



Title	美術館の外／社会の内：川俣正「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」
Author(s)	岩崎，陽子
Citation	a+a 美学研究. 2024, 15, p. 114-133
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103391
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

美術館の外／社会の内

——川俣正「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」

美術館の外

社会の内

外と内のはざまーアートと社会デザイン

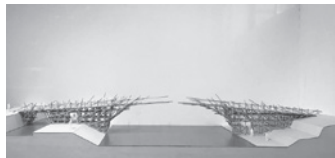


図1 | 川俣正《夢の浮橋》(Le pont inachevé) 模型、2020年

本論は、川俣正のアート「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」を取り上げ、社会デザインの観点から彼のアートプロジェクトの意義を考察する。川俣正は一九五三年生まれでパリ在住の世界的美術家である。一九八二年、東京芸芸大学大学院在学中に才能を認められ、イタリアのヴェネツィア国際ビエンナーレの日本館代表に抜擢される。彼は当時を振り返って次のように述べる。「ずいぶんいさんで行ったんですけど、僕のインスタレーションのような仕事は浮いた状態になっていた。他国のパビリオンでは絵画や彫刻が多くを占めていた。だからこそ、美術館とかギャラリーといったアートワールドの第一線じゃないところで、自分なりの方法論を作ろうと思ったんです^①」。その言の通り、彼は美術館の外へと飛び出し、街や自然の中で、建築物ともオブジェとも判別しがたい巨大な物体を、関係者や地域の住民たちと共に社会の内で作りに上げる。通常、「社会」という言葉で連想されるのは「常識」、「日常」といった、アートと対置される事象である。しかし川俣作品は美術館の外で、安全性や景観といった社会的要請に沿って作られながらも、常識を問い直し、非日常をもたらし、これまでも川俣正の作品に関する論考は数々出されてきたが^②、本論では特に「美術館の外にありながら、社会の内にも同時にある」という限定された空間の中でこそ生まれる彼のアートの意義を、「市民参加」「パブリックアート」「機能美」をキーワードにして浮き彫りにする。「美術館の外かつ社会の内」という領域は、美術にとっては特殊な場である。このような領域にアートが現れた時、社会はどのように対応するのだろうか。本論の構成としては、まず私が過去に参加した四つの川俣プロジェクトを主催者ではなく一参加者として外側から概観し、川俣作品とプロジェクトのもつ特徴を考察する。そして二〇二〇年から今度は私自身がプロジェクトの内部で四年にわたって、京都のランドマークである鴨川に架かる橋を設置しようと、多くの人々と関わりながら進めてきた（そして現在も進行中の）川俣正の「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」の歩みについて紹介する。最後にこれらの事例を通じて、ヨーゼフ・ボイスの「社会彫刻」の概念を参照しながら、アートが実践し得る社会デザインの可能性について言及する。



図2 | 川俣正《足場の塔》2016年、奈良県奈良市大安寺 ©倉山裕昭

らしきもの」が覗くような見え方のバランスを目指して苦心していた。また川俣は過去から伝わる技法を大工の棟梁から熱心に聞き取って取り入れ、地元の素材を使い、地域の人々と交流しながら作品制作を進めた。足場が組み上げられた準備期間を除き、ほぼ一週間で作品は完成した。

二〇一七年、北アルプス国際芸術祭が長野県大町市で開幕した。ここで川俣は「北アルプス林間芸術学校」というコンセプトのもと、「新しい森林環境を模索するアートプロジェクト型滞在学習プログラム」を実施し、林の中に木製のテラスを設置した⁷⁾。ここは当時翌年に広域廃棄物処理施設の建設が予定されていた場所であり、テラスはその施設に併設される住人の憩いの場として構想されていた。一方で「反対運動が大きかったごみ処理施設の横に作られる作品が、地元の人にどのような感情を与え、芸術祭が終わった後でどのように使用されるのか」という懸念もあった。しかしこの負の意味を帯びた場所を、たとえごみ処理施設の隣地であっても、地域住民が活用できる前向きな場にするという意図の下、川俣は制作を開始した。作品は《テラス》と名付けられたが、川俣本人としては地域の人間同士の人間のつながりを作る装置として働くなら、テラスの用途に限定したくないとの意向を持っていた。よって制作して設置し、芸術祭が終了するときに廃棄してしまうのではなく、むしろ芸術祭が終わってからも、長い間人々の憩いの場として機能することを意図していた。実際に芸術祭が開催されると、この場で音楽

美術館の外

美術館の外に作品がある、ということにはどのような意味があるのだろうか。一九六〇年代以降のランドアートやシチュアシオニスト運動は権威主義的な美の陳列室である美術館から飛び出そうとし、そして現代では関係性のアートや芸術祭などが美術館内部ではなく都市や自然を舞台にして開催される⁸⁾。川俣も冒頭の言の通り、美術館やギャラリーとは異なる場所で作品を制作、展示してきた。彼の場合、美術館という権威から外れることを目指すだけではなく、美術館の外で生まれる他者やその土地との関係性の構築が、「ワーク・イン・プログレス⁹⁾」という彼の作品制作のスタイルとして定着した。作品が美術館の外にあるということは、不特定多数の美術関係者ではない人の目にも留まり、様々な意見や議論を誘発する。作品が大きいために設置場所の選定や、材料の準備、制作そのものに多くの人が関わることになり、また多額の資金が必要になる。あらゆる要素が川俣一人で作品制作が完結することを許さない構造にある。その関わりの一人として、私は二〇一六年より継続的に川俣プロジェクトに参加した。以下にその特徴を考察したい。

二〇一六年、東アジア文化都市が奈良で開催され、川俣正は《足場の塔》と名付けられた二〇メートルを超える塔を大安寺の七重塔跡地に建てた。これは川俣が初めて釘を使わずに丸太を番線で留めるという伝統的な足場制作の手法を取り入れた作品であった。吉野杉の間伐材一五〇〇本、板材五〇〇枚を使用した巨大な建造物で、遠目に見ると中に建設中の塔らしきものがあり、周囲を丸太があたかも足場のように囲っていた。作品本体は伝統的な技法をもつ奈良の建設会社¹⁰⁾が施工したが、この塔の周囲で寛ぐスペースに置くテーブルやイスを嵯峨美術大学の学生や国際ボランティアの学生たちが参加して制作した¹¹⁾。その際に初めて川俣の仕事を、出来上がった展示物として見るのではなく、制作過程、まさに「ワーク・イン・プログレス」に立ち会いながらつづきに観察する機会を得た。川俣は終始「塔に見せたくないんだよね」とつぶやき、過去の塔の復元ではなく、足場の中に隠されているかのように「塔



図5 | 川俣正《nest》屋上内部、2018年、石川県金沢市

に次々と作品を建てていった。

このような川俣の取り組みを身近で見ると、私は「京都で川俣プロジェクトを実施したい」という強い希望を抱くようになった。京都は難しい土地である。新しいものの好きでありながら伝統を非常に重んじ、言葉の表層だけではうかがい知れない真意を汲む必要がある。また序列が激しく段階を踏んで交渉をしないと何事も実現しない。そんな京都で川俣プロジェクトをすることでという結果になるのだろうか。美術館の外で京都を最も象徴する場所といえば、鴨川である。鴨川には既にたくさんの橋が架かっているが、アートの橋を架けるのはどうだろうか。ちょうど、新型コロナウイルスの世界的流行の時期に、この件を話し合った MUZART PRODUCE 株式会社のカルドネル佐枝氏は「京都では一〇〇年前に疫病が蔓延したことから民の平癒を願って祇園祭が始まり、それが伝統になって今も引き継がれている。コロナ禍後の新しい伝統として、鴨川に橋を架けるアートプロジェクトを継続的に実施したい。橋として市民の目に留まる場所に設置されたアートは人々を元気づけ、未来の希望となるようなメッセージを与えてくれるだろう。一時的に現れ、儚く消えるアートの橋を、京都での芸術フェスティバルの伝統にしたい」と語った。

二〇二〇年、私たち二人はその新しい伝統の第一弾として、川俣正の橋の作品「夢浮橋」を実現することにした。



図4 | 川俣正《nest》金沢21世紀美術館前から
2018年、石川県金沢市

二〇一九年に川俣は仙台の新浜地区で海に沿った運河のほとりで《みんなの木道》を制作していた¹⁾。彼は二〇一一年の震災で大きな被害を被った貞山運河エリアをアートプロジェクトの場所に選び、津波で流された橋に代わる《みんなの橋》を作ることを目標に、二〇一六年から継続的にこの地域に関わっていた。橋は国や県への申請や予算の関係で実現が困難であったが、川俣は一年ごとに仙台を訪れ、地元の人々と交流を重ね、意見を聴取しながら、二〇二〇年以降のコロナ禍の最中にも、パリからの遠隔指示で運河沿い



図3 | 川俣正《テラス》2017年、長野県大町市

コンサートが開かれ、地元の人を含む大勢の人々が訪れ、その後も林間学校や野外のレクチャーのために利用された。

二〇一八年に今度は東アジア文化都市が金沢で開催され、川俣は金沢二世紀美術館横の廃ビルに巨大なインスタレーションを設置した。これは川俣がこれまで他都市で行った《squatter》（不法定住者）²⁾「無断居住者」シリーズの一つに位置づけられる。金沢という伝統的な都市の中に、突如として現れた無断居住の形状は《nest》（巣）であった。巨大で不穏な「何ものかの巣」は、空から落ちてきたかのようにビルディングの内部にまで紡錘形に突き刺さる形状をとり、外からは屋上部分に巣の上部が垣間見えるように作られた。ここでも川俣は巣の素材に金沢の住人によって長く使われてきた木材を使用した。文字通り金沢での生活の「匂い」が染み着いた廃材を一本一本使い、地元の人々の暮らしを思いながら作品制作は進められた³⁾。

遡って一九九七年、京都の街では鴨川に架かる橋について激論が始まっていた。前年に当時の市長・榊本頼兼氏と元大統領ジャック・シラク氏の間で、パリのセーヌ川に架かるポン・デ・ザール^④を模した橋を、鴨川の三条と四条の間に渡すという計画が持ち上がり、京都市が実現に向けて動き始めたからである。付近には先斗町という京都らしい街並みを代表するような伝統的景観があり、洋風のパリの橋が景観を壊すのではないかという危惧の声が高まった。当時の反対者の論点を見ると、景観破壊への危惧に加えて、鴨川の左岸と右岸の文化の違い、利便性への疑問など様々な問題点が指摘されていた。当時、この橋を巡って反対論者によるデモや署名活動も活発に行われ、新聞各紙も紙面を大きく割いた。結局、翌年一九九八年、京都市長はこのような反対勢力に押し切られるかたちで橋の計画を白紙撤回し、現在もこの地に橋が架かることはなく、礎石だけが残されている。

しかし、当時の人々に聞くと、このような反対運動の核にあったのは橋の決定プロセスに関する市民感情であった。市民の目には、京都とパリの市長同士の間だけでフランスのセーヌ川に架っている橋のデザインについてやり取りがあり、それを京都市長が市民に相談することなくそのまま架けようとしたように見え、特に橋の予定地界隈の住人の態度は硬化したという。京都には橋に関するこのようなトラウマが存在することを、一定以上の年齢の人の多くは知っている。こうした遺恨が存在する背景には、橋という特殊な建造物に対する市民の思い入れが一因としてあるのかもしれない。

橋は川に架かる実用品である。橋がなければ川を泳ぐか、船に乗るか、大回りしないといけない。多くの人が利用し、そのほとんどが国や地方自治体によって公共物として管理されている。橋は社会的インフラの代表格であり、社会のコモンズである^⑤。一方で橋は文化的な意味ももつ。橋はその寿命の長さから、土地のランドマークになり、時にその土地を象徴し、親しまれるものとなる。畢竟、橋にはデザイン性が求められ、耐久性と共に美しさが求められる。橋を作るということには、機能性のみならず、文化的な視点も必要とされるのである。そして、こうした物理

社会の内



図6 | 川俣正《みんなの木道》2019年、宮城県仙台市



図9 | 川俣正《夢浮橋》模型、2020年

アートであっても難しい」というものであった。その理由は、第一に鴨川が国の一級河川で国土交通省や京都府の管理下にあり、増水や氾濫などの危険性の高い川付近でアート作品展示を行うことをそれらが過去にもほぼ認めてないということであった。第二に芸術橋騒動があり、特に鴨川三条と四条の間に橋を創るという構想そのものがトラウマを呼びさまし、市民に良い感情を与えないであろうというものであった。私たちはここで橋を架けることの難しさを改めて痛感し、京都で力を持つ大物を動かすなどのトリッキーなやり方で橋の実現を急ぐのではなく、時間をかけて市民や行政との対話をじっくりと重ねながら実現に向けて歩を進めるという、市民参加型の方向性に転換することにした。川俣自身も、これまでも他所でこのように作品実現に向けて何年も交渉を重ねたり、場合によっては交渉だけで不成立に終わったりしたアートプロジェクトもあったと語り、このようなプロセスも含めて一連の「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」だという認識であった。そこで私たちはいきなり鴨川三条と四条の間に橋を架けるのではなく、毎年京都市内のどこかに川俣の橋の作品の「一部」が出現して市民の目が慣れていき、またワークショップやレクチャー、シンポジウムを開催することで市民参加を得て理解を拡げ、数年かけて最終的に鴨川に橋が到達するというような流れを生み出すことにした。二〇二一年のニュー・ブランシュでは、烏丸二条の香老舗松栄堂の駐車場に原寸大の橋の一部を設置した。香老舗松栄堂は三〇〇年以上続く老舗であることから、市民の信頼は非常に厚い。作品は奈良の《足場の塔》と同じく、番線丸太組の伝統的な大工

図8 | 川俣正《夢浮橋エスキース2》2020年
©Tadashi Kawamata図7 | 川俣正《夢浮橋エスキース1》2020年
©Tadashi Kawamata

的な橋の特性に加え、橋は「文化を架橋する」「国と国の架け橋となる」といった、別々のものをつなぐという象徴的な意味も併せ持つ。

二〇二〇年、私たちが京都にアートの橋を架けるプロジェクトを川俣に依頼したとき、まず話題になったのは四半世紀前の京都でのフランス芸術橋騒動であった。美術館の中だけで完結して美術関係者や愛好家だけが見る芸術作品とは異なり、美術館の外に設置される川俣作品は、物理的なサイズも、構想的な規模も、美術館には収まりきらない壮大さと破天荒さを備えている。しかし一方で、それはあくまでも「社会の内」に設置されるものである。川俣は、四半世紀前に問題となった同じ場所に、アートの橋を架ける案を出した。当時の社会情勢と橋を巡る騒動の意味を再解釈し、ここに改めて市民の集う新しいアートの橋を架ける提案をしたのである。様々なスケッチでの案を出した中「図7・8」、最終的に模型として形を表したのは「未完の橋」(Le pont inachevé)であった。これは鴨川に夏になったら出される「川床」をイメージしており、川岸からせりあがって川の上に伸びてくる形状をもつ。橋の形状を取りつつ、中央が少しだけ離れており、断絶がある。乗り越えようと思えば乗り越えられる、手を伸ばせば届くかもしれないその断絶の距離が、四半世紀前の芸術橋騒動と今も残る人々の心の傷を喚起させた。川俣はこれを「イメージネーションで渡る橋」と呼んだ。この模型では、橋の両側から人が登って来られる構造をしており、橋の上でアートパフォーマンスや朗読などのアート活動や展示ができるようになっており、橋の断絶を超えて人々の交流を促す用途を示唆していた。この「未完の橋」の模型はフランス政府公式機関の関西日仏学館と京都市が共催する現代アートの祭典「ニュー・ブランシュKYOTO2020」に出品され⁴²、京都芸術センターに展示された。

二〇二一年、私たちは鴨川三条と四条の間に橋を架けるために行政機関や地元の人々に会い、意見を聞いて回っていた。それらの多くの人の意見は「鴨川に橋を架けるのは、たとえ



図15 | シンポジウム「京に架ける橋—川俣正 夢浮橋ワーク・イン・プログレス2022」2022年9月30日、京都市京セラ美術館講演室



図13・14 | 川俣正《夢浮橋》(片橋) 2022年、京都市京セラ美術館

とから橋の形状がわかりやすくなっていた。ただ、安全上の問題から橋の上に乗ることのできる構造に許可が降りず、人は乗れない橋となった。市長やフランスの文化大使も視察に訪れ、多くの市民の目に触れ、意見や感想をもらうことも増えた。この年も「京に架ける橋」という一般来聴型シンポジウムを開催した。

二〇二三年春、また私たちは川俣や関西日仏学館の文化部長と共に京都市長を表敬訪問した。この年は鴨川に完成形の橋ではなく、「この場所に数年後に橋を架ける」という意思表示のような小さな作品を、鴨川に設置したいという意向を伝えた。市長の返事は前年度と同じであり、七条大橋の南側に橋を架けるのであれば、市として協力をするというものであった。私たちは当初予定していた鴨川三条と四条の間を諦め、市長の意向に沿ってこの場所をアートプロジェクトの

初の予定では京都市役所前のエントランスに市役所に向けて片橋を架ける予定をしていたが、当時行われていた改修工事のため、作品設置が難しいことがわかった。そこで京都市からの提案で、京都市京セラ美術館の旧玄関口に片橋を架けることになった。まさに文字通り「美術館の外」に橋を架けたのである。京セラ美術館は帝冠様式の威風堂々とした伝統建築物であるが、近年に青木淳氏と西澤徹夫氏による改築でエントランス部分を掘り下げられ、ガラス張りの回廊が増設されたことでモダンさを併せ持つようになった。その上に橋を架けると、エントランスから美術館に入った行き来したりする人々が、川を泳ぐ魚のように見えた。また川俣は橋を権威的な美術館の旧玄関口正面に架けることなく、象徴的に南側に数メートルずらして架けた。前年の松栄堂での作品よりも大きく、片橋であるこ



図12 | 夢浮橋ワーク・イン・プログレス」関連イベント日仏学生交流橋の模型制作ワークショップ「あなたが鴨川に橋をかけるなら」2021年9月25日、QUESTION 1F



図10・11 | 川俣正《夢浮橋》

上：(橋の原寸大一部と川俣正オンラインレクチャー風景) 2021年
下：(上空より制作過程を撮影) 2021年

手法で組み立てられた。以後、すべての「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」はこの手法で実施された。私たちは年々丸太材を買いたためにおき、次年度のプロジェクトに再利用する循環的手法をとった。この年は日仏学生交流も実施し、「あなたが鴨川に橋をかけるなら」というテーマで想像上の橋を日仏の学生に自由に割り箸で表現してもらったワークショップを開催した。またバリの川俣をオンラインでつなぎ、橋の下で公開レクチャーも実施した。

二〇二二年春、私たちは京都市役所で門川大作市長と面会していた。模型展示から松栄堂での原寸大作品展示に至るまでの過程を説明し、近い将来鴨川に橋を架ける構想について語った。市長は鴨川三条と四条の間に橋を架けるといふ点に関しては、景観上の問題やこれまでの芸術橋の経緯を理由に否定的であったが、翌年に文化庁が全面的に移転すると予定されていたこともあり、また京都市立芸術大学や京都市立美術工芸高校の移転先である七条大橋付近に橋を架けるのであれば、二〇二五年の大阪・関西万博も見据えて「文化芸術都市・京都」としての施策にも合致しており、良いのではないかという意見であった。いづれにせよこの年、鴨川に橋を架けるのは時期尚早と考えていた私たちは、京都市のパブリック・スペースに、昨年の橋よりも大規模な橋の一部分を設置することを目指していた。当



図18 | 川俣正《夢の浮橋》東から見た西側橋桁と京都タワー、2023年、京都市七条大橋南 ©Naoyuki Ogino



図20 | シンポジウム「京をつなぐ橋」2023年10月29日、京都市立美術工芸高等学校マルチホール ©三輪恵大



図19 | 日仏学生交流 模型制作のワークショップ「あなたが鴨川に橋をかけるならvol.2」2023年9月16日 ©京都国際フランス学園

最終場所とすることにした。この西岸は崇仁地区という部落差別が長く続いた場所であり、京都市はこの地に京都市立芸術大学や京都市立美術工芸高校を移転し、芸術の力を生かした新たなまちづくりを目指しているところであった。私たちは移転したばかりの京都市立美術工芸高校を訪問し、協力を依頼した。京都市との協議を重ね、橋の形状や場所を正確に決定した上で、京都府との交渉や各種申請を市が窓口となって行った。また鴨川には河川美化を目的とする団体「鴨川を美しくする会」や、「鴨川漁業協同組合」などの川に関わる団体がいくつもあり、また地元の崇仁地区や対岸の地区からの理解も必要であった。私たちは地元へのあいさつ回りや説明、鴨川の清掃活動等への参加などを通じて、少しずつアートプロジェクトに対する地元市民の理解を得ること



図16 | 川俣正《夢浮橋》(東西両橋桁を南から撮影) 2023年、京都市七条大橋南 ©三輪恵大



図17 | 川俣正《夢浮橋》(東西両橋桁を西側上空から撮影) 2023年

ができた。鴨川右岸と左岸の両岸に橋の一部が姿を現したのは二〇二三年一月二八日であった。構想と模型から三年、完成形ではなく一部分ではあるが、ようやく鴨川にたどり着いた橋であった¹³⁾。この橋を臨む京都市立美術工芸高校でワークショップとシンポジウムを開催し、多くの市民に橋のお披露目が叶った。しかしこの橋は三日後に「夢浮橋」の名の通り夢のごとく儚く姿を消した。二年後の二〇二五年、「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」プロジェクトは完形で最終実現を迎える。

外と内のはざまーアートと社会デザイン

川俣はアートプロジェクトを作品の完成や展示だけではなく、流れとしてとらえており、そのフォーマットは「企画から材料調達、資金繰り、展覧会やシンポジウム、解体して廃材を返すまで¹⁴⁾」と考えている。二〇二〇年より「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」のオーガナイザーとしてそれら全てに携わってきた私とカルドネル氏は、当初「鴨川に橋を架ける」という一点を目標にしていたが、それが少しずつ「市民や行政と関わる」「アートによって街に住む市民の意識を変えていく」さらには「自分自身が変わる」という一連の流れとしてアートプロジェクトを長い時間の中で眺める視点を共有することになった。カルドネル氏はこれを「匍匐前進」と呼んだが、たしかに遅々として進まない交渉や目に見えない壁に何度も悩まされつつ、少しずつ議論に時間をかけて解決に向けて歩を前に進めてきた。これは、川俣の作品が美術館の外に設置されるがゆえに市民の目に触れる機会が多いこと、また橋という究極の社会的コモンズをテーマにしていること、またアート作品であるとしても川に架かる橋であるがゆえの安全性や他団体との関係などの社会的な制約状況の中に、つまり美術館の外でありながら社会の内としての公共空間に置かれることに由来する。これが逆に美術館の中ホワイトキューブに展示され、社会の目に触れにくいアーティストの個人的な表現活動であるなら、ここまでの制約や実現の困難は想定しにくいであろう。川俣が自らの作品のこうした特性を熟知していることは、作品のフォーマットの中に「展覧会やシンポジウム」が位置づけられていることからうかが

える。彼の作品は常に市民の目線の先に置かれ、市民参加による対話、議論の場を用意してきた。

実際に模型展示以降の松栄堂から七条大橋の南までの三度の作品展示で、私たちも何度も学生交流ワークショップやプレゼンテーションの機会を設け、若い人々にも関心を持つてもらうよう工夫した。また毎回「パブリックアート」をテーマにした市民参加が可能なレクチャーやシンポジウムを開催した。二〇二二年のシンポジウムで川俣は「単に昔の橋を復活させるのではなく、新しい意味を考えたい。『橋ではない橋』を作ろうと思った。」と発言した。たしかに、夢浮橋は中央が繋がっておらず、橋の機能はほとんどない。川俣はこれをアヴィニヨンの橋になぞらえて「橋の上で踊ったら良い」と述べ、橋が川を超えるだけではなく市民の交流の場として機能することも重要であると考えていた。また奈良での《足場の塔》でも「塔に見えない塔」を志向したのと同じように、今回も「橋ではない橋」を作ろうとしたというのは重要な点である。

塔や橋という名称を持ちながら、その名前を裏切るような構築物を建てることの意味について、川俣が述べたのは「橋を真ん中でつながない（橋が途中で途切れている）ことで橋をかえて意識する」ということであった。橋をつないでしまうとそこは単なる道路になってしまい、人は橋を意識することがなくなってしまう。機能が目的化されてしまうのである。川俣は「作品は機能の中に収まってほしくないし、美しさの中にも収まりたくない、だからあえて渡れない橋を作りたい」と述べる。これに対して、例えば美学者である竹内敏雄は『塔と橋 技術美の美学』において近代の技術の発展によって自然美にも芸術美にも回収されない「技術美」があることを指摘し、その典型を塔と橋に定めた。それらは形式的側面からはプロポーション、シンメトリ、リズム、装飾性などから美が語られ、一方で機能美の側面からもそれらの高さや均衡、通減が生む美について分析がなされている。積極的条件ではないにせよ、竹内の言う橋の技術美は消極的条件として機能美が関わっている¹⁵⁾。こうした機能性と美をめぐる伝統的な美学の議論は、橋や塔などの巨大な構造をもつ建築物にしばしば見られる。シンポジウムでも橋の形状について、その機能を追究することで自ずと現れてくる美についての質問が市民から川俣に寄せられた。しかしながら川俣はこれについても、「僕はアートというのは批評性だと思っているので、答えを出すのではなくて問いを投げかけることで何かができないかと考えている。綺麗でないものを作りたいとは思っていないが、綺麗なものを作りたいとも思っていない。僕は

その中間でありたいし、そのあり方が一つの機能になるのではないか」と述べた。

ヨゼフ・ボイスは死の一年ほど前の一九八五年にミヒヤエル・エンデと対談を行っている。そこで彼は芸術の概念を拡大し、未来の芸術は市民参加による社会全体の彫刻であるとの「社会彫刻」の概念を披露する。「ぼくが『だれもが彫刻家』と言うときは、社会という芸術の意味なんだよ。『だれもが画家、だれもが建築家、だれもがダンサー』などなどという意味じゃない。でもだれもが、社会（という芸術作品）をつくる芸術家なんだ。新しい芸術の登場というわけだ。こういう芸術作品の概念がびつたり理想的にあてはまるなら、この新しい芸術には、みんなが参加する。参加できるだけじゃなく、参加しなくちゃならない。それがポイントだ^[16]。」対談では、エンデのより伝統的な芸術家像、つまり市民をあるべき理想の未来へと先導していくような天才型アーティスト像に対して、ボイスが舌鋒鋭く批判を重ねていくことで深まりを見せそうであったが、結局最後まで「社会彫刻」の具体的な手法や実践が述べられることはなかった。ボイスは檜の木、植樹プロジェクトなどを通じて環境問題に対してアートが政治的にもつとコミットする方向性を模索しており、彼の社会彫刻についての手法や実践については諸々のそうした活動から推測が可能であろう。

社会全体をその構成員である市民で彫琢していく社会彫刻の概念は、社会のしくみそのものをデザインの手で解決しようとする二一世紀のソーシャル・デザインの考え方も重なる。コマージュ・デザインと対置される、利益を目的としないソーシャル・デザインのねらいは、社会の多くの構成員が抱える貧困やマイノリティといった諸問題を解決することである^[17]。

川俣の作品もまた、これまで見てきたようにパブリック空間に置かれることにより、多くの人の目に触れ、問いかけ、その意識に少しずつ変質をもたらす可能性を持っている。実際に今回の「夢浮橋ワーク・イン・プログレス」プロジェクトを通じて、京都では行政や地元住民、学生たちに参加を促し、それらの間に多くの人の輪が形成され、人と人の関係が生み出されてきた。アートを囲んで議論を重ねることで社会の意識が少しずつ変わり、生活も変化する。ソーシャル・デザインの三類型である、労働、社会、生活のうち、特に社会と生活におけるコミュニティ構築に、アートが寄与する例としてとらえることができるのである。

結論

川俣は美術館の外で実施される大型アートとしてクリストと比較されることが多い。川俣自身もシンポジウムでクリストの作品について敬意をもつて言及することがあった。クリストも美術館の外、社会の内側で巨大な建造物を梱包する、という作品スタイルを貫いてきた。それは川俣と一見似た「日常の異化効果」と言えるかもしれない。しかし川俣自身は二〇二二年のシンポジウムで次のような発言をした。「僕はクリストのように一瞬でわかるようなものを作ろうとは思わない。なるべく日常的に既にあつたかのようなものを作りたい。ショックや違和感を与えたいわけではない。一〇年以上わからないままでも、ある時意識が変わるようなものを作りたい。」塔に見えない塔や、橋の機能を持たない橋のように、一見わかりにくいもの、気づかないこと、都市の中に紛れて見えそうで見えないものが日常生活の中に入ってくると、人は立ち止まってその意味を考える。誰かと話し合いたくなる。アートが社会を彫刻するためのきっかけとして機能する。川俣によれば「アートは考えるプロセス」であり、社会の中で議論することにより、社会そのものが変わっていく可能性が拓けていく。

岩崎陽子（いわさき・ようこ）

嵯峨美術短期大学准教授。大阪大学文学研究科博士課程修了。博士（文学）。専門はフランス美学・哲学。

註

*1 「日常とアート 出会い提示」『毎日新聞夕刊』（二〇一三年八月一日）第二面。

*2 「川俣正に関する先行研究は多く存在するが、本論に近い論点をもつものは、岡林洋編著『KAWAMATA 川俣正—アーティストの個人的公共事業』（美術出版社、二〇〇四年）である。この著作は「川俣プロジェクトに実際に参加

して『体験』した内容（同著、三頁）であり、その内容は川俣作品の制作過程に肉薄した著作である。

*3 こうした流れを「脱美術館」と呼んだ考察として以下を参照。山本浩貴『現代美術史』（中公新書、二〇一九年）四七一―四八頁。

*4 「ワーク・イン・プログレス」は、つねに変化せざるを得ない状況の中で、変化していく方向を決定する。その要因をその場やそこにかかわる人たちとの身体を通してコミュニケーションにゆだねている。その都度のチャンスをかたちにし、次につながるよううまくオペレートしていく。川俣正『アートレス―マイノリティとしての現代美術』（フィルムアート社、二〇一一年）一二三頁。

*5 川俣プロジェクトにおいて、川俣の作品意匠を実現するうえで重要なポジションを占めるのは構造計算を含めた設計を行う鈴木事務所であり、また今回の「夢浮橋」製作で欠かせない役割を担ったのは奈良県橿原市の株式会社豊国であった。この会社は足場施工専門の建設会社であり、奈良の法隆寺や室生寺など著名な建造物の修復を手掛け、景観に配慮して木の足場を組める。木を高く組み上げる作業は、しなる上に丸太それぞれの太さや根元と先端でも太さが異なるため、高い技術を要す。

*6 岩崎陽子「二〇一六年度国内美術研修―川俣正『足場の塔』（奈良・大安寺）に参加して」『京都嵯峨芸術大学紀要』四二号（二〇一七年三月）三七―四二頁。

*7 岩崎陽子「川俣正『北アルプス林間芸術学校』に参加して」『嵯峨美術大学紀要』四三号（二〇一八年三月）六五―七一頁。

*8 岩崎陽子「都市に巣をつくる―川俣正 Kanazawa squatters project 2018 に参加して」『嵯峨美術大学紀要』四四号（二〇一九年三月）七四―七八頁。

*9 岩崎陽子他共著「ここに、アートは、可能か―川俣正『仙台・イン・プログレス』『嵯峨美術大学紀要』四五号（二〇二〇年三月）九七―一〇八頁。

*10 「芸術橋」の意。ループル美術館からフランス学士院やその先にあるバリ国立美術高等学校へと至る道筋に架けられたコンクリート製の橋。

*11 藤野陽三編『橋をデザインする』（技法堂出版、二〇一三年）三頁。

*12 この後のすべての夢浮橋ワーク・イン・プログレスプロジェクトは、ニューイ・ブランシュKYOTOのプログラムに含まれており、日仏文化交流の意味合いを持っていた。これは川俣がバリに在住し、バリ・ボザールで教鞭を執っていた関係でフランスにアート関係の知人が多く、当時のフランスの学生や同僚がプロジェクトに多く関わったからである。

*13 川俣はこの京都での仕事のほかにも川に橋を架けるアートプロジェクト「仙台・イン・プログレス」を実施している。

*14 注1参照。

*15 竹内敏雄『塔と橋―技術美の美学』（弘文堂、一九七一年）七頁。

*16 ミヒヤエル・エンデ、ヨーゼフ・ボイス『芸術と政治をめぐる対話』丘沢静也訳（岩波書店、一九九二年）一二頁。

*17 高安啓介「社会デザインの領分」『a+a 美学研究』一五号（二〇二三年三月）、一〇―二七頁。

【参考動画】

ニューイ・ブランシュKYOTO 川俣正夢浮橋アート・イン・プログレス



2021 年



2022 年



2023 年