

アーティスト・リサーチャーという立場と方法論

—制作実践と研究的手法をめぐる試論—

Artist Researcher as Position and Methodology

— A Preliminary Inquiry into Artistic Practice and Research Methods —

加藤 巧 KATO Takumi

(美術領域)

【要旨】

本稿は、Practice as Research (PaR) / practice-led / practice-based / artistic research の国外言説を踏まえ、日本の公開資料に基づく観察と二つの実践——「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」(2019) / 「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」(2025)——の分析から、芸術実践を通じて知を生み出す営為である artistic research の担い手 = Artist Researcher を倫理的・方法論的スタンスとして提示する。事例では、保存修復理論を踏まえた制作—保存—展示の一体設計、照明起点の展示構成、無色パール剤を boundary object とした非融合的横断性を検証し、運用面では記録性・自己記述・第三者検証可能性を満たすアーカイブ設計(議事録 / 設営ログ、刊行物、ウェブ公開)を示す。さらに、提出形式(展覧会・論文・書籍・ウェブアーカイブ)の選択そのものが記述と評価を共に規定することを論じ、提出形式(form)自体が、Artist Researcher の視座から再設計・更新の対象となりうることを示す。あわせて、研究公正の観点から、記録性を核とする基本的な留意点に触れ、芸術実践における「リサーチ」の検証可能性と Artist Researcher の実践態度を論じる。なお、本稿自体が、自己の実践を対象化し自己批判を組み込むことで、論文というフォームを用いて行う artistic research の試みである。結論として、Artist Researcher を、リサーチを自己目的化せず、あり方の自己定義を留保しつつ、決定不能性とともにある「座りの悪い在り方」として位置づけ、国内における方法的議論の足場を提案する。

1. イントロダクション

Richard Sennett 『*The Craftsman*』(Sennett, 2008)¹⁾の邦訳には、「作ることは考えることである」という副題が与えられている。セネットが本書で論じるように、日常的な「作る」という営為がすでに「考えること」と不可分であるという指摘は、本来自明であるはずだ。しかしこの視点は、美術や芸術の領域ではしばしば見過ごされてきた。

近年、芸術とリサーチとの関係性が可視化されるようになり、「Research-based Art」 「artistic research」などの呼称とともに、調査や探究のプロセスそのものが制作の一部として表現されるケースが増えている。文献調査やフィールドワークを通じて制作が展開される形式は、特に2000年代以降、ヨーロッパ(とりわけ北欧・オランダ・オーストリア・スイス)およびオーストラリア・イギリスを含む諸地域でも制度化・議論が進んできた。

芸術における「研究」とは何か、「制作」との関係性をどう定義しうるか、という問いは繰り返し検討されてきた。前述の「Research-based Art」 「artistic research」をはじめ、「Practice as Research」, 「Practice-led research」のような、芸術実践と研究的手法を統合するような実践を指す類似の概念や用語も、前述の地域を中心に使用されるようになって久しい。そんな中、継続的に研究的・芸術的手法を統合しながら実践を行う実践者を指

す呼称として「Artist Researcher」という語も登場している²⁾。

筆者自身も、2018年に City & Guilds of London Art School（イギリス）にて半年間のレジデンスを行った際、現地の保存修復技術や絵具会社の歴史を調査する実践を通じて「あなたは Artist Researcher だね」と紹介された経験がある。この経験は、絵画制作と知的探究が同時進行し、互いに浸透しあう可能性を体感的に示すものであった^{3, 4)}。

一方で、日本国内ではこうした概念や実践が広く共有されているとは言いがたい。研究と制作の関係性、実践知と理論知の交差点にある活動は、しばしば制度や言説の狭間に置かれてきた。アーティスト・イン・レジデンスや芸術祭など、地理的・文化的条件を踏まえた制作事例が増えるなかで、制作とリサーチがいかに関係するかは、いまだ個別の実践に委ねられている。その過程で、地理的・文化的条件への言及それ自体が「リサーチ的な芸術実践」（本稿では PaR 等の制度枠とは同義にしない⁵⁾）として受容される場面も散見されるが、評価の根拠や方法論的要件が明示されないままでは、実践の是非を判断するための検討材料はなお十分とは言い難い。

Janneke Wesseling は『*See it Again, Say it Again*』（2011）において、「リサーチ」という語が現代のアートシーンにおいて 'buzz-word' 化していると指摘する⁶⁾。一方で、ポストモダンの時代において、リサーチが芸術実践と密接に織り重なり、リサーチそのものが作品になり、リサーチが「思考のプロセス」を表す道具として機能することもある。そんな中、リサーチャーとしてのアーティスト「Artist Researcher」と呼称される立場は、どのような立場を引き受け、既存の「リサーチ的な芸術実践」に批判的なパースペクティブを与え、かつ更新しうるのだろうか。

本稿ではこの問題意識を出発点とし、Artist Researcher という立場を、日本国内における制度的・実践的文脈の中でどのように方法論的に定位しうるかを検討する。筆者自身の複数の実践を対象としつつ、そこに生じる制作とリサーチの往復運動が、いかなる構造的条件や倫理的選択に支えられているのかを観察し、自己言及性と厳密性とを同時に担保する可能性としての artistic research の枠組みを考察する。

2. 国外における用語・制度の整理—Practice as Research, Practice-led research,

Practice-based research, artistic research, そして Artist Researcher—

本節の目的は、Artist Researcher をめぐる用語の整理と運用の区分を示すことである。具体的には、①教育・研究機関における制度的用法と、②美術実践／文化実務における実務的用法を区別して参照する。日本の状況については、制度の可否を断ずるのではなく、本稿が確認できた公開資料と文献の範囲に基づく限定的な観察として記述する⁷⁾。

Robin Nelson（2013）は、『*Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*』において、「実践としての研究（Practice as Research）」という概念を打ち立てる必要が生じたのは比較的最近のことである、としながら、「芸術の実践」

と「アカデミックな研究」とが別々の領域として存在してきたとし、自らの実践を通じて探究を行う芸術家たちもまた、それを「研究」とは捉えていなかったかもしれない、としている。Practice as Research (PaR) は、ある人々にとっては「捉え難いもの」——つまり「どう始めればいいのか分からない」、確立された“学術研究”の枠組みと容易に折り合えない「理解不能な」芸術的アプローチと捉えられている向きもあるとしながらも、PaRとは「実践が探求の主要な方法である研究プロジェクト」を含んだ意味を持つ、とする。

また、PaRと類似の語としてオーストラリアで使われる「practice-led research (実践主導型研究)」においては研究における実践の優位性を主張する用語であり、知識が「(実践の)後からついてくるもの」「副次的なもの」として捉えられる余地を含んでいることに注意を払っている。

「Practice-based research (実践基盤型研究)」も同様にPaRと類似の用語として使われているとしつつも、伝統的な文章(書籍や論文)で記述される研究を指すものとして位置付けたい、としている⁸⁾。

「artistic research (芸術的研究)」は特に視覚芸術分野でよく使われる用語だとしている。

Henk Borgdorff (2012) は『*The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*』において、当時2012年時点のオランダを中心としたヨーロッパでのartistic researchにおけるネットワーキングや各国の主要な研究者、研究機関や団体のマッピング、リストアップを(十分でないとしながらも)詳細に行ったうえで、アカデミアにおけるartistic researchの制度化について議論を展開している⁹⁾。第5章「*Where Are We Today? The State of the Art in Artistic Research*」において「現状 (state of the art)」などというものは存在しないとしながら、いまだartistic researchは進行中の領域であるとBorgdorffは強調しているが、その中でもartistic researchが通常の芸術実践とどう異なり、認識論、方法論的な特性はどのようなものであるか、アカデミアとの関係や政策などのプログラムとの関係のあり方、その承認のされ方や評価基準、他の学術分野研究との類似・相違点や生活領域との関係、査読付き学術誌においてどのように具体化されているかなどについて検討している¹⁰⁾。つまり、artistic researchという語については、用語の定着が先行し、そのあり方や定義についての論争が進行中であること、もしくは「(定義や方法論などについての検討が)進行中であること」がartistic researchの要件であるかのように、完全な定義づけを避けている。

そして、本稿で中心的に取り扱う「Artist Researcher」の呼称においても、「Artist Researcher」または「Artist=Researcher」「Artist-Researcher」と表記に揺れが生じうる。

Célio Paillard (2014) は、「ARTIST, RESEARCHER, ARTIST-RESEARCHER,

「RESEARCHER-ARTIST, RESEARCHER, ARTIST」と題するエッセイの中で、この表記と実態について、アーティストでありリサーチャー（研究者）である立場から感ぜられる「実存の揺れ動き」について、「Artist」「Researcher」「Artist-Researcher」「Artist=Researcher」と分解しながら、アーティストとリサーチャーとの関係について思索している。このテキストでもまた、Célio自身の活動やテキスト、または「Artist Researcher」の定義を補強するためでなく、「あり方を問う」に留める態度が認められる¹¹⁾。

Laura Gröndahlもまた、artistic researchとその他の芸術活動との境界は明確に定義されていないとしつつも、artistic researchを行う者を自然に「artist-researcher」に接続している（『*Artist, researcher or artist-researcher?*』2024）¹²⁾。Borgdorffが³ artistic researchを「境界的な営み（boundary work）」としているように¹³⁾、「artist-researcher」は芸術的営為そのものを通じて新しい知識を求めるとして科学者と異なり、その主とするコミュニケーションは言語のみならず自らの芸術を通してでも可能であるとする。さらにGröndahlは、科学者、もしくは芸術家、とりわけ現代美術の領域においても、その枠組みの限界を理解するときには拡張が起きうるとし、artistic researchおよびartist-researcherが日常的で自明と見なされる最も単純な技能を探求することさえ、私たちがどう在り(how we are)／どう行動し(how we act)／どう交流するか(how we communicate)という深い問いを生み出し、人間の営み全般において新しい視座を開きうると論じている。

Simona Polvani (2014) は、イタリアおよびフランスにおいて、「アーティスト＝リサーチャー（Artist-Researcher）」という立場の制度的受容が、英国・オランダ・ドイツ語圏諸国と比較して著しく遅れていると指摘している。とりわけイタリアにおいては、1970年代にボローニャ大学に設置されたDAMS（Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo：芸術・音楽・舞台芸術の学際的研究拠点）が、芸術と学術の統合を試みた先駆的な場であった。

このDAMSでは、ウンベルト・エーコによる記号論の講義が開講されるなど、理論家・批評家・実践者が交差する場として機能していた。組織運営も、かつてのバウハウスとその教授陣の制度に倣い、制作と知の往還的關係を基礎とする構造が意図されていた。しかしながら、イタリア国内では、音楽・演劇・美術・映画といった芸術分野の高等教育機関が大学とは別に存在し、その機能分離を尊重する制度的設計が長く維持されてきた。

このような制度的背景から、イタリアでは芸術実践とアカデミック・リサーチの混合志向は徐々に見直されながら再分離が進み、大学制度の枠内でアーティストを「研究者」として受け入れる土壌は築かれなかった。こうした状況について、ドラマトゥルギー教授であり批評家でもあるGerardo Gucciniは、「アーティスト＝リサーチャーという存在は、

イタリアの学術界においては依然として『異物』である」と述べている¹⁴⁾。

いずれにおいても、「Artist Researcher」という立場、または「artistic research」に類する実践に関する議論は盛んに行われつつも、用語の定義には揺れがあり、派生する類似の用語もまた一定の広がりがある状況といえよう。しかしながらその中でも確実に、大学教育や研究機関などで「アーティストであり、リサーチャーである」立場の実践が制度的に承認されている場が広がって久しいと言える。換言すれば、「Artist Researcher」というあり方や類する存在、または活動の実態については欧州、環太平洋地域において存在が認められる現状がありながらも、その定義または制度内でのありようについてはいまだ議論のさなかにあり、むしろその存在のあり方を議論する「自己言及性／自己批判性」すら「Artist Researcher」の特徴であるとすらいえる状況が今もなお続いていると考えられる。

そんな中、日本国内においては「research-based art (リサーチ・ベースド・アート)」という語が使われるようになり、アーティストが「リサーチを行う」と言及する場面もまた可視化してきた一方で、評価の根拠や方法論・倫理の明示を伴う公開の議論は、本稿が確認できた範囲では限定的であった¹⁵⁾。そして、「アーティスト・リサーチャー (Artist Researcher)」という呼称は、教育機関や研究機関において制度的に整備されているとは言い難く、学術文献においても用例は極めて限定的である。実際、CiNii ResearchやJ-STAGE等の学術データベースにおいても、該当語を用いた査読付き論文はほとんど確認されていない(2025年9月現在)¹⁶⁾。

これらの現況を踏まえたうえで、本稿では、日本において未整備な「アーティスト・リサーチャー」という立場を、国際的な概念整理と筆者自身の実践の反省的分析を通じて、当該立場からの実践(=artistic researchの担い手としての実践)における知の自己批判性と制作の構造的記述を接続する方法的可能性を検討し、議論を進める。

なお、本稿では、芸術実践を通じて知を生み出す営為を指す語としてartistic researchを用いる。さらに、本稿で用いる「Artist Researcher」は、筆者の2018年の英国での滞在時に口頭で参照された呼称^{3,4)}を起点に、先行文献に照らして方法論的態度として再定義して用い、artistic researchの担い手を指してArtist Researcherと表記する。Practice as Research (PaR)／practice-led research／practice-based researchは、原典に言及する場合を除き参照語として扱い、概念上はartistic researchに包摂して論じる。英語表記は次で統一する：artistic research (一般名詞・小文字)、Artist Researcher (本稿固有の呼称・頭字大文字・スペース型)。原典に固有の綴り(artist-researcher／Artist=Researcher等)が必要な場合のみ引用時に原表記を維持する。

また、本稿でいうArtist Researcherには、①制作のための単発的な資料収集にとどまり記録性と自己記述を欠く実践、②事後的に概念語を付与するのみで方法・記録・批判可能性の実装がない実践、これらは含めない。これらは第三者検証可能性と原理的再構成可

能性²⁴⁻²⁶)を満たさず、分析単位として妥当しないためである。

3. 実践事例から見る記録と構造

以下では、筆者が関与した2つの実践——2019年の「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」(京都大学総合博物館)、2025年の「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」(BankART Station)——を取り上げる。

いずれも「Artist Researcher」という立場を前提に行われたものではないが、複数の専門領域と協働し、制作と記録、議論の往還を含む実践であり、Artist Researcherの態度を検討する素材となりうる方法的特性を備えていた。本節は、これらの実践を後付的に理論化・定義づけすることを目的とするのではなく、Artist Researcherが自身の実践を議論の俎上に載せる際の方法的前提——記録性、自己記述、批判的反省——に照らし、それらがどのように現れた／現れなかったかを観察する素材として提示する。

この提示は、「Artist Researcher」における倫理的要請の一つである自己批判性を担保する方法でもあり、実践の再検討可能性を内包する試みである。そのため、先行の領域横断事例の網羅的比較は行わず、自事例を素材に再構成可能性と自己批判性を検証することに重点を置く。

3.1 「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」(2019)

3.1.1 実施の経緯と体制

本プロジェクトは、保存修復士・田口かおり氏と筆者の対話を起点に、現代美術作品の保存と修復、芸術作品と時間との関係性を探ることを目的として2016年頃から構想した。2019年に京都大学総合博物館での展覧会として結実し、2021年には記録集としても発表した^{17, 18)}。

展覧会においては、実際に芸術作品に触れる異なる職能の実践者——制作者(筆者)、保存修復士(田口氏)、インストララー(土方大氏)——がコアメンバーとして協働した。また、Cesare Brandi(1963)の「予防的保存修復」理論を方法論的基盤に据え、制作段階から保存修復的視点を導入する体制を構築した¹⁹⁾。

さらに、参加アーティストやデザイナー、コーディネーターを含む多職能チームを形成し、岡田温司氏らによる理論的・歴史的検討も念頭に置いた委員会体制をとった。

3.1.2 実施内容

2018年から展覧会開幕まで、SkypeやWherebyを用いたオンラインミーティングを継続し、SlackやGoogle Driveを併用して記録体制を整備。制作プロセスの記録、議論のアーカイブ、保存修復的検討を逐次的に行い、保存対象としての物理作品とその記録体系の連動を設計した。

物語作家・井田照一の未発表作《タントラ》では、調査・什器設計・再構成を試み、現代作品の保存と展示方法の再検討を行った。会期中には保存の観点から展示替えを実施し、会期後にはウェブサイトでアーカイブ公開、記録集の刊行、出張シンポジウムの実施を通じて多層的な記録・共有の枠組みを構築した（図1）。



図1 「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」(2019) 展示風景。井田照一《タントラ》シリーズのために、作品の表裏面を同時に見るための什器を制作。議論には保存修復士、インストーラー、作家（筆者）が関わった。（撮影：守屋友樹）

3.1.3 方法的観点からの考察

筆者は、企画立案者、マテリアルリサーチを基軸とした制作者、企画運営者、といった複数の職能を交差的に担うこととなった。他の関与者も同様に職能を越境し、思想的背景を共有した上での相互干渉実践を展開したことで、複数の職能の実践者が独立的な活動をしながらもひとつの企画を共有する、芸術実践と研究実践が同時並行する構造が自然発生的に形成された。

記録においては、Brandiの理論を念頭に置きながら、クラウド上に構造化しながら蓄積した。この記録情報は、展示空間とアーカイブの双方に浸透し、制作方法・保存修復方法・設営方法・人員配置・使用物品・議論記録を一体的に整理した。

ただし、このようなリアルタイム記録は人的負荷を伴い、論理構造にプロジェクト全体が傾斜しすぎる可能性もある。そのため、制作現場では「揺らぎ」や「身体的応答性」を保持する意識的配慮が必要であり、「記録／保存」がもたらす制度的重力との距離感を調整しながら進行した。

モノへの回帰という判断は、当時の映像作品保存議論を意図的に後景化し、「現代作品の保存修復における足場作り」として、マテリアル・スタディの地盤を整える意図と理解されたともいえ、企画における物理的・人員的限界も事前に捨象する必要も生じた。

このように、「タイムライン」は現時点から振り返って、記録性、協働構造、保存修復

理論の実装という複数の層において、Artist Researcher 的実践の方法的布置が結果的に立ち上がっていた事例と位置づけられ、書籍、ウェブサイト、批評、シンポジウム記録を基に検討・批評可能という点でその評価・批判可能性を持続していると言える。

3.2 「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」(2025)

3.2.1 実施の経緯と体制

2025年にBankART Station（横浜市）で開催された本プロジェクトは、筆者と色材・光学・化粧品開発分野の研究者である山脇竹生氏（以下、山脇氏）との共同研究から派生し、展覧会として構築した²⁰⁾。

両者の出会いは、異分野間の学際的連携を支援する「ファンダメンタルズ・プログラム」への参加を契機とし、絵画材料に関する共通の基礎文献を有していたことから議論が活性化し、2023年7月に研究が始動した²¹⁾。両者の拠点がそれぞれ岐阜市（筆者）、横浜市（山脇氏）と、距離的な制約を最小限にするため、Zoom・Microsoft Teams・Discordを併用した定期的なウェブミーティングを実施しつつ、無色パール剤（色素を持たず屈折・反射・干渉により構造発色する素材）を中心材料として選定。材料サンプルの相互送付や、パール剤の元となった真珠の文化的背景に関する三重県での調査なども行いながら、約半年間の準備を進めた。

2024年9月に会場が確定した後は、展覧会構成と体制整備を進め、インストーラー、デザイナー、照明専門家らとのチームを組成。筆者と山脇氏の対話を通じ、「異なる立場にある人間が、同じ対象（光／パール剤）をどう見るか」がプロジェクトを展示形式で構成する上での中心テーマとして浮かび上がった。

この展覧会は、美術的／科学的アプローチをいずれも過剰に中心化せず、素材・実証・実践が対話的に交差するストーリーを目指した。パール剤を中心に据えた物質的対話から、「領域横断」の新たなモデルの提示を志向している。

3.2.2 実施内容と成果

本展において特筆すべきプロセスとして、以下の点が挙げられる：

1. 照明を起点とした展示構成

プロジェクトや調査、二者間の交流を通じて行われた真珠調査／テストピース制作等から、光の当たり方で見え方が変わる無色パール剤の視覚特性とそこから検討された絵画材料運用や絵画技術（屈折を念頭に置いた絵画表現）と、「芸術実践者と研究者のような立場の違う者たちがともにひとつのものを見ること」を中心に据えた展覧会テーマ²⁰⁾を踏まえ、展示設営作業の中心を「作品をはじめとする展示物」ではなく「照明」と設定した。仮展示図面を作成したのちに現地照明の位置を含めた検討を現地で照明設計者・伊藤啓太氏とともにに行い、照明位置に合わせて壁面レイアウトを再設計し、議論と現地調整を重ねた。

実際の設営では、まず照明ダクトレールの位置から逆算した位置に仮設壁を設置し、その後作品設置をする前に照明機器の取り付けを行ったうえで、その後の作品設置時に光の当たり方に最適な展示設営を検討しながら決定するという手順を取った(図2、3)。展示設営の途中段階でも、土方大氏(設営)との協議を通じて《Painter's Desk》の設置角度などを現地調整した。こうした再帰的・対話的な設営プロセスを取ることで、展覧会とプロジェクトに通底する「光」「異なった立場からモノを見ること」といったプロジェクトの指向性を、照明・作品をはじめとする展示物・議論と研究的テキストが併存する空間として構成した(図4、5)。

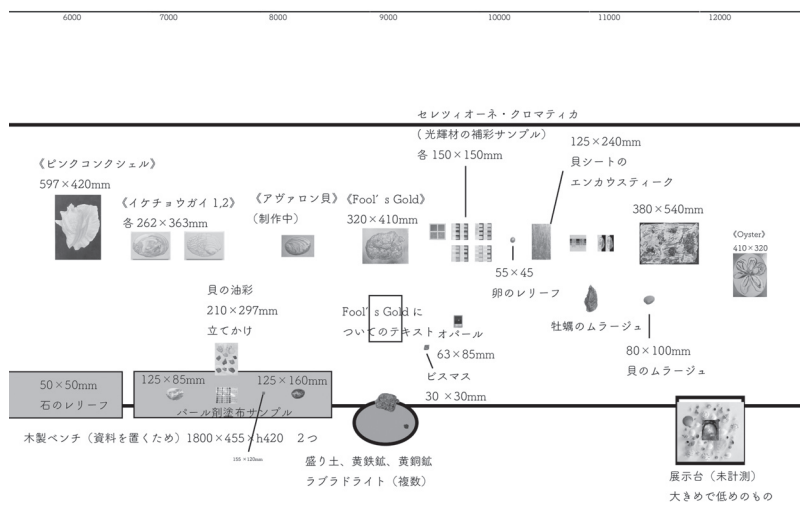


図2 「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」展示計画・仮壁面図(2024年12月時点・一部)



図3 「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」展示風景 | 2025年2月(撮影:守屋友樹)
図2の仮壁面図の比較的均等配置に近い計画から、実際の会場の照明に合わせて位置を調整した例。作品と展示物品は不規則な間隔と高さに配置されているが、照明と鑑賞者の立ち位置の関係から無色パール剤や光輝剤の視覚的効果が実感しやすい場所に変更されている。

また、展示照明を担当した伊藤啓太氏から拡大鏡と照明が一体型になった照明器具の紹介を受け、筆者は無色パール剤を有色顔料のグレージング材料として用いたエッグテンペラ絵画に照明器具を取り付けた作品《To Paint (on the arm)》を制作（図4、5）。これは化粧品の塗布サンプルをモチーフとしたもので、光の変化に対する応答として機能する設計とした。



図4、5 加藤巧《To Paint (on the arm)》594×490mm | 顔料、卵黄、アクリル樹脂、炭酸カルシウム、
膠、亜麻布、木材、照明器具 | 2025（撮影：守屋友樹）
エッグテンペラの応用で無色パール剤を表面層に塗布し、該当部分に拡大鏡付き照明が当たる
ように設計している。

2. 科学者の身体を通じた制作的関与

展示には、研究者である山脇氏による手描きの解説ボードを含んだ。筆者が作成したパールクレヨンを用いて、山脇氏自身が黒板に光の屈折を図解。これは、美術家のみが制作者となりやすい展覧会という場における「科学者の制作物」として、プロジェクトの対話的性質を可視化するものとして構成に加えた。

また、筆者はフレスコ画《One Colour Just Reflects Another》（図6、7）において、プロジェクト内で参照された光学的な屈折解説図や各種マテリアルの由来と視覚との関わりを視覚化する際に、イブン・アル＝ハイサム『*Opticae thesaurus*』（光学の書）^{22）}（図8、9、10）の図版などを念頭に制作を行った。異なる濡れ具合の漆喰層に、時間差で有色顔料・無色パールを段階的に描き込むことで、ブオン＝フレスコにおける発色と反射の幅の技術的な実装を試みた（図11）。これらの出展作品や展示物は、「対話的協働」を単なるポジショントークや役割分担とはせず、材料や思考を媒介とした異業種間の深層的な相互理解のプロセス開示として成立させることを目指していた。

本プロジェクトでは、パール剤というオブジェクトを、歴史的・科学的・実践的な視線を交えながら——一方ではそのモノとしての物性を、もう一方では絵画的利用可能性を検討するための媒介物として扱った。そして、それは次第に、芸術家と科学者が対話するための精神的な媒介物としても機能するようになった。また、そこでなされる「一つのモノを、立場の異なる他者とともに見るとはどういうことか」という問いは、展示構成、設

営、照明といった実践を交えるなかでさらに他者ととも検討され、最終的には「鑑賞者」という他者ととも思考する展開へと接続された。この一連の実践は、プロジェクトを、直接的な実益を目的とする研究開発や、芸術家が科学者のリソースを受け取って制作で応答する、といった単線的な「協働」としてではなく、相互が制作・実験・交流のなかから精神的な実感を得て、自らの職能的アイデンティティを自覚していくまでの複層的なプロセスの開示として変質させていった。すなわち本プロジェクトは、芸術家と科学者が「ともに考える者」としてどのようにあり得るのか——その問いと実践そのものが、現在の職能の分化を超えて、なお同根であり得るということを示すものとなった。



図6 (全体)、7 (細部) 加藤巧《One Colour Just Reflects Another》1500×3600mm | 顔料、漆喰、樹脂、プラスター、カゼイン、アラビアガム、木材 | 2024-2025 | (撮影：守屋友樹)
プロジェクトを経て調査したマテリアル、光学図などを交えた視覚体験を図案化し、ブオン=フレスコ技法で制作した。

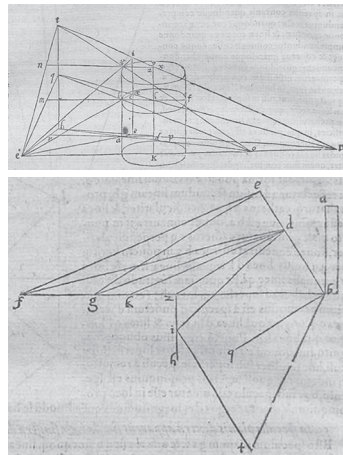


図8、9、10 Alhazen (Ibn al-Haytham) /Witelo ; Friedrich Risner (編) 『*Opticae thesaurus. Alhazeni Arabis libri septem; eiusdem Liber de crepusculis et nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni Opticae libri X*』 Eusebius Episcopus, Basel, 1572。(デジタル版：ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9065, DOI: 10.3931/e-rara-9817, 公開範囲 Public Domain, 最終アクセス：2025-10-12) [図版：Alhazeni, Liber II, p. 7, p. 239 / Vitellonis, Liber, p. 525]

※視認性のため筆者がグレースケール化・コントラスト調整を施した。

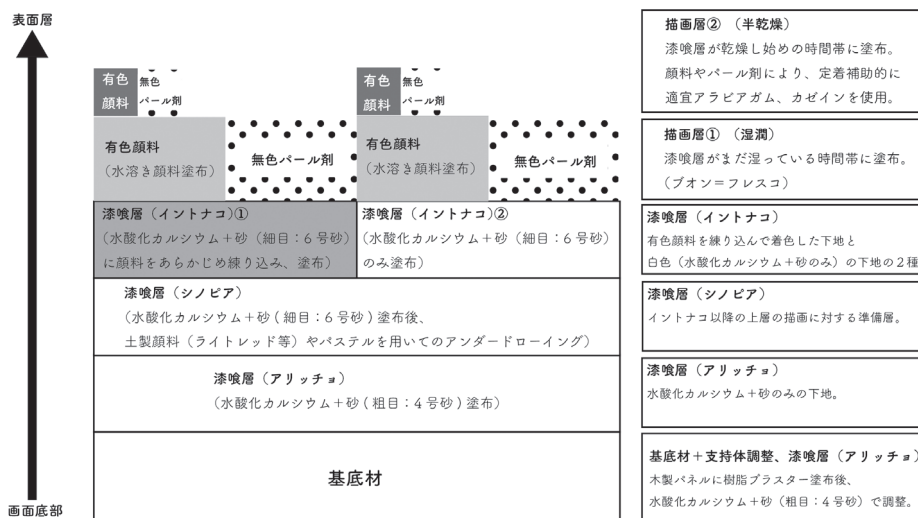


図11 無色パール剤を有色顔料と併用する場合のブオン=フレスコ制作プロセス図 (《One Colour Just Reflects Another》制作時)。漆喰層 (イントナコ) を有色/白色で分け、漆喰 (イントナコ) の濡れ具合に応じて有色顔料がそのまま露出する箇所、有色顔料の上から無色パール剤を塗り重ねる箇所などを使い分けることで、絵画表面上での光の屈折の仕方の制御を試みている。

用語補足：

- ・ブオン=フレスコ：濡れた状態の水酸化カルシウムを用い、二酸化炭素との反応によって描画を定着させる技法
- ・イントナコ：水酸化カルシウムと細粒砂からなる表面塗層
- ・アリッチョ：水酸化カルシウムと粗粒砂からなる下層塗層
- ・シノピア：下層漆喰上で行う下描き

4. ディスカッション：Artist Researcher はどう定義するのか

本章では、「Artist Researcher」という語、または在り方を、特定の職能や制度の名称としてではなく、実践における倫理的・方法論的な在り方として捉える視点から検討を進める。

なお、本章ならびに本稿の基底にある筆者の動機は、市場・コミュニティ等の外的期待が意思決定に及びやすい発表局面において、知的営為を主動機とする実践はいかに成立し得るか、また誠実性 (透明性・説明責任・非搾取性・検証可能性) を備えた探究基盤をどう設計し得るかを問うことにある。

以下に提示する各論点は、それぞれ独立した主張というよりも、互いに交差し合いながら、Artist Researcher という知的態度の射程を構成している。

具体的には、「自己批判性」「領域横断性」「厳密性」「記録性」「形式 (form) の問題」「評価と批判の関係性」などが、時にズレや逸脱を伴いながらも、複層的に関係し合う。

なお本章では、筆者自身の過去の実践に対し、Artist Researcher 的態度の一つとしての「自己批判性」を照合しつつ、論文というテキスト形式においてその在り方を記述する

こともまた、Artist Researcher としての実践の一端を担う試みとして位置づける。

以下の議論は、3.1・3.2の二事例（「タイムライン」「光を練り合わせる」）の記録と運用、ならびに先行研究^{6, 8, 9, 11, 12, 14, 23, 32)}および研究公正の指針²⁴⁻²⁶⁾に照らして進める。

4.1 基底としての自己批判性／批判可能性

前述の通り、Artist Researcher、artistic research、Practice as Research (PaR) といった近縁の語については、Wesseling (2011)、Borgdorff (2012)、Nelson (2013)、Gröndahl (2024) といった論者たちによって、いずれも硬直した定義づけが慎重に避けられてきた。

「リサーチを行う芸術的实践者がすべて Artist Researcher である」とも、「PhD 制度の下で組織的に承認された者だけが Artist Researcher である」とも断定せずに、彼らはこの言葉の存在論的な射程について思考を続けている。

特に artistic research に関する議論では、研究成果が論文形式や展覧会などの既存の様式に還元されることへの警戒がしばしば見られる。そこでは、形式の多様性が担保されないかぎり、実践主体としての Artist Researcher が拓きうる探究の領域が制度的・形式的に限定されてしまうという懸念が共有されている。Corina Caduff (2017) は、欧州での制度化の進展と並行して、理論家中心の言説化や標準化・カノン化の圧力、芸術博士受容の不均一性が生むリスクに警鐘を鳴らしている²³⁾。

本節では、Artist Researcher が持ちうる基底的な態度として、以下の二点を中心に検討する：

- ・定義の不可能性に耐えながらも、思考を継続する姿勢
- ・揺れ続けること自体を方法のうちとする態度

つまり、Artist Researcher という在り方やその用語が「リサーチ」や「横断性」などと同様に、制度的評価の場で都合よく利用されるバズワードと化してしまうのではなく、純粋な思考の継続と開放性を保つために座標できるかどうか問われる。

同時に、本論で提示する言説のあり方そのものもまた、Artist Researcher の立場から知をいかに構築しうるかを実地に試すものとして位置づける。

つまり、「知を語る」という行為が、制度的承認や記述様式の固定化に先立って、思考を記述し続けるための倫理的な実践になりうるかという問いが、本稿全体に通底している。

この論考自体もまた、Artist Researcher を定義するための論文ではなく、定義されえ

ないものを記述しようとする実践そのものとして展開されている。それゆえに本稿では、自己批判性、厳密性、そして形式の選択における倫理性を、他者に対して「語り得る」ものとして保持しうるかを問うことが、不可避の関心となる。

Artist Researcher による実践においては、自己の問いを推し進めるためには、自己批判性と、他者からの批判可能性の両立が求められる。そのためのひとつの誠実性として、「記録を保つこと」が挙げられるだろう。

Artist Researcher 自身による記録は、のちの批判可能性を開くため、自己言及的にならざるをえない局面においても、評価語を排し、修辞を避け、実際にあったことを事実ベースで記述することが必要となる。これは、単なる表現スタイルの問題ではなく、Research Integrity の観点から、記録性における倫理的要件といえる²⁴⁻²⁶。

この点において、Artist Researcher による実践記録は、他分野の研究と原則的に異なるものではなく、むしろ共通する「批判可能性の確保」という基礎的な要請に接続している。

本稿で言及する実践例のひとつである「タイムライン」プロジェクトでは、コアメンバー間での Slack によるチャット、定期ミーティングの録音・議事録作成、個々のタスクの都度明確化を徹底して行った。これらの実装は、のちに刊行された同名の記録集の制作においても、参照性と再構成性を担保するものとなった。すなわち、プロジェクトマネジメントのシステム構築それ自体が、記録性と直結していたといえる。

展覧会の設営時には、設営ディレクションを担当した土方大氏を中心として、展示会場に複数のビデオカメラを設置し、実働する人員の動線と時間的変遷を可視化できるようにした。また、事前に作成していた設営日程表と照合し、ダイアグラム化を試みたが、当事者であっても「〇月〇日の〇時に何をしていたか」を正確に記憶することは困難であった。こうした記録が初めて「再構成」や「可視化」の基礎となりうる。

実働メンバー、アーティスト、設営補助スタッフにはあらかじめ、会場でのタイムラプス撮影の旨を伝え、同意を得ていたが、このことはメンバーを「自己監視」状態に置くことにもなり、記録が環境に与える影響を強く意識させる経験でもあった。

結果として「タイムライン」プロジェクトは、記録性の自覚を極めて高く伴うものとなったが、同時に「何を、どこまで記録するのか」という線引きが常に問われることとなった。これは、「何を記録しないか」を選択することでもあり、プロジェクトでは「原理的な再現可能性を担保するために必要な記録」に限って行う、という運用方針を採った。

記録し、アーカイブするという行為は、しばしば労力を要するのみならず、ときに「暴力性」を伴う。記録行為がプロジェクトの性質を変質させてしまう可能性もあり、また「その記録を Artist Researcher の実践として公に位置づけること」が、本当にプロジェクトにとって必要なかどうか、という問いに常に回帰せざるを得ない。ここで言う記録は、単なる保存や再現ではなく、倫理と構造、そして振る舞いそのものに影響を与えるものである。

以上を踏まえると、プロジェクトマネジメント上、またはアーカイブ作成上での自己批判性として、「タイムライン」の場合以下の2点がチェックポイントとなったといえる。

- ・「原理的な再現可能性」とは、作品やプロジェクトの内在的構造を再理解可能にする最小限の記録であり、「出来事的全記録」を意味しない。記録されなかったことを含めた選択の痕跡もまた、方法的に意味を持つ。
- ・自己監視的環境は、誠実性を確保する装置にもなりうる一方で、振る舞いのパフォーマンスな演出を誘発するリスクも孕む。よって、本プロジェクトでは、記録の存在が「内在的構造の可視化」に資するものであるかを常に再確認する必要がある。

4.2 領域横断性と「思考の制度」への介入

Artist Researcher の態度は、制作にとどまらず、他領域との接触可能性を高める。筆者自身の実践では、絵画材料という領域がしばしばその媒介となってきた。森田恒之氏が「(R. J. ゲッテンス、G. L. スタウト『絵画材料事典』に収録されているような絵画材料を扱う領域は) 人文科学、自然科学の諸学のいずれの一つにも属しきれずに、美術・美術史、文化史、科学史、物理、化学、動・植物学、鉱物学、その他に広く関連をもつ、いわば‘境界領域’ともいえる」と語るように²⁷⁾、絵画材料は、芸術制作においては実技的かつ感覚的な素材であるが、同時に化学・保存修復・工学・商品開発などの領域とも接続しうる「境界的な対象」である。たとえば、筆者は化粧品の色材開発を行う研究者との協働の中で、技術や素材、知識の翻訳可能性を繰り返し検証しながら制作と対話を進めてきた。

こうした連携の可能性は、Artist Researcher による実践が有する潜在的な利点である一方で、他領域の形式や評価基準に安易に実践内容を寄せてしまういわば「擬似 artistic research」的態度を誘発する危険性も孕む。実践の中でその危険性を避けるためには、各領域が保持する構造的前提を明確にしつつ、「交差点をどう設計するか」という視点が重要となる。

この際、重要となるのが「非融合的横断性」——統合を目指すのではなく、ズレを前提に領域の構造を部分的に開く横断の方法——である。Artist Researcher の実践における

他者との協働は、異なる知の領分をあらかじめ「統合」するのではなく、ズレを前提にしながらかつ相互の構造を部分的に開くことによって初めて機能しうる。このとき、接続点として作用する媒介対象は、Star & Griesemer (1989)²⁸⁾の指摘する boundary object ——異なる文脈間で、各当事者が自らの解釈・領分を確保したまま共同作業を可能にする柔軟かつ共有可能な媒介対象——のような役割を果たす。筆者にとって絵画材料はそのような存在であり、各領域の専門家が自身の文脈のままに扱いながらも、協働のための“翻訳の場”として成立しうるものだった。

このような「安全な交点」の設計があつてこそ、Artist Researcher による実践は、知の構造や共有の形式を問い直す契機となる。単に「横断する」のではなく、知の制度に対する介入として Artist Researcher が機能するためには、協働の構造そのものに対する倫理的な設計が不可欠となる。

本稿で言及するプロジェクト「光を練り合わせる」では、見る位置によって色彩の見え方を変える「無色パール剤」を中心に据え、研究者との継続的な協働を行った。このとき、「無色パール剤」は Star & Griesemer (1989) が提唱する boundary object に相当していたといえる。また、そもそも筆者と共同研究者である山脇氏の双方が、日常的に絵画技法書を参照していたという点で、「絵画技法」や「絵画材料」自体が境界領域としての基盤を形成していた。これにより、プロジェクトにおける対話設計の地盤が自然に整えられていたと考えられる。

同じ材料、同じ文献を扱っていても、専門性の違いによって実践方法、記述の様式、アウトプットの形式は大きく異なってくる。たとえば、筆者は材料に触れた際の感触を、他の絵画材料との比較によって分析し、無色パール剤の絵画への応用可能性を類推、レシピ化、方法化しようとする。このとき、視覚効果のみならず文化的背景や「効率的なだけではない」「ノイズ混じりの」技法の導入も意識されていた。

一方で山脇氏は、筆者の実践を契機として、化粧品分野や光学分野における先行研究や材料データを再検索し、関連する企業実例や文献を補助線として提示する。こうしたアプローチの差異が、単なる情報交換を超えて、思考を有機的に駆動する往復運動を生み出すことになった。そして、両者がふと立ち止まり、「この取り組みはなぜ面白いと感じるのか」と自己言及的に省察する瞬間が生じた。それは、実践を他者に開き得るモチベーションの核ともなった。

しかし同時に、boundary object を媒介として共に作業する際に、特に意識されたのは「領分」である。何を引き受け、何を託すか。どこまでが自らの責任領域で、どこからが

他者の専門性を尊重すべき範囲なのか。これらの線引きについては、協働の初期段階で明確に共有し、さらに数ヶ月ごとのタイミングで立ち戻って確認する必要があった。このような構造的な往還は、形式的な役割分担以上に、「共に考え、共に異なるままに在る」協働方針を維持するために自然発生していた。「光を練り合わせる」では、繰り返し互いの意思と領分を確認する粘り強さと誠実性が、協働を持続させるうえで重要な要素となった。

さらに強調しておきたいのは、こうした「領分」は固定的なものではなく、プロジェクトの性質、進捗段階、関与者それぞれの自己認識によって常に変化しうる流動的な構造であるという点である。一般的な「領域横断的協働」を超えて芸術的実践としても研究としても関わる各人が署名性を伴った実践としてプロジェクトを運営するような Artist Researcher による協働実践では、絶対に安全な協働関係というものは存在せず、どちらか一方、あるいはプロジェクト内の特定の人物に過剰な負担が集中したり、無自覚に搾取的な構造が生まれてしまう危険性は常に孕んでいる。ゆえに、プロジェクト全体としての定期的な「自己点検」が不可欠であり、これは単なるタスク管理ではなく、構造的・倫理的な省察を含むものでなければならない²⁹⁾。

もっとも、プロジェクトの性質上、ある時期に特定のタイプのタスクが集中し、一時的にタスク分配が不均等になることは避けがたい。そうした状況においては、都度の合意形成と、柔軟な補完関係の設計が求められると同時に、心理的なケアやねぎらいといった、一見「研究的」とは無縁に見えるような要素もまた、協働の実践を支える上で重要なファクターとなる。協働とは単なる役割分担ではなく、「共に在ることについて、どう問うていくか」を思考と実践の両面で試行する契機にもなる。

つまり、このような協働環境において「私はこのプロジェクトに対して、あるいはこの協働関係において、誠実たりえているだろうか」という問いが常に駆動し、変化する。Artist Researcher の実践または領域横断的協働における自己批判性とは単なる形式的な反省ではなく、実践のプロセスそのものに内在する持続的な運動であり、こうした問いを保ち続けることこそが、定義づけの困難な Artist Researcher 的態度の基底にも、あるいは自己を抑制する楔としても機能しうる。

4.3 「フォームを問うこと」——提出形式の選択に内在する批評性

Artist Researcher による実践においては、その内容や方法のみならず、いかなる形式で他者に開かれるかという点——すなわちフォームそのものの設計——が、きわめて重要な論点となる。本稿もまた、内容以前にすでに「このような形式で提出されている」という事実が、ある種の自己言及的な批評性を帯びている。

Artist Researcher による実践において、研究成果が「論文」「作品」「展覧会」「書籍」「記録物」「展示設計」「ウェブアーカイブ」など、複数のフォームに分散することは少なくない。それらは互いに補完しあいながらも、知のあり方を規定する枠組み＝フォームを異にする。したがって、いかなる形式で他者に開示するのかという選択は、単なる手段的な判断ではなく、倫理的・政治的な態度でもある。

筆者が本稿で提示する実践もまた、展覧会、論文、書籍、ウェブアーカイブといった複数の提出形式（フォーム）によって構成されている。これらのフォームは一見、プロジェクトの性質に応じて多面的に設計されたように見えるが、同時に、それぞれがすでに制度化された提出形式であることを見過ごすべきではない。むしろ、各フォームの制度的要請に合わせて実践の論理や語り口が変質してしまう可能性、あるいは無意識的にそのような制度的期待を前提としてしまう危険性こそ、Artist Researcher による実践においては意識化されるべきだろう。

特に、Artist Researcher による実践においては、ここでいう *medium specificity*（のちの批評史がグリーンバーグの議論を総称するために用いる語）——媒体に固有とされる特性に最適化しようとする思考様式——が^{30, 31)}、場合によっては探究の柔軟性や更新性を阻害する要因となる。

こうした懸念に照らすと、Stephan Dillemath が提示した「Bohemian Research（ボヘミアンのリサーチ）」——「生きることによって生を研究する」ような、制度や商品化への適応とは異なるリサーチのあり方——が Artist Researcher による実践に先立つものとして再評価される。Dillemath が提唱するように、「自助」や評価のための「最適化」ではなく、相互の魅力（*elective affinities*／選択的親和性）によって自然に人が出会い、問題を共有し、多様な文化的背景を持ち寄ることが実践の起点であるならば、その成果の提出フォームもまた、制度的に与えられた選択肢に従うのではなく、探究の性質に応じて都度の再考、さらには新たな形式の「発明」すら検討されるべきだろう³²⁾。

実際、PhD 取得が Artist Researcher や PaR 的实践の承認条件であるかのような制度的規範に対する懸念は、地域によって繰り返し指摘されてきた²³⁾。そのような制度的評価の枠組みと不可避的に結びつく提出形式——展覧会や論文といったフォーム——が、Artist Researcher の自由度や批評的可能性をどのように制限しているかについても、今後より明晰な批判的まなざしが求められるだろう。

日本においては、2025年現在、Artist Researcher という語や制度がまだ定着しているとはいえない。しかし、だからこそ、Artist Researcher による実践が本来持ちうる探究の自由と可能性を丁寧提示しつつ、その知的純粋性を損なわないための倫理的自己批判

性を、フォームそのものに対しても向けていくべきである。

- ・「評価」のために実践方法や内容をフォームに当てはめることが「思考を止める」ことになっていないか？
- ・社会的に歓迎される Artist Researcher による実践が、承認欲求的 PaR に堕していないか？

つまり、既存のフォームや制度への適合が、実践者が本来持っている知的欲求を上回る時、誠実性が損なわれうるという前提を、あらかじめ意識の地平に置いておくこと。それは、個人の実践にとっても、今後来るべき制度設計にとっても重要な指針となりうる。そしてそれは、実践が PaR であれ、artistic research であれ、いかなる定位にあっても——その都度の状況に応じた最適なフォームの選択を図るうえでの、重要な点検項目ともなる。

5. 結びとして——決定不能性とともにある「座りの悪い在り方」としての「Artist Researcher」——

今後、「Artist Researcher」という呼称とその立場からの実践が日本における文化・教育制度や社会的回路において認知されることがあるとするならば、その際にはいくつかの様式化・定型化の力が働き始めるのは避けがたい。

しかし本稿が示してきたように、Artist Researcher の姿勢とは、自身が決して安定的に定位しえない「座りの悪さ」や「評価機構そのものを問うこと」とも向き合いながら、それらの態度を言語化し、試行し、時にズレを晒しながらも実践を継続していくことを含みうる。

ラディカルに制度を拒む立場、慎重に制度と折り合う立場、その都度ごとに再考しながら構え直す立場。いずれも含めた振幅の中で、いかにして自己の知的誠実性を保ち、他者と関わり、実践を形成していけるのか。

これは単に一つの方法論ではなく、時に自己のみではなく他者へも批判可能性を開きながら、日々更新される倫理的選択の連続でもある。

本稿で示した事例は、そのような選択の一つの断面であり、本稿テキストでの試行もまた、Artist Researcher の態度とはどのようにありえるのかと問う試論であり、実践のフォームのひとつである。

展覧会や論文といった制度的フォームを通過しつつも、それらに吸収されきらない実践のかたちを模索しながら、同時に自身の実践を俎上に乗せ、他者からの批評可能性を開く

ために記述を試みた。

Wesseling (2011) が、美術が批評的探求や自己批評として存在し得る場所が今日の美術界のどこにあり、文化産業の圧力にさらされない省察と対話はどこに見出せるのだろうか、と問うように³³⁾、この提出が、制度や市場でもなく、また閉じたコミュニティでもないかたちでの、開かれた芸術的実践の可能性を少しでも照らすことができれば幸いである。

謝辞

本稿の執筆にあたり、「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」(2019)での共同企画および議論を通じて多くの示唆をいただいた田口かおり氏に感謝いたします。

また、「光を練り合わせる—絵画と科学の対話から」(2025)の実践を通じて技術的助言と継続的な対話をいただいた山脇竹生氏、土方大氏、伊藤啓太氏に謝意を表します。

さらに、本稿の構成および記述に関して貴重なご助言をくださった山中俊広氏、進藤詩子氏に感謝いたします。

記述の誤りや解釈の偏りはすべて筆者に帰属します。ここに挙げた諸氏は最終稿の内容に責任を負いません。

なお、本研究の一部は小笠原敏晶記念財団の助成およびBankART1929の支援を受けたものです。

註

本稿の英語からの邦訳は、特記なき限り筆者訳。既刊邦訳のある文献は当該邦訳を参照し、必要に応じて原文を併記する。訳語の統一は本文の用語方針に従う。

- 1) リチャード・セネット『クラフツマン——作ることは考えることである』筑摩書房、東京、2016。
(原著 Richard Sennett, *"The Craftsman,"* Yale University Press, New Haven, 2008)
- 2) 本稿の地域記述は、引用文献(例: Wesseling 2011; Borgdorff 2012; Nelson 2013; Polvani 2014; Gröndahl 2024; Caduff 2024; Dillemath 2011)など著者が検証可能な資料の射程に準拠する。
- 3) 加藤巧『Rebind 加藤巧2018年ロンドン滞在制作記録集』遊工房アートスペース、東京、2018。
- 4) 本記述は筆者の現地口頭体験に基づく(2018年、City & Guilds of London Art School [ロンドン]滞在中の紹介時)。当該発言の一次記録は刊行物には残っていない。
- 5) 本稿でいう「リサーチ的な芸術実践」は、制作の展開に調査・探究(文献調査、フィールドワーク、マテリアル・スタディ等)が関与する広義の実践を指す便宜的総称である。一方、Practice as Research (PaR) は Nelson (2013) 等に基づき、実践を探究の主要方法としつつ、その成果構成や評価・学位制度と結びつく制度的研究枠を指す。両者は重なり得るが同義ではない。
- 6) Janneke Wesseling, *"See it Again, Say it Again,"* in Janneke Wesseling (ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Valiz, Amsterdam, 2011, pp. 2-3.
- 7) (本節の方法) 本節の叙述は、英語圏・欧州の一次/二次文献(註6, 8-14, 16, 31)と、国内の公開情報(展覧会情報、刊行物、ウェブ公開記録等)に基づく用語運用の記述的整理である。日本の制度整備の包括的実態調査は実施していないため、記述は本稿が確認できた範囲に限定する。
- 8) Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*,

- Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013, pp. 3-11.
- 9) Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden, 2012, pp. 10-14.
- 10) Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden, 2012, pp. 104-126.
- 11) Célio Paillard, "Artist, Researcher, Artist-Researcher, Researcher-Artist, Researcher, Artist," p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, no. 1, 2014, ISSN 2426-3893, https://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=355 (最終アクセス : 2025-10-12).
- 12) Laura Gröndahl, "Artist, researcher or artist-researcher?," in *Artistic Research*, Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, Helsinki, 2024, ISBN 978-952-353-079-9, <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/en/artist-researcher-or-artist-researcher/> (最終アクセス : 2025-10-12).
- 13) Henk Borgdorff, "Artistic Research within the Fields of Science," *Kunsthøgskolen i Bergen* (Bergen National Academy of the Arts), Bergen, 2012, pp. 128-139.
- 14) Simona Polvani, "Towards a Legal Definition of the Artist-Researcher Status: The Italian Case and The French Case," p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e, vol. 1, 2014, ISSN 2426-3893, https://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=460 (最終アクセス : 2025-10-12).
- 15) (国内の公開議論の確認範囲)
国内における「リサーチ／サーベイ」に関する公開の議論は、主要な批評誌・展覧会記録・ウェブ公開のシンポジウム記録等を対象に記述的に踏査したが、方法論・倫理・評価基準を明示的に扱う事例は相対的に限られていた。網羅的レビューではないため、今後の補正を前提とする。
- 16) 2025年9月現在、CiNii Research (<https://cir.nii.ac.jp/>) および J-STAGE (<https://www.jstage.jst.go.jp/>) において「Artist-Researcher」「アーティスト・リサーチャー」を検索したが、査読付き論文は確認されなかった (最終アクセス : 2025-10-12)。
- 17) 『タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法』 this and that, 愛知県, 2021。
- 18) 「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」アーカイブサイト、「タイムライン」展実行委員会 (運営)、岐阜、2021-、<https://artandarchive.com/timeline/> (最終アクセス : 2025-10-12)。
- 19) チェーザレ・ブランディ『修復の理論』三元社、東京、2005、pp. 123-138。〔原著 : Teoria del Restauro, 1963〕
- 20) 「《光を練り合わせる—絵画と科学の対話から》展覧会情報」、BankART1929 (運営)、横浜、2025、https://www.bankart1929.com/news/2025/25_001.html (最終アクセス : 2025-10-12)。
- 21) 「ファンダメンタルズ・プログラム」、ファンダメンタルズ・プログラム (運営)、東京、<https://www.fundamentalz.jp/> (最終アクセス : 2025-10-12)。
- 22) Alhazen (Ibn al-Haytham) / Witelo; Friedrich Risner (編) 『Opticae thesaurus. Alhazeni Arabis libri septem; eiusdem Liber de crepusculis et nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni Opticae libri X』 Eusebius Episcopus, Basel, 1572。 (デジタル版 : ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9065, DOI: 10.3931/e-rara-9817, 公開範囲 Public Domain, 最終アクセス : 2025-10-12) [図版 : Alhazeni, Liber II, pp. 7, 239 / Vitellonis, Liber, p. 525]
- 23) Caduff, Corina. "Artistic Research: Methods—Development of a Discourse—Current Risks." In *Poetry of the Real. Records of the Academy of Art and Design FHNW 2016*, ed. Kirsten Merete Langkilde, pp. 311-323. Basel: Christoph Merian Verlag, 2017.
- 24) ALLEA—All European Academies, *The European Code of Conduct for Research Integrity*, Berlin,

- 2017, <https://www.allea.org/wp-content/uploads/2017/05/ALLEA-European-Code-of-Conduct-for-Research-Integrity-2017.pdf>, (最終アクセス: 2025-10-12).
- 25) 文部科学省「研究活動における不正行為への対応等に関するガイドライン (2014年改訂)」東京、2014, https://www.mext.go.jp/b_menu/houdou/26/08/_icsFiles/afieldfile/2014/08/26/1351568_02_1.pdf, (最終アクセス: 2025-10-12)。
- 26) 本稿におけるリサーチ・インテグリティは、ALLEA (2017) および文部科学省 (2014改訂) の定義に準拠する。
- 27) R. J. Gettens・G. L. Stout (著) / 森田恒之 (訳) 『新装版 絵画材料事典』美術出版社、東京、1999、p. 379。[本文中の「境界領域」は原典の表記 (原文ママ)]
- 28) Susan Leigh Star・James R. Griesemer, “*Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39,*” *Social Studies of Science*, vol. 19, no. 3, London, 1989, pp. 393–395.
- 29) 本文中の「具体的な運用例」について。
「タイムライン」—スプレッドシートによる工程表の共有、Web アプリケーション Trello によるタスク管理、設営作業時の時間外負担が過剰にならないよう作業時間の上限を設定。会期後に再検討可能なアーカイブ (書籍・ウェブサイト) を作成し、書籍上で搬入出時の作業工程をダイアグラムとして記録 (『タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法』、2021、pp. 38–43)。
「光を練り合わせる」—都度の合意形成を前提に対話的に運営。定例ミーティングでは研究・実践内容に加え、雑談を含む状態共有 (その時点の負荷・体調・疲労感など) を取り入れ、構造的調整とパーソナルなコミュニケーションの両輪で微調整を行った。
- 30) クレメント・グリーンバーグ (著) / 藤枝晃雄 (編訳) 『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、東京、2005、pp. 26–47 (「さらに新たなるラオコオンに向かって」)、pp. 62–76 (「モダニズムの絵画」)。
- 31) 本稿でいう medium specificity は後年の総称であり、当該語自体は原典に現れない。ただし参照するグリーンバーグ (註30) の「さらに新たなるラオコオンに向かって」 (pp. 26–47) および「モダニズムの絵画」 (pp. 62–76) に通底する、媒体ごとの純粋性/固有性をめぐる自己限定の議論を指す。本稿ではこれを歴史的参照枠として限定的・批判的に用い、Artist Researcher / artistic research の方法論を提出形式 (フォーム) 等の媒体固有性へ還元する意図はない。
- 32) Stephan Dilleuth, “*The Academy and the Corporate Public,*” in Janneke Wesseling (ed.), **See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Valiz, Amsterdam, 2011, pp. 221–242.
- 33) Janneke Wesseling, “*See it Again, Say it Again,*” in Janneke Wesseling (ed.), **See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Valiz, Amsterdam, 2011, pp. 5–7.

Abstract

This paper builds on debates in Practice as Research (PaR), practice-led research, practice-based research, , and artistic research, on observations drawn from publicly available materials in Japan, and on the analysis of two projects—*TIMELINE—Multiple Measures to Touch TIME* (2019) and *To Knead the Lights— From a Dialogue between Painting and Science* (2025)—to present the Artist Researcher as an ethical-methodological stance within artistic research. The cases examine an integrated design of making-conservation-display informed by conservation theory; a lighting-first exhibition composition; and non-fusional transversality via a boundary object (a colorless pearlescent pigment). Operationally, they implement an archival scheme that satisfies record-keeping, self-documentation, and third-party contestability (including meeting minutes, installation logs, publications, and a public web archive). The paper further argues that the choice of output forms (exhibition, article, book, web archive) co-determines

description and evaluation, and that the form itself can be redesigned and updated from the perspective of the Artist Researcher. Additionally, it briefly notes record-keeping considerations grounded in research integrity, and discusses both the contestability of “research” in artistic practice and the practitioner’s stance. Notably, the article itself operates as practice: an instance of artistic research that objectifies and self-critiques the author’s own projects through the scholarly form. In conclusion, the Artist Researcher is positioned as an “ill-fitting” stance that stays with undecidability without turning research into an end in itself, offering a footing for methodological debate in Japan.