

コミュニケーション・アートが問いかけるもの

樋口昌樹

近年、そう二十世紀最後の十年を迎えてから、全く新しい方法論を持つアートが見受けられるようになった。仮にそれらを<コミュニケーション・アート>と呼ぶことにしよう。それらは従来のアートの概念を大幅に逸脱している。本稿では代表例として『時の蘇生』柿の木プロジェクト』を取り上げ、コミュニケーション・アートとは何なのかを考えてみたいと思う。

【柿の木プロジェクトの概要】

宮島達男^(注1)が被爆した柿の木に出会ったのは1995年のことである。長崎で行われる展覧会に出品するための資料集めをしているうち、偶然その存在を知ったのだった。原爆により被爆したこの柿の木は相当弱っていたのだが、樹木医である海老沼正幸博士の手により生気を取り戻し、その木から生まれた苗木までであるという。実物を目にした時、宮島は「その美しさに戦慄した」そうだ^(注2)。そして海老沼博士が長崎を訪れる子供たちに苗木を渡し、育ててもらおう活動をしていることを知るに及んで、自分も「アーティストとして何かをしたい」と考えるようになった。その気持ちは宮島にとっての「パーソナルな体験」から発している。高校時代に修学旅行で広島を訪れた宮島は原爆資料館で衝撃を受け、そのときの昂ぶりがずっと彼のなかでくすぶり続けていたという。1990年の広島市現代美術館での個展に“Death of Time”（時の死）と題したLED作品を出品したのも、「時間すらも死なす原爆を憎み、それを生み出した人間の魔性を糾弾」したかったからだ。柿の木の苗木に出会ってから約二ヶ月後、宮島は「柿の木プロジェクト」の基本プランを完成させ、彼の考えに賛同する仲間たちと実行委員会を組織し、活動を開始した。「柿の木プロジェクト」の基本プランとは海老沼博士から分けていただいた柿の木の里親を募集し、苗木を植樹する際に“Meet the KAKI”というジョイントパフォーマンス、すなわち何らかのアーティストイベントを行うというものである。“Meet the KAKI”は実行委員会がプランニングするのではない。基本的に里親や地元の有志たちによる自主企画である。ワークショップやパフォーマンス、コンサートなど、柿の木に関するテーマであればどんな表現でも認められている。ただし植樹の際に必ず現地の子供たちが参加すること、柿の木を育て10年後に収穫祭“The Harvest of KAKI”を開催することの二点が条件付けられている。記念すべき植樹地第一号となったのは東京都台東区の柳北小学校、1996年3月5日のことである。翌97年には熊本、岩手、秋田の三ヶ所、98年にはフランス、イギリスと海外も加わっての三ヶ所、99年は六ヶ所（うち海外が五ヶ所）で植樹が行われた。この間実行委員会は里親を募るため、シンポジウムの開催、柿の木新聞の発行など、幅広いアウトリーチ活動を行っている。海外の展覧会に呼ばれることの多い宮島は、「柿の木プロジェクト」に関するレクチャーを行うなどして、海外での紹介に務めた。そして99年のベネチア・ビエンナーレ日本代表に宮島が選ばれ、これまでのLED作品の集大成ともいえる「メガ・デス」とともに「柿の木プロジェクト」を出品したため、それ以後爆発的に申し込みが殺到、2000年には20ヶ所以上で植樹が行われた。

【なんでこれがアートなの？】

ざっとアウトラインのみを紹介したが、多分大多数のひとが「なんでこれがアートなの？」と疑問に思うことだろう。これは一種の反核運動ではないのか。あるいは環境保護運動として全国の自治体や民間ボランティアが行っている植樹活動とどう違うのか。それよりなにより、一体なにかが<作品>なのだろう。絵画にせよ彫刻にせよ、一見して<これが作品>ということは分る（もっとも大多数の現代美術作品は意味が分りにくいかもしれないが）。しかし「柿の木プロジェクト」の場合、なにをもって作品と呼べばいいのか。柿の木の苗木そのものは作品ではない。それはあくまでもプロジェクトを構成する要素のひとつである。あえて<作品>と呼ぶのであれば、プロジェクトのアイデアから運営に当たったシステム、そして実現に至るまでのプロセス全体が作品ということになるだろう。しかし「アートとはなにか」を問い始めたらきりがないので、ここではこれ以上深入りしな

いことにする。ただひとつだけ、ある<モノ>をもって作品とする考え方は、「柿の木プロジェクト」には通用しないということを指摘するに止めたい。

さて、宮島達男が「柿の木プロジェクト」を始めるに至った動機を少し詳しく見てみよう。先に述べたように、宮島が被爆した柿の木の苗木に惹かれた背景に、彼の核を憎む気持ちがあったことは事実である。また彼が一貫して「生と死」をテーマにしている作家であること、そして「それは変化し続ける」、「それはあらゆるものと関係を結ぶ」、「それは永遠に続く」という三点を制作コンセプトとして掲げていることも、プロジェクトを開始した動機として関連付けることができよう。しかしそれは後付けの理由に過ぎない。宮島自身は「柿の木はファクター」であって、それによって「自分の中のスイッチが入った」と語っている。その理由は「何であったか正直分らない」ともいう。この点が、社会活動とのもっとも大きな相違点だと僕は思う。社会活動の場合は確固たる主義主張に基づいてプロジェクトが立上がる。まず目的ありきである。核兵器を廃絶しようとか、山野の森林を回復させようとか。そのために寄付を募り、ボランティアを動員して目的を達成させようとする。しかし「柿の木プロジェクト」の場合はそうではない。宮島が柿の木に出会って、アーティスト的な感性を刺激され、アーティストとして何かをしたいと思って生まれたプロジェクトである。それがいかにアートとして捉えにくいものであるとしても、出自はやはりアートなのだ。これは詭弁だろうか？いや、そうではない。なぜなら宮島は、一個人のボランティアとして海老沼博士の活動を手伝っているわけではないからだ。

【変容するプロジェクト】

事実、宮島自身「当初はアーティストのキャリアとして出来ると思った」と語っている。いくら他者を巻き込んだプロジェクトであっても、「アーティストとして提示するコンセプトのなかでコントロール可能」だと考えていた。しかし実際にジョイントパフォーマンスをいくつか行って見て、「二年目あたりからだめだ」と思ったという^(注3)。今日宮島は「参加する子供たちがアーティストなんだ」としばしば発言するが、参加者が主体となってプロジェクトが進行する、当初は予想していなかった事態が発生したのである。プロジェクトがアーティストの手を離れて、自己増殖し始めたといってもよいだろう^(注4)。

それによって従来アートでは考えられなかったようなことも起こった。アーティストが匿名化していくことである。それが「誰」の作品であるかということとはとても重要なことだし、アーティスト自身もまた、自身の名前が正しく認識されることを望む。美術において最も重要視されるオリジナリティ、それは言葉を変えていえば作家名を明記するということになる。しかし<コミュニケーション・アート>においてはそれが成り立たなくなっている。美術界の人間には「柿の木プロジェクト」は宮島達男が生み出したものと認識されているが、ジョイントパフォーマンスに参加した子供たちにとって、作家の名前は重要なことではない。世界各地で開催される「柿の木プロジェクト」の運営は、そのプロジェクトごとのボランティアメンバーによって成され、宮島は実行委員のひとりとして間接的に関与するのみである。当初は自分の<作品>と考えていた宮島自身、今ではそれが自分の作品と認識されなくてもかまわないという。このようにアーティストの名前が匿名化していくのは、宮島が作りだしたものが自己完結した従来の意味での作品ではなく、<コミュニケーションを誘発するシステム>であるがゆえの、必然的帰結なのだ。

【制度からの逸脱】

さらに「柿の木プロジェクト」は、美術という制度の解体も促している。いや、そういう表現をすると、宮島がそれを意図しているような誤解を与えるかもしれない。むしろ結果的に制度の側が追いつかなくなったという方が適切だろう。それは単純に美術館や画廊という施設を必要としないということではない。鑑賞するという行為も含めた、美術をめぐる制度全体から逸脱してしまったのだ。<コミュニケーション・アート>において、観客は存在しない。彼らが作りだすのが眼に見えない、コミュニケーションを誘発するシステムである以上、見るものと見られるもの、すなわち観客と作品という構図はもはや成立しない。それゆえ、美術館や画廊という見せるためのハードも必要なくなるのだ。だからこれらのプロジェクトを真に<鑑賞>しようとするれば、そのプロジェク

トの参加者になるしかない。

ビジュアル・アートという言葉が示すように、従来のアートは<視覚>を通じて鑑賞するものであった。インスタレーションのようなく体感>型の作品が増えてきてはいるが、それでも観客が受け手であることは変わらない。しかしコミュニケーション・アートにおける鑑賞とは、プロジェクトに参加し自分の考えを述べ自分から行動すること、つまり自らが創造的な行為者となることである。「参加する子供たちがアーティストなんだ」という宮島の発言も、このような文脈から理解できよう。

【アートと社会】

1999年のベネチア・ビエンナーレへの「柿の木プロジェクト」の出品に対して、実は僕自身釈然としない思いを抱いていた。前段で述べたように「柿の木プロジェクト」が美術という制度から逸脱しているのに、なぜ典型的な制度であるビエンナーレへの出品（パビリオンに展示するという意味での出品）を承諾したのか。ベネチア島内のどこかで植樹を行うというのが、プロジェクトの本来ではないのか。少々失礼だとは思ったが、今回の取材でこの疑問を宮島本人にぶつけてみた。すると、柿の木実行委員会でもこの点を巡って大論争が行われたという。果たして制度の中で成り立つのか？ 激論の末の最終的な結論は、「美術界も社会の一部である」という解釈であった。

これはかなり画期的な解釈である。いわれてみれば当たり前のことなのだが、美術、特に現代美術の世界では美術と社会を切り離して考えがちだ。ドキュメント2000プロジェクトが標榜する<社会とアートの橋渡し>という表現も、その例に漏れない。なぜアートが社会に開かれていかないのか。そのためにはどうすればいいのか。この問いは、アートが社会から隔絶してしまっているという認識に基づいている。宮島たちの下した「美術界も社会の一部である」という結論は、だからわれわれ美術界に生きる人間にとってかなり刺激的であるといってよいだろう。彼らはそう結論付けてベネチア・ビエンナーレへ臨んだ。それは展覧会に完成された作品を出品するという従来の発想ではなく、展覧会をひとつのプレゼンテーションの場にするという、制度を逸脱しつつもそれを利用するユニークな手法である。その結果、世界中から申し込みが殺到したのは先に述べた通りだ。その大部分が、いわゆる美術界人ではなく一般の人々であった。この結果は彼らの解釈が正しかったことを証明している。ビエンナーレのような催しはあたかも美術界のための祭典のように思いがちだが、ちゃんと社会の一部として機能していたのだ。だから僕が感じた疑問、「柿の木プロジェクト」をビエンナーレへ出品させるのが妥当かどうかという疑問は、哀しいかな如何に僕自身が旧弊な考えに捕らわれているかという証左でもあったのだ。もうひとつ付け加えておくことがある。ビエンナーレの出品に当たり、宮島は「メガ・デス」は自分の作品として、「柿の木プロジェクト」は「柿の木実行委員会」としてクレジットされるようリクエストした。この意味するところは、もはや説明するまでもないだろう。

【アートの価値とチカラ】

2000年3月に植樹したアイルランドのテイナヘリーコートハウスセンターでは、地元のカトリックとプロテスタントの小学校からそれぞれ3人ずつ係が選ばれ、柿の木の世話をしつつあるという。カトリックとプロテスタントの対立が激しいアイルランドで、このような共同作業がおこなわれるのは初めてのことだそうだ。子供たちはイデオロギーの対立などに関係なく、仲良く柿の苗木を育てている。この事例は、「柿の木プロジェクト」が優れた<コミュニケーションを誘発するシステム>であることを実証している。つづく2000年4月のアメリカ・ダラスでの植樹は、宮島にとっても「アメリカでできるには20年かかる」と考えていただけに、印象深い出来事だった。たまたま休暇でベネチアを訪れたダラスの女学校の先生がビエンナーレ会場で「柿の木プロジェクト」を目にし、感激して申し込んできたのだった。実現にこぎつけるまではかなり地元での反発が強かったが、植樹後は皆、成功を喜んでいたのである。これは、「柿の木プロジェクト」が社会活動とは違うことの例証である。これが反核運動や平和活動などであったなら、反発が強すぎて実現に至らなかったに違いない。アートだから、とい

うことは成功の大きな要因であろう。宮島が「柿の木プロジェクトはアートである」といい続けける理由は、このあたりにあるのだと思う。「アートであるといいきることによって、プロジェクトが人々に立てる爪のたち方が変わってくる」と宮島はいう。それによって人々の意識が変わるのだと。だからといって、安直に<アートのチカラ>といってしまうことに、僕は抵抗を感じている。ダラスでの成功は、むしろ「柿の木プロジェクト」自体の魅力があったからこそだが、それは<アート>という言葉の持つ力を裏付けているのではないだろうか。つまり、<アートだから許されること>があることを実証したのではないか。「柿の木プロジェクト」がいかにも美術という制度から逸脱しているといっても、それをアートであるということによって結果的に<アート>という言葉の持つ力を利用している、ということになりはしないだろうか。もちろん、それによってプロジェクトの価値がそなわれるわけではない。アイルランドの例で見たように、「柿の木プロジェクト」にはコミュニケーションを誘発するシステムとしての優れた価値がある。ただ、われわれが<アートのチカラ>という場合に、プロジェクトそのものの価値と、<アート>という言葉の持つ力を混同してしまっている危険性があることを指摘しておきたいと思う。

【コミュニケーションの価値とは】

話が少々横道にそれてしまった。本題に戻ろう。これまでは主にアーティストの側から概観してきたが、ではプロジェクトに参画した側の受け取り方はどうなのだろうか。実行委員のひとりとしてベネチア・ビエンナーレにも参加し、越後妻有アート・トリエンナーレで廃屋となった民家を「柿庵」と称する展示会場に設えた横田真美は、「最初のころはアートかどうか戸惑った」と述べている。しかし「柿の木がきっかけで人の出会いが広がるのがすごく面白いし、自分がこうしたいと思ったことをやらせてもらえるから続けられる」という。片や「柿庵」でワークショップリーダーを務めたのは地元の電気屋さんで、日頃から、町が主催するサバイバルキャンプなど、さまざまなイベントにボランティアとして参加していた人である。自ら先頭にたって仲間を集め、ワークショップを企画し、町の住民に柿の木の里親にならないかと呼びかけた。彼らが「柿の木プロジェクト」に参画したのは、それがアートとして価値があるのかどうかではなく、プロジェクトに関わることで自分が何を出来るか、それが自分にとって有意義なことなのかどうか、という判断による。これは画期的なことではないか。

<コミュニケーション・アート>のもっとも革新的な点は、そこだろう。従来のアートは、美術という文脈のなかだけで語られてきた。作品の価値は他の美術作品との比較、あるいは美術史の流れのなかで決められてきた。作品そのものの価値というのが確かにあった。しかし<コミュニケーション・アート>には、そのような評価軸は通用しない。そのプロジェクトに関わった人たちにどういう影響を及ぼし、彼らがどれだけ創造的に動いたか、それによってプロジェクトがどのくらい社会に浸透し広がっていったか、つまり社会との関係という視点から、<コミュニケーション・アート>の評価は下されるのだ。

【開かれていく自分たち】

今回の取材で、印象に残った宮島の言葉をもう一つあげておこう。彼は「柿の木プロジェクト」を始めて「それまでは何となく斜め目線であったのが、普通の視線になっていった」という。また「楽になった」とも。

「斜め目線」とは実にいい得て妙である。自分の作品をわかってほしいのに、「別にわからなくてもいいよ」という態度。これはアーティストに限ったことではない。われわれキュレーターや評論家など現代美術のフィールドで仕事をする者も、現代美術がなかなか理解されないことを嘆く一方、美術界でしか通用しないような言葉を使い、閉ざされた世界で生息している。<コミュニケーション・アート>は、そのような排他的な意識を打ち破りつつあるのだ。<コミュニケーション・アート>が一番意識改革を促すのは、実はプロジェクトに参加する子供たちなど普通の人々ではなく、「現代美術」という括弧付きの世界で生きている僕たちなのではないだろうか。

(注1) 1957年、東京生まれ。LED（発光ダイオード）を使ったデジタル・カウンターのインスタレーションで世界的に活躍。カウンターが1から9までを刻む間は点燈し、0の時にブラックアウトする。

空間に応じて設置されたデジタル・カウンター群が、暗闇の中で果てしなく点滅する様は荘厳であり、生と死の問題について考えさせられる。

(注2) 本稿で引用した宮島の言葉は、ドキュメント2000プロジェクトによるインタビュー（2001年1月31日）、および柿の木プロジェクトのホームページ「KAKI TREE PROJECT」(<https://kakitreeproject.com/>)による。

(注3) 柳北小学校でのジョイントパフォーマンスは、柿の木が成長した10年後の姿を描いた大型のドローイングにデジタルカウンターを取り付け、その点滅のタイム調整を参加した子供達にってもらうというものであった。これは従来の宮島の仕事の延長線上にあり、それを変形させたものである。しかしこの時点では、宮島自身は「やりきったという感じで違和感を感じていなかった」という。翌年の植樹では、宮島の友人のアーティストやボランティアの人々がワークショップを企画して実施した。その結果「表現に携わった人々の柿の木に対する意識が大きく変化した」。同時に「柿の木プロジェクト」の意味を何回もボランティアの人々と話し合っていくうち宮島は、「宮島達男個人の作品としてのプロジェクトでは、参加者が受け身の立場になってしまい、彼らにとって意味が薄いものになってしまう」ことに気付いたという。

(注4) ただし宮島はこの事態を積極的に受け入れている。「もともとそれが何であるかわからずにスタートしたプロジェクトでしたので、やっていくうち、自分がコントロールしていくよりは、参加者自体が主体者になり、自らの柿の木を育てていくほうがプロジェクトの理にかなっていると考えようになったのです。ですから、誰かによってコントロールできなくされたというよりは、私自身が、プロジェクトのコンセプトを純化させるために自らコントロールという方法を放棄したといったほうが正確でしょう」という宮島の言葉がそれを裏付けている。

出典『社会とアートのえんむすび 1996-2000 つなぎ手たちの実践』p115-141

トランスアート市谷分室 ドキュメント2000プロジェクト実行委員会 2001年

※本稿は、『社会とアートのえんむすび 1996-2000 つなぎ手たちの実践』に所収される前に執筆されたものであり、同著掲載の論文「コミュニケーション型アートが問いかけるもの」とは一部、内容が異なります

● ひぐちまさき

所属 女子美術大学非常勤講師/美術評論家

(執筆時は資生堂ギャラリー学芸員)