

アートプロジェクトを評価するために2

- 評価のケーススタディと分析 -



Tokyo Art Research Lab
アートプロジェクトを評価するために 2
評価のケーススタディと分析



はじめに

アートプロジェクトを評価するために2

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）

近年、さまざまな現場で評価の必要性が叫ばれるようになった。とくに「他者への説明の手段」としての評価と、その手法は常に関心の的となってきた。どのような手段で、何を材料として、説明すべき相手との間にどのような現実（成果）を思い描くのか。多種多様な関係者や資金源が関わり、公的な資源を基盤として成り立つことの多いアートプロジェクトは、その規模の大小を問わず、評価が必要とされる場面が増えつつある。評価を通して、プロジェクトの成果を他者へ伝え、説明責任を果たす。今後もプロジェクトを継続してゆくためには、切実な課題となっていくだろう。

何のために評価をするのか？ この問いは、評価をするために、もっとも大事なスタート地点だ。評価の目的を問い、成果を計測する手法を選択し、評価を実施する。評価の結果は、次なる実践の判断材料となる。これが、一般的な評価のサイクルといえるだろう。

しかし、アートプロジェクトの現場で「評価」という言葉を持ち出すとき、どこもなく不穏な空気が漂う。自分たちから積極的に取り組むべきものとして出てくる言葉ではなく、どこからともなくやってくる言葉。すでに説明すべき対象が想定されていて、考えるべきことは、いかなる手法を用いてその成果を説明するのか、ということ。そもそも、自分たちが価値のあるものだと思っているものとは違うものを説明しなければならない違和感。ときとして、それは現場の「評価アレルギー」ともいえる評価への拒否感へもつながっていく。「評価」の必要性を認識しつつも、誰もがそこに何かしらの居心地の悪さを感じているのも事実だ。ここでは、

何のための評価をするのか？ という大事なスタート地点は、いつもため息まじりになってしまう。

そこで、発想の転換をしてみたい。評価という活動が、アートプロジェクトを継続的に進めていくための創造的な営みのひとつだとは考えられないだろうか。評価は、アートプロジェクトを成長させる戦略的な手段となりえないのだろうか。たとえば、企画を発想し、実施計画に落としこみ、事業を遂行していくというアートプロジェクトを「走り抜けること」がひとつの技術であるとすれば、プロジェクトの意義を確認し、他者と比較し、社会のなかでの位置を確認し、次の戦略へ生かすという「立ち止まること（振り返ること）」も、ひとつの技術と考えられるのではないだろうか。他者への説明のための評価が、かならずしも無意味なのではなく、むしろ、評価の目的を問い直し、戦略的に使こなす視点や技術を持つことが必要になるのではないだろうか。

そのためには、評価の議論を、いわゆる「評価」という枠組みだけでなく、アートプロジェクトの運営サイクル、もしくはアートプロジェクトと社会との関係の切り結び方のなかで包括的に捉えていく必要がある。評価を独立した、もしくは外部からやってくるものとして捉えるのではなく、ひとつの実践のサイクルのひとつとして見ていくこと。また、評価の視点や手法は、すべての目的に汎用性があると考えのではなく、むしろ、個々のプロジェクトの評価の目的にあわせて、多様な手法のなかからカスタマイズして使っていくことが有効になるのではないだろうか。

Tokyo Art Research Lab「アートプロジェクトを評価するために2～評価のケーススタディと分析」は、このような問題意識から、アートプロジェクトの評価にまつわる事例を検証し、多様な評価のありようを考えるうえで視点や手法を見出すことを目指していた。アートプロジェクトの実施サイクルに戦略的に組み込むための多様な視点（選択肢）を提供し、プロジェクトの成長を後押しするような評価のありかたを模索しようとしてきた。

本ゼミは、昨年度、企業メセナ協議会の若林朋子氏をコーディネーターとして開催された「アートプロジェクトを評価するために～評価のくなぜ？>を徹底解明」の研究会から発展したものだ。アート活動の多様な現場で、評価に取り組むゲストを迎えた昨年度の記録は『評価ゼミ レクチャーノート』にまとめられている¹。本年度は、その成果を踏まえ、昨年度の課題として残った評価の手法やアプローチについての議論を、月1回の研究会と2回のゲストレクチャーを通して深めてきた。

本書には2回のゲストレクチャーを中心とした本年度の記録が収録されている。ゲストレクチャーでは、実践と研究の現場で評価に精通したゲストを迎え、その「視点」や「手法」に焦点をあてた。とくにアートプロジェクトと評価を考えるうえで、重要とされる「プロセス」や「定性的」な側面を成果として捉えるアプローチを積極的に取り上げようと試み、それによって、アートプロジェクトの継続や発展に向けた評価について考えようとした。

一人目のゲストの吉澤弥生氏は、昨年度の評価ゼミでも取り上げられたプレーカープロジェクトや大阪の文化政策、文化事業の現場で長年の調査を続けてきた。丹念に記録を蓄積し、継続的に調査や検証を進めていく吉澤氏の実践は、「成果が見えるようになるには時間がかかる」といわれるアートプロジェクトのプロセスを評価することを考えるうえで重要な示唆を含んでいる。

二人目のゲストの沼田里衣氏は、即興演奏を通して、プロのミュージシャンや障害のある人々が一緒に音楽の場をつくる「音遊びの会」を主宰している。他者から投げかけられる「音遊びの会」への固定化されがちな評価をかいぐり、常に評価の定まらない実践へ踏みこもうとする沼田氏の姿勢は、評価のあり方そのものを問い直させられるだろう。

また、本書では、ゲストレクチャーという2つの事例（ケース）から、研究会のメンバーでもある石田喜美氏が「飛び火効果」と「遊びの場」という評価（分析）のための2つの視点の抽出を試みた。これらの視点は、どこか居心地の悪い評価のありようから、次の議論を進めるきっかけとなりうるものかもしれない。

何のための評価なのか？ と問い直し、個々のプロジェクトが成長するための創造的な営みとして評価方法を組みこんでいく。本書に収録された試みが、そのような評価の実践へ向かうための一助となれば幸いである。

1 公益財団法人企業メセナ協議会編『評価ゼミ レクチャーノート』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、2011年。以後、本書では引用等において『評価ゼミ レクチャーノート』と表記する

目次

はじめに アートプロジェクトを評価するために 2 …1

Case1：時間のかかる成果を評価するために 吉澤弥生さんに聞く … 6

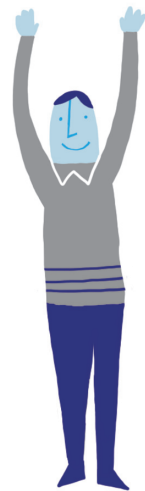
View Point 1：飛び火効果 … 23

Case2：評価のありようを問い直すために 沼田里衣さんに聞く … 26

View Point2：遊びの場 … 45

おわりに 評価をアートプロジェクトの運営サイクルに乗せるために … 47

開催概要 … 53





case1:

時間のかかる成果を評価するために

ゲスト：吉澤弥生さんに聞く

ゲストプロフィール 吉澤弥生（よしざわやよい）

大阪大学大学院 GCOE 特任研究員、NPO 法人
地域文化に関する情報とプロジェクト[recip] 代表
理事、追手門学院大学、成安造形大学非常勤講師

1972 年生まれ。大阪大学大学院修了、博士（人間
科学）。専門は芸術社会学。労働、政策、運動、地
域の視座から現代芸術を研究。近著に『芸術は社
会を変えるか？ —文化生産の社会学からの接
近』（青弓社、2011）、調査報告書『続・若い芸術
家たちの労働』（2012）、「美術館は誰のものか—
沖縄県立美術館の事例から」（『コンフリクトのな
かの芸術と表現』大阪大学出版会、2012）など。

はじめに

はじめまして。吉澤と申します。普段は大阪大学で研究員をしながら、NPO 法人 recip というアート系の NPO で主に調査研究の仕事をしています。評価ゼミに招いていただいておいてなんなのですが、実はそんなに評価はやっていなくて、そこにたどり着くまでの、記録、調査、検証といったことにずっと取り組んできました。みなさんは、アートプロジェクトの現場の方や、アートマネジメント、文化政策を勉強してらっしゃると思うのですが、私は社会学のなかでアートを対象にしてきました。そういう出自の違いもありますので、きょうはみなさんのご意見もぜひお聞かせいただければと思っています。

評価の手前にある「記録、調査、検証」

事業評価を求められる傾向は、2000 年以降、徐々に強まってきた傾向だと思います。実際、私が文化政策の現場でいろいろな仕事をするなかでも、評価の必要性を感じる事がたびたびありました。ただ、評価しようと思ったときに「そもそも、どういうことが行われて、どういう人が関わって、どういう人が来て」といった基礎的な記録もない現状にぶつかったんですね。評価の材料を集めようと思ったら恣意的なデータばかり積んでも仕方がないので、ちゃんとした基準で集めないといけません。社会学者のチームでやった際は、徹底的に調査したくなってしまう、大変な作業になってしまうこともありました。

私としては「評価」という言葉よりは「調査」「検証」のほうがしっくりくるんですが、それでも基礎的な材料を集めるところから始めないといけません。評価の手前にある「記録、調査、検証」こそがまずは重要だと

思っているのはこのためです。

社会学的な調査といえば、定量調査と定性調査ですね。アンケートのデータから、こういう社会的属性の人はこういうところに行って、こういうふうに行動する傾向があるといったことを数字で測る定量調査。あるいは、昨年のゼミの中で紹介していただいた西成区の調査報告書のように、地元住民、アーティストなど対象者にインタビューなどを行ったりするのが定性調査です¹。これまでこの2種類のアプローチで調査をしてきました。

社会的にどんな「インパクト」があったのか

文化事業というのは、大きな政策があって、個々の施策があって、さらに個々の事業があるという「政策—施策—事業」のツリー状で実施されます。なんらかの事業は、より大きな政策という基盤のもとで行われているという前提があります。

Plan-Do-Check-Action、そういうサイクルを繰り返していくことを「PDCA サイクル」と言いますが、目的というのがあって、それが具体的な計画に落とされ、実施され、確認され、できなかった点が改善されるというサイクルが大事だということです。

評価には何段階かあります。まずなんらかの事業目的があって、その事業目的に添うかたちでいろいろな資源が投入されます。「インプット」ですね。そして、それが投入されて、どういう結果が出たかというのが「アウトプット」。そのあと、どういう波及効果があったかが「アウトカム」。さらに、それが社会的にどんな「インパクト」があったのか。より抽象というか、より測りづらいところに事象は進んでいくわけですが、どの段階で評価をするかが問題です。インパクトのところまで評価したいところですが、私の経験上、そこまで行

かないことが多い。だいたい、アウトプットのところで止まってしまうんですね。「なんらかの事業をやりました」、「何人が来ました」、「こういう感想を残していきましました」というところで終わってしまう。それは私の今までかかわっていた事業が計画中断などの残念な話ばかりなので、余計そうなんですけど。ですので、きょうはぜひ、インパクトの評価の仕方をみなさんご存知でしたら、教えてほしいと思っています。

現場では調査の人的、時間的余裕がない

最初に、私がかかわってきた定量調査の事例を紹介します。アート NPO リンクという 2004 年にできた NPO が、『アート NPO データバンク』というものをほぼ毎年つくっています。全国各地のアート NPO に郵送で調査票を送り、ミッションや事業内容、協働相手、スタッフの人数と雇用形態といった基礎的な質問に回答してもらい、その全体的な動向を報告書にしています。その集計、分析作業を、2006 年と 2007 年に recip で受け、実施しました。その内容は、アート NPO リンクのウェブサイトからダウンロードできます²。

その後、2006 年のアサヒ・アート・フェスティバルでもアンケート調査を通じた検証作業を行いました。これについて、昨年の報告書の芹沢高志さんのテキストを少し読みます³。「2006 年になると、もう少し専門的な評価も必要ではないかとの意見もあり、また公募で選考する際に必要となる評価制度を内部で持とうということもあって、今度はアート NPO リンクという団体が検証チームを組織してくれました。統計学の専門家も加わって手法を開発することになりましたが、採択された企画の集合体である実行委員会に提案すると、「評価」という言葉にものすごいアレルギーがあり、「評価なんかされたくない」と騒然となりました」。

さらに、「この検証チームは、あまりにプロ過ぎて、アンケートの調査項目がとてつもないレベル。実質的な評価を行なうために、スタッフが見に来る人の年収も聞く。こうなると、やはりうまくいかないこともでてきました」と書いていらっやいます⁴。この検証チームが私含む 3 人の社会学者なんです(笑)。間に入ってくださったアート NPO リンクの方々、頭を抱えただろうと思います。たしかにハードなアンケートをつくったという意識はありました。意地悪しようと思っただけではなく、私たちに、アサヒ・アート・フェスティバルというものが数字でどれだけ表されるのかに本気で取り組もうとした結果だったんですが、実行委員会の人たちや参加団体との認識の違いもわかりましたし、アンケートを実施することによる現場のスタッフの負担も実感しました。というのも、たまたま私たちがかわりのあるプロジェクトもアサヒ・アート・フェスティバルの参加事業の1つだったので、アンケートを実施したんですね。つまり自分たちがつくったアンケートを自分たちがやるという状況になったときに、「事業にプラスしてこんな大変な作業をするのは無理だ」と思ってしまったんです。運営主体には事前と事後、そして運営スタッフ、お客さん、ボランティアスタッフという5種類のアンケートをつくりました。方向としては間違っていなかったと思うんですけど、いかんせんやり方も精緻すぎたのかもしれないし、まだ評価というものに関するコンセンサスも、そんなにできあがっていなかったのかなと、今となっては思います。

現場でアンケート調査を行う時間的・人的余裕がないということについては、専任スタッフを置くというやり方もありますが、調査用に人をあてるほど、どのプロジェクトも余裕はない。そして「年収はいくらですか」とか「どういう雑誌を読みますか」とか、アンケート

¹ 『芸術振興を通じた「まちの再生」の提案—西成区におけるプレーカープロジェクトの足どり調査を中心に—』特定非営利活動法人地域文化に関する情報とプロジェクト [recip]、2010 年 3 月。

² 『アート NPO データバンク』アート NPO リンク、< <http://arts-npo.org/artnpodatabank.html> >

³ 「アートプロジェクトの評価：ピアモニタリング編」『評価ゼミ レクチャーノート』2011 年 3 月、34-40 頁。

⁴ 前掲書、36 頁。

という紙1枚から、できるだけその人の属性をつかもうと思うがゆえに、いろいろなことを聞わけですが、質問項目が多すぎると回収率は下がるんですね。だんだん調査への反発が強まっていく。かと言って、ぬるい話ばかり聞いていても私たちの知りたいデータは手に入らないというところが、本当に難しいところです。回収率の低下を防ぐために、専任スタッフを置いて、対面式でこちらで記入するといった工夫をしてくれたところもありました。回収箱をあちこちに置くとか、回収箱のデザインを工夫したりとか、そういうことは多少は効果があるかとは思いますが。

ただ、やはり「調査、検証、評価」に対する事業者全体のコンセンサスというところで、このときは壁にぶつかりました。

事例①：新世界アーツパーク事業

「手段選択の変更に活用するため」の事業評価

きょうの本題に入っていこうと思います。今までやってきたなかから3つの事例を紹介します。

まず大阪市の「新世界アーツパーク事業」です。事業は2002年に始まるんですが、その前年に、大きな政策レベルにあたる基盤ができました。「芸術文化アクションプラン」です。これは「芸術砂漠」と言われていた大阪にとっては、とても画期的なプランで、創造型の文化事業と、その成果を活用する一般施設での文化事業の充実を2本の柱にすることをうたっていました。とくに新しかったのは、創造型の文化事業を重視したこと。通常の行政というのは、鑑賞の機会を広く公平に提供することにどうしても行きがちなんですが、当時、このプランで

は「若い表現者にターゲットを絞り、まだ評価の定まらない活動を支援できる環境の開発」に取り組むと言っており、「新世界アーツパーク事業」は、この創造型の文化事業の1つでした。ほかには、大阪の築港という港に赤レンガ倉庫を現代美術のアトリエにするという、「大阪アーツアポリア事業」などをやっていました。

このプランは前期5年、後期5年の計10年間の実践的なプランでした。半分で時期が区切られているのは、「チェックをする」「10年プランだけれども、途中で1回見直そう」という同意が取れていたんだと思います。またこのプランの新しかったところは、評価の必要性がちゃんと盛り込まれていたことです。まず、事業ごとに行政担当者・民間の専門家・調整役からなるワーキングチームをつくり、月例会議を開催していく。それぞれの専門の言葉をもった人たち、つまり行政の人と民間でばりばりアートをやっていた人の言葉は、通訳が入らないと通じにくいところがあります。そこをちゃんと通訳というか事務局的なマネージャーが入って、毎月会議をして、報告をして、今後の計画を確認するというのをやっていました。

そして、ここでは、事業評価を「手段選択の変更に活用するため」と位置づけ、チェックシートやヒアリングを導入していました。年度末の報告書に、事業ごとのチェックシートと関係者へのヒアリングの結果が収録されていました。そのなかでは、年度末に専門家らによる評価委員会がその全体の資料を見て議論し、「ここは足りなかった」とか「ここがよかったからもっとここに投入することはできないのか」といった提言もなされていました。メンバーは、鷺田清一さん、河島伸子さん、中川真さん、藤野一夫

さんといった文化政策とかアートマネジメントの分野ではよくお名前を拝見する方々です。

このように夢のようなプランが大阪にでき、その事業の1つとして、「新世界アーツパーク事業」が始められました。フェスティバルゲートという大阪府が鳴り物入りでつくった都市型遊園地、建物にジェットコースターが巻き付いています。97年のオープン当初は人が来たらしいんですけど、ユニバーサルスタジオジャパンが大阪に出来てからは客足が落ちてしまいます。遊園地施設のほかに飲食店、物販店なども入っていたんですが、どんどん撤退して、空き店舗スペースが増えていってますね。大阪市の第三セクターでつくった建物なので、市としては不良債権を抱えてどうしようという状態。持ち主は交通局だったんですが、別セクションの文化振興課が「そのスペース、空いているんやったら、貸してくれへんか」ということで、3つのアートNPOが招聘されました。コンテンポラリーダンスを専門とするダンスボックス、「音」を扱う Beyond Inosence、そして記録と表現とメディアのための組織 [remo]。この3つのNPOと、インディーズレコードのスピカレコード、D aya (ダーチャ) という図書室、それから現代詩を専門とする「こえとことばとこころの部屋」の3つのマテリアルルームと呼ばれるスペースが入りました。そしてこの6つの団体が、多様な活動をしていきます。



【写真1 フェスティバルゲート】

開かれた議論の場をつくる

しかし、いい感じになったところで、とんでもないことが起きました。2002年にもとのプランにかわって「文化集客アクションプラン—来て、見て、楽しいまちづくりをめざして」が出されます。名前でもうお分かりだと思いますが、「芸術文化」ではなく、「文化集客」になっています。もとのプランはこの新しいプランに吸収されてしまいます。これで、もともとあった基盤が揺らいでしまったわけです。活動が軌道に乗り始めていた団体としては寝耳に水でしたが、それでももとのプランは一応数年間は機能していききました。

ところが、2005年に大阪府が、「市の財政が厳しくなってきて、あの建物を維持できなくなった」と、移転を打診してくるんですね。団体としては、「ええ？10年プランのはずじゃないですか」となるんですけど。そこで現場では、そのプランはお金がなくなったから辞めます、ということでもいいのだろうか、「新世界アーツパーク未来計画」をスタートさせます。

そこでは公開会議を開き、地元住民、文化政策、アートマネジメントの専門家の人たちを全国から招いて、この建物でどう活動が続けていくかということを開かれた場で議論しました。地元の人も、「いや、なんや分からんけども、おもしろいことやっているし、地元が元気になるのは間違いのないから、地元の商店会と

しても応援するよ」ということを言ってくれたんですね。

で、少しい風が吹いてきたかなと思ったら、今度は大阪市がアクションプランをまた新しくするんです。最初のプランから5年たったということで、2006年に「大阪市文化創造・観光振興行動計画」が出来ます。「創造」という語はありますが、若手をバックアップするとか、いまだ評価されないアートをやると言っていたプランとは、まったく違うものです。これによって、「5年たって、入れ替わったんだから、新世界アーツパーク事業を存続させる根拠はない」ということを言われて全員が愕然としたわけです。それでも地元の人たちと「ビッグ益!」という、すごく大きな盆踊りを開いて、40年間なくなっていた踊りを復活させ、地元の老若男女に喜ばれたり、アートNPOやアーティストも街の人たちとの新しい出会いがあったりしました。

2007年には「新☆世界的公共の実践」という開かれた議論の場をつくります。新世界から「新しい社会のあり方」や、地域に根ざしたアート、アートNPOの方向性といったことを話し合いました。未来計画実行委員会としては、大阪市と戦うのではなく、開かれた議論の場をつくって頑張ったんですが、結局だめでした。市による公共利用案の公募へも応募したものの採用されず、市長が変わって、関係者は万策尽きてしまいます。

その後6団体のうち3つのNPOは新大阪に1年間移り、2009年度以降は、大阪市の建物から自立する形で、それぞれ活動をしています。ダンスボックスは神戸市に、こえとことばとこころの部屋、通称ココルームは西成区に。remoは住之江区に移転し、コーポ北加賀屋というオルタナティブスペースを共同経営しています。

評価の効力、位置づけをちゃんとしておく

これらのNPOは大阪市の事業受託で2011年度まで関係が続いていますが、かつて、大阪市がアーティストやアートNPOと一緒に大阪を芸術文化の街にしようとする対等な立場でやっていたものから、行政が支援するという関係に変わっています。

「新世界アーツパーク事業」というのは、そもそも「実験的芸術の拠点づくりをする」、「NPOの活動を通して市民参加の機会をつくる」ということがうたわれていて、それは頑張ってたやっていたと思うんです。私自身、ここに数年間張り付いていたので、それに関する事例研究は、今まで何本も発表してきました。

文化政策の評価以前の問題として、プランがこんなふうに変更されてしまったら、もう打つ手がありません。当初のアクションプランにもとづき評価委員会がつくられて、提言をしていたけれども、事業の継続や政策には反映されない。2003年の評価委員会では、ある事業をとて面白いと思うので、ぜひ継続させてくださいというアドバイスをした方が、数年後に、「あの時、こういうふうにしたんですけど、なぜ反映されなかったんですか」と尋ねたところ、市からの返答は「お金がないので無理でした」というものでした。

だから、評価をするのはいいけれども、それがどれだけの効力を持つのかということもちゃんとやっておかないと予算の問題や首長の交代でどんどん崩しにされかねません。評価の位置づけを最初からはっきりさせておく必要があると思います。

評価と先走る前に、記録が大事

「新世界アーツパーク事業」に関して、私たちが書いた論文では、インプットとアウトプットとアウトカムまでは分析、検証ができたかなと思います。ただ、イ

ンパクトまで示すには事業終了後の調査も必要です。ただ、事業が終わってしまったら、予算が出ないですよ。私は今も事業周辺のいろいろなことは研究費を獲得して追いかけています。

以前、サントリー文化財団に文化事業の評価に関する研究助成をいただいたとき、大阪市内にNPOが散々振り回された経緯をふまえ、「計画なくして評価はない」という結論を出した覚えがあります⁵。このとき、やはり、評価と先走る前に、記録が大事だなということを実感したんです。そのためには、数字だけでなく、数値化できない事象、例えばプロジェクト参加者がその体験を日常生活に生かす仕方や、その人がのちに別のプロジェクトに参加したり、自身で何かを企画したりするようになったりといった「飛び火効果」について、丁寧に記録を蓄積しておくことも重要である、とも報告には書きました。昨年のゼミで雨森信さんも「飛び火」という言い方をしていますが、ここを拾っていきなさい。この考え方は、3つ目の事例、プレーカープロジェクトの研究で生かされています。

事例②:

大阪・アート・カレイドスコープ

誰のための報告書なのか

その前に、もう一つ事例を紹介したいと思います。大阪府の「大阪・アート・カレイドスコープ」という展覧会が、2005年11月から3週間、大阪府立現代美術センターで開催されました。テーマは「Do Art Yourself」。この展覧会は、過去2回、専門のアートプロデューサーが企画運営をして実施されていたんですが、この年は、在阪の8つのNPOがコンソーシアムを構成して、企画運営をしました。そこで集められ

たNPOは、先ほども触れた大阪市の事業として赤レンガ倉庫で活動していたNPO法人大阪アーツポリア。それから應典院寺町倶楽部、これはお寺の本堂がホールになっているところです。そして特定非営利活動法人CAS(キャズ)、90年代から現代アートの活動をしているスペースです。それから新世界アーツパーク事業の4つのNPO。さらにrecipが、事業企画だけでなく、コンソーシアムと府をつなぐ事務局の役割を担って入りました。かつてない出来事なので、きちんと記録を取ろう、そして報告書をつくろうということになっていました。

3週間の事業終了後、recipの中の検証チームとして私ともう1人で、関係者8団体と大阪府に、それぞれ2時間ほどのヒアリングを実施しました。そこにプラスして、来場者アンケートなどのデータを集計して、分厚い報告書をつくりました。ただ、つくる段階になって、コンソーシアムと大阪府それぞれが主体の報告書をつくる必要があるということになったんですね。この見込みが甘かったんです。土壇場になって、2種類つくることになって、本当に大変な作業量でした。

調査する側も人間

大変だった理由が、もう一つありました。初めての試みだったので、NPOにしても大阪府にしても、お互いが様子を見ながら、意見を言う、事業を進める、ということになるんですね。コミュニケーションのルールを新しく作りながらやっていくということの難しさ、語る言葉が違う人たちが何かを一緒にやることの難しさがあって、初めてなので仕方ない面もあるのですが、うまくいかなかったことも多かったんです。なので、みなさん、不満がものすごくたまっている。そこへ検証チームがインタビューに行くわけです。そうすると、も

5 「アートプロジェクトの事例に基づく文化事業評価のあり方」サントリー文化財団 研究助成(2006年度)
http://www.suntory.co.jp/sfnd/research/detail/200636.html

もちろん建設的な意見も言ってくださいるんですけど、どうしても思いのたけをぶつけられるんですね(笑)。「そこは職業なんだからしっかりやれ」と言われればそうなんですが、さすがに事情もよくわかるし、recipは事務局もつとめていたので、こちらとしては落ち込むわけです。調査する側も人間だということを忘れては大変な目に遭うなどこの時痛感しました。あるいは、「内部者による検証の困難」ですね。外部から人が来るとよそゆきのいいことしか言わないかもしれないけれど、その裏返して、内部者がヒアリングする場合、どの立場の事情もわかるがゆえに、中立を保つのに相当エネルギーが要る。いずれにしても、どの立場で評価や検証をするかによって、内容や方向性も変わってくると思います。

この展覧会の評価はどこまでできたかと考えると、大阪府がNPOと共同するという、かつてない展覧会の目的と、それからインプット、アウトプットまでは検証、分析できたかなと思います。ただ、アウトカム、インパクトまでの調査、そして評価までは届かなかったと思っています。実際、その後の府の文化政策は毎年大変な試練を迎えることになります。いずれしっかり調査したいと思っています。

事例③：ブレイカープロジェクト

何やら変わったことをやっている人たちがいるということが、徐々に伝わっていった

最後の事例、2003年に始まった大阪市の「ブレイカープロジェクト」です。私自身が見てきたなかで、2年ごとに段階を追って、項目で上げてみました。

まず2003年、2004年。これは雨森信さんというキュレーターが、新世界の街なかに人々が現代美術に

触れる機会をつくるという目的で始められました。最初の2年は、地域での関係の基盤づくりを行いました。あいさつや掃除といったところから始めて、ゆっくり関係を築き上げた時期です。この時期に行ったプログラムは、見た目にも割とぱっと分かりやすい。2004年には、古くなったものに新しく色を塗ることによって、その命を吹き返す作品をつくるフランク・ブラジガンドというアーティストを招き、新世界の恵美須町駅という路面電車の駅舎と車両を、フランクの指揮のもと、サポートスタッフなどとともに塗りました。この電車が街なかを走ることで、街の人の目に留まるとか、駅舎が見慣れない色に変わっていると、「あれ?」となる。このように、何やら変わったことをやっている人たちがいるということが徐々に伝わっていった時期だったと思います。

そして2005、2006年。ワークショップを多くやった時期だと思います。なかでも、住民が参加できるプログラムとして、たとえばパラモデル「極楽百景第八景、新世界パーク温泉、斬新な入浴」。プラレールをパーク温泉の中に張り巡らせて、地元のおっちゃんのエキストラとか、わざわざ遠くから来た方もいたらしいですけども、写真を撮って、カードにして、後日配りました。ほかにも「ムービーカード」という簡単に映像が編集できるソフトを使って、新世界の街で働く住民たちに、仕事の合間に撮影をしてもらう。それを後日持ち寄って、みんなで話し合っって編集して、上映会をしました。この2年間は、住民参加ということを意識してやっていた時期だと思います。

そして2007年、2008年。今度はよりラディカルにプロセスを開くということをやった時期だと思います。2008年には街なかに拠点をつくりました。また藤浩志さんの作品を街のあちこちに飾ったんですが、

なかでも「シャンデリー」というペットボトルでできたシャンデリアは、商店街の天井から吊ると、やわらかい光が注ぎ、商店街の人にも好評だった作品です。ずっと付けておいてほしいという声もあったんですが、安全管理の問題があり、期間が終わったら残念ながら取り外しました。

この拠点「MaMeGeKi」は、もと煮豆屋だったところを掃除するところから始め、拠点につくり変えました。その掃除には私も何回か行って、泥だらけになった覚えがあります。ここに拠点をつくろうとかここを展示会場にしようということを決めてやったわけではなく、「参加者の声を取り入れながら決めていく」というように、不確定要素を抱えながら走らせたんですね。そういう実験的な時期が2007年、2008年でした。

そして2007年度末、雨森さんがメンバーであるremoが、新世界での拠点を失います。新世界アーツパーク事業が終わり、フェスティバルゲートを撤退することになったためでした。

何らかの困難をつくって、そこに突っ込んでいく

そして2009年、2010年ですね。今度は、若手作家と地域の関係性をより深めるという、より絞った方向性にシフトしたと思います。

この時期の一番大きな出来事は、美術館で展示することでした。「美術というのは美術館やギャラリーのなかだけにあるものじゃない」といって街に飛び出したプロジェクトが、美術館に展示するということで、おそらく悩むところもあったと思います。その時の作品を少し紹介します。ある住民の方が、チラシをくるくると細かく巻いて、棒をつくり、その棒を組み合わせて、塔とか、通天閣とかをつくっているんです。それから、喫茶店のマスターのお母さんが、手すきの

時に紙ナプキンにささっとデッサンをしているんです。そういう作品を下道基之さんというアーティストが綿密なフィールドワークを通して見いだした、「Sunday Painter」という作品です。こういった作品を美術館に持ち込むのはかなりの挑戦だと思うんですけど、そこはまちと美術館の往還関係を意識しながら、丁寧にやっていました。ブレイカーは、本当に毎年毎年、何らかの困難をつくって、そこに突っ込んでいくということを続けているような気がします。



【写真2 「絶滅危惧・風景 2010」大阪市立近代美術館（仮称）心齋橋展示室でのトーク、(2011)】

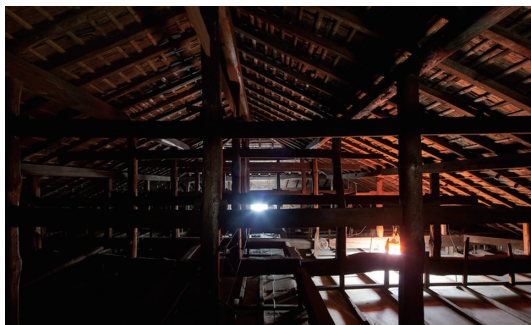
2011年度、今年ですね。ブレイカーは、今まで単年度事業の繰り返しだったんです。「来年、ほんまにできるのかな」と毎年言いながらやってきていたわけなんですが、今年、大阪市が「3年やりましょう」ということを初めて言ったんです。いままでの実績を、大阪市は多少評価したのかなと想像しています。

今年のチラシに載っているのは、大家さんが自分でつくったアパートです。真裏に急な坂、というか、崖みたいなものがありまして、張りつくようにアパートは建っています。今では古くなり入居者も全員出てしまいました。ブレイカーでは、この建物の前で、2005年に「野点」(きむらとしろうじんじん)をやっていたので、ここのオーナーさんと知り合いだったんですね。オーナーさんが、「使っんやったら、使ってええで」と雨森さんに話をくれて、今、ここで梅田哲也さんというアーティストが制作をしています。その様子はブログで随時見ることができます⁶。もう1人、呉夏枝と

いうアーティストも参加予定です。



【写真3 新・福寿荘, 2011 撮影: 有佐祐樹】



【写真4 「小さなものが大きくみえる」梅田哲也 (2011) 撮影: Ujin Matsuo】



【写真5 「小さなものが大きくみえる」梅田哲也 (2011) 撮影: Ujin Matsuo】

「パートナーシップから支援」への後退

この経緯を、先ほどの大阪市のプランとすりあわせて見ていくと、おおもとのプランが2002年に急に変更され、2006年に消滅し、「あなたがたの依って立つ基盤はすでにないんだよ」と言われる口実ができてしまったという状況でした。ところが、ブレーカーは、ほぼ唯一と言っていいぐらい、続ける

ことができているんです。

最初の枠組みとしては、2003年に「芸術文化まちづくり拠点事業(市民還元事業)」として、そして「大阪現代芸術祭」の重点化事業というところで予算が出されていました。ところが2006年に「現代芸術創造支援事業」に名前が変更されました。この変更は、先ほどアーツパークのところでも言った、「パートナーシップから支援へ」という変化に対応しています。でも雨森さんはこの事業名を見て、「いや、支援じゃない」と、「現代芸術創造事業」だと言いつづけていました。そこは確固としてそう思っていたんでしょうね。「支援なんかいらない。一緒にやるって言ったんだから、一緒にやりましょう」と。ずっと単年度事業だったがゆえの苦労については、去年の報告書の中にも雨森さんが書いているので、そちらをご覧ください⁷。

そして、ブレーカーにとっても大きなことがありました。大阪市は政令指定都市の中で唯一、文化振興財団を持たない都市です。かわりに、1924年にできた大阪都市協会という財団法人が、文化振興財団的な役割を担っていました。ところが、2003年以降の行政改革、市政改革で、財団が次々と統廃合され、文化振興事業を担っていたその財団もなくなります。いったん財団法人大阪城ホールというところで規模縮小し移管されたんですけど、2011年の3月にそれも解散になりました。結果、何が起きているかというと、大阪市の人とアートの現場の人、今はこの二者だけでやっているんですね。冒頭紹介した芸術文化アクションプランのなかでは、そこに調整役であるマネージャーが入っていたんですが、この人たちがいなくなり、今は通訳なしでやっている状況です。そして悲しいかな、行政の方は3年で異動されますので、やっと言葉が通じるようになったと思ったら、また1から関

係をつくり直さなければならず、現場にとっては負担が増えています。「パートナーシップから支援へ」という後退、それから行政と現場を通訳するアートマネージャーと言われる専門家がなくなったことで、今や現場の人たちは委託業者みたいな扱いになっています。入札とか、本当にこんなにも変わるものかというぐらいに。

プロジェクトが終わったとしても、調査をしないといけない、本当に何が起きたのか分からない

こういった話も含めて、私たちは2010年に「芸術振興を通じた『まちの再生』の提案」という報告書をつくりました。大阪市の議員さんの政務調査をrecipが受けて制作しています。内容としては、事務局が集めていた過去のアンケートデータの再集計、それから住民とアーティストへのインタビューで構成されています。西成区の議員さんの調査費だったため、西成区の人にしか話が聞けなかったのが、新世界の人たちにも話を聞こうと、2011年の1月、2月に今度は別の調査費をえて、聞き取り調査をしました。これは事務局所蔵の冊子です⁸。

もう一つ、ブレーカーを振り返るということ、記録という点で言うと、カタログですね⁹。プロジェクトの写真記録、住民の声、アーティストの声、雨森さんによる総括など、今までやってきたものがまとめられています。一応、アウトカムのところまでは評価できたかと思えます。ただ、ブレーカープロジェクト、3年は続きますけれども、その後は未定ですし、プロジェクトが終わったとしても、その後も調査をしないといけないと、本当に何が起きたのか分からないだろうと思っています。

このブレーカープロジェクトと私の関わりについてお

話します。最初は外部から社会学者が調査に入ったかたちだったんですが、2007年から私は実行委員会のメンバーに入っているんですね。でも、聞き取り調査に行くときは「ブレーカーのチームでインタビューに来ました」という言い方はせず、内部でありながら外部のような立場として、雨森さんと事務局スタッフと私というチームで聞き取りに行きました。地元の人に、私がいきなり単身、「社会学者です。調査に来ました」といっても、何も聞かせてくれないと思うのですが、雨森さんと事務局が地元の人たちと関係性をつくってしてくれたことで、私は内部でありながら外部というような立場で話を聞くことができたといえます。そのへんは蓄積というか、本当に得難いタイミングとバランスだったんだろうと思います。

まとめ

どの程度、関係各所にコンセンサスを取るか

最後のまとめとして、記録、調査、検証、評価というところと言うと、どの程度、関係各所にコンセンサスを取るかというのが、まず大事です。こちらがいくら誠心誠意、頑張って調査をしようとしても、事業者のなかでいろいろな立場で考え方が異なり、全体としての合意が取れていないと、その調査は建設的な成果をもたらさないと思います。

コストへの理解

もう一つは、コストへの理解ですね。先ほど「これはどこそこからお金が出ました」ということを言いましたけれど、仕事としては、お金が出ないときには、なるべくリサーチはしないようにしています。社会学者はお金なくても行ってしまうんですけど(笑)。やはり、こ

7 「アートプロジェクトの評価: 継続・発展・振り返り編」『評価ゼミ レクチャーノート』2011年3月、41-46頁

8 「芸術と地域社会」サントリー文化財団 研究助成(2010年度)をえて実施

9 『Breaker Project 2006-2010』ブレーカープロジェクト実行委員会 2011年

.....

こはちゃんと人件費を割くべきだと思うんですね。ただこっかがそう思っている、向こうが思ってくれないと難しい。実際、「この額で、それは難しいな」ということも多々あります。まずは評価や調査に対する認知を上げ、コストへの理解をしてほしいなと思います。

招かれざる客だと思っていたほうが上手くいく

あと、これは残念な経験が多いというか、社会学者ゆえの意見なんですけど、「調査者は招かれざる客だと思っていたほうがうまくいく」と思います。「評価します」「ええ？ なんのために」「調査します」「ええ？ なんで」ということになると思っておいたほうがいいたろうなということです。

一歩引きすぎたぐらいのスタンスの批評性

それから、もう一つは、文化政策、アートプロジェクトそのものに対する批評性です。私自身に対する反省でもあるんですけど、「このプロジェクトはすばらしいんだから、なんとかして続けさせたい」という想いが強すぎると、視野が狭まります。評価をする人は、自分が思っているよりも一歩引きすぎたぐらいのスタンスで批評性を持ったほうが良いと思います。一応、文化政策学会やアートマネジメント学会にも入っていて、学会に行ったり、学会誌を読んだりするんですけど、やはりみなさん、「文化政策やアートプロジェクトはよきものだ」という前提に立っている気がするんですね。でも、そこは疑い深い社会学者、たとえば私の場合だと芸術労働に関心があるのですが、アートの名のもとに搾取が行なわれていたらどうするんだろうと気になって仕方がない(笑)。よきものという前提のもとで何が起きているかということにも目配りは必要だと思います。

以上、はたしてこのゼミの内容にふさわしい報告だったのかどうかはちょっと分からないんですけども、みなさんのご意見をお聞きできればと思います。ありがとうございました。

ディスカッション

佐藤: ありがとうございます。まず、評価という言葉を使う以前に、その記録や調査が必要ということ。また、インパクトの評価をどうするかということ。この2つのお話が印象に残りました。とくに、インパクトの問題は「何をアートプロジェクトの価値として見るのか」という問題へもつながると思います。この講座も「評価」とは言っているんですけど、議論をすればするほど、それ以前の問題にぶつかったり、そこから見えてくる問題が、すごくたくさん出てきてどうしようかとなっていました。きょう、お話を伺って具体的に問題が見えてきて、じゃあ、そこからどう評価の議論をしていこうかという、とっかかりが見えてきたのはよかったと思いました。

先ほどの話では、政策の目的がないなかで、施策レベルの判断だけがなされる状態もすごく見えてきて、本来的にはその「政策」の部分の問われなければならぬのに、その検証が難しい。その意味でも、ブレイカープロジェクトにしても、大阪の例にしても、吉澤さんが何年も調査を続けていることを伺えたのはすごく貴重だと感じました。

ブレイカープロジェクトの展示が、大阪市立近代美術館(準備室)というビルのワンフロアを使った美術館でありましたが、プロジェクトのプロセス自身に価値があるということを分かりながら展示をつくっている感じがしました。いわゆるプロジェクト型の作品や活動の展示って、できたものを展示して「こういう

プロジェクトがありました」ということを説明するのがすごく多くて、それにすごく疑問を感じていました。

昨年度、雨森さんのレクチャーでは、「この年は、こういう課題があって、次の年はこういうふうになりました」という話の仕方をしていて、自分のことをやりながらも、それを検証し、次に向けてやっているように思いました。それは自分のやっていることの価値とか、どう人に見せればいいのかってということを自覚的にやられているんじゃないのかな、と。今日、お話を伺っていて、プロジェクトを伴走してきた吉澤さんの影響もあったのかな、と。もしかしたら、そういう風に現場に返っていく評価のあり方というのがあるんじゃないかと感じました。

というところで、後半、みなさんからの質問を受けながらやりとりをしていこうと思います。どうでしょうか。

記録も重要なプロジェクト

参加者A: 貴重なお話をありがとうございます。今、学部の4年で、実際にアートプロジェクトに所属して活動を行っているんですけども、私が今、所属している係が、記録係なんです。チームは3人いて、ブログと議事録を作成することと、Twitterの管理をやっています。ただ、「それだけでいいのかな」と漠然とした不安があって、ボランティアとして記録をどういうふうに残していったらいいかというアドバイスをいただければと思うのですが。

吉澤: ひとつ、参考になるか分からないですけど、recipとして受けている記録の仕事があります。NAMURA ART MEETING '04-'34という、大阪の住之江区の造船所の跡地でやっているアートイベントで、2004年から始まって、30年間やるんですね。これは記録が必要だということで、recipはそれをお仕事

として受けています。2004年の第1回目には、写真と映像ですべてのプログラムを記録しました。それからそのトークイベントで語られた言葉を文字起こしをしたんですが、そこに出てくる専門用語も1個ずつ注を付けて、とても丁寧な報告書をつくりました。来場者アンケートも4枚つづりのものをつくって、専任スタッフを配置したりと、かなり徹底的にやったんですね。その時に、これはただの記録じゃない、30年間続けるための、とても重要なひとつのプロジェクトなんだとチームで意識を共有していました。記録って、割と付随作業と思われるじゃないですか。そうじゃない。これはいくつもあるプロジェクトの中の1つなんだという位置づけで、全員、気持ちを奮い立たせてやっていました。

その経験からいうと、写真、言葉、そして来場者の3つが軸だと思います。広報もやっておられるようですが、Twitterの管理というのは？

参加者A: 一応、広報は他にいるんですけど。まだ(Twitterでの)記録を取るまでには至ってなくて、10月末に10日間の大きなイベントがあるので、その際の記録をハッシュタグを付けて残しておく。そういうふうなことは考えています。

吉澤: どういう立場でどういう人が関わっているか。準備期間と、それから当日の動きですね。そのあたりが重要になります。あとは役割を分担して、モチベーションを上げていく。みなさん、ボランティアなんですか？

参加者A: ボランティアです。社会人の方も。モチベーションを保つこと、記録も1プロジェクトであるということですね。

吉澤: そうです。記録もプロジェクトなんだ、と。そこで折れないことです(笑)。そこをアピールしていくことを、ぜひ。

参加者A: 分かりました。ありがとうございます。

佐藤: ほかにいかがでしょうか。

何がわかるか分からないけど アンテナを張っておく

参加者B: お話、ありがとうございました。私は今、社会人1年目で、去年まで大学で美術関係の勉強をしていました。質問なんですけど、「飛び火効果」について、「丁寧に記録を蓄積していくことが重要で、事業終了後もいろいろ調査をされている」ということだったんですけれども、そこら辺について、詳しく伺えたらと思います。

吉澤: 例えば、プレーカープロジェクトに協力的な人のところに時々行って、雑談をするといったことです。明らかに「話を聞きに来ました」と言う構えられてしまうので、ふらっと行って、話のなかで調査するというような。すると、「こないだお客さんが来て、『あれ、なんやったんや』と言うから、僕が代わりに説明しといたで」とかということが明らかになります。参加者だった住民の人が「自分もプロジェクトをやる側の1人」というスタンスで、知らない人に説明してあげると、結構大きなことだと思えますよね。そういうことを、逐一メモしたりしています。もっと追跡調査したいと思えば、その人にあらためてインタビューをお願いすることも考えられます。

大阪でフィールドワークをやって7年、8年経つんですけれども、NAMURA ART MEETINGで、ボランティアしていた人と、今になって同じような現場で出会ったりします。「ああ、そうか、あの時ボランティアをやった子が、今こうやって職業としてアートマネジメントやっていると。これもプロジェクトの成果ですよ。『飛び火効果』は自分から追っかけて

いるというより、何がひっかかるか分からないけど逃さないアンテナを張っておく感じですね。

2011年につくった新世界の住民の方のインタビューは結構「飛び火効果」がてんこ盛りです。「僕たちもあれで考え方、変わってん」とか、「ちょっと、ものの飾り方1つ、気を使うようになったんやで」とか、「アートっていうものは分からんってことが分かった」とか。これは拙著『芸術は社会を変えるか?』でも書いたので、機会があれば読んでみてください。

参加者B: はい。

佐藤: 記録の問題って、すごく現場にも負担になる。でも、一方ですごく重要なものでもある。

さっきの議論でもありましたが、本当はプロジェクトの必要なチームのはずなのに、ボランティアベースだったり、あまり役割として見えてこない。あとは、やりたいんだけど、できない。その両面があるような気がします。

吉澤: そうですね。

記録ってちゃんと真面目にやったらすごい

佐藤: これまでの研究会の議論でも、内部者なのか外部者なのか分からなくなるような位置でプロジェクトを見ている人がいて、その人が評価をする時に、どうすればいいのかということ議論してきました。それって、ある程度、専任の人がいるっていう落としどころが1つある、と。ただ、もう一方で、そのプロジェクトの記録とか評価が大事なんですよ、ということ、現場をやる人が認識として持つという手もあるのかな、と。おそらく両方が大事なんだと思うんですけど。

これまでの吉澤さんの実践のなかで、上手いといったか、こうやったら、ある程度は専門的なレベルまで引き上げられないかもしれない動き方とか、記録

の取り方はありましたか。

吉澤: 記録では、先ほどお話ししたNAMURAが一番体制としてはいい仕組みだなと思っています。主催者が記録を取る重要性を認識してくれて、それにちゃんと予算を付けてくれた。チームとしては、専門がバラバラの社会学者が4人と地理学者、あと映像の専門家や写真家、編集担当やデザイナーなどで構成しました。「プロジェクトスキャナープログラム (psp)」という名前も付けて、それこそ毎バッチつくって、モチベーション上げて、やってたんですね。イベントのボランティア説明会の中でも、「この事業では、記録もすごく大事です。記録専任のボランティアも募集します」と訴えて、ミッションを共有できそうなボランティアの人が集まってくれて。たとえば「じゃあ、あなたは人数の都合で記録をお願いね」と言われたとしたら、「ええ?そんな」と思ったかもしれないところを、主催者と psp チームで楽しいし重要だからと主張し続けました。実際、大変だったけど、楽しかったし、いいものになりました。これは recip の事務所に置いてあるので、ぜひ大阪にお越しになった際は見ていただきたいです。

佐藤: そのプロジェクトもある程度、吉澤さん、もしくは recip として、「記録という作業があるんだよ」ということを見える形で設計をして、「そういうものが大事だよ」ということを分かってくれる人を集めて動かすというのが、ひとつあるということですね。

吉澤: はい。ただ、これもその後の経緯をお話すると、事業自体も予算が減る中で、記録に対するお金も減っていきます。モチベーションの維持も容易ではありませんでした。たしかにすごい報告書をつくったんですが、実行委員会に提出して終わってしまったんですね。だから実行委員会の人しか見れない。本当はもっと多くの人にこの記録を共有して、「ほら、記

録って大事じゃない」って言えたらよかったですけど。それはかなり残念でした。記録ってこんなに真面目に、ちゃんとやったらすごいものって。これは自分もどう消化していいか分からないので、きょうは、お話しなかったんですけど。

果たして数値化できるのか

参加者C: お話、ありがとうございました。最初のほうに、PDCA サイクルを回すというお話が出ていたかと思えます。きょう紹介していただいたプロジェクトは、最初の段階で、まず目標があったと思うんですけども、その目標を数値で何か決めて、そこから始めようというふうに目標設定をすることってあったんでしょうか。

難しいですが、やはり数字で目標を決めるって結構大事かなと思っていて、行政の方針が変わってしまうという話もあったと思うんですけど、そういう点、目標をつくってれば、行政が変わっても議論が可能かなと思います。行政のお金がなくなったとして、「企業の方に話をしましょう」といった時も、数字で話しができれば話しやすいということもあたりするのかな、と。

吉澤: アクションプランの報告書が、毎年年度末につくられていて、その中のいくつかの事業ではプログラム目標の段階で、何人が来るってことを掲げて、それに対する結果を報告していたものもありました。メディア掲載情報なんか全部カウントして、数値化できるものはしていたと思います。ただ、本当にその数字すらなんの意味も持たなかったというのが、大阪市の現実でした。ほかの行政だと、もしかしたら数字が意味をもつところもあるのかもしれないですけど。ただ、数字って、数字だけじゃない部分とセットで初めて意味をなすというか、数字だけだと現場の感覚は掬えないのではないかと思います。

佐藤：先ほども「インパクトの計測までは行けなかった」というお話でしたが、インパクトへの到達のイメージって何かあるんでしょうか。おそらく一番、悩んでらっしゃるところでもあるかと思うんですが。

吉澤：プレーカーに関しては、インパクトは終わらないと分からないと思いますね。しかも何年、何十年先かもしれない。評価の際に何を指標にするかは、事業目的、プレーカープロジェクトの企画書に書いてある。そこから持ってきて、成果を計測して、比較することになると思うんですけど。「芸術を街の中に息づかせる」という目的をどのくらい、どう達成したか。ただ、それは数値だけでは表現できないと思うので、定性調査を地道に続けることが不可欠だと思います。

「日本社会において芸術文化の意義に対する認知が上がる」ということがインパクト

佐藤：（インパクトの計測の）時間としてはどれくらいの幅を想定していますか。単年度ではやはり測れなくて、すごく時間のかかるものみたいな。

吉澤：すごく時間がかかると思うんですね。「この日本社会において芸術文化の意義に対する認知が上がる」ということが、私にとってのインパクトです。と言いながら、どうしていいのかわからないというのが正直なところですよ。

とはいえ、計画あつての評価なので、そこに立ち返ることができれば。大阪市のようにプランがなくなるということがなければ、評価はできるはずですよ。記録さえきちんと全体的にとっておけば、やろうとしたら、何とかなるのかな、と。やりながら考えてきたので、言い切れなくてすみません(笑)

佐藤：いえいえ。本当に悩ましい。おそらく、吉澤さんのおっしゃるインパクトの部分が伝わらなければ、

活動の基盤となる部分がいとも簡単に変更されてしまう状況って変わらないのかなという気がするんですよ。つまり、なんだろう。アウトプットを数字とかで出したとしても、状況が変わってしまうということは、それ自体にそれほど価値は感じていないということだと思っ

吉澤：そうですね。

佐藤：その価値や意義を言えるのがインパクトの部分。でも、そこが、一番語りにくいところでもあるのかなって思うんですね。事業をひとつやって、それによってどれくらい人が来たのかとか、どういう効果があったのかを言うやり方は今までもあったとしても、

もし、プロジェクト型の表現や活動が「内輪の人なのか、外輪の人なのか分からない状態にならないと、（その意義が）分からない」、「すごく時間もかかる変化に対して、価値を持っている」と認識した時に、そのインパクトを伝えないといけなくなる。その伝え方が難しいし、分からないところでもある。むしろ、本質的には伝えられないところであって、アウトプットとかも組み合わせで伝えるものなのか。

現実的に「誰と話をしているのか」という際の戦略的なところとも関わってきますし。政策の目標に想定されているものと、ここでのインパクトが本当に整合性を取れるかということ、たぶん、違うんだろうという気もする。イメージが合致しないというか。

吉澤：そうですね。予想外のことが起きるというところこそ、意味があるような気もしているので。必ずしも合致するとは言えないですね。

佐藤：具体的な問題に入ってしまうと、悩んじゃいますね(笑)。

ニーズはあるけど受け皿がない

吉澤：前向きな話で言うと、調査の仕事を受ける時に、私が社会学者として請け負うか、recipとして請け負うか、考えるんですね。結果、recipで受けることのほうが多いんです。NPOという公共性のある組織が、アートプロジェクトの調査を専門にする受け皿となってもいいのかもしれない。recipは、調査だけではなくて、メディア制作などの事業もやっていて、あくまで組織の4つの柱のうちの1つが調査研究なんです。これに特化したNPOがあってもいいのかなと思います。ニーズはすごくあるのに、できる人が少ないというのは事実です。仕事としてがんがんやっていくというのも、ひとつの手かなと思います。

佐藤：ほかのケースを見ても、ある程度の規模で、基礎調査もしながら、となると大学の研究室と組んだりするパターンがすごく多いのは、ニーズはあるけど受け皿がないからなのかなって気もしますね。

吉澤：学生さんと、授業だから労働の対価は発生しない(笑)。

佐藤：一応、現場との距離も取れるじゃないですか。

吉澤：そうですね。

佐藤：時間もそろそろ来んですが、吉澤さん、最後にいかがでしょうか。

吉澤：文化政策の現場に飛び込んで数年たちますが、今一番何に関心があるかということ、現場で働いている人たちの労働環境なんですよ。それを去年、インタビューしたものを、本にまとめました¹⁰。よろしければ、読んでみてください。

佐藤：現場をやられている方は、わが身のこのように思われると思うので、心に余裕がある時にお読みください。

参加者D：読みましたが、涙なしには読めないで

すね。

吉澤：いや、泣かそうと思って書いたわけではないんです(笑)。

参加者D：そうなんですか。

吉澤：結構、希望を見出させていただくように終わっていると思いますが…。

佐藤：「これが、あの時のあれかって」、現場のふとした瞬間に内容がよぎりますね。

吉澤：各地のアートプロジェクトが人々の「やりがい」に依存しすぎている気がして。そういう問題提起をしつつ、こうした現場の働きに見合った文化事業、文化政策が企画立案されればいいなと思っています。



10 吉澤弥生『若い芸術家たちの労働』、平成21～22年度科学研究費補助金(若手研究スタートアップ+研究活動スタート支援)調査報告書、2011年3月。なお、2012年3月に『続・若い芸術家たちの労働』を発行。

Tokyo Art Research Lab「評価のケーススタディと分析」日時：2011年9月24日(土)15:00-17:00
会場：東京文化発信プロジェクト ROOM302

View Point 1: 飛び火効果

石田喜美 (常磐大学人間科学部 専任講師)



吉澤弥生 (2006) に次のような文章がある。

「…評価につながる要素として、数値化できない事象、例えばプロジェクト参加者がその体験を日常生活に活かす仕方や、その人が後に別のプロジェクトに参加したり自身で何かを企画するようになったりといった「飛び火効果」について、丁寧に記録を蓄積していくことも重要である。」(吉澤, 2006)

これまで、多くの人々がここで想定されているような「数値化できない事象」「予測不可能な事象」について言及してきた。例えば、芹沢高志 (2011) は、アートプロジェクトの評価について論じるためのキーワードとして、「プロジェクト・ポテンシャル」という概念を提案している。これは、システム論者であるエリッヒ・ヤンツの「インフォメーション・ポテンシャル」(=次の新しい情報を生み出していく潜在的な能力)という概念をメタファー的に拡張した概念であり、ひとつのアートプロジェクトが「プラグマティックなプロジェクトをどれだけ生み出していく潜在力があるか、あるいはそういうチャンスを生み出していく力があるか」(芹沢, 2011, p.38)を見るための視点となる。

芹沢による「プロジェクト・ポテンシャル」という概念が、アートプロジェクトという社会システムをマクロな視点から評価しようとする概念であるのに対し、吉澤の「飛び火効果」という概念は、現場で日々起こるさまざまな相互行為や出来事をミクロな視点で記述・分析しようとする概念である。吉澤 (2011) では、プレーカープロジェクトで生じた「飛び火効果」について、①「アートがまちを使う」だけでなく「まちがアートを使う」「まちがアートを見せる」という視点が生まれたこと、②プレーカープロジェクトがまちで果たす役割に対する認識の変化、③アートに対する考え方の変化という3つの視点で整理し、それぞれの事例を紹介している。今回の「Case1」では、インタビュー協力者による声で紹介されており、いずれも、具体的に生じた出来事、インタビューや日常的な会話の中で現れた声を記述・分析する概念として「飛び火効果」が用いられている。

もうひとつ、「飛び火効果」と「プロジェクト・ポテンシャル」との違いで重要な点に触れておきたい。それは、当事者による意味づけの重視である。もちろん、先に引用した吉澤 (2006) の引用に見られるように、吉澤も行為や活動の創出・変化を重要なものと意味づけている。しかしそれと同等に、あるいはそれ以上に、外側か

ら観察することのできない、当事者による意味づけの変化——それは例えば「僕たちもあれで考え方、変わってん」という言葉に象徴されている——を重視している。そのことは、吉澤 (2011) における「飛び火効果」の事例の紹介においても明らかである。

このように、「飛び火効果」という概念は、アートプロジェクトの現場において生じる出来事およびそこから生じる当事者たちの内的／外的な変容を意味づけることのできる概念である。

藤浩志 (2011) は「基礎超識：地域イベントと地域実験の大きな違い。」というタイトルのブログ記事で、「イベントは『成功すること』を前提として成立し、失敗しないことが配慮され物事が仕組まれてゆくが、実験は『失敗することで問題を見出す』ことが前提として仕組まれてゆく。…と考えている」と述べ、地域実験においては地域における「モヤモヤ (潜在的問題)」が問題として浮上し、その解決のための「新しいベクトル」が生まれたかどうかという点が重要なのではないかと述べる。

「飛び火効果」という概念によってアートプロジェクトにおいて生じる出来事や当事者における内的／外的な変容を丁寧に拘っていくことは、このような評価の可能性を切り開いていくのではないだろうか。

【文献】

芹沢高志 (2011) 「アートプロジェクトの評価：ピア・モニタリング編」 公益社団法人企業メセナ協議会 『アートプロジェクトを評価するために——評価の＜なぜ？＞を徹底解明——』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 pp.34-40.

藤浩志 (2011) 「基礎超識：地域イベントと地域実験の大きな違い。」, Report 藤浩志企画制作室, <http://geco.exblog.jp/11977390/>

吉澤弥生 (2006) 「アートプロジェクトの事例に基づく文化事業評価のあり方」 サントリー文化財団「人文科学、社会科学に関する学際研究への助成」2006年度助成研究成果報告概要.

<http://www.suntory.co.jp/sfnd/research/detail/200636.html> (2012年3月1日アクセス)

吉澤弥生 (2011) 『芸術は社会を変えるか？——文化生産の社会学からの接近』 青弓社



case2:

評価のありようを問い直すために

ゲスト: 沼田里衣さんに聞く

ゲストプロフィール 沼田里衣 (ぬまたりい)

神戸大学大学院国際文化研究科異文化研究交流センター協力研究員、川崎医療福祉大学非常勤講師、「音遊びの会」代表

学術博士。日本音楽即興学会世話人。日本音楽療法学会認定音楽療法士。主なフィールドは、即興音楽療法、コミュニティ音楽療法、アートマネジメント、コミュニティアート。共著『公共文化施設の公共性 運営・連携・哲学』（水曜社）、共訳書『分析的音楽療法とは何か』（音楽之友社）、『ソフトウェア・フォー・ピープル』（新水社）、論文「コミュニティ音楽療法における音楽の芸術的価値と社会的意味」（『日本音楽療法学会誌』第10巻第1号）など。

はじめに

こんにちは、沼田です。きょうは、アートプロジェクトの評価がテーマですが、これまで、そういう視点に立ったことがありませんでした。評価には、さまざまな見方があると思います。目的によって、だいぶ違ってくだろうし、「何のための評価なのか」というところが、一番重要なんだろうと思います。

今日は、私が深く関わっている「音遊びの会」の事例を紹介しようと思っています。音遊びの会は知的障害者とその家族、そして即興の得意なミュージシャンたちで50人ぐらいのグループです。私の場合の評価は研究の一環としてもやっているの、学術的な見方もありますが参加者の視点はまたそれぞれで、活動の継続のためにはそれらが重要です。音遊びの会の事例では、いろんな方面から、その評価を見ていくことができると思います。ざっと事例を紹介した後で、後半1時間はみなさんのお話を聞きながら、私もお話を続けられたらなと思っています。

みなさん、神戸がどこかはご存じかと思いますが、やはり東京と神戸では、だいぶ状況が異なります。東京のようにプロジェクトは沢山ないですし、こんな場所(3331 Arts Chiyoda)もないです。神戸は大阪からちょっと離れていて、夜景がきれいなところ。横浜に近いと言われますが、それに比べたら小さな街です。山と海が近く、音遊びの会の保護者の方や、長く神戸に住んでらっしゃる方は、「神戸は山と海があるからそれでいいのよ」って言います。もう「それで満足」っていうぐらい、とても住みやすくてほんとに良いところ。そんなふういろんなアートプロジェクトがたくさん生まれているのとは、ちょっと違う状況

でやっています。

今回は、2011年1月23日に、音遊びの会のメンバーにお話をしたときに使用したスライドをもってきました。音遊びの会を始める動機や、関連する領域がいろいろあるので紹介します。

ジャズでもなく、現代音楽でもなく、何にも属さない自由なイディオムフリーの音楽

「アウトサイダー・アート」や「エイブル・アート」というものがありますが、「アウトサイダー・ミュージック」っていうのはみなさん聞いたことありますか。サブタイトルにアウトサイダー・ミュージックという言葉を含む『Songs in the Key of Z-The Curious Universe of Outsider Music』という本があります¹。日本語訳もされています。音源もありますので、よかつたら後でお聴かせします。そして、デレク・ベイリー²という方はみなさんご存じでしょうか。みなさん、ご関心の領域でいうと美術なんですか？(会場) ばらばらです。

音楽もあり、美術もあり、ということですね。音遊びの会は、即興音楽をやっています。即興音楽の中でも「フリー・インプロヴィゼーション」というジャンルがあり、有名なのは『インプロヴィゼーション』という本をまとめた、デレク・ベイリーというイギリスの大御所ギタリストの方です。簡単に言うと、ジャズでもなく、現代音楽でもなく、何にも属さない自由なイディオムフリーな音楽を始めた人たちが、1960年代頃にはいました。音遊びの会のミュージシャンも、かなり遠いですがそのルーツを汲んでいるという感じですね。

音楽療法では、「The field of play」という理論があります。療法士と相談に来る人を、セラピスト、ク

ライアントという呼び方をするんですが、その2人がどういう関係で、どういう音楽療法の過程を経たらいのかということを示しています。ちょっと変わった、神秘主義的な部分もあるんですけども、音楽療法、独自の理論をつくらうとしているものです。「音遊びの会」という名前は、この「field of play」の「play」からもきています。

それは音楽なのか、療法なのか

私は音楽療法をやっていました。みなさん、音楽療法と言われてイメージするものは、おそらく、さまざまだろうと思います。私もはじめはお遊びみたいなものかと思っていました。でも、いろんな音楽療法があるなかで、即興演奏、創造的な音楽療法というジャンルがあることを知りました。即興演奏を用いて、知的障害者や精神障害者、いろんな人たちとその場で音のやりとりをしていく。そういうタイプの音楽療法があったんです。

私は2000年頃から、「即興音楽療法」という手法で、主に知的障害者を対象として、1対1で30分間、週1回を主として音楽療法の実践をやってきました。その中で、大きな問題になるのは「それは音楽なのか、療法なのか」という、芸術的側面と治療的、療法的側面の、相容れないところが存在していることです。

音楽療法の議論では、やはり「療法」なわけですから、その効果を実証しなければいけない。「どれだけ変わったのか」、「どういうメリットがあったのか」ということを、それこそ、評価しなければいけない。音楽療法という領域は、日本でも2000年頃にすくブームが起りましたが、戦後に生まれて、あまり歴史も長くないものです。まだまだ音楽療法の実践の場をもつために、「これだけいいことがある」と実証して、

評価されて、ようやく職や実践の場もてる。そこでは、やはり治療的側面へ焦点があたりやすい状況がありました。

私が音楽療法を学び始めた頃もさまざまな論文がありました。そういう議論が中心だったので、いろいろな疑問を私は感じていました。「こういうふう障害者を変化させたい」、「こういうふうな治療をしたい」、「もうちょっとうまく太鼓を叩けるようにしたい」、「もうちょっと社会性を出すために、オーケストラの譜面をつくってみる」など、いろいろあるんですが、ほとんどの音楽療法の定義は、治療の目的のために音楽を使うということなんです。手段となってしまった途端に、音楽がおろそかになってしまって、それゆえ、その音楽の芸術的、創造的な側面によって治療するという可能性が逆に減じられてしまうという矛盾をすごく感じていました。音楽にもっと集中することによって、副産物的なものとして治療が起こるとというのが自然だと思うのですが、その頃の議論は治療を中心にやることによって、音楽副産物でしかないという逆のところがありました。そこに疑問を感じていました。

音楽療法を研究する人のなかにもこういう疑問を感じていた人もいて、『音楽中心音楽療法』という本もできました。音楽療法なのに、なぜ「音楽中心」ってわざわざ言わなきゃいけないのかという、非常におかしな事態なんですけども。それだけ音楽がおろそかになってしまったことを危惧する人たちが一定数いたということですね。そういった状況があったので、私は「音楽療法」と言わずに、「音楽をする」ということで、何かプロジェクトをやりたいと思ったんです。音楽中心音楽療法じゃないですが、音楽療法ではなくて音楽中心なことをやりたい、そういう動機がありました。

¹ アーウィン・チュシド(喜多村純訳、小田晶房編)『ソングス・イン・ザ・キー・オブ・Z アウトサイダー・ミュージックの巨大なる宇宙』map、2006年

² デレク・ベイリー(Derek Bailey 1930-2005) 即興演奏、フリー・インプロヴィゼーションという考え方による演奏活動を展開。著書の邦訳は、デレク・ベイリー(竹田賢一・木幡和枝・斎藤栄一訳)『インプロヴィゼーション 即興演奏の彼方へ』工作舎、1981年

もう1つ動機がありました。お母さんが子供を連れてきたりするんですけども、その障害というものは、生まれつきなので、どれだけ変化したとしても、治らない。だから「治す」ということに疑問を思い始めました。もちろん、障害の問題というのは、セラピスト、クライアントという密な空間で完結していいこともあると思います。しかし、それだけではなく、もっと社会の中で考えていく。音楽もシェアしていくべきだし、障害の問題もシェアしていくべきなんじゃないのかと、すごく感じていました。

ただ、いったん「福祉の現場での舞台」に目を向けてみると、これはこれでいい部分もあるんですが、たとえば「簡単にできる打楽器がいいんじゃないか」というふうに現場では捉えられていて、もっと彼らの豊かな音楽的な特性がたくさんあるのに、そういった側面が見えにくくなってしまっていることも、常に感じていました。もっと面白い音楽ができる、いいセンス持っている子もいるのになと思っていました。

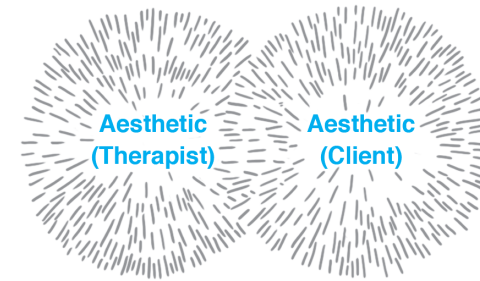
障害を持つ人たちの音楽は、福祉的な視点から見るか、音楽療法の視点から見るのかなど、どういう視点から見るのかということによって見え方はすごく変わってきます。だから、評価という点からも、「障害者の音楽」として見た場合にどう見えるのか、「即興音楽」として純粋に聴いた場合にどう見えるのか、「音楽療法」として聴いた場合にどう見えるのか。あるいは、「みんなで音楽してます」という「コミュニティ音楽」と見たらどう思うのか。いろんな見え方によって全然違ってくると思います。そこを主催者としてはそれぞれの方面に「どういふふうに見せたいのか」というところには注意してやりたいと思っていました。

障害者の音楽でもなく、ミュージシャンの音楽でもなく、何か新しいものをつくっていくことをやりたい

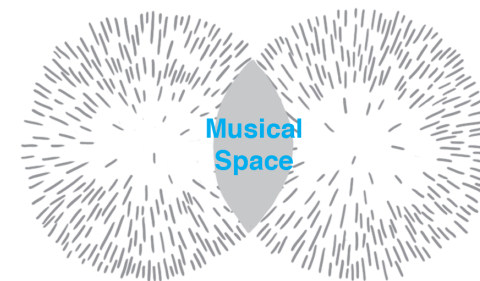
まず「障害者の音楽」に関する議論として参考にできるものにたとえば、エイブル・アートやアウトサイダー・アートなどの議論があります。私は「障害者の」というふうに見られるのも違うなと思ったので、音遊びの会では、障害者と健常者を（こんな風に意図的なところも逆に福祉的だったりするのですが）半々にしたいなと思ったんです。ごちゃごちゃといろんな人がいて、何のための会なのかちょっと分かりにくくする。従来の評価からちょっとずらすために意図的に半々にしました。「即興音楽として見られたい」という部分はあったので、音楽療法でもコミュニティ音楽でもないところを意図してやりました。

音遊びの会の音楽をつくっていく際に、障害のある人とミュージシャンがどういう関係でみんなが音楽をしていったらいいのかは、先ほど紹介した「The field of play」という議論を参考にしています。これは音楽療法の理論なのですが、障害者を治すとか、治療するとか、変化させるのではないようなところがあり、そういうところを目指したかったんです。それは、キャロリン・ケニーさんというアメリカの人で原住民の血を引くヒッピー的な文化背景も感じられる人です。彼女は、こんな理論を考えました。まず、セラピストの美、美しいもの、美的な価値観というか、音を出すことを「美の場」としてとらえるんです。クライアントにもその「美の場」があり、それは拡散していく場なのです。そしてクライアントとセラピストの美の場が出会ったところに、これは閉じられたものなんです。音楽的空間ができる。それが広がりを持ってよ

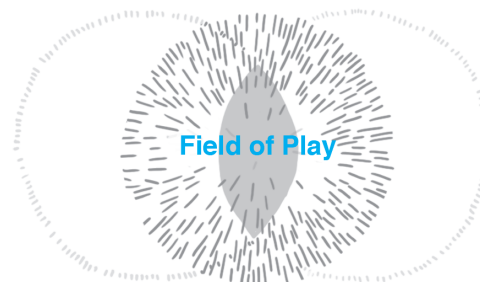
り自由に色々なことを試したり問題を音として表現し合ったりする場が、「field of play」。つまり、遊びの場、体験の場なのです³。



【図1 美的なもの】



【図2 音楽的空間】



【図3 遊びの場】

たとえば、寝たきりで、チューブをつながれていて声も出ないような人の音楽が美しくないとか、そういう問題ではなくて、誰の中にも「美の場」が存在する。その人自身が「美の場」として存在すると捉えていて、感じるものがあり、そこをセラピストは音を介してやりとりをします。会話でも、何かお互い見知らぬ者同士で価値観が分からない場合でも、何となく「ああこ

うだよ」と、分かり合える時がありますよね。言葉だとすぐ通じやすいということもあるかと思いますが、音楽でも同じことが起こる。「ああ、ここは音楽ができる場だな」という、安全で、お互いが分かり合うことのできる場が、「音楽的空間」です。

そこで、お互いが自由にやりたいこと、創造的に新しいことを試していける場というのが、この「field of play」というものだと思うんです。キャロリン・ケニーは非常に抽象的なことしか言っていないので、その真意を理解するのは難しい部分もあるのですが、言いたいことは「お互いが対等である」というところなんです。似たようなことを言っている人は、音楽療法の分野には、他にもいろいろいるんですけども。障害者の音楽でもなく、ミュージシャンの音楽をやるのでもなく、何か新しいものをつくっていくことをやりたいということで、音遊びの会を考えました。

新しい表現の地平を開拓する

メンバーは、知的障害者とミュージシャンと音楽療法士を呼びました。目的は即興演奏を通して新しい表現の地平を開拓することです。「新しい表現の地平を開拓する」と言っていますが、新しい表現なんかあるのか。これはもうほんとに括弧書きです。とにかく、さっきも言ったように、知的障害者の表現をそのまま素晴らしいということで皆が受け入れてやるのではなく、ミュージシャンに教えてもらうのでもなく、すでに、それぞれの人たちは「即興音楽のツールをもっている」と捉えて、そこから即興的に表現を刺激し合うことによって出てくる「従来にはないもの」をつくり出したい。それで目的をこのように決めました。これによって、私は、音楽療法における治療観というものを再考したいとも思いましたし、即興演奏の文化の広

3 C. B. Kenny 『The Field of Play: A Guide for the Theory and Practice of Music Therapy』 Ridgeview Publishing Co.,1989. 図の参照頁は、図1 (p.76)、図2(p.81)、図3 (p.83)

がりにも寄与することができたらとも考えていました。さらに、そう言う場を設定することによって、障害を持つ人たちも中心は担えないかもしれないけれど、即興音楽文化の一端を担うというか、その文化の文脈そのものも少し変わってくるのがあったらいいなと思っていました。

メンバーは、知的障害者が大体 13 人。自閉症・ダウン症などさまざまな障害をもっていて、年齢の幅は 6 歳から 34 歳。もう 6 年経ってるので、40 歳になった人もいますが、平均年齢は中高生ぐらいです。

プロの音楽家も 7 人いました。この中には大友良英さん、千野秀一さんといった、即興音楽のリーダー的な存在と言っていい人もいます。障害を持つ人たちもそうしたプロのミュージシャンとやるだけの才能は十分にあり、本当に思っていましたし、舞台をどのようにやるのかということも含めて、そのようなミュージシャンに来ていただいて、いろいろなことを実験してもらいました。

それから、地域の音楽家。私が当時大学院生だったので、神戸大学の大学院の仲間も含めて、地域の音楽家を 5 人呼びました。そしてケアスタッフとして 3 人。これは公演時にはさらに増えます。初期の頃は私も結構不安だったこともあり、もっと入っていたと思います。ケアを付けた一番大きな理由は、ミュージシャンが音楽に集中できるように、その補助をすることでした。保護者から離れてできるようにするためもありました。

2005 年 9 月から、約 20 回のコンサートやワークショップを実施してきました。今も毎月 2 回は神戸大学でワークショップをやっています。先ほど言ったように、音遊びの会の音楽は即興音楽、フリー・インプロヴィゼーションにルーツがあります。デレク・ベイリー

などの音楽をいろいろ聴いていて、すごく近いなと思っていました。神戸には、ジャズのライブハウスで BIG APPLE というところがあるんですが、月 1 で先端音楽実験会っていうのをやっていました。フリー・インプロヴィゼーションのルーツを汲むような即興で実験的な音楽をする人たちが集まっている会です。ここでもチラシを配り、そういう人たちが集まってきたという経緯がありました。

ワークショップでは、神戸大学にあった電子楽器、打楽器、弦楽器や管楽器に加えて、地域のミュージシャンがもってきてくれたおもちゃ楽器や、大友さんなどはターンテーブルをもってきてくれたりして、そういうものを使いました。部屋の中だけじゃなくて、廊下や外も使ってやっていました。時にはワークショップの前にお食事会をして互いに交流したりもしました。1 回目の公演が「音の城」です。舞台のかたちも従来とはちょっと違って、神戸の山手にある洋館を借り切って同時多発的に家のなかのいろんなところで即興演奏が起こることをやりました。

この時は、洋館のなかで色々なことが行われ、廊下にシンセサイザーがあったり、縁側で演奏があったりします。実際はすごく詳細に、誰がどこにいて演奏するのか決められていたんですが、かなり自由度の幅があり、自由人のような人もいました。同時多発的にいろんな人が移動しながら、即興演奏が生まれては消えという状況を、観客は自由に探索するという形でした。時々参加している人もいましたけど。

ゲストアーティストが変わり、2 回目の公演は神戸の海の方で行われた「音の海」でした。先ほどの公演まで大体 8 回ワークショップをしてるんですけど、今度は、アンサンブルをつくるということを目的に、また 8 回ワークショップを新たにしました。

この時はジーベックホールというホールを借り切って、絵を飾ったり物販があったり、ロビーでの演目もありました。本番になるとみんな普段やらないことをやりだして、A 君という子がいるんですけども、彼が指揮をするのを見て、当日この B 君という子が出てきたりしました。先輩後輩関係ですね。学校でそういう関係があって、おれもやるぞということで、この日初めて出てきて、指揮をしてくれました。

ロビーでは子どもたちが描いた絵をもとに作った紙芝居が行われ、そこに即興的に加わって太鼓をたたき子がいたり。それからすごく静かな演奏もあつたりします。大友さん、江崎将史さんというミュージシャンと、C ちゃんという弱音のトリオもありました。

この時、特徴的だったのが、保護者の人も「掃除機バンド」などいくつかのアンサンブルで出演しました。はじめは「こんなのやらない」って言ったんですけども。



【写真 1 公演「音の海」：保護者による掃除機バンド】



【写真 2 公園「音の公園」：音遊びの会】

一緒に共演することは可能なのか

公演に至るまでに、日々本当にいろんなことを話しました。まず、ミュージシャンはコラボレーションすることは可能なのかということ。2005 年では、まだこういうことをやっている人たちがあまりいませんでした。ミュージシャンたちは、そもそも、言葉の通じることが分からない人と一緒に共演することは可能なのかと、非常に不安に思っていました。それで、障害のある人と一緒に演奏するということが一体どういうことなのだろう、そのあたりを考えてみませんか、と言ってメーリングリスト上で意見を出し合ったこともありました。障害があってもなくても一緒に言う人いければ、やっぱりそれは違うと言う人もいました。みんないろいろと考えざるを得ない状況でした。

保護者の人たちは、これが音楽なのかは、よく分からない。今でもそう言う人はいます。「なぜ、この音楽がみんないいって言ってんのか、全然分からなくて、非常に悩んでいる」と言う人もいます。インタビューをするとそういうことも出てきます。もっと耳慣れた音楽をやったほうが子供たちはよく聴くし、ノリもいい。家でよく歌っている子もいるのに、全然ここでは歌わない。そんな音楽に関する価値観の違いから、障害の問題に発展していってしまうこともありました。

音楽療法家としてやってみるまで分からなかったことは、セッションでやっていることが舞台上で成り立つのだろうか、ということでした。私は 30 分内で 1 対 1 でやることが多いのですが、そのなかで「ああ、この表現は面白いな」と感じるころはすごくありました。でもそれは数秒のことだったりして、そういった表現が舞台上で成り立つのかは、全くわかりませんでした。どうそのいい部分を切り取ったらいいのだろうか、という風に私は考えていたんですが、舞台は、そこで起こっ

たことが全てなんだと。舞台の感覚がなかったので、非常に勉強になりました。

障害を持つ人たちには、すぐく舞台が好きの子が多いです。舞台上で「もっと照明がほしい」と言ったり、なかなか他の人の番なのに舞台から降りないとか。あいさつを始めた子もいるし、舞台がちょっとうまくいかないような時、「ちゃんとやってない」とつつこみを入れる子もいる。本当に子どもたち自身が責任をもって舞台をやることを考え始めました。

ワークショップの前と後には、いつもミーティングをしていました。今は全然やっていないんですが、そのミーティングがほんとに貴重だったなと思います。始める前には「この子はどの楽器をやって、誰とやるのがいいのか」、「何をどういうふうに組めばいいのか」ということを話し合っ、試しました。

知的障害者の自発性についてもいろいろ考えました。ミュージシャンはいつも自分たちの方が提案するだけではなく、障害を持つ人たちの方にも誰と何がやりたいのか言ってほしいということがありました。でも、それは色々な障害がある人がいるのですが、自発性とは何か、ということそのものを考え直さなきゃいけないことでもありました。

それから、ミュージシャンが教える立場になるとどうなるのかということも、実際にやってみないとわからないので、いろいろなことを試していきました。ルールも、どのように共有できて、どれくらいわからないのか。そういうことが、やっていく中で、少しずつみんなも分かっていたという感じです。

私は「自閉症がどういう感じで」とか、障害のことは全然ミュージシャンには話していませんでした。聞かれたらちょっと答えましたけど。その程度でした、みんなやりながら、どういう子たちなのか

を知っていきました。

健康と結びついた活動が中心であって、文化を創出ということが、少し欠けてるのではないか

ところで、次に、様々な視点からこのプロジェクトの評価について考えてみたいと思います。

まず、音楽療法の領域では、「コミュニティ音楽療法」というジャンルがあります。先ほど音楽療法への疑問を感じたってことを言いましたけれども、そういう疑問を感じた人たちが、1990年代からいました。2004年ぐらいに「コミュニティ音楽療法」と呼ばれ、世界同時多発的にたくさん行われています。たとえば、従来のセラピスト、クライアントの関係ではなく、共演者として病院のカフェでライブをはじめ。あるいは、従来の西洋音楽での音楽療法の治療観を学んできて、アフリカでそれをやろうと思ったら、まず治療観、病気とか障害すら考えが違うことに気がつく。ジャンベを叩いているところに、ピアノをもっていくのもおかしいわけで、従来の音楽療法観を考え直さなければいけないことが、いろんなところで起こってきたんです。

このような動きがコミュニティ音楽療法と呼ばれるようになりました。従来と違う点は、エコロジカルであること。単純に個人と、セラピスト、クライアントという関係ではなくて、多様な関係を含みながら、いろんなつながりの中で成り立っているということです。また、参加型で、パフォーマンスを伴うこと。今まではパフォーマンスは、音楽療法の単なる副産物やその過程にしかすぎなかったんです。リソース・オリエンティッドと言われるその人の資源、その人は何が好きかということを重視することになります。あとは、コラボレーション。対話における価値観の交渉を、常に

やっていくということがあります。

ただ、私もいろんな事例を見てきましたが、ミュージシャンをたくさん呼んでの共同プロジェクトって、なかなかないんです。1人、2人で組んでやるものはあるんですが、文化を創出するという側面よりも、療法的な活動が中心に考えられる傾向がある。Health = 健康という概念が欧米では議論されているようですが、健康と結びついた活動が中心であって、文化を創出ということが、少し欠けているのではないかと感じています。音楽的な考察よりも、「どう変わったのか」とか、「どういうふうに社会性が生まれたのか」という議論が、中心だと感じています。

次に参加者の視点に立った評価を考えてみると、どういことが言えるのか。参加している障害者の方は、みんな音楽が好きで来ていて、舞台が好きな子が多いです。なかなか舞台にいることが難しかったりする子もいるんですが、保護者が期待をもってずっと続けていることもあります。豊富な楽器があることも魅力の一つでしょう。大学で使わなくなった楽器などを使って、バイオリンもあります。聞いた話によると、養護学校なんかでは、音楽クラブにすら属することができない。障害の軽い子ならできるんだけど、重い子は、音楽が好きでも難しくって、できてもせいぜいタンバリンぐらい、という話を聞いたことがあります。そういう状況から比べると、非常に豊かな楽器があると思います。

「ああしなさい、こうしなさい」、「こういう音楽をしなさい」などとも言われずに自由に音楽を楽しめる空間であり、子どもたち同士のつながりというのも重要だと思います。「あの子が好き、あの子とやりたい」と言う子もいます。そういった楽しさもあるのかなと感じます。

保護者のほうは、先ほども言いましたが、「音楽は分からない」という人も、結構います。子どもの居場所のために来ているという人もいます。ミュージシャンに子どもの音楽の感性を評価されると、狐につつまれたようではあるけど、すごくうれしいと言ってる人もいます。子どもが、いろんな人に評価をもらうこともうれしい要素のひとつです。参加している子の障害や年齢の幅が広いことから、先輩のお母さんからいろんな情報を聞いたりする情報交換の場となっているのも、一つのメリットかと思えます。

ミュージシャンにとっては、自分の音楽観が変化していくことがありますが、何となく居心地の良さというもあるようです。ミュージシャンばかりだとぎくしゃくするということもあるかと思いますが、そういう状況と違って、家族的な楽しい雰囲気があります。

けれどもミュージシャンたちが一番面白いと思っっているのは、おそらく、予定調和でない表現の面白さです。こんな音楽をしてみたらどうなるんだろうかと、なんでもないとこからいきなり新しい表現が生まれるという。その辺りの面白さは、音遊びの会の真髓という気がします。

音楽療法家の人は2、3人なんですけれども、私はああいういろんな音楽の形式や楽器を試すことによって、療法的な効果の可能性も見えてくるんじゃないのかなと思いました。個人でやらずに、集団でやるという楽しさもあるでしょう。舞台経験は療法的な視点からもどういう可能性があるのかという興味のひとつかもしれないですね。

こんな風にいろんな目的で来ている参加者がいますが、ひとりの人でも多面的に目的があって、いろんな関係性の中でそれぞれ楽しんでいるのだと思います。だからこうした参加者による評価ということに関

しては、そこは細かく見ていく必要があるなと思います。それぞれほんとに違うんですね。いかに、みんなが来て、楽しい場にするかは、関係性をひとつひとつ見ていく必要があるかなと思ってます。

役割を循環させることによって、 広がりをもたせる

会の運営では、それぞれの役割が循環するように工夫しています。ひとつの評価で留まらないようにするために、たとえば「仕切り人」を循環させます。

ワークショップでやることは、言ってしまうと、誰と誰がどの楽器でやるのかということです。即興で、順番にいろんな組み合わせを試していきます。その組み合わせの仕切りをする人を毎回変えてみたりしています。

「音遊びの会」は当初続けるとは思っていませんでした。一時はお母さんが代表になったこともありますが、今は私が代表をしています。でも、私だけがいつもやっているわけではなくて、前回の公演はあるミュージシャンが企画したもので、彼が司会をし、彼のアイデアを進めていきました。12月も外部のミュージシャンが企画して、音遊びの会と近所さんのミュージシャンの企画もありました。そうして、役割を循環させることによって、広がりをもたせるように工夫しています。こうした活動の外部に対して報告することに関しても、内部の人の言葉なんですけど、大友さんがいろいろと音遊びの会について書いてくれたり、ONJOと共演した内容が、そのままノンカットでDVDで収められています⁴。また、ワークショップの記録に関しては、若いミュージシャンの卵で光永君という子がいて、彼なりの言葉で彼が写真を撮って、毎回ちゃんと残してくれています⁵。

参加者以外からの評価ということでは、服部智行監督が興味を持ってきて、彼なりの視点で、「音の城」から「音の海」までの公演をドキュメンタリーとして公開しました⁶。この時のストーリーの作り方も、実ははじめ、私は不満もあったのですが、でも今では一人の監督が見た音遊びの会として、いいのでは、と思っています。

福祉的な評価をどう回避するか

外部の評価では、いろんな視点から評価がされているということがいいなと思います。芸術面、教育面、音楽教育の視点、『CDジャーナル』や『brut』という雑誌に紹介されました。最近出たばかりの、『コミュニティミュージックセラピーへの招待』という英語の本の表紙に音遊びの会の写真が使われました⁷。即興音楽の文脈では佐々木敦さんが書いてくれたり、あるいはCDが横浜監督の映画『ウルトラミラクルラブストーリー』に使われたりしました。

しかし、新聞とテレビ、これがいつも難しくて、即興音楽と言っても分からないんですね。あるテレビの人は、「楽譜のない音楽」という言葉を使いました。それをその後の人が何度か使っているのを見かけました。そういった書き方をされたりしていますね。やはり、マスコミは分かりやすいストーリーが必要ですので、仕方ないことだとは思いますが、これは完全な誤解ですが、「そうじゃない」と言っているのに「音楽療法バンド」と新聞に書かれたこともありました。「知的障害者が音楽する」と言えば、その時点で世間的には音楽療法なんですね。この誤解が非常に大きくて、それをどう回避するのか、いつも苦労しています。

たとえば、「きらっといきる」というNHKの番組の出演依頼がありました。しかし、「障害者の青春ストー

リー」を描きたいということで、音遊びの会としては困ると伝えました。あんな大きな番組だから、みんなはすごく出たかったとは思いますが、「出たらいんじゃない」ってすごく言われたんですが、私はどうしても「それは違うよな」と思ってしまいました。向こう側も理解してくれて、納得した形であるところまで話はいったんですが、結局、内部で話が通らなかったみたいです。福祉的な評価をどう回避するかは、チラシのデザインひとつをとっても、非常に神経を使います。どういうふうに配るのか、どういうルートで宣伝するのか。それは内部の調整ですが、いつもかなり苦労しつつやっています。

その他、音遊びの会に関わっているお母さんで、言語学をやっている人がいます。子供が「どっこいしょ」というのを、即興音楽をやりながら表現のひとつとして取り入れていて、認知について書いています。東京から修士の学生が来て、コミュニケーションについての論文も書かれています。

最後に、こうした様々な評価を生み出すものとして、私は即興演奏に非常に可能性を感じています。たとえば、それによって「障害のある／ない」という関係性が少しずつれていく。今は精神障害者の人も時々、参加してくれています。あるいは、ミュージシャンの子どもも来ます。そうやって、「誰が、どういう参加者なのか」という関係性もずれていく。どっちが障害者なのか、舞台の上では分からなくなる。そうして、また少し関係性がずれていく。

音楽でも、色々とメンバーが刺激し合うことによって、新しい問題や新しい音楽のリソースが出てくるのが、即興演奏を通じたコラボレーションで起こっていると思っています。

これはまだ仮説ですが、音楽づくりのプロジェクト

を通して、参加者の音楽問題が様々な方向でシェアされたのではないかと。音楽療法の音楽問題をシェアするプロセスと考えられるのではないのか。音楽問題は社会のさまざまな人と分かち合うことができるのではないかと、などということを考えています。

ざっとですが、私の話は、以上です。質問、疑問多々あると思います。ぜひ、みなさんのほうからつつこんでください。

ディスカッション

佐藤： ありがとうございます。いろいろと質問したいポイントがあるんですが、最初に感想を。この講座は、「アートプロジェクトと評価」ということで、ずっと議論してきました。音楽療法のお話で、音楽と療法の関係の話があったと思いますが、アートプロジェクトは、美術館や劇場といった、ある一定の空間の中でやるよりも外に出ていくことがすごく多くて、そうすると街とアートの関係が議論にあがるんです。

「アートとしてどうなのか」という問題と、それこそ「処方箋としてのアート」みたいに、街に出ていくときにそのほうが説明しやすくなったとき、そこがすごくフォーカスされてしまう、「地域に使われている」という問題が出てきます。その中で、先ほどの「field of play」の図があったイメージって、なんかいいなと思いました。

沼田： なるほど。

佐藤： どっちかではなくて、お互いがいることによって新しい領域を切り開いていって、結果的に両方に影響関係を及ぼす。そのひとつの見方として、すごく面白いと思います。これまでの議論で、あるべき姿として、なんとなくイメージしてきたこととつながるなと感じました。

⁴ 大友良英『MUSICS』岩波書房、2008年。付録のDVDには「ONJO + 音遊びの会ライブ@京都精華大学, 10/13/2007」が収録されている。ONJOは大友良英ニュージャズオーケストラの略

⁵ 「音遊びの会ワークショップ記録」<http://blog.livedoor.jp/otoasobinokai/>

⁶ 映画「音の城 音の海 SOUND to MUSIC」として公開された。<http://otonoshiro.com/>

⁷ Brynjulf Stige, Leif Edvard Aar『Invitation to Community Music Therapy』Routledge, 2011.

沼田： うん。

佐藤： それで、「field of play」の光がパーツとなった瞬間を、どういう風にとらえるか。プロジェクトを運営していると、これを実感する瞬間ってあるような気がするんですが、それを他の人に伝える時に、どういう風に伝えるのか、と疑問に思いました。何か議論はあるんでしょうか。

沼田： あれは、イメージというか概念的なものであって、具体的に「どこがそのポイントか」という問題でもないと思うんですね。「伝える」ということをおっしゃいましたけど、ひとつのツールとして、いろんな評価がある。例えば「音遊びの会」では、大友さんがそういうことを書いてる（『MUSICS』）ということも、大友さんの言葉の中に表れていると思うんです。つまり、「自分もいろいろ変わった」とか「あるポイントであの子たちがこういうことを始めたんだ」とか。あるいは、服部さんが映像を撮ったこと。映像人類学など、研究手法として映像で残すこともあるだろうし、それは場合によってだと思うんです。「誰がどういうふうに伝えたいのか」は、人それぞれだと思うんです。

佐藤： たとえば、沼田さん、「新しい表現の地平をひらく」という話があったじゃないですか。

沼田： はい。

佐藤： そういうことを実感する瞬間はあるんですか。音遊びの会が、他の人から見て福祉的な視点で捉えられるとか、いろんな見方がある中で、沼田さんは、それこそ音楽中心音楽療法じゃないですが、「新しい表現の地平をひらいた」という部分を、音遊びの会の意義とおっしゃっている。ここを伝える時は、どういう風になっていますか。難しい問題だと思いますが。

(会場)： 核心の部分ですね。

双方がいろいろ変わっていく場を、たくさんつくれるかどうか

沼田： そうですね。音楽療法での議論を踏まえた上での、社会実験のようなものなので、ひとつは舞台が評価されるかどうかということが重要になると思います。これで、ひとつの成果を示したとも言えるのではないのかなど。研究は、また別次元であって「評価された」ということが研究の材料になるという感じですよ。だから、評価されたことをもって、音楽療法の領域の議論では、こういう可能性があると言える。

あるいは、音楽療法で決定的に欠けているのは、私は障害学の視点だと思うんですね。簡単に言えば、障害学は、「障害は社会にある」と言ってしまうものです。社会が障害者と見なすからそこに障害というものができるわけです。音楽療法は個人を対象とするので、そうではなくて、それこそ関係性を変えていってやるということが必要なんです。そういうことはまだ考えられていなかったりします。

音遊びの会での実験を通して、こういうことができるんじゃないのかなという仮説を立てて、それを音楽療法の理論に戻しています。それが私の今のやっていることなんです。

音遊びの会でいろいろ実験をやっている中で、実践としての問題点もどんどん出てくるんですね。今の私自身が思っている課題は、1回に関わる人数がすごく多くなってしまったことです。たとえば、2時間の中で、1人が演奏する時間は、非常に減ってしまうんです。そういう物理的な問題が起きるわけです。けども、みんなが関わりたいとしてくれていることはいいことなので、他のいろんなところでもやりたい。今は大学の一室を借りて月2回やっているんですが、それこそちょっとしたオルタナティブスペースようなところで、

ミュージシャンとそういう人たちがいろいろな拠点を持つことができると、本当に文化の中に彼らの居場所ができていくのかなと思っています。

佐藤： はい。

沼田： だから、福祉も私は非常に重要だと思っています。福祉はほんとに守られた世界なので、単純に一步外出たら、すごく差別用語をふりかけられるということはもうしょっちゅうなので、そうではなく、ほんとに「ほんわか温かい」という場所は必要なんです。双方がいろいろ変わっていく場を、たくさんつくれるかどうか、今の私の課題なんです。

即興演奏という窓から見ると、非常に豊かに見えてくる

参加者A： 今のご質問されたことは、非常に難しいことだと思います。例えば現代音楽の作曲家がいろんな作品を書いて、新しさを追求したりしますよね。今までなかったものを、いろんな人がつくってくるのが歴史であり、「新しさ」ということそのものをまたひっくり返して、いろんなことをやっているわけです。そういう新しい世界というのが、音遊びの会の活動の中で、何か垣間見えたのか。生まれてくる音自体に、今まで作曲家などには成し得なかった、新しいものが出てきたのか。というご質問だったんだろうなと私は解釈しました。その部分が自分も一番興味があるところで、おかげさ言えば、いままでの音楽史に現れて来なかったような発想なり、新しい音なり、音楽なり、そういうものが、少しでも垣間見えるような瞬間はあったんだろうか。もしあればすごいんだけどなと、期待もしたいという気持ちです。もし何かあればお教えいただきたいです。

ミュージシャンの側から何か教えるという視点では

なく、ミュージシャンというのは今まで培われてきた、音楽のイディオムを背負って生きているわけです。そういう人間に成し得ない、イディオムや今までのチープなものに、それほど毒されていない人たちにしかできないようなこと、というのを求めてらっしゃるんじゃないかと。それが新鮮さを生み、いろんな人をひきつけるということなんだろうと思うんですが、それが一番端的に現れる部分、一番新鮮な音というのはどういふ部分に見られるか。

沼田： どうなんでしょう。音遊びの会で、月2回6年もやっていけば、共有されていくものはあります。私もすごく経験がある音楽療法士ではないのですが、音楽療法士の視点から見えます。

ミュージシャンは、ミュージシャンの言語はもちろん持っています。でも、音遊びの会では、音楽療法士的な言語のほうもあって、これは多分こんなふうに言っただけだと分からないかと思うんですが、「音楽療法じゃなかったら、もっとこんなふういろんなことができるのにな」ということをミュージシャンは思ったりするわけです。

ただ、はじめはそうだったのが、やっているうちに混ざっていくというか、独特の音楽言語ができていく。シェアされるものが、出来ているんじゃないのかなと思います。

だから、音楽療法士より、音楽療法士的だなと思うミュージシャンもいます。

参加者A： ミュージシャンというのは、プロですか？

沼田： プロですね。即興演奏を、即興演奏家としてやっている人です。もちろん、それだけで食べていけないので、他の仕事をしながら即興演奏をやっている人たちですけれども。だから、音遊びの会での表現っていうのが、できているんだろうなとも思います。

参加者A: プロの方はどうしても即興と言いつつも、特にジャズなんかの場合、確たるイディオムがあって、それをその場でどう引っ張ってこようか、という即興ではない部分がほとんどだと思うんです。

沼田: そうですね。だから、即興という概念というか、即興性と言ったほうがいいのか。即興と言うことによって、それこそ過程じゃないですけども、その面白さのほうにフォーカスが当たる。それを作品として見せているわけです。

参加者A: 子どもさんたちがやる音自体は、たぶん、プロのミュージシャンの即興とは随分違うんじゃないかと思うんですが。

沼田: そうですね。

参加者A: そこに、本当に独自のオリジナルなものが、どういうふうなかたちで出てくるのかなというのが、私の興味の焦点なんです。

沼田: 例えば、ある不思議な歌を歌う子がいて、こんな歌を歌うんです。(音源再生) アーツ千代田でやった時の公演の1コマなんです。彼女によればビートルズらしいんです。独特のフランス語だったり英語だったりするみたいです。これは多分この子にしかできない歌なんじゃないのかなと。

参加者A: 本当にすごいことだと思います。たとえばジョン・ケージも、こういうことを一生懸命長年考えて、ようやく実現しているわけですが、この子はいともたやすくやっているわけですね。

ジョン・ケージは「Empty words」っていう自分の本があるんですけど、音奏、音節にまずいろんな普通の言葉を分解していつ、それをさらに最後にはひとつひとつの文字にまで分解して、それを音楽にしているわけなんです。言葉自体をいかに解体するかっていう、その方法に苦心して苦心してやるわけですけど…

沼田: だから、ミュージシャンたち、あるいはアーティストたちが志したこと、この子たちがやっていることというのは、非常に接点があると言えるかなとは思いますが。彼らにとって、非常に意味がある問題は、「音」だと思うんです。

お母さんにとっては「なんだこれ」って思うようなことも、ミュージシャンはよく分かる。その音楽のイディオムを、なんとなく「あ、こういうことか」と分かることは非常に大きいのかな。

たとえば、コミュニケーションという視点からすると、苦手で、上手くできないと言われる場合も多いんですが、そうじゃなくて、独特の仕方でのコミュニケーションの方法を開拓している、持っているのではないのかと思っています。そういうことが即興演奏という窓から見ると、非常に豊かに見えてくるんじゃないかと思っています。

即興演奏の場ができる、という意味で大きな役割を果たしているんじゃないか

佐藤: 音楽性ということを考えたときに、個々人が出している音というよりも、あの音楽をやっている場全体が、新しい表現の地平を拓く場というか、音楽になっているのかと思いました。そこにミュージシャンがミュージシャンとして入ることの役割なんかは、見えたりしたんでしょうか。

沼田: それは非常にあります。まず、「舞台をやる」ということは、ほんとに長けています。それこそ、大友さんは「音の海」に向けて、リーダー的な存在となって、盛り立てていつ、舞台を成功させるのは、めちゃめちゃ上手いですよね。そういう意味で非常にミュージシャンの力は大きいんです。

私が見たかったのは、ミュージシャンと障害者のコ

ラボレーションなんです。そこに面白さがあった。もちろん、ソロでもすごくいい場合もある。それは、いろいろなんです。私はやっぱり両者が一緒に音楽をするということに1つの価値観があるんです。

佐藤: 大友さんの役割を見ていると、療法の場ではなく音楽の場として、コミュニケーションのなかで音楽的な役割を理解して、それをメンバーに付与していくような役割もあるのかなと。

おそらく、その、場として音楽をつくっているところが、音楽としての可能性も拓いているし、新しい関係のつくり方になっている。

音楽でのコミュニケーションができるミュージシャンが入っていることによって、それぞれの人との関係のつくり方が、音楽的な役割の中でコミュニケーションを取ることができて、音楽としての場ができているのかな、と思いました。

沼田: そうですね。それこそ、どういう視点から見るのかという意味で、即興演奏という窓から見えてくることがあります。

一番はじめに、即興演奏家にやってもらったことは、自己紹介的な演奏をしてもらうことなんです。まず、ミュージシャンが演奏する。そうすると「こういう音楽をするんだ」という場が出来上がる。

なかなか言葉でのやり取りが難しいひともいるのですが、聴けば「ああ、なるほど、こういうことか」と感じたりすることはできます。みんながそれを聴くことによって、即興演奏の場ができる、という意味でも大きな役割は果たしているんじゃないかと思っています。

「どういう音楽が生まれているのか」というところへ視点が行きにくい

参加者B: 先ほど新聞に「音楽療法バンド」という

ふうに掲載されるのが嫌だとおっしゃっていたかと思うんですが、どんなふうに掲載されたら一番よかったと思いますか。

沼田: やっぱり即興音楽というものを第一に評価してもらいたい。音楽療法と言われてしまうと「いいこととしている」バンドであって、音楽の内容はどうでもよくなってしまふ。

もちろん、そうした側面ばかりでもないんですが「治療としての活動をやっている」、「障害者のためにやっている」と見られてしまうと、「そこで何をやっているのか」、「どういう音楽が生まれているのか」というところへ視点が行きにくい。福祉というのは、強力的にそういう力があると思うんです。

外部からそう見られることによって、内部にもそういう視点が生まれてしまうことは、非常に危惧するところなんです。「楽しく音を出せばいいよね」という感じになってしまうことが。

参加者B: ただ、お話を伺っていると、福祉もやっぱり大事だということはすごく伝わってくるので、その辺は難しいんだろうなと思います。即興音楽だけに焦点をあてるんだとしたら、それこそ障害者だけじゃなくていいかもしれないし、他のいろんなアプローチもあるかと思っています。そういうことから、やっぱり福祉の面もあるとすれば、そこはすごく難しいところかなと思いました。

沼田: そうなんです。たとえば、金満里さんの劇団態変というのがあって、私も一度見に行っただんですが、すごいんです。肢体不自由の人たちが出てきたりするんですよ。舞台上に転がってくる感じだったりするんですが、人から聞いた話ですが、やっぱり広報ということでは非常に苦労してるみたいなんです。

福祉じゃないとも言えないわけで、その辺りは、お

そらく、みんなすごく苦労しているんだろうと思います。こういう分野には付き物かなとは思いますが。難しいですね。

だから、その時その時によって、「まあ、これぐらいならいいかな」と思って、掲載してもらうことも判断してるんです。

たとえば「ハートフル・コンサート」みたいに銘打って、おじいちゃんおばあちゃんたちにチラシ配ったりすると、けっこう人が集まります。評価が定まっている領域はやりやすい部分があって、そうすることで、もっと人が来てもらえるんだとも思っています。でも、あえてそうじゃないほうが面白いかなと思ってやっています。わざわざ大変な方向に行っているとも言われるんですが。

佐藤： そういう意味では、あえて肩書きを音楽療法家としての音楽療法家ではない役割としての音楽療法家みたいな使い方でやっている、と。

沼田： 難しいですね。音遊びの会としては、私が出るよりも、大友さんなどミュージシャンが出てくれたほうがいいのか、その辺りは、音楽療法を研究しつつ、ほんとに自己矛盾を抱えつつやっているという感じです。

参加者C： 服部さんがつくられたドキュメンタリーや、いろんな雑誌の取材のフィードバックは、どれくらい音遊びの会の参加者の方々に影響を与えているのでしょうか。たとえば、「きらっといきる」に出るかどうかという話とか。

沼田： それは普通にみんな出たかったんじゃないのかとは思いますが。テレビに出たいし、お母さんたちもやっぱりうれしいし。

C： 福祉的な観点から記事を書かれることで、自分たちがやっていることを、そういうふうにしからえられなくなってしまう影響は感じますか。ドキュメンタ

リー映画がつくられて、その公演が自分の中で成功物語になったと。

沼田： はい。でも、それはいいことなので。そういう魅力を感じて参加している人たちは多いと思います。たとえば、山口や水戸へ遠征に行きました。すごく楽しくて、合宿みたいにわいわいして、みんな友達になったりするし。そうして、大友さんが公演に呼んでくれるなんてことは、障害をもっていてもなかなかないことだし、保護者自身もすごく楽しいことですよ。障害を持つ子がいなくなったら、逆になかったことかもしれないし、みんなうれしいと思います。単純に。

ただ、私自身の考えは、しょっちゅうメーリングリストで書いています。私が代表なのでみんなそれに対してはあまり何も言えないということもあるかもしれませんが。その考えを分かってくれている人もいて、ある保護者は「『障害を持っているのに頑張ったね』という評価はよくされるけど、そういうやり方じゃない評価が、ここではしてもらえるのがうれしい」ということも言ってくれます。

参加者D： 権威ある雑誌に載ったという学問的なフィードバックの例も出てきましたが、「新しい音楽のリソースが、ここで生まれている」という評価は何か出てきましたか。

沼田： 私は海外では結構発表していますが、その時にいつもノルウェーの音楽療法家ブリュンコルフ・スティーゲさんが、私が「聞きに来てよ」と言ったらいつも来てくれます。彼はコミュニティ音楽療法に関して本を書いています。それで今回載せてくれていて、音遊びの会の音楽療法ではないという主旨も分かっていると思います。コミュニティ音楽療法の議論でも、自ら音楽療法士と言わないでやっていることは結構あります。ただ、まだその本を見ていないのですが、「新

しい音楽」の議論は、多分ないような気がします。

D： それを追求しておられている。外部からの評価が必要ですね。

沼田： 音楽学会では今後、音楽学的な視点からの評価の議論を私自身はやっていきたいと思っています。最近は音楽社会学の人と音楽療法家が組んで、新しい音楽のあり方の研究が行われつつあると聞いています。

みんながよく知っているポップスや童謡などを、コミュニティ音楽療法では取り上げて歌うのはよく聞く話です。それ以外は、まだまだです。だから、こうした活動に関する議論はこれからなんじゃないのかなという気がします。

実践では違う評価を常にやっていかないことには、進まない

参加者E： 私は音楽や映像は全然素人なのですが、定性的な伝わり方、表現の評価にすごく興味があります。今、言われていたように、その時その時で全然違うものになってしまう1回限りの即興演奏で「新しい表現ができた」というときの自分の中での評価軸、自分なりの基準をみたいなのはつくっているのでしょうか。そういう評価するときはどういうふうに行っているのでしょうか。

沼田： 難しいですね。私も研究と実践の2つをやっているところに難しさも感じています。評価が出来上がった時点で、その進歩がなくなるような気がします。実践では違う評価を常にやっていかないことには、進まないわけじゃないですか。

常に何か新しいことをやっていくこと、「どうなるんだろうか」と実験できることが実践の良さなので、研究はある意味で後追いでしかないと思うんです。

音遊びの会でも、ほんとにいろんなやり方を試しています。やり方を変えていくことによって、何か今までと違う表現をし始めることは、結構あります。今まで踊ったことない子が踊り始める。自閉症の子とミュージシャンが図形楽譜を書いて、それを演奏する。そういうものが生まれてきています。

参加者E： 新しく何か生まれてくこと自体が、評価のひとつになっているということですか。

沼田： そうですね。次の課題として私の中で設定しているのは、もっと多くの場をつくっていくことです。場によって、音楽は変化するし、来る人も変わる。それによって、音楽の変化だけでなく、障害ということにも、少しずつ変化が生まれてくる。たとえば、観客にはいろんな人が来てくれます。大友さんのファンも結構います。その人たちば「障害者の表現」というより、「即興音楽」に対する興味から来ているわけです。そこから、「障害をもっている子たちにも、こういう子たちがいるんだ」と知ることができます。これも福祉的な評価かもしれませんが、重要だと思っています。「ひとつの場所にいろんな観客が来ていること」も、新しい場のあり方ではないかと思います。

佐藤： 今のご質問、すごく本質的で、大きな問題だと思います。現場では、音遊びの会で沼田さんが感じられているような、新しい何かを切り開いた感じはすごく重要なんだと思います。それがあからやれているってところもある。現場の人が評価をされるときに「なんか違うな」と感じるのは、そこを理解してもらえない、と思うからかもしれない。じゃあ、それをどういうふうに言えばいいか。大きな問題だと思います。

でも、沼田さんのお話を伺っていると、もしかしたら、それは「評価」という枠組みで捉える必要があるかも分からない。つまり、場をつくることによって、それ

を実感してもらうことが重要であって、一番効果的であると。それは評価や何かのツールを使って伝えるような領域ではなくて、把握できないというとはまた違うところなのかもしれない。ひとつの定性的な伝え方じゃないですけど、一番ベストな評価方法。評価というか、解決策かもしれませんが。

沼田： 定性的な評価って、なんのためにあるのかが非常に疑問です。

評価というのは、新しいものに対して常に考えていかなきゃいけないこと

参加者E： 私はアートというよりは技術の分野で研究開発をする人の手伝いをしています。仕事では「新しいことをやりました」と言わなくちゃいけないんですけど、本当に伝えられているかは分からない。やっぱり定性的なもので測れないところがあります。同じようにアートも伝える人も違うし、常に変化しているなかで、評価しなくちゃいけないという場に置かれている。

その評価は必要ないという考え方も当然あると思うんですが、評価しなくちゃいけないときにどうしているのかなというのは、単純な疑問としてあったんです。

佐藤： たとえば、アートの技術革新を伝えることを考えると、それは批評が担ってきた役割があるのかもしれないですね。これまでではこうであって、ここには新しいやり方が生まれてくるんだということを広く伝える役割もあるのかなと思います。批評、もしくは評判もそうかもしれない。

沼田： 批評も、今はいっぱいあると思います。それぞれツイッターも1つの批評なわけじゃないですか。「何が評価になりうるのか」ということが乱立している。それが定まらないところの面白さがあるような気もし

ます。難しいですね。

評価というのは、新しいものに対して常に考えていかなきゃいけないことで、別のことをやったらまた考え直さなきゃいけないわけじゃないですか。大変ですよ。どこの時点でどうつくるのかというのは、ほんとにこれだけいろんなことが起こっていたら、なかなか大変だろうなと思います。

だからもう今、私自身は、それこそ助成金を申請する時にどういう説明するか全然違いますし、それこそ福祉的な言葉というか。それは助成する側にとってわかりやすい言葉で伝えることがその場合は必要なわけですよ。私が言いたかったのは、助成金申請をする際の説明、マスコミにプレスリリースする際の説明、保護者に対する説明、子どもたちに対する説明、ミュージシャンに対する説明、学術的な考察や評価、それぞれ違うということです。説明の仕方はいく通りでもあるわけですからね。

佐藤： 評価が定まってしまったら、次に新しいものをやらなければいけないという話もありましたが、音遊びの会はどこまで続けていくという見通しはあるのでしょうか。一緒にやっている人との関係もあるとは思いますが、「ここまでできたらいい」、「こういうふうになったらひとつできた」みたいな視点はもってたりするんでしょうか。

音遊びの会は、たとえば、ひとつのバンドのように考えられると思います。でも、それが療法を目的としたバンドなのであれば、「治る」という視点から「目的を達成するためにここまでやった」という根拠や視点も出てきたりすると思うのですが、そういうものは何か考えていたりするんですか。

沼田： 音遊びの会は、エイブルアートジャパンから助成をいただくことで始めることができました。「音の

海」とそのあともう1回東京にエイブルアートが呼んでくれるところまでが、助成の対象でした。

だから、そこまでで私はやめる予定でした。それ以上のことは考えられませんでした。でも、みなさんが「ほんとにやりたい、こんだけ人を集めていてやめるなんて」と言われて、それでやることになりました。でも、「私がやるのか」と思ったこともあって、他の人をお願いしたりもしました。いまは研究対象にしながら続けています。そこでは、療法的な目標での終着点というのは、まったく考えていません。そもそも療法ではないので、考えていないんです。

保護者の方も、たぶん、「どこまで」って考えてはいるんですよ。子供が来たくないと言ったら、そこが終わりだと思うんです。なんとなく、場所としてずっとあるという感じです。

たとえば、自閉症の子のお父さんは、他の場所ではそれこそ療法のようなことをさせています。その療法をしている人が、音遊びの会に来ると、「こんな自由なことはちょっと信じられない」と言うんです。療法ではないので、どこまで関わるのかは、ライフスタイルにもよります。

佐藤： はい。

沼田： 最近、即興ミュージシャンたちがすごく関わるようになってきています。プロフィールにも「音遊びの会所属」というふうに書いてくれたりします。徐々に文化の領域へも浸透してきているのかなとは思っています。

今のところ、私も辞めるとは思ってないんですが、たとえ、いなくなったとしても誰かが何らかの形で続けてもらえたらなあ、ということは常に考えてやっています。そういう人たちが今のような形ではないにしても、会を運営したり、時々ライブを一緒にやること

が継続していくようなことを思いつつやっています。

評価が定まらない状態でやっていけたら

佐藤： 常に面白い状況や何か新しい過程を感じられる状況を探っていく、それで続いていくかどうかを考えずにやり続けるという。

沼田： 義務的にやってもしょうがないですからね。NPO にしたらどうかということもすごく言われます。たしかに、そういうやり方もあるんだろうけれど、それはやってないんです。ミュージシャン側からすれば「そんなバンドなんて聞いたことがない」と言われます。不安定なもののほうが、絶対面白いものはできるだろうと思っています。それこそ、評価が定まらない状態でやっていけたらなと思っています。

佐藤： ありがとうございます。時間が来てしまったので、そろそろ終わりにしようと思います。

きょうは「アートプロジェクトの評価」を考える上で、ひとつの実践活動にも、いろんな見方や評価があるというお話になったと思います。沼田さんの新しい挑戦を、評価というものでどのように捉えればいいのかという疑問が出てきたと思います。そもそも、それ自体をほんとに評価で捉える必要があるのか。実感できる場をつくることの重要性も話題にあがりました。

それは、冒頭、沼田さんがおっしゃったように「誰が、何のために、その評価という言葉を使ってやるのか」という問いかけの重要性にもつながるように思います。

この会は、解答を提示するという訳ではないですが、みなさんご自身の考える材料が増えた会だったんじゃないかと思います。きょうは沼田さんありがとうございました。

沼田： どうもありがとうございました。

View Point 2: 遊びの場 (Field of Play)

石田喜美 (常磐大学人間科学部 専任講師)



「音遊びの会」では、知的障害者と音楽療法家、音楽家が「音」を通じた対話をくりかえしながら、即興演奏を行う。沼田里衣はこの三者による即興的なやりとりを、音楽療法の研究的視点から意義づけた。音楽療法においては、セラピスト（音楽療法家）とクライアントが、音楽を通じた即興的なやりとりを行う。この即興的なやりとりを意義づけるための視点にはさまざまなものがある。それらさまざまな視点の中で、沼田が特に注目したのは、C. B. Kenny の「遊びの場 (the field of play)」というモデルである。

ここで「遊びの場」とは、「音楽的即興の中に生まれるセラピストとクライアントの美的な場が重なり合うことによって音楽的空間が形成され、その空間が発展していく状態」（沼田，2006，p.32）を意味する。ここでは「遊び (Play)」という言葉が用いられることによって、クライアントの自発性に焦点が当てられている。また、このモデルが、セラピストやクライアントを「人」ではなく「場 (Filed)」として見ていることにも注目したい。この「場」とは、「木々に囲まれた、野原や空き地」をイメージしたもので、「精神的に外から攻められることのない、その安全な範囲で自由に動きまわることができる」として想定されている（同上，p.135）。「人」ではなく、「場」だからこそ、異なる複数の「場」——音楽療法の場合は、セラピストとクライアント——は重なり合うことができる。「遊びの場」は以下の3つのプロセスを経て形成される。ここでも、複数の場の重なり合いとそこから生じる「何か」が問題とされている。

- (1) セラピストはクライアントの美的な場に表現されたコンディションを受け入れ、自分の場に誘い込む。
- (2) セラピストの場とクライアントの場が結びつき、神聖でうちとけた空間＝「音楽的空間 (musical space)」が形成される。
- (3) セラピストとクライアントが相互の意図と行動によって結びつき、「音楽的空間」が満たされることによって、セラピストの場でもクライアントの場でもない第三の場＝「遊びの場」が形成される。

本研究会では、沼田によって紹介された「遊びの場」のモデルに触発され、このモデルを、社会とアートとの関係性を捉えるモデルとして考えることができるのではないかと、という議論に発展した。「音遊びの会」においては、セラピスト＝音楽家、音楽療法家、クライアント＝知的障害者として位置づけられていた。これを拡張して考えれば、セラピスト＝アーティスト、クライアント＝市民と捉えることも可能ではないか。さらにいえば、セラピスト＝アート、クライアント＝地域・社会というモデルの構築も可能ではないか。

セラピスト＝アート、クライアント＝地域・社会と置き換えた場合の「遊びの場」とはどのようなものだろうか。おそらくそれは、アートと地域・社会とが重なりあうことによってはじめて生じる、既存の意味・価値の開放の場といえるだろう。柳沢望は『墨東まち見世ロビー』について、そこで行われた木室陽一による舞踊公演「ミセビラキ」に言及しつつ、「そんなふうに、仕事をしながら観客になれるモードを開発させてしまうようなことが、まち見世ロビーのあたりには起きているっていうのがすごいと思ったんです。だって果物屋さんとか、たい焼き屋さんとか、特にコンテンポラリーダンスとか興味ない人たちだったわけで。そういう状況がとてもドラマチックだった。」（岸井大輔ほか『LOBBY—はじまりの場を創る』p.50）と述べる。ここで言われている、新たな「モード」の開発も、そのような例として位置づけることができるのではないかと。

「遊びの場」という視点からは、アートプロジェクトの評価においてしばしば問題とされる「アートか？地域・社会か？」という問いに対する示唆を得ることができる。「遊びの場」という視点が提起するのは、「アートの場」でも「地域・社会の場」でもない「第三の場」の可能性である。アートプロジェクトにおいて評価すべきは、この「第三の場」——それが形成されたかどうか、そして、それが既存の意味や価値の開放として機能したかどうか——なのではないか。芹沢高志 (2011) は、現在、ホワイトキューブとストリートをつなぐ、「波打ち際としてのアートセンター的な機能」が求められているにも関わらず、そのような機能が社会の中に存在していないことを指摘する。今後のアートプロジェクトにおいて求められるものが、そのような「第三の場」の創出にあるとすれば、そのとき「遊びの場」という視点はアートプロジェクト評価のためのひとつの有効な視点となるに違いない。

【文献】

- 岸井大輔ほか (2010)『LOBBY—はじまりの場を創る』東京文化発信プロジェクト室(財団法人東京都歴史文化財団)
- 芹沢高志 (2011)「ホワイトキューブとストリートを繋ぐもの」, 東京アートポイント計画 | エッセイ・インタビュー, <http://www.bh-project.jp/artpoint/media/essay/110304-01.html>
- 沼田里衣 (2001)「キャロリン・ケニーの「遊びの場」 (the field of play) に関する一考察」
音楽文化教育学研究紀要, 13, 45-58.
- 沼田里衣 (2006)『音楽療法における創造的活動について：セラピストとクライアントの協働による音楽』
神戸大学博士論文

おわりに

評価をアートプロジェクトの運営サイクルに乗せるために

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）

本年度の成果を、一言でまとめれば、「評価の実践」の射程を拡大したことにあるだろう。評価を実践に移すためには、評価のみならず、アートプロジェクトの運営サイクルにおける他の役割と連動させていく必要がある¹。このような考え方が、過去2年間の研究会やレクチャーで議論してきた成果でもある。

昨年度の研究会の成果は、「評価」という言葉の射程を拡大したことにあつた。研究会では「評価」をテーマとしながらも、話題は常に、アートプロジェクトと社会の関係やプロジェクトの運営における多種多様な課題へと広がっていた。そもそも、いわゆる「評価」に留まる議論ではなかったのかもしれない。それでも、あえて「評価」という言葉にこだわったのは、評価という窓からアートプロジェクトの世界をのぞいてみると、実に、さまざまな課題が見えてきたからだ。

そのため、本年度は意識的に「評価」という枠組みを広げながらも、より実践レベルへ議論を進めていくことを目指した。2名のゲストは共通して、評価ゼミに呼ばれたことへ戸惑いからトークをはじめることとなってしまったが、それだけに目的にかなった議論を展開できたのではないかと思う。

ここでは、さいごに、本年度の新たな知見と過去2年間の研究会での議論を踏まえて、アートプロジェクトと評価にまつわる、いくつかの課題（問い）をまとめてみたい。

アートプロジェクトの「価値」とは何か？

何を価値（軸）として評価を実施するのか？という問いは、何のための評価なのか？という問いの次に向き

合わなければいけないものだろう。「アートプロジェクトの評価」という射程を設定し、その価値を問うことは、必然的にアートプロジェクトの定義や、その価値について議論する必要性が生まれてくる。では、一体、何をアートプロジェクトの価値と考えるのか。

本書も含めて、これまでの研究会の議論では、何度も「新しい評価のありよう」という言葉を用いてきた。その背景には、アートプロジェクトが既存の評価の手法では捉えがたい価値をもっているのではないか、という議論の前提があつた。具体的には、以下の2点にまとめられる。

1) アートプロジェクトが、プロジェクトの実施や作品制作のプロセスにおいて、参加者や地域との関係性の構築やその変化に価値を置くならば、その成果を捉える時間の幅は長くなるのではないだろうか（評価には時間がかかる）。

2) アートプロジェクトは、できあがった作品の享受だけでなく、制作プロセス等に参加することで分かる面白さがある。多様な人々がプロジェクトの担い手として参加することも重要な要素。とすれば、その価値を捉えようとするならば、限りなく内部者にならなければならないのかもしれない。

このような評価対象となるアートプロジェクトをどのように捉えるかによって、その手法も選択されていくだろう。たとえば、ゲストレクチャー（case1）の吉澤弥生が提起した「飛び火効果」は1点目の価値（評価には時間がかかる）を前提とすることによって生み

出された新たな手法といえるだろう。2点目についても、アートプロジェクトの評価者が、評価の作業を行うための立ち位置として「内部者なのか、外部者なのか」という悩みが生まれることになる。この点については後ほど詳しく触れようと思う。

アートプロジェクトとは何か？という問いへ回答は、いまだ、その定義も明解に言語化されていない領域ともいえる。それだけに、アートプロジェクトの価値や視点を言語化し、積みあげていくことは、同時にアートプロジェクトを評価するための多様な視点や手法を生み出すためにも必要な作業となるだろう。日本のアートプロジェクトの概念整理を行っている広島市立大学の加治屋健司は「今日アートプロジェクトは全国各地で行われている。一口に「アートプロジェクト」と言っても、その目的、活動、組織などは多様であり、明確な定義のもとに活動が行われたというよりは、むしろ、そのような定義自体を問い続ける試みとして展開したと考えるほうが正確だろう」と述べている²。評価の実践においてもプロジェクトの「定義自体を問い続ける試み」に対応した、多様な評価の手法のストックと現場での選択が求められるのだろう。

多様な評価をするために： 記録を残すことと基礎資料

アートプロジェクトの評価は、ひとつの確立された方法があるのではなく、個々の実践の目的設定によって手法を選択していく活動である。と、捉えるならば、その多様な評価のありようを保証してくれるのは、プロジェクトの実践の過程に残された記録の幅と関係し

てくるだろう。多種多様な記録を残すことは、多種多様な視点をもった評価を引き出すことへつながっている。できるかぎり、記録は幅の広く残しておく必要がある。はじめから記録を残すことへ目的を設定せずに、とにかく残す。それによって、記録を残す時点では予想もしなかった新たな価値が発見される可能性も残されていくだろう。

とはいえ、記録を残すこと／取ることの現場の負担は決して小さくはない。ただでさえも、企画を運営するのに精一杯になりがちなアートプロジェクトの現場では、記録を残すという発想すら生まれにくいのが現実だ。

評価にはコストがかかる。そこには金銭的な資源だけでなく、現場の労力（手間や時間）も考慮する必要があるだろう。評価へ向かう分析作業だけでなく、その材料となる事前の記録や調査の過程もコストがかかってくる。現場で走りながら、日常的に記録を残せる体制をどのようにつくるのか。多様な記録を残す方法を模索することは、将来的な評価の多様性を維持するためにも重要なこととなるだろう。

また、関連して、ある一定の規模で、アートプロジェクトの基礎的な情報も必要とあるだろう。昨年度の評価ゼミのゲストの片山正夫は評価において「比較すること」の重要性を指摘したうえで、その比較対象を「過去の自分」と「似た他人」という比喻で表現をした³。先述した日常業務における記録の蓄積が「過去の自分」だとすれば、「似た他人」を設定するための基礎調査は、また別の作業として必要となってくる。たとえば、NPO 法人アート NPO リンクが作成している『アート

¹ 「アートプロジェクトの運営サイクル」という考え方は、帆足亜紀『アートプロジェクトの運営ガイドライン』（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、2011年）を参考にした

² 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「吉宝丸」』広島アートプロジェクト、2010年、261頁

.....
NPO データバンク』のような基礎資料がアートプロジェクトにおいて可能だろうか⁴。アートプロジェクトの評価に、比較の視点を生み出すためには、そのような基礎資料の作成が必要になってくるだろう。

記録も基礎調査も自らのプロジェクトの位置を比較によって計測し、より社会のなかに位置づけていく作業ためにも重要な評価の準備作業になるだろう。

評価者の立ち位置

前述したように、アートプロジェクトは多様な担い手がプロジェクトを動かしていくものであり、そのプロセスへ関わる多様な人々の変化が重要な価値と捉えられている。しかし、その部分を捉えようとすればするほど、評価者の立ち位置は、限りなく内部者に近くなってしまふ可能性がある。本書には「調査する側も人間」という言葉が登場したが、アートプロジェクトの成果を探ることは、「評価する側も人間」と日々感じるような距離での調査の実践が基盤になるのかもしれない。そこには、「現場からの一定の距離をもって客観的な立場から評価を行なう」という一般的な評価への態度も考え直す必要があるのかもしれない。

『評価ゼミ レクチャーノート』で、石田喜美は、「評価者と実践者がともにコミュニティーや社会をよりよくするために協同的な実践を展開し、そこから導き出されたメッセージを発信していくという「人間科学」的なアプローチ」の可能性を指摘していた⁵。タイトル「パラダイムシフト」という言葉を使っているように、まさしく、客観性が無効なのではなく、そこにはアートプロジェクトにおける評価者の客観性への態度を再構築

していくことが今後の課題となるのかもしれない。

評価者の立ち位置のヒントは、たとえば、近年、演劇の分野で注目される「ドラマトゥルク」という役割にあるのかもしれない。劇団サンプルを主宰する松井周はドラマトゥルクを次のように語っている。ドラマトゥルクは「制作から分岐して生まれたものではないし、制作の上に立つ者でもない。僕の中では、「見る」人だ。徹底的に、五感を使って「見る」人。」「いわゆる既存の立場（美術・照明・衣装・音響・制作・俳優等）を背負っていない立場であって、フリーで発言できる特権がある。逆に言うと、立場を背負ってない分、発言の根拠はドラマトゥルク自身の作品に対する理解力に負っている」「見て、思考して、発言する人」「既存の立場を背負わずに発言に説得力を持たせなくてはならない」、そして「演出家のように演出の決定権を持っているわけでもない」⁶。断片的な引用となったが、ここでのドラマトゥルクの立場をアートプロジェクトの評価者に置きかえてみると、プロジェクトのなかを深く見つめ、実践では役割をもたず、現場と伴走し、よりよいプロジェクトを生み出す共犯関係を築いているような評価者像が浮かび上がってくる。なにより、上述の引用に見えるドラマトゥルクの役割と成果への信頼は、アートプロジェクトの現場における「評価アレルギー」を解くカギがあるようにも思う。

組織分析の視点、 カウンセリングとピアメンタリング

過去2年間の研究会の議論では、アートプロジェクトの運営における多くの課題も明らかになった。そのな

かでも、組織論的な課題は大きなトピックだった。運営面での役割分担、事務局の役割やボランティアの待遇など、このテーマでの参加者との議論はいつも白熱した。それだけ、問題意識が強く共有されていたといえるだろう。たとえば、昨年度の研究会の成果のひとつである大川直志の「アートプロジェクトの組織分析ツール」は、自らが関わるプロジェクトを家族のモデルにあてはめてみることから、組織の構成員のプロジェクト内での役割や関係性を可視化させる試みだった。「多種多様な人が出入りしている」ことをアートプロジェクトの特徴として捉え、「人に焦点を絞った評価方法」を編み出したい、という大川の欲求は、同時にプロジェクト運営において組織論が必要とされていることを示しているように思える⁷。

このように議論を進めていると、「アートプロジェクトの評価」という一般的なトピックとは別に、おもに議論の参加者（個別のプロジェクト）が抱える固有の課題が、その外側の人々との接点をもつことで明らかになっていくことが多かった。ここから、研究会の議論では「アートプロジェクトにおける評価はカウンセリングの機能をもつのではないか」という考え方も生まれてくることになる。個々のプロジェクトが抱える課題を抽出し、現場へフィードバックしていくこともまた評価の重要な機能となりうるのではないだろうか。

また、個別のプロジェクトが抱える課題をシェアするための場づくりも必要だろう。個々の課題に解決策を用意しなくとも、課題を共有することから議論の参加者間で解決していくこともある。たとえば、昨年度の評価ゼミで登場したアサヒ・アート・フェスティバル

の例では、全国各地のプロジェクトメンバーが揃った「ネットワーク会議」において「ちょっと話せば青森と九州でほとんど同じ問題を抱えていて「こんなことでくろうしている」「こっちはそうだよ」という話が、われわれが仕組む必要もなく進んでいく」という場面が登場する⁸。アサヒ・アート・フェスティバルでは、年に1度、関係者が集まり、プロジェクトを検証するミーティングなどが実施されているが、このような場が、ある種の評価として機能し、いくつもの課題解決の糸口を生み出していくのかもしれない。

言うまでもなく、評価とはプロジェクトが抱える課題を、すべて解決してくれる処方箋ではない。たとえ、潜在化していた課題を発見し、それが次の実践の種を生み出すことはあっても、それ自体が実践を生み出す機能はもちえない。そもそも、評価の前には、それ相応の準備を進めておく必要があることが分かった。評価の可能性を議論するためには、評価を単独で議論することの限界も理解すべきなのかもしれない。むしろ、評価の実践においては、アートプロジェクトの実施サイクルの他の活動との関係を切り結ぶことが重要になっていくだろう。

文化にまつわる不安定な社会情勢と相俟って、さまざまな方面から「評価」の要請が高まっている。その傾向に対応し、あまりにも「評価」が単独で議論されすぎているのかもしれない。評価は常に、「何のための評価なのか」を問うことから始まっている。プロジェクトの目的は何か。何を価値とするのか、その成果をどんな方法で明らかにするのか。そのための準備は

3 「第2回ゼミ 助成財団の評価 片山正夫」『評価ゼミレクチャーノート』、15頁

4 『アート NPO データバンク』については本書8頁を参照

5 石田喜美「評価をめぐるパラダイムの再構築に向けて」『評価ゼミレクチャーノート』、65頁

6 「ドラマトゥルク」『サンプル日記』、2010年3月30日。http://sampleb.exblog.jp/12392452/

十分にできているのか。準備にかかるコストを意識しているのか。評価がどのように事業へ反映されるのか。すべての問いへ回答する作業は、常に、プロジェクトの運営サイクルのさまざまな役割と関係せざるをえないはずだ。

過去2年間の研究会の議論は、いつも「評価」の話題から脱線気味だった。それは、今となってみれば、「アートプロジェクトの評価」の実践へアプローチするために必要な作業だったのだろうと思う。評価をアートプロジェクトの運営サイクルへ位置づけながら、議論を進めていく。次なる実践へのステップは、ここにあるのかもしれない。



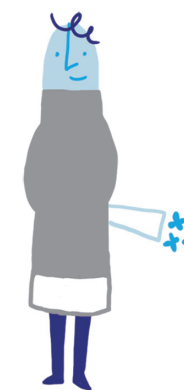
謝辞

本事業の実施および本記録の作成には、さまざまな方々に多大なご協力いただきました。まずは、おそらく、話しにくいテーマであったであろうゲストレクチャーを快く引き受けてくださった、吉澤弥生さん、沼田里衣さん。本書の枠組みづくりの段階から尽力してくださった、石田佑佳さん。タイトなスケジュールにもかかわらず、的確な原稿を執筆してくださった石田喜美さん。2人の石田さんと同じく2年間の研究会メンバー、議論の要所に鋭い視点を投げかけてくれた石崎尚さん、さいごの資料整理も手伝ってくれた大川直志くん。本書に収録できなかったものの、研究会で事例報告や議論の材料を提示してくださった、石幡愛さん、冠那菜奈さん。すべてお名前を挙げることはできませんが、研究会やゲストレクチャーで積極的に議論を展開してくださった参加者のみなさん。そして、なにより、本書の立役者、素晴らしいイラストとデザインを制作してくださった古山菜摘さん。この場を借りて深く御礼申し上げます。

2012年3月

東京アートポイント計画 プログラムオフィサー

佐藤 李青



開催概要

アートプロジェクトを評価するために2～評価のケーススタディと分析

「アートプロジェクトと評価」にまつわるゲストレクチャーでは、実践や研究の現場で評価に精通したゲストを迎え、その「視点」や「手法」に焦点をあてます。とくにアートプロジェクトと評価を考えるうえで、重要とされる「プロセス」や「定性的」な側面を成果として捉えるアプローチを積極的に取り上げていきます。アートプロジェクトの継続や発展に向けた評価について考えます。

主催： 東京都、東京文化発信プロジェクト室

日時： 2011年9月24日（土）、11月26日（土） 15:00-17:00

会場： 東京文化発信プロジェクト ROOM302

コーディネーター： 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）

ゲスト：

吉澤弥生（大阪大学大学院 GCOE 特任研究員、NPO 法人地域文化に関する情報とプロジェクト [recip] 代表理事、追手門学院大学、成安大学非常勤講師）

沼田里衣（神戸大学大学院国際文化学術研究科異文化研究交流センター協力研究員、川崎医療福祉大学非常勤講師、「音遊びの会」代表）

※ 並行して研究会（6/18, 7/23, 8/27, 9/24, 11/12, 11/26）も開催されました。

Tokyo Art Research Lab

「Tokyo Art Research Lab」とは、東京アートポイント計画の一環として実施される、未検証の事例や現在進行中の事例を分析・検証するリサーチプロジェクトです。生活圏で行われるアートプロジェクトの課題や可能性を考察することで、アートプロジェクトに関わる知やスキルの確立を目指しています。

東京アートポイント計画

「東京アートポイント計画」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。

東京文化発信プロジェクト

東京文化発信プロジェクトは、「世界的な文化創造都市・東京」の実現に向けて、東京都と東京都歴史文化財団が芸術文化団体やアート NPO 等と協力して実施しているプロジェクトです。都内各地での文化創造拠点の形成や子供・青少年への創造体験の機会の提供により、多くの人々が新たな文化の創造に主体的に関わる環境を整えとともに、国際フェスティバルの開催等を通じて、新たな東京文化を創造し、世界に向けて発信していきます。



東京アートポイント計画

Tokyo Art Research Lab

.....

アートプロジェクトを評価するために2 評価のケーススタディと分析

2012年3月

発行

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

www.bh-project.jp

編集 佐藤李青 石田佑佳

デザイン・イラストレーション 古山菜摘

c. 東京文化発信プロジェクト室 無断転載・複製を禁じます。

Tokyo Art Research Lab



東京文化発信
プロジェクト

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)