

1990年→2012年

日本型アートプロジェクトの歴史と現在

ART PROJECT×UNIVERSITY
×ALTERNATIVE SPACE×ART
MUSEUM×COMMUNITY×
STAFF×SOCIAL INCLUSION
×CORPORATION×ARTISTS
...MOVEMENTS AFTER 3.11

熊倉純子 [監修]
菊地拓児 長津結一郎 [企画・編集]
+アートプロジェクト研究会

加治屋健司
長田謙一
小川希
野田恒雄
竹久侑
鷺田めるろ
山出淳也
吉田有里
中村政人
高野織衣
石山拓真
羽原康恵
新井慶太
雨森信
河本一満
加藤種男
北村智子
川俣正
藤浩志
佐藤李青
大友良英
毛利嘉孝
森司
きょうしんせいじん

目次

第0章 概説——定義の試み

- Artプロジェクトとは 0-2
- Lecture I 歴史的位置づけとその変遷
——空間から場、そしてシステム 0-3
- Lecture II 多様な担い手たち 0-8
- Lecture III 地域社会からの期待 0-13

第1章 大学 ×アートプロジェクト

- Case I 広島市立大学 1-2
- Case II 千葉大学／首都大学東京 1-8
- Discussion 実践教育としてのアートプロジェクト 1-14

第2章 オルタナティブな場

- ×アートプロジェクト
- Case I Art Center Ongoing 2-2
- Case II TRAVELERS PROJECT 2-9
- Discussion オルタナティブな場のつくり方、動かし方 2-16

第3章 美術館 ×アートプロジェクト

- Case I 水戸芸術館／MeToo推進室 3-2
- Case II 金沢21世紀美術館／CAAK 3-6
- Discussion 時代とともに変化する美術館のあり方 3-10

第4章 まちづくり ×アートプロジェクト

- Case I BEPPU PROJECT—混浴温泉世界 4-2
- Case II あいちトリエンナーレ—長者町プロジェクト 4-8
- Discussion まちへ入り、人とながり、プロジェクトを展開するには 4-13

第5章 スタッフ ×アートプロジェクト

- Case I サステイナブルアートプロジェクト
ヒミンダ（富山県氷見市） 5-2
- Case II ゼロデータアートプロジェクト（秋田県大館市） 5-6
- Case III 取手アートプロジェクト（茨城県取手市） 5-10
- Case IV 北本ヒタタシ（埼玉県北本市） 5-13
- Discussion Part 1 現場の実態 5-16
- Part 2 地域型アートプロジェクトの可能性 5-24

第6章 社会 ×アートプロジェクト

Case I Breaker Project 6-2

Case II KOTOBUKI クリエイティブアクション 6-7

Discussion まちの課題とアートの幸せな関係 6-13

第9章 3・11以降の動き

Lecture I 被災地での芸術活動について

—被災地を取り巻く『境界線』 9-2

Case I プロジェクト FUKUSHIMA! 9-7

Lecture II 3・11以降の芸術 9-16

Case II きむらとしろう・じんじんの「野点」(岩手県大槌町) 9-20

第7章 企業 ×アートプロジェクト

Case I アサヒビール株式会社 7-2

Case II 千島土地株式会社 7-6

Discussion なぜアートプロジェクトに支援するのか 7-11

第8章 アーティスト

×アートプロジェクト

Case I CIAN / 向島プロジェクト 8-2

Case II ビニール・プラスチック・コネクション / 藤島八十郎の家 8-6

Discussion Part 1 大型フェスティバルが生まれた背景 8-9

Part 2 過疎地が抱える問題と

日本型アートプロジェクトの功罪 8-16

本書は「東京アートポイント計画」のリサーチ型人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」の一環として実施した公開講座「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010」(2010年)、「アートプロジェクトの研究」(2011年)、「日本型アートプロジェクトの歴史と現在II—定義の試み&3・11以降の動き」(2012年)の講座・研究会の記録をもとに、アートプロジェクト研究会が編集し、各スピーカーが加筆・修正を加えたものです。

0

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

概説 — 定義の試み

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年 ↓ 2012年



1990年以降、日本各地でさまざまな形で行われてきたアートプロジェクト。アートがアーティストを中心としたつくり手だけのものではあったのが、プロジェクトという「仕組み」が加わったことによって、さまざまな人びととの接点生まれ、社会と新たな関わりを持ち始めています。ここでは、歴史的な位置づけとその変遷、多様な担い手たち、地域社会からの期待について概観し、どのような活動を「アートプロジェクト」と呼び、芸術、あるいは社会の中でどのようにとらえられているのか、その定義を試みます。

講座・研究会開催日：2012年7月13、20、27日

アートプロジェクトとは 2

Lecture I 3

歴史的な位置づけとその変遷
——空間から場、そしてシステム

Lecture II 8

多様な担い手たち

Lecture III 13

地域社会からの期待



熊倉純子（くまくら・すみこ）

東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科教授。パリ第十大学、慶應義塾大学卒業。1992年から2002年まで（社）企業メセナ協議会に勤務。企業メセナ活動や芸術普及プログラムなどの研究・開発に携わる。専門は文化環境論（文化支援）、アートマネジメント。2002年4月より東京藝術大学に新設された音楽環境創造科で社会と芸術を結ぶ人材を養成する。著書に「社会とアートのえんむすび1996-2000—つなぎ手たちの実践—」（共編。ドキュメント2000プロジェクト実行委員会発行、トランズアート）。

アートプロジェクト研究会

菊地拓児、長津結一郎（2010-2011）、伯耆田卓助、九富美香、永尾真由、渡辺文菜（2010）、芝山祐美、中山亜美（2011）、下西奏、高橋麻衣、畑まりあ、宮下信子（2011-2012）、エレナ・ブジョラ、小林あずさ、鄭真愛、高橋りほ、鄭タンイ（2012）

アートプロジェクトとは

現代美術を中心に、1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。

作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事象と関わりながら展開される。

既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとなることで、新たな芸術的／社会的文脈を創出する活動といえる。

- ①制作のプロセスを重視し、積極的に開示
- ②プロジェクトが実施される場やその社会的状況に応じた活動を行う、社会的な文脈としてのサイト・スペシフィック
- ③さまざまな波及効果を期待する、継続的な展開
- ④さまざまな属性の人びとが関わるコラボレーションと、それを誘発するコミュニケーション
- ⑤芸術以外の社会分野への関心や働きかけ

などの特徴を持つ。

その活動は、美術家たちが廃校・廃屋などで行う展覧会や拠点づくり、野外／まちなかでの作品展示や公演を行う芸術祭、コミュニティの課題を解決するための社会実験的な活動など、幅広い形で現れるものを指すようになりつつある。

第0章 ● 「概説—定義の試み」

Lecture I

歴史的な位置づけとその変遷

—空間から場、そしてシステム

日本におけるアートプロジェクトはどの時期から始まったのだろうか。ここでは、1950年代～1980年代をアートプロジェクトの「前史」、1990年以降に各地域で起こったさまざまな試みを「アートプロジェクト」と位置づけ、美術史的な文脈と社会的背景を切り口として、その変遷を概観する。

Contents

- 1950年代～1980年代
—アートプロジェクト前史……………3
- 1990年代
—アートプロジェクトの萌芽……………4
- 2000年代以降
—「社会システム」としてのアートプロジェクト……………6
- 新しい公共芸術……………7

■ 1950年代～1980年代
—アートプロジェクト前史

50年代～70年代は「作品」と「空間」への関心が新たな展開をみせた時代である。50年代は具体美術協会*1など



ミュンスター彫刻プロジェクト(77年)での دونالد・ジャッドの作品 (87年撮影) 画像提供: 村田 真



ミュンスター彫刻プロジェクト(87年)での ダニエル・ビュランの作品 (87年撮影) 画像提供: 村田 真

の前衛美術グループによる野外展が行われる*2など、ホワイトキューブ以外の空間が注目され始めた。しかし、美術館や美術の制度に対する批判的な意識はさほど強くなく、あくまで野外という「空間」への興味が中心であった。60年代に入ると、ハプニングや野外彫刻展、アンデパンダン展など、新たな美術制度や表現形態が生まれてくる*3。70年代には野外や美術館以外の施設での展覧会が増え、野外美術展が急増する。

77年には、日本におけるアートプロジェクトに大きな影響を与えた海外の先駆的な事例である「ミュンスター彫刻プロジェクト」が始まる。ドイツのミュンスターという静かな住宅街で、市街地や公園といった屋外空間に作品が設置された。ミュンスターは保守的な土地柄であるため、10年に一度という長い間隔を空けて、一部の作品をまちなかに残す方式を採った。これは、ミュンスター市に徐々に彫刻を浸透させていく長期的な計画で、「彫刻プロジェクト」は単なる展覧会の名称ではなく、このプロセス全体を指しているといえる*4。

*1 具体美術協会
第1章25頁、*14参照。

*2 出典: 加治屋健司「アートプロジェクトと日本—アートのアーキテクチャを考える」『広島アートプロジェクト2008 汽水域』、129頁～135頁(2009年、広島アートプロジェクト実行委員会)。

*3 第1章25頁、加治屋健司の発言を参照。

*4 出典: 村田真「美術の基礎問題」連載第18回「美術館を出て」『Atsugaplo』。ミュンスター彫刻プロジェクトについては第8章20頁、*37も参照。

*5 サイト・スペシフィック
美術作品が「特定の場所に帰属する」性質を示す用語。(出典: 暮沢剛巳「現代美術用語辞典 10」[Atscape])

*6 牛窓国際芸術祭
ダニエル・ビュランをはじめ、海外の著名なアーティストが招聘された。詳細は藤浩志の発言を参照(第8章9頁)。

*7 自由工場
第8章9頁、*8参照。

*8 ヤン・フット
第8章11頁、*18参照。

80年代後半から90年代前半にかけて、「空間」から「場」へと概念が拡張していく。この頃、「サイト・スペシフィック」^{*5}という概念が広まり、静岡県浜松市の砂浜では「浜松野外美術展（80年）」、栃木県の石切り場では「大谷地下美術展（84年）」が開催されるなど、野外やまちなどの空間的な面白さが注目を集めた。また、岡山県の瀬戸内海のオリーブ園を中心に行われた「牛窓国際芸術祭（84年）」^{*6}は、単発的な展示にとどまらず、93年に始まった「自由工場」^{*7}のきっかけとなった点から、アートプロジェクト史にとって重要な契機となる事例といえるだろう。しかし、80年代前半は、いまだ作品が展示される「空間」への興味が野外に出る主な動機となっており、場の歴史性や、今この場所が同時代の社会や人びととどのような関係を持ち得るのかという、時間軸も含めた、より広義な「サイト・スペシフィック」^{*8}なものであったとはいえない。

80年代後半になると、同時代の人びとを巻き込んだ、「場」という概念を含んだ表現やプロジェクトが登場する。海外の事例では、86年に、ベルギーのゲント市立現代美術館でヤン・フート^{*9}が企画した展覧会、「シャンブル・ダミ（chambres d'amis）」が行われた。50人のアーティストが招聘され、約50軒の個人住宅の中に作品を設置したこの企画は、主催者・アーティスト・観客の三者のみならず、部屋を会場として提供した人たちや監視スタッフ、会場をつなぐタクシーサービスなど、市民がさまざまな立場で支えたことから^{*10}、現在アートプロジェクトといわれる事例の先駆けととらえられるだろう。

■ 1990年代 ——アートプロジェクトの萌芽

90年代初頭は日本の文化環境が大きく変化した時代である。80年代後半からのバブル景気の余波をうけ、企業が剰資金を文化イベントへと活用するようになり、90年に社団法人（現公益社団法人）企業メセナ協議会^{*11}が発足した。

また、国も芸術文化振興基金^{*12}を創設することで、文化環境が変化し、文化の専門機関でなくとも助成金を受けられる可能性が広がった。さらに、地方自治体の文化に対する関心が高まり、文化施設の建設や野外彫刻の設置も盛んになった^{*13}。ふるさと創生基金^{*14}をはじめとした国からの支援が、地方自治体による文化振興の追い風となったといえる。

社会における文化環境が変化していく中で、芸術の新しい環境を目指し、同時代の社会の中に入り、個別の社会的現象と関わりながら展開される、共創的芸術活動がみられるようになる。これらの活動を「アートプロジェクト」ととらえたときに、その出発点ともいえる活動が二つある。一つは山梨県白州町（現在の北杜市）で88年から99年まで毎年8月に開催された「アートキャンプ白州」^{*15}であり、そしてもう一つは、福岡県福岡市天神地区を中心に90年から隔年で開催された都市型美術展の「ミュージアム・シティ・天神」^{*16}である。

「アートキャンプ白州」は、田中泯^{*17}が自らの舞踊団を率いてまちに移り住んだことを契機として、アート・プロデューサーの木幡和枝^{*18}とともに立ち上げたフェステ

^{*9} 写真家の安齋重男も、安齋重男+篠田辰美対談集『現代美術トーク』美術出版社、1993年の中で「シャンブル・ダミ」展について言及している。

^{*10} 企業メセナ協議会
第3章21頁、*33参照。

^{*11} 芸術文化振興基金
第3章21頁、*32参照。

^{*12} 熊倉純子の発言を参照（第3章）。

^{*13} ふるさと創生基金
第8章12頁、*21参照。

^{*14} アートキャンプ白州
第8章12頁、*22参照。

^{*15} ミュージアム・シティ・天神
第8章10頁、*11参照。

^{*16} 田中泯（たなか・みん）
第8章13頁、*22参照。

^{*17} 木幡和枝（こばた・かずえ）
第8章13頁、*22参照。

^{*18} 出典：加治屋健司、前掲書、129頁～135頁。

^{*19} 自由工場
第8章9頁、*7、*8参照。

イバルである。舞踏のパフォーマンス公演を中心に、美術、演劇、音楽、映像などさまざまなジャンルの表現活動がワークショップやコラボレーションの形で行われた。白州町に定住して農業を営み、その場で作品をつくるだけでなく、「暮らす」という視点が加わったことは、これまでの作品中心の表現活動とは一線を画す。また、運営に表現者・企画者以外の「ボランティア」が携わったことや、助成金によるファンドレイジングも現在のアートプロジェクトに近いといえる（*18）。

「アートキャンプ白州」以降、1990年代前半にかけては、空間としての面白さのみでなく、仲間が集う場の重要性が認識され、また、単発的ではなく持続的なネットワークを形成するような活動が行われた。93年末から95年春まで、岡山市内の解体予定のビルを利用して行われた「自由工場」（*19）では全国各地から400名を超える文化関係者が参加し、活動終了後もほかの活動に派生する人的なネットワークが形成されている（*20）。また、兵庫県神戸市で、アーティストの杉山知子を中心に12人のアーティストによって94年に設立された「C.A.P.「芸術と計画会議」（*21）は、仲間が集まって活動するだけでなく、「これからの美術館」やまち全体を美術館ととらえる「旧居留地ミュージアム構想」を神戸市に提案するなど、社会システムの中における美術のあり方へと意識を広げているといえる（*22）。

アートが社会システムへと関わり始めた兆しがみられる事例として重要なのが、「ミュージアム・シティ・天神」である。当時、「パブリックアート」（*23）という概念が流行し、彫刻作品を中心とした作品がまちに数多く置かれた（*24）ことから、初年度は「都市空間におけるテンポラリーなパブ

リックアート」をコンセプトに、10組ほどの出展作家が、デパート、地下街、公園などで作品を展示した。アーティストをはじめとした美術関係者だけでなく、行政や企業などさまざまな立場の有志によって運営された点が画期的であり、プロジェクトの社会的な視野の広がりを感じさせた。バブル期の追い風を受け、民間企業の出資により、プロジェクトの事業費がまかなわれた点も新たな傾向である。後期はより社会システムに働きかけるようなプロジェクトを展開した（*25）。

94年から2003年まで、広島県北東部の灰塚ダム建設予定地で行われた「灰塚アースワークプロジェクト」（*26）も、社会システムとの関わりの中で生まれた事例である。ダム建設によって水没してしまう三良坂、吉舎、総領の3町の周辺環境の整備と、アートによる地域文化の振興をねらいとし、美術家の岡崎乾二郎らを中心にさまざまなアーティストが参加した。ワークショップや討論に住民を巻き込みながら、まちの過去・現在・未来に関わるような社会的文脈としてのサイト・スペシフィックな表現（*27）がなされた。



母里 聖徳「ドラマン」（1990年）
ミュージアム・シティ・天神 警固公園（福岡市）
画像提供：ミュージアム・シティ・プロジェクト事務局



福岡でのヴォックラウズルの活動（1999年）
画像提供：ミュージアム・シティ・プロジェクト事務局

*20 「自由工場」から派生した活動として、「アトワークのみ」が挙げられる。

*21 C.A.P.「芸術と計画会議」
第8章13頁、*24参照。

*22 路上パフォーマンスや公開アトリエ、作品展示などを行う「アートポレン」という展覧会の開催や、「旧神戸移住センター」を使い、「CAP HOUSE」1990日間の芸術的実験」を開催。企画には、多くの若者が集まった。集まれて、好きなことができ、ネットワークがつくられて遊べる場所が、当時の若者たちに求められていたことを象徴する事例である。

*23 パブリックアート
第7章13頁、*4参照。

*24 熊倉純子の発言を参照（第8章12頁）。

*25 後期に参加した作家では、藤浩志やオーストリアを中心としたアーティストグループのヴォックラウズルが学校などを舞台としてプロジェクト型の活動を展開した。藤浩志の発言も参照（第8章13頁）。

*26 灰塚アースワークプロジェクト
第8章14頁、*30参照。

*27 例としてPHスタジオのプロジェクト、「船山にのぼる」が挙げられる。加治屋健司、前掲書も参照。

■2000年代以降 ——「社会システム」としてのアートプロジェクト

90年代初頭のバブル崩壊後から、徐々にハコモノ行政に対する批判がおきたことで、ハード（建物）ではなくソフトとしての文化を工夫する意識が生まれた。また、95年の阪神・淡路大震災が、アートが社会に何ができるのかと考える契機となったことで、アートと社会の接点をつくる動きがみられた^{*28}。そこで、注目を浴びるようになったのが「アートマネジメント」という概念である。こうした価値観の変化の中で、芸術を芸術としてのみ考えるのではなく、まちづくりなど他分野と結びつき、社会の仕組みへ働きかけるアートプロジェクトが生まれ始める。そのあり方のひとつを確立したのが、世界有数の豪雪地・越後妻有地域（新潟県十日町市十津南町）を舞台として、2000年から三年に一度開催されている大型国際美術展、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」^{*29}である。このプロジェクトが前述のいくつかの事例と大きく異なっているのは、



イリヤ&エミリア・カバコフ 棚田 撮影：中村脩
画像提供：大地の芸術祭実行委員会



制作風景 撮影：川瀬一絵
画像提供：大地の芸術祭実行委員会

るのは、地方自治体が主催していることである。越後妻有アートトリエンナーレでは、作品を200の集落に点在させることで、鑑賞者の回遊性を高めると同時に、観客に、越後妻有地域の価値を「日本の原風景」として再発見させることで注目を集めた。また、都会の若者や地元住民が「こへび隊」と称するボランティアとして、作品の制作補佐や監視などを行ったことも特徴である。アートだけでなく、古民家をリフォームし、地元の女性たちの農家レストランとして活用し、コミュニティビジネスが立ち上がったことなどからも新しい地域づくりのあり方としての評価を確立した^{*30}。

越後妻有アートトリエンナーレを契機として、アートプロジェクトが地域社会に働きかけた結果、経済波及効果のみならず、地域コミュニティの活性化に寄与するという指摘が急増する。2010年から始まったあいちトリエンナーレの「長者町プロジェクト」^{*31}でも、アーティストが住民を巻き込んださまざまなプロジェクトを展開した結果、アーティストがコミュニティ内の媒介者となり、既存のコミュニティとは異なる人間関係が形成され、新たに転入してきた若者たちによる文化活動も生まれた^{*32}。このように、作品制作のサポートや監視といったボランティアから、より主体的な社会参画まで、さまざまな市民の関わりを生むのがアートプロジェクトの重要な特徴である。

こうした市民の関わりに注目した支援活動が「アサヒ・アート・フェスティバル（AAF）」^{*33}である。2002年から始まり、毎年6月から9月の約3カ月間開催されているAAFは、各地で立ち上がる中小規模のアートプロジェクトをサポートすることを目的に、2005年から企画

*28 熊倉純子の発言を参照（第8章13頁）。

*29 越後妻有アートトリエンナーレ
第8章2頁、*1参照。

*30 第8章のDiscussion Part IIを参照。

*31 長者町プロジェクト
第4章8頁、*1参照。

*32 長者町まちなかアート発展計画などが挙げられる。

*33 アサヒ・アート・フェスティバル
第7章2頁、*1参照。

公募を始め、全国の約20〜30の企画が連なるフェスティバル形式となった*34。このように、自らが活動主体となるのではなく、各地のNPO、任意団体の人たちをつなげるネットワークを形成するという、中間支援的な活動も出てきた。その後、同じく、公益財団法人福武財団*35もアートプロジェクトに対する助成活動と中間的な支援を始めている。

■新しい公共芸術

こうして美術史的な文脈を振り返ると、空間と作品との関係に関心が集まった時代から、その場所の歴史性や同時代性、社会的な文脈などを含めた「場」という概念、さらには仲間が集まることができ、新たなコミュニティやネットワークのハブとなる「拠点」という概念へと関心のありかが変化してきたことにより、「アートプロジェクト」としてとらえられる活動が徐々に増えてきたことがみてとれる。先駆的存在である「ミュージアム・シティ・天神」の歩みに代表されるように、アートプロジェクトは、静的な野外彫刻の系譜に連なる「パブリックアート」に飽きたらず、社会に働きかける活動体として生まれ、進化しつづけている。多様な無数の活動が、「アートプロジェクト」と称して存在する状況は日本独特のものであり、海外の美術史においては、「新たなパブリックアート」*36と呼ばれるような観客やコミュニティとの関係を重視する動的な公共芸術の概念に近似する部分が多い。

*34 加藤種男の発言を参照（第7章Case1）。

*35 2012年10月に公益財団法人直島福武美術館財団、公益財団法人文化・芸術による福武地域振興財団、公益財団法人福武学術文化振興財団の3財団が合併し、新たに、公益財団法人福武財団となった。これまでアートプロジェクトの助成を行っていた公益財団法人文化・芸術による福武地域振興財団の詳細に関しては第6章10頁、*12を参照。

*36 アメリカのアーティストであるスザンヌ・レイシーは「ニュージャンルパブリックアート」という新たな概念を提唱している。日本でのパブリックアートの新たな動きについては、村田真「美術の基礎問題」連載第21回「美術館を出て—パブリックアートについて（2）『Landscape』が詳しい」。

第0章 ● 「概説—定義の試み」

Lecture II

多様な担い手たち

アートプロジェクトは、どのような人たちに担われているのだろうか。プロジェクトの規模や形態の多様なあり方をふまえながら、担い手となっている組織やその関わり方の特徴について眺める。また、いかにして運営主体が形成されているのか、その背景を探る。

Contents

- 実行委員会形式とアートNPO …………… 8
- 芸術の専門家たちと、そのモチベーション …………… 9
- 教育機関との連携による若年層の多面的な関わり …………… 10
- 民間団体や公共施設との相互連携 …………… 10
- アート以外の専門家・市民団体・地域住民 …………… 11

■ 実行委員会形式とアートNPO

アートプロジェクトにおいて、行政、学校、NPO、企業など複数の主体が関わる際には、実行委員会形式という運営形態をとることがある。特に大型のアートプロジェクトやフェスティバルを実施する際に、この形式をとる場合が多い。ときには50団体もの組織が集結する大規模な実行委員会が結成されることもあるが、誰が重要な主体となっ

ているのかは見えにくく、名を連ねていても運営の実働には関与しない組織もある。また、地域社会の主要な機関が名を連ねること、「地域社会がプロジェクトを応援している」という意思表示として機能するという側面もある。運営の実務については、実行委員会のメンバーが運営事務局を担う場合もあるが、実行委員会とは別に運営事務局が配置され実働を担う場合もある。実行委員会形式の特徴としては、①長期的な活動を前提とせず、単年度や単発的に編成されること、②任意団体であるために責任の所在が曖昧であること、などが挙げられる。

一方、2000年代以降、より長期的な視野を持った活動主体として存在感を増しているのがアートNPOである。阪神・淡路大震災以降、日本でも制度化された（*1）NPOだが、2000年以前は、アートプロジェクトを担う任意団体側にNPO化することに大きなためらいがあったことも事実である。芸術という自由で主観的な活動を組織化することが相応しいのかという懸念に加えて、芸術活動は公益性を担保すべきなのか、また組織の存続が目的化してしまうのではないだろうか、などといった声も挙がっていた。20世紀から21世紀の変わり目においては、芸術活動を通して地域社会に働きかけようという志のある団体でも、それをNPOという形で組織化することに躊躇していたのだ。

しかし、現在では、むしろ積極的なアートNPO化への歩みが見られる。社会からの信頼の得やすさに加え、行政にとってパートナーとして協働しやすいといった理由から、NPO化する芸術文化組織も増加している。単発的なフェスティバルの主催は実行委員会でも、事務局機能はアート

*1 民間で非営利活動を行う団体に法人格を与える「特定非営利活動促進法（NPO法）」が1998年に成立した。

*2 例えば、大規模なアートプロジェクトの「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」は、実行委員会形式で始まったが、2008年に事務局機能をアートNPO化している（NPO法人越後妻有里山協働機構）。反対に、「BEPPEU PROJECT」第1章5頁、*11は、フェスティバルを開始する前段階に事務局をNPO化し、後に実行委員会を形成している。中規模なプロジェクトとして挙げられる「取手アートプロジェクト」（第5章10頁、*1）の事務局は、開始から約10年後にNPO化した（NPO法人取手アートプロジェクトオフィス）。



藤 浩志の考案した《かえっこ》の様子

NPOが担うというケースも多い(*2)。活動の継続に必要な事業資金や拠点運営資金を捻出するにあたって、NPOのほう有助成金を得やすくなるケースもある。

■ 芸術の専門家たちと、そのモチベーション

2000年代以降、アーティストが作品を制作するのみならず、積極的に地域住民を巻き込んだり、社会的な事象と関わったプロジェクト型の表現活動を展開している例が多くみられる。そのようなアーティストの代表例として、川俣正(*3)、藤浩志(*4)、日比野克彦(*5)、中村政人(*6)などが挙げられる。

芸術家たちのプロジェクト型の活動事例は、大きく三つのタイプに分けられる。一つ目は、川俣正の活動に代表されるような、地域住民の参加なしには成立しないという性質を持ちつつ、アーティストの署名性が高いプロジェクトである。このような活動は一般に、「アーティストの作品」と美術界でとらえられる傾向が強い。これに対し二つ目の

タイプは、藤浩志の「かえっこ」(*7)や日比野克彦の「明後日朝顔プロジェクト」(*8)のように、アーティストが活動のきっかけや仕組みをつくりながらも、一般の人びとが活動の担い手となることで、「アーティストの作品」という概念をはみ出す、システム型のアート

プロジェクトである。三つ目は、中村政人や山出淳也(*9)のように、アーティストがプロデューサーとしての力量を発揮するケースである。ただこの場合は、アーティスト自身は生み出したプロジェクトを「作品」としてはとらえていないようだ。

アートプロジェクトの運営には、アーティスト以外の、さまざまな芸術の専門家たちが参画している。事業を主導する担い手としてはプロデューサーやディレクター(*10)の存在が挙げられる。また、彼らのもとで運営の実務を取り仕切るアートマネージャーと呼ばれる人びとがおり、多くの若者たちが精力的に活躍している。

では、芸術家たちにとってアートプロジェクトは、どのような魅力があるのだろうか。第一には、ホワイトキュプが失った現実社会との接点を再発見し、そこに表現者として関与することの挑戦である。第二には、発表の場の確保というキャリア形成の側面が挙げられよう。現在の日本では現代美術が人気を博しているが、1990年代初頭に至るまでは、美術館などではほとんど現代美術は取り扱われてこなかった。そうした中で芸術家たちは、野外やまちなかに発表の場を求めて、キャリアを積み重ねてきたのである。第三には、制作拠点の確保が挙げられる。場所を提供し、住み込んで作品を制作するという「アーティスト・イン・レジデンス」(*11)のような役割をアートプロジェクトが担う場合も多い。

その一方で、地域社会やまちなかを舞台としているために、ホワイトキュプに比べ、表現の自由度が制限されるというネガティブな側面もある。またその延長線上に、まちなかに分かりやすい作品が求められるということも

*3 川俣正
第1章11頁、*13参照。詳細は、第8章Case 1を参照。

*4 藤浩志
第1章11頁、*14参照。詳細は、第8章Case 2を参照。

*5 日比野克彦
第3章8頁、*13参照。

*6 中村政人
第5章3頁、*5参照。詳細は第5章Case 1を参照。

*7 かえっこ
第8章6頁、*2参照。

*8 明後日朝顔プロジェクト
第5章14頁、*9参照。現在40〜50程度の都市で実施され、オフィスを構えるほど大規模なプロジェクトに拡大している。

*9 山出淳也
第1章6頁、*12参照。詳しくは、第4章Case 1を参照。

*10 アートプロジェクトにおいては、プロデューサーとは主に事業のフレームをつくる立場として関わり、ディレクターとは事業の内容を構築する立場で関わっていると考えられるが、その区別はあいまいである。

起こり得る。市民への迎合や、市民を動員しての搾取など、芸術家とまちの直接的な関係は諸刃の剣の危険性を秘めていることも留意しなければならない。

■教育機関との連携による若年層の多面的な関わり

アートプロジェクトの重要な担い手として、注目すべき存在が、教育機関である。特に、大学が大きな役割を果たすことが多い。従来、大学に課せられていたミッションは「研究」と「教育」の二つであったが、国立大学の法人化という大きな制度改革を契機に、「地域貢献」という三つ目のミッションが加わった。そのため、地域に介入しさまざまな組織や人びとと連携を図るアートプロジェクトが、大学の授業の一環として取り組まれるようになった。

では、アートプロジェクトにおいて、大学が抱える三つのミッションはどのように取り組まれているだろうか。「研究」としては、アートプロジェクトが修士論文や博士論文で取り上げられ、芸術学、文化人類学、社会学、教育学、行政学や都市工学、またそれらを横断的に分析する学際的な視点などから研究対象となっている。「教育」に関しては二つに分けられる。第一に、芸術家やアートマネージャーなどの専門家育成の場として、キャンパス内に留まることなく、実社会での実践教育となるケースである^(＊12)。地域社会の中での体験を通じて、表現の可能性を学ぶ場としてアートプロジェクトは機能しているといえる。第二に、一般教養科目としての実践的教育である。千葉大学や大阪大学では、法学部や経済学部、医学部などを含む全学対象の一般教養として、アートプロジェクトに実践的に関わる授



IZUMIWAKU project 1996「学校アーツセンター構想」展 画像提供：村上タカシ

ともいえる。

また、大学以外の教育機関もアートプロジェクトにとって重要な舞台となる。「IZUMIWAKUプロジェクト」^(＊14)は、中学校の美術教員(当時)でもあるアーティストの村上タカシ^(＊15)が主導し、学生や保護者を準備段階から巻き込み、中学校の廊下やロビーなどで展覧会を実施し、注目を浴びた。ほかにも、小学校^(＊16)から高校^(＊17)まで、授業の一環として展開されるアートプロジェクトも数多い。

■民間団体や公共施設との相互連携

企業による芸術文化への関与も、近年、多様になりつつある。資金援助に加えて、「アサヒ・アート・フェスティバル」^(＊18)のようなボトムアップ型のネットワーク支援に代表されるように、近年、いくつかの企業はもはやスポンサーという立場に留まるのではなく、ともに考え協力し合うパートナーとして、アートプロジェクトの創造を担っている。また、大阪で不動産業を営む千島土地株式会社^(＊19)のよう

業が開設された点が先駆的である^(＊13)。

「地域貢献」という視点においては、地域の中に大学が積極的に出ていく契機になっている。後述のように、アートプロジェクトに地域の市民が参加し、学生たちとともに新たな創造性を学ぶことは、生涯学習の機会となっている

*11 アーティスト・イン・レジデンス 第3章14頁、*13参照。

*12 広島市立大学は、実技・演習の一環として、アートプロジェクトへの関わりを芸術学部現代表現領域に所属する学生に促している。(第1章Case参照)。

*13 千葉大学の取り組みについては第1章Case②を参照。また、大阪大学は、「コミュニケーションデザイン・センター(CSSC)」を開設する形で取り組んでいる。

*14 IZUMIWAKUプロジェクト 第1章9頁、*5参照。

*15 村上タカシ 第1章8頁、*4参照。

*16 2007年に姫路市立安富北小学校の児童が、校庭のみならず学校の周辺地域に夜になると光る設置物を置く「ホテルキノコ」という企画は、アーティストの谷口文保が中心となり、小学校の授業の一環としてのワークショップとして、実施された。

*17 「町ちゅう美術館」は、兵庫県たつの市景観形成地区にて、2003年より開催され、高校のデザイン科が主体的に関わり、まちなかで行われている。文化ホールのギャラリーで開催していた卒業制作展の観客数を増やそうと、町中の空き店舗を利用した作品展示を行ったことが活動のきっかけとなったという。

*18 「町ちゅう美術館」は、兵庫県たつの市景観形成地区にて、2003年より開催され、高校のデザイン科が主体的に関わり、まちなかで行われている。文化ホールのギャラリーで開催していた卒業制作展の観客数を増やそうと、町中の空き店舗を利用した作品展示を行ったことが活動のきっかけとなったという。

■アート以外の専門家・市民団体・地域住民

芸術分野の専門家以外がアートプロジェクトの中核メン

と美術館・劇場のつなぎ手としての役割を担う珍しい事例として挙げられる。

また、2000年前後を契機に、行政が中核となり開催されるアートプロジェクトも増加しているが、行政内に事務局が設置されることは稀である^{(*)23}。大型アートプロジェクトにおいては、行政から数千万〜数億円規模の予算が拠出されることも少なくないが、中小規模のケースでは、行政の持つ施設やネットワークを活かして活動ができるなど、むしろ非資金的な面でのサポートが大きな意味をもたらすこともある。



「TOTOMO YOSHIIHDAYS」でのトークセッションの様子 photo: Emi Nakata ©MeToo推進室

に、企業が自社の資源を利用しながら文化を通じた地域再開発として、アートプロジェクトを推進しているケースもある。

一方、美術館や劇場など、芸術を専門的に扱う文化機関が、アートプロジェクト型の活動の中核を担う

バーとなるケースは増えている。主婦や農家や商店主やまの有力者が、企画者となることも珍しくない。建築家^{(*)24}や教員など、アート以外の分野の専門職の人びとが立ち上げたアートプロジェクトもある。商店街や商工会などの既存の地域団体が主導し開催されるアートプロジェクトは実例として少ない^{(*)25}が、例えば「越後妻有アトリトリエンナーレ」の大成功を見て、影響を受けた政治家がアートプロジェクトを画策することもあるように、地域からの眼差しは少しずつ強まる傾向にある。

最後に、アートプロジェクトに大きく寄与しているのは、ボランティアの存在である。彼ら／彼女らは、アートもしくはまちに関心を持ち、無償であることを前提に、作品の制作協力、広報活動、当日スタッフを担うことでアートプロジェクトを支えている。「越後妻有アトリトリエンナーレ」では、第三回までで延べ13940人がボランティアである「こへび隊」として登録し、「瀬戸内国際芸術祭2010」では1回の開催で延べ8500人が「こへび隊」として活躍した。



こへび隊の活動の様子(2010年) 画像提供: 瀬戸内こへびネットワーク

アートプロジェクトでは、さまざまな組織や人びとの連携が生まれ、単一の主体では生まれ得なかったネットワークやノウハウ・情報が蓄積されてゆく。そのため、プロジェクトの規模や関わる人びとは年を追うごとに変化し、その状況に即した柔軟な組織形態や活動方法を追求

*18 アサヒ・アート・フェスティバル 第7章2頁、*1参照。

*19 千島土地株式会社 第7章6頁、*1参照。

*20 水戸芸術館 第1章25頁、*16参照。詳しくは、第3章Case1に記載。

*21 金沢21世紀美術館 第3章6頁、*1参照。詳しくは、第3章Case2に記載。

*22 えすこホール 第9章3頁、*1参照。

*23 その中で珍しい事例として、「あいちトリエンナーレ2010」のケースが挙げられる。ここでは、愛知県の県民生活部文化芸術国際芸術推進室に役所内から50人もの職員を集めて、役所の中に事務局が設置された。それでも、この祭典の開催は実行委員会形式であり、愛知県が主催にはならなかった。

*24 詳しくは、福岡県にて「TRAVELLERS PROJECT」を担っている建築家・野田恒雄の事例を取り上げた第2章Case2を参照。

*25 有名な事例としては、新しい商店街を含め、商店街活性化を目指した高松の丸亀町アートプロジェクトが挙げられる。

する必要が出てくる。このように、他業種異分野の組織や人びとが関わり合うアートプロジェクトは、地域の既存のコミュニティを横断し、接続する、「プラットフォーム」の役割を果たしている。プロジェクトの場では、肩書きやその人が抱える背景を問わず、個人と個人が対峙し、正解のない活動に対して議論し続ける。そのことで、プロジェクトに関わり合う一人ひとりの価値観が少しずつ書き添われてゆく可能性を秘めているのだ。

第0章 ● 「概説—定義の試み」

Lecture III

地域社会からの期待

芸術を支える文化振興にとどまらず、芸術活動を人びとの生活や社会全体に関わるものとして位置づけるのが2000年以降の文化政策の傾向だが、昨今のアートプロジェクトに対する社会的期待は、「ふるさと再生」や、過疎化の進行に対する「地域活性化」が叫ばれる社会情勢と表裏一体である。社会の側からアートプロジェクトに投影されるさまざまな視点を分類し概観する。

Contents

- 経済・産業振興としての視点……………13
- まちづくり・コミュニティ形成としての視点……………13
- 教育としての視点……………14
- 社会包摂的活動や環境などの他分野との関わり……………14
- アートはまちの漢方薬……………15

■ 経済・産業振興としての視点

経済的な観点では、自然や人材、場所、企業、産業などまちの既存の資源を活用し、活性化させることでまちに新たな経済の動きを生み出すことへの期待が挙げられる。過疎化で農業の後継者不足に悩む地域で、アートプロジェクト

トが新たな観光資源としてまちに根つき、地域雇用や地域活性化につながるといふ事例もある。先述の大型プロジェクトのように、数十億円規模の経済波及効果が算出されている事例もある。こうした成功を受け全国各地で、観光振興などの経済的な視点からアートプロジェクト開催への要望の声が社会の側から挙がるようになっていく。

また、プロジェクトが契機となり、そのまちならではの観光資源に市民が気付き、資源を活用したコミュニティビジネスなどを展開する可能性もある*1。また、ITやファッションなど、クリエイティブビジネスとして展開するプロジェクトもある。商店街活性化の事例*2、都市部の老朽化したビルをクリエイティブ産業のインキュベーション施設として活用する事例*3などが出てきている。

■ まちづくり・コミュニティ形成としての視点

まちづくりには、経済的観点以外の指標もある。例えば、作品やプロジェクトの拠点がまちの新たな観光資源となつて観光客を呼び込むことで、交流人口が増え、外部からの注目を浴びることで、シビックプライド（市民としての誇り）が高まることも考えられるだろう。まちの風景や人や活動といった見慣れたものに新たな価値が付与され、住民たちがまちの魅力を再発見し、まちへの愛着を抱きかけられることもある。暮らす人びとにとってのまちの魅力が高まることで、若者が地域外へと流出することを防ぐだけでなく、居住人口の増加にアートプロジェクトが寄与する可能性もある。事実、Uターン者やイターン者を生み出しているプロジェクト*4も生まれている。

*1

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」では、古民家を改造した農家レストラン「うぶすなの家」を主催者が運営しているが、そのほかにも農家民宿や農家レストランなどの活動が主催者ではない立場の人びとによって生まれている。また、妻有地域ではプロジェクトを契機として、縄文時代つづられていた「妻有焼」を活用し、陶芸体験や職人養成などのビジネスが展開されている。

*2

「しながわアートプロジェクト」、「世田谷芸術百華」、静岡県三島市にて開催された「ミシマヒコ・ミシマヒメ」、福岡市天神地区における「ミュージアム・シティ・天神」など。

*3

福岡県で行われている「TRAVELERS PROJECT」。詳しくは第2章 Case II を参照。

*4

徳島県で開催されている、「神山アーティスト・イン・レジデンス」が有名な事例として挙げられる。

一方、コミュニティ形成の側面からは、プロジェクトが新たな集いの場をもたらす効果が期待される。さらに、アーティストが地域に外からの「異物」として入り込むことで、新たなコミュニティが生まれたり、既存のコミュニティに刺激を与え活性化するという効果もみられる*5。また市民参加という観点からは、プロジェクトのボランティアとして携わる人びとをはじめとして、まちで活動しようという市民の意識を高め、実際に人びとが地域活動を始める契機となる。

■教育としての観点

教育という観点では、学校教育に関わる側面と、社会教育に関わる側面の二つに分類することができる。

アートプロジェクトに学校が関わることの効果は多岐に渡る。生徒が自らものづくりを行ったり、作品を地域の人に公開したりすることで、普段の授業では得ることのない体験に出会い、美術や地域に対し関心をもつ契機となることも考えられる。また、出会ったこともないような人びととの共同作業を通じてコミュニケーション能力を養うなど、これまでの教育ではカバーできない部分で役割を果たす可能性もある。

社会教育という側面からは、表現活動やボランティア活動といった主体的に活動する機会をプロジェクトが提供し、人びとのコミュニケーション力を高め、自己実現の場となる。また、アーティストの自由な発想にふれることで、創造性が高まる自己形成の場としても機能し得る。一方、定年を迎えた人びとや地域とあまり接点を持たない単身者世

帯の人たちにとつては、地域活動への参画のきっかけとして機能する。アートプロジェクトのような社会的芸術活動に参画・協力することで、新しい価値観に敏感な感性と行動力が育まれるといえるだろう。

■社会包摂的活動や環境などの他分野との関わり

アートプロジェクトが強い関心を示すのが、多様な価値観が共存する社会、マイノリティの人たちも生きやすい社会をつくらうという社会包摂の側面である。まちとの関わりが少ないマイノリティの人が関われる場を生み出すことで新たな「交流」を生み出し、プロジェクトによって仲間意識、信頼感を共有できる新たなコミュニティが提供されることで、社会から孤立した人たちが社会の中で小さな「居場所」を見つけることができる。

ホームレス*6や移民*7、障がい者*8、高齢者*9に向けた活動を実施している団体もあり、また病院や福祉施設でも、医師などの医療スタッフ・来院者を巻き込みながら開催されるアートプロジェクト*10も見受けられる。

さらに、防災訓練にアートの要素を取り入れたり*11、環境系の団体がエコツアーにアートを加えてアートプロジェクトと称したり、農業に取り組むアートプロジェクトが出てくるなど*12、アートは近年、芸術文化以外の社会領域との交差が進んでおり、そうした領域横断的で曖昧な活動を称する時に頻繁に用いられるのが「アートプロジェクト」という玉虫色の概念なのである。

*5 コミュニティの活性化がどのように行われるかという具体的な経過については、「あいちトリエンナーレ2010」での「長者町プロジェクト」(詳細は第4章Caseニ参照)や、富山県氷見市での「天馬船プロジェクト」(詳細は第5章Case D)の事例が記憶に新しい。

*6 第6章で取り上げた横浜の寿町での「KOTO-BUKI CREATIVE ACTION」や、大阪の釜ヶ崎で活動する「NPO法人こえとことばとこころの部屋」(「こころ」)が挙げられる。

*7 岐阜県可児市の「Sin Titulo」では多文化共生をテーマとした取り組みが行われ、アーティストの若井成昭を中心に東京都小金井市で展開されている「イミグレーション・ミュージアム・東京」では、日本における外国人に関わる問題を取り扱っている。

*8 岡山県の「NPO法人ハート・アートおやかま」の活動などが挙げられる。

*9 「取手アートプロジェクト」の「いこいの+Tapino」では高齢者見守り施設として、日本財団の助成を受けて、取手アートプロジェクトと取手市高齢福祉課及び井野団地の自治会で共同運営されている。

*10 例えば、大阪市立大学医学部付属病院が、院内外の人びとを巻き込みながらプロジェクトを実施している。

*11 イザー・カエルキャラバン(詳細は第8章7頁*6)が挙げられる。

*12 取手アートプロジェクトや広島アートプロジェ

■アートはまちの漢方薬

アートプロジェクトは現在、アート関係者のみならず、社会そのものに関わるものとして注目を浴び始めている。しかし、社会の側の期待は、まちづくりや観光に役立つものとしての関心は高いが、そのほかの分野に関しては漠然とした眼差しに留まっている。アートプロジェクトが課題解決の手助けになると期待するような、教育・福祉・医療分野からの要請は依然として少ない。

さらに、社会的便益を有するものとしてさまざまな指摘や報告があるとしても、アートプロジェクトが社会的課題への特効薬である、と考えるのは早計である。アートプロジェクトは社会的課題に対しての具体的な回答や改善策を提示する可能性を秘めてはいるが、その因果関係を詳らかにできるものではない。あくまで社会の中に新たな文脈を創出し、既存の回路と異なる接続や接触を生み出すことで、これまでの価値観では創出できないような視座や行動力をもたらす「漢方薬」的な存在なのである。

クトでは「半農半芸」をテーマとしたプロジェクトが行われている。

1

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

大学

×
アートプロジェクト

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年



現場体験型の教育と、 地域文化拠点としての 大学の役割とは？

近年、大学と地域の連携が進んでいます。ここでは、大学が主体となって行うアートプロジェクトの教育的側面や、プロジェクトのもたらす大学と地域社会との関係性など、いくつかの問題を扱います。広島市立大学芸術学部の加治屋健司さんと首都大学東京の長田謙一さんに、それぞれの大学での試みを語ってもらい、大学がアートプロジェクトを行うことの可能性を探ります。

講座・研究会開催日：2010年7月2日

Case I 2

広島市立大学

加治屋 健司

Case II 8

千葉大学／首都大学東京

長田 謙一

Discussion 14

実践教育としてのアートプロジェクト

加治屋健司 × 長田謙一 × 熊倉純子(東京藝術大学) ×
森司(講義アートポイント) × リサーチアシスタント



長田 謙一（ながた・けんいち）
1948年、東京都生まれ。東京藝術大学大学院修了。千葉大学を経て、2006年より首都大学東京システムデザイン学部教授。芸術学。近・現代「美術と社会」研究のほか、アートを通じた地域・美術館・大学連携企画も展開。主な著書に『斉藤佳三——ドイツ表現主義建築・夢の交錯』（1992年、INAX出版）、編著に『戦争と表象／美術20世紀以後』（2007年、美学出版）などがある。



加治屋 健司（かじや・けんじ）
1971年、千葉県生まれ。東京大学大学院修了。ニューヨーク大学美術研究所博士課程、ミネソタアメリカ美術館研究員を経て2007年より広島市立大学芸術学部准教授。広島アートプロジェクト実行委員副理事。日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ代表。共著に『マーク・ロスコ』（2009年、淡交社）、共訳に『ワキクラウス『アンフォルム』（2011年、月曜社）などがある。

第1章 ● 「大学×アートプロジェクト」

Case I

広島市立大学

加治屋 健司

Contents

■ 広島アートプロジェクトとは——目的と概要……………2

■ 旧中工場アートプロジェクト——都市軸の発見……………3

■ 汽水域——二つの流れがぶつかる場……………4

■ 吉宝丸——吉島地区を宝船に……………5

■ 検証07-09——3年間を振り返る……………6

■ 広島アートプロジェクトとは——目的と概要

本日は、私が関わっている「広島アートプロジェクト」の活動について、大学との関係に触れながらお話ししたいと思います。

広島アートプロジェクトは広島市立大学芸術学部現代表現領域の教員と学生が中心となって実施している地域展開型の展覧会です。2006年5月に実行委員会を結成し、2007年から毎年、地域展開型の展覧会を開催しています。ディレクターはアーティストの柳幸典^{*1}さんで、私の同僚でもあります。私は2007年に広島市立大学芸術学部へ赴任しましたので、初回の展覧会の企画には参加し

ていませんが、2回目の2008年から実行委員会の運営を中心に関わっています。広島アートプロジェクトを設立した目的は、三つあります。

一つ目は、地域住民と協働して活動できるアーティストの育成です。広島市立大学芸術学部は実技の学部で、日本画・油絵・デザイン・工芸など芸術各分野の専攻があり、作家を育てる教育機関です。しかし、大学では、ものづくりは教えても、つくったものをどう社会で活かすのか、アーティストとしていかに社会に参入するのかといったことを教えないですね。そこで、大学の外で、実際に社会に関わりながら活動を行う必要があると考えました。学生たちは、アートプロジェクトの企画や運営に携わる中で、地域住民や参加アーティストたちと協働して作業を行います。こうした活動を通して、社会との関わり方を学んでいくのです。

二つ目は、まちづくりです。とは言え、私たちは都市計画の専門家ではないし、三つ目とも関係しますが、行政からそのような課題を与えられているわけでもありません。私たちは、むしろ自由度の高い立場を肯定的にとらえて、そうした目的を設定することで生まれてくる創造的なものを大切にしたいと考えています。まちづくりの名目でいただいている助成金もありますが、こうして生まれる創造的な発想が長期的には社会的にも有用なものとなるのではないかと思います。

そして三つ目は、広島市における文化芸術の振興です。広島市は、文化芸術の振興が施策として十分に行われている地域ではありません。19ある政令指定都市の中で、文化芸術振興の条例や計画がない三都市^{*2}の一つが広島市な

*1 柳幸典（やなぎ・ゆきのり）
1959年、福岡県生まれ。アーティスト。
広島市立大学芸術学部准教授。1993年、
ヴェネツィア・ビエンナーレ、アベルト部門で受賞。
直島ベネッセハウス、テートモダンなど国内外の美術館に作品が収蔵されるほか、犬島の産業遺構をアートで再生するプロジェクトなどを継続して行う。

んです。文化芸術振興のプランがないため、行政の方とお話ししてもなかなか話が進まないことがありました。そこで、まず自分たちで活動して、広島を盛り上げていこうと考えたんです。

以上は、広島アートプロジェクトが公的に掲げている設立目的ですが、大学の視点で見ると、別の目的が二つ考えられます。一つは大学のアウトリーチ活動としての取り組みです。私たちの大学は広島市内にありますが、市街地から高速道路に乗って20分くらいの山の中にあるんですね。そのため大学でいくら一生懸命に活動して展示を行っても、あまり人が来てくれない。それなら、市の中心部に出て行って活動しようと考えました。これは、大学の研究成果を社会に還元することにもつながると思います。

もう一つは、芸術学部における教育の見直しを行うことです。私たちの大学は、2008年に芸術学部の「理念・目的・教育研究」の特色を大きく変えました。「基礎実技を重視する教育を行う」、「様々な多角的、総合的な教育を行う」に加え、新たに「地域社会との連携や海外との学術交流などを通して、芸術の社会的役割を深く認識し、実践する教育研究を行う」ということを掲げました。実はこの文書は、私が学部長に命じられて、過去の文書や活動実績を勘案しながら作成したのですが、3点目を明記したのは私の強い思いでもありました。これまで芸術学部は、技術を習得することに特化していたため、社会性という視点は明らかでなかったのですが、そうした視点を明示することで、学部の特徴がわかりやすくなり、それを聞きつけて他地域から入学して来る大学院生も出てきました。大学の関連では、この2点を考えながら活動しています。

■旧中工場アートプロジェクト——都市軸の発見

ここからは、実際に行ったプロジェクトを説明していきたいと思えます。2007年には「旧中工場アートプロジェクト」(*3)を行いました。

「旧中工場」とは、谷口吉生(*4)が設計したゴミ処理場(広島市環境局中工場、2004年竣工)の隣にある遊休施設の旧ゴミ処理工場のことで、吉島地区よししまにあります。

私たちが活動している吉島地区は、北に平和記念資料館があり、南に谷口吉生の中工場があります。吉島地区は、広島市の三角州の中で、唯一路面電車が走っていない地区です。また、工場が多く高速道路に分断されているので(2007年の時点では建設中でした)、生活環境としては必ずしも良い場所ではないのですが、だからこそ、私たちはそこで活動しようと考えました。

まず、土地の魅力をつくるために、「都市軸」という考え方を導入しました。広島市の中心には、平和大通りという東西に走る大きな道路があります。そして、南北を貫く軸



広島市上空写真

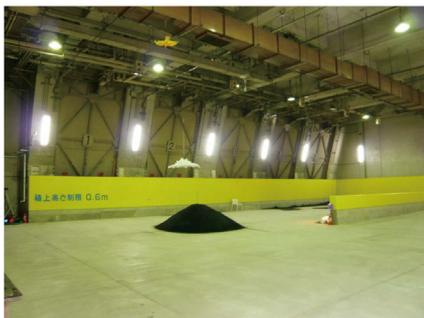
として、北に広島城や官庁街(日清戦争時に大本営が置かれていました)、中央に原爆ドームや平和記念資料館そして南に中工場があります。つまり、吉島地区は、戦争、平和、環境といった現代の諸問題を貫く軸線上にあ

*2 対談が行われた7月の時点は三都市だったが、2010年12月に北九州市が北九州市文化振興計画を策定したので、現在では広島市と岡山市の二市となった。

*3 旧中工場アートプロジェクト
広島アートプロジェクトの第1回。3つの企画展のほか、オープニングではシボジウム「地域におけるアートの役割」を開催。

会期 2007年4月1日(日)〜22日(日)
会場 旧中工場プラットホーム 広島市中区吉島学区・吉島東学区各所、旧日本銀行広島支店/参加作家 24組

*4 谷口吉生(たにぐち・よしお)
1937年、東京都生まれ。建築家。丹下健三・都市・建築設計研究所勤務を経て、谷口建築設計研究所設立。父は建築家の谷口吉郎。主な受賞に、日本建築学会賞(1984年/2001年)、村野藤吾賞(1994年)などがある。



広島アートプロジェクト2007「旧中工場アートプロジェクト」旧中工場プラットフォーム会場風景

指しました。旧日本銀行広島支店では「金庫室のゲルトシャイサー」展を開催しました。「ゲルトシャイサー」とは、お尻から金を放り出すというヨーロッパ中世の空想上の怪物です。ミヒヤエル・エンデは、こ

って、広島市において地政学的に重要なのではないかと考えたんです。このアートプロジェクトは、旧中工場、吉島地区各所、旧日本銀行広島支店の3カ所を会場とした三つの展覧会からできています。旧中工場では、清掃車が発着するプラットフォームを展覧会の会場としました。「ゴミがアートになる！超高品質なホコリ」という展覧会名にある通り、主にゴミを使ったアートを展示したわけですが、大量に発生するゴミにアートはどのようにアプローチできるのか、そして、いかにお金をかけずに工夫して作品をつくるか、という二つの視点からアート、環境、経済の問題について考察しました。吉島地区のまちなかで行った「わたしの庭とみんなの庭」展では、広島市吉島公民館を中心に、同地区16カ所に作品を設置しました。屋外に置かれた作品も多数あります。児童館でワークショップをしたり、地元の人たちと協働で作品制作をしたり、グラフィティのグループが壁にペイントしたりと、地域とアートの関係をつくり出す実験の場を目



広島アートプロジェクト2008「旧中2」の会場となったポートパーク広島

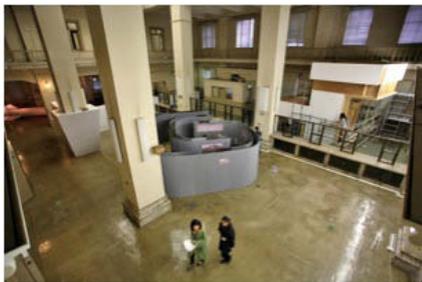
いる都市ですが、他方で地方都市という現実もあります。したがってグローバルとローカルの間の「汽水域」という言い方もできます。このように対立する二項がせめぎ合う場としての広島をテーマに展覧会を行いました。同時に、インタビューを募集したりワークシ

の怪物を、金を生み出すと同時に鼠を発生させ、まさに被害をもたらす存在として描き、資本主義の災厄の暗喩としています。被爆建築でもあるこの会場では、国家、戦争、貨幣システムをテーマとした作品を展示しました。このように、特色ある三つの場所、異なるテーマと形態を持つ作品を展示して、現代美術の幅広い可能性を提示しようと思いました。

■汽水域——二つの流れがぶつかる場

2008年に行われた、2回目の広島アートプロジェクトのテーマは「汽水域」*5です。これにはいくつかの意味が込められています。「汽水域」とは、川の水と海の水、淡水と海水が交わる区域のことです。広島は川が多いまちで、北部の山から流れてきた川が、中州をつくりながら瀬戸内海へと流れていきます。広島市の中心市街地はその中州に位置しているのです。山の文化と海の文化に挟まれた「汽水域」と言えます。また、広島は世界的に名が知られている都市ですが、他方で地方都市という現実もあります。したがってグローバルとローカルの間の「汽水域」という言い方もできます。このように対立する二項がせめぎ合う場としての広島をテーマに展覧会を行いました。同時に、インタビューを募集したりワークシ

*5
汽水域
広島アートプロジェクト2008の総合テーマ「CAMPベルリン」「CAMPヒロシマ」「旧中2」の三つの展覧会を開催。
「CAMPベルリン」会期：2008年2月2日（土）～10日（日）／会場：旧ベルリン市交通局中央整備工場／参加作家：31組
「CAMPヒロシマ」会期：2008年11月1日（土）～16日（日）／会場：旧日本銀行広島支店／参加作家：24組
「旧中2」会期：2008年11月1日（土）～16日（日）／会場：ポートパーク広島、広島市中区吉島学区・吉島東学区各所、旧中工場裏、広島駅南口前愛友市場きくや商店／参加作家：23組



広島アートプロジェクト2008「CAMPヒロシマ」旧日本銀行 会場風景



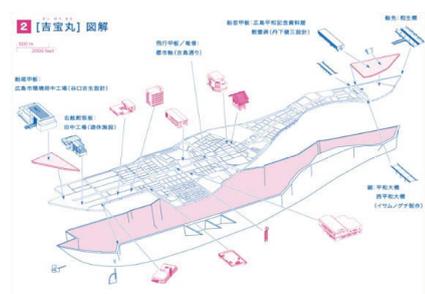
会場で展示された柳幸典企画画室《peace scope》内で開かれた極小の展覧会「-ilha grande- 愛」

ヨップを行ったりして、地元の人たちも参加できるプログラムを組みました。

「汽水域」は二つの企画を設けました。一つが「旧中2」です。これは前年の旧中工場アートプロジェクトの継続企画として、ポートパーク広島を中心に展示を行い、地域的な視点から吉島の水辺文化を考えていこうとするものです。もうひとつは「CAMPHIROSHIMA」*6で、こちらは国際的な視点から行った展覧会です。当時、学生たちと話して感じたのですが、学生たちは広島に住んでいても、制作テーマとしての広島に関心を持つことがあまりなかったんですね。そこで、展覧会を行うにあたってテーマについて話し合ったり調べたりしているなかで、「広島＝原爆」だけではないということがわかってきました。広島は海外に最も多く移民を輩出した県なんです。そこで、まず、私たちの大学と提携しているベルリンのヴァイセンゼー美術大学と協力して、2008年2月にベルリンの旧ベルリン市交通局中央整備工場で「CAMPBerlin」という展覧会を行いました。ベルリンも、トルコ人など「ガストアルバ



ヘニヒ奈於美《静けさ》



広島アートプロジェクト2009「吉宝丸」図解

イター」と呼ばれる移民が多い都市で「migration(移動・移住)」が展覧会のテーマとなりました。そして、その帰国展として11月に旧日本銀行広島支店で「CAMPHIROSHIMA」を行なったんです。少しだけ紹介すると、ドイツ出身のヘニヒ奈於美*7という作家は、広島で手旗信号でメッセージを送り続けるビデオ作品をつくっています。しかし、手旗信号を解読できる人は少ないので、なかなかメッセージが届かない。むしろ、そのことに重要な意味が含まれているというものです。

■吉宝丸——吉島地区を宝船に

2009年の「いざ、船内探険！吉宝丸」*8では、吉島地区を一つの宝船に見立てた展覧会を行いました。チラシは、プラモデルの説明書を横してつくっています。平和記念資料館が船首に、プロジェクトのインフォメーションセンターが船橋に、中工場が船尾のエンジンに対応しています。このように吉島にある施設をそれぞれ船の部品に見

*6 CAMPヒロシマ(キャンプロシマ) 広島アートプロジェクト2008の「汽水域」の2つの企画展のうち、地域企画の「旧中2」に対して、国際的視点の展覧会。2008年2月にドイツで開催した「CAMPBerlin」の継続企画であるプロジェクト。開催概要は*5「汽水域」参照。

*7 ヘニヒ奈於美(Naomi Henig) 1979年、ドイツ生まれ。アーティスト。エジンバラ芸術大学、ベルリン芸術大学で学ぶ。

*8 いざ、船内探険！吉宝丸 第3回目となる、広島アートプロジェクトのテーマ。吉島地区を一つの宝船に見立て、来場者がアート作品やお宝を探すという、地域散策型の展覧会。

会期：2009年9月5日(土)〜23日(水) 祝/会場：広島市中区吉島地区各所(キリン木材株式会社、ポートパーク広島、吉島稲生社など)/参加作家143組

*9 山城大督(やましろ・だいすけ) 1983年、大阪府生まれ。アーティスト。2006年より、中崎透(なかざき・とおる)、野田智子(のだ・ともこ)とともに「Nadegata Instant Party」としても活動する。

*10 木ノ下智恵子(きのした・ちえこ) 1971年、大分県生まれ。尼崎市在住。大阪大学コミュニケーションデザイン・センター特任講師。専門は現代芸術に関する企画制作(プロデュース/アートマネジメント)。

*11 BEPPU PROJECT(ベッププロジェクト) 大分県別府市を活動拠点とし、アートとまちをつなぐための場をつくる非営利の活動体。2005年に任意団体として設立し、200



山城大督《ピアノレッスンコンサート》



広島アートプロジェクト2009「吉宝丸」シンポジウム風景



広島アートプロジェクト2010「検証07-09」展示風景



広島アートプロジェクト2010「野外芸術センターPPY」

立てながら、船Ⅱ吉島地区を探検してみようというアートプロジェクトを行いました。

出品された作品の例を挙げると、これは山城大督(*9)さんというアーティストの《ピアノレッスンコンサート》という作品です。吉島地区には、ピアノを習っている子どもたちがいます。それぞれの家庭で特定の時間に弾いてもらい、軒先でピアノの練習を聞くというものです。吉島地区15カ所で43点の作品を展示すると同時に、ワークショップやシンポジウムも行いました。

シンポジウムでは、大阪大学の木ノ下智恵子(*10)さん、BEPPU PROJECT(*11)の山出淳也(*12)さん、BankART 1929(*13)の細淵太麻紀(*14)さん、TRAVELLERS PROJECT(*15)の野田恒雄(*16)さんをお招きして、地域展開型のアートプロジェクトの持続可能性について話し合いました。

■検証07-09——3年間を振り返る

そして2010年は「検証」をテーマに展覧会を企画しています。これまで3年やったプロジェクトを検証しようというものです。アートプロジェクトをやっていると作業に追われて、振り返る機会はなかなかありませんし、学生たちも卒業して入れ替わっていきます。スタッフは実技系の教員と学生が中心で制作に主要な関心があるので、プロジェクトの成果を位置付けるといふ作業を意識的に行う必要があります。そこで、2010年は、これまで自分たちは何をやってきたのかを検証しようと考えました。

企画は二つあります。一つは「検証07-09」(*17)で、大学の芸術資料館で行う予定です。自分たちのプロジェクトを検証し、全国の大学系アートプロジェクトに関する資料を集めて展示することを考えています。もう一つは「野外芸術センターPPY」(*18)という仮設のアートセンターをつくる企画です。私たちは吉島にアートセンターをつくりたいという思いがあり、旧中工場のアートセンター構想を

6年にNPO法人BEPPU PROJECTとして法人化。代表理事は山出淳也。↓第4章参照

*12 山出淳也(やまいで・じゅんや) 1970年、大分県生まれ。アーティスト。NPO法人BEPPU PROJECT代表理事。別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」総合プロデューサー。↓第4章参照

*13 BankART1929(バンカートいちきょくごきゆう) 横浜市が推進する、歴史的建造物を活用した文化芸術創造の実験プログラム(公式ウェブサイトより)。「BankART1929」とは、1929年に建てられた二つのもと銀行であった歴史的建造物を芸術文化に利用するという意味を込める。2004年3月より2年間の実験事業を終え、現在は日本郵船の湾岸倉庫を利用した「BankART StudioNKK」を活動拠点とし、展示、カフェバブ、シヨップ、スクール、レジデンスプログラムほかさまざまなイベントなど、年間数百件の事業を行う。

*14 細淵太麻紀(ほそぶち・たまき) 1971年、埼玉県生まれ。横浜在住。アーティスト・建築家などからなるチーム「PHETAJIO」メンバー。BankART1929の立ち上げに関わり、企画、制作、運営に携わる。

*15 TRAVELLERS PROJECT(トラベラーズプロジェクト) 日々の挑戦を旅のように楽しむ人を「トラベラー」と位置づけ、トラベラーのための「場づくり」を目的として2005年5月に福岡でスタートした建物再生プロジェクト。これまでに「冷泉荘」(2006年~2009年)、「345プロジェクト」(2007年~2009年)、「紺屋2023」(2008~)を企画運営。↓第2章参照

提案してきました。ゴミ処理工場は、表面に見えている建物のほかに、地下にはゴミを焼却するピットという深い穴があります。そうした特殊な構造を活かしながら、アートセンターとして再生できないかという提案です。ただ、先ほども言いましたように、広島市は文化芸術振興の条例や計画がないので、こういう提案を実現していくのは今のところ難しい。したがって、今回は一時的に野外のアートセンターをつくってみようと考えています。テントをつくってカフェを開き、全国のアートプロジェクトの資料を置いたり、イベントやパフォーマンスを行う予定です。そこで「Hiroshima Art展」と題して、広島の出身、在住、または関わりのある作家たちの展覧会を企画しています。

以上述べてきましたように、広島アートプロジェクトは、実技系の学部の中で学生たちにどういった能力が必要なのかを考えながら、広島を文化芸術が盛んな場所に変えていくと活動を行っています。

*16
野田恒雄(のだ・つねお)

1968年、京都府生まれ。no.dra (number of design and architecture) 代表・アーキテクト。TRAVEL FRONT (TRAVELERS PROJECT 事務局) 主宰。↓第2章参照

*17
検証07-09

4年目になる広島アートプロジェクト2010の、二つの企画のうちの一つ。広島アートプロジェクトのこれまでの活動実績を分析・検証し、今後の広島市の文化芸術活動の可能性を広く一般市民へ向けて提示。3組によるアーティストの展示のほか、これまでの活動内容を振り返る展示、他大学でのアートプロジェクトとの比較などを行った。

会期 2010年9月4日(土)~20日(月)・祝/会場 広島市立大学芸術資料館/参加作家 〓ゲルト・シャイサーズ(柳幸典+棚次理+大橋実咲)、柳幸典企画室、マルチパース(若崎貴宏+友枝望)の3組

*18
野外芸術センターPPY

広島アートプロジェクト2010の、もう一つの企画。野外に屋根も壁もない、仮設のアートセンターをつくり、広島地区で広島のアートを育てていく提案。2007年に開催した旧中工場アートプロジェクト「わたしの庭とみんなの庭」展の活動を原点としていることから、その英訳「Private garden, Public garden in Yoshijima」の頭文字をPPYとした。今後の活動を考えながら、イベントや展示を行った。

会期 2010年9月4日(土)~20日(月)・祝/会場 広島市吉島公民館敷地内/参加作家 〓24組

第1章 ● 「大学×アートプロジェクト」

Case II

千葉大学／首都大学東京

長田 謙一

Contents

文化をつくる・第一期
—— 全学対象の授業としてスタート …………… 8

文化をつくる・第二期
—— アートは社会のあらゆる問題に通じる …………… 9

アートプロジェクト検見川送信所
—— 「プロジェクト」のはじまり …………… 10

WiCAN —— まちの広範なネットワークづくり …………… 11

サバービア東京プロジェクト
—— アートによってとらえ直す東京郊外 …………… 12

文化をつくる・第二期

—— 全学対象の授業としてスタート

私は、現在は首都大学東京（以下、首都大）にいますが、前任の千葉大学での授業を中心にお話したいと思います。千葉大学では、2000年から授業の一形態として、アーティストに参加してもらい、大学を起点として学生とともに地域に繰り出すアートプロジェクトの取り組みを始めた。

千葉大学は総合大学です。アートの単科大学ではありませんし、その中にアート専門の学部もない。私が属していたのは、学部としては教育学部。この学部の中にはアートと教育を軸におく美術科がありましたが、私がアートにつながる授業を始めたのは美術科の授業としてではありません。1990年代の初頭に「文化をつくる」という名前の授業を始めました。文化とは、単に受け身として享受するのではなく、自ら形成に関わり、つくっていくものであることを伝える授業です。国内外で文化形成的な営みをしている方々をゲストとして招き、紹介していきました。千葉大学は、1990年代の半ばに、全学部的に一般教育科目の改革を行い、1年生から4年生までどの学年でもどの学部でも受講できるようにになりました。

「文化をつくる」の第一期の頃、同時に学外のいくつかのプロジェクトに先駆的に関わっていきました。例えば、「街から美術館へ 美術館から街へ」（1992年）というプロジェクト^{*1}では、ドイツのゲストを招いた国際シンポジウムを行うにあたり、実践的に美術館教育を考えようというものでした。また、東京の三軒茶屋でまちに展開するプロジェクトを岡部あおみ^{*2}さんや、木下勇^{*3}さんと一緒に、「まちはおもしろミュージアム」（1992年）と称してやりました。地上げされたもののバブルがはじけ、住み手のいなくなった空き地を子どもたちが「これひよつとしたらアートかも」と額縁で囲って、来場者を案内をしたり、美術系の学生たちが高齢者から聞き取りを行い、参加者とともに貼り絵をつくりました。そのほか、村上タカシ^{*4}さんが中心となった「ZUMIYAKU」プロジェクト^{*5}（1994年）の企画に参加しました。また、「さよな

*1 「街から美術館へ美術館から街へ」というプロジェクト
正式名称は「日本・ドイツ美術館教育シンポジウムと行動——街から美術館へ 美術館から街へ」。日本とドイツにおける美術教育分野の専門家が集い、美術館教育をテーマに、理論と実践の問題を扱った。会期中は小学生を対象にしたギャラリートーク、世田谷区三宿神社界隈での「大道芸術展」、シンポジウムが開催された。

会期：1992年5月3日（日）～9日（土）／会場：ブリチストン美術館、東京国立博物館、ドイツ文化会館ホール、世田谷区鳥山緑道三宿神社前遊び場とその界隈

*2 岡部あおみ（おかへ・あおみ）
東京都生まれ。武蔵野美術大学芸術文化学

科教授。資生堂ギャラリー・アドヴァイザー、東京国立近代美術館評議員ほか、公立美術館の各種委員を兼任。ウェブサイト「カルチャー・パワー」運営。主な著書に『アートと女性と映像—グロウル・ウーマン』（2003年、彩樹社）、主な編著に『アートが知りたい—本音のミュージオロジー』（2005年、武蔵野美術大学出版局）ほか。

*3 木下勇（きのした・いさみ）
1954年、静岡県生まれ。工学博士。千葉

大学大学院園芸学研究科教授。専門は都市計画学、農村計画学。主な著書に、『ワークシヨプ—住民主体のまちづくりへの方法論』（2007年、学芸出版）ほか。

*4 村上タカシ（むらかみ・たかし）
熊本県生まれ。美術家。国内外の展覧会やア

ートプロジェクトに参加。「プロジェクト型のアートワーク」を含め芸術普及や文化、教育政策をテーマに文化施設などでレクチャーやワークショップなどを行っている。

ら同潤会代官山アパート展」*6(1996年)をアートフ
ロントギャラリー*7と企画・運営したり、1995年か
らは佐倉市立美術館*8の「体感する美術」*9という教
育普及プログラムを学芸員と企画したりしていました。

■文化をつくる・第二期 ——アートは社会のあらゆる問題に通じる

第一期はあらゆる文化の領域からゲストを呼びましたが、
1999年よりこの授業は第二期として、新しいステージ
に入りました。アートはすべての問題に関わるということ
をテーマにしたシンポジウムを、学生が準備するという形
で開催しました。産業構造やまちづくり、福祉の問題に関
わりながら、アートを通して実践的に活動している方々を
ゲストとして招き、時には学生が講義録をまとめました。
このプロジェクトを始めるにあたり、私は三つの次元のこ
とを追及できると考えました。

一つ目は、アートの現代的可能性の追及です。美術館に
アートの可能性がなくなったわけではありませんが、その
中に限定されるということはもうなくなりました。近代の芸術
について言えば、最も重要な要素であった「自律的な芸術
」という、ある種の神話が崩れてすでに20〜30年になる
と考えられます。アートプロジェクトは、こうした状況で
もなお、アートという人間の営みが存立するのはどうい
うことかを探る一つの方法になるのです。また、現代におい
てアートが成り立つには、アーティストがアートをつくり、
ディレクターが場をつくり、キュレーターが企画を考える
だけではありません。作品を前にして、それを受け取る人

びと自身が、アート成立の不可欠な要件になる。つまりこ
れは一言で言う、「参加 (participation)」です。アート
プロジェクトは、学生や地域の人たちが自ら参加しながら
アートそのものの可能性を体験的にわかち合うことができ
る。大げさに言えば、アートの現代的な可能性はこういう
形だ、という一つの事例を世界に発信できるのではないか
と予測しました。

二つ目の次元は、大学教育の新しい可能性の追及です。
教員がレクチャー形式で一方的に教えていくスタイルだけ
が、大学の授業の基本であり、最も有効な形態だろうか
疑問を持ちました。学生が自ら見つけた新たな課題に、新
しい解を与えるのが大学ならば、教員がレクチャーを通し
て研究成果を伝えるのは当然です。しかし、その研究成果
を次世代につなげる学生が、受動的に解を与えられるので
はなく、切り拓いていくこと。それが大学の授業の根幹に
あるべきではないかと思いました。ただ教員が設計図を持
って指示するだけではプロジェクト型ではありません。プ
ロジェクトというのは、「pro (前)」「jection (投げる)。
つまり未来に向けて何かを投げるといことです。投げる
コンテンツそのものを自らつくり出し、前へと投げ、それ
を実現していく。こういったプロジェクトをアートで始め
ることができないだろうかと考えました。プロジェクト型
というのは、私にとってはすなわち「学生主導」です。し
かし、どこまで学生主導でできるかという問題は、なか
か難しいのも現状ですね。あくまで授業なので、ここで起
きた事件や事故の責任は自動的に教員が負うことになりま
す。学生主導で行うことは事件や事故を引き出す危険因子
を多く含むのも事実です。

*5
ZUMIWAKUプロジェクト(イヌミワクぶろ
じゅく)

杉並区立和泉中学校の美術教諭であった村上
タカシが、学校で夏休みの間に開催した現代
美術展。「学校を美術館に」という構想で1
994年と1996年の2回開催。

会期1994年8月20日〜9月5日/会場
杉並区立和泉中学校/参加作家リイ・サ
ンジン、若本英之助、大塚淳、太田三郎、岡
本光平、岡本太郎、小沢剛、開発好明、キ
ム・ヘミン、クリストフ・シャルル、黒田オサム、
駒形克哉、シェリー・ウエイナー、谷充央、樺
昇、西嶋暁子、八谷和彦、藤浩志、古屋俊彦、
水嶋二江、宮前正樹、村上タカシほか

*6
さよなら同潤会代官山アパート展

代官山の再開発のため、同潤会アパートの取
り壊しに際し、「再生と記憶」というテーマで
行った展覧会。主催はアートフロントギャラ
リ。4日間で約8千名の入場者を記録した。
この企画により地元と事業主との交流が活発
になった。

会期1996年8月8日〜12日/会場II東
京都渋谷区代官山町/参加作家10名

*7
アートフロントギャラリー

越後妻有アートトリエンナーレをはじめとす
る展覧会の企画、運営を行う。また、パブリ
ックアートやイベントなど、施設計画に伴う
事業のアートの提案、製作・施工管理。国内
外のアーティストの絵画・版画・彫刻作品の
紹介、販売。本社は東京都の代官山。代表
取締役会長は北川フラム。

*8

佐倉市立美術館(さくらしりつびじゅつかん)
千葉県佐倉市にある美術館。1994年11月
にオープン。主に佐倉・房総ゆかりの作家の
作品を収集し、国内の近代美術を展示。

大学教育のあり方について、レクチャーというスタイルのほかに、当時課題として考えていたのは「地域に開かれた大学」です。地域に潜む「グローバル」な課題、つまり世界普遍的（グローバル）でありながら地域限定的（ローカル）な問題を学生自身が見つけ、形を与えていく。これが大学の新たな展開を可能にすると今でも考えています。結果的には2000年代に入ると、全国の大学が「地域に開かれた大学」をスローガンとしてこぞって掲げました。

三つ目には、大学のプロジェクトを「大学から地域へ」という一方の矢印で考えるのではないということ。学生が地域に落下傘で降り立つイメージだと、大学の新しい授業の試みで終わってしまいます。しかし、大学と地域がプロジェクトを共有することで、地域そのものが新しい頭脳と心臓を持つことにならないだろうか。地域がアートによって開かれるということが、内発的な地域の要請に帰着し得るのではないかと考えました。

こうして、「文化をつくる」という授業をアートに絞り込んだことで、かえって文化のあらゆる領域に関わっていけないのではないかと思ふようになりました。つまり、アートはアート、政治は政治、経済は経済というように、近代的な社会の分化の一領域としてアートがあるのではなく、それは社会の問題すべてに開かれ得る営みなのだと思ふようになったのです。これは、先ほど話をした自律的な芸術のとなえ直しにも関わります。「文化をつくる」ことは、アートを通してこそ可能だとも言えるのではないのでしょうか。

■アートプロジェクト検見川送信所 ——「プロジェクト」のはじまり

2000年からは千葉市の検見川という地域で「アートプロジェクト検見川送信所」*10 というプロジェクトを始めました。検見川はかつての江戸前漁業の中心地。東京湾で操業していた約600艘の打瀬船のうち3分の2くらいが検見川の浜を拠点として操業していたそうです。ところが、高度経済成長期に東京のベッドタウンとしての都市計画が立ち上がり、埋め立てが行われ、検見川の漁業は終息を迎えます。しかし現在でも、海岸から約7キロにおよぶ埋め立て地の先に、昔の漁業街の細長い街筋が、そのまま残っているのです。また、1926年に建てられた検見川送信所の建物があります。建築家の吉田鉄郎*11 が設計に関わった表現主義建築として貴重な遺構ですが、千葉市はこの廃墟を取り壊すことを議会で決定していました。私はこの送信所に関わることで、検見川に限定されない、例えば歴史や街並みという大きな問題が、アートプロジェクトによってヴィジュアルライズされるのではないかと思ひました。それは、かつての漁業のまちがなくなり、なぜ東京の衛星都市という位置付けに価値観がシフトしたのかといったことです。

しかし芸術大学ではないところで、どうやってプロジェクトをすればよいかわからないまま、一から手探りで始めました。非常に熱心な学生が集まったのですが、私にもプランのない段階でどこから手を付けたらいいのか、まちの人に協力を仰ぐとしたら誰に頼めばいいのだろうか、街中を学生と一緒にひたすら歩く日が続きました。そのうち

*9
体感する美術

佐倉市立美術館の教育普及プログラム。1995年に始まる。毎年夏休みに、ワークショップやイベント、講演会などを開催。企画は、市民から公募で募ったIFS（イフス／Iterart Forum Sakuraの略）が行い、ときにアーティストに代わってワークショップの進行役なども行った。

*10
アートプロジェクト検見川送信所

2000年から2003年にかけて行われたプロジェクト。旧通信省東京無線局検見川送信所跡とその近隣の検見川商店街に作品を展開。廃墟となった旧検見川送信所と、高齢化、シャッター化の進む商店街で学生たちが少しずつ町内会や公民館を媒体につながりをつくっていった。

*11
吉田鉄郎（よした・てつろう）

1894年、富山県生まれ。1956年、死去。建築家。1919年、東京帝国大学建築学科卒業後、通信省に入り通信建築設計に携わった。代表作に東京・大阪中央郵便局などがある。主な受賞に、建築学会賞（1953年）。

にまちの方から「公民館に行くといいよ」とか、「まちのキーマンでこういう人がいるよ」といった情報を得ました。この時点ではプロジェクトをやるためのお金が一銭もない状態。学長に交渉して予算をもらったり、企業に頼み、資金と物品提供を得たりしました。結果、全部で予算が100万円ほどになり、プロジェクトの具現化への準備が整いました。

まず、招待アーティストに、たほりつこ^{＊11}さんと佐藤時啓^{＊12}さん呼びました。彼らはワークショップやピアリングをまちの人と丁寧を重ね、たほさんはパフォーマンス、佐藤さんはワークショップと展示を市民参加で行いました。また、全国のアートプロジェクトの活動を行う大学と連携し、他大学の学生を呼んでシンポジウムをしました。その後は川俣正^{＊13}さんや藤浩志^{＊14}さんと呼んだり、検見川プロジェクトは三年間続きました。地元の人たちから無料で提供された空き家を使ったプロジェクトや、三年間の検見川プロジェクトの総括展示も行いました。

しかし、しばらくして私たちのウェブサイトに匿名で、市民からプロジェクトに対する反感、非難の書き込まれるようになり、直接会って話す場をつくることもかなわず、市役所や学長宛にもクレームが届くようになりました。町内会長も代が替わり、協力できないと言われてしまったのです。

■WiCAN——まちの広範なネットワークづくり

このままプロジェクトをやっても学生に苦しい思いをさせるばかりなので、一旦取りやめることとなりました。そ

して次の年からは、まちの人たちが自らアートプロジェクトを歓迎してくれるような形態をつくり、再出発しようと考えました。それが千葉アートネットワーク・プロジェクト^{＊15}です。アートに関わるネットワークを千葉の中心につくり、そのコアを学生たちが担って展開していく。このコンセプトを名前にしたのが、「Work in Chiba Art Network」、頭文字をとって「WiCAN」です。まずは「一緒にプロジェクトをできませんか」とアーティストや美術館、NPO、商店街などの団体に要請し、学生たちとネットワーク組織をつくることを目指しました。参加してくれたのは、「NPO法人まちづくり千葉サポートセンター」や「NPO法人ちば地域再生リサーチ」、福祉系組織の「ワークホーム里山の仲間たち」、千葉市美術館、佐倉市美術館など。こうして2003年からプロジェクトが始まり、現在も続いています。

農村部と関わったり、総括の展示会を千葉市美術館の一角で行ったり、福祉団体と提携して、いろいろな障がいを持つている方々とダンスやドローイングのワークショップなどをやりました。また空き店舗を使って、WiCANのアートセンター^{＊16}ができています。私が2006年に首都大に移ったあとは、神野真吾^{＊17}さんが私の後任になって、WiCANプロジェクトの第二ステージが今年も展開されています。

■サバービア東京プロジェクト

——アートによってとらえ直す東京郊外

最後に、首都大での取り組みを紹介したいと思います。

^{＊11} たほりつこ
1950年、徳島県生まれ。アーティスト。東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授。日本とアメリカで都市空間のパブリック領域におけるアートの実践を行っている。

^{＊12} 佐藤時啓（きよひろ・ときひろ）
1957年、山形県生まれ。美術家、写真家。東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授。写真やカメラを通して、人びとのコミュニケーションをテーマとしたプロジェクト、ワークショップなど幅広い活動を行っている。

^{＊13} 川俣正（かわたま・ただし）
1953年、北海道生まれ。美術家。フランス国立高等美術学校教授。28歳でヴェネツィア・ビエンナーレ日本代表として参加し、その後も欧米を中心に高い評価を獲得。木材を使ったドローイング作品のようなインスタレーションを制作。ワーク・イン・プログレスと呼ばれる現地制作スタイルで国内外でプロジェクトを展開している。↓第8章参照

^{＊14} 藤浩志（ふじ・ひろし）
1960年、鹿児島県生まれ。美術家。藤浩志企画制作室代表。パブリックに開かれた空間やシステムづくりを表現活動と捉え、美術館やギャラリーでの発表に限らず、地域が生活に密着したアートプログラムを開発・展開している。↓第8章参照

^{＊15} 千葉アートネットワーク・プロジェクト
英名の「Work in Chiba Art Network」の頭文字をとり、通称「WiCAN（ワイキャン）」と呼ばれる。千葉大学教育学部芸術学研究室、千葉大学普遍教養展開科目「文化をつくる」受講生を母体としたプロジェクト。それまでの、学生の活動をまちが応援するという構造から脱却し、地域の人びとが自らのプロ

私の所属する首都大のシステムデザイン学部は、概ね工学系の学部です。この中のインダストリアルアートコースは、2005年の大学新設に際してできた、都内の公立大学初の、アートやデザインを専門にするセクションです。これを極めて重要な取り組みと考え、私はこの大学に移りました。2006年度から芸術学の担当として招かれましたが、私が着任する前にコースの基本設計はできていて、デザインと新しいメディアに関わるという内容でした。しかしこれでは、非常に不十分ではないかと思いました。少なくとも、アートやデザインを自覚的に社会につないでいける人間を育てる必要がある。アートやデザインを近視眼的に考えるだけではなく、それが現代社会の中でどうあるべきか、どのようなミッションを意識・自覚して展開されるべきか、これらをしっかりとわきまえた、アートやデザインに関わるオーガナイザーを養成できる部分をつくりました。具体的には、インダストリアルコースのなかにプロダクトデザイン系、メディアアート系、社会システム論系の三つのコアをつくり、この三番目のコアを私および何人かの教員で担当しました。それが「アート&デザイン社会システムコア」というものです。この社会システムコアが全コースに向けて発信する授業としてアートプロジェクトを行っています。千葉大学では、工学や医学を勉強する人も参加できるプロジェクトでしたが、首都大ではインダストリアルアートコースの学生の中から希望者が参加できるという仕組みでプロジェクトを始めたのです。

2006年、最初の年はキャンパスのあった東京・八王子市の南大沢駅前みなみおおさわえきに繰り出し、冬のまちを歩き交う人にコアをふるまう「キャンプ」というカフェを1日限定で行

いました。2年目は大学のキャンパスの中でさまざまな作品を展開。3年目からキャンパスが日野市に移り、日野から多摩地区のリサーチを目的として、「サバービア東京」(*18)というプロジェクトを始めました。子ども向けのワークショップや、学生がリサーチした成果を写真展やマップにして展示したり、DJを呼んでイベントをしたり。次の年は、日野市にある農林省の試験施設だった旧蚕糸試験場(*19)にて、アートプロジェクト「ひののんフィクション」(*19)が本格的に始動しました。ここは、普段はフェンスに囲われて入れないのですが、日野市の許可を得ていくつかの団体が利用し、10年間市民によるフェスティバルが開かれていたなど、交流の場として使われています。この場所をおうと、まず学生たちと市民イベントに参加し「サバービア東京」を認知してもらってから始めました。そのなかで私たちが感じたのは、廃墟と自然という虚と実。つまりフィクションとノンフィクションの同居する場の特殊性です。ここから「ひののんフィクション」は生まれました。3組の作家を招き、学生たちとともに2、3週間に渡って準



「ひののんフィクション」の会場となった旧蚕糸試験場



岡部昌生によるフロッタージュワークショップ

プロジェクトとして意識できるものを目指し、2003年に始まった。

***16** WICANアートセンター

2005年、WICANの活動拠点として、千葉市栄町通り商店街の一角にアートセンター「WICAN CAMP」がオープン。その後「WICANアートセンター」に改名。学生の企画と制作により築70年を越える2階建ての空き店舗をリノベーションした。アドバイザーにはBankART1929代表の池田修。イベントや展示を行うなど、アートセンターとして機能するほか、カフェの運営やスペースのレンタルなども行う。

***17** 神野真吾(じんの・しんご)

神奈川県生まれ。千葉大学教育学部准教授。専門は芸術学、アートマネジメント。山梨県立美術館学芸員を経て、2008年より、千葉アートネットワーク・プロジェクト(WICAN)代表。

***18** サバービア東京プロジェクト

首都大学東京インダストリアルアートコースのアート&デザイン社会システムコアの教員・学生を中心に、2008年に始まった活動。東京西部の郊外「サバービア(Saburabia)」の歴史や風土、社会、文化、人びととの関わりをなかで、新たなコミュニケーションの形を生み出すことを目的とする。これまでの主な活動に、7名の3年生が中心となって企画・運営し、フィールドワークの調査結果を発表した「東京とか」展(2008年8月1日〜10日)、会場「首都大学東京日野キャンパス、トークイベント」橋本徹)「日野で」展(2009年7月31日〜8月2日)、会場「首都大学東京日野キャンパス」、また2010年「ひののんフィクション」(*19)を参照)などがある。

***19** ひののんフィクション

サバービア東京プロジェクトの一環として行わ



wah 《森の汽車ぼっぼ》



wah 《森の汽車ぼっぼ》アイデアシート

備をし、それぞれの企画が無事本番を迎えたというわけ
 ず。
 具体的に3組を紹介しますと、岡部昌生(*20)さんは、小
 学校と提携して子どもたちに参加してもらおう仕組みをつく
 りました。奥健祐+鈴木雄介(*21)の二人組は、学生と繭玉
 のような建築物をつくり、温かい料理を振る舞いました。
 wah(*22)というアーティストグループは、学生たちとア
 イディアを出し合い、廃墟の内外を縦横無尽におもちゃの
 汽車が走る、非常に夢に満ちた企画《森の汽車ぼっぼ》を
 実現しました。またこの廃墟の建物の中で、パーティーと
 シンポジウムも行いました。
 以上のように、首都大では昨年度、初めてプロジェクト
 を実現しました。今年度はそれをふまえてまちの人びとと
 実行委員会を結成し、次なる展開をしようと、いろいろと
 準備を進めているところです。

れたプログラム。2010年、東京文化発信
 プロジェクト「学生とアーティストによるア
 ト交流プログラム」
 会期 2010年3月6日〜7日 / 会場 日
 野市自然体験広場(旧農林省蚕糸試験場付
 属日野桑園) / 参加作家 岡部昌生、奥健祐
 +鈴木雄介、wah

*20
岡部昌生(おかべ・まさお)
 1942年、北海道生まれ。アーティスト。
 札幌大谷大学短期大学部教授。路上・地
 面・壁・床などに紙をあて、上から鉛筆など
 で刷り取る「フロタージュ」という技法を用
 い、人びとやまちの歴史・記憶・生の営みの
 痕跡を浮かび上がらせる作品を発表している。
 2007年ヴェネツィア・ビエンナーレ日本代表。

*21
**奥健祐+鈴木雄介(おく・けんゆう+すずき
 ゆうすけ)**
 奥健祐と鈴木雄介の二人によるアティスト
 ユニット。2008年結成。取手アートプロジ
 エクト2008では《井野団地足湯プロジエ
 クト》を実施し、使用されていないプールを足
 湯に変換させるなど、場の変容をテーマに活
 動展開している。

*22
wah(ワウ)
 参加型表現活動集団。2002年より活動を
 始める。動機や意図をあらかじめ設定せず、
 一般募集した参加者同士の会話や反応から生
 まれたアイデアを即興的に実行するプログ
 ラムを展開している。

第1章 ● 「大学×アートプロジェクト」

Discussion

実践教育としてのアートプロジェクト

● ゲスト II 加治屋健司、長田謙一

● 発言者 II 熊倉純子、森司、菊地拓児、九富美香、坂本有
理、永尾真由、平澤祐子、渡辺文菜ほか

Contents

- アートプロジェクトによって育つ人材とは …………… 14
- アートプロジェクトの経験が学生の選択を大きく変える… 16
- 「アートは社会問題に関わる」という学生の意識づくり… 18
- 教育機関としてのアートプロジェクトの需要 …………… 20
- 受け入れる側と仕掛ける側のバランス …………… 21
- 大学のアートプロジェクトは地域に何を残すのか………… 23
- 日本のアートプロジェクトのはじまり …………… 24
- クオリティコントロールとリアクション …………… 26
- 地域が積極的に関わる仕組みとは …………… 28
- 大学だからこそできることと、これからの役割 …………… 30

■ アートプロジェクトによって育つ人材とは

菊地——長田さん、加治屋さんに、それぞれの大学のプロジェクトが学生主導で行われている意味を伺いたいと思

ます。長田さんは、首都大や千葉大で、美術の専門ではない学生が関わっていて、加治屋さんの広島市立大は芸術学部、いわゆる美術専門の学生が関わっていますよね。それぞれ学生の意識が違うのではないかと思えます。特に首都大の学生は、アートプロジェクトをやりたくて大学に来たわけではないと思うのですが、その中でアートプロジェクトをやっていくために、どういうところからスタートされたのでしょうか。

長田——公立の大学がアートやデザインの学部をつくるのであれば、きちんとした芸術全般にわたる教育の体制をつくるべきだと思っています。単に産業界に貢献するとか、メディアの最先端のスキルを持った人材を育成するという目的だけの学科では、新しい公共性を意識した人材育成にはつながらない。アートやデザインと社会の関係を自覚的に勉強する学生を育てていくために、プロダクトデザインやメディアアートをやるうと思っている新入生たちに対して、アートの可能性を経験させる授業として設定していきたいと思ったのです。それが「アート&デザインプロデュース演習」です。これは1、2年生が対象で、限られた予算でアートっぽいことを実践的に行うというもの。3、4年生対象に始めた、社会に出ていくプロジェクトが「サブアビア東京」です。そして1年間リサーチをした上で本番に入ったのが、「ひののんフィクション」です。こうした段取りを踏みながら、メディアとデザインに傾いていた中でアートに関心のある学生をつくり、さらにアートと社会の関係を問題にするような学生が出て来ることを期待しつつ、ほかの専攻の学生も参加する仕組みでやっています。結果

的に、アートプロジェクトやアートマネジメントを勉強したいという学生が60名中10名ぐらい出てきたので、そういう意味では成果があったかなと思います。

加治屋——広島市立大学の芸術学部には、美術学科とデザイン工芸学科の二つがありますが、「現代表現領域」という、現代美術のアーティストを目指す学生がいるセクションは、美術学科ではなくデザイン工芸学科の方にあります。デザイン工芸学科の学生は、基本的に、デザインや工芸を勉強しようと思って入学しています。1年生で各分野の導入教育を受けたあと、2年生の進路の振り分けでわかれていきます。その振り分けのときに、現代美術という選択肢が差し出されるわけです。漆や染織、コンピューターを使ったデザインのセクションに行けば、確かに技術が身につきます。でも、考えるということも技術だし、一定の訓練が必要だと思うんですね。漆を学べば漆職人になれるかもしれないけれど、漆職人になれなかったら潰しはきかないですよ。でも、考える技術を身につけて、段取りをつけながら物事を進めることができるようになれば、そのほうが汎用性はずっと高いのではないかと思います。

アートプロジェクトには、現代表現の学生だけでなく、美術学科の彫刻専攻の学生も興味を持って関わってくれますが、油絵の学生はほとんど興味を持ちません。ただ、油絵の学生にもメリットはあると思うんですね。私は「アートプロジェクトはアートのアーキテクチャを問い直す試みだ」(*)と書いているように、そこにこそアートプロジェクトの可能性があると考えていますが、他方で、アートプロジェクトには、学生もしくは卒業してまもない若い作家

がコマースギャラリーで扱われるまでの猶予期間を提供している側面もあると思います。アートプロジェクトは、作品や活動をキュレーターに見てもらおう機会になりますし、作家同士の繋がりができてギャラリーへのアプローチの仕方や海外のレジデンスやフェローシップなどの情報を交換する場にもなっています。それは、作家の活動の幅を広げることになっていのではないかと思います。

菊地——作家を志す学生であれば、作家としてプロジェクトに関わりたいと考えますよね。運営スタッフとして関わる学生はどういった意識なのでしょうか。

加治屋——二つにわかれます。一つは、作家になろうという意識が明確にあり、プロジェクトに関わる一方で自分の作品もつくり続けるタイプです。もう一つは、作家になろうとして美大に入ったけれど、アートにはマネジメントやオーガナイズの仕事があると知って方向転換するタイプです。前者には、運営スタッフとして関わりつつ出品を目指す学生もいますが、展示作品は学外も含めて公募で募集しているの、原則として平等に審査をしています。

熊倉——学生スタッフは何人ぐらいですか。

加治屋——少ないですね。例年10人に満たないです。今年は学部3年生が中心なので、コアスタッフは9名で、必要に応じて手伝うのが10名ぐらいです。学部生が中心ですが、院生や協力研究員が数名います。実働の中心には、非常勤助教という助手的な立場の人間が1名います。ここ2年ほ

*1
加治屋健司「アートプロジェクトと日本アートのアーキテクチャを考える」『広島アートプロジェクト2008 汽水域』(2009年、広島アートプロジェクト実行委員会)、129頁。

どはその人が実働のまとめ役を担っています。最初は教員も大きくそして深く企画運営に関わっていましたが、現在では、要所所でチェックを行い、何か問題があったときに対応する体制になりつつあります。

■アートプロジェクトの経験が学生の選択を大きく変える

熊倉——では実際にプロジェクトに関わってみて、学生の視点からはどう感じましたか。

平澤——私は首都大の学生で、ひののんフィクションに参加していました。授業ではアートプロジェクトのいい面を聞くけれど、実際に取り組む実務レベルになったときに、すごく不満が溜まっている学生がいたり、内部で激しい温度差が感じられました。授業だから単位目的でとる人もいるため、本当に面白そうだからやりたいという人と義務的にやる人との意識の違いがありますが、その部分は授業の中でどのように埋めていけばいいかを考えていました。

私たちのコースは選択ですが、「とりあえず出席すれば単位が楽にとれるらしい」という噂が、学生の間で流れたのです。そのためただの単位稼ぎを目的に授業をとっている学生も結構いました。ほかの授業は実技で課題が大変なので、課題提出をやるぐらいなら出席してこっちをとろうという感じで。今は違うようですが。

加治屋——アートプロジェクトに参加する方が、通常の授業よりも負担が少ないという意識が学生の側にあったとい

うことですか。

長田——ひののんフィクションは選択科目でした。しかし単位が楽に取れるという風評が流れて、彼女が属していた学年の90パーセント、50数人の学生が受講しました。もちろん、やる気の度合いは相当違いました。楽勝科目だからと事実を誤認して参加したものの、実際には各グループがきちんと何かを実現するという授業なので、相当へビーだったわけですね。当時は私一人で全部やらなければいけなかったもので、50人もいると各グループのコンセプト討議に、私は廊下ろうかど下かのように付き合うしかなくて、なかなか大変でした。

平澤——私のグループはメンバーが4人いましたが、そのうち2人は最初全然授業に来てくれませんでした。残りの2人だけでやるのはあまりにもきついたので、「とにかく来なくてもいいから連絡だけはちようだい」と毎週のようにいっていたところ、少しずつ来るようになってきました。春

休みが一番大変な時期だったのですが、その頃には彼女たちは完全に中心メンバーとして機能していました。最初はすごい温度差があったけれど、少しは上げられたのかなと思います。

永尾——学生がアートプロジェクトに関心がないとこ



岡部昌生《旧蚕糸試験場フロッタージュ・プロジェクト2010》

ろからスタートして、次第にモチベーションを上げていきながら社会と関わるといえるのは、卒業後に社会に出て行く前の、ある種のリハビリ的側面があるのではないかと思われました。長田先生が10年に渡ってアートプロジェクトに関わってきた中で、学生側にはどのような変化があったのでしょうか。

長田——大学の違いがあるので区別しなければいけません。千葉大では単位目当ての学生というのは原則来ません。「あれは大変だ」という風評があったので先ほどの首都大の事情とは逆でした。何か面白いかもしれないと思う学生が、学部を越えて集まったという感じです。合計4単位出しますが、4単位では到底バランスが見合わないくらい大変です。学生は毎週10時間以上の討論をやったり、1日の学生生活のなかで最も力を入れているのがこのプロジェクトだという学生が10数人いて、その周りで普通に参加するのが20人くらい。合計で毎年40人くらい動きます。コアになった学生たちはみんな人生が変わります。就職は必ずしもアート関係ではなかったとしても、終生どこかでアートを意識する人間になっていくし、中には全然アートとは関係ない専攻だったのが、アート分野に専攻を変える学生が毎年何人かいます。アート分野に専攻を変えたあと、なにかしらの形でアート業界の仕事に就いたという卒業生が毎年何人かいるのが千葉大です。

首都大の場合は、関わる学生が微妙にアートに関係したりしていないかったりで、モチベーションの低い学生も参加する難しさはあります。ただし、「ひののんフィクション」が昨年度から始まって、中心メンバーは比較的アートの現

場をつくっていくことを良く理解しています。最初はこうした分野の存在すら知らなかったけれど、プロジェクトに参加することによって、この分野を一生の仕事としたいと考えて大学院を受験したりしています。

平澤——アートプロジェクト自体が初めての経験だったこともあって、授業としての誤解はありましたが、最初やる気がなかったメンバーも恐らく授業で参加しなかったら関わらなかつただろうし、やっているうちに仕事を任せてもらえて成長できたという話をしていました。すごく大変でしたけど、結果的に中心メンバーとして関わっていけば、自分を成長させられるのかなという気がします。

森——大学でこうした経験ができる所は少ないので、長田先生の大学院を目指して他大学から移ってきたりしていますよね。そういった動きは、先生の中では予想されていたのでしょうか。

長田——「他大学でこうしたことをできるのであれば絶対行く」という話がほかの大学の学生から前もってあったので、そういう学生がコアになってくれればできるだろうな、ということ踏んで2000年から検見川でプロジェクトを始めたということがあります。

森——実際にその道に就職した方を何人も輩出されていますよね。まちなかプロジェクトを意識している人間を大学が養成できたという実績ですね。でも、学生がアートプロジェクトをまちでやるというのはそれくらい難しいことな

んですね。

熊倉——大人がやれば、それほど難しいことでもないですよ。社会人経験があって、企画書を書いたり、お金を計算したり、打ち合わせ交渉などをやったことのある人たちが5人くらい集まって、行動力があってアートが好きだったら全然難しくないと思うけれど、何もやったことのない学生がやるわけだからそれはもう壮絶です。

加治屋——例えば手紙も、書き方を調べないと書けなかったりしますよね。うちもアートプロジェクトをやる時、ほかの授業に支障が生じかねないほどです。他大学からうちの大学院に来る学生も出始めていますが、修士課程は2年間しかありませんし、人材を育てるという意味では、学部のうちからアートプロジェクトに関わる人を育てることが望ましいように思います。

九富——広島の場合は卒業後にいろいろな現場に出ていく人材は育っているのでしょうか。また、広島市立大学も首都大学東京も総合大学ですが、ほかの美術系ではない学部の人たちとのつながり、学生同士のつながりはあるのでしょうか。

加治屋——2007年から始めてまだ3年ですから、社会で目立った活動をし始めるにはもう少し時間がかかるとか、作家活動で忙しくなっている人は出てきましたが、マネジメントで何かを始めようとする人はこれからです。うちの大学には、ほかに国際学部と情報科学部がありますが、

残念ながら、一緒に何かをやる体制はまだできていないですね。

「アートは社会問題に関わる」という学生の意識づくり

渡辺——長田さんのお話の中の「アートは自律しているものではなく社会のあらゆる問題に関わるものだ」という意識を学生が持つために、教育現場ではどのようなことをされているのでしょうか。

長田——残念ながらシステムティックな教育体制はつくれていません。例えば芸術学科もしくは、それに近い学科でアートについて理論的に学び、マネジメントも実践的に学ぶ、というシステムができたらいと思っています。私がつくるとしたら、近代の芸術概念がどのように成立したか系統的に理解した上で、アートプロジェクトを位置付けていく学生が生まれてきてほしい。今はそのようなシステムはないので、私のいくつかの授業やゼミの中で、近代の芸術概念とアートプロジェクトの関連から問題意識を持ってもらうようにしています。もちろん私以外にも教員がいまから、それぞれの専門性で、それぞれの関心ごとに併せてアートの理論を習得します。理論について学ぶことが中心になり、うまく機能すればアートプロジェクトに関わる学生もアートの根幹に位置する認識を共有することができるとは思っています。

加治屋——それは私も共感します。現代美術に関心を持つ

学生は、『美術手帖』や展覧会カタログを通して、1990年代以降の作品を知って興味を持ちます。そうすると、社会に介入する美術から知るので、そもそも自律的な美術が存在していることをきちんと話す必要があると思います。他方で、アートは自律したものだと思っている学生は、社会的な問題に関わっていく必要があると思います。したがって、その双方のアプローチが必要だという気がします。

長田——大学の美術史あるいは芸術学と、アートマネジメント的な内容というのは、どうして反りが合わないんでしょう。伝統的な美術史や美学の講座があるときは、美術館の学芸員は大学の教員になるためのステップとしか考えられていなかった時代がありましたよね。つまり、純然たる研究以外は講座の関心外と考えられてきたのです。近年ようやく、美術館のキュレーターも美術史研究においては重要だと認識されている状況です。我々が今議論しているアートプロジェクトの分野も、いずれ美術史や美学の文脈に入れざるを得なくなるのではないのでしょうか。

渡辺——近年、地域に開かれた大学づくりが盛んになりましたが、そもそも学生が地域意識を持つのは難しいと思います。私は大学在学時、大学の所在地について単にキャンパスのあるまちとしかとらえられず、そこにも住んでいる人がいるということは意識していませんでした。学生が地域の問題をとらえたり、普段とは違う視点でまちを見るのは難しいと思いますが、その点についてはどう考えていますか。

加治屋——うちの大学は広島出身者が半数近くいます。その人たちは「地域」というより「地元」という意識を持っています。プロジェクトをする場所は、より狭い地区なので、必ずしもその人が住んでいる地区とは限りません。そういう意味では、地元出身者もよそ者になり得ます。ただ総体としては、広島は、福岡や大阪などの大きな都市から離れているために、ある種の文化的なまとまりがあるというのが私の印象です。つまり地元意識が、土地や住民の性格に対する愛着だけでなく、文化的な誇りにつながっているように思います。もちろん、広島の平和教育に根差した文化も大切ですが、広島には平和以外の文化的可能性もあることを学生には伝えようとしています。

長田——私の場合は、「グローバル」ということを意識して地域に開く試みをしているつもりです。ある段階から全国の多くの大学が、「地域に開かれた大学づくり」を掲げ始めました。私はそれ以前にも地域に出る授業の提案をしましたが、単にローカルな世界に出るというつもりではありませんでした。つまり、どこでもいい「ここ」に必ずグローバルな問題が集約している。現実的な問題をリアルな人間の関わりの中で経験して、そこにある形をつくり出すという試みと経験は、必ずどこでもできると思うのです。実際に卒業生は全国に散らばって活動しています。首都大にしても学生全員が東京出身というわけでもないですし、グローバルな問題にアートで関わっていく人材がプロジェクト経験者の中から巣立っていくのを期待しているのです。

熊倉——大学の方針もあるかもしれませんがね。国公立大学

は大学のミッションとして、地域にという意識が私立大学より強いかもしれませんね。学生にとっても最初から地域に出て行くといわれれば「そういうものか」と思うけれど、はっきりしたプロジェクトがないと何ができるかよくわからないでしょう。

私も2003年から2006年まで必修科目のゼミとして取手アートプロジェクト^(*)に参加させていたのですが、学生が地域に出て行ったときに、地域側がトライ&エラーを大目に見て温かく受け入れてくださいました。取手の方々には本当に温かく、プロジェクトに対して「藝大はけしからん」という意見は聞いたことがないし、私は地域の方々に「どうぞ叱ってください」と言っています。学生はビシバシ怒られて泣いて帰って来るので、それは当然だと言いながら慰め役をやるという感じですよ。

■教育機関としてのアートプロジェクトの需要

森——加治屋さんが大学の教育方針を考えるとときに、美術の社会的役割を入れたと伺いましたが、それはどのようなことを想定したのでしょうか。

加治屋——私が考えたというよりは、そういう土壌ができて上がっているところで文書化を任せられたという方が正確なのですが、あえて明示的なものにしたのは、アートプロジェクトを大学教育の特色の一つにできればという思いがあったからです。広島アートプロジェクトを主催している広島アートプロジェクト実行委員会は、広島市立大学芸術学部の教員と学生が中心ですが、法的には、広島市立大学と

は別の組織で、ただの任意団体なんです。しかし、実質的には大学の人間が中心となっている組織で、カリキュラムとの連動が進みつつあるのも事実です。大学の方が安定した財政的・人的基盤をもつので、大学色を強めていった方がいいのではないかと私自身は考えています。日展や院展の先生はアートプロジェクトに興味をもたれないと思いますが、大学の執行部は、研究費の配分などを見る限り、一定の関心をもってくださっているようです。その背景には、98年の大学審議会の「21世紀の大学像と今後の改革方策について」^(*)の頃から、競争の中で大学の個性を出していくことが求められ始めたということもあると思います。COE^(*)も出てきて、研究志向の大学、職業能力育成の大学、教養重視の大学、地域に根ざした大学など、いろいろな種類の大学に分かれていくなかで、地域連携を目指す大学にとって、アートプロジェクトは大きな特色の一つになるのではないかと思います。

熊倉——2004年に国立大学が法人化されて、競争原理が導入されました。それまで研究と教育の二本柱だったのが、社会貢献というミッションができた。藝大と取手市の関係も法人化を境に大きく状況が変わりました。広島同様従来の教員が相変わらず興味を示さないのに対し、大学の執行部の方が、急に関心を示すようになりました。特に2005年からの2年間、現代GP^(*)という競争的資金を取手アートプロジェクトで藝大が取得したときが、非常に覚えめでたいという感じでした。でも長田先生が千葉大で始めた頃は法人化の前なんですよ。

*2 取手アートプロジェクト

1999年より茨城県取手市で、市民と取手市と東京藝術大学の三者が共同で行っているアートプロジェクト。通称TAP(タップ)。若いアーティスト達の創作発表活動を支援し、市民に広く芸術とふれあう機会を提供することで、取手が文化都市として発展していくことをめざしている。2010年11月、特定非営利活動法人格を取得。↓第5章参照

*3

「21世紀の大学像と今後の改革方策について」競争的環境の中で個性が輝く大学」1998年に文部省に設置された大学審議会より発表された変革期を迎えた新しい大学像について触れた答申。「個々の大学が多様かつ個性的目的・特徴と独自の存立意義を持ちながら教育研究を展開していくことにより、大学全体として社会の多様な要請等にこたえていくこと」を提言している。

*4

COE
センター・オブ・エクスチェンス。国際的に高水準の研究活動を行い、特定の研究分野における中核的な研究拠点として発展する可能性を有する優れた研究者を中心とした研究組織に対し、文部科学省が科学研究費補助金を交付することにより、創造性豊かな世界の最先端の学術研究を推進する卓越した研究拠点の形成を促進するもの。文部科学省が2002年度より実施しており、「21世紀COEプログラム」と「グローバルCOEプログラム」がある。

*5

現代GP
2006年度より実施された文部科学省によるプログラム。正式名称は、「現代的教育ニーズ取組支援プログラム」。社会的要請の強い政策課題に対応した大学などの取り組みの中から、特に優れた教育プロジェクトを選定し財政支援を行うことで、高等教育の活性化

長田——ええ。しかし新しくできたばかりの首都大でも、このコースでなぜそんなことをやるのかという感じでした。日展や院展系の話は私もよく知っていますが、ここ10年くらい、アートプロジェクトが日本で台頭していくのと期を同じくして、日展や国展などが非常に熱心に参加型のプログラムをつくり出しました。日展は展覧会の季節が近付くと、そういったことを強く訴えるポスターや新聞広告をつくり、学校ぐるみで日展に行くとなると、無料で入場できてガイドツアーもつきます。国展では、国展を変えようと考えている若手から中堅の作家が中心となって、いろいろなプログラムをするようになっていきます。アートプロジェクトが全国的に展開されるようになったことの思わぬ余波が、そういう公募団体にもおよんでいて面白い状況だと思います。

熊倉——富山大学のある先生が芸術文化学部でも、実技系の先生たちが地元のヒミング^{*6}にあまり関心を示さないと書いていました。大学の中でのアートプロジェクト的なものは、非常に微妙な位置付けだと言えます。隙間に入り込んでいっているような実情なのかもしれません。

森——でも美術館よりは大学の方が地域に関わっていますよね。僕は美術館にいましたが、美術館にいながらまちなかでも作品を展開しようとする、まちなかの方には予算があまりまわらない。やはり箱の中が優先的になるのです。基本的にまちなかで何かをすることが成立しにくい事情があります。しかも日本の美術館はずっとホワイトキューブで美術をつくってきましたから、従来のキュレーターはまちなかでアートを展開する手法を持っていません。教育普

及系の学芸員は経験があるかもしれないけれど、構造をつくってプロジェクトをまわすということはまた別の能力なんでしょうね。美術館とまちなかの関係もある意味ねじれていると思います。ですが、そういう状況でも続いていることに何かの可能性は感じています。

■受け入れる側と仕掛ける側のバランス

熊倉——加治屋さんは広島アートプロジェクトのカタログの中で、2008年は「アートプロジェクトと日本——アートのアーキテクチャを考える」^{*7}、2009年は「日本のアートプロジェクトその歴史と近年の展開」^{*8}というテキストを書かれていて、その中で「（アートプロジェクトは）オブジェとして作品を制作することよりも、制作のプロセスを重視する試みであり、同時に美術館の外に出るだけでなく、社会的な文脈へと接続・介入していこうとする企てを意味している」と述べられています。つまりそれは、アートの概念だけではなく制度設計を問い直す試みということを仰っています。私自身も取手アートプロジェクトに関わっていて、さまざまな人が関わって来る中での難しさを痛感しているのですが、その辺りはいかがでしょうか。

加治屋——まず、長田さんがいらっしゃった千葉大学や今いらっしゃる首都大学東京と大きく違うのは、私たちは実技の学部だということ。つまり、授業形態が一般の大学と違います。一般の大学だと、例えば月曜3限といった形で授業が設定されていますが、うちの場合は、学部生は

が促進されることを目的とする。

*6
ヒミング

正式名称は「富山県氷見市におけるサステイナブルアートプロジェクトヒミング」。富山県氷見市で2006年より継続的に行われている、地域のさまざまな魅力を考えるアートプロジェクト。2009年からは「特定非営利活動法人ARTNPOヒミング」によって企画運営されている。↓第5章参照

*7
*1に同じ

*8
加治屋健司「日本のアートプロジェクトその歴史と近年の展開」『広島アートプロジェクト2009 いざ、船内探険！吉宝丸（きょうぼうまる）展』2010年、広島アートプロジェクト実行委員会、261〜271頁。

午後が、大学院生は午前がすべて実習の授業となっているのです。つまり、アートプロジェクトをカリキュラムに組み込めば、学部生は、午後をすべてプロジェクトのために使っていることになりません。そうすると、参加者同士で密なコミュニケーションをとることができません。プロジェクトの中心となっている現代表現研究室は、学生が深夜まで作業することをいとわれない雰囲気があつて、学生たちの結束力が強いように思います。

地域に行つたとき、問題が生じた場合でも、若い人たちが一生懸命やっているのなら応援しようじゃないかと考えてくれる人もいます。広島という決して大きくない都市では、東京と違った形の人間関係の中で解決されていく部分があるように思います。クレームをつける人は広島にもいますが、人間同士の関わり合いで生じる難しさは、東京よりも少ないように感じています。

熊倉——地域の摩擦が少ないというのは、全国的に寛容度が上がってしまったのもあるのではないのでしょうか。1990年代前半には、まちの中での表現活動に対して非常に懐疑的な市民がいたものですが、最近では「何かやってくれると嬉しい」という傾向が強いのではないですか。

森——アートプロジェクトをする側がアートプロジェクトに慣れたという10年間があるとすれば、アートプロジェクトを受け入れる側も、「受け入れ慣れた」という傾向はあると思います。ですから、僕はこうしたプロジェクトをするときに、仕掛ける側の議論ではなくて受け入れる側の議論をしたいと思っています。実は、受け入れる側が豊かであ

れば、いいものを引き出せる気がしています。

しかし、受け入れ方の問題はまだ議論されてなくて、まだどういふ風に受け入れるかということを考え、語り合う場所がなかったりする。そこが今後課題になっていくと思うのですが、一歩一歩進んでいくしかない。地域への説明の仕方、あるいは地域と関わるアーティストのマネジメントの仕方など、いくつか突破口があるような気もするのですが、まちなかのアートプロジェクトブームと言つてもいいぐらいの昨今、仕掛ける側の技術に関しては要求度が上がってきています。けれども、ブームになると飽きられて淘汰されて、地域に目に見える利益をもたらすものだけが生き残つて、そうでないとまちから排除されるのではないかとという危機感を持っています。でも、まちに直接的な利益を提示するスキルのないプロジェクトでも、いい方向に形を変えれば、まちにとってもプラスであり、参加する側にも仕掛ける側にもプラスであるということが今後非常に大きな課題になるのではないかと考えています。

加治屋——熊倉さんがおっしゃったように、私たちの場合も、慣れてきた地元の方から、こんなことをやってほしい、あんなこともやってほしいという声が増えてきたことでもあります。でも、それに対しては、何でも受け入れるのではなくて、クオリティのコントロールを心がけるようにしています。いろいろな方々とのやり取りの中で、面白いものが生まれる場合もあれば、まちづくりのネタにしかならない場合もありますので、そこをうまくやらなければいけないと思います。

森——それを言うと、どういう風にプロジェクトの落としどころを見つけていくのかという問題があります。地域の要求にさまざまなタイプがあつて、一つのアートプロジェクトの中に複数のアートの有り様が見えて来る場合があると思います。それで加治屋さんに質問したいのですが、広島の場合は複数の展覧会を同時に行うスタイルを取っていますよね。あれは逆に僕が今言ったことを回避できるというか、対抗策になつていないかと思ひます。一つの会期に複数のプロジェクトを行うことは大変だと思うのですが、広島はずっと意識的にされていますよね。

加治屋——そうですね。今回の検証展でも複数の企画を立てようとしています。地域展開型のアートプロジェクトはイメージがつきやすいので、それを攪乱させることにもなると思っています。そもそも広島には広島市現代美術館があつて、現代美術として評価されている作品を展示しています。それに対して私たち大学の方は、まだ評価が定まっていない、価値体系を攪乱させるような作品を見せようと考えています。私は、広島にアートの楕円構造をつくらうと言っているんです。楕円には二つの焦点があります。アートの楕円構造における焦点の一つは現代美術館で、もう一つが地域のアートプロジェクトだと思ひます。そして、アートプロジェクトにさらに複数の視点を入れることによつて、アートの多様な可能性を見せていくことができるのではないかと思ひます。

■大学のアートプロジェクトは地域に何を残すのか

参加者——今、埼玉県北本市でアートプロジェクトに関わっていますが、アートプロジェクトが年月を積み重ねていくことで、一つひとつのプロジェクトがまちの中に残していくものはあると思ひます。継続されることで、積み重ねられるものは何だと考えていらつしやいますか。

長田——アートプロジェクトは続けなければいけないと同時に、むやみに続いていてもいけないと思ひます。続くことできちんと地域に根を張るのかもしれませんが、情性で続くプロジェクトは、そもそもその地域にとって必要なのだろうかという疑問はあります。つまり、新鮮な課題とともに、毎年のようにプロジェクトが立ち上がり、その課題をまちの人たちと共有できるのが理想ですね。千葉大学での試みは、そういった経験を持つNPOや福祉関係の方が参加してくれていました。その後プロジェクトからいくつかの団体が外れましたが、今度は自分たちでアーティストを呼んでいろいろな企画をしているという話を聞いています。まちのさまざまな立場の方が、アートの新たな可能性を自ら開いていく。これが私の考える理想的な形です。日野市の方が昨年ひののんプロジェクトを準備する中で、非常に理解を示してくれただけではなく意欲も持ってくれ行政の中に可能性が芽生えたというのは日野での大きな成果だと思ひます。

先ほどのご質問は、先日私がオーガナイズした「プロパガンダと芸術」^{*9}という研究プロジェクトのシンポジウムで散々論点になっていました。実践女子大学の権原伸博

^{*9} プロパガンダと芸術
2008年度より科学研究費補助金に採択された長田謙を代表者とする研究プロジェクト。「冷戦期／冷戦後」の〈芸術〉変容をテーマに、不定期で研究会、公開コロキウムを開催している。

＊10さんが、公開プログラムのチラシに鷺田めるろ＊11さんの書いた「アートプロジェクトの政治学——「参加」とファシズム」（川口幸也編『展示の政治学』、2009年、水声社所収）という論文を取り出したのです。

鷺田さんは、私が書いた文章を冒頭で引用していて、ナチス、ファシズムは「参加」を最も重要な切り口にして成立していった、「参加」はめでたいわけではない、という趣旨のものでした。それを受けて鷺田さんは、「アートプロジェクト」「ファシズム」「参加」、この3つをどのように考えたらいいのか。ひよっとするとアートプロジェクトの中でもファシズムが起り得るのではないか。アーティストや企画者の業績にアートプロジェクトが全部回収されてしまふとすれば、参加への善意、そして参加という仕組み自体が、すべて権力者のところに収斂されるファシズム的な形態が生まれてしまわないだろうか、と論考しています。

加治屋——アートプロジェクトは、長期的に考えてまににどういふものを残すのかというご質問ですよね。アートプロジェクトをやると、まちの人からは「よくわからない」という反応をもらうことがあります。さまざまなやり取りをする中で、徐々に受け入れてもらえる場合があります。つまり、アートプロジェクトの「参加」とは、自分とは異なるものに対して開いていくという意味での「参加」だと思ふんです。異なるものを受け入れてともに生きていくことが、アートプロジェクトの役割の一つであり、まちに残していく重要なコミュニケーションのパターンなのではないでしょうか。ファシズムとは、異なるものを排除して、自分と近しいもの同士で結合していく運動であって、ア

トプロジェクトの目指すものとは正反対なのではないかと思ひます。

熊倉——つまり、ファシズムの「参加」は一元的な「参加」でアートプロジェクトの「参加」はいろいろな主体の多元化なんですよね。先ほどの千葉の話をついて、大学はやはり大きな権威としてのしかかる部分があるように感じました。W i C A Nへの転換はまさに主体の多元化です。これはアートマネジメントの基本だと思いますが、資金源と主体を多元化しておかないと、活動は非常にしろく、政治的な脆弱さが増してしまうと思ひます。主体を多元化しておく、多くの人たちが自分たちのものだと思つて活動していく。例えば、一つのアートプロジェクトから派生して同じような活動がたくさん出て来ると、こうした活動に眉をひそめるような大人も非難対象がわからなくなる。これに対して、一元的に大きな権威があると攻撃すべき相手が明解になる、ということがいえるのではないかと思ひます。多元性が多様性につながり、こういうことは普通だよねという、カジュアルな市民意識につながっていいです。

■日本のアートプロジェクトのはじまり

加治屋——これだけ多くのアートプロジェクトが行われている国は、日本以外には少ないのではないのでしょうか。個人的には、アートプロジェクトにはネガティブな側面もあるのではないかと思ひます。アートのアーキテクチャをとらえ直すことで、物理的なアートの制度を切り崩して

＊10 権原伸博（しいはら・のぶひろ）

1960年、千葉県生まれ。実践女子大学文学美術史学科教授。専門は芸術学、美学、アートマネジメント。「アートマネジメント研究」第7号所収（2006年、美術出版社）ほか。

＊11

鷺田めるろ（わした・めるろ）

1973年、京都府生まれ。金沢21世紀美術館キュレーター。主な展覧会に「アトリエ・ワン：いきいきプロジェクトin金沢」、「金沢アートプラットフォーム2008」など。↓第3章参照

しまい、非構造的な「悪い場所」を再生産してしまうところもあるのではないかと思うことがあります。ただ、そうした考え方を相対化する意味でも、長田先生が以前教えてくださったヨーロッパの事例が気になっています。ヨーロッパのアートプロジェクトの始まりはいつぐらいだとお考えでしょうか。

長田——70年代の前半です。ベルリンだと、NGBK^{*12}という団体です。これは昔の言い方をすれば、新左翼系の美術史家、美術家、美術教育家などがつくりました。展覧会だけではなく、まさに繰り出したプロジェクトをやったり、バスのプロジェクトではベルリンのナチスや戦争の記憶をつないでいくようなものなど、小さいけれどアートプロジェクト的なものをはじめましたが、日本より早く始まっています。アートプロジェクト的なものが展開するのはヨーロッパの方がやはり早かったですね。ヨーロッパではもっと先鋭な社会性を強く持っていて、例えば戦争の記憶に関わったり、あるいは資本主義の現代的な問題が設定されていたりします。アートプロジェクトだからこそ社会問題が浮かび上がるという考えです。日本の場合は、量的には2000年代に入って圧倒的に多くなりましたが、まちづくり、多様な価値観、対象の広さといった問題でアートプロジェクトが展開していく。ヨーロッパのような社会的な先鋭さは見られません。

加治屋——地域住民との関わりに焦点が当たる日本のアートプロジェクトは90年代からですが、前史として作家が野外出るといふ動きは60年代からありました。読売アンデ

パンダン^{*13}が1964年に中止になったのを機に、日本各地でアンデパンダンの運動が展開していきます。野外あるいは美術館以外の施設で展示する展覧会が増えて、70年代も作家の間で野外美術展の形式は受け継がれていきます。50年代の具体美術協会^{*14}も野外展は行っていましたが、美術館批判という側面は強くなかったと思います。やはり60年代からのアンデパンダンを源とする動きがあったからこそ、90年代以後のプロジェクトが出てきたのではないかと私は考えています。

森——僕の考えは少し違うのですが、美術が野外に出るところにアートプロジェクトの源があるのではないと思えます。確かに60年代には、アートで社会問題を見せようという動きがありました。でも90年代以降、企業メセナ協議会^{*15}ができ、水戸芸術館^{*16}ができ、地域創造^{*17}ができ、企業や行政がお金を出すようになり、そのお金がまちなかアートプロジェクトに入って来るようになりました。資金が入って来るようになってからのプロジェクトは、明らかに前時代とは立ち位置が違うと思います。当然、その資金提供者の要望に応えなければならぬからです。

加治屋——アンデパンダンの作家たちは、反芸術の流れの中で、「確固たる」アートを批判の対象としていました。したがって、90年代のアートプロジェクトとは確かに問題意識が違いますね。

森——だから逆に確固たる強さがあるわけですね。それが90年以降にはありません。そういう意味で、僕は現代のア

^{*12} NGBK
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 日本語訳は「視覚芸術のための新しい社会」。アーティストやアートに関心のある人びとによって1969年に設立され、社会問題とアートを融合させる活動を行っている。

^{*13} 読売アンデパンダン展
1949年から読売新聞社の主催で行われた無審査出品制の展覧会。美術団体の党派や権力関係に左右されない自由な場が若手作家の活動を推す役割を果たし、反芸術動向が開花する中心的舞台となった。63年の中止によって前衛芸術・反芸術のムーブメントは地方にも飛び火し、全国各地でアンデパンダン展が開かれた。

^{*14} 具体美術協会
戦前から活躍していた前衛画家吉原治良を中心に1954年に結成された団体。機関誌の発行、野外展、舞台での発表など、型破りで実験性の高い活動を展開した。

^{*15} 企業メセナ協議会
企業によるメセナ（芸術文化支援）活動の活性化を目的に、1990年2月に設立された民間の公益法人。主に企業メセナについての啓発・普及・情報集配・仲介、調査・研究、顕彰、国際交流、助成認定などの事業を行う。

^{*16} 水戸芸術館
1990年3月、茨城県水戸市に開館した、美術、音楽、演劇の3部門からなる複合施設。美術部門は、コレクションをほとんど持たず、現在進行形の美術を紹介する「現代美術センター」として、基本的に自主企画の展覧会を行っている。→第3章参照

ートプロジェクトには確固たるものがないと思うのです。

熊倉——反芸術と地域参加型のどちらがポストデユシヤン的なのか分らないけれど、反芸術的な表現者たちは、おそらくヨーロッパから来たものだと思います。もとを辿ると、68年のパリの五月革命^{*18}やフランス現代思想による、社会的アーキテクチャを変えなければならぬという動きの余波ですよ。ですが同じ動きが、芸術の文脈では例えばイギリスで、芸術の権威から出てまちな人のところへ行くとというコミュニティ・アート^{*19}の形が定着したと思います。

日本ではそうした意思の影響を受けつつも、美術館が同時代の芸術に無関心ということが長く続き、美術館以外の場所をつくる動きが出てきました。90年に始まったミュージアム・シティ・天神^{てんじん}^{*20}は、野外展第二世代の草分け的存在だと思えますが、その問題意識としては前世代の反芸術的な姿勢に比べてポップです。ですが、運営はヨーロッパ同様、まだ一部の現代美術関係者によるもの。その辺りから地域とアートプロジェクトが密着してきたのではないのでしょうか。加治屋さんが仰るように、90年以降の新しいタイプのアートプロジェクトは、よくいえば市民参加型、地域おこし型なので、現状では非専門家がやっているケースが大半です。

「美術館から自由になりたい」と美術館の外に出たら、激しく規制されたり、勝手に撤去されたりと、実は自由ではありません。意外と不自由な一般社会の中に出て行って、表現側がすり寄ってしまった、あるいは喜ばれることが第一義になった部分はあるでしょう。韓国で日本のアートプ

ロジェクトをプレゼンテーションしたときに、「取手アートプロジェクトは楽しそうだけれど、アニメ的だ」と言われました。

クオリティコントロールとリアクション

森——確かに、大学がアートプロジェクトをつくるとなると、質的なコントロールが問題になりますよね。以前、藝大生が上野でやっていたプロジェクトをフランスで展示しようとしたときに、フランス側は「これは学芸会だ」として受け付けませんでした。「アートプロジェクトでも何でもない」と言われ、アートというフレームでは全く受け入れてもらえなかった。そうすると「アニメ的」だと見られてしまう、正に日本的な振る舞いをどのように位置付けて価値化するかというときに、質的な問題のコントロールは当然必要になります。ですが、地域社会は質的なものを求めているなかつたりするわけです。その乖離感や現状については、どのように考えていますか。

加治屋——広島の場合、ディレクターの柳さんの考えでもあると思いますが、プロセスにおける作業の協働性や地域貢献の度合いよりも、作品や展示のクオリティを重視しています。ただ、「アニメ的」という言葉に引っかかります。アニメはクオリティ高いですよ。それは「アニメ的」と呼んではいけないような気がするんですけど。

熊倉——韓国の人が「アニメ的」と言ったのは、クオリティが低いという意味ではなくて、一般の人に受け入れられ

*17 地域創造

文化・芸術の振興による創造性豊かな地域づくりを目的として、全国の地方団体等の出捐により1994年に設立された財団法人。

*18 五月革命

1968年5月にフランスのパリを中心に派生した、自由と平等と自治を掲げた反体制運動。

*19 コミュニティ・アート

地域コミュニティから発信するアート、という理解のされ方が一般的であるが、〈コミュニティ〉の定義は国やその歴史的背景から一様ではない。イギリスでは「市民参加型のプログラム」であり「プロセスを重視する」集団的な創造性による表現活動のことを指している。

*20

ミュージアム・シティ・天神

1990年に福岡市中央区天神で開催され、98年からは「ミュージアム・シティ・福岡」に名称を変更しながら隔年で2004年まで開催された。福岡市中心部の商業施設や公共空間で展示を行い、企業・行政・美術関係者で構成される「ミュージアム・シティ・プロジェクト」が企画運営した。

やすい、甘ったるいという意味だと思います。芸術はビターなものじゃなかったか、あるいは崇高な美はどこへいったの、という意味ではないかと思えます。一般人に迎合的に過ぎるという意見だったんですね。

加治屋——でも、私的な感情に訴えかけてくる作品は、日本だけではないですよ。例えば、マイクロボップ^{*21}は、現代日本の動向と考えられがちですが、松井みどり^{*22}さんは文章の中できちんと海外の作家も挙げていますよね。繊細でプライベートな表現というのは、実は海外にもあります。脱力系の作品というのは日本に限らないと思います。

熊倉——一般市民の方は脱力系の面白さに共感してくれやすよね。でもアートプロジェクトへの社会的期待が高まると、非芸術系社会エリート、政治家あたりが興味を持ち出しますよね。政治家は、中にはアートの力で社会のアーキテクチャが変わると感じている人もいますが、とかく欲しがる作品が派手なものなのです。広島アートプロジェクトの反応はどうだったのでしょうか。

加治屋——地元の方々も楽しんでいましたが、広島の外から来た美術館の学芸員の反応がとてよかった印象があります。それは、クオリティ・コントロールを理解しているからなのかもしれません。クオリティをコントロールしているといっても、単に面白い作品を出したい、自分たちも見たい、というくらいの意味です。逆に、クオリティという縛りをつけた方が、安易な解釈に回収されにくいような

気がするのです。「自分にはこのクオリティはまだわからないな」と思わせる方が意味があるんじゃないでしょうか。もちろん、それを保守的な欲望と呼ぶこともできるかもしれませんが。

渡辺——熊倉さんが仰っていた「求められる芸術」の問題は、森さんが仰る「受け入れる側の議論がまだできていない」という部分に共通しているのではないかと思います。何がよくて何がよくないか、芸術か芸術ではないかという問題を議論せず、地域のためになったかという部分にだけ焦点が当てられるとその問題が起きると思います。受け入れる側へのアプローチというのは、どうしていくべきだと思いますか。

加治屋——広島の場合は、作品が分かりやすいかどうかよりも、当事者の熱意が伝わるかどうかのほうが大きかったような気がします。学生たちは、地域で説明会を開いたり、地元のお祭りにも参加したりしています。そこまで一生懸命やっている学生に対して、つまらないとか、訳わからないという人はまずいないですよ。実際、面白かったと思いますし。

熊倉——その点は悩ましいですが、甘やかしちゃいませぬか。つまらないならつまらないと言い放つてくれて、思いきりプライドをくじかれた方が面白い気もします。

森——先ほどのクオリティの話はすごく重要ですね。広島アートプロジェクトの第一回目は、作品のクオリティはも

*21 **マイクロボップ**
美術評論家、松井みどりが提示した新しい概念。2007年水戸芸術館現代美術センターにて開催された展覧会「夏の扉」マイクロボップの時代」カタログ内「マイクロボップ宣言」・マイクロボップとは何か」の冒頭で、「マイクロボップとは、制度的な倫理や主要なイデオロギーに頼らず、様々なところから集めた断片を統合して、独自の生き方の道筋や美学を作り出す姿勢を意味している」と説明されている。

*22 **松井みどり**(まつい みどり)
美術評論家、著書に「アート」・「芸術」が終わった後の「アート」(2002年、朝日出版社)、『マイクロボップの時代』・「夏の扉」(2007年、PARCO出版)。水戸芸術館で「夏の扉」・「マイクロボップの時代」(2007年)を企画。

のすぐく高かったです。まちなかだけれど閉ざされた空間での展示なので、完全にコントロールできるんですね。そこには、アートの問いを生み出すことができます。

そうではなくて、本当にまちのオープンスペースでやるときのコントロールはどうしていくのかというところ、そこに住んでいる人たちの意識の問題が関わってきます。作家の振る舞いが地域と密に関わってくれるのを好む人たちがいれば、全然関係を持たずに感動的なことをすると喜ばれる場合もあります。墨東まち見世^{ほくとうまちみせ}2009^{(*)23}（以下、「墨東」）では大巻伸嗣^{ほくまのしんじ}（*24）さんのシャボン玉のプロジェクト《Memorial Rebirth》^{(*)25}を行いました。彼は突然まちに来て、ゲリラのように大量のシャボン玉を出して帰っていききました。その振る舞い自体が納得いかないと、地域の人もいる一方で、地域の商店街には感動して「アートはいい」と思う人もいます。そういう意見が一律には出ない場所で、アートプロジェクトの可能性をどう提示できるかが僕にとって一番重要でした。

個別の作品の良し悪しはありますが、総体としてアートプロジェクトの可能性を見せていくことを優先させると、種々のものが混ざりますし、八方美人になりますよね。地域の人たちは準備期間に繰り返し議論の中で、いろいろなことを思っていたものや嫌っていたものがないと思うようになることがあります。そうして一巡しないと本当の会話が始められないもどかしさもありますね。

熊倉——「墨東」は逆に、劇作家の岸井大輔^{きしひだいすけ}（*26）さんが100日間住み込んで、いろいろな店と仲良くなったり勝手にツアーをやったり、「ロビー」と称して極小の空間に呼び

込んでみるなど、徹底的に地域と関わる試みも行いましたよね。でもそうした彼の言動を怪しんだ商店街の方もいて、そうした人たちが大巻さんのシャボン玉をすごく喜んだというので、面白かったです。アートプロジェクトはまちの人たちの価値観や振る舞いを篩にかけて、人びとに立場表明をさせてしまうこともある。自分たちが芸術に求めているもの、いないものがはつきりと目に見えてしまうわけですね。

森——それは、アートそのものよりプロジェクトのつくり込みのスキルの部分に入ります。

■ 地域が積極的に関わる仕組みとは

長田——コミュニティ・アートの場合は、プロジェクトが行われること自体が重要なのではなく、コミュニティが形成される、あるいはコミュニティがアートによってより深まったり豊かになるというところに重要な課題が見出されているわけです。しかし、一般的にアートプロジェクトをやったり考えたりする我々は、そうではないところに価値を置いています。この「受け入れ側をどこに位置付けたらいいのか」という問題は重要な論点ですね。コミュニティ・アートとアートプロジェクトは似ているようで論争的にもなります。受け手の問題を念頭に置いて、アートプロジェクトを企画する側、受け手の側にそれぞれどのような生産的な意味を持つのかという部分について、広島ではどうでしょうか。

*23 墨東まち見世2009
2009年に東京都墨田区墨東エリアで開催されたアートプロジェクト。17組のアーティストたちが集まり、地域の生活を文化として活かし、まちが遊ぶ100日間を展開した。

*24 大巻伸嗣（おほまき・しんじ）
1971年、岐阜県生まれ。美術家。空間を非日常な世界に生まれ変わらせ、鑑賞者の身体的な感覚を呼び覚ます、ダイナミックなインスタレーション作品を発表。

*25 Memorial Rebirth（メモリアル・リバース）
大巻伸嗣の作品。壮大な数のシャボン玉により風景を一変させるアートパフォーマンス。見慣れた日常風景を幻想的な空間へと生まれ変わらせることでその瞬間、その場所に関する記憶を刻み込み各地の人びとの思いをつなぎ再生させてゆく作品。

*26 岸井大輔（きしひだいすけ）
1970年生まれ。劇作家。PLAYWORKS主宰。演劇の形式化を目標にかけつけて活動する。他ジャンルで追求された創作方法による形式化が、演劇でも可能かを問う作品を発表し続ける。墨東まち見世2009でのプロジェクト「墨東まち見世ロビー」については『東京の条件 BOOK1 LOBBY』はじまりの場を創る』を参考。

加治屋——現時点では、企画運営に市民の方は入っていません。昨年度までは文化庁の助成金があったので、インターン制度をつくって市民の方に関わってもらいました。今年、予算が縮小したこともあり、大学のスタッフが中心になって運営しています。中には、最初ボランティアで関わって、それからインターンになり、最終的に「アートプロジェクトをやりたい」と大学院に入った主婦の方もいますが、少数派です。地域の方は、企画する側ではなく、もっぱら受け手の側になっています。

熊倉——取手アートプロジェクトも市民主体で、市民の方も運営には参加してくれています。若いスタッフたちは一応専門家と呼べると思うのですが、市民運営ということを経験して強くなります。ですので発想がすごくコミュニティ寄りになってしまっているのですが、私はコミュニティ・アートではなく、アートプロジェクトである限り、どこか現実からの浮遊感がないと結局社会的にも機能しないとと思っています。

加治屋——コミュニティに寄り添うことと、浮遊感を確保することは両立しないのでしょうか。

熊倉——アートプロジェクトは、「役に立つような、立たないような」と言っているぐらいがちょうどいいと思っています。役に立つのならそれはそれで腹をくくるべき。ダンスユニット*27とよというかなりラディカルなことをしているイギリスのダンス系アートNPOがありますが、彼らは刑務所とかに向かっていく。犯罪再犯率も下げてしまうくらいに、あるいはそれをきちんと実証するところまで本

気で取り組むか、そうでないなら中途半端にコミュニティのためと言わず、きちんと浮遊感を確保していきたいなと思っています。

今日的な社会のあり方のオルタナティブとして、若者や市民やアーティストがアートプロジェクトに集まってきている部分がありますが、それはある種のユートピアを求めているのではないのでしょうか。だからすごく内輪感があるし、関わっていない人から見ると、うさんくさい部分もあるのかなと思います。でも岸井大輔さんは「この内輪感はある肯定的な価値として考えてみるべきだ」とおっしゃっていました。

加治屋——ご承知のように、広島は、記録集を充実させる方針を採っています。広島まで見に来てくれる人は多くないという事情もありますが、未来の受け手のことも考えたいという思いが、私個人としてはあります。記録集があれば、例えば50年後の研究でも、ある程度活動の歴史を再構成できます。しかし、さらに重要なのは、記録集があれば、50年後のコミュニティが、かつて自分たちのまちでこんな活動があったんだと誇らしく思い返すことができると思うんです。今個人的に調べているんですが、広島にも、60年代に、広島美術家集団とかヒロシマ・ルネッサンス美術協会とか、いろいろ面白い試みがあったんです。自分たちの地域の文化的な歴史をつくっていくことが、長期的にはコミュニティを豊かにしていくことになるのではないかと思います。したがって、「受け手」といったとき、現在の受け手だけではなく、未来の受け手についても考えてみたいという気がしています。

*27
ダンスユニット (Dance United)
イギリスで、ダンスを用いて社会に取り残された人びとの可能性を掘り起こす活動をしている団体。少年院などで行っている「アカデミー (Academy)」という事業では、犯罪者となるおそれの高い青少年に対し、プロのダンスアーティストを育成するためのメンターを用いた訓練プログラムを実施している。

■ 大学だからこそできることと、これからの役割

森——昨年、「SAP/学生とアーティストによるアート交流プログラム」(*28)をやった実感として、大学はやはり研究機関であるという特権性を十全に使用してほしいと思いましたが。アートプロジェクトを企画運営できる人間を育成することは、大学がやってもいいけど、大学にしかできないことではないと思っています。それよりむしろ、大学だからできる贅沢さを活かしてほしい。プロジェクトそのものの新しい可能性や表現自体を実験的に探っていくことによつて、当然マネジメントも新しく開発しなければいけませんよね。学生がいて、時間があつて、そこに少しかだけ助成金が付けば、かなり大規模なことができます。SAPによつて魅力的な実験がいくつかされ、我々がそれを社会にフィードバックしていく。それが大学の可能性の一つではないかと思うようになりました。広島予算規模が小さくなつたことは、逆にそういうことができるのではないのでしょうか。

加治屋——今回の検証展は、自分たちがやってきたことを議論して分析する機会であり、新しい活動の可能性を考えるきっかけになるかもしれませんね。

熊倉——例えばSAPで行われた「お客さんがいない演劇」といった実験的なことは、やはり大学でないとできない。お客さんと出演者の数が同じとか、誰が出るかギリギリまでわからないとか、学生たちが試行錯誤しながら考える。大学ではそういう方法論としての実験性を追求したい

です。

森——今熊倉さんが言った日本大学のプロジェクト(*29)では、開催間際まで会場を探すチームがいて、芝居をつくるチームは別のチームで、限界まで解体して、どこまでが芝居として成立するかを追いかけながらやっていく。どこまで解体できるかを日常性の中で落とし込み、本番では、会話をしていると突然芝居が始まつて、一軒の家の中で4シーンが同時に行われる。お客さんは1シーンを5分だけ見てまた別の部屋で別のシーンを少し見る、というように、今までの演劇とは違う世界を目の当たりにしました。そういった実験をどこかで誰かがやっていかないと、まちなかプロジェクトは、まちなかプロジェクトのためだけに、新しいことや可能性のあることができなくなると強く感じます。それが大学がアートプロジェクトを通じてできることのヒントなのかなと思いました。

プロジェクトを適正な規模で、適正に着地させることを仕事にしている僕から見ると、プロジェクトをやっている学生たちが羨ましかったです。

熊倉——新たな形態を提案するといつても大袈裟なものではなくて、「どうしてもこれを今やりたい」という表現者側の要請に、マネジメントがついていくということも、意外と大学でしかできなかったりします。普通だと、どうしてもまず助成金が取れて、マネジメント側からその論理をアーティストに提示する。そうではないことができると面白いですね。

*28 SAP (Student & Artist Partnerships) / 学生とアーティストによるアート交流プログラム

東京文化発信プロジェクトが大学や大学院などの高等教育機関と連携し、教員の指導のもと、学生が地域や社会の中でアーティストと交流・協働し、その成果を社会に発表する取り組み。審査の結果選ばれた16のプログラムが2009年度に実施され、学生にアートを通じて多様な経験をする機会を提供した。

*29 日芸×藝大+mmP「戯曲を持って町へ出よう。」。日本大学理工学部建築学科の佐藤慎也研究室が上演場所のデザインを行い、東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科の市村作知雄研究室がパフォーマンスとなった演劇のプロジェクト。海外の名作戯曲を東京の特徴あるまちで上演するプログラムであり、SAPの一環として実施された。

長田——アートプロジェクトは、テンポラリーな性格が重要だという実感を持っています。それは毎年、新しいアートプロジェクトが立ち上がっていくぐらいの勢いが重要なのではないかと思います。

大学の授業としてアートプロジェクトをやること自体がプロジェクト性を持っていて、大学自体に何か刺激を与えている。ただ、アートプロジェクト自体が未来永劫継続する必要はなく、与えた刺激が大学で公認されたら、もはやそこから撤退していてもいいくらいです。千葉大でアートプロジェクトを始めたときには総スカンを食っていたけれど、私がいなくなるときには「文化をつくる」授業のように、ナントカをつくる授業をつくらうという話が出て、今はナントカをつくる授業が4つぐらいあります。そこまできたなら、文化をつくって良い悪いという議論はなくなっていて、次はプロジェクトをやった方がいいかもしれない。だから、アートプロジェクトをやっていく授業はそれ自体がプロジェクト的な性格を持っていられるときに続くように思います。そういうプロジェクトが大学で行われている限り、大学は新しい力を提示する力を持っています。

熊倉——ではアーキテクチャを揺さぶるような効果は、最初は理解されなくとも、いずれ一つのアーキテクチャとして固定されてしまったら、また逸脱しなくてはならないということですね。

加治屋——富井玲子^{*30}さんがある論文^{*31}の中で「現代美術は美術館を乗っ取った」と指摘しています。団体展系の展示と現代美術の展示を比較すると、団体展は貸スベ

ースで行われますが、現代美術の展示は、70年代くらいから美術館で行われるようになりました。つまり、美術館の占有者という意味では、現代美術は団体展に勝利したわけです。しかし、現代美術が団体展に負け続けているフィールドがあります。それは大学です。美術系大学の多くは、今でも団体展系の教員が力を持っていて、現代美術はマイナーな位置にあります。大学がアートプロジェクトをやることで、もしかしたらその状況が変わるかもしれないと夢想することがあります。ただ、現実には難しいと思いますし、熊倉さんがおっしゃるように、大学がアートプロジェクトで一色になってしまったら、そこからの逸脱が必要になってくると思います。

熊倉——加治屋さんが仰っていたように、アートプロジェクトはコマージュやギャラリーで作家が食べていけるまでの猶予期間としても機能するでしょう。あるいは潰しがきく表現ができるようになったり、既存のアーキテクチャに捕らわれずに発想できれば、アーティストでなくてもどこに行っても役に立つということもあるかもしれません。

また、別の視点から考えると、表現者、アーティストと呼ばれる人たちの社会的存在意義を次の世代の人たちが早く感じられるようになるためにも、大学によるアートプロジェクトは存在意義があるのかもしれない。20年後は役所の人を説得するのに苦労しないで、時間をかけないですむようになっていたとすれば、たとえアートプロジェクトがなくなっていたとしても、役割を果たしたと言えます。アーティストのハチャメチャだけれども強烈な魅力、合理を越えた力が合理的なアーキテクチャを動かす、というの

*30 富井玲子(とみい れいこ) 美術史家、インディペンデントキュレーター。専門は現代アメリカ美術と近・現代日本美術研究。

*31 Reiko Tomii, "How Gendai Bijutsu Stole the 'Museum': An Institutional Observation of the Vanguard 1960s," in Tom Rimer, ed., *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts from 1869 to 2000* (Honolulu: University of Hawaii Press, forthcoming in 2011).

は口で言われてもわからないですよ。一度まざまざと見ないことには絶対にわからないじゃないですか。美術館やギャラリーに閉じ込められていた、あるいはもしかしたら音楽ホールや劇場に閉じ込められていた表現がまちの中に放たれることで、世の中がズズッとずれる可能性があるということを、さまざまな人びとが学生時代に少しでも目の当たりにしている世の中とそうではない世の中ではかなり違う気がします。だからアートプロジェクトのためというよりも、日本の社会がグローバル化していく中で、常にアークテクチャを刷新していく力を持つためにも、重要な人材育成機関である大学の中にこういう試みが常に存在していることはかなり大事だと思います。表現にとっても新しい、非自律型の表現はまだまだ開発が足りないし、非自律型であるということはマネジメントと一体なはずです。プロセスも一緒に考えて実験していかないと存立しないので、社会にとっただけでなく、表現にとっても、大学のアートプロジェクトが果たす役割は大きいと思います。

※本座談会への参加者について
菊地拓児（きくち・たくじ／リサーチアシスタント、「コールメイン研究室」主宰）
九富美香（くとみ・みか／インターン、茅野市美術館学芸員）
坂本有理（さかもと・ゆり／東京アートポイント計画プログラムオフィサー）
永尾真由（ながお・まゆ／リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍）
平澤祐子（ひらさわ・ゆうこ／首都大学東京システムデザイン学部インダストリアルアートコース在籍）
渡辺文菜（わたなべ・あやな／リサーチアシスタント、東京大学大学院学際情報学部修士課程在籍）

2

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年

オルタナティブな場

~~アートプロジェクト~~



持続可能なスキームに向けた 新たな展開

昨今、期間終了後にスペースのみが残ったり、アートセンターそのものを目指すようなアートプロジェクトが増えています。今回は2人のゲストを迎え、場づくりにおけるプロジェクト性を考えます。小川希さんが運営する「Art Center Ongoing」は主宰者の生き様を体現した場。野田恒雄さんが運営する「紺屋2023」は人・ジャンル・時間を上手に「雑居」させた場づくりを目指すプロジェクト。これら二つの活動から、アートプロジェクトが示唆するものは多いのではないのでしょうか。

講座・研究会開催日：2010年8月6日

Case I 2

Art Center Ongoing

小川 希

Case II 9

TRAVELERS PROJECT

野田 恒雄

Discussion 16

オルタナティブな場のつくり方、動かし方

小川希 × 野田恒雄 × 熊倉純子(東京藝術大学教授) ×
森司(東京アートポイント評議ディレクター) × リサーチアシスタント



野田恒雄 (のだ・つねお)
1981年、京都府生まれ。2003年、東京都立大学 (現在の首都大学東京) 工学部建築学科卒業。nod+a (number of design and architecture) 代表・アーキテクト。TRAVEL FRONT (TRAVELERS PROJECT 事務局) 主宰。2005年からTRAVELERS PROJECT (ALIVE) 以来、「冷泉荘」(2006年〜2009年3月終了)、「345project」(2007年〜2009年3月終了) などの建物再生プロジェクトを行う。2008年から開始された「紺屋2023」は、2023年までの15年間、築約45年の建物に、「未来の雑居ビル」をテーマに、業種・年齢・国籍・民族・時間・用途・目的 などさまざまな要素が雑居するプロジェクト。



小川希 (おがわ・のぞむ)
1976年、東京都生まれ。2001年、武蔵野美術大学映像学科卒業。2004年、東京大学大学院情報科学府修士課程修了。2007年、東京大学大学院情報科学府博士課程単位取得退学。2002年から5年間に渡って東京・横浜の各所で「Ongoing」と題する企画展覧会を開催。2008年よりギャラリースペース、カフェ&パースペクティブを併設する芸術複合施設、Art Center Ongoingを主宰。また、JR中央線高円寺駅〜吉祥寺駅区間をメインとした東京・杉並および武蔵野地域を舞台に展開する、地域密着型アートプロジェクト「TRATOTERAチーフ・ディレクター」。

第2章 ●「オルタナティブな場×アートプロジェクト」

Case I

Art Center Ongoing

小川 希

Contents

- 展覧会「Ongoing」の構想
—— 同世代でつくる現在進行形の表現の場 2
- 全5回の展覧会「Ongoing」
—— 毎年1回、テーマもスペースも変える 3
- Art Center Ongoing の特徴
—— 東京べ一番狂った場所 5
- TERATOTERA
—— 西東京の場と場をつなぐ 7

■ 展覧会「Ongoing」の構想

—— 同世代でつくる現在進行形の表現の場

僕は、吉祥寺の「Art Center Ongoing（アートセンター・オンゴーイング）」^{*1}という複合施設を運営しています。オープンしてちょうど2年半ぐらいいになります。まずは「Art Center Ongoing」の前身である「Ongoing」という展覧会からご説明しましょう。

僕はもともと武蔵野美術大学の映像学科で作品をつくっていました。もう10年以上前になりますが、当時の東京には友だち以外の誰かとアートについて話したり、学校以外

でアートの勉強をしたりする場はほとんどなかったんです。1週間で15〜20万円かかるような貸しギャラリーを借りて展示をしても、見に来るのは友だちと親しかいない。これでは自分の表現欲求を満たすだけで外へは広がっていかないじゃないか。何とか表現を通じて社会とつながることはできないか。大きな公募展やコンペティションのように、選ばれた人しか展示することのできない状況を打破し、自分たちで場をつくってほしい。そう考えたのが「Ongoing」の始まりです。

「Ongoing」は、日本語では「進行中」。つまり、現在進行形の表現を発信する意味を込めました。始めたのはちょうど僕が大学院へ進んだ2001年です。大きなテーマは「表現というものが特別で高尚なものとしてではなく、現代社会を生きる人びとにとってより身近な現実の延長線上で触れられるものとして機能する場の提供」と「若い表現者自身が自らの表現行為を省察し、あらゆる意味での質を向上させ得る機会の創造」。基本的に自分と同世代の70年代生まれの作家を集めました。同世代の作家がどういうことを考えているかを知らない限り、もっと広い世代や社会に何かを訴えかけることはできないと考えたためです。友だち同士のグループ展にはならないよう一般に向けて広く作家を公募しました。しかし、僕がディレクターになって選出したのではありません。応募した作家はお互いに自分の作品のプレゼンテーションをし、それぞれ面白いと思った10人に投票をする。そして投票数の高かった人が展示できるという方法です。このプレゼンテーションのもう一つの目的は、同世代の作家がお互い何を考えているかを知ることです。展示会場は、廃校になった学校や営業中の飲食店

*1

Art Center Ongoing（アートセンター・オンゴーイング）

2008年1月に東京吉祥寺にオープンした芸術複合施設。今の時代を担う必見アーティストを紹介するギャラリースペース、新旧アートブックの閲覧も可能な交流の場としてのカフェ&スペース、そして独自のネットワークにより編集した広範なアーティスト情報を提供するライブラリースペースを併設。シンポジウム、ライブ、展示作家によるレクチャーなどのイベントも積極的にを行い、現在進行形の表現の可能性を探っている。

住所 東京都武蔵野市吉祥寺東町1-8-7

URL = <http://www.ongoing.jp/>

などが舞台になりました。そこでさまざまな関連プログラムも実施し、観客と作家が出会い、対話のできる場をつくりました。

■全5回の展覧会「Ongoing」 ——毎年1回、テーマもスペースも変える

Ongoingは5年間に渡り、vol.01からvol.05(*2)まで開催しました。1回目(2002年)は、場所もコネクションもない中、小さい規模の展覧会ではやる意味がないと思っていたので、学校を使おうと動き始めました。ですが廃校を使うという例は、当時ほとんどありません。良い悪いの基準がないので、役所に企画書を持って行くと「よく分からないけどいいよ」という感じで使用許可がおりました。場所は六本木駅から歩いて1分ほどの、もと中学校。作家のジャンルもいろいろ、入場料もなく誰が来ても楽しめるような展覧会でした。シンポジウムも開き、参加作家やお客さんが「表現とは何か」ということを自由に議論しました。また、ゲストに平田オリザ(*3)さんと村上タカシ(*4)さん呼び、「これからの日本のアートシーンをどのようにすればいいのか」を話し合いました。当時は廃校を活用することが珍しかったので、朝日新聞の全国版にも取り上げてもらいました。来場者の大半は、美術展に来るといふより廃校を見に来ていたようです。資金に関しては全く準備金がなく、カタログを自分たちでつくり、これを売ることで運営費に充てました。「現在の表現の状況を変えていく」と話す賛同してくれる作家が多く、カタログ制作に協力してもらいました。カタログは完売し、赤字にはなり

ませんでした。4日間で3千人弱の動員数がありました。廊下にも展示室にも人が途切れないその光景に、友だちと親しか来ないような貸しギャラリーとのギャップをものすごく感じました。大きな支援があるわけではないのに、自分たちで何かやろうとすると、これだけ人の心を動かせるんだと勇気づけられました。表現で社会を変えていくことは可能なんじゃないかとみんなで舞い上がっていました。

2回目(2003年)は翌年の4月に1カ月間開催しました。前回と同じことをしても面白くないので今度はまちなかでの展示を計画しました。会場にしたのは一般営業をしているカフェ、レストラン、バーなど。一軒一軒のお店に頭を下げて交渉しました。50店舗以上まわり、賛同を得たところは最終的に11軒。作家はこの11店舗の店長さんと参加作家全員の前でプレゼンテーションをして、店長さんが自分のお店に合いそうな作家を選びました。このときも手づくりでカタログを制作し、「基地カフェ」と称してインフォメーションセンターのようなものを置きました。まちでアートを展開したことで新聞に取り上げられました。



Ongoing vol.1 展示風景



Ongoing vol.2 カタログ制作やデザインの作業など実行委員会を設立

*2

Ongoing 概要

vol.1

会期 2002年4月13日～17日 / 会場 東京都港区六本木 旧三河台中学校 / 来場者数 2900人

vol.2

会期 2003年4月1日～30日 / 会場 東京都武蔵野市 吉祥寺周辺11店舗 / 来場者数 約2万人

vol.3 「壱万田展」

会期 2004年10月23日～31日 / 会場 旧豊島区立朝日中学校(現にすがも創造舎) / 来場者数 1000人

vol.4 「よんで みて」

会期 2005年8月27日～9月4日 / 開催場所 BankART Studio NKK / 来場者数 1250人

vol.5 「E11ハエクトプラズム」

会期 2006年7月22日～30日 / 会場 BankART Studio NKK / 来場者数 1200人

*3

平田オリザ(ひらた・おりざ)

1962年、東京都生まれ。劇作家、演出家、青年団主宰、こまばアテラ劇場支配人。

*4

村上タカシ(むらかみ・たかし)

熊本県生まれ。美術家。国内外の展覧会やアートプロジェクトに参加。「プロジェクト型のアートワーク」を含め芸術普及や文化・教育政策をテーマに文化施設などでレクチャーやワークショップ、アクションなども行っている。



Ongoing vol.2 展示風景



Ongoing vol.2 インフォメーションセンター「基地カフェ」

しかし、プロジェクトというのは概して始めはいいが、半年から1年で分裂が起きるといわれます。この回もさまざまなトラブルが起きました。会場が飲食店であること、また展示が1カ月間という長期間ということで、現場に行っただけで作品の設置を変えたりと本当に大変でした。1回目に自分たちでもできるじゃないかと盛り上がりつつも、2回目でも社会という現実を目の当たりにするのと、事務局のメンバーはほぼ全員やめました。でも僕自身は「Ongoing」は一過性のイベントで終わらせるつもりはなく、その後にアートセンターをつくるという目標がありました。展示会はそのためのネットワークづくりとも考えていたので、どんなに大変でもやめず、1年に1回は必ず展示会を開くという意地がありました。

実行委員がほとんどいない中、3回目（2004年）は廃校で開催しました。表現とお金について考えようというテーマを設け、「老万円展」という副題をつけました。展示する作品に加えて1万円で買える作品を出品することを条件にしました。一瞬で作品が売れてしまう作家もいれば、全く売れない作家もいて、同じ1万円でも見る人には受け取り方が全く違う。お金を通じて、自分たちが社会で表現することはどういうことかを考える展示会になりました。そのほかに、トークイベントやドキュメントの作成、ツアーやカフェを行いました。



Ongoing vol.3 会場



Ongoing vol.3 1万円で購入できる作品、総売上数28作品

4回目（2005年）は、横浜のBankART^{*5}に舞台を移しました。横浜にした理由は、東京で廃校や空間を探すことが難しくなってきたためです。この3年の間に行政もさまざまな基準をつくり、簡単に場所を借りられなくなりしました。大きな大学や企業の後ろ盾がない主催者に対し、場所を貸すことが難しくなったのです。いろいろと探したあげく、BankARTが借りられることになりました。このときのテーマは「よんでみてみて」。一つの作品につき3つの文章を載せた冊子を来場者に配布しました。一つの作品に対し、作家本人の言葉に加え、参加作家の中の二人が評論を書くというものです。作品を見てから「読んでみて」、もしくは読んだあとで作品を見る「読んでみて」というわけです。作品が分かる分らないとか、良い悪いは、

*5 BankART1929（バンカートいちごのくに）
横浜市が推進する、歴史的建造物を活用した文化芸術創造の実験プログラム（公式ウェブサイトより）。BankART1929とは、1929年に建てられた二つのもと銀行であった歴史的建造物を芸術文化に利用するという意味を込める。2004年3月より2年間の実験事業を終え、現在は日本郵船の湾岸倉庫を利用した「BankART Studio NYK」を活動拠点とし、展示、カフェ、ショップ、スクール、レジデンスプログラムほかさまざまなイベントなど、年間数百件の事業を行う。



Ongoing vol.3 参加作家は、ほかの参加作家に向け自身の作品プランのプレゼンテーションを行った



Ongoing vol.4 展示風景



Ongoing vol.4~5 会場



Ongoing vol.5 アーティストトーク「Ongoing の5年を振り返る」(2006年7月29日)

見るだけで判断するのではなくもう少しコミュニケーションがあつていいという考えによるものです。

5回目(2006年)も同じくBankARTでした。4回目が好評だったので全館を使って展示させていただきました。この時期にはこのような形式の展示会は5回で終わりにし、アートセンターをつくりと決めていたので、最後は5年間の「Ongoing」を総括するような展示会を考えました。振り返ってみると2回目は日常の延長で作品と出会うこと、3回目はお金を基準に表現について考え、4回目は言葉をツールに表現について考えました。いずれも作品を出して終わりではなく、他者に対してコミュニケーションをとることを意図した展示会でした。他者との対話の実現、これが「Ongoing」を始めた当初からの思いです。こうして5回目は作家同士の対談集をつくり、来場者に配りました。

なぜ5回で区切りをつけたかという点、アートセンターをつくる思いがあつたということ、また5回も継続していると、場所の探し方や展示会の運営方法などのシステムが

でき上がってしまう。おそらくこれ以上同じことを繰り返しても、広がりや生まれたいと思つたからです。

みなさんも、今後自分のプロジェクトを運営することがあるかもしれませんが、そもそも場所を探すことはとても大変なことです。僕の場合は「絶対毎年やる」と決めていたので、場所を見つけることはプレッシャーでした。いろいろな物件を見て回ったり、いろいろな人に相談したりして場所を探しました。だから設計図があつて設計図通りにやるといふよりは、出会った人に自分がどういふことをやりたいかを話し、それで少しでもつながるようなことがあればそこを広げていく。その繰り返しでした。

Art Center Ongoing の特徴 —— 東京で一番狂った場所

5回の展示会Ongoingを終え、アートセンターを始めたのは2008年です。国内でアートセンターを個人で運営している例はなく、都会のオルタナティブ・スペース(＊6)



Art Center Ongoing 外観

い壁をつくり、ギヤラリースペースに、1階はカフェにしました。「おしゃれな」カフェはギヤラリーのおまけではなく、運営の要。というの

は、だいたい1〜2年で終わっていました。地方だと10年、20年続いている場所はたくさんあると思いますが、東京は家賃が高すぎるのでなかなか続きません。経済的に成り立たせることが一番難しいことを考えると、東京でアートセンターを運営することは、半ば絶望的でした。しかし、1回目のOngoingから「アートセンターをつくる」と参加作家や周囲に公言していたので逃げるわけにはいかなかったんです。

Art Center Ongoingは、3つの要素を組み込んでいます。今の時代を担う必見アーティストを紹介するギヤリースペース。新旧のアートブックが閲覧可能な交流の場としてのカフェ&リースペース。そして独自のネットワークにより編纂した広範なアーティスト情報を提供するライブラリーブース。このほか、シンポジウムやライブなどのイベントも積極的にを行い、現在進行形の表現の可能性を探る芸術複合施設です。

建物は古い民家をリノベーションしました。お金が全くなかったので業者は一切入れず、一級建築士の友人に図面を引いてもらい、延べ100人以上の作家の力を借りました。2階は6畳と4畳半和室の壁と天井を取っ払い、新しい壁をつくり、ギヤラリースペースに、1階はカフェにしました。「おしゃれな」カフェはギヤラリーのおまけではなく、運営の要。というの



Art Center Ongoing 1階カフェ



和田昌宏「L.D.K.」(2008年1月26日〜2月17日)

も、ギヤラリーは展示する作家から一切お金をとっていません。カフェの収入だけでこの場所は賄われています。食事がまずくてダサイカフェだったら一瞬でこは潰れてしまうので、おしゃれなカフェにこだわりました。料理研究家やメニュー開発の会社で働いている友人に、「人件費を削るために俺でもできるものを考えて」とメニューの考案に協力してもらいました。お店に出ているパンはいまだに僕が毎朝起きて焼いています。

2階の展示には、きれいで売れそうな作品はほとんど展示されません。制約のないこの場所ではできない表現を作家は考え、むしろ混沌とした作品が多いです。よく作家選びについて聞かれますが、僕が選ぶというよりは、5年間続けた展覧会のネットワークと人脈の蓄積が場をつくっています。作家の口コミが広がって「こいつ面白いですよ」と知り合いが作家を次から次へと呼んできて、つながっていくという感じ。いろんなジャンルの作家が集まってきては、誰が一番ひどいことができるかという競い合いが起る(笑)。「東京で一番狂ったことをしている場所」と自負

*6
オルタナティブ・スペース
公的な機関である美術館や商業的なギャラリー
と異なり、多様なジャンルの活動や実験的
な作品発表が可能な多目的空間。ニユー
クのDIAなどが有名。日本では佐賀町エキ
ジビット・スペースとP3が先駆的な例で、制
度から距離を置き自由度を保ちながら独自
の活動を行うスペースが各地で展開されてい
る。基本的には非営利で活動している。

しています。

例えば1階のカフェが生命線だといっているのに、カフェのガラスにはフリーニング屋の広告を、2階の窓ガラスにはいかがわしい風俗のお店の看板を制作した作家がいました^{*7}。彼は、表面が内側の意味や歴史を奪い去る状況を表している作品と自説していましたが、この展示のときはカフェに全く人が来ませんでした。代わりに、1階に「Yシャツ95円」と貼り出したために、ワイシャツを持った人たちが来るようになりました。お客さんが来ては、「紛らわしいことをするな」と激怒して帰る。作家にしてみれば思惑通りなのですが、周囲からは非常にひんしゆくをかった展示でした。

展示以外にも毎年9月は通常の美術の展覧会ではないものを紹介する1カ月にしています。演劇、演奏会、音楽のライブ、映像の上映会やダンスなど、美術の枠に狭めないイベントをあえてやっています。そのほかにも、ゲストトークは頻繁に開いています。展示作家に対談したい人の希望を聞いて、依頼をします。なぜあなたを呼びたいか、またスペースの成り立ちや特徴を手紙に書くと、そういう場所にはあまりないので面白がって来てくれます。これまで、社会学者の宮台真司^{*8}さん、小説家の西加奈子^{*9}さん、



柴田祐輔「仮定ビート」
(2010年2月3日～14日)

吉増剛造^{*10}さん、茂木健一郎^{*11}さん、芥川賞を受賞した川上未映子^{*12}さん、針生一郎^{*13}さんなど著

名人が、ほぼ交通費くらいのお金で引き受けてくれます。このときはお店から溢れるくらいのお客さんが来ます。このように展覧会とは別に、頻繁にイベントを開催しています。吉祥寺はおしゃれなカフェもたくさんあるので、駅から10分の立地は不利です。週末などのイベントでお客さんが増え、ビールや食事を頼んでくれることで、なんとか運営できています。おそらく近所の人たちは、いまだに「よくわからない場所」という認識しかありませんが、3年目になるので、徐々に周りにも浸透していけばと思っています。

■ TERATOTERA —— 西東京の場と場をつなぐ

最近、Ongoing以外にも「TERATOTERA (テラトテラ) ^{*14} というプロジェクトを並行して活動しているので、そちらも少し紹介します。これは杉並、武蔵野地域を舞台に展開する地域密着型アートプロジェクトです。もともちのプロジェクトをやるうとは全然思っていませんでした。東京アートポイント計画の活動で、ディレクターの森司さんがOngoingへヒアリングに来られた際、「東京はフラットな都市だと思っていて、どこに行ってもある程度楽しいし、時間も潰せるし、アートも平均的にある。そのうではなく、今の時代、この地域が一



「仮定ビート」でのパフォーマンス、
柴田祐輔、山本篤 (2010年2月14日)

『今の時代、この地域が一

^{*7} 柴田祐輔(しばた ゆうすけ)
現代社会に溢れる人工的かつ表面的なイメージをモチーフとした作品を発表するアーティスト。Art Center Ongoingで開催された個展「仮定ビート」では会場の道路に面したガラス面に、フリーニング店のポップ広告と風俗店を思わせるサインを貼り付けた。

「仮定ビート」会期 2010年2月3日～14日

^{*8} 宮台真司(みやだい しんじ)
1959年、宮城県生まれ。社会学者。首都大学東京教授。

^{*9} 西加奈子(にし かなこ)
1977年、イラン、テヘラン生まれ。小説家。

^{*10} 吉増剛造(よしまさ こうぞう)
1939年、東京都生まれ。詩人。

^{*11} 茂木健一郎(もぎ けんいちろう)
1962年、東京都生まれ。脳科学者。

^{*12} 川上未映子(かわかみ みえこ)
1976年、大阪府生まれ。小説家、ミュージシャン。2008年「乳と卵」で芥川賞を受賞。

^{*13} 針生一郎(はりう いちろう)
1925年、宮城県生まれ。2010年死去。美術評論家。

^{*14} TERATOTERA (テラトテラ)
小川希がチーフ・ディレクターを務める東京・杉並および武蔵野地域を舞台に展開する地域密着型アートプロジェクト。JR中央



Ongoing ゲストトーク、針生一郎（2009年6月13日）

面白いよね』と言われるホットな場所がニューヨークのソーホーからチェルシーに移り、チェルシーからブルックリンに移るといように、文化的なまちの中に、さらに心臓になるような地域が東京で現れたら面白いですね」という話をしたことがきっかけで始めました。中央線の高円寺駅から吉祥寺駅辺りが主なターゲットです。両方ともたま「寺」という字が入っていたため、「寺と寺」を結びという意味で「テラトテラ」。あまり知られていないかもしれませんが、この地域は音楽、ファッション、映画、演劇の小さいスペースが結構あります。そういう場所とコラボレーションしながら、今ここが面白いという元気な地域になったらいいなと、活動のディレクションのようなこともしています。

線高円寺駅〜吉祥寺駅区間をメインとした沿線のサブカルチャーやアートのスポットをつなぎ、新たな形で地域の文化的な魅力の発信を試みている。2010年2月に行われた「TERAOTERA はじまりの日」を皮切りに、「TERAOTERA 途中下車の旅」と題したプロジェクトでは、沿線のアートのスポットとコラボレーションしながらトークショーやライブなどバラエティーに富んだイベントをリレー形式で展開。

第2章 ● 「オルタナティブな場×アートプロジェクト」

Case II

TRAVELERS PROJECT

野田 恒雄

Contents

TRAVELERS PROJECT のコンセプト
—— ソフトのデザインが「場をつくる」…………… 9

■ 紺屋2023 —— 雑居空間の可能性…………… 10

■ 紺屋の自主企画プログラム —— 紺屋夜会、サマースクール…………… 12

■ まちづくりではなく、地名にこだわる理由…………… 13

■ 紺屋の自主企画プログラム —— 紺屋×屋台×亜細亜…………… 14

■ 他のスペースとの連携 —— 地元から全国へ…………… 14

TRAVELERS PROJECT のトピック
—— ソフトデザインが「場をつくる」

私は京都生まれの滋賀で育ち、京都の高校、東京の都立大学を出たあと福岡の設計事務所に就職しました。現在はそのまま福岡で独立して、建築デザインの事務所と「TRAVELERS PROJECT (トラベラーズプロジェクト)」(*1) という名前のプロジェクトの二つを並行させて活動しています。

TRAVELERS PROJECT とはプロジェクト全体の名称です。その運営を担う事務局は「TRAVEL FRONT (トラベルフロント)」(*2)。「事務局」という言葉が堅苦しくあま

り好きではないので、その代わりにユニット名として付けました。私はもちろん初期からのメンバーですが、ほかのメンバーは何度か入れ替わり、現在はグラフィックデザイナーとアドミニストレーターの3人で運営しています。TRAVELERS PROJECT では、「場をつくる」ということを建築デザインからの観点を中心に行っています。20世紀は、ハコ公共建築をどんどんつくろうという意識が強くなりましたが、近年そうした状況は変わってきています。例えば、学校が廃校になると、建物は壊してしまおうか、それともどう活用しようかとさまざまな自治体が悩みます。そして、3331 Arts Chiyoda (*3) のようにリノベーションをしてアートセンターとするような使い方をするケースが増えてきました。ただ、私たちはそこでハコに意識を置くのではなく、建物の再生とその後の新たな使い方を含めたデザインを意識しています。

つまりハードの建築デザインをソフトのデザインに軸足を置きながら行っています。「場をつくる」とは、空間がつけられたあとに人や時間がその空間とどのような関係を築いていくか、というようなことを意識して、その建物に携わる人びとの関係性など、デザインをするときの前提条件を大きな視野で考えることから始まります。

例えば、よくあるプロジェクトの組織図では、三角形があつて、その頂点に事務局もしくは資金を提供してくれる人がいる。参加者や関係者はその頂点からぶら下がる構造になっています。このプロジェクトの形は、指示の伝達がスムーズに進み効率がいいのですが、コミュニケーションが上下方向しかありません。それに対してトラベルフロントという事務局は、平面的な関係性を意識しています。つ

*1 TRAVELERS PROJECT (インテラーズプロジェクト)

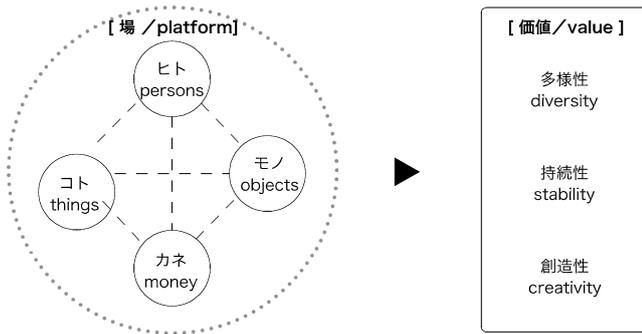
日々の挑戦を旅のように楽しむ人を「トラベラー」と位置づけ、トラベラーのための「場づくり」を目的として2005年5月に福岡でスタートした建物再生プロジェクト。これまでに「冷泉荘」(2006年~2009年)、「345プロジェクト」(2007年~2009年)、「紺屋2023」(2008年)を企画運営。

*2 TRAVEL FRONT (インテラフロント)

野田恒雄が主宰するTRAVELERS PROJECTの運営事務局。
URL = <http://freisensexblog.jp/>

*3 3331 Arts Chiyoda (さんさんいちあーんちや)

2005年に閉校した東京外神田の旧練成中学校を改修し2010年6月にオープンしたアートのスペース。地上3階、地下1階のスペースには、カフェレストランやギャラリーや大学など多様な団体が入居し、展覧会やイベントを開催するほか、シェアオフィスとしても稼働。さまざまな分野で文化芸術活動に取り組んでいる人びとが広く交流できるオープンな場を提供している。

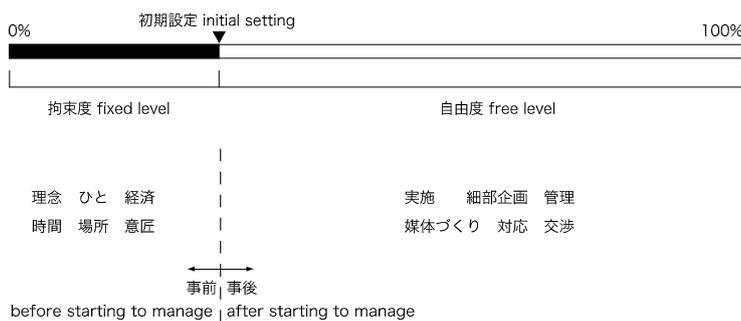


「場の要素と再構成」のダイアグラム

また、「場」が持続的に活性化されるようデザインする際に、「初期設定のデザイン」ということを重要視しています。通常、何らかの仕組みを考えるとき、何か問題が起きないようにルールなどの決めごとをつくるわけですが、そのルールを徹底して完璧（100パーセント）につくり過ぎるとその「場」から生まれる結果がある程度予想されてしまい、偶発性がなくなり、面白くあ

まり、入居メンバーや関係者、事務局、オーナー、の関係がフラットになるように意識して関係性を構築しています。こうすることで、誰かが誰かの上に立つということがなくなり、それぞれの人が主体的にそれぞれの立ち場から関わることになります。場合によっては事務局の知らないところで新たな関係性が生まれ、新たな動きが生まれたりします。

次に意識していることは、「ヒト・コト・モノ・カネ」という社会を構成している4つの要素の組み合わせ方です。何を優先的に考えるかはその場に合わせて判断しています。この4つの要素を意識しながら「創造性・持続性・多様性」といった価値が生まれることを意識しています。



「初期設定のデザイン」のダイアグラム

「紺屋2023」は、2008年から2023年までという期間を決めたプロジェクトです。コンセプトは「未来の雑居ビル」。一般的にはあまりいい意味では使われない「雑居」という言葉や「雑居ビル」ということを私たちはむしろ新たな

りません。しかし一方で、ルールなどの事前の決めごとが限りなく何もない（0パーセント）状態でのスタートは、さまざまなリスクを抱えてしまうことになって運営が大変です。つまり、その場にいかにも自由度が残っていて面白く刺激的であり続けるか、かつ運営におけるリスクがヘッジされているかどうか、というさじ加減が大変重要なわけです。それが私たちの考える「初期設定のデザイン」です。

以上のようなことを意識しながら、これまで「冷泉荘」^{＊4}と「345プロジェクト」^{＊5}の建物再生プロジェクトを行いました。この二つのプロジェクトは2009年3月に終了しており、今は「紺屋2023」（以下、「紺屋」）^{＊6}というプロジェクトを展開しています。

■紺屋2023—— 雑居空間の可能性

*4 冷泉荘（れいせんそう）
「ライフスタイルのデパート」をテーマに2006年4月に3年限定でスタートしたTRAVELERS PROJECT企画運営による建物再生プロジェクト第1弾。福岡市博多区にある築50年のアパート冷泉荘にカフェ、バー、ショップ、ギャラリー、ショールームといった約20組のさまざまな業種が入居した。入居者間の交流以外に、ワークショップ、ライブ、演劇、七夕祭りといったさまざまなイベントやプログラムを展開。2009年3月終了。

*5
345プロジェクト（さんしーいごろうじえくと）
2007年4月にスタートしたTRAVELERS PROJECT企画による建物再生プロジェクト第2弾。福岡市中央区大名にある古アパートの3階～5階部分の空き室にステンドグラスアトリエ、フラワーアレンジメント、雑貨デザイナーといった6組が入居。2009年3月終了。

*6
紺屋2023（こんやにいまるにいさん）
「未来の雑居ビル」をテーマに2008年4月にスタートしたTRAVELERS PROJECT企画運営による建物再生プロジェクト第3弾。2023年までの15年間を期間とし、福岡市中央区大名の紺屋町にある築約45年のビル17部屋にさまざまな業種のテイラーが入居。業種、年齢、国籍、民族、時間、用途、目的などさまざまな要素が雑居しており、新たな価値と文化の醸成を目指している。
住所 福岡県福岡市中央区大名1-14-28
URL = <http://konya2023.travelers-project.info/>

意味でとらえて大切にしています。一つ目は「用途の雑居」です。1階のカフェ (Konya-cafe / Kasa) をはじめ、ギャラリー、オフィス、スタジオ、ステイなどさまざまな要素が集まっています。また、「業種の雑居」もあります。3〜5階のオフィススペースには、IT、グラフィックデザイン、編集、建築デザイン、アパレル、アートコーディネイト、コンテンポラリーダンス、写真ギャラリー、教育 (別々の大学の先生が学外活動のためにシェアしているミートイングスペース) といったさまざまなジャンルの方が入居しています。

既存建物は1968 (昭和43) 年くらいに竣工された住居兼テナントビルです。1階がテナントスペース、2階はテナントと住居で、3階以上が住居でした。現在のプロジェクトはそのすべてが対象ではありません。1階の一部と2階から5階の、もと住居だった部分がプロジェクト対象スペースです。道路側に面している1階の飲食テナントと2階の美容室は本プロジェクトとは関係がありません。

それぞれのものとの部屋の間取りは2Kでした。それらの内装をすべて解体した状態で引き渡し、入居後の改装は入居メンバーに任せています。

2階の konya-gallery では「表現の雑居」をテーマに、アート、デザイン、ファッションなどの展示をしたり、寄席音楽ライブ、トーク、芝居、パフォーマンスなどイベントをしたりと、主催・共催・レンタルを通じて多方面に活用されています。4階、5階に1室ずつある konya-stay では、さまざまな人がさまざまな期間滞在します。浅井裕介 (あらい ゆうすけ) さんが福岡アジア美術トリエンナーレ (あそ) のために滞在したときはそこでホームパーティーをしたりもしました。2

010年版の紺屋2023シート (毎年配布している紺屋2023の概要が書かれたA4裏表の印刷物) のメイン写真にした白線の作品は、その際にワークショップを行い、一般参加者とともに彼が「紺屋」の床に描いたものです。また、海外からもレジデンスに来ています。2008年にはドイツから若手アーティストを招聘し3カ月滞在しました。今年の始めにはスイスのアーティストが滞在し、ここで制作した作品を展示しました。このように用途・業種・表現・国籍などのあらゆる要素が雑居するビルとなっています。

もう一つ、「未来の雑居ビル」として大事にしていることは「時間の雑居」です。こゝ3331 Arts Chiyoda も含め、建物を基盤に運営しているプロジェクトは、立ち上げまではみんな一致団結してゴールへ向かって走っていくことができ、そのときの達成感が高いものがあります。ですが、始まってからそうした最初の楽しい雰囲気を持続するのは概ね半年から1年ぐらいいではないでしょうか。つまり、こういった建物を基盤とするプロジェクトはその後面白い空



福岡アジア美術トリエンナーレ協力ワークショップ
浅井裕介「植物になった白線・土から空へとのびる床の木」(2009年) 制作風景



residence program vol.1
Michael OTTO「静ヶサノ前ノ嵐ノ前ノ静ヶサ」(2008年) 展示風景

*7
浅井裕介 (あらい・ゆうすけ)
1981年、東京都生まれ。絵描き。日常にある身の回りの素材を用いながら、絵画やドローイングを描く。代表作に、マスキングテープとペンを用いて植物の絵を増殖させる《マスキングプラント》や、現地で採取した泥や土を使用した泥の壁画《泥絵》シリーズなどがある。2009年、「VOCA 2009 展 大原美術館賞」受賞。

*8
福岡アジア美術トリエンナーレ
福岡アジア美術館の継続的な調査研究や交流事業の成果と蓄積を活かした国際展。福岡トリエンナーレ実行委員会が主催し、アジア21カ国・地域の美術の新傾向を紹介。市民との交流の場をつくり出してきた。

気を維持し続けられるかどうかというのが実は最も重要なポイントではないかと思うのです。そこで「紺屋」ではまず、オフィス (konya-office) スペースの契約年数を1年と3年の2種類にしています。つまり最長でも3年契約しかできないわけですし、また、1年もしくは3年おきに節目がすべての部屋に訪れるわけです。もちろん再度1年や3年契約をすることもできます。またステイ (konya-stay) という紹介制の滞在スペースはアーティストに限らず一般の方でも紹介があれば滞在可能なのですが、ビジネスマンからクラブイベントに参加するDJまで、いろいろな人が1〜2日の短期、1〜2週間、2〜3カ月の中長期など、さまざまな期間滞在します。ギャラリー (konya-gallery) は、1週間だけ借りる人もいれば1カ月の人もいます。つまり、オフィスの入居者のように数年滞在する人から、1階のカフェに2時間いる人、チラシを取りに数秒立ち寄るだけの人も含め、紺屋の15年間という長いスパンの中に、関わる人それぞれの滞在時間が雑居するわけです。それが建物の空気を新陳代謝させ、空気の鮮度が高いまま保たれることに一役かっているのです。

■紺屋の自主企画プログラム

——紺屋夜会、紺屋サマースクール

「紺屋」では、毎年恒例で行っている自主企画イベントがあります。2010年度の主なイベントスケジュールは4つ。4月に「紺屋夜会」、8月に「紺屋サマースクール」、10月に「紺屋屋台」、そして11月に「アニバーサリー展(*)」です。

まず「紺屋夜会」というイベントですが、これは2009年の4月1日にこのプロジェクトが正式に全体オープンした際に始まり、その後毎年行われているものです。通常は1階だけがイタリアンバーですがこの日は全館イタリアンバーになります。1階のバーのソムリエが各部屋に合うワインを選定し、各部屋は1日だけバーのような扱いになり、その部屋の人が1日ソムリエになります。オフィスやスタジオなど、普段は一般公開されていない部屋が開放され、お客さんはワインチケットを購入すればどの部屋もお酒を飲みながら見てまわれます。この日は毎年、一晩で300〜400人くらいの来場者があります。

そして夏に、「紺屋」全体が学校になるプロジェクト「紺屋サマースクール」を開催しています。このサマースクールのコンセプトはリアリティとアカデミーの両立。講師は各部屋の入居者を中心となり、各自の仕事場を教室にします。全日程は3〜4日間で、午前は講義、午後はチームになってのフィールドワークを行って、最終日はさまざま

紺屋2023夜会 2010
18:00 start ▶ 22:00 close
紺屋2023内
4.1



紺屋2023夜会 (2010年) DM



紺屋2023夜会 (2009年) 会場風景

*9 紺屋夜会

「紺屋2023夜会2009」
会期▶2009年4月1日 / 会場▶紺屋2023

「紺屋2023夜会2010」
会期▶2010年4月1日 / 会場▶紺屋2023

紺屋サマースクール

「紺屋サマースクール2009」——都市に合宿する3日間」
会期▶2009年8月21日〜23日 / 会場▶紺屋2023 / テーマ▶まちの文脈をつくる / 対象▶20〜25歳の男女 / 定員▶30人

「紺屋サマースクール2010」——都市と合宿する4日間」
会期▶2010年8月19日〜22日 / 会場▶紺屋2023 / テーマ▶まちの余白をつくる / 対象▶20〜30歳の男女 / 定員▶30人

紺屋屋台

「紺屋×屋台×亜細亜2009」——韓国」
会期▶2009年10月1日 / 会場▶紺屋2023

アニバーサリー展

Konya-gallery 1周年企画&ゲストキュレーター「プログラム vol.1」
「本の本展 本を愛する本の物語」
会期▶2009年11月14日〜12月13日 / 会場▶konya-gallery (紺屋2023内)

Konya-gallery 2周年企画&アーカイブプログラム vol.1

「konya-conc ARCHIVE [2008-2010]」——記憶と記録」展」
会期▶2010年11月12日〜12月12日 / 会場▶konya-gallery

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab
『日本型アートプロジェクトの歴史と現在』第6章



紺屋サマースクール2009 チラシ



紺屋×屋台×亜細亜2010 [台湾] チラシ

まな分野の講師陣の前で発表します*10。
 これは「紺屋」の多彩な入居メンバーを活かし、社会に開かれた新たな教育の場の提供を目的としたプログラムです。分野、国籍問わず、全国から若者が「紺屋」に集まり、あらゆる分野の授業を受けることができます。最終日の講習会ではそうした多彩な講師陣から講評を受けますが、ある講師が絶賛している隣で「こんなアホみたいなことするな」と言う講師がいる状況を経験したりします。これは、大学をはじめとする専門ごとの教育環境（その学科の価値観にだけ隔たっている環境）ではあり得ない状況ではないかと思えます。例えばそういった環境では、日頃から自分と同じ分野を学ぶ学生が周囲にいと、自然と考え方も使っている言葉も似てくるものですが、そのことに普段は気づきません。異分野の人たちと話を始めて、同じ世代なのに考え方が全く違うということに気が付きます。育った国も時代も一緒なのに自分の言っていることが全然相手に伝わらず、泣いた子もいます。サマースクールの参加には30歳までという年齢制限がありますが、これは、そうした議論が噛み合わない状況になる原因を世代のせいにして

ほしくなかったからです。このスクールでは、そうやって領域や分野を取り払った中でぶつかることを通して、参加者がそうした違和感を感じてくれたり、社会は多様な価値観で構成されていることを知ってくれたりすることを期待しています。

■ まちづくりではなく、地名にこだわる理由

よく誤解を生むのですが、プロジェクトに紺屋という地名が付いている上に、紺屋サマースクールのテーマには「まち」と付いているので、サマースクールはまちや地域を意識するようなまちづくりのための学校なのかと思われ、まちづくり系からの応募もあります。ですが、プロジェクト全体にしてもサマースクールにしても、誤解を恐れずに言えば、まちづくりをしようとは全く思っていません。それは、まちはそので活動する個々の意識が高ければ自ずといい方向につくられていくと思うからです。なのでこの地域で活動する一プロジェクトとして地域を意識しているだけで、ここからまちを変えようなどという横柄なことは思っていない。

また、なぜサマースクールのテーマに「まち」が入っているかという点、本当は「社会」でもいいのですが、「社会」というと少し固いので、実感がわかないということで「まち」という言葉を使うことで身体感覚で社会を考えられるのではないかと思うためです。ですから、サマースクールに関しても、まちをつくらう、まちを活性化しようといったおこがましい話は考えていません。「紺屋」とは今では住所にもならないような狭い範囲の地名

場 || konya-gallery (紺屋2023内)

*10

参加者は2009年の最北が金沢、最南が鹿児島。2010年は最北が札幌、最南は那覇からの参加者。

です。近世の城下町の時代に、染物商（紺屋）が多く住んだ地域を紺屋町と呼んでいたことに由来し、今でも「紺屋町商店会」といったかたちで名称は使われています。紺屋2023の実際の住所は、福岡市中央区大名ですが、そうやって大名エリアの中には住所にならない地名が数多く残っています。人間が体感的に把握できる範囲は、子どもの頃の「近所の友だち」と言った場合に想像する範囲といった狭い範囲ではないかと。しかし、「社会」について考えろと言われると途端にどうしても想像する対象規模が大きくなってしまって、どこか地に足がつかない感じがします。紺屋のような身体感覚に基づくエリアを考えることが重要で、実はそれが結果的に違う地域や国のことを考えることにもつながるのではないのでしょうか。つまり身体的なローカルからグローバルを考える。このような意味から、サマースクールに紺屋というローカルな地名を付けています。

■紺屋の自主企画プログラム——紺屋×屋台×亜細亜

次の恒例行事は、「紺屋×屋台×亜細亜」というイベントです。4月の夜会は1日でワインを約20数ケース消費するのですが、それを見たキリンビールの人から「ビールもぜひこれぐらい消費してほしい」と言われた話がきっかけになって始まりました。最終的に、キリン1社ではなくアサヒ、サッポロ、サントリーも含めた大手4社に協力してもらい、さまざまな銘柄のビールの飲み放題が実現しました。ただ、単純なビール飲み放題イベントというのではあんまりなので、福岡は屋台が有名ですが、法の規制も厳しくな

り、減っていかざるを得ないという現状*11があつたので、屋台を何らかの形で残せないかという意味も込めました。さらに、「屋台」はアジア圏に共通する習慣で少し福岡はアジア色が強いですから、毎年一つの国か地域を取り上げ、「屋台」を介してその国の文化を伝えることも含めました。一般の屋台は公道で営業していることが規制の原因の一つですが、それならば私有地である「紺屋」の敷地内の共用部分でやろうということで、屋上とバルコニーを使っています。

今年には台湾をテーマに地域の台湾料理屋さんに出店してもらい、2日間のイベントになりました。また、台湾から若手のキュレーターも呼び、台湾の屋台と福岡の屋台を比較するような写真展示も同時期に開催しました。

■他のスペースとの連携——地元から全国へ

このように紺屋2023として主催しているイベントやスクール以外に、ほかのスペースやギャラリーと協力している共催企画もあります。福岡市は九州で一番大きい都市

ということもあって、アートスペースも結構あります。そのこと「紺屋」が組んで企画を共同で行っています。

例えば、三菱地所アルティアム*12と行ったバレンタイン企画「%・CHOCO・RATE・SHOP&CAFE（パーセンテージチョコレートショップ&カフェ）」*13です。参加者



紺屋×屋台×亜細亜2009 [韓国] 会場風景

*11 福岡県警による規制。衛生面や歩行者交通の障害、近隣の迷惑などの理由から、屋台譲渡の原則禁止を意味する1994年に県警により発表された「現営業者二代限り」の方針が屋台の減少に影響を与えている。これにより屋台営業権の譲渡、相続はおろか新規参入が不可能になり、年間10〜20軒の屋台が消滅している状況である。

*12 三菱地所アルティアム
1989年4月から三菱地所の文化支援事業の一環として、現代のさまざまな芸術表現を、既成評価、ジャンルにとらわれないことなく紹介・発信しているギャラリー。福岡市天神の商業ビルM.Sの8階。



%・CHOCO・RATE・SHOP&CAFE 会場風景

は、食品サンプルのチョコと本物のチョコの割合を、渡す相手の本気度に応じて変えて送るという企画でした。
また2010年の4月に行った新たな試みで、全国のインディペンデントなギャラリーと組んで巡回展を企画しました。東京のアートオニオンギャラリー^{*14}が音頭をとって、100%というデザインブランドの展示とトークを東京、金沢、福岡で巡回させました。

上記で紹介した自主企画、協力企画、そのほか屋上やギャラリーのイベントを含めると、年間で約40〜50本の企画を行っています。その中には企画や展示へのアドバイスをしているものや、広報の協力をしているもの、場所を貸して設備などを手伝っているだけのものなども含まれています。ただほかの部屋単独で行っているイベントなどは含めていませんので、それらを含めると膨大な量になると思います。このように「紺屋」では常にさまざまなことが行われています。ただ、紺屋2023というプロジェクト自体には明確な目標のようなものではありません。それは、目標を決めてしまうと、そこへ邁進する力や一致団結するエネルギー

ーはすごいものがありますが、たとえ面白いことが起こってもそれが目標とは別の結果だったから、それを「失敗」「目標達成できず」と呼んでしまうからです。それに、僕たちが始める前の段階で考える程度の目標なんてたかが知れています。当初想像していたよりもっと面白いことが起こるはずですし、魅力的な

「場」とはそうあるべきだと思います。ですから、明確な目標は設定せずに、ただただこの「現在」を魅力ある時間と空間にしておくことだけに集中しています。そして2023年を迎えて振り返ったときに、「けっこう面白いことがいっぱい起こったなあ」となっていればいいと思います。

*13
%・CHOCO・RATE・SHOP&CAFE（バーヤ
ンテージ）コレクトショップ&カフェ
「嘘と真実、ユーモアと本気さ」をコンセプト
として、本物チョコ（ホンチョコ）と偽物チョコ
（シャレチョコ）を混在させたチョコセットの期
間限定販売。

会期 2010年1月29日（金）〜2月6日
（土）

*14
アートオニオンギャラリー

東京都港区白金に2009年5月にオープン
したギャラリー。ジャンルを限らずさまさま
なアーティストの活動をサポートするスペース
として、企画展示とスペースレンタルを行って
いる。

第2章 ● 「オルタナティブな場×アートプロジェクト」

Discussion

オルタナティブな場のつくり方、動かし方

● ゲスト II 小川希、野田恒雄

● 発言者 II 熊倉純子、森司、菊地拓児、永尾真由ほか

Contents

■ 紺屋2023以前の構想について	16
■ 物件を探す、オーナーへの交渉	17
■ 「アートセンター」とは何か	19
■ 周辺地域との関係を構築するには	20
■ 開かれた場所とは 地域に対する意識	21
■ 何をつくりだしているのか	22
■ 世代特有の感覚はあるか	23
■ 「面白い」を嗅ぎ分け、「これはまずい」を察知する	24
■ 場所を固定化するリスクとは	26
■ 持続するためのシステムづくり	27
■ これからの構想について	29

■ 紺屋2023以前の構想について

菊地——お二人に、具体的に今の活動に至るまでの経緯を伺いたいです。野田さんは福岡で場所を借りて、いろいろな方やグループをクリエイターズ・ヴィレッジのような

たちでコーディネートされています。そもそもそれを始めようと思ったきっかけは何だったのでしょうか。また、なぜ福岡に行かれたのですか。

野田——青木茂^{*1}さんの設計事務所に入るために福岡に行ったのがそもそもそのきっかけです。彼は、それまで新築が主流だった建築界に「リファイン^{*2}」という言葉を提唱した再生建築のパイオニア的な存在です。地方にいなながらも知名度があり、再生建築を手掛けていることにも興味を惹かれました。あと何よりも、本人が書いている本や言葉を読むと、すごく現場感が強い。理論を掲げる建築家が多い中で、彼の言葉は強く響きました。東京に対する反発や反動というのもあり、自分にとって縁もゆかりもない地方から東京をもう一回見つめ直そうと、福岡に弟子入りしに行きました。

福岡市はすごくいいまちなんです。欠点といえば、観光するところがないくらい。空港も駅も海も近いし、韓国や中国も目の前。まちがコンパクトなので自転車があれば充分だし、物価もそこまで高くないです。例えば東京がドリムのあるまちで、田舎にはライフ、生活があると考えますと福岡はドリムとライフの中間にあります。とてもバランスのいい都市です。

何より「石を投げたらクリエイターに当たる」と言われるくらい、個人で活動している人が良くも悪くも多いんですよ。福岡で働く人は、例えば大きい企業に入っても、支店長は東京や大阪の本社から来ている人だし、支店長になれたとしても本社に行けば部長クラスでしかない。言い方は悪いけれど、ある意味では夢がないんです。それだった

*1 青木茂（あおき・しげる）
1948年、大分県生まれ。建築家。青木茂建築工房主宰。首都大学東京戦略研究センター教授。

*2 リファイン
老朽化した建物を再利用し、コストを抑えながら大胆な意匠の転換や用途変更、耐震補強を可能にする建物の再生技術。建築物の基礎や躯体などの使える部分をそのまま再利用するため、建設廃棄物や建設コストの軽減にもつながる。デザインだけでなく、社会的背景、クライアントとのやりとり、技術や構法、コストなどを総合的な視点でとらえた青木茂による実践が近年注目を集めている。

ら自分の好きなことをやっていたほうがいいという感覚がたぶん福岡の人たちの中に結構あって、アパレルやデザインを含め、ITなどでベンチャービジネスをやっている人たちが比較的多いです。なのでクリエイティブなことをやるには適した土壌なんじゃないかなと思っています。僕は福岡で働くうちに「ここにいた方が面白いことができる」と、東京に戻る必然性を感じなくなりました。

再生建築は、既存の建物を測量して図面を起こすところから始まるので、新築よりも圧倒的に手間がかかります。施工も大変で、既存図面に書いてあるものが実際の現場ではなかったりします。再生建築の不動産価値を新築同等に引き上げるといのが青木茂建築工房のコンセプトなので、見た目も構造も新築同等になります。しかし施主は、新築物件の感覚で依頼し利用するので、再生後も結局新築として使われて古びていってしまつて、価値も右肩下がりになつてしまいます。それを見ていて、「建築つて空間だけを再生しても駄目なんだな」と思うようになりました。再生後に、より継続的にその建物自体の価値が上がっていくようにしないと、結局再生も新築の流れに組み込まれる、つまり消費と生産のサイクルに飲み込まれてしまうような気がしていました。建築家のこれからの職能を広げる意味でも、設計図面を書くハードのデザインだけではなく、収支計画やコンセプト、その後の運営までできるかぎりやってみたい。こうして独立してからの自分のデザイン方針が見えてきました。

またそうやって、独立する、ということを考える際にマシンの一室でもってやるよりは、いろんな人がいた方が刺激になるし日々が楽しいのではないかと考え始め

ました。そしてそれは僕に限らず似たような立ち場の人はみんな同じなのではないかと。そんな建築デザインへの思いや一事業主としての思いもあって、冷泉荘のプロジェクトを企画し、始めました。そして実際に始めてみると、建物の運営まで携わるがゆえに出てくるハードのデザインのアイディアを知りましたし、運営自体をデザインするということが面白いと感じるようになり、それで今のことを続けています。だから具体的に誰かがやっているのを見てそれがいいと思ったというよりは、自分の生活の中で感じたことをやっているうちに始まったという感じです。

■物件を探す、オーナーへの交渉

森——冷泉荘は、企画を持ってビルのオーナーに交渉しに行ったのですか。

野田——そうではありません。最初は古いビルの通常の改修計画の依頼をされました。しかし、それだけでは面白くないと思い、勝手にソフトの企画も含めてオーナーに見せたら案が通ったんです。紺屋2023の場合は、オーナーに冷泉荘と同じように企画からやってほしいと頼まれて始まりました。

もともと冷泉荘は3年限定で始まり、2006年4月から2009年3月まで運営していました。築50年以上経っている公団タイプのアパートで、構造も設備関係ノーマンテナンスで放置されていた。ここをオーナーの息子さんが引き継がれるときに改修の話をもらいました。3年間は今のままでもなんとか持ちそうだから、冷泉荘を運営しなが

らその間にきちんと構造補強するか、解体していいものを建てるか考えましよう、とプロジェクトが始まりました。でも実際ふたを開けてみたら、家賃を多少下げても全く人が入らなかったビルが満杯になりました。3年経ったときオーナーから、このままでも入居者が入っているのだからこのまま延長したい、と言われたのですが、僕としては構造上も設備関係上も安全に確認がないので延長するのであれば手を入れる予算をきちんと出してもらいたいし、そうでないのなら手を引きますという話をしました。その結果、僕らと入っていたメンバーは予定通り3年で出て、その後はオーナーさんが自主運営することになりました。

冷泉荘が地元のメディアでちょっと話題になったとき、10件くらい相談が持ち込まれました。紺屋2023のビルはその一つです。ほかの相談に関しては、ほとんどの方が僕が魔法使いみたいに入居率をあげてくれることを期待して相談にいられていましたので、「最初に時間とそれなりのお金がかかりますよ」と伝えると去っていつてしまわれました。なのでかなり打率が悪いですね(笑)。あと、多くの人が「冷泉荘のようなことをそのままやってくれ」と言われたのですが、「それは無理です」と答えました。立地、周辺環境、建物の状況・形状・構造、時代、など、各物件の条件が違うので、提案する内容も全然違うものになりますし、そうあるべきだと考えているからです。二つの違う土地に全く同じ家を建てられないのと同じですね。

「紺屋」や冷泉荘にしてもそれぞれの状況に合わせたコンセプト、しくみ、収支計画をデザインして提案しますし、入居者とオーナーが交わす契約内容などにも関わります。そこまで関わることで、オーナーが安心して貸してくれる

関係が生まれます。

菊地——小川さんはどのような流れでアトスペースを始めたのですか。

小川——アートセンターの構想は、高校生の頃にヨーロッパを周遊したときからありました。その頃、兄がヨーロッパで絵を描いていてよく遊びに行っていました。当時、高校生のユーレイルパスはとて安く、2〜3万円でヨーロッパの電車が乗り放題。それを使っているいろいろな田舎のまちに行くと、アートセンターと呼ばれるような小さな施設が結構ありました。有名な作家ではなく、地元の作家や美大生が展示しているような場所です。そこにはカフェがあり、夜になると大学生や地元のおじいちゃんおばあちゃん、若い夫婦が子どもを連れてお茶を飲みに来る。こうした小さいアートセンターのあるまちがとて豊かな印象を受けました。日本のように大きな施設や最先端の流行施設ではなく、もつと気軽に「とりあえずお茶でも飲みに行くか」というような感覚で行くと、知らない映画をやっていたり、若者のよくわからない作品があったり、いつか自分でもこういうスペースがつけられたら、もつと日本のアートシーンが面白くなるのではないかと思っています。



冷泉荘 (by TRAVELERS PROJECT / 2006.04-2009.03) 外観

面白くなるのではないかと思っています。しかしいざアートセンターをつくるとなると、資金がなかったため、1年くら

いアルバイトをして資金を貯めながら不動産を巡っていた。そもそもOngoingのような展覧会は、毎年お祭りのようにはなるけれど、一過性のものにはかすぎない。そうじゃなくて、拠点となるハブみたいな場所をつくりたかったです。私は東京出身のため東京で物件を探し始めました。都心から外れるほど家賃は安いしアーティストも多いが、やっぱり一般のお客さんは来にくい。そのぎりぎりのラインが吉祥寺でした。暇を見つけてはその界隈の物件を探しましたが、テナントはあっても一軒家のようなスペースがなく、見つけるのに苦労しました。やっと見つけた物件は、直感で決めました。映画業界で働く友人に頼んでC Gで建物のビフォー&アフターをつくってもらい、古い建物があるこんなによくするし、またアートセンターのような夢のあることをやろうとしていますとオーナーにプレゼンをして改修の許可を得、家賃の減額の交渉をしました。

■「アートセンター」とは何か

参加者A——小川さんがカフェを経営のためにかっこよくしなくてはいけないとおっしゃっている点や、野田さんの「紺屋」は尖った感じがします。日本社会で、アートで場づくりをやっていくときにはこういう先鋭さが必要なのかなと思いました。でも小川さんの話から、ヨーロッパの小さなまちに必ずアートセンターがあって生活の一部となっているのは、小川さんと野田さんの行っているようなクールな場とは違うとは感じますが、ヨーロッパとの違いをどのように感じていらっしゃいますか。

小川——日本にはそもそもヨーロッパのような歴史がないので、アートセンターという単語を10年言い続けて歴史になつたらいいなと思います。本当は「Cafe Ongoing」と名乗れば、もっと人は来ると思います。日本の人は、アートセンターやギャラリーと名付けたら入りづらく感じる。しかし、アートセンターと言い続けたら、一つの型になって「アートセンターに行ってみる」というようなことに馴染みが出てくると思うんです。

参加者A——時間をかけて自然にとけ込んでいくということですね。

小川——「アートセンターとは何ですか」とよく聞かれるんです。だから、アートセンターがほかにもできればと思います。3331 Arts Chiyodaも典型的なアートセンターなので、「アートセンター3331」にすればいいのに(笑)。

熊倉——ヨーロッパにも行政がやっている公立のアートセンターはありますが、Ongoingのように個人でやっているのはあまりないと思います。小川さんは、近所の人が来てくれたらいいなと思いますか。

小川——すごく思っています。せっかく興味を持ってくれたのに、クリーニング事件^{*3}でまた離れていったので、悲しいです(笑)。私は、近所に迷惑にならないように思っているのですが、作家にはそれは関係ないので難しいですね。

*3
クリーニング事件→7頁参照



Art Center Ongoing 2階
成田久「寢室展」(2008年10月31日～11月24日)

熊倉——あの二つが、日本のオルタナティブ・スペースの代表格ですが、それに比べるとOngoingはだいぶ

ト・スペース（*4）や佐賀町エキジビツ（*5）がつけられたときは大学生でしたか。
小川——そうです。行ったこともありませんよ。

熊倉——「アートセンター」って言うと、とにかく日本の大人たちは「なにそれ」と牙をむく。美術館と何が違うのか、怪しいものだといいことになることが多いです。私も経験上、小川さんくらいの歳のときにアートセンター、アートセンターって言うっていったんですけれど、言う度に行政からも市民の方々からも抵抗を受け、アートセンターと言わなくなった途端に話が進む感じでした（笑）。

野田——アートセンターとして自分から名乗ること、アートセンターと呼ばれること、優先順位としてはどちらが高いですか。

小川——いつかは、周りにアートセンターとして認識されたいですね。今はたぶんギャラリーにカフェがついているとしか思われていません。だから「違いますよ。アートセンターですよ」って言っています。

解放的な運営ですよ。徹底的な個人運営ですし。

■ 周辺地域との関係を構築するには

永尾——野田さんは、地元意識の強い地域に入ってそこに住んでいる人たちとの関わりは、つかず離れずのようなクール感があるように感じました。今までの話は福岡のいいところばかりという感じがしましたが、博多祇園山笠（*6）に象徴されるような一致団結したまちの雰囲気、外から入るときの入りにくさのようなのはありましたか。

野田——そうですね。福岡市はちょっと特殊な歴史をもったまちです。その影響もあってか、「博多市」が存在すると間違えられることがあるんですけれど博多市は存在しません。福岡市の中心部に那珂川と博多川が流れています。その二つの川に挟まれた文字通り「中州」という繁華街を挟んで、江戸時代、黒田藩のおさめていた武家のまち「福岡」エリアと、天領で独自の自治が認められた商人のまち「博多」エリアに分かれていました。「福岡」という名称は岡山県の福岡から藩主黒田長政がきたからで、「博多」がもともとの地元の名前。それが明治時代に一つの市にならなければならぬとき、どちらの名前にするかすぐもめたそうです。結局「福岡市」になったんですけど、博多側に配慮して駅は「博多」駅にしたそうなんです。おかげでややこしいんですよ。

そういう背景のあるまちで、冷泉荘は博多のど真ん中、「紺屋」は福岡のど真ん中に立地しています。冷泉荘のメンバーには博多出身の人がたまたまいて、彼を博多関係の相

*4 P3 art and environment (ピースリー・アートアンドエンバイメント)

都市・地域計画家である芹沢高志（1951年、東京都生まれ。神戸大学理学部数学科、横浜国立大学工学部建築学科を卒業後、株式会社オナル・プランニング・チームで生態学的土地利用計画の研究に従事）が、東京・四谷の禅寺、東長寺の開創四百周年記念事業に招かれ、新伽藍建築計画に関与したところから始まる。芹沢は新伽藍地下に講堂を設け、そこで現代美術を中心とする文化活動を展開する計画を提案。東長寺はそれに応え、寺院内に専属の企画立案／実行のための付属機関 P3 Alternative Museum, Tokyo を設立するとともに、1989年4月より、東長寺講堂 P3 における展示活動を開始。その後、1995年12月に東長寺より独立、「精神とランドスケープ」というテーマのもと活動を行っている。

*5 佐賀町エキジビツ・スペース

1983年から2000年まで食糧ビル（東京都江東区佐賀 H&C）。2002年に取壊しにあった現代美術を中心としたギャラリー。ディレクターは小池三子（1936年、東京都生まれ。早稲田大学文学部卒業。西武百貨店宣伝部に勤務し、パルコの広告戦略にクリエイティブディレクターとして参加。武蔵野美術大学名誉教授。大竹伸朗、森村泰昌、杉本博司、内藤礼などの展覧会が開催された）。

*6 博多祇園山笠

福岡県福岡市で毎年7月に開催される700年以上の伝統のある祭。

談役というかたちでチームを組みました。冷泉荘がスタートするのに準備期間が1年あり、その間に地域の人たちに少しずつあいさつまわりをしました。そこで、あいさつの順番を間違えたら終わりです。その順番は地元の人にしかわからないので、その都度聞いて順番にあいさつをしたかわわりとスムーズに始められたのだと思います。派閥みたいなものもありますが、冷泉荘はどこの派閥にも属さない、ある意味中立みたいな立場を選びました。だから均等に付き合わせてもらえましたが、まちの掃除にも参加していたこともあって好感をもってまちに迎えていただいたのではないかと思います。同じようなあいさつまわりや掃除は「紺屋」のときもしました。よく顔を合わせて話していると人って自然と情が移るじゃないですか。コミュニケーションがとれていると楽しいことのほうが多いし。冷泉荘のときはそういったコミュニケーションをきっかけに地元の方々からこういうイベントやつと要望をいただいたりしたこともありました。博多のことをなんとなくでも知っている福岡の人たちからは「よくあそこでああいっプロジエクトがやれたよなあ」と言われます。でも幸い僕は外から来た人だったので、良くも悪くもそうしただしがらみを体感的には知らないじゃないですか。知らないから、いろんなことができたんだと思います。

■開かれた場所とは 地域に対する意識

野田——冷泉荘の際に、Ongoingと同じようにカフェの収益でイベントをまわすようなことをしていたのですが、そのときに頭を抱えていたことが、カフェって固定客だけに

なってしまうんだよなあ、ってことです。Ongoingでも自然にアートがいろんな人に開けていること、ふれていくことというコンセプトがあるけど、本当に開きたい相手に開けている感覚はありますか。結局アート好きばかりが来ているなどということに陥りませんか。

小川——うちは、そもそも固定客がいないんです（笑）。

熊倉——1階のカフェに来るお客さんは2階のギャラリーには全く興味を持たないのですか。

小川——カフェだけに来るお客さんは少ないです。やっぱり、ギャラリーを目的に来て、ついでカフェを利用する人が多いです。

野田——福岡に「テトラ（*7）」というスペースがあるんですけど、そこがOngoingにちょっと似ているのかなと思いましたが、いつもいろいろイベントをやっているのですが、一方でよく知らなかった頃は何をやっているのかよく分からないし入るのには勇気がいるなあと思っていました。小川さんは、一般の人との距離を縮められたという感じはしますか。

小川——こういう場所をつくったからといって、簡単に距離を縮められたとは思っていません。美術だけでなく音楽や社会学、演劇などいろんな興味のある人が集まってくれたらと考えています。いつでも誰でも来てもいいですよというスタンスではありますが、吉祥寺は食とファッション

*7
art space tetra (アートスペース・テトラ)
2004年4月、福岡県博多区須崎町にオープンしたオルタナティブ・スペース。

ではいくらでも欲を満たすことはできるまちなので、そもそも全く興味がない人は来ないだろうと思っています。本当は地域の方々にも来てほしいですが、危険な匂いがする作品も多いので宗教団体だと思われる人もいるかと思っています。「ここはなんだろう」と思われています。

熊倉——野田さんは、地域とは一定の距離を保ちたいとおっしゃっていましたが、地域に対してどのようなスタンスをとっていらつしやいますか。博多祇園山笠には参加しないのですか。

野田——山笠は関わらないですね。いやだとは思いませんが、無理をして地域にとけ込もうとも、参加しようとも思いません。それは、もしかしたら自分が、福岡の出身ではないからというのがちよつとあると思います。まちづくりというのは、やろうと思つてできることではないですし、「地域を活性化します」と言う人ほど怪しいと思います。まちは自然にできあがるものだと思いますし、そこにいる人の意識が高ければまちになっていくという思いが根底にあります。地域に必ず関わらないといけないとか、距離を置かないといけないとは思っていません。シンプルにそのまににいる一住人としてやれることやりたいことやるべきことをやっていくというスタンスです。

小川——僕も、そもそもまちなんでいうことがおこがましいと思います。自分の考えていることがまちをつくるなんてそんなめつそうもありません、と思います。政治家じゃないです（笑）。

■ 何をつくりだしているのか

森——では、二人とも何かをつくっているという感覚はありますか。あえていうと、何をつくっていると思いますか。

小川——時代のようなものをつくっている感覚はあると思います。面白いことをやりたいという作家たちが集まる場所をみんなで作っている。それが時代をつくっていると思います。

野田——何かをつくっている意識があるかと聞かれたのは初めてなので分かりませんが、やはり「場」をつくっているという意識があると思います。よく周囲からこのプロジェクトは何をを目指しているのですかと聞かれます。でも、目標はありませんし、具体的に目指している未来像はありません。すべての可能性を殺したくないという意味でも、結果的にこんなことができた振り返ることが未来をつくることになるのだと思っています。つまり未来の微分が「現在」で、積分した未来が素晴らしいものになるように最適な「現在」をつくることをしているのだと思っています。そのために、地域と関わることもあるし、全く意識していないときもあります。そういう感覚の中でやっています。

熊倉——お二人が、今を大事にしているところとは共通しているように思います。今だけという強烈な関係性、いつなくなるかわからないという、未来が見えないことも大事ではないのではないかと気がします。

■ 世代特有の感覚はあるか

菊地——勝手な解釈ですが、それは世代共通の部分があるのではないかと思います。正統とは少しひいたところから独自の活動をする感覚というのは世代的なこともあるのではないのでしょうか。僕は野田さんと同じ世代ですが、リサーチ・アシスタントの永尾さんと渡辺さんは現役の学生で、彼女たちはわりと王道を求めているような気がします。

永尾——このゼミは、90年代以降のアートプロジェクトのマップングをする意識がありますが、お二人はそこから外れようとしているように感じました。そういう感覚は世代特有なのでしょうか。

小川——僕は1976年生まれなので、ロスジェネレーション（*8）と言われる世代です。野田さんとは世代は少し違いますよね。僕の場合は、美大ということもありますが、周りは全く就職できませんでした。経済的にもどん底で就職もできないし、何か自分でやらないといけないって思ったときに、王道じゃないことをやらざるを得なかった。野田さんは、就職ができた時代ですか。

野田——僕の世代も厳しかったような気がします。ちょうどきれいに成人式と21世紀の始まりが重なる1980年〜81年生まれの学年ですが、それはつまり「失われた10年」と言われる90年代と10代の10年がきれいに重なる世代という事です。要するにそもそも王道がなかったんですよ。上の世代が王道としてきたことに反発してやっていると

うより、それが否定されて崩壊してしまっていた。最初から何も期待していないので良くも悪くも夢がないんです。それから僕はアートを意識しているというより、どちらかというと建築の文脈の中に位置付けてやっている部分が大いかもしれません。アートの教育を受けたわけでもないですし、アートの専門家でもないの、冷泉荘や「紺屋」は「アートプロジェクト」だと言われても、その文脈で話すのはなかなか難しいです。

熊倉——20代に失われた10年を経験し、ある種冷めるといふか、今までのものは駄目なんだと思ったわけですよ。

野田——そうです。建築業界の中でも世代観を感じることはあります。やはり僕より少し上の70年代生まれの世代の方まではやはりまだ「建築家」になろうとしている印象があります。つまり、20世紀に王道と言われてきたような、作家性のある建築をつくりたいと思っておられる。僕はそういう人たちから理解されないことをしている。よく「たまには野田君、建築もやりなよ」って言われます（笑）。不動産業界の人からは、新卒の不動産ブローカーとか言われ、デベロッパーからは、プロデューサーと言われ、僕は建築をやっているつもりなのに、なかなか理解されにくいです。

小川——逆に僕は前の世代の人たちができなかったことをやっているのだから応援されますよ。「すごくやりたかったことを潰れないでやっているから応援するよ」って言うアーティストはたくさんいます。上の世代だけではなく、20代からの若いアーティストたちも集まってきました。ただ、僕を

*8
ロスジェネレーション
バブル崩壊後の就職氷河期（1994年〜2004年）に大学卒業・就職活動時期が重なった概ね1973年〜1982年生まれを指す。その後景気回復があり、これ以降の世代は就職状況が好転したという認識から、景気低迷に翻弄された狭間の世代とされている。

キュレーターだと思って、「僕の作品を見てください」という感じは一切ないです。おそらく「変わり者の兄ちゃん」「面白い場所をやっている人」とか思われています。僕も学生るときからこんな場所があったら最高だったろうなとか思いますよ。学生から第一線で活躍しているような人までいろいろな人が来て、批評をする。有名なアーティストが「明日からのお金どうしよう」とか話していたり、すぐくリアルな場所だなどと思います。そういう状況は僕が学生のときはあり得なかった。

野田——やるべきことをやるのが本当の意味での王道だとすると、僕も小川さんもある意味直球で王道なんじゃないかなと思います。「王道」に「安定」という意味も含まれるとすると違うけど。

熊倉——若い人は、何でもお金を稼がないと駄目だと言っているし、まさかパンを焼いて稼げると考えていないだろうし、だいたい最初からやりもしないでやめている人が多いのは事実だと思います。

野田——それは感じますね。サマースクールで20代の人たちを見ていますが、みんないろんなことを知っているの二次元のヴィジョンは描ける。でも実際はその絵には奥行きがあって三次元なんです。それを分かんずに、絵の段階で、窓から外を見てやめているような感じがします。そのくせリスクに対するイメージと恐怖はしっかりあって、何をしたら自分にとってリスクなのかをひたすら考えている。奥行きの中にはまだ見ぬ面白いことがあるしそれを発

見してやろうとする気持ちが機動力と原動力になるはずだと思うのですが。

■「面白い」を嗅ぎ分け、「これはまずい」を察知する

熊倉——紺屋サマースクールに年齢制限をしたり、小川さんは無意識にアーティストを選んだりとか、お二人とも場の空気を大事に考えているように感じますが。

小川——嗅覚だけで生きています（笑）。

野田——嗅覚は大事だと思います。一番大事なものは、「これはまずい」という嗅覚だと思います。それがないとこけちゃいます。例えば冷泉荘でも名が知れる反面、個々の店舗のコンサルティングまではしていないので、個々の悪い噂は広まってしまふ。やがてうまくいっていない雰囲気は伝染します。「隣の人がうまくいっていないと、なぜかうちもうまくいかない」ということになる。このときは「まずいな」って思いました。しかし事務局は出ていけとは言えませんが、それで、「紺屋」のスタイルである、1年もしくは3年という契約期間の仕組みを考えました。節目が来たら自然に出て行ける仕組み。これはリスクを減らすだけではなく、いい部分をどんどん伸ばしていく。こうして空気を常に循



紺屋サマースクール 会場風景

な」って思いました。しかし事務局は出ていけとは言えませんが、それで、「紺屋」のスタイルである、1年もしくは3年という契約期間の仕組みを考えました。節目が来たら自然に出て行ける仕組み。これはリスクを減らすだけではなく、いい部分をどんどん伸ばしていく。こうして空気を常に循

環させるよう意識しています。

小川——僕は、駄目なやつでもなかなか切れないんですね（笑）。

野田——小川さんのそういう、厄介なものがないものになつていく可能性を残しているところがすごいと思います。僕はネガティブな要素を取り除かないという、その勇氣はないですね。方向性は変わらないのですが、小川さんは器がでかいと思います。事務局の方でもコントロールして、ファシズムみたいになつたら当然面白くない。でも冷泉荘のときはイベントさえも管理している感じだったので、「紺屋」ではイベントを減らし、自主企画を減らしました。あとは、外から頼まれたことを引き受けて共催する。あえてそうすることで「紺屋」の空気が面白くなるのではないかと思っています。余白が大きいほど面白いことができます。本当は徹底的に民主主義、つまり各自の自己責任と自由・人間性を尊重して、ルールや決まりゼロでやりたいが、勇氣がないからいろんなシステムを導入してしまう。理想は、100パーセント何も決めないで始めることだとは思っています。

森——リスクヘッジをしないリスクマネジメントってあるわけですよ。要は、すべてを引き受ける。これは究極のリスクマネジメントで、全部負える人しかできません。アートプロジェクトをやっている人は全部引き受けざるを得ないから、リスクマネジメントのシステムが、つかっこよく見えてしまいます。その場合、避けられるリスクは想

定内だから、リスクとは思っていませんよね。

参加者B——では、面白い人たちが集まるには何が必要だと思いますか。アーティストが来る仕掛けはどのようなことですか。

小川——やはり人の力だと思いますよ。面白いイベントを開いても、中心にいる引力がなければ人は集まらないと思います。

野田——カフェの話だけど、山本宇一^{*9}さんという有名なカフェプロデューサーが「どうやったらカフェがうまくいきますか」と質問されたとき、「簡単なことで、あなたの周りにいる友だちにこんなカフェをやろうと思っているんだけど話して、行く行くと言われたらうまくいくよ」と答えるというちょっと有名な話があります。要するに、あなたの周りにいる人というのは感性が近い人で、そういう人たちがさえも反応しなかったら、うまくはいかない。それはその通りだと僕も思っています。その人のキャラクターだと言ってしまうかもしれませんが、まずは少なくとも周りと一緒に面白くなって盛り上げることかどうか。そしてそれがさらに外の人から見ても楽しそうに見えるれば、天の岩戸さえも開くわけです。アートスペースならまずは「わくわくしそう」と周囲のアーティストやアート関係者が思わないと始まらない。小川さんはそれを潜在的に持っている人で、自分のスペースが大好きで、「こんなところはおれのところしかない」と言っていて、そして実際に楽しそうにやっているから行ってみようかなとみんな思うのでは

*9 山本宇一（やまもと・いっち）

1963年、東京都生まれ。都市計画、地域開発などのプランニングに携わった後、飲食業に転身。1997年6月オーナー兼プロデューサーとして駒沢に「Bowery Kitchen」を開業、2000年2月、表参道に「Lotus」を開業。

ないかと思えます。

■場所を固定化するリスクとは

参加者B——小川さんは5年間、場所を固定せずに展覧会「Ongoing」をされていますが、アートセンターを持つようになつた今、固定した場所を持つことへデメリットを感じることはありませんか。

小川——リスクだらけですね。家賃を毎月20万円以上払わなくては行けない。プロジェクトだったときはそのときだけやればよかったけど、終わりが見えないことはどちらかというデメリットです。本当に100パーセント好きなことをやっているかというところではないですよ。やはり潰れないために、ハードなものとか柔らかいものを入れてみたりしています。ずっとハードであり続けることはできなくなっている。お金の話をすると、光熱費や仕入れも入れて、毎月40万円は消えていくので最低でも月に50万は稼がないといけません。カフェは17席ありますが、常にがらがらでイベントのときだけ人が来ている状態です。イベントごとに10万円稼ぐ。これだけでは赤字なので、9月に開催するイベントのときに儲ける。ダンスとかライブをやるとすごいお金が落ちてきます。その月の売り上げで年間の赤字を埋めている感じです。

野田——割合としては、「紺屋」と全く逆ですね。Ongoingは1カ月だけ稼いで、それ以外は採算度外視で好きなことをやるんですね。僕たちは、1年に1カ月しか本当に採

算度外視の企画はやれていないです(笑)。

小川——9月のイベント月は、売れている人たちを呼ぶのではなく、ダンスや音楽でそんなに知られていない人のイベントをやります。日本は、美術にはお金は落とさないけどダンスや音楽にはお金を落とす。ほかのジャンルがうらやましいとは思っていないけど、そのおかげで美術やっていけないのかもという感じです。この9月はお金儲けをしたいわけではなく、場所が潰れないようにという最低限の目標でやっています。展示をやらせてくださいっていう人は大量にいて途切れませんが、クオリティーコントロールはしています。だから、Ongoingは知られるようになってきているのではないかと思えます。お金にはならないけど、ずっと守っていきたい。

野田——途切れないのはすごいですね。福岡には若手がありません。美大がないですし、福岡教育大学*10や九州産業大学などに学部としてある程度です。なので、仮に若手による美術展示を2週間おきにしてもそう長くは続かないと思います。

熊倉——展覧会「Ongoing」は赤字は出なかったですか。

小川——出さなかったですね。人件費も払ってないし、場所代も公共の場所だからかかり



Ongoing fes、山崎隆史、根本歩(2008年9月7日)

*10 福岡教育大学(ふくおかきょういくだいがく) 福岡県宗像市にある教育に関する教育・研究を総合的に行う単科大学。教育学部の中に美術専攻があり、大学院に美術教育コースがある。

ません。プロジェクト型だと助成金が出やすいですしね。けれど、アートセンターになってからは場所に対しての助成金は一切ありません。一方で助成金でやっていくことには個人的にすごい抵抗があります。いかに行政がプロジェクトにお金を出していないのか、もっと出せばいいのと言っている人もいますが、ぎりぎりやっていないとアートとか語っちゃいけないでしょう(笑)。アーティストって本当に貧乏で、それでもものをつくり続けているから。

野田——民間だからできることというのは確かにあります。そこを守りつつも、助成金や補助金などの行政からの支援は実際に可能性を広げるでしょうから、その幅をもう少し広げてみてもいいかなと僕は思っています。ただ、福岡は民間が頑張りすぎて、行政があぐらをかいていることがほとんど。行政は全然関与して来ないんですけどね。

熊倉——どちらの活動も典型的に民間主導ですよ。民間じゃないとできないことを実現しています。

森——今の話を聞くと、プロジェクトとしてのデザインをしていますね。決して思いつきではなく、二人とも設計図がきちんとできている。真似できそうできないから特殊な例ですよ。

小川——野田さんは設計図を書いたらできると言われますが、野田さんだから設計図を書いて大丈夫なだけで、ほかの人はできないと思います。妙な信頼感があるんです。だからアーティストが集まって来るんじゃないかな。

■ 持続するためのシステムづくり

熊倉——二人ともインターネットが当たり前の世代とは思いますが、小川さんは実際に会わないと面白くないという感覚がありますか。

小川——僕はインターネットなどを駆使しない、現場の間だと思えます。その関係性だけで生きてきたので、非常に危ういかもしれません。なぜなら関係性だけというところはシステムがないので、風邪で10日倒れただけで施設も終わってしまう。システム化して、その後を考えた方がいいと周囲にはよく言われます。僕がいなくても施設が成り立っていくようにしないと駄目だと言われますが、アートはシステムとかでまわっていくものではないのではないかと思います。

森——でも、小川さんが倒れたということでは誰か助けに来るかもしれない。それもある意味、システムでしょ。システムというか、関係性というかだとは思いますが。

参加者C——小川さんはハブ的な存在であり続けるために、これからのことをどのように考えていらっしゃるのでしょうか。戦略的なことを考えているのか、それともこのままネットワークで続いていけたらいいと考えているのか、その辺りをお聞きしたいです。

小川——戦略って昔から苦手ですね。大学院にいるとき、みんな戦略を立てることシステムをつくることばかりを

言っていて、その人たちが戦略とかシステムとか立てたとしても、その人に魅力がないとどうにもならないと思っていました。戦略を立てて、その通りに面白いものができるわけじゃないと思っています。その場の関係性でどう瞬間的に判断して、面白い方向につながっていくか。ふと気付いたら、こんな所に自分はいらんだってというような感じがいいのかなど。その場限りの人生を送っているんですけどね（笑）。野田さんとはその点で全く違うと思うんですが、いかがですか。

野田——今のこの僕と小川さんの構図、なんだかシステム対システムみたいなことになっていて、なんか僕が悪役な感じがしますけど（笑）。でも、僕の中では小川さんは運営の自由度が限りなく100パーセントに近いだけだと思うんですよね。常に98パーセントぐらいの余白を残しながらやっていると。それがよい方向に向かって成功しているわけです。98パーセントの余白を残す仕組みを、小川さん自身が言葉で説明してないだけなんです。だからほかの人がOngoingみたいなことをしたいと思ってもそれを理解しないとできないと思います。小川さんの人格も含めて。

熊倉——Ongoingは3年間続いて次はどうしようと考えていらっしやるんですか。

小川——正直、次の一手を考える余裕はないですね。ぎりぎりの生活をしているので、手一杯です。

熊倉——お金がないならば、次の一手がないじゃすまないでしょう。

小川——それもそうかもしれませんが。でも僕は「金がすべてじゃねえだろう！」みたいな考えも根本的にあるんですよ。だからすごいぎりぎりの方が心地よかったです。があつて、この余裕のなさが次の面白いことを生むパワーになるんじゃないかと（笑）。

熊倉——企画を始めるときの自由度が高いほど、主宰者の人間そのものに負うところが大きいってことですね。

野田——小川さんを見てそう思いますよね（笑）。要するにある意味人間性さえよかったら、企画の縛りが限りなく0パーセントに近くても関係性という力でやっていけるんだと横で見ていると思いました。

小川——最近、東京都の仕事や外の仕事をもらえて救ってもらっている部分もあります。それまで吉祥寺から一歩たりとも離れられなかったんです。朝起きてパンを焼いて、子どもを保育園に置いて、帰ってきてカフェの下準備をやって、その合間に新しい作家が来て次の企画の話をしたり、その人のインタビューの記事をつくったり。そういう状態だったので全く時間もお金もない状態で2年くらいやり続けていました。

でも、アートセンターってそれぐらいじゃないとやれませんよ。一切お金なんかできないです。けど若い作家や大学生たちが集まってきて、「こういう場所があることが救

いです」って目をきらきらさせてやってきます。彼らは、美大を出ても何の就職先もないし、コマージュギャラリーから引つ張ってもらえるなんてことはほとんどないんですよ。でも彼らにはアートを自由に語れて、たまに展示ができる場所があつて、そこで知り合う仲間がいる。それを見ていると「この場所はやっぱり必要なんだ」と、また明日からパンを焼くパワーになるというか(笑)。いつ潰れるかわからない状況が続くと、それを関わってくれた作家たちは知っているから、「Ongoingが潰れたら俺らの行き場所もなくなるよね」みたいな話をしているんです。そういうのをみんな本気で川原とかで話とかするんですよ。貧乏なアーティストたちがその場所を持続させるために、作品をつくる以外のことを考えてくれるのは、特殊な時間が流れている感じがします。そういう中で、外の仕事をもらっていることは助けになっていて、現在も継続できている面があります。

■これからの構想について

参加者D——これからその場所がどう広がっていかればいいと思いますか。

野田——福岡は、外から入ってきた人間に対してはすごくオープンだと思います。「紺屋」のプロジェクトは、例えば京都ではできなかったと思いますね。都市の規模は同じかもしれないけれど、京都は京都のやり方を考えないといけないだろうし。福岡はアジアにすごく近いので、自分がつくっているプラットフォームが、海外につながる通過点の

役割を果たしてくれればいいなと思います。ここを經由してアジアのあちこちに行くようになればいい。今はいろんな人が循環することを意識して頑張ろうとしています。

小川——いろんな場所にアートセンターができればいいですね。東京じゅうにあつて、隣駅にもまた雰囲気の違いのアートセンターがある、そういう状況が豊かだなと思います。

参加者D——お二人のキャラクターで、それぞれのプロジェクトが成り立っているという印象を受けましたが、組織でやっていこうとは思いますが。野田さんは事務局の3人で動いていますが、それを例えば10人に拡大しようと考えたり、小川さんも従業員を雇うことに興味はありますか。

小川——すごく興味ありますよ。次、何やりたいかってそういうことかもしれません。今、TERATOTERAを3人でやっていて、面白いんですよ。出てくるものが違うし、思い通りにならないから面白い。10人のチームなんてつくったら本当に面白いだろうなと思います。でも、僕は一番上には立たないと思います。自分のこと以外見えないから(笑)。

野田——冷泉荘と「紺屋」はかぶっている時期が1年間ありました。この間は拠点が二つあったわけですが、事務局が増えると幅が広がると思います。今の状態とは違うだろうけど、変質するところがちゃんとわかっていけばいろいろできそうな気はします。拠点が近いところでなくても遠い場所にできてもそれはそれで可能性が広がると思う。僕

のキャラクターで成り立っていると言われましたが、空気の質を保つようにデザインできればなんとかなると思います。建築を考えるとき、その土地土地によってその場に合う素材や構造を使います。この場所にはコンクリートがいいとか、木造がいいとか。それと同じような考え方でデザインできればいいと思います。話を聞いて物件を見に行くと、それからしばらく考えて、考えるのをやめて、また考えて……と自分の頭の中でその物件が日常的にあるようにしてゆつくりと醸造します。それから事務局3人で議論しているんな要素が組み合わさり、決定します。

熊倉——理屈よりも感覚的にしっくりくるまで寝かせる。無理に理屈やシステム論で答えを出すことはできないことはないが、それをやるとあとで後悔するのでしょうか。

野田——無理があったり理屈だけだとやっぱり提案する内容に対して違和感があるんですね。違和感があるうちは、「これはなんだかまずい気がする」という嗅覚が働いているということなので。しばらくある意味ほったらかして、もうさすがにまずいだらうという状態まで寝かせておいて、まとめて持っていきます。ビジネス的に考えればさばくのが遅いから損しますけどね。

森——実践派なので言葉が強いですね。理屈から言葉がでてきているのではなく、身体から言葉が出てきている。同時に非常にしんどいところをきちんとこなしているのを世間はよく見ている、節目節目で小川君と野田君は必ずしかるべき方向に呼ばれているんですね。たまたまとか気の迷

いでやっているのではなく、腹にきっちり何かがあってやっている。やりようもタイプもそれぞれだけど、まだ始まってもないやるべきことはたくさんあるんですね。

熊倉——野田さんと小川さんは対照的ですね。小川さんがヨーロッパを周遊していた頃よりも少し前に私もヨーロッパにいましたが、歳が一回り以上も違うのに同じようなことを感じていました。それを日本でも実現できる時代になったのはよかったです。それからもう一つ、ヨーロッパがうらやましいと思うのは、フランスの文化政策とか、案外民間から始まったものも多いことです。日本みたいに行政がバンとお金を出して、中央から誰か呼んできてやらせたというケースもありますが、特に地方のアートセンターは、民間でやっていたのを市の人、政治家たちがちよつと面白いといって、公立になった場合も多いです。最後に少しだけ国がお金を出して、「国立」とうたっていることもあり、国が全部最初から計画・実施するプロジェクトばかりではありません。そういう意味では、たった一人でやっていたらむしろOngoingに、東京都のアートポイント計画が関わるようになったということに感銘を受けています。今日は面白い話をありがとうございました。

※本座談会への参加者について
 菊地拓児（きくちたくじ）リサーチアシスタント、「コールメイン研究室」主宰
 九富美香（くつみみか）インタビュアー、茅野市美術館学芸員
 永尾真由（ながおまゆ）リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍

3

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

美術館

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年

×
アートプロジェクト



美術館がまちに仕掛ける アートプロジェクト

第3回は、美術館がまちなかに仕掛けるアートプロジェクトに注目します。美術館というハコがありながら、なぜまちなかで展開するのか、それは美術館内では実現できないものでしょうか。美術館の外で行うことによって一体どのようなことが見えて来るのでしょうか。ゲストには、水戸芸術館現代美術センターの竹久侑さんと金沢21世紀美術館の鷺田めるろさんをお招きし、それぞれが美術館キュレーターとして、またその外で関わったプロジェクトを見ていきたいと思えます。

講座・研究会開催日：2010年9月3日

Case I 2

水戸芸術館／MeToo推進室

竹久 侑

Case II 6

金沢 21 世紀美術館／CAAK

鷺田 めるろ

Discussion 10

時代とともに変化する美術館のあり方

竹久侑 × 鷺田めるろ × 熊倉純子^(東京藝大) ×

森司^(東京アートポイント) × リサーチアシスタント



鷺田 めるろ (わしだ・めるろ)
1973年、京都府生まれ。金沢21世紀美術館キュレーター。東京大学大学院美術学修士課程修了。世田谷美術館非常勤学芸員を経て、1999年より現職。これまで手掛けた主な展覧会に、「妹島和世×西沢立衛／SANAA」「人間は自由なんだから」「アトリエ・ワン・いきいきプロジェクト in 金沢」「金沢アートプラットフォーム2008」などがある。都市・建築・美術を横断する開かれた場をつくることを目指し、金沢在住の若手美術・建築関係者によって、2007年結成されたグループCAAK (Center for Art & Architecture, Kanazawa)メンバーである。



竹久 侑 (たけひさ・ゆう)
1976年、大阪府生まれ。水戸芸術館現代美術センター学芸員。慶應義塾大学総合政策学部卒。ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジ修士課程クリエイティブ・キュレーション修了。3年間ロンドンでインディペンデント・キュレーターとして展覧会等を企画する傍ら、アーツ・アンド・スペース・プログラム業務、画廊業務に携わる。2006年より現職。これまで手掛けた主な展覧会は「大友良英『アンサンブルズ2010』共展」「リフレクション」映像が見せる。もうひとつの世界。また、水戸のまちとアートをつなぐ橋渡し役を目指すMeToo推進室のメンバーでもある。

第3章 ● 「美術館×アートプロジェクト」

Case 1

水戸芸術館／MeToo推進室

竹久 侑

Contents

■大友良英「アンサンブルズ・パレード」
— 3つの団体の連携企画…………… 2

■MeToo推進室 — 地域と水戸芸術館の橋渡し…………… 3

■大友良英「アンサンブルズ2010—共振」
— 関わる人びとすべてが当事者…………… 3

■「アンサンブルズ2010」の企画意図
— 人びとの主体性を引き出す仕掛け…………… 4

■大友良英「アンサンブルズ・パレード」
— 3つの団体の連携企画……………

まず、2009年に連携企画として行ったイベント、大友良英（*1）さんの「アンサンブルズ・パレード（*2）」からお話しします。これはMeToo推進室（*3）、水戸芸術館水戸商工会議所の協働企画です。参加者はまちなかを歩いて最終目的地の水戸芸術館広場に集まってきました。まちなかでは各チームがそれぞれの楽曲を自由に演奏するのですが、ゴール地点の水戸芸広場では全チームそろって即興の大合奏を行います。広場で多様なチームの音が入り乱れて

いるところに大友さんが登壇し、簡単な合図を出して即興の合奏を指揮します。参加者はこの最後のアンサンブルに備えて、当日本番の午前中1時間ほどかけて、大友さんの出す合図を覚えて音を出す練習をします。例えば、1番の合図のときはどの音でもいいので力強い単音を出すとか、2番を指された人はなんでもいいのでリズムを刻むという具合です。つまり、最後のアンサンブルは、ジャンルやスタイルが統一されていない各チーム各参加者が奏する自由な音の集合体です。

このパレードは、水戸にあるMeToo推進室という20〜30代の人が中心に集まる活動体の企画として始まりました。当初は大友さんとのワークショップとライブを行う予定だったのですが、この企画を水戸芸術館につなげたことで、水戸商工会議所にもつながり、当初は予定になかったパレードもできることになりました。というのも、水戸商工会議所は商店会などと協力して市街地活性化を図る活動を行う中で、水戸芸術館とも毎年のように地域に関わる連携プロジェクトを行っています。2009年度の水戸芸術館と商工会議所の連携事業案が検討されていたときに、MeTooの大友さん企画との連携を提案したら、「まちなかでもっと広がりをもった企画にできないか」と相談され、それに対して大友さんがパレードを提案したことで、この企画が生まれました。

ですので、このパレードは、水戸商工会議所、MeToo推進室、水戸芸術館の3つの団体が主体的に関わることで生まれ、成立したのが特徴です。さらに、参加者もそうですが運営スタッフも公募し、市内近郊に住むさまざまな人びとが関われる参加型のプロジェクトとして行いました。

*1 大友良英（おむとも・よしひで）
1959年、神奈川県生まれ。ターンテーブル奏者、ギタリスト、作曲家。国内外でのコンサートやレコーディングなど、常にインディペンデントなスタンスで活動し、多くのアーティストとコラボレーションを行っている。2008年より「アンサンブルズ」の名のもとさまざまなジャンルの人とのコラボレーションを軸にした音楽作品や、特殊形態のコンサートを手掛ける。

*2

アンサンブルズ／ENSEMBLES
合奏を意味する「アンサンブル」を複数形にして、アーティスト、音楽家、技術者、企画者、スタッフ、一般参加者など多種多様な人びとが絡み合い、関連、浸食、反発し合いながら展開する音楽を基調とした、大友良英によるプロジェクト。2008年の「EMPTENSEMBLES」（「口情報芸術センター」を皮切りに、2009年の「ENSEMBLES 09」休符だらけの音楽装置）では東京を中心に各地でゲリラ的に展開し、2010年の「アンサンブルズ2010—共振（水戸芸術館）」では展示会を核にしながらも市民参加型のパレードなど特殊なコンサートも行い、形を変えながら継続的な展開をしている。

*3

MeToo推進室

水戸のまちとアートをつなぐ橋渡し役を目指す。水戸のクリエイターが中心となり2008年4月に立ち上げられた団体。水戸芸術館主催の「カフェ・イン・水戸2008」を同館と協働で企画運営。「水戸短編映像祭」のプログラムの一部を企画運営している。

■MeToo推進室——地域と水戸芸術館の橋渡し

そもそも、MeToo推進室は「カフェ・イン・水戸2008」*4というプロジェクトがきっかけで生まれしました。これは水戸芸術館が主導してまちなかで作品を展示するグループ展です。第1回は2002年、第2回は2004年、私は2008年の第3回に企画補佐として関わりました。MeToo推進室は第3回を行うにあたり、美術館側からの提案として発足しました。おそらく過去2回を経て、もはや館の中から外へという場の問題ではなく、まちとのつながりについて本質的に考えようという意志が当時の担当企画学芸員だった森司さんにあっただと思うのです。企画運営者とまちとの間につながりがないと、結局、美術館は美術館、まちはまち、とわかれたままで、地域との連携がうまく成り立たない。主に、もともとまちなかでさまざまなイベントを仕掛けていた30代のグラフィックデザイナーやアーティストの中崎透*5さんなどに発足の提案がされました。そこから筑波大学の大学院で建築を専攻している学生など*6にもつながっていききました。

MeToo推進室の名前はダジャレで、「僕も私もMeToo」と「水戸」がかけられています(笑)。「僕も私も」というのはみんな当事者になろうよということ。傍観者ではなく当事者としていろいろな人たちが関わるのがまず前提とされています。水戸芸術館と地域住民、水戸芸術館と中心市街地の間にはまだ溝がある。その橋渡し役として自分たちが機能できないだろうか、という考えがきっかけとなっています。

■大友良英「アンサンブルズ2010」共振——関わる人びとすべてが当事者

2009年のMeToo推進室が企画したパレードを布石にして、現在私は大友良英「アンサンブルズ2010」の準備に取りかかっています。キーワードは「共振」です。これは関連企画を含めたプロジェクト全体に通底するテーマであり、プロジェクトのサブタイトルでもあります。まず、「アンサンブルズ」って何でしょう。「アンサンブルズ」とは、「合奏を意味する『アンサンブル』を複数形にして、アーティスト、音楽家、技術者、企画者、スタッフ、一般参加者など多種多様な個々の人びとが絡み合い、関連、浸食、反発し合いながら展開する音楽を基調とした大友良英さんによるプロジェクト。既存の演奏・展示空間だけでなく、生活の場であるまちなかも舞台とし、従来の枠組みにとられない重層的・複合的な音楽表現を、コンサートや展示という形態で多数の協働者とともに探求してい」*7ます(*7)。要はジャンルやキャリア、立場の違いを越えた者同士の協働作業から何かをつくり上げようとするプロジェクトで、特殊なコンサートや展示などいくつかの形になって現われます。展覧会は11月30日からですが、その1カ月前に昨年のパレードの第2弾を、しかも今年は演奏という縛りに限らず、大道芸や踊りや仮装もありで、さらに幅広い人が参加できるものになっています。もう一つ、オープニング特別企画として「アンサンブルズ・フェス」*8があります。これはギャラリー内で展示されている作品が奏でる音とミュージシャンが共演するコンサートです。会場脇にはMeToo推進室の企画としてカフェが特設され、人

*4 カフェ・イン・水戸
アートを媒介として人びとがカフェのように水戸に集い、交流するプロジェクト。テーマは「アートを介したコミュニケーション」。参加型を含む作品が水戸芸術館現代美術ギャラリーをはじめ、水戸市内商店街、周辺ギャラリーに設置され、多くの人びとがアートに触れる機会を生み出した。

会期 2002年8月10日(土)～9月23日(月・祝) / 会場 水戸芸術館現代美術ギャラリー、商店街、参加ギャラリー / 参加作家 樫昇十室井尚、藤本由紀夫、束幸、高木正勝ほか27組

*5 カフェ・イン・水戸2004

水戸芸術館によるまちなかアートプロジェクト第2弾。新たな試みとして、建築家による空きビルのリノベーションプロジェクトや、ワークショップや音楽、パフォーマンスなども行った。会期 2004年8月8日(日)～10月3日(日) / 会場 水戸芸術館+中心市街地 / 参加作家 アトリエ・ワン+筑波大学鳥島桃代研究室、蔡國強、名和晃平、青木淳、イチハラヒロコほか40組

*6 カフェ・イン・水戸2008

水戸芸術館によるまちなかアートプロジェクト第3弾。MeToo推進室がプロデュースした茨城県にゆかりを持つ若手19名、特別プロジェクトを行う3名、水戸芸術館で同時期に開催する「日常の喜び」から4名、計26名の作家が水戸駅から水戸芸術館までの国道50号を中心に、店舗や空き店舗スペースで展示やイベント、ワークショップを行った。

会期 2008年10月25日(土)～11月24日(月・祝) / 金・土・日・祝日 / 会場 水戸中心市街地 / 参加作家 浅井裕介、大巻伸嗣、藤浩志、ダニエル・ヒュレンス、有馬かおるほか26組

*7 中崎透(なかざき・とむる)

1976年、茨城県生まれ。アーティスト。

びとが談笑したり、出会ったりできる場がつくられます。地域連携企画として行うのが「音のあるまち」という公募企画です。これは、水戸の中心市街地で開催したい音もしくは音楽にまつわるプロジェクト、例えば展示、ライブ、上映会、トークでも何でも、何か企画があれば水戸の人に限らず応募してもらい、通った企画には上限10万円の支援金を出して、MeToo推進室と一緒に実現させようという仕組みです。

こうしてさまざまな人びとがいろいろな形で自身の興味に合わせて関わられるような仕掛けをつくっています。企画・運営・参加（出演）など複数の関わり方をこのプロジェクト全体を通して用意しています。大友さんの「アンサンブルズ」のアイディアを基盤に、音楽にまつわることを条件に、協働を手法に、関わる人びとすべてが当事者であることが基本ルールです。

■「アンサンブルズ2010」の企画意図

——人びとの主体性を引き出す仕掛け

なぜ「アンサンブルズ2010」を企画したかというところ、キュレーターとしての一つの挑戦でした。何に對する挑戦かというところ、2000年代は日本各地でアートプロジェクトが行われましたが、今、反省が乞われる転換点にさしかかっていると認識しています。2000年代は地域振興を目的としたアートプロジェクトが急増しました。まちおこしや市街地活性化がうたわれて、アートがそのための手段として用いられているケースが目立ちました。「カフェ・イン・水戸」も同じような目標のもと館外に作品を設置しま

したが、長期的に見て本当に地域のためになっているのかという疑問が自分の中に生まれました。

そもそも「地域」とは何なのか。「地域」と言ったときに誰を指すのかは非常にあいまいです。商店街の人なのか、地域のお母さんなのか、小学生なのか。それらを全部ひっくるめて「地域」と言えるけれど、その中にいる多様な個人が同じものを求めているとは限らない。そう考えたとき、「地域」と一言で言いまとめてしまうことに、ある種の乱暴さを感じるようになりました。

もう一つ、なぜまちなかでアートプロジェクトを行うのか。美術館は、地域社会における美術の普及・振興、アウトリーチ^{＊9}という目的があつてまちに出て行くことが多い。ですが、美術の側の人間がいったん「美術」を掲げるのをやめないと、まちでアートプロジェクトを行っても地域の人びと同じ目線に立った連携は難しいだろうと、「カフェ・イン・水戸2008」での経験を通して感じていました。

そこで行き着いたのは、実際に顔をつき合わせる「人」という具体的な対象に焦点を当てることでした。そこで「アンサンブルズ2010」では、さまざまな人びとが主体的に関わる場をつくることを心がけています。そこにこそアートプロジェクトの意義があると思っています。「アンサンブルズ2010」の企画において重要なのは、大友さんご自身も地域振興を「アンサンブルズ」の目的にはしていない点です。美術館の人間である企画者の私も、地域振興や美術普及を「アンサンブルズ2010」の目的には据えていません。「アンサンブルズ2010」のさまざまな仕掛けを通して、人びとの主体性が引き出され、さまざまな人

＊6 武蔵野美術大学大学院造形研究科博士後期課程満期単位取得退学。2006年末より「Nadegata Instant Party」を結成し、ユニットとしても活動。2007年より水戸市内に「遊戯室（中崎透+遠藤水城）」を設立し、運営に携わる。

＊7 筑波大学 茨城県つくば市に本部を置く国立大学。建築を学べるのは主に、工学系の社会工学類都市計画専攻、もしくは芸術系の芸術専門学群デザイン専攻。

＊8 アンサンブルズ・フェス 大友良英「アンサンブルズ2010ー共振」のチラシからの引用

＊9 アウトリーチ 大友良英「アンサンブルズ2010ー共振」のオープニング特別企画。大友良英をはじめ、独自の音楽活動で注目を集めるミュージシャンが、展示作品の奏でる音と共演するギャランリー内コンサート。ステージを設ける通常のコンサートと異なり、展示会会場の複数力所が即席のステージとなって展開する。

＊10 会期 2010年11月28日（日）／会場 水戸芸術館現代美術ギャラリーなど／出演 大友良英、山本精一、カヒミ・カリイ、テニスコーツ、七尾旅人、梅田哲也、山本達久ほか

＊11 アウトリーチ 公的機関や公共の文化施設などが行う地域への出張サービス。芸術活動においては、芸術に接する機会や関心がない人びとに対し、芸術への興味と関心をもたせるために芸術家、企画者側から働きかける活動を意味する。

びとと一緒にプロジェクトをつくりあげることが第一の目的としています。そして、そこから次につながる何かが生まれていくことを期待しています。大友さんはご自身の音楽を追究していて、そこから生まれた必然として、さまざまな立場の人びととの共同作業を行っている。私はそういう大友さんが水戸で「アンサンブルズ」を行う中で協働がうまく引き出され、広がっていくための環境整備を自身の役割として考えています。そのために地域のさまざまな人びととの連携を探っているところです。

第3章 ● 「美術館×アートプロジェクト」

Case II

金沢21世紀美術館／CAAK

鷺田 めるろ

Contents

■ 金沢アートプラットホーム2008
 — まちが主体的に関わる展覧会 …………… 6

■ いきいき荘 — 「飲み会」の発展 …………… 7

■ CAAK — 多角的に活用される町家 …………… 8

■ NPOと21世紀美術館の関係性
 — まちと美術館の中間地点 …………… 9

■ 金沢アートプラットホーム2008

— まちが主体的に関わる展覧会

私は金沢21世紀美術館（*1）（以下、21世紀美術館）で働いています。金沢に来たのは11年前です。それまでは東京で美術史を勉強していて、キュレーターになりたいと思っていました。ちょうど21世紀美術館の計画が始まった頃、その準備室に募集があったので応募しました。美術館がオープンしたのは2004年です。ですから最初の5年くらいは、美術館をつくるための準備室で仕事をしています。2004年に美術館がオープンしてからは、展覧会もいくつか担当しました。

それから金沢にCAAK（カーク）（*2）という小さな団体があります。アートスペースともいえないくらいに些細な活動ですが、2007年に友人たちと始め、現在も運営を続けています。今日は、2008年に21世紀美術館の主催で行った「金沢アートプラットホーム2008」（*3）と、「CAAK」の二つをご紹介します。

「金沢アートプラットホーム2008」は、まちなかで展開した展覧会です。「なぜ美術館がわざわざまちの中で展覧会をやるのか」という意見もありますが、私はこの展覧会を美術館がやるうということになったとき、あまり違和感はありませんでした。なぜなら21世紀美術館自体が特殊な美術館だからです。21世紀美術館をつくる時、二つの大きな目標が掲げられました。一つは「新しい文化の創造」つまり、文化の振興です。もう一つは「中心市街地の再活性化」。これは「新たなまちの賑わいの創出」というような言い方をしていました。美術館をつくること自体がまちなかの再活性化を目的にしていたのです。21世紀美術館は金沢のど真ん中にありますが、中心市街地のオフィスビルやお店の閉鎖が増えていました。大学も県庁も郊外に移転していく中で、中心市街地に再びたくさんの人が集まることをつくりたいということでした。美術館です。だから、まちとのつながりをもともと強い。その美術館がまちの中にも作品を置いて、まちに人を集めて散策してもらおうというような目的の展覧会をやるということは、非常に自然に感じられました。

この展覧会は、4人のキュレーターで19組のアーティストを選び、参加してもらいました。コンセプトは、サブタイトルのなっている「自分たちの生きる場所を自分たちで

*1 金沢21世紀美術館
 2004年、石川県金沢市に開館した美術館。主に同時代の美術表現を扱う。設計は、妹島和世と西沢立衛によるSANAA。所蔵作品には体験型作品や、部屋の空間全体を活かしたインスタレーションが多く、美術館が作家に依頼したコミッション・ワークが特徴的。開館から1年間で地方都市の公立美術館としては驚異的な157万人もの入館者数を集めた。

*2 CAAK（カーク）
 金沢在住の若手美術・建築関係者によって結成されたグループで、都市・建築・美術を横断する開かれた場をつくることを目指す。CAAKはCenter for Art & Architecture, Kanazawaの略。金沢市寺町にある町家をベースにレクチャー、パーティ、ワークショップ、展覧会などを行う。

*3 金沢アートプラットホーム2008
 金沢21世紀美術館の主催事業として開催された、金沢のまちを舞台にしたプロジェクト型の展覧会。美術館内をはじめ、公園や商店街、空き家などを使った展示、公民館や小学校、グループホームなどで多数のワークショップやイベント、空きビルを拠点としたプログラムなどを展開した。
 会期：2008年10月4日（土）～12月7日（日）／会場：金沢市内中心市街地など19カ所／参加作家：八谷和彦、小沢剛、カミン・ラーチャイプラサート、中村政人ほか19組

つくるために」です。まちの人が積極的に主体的に関われる展覧会にすることが目標でした。それで、各作家とさまざまなプロジェクトをしました。例えば、日曜画家や美大生など、プロの作家に限らず誰でも参加できるアンデパンダン展という展覧会を企画したり^(※4)、いろいろな人に、思い出に残っているものや大事にしているものを持ってきてもらい、それにまつわるテキストと一緒に展示したり^(※5)、ペンライトを使って参加者が好きな絵を描いて、その光の軌跡でアニメーションをつくったり^(※6)。また、小学校、公民館、グループホームや病院など、金沢市内の施設や既存の小さな団体などつながりをつくることも目指し、ワークショップを行いました。また、神社で展示をしたり、町家の建物を改修してゲストハウスにしたり、場の持つ記憶という視点での取り組みも行いました。このように、いろいろな方向からまちと関わることをテーマに展覧会を行いました。

この展覧会を終えて一緒に楽しめたという満足感はありませんが、一方で、今後、展覧会で培ったまちとの関係性をどのように継続していくかという課題があります。誰でも参加できるとはたつていても、あくまで主催しているのは美術館。例えば、美術館が「金沢アートプラットホームはもうやらない」としたとき、関わっていた人たちが「代わりに自分たちでやろう」というところまでは至らなかったのではないか。そういう課題も感じています。

■ いきいき荘——「飲み会」の発展

金沢アートプラットホーム2008は、美術館が主導で

まちで展開したプロジェクトの例ですが、美術館と接点を持ちながらも、別に生まれた活動として、「いきいき荘」と「CAAK」を紹介します。

まずはいきいき荘ですが、これは美術館主催の「いきいきプロジェクト」^(※7)(2007年)というプロジェクトがきっかけで立ち上がった場所です。これは、アトリエ・ワン^(※8)という建築家が、半年間まちをリサーチするプロジェクトでした。アトリエ・ワンは塚本由晴^(※9)と貝島桃代^(※10)の二人組で東京の建築家ユニットですが、半年間は毎週金沢に通ってくれ、プロジェクトを進めました。そのときに、アトリエ・ワンのスタッフが一人、一軒家を借りて金沢に住んだ家を「いきいき荘」と呼びました。塚本さんと貝島さんや、アトリエ・ワンのスタッフが金沢に来たときはそこに泊まります。また、毎週二人が来られたときにプロジェクトを手伝ってくれていた金沢工業大学^(※11)や金沢美術工芸大学^(※12)の学生さんたちと一緒に、昼間は21世紀美術館で打ち合わせをしたり、市内をまわったり、ワークショップなどをします。その晩は、せつかく塚本さんと貝島さんが泊まってくいで、みんなで集まってお酒も飲みたいしご飯も食べたい。ですが、みんな学生なので高いお店には行けない。すると自然といきいき荘に集まり、そこで鍋をやったり、一緒に料理をして飲み明かすということが始まったんですね。つまりただの飲み会ですが、徐々に毎週やるのが定着し始めると、少しずつ進化し始めて、美術館で別のプロジェクトをしていた日比野克彦^(※13)さんのチームの人たちも合流したり、まちのリサーチをしている間に知り合った人にも来てもらったりと、30人くらいに増えました。また、塚本さんと貝島さんは忙しく飛び回っ

*4 アーティスト、中村政人による参加作品《N Project》の企画の一つ。2008年10月4日(土)〜12日(日)。

*5 タイのアーティスト、カミン・ラーチャイプラサートによる参加作品《31世紀ころの美術館》。金沢21世紀美術館近くの空きビルに、人びとが大切にしているものを集めた「ころの美術館」をつくった。

*6 ナガタケシとモノカヅエを中心にしたクリエティブ・ユニット、トーチカによる参加作品《PIKA PIKA PROJECT in KANAZAWA 2008》。

*7 アトリエ・ワン いきいきプロジェクト。金沢2007年、アトリエ・ワンが半年間にわたって金沢で行ったプロジェクト。アトリエ・ワンが金沢の人びとと一緒にまちを探検し、まちをいつもと違う視点で眺め、いきいき度を診断。長期インスタレーションルームでまちの情報を蓄積し、展示やワークショップなどを行った。会期：2007年4月1日(日)〜2007年9月17日(月・祝)／金沢21世紀美術館 長期インスタレーションルーム

*8 アトリエ・ワン
塚本由晴、貝島桃代による建築家ユニット。

1992年設立。建築設計、都市リサーチ、アートまで活動は多岐にわたる。東京を中心に戸建て住宅、公共、商業建築を設計、近年は国外にも活動の場を拡大。

*9 塚本由晴(つかもと・よしはる)
1965年、神奈川県生まれ。東京工業大学大学院理工学研究科准教授。

ている方々で毎週一度は海外に行っていました。海外でどんなものを見たり食べたか、どんな人に会ったかを、写真でスライド上映してくれるようになりました。それを楽しみにみんなが集まってくれるようになり、そういう状態が半年続きました。

■ C A A K —— 多角的に活用される町家

プロジェクトが終わると塚本さんと貝島さんも来なくなるし、いきいき荘もパーティーもなくなるのが通常です。しかし、パーティーが集まっていた人から「こういう場がなくなるのは寂しい」という声がありました。金沢は東京と比べると家賃も安いので、みんなでちよつとずつお金を出し合えば、このくらいの一軒家は借りられるんじゃないかという思いがプロジェクトが終わる頃に生まれ、何とか借り続けることになりました。そこで、ゲストを呼んでレクチャーやパーティーを行うことになり、スタートしたのが C A A K (Center for Art and Architecture Kanazawa) という団体です。美術と建築を横断するプロジェクトにしよう、つまり「美術と建築のセンター」を掲げました。月に一度か二度飲み会とレクチャーをするというのはそれまでと一緒にですが、チラシやメールで告知をして、メンバーの有志が講師に謝礼を出すようになりました。そのうち、21世紀美術館で招聘したアーティストに泊まってもらおうなど、レジデンスの機能も持ち始めました。また、メーリングリストをつくり、そこに加入することでメンバーと見なされるというように、ゆるやかな組織化も行いました。

このパーティーによく来ている人の中に金澤町家研究会

(*14) に所属している方がいて、その人がいい町家が空いていると紹介してくれ、家賃も安くして広い所に引っ越ししました。それが今使っている場所です。町家はもともと商いの場を兼ね備えた住居です。そのため道に面している土間や部屋はお店として使われていたこともあり、外とのつながりを持ちやすい。ここに引っ越してからもゲストに泊まってもらったり、レクチャーやパーティー、展覧会をやったり、この町家の改装をしたりと、細々と活動を続けながら3年ぐらい経ちます。レクチャーをしたのは現在で35回にもなります。

2010年の7月には、別の方の持っている町家を使わせてもらい、CAAKとして岩崎貴宏(*15)さんの展示を行いました。これは大きな展覧会の一部として実施されたのですが、全体は金沢青年会議所が主催してさまざまなNPOに声をかけて実施した、複数の会場を使った展覧会でした。

レジデンスプログラムの方は、同じ2009年の10月からオランダからトマス・モンセス(*16)というアーティストがCAAKに3カ月ほど泊まりながら、アトリエはKAP O(*17)というほかのスペースを使う、連携企画を行いました。また、ベルギーの作家のニコリン・ファン・スタペール(*18)も2010年4月の約1カ月の間レジデンスをしていました。彼女は和紙を使った作品をつくりたいということで、市内の工房を紹介しました。これらは21世紀美術館にはほとんど関係なく行った企画ですが、美術館主催の金沢アートプラットホームのときも、参加していたアーティストやそのほかの遠方の参加者に泊まってもらっていました。また、CAAKが拠点にしている町家には立派なひな人形

*10 貝島桃代(かいじま・ももよ)
1969年、東京都生まれ。筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学専攻准教授。

*11 金沢工業大学
石川県石川郡に本部を置く私立大学。工学部・環境・建築学部、情報学部、バイオ・化学部からなる。

*12 金沢美術工芸大学
石川県金沢市にある市立美術大学。美術工芸学部、デザイン科、工芸科がある。

*13 日比野克彦(ひびの・かつひこ)
1958年、岐阜県生まれ。アーティスト。東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授。金沢21世紀美術館主催の展覧会「日比野克彦アートプロジェクト『ホーム・アンド・アウェイ』方式(2007-2008年)」は、市民参加型の長期プロジェクト型展覧会。展示室での展示のほか、「明後日朝顔」プロジェクト21では金沢市内外の参加者から送られてきた朝顔によって美術館のまわりを覆うプロジェクトを行った。

*14 金澤町家研究会
金澤町家の継承・活用に向けて金沢市の風格と魅力あるまち並み形成の促進および市民主体のまちづくりの推進を図ることを目的とし、2005年6月に発足。金澤町家に関する学術的な調査研究を行い、また町家の継承・活用事業、町家に関する市民講座などに取り組む。

*15 岩崎貴宏(いわさき・たかひろ)
1975年、広島県生まれ。アーティスト。エジンバラ・カレッジ・オブ・アート大学院修了。岩崎貴宏展

*16 トマス・モンセス
オランダのアーティスト。金沢21世紀美術館で3カ月のレジデンスを行った。

とひな壇が残っていて、毎年3月にはひな壇を飾りひな祭りをしています。

■ NPOと21世紀美術館の関係性

——まちと美術館の中間地点

CAAKは美術館が仕掛けてNPOをつくったのではなく、美術館の事業をきっかけに自然発生的にできた団体で、美術館の展覧会を見に金沢を訪れる人たちを利用・活用しているようなところがあります。展覧会を見るために金沢を訪ねて来る専門家やアーティストたちに、「交通費は出せないのですが」と言いながら、レクチャーをしてもらっています。

一方、CAAKは美術館から歩いて20分くらいの距離にあり、なかなか美術館が持ちにくい長期レジデンスの機能や美術館関係者が気軽に泊まれるような場を提供しているため、それが美術館にとっても便利なのではないかと思っています。このように、美術館と近い距離関係を持つアートスペースがまちの中にあるという状況をつくっていきたいと考えています。

実際に、ここ数年、KAPOや金沢アートグミ^{(*)19}、まちやゲストハウス会^{(*)20}などのNPO的なグループが増えています。今はCAAKはそういう団体との連携を心掛けています。

美術館がまちなかで企画する展覧会は、せいぜい数カ月と、短いスパンのものが多く。ですが、例えば21世紀美術館だと、日比野克彦さんやアトリエ・ワン、高嶺格さんなど参加型のプロジェクトを通年で、毎年、連続して企画し

ています。そうしたときにCAAKのような場所があると、それぞれのプロジェクトの参加者が流れ込み、美術館がやっている個別のプロジェクトの垣根を越えて、美術館の企画終了後も活動が継続する可能性もあります。例えば、日比野さんの「明後日朝顔プロジェクト」は、KAPOが引き継いで行っています。今後も、美術館とまちなかのNPO団体とのよい関係を築いていきたいと考えています。

会期 2010年7月29日(木)〜8月1日(日) / 会場 榎荘(金沢市尾張町)

^{*16} トム・マンズ (Thomas Monse) 1975年、ドイツ、バーベンブルク生まれ。オランダ在住のアーティスト。

^{*17} KAPO (カポ) 金沢市の兼六園近くにあるアートセンター、「金沢アートポート」の通称。「金沢アートプラットホーム2008」で中村政人の『No.0』をきっかけに活動を開始。1階はカフェとショップ、2階にはスタジオとギャラリーを持つアーティスト・ランのスペース。

^{*18} ニコリン・ファン・スタペール (Nicoline van Stapelle) 1964年、オランダ、ゲルドロップ生まれ。ゲントを中心に活動するアーティスト。

^{*19} 金沢アートグミ 金沢の文化芸術を育むNPO法人。村野藤吾設計の北國銀行武蔵ヶ辻支店3階を拠点とし、アートを切り口に人、情報、まちをつなぐ活動を行う。北陸のアート情報をWEBサイト「金沢アートグミ」上で発信。

^{*20} まちやゲストハウス会 2009年設立。「金沢アートプラットホーム2008」を機にアトリエ・ワンが改修した「まちやゲストハウス」を住居として共同で活用し、知人を招き、滞在する機会を提供することで町家の活用と交流の場の創出を目指す。

第3章 ● 「美術館×アートプロジェクト」

Discussion

時代とともに変化する美術館のあり方

● ゲスト II 竹久侑、鷺田めろろ

● 発言者 II 熊倉純子、森司、菊地拓児、九富美香、渡辺文菜ほか

Contents

● 学芸員のまちへの意識	10
■ 中と外の展示の差異は生まれるか	11
■ 地域の中の美術館とは	12
■ アーティストが育つ、実験可能な場所とは	12
■ 若い人への美術館の影響	14
■ まちづくり系の団体との連携	16
■ 美術館外での活動は「地域の組織」づくりか	17
■ まちと美術館の距離感	19
■ 金沢と水戸の違い	22
■ まちへ出る目的	23

■ 学芸員のまちへの意識

九富—— 昨今、アートプロジェクトに関わるボランティアスタッフが、あいちトリエンナーレでは500人、瀬戸内国際芸術祭では千人、2千人ともいわれています。そのく

らいアートに関心をもち始めている人が増える一方で、ようやく美術館ができてくれた、あるいはまちに出て美術館が社会を知るんですよといった認識の人はまだまだ少ないのでしょうか。主に日本の公立美術館の学芸員の中で、世界的もしくはそうした昨今の状況でまちとのつながりに関心のある若い学芸員は増えているのでしょうか。

竹久—— 美術館と地域の関係に興味がある学芸員は水戸芸術館でも私だけではないですが、私の場合、それを直接的に扱う企画が今のところ多いですね。教育普及プログラムの担当職員も、地域とつながりが広く、いろんなネットワークをもっていて、とても丁寧にケアをしています。

鷺田—— 21世紀美術館のキュレーターの中では、まちに出て何かをやることへの関心は、たぶん私が一番強いかもしれません。でも、ワークショップや参加型のプロジェクトに関心を持っているスタッフは多いです。ワークショップを、より専門に行っているエデュケーターもいます。

世代的なことでは私は21世紀美術館の準備室に入った頃、今は美術館にはいませんが黒澤伸(*1)さんがいて彼の発想にすごく影響を受けました。それから木村健(*2)さんという今も教育普及の子どもプログラムを担当しているスタッフがいて、CAP HOUSE(*3)や岡山の自由工場(*4)に関わったりしていて、彼にも影響を受けました。

熊倉—— かつては美術館の教育普及といえば、館内で版画や油絵を教える大人向けの教室が大半でした。だから、教育系大学や美術系大学の出身など、実技のできる人が教育

*1 黒澤伸(くろさわ・しん)
1959年、東京都生まれ。ミュージアムエデュケーター。金沢湯涌創作の森所長。1989年より水戸芸術館現代美術センター学芸員、1999年より金沢21世紀美術館学芸員を経て、2006年より現職。

*2 木村健(きむら・たけし)
金沢21世紀美術館エデュケーター。

*3 CAP HOUSE(キャップハウス)
特定非営利活動法人「芸術と計画会議(CAP)」が旧神戸移住センターを使って企画・運営しているアートプロジェクト。1999年に活動をスタートし、2002年から神戸市の委託を受け、建物の管理、海外移住者の資料展示、そしてCAP HOUSEの企画・提案を行っている。

*4 自由工場
1993年から95年まで、岡山市内の解体予定のビルを利用して、美術家・建築家・市民・学生らが自主運営したオルタナティブ・アートスペース。岡山だけでなく関西・関東からも多くのアーティスト・文化関係者が参加した。

普及の学芸員になるのが通例でしたよね。一方、いわゆる企画する学芸員は美術史畑の人たちです。こうした背景から、企画担当の学芸員と、教育普及担当の学芸員の間に溝があるように感じるところがありました。そういった意味では、驚田さんも竹久さんも日本の美術館の中では変わり種ですよ。

■中と外の展示の差異は生まれるか

熊倉——まちなかでの企画をするとき、例えば美術館の中はパリッと尖った展示、館外では緊張感の弱い展示というように、美術館の中と外でコントラストが強く見えてしまったり、あるいはそれがステレオタイプ化してしまう危険性はありませんか。

竹久——私は作品を物理的に外に置くということに今はあまり興味がないです。まちなかで作品を展示する場合、館内展示とは違った考え方によるアプローチが必要で、別の質を追求することになります。だから外では動きを誘発するタイプの活動やイベントを仕掛けることの方に興味があります。

驚田——美術関係者はおそらく、21世紀美術館は「ヤン・ファールブル」展とか、国内外の質の高いアートを展示しているというイメージを持っているかもしれない。ですが、金沢の人たちは新聞社の主催する「人体の不思議」展^(*)をやっている場所だと思っただけです。「今、人体の不思議展やっていて大変ね」と言われたりしますので、そ

んなに美術館が緊張感が高く尖った場所というイメージはないと思います。気軽に行く観光スポットというイメージでもあります。そんなに尖ったり緊張したりするような場所でもないし、公民館に近いようなイメージもあるし。

森——間違っているかもしれないけれど、緊張感のようなものを人の多さが緩和させているかもしれませんね。

驚田——確かに、週末だとデパートの地下みたいな感じの人の多さです。

森——本当にそれくらいわんさか人がいる。六本木アートのナイト^(*)のときの森ビルみたいな感じ。だから、誰もいない空間で作品を見てよかったなということは、美術館のスタッフにならない限り21世紀美術館では無理なもの。

驚田——例えばいいインスタレーションだなと思うときに、その場所をうまく読み込んで介入するような作品であれば、そこが美術館ではなくても、かなり緊張感の高い展示にはなると思うんですね。たとえば素材が日常的なものであったとしても。まちなかでの展示も、そういう意味でのクオリティの高さは保ちたいと思います。

竹久——金沢アートプラットフォームの展示で、民家を使った紙のお風呂に入る作品はすごく面白かったです。家の中だからこそ可能なインスタレーションだと思います。あのプライベートな感じはパブリックスペースに設置されるとうまく出ませんよね。

*5
人体の不思議展

人間の实物標本が多数展示された展示会。これまで国内各地で開催され、従来一般には見られなかったような死体標本が数々展示され、人びとの関心を集めてきた。2010年に金沢21世紀美術館市民ギャラリーで「人体の不思議展 からだ！未知なる小宇宙」が開催された。

*6

六本木アートナイト

六本木のまちを舞台にした一夜限りのアートイベント。まちなかに、アート作品のみならず、デザイン、音楽、映像、演劇、舞踏などを含む多様な作品を展開。第1回目の2009年3月に開催された「六本木アートナイト」では28のプログラムを実施、延べ鑑賞者数55万人にもおよびにぎわいを生み出した。2010年3月には第2回目となる「六本木アートナイト2010」が開催された。

驚田——友政麻理子(*7)さんの《「カミフブキオンセン」》ですね。2階建ての民家での、サイトスペシフィックな展示でした。2階では《「カミフブキオンセン」》、1階では、カレイライスを知らない人に出してあらかも自分のお父さんであるかのように会話をしながら一緒にご飯を食べるという、同じ部屋で撮影した映像を流していました(*8)。その入れ子状の構造になった展示の仕方が上手だと思います。この夏に行った岩崎貴宏さんの展示も、会場はもともと文人画を描いていた方の町家で、床の間に掛かっていたその人が描いた掛け軸と絡む作品を即興でつくっていました。いい展示だと思います。

■ 地域の中の美術館とは

渡辺——お二人に伺いますが「地域の中の美術館」とはどのような存在で、地域に何ができるとお考えでしょうか。また、これまでの美術館はどういうもので、現在の美術館はどうあるべきと考えていらっしゃいますか。

驚田——21世紀美術館は現代美術を見せる場所であることは周知の通りですが、どなたでも借りて展示ができる「市民ギャラリー」もあります。ここでは、絵、パッチワーク、お花、書道など、アマチュアからプロまで大勢の地域の方たちが展示をしています。展示があると、出品者の知り合いがたくさん見に来る。友だちが展示しているから、自分が習っているお花の先生だから見に行くといった感覚で美術館を訪れるのです。そういった意味で、今まで地域の中

になかった新しい場所というとらえ方もされているのではないかなと思います。

竹久——美術館には、まず優れた表現を発信したり伝えていく使命がありますよね。また、複数の視点や考え方、価値観があるということを、表現を通して提示することが、芸術を扱う公共施設ができること、もしくはすべきことの一つだと考えています。地域との関係性においては、地域の人びとの文化的な活動だけでなく、社会的活動の媒介に美術館がなり得ると思っています。

菊地——驚田さんはウェブ上のインタビュー(*9)で「美術館がまちに出ていく試みは、美術館が社会を知るといふことに近い気がします」というようなことをおっしゃっていました。それを裏返すと、美術館は社会を知らないということなのでしょうか。

驚田——まちなかのプロジェクトを通して、美術館の中の展示では接点のなかった人と仕事上の接点ができ、ワークショップの参加者や手伝ってくれた人たちとのいい出会いがたくさんありました。美術館の内部にいる自分たちやアーティストが、普段会わないような人と出会うきっかけをつくれたのがよかったということです。さまざまな出会いを通じてまちの見方も変わりました。

■ アーティストが育つ、実験可能な場所とは

森——その出会いは美術館にフィードバックされるものな

*7 友政麻理子(ともまさ・まりこ)
1981年、埼玉県生まれ。アーティスト。家族をテーマに作品制作やワークショップを行い、「家」や「家族」とは何かを問い直す。近年は富士信仰をテーマにした作品も展開し、「家族」や「信仰」といった社会に存在する物語の構造に迫る。

*8 友政麻理子の「金沢アートプラットフォーム2008」出品作品《お父さんと食事》。友政自身が娘を演じ、初めて会った人にお父さんを演じてもらい、食事の間だけ、親子として会話をする様子を記録した映像作品。

*9 INAX Renovation Forum INTERVIEW No.04 「美術と建築を横断し、社会を知る——金沢におけるCAAKS試み」座談会 | 吉村寿博 × 驚田めるろ × 林野紀子(進行)新堀字十倉方(俊輔)
<http://forum.inax.co.jp/renovation/interview/004/001.html>

のでしょいか、それとも個人的な経験として出会えてよかつたというものなのでしょうか。

鷺田——まずはそれぞれの個人的な経験ですが、美術館として理想的だと私が考えるのは、アーティストがまちなかのプロジェクトに参加し、いろいろな人に出会うことによって作品の幅が広がり方向性が変わったりすることです。それがその後いい方向に向かうかどうかはわかりませんが、アーティストがプロジェクトを経験することによって今まで想像もなかったような道が開けるのなら、それは美術館の大事な役割の一つだとも思うのです。

例えば21世紀美術館で何カ月も続くような大きな展示をするときは、やはりたくさんの人に見てもらうため、一番面白いと思うアーティストの最も面白い作品を展示したいと思ってしまう。

しかし一方で、アーティストは順調に自分の作品を發展させられるときもあれば、別の新たな方向を模索することが必要になる時期もあります。その時期にアーティストが一人で閉じこもるのではなく、別の人がそのプロセスを共有できるような場も重要ではないかと思っています。美術館でその部分を引き受けられればいいかもしれませんが、美術館ではなくてもスタジオを開くような機能を持つスペースがあれば、かなりの目的は達成されるのではないでしょう。CAAKのような活動はそうしたアーティストの發展段階を見せるようなことをフォローしやすい組織だと思います。

森——どうすれば、そうした創造活動が開かれた場所を生

むことができると思いますか。

鷺田——私は2009年の約半年間、ベルギーのゲント市(*10)に行っていたのですが、ゲントは金沢くらいのすくなく小ぢなまちなのに地元のアーティストはたくさんいて、キュレーターたちはかなり頻繁にスタジオ訪問をしています。今どういう作品をつくっているかを見てコメントすることがわりと日常的に行われていて、その中で「今度展示してみるか？」と、気軽に展覧会が立ち上がっている。展示面積自体は21世紀美術館と同じくらいの面積で、たまに大きな展覧会もやりますが、小さな展覧会の集みみたいな形で部屋を分けて使って展示をしていることが多い。美術館への集客や評価を第一の目的にせず、地元の実験的な作品の展示を気軽にやっているのです。

ゲントでは、そうした実験的な展示は美術あるいは文化として意味があると認知されています。お客さんの数も少なく、閑散とした図書館のような感じですが、図書館は本があるから意味があるのと同じ感覚で現代美術館も必要だと認識されているのです。そのせいで、キュレーターも多くの人にいい作品を見せようとは考えていなくて、地元の作家の小さな展示を準備期間1カ月くらいでぱっと立ち上げて見せてしまう。それはアーティストにとってはすごくいい環境だと思います。

森——金沢21世紀美術館でも同じようなことはできそうですか、それとも難しいですか。

鷺田——21世紀美術館は、建物としては展示室を分けて複

*10
ゲント (Ghent)
ベルギーのオースト・フランデン州にある都市。同州の州都。金沢市の姉妹都市。市内の現代美術館には、ゲント市立現代美術館 (SMAMK, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent) がある。金沢21世紀美術館との連携企画に「人間は自由なんだから...ゲント現代美術館コレクション」展(2006)などがある。

数の展覧会を同時にしやすいので、可能だとは思いますが、ですが同じやり方をするのと今と同じ集客数はおそらく見込めませんね。そういう意味ではやっぱり難しいなあと……。

熊倉——日本では現代美術の美術館は、研究・実験施設という意味はあまり持っていませんよね。どうしても「見せなきゃ」という消費に傾きがちですよね。ではアートプロジェクトが実験的かというと、美術館と一緒に成果を出さなければいけないというぎりぎりのところがあるので、実験なんて悠長なことは意外と言っていられない。

特に越後妻有アートトリエンナーレ^{*12}や瀬戸内国際芸術祭^{*13}が高い集客力を示してしまっただ後は難しいと思います。でも、今日のお話を伺っていて、美術館がアートプロジェクトを仕掛けて周辺に多くの小さな活動拠点が生まれれば、まち全体の中でそのゆとりをつくれるのかもしれないと思いました。

アーティストの実験の場といいますと、20世紀の後半はアーティスト・イン・レジデンス^{*13}という形で世界各地で発展してきました。そこでは、ある程度閉じた環境の中で決められた期間に集まったアーティストが交流しつつ、各自が新たな方向性を模索する。ただ昨今、特に日本では鷺田さんがおっしゃるようにアートプロジェクトに参加する体験の方が、若いアーティストの成長には有効なのではないかという気がします。

渡辺——美術館が研究・実験施設であることは難しいとは思いますが、そうあるべきだとは思いますが。

鷺田——思いますが、現状では今挙げたような課題がありますね。

竹久——水戸芸術館に関しては「クリテリオム^{*14}」という展覧会シリーズが、若手の作家が羽ばたいていくためのステップアップとして存在しています。これは、若いアーティストとキュレーターが協力して「このホワイトキューブでどう見せるか」を議論しながら展示をつくっていくのです。もともと一般的にアートセンターは、いろいろな価値観や新しい表現を試みながら提示していく場所だと思いますが、クリテリオムもそうした実験を試みていると言えると思います。ただ実験的であっても展示のクオリティは求められますが。

■若い人への美術館の影響

熊倉——金沢ではまちの人は美術館をどう認識していますか。

鷺田——まちの人は美術館のことをかなり知っています。小学生は全員美術館に來ていますし。

竹久——全校の小学生を呼び取り組みは、今もされているのですか。

鷺田——今は学年を4年生だけにしぼっていますが、金沢市内の全小学校の4年生を呼んでいます。子どもの成長過程と学校行事との兼ね合いを、学校の先生と一緒に考えな

*11 越後妻有アートトリエンナーレ
正式名称は「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ」。3年に1度、越後妻有地域（新潟県十日町市・津南町）の里山で展開される国際芸術祭。2000年に第一回が開催され、以後2003年、2006年、2009年に開催。第5回は2012年に開催予定。総合ディレクターをアートディレクターの北川フラムが務める。

*12 瀬戸内国際芸術祭
2010年、瀬戸内海の島を舞台に開催された国際芸術祭。副題は「アートと海を巡る百日の冒険」。2010年7月19日から10月31日まで開催され、来場者数は約93万人を数えた。総合プロデューサーは福武總一郎（財団法人直島福武美術館財団理事長）、総合ディレクターは北川フラム。

*13 アーティスト・イン・レジデンス
各種の芸術制作を行う人物を一定期間ある土地に招聘し、その土地に滞在しながらの作品制作を行わせる事業。国内では茨城県の「アーカス・プロジェクト」、「国際芸術センター青森」、山口県の「秋吉台国際芸術村」など、公募型のレジデンス事業を行っている施設がある。

*14 クリテリオム
水戸芸術館が、既成の概念を離れ新しい造形を模索する場として、1992年夏に始められた展覧会シリーズ。国内で活躍する若手作家と学芸員が協働で新作中心の展覧会を制作しており、2010年12月の時点で78回を数える。

がら4年生と設定しています。

熊倉——この年齢になると抽象的な想像力が働かされるようになるんだと思います。でも高学年になると、逆に反抗心が芽生えるというのもありますよね。発達心理学的に芸術の鑑賞教育やアウトリーチは10〜11歳が有効というのが定説のようですね。

驚田——2004年の開館の年には、小学1年生から中学3年生まで4万人くらいを招待しました。当時中学3年生だった人が、今は大学2年生くらいになっています。追跡調査までしていませんが、美術館に来てくれる大人の中に、昔ミュージアム・クルーズ*15で来たという人がときどきいます。

森——水戸の場合、水戸美術館を20年続けて何を残せたかというところ*16、一つは人材育成じゃないかと思います。MeToo推進室のコアメンバーの中には水戸市内にある茨城大学*17出身で、学生時代に水戸美術館と何かしら接点を持ち、そのまま水戸に残ってデザインやイベントの仕事をしている人たちが何人かいます。何しろ非常に古いまちだから、若い人たちがなかなか地元社会の中で認められない。そうした人たちの活動のチャンスをつくりたかったということが、僕がMeToo推進室をつくった理由です。

熊倉——大学時代から水戸美術館に観客として来ていて、美術館に親近感を抱いていた人たちが、自分もこのまちで文化的な仕事ができるかもしれないという可能性を感じて

水戸に残ってくれているわけですね。でも、実際は正直なところ「こんなに少ないのか」と思ったのではないのでしょうか。

森——そうですね。

渡辺——水戸美術館では人材が育ったことについての指標はありますか。例えば、小学生のときから水戸芸によく遊びに来ていた子が何か文化的な仕事に就くなど、可能性は考えられると思いますか。

竹久——周囲から聞こえて来る情報からある程度の成果は確認できていますが、とくに指標や統計があるわけではないと思います。そもそも追跡調査は難しいですし。

渡辺——そもそも「人材が育つ」とは、どのようなことを指すのでしょうか。実務的なことができるようになったという意味でしょうか。

森——シンボリックなタワーが特徴的な磯崎新*18設計の水戸美術館ができたとき、水戸市内では建築科に進学する人が増えました。またその中の一人が、水戸美術館のリノベーション事業に関わるようになって水戸へ戻ってきました。それから、美術大学への進学はかなり多いです。ある美大の教員が言っていました、学生の出身を聞くとときちんと美術館が機能している地域の子が多い気がする。どこまで統計的なのかわかりませんが、そういう感覚はあるみたいです。それから、学芸員実習で水戸出身で他県の大

*15 ミュージアム・クルーズ

金沢21世紀美術館の開館当初から続く、小中学校を対象にした学校連携プログラム。来館する児童や生徒は8名程度のグループに分かれ、作品を見ながら、美術館教育担当学芸員と学校教員が共同で開発するさまざまなプログラムを体験する。

*16 森司は1989年から2009年まで水戸芸術館現代美術センター学芸員を務めた。

*17 茨城大学

茨城県水戸市に本部を置く国立の総合大学。教育学部に美術選修コースがある。

*18 磯崎新(いそざき・あらた)

1931年、大分県生まれ。建築家、ポストモダンの代表的な建築家として知られ、国内外を通じて幅広く活躍している。世界の建築芸術、文化の領域において極めて知名度の高い日本人建築家のひとり。「ヴェネツィア・ビエンナーレ建築展金獅子賞(1996年)」をはじめとした数々の建築賞を受賞している。

学に進学した学生があるときから増えました。
昔は水戸出身の子はあまりいなくて、水戸以外の地域から水戸美術館に憧れて実習に来てくれました。感覚的な話でしかありませんが。

竹久——実習生がその後どうなったか把握しきれませんが、水戸美術館で学芸員実習を受けたという人に美術の現場で会うことはありますね。

熊倉——取手アートプロジェクトのインターン(*19)にも、水戸美術館で学芸員実習を行った人が何人かいました。そういう意味では、美術館は芸術家だけではなく、芸術家を支える人材も育てているのですね。美術館が人材育成にどのように役立ったかという指標はいろいろあると思います。水戸美術館が設立後20年経っているので開館時に中学生だった人たちが現在30代の半ばです。市民アンケートに文化や芸術に対する意識をきいて、この年代に差があるかということを探ったり、あるいはグループインタビューをしたりすると面白い調査になるかもしれません。

■ まちづくり系の団体との連携

竹久——NPOや人材が育ったかという話ですが、まちの活性化を目的として活動している団体は複数あります。青年会議所だったり、商工会議所だったり。市役所の有志が中心になっている団体や商店街の人たちが発起人となっているものなど。しかし、そういった情報は水戸美術館の中

だけの活動はいずれも成果をあげているのですが、それぞれの団体が連携していないので広がりがありません。最近では、それをどうにかしなくてはいけないという意識をもっている人もいます。

例えば、水戸には青年会議所と商工会議所の青年団のようないくつもある目的をもっているように見える異なる組織がありますが、なかなか一緒に何かをするのは難しいようです。おそらく、それぞれこのままではいけないと思いつつ、自分たちだけではどうしようもないというジレンマを抱えているように見受けられます。

そのほかにもアートにこだわらなければたくさんNPOがあるでしょう。今回アンサンブルズを通して、水戸の市街地にあるさまざまな動きが見えてきた実感があります。キワマリ荘(*20)やMeToO推進室などのようにアートに関わるもの以外にも、市役所の人たちがまち歩きをする会を持ついたり、商店街の人たちが定期的に朝市を開催していたりなど、いくつか小さな活動が各所で起きています。ただそれぞれが連携していないんです。それぞれが目指しているものは大きく分けると似ているので、小さな活動がつながればもっと大きな力になるはずです。アンサンブルズを通して、それを模索しています。

熊倉——そもそも別の団体であるということ自体が連携しない理由があるはずなんです。ですが利害関係が絡まない文化活動は、連携のきっかけになると思います。直接は協働できない市内のさまざまな団体を、美術館が間に入っている人から具体的な提案をもらうことで、間接的に各団体が協働していることになるかもしれません。

*19 2004年～2006年にTAP塾として実施された、取手アートプロジェクトにおけるアートマネージャー育成プログラム。

*20 キワマリ荘
アーティスト有馬かおるが発足させたスペース。もともと愛知県犬山市でスタートしたが、水戸美術館の展覧会「マイクロポップ——夏の扉——展」への出品をきっかけに、2007年には水戸市内に「水戸のキワマリ荘」がオープンした。

金沢は古いまちですがそのような複雑な人のつながりはありませんか。

驚田—— たくさんあると思います。今年の夏、私にとって初めて青年会議所の人たちと連携して、CAAKの企画で岩崎貴宏さんの展覧会をしました。普段は美術館には足を運ばない青年会議所の方も毎日交代で会場の当番をし、岩崎さんの作品を面白がって、会場に来たお客さんに作品の説明を熱心にされていました。今後コラボレーションができないかと提案もしてくれました。一緒にできてよかったです。

竹久—— カフェ・イン・水戸にも一つの具体的な成果があったことがわかっています。市役所の有志の方々が筆頭になって、コミックマーケットを水戸に誘致し成功を収めました^{*21}。その企画にあたっては、カフェ・イン・水戸での空きビルや空き店舗を使うまちなか展開を参考にしました。カフェ・イン・水戸が、水戸のまちなかでコミックマーケットを行う際のモデルやイメージとして機能したと言えると思います。

熊倉—— 市役所の方々には、空きビルや空き店舗で文化的な価値をつくるという発想はなかったんですね。

竹久—— たった2日間のコミックマーケットによってカフェ・イン・水戸よりも多くの人が集まり、経済効果が水戸にもたらされました。

熊倉—— 直接カフェ・イン・水戸でたくさんの方が来るわけではないけれど、コミックマーケットで多くの人が来た。つまり、カフェ・イン・水戸自体は大きな集客というアウトプットにはつながらなくとも、コミックマーケットという大きなアウトプットを呼び寄せたわけですね。

竹久—— カフェ・イン・水戸も美術の展覧会としては集客はよかったですよ。ただコミックマーケットではそれを上回る集客があり、まちの人の反応もすこぶるよかったです。当初は批判を恐れていたようですが、ふたを開けてみると何万人もの来場者があって、商店の方々も普段より数倍いきいきとした笑顔で商売をしている姿が見受けられました。直接ご自分の商売に関係のない理髪店の人も、「まちに人がたくさん歩いてくれるだけで元気になれた」と言っていたそうです。

■美術館外での活動は「地域の組織」づくりか

熊倉—— MeToo推進室は事務所などの拠点は持っていますか。

竹久—— 残念ながら持っていません。またメンバーの中でも企画する人が限られていることも課題です。MeTooの事務所を持ちたいと思っているメンバーは複数いますが、自分の仕事で忙しくてMeTooの活動に費やせる時間が限られている。継続的に場を運営していくほどのコミットメントに時間も労力も費やしたくてもできないという状況があります。今回の「アンサンブルズ」が終わったあとに

*21 コミックとスペシャル5 in 水戸
「コミケでまちおこし」をテーマにした同人誌即売会イベント。主催は水戸市役所の若手職員などで構成する「コミケでまちおこし・みと実行委員会」とコミックマーケット準備会。
会期 2010年3月21日(日)・22日(祝)
/会場 伊勢甚泉町北ビル(旧京成百貨店)ほか

どうするかが問題ですね。

鷺田——金沢アートプラットホームのプロジェクトくらい大きいものを、そこに集まった人たちがやるのは結構大変です。でもそういうときはアーティストも主体的に動かし、参加者の中には慣れていく人もいます。アーティストに任せるとどんどん進んでいきます。そうした中で、やはりついていけなかったり、つぶれていたり悩んだりする人が、私のところに相談に来る。リーダーであるアーティストには相談しにくいけれど、というアーティストとキュレーターである私との役割分担もありました。そういうプロセスを経るのは大変ですが、金沢アートプラットホームは私にとっての仕事でしたので、時間もかけられました。一方、CAAKに関してはレクチャーといった数時間限りのイベントを積み重ねているので、今のところあまり問題を感じていません。

熊倉——MeToo推進室、CAAK、キワマリ荘やいきいき荘は、美術館のサテライト、つまり付属機関という存在ではないんですね。全然違う位置付けだと思うんですけど。そうした小さなアジトみたいな場所はやっぱり大事なんですか。

森——大事ですよ。たぶん今それがないと美術館がまわらないと思います。

鷺田——今までのアートプロジェクトの場合、規模は結構大きかったと思うんです。助成金をとり、多くの人を組織

して、プロジェクトの存在が知ってもらうために広報も頑張って、一生懸命やり遂げて達成感を得るようなものが3年ぐらい前までは主流だったと思います。プロジェクトへの参加人数が評価の一つの基準になっていたと思います。

ですが、近年個人の情報発信が容易にできるようになったこともあり、状況は変わってきているのではないでしょう。ちよつとずつお金を出し合って借りたようなスペースや、それこそ自分の部屋を半分公開するといった些細な形でも、例えばツイッターやブログなどのネットワークさえ持っていれば、発信力を持った活動ができるようになってきています。それに加え、各地の大きい規模のアートプロジェクトをきっかけにできた若いアーティスト同士のつながりを背景としたスペースが近頃増えてきているような気がします。助成金をもらわないがゆえに気軽に活動ができると思いますし、小さなスペース同士のネットワークをつくっていくことは、今非常に重要なことだと考えています。CAAKもそのうちの一つになればと思っています。

熊倉——前回Art Center Ongoingの小川さんのお話を聞いたのですが(第2章)、たとえ小さなスペースでも、運営していくには金銭的にも人生的にも多大なリスクを負うということとCAAKとは対象的ですね。

鷺田——お金の面でいえば、東京と比べ金沢は家賃が安いことがあると思います。例えばCAAKの町家は1階2部屋、2階3部屋の広さがありますが、月3万5千円でお借りしています。それは、大家さんが取り壊そうとしていた古い町家を金澤町家研究会というNPO団体の負担で改修

したおかげなのですが。また、CAAKは助成金をもらわずに活動しているため、地域振興を目的にしなければならぬということもなく、好きなことができます。専任のメンバーもいません。だから、メンバーの負担にならない程度に運営を続けていければいいというスタンスです。

竹久——私はキワマリ荘の運営に関わっているわけではなく、もともとは有馬かおる*22さんというアーティストが、愛知県でキワマリ荘を始めたんですよ。彼は、水戸芸術館で行われた「マイクロボップ——夏への扉*23」という展覧会への出品がきっかけで、住民票を移して水戸に住み始めました。そのときにできたのが水戸のキワマリ荘です。その後、有馬さんはまた別の場所へ引っ越ししましたが、それを引き継いだのが地元のアーティストの五嶋英門*24さんです。その方が管理者となり、デザイナーのオフィスと3つのアーティスト・ラン・スペース*25が一軒の平屋に共存しています。

CAAKのシステムほど、キワマリ荘の運営は組織化されていません。例えばキワマリ荘の中の「遊戯室*26」というスペースでは有料でイベントなどをし、そのお金でゲストに対する謝礼を渡したりしています。自律的な仕組みでできることをしているのです。無理をしないことが持続の秘訣だと思います。自由を保ちつつもCAAKと同じように、いい意味で水戸芸術館に寄生しています。水戸芸の展覧会を見にいらしたお客さんがキワマリ荘に流れていった面白い場がでたりしますが、CAAKとは少し違うなと思いました。

森——でも、まさに果たしている機能は同じではないでしょうか。あと、キワマリ荘を楽しんでいる人からするとあまり水戸芸術館の舞台裏という感じはしないんじゃないかなという気はします。

鷺田——遊戯室を運営している中崎透さんとこの前話をしたのですが、「アートプロジェクトが全国的に行われるようになる前は大学の中で閉じていた関係が、アートプロジェクトへの参加がきっかけとなって他大学の学生と若いアーティスト同士がつながるようになったんじゃないか」とおっしゃっていて、なるほどと納得しました。大学を越えたり、あるいはアートプロジェクトをきっかけに知り合った学外の人との付き合いが継続的に行われてくるような場が、遊戯室（キワマリ荘）やCAAKのようなものなのではないかと感じています。

竹久——水戸のキワマリ荘は、それ自体を表現とはしてはいないと思います。これがあると便利、楽しいというくらいノリで五嶋さんは有馬さんから引き継いだと認識しています。それがいまも続いている。水戸芸術館もキワマリ荘があることで相乗効果を得ていることもあり、ギブアンドテイクな関係ですね。

■ まちと美術館の距離感

熊倉——金沢にはNPOがたくさんありますが、水戸ではそういう団体をつくるのは大変ですよ。その差は何でしょうか。美術館がまちに出て行って、まちなかで展覧会を

*22 有馬かおる（ありま・かおる）
1969年、愛知県生まれ。アーティスト。
1998年ワタリウム美術館での「5050 Living Room」展、水戸芸術館で2007年開催の企画展「夏への扉——マイクロボップの時代」への参加など、独自のスタンスでアートシーンにユニークなアクセントをもたらしている。

*23 夏への扉——マイクロボップの時代
現代のアートシーンのひとつの潮流を総括した意欲的な展覧会。美術評論家の松井みどり、自身が提唱した「マイクロボップ」という概念を獲得する過程において、重要な動きかけをした作家の作品と、「マイクロボップ」の視座から未来を見渡したときに、さらなる展開を担うと思われる若手作家の作品とによって構成された。

*24 五嶋英門（いづみ・ひでかど）
1975年、茨城県生まれ。アーティスト。1995年から2003年までヒップホップの作曲家として活動後、2009年から水戸のキワマリ荘の管理人。主な展覧会に「カフェ・イン・水戸2008」（2008年、水戸芸術館）「象牙の塔のお勝手口」（2009年、span）など。

*25 アーティスト・ラン・スペース（Artist-run space）
アーティストが運営するスペース。

*26 遊戯室（ゆうぎしつ）
アーティストの中崎透とキュレーターの遠藤水城が共同で運営するスペース。水戸のキワマリ

企画し、それが一過性のイベントで終わらずに、つなぎの場所や小さな団体が生まれたんですね。その素地が金沢と水戸で違う気がしたのですが。

驚田——いくつかありますね。例えば、「金沢アートグミ」という金沢市立の金沢美術工芸大学の先生たちが中心になっている団体があります。NPO法人化したのは一年ほど前です。それから、金澤町家研究会や、K A P O、まちやゲストハウス会、趣都金澤^{しゆとかなざわ}など。また、金沢卯辰山工芸工房^{げいこうぼう}（*28）のネットワークをきっかけとした「アナザームーブメント（*29）」というグループや、ミニコミ誌『そらあるき』^{（*30）}の編集を介したショップのグループなどもあります。

竹久——話を聞いていて、確かに金沢の方が主体的なグループとつながりがあるような気がしたのですが、まず違うのは、おそらく水戸は私が来た段階で、既に壁がありました。水戸芸術館自体は目標の一つに地域のための活動拠点になることを掲げている。にも関わらず壁ができていたわけです。推測するに、いわゆる難解だと言われている現代美術が展開され、地域住民の方にとってはあまり関係を感じられない施設として受け取られてしまったのではないかと。水戸芸術館の活動は国際的な評価を受けていますが、その評価基準と地元市民の評価軸は異なります。そのため地域住民を視野に入れた企画として、カフェ・イン・水戸が生まれたのではないのでしょうか。

森——私は水戸芸術館の立ち上げのメンバーの一人ですが、

たぶん壁は最初からありました。1990年、市の予算の1パーセントを投入して国際的なレベルの文化を発信するという意気込みでスタートした水戸芸術館は、簡単にいうと「足下は見えないでとりあえず世界は見えていくんだ」というところから始まっているので、まちを置いてけぼりにしたんでしょうね。開館当初から、特に現代美術がギヤラリーは「よくわからない」批判を受けつつ、まちと距離ができてしまいました。でもどんどん経済が疲弊してまちが落ち込んでいく中で、そうはいってられないという双方の動きが生まれてきたのが十数年後。それが最初のカフェ・イン・水戸（2002年）です。

水戸は美術館、劇場、コンサートホールを一度につくってしまったので市民の側が消化しきれなかったというのもあると思います。金沢では、21世紀美術館ができる前にさまざまな文化施設があつたわけで、総仕上げのように最後に現代美術館ができたのと、何もないところに同時に3つもつくつたのでは、水戸と金沢の違いがあるのも当然かなと思います。長谷川祐子^{（*31）}と黒沢伸さんは、水戸芸術館も21世紀美術館もその立ち上げに関わっていませんが、水戸でできなかったことを金沢で実現したのではないのでしょうか。つまり、建築の設計段階からかなり工夫していたという点で、金沢は水戸の進化系という側面をもっていると思います。それから、準備期間が金沢は10年近くもあつたのに比べ、水戸は2年でした。

熊倉——水戸芸術館ができた1990年は、「メセナ元年」と名付けられ、国と民間から500億円ぐらい出して国に芸術文化振興基金^{（*32）}ができました。これは、当時は応募

荘の建物の一角にあり、現代美術作家の展覧会などを行っている。

***27 趣都金澤**
「日本一趣深い都市——趣都・金澤の実現」をキーワードに、「文化」を機軸とした市民主導のまちづくり事業や提言の発信および国内外の文化経済都市の研究を通じ、金沢市とその周辺地域のまちづくりの推進や人材育成、地域経済の活性化に寄与することを目的として活動。2007年に法人化。

***28 金沢卯辰山工芸工房**
1989年、金沢市制100周年記念事業として、金沢の優れた伝統工芸の継承発展と文化振興を図るための工芸の総合機関として設立。陶芸、漆芸、漆、金工、ガラスなどの工房を備え、工芸家の育成や工芸資料の展示、市民工房の開設などを行う。

***29 Another Movement (アナザームーブメント)**
2001年より始まった展覧会。工芸家の辻和美を中心に企画・運営され、工芸家を中心とする作家に金沢市内のさまざまな場所で個展を同時開催するというもの。

***30 『そらあるき』**
自主制作により年2号ずつ発行している金沢のガイドブック、情報誌。2005年に創刊。主に金沢市内のアンティークショップや雑貨店、カフェ、ギャラリーなどが中心となって編集を行う。

***31 長谷川祐子 (はせがわ・ゆうこ)**
兵庫県生まれ。キュレーター、美術評論家。水戸芸術館学芸員、世田谷美術館学芸員、金沢21世紀美術館学芸員などを経て、2006年より東京都現代美術館チーフキュレーター、多摩美術大学芸術学科特任教授を

すれば当選確率は高く、大きなカンパニーとかオーケストラではない、一般の人でも公的助成を得られる素地が日本に初めてできたんです。

また、加治屋健司さんは、日本のアートプロジェクトは「アートプロジェクト」と呼ばれるようになる前からさまざまな形で存在し、決定的な変化として1990年前後という時期を指摘していらっしゃいました（↓第1章）。

民間レベルでは、企業で芸術を支援することを振興する企業メセナ協議会^{*33}ができて、地方も民間もそれぞれがある明確な形を伴って芸術に関わりたいという意思表示をした年なんです。

そうした中、それまでは立派な美術館や芸術の専門機関は主に県が持っていたけれど、人口30万人ほどの中核市である水戸市は、演劇、音楽、美術の複合文化の施設のために市の予算の1パーセントをソフトに入れていくというたつてオープンし、非常に注目を浴びました。

しかしその直後にバブル経済がはじけて、あちこちにハコはできたけれども、中身に使うお金がなくなってしまう。でも機運として国は文化全体を切り捨てられない中で、もう一度芸術は社会に何のためにあるのだということを考えたり、単純にお金がない中でどうしたらいいかという話の中で、アートマネジメントという言葉が社会的に注目されるようになりました。それから14年経ち、21世紀美術館ができました。金沢の方は長い準備期間があり、一度設計が止まって開館時期が延び、美術館を社会資本としてきちんと位置付けられていたと思います。また、90年代のバブル経済から年月を経ていて、ハコモノに対する市民の目も厳しかった時期ですよ。準備段階から地域と対話していく

のは必然だったのではないのでしょうか。

驚田——私は立場的に下っ端なので、あくまで現場での実感ですが、プレイベントという形でまちなかのいろいろな場所を借りて講演会や展覧会をしたりしたとき、その場所を借りることで協力してもらったり、準備で美大の学生に手伝ってもらったり……。そのときに関わっていた人たちが全く違う関わり方で今もつながっているということはかなりあり、それは金沢というまちの小ささがうまく作用していると思います。

つまり、人と人との関係が一つに固定された関係——例えば美術館職員とアーティストという関係ではなくて、アーティストだけドバイで展覧会の設営を手伝ってくれるとか、当時は美術館のアルバイトをしていた人が今はデザイナーとして印刷物をデザインしてくれるようになったとか、何らかの形で残っている。むしろ、それが大きな力として残っているという実感はあります。

熊倉——その辺りが水戸芸術館との最大の違いかもしれませんね。1回目のカフェ・イン・水戸は2002年です。で、21世紀美術館の開館より前に始まっていますが、それでも開館後20年の壁は厚いとおっしゃいます。その壁を崩すのに「アンサンブルズ」で音楽を選ばれたのは大正解だと思います。手応えはいかがですか。

竹久——音楽は祝祭性があり、人びとが感覚的に楽しめるものだと思います。そういう意味では現代美術やヴィジュアルアートではできないことができるのではないかと可能

務める。内外で多くの展覧会を企画している。

^{*32} 芸術文化振興基金

日本の芸術や文化の振興のための基金。1990年3月に政府と民間による出資によって創設された。現在は独立行政法人日本芸術文化振興会が基金の運用益を芸術文化振興基金助成金交付要綱を定めて助成を実施。

^{*33}

企業メセナ協議会

企業によるメセナ（芸術文化支援）活動の活性化を目的に、1990年2月に設立された民間の公益法人。主に、企業メセナについての啓発・普及・情報集配・仲介、調査・研究、顕彰、国際交流、助成認定などの事業を行う。

性を感じています。「アンサンブルズ」というプロジェクトは2008年に山口情報芸術センター^{*34}で初めて行われたときはアーティストやミュージシャンらによる高度な展示でした。公立の施設としては2度目の水戸での今回の展覧会は、プロアマ問わず市民に参加を広げることを特徴としています。ただ、待っていても誰も来ません。例えば今回は公募形式にしていますが、市民参加型の美術の企画を組んでも、そうわんさか応募は来ない。だから、こちらから声をかけたり、対面で紹介したりというような地道な活動がものすごく重要です。それによって対話が生まれるので、少なからず手応えは感じながら現在は大友さんがどれをどこまで受け入れるかを話し合っただけで準備をしています。本来の意味での「共振」を美術館家、音楽家、一般参加者の中に生み出すことを目指しています。

私自身、美術の普及のためにまちへ出てプロジェクトをやっているわけではありません。まちでもアートでもなく、人に焦点をあてています。何か新しいことを始めたり、続けたりしたいという意欲をもった人たちのステップアップになるような場所、そのプラットフォームとしてのアートプロジェクトという考え方です。地域振興を目標として掲げていませんが、意欲のある人たちが増えていくとそれは結果的に起こるものではないでしょうか。地域振興とうたったアートプロジェクトを行うのではなく、いろいろな興味や立場で関われる「場」をつくることを第一の目的としています。プロジェクトへの参加をきっかけに、刺激を受けたり、こうすれば結構いろいろできるんだといった感触を多くの方たちがつかむことで、プロジェクトの成果は形を替えて持続していくと考えています。

■金沢と水戸の違い

森——カフェ・イン・水戸 (CAFE in Mito) の「CAFE」は Communicable Action for Everybody (誰とでもコミュニケーションできる行動) の頭文字からとっていて、今竹久さんがおっしゃったことと同じ目的を持っています。1回目(2002年)のカフェ・イン・水戸は、地域に住んでいる人との関係をとり結ぶことが第一の目的にあるというよりは、アート作品が美術館からまちへ出ていくことの方に重きを置いていました。2回目(2004年)は地域振興というのが視野に入ってきたものうまいかない面があって、3回目(2008年)はMeToo推進室をつくろうと発案をしました。

熊倉——やはり水戸美術館が地域との間につくってしまった壁は初めからあったわけです。水戸美術館の始まりを辿ると、まず市街地にあった小学校跡地の利用計画から当時の佐川一信^{*35}市長が「水戸市市制100周年を記念して、国際的なレベルの文化施設をつくる」と非常に高い理念でつくられた施設だと思っんですね。それまでは「市立美術館」地元の芸術団体の発表の場」が90年代当時は通例でした。高い芸術性・専門性とアマチュア性がまだ乖離^{かひり}していた時代に、「貸し館はやらない」と専門性を明確に打ち出した水戸美術館の歴史的な存在意義は非常に大きいと思います。ですので一般市民の感覚から乖離するのはある意味確信的な部分もあったと思うんですね。

鷺田——21世紀美術館から見ると水戸美術館は先輩という

*34 山口情報芸術センター
山口県山口市にある、展示スペース、劇場、ミニシアター、市立中央図書館を併設する複合文化施設。2003年開館。通称「YCAM (ワイカム)」。

*35 佐川一信(さがわ・かずのぶ)
1940年、茨城県生まれ。第16代水戸市長(1984年〜1993年)。1995年死去。

かモデルだったわけだし、そんなに違いはないと思ってたのですが、今お話を聞いていて金沢とは違う点が見つかりました。「市民ギャラリー」、つまり貸しスペースがあることです。金沢には約1500平米の市民ギャラリーがあります。水戸の展示室は約1000平米。つまり、21世紀美術館には水戸の展示室の1・5倍の貸しスペースがあることになりました。地域の公募展や新聞社が主催する展覧会のほか、一般市民のグループ——パッチワークの会、お花の会、書道の会などの展覧会もここでやっています。市民ギャラリーは7つの部屋に分割できるので別々に貸し出しています。半年前に募集をかけた時点ですぐに埋まってしまうほどの人気です。

また、市民ギャラリーは21世紀美術館が主催する展覧会を見なくても入れる「無料ゾーン^{*36}」にあります。建物には1年間に約150万人入っていますが、その約1/3しか美術館の主催する展覧会を見ていません。統計的に見ても、無料ゾーンの利用者は非常に多いんです。公募展などはほとんど入れず、自分たちの企画展だけをやる水戸と大きな違いはこの点にあるのかもしれない。

竹久——確かにそれはとても大きな違いです。その点は、建物の設計段階での21世紀美術館の大きな成功だと思います。実は水戸美術館でも、毎年市民の公募展は開いています。でも、現代美術の展覧会と同時期に行うのは空間的に無理です。公募展を見に来る人はそのためだけに来て、現代美術の展示には来ないという状況です。

驚田——そうですね。21世紀美術館は、違う形や違う機能

を持った空間が一つの丸い建物の中に共存していて、個々の空間は独立していながらも、お互いに様子が垣間見れるというコンセプトで設計されています。ですから、違うことに関心を持ち、何かを行っている人を横目で見ることを誘発するような装置として建物がつくられているんですね。

熊倉——確かに金沢21世紀美術館は、革新的な発想の設計で世界の美術界をあっといわせましたよね。水戸美術館はシンボルタワーが象徴するように高みを目指す建築で、外観も内部も堅牢な印象を受けます。おそらくそれは意図的なもので1990年に県庁所在地とはいえ、市が国際的な文化施設を持つということはほとんど前例がなかった。そのことを考えると、当時の水戸美術館には必要な壮麗さだったのかもしれない。それに対して金沢21世紀美術館は最初からまちと共振することを考えて設計されているのですね。こんなに両者が違うとは思いませんでした。

■ まちへ出る目的

参加者——先ほど竹久さんが人と人をつなぐだけでなく、次のステップを目指しているとおっしゃっていました。具体的なにはどのようなイメージをもっていますか。

竹久——私自身、4年前に水戸に来た当初は、地域社会の中では生きていなかったと思います。水戸美術館という職場の中では生きていますが、周りに接点がなかった。外でのプロジェクトを通して、コミュニティといえる人の輪の中に自分があると実感できるようになって、水戸が楽しい

*36
無料ゾーン
「交流ゾーン」と呼ばれ、展覧会のチケットがなくても無料で入場できる。開館時間も展示室とは異なり、午前9時〜午後10時。

と思えるようになりました。自分がコミュニティの中にあるという感覚、仕事とは別に社会とつながっている感覚の重要性をそのときに認識したと言えます。アートプロジェクトが、多くの人が社会の中で生きている個を自覚する場となつて、次なる行動を起こすためのステップストーンになればと考えています。その「次の行動」は、こちらで決めたリイメージすることではなくて、その人次第です。

森——ボランティアの募集をすると、「水戸に嫁いできたけれど友だちがいらないから応募しました」っていうケースは多いです。特に、縁のない地方都市に移ることは若い女性にとってつらい側面もありますよね。

熊倉——本来であれば美術館は美の殿堂で、キュレーターと呼ばれる専門家は社会学的にはゲートキーパー（門番）の役割を果たすと定義されていると思いますが、ゲートキーパーがまちに出ることに對してお二人はどう考えていらっしゃいますか。

鷺田——確かに美術館はまちの中と比べると守られているスペースだと思います。まちの中だと刺激が強すぎてできないようなことでも、閉じられた建物の中であれば実験ができます。そういう意味で美術館は重要な場所だと思つています。美術館に展示を見に行くという行為は、まちなかをただ歩いているよりは「作品を見る」意思のある行為です。しかし、美術館の展示室も人と人、作品と人が出会う場でもあります。ですので、これは私の見解ですが、大きくはまちの中と展示室の中は変わらないと思います。また、お

年寄りの方にとつて出かけるということはそれだけで大きなイベントです。「プラットホーム」のときに公民館でワークショップをして感じたのは、外出が困難なお年寄りが、家から出て公の場に出向くこと自体が非常に重要で、その役目を例えば地域の公民館などが果たしている。つまり、公民館と比べると、美術館は距離的にも心理的にも遠い。もし美術館の中だけで展示をしていたら、公民館に来るようなお年寄りとお会うチャンスはほとんどないでしょう。そういう意味でも、まちなかで展示するのは普段出会わないような人との出会いの機会をつくるという意義があると思います。

竹久——水戸芸術館現代美術センターは、「アートセンター」です。作品収集はしていますが活動の柱ではなく、作品をじっくり研究するというより、むしろ現在何が起きているか、今のアーティストはどういう活動をしているかを批判的に考察しながら、美術館の中や外で公に提示していく。水戸芸術館の外で展示をする動機の一つは、各地でまちなかアートプロジェクトが増えていて、そういう場でもしか成立しないタイプの作品を紹介するため。もう一つは、芸術の普及や振興で、芸術を享受する人の層を広げようとするとき、より多くの人へ響く展示を追求して自然と美術館の外に出る。実際には、幅広い人たちから理解を得るにだけ時間がかかります。ただ、美術館と地域がつながることだけがゴールではないと思つていて、芸術を享受する人たちの母数が増えるということは、アトリテラシーの普及とほぼイコールなので、美術館がさまざまなアートを取り扱う土壌の形成につながると考えています。

驚田——私は逆ですね。アートを伝えることではなく、地域とつながり、出会いを得られる方をゴールと考えているように思います。アートはむしろ地域にあって、地域とつながることは、アートを受け取ること、交換することだと思います。

森——お二人は、ホワイトキューブの中のキュレーションもまちなかでのプロジェクトも両方していらっしやいませが、もし両方の予算と自由度があったとしたらどちらの方が好きですか。

竹久——地域のプロジェクトは、いろいろな人とつながっていく状況がすごく楽しいです。出会えて楽しい、よかったですという驚田さんの感覚を私ももっています。それがなければ自分も水戸にいられません。社会の中にコミュニティがあるという状況は、やはり人をとて活き活きさせるんじゃないかと思うんです。だからそういう意味では、ホワイトキューブの中でたくさん予算があつてやりたい企画ができる方がいいかと聞かれると、そうでもないですね。どちらもやりたいです。

驚田——私は「どちらが」という区別はあまり付けていません。もちろん建物の重要さは感じていて、これは前にアトリエ・ワンの塚本さんが言っていて面白いなと思ったことですが、例えば国立公園や国定公園で火を燃やす企画を考えるとします。普通は国定公園の中なので燃やせないけれど、そこに屋根を付けて建物をつくれれば、その中で火

を燃やすことはできる。だから、建物は社会のルールで禁じられていることを可能にするものでもあると思うんですね。その意味で美術館は非常に大事な場だし、守つていかないといけないし、ここでできることを実験していきたい一方で、まちなかでしかできない企画や、そこでしか出せない人もいると思っています。

熊倉——地域の中の公立美術館の存在意義について考えるときに重要なのは、何を公共的な価値とみなすかです。地域の中で単にブランドとして機能すればいいんじゃないかという考え方もありますけれども、水戸美術館の今回の企画のキーワード「共振」が象徴ですが、基本的には個人へ引き継がれるものである文化資本^{*37}を、もう少し社会的な広がりとして、地域社会の文化資本を高めることに貢献できているかという実験がされているのは興味深いですね。近年、文化経済学・文化政策学の分野では「社会関係資本」^(*)という概念が注目を集めています。水戸の試みもそうですし、驚田さんが人と出会うことが重要とおっしゃることにしても、こうした社会関係資本の考え方がつまりさまざまな活動がつながるための一種のメデイウムとして文化や芸術、それこそアートセンターが必要という発想ですよね。

水戸美術館のカフェ・イン・水戸の企画は、美術館とまちの間に長年の大きな壁を感じていらっしやるし、その大きな格差から出発している。金沢21世紀美術館の方は、美術館が地域社会のためにあることが当たり前という状況からスタートしている。そうした意味で金沢と水戸は全然違うタイプの美術館であるし、条件は違います。しかしどち

*37
文化資本

フランスの社会学者ピエール・ブルデューが提唱した、学歴や文化的素養など金銭以外の個人的資産を指す。社会階層間の流動性を高める方策に向けて、単なる経済支援よりも考慮しなければならないという場合もあるとされる。文化的な財としての「客体化された形態の文化資本」、学歴や資格などの「制度化した形態の文化資本」、慣習的な行動などの「身体化された形態の文化資本」の3つのタイプに分けられる。

*38

社会関係資本

社会の信頼関係、規範、ネットワークといった社会組織の重要性に着目し、それらを資本としてとらえる概念「ソーシャル・キャピタル」の日本語訳。ピエール・ブルデューは社会関係資本について、文化資本・経済資本に続く3つ目の資本であると主張した。ロバート・J・パットナム『孤独なボウリング』米田コムニティの崩壊と再生』柴内康文訳、柏書房、2006年）らが代表的論者とされる。

らとも、ある種の触媒として文化や芸術を用いてさまざまな活動がつながり、また既存の小さな団体をつなげ、まち全体で一つの社会関係資本をつくろうとしているのは共通しているのだなと思いました。さまざまな立場の人たちをまとめて一つの組織をつくっていく考え方、つまりアメリカの政治学者パットナムの言う「結束型社会関係資本」だけではなく、既に存在している組織と組織の間をつなぐ「橋渡し型社会関係資本」を形成することに、美術館の今日的な存在意義があるのではないかと改めて感じました。

※本座談会への参加者について

菊地 拓児（きくち・たくじ／リサーチアシスタント、「コールメイン研究室」主宰）
九富美香（くつみ・みか／インターン、茅野市美術館学芸員）
坂本有理（さかもと・ゆり／東京アートボイント計画プログラムオフィサー）
永尾真由（ながお・まゆ／リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍）
渡辺文菜（わたなべ・あやな／リサーチアシスタント、東京大学大学院学際情報学府修士課程在籍）

4

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年→2012年

まちづくり

×
アートプロジェクト



まちへのアプローチと その関係づくり

まちに仕掛けていくプロジェクトに焦点を当て、まちの中の資源の見つけ方、それを連結させていく手法を検証します。大分県別府市で活動し、市民主導を掲げる BEPPU PROJECT の山出淳也さん、行政主導の大型プロジェクト、あいちトリエンナーレで長者町エリアを担当する吉田有里さんをゲストにお招きしました。それぞれどのようにまちへアプローチし、関係を築いたのか、詳しく聞いていきます。

講座・研究会開催日：2010年10月1日

Case I 2

BEPPU PROJECT ——混浴温泉世界

山出 淳也

Case II 8

あいちトリエンナーレ ——長者町プロジェクト

吉田 有里

Discussion 13

まちへ入り、人とつながり、 プロジェクトを展開するには

山出淳也 × 吉田有里 × 熊倉純子(東京藝術大学教授) ×
森司(東京アートポイント計画ディレクター) × リサーチアシスタント



吉田 有里 (よしだ・ゆり)
1982年、東京都生まれ。あいちトリエンナーレ2010アシスタントキレター。まちなかで展開する長者町エリアを主に担当。多摩美術大学大学院美術研究科芸術学専攻修了。在学中からアートプロジェクトのボランティアスタッフ・アシスタントを経験。2004年より BEPPU PROJECT スタッフ。同じ横浜の北仲WHITEビルにて、声立さやかとの二ツトスペース「KOSHIDATE HOUSE」を運営し、さまざまなジャンルの人たちが行き交う開かれた場所として機能した(2006年に終了)。2009年より現職。



山出 淳也 (やまだ・じゅんや)
1970年、大分県生まれ。別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」総合プロデューサー。NPO法人 BEPPU PROJECT 代表理事/アーティスト。文化庁在外研修員としてパリに滞在(2002-04)。ポラ美術振興財団の助成による欧州滞在(2002)、ACCの助成による、PSIでのインターナショナルスタジオプログラム参加(ニューヨーク、2000-01)など海外での滞在研修も多く、国内でもアコースプログラムによるレジデンス(茨城県、1996-97)など。帰国後、地域や多様な団体との連携による国際展開を目指し、2005年に BEPPU PROJECT を立ち上げ現在に至る。

第4章 ●「まちづくり×アートプロジェクト」

Case I

BEPPU PROJECT

— 混浴温泉世界

山出 淳也

Contents

■ BEPPU PROJECT の特徴——柱となる3大事業 …………… 2

■ BEPPU PROJECT の沿革

—— 別府でアートフェスティバルを立ち上げる …………… 3

■ 混浴温泉世界

—— 4つのプログラムによる国際展 …………… 5

■ わくわく混浴アパートメント

—— アーティストとクリエイターが住まう場 …………… 6

■ ベップ・アート・マンス2010

—— 登録型のプラットフォーム型事業 …………… 6

■ これから——次なるアートフェスティバルに向けて …………… 7

■ BEPPU PROJECT の特徴——柱となる3大事業

大分県別府市は、みなさんもご存知のように温泉観光地として国内随一の大型温泉地です。源泉数、湧出量とも国内一位で、約3千の源泉が別府のまちにあります。これは日本の総源泉数の10分の1です。人口は約12万人で、2005年の国勢調査では第三次産業就業者が8割でした。2010年の国勢調査でもおそらく8割を越えるだろうとい

う話が出ています。

このような大型温泉地に、突如としてアートNPOが2005年に立ち上がり、法人化したのが2006年です。芸術鑑賞機会の充実を図ることを目的として活動しています。現在は拠点となる3種類のスペースの運営を行っています。日常的にアート事業やアートイベントを開催し、さらに、3年に一度、「混浴温泉世界^{＊1}」と言われる大規模集客交流事業であるアートフェスティバルを計画立案し運営しています。若いスタッフや大学が多いまちなので、ボランティアも含めて人材の育成を図り、スペース運営イベント、フェスティバルの連関によって、多様な価値が共存する魅力ある社会の実現を目指しています。目的は、あくまでアートの新しい価値を創造していかう、アートを通してさまざまな可能性を創出していかうということにありまう。

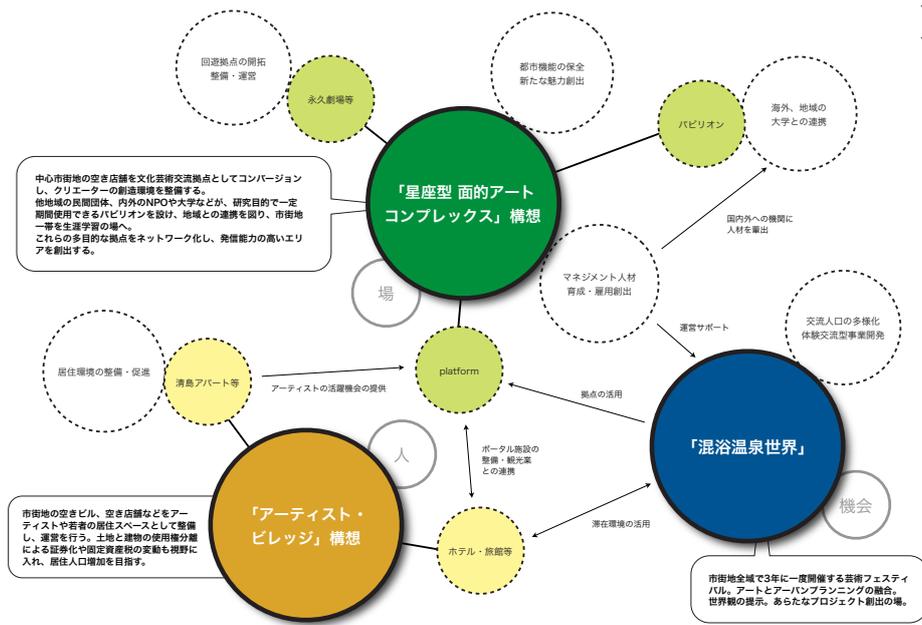
団体の概要については、今年の予算規模はだいたい5千万円くらいです。ですが、混浴温泉世界は別会計にしています。有給の職員が10名、1週間5日以上働いている常勤の職員は7名になります。

「星座型面的アートコンプレックス構想」、「アーティスト・ビレッジ構想」、「混浴温泉世界」の大きな3つの事業の考え方をとくに、それぞれの企画を進めています。まず、「星座型面的アートコンプレックス構想」とは、場を開拓・創出することにつながります。「アーティスト・ビレッジ構想」とはまちなか居住を促進する、人に関係することです。そして、「混浴温泉世界」はフェスティバル型の事業で、さまざまな人びとが関わる機会を拡大します。ビレッジ構想はまだ発展途上の段階で、混浴温泉世界で11名の移住があ

*1 混浴温泉世界

旅としての展覧会「アートゲート・クルーズ」を核として、国内若手アーティストが古いアパートで滞在制作する「わくわく混浴アパートメント」コンテンツポラリダンスのプロジェクト「ベップダンス」や、市内の特徴的な場を会場とする音楽ライブ「ベップオンガク」が開された。総合プロデューサーを山出淳也、総合ディレクターを芹沢高志が務めた。

会期 2009年4月11日～6月14日 / 会場 中心市街地各所 platform01・02・04・05 波止場神社、クリエイトAndohビル、清島アパートなど、鉄輪地区 富士屋Gallery 一也 百など、別府国際観光港、別府市中央公民館、聴潮閣、八幡朝見神社、いちいので会館ほか



BEPPU PROJECT 事業関係図

りましたが、まだそんなに大きく動いているわけではありません。古いアパートを運営していて、そこにアーティストが今も住んでいます。個人的にはビレッジ構想に一番期待しています。

それだけではなく、行政特区というか、地域の課題を解決していくことにもつながりますが、土地の証券化や固定資産税の随時変動制を取り入れていくことも考えています（*2）。

■ BEPPU PROJECT の沿革 —— 別府でアートフェスティバルを立ち上げる

2005年4月にこのNPOが発足しましたが、私自身はもともとアーティストで作品を制作する側でした。ただ海外で活動していたときに大分県別府市でアートフェスティバルを開催したいと考える契機があり、帰ってきました。それから一緒に活動する仲間を集め、まずは現代アートとどのようなものかを紹介する事業から始めました。そして翌年、「市民主導型によるアートフェスティバルを開催しよう」という маниフェストをつくりました。

2006年以降はその маниフェスト実現のために活動しています。2005年に、群馬県で「アートNPOフォーラム」が開催され、このとき、「来年はぜひ別府に来てください」と話をし、2006年11月に「アートNPOフォーラム（*3）」を別府で開催しました。アートNPOのほか、企業などさまざまな関係者を別府に集めてアートフェスティバル構想を発表しました。しかし、そのプレゼンテーションの内容すべて「未定」と発表することで、ここからどうやってアートフェスティバルを組み立てようかということとを多くの方々と共有するのが目的でした。ここで「混浴温泉世界」というアートフェスティバルの組織の基盤が生まれました。当時、このアートNPOフォーラムのモデルターをされていたのが芹沢高志（*4）さんで、後に混浴温泉世界のディレクターを担っていたことになりました。

翌年、2007年の10月にクリエイティブシティを考える国際シンポジウムを同じ別府で開催します。「創造都市（*5）」を研究されているチャールズ・ランドリー（*6）、フ

*2 Discussion（27頁）で詳説

*3 アートNPOフォーラム

2003年から開催されている全国のさまざまなNPOが集まり、ネットワークを構築し、NPO活動における課題や共有化されたニーズをもとに、社会的な課題について話し合う会議のこと。

*4 芹沢高志（せりざわ・たかし）

1951年、東京生まれ。東京・四谷の禅寺、東長寺の新伽藍建設計画に参加したことをきっかけに、89年に「P3 art and environment」を設立。P3では、さまざまなアート、環境関係プロジェクトを展開している。

*5 創造都市（そうぞうし）

都市の未来と再活性化において文化を創造的に活用していくこと。

*6 チャールズ・ランドリー（Charles Landry）

1948年、イギリス生まれ。1978年にシンクタンク『メディア』を設立。世界35か国で文化・創造性・都市再生・地域活性化など数百のプロジェクトに関わる。「改革と伝統」「富の創造と社会的連帯」「地方の独自性とグローバル化」など、相反する課題を抱える都市問題に独創的な解決策を示す。著書に「創造的都市再生のための道具箱」（後藤和子監訳 日本評論社 2003年）など。

*7 ジャン・リュイ・ボンナン（Jean-Louis Bonnin）

1947年、フランス・ポワチエ生まれ。フランス・ナント市のまちおこしにナント市文化局長として関わった立役者の一人。バスケット工場を改装した「リュウ・ユニック」は、国内外から招聘された演劇・音楽・ダンスの公演、文学講座、美術作品の展示等を盛んに行った。



platform01 ©BEPPU PROJECT
撮影：矢野紀行 (Nacasa & Partners Inc.,)



platform02 ©BEPPU PROJECT
撮影：矢野紀行 (Nacasa & Partners Inc.,)

ランスのナント市を文化によって再生させたジャン・ルイ・ポナン^{(*)7}、ニッセイ基礎研究所^{(*)8}の吉本光宏^{(*)9}さん、別府市長の浜田博^{(*)10}さん、そして私も入り、別府市の中心市街地の活性化とクリエイティブシティという考え方をつなげることはできないかと話し合いました。

2008年8月から「platform」の設立・運営が始まります。このアートコンプレックス構想とは、別府市中心市街地活性化協議会の事業で、大学などとのコンソーシアム^{(*)11}の仕組みづくりも含めていくものです。垂直型ではなく面的な発想で、星座のように分散する拠点は地域に何をもたらすのかを基本にしています。リノベーションした建物を拠点としてまちの中に点在させ、現在8施設が運営されています。コンセプトの作成、リノベーションの段取り、家主さんとの契約はベッププロジェクトが中心となって行い、4施設をベッププロジェクトが運営し、残りの施設の運営を大学、地域の老人クラブ連合会、別府竹製品協同組合などに委ねています。

このプラットフォームでは、レジデンス、ギャラリーな



platform03 ©BEPPU PROJECT
撮影：BEPPU PROJECT



platform04 ©BEPPU PROJECT
撮影：久保貴史

どの運営のほか、当初、大分大学福祉科学研究センターに運営を委託していた就労支援機能を持つコミュニティカフェでは、数名の障がいをもった方の雇用が生まれたという成果を挙げました。現在もコミュニティカフェを開設しています。そこを拠点にまち全体が生涯学習の場として再生されるという計画を、立命館アジア太平洋大学^{(*)12}と共同で進めています。

さらに、別府は竹工芸の盛んなまちなので、若手の工芸家の育成拠点や、老人クラブが運営している三世代交流サロンをつくっています。立ち上げはすぐく大変でしたが、Platform事業で一番集客があるところ。おばあちゃんたちが、得意な裁縫を活かして集めた子ども服を再生し、それを一着100円で売りました。これが結構大当たりし、今では子ども服だけではなくて女性服や紳士服も置いています。そのため、各世代の方々が交流サロンに集まって来てくれています。

別府には多くのまちづくりの団体がありますが、横の連携がありません。そこで情報を集積させる場所として

^{(*)8} ニッセイ基礎研究所
日本生命の創業百周年記念事業として1988年7月に設立され、国内外の経済・金融問題をはじめ、年金・介護等の社会保障問題や住宅・都市問題を中心に、中立公正な立場で基礎的かつ問題解決型の調査・研究を実施している機関。

^{(*)9} 吉本光宏(よしもと・みつひろ)
1958年、徳島生まれ。ニッセイ基礎研究所主席研究員・芸術文化プロジェクト室長。東京オペラシティ、世田谷パブリックシアター、などのコンサルタントとして活躍するほか、文化政策や公立劇場・ホールの運営・評価、メセナなど、アートマネジメント分野の幅広い調査研究を担当。

^{(*)10} 浜田博(はまだ・ひろし)
1939年、大分県生まれ。2003年より別府市長。2007年4月、市長選に再選し、2011年3月31日現在3期目。

^{(*)11} コンソーシアム
2つ以上の団体や企業などから成り立っている団体であり、共同でその目的に沿った活動を行ったり、共通の目標に向かって情報を共有する目的で結成される。

^{(*)12} 立命館アジア太平洋大学(りつめいかんあじあだいがく)
2000年、大分県別府市に開学され、日本を含む28カ国・地域から719名が第一期生として入学した。



サルキス《水のなかの水彩画》 © 別府現代芸術フェスティバル2009 実行委員会 撮影：久保貴史

外から招聘したアーティストが自ら探したまちなかの空間に、作品を展示しました。各アーティストの世界に入っていくための「門」という意味です。

その「静」的なプログラムに對比して「動」的な「ベップダンス」は、京都のNPO法人ジャパン・コ

「アートゲート・クルーズ」は、総合ディレクターの芹沢高志さんがキュレーションをして、古い家屋や神社など海

以上のような準備期間があり、2009年4月から6月にかけて「混浴温泉世界」を開催しました。混浴温泉世界は、核となる国際展「アートゲート・クルーズ(*13)」、ダンスプログラムの「ベップダンス(*14)」、音楽イベント「ベップオンガク(*15)」、それから若いアーティストが滞在制作する「わくわく混浴アパートメント(*16)」という4つのプログラムで構成しました。

■ 混浴温泉世界 —— 4つのプログラムによる国際展

「まちなかインフォメーションセンター」というものを運営しています。そのplatform運営のための雇用創出を図って、2009年には9名の雇用が生まれましたが、2010年度の1月から新規の事業を立ち上げるため、新たに6名程度求人を行うことにしています。



キッチンダンス © 別府現代芸術フェスティバル2009 実行委員会 撮影：久保貴史



ダンサーを探せ!! © 別府現代芸術フェスティバル2009 実行委員会 撮影：安藤幸代

ンテンポラリーダンス・ネットワーク(*17)の代表の佐東範一(*18)さんをディレクターに迎え、温泉施設、公民館、商店街など、こちらもいろいろな場所でサイトスペシフィックなダンスプログラムを行いました。アートゲート・クルーズのように拠点の分散するプログラムとの連携を考えました。

具体的な企画の例をあげると、「オープン・ルーム(*19)」という企画は、築80年の公民館に子どもからお年寄り、障がい者の方までさまざまな地元の方々に参加して、コミュニティ・ダンス(*20)という手法を用いてダンスプログラムを展開しました。この中の「キッチンダンス」という公演では、主婦たちがカレーをつくることからだんだんダンスになり、一方で子どもたちは観客席でピョンピョンと飛び跳ねるダンスをしている。このように出演者と観客といった区分があいまいになり、その場にいる全員が一体となって一つのダンス作品をつくりました。

ベップダンスの別の企画、「ダンサーを探せ!!(*21)」は、京都で活動するダンスカンパニー、モノクローム・サーカ

*15
ベップオンガク
さまざまな人びとが別府に入りしてきた移民文化の象徴である別府国際観光光港と昔から人びとの精神的な拠り所であり続けている八幡朝見神社、それぞれの場所の特性を活かした音楽ライブ。2つのイベントが開催された。

「ミナトナイト」会期 2009年4月18日
／会場 別府国際観光光港 関西汽船のりば
／出演者 レイ・ハラカミ、Harp On Mouth
Saxet、ヤベミルク、INNER SCIENCE、Masaru Miharai
「アサミライブ」会期 2009年5月23日、24日
／会場 八幡朝見神社 / 出演者 OKI DUB ANU BAND、OOIOO(23日)、大友良英
山内桂(24日)

*14
ベップダンス
「INTERNATIONAL COLLABORATION」"DANCE IN BEPPU CITY" "DANCE x MUSIC"を3つの柱として、別府でしか生まれないダンスを創作し踊るプログラム。国際的に活躍しているアーティストから初めて踊る人までが参加した。

会場 ① ちのいで会館景観の湯、別府国際観光光港、platform ② ほか / 参加アーティスト ③ ジュリー・ニオシユ、岩淵多喜子、室伏鴻、ボリス・シャルマツ、星三つ (三浦宏之+星加昌紀) ほか

*13
アートゲート・クルーズ
別府市内に点在している作品を探しながら来場者は散策する。

会期 2009年4月11日～6月14日 / 会場 別府国際観光光港、platform 02/04/05/08 聴潮閣高橋記念館、富士屋キャリヤーGallery 也、波止場神社、など別府市内各所 26カ所 / 参加作家 アデル・アブデスメッド、ホセイン・ゴルバ、マイケル・リン、ラニ・マエストロ、サルキス、インリン・オブ・ジョイトイ、ジンミ・ユーン、チャン・ヨンヘ重工業

ス*22につくってもらったプログラムです。これは、商店街の中にダンスサーが隠れていて、青い風船を持っているお客さんがダンスサーを探して回るといったものです。

■わくわく混浴アパートメント

——アーティストとクリエイターが住まう場

「わくわく混浴アパートメント」というのは、戦後すぐに建てられた古いアパートにアーティストが滞在、制作し、そこで発表もするプロジェクトです。このアパートは混浴温泉世界以降も継続し、さまざまなジャンルのクリエイターが安く居住できるような仕組みをつくりました。アパートには、現在も現代美術のアーティスト、ダンスのチーム、都市計画でグッドデザイン賞を受賞した会社や、ファッションデザイナーなど8組が入居しています。1カ月の使用料を低額にし、管理や整備はベッププロジェクトが行っています。安価で短期宿泊ができるゲストルームもあり、赤字にならないような仕組みをつくっています。ここに居住するクリエイターが市街地のさまざまな空き物件にアトリエを構え、それに対して市のサポートを受けられるようなメニューをつくっていきます。さらに今後、アーティストがまちなかに作品を展開していく仕組みをつくっています。

■ベップ・アート・マンス2010

——登録型のプラットホーム型事業

現在は「ベップ・アート・マンス2010」を企画しています。2010年の11月1日から30日までの1カ月間、

さまざまな団体、地域内外の団体が別府市内の各所で開催するアート事業やアートイベント情報を登録してもらう、プラットフォーム型事業です。混浴温泉世界の実行委員会が主催者となっていますが、事務局はベッププロジェクトで、コンセプトもつくりました。ですが、今後は別府市を主催にしてこの実行委員会を通してベッププロジェクトに事業委託するような仕組みにしたいと考えています。

この企画は、アートの文脈とは全然関係なく自由にクリエイティブなことをしている個人や小規模文化団体をサポートする仕組みです。助成はしませんが、パンフレットやウェブサイトで案内をするとか、小規模の文化団体では事務局もないだろうから、受付や連絡先の窓口を事務局が代行したり、チケットが必要であれば販売の協力をします。指定会場は今のところ3カ所あり、無料で使用していただけます。今後、このような指定会場は増やしていきたいと考えています。また、民間のホテルや旅館などの遊休施設かつて旅館の住み込み従業員の寮だった建物を一棟を使ってダンスの公演会場にすることも考えています。あとは、商店街で「余っている店舗を使いたいよ」というような店舗の申し入れがあれば、無料で使える会場の一つとして、アートイベントの主催者たちに提供する、単純に言うところ、ターゲットアップの企画です。もちろん実際のイベントの運営はそれぞれの事業者がやっています。

このパンフレットへの登録にはもう一つ狙いがあったって、混浴温泉世界以降にさまざまな団体が生まれましたが、集客を見るとだんだんと落ちて来ています。例えば音楽イベントでは、お客さんが固定化してしまい、やっている人も同じ顔ぶれになっていくということがあります。こうした

*16 わくわく混浴アパートメント
市街地の古い下宿アパートで若い作家たちが会期中生活しながら、作品を展示し続けた。会期は2009年4月11日～6月14日/会場は清島アパート(大分県別府市末広町2-2)/出演者:遠藤一郎、浦田琴恵、淀川テック、吉永ジェンダー、山中カメラ、Antenna、浅井裕介ほか計36組

*17 NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク(JCDN)
コンテンポラリー系のアーティストの公演活動を支援しているNPO。JCDN設立準備室の活動は1998年から開始している。

*18 佐東範一(さとうのりかず)
1960年、北海道生まれ。JCDNエグゼクティブ・ディレクター。

*19 オープン・ルーム
別府市中央公民館(旧別府市公会堂)を使い、イギリスや日本の振付家やダンサーと地元参加者が、公民館にまつわる思い出や夢をもとにダンスをつくり、踊った。公演日:5月17日(日)、6月14日(日) 各日2回公演/会場:別府市中央公民館。コンセプト/デザイン:ローズマリー・リー。ナビゲート/出演:セシリア・マクファレン。出演:ローズマリー・リー/セシリア・マクファレン(イギリス)/北村成美(大阪/森下真樹(東京/九州全域の振付家/ダンサー、および一般の方々

*20 コミュニティ・ダンス
教育や健康、福祉、地域活性化などにダンスの力を活用しようというものである。英国で1970年代半ばから活発になってきた。



BP券

■これから——次なるアートフェスティバルに向けて

混浴温泉世界は2009年に初めて開催され、次回は3年後の2012年の開催を目指しています。最初に説明したように、僕はベッププロジェクトがマニフェストに掲げている市民主導型にこだわっています。アートという可能性によって閉ざされた場が開き、再生されるとともに、人びとに新たな気付きがおこり、魅力がおこります。これまでの事業に関わった人で、そうした意識をもった方々が自分もそこに参画したい、関わりた

活動にパンフレットに登録してもらい、より広く発信していくことを目指そうというわけです。もう一つ工夫したのは、BP（ビーピー）という金券の導入です。音楽イベントの料金が仮に千円としたら、その千円を現金で払うのではなく、このBPで支払います。1BPは100円で、6BPを一綴りに500円で購入してもらいます。これでアートイベント、展覧会、ダンスイベント、音楽イベントにも参加できます。例えばダンス公演だったら40BP、4千円が必要になります。40BP買おうとしたら金券が7綴りで42BP必要ですが、2BP余ります。その余った2BPではかのイベントに参加することが可能です。また、BPは飲食店、物販、土産物店、マッサージ店、温泉施設、さらには観光施設などでも使うことができます。

い、つくっていききたいと思いはじめています。「別府でしかできないやり方を見つけていこう。地方都市で、より質を高めていく方法を見つけていこう」ということに気付いた方々が一つひとつ積み重ねてアートフェスティバルを開催しているのです。次回に向けてシンポジウムを開催し、ここでまずは前回のデータなどを見つめ直し、さまざまな方々から他都市の事例紹介のプレゼンテーションをしていただき、毎日円卓会議を開いて、そこに参加する人たちとともに、次のフェスティバルを立ち上げていこうと考えています。

*21
ダンサーを探せ!!

坂本公成+森裕子 (Monochrome Circus) がナビゲーターとなり会期中の土曜日に商店街の至るところでダンサーを出現させたプロジェクト。「別府商店街ダンス化計画」ダンサーを探せ!!」会期4月18日、19日、5月2日、5月3日/会場 国際通りソルパセオほか

*22
モノクロームサーカス (Monochrome Circus)

1990年に設立。「身体をめぐる／との対話」をテーマに国内外で活動を続ける。

第4章 ●「まちづくり×アートプロジェクト」

Case II

あいちトリエンナーレ

——長者町プロジェクト

吉田 有里

Contents

- 長者町の概要——まちづくりが活発な繊維街……………8
- 2009年に開催したプレイベント
——トリエンナーレを知ってもらう……………8
- 2010年のトリエンナーレに向けた準備
——会場探しとトリエンナーレスクール……………10
- 作品とまちの人びとの関わり方
——新たなコミュニティの発生……………11
- あいちトリエンナーレを支える人びと
——2013年に向けて……………11

■長者町の概要——まちづくりが活発な繊維街

「あいちトリエンナーレ2010（*1）」の会場は、主に愛知芸術文化センター（以下、芸文センター）、名古屋市美術館（以下、名古屋市美）、納屋橋会場（元ボーリング場を改装した施設）と長者町地区の4エリア、それから名古屋城と大須地区でもプログラムを行いました。私は作品をまちなかで展開することに特化した長者町地区でのプロジェクトを担当しています。名古屋駅から1駅の都心にあり、

平日は2万人くらい働いています。夜や休日は、400人ほどしか住んでいないまちです。

今回は「都市の祝祭」をテーマに掲げていましたので、まちなかで作品を見せるエリアを選定する必要がありました。長者町が選ばれた理由は、愛知県立美術館（愛知芸術文化センター内）と名古屋市美という二つの美術館のちょうど中間地点であるということ、それから会場に使えるようないくつかの空きビルがあったことです。長者町は、江戸時代には城下町として栄え、戦後は東京の日本橋横山町、大阪の船場井池筋と並ぶ日本三大繊維街の一つとして発展しました。現在は繊維業界の不況の波にさらされながらも、問屋が撤退したあとの空きビルを若い人を呼び込むテナントビルとして再生するなど、まちづくりが活発なまちです。今回、空きビルは「まちづくりのために」とオーナーの方から無料で貸していただいています。

■2009年に開催したプレイベント
——トリエンナーレを知ってもらう



長者町繊維街

2010年のトリエンナーレについて詳しく紹介する前に、1年前にプレイベントとして長者町と協力して開催したプロジェクトをお話します。長者町でトリエンナーレが開催されることが決まった2008年から、まちの人たちにキュレーターチームが交渉に

*1
あいちトリエンナーレ2010
愛知県名古屋市中区で「都市の祝祭」をテーマに開催された。国立国際美術館館長の建島哲が芸術監督を務めた。会期は2010年8月21日～10月31日／会場は愛知芸術文化センター、名古屋美術館、長者町会場、納屋橋会場、名古屋城、オアシス21、中央広小路ビル、七ツ寺共同スタジオなど。



トーチカ《PiKAPiKA》2009



浅井裕介《室内森／粘土神》2009
撮影：山田亘

行きましたが、理解されず非常に難航しました。まず、「トリエンナーレ」といってもまちの人たちはそれが何を意味するのかわからないですし、現代美術は見たことがないとおっしゃいます。それで、一度まず小規模な展覧会をイベントとして行ってみるようになりました。それが2009年10〜11月まで1カ月間行った、「長者町プロジェクト2009（*2）」です。9組のアーティストを12カ所の会場を使って展示をし、主にまちの人たちに参加をしてもらうことのできる作品を取り入れました。

いくつか具体的な例をご紹介しますと思います。「PiKAPiKA」という光の落書きを手法としているトーチカ（*3）は、参加者と一緒にワークショップで作品をつくりました。長者町は、子どもが6人しか住んでいません。ですので子ども向けワークショップではなく、経営者や働いている方々向けに企画してもらい、参加者を募りました。浅井裕介さんは、壁画をまちの中に描きました。「壊すのを待つだけの空きビルだから好きなようにやればいいよ」というオーナーも何人かいらして、壁画すべてを使って描く



KOSUGEI-16《長者町山車プロジェクト やわらかい山車》2009

など、自由な制作ができました。KOSUGEI-16（*4）は山車（*5）を制作しました。実は長者町では10年前から毎年「あびす祭り」という祭りをしていますが、自分たちでは山車は保持しておらず、御神輿も担ぎ手もよそから借りて来てお祭りをしていました。その話を聞いてKOSUGEI-16は驚き、「それなら私たちがつくりますよ」と、2010年のあいちトリエンナーレに向けた2年間で、戦争で焼失してしまった長者町の山車を再現するプロジェクトを始めました。繊維街なので不要になった布がたくさんあり、その布で「やわらかい山車」という山車をつくりました。

実は10年前から長者町のまちづくりはまちの人が自ら行っていました。空きビルが増えて風俗店が2店舗入ってきたことに危機感を覚え、空きビルをリノベーションして若い経営者に貸すようなプロジェクトを基盤として始めたようです（*6）。まちづくりの専門家のNPO拠点と大学のサテライト教室があるようなまちです。そこにアーティストが滞在し、作品制作をしていく過程をまちの人が目にするので、正体不明の「トリエンナーレ」に対して少しでも理解を得られるのではないかと。2009年はまちの人から素材をもらったり、場所を借りたり、制作を公開したり、作品の説明をしたりすることで、まちとの対話が生まれ、いろいろな人が協力をいただき、交流が生まれました。

*2 長者町プロジェクト2009

あいちトリエンナーレ2010に向けてのイベント。会期2009年10月10日（土）〜11月15日（日）/会場1名古屋市中区錦二丁目を南北に走る長者町通を中心とした地区 / 参加作家 浅井裕介、KOSUGEI-16、トーチカ、山本高之、石田達郎、川見俊、青田真也、齊と公平太、Jim Owenen。

*3 トーチカ (TOCHKA)

ナガタケシとモンノカズエによるクリエイティブユニット。多くの参加者とともにオンラインで光の軌跡を描き、それをつなげる映像作品《PiKAPiKA》で各地で活動。2006年オタワ国際アニメーション映画祭特別賞受賞。2008年、世界最大の短編映画祭「クレルモンフラン国際短編映画祭」のLabo部門にてグランプリ受賞。

*4

KOSUGEI-16（こすげいちのじゅうろく）土谷享、車田智志乃の2人によるアーティストユニットとして2001年から活動。アートが身近な場所で生活を豊かにしていく存在として成立することを目指し、参加者同士、あるいは作品と参加者の間に「もちつもたれつ」という関係を生み出す仕掛けをつくる。

*5 山車（だし）

祭礼のときに引いて練り歩く屋台。

*6 あびすビルプロジェクト

まちの活性化事業として始まった、長者町地区のリノベーションプロジェクト。ファッションのメッカを目指し、2002年にPART1が竣工。現在は3棟あり、衣料店以外にも雑貨店や飲食店などさまざまな店舗が入っている。

2010年のトリエンナーレに向けた準備 ——会場探しとトリエンナーレスクール

2010年のトリエンナーレの長者町の展示は、2009年に開催した長者町プロジェクトの3倍の規模の展示が発案されました。空きビルもそこまで多くないので、とにかく会場探しから始まりました。毎週のようにまちの人と会議をして、空きビルをどのように交渉をして借りるかといった戦略をたてていきました。長者町は繊維街としては戦後栄えたまちなので、2〜3代目の社長が多く、彼らは小さいときからこのまちで育っている人たちです。そのためコミュニケーションが密であり、織物共同組合に大体の方が所属していて、その組合の会議で提案すると、おおよそ話が通りました。そうしたコミュニケーションが密なまちのスケールが、今回仕事を進めやすかった点です。会場候補として挙げたビルのうち90パーセント近く借りることができました。KOSUGEI-16はとても大きな山車をつくるため、広い制作場所が必要でした。そこで繊維街特有の建物で「荷さばき場」という荷物をさばくための広いスペースを持つ建物に目をつけました。そこは2010年の5月で取り壊しが決まっていたが何日も嘆願に行き、またまち一番の有力者を連れて行って交渉し、あいちトリエンナーレの閉幕日の10月31日まで工事を延期してくれることになりました。西野達(★)の作品が設置された場所は、数年空き地となって放置されているところを、期間中8日間だけ貸していただけないかと交渉しました。長者町で空きビルが増えていく理由は、家族経営をしていた事業主が一つのビルを1〜2階を商売に、3〜4階を住居として使っていたため

です。つまり、テナントビルではない構造になっているためビル1棟貸しの需要がなく、次の借り手が見つからず、そのまま放置されているか、壊して駐車場にするという選択肢になってしまっているのです。

会場探しと並行して、ワークショップをしたり、地域の方にトリエンナーレのことを知ってもらうため、アーティストを呼んだり現代美術の話をしたりしました。それから、愛知県内で活動をしているギャラリストや大学の先生を呼んで「トリエンナーレスクール」という教室を空きビルで行いました。ときにはほかのスタッフと一緒に長者町の神輿を担ぎにもいきました。

オープンの3カ月前の5月の段階では、まだ決定していない会場がいくつかありました。テナント募集中の場所を無料で借りたいとお願いしていたので、ほかに借り手が決まれば話はなくなりません。「5月末まで借り手が出て来なければ貸すよ」というぎりぎりまで待たなければならぬ会場候補地が多かったのです。



トリエンナーレスクール 西野達アーティストトーク

しかし、まちが一体となってやっていることと、長者町をPRするいい機会であることを、まちの協力者の方々が熱心に説得してくださいました。まちづくりNPOの拠点があり、あいちトリエンナーレと組んで提案型事業をしているので、そのスタッフたちとまちの社長たちがオーナーたちの説得に協力してくださいました。

*7
西野達(にしのだ) 1960年、愛知県生まれ。武蔵野美術大学卒業後、1987年、渡独。ベルリン在住のアーティスト。

■ 作品とまちの人びとの関わり方
—— 新たなコミュニティの発生

多びす祭りです。練り歩きを行う、KOSUGE1-16の《かたい山車》は、「長者町織維街」と書かれたアーケードよりも高さがあって、このアーケードをくぐるのに山車の2階の部分を下げながら進まねばなりません。主に経営者の方たちが山車をひきますが、彼らは他人から指示を受けることに慣れていないため、始めは全く山車が動きませんでした。山車は男性が10人もいれば簡単に動く重さですが、サイズが大きいのので意思の疎通が図れないとうまく引くことができません。そこで「これは練習しなければ」ということになり、2週間に一度は練習をしています。今ではコミュニケーションがとでもスムーズで、こうして新たに若手社長たちのコミュニティが生まれています。

それから美術館や長者町の室内の会場が閉館したあとの19時以降も見ることで、夜間のみ鑑賞できる作品を展示することによって、長者町に夜も人が戻って来る仕組み



KOSUGE1-16 《長者町山車プロジェクト かたい山車》2010 撮影：石田亮介



浅井裕介 《ビッグハンド》2010

みをつくっています。このために、機材を雨や台風から守ったり、電源を近隣のビルから確保したり、街灯に仕掛けをしたりと、手間や苦労もありますが、都市は深夜も動いているので、今回の「都市の祝祭」のテーマにも合わせた重要な特徴の一つでもあります。結果として、夜も長者町に人が増え、飲食店にも人が入ってきたそうです。

■ あいちトリエンナーレを支える人びと
—— 2013年に向けて

最後に、あいちトリエンナーレを支えてくださっている方の話をします。長者町周辺付近だけではなく、会場付近の所要所にはマゼンタ色のTシャツを来て道案内をしてくださっている方々がいます。また、まちなかをピンク色の衣装を来て練り歩きながらPRをする部隊もあります。実はこれらは、トリエンナーレの予算とは別で、国の緊急雇用対策費を使っています。草間彌生さんデザインのトヨタのプリウスを運転する人たち、道を案内する人たち、ベ



草間の水玉プリウス、トリエンナーレPR隊、LOVEちくん



トリエンナーレベロタクシー

ロタクシー(*8)を運転する人たちはトリエンナーレとは別予算なのです。

ほかにもサポーターズクラブ(*9)のカフェも緊急雇用対策費でつくりました。現在も次回開催予定の2013年に向け、トリエンナーレのサポーターを募集しています。私たちスタッフが空きビルで開催していたトリエンナーレスクールも、サポーターズクラブに委任し、現在も続いています。日に日に入場者数は増え、トリエンナーレ全体では目標の30万人を突破することができました(*10)。

トリエンナーレ終了後、長者町の人たちの熱意で、長者町アートリアル実行委員会という組織が結成されました。まちが自主的に継続して「アートのまち」として「まち×アート」を日常化していく取り組みを仕掛けていくことを宣言し、主な活動としては、KOSUGE16の山車の保存や、アートイベントの自主開催などを目指しています。

トリエンナーレ事務局も、2013年への開催に向けて、長者町に拠点となるようなスペースをまちと協働で立ち上げ、イベントやスクール、アーティストの制作などの事業を引き続き行う計画、準備をしています。私も拠点づくりに関わって名古屋に残り仕事を続けています。

*8
ペロタクシー

高性能な自転車タクシー。

*9
サポーターズクラブ

あいちトリエンナーレを応援する「LOVEトリイズ」のこと。主な活動としては、たまり場(ATカフェ)、アート講座(トリエンナーレスクール)や情報を発信することがあげられる。ボランティアと異なり、トリエンナーレを応援するさまざまな活動を一緒につくり上げていく中で、次回トリエンナーレにつながるような人的ネットワークづくりができることを目指している。

*10
最終的には57万2千人。

第4章 ●「まちづくり×アートプロジェクト」

Discussion

まちへ入り、人とつながり、
プロジェクトを展開するには

● ゲスト 山出淳也、吉田有里

● 発言者 熊倉純子、森司、菊地拓児、永尾真由ほか

Contents

- BEPPU PROJECT を始めたきっかけ 13
- プロジェクトは「作品」か 14
- まちとの関係づくりのために——長者町の場合 15
- プロジェクト予算について 16
- まちとの関係づくりのために——別府の場合 17
- NPO のあり方 18
- それぞれのまちの印象 19
- BEPPU PROJECT の評価と人材育成 21
- ホストとしてのプロジェクトへの参加 22
- まちの協力 24
- アートプロジェクトの複合化について 25
- 長者町による長者町プロジェクトに 26
- これから 26
- 土地の証券化を目指す BEPPU PROJECT 26

■ BEPPU PROJECT を始めたきっかけ

山出——まず BEPPU PROJECT (以下、ベッププロジェクト)

クト) を始めた前提をお話しします。2004年、当時私はフランスにいましたが、ウェブ上に掲載された前観光庁長官の本保芳明(※)さんの「今、別府が面白い」という内容の記事が発端です。その記事を読んで驚きました。実は、別府は路地裏散策の発祥地であり、お客さんがたとえ一人でも毎日ツアーを出していて、一人のお客さんにガイドが2人という状況もある。そう書かれていました。私は、まさかと思い、フランスから別府市役所へ国際電話を掛けて確認をしたほどです。本来、別府は、今でこそ朝食なしやビジネスプランがありますが、通常はそうした一人に2人のガイドがつくような贅沢なプランはないです。一人当たり2、3畳という計算で6畳間に2、3人泊まらせる宿がほとんどです。

熊倉——かつての大型社員旅行がそうでしたよね。湯布院や黒川温泉のように個人客向けに切り替えて成功した温泉地が多いのに対して、別府や熱海はいつまでも団体客が、大広間で宴会をするというスタイルが多く残っている状況ですね。



別府の街並み ©別府現代芸術フェスティバル2009実行委員会 撮影：草本利枝

山出——そうですね。それは今でも変わっていませんが、中でも記事に書いてあったようなことをやっている人はいるんですね。僕は単純に「この人たちに会いたい」と思いました。そして、欧米のアーティストが

*1
本保芳明(ほんぼ・よしあき)
1949年、北海道生まれ。初代観光庁長官。

別府を見たら、どういう作品をつくるんだらうというようなことを考えて、その風景を僕はどうしようもなく見たくなったのです。それを何カ月も毎日のように考えて、実はそのままヨーロッパに残る予定を変更して、2004年の10月、別府に帰りました。

熊倉——「まちなかでアートフェスティバルをやる」という意気込みで帰ってきたわけですね。

山出——いや、「まちなか」とか「アートフェスティバル」とかは考えていなくて、最初は、ドクメンタやビエンナーレがモデルでした。スペースがしっかりとあり、こういうキュレーターが入れば面白くなる、というイメージでした。しかし、果たしてその「面白い」って何だろうと考えたんですね。

■プロジェクトは「作品」か

参加者A——山出さんは、ベッププロジェクトのプロデューサーですが、アーティストでもありますよね。ベッププロジェクトは、ご自身の中では作品という位置付けなのでしょう。また別府以外の場所でのアートプロジェクトの開催を考えることはありますか。

山出——2007年、ジャン・ルイ・ボナン（*）と話をしていたとき「これからアーティストとしてどうするのか」と聞かれ、「作家業はしたくないわけではないが迷っている」と答えました。そのときに言われた一言は「お前のア

ーティストとしての職場はどこだ」。その言葉にドキリとしました。アーティストとして、マーケットやコレクターに作品を売ることや美術館で展覧会するのがアーティストの仕事だと思い込んでいた自分に気がつきました。

アートは目的ではなく、自分が知りたいことや考えたいこと伝えたいことなど、あらゆる表現活動なのかもしれないと思いました。それならば、美術館で仕事をするだけがアーティストではないとそのときに強く自覚しました。美術館での仕事の依頼はいまでもありますが、お断りすることがほとんどです。

また、ベッププロジェクトは私の作品ではありません。プロデューサーとしての責任があります。それはディレクションとスタッフの成長です。何かと何かをつなげることで、創造性や可能性を生む場づくりが自分の仕事かなと思っています。

別府以外のプロジェクトを頼まれることもあります。お手伝いできることはしているし、社団法人やアート系のこともあります。ただ、私は別府のまちづくりがしたいわけではありません。アートに何らかの価値が生まれて、創造性と可能性が生まれていく場、それをしっかりとつくっていききたい。それが前提にあります。

熊倉——ベッププロジェクトを山出さんの作品ととらえることについてですが、一般論的にはミュージカルの舞台がプロデューサーの作品であり、映画が監督だけではなくプロデューサーの作品といわれる場合もありますよね。ただ、美術の文脈で「作品」と言われるのは非常に危険です。

近代美術史という学問が扱ってきたのは、個としてのア

*2
3頁、*3を参照

アーティスト、表現者の作品でした。作品は、あくまで作家個人が100パーセント自由に発想して制作したものと定義されます。作品が社会的な文脈の中から生まれるとしても、あくまで一人のアーティストがその社会の中でどういう立ち位置にいたのが問題にされます。

それと同じように、美術という文脈で「作品」という言葉が意味するものは、厳密なもので安易に使うべきではないと思います。21世紀は表現と社会の関係、作品という概念を再構築しようとしているところだと思います。アートプロジェクトにおける「サイト・スペシフィック」は単に空間のことを意味するのではなく、ある社会的な環境そのものと考えざるを得ません。特定の地域や社会に関わっていくわけですから、個人の表現が社会に対峙するという近代的な作品の概念は必ずしも通用しません。なので、私は安易に山出さんに「あれはあなたの作品ですね」と私は言いたくないのです。でも非常にアーティストティックな発想のプロデューサーだし、山出さんの場合、コトをまわしていくときのスピード感は特にアーティストに特有なものが氣がします。

■ まちとの関係づくりのために——長者町の場合

森——吉田さんの場合は、行政主導で資金集めの苦労はなかったと思いますが、現場へ入ると、まず人間関係を築かなければならないし、まちの人とアートの関係もつくらなくてはいけないと思います。大きなプロジェクトを成功させるための、小さなプロジェクトや日々のプロジェクトをたくさん開発したと思います。その辺のエピソードをお伺

いしたいです。

吉田——まず2009年の4月に、建島哲（*3）さんから「まちで走り回ってくれ」と言われて、初めて長者町へ行きました。しかし、まちの人のほとんどは経営者の方方で、始めは「それは儲かるのか」という反応でした。「全く儲からないけれども、こういうことをやってみたい」と話合いをして、会合に何度も出ました。コツコツと毎日長者町に通い、いろんな人にあいさつをしました。

それから、長者町のプロジェクトを2009年に開催したときは、「ドキドキ・デート・プラン」という、土地の所有者のおじさんたちと展覧会を1対1でまわるガイドツアーをしました。「何をやっているのかわからない」といつも言われていたので、アーティストの制作現場、空間の使い方方一人ひとりに説明をしながら、まわりました。これを会期中に何十人にも行いました。

初め、私は長者町で「おねだり姫」というあだ名が付いていたんです。いつも「場所を貸してください」と言っ

まわっていたからです。途中からは「たかり屋」。開催直前は「ヤクザ」になりました（笑）。

熊倉——直接的な経済効果としては儲からないことは確実ですよ。その辺りは、交渉の際、どのように解消していったんですか。



あいちトリエンナーレ長者町会場の様子

*3 建島哲（たてはた・あきら）
1947年、京都府生まれ。2005年〜2010年、国立国際美術館館長。2011年1月より京都市立芸術大学長。2010年「あいちトリエンナーレ2010」芸術監督を務めた。

吉田——そうですね。特に長者町は問屋街なので、一般の人が増えたところで全く売り上げは関係ありません。ですが、このまま繊維の商売だけをやってもまちが衰退していくので、どうにかしなければいけないと、まちの人は気付いていました。まち一番の有力者が協力すると言ったので、ほかの方も「あの社長が言うなら」と、徐々に心を開いてくれました。

森——その、まち一番の有力者はどの辺りから乗り気になったんですか。

吉田——意外と最初からでしたよ。「何でもやってみろ」という人だったので、毎日毎日、会いに行き、美術に限らずいろいろ話をしました。それから、よそから来たというのも結構可愛がられるポイントの一つだったと思います。「東京からわざわざこのために来ているんだから、すごいことに違いない」とみなさん言われました。

熊倉——よく言われる「よそもの・ばかもの・わかもの」ですが、まちには誰から順番にあいさつをするかという厳しいルールがあり、その順番を間違えると大変なことになります。意外と「よそもの」は利害関係がないので、誰にでも突撃できますよね。それに加えて「わかもの」だとまちの人たちが気兼ねなく叱れて、仲良くなるのでしょいうね。長者町のおじさんは、その「ドキドキ・デート・プラン」を面白がってくれましたか。

吉田——制作風景を見せると、アーティストに対して情が生まれ、「何をつくっているかよくわかんないけど一生懸命やっているからいいやつだ」という反応でした(笑)。アーティスト本人が作品についても話すと少しずつ理解してもらえます。もちろん「わかかんねーな」という人も多かったです。けれども最終的には、作品がまちのなかにあるってことは面白いんじゃないかと、傾いてくれました。

■プロジェクト予算について

森——少しお金の話を聞きたいなと思います。あいちトリエンナーレは、最初の予算が13億6千万円と聞きましたが、長者町エリアはそのうちのどれくらいですか。

吉田——長者町エリアは、アーティストの制作費で2500万円ぐらい、会場の設営費で1500万円ぐらいです。広報費や人件費は別ですね。

森——長者町は、企画の規模を2009年に比べて3倍にしたというお話でしたが、実際に3倍の規模にするのは、運営をまわす側としてはいかがでしたか。

吉田——やはり、まちなかで展示をするにあたって、名古屋市立美術館と愛知芸術文化センターと同じぐらいのボリュームで見せたかったので、角を曲がれば作品があるようにしなくてはいけないうねと私も考えていました。2009年のイベントでは、やはり「まちなかでやっている」感が寂しかったとまちの人も感じていました。ですので、

2010年に向けては展示する場所を必死で探しました。イベントのときの予算は700万円弱だったので2010年の予算規模は5倍ほどですが、会場は無償で提供していただきました。

森——長者町エリアに関わったスタッフの数はどれぐらいですか。

吉田——アーティスト26組に対し、キュレーターは5人です。それから施工のスタッフが5、6人。長者町専門の担当は私だけです。ほかのキュレーターは芸文センターの作家を抱えていたり、名古屋市美の作家も担当しています。

森——山出さんの方は人件費がどれぐらいで、事業費がどれぐらいですか。

山出——5千万円のうち、毎月給料が出ていている人件費が年間で2千万円ちょっとくらいですね。

■まちとの関係づくりのために——別府の場合

熊倉——山出さんほどのように別府のまちに入っていたのですか。

山出——2004年の10月に大分に帰って来て、2005年の1月までリサーチをしていました。大分に帰ったときに別府に住んでいる知り合いは一人しかいなかった。全く人間関係がわからない状態でしたので、まちの会合や商工

会議所青年部に行ったり、個人的にアポイントをとったりして、どういう関係かというのを調べました。そのときに徹底したことは「名刺を持たない」ということでした。先方の手元に自分の名刺が残ると動きがとりにくくなると思っただけです。

また、僕は別府に生まれたのでもなく、今でも住んでいません。おそらく今後も住まないと思います。狭いまちなので、利害関係を含めて、一步線を引くことにしています。スタッフは、みんな別府に住んでいますけどね。

熊倉——初め、現代アートはわからないと言っていたまちの人たちが、突然、現代アートファンになるわけではないと思うのですが、どのように少しずつ変わったのですか。まちの人はどのような価値を見出しているのでしょうか。

山出——先ほど吉田さんが、アーティストの制作風景を見てもらうというお話をされましたが、ベッププロジェクトにも同じような話があります。

わくわく混浴アパートメントの大家さんには2008年の11月からアプローチをしたのですが、大家さんは80歳くらいで、もう足も悪いし、貸したくないと言われました。それから何度も通って口説き、借りられることになりました。結果的にはアーティストと仲良くなった大家さんは、昔のにぎやかなアパートに戻ったと喜んでくれ、元気になりました。

それからアパートにちよくちよく来るおじさんがいます。若いアーティストだなんて、怪しい。酒を呑んでいるんじゃないか、いやクソリをやっているんじゃないかと、偵察

に来ました。すると、若者がみんな一生懸命やっているのを見て、最終的には会期中毎日、アパートへお米を届けるようになったんです。終わってからもずっと彼らに提供し続けています。成果物だけではなく、制作中、進行形を見てもらうのは、非常に重要だと思います。

森——そうしてどんどん人を巻き込むことはホワイトキューブではなかなかできないから、まちなかでプロジェクトをするときの一つの手法かもしれません。「わらしべ長者」みたいに可能性が開けていくような手法なんですね。

■ NPOのあり方

熊倉——別府は始めにNPOを立ち上げられましたよね。これは日本のアートプロジェクトの中でも新鮮な形だと思います。これまでは実行委員会形式で始めて、活動開始後5、6年経ってからNPOにする場合が多かったと思いますが。

山出——ベッププロジェクトについては、最初は違う形も考えました。でも一つ理想があって、関わり方と想ったら誰でもそこに入れるという形にしたかったです。それをしっかりとっていったかったですし、会計的にもきれいにしたかったというのも当初からありましたから、NPO法人にするのが一番近いと思いました。ただ、今の僕の発想だとNPOではない形の方が本当はやりやすくて、できれば来年度中にもう一つ法人をつくらうと考えていて、それは株式会社です。その次にまちを動かしていくファン

をつくりたいので、そちらはハードルの高い財団法人を考えています。

熊倉——NPOってというのは、山出さんのような行動力と情熱と幅広い視野みたいなものがないと、やっても面白くないと思います。助成金をとって運営するルーティーンから抜けられないNPOが多い中で、同じまちの中に、オンパク(*4)のような自分たちの創意工夫で、全国や世界に活動を輸出しているNPOがいるのはすごいですね。

山出——自分が思い描いた風景を見たいか、見たくないかということだと思います。みんなが同じ風景を見たいわけではないので怒られますが、それでも前向きなのは、そう思っているからだだと思います。

NPOは、発想自体はソーシャルベンチャー、社会起業家に近い存在だと思います。ただビジネススキームをNPOの枠にすべてあてはめようとすると首をしめるといっては経験上感じました。NPOはミッションありきの存在ですが、もとのミッションが

ずれていくのがNPOっていうのはすごく起こりやすいです。

熊倉——NPO的志向のアート好きな人が集まると、ややもするとコミュニティ・アート(*5)から発想が広がらない。もっとダイナ



わくわく混浴アパートメント ©別府現代芸術フェスティバル2009 実行委員会 撮影：久保貴史

*4 オンパク
別府八湯温泉泊覧会のこと。2001年に別府市で始まり、温泉を核とした地域活性化を目的にしている。現在では、オンパク手法を利用した取組が全国各地で実施されている。

*5 コミュニティ・アート
地域コミュニティから発信するアート、という理解のされ方が一般的であるが、「コミュニティ」の定義は国やその歴史的背景から一様ではない。イギリスでは「市民参加型のプログラム」であり「プロセスを重視する」集団的な創造性による表現活動のことを指している。

ミックな発想をもたないと、社会的起業は無理ですよ。

山出——最近うちのスタッフにも言っているのですが、家族風呂に入るなよってことです。混浴って言っているのだから混浴に入ろうってことです。家族風呂じゃ駄目なんです。家族風呂を否定するわけじゃないけれど、気の合った仲間たちとやるのは、楽しいシラクなんです。でも、私たちが目指しているのはアートだけでなく、生活、社会未来、世界……。ジャンルとしてのアートではないんです。「混浴」だということですね。

熊倉——混浴温泉っていうのは、本当の温泉かもしれないし、アートかもしれないし、いろいろわき上がって来る創造的なものだととらえてもいいですね。

山出——そうですね。でも、タイトルは芹沢さんが名付けたのですが……(笑)。

■それぞれのまちの印象

菊地——最初の段階で、吉田さんはまちにどのような印象を持ち、どのような可能性を感じられたのでしょうか。例えば、このまちならこんなことができるかもしれないと感じたことがプロジェクトへ反映しましたか。

吉田——私は、横浜のBankARTで5年間働いたあと、初めて名古屋へ行くことになりましたが、それ以前に長者町は会場として決まっていた。最初に長者町へ行ったら

きにまちの会合に出席しました。そこでまず、越後妻有アートトリエンナーレ(*6)や横浜トリエンナーレ(*7)の事例を挙げて、長者町でもトリエンナーレの準備を進めていきたいと思えます、という主旨のことをお話したのが最初です。

まちの印象は独自の景観があり、昭和の雰囲気を残す建物もいくつもあります。建物は、昭和30年代辺りに建てられた築50年前後のものが多く、また繊維街特有の棚がつくりつけてあるものや、住居部分が残っている建物もたくさんありました。アーティストが滞在しながら制作をするこ

とで、面白い展覧会になるのではないかと思わせる魅力的な建物ばかりで、建物とまちのスケールから、一気にトリエンナーレのヴィジョンが見えたような気がしました。

長者町は、約100メートル四方の街区が4×4で16街区並んでいる小規模なエリアなので、そこに作品を密集させるのは非常に明解ですし、運営もしやすいことから、準備段階からイメージが明確に描けました。

菊地——山出さんはご出身が大分市ですが、直接の地元ではない別府はどうでしょうか。

山出——別府は日常的に行く場所ではなく、ハレの場という感覚が自然とありました。30年ほど前、盆正月に親戚たちと一緒に別府の



長者町繊維街

*6 越後妻有アートトリエンナーレ
正式名称は「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ」。3年に1度、越後妻有地域(新潟県十日町市・津南町)の里山で展開される国際芸術祭。2000年に第1回が開催され、以後2003年、2006年、2009年に開催。総合ディレクターをアートディレクターの北川フラムがつとめる。

*7

横浜トリエンナーレ
横浜市で3年おきに開催される現代美術の国際展覧会。第1回(アーティスト・ディレクター=河本信治、建島哲、中村信夫、南條史生)は2001年、第2回(総合ディレクター=川俣正)は2005年、第3回(総合ディレクター=水沢勉)は2008年。第4回(総合ディレクター=逢坂恵理子、アーティスト・ディレクター=二木あき子)は2011年8月に開催予定。

旅館へ泊まりに行ったことがあります。その頃の別府は非常ににぎやかでした。たぶん僕らが別府のまちが本当ににぎわっている頃を知っている、最後の世代だと思います。夜はご飯を食べにいこうとレストランへ行き、小学校低学年の僕たち兄弟や従姉は母親に手を引かれて帰るのですが、親父たちは向こうのネオンがきらめく界隈へ消えていったのを覚えています(笑)。夜の別府はまさに歓楽街で、クラクションが鳴ったり怒鳴り声が聞こえたり、いきなりおばちゃんの顔が目の前に出て来て、ふと見ると胸ポケットに花が刺さっていたりして、小学生ながらおっかないなあという印象がありましたね。それは北海道のすすきのや歌舞伎町でも同じなのですが、唯一違うのは別府には浴衣があったことです。別府にいる人たちは基本的にみんな浴衣を着ていて、洋服を着ている僕らが逆に恥ずかしいぐらいなんですよね。でも今は全く違います。歓楽街的な要素を残しつつ、右肩下がりに降りていくような感じがしていますね。

大げさに言うと、別府は僕らの世代の自分の人にとって、アイデンティティの一部になっているんですよね。子どもの頃は「いつかあの場所に戻りたい、行ってみたい」とずっと思っていましたね。別府は光っていて輪郭がぼやけているような場所だったのですが、それがどこかしら乾いて土ぼこりが舞っているような印象に変わりました。

森——長者町の経営者のお父さんたちも、商い的におそろく同じような気分なんでしょうね。

吉田——そうですね。大きな会社だけが残っていて、家族

経営の店はどんどん廃業しています。ですが廃業といっても土地を持っていたりするので、そのまちに住んで店のシッターを下ろしているだけ、という状況です。

森——シャツターが閉まっている状態は、まちの気力を落としますよね。シャツターは開けるべきですが、開けるために譲るのは面倒。長者町の場合もそうした困難があるのではないのでしょうか。

山出——長者町にある会社は、大体創業何年目ぐらいかわかりますか。

吉田——戦前から創業している会社もありますが、大体戦後すぐでしょうか。やはり戦後が一番栄えていたようです。長者町自体は戦時中、空襲で焼け野原になりました。

菊地——別府は戦災で焼けずに残っていた場所ですよ。

山出——そうなんです。別府は旅館やホテルのオーナーで、3代前のお墓が別府にある人は非常に少ないです。本家だけでいうと、あれだけホテルが多いにも関わらず、僕が知る限り一人だけです。別府は1924年(大正13)に市制が施行されているのですが、大体その頃から営業されている旅館もあります。つまり、別府はよそ者のまちということです。その頃から少しずつ観光地化されていきました。

1911年に、四国から別府へ来た油屋熊八(*8)が別府を観光地としてつくっていきます。地獄巡りや湯布院も、

*8
油屋熊八(あぶらや・くまはち)
1863年、愛媛県生まれ。1935年没。
米相場で財を築いたが、日清戦争後に破産し、
1871年に別府に移住し再起を図る。19
11年に亀の井旅館(現在の別府亀の井ホテ
ル)を創業するなど、別府の観光開発に尽力
を尽くした人物である。

その人たちが考えたものです。30年前の印象からすると、湯布院はいかにも田舎くさい場所だったんです。隣町に住んでいたから分かりますが、昔は別府が表の顔でした。それがいつの間にか逆転したんです。

菊地——よそ者のまちという感覚で言うと「来る者拒まず、去る者追わず」の最たる場所の一つが炭鉱町だと思えますが、別府もまた、もともとまちの人の感覚としてよそから人が来ることに対してそれほど違和感がない場所だったのでしょうか。

山出——独特のホスピタリティはあります。必ずしもお客さんとして扱っているわけではないので、非常に接触の仕方が近いんです。観光地の温泉は地元の人には値段が高いかから入らないのが普通ですよ。しかし、別府は公共温泉で地元の人が管理する場所がたくさんあります。基本的に、公共温泉の2階は公民館になっていて、コミュニティの拠り所でもあるし、観光客が来る場所に地元の人もいるので、非常に関係性は近いです。

その独特の距離関係と受け入れる独自のホスピタリティ、その近さがいいですね。それから、別府に集まって来る人たちはみんな、すねに傷を持っていたと聞きます。ある時期、旅館では誰でも住み込みで働けていました。旅館は人手もいるし、「理由はいろいろあるから」と受け入れられていた風潮の名残が今でもあるかもしれません。

■ BEPPU PROJECT の評価と人材育成

森——山出さんは、プロジェクトをまわす立場として今から非常に重要に時期ですよ。さらに前進するために、句読点を打つという意味で、評価をする段階ですよ。その評価はどのようにされていますか。

山出——もちろん、プロジェクトごとしっかりと報告書をつくりまします。それから直接の経済効果として、別府市外のメディアへの露出も金額換算します。それとは別に、経営上、人件費などを含めた決算書もつくっています。

私はかなり急いでまわしているので、無理も出ていると思います。NPOの規模を大きくしようとしているわけではないですが、会社の経営的には、あまりうまくいっていないと思っています。プロジェクト的な評価としては、集客が非常に少なくても、次につながるかどうかを最大の評価としています。

例えば、「貸間」を語源とする、「KASHINIA(カシマ) (*9)」というレジデンスプロジェクトをしています。これはアーティストがまちなかにある期間滞在をして、制作をします。レジデンスは集客には全くつながりませんが、実は、彼らが毎晩飲んだりする中で、地域のプロジェクトに対する突破口を開いてくれることもあります。

大学でアートマネジメントの勉強をされている方も多いでしょうが、その人たちが本当に働ける場所があるのかというのを考えると、ベッププロジェクトは、小さくても現場があるので、しっかりと守っていかなくてはいけないと思います。

*9
貸間(かしま)

別府独特の食事無し素泊まりの温泉旅館のシステムのこと。

永尾——事務局の人材育成の話をもう少し伺いたいと思います。事務局で関わっている若い方は2005年から地元で働き始めたわけですが、山出さんとしてはどう育ってほしいのか、ヴィジョンがあればお聞きたいです。

山出——個人的には勝手に育ってほしいと思っています。アートの現場で教えることもありますが、マニュアル通りでない人材が育つとは思わないですし、先に答えを提示しないようにしています。経験や組織のバランスの中で、このプロジェクトはこういう目的だから、自分たちはこうアプローチしていこうと、一つひとつ積み重ねていく。その経験が力になるという話をよくしています。

私自身、アートを学校で教わったことがなく、アーティストの手伝いをしたり、まちの先輩たちからいろんな話を聞いたりと、経験の中で育ちました。

ベッププロジェクトは設立した2005年は僕も含めて、スタッフ全員ボランティアでした。2006年は少しお金が入るようになり、交通費程度で大学生のアルバイトを一人雇って、その子がそのまま残って今は総務としてお金の管理をやっています。そういう形で残る人が多く、若いけれど軸になっています。

現在うちで一番上の人は僕より11歳上の51歳で、一番若いのは26歳です。彼は一番若いのに役職は僕の次という、非常にバランスの悪い組織です。常勤スタッフは7名で、平均年齢は30代でしょうか。

それから小さなプロジェクトを立ち上げていくときは、学生を2人で組ませて実際に現場をやってもらいます。や

はり学ぶのは現場という気がします。最低5年は経験を踏まないといけないと思うけれど、次のステップに行ってもらいたいです。

永尾——今後どのように育ってほしいですか。また次のステップのイメージはありますか。例えば、山出さんがいなくなってもベッププロジェクトを続けられるくらいの力を持つてほしいなど。

山出——次のステップとしては、例えば自分で起業する人もいるだろうし、海外の大学との交流もあるので、そういうところで研究員になる人もいるかもしれないし、そこそ違う地域でアートと離れてまた活動を始めるかもしれない。そうしたネットワークはつなげていきたいです。

私がいなくてもまわるように準備はしています。個人的にはあと数年で代表は離れるつもりです。今後のベッププロジェクトは3千万円を超えない規模で、日常的にきめ細やかな発信業務やワークショップを展開できる小さな組織でもいいと思っています。

■ホストとしてのプロジェクトへの参加

菊地——2004年の10月に日本に戻ってこられたあと、リサーチをされたというお話を先ほど伺いましたが、そのとき、地域との関係や印象の変化はありましたか。

山出——変化を感じた部分、変わらない部分、どちらもありました。それに、人として受け入れられても、必ずしも

アートプロジェクトとして受け入れられるとは思っていません。

熊倉——けれども、事前に「オンパク」と共催したり、既存のまちの組織との関係のつくり方がすごく面白いなど思っていました。国際展をやるようになったらまちの人たちが中心になって、作戦会議をしたりして。ただ本番直前には、まちの人たちの姿は消えていた。非常にショックでしたが、あれはこうしたプロジェクトが根付いていく一つのプロセスに過ぎなかったのかなという気もしています。大型展は準備段階では興味を持って寄って来てくれるものの、本番になると引いていくものなのでしょうか。

山出——展覧会が始まるまで仕事をするのは、実際に責任が生まれるものなので、すごく難しいところですね。そこまで残ってくれる人はあまりいませんが、これは継続しないと変わらないかと思っています。

混浴温泉世界のお客さんは全体を地域別にみると、55パーセントは大分県外、27パーセントは大分県内の人で、別府市の人は14パーセントです。けれども、本当に地元の方に主体的になってもらうためには、展覧会の「観客」になるのではなく、「ホスト」になってもらう。その連携の仕方として、先ほど述べたBPという金券に、地元商店などにも一部負担してもらおう形を考えました。この方法で利益も出たので、参加してくださった方は納得しています。

熊倉——そうですね。1回目は、お手並み拝見で、特に地方都市の閉鎖的な社会だとやっていることを知っていても

行かないということもありますよね。長者町の人たちは楽しんで参加していたとおっしゃっていましたが、ときには面白がっていた人たちが、小さなまちの中で各自に責任を負わねばならない状況が見えると「関わっちゃいかん、ろくなことはない」と言い出すことがあります。そんな空気がまちの中にできると、誰も見に行かなくなる。でも見に来てもらうより、ホスト側に参加してもらおう方が楽しいかもしれませんね。

山出——やはり80パーセント以上が第3次産業でしょう。かなりの割合でサービス業に従事されているわけです。その観光業やサービスの仕事をしている方たちが、イベントに来るお客さん相手の商売方法をしっかりと考えると、経済の底が上がっていくと思うんですよ。プロデューサーとして、その辺りの微妙なバランスをとることが大事です。

熊倉——芸術文化振興の政策ヴィジョンがない地域もまだ多い中、文化行政のセクションと地元文化団体とは依存関係にあり、外部の人を呼んで企画が立ち上がると、地元文化団体が行政にクレームを言うという利権構造が存在することも多いです。10万人規模の都市では、利権が文化事業に直接影響を与える事例はそれほどないと思いますが、本番前にみんまなくなってしまうということもその影響があるのでしょうか。

山出——ないとは言えません。ですが、9割は僕らが体制を整理できていなかったのが原因です。だからボトムアップをしながら、トップ側もお金を出すことも含めて責任の

所在を明確にしていけないと駄目ですね。

熊倉——やはり現場では「リスクテイクをしてください」とまちの人へお願いするのは難しいのでしょうか。

山出——そこはディレクターではなくプロデューサーにあたる人の仕事だと思います。きちんとまちの人びととプロジェクトを仕掛ける側がきちんと役割分担をして協働関係にならないと「あいつが勝手にやっている」と言われて終わりになってしまいますよね。

■ まちの協力

森——長者町でも、まちの人は受け入れるか受け入れないかという選択をしていると思いますが、その点はどうですか。

吉田——長者町は働く人は2万人、住んでいる人は400人ということもあって、昼間と夜、平日と土日では、まちの様子が全然違うというのがあります。手伝ってくれる人は会長や社長、専務といった経営者です。社員さんの協力はほとんどありません。

熊倉——そこは都市型の面白いところですね。2009年の「墨東まち見世」*10のシンポジウムで、まちでは地主の意見が重要視されますが、まちは地主のものではないし、住んでいる人だけのものではないという意見が出て、私ははっとさせられました。長者町は、平日週5日をそこ

で過ごしている人たちのものでもあるわけじゃないですか。何らかの関わりをつくるための働き掛けは難しかったですか。

吉田——各社ごとにアンケート調査をとりました。ワークショップに会社単位で参加してもらったりもしましたが、やはり社内体制まではこちらは口出しできません。

熊倉——ですが長者町で働いている人の中に、会社に言われなくとも個人の意志で土日などにボランティアに来る人はいなかったんですか。

吉田——ほとんどいないですね。

森——長者町は、予算が700万円だった2009年と3千500万の2010年、アーティストの数も12人と38人を比較すると、2009年は全部手づくりでやっていたこともあり、非常に温度感があり、身体的な距離感があったように思います。

参加者B*11——2009年はかなりキュレーターや建築家の負荷が高く、犠牲を払っていたと思います。それをまちの人たち、特に会社のオーナーが見て、大分風向きが変わったのかなという気がします。

2010年はお金もあり規模も大きくなったので、面白さの評価は分かれるかもしれませんが、前年よりもお客さんが増えている、土日だど一つの建物に千人というレベルで来ています。目に見えてまちがにぎわい、長者町の人

*10 NPO法人向島学会×東京アートポイント計画「墨東まち見世2009」会期2009年9月1日～12月9日／場所Ⅱ曳舟・京島・東向島・八広・押上エリア

*11 愛知県職員担当者。

喜んでるのは確かです。2009年は、「次回も長者町でやるんですか」という質問だったのが、今年は「次回も長者町でやってほしい」という声に変わりました。

森——あいちトリエンナーレは、名古屋市立美術館と愛知県立美術館でも展覧会をやっていますよね。長者町はどういう位置付けですか。

吉田——初めの構想では長者町地区も含めてすべての会場が有料になる予定でした。ですが、無料で見られるゾーンがあることは重要なポイントだと思っていたので、美術館の展示ではない長者町に関しては、変更を要請しました。

■アートプロジェクトの複合化について

熊倉——次の別府のフェスティバルは展示作品の数を減らしたりするなど、まちなかフェスティバルの規模を小さくすると山出さんは考えていらっしやるそうですね。それはどのような意図があるのでしょうか。

山出——僕は、まちの一つのファンクションとしてアートが存在する、その構造を組み立てる必要があると思っています。抽象的ですけど、まちの縦軸にも横軸にもアートがしっかりと通っていくような構造をつくる。それには、フェスティバルあるいは展覧会という形じゃなくてもいいという考えです。

熊倉——仮に、ベップ・アート・マンス2010のように

誰でも参加でき、商店もB P金券で参加意識が出て来るようなプログラムを横軸とし、作品性の強いプログラムが縦軸とすると、必ずしもフェスティバルという形式にこだわらないということですか。

山出——その通りです。ベップ・アート・マンスはいろんな意味があります。各団体が横の連携がないというのは、実は行政もアートもどこも同じなんですよね。

ただ重要なのは、ベッププロジェクトには3つの構想があります。混合温泉世界というフェスティバルは日常的なプロジェクトの結節点であり、切り離されてはいないということ。あいちトリエンナーレの場合も、芸文センターの「アート」が長者町のアートとどのように共存し合うのかということを整理してもいい気がします。

熊倉——もしかすると、長者町は美術にこだわらなくてもよかったのではないのでしょうか。期間中ずっと続くプロジェクト的なものもやっていますよ。よかったのかなと思います。

森——演劇のプログラムはありましたよね。ダンス系の方論はアートのワークショップよりも強力だし、普及性があります。ジャンルにこだわっているのではなく、まちと関わる時の方法論をもっているかもってないかが重要だと思っています。

熊倉——あいちトリエンナーレは、どちらかという音楽の野村誠（*12）さんも名古屋の出身で、あいちトリエンナーレでも面白いことをしていましたよね。長者町は映像や屋

*12
野村誠（のむら・まこと）
1968年、愛知県生まれ。京都大学理学部
数学科卒。作曲家。鍵盤ハーモニカ奏者。ピ
アニスト。

外作品も含めて、造形的な美術作品がほとんどだったと思います。最近のコンテンポラリーアートの表現活動に見られるとうにもう少し現在進行形のプロジェクト型の活動があってもよかったですかとも思います。

先ほど山出さんがおっしゃっていたように、まちの縦軸にも横軸にもアートがしっかりと通る時代が来たら、フェスティバルはまちなかで誰もが美術やダンスを行う時代に移行する一つのプロセスだったと歴史的に位置付けられるのかもしれない。あるいは、横軸の強度を補強する縦軸としてまちなかに非日常的な作品が必然性はあり続けるかもしれないですね。いずれにせよ、アートプロジェクト ver.2.0は、美術や音楽というジャンルでは括れない次元に発展していくのではないかと思っています。

■長者町による長者町プロジェクトに

森——吉田さんは、トリエンナーレだからまた3年後があるじゃないですか。次への継続のイメージはありますか。

吉田——それが問題点だと思うんですが、横浜トリエンナーレと同様、あいちも毎回変わるタイプだと思います。さらに、知事が再出馬をしない意向を表明したので、2013年のあいちトリエンナーレは、まだ正式発表はできない状況です。

森——結局、そのところが行政主導型のアートフェスティバルの問題点でもありますね。まちの人は、2年間もその気にさせられて、「こんなに付き合ったのに」、いざとな

ると急展開が起こったりする。

吉田——私たちは、長者町で毎回続けていきたいとは一切言っていません。というか言えないのです。やはりディレクターが変わればテーマも変わるだろうし、「あいち」トリエンナーレなので、名古屋市内ではないところが会場になる可能性も考えられます。

森——行政主導型の長者町プロジェクトではなく、長者町による長者町プロジェクトに変貌することはできないでしょうか。別府で山出さんたちがやっているように、数千万円の規模のプロジェクトを長者町の人たちが自ら「一人100万円ずつ出せばなんとかなるぞ、やっちゃえ」とはなりませんか。

吉田——でも長者町を継続するかどうかは、意見が分かれていて結論はまだ出ていません。一部でやりたいと思ってる人ももちろんいるし、展覧会として残さずともカフェのあった建物ごとアートセンターのような形で、アーティストが制作したり滞在するスタジオにするといった構想を持っている人もいます^{*13}。

■これから

——土地の証券化を目指す BEPPU PROJECT

熊倉——山出さんの場合は、活動を立ち上げてからわりとすぐに、役所を通じて国の厚労省や内閣府、または新しい政策モデル事業からお金をとってきたりしていますよね。よ

*13
長者町地区ではあいちトリエンナーレ2010会期終了後、住民たちによって「長者町界限アート宣言」が提言され、地元からの寄付金等をもとに日常的・継続的に長者町界限ならではのアートを発信することを目標に、「長者町アート・ニエール実行委員会」を組織し活動を開始している。

くある公的資金を危険視するスタンスとは逆です。「土地を証券化（*14する）」というアイデアについて詳しく伺えますか。

山出——国のお金を活用するのに躊躇がないのは、国民の僕らが、提案して実践していけばいいと思っているからです。もともとアート業界の中でやっていくという発想はありませんでしたし、アーティストになりたいと思っただけで始めてたわけでもなく、アートを信じている一人の人間です。だからアートはアートで、経済は経済で、福祉は福祉でと、別々に考えることはしたくありません。

証券化についてですが、日本では香川県の高松丸亀町商店街*15が唯一の証券化モデルです。ある地元の方が頑張っただけで関係性を築き、非常に有能な方が事務に入ってきたモデルです。経済産業省がどういうモデルをつくらうとしたいかというところ、まず土地の所有者がいて、建物があります。土地の価値が変動していく一方で、建物の価値も時間とともに変動します。そこで、賃貸や所有における価値を分離させようという考え方がありました。そのモデルを丸亀で一部実践しています。

単純にいうと、まちは一つのエリアです。それを一つの家、デパート、百貨店と同等にとらえ、マネジメントしようと考えます。そうすれば、面的に発想していくことを、タウンマネジメントとして考えるようになります。線的な金額設定ではなく、エリア全体で考え、土地の所有者の権利と建物の価値を一時的に分離させます。時間単位での変動を数字に表して数式をつくり、金額を常に増減させていくことができれば、少なくともいまの家賃よりも断然安く

ります。固定資産税を考えると、例えば昭和50年代に購入した物件が、今も当時の価値で計算されている。建物自体の価値は下がってしまった中で、高い税金を払い続けている。これは一番の重要な収入源の地方税だから絶対に市役所は触りたくないところです。

もう一つ、総合特区制度*16というものがあります。大分県として手を挙げるべく、今シナリオをつくっているところですが、固定資産税を常に変動するようにする。店を再開する場合は、固定資産税を安くさせる。シャッターが閉まっている空き店舗を防いでいかなないと、まちの市街地はどんどん空洞化してしまいます。空洞化してドーナツからストローまで進んでしまうとエネルギー効率率がとても悪くなります。これは非常に深刻な問題です。まちには若い学生も多いし、活動したい人もたくさんいる。若い人が起業を始めて住み続ける方がいいと思うんです。別府の場合、商店街の店主の平均年齢は64歳です。シャッターを閉めている人の中には、70歳を超えているため、新しく店を始めるのは無理という人もいます。それより若い人たちに、リスクもあるが頑張ってもらいたい、背中を押すように行政は変わってほしいと思います。

僕としては別府にこだわらず、丁寧にアートを日常化していくシステムをつくって、それをメインでやっていくべきだと考えています。混浴温泉世界やアートフェスティバルは別会社なりが運営して、その事務局をベッププロジェクトが担うとか、そういう外注業者が担うとか。そういう業者になってもいいと思っています。

熊倉——山出さんの土地の証券化の話は、名古屋の長者町

*14 証券化
手形、債券、株式などの有価証券を利用して、金融資産を流動化させること。

*15 高松丸亀町商店街
大型店立地が進む高松市で、400年の歴史を持つ中心商店街の再開発が2002年度から2006年度まで行われた。定期借地権方式を導入、土地の所有と利用を分離して市街地再開発事業の新しいフォーマットを開発した「高松丸亀町商店街A街区第一種市街地再開発事業」のこと。

*16 総合特区制度
政府による「新成長戦略」『元気な日本』復活のシナリオ』（2010年6月18日閣議決定）に基づき、地域の責任ある戦略、民間の知恵と資金、国の施策の「選択と集中」の観点を最大限活かす、規制の特例措置や税制・財政・金融上の支援措置などをパッケージ化して実施する制度。

にも参考になる話ではないかと思えます。

吉田——私の場合、トリエンナーレをやってまちを変えようとは思っていません。まち自体を変えるには時間がかかります。まちは、まちづくり10年プランを推進しているのですが、2年前から始まり、10年の計画を立てています。まちづくりの人たちからすると、私たちがやって来て、いろいろなことをかき回していくと、私たちがやって来て、いろいろなことをかき回していくと思ってしまうかもしれません。しかし、そうやってぐちゃぐちゃにしていくことで新たな関係性が生まれてきたのではと思います。例えば仲が悪かったあの社長とこの社長がトリエンナーレのおかげで協力したりだとか。

熊倉——前回は水戸と金沢でのまちなかアートプロジェクトの紹介で社会関係資本については触れましたが、やはり長者町のお話を伺っても、アートには既存の「結束型社会関係資本」に働き掛けて、既存の組織の間に新たな関係性を生み出す力があるようですね。「結束型社会関係資本」は青年会議所などがその一例ですが、メンバーがはっきりして、閉鎖的になりやすいという特徴があります。これに対して、既に存在している組織と組織の間をつなぐ「橋渡し型社会関係資本」と呼ばれるものですが、アートプロジェクトはこの「橋渡し型社会関係資本」としてまちづくりに寄与すると言われています。

それに対して山出さんは、土地を個々の私有物ではなくてまち全体共有の財として活用するための新しいシステムとして、不動産価値の変動システムを構想しているらしいやうなわけですね。さらに丁寧なアートを日常化していくこと

で、一部の人たちのものである文化資本をみんなに開放しよう、という試みなのかもしれないと思いました。前回触れたことでもありますが、山出さんは文化資本の公共化こそ経済活動の源だと考えていらっしやると思いました。それでは長いお時間お付き合いいただき、ありがとうございました。

※本座談会への参加者について
菊地拓児（きくち・たくじ）/リサーチアシスタント、「コールマイン研究室」主宰
九富美香（くつみ・みか）/インターン、茅野市美術館学芸員
坂本有理（さかもと・ゆり）/東京アートポイント計画プログラムオフィサー
永尾真由（ながお・まゆ）/リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍

5

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年

スタッフ

~~アートプロジェクト~~



地域型アートプロジェクト を支える スタッフたちの横顔

アートプロジェクトはどのような人びとによって運営されているのでしょうか。ここでは、プロジェクトを支えるスタッフに焦点を当て、人材という切り口からプロジェクト運営の実態や現場の問題などを掘り下げます。富山県氷見市のヒミング、秋田県大館市のゼロダテ、茨城県取手市の取手アートプロジェクト、埼玉県北本市の北本ビタミンから、それぞれのプロジェクトの中心メンバーをお招きし、現場を支えるスタッフの紹介をはじめ、担い手である人材の可能性を探ります。

講座・研究会開催日：2010年11月5日

Case I 2

サスティナブルアートプロジェクトヒミング (富山県氷見市)

高野 織衣

Case II 6

ゼロダテアートプロジェクト(秋田県大館市)

石山 拓真

Case III 10

取手アートプロジェクト(茨城県取手市)

羽原 康恵

Case IV 13

北本ビタミン(埼玉県北本市)

新井 慶太

Discussion 16

Part 1 現場の実態

高野織衣 × 石山拓真 × 羽原康恵 × 新井慶太
× リサーチアシスタント

Part 2 地域型アートプロジェクトの可能性

中村政人 × 高野織衣 × 石山拓真 × 羽原康恵
× 新井慶太 × 熊倉純子^(東京藝術) × 森司<sup>(東京アートポイント
計画 デイレクター)</sup>
× リサーチアシスタント

高野織衣 (たかの・おりえ)

1972年、富山県生まれ。アートNPOヒミング代表。2005年にヒミングの前身である氷見クリック実行委員会に参加し、「氷見クリックってなにか」という観点でドキュメンタリー制作を行うことで、活動に深く共感。2008年にNPOの法人化を行い、ヒミング代表となる。



石山拓真 (いしやま・たくま)

1976年、秋田県生まれ。ゼロダテアートプロジェクト、プロジェクトリーダー。2002年 秋葉原TV3で中村政人氏と出会い、commandNへ参加、KANDADAでの活動開始。2007年 ゼロダテアートプロジェクトを開始。2011年4月から活動の拠点を秋田県大館市に移し、本格的にゼロダテの運営を行っていく。



羽原康恵 (はばら・やすえ)

1981年、高知県生まれ、三重県出身。取手アートプロジェクト実施本部事務局長。筑波大学国際総合学類卒、同大学院人間総合科学研究科芸術学専攻(芸術支援学)修了。財団法人静岡県文化財団企画制作課にプランナーとして勤務後、結婚を機に取手に戻る。2010年春より取手アートプロジェクトに本格復帰し現職。



新井慶太 (あらい・けいた)

1983年、埼玉県生まれ。キタミン・ラボ舎代表。2008年の夏に行われた北本アーツ・キャンプへ参加。そこで出会った参加者とともに市民団体「キタミン・ラボ舎」を立ち上げる。2009年4月より北本市や市内の団体と「北本ビタミン」プロジェクトを開始し、日本文化デザイン会議との共催イベントや「おもしろ不動産」を展開。



第5章 ●「スタッフ×アートプロジェクト」

Case I

サステナブルアートプロジェクト
ヒミング(富山県氷見市)

高野織衣

Contents

■ ヒミングとは——地域特性と活動概要……………2

■ 蔵を改装したアートセンター——活動拠点の確保……………3

■ プロジェクトを支える人たち
——地元のおっちゃんおばちゃん……………4

■ ヒミングとは——地域特性と活動概要

私たちが活動している富山県氷見市は人口5万人のまちで、日本海に面した能登半島の付け根にあります。海だけでなく山の豊かさに恵まれた自然がたくさん残る場所です。ヒミング(※1)は「氷見+ing」を意味し、アートの創造性によって今の氷見を見つめ直して、この場ならではの価値を見いだす動きをアーティストと市民が一緒になってつくってこうという目的で2004年にスタートし、現在も活動しています。

最初はヒミングという名前ではなく、2004年に「氷見クリック」(※2)という映像のプロジェクトとして始まったのですが、このときにアーティストが氷見にやってきて

手始めに地元の人と組み、まちをリサーチし映像作品を制作しました。これがその後のヒミングのブレインストーミングとなる活動で、氷見の人も知らなかったような場所や人と出会うことによって、新しい場所の魅力がたくさん発見されました。

その氷見クリックで出会った一つが木造和船、「天馬船」です。それがきっかけで始まった「天馬船プロジェクト」を紹介します。定置網発祥の地といわれる氷見には、木造和船の天馬船という小船が至る所にありました。昭和40年代までは海上の軽トラのような存在として、海上の至る所で乗られていた小回りが良く小さい船です。氷見クリックで作家がまちをリサーチしているとき、船大工の番匠光昭さんと出会いました。番匠さんによると、最近ではFRPの船ばかりになってしまい、天馬船は40年間つくられていないということ、番匠さんはこのままだとなくなってしまう造船技術を伝えたいと活動されていることがわかりました。それで、木造和船を復活させる天馬船プロジェクトを始めました。まず木造の小さいミニチュアの船をつくり、レー



氷見クリック (2005年)



氷見上庄川天馬船レース

*1
ヒミング
もともと2003年に氷見市内の建築家を中心とした有志が市内の蔵をリサーチする中から阿尾漁港前の番屋にて「蔵再生プロジェクト」を行ったことをきっかけに始まったアートプロジェクト。

「ヒミング2006」ここの氷見/きこえる氷見」会期2006年7月22日(土)〜8月5日(土)／会場2氷見市内／参加作家 日比野克彦 堀浩哉 藤浩志 田中信行、渡辺寛
「ヒミング2007」風と聴く氷見水と描く氷見」会期2007年8月26日(日)〜9月8日(土)／会場2氷見市内／参加作家 伊藤敦 鈴木真吾 穴戸遊美 中村政人 原三枝、日比野克彦ほか15名

*2
氷見クリック
2004年から2007年に行われ、アーティストイニシアティブ「Command Z」の作家の方を中心にアートの眼で氷見をとらえ、映像表現として発表する上映会。

「氷見クリック2004」会期2004年9月4日(土)／会場2富山県氷見市阿尾漁港内 元漁師番屋前特設会場／参加作家 中村政人 伊藤敦 林僚児 穴戸遊美 藤森千夏ほか
「氷見クリック2005」氷見を観る/氷見を撮る」会期2005年8月1日(月)〜8月6日(土)／会場2北大町海浜立地／参加作家 伊藤敦 牛島均、仰木香苗、鎌仲ひとみ、穴戸遊美、中村政人、早川満友、藤浩志、堀浩哉ほか

「氷見クリック2006」ここの氷見/きこえる氷見」会期2006年7月22日(土)〜29日(土)／会場2氷見市内アーケード／参加作家 石山拓真、伊藤敦、坂野みつり、穴戸遊美、中村政人ほか
「氷見クリック2007」会期2007年9月8日(土)／会場2国見天空亭／参加作家 伊藤敦、鎌仲ひとみ、川岸修、穴戸遊美



氷見上庄川天馬船レース

スをすることにしました。一艘千円で一般の方にレースに参加してもらおうことで資金を集め、木造和船をつくりたいと考えました。番匠さんに「資金をアートプロジェクトで集めます」と説明したときに、最初は「なにゆつとんが？ 自分でだつてずつとつくりたいと思っていたけれどつくれないうんだぞ」と全く信じてもらえませんでした。2006年から3回、川にミニチュアの船を流す、ミニチュア天馬船レースを開催し造船資金を集め、2008年に本場の木造和船を2艘つくることになりました。天馬船をつくり、川で遊覧体験をしたり、海に出て近くの唐島で昔の子どもたちが楽しんだ海遊びをしたり、地元の人たちとつながることができ、海の文化を教えるようになってきたプロジェクトでした。

■ 蔵を改装したアートセンター——活動拠点の確保

私たちが活動拠点を構えているところが、海のすぐ近くにある川に面した築100年くらいの石蔵です(※3)。ここ

を自分たちで改装してアートセンターをオープンしました。ここはもともと醤油や味噌をつくるための穀物庫で40年以上使われていきました。2006年に夏の2週間だけアートプロジェクトの拠点としてここを使いたいと、蔵をお借りすることになりました。当時、蔵の中には使われなく



ヒミング・アート・センター外観

なった漁網が置いてあり、その漁網を蔵の外へださないといけないのですが、網を動かすだけですごい埃がでて、学生と一緒に真っ黒になりながら掃除をしました。2007年も夏のアートプロジェクトの展示会場として、掃除を進め、中にあった網が空っぽになって2008年に本格的に場所をお借りして、アートセンターに改装することになりました。地元の人や学生、今までヒミングの活動に参加しただけだった方も手伝っていただいて、セルフビルドで改修しました。現在はここで展覧会やレクチャーやワークショップを行っています。蔵の目の前の川には、趣味で釣りをする人たちのプレジャーボート(※4)が係留されていて、釣りから帰ったおじさんたちが、ヒミングで何をやっているかのぞきにきて、誰かいると話をして帰ります。また大漁ならば、釣ったばかりの魚を持ってきては、アートセンターで調理。海の文化や海と向かい合って生活している人たちの生の声を聞きながらみんなでその魚をいただく、氷見の文化を体現している場所となっています。

ヒミングはもともと、中村政人(※5)さんが中心となってスタートしたので、私は2008年まで、ヒミングは中村政人さんのアートプロジェクトだという意識で、中村さんが氷見の人と行動することで描いた新しい氷見を、形にすることを考えてきました。しかし、2008年にこの蔵の改修を始め、夏だけではなく年間を通した活動に移行する際にその意識は変わらま

*3 2008年9月23日、富山県氷見市北大町の旧家である堀屋家の石蔵がヒミング・アート・センターの活動拠点としてオープンした。住所 富山県氷見市北大町7-6。

*4 レジャー用のボート。

*5 中村政人(なかもら・まさと) 1963年、秋田県生まれ。アーティスト、東京藝術大学絵画科准教授、331 Arts Center 統括ディレクター。1997年から非営利芸術活動団体「アーティスト・インシアティア・コンド」を主宰、グローバルなアーティスト交流プログラム「POWOW」を36回開催。第49回ヴェネチア・ビエンナーレ(2001年)、1999年から秋葉原電気街全域での「秋葉原TV」プロジェクトを展開するなどアーティストとしての活動とともに、一般市民、学生、商店組合、民間企業、大使館、自治会などを結びつける新たな社会参加型アートプロジェクトを企画、制作する。

した。企画の提案や助成金などの申請も含め、すべて地元
のスタッフで運営するという形に移行し、この年にNPO
法人化を行いました。現在、年間の予算規模は800万円
です。コアメンバーや実際に動いている人数は女性3人と
男性1人の計4人。それから、日常的に遊びにきたり、手
伝いに来てくれるおっちゃんたちが10人くらいいます。現
在は、私たち市民から見た氷見は何が必要なんだろうと考
え、それを一緒に見つけ、見いだしてくれるアーティスト
の方を招聘し、ワークショップや展覧会を行っています。

■プロジェクトを支える人たち

——地元のおっちゃんおばちゃん

プロジェクトに関わる人たちをご紹介します。まず、ヒ
ミングの立ち上げにも関わっているコアメンバーの平田哲
朗^{あき}さんと平田淑江^{ひらた}さんです。夫婦で旅館を経営していま
すが、もともとは旅館の再生プロジェクトとして中村政人さ
んを氷見に呼んだのです。しかし旅館の中だけの再生プロ
ジェクトだと面白くないという話になり、まちの中に出て
まち全体でアートプロジェクトをやるうという話になった
ところからヒミングが始まったという背景があります。彼
は中村政人さんが藝大の学生だったときに同級生で友人だ
ったため、中村さんに声をかけたそうです。

続いて鑑田由紀^{まの}子^{ゆき}さんという方です。彼女はスーパー主
婦と呼ばれています。写真が好きでヒミングの立ち上げに
も関わっているのですが、今は写真を撮りながら会計を担
当しています。人と出会うことがすごく好きな人なので、
「ヨロネット」と私たちが呼んでいるくらい、彼女のネット

ワークはすごいです。20〜60代くらいまで幅広い年齢層に
付き合いです。そのネットワークはとても重要だと思
っています。

あと、山のプロジェクトの中心の方で、森杉国作^{もりすぎくにさく}さん
という方がいます。この方は地域の荒れた森をなんとかし
たいと行動している人です。ヒミングはこの方のような、地
域に思いを持っている人と動いていきたいと考えています。
森杉さんは土砂崩れで山のでっぺんを削り取ってしまい自
然と人のつながりをなくした場所を、もう一度人とつな
がりを持つ場にしたいという強い思いがあり、天空平プロ
ジェクトは森杉さんと地元の方々の多大なご協力のもと行
っています。

また伊勢尚一^{いせしやういち}さんというおじさまがいます。彼は木造の
天馬船を漕げる方で、子ども好きでボイスカウトをやっ
ていらつしゃったので、2009年からプロジェクトの漕
漕ぎ担当になって、子どもたちに漕漕ぎを教えてもらいま
した。最近ではアート自体にも興味を持って、日比野克彦
さんが来られたときにも積極的に話しかけられたり、テレ
ビでアートの番組を見たあと、私に「アートちゃ、全然わ
からなかったけど、自分がまちをどうやって見るかなんや
ね」と話してくれたりと、ヒミングを深く理解してくれて
います。

それから、蔵の大家さんの堀埜秋彦^{ほりのあきひこ}さんです。彼がいな
かったらこの場所はこんなにくまなく進まなかったんじやな
いかと思うほど、私たちのアート活動に理解を示してくれ
ています。「何をしているかわからん」と言いながら面白が
ってくれています。食事の差し入れや、大工仕事も進んで
やってくれ、「ここにこういう台がほしいな」と言うと、翌

週にはできています(笑)。

続いて岩瀬昭一さんという方がいます。天馬船の櫓漕ぎがきっかけでヒミングに関わってくださいましたが、彼は素潜りが得意です。私も、なかなか上手くはならないのですが、素潜りを教えていただいています。

あとは、野寺さんというおじさん。氷見は最近おじさんしかいないんじゃないかというくらいおじさんだらけですが、その一人です。仕事のない土日に来て「今日何すればいいが?」と聞かれ、私が「カウンターがほしい」と言うと、ささっと買い出しにいつてくれ、大工仕事を始めてくれます。

2007年以前のヒミングは、ある時期にだけ東京からチームがやってきて、私たちは彼らがやってくると面白いことが起こるとわくわくしました。彼らが帰ってしまうと、「今年も終わったね」と活動は止まりました。2008年からは、通年で活動しているのと、自分たちが主導で行っているのと、そういうことはないのですが、日常的にまちの人とアーティストをつなげる難しさを感じている部分があります。いくら私たち運営チームが面白いと感じることも、それを多くの人に伝えていくのは難しいですね。「ヒミングの活動は、山で遊んだり、海で遊んだりするだけと思われているのかしら」と私はときどき不安になりますが、少しずつおじちゃんたちやおばちゃんたちに、「遊んでいるのはこういう理由なんです」とあまり理屈っぽくならないように話しながら、アーティストと地域をつなげられたらいいなと思っています。ヒミングがこれまで地元と向き合っていて蓄積した知識や経験が、アーティストの創造性と重なることで、さらに面白くなれると考え活動しています。



スタッフとプロジェクト参加者

第5章 ● 「スタッフ×アートプロジェクト」

Case II

ゼロダテアートプロジェクト(秋田県大館市)

石山 拓真

Contents

■ゼロダテとは——地域特性と活動概要……………6

■ゼロダテに関わる人びと

——東京へ出る人と地元に残る人……………7

■ゼロダテに関わる人びと

——同級生ネットワークと同郷つながり……………8

■ゼロダテとは——地域特性と活動概要

ゼロダテアートプロジェクト(*1/以下、ゼロダテ)は秋田県大館市というところで活動しています。人口は8万人くらいの規模のまちです。「ODATE」は「ODATE(大館)」という地名の「O(オー)」を「0(ゼロ)」と読み替え、また「DATE(日付)」をゼロにリセットし、新しい大館を創造する」という意味も込めて付けました。2007年にスタートし、2010年まで東京と大館で毎年プロジェクトを行っています。2007年の1回目は商店街、2008年の2回目は廃校を活用してレジデンスをやりながら、2009年の3回目は山の中でキャンプをやったりして、4回目となる2010年は閉鎖された旧映画館の再生に着

手しています。

始めは、20代の漫画家、普津澤画乃新ふつぎわくのしん(*2)さんと僕と中村政人さんという、大館出身者3人からプロジェクトがスタートしました。それぞれ20代、30代、40代と世代もジャンルも違うクリエイターが3人集まって、「寂れていく大館をどうにかしたい」という想いを抱いていたのが最初の動機です。まず商店街の真ん中にある廃墟同然の元百貨店「正札竹村」しょうふたけむらの中に足を踏み入れ、これはどうにかしなきゃいけないと3人とも思いました。

大館では、中村政人さんが東京藝術大学の准教授であるうが有名なアーティストだろうが全く関係ありません。というのも、中村さんも僕も普津澤くんも大館出身なので同級生や自分の親家族ばかり。地域の人も意見を出したり、協力してくれたりしていますが、対等に扱っていただいています。その分、地元の実行委員会もおかしいと思うところは遠慮なく指摘しますし、本気でバトルしながらどうにかやっている状況です。

ゼロダテでは「アートマネージャー実践プログラム」と



ゼロダテアートセンター外観



左から、普津澤氏、石山氏、中村氏

*1
ゼロダテアートプロジェクト
大館市出身のクリエイターが中心となり世代やジャンル、社会的地位を超えた活動を東京と大館で展開している。

「ゼロダテ」大館展2007—この街と歩く—
会期 2007年8月10日(金)〜8月18日(土) / 会場 大館市商店街 / 参加作家 中村政人、石山拓真、普津澤画乃新、藤浩志、曾我部昌史ほか

「ゼロダテ」東京展2007—会期 2007年1月27日(土)〜2月17日(土) / 会場 プロジェクトスペース KANDADA

「ゼロダテ」大館展2008—会期 2008年8月13日(水)〜9月7日(日) / 会場 大館市商店街 / 参加作家 中村政人、石山拓真、普津澤画乃新ほか

「ゼロダテ」東京展2008—北東北アートネットワーク—会期 2008年5月3日(土)〜25日(日) / 会場 プロジェクトスペース KANDADA / 企画協力 空間実験室、国際芸術センター青森、コラボラトリー、アート@つちざわ

「ゼロダテ」大館展2009—つないでひろがるこのまち—会期 2009年8月12日(水)〜8月16日(土) / 会場 大館市商店街 / 参加作家 中村政人、石山拓真、納谷亨+納谷新 / 納谷建築設計事務所ほか

「ゼロダテ」東京展2009—これからの大館—東京—秋田—会期 2009年6月20日(土) / 会場 プロジェクトスペース KANDADA / 参加作家 サイトウタツキ、佐藤貴子 (formオムト)、abuほか

「ゼロダテ」大館展2010—街へ、その先へ—会期 2010年8月12日(木)〜8月17日(火) / 会場 大館市商店街 / 参加作家 清水享、熊谷周三、明慧、栗原良彰、ダン・ハース、崔允美、奥村昂子、中村政人、コラボラトリー、後藤仁、スタタカミツ

「ゼロダテ」大館展2010 報告展 会期 2010年9月17日(土)〜10月2日(土) / 会場 ゼロダテアートセンター 東京



古着バナープロジェクト (2010年
8月12～17日)

いうのを2010年からスタートしました。これは地域に入ってアートマネージャーをやりたいという方々に大館に来てもらい、講師を招くプログラムです。あと「ゼロ展」と題してアンデパンダン形式で全国から作品を募集したり、プロレスをやったり、大館で撮影された映画の映画監督を招いたりもしています。大館が最近力を入れているものに「バナープロジェクト」というのがあります。地域の人びとからいろいろな布を集めて、それを地域のお母さんや、おばあちゃんが裁縫技術を活用して1枚の布につくり替えていきます。それを商店街に展示したり、商品化して自主財源にできるように経済的な面でも考えていこうという展開になっています。

しています。



ゼロダテアートセンター東京 (3331 Arts Chiyoda内)



旧映画館オナリ座

■ゼロダテに関わる人びと
——東京へ出る人と地元に残る人

ゼロダテは2007年から始まっていて、2011年にNPO化するために準備しています。僕がプロジェクトリーダーを務め、運営をやっている人数は僕を含めて4〜5名です。基本はまだ無給です。助成金や委託事業など、予算をいろんな事業で活用している状況です。年間の予算規模はゼロダテ展だけで考えると400万円ですが、東京に拠点を持つたり、通年のことを考えると約1千万円くらいです。

ゼロダテに関わる人たちをモチーフにした《故郷を思う肖像》という僕の作品があります。そこで被写体となった方々を中心にメンバーを紹介します。

メンバーには結構若い人もいます。特に女性が多く、若い男性は働き盛りなのか、なかなか時間が無いようです。僕も中村さんも今は故郷を離れて東京にいますが、やはり故郷のことを考えています。むしろ故郷を離れていく

*2 普津澤画乃新(ふつざわ・かくのしん)
1985年、秋田県生まれ。漫画家。ゼロダテの中心メンバー。

*3 ゼロダテアートセンター東京
2010年にオープンした東京都千代田区にある3331 Arts Chiyoda内にオフィスがある。

*4 大館市に現存する唯一の映画館建築である「オナリ座」のこと。1955年に建てられ老朽化しており、現状の姿を維持し、継続的使用するためには建築改修や設備が必要である。「オナリ座再生ドネーションプロジェクト」では、販売作品の売上の3割はアーティストへ、残りの7割がオナリ座の再生資金として、改修費、設備費、運営費のために使用されている。

人ほど、いい思い出が残っていて故郷を思うのではないのでしょうか。

とても象徴的な姉妹がいます。妹は僕と同じ年くらいで、東京で10年くらいOLをしていたのですが、昨又大館に帰りました。その理由は、ゼロダテのプロジェクトに関わるようになったことがきっかけです。大館に戻ると、大館市の臨時職員としてすぐに就職して、市のゼロダテ担当として頑張ってくれています。お姉さんの方は「まだ東京に残って頑張るよ」と。

2008年に市民説明会をしていた時期、あるおじいちゃんを実行委員会に来て、「これは是非やってくれ」と提案してきました。このおじいちゃんは昔お酒のセールスをやっていた方で、昔のスナックの写真を膨大に持っていました。大館は今でこそ鉱山、林業、農業のすべてが衰退してしまいましたが、もともと鉱山のまちで栄えていて、飲み屋とスナックがたくさんあったのです。地元の若手写真家に展示のお願いをしました。ストーリーとしてはとても面白いと思いました。

あと3人娘がいます。一人は歌を歌って、絵も描いています。もう一人は東京に出てきましたが、ゼロダテアートセンター東京がありますし、3331 Arts Chiyodaのアートスクールに通いたいと考えているようです。もう一人は先ほどの写真とバナーのプロジェクトの管理をやってくれています。

実行委員会には本当にいろんな方々がいます。スタッフとは関係ないですが、子どもがたくさん遊びに来ます。子どもの遊び場というのがまちの中に全くないので恰好の遊び場になっています。

2008年に、大館市内の山田小学校という廃校でプロジェクトをやったのですが、そこは僕の出身校で、廃校になってしまったのでその廃校を使ってどうにかレジデンスをやりたいかったのです。それで20人くらいのアーティストを2カ月滞在させたのですが、なぜ実現できたのかと思ったときに、地元の伝統芸能の獅子踊りがあるのですが、これまで毎年大館に帰ってずっと参加していたのです。それで東京に出て行ってしまった若者という立場でも、毎年お盆に帰ってきて地元のコミュニティに触れていたのが、協力してもらえる体制ができました。

あとは地元のお母さんたち。地元のPTAはもうなくなっています。少し離れた小中学校に統合されたために、まだギリギリ残っていました。保護者代表で夜な夜な若いアーティストと話すためにいろいろ持って来てくれて、すごく楽しかったです。

■ゼロダテに関わる人びと

——同級生ネットワークと同郷つながり

「首都圏ふるさと会」というのは大館出身の人だけが東京で200人か300人くらい集まって、そこで最後に「ふるさと」を唄って万歳三唱をして終わるという大きなイベントです。僕らもそこに参加しています。首都圏ふるさと会には、おじさんしかいないんですが、結構すごい人たちが勢揃いなんです。中には大手放送会社の取締役の方がいて、僕らが今大館で借りているゼロダテアートセンターの大家さんのお兄さんです。東京にいたら、普通に名刺交換できる人ではないのに、地元が同じというだけで協力して



ハチ公プロレス (2010年8月14日)

ちんと予算を確保して自分たちでやると。「ゼロダテマン」というマスクまでつくってかなり本格的です。

いろいろな関わり方がありすぎてひとまとめにできないのですが、アーティストがアーティストとしてだけ参加するのではなく、特に若手に参加してもらってサポートスタ

間の中で腹を割って話せます。

ほかに、若い頃にプロレスラーを目指して頑張っていた実行委員がいます。スタッフで関わってくれていてプロレスをやりたいと2〜3年目で口に出し始めて、4年目でき

ています。大館市庁から秋田県庁に向向して、このあと僕が地元に戻ったら、彼が東京に出て、企業誘致を頑張ると言っていました。彼とはよく喧嘩しています。でも行政と民間の間で腹を割って話せます。

同じく同級生つながりですが、市役所に勤めている人がいます。大館市庁から秋田県庁に向向して、このあと僕が地元に戻ったら、彼が東京に出て、企業誘致を頑張ると言っていました。彼とはよく喧嘩しています。でも行政と民間の間で腹を割って話せます。

いただきます。ほかに、例えば大手建設会社の顧問だった人とふるさと会で知り合い、関わってもらっています。若者だけでやっているのはカタがつかない局面に、大人がスツと入ることで話が解決することがすごく多いと実感しています。

ッフ兼アーティストとしてやっていくという形をとっています。中村政人さんも僕も作品を発表しますし、やはり有名なアーティストを呼んで発表してもらいよりも、チャンスを求めている若い人にゼロダテに来てもらって、スタッフをしながら発表するという対価をそこで交換できれば一番いいと思っています。また、地元の実行委員の方にとっても自己実現につながれば嬉しいです。あとは、事務局としてちゃんと給料を払い、「有給スタッフは給料をもらうだけのことにはしているな」と周りに思われるように、払う人と払わない人の役割をはっきり分けなきやいけないなど最近では思っています。

第5章 ● 「スタッフ×アートプロジェクト」

Case III

取手アートプロジェクト(茨城県取手市)

羽原 康恵

Contents

取手アートプロジェクトとは——これまでの取り組み……10

取手アートプロジェクトを支える人びと
——世代も背景も幅広いスタッフ層……11

取手アートプロジェクトとは——これまでの取り組み

取手市は人口約11万人の郊外都市です。取手アートプロジェクト(*1)以下、TAP)は取手市と東京藝術大学と取手市内外を含む市民による三者共同で取り組んでいるアートプロジェクトで、頭文字から取ってTAP(タップ)と呼んでいます。1999年からスタートし、2010年度で12年目を迎えます。取手市内には東京藝術大学の取手キャンパスがあります。1999年、そこに新しく先端芸術表現科*2が開設されたことを契機に、パブリックアートを市の中に置いてほしいという取手市の藝大への提案に対して、藝大がまちなかを使ったプロジェクト型の活動をやってみませんか、と逆提案をしたことによってスタートしました。活動にあたっては、①アーティストを支援する、②市民に

体験の機会を提供する、③取手が結果的に文化都市として発展する、の3点を目標として掲げています。

TAPは2000年から2009年まで、「公募展」と「オープンスタジオ」という二つの企画を軸に毎年交互に開催してきました。「公募展」というのは、広く内外に向けて作品プランを募集して取手市内で展開する。「オープンスタジオ」は、地元のアーティストに目を向ける企画で、市内在住の作家のみなさんに、実際に制作している現場を公開していただく試みです。

2004年には「TAP塾」が始まりました。これは人材育成事業の一環として、熊倉さんが始められたもので、森さんがTAPに本格的に関わられることになったきっかけです。アートマネジメントに専門にたずさわりたい方はもちろん、学生さんや市民の方でも興味があれば誰でも参加できて、2006年まで続きました。インターン制度という形で実際に運営現場を体験することができ、私もTAP塾の塾生でした。



インターンシップ制度 TAP塾 (2004年)

TAPではプロジェクトの意思決定のための運営会議という場所があり、そこで企画やプロジェクト自体の方向性が決まっていきます。プロジェクトの内容を決定していく会議でありながら、本当にフラットに、関わる人すべてが参加できます。現在、活動の拠点としているのが、市内の団地の一角にある「Tappingo(タッピーノ)(*3)」という場

*1 取手アートプロジェクト

茨城県取手市にて、取手市と東京藝術大学と取手市内外を含む市民による三者共同で1999年から始まったアートプロジェクト。

「リ・サイクリングアートプロジェクト+オープンスタジオ」会期#1999年12月7日(火)~21日(火)

「取手リ・サイクリングアートプロジェクト—家・郊外住宅」会期#2000年11月25日(土)~12月10日(日)

「オープンスタジオ+取手」会期#2001年11月23日(金)~12月9日(日)

「取手リ・サイクリングアートプロジェクト—Take Me to Seiner」川を知る・川に学ぶ」会期#2002年10月19日(土)~2002年11月4日(月)

「オープンスタジオ+取手—アーティストの仕事場」会期#2003年11月21日(金)~12月7日(日)

「取手リ・サイクリングアートプロジェクト—ヒメのゆるやかさ」会期#2004年11月13日(土)~11月28日(日)

「オープンスタジオ—はらっぱ経由で、逢いましょう」会期#2005年11月12日(土)~11月27日(日)

「一人前のいたずら—仕掛けられた取手」2006年11月11日(土)~11月26日(日)

「オープンスタジオ—はじまりは隣の家のアーティスト」2007年11月9日(金)~11月25日(日)

「取手井野団地—電気・ガス・水道・アート完備」会期#2008年11月1日(土)~16日(日)

「TAP TRAVEL 産直とれたてアート」会期#2009年10月17日(土)~11月15日(日)

*2 先端芸術表現科
東京藝術大学美術学部の専攻学科。「美術」の分野を超える教育研究の実践を目指し1999年4月に新設された。

所です。ここに日頃スタッフが集って運営について話し合いなどを行っています。

■ 取手アートプロジェクトを支える人びと

—— 世代も背景も幅広いスタッフ層

活動をまわしているコアスタッフの人数は最小3人で最大で8人くらいです。予算規模は今年度は1100万円です。そのスタッフをご紹介します。私は事務局長をやっているのですが、二人目の事務局長のように仕事をしているのが奥村圭二郎くんおくむらけいじろうです。彼は私と同年で28歳です。2010年度にTAPがNPO法人化するので、彼は腰を据えてTAPで活動するために仕事を辞めて専念してくれています。コンスタントに関わる人がほとんど女性の中、ほぼ唯一の男性です。彼の目標は「まちの人口の1パーセントのアーティストを住まわせる」ことだそうです。

続いて、金子千恵さんかねちちえです。TAPに参加する契機になったのは、お姉さんがアーティストだったのでオープンスタジオに参加したことです。

彼女は会計業務と「こどもプログラム」として行っている「いちねんせいいちねんせいのさくひんてん」という展示、あとこれに付随する小学校へのアーティスト派遣事業を担当しています。彼女も絵を描くので、アーティスト寄りの考え方をしています。



茨城県取手市・取手井野団地内にあるTappino

次ひらのあきこに平野麻子さんです。彼女は総務と事務所のマネジメント担当です。温水のような、と彼女を表現するのですが、なんとなく冷たく滞っているとこわーっと入ってきて流れをよくしてくれるような役割を果たしてくれています。彼女も同じ年代ですが、派遣の仕事で働きながら週2回か3回、TAPに来てくれています。

それから岩本室佳さんいわたむとみやです。彼女はアーティストで、制作もしながらその傍らで活動しています。プロジェクトの中では自ら「鉄砲玉的な」存在と言っていて、勢いのある人です。

続いて小林えつさんこばやしえつです。この方は立ち上げ当初から関わってくださっているのも、もう12年の活動経験をお持ちです。取手市内にお住まいで、いろいろな若者が考える企画に対して、ご自身の経験からあじやないこうじやない、と重要な気づきを与えてくれる存在です。彼女は「私がTAPを続けていられるのは理解ある伴侶がいること」とおっしゃっていて、先ほどの金子さんもそうですが、パートナーの理解のもと、主婦業の傍ら活動している方の力は大きいです。お二人のご主人も強力なサポートスタッフで、いつも現場を手伝ってくださいます。

続いて柴田欽子さんしばたあきこです。彼女もTAPの活動が11年目。



TAP1999 「取手リ・サイクリングアートプロジェクト」 村山華子《屋台を作ろう》(1999年)

取手市内にお住まいで、初期は運営の本体部分に関わられていたんですが、「最近はずーぱいザーかな」とおっしゃっています。取手市と

*3
Tappino
取手市井野団地にあるTAPの事務所兼アートスペース。茨城県取手市井野団地3-21
Tappino.



TAP2006「仕掛けられた取手」 ヤノベケンジプロデュース・仕掛けられた終末処理場 終末ファンファーレ (2006年)

のつながりや市内広報など、非常に重要な存在です。
森山昌輝さんという方は、市民組織「アート取手」*4の代表をなさっています。最近はずいぶん忙しくてTAPに足が運ばませんが、「使える時間が少なくて参加できる機会が少ないのがもどかしい。でもメールで流れの大筋を把握して、意に反する嫌な展開もメンバーの一員として背負う覚悟だけは持っている」とおっしゃっています。
続いて芝山祐美さん。彼女はサポートスタッフ、ボランティアスタッフのマネジメント担当で関わってくれています。彼女は藝大の学生さんで、最初は授業で関わってくれたのがきっかけです。誰もやっていない、新しいことにチャレンジしたいと、参加してくれています。
溝口佳樹さんは取手にお住まいで、仕事を辞めたことをきっかけに地元が目が向くようになって、TAPに参加しただけでなく、最近、事務所に来ていた率が格段に増えていて、今後は「アートわかりませんが、知りません」で通した1年を経て、これからはアートにどっぷりつかると1年にしてみるのも面白いかも」とおっしゃっていました。

そして藝大の熊倉研究室の川本祥子さんと、風間勇助君です。彼らは入って3カ月くらいしか経ってはいないと思いますが、すでに責任をきちんと感じながら関わろうとしてくれています。風間くんは、関わってまだ1カ月くらいですが、すでに



TAP2007 オープンスタジオ「はじまりは隣の家のアーティスト」(2007年)



TAP2008「取手井野団地-電気・ガス・水道・アート完備」奥健祐+鈴木雄介《井野団地足湯プロジェクト》(2008年)

プロジェクトを通じて自身の中で変化したことは、合理性だけではやっていけないということ」と感じているとのこと、今後に期待しています。
そして、こつこつ担当のお仕事をしてくださっている方のご紹介。基本的には社会人の方が多くて、この方は石川可南子さん、彼女は図書館司書の資格を持っていて、つくば市にある研究施設で働きながら、ファンドレイズを担当して下さっています。普段はファンドレイズの部分だけ、こつこつ仕事をやっては帰っていかれる。「とてもTAPが居心地がよい。どんな目的も興味も、どんな人も包み込んでTAPになっている。そうしたアートプロジェクトの面白さを身近で見たい」とTAPを続ける理由を話されていました。ほかに、メルマガ担当の高橋はるかさん、ウェブ担当の倉持満好くんもいます。こうして多くの方に支えられてTAPは動いています。

*4
アート取手
2000年に設立された市民組織。

第5章 ● 「スタッフ×アートプロジェクト」

Case IV

北本ビタミン(埼玉県北本市)

新井慶太

Contents

■ 北本ビタミンとは——地域特性と組織概要 …………… 13

■ 北本ビタミンに関わる人びと——若い世代が原動力 …………… 15

■ 北本ビタミンとは——地域特性と組織概要

埼玉県北本市から来ました新井慶太です。埼玉県北本市は埼玉県のほぼ中央にあり、大宮から約20分ほど北に行っただとところにあるまちです。人口が約7万人で、特産品も観光名所も全くないです。東京から少し離れた郊外住宅地、ベッドタウンの最たるどころと言えば北本のイメージは摺んでもらえるかと思えます。取手と少し異なる点は、取手は工場が多いのですが、北本には工場もあまりなく住宅地が中心になっています。住宅地の先に畑と田んぼ、更に行くと森が広がる、そんな静かなまちです。

「北本ビタミン」は、熊倉さんと森さんが北本市のアートアドバイザーとして、市に提案したことがきっかけです。スタートしたプロジェクトです。これまでの活動をご説明しますと、まず2008年の夏に北本市主催により北本アーツキャンプ(*1)が開催されました。この北本アーツキャンプ



北本アーツキャンプ (2008年8月11日～15日)

というのは、藤浩志(*2)さんがホストとなり、森司さんが企画協力で開催しました。4泊5日間、北本の野外キャンプ場でキャンプをしながら、日中にまちをリサーチして、夜にディスカッションをするというイベントでした。熊倉先生や金沢21世紀美術館館長の秋元雄史(*3)さん、みかんぐみの曾我部昌史(*4)さん、KOSUGE 1.16(*5)の土谷享さんなどをゲストに迎え、これから北本でどのような面白いことを起こしていけるかということを中心にディスカッションを行いました。そこに集まったメンバーで立ち上げたのが「キタミン・ラボ舎」(*6)という団体になります。そのキタミン・ラボ舎が、地元中学の同級生5人による「Kitamoto Design Project (キタモトデザインプロジェクト)」という団体と一緒にやっているのが、北本ビタミンというプロジェクトです。北本ビタミンの実行委員会は基本的に北本市の主要団体、市役所、教育委員会、商工会、まちづくり観光協会などが参加して組織しています。このプロジェクトを実際に動かしているのは企画運営事務局で、その代表をしているのが私です。北本市からは生涯学習科

任期付職員おむかあやこの五十殿彩子さんという方が担当されています。私が所属しているのがキタミン・ラボ舎、そして北本デザインプロジェクトと東京藝術大学音楽環境創造科(*7)の熊倉研究室の学生が関わってくれています。藝大の学生にも入ってもらうことで企画運営の事務局は成り立っています。

*1 北本アーツキャンプ
埼玉県北本市でアーツなプロジェクトを考えるためのキャンプ。会期は2008年8月11日(月)～15日(金)／会場は北本市野外活動センター／ホストは藤浩志／ゲストは秋元雄史、曾我部昌史、KOSUGE 1.16、熊倉純子

*2 藤浩志(ふじ・ひろし)
1960年、鹿児島県生まれ。美術家。藤浩志企画制作室代表。パブリックに開かれた空間やシステムづくりを表現活動と捉え、美術館やギャラリーでの発表に限らず、地域が生活に密着したアートプログラムを開発・展開している。→第8章参照

*3 秋元雄史(あきもと・ゆうじ)
1955年、東京都生まれ。1992年～2004年までベネッセアートサイト直島、チーフキュレーター。2004年～2006年12月まで地中美術館館長。現、金沢21世紀美術館館長。

*4 曾我部昌史(そがべ・まさし)
1962年、福岡県生まれ。1995年みかんぐみ共同設立。2001～2006年、東京藝術大学先端芸術表現科助教授。2006年、神奈川大学工学部建築学科教授。

*5 KOSUGE 1.16 (かすがいちじゅうろく)
土谷享、車田智志の二人によるアーティストユニットとして2001年から活動。アートが身近な場所で生活を豊かにしていく存在として成立するのを目指し、参加者同士、あるいは作品と参加者の間に「もちつもたれ」という関係を生み出す仕掛けをつくる。

*6 キタミン・ラボ舎
2008年8月に行われた「北本アーツキャン

2008年8月に行われた「北本アーツキャン



日比野克彦《明後日朝顔プロジェクト 北本》(2008年～)



KOSUGE1-16《どんどこ!巨大紙相撲 北本場所千秋楽》(2009年2月16日)

す。事務局スタッフのほかにも、10名ぐらいのボランティアメンバーが動いています。イベントには10〜20名ぐらいのボランティアメンバーが関わってくれる組織体勢になっています。

キタミン・ラボ舎は「新しい文化をつくっていくことをまちの『ビタミン』とし、創造力を引き出す場づくりや、アートと地域をつなぐことでベッドタウンと呼ばれる北本をいきいきしたまちとしていくことを目指し活動する」という言葉のもとに設立しました。この言葉を通じて、「私たちはアートやデザイン、それ以外でも文化と呼ばれるものなら何でもまちの『ビタミン』としてみんなで盛り上げていこうと主張しています。特に北本市民のみなさんは「北本は何もないまちだ」とおっしゃるんです。そのまちをどうイキイキさせていくかということを考えて活動しています。

2008年8月、まだキタミン・ラボ舎が設立されていない状態で開催した北本アーツキャンプでは、日比野克彦(*8)さんの「明後日朝顔プロジェクト」(*9)を行いました。



北本タワー 2009年6月より改修を始める

「明後日朝顔プロジェクト」は水戸や金沢では美術館を朝顔のツルがおおっていました。北本はベッドタウンなので、自宅で朝顔を育ててもらおう「明後日朝顔ホストファミリー」という形式で開催しました。ホストファミリーとしてまちの方にご参加いただいたネットワークが、初期のキタミン・ラボ舎やプロジェクトのエネルギー、原動力となっていました。それから、2008年には夏と冬にも北本アーツキャンプが行われました。市内でのネットワークを広げるためにKOSUGE1-16の「どんどこ!巨大紙相撲」(*10)を行い、藤浩志さんの「かえっこバザール」(*11)も月に1回開催しています。これらの三つのイベントを「ベースプロジェクト」と呼んでいたのですが、その「ベースプロジェクト」でたくさんの方のつながりをつくったことが、キタミン・ラボ舎が北本市内で認知されるきっかけになったと思います。

活動の拠点にしているのは、「北本タワー」と呼んでいる廃墟ビルです。駅から2分ぐらいの、昔は家具屋さんだった建物なので、総面積が一万平米ぐらいあります。かなり大きな建物で、1階には駐輪場と不動産屋が入っており、2〜4階を大家さんのご好意で安価に借りさせていただき、その3フロアを拠点にしています。北本タワーにあるwa

hオフィス(*12)の施工は、すべてボランティアで行い、泊まり込みで作業をしました。朝起きて作業を始め、夜は少しお酒を飲ん

ン」をきっかけに、北本市やさいたま市での地域融合型のアート活動を行っている。

*7 東京藝術大学音楽環境創造科
音楽とさまざまな隣接分野を横断的に学ぶ
学科。2002年、取手キャンパスに設置され
2006年より北千住にキャンパスを構える。

*8 日比野克彦(ひびの・かつひ)

1958年、岐阜県生まれ。アーティスト。東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授。1986年シドニー・ビエンナーレ、1995年ヴェネチア・ビエンナーレに出品。2008年、金沢21世紀美術館で日比野克彦アートプロジェクト「ホーム・アンド・アウェー」形式 meets NODAButa-を開催。

*9 明後日朝顔プロジェクト
越後妻有アートトリエンナーレ(2003年)、
筋平(あざみひら)からスタートした日比野
克彦が主宰するプロジェクト。朝顔を通して
人と人、人と地域、地域と地域がコミュニケ
ーションを深めることを目的に、2005年の
水戸を始まりに全国23地域で展開されている。

*10 どんどこ!巨大紙相撲
KOSUGE1-16によるダンボールで制作した
等身大の力士で紙相撲を行うワークショップ
形式のプロジェクト。

*11 かえっこバザール
「かえっこ」とは藤浩志が提案する、子どもた
ちが遊ばなくなったおもちゃやグッズ、アク
セサリーなどを持ち寄って、とりかえっこを
して遊ぶことのできる、お金のいらぬシステ
ムのこと。

でご飯を食べて、帰る人は帰るけれど何人かはそのまま泊まる、といった感じで作業をしていました。地元の埼玉県立北本高校の生徒も手伝ってくれていました。

■ 北本ビタミンに関わる人びと——若い世代が原動力

北本ビタミン自体は任意団体、実行委員会形式で回していますが、メンバーは今の時点で10名くらい、今年度の予算規模は人件費を除いて1100万円です。

北本ビタミンの構成組織の一つ、キタミン・ラボ舎は主に5人のメンバーで、私は代表をやらせてもらっています。出身は北本ではなく隣の鴻巣です。北本の動きを知ったのは東京で建築の設計事務所に勤めているときに偶然チラシを見たことです。そこから6カ月ぐらいボランティアとして手伝っていたのですが、事業が拡大するにあたり事務局という形で入らせていただきました。次に金田翔君ですが、彼は藝大の先端芸術表現科の卒業生で、現在24歳です。アーティストであり、マネジメントにも興味があつて北本に関わっている、埼玉県朝霞市出身のメンバーです。彼は非常に個性的な視点を持っており、そのプロジェクトがどうあるべきかなど、コンセプトのところに関して彼に相談をするともとてもうまくいく。それから上原祥吾さん。埼玉県さいたま市在住の上原さんは、昔ギヤラリーのインスタレーションスタッフをやられていた方で、企画に関わりたいたいということで参加してもらっています。上田雄三さんは、日本文化デザイン会議をきっかけに知り合ったメンバーです。会社を辞めて、しばらく何もする当てがないときに、地元でこのような活動があつたので関わっ

ています。蟻川小百合さんは、埼玉県上尾市出身のメンバーです。熊倉先生に北本の動きを教えられてこの活動に関わることになりました。

ほかキタミン・ラボ舎以外のメンバーには、北本デザインプロジェクトの3名がいます。この3名は大体25歳ぐらいだと思えますが、みな同じ中学校の同級生です。渡部勇介君は写真が得意で、酒井貴充君は建築、岡野高志君は日本大学の経済学部を出ています。そのほかに、先ほど紹介した北本市生涯学習課の五十殿さん、それから藝大の齋藤琴子さんと高橋麻衣さんです。彼女たちは熊倉研究室の学生ですが、齋藤さんはクラシック音楽のマネジメントが専門で、高橋さんは別府市でアートプロジェクトにもボランティアで関わっていたという経歴を持たれています。メンバーの年齢層が20代中心で、加えて男子の若いメンバーが多いプロジェクトです。女性たちが主に事務方、書類作成などの細かい事務処理を担当してくれるので非常に助かっています。



北本タワーでのミーティングの様子



各家庭のカレーを振る舞っていただく企画「北本カレー」北本タワー2階 wah オフィスにて

*12 Wah オフィス(ワウオフィス)

北本ビタミンでアーティスティック・ディレクターを務める南川憲二が所属する表現集団 Wah Document の事務所。北本タワーの2階にあり、北本のおいしい家カレーを発掘する企画や、映画上映会など地域向けのイベントを開催している。

*13 日本文化デザイン会議

日本文化デザインフォーラム(JIDF)と、開催地実行委員会が共催する参加型の文化イベント。開催地の新しい魅力を提示する文化活動として展開している。日本文化デザインフォーラムは、1980年に設立された任意団体であり、文化の全般において多彩な分野の先端的な活動をしている専門家約120名が会員となっている。

第5章 ● 「スタッフ×アートプロジェクト」

Discussion

Part 1 現場の実態

研究会メンバーがゲスト4名に質問を投げかけながら、外からは見えない各プロジェクト現場の実情を探る、若手メンバーだけのディスカッション。

- ゲスト II 高野織衣、石山拓真、羽原康恵、新井慶太
- 発言者 II 菊地拓児、九富美香、永尾真由、冠那菜奈ほか

Contents

- コアスタッフの実働時間 16
- スタッフの多様性 17
- ボランティアスタッフの募集とフォロー 20
- プロジェクトに取り組む意識と今後 21

■ コアスタッフの実働時間

新井—— 僕らの事務局は少なくとも週3日、忙しいときは週7日くらい実働で動いています。ほかのプロジェクトはコアスタッフの関わる頻度はどのくらいなのでしょう。

羽原—— 取手アートプロジェクト（以下、TAP）は、コ

アメンバーが最小3人で最大8人で動いています。最小の3人は実働週6〜7日、9〜17時勤務を心掛がけようとしています。ほかの人は火曜と金曜に事務所を開けているので、火曜と金曜の午後だけとか、隔週で土曜日だけという関わり方の人が最近多くなっています。

高野—— ヒミシングは、私が平日の夜に事務作業し、週末にアートセンターをオープンするというのがメインで、あとはその都度コアメンバーやボランティアの方が関わってくれるという感じです。

石山—— ゼロダテはほぼエンドレスですね。コアの3人はほかの仕事をしているときはそちらを集中して、空いた時間はほぼ全部ゼロダテに費やしています。かなりキツイです（笑）。中村さんともよく話しますが、仕事を自分たちでつくらないと給料ももらえないということの日頃から意識してやっていますね。普通の会社に勤めると、「何時間働いたから給料もらって当然」という感覚なのかもしれませんが、僕らのやっていることは起業に近いです。自分でお金をつかって、企画して、予算管理して。今のコアメンバーはそういうモチベーションの中でぎりぎりやっていますね。

新井—— コアメンバーの結束力がしっかりあれば、金銭的な問題ではなくて、目標に向かって行くモチベーションが保てるのでしょうか。北本ビタミン（以下、「北本」）の場合は、先にプロジェクトがあり予算があった。もちろんみんなよくやってくれていますが、気軽に関わってくれているコアメンバーもいるわけで、最終的にモチベーションや

本気度という面で一線越えられない部分もあるのかなと感じることがあります。

■ スタッフの多様性

菊地——私も一時期TAPにスタッフとして関わったことがあります。スタッフの年齢層が幅広く、経歴も多様な方が参加している印象を持ちました。いろいろな視点があるのは面白い一方で、現場でまとめていく上では大変な部分も多いのではないかと思いますいかがでしょうか。

羽原——そうですね、関わっている方の世代は非常にばらばらです。20代から70代までいますし、職業もさまざまです。意志決定は運営会議です。運営会議は、スタッフとして関わる意志のある人なら誰でも参加することができます。会議だけに参加して発言する人もいます。やはり運営の基本は事務局の3〜4人で意志共有をして、そのほかのスタッフにも根回しをしています。

九富——私もTAPにスタッフとして関わっていた経験があります。当時（TAP2007）は20代の若手が最前線にいて、年齢の高い方々がうまくフォローにまわっていたと思います。バランスがとれていて、若手のスタッフが壁にぶちあたってしまっていると、年上の方が励ましている現場をよく見ていました。それでモチベーションが高くなって、運営が回っていたように思います。

羽原——ただフォローをしてくださる一方で、それがブレ

ーキになることもありました。当時は若手がいっぱいいたこともあり、そのブレーキをふりきって走ることができていたと思います。2010年は中心が3人となり人数が減っていますので、若さのエンジンがやや枯渇気味かなと感じます。この3人とは、奥村、金子、私で、TAP塾の卒業生です。それぞればらつきはありますが、みんな現場の経験があります。でも3人のヴィジョンは少し異なる部分があり、一気に突っ走れないところがあります。NPO法人化するかどうかという長い議論の中では、若手と年齢の高いベテラン市民たちとの間に溝ができて、なかなか意見がまとまりませんでした。

菊地——NPO法人でいうと、先輩にあたるヒミングはどうでしょうか。

高野——もともと夏のプロジェクトだけやっていたときは、実行委員会体制で春にボランティアスタッフを集めて、夏にイベントをするという感じでした。2004年から始めて、2007年が一番実行委員が多かった。プロジェクトもまちなかの10カ所近くで展開していたとき（2007年）は、大学生やいろいろな人が集まって、ミーティングがとても大変でした。中村政人さんが来てからスタッフがようやく動き出すという状態でした。

永尾——スタッフが動かないというのは何が原因だと思いますか。

高野——ヒミングは地域の「場」の魅力をアートプロジェ

クトで動かしているというコンセプトが強いんです。入ってきた人たちがいろいろと提案してくれても、ヒミングの活動の趣旨ではないなということもあります。もちろん、コアメンバー内でやりたいことの違いもあります。

永尾——高野さんが考えているヒミング像は、スタッフのヒミング像や中村政人さんのヒミング像と異なったりするのですか。

高野——コアメンバーはやりたいことはばらばらだけれど、感覚的に「これはヒミングでやることではない」という意識は共有しています。例えば、「カラオケ大会をやりたい」と言われても、もうでき上がっている素敵な場所を借りてするのか、地域の人から問題提起されている場所をするのかを考えて、後者を取ります。場にこだわっているのが広がりを含んでいる要因だというのは分かっていますが、ただ面白いだけでやることはありません。

冠——そのアイデアをより面白くしていくことにはあり得ませんか。まちの人が提案されたカラオケ大会に何か要素を加えてみるのはどうですか。

高野——それはありだと思います。ただ、もとの提案と変わってくると、やる気を阻害してしまうこともあります。提案した人は、ただ素敵な場所での自分の好きな音楽のイベントをやりたかったのに、ヒミングとしてはその場の価値を伝えたいという動きになる。そうして一緒につくっていくのを楽しめなくなると、その人のモチベーションがなくな

ってしまふ。

2007年にNPO法人化したときに、理事をコアメンバーにして実行委員会形式をやめました。すると、ある程度意思疎通ができるので決定は早くなりましたが、計画を実行していく段階になったら、企画段階で関わらなかった人はただのお手伝いという意識になって、すぐやめていく人が多くなったと思います。「参加している」という意識を保って関わってもらうのが難しいです。

富山大学に芸術文化学部(*)が新設されて学生がすごく熱心に関わってくれました。そのときまたまメンバーがよかったのかもしれないが、二人の学生が自分たちで学生のチーム「YATTONGA」をつくって参加してくれました。2年目まではそれで動いていましたが、3年目になるとどうしても各自自分がやりたいことができてきて、学生たちが少なくなりました。次に続かなかったんですね。

冠——学生への投げかけを、もう少しこうしたらよかったというのがありますか。

高野——投げかける相手のスタンスによって押しつけにならないようにするべきだったなど。当初、私もアートプロジェクトに関わってまもなくだったので、学生と気分は一緒のつもりで「私もこれだけ頑張っているし、一緒に頑張ろうよ」と意気込んでいたのです。そうすると、みんなだんだん顔がトラそうになってくる……。今は学生に限らず、関わってくれる人には楽しめる余裕を持って参加してもらうように考えています。

*1
2005年に富山大学、富山医科薬科大学、高岡短期大学3校の統合により富山大学芸術文化学部として開設された。

永尾——今、高野さんが、学生とおじちゃんたちへ求めるものは違いますか。

高野——違いますね。自分より年下の人たちへは、「それがどこに面白いって感じるかな？」というのがあって、それをキャッチして彼らの動きをサポートできればいいなと考えます。おじちゃんたちへは、私たちが勝手におじちゃんたちが持っている素質をアートと結びつけたいために、ひたすらアプローチしています。ただ彼らは「アートプロジェクトと一緒にやっている」と思っているわけではなく、「手伝ってやっている」というスタンスだと思うので、一緒に動きをつくっているという協働の意識を持つのが難しかったりします。ただ、最近ではアートセンターに行くだけでも面白いという人が増えているので、感覚的に伝わっているのかなとも感じます。

これからは氷見だけではなく、富山に戻ってきたさまざまな人に声を掛け、事務局を動かしていこうと考えています。面白いと思って近づいてくれる人のそれぞれの資質が

出せるように、私も動いていきたいです。どういうふうに関わってほしいかは一人ひとり違いますね。

菊地——「北本」だけが若い男性が中心になっていて特徴的ですが、理由があるのでしようか。



ヒミング・アート・センター

新井——昨年は、キタミン・ラボの5人のうちの僕と、金田翔君という藝大の学生、それから上原祥吾さんの3人でやっていて、あとは偶然としか言いようがないです。逆に若い女の子が少ないです。基本的に「北本」は事務局が有給ですが、希望者がほほいませんでした。人がいない理由は、TAPのような歴史もないし、藝大も美大もなく、東京も近いのに、なぜわざわざ北本でアートプロジェクトをやるのが引つかかっていると思います。若い連中はいますが、アートやデザインという言葉に拒否反応を示したり、そもそも絶対数が少ないという気がします。

事務局は、個性があるメンバーが集まっているため、意見がばらばらで、ミーティングに時間がかかります。人手が足りないと言業を割いて、人を増やすと、さらにその中で意見が食い違う。悪循環ですね。メンバーはこの先もずっとアートをやっていくというメンバーばかりではないので、自分がやりたいことがあればやるけれど、気に入らないことはやらない状況です。

石山——それは男だけの現場というのに原因があるのでしようか。

新井——単純に得手不得手の問題だと思っています。それぞれの能力は持っているだけに、うまくいったら面白いと思っていただけ、思ったよりチームワークづくりは難しいもので、やりたい人を募るのではなく、できる人を集めるべきなんじゃないかと思いつつも、最後はバランスだと思いました。

九富——アーティストがマネジメントに関わる壁は大きいと思います。私自身、作家として活動していた経歴を経て現在はマネジメント側ですが、自分が出過ぎると何も動かないですよ。それを気づいているかどうかで違うと思います。どれだけ周りを見ながら協調性をもって、その場をつくっていくのが大事だと思います。

羽原——ゼロダテは基本的にアーティスト主導ですよ。

石山——ゼロダテは誰もいない状態からアーティスト3人で始めています。もちろんアーティストは自己表現するためにやっていますが、マネジメントは協調性をもって、管理をしなければいけない立場ですよ。ゼロダテは実行委員会です。企画を決定しますが、その前の助成金に申請する段階でコアの3人で企画を詰めます。それを実行委員会に持って行ってプレゼンをする、さらにこんなことをしたいというような話が出てくるんですよ。アーティスト対「地元の市民」や対「アーティストを目指す若者」という図式の議論の末、当初3人で考えていた方向にまとめていく。ただ、実行委員会の人たちは地元の反対派に「こんなお金を使って意味あるのか」とずっと言われているわけです。お互い腹の内を言い合って、最後には実行委員会対反対派の市民なのか、大型アートプロジェクト対ゼロダテでいくのか、というような方向性を共有していきます。それぞれ悩み事も多いし、大変なことも多いし、冷静に席について話し合う実行委員会ではないです。半分はケンカ状態ですが、それによって仲間意識も上がるのでしょう。

■ ボランティアスタッフの募集とフォロー

冠——ゼロダテはボランティアという面では、本当に足りていないと伺っていましたが、イベントに人は集まってくるけれど、助けてはくれないということですか。

石山——夏の一時期だけだから手伝ってくださる人は集まります。アーティストが来て、夜お酒飲んだり集まるのは楽しいと思って来ていますが、プロジェクトを一緒につくっていく感覚を持っている人は多くはないですね。一回地元を出てまた戻って、フリーターやニートをしなから、音楽や絵をやっていたいという若い人は結構いますが、ほとんど家にこもっていた感じ。そんな若い人たちが、急にゼロダテのスタッフになって「大館のためにプロジェクトを」みたいなことが新聞に載っちゃうんですよ。それまで、近所の人からは「なんかあの子帰ってきてから家にもつてるなあ」と噂されていたのに、「あその娘さんは頑張ってるんだ」と思われるわけです。そうして市民権を得ますが、夏が終わってみんななくなるとまたもとに戻る。そこに僕らのような人がどんどん入って行って、温度を保つようなことをしないとダメですね。

ボランティアの応募は、目新しかったせいか、1年目が一番多かったです。年々減っていきました。僕らも4年を経たボランティアだけに頼るのではなく、次のステップに上る準備をしています。

冠——TAPでは、ボランティアスタッフをまとめるスタッフは意識しておいていますか。また、ボランティアスタ

ツフはどのくらいいますか。

羽原——芝山さんはその立場の人です。人をつないでモチベートする余裕が運営側にだんだんなくなると、人が離れ残った人はさらに人が足りずに疲弊していくという負のスパイラルに陥るので、そこをフォローするためです。

ボランティアは潜在的には20〜30人ぐらいいると思いますが、もちろん全員がコンスタントに関われるわけではありません。TAPが認知されてきているので、募集をかけるなくても「興味あるのですが」と声をかけてくれる人が多くなってきてはいます。でもそういう人たちがアートプロジェクトに求めているものと実際の現場がミスマッチすると、「違うな」と離れていかれます。TAPの中にはさまざまなプログラムがあるので、どれに興味があるのか面接しながら聞いて、芝山さんと私で担当を決めます。

冠——どういう人が「違う」と感じるのでしょうか。

羽原——TAPはこれまで会期を設定したイベントをずっとやってきていたのですが、今年はNPO化を目指して脱イベント化の新しい方向性を模索しています。この機に新しい人にコンセプトづくりから関わってもらおうと事務局スタッフを募集したのですが、これまでのTAPのイメージで会期中の集客アップを目指すというような志望動機の人には「違う」と思われたようですね。アートって面白いというのを広めたかったのだと思います。事務局スタッフを募集したときにすごく顕著でした。

永尾——ボランティア担当の方がいることで、やめるのを留まるといふ例はありますか。

羽原——ボランティアマネジメントで何が一番重要かと言うと、コンスタントな連絡なんですよ。それをやってくれているスタッフがいないことは重要です。彼女はこれまでにボランティアスタッフ対応の経験があり、仕事のやり方がとても細やかで人当たりもいいですし、説明も上手です。

永尾——先ほど高野さんも周辺の方々はどうやって関わってもらうかが重要とおっしゃっていましたが、実際にはどういうことをされるんですか。

高野——私が「今この人にはこれを頼んだら反応するかな」と、一対一で細かく関わるようにしています。ボランティア募集の告知もしていますが、だいたいみなさん、どうやって関わっていいのかわからないというのが現実ですから、でも本当はもっときめ細かくフォローしたいのですが、なかなか手がまわっていないのが現状です。

■プロジェクトに取り組む意識と今後

菊地——実際プロジェクトを動かしている中で、大変なことたくさんあると思うのですが、それでもやろうと思う一番の理由は何でしょうか。加えて、今後のご自身の関わり方も含めて、プロジェクトの今後についてどう見ているのかをお聞かせいただけますか。

羽原——私はまだ事務局長になってから1年経っていません。取手に戻ってから自分でプロジェクトを立ち上げていて、TAPでできなかったことを自分でやろうという感じで活動をしていました。TAPに戻る決意はしたものの、意思決定にかかる時間も手順もなかなかうまく回らず、というのを何度も繰り返して疲れてきました、さらに小さい子どももいて、自分のコストパフォーマンスの悪さにげんなりしたこともあります。事務局長として戻って来てても数年のプランクがあるので、周りのスタッフはまだ自分に対して完全な信頼を持っているわけではないと思いますが、今は続けようと思っています。

なぜかと言うと、今ちょうどTAPが変わろうとしている時期であるのに加えて、自分がやっていきたいことが徐々に見え始めているからです。取手というまちに、どんなプログラムを仕掛けるのか、さらにインフラ機能の部分もデザインするような団体になっていったら面白いなど思っています。「シビックプライド」*2というのは責任感を持ってまちに誇りを持っている人たちのことですが、単なる愛着ではなく、自分がまちに対して何かをしようという意識を高めていく役割をアートプロジェクトは果たせるのではないかなと思っています。TAPはもう12年やっていて、周辺にはいろいろな活動の萌芽が見られます。そういうさまざまな活動をつなぐ中間支援的な組織があれば、茨城県の南エリアや千葉県松戸市や柏市がなるような素地をつくれる気がしています。ただイベントをするだけではなく、さまざまなプロジェクトの関係全体のデザインをできるようになれば新しいと思っています。TAPは過渡期にあるので、その方向に進んでみようと思っています。

を取り直しています。

高野——私はここ1、2年ずっと迷っています。ヒミングは、アートのもつ創造性で、自分たちのまちの暮らしを面白くしていこうという目的を持ちます。では「アートの創造性って何だろう」といつも考えるのですが、アートプロジェクトは地域やそこに住む人びとに「揺らぎ」を与えることまでしかできないんじゃないかという気持ちがあるのです。まちの人たちに主体的な創造性を与えることをアートプロジェクトはできるのだろうかという疑問に思い、今後の方向性を悩んでいます。

それでもやっていこうと感ずるのは、地域に向き合うことが面白いですし、毎年住み慣れた氷見という「場」から発見があり、感動することが多いからです。小さなまちの小さな拠点ですが、ここに来ないと体験できない地域資源があつて、外からそれを味わいにくるような動きをつくりたいと考えています。良い意味でも悪い意味でも場にこだわってしまっていますね。

羽原——アート以外で、進めたい方向性があるのですか。

高野——私は事務局運営のためにお金を生み出していきたいです。ヒミングのコアメンバーは、みんな自分の仕事メインにあつて、



TAP2010「100本ノック!」大巻伸嗣《Memorial Rebirth》(2010年7月11日)

*2 シビックプライド

18世紀、イギリスで生まれた市民が都市に対してもつ自負と愛着という考え方。

アートプロジェクトには多くの作業もボランティアで行い深く関わるけど、ヒミシングを資金的に自立させるために動くという感じではない。その点で私の意識と差があるように感じます。

石山——ゼロダテでは、本当に年上の人に負けないように頑張っています。地元に住んでいると社長と社員みたいな社会的構造が絶対にあるので。ゼロダテの中では社会的地位は関係なくても、地元で仕事したり生活するためにはうまく付き合わなければなりません。

最初、僕は学生のときに中村さんのプロジェクトに憧れていました。東京に来てデザイン会社に勤めて、普通にお金は稼いでいたんですが、デザインって売らなくていい商品をいかに売るかみたいなところがあって、ちょうど環境問題とかエコとか出て来て、その割にエコカーを宣伝・販売したりするという矛盾にぶちあたったりして。結局誰かが発した流行のっているだけだということに気付いたとき、ゼロダテをやり始めました。ゼロダテがしんどい時期



ヒミシング・アート・センター内観

に深夜まで事務局で仕事して、大館の商店街を歩いて帰るから、夢が実現したかと思う。辛いと思うより、その気持ちは絶大で、やめたいと思っただけではないですね。どこに目標や希望があるのかという話だと、2008年に中高一緒の幼なじみがレジデンスのプロジェクトを手伝って

くれて、その人たちに将来的にお返しをしたいなどというのはありますね。意見がぶつかることがあっても、「あのとき手伝ってよかったな」とあとで思ってもらえるようにしたいです。それから僕も含め、アーティストになることを諦めきれず、でも大成できない人が地元にも多くいますが、自分たちの場所をつくって活動している。やめられないのは今一緒に来て来てくれている仲間がいるからです。

ちょっとネガティブなところでは、本腰を入れて地元に戻ったとき、地元の年配の方と向き合いすぎるときついかもしれない点です。少し距離を保ちながら仲間をつくっていったら、若い人がいる場所にお年寄りがたまに行きたいなと思うようなところをつくりたいですね。まちには将来的に若い人が集まって来る方が楽しいだろうし。大変な準備を経ても、オープニングで乾杯したら疲れが吹っ飛んでしまい、クロージングの乾杯では「じゃあ来年も」となるルーティンがあります。やはり楽しいですね。

新井——僕の場合は、今のメンバーでできることはやりきってしまった感があるかなというのが正直なところなんです。今後のプロジェクトのことを考えると、正直、何かしらの形でお金を生み出していないといけないと思います。個人に対して、プロジェクトに対してもそうです。個人的には、地元の人のつながりもあるし、仕事じゃなくて付き合うにはすごく面白いメンバーなので、北本で何かやりたいなと模索中です。

Discussion

Part 2 地域型アートプロジェクトの可能性

ゼロダテとヒミングの仕掛け人である中村政人氏をゲストに加え、取手アートプロジェクトと北本ビタミンに関する熊倉純子と森司を交えて、プロジェクト現場を俯瞰しながら、問題点や今後の可能性について探る。

- ゲストⅡ中村政人、高野織衣、石山拓真、羽原康恵、新井慶太
- 発言者Ⅱ熊倉純子、森司ほか

Contents

- 行政との関係性……………24
- プロジェクトに取り組むモチベーション……………25
- イベント型から恒常的な活動へ……………26
- プロジェクト運営のためのお金のマネジメント……………28
- 若い世代の変化……………29
- 日本でアートプロジェクトが盛んな背景とその可能性……………30
- マネジメント側のサステイナビリティ……………32
- これからのアートプロジェクトと求められるリーダー像……………34

■ 行政との関係性

森——地域で活動されていて、行政の支援体制はいかがで

すか。どんな空気感なのでしょう。十全なお金や何かをもらっているのか、もしくは全く理解がないのか。

石山——ゼロダテの場合、ようやく理解していただけるようになってきました。最初は市民活動ベースで盛り上げていったので、1年、2年と年を経るごとに行政が無視できない状況になってきたのでしょうか。それから、先ほど予算が1千万円とは言いつつも、夏のゼロダテは実質400万円くらいでやっているのです。そこに人件費は含まれていません。スタッフはほぼ全員ボランティア。それでプロジェクトを回せると思われないように、市や県の方へは「実際にはこれぐらいかかるんですよ」と正直に話しています。県庁の人には団体名自体は認知されて、「何かやりたい」と県に話すときに良くも悪くも「ゼロダテっぽい」、「ゼロダテ風」、「ゼロダテ的な」という表現で通じちゃうんです。

森——4年でそこまで訴求力があるということは、活動とネーミングの強さだと思います。

石山——そうですね。青森には美術館などがありますが、秋田県はアートシーンやアーティストのことがなかなか見えづらい所でした。今までアートが何も起こってこなかった印象の強い場所なので、僕らの活動はインパクトをもっていると思います。

高野——私は、今の行政の支援のお話を聞いていて、うらやましいと思いました。中村さんは地元の大館だと一般の人と同じだとおっしゃっていましたよね。中村さんは氷見



中村政人氏

でもいろいろと活動してくれていたのですが、やはり出身が違うので市は関心を抱かなかった。氷見市に住んでいる人たちにも、「ヒミング頑張ってるね」と言われたり、ヒミングの活動で市全体が盛り上がり上がっていると行政も感じられているとは思いますが、文化的な活動としてお金は出してくれません。ただ、県の方が「こういう助成金があるよ」と教えてくださることはあります。

森——富山県の方はまだ可能性はあるんですか。

高野——県は今、水辺のまちづくり事業という補助金事業をしています。ただ、この事業は県と市が同額出さないといけないので、これからどうやって市側を口説くかという段階です。また、私たち自身の「ヒミングは頑張っている」という想いから、市の人もイベントをするときに手伝ってくださいと最初に押しすぎってしまったため、そこで印象が悪くなり、こじれたということがありました。今はそこから回復しきれてはいません。やはり一緒にやっていけた方が面白いことができると思うので、これから和解に向けて考えていかなければならないと思います。

羽原——TAPはそもそも実行委員会に取手市が入っています。資金的な面では今年度予算額でいうと、3分の1弱が市の補助金です。ですが、実際の部分での市の協力体制は、年を経るごとに変わってきている実感があります。こちらがこういうことをやりたいと言ったときに、まず一度はね返されるということが減ってきたように思います。

新井——北本の場合は、北本市の多大なご協力をいただいています。最近行った日本文化デザイン会議2010が終わったあとに、北本ビタミンのプロジェクトには下手にいろいろ言わなくてもいいという話が市の内部で出ました。いろいろ言っても結局制御できないんだから、もうやりたいうようにやらせて、押さえられるところで押さえろ、という状況ですね。ここまでに約2年かかりました。TAPでの話を聞いていて、プロジェクトとしては初期段階なんだろうなと思いました。

■プロジェクトに取り組むモチベーション

熊倉——みなさんはアートプロジェクトを回す側として、こういった面で楽しいと感じられるのですか。

高野——最初の氷見クリックのビデオアートプロジェクトのときに、何にもないのが当たり前だと思っていた場所に、作家が飛び込んできてここに暮らし、地元の人と出会うことによって面白い発見が目の前でどんどん展開していったという出来事が、私がヒミングに関わり始めた本当のきっかけです。アートセンターに来る人や、そこで出会う人、毎年新しい出会いや発見があり、企画も自分たちでやっていますの



日本文化デザイン会議2010 アートプロジェクト with 北本ビタミン ラーメン屋「十勝」2階にてディスカッションの様子 (2010年10月9日)

うことよって面白い発見が目の前でどんどん展開していったという出来事が、私がヒミングに関わり始めた本当のきっかけです。アートセンターに来る人や、そこで出会う人、毎年新しい出会いや発見があり、企画も自分たちでやっていますの



日本文化デザイン会議2010 アートプロジェクト
with北本ビタミン ORERA《筋トレハウジング》(プロ
デュース=wah document) (2010年10月11日)

で、それが面白いです。

石山——僕の場合は小中学校と高校が楽しかったので、将来地元に戻りたいと思っていましたね。まずデザイン事務所勤めて、お給料がもらえてきたときに、地元に戻る場所があるのかというとなし、仕事もない。それは自分でつくるしかないと思って始めたのが楽しかったんです。場所をつくったり、感動を地元で表現したいという気持ちがあったと同時に、僕と同じようにアーティストとしてすぐ一線で活躍できたわけではないとか、アートマネージャーとして美術館で務められるわけではない人たちもいました。一度夢を諦め、破れた人も一緒に地元に戻って、やっていたら楽しくなってきたんですよ。東京で諦めたけれど「もう一回何かやろうよ」と言っている人たちと一緒にやるのが楽しいです。

羽原——誰が抜けてもプロジェクトは回るとよく言われますし、自分もそうだろうなと思います。にもかかわらず、な

ぜあえて自分が続けるのかということ、やりたいことがあるからです。私はアーティストではないので、「もの」としての作品はつくれません、プロジェクトに携わって、アーティストやアートに関係のないさまざまな人たちと関わり合える場所

「こと」をつくっています。そのときに、今自分が関わっていなかったらこのプロジェクトは行われていないかもしれない、というやりがいと魅力を感じ、根拠のない自負とともに活動を続けているような気がします。

新井——僕は二つあります。いわゆる東京という経済が回っている場所やエリアでは見られない人、もの、こと。そういう新しい発見のある出会いに惹かれているのだと思います。メディアには載っていないけれどこんな面白いものが地元にあったとか、これを少し変えて伝えたらいろいろ人が面白がってくれるんじゃないかなということを経元でやってみたかったというのが一つと、もう一つは単純な東京へのアンチテーゼではないですが、「埼玉でもこんなことできるんだ」ということをやってみたかったのが今の原動力になっていると思います。

■ イベント型から恒常的な活動へ

森——僕は東京で活動していますが、みなさんは東京ではできないことをされていて、逆にうらやましくもあります。その場にあったやり方があるなと思いました。東京が学ぶべき精神的な実験と叡智の集積が地方にあって、それがもっと目に見える形で価値化して、東京でも活かされるというかなと思っています。

夏場などのシーズン限定で、イベント的に開催してきた事業を通年事業に移行されたり、アートセンター化やNPO法人化するなどといった移行期、葛藤期に非常に意識を強くされて乗り越えているじゃないですか。収益を上げる

ようなことを内在化しないと回らなかったり、逆に通年にしようとするとう人手が足りなかったりなど、問題が出てくると思いますが、回すために必要なビジネスモデルというに変だけれども、実はここを変えたというようなことがあれば、詳しくお聞きしたいです。今まさに「北本」が悩んでいる部分でしょうか……。

高野——活動が通年になって、今まで夏だけだったのを1年間ずつとこなしていこうとしたのですが、今度は回していくので精いっぱいになったというのは事実としてあります。今、最も課題なのは、人件費を含めて収益をどこで上げていこうかということです。いっぱいいいっぱいの中で、やりたいことを少し削減してでも収益を上げていくことに本腰を入れないといけないというのは本当に今直面していることで、それができないと続いていけないと思います。

石山——通年にしていく背景として、夏の時期にぎゅっと集まって、それが終わるとばっと散って、またもとのまちに返るのはやはり寂しいという地元の声が大きかったです。経済的な面もあるのですが、法人化しないともらえない補助金、助成金、委託契約などがあることがやっとなかっただけで取れないものが結構あり、お金の額も変わるわけです。

それから、先ほどお話した大阪でコンサルティングの仕事をしてきた人が帰ってきて、僕も3331 Arts Chiyodaの立ち上げスタッフを終えて、やっとなかっただけで取れないものが結構あり、お金の額も変わるわけです。経済面では、毎夏に地元の人たちから

協賛金をいただいています。1年目は補助金なしの協賛金のみでした。一応最初は国からの補助金を取れる見込みがありました。結果取ることができず、がっかりしたものの、逆になくてもなんとかなるんだと変な自信が起きました。故郷を思う方々の協賛金で乗り切ることができたのです。今はZAC東京で商店街の新商品開発をするなどの活動を行っています。地元の経済は冷え込んでいるので、地元で還元しなければいけないと思っています。もともとあるお祭りや花火の協賛金に加えてゼロダテにも出資するとなると、やはりゼロダテを応援してよかったねと思っただけでなければいけない。地元企業が少しでも潤わないと、地元の協力維持は難しいと思っています。

羽原——取手アートプロジェクトはNPO法人の許可が降りるのを待っている状態です。法人格を取ることを選んだのは、やはり石山さんのお話にもあったように、委託契約の相手方としては実行委員会のような任意団体では難しいことや、法人向けの助成金、補助金が多いということです。あとは継続的な活動のシナリオを描く上で単年度ではなく長期的に考えたいということもあり、NPO法人化を選びました。

今年先ほどお話したように公募展、オープンスタジオのどちらの枠にもはまらない企画を進めています。最初は大規模な助成金が打ち切られ、「公募展やる予算はないけれどもどうする」というネガティブな話から始まったのですが、拠点を持って恒常的に人が関われる場所や仕組みをつくるという点にプロジェクトの目指すポイントが具体的にシフトしていきました。今までもさまざまな方を巻き込んでプ

プロジェクト運営をしてきましたが、イベント型のアウトプットで終わりではなくて、まだ確定ではありませんが、実践型のシンクタンクみたいなプロジェクトを目指して動こうとしています。

■プロジェクト運営のためのお金のマネジメント

石山——今は実行委員会形式で、みんな無給ですが、領収書の管理とか納税とか、経理はちゃんとやっています。今後、法人化したり、有給スタッフを抱えたりする上で、誰がもらって誰がもらわないのかは慎重に考えていて、実行委員会制度だと、協力してくれる人たちと和気あいあいとできるんですけど、仕事になって有給となるとその境界が難しく、そこは迷っています。例えば、さっきお話しした女性も、経験を積んで将来的に実行委員会に入り、いずれは有給スタッフになっていただくというのは考えられますが、深夜の仕事をしながらのアルバイトもこなし、写真を撮っているのも忙しくてなかなか時間がつかれない。

また、アーティストの意識が強すぎると、アートマネジメントや経理や事務がなかなか上手にはできません。だからアートマネジメント講座のようなものをつくりました（*3）。そうした仕事のできる方にこそ、給料をお支払いしようという考えです。

中村——僕は、もともとコマンドN（*4）を立ち上げる前まではどのプロジェクトも100パーセント無給でした。

例えばゼロダテもヒミングも、コマンドNの活動がその母体ですが、目指すものの意識がある程度共有できていれば、

メンバーの経済的な部分は優先順位を下げて考えてきたというのはあるかもしれません。ザ・ギンブラート（*5）や新宿少年アート（*6）をやっていた頃はお金は後回しで、表現活動に対する動機を押しえきれず、その先のヴィジョンを掴みたい、見たいという意識が先にあったんですよね。

ただプロジェクトが大きくなるにつれて、分母というかわわっている人間が多くなればなるほど、調整が必要になります。最低限ここにはこれだけお金がないと動かないだろうというような、本当の実費はなんとか工面してやってきましたというのはあるかもしれません。

熊倉——ゼロダテもヒミングも、中村さんの手から離れても、多くの人が集まる場になっていないじゃないですか。ゼロダテの方はまちの若い人たちが集まって、負荷が高くなってきたときに続けていくのは可能なんでしょうか。と言いながらTAPは6〜7年タダ働きさせられている人たちがいますが。

中村——目的を持ってしまった途端に、達成しなきゃいけないというノルマが発生しますよね。それが例えば目的ではなくてヴィジョンのようなものになれば人は動くと思います。ただ、目的意識が強くなると、「何のためにやっているのか」という自問自答が始まっちゃうじゃないですか。ヒミングの場合は、初期の段階では旅館再生という全然別のベクトルでしたが、それを全く方向転換し、まずはリーダーを見つけて、彼らと一緒にまちを楽しめるオペレーションをしようというところから始まっているんですよね。そもそも「楽しみたい」という操作だったんですよ。

*3
アートマネジメント講座

「第1回アートマネジメント実践プログラム」
△ 会期 2010年4月29日（木）～5月3日（月）/会場 秋田県大館市内・ゼロダテアートセンター（ZAC）/講師 小澤慶介（AITキレター） 中村政人（東京藝術大学准教授）

*4
コマンドN

中村政人を中心に運営されるアーティスト・インシアティブ・オーガニゼーション。アートプロジェクト、横断的な有機的ネットワークのためのトークセッションなどさまざまな活動を実践的に展開。1998年より本格的に活動を開始する。2003年10月より東京・神田の老舗の印刷会社の1階倉庫をリノベーションした「KANDADA」を中心に活動を展開していたが、2010年以降は、オフィスを333 Arts Chiyodaに移転。2010年、法人格を取得し一般社団法人非営利芸術活動団体コマンドNとなる。

*5
ザ・ギンブラート

東京銀座の路上で若手作家（村上隆、中村政人、小沢剛、会田誠ら）たちがゲリラ的に作品を展開した。1993年。

*6
新宿少年アート

1994年に東京歌舞伎町全域を使って、まちに介入していくことを目的に展開されたプロジェクト。

高野——そうですね。「楽しみたい」という部分はすごく大切ですが、逆にそこが引つかかって次に行きにくいというのはあります。もちろんお金をつくっていかないといけない反面、「面白いことをたくさんやりたい」というようなパランスをいかに取っていくかが難しいところですよ。

■ 若い世代の変化

中村——ゼロダテに関しては、石山君の世代の人たちが全県レベルでいい動きをしているんですよ。大館を中心に活動していく中で友人関係から派生して、県南やそのほかの地域で活動をしている人たちが、自発的に集まってきている雰囲気があります。彼らの世代の感覚として東京と秋田という二つの拠点を持っている人たちがほとんどです。自分の将来の夢を東京で実現しようとして東京に来て勉強して、スキルを身に付けてもう一度田舎を見直す、それが今の30代前半くらいの人たち。30代前半ということは、まだ人生に余裕があるんですよ。僕は40歳を過ぎてからそれを考えたけれど、それから田舎に行くにはちょっと残りのキャリア期間が足りない。石山君たちの30代前半の動きは、東京だけに向いているのではなく、家族や自分の育ったローカルな地域に対して優しい視点を持っているんです。たぶん僕らの世代とは全然違って、すごく個人を持っているというのか、計画が妙に大人びているというのか。ゼロダテは、そうした人たちにとって、個々のヴィジョンをその次にうまくつなげるための通過点になってほしいと思います。

自分の住んでいる地域に対しての住み方や、愛情という点で、「東京に住む」という求心性が昔に比べるとあまりない。東京に対して憧れを抱きにくくなってきているのかなという気がするんですよ。「これからは東京じゃない」と思っている人たちが相当いるんじゃないのかな。コマンドNで Insideout / Tokyo Project^{*7} というプロジェクトをやっているのも、「じゃあ故郷に帰って何ができるか」と考えたときに、だいたい同級生しか人脈がないわけです。そうした中で東京にいながら、故郷でクリエイティブな活動をしている人たちとつながるべきだと始めたのが、このプログラムです。

起業するという意識を持っている人はとても大事です。あえてアーティストではなく「クリエイター」というような、デザイナーやマネジメント側も含めて、自分で生きていくイニシアティブを持って発言していくことのできる、ある程度志の高い人たちが確実に次の時代をつくっていくと思います。そういう意味ではゼロダテの若手リーダーと呼ばれている人たちが社会的にも経済的にも自分たちのやりたいこととでいかに生活を成り立たせていくか、そのチャレンジは始まったばかりですね。

熊倉——いまのお話、まだまだ全国的には少ないでしょうが、キャリアや専門性をきちんと持った人たちがUターンやIターンをするきっかけづくりになりますよね。地方自治体は人口減を嘆きながらも、数ばかり意識しているのか、どういう人たちに住んでもらうのかというのを案外無視していて、東京に人材を提供してきたと言いながら、それを取り返す努力を全くしてこなかった。ところで、中村さん

*7
Insideout / Tokyo Project
2009年より行っている「東京・地域」といった双方の関係を逆転して考えることで、双方の交流を生み出し、新たなコミュニティやネットワークをつくることを目的としたプロジェクトのこと。

と石山さんは、大館出身で大館で活動され、新井君も隣町出身。羽原さんの場合は三重県出身ですが、縁もゆかりもないはずの取手でなぜ活動しているのですか。

羽原——大学で茨城県つくば市に來たんです。それで取手の隣の守谷市にあるアーカスタジオ*8のボランティアをしていたとき、当時アートディレクターをやっていた帆足亜紀*9さんが「隣町で面白い活動をしているよ」とおっしゃったのがきっかけで、2005年にTAP塾に行き、それからどっぷり浸かりました。取手は藝大があるため、若手アーティストが集まってアトリエをシェアしたり、空家をリノベーションしたり、ギャラリーカフェを立ち上げて地元作家を支援するといったさまざまな動きがあります。TAPの経験者から生まれたいろんな動きが続いているのもあるのではないかと思います。

熊倉——大学に入るときに地方から上京して、大学院時代にたまたま出会ったまちに、今、実際住んでいるわけですよ。

羽原——そうです。卒業後他県で就職したあと、1年強で辞めて取手に戻りました。アートプロジェクトをやるうとして帰ってきたわけではありませんが、そこで取手を選んだのは、TAPをやっていたので知っている人がたくさんいて、自分の今後にもつながるかもしれないと、可能性を感じていたからです。

■日本でアートプロジェクトが盛んな背景とその可能性

中村——いまアートプロジェクトが増えていますよね。数年前と比べると、100以上アートプロジェクトと名の付くものがあり、たぶんもっと増えているでしょうね。アートフェアやコマースシャル系の活動をしているギャラリー、美術館、ギャラリーコレクター、そこに入ってくるアーティストなど、そういうマーケット志向の強い、特に中国バブルが後押しするように出てきた、ある意味「傾向と対策」の中でつくってしまう作品や作家像、メディアの力を借りたアートシーンに入って行こうとしても性格上無理な人が多いんでしょね、僕も含めて(笑)。でも、作品もインスタイルーションもつくりたいし、ホワイトキューブに閉じこもっていても全然埒があかず、まちに出るしかないというような活動をしている人たちが、日本の教育上多いんです。そういう人たちがメシの食い場もなく路頭に迷っていたところを、アートプロジェクトのような活動の中に、自分の居場所が確保できつつある、あるいはちよつとのメシは食えるかもしれない、というのが現状ですよ。そこから成功したり、または大型のフェスティバルのようにお金がたくさん入ると、ちよつとだけ夢が見えるような、錯覚が起ころ。

ただ30代半ばを越えて、40歳くらいになってきたとき、果たして自分の作家としての活動を、アートプロジェクトという領域の中で留めていけるのかどうか。やはりコマースシャルを否定しているわけではないから、あいつは作品売れていいな、というようなことを実は思ったりしているわけです。

*8 アーカスタジオ (ARCUS STUDIO)
茨城県守谷市で1995年より茨城県を主体に事業を展開しているアーティスト・イン・レジデンス。公募によって世界中からアーティストを招聘し、レジデンス事業を中心に展覧会、ワークショップ、レクチャー、コンサート、映像上映会など数多くのプログラムが行われている。

*9

帆足亜紀(ほあし・あき)
アートコーディネーター。国際交流基金のアジア地域関連美術事業やソセイ基礎研究所のパブリックアートプロジェクトのコーディネーター、および茨城県のアーティスト・イン・レジデンス事業アーカスタジオのディレクターを務める。現在、国際交流基金のアジア大洋州13カ国から若手クリエイターを日本に招へいする事業にコーディネーターとして携わるほか、通訳・翻訳も手掛ける。

現代美術館に行くとお客さんの層を含めてある一つの基準しか許されていないような感じがあるけれど、アートプロジェクトは、お客さんも含めて多様な可能性を感じるんですよ。

3331 Arts Chiyoda自体がプロジェクトという意識を持っていられるのは、そのいろんな価値観を引き受けるという点です。こちらが心を開かない限り、相手も開いてくれませんか。僕は10年以上さまざまなプロジェクトを通じて、一つひとつ手応えを感じながら、じわじわと表現を許すというような意識を持ってやってきました。

そうしたアートプロジェクトの面白さは、いろんな価値を吸収して、それをまちに還元する入口も引き出しも大きいことなんですよ。それぞれに抱えている悩みはいろいろあるけれど。水見も大館も全然ポテンシャルが違うまちはです。例えば仮に日比野克彦さんや藤浩志さんとか、別の人が行ってもプロジェクトをしたら、きつと全然違う効果が表れると思います。そうしたアートプロジェクトによる効能のようなものが見えてきて、「ちゃんと治ってるじゃん」とか「この薬は効くね」というのがどんどん出てきたら、新しい産業が興るとまではいかなくとも、アジア圏のアートシーンの新しい仕事や作品を発表する場所、はたまた経済的なことも含めての新しい場に発展すると思うんですよ。

熊倉——日本の政府は、明治期に東京藝術大学を含む上野の文化政策ゾーンをつくりましたが、そのあとは何もしなかった。それは結局、ある種の社会的必然性やドライブをかけるモーターがなかったのだらうと思います。ではどう

いうモーターがあるのかと言えば、アマチュア芸術家大國だし、お稽古ごとはすごく盛んだし、美意識は結構高い。その上、我々より下の世代は生まれたときから爛熟した文化の消費者で、世界中の文化の情報が手に入る環境で育っています。それをいきなり20歳から働きましようと言っても無理ですよ。アーティストのようなつくり手だけでなく、人びとの表現欲求は全国に溢れている。アートプロジェクトを研究しているある学生は、大学の美術史の先生に「アートプロジェクトにあるのはアートじゃないでしょ」と言われてショックを受けたようです。アーティストが関わりながらその作品性をあまり問われないタイプのアートプロジェクトは、少なくともヨーロッパにはありません。日本型のアートプロジェクトは、日本社会の芸術観や芸術表現に根ざしたものだという確信があります。

中村——県展などを含めて考えると、日本中で本当に多くの人が作品をつくっていますよね。手芸であるうが、書道であるうが、表現活動として自分が楽しくやっていたらそれは認めていいと僕は思います。ただそれらが、アートという文脈にのらず、行き場もないのは、西洋型の制度化されたアートと区別され過ぎていますし、公募展の影響も大きいと思います。

ただそういう西洋型に制度化された芸術の公募展しかないと思っている人たちの、モノをつくる意欲はすごく大きい。このことはもう一度見直さなければならぬ。市民であることの自覚と、作品をつくるというアイデンティティがもし重なり合えるのなら、アートプロジェクトは県展に出して賞をとったり、団体展に出して入選を目指す以外

の選択肢になり得ます。自分の住んでいるまちに面白いプロジェクトがあり、そこで自分の作品を発表するチャンスがあれば、出会いもあり、全然違うコミュニティにも触れられる。現実的にその人たちに対して、これまでとは違うステージをつくれる可能性は大きいと思っています。

全国で派生しているアートプロジェクトに、その人たちを受け入れる雰囲気をつくることができれば、お客さんとしても、仲間としても、組織力としても、解決していく糸口が見えるんじゃないかなと思います。「どうも公募展系の人は作品の傾向が違う」みたいな線引きをする意識がどこかにまだありますからね。熊倉さんがおっしゃったような、ある種のアジア型の、いわゆるアートではないとされる部分に実はチャンスがあると僕は思います。発表する場所が少なく、先の方法が見通せない人たちに対し、文化政策も含め、きちんとした価値を与える道筋を見つけてあげないといけないんじゃないでしょうか。そうしたプロジェクト活動の中から芽が出る作家もいて、その作家性なり作品性が従来型の西洋美術のカテゴリーズの理念に当てはまらなくてもいいじゃないかという領域が感覚的には受け入れられるようになってきていると思います。特にこのアートプロジェクトという領域で考えていきたい部分ですね。

■ マネジメント側のサステイナビリティ

熊倉——つなぎ手の方はどうでしょうか。区別するのはよくない気もしますが。

森——モチベーションだけでやっているつなぎ手と、生業

としてやっていく段階が微妙に入り交じっているのと、「お金を払わなくてもやってくれるじゃないですか。どうせ好きでやっているのでは」という行政のスタンスが今の状況をつくっているから、最終的にビジネスモデルとして、NPOなどに組織化して、人が雇えて活動ができる状態をつくらないと駄目だろうと思っています。大館の話は社会実験としてすごく興味があります。コアになる人間が雇われ、サポーターチームは臨時雇用アルバイトとして雇われ、チームが成立すると面白いと思っています。

中村——でも好きでやっているというのが一番サステイナビリティがあるんじゃないでしょうか。

森——もちろん好きでやっていないと持続可能性は保証されないけれど、それを本来の意味で保証するにはその人が生活していけるお金を、どうやって活動の中から生み出し確保していくかという部分があると思います。

熊倉——東京に行ってグローバル経済に加担してまみれる以外にも、何か道はあるんじゃないか、もう少し自分がハンドリングできる範囲で社会と関われないだろうかとか考えている若者がアーティスト以外にもたくさんいます。その力も日本を大きく変えていく可能性を持っています。若者にもう一つ別の道を開くことができたらいいかなと思います。

森——どういうふうに住事をつくるかということも最終的にはあるんじゃないかと思っています。今までは一人がた

くさんの仕事をする時代だったんだけど、アートプロジェクトを通して、たくさんの方がシェアして仕事をするということをもう少しうまく社会が取り入れていけると、お金の問題はあるにせよ、状況としては面白いものが生まれるんじゃないかなと思います。小山田徹(*10)さんは「バザールカフェ」(*11)のときに、「1000人來ちゃったから1000人分の仕事を用意することがリーダーの役目だ」と言っていました。逆に言うと人手がないというのは、この難問の一つ前の課題を解いているということなんです。そこにヒントがあるかもしれないなと思っています。

中村——行政的な判断や補助金があったからというだけで始まって、お金がなくなったら消えてしまう。ヒミシングもゼロダテも本質的に自分の人生と直結する部分を抱えているので、そのこと自体にはアートという言葉が掲げられているんじゃないかと思っています。

熊倉——自分の人生というのは、関わっているみなさんそれぞれということですか。

中村——そうです。ただアートという言葉が絡んでくるときに表面的なものは絶対ついてくるし、「地域」と言うと最近では政治家や政治活動の人が寄ってくる。そういうのに騙されたら危険ですよ。まちは混沌としているので利用してやろうという人もたくさん入ってきますし。それを嗅ぎ分ける力がないと危険です。アートプロジェクトをやっていると、まちそのものに対して直球を投げているわけだから、それを投げる力と受け止める体力が必要だと思います。

アートプロジェクトの世界はまだ若く、リーダーが全然足りない。リーダーが出てきたときに下につく人、例えば20代半ばで大学を卒業して、アートプロジェクトをやりたい、あるいは就職先としていいかもと思う人が裾野として広がってくるのが理想的です。今は、リーダーと、リーダーの次くらいも含めて圧倒的に足りないです。

マネジメントをした人はいく人も多いですよ。多いけれど実態が感じにくいのです。自力で募集してやっと今回二人選んで一夏やってもらったのですが、そういうアートマネジメントを志して実際に現場でやろうという人たちがもっと欲しいです。そういったチームが全国で動くくらいの人材バンクみたいなものを期待しています。例えば希望を出すと、じゃあこういう人たちは有給スタッフとして価値があつてとか、この人たちは経験値が足りないけれど現場に行きたがっているといったオペレーションをしてくれると助かります。人を探すだけでも本当に大変なんですよ。

熊倉——それより問題なのは相性がいいかどうかです。月給20万円出してくれるのだったら、どんなアーティストを呼ぼうか、文句を言わずに仕事をするかもしれないけれど、実際にはそんなに出ないわけじゃないですか。アーティスト同様、マネジメントをやる側も無給を覚悟で手弁当で行くわけです。そうすると、やはり行きたくないところに行く。彼らにも選ぶ権利はあって、彼らを惹きつける何かがプロジェクト側にならねばならない。

いやむしろ、アーティストたちが渦巻いていてクリエイティブな空気に惹かれて参加しても、面倒くさい書類仕事を一人に押しつけられたら、お金をもらっても長続きする

*10 小山田徹(こやまだ・とある)

1961年、鹿児島生まれ。アーティスト。1984年、京都市立芸術大学在学中に友人たちとパフォーマンスグループ「ダムタイプ」を結成し、おもに企画構成、舞台美術を担当。1990年から、コミュニティセンター「アートスケープ」や「ワイークエンドカフェ」などの企画をおこなうほか、コミュニティカフェ「バザールカフェ」の立ち上げに参加した。

*11 バザールカフェ

アートや社会活動などの多岐にわたる関係者によって共同運営されているカフェ。「共有空間の獲得」をめざし、交流の場を生み出している。住所：京都府京都市上京区烏丸今出川岡松町258。

とは思えません。やはり自分が企画づくり、特にヴィジョンづくりにどれだけ関わったかが、マネジメントのモチベーションを決定するんだと思いますよ。

森——ゼロダテの話がうらやましいのは、価値観と言語が同じという仲間がいる感じがするんですよ。それはすごい財産ですし、ポテンシャルです。お金があるかどうかの前に、仲間感があるかどうか大切。企画書を書いて、お金を引っ張ってきて回していけるようになるという部分のドライブ感をどうつくるかが一番難しいんです。そういう仲間感のあるところに若い子が丁稚奉公すると、背中を見て育つわけですよ。どうしたらそれがつくれるのかな。

熊倉——いずれにせよ、作家の立場で関わろうがマネジメント的な立場で関わろうが、コミットメント感、つまり俺がやりたいんだ感と、かけがえのない仲間という信頼感は単純に言葉だけでつくれるものではないので、現場で一緒にやるのが一番いいんですけれどね。昔のTAP塾ではたまたま根性のあるいい人材が集まったけど、今時そんなに根性ある人がそんなにいるかなという気がします。逆に全国にプロジェクトがあるようになって珍しくなくなったのか、不景気の昨今、「仕事じゃないんだっつたら」となるのか、やってみたら思ったより大変なので違うかみたいな感じもあるんじゃないか。

中村——ゼロダテは実行委員会です。そうすると熱意を持って関わろうとする人と、通りがかる人は温度差がはっきり出るんですよ。ヒミシングでも初期はそうだった

たと思います。自分がマネジメントをやって面白いというのは、企画会議に出てあだ、こうだ言えるという部分だと思っんです。

熊倉——そこで問われるのが企画力ですね。企画能力がないとマネジメントは面白くならない。「北本」では企画力不足で、仕方なく行政が考えたつまらないプログラムを強制されそうになったことが何回もありました。

中村——でもそれは現場経験として大事なことだろうし、仕事として関わる意識があるなら、好き嫌いの問題じゃないです。選べる立場になれば別ですが、好き嫌いで企画を出す出さないという話じゃないですよ。仕事としてやるならきちんとクオリティあるものを責任を持って決められた時間の中で出すというのは職能です。ミュージアムキュレーターであればやらなきゃいけない職能が見えてくるじゃないですか。でもアートプロジェクトの場合はキュレーターなのか、ディレクターなのか、プロデューサーなのか、といった感じでまだまだはっきりしていません。目指すものがはっきりと見えないのでないでしょうか。

■ これからのアートプロジェクトと求められるリーダー像

森——中村さんは、今後どういう方向に引っ張っていかうと考えていますか。

中村——ゼロダテは県の面白い人たちが集まっていて、ス

スタッフも県レベルでネットワークをつくらうとしている。その動きを大事にしたいなと思ってます。アートだとか難しいことを言わなくてもゼロダテって言えば元氣ある奴らだとか、まちの人たちに認識してもらってきています。ただ、若い彼らにいくらエネルギーがあっても、大館だけだと人口規模が少なすぎて、仕事が発生しにくく、なかなか食べてはいけません。ですので、分母を県レベルまで広げ、小さな活動がつながっていけば、自立したネットワーク型の仕事ができると思っています。クリエイティブイティの高い人たちがいるので、そこを引っ張りたいたいと思います。

プロデュース的な立場で考えると、ゼネコンタイプのアートプロジェクトとは全く違うものをつくりたいんです。市民の人たちが朝起きたら花に水をやるような日常的な活動の延長線上で、アートの楽しみが機能するものを目指さない、資本が底をつけば終わってしまう。それはまずいですよね。秋田も富山もサステイナビリティを持った活動をつくらないといけない。その地方の持続性を考えたときに、東京をどうやって活かすのか。それを考えていくのが3331 Arts Chiyodaの宿命です。東京は経済的な部分も含めて地域に対してアプローチをし、地域のサステイナビリティを高めて自立を助けることで、東京と地域がつながりつつ、フランスが取れば、全く無名の人たちも参加できる意識あるフレームとして成り立つと思います。どんな人が入って新しいリーダーになって、自分の生活設計ができる人たちが増えてほしいです。その上にさらにやりたいこともある。それはまだまだその先かなと思いますね。

熊倉—— やりたい気持ちがあるのは大切です。やってみたいくらいの気持ちだったら恐れず現場に飛び込んでいき、情報交換をしていけば、地域にいながら東京ともつながれるし、東京から見知らぬまちに活躍の場を見出すこともできるかもしれない。そんなことやって馬鹿なんじやないかと言われても、これは必ず次の新しい日本をつくること夢を持ってほしいですね。いろいろな仕組みが分かるようになったらプロとしてお金をもらおうようになる。そんな地域間の循環型システムをつくっていききたいですね。

※本座談会への参加者について

冠那菜奈（かんむり・ななな／インターン、「学生メディアセンターなないろチャンネル」代表）

菊地拓児（きくち・たくじ／リサーチアシスタント、「コールメイン研究室」主宰）

九富美香（くとみ・みか／インターン、茅野市美術館学芸員）

永尾真由（ながお・まゆ／リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍）

渡辺文菜（わたなべ・あやな／リサーチアシスタント、東京大学大学院学際情報学府修士課程在籍）

6

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

社会

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年

×
アートプロジェクト



表現活動と社会が抱える 課題の接近

ここでは、社会が抱える問題について、表現活動はどのように関わっていくかを考えます。芸術と社会の関係の再構築を試みる、大阪市・新世界やその周辺での活動「Breaker Project」。日雇い労働者が集まる、横浜市・寿町での活動「KOTOBUKIクリエイティブアクション」。まちの課題を抽出し、あるいは新しい表現を生みだしながら都市の二つの深部に挑みかかるアートプロジェクトは、表現の持つどのような役割を浮き彫りにするのでしょうか。

講座・研究会開催日：2010年12月3日

Case I 2

Breaker Project

雨森 信

Case II 7

KOTOBUKI クリエイティブアクション

河本 一満

Discussion 13

まちの課題とアートの幸せな関係

雨森信 × 河本一満 × 熊倉純子^(東京藝術大学教授) ×
森司^(東京アートポイント計画ディレクター) × リサーチアシスタント



雨森 信 (あめのもり・のぶ)

1969年、大阪府生まれ。インディペンデントキュレーター/レゾ（NPO法人記録と表現とメディアのための組織）理事。1992年京都市立芸術大学卒業後、設計事務所勤務しながら展覧会の企画を始める。2002年よりレゾを立ち上げ、企画運営を行うほか、2003年より大阪市の文化事業として「Breaker Project」を企画。「水都大阪2009」にて藤浩志のプロジェクト「かえるシステム」ディレクター、BREAKER PROJECT2010 美術部門ディレクターを務める。社会におけるアートの役割をさまざまなプロジェクトの実践を通して探求している。

河本 一満 (かわもと・かずみつ)

1961年、山口県生まれ。横浜都市都市整備局の職員として横浜のまちづくりを担う。ボランティア活動として横浜寿町でアートを活かしたまちの活性化に取り組み。2008年、「寿オールドナティブ・ネットワーク」を地元や有志で設立、総合プロデューサーを務める。寿オールドナティブ・ネットワークは、アーティストやクリエイター、プロデューサーをはじめとする多様な立場の担い手による文化的な活動により、まちを活性化させることを目的として、活動拠点や各種催しなどの場づくり、ネットワークキング活動などを行っている。

第6章 ● 「社会×アートプロジェクト」

Case I

Breaker Project

雨森 信

Contents

■ 企画コンセプト——「芸術と社会の生きた関係」を再構成するための実践……………2

■ 2003～2004年——プロジェクトの始まり……………3

■ 2005～2007年——地域住民と関わりながらプロジェクトを展開……………4

■ 2008年——まちなかでいかに継続していくか……………5

■ 2009年～現在——「絶滅危惧・風景」……………5

■ 企画コンセプト——「芸術と社会の生きた関係」を再構成するための実践

Breaker Project（以下、ブレーカープロジェクト）は大阪市の年間事業として2003年からスタートしたものです。大きな目標として、社会とアートをつないでいくこと、アーティストの表現の場を新しく開拓して環境を整備していきたいということ掲げて始めました。「芸術と社会の関係」を再構成していくための実践」というのがもともとのコンセプトで、今でも続いています。大阪市の浪速区^{なみわく}にある新世界という歓楽街をベースに活動が始まり、現在では

にしなりの山王^{さんおう}（*1）、飛田^{とびた}（*2）、太子^{たいし}（*3）というエリアにも活動が広がっています。

きっかけは、新世界の「フェスティバルゲート」^{(*)4}というスペースに、4つのアート系のNPOが2002年に活動を始めたことです。その時期、大阪市は、大阪における現代芸術のインフラをつくっていくと、いろんな取り組みを始めたところでした。私とそのまちを選んだというよりは、もともとフェスティバルゲートの中で活動することになり、その流れで大阪市の文化事業として受けることになったのです。

ブレーカープロジェクトとは、正確には最初の2年間の事業名です。それ以降は、助成金などの都合でほぼ毎年プロジェクトタイトルを変え、試行錯誤しながらアート活動を継続していています。

もともと私は、京都の芸術大学で勉強していたときに、現代のアートがあまりにも社会から孤立しているという状況への違和感と、経済効率が重視されて均質化していく社会に危機感を覚えていました。この二つを解決し、よい方向に持っていくためには、社会とアートをつないでいくことが一つの解決策としてあり得るのではないかと考えるようになりました。そのために、まちに出ていき、まちの中に創造の現場をつくり、プロセスを共有することで、いろんな関わりを地域の方とつくっていく。そうすることで、芸術文化の裾野が拡大され、鑑賞者の開拓、表現の場の開拓につながり、まちの方々はまちの魅力や歴史を再発見し多様な価値観と出会っていく。その結果、持続可能なまちとアートの有効な関係がつけられていくのではないかと考え、実践しているのがブレーカープロジェクトです。

*1 山王

大阪市西成区の町名。西成区の北部に位置する。

*2 飛田

大阪市西成区の町名。かつては飛田遊廓（飛田新地）と呼ばれる売春地帯として知られていた。

*3 太子

大阪市西成区の町名。

*4 フェスティバルゲート

都市型立体遊園地として1997年に大阪市浪速区にオープンした複合娯楽施設。入場者数の減少によるテナントの退店が相次ぎ、2002年には大阪市文化芸術アクションプランによって、10年計画でアートNPOが活用する「新世界アーツパーク事業」が立ち上がったものの、2007年に大阪市が土地建物の売却を決定し、営業を終了した。2009年より解体工事が進められている。

2003〜2004年——プロジェクトの始まり

2003〜2004年は、社会とダイレクトに関わりながら独自の表現手法で活動をしている4組のアーティストとプロジェクトを行いました。まず一人目が、藤浩志(*5)さんです。彼とは2003年、2004年、2008年に一緒にプロジェクトを行いました。2003〜2004年は、日常と表現をつなぐ中間的存在としてのパブリックの開かれ方を模索し、「超再生産工房 Poly Prac」(*6)という場所を開いたり、「ヌイグルミシアター」(*7)という子ども向けのスペースをつくるプログラムを行いました。

次に、伊達伸明(*8)さんは、取り壊される建物の廃材からウクレレをつくっているアーティストです。新世界で、現存する建物を約半年かけて60軒ほど取材し、建物を撮影させてもらい、その写真とインタビューからカルタを制作しました。私たちがまちの人びとと関係をつくっていく大きなきっかけとなったプロジェクトです。取材では、それぞれの建物についてのエピソードを持ち主に聞きながら、



藤浩志 《超再生産工房 Poly Prac》



藤浩志 《ヌイグルミシアター》



伊達伸明 《ウクレレと歌留多で語る新世界》



フランク・ブラジガンド 《Urban Concern Osaka》
撮影：Seiji Toyonaga

持ち主が「こんな古くて汚なくなつたところ」と思っている部分(デイトール)を、写真に撮ります。それぞれの建物の記憶、そこに住む人びとの思い出が集まって60組のカルタとなり、全体として多様なまちの顔が浮かび上がってくるのです。取材している途中で、2軒ほど取り壊し物件と出会い、実際にウクレレもつくりました。また、取材後に取り壊された建物も数軒あり、もっと時間が経つたときに、このまちの歴史をアーカイヴしているということでの価値も見直されるかもしれません。

その後、きむらとしろうじんじん(*9)さんの「野点」(*10)というプロジェクトが始まります。2003〜2004年と2年にわたり行いましたが、伊達さんのプロジェクトで地元の人の顔が見えるようになり、実施しやすい状況が生まれていました。もちろんこのプロジェクトでも出会いがあり、新しい関係がつくられていくことになりました。

またオランダ在住のフランク・ブラジガンド(*11)さんは、新たに作品をつくるのではなく、既に身の回りにあるもの、古くなった建物や空間、家具などに色を塗ることで再生さ

*5 藤浩志(ふじ・ひろし)
1960年、鹿児島県生まれ。美術家。藤浩志企画制作室代表。パブリックに開かれた空間やシステムづくりを表現活動と捉え、美術館やギャラリーでの発表に限らず、地域が生活に密着したアートプログラムを開発・展開している。↓第8章参照

*6 超再生産工房 Poly Prac。(ちやうさいせいさんこうぼうポリプラック)
藤浩志のプロジェクト「ビニールプラスチックコネクション」(廃棄物だったビニールやプラスチックを素材に、生活を楽しく、豊かに過す生活用品などを制作)で蓄積されたアイデアや技術、ネットワーキなどを共有する場。Poly Pracとはポリ系素材とプラクティス(実践)を掛合わせた造語。

*7 ヌイグルミシアター
美術家、藤浩志による、アニメーション上映会と子どもを対象にした映像ワークショップ。「かえっこパザール」で集まったぬいぐるみを用いた空間で、普段見る機会のない実験的で良質なアニメーションの上映や、アーティストによるワークショップなど、子どもたちの創造力を誘発する場として、さまざまなプログラムを行う。

*8 伊達伸明(だて・のぶあき)
1964年、兵庫県生まれ。造形作家。2000年より、取り壊される建築物の廃材を用いてウクレレを制作し、ありし日の記憶を保存するという「建築物ウクレレ化保存計画」を主な表現活動として活躍。Breaker Projectでは、まちの人から聞き取ったエピソードをカルタにするプロジェクトのほか、連続トークライブやまち歩きツアーなどを行った。

のではないかと、「publicなartの実践。」というタイトルで再び「野点」を実施しました。

このときの「野点」は半年以上かけて準備をしました。町内会、商店街組合、女性会、老人会など、いろんなところにプレゼンに行き、準備段階から地元の人に関わってもらいました。アーティストも地元回りにはほとんど参加しています。

■2008年——まちなかでいかに継続していくか

2008年、開始5年目になるこの年は、まちの方との関係も徐々に深まっていく中で、いかに継続していくべきか悩んだ時期です。まちを見ることが、つなぐこと、を積極的に考えながら、藤浩志さんをナビゲーターに迎えているんな実験を行いました。

もともとこの周辺でプロジェクトを始めるようになったのは、新世界の中にあつて今は取り壊されているフェスティバルゲートに事務所を置き、活動をスタートしたのがきっかけです。しかし、2007年3月にそこを出ていくことになり、2008年の「まちが劇場準備中」のときには、事務所が新世界から離れた場所になってしまいました。そこで探し回って、市場の空き店舗を借りることができ、半年ほどこの事務所を拠点にプロジェクトの準備をしていくことになりました。この空き店舗もそうですが、ほかにも40年間使われていなかった大正時代の建物の一室を発見し、掃除をしたり、掃除をしたり、掃除をしたり(笑)。本当に掃除ばかりしていたような気がします。この年はアーティストだけでなく、カフェを始める人や学生が集まったり、

作品を展示したり、とまちに興味のあるさまざまな人との関わりが生まれました。また、身の回りにある廃材で新しいイメージの飾りをつくり、まちを飾っていくというプログラムが藤浩志さんより考案されました。フェンスで囲われた空地や商店街の飾り付けのための設備など既にまちにあるインフラに着目し、それらのしくみを活用して何かできるのではないかとというもので、空地や商店街に飾りとして作品を実験的に設置しました。

■2009年〜現在——「絶滅危惧・風景」

これまでの活動、特に2008年のプロジェクトから、まちの歴史や風景、特異性など改めて発見することになり、「まちを見せる」ということに意識的になりました。

この地域は明治の近代化で開発され、戦争で一度ほとんど焼けてしまいました。その後復興してにぎわってきたのですが、近年はかなり衰退してしまいました。特に西成の方ですが、ここは高度成長期にいろんな地方から大阪に仕事を



福永宙《まちかざりの実験：デコポリ／hang-art》 撮影：仲川あい

求めて出てこられた労働者の人たちが住んでいたエリアです。バブルも崩壊し、そういう方たちも高齢化して、まち自体の活気がなくなる。成長の裏側、闇の部分がこのまちには残っています。その地域において、中にいる人だけでなく、外から来た人も、もう一度こ

*13
新世界・極楽百景

極楽百景とは、アートユニット、パラモデルが観光地や景勝地から極楽的要素を抽出し作品化するシリーズ。Breaker Project 2006では大阪、新世界の老舗である三桂クラブ(将棋・甚会所)、パーク温泉(銭湯)、八重勝(串カツ屋)が舞台となり、地元住民がエキストラで参加して撮影を行った。

*14

Movie Cards Project (ムービーカードズ・プロジェクト)

宮原美佳+杉本達彦によるメディアアーティストユニット。技術志向の狭義のメディアアートにとどまらない、メディアとアートの間で幅広い活動を行う。Breaker Project 2006は、誰でも簡単に映像編集ができるプログラムを用いて「新世界・映像日記」と題した参加型の映像編集ワークショップを行った。

の状況にきちんと触れることで、自分たちの社会やその未来について考えるきっかけとなる重要な場所ではと考えるようになりました。

また、ブレイカープロジェクトの活動を始めてから7年間で古い建物がどんどん取り壊され、マンションや駐車場に変わっていくのを目の当たりにして、「これでいいのか?」という疑問もあり、2009年、2010年と「絶滅危惧・風景」というタイトルでプロジェクトを展開しています。

パラモデルは2006年にも制作した《極楽百景》という作品のシリーズを引き続いて制作しました。彼らも、まじの状態をみて危機感を持ち、今のうちに撮っておかなければということ、昔ながらの散髪屋さんや喫茶店など5カ所の店舗を舞台にしています。

また、トーチカ(*15)は、まじの人や風景に焦点をあてて写真と映像で撮影を行いました。3日間、リヤカーにカメラをのせて、まじを歩きながらお店、住人、通りがかりの人に声をかけて撮影をしていく。彼らは、光で空中に絵を描いてアニメーションをつくるのですが、このエリアでは、人が面白いということで、ドキュメンタリーに挑戦しています。そうしてつくった作品を2009年はまじの中に展示しました。

藤浩志さんの《トイザウルス》もあります。2008年のプロジェクトで小さい作品を設置していた場所に、2009年は《トイザウルス》という大きな作品で戻ってきたのですが、かなり注目を浴びていたようです。撤去の日に柵の中で作業をしていたら、あるおっちゃんが「これ修理に出すんか?」と聞いてきました。トイザウルスの頭が最

初よりだいぶ下がって来ていて、このままほっといたら地面に着いてしまうくらいだったんです。きつと展示を始めた当時から見てくれていた人だと思っんですね。これは嬉しかったですし、こういうことがあるから、まじに出るんだなあと実感した瞬間でした。

*15 トーチカ (TOCHIKA)
ナガタケシとモンカツエによるクリエイティブユニット。多くの参加者とともにペンライトで光の軌跡で絵を描き、それをつなげる映像作品《DAYAPPA》で各地で活動。2006年、オタワ国際アニメーション映画祭特別賞受賞。2008年、世界最大の短編映画祭「クレルモンフェラン国際短編映画祭」のLabo部門にてグランプリ受賞。

第6章 ● 「社会×アートプロジェクト」

Case II

KOTOBUKIクリエイティブアクション

河本一満

Contents

企画の背景——ソーシャル・インクルージョンとしてのアートプロジェクトの試み……………7

寿町について……………7

——社会とつながりをなくした人たちが暮らすまち……………7

プロジェクトの経緯……………8

——クリエイティブな活動でまちを活性化……………8

ツアー……………9

——地域特性を考慮した鑑賞方法とアプローチ……………9

実施プロジェクトの紹介……………10

——まちに入り込んでいくアーティストたち……………10

プロジェクトがもたらす意味……………12

——社会とつながりを取り戻すために……………12

企画の背景——ソーシャル・インクルージョンとしてのアートプロジェクトの試み

私は横浜市の職員として横浜のまちづくりを担っています。この活動は自分のライフワークとしてボランティアでやっているものです。プロジェクトの名前は「KOTOBUKIクリエイティブアクション」ですが、活動組織の団体の名

前は「寿オルタナティブ・ネットワーク」です。アーティストやクリエイター、プロデューサーなど、さまざまな形で文化や芸術に関わる人たちが寿町というエリアを舞台として活動する試みです。実験的な試みも多数あります。担い手が独創的な視点を持ち込んでいただいて、地域に住んでる人たちと共同で一緒に何かをやっていたり、自らがまちに滞在をして何か表現や発信をし、それによってまちが活性化することを目的にしています。また、住人やアーティストの自己実現を通じて共生につながることを視野に入れています。アート活動も、展覧会やイベント、あるいはデザインに限らず、作品制作のプロセスの公開、コミュニケーション型アート、リサーチなど、いろいろなことを通年で行っていきまして、その一つひとつの集積がKOTOBUKIクリエイティブアクションだ、という言い方をしております。

■ 寿町について

——社会とつながりをなくした人たちが暮らすまち



横浜市寿町 鳥瞰

KOTOBUKIクリエイティブアクションを実施しているエリアは、大阪・釜ヶ崎（*1）と東京・山谷（*2）と並ぶ日本三大下町の一つ、横浜の寿町（*3）です。「下町」というのは簡易宿泊所のことです。「宿りヤド」をひっくり返して呼んでいるんですね。本来

*1 釜ヶ崎

かつて大阪府に存在した地域名称。現在の大阪府大阪市西成区萩之茶屋周辺を指す。日本3大下町のひとつとして知られている。住所表記の変更に伴い、釜ヶ崎という地名は消滅したが、地元では地域を指す言葉として釜ヶ崎もしくは「釜」という通称を使う人も多い。路上生活者が数多く居住し住所不定の日雇労働者が多い。

*2 山谷

東京都台東区・荒川区にある下町の通称。江戸時代から木賃宿（食事を提供しない素泊まり専門の旅館）が集まる場所であり、現在も簡易宿泊所が多い。料金が安いことから、近年は外国人旅行者が簡易宿泊所を利用するケースが見られる。

*3 寿町

神奈川県横浜市中区に所在するまち。近年、住民が高齢化し「福祉のまち」と呼ばれるようになっていくほか、20代〜40代のネットカフェ難民の流入も増加していると言われている。



寿町のドヤ室内

は日雇いの労働者の人たちが、名前を書いて前金を渡せば泊まることのできる施設なのです。寿町は、高度経済成長期に横浜港の荷上げをする日雇いの労働者たちが集まって住み始めたまちです。まちの大きさも非常にコンパクトで、一辺が200×300メートルくらいの大きさなんです。碁盤の目状ですから、歩けば、すぐにはじからはじまで行くことができます。これだけ狭い中に約122件のドヤがあると言われていました。部屋数は8600室ほどあり、そのうちの4分の1近くは空室になっています。基本的には中廊下型で両側に部屋があります。部屋は3畳1間で布団テレビ、エアコン付きで、1泊1800円の価格帯が多いと思います。古いドヤは空き室が増えていますが、一方で、新築ラッシュという状況もあります。全体では、約6500人くらいが暮らしていると言われていました。

こういうまちが日本にあるということは、若い人にはあまり知られていないのです。行ったことがない人は、どこか遠いところにあると思うんでしょうが、一度訪れると本当に近いです。横浜の中心地にあるJR石川町駅という元町・中華街の最寄り駅から歩いて2〜3分です。昔は危険

だから近づくなどと言われていたんですが、今は生活している人たちは、日雇いの仕事もなくなり、生活保護の受給者が8割を占めています。半数は60歳以上の高齢者です。98パーセントの人たちが単身の

男性。働ける年齢ではなく、体力もないため、まちの中を

見るとアルコール依存症の方や、肢体障がい、精神障がいの方々が多く目に入ってきて、普通のまちとはちよつと風景が変わっています。部屋の外に出て来られる人はまだよくて、寝たきりの人がかなりいらつしやいます。だいたい毎年500人はこのまちで孤独死すると言われていています。冬になると、路上で酔っぱらって寝てしまいそのまま亡くなられる方も毎年います。救急車が来ない日はありません。

まちのメインストリートと呼ばれる通りには、道の両側に店舗が張り付いています。全盛期は飲み屋や食べ物屋さんでしたが、今は日雇いの人が非常に少ないので、昼間は閉まっているお店も増えました。月始めは生活保護費が入るので、昼間からお店が開いていて飲んでいる人が目立ちます。月の終わりにになるとだんだん持ち金が少なくなってくるので、開いている店が少ない。だから、月の始めと終わりではまちの風景が一変するんですね。地区内の中心には、日雇いの労働者時代の福利厚生施設として娯楽施設があります。今は時間をつぶすために娯楽施設で一日中テレビを見ている人や囲碁・将棋をする人、また、周辺では飲酒する人たちが結構多いですね。昔の「寄せ場」^(*)と言われた、日雇いの労働の仕事を斡旋していたところが広場になっていたので、KOTOBUKIクリエイティブアクションはここを中心にさまざまな活動を展開しています。

■プロジェクトの経緯

——クリエイティブな活動でまちを活性化

KOTOBUKIクリエイティブアクションは2008年に、私を含めて3人でスタートしました^(*)。最初は、こうし

*4 寄せ場

日雇いの労働の求人業者と求職者が多数集まる場所のこと。寄せ場が拡大・集約するにつれ、早朝から寄せ場に向く人や定住所を持たない人が利用する簡易宿泊所(下ヤ)や、労働者のその日の日当を目当てにした飲食店や賭博場も立ち並ぶようになる。ドヤ街と呼ばれる日雇労働者のまちは寄せ場の周辺に形成されていた。

*5

2008年、佐藤真理子(代表、寿自治会事務局長)、河本一満、橋本誠(アートプロデューサー)の3人を中心に結成。

た特徴的なエリアに個人的に興味を持って、2006年から徹底的にこのまちをリサーチしました。どういう人がどう暮らしているか、どんな活動をしているんだろうか、ということとを2年間調べました。その上で、「このまちのために何かできることはないか。クリエイティブなことでも活性化できないか」ということを考え、いろいろな人に一緒にやらないかと声を掛けて、やっと3年目に、3人で始めることができたのですね。

最初の2008年はACY^{(*)6}から活動助成金をいただいたので、それを元手に浦田琴恵^{(*)7}さん、遠藤一郎^{(*)8}さん、田中功起^{(*)9}さん、パラモデルなどとプロジェクトを始めました。初年度はコア期間を設けましたが、コア期間以前にもいろいろな活動をしていて、半分くらいの作品はドキュメントで見えていただきました。2007年には、デザイン・建築部門のディレクターとしてみかんぐみの曾我部昌史^{(*)10}さんに入っていたので、プロジェクトマネージャーも3人増え、リサーチャーとして首都大学東京の山本薫子^{(*)11}さんが入るなど、スタッフも充実してきました。みんなほとんど手弁当で常駐の人はいません。プロジェクトマネージャーは半分が当時学生だったんですが、そのうち2人がその後横浜市の職員として就職しました。

2009年度は、財団法人文化・芸術による福武地域振興財団^{(*)12}からも活動助成金をいただいて拡充できたので、コア期間をつくるのではなく期間を限定せずに、アーティストがやりたい時期にやりたいことをしてもらい、年間を通して活動するスタイルを徹底して、日常的にアートが地域に浸透していけるようにしました。観客には、そのときに見られるものをツアー形式で見てください。プロジ

エクトが地域にいかにか溶け込むことができるかということとを重点としてやってきました。また、この頃からニューズレター^{(*)13}を発行し始めました。

2010年は、毎週金曜日に炊き出しが行われる寿公園をリノベーションするためのデザインする「寿作戦」という企画を行っています。また、浦田琴恵さんが中心となり参加アーティストが主体的に企画へ取り組む「寿合宿」^{(*)14}も始まり、合宿形式でプロジェクトを行っています。運営面では、マネージャーが一人増えています。アーティストは累計で50人近く関わっていただいています。2011年3月には、実際にドヤに泊まっていたいただいた上でじっくりと話すようなフォーラムを予定しています。

■ ツアー

—— 地域特性を考慮した鑑賞方法とアプローチ

プロジェクトの特徴は、活動の形態や時期にこだわらない点や自主的な活動やリサーチ型のプロジェクトも推奨している点です。「地域とアート」というのはいろんな地域でやっていますが、我々のプロジェクトがほかと異なるのはアプローチが真逆なんですね。期間を決めて作品を大量に地域に設置し、マップを見ながら歩いて鑑賞し、たくさんの人をまちに呼び込んで、まちを劇的に変えていこう、というのは全然考えていないんです。まずは、地域に暮らしている人に対してアートを通して、日常的にどう楽しんでいるか、あるいは生きがいにつながることはできないだろうか、と考えています。外から訪れる鑑賞者に対しては、鑑賞ツアーに申し込んでいただいて、オリエン

*6 アーツレジデンス・センター(ACY) 横浜に集うアーティストやクリエイター、NPO、市民、企業、学校などさまざまな創造活動を繰り広げる人たち(創造の担い手)をサポート(中間支援)している。クリエイティブシティ・ヨコハマの形成やアートによるまちの活性化に寄与するため、助成事業も行っている。

*7 浦田琴恵(うらた・ことえ) 1979年、静岡県生まれ。アーティスト。桜島をテーマにしたインスタレーションやドローイング、廃業した温泉ホテルや、空き家を使ったアートプロジェクト、コズプレ写真、九州のアートスペースを巡る旅のプロジェクトなど、ジャンルにとらわれない表現活動を行う。

*8 遠藤一郎(えんどう・いちろう) 1979年、静岡県生まれ。アーティスト。ミニエーションやDJ、デザイナー、絵画、映像など多岐にわたり活動。車体に「未来へ」と描かれ、各地で出会った人びとがその周りに夢を描いていく「未来へ号」で車上生活をしながら各地を走り、「GO FOR FUTURE」のメッセージを発信し続けている。

*9 田中功起(たなか・こうき) 1975年、栃木県生まれ。アーティスト。映像やインスタレーションを中心として発表活動を行っており、ガムテープを使用して制作したモニターや、奇妙な時間性を持つヴァイデオブス等で高い評価を得ている。群馬県立近代美術館での個展や水戸芸術館、森美術館などでのグループ展などに参加。

*10 曾我部昌史(そがべ・まさし) 1962年、福岡県生まれ。建築家。神奈川県工科大学建築学教授。みかんぐみ一級建築士事務所共同主宰。店舗の内装から保育

1962年、福岡県生まれ。建築家。神奈川県工科大学建築学教授。みかんぐみ一級建築士事務所共同主宰。店舗の内装から保育

テーションしたあとにまちを案内をしています。地域にはこうした活動に無関心な方もいますし、迷惑だと感じる人もいると思いますから、気を遣っています。やはり地域に暮らす人のためになっていくのかということいつも考えながらやっています。

ツアーも最近ではバリエーションが増えて来て、歴史を学びたいというツアーや、自我部研究室^{*15}によるデザインを学ぶというツアー、炊き出しをしている方が生活を自ら紹介するツアー。ほかにも、アーティストがオリジナルでコースや見せ方を考えたツアーもあります。ツアーは必ず5人を限度に行っています。5人以上でまちを歩くと、威圧的になりますし、カメラを持っていただけで嫌がる人もいます。面白いことに、おっちゃんたちは女性には優しくて、「介護を頼むよ」とか「結婚してくれ」と言われるようです。10年くらい長くやっていれば定着してくるだろうなと思ってるんですが、最初は慎重にやりたいたと思っています。

■ 実施プロジェクトの紹介

—— まちに入り込んでいくアーティストたち

遠藤一郎さんがプロデュースした《未来カフェ》^{*16}は、椅子と紙コップとペットボトルのお茶だけを用意した青空カフェです。これで、ただおっちゃんたちと話すだけというプロジェクトなのです。最初はなかなか近づいてこないのですが、一番最初に近寄って来るのはやっぱりアルコー「あんちゃん、なんだ？」と話し始め、「面白いじゃないか」

ということになります。土日を中心に延べ30回はやってると思いますが、だんだん定着して来て、「あのあんちゃん、最近見ねえがどうしたんだ」と言われたりします。遠藤さんは、自らペインティングした「未来へ号」という車を持っていきますが「あの車どうしたんだよ」というように、だんだんと浸透してきます。最初は一人のおっちゃんから仲良くなるのですが、続けていくうちに寄って来る人が増えて、コミュニケーションの輪が広がっていくのです。また、ほかのアーティストにとっても寿町の住民と接する場まちをリサーチする場としての入り口としても機能し、さまざまな表現者も店長として参加しました。

浦田琴恵さんの、センターの広場の壁に人がよじ登っているようなインスタレーション《永遠の開拓者たち》^{*17}も象徴的でした。彼女は鹿児島県の桜島に住んでいて、かつて噴火があった際に厳しい荒れ地を開墾して暮らしていた人びとの話から着想を得たこの作品は、人をかたどったものを500枚くらいつくり、ドヤのおっちゃんがベロ塗りや作品設置を手伝ってくれました。寿町に来るア



遠藤一郎 《未来カフェ》(2008年)

ーティストには、だんだん慣れてはまる人と、はまらない人がいるんですが、彼女の場合はすぐはまりました。赤いつなぎを毎回着て来て、今では「赤いつなぎのねえちゃん」とおっちゃんたちから呼ばれています。

パラモデルによる、広場を大規模に使った子ども向けの

園や老人ホームなどの設計を行う一方、ワークショップの企画運営や評論の執筆など、建築の枠にとられないさまざまな活動を展開している。

^{*11} 山本薫子(やまもと・かほる)
1973年、東京都生まれ。リサーチャー。首都大学東京都市環境学部准教授。主な研究内容は、都市社会学、地域社会学、コミュニティ論、移民研究、社会調査。

^{*12} 財団法人文化・芸術による福武地域振興財団(株) ベネッセホールディングス取締役会長である福武總一郎が中心となり2007年に設立された財団法人。活力溢れる個性豊かな地域社会を実現するため、地域住民を中心とした創造的で文化的な表現活動を通じたまちづくり、地域産業おこしなどの諸活動を支援している。

^{*13} KOTOBUKI クリエイティブアクションでは、プロジェクトや寿町の認知につながる活動として、隔月ごとにリーフレット形式のニュースレターを発行し、無料配布している。

^{*14} 寿合宿
アーティストやクリエイターが寿町で共同生活を繰り返しながら、寿町について学び、自分たちでできることを考えるという、アーティスト主導型プロジェクト。2010年5月に「第1回寿合宿 春」寿から学ぶ、寿で考える」、11月に「第2回寿合宿 秋」寿でつくる」を実施。

^{*15} 神奈川大学自我部昌史研究室。「寿作戦」という名で二つのプロジェクトを行っている。2010年3月に第1期工事が着工する寿公園プロジェクトと、2009年7月に発足した寿町福祉会館再整備プロジェクト。



パラモデルによる保育園児を対象としたワークショップ（2008年9月26日）
©Paramodel, Courtesy of MORI YU GALLERY



寿灯祭（2010年11月12日） 撮影：Ken Kato

ワークショップ作品も印象的です。地区内に2つ保育所があり、その子どもたちが参加して作品をつくっていると、おっちゃんたちが勝手に入ってきて参加したり、遠目に孫を見るような眼で見ている人もいました。その一方で広場の一角では、相変わらずただ酒を飲んでいる無関心な人たちもいるんですが。

また、寿公園をリノベーションするプロジェクトは曾我部昌史さんの研究室が手掛けました。地域の代表者や公園を使う団体と横浜市の土木事務所が参加したワークショップを開いて、曾我部研究室が出したさまざまな案をみんなで検討しました。この公園は毎週金曜日に炊き出しをやっています。炊き出す場所や配膳所の機能を兼ねたジャングルジムをモチーフにしたオブジェをつくりました。第一期工事が完成し2011年に第2期が完成する予定です。

「**寿灯祭**」^(＊18)は、地区内から1500個のカップ酒の空き瓶を集め、その中にろうそくを入れ、さらに周りに紙を巻いて灯明にするプロジェクトでした。紙には子どもたち約100人とデイケアの人に好きな絵を描いてもらいま



いしかわかずはる《Drawing for "Porto"》/ドヤを改装したホステルに作品を展示
©ISHIKAWA Kazuharu, courtesy of YUKARI ART CONTEMPORARY 撮影：Ken Kato

した。また、アルコール依存症から立ち直るための自助グループとして「**寿アルク**」^(＊19)という組織がありますが、その人たちにも好きな絵を描いてもらうこともしました。ワークショップの灯明を円形に並べて、一つひとつの輪が広がっていくという願いを込めたつもりです。

また、部屋のスペースのリノベーションもやっています。スタジオやレジデンス、ギャラリーなどとして活用しています。我々の事務所が入っているビルでは、4部屋を安く借り上げ、アーティストにスタジオとして使ってもらおうと貸し出しています。センター広場の1階には、現在まちづくりセンターをつくる構想が現実的になっています。ドヤは普通、「泊めてください」といっても初顔の人にはなかなか泊めてくれませんが、我々はオーナーと提携し、20室ほどアーティストのためのレジデンスとして安く貸しているだけになるようになっています。あと、活動を知った人が「何かお手伝いをしたい」ということで実費のみでスタジオのリノベーションをしてくれた例もありますね。そうしてだんだん共感の輪が広がって、活動の幅も広がりました。

ほかに、ドヤをバックパッカー向けのホステルに改装する事例があります。そのうちの一つのホステル内の公共スペースを展示空間にして、若手の発表の場として活用しています。

***16**
未来カフェ

地域住民、寿町を訪れる方々やアーティストなどの交流の場となり、その場に居合わせた人びとみんなで寿町の将来について考えることのできる場とすることを目指して、未来美術館、遠藤一郎プロデュースがプロデュースするカフェ。2008年に寿町総合労働福祉会館2階の踊り場で不定期に開店した。

***17**

浦田琴恵《永遠の開拓者たち》

寿町の中央に位置する、寿町総合労働福祉会館の壁を、約400体の赤い人型のレリーフが壁を登っているというインスタレーション制作および設置は、寿町の住人の協力も交えて行われた。設置期間：2008年9月18日～2009年7月5日。

***18**

寿灯祭

2010年、横浜寿町を舞台にしたキャンパルナイトのお祭り。カップ酒の空き瓶1200個に明かりを灯し、キャンドルと灯り絵が寿町に「光の小路」をつくり出した。

***19**

寿アルク

アルコール依存症者の回復、社会復帰を手助けするために、1992年8月、福祉・医療関係者や市民、依存症本人（回復者）たちによって設立。デイケアセンターの運営やセミナーの開催などを通して、①デイケアセンターなど4施設を設置、運営②アルコール・セミナーの開催等を通して、アルコール依存症が回復する病気であることを社会の中に伝え理解を拡げることを目指す。

■プロジェクトがもたらす意味
——社会とのつながりを取り戻すために

KOTOBUKIクリエイティブアクションの代表は、地域の自治会の佐藤真理子さんという方です。やはりこういうプロジェクトをやるときは、いかに地域に受け入れていただけるかということが非常に重要だと思っています。我々は所詮よそ者ですし、別にアートなんか必要ない、何の役に立つのか、などと言う人もいます。そこで、まずは地域にいかに溶け込んでいくことができるかと考えてリサーチをしていく中で、昔から寿町でいろいろ活動をしてきた佐藤さんに出会い、代表をお願いしました。佐藤さんのおかげで活動が地域に受け入れられ、我々の組織の認知度もあがってきたという経緯があります。

近年はまちの性格が変わってきて、全国から人が集まり、バックグラウンドの違いからかまとまりがなく、コミュニティも閉鎖的になり、地区外とのコミュニケーションも閉ざされがちです。地区内の生産活動も少なくなってきたため、地区内の商業施設はだんだん売上も落ちて来ています。しかし、この寿町でしかこういう人たちは受け入れてもらえないんです。いわゆる社会とのつながりをなくした人たちが、人生の終着点として終の棲家として暮らしているまちが、寿町です。そういう人たちをいかに社会に戻すか、社会とのつながりを持つことができるようになるか、つまり、ソーシャル・インクルージョン（社会的包摂）^{*20}がアートでできないかというのが活動のテーマです。自己責任だから放っておけとか、税金の無駄遣いではないのか、だから何もする必要はない、という感想を持たれる方たち

も結構多いのですが、そんな中で、私たちに何ができるんだろうかというのが命題です。アートって本当に力があるんだろうか、何のためにやってるんだろう、ということもみなさんにもぜひ考えていただきたいと思いますね。

*20 社会的包摂
ソーシャル・インクルージョン。ヨーロッパ諸国で家族や地域社会、企業における従業員の家族意識といった、互いを支え合う基盤が崩壊してしまったことに対して、その人たちが孤立させずにもう一度社会の中に包摂しようという政策理念。就労・教育や医療などさまざまな面で社会参画を妨げられる状態にある人たちがいることを「社会的排除」ととらえ、その人たちが社会が迎え入れるために既存の制度を組み替えたり、必要な施策をつくり出すこと。

第6章 ● 「社会×アートプロジェクト」

Discussion

まちの課題とアートの幸せな関係

- ゲスト 雨森信、河本一満
- 発言者 熊倉純子、森司、橋本誠(*1)、菊地拓児、長津結一郎、渡辺文菜、冠那菜奈ほか

Contents

- アートでまちは変わるのか……………13
- まちや行政との距離感……………15
- アーティストとまちとの距離感……………17
- プロジェクトにおける地域との関係のつくり方……………20
- スタッフの構成、運営体制……………22
- マイノリティとの関係性……………23
- パブリックアートとコミュニティ・アート……………25
- コミュニティでの表現を批評する……………28
- 批評に不可欠なのはプロセスを追うこと……………30

アートでまちは変わるのか

参加者A——私は寿町と西成の両方に行ったことがありません。社会の問題とアートというテーマで長年活動されてきている中で、アートの力でまちが変わってきた部分はある

のでしょうか。

河本——例えば越後妻有アートトリエンナーレ(*2)や瀬戸内国際芸術祭2010(*3)だと、観光とアートということ、外から人がたくさん来てまちが活性化し、プロジェクトに関わる人も楽しんで、暮らしている人も幸せ、という成功があると思うのです。では、寿町の成功って何でしょうか。暮らしている人は、ホームレスではありませんが「ホープレス」なのですね。経済的貧困ではなく、心の貧困です。生きがいほとんどない。だから長生きしていない。人生の終着点としてこのまちしか選択肢がなかった人たちが暮らしているのですが、その人たちにとって生きがいや楽しみ、そして日々の変化を与えられないだろうか、そしてその入口にならないだろうかというのがこのプロジェクトの一つのテーマだと思っています。表現者がつくり出す何らかの作品、あるいはプロセスやコミュニケーションに触れた人が増え、刺激を受け、接する機会が広がれば広がるほど、じわりじわりと変わってきたと思っています。まちなかの空間そのものにインスタレーションをすると、まちなかのイメージも変わって来る。最終的にはそこに暮らしている人たちが生き活きと暮らして誇りに思えるということが成果だ、と一般的には言うのですが、その一助になるような活動になればいいと思っています。少しずつそういう方向に向かっていると思います。

雨森——私自身は、アートが一つの問題に対して、直接的に解決するためにはあるわけではないと思っています。私をやっていることがすぐに地域の問題を解決するとは思って

*1 2008年よりKOTOBUNクリエイティブアークシヨンのプロジェクトディレクター。

*2 越後妻有アートトリエンナーレ
正式名称は「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」。3年に1度、越後妻有地域(新潟県十日町市・津南町)の里山で展開される国際芸術祭。2000年に第1回が開催され、以後2003年、2006年、2009年に開催。総合ディレクターは北川フラム。

*3 瀬戸内国際芸術祭2010
2010年、瀬戸内海の島を舞台に開催された国際芸術祭。副題は「アートと海を巡る百日の冒険」。2010年7月19日(海の日)〜10月31日まで開催され、来場者数は約93万人を数えた。総合プロデューサーは福武総一郎(財団法人直島福武美術館館長)、総合ディレクターは北川フラム。

いません。ただ、10年20年もしくは30年、100年と継続していくことでまちの人たちの意識が変わっていく。まちの抱える問題や課題についてそれぞれが考える機会やきっかけをつくることができるのがアートだと思っています。アートで解決するというよりは、アートがあることでいろんな視点や価値観と出会う。それによって自分たちのまちの歴史や魅力を再発見すると同時に誇りを取り戻したり、自分たちのまちについて考えるようになる。そこから新たな対話の場が生まれ、一人ひとりの意識が変わっていくことでまちの様子も変わっていく、というような長い道のりなのではないかと考えています。

参加者B——私は寿町に行ったことがありませんが、寿町に暮らすおっちゃんたちを、そのまま放っておくのではなく、状況を改善することが、その人たちにとって本当に幸せなのではないか。つまり、まちを「活性化」していくことで現地で生活している人たちにとっては、どのような影響があるのでしょうか。

河本——例えばニューヨークではスラム街でアートをやってまちが活性化して、結果としてギャラリーができたりアトリエができたりして地価が上がった反面、もともといたアーティストが追い出されたという現象^(*)があります。それに似たような形で、寿町がアートで注目を浴びて、外から大量の人が入ってきたことで、今住んでいる人たちがさらに排除され、行き場所がなくなってしまうのでは本末転倒だと思っています。常にこういうプロジェクトというのは、まちに暮らす人たちの視点に立って考え、行動しな

ければならないと思っています。暮らしている人たちの視点がないと、その人たちを新たな排除に追いやってしまう。だから究極的に言うと「放っておけばいいじゃない、そのほうが幸せなんじゃないの」という逆説的な言い方になるのかもしれない。

例えば、古くから炊き出しとか地域活動をやっている人たちは、寿町はあたたかいまちだと言うんですね。もう行き先のない人たちに、このまちで暮らしてもらっているんだという意識です。せっかく来てもらったのだから、炊き出しや衣類を配るなどの福祉的な活動で居心地をよくしてあげることはできないだろうか、というのが古くから活動している人たち。それを言い換えると、アートの何か居心地をよくしたり、生きがいにつながることはできないだろうか。上から押しつけがましく「これがアートでございませ」ではなく、その人たちと一緒に何かやっていくという視点が重要だと思っています。

僕はまちづくりが専門ですが、まずはマスタープランをつくり、インフラを整備し、建物を建て、まちはきれいな近代化、高層化するというのがよくあるまちづくりのパターンです。でも、ものをつくることやプロジェクトを完成させることが目的ではなく、「もともとそこに暮らしている人がまちづくりによって本当に幸せになったのか」ということをいつも問わないと、事業は失敗してしまいます。つまりは、地域に暮らす人に寄り添う気持ちでアートプロジェクトを進めていきたいのです。

参加者B——幸せをつくる必要がある反面、彼らには既に幸せはあるのではないかと感じます。

^{*}4 ニューヨークのソーホー地区のこと。この地区は60〜70年代はアーティストが安くスタジオを借りることができたエリアとして有名だった。しかし、80年代に入ると観光客相手の高級レストランや高級ブランドの路面店が進出するようになり、また地価も高騰したため多くのアーティストやギャラリーはほかの地区へ移っていった。

河本——彼らは確かに生活保護をもらっていますから、金銭的な不自由はありません。日々なんとか生活できるお金をもらっている。でも時間がたくさんあっても、社会や家族との接点がない。ただその場所について、なんとなく時間が過ぎていく。これはみなさんは耐えられますか。放つとした方がいいとか、税金の無駄遣いだとか、自己責任だという見方をする人も確かに多いと思いますが、僕はそうは考えていません。

僕としての長期的なゴールは、寿町が普通のまちになること。あるいは究極的には寿町がなくなることです。こういう人たちは寿町に來ないと暮らせないと、日本社会の中で特殊なまちをつくってしまっていることが問題です。なぜ日本社会全体がそれを受け入れられるような構造になっていないのだろうかということなのです。もしみなさんの隣人にアルコール依存症や刑務所から出所した人が住んでいたら、すぐ仲良くなれたり、許容できますか。あなたがオーナーだったら、そういう人たちに喜んでアパートを貸しますか。否定的なマインドが、結局人びとを追いやってしまっていると思うんですね。僕自身も含めて、我々一人ひとりが変わっていかないと、いわゆる寿町というまちは無くならない。地域全体が当たり前のように多様性に寛容になり、日本全体がさまざまな人や境遇、環境を当たり前のように受け入れていく社会というのが今後望ましい社会だろうと思っています。

菊地——雨森さんは、プロジェクトのゴールはイメージされていますか。

雨森——アーティストがアーティストとして生きていける環境を日本につくりたくて、そのためには認知度を上げなくては無理だろうということでもまちな出る、というのがスタートでした。私が生きている間にそれが実現するかどうかは疑問ですが、今動かなければ実現はしないので、やるべきことだと思っています。アーティストが生きていける環境ができるのと同時に、多くの人が多様な価値観を受け入れ、誰もが生きやすい社会ができること、そしてその地域が面白くなる、ということを目指しています。

■ まちや行政との距離感

森——新世界も寿町も非常に難しい地域ですね。他地域に開放しすぎないように上手に開く、というさじ加減の難しさがあると思います。手応えをもう一度聞かせてください。

雨森——私の場合は、新世界からスタートして、徐々にドヤのほうに活動エリアが広がっていったのですが、新世界と西成のエリアでは全然違うので、難しいといっても一言では表現できない複雑な地域です。そして隣接しているそれぞれのエリアは孤立していてほとんど行き来がない状態で、新世界という小さいエリアの中でさえ派閥があります。そこを、私たちが気を遣いつつ飛び越えていくことで、新たなつながりがまちの中に生まれて来たということはありません。もともとつながりをつくることを目的としていたわけではなく、結果としてそういう効果もあったということです。また8年やってきた中で、徐々にまちの人の理解

が得られるようになり、協力してくれる人も増え、本当に楽しくなって来ています。「お金を稼いでなんぼ」の世界で商売をされている方とアートは価値観が全然違います、そういった違う価値観がまちの中に共存する状況が生まれて来ています。「いつまで経ってもわからん」と言っていた人が、「わからんということが面白いと思えるようになって」という変化があったり、あまり協力的ではなかった人が地域のブログにプロジェクトのことを書いてくれるようになったりと、少しずつ手応えは感じています。

河本—— 私人としては寿町に5年ほど関わっています。最初は「地域の人たちとどう関わっていくか」と考えて、その次に「一緒にやってくれる人はいないだろうか」と考えました。その次に助成金が取れてプロジェクトを具体化していく段階になったのです。年を追うごとにスタッフも拡充しているし、一緒にやりたいという人がずいぶん増えてありがたいと思っています。最初は、「こんなことやっついんだらうか、迷惑にならないだろうか」と心配ごとがたくさんありました。しかし、アーティストの方がそれを乗り越えてくれる。地域の人たちは難しい人も多いですが、試してみると、案外付いて来てくれます。関わってくれた人、一人ひとりがだんだん周りに化学反応を起こしているような感じがあります。とはいえアートで劇的に変わるだろうとは全く思っていません。開く加減の難しさを味わいながら、地域に徐々に受け入れられて来ているのではないかなと思っています。

ただその意味で、広報は非常に悩ましい点です。アーティストも、寿町でこういうプロジェクトをやったと発信し

たい。今は美術関係者や、興味がある人など、ターゲットを絞ってお知らせをしています。10年、20年先には、地域の外から市民が気楽に来たり、地域の人にも日常的に受け入れられるようになったり、そして、地域の人たちが市民の方々に受け入れられるようになる。それまで続けられれば、不特定多数に向けた広報ができるのではないかと思います。今は目立つと失敗してしまう、という微妙な段階だと思っています。

熊倉—— 行政の反応はどうなんでしょうか。寿町ではほかにも文化活動をしていらっしゃる団体もありますよね。逆に大阪市は、一見まちに何の役にも立たないような文化活動を8年もやっていて、よく市役所の中で異論がでなかったなど正直感じます。

雨森—— 続いている理由に、たぶん予算が小規模のため、議会でも議論になっていないというのはあると思います（笑）。ただ、普段美術館やギャラリーに行かない人たちが日常の中で現代美術に出会うプログラムが市内にほとんどないため、その役割を果たしているということ、役所の中ではある程度の評価はされているのだと思います。この8年の間に担当者もどんどん変わっていくのですが、地元の人と関係をつくりながら進めている現場を見た担当者の人は評価をしてくれて、次年度もなんとか続いていくというような、綱渡り状態ではあります。10年はやらないと何も変わらないと言っている、最近では行政の方もとりあえず10年間は市の予算を続けようと思っているようです。ただ、なぜこの地域に特化するのかと問われていて、違

う地域も視野に入れ、この先どういう展開をしていくのかを今まさに考えているところです。予算のわりにコストパフォーマンスがいいというのも続いている理由の一つかもしれません。その代わりスタッフはぼろぼろになっていくのですが……。

河本——私たちは間接的には市の外郭団体^{*5}から助成金をいただいたりしていますが、市役所は私たちのことを「変な奴らがいろいろやっています、好きなようにやらせてみよう」と考えていると思います。直接行政がイニシアティブを取るのではなく、福祉のNPOやホステルを運営する会社など、民間に自由にやらせているというか、任せっきりにしているエリアなんです。

ご存知のように横浜はクリエイティブシティ^{*6}ということで、文化芸術でまちの活性化をしていくことに非常に力を入れています。その中では、例えばBankART^{*7}のように最初は市が関わって場所を用意し運営資金を出す、というような、市がイニシアティブを取り、そのあと民間の自主的な活動を促すという流れをつくっています。こうした動きと寿町は非常に対称的だと思います。

熊倉——横浜市は、行政が行政の論理で介入するよりは、やはり民間非営利の団体が、きちんと状況を判断して有効な手立てを丁寧を実施してくれたほうがいいということ、わかっているということでしょうか。

河本——まちづくりの観点からは、寿町をどういうまちにするのかビジョンやプランがありません。ある意味では

アンタツチャブルで、なかなか行政としてコミットしづらいエリアだと思います。僕も行政の人間ですから、組織的に関わっていくのは大変だろうというのわかりますが、だからこそ面白い。地域の人たちに本当に受け入れられている団体があるなら、任せる以外にないな、ということだと思います。

■アーティストとまちとの距離感

森——アーティストへは、どのようにプロジェクトを託されていますか。

河本——基本的には「ここに、こういう作品をつくってください」というような依頼はしていません。何か寿町で活動してみませんかとお願ひしたり、向こうからアプローチが来ます。我々は作品を発注するわけではないので、活動を支援していくのが肝心です。ここでこういうことができませんかとか、こういう場所があるとか、こういう人と一緒にやったほうがいいのか、そういう支援をしながら一緒につくっています。

雨森——年々ちょっとずつ変わりますが、例えば2009年と2010年のプロジェクトは、「絶滅危惧・風景」というテーマをアーティストに投げて、そこからまちをリサーチしてもらい、何ができるか、どんなことをやってみたいかを考えてもらう。そしてアイデアが出てきた段階で話をし、一緒に進めていく。最初2年間は経験のあるアーティストと仕事をしましたが、それ以降は若手のアーティスト

*5 外郭団体
官公庁の組織ではないが、官公庁から出資や補助金を受けるなどして補完的な業務を行っている団体のこと。

*6 クリエイティブシティ
横浜市は都市政策に「文化芸術創造都市クリエティブシティ・ヨコハマ」を掲げ、民間企業・各種機関・NPO・関係団体・アーティストのさまざまな価値観と自由な発想を受け入れ、持続可能なまちづくりを進めている。

*7 BankART (バンクアート)
横浜市が推進する、歴史的建造物を活用した文化芸術創造の実験プログラム(公式ウェブサイトでより)。「BankART」とは「つのも」と銀行であった歴史的建造物を芸術文化拠点に転用することからスタートしたことに由来する。2004年3月より2年間の実験事業を終え、現在は日本郵船の湾岸倉庫を利用した「BankART Studio NEX」を活動拠点とし、展示、カフェバブ、ショップ、スクール、レジデンスプログラムほかさまざまなイベントなど、年間数百件の事業を行う。

トと一緒に新しく作品をつくることも意識して行っています。

森——ブレイカープロジェクトは、最初に藤浩志さんがナビゲーターを務めるなど、まちなかアートの達人とも言えるアーティストたちが関わっていますよね。それが若い人に移行しているところに面白さがあります。寿町の場合も自己表現を繰り広げるインターフェイスをつくっていくアーティストを、こういうまちにコーディネートすることの難しさがあるのだらうなと思います。だからこそ託す部分は何なのでしょう。

河本——導入部分を丁寧にした上で、あとは放置に近いようなどころもあります。こう見えても私自身慎重なところがあつて、ここまで踏み出していいるのかと心配もありながら、アーティストの可能性に賭けています。

熊倉——表現が社会と直接関わるような時代になつても、やっぱり我々はどこか西洋的な文脈の中でのアートを考えていて、表現に絶対的な自由が欲しいと思つてしまいますよね。でも寿町の場合はまずそこに住んでいる人たちがあつたので、アーティストのやりたいことが摩擦を生んだり、住んでいる人の気持ちを逆なでしたり、あるいは単純に邪魔になつたりするようなことがあると思います。明確に「これとこれはやらないでね」とおっしゃっているように見えませんが、現場ではどのように考えていらつしやいますか。

河本——例えば無理なのは、まちの中でカメラを回すなどの映像的な作品です。あるいはプライバシーに踏み込むもの。これはアプローチによっては面白いことになりませんが、その辺をやるなら、長く付き合う形でやらないと駄目だよ、とオリエンテーションの話はします。それから、まちの中で誤解をされる可能性のある提案がアーティストからあつたときはアドバイスします。ただ、あまり縛ると「なんでアートなの？」となるので、致命的な失敗だけは避けるよう、微妙なバランスの中で何とか続いています。

熊倉——寿町の場合は「アーティストをキュレーションしよう、作品をつくってもらおう」という意識はあまりないんですよ。むしろ、だんだん増えていく手弁当のスタッフや、エリア内で活動している人たちと一緒に、同列に活動するんだというくらいに肩の力を抜かなければならないのかな、と思えるのですが。極論を言うと、アートをやりたい、作品が観たいというわけではないのですか。

河本——僕はどちらかというとプロデューサー役なので、マネジメント的なことが中心になります。地域や組織をどうマネジメントするか。アート関係はプロジェクトディレクターの橋本誠さんと曾我部昌史さんにある程度お任せしています。例えばこの間、ふんどし一丁のパフォーマン스가あつたのですが、見ている人に「何だあれは」とか「太鼓の音がうるせえ!」と言われ、ひやひやすることもありました。全面否定でもなく楽しんでるから観ていたとは思いますが。僕は心配性で、アーティストに口出しし過ぎてしまいます。それに比べ橋本君は、入り口は丁寧にし

てあとは放置するくらいに気持ちで自由に任せてもいいんじゃないかと言います。僕は出口も気になってしまっているので。その二人のバランスが面白いのですが(笑)。

橋本——アーティストについては、ディレクションしなければと思っているそばから現場が先に動いて形にしていくなりがちで、そのアクションをあと押しするディレクションをしていない感じがします。例えば「卒論で寿町を扱った〇〇さんが最新の住人事情に詳しいですよ」とか、情報を与えてあとはできるだけ主体的に動いてもらっています。ただ似たようなプロジェクトしか出て来ないとか、停滞感のあるときは、こちらから積極的にアーティストへ声を掛けることもあります。興味を持ってくれたアーティストが自分で動いて、こちらがあえてお膳立てしすぎないことで、結果的に力量やモチベーションのある人がプロジェクト実施までいける。できるだけすべてを応援したい思いはあるけれど、こちらの体勢も十分ではないという事情もあります。だから自力で「ここまでしかいけなかった」ということも起こりますが、それでも、そのアーティストにとってよい経験にしてみたいと思っています。ただ私たちが動けない分、彼らの活動に興味のある人にうまく関わってもらえるような気づかいや仕組みづくりは必要です。

熊倉——雨森さんは、まちの課題をなんとか解決しようと思っただけでアーティストを呼んでいいわけではないですね。「絶滅危惧・風景」と言われたまちの人はどう思うのでしょうか。多少逆なですることがあっても、アーティストの眼

を通じてまちの面白さのようなものをぐり出していく。そしてまちの人たちも一緒に作品の中に交じっていくことで、面白い風景の中にフレームインしていく。どちらかというと、今日的アートプロジェクトにおけるキュレーションに近い技だと思っただけですが、寿町の話聞いて違いは感じられますか。

雨森——そうですね。確かに「絶滅危惧・風景」というタイトルは地元の人たちがどう思うか悩みました。でもずっとプロジェクトを支えてくれていた地元の人でもある事務局メンバーが「いいんちゃう」って言ってくれたのです。何人か地元の人たちにも聞いてみましたが拒絶反応はなかったので、決断できました。ある程度の信頼関係ができていなかったら、このタイトルにできたかどうかはわかりません。キュレーションについてですが、ブレイカープロジェクトの場合は、このエリアに興味を持ってくれそうなアーティスト、もしくはまちの中で力を発揮するのではないかなと思われアーティストを選んで、そのアーティストがやろうとすることと地域をどうつないでいくかを考えます。もともと制作過程で地元の人との協力を得なければできないものも多いのですが、より充実した面白い作品にするためにどうすればいいか、私や事務局のスタッフも考えます。「つなぐ」部分は最初から最後までかなり丁寧に行いますね。お膳立てをしないという寿町のやり方とは少し違うかもしれません。

余談ですが、2009年のトーチカの撮影で西成を歩いていたときも、通りがかりの人にも声をかけて撮影に入ってもらおうようにお願いしている中で、何人かのおっちゃん

に「指名手配中やからあかん」って言われて（笑）。1回目は「あー、そうなんですね、すみませーん」って言っていたのですが、その返答が何度も出て来るので「またかー」って。お笑いテレビを見ているようですが、そういうやりとりができるのが重要だと思えます。このまちの懐の深さを再確認しました。今までも怒られたことは何回かありますが、何か問題があっても逃げずにきちんと話をすれば解決しますし、関係が深まる場合もあります。

森——アートプロジェクトをしていこうという若い人たちが増えていますが、エリアの空気を読んでいかないとできないこととできないことがありますよね。地域特性を読み込んだ上で、どういう振る舞いをするかを考える必要があります。アートプロジェクトを見に行くのは楽しい気分で行くことが多いですが、僕も実際に藤浩志さんに連れられて新世界を歩いたとき、藤さんに「目立つな、はしゃぐな」と言われました。そういう振る舞い方は、8年続けている中で自然と身に着くものなのでしょうか、あるいは適性がある人たちがいて最初から任せて安心な人たちが多いのですか。こういうプロジェクトの担い手は大変ですよ。

雨森——もちろん適性はあると思います。でもいきなり1年目から慣れるのではなく、徐々に慣れていきます。勘のいい人だと2年目くらいからは振る舞い方を体得しますね。

■プロジェクトにおける地域との関係のつくり方

渡辺——もともとある地域団体は、お二人のプロジェクト

のことはどのようにとらえていらっしゃるのですか。

河本——代表の佐藤真理子さんを通し、いろいろな団体を紹介してもらおうのですが、最初に僕があいさつに行ってもお前は何者だという顔をされるので、アーティストからまず仲良くなって受け入れてもらったということもあります。私も活動を始めた5年前は、役人だとわかると拒絶反応があるので、顔中に無精ヒゲを生やしてまちに溶け込む努力をしたのですよ。当時は役所の中では「お前は何をやってるのか」と言われていました。最初はぎこちないけれど、アーティストがマメに通っていくうちに、だんだんものごとが動いていくのはよくありますし、狙いでもありません。

雨森——大阪市の人が動いてくれた方がスムーズに行きやすいなこともありましたが、市の人は「自分たちが行かない方がうまくいく」と言われ、始めたときから地元との交渉は全部こちらで進めています。そのお陰で自治会や商店街組合などいろんな団体の方と関係はつくれています。最初はやはり怪しまれるというか、よくわからない存在と思われていても、実際に現場を見ていただいて、徐々に受け入れてもらえていった感じです。

渡辺——炊き出しなどをされる団体の人たちは、自分たちこそがこの地域の人たちを助けられるのだという気持ちを持っていらっしゃるのではないかと思います。違う団体が入って来たとき、いざごぎなどはありませんか。

河本——思ったほどではありませんが、やはりありますね。自分の領域を侵されたという気持ちがあるのかもしれない。長く活動するうちにプライドや自負心がだんだんできて来るのだと思います。ですのでもう、古くから活動している地域団体の人と仲良くなることから始めました。今では、古くから活動している団体はだいたいの顔が見える関係になり、活動場所を借りたり、ワークショップの力になってもらったり、ときには作品に出演してもらうこともあります。

長津——寿オルタナティブ・ネットワーク代表の佐藤さんは、以前から寿町にお住まいなのですか。また、自治会ほどのくらい機能しているのでしょうか。

河本——東北の出身で、嫁ぎ先が寿町で子どもも寿町で育てたとはいっていましたが40年近く住んでいらつしやいます。この人が自治会をつくったようなものです。佐藤さんはヤクザにも「アネゴ」と言われるくらいの人でして、寿町のようなコミュニティと社会との関わりを非常に重要視して来た人だと思っています。自治会といいながら、ドヤのおっちゃんたちはほとんど入っていません。福祉作業所や老人の家をつくって運営している、地域の名士ですね。なので自治会というよりは、NPO連絡協議会のようなものではないでしょうか。広場を使ってクリスマスなどのイベントをやったり、広場で毎日7時半からラジオ体操をしたり、花いっぱい運動^{＊8}をやったり不法投棄を防止したり、いろんな活動をしています。うちの組織ができてからはそういった活動にもアーティストが面白がって参加しています。

熊倉——エリア内での文化的な対立は感じていますか。もしあるとしたら、そこに少しでも交流を生み出したという手応えを感じているのでしょうか。

雨森——新世界、西成の山王、飛田、太子それぞれのエリアの間に見えない境界線があって、交流がほとんどない状態です。まずは新世界の中にあつた派閥を飛び越えてプロジェクトをやっていくことで、ほとんど口を聞いたことがなかった人たちが出会って話す機会が生まれたり、そこから新たな活動につながっていくことも実際ありました。プロジェクトを実施する側と地域、また地域同士での新しい流れやつながりみたいなものができつつあると思います。

河本——地域活動を古くからされている人たちの中には、僕らと同じように昨今になって地域活動を始めたNPOなどに違和感を持っている方もいます。ただこれまで活動してきた人は、自分なりのスタンスを持って活動している方が多いです。そうでないところでは続かないと思うのですが、だからこそ団体同士の横のつながりがあまりありません。そういった人たちをつなげるのが我々の役割かなと思っています。僕らは新参者ですが、それをわかつて全方向に引き合おうと思っています。今、僕たちは古くからの団体と新しいNPOの両方につながりを持ちながらやっています。

森——アートプロジェクトをしていて、おっちゃん同士の人間関係が広がることはありますか。

^{＊8}花いっぱい運動

1952年に松本市の小学校の教員だった小松三夢によって始まった、戦後の荒廃したまちを花を通して「社会を美しく・明るく・住みやすくする」願いを込めた運動のこと。

河本—— おっちゃんたちの中には、昔から住んでいる高齢の人は2〜3割もいません。ほとんどがここ10〜20年でどんだん流入してきた人たちなので、赤の他人がたまたまそこでお酒を飲んでる感じですよ。やはり住んでるおっちゃんたちは社会との接点をなくし、孤独な人生を送って来ているように見える。アートプロジェクトを見たり参加したりした人は、たまたま隣でやっていたからという感じだと思います。それがきっかけで仲良くなることもありすが、酔っぱらっているから次の日忘れていたりします(笑)。

■ スタッフの構成、運営体制

冠—— スタッフはどのような構成でしょうか。

雨森—— 事務局スタッフは2〜3人で、サポートスタッフ(ボランティア)はプロジェクトごとに募集しています。今まで来てくれた人には案内を送るので、続けて来てくれる人もいます。技術のある美大・芸大生や若いアーティストにバイトをお願いすることもありますが、3〜4年くらい経つと社会人の方が多かったです。2006年に公園の遊具のペンキを塗ったときはほとんど学生がいなかった。主婦の方もいらっしやいました。会社とは別に自分の居場所を求めているのかなと思います。

橋本—— 僕と河本さんに加え、まちにもアートマネジメントにも興味のある学生や社会人が3人くらい手伝ってくれ

て、面倒なことはだいたいその4〜5人でやっています。

あとは時間のありそうな人にそのときごとに声を掛けています。事務局としては5人くらいですが、プロジェクトごとに増えていくと30人くらいで動いている場合もあります。いずれも私と河本のつながりが多いですが、向こうから突然問い合わせが来て、あれよあれよという間に入り込んで来る場合もあります。ただそれは大抵プロジェクトスタッフで、事務的な雑務もやってくれるのはちよつと違う。論文のための学生なんかも結構いて、あとはまちに興味があつて来る方とアート系の人たちですね。寿オルタナティブ・ネットワークという主催団体がそのままKOTOBUKIクリエイティブアクションの事務局かと言われるとそれもちよつと違います。組織の見直しも必要かもしれませんが、専用のソーシャル・ネットワーク・サービスタなどをつくつてもう少し緩くみなさんとながついていけたらと考えています。

河本—— 手伝っていただければ、1回だけでも全然問題ありません。私は酔っぱらったときにBankARTとかでいろんな人を捕まえて「手伝いに来い」って声を掛けていますが、実際来たときに「誰だっけ?」とわからなくなる。失礼なことも結構しています(笑)。

橋本—— 逆にコアメンバーや事務局の人でも、プロジェクトが全部自発的に動いてしまっているから、状況を把握しにくいことがよくあります。

河本—— 寿町をリサーチしている曾我部研究室の学生が四

十数人います。今は5班体制にして、道路担当、公園担当、広場担当とか、スキマ担当とか徹底的にリサーチしたり、デザイナー呼んできたり建築の授業やったりと、だんだんと広がっています。こういうのって面白がらないと続かないと思う。我々はほかで収入を得ているので、続けやすいということはあると思います。ほかに本業を持っているので時間の制約は大きくてもコミットメントさえすればだいたい続けていられるのです。

熊倉——事務局の疲弊が非常に大きいというのはアートプロジェクトの大きな課題だと思います。逆説的に聞こえますが、ボランティアとして関わった方がもしかしたら長続きするのではないかとも思っています。

雨森——一つひとつのプロジェクトに対して全力投球するので、やりたいことをやっているはずなのに、休みがなかったり労働時間が長かったりで疲労していきます。基本的に私と2人のスタッフはギャラをもらっていますが、1年間専業としてはありません。毎年どうなるかわからない事業予算で、その半分以上は助成金ですので、精神的な面でもストレスがありますね。来年はこれまでの助成金がなくなりそうで、市からの資金が全予算になります。それだけだと私を含めスタッフも食べられないので、どうしたものかこの半年くらい悩んでいます。プロジェクトの内容や手法によっては専業の事務局スタッフがなくても可能なやり方もあるとは思いますが……。これまでの7年間と同じようなやり方だけではなく、継続できる道を自分たちで開拓しないといけないでしょうね。

■マイノリティとの関係性

長津——マイノリティの人たちとプロジェクトをすることについて、どのようにとらえていらっしゃいますか。

雨森——私は、困っている人を助けるのはすごく大事なことでとは思いますが、アートはそれを目的にするものではないだろうと思っています。アートが日常に根ざし、アートの現場がより豊かになっていった結果として多様な価値観が共存する社会となり、マイノリティの人たちも生きやすい社会になっていくのではないのでしょうか。ですので私の仕事としては、マイノリティの人に特化したプログラムはしていないという意識です。西成の抱えている問題はこの地域だけではなく社会全体の問題なので、福祉とは違う観点から、アートができることは何かということは考え続けています。

河本——私のところは住んでいる人たちは基本的にはみんなマイノリティですが、そもそもその中に暮らしている人たちが対象になのであえて意識したことはあまりありません。

熊倉——ブレイカープロジェクトは、格差の犠牲になっていく方々とは直接やりとりしないところがKOTOBUKIクリエイティブアクションの活動とは少し違いますね。西成にコールドム*9)がいてくれるので、ブレイカープロジェクトは関わりたかったら関わるし、関わらなくても、知らんぷりしていることにもならない。

*9
コールドム
NPO法人こえとことばとこころの部屋。新世界のフェスティバルゲートを拠点に活動したのち、2007年より大阪・西成にカフェをオープンし、西成を拠点とした活動を行っている。

雨森——住み分けされている点でも、ココルームがやっていることには敬意を払っています。毎日おっちゃんたちが来てその相手をしながら、スペースを運営し続けているのはすごいことだと思います。

熊倉——ココルームは上田假奈代^{*10}さんという詩人が徹底的におっちゃんたちの人生に寄り添おうとしているところが活動として素晴らしいと思います。一方でプレーカープロジェクトは、おっちゃんたちとの表現活動ではなくマネジメント集団として、まちとアートがどう出会えるかをオーガナイズしているところが、ココルームと決定的に違うのではないのでしょうか。寿町もまた、まちに対してオーガナイズするソフト集団としてアーティストを介入させる手法をとっています。

雨森——ココルームの存在自体が假奈代さんの作品だと言った方がわかりやすいかもしれませんね。

森——他人の人生に切り込んでいく深さの限界がそこにあるって、アーティストじゃない人がその領域までいってしまふと組織として機能しなくなると思うんです。寸止めです。まるというのも見識であり、プロジェクトであることを逆に担保している気がします。

雨森——そうかもしれません。例えばフランク・ブラジガンドというアーティストの場合は、最初にリサーチで来たときに路上で生活している人たちが多いことにびっくりし

て、「僕は彼らのために何かをやりたい」と言いました。その気持ちはすごくわかるのですが、ちょうど大阪市がその辺りの路上の青空カラオケを撤去した^{*11}頃で、行政は「そこには触れてくれるな」という頑なな状態になっていました。このタイミングでは大阪市の事業としてはできないと思います、そのことを作家に説明して別の方向性で進めてもらうというようなことはありました。

森——寿町はそういうときは止めますか。

橋本——行政的なストップはありませんが、自分の方でかき回すのはいいけれど、まちを壊すのだけはやめてとは言います。ですので結構何でも大丈夫です。いろんな団体が出入りしていて、まちに興味を持つ外の人も増えていて、我々以外にもツアーが出ていたり、フリーコンサートの日はお祭りのイベントで大量の人が来ます。

熊倉——住んでいる方たちに、「俺たちをダシに好き勝手やろうとしてるんじゃないの?」っていう警戒心はあるのでしょうか。意地悪な言い方をすると、表現者側がマイノリティから搾取をするという可能性もあるわけですね。

河本——あると思いますね。まず「あなた誰?」「どこからきたの?」という目で見られますし、実際に暮らしている人たちとアーティストが何かやる時、興味を持ってくれる人もいますが「余計なことしなくていいよ」「俺たちは見世物じゃない」など、いろいろな方がいらっしやいます。長くやっていくことでだんだん浸透していく部分もあり、同

*10 上田假奈代(うえた・かなよ) 1969年、奈良生まれ。詩人。NPO法人

こえとことばとこころの部屋「ココルーム」代表、大阪市立大学都市研究プラザ研究員。

*11 2003年12月15日、大阪市によって大阪・天王寺公園の「青空カラオケ」が強制的に立ち退きを命じられた。

じように表現者も長く付き合っていけないとなかなか作品創造にならないだろうなということがあります。

雨森——河本さんがおっしゃったように、継続していくことでそういう部分は少なくなってきました。でもやはり、私たちが何のために活動しているのかをまちの人たちがなかなか理解できないという問題はあります。でも、協力してくれる方と、全く興味を持ってくれない方が、新たなプロジェクトで関係が生まれることもあります。すぐ目に見える変化があるわけでもないし、何が成果なのが見えにくいのでむなしくなることもあります。これでいいのかと常に悶々としながらやっています。

河本——僕はむなしというよりは、こういうことをして何人の人が関わってくれるだろうか、受け入れてくれるだろうかと、常に心配しながら進めています。あるいは、これをやって怒られないか、トラブルにならないかなとこわごわとやっている部分が大きいです。慰問のためではなく、一言で言えばぼく自身の自己実現だと思います。好きだから続けることができ、難しくてもやらなければならないことだからこそやりたいというモチベーションがあるのだと思いますね。

■パブリックアートとコミュニティ・アート

熊倉——雨森さんは新しい表現のあり方に一番興味があるのではないのでしょうか。アーティストが社会にもっと接点を持った方がいいというのは考えていないわけではないけれど、それが一番の優先順位ではないように見えます。若いアーティストたちが既存のアートシーンやインターネットに向かうのではなく、現実社会は面白い、と地域社会に近づいてきたことで新たな表現の場や形式、メディアが開発されています。こういう形態の表現は一過性の流行なのではないかという批判もあって、アーティストの質は上がって来ているのか、数は増えても粗製濫造なのか。こうした点についてはいかがですか。

雨森——昨今はアートプロジェクト自体が全国各地で行われるようになって、現場があるので若いアーティストがどんどんまちに出ていっている状態だと思います。ブレイカープロジェクトの最初の4人のアーティスト*12はもともと社会と関わる必然性があった、自分で表現の場を切り開いていく強さのあるパイオニア的なアーティストです。最近では自分で切り開かなくても、ギャラリーや美術館と同じような選択肢の一つとしてアートプロジェクト、まちなかのアートがある状況になってきていると思います。その中で若いアーティストが一体どれだけ強度のある作品をつくれるのだろうかという疑問はあります。ただ一方で現場があることでアーティストが育っていく可能性もあります。ギャラリーを借りて展示をするのが一般的だった時代に、当たり前のこととしてギャラリーにお金を払って展覧会をするというようなノリでまちに出て行くのではなく、自分がそのまちに関わる意義やそこですべきことを考えて活動できるアーティストが育ってほしいと思っています。そういうアーティストが育っていく現場としてもブレイカープロジェクトをやっていければと。現在一緒に仕事をしている西尾

れど、それが一番の優先順位ではないように見えます。若いアーティストたちが既存のアートシーンやインターネットに向かうのではなく、現実社会は面白い、と地域社会に近づいてきたことで新たな表現の場や形式、メディアが開発されています。こういう形態の表現は一過性の流行なのではないかという批判もあって、アーティストの質は上がって来ているのか、数は増えても粗製濫造なのか。こうした点についてはいかがですか。

*12 2003年にBreaker Projectに参加した、きむらとしろう・じんじん、伊達伸明、藤浩志、フランク・ブラジガンドの4名。

*13 西尾美也(にしお・よしなり) 1982年、奈良県生まれ。2010年の時点では、東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程在籍。装いの行為とコミュニケーションの関係性に着目し、市民や学生との協働によるプロジェクトを国内外で展開しているアーティスト。

*14 下道基行(したみち・もとゆき) 1978年、岡山県生まれ。武蔵野美術大学造形学部油絵科卒。日常に潜む創造的な営みを再編集し作品化していくことで、身の回りで見つめられている価値を掘り起こしていくアーティスト。2005年、『戦争のかたち』(リトルモア)を刊行。

美也(*13)さんや下道基行(*14)さんは若いですが、既存のフォーマットにのっとっているのではなく、表現のあり方をしっかり考えて活動している。アーティストは既存の枠組みの中で仕事をするのではなく、その枠組みを超えてどんどん新しい表現のあり方を探求する人だと思うので、そういうアーティストと仕事をしていきたいですね。

熊倉——寿町はアート寄りではないと言いながら、河本さんがかなりアート好きなので、実はこだわりがあると思います。いわゆるコミュニティ・アート(*15)だと腹をくくってやられている部分があると思うのです。生涯学習的な水彩教室とかカルチャー教室の方が、その人たちにとりあえずの生きがいを与えるには有効ではないかと行政は言いますが、私は個人的にはそういったことはしたくありません。その理由をどう正当化しようかと悩みます。なぜ若手のアーティストをあえて使い、尖ったことを提供しているのでしょうか。

河本——いや、コミュニティ・アートっぽい造形教室的なこともやっています。例えばワンカップを使った「寿灯祭」というキャンドルナイトで、全体のディレクションをデザインユニットのNOGAN(ノガン)(*16)にお願いし、その灯絵の絵付ワークショップのようなこともやっています。

橋本——彼らがとてもやりがいを感じていたので、半分表現活動にはなっていましたけれどね。それでもやはり、コミュニティ・アートの受け入れられた感じはものすごくありました。アートの表現だとまた違って、例えば大巻

伸嗣(*17)さんの《Memorial Rebirth》(*18)という作品を広場でやったときは、始まる前に「おれのまちを作品にするな」と叫んだおっちゃん、想像以上のものを見て感動して、数分後に大巻さんの肩を抱いているということもありました。そういう風景を僕ら自身が見たいんですね。

熊倉——浦田琴恵さんや遠藤一郎さんなどの、発展途上で何をしでかすかわからない人たちがじゃないとできないことがあると信じているのですか。

河本——基本的にはそうですね。最初と違ってやっているうちに安心感が出てきます。遠藤さんも知らないうちにころんとところで活動していたり、浦田さんもいつの間にかおっちゃんたちと作業していたりとか。彼らなりにコミュニケーションの取り方がうまいと感じたりします。自分たちも楽しんでるのでしょね。チャンスがあれば何度でも寿町に来ますから。

ただ我々も、コミュニケーション型のアートに特化しているわけではありません。本当は見た目にインパクトのあるパーマネントの作品もつくってまちの空間を変えてみたいけれど、お金がないから安上がりのコミュニケーション型アートが結果として種類が多いというだけ。今後は少しお金がついてくればもっと大胆にサイトスペシフィックなインスタレーションでパーマネントな作品も増やしていきたいなと思っています。形は切り絵であろうがお絵描き教室であろうが、ティーチャーやトレーナーがやるのかアーティストがやるのかの違いだけの話かなと思ったりしますけど。でもやはり、僕はアーティストにやってほしいと思

*15 コミュニティ・アート
地域コミュニティから発信するアート、という理解のされ方が一般的であるが、(コミュニティ)の定義は国やその歴史的背景から様々ではない。

*16 NOGAN(ノガン)
横浜を拠点に活動する茂木隆宏と浅野宏治によるデザインユニット。2010年設立。

*17 大巻伸嗣(おおまき・しんじ)
1971年岐阜県生まれ。アーティスト。空間を非日常な世界に生まれ変わらせ、鑑賞者の身体的な感覚を呼び覚ます、ダイナミックなインスタレーション作品を発表。

*18 Memorial Rebirth(メモリアル・リバース)
大巻伸嗣の作品。無数のシャボン玉により風景を変えさせるアートパフォーマンス。見慣れた日常風景を幻想的な空間へと生まれ変わらせることで、その瞬間、その場所に関する記憶を刻み込み、各地の人びとの思いをつなぎ再生させてゆく作品。

*19 ミージウム・シティ・天神
1990年に福岡市中央区天神で開催され、98年からは「ミージウム・シティ・福岡」に名称を変更しながら隔年で2004年まで開催された。福岡市中心部の商業施設や公共空間で展示を行い、企業・行政・美術関係者で構成される「ミージウム・シティ・プロジェクト」が企画運営した。

*20 山野真悟(やまの・しんじ)
1950年、福岡県生まれ。1970年代より福岡を拠点に美術作家として活動。また、IAF芸術研究室を主宰、勉強会・展覧会企画などを行う。1990年よりまちを使う

ます。

熊倉——昨今パブリックアートと言えばプレーカープロジェクトでやっているような作品を指すこともあり、またよねもともと日本でもこういったアートプロジェクトが出てきたときの、マネジメント型の草分け的存在である「ミュージアム・シティ・天神」^{*19}では、「テンポラリーなパブリックアート」と山野真悟^{*20}さんはおっしゃっていて、作品を置いただけでは見てもらえないという問題意識があったように思います。当時すごくパブリックアートが流行していましたよね。新しい都市開発をするときに1パーセントは芸術作品を買わないといけないという条例ができて。そうした中で野外彫刻や壁画だけではない、新しい意味でのパブリックアートとは何か、という問題意識が日本に生まれてきたような気がします。

欧米では、例えばアメリカで90年代に壁画をつくる時、NPOが市民参加型の企画運営を試みていました。NPOは壁を見つけてアーティスト数人に指名コンペをし、まちに対してのプレゼンテーションやディスカッションを経て、まちの人たちと一緒に決定をし、制作も一緒に行っていました。まちの中に残っていく芸術作品のつくり方もゆるやかに変化してきた歴史があるようです。

まちによって違うと思いますが、イギリスでコミュニティ・アートと言えば、60〜70年代の左翼の学生運動が権威的な芸術へのアンチテーゼとしてまちなかで活動したり、社会包摂的な表現活動をしてきた明確な意思は脈々と今日まで続いています。ワークショップの参加者を第一の受益者として、彼らがハッピーであればよいというのがコミュニ

ニティ・アートだとすると、コミュニティとともにつくるアート、いわゆる「コミュニティ・オリエンテッド・アート」と言ったときには、コミュニティを巻き込んで一般の人も見に来る、よりパブリックなアートを指すようです。こうした傾向をニコラ・ブリーオー^{*21}が「関係性の美学」^{*22}と称して価値化したあとで、やや揺り戻し感もあり、例えばイギリスのクレア・ピショップ^{*23}という若手の美術史家は、表現がまちに出て行って社会的になることはよくないのではないかと批判しています。

河本——ファール立川^{*24}や新宿アイランド^{*25}を経て、その次は上大岡だということゆめおおおかアートプロジェクト^{*26}というのをやって、当時の村上隆^{*27}や奈良美智^{*28}の作品があるんです。奈良美智の人形は商業施設の中にあつたので、キャラクターだと思われたんですね。でも目付きが怖いので子どもが泣いて苦情がきました。そのときにどう対応したかと言うと、当時はお互い若かったのですが徹底的に議論して、ともかく瞳の色を塗り直してくれと。それ以来、パブリックアートはやりたくないと言われ、美智が言っていました。

パーマネントな作品とインスタレーションでは若干違うかもしれないですけど、美術館はお金を払って自分で選択して観に行きます。「不快なものがあります」と掲示が一言あれば済むし、何が起ころうがお客さんの自己責任が当たり前です。ところが社会の空間となると、地域に暮らしていて作品を選んだ人はまだしも、第三者にも気軽に目に触れるわけです。社会に受け入れられる、あるいは楽しんでもらえるような作品をつくった方が無難ではないかという

*20 た美術展「ミュージアム・シティ・天神」をプロデュース。2005年「横浜トリエンナーレ2005」のキュレーターを務めた。2000年より、「黄金町バザール」のディレクター。

*21 Nicolas Bourriaud
1965年、フランス生まれ。パレド・トリーオー（パリ）創設者の一人。現在、テート・ブリテン（ロンドン）のキュレーター。美術評論家。

*22 『関係性の美学』(Relational Aesthetics)
ニコラ・ブリーオーが90年代に活発になった参加型の作品を理論化して美術の枠組みに位置付けた本(1998年刊行)。

*23 クレア・ピショップ (Claire Bishop)
1971年、イギリス生まれ。美術史家。ブリーオーへの反論「Antagonism and Relational Aesthetics」[October 110 [Fall 2004], 51-70]が話題となった。

*24 ファール立川
1994年に住宅・都市整備公団(現、都市再生機構)の施工によって完成した、JR立川駅北口の米軍基地跡地(ラインカム交差点・ゲート付近)の再開発事業。北川フラムがアートプランナーを務めた。

*25 新宿アイランド
1995年に竣工された新宿アイランドタワーを中心とした再開発事業で前庭にはロバート・インディアナ (Robert Indiana) の《LOVE》などのパブリックアートが複数設置された。

*26 ゆめおおおかアートプロジェクト
横浜市の上大岡駅前再開発計画の一環として、

議論がありますが、8割くらいはそういう作品でいいけれどそれだけだとデザインと変わらないじゃないかと思うのですね。やはりアートは毒があって、それをあえて社会や地域の中に置いてるのだから2割は踏み出していけないとアーティストの表現として世の中を動かしていけない。あるいは社会に対する訴えができないのではないかと思っています。いわゆる8対2の原理だと勝手に言っています。

雨森——迎合するように見えても、実は何か社会の状況や問題に対しての違和感や問題がベースにあって立ち上がって来る表現、アーティストのアクションとして立ち上がっているものもあるのではないですか。例えば藤浩志さんの「かえっこ」^{*29}なんかは、親子で楽しめるキャッチーなプログラムですが、単にハッピーなだけではなくて、受け入れやすい仕組みで社会のシステムに入り込み、価値観を変革していくというような。でも「毒」の部分は前面に押し出されていらないから、まちの中にスルッと入っている。

若いアーティストが既にあるアートプロジェクトのフォーマットに合わせて、まちの人をハッピーにしないといけないとか、そういう作品の方が受けるとかいう生半可な態度だと、終わったあと、参加した人の中に残るものが全然違ってくるのではないかと思えます。やはり迎合するのではなくてアーティストの内側から沸き上がってくる欲望を大事にしたいです。

橋本——アーティストが納得してやっているのが大事だと思えます。いろんなプロジェクトに呼ばれている人でも、ほ

かでやるのと寿町でやるのを分けて考えている方が多くて、それが面白いなと思っています。

■コミュニティでの表現を批評する

森——アートプロジェクトの現場は、多かれ少なかれアートではない概念と関わらざるを得ませんよね。現場によって「アート」と「アートでないもの」の折り合いの判断はまちまちで、そこに現場のカラーが出る。完全に「アート」だけをやっているプロジェクトと、「アート」から逃げ切ったものだけをやっているプロジェクトが仮にあったとしたら、どちらが楽しいのか。その間の、混ざったところが一番つまらないものが出てきたりして。

雨森——私は逃げ切ってやっていることこそがアートだと思っています。もちろん美術館で鑑賞する美術作品も好きですけど、やはりそこだけではアーティストは生きていけないなということがありますし、アートのあり方自体を創造していかないと面白くない。特に藤浩志さんやきむらとしろうじんじんさんはその必然性を自分の中に持っていると考えています。アートプロジェクトが増えて、それらが地域に与える影響などを話すシンポジウムも最近多いですが、その中でアーティストの存在もきちんと語られるべきだと思っています。どういう役割を果たしているのか。

熊倉——「美術作品」は、ある作業の帰結であり、通常つくっているところは非公開で神祕のベールに包まれていないといけない。それに対して「アート」は「場」であると

地域に潤いと特色を与えるために構想され、1997年に完成。「ゆめおおかビル」周辺19カ所に、18人のアーティストの作品が設置された。アート・コンサルタントはナンジヨウアードアソシエイツ。

*27 村上隆（むらかみ・たかし）
1962年、東京都生まれ。アーティスト。

*28 奈良美智（なら・よしと）
1959年、青森県生まれ。アーティスト。

*29 藤浩志（かえっこ）
美術家の藤浩志が考案した、いらなくなったおもちゃを使って地域にさまざまな活動をつくり出すシステム。

言えるかもしれませんが。アートプロジェクトに参加するアーティストたちは、特にその「場」の特質を抽出して、プロセスを重視する傾向があります。モノであることや作品であること、さらには誰が作者かということも捨ててしまうことがあるので、美術とは言いがたい部分もありますが、「それはそれで結構」と開き直っていますよね。でも大型フェスティバルにたくさんの方が押し寄せている状況も含めて、美的体験ないしは美的価値のありようも変わっているのですよね。

例えばダムタイプ^(*)は、「作品という言葉は使いたくないので表現と書いてください」と言っていました。「『彼らの作品は』ではなく『彼らの表現は』と言って欲しいんだ」と。

一方で「芸術は手段ではない」といろいろな意味で言う人たちが出てきていますが、その辺りはいかがですか。まちづくりの一環としてとらえられたり、芸術が手段になってしまつて道具かと言われたりしませんか。

橋本——ダムタイプのエピソードは知りませんでしたね。「表現」という言い回しはあまりですね。通常の「作品制作」とは違うスタンスで臨んでいる人がいるというのほまさにその部分だと思つたのです。ただその中で、いわゆる「作品」も生まれてほしいなと思つています。今の状況の中で、社会的価値を生まない作品は駄目なのかという話になるのはあまりに寂しいというか、そんなに場がないのかとそこまでして「これがアートだ」と守っていても、いいことではないと思います。

森——まちに出た瞬間に守りきれない。作品と言いたかつたら美術館の中でやるのがいい。まちに出たら作品というよりも表現あるいは振る舞いと言うくらい割り切った方がよいのでしょうか。例えば、川俣正の隅田川のほとりにタワーを建てるプロジェクト^(*)は人から見ると作品をつくっているように見えるけど本人にすれば全く作品ではありません。いかに物語ができていくかが重要で、行政としては安全策を考えるけれど過剰になるとモニュメントになってしまう。

熊倉——芸術史的には、市民社会の成立とほぼ同時にクライアントの顔が見えないマーケットに向けて売らなくてはならなくなって、19世紀末にはこぞつて芸術の自律性、芸術のための芸術、芸術の純粋性を唱えました。当時は芸術に社会的意義がなかったためです。その中ですごく芸術がラディカルになって、気がついたら立派な美術館の中で孤独な暮らしをしている感じがします。

森——美術館の中の作品はどんどん豊かではなくなり、やせ衰えています。例えば川俣正はある場所でもみんなが眺めるための大きなブリッジをつくつて、人が動いて役に立つわけです。よほど作品だと言うより作品になっている気がします。何を作品と言うのかということが問われていると思ひます。

熊倉——本当にいい作品、あるいは機能している作品が、世の中の役に立つためにやっているという批判をされるのなら、そこに美的装置がきちんと内蔵されているかという

*30
ダムタイプ

1984年に京都市立芸術大学の学生を中心に結成されたアーティストグループ。京都市立芸術大学在学中から海外公演を含めた活発な活動を行い、海外公演を中心とした活動を行っている。建築、美術、デザイン、音楽、ダンスなど異なる表現手段を持つメンバーが参加し芸術表現の可能性を模索する。

*31

「川俣正・東京インプログレス—隅田川からの眺め」2010年／場所：東京都立汐入公園ほか

ことはもう少し言語化していかないといけませんよね。

森——さつき藤浩志の「かえっこ」が迎合的かどうかという話があったけれど、あの活動も基本的には社会への批評から始まっているわけですよ。寿町の中で寿町のありようを批判するアーティストの振る舞いは、許容されるのでしょうか。

河本——いろんなアプローチがあつていいので、ある意味ではウェルカムだと思つています。なかなか批判するのは難しいと思いますが。純粋に作品か表現かという批評性だとアプローチしやすいかもしれませんが、地域でアートを展開するとき、主催者やプロデューサーする側は芸術を一つの手段として使っている部分があります。主催者側のミッションは、地域の活性化とは経済的利益はあるのか、まさに暮らす人にとってどんな影響があるのか、といったことです。そういう視点の評価はされます。ただホワイトキューブを抜け出したシチュエーションの中でしか成り立たないアート作品や表現として、寿町の中でこの作品はどうなのか、と批評できる人がいたらいいなと思います。プロジェクトに対する評価は受け入れやすい感じがありますが、アート作品としての批評はなかなか難しい気がします。ランドアートにしてもホワイトキューブでのみ作品が成立するわけではないですよ。

■ 批評に不可欠なのはプロセスを追うこと

雨森——批評で言うと、アートプロジェクトの場合プロセ

スが重要なことが多いので、長期間見ていると全体を批評できないという問題もあるのかと思います。そういったことから批評が成立しない状況をなかなか乗り越えられないのかもしれませんが。ただ、一方で地元の人たちはずっと見えています。「あれはよかった」とか「これはわからん」とか、「あれはあんまりいまいち」と言ってくれたりして。このままいくと彼らの中にどんどん批評眼が育っていくのではないかな。

橋本——寿町の住人にも批評家ぶる人はいます(笑)。

熊倉——わかりやすい社会ネタだけを書く新聞記者にせよ、これが作品なのかどうか責任を投げだす美術批評家にせよ、プロジェクトをやっていると批評には落胆しますよね。プロセスを少なくとも何回か見てくれて、プロセスに関わった人間を取材せず、結果だけ見て何が言えるのだろうかと思うことはあります。さらにそういう批評だけしか見えない美術史家というのがあるのかなと。

その意味では、今の雨森さんのお話だと、アートプロジェクトはもう一度批評という行為を市民の手に取り戻す試みでもあるかもしれません。もう一度、というのはルネサンス期のフィレンツェは、みんな娯楽がわりに、まちの人たちが仕事が終わると、ミケランジェロの工房とかをのぞきに行つて、みんなで喧嘩囂々やっていた時代のように、ということ。日本のアートプロジェクトでは、神戸のC.A.P. (*32) が活動を始めたときに、代表の杉山さんが「いつまでも来てくれない美術館とキュレーターを待つんじやなくて、近所のお店のおばちゃんに直接見せることの何

*32 C.A.P. (キャップ)

別名は特定非営利活動法人芸術と計画会議。C.A.P.とはThe Conference on Art and Art Projectsの略であり、「芸術と計画会議」という意味をもつ。旧神戸移住センターを使って企画・運営しているアートプロジェクト。1994年に設立。2002年にNPO法人格を取得。

があかんのかと思った」と言っていました。でもプロセスを知らない人にもなんらかの訴求力がないと、芸術ではないと言う気もします。悩みどころですね。

森——批評を普通の人の手に戻すというよりも、サロンのにおっちゃんたちがわいわい言うっているのは、もう少しコミュニケーションツールとして使えるのではないかと思っています。インターネットを使って、もう少し活字化したらどうでしょうか。おっちゃんたちの「ホープレス」のカギは、おっちゃんたちが語るところではないですか。アーティストがその場所で見ているものの変化を見ていると、何をいじっているのかわからないではないですか。

熊倉——確かに、作品がつけられるプロセスにずっと寄り添ってきて、作品に愛のある市民たちが、作品だけを見に来た人たちにプロセスを語るの面白い現象ですよ。2009年の越後妻有アートトリエンナーレでも、私はそれが一番面白かったです。でも地域の人たちも、外から見に来る人たちの反応を通じて作品の力を知ることもあると思う。彼らが外部に語るということで、相互的なコミュニケーションの中に初めて作品が存在するのかもしれない。

河本——うちのプロジェクトは、プロセスに直接関わっていたりすることが多いです。彼らはアートと思って関わっているわけではないので、逆に作品に対して反応が素直ですよ。アーティストから見ると一つの表現のプロセスかもしれないけれど、おっちゃんたちはその場において参加しているとは思っていない。ですが結果としては一つのサー

クルになっているのですよね。批評と感じていなくてもアーティストに対して作品について話している。この関係性って面白いと思います。

熊倉——現在は、表現は作品として主体的に存在して観客がそれを客体として受け取る、という関係はとくに崩れているので、間主観的、間主体的な仕掛けを上手にできるかどうかアーティストの力量だと思います。そこにいるその日初めて地域の外から来た人や、プロセスを少し知っている地元の人も含めて作品なのに、ジャーナリストたちはモノばかり写真を撮って帰るのですよね。

橋本——寿町でツアー形式で見せているのは、トラブルを避けるためだというような言い方をしています。しかし一方で、まちの背景を何かしら共有した前提で、いっどういうアーティストが何を思っているか、ここをどうしているのか、その結果なのか途中なのか今からなのかということ、何かしらのメディアを通して伝えた上で見てもらわないと、表現としてわからないと思うからなのです。実際に初年度のツアーをやってそれを体感しました。作品を見ているというよりは、ストーリーやアーティストの動きを見てもらっているんだと。まさにそこまで伝わって、面白いねって言ってもらえているというのは感じますね。

熊倉——横浜市のクリエイティブシティ政策に関わった身として、先ほど河本さんがおっしゃっていた行政イニシアティブ型に対する反省は多分にあって、寿町の試みは市の大々的な文化政策である「黄金町バザール」*33と比較し

*33
黄金町バザール
神奈川県横浜市南区の京急線日ノ出町駅から黄金町駅の高架下を中心に「アートによるまちづくり」をテーマに掲げ、2008年から毎年開催しているアートイベント。ディレクターは山野真悟。「黄金町」とは、横浜市南区から日ノ出町駅方面に向かって黄金橋までの中区を含む、大岡川沿い一体の通称のこと。黄金町の特殊飲食店街は1958年の売春防止法施行後も存在し続けたが、2003年には「初黄・日ノ出町環境浄化推進協議会」などが発足し、2009年の「横浜開港150周年」に向けてイメージアップを図る試みが行われるなどの経緯がある。

て考えると非常に興味深いと思います。「サイトスペシフィック」という言葉は、単に空間という意味だけではなく、社会環境や住人、歴史的文脈ということもみんな含めてなのですよね。もともと美術作品の中には、絵画にも彫刻にもそういう部分があると思いますが、現代は完成物としての造形の中にそうした文脈を読み取るリテラシーが見る側にならないのかなと思います。だから今日の表現者たちは、プロセス型の表現や社会環境との関わりに向かうのかもしれない。アートプロジェクトはいろんな意味で、生半可な気持ちも、極端に独善的な想いも、どちらも受け止めてくれる特性があると思うのです。今回の二つの事例では、社会的排除の問題が顕在化した地域で暮らす方たちが、案外アートに対する許容度があるのだなど、表現として存在しているよかったのだと改めて気付かされました。もしかしたらこうした活動で救われているのは、そこに暮らす人びとではなくアートの方なのかもしれないですね。今日はありがとうございました。

※本座談会への参加者について

冠那菜奈（かんむり・ななな／インターン、
「学生×ディアセクターななないるチャンネル」
代表）

菊地拓児（きくち・たくじ／リサーチアシ
スタント、「コールマイン研究室」主宰）

永尾真由（ながお・まゆ／リサーチアシ
スタント、「橋大学院言語社会研究科芸
術系修士課程在籍」）

長津結一郎（ながつ・ゆういちろう／リサ
ーチアシスタント、東京藝術大学大学院音
楽研究科博士後期課程在籍）

伯耆田卓助（ほつきだ・たくすけ／リサ
ーチアシスタント、東京藝術大学先端芸術表
現科卒）

渡辺文菜（わたなべ・あやな／リサーチア
シスタント、東京大学大学院学際情報学府
修士課程在籍）

7

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

企業

×
アートプロジェクト

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年



企業がアートプロジェクトを支援する理由

近年、地域で展開するアートプロジェクトを支援する企業が出てきています。なぜ企業がアートプロジェクトを支援するのでしょうか。全国のアートNPOや市民グループのネットワーク化に取り組むアサヒビール株式会社、大阪で地域に密着したさまざまなアートプロジェクトを展開する千島土地株式会社から、それぞれメセナ事業の旗手をお招きし、企業の文化活動の役割について掘り下げます。

講座・研究会開催日:2011年1月7日

Case I 2

アサヒビール株式会社

加藤 種男

Case II 6

千島土地株式会社

北村 智子

Discussion 11

なぜアートプロジェクトに支援するのか

加藤種男 × 北村智子 × 熊倉純子(東京藝術大学教授) × 森司(東京アートポイント計画ディレクター) × リサーチアシスタント



北村 智子 (きたむら・ともこ)
1975年、神奈川県生まれ。2002年東京藝術大学大学院音楽研究科応用音楽学専攻修了。2002年〜2008年社団法人企業メセナ協議会に勤務、芸術活動への寄付を促進する「助成認定制度」、企業のメセナ活動調査、セミナーなどを担当。2009年より、大阪の千島土地株式会社、地域創生・社会貢献事業部にて「北加賀屋クリエイティブ・ヒレッジ構想」「アヒルプロジェクト」など、アート関係の事業を担当。



加藤 種男 (かとう・たねお)
1948年、兵庫県生まれ。1990年にアサヒビール株式会社の企業文化部創設に際し入社、以後同社の社会貢献部門の推進役となる。2002年よりアサヒビール芸術文化財団事務局長、社団法人企業メセナ協議会理事研究部会長として「三コー・シバクト」を取りまとめて政策提言を進める。現在、アートNPOリンク理事のほか、横浜市創造都市アドバイザー、東京都歴史文化財団エグゼクティブ・アドバイザーなどを務める。2008年度芸術選奨(芸術振興部門) 文部科学大臣賞受賞。

第7章 ● 「企業×アートプロジェクト」

Case I

アサヒビール株式会社

加藤 種男

Contents

■アサヒ・アート・フェスティバルの概要
——全国各地の活動をつなげるアートネットワーク構想……………2

■プロジェクトの評価制度と課題
——アートプロジェクトを測る手法とは……………4

■社内における企業メセナ活動の評価
——企業内部へのアプローチ……………4

■アサヒ・アート・フェスティバルの概要

——全国各地の活動をつなげるアートネットワーク構想

私はアサヒビール株式会社が設立したアサヒビール芸術文化財団事務局長をしまして、全国のさまざまなアートプロジェクトへの企業としての支援活動やネットワーク支援を行っております。なぜアートプロジェクトに支援をしているかを、我々の主な活動であるアサヒ・アート・フェスティバル(*1) (以下、AAF) の活動紹介を通してお伝えできればと思います。

我々は企業として各地のアートプロジェクトを応援していますが、これは「市民の主体的な参加によるアート・フ

ェスティバル」という趣旨のもと、アサヒビールと全国のアートNPOや市民グループとが協働して2002年よりスタートしました。2010年で9回目の開催となります。多様なプログラムを発表するアートの祭典で、市民主体で企画、運営し、アートや表現活動の力で地域の魅力を引き出し、コミュニティの活性化を目指しています。プログラムは毎年公募で選出された全国約20〜30のそれぞれの地域で活動する人たちのネットワークで行われ、企業として我々はそれらに協賛をしています。

一つの例として、2010年に宮城県で行われた「アートでたどるライフライン」生きる「博覧会」(*2)というアートプロジェクトを挙げます。この地域は1960年のチリ沖地震で大きな津波被害を受けた地域ですが、自然も文化も残る、とても素晴らしい所です。ここでは、いろいろなお店や家の前にそのお店や家の特色を表す切り紙を飾りました。この切り紙は「きりこ」というもので、もともとは神社に御幣として供える紙で、特に南三陸町ではきりこによる正月の飾りつけが盛んです。各家の方から聞いた、その家の物語を少しづつ紡ぎだしてきりこの形にし、展示しました。AAFの趣旨は、「さまざまな場所での人間の営みをアートを通して見つめ直す」というものなので、この土地の人びとや文化、まち並みを、宮城県の伝統文化であるきりこで表現してみようということで行われたプログラムでした。

ここに実際に行き、きりこを見せていただいていたことは、隣人がどういった人なのかを住人同士が聞き出し合うプロセスの重要さです。過疎地ですが、ご近所の交流が意外と少ないんですね。地域の中に、中国から嫁いで来ら

*1
アサヒ・アート・フェスティバル
アサヒビールと全国のアートNPOや市民グループとが協働して、2002年にスタートしたアートプロジェクトネットワーク。「市民の主体的な参加によるアート・フェスティバル」の趣旨のもと、毎年6月から9月までの約3カ月にわたり、北海道から沖縄まで全国で30を超えるアートプロジェクトを毎年展開しており、地域再生をめざす全国規模の恒常的な活動の連携となっている。

*2
アートでたどるライフライン「生きる」博覧会
2010年に宮城県南三陸町で開催されたアートプロジェクト。さまざまな場所での人間の営みをアートを通して見つめなおすという主旨。アーティストとまちの女性たちが協働して、まちに連なる一軒一軒の家々に生きる人びとの思いを切り紙にする「コミュニティ・アート」が、JR志津川駅前から商店街おさかな通り(通称)にわたって展開された。会期：2010年8月28日〜9月4日。
なお、本講座開催後に発生した東日本大震災(2011年3月11日)により南三陸町は激甚な被害を受けた。アサヒ・アート・フェスティバル実行委員会では2011年3月18日に「AAF支援宣言」『アートによって結ばれた仲間たちを応援するために』を発表し、活動支援の取り組みを進めている。



アサヒ・アート・フェスティバル2010 参加プログラム「生きる」博覧会2010

れた方がいて、このプロジェクトで初めてわかったのが、その方が自分の故郷では各家庭が「きりこ」と同じような切り紙細工を日常的につくっていたと言うのです。アートの入って来たことがきっかけで、地域コミュニティの中にコミュニケーションが生まれ、まず一番身近なお隣さんのことを深く知り合うきっかけとなった。そして文化の交流というか、一種の協働作業が生まれた。ある種の創造的事柄を喚起したのです。

かなり前から課題となっている、過疎の進む地域の人びとの疲弊に直面しながら、そういった地域でのアートプロジェクトへの支援を続けていくうちに、それをなんとかしなくちゃならないという気持ちがある中で生まれました。もしかすると新しい表現活動を導入することによって、若い人が過疎地に目を向けて、その新しい価値を発見してくれるかもしれない。場合によっては、アーティストたちが来ることによって、逆に今まで地域に眠っていた独自の風習や文化が、実はその地域の生活にとって意味があり、復活させる価値があることをそこに住む方々自身が気付く

っかけになればと考えています。

A A Fは総合ディレクターがいませんし、私もメンバーに過ぎませんので、これは個人的な思いですが、若い人たちにこうした地域にもう一度関心をもってもらいたいという気持ちがあります。田舎は人がいないからコミュニケーションのチャンスがないと言われるけれども、都会だって人口は多いのにコミュニケーションは希薄になりがちです。過疎化の進む地域も隣人同士があまり関わりを持たないし、人口過密地帯もコミュニケーションがとれない状態になっている。過疎地に限らず、都市部におけるそういった状態も同時に解決していくことはできないだろうかというのが、このアートプロジェクトというものに企業として期待する大きな部分です。

しかし、それぞれの地域で小さなプロジェクトをやってもあまりインパクトもない。もっとインパクトを持たせたアート活動を丁寧に行っていると、もう少し問題解決のために事柄が前に進む可能性もあるかもしれない。そういうことを考えたときに、それぞれの活動が孤立しているのではなくて、全体をネットワーク化していく必要があるのではないか。それが、今進めているA A Fで最も重要なポイントです。

もちろん現在の形が必ずしもベストと知っている訳ではありませんし、今後何らかの形に変化していくことはあり得るでしょう。しかしアーティストが地域のネットワークを形成して、お互いどうしたら世の中がよくなるかということを考えていく。表現者ではない地域の人たちにとって、何らかの表現方法を持つ人が入ってくるのが、アートプロジェクトの一番重要で面白い点だと思っています。

■プロジェクトの評価制度と課題 ——アートプロジェクトを測る手法とは

A A Fの活動はプロジェクトの内部に評価チームがいて、すべてのプロジェクトを誰かが必ず見に行き、モニタリングをする仕組みになっています。現地を見に行くだけで、すべてがわかるわけではありませんが、現地調査をしてモニタリングシートを埋めて、感じた点などを書いて評価します。それをまとめて、プロジェクト全体にどういった効果があったのかを評価するようにしています。企業というのは、常にシビアに評価を出させる仕組みを持っています、それはA A Fについても同じです。

我々企業は必ず年度始めに目標を立てさせられます。個々人としても部門としても1年間の目標を立て、そのために何をするかという重点項目をいくつか整理するわけです。社長方針、役員方針、部門方針といった上位概念から引っ張ってくる形で整理されており、自ら立てた目標は自ら達成しないとけません。その目標管理をしながら、四半期ごとに自分の仕事の進捗状況をチェックし、評価するわけです。

企業はそういった目標管理が原則ですが、クリエイティブな仕事は目標通りに進んでいることよりも、むしろ失敗があってもいい出来事が起きる方が、クリエイティブイティとしては面白いわけです。想定もしていなかったことが起きて更に面白くなる。どれだけそういったことが発生したかというのは興味深い点ですね。なるべく丁寧に事柄をピックアップして、自分たちは今何をどこまで達成できているか、何が課題なのかをいろいろ考えています。

我々が課題とと思っている点の一つは、それぞれのプロジェクトの能力がもう少し高まるという事です。プロジェクトの現場で動く人たちにとってスキルアップの方法が何なのかを一緒に考えるためにネットワークをつくつたので、少なくとも年に3回はみんなで集まる機会をつくっています。その仕組みはつくりましたが、構造自体はまだ弱いと思うので、今後どうしていくかは重要な問題です。もう一つは、世界的知名度もまだ低いので、世界に売り出せるような国際化の方法を探っています。これはスキルアップの次なる課題です。

■社内における企業メセナ活動の評価 ——企業内部へのアプローチ

企業メセナ活動を、企業の方針との間でどのように評価するかは目標管理の問題ですが、その中で我々が考えているのは二つあります。一つは新しいシビルソサエティ、市民社会の実現を図りたいという目標にどこまで寄与できて



AAFネットワーク会議(2011年3月10日~11日)
(上)各団体のプレゼンテーションの様子
(下)グループディスカッションの様子

いるか、いろいろな指標で考えています。これは常に考えているポイントです。もう一つはわが社の企業としてのブランド力がどこまで上がり、メセナが事業として何らかの寄与ができていくかどうか。これは社内で予算を確保する根拠です。営業への波及やマーケティングやPRなどをすべて取りまとめたアサヒビールの企業ブランド力を他社より上位に持っていきたいと常に議論しています。

もちろんそれが売り上げにつながれば社員は喜ぶでしょうが、それだけを求めているも我々の仕事はできませんし、社会に対して何の共感も呼びません。営業の話は無視はしていないし、常に考えてはいますが、必ずしも営業的なことで活動しているわけではありません。社内の営業サイドと相互に理解しあった上で、ではなぜアートなのかという問いを社内でも問われ続けているわけです。

我々がやる仕事はシードマネー^{*3}だと考えています。最初に誰かが山に木を植える人、つまりアートプロジェクトを始める人たちがいるわけですが、そこに水や肥料をやるように最初の支援のお金を出すわけです。まず初めに我々が応援しましょうというのがシードマネーです。しかし企業は100年先までは必ずしも責任を持つことはできません。だからその先はみんなで支えるしかない。そこは市民セクターと行政に頑張ってもらいたい。最初は我々が支援するので、うまくいきかけてからでもいいので、上手に市民セクターと行政がバックアップしてくれる制度づくりをしていければいいと思います。最初に木を植える人、少しお金を出す人、制度をつくって応援していく人、というように多様な形でうまくいくことが理想的です。シードマネーは多少なりとも役割を果たしてきていると思います。AAFが

最初にちょっとした支援をしたことが、その後いろいろなところへ発展していった、地域にも還元されている。我々が応援したことは、企業にとっても、社会にとっても、またアートにとっても大きかったと思います。

^{*3} シードマネー
投資家が企業創業者のアイデアに対して投資する当座の小規模な資金のこと。通常は金融口座開設の為に小額資金を指す。

第7章 ● 「企業×アートプロジェクト」

Case II

千島土地株式会社

北村 智子

Contents

■ 文化事業のきっかけ——造船所の跡地利用……………6

■ NAMURA ART MEETING
——広大な敷地を利用した長期プロジェクト……………7

■ 北加賀屋クリエイティブ・ビレッジ構想
——空き物件をアートの拠点に……………8

■ アヒルプロジェクト——ウェブやTwitterの大反響……………9

■ 文化事業のきっかけ——造船所の跡地利用

私の勤務先である大阪の千島土地株式会社^(＊1)が行うアート活動について紹介させていただきます。私は、2008年まで企業メセナ協議会^(＊2)に勤めており、その後2009年3月から千島土地で仕事をしております。造船所の跡地をアートの場として再生し、地域の活性化をはかる試みと、2009年に始めた「アヒルプロジェクト」^(＊3)の二つをご紹介します。

千島土地は2012年で株式会社として創立100周年の歴史ある会社です。所在地は大阪市住之江区、もともとは工業地帯だった地域です。代表者は芝川能一^(＊4)社長で、

創業家一族でほぼ全株式を保有し、経営しています。株式公開も行わず、社員も二十数名と非常に規模も小さいです。事業としては、まず不動産会社ということで経営地をかなり持っており、その土地を賃貸しています。私が所属するのは「地域創生・社会貢献事業部」という部署で、不動産と関わりながら、地域貢献や地域の活性化をサポートすることができないかと、2008年に創設された部署です。他部署との兼任の社員も含め、約4名体制です。

会社があるのは、北加賀屋^(＊5)という地域で、大阪市と堺市の市境付近に位置します。弊社は約33万坪の土地を所有していますが、そのほとんどが北加賀屋という地域に集中しています。北加賀屋は、大正時代から昭和初期頃まで、川沿いに造船会社が生立していました。それ以外の部分は荒地状態になっていたそうです。千島土地株式会社が明治時代から所有している北加賀屋の土地に、かつて株式会社名村造船所という会社がありました。この土地は、名村造船さんの佐賀への移転に伴い、1988年に建物ごと弊社に返還された場所で、延べ4万2千平米くらいあります。



返還後の名村造船所跡地 (1991年)

ただ造船所のドック(船渠)などは非常に特殊な設備で、造船業以外にそのまま転用するのは非常に難しいです。造船業自体がこのエリアから撤退していったので、残された施設や設備の活用が問題になっていました。マリナーにしたらかどうかとか、いろいろなことを考えましたが、

*1 千島土地株式会社
大阪市住之江区に位置する不動産会社。創業1912年。事業内容は土地・建物賃貸事業、航空機賃貸事業など。主に大阪市内・神戸市内・西宮市内・福岡市内に約33万坪の土地と66棟の建物、十数機の航空機を所有している。また、社内に地域創生・社会貢献事業部を設け、会社所有不動産の価値向上と社会との共生を実現するためのまちづくりを目指し、アヒルプロジェクトなどアート活動を通じたまちづくりにも取り組んでいる。

*2 企業メセナ協議会
企業によるメセナ(芸術文化支援)活動の活性化を目的に、1990年2月に設立された民間の公益社団法人。主に企業メセナについての啓発・普及、情報集配・仲介、調査・研究、顕彰、国際交流、助成認定などの事業を行う。

*3 アヒルプロジェクト
2009年、千島土地株式会社の地域創生・社会貢献事業の一環として、オランダの若手アーティスト、フロレンティン・ホフマンの作品《ラバー・ダック》を、大阪・中之島付近の河川上に展示したプロジェクト。ラバー・ダックとは高さ9・5メートルのアヒルのひなのオブジェ。

*4 芝川能一(しばかわ・よしかず)
1948年生まれ。千島土地株式会社社長。慶應義塾大学卒業後、商社勤務でマドリッド駐在などを経験した後、3歳より一族の経営する千島土地に勤務。

*5 北加賀屋
大阪市内住之江区に位置する大阪湾に面した地域。木津川沿いを中心に、大正昭和初期は造船や水運で栄えた。千島土地株式会

どれもじっくり来ず、どうしようかと持て余していた状況でした。

■ NAMURA ART MEETING —— 広大な敷地を利用した長期プロジェクト

そうした中、2004年に、京都で「アートコンプレックス1928」^{(*)6}のプロデューサーをされている小原啓渡^{(*)7}さんに現在の弊社社長がたまたまお会いする機会があり、北加賀屋の造船所跡を見に来ていただきました。そして、「アートの発信基地」にしてはどうかとの提案を受け、たのをきっかけに、名村造船所跡地をアートの拠点として使うという試みがスタートしました。

まずイベントを行うことから始めました。そのイベントが「NAMURA ART MEETING '04-'34」^{(*)8}以下、ナムラアートミーティング^{(*)9}です。「ナムラ」というのは「名村造船所跡地」にちなんで付けた名前です。同時代に起きているアートを巡るさまざまな出来事をみんなで共有しつ



NAMURA ART MEETING '04-'34 vol.00
©八久保敬弘

つ、新しい芸術の実験・検証・記録を、約30年間続け、やっつけていこうじゃないかという壮大なプロジェクトです。なぜこの30年を区切りにしたのかというと、小原さんに何年この土地を借りられるのかと質問されたことがきっかけで、通常の土地の賃貸契約期間が30年

なので、それを区切りにしたのです。

イベントを行うための実行委員会が組織され、まずこの場所をどういうふうに使っていったらいいかを、3日間通し、36時間連続で話し合う「臨界の芸術論」^{(*)9}という企画を2004年に行いました。2005年も同様にミーティングを行い、その後は2年に1度開催しています。2007年と2009年については、実際にこの場所のポテンシャルを生かすようなアートプロジェクトを出現させてみよう、滞在制作や屋外空間を使った作品展示などを行いました。当初、弊社の支援としては会場を無料で提供するだけでしたが、その後いろいろなパフォーマンスをするようになると、活動のための資金が必要となり、その資金を協賛という形で提供するようになりました。

ナムラアートミーティングは2004年に始まりましたが、1〜2年に1回のイベントだと情報が継続的に波及していけないんじゃないかという意見があり、恒常的なアースペースとしての運営を始めました。2005年にもともとあった建物を生かし、新しいアースペース



BLACK CHAMBER

「BLACK CHAMBER (ブラックチェンバー)」^{(*)10}をつくりました。これは、元造船所の事務所のビルの一部を、演劇やパフォーマンスができるスペースに改装したものです。これを機に、造船所跡地全体の名前を「クリエイティブセンター大阪」^{(*)11}とし、敷地内に現存する元倉庫や屋外の

^{*}6 本社事務所のある地域で、NAMURA ART MEETINGの会場であるクリエイティブセンター大阪(名村造船所跡地)などの所在地。

^{*}7 アートコンプレックス1928

1928年に建てられた旧大阪毎日新聞社京都支局ビルを改装したオルタナティブ劇場スペース。小原啓渡らによって、1999年より複合的にアートを体験できる「開かれた場」をコンセプトに、意欲的に活動を続けている。

^{*}8 小原啓渡(ごはら けいと)

1960年、兵庫県生まれ。1999年、「アートコンプレックス1928」を立ち上げ、プロデューサーに就任。劇場プロデューサーのほか、投資家から出資金を集めて公演を行う「文化支援ファンド」の設立や大阪の造船所跡地をアースペース「クリエイティブセンター大阪」に再生するなど、芸術環境の整備に関わる活動が続ける。そのほかにも文化芸術を都市の集客や活性化につなげる数々のプロジェクトを打ち出している。2006年、指定管理者として大阪市立芸術創造館の館長に就任。

^{*}9 NAMURA ART MEETING '04-'34(なむらあーとみーてぃんぐぜろよんさんよん)

2004年から2034年までの30年間を芸術のひと連なりの現場ととらえ、芸術活動と隣り合う社会や個人が出来事を共有しつつ未来を創造するという実験的プロジェクト。Vol.00「臨界の芸術論」Vol.01「臨界から臨海」Vol.02「起程」Vol.03「起程II」海路へ臨む祭礼」が開催された。

^{*}10 臨界の芸術論

NAMURA ART MEETING G vol.01として、2004年9月24日(金)午後5時〜26日(日)午前5時まで36時間連続で行われたシンポジウム、イベント。芸術文化や経済につい



クリエイティブセンター大阪でのイベント

スペース、いろいろな施設を生かしてさまざまな活動を始めました。水都大阪2009（*12以下、水都大阪）で展示されたヤノベケンジ（*13）さんの《ラッキードラゴン》（*14）の制作場所としても使っていただきました。ラッキードラゴンは火を噴くパフォーマンズをするのですが、こういったものは公共の場所でやろうとしたとき、許可を得るのが難しいので、そういった実験を含めて、公共の場所や通常ほかでは規制が多くてできないような使い方をしてみようという方針です。

しかし、すべての活動を名村造船所跡地だけでやっていたので、この場所を地域の人たちは全然知らない状況でした。造船所跡地は工業地帯にあるので住んでいる人もあまりいませんし。ときを同じくして、我々の持っている北加賀屋の土地が住民の高齢化に伴って弊社に返還され、ぽつぽつ歯が抜けたように、空き地や空き家が増えるという問題が生じてきました。

■北加賀屋クリエイティブ・ビレッジ構想——空き物件をアートの拠点に

こうして使われなくなってきた弊社に戻った空き家や空き地を、名村造船所跡地と同じような手法で、アートで再生するという方向で進めたいのではないかと小原啓渡さんの提案により今度はこのエリア全体で空き物件をアートの拠点にしていく「北加

賀屋クリエイティブ・ビレッジ構想」（*15）を始めました。これは2009年から進めています。空き物件をアート関係者に比較的安い価格で提供する。きれいに改装して貸すのではなく部屋の現状貸しで了承してもらおう代わりに、自分たちで好きに改装してもらい、部屋を出るときにも原状回復なしでいいという条件でお貸ししています。

アート関係の方とはとにかく安い物件で、自分たちの好きなように改装したいという方が多いんですね。普通の賃貸物件だと改装不可、もしくは改装できても原状回復しなければならぬ所が多いので、需要があります。これまでにアート関係のオフィスやギャラリーなどの施設は8件ほど、住居やアトリエとして使われるアーティストの方が4件、計10件以上の方々が新たにこの北加賀屋の地域に転入して来ました。

この構想に先立って、北加賀屋にオープンしたアトリスペースは、「Artist in Residence（AIR）大阪」（*16）です。ビジネス旅館として経営されていた建物と旅館業の免許を引き継ぎ、2008年からアーティスト専用の宿泊施設として運営されています。宿泊料金は2〜3千円で、作品制作のために大阪に長期滞在するアーティストやアート関係者に使っていたいでいます。

また、そのほかに「ギャラリー創造」（*17）という、平屋の一軒家を改装した小さな展示空間があります。若いアーティストの発表活動を支援しています。ここのギャラリーのオーナーさんは建築職人なので、住居だった建物の中を自らリノベーションして、全く違う空間に変えてしましました。

それから、この構想のインフォメーションセンターにな

て各方面からさまざまなパネリストを招待し、長時間におよぶ臨海地域とアートに関係するフォーラムを実施した。会期中はほかに、中国東北部瀋陽にある工業地域「鉄西区」を描いた9時間におよぶ長編ドキュメンタリー「鉄西区」の上映、DJイベントなどさまざまな催しが行われた。

*10
BLACK CHAMBER（ブラックチェンバー）
「クリエイティブセンター大阪」内に位置する施設で、各種イベントに対応可能な貸しスペースとして2005年10月より稼働開始。約150名の客席を仮設可能。独特な形状を活かし、舞台公演や音楽ライブ、映画撮影・上映など、さまざまなジャンルの創作活動に対応できる。

*11
クリエイティブセンター大阪
大阪市住之江区の木津川河口に位置する名村造船所跡地の広大な敷地を活用するため設立された、クリエイティブな活動をサポートする施設。造船所跡地という産業遺産に眠る「廃墟のポテンシャル」を最大限活かしたユニークな空間で、さまざまな「クリエイション」と「コミュニケーション」のための実験の場を提案する。

*12
水都大阪2009
古くから水運で栄えた大阪のまちを再び水の都として再生するシンポリアルイベントとして、2009年8月〜10月に開催などが催された。

*13
ヤノベケンジ
1965年、大阪府出身。アーティスト。大型機械彫刻や腹話術人形「なにわのトラヤン」をキャラクターにした作品などを制作。真摯なテーマと「美術とは目で見る哲学」という見解を卓越した妄想力と技術によって表現し発表している。京都造形芸術大学教授。



Artist in Residence 大阪 外観



ギャラリー創造 展示風景

っている「ク・ビレ邸」^{*18}は、北加賀屋に引越してきたアーティストから、せっかくなにかという物件があるのならこういうふうに使いたいという提案を受け、そのための改装を弊社の方で行いました。運営は彼らに任せています。中はカフェギャラリーのようになっていて、地元の人たちも気軽に立ち寄ってもらえるアートスペースに変わりつつあります。

■ アヒルプロジェクト——ウェブやTwitterの大反響

次に弊社が手掛けるもう一つのプロジェクト「アヒルプロジェクト」についてご紹介します。オランダ人の若いアーティスト、フロレンタイン・ホフマン^{*19}さんの作品《ラバー・ダック》を、水都大阪で初めて展示し、その後もリックエストを受け2009年、2010年の12月にも展示しました。《ラバー・ダック》はアヒルのひな鳥の形をしています。幅と高さが約9・5メートル、長さが約11メートルもある巨大なテント生地製の作品です。



ク・ビレ邸 外観



フロレンタイン・ホフマン《ラバー・ダック (Rubber Duck)》(2009年)

なぜこんなことを不動産会社がやっているかというと、2006年に創造都市として非常に成功しているフランスのナント^{*20}を、水都大阪事務局の視察ツアーのメンバーとして社長が訪れたことがきっかけになっています。ちょうど2004年ぐらいからナムラアートミーツイングの活動を始めたことで、社長の方にまちづくりやアート関係の方々からお声が掛かるようになっていた頃です。ナントのロワール川で2007年から始まるアートプロジェクトの説明を受けたとき、そのアートプロジェクトのパンフレットに、ロワール川上で展示される予定の《ラバー・ダック》のCG画像が載っているのを社長が見たというのがそもそもの始まりです。

大阪はもともと、江戸時代には非常に水運が発達していて、水辺がにぎわっていたそうです。水都大阪というイベントはその水の都、大阪の魅力をもう一度復活させようというコンセプトですね。もともととは特に中之島という島の辺りでいろいろなアートプロジェクトをするということでしたが、紆余曲折を経て、水辺を活かした作品展示やプロ

^{*14} ラッキードラゴン
ヤノベケンジのシリーズ作「トラヤンの大冒険」の中核的存在のアート船。遊覧船を改造した彫刻作品である。水都大阪2009に出品され、名村造船所跡地中之島付近を航行した。

^{*15} 北加賀屋クリエイティブビル構想
大阪市住之江区の北加賀屋エリアを、新しい文化や芸術が集積する創造拠点として再生、展開、発信していくプロジェクト。エリア内の工場跡や空き家を、アーティストやクリエイターのアトリエやオフィスとして活用し、「芸術・文化が集積する創造拠点」として再生することを目指す。

^{*16} Artist in Residence 大阪 (アーティストインレジデンスおさか)
運営「クリエイティブセンター大阪」/住所「大阪市住之江区北加賀屋2-9-19」

^{*17} ギャラリー創造
2010年4月にオープン。オーナーは内装職人の白石高朗。住所「大阪市住之江区北加賀屋1-6-23」

^{*18} ク・ビレ邸
2010年10月にオープン。運営「鞆籠(しゅうせんかん)/住所「大阪市住之江区北加賀屋2-8-8」

^{*19} フロレンタイン・ホフマン (Florentijn Hofman)
オランダ・ロッテルダムを拠点とし、公共空間で巨大な作品を展示するという活動を継続的にしているアーティスト。

第7章 ● 「企業×アートプロジェクト」

Discussion

なぜアートプロジェクトに支援するのか

- ゲスト II 加藤種男、北村智子
- 発言者 II 熊倉純子、森司、九富美香、永尾真由、渡辺文菜ほか

Contents

- 日本の文化政策の歴史 11
- 日本に「アートプロジェクト」が増えた理由 13
- アートが自然やまちと対峙するとき 15
- コミュニティにおける作品受け入れの問題 18
- 企業のアートによる地域貢献とは 19
- 事業としてのアートの可能性 20
- 社員へのアプローチ 22
- 企業による文化支援の原点 24

■ 日本の文化政策の歴史

熊倉——なぜ芸術文化支援の中でも、文化施設の支援ではなくアートプロジェクトなのでしょうか。

加藤——文化施設の支援をやらなければいけないですよ。最初から戦略的にアートプロジェクトをやるうとしていた

わけではなく、2000年頃までは文化施設や、いわゆる普通の文化活動を応援していました。ところが、それは全国的にどこで何をしても分散した「点」でしかなかった。支援していく中で、点だけではなかなか見えにくい問題点が出てきたわけです。そこで試行錯誤をして、全国規模で文化施設やアート活動をネットワークする、つまり点を「線」にする方法がないかと考えました。

これまでもこのような考え方は存在しなかったわけではないですが、必ずしも多くはなく、表立って出てくることはありませんでした。この時期は、既存のさまざまなアート活動が転換期を迎えていた頃で、アートプロジェクト的要素が世の中に少しずつ台頭し始めてきた時代でもありました。今から振り返って「なぜアートプロジェクトになったのか」という理由を考えてみると、こうした時代の必然という要素も、結果的な要因の一つになったのではないかと思います。

熊倉——なぜ点を線にする必要性を感じられたのですか。

加藤——そもそも、なぜ日本ではアートに対する支援が国民的なコンセンサスを得ないのかが、我々にとって常に大きなテーマです。もちろん個別のプログラムともなると、100人いれば100論あって、コンセンサスは見えにくくて当たり前かもしれない。けれど私は、少なくとも文化活動を誰かが応援するという事柄についてはコンセンサスがあるとずっと思っていました。文化支援やアート活動を支援することに関して、よもや反対する国民は誰もいないだろうと思っていたんです。けれど「文化はいらぬ」と公

言する知事が現れたりして、国民でもそう思う人たちがたくさんいる。現首相の菅直人氏にしても一時期、記者団の質問に「好きで絵を描いているような者を応援する必要はない」と答えて、積極的な文化支援に対する拒否を示したということは、総理大臣も国民にも、必ずしも幅広いコンセンサスがなかったことになる。しかし、それはなぜかと不思議に思ったわけです。

その明快な答えにはならないかもしれないけれど、おそらく日本はある時期以降、支配者階級が自分たちのアイデンティティを保つための文化創造に失敗した国なのではないか、と私は思うようになりました。かつての支配者階級には自分たちが持っている文化というものがあった。それを庶民に知らせてなるものか、我々だけで充分それらを理解してればいいんだ、と。ある時代まではそういった風潮だった。しかし民主主義がここまで発達してくると、世界も変化してくる。我々だけで独占しては駄目だ、オペラなども見たこともない、見ようもしない輩にだって幅広く見せる必要があるんじゃないかと。そうして、例えばイギリスではホームレスオペラ^{*1}みたいなものを作ったりする時代が来るわけです。

しかし日本がそういうことに乗り出さないということは、自分たちが独占している文化を、そもそも持ち得なかったんだらうなと感じています。さらに掘り下げて言えば、支配者層は社会をリードしている一方で芸術や文化からの疎外感を感じている。疎外されているのに、なぜそんなよくわからないものを応援しなければならぬのかと感じている。そしてもちろん国民も、こういった疎外感幅広く持っている。これがいいか悪いかはなんとも言えません。こ

れが現実なのだから、その上で我々は新たな戦略を考えざるを得ないでしょう。

熊倉——1990年以降、文化施設も民主化、あるいは大衆化したと思うのですが、アートプロジェクトとはそういう新たな民主化に有効な手段だとお考えなのでしょうか。

加藤——誰かが率先して支配層の独占を解き放ち、民に分け与えるということを民主化と言うならば、これは民主化とは別のこともかもしれないと思っています。我々が元来持っているものをお互いが理解し合う、という状況をつくれればそれでいいじゃないかと。おそらく文化活動を始めた頃は、今から思うと、まさに民主化に向けて努力していました。こんな面白いものが世の中にあるのに誰かが独占しているのはもったいない。人びとがもっと広く接するチャンスをつくるべきじゃないかと思っただけです。

渡辺——独占を解き放つとか、民に分け与えるとかいう以前に、日本の支配者階級の人たちには、自分たちの国が文化を持っているという意識がなかったこととつなげて考えられないでしょうか。

熊倉——それは室町時代や江戸時代の支配者階級には、もちろんそれなりに独占していた文化があったわけですが、いま渡辺さんが指摘したことは、日本の近代化の過程の問題ですよね。いわゆる戦後の高度成長の中で顕著だった「芸術は女、子どものもの」というような意識。日本の経営者だったり役人だったり、文化に対して疎外感を感じてい

*1
ホームレスオペラ
ストリートワイズオペラ (Street wise opera)
のこと。イギリス各地のホームレス支援センターで、ホームレスの人びとを対象にオペラの手法を用いた音楽ワークショップを実施している英国のNPO。

るといふことですよ。

加藤——これは私の説でもあるけど、その喪失について強く主張されているのは資生堂の福原義春^{*2}さんです。彼から「日本は文化のシステムを2回にわたって破壊した」と聞きました。1度目は明治維新のとき。あのとき、自分たちの持っている文化を近代化するという方法もあったはずなのに、西洋化によって近代化を置き換えてしまったために、自分たちが持っていたせつかくの文化を別の形に変えることに失敗した。もちろん伝統的な文化はゼロにはならなかったけれども、大きくこのときに破壊されたのも事実ですね。

そして2度目、もっとそれを徹底的に否定してしまったのが高度成長期です。このときに完璧に喪失したというわけです。もう少し細かく見ればもっといろいろな要素はあるけれども、おそらく大きな意味でその二つの時期に文化が破壊されて、1回目の破壊のときに西洋文化第一主義のような考え方が起き、第2回目の破壊期に、それでも幾分残っていた生活の中の文化が完全に破壊された。

熊倉——文化政策の歴史から言うと、フランスがルイ14世から文化を使った内政や外交政策を続けているのに対し、日本はそういうものにはかなり無頓着でした。文化による政策を行ったのは、室町幕府くらいですよ。江戸時代は民主導のほったらかしで、明治になって一生懸命輸入したけれど、ハリボテができたくらいのところ軍国主義の時代に突入してしまった。戦後1968年になって文化庁ができますが、戦時中に文化人を動員して戦争に加担・礼讃

させたトラウマから、文化政策への国家不介入の流れは長く続き、ようやく21世紀初頭に文化芸術振興基本法が制定されて国が文化を支援する法的根拠を持つようになったわけです。

もっとも、日本人の芸術嫌いのサブカル好きな傾向は、歌舞伎や浮世絵、浄瑠璃に代表されるような江戸庶民の「粋」の精神につながるのかもしれないけど。とにかくサラリーマンたちも、「芸術はわからない」とか言いながら、お気に入りのマンガはあるわけだし。

■日本に「アートプロジェクト」が増えた理由

加藤——90年代からはアートがまちなかに出ることが増えました。そうなるに「アートよりもまちがすごい」ということがとてもよくわかってしまう。例えば、新潟の越後妻有にアートを持っていった越後妻有アートトリエンナーレ^{*3}以下、「越後妻有」。今でこそ成功したけれど、第1回目は正直に言うと自然の方がはるかに面白いと思った。そしてその中でなんと貧弱なアートたちだと。そんな状況でもアートがまちに出たあとの効用はきちんとあった。

今までただ見ていただけではよくわからなかったまちや自然には、ものすごいインパクトがあることがわかってしまった。まちがすごい。自然がすごい。そしてその傍に置かれた、貧弱なアート。一体このアートはこれからどうしなくてはならないのか。当然そこまで考えざるを得なかった。これまで真っ当にやってきたいわゆるパブリックアート^{*4}のように、何かモニュメントをどんどん置けばそれで対抗できるものでは到底ない、ということに気がついた。

*2 福原義春（ふくはら・よしはる）
1931年、東京都生まれ。株式会社資生堂
名誉会長。東京都写真美術館館長、企業
セナ協議会会長（前理事長）など公職を多
数勤め、最近では公益法人制度改革に関する
有識者会議座長を務める。慶應義塾評議員。
主な受賞は旭日重光章など。

*3 越後妻有アートトリエンナーレ
正式名称は「大地の芸術祭 越後妻有アート
トリエンナーレ」。3年に1度、越後妻有地
域（新潟県十日町市・津南町）の里山で展開
される国際芸術祭。2000年に第1回が開
催され、以後2003年、2006年、200
9年に開催。第5回は2012年に開催予定。
総合ディレクターをアートディレクターの北川
フラムが務める。

*4 パブリックアート
美術館やギャラリー以外の広場や道路や公園
など公共的な空間（パブリックスペース）に設
置される芸術作品を指す。

熊倉——社会の中で一定の危機感がないと誰もアートなんか本気で信じませんよね。危機感がないうちはアートの社会性なんてどうでもよくて、贅沢品で済むんだけど。1990年のバブル崩壊以降、経済の低成長時代に入っていく中で、経済大国としての価値観、つまり20世紀型の大量消費社会の価値観が危機に瀕し、新たな市民社会の価値観形成が必要になってきたわけです。そうした中で、文化、特に芸術や表現というものがどういう意味を持つのか。また、20世紀型の大量消費社会は、21世紀には市民社会へと変化するし得るのか。

先ほど、自然が、一個人から出た芸術の表現というものの脆弱さを露呈してしまうというお話がありました。これは大都市の中でも同様で、90年代の都市型アートプロジェクトでは、産業の粋を集めた製品がキラキラしている爛熟した消費文化の中で、表現、芸術というものの脆弱さを目の当たりにして私は非常にショックでした。逆にそれが表現行為はどういう意味があるのか、ということをおぼろげに思わせたりもした。

例えば、90年代に自動車販売会社を巻き込んだメセナ活動で、シヨールームで若手の作品を展示するっていうプロジェクトがありました。でも新車は、時代の技術の粋を集めたモノで、研究開発から製造、販売戦略づくりまで何百人もの人びとが関わってできる製品です。「新車」という存在の脇に、若手の表現作品を置くのは、むしろ残酷ともいえる行為だったのかなと反省していますが、当時、まだ高度経済成長期の残夢にいた日本の消費者たちは、車を見にシヨールームに来て、そのとなりの「作品」を見てどう思ったんでしょうね。「ロハス」という言葉が注目されている

今なら、コントララストやギャップが面白いと感じる人もいるかもしれませんが。受け手の感性や価値観も時代とともに大きく変化を遂げたのかなと。それ以前に今の若者は、あまり車を買わないでしたね。

■ アートが自然やまちと対峙するとき

熊倉——2010年は、瀬戸内国際芸術祭(*10)以下、瀬戸芸)やあいちトリエンナーレ(*11)のような大型のプロジェクトが初開催から大成功を収めました。まさに地域型現代アート大人気の昨今、全国の小さな規模のアートプロジェクトはどういう存在意義を持っていたらいいのかと悩んでいます。

逆に「越後妻有」について言えば、第1回目は私も加藤さんと同意見で、僻地の自然と農耕文化が細々と息づいているところにパブリックアートが突然置いてある。見る前は、もうちょっと暴力的なものかと思っていたのに、芸術本来の命である異化作用もあまりなくなかった。それより何より、まず地元の方々からの無視のされ方は、すごいものがありましたね。

1〜2回目の当初はまだお金があつたためか、わりと公共事業型の文化施設をつくって行きました。新潟県中越地震(*12)、翌年の豪雪(*13)のときに、こへび隊(*14)の若者たちが毎週5人、10人と通い続けたことで地元の人たちも心を開いたようです。2009年に空家を利用した「うぶすなの家」(*15)を共同運営している集落の女衆のお一人が語ってくださいましたが、こんなに都会の若者たちが通って来ているのだから、芸術祭に対してしらんぷりはできないと

術家になるには、『訳書に『ビジュアル美術館第12巻絵との対話』などがある。慶應義塾大学・学習院女子大学非常勤講師のほか、横浜 B&M コスモスクール校長を務める。

*9 阪神淡路大震災

1995年1月17日に発生した大規模地震災害。震災発生直後から地域外からボランティアが続々と集まり、多くの企業や民間組織が自主的に行動し、地域復興のためにボランティア活動を行った。後にこの年は「ボランティア元年」と称されるほど、NPOや非営利団体開設のきっかけとなる出来事だった。

*10 瀬戸内国際芸術祭

2010年、瀬戸内海の島を舞台に開催された国際芸術祭。副題は「アートと海を巡る百日の冒険」。2010年7月19日(海の日)から10月31日まで開催され、来場者数は約93万人を数えた。総合プロデューサーは福武総一郎(ベッセホールディングス取締役会長)、総合ディレクターは北川フラム。

*11 あいちトリエンナーレ2010

愛知県名古屋市内で「都市の祝祭」をテーマに開催された。国立国際美術館館長の建昌哲が芸術監督を務めた。↓第4章参照
会期 2010年8月21日〜10月31日 / 会場 愛知芸術文化センター、名古屋美術館、長者町会場、納屋橋会場、名古屋城、オアシス21、中央広小路ビル、七ツ寺共同スタジオ

*12 新潟中越地震

2004年10月23日に新潟県中越地方を震源として発生したM6.8の直下型の地震。

*13

2005年12月から2006年2月にかけて日本で発生した大雪の名称。12月上旬に強い寒気が流れ込んだのを皮切りにその後も次々

思ったそうです。その後パブリックアート型からプロセス型のもの、あるいは住民参加型の制作に、地元と主催者の双方から歩み寄っていったのではないのでしょうか。第2回目は見に行けなかったんですが、第3回は、農舞台とかキナーレとかキヨロロとか、施設整備が進んでいて、ちょっと土木型公共事業っぽい印象を受けました。それが、第4回目は、作品制作のプロセスに地元の方々が参加して、作品の傍らには、いつも集落の方々が寄り添っていて、作品への想いを語って下さるようになった。まさに、地域を挙げての開催で、新しいホスピタリティの価値を明確に生み出すことができました。瀬戸芸はどうですか。

加藤——その前に「越後妻有」の評価は総合的には熊倉さんと同じです。地元の方の理解が深まったことは特に評価できます。その上で瀬戸芸は地元の理解があるので何も言うことないと思います。地元への説明は相当丁寧な何度もやっていて、特に「越後妻有」も後半の頃に実ってきたと実感しましたね。

瀬戸芸では総合ディレクターの北川フラム(*15)さんがディレクターの就任を公表する1年前からずっとリサーチに回って、いろいろな人の話を聞いたり、飲食屋を全部回って食べて来たと言っていました。ただ、越後妻有が農業が崩壊しつつある地域であるのに対して、瀬戸内で漁業権を持っている人たちにとって芸術祭は、その人たちの理解を得るのが当初難しかったと言っていました。

九富——瀬戸芸に関して、私は小豆島の出身なのですが、まず作品のクオリティがすごく気になりました。あと、私

自身は島を出るまでは、自然に対して、確かにきれいだけれど、すごく素晴らしいものだ、とは思っていませんでした。外の目線から「この土地は素晴らしい」という話を伺って、今まで自分が暮らしていたときには全く気付かなかった瀬戸内の素晴らしさを再認識したというのはあります。けれども再認識した一方、どうしても作品が自然についていけないと感じました。地元の人たちも、まだまだ瀬戸芸へ参加してみようという意識は薄いのではないのでしょうか。

熊倉——アートプロジェクトにおける作品のクオリティは、地域との関係性や作品を受け取る人びとの関係を無視し得ないものなかもしれません。

どうしても美術教育や美術史教育を受けていると、作品至上主義が色濃い想いとしてあったり、とにかく、主体と客体が非常につきり分かれている見方を徹底して教え込まれますよね。その帰結点であるホワイトキューブは、作品に自律的な美的価値が在ることを前提としています。アートプロジェクトに代表される表現のあり方というのは、ある面では文化的、社会的、あるいは自然と人間の関係というような、さまざまな関係性を浮かび上がらせるメディアウムとして、好む好まざるに関わらず、存在しているんですよ。

また、この間北本ビタミン(*17)で、家を持ちあげた「筋トレハウジング」(*18)という作品のときに、実際にその場にはいなかった学生が「それはなんだか西田幾多郎(*19)の『絶対無』(*20)みたいですね」と言っていました。つまり、主体と客体が明確に分かれているという価値観ではなく、

と断続的に寒気が流れ込むようになり、急速に発達する低気圧の通過と重なって日本各地に大雪、寒波、暴風をもたらした。

***14**
こへび隊

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」をサポートしている人たちの総称。芸術祭の開催中の運営、管理、ツアーガイドなどを行う。また、通年を通して作品メンテナンス、除雪、農作業などの活動もしており、本芸術祭に関わるほとんどの活動をこへび隊がサポートしている。

***15**
うぶすなの家

越後妻有アートトリエンナーレ2006に際し、1924年築の茅葺き民家を改修し「やきもの」で再生したプロジェクト。地元の食材を使った料理を陶芸家の器で提供するレストランを併設し、集落の女の人たちが運営する。

***16**
北川フラム(きたがわ・ふらむ)

1946年、新潟県生まれ。アートディレクター。越後妻有アートトリエンナーレ、瀬戸内国際芸術祭2010の総合ディレクター。その他多くの展覧会、プロジェクトでディレクター、プロデューサーを勤める。財団法人直島ベネッセハウス・福武美術館財団常務理事。株式会社アートフロントギャラリー代表取締役。女子美術大学教授。主な受賞に、2007年芸術選奨文部科学大臣賞、東京藝術大学美術学部出身。

***17**
北本ビタミン

埼玉県北本市で2010年にスタートした市民と行政が協働で行う文化によるソフト型のまちづくりプロジェクト。↓第5章参照

***18**
筋トレハウジング

表現活動集団「ORERA」によるプロジェクト

間主観的(かんしゅくあてき)などところどころに何が成立し得るのかという観点や、無を肯定的にとらえるのではなく、創造的な生成の場と考える、とか。「プロセスも作品だ」なんていうと、美学としては「えっ、どこまでが美的享受の対象なの」と困ってしまいかと思うんですが、いろいろな意味で、「アートプロジェクトにおける表現は東洋的なのかな」と思っています。

加藤さんの先ほどの話を聞いていて(↓2頁)きりこは、あくまで「そこ」に「今」生きている人たちの小さな生活が絡み合うことで初めて意味があり、またあのきりこが炙り出した市井の人びとの歴史は、共同体の公式記録には残らない、個々人の視座の集積を残したいという今日的な価値観を如実に体现している。まさに、主体と主体の間ですべりこんでゆく表現方法です。

永尾——《ラバー・ダック》はどうですか。大阪のまちなかに突如あらわれたアヒルは、多くの人びとから注目を浴び、ネット上で話題となり、見た人が模倣するなど予想外のところで独自の動きがあったとおっしゃっていました。あの場でのアヒルはどのような存在だったのでしょうか。

北村——アヒルの作者、フロレンティン・ホフマンは大きい公共作品をつくるのがテーマで、藁(わら)で大きなビーバーをつくったり、木で巨大なウサギをつくったりしています。今は鉄で巨大なクマをつくってアムステルダムで展示をしています。アヒル、《ラバー・ダック》は全世界を旅していて、ナントで1回浮かべたあと、ブラジル、オランダ、ベルギー、日本とまわりました。ちなみにあれは日本でつくったんですよ。図面だけ送られてきて、「はい、あとはお願

いね」って言われて(笑)。我々はどうしたらいいかわからないところから始まった。同じように世界中でいくつかくられていきます。各国によって顔もちよつとずつ違っています。

アヒルを見た人は、勝手にいろんなことを考えるんですね。アヒルの存在について、自分なりのストーリーを編み出したり、ずっと同じ顔をしているはずなのに表情を感じ取ったり、またアヒルファンの間でいつの間にか交流が生まれていたりする。それはすごく面白いし、やはり、作品が力を持っているのかなと思います。

熊倉——さっきのYoutubeの話もそうですが、アヒルは否応なく魅力的で、存在感もありますよね。昔、『なぜ、これがアートなの?』*22という本を書いたアメリカ・アレナス*23が水戸芸術館*24でセミナーをやったときに、「いい作品というのは、ものすごく多くの人びとが、さまざまに想いやまなざしを投げかけたくなる作品だ。そうした投げかけ—プロジェクトクションを受ける。最たるものがモナ・リザだ」とおっしゃっていました。

リザだ」とおっしゃっていました。アヒルは非常に単純な造型でアニメ的なアイコンだし、世界中の風呂場にあるアヒルですよ。しかし、みんなが好き勝手にプロジェクトクションしているわけじゃないですか。



「ラバー・ダック@中之島バンクス」(2010年)

クト。埼玉県北本市内にて木造2階建ての家屋を人力のみで持ち上げた。2010年10月11日開催。

*19 西田幾多郎(にしだ・きたろう)

1870年、現在の石川県生まれ。日本を代表する哲学者。京都大学教授、名誉教授。京大学派の創始者。1945年没。

*20 絶対無
物事が存在しないこと。絶対的虚無。

*21 間主観的

エドモンド・フッサールの現象学の基本概念。世界の意味理解は、近代的・合理的・普遍的な認識主体としての個人の主観においてなされるのではなく、超越論的な場における他者と共同体の構成という、複数の主観の共同化による高次の主観においてなされるという考え。

*22 『なぜ、これがアートなの?』

1998年、アメリカ・アレナス著。日本人のために書き下ろした本。淡交社より出版。

*23 アメリカ・アレナス (Amelia Arenas)

1956年、ベネズエラ生まれ。1984〜1996年ニューヨーク近代美術館教育部の講師として活動。主な著作に『なぜ、これがアートなの?』『みる・かんがえる・はなす——鑑賞教育へのヒント』ほか。

*24 水戸芸術館

1990年3月、茨城県水戸市に開設した。美術、音楽、演劇の3部門からなる複合施設。美術部門は、コレクションをほとんど持たず、現在進行形の美術を紹介する「現代美術センター」として、基本的に自主企画の展覧会を行っている。↓第3章参照

■コミュニティにおける作品受け入れの問題

加藤——先ほども少し話しましたが、新しいアートが地域に入っていくには市民社会を再構築しないといけない。それには自治のためのコミュニティが必要で、それを成立させるには徹底したコミュニケーションが必要だと思います。昔、村には「寄り合い」というものがあって、寄り合いの物事の決め方は多数決ではなかった。全員が最後に一致するまで議論するんです。しかし実際は議論になりません。気に入らないとすぐにほかの話を始めてしまう。それは「ノー」の意思表示なんです。「わからない、反対だ、やりたくない」の意思表示。そういう人たちにすべてを聞いてもらって、ときには何日もの時間をかけて合意を得ていくうちに、何かが決まったりするんです。そこには古いコミュニティにおける古くからのコミュニケーションの良さが如実に現れていて面白いと思います。

しかし、私も含めてそのコミュニティから離脱したかった人もたくさんいたのです。コミュニティとは一方では不自由なもので、縛りがあります。そこから離脱したいと、若い頃には必ず思う。どうして若者が田舎から都会へ出て行くかといえば、仕事が少ないのも一理ありますが、自分のちよつとした動向が近所中に知れ渡ってしまつてつまらないとか、実はそういった理由が強いのです。そして人が離れていった結果、コミュニティの崩壊が起きているのだと思います。都会はもちろん新参者ばかりでコミュニケーションがとれないのでコミュニティは生まれにくい、田舎ではそういった双方監視的な抑止力が働いて、コミュニケーションが断絶してしまふ。そこにはいつも暴力性が潜ん

でいると思いますが、その問題はそう簡単には解決しないですから、そこはみんなで知恵を出し合つて解決していこうという姿勢がなければいけません。

熊倉——過疎地などの場合では、逃れようのないしがらみの中で、あからさまに反対を述べるとあまりにも暴力的だから話題を変えようというふうな、善し悪しをはつきり言い合わないソフトな関係維持があるわけですね。そういう共同体の中に、スペクタクル性の強い芸術祭が持ちこまれることの危険性を白川昌生^{*25}さんが指摘しています。結局全員で作品制作に協力する羽目になつてしまつたという状況はあり得るかもしれません。あるいは協力を拒んだら、あとに白い目で見られてしまふのではないかといった危惧もあるかもしれない。

でも本来アートはあつてもなくてもいい両義的なものなので「なぜそんなものがあるのか？」と誰でもはつきり言えるものはずです。なので、普段はあからさまにノーと言えない寄り合いが、作品の受け入れの可否で珍しく言葉が飛び交い、紛糾するのが、実は大事なことなんだと思います。実際には個々の集落の中では、関係性がとても複雑に絡み合つているので、行政の提案だけで全員が賛同するようなことはあり得ないですよ。だからその中のせめぎ合いが必ずあり得るのです。齋藤純一^{*26}さんの言葉借りれば、全会一致で他者を排除する「共同体」と、異質のものが共存する「公共性」という理論があるわけです。その意味で、アートプロジェクトは、コミュニティを「共同体」化するのではなく、他者の存在を認識した「公共性」へと回復させる機能を持つことが、最大の課題となる

*25 白川昌生(しらかわ・よしお)
1948年、福岡県生まれ。美術作家。1981年ドイツ国立デュッセルドルフ美術大学卒業。主な展覧会に「渋川ぶらっとフォーラム計画」(渋川市美術館、代表的な著作に『美術館・動物園・精神科施設』(2010年、水声社)など。

*26 齋藤純一(さいとう・じゅんいち)
1958年生まれ。早稲田大学政治経済学術院教授。専門は政治理論・政治思想史。主な著作に『公共性』(2000年、岩波書店)、『自由』(2005年、岩波書店)、『政治と複数性——民主的な公共性にもつて』(2008年、岩波書店)ほか。

のではないのでしょうか。

■企業のアートによる地域貢献とは

加藤——我々は関連会社を全部入れると、社員は1万人くらいになります。つまり社会資本を相当活用しているわけで、何らかの形で社会に自らの富を還元していくのは当然の責務です。その方法は企業によって違い、考えればいろいろありますが、私が気付いた方法は地域に密着した活動です。とにかくコミュニティに入らなければ始まらないし、一企業が何か仕掛けて現場で実践すると、ある効果が見えてくることがある。そういう意味で、都会を含めていろいろな活動を地域密着で行っていききたいです。

熊倉——実は、地域社会に対してきちんとした関係の構築方法の蓄積があった日本企業にとって、20世紀最後の四半世紀の高度経済成長がやや悪影響を与えたのかなと感じます。「自分だけ儲かればいい」と考えていたら、企業はわりとすぐに駄目になる。そういう時期に、企業メセナが注目され始めました。でも、昨今のグローバル経済での競争の激化は、かつてトヨタ自動車が掲げていた“Harmonious Growth”^{*27}なんて大局的な見方は少なくなっているのではないのでしょうか。

加藤——いや、わかりません。少なくとも20年前に比べれば遥かに大局観を持つようになったでしょうね。特にこの10年くらいは、むしろ終末への大局観を持っているように感じます。昔からよく言われているように、30年存続する

企業はめつたにないと言われているわけで、千島土地みたいに地域で発展してきた企業がわりあい成功して見えている。これから新興企業の側が新しい文化観をもって開発をしていくことはあり得ます。

森——今一度あえて聞きたいのですが、企業の「支援」で、旧来の伝統的な失われるべきではない価値に対して、いささかなりとも支援をして、ある種絶滅危惧種の文化の存在維持をする。費用対効果で言えば、そういう小さい現場では数十万のお金が入るか入らないかは劇的に違う話ですから、支援のコストパフォーマンスはすごくいいけれども、その文化支援はエリア限定の魅力であり一時の潤いですよね。瀬戸芸やあいちトリエンナーレなどの大きなアートイベントには非常に大きなお金が入り、「アート」を絶対的な力としてローラーをかけるようなことになっていき、それと引き換えに成功を担保させる。それとは対極ですよ。その辺りはどうお考えですか。

加藤——どちらも個々の地域コミュニティにおいて期待される効果は変わらないんじゃないですか。まず中身がどうかより、プロジェクトをしたことがきっかけになって地域と密接して、継続できる形をつくらなくてはなりません。我々は初めからそういうところに注目している。つまり予算もないからイベントとしては小さいけれど、地域に根差す活動に支援をしたいということです。地元の人がやる気にならないと何も前に進まない。

しかし、地元地域の人間だけでも前には進みません。アーティストが外から入って来てそのまちの良さを引き出し

*27

Harmonious Growth

トヨタ自動車のヴァージョンテーマおよび基本理念。「調和のある成長」の意味。

たり、地元民を刺激したりしてくれるといいなと思っています。私がイメージしている「新しい市民社会」は、社会的課題解決を議員などの代理を立てたり誰かに決めてもらわずに、すべて自分たちで決めてつくっていくような自治社会です。そのきっかけとしてアートが役に立っていると感じます。特にコミュニケーションを喚起することにおいては、環境問題よりもアートの方が役に立つのではないかと思います。私はもともと環境問題にも取り組んでいましたが、環境問題もやはりアートのような創造的視点がないとつまらなくなってしまうので、アートによってそうした社会がつかれないかというのは、さまざまなプロジェクトの中で思っています。専門家が一般市民に対して参加を促す仕組みをもっとつくりたいだろうか、それぞれの専門家がもっと市民を鼓舞して、問題解決と一緒に取り組める状況をつくれるように、というヴィジョンを持っています。

熊倉——将来的には美術館などの文化施設も、市民社会形成に関わる事業にもっと取り組むべきだと思いますが、文化施設はアートの大衆化に込めるのが一杯の状況ですよね。なので、アートプロジェクトに期待が寄せられるのかもしれません。

福武総一郎^{*28}さんが「越後妻有」でアートプロジェクトの可能性に強く目覚められ、財団をつくられて全国30件以上のアートプロジェクトに支援をされています。加藤さんは当初からその審査員をされていて、財団の創設にもアドバイスをされていたと思うのですが。先日、支援を受けた、全国で約40カ所のアートプロジェクトが集まったの活動報告会^{*29}がありました。それはとても熱気がありました。

たよね。

加藤——はい。とてもよかったですね。まだ試行錯誤で、報告会自体が最初のプログラムにはありませんでしたが、我々としては報告会をできたのほどもありがたかったです。実はAAF参加者が半数いたんですが、ひいき目ではなく、圧倒的にAAF参加者の応募数が多かったんですね。AAFで発掘した人を、アサヒがずっと支援することはできないから、次に福武さんに支援してもらえればつながっていただけるかなと思いました。福武さんがアートプロジェクトに目覚めたのは、直島で「家プロジェクト」^{*30}をした頃だと思えますね。地元の期待も膨らんで、あのプロジェクトの成功が人生観を変えたかもしれませんね。あのように、プロジェクトを通して考え方を変えていくのはすごいと思います。

■事業としてのアートの可能性

北村——弊社はこれまで広告や広報部がなく、プレスリリースなんて打ったこともないという会社でしたが、実際アートプロジェクトをやってみると広報の効果がありません。今まで大阪の人たちには会社の存在さえ全く知られていない、北加賀屋という一地域に根差した地場産業の不動産会社だったんです。それが、アートをきっかけとしてユニークな会社だとか、大阪の活性化に一役買っている、という目で会社を見ていただけになりました。それは狙ったわけではなく、うちの会社の場合はアートが先で、広告効果が結果的に付いてきました。2004年以降のメディア露

^{*28} 福武総一郎（ふくたけ・そういちろう）
1945年、岡山県生まれ。ベネッセホールディングス取締役会長兼CEO、財団法人直島福武美術館財団、財団法人文化・芸術による福武地域振興財団などの理事長。1973年、株式会社福武書店（現株式会社ベネッセコーポレーション）入社。1986年、同社代表取締役社長を経て、2007年より現職。1987年より直島プロジェクトを開始。瀬戸内国際芸術祭総合プロデューサーを務める。

^{*29} 正式名称「財団法人文化・芸術による福武地域振興財団・平成22年度活動成果発表会」。2010年10月30日〜31日開催。財団法人「文化・芸術による福武地域振興財団」主催。同財団による2010年度の助成先34団体が一堂に集まり、1年の活動成果を発表した。

^{*30} 家プロジェクト
香川県直島町・本村地区において1998年、宮島達男の「角屋（かどや）」を皮切りに、香川県直島町本村地区で始まった空き家を改修し（一部新築）、家そのものを作品にするプロジェクト。作品制作には直島の住民も参加。2010年の時点で7軒のプロジェクトが常時鑑賞できる。

出を広告換算したことがあります、1億数千万円くらいになっていて、投資した額を超えています。

熊倉——年間予算は決まっていますか。

北村——まず予算という考え方はありません。アーティスト向けの物件の改装にお金をかけて投資をするときには、家賃などでのちのち投資回収できるといふ見込みがあればやります。貯えがあるから、そういった投資ができるのだと思いますけれど。

熊倉——お金が出ていくだけではなく、いずれ回収するということですね。あるエリアにビジネスが限定されているからこそ、そのま自身を自分たちでつくるという発想ですね。

加藤——もう一つ、大阪市中央区の船場に「芝川ビル」^{（*31）}という建物を持っていますよね。船場は地盤沈下が進んでいたところですが、最近は大きく変わりつつあります。その要素として芝川ビルが担った部分があります。壊れていた建物の飾りを修復し、お披露目もして、古いビルの価値に対して若い人たちが関心を持つようになってきました。特にカフェやブティックをやる人たちが、新しいビルよりも古いビルの方がむしろファッショナブルでいいという価値判断を持つようになってきています。そういう人たちが入ってくると家賃が上がるわけです。芝川ビルの隣近所にも一生涯懸命働きかけていて、1軒だけでやっていても人通りがつかれないわけで、地域全体で底上げを図ろうとして

います。つぶして新しく建てるのではなく、あるがままの状態を維持しながら、もうちょっと格好よくしようとか入りやすくしようと試みています。近所の人もグループを組んで、「あそこだけは言うこと聞かん」とか言いながら声を掛けているみたいです。あるヴィジョンを持って文化と本業を結びつけて考えている社長ですよ。

熊倉——2004年までは全くアートに関心のなかった社長は小原さんと出会い、ナムラアートミーティングをやるようになって、急速にアートに関心を持たれたとおっしゃっていました、社長は今おいくつぐらいですか。

北村——62歳です。55、56歳ぐらいのときに関心を持ち始めたみたいですが。自主的にリサーチするなど行動がとて早く、情報収集のためにいろいろなセミナーなどにも積極的に参加しています。アヒルはパンフレットをちらっと見ただけで興味を持ったのですが、やってみたらすごく人が出て、大阪商工会議所から大阪活力グランプリの特別賞をいただいたこともあり、最初は1回だけで終わるつもりが今も続いています。しばらく大阪の活性化のためにお手伝いできることあればしたいという思いです。

最初は30年かけて、ゆっくりとまのブランドをつくっていくべきよと思っていたようですが、2005年頃、大阪市立大学の佐々木雅幸^{（*32）}先生から、このような取り組みはスピーディに進めなければ駄目だと言われたのだそうです。それで、実際に海外を視察したところ、創造都市への取り組みのスピードに驚き、世界と肩を並べていくために、造船所遺構の改装やナムラアートミーティングへの金

*31 芝川ビル

千島土地株式会社の芝川又四郎により昭和2年、大阪市中伏見町に建てられた南米マヤ・インカの装飾を纏った近代建築。当初、芝川家の事業用事務所として建てられ、芝川家が設立した花嫁学校としても利用されたが、戦後は事務所中心のテナントビルに利用された。再生工事が完了した2007年よりレンタルスペースとして運用され、アートイベントやフェスティバル、パーティー、演奏会、展示会、会議室など、さまざまな用途で活用されている。

*32 佐々木雅幸（よさぎ・まさゆき）

1949年、愛知県生まれ。日本に創造都市論を紹介した経済学者。大阪市立大学教授。文化産業を核とする都市に着目した創造都市論を展開しており、大阪市を中心に「クリエイティブ・カフェ」をはじめとする実践活動も行っている。



NAMURA ART MEETING '04-'34 vol.03
©八久保敬弘

ナムラアートミーティングは、最初ははっきり言ってよ
くわからなかったんじゃないかと思ひます。カッテイ
ングエッジな尖った話も多
かったと思うので。社長が
最初にアートで感動したの
は、ナントでロワイヤル・
ド・リュクス^{*33}を見た
と
きだそう。スルタンの
象と少女がナントのまちを
練り歩くのをみんなが見て

いて、最後に海岸で象と少女のお別れのシーンがあるん
ですが、本当にみんなが涙を流して感動している。そのあた
りが原体験となつて、アートは面白いと思うようになった
とよく言っています。

■社員へのアプローチ

熊倉——加藤さんは現職に就かれて20年になりますが、社
員へのアプローチや社内でのコンセンサスについてお聞き
します。社内の反応は変わったと感じられますか。

加藤——それは変わりました。最初の頃はやはり社長の道
楽という意識が強くあつたでしょうね。90年当時は樋口廣
太郎^{*34}氏という名物社長がいて、中には彼が道楽でア
ートをやっていると思つている社員もいました。スタートは
ややそういう風潮がありました。それでは続かないとい
うのもわかつた。組織的に行うためにいろんな人にアドバ
イスを受けるプロセスの中で出てきたのが、「方針」「予算」
「組織」という3要素でした。これをつくらないと前に進み
ません。まず社としての方針はこちらで案をつくつて社長
に認めてもらいました。私は4月1日付けで入社して4月
26日には組織ができました。予算については、年度が始ま
つて誰も引き当てを考えていないので、当時の上司と二人
で議論して漠然と予算を決めました。その後はなんとかし
て社員の理解を得なくてはいけない。一番最初に考えたの
は、社員の理解を得る前活動するのが手取り早いのでは
ないかと。それでロビーでコンサート^{*35}をやることを始
めました。これは非常に効果的で、いまだに私の仕事は口

^{*33} ロワイヤル・ド・リュクス (Royal de Luxe)
ジャン・リュック・クルクレーがエクサンプロヴ
アンスに設立したパフォーマンス集団。マネキン
を使ったショーなども行っているが、主に、ひ
とつのストーリーに沿って、動物や巨人などの
巨大な人形がまるで生きてるかのようになら
ないかを練り歩くショーをしている。創立以
来、フランス国内はもとより世界各地で実施
している。

^{*34} 樋口廣太郎 (ひぐち・ひろたろう)
1926年、京都府生まれ。1986年、ア
サヒビール株式会社代表取締役社長に就任。
1987年、アサヒスーパードライを発売し
て大ヒットさせる。1995年から経団連の
副会長も務め、1998年には首相の諮問機
関・経済戦略会議の議長に就任。ほか東京
都現代美術館館長、日本ナスタック協会会長
などの要職も歴任。

^{*35} アサヒビールロビーコンサート
アサヒビール本社ビルのロビーで1990年12
月に始まったコンサートプログラム。年間を
通して約2カ月に1度のペースで行われている。
ジャンルを越えてさまざまな音楽家たちを紹
介し続け、開催回数は通算170回を数え
る。

ビーでコンサートをやる係だと思っっている社員がいるくらいです。

熊倉——社員の方は、仕事帰りにエレベーターからロビーに降りてきたときに見かけて「今日はコンサートの日なんだ」と認識なさることはきっと多いですよ。近隣の方々が申し込まれているので、遠慮されているのか。聴いていただける方は少ないですけど。

加藤——面白い現象がありました、会社の中心部から遠い社員ほど関心が高いんです。社長を中心とした経営のトップにいる人たちからは遠い、支店や子会社や関連会社の方が一番コンサートに来たがります。本社で長年、経理や総務、人事、経営戦略などを考えている人たちはあまり来ない。遠くの人ほど本社の様子が気になるので、本社に行つて何かするのはいいチャンスなんです。コンサートを聞きに来たと言つて、人事に顔を出したりあいさつするチャンスがあるわけです。



第75回アサヒビールロビーコンサート
「坂田明と役立たず a good for nothing のあり方について」(2003年4月14日) 撮影：齋藤巧一郎

それから、現社長の泉

谷直木氏は若い頃から理論家で、常に社のあるべき姿や企業とはどうあるべきかという議論を戦わせている人です。彼がロビーコンサートの価値を理論付けてわかりやすく説明してくれて、「社員参加は少なくともいい。重要

なのは社員がエレベーターを降りたときに『コンサートをやっているから静かにしなくては』と気を付けることができれば効果はもう充分だ』と言っています。歴代の社長も理解をしてくれました。今はコスト削減の時代で、予算確保は大変ですが、ある水準を維持できているのは社員の理解のおかげです。

森——北村さんにお聞きしますが、アーティストが入ってきて、低い家賃ではあれ、実際に会社のもっている資産が動き始めているのを目の当たりにし、アートの力を本場に経済効果や資産価値向上につながるものとして信じ始めている社員たちはいるのでしょうか。

北村——まだ信じるどころまでは辿り着いていないと思うんですけどね。ナムラアートミーティングはともかく、やはり施設は古かったりすると、安く貸しているわりに管理者として手を掛けなきゃいけない部分は多い。結局そういう儲けにつながらない物件は何のためにやっているのかと疑問を感じている社員もいると思います。

投資したら家賃で利益が返ってくるという普通の不動産業を常としていた方々にとっては非常に不可解というか、理解しがたい事業と認識されているのではないのでしょうか。ただそれまでは不動産業しかやっていなかった弊社が、アートに関わり続けて5、6年経ってきた。アートと関わることについての理解とまではいかななくても、「いいのかも」くらいの気持ちはだんだん芽生え始めてきていると感じます。きっかけはやはり例のアヒルですね。あれを見て、実際に自分の知り合いが見に行つてすごくよかったとか、全

然知らない人から伝え聞くとか、あとは新聞などのさまざまなメディアで見たりして、経済効果までは信じ切れないとしても、アート事業をしてもいいのかもしれないくらい気持ち抱いてもらえるようになったような気がします。

森——そういう意味ではブランド化というか、広告費みたいな形では十分理解されているという感じですか。

北村——そうですね。うちの会社は、事業の性質上、マスコミを通じた広告とか広報を全くしていません。する必要がないわけですね。広告をしなくてもこれまで借手があったし、それほどの規模でもなかったしということ、そういうことに全く興味がなかったので、広告的な効果についてはあまり感じてはいないと思うんです。だけどやはり自分の会社が社会から「いい会社ですね」とか「大阪のために頑張っていますね、ありがとう」みたいなことを言われるので、「そうか、いいのか」というような気持ちになると思います。

森——文化事業部への就職希望はありますか。「アヒルちゃんのところで働きたい」みたいな。25人くらいの会社の中で、この部署は4人とおっしゃっていましたよね。そういう意味では手厚い部署ですよ。

北村——就職希望は意外とありませんね。新入社員を毎年採るわけではないし、欠員補助という形でしか採用しないのですが、もし、地域貢献がきっかけになって入社を希望

するような人が増えてきたら、会社としても継続の意味を感じるのではないかと思います。社員数の割合にすると、6分の1がメセナ担当になるので、考えてみたらすごいバランスですよ。社内はワンフロアなので社長から私たちへの指示はほかの社員にも聞こえますし、物件を賃貸するという部分は不動産の部署の人たちとも連携して進めているので、ここ1、2年で地域創生事業の社員への浸透も深まっていると思います。

■企業による文化支援の原点

渡辺——北村さんに伺いたいのですが、例えば不動産業として外資企業による買収もあり得ない訳ではないと思いますが、もしそうなってしまうとき、つまり企業のあり方が変わってしまったときでも、こういった活動を続けていくる担保として先ほどおっしゃった財団化を目指されているのでしょうか。

北村——株式を公開していないので、外資による買い占めはありません。どちらかという心配なのは経営者が変わったときですね。アート活動を継続する足場を固める意味では、財団化するのはいいきっかけになると思います。

渡辺——ありがとうございます。次に加藤さんに伺いたいのですが、アートプロジェクトから手を引くとしたらどういうときでしょうか。あるいはアートイベントへの支援をやめるべきときとはどういったときですか。これは、評価を次につなげていくこととも関係があると思うのですが、

評価のために立てた目標が達成できないことがわかったら、やらなくなるのでしょうか。

加藤——アートプロジェクトから手を引くというのは想定外ですね。いわゆるアートプロジェクトの形ではないかもしれないけれど、何らかの形で継続させていくと思います。

「すみだ川アートプロジェクト」^{*36}をやっていますが、そのプロジェクトのゴールは2008年です。スタートが2009年で今年が3回目ですが、80年の目標を立てたんです。どうして80年目標かというと、隅田川は80年前までは面白い川だったからです。泳がせ、魚もたくさんとれたし、船遊びも楽しんでたのが、今ではほとんどなくなり、つまらない川になってしまった。それなら今から80年かけていろいろなヴィジョンを提案していけば、もしかするとまた面白い川になるかもしれないことです。そこまで続いているかは誰にもわからないし、何の保証もありませんが、それくらいの長い意気込みでやろうとしています。

渡辺——企業として支援するのをやめるときとはどういったときなのでしょう。例えば景気が悪くなったらやめざるを得ないものなのでしょうか。

加藤——会社がなくなればやめざるを得ないでしょうね。最近はやめる企業もたくさんあります。そのかわり、始める企業もたくさんあります。戦略を考えて始めた会社はなかなか止めないですね。企業が支援をやめてもそこで評価されたアーティストはその後の経歴にもデビューのきっかけをつけてくれた企業名が残るわけですから、企業として

の宣伝効果が何年も持続している訳です。心理的な意味でもアーティストと支援企業との関係を考えると、途中でやめてしまうのはもったいないかなと思います。

熊倉——では、もしお二人がアートプロジェクトというものに興味を失うとしたらどういったときですか。

加藤——興味深々ですからね。好きな女性を前にして、この人を嫌いになるときはどんなときですかと聞かれている気分ですね（笑）。

仮に支援を打ち切るときということでしたら、打ち切りたいと思っている訳ではありませんが、毎年100以上の応募の中から20団体くらいしか選定できないので、そのときは全員で慎重に議論をしています。クオリティの問題も含め、そこでありとあらゆる議論をして決めていますが、例えば主軸となっていて人が代替わりをして、それでも無理矢理やっていると感じるプロジェクトに、「少し休んだら」という気持ちで判断を下すときくらいですね。私個人としてはやはり面白い魅力がほしいですね。

熊倉——しかし地域型のプロジェクトにとって、対外的なある種の魅力、訴求力を持つことが絶対必要かどうかは微妙ですよ。地域の人や当事者にとって意味があればよくて、繰り返していくことが価値になり得る場合もあります。私も支援する側の決定にアドバイスするとき、マンネリ化とか平気で言っちゃうんですが、これは支援する側のわがままなのかという気がします。社会的な可能性の新しさであったり、見たこともない熱意だったらつい期待してし

*36
すみだ川アートプロジェクト
東京の重要な地域資源である隅田川に着目し、多くのアーティストや市民との協働により、隅田川の再生を視野に入れた80年間という長期的かつ継続的な取り組みをしていくもの。アサヒビール株式会社の特別協賛。

まうような。

加藤——そうですね。AAFでは、緩やかにいくつかの原則を決めています。例えば、学生のプロジェクトは応援しないなどですね。ところが今年は佐賀大学の学生のプロジェクト*37に支援することになったのです。学生たちがとても面白い提案をしてきて、みんなが魅かれました。基準や原則はもちろん存在し、大きく逸脱はしないけれど、それを超えるものと出会ってしまったときは採用します。

熊倉——私も取手アートプロジェクトの実施本部長でもあるので思いますが、全国にライバルが非常にたくさんいる中で、うかうかしていられないという気持ちがあります。一方で、地域内では十年一日の如く同じことをしてほしいという要望もあり、定着すればするほど、一般市民の期待はマンネリ化していく。それを変えていこうというのはすごいエネルギーがいるのです。地域の中だけではなく、外とつながりたいという気持ちをもって、見たこともない何かをしようとしているという意識を、各地のプロジェクトの人たちが小さな自信として持ってくれたら嬉しいです。本当にそれがいいのかどうかはわかりませんが、支援する側の勝手な理屈からするとそう考えられますよね。

加藤——最近あまり言われませんが、昔は財団に助成金を出すと、企業から協賛金を出資するということは、ある種の政策提言だと言われていました。我々なりのアートへの誘導でした。アートはこうあるべきだという流れですよね。だから誘導しなくて済むように、AAFのように必

ずしも我々だけで決まらない機構をつくっていくと、思いがけない広がりが出てきて、これが楽しくなっていく。我々だけではない、市民やアーティストたちの感覚やネットワークが関わってくることを、本当にありがたく感じますね。

熊倉——加藤さん、北村さんの話をお聞きし、1990年頃に盛んに言われた「企業文化」とか、企業という風土、あるいは人に人格があるように、会社にも社格みたいなものがあると盛んに言われた時代のことを思い出しました。

人はパンのみで生きるわけではないように、企業はお金のみのために生きるわけではないし、社会もお金だけで生きるわけではない。今回は、企業が単に芸術や文化を支援するだけではなく、市民社会の形成を含めたメセナ活動を行っていることがよくわかりました。

*37 佐賀大の学生のプロジェクト

正式名「呉福万博2010」(こぶくばんぼくにせんじゅう)。佐賀市呉服元町にて行われるアートプロジェクトとして、佐賀大学の学生有志を中心に2009年より始まった企画。佐賀市内での作品の展示やギャラリートーク、交流会、ワークショップなど多彩なイベントが開催された。会期2010年11月13日～12月5日。

※本座談会への参加者について

菊地拓児(きくちたくじ)／リサーチアシスタント、「コールメイン研究室」主宰
九富美香(くつみみか)／インタビュアー、茅野市美術館学芸員
永尾真由(ながおまゆ)／リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍
長津結一郎(ながつゆいちろう)／リサーチアシスタント、東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程在籍
伯耆田卓助(ほうきだたくすけ)／リサーチアシスタント、東京藝術大学先端芸術表現科卒
渡辺文菜(わたなべあやな)／リサーチアシスタント、東京大学大学院学際情報学府修士課程在籍

8

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年

アーティスト

×
アートプロジェクト



過疎地における 大型フェスティバルの可能性

2000年に始まった越後妻有アートトリエンナーレや、2010年に開催された瀬戸内国際芸術祭は、多くの来場者数を記録し「大型フェスティバル系」のプロジェクトと分類できるのではないのでしょうか。どちらも過疎化が進む地域で開催され、「まちおこし」や「ツーリズム」の分野からも大きな注目を浴びるものです。アーティストはこうした芸術祭に、どのようなプロセスや思考をもって参加しているのでしょうか。両芸術祭の参加作家である川俣正さん、藤浩志さんをお招きし、過疎地での大型フェスティバルの検証を試みます。

講座・研究会開催日：2011年1月21日

Case I 2

CIAN／向島プロジェクト

川俣 正

Case II 6

ビニール・プラスチック・コネクション ／藤島八十郎の家

藤 浩志

Discussion 9

Part 1 大型フェスティバルが生まれた背景

藤浩志 × 熊倉純子(東京藝術大学教授) × 森司(東京アートポイント) ×
リサーチアシスタント

Part 2 過疎地が抱える問題と 日本型アートプロジェクトの功罪

川俣正 × 藤浩志 × 熊倉純子(東京藝術大学教授) ×
森司(東京アートポイント) × リサーチアシスタント



藤浩志(ふじ・ひろし)
1960年、鹿児島県生まれ。京都市立芸術大学在学中演劇活動に没頭した後、地域社会を舞台とした表現活動を志向し、京都情報社を設立。京都市内中心市街地や鴨川などを使ったアートプロジェクト「京都アートネットワーク83」の企画以来、全国各地のアートプロジェクトの現場で「対話と地域実験」を重ねる。同大学院修了後青年海外協力隊員としてバプアニューギニア国立芸術学校勤務。1992年、藤浩志企画制作室を設立。1997年に福岡に拠点を移したあと、日本固有の地域活動とリンクしたシステム型の表現を試行錯誤している。現在、福岡県糸島市在住。神戸大学非常勤講師。

川俣正(かわまた・ただし)
1953年、北海道生まれ。28歳でヴェネツィア・ビエンナーレの参加アーティストに選ばれ、その後もドクメンタなど世界的に高い評価を獲得し続け、2005年には、横浜トリエンナーレの総合ディレクターを務める。また、東京藝術大学が革新的な試みとして設置した「先端芸術表現科」の立ち上げに主任教授として着任。既存の美術表現の枠組みを超えていく試みを実践した。建築や都市計画、歴史学や社会学、日常のコミュニケーション、あるいは医療にまでおよぶ分野と関わり、国内外で多数のプロジェクトや展覧会に参加・発表を行う。現在、パリ国立高等芸術学院教授。

第8章 ● 「アーティスト×アートプロジェクト」

Case I
CIAN／向島プロジェクト

川俣 正

Contents

■ 越後妻有アートトリエンナーレへの参加
—— 松之山プロジェクト …………… 2

■ CIAN
—— インターローカルアートネットワークの立ち上げ …… 3

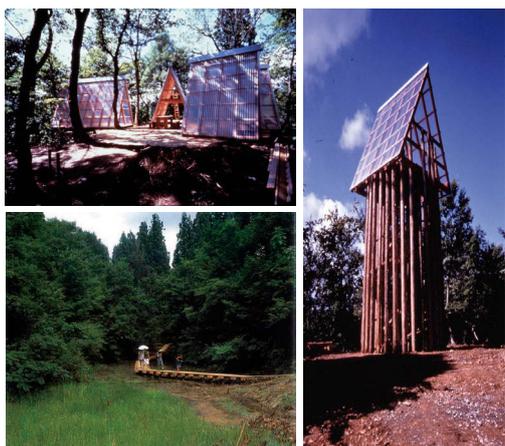
■ 瀬戸内国際芸術祭への参加
—— パターン化されつつあるフェスティバル …………… 4

■ 越後妻有アートトリエンナーレへの参加
—— 松之山プロジェクト

僕は越後妻有アートトリエンナーレ(*1) (以下、「越後妻有」)の1回目が始まる前の年から関わっていて、ディレクターを務める北川フラム(*2)さんに「山を展示会場として提供するから山で何かやってくれないか」という話がありました。すごく長期的な設定でこの地域で展開していくという話は聞いていました。北川フラムさんは「越後妻有」の前に東京都立川市で「ファール立川」(*3)という都市型の野外彫刻展をディレクションしていましたが、「越後妻有」で大きな注目を集めたことの原因としては、やはりア

ート作品が置かれる状況ではないところであえてやっつけくという一つのチャレンジだったからだと思います。ましてや6市町村(*4)も使って行うという。3年に1回のトリエンナーレ形式ということや予算すらも決まっていないう状態で、僕は先行投資みたいな形で旧松之山町(現、十日町市)の町長さんから何かできないかと話を受けました。僕が最初に入っていったときは、物見台や橋みたいなのを建築家と一緒につくっていききました。

当時は地域住民と一緒に何かをやるという発想はなく、東京藝大に先端芸術表現科(*5)ができた1999年の4月に、東京から学生全員を引き連れて合宿をしながら制作を進めました。森の中を人が回遊する遊歩道とシステムをつくったのが越後妻有での最初の試み(「松之山プロジェクト」(*6)でした。当然、公聴会などをやりましたが、地域の人たちにとっては「何だこれは」という感じで浸透する気配は全然ありませんでしたが、若い人が来てワイワイや



《松之山プロジェクト》(1999年)
撮影=安齋重男

っていること
にみんな興味
をもってくれ
たようでした。
始めのうちは、
人が見に来る
という発想は
僕ももってい
ませんでした。
年を経ること
に、旧松之
山町から旧松

*1 越後妻有アートトリエンナーレ
正式名称は「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ」。3年に1度、越後妻有地域(新潟県十日町市・津南町)の里山で展開される国際芸術祭。2000年に第1回が開催され、以後2003年、2006年、2009年に開催。第5回は2012年に開催予定。総合ディレクターをアートディレクターの北川フラムが務める。

*2 北川フラム(きたがわ・ふらむ)
1946年、新潟県出身。アートディレクター。手掛けた展覧会・プロジェクトに「アパルトヘイト否!国際美術展」(1988年)、「ファール立川」(1994年)、「越後妻有アートトリエンナーレ」(2000年)、「瀬戸内国際芸術祭2010」ほか。主な受賞に、芸術選奨文部科学大臣賞。

*3 ファール立川
1994年に住宅・都市整備公団(現、都市再生機構)の施工によって完成したJR立川駅北口の米軍基地跡地(フィンカム交差点・ゲート付近)の再開発事業。北川フラムがアートプランナーを務めた。

*4 当時は1市4町1村(十日町市、津南町、川西町、松代町、松之山町、中里村)だったが、2005年4月の市町村合併により、現在は十日町市と津南町。

*5 先端芸術表現科
東京藝術大学美術学部の専攻学科。「美術」の分野を超える教育研究の実践を目指し1999年4月に新設された。

*6 松之山プロジェクト
大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ

代町あたりで毎年さまざまなプロジェクトが徐々に展開されていき、「越後妻有」が方法論として定着していききました。北川フラムさんは、最初の段階では土木公共工事の予算でやる、と明確に決め、その延長線でまっただい「農舞台」*7などの施設をつくっていききました。それまででないアートプロジェクト系の「大地のお祭り」みたいなものとして始めたわけです。

過疎の集落に何を落としていくかを、少しずつ探りながら進めていったという点が一つの方法だったと思います。今ではもうかれこれ10年くらいやって地域住民にだいぶ定着していますし、何をやっているかはほとんどわかっています。これから何をするかというプラスアルファの部分が必要になってくるのではないのでしょうか。経済効果も出ていますし、アート作品が300ほど置かれている状況になって、新しく設置するよりもメンテナンスや作品選択をしていく状況になっていると思います。

■ CIAN

—— インターローカルアートネットワークの立ち上げ

2009年には廃校になってしまった松代町立清水小学校を使って、CIAN（インターローカル・アートネットワークセンター）*8というものをつくりました。

1999年から3度くらい「越後妻有」に参加して、毎回一時的なものをつくっていることを実践してきましたが、妻有には300も作品があるわけですし、僕は作品をつくる気は全くありませんでした。つくることやプロジェクトというものの自体、あるいは「越後妻有」自体にも懐

疑的になってきたからです。それで、違ったアプローチの仕方をしていきたいと思ってCIANの活動を始めました。「インターローカル」の意味は、非常にローカルティリーの強い地域でアートのプロジェクトを行ったとき、ローカルティリーの強さゆえに、それが逆にインターナショナルになり得ないだろうかという意味を込めています。ローカルな問題をその地域だけの問題と考えずに、実はさまざまな地域と共通するグローバルな問題として考えられるのではないかと思います。CIANを通して、もう一度アートプロジェクト自体に警鐘をならすように、アートプロジェクトとは一体何なのか、それを海外と比較すると何が見えてくるのか研究する場所をつくりたいと思いました。この廃校となった小学校には、アーカイヴを公開しています。このアーカイヴでは日本全国のアートプロジェクトのポスターなど、アートプロジェクトに関連するものを集めています。アートプロジェクトのアーカイヴ施設をつくったのは、こういうアートイベントやアートプロジェクトはすぐに消えてなくなってしまうし、カタログすらつくらないプロジ



CIAN 外観



CIAN 内部 撮影=宮本武典+瀬野広美

*7 2000と2003、松之山の森の学校「キョロロ」周辺に遊歩道、東屋、屋外デッキを協働制作した。会期中に稲を干す「はせ木」を使ったインスタレーションを展開（2000年）、無人販売所の小屋をまちなかに設置した（2003年）。

*7

まっただい「農舞台」

ギャラリー、シアター、レストラン、ショップ、音響設備を備えた複合文化施設として2003年にオープン。設計はオランダの建築家集団、MVRDV。

*8

CIAN（シアン）

インターローカルアート・ネットワーク・センターの略。2009年から大地の芸術祭のアーカイヴおよび、川俣正アーカイヴ、また日本各地の「アートプロジェクト」の資料を収集、保存・公開。十日町の廃校になった旧松代町立清水小学校が拠点となっている。

エクトが多いからです。

CIANを始めるタイミングで、台湾のプロジェクトチームと関係ができたので、外国の事例も情報交換できればと考えています。特にアジアに展開されているプロジェクトは日本と類似している部分があります。地域、コミュニティとのつながりが重要になってくるし、サイトスペシフィックでもある。より規模の大きい、より特異なまちでやっているプロジェクトもあります。

各地のアートプロジェクトのアーカイヴの活動に加えて、「越後妻有」に毎回届く100〜200のプロポザル（最初にアーティストが考えたアイデアなどのスケッチ）もコレクションしています。これがすごく面白いです。僕の個人的な30年分のアーカイヴもここにあります。ゆくゆくは僕のアーカイヴ枠から、僕が参加したいろいろな国際展の資料をピックアップし、国際展そのもののアーカイヴもやっていこうと思っています。僕にとってCIANは、「越後妻有」においての最終的な形であり、作家としての参加の仕方です。これは引き続き続けていくつもりです。

2010年には、地域の人たちが10人中10人くらい「芸術祭のおかげで元気になった」と言うので、本当に元気になったのか試してみようと思って精神科医を連れて来て、出前臨床をやりました。いきなり集落を訪ねて行って、「アートはこのまちにとってどうですか」など、1時間くらい話すのです。そうやって調べたら、かなり躁鬱的な人が多いという結果が出ました。そして、アートに対して予想以上に興味がないという結論になってしまいました。「越後妻有」が始まったこととは関係なく、年間の半分は雪の中に閉ざされている妻有の地域は、もともと精神的に鬱の状態

の人たちが多いのです。アートでどうかということではなく、具体的に地域性の問題が根強いことが逆に確認できました。もちろん地域の人たちにとって、人が来るのは構わないし嬉しいことなのですが、自分たちの生活とは全く違うものとして、非常に冷めた見方をしているという結果が見えました。

■瀬戸内国際芸術祭への参加 ——パターン化されつつあるフェスティバル

瀬戸内国際芸術祭2010（*9）（以下、瀬戸芸）も僕は開催よりも先行してこの地域で活動していました。2006年に直島で「直島スタンダード2」（*10）という展覧会があり、そこに参加したときに向島という小さな島で建物を借りてアトリエをつくりました。浮く廃材を集めて、浮き島をつくってみよう、島で島をつくるというプロジェクトが「向島プロジェクト」（*11）です。今は、全長25メートルくらいで幅が12メートル、高さが6〜7メートルの人工の島になっています。ゴミを



《向島プロジェクト》(2010年)

足していったらどんどん大きくしています。それをやっている最中に瀬戸芸が開催されることになったので、参加することになりました。あまり「見せる」という発想がなかったので、人が見に来るといよりは、自分たちが納得できるものがつくれば良いと考

*9 瀬戸内国際芸術祭2010

2010年、瀬戸内海の島を舞台に開催された国際芸術祭。副題は「アートと海を巡る百日の冒険」。2010年7月19日から10月31日まで開催され、来場者数は約93万人を数えた。総合プロデューサーは福武総一郎（財団法人直島福武美術館財団理事長）、総合ディレクターは北川フラム。

*10

直島スタンダード2

直島の本村地区を中心に「アートの日常化」をテーマに開催された。

会期 2006年10月7日（土）〜12月24日（日）／会場 直島、直島諸島／参加作家 上原三千代、大竹伸朗、小沢剛、川俣正、草間彌生、妹島和世＋西沢立衛／SANAA、デイヴィッド・シルヴァン、杉本博司、須田悦弘、千住博、三宅信太郎、宮本隆司／総合プロデューサー 福武総一郎

*11

向島プロジェクト

2006年より川俣正が開始向島でのプロジェクト。2007年度は一度中断し、2008年秋より活動を再開した。瀬戸内国際芸術祭2010では、海岸に浮島をつくるワークショップ「島から島をつくる」を開催した。

えて進めました。芸術祭のコンセプトと関係はありませんが、島であるということ、瀬戸内の地域の中でやっていること、あとは向島のような何もない島で何か見せられるものをつくっていきたいと思っています。

瀬戸芸に関しては、一つの方法論ができ上がっている感じが、北川フラムさんが「越後妻有」で培ったメソッドを、もっと先鋭的にした印象を持ちました。乱暴に言う、「アートなんかいらぬ。場所性がよければ何でもできる」という発想です。島を巡るというだけで人が集まるという目論みは当たりました。瀬戸芸の場合、海であるということが「越後妻有」とは圧倒的に違う条件ですし、地域住民の性格も違います。向島はたった17人の人口で、平均年齢は70歳。このままだと数十年したら完全に無人島になってしまいう島です。

「越後妻有」もそうですが、瀬戸芸は基本的にアートのクオリティを問う展覧会ではありません。コンセプトを問うわけでもなく、地域住民とお祭りをおこなうことがメインになっています。アーティストがアート作品をつくって見せているわけですが、観客にとってはアート作品がメインではなく、風景や見たこともない場所を体験しながらそこに置かれた作品を見ていると思います。つまり、アートの付加価値を見たくて来ているのだと思います。

フェスティバル系や大型アートプロジェクトや芸術祭について思うところは、僕の中では明確になっています。一つのパターン化された見せ方、つくる側もパターン化されたつくり方をしてきていて、飽和状態にきているのかなと思っています。「サイトスペシフィック」という点が見る側も考える側もつくる側も画一的になり始めている。これか

ら先は、それをどこかで壊すことがつくる側にも望まれると思います。そろそろこういった大型フェスティバルは集客力や話題性だけに頼るのではなく、取捨選択されていくだろうと思います。

第8章 ● 「アーティスト×アートプロジェクト」

Case II

ビニール・プラスチック・コネクション
／藤島八十郎の家

藤 浩志

Contents

■ 越後妻有アートトリエンナーレへの参加
—— システム型表現の地域展開 …………… 6

■ 瀬戸内国際芸術祭への参加 —— 豊島への関心 …………… 7

■ 「藤島八十郎の家」の試み
—— 架空のキーパーソンをつくり出す …………… 8

■ 越後妻有アートトリエンナーレへの参加
—— システム型表現の地域展開

僕は、実は大型フェスティバル系のアートプロジェクトというのには興味がなかったので避けていまして、「僕には出番がない」と思っていました。誰もいないところで何かをやると必然性を見出せるのですが、有名な作家が海外からもたくさん来ているプロジェクトには僕は参加しなくてもいいだろうと考えてしまいます。1992年までは関西、関東を拠点に活動していましたが、当時のアートシステムとは無縁な、ローカルな範囲で何かできないかと思うようになり、生まれ育った鹿兒島に拠点を移したあと、1997年

に福岡の糸島いとしまという現在暮らす地域に落ち着きました。

「越後妻有」の第2回が開催された2003年当時、たまたま「ビニール・プラスチック・コネクション」(*1)というシステム型表現を始めようとしていて、「越後妻有」の事務局をしていた方とたまたま縁があり、妻有でやることになったのです。ビニール・プラスチック・コネクションでは、いろいろな地域に行つて活動内容をまとめた映像を見せて、そこから先は地域の人たちに参加してもらいます。「越後妻有」では十日町市にある保育園の方が興味を持ってくださったので、保育園でプレゼンをして、さらに近くの小学校で児童を集め、体育館でもプレゼンをしました。当時、家庭から出る廃棄物を108種類に分別していたのですが、いろいろな人に、そのゴミを使って何かつくりませんか、これを使って地域の活動をつくったらどうでしょうかと、呼びかける映像を見せていました。ペットボトルを使ってポットをつくる方法をビデオにし、YouTubeにアップしていますが、いまだに映像を見た人から問い合わせが来ています。デモンストレーションを映像でわかりやすく見せて、地域の人たちに「これを使って何かできるのではないか」と思ってもらえたらと活動しています。



《かえっこ》の様子

その活動から出てきたのが、「かえっこ」(*2)です。子どもがいらなくなったおもちゃを持ってくると、「かえっこカード」という

*1 ビニール・プラスチック・コネクション

1997年から継続的に行われているプログラム。家庭内で出る不燃ゴミ、お菓子のパッケージやペットボトル、肉や魚の発泡トレイ、サンラップなどをきれいに洗い分別し、収集したものを利用した地域参加型のプログラム。

*2 かえっこ

藤浩志が提案する、子どもたちが遊ばなくなったおもちゃやグッズ、アクセサリなどを持ち寄って、とりかえっこをして遊ぶことができる、お金のいらぬシステムのこと。



《イザ!カエルキャラバン!》(2005年)

カードにスタンプを押し、「かえるポイント」がもらえ、そのポイントで別のおもちゃと交換できます。1ポイントから3ポイントまであって、スタンプをやったり、ワークショップをやるとポイントがもらえるというシステムです。「越後妻有」でも十日町の「キナール」(*3)の中にかえっこのプログラムを開催するようになって、僕はその場にはいなくても、こへび隊(*4)の方たちが動かしてくれました。その後もその地域でのかえっこは続いています。

僕の中で「越後妻有」は「フェスティバル」、つまり「お祭り」だと思いました。生活するのも大変過酷な地域だけにフェスティバルに対するエネルギーはとて大きく、これは何か活かせるのではないかと思ひ、その3年後の2006年にも「何かやりませんか」という話を引き受けました。その年は新潟県中越地震(*5)のあとの開催でした。ちょうど僕自身が2005年に防災を意識した「イザ!カエルキャラバン!」(*6)というプロジェクトを立ち上げていて、プラス・アーツ(*7)というNPOをつくったときだったので、キャンペーンカーを妻有地域で走らせてリサーチする活動を計画しましたが実現はしませんでした。

■ 瀬戸内国際芸術祭への参加——豊島への関心

「越後妻有」は僕の出番はあまりないように思っていたのですが、瀬戸芸については北川さんに自ら「や

りたいです」という話をしました。なぜか、僕は海、川、海岸、ダム、湖、島など水辺に関係のあるキーワードを無視できないのです。瀬戸芸では始めから豊島(*8)に関わりたかと思っていました。

豊島の存在を知ったのは、僕が鹿児島で石橋保存運動(*9)をやっていたことがきっかけです。その石橋は、石でできた土木遺産なのですが、鹿児島県が撤去すると言いだしたので、それを保存する運動をしていました。ところが、市民運動に関わってみると市や市民がなかなか動かず、なぜこんなに一生懸命やっているのに伝わらないのだろうと思っていました。ちょうどその頃、1995年に高松市内で中坊公平(*10)という弁護士講演会で、豊島に不法投棄があつて、島の人たちが県に対して抗議活動をしているという話を聞きました。島民が総意で産業廃棄物の不法投棄をなくすための活動をしている(*11)と聞いて、なぜこの島の人たちは一丸となって活動しているのか、ゴミの不法投棄は全国であるけれど、住民総意で県に対して抗議をしているのはすごいなと思ひ、以後豊島に対する興味が強くなりました。その後、個人的に行ってみたり、ゴミの処理状況を見て回ったりしていました。

ですが、島に個人的に入り込むのは非常に難しい。チャネルがなかなかないし、「何をしに来たのか」という話になります。でもその難しい中で瀬戸芸の話が出て来て、そのエリア内に豊島も入りそうだという話を聞いたとき、「豊島に関われる」と嬉しく思ったのです。こうして豊島に関わりたいという気持ちから、瀬戸芸に参加することになりました。

具体的には、島と関わりながら島の中で何か活動ができ

*3 キナール
新潟県十日町市の中心部にある「越後妻有交流館・キナール」。ショップ、歴史館、体験工房館、和装工芸館や温泉などを備える複合施設。2003年竣工。設計者は原広司(アトリエ・ファイ建築研究所)。

*4 こへび隊
「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」をサポートしているボランティアの総称。芸術祭の運営、管理、ツアーガイドなどを行う。また、通年の作品メンテナンス、除雪、農作業などの活動もしており、「大地の芸術祭」に関わるほとんどの活動をこへび隊がサポートしている。

*5 新潟県中越地震
2004年10月23日に新潟県中越地方を震源として発生した、マグニチュード6.8の直下型地震。

*6 イザ!カエルキャラバン!
神戸の阪神淡路大震災から10年が経った1995年に神戸市が行った「震災10年事業」に藤が参加したときに行われたプロジェクト。防災ワークショップとかえっこの仕組みを組み合わせたもので、防災ワークショップが地域に根付くためのシステムを目指した。

*7 プラス・アーツ
防災や福祉、教育など社会のさまざまな分野に対して、アートの持つ発想力や既成概念にとらわれない想像力を導入するためのプログラムを行っている。1996年にNPO法人化。

*8 豊島
瀬戸内海の東部、小豆島の西方3.7キロに

*9 瀬戸内海の東部、小豆島の西方3.7キロに

ないかなと思ひ、「藤島八十郎^{ふじしまちじゅうろう}」という架空の人をつくるというプランを思いつきました。

■「藤島八十郎の家」の試み

——架空のキーパーソンをつくり出す

こうして今回瀬戸芸で行った《藤島八十郎をつくる》というプロジェクトは、島に興味をもって、島の中で面白い活動をした人がいっぱい集まってくる状況をつくるというものです。前から気になっていたことですが、地域の中で活動していくと、必ずキーパーソンが必要になってくる。そのキーパーソンが誰かということ、誰とそこの地域の活動をやるかで、活動の価値や意味が変わります。例えばゴミ拾い一つとっても、ブツブツ言いながらやる人と一緒にやっても全然面白くないけれど、ゴミを一つずつ愛でる人と作業すると面白いし、散歩でも一つひとつの風景を愛でるような人と歩くと、本当にいい風景に見えてくる。僕は誰と活動するかによって、同じ行為でも関係が全く変わってくることに注目している



《藤島八十郎をつくる》(2010年) 藤島八十郎の家

ので、キーパーソンが非常に重要だと思ひます。ところが、過疎地はもろん人が少ない。キーパーソンがいなければ架空の人をつくれればいいのではというのが僕の基本的な考え方でした。実際には、豊島の場合にはキーパーソンがたく

さんいらっしやったので、このプランは失礼かもしれないなかなってしまいます。藤島八十郎は放っておいたら存在はなくなってしまう。もともと存在しない人を成立させるというところは、周囲との関係をつくっていくということ。いろいろな地域でスケッチしたり、ヒアリングなどのリサーチをして情報を集めたり、活動の痕跡をどんどん残していく。いろいろな人と接触しながら、「藤島八十郎」という得体の知れない人の痕跡ができていくと面白いのではと思ひて始めました。

まずは活動拠点をつくるため、「藤島八十郎の家」を設定しました。もとは廃屋になっていた民家でしたが豊島には木材屋がないので、廃屋の中にあるものだけで改装しました。「藤島八十郎」という人は変な人¹¹と想定して作業は行いました。例えば、床は穴の空いている所そのまま痛みが少ない板だけ残しつつ、畳を剥がし、床板で棚をついたりしました。またタバコの葉を乾燥させる小屋があったのですが、その屋根から見た風景がきれいだったので「豊島タワー」と名付けた展望台に改修しました。

この家に地域の人たちが集まって来ている話をしたり、毎日通って来てくれる人もいたり、場所や素材の提案も日を追うごとにたくさん集まりました。瀬戸芸の会期



《藤島八十郎をつくる》(2010年) 藤島八十郎の家

が終了した現在では、今後ここで生まれた活動をどうするかという課題と向き合っています。

浮かぶ島。行政区分は香川県小豆郡土庄町。

*9

石橋保存運動

1993年8月6日に鹿児島市内を水没させた8・6水害で、その原因とされた甲突川の拡幅工事に伴い、五大石橋(江戸時代につくられ中心市街地で利用されていた4〜5連の5つの石橋)を解体・撤去しようとする鹿児島県に対して、治水工事の見直しを求める市民が行った保存運動。数年間におよぶ運動にも関わらず、すべての石橋は解体された。

*10

中坊公平(なかぼうこうへい)

1929年、京都生まれ。元弁護士。1993年、豊島の産業廃棄物問題を地元住民とともに解決に向けての活動に取り組んだ。

*11

豊島の産廃問題

産廃業者が1975年から1991年まで産業廃棄物を豊島に大量投棄、野焼きするなど違法行為を行った問題のこと。後に、香川県が住民に謝罪し、廃物を撤去・処理するなどを定めた調停が成立した。

第8章 ● 「アーティスト×アートプロジェクト」

Discussion

Part 1 大型フェスティバルが生まれた背景

国内各地でシステム型表現を行っている藤浩志さんを囲んで、日本型アートプロジェクトの歴史や大型フェスティバルが生まれた背景を探る。

● ゲスト 藤浩志

● 発言者 熊倉純子、森司、九富美香、永尾真由、渡辺文菜ほか

Contents

- アートプロジェクト前史…………… 9
- 「地域」への注目…………… 11
- 越後妻有アートトリエンナーレ開始時の印象…………… 12
- 瀬戸内国際芸術祭を振り返る…………… 13

■ アートプロジェクト前史

藤——このゼミの大きなテーマ、「アートプロジェクトの歴史」と言われて、気になっているのが牛窓国際芸術祭（*1）（以下、「牛窓」）です。「牛窓」が日本で国際芸術祭と名の付く、国際的で地域系のプロジェクトとしては、最も古い

ものだったのではないかと思います。1984年に始まり、9年続きました。僕らは第1回に参加しました。しかし、「牛窓」はしばらくしてもう一度、第1回があったため、僕らが出品した回は「第0回」と呼ばれ、抹消された記憶があります（笑）。初回は東京藝大と京都市立芸術大学、岡山大学の学生が出品した学生の作品展だったからでしょうか。シンポジウムには池田満寿夫（*2）、赤瀬川原平（*3）、浅田彰（*4）、如月小春（*5）といった著名人が来ていてゲスト扱いされていたのに、泥まみれになって制作していた僕らが無視されていた不満がそのシンポジウム会場で爆発して、キュレーションをしていた千葉成夫（*6）にぶつけて大喧嘩していたのを覚えています（笑）。「牛窓」はそれから9年間続き、その延長で「牛窓」をしていたオリーブ園の社長の服部恒雄（*7）さんという方が、岡山市内の真ん中、市役所の横にある12階建てぐらいのビルを「自由工場」（*8）として2年ぐらい好きに使っていたいよと貸してくれた。そこに集まっていたのが秋元雄史（*9）さんだった。「牛窓」を契機にいろいろと連鎖していますね。

熊倉——宇部の彫刻展（*10）も1961年から始まって今も継続していますが、あれはいわゆる彫刻シンポジウムと呼ばれる、アートプロジェクトとは別の系列でしたよね。彫刻シンポジウムは世界各地にあった流れだと思いますが、それと明確に毛色の違うものが、「牛窓」という位置付けになりますね。「牛窓」は、国際的に有名な作家が来たりしていたので、必ず『美術手帖』にも取り上げられていたように思います。特に連鎖しているわけではないけれども、それと並行して福岡で「ミュージアム・シティ・天神」（*11）

*1 牛窓国際芸術祭
岡山県牛窓町にて1984年から1992年
まで全9回開催された国際展。

*2 池田満寿夫（いけだ・ますお）
1934年、旧満州生まれ、長野県出身。1
997年死去。アーティスト。

*3 赤瀬川原平（あかせがわ・げんへい）
1937年、神奈川県生まれ。アーティスト。

*4 浅田彰（あさだ・あきら）
1957年、兵庫県生まれ。批評家。京都造
形芸術大学大学院長。

*5 如月小春（きづらぎ・こはる）
1956年、東京都生まれ。劇作家、演出家。
2000年死去。

*6 千葉成夫（ちば・しげお）
1946年、岩手県生まれ。東京国立近代美
術館主任研究員を経て、中部大学国際関係
学部人文・社会教室教授。牛窓国際芸術祭
のコミッショナーを務める（1984～199
3）。

*7 服部恒雄（はっとり・つねお）
岡山県生まれ。コレクター、牛窓国際芸術祭
プロデューサー。日本オリーブ園社長。15代
当主。

*8 自由工場
1993年から1995年まで、岡山市内の
解体予定のビルを利用して、美術家・建築
家・市民・学生らが自主運営したオルタナテ
ィヴ・アーツスペース。岡山だけでなく関西・

が始まっています。

藤——ミュージアム・シティ・天神は「京都アートネットワーク'83」という京都市内のアートプロジェクトや大阪芸術大学と京都市立芸術大学の有志による「イエス・アート」の連鎖だと思っていました。初回のミュージアム・シティ・天神の出品作家がイエス・アート系の作家が多かったことに興味を持ちました。

熊倉——それには、みんなで美術館に入らないものを目指そうという気運や、美術館に対する絶望もあったのですか。

藤——美術館に入らないものを目指そうとは思っていませんが、美術館に対する絶望は特になかったんです。むしろ公募展や貸しギャラリーのシステムに対しては少々抵抗があったかもしれません。「お金がないのになんで借りなきゃいけないんだ」という思いから無料で使える学校や自宅などで活動を始めていく延長で、空き地や廃校、あるいは駅舎や商業施設などでの展覧会やパフォーマンスを行っていたのだと思います。既存のアートのシステムではなく、自分たちで表現の場をつくり、記録メディアも自分たちでつくりたいという動きがありました。「Posi」という評論集や『P.P』というプロモーションカタログみたいなものをつくって活動する人もいました。当時、蔵王（山形県）や我孫子（千葉県）や名古屋、神田（東京都）など数カ所で、作家が交流しながら活動を行う「周遊圏」というネットワークづくりの活動もありました。

熊倉——川俣さんと藤さんでは10歳くらい歳が違いますが、世代の差は感じますか。

藤——全然違いますね。ただ、僕は川俣さんのアシスタントをしていた学生たちと一緒に活動していたから、間接的な影響はすごくあると思っています。川俣さんに対しては80年代当初、空間にドローイングをしている作家というイメージがありました。普通ドローイングは紙の上に行いますが、木材などの素材を使って空間の中にドローイングしていく。それがインスタレーションと呼ばれていたように感じていました。そこを経由する作家は多かったと思います。そこから脱しようとする流れから「場」の問題が発生し、その後「システム」の問題に連鎖していったように思います。僕は自分の経験してきた時代ごとの美術のトピックスを単純化して、70年代は「立体と平面」、80年代は「空間」、90年代は「場」、そして2000年以降は「システム」を問題に表現する作家が際立ってきた傾向にあるととらえています。1990年頃にアートプロジェクトが増え始めたのは「場」という問題との関係があります。80年代に川俣さんが注目したのは「場」であって、それが90年代に流通していった。当時の友人でちょうど川俣さんと僕の間の世代だった関口敦仁（*12）と宮島達男（*13）は空間や場という問題を経由して、いち早くシステムの問題に注目していたように思います。それが2000年以降際立つようになったのではないのでしょうか。

別の角度で、川俣さんの各地のプロジェクトに参加した地元の関係者たちが、札幌の「テンポラリースペース」*14や福岡の「IAF (Institute of art function) 芸術研

関東からも多くのアーティスト・文化関係者が参加した。

*9 秋元雄史（あきもと・ゆうじ）
1955年、東京都生まれ。1992年〜2004年までベネッセアートサイト直島、チーフキュレーター。2004年〜2006年12月まで地中美術館館長。現、金沢21世紀美術館館長。

*10 宇部の彫刻展
1961年、第1回「宇部市野外彫刻展」が山口県宇部市常磐公園にて開催された。第2次世界大戦後のまちの環境づくりの一貫として展開された「町を彫刻で飾る事業」の先駆的な存在である。

*11 ミュージアム・シティ・天神
1990年に福岡市中央区天神で開催され、1998年からは「ミュージアム・シティ・福岡」に名称を変更しながら隔年で2004年まで開催された。福岡市中部の商業施設や公共空間で展示を行い、企業・行政・美術関係者で構成される「ミュージアム・シティ・プロジェクト」が企画運営した。

*12 関口敦仁（せきぐち・あつひと）
1958年、東京都生まれ。アーティスト。情報科学芸術大学院大学学長。

*13 宮島達男（みやじま・たつお）
1957年、東京都生まれ。アーティスト。東北芸術工科大学副学長・デザイン工学部長。

*14 テンポラリースペース
札幌市内にある企画ギャラリー。1983年に川俣正が札幌で行ったアパートメント・プロジェクト「テトラハウスN3 W26」の受け皿となり、そのほかにも、岡部昌生や佐藤時

究室（*15）のように地域での活動にこだわる場に連鎖していったことにも興味があります。IAFからミュージアム・シティ・天神が発生しましたし。

熊倉——私が1990年代前半に川俣さんにお話を伺ったときは、各国のレジデンスからレジデンスへと渡り歩き、だんだん国際的な舞台での活躍が目立つようになっていた頃でした。その頃日本各地では、小さなアートプロジェクトが次から次と出てきていました。ミュージアム・シティ・天神も1990年から始まっていますよね。

■「地域」への注目

渡辺——藤さんは「地域」という言葉を使われ始めたのはいつからでしょうか。

藤——僕が「地域」という言葉を活動の中心に据えて使い始めたのは、1988年にパプアニューギニアから日本に戻ってきたときです。しかし同時に「地方」という呼び方もありました。1989年に鹿児島にアートカフェのような拠点をつくった頃は「地方」という呼び方と「地域」と呼び方が混在していたと思います。1993年に東京を離れ、鹿児島に拠点を移したときは「地方作家」という呼ばれ方に嫌悪感を抱き、意図的に「地域作家」と言い換えるようにしたのを記憶しています。その頃はさまざまなフレーズで「地方」を「地域」と言いかえていましたが、当時はまだ違和感がありました。

渡辺——「地方」という言葉だと、対東京ということがついできますよね。

藤——そう。1994年に中村政人（*16）さんと福岡でその話をして刺激的だったのを覚えています。東京の中にも地域があるという話になってきて、「地方」という言い方をすると対東京中央ということになり、漠然としたもののみこまれ、逆に東京の実態が見えず、興味を持てなかった。しかし、例えば渋谷とか青山とか秋葉原のように、東京の中に無数にある地域を見ていくと、それは福岡や秋田と対等なところであるいろいろな可能性が見えてくるというような話。その後1998年に中村政人は秋葉原に拠点をづくりコマンドN（*17）が立ち上がった。ヤン・フト（*18）が来日して行った石川県鶴来町（現在の白山市）でのプロジェクト（*19）が1991年で、東京・青山の「水の波紋展」（*20）が1995年。そんな時期です。

熊倉——いつぐらいから知らない間に、アートに限らず「地方」という言葉が差別的な表現だということや、「地域」と言われるようになりましたね。竹下内閣の「ふるさと創生事業」（*21）ぐらいのときから、地方が崩壊しているということを国は知っていたと思います。

藤——僕は関わったことはないからあまり詳しくはないのですが、「アートキャンプ白州」（*22）は地域のアートプロジェクトとしては早く、80年代後半くらいから始まりましたよね。作家が関わって、田んぼでパフォーマンスをしたりするイメージが流通し始めた時期だったような気がしま

啓をはじめとしたさまざまなアーティストの展示会を開催している。

*15
IAF (Institute of Art Function) 芸術研究室

アートプロデューサー山野真悟が開いていた銅版画教室がきっかけとなり、1979年に現代アートを学ぶためのスペースとして設立。現代アートの研究や展示を行い、「ミュージアム・シティ・天神」のきっかけともなった。その後、若い人たちに引き継がれ、現在は、IAF SHOP*と名を変え、作品発表や交流の場を目指し、貸しスペースの運営や現代美術教室・写真教室を開講している。

*16
中村政人（なかむら・まさと）
1963年、秋田県生まれ。アーティスト、東京藝術大学絵画科准教授、3331 Arts Chiyoda 統括ディレクター。「アーティストインシアタイプ・コマンドN」主宰。↓第5章参照

*17
コマンドN
中村政人を中心に運営されるアーティスト・インシアタイプ・オーガニゼーション。アートプロジェクト、有機的ネットワークのためのトークセッションなどさまざまな活動を実践的に展開。1998年より本格的に活動を開始する。2003年10月より、東京・神田の老舗の印刷会社の1階倉庫をリノベーションした「KANDADA」を中心に活動を展開していたが、2010年以降は、オフィスを3331 Arts Chiyodaに移転。2010年、法人格を取得し一般社団法人非営利芸術活動団体「コマンドN」となる。

*18
ヤン・フト（Jan Hoet）
1936年、ベルギー、ルーヴェン生まれ。キュレーター。1975年に設立されたセント現代美術館のディレクターに就任し、2003年まで館長を務めた。現在は、ドイツを中心

す。それと山口県を活動の拠点としていた殿敷侃²³の活動が印象に残っています。田んぼに数多くの赤と黒のモニターを並べたり、無数の古タイヤを木に付けたりする強烈なイメージをつくる作家でしたが、彼がディレクターをやった1988年、山口県岩国^{いわくに}の「環境アートプロジェクト岩国・錦川・錦帯橋^{きんたきょう}」も野外彫刻展から地域でのアートプロジェクトに移行するものとしては重要だと思えます。地域に長い時間向き合うことで何かをつくり出すという態度に共感するものがありました。

熊倉——アジアに共通する部分はあるかもしれませんが、日本は、美術館、美術史、マーケット、あるいはそこへつなげてくれるコマースギャラリーなどのインフラがあまりにも脆弱。にも関わらず、そこへ毎年多くの美大の卒業生が送り出されて「さて自分の表現はだれが待っていてくれるのか」ということが日本のアートプロジェクトの原点にはあったのかもしれない。言い方を変えれば、自分たちで表現を人に見せて行く場をつくっていき、貸し画廊を借りても学芸員が見に来るわけではないという意識。C.A.P.^{*24}をつくった杉山知子^{*25}さんもC.A.P.を始めたときに「永遠に来ない学芸員をいつまで待っているんだ」と言っていました。

藤——僕が東京にいた頃、1990年ぐらいに「パブリックアート研究会」というのがあり、参加していたのですが、そこでは「アートプロジェクト」という言葉は全然出てきませんでした。そのとき取り上げられていたのは、まちや建物の空いている場所にどういった彫刻を置くかという手法

ではなく、建築や街路の計画段階でパブリックアートを組み込む手法が先端事例として話題になっていました。個人的には違和感があったのですが、1991年のファーレ立川の話につながり、バブル期の業界の興味がそこにあることを確認しました。

熊倉——1990年代は、日本でもアメリカの「パーセント・フォー・アート条例」^{*26}が話題になって、都庁の現庁舎や新宿アイランドビル、有楽町の東京国際フォーラムなど、大規模な工事^{*27}とパブリックアートがたくさん生まれた時期でしたね。それに対して「ファーレ立川」は全然お金がなかった。その頃アートプロジェクトといわれるものに携わっていた人たちはパブリックアートという概念に惹かれていたわけですよ。

藤——僕はパブリックアートをつくったら、必ずパーマネントが前提になることに対して違和感があった。作品にはそれぞれ旬があって賞味期限があると考えると、パーマネントが前提になるのはおかしいんじゃないかと思えます。パブリックアートも、アートプロジェクトと同じくテンポラリーなものという概念が出てきて、そっちの方が面白いという話になっていくのではないのでしょうか。

■ 越後妻有アートトリエンナーレ開始時の印象

渡辺——「越後妻有」が初めて開催されたのは2000年ですが、90年代の計画の段階から、新潟の方で何かやるらしいというご存知でしたか。そのときどのようなイ

*19 「ヤン・フートーN鶴来—現在美術と街空間—」のこと。ヤン・フートーが選考した34人の若いアーティストの作品をそのまま石川県鶴来町(当時)に運び、蔵、醸造場、座敷、駅など数百年の伝統家屋に展示したプロジェクト。また、石川県鶴来町では1995年から1999年にかけて毎年「Art Festival」鶴来—現代美術と街空間—が開催された。会期は1991年5月31日～6月9日/参加作家は東恩納裕、藤澤江里子、村上隆ほか

*20 水の波紋展
ワタリウム美術館が主催、ヤン・フートーがキュレーションを担当し、東京・青山地区を中心に街路や公園、店舗などで作品を展示した。会期は1995年9月2日～10月1日/参加作家は49人

*21 ふるさと創生事業
正式名称は、「自ら考え自ら行う地域づくり事業」。竹下登首相(当時)が発案した1988年から1989年にかけて各市区町村に対し地域振興に使える資金1億円を交付した公共事業

*22 アートキャンプ白州

1988年から山梨県北巨摩郡白州町横手・大坊地区で毎年夏に開催され1998年で幕を閉じた。舞踏資源研究所(代表・田中退)とアートプロデューサーの木幡和枝が中心になって運営されていた。1992年では「白州・夏・フェスティバル」と称していた。舞踏、パフォーマンスを中心に、美術、演劇、音楽、映像などジャンルを超えて表現活動やワークショップなどが活発に行われた。助成金

イメージを持ちましたか。

藤——1994年に村上タカシ^(*28)さんが東京の杉並^{すぎなみ}でやった「IZUMIWAKUプロジェクト」^(*29)があったり、1996年に「灰塚アースワークプロジェクト」^(*30)が始まったり、「モダンデ平野」^(*31)があったり、いろんな地域のケースが出てきたのが1995〜96年くらい。1990年から始まったミュージアム・シティ・天神も、当初はたくさん作家が彫刻や絵画でまちを飾るところから始まったのですが、90年代後半には小学校の跡地を拠点にして地域に浸透したプロジェクトの仕組みをつくり始めていたちょうど「ドキュメント2000」^(*32)や「トヨタアートマネジメント講座」^(*33)も始まり、アートプロジェクトの概念が地域に広がっていった時期です。それに対して「越後妻有」はフアーレ立川の延長で山村・田園風景に作家のエゴの強いパブリックアートを組み込むような古いタイプのプロジェクトのイメージに見えてしまっていた。

熊倉——そうそう、むしろ対照的な動きに見えましたよね。「越後妻有」の一番大きな功績は、10億円規模のお金を集めてスケールメリットを用いて、地域再生に一定の効果をさせたことでしょうか。かつてのふるさと創生事業は1億円をばらまいても、必ずしも次につながるクリエイティブな使われ方はしなかったようです。1億円分の金塊を買った自治体もあったし、住民のための温泉施設をつくった自治体も多かったように思います。今振り返ってみると、バブル期には「アートでまちおこし」なんて発想は全くなかったわけですね。

その後バブルが崩壊して、ハコモノ行政が批判され、1995年に阪神・淡路大震災が来て、アートの側から社会に何ができるのかという意識も高まったような気がします。約10年を経たのちの新潟で、これほど大規模な野外芸術祭を構想した県職員が出てきたことは、まさに時代の変化を感じさせますね。ただ「越後妻有」でも純粋な文化予算などはなかったはずで、土木系などのまちづくりの予算を掻き集めないといけなかったと北川フラムさんも回想しています。

■瀬戸内国際芸術祭を振り返る

森——瀬戸芸で総合プロデューサーをされた福武總一郎^(*34)さんは、第2回の「越後妻有」に初めて訪れて、第3回からは総合プロデューサーをなさっていました。1980年代後半から文化事業を立ち上げた直島(香川県)での実績をほかの島にも広げるべく「越後妻有」で実績のある北川フラムさんを連れてきたという経緯があります。言うなれば「海の越後妻有」と言えるわけですが、話題にもなりましたし、開催前に予想されていた来場者数30万人に対して90万人を動員し、初回から大盛況を博しました。直島や犬島など、十数年間の瀬戸内への投資は、何十倍にも花開いたように思います。

熊倉——瀬戸芸に参加してみて、今後も大丈夫だと思っただけでしょうか。

藤——島によって違うと思いますが、豊島の場合は芸術祭

を受けたプロジェクトの先駆的な存在。

※田中泯(たなか・みん)

1946年、東京都生まれ。ダンサー、農民。「私は地を這う前衛である」と宣言し、師・土方巽へのオマージュを表す。近年は世界各地での場踊りや、山梨の拠点「身体気象農場」での『白州ダンスフェス』などで活動。

※木幡和枝(きわた・かずえ)

1946年、東京都生まれ。アートプロデューサー。ニューヨークSOB(現代美術センター)客員キュレーター(1985年〜)、東京藝術大学先端芸術表現科教授(2000年〜)。

*23

殿敷侃(とのしき・ただし)

1942年、広島県生まれ。自らの被爆体験を描いた作品で注目され、後にインスタレーション作家として環境問題などを問う作品を発表し続けた。1992年死去。

*24

C.A.P.(キャップ)

別名は「特定非営利活動法人芸術と計画会議」。C.A.P.とはThe Conference on Art and art Projectsの略であり、「芸術と計画会議」という意味をもつ。旧神戸移住センターを使って企画・運営しているアートプロジェクト。1994年に設立。2002年にNPO法人格を取得。

*25

杉山知子(すぎやま・ともこ)

1958年、兵庫県生まれ。1981年より京阪神をはじめとして各地で個展、グループ展を行う。1994年に社会と芸術を結ぶ新たな仕組みを創る「C.A.P.」を設立し代表も務める。

*26

1%条例

1959年、アメリカ・フィラデルフィア市がパーセント・フォー・アート条例(Percent

とは関係なく、日常的に地域の問題に対して活動している人たちがいます。しかし、動けない人や動かない人も大勢いてその人たちの存在はなかなか見えてこない。こうした多チャンネルのプロジェクトが開催され、さまざまな人が関わり、これまで動いていなかった人も動き出すようになり、つまり見えなかった人が見えてくるようになる。「元気になる」というのは単純な言い方ですが、それまでの自分の生活ではできなかったことができるようになり、面白い活動が誘発される。それが豊島では起こっていました。今までの地域活性化策とか、まちおこしでは距離を持って見ているだけで動かなかった人たちが別のチャンネルで動き出したことに興味があります。

熊倉——あいちトリエンナーレでも同じようなことが起こっているようですね(↓第4章)。地域社会の中にアート絡みの利害関係が存在するとは考えにくいので、利害が絡まないということも重要なポイントだと思います。これで誰が得をする、損をする、というような発想にはならないのでしょうか。

渡辺——北川フラムさんは「アートは正しさとは関係ない」とおっしゃっていました。

熊倉——確かにそうですね。まちづくりや環境問題などどうしても正義派っぽい感じがしますからね。目的が不明確なぶん、アートは出口も無数にあるわけで、かつて「アートは敷居が高い」と決めつけられていたのとは裏腹に、案外アートは間口が広いことが各地で報告されています。

藤——瀬戸芸に代表される、大型のアートプロジェクトは、地域の中でその土地の事情をきちんと理解している人がディレクションをつなぐことが大切だと思います。例えば、北川フラムさんに決定権をすべて任せるよりは、島ごと、あるいは地域ごとにディレクターをおいて任せただけよりも興味深い活動への連鎖が期待できるのではないかと思いました。

九富——私は、今回の瀬戸芸のエリアに含まれた小豆島の出身ですが私も会期中豊島に伺いました。興味深いなと思ったのは、豊島タワーなど「藤島八十郎の家」にあるものが島の人たちによってつくられていることです。いつの間にかつくってしまったのが面白いと思いました。藤さんは、これからも豊島の方々との交流は続けられていきますか。

藤——地域には面白い活動をしている人たちがいるのでその人たちと何かできればいいなと思っています。藤島八十郎のおかげでいろいろなイメージが発生し、実際に形にしたいと思っています。



《藤島八十郎をつくる》(2010年)

それと、その地域に関係の深い次の世代とつながりをつくって活動ができないかと。島の人たちは結構高齢者で、その後継者は普段は島の外で仕事をしていて島にはほとんど縁がありません。

*26 「To, Art」を制定。公共事業を実施するときに、建設工事費の約1パーセントをアート作品のために費やすことを義務づけたもの。パブリックアートがアメリカ・ヨーロッパに波及する起爆剤となった。

*27 新宿の再開発

1995年に竣工された新宿アイランドタワーを中心とした再開発事業で、ロバート・インディアナ (Robert Indiana) の《LOVE》などのパブリックアートが複数設置された。

*28 村上タカシ(むらかみ・たかし)

熊本県生まれ。美術家。宮城教育大学准教授。国内外の展覧会やアートプロジェクトに参加。プロジェクト型のアートワークを含め芸術普及や文化・教育政策をテーマに文化施設などでレクチャーやワークショップなどを行っている。

*29

IZUMIWAKUプロジェクト

杉並区立和泉中学校の美術教諭であった村上タカシが、学校で夏休みの間に開催した現代美術展。「学校を美術館」という構想で1994年と1996年の2回開催。会場は1994年8月20日〜9月5日/会場は杉並区立和泉中学校/参加作家は岡本太郎、小沢剛、開発好明、椿井、西嶋睦子、八谷和彦、藤浩志、古屋俊彦、水嶋一江、宮前正樹、村上タカシほか

*30

灰塚アースワークプロジェクト

広島県北東部に位置する吉舎、三良坂、総領にまたがる洪水調整ダム(灰塚ダム)の建設計画を受け、環境への変化が強いられる3町が自然を保全し、活性化させるために芸術家や建築家、技術者、自然科学者、社会学者の混成によってプロジェクトが1994年に設立された(〜2002年)。

ん。今は疎遠になりつつある次の世代の人たちが年に何回か帰って来て楽しく深めてゆけるような活動を一緒につくっていききたい。こえび隊とも瀬戸芸の延長でいろいろな活動を一緒にできればと思っています。瀬戸芸というフレームの中の話だけではなくて、新しいフレームをどうつくっていくかということも考えたほうがいいと思っています。

永尾——藤さんはもし仮に、ほかの大型アートプロジェクトがあつたときに声を掛けられたら参加しますか。

藤——しないとします。必要とされていないから。いや、でも島なら興味ありますね（笑）。必要とされている現場だったらやっぱり参加するかも。結局自転車操業なので、何か面白そうなができそうだったらやっぱり参加しないといけない状況かな（笑）。でもプロポーザルは出さないとしますね。地域の人との関係がないと出せないもの。

***31**
モダンレ平野

1996年から1998年、大阪市平野区の旧平野郷を舞台に「芸術と環境」をテーマにして展開されたアートプロジェクト。

***32**
ドキュメント2000

アートに潜むさまざまなことを「伝えあい、広げ、残す」活動を通して、アートと社会のコミニケーションを豊かにすることを目的に設立された支援組織。そのアートと社会の橋渡しを目的とした現代美術（アートプロジェクトなど）の支援および研究活動。民間5社が協賛し、2000年から5年間の期間限定で実施。

***33**
トヨタアートマネジメント講座

1996年にトヨタのメセナ活動の一環として始まり、2004年3月までに芸術文化団体や行政の文化担当、会社員、学生や地域住民などさまざまな人を対象に「アートマネジメント」についての講座を開講していた。8年間で全国32地域で計53回開催され、参加者総数は1万人をこえる。

***34**
福武総一郎（ふくたけ・そういちろう）

1945年、岡山県生まれ。ベネッセホールディングス取締役会長兼CEO、財団法人直島福武美術館財団理事長。1973年、株式会社福武書店（現株式会社ベネッセコーポレーション）入社。1986年、同社代表取締役社長などを経て、2007年より現職。1987年より直島プロジェクトを開始。瀬戸内国際芸術祭総合プロデューサーを務める。

第8章 ● 「アーティスト×アートプロジェクト」

Discussion

Part 2 過疎地が抱える問題と

日本型アートプロジェクトの功罪

大型フェスティバルに参加してきたアーティスト二人がそれぞれの視点から芸術祭の課題を検証する。

● ゲスト 川俣正、藤浩志

● 発言者 熊倉純子、森司ほか

Contents

● 芸術祭開催後の地域の人びとの反応 …………… 16

● 大型フェスティバルは、アートツーリズムなのか …………… 18

● 「日本型」アートプロジェクトとは …………… 20

● アーティストとしての態度 …………… 21

■ 芸術祭開催後の地域の人びとの反応

熊倉——先ほど伺った「越後妻有」と精神分析のお話ですが(↓4頁)、地元の人には元氣になっていないという結果だとすると、「越後妻有」に関しては、人とのつながりにあまりポジティブな印象は持っていらっしやらないのですか。

川俣——いえ、全くポジティブです。批判しようという気もありません。ただ1999年に僕が松之山に入ったときの観客や住民の人たちとの関わり方は、もちろん学生を連れて行ってワイワイやって帰って来ただけではなくて、最終的には地域のコミュニティにどうやって関わっていくかということを試みていたのです。カラオケやパーティーをやって、学生も面白かったし、地元の人もよくわからない若者が来ているので集まってきて、次の年にもそれは有効でした。

ただ僕が問題にしているのは、何度も芸術祭が開催されておじいちゃんやおばあちゃんが、さもどこかに書いてあったかのように芸術祭について同じ言語で語るということ。これは一つの刷り込みです。アートプロジェクトの形として、「越後妻有」にはワンパターン化された見方、あるいはワンパターン化されたアートの形態がもうできてしまったのかもしれない。そのような結果は1999年の時点では想定していなかったでしょう。観客もつくり手も、まだ新鮮な状態にあった。だから非常に緊張感もあったし、「お前ら出ていけ」とも随分言われましたね。そういう中で地域の存在というものがつくる側の意識の中にもあったのです。その緊張関係は、ある種のアートツーリズムによって失われ、地域の人には外向けの顔ができてしまった感じがしました。その状況は、特につくる側としては面白くないと思っています。「越後妻有」は地域おこしとして完璧に成功しているわけですが、やっている側としては芸術祭は飽和状態にきているように思える。例えるなら、流行歌手がヒット曲を何度も歌って本人は嫌気がさしても、人から要求されるから歌っているという状態と同じですね。そ

の状態をわかっけていて作家も参加するし、見る側も参加する。そして人がまたたくさん見に来る。僕が問題だと考えるのはこうした状況です。

熊倉——「越後妻有」の初回（2000年）は、あまり地域の人への還元という視点はなかったですね。それが4回目には、芸術祭と地域の人びとの関係は非常に良好になったのは事実です。ただ川俣さんのおっしゃるように、本来表現が巻き起こすような摩擦もあまり起こらない可能性がある。

藤さん、瀬戸芸はいかがでしたか。私は、「越後妻有」の地域との関わりは10年かけたからこそ自然な流れがあったり今があると思いますが、瀬戸芸、とくに豊島は、今より想定をはるかに超える数の人びとが押しかけたわけですが。

藤——瀬戸芸の場合は、直島という先行モデル^{*35}があるので、直島を横目で見ていますよね。豊島、もしくはほかの島の地域の人たちからすると、直島みたいになるのかな何が起こるんだ、どうなっていくのかわからないという状況だったと思います。今も終わって、今後どうなっていくのかという不安があるのではないのでしょうか。島の今後についていろいろな立場の人がいることは確かです。

僕の個人的な考えとしては、完成されたモノを持っていくことがアートだと思ってるわけでもないし、作家がつくるモノをアートと思っているのでもない。むしろつくっていくプロセスの中で地域の人たちが「つくる力」を身に付けていったり、何か新しい活動を見出してほかの地域につながっていきたり、そこに暮らしている人が全く違う視

点を持つようになって面白い状況が発生するなどの可能性をつくっていくことに興味がある。「越後妻有」もそうですが、豊島も田舎の山奥の人たちは相当な技術を持っている。自分たちの地域の道具は自分たちでつくるから、災害のときも復旧作業を自分たちでどんどんやっていたし、相当な技術と活動力を持っている。僕が知っている「アーティスト」と呼ばれる人たちよりもはるかに技術も精神力もセンスも、いろんな意味で相当強いものを持っていると確信している。特に豊島はそういう意識が高いです。だからそこから何が生まれてくるのかということに興味を持っています。

ただ一方で、過疎地ということが問題になったとき、「島には仕事がない」という決まり文句が出てくる。確かに島には生活していく上でお金になる仕事はないけれど、手を動かさなきゃいけない、作業しなきゃいけないことはたくさんある。作業を重ねていくことが、地域をつくっていくことと直結しています。だから、僕が地域の中のアートプロジェクトと言うときは、地域にいかにも多様な作業が入っていったら、その作業がどれだけいろんな人たちと一緒につくられていくかに可能性を感じているのです。

熊倉——豊島は産廃問題を経験しているので、議論慣れしていると感じたことがあります。やっぱりそれは、日本の過疎地の中では珍しい。島の人たちと話をしている印象に残った議論はありますか。

藤——一番不思議だったのは、合議制で物事が進んでいくことです。上の人たちが決めたからやる、というのではなく

*35 直島では、1980年代後半より、ベネッセコム・レーションによる現代アートのプロジェクトが展開されている。ホテルを併設した美術館「ベネッセハウス」、地中美術館や李禹煥美術館のほか、島内の古民家でインスタレーションを制作した「家プロジェクト」など、サイト・スペシフィックな作品が設置され、国内外から多くの観光客が訪れている。2004年に活動の総称を「ベネッセアートサイト直島」と改称。

く、島の人が話し合っただけで決めたことをやる方法をとっています。そのため、瀬戸芸の場合は「島の合意ができていないじゃないか、なんで住民のみんなが合意していないのに勝手にこういうのが起こっているんだ」と一部の人は話していました。初めはそれが不思議でした。自分たちの地域にいきなり何か新しいものが入ってくるということは、いくらでもあるわけですよ。でも島の人たちは、自分たちがそれを合意していないからおかしいと思っています。島では勝手にいろんなことが起こり、いろんなものがどんどん開発されていくことに「私たちはいいとは言っていない」と問題になっているからすごい。実はそれはとても自然な発想なのですよ。

それで、瀬戸芸に対してネガティブになっている島民もいるけれど、一方でどうにかなりそうと思っている人が多くいるという印象があります。印象的だったのは、豊島美術館（*36）の開館前後で住民の反応が違いました。オープン前、美術館が島の再生シンボルになると言われていたことを住民はいいと思っていなかった。ところが美術館が完成して行ってみると、面白いわけですよ。島の人たちはこぞって、プレオープンの日に見に行つて「ああ、あれはいい、面白い、美術館に絵なんかいらさない！」と言うわけです。うちの山が見える、うちの家が見える、美術館の中にうちの風景が見えたと言うのです。美術館で見せているのは水の現象だし、水を豊島のシンボルと見ることができると。自分たちがやらなきゃいけない活動のモチベーションが豊島美術館ができてから更に高まってきています。そういうシンボルになる豊島美術館は、島の人にとって誇れるものになっているのです。

■大型フェスティバルは、アートツーリズムなのか

川俣——ただ、そのやり方は直島と全く同じだと僕は思います。ある種のショック療法みたいに、美術館をつくれれば人が集まるといふようなやり方で、直島からほかの島にどんどん展開していこうとしていますよね。その手法自体に対する疑問があります。革新的な美術館や作品をつくっていくのはいいことだと思ふけれども、ビジネスとしても成立して、パターン化されているところに乗って楽しむ自分たちは何だろうと思うわけです。

藤——僕の個人的な考え方からすると、そういう「パターン化」という考え方がむしろ暴力的で面白くないような気がします。それぞれの地域の特性は全然違うわけで、そこから滲み出てくる活動やそこならではのフレームのつくり方を考えているかどうかですよ。実際にいろんな地域のアートプロジェクトに関わってみると、大きな問題というのはなかなか解決しないということがわかります。豊島の場合は若い人たちが離れていく要因がたくさんあった中で、瀬戸芸がきっかけとなって船の便が増えたりバスが運行したり、インフラができて人の動きが生まれた。だから、何か活動を始めるといふにはある程度の規模が必要だろうと思っています。島を回遊する中で、島の人たちがそこから可能性を見出してつくっていくかと思ふと仕方がない。そこがどう変化していくのかが面白いと思っています。

川俣——いや、変わっていくためにやったり、あるいはやったことによって変わっていくことを期待するのはもうい

*36 豊島美術館
豊島の唐櫃（からと）地区の小高い丘に建設された美術館。アーティスト内藤礼と建築家の西沢立衛が手掛け、水滴のような形をしている。天井にある2箇所の開口部から、周囲の風、音、光を内部に直接取り込み、季節の移り変わりや時間の流れとともに、無限の表情を伝えることをコンセプトとしている。

らないと思う。観客、あるいは住民の人たちがどうこうというのではなくて、ある種アートツーリズムで楽しめばよくて、何万人来たという記録がいったい何になるのだろうと思います。夏祭りや島を回ってもいいし、そこにアートというんだかわからない何かがついてくる。ツーリズムとして成立してもいいと思うけれど、アートじゃなくてもいいのではないかと思えてくる。パターン化された状況で楽しんでいるということが僕の中で腑に落ちないし、もつといういろいろなことが起きていいと思う。

森——川俣さんはアートツーリズムについて否定派ですね。アートツーリズムで大成功した直島の隣の向島で新しい島をつくっているという外れ方自体が、川俣さんの振る舞いの一つだと思えます。川俣さんは「アートじゃなくてもいいのではないか」と言うことは、逆に「アートじゃなければいけないことは何か」ということですね。そのあたりが、今すごく流行ってしまっているアートプロジェクトが形骸化していると考える点でしょうか。

川俣——限りなくよそ者としてやるというか、もう少し異なるアプローチの仕方があるのかなと考えたり、展覧会、あるいは芸術祭という枠組みの中でしか成立できないものなのかと思います。瀬戸芸が終わったあとはどうなっているのかよくわからないけれど、会期中とは全然違う状況になっているはず。会期中はお祭りというある種高揚した一つの時間軸の中で動いていたと思うので。終わっても引き続きやっている作家がいてもいいわけだし、毎日生活するように作品をつくったり、コミュニティをつくったり

くこともあると思います。やはりその地域に住んでいることが重要だと思う。

森——藤さんが豊島でやろうとしたことはそういうことなんじゃないですか。

藤——過疎地の問題は、子どもが出ていってしまふことだと思っています。子どもが島から出ていって帰ってこない。「藤島八十郎」でやろうとしたことは、島を出ていった人の孫ぐらいの世代の人たちが何か活動を始められないかということです。島に縁や関係を持つことがすごく大事な気がしているのです。そういう縁をつなげていくために活動ができることが重要。今の経済のあり方や流通している価値観で考えていたら、状況は変わりません。全然違う発想で考える必要がある。島の人にすれば子どもや孫が、島に来て、一緒に何かできることは希望になると思います。

「藤島八十郎の家」は、みんなが集まって寝泊まりして、そこに通う人の中で関係の生まれる場所です。いろいろな



《向島プロジェクト》(2010年)

人たちがたまっていく場所、そこからは何か活動を発生していけるから絶対に必要です。「藤島八十郎」をやることで、地元の人からいろんな場所や物語の情報提供があるので、豊島の中で面白い場所をつくっていく可能性はつながります。

「越後妻有」の場合もそうですが、島の出身者ではなくてもその地域を第二のふるさととしてとらえ、通い続ける人たちがいます。全然違うコミュニティを共有して、同じような指向性を持っている人たちの集まる状況は面白い。それはプロジェクトの大小に関わらず、受け入れる場所や人、キーパーソンがいるとうまくいく。それが大型プロジェクトだと可能性が一層広がっていくのでしょうか。人がたくさん来て単純によかったというより、人が来ることでようやく動き出すモノも人もいっぱいあるということですね。

正直、「藤島八十郎の家」がこんなに評判がいいとは予想していませんでしたが、架空の人の家を想定することで自分の家のように使えるという余地があり、いろいろなイメージをかき立てられる感じがよかったのかなと思っています。

川俣——僕は人が来ないところで活動したいと思っています。どうやって人を呼ぶかというノウハウの中で人が来るのではなく、人なんか来なくていいことをやってみたい。人が見るといふ条件が付いたフェスティバルはある種、足かせのように話題性をつくっていますが、根本的にモノの見方が変わるようなことをしたい。今行われている状況は「もういい」と言える時期なのではないでしょうか。

とにかく結果がすぐに過ぎ過ぎではないですか。「人がワッと来ました」「楽しかったです」「地元の人たちもこうなりました」と言いますが、短いスパンでしか語られない。目的性だけでアートプロジェクトが見られるところもあって、結論を出すのがあまりにも早くて、安っぽいなと思ってしまうのです。でも、それで幸せならいいのですけれどね。

■「日本型」アートプロジェクトとは

森——例えばヨーロッパの「ミュンスタ彫刻プロジェクト」(*37)や「ドクメンタ」(*38)のも、それなりの観客動員数があると思いますが、瀬戸芸のような狂乱騒ぎではないですよ。

川俣——日本型というか、アジア型というか、ある種のコミュニケーション自体が面倒くさい。ヨーロッパのは、ヨーロッパでは比較的新しいですよ。普通ヨーロッパのアーティストなんて作品だけつくっておしまいですからね。地域住民と関わろうとはもともと思っていないし、そういうコミュニケーション自体が面倒くさい。ヨーロッパには、アーティストは特別な存在で一般の人からは遠いという考えもある。アート、あるいはアーティストのポジシヨンの考え方の違いでもあると思います。アートのリズムのように、いろんな人が参加して体験して楽しかった、というのはあまりないと思います。逆に言えばコミュニケーション自体がアートプロジェクトは、これから意味が出てくるのかもしれないし、価値付けができるのかもしれないけれど、その価値付けの結果を急ぐのであれば、それはすぐくつまらないなと思います。その一点について不満なのです。

昨今の表現活動は、情報に吸収されてしまいがちです。だからこそどこかで、日本型のアートプロジェクトやフェスティバルに吸収されない何か一つの強度を持つべきではないかと思っています。もしあるとしたら恒久的なものとしてパブリックな場にあってほしい。これだけ情報が瞬時に動き、何か言うとかか返ってくるという中で、ずっと抱

*37 ミュンスタ彫刻プロジェクト (Skulptur Projekte)

ドイツ・ミュンスタで、1977年に第1回が開催され、その後は10年に一度夏に開催されている。

*38

ドクメンタ (Documenta)

ドイツ・カッセルで1955年から5年に1度開催されている国際展。キュレーターがテーマ選定や作家の選出まで全責任を負って運営されているのが特徴である。

え込むことはできない。だから消費されていく環境だけでは表現が成り立たなくなってしまうのではないのでしょうか。

藤——「日本型」という言葉が気になります。僕は欧米を知らないで、海外はアジアしか知らないのですが……。フェスティバルや祭りといった、非日常と結びつけていくのは日本型なのでしょうか。地域の中に祭祀儀礼みたいなものがあるって、日常の中の苦しみや、日常では見えない別の世界に連れて行ってくれるというのが祭りや祭祀の役割として大きいと思います。その仕掛けとしてお寺や祭りがあり、非日常を仕組むことで日常を解放していく。「越後妻有」を見ても、観客もそうですが、特に住民が稀なものを見たいという感覚や自分の日常から全く別の場所に連れて行ってくれるような感覚を求めつつ、旅をしている気がします。

川俣——祭りはやる内容がわかっているから見る人が来るのですよね。イベントとはそういうものです。何をするかはつきりわかっている人がそれを期待して見に来る。アートフェスティバルも祭りもそうですが、一つのルールがあって、そのルールをわかっている、それを体験するためにやっているのだと思う。「アート」を体験しにいく、そして外に何かあるからそれを見に行こうと。何があるかわからないところにツーリズムはあり得ない。ルートも、メニューや内容もはつきりしているから逆にみんな踊れる。そういう意味でアートプロジェクトが祭りと言うなら、やることが前提としてあってそれに客がついてくる。あまりに

も予期せぬものがあつたら怖くて拒絶されると思う。やはりどこか予定調和で、だからこそポピュラリティがあつて人がこれだけ来るのでしょうか。

■アーティストとしての態度

熊倉——CIANが提起しているのは、消費行動に対して「ちゃんと残せ、よく考えろよ」というスタンスをアートプロジェクトが持つことだと思います。でもCIANは中間支援的な活動で、表現活動ではありません。それではアーティストはどうしたらいいのですか。消費に負けないようにつくり続けても、消費の方がグローバルな活動なので、当然負けてしまうのではないですか。

川俣——僕は、こもっていればいいと思います。でも完全にこもることなんてできなくて、絶対誰かにどこかで見つけられる。昔思ったのですが、アーティストが変な人だとしたら、それを認める人も変なわけで、アーティストがマニアックな部分を持ち続けることで、逆に一つの表現になつていくのではないのでしょうか。簡単に言ってしまうと、今の状況自体をポリティカルに見ていくしかない。藤さんはどうやっていますか。僕はもう、多くのプロジェクトはやらなくていいと思っていますが。

藤——苦しいですよ。僕は、どれだけ違和感を抱きながらも自問し、自分のあたりまえを超えようとするのが表現行為だと思っていますが、それをする時間もないという状況はあります。確かにこもる時間も必要ですが、こもって

いると本当に存在しなくなってしまう。自分の中からイメージや活動のエネルギーが湧き出てくる作家はそれでいいのだと思いますが、僕にとっては今自分のいる周辺との関係の中から滲み出るイメージのズレやエネルギーが大切なんです。関係の中にか存在はないということ強く思っていて、絶対的な存在を信じることは僕には無理。死んだあとも誰かが見つけ関係が発生すればいいけど、誰も見つけなければ本当に存在すらなくなってしまう。

川俣——それはそれでいいと思います。誰か見つけたら見つけたでいいし、見つからなければそのレベルでしかないということ。

森——これだけ大きいアートプロジェクトがあと何回続かわからないけど、みんなが飽きてしまいうくらい続くとまた状況は変わるのでないでしょうか。2000年に始まった「越後妻有」で、およそアートとは無縁な地域でアートによる出会いの楽しさや面白さを知り、瀬戸芸では海という要素が加わって大勢の人が押し寄せ、ブームに近い現象になりました。ブームが去ったあとに何が残るのが非常に重要だと思います。

川俣さんはこのような大きなプロジェクトに参加してほしいと依頼されることが多いと思いますが、出る出ないはどう判断していますか。

川俣——単純に今まで経験のない、面白いことができそうかを決めます。だから要求が少ない方がいい。大きな芸術祭に参加して何かを得るといふより、自分で思っていたこ

とを具体化するチャンスとして考えています。

森——藤さんはどうですか。

藤——僕は自分に何ができるのかという興味がやっぱりあります。僕の中では、自分自身が変わりたい、自分自身をつくりたいというモチベーションがある。大型のアートプロジェクトを避けてきたけれど、ここなら自分の役割があるのではないかと考えたときに、自分は誰と、どういう場所と関係を持つべきかを考えることで、自分の機能拡張というか、自分自身の能力が少しでも拡がればそれでいいと思っています。地域おこしを目指しているわけではないけれど、関わる人たちから新しい活動が始まると面白いですよ。それが結果的に地域が変わっていく可能性になるといいです。

森——今日のお話の中で、お二人の表現は違うけれど共通の関心のありかについて同じような言葉がいくつか出ていました。川俣さんが「アーカイヴが作品だ」と言われた話や、藤さんが「関係性をつくるために、不在の人間を存在するかのよう振る舞うことが作品だ」という点です。

また、従来「作品」と言われるものとは全く違うものを作品視している点と、フェスティバルなどのコトが始まるかなり前の段階から地域に入っている点は共通していますね。未開のフィールドを、ご自身の表現手法を使って切り開くという仕事をされているところが興味深いです。

熊倉——川俣さんは、状況に対してあくまで他者であろう

としていらっしやるように感じました。これはアーティストックな姿勢としては理解しやすいですが、その一方で藤さんは、あくまで状況ありきの姿勢を貫かれています。言い換えれば、川俣さんは面白いものをつくるのがご自分で、藤さんは面白いことをつくり出すのが他人なわけですよ。川俣さんの影響を受けつつ、次の世代である藤さんはより「アートレス」(*39)な気がします。

今回は二つの代表的な大型フェスティバルを検証してみました。祝祭性―祭りの功罪が浮き彫りになったような気がします。特に若者のいない過疎地域では、アートプロジェクトの祝祭性は劇薬にも漢方薬にもなるような気がしました。

日本におけるアートプロジェクトの歴史と現在を探る本講座の最後に、ホワイトキューブを飛び出して表現の可能性を切り拓いてきた先駆者である川俣さんをお迎えできて、これからの日本型アートプロジェクトに警鐘を鳴らしていただいたことは意味深かったと思います。表現者も企画者も、アートが社会によって手段的価値に矮小化されてしまう危険性を改めて認識し、「なんの役にもたないことこそが、アートの役割である」という川俣さんの持論を見つめ直して、アートの本質的価値が個々の社会的現状とどう対峙してゆく場をつくるのか、それぞれの現場で考えていくべきなのではないでしょうか。

*39
アートレス

川俣正が提唱し続けている概念。言葉そのものは「既存の美術言語や流行、美的価値や社会的な規範からなる常識的言語に裏打ちされた『美』なるもの全般に対する懐疑」や「アートそのものに対する存在意義を問う」とを意味している。

※本座談会への参加者について

九富美香（くとも・みか／インターン、茅野市美術館学芸員）

永尾真由（ながお・まゆ／リサーチアシスタント、一橋大学大学院言語社会研究科芸術系修士課程在籍）

長津結一郎（ながつ・ゆういちろう／リサーチアシスタント、東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程在籍）

伯耆田卓助（ほつきだ・たくすけ／リサーチアシスタント、東京藝術大学先端芸術表現科卒）

渡辺文菜（わたなべ・あやな／リサーチアシスタント、東京大学大学院学際情報学府修士課程在籍）

9

chapter

東京アートポイント計画 Tokyo Art Research Lab

3・11以降の動き

日本型アートプロジェクトの歴史と現在
1990年↓2012年



被災地に向き合う アートプロジェクト

2011年3月11日に起こった未曾有の大震災以降、社会が大きく変化する中で、アートプロジェクトが持つ「日常」や「地域」へのまなざしは何をもたらしたのでしょうか。今回は、ゲストに東京アートポイント計画プログラムオフィサーの佐藤李青さん、音楽家でプロジェクトFUKUSHIMA!のプロデューサーも務める大友良英さん、社会学者の毛利嘉孝さん、アーティストのきむらとしろうじんじんさんをお招きし、それぞれのお話から、3・11以降の被災地におけるアートプロジェクトを考えます。

講座・研究会開催日：2012年12月12、19、26日

Lecture I 2

被災地での芸術活動
——被災地を取り巻く『境界線』

佐藤 李青

Case I 7

プロジェクトFUKUSHIMA!

大友 良英

Lecture II 16

3・11以降の芸術

毛利 嘉孝

Case II 20

きむらとしろうじんじんの「野点」^{の だて}

きむらとしろうじんじん

佐藤李青 (さとう・りせい)

東京アートポイント計画プログラムオフィサー。1982年宮城県塩釜市生まれ。国際基督教大学卒業。東京大学大学院人文社会系研究科(文化資源学)修士課程修了。同博士課程。2007～08年度、小金井市芸術文化振興計画の策定に伴う小金井市と東京大学の共同研究グループに参加。2009～10年度、小金井アートフル・アクション!実行委員会事務局長。2011年6月より現職。



大友良英 (おおとも・よしひで)

ギタリスト/ターンテーブル奏者/作曲家/プロデューサー。1959年横浜市生まれ。小学3年から大学入学までを福島市で育つ。ノイズミュージックやフリージャズから映画音楽、テレビドラマの作曲まで幅広く手がける。近年は、音楽と美術の領域にまたがる作品や、多様な人たちとの協働による作品を展開。2011年よりプロジェクトFUKUSHIMA!の共同代表を務める。



毛利嘉孝 (もうり・よしたか)

東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科准教授。専門は社会学・文化研究。特にメディアや文化と政治の関係を考察している。京都大学経済学部卒。ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジ MA(メディア&コミュニケーションズ)、同PhD(社会学)。九州大学大学院助手・助教を経て現職。



きむらとしろうじんじん

アーティスト。1967年新潟県生まれ。身長190cm。京都市立芸術大学にて陶芸を学んだ後、京都をベースに活動をおこなう美術家。1995年から「野点(のだて)」をスタート。以来、現在まで国内外のさまざまな場所、路上、公園、空き地などで開催し続けている。



第9章 ● 「3・11以降の動き」

Lecture I

被災地での芸術活動

——被災地を取り巻く『境界線』

佐藤 李青

Contents

- 「被災地」「被災者」という枠組み 2
- 岩手・宮城・福島という特色
—— 地域と文化の視点から 3
- 震災以降の「アートプロジェクト」観の変容 4
- 走り抜けていくことと、日常に戻る 5
- 今後の課題と展望 6

■ 「被災地」「被災者」という枠組み

東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業「Art Support Tohoku-Tokyo (以下ASTT)」は、岩手、宮城、福島の3県を対象として2011年7月より始まりました。この事業は、東京都の被災地支援事業の芸術文化のセクションを担っています。現地へ赴き、地域の団体やコーディネーターと議論を重ねながら、ともに文化事業の立ち上げや企画運営を行っています。東京都内でNPOと協働しながら文化事業を実施する体制づくりを行う「東京アートポイント計画」の手法を用いて、東北での被災地支援

事業を展開しています。

まず、初めに確認しておきたいのは「被災地」「被災者」という枠組みです。「被災地」というのは一体どこを指すのか、あるいは「被災者」と言ったときに誰を指すのか。いわゆる「被災地」と呼ばれる現場へ行き、「被災者」と呼ばれる人びとに出会う機会が多くなればなるほど、その言葉を使うことをためらうようになりました。とても一言で表現しきれないほど、被災の状況は多種多様です。かならずしも目に見える物理的な被害だけが、被災ではありません。「被災」という言葉が指し示すものは、個人の経験や見方によって、いかようにも変化する枠組みなのだと思います。だからこそ、被災地支援事業というフレームで動くからには「被災地」や「被災者」という枠組みからではなく、現場の個々の状況に向き合いながら、議論を進め、事業を実施していくことが重要なのだと感じています。

2011年に事業が始まったとき、まずは事業のパートナーを探して、3県を巡りました。メディアの情報や人づての情報をきっかけに、地域のキーパーソンに会いにいきました。そこから、また別の方へ会いに行くことも、しばしばありました。事業の説明をしても、最初は「訳がわからない」という反応がほとんどでした。地域で一緒に事業をつくりあげるといふASTTの手法が、話のわかりにくさの原因だったように思います。

そもそも、事業の相談をするようなキーパーソンには、文化だけでなく、ほかの震災関連の話も集中しています。何度も現地へ足を運び、議論を重ねる。多忙でなかなか時間も取れず、考える余裕もない。それでも、話に付き合ってくれます。そうして時間が経ち、互いに個人としての関係



カンがえるワークショップの様子

宮城県は、えずこホール(*1)(大河原町)が事務局を担っています。ここでは、藤浩志(*2)さんとともに「藤浩志とカンがえるワークショップ」を実施しました。被災地支援事業として初期段階に取り組んだ事業です。とにかく、参加者とともに、宮城県内を巡り、話を聞き、現場を見る。行き先は、仙南のえずこホールから気仙沼市という県北部までと幅広いもの

■ 岩手・宮城・福島という特色 —— 地域と文化の視点から

も築けるようになった頃に、事業をすることの意味を共有できるようになる。そういう場面が何度かありました。現地で議論を重ねながら、事業をつくる手法は、やることとの「分かりにくさ」を生み出す原因となりましたが、結果的には、既存のプログラムを持ち込むことを前提とした多数のイベントとの違いや、議論の過程に時間をかけることとの意義に共感をもってくださった方々がパートナーとなっていました。

A S T Tは、岩手、宮城、福島の各県に一つ事務局となる団体があり、さらに細かい地域ごとに現地のコーディネーターや団体と組みながら運営を行っています。各県の事務局を担った団体を見ると、震災以降の地域的な特徴や文化のインフラのあり方が見えてきます。

とカンがえるワークショップ

プ」を実施しました。被災地

支援事業として初期段階に

取り組んだ事業です。とにかく、

参加者とともに、宮城県

内を巡り、話を聞き、現場

を見る。行き先は、仙南の

えずこホールから気仙沼市と

いう県北部までと幅広いもの



週末アートスクールの様子

でした。震災以前にえずこホールが培ってきた全県的なネットワークと、震災以後に館の活動範囲を全県的に広げることが活かされました。

福島県では特定非営利活動法人NPO西会津ローカルフレンズを事務局として、福島県立博物館の方々を中心とした協議会のメンバーが、県全体の事業のコーディネートや運営を行っています。今年度からは「福島芸術計画×AMI SupportTohoku-Tokyo」という名称で県も一緒に事業を実施しています。おもな事業として、アーティストのワークショップと福島の文化が一緒に体験できるツアー型プログラム「週末アートスクール」があります。アーティストの調整等は事務局が行いますが、訪問先の受入れ体制は各地域の団体が担っています。このような地域のコーディネートには、福島県立博物館の方々のネットワークが活かされています。同様に、A S T Tの事業ではありませんが、日比野克彦さんによる東日本大震災復興支援活動「HEART MARK VIEWING」(*3)が、会津エリアを中心に博物館の方々の手により、精力的に展開されています。宮城と福島の二つの例では、震災以前に公共文化施設で

積みあげられてきたネットワ

ークが、震災という緊急時に

地域の文化活動のプラットフォーム

フォームとして機能したように

思います。県内の各自治体の

境界を越えて、全県的な展開

も意義のあったことだと思

います。もちろん、そういった

プラットフォームとしての機

能

*1
えずこホール
宮城県南部の2市7町で構成される広域行政事務組合によって設立された文化施設。正式名称は「えずこホール 仙南芸術文化センター」(<http://www.ezuko.com/>)。アウトリーチなど地域で積極的な活動を行っている。

*2
藤浩志(ふじ・ひろし)
第8章参照。

*3
HEART MARK VIEWING(ハート・マーク・ビューイング)
東日本大震災を契機に開始された日比野克彦によるプロジェクト。いろいろな布をハート形に切るワークショップを行い、タペストリーをつくり、仮設住宅に届けていた。

能は文化施設そのものが担ったのではなく、そこに属する方々のネットワークが機能したということでもあります。ただ、えずこホールが震災以前から住民参加型のホール運営や地域への積極的なアウトリーチを展開してきたこと、福島県立博物館では「漆の芸術祭」*4のような館内に留まらない、地域との関係を精力的に切り結んでいく活動を行っていたことと無関係ではないと思います。

一方、岩手県は、地理的特徴という点で、ここまでの2県とは事情が異なりました。例えば、岩手県の沿岸部にある釜石市へ東京から向かうとします。まずは新幹線で新花巻まで北へ約3時間。そこで在来線に乗り換え、東に約2時間。在来線に乗って、山間を抜けると、ちょうど半分の地点には、震災では沿岸部の支援拠点となった遠野があります。遠野を過ぎると、また山々の風景が続きます。実際に現地へ向かうと、地形によって、地域ごとに生活単位が分かれていることが、よく分かります。

移動時間の長さ、アクセスの困難さは、そのまま「岩手」という括りで事業を展開することの難しさにつながっています。そのため、岩手県ではNPO法人いわて連携復興センターという、震災後に岩手県内各地のNPOが連携し、結成された、中間支援組織が事務局を担っています。

3県の事務局を見るだけでも、自治体という枠を超えて県というフレームで活動する際に、震災以前の団体の活動内容や、地理的な特性によって活動・文化のあり方が違いました。外から地域への入り方も、新幹線が通っている地域とそこから在来線でアプローチしなくてはいけない地域で差があったり、沿岸部を南北に移動する交通網がなくなつたため、震災前とは行動の仕方も変わらざるをえない状

況がありました。しかし、徐々に日常の施設業務が戻ってきたときに、同様のプラットフォームとしての活動を担い続けることができるのか、ということは今も議論が続く課題です。

■ 震災以降の「アートプロジェクト」観の変容

震災以降にアートプロジェクトは変容したのでしようか。むしろ、アートプロジェクトそのものは変容しなかった。けれども、「震災」というフレームに入ることによって、その手法や価値が、より見えやすくなったのではないかと思えます。

アートプロジェクトの特徴の一つは、日常においてオルタナティブなコミュニケーションの回路を開くという機能です。「プロジェクト化したアート」という文脈でも、プロセスに重きを置き、関わった人びとの集合的な表現をアートプロジェクトと呼びますが、被災地の現場では、事業プロセスへの理解が高かったと感じています。

震災は、被災地の人びとの間に潜在的にあった境界線を顕在化させ、被災状況の違いによって新たな境界線を生み出しました。被災地での多くの課題はその境界線を巡る軋や分断にありました。だからこそ事業の実施過程で丁寧なコミュニケーションを重ねることや多様な人びととの接点をつくることが重要視されていたのだと思います。

現代美術家の北澤潤*5さんは被災地の状況を「関係性の被災」という言葉で表現しました。北澤さんは福島県新地町の小川忠急仮設住宅の人びとと手づくりの町をつくるプロジェクト「マイタウンマーケット」を震災直後に立ち

*4 漆の芸術祭

会津の文化資源である漆をテーマに、福島県立博物館が中心となって、2010年より毎年開催しているまちなか芸術祭。

*5

北澤潤(きたざわ・じゅん)

1988年東京都生まれ。現代美術家/北澤潤八雲事務所代表。国内外各地で日常性の再構築を営む。あたらしいコミュニティを設計し、協働をおおしてその営為を特有の生活文化として育てあげる活動を展開している。代表的なプロジェクトに、地域の家具を集めてつぐられ物々交換することで変化し続ける「居間」を営む《リビングルーム》など。



2011年から行われている「マイタウンマーケット」
photo by Yuji Ito

営が続けられています。

「マイタウンマーケット」での北澤さんの手法は、日常に「もうひとつの日常をつくる」という点で震災以前から一貫しています。仮設住宅内に「市場」、「町」をつくる。そのために出店のアイデアを出し合う。実現に向けて、議論を重ねていく。出店を決める、役割を決める、準備をする。そのプロセスに関わる人びとの生活には「マイタウンマーケット」と関わる時間、ともに作り上げる人びとの関係性という「もうひとつの日常」が生まれることになったのではないかと思います。

アートはほかの支援と何が違うのか、と聞かれることがあります。その際に、オルタナティブという言葉を持つ「もうひとつの」という意味が重要になるのだと思います。震災が引いた境界線は、物理的にも、心理的にも人びとの関係性を否応なく膠着させることになりました。そのなかで、積極的に「もうひとつの」関係性を志向するアート、アートプロジェクトのありようは意義があったのではないかと思います。

■ 走り抜けていくことと、日常に戻ること

震災から一年半、緊急的なニーズに対応していく時期が過ぎ、本格的な復興が長期にわたって続くことになりました。最近では震災以降に走り抜けた活動を振り返ることや、どのように今後の活動を続けていくかという議論が行われるようになりました。

今年、水戸芸術館現代美術ギャラリーでは企画展「3・11とアーティスト…進行形の記録」^{＊6}が開催されました。震災以降の社会的な出来事とアーティストの動きを時系列で紹介する展示でした。必ずしも「展示」というフォーマットを目的としていないアーティストの活動も多く、作品展示ではなく、「記録」展という名称で括ったことの難しさを感じました。アートプロジェクトは展示できるのか、記録展と呼ぶような形式でしかできないのではないかと。そのほかにも、さまざまな議論をしたくなるような展示でしたが、震災というフレームから見えてくることで、震災以前から盛んに生まれてきていたアートプロジェクトと呼ばれる動きが浮かび上がってきたように感じた事例のひとつでした。

もうひとつの事例として、「Art Revival Connection TOHOKU」(以下、アルクト)^{＊7}があります。仙台の演劇人が震災後に集まり、ディスカッションを始めたことからスタートしたネットワーク組織です。アーティストが中心となったネットワークとして、被災地の現場のニーズに応じて、出前プログラムなどを精力的に展開してきました。震災以前はホール中心に活動していたアーティストも、今まで活動したことがない現場でニーズに合わせて活動して

＊6 3・11とアーティスト…進行形の記録
震災を受けて現れた約30に及ぶアーティストのアクションと表現を、2011年3月から現在へと時間軸をたどる形で振り返る展覧会。会期：2012年10月13日(土)～12月9日(日)／会場：水戸芸術館現代美術ギャラリー

／参加作家：遠藤一郎、Cine Port、樫見 島山直哉、日比野克彦、藤井光、村上タカシ (MMX Lab)、ヤノベケンジ、ほか15組。

＊7 Art Revival Connection TOHOKU (アートリバイバル・ネットワーク) 東北、略称：ARCNT (通称：アルクト)

「東日本大震災を機に失われた文化・芸術に関するひと・まち・場の再生と、東北復興に向けた諸活動にアートを通して寄与するため、また、それに必要なネットワークづくりを推進する」ために、震災後、宮城の舞台表現者たちが中心になり設立。

いくためのプラットフォームの役割を果たした、と認識されつつあります。その活動は緊急時に必要性に駆られて生まれてきました。しかし、文化施設など元々あった場の機能が戻っていく中で、次の展開を議論していく時期に入っています。震災以降に生まれた活動は、緊急時のものであったのか、それとも、日常においても必要な新しい活動なのか。アルクトにかぎらず、駆け抜けるように実践を重ねてきた時期を過ぎ、次の展開を考えるうえでも、その意義について議論をしていく時期なのだと感じています。

しかし、現実には多くの活動が、緊急時での対応を含め、振り返るための時間を持ってはいません。「あのときは何であったのか」という問いは置き去りにされる中で、急速に日常の手続きを取り戻しつつあります。それは震災以前の手續きの復旧が進んだともいえませんが、依然として目の前にある多大な仕事を抱える中で前に向けて走らざるを得ない、という状況でもあります。

その際に、後々にでも多様な検証を行うためには、記録やアーカイブを行う必要があるです。そういった意味でも、せんだいメディアアテークが展開した「3がつ11にちをわすれないためにセンター」(*8)は重要な活動だと思えます。

■ 今後の課題と展望

一般的に震災が引き起こした課題は、もともとあった社会的な課題を顕在化させているともいえます。人口流出や産業、雇用の問題は、被災した地域が、もともと抱えていた課題でもあり、その変化の速度が震災を経て、急速に早

まったと見ることもできるかと思えます。それだけに、震災が引き起こした課題と向き合うことは、震災前の日常を取り戻すだけでなく、震災によって見えてきた可能性を含めた新たな社会を設計していくこともつながっているといえます。

それは、芸術文化の分野においても同じことがいえると思います。ポジティブな側面を見れば、震災以降に機能した文化の基盤は、震災以前に着実に積み上げてきた活動が、有効に機能したことを物語っているように見えます。また、アートプロジェクトにおいては震災というフレームから見ることで、その価値や意義が見えやすくなったのではないかと思えます。

それらの可能性を考えると、長期化する復興のプロセスにおいて、今後はますます緊急的なアプローチではなく、震災を経た新しい仕組みや実践を生み出していく必要があると思えます。金銭面・人材面・物資面の継続的な支援の必要性、さらには長期的な展望について話し合う時期に來たと感じています。そのためには、これらのことを、いわゆる「被災地」内の問題とするのではなく、内外の多様な議論の場において、広く震災以降の社会の課題や可能性として取り組んでいくことも必要なのだと思います。

*8
3がつ11にちをわすれないためにセンター(わすれん！)

せんだいメディアアテークが2011年5月に開設した、復旧・復興のプロセスを独自に発信、記録していくプラットフォームとなるセンター。市民、専門家、スタッフが協働し、映像、写真、音声、テキストなどさまざまなメディアの活用を通じ、情報共有、復興推進に努めるとともに、収録されたデータを「震災の記録・市民協働アーカイブ」として記録保存している。

第9章 ● 「3・11以降の動き」

Case I

プロジェクトFUKUSHIMA!

大友 良英

Contents

「プロジェクトFUKUSHIMA!」のはじまり…………… 7

動き出したプロジェクト——「福島大風呂敷」…………… 9

1年目を終えて…………… 11

2年目の「プロジェクトFUKUSHIMA!」…………… 11

なんのためのアート?…………… 13

これからの「プロジェクトFUKUSHIMA!」…………… 13

「プロジェクトFUKUSHIMA!」のはじまり

僕自身はネイティブな福島の人間ではなく、小学校3年から高校まで9年間過ごしただけです。両親はいまだに福島に住んでいます。父は神戸出身、母は横浜出身で福島とは元々縁のない一家でした。高校卒業後、音楽家になるために東京に出て来たままほとんど帰ることはありませんでした。でも、2011年3月11日に東日本大震災と原発事故がきっかけで福島との関係が大きく変わりました。僕の実家は福島市なので津波の被害はありませんでしたし、地震も犠牲者が出るほどの被害はありませんでした。むしろ衝撃だったのは原発事故です。3月中は福島になかなか

入れないなかで、ジリジリした気持ちで過ごしていました。そこに、福島出身のパンクミュージシャンの遠藤ミチロウ(*1)さんから電話がきて、「今のままで本当にまずい。原発なんかクソくらえ!というのでつかいイベントをやりませんか」と突然声を掛けられたんです。これが「プロジェクトFUKUSHIMA!」が始まるきっかけです。

ミチロウさんには「福島が今どうなってるのか状況がわからないので、まずは福島に行ってみませんか」と話しました。そして福島に入ったのが4月11日。その前日は高円寺で1万人を超える反原発デモが最初にあつた日です。これだけの規模のデモが口コミだけで起こったのは過去30年なかったことで、非常に大きなニュースになると思いました。にもかかわらずこのことはマスメディアの報道にほぼ出ることはありませんでした。原発に関するほかの報道も含めマスメディアが機能していないのではないかとずっと疑っていましたが、この日にそれは確信に変わりました。情報統制されているというよりは、マスメディアが報道としての機能を失っている……そういうことだと思いました。

デモが起きたその日は、都知事選もありましたが、僕が見てるツイッター上の世論と、選挙の結果は全く逆だったということもあり、自分が情報源としてのツイッターも、結局は同じような意見の人たちの声を見るだけのもので、情報源としては相当注意深く見ないと機能しないことを知りました。これは自分の目で見て、動いて、人と直接会って、現状を見る以外にない。そう考えながら、その翌日に福島に入りました。現地では福島在住の和合亮一(*2)さんや、ギタリストの長見順(*3)さん、元BOGUMBOSのドラマー岡地曙裕(*4)さんと会って長時間話をしたり、もち

*1 遠藤ミチロウ(えんどう・みちろう)
1950年福島県二本松市生まれ。ロックミュージシャン。80〜90年代に活動していたパンク・ロックバンド「ザ・スターリン」の結成者でありヴォーカリスト。スターリン解散以降はソロ、アコースティックバンドで活動し、選歴を越えた現在も精力的にライブ活動を行っている。2011年5月に、大友良英、坂本龍一とともにプロジェクトFUKUSHIMA!を立ち上げる。

*2 和合亮一(わごう・りょういち)
1968年福島市生まれ。福島県の高校で国語教諭を務める傍ら、詩作活動を行う。98年に、第1詩集「AFETER」で第4回中原中也賞を受賞。2011年の東日本大震災では自らも被災し、現場からツイッターで「詩の礎」を発表し続け注目を浴びた。大友良英、遠藤ミチロウとともにプロジェクトFUKUSHIMA!の立ち上げに携わる。

*3 長見順(ながみ・じゅん)
福島を拠点に活動するブルースギタリスト、シンガーソングライター。87〜88年まで、女性プログレッシブ・ロックバンド「VELVET PAW」で活動。その後、ソロ活動でギタリスト、シンガーソングライターとして活動。最近は、マダムギターの名でライブ活動を行っている。

*4 岡地曙裕(おかち・あきひろ)
福島を拠点に活動するブルースドラマー。吾妻光良、近藤房之助らとバンド活動を行う。87年にボ・ガンボス結成。ジル・ジョンソン、BB KINGなど海外ブルースマンとも共演。



フェスティバル当日の様子 (2011年)

ろん僕の元同級生やバンド仲間たちとも会いましたね。

その当時は、福島放射線量の情報がメディアでやっと出始めた時期だったんですが、その数字の意味が誰もわからなかったし、どうしていいかわからないわけです。唯一の前例でもあったチェルノブイリの汚染と比べても、チェルノブイリの時代と放射線の単位が違って、素人が比較することはできない状況でした。線量計も簡単には手に入らないし、避難していいのか、このまま残れるのかもわからない。ネットを見ても科学者ですら意見が真っ二つに割れていて、何を信用していいかわからない。福島の人たちは極限状態のような不安の中で生きていました。原発事故の様子は連日報道されていましたが、そこに住んでいる人たちの精神状態はメディアでは伝えきれっていません。ことを改めて感じました。また、放射能というのはすぐに命に関わるレベルまでいかなないと体で感じられないということもショックでした。線量の高い飯館村のような場所に行ってみても、体では全く何も感じないのです。「熱い」でも「痛い」でも感覚で感じる事ができれば、人間は本能的に回避行動が取れます。しかし放射能に関しては本能的に回避できません。そう考えると結局この事態に対応できるのは科学的な知識、人間の知恵と知性しかないと思いました。

そんな中での福島に1万人集めてフェスをやるというアイデアは、かなり無謀なことには思えませんでした。そんなことをしてい

いのかどうか、正直最初は判断が付きませんでした。福島に住んでいる人たちにその話をぶつけても、みんな「え？」っていう顔をするだけです。そんな中、和合さんと居酒屋で話していたときです。店のマスターが話に入ってきて「やりましょうよ。このままだと私たちは生きていけない」と言うのです。

一方、そのときに福島の外では何が起っていたかという、「なぜ避難しないのか」という、福島に残った人たちへのバッシングです。いや、言ってる人はバッシングではなく心配して言ってるのはよくわかります。でも結果的にその言葉が、福島の人を追い込み、孤立させていくことになりました。僕もできる人は避難した方がいいと思っていました。僕も現実をみると避難したくてもできない人たちがこんなにたくさんいるし、どうしていいか判断できない人もたくさんいました。そもそも避難に対する指針を国も示せてなかったし、科学者たちの意見もあまりにバラエティがありすぎて、素人の僕らには、だれの意見が正しいのが、当時は全くわかりませんでした。僕らには判断する知識も方法も当時はなかったんです。これは本当にとんでもなく非人道的な事態だと思いました。そのなかで立ち上げたのがプロジェクトFUKUSHIMAです。この時点で、無謀に思えたフェスをやる……という宣言をするという構想を思いつきました。それは本当にフェスをやるということではなく、そうすることによって巻き起こるオープンな議論を期待してのことでした。そして何より重要なのは、ネガティブな場所として有名になってしまった「FUKUSHIMA」を、ポジティブなものに転換していくにはどうしたらいいかという、大きなテーマを掲げることでした。そ

いた名前をつけた美術家の中崎透(*8)君や福島で建築をやっているアサノコウタ(*9)君らが中心となってこのプロジェクトがスタートしました。当時、僕はアートプロジェクトをやるうとか、震災でアートをどうしようとか、震災に音楽をなんてことは全く考えていませんでした。そんなことではなく、このフェスティバルをやることで、あるいは中止になってたとしても、こういうプロジェクトをやってくプロセスを全部見せることで、この先、福島でどうやっていくのかの指針になればいいと考えたのです。

フェスをやることになった8月15日は終戦記念日です。原発事故と終戦はつながっているというミチロウさんの思いつきから、この日にやることにしました。会場となった福島市の四季の里は、6千平米ある芝生の公園です。ここに敷き詰めるための風呂敷を、集めて縫うところからスタートしました。僕の実家は元々は電気工場で、使われていないフロアを作業場にして、中崎君やアサノ君が声を掛けていろんな人が集まってくれました。近所のおばさんや南相馬で被災して福島に避難している人、中崎君たちの知り合いの美術関係者など、福島内外からたくさんの人たちが連日集まってくれて、多い日には30人くらいが泊まり込んで、風呂敷を縫い続けました。僕はこれまで、「アンサンブルズ」(*10)や、「千住フライングオーケストラ」(*11)など、専門家ではない人たちとつくっていくプロジェクトをやってきましたが、その意味では「福島大風呂敷」もその方法がそのまま生かせるものでした。でも何よりも一般の人たちとさまざまな作品をつくるのを得意とする中崎君の存在が大きかったと思います。ネットで声をかけると、北は北海道から南は沖縄まで、本当に日本中から風呂敷が集まってき

て、7月の段階で6千平米分以上の風呂敷が集まりました。巨大な震災や原発事故を前に、全国の人が、何か手伝いたいけど、どうしていいかわからない、という中で、風呂敷を送ったり縫ったりするだけでフェスに参加できるというシンプルな枠組みがつくれたことが、なにより大きかったと思います。いろいろな立場の人たちがどんどん参加、参入してくれました。

実家の工場ではミシンを持ち寄ってそれをみんなで縫い合わせていきます。後から話を聞く中で、みなさんが共通して仰っていたのは、「何をしたいかわからない。仕事もない。そんな中で、ふざけるんじゃないという思いで風呂敷を縫っていた」と言うのです。悔しくてしょうがないという思いで縫っていたそうです。中には津波で家を流されて福島市に避難してきた人もいました。そのうちに集まってきた人たち同士が友だちになっていくわけです。朝から昼にかけては近所のおばちゃんみたいな普通の人たちが中心で、夜になるとOLさんや、昼間働いている人が集まってくる。夜中になると、どう見ても美術作家っぽい人が集まっています。自然にシフト制になっていくのです。作業は本当に大変で、フェスに間に合わせるために徹夜が何日も続くような状況でした。でも、結果的にそうした状況が思わぬ効果を生んだと思います。今では「今年もまた風呂敷縫わないの?」という話が出てくるくらい、新しいコミュニティのようなものがここから生まれていて、風呂敷を縫うチームがすぐく進化を遂げていくわけです。こうしたコミュニティをつくることを目的にフェスをやったわけではありませんが、フェスII祭りというものがどう共同体に機能するのかを考えると、この「福島大風呂敷」が最高の成

*8 中崎透(なかざき・とる) 第3章3頁、*5参照。

*9 アサノコウタ

1983年福島市生まれ。建築家・クリエイター。「うつくしま、ふくしま」をモットーとした建築以下の設計事務所を主宰する。二本松市の商店街にコミュニティスペース「屋内の大地」を設立するなど、福島に関わるデザインや空間、建築をつくる活動を進めている。プロジェクトFUKUSHIMA!ではアーティスト・中崎透とともに大風呂敷プロジェクトのディレクターを務める。

*10 アンサンブルズ 第3章2頁、*2参照。

*11 千住フライングオーケストラ

多数の「音のなる風」を使って、オーケストラのように音を奏でるプロジェクト。空からの音と、地上からの音が重なり合う、新たな音楽表現を提示する試みとして進められている。東京都足立区千住地域を活動の中心に据え、「音」をテーマにしたイベントやワークショップなどを行う「まちなかアートプロジェクト」の「アートアクセスあだち『音まち千住の縁』」において、2011年より、大友良英と企画制作を担う有志メンバーチーム「アンサンブルズ」が展開しているプロジェクト。

果だっただけだと思います。それはでき上がった結果が素晴らしかったことだけではなく、後々にまで続くような共同体が生まれたという意味でもです。

■ 1年目を終えて

1万人のフェスを企画した経験などない仲間たちで、さまざまな人たちの無償の協力を得ながら、何とか8月15日にフェスをやりとげました。イベントには1万数千人も来て、メディアでも報道され、NHKのドキュメンタリーにもなりました。たくさん人が来たとし、風呂敷を敷いた写真が世界中に配信されて、フェス自体は大成功だったと言っていると思います。

ところが、テレビに僕らのことが出た途端に、福島の人全キャンペーンをやっているのではないかという批判が起こってきました。福島が安全だ、などと一言も言っていないのに。むしろ僕らは、福島の現状を正確に伝えて来たつもりです。「汚染に目をつぶらずにどう乗り越えていくか」というメッセージを発信



フェスティバル当日の様子 (2011年)

するつもりでミュージシャンを集め、科学者にも参加してもらおうというつもり方をしたつもりでした。そのことが簡単には伝わらないこと、容易に誤解されてしまうことに、この問題の難しさを感じました。

無論、会場に来てくれた人たちにはそのことはある程度伝わったとは思いますが。僕らが先駆者とは言いませんが、でも線量を自分たちで計って、恐れず公表し、自分たちで対策を考えながら、何かをやっていくというやり方は、間違っていないかと思えますし、原発事故後にどうしていくかの指針のようなものは示せたとは思いません。実際、国も福島県もきちんと線量を発表するようになってきました。農家の人の中にも、線量を公表しながら、解決策を練る人たちがたくさん出てきました。僕たちが、こうしたほうがいいだろうと思うような方向に、行政も住んでいる人たちも転換していくかを見えました。全員ではありませんが、僕らの考えと同じような考えを持った人たちは少なからずいるのだということを知ることができました。そういう人たちと一緒に何かやっていけるのではないかと思いを直しました。考える側もつくる側も画一的になり始めている。これから先は、それをどこかで壊すことがつくる側にも望まれると思います。そろそろこういった大型フェスティバルは集客力や話題性だけに頼るのではなく、取捨選択されていくだろうと思います。

■ 2年目の「プロジェクトFUKUSHIMA!」

「プロジェクトFUKUSHIMA!」は結成当初、僕やミチロウさんのような東京の人たちが中心になって福島で動いたという感じでした。ところが1年経つ中で東京の人が減っていくわけです。それと入れ替わるように今度は福島の人たちが積極的に動き出しました。福島に住む人にとっては切実な問題ですから。

1年目は原発事故と放射能の中で、僕らはどうしていくかがテーマでしたが、やっていく中で、FUKUSHIMAをどうポジティブなものに転換していくかという巨大な目標は忘れられがちでした。でも、このことを考えると、僕らが向かわなければならぬ問題は、単に、原発のことではなく、地方で生きていくモチベーションの問題になっていくように思ったのです。中央と地方、田舎と呼ばれる地方都市で起こってるシャッター商店街の問題。それはこれまで自分がアートや音楽でやってきたことと無関係ではないように思えたんです。それを気付かせてくれたのが福島の人たちです。そんな中で、常にアイディアを出し続けてくれたのが和合さんです。彼は早い段階から「分断」のことを言っていました。実際に、福島に住んでいる人にとって、福島の中の感じが外側の人には全く理解されていないのではないかとこの孤立感を感じているように見えました。温度差と言ってもいいかもしれません。時間とともに被災地域と、そうでない場所の落差は広がる一方です。

それは意識の高い人たちの間でも起こっていることです。例えば原発運動をしている人たちにとっては、福島の被害がより大きい方が、原発の危険を訴えやすく、どうしても被害が大きいという情報に飛びつきがちです。一方福島の人にとっては、それは自分たちのことですから、被害は少ないと思いたい。これは避難した人と、残った人の間にもある分断です。そのこと一つをとっても、両者の溝が埋めがたくある。例えば補償をもらった人ともえられない人の間にもそれは起こっているし、放射能の考え方一つとっても埋まらない溝だらけです。

そんな中で、僕の役割、あるいはプロジェクトがやらね

ばならない役割は、中と外の両方を行ったり来たりすることなのではないかと思っています。溝は簡単には埋まりません。でも、「どうせ私たちのことはわからない」、あるいは「あの人たちにはどうせわからない」みたいに互いにシャッターを閉じていってしまっただけは永遠にこの分断は続いてしまいます。

しかし、このギャップを埋めようとすればするほど、ますます意見に違いが明確になって分断が起こるという悪循環が起こるようになるにも思えました。結局、意見を一つにしようとしても無理なんじゃないかというのが、僕の結論です。それより、意見を一つにしなくても、うまくいくような発想、枠組み、考え方はできないものだろうかというのが2年目の僕たちのテーマになっていきました。意見は一つでなくともいいはずですが。ただ何か共通の土俵があって、必要なときにときどきそこに集まって楽しくやって、終わったらまたバラバラに戻ればいい。意見が違うことで衝突しても仕方ないので、違う人同士がどうやってうまくやっていくかを考えるのが本来の民主主義だったはずですが、でも日本はそのような成熟をまだしていません。

それを象徴的にやるにはどうすればよいかと悩んでいたら、実家の工場にはプロジェクトで使用した風呂敷が山のようにあるわけです。この風呂敷を綺麗に洗って除染し、旗をつくって全国にお礼としてお返しすることを思いつきました。セシウムではなく、旗を拡散する。2年目のフェスのタイトル「Flags Across Borders」(旗は境界を越えて)は、単に旗が拡散することだけではなく、この分断状況の中で、僕らはどういう風に考え生きていったらいいのかを象徴する言葉になればということだと思いついたものでした。

たくさんの意見があるのであれば、一カ所に人を集めて意見を集約するのではなく、複数の場所でバラバラにみんなが勝手にフェスをやるのはどうだろうか。旗と「FUKUSHIMA」というキーワードのみを共通のものとして、みんなが勝手に自分たちのフェスを世界中で同時多発的にやる……そんなイメージでした。福島をテーマにしていれば、単にご飯を食べるだけでもいいし、コンサートをやってもいいし。旗が汚染されていて怖いと思う人がいるなら、そこで意見を戦わせたりせずに、自分たちで縫っても構わないから、とにかくそれぞれ違う旗を世界中に立ててみませんかという問いかけをしました。2011年のように1万人も福島に人が集まるといことはなく、百何十カ所いろいろなフェスが起りました。

■ なのためのアート？

「これは何の役に立つんだ」と言われることもあります。俺は堂々と「何の役にも立ちません。役に立つことしないといけないんですか」と言うことにしています。本来音楽は役に立つためにやるわけではないですから。震災だけに限りませんが「何の役に立つのか」という考え方がどれだけ人の暮らしをつまらぬものにしてきたことか。例えば経済的に役に立つ、という目的があつて、そのために合理的に何かを進めるといふ発想でできてきたのが今の世の中だと思います。小さい商店よりも大きいチェーン店の方が合理的で儲かるし役に立つ。その結果できてきたのがシャッター商店街であり、原発だとすると、人間自身が考える「役に立つ」という発想はどれだけ浅はかかと思えます。音



「福島大風呂敷」(2011年8月15日)
撮影：藤井光

楽やアートは「役に立つ」ことに傾いた時点で死に絶えるとは思いません。そうではなくて、何だかわからないけど面白いものに正直でないと、特に音楽は駄目だと思います。

音楽には、言葉ではない形で何かをできる力があると思っています。言葉は、言葉を扱っているマスメディアも、批評も、ここ何十年か機能していない気がしていますし、そもそも言葉を使うというときに大きな落とし穴がある気がしています。言葉そのものが、非常に合理的に何か役に立つために機能する役目をもっていますが、本当は、人間というのは、そうした簡単に言葉に置き換えられないようなものを感じながら、長い歴史を生きてきています。そうした中から生まれた知恵が祭りであったり、絵画であったり、音楽であったりするはずですが、安易に役に立つ／立たないで、アートや音楽を見てしまうと、とても貧しい結果になると僕は強く思っています。

■ これからの「プロジェクトFUKUSHIMA」

昨年まではミチロウさんと和合さん、そして僕がプロジェクトを引っ張ってきたのですが、最近ではアーティストたちではなく、福島で暮らすメンバーたちが凄く意見を言うようになってきて、実際彼らが引っ張るようになってきました。頼もしい限りです。

祭のいいところは、終わったら打ち上げをして解散をしてじゃあ次に行こうとなるわけで、その過程で濃厚な人間関係や共同体が生まれるところにあると思います。絆なんと言葉を使うより、何かを一緒にやって飲みに行く方が早かったりするでしょ。それまで福島に縁のなかった人でもフェスに参加したりする中で福島に縁ができた、友達ができることによって、福島の見え方は変わってくるはずですよ。僕がやっているのは、そういう回路をたくさんつくることなのかもしれません。

僕個人という事で言えば、今一番やりたいのはスクールです。放射能は知性でしか対処できないという話をしましたが、そうした活動をしていく中で感じたのは、やはり僕ら一人一人が、思考方法を鍛え上げて行く必要があるということですよ。何であんな事故が起こってしまったのか。そして事故からわずか2年で、また人びとは同じ過ちを繰り返すのではないかと思えてしまうような選択をしています。僕らが向かわねばならないのは、単に放射能の問題ということではなく（そもそも放射線の問題は、音楽家が動くことによって解決するような問題ではありません）日本の社会の未熟さであったり、地方に原発をつくらねばならなかった社会構造であったり、あるいは地方と中央の問題であったり、それは決して誰かが悪いということではなく、自分自身も含め、僕たちが良かれと思って選択してきた結果なわけです。そのことにどう向かって行くのかを長期的に考えると、僕の結論は、もっと考え学び、実際に作品をつくる過程をおして、思考してきたことを自分の問題として実践していくことだと思うのです。そう考えると、僕がこれまで自分の現場でやってきた経験をもとに、何か

を伝え、そこから次を考えて行くことは、間違っていないように思います。

僕自身が教えられるのは音楽だけですが、音楽一つをとっても、そこを深く広範囲に掘り下げていけば、社会学にもなるし経済学にもなるし、科学にも政治の問題にもつながっていきます。それをやっていくだけでも社会の見方が変わると思っています。

そしてこの先の活動を考えるときに福島の中だけで完結させたくない、させてはいけないということです。今起こっていることは福島のローカルな問題ではなく、人類がこの先解決していかなくてはいけないような普遍的な問題だと思えます。単に郷土を守るとか、地方を活性化するというような話でもなく、もう少し大きな視点で、いい方を変えれば、夢でも見るような大それた視点で、未来を見ていく必要があると思っています。そうした大きな視点と、近視的な直接の具体的な問題を解決して行くような視点の両方を持ちたいものです。その意味でも、一つの地域の問題として考えるのではない思考方法が必要かと思っています。

通常の被災地のフェスティバルというのは、被災した人が集まることが前提ですが、僕たちがやっているものに集まってくるのは被災地の人とそれ以外の地域の人が半々でした。これはいいサインだとも思っています。外の人にしてみれば、被害を受けている場所に物見遊山で行ってはいけないと思います。でもそのことによってますます距離ができてしまうなら、そういった人が来やすくしてあげることも大切なのではないかと思えます。福島に来たいと思っている人にきっかけをつくってあげる。来れない人でも関われる土俵をいっぱいつくっていく。その土俵はフレキ

シンプルに、つくっては壊し、壊してはつくり直しながら、決して一つの方法にとらわれずに継続的にやっていければいいのではと思っています。一つの土俵だけをつくるのではなく、違う土俵をつくること。そして複数の土俵がいい形で互いに補完しあったり、ときに対立しながらも機能していく、そんなことができればいいなど、そしてそれこそが、アーティストやプロデューサーの大切な役目だと思っています。

第9章 ● 「3・11以降の動き」

Lecture II

3・11以降の芸術

毛利 嘉孝

震災以降に起こった動きとして取り上げたいのは、先ほどの大友さんのお話にもあった、2011年4月10日に高円寺で起こった反原発の大規模デモです。原発事故直後に組織されたこのデモには、約1万5千人が集まり、集合場所の公園に人が入りきらない状態で、始まる前からまちが騒然としていました。高円寺では、震災前から定期的に若者がデモをやっていました。これまで多くても500人くらいしか参加していませんでした。もともと彼らは組織化された集まりではありませんでしたが、その後毎月のように渋谷・新宿・銀座と反原発のデモが行われ、その過程で組織化されました。それが2012年夏の首相官邸前での抗議活動につながっていくわけです。原発事故をきっかけに、これまで政治に関心がないと思われていた日本人の中でも少なからぬ人びとがデモなどの直接的な政治活動に参加するようになったのです。

最近の政治運動の一つの大きな特徴は、ミュージシャンやアーティストといった表現活動をしている人が多く参加していることです。デモや政治行動で表現活動を行うということはリスクもあります。特に若い作家の中にはそのリスクを引き受けない人がいます。「自分は政治とは関係な

く、純粋に芸術をやっています」と言うアーティストもいます。その「純粋な芸術」とは一体何なんだろうか、そして今日そもそも「芸術」「アート」とは何を意味しているのか、ということを考えてみましょう。

よく言われていることですが、表現やアートというものが1990年前後を境に大きく変容しました。美術では「関係性の美学」*1だったり、音楽では「ミュージックング」*2という概念が出てくることに端的に示されているように、広がりやネットワークをつくり出すということも表現のなかに含まれてくるようになります。そうすると、アーティストは何をする人なのかという問題が生じてきます。昔であれば、アーティストといえば絵を描いたり、彫刻を作ったり具体的に作品を制作する人のことでした。でも今は、映像や情報、さらには制度など、絵や彫刻といった造形物とは全く異なるものをアウトプットしてくる作家が美術、音楽にかかわらず増えていきます。

もはや自明ではなくなった「アーティスト」という存在を考えるにあたって、美術批評家のハル・フォスター*3の議論を出発点にしてみましょう。彼は『現実的なものの回帰』に収められた「民族誌家（エスノグラファー）」としての「芸術家」という論文の中で、90年代に入って、芸術家がある種のエスノグラファーでありフィールドワーカーになってきていると主張しています*4。民族誌家とは、文化人類学や民俗学で、ある特定の場所に居をかまえてフィールドワークを行いながら文化の記述を行う人のことです。このことは、90年代以降において写真や映像を使ったドキュメンテーションやワークショップ、そしてシチュアショナルな都市空間を使った介入的実践が増加したことに対

*1 関係性の美学
フランス出身の理論家・キュレーターであるニコラ・プリオーが1998年に刊行した著作。2002年に英訳も刊行された。90年代に活躍した作家やその作品を「関係 (relation)」の創出という観点から論じられており、インスタレーションをはじめとしたさまざまな形態の作品やコミュニティ・アートなどを語る上での理論として定着している。

*2 ミュージックング
1998年に、アメリカの音楽学者クリストファー・スモールによって提唱された概念。直訳すると「音楽すること」という意味にとらえられるこの概念は、音楽を単に楽曲にとらえるのではなく、作曲や鑑賞、音楽とともに演じるあらゆるパフォーマンス、あるいはこうした活動全体を支援する個人の行動や社会的行為まで幅広く包含しており、注目を集めている。

*3 ハル・フォスター
批評家。主編者である『反美学—ポストモダンの諸相』では、資本主義社会において文化を短絡的に肯定するためにモダニズムを闇雲に拒絶する立場を「反動 (reaction)」のポストモダニズムとして批判。それに対するものとして、閉塞的な状況の打開を目的としてモダニズムを積極的に脱構築していく「抵抗 (resistance)」のポストモダニズムの実践を提唱している。

*4 ハル・フォスター（石岡良治・星野大訳）、『民族誌家としてのアーティスト』『表象05…ネゴシエーションとしてのアート』、月曜社、2011年、125頁〜156頁。

応じています。

フォスターが言うところの「エスノグラフィアーとしての芸術家」は、ヴァルター・ベンヤミン^{(*)5}の「生産者としての〈作者〉」^{(*)6}という1934年のレクチャーをふまえて書かれたものです。フォスターは、「民族誌家としての芸術家」に対して批判的ですが、ここで私は元ネタのベンヤミンのテキストを重ね合わせることによって、「民族誌家としての批判的／介入的芸術家」の可能性を考えたいと思います。

ベンヤミンは、「〈生産者としての作者〉」はプロレタリアートの連帯を知ることによって、まさにそれと同時に、以前は彼に多く訴えることのなかった、何らか別種の生産者たちと連帯を知るので^{(*)7}と述べています。

ここで重要なのは、「生産者としての〈作者〉」というのは何なのかという問いに対して、単にプロレタリアート（労働者）の側に立つて書く人では不十分なのだとということです。単にある政治的立場に立脚して表現するだけでは、今ある人間関係や生産関係を変えずに美術をつくっているにすぎない。そうではなく、今ある支配的な生産関係自体や仕組みそのものを変えていくようなことが重要であるというわけですね。

そしてさらに興味深いことですが、労働者や、芸術には関係ないけれども何かをつくり出している人、つまり「何らかの別種の生産者」と何かをつくっていくことが非常に大事だということを言っています。

続けて文章を読んでみましょう。

そうした〈作者〉の生産物は、作者の性格と並んで、ま

た作者の性格よりも先に、組織化するという機能を有していなければなりません。そしてそれらの組織的な有用性は、決して生産物のプロパガンダ的な有用性に限定されてはならないのです。^{(*)8}

ここでベンヤミンが〈組織化〉という言葉を使って主張していることは、単に作品をつくることだけではなく、その作品を見たり聞いたりした人が作品をつくり始めるような作品を生み出すことが大事だということです。この作品の再生産、作品を媒介とした連鎖反応をベンヤミンは〈組織化〉と呼んでいます。しかし、その政治的なプロパガンダだけのために役立つような組織化は、結局〈組織化〉をしないということも述べています。

このとき彼が期待していたのは、当時登場した新しいテクノロジーである写真や映画といった複製技術による〈芸術〉という概念の更新です。ベンヤミンはこの新しい複製技術を用いて新しい〈芸術〉の概念が考えられないかと模索していました。その〈芸術〉は、スタンドアローンの「純粋な芸術」とは異なる様態をもつ〈組織化する芸術〉とも呼ぶべきものでした。

私たちは今、ベンヤミンとは異なるけれどもはっきりとテクノロジーの転換期に立っています。時代は違うけれども、共通点を見いだすことは難しくありません。古い近代テクノロジーの象徴である原発が、もはや機能しない時代を迎えつつある。その一方で、インターネットをはじめとした新しいデジタル情報技術が発展し、テクノロジー自体が入れ替わっている。私たちはこの時代に対応した新しい〈芸術〉の生産関係をつくりはじめなければならないのです。

*5 ヴァルター・ベンヤミン

ドイツの批評家、文学者。研究分野は、ドイツ悲劇、メディア論、翻訳など幅広い。代表的著作に、写真や映画などの複製技術が、伝統的な芸術作品から「アウラ」をはぎとる過程を考察し、芸術と人間の関係がどのように変化したかを論じた『複製技術時代の芸術作品』など。

*6

ヴァルター・ベンヤミン（岡本和子訳）『生産者としての〈作家〉』『ヴァルター・ベンヤミンコレクション』05―思考のスペクトル、385頁、420頁（ちくま学芸文庫、2010年）。

*7

ベンヤミン、前掲書、405頁。

*8

ベンヤミン、前掲書、409頁。

先ほど大友さんの話を聞いていて、大友さんは「組織化をしていく作家」なのだ改めて思いました。ベンヤミンが夢想した「生産者としての作者」が、新しいテクノロジ―を用いて何ができるかを実践し、新しい生産関係の組み替えを始めることで、現実化しているという気がしたので。こうした動向に大友さんだけでなく、さまざまな作家が急速に関心を持ち始めていますが、そのパイオニア的な試みとして理解すべきでしょう。今後どうなっていくのか興味深いと思います。

作家がつくるものを評価することは非常に難しい。「芸術」と呼ばれるものは、素朴に美しいものであればいいとか、綺麗なものがいいと信じられていた時代がかつてありました。20世紀モダニズムの美術は、「新しさ」や「強さ」が判断基準のための重要な指標でした。

では、21世紀の「芸術」はどうなっていくのでしょうか？ 私は、何か新しいことや誰もやっていなかったことをヒロイックに行うという営為ではなく、今あることを丁寧に見つめていく中で異なることを創造していく「芸術」のあり方が重要になっていくと思います。それは、フーコーがカルトを通じて発見したような「批判性」、つまり、今ある状態のものを自明のものとして見ずに、それがどうしてでき上がっているのかを微細に観察し、それによって、そこにはなかった別の可能性やもう一つの未来を想像するような意味での「批判性」に重きを置くことです。それは、フーコーの言葉を使えば「このような（今あるような）形では統治されないような技術」をいかに「芸術」が提案できるのかということにかかっています（*9）。この思考の方法は、道徳的であると同時にきわめて政治的な態度を要求します。

今日の私の話は、ベンヤミンの「瓦礫の話」で終わりたいと思います。それは、震災がなによりも瓦礫の物理的存在を私たちの前に突きつけたからです。ベンヤミンの有名な「歴史の天使」に関する文章を読んでみましょう。

歴史の天使は（……）顔を過去に向けている。ぼくらであれば事件の連鎖を眺めるところに、かれはただカタストロフのみを見る。そのカタストロフは、やすみなく廃墟を積みかさねて、それをかれの鼻つききへつきつけてくるのだ。たぶんかれはそこに滞留して、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せあつめて組みたてたいのだろうが、しかし樂園から吹いてくる強風がかれの翼にはらまれるばかりか、その風のいきおいがはげしいので、かれはもう翼を閉じることができない。強風は天使を、かれが背中を向けている未来のほうへ、不可抗力的に運んでゆく。その一方ではかれの眼前の廃墟の山が、天に届くばかりに高くなる。ぼくらが進歩と呼ぶものは、
 〈この〉強風なのだ（*10）。

これは、よく引用される文章です。震災後の瓦礫、そして目に見えない放射線という瓦礫は今でも決してなくなつたわけではないのに、今のメディアやテクノロジーは私たちに忘却を強制しています。大事なことは、この忘却を強制する力にどう抗うか、ということです。そして、今日の芸術家の役割は、今にもまして強風に飛ばされつつも瓦礫の山をしっかりと見届けようとする天使に似てきているように思います。

20世紀は、書籍や新聞のような活字メディアが影響力を

9 ミシェル・フーコー（中山元訳）、「批判とは何か」「わたしは花火師ですーフーコーは語る」『ちくま学芸文庫、2008年、77頁。

*10 ヴァルター・ベンヤミン（野村修訳）、「歴史の概念について」『ボードレール ベンヤミンの仕事2』岩波書店、1994年。

持つメディアだった時代でした。この10年くらいの中に、活字メディアがこれまでのような力をもはや持ち得ないことが明らかになってきました。今では、映像や音楽を使って個人のレベルでいろんなことができるようになっていて、そうすると、かつて哲学者が活字と文章を使って行った機能のうち、ある部分を視覚メディアや聴覚メディアが担うようになりつつあるのかもしれない。アーティストは今までとは異なる役割、昔であれば哲学者が果たした役割を担っていると言ってもいいのかもしれませんが。今回の震災を100年後に研究する人は、書籍や雑誌などの文献以上に、ネットに残った映像を分析することになるでしょう。そうした研究者が歴史学者と呼ばれるとするなら、哲学者も音や映像を使うようになるに違いありません。

原発の問題にはさまざまな意見を持つ人がさまざまな立場で関わっています。既存のマスメディアや芸術の制度はそのことをまだ問題化できていない。重要なのは、既存のメディアや芸術の制度からこぼれている問題がたくさんあることを、どのように新しい〈芸術〉が再度問題化できるのかということです。「プロジェクトFUKUSHIMA」は、その重要な試みの一つです。そこに未来の〈芸術〉やアーティストの役割が垣間見えると思います。

第9章 ● 「3・11以降の動き」

Case II

きむらとしろうじんじんの「野点」^の_{だて}

(岩手県大槌町)

きむらとしろうじんじん

Contents

震災直後——自分の中での状況のラベル化……………21

■ 取手茶会から仙台野点……………21

■ 大槌での野点の始まり……………22

■ 散歩会〜絞り込み……………23

■ 開催場所の最終決定……………24

■ 体験説明会と本番「作業・お茶碗・越境」……………26

■ おわりに……………27

■ 野点とは

「野点^の_{だて}」とは、簡単にいうと「陶芸・お抹茶屋台」みたいなもので、1995年から行っています。素焼きのお茶碗、茶碗を焼く窯、それにお茶道具一式を積んだリヤカー二台で、まちなかのさまざまなスペースに出発します。お茶碗に釉薬^{うすやく}を塗り、それを「樂焼き」という温度が低い焼き方でその場で焼いて、いぶして、水の中にジュッと浸けて冷やし、最後にすすを落として洗えばその場で使える…つまり、その場に立ち寄ってくださいましたお客さんに、自分で色



きむらとしろうじんじんの「野点」

付けした焼きたてのお茶碗で、その土地の風景を見ながらお抹茶を飲んでもらえる、というものです。また、野点では開催場所を僕と企画者だけで決めるのではなく、その地域の方々と相談しながら決めていくという方法をとりまします説明会とともに「散歩会」をできるだけ沢山実施し、関係者はもちろん、お茶や陶芸への興味だったり、ただなんとなくだったり、僕のメイクへの興味だったり、友人に誘われてだったり…動機を問わずできるだけ多くの人と実際に地域を歩き、それぞれのお気に入りの場所を紹介し合い、相談しながら決めていきます。今回の大槌でも「運営メンバー参加者募集!」と事前に幅広く呼びかけ、一緒に散歩してくださる方、一緒にお客さんを迎える側にまわって下さる方を募集しました。

大槌(*1)での野点は、「東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業」(*2)の一環として、復興に関わる文化を通じた人材育成事業「ひよっこりひょうたん塾」(*3)の実践プログラムである「フィールドワーク演習」の一つとして実施されました。初めて僕が岩手の沿岸部に行ったのは2011年12月の釜石。大槌での開催が決まったのが2012年の2月。東京の「谷中のおかって」(*4)のみなさん、東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科の熊倉研究室のみなさんにもサポートをお願いし、6・7・8月と毎月大槌に行き、説明会、散歩会、ミーティングを行いながら9月の本番を迎えました。

*1 大槌(おつち) 岩手県大槌町。岩手県上閉伊郡に位置し、豊富な海の幸に恵まれた三陸沖での漁業や内陸部での農業が盛んである。東日本大震災時には、津波と火災により壊滅的な被害をま

ち全体が被る。死者・行方不明者は人口の約1割となり、町役場の機能も一時停止した。現在、町内の約40%の方々が仮設住宅で暮らす。

*2 東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業 前項の佐藤季青による事業紹介を参照。

*3 ひよっこりひょうたん塾 2012年6月、大槌町と東京都の共催事業として発足。文化芸術を中心にした活動やコミュニティをテーマにした対話の場を設けること

で、大槌町の未来や今後の復興のあり方を多様な切り口で議論することを目的とする。2012年度は、全5回の「文化芸術まちづくりゼミ」と「フィールドワーク演習」を実施した。

*4 谷中のおかって 2008年より東京都台東区の谷中地域を中心に活動し、アートイベントの企画・運営・サポートを行う一般社団法人。若き表現者とともに企画し、市民や学生を含むさまざまな人びとの参画を可能とする連携システムをつくる試みを行なっている。

■震災直後——自分の中での状況のラベル化

大槌での野点に関して話すには、震災直後からの僕の心の変遷を先に話さなくてはなりません。3月11日に震災を知ったとき、一番最初に思い浮かんだのは、約一か月前に「じゃあ、来年度もよろしく」と言っただけの「仙台野点」のスタッフの方々のことでした。その次に思い浮かべたのは、茨城の「取手アートプロジェクト」(*5)の方々のこと。2週間後の3月27日に「野点 in 取手+Takidino」(*6)という名前で、団地の方たちと一緒に野点をやりながら、たき火や薪ストーブを囲んで、大きなお茶会を行おうとしていたのです。

東京も含め東の方に住んでいる人たちは、地震も凄かったです。そうし、関西に比べて東北に親戚や友人がいる方も多いでしょうし、みなさん凄く近い距離感で地震や原発のことを感じたのだと思います。でも、関西に居て、ネット動画とかを夜中に延々見ていると、「大震災」「大惨事」「被災地」というラベルだけが頭にどンドン張り付いていく。ついさっきまで仙台や青森や水戸の友人のことを考えていたのにもかかわらず、いろいろな情報を見ながら勝手に震災の状況を判定しようとしてみたり、ネット上のコメントに対する分析を試みてみたり。自分がどンドン観念的になっていく恐怖があったことを鮮明に覚えています。震災から二週間くらいの間「とにかく具体的にやらなくちゃ、具体的にやらなくちゃ」ということばかり思っていましたし、今もそう思っています。そんな中で、大変情けない話ですが、僕が具体的にやれることというのが「野点」しかなかったんです。京都と野点開催地を行き来するのが僕の「日

常」。青森、弘前、水戸、仙台、名取、取手、会津若松……。野点を行った土地・行おうとしている土地の具体的な風景や人の顔。その延長線上にぎりぎり「被災地と呼ばれる地域」が思い浮かぶ。そういう意味で、具体的にやるために野点に「すがった」というのが正直なところなんです。

■取手茶会から仙台野点

地震の翌々日くらいから、取手の野点の関係者と、実施についての相談が始まりました。交通もほとんど通じていないし大きな余震も続いている状況ですから、人が居る場所を焚く野点本体の実施は物理的に無理、という結論まではすぐに出たのですが、そこから先「お茶会だけでも行かどうか？」に関しては企画者の方々も僕も随分と考え込みました。福島原発の状況を聞いて明確な判断基準を持てませんでしたし、当時言われ始めていた「こんなときこそ○○」「こんなときに○○なんて」どちらの言葉にも、「こんなとき」という大雑把な名付け方に強い違和感がありました。最終的には、団地の住民の方々の中に



取手での茶話会

「せっかくだから、私はお茶会やりたい」「家でニュースばかり見ていると気が狂いそう、外に出たい」とおっしゃられている方々がいる、と伝え聞いたことにも背中を押してもらい、「茶話会」(*7)という名でお茶会のみを屋外で実施することになりました。本番当日、沢山の団地の

*5 取手アートプロジェクト
詳細は、第5章を参照。

*6 野点 in 取手+Takidino
茨城県取手市の井野団地内にて、2011年3月24日と27日の二日間の開催を予定していた。

*7 茶話会
2011年3月27日に取手井野団地内にて開催。

方々が久しぶりに集い、お菓子や温かい汁物などを持ち寄り、薪ストーブや屋外設置されたコタツを囲み、お茶を飲み・語り合う場が開かれました。いいお茶会だったと思います。

今思い返すと、僕が企画者の方々に「お茶だけでも点てに行きましようか?」と言ったのは、野点に「すがっていい」僕には結局「行く」以外の選択肢がなかったということだと思えます。ぎりぎりまで相談し、団地の方々との関係が支えとなって決定されたことではありませんが、同時に、「野点を行う」という自分にとっての「日常」を取り返したいという、個人的でエゴイステイックな判断だったと思っています。このあとお話しする大槌での野点に関しても、そこは一緒です。

取手でのお茶会が終わった後、仙台の方たちとの相談がスタートし、秋に野点が実現しました。仙台での野点(*8)で、一番印象に残っているのは、下見も本番も「再会の場」として機能していたことです。2009〜2010年に仙台のまちなかで開催してきたので、スタッフもお客さんも顔見知りの方が増えていきましたが、震災以降全く連絡がつかなかった人も多くいたのが実情でした。下見が始まったときの「また会えた」という感激、本番の現場で再会を喜び、3月からこれまでのことを語り合うお客さんやスタッフたちの姿が強く心に残っています。

■大槌での野点の始まり

そして、仙台の野点を終えた11月頃、岩手の釜石で野点をやりませんかという話をいただきました。正直、下見に

行くまではとても迷いました。下見に行くというのはやはり「実施する」ということなのだ、という思いがあったからです。下見に行った後に「やめときます」と言えるのか? 何を根拠に「やめておく」という判断をするのか? 「被災地」だからか? やめる根拠となるくらい具体的な経験を一日や二日の訪問でできるのか?…下見に行くことは、「実施する」こととセットだと思っていました。

そう思いながら2011年12月に釜石に着いたときの最初の感想は、それでも「野点なんてできないでしょう?」でした。このまちに住んでいる人たちが、今のまちの風景を見ながらお茶を飲んだりお茶碗を焼いたりしたいなんて思うはずがない、と勝手に思い込んでいました。あれほど「具体的であらねば」と思っていたにもかかわらず、釜石に着いた途端、まちに住んでいる方たちをまとめて「被災者」、釜石には「被災地」というラベルを大急ぎでかぶせたくなった……それほどの風景でした。

わずかでも「やれるかも?」という思いにつながるような事柄があったとすれば、復興商店街に来ていた遠藤一郎さんの凧揚げのチーム(*9)と出会ったことです。彼らと商店街の方々のぎくしゃくしたやりとり——ちよつと面白がっている人もいれば、迷惑そうなのもいれば、戸惑っている人もいる——を見ながら、人の気配が

少ない今の釜石の風景の中で、よそ者であろうが何であろうが、人がウロウロしていたり、路上で人と人がやりとりをしている



震災後の大槌町の様子

*8
2011年10月20日は仙台市青葉区南光院丁にて、23日は青葉区肴町公園にて開催。

*9
2011年12月11日に、遠藤 郎を中心に連凧づくりが開催された。釜石市の青葉公園商店街復興ハウスにて地域内外の方々や子どもたちと制作し、釜石小学校の校庭を舞台に連凧上げが実現した。



桜木町の野点での「お茶っこ」

様子に「なんか、ええなあ」という感触を持ちました。もう一つ、とても重要なことが、釜石を離れる直前にお会いした大槌に住むご夫妻が「大槌に行ったら野点やりたいと言う人、たくさんいると思いますよ」とおっしゃられたことです。その発言の明るくきつぱりした調子にすごく驚いたことを鮮明に憶えています。すっかりひとまじめになってしまっていた僕の中の「被災者」「被災地」が2日間で初めて「○○さん・○○さん」にバラけて、「具体的」になり始めた瞬間でした。

最終的に開催を決めたのは、2012年2月に大槌に赴いたときでした。ひょっこりひょうたん塾のミーティングでお会いした大槌の大念寺というお寺の奥さんが「記憶の中の風景も、失った風景も含めて大槌の風景だから、記憶の中の風景も含めて場所を見て歩いて、話をしながら開催場所を選ぶのであれば、私はやってみてもいいと思う。震災から約一年、そろそろそういう時期なのかもしれないと私も思っていた」とおっしゃったのです。また、小さなお茶会を開きながら交流する「お茶っこ」という習慣が大槌にはあり、震災以後はなかなかできなくなっているということも教えてくれました。このお話が、野点を実施するという決断の決定打、最大の後押しとなりました。

■ 散歩会〜絞り込み

開催場所探しの散歩会に参加してくれる人、本番で一緒にお客さんを迎えるスタッフ、企画全体の運営メンバーをチラシや口コミで公募しながら、6月から本格的に野点の準備がスタートしました。6・7・8月と大念寺さんを拠点に行われた説明会・散歩会への参加者はのべ30名。人数こそ多くはありませんがさまざまな方が集まってくさいました。大念寺さんとのご縁で来た方、ひょうたん塾の活動に興味を持って来た方、チラシで見た僕のメイクに興味を持って来た方。支援者としてよそから来て長期間大槌に滞在している方、震災を契機に大槌に帰ってきた方、仮設住宅に住んでいる方、被災した家を直して住んでいる方……特定の仮設住宅の集会所ではなく、震災前から多くの地元の方にとってご縁のある場所であった大念寺さんが拠点であったからこそ「いろんな」方が参加してくださったのだろうと思います。



散歩会・町方を歩き湧水を見る

散歩会で印象に残っていることは語り尽くせません。一番にぎやかだったまちの中心の広場周辺や駅の周辺が今はガレキと剥き出しの建物の基礎だけの荒野のようになっている。そんな風景を見ながら、お祭りのときその広場の様子や商店街や飲屋街の様子、そして津波が来たときにそこで起こっていたこと、亡くなられ



散歩会・城山から望む大槌のまち

た方のこと、昔から暮らしの中で使っていた湧水が震災後の今でもそこに湧いていること、そんな話をゆっくり伺いながらの散歩の日。外から来た人には「被災地の大槌」でなく海や山のいい風景も見て欲しいという声で、海を見渡す展望台へ行ったり、山へ行ったりの散歩の日。合計すると丸6日間ぐらいでしょうか、沢山の場所を（全く時間は足りませんでした）見て歩き、25〜30カ所が開催候補地となりました。

開催場所を3カ所に絞り込んでいく相談は思っていたよりもスムーズでした。散歩に参加してくださった方々が、震災を経た今だからこそ、場所・風景について、そこで行う意味について、とても切実に考え・力強く提案してくださいましたから決断もはっきりとできたのだと思います。特に海の見える場所での開催、そして多くの方が暮らしていた家々の痕跡だけが残る町方の中心部での開催に関しては、僕も東京から来ているコーディネーターチームも、それぞれそこで行うことに意義も魅力も強く感じながら、大槌在住の方々にどこまでそれを提案していいのか……と迷っていました。

た場所なので、地元の方々の方から「やろう」という提案が出たときには驚きませんでした。

海に関しては「それでも大槌というのは、今までも、これからも、海と暮らしていくまちなんだから、海の見える場所一度はやりた」というきつぱりした声

に勇気づけられ、大槌湾とひょうたん島(蓬萊島)^(*10)を望む赤浜地区での開催を目指すことになり、一方、町方中心部に関しては「見たくない人も多いだろうけど、私は自分の暮らしていたまちで、また人びとが歩いたり集ったりしている風景をぜひ見たい」という提案があり、旧大槌駅前野点を中心にほかにも人が集えるような場を複数つくること、提案者の方がそれまでも行っていた湧水を見てもわるツアーの同時開催も目指すことになりました。あと一回は、最初の散歩会からずっと参加して下さっていた桜木町の方々とのご縁をぜひとも生かしたい、ということによって桜木町の児童公園での開催を目指すことになりました。

開催場所の最終決定

散歩から、候補地の絞り込み、そしていよいよ開催場所決定という過程で、大槌の方それぞれとお会いしお話しする中でわかってきたことは、震災後というよりも震災「中」の現在の暮らしのことです。例えば、お互いのことを知っている地元の方々だからこそ、大きな遠慮・配慮があり、場合によっては大きな隔たりがある、ということ。そして町に住んでいる人自身が少なくなっている状況だからなおのこと、お互いの行き来や、やり取りが難しくなっている面も見えてきました。

桜木町の方々の一人は、初めは「桜木町では開催しない方がいいのでは」とおっしゃられていました。桜木町は震災のときには津波が川を上ってきて、多くの住宅が浸水したのですが、修復をして自宅で暮らしている方が比較的多い地域です。流されなかった家に住む「在宅」と呼ばれる

*10 ひょうたん島(蓬萊島・ほうらいじま) 大槌湾内にある島。NHK総合テレビで放映された人形劇「ひょうこりひょうたん島」(原作者:井上ひさし)のモデルであったといわれており、大槌では「ひょうたん島」とも呼ばれている。



大念寺でのミーティング

人びとと、「仮設」の住宅に住む人びととの間の隔たりに関してその方は「在宅の人間は仮設には行けないのですよ。物資も慰問もすべての情報は仮設へ行く。我々は仮設に居る人たちに對して大変な後ろめたさを感じていて、仮設あるいは仮設商店街で行なわれているイベントにも行きにくい」ともおっしゃられています。津波で家が流されなかつたとしても、家族を亡くされた方もいらつしやいますし、受けた傷は本当にさまざまとしか言いようがないはずですが、家が流されたかどうかで大きな境界線があるということを知りました。また、仮設住宅の間でも「情報や催しが集中する仮設、そうでない仮設」に関しての「平等性」が問題になることがある、という話も伺いました。

赤浜地区は最終的に「吉里吉里第4仮設」という仮設住宅の近くの常楽院じょうらくいんというお堂の前で野点本体を行うという方向に決まったのですが、その決定の際にもさまざま意見が出ました。仮設の方々に正面からちゃんと野点全体でお世話になって一緒に現場を行っていた方向が良いのではという意見。それはあまりにも負担が大きすぎるのではという意見。今からの限

られた時間ではちゃんとお世話になるようお願い自体がむずかしい。赤浜と言っても広いエリアであり仮設以外の方々が来にくくなるのでは、という意見。地元の方々にどこまでお世話になれるのか？ そもそも一緒にお客さんを迎える側に回

つてくれる方がどれほど居るのか？ すべて手探りの状態で進んできた中で、大槌在住の方や長期滞在の支援者の方は「お互いいろんなことを知ってるがゆえに踏み込まない」、僕も含めよそから来た人は「いろんなことを知らない（と思っている）がゆえに踏み込まない」、という「沈黙のお見合い」のようなミーティングの時間も多く過ぎました。

「〇〇のための支援活動とすつきり言えること」であれば話は早いのですが、行おうとしていることは、最初から「平等性」や「被災者支援」という「大きなラベル」を持たない（持とうとしない）野点の開催。運営メンバーそれぞれが自分自身にとっての「落としどころ」を手探りで考えていただろうと思えますし、すつきりとした結論が出にくいのは当然のこと。それでも「ただの野点」だからこそ、「わかっちゃあいないよそのもの」もいるからこそ、人との具体的なお縁一つひとつを頼りになんとか相談を進められ、文字通り「いろんな地元の方」とやり取りできたのではな

いか、と思っています。具体的な作業感覚をもっと早く沢山共有できなかったのか、というのが、今、少し悔いていることです。それぞれが個別に持っている直接お会いした方々とのご縁や、やり取りの積み重ねをもっと交感できる機会や時間があれば……。直前にしか行えなかった仮設住宅も含む開催場所近隣の方々への相談やあいさつ回りなどの具体的な現場をもっと多くの運営メンバー同士で共有できていれば……。そうすればもっといろんな境界線を越境できたのではと思います。が、そもそも「野点なんてできないのでは？」からスタートした手探りの半年、と考えると、これが限界とも思いません。

■ 体験説明会と本番「作業・お茶碗・越境」

本番の前にスタッフのための体験説明会というのを実施しました。野点の一日の流れ・作業を実際に体験してもらいハールです。地元スタッフの方もたくさん参加してください、東京から手伝いに来てくれた学生もおり、この日初めてスタッフになった人も多くいました。そのメンバーが、いきなり「作業」の場で出会えたこと、そしてこの日よく晴れてゆつくり過ごせたことが今回の大槌野点ではすごく重要だったと思います。「作業」があるから、茶碗や窯やお茶があるから、地元の人もよそ者も、被災者と呼ばれる人も支援者と呼ばれる人も、お互い越境してお話できるし、一緒にゆつくり時を過ごせる。机上のミーティングでは伝わらないことが作業の姿・振る舞いを通して伝わり、コミュニケーションの大切さをいくらか説かれてもやり取りできない感覚がお茶碗について話しながら交感できる。野点現場の一番面白いところの一つだと思います。

本番の風景全体を言葉で語る。これは、ほんま僕には不可能なので、かいつまんだ話でお許しください。開催初日、



体験説明会の様子

赤浜では、まず、吉里吉里第4仮設の方々で常楽院まで出て来てくださったのが嬉しかった。前日に全戸あいさつ回りをしたので、そのときお会いしたほとんどの方が来てくださいます。たし、赤浜地区内の離れた地域の方も、そして体験説

明会を行った復興商店街の方々も、入れ替わり立ち代わり、いろんな方が訪れてくださいました。「赤浜はなかなか来ないんじゃないか？」と心配する運営メンバーの方もおられました。大盛況。野点だけでなく第4仮設の集会所前に「ひょうたん島を眺め、語らうお茶席」を設けたり、吉里吉里からカフェ+雑貨屋さんが出店してください、吉里吉里のお堂の中では「ひよっこりひょうたん島」が上映され、海を見渡す山の展望台へのドライブツアーまで、とてもおもしろい現場でした。現場スタッフの本番後の感想の中にも「地元の方々のさまざまな、濃密な出会い方という点では赤浜の現場が一番充実していた」という意見がありました。

二日目の桜木児童公園は、一回目の散歩会からずっと参加して下さっていた方も多く、町会のみなさんと直接相談する機会もあつたので、「桜木の方たちとみんなで作った現場」になりました。避難所生活でハーモニカをずっと演奏しておられたおじいちゃんやまと東京から来た音楽家のハーモニカ&ピアノのすばらしいセッションもあり、お茶っこの席では桜木の方々とお客さんたちがお茶を点て合い、



赤浜・常楽院での野点



桜木児童公園の野点



旧大槌駅前での野点



地元グループの演奏

絵本の読み聞かせやお弁当の配布など、盛りだくさんでありながら、とても穏やかな野点風景でした。悔しさがあるとすれば、場所を決定したときに目標として話していた「道むこうの仮設住宅の方々までもこの公園に来てくれたら…」というところまで十分には到達できなかったこと。当日何人か来ていただきましたが、もっともっと事前に直接声をかけられたら、という思いが残りしました。

最終日は町方の中心、旧大槌駅前での開催でした。海の方から山の方まで360度開けた視界には、草に覆われた沢山の家々の基礎と、痕跡だけの駅のホームと、線路跡の細長い草の道。大念寺の和尚さんが「外から来た人には、ここからの風景をよく見ておいてほしいんだよなあ」と言っておられた風景。今まで17年間の野点で一番「広い」現場だったと思います。移動図書館、毎回となったお茶っこの席、赤浜に続いての吉里吉里からのカフェの出店、仙台野点のスタッフの出店、湧水散歩ツアー、山方面へのドライブツアー、大念寺の奥さんも所属するグループによるヴァイオリン+オカリナ演奏や、ライブ、パフォーマンスなども行われました。晴天のもと赤浜の方々や桜木の方々

も来てくださり、震災前のまちの中心部に多くの人が集い、歩く風景。大槌の方それぞれにはどのように見えていたのだろう、と思います。

野点開催の1カ月後には、大槌の市民文化祭で、野点でつくられたお茶碗を集めて展示会が開かれました。野点史上初めてのことです。大槌の野点では、今さらですが「お茶碗」の重要さを強く感じました。絵付けに没頭する人、焼いたり磨いたりする作業をじーっと見続ける人、自分のだけでなくほかの人のお茶碗を眺めたり、それについてお話しするのを楽しむ人、お茶碗を通して生まれるやり取りがほんまにすばらしかった。野点後も「そのお茶碗」について話したり、見せあったり、が今も続いているようです。青や緑の釉薬で海の絵付けをされる方が多かったですね。印象ではなく実数として多かったです。そして、その中の多くの方は海の色の話をされてました。大槌・吉里吉里・山田それぞれの海の色の違いの話、震災で色が変わってしまった話。浪板海岸^{*11}の海の色を出したいのだけれど、難しいということで大きく字で「浪板の海」と書いた人もいました。

■ おわりに

今回、大槌に通っている間、僕にとって最大の支えだった言葉は、大念寺の和尚さんが繰り返しおっしゃっていた「まあ、じんじんさん、はっきり言ってありがた迷惑なんだよなあ。ま、引き受けるって決めたからにやあ、俺はやるけどな」という言葉でした。「被災地支援ありがとう」なんて言われたら、僕はきつと逃げ出していたと思います。「あ

*11 浪板海岸(なみたいかいがん) 南北800mに渡る大槌町の海岸。夏場は、家族連れやサーファーなどが活用する海水浴場として賑わっていた。東日本大震災の津波の被害にあう。



町民文化祭で展示された「野点」のお茶碗

りがた迷惑」と言ってもらえて、ぎりぎり大槌で野点ができた。どれほど感謝してもらえなくてもいい。もう一つ、和尚さんは「どんな支援が必要ですか？ じゃなくて、まあ、とにかく来て、見て、自分で考えてくれとしか言えんわな」とも。

なぜ今回大槌に野点をしに行ったのか？ それは、もう「縁であり」「行きたかったから」としか言いようがありません。とにかく僕が大槌で野点をしたかったです。東京からきてくれたベテランスタッフが終了後に漏らした「野点が、いつも通りの野点でしたね」という感想が妙に心に残りました。「いつも通りの野点」を大槌でやりたかった今、大槌で「いつも通りの野点」をやるには「被災地」「被災者」という大きなラベルを少しでも越境して、まちの人と個人対個人としてやりとりをし、まちを沢山歩いて、見て、場所・風景について相談して、具体的な作業を少しでも共有しなくては、「いい野点現場」にはならない。「いつも通り」というのはどの現場も一緒という意味ではなく、「今の大槌ならではのやり取り、摩擦、作業、風景のある野点」だったということです。

「行きたかった」。そんな
グランドデザインのない、ま
ちの未来への大提言もない、
感情だけの、個人的な理由
で「被災地と呼ばれる場
所」に行っているのか？
……おずおずとではありま
すが「うっかりであろうが、
何であろうが行っているのか？」



では？」と言いたいです。支援ボランティアでも、旅行でも、仕事でも、行く人が増えてほしい。「被災地と呼ばれる場所に行かない・関わらない理由や論理を一生懸命考え語る人」に会うと、なんというか、イラッとします(笑)。右往左往することも、「何もわかってねえだろ」とちやんと言われることも、全部含めて、行く人や関わる人が増えた方がいい。これが今の実感です。

次の秋も、大槌で野点をやります。

講座概要

■ 2010年度講座

Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010

開催日：

[活動紹介・座談会] 2010年7月2日、8月6日、9月3日、10月1日、11月5日、12月3日、2011年1月7日、1月21日
14:00-16:00 (全8回)

[研究会] 同 16:00-19:00 (全8回)

会場：東京文化発信プロジェクトROOM 302

主催：東京都、東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）、アートプロジェクト研究会

コーディネーター：熊倉純子（東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科教授）

ゲスト（事例順）：

加治屋健司（広島市立大学准教授）、長田謙一（首都大学東京システムデザイン学部教授）、小川希（一般社団法人TERA TOTERA チーフディレクター、Art Center Ongoing 代表）、野田恒雄（建築家、TRAVELERS PROJECT 事務局 TRAVEL FRONT 主宰）、竹久侑（水戸芸術館現代美術センター学芸員）、鷺田めるろ（金沢21世紀美術館キュレーター）、山出淳也（NPO法人BEPPU PROJECT 代表理事／アーティスト）、吉田有里（あいちトリエンナーレ2010アシスタントキュレーター）、中村政人（アーティスト）、高野織衣（アートNPOヒミング代表）、石山拓真（ゼロダテアートプロジェクトプロジェクトリーダー）、羽原康恵（NPO法人取手アートプロジェクトオフィス事務局長）、新井慶太（キタミン・ラボ舎代表）、雨森信（Breaker Project プログラムディレクター）、河本一満（寿オルタナティブ・ネットワーク 総合プロデューサー）、加藤種男（アサヒビール芸術財団事務局長）、北村智子（千島土地株式会社）、川俣正（美術作家）、藤浩志（美術家）

※所属・役職は講座開催時のものです。

■ 2011年度講座

Tokyo Art Research Lab 集中セミナー

アートプロジェクトの研究

アートプロジェクトとは何か？—地域社会の「戦略」と芸術の「戦術」

開催日：2011年10月24日、10月31日、11月7日、11月14日 19:00-21:00

会場：東京文化発信プロジェクトROOM 302

主催：東京都、東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）

企画：アートプロジェクト研究会

コーディネーター：熊倉純子（東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科教授）

ゲスト（第4回のみ）：坂倉杏介（慶應義塾大学グローバルセキュリティ研究所講師）

発表事例（発表順）：

・田室寿見子（劇団 Sin Titulo）

『在留外国人による多文化共生のための演劇ワークショップと、雇用の創出-可児市の防災ワークショップを事例として-』

・佐口史華（静岡文化芸術大学大学院修士2年）

『市民ボランティアを通じたまちづくり-あいちトリエンナーレ2010の事例から-』

・谷口文保（神戸芸術工科大学専任講師／九州大学大学院博士後期課程）

『小学校と地域社会をつなぐアートプロジェクト-姫路市立安富北小学校ホタルキノコを事例に-』

・石田陽介（九州大学大学院／アトリエHプロジェクト代表）

『福岡県箱崎地区におけるアトリエH（アッシュ）プロジェクトの実践活動』

※所属・役職は講座開催時のものです。

■ 2012年度講座

Tokyo Art Research Lab

日本型アートプロジェクトの歴史と現在II—定義の試み& 3.11以降の動き

開催日：

[第1期]

2012年7月13日、7月20日、7月27日 19:00-21:30

[第2期]

2012年12月12日、12月19日、12月26日 19:00-21:30

会場：東京文化発信プロジェクトROOM 302

主催：東京都、東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）、アートプロジェクト研究会

コーディネーター：熊倉純子（東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科教授）

ゲスト（第2期のみ、事例順）：

佐藤李青（東京アートポイント計画プログラムオフィサー）、大友良英（音楽家）、毛利嘉孝（社会学者）、きむらとしろうじんじん（アーティスト）、森司（東京アートポイント計画ディレクター）

監修 ●熊倉純子

企画・構成・編集 ●菊地拓児 長津結一郎

+アートプロジェクト研究会

編集協力 ●佐藤恵美

デザイン ●岸本つよし

DTPアシスタント ●高橋麻衣

発行 ●平成25年3月

公益財団法人東京都歴史文化財団

東京文化発信プロジェクト室

〒130-0026

東京都墨田区両国3-19-5 シュタム両国5階

Tel: 03-5638-8800

Fax: 03-5638-8811

E-mail: info-ap@bh-project.jp

企画制作 ●アートプロジェクト研究会研究会メンバー

菊地拓児、長津結一郎(2010-2012)

伯耆田卓助 九畠美香、永尾真由、渡辺文菜(2010)

芝山祐美、中山亜美(2011)

下西奏、高橋麻衣、畑まりあ、宮下信子(2011-2012)

エレナ・ブジョラ、小林あずさ、鄭眞愛、高橋りほ、鄭夕

ンイ(2012)

お問い合わせ先 ●アートプロジェクト研究会

〒120-0034 東京都足立区千住1-25-1

東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科

熊倉研究室内

E-mail: artprojectlaboratory@gmail.com

本書は「東京アートポイント計画」のリサーチ型人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」の一環として実施した公開講座「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010」(2010年)、「アートプロジェクトの研究」(2011年)、「日本型アートプロジェクトの歴史と現在II—定義の試み&3.11以降の動き」(2012年)の成果物として作成されました。

●Tokyo Art Research Lab (TARL)

アートプロジェクトにまつわる問題や可能性をすくいあげ分析することで、アートプロジェクトを持続可能にするシステムを構築することを目指すリサーチ型の人材育成プログラムです。

www.tarl.jp

●東京アートポイント計画とは

東京の様々な人・まち・活動をアートで結ぶことで、東京の多様な魅力を地域・市民の参画により創造・発信することを目指し、「東京文化発信プロジェクト」の一環として東京都と公益財団法人東京都歴史文化財団が展開している事業です。

www.bh-project.jp