
A BLADE OF GRASS

ア・ブレイド・オブ・グラス

ソーシャリー・エンゲイジド・アートについてのマガジン

第1号 — 2018年秋

WHERE

A magazine about socially engaged art

Issue 1 — Fall 2018

Cover: A Blade of Grass Fellow Rick Lowe's *Victoria Square Project* in Athens, Greece.

表紙：ABOGフェローのリック・ロウによる、アテネ（ギリシャ）のヴィクトリア・スクエア・プロジェクト

Photo courtesy of RAVA Films.

ア・ブレイド・オブ・グラス

ソーシャリー・エンゲイジド・アートについてのマガジン

第1号 — 2018年秋

WHERE (どこ)

目次

- 03** 『ア・ブレイド・オブ・グラス』日本語版発刊にあたって
- 05** ロケーション(場)とソーシャリー・エンゲイジド・アート: 第1号イントロダクション
ジャン・コーエン・クルーズ (ABOGフィールドリサーチ・ディレクター)
- 07** 詩的な残余: 市民活動とアート・プロジェクトの違いについて
ジャン・コーエン・クルーズがリック・ロウに聞く
- 13** なぜ独房に監禁された人々と庭をつくるのか?
ジャン・コーエン・クルーズ、クレア・タンコンズ
- 27** 「私たちは、いつ、どこにいるのか？」
スザンヌ・レイシーをキュレーションするにあたって
ドミニック・ウィルズドン
- 37** アーティストに聞く: ブレット・クックが質問に答える

A BLADE OF GRASS

A magazine about socially engaged art Issue 1 — Fall 2018

WHERE

Contents

Practicing Life: ABOG's New Magazine

Deborah Fisher

翻訳収録 — Location and Socially Engaged Art: Introduction to Issue # 1
本書 p. 05 Jan Cohen-Cruz

翻訳収録 — The Poetic Residue: On the Difference Between a Civic Action and an Art Project
本書 p. 07 Jan Cohen-Cruz in conversation with Rick Lowe

翻訳収録 — Why Make Gardens with People in Solitary Confinement?
本書 p. 13 Jan Cohen-Cruz and Claire Tancons

翻訳収録 — "Where Are We and What Time Is It?" On Beginning to Curate Suzanne Lacy
本書 p. 27 Dominic Willsdon

The Future of Creative Placemaking

Michael Rohd interviews Roberto Bedoya, Maria Rosario Jackson, and Jamie Bennett

Reprint: This Is Art? The Alienation of the Avant Garde from the Audience

Lucy R. Lippard

翻訳収録 — Ask an Artist: Brett Cook Answers Your Questions
本書 p. 37

『ア・ブレイド・オブ・グラス』

日本語版発刊にあたって

『ア・ブレイド・オブ・グラス』は、ソーシャリー・エンゲイジド・アート(SEA)に取り組む米国のアーティストに対し、プロジェクト資金の助成と活動支援を行っている非営利芸術団体「A Blade of Grass (ABOG)」が2018年秋に創刊し、ウェブサイトで公開している年2回刊のマガジンです。

ABOGのプログラムが類似の助成事業と異なる特徴は、支援したプロジェクトに対して単に資金提供するだけでなく、実践の現場を継続して追いかけて、リサーチ、レポートし、ドキュメンタリー映像の制作までを行い、公開している点です。ABOGのエグゼクティブ・ディレクター、デボラ・フィッシャーはこう書いています。「フィールドリサーチ(実地調査)は、金銭的支援を正当化するための“効果査定”とは異なり、SEAプロジェクトが実施されるときに肌触りやニュアンスを極めて豊かに伝えてくれる。私たちはそこから大きな学びを得ている」。このマガジンも、その学びを幅広くシェアし、SEAという領域をより可視化するために創刊されました。

アート&ソサイエティ研究センターは、かねてからSEAを多角的に支援・育成しているABOGの活動に注目してきました。今回、このマガジンの日本語版をみなさまにお届けできることは私たちにとって大きな喜びです。SEAの現場を多様な視点で洞察する記事は、日本の読者にも新鮮な刺激を与えてくれることと思います。今後、タイムラグは少しありますが、順次、日本語版を編集・公開していきたいと考えています。

創刊号のテーマは「WHERE(どこ)」。日本語版では、ここに収録された記事のなかから以下の5本を選定しましたー「創刊号のイントロダクション」「リック・ロウへのインタビュー」「ジャッキー・スメル《ソリタリー・ガーデンズ》^{※1}を、異なる三者の視点でとらえた記事」「スザンヌ・レイシーの回顧展^{※2}のキュレーター、ドミニック・ウィルストンによるエッセイ」「アーティスト、ブレット・クックに対するQ&A」。他の記事については、原文へのリンクを記載していますので、関心のある方はお読みください。

『ア・ブレイド・オブ・グラス』日本語版の発刊にあたり、ABOGのエグゼクティブ・ディレクター、デボラ・フィッシャー氏、プログラム・ディレクターのプレアナ・レディ氏、フィールドリサーチ・ディレクターのジャン・コーエン・クルーズ氏、そしてマガシン編集スタッフのみなさまからご理解、ご協力をいただきましたことに心より感謝いたします。この日本語版によって、日本におけるSEAについての関心がさらに深まり、議論が活発化することを願っています。

2019年6月吉日

特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター

※1 独房に監禁されている囚人たちが独房と同サイズの庭をデザインし、アーティストとボランティアのチームが刑務所の外でその庭を実現するプロジェクト

※2 2019年4月20日～8月4日、サンフランシスコ近代美術館と隣接するイエルバ・ブエナ芸術センターにて開催

ロケーション(場)と ソーシャリー・エンゲイジド・アート: 第1号イントロダクション

ジャン・コーエン・クルーズ (A Blade of Grass フィールドリサーチ・ディレクター)

第1号 “Where”

私たちはこの雑誌の創刊号を「どこ(Where)」という問いに固定し、ソーシャリー・エンゲイジド・アート(SEA)の趨勢を、アートのために用意された場所だけでなく、日常的な場所に存在するものへと高めています。「場所(place)」は示唆に富む言葉ですが、この言葉はすでに意味を持つことのへ期待を担っています。「どこ」はより開かれている—それは謎から始まるかもしれないし、あるいはほとんど目に見えないほどに日常的な触知の感覚から始まるかもしれない。誰かがそこで、パートナーや参加者とともにアーティストが形づくった何かを経験したときだけ、それは姿を現します。「どこ」はSEAの中心なのです。

最初の3編の寄稿は、A Blade of Grassのフェローに選ばれたアーティストによる、またはそれに関するもので、ソーシャリー・エンゲイジド・アーティストが選択する「どこ」を探ります。この20年間、リック・ロウのアートはたいいてい、「人々が自分たちの生活を送っている」地理的文脈と結び付いています。彼は、社会彫刻家として自分の居場所を、人々が集まって自分たちのコミュニティの成長と発展を「単に存続することを超えて」考えることができる場所に定めています。

ジャッキー・スメルの《ソリタリー・ガーデンズ》については、私たちはそのアート・プロジェクトが行われる複数の「どこ」だけでなく、さまざまな立場でプロジェクトを眺め、コメントする人たちの視点も考慮しています。つまり、フィールドリサーチャーとしての私の視点、スメルのパートナーたちの視点、そして、キュレーターのクレア・タンコンズの視点です(彼女はそれを過少で過大な自己同定だと認めています)。「どこ」が何を意味するかは、思ったほど事実に基づいたものではありません。私にとっては、ニューオーリンズのロウワー・ナインス・ワード(下9地区)にその庭が位置していることがプロジェクトを拡大し、独房に閉じ込められてい

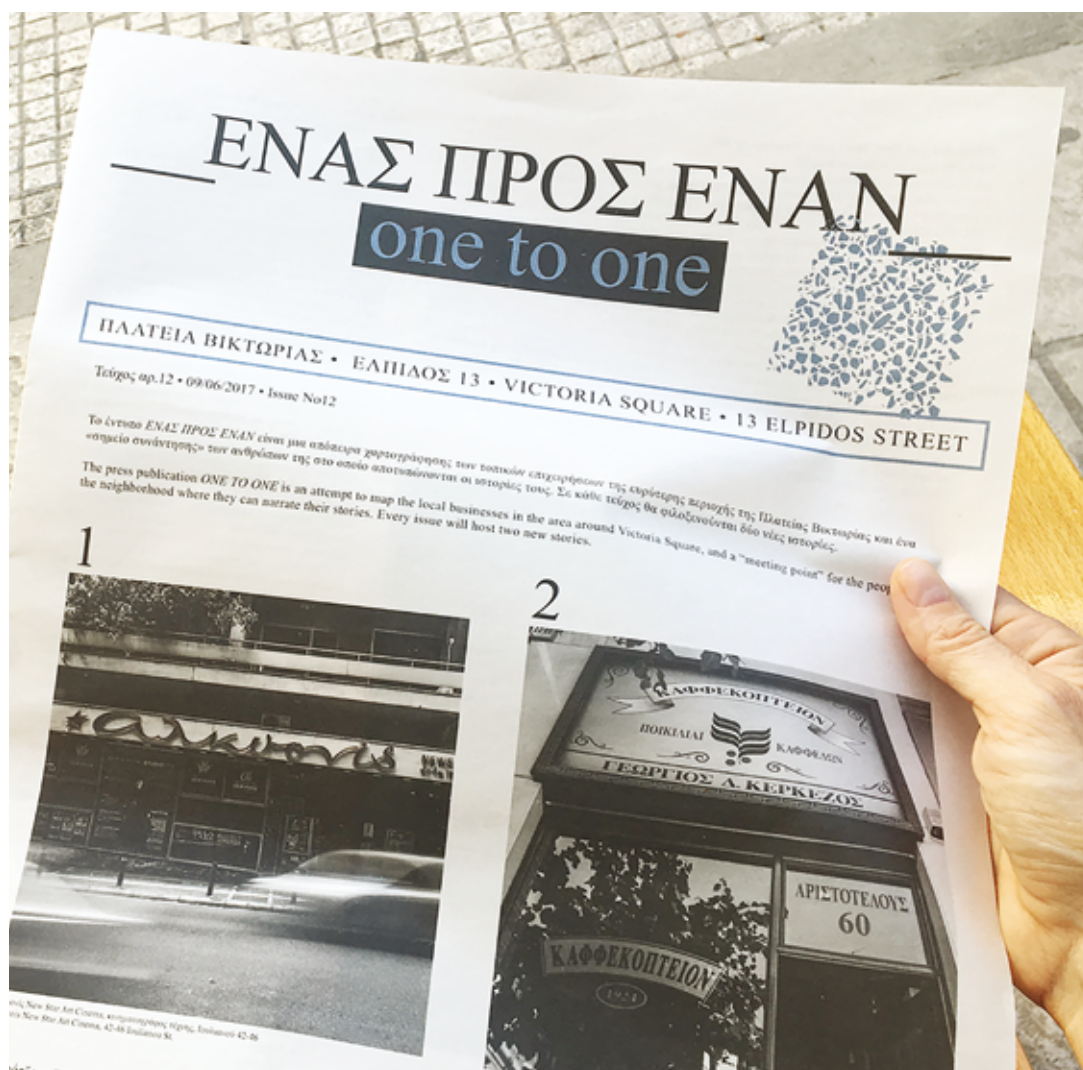
る人々だけでなく、ハリケーン・カトリナ以来当局から無視されてきた地区全体を可視化しているように見えました。独房の中で庭をデザインした人たちにとって、そのスペースは何にも増して自由と自然な成長を意味します。プロジェクトに取り組んだ他の人たちにとって、そのスペースは、州の定める収監施設の状態がそれ自体犯罪的であることを白日の下にさらすものでした。キュレーターのクレア・タンコンズにとっては、《ソリタリー・ガーデンズ》を体験することは、奴隷にされた人々の子孫として自分を過剰に自己同一化してしまう危険に身を置くことであり、同時に自身の社会階級と教育を考えると、過少に自己同一化する危険もあるのです。

キュレーターのドミニク・ウィルズドンのエッセイは、「スザンヌ・レイシーをキュレーションするに当たって」からの抜粋版です。ウィルズドンはここで、[美術館の外の]非常に特別な時間と場所のために創作されたアートを展示するときに美術館が直面する特別な課題について熟考しています。彼はこの課題を次のように簡潔に述べています：レイシーの協働的、一時的、およびコンテキスト主導の(ほぼ50年間にわたる)実践を、それを意図しておらず、サポートするようには設計されていない環境で、責任を持って完全に提示すること。

マイケル・ロッドが、ロベルト・ベドヤ、マリア・ロザリオ・ジャクソン、ジェイミー・ベネットにインタビューした「クリエイティブ・プレイスメイキングの未来(The Future of Creative Placemaking)」は、こういったアートを中心に置くコミュニティ開発のアプローチはどこに向かうのか、直接手の届くコミュニティを超えてどこへ拡張するのかを考察します。

「どこ」の概念は、芸術と生活の境界をあいまいにする根強い伝統を可視化します。ソーシャリー・エンゲイジド・アートとアヴァンギャルドの結び付きと相違を思い出させるものとして、批評家でフェミニストのルーシー・リパードの1976年のエッセイ「これは芸術か？ アヴァンギャルドのオーディエンス離れ(This Is Art? The Alienation of the Avant Garde from the Audience)」を再掲載しました。どちらもアートの習慣的な境界を広げるが、ソーシャリー・エンゲイジド・アートでは、拡張された「どこ」は拡張された「誰」と一心同体になっています。リパードはこう述べています。アヴァンギャルド・アーティストは、「アートが社会生活における古代の活力を取り戻す」ためにオルタナティブ・スペースを利用しているが、必ずしもオーディエンスを同様に重視してはいないと。アヴァンギャルド・アートが喚起したことを評価しながら、市民の活力はロケーション(場)だけでは達成されないとリパードは指摘しています。

マガジンの最後を締めくくるのは、各号のテーマに関連した質問をアーティストに投げかける「アーティストに聞く」というページです。今号はブレット・クックが質問に答えています。



Victoria Square Project produces the newspaper *One to One* to map Victoria Square's surrounding neighborhood through interviews with local businesses.

ヴィクトリア・スクエア・プロジェクトでは、地元の事業主にインタビューして近隣地区を描き出すために『One to One』という新聞を発行

Photo by Deborah Fisher.

詩的な残余： 市民活動と アート・プロジェクトの 違いについて

ジャン・コーエン・クルーズが
リック・ロウに聞く

編集ノート

テキサス州ヒューストンの「プロジェクト・ロウ・ハウス」で知られるリック・ロウは、2017年、ギリシャのアテネで「ヴィクトリア・スクエア・プロジェクト(VSP)」を共同で立ち上げた。VSPの新聞『One to One』はこう書いている。

ヴィクトリア・スクエア・プロジェクトは、さまざまなコミュニティの自発的取り組み、地元の企業、団体、自治体、アーティスト、その他の個人やグループと協働して、このアテネの中心部に位置する広場の文化的・歴史的資産を高めようとしている。それぞれの参加者は、我々がこの地区の文化的、歴史的、そして政治的力学をよりよく理解するのを助けてくれている。

ジャン・コーエン・クルーズ：リック、あなたの活動の場はどこになるのでしょうか？

リック・ロウ：私は自分自身、ソーシャリー・エンゲイジドというだけでなく、ソーシャリー&コミュニティ・エンゲイジド・アーティストだと思っている。単に「ソサイエティ」では広すぎる。「コミュニティ」がそれに焦点を与える。私の場合、そのコミュニティは、たいてい地理的な文脈、特定の場所に結び付いている。私が取り組んでいるような問題は、人々が生活している場所で展開する。その活動は、自分たちのコミュニティの単なるサバイバルより高い価値を持つ成長と発展について、つまり彼らがその場所でどのように生きていきたいかを考えるために人々が集まる場所を、地理的なコミュニティの中に作り出そうとしている。プロジェクト・ロウ・ハウスは、その場所の文脈とその資産ついての人々の認識を高め、それらの資産をそこでどう生かすかを考え出している。ヴィクトリア・スクエア・プロジェクト(VSP)も同様だ。そのプロジェクトは、人々が自分たちのコミュニティの資産について、そして彼らがそれらを「コミュニティの福利のために」どのように方向づけるかについて考えるためのプラットフォームとしての場を提供している。私はこれらのプロジェクトをコミュニティの中核とみなし、考えようとする人々を結び付けている。

ジャン：あなたは自分たちの活動をクリエイティブ・プレイスメイキングに対してどのように位置づけていますか？

リック：その用語(クリエイティブ・プレイスメイキング)は少しやっかいだ。なぜなら私は、場所とは自らつくり上げていくもので、そこにいる人々は、

すでに自分たちがつくっている場所をつくり続けるための創造性を持っていると考えるのが好きだから。つまり、何かをそこに持ってくるのではなく、むしろすでに行っている場所づくりを継続しようとする人々の能力を高めたいのだ。クリエイティブ・プレイスメイキングは、それを実現するために外部から入ってくる者の役割を押し上げてしまうことがある。その役割は、すでに起こっているプレイスメイキングを高く評価し、すでにそこにある創造的能力を尊重する立場に自分を置くのとは少し違う。

ジャン：たとえば？

リック：私が初めてヴィクトリア・スクエア地区に行ったとき、ある移民女性グループと出会った。彼女たちは、他の移民女性や難民を支援するために「メリッサ・ネットワーク」という組織を設立していた。私がそこに引き寄せられたのは、これらの女性たちがすでにやっていたプレイスメイキングのためだった。私はプレイスメイキングを持ち込めばならない場所には行かない。そしていざ行くとなると、人々がそこでやっている方法を理解して、私はそれに付け加えることを試みる。ヴィクトリア・スクエアには素晴らしい仕事、素晴らしい感性があるが、私が持ち込めるものもあることがわかった。彼女らは主に移民と難民に焦点を当てていたが、私はそこにギリシャ生まれの人たちとの緊張を感じた。新しく街にやってくる難民や移民の状況にどう対応するかについての対話に、地元のアテネ人たちを参加させることができるだろうと。

VSPの目標の一つは、人々を引き合わせ、私が経験したコミュニティを維持するのに役立つこと

に集中して取り組むことだった。一つは、コミュニティを知り、その資産と課題を理解し、そして、それらを政策立案者や地域の開発に影響を与える人々との会話の中で活用することだ。私たちは豊富な参加を得、それが大きな注目を集めている。最近私たちは、公の場での会話には参加していないが、私たちの拠点であるElpidos(“希望”の意)通りに住んでいる建築家、作家、プランナーに集まってもらった。28人の専門家がー丸となって1日7時間、週7日、近隣地域の資産を再構築し、人々がこの場所についてどう感じているかを知るためのマッピング・プロジェクトに取り組んだ。今、私たちはその情報の本質を抽出し、それを形にして取り出すことを試みている。組織や政治家が私たちに接触してきている。元ギリシャ首相の娘アレクサンドラ・ミツォタキスが創設したNGOで、ギリシャを含む45カ国で活動しているActionAidは、地域とのつながりを深めるために私たちの拠点の中に小さな事務所を設けている。

現在の市長は、VSPで再選を発表し、人々を結び付けることに関心があることを示したーそれこそがアテネの未来だと。ギリシャの保守党のリーダーであり、次の首相になると目されているアレクサンドラの弟は、VSPのイベントの一つに参加した。私たちの包括的なメッセージ「あなたがたは文化的に多様な都市を手に入れることができる。しかし、あなたがたは尊敬を示し、その多様性が都市の一部となることを促進しなければならない」ということを彼らは理解している。難民や移民がもたらすことができるものを正しく評価しながら、都市全体で多様性を尊重することが必要であり、VSPはその象徴になりつつある。

ジャン：VSPにおいてアートはどこにフィットしますか？

リック：まず興味深いのは、VSPが、通常ドイツのカッセルで5年ごとに開催される展覧会「ドクメンタ」で生まれたことだ。2017年に、「ドクメンタ14」の芸術監督がカッセルとアテネに展覧会を分割し、両方でプロジェクトと展覧会をすることをアーティストに求めた。ドクメンタの一部を担うことは、私のような、伝統的な芸術の枠組みの中では活動していない者にとって、アートワールドから[その価値を認められた]印だった。私が主要な国際展に参加することは、こういった活動を促進し、私のようなアーティスト、そして私自身にとってより多くの機会を生み出すことになる。しかし、大規模な制度的支援から始まるプロジェクトには、それ自体の課題がある。そこには大きな期待があるが、プロジェクトが大規模なインスティチューションに関係しているというだけで、それが大規模な支援を受けていることを意味しない。そして、そのようなプロジェクトが機敏で素早い動きを必要としても、そのインスティチューションの重み背負わなければならない。

私は、ドクメンタ・プロジェクトのためのリサーチを、開幕1年前の2016年に始めた。私にとって、リサーチと実行はある時点で統合する。ドクメンタのオープニングは2017年4月だったが、VSPは2017年1月にコミュニティに対してお披露目をしたので、3ヵ月の「事前興業」があった。私は、このプロジェクトが期間内に達成できないほど多くの機会を開いたことを実感した。それは明らかにドクメンタを超えて継続しなければならなかった。そして、2018年夏の現時点において、プロジェクトはまだ継続中で、資金調達のために非

営利の資格を得ようとしている。

次に、この不可思議な場所に、他の活動を超えるほどアートを投入しないようにしている。人々はスポーツイベントやさまざまな物事の周りに集まってくる。一方で、VSPはコミュニティ開発活動とよく似ている。もう一方、ほとんどのアートと同様、VSPの活動はその意図と強い関係を持っている。つまり、実際の成果は重要だが、それよりもっと重要なのは象徴的なもの、現実を超えて探求しようとしていることなのだ。VSPの具体的な成果は、新参者と地元の人々を融合する政策を実現することだ。それは他の方法でも達成できる。私の「アーティストとしての」関心事は、実際の成果よりも深いものだ。人々は力を得ただろうか、彼らは自分たちの声をこの中に見ているだろうか？ 市長室からもたらされた成果だけではな

く、そこにいる人々のために価値を付加する詩的な関係性は生まれているだろうか？

VSPでは、こういったことが多くのプロジェクトで起こる。たとえば、私たちはアフリカの太鼓を地域に招く。大音量で、それが好きな人もいればそうでない人もいる。しかし翌日、私たちはギリシャの詩を読む会を催し、その文脈の中で、アフリカの太鼓について誰かに言及してもらう。会話が起る。人々はそれが自分にとって何を意味するのかを個別に経験するのではなく、コミュニティの文脈で理解する。彼らは、現実的な結果（たとえばアフリカの太鼓の禁止）を得ようとする場合よりも、より深い何かを持って帰る。禁止してしまえば、アフリカの太鼓が何であるかをより深く理解することはできないだろう。



2017 African Fest held at A Blade of Grass Fellow Rick Lowe's Victoria Square Project in Athens, Greece.

2017年、ABOGフェローのリック・ロウはアテネのヴィクトリア・スクエア・プロジェクトでアフリカン・フェスティバルを行った
Photo courtesy of the Victoria Square Project team.

市民活動、たとえば通りの名前を変更するといったことは、必ずしもアート・プロジェクトである必要はない。しかし、アーティストがそれをするのであれば、彼らは通りの名前がより深く刻み込まれるような経験を生み出す象徴的な残余を創造しようとする。[テキサス州ヒューストンにある]私たちのプロジェクト・ロウ・ハウスの地区では、南部連合の軍人の名がついていた通りの名前が、地元の公園にちなんで、Emancipation Streetに変更された。それはアート・プロジェクトではなく、そこに詩的な残余はない。その名前を変えることをめぐるポエトリーを誰も理解しない。それはもう失われている。もし私たちがアート・プロジェクトとして通りの名前を変更していれば、象徴的な価値のあるものを生み出すことに焦点を当てただろう。それは、名前の変更を計画するプロセスで、ミュージシャンが曲を作ることだったかもしれない。もし、その通りの物語が語られなかったら、それは失われてしまい、通りの名前を変えるだけのお役所仕事になる。物語は、歌や壁画のような伝統的な芸術形式だけでなく、さまざまな方法で伝えることができる。アート・プロジェクトは、後々長く残るようなやり方で物語を伝えることによって、実際の機能を越えたより高い価値を引き出すものなのだ。



Garden beds designed by individuals in solitary confinement as part of jackie sumell's *Solitary Gardens*, installed in the Lower Ninth Ward, New Orleans.

ニューオーリンズの下9地区に設けられたジャッキー・スメル《ソリタリー・ガーデンズ》では、庭の区画はそれぞれ、独房に監禁されている個人によってデザインされている

Photo courtesy of jackie sumell.

なぜ独房に監禁された人々と庭をつくるのか？

ジャン・コーエン・クルーズ、クレア・タンコンズ

編集ノート

ソーシャリー・エンゲイジド・アートがどのように認識されるかは、プロジェクト自体の物理的な「ロケーション(場)」に関する、それぞれの主体の立場や経験によって異なる。

私(ジャン・コーエン・クルーズ)はア・ブレイド・オブ・グラス(A Blade of Glass)のフィールドリサーチのディレクターとして、アーティストを定期的に訪ね、作品を独立した観点から見ており、まずは私のコメントからこの記事を始めたい。それに続いて、庭のデザイナーである独房監禁中の人々をはじめ、ニューオーリンズで庭づくりや植栽を手伝った塀の外にいる人々など、プロジェクトを実施することに直接関わる人々の意見も集めている。そして最後にこの記事はキュレーターのクレア・タンコンズの長い観想で締めくくられる。それは、彼女の専門的な教育と、自身がカリブ海諸国のプランテーションで奴隷にされ働いた人々の子孫であるという個人史の両方が基になっている。

また、ソーシャリー・エンゲイジド・アートのプロジェクトによって明らかにされる「どこ(wheres)」は、そのプロジェクトが実施される物理的なロケーションだけでなく、それが他の場所の存在、今回の場合は独房での監禁の状況をも明らかにすることを見ていきたい。

庭と種

ジャン・コーエン・クルーズ

下9地区（ロウワー・ナインス・ワード）は2005年にハリケーン・カトリーナによって破壊されて以来、荒廃を余儀なくされ、制度的にも見放されてきた。そこを車で通り抜けると、家や伸び放題の茂みはあちこちに見られるが、食料品店、コインランドリーやカフェはひとつも見当たらない。だから、狭い庭が並ぶ一帯に行き着くことは特別な喜びである。それらは各々「独房の庭師」―独房に監禁されて服役する人―によってデザインされ、スメルや彼女のチームによってつくられ、保たれている。

米国で投獄されている人々、特に独房に監禁されている人々も〔下9地区と〕同様に、制度的に見放されている。彼らは一般の人目につぎにくく、辿り着くのが難しい場所、経済の後退に伴い、仕事の機会を断われない〔刑務所の立地を受け入れざるを得ない〕地域に閉じ込められている。スメル自身が独房での監禁を認識するようになったのはほんの偶然だった。2001年、美大生だった彼女は、主催者に強い関心があり、ある講演に参加した。講演者のロバート・キング・ウィルカーソンは、不当な有罪判決のため、別名アンゴラとして知られるルイジアナ州立刑務所の、6×9フィートの独房で29年にわたる刑期を終えたばかりだった。その経験は彼女を根底から揺るがした。「その人は、これまで存在すら知らなかった、人間による有害な

構築物に私を出会わせた」。彼女はウィルカーソンに何か手伝えることはあるかと尋ねた。彼は「私の仲間について書いてほしい」と言った。それは、彼同様に不当に有罪判決を受け、その当時まだ刑務所にいた、いわゆる「アンゴラ・スリー（Angola Three）」のうちの彼以外の2人、独房で44年間過ごすことになっていたアルバート・ウッドフォックスと、同じく41年のハーマン・ウォレスについてだった。この長期間と、国際的な独房監禁の禁止が12日間に制限されていることとを比較してほしいとスメルは書き留めている。監禁が12日を超えると、取り返しのつかないダメージが心身に発生するのだ。

ウォレスはブラック・パンサー党のメンバーで、他のメンバーのように、「人々に奉仕する」ために地球上に配属されたと信じていた。ジャッキーは12年にわたりウォレスとの関係を育み、それが《ハーマンズ・ハウス（Herman's House）》の創作につながった。これは、「6×9フィートの独房で30年以上生活する人はどんな住まいを夢見るのか?」という彼女の問いに対するウォレスの答えから生まれた、展示とドキュメンタリー映画である。ウォレスのデザインは庭に特徴があった。彼は独房で植物を育てようとしたが、しおれて枯れてしまった。彼は自分が同じ状況にいることを理解した。つまり

独房での生活に直面していようと、生命を耕し、未来へ希望を持とうとしている。その家は、いつか自由になりたいというウォレスの希望とともに、他の人々にとっての拠点として貢献したいという彼の願望を表している。

ハーマンは2013年10月1日出所し、10月4日に肝臓癌で亡くなった。彼の死を深く悲しんだスメルは、「ソリタリー・ウォッチ (Solitary Watch)」などのさまざまな刑務所支援ネットワークに働きかけて独房で監禁状態にいる人々に接触し、自分の独房のサイズの庭をデザインするように頼んだ。スメルは関心を持った人たちに、独房に据え付けられた備品—ベッド、トイレ、流し台、机、椅子—が記載され、それ以外を植栽のスペースとするテンプレート図面を送った。彼女はニューオーリンズで育ちやすい野菜、ツタ植物、生垣を含む花や植物のリストを提供した。が、彼らはそのリスト以外の植物を要望することもできた。

2018年2月までに、独房にいる7人の男がそれぞれ庭をデザインし、ジャッキーとボランティアたちがそれらを造って植物を植えた。彼らは写真を撮り、庭師たちに庭の様子について手紙を出している。たとえば、ジェシーのパンジーは遅霜を生き残ったが、ズールーのイヌハッカはだめだった、など。スメルと彼女のチームはニューオーリンズの地でさらに3つの庭の区画に植栽し、独房にいる人々によってデザインされた庭を増やして、この状況について国中の人々に知らせる活動をしている。

《ソリタリー・ガーデンズ (Solitary Gardens)》という「どこ (where)」は、独房での監禁というほ

とんど知られていない社会的な不公正を表すと同時に、その対極にある庭を通じて、その不公正が可視化される手法でもある。なぜスメルは庭を育てることによって独房監禁に応答しようとするのだろうか？ なぜ政治的または純粋に審美的な文脈に留まらないのだろうか？

スメルのアート作品は非永続性と結びつくことによって刑務所廃止運動に象徴的な影響を及ぼし、刑務所産業が「仮釈放のない終身刑 (life without parole)」のように、刑罰を恒久的なものにしようとする意図を弱体化させる役割を果たしている。コンクリートの床や鉄格子が硬直性に通じる刑務所の独房とは異なり、庭は徐々に朽ちていく。庭の区画枠はもともと木製だったものを、スメルが「画期 (進化) 的モルタル ((r)evolutionary mortar)」と呼ぶ混合材へと換えた。それは、サトウキビ、タバコ、綿花、インディゴを原材料に、つまり、奴隷にされた人々 (enslaved people) が苦勞して栽培した作物を使ってつくったものだ。腐食してゆく庭の区画枠と鉄格子代わりの擦り切れそうなロープによって、「これは変わりうる」というメッセージが発せられている。変化は有機的で自然なもの、この状態はいつまでも続きはしない。

庭は、形や色、構成といった各々のデザインを選択する機会を提供するアートであると同時に、庭を出現させた生態系と結びついた文化、「農業 (agri-culture)」でもある。庭は、私たちが生まれ、還るところである地球と私たちを再びつなぎ、そこから生まれる喜び、美しさ、有用性と私たちを再び結び付けてくれるのだ。庭は私たち個々の生命よりも大きく、また私たちよりも長く生きるかもしれない。庭は、スメ

ルの教育プログラムや私的な会話を通じて、人々が独房監禁となる行為を生じさせる状況について考えるための広い視野を提供し、また共感の空間を作り出すだろう。

会話もその瞬間を超えて広がるかもしれない。種の小袋は、このプロジェクトのもう1つの「どこか (where)」であり、庭が公の場で行うことをより親密な形で持続してくれる。

偶然にも、飛行機の中で、スメルは刑務所を建設する男と出会った。その短時間のフライトで、スメルは彼を説得して刑務所に対する見方を変えようとはしなかった。しかしその会話の経験から、彼女は一对一の交流、刑務所廃止についての対話の始まりとなる小さな一歩として、種の小袋 (seed packets) を思いついた。それぞれの包みは、ケール、イラクサ、タンポポを含む植物の絵が描かれ、その種が入っている。また。その植物の歴史についての瞑想的な質問や情報を綴ったテキストが記されている。それぞれがとても美しくデザインされているので、そう簡単に捨てられたりしないだろう。



A painting of Herman Wallace by Langston Allston on the original site of *Solitary Gardens* in the Lower Ninth Ward, New Orleans.

ニューオーリンズの下地9区にある《ソリタリー・ガーデンズ》の最初の庭に置かれた、ラングストン・オーストンによるハーマン・ウォレスの肖像画

Photo by Olivia Hunter.

コラボレーターの視点

ジャン・コーエン・クルーズ

さまざまな状況の人々が《ソリタリー・ガーデンズ》に関係している—刑務所の中にいる人、作業日への参加者、学校の遠足に来る子どもたち、近隣の住民。庭の意味についての彼らの洞察は、なぜアーティストがソーシャリー・エンゲイジド・アートを行うかを示唆している。

スメルの協力者のうち最も重要なのは独房の庭師だ。ケニー・ズルー・ウィットモアは「ジャッキーとの友情を通して、一人の戦士、元ブラック・パンサー、自分のメンターであり仲間でもあったハーマン・ウォレスの伝説を守るために」この庭に参加した。マイケル・ルブランにとって、「この「庭」で一般の人々と仕事することは、自尊心という感覚をもたらす。それは、司法制度と刑罰制度によって自分たちに与えられた、無価値の典型のような呼称[とは対照的だ]。そして、無意味な囚人ではなく、人間として、自分の人格、視点、立場から話すことをを許してくれる」。ジェシー・ウィルソンは、「それ（「庭」のプロジェクト）は、私の心が庭の成長とそれに結び付く生態系全体を想像することを助けるだけでなく、携わる人々の、特に子どもたちの人間性をも支える。土の中には、種を育てる心を満たす自然の真実の匂いをかぎ、経験することへの気付きがあるのだ」

この「庭」に専門的なサービスを提供する人々は

しばしばその支持者になる。このプロジェクトに印刷サービスを提供している「プレス・ストリート/アンテナ・ギャラリー」のエグゼクティブディレクター、ボブ・スニードは、次のことを強調した。「意見が異なるたくさんの人々が「庭」とつながっており、親しみやすい手法だ。たとえその人たちが刑務所を容認していても、独房での監禁状態にあることが何を意味するのか、庭を通じて熟考することになる」。木工業者のクリスとレスリーは、もともとの庭の構造を木で造った後、スメルとともにより早く分解する有機混合物を作り上げることを学び、独房監禁も消えゆくという希望を映し出したいというスメルの目的に役立った。この「庭」に参加し、特に区切られた独房の実際の生活空間がいかなる動きも制限しており、実に非人道的であることが見えたことで、クリスとレスリーは独房にいる人々について考え方をえるようになった。彼らは、ジャッキーが刑務所の外の世界にいる人々の意識を高めるとともに、独房の中の人々と気持ちがつながっていることを評価している。

アンゴラ・スリーの一人、ウッドフォックス氏は、現在、塀の外で刑務所改革の活動家となっている。彼は、《ハーマンズ・ハウス》と《ソリタリー・ガーデンズ》という、ジャッキーの創造的な作品が、「刑務所の独房に閉じ込められた人の心の中を社会にのぞかせるものだ」と評した。

この「庭」は持続的に、その場所に固定されているので、ハーマンのような人々を、彼らがたとえ亡くなっているとしても、知る機会を提供し続ける。

メアリー・オコスは、スメルが全ての物事をまとめ上げるのを手伝っているが、この「庭」を通じてアート、自然、刑事司法が交差する点に心を動かされ、ソーシャル・ワークの学校に通うことになった。2015年にジャッキーのアシスタントを務めたイマニは、「不当行為や国家の抑圧と闘い、刑務所の外の人々との親密な関係を築く、3人の男たちの強さ」を強調した。彼女は、この庭がとりわけハリケーン・カトリーナ以来軽視されてきた黒人の居住地区への投資であることと同時に、この「庭」のビジュアルなインパクトに心を打たれた。

ジャッキーは庭を育て広げ、独房監禁について人々に伝えるために、時折ボランティアの作業日を主催して、近隣地区の人々やソーシャルメディアを通じて思いを伝えている。そこで遊ぶ地元の子どもたちは、庭が何を意味するのかを学び、そこで収穫された食物を楽しむ。人種平等を重視する共同カウンセラー、ジャッキー・ギブソン・クラークは、作業日に参加し、とりわけ歴史的に奴隷にされた人々が汗水流して収穫したものを材料にモルタルを作るという身体的な体験を通じて、涙を流すほど感動した。「庭の区画の大きさを見て、モルタルに使う綿をより分け、サトウキビを切ると、独房にいる自分を想像できる。アンゴラは刑務所になる前は農園だった。つまりこれは農園での仕事だ。全てが一体となる。どこにも目をそらせない、奴隷制度という遺産からは逃れられない」。ジャッキーは、ボラン

ティアに庭師に手紙を書くように勧め、その結果、獄中のデザイナーたちは人々が彼らの庭を見て、高く評価していることを理解する。

クラークは、《ソリタリー・ガーデンズ》を人種差別と深く関わるための「強く、思いやりがあり、行動指向の」方法であると見ている。「反対、賛成とかではなく、むしろ庭での活動は奴隷制度や人種差別と同じで身体的だ。この「庭」は敵対の言語、すなわち暴力的で、しばしば握り拳、ナイフ、銃、爆弾へとエスカレートする言語とは対照的だ。庭は、じきに消えゆくものとして私たちが造っているものであり、平和と、私たち皆が受けるに値することについて語りながら、非持続性を実践している。それは、新しい方法だ」。



Solitary Gardens collaborator Rodricus Crawford.
《ソリタリー・ガーデンズ》のコラボレーター、ロドリクス・クロフォード
Photo by Olivia Hunter.

孤独な観想

クレア・タンコンズ

編集ノート

私はフィールドリサーチャーの立場にいる美術史家／文化批評家だが、エスノグラファーとしての芸術家／活動家の立場を振り返ることを余儀なくされている。後者の立場については、20年以上前に美術批評家のハル・フォスターが認定し、戒めている。（『*The Return of the Real*』、1996年）。参加者を観察する状況に身を置くと、過剰な同一化（over-identification）とともに自己の他者化（self-othering）という迫り来る危険をひしひしと感じる。前者はアフリカ系で奴隷にされた祖先をもつ一人の女性としての立場、後者は高等教育という特権を備え、監獄の外にいる観察者としての私。ジャッキーが、これについて自身のバックグラウンドに関してどのように感じているのか、そして社会正義のためのアート・プロジェクト（social justice art projects）にありがちな独善的な告発を彼女はどのように回避しているのか、思いを巡らせている。

ミシェル・アレクサンダーの『新ジム・クロウ法（*The New Jim Crow*）』（2010年）の出版、エイヴァ・デュヴァーネイの映画『13th -憲法修正第13条-』（2016年）の公開、ジェンジー・コハンによる放映中のテレビシリーズ『オレンジ・イズ・ニュー・ブラック（*Orange is the New Black*）』（2013年-現在）、そしてアートのパトロンであるアグネス・ガンドと資金提供団体のフォード財団によるアート・フォー・ジャスティス・ファンド（the Art for Justice Fund）の創設と並行して、ここ数年アーティストたちは刑事司法改革のための闘争にさらなる激しさで貢献してきた。彼らの作品は、監禁の施設、腐敗した文化、そして搾取の経済を暴露することで、非人道的な大量投獄の状況について注意を喚起する。シェリル・ローランドは、『ジャンプスーツ・プロジェクト（*The Jumpsuit Project*）』（2012年-現在）で、6×9フィートの刑務所の独房の区画を地面に線引きし、オレンジ色の囚人服を公の場で着用した。レフ・スポーラーは『ケージ・プロジェクト（*The Cage Project*）』（2015年）で自分自身を檻に閉じ込め、アンドレア・フレイザーは『ダウン・ザ・リバー（*Down the River*）』（ホイットニー美術館、2016年）で「監禁の響き（acoustics of confinement）」を録音し、キャメロン・ローランドは『91020000』（アーティスト・スペース、2016年）で産獄複合体の数を数えた。

ジャッキー自身は、独房監禁 (Closed Cell Restriction) ”宿泊施設” (CCR) のレプリカを木で製作することから始めた。彼女はそれを2007 - 2008年、現代アートの国際ビエンナーレ「プロスペクト・ニューオーリンズ」の第1回展に参加した際に、アートの文脈の中で初めて公開した。ジャッキーはどのようにして、投獄の状態を模倣する表現から離れ、《ソリタリー・ガーデンズ》を通じて文化の復権と人間の解放の有機的なモデルとも呼べる作品へと昇華させたのだろうか。

独房の元々の専有面積の痕跡を示すもの一庭の区画の6×9フィートというサイズと、独房の鉄格子を示すファサードは、有機的な物質によって打開された。すなわち、プロジェクトに使われたサトウキビや綿のようなまさに生の素材と、それらを変化させて実験的な化合物とした画期 (進化) 的モルタルなどによってである。さらに、これらの有機物はその転化する性質によって、変化の手段として具現化され、処罰の固定化の改正と救済の必要性を訴えている。私はサトウキビの収穫時にモルタルづくりをじかに経験し、できたスラブをジャッキーからもらって自宅のバルコニーに野ざらしにして、その耐性を観察した。結果、私は画期 (進化) 的モルタルの適応性と強度の両方を保証できる。もしジャッキーによる庭の選択が、《ハーマンズ・ハウス》の自然な延長だったと理解できるとすれば、彼女がパーマカルチャーとガーデニングを通じて植物の生命に焦点を当てつつ、大量投獄の構造的な解体に向けて概念的なアプローチをさらに進めていることは、私たちが、奴隷制度と、それが日常的に再現されている刑務所産業複合体とを結び付ける助けと

なっている。庭を区画する資材として奴隷の作物 (slave crops) を使用することは、さらに高いレベルに挑んだ、あるいは、より適切な比喻を用いるならば、刑務所産業への単純な批評を超えて彼女の活動領域を広げている。

収監について会話する中で、私が自分自身をどのように位置づけたかは、次の逸話からわかってもらえるだろう。2009年に、私は南アフリカのロベン島に行き、そこで、元収監者とともに、ネルソンマンデラやその他の反アパルトヘイト運動の政治犯が収容されていた悪名高い牢獄施設を見学した。独房に入ると私は悪寒を覚え、囚人の士気を打ち砕くために、捏造された手紙を通じて偽情報を流すキャンペーンが繰り広げられたことを知って怒りが収まらなかったが、私が最も動揺したのは、囚人に与えられた食物の質や量が、「白人」「有色人種」あるいは「バントゥー系」といった階級によって決められていたと聞いたことであった。つまり、そもそもアパルトヘイトというヒエラルキーと闘ってそのために収監された囚人たちは、まさにその人種差別政策の実践が再現されている体質や基盤の中に閉じ込められていたのだった。フード・アパルトヘイトが文字どおり適用されているのだ！ 私が《ソリタリー・ガーデンズ》に関してきわめて核心をついていると思った点は、敷地の境界を定める仕切り壁として植えられたサトウキビや綿と、その真向かいに《ソリタリー・ガーデンズ》の区画を配置していることだ。ジャッキーはそれによって、奴隷の生活における二つの歴史的側面を同時に露わにしている。すなわち、作物栽培を中心とした強制労働と、一方で、奴隷の菜園 (奴隷が自らの生計のために、通常は日曜日に栽培することを



Sugarcane crops grown by Sumell and her team in New Orleans will be used to make the (r)evolutionary mortar for future garden beds.

ニューオーリンズでスメルと彼女のチームによって栽培されているサトウキビは、将来花壇の区画をつくるモルタルの材料に使われる
Photo courtesy of the Solitary Gardens team.

許された菜園」という伝統を受け継ぐ自分自身のための園芸敷地、という二つの側面である。

後者の奴隷の菜園という歴史的な実践について言えば、本当に不満なのは、独房の庭師が自らの労働の実りや私たちの労働を介して彼らが得るべき自由の味をどうして享受できないか、ということだ。なぜなら彼らのために私たちが育てる作物は刑務所の敷地内に持ち込むことが許されていないのである。《ソリタリー・ガーデンズ》の耕作を通じた解放への実践と、刑務所施設によって課せられる禁制とをどのように調停できるだろうか？ 解放の延期と自由

の否定という刑務所運営は、隷属 (slavery) がアメリカ人のDNAの一部であると世間で行われていることが比喩的表現ではなく、まさに現実であることを明らかにしている。なぜなら精神的な剥奪と身体的な衰えは私たちの人間としての構造に有機的に影響を与えてきたからである。

これは自然の植物のライフサイクルと、女性/男性の「人生の四季」との類似性がいかに重要であるかを、一層はっきりと浮き彫りにする。若木として刑務所に入り、キング、ウッドフォックス、そしてウォレスは成長した木として出所

した。ウォレスの場合は枯れ木として出所後、ほんの数日間を生き、土に還ったのだ。

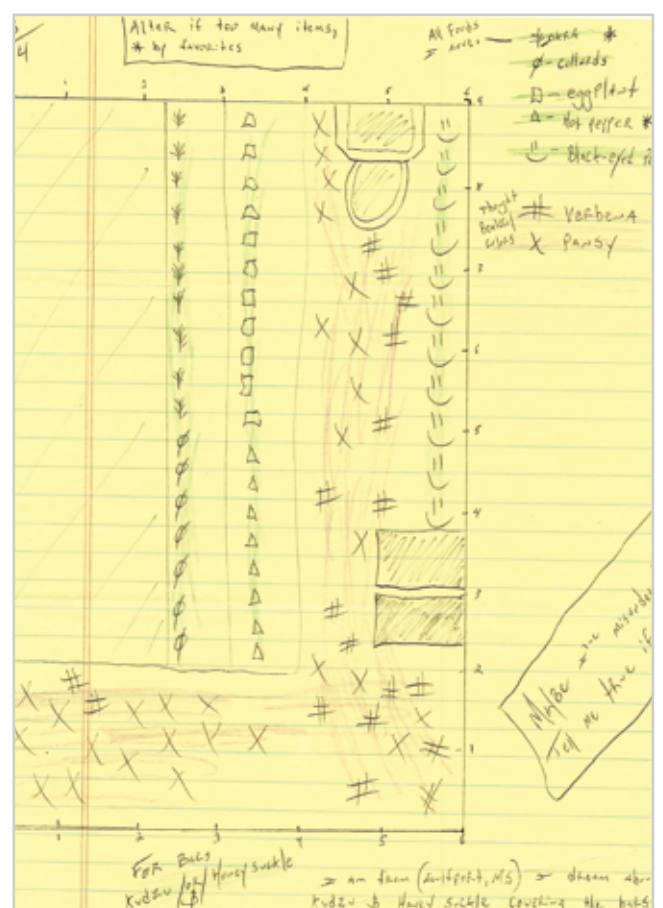
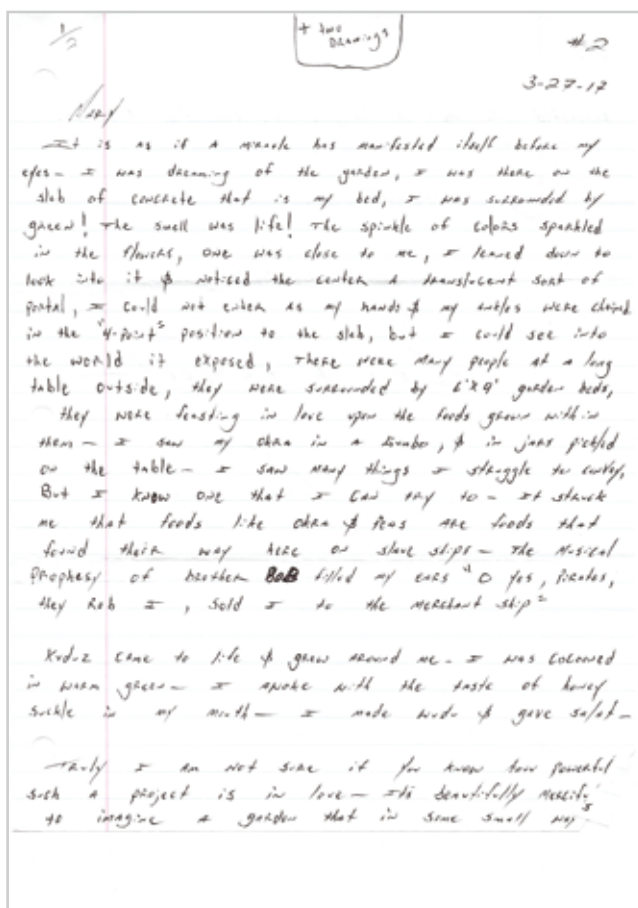
サトウキビや綿花の栽培とフィールドリサーチに戻ると…最近の別の逸話がある。これは収穫に参加するためにやって来て、進んで短刀を握ってサトウキビの茎を切り倒したボランティアの一人との短い対話から始まったものだ。ある時、彼は「サトウキビを切る特権」をどのように楽しんだかについて述べ、私は彼にこう応じた。「そうですか、あなたがいま特権だと思っているのは、奴隷としての私の曾祖父にとって日々の犠牲でしたよ」。これが無邪気な言葉だと即座に思って私自身少し面食らったが、すぐ後に自分の反応が露骨であるのに驚いた。私はフランス領西インド諸島のグアドループで生まれ育った。そこは至る所サトウキビ畑に囲まれており、奴隷にされた私の先祖が労苦以上の働きを強いられたに違いない場所だ。本稿冒頭で、ソーシャリー・エンゲイジド・プロジェクトにおいて自分の立ち位置と意図を認める必要性を述べたことに戻ると、《ソリタリー・ガーデンズ》は、植え付けから収穫、収穫物の消費まで、基本的に統合された実践であるため、より自己を意識しない交流をもたらすことに資する。その結果、あまり意識することのない特権の多くを鮮やかに浮き彫りにする。その中には、若い白人男性として畑仕事に参加するというボランティアの特権や、中産階級の両親に育てられ教育を受けた黒人女性としてフィールドリサーチに貢献するという私の特権が含まれる（両者の特徴の描写は単純化しすぎだが）。これはジャッキーのように、（社会に）関与するアーティストとして長年にわたりアクティビズムの経験を持つ人にとっては何ら新しいものではない。しかし、そのような交流が《ソリタリー・ガーデンズ》

でどのように異なる形で展開され、それらはどんな新しい対話を生み出すのだろうか？ 私たちの、より自己を意識しない状態での社会的自己とともに、より良心的な政治的主観性がどのようにして変化の種を生み、放つことができるだろうか？ そして、ジャッキーの《ソリタリー・ガーデンズ》は、多くの社会正義志向の作品を超えて、どのようにしてその実現により近づけるだろうか？ アーティストも、美術史家も、エスノグラファーも、フィールドリサーチャーもできない。刑務所の内と外にいる独房の庭師だけに可能なのだ。彼らは他の人たちと同じように、その指で土をふるいにかけながら庭を耕している。それによって、もう誰も鉄格子越しに人間性を求めて手を突き出す必要がなくなるように。

クレア・タンコンズは、作品と展示のポストコロニアル政治学についての議論と実践に取り組む学者であり、シャルジャ・ビエンナーレ14：「エコーチェンバーを離れて」（2019年3月7日～6月10日）のキュレーターを務めている（ゾーイ・パットとオマール・コリーフとともに）。

それは、私の心が庭の成長とそれに結び付く生態系全体を
想像することを助けるだけでなく、携わる人々の人間性をも
支える。

—— ジェシー・ウィルソン、独房の庭師



Jesse Wilson's original garden design and written correspondence with the Solitary Gardens team. His garden continues to grow in New Orleans under the care of Sumell and her collaborators.

ジェシー・ウィルソンによる庭のデザイン原案と『ソリタリー・ガーデンス』チームと交わされた手紙。彼の庭は、スメルと彼女のコラボレーターによる手入れのもと、ニューオーリンズで成長し続けている

Photos courtesy of the Solitary Gardens team.



Jesse Wilson's garden in the Lower Ninth Ward, New Orleans.

ニューオーリンズの下9地区にあるジェシー・ウィルソンの庭

Photo courtesy of the *Solitary Gardens* team.

奴隷制度は、一般に信じられているように、1865年には終わらなかった。それは進化しただけである。アメリカ合衆国憲法修正第13条は奴隷制度廃止に対して戦略的な例外を含んでおり、それは「正式に有罪を宣告された」人々に対してである。米国の刑務所は、「正式に有罪を宣告された」有色人種の人々で占められており、白人の割合に比べておよそ約8倍にのぼる。したがって、非人種差別主義的、非搾取的、非階層的な民主主義の秩序の真の可能性を促進するために、刑務所全廃をめぐる話し合いが求められている。

米国では220万人の投獄された人々のうち、毎日8万人から10万人が無期限の独房監禁の下にある。

監禁を言い渡された人々は、6×9フィート（あるいは、より小さいサイズ）のコンクリートと鋼鉄でできた独房に1日あたり最低23時間隔離される。裁判官や陪審員が個人を独房に監禁することではなく、決定は刑務所の職員によってのみ下される。独房監禁の破壊的な、そしてしばしば回復できないほどの影響には、疎外感、人間性の喪失、絶望感、見当識障害、パラノイア、および自殺傾向が含まれるが、そればかりではない。

独房監禁は拷問であり、国連、アメリカ自由人権協会、そして世界中の人権監視団体によってそのように定義されている。それは依然として米国で最も衰弱させる形での刑罰の一つであり、独房反対運動が真の奴隷制度廃止のための目標となる所以である。

—— ソリタリー・ガーデンズ・チーム



Participants in A Blade of Grass Fellow Suzanne Lacy's project *De tu Puño y Letra* in Quito, Ecuador.
エクアドルのキトで行われた、ABOGフェローのスザンヌ・レイシーによる《自らの手で》の参加者たち
Photo by Christoph Hirtz.

「私たちは、
いつ、どこにいるのか？」
スザンヌ・レイシーを
キュレーションするに
あたって

ドミニック・ウィルズドン

編集ノート

これは、スザンヌ・レイシーの回顧展《We are Here》をキュレーションすることに関してウィルズドンが2017年に書き下ろしたエッセイからの抜粋版であり、ソーシャリー・エンゲイジド・アートを美術館でより普遍的に展示するにあたっての、本質的な諸問題を提起してくれる。

ルドルフ・フリーリングとルシア・サンローマンと共に、私はスザンヌ・レイシーのアートの回顧展を共同キュレーションしている。このエッセイを書いている時点(2017年10月)では、私たちはプロセスの終わりよりも始まりに近い。この展覧会は、サンフランシスコ近代美術館(SFMOMA)とイエルバ・ブエナ芸術センター(YBCA)の共同企画で、2019年春にサンフランシスコで開催される予定だ。私たちの仕事が本格的に始まって一年強になる。このプロジェクトは美術館の慣習に対してめったにないような難題を突きつけている。私たちは、レイシーの協働的、一時的、そしてコンテキスト主導の実践(約50年間に及ぶ)を、もともとそこで展示を意図しておらず、それをサポートするには設計されていない環境の中で、責任を持って、完全に提示する必要があるのだ。この展覧会は一人のアーティストの回顧展としての一般的な目的を持っているが、アーティストの作品を順に並べ、歴史化し、それらを最も適切に体験できるようにし、不変の価値を見極め、新しい方法でそれらを公開すること—それらを達成するには、いくつかの標準的ではない方法をとることが必要になるだろう。回顧展はおなじみの形式だが、レイシーのアートでは基本的な前提条件のいくつかを再考する必要がある。ひとつには、素材の問題がある。どんなアクション、オブジェクト、エージェントの組み合わせが1つの作品を構成するのか？ また、オーサーシップの問題がある。他のアーティストを含む、非常に多くの参加者や協働者によって創作されたプロジェクトの展覧会に「Suzanne Lacy」という単一の名前を付けることは何を意味し、それらの参加者はどのようにこの展覧会に関与し、認知されるべきか？ 歴史の問題も

ある。特定の時代や場所の政治状況によって駆り立てられたこれらのプロジェクトをどのように振り返り、それが意味していたことを今でも意味のある方法で体験する方法を見つけることができるのか？ 美学の問題もある。こういった実践を、美術館を支配している美術史(絵画、彫刻、写真)と折り合いをつけることにどんな意味があるのか？ そして、こういった作品はアートとしてどのように制作・提示されるべきか？ 美術館では、このような問題に直面することはまだまれだ。しかし、そうではなくなっている。近年では、社会とエンゲイジし、プロセス主導の方法で活動するアーティストの多くが、美術館で個展を開催する機会を得ている。たとえば、アラン・カプロー、ミエル・ラダマン・ユーケレス、メル・チン、ポール・ラミレス・ヨナスなど。レイシー自身のキャリアの一部に焦点を当てた展覧会も2014年にイタリアのミラノで開催された。確かに、これらの事例や他のプロジェクトのために開発されたソリューションは、私たちも利用できるかもしれない。と同時に、私たちがプロジェクトのために開発したソリューションは、将来他の展覧会で利用されるかもしれない。スザンヌ・レイシーのキュレーターとして、私たちは美術館、つまり芸術の公パブリック・ヒストリーの歴史の中で、彼女のようなアートのための時間と空間を総力を挙げてつくるといふ、新しく、広範囲な貢献の機会を得ている。それは、芸術の公の歴史で発言することだ。

[…]

レイシーのプロジェクトは美術館のために考案されたものではないし、その逆でもない。

美術館でそういったプロジェクトを最適な方法で見せることを可能にする一つの方法は、それらのプロジェクトの美術館にとっての新しい現^{マニフェステーション}れ方を考案することだ。この道を行くと、私たちは根本的な疑問に突き当たる。記憶をたどることによってではなく、以前の素材を使いながら、今(2019年)ここで起きているイベントとして展覧会をつくるという回顧展の在り方は何を意味するのだろうか？このことは、出発点として、私たちを、「今」の(政治的、文化的)特異性と、我々の制度的設定の特異性の双方を引き受けるよう仕向けるだろう。

[…]

スザンヌ・レイシーをキュレーションすることは、キュレーション方法の既存のモデル(ある

いはビデオ、ドローイング、アーカイブなど)では答えが得られないいくつかの課題への取り組みを私たちに強いる。プロジェクトに参加した人たちは、展覧会の企画過程、そしてそのプレゼンテーションの両方にどのように関与し、描かれるべきか？さらに、あるプロジェクトのどの側面が今でも生きているのか？そして、どれを生き返らすことができるか、あるいはそうすべきか？

これまでのところ、私たちはこれらの課題を主に《オークランド・プロジェクト(The Oakland Projects)》(1991~2001)に関連して取り組んでいる。これは、途切れることなく高まっている数々の懸念、特に若者、人種、公共政策についての懸念を具体化する10年にわたるプロジェクトだった。もちろん、私たちが《オークランド・プロジェクト》に焦点を当てるのは、レイ



Code 33: *Emergency, Clear the Air*, 1999, by Suzanne Lacy, Unique Holland, and Julio Morales, was one of eight major works in Lacy's series *The Oakland Projects*.

スザンヌ・レイシー、ユニーク・ホランド、フリオ・モラレスによる《Code 33: Emergency, Clear the Air》は、レイシーの《オークランド・プロジェクト》シリーズの主要8作品の一つ

Photo courtesy of Suzanne Lacy

シーがサンフランシスコ・ベイエリアで制作した主要な作品であり、その歴史は私たちのものでもあるからだ。レイシーのどんな作品においても、その集団的アクションを再構築することは、最初その場に参加した人々の経験と理解を再び引き出すことを意味するかもしれないが、私たちは《オークランド・プロジェクト》を、より深く、より広範な方法で扱いたいと思う。

[…]

最初の段階でのアプローチはこうだった。私たちはキュレーターとして、そしてレイシーはアーティストとして、そのプロセスから距離を置いた。代わりに2人のリサーチャーを引き込んだ。どちらもオークランド居住者で、《オークランド・プロジェクト》のコラボレーターだった。彼らは1990年代から、リサーチのプロセスや目標に影響を与える視点と専門知識を（アートの外から）もたらすことができる役割を担ってきた人たちだ。ユニーク・ホランドは、15歳のときに《オークランド・プロジェクト》に初めて参加し、やがてアーティスト・コラボレーターとなり、最近までアラミーダ郡教育局のコミュニケーションおよび広報担当ディレクターを務めていた。モライア・ウリンスカスは《Code 33》の青少年メディアプロデューサーであり、現在はカリフォルニア大学サンタバーバラ校の公共歴史学科でアーキビスト兼リサーチャーを務めている。それぞれが異なる、補完的な研究の道を追求している。ホランドは、《オークランド・プロジェクト》を後押しする参加者グループの代弁者として、個人間の一連の関係について述べている。ウリンスカスは、青少年政策に伴う一連の制度的関係性をプロジェク

トの中心の立場で説明しており、ある意味で、これは1990年代のオークランドの制度的インフラ、つまり、レイシーの《オークランド・プロジェクト》が介入した環境を構成していた組織（市、学校、資金提供者など）の描写になり得るのだ。このように、私たちは《オークランド・プロジェクト》の枠組みの内側と外側の視点を同時に求めている。私たち自身やレイシーと一致していない視点、つまりプロジェクト自体に組み込まれていない視点を浮上させたいと思う。

私たちはオークランドを《オークランド・プロジェクト》の主演として見るようになった。中心的な問題が若者、人種、そして警察の取締りだったなら、私たちは今、これらの問題が1990年代以降どのように変わってきたか、そして変わっていないかを問うている。オークランドは変化してきた一特にその人口動態や、市民生活を支えるためにアクティブに活動している組織や機関に関しては。人種や社会に関する公の会話も変化している。《オークランド・プロジェクト》は、メディアや政治の中で、10代の若者が危険な存在として取り上げられていることに対応して考え出され、制作された。《オークランド・プロジェクト》が誕生した当時の状況を確認し、2019年の今、それらをどんな環境で再提示することができるか？それは何を意味するのか、それらの問題をアップデートするために何が必要か、そして誰がこのアップデートを担うべきか？

[…]

過去の作品を「再考する」（レイシーは、再制作、再検討、改訂などの用語を使用するのではなく、こ

の言葉で表現することを好む)動機は、次の二つのいずれかまたは両方だ：政治的な適時性と芸術的な可能性である。ICI^{※1}での会話において、彼女は、そのような再考のアイデアや前提の中に、新しい、あるいはまだ実現されていない芸術的可能性を見ているということに触れた。異なる政治的背景—新しい理由、新しいニーズ—を考慮して初期のプロジェクトに戻ることは、価値があり適切だと思われる。今回の回顧展の作品の中で、どれかがそのような改訂の対象になるかどうかはまだわからない。しかし、レイシーが現在、そしておそらく永久に、少なくとも彼女自身が《オークランド・プロジェクト》の再考をこのようなやり方で手掛けたくはないということは明らかだ。これは、ひとつには若者の経験が大きく変化したこと、もうひとつは現在の政治情勢に起因するだろう。今日、白人のアーティストが、1990年代にしたようなやり方で、相互交流や上演を直接振り付けることは不可能だ。

[…]

オークランドに関連して、[オークランド市文化局長の]ロベルト・ベドヤ(とその他の人々)は、現在の最も緊急の社会的、政治的問題は^{ディスプレイメント}強制立ち退きであると指摘し、それを現在の暴力のかたちとして、また都市における黒人の社会生活の抹殺として特徴付けている(過去10年間で、オークランドのアフリカ系アメリカ人の人口は20パーセント減少し、代わってヒスパニックの人口が増加した)。オークランドのようなジェントリフィケーションの進む都市における、国籍を超えた若者文化の変化の要因の複雑さ—たとえば青少年に敵対的な政策、メディア政治、若者

と暴力(被害者および加害者として)、創造的表現と抗議、テクノロジーの進歩、そして黒人文化に対する新しい形の猛攻撃と抵抗—は、レイシーのソーシャリー・エンゲイジド・ワークを再考するという挑戦を価値のある事例にするだろう。そういった会話の流れは、ひとつの疑問、あるいは提案につながる—もし、スザンヌ・レイシーの回顧展が現在において可能な限り完全に行われるとしたらどうなるだろうか？この回顧展が、現代の問題に取り組むこと、あるいは不変の問題の現在の様相に取り組むことを目的とした「生きた展覧会」になり得るようなやり方はあるだろうか？つまり、私たちの時間と場所のために、新しくするというのだ。過去の活動についての展覧会は、「我々はそのにいなかった」という感覚(パフォーマンスの展覧会における危険性)を引き起こす可能性がある。それをどのようにして回避することができるか。その答えは、二つの文脈を同時に提示すること、作品が過去のものでありながら持続しているという現実を我々が心に抱くことができるようにすることにある。これらは終わっていないアート・プロジェクトであり、あなたはそれらを訪ねることができ、道すがら、その遺産に出会うことができる。そしてそれらのプロジェクトを生み出した問題—女性に対する暴力、人種・若者と国家、移民、白人労働者階級の文化など—は、今日でも同じように存在している。私たちはその作品を、歴史化すると同時に非歴史化する必要がある。私たちはそこにいることはできない。しかし、私たちはここにいる。

[…]

※1 ICIとは、Independent Curators Internationalの略称。ニューヨークのキュレーター、批評家、アーティストを集めて、ミュージアムの展示に関して2日にわたる会議を主催した。

最初のサンフランシスコでの展覧会では、YBCAとSFMOMAの二つの非常に異なる施設の間で分担を調整する必要がある。[…]
YBCAは社会的救済を目指して活動している。これは、1960年代と1970年代の地域再開発闘争によって引き起こされた分断に起源を持っている。今日、YBCAは市民・コミュニティ活動ということばで、その物語を語っている。ここはまた、コレクションを持たない施設で(それゆえ、物質的なアート作品に依存していない)、少なくともビジュアル・アートと同程度に実演プログラムが実施されているという多分野横断的な現代美術館だ。スザンヌ・レイシーは、政治的、市民的、教育的実践を探究する傾向のあるそのプログラムに比較的親和性を覚えるだろう。たとえば、今年(2018年)YBCAは、リン・ハーシュマン・リーソン、タニア・ブルゲラ、エリック・マイエンバーグ、エステディオ・デディ・クルーズ+フォナ・フォーマン、そしてデイモン・リッチとジェ・シンによるHectorの作品を発表している。このような文脈を考えると、YBCAはSFMOMAよりもレイシーの実践が早く受け入れられる環境だ。ライブ体験、実践の成果とされるもの、そして芸術外の情報源に対してより寛容なのだ。確かに、YBCAはアート実践のこれらの側面に最もしっくりくるところだ。私たちは競い合う二つの会場を持ち、その二カ所を貫いてどのように一つの展覧会を組み立てるかという課題に直面している。私たちの計画では、おそらく《オークランド・プロジェクト》を、《The Skin of Memory》(1999)、レイシーがバンクーバーで組織した青少年問題に関するプロジェクト《Turning Point》(1995)、《Under Construction》(1997)とともにYBCAで再構成するつもりだ。これらのプロジェクト

は同じ時期に始まっており、レイシーの作品の中で最もプログラムの的にアートを公共政策に結びつけたものだ。YBCAでレイシーをアートに返すことは、生の体験、現在、そして政治へのムーブメントだ。この文脈は、レイシーの作品を現在のために再構成し、翻訳することにおいて、キュレーターとしての私たちを求めている。それは、私たちが、市民とのエンゲイジメントというYBCAの主張と、現代における現代のための芸術の両方を遂行することを求めている。そしてもちろん、オークランドではなく隣接するサンフランシスコで《オークランド・プロジェクト》を紹介することは、それ自体疑問を提示する。たとえば、隣人の責任とは何か？

[…]

SFMOMAは、レイシーの実践をアートと見なすには、あまり居心地の良くない文脈のように思える。ここでレイシーのアートを紹介することは、普通はあまり問われることのない問いを投げかけること、つまり美学と美術史について問うことだ。それは具体的に、どんな美学と美術史なのか？ SFMOMAの支配的な美的体制は、近代後期の抽象、表現派の造形、ポストポップ、ポストコンセプチュアル絵画、そしてさまざまな写真作品(社会ドキュメンタリーやバナキュラーは含むが、少なくともごく最近まで、コンセプチュアルアートにおける写真の使用は除外されていた)から成っている。SFMOMAは主にこれらの芸術形式を念頭に置いて設計されている。美術館のプログラムには、メディアアート(ルドルフ・フリーリングの担当分野)、パフォーマンス、公開討論(私の担当分野の一部)が含まれるが、これらはあまり目立たず、比較



Code 33: Emergency, Clear the Air, 1999, by Suzanne Lacy, Unique Holland, and Julio Morales.

スザンヌ・レイシー、ユニーク・ホランド、フリオ・モラレスによる《Code 33: Emergency, Clear the Air》

Photo courtesy of Suzanne Lacy.

的マイナーな活動分野と言えるだろう。これらのマイナーな表現形式で活動しているアーティスト個人の回顧展プロジェクトは、それらの形式の格上げだろうか？ SFMOMAへの旅立ちか？ 異なる制度の在り方を遂行する実験？ それとも、このような芸術実践の分野を、近・現代美術館が主に展示・収集してきた1960年代以降の美術史と対立させる試みなのか？ 確かにそうだ。しかし、それはまた、メジャーな芸術形式の背後にある衝動が全く異なる方向に突き動かされた成果でもある。

私が示唆したように、もし形式の創作が、プロセスの促進と同様にレイシーの仕事の一部であるならば、私たちはその形式の美的な特徴について問わなければならない。美術館は、この美的特徴が新しいやり方、芸術の歴史を拡張するやり方で可視化されうる場所であるべきだ。SFMOMAで支配的な美的体制にレイシーを導入すると、私たちはそこに両者の相違性と相補性を見出すことができる—それは、言うまでもなくカリフォルニア・コンセプチュアリズム^{※2}に関して、アメリカ西部のランドスケープとバナキュラーな伝統（地域的で、一般的で、実用的な慣行）の描写に関して、またポストポップの身体の探求に関して、そして最近では、英国のブライヤーフィールドとエクアドルのキトでのプロジェクト《The Square and the Circle》と《自らの手で (De tu Puño y Letra)》において、アウグスト・ザンダーやザネレ・ムホリのような写真家が試みた“時代の顔”の類型学との関連性を見ることができる。レイシーのアートは、SFMOMAの最も広く行き渡った美的体制と染色体を共有しているとさえ示唆できるよう。すなわちエルスワース・ケリー、ソル・

ルウィット、リチャード・セラといったアーティストのポストミニマル美学とである。原色使いを見てみよう。《追悼と怒りと (In Mourning and Rage)》から《ささやきと波と風 (Whisper, the Waves, the Wind)》《クリスタル・キルト (The Crystal Quilt)》、その他現在までの多くのプロジェクトで、レイシーは、特に赤と黄色、加えて黒と白を使っている。幾何学と反復の使用を考えよう。そこには、本質的な相違と組み合わせられた美的補完性が見られる。それは、レイシーのアートにおける偶然性、流動性、そして形式の働きに関係している。それはもちろん、彼女の芸術形式は無生物の素材ではなく、人々によって構成されているからだ。厳格に統制されたものと、そうでないものとの間には緊張がある。レイシーの単色使いと幾何学には、統制不可能な要素、すなわち不従順の要素が含まれている。美術館はこれを前面に出す機会を提供すべきだ。レイシーは美学的著作者だが（レスリー・ラボウィッツやスーザン・スタインマンなど他のアーティストと協働で展開されることもあるが）、その美学は他者の生き方を認めている。彼女は参加者に、特定の色の服を着てまっすぐ歩くように指示するかもしれない、そして、もし彼らがその通りしなければ、それでいいとする。これは社会の不測の事態と共振するポストミニマルアートだ。《Between the Door and the Street》を思い浮かべてみよう。ブルックリンの街路で、膨大な黄色の単色が細長く切り裂かれて、女性たちの間に分配されている。形や色の問題を超えて考えてみよう、いかに親睦会 (the social) が異なる機能を果たすのか、レイシーのプロセスにおける労働は、ルイット^{※3}と比較して、どのように構造化されているのか、彼女の作品における公共空間と時間は、

※2 1970年代の南カリフォルニアで生まれたユーモアと風刺を特徴とするコンセプチュアルアート。代表的なアーティストはウィリアム・ウェグマン

※3 ソル・ルウィットは、制作スタッフに作品のアイディア、コンセプトを伝えて作品をつくる、いわゆる“発注芸術”の手法で知られる

セラと比較して、どのように異なって生み出されているのかを考えてみよう。そしてもちろん、『Mapping the Terrain』でレイシーが提唱した「ニュージャンル・パブリック・アート」を考えよう。そこで彼女は、リチャード・セラの《傾いた弧》(1981)に代表された“プランク・アート”をめぐる米国のパブリック・アート議論に一石を投じた。レイシーはアートを残さない。彼女の実践は、SFMOMAで見られるような芸術とは系統の異なる非芸術の活動だ。それは同じ芸術だが、実生活によって関心が喚起される(agitated by life)。私たちの仕事は、アーティストや他の人たちとともに、このアートを美術館と和解させること、そしてより重要なのは、美術館をそれと和解させることだ。

レイシーのようなアートとの出会いでは、何か欠けているという感覚があるかもしれない。なくてはならない行為、オブジェクト、あるいはエージェントはもはや存在しない、もしくは今の時点では目に入らない、あるいはこれから生み出されるのかもしれない。それは、不満なことに、芸術よりも人生に出会うような体験に思えるかもしれない。ポスト・コンセプチュアルアート実践のすべての形に、明らかに不在する要素があるのは当然だと私たちは知っている。けれども、レイシーのアート実践に向き合うときの不在の感覚はそれとは違って、より実際の出来事との関連で不在を感じるのかもしれない。オーディエンスは、完全で満足のいくアートはあり得ないと感じているのではなく、それはあり得たが、今ここにはないだけだと感じているかもしれない。それは罨だ。私たちはこういったプロジェクトに遭遇するとき、自分の実生活に根ざしたかたちで向き合うわけ

ではない。こういった作品を提示するどんな特別の方法も、その完全性を捉えることはできない。何も完全には存在しないし、何も完全に不在することはできない。仕事は終わっていない。私たちの任務は、この実践によって広がる、時間と空間におけるギャップを否定することでも解消することでもない。その間にあるものを表現し、それを今後のためにオープンにしておくことだーとりわけ、自分の活動のためのカリキュラムをここに見つけるかもしれないアーティストのために。そこになければならないのは、心をかき立てるアジテーションーそれは不可欠だ。プロセスにふさわしい不一致と摩擦、形式にふさわしいアジテーションを呼び起こすのは難しくなるだろうが、このアジテーションの存在はもちろん、エビデンスがなければ、プロジェクトは失敗してしまうだろう。

ドミニック・ウィルスドン(Dominic Willsdon)は、サンフランシスコ近代美術館のエデュケーション&パブリック・プラクティス部門のキュレーター(原稿執筆時)。現在は、ヴァージニア・コモンウェルス大学のコンテンポラリー・アート・インスティテュートでエグゼクティブ・ディレクターを務めている。

アーティストに聞く： ブレット・クックが 質問に答える

この号では、ブレット・クックが「どこ (where)」に関連する質問に答える。ブレット・クックは分野を横断したアーティストであり教育者で、複雑なアイデアを引き出すためにストーリーテリングを用い、人間存在の外と内の世界を変革するためにクリエイティブな実践を用いる。通常、彼のパブリック・プロジェクトは、音楽、パフォーマンス、食物、そして芸術を融合した教育学 (arts-integrated pedagogy) を特徴とするコミュニティ・ワークショップから成り、それによって、アートメイキング、日常生活、治療 (healing) の間の境界線を流動的なものになっている。デューク大学およびノースカロライナ大学チャペルヒル校のリーマン・ブレイディ客員教授職、サンフランシスコ・アート・インスティテュートのリチャード・C・ディーベンコーン・フェローシップなどの受賞歴を持つ。また、社会的に重要性を持つコミュニティ・エンゲイジド・プロジェクトの経験を認められ、米国国務省の2012年スマートパワー・イニシアティブ (smARTpower Initiative) ^{※1}の一環としてナイジェリアの文化大使に選ばれた。彼の作品は、スミソニアン/ナショナル・ポートレート・ギャラリー、ウォーカー・アート・センター、ハーバード大学などに収蔵されている。2009年、彼はウェンディ・エワルドとともに『この絵の中の私はだれか：アマーست・カレッジの肖像 (Who Am I In This Picture: Amherst College Portraits)』をアマースト・カレッジ・プレスから出版、2016年にはティク・ナット・ハンと『ティーカップの中の雲 (Clouds In A Teacup)』をパララックス・プレスから出版。現在、カリフォルニア大学バークレー校都市地域開発研究所のコミュニティフェロー、カリフォルニア美術大学のコミュニティ・アーツ・アンド・ソーシャル・プラクティスの客員教授を務めている。彼はまた、A Blade of Grassの2014年SEAフェローの一人である。

※1 15人／組のアーティストを15カ国に派遣し、アートを通じた民間外交を促進するプロジェクト



Photo by Bethanie Hines.

ブレット様

現在私は、ヨーロッパの歴史と私自身の家族というレンズを通して人種差別とそれに関連する抑圧の源の理解を試みるインスタレーションとパブリック・エンゲイジメント・プロジェクトを携えてツアーしています。訪れた先々で（主には学校なのですが）、私はいろいろな部署の人たちを集めて、作品について意見を求める機会をつくろうと試みます。

私の経験では、ダイバーシティ担当の部署は、大抵の場合、このプロジェクトを自分たちの学校に呼ぶことに熱心ですが、展示するための適切なスペースを見つけることができません。なぜなら学校のギャラリーはそれぞれ独自のアジェンダを持ち、足並みが揃っていないのです。たとえば、権利を剥奪されたアーティストとか、学生の作品、教職員の作品に焦点を当てようとしていたり、作品の主題が適切ではないと感じていたり、すでに白人性（whiteness）に焦点を当てている場合もあります。私が学校にアプローチする際に、このギャップを埋める方法について何かアドバイスをいただけますか？ これに関連して、複数の部署と協働することについて何か考えをお持ちでしょうか？

アン・メイヴァー（オレゴン州、ポートランド）

アン様

質問をありがとう。そして人種差別を理解するのに重要なあなたの作品を分かち合う機会を持てておめでとう。それを聞いて、私がとある都市の公立高校で、一流のアートコレクションから展覧会をキュレーションする講座を共同で教えていたときに行ったプロジェクトのことを思い出しました。その講座では、コレクションの作品に基づく人種、性別、階級に関する対話の特徴とし、さまざまな非営利のアートスペース（アートの創作や発表の場）と協力関係を結びました。振り返ってみれば、私が重要と考えた要求の一つが、プロジェクトと私自身の拠点をアートスペースではなく学校に置くことでした。これらのアートスペースは主要な資金提供者であり、さまざまな形でプロジェクト内での権限を握っていました。

私は学校に深く根を下ろすことで、それらのアートスペースが考えもしなかつ

たであろう方法で仕事の内容を広げることになりました。週に3時間のスタッフミーティング、放課後の専門的な能力開発の演習、そして学校でのダンスパーティの監視役。それによって、私は学校の文化の一部、エコシステムの一部となり、教員、学生、そしてスタッフから学び、その結果として彼らが私を信頼し、ともに学び、そして私を支持してくれたのです。これらは時間を経ることでは構築できない関係性であり、学校のさまざまな部署とアートを橋渡しする能力は、この関係性の質に基づいていました。

したがって、展覧会と授業がプロジェクトのゴールであるように見えたが、部署を超えた関係構築こそが、真にアートであり、プロジェクトの後に長く残るものでした。これがプロジェクトを成功に導いた要因でもありました。教員とスタッフが熱心な支持者や協力者となり、講座と展覧会を学校全体の芸術融合イニシアティブに成長させたのは、分野を越えた人間関係を通じてでした。これらの人間関係がもたらした付加的な恩恵として、陳列・展示スペースについての洞察がありましたが、しっかり意図し、経験を積んだ私の見通しをもってしても、それらを事前に想像することは全くできませんでした。

私は、学校やアートスペースにとって何が良いのかを指示したり、彼らが何をすべきか、あるいは彼らがどのように関係を築くべきかについて説得したりするために、アーティストとしての自分の力を使うことはしていませんでした。その代わりに、私たちはその過程を通じて、互いの利益のために何かを創造しようと交渉し、力を分かち合うことができる関係を築きました。これは学校の内部でも、学校とアートスペースの間でも起こりました。

私たち自身の行動がどのように他者に苦しみをつくり出すかを探求し、その省察を共有することは勇気ある仕事です。それは、私たち自身の、あるいは私たちが働くスペースにおける振る舞いを修正するためのより大きな挑戦という恵みをもたらします。アメリカの社会は、私たちの人種差別主義的な過去と取り組むために、正しい理解に基づく歴史の学習と集団的な修復的司法を切望しているとはいえ、個人や組織による日々の行動が、力の不均衡を強化し集団的な苦しみを持続させているのです。私たちの仕事や生活において関係性のプロセスとしての対話をどう実現するかは、私たち皆の中にある抑圧されているものを解放するという夢の証となるのです。

ブレット

ブレット様

私はさまざまな場所で、人々とともに多くのソーシャリー・エンゲイジド・プロジェクトに取り組んできました。そして、多くの場合、そのコミッショナーやプロジェクトのパートナーは、コミュニティのすぐ近くの「どこか (where)」をプロジェクトの拠点にしたがります。

私はこのやり方がよく提案される理由を理解しています。それは、これらのプロジェクトが大抵の場合、地元の歴史や過去の産業、あるいは地域の持つ美しさや魅力を素材にしているためです。私は最近、このことが悪い思い出を蒸し返したり、内向きの態度を育むことになりうると考えています。私の質問は、あなたはどのようにして、人々が日常から離れて外の世界を見られるような、より広く、より普遍的な「どこか」にプロジェクトを位置づけることができるのかということです。そのコンテキストが隣近所の範囲よりも広いとしたら、どのようにして人々の関心をとらえることができるのでしょうか？

ダン・ラッセル (英国、ゲーツヘッド)

ダン様

自分たちのいるところから始めることは理にかなっている、とアートの資金提供者やコミッショナーを含む多くの人が安易に想像します。すぐ近くの「どこか」は、具体的で有限なものに見えます。そしてあなたが言うように、この「どこか」はあらゆる種類の理解と誤解の習慣がつきまとうところでもあります。深く見て対話することによって、「ここ」の同一性についてのどんな認識の中にも、無限の違いがあることが明らかになります。その違いは個々人の地理的、文化的、空間的、時間的な限界を超えて参加者を突き動かします。

私にとって、ソーシャリー・エンゲイジド・ワークの基礎になる部分とは、この深く見るという状況をつくり出し、参加者が個々にそして集合的に、何を重要と考えるかを見つけることです。ここで価値があるものとは何か？ どうやって私たちはその価値を理解するのか？ 私たちがこれらの価値観を理解するようになるとき、その集団的な学びや変化を強化できるさまざまなタイプの専門知識は何なのか？ この探求は、私たちがいる「どこか」についての先入観を見直

すための手段となります。

対話的なプロセスのための空間として、私は人々が学べる環境を意図的につくり出すことに取り組んでいます。これはあなたが言う「隣近所の範囲」が、自己の探求を通して、そして他者との対話を通して無限の方向に拡張することが可能な環境です。私は意図的にその環境を構築しようと試みています。それは身体的なものもあれば、知性に訴えるもの、感情に訴えるもの、そして精神的なものもあります。実りの多い学習環境をつくることにおいて重要なのは、単純に手本になること、あるいは自分の行動に強く責任を持つことです。それは単に、尊敬と平等の意識からファーストネームで呼び合って話すようなことを意味するのかもしれませんが。それは、私たちの期待を再検討することに繰り返し時間を割くことを意味するかもしれません。それによって私たちがアジェンダを共有していることが明らかになります。あるいは、コミュニティに入るゲストとして、コラボレーションにおける私の専門知識と役割は、外部からのコンテキストを提供すること、そして、触媒とは言わないまでも、外部からの見方と影響という理由付けになるということかもしれません。地元の人たちに敬意を払うのは当然ですが。

若い頃の私は、コラボレーションについて「私はアイデアを持っている、あなたは私がそれを実現するのを手伝う、それを私たちはコラボレーションと呼ぼう」というように考えていました。私は今、コラボレーションを、参加者全員が概念構築のプロセスと成果の両方に相互に貢献することだと考えています。このプロセスを通じて、私たちは皆の関心を代弁する新しい「どこか」を共に創造しています。なぜならそれは、「私」と「私たち」を反映しているからです。コラボレーションという継続的な発見のプロセスでは、対話、ディープリスニング、そして学習が絶えず起こります。コラボレーションのプロセスの最良の結果は、ただ一つの本質やあらかじめ設定された観念を定着させることよりも、一連の進化するアイデアや新しい在り方を、私たちのそばから、そしてそれを超えて示すことにあります。

ブレット

A Blade of Grass Magazine

Content Editor	Jan Cohen-Cruz
Designer	Karina Muranaga
Managing Editor	Sabrina Chin
Ask an Artist Editor	Emma Colón
Project Advisor	Prerana Reddy

日本語版『ア・ブレイド・オブ・グラス』

編集・翻訳	アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会 [工藤安代、清水裕子、秋葉美知子]
翻訳協力	金子望美
デザイン	井出竜郎

A Blade of Grass Magazine Japanese Version

Editorial Team	SEA Study Group at Nonprofit Organization Art & Society Research Center Yasuyo Kudo, Hiroko Shimizu, Michiko Akiba
Assistant Translator	Nozomi Kaneko
Designer	Tatsuro Ide

制作・発行	特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター 〒110-0005 台東区上野3-13-9 原田ビル201 E-mail: info.art-society.com website: www.art-society.com
-------	--

Published by	Nonprofit Organization Art & Society Research Center #201, Harada Building, 3-13-9 Ueno, Taito-ku, Tokyo, 110-0005 E-mail: info.art-society.com website: www.art-society.com
--------------	---

A BLADE OF GRASS

81 Prospect Street, Brooklyn, NY 11201
info@abladeofgrass.org www.abladeofgrass.org





特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター

〒110-0005 台東区上野3-13-9 原田ビル201

E-mail: info.art-society.com website: www.art-society.com