加え、生活圈ごとに6つの生涯教育地区センターが建設された。しかし、宣言から40年が経過し、当初の理念は形骸化しつつある。このような状況下で、町の文化資源でもある伝建群に学びの拠点を開く方針を取った。

具体的な方策として、保存物件としての公開に加えて、一人ひとりの興味関心に応じた時間を開く

「開校日」という枠組みを設けた。ここには、先に挙げた《放課後の学校クラブ》における筆者自身の経験も大いに反映されている。例えば、地元の染色愛好家が講師となって開いている「藍の時間」では、敷地内にある畑で藍を栽培し、その藍を使って染色に取り組む。金ヶ崎の伝建群における伝統的建造物には、侍住宅でありながら農家としての構造を持つ「半土半農」と呼ばれる特徴がある。「藍の時間」はこのような環境を生かした文化財の動態保存の実践にもなっている。

また、プロジェクトの実施にあたっては、岩手県出身の詩人である宮沢賢治の「農民芸術」の理念を参照してきた。そこでは、「職業芸術家」を否定するとともに、生活そのものを芸術とすることが謳われている。宮沢賢治は、1926年に農学校を退職した後、花巻にあった一軒の民家を「羅須地人協会」と名付け、農村生活の改善と農民芸術の実践に取り組んできた。言わば、賢治の理念を具現化した理想の暮らしの実現に向けた実験である。「金ヶ崎芸術大学校」では、この「羅須地人協会」の現代的解釈に基づく場づくりを試みている。

また、2019年には「城内農民芸術祭」と称するアートプロジェクトを立ち上げた。とは言え、従来の展覧会形式の芸術祭ではなく、生活と芸術とを地続きに展開することで「農民芸術祭」としての仕組みづくりを目指すものである。初年度は、陶芸家のきむらとしろうじんじん、美術家・建築家の矢口克信、演出家の黒田瑞仁を招き、それぞれの視点から伝建群を捉えるリサーチプロジェクトから始めた。例えば、埼玉県蕨市の民家「旧加藤家住宅」を拠点とする劇団「ゲッコーパーレード」の演出家である黒田は、「伝建群で演劇を行うとしたらどのような空間の使い方ができるのか」を考えながら地域を散策する「妄想演劇散歩」を実施した。

伝建群は文化財保護法で指定される文化財であるため、制度上の制約も多い。その活用にあたっては、科学的な知見に基づき検討されることが一般的である。その一方で、伝建群は博物館に収蔵された有形文化財とは異なり、生活の場そのものである点に最大の特徴がある。このような環境において、対象を

客観的に捉える「サイエンスベース」ではなく、関わりの中で変化していくことを前提とする「アートベース」の視点を取り入れることで、創造的な地域づくりへと展開する可能性も導き出される。

5. まとめ

本稿では、芸術を研究の方法として用いるアートベース・リサーチ (ABR) を軸に考察を進めてきた。従来のサイエンスベース・リサーチが客観的で再現可能な「データ」に基づいていたのに対して、ABRは個別のかつ特殊であることを前提に展開される。そこでは、時に「フィクション」も取り入れることによって、本質的な意味での創造的な研究が実現されていく。

この背景として、ハル・フォスターの「民族誌家としてのアーティスト」を参照しながら、リサーチベース・アートについて考察した。特に、1990年代以降にはソーシャリー・エンゲイジド・アート (SEA) の台頭により、協働の試行者としてのアーティスト像が前景化しつつある。ここには、社会変革を究極の目標に掲げ、研究者と実践者の協働によって推進されるアクションリサーチとの方法論的類似性が認められる。

ABRでは、「アーティストとしての研究者」「研究者としてのアーティスト」「実践者としての研究者」などが、相互に立場や役割を入れ替えながら実践コミュニティが構築されていく。本研究では、このようなダイナミズムが育まれる場としてのアートプロジェクトに着目した。そこでは、現実の社会では容易に検証することさえもできないような状況が、アートの名の下に生み出されていく。このように「あり得るかもしれない世界のあり方」を実験する手段として、ABRにおける「アート」の意義を位置付けたい。

謝辞

本研究の実施にあたり、JSPS 科研費 20H01216 および公益財団法人日本科学協会による笹川科学研究 (実践研究部門) の助成を受けた。

註

- 1) 例えば、美術に携わってきた人々を対象とするインタビューを行い、口述史料として収集・保存し、インターネット上で公開している団体として「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ」が挙げられる。
- 2) Patricia Leavy, Introduction to Arts-Based Research, Patricia Leavy (ed), *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York, London, 2018, p.4.
- 3) *Ibid.*, p.3.
- 4) 寺田寅彦が1929年に発表した「化物の進化」より引用。本稿においては、以下の書籍を参照した。『寺田寅彦』筑摩書房, 2009, pp.314-315.
- 5) 橋本梓(編)『THE PLAY Since1967 まだ見ぬ流れの彼方へ』国立国際美術館, 2016, p.171.
- 6) Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, London, 1996, p.184.
- 7) *Ibid.*, p.185.
- 8) Margit Rowell, *Ed Ruscha, Photographer*, Whitney Museum of American Art, Steidl, 2006, p.17.
- 9) Gabriele Conrath-Scholl, *Hans Eijkelboom Photo Concepts 1970 →*, Snoeck, Köln, 2016, p.8.
- 10) 阿久根佐和子「ポートレートで世界を把握しようとした男」『IMA Living with Photography』Vol.0, amano group, 2012, p.39.
- 11) 特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター(制作・発行)『リビング・アズ・フォーム(ノマディック・バージョン) ソーシャリー・エンゲイジド・アートという潮流』2014, p.1.
- 12) 同上, p.4.
- 13) 山野真悟「ヴォツヘンクラウズール: アートによる提案と実践」山野真悟, 宮本初音, 黒田雷児(編)『福岡の「まち」に出たアートの10年 ミュージアム・シティ・プロジェクト1990-200X』ミュージアム・シティ・プロジェクト出版部, 2003, p.47.
- 14) パブロ・エルゲラ(著)アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会(訳)『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』フィルムアート社, 2015, p.155.
- 15) クレア・ピショップ(著)大森俊克(訳)『人工地獄 現代アートと観客の政治学』フィルムアート社, 2016, p.13.
- 16) Oscar Murillo, *Frequencies*, David Zwirner Books, New York, 2015, p.6.
- 17) 矢守克也『アクションリサーチ 実践する人間科学』新曜社, 2010, p.11.
- 18) パブロ・エルゲラ(著)アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会(訳)前掲書, pp.33-34.
- 19) エティエンヌ・ウエンガー, リチャード・マクダーモット, ウィリアム・M・スナイダー(著)櫻井祐子(訳)『コミュニティ・オブ・プラクティス』翔泳社, 2002, p.33.
- 20) Jessica Smartt Gullion, Lisa Schafer, An Overview of Arts-Based Research in Sociology, Anthropology, and Psychology, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.516.
- 21) Shuaun McNiff, Philosophical and Practical Foundations of Artistic Inquiry, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.29.
- 22) *Ibid.*, p.30.
- 23) Patricia Leavy, Fiction-Based Research, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.190.
- 24) ウンベルト・エーコ(著)篠原資明, 和田忠彦(訳)『開かれた作品』青土社, 1990, p.36.
- 25) Dan Cameron, *2013 California-Pacific Triennial*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, CA, 2013, p.152.
- 26) Patricia Leavy, Fiction-Based Research, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, pp.195-196.
- 27) *Ibid.*, p.191.
- 28) Celiane Camargo-Borges, Creativity and Imagination; Research as World-Making, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.92.
- 29) Morris Berman, The Two Faces of Creativity, Alfonso Montuori, Ronald E. Purse (ed), *Social Creativity*, Hapton Press, Cresskill, New Jersey, 1999, p.87.
- 30) Celiane Camargo-Borges, Creativity and Imagination, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.92.
- 31) Katherine Giuffre, *Collective Creativity*, Routledge, London, New York, 2009, p.9.
- 32) Celiane Camargo-Borges, Creativity and Imagination, Patricia Leavy (ed), *op. cit.*, p.92.
- 33) 橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房, 1997, p.126.
- 34) 岡林洋『川俣正 アーティストの個人的公共事業』美術出版社, 2004, p.148.