

TOKYO ART RESEARCH LAB

思考と技術と対話の学校

基礎プログラム1「思考編」

「思考を深める
想像を広げる」

講義録

2016

Tokyo Art Research Lab

思考と技術と対話の学校

基礎プログラム1〔思考編〕

「思考を深める／想像を広げる」講義録

2016

「思考と技術と対話の学校」とは

アートプロジェクトは、時代の要請を反映し、可視化するものです。少子高齢化を筆頭に、さまざまな価値観や社会構造の変化が起きているなかで、今まさに社会に対する応答力が求められています。そのようなアートプロジェクトを動かす人材に必要なのは「思考」「技術」「対話」の力だと考えます。

学びはすぐに手に入るものではなく、意識的に時間をかける、つまり「問いを抱えたまま過ごす」ことが大切です。来たるべき時代に必要なアートプロジェクトを考え、かたちにするために。「思考と技術と対話の学校」は、アートプロジェクトを動かす力を「身体化」する学校です。

本校の「基礎プログラム」では、3つの基礎力（思考」「技術」「対話」）を3年間かけて養います。

- 1 思考編——アートプロジェクトを動かすための考える力を養う
- 2 技術編——企画をかたちにするためのスキルを身につける
- 3 対話編——チームでプロジェクトを実施するための対話力を磨く

基礎プログラム「思考編」とは

「思考」は、社会動向を見据え、どのようなプロジェクトが必要か、また、そのために必要なオペレーティングシステム（OS）を考える能力のこと。授業や課題を通して、「なぜアートプロジェクトを行うのか？」「社会的な課題に対してどのようにアプローチするのか？」「自分はどのように関わりたいか？」など、問いを立てながら学んでいきます。

基礎プログラム「思考編」は3つのプログラム「仕事を知る」「思考を深める／想像を広げる」「現場に出会う」によって構成されています。

「思考を深める／想像を広げる」講義録（2016）について

本書には「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム「思考編」（以下、基礎プログラム）の「思考を深める／想像を広げる」というシリーズの講義内容を収録しています。本シリーズは、ゲストとの対話を通して、受講生たちが今ある課題を考える力や、想像できる力、新たなプロジェクトを構想する力を身につけることを目的としています。ゲストには、アート活動の実践者だけでなく、社会学者や人類学者など多彩なバックグラウンドをもった方々を招きました。またモデレーターには、本シリーズ意図を共有し、ご自身の専門分野に根差した視点からゲストとの対話を展開いただける方々にご協力をいただき、ともにプログラムを立ち上げていきました。

本書では、各回で交わされた思考のプロセスそのものを、当日の展開に近いかたちで収録しています。常に変化する社会やプロジェクトの状況に応じて、柔軟に活動を展開するゲストの方々のお話。プロジェクトの事例紹介にとどまらず、その社会的な意義や役割について議論が広がり、受講生の思考が揺さぶられる回も多くありました。「なぜ、アートプロジェクトを行う必要があるのか？」という問いは、プロジェクトをはじめるときだけでなく、プロジェクトを動かしていくなかで何度も直面する問いでもあります。本シリーズでの対話から、この問いに対するアプローチの多様なあり方の一端を共有できれば幸いです。

なお、基礎プログラムの概要と成果については「思考と技術と対話の学校」基礎プログラムガイド（2016）を発行しています。本書はウェブサイトにてPDFデータもご覧いただけます。

最後になりますが、ゲストの皆さまの多大なご協力に、この場を借りて、御礼申し上げます。

「思考と技術と対話の学校」

スクールマネージャー一同

2016年

006 7月16日(土) アジアを巡るオルタナティブな実践

——表現と拠点／コレクティブの未来

ゲスト…岩井優

(美術家)

江上賢一郎

(アート・アクティビズム研究／写真家)

モデレーター…小川希

(TERATOTERAディレクター／Art Center Ongoing代表)

026 8月6日(土) 場所の感覚

——場から生み出すプロジェクト

ゲスト…遠山昇司

(映画監督／プロデューサー)

松田法子

(建築史・都市史研究者／京都府立大学専任講師)

モデレーター…芹沢高志

(P3 art and environment 統括ディレクター)

044 9月3日(土) 生と死をめぐる表現

——イメージ、ことば、ふるまい

ゲスト…金菱清

(東北学院大学教養学部地域構想学科教授、博士〔社会学〕)

菅原直樹

(奈良町アート・デザイン・ディレクター／俳優／介護福祉士)

モデレーター…石幡愛

(としまアートステーション構想事務局長／一般社団法人オノコロ)

064 10月29日(土) 公共空間をつくる／つかう

——公と私のあいたの場所

ゲスト…アサダワタル

(文化活動家／アーティスト／大阪市立大学都市研究プラザ特別研究員)

小野田泰明

(東北大学大学院都市・建築学専攻教授／同災害科学国際研究所教授)

モデレーター…佐藤慎也

(日本大学教授／建築家)

082 11月19日(土) 音／音楽のバックグラウンド

——芸術のなりかた／つくりかた

ゲスト…朝比奈尚行

(音楽家／演出家／俳優)

渡辺裕

(聴覚文化論・音楽社会史／東京大学教授)

モデレーター…長島確

(ドラマトゥルク／翻訳家)

098 12月10日(土) 越境の作法

——セクシャリティと表現

ゲスト…川口隆夫

(ダンサー／パフォーマー)

山田創平

(社会学者／京都精華大学人文学部総合人文学科長・准教授)

モデレーター…大澤寅雄

(ニッセイ基礎研究所芸術文化プロジェクト室／文化生態観察)

アジアを巡るオルタナティブな実践 ——表現と拠点／コレクティブの未来

日時・2016年7月16日(土) 14時00分〜17時15分
ゲスト・岩井優(美術家)

江上賢一郎(アート・アクティビズム研究／写真家)

モデレーター・小川希(TERATOTERAディレクター／Art Center Ongoing 代表)

プレゼンテーション1…江上賢一郎

まち並みが綺麗になると窮屈になる感覚

こんにちは、江上賢一郎と言います。今日は福岡からやって来ました。2011年から、主にアジアが多いんですけど、アートスペース、ライブハウス、カフェなど様々な場所を作っている人たちに興味を持って、写真を撮っています。写真は、知らない場所に足を踏み入れても「よく分からないけど日本から来た首にカメラかけている人なのね」と、過度に怪しまれないためという理由もあるのですが(笑)。もともと大学で社会学や文化人類学を学んでいました。ただ、その頃から空間というものにずっと興味を持っていました。まちの中で建物や通りが綺麗になっていくにつれて自分の体が窮屈になっていく感覚を子供の頃から持っていて、その感覚ってなんだろうと疑問を持っていました。福岡は90年代に再開発が行われて、当時はパブルだったんですね。商店街がなくなったり、金びかの商業ビルができたり。10年遅れ、5年遅れで東京を輸入している感じですが、でも、なぜまちが綺麗になるにつれて自分は息苦しく

自分の体を使って空間を作ること

このように、人が自分の体を使って空間を作っていることを、僕は「空間実践」と呼んでみることにしました。それは、自分の体を起点に他者との関係や周囲の環境の文脈を読み込んで、なおかつ主体的に自分の体が空間にせり出していくような振る舞いのことです。空間実践の方法のひとつに「見立て」がある。例えば福岡の親戚のおばさんの家は、隣が魚屋さんだったんですね。電話で刺身を注文すると、魚屋さんがお自分の店の2階にのぼって、窓越しにおばさんの家に刺身を届ける。魚屋のおじさんが普通に「あいよー」って持って来て、そこでお金を渡していた。窓が魚屋直通の玄関になっていたんです。あとは、軽トラックのラーメン屋さん。夜10時ぐらいにラーメン屋さんがチャルメラを鳴らしながらやってくるのですが、玄関を開けると目の前に停まってくれている。玄関とラーメン屋のカウンターが繋がってるんです。そういう自在な空間の「見立て」を普段の生活の中でみんなしていたはずなんです。30年くらい経つと忘れてしまっている。不思議な健忘症にかかっているような気がするんですね。

ところが、外国に行くと、ベトナムなんかはまだそういう空間の使い方をしている。ああ路上の文化が残っているんだなあと、しみじみ思いました。実はそういう風景はどこにもありません。東京の高円寺では、古道具屋さんのお兄さんが外でご飯を食べるのにテーブルを外に持ち出している。香港では落ちていたソファをみんなで拾って憩いの場にしました。

そういう空間実践を集団的に行うとどうなるか。社会運動の現場に関心を持ったのは、自分たちの声や意見を公共の空間に直接的に反映させていくデモに代表されるように、空間を社会的に拡張していく闘争の現場でもあったからです。イギリスに留学していたときに、アクティビストの文化に触れる機会がありました。当時は、反新自由主義・反グローバリゼーションを唱える人たちがいるんなアクションをしていた。その中で特徴的だったのは、デモだけではなくて、自分たちが本心に望む社会を自分たちに問いかけて、なおかつそれを実践してみる活動があったんですね。それが例えばプロテスト・キャンプであったり、スクワットだった。僕は、社会運動の中でも特に、自分たちがこのように生きたいと望む社会や空間を作り出す実践に興味がありました。

なるのかを考えると、それはまちや路上で自分ができることが少なくなってきたからではないか、と思ったんです。今の日本の都市、公共空間は、座ったり、一休みしたり、ちょっと寝そべってみたいといった比較的的自由な振る舞いのしづらい空間が多くなってきている。なので、空間について考えるということは、都市のインフラの新旧や建物のデザインの良し悪しについて考えるという以前に、ある社会空間の中で自分や他の人がどのように振る舞うことができるか、もしくはできないか、という視点から捉えるべきではないかと思うようになりました。空間の中での行為のバリエーションや自由度が大切になってくるんじゃないかな。そういった中でささやかな路上の実践を写真に撮りはじめて、その後はデモや社会運動の現場に興味を持ち始めて写真に収めるようになっていきました。



2008年のG8サミット(主要国首脳会議)に反対する行動に参加して、一緒にデモをしたときも写真を撮りました。デモしてる人たちのキャンプから各国の首脳が集まるホテルまで約20キロあるんですけど、延々と誰もいない荒野を歩きました。なぜここでデモなんだろうっていうような(笑)。途中休憩したんですけども、台湾から来ていた女の子が疲れて座ったんです。そこは本日は警察がラインを引いているところで、座っちゃいけない場所だった。でも、彼女はそこから退かなかったんです。すると、並んでいる警察のラインがぐちゃっと曲がって、そこだけぽっかり空間ができたんですね。その時に、空間っていうのは建物のような物理的な空間もあるんだけど、人と人との関係性のあり方で、空間そのものの質が変わったりしているんだっていうことを、感じました。

ヨーロッパのアナキストたちの実践

2007年のドイツでの反G8のキャンプは、僕にとつて衝撃的な体験でした。反対運動ではあるのですが、1週間のあいだ、原っぱにテントを建てて、みんなでご飯を作る、お皿を洗う、会議をする、など、ある種の理想の社会のモデルのようなものを作り上げていました。このキャンプを準備し、組織する人たちはアナキストだったんですけど、日本でアナキストって言うとなんだか怖いという印象がまだあるし、僕も以前はそう思っていました。でも本来、アナキキーの語源はギリシア語の「アン・アーキー(archaios)」で、アンが否定でアーキーが支配だから、支配されるってことを拒み、誰かを支配する生き方を拒むという意味なんです。それは裏を返せば自律的に自分たちで自分たちの生活を決めていく、ということですよ。そういう水平的な社会関係がアナキズムの理念なんだとときに初めて知ることができました。

2011年に福岡に帰って来て、また東京に戻ろうかと思っていたときに、3・11(東日本大震災)が起きました。3・11が起きたときに「日本にずっと留まるのはやばいな。海外に出よう。」と正直思いました。僕が住んでいる福岡は隣の韓国のプサン(釜山)からすごく近いんですね。距離も約200キロくらいしかない。高速艇に乗ると3時間で行けちゃうんです。それから釜山に通いはじめました。するとそこに、「AGIT」というストリートアートをやっている人たちのオルタナティブスペースがあって、そこが東アジア各地の面白い活動をしている人たちのハブになっていた。各地で場所作りをしているいろいろな人に出会うことができました。だいたい人づてなんですね。アジアの人同士の交流も、最初は自信なくても、ごもごもご言ってるけど、お酒飲みだすとやたら何か盛り上がるというか、下手な英語でも大声で話し出す。そこで仲良くなって、香港だとか台湾だとか、中国に行き始めるようになりました。

東アジアの様々なスペースに足を運ぶようになる

香港では香港返還記念日のデモの後に、インディーズ音楽をやってる人たちが路上でゲリラライブをしていました。香港も日本に負けず劣らずの超資本主義の社会なので、みんな低賃金で家賃は馬鹿高くて、時給400円くらいなのに、ワンルームが15万とかするんです。「これどうやって生きてるんですか?」って聞いたら「見てみる、

だから俺たち12時間働いてるじゃねえか」って言う。そんなところなんで、自分の家を持つこと自体が夢のまた夢。でも、そこで出会った友人たちはすごく面白くて、彼らは以前、香港の下町に〈WOOFERTEN（ウーフアーテン）〉というスペースを構えていたんですけど、地域の人に勝手に開け放って、おじいちゃんとおばあちゃんが囲碁を毎朝そこでしてお茶を飲んで新聞を読んでいるという、本当にまちの集会場みたいなギャラリイがありました。

韓国では、ソウルの郊外にある〈Cort/Cortek（コルトコルテック）〉という楽器製造会社のプロテスト・キャンプに行きました。工場が東南アジアに移転するので、そこで働いていた職人の人たちがいる日突然首切りされて、全く保障がないまま追い出されたので、その工場の横にテントを張って、職場復帰を求める戦いを2年くらい続けていました。するとそういった現場にアーティストが入ってサポートしはじめ。アーティストと一緒にデモのパナーを作ったりしていました。

Yamagata Tweaker（ヤマガタ・トゥイークスター）というソウルのミュージシャンがいるのですが、いろんなところの労働現場とか労働争議の現場に赴いて、その人たちを応援するって言って歌い始めるんです。韓国のインディーズミュージックは最近すごく面白いんですけども、やっぱりそれだけでは食べていけない。韓国もアルバイトの賃金が日本よりも低くて、アルバイトしながら作家活動することも難しい。そんな中で表現したり音楽を作っていくにはどうするかっていうことで、彼らは「自立音楽生産組合」っていうものを作って、組合の活動として共同で音楽を制作したり、ライブをしたりしています。

香港の〈Hidden agenda（ヒドゥンアジェンダ）〉という、DIYライブハウスにも行きました。倉庫街の一室を借りて自分たちで改装してライブハウスにしている。だから看板もないんです。普通の倉庫街の地図だけ渡されて、この右を曲がれとか言われて、曲がったらそのシャッターを開けるって言われて、シャッターを開けたら黄色いエレベーターがあって、そこを登って2階に行ったらいきなりライブハウスが現れる。香港はさっきお話ししたように、家賃問題がすごく大変なんですけど、そのぶん抜け道を知ってるんですね。ここに行けば安く借りられるとか、みんながどれだけ出資すればどれくらいのスペース借りれるかとか、そういうことに精通している。〈Take Cheon Lane（徳昌里）〉という香港のアナキストの集団のスペースも面白かつ

想像力や創造性を、別の社会関係を作るために使う

台湾での出会いでひとつ印象的だったのは、彼らの生きている時間の流れと、日本から来た僕の細切れになった時間の感覚が全く違っていた、ということ。2時に始めるよって言うっても決して2時に始まることはないし、それでも誰もあまり気にしない、そんな時間のリズムを持ってる。それが小川希さんの言う「適当さ」（後述）を維持する秘訣というか、何か大切な要素ではないかと思えます。もちろんイライラすることあるんだろうけど、それでも相手に負荷を与えてまで無理するんだったらんびりすればいいんじゃないという時間の感覚ですね。それが、アジアとか東南アジアの人が身体的に持っている、日本人がいつ頃から失くしてしまったもののひとつなんじゃないかな、と思います。

ある時、「日本と台湾は国交がないんで大使館がないけど、もし大使館できて行きたいから楽しいね」ってお酒飲みながら話したら、「じゃあそんな場所を作ろう、明日下見に行こう」って言われて、「台南のまちにそんな場所あるのかな」と思いながら次の日についていたら、車で30分ぐらい運転して郊外の原っぱに連れて行かれてました。そこでなぜかビールケースを持ってきて、原っぱに置いて、20人ぐらいが何もないところに座っているだけなんですけど、「よし、ここが今からお前たちの場所だ！ これから畑を耕して家を建てればいいじゃないか！ 日本がどうなってもここがあるよ」って言うんです。建物ですらない、ただ座っているだけなんですけど、「場所」ってそれだけでもいいんだって思わせる不思議なおおろかさやユーモアがある。さっき話した台南のコミュニティセンターを運営している友人たちが、結婚式を挙げるから遊びに来てって連絡してきたことがありました。誰と誰が結婚するのか聞いたら、その運営メンバーの女の子ふたりが結婚するというので、台南で初めての同性愛カップルの結婚式だったんです。会場は彼女たちのコミュニティセンターで、台湾中からヒッピーの友人たちがたくさん来て、エミール・クストリツァの映画みたいなドンちゃん騒ぎが三日三晩続きました。とても愉快な式だったんですが、彼女たちの実の両親は来なかったんですね。台湾は日本より同性愛者に対する意識は寛容だっって言われているんですけど、それでも両親は来なかった。その代わりアタンとその妹が新婦の父親代わりに出席して、運営メンバーの友人たちが協力して結婚式を作

たです。このエリアは中東からの移民が多いので、その子供たちに広東語を教えたり、いろんな活動をやっていきます。本当に狭い、3m×10mぐらいスペースに20人位ぎゅうぎゅうに入ってミーティングをしていました。収入源は、デモのグッズ。Tシャツとかバッジとか。

香港では他にも〈So Boring（ソーボアリング）〉という本当に小さなベジタリアン料理のお店に行きました。けれど家賃が月20万円するんです。だからみんな外にテーブルを出して食べる。

切羽詰まっているからこそ生まれる空間実践

先ほどの話にあったみたいに、アジア各地で出会った「場所作り」は、「共同体をもう一度」というより、「ないから仕方ない、切羽詰まってこれしかない」ということで何とか隙間を見つけて無理矢理繰り広げる、逞しさがありますね。

最後に台湾の事例を紹介します。

2014年くらいから台湾に行き始めて、「アクン」という元アーティストのおじさんに出会いました。彼はいわゆる自分の家というものを持っていないで、10年くらい台湾を友達のスぺースや場所をぐるぐる回って暮らしています。でも、彼は即席で自分の家を作ることもできるんです。例えば浜辺にあるテトラポットの間に安全なところを見つけてシートを広げて寝床にしたり、壊れた煙突の下に住んだり。打ち捨てられた廃船の中とか。家はないけど家を作る技術だけはある。彼にとっては「台湾っていう島自体が俺の家」なんだそうです。ある時は海に打ち上げられた竹で大きなタワーを建ててしまっって、僕たちは「アクンタワー」って呼んでるんですけど、もちろん建設許可はない。完成したら本人も飽きちゃったらしくて、「次の大きい台風で壊れるの待っているんだよ」って言って、あとは全然気にもかけないって言う。不思議なおじさんがいるもんですね。でも彼は家がなくて家族もなくて天涯孤独ってわけではなくて、一緒に暮らし始めた若い人たちがいる。彼ら、彼女らは台南で古い工場を借りて、コミュニティセンターを運営しつつアタンと一緒に暮らしています。

りあげていた。僕はそこで、全く知らない他人同士が家族になっていくプロセスを見た気がしました。アートのようにオブジェに向かうクリエイティブティもあるけど、彼らは想像力とか創造性を、例えば新しい家族関係を作ることとは可能なのかということに賭けたり、別の社会的関係を作り出すことに賭けている。

このようなアジア各地での出会いを通じて、僕は目に見えない社会的な関係性に想像力や創造性を投げかけるエネルギーを捉えること、それを写真や言語を介して伝達したいと常々思っています。空間もそうだけど、物質化されないモノゴトに普段僕たちがどれだけ時間をかけてるかということをもっとちゃんと評価・言語化したいと思っています。そうすれば、オルタナティブスペースとかオルタナティブな文化をもうちょっと違った目線で捉えることができるんじゃないかと思えます。

プレゼンテーション2..小川希

東南アジアのオルタナティブスペースのリサーチ

僕は吉祥寺で〈Art Center Ongoing〉というスペースを2008年から運営しています。もともとはアーティストとして活動していて、それから自分のスペース、いまオルタナティブスペースって言われることが多くなりましたけど、コマージュギャラリイでもなく美術館でもなく、その中間のようなものとして自分のスペースを2008年に立ち上げました。そこでは岩井優くんをはじめいろいろと実験的なアーティストを紹介したり、トークショーなどを開催したりしています。東南アジアには今年の1月から3ヶ月間、国際交流基金（アジアセンター）のフェローシップとしてリサーチに行く機会をいただき、それを経ていろいろと考えることがたくさんあって、今回この学校で、アジアの動きとかコレクティブっていう動きについて話すことになりました。

今年の1月12日から3ヶ月間、フィリピン・インドネシア・ラオス・タイ・ミャンマー・シンガポール・マレーシア・ベトナム・カンボジアの9ヶ国、東南アジアのほ



ほ全部ですけど、9ヶ国を3ヶ月で回って、全83スペースを見て来ました。3ヶ月で全83スペースって、もう本当に狂っている感じなんですけれど、旅費は(国際交流基金)アジアセンターから出ました。

そもそも自分の運営している〈Art Center Ongoing〉はインディペンデントでやっているスペースで、どこかの助成金が入っていたりとか、大学の施設だったりとかするわけでもなく、完全に個人でやっているアートスペースです。お金のやりくりの仕方も含めて試行錯誤しながら今年で8年目になるんですけど、こういうインディペンデントでオルタナティブなスペースがどうやら東南アジアにはたくさんある。

僕自身は死に物狂いでただ回しているだけなんですけど、どうやって東南アジアの人たちがやりくりしているのかを知りたかった。それで行ってきたんですね。

もともと5ヶ国、インドネシア・フィリピン・マレーシア・ベトナム・タイのそれぞれ1スペースだけ知り合いがいて、始めにその人たちにインビテーションライターを書いてもらって、国際交流基金のフェローシップを獲得できたんですけど、「その5ヶ所を拠点として回ろう」って思ってたから、「とりあえずあそこあそこあそこあそこは行っとけ」と言われ、それがどんどんどんどん繋がって、最終的に83ヶ所になりました。

何が言いたいかというと、まず東南アジアになぜこれだけオルタナティブでインディペンデントなスペースがあるのか、ということ。そもそも美術館だったり大学施設だったり、一般企業とかもそうですけど、そういうインスティテュションでアートを運営している場所がほとんど無い。日本は逆にほとんどインスティテュションし

かない。東南アジアの場合はアートをやるうって思ったら自分たちでどうにかやるしか無いという前提があるので、むしろ彼らにとってはこれが普通なんです。

また、僕が行った先々で5ヶ所から83ヶ所に回る場所が増えた理由は、彼ら自身もインディペンデント同士で繋がりがあって、国をまたいでネットワークがあるんですよ。だから僕が「どこどこに行った、次はどこ行く」と言うと、「あそこ行くんだっただあいつのどこに行け」「あいつを紹介してやる」みたいな感じで、今はFacebookがあるから一瞬でどんどん繋がっていくんです。面白かったのは、僕が「ベトナムではまずホーチミンから入る」って行ったら「あーじゃあホーチミンだったら」みたいな感じでそれまで行った7ヶ国の人たちがみんな同じ場所を紹介してくれているんです。それだけみんな繋がっている。もちろんその国々で置かれている状況や、規模は違うんだけど、インディペンデントでオルタナティブな方法でやっているっていうところでは共通していて、互いにリスペクトしあっている。さらに、僕のスペースを紹介するリーフレットを名刺代わりに配っていたら、それを見て「日本にもこんな場所があるんだ」ってすごく驚かれた。日本みたいな経済大国にも、こういう馬鹿みたいなことをやっているやつがいるんだ、ということでもリスペクトしてくれて、すぐにネットワークの中に入れてくれる。そういう感じでどんどん繋がっていきました。

インディペンデントなコレクティブのアクティビティとは

ここでいくつか、どんな場所があったかというのを紹介できればと思います。

まず、〈98B (ナインティエイトビー)〉っていう、フィリピンのマニラにあるコレクティブスペースがあります。2012年、5人のファウンダー(発起人)によって設立され、今はメンバーが10人います。アクティビティとしては、展覧会・アートプロジェクトの企画だったり、レジデンスだったり、海外から来るアーティストやアート関係者のアテンド、トーク・プレゼンテーション・ワークショップなど。こういうことを、美術館だったり行政だったり大学がやるんじゃなくて、自分たちで始めて、それがどんどん国をまたいでコミュニティになっていく。自分たちで助成金を獲得したり、企業とコラボレーションして、資金面でも自立している。行政至上の日本のアートの現状を考えるとありえないと思えることが普通にされている。メンバーもアーティストだけじゃなくて、キュレーターもいれば批評家もいればデザイナーもいる。

それぞれの得意な分野をフルに活用しているのがこういう集団、グループを作っている人たちなんです。

彼らが面白いのは、つい4年前に発足したグループにも関わらず、フィリピンのマニラに行ったらとりあえず〈98B〉行けというくらい、国際的なアートシーンでも注目されていることです。マニラへ行ったら彼らがとりあえず入口になって、マニラのアートシーンを紹介してくれる。もちろん彼ら自身が個人個人でやってきた仕事だったり関係性をフルに使っているから、急に2012年からネットワークができたわけじゃなくて、もともとあった活動を結集させて、いまやマニラと世界をつなぐハブになっている。

建物はすごく古くて、2階にスペースがあって、本当に狭い空間です。30平米もないくらいかな。そこが彼らのオフィスでもあり、海外からキュレーターやアーティストが来るとトークショーが開かれたりもします。

また、1階には広い空間があって、ここを1ヶ月に1回だけビルのオーナーに借りて、フリーマーケットとかもやっています。こういうイベントでお金を作ったりしているみたいですね。

一方、インドネシアのジョグジャカルタにある〈KUNCI Cultural Studies Center (クンチ・カルチュラル・スタディーズ・センター)〉っていうコレクティブは、アーティストが1人もいません。アーティストがない代わりに、彼ら自身はリサーチチャットって言うんですけど、つまり研究者の集まりなんです。メンバーは10人いて、みんなそれぞれ専門が違う。それぞれがキュレーターをしたり、大学で講義したりしているんだけど、基本的には関心がばらばらで、週1回集まって、自分が関わっているプロジェクトの進捗状況をシェアして、自分が思っていることを話して、みんなの意見を聞いて、自分の考えをそこでまた更新していったりしているそうです。アクティビティとしては他にレジデンスがあって、あとは24時間出入り自由のオープンスペースでトークとかシンポジウムとかライブがあるんだけど、基本的にはリサーチがメイン。では資金面ではどうやっているかという点、オランダから大きな助成金を取ってきていました。江上さんはここで滞在されたって言うんですけど、ひっきりなしに世界中から人が来ている感じがです。知識の交換というか、「知」がここでグルグル

回っている様な場所ですね。インドネシアってお酒が法律で制限されているんですが、夜になると密造酒をこっそり飲んだり、煙草吸ったりして過ごしています。

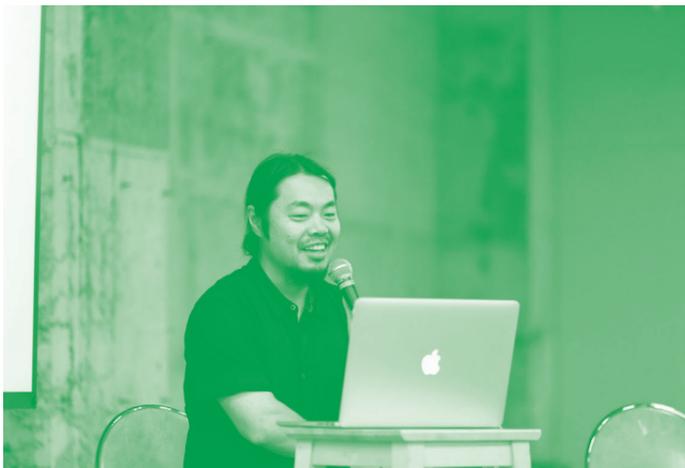
オーガニックな組織に必要な「適当さ」

一方、同じインドネシアの首都ジャカルタにある〈ruangrupa (ルアンルパ)〉は、2000年に設立したオルタナティブスペースなんですけど、特筆すべきはメンバーが40人もいること。アーティストもいればキュレーターもいるし、デザイナーもコピーライターもいる。アクティビティとしては、ギャラリを持っていてレジデンスもあって、あとショップでアーティストグッズを売ったり、カフェもあってラジオ局もある。また、その場所以外でもアートフェスティバルを企画したり、企業とコラボレーションしたり子供向けワークショップもやっています。インディペンデントなコレクティブとしては東南アジアで一番有名かもしれない。何がすごいってやっぱり40人もメンバーがいるのに会社じゃなくて組織として成り立っていること。面白かったのは、ゲーム部屋っていうのがあって、『ウィニングイレブン』っていうサッカーゲームをみんなで作っているんですよ。そうそう、面白いことに、東南アジア回っているとみなどこでも『ウィニングイレブン』をやっている、とりあえずやっていたら東南アジアじゅうの人と友達になります(笑)。煙草吸ってコーヒー飲んで『ウィニングイレブン』をやる時間が1日のうちにもものすごくたくさんある。その時間が、40人の組織を成り立たせるためにものすごく重要な気がしました。基本的に彼らは上下関係がなく、リーダーがいない集団なんです。ファウンダー(発起人)はいて、第1世代は40歳過ぎくらいで、第3世代は20歳ちょっと超えたくらいの人たちです。それぞれの世代でそれぞれの役割が分かれているんだけど、別に第1世代が一番偉くて何かやるにも第1世代の意見を聞いてっていうことは一切なくて、もう本当にみんなイコールな感じなんです。アクティビティも、同時進行でいろんなことが起こっているんですよ。アートプロジェクトもあれば、クラス(学校)もあれば、企業とのタイアップの企画もあれば、レジデンスもあれば、リサーチもあったり、本も出版している。そういうことが同時に起こっていて、40人みんなが同じアクティビティに関わっているわけではない。それぞれがチームを作って、自分が興味のあることに関わる。もちろんチームをまたいで関わっている人もいるし、ひとつのことに専念している人もい

る。その中でプロジェクトリーダーみたいな人は当然いるけど、その人が一番偉いわけでもない。いろんなことが同時進行で動いている中で、唯一「何が今リアルパで起こっているか」っていうことだけは共有している。自分はラジオにしか関わってないけど、他の人たちが今こういう問題に直面しているっていうことだけは知っているんですよ。そういうことは、みんなが集まるミーティングで逐次共有されているようにでした。

さっきゲームの話をしたけれど、ミーティングといっても日本みたいに「会議をします」という感じではなくて、何となく集まってきて「そう言えばあれどうなった?」「こうなってるらしいよ」「そうなんだ、じゃあ俺ナントカってやつ知ってるから紹介するよ」という感じで、すごくゆるやかなんです。彼らは「オーガニック」って言葉を使っていました。オーガニックな組織。オーガニックって日本語でいうと有機的。なんか野菜みたいな感じだけど全然そういうものじゃなくて、僕はこの旅の中でオーガニックって言葉をすごくよく聞きました。オーガニックっていう言葉のしっくりくる訳は何なんだろうなって考えたら、それは「適当」っていう言葉なんです。みんな適当で、その適当っていうのが要は「いい適当」。「適当にやっ」とって言うって適当にできる人とできない人っているじゃないですか。その適当ってなんだよっていうと、「ウィニングイレブン」したり、煙草吸ったり、コーヒー飲んだりしながら養われていく適当で、その適当さを通じ合える人たちがコレクティブになっている。その適当さっていうのは、しっかり文章化されていたりルールや規律があるわけでは全然なくて、何となく、やっぱり適当なんですよ。その適当には、僕らが失ってしまった感覚が確実にある。東南アジアでは、例えば午後の2時スタートと言っても2時には決して始まらないですからね。良い面悪い面が当然あるけど、その適当さの中のオーガニックっていう感覚は日本でも昔、つい最近まであったと思うんですよ。それがどんどんなくなって、今はシステムのものでいろいろなもの動いている。彼らは今年の（あいちトリエンナーレ）に呼ばれていて、作家の大木裕之さんと同じ建物で展示をやるらしいから、僕も見にいこうと楽しみにしています。

それから、彼らはラジオもやっています。『RURURadio』っていうんだけど、ちょうど僕が行ったときに『RURURadio』の2周年記念ツアーがありました。バンドマンとかアーティストとかキュレーターがバスに乗ってインドネシアを旅して、その行く



楽フェスティバルをやっていました。パトゥーミって小さな港町なんですけど、そこでアクティブに動いている人です。そもそも、なぜ彼がここでプロジェクトをやりたいのかを聞いたら「ヨーロッパでは地域の共同体が喪失した後にアートプロジェクトが行われているけれど、パトゥーミだとまだ共同体が保たれている状態だ」と。そして「まだ共同体が保持されている中でアートプロジェクトを開催すれば、どういう効果があるのか試してみたい」と言っていました。日本のアートプロジェクトでも、コミュニティを再生／復活させたいという話がよく出てくるんですが、この場合は逆で「共同体はあるから、その中でアートがどういことができるのか見てみたい」から企画したそうです。ジョージアは国としてアジアらしさを感じないんですけど、料理にはさすがにアジアとの連続性が残っていました。ヒンカリというんですけど、大きな小籠包みたいなもので、中が羊肉の料理です。そういう食事文化を見ると、当然な

のですがアジアがどこかで線引きできるものでもなくて、何かが繋がっている、連続体であると。先ほどジョージアはキリスト教だといいますが、トルコと接しているパトゥーミでは、一部イスラム教徒の人々が暮らす区域があります。僕のプロジェクトは、イスラム教徒が多い場所とキリスト教徒が住んでいるところのちょうど境界になるような場所で、みんな魚を捌いて、みんな食べて片付けました。食べる場面は撮影せずに、魚を捌いて、食べ終わったらものがどんどんテーブル上に散乱して、それがまたなくなっていく場所（100匹の魚、または愉悅のあとさき）2014年。カメラだけ

先々でラジオやったり、地元のアーティストとトークショーをやったりするってしました。「ジャカルタから来た（ルアンパ）です」みたいな感じで始まって、その音源が世界中に配信される。それがすごく面白い。

「これお金どうしてるんですか」ってみんなすぐ思うけど、基本的には組織がギリギリ成り立つくらいの助成金をもらって、スペースを成り立たせている感じ。いわゆる左寄りの人たちが言うような「資本主義ぶっ潰す」みたいな感じもなくて、もっと柔軟な人たちなんですよ。お金儲けも柔軟にやるし、要は「適当に」やる。

ここから次にパトナタッチしますけど、東南アジアのコレクティブを語る上でキーワードになるのは、適当さと、ネットワーク、さらにシェアの思想だと思います。みんなでの場を大切にしようという感覚がすごく強い。じゃあ岩井くん、また別の視点で話してくれるとありがたいです。

プレゼンテーション3・・・岩井優

どこまでがアジアなのか？

美術家の岩井優といいます。僕はコミュニティの中に入っているって滞制作したり、またコレクティブと協力して作品を発表するうえで、関心や課題について話したいと思います。ただ僕は（今日のテーマの）コレクティブの未来について語れるほど、コレクティブにコミットしているわけではないので、今まで何ヶ国か実際に行って、レジデンスしたり展示会をしてきた経験から感じたことをお話できたらと思います。まずタイトルにある「アジア」はどこなのか。Wikipediaで調べると広義にはロシアも含まれていて、西だとトルコの上のジョージア（グルジア）も入っています。ジョージアやアルメニアは宗教でいうとキリスト教なのですが、そこもアジアに入っているイメージしたときに、こう……あまり実感としてのアジアがイメージできない。

では始めにそのジョージアで滞した時の話しをします。パトゥーミという港町で展示会／アートプロジェクトに誘われて参加しました。主催していたのはレヴァンというひとりのキーパーソンが立ち上げたコレクティブで、彼はカフェをやったり、音

がテーブル上を観察するように出来事を捉えていました。

閉じられた共同体に入り込むために

さきほどレヴァンが言っていたように共同体の喪失とか、または共同体をもう一度、のような言葉を耳にしますが、そもそも共同体ってなぜ必要なのか？ どのような共同体を再生させたいのか？ と疑問が浮かんできます。今日のテーマであるコレクティブって共同体とどう違うのか。以前まで盛んに使われていた「コミュニティ」が言葉や外面を変えただけの「コレクティブ」になってしまいう可能性はないのか？ あともうひとつ、「開かれた共同体」という幻想があります。特に地域アートプロジェクトなどでは公共の予算も入っているからか、「開く」ことへの強迫感が強いように思います。共同体って基本的に閉じているものだろう、と。共同体は、共同体の中にいる成員を守るために外圧を跳ね返す仕組みがある。僕は京都で生まれ育ちましたが、京都はコミュニティ／共同体意識が強い。閉じています。観光客には優しい顔を見せてるんですが、全然開かれてないんですね。少なくとも僕が生まれ育った時代はそうでした。魚の作品のためにパトゥーミをリサーチしているとき、カメラを持ってまち中を歩いていたんですけど、みんな気持ち悪がるような、警戒する視線を一身に浴びました。中国人がカメラ持って撮影しに来ていると思われて、「チーナ！ チーナ！（チャイナ）」ってからかわれて、完全に異物扱い。宇宙人を見ているような。特に首都から地方に行けば行くほど、外国人が訪れない地域なので異物を拒絶する感覚が強い。共同体という憧れからか優しいイメージで語られがちですけど、僕が思う共同体は閉じているような、外部の者に対する拒絶や排除の力が強いものです。さっき小川さんの話にあったように、その上のレイヤーというか、「適当さ」で繋がるコレクティブがあると、その閉じた共同体の中に入り込みやすくなるんじゃないかと思っています。一方で共同体としてもコレクティブがあることで外部との接点が生まれることもあります。僕がいきなりジョージアに行くと、短期間だけ共同体の中に入っているって「作品作りたい！」と言っても、まあ難しいですね。様々な場所にコレクティブが存在することで、その場所や地域の回路に接続していきけるように思います。あらゆる表現活動がその場所や地域や歴史に接続するための端子だったと捉えれば、コレクティブの活動自体も表現の一形態とみれるように思います。

次はイランの首都テヘランです。だんだん日本に近づいていけばいいなと思います。イランに行ったのは僕が大学の学部を卒業する直前くらいです。アミラーというアーティスト／オーガナイザーがいて、彼が「パーキングギャラリー」というスペースをベースにコレクティヴを形成していました。ギャラリーといっても名前のとおりガレージを改装したギャラリーで、ワークショップしたり、プロジェクトを企画していたんです。そこに、たまたまドイツのアーティストに混じって滞在しました。イランの若い世代の文化について全く予備知識なく行ったのですが、僕から見ると緩くて賑やかな、言ってしまうえばヨーロッパの同世代と大差ない集まりのように見えるのですが、彼ら／彼女らにとっては非合法的な活動でした。テヘランにはクラブがないので、部屋の一角の照明を落として音楽をガンガンにかけ、クラブ化したりして。その時僕は粘着カーペットクリナーで10軒ほどの家庭のカーペットを掃除して回りました(《みんなのカーペット》2008)。「あなたのカーペット絶対汚れているんで掃除させて下さい」とお願いして回りました。基本的に気持ち悪がられるんですけど(笑)、本当にカーペットの表面をずっと綺麗にしていました。髪の毛が付いたりとか、食べかすが付いたりとか、カーペットのかすが付いたりするので、最終的にそれらを使ってモザイクのような平面作品を作りました。家の中に入って行くための交渉はかなり大変ですけど、楽しいですよ。

まちを漂白する／まちが漂白される

次はカンボジアでの滞在制作を紹介します。首都のプノンペンにあるスラムで3ヶ月ほど滞在しました。到着したのが夜だったので、売春婦とヘロインの売人が建物の前でたむろしていました。最初は怖い人ばかりだと思っていたんですけど、徐々に隣近所と関係ができてきて、実はヘロイン中毒者や売春婦じゃない人たちも多いことが分かってきました。ある時、隣の隣に住むおばさんが、廊下と階段がすごい臭いって言うっていて、なぜかと聞くとヘロイン中毒者がうんことおしっこをいろんな場所でするらしい。そこで僕は地元の人たちに声をかけて、みんなで掃除しましょうと話をしました。声をかけた人たちにもヘロイン中毒者がいたのですけれど(笑)。スラムの人たちってそれまで何十年も一緒に掃除をしたことがなかったんです。掃除道具などは僕が用意して、ヘロイン中毒の人に最初に掃除してもらっていたら、それにつ

ンスを考えています。滞在期間は長くても数ヶ月だったり、短いときは数週間です。だから積極的に関わって行ってその場所の可能性の芽だったり、興味深い人や、出来事や、ものに出会っていくようにしています。その場所での体験が自分の中で結晶化されてようやく表現だったり創作に繋がっていくからです。その時間がとても重要で、リサーチしたり、人に話を聞いてそこから結晶化していく。ただ、同じ時間を長く共有すると、それこそコミュニティの中だけで閉じていくような感覚になるので、一旦どこかで距離を作る。自分の中で距離を作っておく。そしてそれらを見つめていく中で、自分がどのポジションから見ているのか、と自分自身も俯瞰して見ているように思います。

アートプロジェクトに絡む経済的・政治的思惑

そうやって俯瞰して見てみるとプロジェクトの経済的・政治的な思惑も視野に入ってくる。スラムを再開発する側と護る側のようにコレクティヴがとる政治的なポジションはもちろんあるし、日本人を連れてくることで国際交流基金や助成金等に応募できる、という予算的な効果も計算に入っているでしょう。それが意識・無意識ともに絡んでいて、その上で自分が立っている。

先週滞在してきたタイのBan Nongでは、ミャンマーの移民労働者たちとワークショップをしてほしいという大雑把な(笑)依頼を受けました。四六時中一緒にお酒を飲んでいたような気がするんですけど。最終的に移民労働者とBan Nongのスタッフと一緒にお寺で移民労働者のバイクを洗うワークショップをして、その様子をビデオで撮影しました。参加者の中には不法労働者がいたのと、全員バイクの免許を持っていないくて、違法で乗っていることもあって、シルエットで撮影しました。ここでは、タイ人のアートコレクティヴとミャンマーの移民労働者の関係性が浮き彫りになりました。彼らがバイクを洗い始めると、画面の外からタイのコレクティヴの人たちがタイ語で「もっとゆっくり洗って」とか「もっと早く、早く」とかいろいろ指示します。タイ語の分かる労働者がミャンマー語に直して伝えたり、労働者たちはミャンマー語で仲間内の会話をしています。そういう何気ない様子が、移民労働者が普段工場働いている場面を想起させました。工場の労働がワークショップで再現されてしまう。現地のコレクティヴと協力しながら、企画者であるコレクティヴも相対化して作品を作

られてみんながやり始めました。子供も参加しだして、一大イベントみたいになっていきました。やり出したらテンション上がるんでしょね。みんな掃除に夢中になっていきました。でも夢中になりすぎたのか周りのことを考えずにやっていたんで、下の通行人がびしょびしょになってもお構いなしです。人が集団で夢中になっていく状況を目の当たりにしました(《ホワイトビル・ウォッシング》2012)。4年後の今年の1月に再び訪れたんですけど、このイベント以降、みんなでこのビルを掃除する協議会をスラムの中に作ったそうです。さっきの魚のプロジェクトにしてもそうなんですけれど、このようなイベントをやった後はどこに行ってもみんなに可愛がってもらいました。みんなと仲良くなりたくてやったわけではないんだけど、結果的にそうなった。ここでもカンボジアのコレクティヴ「Sa Sa Art project」の協力なしには入っていくことはできなかったでしょうし、スムーズに受け入れられることはできなかったと思います。スライドに「進行中の漂白／浄化」って書きましたが、今カンボジアに行くことと工事・建設ラッシュで、東南アジア全体がそうだとは思ってんですけど、どんどん漂白されていく感じがします。このホワイト・ビル自体も常に行政側から立ち退きを命じられています。いずれ浄化が進み、どこの都市も似たような姿になっていくのかもしれない。みんな裕福になりたいし、もっと綺麗な場所に住みたい。そういう欲望が働くわけで。必然的に都市化が進んで行くだろうなと思います。タイのバンコクも、僕が大学入る前に初めて行った時よりも、だいぶ東京のように浄化されて綺麗になった印象があります。

共同体との距離の取り方

展覧会などの参加要請があったとき、できるだけその場所に滞在できるようにお願いしています。だから滞在制作が多くなるのですが。呼ばれた場所に短期間住むことは、国や地域のことを理解したり、世界を多面的に見る方法のように思います。

これまで、アジアのコレクティヴと一緒に仕事すると、積極的に異物を共同体の中に導入しようとしているように感じました。それは例えば僕みたいな外国人だったりだとか、アートに関係ある、ないは問題ではなくて、共同体の中にはいない人をどんどん招き入れていって、常に変化する状態を作り出しているように思います。そして僕が滞在制作や取材をするために共同体と関わるときは、「参加と観察」というスタ

ることができたのは、今回僕にとってひとつの発見でした。

プロジェクトやコレクティヴが良かれと思ってやっていることを、どうやって組み換えていくか、あるいは企画者そのものだったり、企画の裏側や仕組みも含めて包み込むように表現していくことは可能か、と最近考えています。

「自由の庭」という場所

最後に、日本の東京、僕が住んでいる葛飾区で去年行われた(へ川の間コネクション)というプロジェクトについて紹介します。ご近所付き合い合いの延長としてプロジェクトに参加できればと思って、飲ん兵衛のまち、立石でみんな15羽くらいの丸鶏を捌いていって、257本の焼き鳥にしてみんな食べました。その様子を映像にして、民家の中で上映したんです。上映していた民家が少し変わっていて、大村繁さんという方が一軒家を解放しているんです。本当にただ解放してるだけで、管理も何もしないんですね。そこに集まる人々が自主的に自分たちで管理しています。そんな60代半ばの大村さんへインタビューを2時間ほどしたんですけど、もともと介護していたお母さんと一緒に住んでいた家で、お母さんが亡くなって、空いたスペースを第三者の人に開けるようにしたそうです。精神的にも家としても閉じていたものを開放したかった。するとその家でイベントをしたり、会合があったりどんな人が入ってきて、自分は住む場所がなくなっていて、違う新しい家を買われました。自分が生活する場所として。だけどその家も他人が自由に使えるようにしたら、当然たくさん人の出入りが多くなって、また新しい家を購入して移っていった(笑)。大村さんは清掃や便利屋などを生業とされていて、お金持ちってわけじゃなく、すごく格安の物件を見つける天才なんです。もちろんコネクションもあるのでしょう。それで彼は見つけた安い物件をどんどん貸している。でもお金が発生してるっていうわけではなくて、ただ場所を信頼のおける人に使ってもらっている。僕たちは「自由の庭」って呼んでいたので、この名称も使っている人が勝手に付けた呼び名で、グループや人によって変わるらしい。さっきの「適当さ」じゃないですけど、どういう集まりかさえも分からない状況が、今僕が住んでいる近くで行われていることが面白くて。今日がちょうど「自由の庭」微完成パーティーをやっているらしいんですけど、何が微完成なのかというと、有志の方たちがその家を自主的に改修工事をしていて、まだちゃんと完成

はしてないみたいなんだけど微妙の「微」を付けて「微完成」。誰もがふらっと参加したり、何かやりたい人がそこに関わっていける隙間があるだけでちょっと落ち着く。大村さんが言うには「できるだけ何が行われているか見えないようにしている」そうです。「何が行われているか見るとどうしても何か言いたくなるんで、見ないようにしている」と。それとルールを作るのは使っている人たちだけで、大村さんがルールを作るわけではない。「何でルール作らないんですか？」って言ったなら「面白くないじゃけん」って答えが返ってきました。信頼をベースに「護りたいものを護っていく」という小さな共同体が作られていく過程に触れたのはとても興味深かったです。

デイスカッション

岩井優

× 江上賢一郎

× 小川希



生きづらい日本で どう活動が続けていくか

小川…一参加者として面白く話をお聞きしていました。江上さんは香港や台湾のこと、イメージとしては日本と近いですけどいぶん違う、アクティビストやヒッピーの話してくれました。岩井さんは「アジアはどこだ」というところから共同体のいいところ・悪いところについて話してくれました。おふたりとも海外をいろいろ回られて、日本でやっていくことの意味や限界を感じていると思います。この前の選挙を見てもみんな日本終わっているだろうって思っただろうけど、特にクリエイティブに関わる人にとっては、やりづらい国になっているという危機感がある。僕の場所が集まっているアーティストは日本を脱出しようとか本気で思っている人たちもいたりして、そのために一番いい場所はどこかをリサーチしたりしています。おふたりはどうですか？

岩井…僕自身はアートの世界がどうこうより、自分自身がやりづらさや難しさに直面したとき「どうしてだろう」

と問うことはあります。子供のときに革命や社会変革に憧れていたからか、まだ日本は負け戦じゃないでしょうとも思っている。例えば選挙で政権を変えられるかもしれないけど、僕は人の感性的なものを変えていった方が早い場合もあると思うんです。例えば「これダサイよね」と「これ間違ってるよね」ってどっちが深く刺さるかといったら、「これダサイよね」のほうが刺さる。ドイツビアの状況に立ち会いたいと思うからか、そんなに日本に対する限界を感じてないんですよ。ただ苦しいですよ。でも苦しみにも良し悪しがあって、負荷がないのが良いわけではないと思う。さっきのタイでいうと、今は軍事政権だから表現に規制があるし、政治的にもなかなか難しいところがある。ただ、負荷が必ずしも悪くはないということだけ言っておきたいです。

小川…僕もタイとシンガポールはすごく日本と似ていると思う。経済やインフラが整っているというところはもちろん、息苦しさみたいなのが似ている。タイだと飲み屋で政治的な話をするだけで捕まる法律があったり、シンガポールは資本主義が行き着いた完全にクリーンなイメージがあるかもしれないけど、ほぼ一党独裁だから、ある一党が完全に政治を仕切っていて、そうじゃない人は、例えばその党と友好な関係を持たないアーティストだったら場所も借りられないし、発表もできない。その政党を支持しているかどうかで表現の自由が完全に決まっちゃう。じゃあみんな諦めているかって言うと、どんどんアンダーグラウンドへ向かっている。タイもシンガポールも、他のところに比べてコレクティブがすごく少ないよね。だからと言って作品がつまらないかって言うとそ

うではなくて。むしろそういう制限があるところの方が、インドネシアやフィリピンとかの適当なところより、強度があるように思う。どっちがいいって話ではないけど。

江上…僕もアジアに興味を持ったのが3・11の地震や原発問題以降だったので、どこかで「逃げたい」っていう欲求はあったし今もあるんですが、韓国や香港に行ったら向こうの人に暮らさはどうか聞くと、「自分たちの政府は最悪だよ、庶民のことを考えてないし、金持ちの手先みたいになって悪いことしかないから」って言う。中国でも「おおっぴらには言えないけどひどいよ」って言われる。みんな同じような状況に投げ込まれているんですね。だから楽園はないものとして考えています。でもどこかで隙を見つけて自分の居場所を作る人はどこにでもいる。だから逆に、世界中のマイノリティと繋がったら革命になるかもしれません。今起きている大文字の政治とは違う暮らしのレベルとか自分たちの自治を追求していけばいいと思います。売れっ子のアーティストはいけれど、そうじゃない人はどうやって暮らしていくかっていうと、自治とか暮らしの仕組みを作っていくことに意識的になってきているように感じました。表現だけじゃなくて食べ物の問題だったり。台湾の人たちも食べ物にはこだわっていて、「この臭豆腐は遺伝子組み換え材料だから俺は食べない」とか(笑)言うんです。コレクティブは表現の場であると同時に、各地で小さな暮らしを変えていく場だと思います。それをどれだけ知っているかは大事ですね。物理的に国に閉じ込められたら嫌ですけど、そうではない限り、様々な人と繋がっていくんじゃないかと思います。

複数のコミュニティに属すること

岩井…自治できるかどうかって人数にもよるじゃないですか。人数の制限が自ずと決まってくるのかなって思いました。そのレンジって身体的なものもあるのかな。声の届く範囲でできるスペースはやりやすいと思います。

小川…岩井くんが「開かれた共同体はありえない」って言うっていたじゃないですか。でも建前は「開かれた」って良いものとされていて、例えばアートプロジェクトは常に何かに開かれているとか、人と人を繋げるとかいいますよね。特に行政主導だとそう言わざるを得なくて、特定のこの人たちのためとは言っちゃいけない状況がある。でも本当の話を見ると、全員に開かれたものなんてあるわけない。でもコレクティヴの中では共通言語として言わなくても伝わる適当さがない限り、共同体を作れないでしょう。だからコレクティヴ同士がお互いの適当さの違いを受け入れるというのがあるよね。自分たちの適当さが一番素晴らしいみたいなのじゃない。違っていて違っていていうのを許しあう寛容さというかな。違っていて当然みたいな感じ。インドネシアのジョグジャカルタに行くとコレクティヴがいっぱいあるんだけど、それぞれがやっていることに寛容だし、すぐにコラボレーションできるし、お互いに認め合っている。共同体はそもそも閉じたもので開かれてはいないけど、繋がることはできるのかなと思う。

岩井…僕はひとつのコミュニティに属してます、ってことじゃなくて、いくつも属していてオーバーラップして何か社会的な問題に対してプロテストするためアートを使うのが普通で、アートのためのアートとかみんなが幸せになるためのアートなんて、プロジェクトとしては見る機会が少ない。例えば僕がミャンマーで聞いたプロジェクトのひとつで、エイズ問題が深刻な村があり、その場所が政府から見放されているという理由で、アーティストがそこに自ら入って行って、アートを通じた子供向けの教育プロジェクトをしているというのがありました。その事例だけでなくアジアを回って感じたのは、あまりにもアートの存在の仕方が日本のそれとは違うってことだったんですけど、その辺はどうですか？

江上…僕もずっと考えています。これは聞いた話で、韓国には民衆美術という流れがあるそうです。80年代の民主化運動のときに、洪成潭（ホンソンダム）さんと呉潤（オ・ユン）さんっていう版画家が民主化運動に参加しながら版画を作る運動をしていたんですね。それがすごく重要な運動でした。特に洪成潭さんは光州事件で光州市民が立ち上がって市民政府を作ったときにその宣伝をする光州美術宣伝隊っていうのに入っていて、でも多くの人が殺されちゃった。彼はその5月の事件を彫っているんです。日本ではイデオロギーとか民衆って言うとか、すごく浮いた話に聞こえるんですけど、韓国に行くとか、私たちウリっていう集合的な身体感覚、私たちは違う人間だけどこか一緒だよっていう感覚を受取る力が美術や表現にも現れているように思います。でもそれって日本にもあったんですよ。僕の出身の福岡では、1950〜60年代の炭鉱の労働運動の中で、上野英信という文学作家が炭鉱のまち・田川に入って、筑豊

いるんですよ。

小川…キーパーソンも繋がっていたりダブっていたりするからね。香港にもいっぱいアクティビストのスペースやグループがあって、最近も僕のスペースからエクステンジレジデンスで送り込んだんですよ。話を聞くと、「ファック資本主義」って書いてあるポスターいっぱいあったらしい。日本のアートの文脈ではあまり出てこないような活動家がスペースやグループを作っている。何で日本でそれがなくなったかっていうと新左翼の失敗というか、自分たちの考え方が一番正しいと思ってお互いに潰し合うというかんじで反社会集団みたいになっちゃった。それで日本の中ではもう政治について語ること自体がタブーになったんだと思う。香港のアクティビストはグループ同士の関係性はどうなんですか？

江上…香港で高速鉄道を延ばす計画があって、それは巨大な開発プロジェクトなんです。香港と中国の国境の北部のエリアってビルだけじゃなくて意外と田園があって、農村が結構残っているんですよ。その村を4つ5つ潰すって言うので、それはないだろうって反対して集まるようなときには、普段の活動はバラバラでお互いあんまり好きでもない人たちが、ちゃんと集まるんですよ。韓国もそうで、全然違うことをやっているアーツスペース同士が、日本の原発が爆発したときに、釜山にも韓国で一番古い原発がまちから30キロくらいのところにあるので、それを止めなきゃって一斉に動いた。普段の好き嫌いと、自分たちの大きな社会の問題を分けて考えている。日本だと普段の人間関係をすべての問題に絡めてしまう傾向

文庫っていう文芸サークルを作ったり、サークル運動も盛んだったんですよ。炭鉱で働いている人、北九州だったら工場労働者が自分たちで詩や本や版画を作って、それを出版、冊子のかたちにして共有する。彼らはプロのアーティストとかアートのワールドにいない人ではなくて、そこで働いて暮らしている人たちです。そういう草の根的な民衆の中から出てくる表現のカタチがちゃんと日本にもあった。でも、なぜかそれが美術教育で伝わっていないし、美術史でも語られていない。そこには何か深い根があるなあと感じます。そういう感覚が他のアジアにはまだある。まだ若い40代の版画家の李允燁（イ・ユニョプ）さんが、米軍基地建設の埋め立て反対をしている沖縄の辺野古に行ったときに、そこには反対する沖縄市民が工事を見張るためのテントが常時あるんですけど、「何でテントに絵を描かないんだ、何で真っ白なんだ、私達ならまずここに絵を描く」って言って、僕もハッと思いました。運動側も美術とか表現の力をなぜか考えてこなかった。絵は政治じゃないという意識がある。お互いが排除し合う意識をみんなが作ってしまったのが今の日本の危機のひとつなんじゃないかと思っています。

岩井…僕はアートをもう少し広げて見れたらと思っっています。美術館に入っているだけのものではなくて、例えば漫画とかニコニコ動画とかYouTubeとか選挙フェスとか。僕らが想定するアートという枠組みがまだ狭いんじゃないのかな。それ自体をもっと広げると、もっといろんなアクティビティが含まれるんじゃないかなと思います。あと、2008年くらいに韓国の美術状況をリサーチしたことがあるんですが、韓国の民主美術運動は

があるようにも思います。向こうでは社会や政治を考えるってことを、特別視したり、カテゴライズしたりする人が少ないのかなという気がします。もちろん、香港のアートパーゼルに「反対！」って竹槍持って突っ込んで行くような（笑）アクティビストもいますけれど。やっぱりみんなが同じ方向をみているのはよくないと思う。いろんな人がいいと思います。

日本のアートは

政治や社会と切り離されている

岩井…日本だとすぐ炎上しますよね。炎上がまたネタになるような。もしみんなが炎上を避けて社会に適応していったら、結果、何の出来事も起きない社会になっていくのかもしれない。この前、長野県の河川敷で謎の石像を作ったおじさんがいました。それが問題になって、行政が何百万払って撤去した。日本では江上さんが紹介したアクンさんみたいなことは出てきにくい。地元の人や観光客は「何でこれ撤去しなきゃいけないの？」って疑問に思う。でも行政的には、「ここは行政が管理している場所だから、個人が作ったものを置いておくわけにはいかない」。公平性だけが担保されて表現の議論には拡がらない感じがします。もし道端で誰かが店をやったら、何であいつだけやってるんだって妬まれる。

小川…日本のアートって政治とか社会の問題と切り離されている。アートプロジェクトをやるって言っても地域活性とか、みんなが幸せになりますとか、人と人を繋げるっていうことが前面に出てくるけど、アジアだとむしろ

90年代後半の通貨危機以降変質していった、マーケットに近づいたんですね。確かに分かりやすい作品が多いので、お金を持った市民が青田買いするようになっていました。卒業制作展では教授が市民を引き連れて「これは買い」とか解説していたそうです。韓国の大学院卒業して数年しか経っていないアーティストの作品が5000万円くらいしていました。民衆美術って民衆に理解されやすいが故に市場に近づいた、という理解をしています。

プロテスト運動のアートが資本主義に回収される

小川…インドネシアは1998年に独裁政権が民衆の動きによって一度倒された時があって、そのときに美術学生だった人たちが美術大学を占拠して（タリンパーティ）っていうコレクティヴを作って、その独裁政権の打倒に一役買いました。彼らの手法としては、版画で横断幕を作ったり、反体制のデモンストレーションをしたりすることでした。それが終わった後も、資本主義に搾取されそうな村があったら行って対抗するっていうことをやっていたんだけど、その版画自体が美術市場ですごい価値をつけられて、ものすごいお金で取引されるようになっていって、（タリンパーティ）自体が以前のような力を失っていくことになる。プロバガンダの象徴であった版画が美術作品としてマーケットで取引されるようになり、内部分裂のきっかけになったのかもしれない。やっぱり資本主義とアートと政治って、どれも密接にリンクしていますよね。でも資本主義と結びつくと、一気に社会運動としてのアートの力が失われていく。そういう

関係性についてはどう思われますか？ すごく難しい話かもしれませんが。社会主義国家を作るとか、ヒッピーみたいになって田舎で共同生活して絵を描いたり彫刻作ったりするのが一番素晴らしいことなのかという、今の自分たちにはそれはできない。アーティストだって食っていかないといけないですしね。

岩井…僕は欲望を観察してどのように駆動するのに関心があります。ポチポチでいいんじゃないの？ と思います。別にフェラーリに乗りたいわけではない。いか所もそもそも免許がない。欲望をしつこく観察したり組み換えたりする必要があるのかなって思います。例えば作品を見せたいという想いと、マーケットに乗せたいという想いは微妙に違うはずです。作品を誰かに届けたいというのはもちろんあるだろうし、表現したい衝動はあったとしても、マーケットで何千万で売る、というのはいさしたら作る側の欲望ではないかもしれない。それはあくまでもマーケットが欲望していることかもしれない。マーケットが欲望していることをアーティスト自身の欲望だと内面化したら齟齬をきたすのは当然でしょう。

江上…インドネシアの（タリンパティ）や岩井さんの話を聞いて、作ったときの状況と、作品が美術館とかギャラリーに行つてアート作品になった時の文脈の違いって、確かに欲望の違いですよ。何でその二択しかないんだろうと思います。なんだろう、自分のアイデンティティをひとつにしちゃうのがよくないのかもしれない。マーケットで作品売らなきゃアーティストじゃないみたいな。みんな生きてるわけだし、いろんな欲望に忠実に

部生時代、サラエボでゴミを集めて作品を作ったときに僕はマテリアルとしてゴミを見ていたんですよ。面白いな、汚いけど重ねていたら綺麗だなと思って、ゴミを集めて服を作ったりしました。滞在していたところから裸で出て行って、まち中歩くごとにゴミを服のように体に付けていったんです。途中で絡まれたり警察に捕まったりしました。僕は素材を集めていたんですけど、外から見ると「いや、岩井くんはゴミ集めててえらいよね」みたいに見える。そうか、視点を変えると僕は「清掃＝いいこと」をしているんだ、と知りました。素材（ゴミ）に興味があっただけなんだけど、視点を変えると掃除していることになるんだと。そこからだんだん清掃って何なんだろうって考えるようになりました。あと、90年代にサラエボで民族浄化が起きたんですけど、僕がゴミを集めることと、人を殺していくってことはもしかしたら繋がるんじゃないかなって考えました。もしくは繋がるイメージを僕は持つておきたいと思ったんです。

受講生…ありがとうございます。確かに僕は設計をやっていたものから、そういう視点を持っていました。あともうひとつ、スターボックスの様な綺麗なところに人は集まると思うんですけど、そこでコミュニケーションが盛り上がるかという疑問があります。心地よくない必要なのかな、と改めて思います。

岩井…スターボックスに何を求めに行くかもありますよね。静かに勉強するために行くのかもしれない。勉強しに渋谷の飲み屋には行かないだろうし。有用性というか、使い方次第かもしれないです。

なったほうがいい気がする。

複数の欲望に忠実に生きる

岩井…僕は例えば作品が売れたらラッキー、くらいに思っています。その売れたお金でスラムの人とお酒飲めるわけじゃないですか。お金の出所って大事ですよ。ドイツに3ヶ月間のレジデンスした時も、東京都のお金で行ったんですけど、毎日ビール飲むのと、毎日路上に落ちている糞を撮影していただけです。税金使って路上の糞を撮影したことがどういう美学的・倫理的な意味があるんだって問われたら、うーん（笑）。でも僕にとってはそれが一番リアルティがあったし、とても大事なことだった。もし「こんなことで税金使って！」って怒られても、これが僕の生き方というか。

質疑応答

スペースが人間を作る

受講生…僕自身スペースに若干興味がありまして、先ほど江上さんから「人間がスペースを作る」というお話がありました。僕はちょっと違ったイメージで、スペースが人間を作ると思っています。というのも、まちごと人が、風景や身なりが変わっていると思っっているんですよ。あともうひとつ、僕はコミュニティを作るにあたっては心地よいく必要かなあと思っっていて、アートはそ

コラボレーションでもものを作る場合

受講生…お話ありがとうございます。東南アジアのコレクティブ同士で情報のシェアが起こったり繋がりが生まれたりするだけではなくて、次のコラボレーション作品が生まれたりすることがあるんでしょうか。

小川…基本的にはアーティストはひとり作品を作るものだけれど、コレクティブと一緒に作ろうっていう場合は、その場自体を作品みたいに捉えることもできると思います。例えばタイの（The Land Foundation）っていうところは農場を作っているんですよ。ずっと田んぼが続いていて、「ここからランドアートプロジェクト」っていう看板が立っているんですが、ここを入ると今までの田んぼと違って、ちょっとおしゃれなの（笑）。真ん中に池があって、その周りに田んぼがあって、そこにいっぱい建築物があるんです。その建築物は、世界中の建築家を呼んで、瞑想するための建築を建ててもらったそうです。コンセプトは農業とアートと瞑想の3本柱。不便なところにあるから事前に予約を取ってしか行けないんだけど、行ってみると、受付があるわけでもなく、一泊いくらって払うわけでもなく、自由に建物を使っいいい。あなたの好きなだけでもいいけど、こちらは何もしいいよっという。そこはすごく特殊だけど面白かったです。

受講生…空間作りにあたって、建築とかファッションとか他の領域の人々と一緒に作るときに、どういうコンセプトを共有するかに興味があります。分野同士のどこを掛け合わせてどこを壊すかっていう。

の心地良い不便さにマッチングするんじゃないかなと思います。今後都市が発展していくと、利便性ばかりが追求されていって、心地よいく不便が崩壊していくんじゃないかなという風に考えています。それについて、皆さんはどう思われますか？ あと、岩井さん、洗浄をテーマに作品を作られる、その最初の時は、きれいにしたいという気持ちからそういう発想が出るのか、汚してしまつたなあというところからなのか、それとも全くちがうところからなのかをお聞きしたいです。

江上…僕もそう思います。人が風景を作るし、空間が人間を作る。空間が人を作るってことは往々にしてあって、例えば綺麗な高級レストランでガニ股でご飯食べる人ってあんまりいない。でも僕が見たいのはどっちかっていうと、何でそういうルールができたかとか、何でそういう振る舞いになったかっていうことです。周りに綺麗な服を着た人がいるからとか、高級そうな音楽が流れているからとか。それぞれの見えない振る舞いのコードがあつて決まっっていくんだけど、コード自体を誰が決めたのかについて気になっています。

岩井…僕からも補足すると、スペースが人間を作るっていうのは設計者視点ですよ。ここにベンチを置いたらコミュニティが生まれますとか、こういう人の動きが生まれますとか。設計者の思想からしたらスペースが人間を作るのはあり得ると思う。江上さんが言っているのはたぶん、振る舞い自体が場所を作っていくとか、そっちのほうですよ。質問の洗浄／清掃に興味を持っただきっかけなんです、今日は紹介しなかつたけど、学

小川…日本ほどジャンルにこだわりのある国は他にないですよ。現代アートだったらそれしかなない。音楽だったらそれしかなない。舞台だったらそれしかなない。というのは日本だけの特殊な状況だと思います。僕も日本で自分のスペースを持っているので、どうやったらジャンルの壁を越えられるかを考えるけど、来るのはアートの好きな人ばかりです。どうしたらいいんですかね？ 東京がかすぎるっていうのはあるのかな？ もっと小さかったら、そこしかないってみんな集まると思うけれど。

なぜアジアに興味を持つようになったのか

受講生…興味深いお話ありがとうございます。さきほど共同体がまだあるところにアートプロジェクトを持つていたらどうなるのかという話がありましたが、日本でよく、各国のGDPを並べて、アジアが日本に追いつきかけてます、みたいなことが言われますよね。アジアで進んでいると言われる日本の人が、他のアジアの国に行つて見えてくるものってあるんでしょうか？ 昔を懐かしんでいるだけなのか、皆さんどういうお考えでアジアに興味を持たれたのか教えて下さい。

江上…僕はまずひとつ路上に興味があります。僕は福岡

のロードサイドの近くに住んでいるので、夜は本当に何にもないですよ。パチンコ屋とゲーセンの前にヤンキーが溜まっているのが唯一賑やかなところですよ。なんでこんな路上になってしまったんだろうっていう問題意識があります。アジアもだんだんなくなってはいるんですけど、路上がただ車が通る空間じゃなくて、出会いとか、重要な役割を持っているっていう意識がまだある。路上は出会う場だし、遊ぶ場だし、生活の場だし、そういう場なんだっていうことを、アジアから学べると思っています。

岩井…ドイツのダンス・クルーと今年5月1ヶ月間ドイツに行った時は、適当と真逆で、すべてルールが決まっていた驚きました。僕は舞台の仕事をやっていたんですけど、例えば舞台やロビーにA4のコピー用紙一枚置いちゃ駄目なんですよ。火災に繋がる可能性があるということ。日本の劇場は何の問題もありませんでした。だけどそうやってルールに縛られているように見えて、ドイツは文化としてゆとりを担保しているのも日本ほどギチギチはしていない。安全性に関しては日本よりはるかに厳しいけれど。日本の過去を他のアジアに投影するとは気をつけなきゃいけないと思います。こっちの勝手な願望ですから。ちょっと違う面白さもあります。例えばスラムの人たちは、4年前は安い携帯だったのに、この前行ったらみんなスマホを持っていてFacebookで僕に友達申請してくるんですよ。タイムラインで出てくる写真がどんどん変わっていくんですね。昔の汚かった服装や建物が、どんどんおしゃれになっていく。僕たちがちょっとずつ踏んでいった階段を、彼らはいきなりボ

トの定義を皆さんにお聞きしたいです。

岩井…僕は今日、アートっていう言葉を使うのを極力避けていました。何かマジックワードみたいで。だからここでは「アートの定義」をしません、別に草の根社会変革運動でもいいですし、マーケットでやっていくのもいいですし、それはいろんな表現活動の仕方・形式があると思うんですね。それぞれをどういう歴史に位置づけるのが大事だと思います。「人が作品を観て、元気になるうがなるまいが関係ない」というのもひとつの振る舞いだし、その反対の立場があったり、いろいろな極があって、さらにグラデーションがある。その繰り返しだと思います。

受講生…アジアのアーティストは、社会状況と切っても切り離せないハードなところで活動していると感じました。アジアは戦後が終わってないっていう話もあって、日本が特殊な状況なんだなと感じました。

岩井…簡単に言うと、臭いものには蓋をしちゃったんじゃないでしょうか。戦後補償を簡単に済ませて、関係性を断つことで経済を発展させることができたように思います。日本が経済的に一人勝ちしていて、他のアジア諸国が強くなかった。ところが他のアジア諸国が経済力をつけて発言しはじめてやっと外からのリアクションが来たって感じですよ。外に出て面白いのは、そういう風当たりを直接受けて、お酒飲みながら議論して最終的に肩組んで終わるっていう(笑)。それと社会状況と切っても切り離せないのは日本でも同じはずですよ。ただそ

ーンと飛んで現代化しているのがとても未来的だなと思いました。

パレルワールドとしてのアジア

小川…東南アジアもそれぞれ状況は違うんですけど、例えばインドネシアは、独裁政権を倒して民主政治になったのがつい最近なんです。その民主化運動の中心の人たちが、ほとんど僕と年齢が変わらないんですよ。僕の父親が60年代安保の学生運動の人だったんですけど、ご存知のように学生運動は実質的に敗れて、僕の父は公務員になって都庁で働いていました(笑)。ただインドネシアの現状をみると、もし自分の父親たちが学生運動で勝っていたらこんな感じになっていたのではという、パレルワールドを彼らが体現している気がするんです。それを考えると、時間軸がぐるぐると回っている感じがします。もうひとつの過去、もうひとつの現在、そしてもうひとつの未来でもあるというか。だから自分たちが先進国において、発展途上国に行っているっていう意識は全然ないです。もしかしたらこういう世界もあるかもしれないっていうのをいろんなところで見れて、タイムトラベルしているようで面白い。これから日本が右傾化して行って、独裁政権が自分たちの未来にやってくるかもしれないって考えると、またそこでぐるぐる回り出す。アジアに行く、時間と政治状況が、ひとつの時間軸で進んでいるのではなくて繰り返されている感じがします。それはヨーロッパでも一緒だと思いますけど。

岩井…僕ら戦後70年って計算するじゃないですか。

れが可視化されているかどうかでしょう。

受講生…今日の話で出てきた「自治」という言葉が引っかかっています。コミュニティの中の自治でアンダーグラウンドにやっていくのは楽しくていいんですが、例えば何か大きなものと戦わないといけない場合、少ない人数では難しいんじゃないか、また、大きな可能性はあるのだから、と思いました。それから、ヒエラルキーがないという話があったんですが、自然にできてしまうものじゃないかと思いました。タリンパーティの崩壊に関しても、そういうヒエラルキーに関する要因があったのかなと思ったのでお聞かせ下さい。

岩井…例えば僕がここで大声で叫んだらみんながこっちを見てくれる、でも渋谷の交差点ではほとんど流されていくと思います。自治で大事なのは信頼で、それを築くには時間がかかる。だから何千万人単位になると手に負えなくなってくる。少ない人数が問題なのか、時間の設定が問題なのか。その戦いは千年単位で捉えてもいいんじゃないでしょうか。何年何十年単位だと負け続けるかもしれないけど、長い目で見たら勝つかもわからない。千年単位で見たら日本という国や枠組みがなくなっているかも知れません。その後は何ができるか可能性を考えると、自分がやっていたことを誰かにバトンタッチできるのなら、僕は希望が持てますけどね。

江上…ピエール・クラストルっていうフランスの人類学者が、「国家に抗する社会」という本を書いています。彼はアマゾンの部族の人々を調べているんですが、彼らの

1945年で戦争は終わった。だけどアジアに行くと、まだずっと戦争が地続きで起きている感じがします。50年に朝鮮戦争があって、その後にはベトナム戦争があった。3年前ラオス行ったとき、たまたま宿で一緒になったフランスへ逃げたモン族を父に持つ女性が教えてくれたのですが、観光客や一般人が入っちゃいけないエリアがあります。そこにモン族の人が住んでいるんですけど、近年そこでモン族が殺害されているんですよ。ベトナム戦争でモン族は南ベトナム政権についたからなのですが、75年のサイゴン解放で終わりではなく、まだずっと戦争が続いている。まだ戦後は終わってない。アジアに行くと、日本が侵略したことの名残りはもちろん、それ以降の影響がまだ続いている。

江上…やっぱり韓国に行くと、日本兵におじいちゃんが殺された話とかが出てくるんですね。一緒に食事に行っでふっとそういう話をされると時が止まる。直接向こうで出会うことで、日本でふわふわと浮いていたことが現実になるっていうか。

受講生…僕はずっと舞台でダンスを作ってきました。岩井さんもおっしゃっていましたが、アートとは何かっていうフレームの問題だと思うんです。草の根社会変革運動にも見えるようなアートもありうる。3・11の後に、アートに何ができるかということが言われました。歌で元気にするとか、絵を描いて心を豊かにするとか、そういうアートを社会運動とか社会変革の手段にする。アウシュビッツの後に詩は可能か、と言われましたが、今こそアートは可能か？ を考えたいと思っています。アー

コミュニティって少なくても50人、多くても2,300人。100キロの範囲内に、平和な社会や好戦的な社会が隣り合っているんですよ。でも彼らは一樣に、昔南米にあった社会から逃げて来た人たちです。なぜ小さな部族になったかという、国家になることを拒否して帝国から逃げて来たからなんです。国家に組み込まれることを意識的に拒否していたら、経験的に部族の規模が多くて300人だった。もちろん、大きな力に勝つには当然大きな規模が必要です。革命っていうとフランス革命のイメージが強いけど、ほとんどの歴史上の革命とか反乱って、逃げることなんです。大きな力から逃げて、人里離れたところで自分たちのコミュニティを確立していく。だから彼らに打ち勝つんじゃないって、戦うってイメージを少し変えて、彼らの影響力をどれだけ下げっていくか。例えば日本に暮らしている以上、国家を100%拒否するのは難しいけど、どこかで自治の暮らしをすれば、何パーセントかは国に頼らなくてもいい部分が出てくるはず。その仕組みを考えるのも創造的な抵抗のあり方だと思います。

小川…僕(Ongoing Collective)っていうのを作らんですよ。別にこれを作って何とか主義を立ち上げるといった感じでもなく、信頼ができる人たちと、何かをシェアしてお互いに支え合えるひとつのモデルのようなものを作りたいと思っているんです。キュレーターとか作家とかいろいろいてメンバーは全部で45人。つらい現状があっても、あそこに楽しい人たちがいるっていうネットワークが世界中にあればいいなと思っています。そういう社会実験のようなことを日本でもできたらいいなと思

っています。

「ゲスト／モデレータープロフィール」

岩井優（美術家）

1975年京都府生まれ。大学在学中より精力的に制作・発表し、09年東京藝術大学美術研究科後期博士課程修了後は世界各地のレジデンスに参加。清掃や浄化をキーワードに映像、パフォーマンス、インスタレーションなどを発表。私たちの暮らしにある循環的な営みを観察しながら、清濁を拡張するような作品制作を行っている。主な展覧会に「通りすぎたところ、通りすぎたもの」（タクロウソメヤコンテナポラリーアート、2015）、ホイットニー美術館ISPプログラム「メンテナンス・リクワイアード」（ザ・キッチン、NY、2013）、「ニードレス・クリーンアップ」（ミートファクトリー・ギャラリー、プラハ、2013）（六本木アートナイト2013）（東京、2013）など。

江上賢一郎（アート・アクティビズム研究／写真家）

1980年福岡県生まれ。早稲田大学、ロンドン大学ゴールドスミス校文化人類学修士課程修了。留学中よりアートとアクティビズム、オルタナティブな自立空間のリサーチを開始。ドローイング・写真制作、アジア圏を中心としたオルタナティブスペースのリサーチとネットワーク作りを行っている。共訳書にデヴィッド・グレーバー『デモクラシー・プロジェクト』（航思社）、論考に『Art of the Nuclear War - Collective Creation and Movements』、Creative Space-Art and Spatial Resistance in East Asia, 2013, DOXA, Hong Kong

小川希（TERATOTERAディレクター／Art Center Ongoing代表）

1976年東京生まれ。2002年から06年に亘り、東京や横浜の各所を舞台に若手アーティストを対象とした大規模な公募展覧会「Ongoing」を、年1回のペースで企画・開催。その独自の公募・互選システムにより形成した数百名にのぼる若手アーティストネットワークを基盤に、既存の価値にとられない文化の新しい試みを恒常的に実践し発信する場を目指して、08年1月に東京・吉祥寺に芸術複合施設 Art Center Ongoing を設立。同施設の代表を務める。また、JR中央線高円寺から吉祥寺を舞台としたアートプロジェクト〈TERATOTERA（テラトテラ）〉のディレクターとしても活躍する。

場所の感覚

——場から生み出すプロジェクト

日時・2016年8月6日(土) 14時00分〜17時15分

ゲスト・松田法子(建築史・都市史研究者／京都府立大)

学専任講師)

遠山昇司(映画監督／プロデューサー)

モデレーター・芹沢高志(P3 art and environment統括
ディレクター)

場所の感覚とは

芹沢・今日は「場所の感覚」というテーマを立てました。皆さんは、アートプロジェクトに興味をもたれて集まっていると思いますが、松田さんは都市とか建築の研究者で、遠山さんは映画監督で、一見アートプロジェクトとちょっと遠いと感じられているかもしれないので、僕の方がおふたりと皆さんを繋いでいくつもりで、なぜ「場所の感覚」というタイトルを選んだのかということ、先にお話ししておきます。

今僕は、さいたまトリエンナーレのディレクターをやっていますし、そういうアートプロジェクト、国際芸術祭のディレクターをやることも最近が増えてはいるのですが、そもそも僕自体はアート出身の人間ではなくて、最初に勉強したのは数学で、そこから建築に移って、社会に出てからは生態学的地域計画、エコロジカルプランニングというものをやっていました。むしろ、松田さんが今おやりになっていることと、もどこかで関連しているような仕事をしていました。もともと、土地とか場所だとか、ランドスケープ、風景といったものに対する興味というのがありました。本当にひよんなことで、自分の人生にとっては事故みたいなかたちで、あるお寺の設計をし

たところから現代アートというものと遭遇することになった。そういう背景もあって、俗に言うホワイトキューブではないところ、実際のまちなみや風景の中でアートプロジェクトをやるが増えていった。美術に引き寄せて考えていけば、ホワイトキューブも絶対必要で、重要なことだと思うのだけれども、その一方で、いつもちょっと疑問に思うことがあります。近代の建築の機能を重視している考え方からすると、当然台所というのは調理するための空間であって、居眠りするところではない。オフィスというのは、「芸術のための空間」というものも考えていかなければいけない。それは美術だけの話だけでなく、コンサートホールもそうで、それぞれ特殊な空間を作るつもりで、建築も当然誠実にそれを考えていかなければいけない。美術だと、これも考え方のないものだとすると、ニューヨークの美術館で作品を見ると、台北のギャラリィで見ると、買ってきて自分の家で見ると、見る環境によって作品の意味が変わってしまうと良くない、ということになる。どこへ行ってもこの純粋な価値が伝わるような空間が必要だと考えるのも不思議なことではない。ホワイトキューブというのは、ただ壁が白く塗られているだけでなくて、基本的に世界のどこにいても、普遍的な空間なわけです。でも、どこでそれを見るのかで意味が変わってしまうって構わないのではないのか、という考え方も一方である。僕はどちらかというと、そっちの考えに興味を持っています。最近では美術館外というだけではなく、日本中の様々な地域で展開されていくアートプロジェクトが増えている。だから場所性というか、アートプロジェクトに関心を持たれている方は「場所への意識」というのはどこかで考えていてほしいなと思って、今回こういうテーマを立てました。場所の感覚というのは、場所に対するセンスとしか言いようがないけれど、一体自分がどれくらい場所へ意識を向けているのか、向けていないのかということは、個々のアーティストの作り方とか考え方に関わってくる話だと思う。

ここで昔実行した(万里の長城を一万メートル延長する)というプロジェクトについて紹介したいと思います。蔡國強という中国人のアーティストと一緒に、(万里の長城を一万メートル延長する)というプロジェクトを、そもそもできるのかできないのかを検証するために、ふたりで中国のシルクロードを700キロくらい旅したこと

があったんです。僕は水辺に近くないとダメなタイプの人間なだけで、生まれて始めて乾燥地帯というか、巨大なスケールのランドスケープに自分の身を置いていくなかで色んなことを考えるわけです。結果的にそのプロジェクトは実現できたけれども、それをやっているうちに、地域計画、地形だったり地質だったり、水の問題、空気の問題、そういった風土という風景といったものが、それらと切り離されていると思われていたアートと通底しているのが分かって、自分にとっても新鮮だった。もっと昔を振り返ると、自分が10代の頃に、東京ビエンナーレというのがありま

した。そこではクリストという作家が床を包装するという作品を展開していた。全然現代アートとか知らない一人の10代の人間が、そこで揺り動かされた感情というのは、何十年たっても忘れられないものがある。空間まるごと使っていく、今で言えばインスタレーションという言い方が定着してきたけれど、アートと出会った最初の頃の衝撃としてそういうものもあるので、後々の自分の仕事ともあいまって、「場所」に対する意識がアートプロジェクトをやるときに、僕の場合には根底にある。そういうことをお伝えしておいて、「場所に対する意識」みたいなものを、今日は3人で話しあっていきたいなと思っています。

プレゼンテーション1・松田法子

生活者の暮らしを支える建築とは

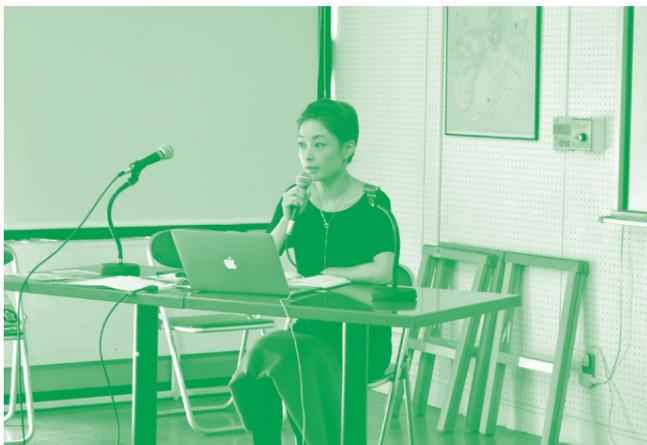
簡単な自己紹介を兼ねてお話しします。私の出発点は建築で、その中でも歴史でした。歴史的、学術的に価値があると考えられる建物を文化財として認定し、保存していくような、そういった分野からスタートしています。

今はこうした建築調査に加えて、山の中に入ったり、島や半島の海岸線をたどって浦をひとつずつ訪ねたり、時にはそもそも建物がない湿地や荒地に出向いたりしています。

例えば何年前かに訪ねることができたアイルランドのアラン諸島というところは、ヨーロッパの西の果てとも言うべき島ですが、地面が岩盤で表土がない。だから樹木

がほとんどない。剥き出しの石灰岩の上に人が直接住んでいるような土地で、かつ冬には高い波濤に襲われる、結構大変なところです。日本も含めて、近現代世界を築き率

きて、冒頭の話に一度戻りますと、建築が文化財になるとは、それが保存すべき価値がある特別な建物だということですね。建築の文化財指定は、法



降寺や姫路城といった国宝級の建物をまず認定し、修復・保護していくことから始まりました。ところでこれらは人の生活の場ではなく、宗教勢力や武士らが作ったある種の権力装置としての建築です。結果的に、そうしたモニュメント建築を指定してきた文化財ですが、戦後、その範囲が人の生活の場にも降りてきました。その対象が古民家です。もちろん民家も文化財指定されるものには地域の上層農家などが多く、当時の社会層においては特別な家なのですが、それでも人が生活するための場である民家が文化財として見出されていくことになりました。更に、1950〜70年代にかけては、全国で民家の緊急調査が進みます。その背景は何だったかというのと、のちに田中角栄の列島改造に至るように、日本中の暮らしそのものや土地の環境が非常に大きく変わる波が押し寄せたということがありました。そのときに、ようやく人の暮らしの場をどうみればいいのかということまで、文化行政側も近づいてきたわけです。

遡ればざっとこのような前史があるのが建築史の現場です。私は京都で学生時代を

過ごしたので、京都や大阪、奈良などの調査現場で仕事をお手伝いするところからスタートしました。ただ、間もなくや物足りなさも感じるようになってですね。当時の調査法は、いわば「モノとしての民家」の構成や発展段階をはかり、評価していくことに力が注がれているような気がしたのです。またそこでは、人が土地と格闘しながら生きてきた気配などをすくい上げようとする態度は希薄でした。その建物が立ち上がってくる地盤面としての「地」の様子とか、極地的な環境との応答関係とか、それらを踏まえた繊細な土地利用や改変、それらの集積としての集落、といったことを連続的に見ていこうという視点は、私が学生をしていた2000年前後にはあまりなかったと思います。

その後、都市という対象に関心をもって都市史という分野に移り、さらにここ7、8年は、都市自体が立脚している「地」の様相にも興味を深めています。

芹沢さんからは神戸のデザインクリエイティブセンター「KITO」での地域スタディー「神戸スタディーズ」に声を掛けて頂き、「地・質からみる神戸」というレクチャーシリーズを試みました。続いて2015年にはさいたまトリエンナーレのプレ事業として企画された「さいたまスタディーズ」の一貫として、「地・質からみるさいたま」という調査とレクチャーを行うこととなります。こうしてごく最近、アートの方たちとの接点ができはじめたところです。

「地・質」と「汀」から地域を読む

今のところ、私の活動には大きなテーマがふたつあります。ひとつ目は「地・質からみる都市と集落」です。「地・質」とは造語です。もうひとつは「『汀』の人文史」といいます。

「汀」を対象化するようになったきっかけは、第一に東日本大震災です。あの震災があったとき、私は東京とある建物の6階くらいにいたんですが、あの長い揺れは当然、ただちに未曾有の災害を感じさせましたし、その直後には、これまでは私たちの意識下に覆い隠されていたよく分からない巨大な「地」が、都市という表層を割ってせり上がってくるような感覚でいっぱいになりました。揺れが収まった後はご存じのとおりニュースなど被災情報の嵐でしたから、そういった第一印象はしばらくうちやっておくほかはなかったのですが、その後、建築やランドスケープの方たちと仙台空

元来、多様で、柔らかく、変幻自在で力強い様々な可能性があったはずだと思いましたが、今はこういったようなことから改めて日本の都市や建築を考え直してみたいと思っていますのです。

ですから、また後で触れられればと思いますが、今日のお題である「場所の感覚」の「場所」については、これまで「場所」として既にある種特権化されているような土地の意味合いがそこに含まれるとすれば、それを、例えば「汀」や、またより広く「領域」といった、イメージとしては広大な荒地地のようなところに一度投げ込んでから考えてみたいというふうに思っています。

続いて、もうひとつのテーマの「地・質」についてもお話しておきます。これは「汀」の後を追いかけるようにして生まれてきた言葉です。水際の低地など地理的・地形的にも「汀」らしい土地以外のところはどうなっているのか、ということを考えの中に練り込むために設定しました。現時点ではひとまず、「汀」も「地・質」に包含されていて、かつ「汀」を具体的な土地との関係で考える場合には汀の外部に並置されるという感じで使っています。

先ほどご紹介した「神戸スタディーズ」の初期に考えたことを具体例にして更に説明を重ねてみますと、神戸のまちとは、まさに私が言っている「汀」の地そのものでもあると言えますが、市街地が途切れる山手の方は具体的な「地質」でいうと後期白亜紀の花崗岩を主体とする基盤岩が地表近くまでせり上がった山地です。ところでその花崗岩はどこまで繋がっているのか。瀬戸内海沿いに西を見ると、岡山や尾道といった都市の背後の丘も同じ地質です。また尾道から瀬戸内海を渡って四国まで、大三島などを経ながら松山あたりまで行ったとすると、それは褐色からピンクの少しずつ色味の違う花崗岩をスキップして島々を渡っていく道のりになります。

今この例では、文字通りに具体的な「地質」から、つまり地面や山地などとして土地や風景を構成している石や礫、砂の成分のことから「地・質」について説明しましたが、こんなふうにして少し眼を切り替えるだけでも、それらの上に存在する民家やまち並みだけをたどって見ていくのとはまったく違う風景が見えてくると思います。

港近くの岩沼市の現場に入った体験も経て、あの巨大な地震と、特に津波の経験とは、私たちの生活や都市や建築の、特に近代に築かれてきた基盤が自明ではなくなった出来事として捉えられました。

ここで「汀」の意味については、まず比喩的には、広い意味での近代的世界の形成と、またそれに向かう人間の振るまいが、忘却し、浸食してきた領域を「汀」と意味づけたいと思います。また「汀」を、その言葉から想起される地理的特徴と対になる現実の領域に重ねるとすれば、それは水際の低地とか、浜や砂洲になるかと思えます。そのような汀の領域を再確認し、そこから再出発することが、私たちの未来にとって必須の手続きになるのではないかと思います。歴史の大きな流れから言えば、人はどこに都市や建築を作ってきたのか、何を成長させ、『発展』させてきたのか、ということを振り返る、ということでもあります。

こうしたことを日本の都市史に即して簡単に述べてみると、まず日本の都市は元来、砂洲や砂浜、氾濫原など非常に曖昧で流動的な性質をもつ地面の上に作られてきたということがはつきりします。福岡、大阪、名古屋、そしてもちろん東京も、日本の大都市はすべて海沿いの低地かつ氾濫原にできています。今こうして社会のいろいろな活動が集積している現代都市とは、根本的に不安定な地面の上にある。そういう感覚をまずは持つべきだと思いました。

その一方で、そうした領域こそ日本の都市や都市的な場が生まれ育ってきたという事実と、歴史的経緯がある。博多は中世港町を母体としていますし、また戦国時代から江戸初期にかけては、武士が培った高度な土木技術を背景として各地の大河川が平定され、そこに干拓や埋め立てが組み合わされることによって、汀は「土地」に転じました。そして都市の地盤面は、かなりの割合で人為的に創り出されてきたのです。

日本について考える場合、「汀」はまずこのように前近代のうちから既に都市の内側へ取り込まれ、都市が飼い慣らそうとする地面の領域になった。しかし本当に汀を手なずけているかという点、それはほとんど幻想に近いと言えます。それが、具体的には度々都市を襲う洪水や津波の背景です。

加えて、今はその大部分が都市や居住地の側に奪われてしまっている汀の領域には

あるところにせりあがっている地質が再び地下に潜って、列島のまだどこかの場所に顔を出している、という状況から描かれるカラフルな地図を手に入れると、地理的な遠近とは別に、文化の思いがけない近さや、逆にまた遠さも見えてきます。「地・質」を頭においた旅をはじめると、そうした意味で印象的な土地の話にも触れるようになります。

長崎の外海という地域に行ったとき、隠れキリシタンの集落に案内されました。そしてその墓地を訪れた時のことです。キリシタンの墓は屈伸葬ではなく仰向けに埋葬するので、長墓や伏墓といえます。長方形に近いひとつの墓地の区画の上には、長い墓石を伏せて置きます。ちょうど外海には、緑色をした泥質片岩の露頭が広がっていて、そこから比較的容易に板状の石がとれます。つまり長い墓石を必要とする埋葬文化をもつ集落の周辺の地質が、薄く板状に剥離しやすい石なのです。そして、その石は基本的には緑色がかっているのですが、一部には白く輝く塊が混ざります。私が現地で聞いた話というのは、隠れキリシタンの人たちはその輝く石を岩から取り出して、小さな小石として袋に入れておき、墓参のときにはそれを袋から取り出して長墓の上に十字型に並べて祈りを捧げていたというものです。お参りが終わって白い小石を取り払ってしまえば、そこに十字架のかたちは残らない。そして、またその石を袋に入れて持ち帰る。

外海では石に深く関わる話もうひとつあります。それは、「ゴオジャク」という石に関するものです。隠れキリシタンの人々の間に伝えられてきた『天地始之事』という物語があります。聖書をもとにした説話集で、アダムとイブが楽園から追放されてその子供たちが地上に定着して子孫をなしていく話も収録されているのですが、そこに石が重要な要素として登場するんですね。『下界にあるゴウジャクという石を訪ねて住むときには必ず不思議がある』という天帝のお告げがあるのです。地域ではこの「ゴウジャク」が先の泥質片岩に紐付けられることがあるようです。

これらのエピソードは、学術的には更に裏付けを取っていかないといけません。こうした語りへと紡がれてきた無名で無数の過去からの声こそは、人の命と「地」との関わりの深部から響き出す、いわば地の肉声であるように感じられます。

一方で、この外海と全く同じ泥質片岩の岩脈を列島の中に追いかけてみると、大規模な露頭として埼玉県の長瀨があります。そこではこの泥質片岩は、外海のように

人々の必死の信仰や祈りに関わるような重々しい石ではなく、奇岩の名所として視覚的に軽やかに楽しまれ、親しまれてきた、伸びやかな風景を提供する渓谷です。

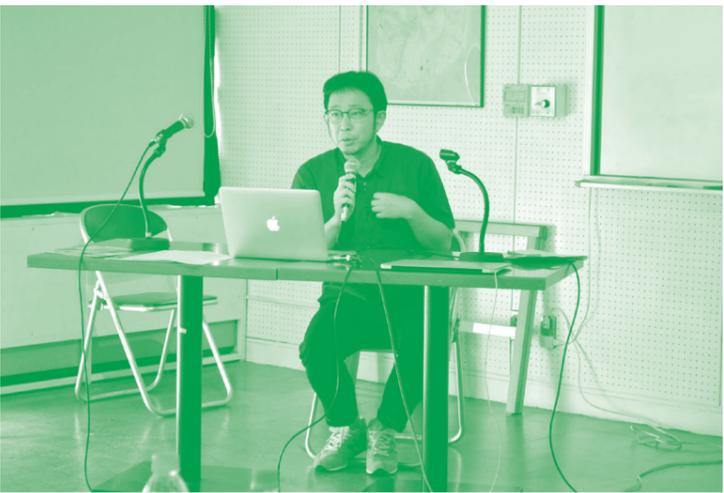
人の生活と大地との関わりは、地面を耕すなどの直截的・利得的なレベルだけではなく、生きること、生き繋いでいくこと、文化全般、更には精神にまで関わるものだというところに改めて気がついたのです。また、そうした観点から新しい世界図のようなものささを描けるのではないかとほんやり考えています。ですから最近では、特定の時代を掘り下げる自分の従来のフィールドワークに加えて、あえていろいろな「領域」を駆けずりまわろうとしているところです。

小さな場所の単位

こうした「地・質」のフィールドワークに取り入れられているツールのひとつに、「微地形マップ」というものがあります。微地形の重要さに気づかされたのは、やはり震災後の仙台平野を訪ねたときです。あの震災でいろいろなものが破壊されたわけですが、被災地の荒涼たる風景の中に神社だけがやけにぼつんと残っていました。名取という場所などはまさにそうで、ほんのちよつとした地面の高さの差で、小さな祠の建物が丸々残っているのを目の当たりにしました。微妙な地面の差が、それほどまでに確然と生死を分ける。その後、微地形マップというツールを使い始めました。

微地形マップは現地に立っても目ではほとんど認識できないような地形の高低差を視覚的に浮かび上がらせるツールです。

さいたまトリエンナーレのプレ事業で入ったさいたま市のフィールドワークでも、このマップを導入しました。一般的にさいたまは土地の特徴がなくてのっぺりしていると言われます。それはまちのことだけではなく、多かれ少なかれ地形の認識のしにくさにも関わっていると思いますが、そういう方法で地域を見ていくと、土地の特徴はすぐに浮き出して見えてきました。そして当然のことではありますが、「地」の条件の微妙な差異が歴史的な居住核の形成と不可分に関わっており、しかも一見「ベッタタウン」でのっぺりしている”と見えるまちの随所に今も非常に特徴的な性格を与え続け、新興街区のあり方さえ根底から規定している。歴史的、時間的、意味的にその領域の核をなしてきたようなそうした土地は非常に小さなもので、また市内中に散らばっていました。さいたまマスターピースではまずこうした土地のありかを抽出する



アウトプットするところまでやっていました。同時に、作家としての生き方というか、ものづくりをしたという思いがあったので、ドキュメンタリーを撮っていました。ひとつは、熊本で撮った『グレイのバリエーション』、他にも北海道の苫小牧など、いろいろな場所、いろいろな人と出会いながらドキュメンタリーを撮っていました。12年からはフィクション、いわゆる劇映画を撮り始めました。そこからはずっと劇映画を撮っていて、長編作品としては4本発表しました。その流れで、13年に〈赤崎水曜日郵便局〉という住民参加型アートプロジェクトを行いました。それが今年の3月31日をもって閉局したので、3ヶ年事業でした。実は僕の監督した映画よりも、このプロジェクトの方が大々的に注目されてしまっ、最近では郵便局長として声がかかることが多いんですけど、まずは自分の作品についてお話ししたいと思います。

地域のPRのための映画は作らない

まず2009年に発表した『グレイのバリエーション』ですが、このタイトルは僕の中で完璧なタイトルだと思っていて、いまだに越えられないんです。どういってお話かと言いますと、熊本県に御所浦島という島があります。熊本唯一の離島です。ここは恐竜の島とも呼ばれていて、古代の恐竜の骨がいっぱい出土します。ジオパークにも認定されているのですが、ここに勇志国際高等学校という通信制の高校があります。

ことを入口にしていきました。さいたまというまだよく分からない「荒野」に散らばっている、一見不可視な特異点を拾い出していく、という手続きでしょうか。そうするとこれらの特異点とは、その特異性に目が向けられておらず、当然ながらモニョメタルな土地であるとも見なされていない、つまり、一般的には意味が読み出されていないという点で、未明の「場所」であるということかもしれません。

昨年の2月に浦和で報告をさせて頂いたのですが、その時私がキーワードにしたひとつは、「小さな場所の単位」というものです。それは、普段は大きな構造に覆い隠されてよく分からないのですが、現在の都市空間の中にも断片化されながら生きていく。屋敷林が県道に分断されていたり、神社の境内が外側から切り込まれて参道だけが残っていたり、というような、風景の小さな変局点を入口にして、地域の様々な歴史や土地のシステムをどう読み解いていくかを示しました。

プレゼンテーション2…遠山昇司

物語は境界で生まれる

先ほど松田さんがおっしゃっていた「汀」という話をとても面白く聞きました。僕は物語を作ったり編集したりすることをよくやっているので、境界線に物語は生まれてくると思っっているんです。生と死もそうなんです。三途の川という概念があったり、小説も映画もそうなんです。最果てといわれる場所でも何か起きる、物語は生まれる。

僕は、映画監督・プロデューサーをしています。あと、〈赤崎水曜日郵便局〉というアートプロジェクトをやっている、郵便局長もやりました。もともと僕はアーティストになりたかったんです。出身は熊本でして、上京して13年になりますが、アーティストになろうと思っ上京したんですね。芸大を受験して、落ちてしまった、浪人するのは嫌だなと思っ、そのときにふと「これからは情報の時代だ」と、すぐ頭を切り替えました。大学では情報デザインを主に勉強していました。僕が大学にいたのは2003年からなんです。プログなどを研究して、自分たちでプログラミングして、

島の入江に船着場がありまして、船に乗って生徒達がやってくる。それを校長先生が毎回むかえます。そして、2泊3日のスクーリングを終えると帰っていく。この船着場を映画の中でビクアップして撮っているんです。出会いと別れの象徴の場所として、僕はここを映画の中で象徴的に写しています。島にいる人たちがむかえ入れて、今度は生徒たちが帰っていく。これが延々と繰り返されていく様子を描きました。ここが、僕にとっては境界線なんです。何かが入ってくる、出ていく、港はそういう場所だと思うのですが、そういうところを『グレイのバリエーション』という映画で描きました。タイトルの理由なんです。ここにいる生徒ひとりひとりがグレイだと思ったんですね。小学校の頃に、美術の授業で色んな絵の具をぐちゃぐちゃに混ぜてみたことがあったんです。その色は最終的には黒にはならなかった。グレイだったんですよ。つまり、グレイという色はすべての色を内包しているのではないかと、この映画を撮るときに思ったんですね。そして島の大人たちもここに来る生徒もみんな含めて、グレイのバリエーションなんだと考えたんです。人間模様や個々のあり方、存在、不安定さなどをこの映画では表現しました。

続いて、12年に発表した映画『NOT LONG, AT NIGHT』を紹介します。熊本の天草というところで撮った作品で、ロードムービーです。熊本でロードムービーを撮ろうと思っ、最初に思っしたのは阿蘇でした。広い草原の中を車が走っていく。でも、海のロードムービーもあっていいのではないかと思っ、この映画を撮りました。天草の一番端に、牛深ウシカというところがあります。まさに最果ての地です。そこに向かって主人公がずっと旅をしていく。そのなかで色々な登場人物と出会っていく。レンジ・ピアノがつくった牛深ハイヤ大橋という素晴らしい橋があって、夜は本当に美しいです。鱗節工場も出てきます。この映画がフィクションとしては初監督作品になりました。脚本もプロデューサーも基本的に兼務しています。ひとつ、自分の作品の特徴として挙げられるのが、一切方言を使わないことです。また、この映画では一切地名は出てきません。よくまちおこし映画が全国で盛んに作られています。それは

移住促進関係の助成金が入っていて、僕はその作りかたを危惧してゐるんです。映画はお金集めが大事な部分ではあるんですが、そういうったものを作っても、僕は本当にその地域の良さというものを、ちゃんと届けられることができないんじゃないかと思っています。なので、いわゆる観光地は一切撮っていません。ロケハンの前にシナリオハンティングをやったりします。つまり、絵を作る場所を探す前に、物語を作る作業をするわけですね。これは、脚本家もしくは監督が地域を訪れて、ここにはこういう物語があったとか、リサーチをします。例えば、先ほどお見せした『NOT LONG, AT NIGHT』の冒頭で、老人が幽霊みたいに出てくるんですが、その老人のアイデアは天草五橋の、一号橋の上から何回も飛び降り自殺をはかっているおじさんの話を聞いたんですよ。そのおじさんは何回飛び込んでも死ねない。飛び込んでは、その橋があるどちらかに流れつくわけです。すると、流れついた地域の消防団がその人を回収しにいくんです。今回はどっちに流れ着いたんだ、みたいな感じで、どっちの消防団が出るんだ、面倒くさいな、という話を聞いたことがあって。そういう話を聞きながら、自分の脚本に落とし込むというのをずっとやっています。いわゆる観光地じゃない場所も自分で見つけていきます。そこではまず、なぜその場所が自分にとって物語を作るうえで重要なのかということを考えます。ただ単に、いい感じの絵が撮れそう、では成立しないと思っています。いいところだけをつなげた観光PVは、見た人にとって「ここ綺麗だな」で終わってしまう。映画を作るうえで、見た人が感情移入できるような登場人物の背景が大切です。この人物が何を考えているのか、その後ろで雨が降っていたり、晴れていたたり曇っていること、花が咲いていることには、すべて意味があります。そういうったことを考えながら場所を選んでいきます。

小学校を再利用したアートプロジェクト

〈赤崎水曜日郵便局〉は、『NOT LONG, AT NIGHT』でも出てきた旧赤崎小学校が舞台になっています。熊本の津奈木町という場所なんですけれど、このまちには美術館があります。人口5000人の小さなまちにある町立の美術館です。その美術館の学芸員さんが、旧赤崎小学校を僕に紹介してくれたんですね。すでに廃校になってしまったので、ロケ地として採用できないものかという提案がありました。とても魅力を感じて、撮影をした後、今度は海に浮かんでいる旧赤崎小学校を再利用するかた

いるアーティストの五十嵐靖晃と、地元の土木屋さんと一緒に作ったものです。最初コンセプトとして、空虚な中心をつくろう、ということを考えていました。誰もいなくなった小学校という場所があって、そこに何かもう一度意味を持たせたかった。そのためにシンボルを作ろうと。「灯台ポスト」は、水曜日の夜になると点灯する仕組みになっています。灯台のような存在を、この〈赤崎水曜日郵便局〉に託したい、という思いがありました。灯台って何かを照らしていますね。海の岬にあって、何か方針を示している。夜の真っ暗な中で、漁師や舟人の方向を静かに照らしている存在。〈赤崎水曜日郵便局〉をそういうった存在にしたかった。

他にも様々なブランドディングをしていて、手紙のようなチラシを作りました。我々はDMセットと呼んでいるのですが、これをいろんなところに配布しました。便箋も入っていますので、書いて送れます。ホームページも水曜日にしか開かないというプログラミングを施しました。木曜や月曜日にホームページにアクセスしても、中身が見れない。なぜこういう制約を課したかというのと、メールとか電話、SNSも含めて、誰でもいつでもどこでもみんなできてしまうんですね。そんな時代に、ひとつ制約をつくるのが大事というか求められているんじゃないかという直感があって。結局その直感は正しかったかと思っていて、手紙の総数は1万通ほどになりました。1万人の人が3年間に手紙を書いた。これはある種、この時代において求められていた制約なのかもしれません。この住所に水曜日の物語が全国、いや世界から1万通届きました。水曜日に食べたものや、天気、風土ですね、今日は雷が鳴ったとか、他にも風俗的要素、例えば祭りがあったとか、誰と会ったとか、そういうったものが全部記録されて集まったんですよ。これは、水曜日の物語のアーカイブであり、蓄積された場所になったと思います。だから、現代版万葉集のようであり、個人の物語とその背景にあった自然・文化・生活様式も含めて記録されたプロジェクトになったのではないかなと思います。

ムカデと幽霊

僕は常に土地を見るうえで、その土地の「ないもの」と「たくさんあるもの」に注目してきました。例えばこの小学校の場合には、生徒たちがいなくなってしまうっていい。僕が今まで撮ってきた映画も、何かがなくなっている、もしくは何かが大量に存

ちで、何かプロジェクトをやってくださいという申し出がありました。美術館が主催ですので、アートを考えるわけですね。それからスタッフとともに各地を視察しました。〈混浴温泉世界〉ももちろん行きました。色んなところを視察していて、僕なりに感じた問題が、アートプロジェクトや芸術祭ばかりだと感じました。なので、そういうものではないかたちで小学校を舞台に何かやろうと考えました。

最初に僕らが注目したのは住所でした。この住所はとても魅力的で、「熊本県葦北郡津奈木町福浜165番地その先」だったので。まさに、海からせり出しているから、「その先」という住所がついていた。この住所は面白いなと思って、住所から何か発想していきましょうということをスタート地点としました。当時の制約として大きかったのが、建物の中には入ってはいけないというのがあったんですね。われわれスタッフも入れなかった。それを使って何かやってくれというのは、むちゃくちゃな要望で、入れないのに何をすればいいのか。撮影もできないし、イベントごとをやるのも不可能です。ならばこの住所というものに注目しようということで、住所を使うものといったら郵便局だな、と考えました。住所というのは、メディアのひとつのかたちだとそのとき感じたわけです。〈赤崎水曜日郵便局〉のホームページにも載せている言葉なんですけど、もともとメディアというのは、呪術的要素、神秘性があったと思うんですよ。例えば、最初写真が登場してきたとき、魂が抜かれると言われてたんですね。映画もそうです、スクリーンに投影された電車が奥からお客さんに向かって走ってくる映像を観たときお客さんはみんな逃げてしまったんですよ。電話もそうなんです。グラハム・ベルとエジソンが電話を作り上げて、試験的に電話をいろんな人にしてもらったんですね。そのときにみんな、死人と話していると勘違いしたんです。それほど、メディアというのは呪術的要素があった。昨今の現代社会においては、呪術性というのは隠れてしまっているように思います。FacebookとかTwitterが、よくよく考えれば呪術性の高いツールだと僕は思っていて、それも何かに覆われてしまっている。メディアの呪術性ということからコンセプトを作りました。プロジェクトとしては、手紙に水曜日の物語を書いて、先ほどの住所に送って頂くと、全然見ず知らずの人の水曜日の物語が届くというお話です。これが、〈赤崎水曜日郵便局〉のシンプルな仕組みです。

続いて、「灯台ポスト」というものを作りました。これは僕がキャストイングして在してしまっているというところに、興味があったのではないかと。人間の心を考えるときに常に「ムカデと幽霊」ということを考えます。ムカデは足がいっぱいあって気持ち悪いと誰でも思ってしまう。それは、足が「たくさんある」という状況に違和感を感じるわけです。次に幽霊というのは、足がないと古来から描かれているわけです。それは欠如なんです。何かがなくなってしまうものに対する畏怖、不安があったりする。人間は極端に何かがたくさんある状況と、何かが欠如している状況に対して、すごく関心を寄せるものだと思っていて、だから、廃墟とか空き家とか古民家とか、よくアートプロジェクトで使いますよね。なぜ古民家を使うのかというと、不在であったり欠如であったり、そういうったところに惹かれるものがあるのではないかと最近感じています。そして、そういうったところを僕は描いてきたんだと思います。

松田・遠山さんのお話で印象深かったことがふたつありました。ひとつは、非常に具体的な場所で撮っておられながら、その場所を明かさないという点です。そうすると、作品の中に現れてくる場所は、どういう風に編成された場所としてそこにあるのか、ということが気になります。もうひとつは、最後に言われた、何かがなくなっていることと、たくさんあることに、同時に惹かれるという話ですね。それは、きつとある面では、表裏一体なのかもしれません。あることがないこと、つまり、ないことがあることですね。おそらくそれは、私がやっている歴史の話にも関係が深く、歴史って多分そういう状態を読みだしていく作業を繰り返しているんだと思うのです。

遠山・松田さんのお話を聞いていた時、自分が物語を書くうえでなるほどなと思ったのは、いわゆる海と陸地の間とか、境界線を持つ、歴史的背景も含めて人がそこに住む理由についてです。僕は今、代々木八幡の近くに住んでいるのですが、あそこも岬だったと言われていて、神社の中に縄文人が住んでいた家のレプリカがあるんです。物語がそこに浮かび上がる理由が、その地理とか場所にあることを改めて認識しました。そこには、それが、あるべくしてある。それを見つけ出すのが、物語を作るうえで面白いなと思いました。

境界に対する感覚

芹沢・松田さんとは色んな機会と一緒に話すことが多いのですが、「汀」ということに象徴されると思うけど、ある境界領域、さいたまなんかでも辺境と言ったら怒られてしまったけれど、江戸東京という巨大な都市の周辺で、トリエンナーレの会場のひとつとして岩槻を選んだりしているんですよ。国道16号線とか岩槻インターの近く、誰もが「ここどこだ？」と思う場所、フツと浮いてしまう世界ね。遠山さんのお話を聞いていても、ご当地映画というかまちおこし映画というのはたくさんあって、それは国際芸術祭と言われているものと割と似たような状況にある。その場所の魅力を連呼していく話と、「場所の感覚」というのは正反対といってもいいぐらいかもしれない。そのことと、境界は綺麗に一本線で描かれることのない境界のお話が繋がるかもしれない。国境みたいに線を引いて分けるよりも、むしろ変幻自在に変わり続けているような場所への興味、その儚さがおふたりの仕事に共通しているのかもしれない。

今おふたりの話していたことを聞いていて思い出したのですが、(万里の長城を1万メートル延長するプロジェクト)は1993年に行いました。その前に蔡國強と知り合って(原初火球)という展覧会を作りました。展覧会自体は彼の考えたプロジェクトの計画図というか計画案を発表する展覧会だった。プロジェクト・フォー・プロジェクトといって、プロジェクトを作るためのプロジェクトと位置付けたんです。だから、単純に考えればこの後は、そこで出てきたプロジェクトをひとつひとつ実現していけばいいんだと思っていました。でも、そこで出てきたプロジェクトというのが、大変なものが多いんです。89年にベルリンの壁が崩壊して、物理的な壁はなくなったけれど、心の中の壁というのは本当になくなったのか？というところで、ベルリンの壁を再燃するというプロジェクトとか。壁の跡のところに、ずっと導火線を引いて、光と煙で、かりそめの壁を作る。そこに壁があったということも、もう一度思い起こすプロジェクトだったり、月でやるというものもあったし、お金かかろうだなあと思っていたときに、万里の長城を1万メートル、つまり10キロ延長するというプランがあったんです。ちょうど万里の長城の西の果てに嘉峪関という関所があって、そこからゴビ砂漠に10キロ導火線を伸ばして、火をつけて、万里の長城を延長するというプラン。今でこそ万里の長城は観光資源として注目されているけど、もともとは何かと何かを分けるためのひとつの壁であったわけで、もう一回その壁というものを意識させようというプランでした。話だけ聞くと砂漠に10キロ導火線を伸ばして火を

軍隊を連れて行進しながら長城を作っていくわけです。これは蔡さんから聞いた話なので、どこまで本当かは分からないけれど、彼らは風水師をいつも連れて歩いていく。結果的にある線を引くわけですが、明確にその境の向こうとこちらで降水量の違いが出てくる。どうやってこの線を引くのか、というのはいさぐく面白いなと思いました。武威では石碑が立っていて、それを見ると、あまりにも木が茂っているので、敵がどこにいるか見えない、川の音を頼りにして探っていくというようなことが書いてある。今そこは、木なんて全然ない砂漠なわけ。いろいろ聞いたら、最初はレンガを焼いて、行進しながら壁を作っていくので、そこいらの樹木を全部切り倒して、薪にしてレンガを焼いた。だからそのあたりが砂漠化してしまった。その先の張掖というまちは「肘を伸ばす」という地名なんだけれど、ヘトヘトになった軍隊がとにかく先に進めと鼓舞された場所なんですよ。

それで一万メートル延長するプロジェクトをやったわけですが、こんな砂漠だし人なんか見えないだろうと思ったら、3万人ぐらいやってきた。この講座のみんなはアートプロジェクトをやるうと思ってるだろうけれど、このプロジェクトの場合は、いざやってみると綺麗事ではなくて、本当に大変だった。実際に死にかけたこともあるというだけじゃなくて、どうやったらいいのがわからない中で進んでいくので、後になって日本に帰ってきて、電通の人があれは何億かかったの？って聞くので300万くらいだよ、というのと、何でその金額で!?とかなんでテレビをいれなかったの!?と驚かれる。テレビを入れると、火が途中で消えるから、まずいから、3本くらい同じものを作って置いて、もしダメだったら同じところで火をつけるとか、そういう話になる。確かにお金がかかるよね。それから、お金がないからツアーを仕込んで、ツアー料金に少し上乗せするかたちでプロジェクトのためのお金を工面した。それで本番前に、蔡さんと一緒に下見をしたら、人が足りないことに気づいた。その日の夜、ツアー客を集めて、人が足りないから一緒に手伝ってくれ、とお願いました。みんな朝から手伝ってくれて。ありがたい話だけれど。10キロと

いってもいざ歩いてみると平らじゃないから大変です。山あり谷ありをみんなで導火線を伸ばしていく。しかも蔡さんが、ただ火を走らすだけじゃ単調だからといって、1キロごとにひとつ穴を掘って、黒色火薬をいれて狼煙台をつくっていた。設置が終わって導火線に火をつけなきゃと蔡さんと一緒に戻ってきたら、観客たちが集まって

つけばいいので、これ一番簡単だなと思って、これをやることになったのですが、そこが大変でした。何度も調査に通ったけれど、3回ぐらい本当に死ぬかと思ったこともある。チェーレンという山脈を越えて、高原砂漠の方に行くんだけど、冬場だと道も凍るので迂回したら、どこにいるのか分からなくなってしまった。その風景というのはやはり今も記憶に鮮明にあります。ちょうど、遠山さんの映画の霧のシーンのようなものだけど、灰色の色がない、空も全部が砂色で、車のフロントガラスから見える世界は、地と空の境界が分からない。そこを延々と何時間も進んでいくと、遠くの方にひとつ赤い色が動いているので近寄っていくと、使われていない茶店の、



調査のときに万里の長城を追っていくと、北京の万里の長城は立派なものだけれど、砂漠の方に向かっていくと、だんだん焼いたレンガも手に入らなくなってくるから、最後の方は単なる土壁みたいなものがずっと続いているんです。一番最後は立派な砦になっているんだけど。そこをずっと、ウィグル人のドライバーが運転する車をチャーターして走っていく。北京から蘭州というまちに飛んで、蘭州からずっと車で動いていくと、武威というまちからまた200キロぐらいいったところに張掖というまちがある。それで嘉峪関に行く。武威というのは、闘争心をおおるとい意味らしい。

穴を覗きながらタバコを吸っていたんですよ(笑)。よく、死人がでなかったと思う。プロジェクトは勢いでやってしまえ！という局面も必要だけれど、とにかく安全には注意しましょう。

デイスカッション

芹沢高志

× 遠山昇司

× 松田法子



シナリオハンティングの重要性

芹沢…先ほど、遠山さんがシナリオハンティングの話をしてくださいました。松田さんは膨大な地図や文献も丁寧に探っていく方ですが、その前にやっぱり圧倒的に歩いている。文化人類学でも、フィールドワーク、フィールドスタディーというのもあるし、最初は個別の建築の調査を続けられていたんだとは思いますが、そうやってまちを歩いていく方法は、身体にしみついていっているなと思います。一方、映画を撮るときには、ロケハンってすごい重要だろうと思っただけで、今日の話を聞くと、むしろシナリオハンティングが重要なかなと思っただけで、遠山さんはあるひとつの物語を紡ぎだそうとするときに、場所からいろんなものを得ていくわけでしょう。僕も芸術祭を作るときに、とにかくその場所を歩くようにしています。自分の中では、いわゆるロケハンと意識して歩いていられど、今日の話を聞くと、むしろシナリオハンティングのようなことをやっていたんだなと思いました。それから、アーティストに声をかけて、一緒に歩いてみると思っただけでいいところを選ぶこともある。おふたり

とも色々な地域で歩いていると思うけど、新しい土地に入っていくって、何かピピッとくる瞬間はありますか？

松田…普段取り立てて言語化してないので難しいですが、「さいたまスタディーズ」のフィールドワークを例に話してみることにします。さいたまって、のっぺらぼうとか、何にもない、というイメージをまず抱かれがちだと思えますが、実際に地域を歩いていくと、ひっかかることがとまかくたくさんありました。それは何かに驚嘆するとか、打たれるとか、そういう眼や耳の大きな振幅ではなくて、地形でいえば微地形のような、ごくわずかな差異の散らばりにアクセスしていく経験でした。「何かひっかかる」程度のそれらの相手の気配は密かで、もっと近づかないとたちまち逃げていってしまうような微妙なものでした。そのときにした具体的なことは、簡単ではあります。まず写真を撮るだけ撮りました。撮ろうと思っただけで撮るのではなく、全部スナップです。つまり、「これ、何かひっかかる」というまばたきと、カメラのシャッターとがほぼ連動していて、その瞬間を記録しているという感じ。そしてシャッターを切るそのときに、レンズを向けた対象の意味が分かっているというわけでもなかったのです。また、さいたまでは、撮った写真の意味をできるだけ宙ぶらりんにしたまま、一旦全部地図の上に並べてみました。つまり互いにある関係のない「何かひっかかる」画像のマッピングだけをしてみて、そのバラバラな断片の散らばりの中から小さなサブストーリーみたいなものを読み出すやり方が土地に合っているような気がしたんです。それらをさいたまの「引」かき要素」と名付けてみました。風景の中

に興味深く、「マジックユートピア」という映画で干拓地を舞台にしました。延長されている土地に住んでいる人たちに興味があります。

松田…まさに土地ではなかった場所ですよ。そういう所って、特に東京は多いですよ。干拓地や埋立地も、のっぺらぼう的というか、均質というか、ちょっと掴みにくい感じがある。でも、「汀」ということを考えていくなかで、干拓地や埋立地への視点もだんだん広がってきました。まず、そこが居住地になるかどうかで大きく意味が違いますね。例えば東京湾岸だと高層マンションを含む居住地も少なくありません。

土地の分割のされ方、その単位によって、その場所のあり方も大きく変わります。有明海だと、干拓地につくられた農村の社会的なシステムやどの藩に属していたかといった政治的な区分、人がどのくらいいるか、地下水脈の条件などのファクターによって、一見フラットに見える同じ干拓地でも集落のありようはそもそも村の形状からして違ってきます。扇状になるか、塊状になるか、家が散らばっているか、など。干拓地って面白いですよ。それはさいたまの話と一緒に、平たい人工的な地面のものっぺらぼうってことでは決まっています。これも「汀」とその歴史性の面白さだと思っています。

さいたまという土地の見方

芹沢…さいたまスタディーズを始めた理由は、芸術祭をイベントごととしてやってしまうことに抵抗があったからなんです。まずその土地のことを知って、アーティ

の小さな引っ掻き傷のようなものです。そしてすぐには言語化できないその引っかかり要素を、さいたまという任意の領域の中に開放したまま眺めてみようということをしたんです。

結局、自分がさいたままで多く引っかかっていたのは、地面が所有の単位によって切り分けられた土地、つまり宅地や農地といった土地片とその周辺にある文脈の広がりや時間の食い違いといったようなものでした。地形、道路、植生などの断面ですね。要素同士が隣り合っているその地点の時間のズレ、切断面や切れ端みみたいなところがマッピングされてきました。

遠山…時間がずれているというのは、そだけ時間が遅れているというのか、過去だったりするということですか？

松田…そうです。属している時間が互いに違っている。

遠山…ノスタルジックを感じる？

松田…まったくそういうことではありません。現代世界の風景を編成している要素それぞれのシステムが違うことが露わになっているという意味です。例えば、ロードサイドショップで埋め尽くされた国道や県道沿いのいわゆるフラットな風景の中に、忽然と妙な勢いの緑の塊が露出してるとします。国道沿いの論理とは、基本的に資本主義の論理です。この緑の塊というのは大きな民家の屋敷林の断面だったのですけれど、屋敷林とは車道とは全然違う文脈のインフラで、季節風を防ぎ、また長期

トにもそのことを伝えてから一緒に何かをやっていきないうなという思いが。それも、さいたまトリエンナーレのディレクターを頼まれたとき、正直最初は迷った。これまで僕は、帯広の競馬場とか、普段人が入れない山下埠頭とかでプロジェクトをしてきました。別府も、そこらじゅうから湯気が噴き出しているような非常に特異な景観があった。そういった場所に魅かれてプロジェクト作っていくというのが、これまでの僕のやり方だったんです。さいたまトリエンナーレの依頼があったとき、そもそもさいたまってどんなところなんだろうと思っただけで、さいたまに住んでいる人やさいたま生まれの知り合いにヒアリングをしたら、ほとんどの人が「何にもない」と言うんです。あんまりみんなが何にもないって言うから、逆にそこに興味を持ち始めて、本当に何にもないって何なんだろう、って考えるようになりました。

結局、最後はそこが生活の現場ということで、生活都市という捉え方をしました。そこで、さいたまスタディーを始めて、この土地の様々な利用のされ方だとか、生活のされ方を読み解くために、松田さんを含め、色々な人にリサーチで入ってもらった。すると、松田さんは研究者というかたちでさいたまに入っているけれど、結局はアーティストと直感的にやっただけで似ていたと感しました。ほとんど平らなところからJRの高架の鉄道網があったり、高速道路とか、コンクリートの塊が頭上をずっと通っているんですよ。送電線の話もしたけれど、東京に人とかものとかエネルギーをただ運ぶための、スーパーグリッド、スーパーストラクチャーが、人の生活とか地形の上を縦横無尽に、暴力的に通過している。松田さんも最初、まだ田畑も残っている風景の中に、人工

そこではないどこかに出発地と目的地があって、その間を疾走していくような時間が流れている国道や県道と、その道に切り取られながらもそこにある屋敷材のように、1年から100年以上など単位ユニットの異なる複数の時間や季節の循環に即してまだ生き残っている、多根的でアーバミみたいな「地」のネットワークみたいなもの。

こうしたものの対比は眼を向ければどこにでもみられるものですが、さいたま市では、地域の風景や道や街区の組成といった地理的あるいは空間的な面でも、在地の歴史や文化と江戸東京といった大都市との長い関係においても、いろいろな意味とスケールでそれが顕著なものではないかと感じました。まちや地域の大きな構造にも共通する状況が、ある県道沿いの十数メートル四方くらいの小さな領域の構成ともつながっているように感じられたのです。

土地を干拓して住む条件

遠山…先ほどの万里の長城のプロジェクトについてお聞きしたいのですが、あれは境界を作ることと、延長するというふたつの意味を持っているプロジェクトだと思えました。今の松田さんの話に繋がると、干拓地ってあるじゃないですか。干拓地って、ある種の延長だと思っただけで、小説家だと重松清が『疾走』という小説でまさに干拓地を舞台にしました。それは僕にとって

物が空中を走っていることに違和感を感じたとおっしゃっていて、どんどん微細に入っていくと、国道沿いの風景の中に、急にこんもり樹林が残っていたりすることに気づいていく。単に視覚的なものではない匂いみたいなものに気づいていったのは面白かったです。遠山さんもシナリオハンティングするときにも同じことをやっていると聞いただけだ。

事実と物語のせめぎあい

遠山…場所にどう萌えるかというか、ピンとくるかというのには、僕にとって記憶を読み解くことなんでしょう。松田さんのフィールドワークの方法として、土地の歴史から入っていくのは興味深かったんですが、最近「歴史とは、不完全な記憶と文書の不備から生まれる確信である」という言葉が気に入っているんです。僕は、そこそそ一種の歴史の反面だと思っています。僕は、フィクションを作る人間としては、そこにも興味があるんです。例えば、『遠野物語』とかも、天狗が飛んでいたりするわけですよ。山と山の間を女が飛んでいたみたいなのが、本気で書いてあるわけですね。事実と真実の違いというか、『遠野物語』では真実として語っているわけですよ。事実ではないかもしれないけれど。このニュアンスが難しいんです。いろいろな場所を巡っていて、そういう話を聞いて僕はそこから物語を作るようにしています。すでにその土地にあった物語を頂いて、自分の脚本に取り込むというのをやっていますね。新作の『マジックユートピア』では、400年前のポルトガルの船が、アフリカの喜望峰に始めて到達したときに、象を見つけ

たというセリフを盛り込んでいるんです。あれは、半分事実なんです。ポルトガルから出航した船が、喜望峰に行こうとしたときに座礁したという記録が残っているんです。座礁した人たちは教会を作ってそこで暮らし始めた。残り半分は僕の想像です。そこで暮らし始めた人たちは、おそらく初めて象を見ただろうと。こういうふうに、事実と、その事実さえも文章の不備と思ひ込みによって作られている可能性はあるんですが、それと自分の持っている発想を組み合わせて、物語として浮かび上がらせようと考えています。

松田…場所を紹介した、フィクションとノンフィクションという話。遠山さんと私は、普通に考えれば対極のアプローチですよ。私たち歴史研究者は、「事実」にフィクションを混ぜた瞬間に研究者としては終わってしまっています。どんな些細に思われることでも、何か書くときにはすべて裏を取り、取れなかったことは書けないという縛りがあります。

私は都市全体を対象とする調査や研究では別府が最初だったんですが、例えばその出発点について少し話すと、近代以降、観光地への拡大や発展の道をひたすら追求めてきた都市だからということもあるのか、歴史資料が全然残っていないし、顧みられていなかったんです。常に前を向いて進んできた自治体には、過去のアーカイブを積極的に保存し、それを資産にしていこうという態度があまりなかったのでしょうか。公共のアーカイブにはほとんど頼れなかったもので、歴史研究はずなのに資料群が何も手元にない、という状態で始まりました。そ

んが、絵はがきと封書の手紙の一番違うところは、絵はがきには裏と表があるということですよ。表というのは宛名を書く面ですが、その裏面には様々な画像が刷られている。それが特に絵ではなく写真だった場合、その絵はがきにはいろいろなイメージが忽然と刷り重ねられることになります。その画像と通信文として書かれている内容の一致や不一致。それから時間のずれ。つまり、印刷された画像としての写真と、それに宛先が加えられて投函された時の時間はどのぐらい離れているかわからないわけです。そういうイメージとテキストが一緒くたになって投函されて、誰かの手元に届く。その『誰か』の手元に届いたものや、結局本来の用途をまっとうせず使われることがなかったというハガキの群の中から、別府というまちの過去を立ち上げるというのが『絵はがきの別府』の成り立ちの一部だったかなと思います。

芹沢…そういう話を聞いていると、ポール・オースターが『ナショナル・ストリー・プロジェクト』って本を書きましたよね。

遠山…(赤崎水曜日郵便局)は結構そこからアイデアをもっています。

芹沢…そうですね。僕は最近、(あいちトリエンナーレ)をやっている港さんと話すことが多くて、オースターのあの話がよく出てくるんです。どこかの田舎のラジオ局で、読者からいろんな話を集めて、そこからオースターが発想をしてラジオドラマみたいなものを作るといところから始まったみたいなんです。そこに寄せられた

れで一体どうするかというと、直接現地の人にアクセスしていくほかなかったわけです。まちの人がそれぞれ持っている小さな広告の切れ端とか、古い写真絵はがきとか、観光マップとか、断片的に残っている新聞記事とか、そういった非常に雑多な紙片をかき集めて、そこから何かを読みといていかなければいけないというような状況だったんです。その意味では、文学や映画のように個別の物語へのアクセスもありえたのかもしれないですね。ただ、研究としては、石にかじりついてでも、事実、あるいは限りなく事実に近いと思われるものの積み重ねをしていくほかありません。

ただし歴史研究にも、無名の個人の歴史や語られる歴史に深く関心を寄せてきた経緯があります。例えば日本の歴史学も大きな影響を受けているとされるフランスの歴史学では、『出来事史』、つまり歴史の教科書に載っているような、何年に国王が処刑されましたとか、戦争があり勝ちましたとか、政治的・軍事的に重要な画期とその因果関係を編年的に確認して時代を読み解いていくような、正史を軸にする歴史像が主流だったわけですが、それに異議を唱えるアナール学派が1930年頃に生まれ、60〜70年代、そして90年代に花開いていく。気候、音、レジャーなど、民衆の生活にも関わる様々な要素を扱うことで歴史学に革新をおこしました。変化があまりない、定常状態の、無名の群衆の歴史というのは歴史学で取り上げられることがなかったのですが、ひとつにはそれを鮮やかにやってみせたわけです。

また最近ちょうど著作を再読していたのですが、戦後日本における古代史・中世史の巨人、石母田正という歴史学者も、物語には非常に惹かれていたと思います。

ものを読んでいくと、次から次へとへんてこな話が出てきて、そこに彼なりの編集がされ、ひとつの大きなアメリカが浮かび上がってくる。長めの話から短い話からあって、読み通していくとなんとなくバラバラの話が、アメリカをあぶり出していくような。それを『ナショナル・ストリー・プロジェクト』と呼んで、進めていった。今はああいう小さなものを集めていって、何かを匂わしていくというのもしかしら研究者もアーティストもやっていく人が増えているような気がします。

遠山…同感です。(赤崎水曜日郵便局)を開局したときに、『一年目の消息』という展示も同時にやったんですが、そのときには下道基行くんという作家に関わってもらいました。彼の代表作に、戦中戦前に樺太とか台湾に作られた鳥居を写真に残したプロジェクトがありますよね。

松田…先ほどの芹沢さんの話に関わるかもしれませんが、今私は『場所』の次の段階を考えてみたい、とも思っているんです。場所をまず仮に『Place』という言葉と対になるものだと考えると、そこから思い浮かべられる空間的特性というのかな、それって、やっぱり特異点に近いものだと思うんです。周辺からはある理由によって差異化されていて、そのことで浮き出している。「場所」という言葉が日本で流行したのは概ね1980〜90年代にかけてで、併せてそのときに哲学から流れてきたゲニウス・ロキという概念もよく参照されました。当時、建築論にも多大な影響を与えます。ただ、場所の概念それ自体の取り扱いもどんどん変化していますよね。さきほど芹沢さんがおっしゃったモダニズムの話というのは、

遠山…それは僕にとっても興味深い話で、この前『断片的な社会学』という本を読んで感銘を受けました。日常生活における一般の人たち、もしくはマイノリティの人たちの断片を切り取っていくというアプローチです。僕は読んでいて、この紡ぎ方、情報の積み重ね方、アーカイブの仕方というのは面白いなと思いました。

芹沢…松田さんの著書の中に『絵はがきの別府』というのがあって、学者ってエビデンスを重ねていかないといけないと書かれています。僕は早々とそういうものは放棄して、『別府』という本はほとんど架空の話を書いたコンセプトブックでしたが、彼女はそういうわけにはいかない。たまたま絵はがきのコレクターの方と知り合っていて中で、そういう着想を得たとは思いますが、観光地だから暇な金持ちもいたのかなと。つまり、写真機って大変高価なものだった。あるいはそれが絵はがきになっていくというのには、観光地だから馴染んだのかな、とかね。あの本の中にもいっぱい新規開店とか改装した旅館とか、自分のところのコーナーに使うために、その旅館を撮って、絵はがきにしちゃうという話がありました。僕らからするとレトロな絵はがきにすぎないんだけれど、確かに風景が写っているわけで、そこからちょっと推理小説を読んでいくみたいな感じで、まちの歴史を追っていくのがスリリングでした。

ちいさな物語を積み重ねていく アプローチ

松田…(赤崎水曜日郵便局)と重なるかどうか分かりませ

空間が強く意識化された時代の話だと思っんです。例えば space ということですよ。モダニズムは非常に強力です。建築で言えば、ミース・ファン・デル・ローエのユニヴァーサル・スペースに代表されるように、世界のどこにでも同じ原理で建築を作ることが可能ですし、それが理念的には薄められた状態であるいろいろなことを大量に迅速に現実化するある種の技術に流用されていったことで、戦後の日本の都市空間は大きく変わったわけですよ。そうしたことが一段落して、更に「戦後」や青天井の都市化の時代も一段落して、さてそういったことがどうだったのか？ という検証が、都市史では2000年代頃から進められてきた気がします。そういったこともあわせて、「space as place」としての「場所」の次に、我々は何を考えていくべきなのかという時期にも来ているのかなと思います。

それを「場所の感覚」という今日のお題に改めて引きつけて考えてみると、いま我々が取り扱うべき場所というのは、「ゲニウス・ロキ」に端を発しながらも、そこらどこに一步を進め、どういう旅をして戻ってくるのか、という道のりのパスとしてあるのかもしれないと思います。地域アートプロジェクトでアートが地域に向き合う時の目線や態度も、そういったことと無縁ではいられないのではないかと勝手ながら想像します。

自身は、去年『建築雑誌』という日本建築学会のかなり実学的な会誌上で、「都市史から領域史へ」という特集を組みました。建築の人間が「場所」をみるのは、まずは建築という「図」を前提として「地」の側をみていく行為であり、そこでの応答関係からさらに建築を考えていくための作業だと思いますが、この「地」をみて

いづく行為を、仮に建築からずっと離れるとしても、いったんできるだけ遠くへ投擲してみたらどうなるのか、という、ごく簡単に言えばそういう運動です。その中では、特異点としての「場所」に与えられているその特権性もいったん奪い取ってしまい、それを、揺れ続け、伸び縮みし続け、さざ波に洗われ続けているような「汀」に、もう一度送り返してから考えなおしてみたい。

遠山…今のお話を聞いていて、境界線というものが、僕が直感的な言葉として思ったのが、「幕」になっていく感じがしたんですよ。つまり、壁ってかたちは変えられないんですけど、幕はちょっと出っ張ったり凹んだりするような運動性はある。なんか感覚的な話かもしれないけれど。

小さく、弱いものが物語にとって重要になる

芹沢…「場所の感覚」と言っておきながら、場所という言葉は英語で何て言うのかいつも迷っています。本当に space という言葉でいいのかな、とね。不思議と一番最初に勉強した数学の世界のことを時々思い出すんですよ。トポスというか、トポロジという概念ですね。トポスって、関係性で変わっていくものですよ。

松田…今、その話を聞きながら、昨日まで行っていた宮津の天橋立のあたりのことを思い出していました。天橋立の付け根には、元伊勢籠神社という大きな神社があります。「元伊勢」というのは、天照が伊勢におさまる前にいた場所とされ、西日本を中心に複数あります。その

受講生…最後に、場所の消費について危惧されているという話があったのですが、その解釈がどこから来ているのか分からなくて、何を見たり感じたりしたから、場所が消費されていると感じられたのかを教えてくださいなと思います。

遠山…松岡正剛が『フラジャイル』という本を書いていて、フラジリティというか、一個一個は弱い存在だけれど、その存在が常にあり続けることは強さである、と。義母にいじめられ続けているシンデレラは弱き存在として描かれている。でも、ものすごく強い物語として、そこには存在している、と松岡正剛は書いていました。一寸法師もそうなんです、物語としては、非常に小さい、弱いものが、とても力強い存在として描かれますよね。今のお話を聞いていて、僕はそれを思い出しました。

芹沢…多分3人とも、そのあたりの危惧はもっていると思うのです。僕の場合には、これほど地域でアートプロジェクトが広がっていくことについて。例えば帯広のプロジェクトをやったのが2002年ぐらいだったかな。要するに、21世紀の初めぐらいから、横浜トリエンナーレが開かれたり、越後妻有でトリエンナーレが始まりました、あの頃はまだ、美術館の外で何かが始まるというぐらいのところであつたと思うのだけれど、2005年くらいから、多分小泉内閣の頃から、構造改革というようなことで、地域の中核になっているところに空洞が見え始めるとか、シャッターが降りるとか、そういうようなところで何とかしなきゃという気分も増えてきたと思う。一概に増えていること自体、悪いという意味ではないのだけれど、ひとつのブームとして、先ほどのさいたまみたいに「何にもない」と言われているところでも始めるわけです。そこを急いで、「さいたまはこれだ！」という分かりやすい一言を探せばいいの。そういうものが見つからないところに大多数の人は住んでいるわけで、強迫観念として、「わがまちは」「この地域は」というものを必死に作るうとしている現状がある。アートプロジェクトも、残念ながらというべきか、それを後押しするようなものが多い。アーティストはデザイナーと違うので、クライアントがいなくてもものづくりを始めっていく

元伊勢籠神社の奥には、真名井神社というところがあって、そこは元伊勢の更に奥宮に位置づけられています。

元伊勢は橋立のすぐ近くの波打ち際にあるのですが、真名井神社はそこからちょっと斜面を上がっていったところにあります。境内には磐座があります。神道の古いかたちを伝えているもので、祭祀の場所ですね。その磐座は不思議なかたちをしていて、さらにその上に独特なかたちをした木がたくさん生えています。そして、境内からはすごく清浄な美味しい湧き水が湧き出ている、それを飲むことができます。元伊勢もすごく古い神社ですが、近接したこのふたつの境内から受ける感覚が全く違うんですよ。元伊勢の方は天照が伊勢に行ってしまった後に別の神様を呼んで、かつ、天照と豊受の二柱を並べて、神社の境内を整えて。元伊勢というぐらいですから、伊勢の境内の作られ方がどこかの段階でフィードバックされたのかもしれませんが、大規模な本殿と拝殿があって、境内の計画は左右対象で、よく整備されていて荘厳なんです。建築としてもモニュメンタルです。一方、

真名井神社は、ここは本当に「感覚」の話になってしましますが、境内に立つと胃がググッと下がってくるような感じを覚えるんです。何か体が共鳴するんでしょうね。真名井神社の境内は、樹種がすごく多いです。それから、ものすごく微妙な湿度と粒子感のある空気の動きがある。僅かな傾きの斜面にあたり、水が地下から湧き出しているといった不均衡な動きをもつ場所だからかもしれないですけど、左右対称でできるだけフラットに整備された元伊勢と違って、空気とかすべての小さなかけらが違いに影響を受けて振幅している感じ、そしてそれらが混じり合っていたら渦巻きながらも、すぐ

ものと思っっているけれど、食わなければいけないので、安易にクライアントワークに動いていくケースもある。でも、さきほどの遠山さんの〈赤崎水曜日郵便局〉みたいに、地域を売っていくときにはほとんど無意味なテーマもあったりする。でもそこにポエティックな広がりがあるから、場所に帰属していない人間が興味を持つとしても、ほとんどその場所に訪れてないかもしれないじゃない。

遠山…ほとんど訪れてないです。ただ、まちにとっては税金を使っていますので、PR効果がないといけない。だから、観光地ではなかったこのまちに、行ってみようという人が増えたという意味では成果はありました。

芹沢…何か目に見えた効果というのものも、どうしてもお金を出した相手がいる場合には、それに応えていかなければいけないけれど、アーティスト側からの取り組み方として、彼みたいに普遍性を持たせてアプローチしていく場合はあるけれど、そうではない場合も多い。危惧しているのは、レットルを捻くり出して、それをとにかく世に出していくやり方。さらに、受け手の我々の方もだんだんそういうものに慣れてきてしまっている。ものすごく分かりやすい、腑に落ちる一言を求めている。それは、一見表面的な成功のように見えるけれど、我々の内面を動かしていくほどの何かなのか、と。

遠山…映画でも同じことが起きていると思います。自治体のお金を使って映画を撮る。まちおこしの場合には界外でこれを上映しなければいけないですが、それが現状難

質疑応答

場所が消費されることへの危惧

その屋敷林をそこに在らしめてきたかつての農村の仕組み、気候や地面の条件を同時にみていくということかもしれません。

受講生…芹沢さんが関係性が場所を作るといってお話をされていましたが、そういう方が近いですか。村があるから林がないといけないというような。

家入…さいたまスタディーズで研究された内容や成果がアーティストの作品制作に活かされたこともあるのでしょうか。

芹沢…順番としては、スタディーズがあつて、ディレクターがそこで気づきをもらって、アーティストと話していくときに参考にしてもらうようにしています。今、ほぼ同時並行的に進まざるをえなくて、アーティストがどんどん入ってくるのと同時に、スタディーズもやってる。でも、すごくよかったなと思うのは、僕とかプロジェクトディレクターが感じることもか、アーティストが直感的に感じることに裏付けみたいなものになっている。さいたま市は20メートルぐらいしか高低差がなくて、真っ平らだと思っていたけれど、さっき松田さんもおっしゃったみたいに、実は色んな干拓とか、川のすげ替えとかが起こっている。結局、見えないものを見ていて、5000年前とかのことを考えるようになる。高台のところ建っている住宅を会場に選ぶと、かつてはその下に海が広がっていたかもしれない。幻影かもしれないけれど思い浮かべることができる。そういうことをアーティストに伝えると、彼らがそれにまた反応して、具塚

松田…先ほども述べましたが、個人的に大きな転換点になったのは東日本大震災ですね。人にとって有益な「土地」に変えられてきた地面のいろいろなところが、地震や津波といった不可抗力によって更地に戻る、あるいは地面でさえもなくなるような状況を目の当たりにして、逆に、そこに長い時間をかけて組み上げられてきた人間の営みの背景に関心が向くようになりました。その結果の一部としての建築や建物だけではなくて、そこが住まわれてきた土地であるという歴史そのものを検証する必要があるだろうと思っただけです。具体的には冒頭にお話したように、湿地の歴史について考えると、荒地について考えると、海の底と住むことについて考えると、一旦遠くにボールを投げてしまおう。その往還の中で、紡ぎ直そうとしているという感じですよ。湿地と荒地のプロジェクトについては、震災前後に調査研究をお手伝いしていた先生との関係が深いです。

受講生…先ほどのさいたまの例で、資本主義によってコンピニができて、森はその別のシステム、力場みたいなもので構成されているとおっしゃっていたのが、答えのひとつなのかなと思いました。

松田…そうですね、つながるところもあるけれど、若干違うかもしれません。さいたまの「引っかけ要素」の見出し方と、領域の構造について考えていくこととの関係をいうと、後者はある特定のスポットを観察するだけで完結する見方ではなくて、例えば道であればそこに関係している道のすべて、国道のひろがりのすべてに接続しながら考えると、国道で分断された屋敷林を見れば、

場所の次の感覚とは何か

受講生…松田先生にお伺いしたいのですが、spaceから「face」で、その次、という考える概念は応用性もあって面白いなと思ったんですが、そもそも「face」からその次を考えるようになった背景、その事例を教えてくださいとありがたいです。

から拾ってきた貝を使いながら作品を作ったり、さいたままで絶滅が危惧されている動植物をモチーフにして切り絵を作るアーティストが出てくる。映画監督のアピチャッポンが海外のアーティストでは一番最初に参加をOKしてくれたのですが、さいたまのことを伝えると、彼の出身のチェンマイとさいたまの状況が繋がって、興味を持ってくれたようです。そういう意味で、アーティストを口説いたり、ヒントになるようなアイデアを伝えるときにスタディーズは役に立っていたなと思います。

「ゲスト/モデレータープロフィール」

芹沢高志 (P3 art and environment 統括ディレクター)
1951年東京生まれ。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)リジオナル・プランニング・チームで生業の土地利用計画の研究に従事。89年「P3 art and environment」を開設。99年までは東長寺境内地下の講堂をベースに、その後は場所を特定せず、さまざまなアート、環境関係のプロジェクトを展開している。帯広競馬場で開かれた「とかち国際現代アート展(デメーテル)」の総合ディレクター(02年)、「アサヒ・アート・フェスティバル」事務局長(03年〜16年)、「横浜トリエンナーレ2005」キュレーター、「別府現代芸術フェスティバル(混浴温泉世界)」総合ディレクター(09年、12年、15年)、また現在、P3 art and environment 統括ディレクター(ピースリーマネジメント有限会社代表取締役)、デザイン・クリエイティブセンター神戸【KITO】センター長(さいたまトリエンナーレ2016)ディレクター。

松田法子 (建築史・都市史研究者/京都府立大学専任講師)

京都府立大学大学院生命環境科学研究科専任講師。専門は建築史・都市史。民家・まち並みから大都市・集落まで、建築と集住体のフィールドワークを幅広く行う。近年は地形・地質・水系などと地域史を融合させた広域なエリアスタディにも取り組む。芸術分野と連携したプロジェクトに、「地・質からみる神戸」(13年、デザイン・クリエイティブセンター神戸【KITO】)、「地・質からみるさいたま」(15・16年/さいたまトリエンナーレ)など。主著に『絵はがきの別府』(左右社、

12年)ほか。

遠山昇司(映画監督/プロデューサー)

1984年熊本生まれ。東京在住。法政大学国際文化学部卒業。ポストン大学留学。早稲田大学大学院国際情報通信研究科修士課程修了。09年、ドキュメンタリー映画『グレイのパリエーション』を劇場公開。12年、初の長編フィクション映画『NOT LONG, AT NIGHT』を夜はながくない。』が第25回東京国際映画祭「日本映画・ある視点部門」に正式出品され、高い評価を得る。13年にスタートしたアートプロジェクト(赤崎水曜日郵便局)では、ディレクター・局長を務め、熊本県津奈木町にある海に浮かぶ旧赤崎小学校を再利用した本プロジェクトは全国で話題となる。また同プロジェクトは14年度グッドデザイン賞を受賞。16年、長編映画『マジックユートピア』(共同監督・丹修一)が第15回アンカレッジ国際映画祭、第49回ヒューストン国際映画祭にて審査員特別賞を受賞。短編映画『冬の蝶』(16年)が、第33回テヘラン国際短編映画祭にてグランプリを受賞。精力的に映画制作を行っているが、舞台作品・エキシビション・アートプロジェクトなどの企画・プロデュースを手がけながら現在に至る。

生と死をめぐる表現

——イメージ、ことば、ふるまい

日時：2016年9月3日（土） 14時00分〜17時15分

ゲスト：金菱清（東北学院大学 教養学部地域構想学科教

授、博士〔社会学〕

菅原直樹（奈良町アート・デザイン・ディレクタ

ー／俳優／介護福祉士）

モデレーター：石幡愛（としまアートステーション構想

事務局長／一般社団法人オノコロ）



石幡：私は東京アートポイント計画の（としまアートステーション構想）というプロジェクトで、3年前から事務局をしています。その前は静岡県浜松市にあるNPO法人クリエイティブサポートレッツという、福祉とアートに関する様々なプロジェクトを行っている団体で事務局をしながら、障害のある方と支援者の方たちと一緒にアートプロジェクトのマネジメントをしていました。今回、「境界・多様性・尊厳」という言葉をキーワードとして頂戴しています。それを自分なりに噛み砕いてみた結果、タイトルにしている「生と死をめぐる表現—イメージ、ことば、ふるまい」というテーマで、金菱さんと菅原さんをゲストとして呼びするこ

とになりました。アートプロジェクトというと、打ち上げ花火的なイベントのようなものを思い浮かべがちですが、もっと丁寧に、日常生活に寄り添っていくタイプのアートもあると思うのです。アーティストだけが表現をするのではないし、普通の人が普通の生活をしていく中で日常的に行っている表現、語りであるとか、ふるまいであるとか、習慣、慣習になっているようなものも含めて、表現を広く捉えてみたいというのが、今回私が考えたことです。今回のテーマを考える上で、金菱さん、菅原さんの活動が、何らかのヒントになるのではないかと思います。まずはおふたりから話題を提供して頂くかなと思っています。

プレゼンテーション1…金菱清

地域のカー暮らしを基盤に作り変えていくエネルギー

今日のテーマは結構難しいなと思ったのですが、お話をしながら進めていきたいなと思っています。

宮崎県に諸塚という地域があります。宮崎空港からでも車で3〜4時間かかるところにあります。そこで、社殿を新しく建て替えるために、お神楽の奉納をするというのを見に行きました。お神楽って踊りなんですけど、どのくらい舞うと思いますか。朝の10時から始まって、翌朝の8時まで丸一日踊ります。2月末なので、僕はダウンを着込んで、靴下も2枚履いて行ったのですが、寒さに耐え切れず、車の中で何回か暖を取りました。でも踊っている人たちは素足で踊っているんです。交代もしますが、ほぼ丸一日踊ります。普段は寝たきりのおじいさんも、腰をあげてピンとした感じで、これを持っていかのようにそこにいらっしゃるわけです。福祉との接点から見ると、ここでは福祉と地域社会が分断されるのではなく、福祉が地域社会の中に入っているんです。2月末の寒い中、白装束で舞います。寒さで息がすくすく白くなるので、太鼓に合わせた息遣いが、延々と渦を巻いていくように見えて、荘厳な儀式だと思いました。

お神楽というのは喜びや祈願のときに踊られるわけですが、集団でそれを表現するために、何度も何度も練習しますから、身体に染み付いた型なんです。ある集団や様式に従うことによって、自分が活かされるわけです。例えば、これを皆さんが行おうとしても対応できません。個人主義が強すぎて、集団に添えないからです。けれども、こういう神楽の場合は、集団にそわせないと、自分自身が活かされません。つまり近代的なアート、都市的なアートというのは、単なる一分野としての芸術として扱われるわけですが、この神楽を見ると、生活や文学や音楽などが、それぞれ分けられずに密接に関わり合っている。これが、私たちが言う芸術との大きな分岐点、大きな違いなんだということがわかってきます。

近代という時代を私たちは生きていくわけですが、それはひとりひとりが名前ももたず、ひとりひとりが地球よりも重たい命を与えられているわけです。ひとりひとりの人間をかけがえないものとしてスポットライトを当てていくというのが、近代の大変重要な価値観なわけです。しかしこのお神楽を見ると、過去や現在や未来が、全部自分自身と有機的に繋がっているのだということを確認することができます。先祖と自分自身がつながっているということです。都市的な芸術とはまったく違うかたちで、その地域が先祖とつながっている。

宮本常一という民俗学者がいます。この人が歩いたところで通ってないところはなというぐらい、日本中を隈なく歩いた方で、あらゆる民俗と習俗を研究していった人です。その人が、「地域社会」というものは、生き生きとしている社会が一番望ましい社会ではないのかと、私は思っておるんです」と述べています。東京なんか特にそうですが、普段私たちは、伝統的なものを古臭いものと考えて、それを開発することによって新しくいき、古いものを捨てるのが良いと考えるようなところがありません。それが近代的な価値観です。しかし彼が言うには、生活の伝統というものは、自分の生活をどのように守り、発展させていくのかという、エネルギーそのものだというわけですね。つまり、伝統的なもの「古臭くて捨てるべきものではなくて、それを利用して新しいものに作り変えていくような力なんだと信じていた人なんです。彼はよく地方に講演に行ったときに、「本当に、こんな辺鄙なところまで来ていただいて」と感謝されたと言います。しかしその卑屈な挨拶に対して、宮

本自身、違和感を感じていたわけです。彼は、歴史をそれぞれの地域で紐解くことによって、辺鄙・辺境だとされていたところが、実は積極的に何かの文化を吸収して、発信するような地盤だったということを明らかにするんですね。例えば僕は仙台から来たのですが、仙台には東京の様々なものが集まっています。これは東京の植民地なんじゃないかと思ったりすることもあるのですが、宮本はそうではなく、そもそも地域には、遠くで起ったものを自分の生活のベースに合わせて作り直していく力が備わっているんだ、という発想をとります。地方一色で閉鎖的で固まっているわけでもない。ひとりひとりが考えて、自分たちの身の丈にあった、生活する基盤というものを考えていく、そのことが伝統ではないのか、という指摘です。

よくアートで地域おこしとか、アート以外でもいろんなかたちで地域おこしと言われるんですけど、そこに入る目線というのはいわゆる上から目線なんです。地域おこしといった途端に、性急な解答を求められてしまう。でも本当は、じっくりとそこで何が起っているのかを考えて、確かな眼を養うということが求められているんだと、諸塚の神楽を見て思うわけです。地域おこしが求められているとするならば、なぜ地域おこしが求められるようになったのかという問いに転換することによって、発想を変えてみる必要があるのではないのか。よく、私は「一周遅れのトップランナー」という言葉を気に入って使っています。トップランナーというのは気持ちがいいわけですね。それを目指して、東京を越えてみようと、世界一になつてみようとかが言うのだけれど、本当はすく遅れている。そして気づいてみると、実は周回遅れなんだけれども



トッランナーになっている。自分自身が着実にやっているということが、その眼で見るとトッランナーなのではないのかということ。アートに引きつけて考えてみましょう。例えば、柳宗悦という美学者がいます。民藝運動で美術史なんかでも出てくるような人ですね。この人は、器そのものを見ることはありませんでした。一体芸術は誰のものかという問いがあったとします。普通に考えたら芸術家のものですよ。しかし、彼は美術、アートを芸術家から奪い去るということをしてきたわけです。彼は、「この器だけを見ているのも何も見えない、その背景となる生活とか民族の市井を見ないと、何も見えないのと同じことだ」と言ったのです。柳は、朝鮮で器の研究をしているのですが、そのときに、器そのものが悲しげであったり、物憂げであったりすることにハッとしました。そして、それがどこから発生しているのかと考え始めました。美と悲の関係について、含蓄のある言葉を残していますので読み上げます。「悲しきは共に悲しむ者がある時、ぬくもりを覚える。悲しみは慈しみでありまた『愛おしみ』である。古語では『愛し』を、『かなし』と読み、更に『美し』という文字さえ『かなし』と読んだ。信仰は慈しみに充ちる観音菩薩を『悲母観音』と呼ぶではないか。それどころか『悲母阿弥陀仏』なる言葉さえある。基督教でもその信仰の深まった中世紀においては、マリアを呼ぶのに『Lady of Sorrows』の言葉を用いた。『悲しみの女』の義である」(若松、2015『霊性の哲学』)。つまり、悲しみや美しさというような感覚を、感情を伴ったものとして考えると、芸術はさらに深い意味のあるものとして考えることができるんです。

震災から学ぶ新しい死者感―幽霊現象のリアリティー

最後に紹介したのは、死者を含んだアートということで話題になった本『呼び覚まされる霊性の震災学』です。被災地で幽霊が出るという話なのですが、どうして話題になったのかというと、幽霊の語られ方が都市伝説的ではなく、あるリアリティーをもって受け入れられたからです。

中身を紹介します。宮城県石巻市の、56歳のタクシードライバーの体験です。「震災から3ヶ月くらい経ったある日の深夜、石巻駅周辺で乗客の乗車を待っていると、初夏なのにも関わらず、ファアのついたコートを着た30代くらいの女性が乗車してきたという。目的地を尋ねると、『石巻の南浜まで』という返答をした。不審に思って、

しばらくその場から動けなかった。でも、今となっては不思議なことではない。東日本大震災でたくさんの方が亡くなったじゃない。この世に未練がある人だっただけで当然なもの。あれはきっと、幽霊だったんだろうな。今はもう恐怖心なんてものはないね。また同じように季節外れの冬服を着た人がタクシーを待っていることがあっても乗せるし、普通のお客さんと同じ扱いをするよ」という風に微笑んで言うわけです。ちなみに、このドライバーは震災で娘さんを亡くしています。もう一人のドライバーは、「自分自身もちょっとした噂では聞いていたし、そのときは、震災があったしおかしなことではないかもしれないとは思っていたけれど、実際に身をもって体験するとは思っていなかったから驚いた。それでも、これからも、手をあげてタクシーを待っている人がいたら乗せるし、たとえまた同じようなことがあっても、途中で降ろしたりはしない」と言います。このタクシードライバーは震災で母親を亡くしています。いずれのケースも肯定的、あるいは好意的に幽霊を見ている。体験当初は怯えていた彼らも、次第に霊を受け入れて、畏敬の念、尊敬の念を抱いているということですね。

3つ目は、ドライバー自身の解釈です。幽霊は無念の想いを持っていますから、やりきれない気持ちを伝えるために、ある種の媒体であるタクシーを選んだのではないのか、というものです。例えば、幽霊は両親に会いたいの直接行き先に行ってもらえるタクシーに乗ったのだという解釈を、この学生は紹介しています。そしてこの幽霊話は匿名を条件に語られます。この秘匿について、学生はドライバーから「体験直後は誰かに話したくて仕方なかったけれど、今はしまっておくと決めているんだ。嘘だと周りからいわれて彼ら(霊魂)は存在を否定されてしまうから」という語りを引き出しています。つまり、恨みや祟りを背負っている「幽霊」という存在から、静寂な気持ちで無念の気持ちを掬い取ってあげる、いわゆる霊媒師のような役割を、このタクシードライバーが引き受けているわけです。ここでは、従来の生者と死者に対する考えが大きく転向しています。つまり、死者というのはお葬式をして、あちらの世界に送ってしまうということが大前提なので、その前提に従うならば、タクシードライバーは幽霊が出てきた途端に、もう二度と出てくれるなど拜んで、あちらの世界に送ってしまうはずです。そうではなくて、もう一回出てきても乗せてあげますよと、不思議な感覚を彼らは抱いています。この感覚は、我々の死者に対するイメージを根

「あそこはもうほとんど更地なんですけど、構いませんか？どうして南浜まで？コートは熱くないですか？」と尋ねたところ、「私は死んだのですか？」と震えた声で答えてきたため、驚いたドライバーが「えっ」と後部座席に目をやると、そこには誰も座っていないかった。もうひとつ紹介します。「ある57歳のタクシードライバーは、2014年の6月のある日の正午、タクシー回送中に手をあげている人を発見してタクシーを停めた。服装や声から青年といった年恰好のマスクをした男性が乗車してきたが、その男性は冬のダッフルコートに身を包んでいた。ドライバーが目的地を尋ねると、『彼女は元気だろうか？』と答えてきたので、知り合いだっただかなと思って、『どこかでお会いましたことがありますっけ？』と聞き返すと、『彼女は…』と言って、気づくと男性の姿は消えていて、座席にはリボンがついた小さな箱が置かれていた。ドライバーは、彼女へのプレゼントだと思われるその箱を開けることなく、今でも常にタクシー内に保管している」ということで、これを調べた学生は、実際にその箱を目撃してしまったんですね。つまり、実際にその箱が存在したことになります。

この幽霊現象のリアリティーを補強するものには様々なものがありました、ひとつはタクシーのメーターです。空車から実車になると、必ずメーターが切り替わります。最初は幽霊もお客様として乗るので、メーターが切り替わるんです。だけど、途中で消えてしまうので、そのメーターはどうするのだろうか？ という話になります。各車に備え付けたGPSや無線がありますので、その記録は運転日報や、ドライバー自身の日記で残されています。メーターが切られた分はどのように後処理するのかというところ、会社に報告すれば、そんなの嘘だと言われるので、自分自身で賃金を肩代わりしているという事例があります。あるいは、小さな個室なので、対象とのコミュニケーションが綿密に残っていることから、ドライバーの話にある種のリアリティーを感じるようになります。

ふたつ目は、ドライバーの受け止め方です。タクシードライバーはどのようにこの幽霊を受け止めたのだろうか、幽霊に対して肯定的なのか、否定的なのか、あるいは好意的なのか、嫌悪感を抱いているのか、ということ聞き取りしていくと、タクシードライバーたちは一貫して、こういう話をしだすんですね。「最初はただただ怖くて、本的に変えることになりました。これまでは、悪霊とか憑依とかいったもの、祟りや穢れ、あるいは、さまよっているので不成仏としてとらえたものを、仏教の力でなんとか供養しましょう、祓いましょう、祀りましょう、ということでした。ですが、実はこの幽霊というものが、生ける死者である。死んではいるのだけれど、生きたそのものとして扱いたいという死生観の変化を、私たちにもたらしている。とすれば、アートとして読み替えると、私たちは震災から、これまでとは違う死者観を学ぶことができるのではないかと思って、ご紹介をしました。

プレゼンテーション2…菅原直樹

「老い」「ボケ」「死」と向き合う

今日は岡山から来ました。老いと演劇「Oibokkeshi」というユニットで演劇活動をしています。「Oibokkeshi」は変な名前なんですけど、これはざっくり「老い」と「ボケ」と「死」です。先ほどの金菱先生のお話とも通ずることだと思っております。「老い」と「ボケ」と「死」という言葉は、世間の方々はマイナスのイメージを持たれるのではないかと思います。多くの人は、できれば老いたくないし、できればボケたくないし、できれば死にたくないと思われているのではないのでしょうか。僕もそうでした。しかし、特別養護老人ホームで働き始めて、多くのお年寄りと接しているうちに、「老い」「ボケ」「死」から得られる大切なこともあるのではないかとすることに気づいたんです。僕は、「老い」「ボケ」「死」の豊かな世界を、演劇などの芸術文化を通じて、地域の方々に発信し、それらを受け入れる文化を創出するお手伝いができたらと思っています。

老人ホームにはたくさん的人生がまっている

僕の肩書きは、俳優と介護福祉士です。10代20代と東京でずっと俳優として演劇活動を続けてきました。20代の終わりに介護の世界に入って、特別養護老人ホームで多くのお年寄りと接しているうちに、介護と演劇ってものすごく相性がいいのではない

かなということに気づきました。お年寄りほど良い俳優はいないし、介護者は俳優になつた方がいいのではなかとという実感があつたんです。

腰が曲がったおばあさんは、ものすごくゆっくり歩いているんです。それを見て僕は、これは俳優として負けるなと思ひました。理学療法士の三好春樹さんという方が「人は年をとるほど、個性が煮詰まる。頑固な人はますます頑固になって、真面目な人はますます真面目になって、すけべな人はますますすけべになる」と言っていますが、僕が特別養護老人ホームで出会つたお年寄り方も、みんな個性的な方ばかりだつたんです。歩いている姿に、その人の個性だつたり人生だつたりが滲み出ているような感じがしました。皆さん80年90年生きられているような方ばかりなので、人生のストーリーが膨大にあります。僕には想像もできないような時代を生きて来た方ばかりです。シベリア抑留の経験があつたりだとか、満州で青春時代を過ごされた方とか、女性で初めて警察官になつた方とか。つまり、老人ホームには人生がつまっているんだなと思つたんですね。お年寄りが舞台をゆっくり歩いて、その背後に人生のストーリーを字幕で流すだけで、立派な演劇になるんじゃないかと。いつかお年寄りと一緒に芝居をつくりたいと思うようになりました。介護現場に行くことによって、「老い」と「ボケ」と「死」と出会うことによつて、生きるとはなんだろうとか、死ぬとはなんだろうとか、根源的な疑問と向き合うことができたのではないかなと思つています。そういう意味では老人ホームで働く哲学者とか、芸術家がいても、全然おかしくないし、いつか、老人ホームでアーティスト・イン・レジデンスみたいなことができれば面白いのではないかと思つています。

徘徊とは何か。認知症徘徊演劇のはじまり

「Oibokeshi」では、認知症徘徊演劇「よみちにひはくれない」という芝居と、「老人ハイスクール」という芝居を上演してきました。これは、90歳のおじいさんと一緒につくつた芝居です。また、一般市民対象の「老いと演劇」というワークショップを開催しました。まずは、この二つについてご紹介します。「老いと演劇」のワークショップですが、これは僕が介護の現場で得た「介護と演劇は相性がいい」という実感を、ワークショップを通じて一般の方に提示することができればと思ひ、2014年に

このおじいさんのことが忘れられませんでした。認知症の奥さんを介護していて、演技が大好き。まさに、「老い」と「演劇」を体現している人だなと思ひました。僕は、このおじいさんと一緒に芝居を作りたいと思ひ、人づてに、このおじいさんの電話番号を聞いて、電話をかけました。これが、岡田忠雄さん、岡じいとの出会いでした。それから、ひたすら岡田さんの話を聞きました。戦争の話から介護の話まで。介護の話をしているときに、「最近、認知症の妻が徘徊をして困る」という話になりました。このあいだは、明け方に徘徊をして、新聞配達員と一緒に町内を探し回つたんだと言ひました。その話を聞いて、徘徊をテーマに演劇を作つてみようと思ひました。演劇を作りながら、徘徊とは何かを考えてみようと思つたんです。それで始まつたプロジェクトが、認知症徘徊演劇「よみちにひはくれない」です。

従来の演劇というのは、劇場の中でお客さんが椅子に座つて舞台を鑑賞する形式をとるのですが、この徘徊演劇は、実在の商店街を、俳優と観客が一緒に歩き回つて舞台を鑑賞する形式をとりました。まち歩き演劇です。和気町の商店街で、前が俳優で、後ろがお客さんです。ストーリーはこうです。20年ぶりに和気町に帰省してきた青年が、改札を出て、ロータリーを見ると、見覚えのある後ろ姿があつた。話しかけると、昔可愛がってくれた近所のおじいちゃんだつた。久しぶりですねという話をし、おじいさんが「最近、妻が認知症を患つて、今、徘徊して困っているんだ」という話をします。青年は「久しぶりに商店街を歩き回ろうと思つていたから、一緒に探すよ」と言ひ、20年ぶりに訪れた、変わり果てた商店街をおばあさんを探して歩くといったストーリーです。商店街でやつたので、時計屋さんや手芸屋さん、それぞれに自分の店で自分の役を演じてもらひました。おじいさん役の岡田さんは、舞台にかける情熱は熱いのですが、セリフを覚える気が一向にないので、どうすれば一緒に芝居を作れるかなと考えました。老人特有の習性か、岡田さんは話をふると、いつも同じ話をしてくれるので、岡田さんに台本の言葉を覚えてもらうのではなく、岡田さんがよく話す内容を台本に組み込もうと考えました。認知症の妻を探す役なので、自身の境遇と近いこともあつて、岡田さんは見事に演じてくれました。こういう芝居をすると、お客さんは何が現実で、何がフィクションなのかわからなくなつてきます。通行人が俳優に見えてきたり、まちの音が演劇のBGMに聞こえてきたり、夢と現実の境界が

行いました。このワークショップを通じて、認知症のお年寄りとの関わり方や、介護の仕事の魅力をお伝えすることができたのではないかなと思つています。ワークショップが始まる1時間前ぐらいに、あるおじいさんが会場にやつてきました。会場は、1階が図書館になっていて、3階がワークショップの会場になっていたのですが、そのおじいさんを見たときに、図書館のお客さんが間違つて3階にあがつてきたんだなと思ひました。「図書館は1階ですよ」と案内しようとしたら、僕の顔を見て「あなたが菅原さんですか。いい男じゃが」と言つてきたんです。話を聞くと、年齢は88歳で、

自宅で認知症の妻を介護しているというんですね。今日はワークショップの記事を新聞で読んで、岡山市から和気町まで、電車とバスを乗り継いで来た。はじめは、このおじいさんにワークショップは難しいのではないかと思ひました。このワークショップは運動量が多いメニューなのです。なので、それとなく見学を勧めました。でも、そのおじいさんは、全く聞く耳をもたないんですね。結局、参加していただくことになりました。ワークショップでは、最初身体を使った遊びをして、後半はグループに分かれて集団創作をして、最後に発表の時間があるのですが、この発表の時間ときに、その場にいた全員が驚きました。このおじいさん演技をやらせると、まさに水を得た魚なんです。ものすごく生き生きとしていました。芝居中、ちょこまかちょこまか動き回るので、見てるこっちはいつ転ぶんだろうと気が気ではありません。ワークショップが終わつてから、「あなた一体何者ですか？」と尋ねたところ、昔から芸事が好きで、定年退職後は憧れの映画俳優を目指して、数々のオーディションを受けてきたとおっしゃるんです。今村昌平監督の「カンゾー先生」や「黒い雨」などにも、エキストラとして出演していると。僕は、このワークショップが終わつてからしばらく、

曖昧になっていきます。もしかしたら、その感覚は認知症の人が見ている世界に通ずるものがあるのではないかと思ひました。つまり、最初は認知症の人を探す芝居が始まるのですが、だんだんストーリーが進むにつれて、あたかも自分たちが徘徊しているような気分になってくる。これが、認知症徘徊演劇の大きな仕掛けになつたのではないかと思ひます。こういうような芝居をすることによつて、参加者や地域の方々に、改めて自身の老いとか、身内の老いというもの、または地域の老いを考えるきっかけになつたのではないかと思ひます。

介護者が俳優になる必要性

もうひとつが、「老人ハイスクール」です。設定は、少子高齢化で高校が廃校になつて、老人ホームとしてリニューアルオープンしたという設定です。建物は学校ですが、老人ホームなんです。この写真のおばあさんは、認知症なのですが、元学校の先生です。目覚めると、学校だから、介護職員相手に授業を始めてしまうという話です。どうか介護職員は、お風呂に誘導しようとするのだけれど、なかなか上手くいかない。先輩職員に困つてると相談をしたら、「これを着な。」と言つて、セラー服を渡されるのですね。生徒を演じて、その認知症のお年寄りとコミュニケーションをとるといふ、コントみたいな話です。

先ほどの、介護者は役者になつた方がいいのではないかという実感についてですが、皆さんの中で演劇経験ある方はいらっしやいますか。演劇経験がない方でも、日常生活で演技をしたことがあるのではないかなと思ひます。要は、嘘です。嘘をつくこととがあるのではないかなと思ひます。また、社会的な立場が演技を強いるということがありますよね。警察官は、警察官らしく立ち振る舞わなければいけない。そういった警察官も、家に帰つたら、奥さんの前では夫を演じて、子供の前ではお父さんを演じるわけですね。久しぶりの同窓会に行つたら、やんちゃな少年を演じます。そういう風に、人というのは日常生活で様々な役を演じているのではないかということです。しかし、僕は介護現場に入って驚きました。介護現場での演技は、日常生活での演技に比べて、濃度が濃いのではないかなと思つたんです。日常生活での演技というのは、指摘されれば気づくぐらいの、演技といつてもよいのか分からないぐらいのものだと思ひますが、介護現場での演技は、明らかに演技なのです。例えば、特別



養護老人ホームの廊下を僕が歩いているとします。前からおばあさんがやってきて、すれ違うときに「あら、時計屋さん」と言ってきます。その時、自分は介護職員だと訂正しても、またすれ違うときに、「あら、時計屋さん」と言ってくるのです。このときに、僕は、介護職員として俳優になってもいいのではないかなと思いました。つまり、時計屋さんを演じるということです。

ボケを正すのか、受け入れるのか。必要とされる演技力

皆さんの中で、認知症のお年寄りと関わりをもったことがある方いらっしゃいますか。こういうことで悩みませんか、ボケを正すのか、ボケを受け入れるのか。僕もすごく悩みました。僕が初めて出会った認知症のお年寄りは、母方のおばあさんだったのでですね。高校3年生の頃でした。僕は栃木県の宇都宮で生まれ育って、おばあさんは広島県の宮島の近くで生活をしていました。おじいさんを亡くしてから7、8年、おばあさんは一人暮らしをずっと続けていたのですが、高齢になってきたので、僕の母親が栃木県の宇都宮に呼んで、共同生活を始めたんです。ある夏の午後、家には僕とおばあさんだけで、僕は遅めのお昼ご飯を食べていました。おばあさんは先にご飯を済ませていて、食卓の上にはおばあさんが残したコロッケがひとつだけ残っていました。僕はお腹がすいていたので、それを食べてしまったんですね。そしたら、後からおばあさんがやってきて、「あれ、コロッケは？」と言うのです。「お腹すいていたから、食べちゃった」「もうしょうがないね、あの人にあげようと思っていたのに」「あの人って誰？」「タンスの中の人」と言ってきました。タ、タンスの中の人……？と思うわけです。ここで、ボケを正すのか、ボケを受け入れるのか悩むのですね。ボケを正すというのは、「おばあちゃん、タンスに人なんて居ないのじゃないの!？」ということですが。ボケを受け入れるというのは、「タンスの中の人……いたね。あっそうそう、食べちゃったけど、冷蔵庫の中に他のものがあったから、それちょっと出してみようか」ということです。どっちをとればいいのかで、すごく悩みました。ボケを正したら、元のしっかりとしたおばあちゃんに戻ってくれるのではないかと思いましたが。反対に、ボケを受け入れたら、タンスの中の人を見て、次、言葉をしゃべる犬とか、空飛ぶおじいさんとか、どんどんおかしなものを見始めるのではないかなと不安になったんですね。それで迷ったことを今でもはっきり覚えています。それから10年たって、

介護職員として働くようになって、認知症のお年寄りと関わるようになりました。その上で今、心がけているのは、やっぱりボケというのは受け入れた方がいいのではないかとことです。ボケを正しては、介護する方も介護される方も幸せになれないのではないかなと思つたのです。さっきの例でいえば、タンスの中に人がいる、いやいやいでしょう、いやいや、じゃあタンスの中見に行こうか、という展開はあまり気持ち良くないですよ。認知症の人は、こちらからすると確かにおかしな言動、小さな失敗というのは増えてきます。しかし、それは記憶障害とか、見当識障害とか、そういった中核症状があるから仕方がないわけですよ。にも関わらず、いちいちボケを正したり、失敗を指摘したりしては、認知症の人の気持ちは、かなり傷つくのではないかなと思つたのです。認知症のお年寄りとの関わりにおいては、論理とか理屈にこだわるのではなくて、感情に寄り添う関わり方をした方がいいのではないかなと思つたんですね。それは、認知症の人が見ている世界を尊重した関わり方です。僕らの常識からすれば、間違つたことでも受け入れなければいけない。僕らには見えないものでも、見たふりをしなければいけない。そうになると、どうしたって演技が必要になってきます。僕は、「老いと演劇のワークショップ」で、介護関係者や、介護に馴染みのない方にも、認知症のお年寄りとの関わりには演技が必要だということを伝えて、ボケを受け入れる演技のコツを教えています。皆さんの中には、なんでそこまでして認知症のお年寄りのボケを受け入れなければいけないのだと思われる方もいらっしゃるかもしれませんが。確かに、世の中正しいことと間違っていることがありますが、それが認知症のお年寄りだったとしても、間違いは正さなければならぬという考え方ですよ。世の中は進歩主義によって支えられているので、昨日よりも今日、今日よりも明日、人というのはどんどん成長しなければいけないと考えられているように思うのですが、しかし一方で、老人ホームに行くと、人というのは老い衰えていくものなのだと実感します。認知症のお年寄りや障害をもつたお年寄りは、今までできたことがだんだんできなくなっていくわけですから。これから成長するものに対して、何が正しくて何が間違っているのかを教育するということは、もちろん意義があることだと思つたのですが、お年寄りというのはだんだんできなくなっていく存在なのです。何が正しくて何が間違っているのかなんで、とうの昔に教育されているか、自分で気づいているかしているわけです。でも今は、その判断がつかないくらい、老

演劇の特徴とは、今この瞬間を共に楽しむこと

僕は、介護の仕事をするようになってから、認知症というものに対して、かなり樂觀的になることができました。というのは、高校の頃、おばあさんの言動から認知症というものを知ったときに、こんな怖い病があるのかと思つた。もしかしたら、青春の思い出をなくしてしまうかもしれないし、目の前の愛する人が誰なのかわからなくなってしまうかもしれない。どこにあるのかもわからない家に帰ろうとしてしまふかもしれないわけです。そんな恐ろしい病にかかったら、生きていても……と色々考えました。しかし、今は全くそんなことは思わなくなりました。というのは、認知症の人は確かにいろんなことができなくなってしまうかもしれないけれど、今この瞬間を楽しむことはできるということに、気づいたからなんです。関わり方によっては、今この瞬間を楽しむことができる。これって、大きな希望だと思つたようになります。僕は、「OiBokeshi」で老人ホームで演劇を上演したりしています。演劇を上演した後、あるお年寄りに「お芝居どうでした？」と感想を求めると、「お芝居？そんなのありましたっけ？」というのです。見た直後なのに、見たことを忘れているのです。なんだか切ないな、と最初は思いました。しかし、今は別にそれでもいいかなと思つています。というのは、演劇という表現形式の最大の特徴は、今この瞬間を共に楽しむことなんです。俳優も観客も、今この瞬間を共に楽しむ。だから、その瞬間を楽しんでもらえたら、それでいいのではないかなと。見た直後に忘れても別にいい。

また一週間後にやるから、そのときにまた楽しもうよと、今では思えるようになります。認知症というものに対して、結構樂觀的になることができるようになったんです。もし、認知症を患つたとしても、体を使った遊びをしたりすれば、それなりに楽しいだろうし、近くにボケを受け入れてくれる演技をしてくれる介護者がいれば、それはそれでハッピーなのではないかなと思つています。

介護というのは、正直しんどいこと、辛いことの連続ではあるのですが、関わり方や考え方を変えると、一気に楽になることもあるのではないかなと思つています。これから超高齢化社会なので、おそらく皆さん必ず認知症のお年寄りとの関わりが出てくると思つています。そういうときに、関わり方を知っていただくということで、ワークショップや講演会などをいろいろとやっていきます。

金菱清

× 菅原直樹

石幡愛



誰もが社会の中で、
何らかの役割を演じている

石幡…まず、おふたりの発表を聞いた率直な感想を返そうかなと思います。ふたりの話を聞いて現実というものの多様性をまず考えました。被災地での幽霊現象であるとか、介護施設で認知症の方が信じているその方の世界。そういった虚構が現実かわからないような世界が、その人にはリアリティーをもったものとして、経験されている。そして、そういった多様な現実や現象の重なりで、世界はできているんだなと、おふたりの話を聞いて思いました。自分が自分として肯定感をもって生きていくためには、自分の視点からみた現実、ナラティブ（物語）をもつことが必要なことなのではないかなと思いました。それから、個人と環境ということについて。寝たきりのおじいさんが、お神楽のときになると、生き生きとした舞を見せるという話がありました。では「寝たきりのおじいさん」をつくっているものは、何なのでしょうか。それは個人に張り付いている属性ではなくて、状況とセットで出てくる現象なのではないかと思いました。菅原

会学は妄想として考えている。それを考えると、夢か現実かということが問題ではなくて、すべての現実がある種の俳優業であり、演劇であると捉えることも可能なのではないだろうか、ということです。

介護職員は俳優であり、演出家である

石幡…今の話を聞いて思ったのですが、日常的な実践を演技として捉えると、その演技を規定する規範の話に繋がる気がします。その規範にあたるものが、演劇というと戯曲なのではないかと思えます。例えばそのメリーゴランドに乗れない大人というものの裏に、メリーゴランドというのは子供が乗るものであって、大人は大人気ない振り舞いをしないものであるという規範が見えてくるように、演技を見ていくことで、その裏にある戯曲であるとか、その戯曲が示している世界観も見えてくるのかなと思います。

菅原…僕はずっと演劇をやってきたので、演劇の視線でみる癖がついてしまってます。だから、やっぱり世界は演劇だなと思いますし、老人ホームで働くようになって認知症のお年寄りと接することで、認知症のお年寄りも俳優なんだなと思うようになりました。そのうちにどこかで逆転が起こって、世の中の人はみんな認知症のお年寄りなんだと思うようになりました。そう思うと、みんなどこかしらおかしなところがあるのは当たり前なんだなと、気持ちがおかしくなりました。

個人の環境の話にも繋がるのですが、僕も老人ホームで働いていると、認知症のお年寄りがいきなり身体能力

さんのお話でいえば「ボケているおじいさん」という現象をつくっているのは何なのか。環境と個人の間で起きているマッチングや齟齬の問題についても話したいなと思います。

おふたりは、それぞれの発表を聞かれて、どの辺が気になりましたか。

菅原…僕は共通するテーマがあるなと思いつながら聞きました。寝たきりのおじいさんが神楽を生き生きとするという現象も、僕が特別養護老人ホームで経験したこととも共通していて、興味深かったです。まさに、個人と環境の部分ですね。あと、認知症の人のリアリティーと、タクシードライバーのリアリティーもそうです。タクシードライバーの方は、メーターだったりとかいろいろ確かなリアリティーの手応えを感じるものがあるのでしょうか。うけど、認知症のお年寄りと接している時も、その人には見えているのであろう豊かな世界を感じることはありません。

あと、お話を聞いていて、震災が起きて、現代の人々は供養の仕方を知らないのではないかと思いました。僕も身内に不幸があったときに、夢の中に強烈なリアリティーをもって、亡くなった人が出てきたりすることがありました。それは、自分が今まで歴史の中で積み上げられた供養の仕方というのを知らなかったで、そうだったのかなと思ったことがあります。そこから自分なりの供養の仕方が生まれてくるのかなと思います。

金菱…共通するテーマとしては、架空のものと現実のものとの世界とは一緒になりながら、そのリアリティーをもつを發揮したり、認知機能を驚くほど發揮したりすることがあります。そういうときは、決まって認知症のお年寄りって演じているのです。例えば、寝たきりのおじいさんだったのだけれど、ラジオ体操がかかるとラジオ体操を始める人がいます。家族に聞くと、前は体育の教師をやっていたのだそうです。また、日常生活ではうまくコミュニケーションをとれないおじいさんがいるのだけれど、マイクを渡したら流暢な演説を始める。元議長さんだったのですね。そういう風に、かつて演じた役を与えると、認知症の人はものすごく生き生きとするのです。まさに職業によって身についた型があって、それは認知症になっても体が覚えているわけですね。ひとつ問題としてあるのは、認知症のお年寄りは老人ホームに入ることによって、役割を奪われてしまったのではないかということ。これまでの人生でサラリーマンだったり、クリーニング屋だったり、お父さんだったり、息子だったり、様々な役を演じてきたわけです。しかし、認知症を患って老人ホームに入ることによって、それぞれの役割をもつことができなくなりました。人というのは、生きていく限り、何らかの役割を持ちたいのではないかなと思います。介護職員の仕事は、排泄や入浴や食事の介助など、大切な仕事があるのですが、そのお年寄りにあった役割を見つけないのも大切な仕事なのです。

その仕事は、演出家の仕事にも似ています。演出家の仕事は、戯曲を読みこんで、俳優に役を与えて、舞台装置・共演者・小道具、環境を揃えて、俳優に生き生きと役を演じてもらうことです。だから、いい演出家に出会うと、俳優は輝きだすわけです。特別養護老人ホームのお年寄りも役を与えると、とても生き生きとします。その生き

つみたいなところがありますよね。皆さんの関心に合わせて、アートというものを、極限まで相対化しておきたいと思います。菅原さんが先ほど、俳優をやったことがある人がいるかと質問したら、数人の人が手をあげました。社会学の目線というのと、全員が手をあげないとダメなんです。どうしてかというと、観客がいて何か演じている人だけが演劇をやっているという風に、社会学は見ないのです。これは、ものすごく変わった学問で、社会の人々を演劇者として見たならば、どういう世界が開けるのかといったことを研究した人がいます。これは様々な日常生活で感じるすることができます。例えばエレベーターに乗っている時、複数の人が乗っていると、シーンとした世界で、同じ出口の方向を向いていますよね。狭い空間の中で、お互いジロっと見たらおかしいわけです。これが、演技というかたちに捉えられます。他にも例をあげます。男性でいうとアダルトビデオ屋さんに行きます。そのときに、会話をしません。目を合わせません。何を見ているのかなと、気にするようなそぶりなんて絶対にしません。つまり、私はあなたと関係ないということを演じているわけです。そうすると、それ自体俳優じゃないですか。だって、演じているわけですから。有名な例としては、遊園地の例があります。メリーゴランドに今乗れる人はいるでしょうか。皆さんが唯一乗れる方法があります。それは子供と一緒に遊園地に行くことなんです。自身が子供の面倒をみることによって、ここに存在しているということを、俳優として見せることができます。メリーゴランドに乗ることも成立することになります。こういう風にして、私たちは何らかの演技を社会の中で綿密なまでにやっているということを、社

生きとした姿を見ることが、介護職員にとってのやりがいなのではないかと思っています。そこらへんが何か共通するものがあつたのではないかと思っています。

言葉の力、ストーリーの力

金菱…それに引っ掛けていうと、言葉は魔術をもつと言われています。寝たきり老人という言葉があるじゃないですか、我々は普通に使うのですが、ヨーロッパにはありません。それにあたる言葉が存在しません。どうしてかというと、例えば脳出血とかで倒れたときに、日本だとまずベッドに寝かせるわけです。しかしヨーロッパの場合、ベッドに寝かせるというよりも、起きて何かをする介護ステップが決まっています。ストーリーがあるんです。これには、大きな差があります。ストーリーがあるというのと、ベッドに寝かせきりになっていくので、散切りカットでお化粧もしなくてというイメージになるのだけれど、ステップを踏んで介護をしていくというストーリーを立ててやっていくと、やっぱり介護される人も生き生きしているのですね。化粧もして、養老院カットでもなくて。同じ現象をとるにしても、もの見方が違えば、あるストーリーをつくってあげれば、全然違ったゴールが見えるし、イメージが違うというのが、割と知られているし、大事なのではないかなと思います。

菅原…役割って重要ですよ。僕も「OIBKESH」の活動で、岡田さんは僕のことを「監督」と呼んでくれるのです。最近、「わしが尊敬できる監督は、今村昌平監督と菅原監督だけだ」と言ってくれるのです。そう言

われると、さすがに僕も詐欺をしているような感覚になってくるのですね。岡田さんと出会った頃は、僕はもちろん映画監督もやったことありませんし、演出家もやったことがなかったもので、僕みたいな人間が、監督と呼ばれていいのかと思います。しかしそのときに、岡田さんは役割を求めているのだ、自分が俳優という役割を全うするためには、僕は監督を演じなきゃいけないんだなと思いました。一緒に舞台をつくるようになって、岡田さんは生き生きとしています。舞台をつくるごとに俳優としての意識がどんどん高くなってきているのですね。舞台の上で死ねたら本望だと言っています。その言葉が、僕みたいな若い俳優が言ってもそんなに説得力がないと思うのですが、岡田さんが言うとりアルだし重いですね。さらに岡田さんが言うには、俳優には定年はないと歩けなくなったら車椅子の役、寝たきりになったら寝たきりの役、最後には棺桶に入る役ができると言っています。そういうことを聞くと、確かに俳優というのは、自分が俳優だと思えば、死ぬまで俳優という役割を全うできるんだな。俳優っていいなと思いましたね。

金菱…菅原さんの選択肢として、ボケを直すというのと、ボケを受け入れるということがありましたよね。僕は大阪出身なので、ボケをボケで返すというようなことがあるのですが、監督としての役割を引き受けた場合、「いや、俺助監督だよ。」という風に、少しずらしたり、ボケてみたりするかどうかかな。

菅原…どんどんずらしていくというのも面白いですね。実際に、岡田さんと話していても、年相応にボケている

ので、どうしてもずれていくんですね。小さなこともツツコミたくなるのですが、それはそのまま聞いています。ボケをあえて少しずらすのは面白いと思います。

その人らしい生き方を支える
ナラティブ(物語)

石幡…先ほど、介護施設に入居して入所者になることによって、お年寄りが認知症になる前に社会的に担っていた、サラリーマンであるとか、父親であったりとか、そういういつかつての役割が失われてしまう、奪われてしまっているのではないかというお話があったと思うのですが、なるほどなと思いました。それをもう一度その人自身が、振る舞いとして語り直すこと。かつての物語の主人公になれるということが、その人の人らしい生き方のようなものを支えるナラティブ(物語)になっているんだなと思いました。

菅原…介護職員のひとつの仕事は、やっぱり物語をみつけるということだと思いますね。老人ホームで働いていると、やっぱり多くの方々は下を向いて、テレビを見てぼーっとしているわけですよ。みんな好んで老人ホームに来ているわけではないんです。認知症だったり、脳梗塞だったりして、障害をもって人生に絶望をもって入居してきている方も多いわけですよ。そういう方を、もう一度ちょっと頑張って生きてみようかなという気にかせる物語を見つけないかというのが、介護職員にとっても大切な役割だと思いますね。だから、介護職員に求められるのは、俳優の能力と、演出家の能力なんですよ。認

という対応であったりするんじゃないかなと思います。そのあたりが、認知症の人と共通するものがあるなと思いました。認知症でなくても、僕らでも人が亡くなったりとすると、強烈なリアリティーのある夢を見たりもしますし、認知症になるとそれが出てきてしまうのかなというの思います。

金菱…我々は科学的な思考で、物事を考える癖をつけているのだけれども、現実には違っています。例えば親が亡くなったとして、それは単に骨(リン酸カルシウム)になってしまいうわけじゃないですか。科学的に考えればですよ。ではゴミ箱に捨てても構わないかというと、ものすごく抵抗感があるわけですよ。そうすると、科学的な思考と、それとは何か違う思考を、我々は両方もっているのではないかなと思うのですよね。

置かれた状況を利用して、
あるものを組み合わせていく力

石幡…ちょっと話の切り口を変えてみましょうか。今回のテーマとどう関連するかわからないのですが、金菱さんが普段研究されていることについても伺ってみたいかなと思います。今回お話いただいたような、被災地での死の受け入れ方に関しての研究以外に、不法占拠の地域での人々の実践についても研究されていらっしゃいますよね。制度の狭間や、制度にカバーされない部分での実践という点で共通していると思うのですが、そこから言えることはないでしょうか。

知症のお年寄りが、問題行動、BPSDというのですが、夜中に家に帰ろうとしたり、ご飯を食べていないのに食べたと言ったりとか、こちらから見るとおかしい行動をされるわけですよ。そのときに、その場の対応としては、先ほどお話したように演じてボケを受け止めたりと、俳優になることがあるのですが、でも、それはその場しのぎのものではあるので、もっと根本的なところを解決しなければいけないわけです。そのときに、演出家的な視点がとても重要になってくるのではないかと思います。もしかしたら、今その人に役割が何もないから、おかしな言動が出てきているのかもしれない。この人が何か生き生きとするもの、エネルギーを他で使えるような何かを見つけたりする。そういうった演出家的な能力が必要になってくるのではないのでしょうか。その場の対応と問題解決の対応は、俳優と演出家の能力ということが言えるのではないかなと思います。物語はとても重要だと思います。

石幡…震災の被災者にとっても、ひとりひとりのナラティブがあると思うのですが、そのあたりについてはどう思われますか。ナラティブという部分にフォーカスしていくということが、その人の生きる力みたいな部分を回復していくことになるのではないかなと思ったのですが。

金菱…それは、被災者自身が創意工夫をしていることだと思います。一例を出すと、行方不明者の人がいますよね。亡くなったその家族にとってみれば、見つかって欲しいわけですよ。けれども、ある時からふっきれるというか、プラスの解釈をしていく人がいたんです。先日

金菱…僕、始めの頃は、大阪国際空港にある日本でも最大級の不法占拠地区を扱っていたんですね。そこは、350人くらいの在日コリアンの人たちが、建設労働に関わって住んでいた所なんですけど、僕がそこから学ぶことっていうのは、多かったです。東京にいても、大阪にいてもそうなんですけど、面白い地域がどんどんできてきているんですよ。それは、いわゆる法律に縛られたり、建築に縛られたりという、生きていて息苦しさを感じるようなものなのですが、でもその地域に入った途端に、狼狽で、ごちゃごちゃしているんだけど、何か生き生きとした瞬間というのがあるわけですよ。不法占拠なんだけれども、そこに生まれているコミュニティを、最初の頃は追っていました。

石幡…置かれた状況をうまく利用して、自分なりに作り変えていくみたいなのっていうのは、先ほどのお話にも出てきた、辺鄙なところだと言われている地域が、実は文化を吸収して発信していく地盤になっていて、物事を作っていくような力が働いているということと共通する話だなと思うのですが。

金菱…一例をあげると、不法占拠なので、家というのはバラック小屋なんですよ。そうすると、一旦火事が出たところから燃え広がってしまう。しかも飛行機の着陸帯のところに集落が存在するので、火災が起これば、飛行機が止まるんですよ。普通に考えると、国がやってきて、もう住ませないようにフェンスとかを張ってそこで終わりになんだけれど、この人たちは逆転した発想をとるんですよ。航空局に対して、あんたらがこうやって住ませない

聞き取りをしていて驚いたのは、「別に見つからなくてもいいじゃん、あの人らしい」と言うんですね。その方の行方不明になったお母さんは美容師だったんです。お母さんは美容師だから、自分が美しくない姿で出てこずに、綺麗な姿でそのまま行ったんじゃないの、という解釈をしたわけです。本人にとってみれば、ものすごく良い解釈ですよ。死者というのは人格がガラリと変わるわけではなくて、人格そのものが死者になってもずっと続いているというのを想定しながら自分自身でいい解釈をしていると思うわけですね。

菅原…その死者を悼むというか、自分の中でどうにか心の整理をつけるために、解釈があったりするじゃないですか。その解釈のひとつとして、幽霊が見えてしまったりすることもあるわけですよ。

金菱…幽霊でも会いたいというか。やっぱりご遺体を見ていないから、さよならも言わないまま行ってしまったわけですよ。自分自身の親が行方不明ならば、幽霊でも化け物でもいいから見てみたいというのが、欲求としてはあるのだと思うのですよね。

菅原…その欲求は、実際にはもう見えてしまう。僕も老人ホームで働いていると、亡くなった夫を探すおばあさんがいたりするわけですよ。ボケを直すということがあるよ、おじいさんは亡くなったから探してもいいよと、介護者は言うわけですよ。でもそれを言ってもずっと探すわけですよ。そこで介護職に求められているのは、一緒に探すことだったりとか、もう少しで戻ってくるよ

ようにするから、1日でバラック小屋とかを建てて、また、火災が起こるんだという風に言うんです。きちんと住ませるようにすれば、きちんとした家が建って、火事も出ないし飛行機の離発着も大丈夫だよという話をするんですね。私たちのイメージからすると、公共的なものって、法律を守ることによって、それに資するみたいないところがあるんだけど、逆転した発想で、それを壊していくというか。私的なものからこそ、公共的なものが立ち上がるみたいな発想ですよ。こんな発想があるんだと、学んだことがあります。今は国から移転補償をもらって立派な建物が建っています。だから、バラック小屋から市営住宅みたいところまでの変化を追うことができました。

石幡…あるものを組み合わせてやっていく力みたいなものがある、すごくクリエイティブだなと思います。それはアートの根源と通じるような気がします。

質疑応答

共同体の中でアートができること

受講生…今までの話を聞いて、「共同体」というぼやっとしたキーワードが僕の頭の中で浮かんできました。例えば神楽の行われている場所というのも、現実には過疎の地域なのかもしれないけれど、そこに共同体があるし、老人ホームというのもある意味閉ざされた共同体なのか

もしれないと思います。この会場に来ているのは、共同体をどうしたら作れるのかとか、共同体にどういう風にアクセスすればアートができるのかというようなことを考えている人たちなのではないかなと思うのですが、社会的にとりか、演劇的なところから共同体についての話を聞かせていただければと思います。

金菱…今のやりとりもそうなのですが、こちらが一方的に話して聞くという立場であれば、ほとんどそれは共同体とは言いませんよね。だけど、向こう側から何か喋って、こちらが対応するみたいところであれば、ある種共同体になりうるのかなと思います。菅原さんの演劇の話も、やりとりの中で「あんた監督よね」と言われて、こちらが応じることによって、交換関係で共同体が発生するみたいなかたちです。これがもし、ブツンと切れていて、あちら側だけ俳優で演じていれば、こちらは見ている一方みたくないかたちの一方向性になります。一方向性ではなくて、双方向性のものができたときに初めて、共同体というか、感情を共有するようなことができるのかなと思います。

菅原…双方向性が生まれると共同体になる、なるほど。僕は東日本大震災後に、岡山県の和気町に移住しました。和気町には共同体があるわけです。僕はそこに余所者で来たので、そのときに地縁血縁型の共同体をものすごく感じました。僕は、そこで演劇をやりたくなったので、「演劇をやりたいんです」と商店街の方々に話をしたら、乗ってくれる人たちが何人かいて、その地域の共同体の中でも演劇が好きな人たちが集まって、また新たな共同

として受け止めるからこそ、物語というかナラティブが発生するんだと感じています。

菅原…僕も介護の現場で働いていると、アートとサイエンスというのをよく考えます。理学療法士の三好春樹さんという方がおっしゃっているのは、医療はお年寄りの人体と向き合うからサイエンスになる。介護というのはお年寄りの人生と向き合うから、アートになりうるということを言っているんですね。特別養護老人ホームで働いていると、人数不足もあって、どうしても効率優先の介護になってしまいます。いかに早く食事をとってもらうか、お風呂に入ってもらうか、排泄してもらうか、とそういうことが重要になってくる。そうなると、流れ作業みたいになってしまうので、介護職員はお年寄りをもものとして見なければいけなくなってしまうんですね。介護に熱い思いがある人というのは、お年寄りとの関わりを求めて、介護の仕事をしているわけです。効率優先の介護になってしまうと、介護に熱い思いがある人ほど、早く仕事を辞めてしまうという問題もあります。効率優先の介護は、どんな無駄なものを省いてしまうので、そうなると、入所者は貧しい生活になってしまっているんですね。例えば、嚥下状態が悪くなったから、咳き込んでいるからペースト食にしようよと言って、ペーストにして、なにがなんだかわからない食事を食べてしまうお年寄りもいるわけですよね。おもらしをしてみましたおばあさんは、立つ力もないからおしめにしようか、というわけですよね。お風呂も歩けなくなったら、特浴にしようよと言って、アトラクションみたいな感じのお風呂にするわけですよね。健康で文化的な生活をしなければなら

体ができてきました。地域社会だと地縁血縁型の共同体があって、息苦しく感じるところがあるんだけれども、演劇とか音楽とかそれぞれの関心にあった共同体ができることによって、田舎っぽい共同体なんだけれども、風通しがよくなったように僕は感じて、面白かったですね。【Oibokoshi】の活動をすることによって、岡じいみたいな高齢者もいれば、若い高校生もたまに手伝ってくれたりして、世代を超えて共同体が生まれたような気がして、それは良かったのかなと思います。共同体ができるきっかけとして、近くにいるから共同体になるといって、利益を追求する共同体、何かを楽しもうという共同体、様々なものがあります。社会的には何かあるんですかね、そういう種類みたいな。

金菱…アソシエーションとコミュニティと言います。アソシエーションというのは、目的があって集まり、コミュニティというのは、目的があるわけでもなくて、例えば自治会は何か目的をつくるためにあるわけではなくて、何か共有するための場そのものですよ。そういう分け方は学問的にはありません。

受講生…共同体の中での、幻想というか装置というか、ナラティブみたいなものを思ったことがあります。震災の後、おっしゃられていたように幽霊をたくさん見たという人がいて、僕なんか理屈ばかりの人間なんで、そんなのあるわけじゃないの、疲れていたから見たんだよとか思っていたんですが、実際にはそう言えない雰囲気というのがあります。実際、すごく辛い体験をしているから、そういう物語をつくることによってでしか、

心に落とし所がないというような状況が生まれて、確かにそれが癒しになったりセラピーになったりするところ。何か辛いことや納得できないことに対して、落とし所をつかって納得するために物語というのは使われてきたし、それでしか解決できないことっていうのはたくさんあったと思うんですよ。お話を聞いていて思ったのは、幽霊の話にしろ、老人のボケに対してもそうですが、アートができることというのは、リアルなことを科学的にこうだと裏を明かすのではなく、寄り添うというか、生のリアルを受け入れて、虚構と一緒に共有するというようなことが重要なんだなと思いました。おそらく社会学も、幽霊というのはこういうような理由で人がみる幻影なんだよと説明するのではなくて、それを見たという事実をどう捉えるかという科学なんだと思います。科学と芸術というのはそこらへんで一緒になって、事実に対してどう考えるかというのが重要なのかなと思いました。

金菱…よく科学ってHowで話すといいます。例えば、交通事故があったときに、科学者は、どのような過程(How)でその人が亡くなったかということを遺族に説明します。対向車が右前方側方から時速60キロで侵入してきて、こういうかたちで当たって、左前方に何メートル飛ばされた、ということ。でもこれは遺族にとって、ほとんど必要がないことなんです。これは遺族のwhyには答えていないんです。これだけロケットが宇宙に飛ぶような時代においても、なぜ(why)という問いに対して科学が真剣に答えていなかったというのは、今回の震災でも同じような状態です。そんなことHowで答えても

らないと憲法で生存権がありますが、確かに健康には気を遣っているのかもしれないが、果たして老人ホームのお年寄りには文化的な生活をしているかということですよ。ペースト食はやはり文化的な食事とは言えないですし、おしめも文化的な排泄とはいえないですし、アトラクションみたいなお風呂も文化的なお風呂ではないですよ。文化的な視点がなくなることによって、側から見ると生かされている老人という印象を持たれてしまうんじゃないかな。文化的な生活をするということによって、日々の喜びがあって、長生きしてみたいということ、健康に気が使ったりするんじゃないかな。どうも老人ホームの現場を見ると、効率優先の介護になってしまっている、健康が重視されてしまっているなと思います。そういう意味でも、アートは老人ホームなどの介護の現場で、求められているものではないかなと思っています。

石幡…物体として扱うことと文化と、それから、Howとwhyの話というのは、重なっていますね。何かプロジェクトを考えると、Howの頭で状況を分析して、そこに対してどういう処方箋をうっていくかということを考えがちなんだけれど、しかし事業をつくるとなったときに、Whyの視点やもっと精神的な部分というのは、抜け落ちがちどころなかなと思います。Howとwhyの視点や、健康と文化という視点は、物事を考えるときの視野として、参考になるのではないのでしょうか。

受講生…菅原さんにお伺いしたいです。「よみちにひはくれない」という演劇をつくっていく中で、徘徊をテー

マに演劇をつくり、演劇をつくりながら徘徊を考えていくという行程を踏んだとおっしゃっていましたが、この行程は、介護者だけでなく、その家族が老いや認知症、徘徊と向き合っていくきっかけにもなるのかなと思いましたが。認知症だったり徘徊ができてしまった高齢者を恥ずかしいと思ったり、理解ができなかったり、ある時は苛立ちを抱えたりして、家の中に閉じ込めてしまうという方もいると思いますし、老人ホームに入ってもらって、突き放してしまうという方もいらっしゃいます。家族が受け止め切れないのです。こういった演劇をつくるという行程で、認知症の当事者である家族が、認知症を受け入れるきっかけになるような、家族の方向けのワークショップも設けられているのでしょうか。また、子供たちも、家族が認知症になって、自分の存在を忘れてしまうのは、すごくショックだと思うのですね。元氣だったおじいちゃんおばあちゃんが、どんな年老いてしまったら、体が動かなくなってしまうときに、子供たちのケアも必要だと思うのですが、演劇をつくるというワークショップを通じて、子供たちのケアも行っているのでしょうか。家族と子供たちに向けてのケアについて、今どのような取り組みをされているのか、ぜひ教えてください。

菅原…古いと演劇のワークショップは、呼ばれたらいろんな所で行っています。介護職員向けであったり、学生向けであったりと。まだ、家族会では行ってないですね。ただ、これまでも介護家族の方が何人か参加してくださいました。よく、介護職員だからそれができるんだ、家族だと難しいというご意見を頂きます。確かに、それは

徊をしているわけですよ。目的というの、お客さんからすると搜索だったんだけど、途中で目的自体がなくなると、徘徊になっちゃうわけですよ。そういうような過程も演劇を通じて体験して頂ければなと。

石幡…最初の話に戻ってくるのですが、虚構が現実から分らないようなことが、実は一緒になってリアリティーをつくっているというのが、この作品では上手く表現されていたんだと思います。認知症に対する科学的な理解を促すような講座などもありますけれども、認知症の老人を別世界のものではなく、自分と隣にいる存在として見せていくという所が、いわゆる文化・芸術ならではのアプローチなのかなという風に思いました。

豊かさをそのまま受け取る

受講生…お話を聞く中で、勝手に自分の中で、境界線のイメージが出てきました。科学とアートとの境界線みたいなお話もありました。僕の中では、科学は明確に線が引かれているもの、アートはその辺の線がぼやっとしていて、というイメージがあります。例えば幽霊のお話ですと、もともと人って見たことのないものや、知らないものに対して恐怖心を持つものだと思うのですが、震災後に現れた幽霊は人格をもっているため、すでに知らないものではなくって、恐怖は感じないとか、介護のお話のところでも、ボケについて、知っているものが消えていくことへの恐怖がある一方、ボケを認めることによって当事者と共有する時間を作っていく、その中でまた違った感情が出てくるという話を聞きました。

そうなんですよ。介護職員の場合は、認知症になってから出会いますから。そのときに、何者にでもなれる柔軟性はあるわけです。家族の場合は、60年以上息子を演じてきているわけですよ。そこから急に何者かになるというのは、難しいですよ。ただ、僕は介護の仕事をしていて、いろいろなご家族と出会いましたが、やっぱりどこかの段階で、認知症を受け入れる時がきます。ご家族の方は突然介護がふってくるわけですよ。そういうときに、すぐにできるかというまた別問題ですが、介護のプロはこういう関わり方をしていますということ提示しています。岡田さんは認知症の奥さんを介護しているの、家族介護者なんです。「古いと演劇」のワークショップに参加してくださいました。それまでは、認知症の奥さんのおかしな行動に対して、苛立って手をあげることもあったと言っていました。認知症のお年寄りに演技を通して関わるというアプローチを知ってから、自分は俳優だということ、そういう風な関わり方を今しているところです。岡田さんは、演技をすること、降板すること、舞台を降りること、逃げること、これが重要だと言っています。喧嘩になりそうだったら逃げる。前までは、やりあっていたわけですよ。そういうアプローチの仕方を知っているだけでも、ご家族の方は変わるのではないかなと思います。認知症徘徊演劇を上演することによって、地域の意識も変えることができるかなと思います。どうしても認知症というのは、ふうがわるい、と岡山弁でいうのですが、世間体がわるいどうしても閉じ込めようという考えがあるので、こういう芝居をすることによって、地域の認知症のお年寄りを支えられる体制づくりの役に立てれば、意識の変革が

そういう途中で、皆さんがお考えになっている、境界線みたいなイメージや意識はあります。

金菱…菅原さんと僕の話の共通点としてあげられるのは、老人なり幽霊なりが人格を持っているという点だと思えます。人格を基本的に尊重するといってもいいのかもしれない。例えば、子供を亡くしたお母さんが、御墓参りに行きました。風も何もないのに、お供えとして置いているものが、3回くらいパタパタと倒れるんですね。

これ自体、第三者から見たら怖いのですが、お母さんはその子供がイタズラしたんだと解釈するわけです。死んだ後も、イタズラ好きだった子供の人格を引きずっている。パーソナリティーを携えて、そこに認めているというわけです。認知症の場合も、ボケてしまっている人になら、人格があるんだということを認識しながら、尊重しながら接すると、意味がでてくる。この部分が、科学の一点と画す所で、アートと親和性があるんだろうなと僕は思います。

皆さんパソコンを持っていたり、携帯を持っていたりしますよね。そのときに、整理できないものをどうしていますか。例えば、僕のパソコンなんてデスクトップにベタベタと貼ってあるんですね。整理できたら、フォルダーに入れたり、いらなかったらゴミ箱に入れるのですが、大切なものだけ今は整理できないというときには、デスクトップにパパパと貼って、仮預かりをしているんです。そういう意味で、幽霊も向こうの世界に送るのではなくて、仮預けみたいな状態なのではないかと。大切に整理できないのだけれど、それが5年かかるか10年かかるかわからないのだけれども、当事者にとって片付け

できればと思いました。

子供向けはまだつくってないのですが、ゆくゆくは「古いと演劇」のワークショップの子供向けのバージョンをつくりたいなと思っています。介護とは結びつけてはいませんが、子供の現場でもよくワークショップをしています。子供は演劇そのものなんですよね。ものすごく盛り上がります。子供は体をつかって遊ぶのが大好きですし、想像力が豊かなので、演劇をやると子供らしさを全力で出してくれます。それと何か介護とを結びつけてきたらなと思っています。

石幡…『よみちにひはくれない』を先ほどご紹介いただいた時も、お芝居を見ながらまちを歩くということ、徘徊しながら過去のまちのことを思いながら歩いているおじいさんというのが、実はそんなに違わないのではないかと。おじいさんが見えてくるとおっしゃっていましたが、そういうものがすごく上手く演出されていますよね。参加者は、主人公と一緒に徘徊しているおばあさんを「探す人」として、参加するんですよ。でも実は、首から下げる参加者証には「徘徊中」と書いてある。あれにはハッと思いました。

菅原…岡じいと会って、奥さんがいなくなったというところで一緒に探すんですけど、途中で、実は岡じいが認知症の人だったという、ドンデン返しがあるんです。つまり、奥さんは本当はいないんだけど、お客さんは奥さんを探しているという状況になるんですね。そのときに、徘徊中というのが上手く効いてくる。徘徊徘徊って言いますけど、当事者からすると何か目的があって、徘徊

たいときに片付けるんだみたいなことで、境界をあえて曖昧なままにしているところが、おそらく皆さんの日常生活でもやっていると思いますよね。そういう部分でいうと、共通点があるのかなと思います。

石幡…フォルダーに入れるという行為は境界線を引く、定義づけるということですよ。その手前で、モヤっとした状態です。

菅原…なるほど。そういう意味では僕もそうかもしれないですね。わからないものは、わからないもので、はっきりさせようとはせずに、わからないままでもうにか接しようかと。解像度を上げるようなことはするかもしれないですが、わからないままでもいいという接し方はあります。

石幡…受講生さんがおっしゃった「科学は境界線をはっきりさせようとする」の意味が、いまわかった気がします。定義づけるということが、自然科学の基本的な作法ですよ。一方で、とりあえずわからないけれども、一旦その判断を留保するというのは、アートの態度だということですね。

菅原…カテゴライズということだと、僕は腑に落ちます。例えば、脳梗塞のある患者さんは、感情失禁という症状がよくあるんですね。それは涙もろくなっちゃうということです。でも僕は感情失禁というのを知らなかったの、驚いたことがあります。ある脳梗塞のおじいさんがいて、モーニングケアで「朝ですよ」と起こして、車

椅子に移動したんですね。カーテンを開けて景色を見た

ら、そのおじいさんが号泣でしたんですね。もし、医学の知識がある看護師さんが見たら、感情失禁がまた始まったということになるのですが、僕は感情失禁のことを知らなかったで、なんだか感動しちゃったんですね。おじいさんは朝起きて、車椅子に乗って、窓の外の景色を見たら泣き出したわけですよ。確かに世界って美しいよなと思いました。もし、僕がサイエンスの立場だったら、感情失禁がまた始まったで終わらせていたんですけど、僕は何も知らなかったで、号泣するおじいさんに感動したんです。朝起きてカーテンから見た景色の美しさに泣く。世の中確かに、それだけの価値があるよなと思いました。そういうような視点は、カテゴライズしないからこそ得られる視点なのかな。豊かさをそのまま受け取るということですかね。

受講生…菅原さんのプロジェクトについて伺います。友人が岡山におりますので、コミュニティの大きさですとか、繋がりやの強さみたいなものをなんとなく想像できるのですけれど、そういうった中に、余所者である菅原さんが、プロジェクトをやりたいと言いついた時の、地域の方や商店街の方のリアクションはどうだったのでしょうか。反発や、どんなリアクションがあったか伺いたいです。実際におやりになった内容は、アートでお祭りにというよりは、福祉の内容が強かったと思うのですが、福祉的な要素があることによってやりやすくなったことはあったのでしょうか。プロジェクトの経緯を細かくお聞かせ願えればと思います。

います。震災直後の頃は、あんなに熱狂的に日本中が被災地に対して目を向けていたのに、時間が経過するとさーっと関心がひいていったわけですよ。にもかかわらず、幽霊の話を引きつかけにして、これだけの反響があり、何かをつかむということは大切なことだと思います。被災地を食い物にしているとか、不謹慎だとかという批判は必ずくるのですが、しかし、それにも増して何かを伝えたいとか、何かを共感したいということがあれば、その批判を超えることができるのではないかなと思います。

菅原…若いとボケと死は、タブー視されているところがあると思うのですが、例えば、僕は介護現場で働いているのですが、胃腸の方々とかいたりするわけですよ。胃腸というのは、認知症が悪化して食事が食べられなくなったため、胃に穴をあけて栄養補給をすることです。認知症が重症になっている方が多いので、コミュニケーションもなかなかできないわけです。胃腸するかどうかは本人に確認するのですが、認知症が重度化しているという意味表示ができないので、家族に確認するんですね。家族は、やはりどうにかして生きてもらいたいので、胃腸を選択します。胃腸になると、ほぼ寝たきりになってしまいます。24時間ずっと天井を見て過ごす。もちろん、リクライニングに乗せて外に出てもらうこともあるのですが、なかなか人手不足の老人ホームだとできなくて、そのままになってしまいうわけですね。胃腸といっても、ハッピーな胃腸と、アンハッピーな胃腸があると言われてます。一時期体調を崩しているから胃腸にして、体調がよくなったら食事を食べてもらうというのが、ハッピーな胃腸ですね。アンハッピーな胃腸は、胃に穴をあ

菅原…「Oihokeshi」の今の劇団員で、介護士はまだ僕だけなんです。ほとんどのメンバーは、和気町の地域おこしに興味のある方です。和気町というのは、岡山の片隅にある、兵庫県のとんぼのまちなんです。人口15000人。地方創生もあって、商店街を潰さないようにするにはどうすればいいかと、地域おこしにもかなり熱い方々がいらっしやいます。僕はその中でも、とても熱い建具屋さんとかまたま出会うことができたんですね。僕が演劇をやりたいんだということを妻に言ったら、家の建具を直してくれた建具さんがFoghornでとても熱いことを言っていると。岡山のよさとか和気町のよさを毎日のように発信していたんです。この人に会いに行ったらすごく興味をもってくれたんですね。彼もともと演劇をやりたいわけではないんですけど、大阪芸大出身だったので、和気町発で全国に発信するものを何か作りたい、それが夢だということを語られるんです。介護と演劇を結びつけたものなんて他にないと思いますから、ぜひ一緒にやりましょう、建具屋さんなので、ぜひ舞台監督になってくださいとお話しました。現在3作品作っています、その方が毎回舞台監督をしてくれます。その方が僕と地域の人を結びつけてくれました。時計屋さんや手芸屋さんです。演劇って面白いのが、技術がなくても、俳優の原石を持った人は、当て書きをすればすぐに俳優になれたりするんです。時計屋さんもものすごい才能を發揮してくれました。認知症徘徊演劇というのは、商店街でやるので舞台セットをつくりません。

稽古も時計屋さんに会いに行って、そこでふたりで稽古しておしまいです。演劇というと、みんな一同に会して稽古というイメージがありますが、できるだけ省エネで

けていたら、亡くなるまで寝たきりなんです。人生の最後の何年間かを、24時間ずっと天井を見て過ごすんです。寝返りもできないんですよ。それを自分に置き換えて考えたときに、果たしてここまでして自分は生きたいかな、と思うんです。胃腸の現状や、若いボケ死というところについて、もっと意識がしっかりしているときに向き合うことができたら、家族同士で話すことができたりだとか、書類を書いたりすることもできたわけですよ。僕は、そういう意味で若いボケ死というのは、元気なうちから向き合っているべきものなんじゃないかなと思います。タブー視していると、後で大変なことになってしまおうのではないかなと思います。

あともう一点は、僕は認知症のお年寄りや芝居をしたいんですね。そのとき、おそらく認知症の人を見世物にするんじゃないかという批判はあると思います。しかし、僕は介護現場で働いていて、認知症の人は役を与える生き生きする、その姿を皆さんに見てもらいたいです。もちろん、僕は介護福祉士で俳優なので、介護現場でいるんなおじいさんに一緒に芝居しませんかと口説こうとするのですが、ほとんどの人が「こんな姿になって舞台に立ちたくない」と言われます。中には立ちたいという人もいます。もし、舞台に出たいという人がいれば、その方とどうにかしてセリフを忘れても成立する芝居をつくって、その芝居を発表したら、拍手をもらえるわけですよ。そのときの笑顔を僕は見てみたいと思います。それはおそらく地域の方々にとっても、認知症になってもこれだけ表現をして人を感動させることができる。そして、あんな笑顔を見せることができるのだと、地域にとっての希望になるのではないかなと思います。

作った芝居です。最初がそんな舞台だったから、実現できたのかなと思います。今は、みんな演劇に夢中になってくださっていますね。

批判やタブーを超えて

受講生…今回「生と死をめぐる表現」ということでお話し頂いたのですが、デリケートな話題をアートとして取り入れるというときに、金菱さんのお話を聞いて思い出したのが、「風の電話」というものです。海沿いにたつ電話ボックスで、その電話を使って亡くなった方に話しかけるというものなのですが、亡くなった家族に話しかけることで、家族の方が癒されるという電話があります。あれはおそらく遺族の方に寄り添っているものなのだと思うのですが、ただ、見方によってはその風景そのものが、アートになったりだとか、電話そのものがインスタレーション作品として存在するという見方をする方もいらっしゃるのかなと思うのです。ただ、そう言ってしまうと、ある一部の方からは不謹慎だと言われてしまうのかなと。同じように霊体験だとか、あとは認知症の方の話題を演劇というかたちで取り入れるときに、実際に、不謹慎という言葉があるのか、それともそういう言葉なしに受け入れられるのか、これから私たちがアートプロジェクトに関わるときに、考えなければならぬことだと思いますので伺いたいです。

金菱…あの本を出したときにも、死者を愚弄するのとか批判がきました。被災者を食い物にしやがってという感じで。しかしそれにも関わらず、これだけ反響を呼んで

石幡…さきほど皆さんのデイスカッション中に、高齢者の介護施設って、若いとボケと死に関する文化拠点になるのではないかという話を菅原さんがされていて、とても面白いなと思いました。若いとか死というと、ネガティブなものだと思われています。しかも、介護保険という税金を食いつぶすだけだと悪口を言われることさえある。そういったネガティブな見方をされている場所を、逆に何かを生み出す文化拠点であるという風に捉えようとするというのは、ガラッと価値観を変える見方ですよ。認知症の人を見世物にしているのかという批判は十分に予想がつくことですが、そういう風に介護施設というものを打ち出していくことは、価値観を変えるという意味ですごく挑戦的なことなのではないかなと思います。

「ゲスト/モデレータープロフィール」

金菱清（東北学院大学 教養学部地域構想学科教授、博士〔社会学〕1975年大阪府生まれ。関西学院大学社会学部卒業後、関西学院大学大学院社会学部専任講師、准教授を経て、14年より現職。専門は社会学・災害社会学。東日本大震災関連の著書に、「震災メモメントモリー第二の津波に抗して」（新曜社）、「震災学入門―死生観からの社会構想」（ちくま新書）、編著に『3・11 慟哭の記録、71人が体感した大津波・原発・巨大地震』（新曜社）（第9回出版評会新聞社芸文化賞）、『千年災禍の海辺学―なぜそれでも人は海で暮らすのか―生活書院、『呼び覚まされる霊性の震災学―3・11生と死のはざままで』（新曜社）など。

菅原直樹（奈良町アート・デザイン・ディレクター/俳優/介護福祉士「若いと演劇」Oihokeshi主宰。青年団に俳優として所属。小劇場を中心に前田司郎、松井周、多田淳之介、柴幸男、神里雄大など、新進劇作家・演出家の作品に多数出演。2010年より特別養護老人ホームの介護職員として働く。介護と演劇の相性の良さを実感し、地域に

おける介護と演劇の新しいあり方を模索している。12年、岡山県和気町に移住。14年より認知症ケアに演劇手法を活かした「老いと演劇のワークショップ」を全国各地で展開。O・B・K・S・Eの活動を密着取材したドキュメンタリー番組「よみちにひはくれない」若き『俳優介護士』の挑戦』（OHK）が第24回FNSドキュメンタリー大賞で優秀賞を受賞。

石幡愛（としまアートステーション構想事務局長／一般社団法人オノコロ）

1984年福島県生まれ。2014年東京大学大学院教育学研究科博士課程満期退学。子供の遊びに見られる、場の設計者の意図からの逸脱や勘違いしながらも共にいるという状況に関心を持ったことをきっかけに、「遊びと余白」をテーマにフィールドワークを実施。また、プロジェクト評価、特に参加型評価やエンパワメント評価に関心があり、プロジェクトの進行過程そのものに評価的な視点や手法を埋め込む方法を探っている。12年『NPO法人クリエイティブサポートレッツ事務局、14年『としまアートステーション構想事務局長。

公共空間をつくる／つから

— 公と私のあいだの場所

日時・2016年10月29日(土) 14時00分〜17時15分

ゲスト・アサダワタル(文化活動家/アーティスト)

大阪市立大学都市研究プラザ特別研究員)

小野田泰明(東北大学大学院都市・建築学専攻

教授/同災害科学国際研究所教授)

モデレーター・佐藤慎也(日本大学教授/建築家)

佐藤…こんにちは。今日は、「公共空間を

つくる／つから—公と私のあいだの場所」

というタイトルでお話ししたいと思います。

おふたりとも公共的な場を作ったり使っ

たり考えたりしていますが、小野田さんは、

「せんだいメディアテーク」などの公共施

設の計画に関わっていて、いわゆる建築家

とは少し違う立場で、施設が組み立てられ

ていくところに関わっていらっしゃいます。

かつ、施設がどのように使われているかを

検証しつつ、また別の建物に反映させてい

く。皆さんがイメージする公共施設に、建

築家とは少し違う立場で関わられている方

です。

アサダさんは日常編集家という肩書き



で多岐にわたる活躍をされています。一番皆さんが知ってると思うのは、(住み開き)という活動を集めて紹介したことでしょうか。自分の家を住人の可能な限り公けに開いていくっていう、公共施設とまでは言わないかもしれないけど、非常に小さな公共の場を作っている場所を取材されています。

おふたりともいわゆる公共の場を作っていますが、背景や規模に違いがあったり、一方で共通点もあったりもする。皆さんがアートプロジェクトに関わるときに、建築的な意味で公共の場づくりに関わる機会はありませんかもしないですけど、実際にある場所をプロジェクトのために使ったり作ったりすることに関わるときに、今日のお話を聞いて考えるきっかけにしてもらえればと思っています。

早速、小野田さんから今までの活動についてお話しいただき、その後にはアサダさんから同じようにお話しいただくかたちで進行できればと思います。

プレゼンテーション1..小野田泰明

クライアントと建築家の間に入る仕事

小野田…私の関わっている建築は、企画、設計、施工、運用と長いスパンで動く業務です。企画してから設計に入るまで半年から1年、大きいプロジェクトだと3年以上。それから設計に1年以上、施工にも1年半以上かかることが多いので、企画してから使われるまでに、少なくとも3〜5年程度のタイムラグがある。国立競技場の話で「何で前から検討しておかないの」と言われていますが、実際にはちゃんと議論されているはずなんです。でも、大事でありながら様々な要因から後まわしにされてしまったところが後で問題になってくる。そういう意味では、川上ときに川下をどのぐらい想像できているかが大切です。実は川上である企画段階ではどうしてもお金の話を中心になるので、具体化したときにどういう課題が発生するかは意外と無頓着だったりする。でも、プレ設計・試設計といった段階を経て、想定されるリスクを事前にチェックしておくのは不可欠です。しかしながら、意外と硬直的に動いている通常業務の中でそれを意識して確保していくことは結構難しい。私の仕事はそういう固い過程の中

に、具体的空間化を行うとともにそれに伴う問題を考える機会を担保するというもの

です。

デザインの場合はかたちとか寸法とか目に見えるので、妥当性を了解しやすいので

すが、設計前の段取りについて良いか悪いかを評価するのは難しい。進行表や面積表、

コンセプトシートだったりするから、それが本当にイけるのかどうかの根拠がない。

そこで、竣工後に使用されている状態を研究して、こういう過程を経ると問題が出や

すいとか、事前にこれを検討することが必要だっていうことを理解しておく必要がある

。だから、研究者でもあり、実務家でもあるという二重性が生まれる。

外から見ると、「二足のわらじを履いて中途半端にならないですか? 大学にいる

のだから研究と教育に集中したほうが良いのでは」とたまに言われるのですが、建築

計画の枠組みからするとむしろ自然なことと思っています。それでも何やっていますか

分かり難いようなので、最近では、デザインの前段をデザインするという意味で「プレ・

デザイン」という名前を付けています。これは、遠藤信行さんという名編集者の

方から、みんなが分かり難いと思っているのなら本にまとめたほうが良いと薦められ

て出した本のタイトルでもあります(「プレ・デザインの思想—建築計画実践の11箇

条」(HOTO建築叢書3)。幸運なことこの本で今年の日本建築学会著作賞もいただ

けました。

クライアント↓建築計画者↓建築家、つまりクライアントに雇われて、建築家が入

る前に条件を作り、建築家が入った後に一緒にやるっていうのが基本的な建築計画の

やり方です。ただ、こういうやり方は珍しく、これまでは建築家が雇われてからチェ

ッカーとして建築家の下に入るのが一般的でした。ただ、それだと大枠の構築には関

与し難いので、私自身は建築家と一緒に共同設計しながらいくつかのプロジェクトを

やるという方法を取ってきました。しかしそれでも設計条件を変えるのは難しい。そ

んな中で、「せんだいメディアテーク」は、建築計画本来の方法をやれた珍しいケース

で、この成功で少しずつ理解していただけることも増えました。

「せんだいメディアテーク」で私がした仕事について説明したいと思います。仙台市

が当初考えた企画では、市民ギャラリー、区民図書館、映像メディアセンター、パ

アリー情報施設の4つをひとつの施設にまとめるというシンボルなものでした。で

も、単に4つをひとつにしても面白くない。よく見ると市民ギャラリーはアート中心

区民図書館は情報中心、映像メディアセンターは両面を持っている。それぞれアートと情報の濃度が違うだけで、すべてに両方の要素が入っている。このふたつの要素が支配的であることが分かったので、片方の端にアート、もう片方に情報を置いて、情報をエディットするとアートの、アートをアーカイブすると情報になるというサイクルを展開できるのではと考えました。これを実装するエンジンとしてワークショップという機能を組み入れ、そこで生み出された成果を都市に表出する都市広場を加えたらどうかと考えました。ただ、当時は一介の助手だったので、これを裏テーマ的に提示しながら、徐々に共有していただきました。

こうした新しい仕掛けをするには、やはりシンボルが必要なので、磯崎新先生に審査委員長をお願いに行きました。最初は仮にアート・アンド・メディアセンターと呼んでいたのですが、磯崎先生に「名付けは重要な要素なので、明快に『メディアアーク』と呼んだほうが良い」と指摘され、そのようにしました。そうした下準備の後には、皆さんもご存知の通り、設計競技を行って、伊東豊雄先生のようなすばらしい方に設計者として加わっていただけることができたわけです。

どうしても地元メディアは既存の価値観をぶつけてくるので、初期のころは、何度か衝突しました。でも、伊東豊雄先生の事務所、構造・設計・照明・家具の専門家、熊谷組や竹中工務店といった難しい施工を担う建設会社、コンセプトワークを担当する桂英史さん、藤幡正樹さんといった学識者の人たち、こうしたチームをしっかりと作って、それらを乗り切りました。お亡くなりになった多木浩二さんにもお世話になって

います。

建築計画学的には、壁のない空間にどう機能を発生させるかという取り組みが重要だったかもしれません。というのも選ばれた伊東豊雄案は、壁をできるだけなくして行為の自由度を上げるというコンセプトを掲げていた。行為というのは壁で囲まれているので安定するものなのですが、壁をなくした途端に不安定になる。なので、家具と照明と空気、そして運営上のプログラムで何とか行為を定着させようと考えました。特に、新しいプログラムについては、実際走らせてみないと信用されない。なので、阿部仁史さんなんかといっしょに(卒業設計日本一決定戦)という、今ではキラーコンテンツに育っているイベントを仕掛けたりしました。

こうした過程で、スタッフもいろいろなことを深化させています。その一例が、

「ワークショップとは一体何か」という問いです。開館記念として水嶋一江さんが幼稚園児といっしょにメディアテークの空間を楽器化したワークショップなどをやりました。その他にもメディアテークを基地にまちに出て歌を作る（仙台八景ブルース）。KOSUJEI-16というアーティストによる（へんどんど！巨大紙相撲）など、良い企画を様々に行っています。特に（へんどんど！巨大紙相撲）は、周辺の小学校に等身大の紙相撲人形を作ってもらいメディアテークの1階広場で競わせる企画でしたが、アーティストの関与で、教育現場とまちがダイレクトに繋がれたのが面白かったですね。数年で終了しましたが、またやって欲しい企画です。このようにアーティストと議論しながら企画を作り出した蓄積が、メディアテークのスタッフの中には生きています。

東日本大震災は開館10年目の年なのですが、それを乗り切れたのにはこうした蓄積があったように思います。震災直後の2011年5月に体験を語り合うワークショップを1階でやりました。マスメディアから流される情報に違和感を持っていた被災者が堰を切ったように様々な想いを喋り出して、泣き出す人もいた。私は司会をしていましたが、感動的なワークショップでした。その後、哲学者の鷲田清一さんが館長になって、考えるテラブル（てつがくカフェ）を始められました。メディアテークが計画時に謳っていた「考えるプラットフォーム」に挑戦する体制が整った瞬間ですね。10年間諦めずにワークショップをやり続けて、人が育って、観客が育って、震災という恐ろしいことがあって、ようやくここに來たってという感じでした。震災後の2014年に（記録と想起）という展示会もやっています。これもすごくいい展示会でした。でも、これらは、入場者数を急激に増やしているわけでもない。10何年経ちましたが、戦わないといけないことはまだまだたくさんあります。

企画側として設計競技に関わるだけでなく、応募側にまわることもよくあります。平田晃久さんという若手建築家と京都府立大学の図書館の設計競技に関わった時は、設計要件がかなり複雑で、かつ平田さんがやるうとしていた形態は市松状の空間、という二重の困難さがありました。そこで、私のほうで精緻な機能ダイヤグラムを組み上げて両者を結び付けようとなりました。評価されましたが二等止まりでした。

3番目は、東北大学の百周年記念会館。50年前に作った東北大学五十周年記念会館をリノベーションすることで大学の百周年を記念しようという事業です。私が入る前、ホールに床を張って博物館化することが検討されていましたが、建築基準法の遡求やそれを黒を基調としたものに変えました。これもカフェバーみたいで大丈夫かと心配されましたが、出来上がりはいい感じでした。これら一連の設計は東北大学卒業で最も有名な建築家のおひとりである阿部仁史先生との共同で練り上げたものです。実際の設計には、施設の元設計者の三菱地所設計さんに加わってもらいました。アクティビティが発生しやすいように建築を作るといえるのは理想なのですが、人々の通るのは空間をナビゲーションするときいろいろなことを考えながら動くので思い通りにいかない。メディアテークでの人の動きは面白くて、まず遠くではチューブは透明に見える。次に網目が集合体として認識される。さらに近付いていくとサインとかボタンとかのものとして認識される。だから3回位相が変わる。移動の中で第1、第2、第3と位相が変わると、微妙にブレキがかかってゆっくり歩くようになるようにも受け取れる動きをしている。でも普通の建物のようにホワイエ、廊下、部屋と明確に区分されていると、廊下は早く、部屋ではゆっくりと、単純な行為になる。メディアテークでは廊下でもみんなゆっくり歩く。そういう意味でもデザインっていろいろはただの飾りではなくて、人間が空間を認識する方法と深い関係にあって、その手掛かりさえ上手くデザインできればゆっくりと歩いてくれる。ゆっくり歩く与会話するチャンスも増えて佇んだりもする。伊東豊雄さんの新しい図書館、ぎふメディアコスモスではこの手法がさらに進められています。

コストとプライスの乖離

最後に釜石の復興まちづくりを紹介いたします。通常の復興は、質のことをまずは置いて早く完了させようとなるのですが、人が戻るためにはいい



運営のコストを考えると割に合わないの、ホールに切り換えて計画を進めました。最初に考えたのは、講堂だったホールをクラシック専用ホールにする転換でした。学友会にオケがあるだけじゃなく、クラシック音楽のイメージが東北大学のブランドイングと親和性が高い、劇場の上にある吊り物が要らなくなるのでランニングコストが少なくなるというメリットがあるので提案しました。ただ残響時間が長くなるので、そのままでは国際会議との兼用は難しい。ですから、大学にいらっしゃった音響学の第一人者、鈴木陽一先生に調整方法を考えてもらいました。

オケが乗れるようにステージを広げるとともに、両耳に入る反射音を大きくするために側壁を強化しました。またその幅も直達音と反射音のディレイが最適となる幅を20メートルまでに縮め、最適な音場を作るのに邪魔なプロセニアム・アーチは取り払いました。音を良くするために必要なことには大胆に手を付けています。一方、コンサートホールにした後、誰も借りる人がいないということになってはいけません。周辺の市場調査をして目標貸館日数を定めるとともに、その実現のために必要なことをプロモーターからのヒアリングで確認しました。それから、彼らがスムーズに借りられるよう、大学講堂であった建築用途を市の建築審査会にかけて興行場に変えてもらっています。意外と高いハードルなのですが、運用上は重要だと考えて頑張りました。

施設をどのように利用するかまで提案する

会館を365日どんなことに使えるかもシミュレーションしています。大学オケの定演とか健康診断しかなかった従来使い道ですが、クラシック専用ホールにすれば、市内で行われるクラシック音楽全体の10%くらいは移動してくるのではないかと。それで、貸館料をいくらにしたらどれくらい儲かるかを計算したら約2300万円でした。一方で、箱を維持するのに約4500万円〜5000万円の人件費がかかる。差し引きで持ち出しは2000万円です。何もやってないボロボロの状態の整備と清掃で1000万かかっていたので、それに1000万円上乗せするだけで、十分な経済効果上がる。それを大学上層部に伝えて、最終的にクラシック専用ホールへの転換を認めてもらいました。実際に現在の貸館収入は、約2500万円、ほぼシミュレーション通りに動いています。改修前のホワイエは花崗岩を使ったり、いろいろな色を使ったりと妙に豪華ですが何をやりたいか分からないデザインだった。

場所じゃないといけない。そのためには能力のある人に設計してもらわないといけない。ということで設計プロポーザルを基調として復興事業を展開するとともに、市民の皆さんにもまちづくりに関心を持ってもらうきっかけにもしてもらおうと、（かまいし未来のまちプロジェクト（通称みらまち）事業を始めました。第1号のプロポーザル（プロボ）に勝ったのは、平田晃久さんによる地域コミュニティに開かれた災害公営住宅です。ふたつの地域にある学校は、小嶋一浩さんと赤松佳珠子さんのCATと乾久美子さんが取りました。前者の学校は「釜石の奇跡」ってメディアに取り上げられたので知っている人もいるかもしれませんが、中学生が隣の小学校の子供たちの手を引いて無事に逃げられたという学校です。ただ被害がすさまじく、想定される津波の高さも高いので平地には公共施設が建てられなくて、高台に建てなきゃいけない。地盤整備を担当しているURが、標準的な校舎を想定して検討したときには切土量が56万立方メートル近くになったので、建築を工夫することで土木的負担を減らそうとしてプロボを行ったものです。最優秀となったCAT案では13万立方メートルに収めてくれています。10万立方メートルの土を切るのに1年ほどかかるので、この案だと1年半くらいで終わる。しかもコストも劇的に削減できる。しかしその分、建築は構造的に長いスパンを飛ばすのでコストは若干上がる。不思議なことですが、土木コストが大幅に減っているのに全体的には大きな得なのですが、土木と建築ではお金の出所が違うので、減った土木分を建築には回せない。また、被災地では、復興事業が一杯あって需要と供給のバランスが崩れて売り手にインシアチブがある。なので「欲しい人がいっぱいいて品薄だからもっと金積んでくれないと建てられないよ」って言うられて建設費が高騰する。これをコストとプライスの乖離と呼んでいます。コストというのは正式な方法で見積もったお金、プライスっていうのは実物を実際に手に入れるために必要なお金です。だからこの学校の学校は、土木を合理化するために工夫した分に加えて、この問題にも立ち向かわないといけない。この乖離は他の案件でも大きな問題を起こしている。折角選んだ先の平田さんの災害住宅も入札不調で諦めざるを得なくなった。

ただ、我々も手をこまねているわけではありません。この状況を想定して施工者と設計者にJVを組んでもらい、そこが作った建築を買い取るデザインビルドという仕組みを導入して第5回の（みらまち）を実施していました。この時、設計者に選ば

れた千葉学さんとダイワハウス工業のチームは難しい状況下で良い仕事をしてくれています。先の平田さんのものも、このやり方に切り換えて乗りきりました。

制度をいじりながらまちを作る

このように通常は誰も意識しない裏方の仕組みっていろいろはなかなか面白い。私たちが以前、日本とイギリスの仕組みを比較した研究では、日本だと3000万円のアドバイザー料をイギリスでは3億円、10倍も払っている。でも様々なことを工夫して建設費を下げている。建設費のほう占める割合が圧倒的に大きいから全体のコストは圧縮されている。なんでこんなことができているのかというと、イギリスの発注者の周りには組織的支援の仕組みができていて発注者が賢い。一方の日本は属人的で、担当が頑張ればなんともなるけど頑張らなかつたら何ともならないっていう未成熟な仕組みになっている。それで少しでも失敗するとメディアがががが叩くから、さらにディフェンシブになる。パリュウって言いますけど、ただ安くなっただけじゃなく価値のあるものをどう獲得するかについてもイギリスは貪欲です。評価が難しいパリュウを計るために、日本だと1年間に圧縮している期間を4年ほどかけて、住民参加とか様々なワークショップをして、質を吟味している。それを政府のサポートが可能にしている。非常にしたたかな仕組みです。

まとめですが、「人が自由に集まっていろいろなことを議論できるような良い環境づくりには、先んじてデザインを考えることが重要」だということです。そのためには、人間の空間認知の仕組みから運営システムに関する広い知識が必要となる。これは大変な仕事ですが、空間の組み換えは生活を確実に変え、個々の積み重ねは実際に都市の姿も変えていく。そして、こうしたことを継続的に実現するには設計発注を支えている公的な制度も視野に入れていかなければならないということです。

佐藤：ありがとうございます。メディアテークにはいわゆる柱ではなくて、チューブ状のものが柱代わりというか構造体になっていて、非常に独特な空間ができています。僕も建築をやっているので非常に面白いと思うんですけど、何でそれが面白いのか、人が集まるのか、そういう状況ができるのかっていうのは、様々な調査を通して分かってくるように思います。では引き続きましてアサダさんにお話をしていたきたい

生み出すことができるからです。

もともとは音楽から始まりました。大学を卒業してから、演奏したりCDを出したりっていう仕事をやっていたんですけど、それだけで生計を立てるのは難しかったので、他にもいろいろな仕事をしていました。そのうちに芸術関係のNPO団体に就職します。私は大阪出身なんですけど、大阪を舞台にしたいくつかの公共事業・大阪市の文化事業のディレクションなどに関わりました。その影響を個人の音楽にもフィードバックさせて、音楽活動自体もワークショップやアートプロジェクトが中心になっていきました。

その中で、今日お話しする（住み開き）っていうアートプロジェクトを2009年に始めました。これは、税金をもらって公共的な文化施設を運営してきた中での当時の自分の中でのひとつの回答でした。細やかながらも無理せず継続的に、かつラディカルな、最小単位の場でできる表現活動・文化活動ってなんだろうっていうところで、プライベートなスペースである「家」を何箇所か集めて、その場所でやる文化活動を提唱していくプロジェクトを始め、2012年に本を書きました。東北の震災以降、大阪を離れまして、今は東京と滋賀を中心に活動しています。それでも全国各地いろいろなところに招いていただき、アートプロジェクトでその地域や福祉などに関わって、そのことをまた本に書いています。

今日は、メディアについてお話ししたいと思います。メディアっていうのはこの場合、例えば作品―CDとか本とか、誰かが編集してかたちになったもの―を指して言っています。メディアそれぞれに目的や意図があって、もちろん場所にも意図がある。学校、福祉施設、遊園地、お寺などの場所を、こういう風に使ってもいいんじゃないか、そこから何ができるかをお話したいと思います。

テレビを使ったプロジェクト

早速、10年前に友人たちと始めたプロジェクトを紹介します。テレビ欄ってありますよね。イベント開催時にテレビ雑誌から抜き出してチラシを作りました。例えば11月1日にイベントするとしたら、当日のテレビ欄がチラシになります。「テレビをみる日」っていう、テレビを24時間見つけて喋るイベントです。なんでこんなことしたかって言うと、映像作品とか音楽を「作る」んじゃなくて、すでにでき上がったものを

と思います。

プレゼンテーション2…アサダワタル

文化的スキルの転用

僕自身のやっている表現活動から、浮かび上がってくる公共についての話をさせていただけたらと思います。

基本フリーランスで活動しているんですが、何をやっているか、つまりアウトプット自体は本を書いたり音楽を作ったり、アートプロジェクトの企画・演出をしたりしています。それら実践を言語化するために研究して、また文筆するっていうのぐるぐる回している状況です。大学の仕事もいくつかさせていただいています。芸術分野っていろいろありますよね。美術でも音楽でも映画でもダンスでも文学でも、ひとつのジャンルで評価されるのもすごく大事なんですけど、僕自身がテーマにして、意識しているのは、表現や文化芸術と言われるものの中で培ったスキルとかものの見方を他のジャンルに転用することです。それが結果的に、最近よく言われているコミュニティデザインだったり、今回はお話ししませんけど障害福祉の分野に関わったりしています。なぜそんなことをしているかというと、例えば学校なら先生と子供の関係、福祉施設ならケアするほうとされるほうの関係とか、あるいはその領域における専門性とか常識に、表現を持ち込むことによって、その固定した関係性を変えたり常識をずらしたりと面白いコミュニケーションを



どういう風に「使いなおす」かってことを重視する時期がありました。テレビを、消費するものと見たときに、消費する仕方自体をどうやって生み出して楽しもうかっていうことを、随分前から意識的にやっています。クリエイター仲間の友人たちと「テレビ見る？」って会話をしたら、だいたいの人が全然見なくなったりする。新聞欄を見たら、「まだめちゃイケやってるんや！もう終わったと思ってた」っていう話から、「こうやってアートとかやっている連中集めて、1回ひたすらテレビ見てみない？」って話になったんですよ。それで「テレビをみる日」っていうイベントにしまして、大阪のFLOATという会場で、スクリーンにテレビを映しながらごちゃごちゃ喋っていました。2007年当時まだTwitterとかSNSがそれほど日本で盛んじゃなかったんですけど、わざわざこのイベント専用のサイトを作って、今でいうハッシュタグ（#）を付けて思ったことをどんどん投稿していく。そのリアクションを僕はずっとリアルタイムで見っていました。会場には20人ぐらいしかいなかったんですけど、ネット上では何十人も人が「あのシーンは私もこう思いました」って突っ込んでくる。それに会場からひたすらレスポンスしていきました。しかもその時ごとにチャンネル権を持っているゲストが何組かいて、3〜5時は古本屋の何々さんが好きな番組をつけて、思ったことを喋っていく。そういう風に、消費自体をイベント化したのです。

大阪の西成区に釜ヶ崎というところがありまして、私もずっと関わってきた「Lobbyroom（コックルーム）」というNPOがあります。日雇い労働者が大変たくさんおられる場所です。東京だったら山谷とか、横浜だったら寿町とかありますよね。そういうエリアが今は高齢化してしまって、病気になったり働けなくなったり生活保護をもらっている方がたくさんいるまちはです。このまちで若い人とそこで暮らすおじさんたちが話せる場づくりができればいいなということで、思いついたのが、商店街の中にあるスペースから路面に向けてテレビを上映するというアイデアでした。（カマン！TV）というプロジェクトです。テレビからは「中山律子さんと70年代歌謡曲特集」とか「フランク永井特集」とか「大阪万博特集」とか「東京オリンピック特集」などの番組が流れていました。1960年代〜70年代当時、現役バリバリで建設業に関わっていたおじさんたちなので、一番琴線に触れるような映像をYouTubeからひたすらプレイリスト化する。そのプレイリストを僕がVJ的に流して、おっちゃん

がひとり、ふたり立ち止まって喋って、さらに通りすがりの誰かが喋って交流をするプロジェクトでした。これがきっかけで、普段どうい生活をしているかとか、おじさんたちの来歴を聞くことができました。音楽とか当時の映像をきっかけにしながら、ちょっとずつ人が繋がっていくっていう即席の場を2年間毎週1回やっていました。ここに人が集まっているいろんな関係性ができてから、この場所にアーティストがレジデンスしておじさんたちに関わったり、またそういった流れが〈釜ヶ崎芸術大学〉っていうプロジェクトに繋がって〈横浜トリエンナーレ〉にも出展しました。テレビひとつ取っても、どう使うかによってこういうことができなくもない、という例です。

次は音楽のお話をします。とある美術のグループ展に出展して欲しいと言われて、僕は美術家じゃなくて音楽をやっているんで、CDの展示をしました。100枚ぐらいのCDを展示して全部ポップを付けているんですが、これ、借りて返せなくなりたいいわゆる「借りパク」したCDを展示するプロジェクトなんです。(KPL借りパクレイリスト)という企画でした。だからポップには「弟よごめん、海外留学から実家に帰ってきたときまたま君に借りたけど、そのまままた実家出ちゃってもう返せなくなった」小沢健二「JFE」みたいなエピソードが書かれています。「家庭教師をしていて生徒からパクった懺悔度の高い1枚」とか。これ僕が大学生の時UAの名盤「II」をパクってしまったエピソードなんですけど(笑)。こういうものを集めて、みんなが記憶のネタを出し合った。そしたら展示を見に来た人も「私も家にあります……」とか喋り出すんですよ。そういう風に、個人のCDそのものは大量消費される既成の商品なんですけど、そこに個人個人が想いを乗せることで、染しむ文脈が違ってくる。そのことを利用してコミュニケーションするという状況を作りました。これをもうちょっとパブリックな場づくりに活かしたのが〈コピーバンド・プレゼントバンド〉というプロジェクトです。

音楽を活かしたアートプロジェクト

高知県の四万十市にある西土佐小学校というところに〈TOYOTA子どもとアーティストの出会い〉というプログラムで呼んでいただいて、何かワークショップをして欲しいと言われました。そこで、音楽のワークショップをすることになったんですが、基本的には学校にアーティストが滞在してアートワークショップをするというプログ

その子たちには地域の大人たちに指導に入ってもらおう。という風なかたちで、徐々にお母さんたちも「音楽は教えられへんけどダンスは一緒にやりたいな」っていう具合に派生的にダンスチームが生まれたりして。最後に「西土佐小学校スクールロックンヨー！」という学園祭のようなものを地元のホールを借り切ってやる目標を立てて動きました。こういったように、ここでは既存の音楽ゆえに生まれる世代を超えた記憶の交換を立ち上げ、かつ既に地域に存在する関係性も視野に入れながら、それらの資源を再編集するような場づくりを行う。それが〈コピーバンド・プレゼントバンド〉でした。

東京の足立区千住では昨年、スーパーマーケットを使ったプロジェクト〈千住ショッピングラジオ〉を行いました。これも同じく地域の方に記憶の音楽を取材したり、スーパーの店員さんに取材したり、買い物しているお客さんを尾行して取材するとか、スーパーの店頭を使って地域の子供たちと音楽ラジオ番組をやりました。異なる現場のひとつひとつのプロジェクトが次のプロジェクトに新たな応用をもたらしながら、継続している感じですよ。

個の表現を公共化するには？

今日は「私」の表現の「公共化」っていうテーマを考えてきました。そのひとつが〈住み開き〉です。

2006年から2009年まで、大阪・梅田のすぐ近くの南森町というところで、マンションの1室を6人ぐらいのメンバーとシェアしていました。「208南森町」ここは本当に普通のマンションの1室です。鍵もらってみんなで家賃払ってシェアして、月に1回必ずトークイベントとか料理会とかをする。簡単に言うとホームページの延長です。イベントは決して身内だけ呼ぶわけではなくて、ホームページで告知もして、口コミで広がっていく。でも住所は明かささない。住所は知っている人が口コミで伝えるのと、予約してくれた人には僕らがYouTubeにこっそりアップした最寄り駅からマンションまでの道程を撮影した映像を送って探してもらおうようにしていました。

これまで僕は、大阪の新世界にあるフェスティバルゲートという施設や築港という港町のエリアで行った「築港ARC(アートルノースセンター by Outenin)」という

ラムです。ですが、各地でそれを組んでる地元のコーディネーターさんがいて、あるいは学校の先生の想いもあって、ヒアリングをしていくと、僕が行った2012年当時、この西土佐小学校はすぐ綺麗で、できてまだ1年だということが分かりました。

周辺の小学校6校が廃校になって、1校に再編された小学校だったんです。すごく過疎化が進んでいて、最寄りの小学校がなくなった遠い子たちはみんなバスで登校しているんです。ということは当然親もバラバラな場所に住んでいて、小学校を通した学区内の地域の交流がなかなか難しい。調査をしていくとこの地域にはバンドをやっている大人たちがたくさんいるという記事を見つけました。高知新聞の「西土佐にバンドブーム」っていう記事があって、「うそー！ そんなないやろー」って思いまして(笑)、3000人の山里で、大人たちが普通のお仕事、自営業などをしながら、かつてX JAPANのコピバンやっていたとか、僕と同じ年齢ぐらいの地元の方が子供育てながらバンドをやって、しかも地元の子供たちを集めて楽器を教えているって言うんですね。子供たちは何でバンドがしたいかって言うと、2012年はアニメの「けいおん！」が流行った時期だったから。だから女子が特にモチベーションが高い。じゃあ交流の地盤はこの既にある取り組みじゃないかと思いました。僕が楽器のワークショップをするというよりも、この関係性をもとにさらに多くの子供と大人が音楽を通じて交じわる状況を作ろうと思いました。まずは、子供たちに、家に戻ってお父さんお母さんが自分たちと同じ年齢、つまり小学4〜6年生の頃に聞いていた音楽を取材してきてくださいと伝えました。そしたら松田聖子「Sweet Memories」が大好きで友達がレコードを持っていたら毎日のように聴きに行っていたけど2番からは英語だったから歌えなかった、など興味深いエピソードが出てきた。こういうエピソードを集めて、みんなで曲を調べて、YouTubeで聞いたりして、「今のアニメの曲と似ているな」「この曲誰々が今カバーしているな」とか、子供たちなりの感想を聞きました。その結果、プリンセス・プリンセスの「M」JUDY AND MARRYの「そばかす」って曲が選ばれたんです。「M」は東北の震災のときにプリプリが復活していたことや、「そばかす」はアニメの主題歌だったこともあり、子供たちにとって直接馴染みはなかったけどそう遠くはなかったことや、またアレンジのしやすさなども勘案されました。その曲をコピバンして、照明さん、音響さん、地域にチラシを配るデザインチーム、司会とか割り振っていくんですけど、演奏する子供たちが多いので、

プロジェクトに関わっていました。大学卒業して音楽やって、2年ぐらい会社で働いたりもしていたんですけどなかなか思うようにいかない時期に、芸術に関わる仕事をちゃんとしようと思って最初に関わったのがフェスティバルゲートでした。これは、大阪市が作った巨大な遊園地の事業が失敗しまして、その中の空き店舗を使ってアートのNPOが先進的な芸術活動を推進する大阪市の文化事業〈新世界アーツパーク〉の一環です。その中の4階の中華料理屋さんに入ったのが僕が関わっているcoloroomというNPOでした。建物と建物の間にジェットコースターが走っているとんでもない建築の遊園地で、もう既に休業している回らないメリーゴーランドとか、ジェットコースターも1日4回しか走らないし誰も乗ってない、みたいな不気味な場所でした。

coloroom自体はその後、さっき紹介した西成の商店街の方に移ったんですが、この新世界アーツパーク事業は10年続く予定が5年で終わりました、建て壊されて現在はドンキホーテになっています。そこにいたメンバーたちには、例えばせんだいメディアテークで〈3がつ11にちをわすれないためにセンター(わすれん!)〉をやっている甲斐賢治さんもいました。僕よりだいたい歳上の彼らが未来計画っていうのを立ち上げて、フェスティバルゲートが売却されるのを阻止するために、新しい公共的な文化の場としてのプランも出したんですけど、結局、市場経済に負けました。

次に僕が関わったのは大阪市港区の港湾局元庁舎の建物でした。ここはpanPOという名の多ジャンルのNPOが集まった集合ビルとして再活用されていて、僕はここ3階で〈築港ARC〉の活動をしていました。しかしこのビルも耐震の問題でなくなってしまい、今はマンションを建設中です。ここで僕は大阪市の文化事業として社会活動としてのアートをテーマに、様々な交流が生まれるアートスペースを4年間運営していました。こうやってアートセンターの運営をしたり、今日みたいな講座やトークイベントをがんがんやったり、そこで生まれた地域の縁で、小学校にアーティストを送り込んだり、銭湯でライブをしたりといった仕事をしていたんですけど、結局のところ公共のお金を使う限り、4年とかの期間で終わってしまう。また事業というソフトの運営面だけでなく、こういう遊園地や元庁舎といったいわゆる遊休施設の活用が孕む、ハード的限界も経験してきたこともあって、むしろもっと小さなプライベート空間を自分が今までやってきた方法も織り交ぜながら自由に運営したら面白いんじ

やないかと思うようになりました。それで築港ARCの4年目、最終年度のときに、大阪市のプロジェクトとして〈住み開き(すみびらき)アートプロジェクト〉をやったんです。大阪市内の個人宅10ヶ所で、映画とか、屋上菜園で採ったものでご飯食べる会とか、展覧会もあれば、生活に近いもので、いろいろな家の使い方・創意工夫を見せて、その家のオーナーさんの普段の生活にまつわる考え方も語ってもらうツアーを行ったんです。そのときに、こういう定義をしました。「〈住み開き〉とは、自宅を代表とするプライベートな空間の一部を自分の好きなことをきっかけに、人が集えるパブリックな空間へと無理なく開放すること」。こういう考え方って、まず決めないと広げられないし、決して昔の長屋的なコミュニティを目指したわけではなくて、今のプライベートな空間や時間を一定確保しながら、地域だけじゃなくいろいろな縁が繋がっていく場所にしたいっていう思いがあったので、批判されることも覚悟であえて定義付けしました。

ある時、ひとりのおばさんから電話がありました。当時60代で今は70代なんですけど、子供部屋とか、もともと商売やっていた1階の店舗スペースを地域に開放したい。そこで、「じゃあどうい風に使ったら面白いですかね」って相談するようになり、こうして自宅を使いたいつかの場づくりに関わっていきます。ファッション関係のバタンナーの友人も、「今度引っ越してきたら友だちとスペースをシェアして、独立してフリーになるから、1階のところが工房兼〈住み開き〉したい」と。そこで、不動産屋さんに「こういう風になりたい」って伝えたら、住み開きにとでも共感してくださって「じゃあいい物件あるよ」っていうことで大阪の難波のすぐ近くの元美容院を紹介してもらって、その1階で定期的にイベントをしたりしました。その不動産屋さんは以後も様々な場面で住み開きという考え方を紹介してくださっています。都内で類似の事例では西国分寺で元クリーニング屋さんの家を借りて、1階の部分を地域の自宅図書館にするっていう取り組みもありますね。

そういう事例をリサーチしたりする中で、本来は大阪などで税金をいただいで公共の場づくりをしてきた立場と、個人の表現者としての立場が非常に歪に混じったかたちで〈住み開き〉がスタートしているんだなと、自分自身の「表現観」を改めて見つめ直すようになりました。ですから今は、私の表現が公共化するということが、公共的なことが私化するという両方の感覚が湧き起こっています。4年前に「住み開き―

家から始めるコミュニティ」(筑摩書房)っていう本を書いたときに、アートプロジェクトって言葉は一切外したんですね。(住み開き)、としか言っていない。なぜかを簡単に言うと広めたかったからです。アートプロジェクトっていう、芸術っていうひとつの領域・文脈の中のことになさくなかった。本来アートプロジェクト自体が社会との関わりをより強めたアートの形態としての意味があるとは思いますが、やっぱりアートプロジェクトって語るとどうしてもアートのひとつのジャンルになってしまふ点も否めない。「広く家を開いていて面白いコミュニティを作っている人」という定義にすることで、結果的にこういう表現は広義のアートが社会により流通することを狙ったわけですね。

表現なのか消費活動なのか

〈住み開き〉と同時並行で、他にもいろいろなことをやっていました。

例えばクラブが風営法の問題で難しくなったときに、僕はカラオケでクラブイベントをやったんです。これはシダックスさんに協力いただいて、東京のDJの友達と〈KARAOKE DISCO in SHIDAX〉っていう謎の企画をやりました。シダックス京都店と渋谷店でやったんですけど、せっかくこの場所であるからには、カラオケで歌を歌うこととクラブで踊るってことを一緒にしようと思っただけです。最初はDJが曲を流すのですが、みんなにリクエストをいっぱい書いてもらっているんで、徐々に「POPに変わっていったって、合間合間にリクエスト曲が流れて「誰々さんのリクエストです、どうぞ」ってマイクを渡すとクラブからカラオケスナック状態になる。歌ったらまた踊りに戻るっていうイベントです。カラオケって生産なのか消費なのか絶妙な文化だと思っただけです。人の曲を歌っているだけでそれを真っ向から表現かと言われるとただの娯楽・消費でしょ。でもカラオケも使い方を変えれば、表現の場に変わる。何をもって創作・表現というのか生産というのか、どこから消費で受容的なのかっていう文脈自体を書き換えていくことによって、新しいコミュニケーションを生んでいくということが僕の関心の基本にあります。

とにかくまちへ出ていく、まじりこむ

〈住み開き〉を提唱して1年後には、とても面白い依頼をいただきました。青森県の

八戸に、震災1ヶ月前の2011年2月11日にオープンした「八戸ポータルミュージアムはっち」というところがあるんです。ここはかなり複合的な公共施設で、観光施設兼アーティスト・イン・レジデンスもあり、食のコーナーもあり、子供の広場もあり、音楽のホールもあり、という不思議なところなんです。市民ワーキンググループがここでどういことができるかを議論する中で、なぜか僕も呼ばれました。その理由が〈住み開き〉でした。公共の場を作るときに、〈住み開き〉みたいな発想での場づくりを考えて欲しいと言われたんです。

この建物が完成する1年くらい前から、すぐ近くの空き店舗を使って、実験的にはっちができる前の「みにはっち」的な場を作るプログラムが走っていました。はっちから歩いて2分くらいの場所にある元服屋さんの空き店舗を使って、はっちの実験ができるから、その前に縁を生み出しておくための場づくりをして欲しいということでした。ここで、〈八戸の棚Remix!!!!!!〉というプロジェクトをディレクションしました。料理人と、建築やリノベーションの勉強をしている学生さんと一緒に、地域で要らなくなったものを集めてまずスペースを立ち上げ、そこでいろいろなプログラムをやりました。地域で商売とか様々な活動をしている人が8人集まって、このまちの記憶を語り合うというトークイベントもやりました。個人がどうい思いを持ちながら八戸のまちで活動しているかを共有していくことで、プレーヤーが見えてくるだろうと思っただけです。

僕が大事にしていたのはスペースに留まらずそこをハブにしてとにかくまちに出ていくということでした。例えば子供たちに向けた食ワークショップ〈旅する料理教室〉は、食を作ることより、食材をどうい風に買うかに焦点を当てたワークショップでした。地元のフードコーディネーターの下田尚子さんと組んで、子供たちを集まってもらって、みんなで焼きそばとかすいとんとか、たくさん食材を入れるメニューを考えて、入りたい食材を子供たちと一緒にスーパーとか市場を練り歩いて買っていく。そこに記録班がついていて、ドキュメンテーションしていく。親はついて行かずに待機しています。4歳くらいの子もいるんですけど僕らに任せてもらいました。その後、子供たちが帰ってきて料理をして、録れた珍道中の上映をしながらそこに親も交じってみんなで語り合いながら食べるんです。大人向けには、尾行ご飯サークルっていうものを行いました。スーパーで食材を買う人の後を尾けて同じものを買って

くってというルールの怪しいプログラムです。もちろんスーパーには許可を取りました。スーパーの配置図を徹底的に分析して、僕はトランシーバーで指示を出します。次はあの人尾けてください、今度はあのおばちゃんですね、とか。ルールは決めていて、大事なのはバレないこと。尾行リーダーとか計算係も決めました。8品目までとか、4000円を上限とする、とか。スーパーでの買い物物を非日常にするプログラムです。集まった食材で料理してみんなで感想を述べ合う。もう食というよりは、買い物という普段の行為に妄想的なアイデアを付加して、そこを足がかりに住み慣れたまちの見方を更新するのが目的です。

私的な視点でまちを使う、私的な表現から公共的な場づくりを考える。公共的な場の限界を感じたときに、私をもう1回捉え直すっていうのを行き来している表現のお話でした。ありがとうございます。

小野田泰明

×
アサダワタル

佐藤慎也



もともと計画されていたものとは
違う使い方を

佐藤…まずは、おふたりの感想から聞かせてください。

小野田…『住み開き』は以前に読んでいて、面白い活動とされている方だと思っていました。例えば、今よくある北側片廊下のマンションだと、玄関のドアを開けると両側に個室があって、便所やキッチンを経て最後に居間がある。居間が一番遠いので、本当に親しい人しか入れない。そうすると（住み開き）って何だかやり難いですね。アサダさんの活動では、昔店舗だったところなど空間的に相性がいいところを選んで仕掛けられている。やはり空間の特性を良く分かっておられるのだなと感心しました。さっき紹介できなかったのですが、我々のほうでも、被災地の公営住宅を作る時、リビングアクセスという居間から入ることができる形式を多く採用しています。外部から直接居間に入ってその奥に個室があることで、コミュニティを紡いだり、イベントがやりやすい構成になっている。それでもなかなか使ってくれなかった

場所の制約について

佐藤…今、小野田さんから、ルーズさが大事だというお話がありました。アサダさん自身が場を使うときに、こういう場のほうがアイデアが膨らむとか、最初からこういう風に作ればいいのに、という気付きはありますか？

アサダ…公共ホールや、病院とか福祉施設とか、プロジェクトで場所を与えられる時は制約があります。例えばホールだと、最近小金井市の展示会のディスプレイションをして思ったんですけど、そのホールとの共催企画だったのですけど本当にできないことが多いです。「壁にこれ掛けたらダメ」「これ吊るしたらダメ」「音出したらダメ」「食べ物ダメ」という。音出しましたけど（笑）。（想起のボタン）っていう展示会で、昔あったパン屋さんの味を調理して再現するっていうワークショップをやるのも厳密にはダメで、完全にバックしてきたものならいいよって言われました。一方で、病院とか福祉施設はもともととアートをやる場所じゃないので、その場所の性質上の制約があります。例えば（住み開き）をやる際もその舞台である家の場合は、普通は大人数呼べないっていう制約があるんですけど、でもその制約って制約じゃなくて、その文脈でこそやることを考えればいい。いいように解釈して面白いことを逆にやれる。でもアートが行われることが前提のホールのような場所の制約は、良いほうに転用しづらいところがある。もちろんあの手この手ではないとかやりきるんですが、同じ制約といってもその質が違う。

りするので、アサダさんみたいにソフトを作る人とハードの設定をする我々ともっと近くなるといいかなと思いました。

佐藤…アサダさんはいかがでしたか？

アサダ…自分ももともと場に興味を持ち始めたきっかけが、建物とか空間をどう使うかっていう視点ではなかったのですが、小野田さんとおっしゃるプレデザインのお話を伺って、自分の活動も文化的な活動のプレデザインをやっている意識があるなって気づきました。

また、小野田さんの著書の中で書かれていた、どういう風に空間を作っても、空間が人を完全に誘導することはできないというお話が印象的でした。

佐藤…僕も大学では建築計画を教えていて小野田さんと同じようなことをやっているんですけど、3331 Arts Chiyodaの改修の設計もしています。今はアートセンターとして使われていますけど、建築計画の立場からすると、学校として計画されていたものを全く違う施設として使っていることになりま。アサダさんの（住み開き）も、もともと住宅とか公共的に使うように作られたものではない場所を、違う使い方にするわけですよね。小野田さんはそのあたり、リノベーションも含めて、もともと計画されたものとは違う使われ方をされることについて、どういう風に思われますか？

小野田…以前、関東のある市で教科教室型という形式の学校を調査した時の話をさせてください。これは普通教

佐藤…そこは、アサダさんが私的なところから公共的な場を作ろうとしていることに関係しているんでしょうか？

アサダ…ホールっていうのは何かしらの活動の発表の場としてあると思うんです。発表には、当然それ以前には練習してきたとか描いてきたとかいろいろプロセスがある。その発表の仕方みたいなものが、ホールの制約になる。でもアートプロジェクトは、発表も制作もかなり近接したもので、ワークインプロセスとして常にそのプロセスが発表され続けている性質もあると思うんです。そして、そのプロセスを経た後に、どういう風に関わった人たち同士の関係性が変わっていくか、地域や福祉など、その現場の見え方がどういう風に変わっていくのかまでを見ていくのがアートプロジェクトですよね。だから、アートプロジェクトの中でホールをあえて使う時は、「発表」っていう通常は最終地点と思われような場づくりをも「過程の中」として意識してその現場を立ち上げるような発想をしています。

佐藤…さっきのルーズさに繋がると思うんですけど、名前を付けた時点でホールになるというか、あるいは最終地点であるためにホールでなくちゃいけない。ホールとか美術館って名前が付くとそれぞれの文脈になって制約ができてしまう。メディアテークって、美術館と文化施設、さらに図書館も入っているじゃないですか。名前を変えていうことで、今までの決まった運営のあり方をルーズにするような可能性はありますか？

室でほとんどの授業を行う従来型のものと違って、国語・数学・理科の専門教室がある。一方で自分の教室はなく、その代りホームベースっていうロッカールームとラウンジがあてがわれていて、そこから毎回勉強の場に出ていく。イギリスなどで一般的なかたちです。計画はすごく良くできています。でも実際蓋を開けてみると、女の子たちが居心地の良いラウンジを占有して、男の子たちが狭いロッカールームの中に押し込められている。動物と一緒に、強いライオンが草原で寝そべっていて、草食動物がこそこそしているような……（笑）。

このように建築プログラムで支配できない特性が人間にはある。そういう力を取り込みながら計画する。いや逆に計画し過ぎないで、ルーズにフィットする自由な場所を確保することを考えないといけない。ちょうど今、宮城県石巻の川沿いで復興プロジェクトの一環として、民間のマーケットと公共施設を併設して、まさに人を呼び込む計画に関わっているのですが、川の堤防が4メートルもあるから眺めの良い堤防の上まで住民を上げないといけない。そこで、階段でありながら、子供たちが遊んだり本を読んだりできるスペースを組み込んだのですが、行政担当からは不確定な部分があるから削って欲しいと言われて、現在攻防中です。ちょっとした余裕を設けておかないと面白くないし、長く愛されない。でも、遊びの部分を厳しいチェックをかくぐって生き延びさせるのは難しい。そうした公共事業の居心地の悪さに対して、アサダさんの活動は、それを笑って受け止めてつともう一回ひっくり返している。アートは無力に見えるけど、すごい力を持っているなと感じています。

建築に入れ込むアートプロジェクト

小野田…「神は細部に宿る」と言うじゃないですか。アートもそうだと思うのですが、建築も細部がすごく大事なんですね。特に行為が自然に立ち上がるような場を設定するには、ディテールがしっかりしていないといけない。同時に、骨格がしっかりしないとダメ。やっぱり強い構造を持っていると、いろいろと運営の方法が変わっても機能連関や都市との繋がりがちゃんと成立する。大きい構造をしっかり提示しながら、その構造に人が触れるときに余計な引っ掛かりが出ないようにディテールをスムーズにする。今日ご紹介した「メディアテーク」なんかまさにそうです。大きな枠組みと細やかなディテール、このふたつをちゃんと用意してあげれば、心ある運営者ならちゃんと理解してくれて、いろいろな活動を起こしてくれます。

それから、運営はフロー経済なので、運営費をどこから確保するかも大切です。百周年記念館も貸し館でキャッシュフローを発生させているので、人を雇ったり、メディアと協同して企画をやったりできています。国立大学でああいう風に回しているところって、東京藝大の奏楽堂と東北大学のふたつだけと聞いたことがあります。

佐藤…僕も建築をやりながらアートプロジェクトに関わっているんですけど、建築の考え方ってアートプロジェクトに役に立つというか、似ている気もします。プロジェクトでも、その骨格をどう作るかってことを考える。美術館の時はそこに骨格があるので、そうじゃないことに集中できるんですけど、アートプロジェクトの時はや

っぱりまちに出るので、骨格というか構造が必要になっ
てくる。

アサダさんは滋賀の県立美術館に関わっていらっしや
いますよね。自分でプロジェクトをやることと、改修さ
れて2020年にオープンする公共施設に関わること
と、何か違いがあれば教えてください。

アサダ…ちょっとご説明すると、滋賀にはすでに滋賀県
立近代美術館というのがあって、地元ゆかりの作家や近
現代芸術のかなり良いコレクションを持っています。現
在、そこが改修されて、新生美術館にするっていう計画
が進んでいます。滋賀県には美術にまつわる特異な歴史
が3つありまして、ひとつはその近現代芸術コレクショ
ンの発展。ふたつ目は、東京と京都に次いで仏教美術の
収蔵点数がものすごい多いということ。ただし京都とは
違って、それらがお寺というよりも地域の集落の日常の
中で守られてきた歴史があること。「こんなところにあん
のか」みたいな感じで眠っていて、地域に根付いた信仰
文化があるんですよ。

僕は今滋賀に5年くらい住んでいますが、家の近
所にある滋賀県立琵琶湖文化会館には国宝・重要文化財
を含む質の高い仏教美術がたくさん収蔵されているんで
す。でもそこも建物的な問題があって開館できなくて、
倉庫状態になっていた。その仏像も新生美術館に移す
予定だそうです。

3つ目はアール・ブリュット。ヨーロッパでは美術教
育を受けずに自分の湧き出る情動のまま描き続けてきて
発見された芸術っていう定義が付いているこの概念です
が、日本の場合は主に福祉施設とか精神病院でずっと描

受講生…この講座のグループで、30年後の東京を見据え
たアートプロジェクトを考えています。我々のグループ
では、人種の違いや格差のある中で、いろいろな人がコ
ミュニケーションを取れる仕組みを作れないかと考えて
います。いくつかご質問なんですけど、小野田さんならハ
ード、アサダさんならソフトだと思んですが、設計を
する際に、使われ方を想定することは縛りすぎると考え
ますか。もう1点、アサダさんのプロジェクトに参加さ
れた方々はどんな方だったのか、というお話をお聞かせ
ください。

アサダ…プロジェクトや目的によってかなり変わります
ね。小金井市のプロジェクトは、もともとテーマが小金
井市の方々のまちなちの記憶を集めて作品として編集するっ
ていうものでした。しかも記憶を集める側も集められる
側も共に市民の方っていうルールを作りました。ですか
ら、他の場所から展覧会を見に来て、面白いかどうか
はあまり考えませんでした。まずはもう完全に、そのの
市民の人が展覧会を見に来て喋り出す場にしようって思
ったんです。副題に「市民生活展」と入れたのもそうい
った意図があったからです。美術館とか展覧会場って普
通、喋らないじゃないですか。でもそこは普通のホール
だったので、喋ることができるようにしましたし、そう
いったプログラムを複数用意しました。展覧会としては
「関連イベント」って言い方になるけど、本当は関連じゃ
なくてそれがメインだったかもしれないですね。

一方では、こういう取り組み自体に興味がある人に来
て欲しいっていうのもやはりありました。小金井市民で
はないけども、「自分のまちだったらどういうことが

き続けてきた方の作品っていうことで福祉の領域から紹
介されることも多いです。滋賀は障害のある方の入所施
設や作業所、特別支援学校などでの造形活動に長い歴史
があって、そこで生まれた作品を現代美術家の作品と並
列に展示することを先駆的にやってきた「ポーターレス・
アートミュージアムZOMA」という小さい美術館もあり
ます。なので、近現代芸術と神道・仏教美術とアール・
ブリュットっていう3つの柱を持った美術館をこれから
作ります。僕はZOMAの委員を長らくやっていて、一
方で滋賀県が主催する地域プロジェクトのスーパーバイ
ザーもやってきました。美術館・建物・ハコを作ること
と、滋賀という地域ならではの暮らしをテーマにした活
動のふたつをざっくり総称して「美の滋賀」というプロ
ジェクトが動いています。そこで、美術館と地域をどう
繋げるかの議論をしてきているんですね。昨年の秋、新
生美術館の設計を担当する建築家のSANAAさんと、ア
ドバイザーの長谷川祐子さんと、近現代アート、神道・
仏教美術、アール・ブリュットをよく知る現場の方々と、
これらの政策プロセスを市民に開くシンポジウムがあり、
200名ほどの市民が集まりました。僕はファシリテ
ーターをしたのですが、議論が紛糾しましたね。私的表
現の公共化の時は、何と言うか、何となく「ならなか
」なんですよね。自分の表現が人に手渡されてそれが繋が
っていく様子をブレイキをかけずに地続きで観察できる。
でも、そのシンポジウムの時は全然違っていて、いきな
り公共的な議論から始まるわけですよ。政策的なものど
絡めば絡むほど、そのあたりがいつもモヤモヤします。
さっきの名付けの話と関わりますが、ここはやっぱり
美術館なので、美術館って言い続けるんですよ。例えば

きるか」とか「自分のまちなちこういう記憶を持ってい
るな」っていう想いで参加してくれた人も実際にたくさ
んいたんですね。でもアートプロジェクトって、例えば
問題を抱えた地域であるとか、障害など何かしらのマイ
ノリティに置かれていた環境があるとか、そういった比
較的見えやすい社会性をもとに企画されることも多いの
で、そういう場合は考える目的も来る人の層もはっきり
している。それでもやっぱり学生さんが入り込んできた
り、全然違う人が入ってくるとむしろ思いがけない面白
いことが起きたりするんですよ。ある文脈を共有して
いる人たちがだけが集まったら、それは「そういうもん
だ」ってなってしまうところに、突拍子もないある意味
空気を読まないような質問が出たりする。そこにも可能
性を感じていたい。だから基本的にはどんなプロジェクト
であっても間口は開いています。ある人に来て欲しいい
って目的はあるんだけど間口はそれなりに開きつつパッ
ファは残してる、っていうのが自分のプロジェクトの対
象として考えることかなと思います。

小野田…著名な建築学者によると、人間の行為はプログ
ラムされた行為と自然発生する行為のふたつに分けられ
る。プログラムされた行為とは学校の授業から茶の湯ま
で所作が決められているものでアクティビティ・システ
ム(Activity System)と言います。もうひとつが自然発
生するビヘイビア・セッティング(Behavior Setting)
です。椅子にもたれかかったり隣の人と喋ったりするこ
と。6人掛けのテーブルがあったら、仲がいい時は隣に
座って、仲が悪いと対角線上に座る、みたいな話です。
できるだけプログラムを自由にしながら、自然発生のは

八戸の「はっち」は「八戸ポータルミュージアム」って
言っています。それこそ「ポータルミュージアムって
何？」って感じで説明できない建物なんですけど、その
いろんな用途が交じりに交じって名付けようのない感じ
をよく押し切って作ったもんだと関心するわけです。そ
れに比べると滋賀は、あくまでも美術館なんです。これ
は美術館という存在が悪いとかそういう話ではもちろん
ないのですが政策を進めるときに、美術館って名前を目
標として掲げながら走ることに、そこからずらしながら
議論していく方向と、ふたつの道があるんだと思います。
今は前者をもとに走っているけど、一方で議論の内実と
しては後者も当然含まれるべきことを実現しようとして
いる。何を見て走るかによって、公共の作り方も相当変
わってくるなという実感ががあります。

佐藤…今でこそアートプロジェクトっていう呼び方が定
着してきましたけど、一方でトリエンナーレとか芸術祭
はまだ違うイメージが固定化しているように思います。
どこにするかにはありますが、東京でトリエンナーレと
か芸術祭って馴染まない気もしています。東京で、しか
も日常的に行われるものに、アートプロジェクトって言
葉がいいのか違う言葉がいいのか分かりませんが、枠組
みとか構造を考えていかないといけないように思います。

質疑応答

縛りすぎないこと。パツファの取り方

うは豊かにしてあげるっていう設計が面白いと思ってい
ます。茶の湯なんて面白くて、茶室空間は狭くて限定的
ですが、実際はプログラムをそれほど支配せず、自由度
が高い。

それから、自由に空間を設定すれば人間はいろいろな
ことができるというのは嘘だということです。ミース・
ファン・デル・ローエのベルリン国立美術館の新ギャラ
リーはユニバーサルスペース(Universal Space)の代
表例で、「何にでも使える」っていう触れ込みになって
いるのですが、実際の写真を見るとなんか抛り所がなく
てビヘイビア・セッティングが発生しにくい。近代建
築を作った巨匠もそれに気付いています。ル・コルビュ
ジェがそのスケッチでボクシングをする人を、彼はこれ
をノーブル・ブルート(Noble Buto・高貴な野人)と
呼んでいます。知性があって肉体的、そういう人を彼は
かなりの頻度で描く。それは、こういう取っ掛かりの少
ない空間を創造的に開拓していけるのは、体力があって、
かつ知識がある人でないと難しいということの表明でも
あると思っています。アサダさんがおっしゃってしまし
たけど、この企画だったらこういう人に来て欲しいとい
うイメージをちゃんと実装していかないと、空間が開拓
されてコミュニケーションが起らない。私がビヘイビ
ア・セッティングがスムーズに起こるよう空間の細部
にこだわらながらも、運営に関わっているのもそれに関
係しているのかもしれない。

もともとの機能をどう読み換えるか

受講生…私も公共事業の仕事をしておりまして、小野田

さんがおっしゃっていたように、リスクヘッジのために新しいことができないことに、いつも悩まされているひとりで。先ほどからお話の中で「もともと」という言葉がよく出てくるのが気になります。おふたりが「もともと」とっていつの過去の事例とか歴史とか、参照しているものがあれば教えてください。

小野田…メディアアートの時、「新しいビルディングタイプを生み出そうとした」と言いましたが、正確には、条件としてある「図書館」が根源的に持っている特性を掘り下げ、逆に強化することで生み出したもの。つまり「もともと」から逆算したのもとも言えると思います。新しいものというのは、運用ソフトから働き方までいろいろ作り上げなきゃいけないのですが、社会と直結している建築では難しい。図書館は、図書館法、司書資格、10進法分類といった重層的システムで武装している。でも「もともと」とっていう、システムの深いところまで入って読んでいくと、逆にそれが持っている力を活用した変化の可能性が見えてくる。本来持っていた力の方向性をちよっと変えるだけだから効率がいいし、いろいろな組み合わせも可能になる。そういう意味で「もともと」を使っています。

アサダ…僕は、すでに決められた目的をもっているものを目的外使用するっていうか、違う使い方をするっていう意味での「もともと」をメインで話していました。その「もともと」を深く広めていくと、例えば音楽でいうと、音楽産業として成立している音楽っていうものがあるって、産業として成立するからにはメディアにしなけれ

公共施設はそこを使う人に対して、何をしようとしているのか説明しなくちゃいけない。あとは、プロジェクトを作る時の構造、例えば美術館で展覧会をやるならば美術館がいろいろなことを守ってくれるので、絵や作品をどう見せるかに集中すればいいんですけど、アートプロジェクトの場合はその外側の枠組み、極端に言うと一回ずつ美術館をそのまちに作るようなことをしなければいけない。受付はどこに作るかとか。そういう風に構造を決めて作っていくところ、まちや人と関係を持たないと成立しないっていうところは結構似ていると思います。

小野田…プロジェクトって語源的に言うと、プロは前に、ジェクトは前に向かってものを投げる、と言うみたいですよ。今はまだ現実化してないものを未来に向かって投げているっていう意味でしょうかね。そういう意味では、アートも建築も似ているのかもしれませんが、その空間が大きく異なっています。会期の間に人々に強烈な印象を残すことを目的とするアートと、最低でも30年、普通にいけば50〜75年持たなきゃいけない建築とは背負うものが違う。建築にはそれなりの公共性が期待されてしまう。

また、成功したという基準の話ですが、これは難しい。ひとつの例ですが、リビングアクセス型の家に住んだ人が前の家に住んでいた時と生活がどう変わったか調査したことがあります。対象のひとりにある盆栽名人がいたのですが、この人は部屋の奥の南面バルコニーに盆栽を並べていたので、年数回の盆栽大会以外は他の人に盆栽を見てもらう機会もなく孤独な人生を送られていました。リビングアクセスに転居後、南向きの玄関付近に盆栽を

ばならなくて、それはこういう風に消費されるべきだっていう「もともと」がある。その「もともと」に対して、僕はこういう風に使い直してみましたっていうことをするんですが、でも音楽の歴史というレベルの「もともと」を振り返ると、案外過去に似たような事例もある。なので、今回の話の中の「もともと」は、現在比較的マジョリティというか、市場経済の中でそういう風に使われているよねっていう意味の「もともと」です。あるいは制度的にそうなっていることを「もともと」として捉えて、それらを変える。でも制度もいろんな歴史を経て作られているので、本来はそうじゃなかったところまで遡っていくと「もともと」の前提が広がっていくと思います。

小野田…例えば今日の被災地の話にあったリビングアクセスですけど、北側の裏の廊下から入ると寝室があって、それを抜けて行くところって「もともと」ですが、これって1970年以降に一般化した形式で、その先の「もともと」である日本の平屋って南側の縁側から入る形式、つまりリビングアクセスだったわけですよ。それが大量供給要請の中で、民間が働きかけて実現した開放廊下の面積算定緩和によって一気に一般化した。「もともと」の根拠も怪しいものだったりします(笑)。

我々建築屋の仕事は、条件が持つ可能性を最大化する物理的なセッティングを探し出すことなのですが、アーティストの仕事も意外と似ているのではないのでしょうか。既存社会の構造を精緻に観察して、そこに隙間や揺らぎを見つけて、発見したターゲットにアートをぐっと差し込んで、その裂け目を顕在化させるというように。前提

置くようになったので、近くを通る人が「ああこれいいね」って言うってくれる。そうすると部屋から出てきて「そうでしょ」ってコミュニケーションが生まれる。この人のクオリティ・オブ・ライフは、客観的に相当良くなっている。全体の住民にアンケートも取ったのですが、立ち話とかおすそ分けとか家の行き来が、以前より増えている。このように仕掛けたことをその後も丁寧にフォローして、本当にうまくいっているかどうかを見続けるしかないですね。

「メディアアーク」は、年間100万人の仙台市民が来てくれているし、視察やメディアにどれくらい取り上げられたかについても仙台市のほうで丁寧に評価していただいているので、大きくは問題ないですが、でもやっぱり個別の事業にまで降りると難しいことが多い。良かったことは当たり前で、悪かったことは執拗に攻撃する傾向もありますね。「ここは扱いにくい」とか「雨がかわかる」とか「スカートが見える」とか。今日は紹介しませんでしたですが、僕がプロジェクトマネージャーをやったある大学の核施設も、ガラス張りの廊下が空中を通過しているんですが、その手摺が透明なのでスカートが見えるのと教授会で吊るし上げられたことがありました(笑)。自分の方向を信じつつも、現実を起こっていることを謙虚に受け止めて、少しずつ調整しながらトライし続けていくしかない。そういう意味では、アートも同じでしょう。

名前の付け方

受講生…お話どうもありがとうございました。ネーミン

条件に隠蔽されていた「もともと」が解放されると、人も楽しく場所を使ってくれるという善循環が起こる。

被災地で、リビングアクセスを最初に示した時、何人かに「こんなのは住宅じゃないから普通の住宅を作ってください」って言われました。でも実際に空間ができる「ああ、いいですね」って言われる(笑)。空間というのは、できるまでわからないところが大きいし、そもそも人間が持っている先入観とか普通に対する意識って曖昧なのかもしれません。それでも意識の慣性力というのは強いので、優秀な人とチームを組んで、しつこく検討し続けながら、確信を持って出していくかないと、新しい提案は決して実現しません。逆に、それさえできれば、結構良いところまではいけるのかなと。もちろん、計画側の慢心には気をつけなさいと言えませんが。

建築とアートプロジェクトの類似性

受講生…まずひとつ目の質問としては、建築計画が成功した、という基準はどこにあるのでしょうか。定量的に表されるものはありますか。ふたつ目は、建築の考え方がアートプロジェクトに似ているって言われたと思うんですけど、類似性について教えてください。

佐藤…基本的に建築は、ある場所に作るものですよ。なので、その場所がどういう場所なのかリサーチしないといけないし、そのまちの特徴を捉えなければいけない。それはアートプロジェクトにも当然必要になってくる手続きだと思っています。設計の場合には、自分たちのやりたことをクライアントに説明しなくちゃいけない。特に

グについてのお話で、名前から来るイメージがあったり、良くも悪くも名前がひとり歩きしたりすることがあると思うんですけど、建築物やプロジェクトの名前を付けられるときに、そのコツやエピソードなどあればお聞かせください。

アサダ…名付けの話は、固く言えばプロジェクトのソーシャルコンセプトみたいなものですよ。分かりやすいポップな言葉が付けると、良くも悪くも広がるっていうのはすごく感じています。特に(住み開き)に関してはそうでした。その名前を付けることでコンセプトが広がった部分もあるけれど、個人的には、その名前がどう流通していくかを観察したいという想いもあります。住宅メーカーが使ったりするようになりましから。新聞とか雑誌とかのメディアで取り上げられるときにも、提唱者として僕が取り上げられる時もありますけど、一般名詞として出てくることもある。新聞だと、かつてはまちづくりや文化という側面で取材を受けることが多かったんですよ。それは住宅の売れ行きについてで、リビングアクセスのことも絡むかもしれませんが、地域で交流が生まれるような住宅が増えていたという話でした。そうやってくると、(住み開き)っていう概念が、僕がマンションの入室で始めた時のコンセプトと全く変わってくる。それくらい変わるので、批判もされるんですよ。例えば「あんたが作ったみたいになってるけど、俺のほうが昔からやってた」とか「以前提唱されていた時よりも社会的な方向に行ってるんだかつまんない」とかね。

また、誤解のひとつに、「長屋暮らしに戻っていいわ

ねえ」って言われるんですが、僕からしたら戻っているつもりはない。ある講演で、「あんたがそんなこと言うから私迷惑してんのよ」っておばちゃんに怒られたんです。その人は若干の精神疾患を患っている方だったんですけど、上の階の家族が（住み開き）してうるさいって言う。もうそうなっていると責任の取りようがないじゃないですか（笑）。もちろん自分なりの考えをその方には講演終了後にさして時間を取ってお伝えしましたけど。そういう反応も含めて、社会に広がっていくと、名付けた後も、まあ言い方は無責任に聞こえるかもですが楽しめるんです。批判されても楽しめる。これは名付けのコツっていうより楽しみ方のコツですね。あと「コミュニケーション難民のススメ」（木楽舎）っていう本を出したんですが、難民っていう言葉はかなり際どいと思いつけました。でも、何者か分からない謎の働き方をしている人たちが、孤立もしているけれど、逆にいろいろな領域を繋いだり、いろいろなコミュニケーションで活躍している。だから最終的には「難民」を薦めています。批判されるし、あまり人に理解されないから辛いことも多いけど、あえてネガティブな言葉を使った後に反転することもある。それを呼び水にして、「お、批判きた批判きた」と楽しんでる。だから、ネーミングで遊べるっていうことはあると思います。

「ゲスト／モデレータープロフィール」

アサダワタル（文化活動家／アーティスト／大阪市立大学都市研究プラザ特別研究員）

1979年大阪生まれ。東京↓滋賀在住。音楽や言葉（概念）の創作

実演、アートプロジェクトの企画演出、著述出版。これら一連のプロセスを通じて、人々の日常生活と向き合わせて近接した文化活動を展開。まちづくりや障害福祉、住宅政策やキャリアデザインなど多岐にわたる分野で、個性と創造性がのびのびと生かされるコミュニティづくりに動んでいる。テーマは「表現による謎の世直し」。代表的な著作に『住み開き家から始めるコミュニティ』（筑摩書房）、『コミュニティ難民のススメ 表現と仕事のハザマにあること』（木楽舎）、『表現のたね』（モ・クシユラ）など。実践と並行して、2016年に滋賀県立大学大学院環境科学研究科にて学位論文「音楽による想起がもたらすコミュニティデザインの研究」で博士号（学術）取得。同年より大阪市立大学都市研究プラザ特別研究員。またグループワークとしては、サウンドメディアプロジェクト「SOUND+」のドラマーとして国内外のアートフェスに出演し、アルス・エレクトロニカ2013デジタル音楽部門準グランプリ受賞。

小野田泰明（東北大学大学院都市・建築学専攻教授／同災害科学国際研究所教授）

1963年金沢市生まれ。博士（工学）、一級建築士。建築のソフトとハードを繋ぐ「建築計画者」として、「せんだいメディアテーク」、「横須賀美術館」、「流山市立おおたかの森小・中学校」などのプロジェクトに中心メンバーとして参画。阿部仁史らと共同で、「くまもとアートポリス・若北町民ホール」（日本建築学会賞・2003年）、「東北大学百周年記念館・秋ホール」（公共建築賞・16年）などを設計。東日本大震災発災後は、岩手県釜石市復興ディレクター、宮城県石巻市復興推進会議会長、宮城県七ヶ浜町復興アドバイザーなどを努めながら復興事業に注力。著作に、『プレ・デザインの思想、建築計画実践の11箇条』（TOTO出版・13年／日本建築学会著作賞・16年）、『集合住宅の新しい文法、東日本大震災復興における災害公営住宅』（新建築社・16年）など。

佐藤慎也（日本大学教授／建築家）

1968年東京都生まれ。建築に留まらず、美術、演劇作品制作にも参加。『+1人／日』（2008、取手アートプロジェクト）、『個室都市東京』ツアー制作協力（高山明演出、09年、フェスティバルノトーキョー）、『戯曲をもって町へ出よう。』コンセプト（中野成樹・長島確・矢内原美邦演出、10年）、『333 Arts Chiyoda』改修設計（10年）、『墨田区／豊島区／三宅島／淡路島在住アトレックス家』ドラマトゥルク（長島確演出、10・13年）、『構造茶話会 プロジェクト構造論』コーディネート（TARL、12年）、『四谷雑談集』+『四家の怪談』つく

りかたファンク・バンド（フェスティバルノトーキョー、13年）、「としまアートステーション構想」策定メンバー（11・17年）、「長島確のつくりかた研究所」所長（13・16年）、『+（やじるし）』プロジェクト構造設計（長島確+やじるしのチーム、16年、さいたまトリエンナーレ）など。

音／音楽のバックグラウンド ——芸術のなりかた／つくりかた

日時・2016年11月19日(土) 14時00分〜17時15分
 ゲスト・朝比奈尚行(音楽家／演出家／俳優)
 渡辺裕(聴覚文化論 音楽社会史／東京大学教授)
 モデレーター・長島確(ドラマトゥルク／翻訳家)

根本からリセットして考え直すために

長島・今日は、広い意味で音や音楽に関することをテーマにしながら、全く立場の違いをお二方をゲストにお招きしています。まずはなぜこのテーマを設定し、このお二方をゲストにお招きしたのかを、簡単にお話ししたいと思います。

僕は音楽が専門ではないのですが、アートプロジェクトをやっている中で、音楽について考えたり知ったりすることが参考になると感じるきっかけが度々あり、さまざまなヒントをもらっています。もともと演劇の台本を翻訳する仕事をしていたのですが、そのときに、翻訳というものが解釈なのか、それともオリジナルの等価物なのかということが問題になりました。翻訳をするとしても解釈が入ってしまうのですが、立場として原作者の味方につくのか、それとも実演をする俳優や演出家の味方につくのか、どっちなんだというのを、仕事の中で考え始めたんですね。そうしていくと、そもそも作品のオリジナルってなんなのだろうと考え出してしまいました。小説だとまだ話が分かりやすいんです。小説なら、翻訳者が訳したものがそのまま読者に届くので、原作の解釈を誠意をもって伝えようとすれば、それは翻訳者の責任でそのまま読者に届くわけです。しかし演劇の台本の場合もうワンクッションあって、翻訳者が原作はこうだと解釈して翻訳しても、それをさらに演出家や俳優がまた違う解釈で形にして、それが観客に届くというステップがあります。翻訳者は、自分だけ

僕自身が関わっている演劇の現場でもそうですが、特にいわゆる芸術的な、シリアスな舞台作品を観るときには、観客は暗い中で静かにしていなければならぬということが当たり前だと思っていたのです。ところが『聴衆の誕生』には、それが実は非常に新しい19世紀以降の西洋からきているものだと書かれていました。もうちょっと広げていうと、作品というものを、作家というものがどんなもので、それを観客がどういう風に受け止めなければいけないのか、という今慣れ親しんでいるモデルが、実は比較的新しい時代の、ある特定の地域の限られた文化の中から出てきているということが明快に書かれていたので、本当にびっくりしましたし、これは演劇を外にもち出したのだとか、アートプロジェクトで様々な企画を試していくときに、観客や作品や芸術家というものをどう考えるのか、根本から一度リセットしてみないといけないなと思いました。そこから考え直すことが、今後様々な企画をやっていく上で参考になるのではないかと思ひ、渡辺先生の本をさらに読むようになりました。今日は渡辺先生に『聴衆の誕生』からまた大きく進展があった新しいご本(『サウンドとメディアの文化資源学』)の土台になる考え方、「文化資源学」というところからお話し頂こうと思っています。

もうひとつ、朝比奈さんは「時々自動」という劇団を80年代半ばからずっと続けていらっしやいます。時々自動は、劇団といっても音楽がものすごく重要な軸にあって、しかしいわゆる音楽コンサートというのはずいぶん違うやり方をしています。僕自身時々自動についてはジャンルを説明する言葉をもたないのですが、メディアにしろジャンルにしろ横断的混交的な活動をされていて、なおかつその中で様々なものを吸収しながら作品をつくり、集団としての活動を続けていらっしやる。アートプロジェクトって、参加型だとかいろいろなことを言って、作り手と観客ないし参加者の垣根を低くしていますよね。ジャンルとか作品の輪郭みたいなものも曖昧になる方向にいていて、そのことで何かが拓けてくる可能性はとつてもあると思うし、面白いことだなとポジティブにも思っているのですが、一方で、活動を続けていく上で何も積み上げられないまま、その時どきでワッと集まってまた散っていく、そういうことの繰り返しになってしまうのではないかと心配が、僕自身の活動の中でも高まってきています。改めてどんな風に集団をつくっていくのか、続けていくのか、あるいはそこへどんな風に入ってきたり、出て行ったりするのか。固定したジャンルに捉われ

では責任がとりきれないわけです。変にオリジナルを守ろうとすると、どうしても演出家や俳優と喧嘩することになったりして、間に立つのが大変な仕事でした。オリジナルはあくまで素材であって、それを今我々がどのように上演するのか、ということが、演劇の大事な面白さなのではないかと考えると、やっぱり実演家である演出家や俳優たちの味方につきながら古典を読み直すということが、翻訳にもできるんじゃないかと考えて、そういう立場にずっといたんですね。オリジナルってなんだろう、今上演するってなんだろう、そこにさらに翻訳するというプロセスが入ってくるってどういうことなんだろう、ということを考えながら、ここ5、6年はだんだん劇場の仕事から離れて、演劇の延長ではあるのですが、アートプロジェクトに関わるようになってきました。

アートプロジェクトの中で、演劇の台本をもとにした作品を劇場ではないところに持っていくようにしたとき、作品というものをどう考えたらいいのか、さらに難しくなってきました。劇場というのは、とても便利な守られた空間です。お客さんが鑑賞しやすいように作られていますし、周りの音も入ってこないし、空調も照明もコントロールできますし、お客さんは客席の暗く静かな、ある意味安全な環境で作品に集中することができます。でもそうではない劇場の外に作品を持ち出したときに、これまで当たり前だと思っていた劇場空間での作品の見え方とは全く違ってきて、環境によって作品の見せ方や形、お客さんの体験がいかに変わってくるかということを感じました。例えば外の音がいくらでも入ってくるか、空調のコントロールができないので夏はものすごく暑いとか、スペース自体が狭いのでお客さん全員が同じように見ることはできないとか。日本家屋で上演しようとしても、座ってもらうことを考えたら20人も入らないとか。僕自身いろいろな現場に関わってきましたけれど、上演をどういう風に成り立たせるのかっていうことを、改めて考えざるをえなくなってきました。

そんなときに、渡辺裕先生の『聴衆の誕生』という本を読みました。広い意味での音楽の観客ないしは聴くことの体験とか、それにまつわる作品、作家のあり方を問い直すような本なのですが、その中に、「クラシック音楽のお客さんは、いつから暗い中で咳も我慢して静かに聴かなければならなかったのか」という問いがありました。

ない自由な活動や作品づくりを、集団としてどのように継続していくのかということ、とつても大事な問題だと思っていて、朝比奈さんには時々自動という劇団の活動、作品を紹介して頂きながら、その裏にある考え方を色々とお話しして頂けたらと思っています。

どちらも音ないし音楽には広く関わるのですが、必ずしも体系だった勉強の時間ではないですし、むしろ話が色んな方向に、色んな角度に散れば散るほどいいなと思っていますので、あまり今日は「これを勉強した!」ということにならないことが成功だと思っていることを、最初にお伝えしておきます。

プレゼンテーション1・・・渡辺裕

価値の発見／見方の転換

先ほどご紹介頂いた『聴衆の誕生』という本は、1989年に書いた本です。その頃は私は、バリバリのクラシック音楽の研究者ってほどでもなかったのですが、子供の頃からピアノを習っていたりして、クラシック音楽の世界で研究をするということが唯一のあり方のように感じていました。今と違って世の中も音楽のジャンルやそれを聞く人々というのが非常にはっきりと分かれていた時代でしたから、私もなんの疑いもなくそういう風に育ってきたのですが、どこかでちょっと足を踏み外しまして、それから足を次々と踏み外して、はたと気がついてみると、今ではそもそも「音楽」だか「音楽」でないのか、よくわからないような、ちんどんとか駅の発車メロディだとかそんなことばかりやっているような状況で、自分でも20数年後にこんな自分がいるとは想像もしませんでした。ですから先ほどご紹介頂いたこと、今の問題意識はだいぶ違っているところがあるので、とりあえず『聴衆の誕生』は置いておいて、今私がやっている「文化資源学」についてお話ししたいと思います。

文化資源という言葉は、最近ではとりわけ自治体とかそういうところで、地域おこしと結びついたような形で使われるようになっていきます。地元で眠っている文化的な



ものを見直していくというときに、狭い意味での芸術とか芸術作品というようなものではなく、幅広く様々なものを取り上げていうというわけです。資源という言葉は、第三世界みたいなところから先進国が搾取をするといった話があるように、悪いイメージで使われることも多くありました。当人たちはあまり価値があるとは思っていないものに、別のところからきた人が価値を見つけて、それを評価する。みんながその価値に気がついていないうちに安く買い叩いたり、騙してもっていったりしてお金にするという、そういうことで悪いイメージになった部分があると思うのですが、ただそこで起こっていることというのは、価値の発見みたいなことですよ。文化資源という言葉で私が一番いいと思っているのは、価値とか価値観というものを直接問題にすること、その価値が不動のものとしてあるわけではないと捉えていることだと思います。

文化資源学の研究室を中心に、文化資源学会というものがつくられました。その学会誌の第一号の序文に、木下直之先生が書かれていることを最初にご紹介しておきます。木下さんはもともと美術史が専門で、現在は銅像だとか動物園といったことまでテーマを広げて研究をしている方です。この序文の最初の方は、文化資源という言葉が使われるようになった意味について書いています。体系化をしすぎてそこから埋もれてしまったものなどを、原点にかえって見直すようなきっかけにしようという話です。後半の部分ですね。

を求めているところが、文化資源学の最大の要素だと私は思っています。

「バナナの叩き売り」の変遷―まちの風物詩から芸能、そして音楽へ―

例えば「バナナの叩き売りの口上」というものがあります。これも色々説があるみたいですが、九州の門司港が、バナナの叩き売りの発祥の地といわれていて、バナナの発祥の地の碑も門司港に立っていて、時々地元の保存会の方が駅前でパフォーマンスをされています。

文化資源学のものとしての価値というのは、もの自体の中にあるという考え方はありません。ものをどういう風に人々が取り扱って、どういう風に位置付けて意味付けて価値を捉えてきたかという、そういう歴史として考えてみようという話です。門司港は戦前、台湾バナナの輸入基地でした。バナナというのは青い状態で獲ったものを船の中で熟成させながら運んでくるものですから、不良品がでる可能性が高い。バナナ自体が当時は高級果物だったのですが、そういう不良品になったものや、市中に出せないものを、独特の節まわしの口上をつけて叩き売りで売るといのが、門司港で広まったと言われています。でも、台湾バナナの輸入は戦前間もなく無くなってしまっただけで、廃絶してはいたのでしばらくは忘れられていました。それが再び取り上げ始められたのは、井川忠義さんという復興の立役者と言われている人がいたからです。井川さんが口上を録音したものが残っていて、これが今でもバナナの叩き売りの古い録音として、特別なものとして取り上げられることがあるのですが、実際にはこの人はバナナの売人ではなくて、パンの工場を経営していました。地域の自治体活動の中で公民館の館長になって、地域振興のために「門司港発展期成会」というのをつくり、それがその後「門司港バナナの叩き売り保存会」と名前が変わったということです。芸能だとか、音楽だとか芸能だとかということではなくて、地域おこしという観点から門司の風物詩のひとつとしてバナナの叩き売りを取り上げたところがスタートでした。これが最初の価値の発見です。ところが、その後全国的に広まってくるときに、バナナの叩き売りは芸能のカテゴリの中に組み込まれることになりました。これには時代の追い風があったのです。小沢昭一さんという方がいて、1970年頃に『日本の放浪芸』というシリーズでレコードをつくったのですが、その中に、さまざまな露店の呼び声

もうひとつの魅力は、ゴミ問題を持ち出すとわかりやすい。いや、現実には、「文化資源」という言葉を口頭で伝えようとする時、「資源ゴミの資源」と説明すると、相手は瞬時に理解する。それは単に同じ言葉を用いているからではなく、ゴミ問題が現代社会の切実な課題であり、「文化資源」問題は、多少なりとも、それに通じているからである。

すなわち、ゴミとゴミでないものの境界線は、有用性の有無で決まる。その判断は個人や社会によって異なるものの、一瞬前まではゴミでなかったものが、一瞬後にはゴミに変わるのは、それらの性能や形態が変化した以上に、所有者、管理者の価値判断が変化したからである。

それは単にゴミ捨て場に固有の問題ではない。社会の各所で、無用の烙印を押された多くのものが眠ったままになっている。ゴミ問題の要は、価値判断の再考を促し再利用を可能にする方法の開発であり、同じことは文化に関わるさまざまな領域で求められている。

最後の部分の、「無用の烙印を押されたものを再発見する」というのは、先ほどの自治体などが価値を再発見するというときに使っているのと同じ意味になるわけですが、やはり文化資源という言葉の要のところにあるのは、「価値」というものが決してもの自体にあるわけではない」という考え方ですよ。ものを使う人、見る人の眼差しによって、価値があるものになったり無くなったたりする。そういう問題だというのがきちん認識して物事を考えましょうというところが、私はこの文化資源学の要諦だと思っています。そうすると、もちろん無用だと思われていたものを発見するということもありますけれど、逆もあるわけですよ。つまり、当然のように価値があると信じていたものが、時代が変わるとそうではなくなるというようにあるわけですよ。価値というのは、その時代の文化とか社会の中で歴史的にそうやっていたということ、そのもの自体に存在しているわけではない。価値を与えようとした人がどこかにいる、あるいは、その周りにコミュニティを形成して、それを支えるような形で価値が成り立ってきたと、そういう問題であることを前提として見ることによって、今価値がないと思われているものだけではなく、価値があると思われるものに対しての見方というのも変わってくる。そういう、見方の転換みたいなもの

を集めたものがあります。小沢さんは日本の近代化の中で、恥ずかしくて世界には見せられないと捨てられていた、古臭く土俗的なものの価値を再発見しようとした。「男はつらいよ」が作られ始めるのも69年ですね。ちょうどこの時期に、こういったテキ屋という、かつてはヤクザと繋がっていたるくなものではないと言われていたものが、むしろ逆に日本の古き良きところを残しているのではないかとという形で捉え返されている。今まで見捨てられていたものが、むしろそういうものにこそ価値があるのではないかという流れになってきて、ディスカバージャパンなんていって、地方に残っている日本の古き良きものを探そうという流れができてきた時期です。そんな中で門司のバナナの叩き売りに目をつけたのは、実は寄席の芸人だったんですね。68年の明治100年記念の年につくられた「明治のもの売りの声」というレコードの中にもバナナの叩き売りが入っています。明治って七味唐辛子売りとか、よくわからない物売りの声とか、それぞれ独特のスタイルの呼び声がたくさんあったのですが、それがだんだん消えて無くなってきていたわけです。このレコードも様々な物売りの声を取っているのですが、実際にやっているのは売っていた人ではなく、寄席の芸人なので、すね。この頃、寄席の芸のジャンルのひとつとして物売りの声を取り上げられるようになったという状況があって、そのときに一番中心になった人が、坂野比呂志さんという人です。

86年に、バナナの叩き売りの元祖である門司港をPRしているこうと（喉唄売フェスティバル）が行われたのですが、そこにこの坂野さんが参加しました。そして坂野さんが広める形で全国的に門司港のバナナの叩き売りが有名になっていきました。87年にはバナナの叩き売り全国大会というイベントが門司港駅前で行われ、芸能というジャンル、カテゴリの中にすくいあげられることによって、バナナの叩き売りの価値というのはいくらも捉えられるようになっていきました。それがどうい風音楽に変わっていったのかというと、『恋するバナちゃん』というCDがありまして、4番のところには書いてある「BANANA SKILL (バナちゃんずレゲエ)」って書いてあるやつですけど、これはレゲエとかラップとかという、いわゆる語りの芸というのが音楽の中でかなり大きな位置をしめるようになってきて、そういう人々が、井川さんのバナナの叩き売りを聞いたときに、「あつ、これラップじゃん。昔からやってたんじゃん」とい

うように、後から見直すような形で自分たちの先達として位置づけるといふ、そういう発見の仕方だと思います。このCDはいわば井川さんへのトリビュート版みたいな形になっていて、所々に井川さんの昔の録音が挟まれているのです。つまり音楽のあり方が変わってきて、語りの芸を音楽として評価するような追い風の中で、「バナナの叩き売り」が音楽として一定の位置を与えられるようになったということです。井川さんの録音がどういふ運命になったかを、ひとつだけご紹介して終わりにしますが、なんとワールドミュージックシーンに登場するという現象が起こっています。これは『The ROUGH GUIDE』という、各国の民族音楽を集めたCDシリーズが出ているのですが、その日本版の第6番目に「TADAYOSHI IKAWA Moji: Banana no [Takuri]」って書いてあるんですね。さっき聞いていただいたレゲエバージョンではなくて、井川さんが復興した69年代の録音が、なんと日本から世界に発信するワールドミュージックというコンテクストの中に収められて、世界に発信されるという現象が起こっている。まさに、バナナの叩き売りという一旦捨てられていたものが、地域の遺産として発見され、芸能として価値を認められ、その後音楽の価値を認められるというように、さまざまな人々の眼差しの中で位置付けを変えてきたのです。文化というのはそういうものだ、というのが文化資源学の考え方です。

長島…やっぱり「これはこういうものだから、こうして当たり前」とか、「これは最初からこういう価値がある」とか、「こういう態度をするのが当然」みたいなことと随分違うところで、いろいろなものが実はできていたり、生まれていたり、意味が変わっていったりしている、そのことがすごく面白いと思います。渡辺先生は色んな事例をお持ちで、紹介していただくと1日じゃ終わらない気がするのですが、後でさらにお伺いしたいと思います。

プレゼンテーション2…朝比奈尚行

行ったり来たりしながら、語彙からつくりはじめ

長島…これで一編の作品ということですよ。その単位は見ていて不思議な感じがしました。演劇でこれが一編といわれるとよくわからないし、音楽で一曲なのかといわれても、とても不思議な感じがします。どういふ単位感でつくってらっしゃるのでしようか。

朝比奈…シアターコクーンという劇場がありますけれど、そこでパラエティションのようなものをやるときに、時々自動にも出てくれないかと言われました。でも1時間くらい時間をもらえるのかと思っていたら、10〜15分という指定だったんですね。それだったら、15分きっちり使い切るようなものをつくれないうか考えたのが、15分という単位になった一番の原因ですね。15分という単位は、そのころの機材にとってもちょうどよかった。時々自動の場合は、最初に作品のイメージをつくり、それを



を現実にしていくようなやり方はし

ないし、集団の資質としてできないんです。この作品の場合は、まず太鼓がありました。映像に映っていた太鼓ですが、日本のデザイナーの立花ハジメさんという方が、磁気のアンプで太鼓を叩かせるというパフォーマンスをやっていて、それを譲り受けたものです。そのシステムを使って鳴らすこともできたのですが、僕たちは俳優だし、体で太鼓を叩いていこうと考えて、8つの太鼓をどうやったら面白く叩けるか、あるいは、演劇という流れの中に持ち込めるかを試行錯誤していったんです。太鼓ですから原初的な楽器でもある、叩けば音が鳴る。稽古場でいろいろ叩きながら考えていくうちに、走っ

「時々自動」がどんなものかというのを見ていたから、直接いろいろお話しができたらいかなと思うので、とりあえず見ていただこうと思います。時々自動の前に僕は「自動座」という劇団をしていて、戯曲を書いていました。「状況劇場」という劇団のことをご存知ですか。戦後の近代演劇に対してのアンチなムーブメントが起こったときに、中心的な活躍をなさっていた唐十郎さんという方がいらっしゃった劇団なのですが、僕はそのエビゴネンだったんですね。追隨者というか。唐さんが好きだったので20代の間ずっとファンのような作品をつくっていたのですが、やはり僕は僕の作品をつくらなければいけないと、僕にとって作品をつくる中心にあるのはなんだろうと考えたときに、「音楽だ」ということに思い至りました。それで1985年に時々自動を旗揚げして、おおよそそれまでの物語演劇からは全くかけ離れたスタイルをつくってやってきました。80年代にミクストメディアパフォーマンスというものが一時期ふわっと出てふわっと消えていったと思うんですけど、そのひとつのスタイルですね。

最初に見ていただくのは、『15分』という作品です。これはちょうどMIDIが出てきて第三世代くらいのSEという時代のもので、四角い箱型で、日本語のキーボードもないし、全部英語で、画面もまだカラーじゃありません。ブラウン管ですね。それを手に入れて、これで何をしようかというところから始めた作品です。最初から最後までMIDIで制御しているので、15分ジャストの作品です。0分00秒から始まって15分00秒で終わる、その間にいろんなことが起こるのですが、そういう作品を見てもらいたいと思います。

このころはスライドとか紙芝居というのは、消えゆくメディアであり、無くなっていくものだとされていたのですけれど、僕たちは古いメディアも新しい文脈の中で使えないだろうかというのを考えていて、スライドを頻繁に使っていました。そのころは、まだデジタル機器の性能があまり良くなって、光学系の映像の方が情報量が圧倒的に多かったのもあって、スライドをコンピュータを使って制御してやってみてみんす。今のパソコンに比べたら、コストパフォーマンスは5万分の1くらいだと思わんですけどね。80年代の作品なのですが、どんな風にご覧になりましたか。

て叩くということが打楽器から出てくる音の強さに対しての身体的な強さに、一番見合うのではないかという考えに至りました。それで、一列に並べて叩く、叩く、叩く、叩くというのをとにかく習熟していったんです。その後、それを演劇的な文脈の中でどう使えるかを考えたときに、どういふ経緯だったか覚えていませんが矢印の映像を使うことになりました。矢印というのはある方向性を示していて、人々をそちら側に導く、もしくは強制する。役者はそれに沿って矢印のとおり叩いていく。矢印が後ろを向いたら後ろ向きに叩く。上を向いたら上向きに叩く。叩く人たちの都合に関係なく矢印が出てくるようなルールにしたときに、それに従わなければいけないというのは、ある意味管理社会のひとつのメタファーとして考えられるのではないかというふうに思い至りました。そういう風に、最初から完成したイメージを持っているのではなくて、つくっているプロセスの中で様々な発見をしながらつくっています。そうして全体が少しずつ見えてくる。理屈で整合性のあるようにつくっているわけではないんです。やりながら様々な展開ができてきて、最終的には、飛び降りちゃったふたりの女の子へのある種の鎮魂歌のような15分間をつくれないうか、というものになっていきました。だから、そういう意味では演劇なんだろうと思います。最初15分という枠組みをもらってから考え始めたことなんだけれど、ものをつくるというプロセスとしては、行ったり来たりしながらやっていくことなんです。表現言語という言葉がありますが、極端に言えば、僕は毎回語彙や文法から作り始めるというようなことをやる集団です。

時々自動を紹介するために編集したものは今見ていただいたようなものです。90年代の初頭の頃のものなんですけれど、20年程前のものなので、今の皆さんが見てどのように感じるのかなというのを知りたいなと思います。

受講生…演者さんの迫力が伝わってくる映像ではあったのですが、その場において太鼓の振動とか足音とか、劇場にいないと体験できなかった作品なんだろうなと感じて、その場に居られなかったことがとても悔しいです。現場で見たかったなと思いました。

朝比奈…ライブパフォーマンスはだいたいそういうものだからね。映像になったら、

情報量が減ってしまうので、資料でしかなくなってしまいうんですね。特にパフォーマンス系のものというのは、そこで起こることすべてが作品の要素になるわけですよ。おっしゃったように足音であるとか、スライドなので「カシャッ」という音がするのですが、そういったものの小さな動きも含めて、音とパフォーマンスの時間になっていくんですね。

受講生…今は特にそういう音が雑音として捉えられてしまって、ダンスとか演劇の公演だと抑えているところもあるし、逆にノイズはそのままノイズミュージックのような形で公演の中に残しているところもあるし、両極端になってきているかなという印象があるのですが。

朝比奈…インダストリアルミュージックなどは、工業のいろんなノイズを使って音楽をつくったりする。しかしそれは、CDの中に収められたそういう音楽だと思って聴くことで成立しているものだと思います。それとは違って、管理しきれないような音も含めて、あえて管理しないようにしてやっていくということを、時々自動の場合は積極的にやっている部分はあります。

デイスカッション

朝比奈尚行

×

渡辺裕

×

長島確



音楽と演劇の様々な時代と形

朝比奈…先ほどの渡辺先生のお話の中には出てこなかったのですが、先生の書籍『サウンドとメディアの文化資源学』に、モーツァルトの《レクイエム》のお話が出ていて、あるものがありました。あれも音楽のDVDにするという商品化の方向性が決まっているので、オーケストラの演奏会のように見えるのだけれど、実際に現場に行つてそれを体験してみると、《レクイエム》はモーツァルトの音楽であるというだけではなく、キリスト教の祭典の一部、というよりは、祭典全体と有機的に関わっているというようなことを書かれていましたね。

渡辺…はい。モーツァルトの没後200年の記念に、ウィーンの首都の大聖堂で行われた演奏がそのままDVD化されたわけなのですが、音楽商品として出ているので、音楽作品という前提で見ると、確かに国立劇場のオーケストラが出て指揮者が指揮をして、一流の演奏家がいかににもステージでやっているみたいに見えるんですけど、でも実際には祭壇の方には司祭がいて、要

するに宗教行事をやっているわけですよ。《レクイエム》って曲は、もともとは宗教行事の間に飛び飛びに入っていた音楽の部分のことで、それが作曲家の音楽としてその部分だけを集めて一曲のようにして聴くようになり、19世紀になると完全に宗教を離れた形で、それこそステージでレクイエムを演奏する、みたいなことが起こるわけなんです。しかし、もともとはそういうふうにバラバラに演奏されて、その間に聖体拝領とかなんとかをやっている、そっちがある意味主なわけで。実をいうとオーケストラは祭壇側ではなくて、反対側の後ろの入口の方におかれているので、お客からすると後ろから音楽が聞こえてきているんですよ。しかもDVDを見ていると、お客が後ろを振り返って見ているシーンが映像に映っていて、ここに出てきた人々は一体なんの体験をしていたのだろうということを考えさせられるのです。でもレクイエムの場合は教会で演奏されるのが通常の形で、コンサートホールで純粹にそれだけ聞きに行くという形態の方が特殊な形態なのです。これは近代のヨーロッパで出てきた形態なわけで、多くの場合には祭礼と一緒にその場に参加することで成り立っていたものを、ある意味無理矢理分業化して発展させたものです。しかし、すべてがひとつになった元の形でのパフォーマンスのあり方も残り続けているし、一方でそれと切り分ける意識みたいなものもある。二つが奇妙に重なったり反発したりしながら、様々な形をとってきたのだと思います。

先ほど時々自動の作品を見せていただいていたのは、演劇だと言われて見るから演劇なのですが、音楽だと言われて見れば、十分に音楽のパフォーマンスにも見えません。逆に、音楽の人だとそういうときに音楽にこだわ

るので、その人にとってはまた違うものになったりするのですが、あの時代ってどこの分野でもそういうような形で、音楽でもシアターピースとかいって、ただ歌うだけではなくてステージの上で色々位置を変えたりしながら、響きを変えていくみたいなことがあったり、美術でもパフォーマンス的な要素をとり入れたことをやっていたり、そういう時代でした。全部が融合していくように見えながら、しかしやっぱり演劇だなというところがあるのが面白いところで。すべて溶け合っつてひとつになるということでもない、多様な面白さがあって、やっぱり我々から見ると、この作品は音楽の世界からは出てこなかったものだろうなという感じがしました。

朝比奈…シアターピースみたいなものは、20世紀の現代音楽の中で色々試されたということはあるですよ。僕らはそこにはそんなに興味がないんです。でも、20世紀の現代音楽というのは、進歩しなきゃいけないという強迫観念の中で、前と違わなければいけないとか、時代との関わり方をどのように捉えてどのように音に反映していくのかということや、それに伴う言説が同時に並走していくような音楽だった気がしています。そしてそんな現代音楽は、僕らのような者たちにとってみると、面白いんですよ。何が面白いのかというと、音が面白いんです。

その時代のどういう文脈の中で演奏された音であるかということは、知識として持っていないでもいいのだけれど、でも、「その背景があるからこういう音なのか」と有り難がるようなことはないんです。音そのものとして面白いんです。例えば、先ほど言っていたインダストリアル

な音というのは、クセナキスの音なんかにありますよね。とんでもない爆音みたいなものがあつたりとか。それって面白いんですよ。その音自体を、もう一回自分のボツミュージックの文脈に強引に引きつけてやってみようというのを、時々自動というのはひとつの活動としてずっとやっているところがあると思います。音楽の概念がないときには音楽はない、というのはその通りだと思います。音楽は音楽に「なる」んだ、ということをおっしゃっている。そのときにある種の時代性とは切り離せないものとして音楽があるという考え方にもなるのかなと思うのです。でも僕らみたいなのが音がかっこいいからどうやってつくっているんだろうと注意して見てみると、「頭のいい人って馬鹿なこと考えるんだな」とって感じなんですよ、現代音楽の人たち。例えばクセナキスも、自分の内面や感情の外側に作曲の技法を置いてシステム化して、そのシステムでもって曲をつくるというようにことをやってきたのだと思うのですが、それは先生のバナナの叩き売りからするとどういう風な意味合いになるんでしょうか。

渡辺…先ほどのお話の中に、劇場の中の雑音の話もあつたのですが、この時期はいわゆる西洋音楽の音の組織に基づいてつくられたこれまでの範疇の音を否定して、これまでとは違うものを求めていくという動きがありました。もちろん20世紀の初頭から様々な形で騒音志向みたいなものはありましたけれど、先ほどおっしゃられたように、あの時期は非常に進歩進歩という中で、調性音楽はもうだめだとか、既成の音楽の音に対するアレルギーというのかな、それを否定するみたいなのがあまりまじやっています。多分それとの違いというのは、手前味噌に言えば、時々自動というのはカンパニーだからだと思ふんですね。よその人たちが入ってきてないんです。カンパニーの人たちが曲をつくる、演奏もする、美術も担当する、機械的なこともやる。それから建築家の人もいましたから、そういう人たちが空間の構成もやるというように、何かをするときにはコラボレーションではなくて、それぞれがそれぞれの得意分野を持ち寄って、今までにないな面白さが体験できるようなものをやるというところで一貫してやってきたからなのではないかなと思います。コラボレーションをミクストメディアパフォーマンスというのであれば、時々自動はそれとは違う、カンパニーの中のメディアミクストだったという事です。

長島…今おふたりの話を伺っていて面白かったのは、ひとつは、音楽だけに限らないと思うのですが、芸術は進歩しなければならぬ、という考え方があつたということですね。新しいことをしなきゃいけない、今までのことと違うことをしなきゃいけない、そのあの手この手の進歩史観みたいなものがあつた時代があつて、今でもまだそういう考え方の人もいると思うのですが、アートプロジェクトにもそういうところがあるのだと思います。ある面では新しいことをやらなきゃいけない。でもその一方で、よそがやっているからうちもやろうという行政側の発想でプロジェクトが出てくるみたいなことが起こる。アーティストの発想だったら、人がやっていたら同じようなことは絶対やらないと思うんだけど行政はそうではない。そのことによって、新しいこと、違う

た。音と外的な世界との関係に関してもそういう部分があつて、この時期、1970〜80年代にかけてサウンドスケープということがいわれるようになって、音楽もコンサートホールに閉じ込められた音ではなくて、環境の音をデザインしていくような発想で、という人々がでてきましたし、音楽ではなくサウンドアートという言い方でインスタレーションをしかけたりするような動きがおこってきました。そういう意味では、今までの音楽から解放されて自由にいろんな音を使っているはずでした。ところが逆に、そこには既成の、これまでの範疇の音楽は絶対に出てこないんですね。本当に自由に音を使っているわけではなかったんです。

既成の音楽を否定したところに新しい音楽をつくらなきゃという意識が働いて、そこから解放はされるんだけど、しかしそれによって作品という概念とか作品の枠組みみたいなものからの解放があるのかというと、あるようなないようなで。やっぱりある種の全体性へのこだわりが残っていて、音楽の人は「この音面白いから使っちゃえ」というようなことだけで成り立つようにはなかなかかなれなかつた気がしますね。だから、妙に理屈っぽくなつちやったり、言説とくつつくような形になっているのは、そういうところがあると思います。音楽じゃない人の方が、自由に音に対応できる場所がありますね。もちろん、音楽の人だからこそ、音以外のことに関して結構適当なことができるというのもあるのかもしれないけど。そういう意味で、音楽が一生懸命棒を乗り越えようとしながら、しかし音楽という名前のもとでやっているが故にできなかったみたいなのが、やっぱりあるような気がします。時々自動を見て、似たようなこ

こと、あるいは芸術史や表現史みたいなものを更新していくという考え方と、そうではない横並びの考え方が、アートプロジェクトの現場でも今せめぎあつていると思うんですね。そのせめぎあひは、それ以前に美術だとか音楽において、とつても強くあつたと思うし、そういう中で本当につかの間いろいろなことが試されて、いろいろなもの消えていった。それに対して、朝比奈さんのお話を伺っていて面白かったのは、その文脈を更新しようとかいう形で音楽や舞台をつくらっしゃるとはちょっと角度が違って、そういうものを、どうその文脈から切り離して面白がって使うとか、あるいは自分たちだけどう使えるのかとか、そういう方向から見ているところですね。音楽の表現史、あるいは美術の表現史を単純に更新していくということとは違う関わり方をしていらっしゃって、とても面白いスタンスだと思いました。

それと共に、カンパニーのことをおっしゃってましたけれど、ミクストメディアパフォーマンスというものが、コラボレーションをしても化学反応が起ころなかつたから消えていったのだという点も、僕自身演劇で公共劇場の様々なプロデュース公演に関わっているので、深刻な問題として思うところがありました。90年代にハコモノブームの中でどんどん公共劇場が増えてきて、その中で90年代後半からプロデュース公演が増えてきました。プロデュース公演は、プロデューサーが力をもってその都度、それまでの所属とは関係なく人を集めて、そのための座組をして作品をつくるもので、もちろん良かった面もあつたと思うんです。それまでだったら劇団が違ったら共演もありえなかつたり、いろんな縦割りやグルー

とをやっているけれど、やっぱり違うなというのは、そういう部分かなという気がします。あれは、音楽の世界だと絶対やらないですよ。音楽の人の中だけでできてきたもので、肉体の動きみたいなものを活かしてうまく使っていくものというのは、なかなかできにくい。むしろ、とつてつけたみたいにしていうのを取り込んで、音の方には妙にこだわっているなんてことに、音楽の場合ではなりがちなのかもしれませんね。

朝比奈…一時、80年代のミクストメディアといわれるようなパフォーマンスの中で、かなりいろいろな試みがなされたと思うのですが、実際にそれが割と早く終息してしまつたという印象があります。その原因のひとつは、コラボレーションが流行したからだと僕は思っています。コラボレーションという言葉はその頃から使われ始めた言葉ですよ。例えば美術家と音楽家とダンサーと俳優が一緒にあつて、コラボレーションとしてひとつの作品をつくるというときに、俳優と演出家がつくるようなお芝居とは全然違うステージやパフォーマンスができるのではないかとみんな一瞬思つたんです。しかし実際の僕の影響では、それぞれがそれぞれの人の作品を持ち寄つて、ただそれを並列したというような感じのことがすごく多かつた気がします。それぞれが自分の表現言語と方法論を持ち寄つて、ある時間の中でそれらが構成要素として散らばりはするんだけど、そこでそれ自体が化学反応を起こして全然別個のものになるというようなことは、なかなか起こらなかった。そのためにミクストメディアパフォーマンスというのは割とあつという間に終息してしまつたのだと思います。僕はいまだにしつこく

ブごとの壁があつたのが、プロデュース公演になつてからスタッフも含めて交流ができるようになりましてから。ところが10年ぐらゐ経って、2000年代の半ばあたりから、はつきりその限界が見えてきてしまつた気がしています。新しい出会いという意味では作り手が集まるのは良いことなだけけれど、演劇といつてもひとつではなくて、演技にしても演出にしても考え方がものすごくたくさんあるので、集まつた人は共通言語を持っていないんです。音楽に例えると、レゲエからクラシック、演歌、ポップス、ジャズなど、音楽の中にもさらにサブジャンルがあるみたいに、演劇の中にもやっぱりいろんなサブジャンルがあつて、それぞれ大事にしているものが違う。考え方、やり方が違う。身につけているものが違う。それがプロデュース公演でワツと集められたときに、出会いとしては面白いのだけれど、新しく何かを生み出す前に時間がなくなつて、ただ持ち寄つたものを披露しあうだけのコラボレーションになつていってしまう。ただ集めれば良いということではなく、どういう風にコラボレーションしていくのか。新しい共通言語をつくっていくのは、ものすごく時間がかかる。そこで改めてもう一度、共通言語をつくって一緒に積み上げていくような集団が大事なんじゃないかという意識は、2010年代に入る前ぐらゐから深刻な問題として起つてきていると思うんですね。集団で、なおかつ芸術史みたいなものにどういう角度で関わって、新しいもの、面白いものをつくっていくかという意味で、朝比奈さんのお話をひとつ伺いたいと思います。

また、渡辺先生が進歩というときに、前のものを否定してという風におっしゃってましたけれど、作品をつ

くっていくにしても、研究をしていくにしても、何か既にあるものでは足りないとか、既にあるものとは違うものが必要だということから、新しい考え方や重要な認識のパラダイムが開けてくるみたいなきごとがあると思います。聴衆・観客論から文化資源学へというのはだいぶ距離があると思うのですけれど、先生はそのジャンプの間でどうい問題意識をもって、あるいは既にある音楽学に対してどういったモチベーションをもって、考えを進めていかれたのかをもう少し伺いたいと思います。

当然だと思っていた世界を、外から見直す

長島…最初に話しましたように、観客の問題、作品を観客がどう受け止めるかということから、文化資源学まで本を読ませていただいて、かなり驚きました。観客が静かにしなければいけないという今の常識が、実は最近のものだということだけでもびっくりして、自分の信じていた土台の底が抜けたみたいな気がしました。しかしそれにも増して、先ほどバナナの叩き売りを紹介していただきましたけれど、いろいろな音や音楽に関する文化が、価値付け次第で芸術にもなればゴミにもなってしまうという文化資源学という考え方の自由さも、本当に驚きました。渡辺先生自身が、美学芸術学の方から特に音楽、そして文化資源学に行かれるまでにどのような考えの展開があったのでしょうか。

渡辺…もちろん私自身の展開でもあるのですが、私だけではなくて、音楽を巡る学問やジャーナリズムも含めて、音楽に向ける捉え方のあり方が変わってきた時代を生きて

が今ということですよ。もちろん、いろいろな段階が途中でありました。日本の古典の研究というのはそれなりにありますけれど、日本の現在とか明治以降の研究って、今は盛んになりましたが当時はまだなかったんです。西洋のことになると西洋人も知らないような細かい作曲家のことを研究していたりするの、日本人が日本の研究をしないのはなぜだろうという素朴な疑問もありました。それに、日本で日本人がやっている西洋音楽というものは価値がないと思われていた。西洋に本物があって、そこに少しでも近づこうとやっているのであって、そこまで行ければ立派なものなのだけれど、所詮は日本の中でやっているものは大したことない、本物ではないというような意識がありました。しかしむしろ、日本人が西洋音楽をやっているということ、ひとつの文化として捉えていくというような視点が必要なのではないかと思っただんです。そういうように見えていくと、日本の現代が面白くなってくる。そうやって、今まで当然と思っていたことが、実は違うのではないか、外から見るとどう見えるのだろう、というようなことを繰り返しているうちに、どんどん外へ外へと出ていって、やがて音楽だけ特別に区別するのは何故だろうと考えだして、音楽以外の音にいき、最近音でもなくなってきたしまったという、ますます自分でもわけのわからないことになっているという、そんなところですよ。

長島…様々なプロジェクトを企画していくときに、単純に最終的なアウトプットの事例や研究だけで考えていくと足りないような気が自分自身でもすごくしていました。いろんなものが生まれてくる背後に、どんな文脈があっ

てきたということだと思わすね。今までの音楽史や美術史は、西洋中心の、しかも近代の側から見た記述になっていて、捉え方全体やそれ自体に何かのイデオロギーが含まれていたり、偏りがあってたりするのではないかとという観点から、全体を見直そうというのは全体的な風潮としてありました。これはどんな学問でもそうだと思うのですが、とりわけ19世紀に確立していった非常に強大きな、近代的な知の体系があったり、芸術の制度があったりする中で、それに対して疑いを持っているのは正当なことだし、一面的に内側からのみで語られてきたことというのは、外から見ると、むしろそこに西洋中心主義的なことがベースにあるのではないかとということが見えてくるわけです。そういうことを知っていくことは大切ですし、そういうことを知らずになんとなく素朴に信じている人にも、そういうことを考えた上で、いろいろやってもらいたいと思うので、自分の考えを普及して努めてきたわけですから。ただ、実際に文化の中で、現に活動してそれを享受しているという人に対して、「お前の考えていることや、お前の感性はつくられているのだぞ」と言ってしまうことは、いいことなのかどうなのかというのは、考えさせられてしまいますね。自分だっこの世の中で生活し、そしていろいろなことを感じて暮らしているわけですから。中にいる自分と、それを外から見ている自分とをどのように調整させていくのかというのは、実はだんだん大問題になってきたという歴史でもあるのですけど。

『聴衆の誕生』には、コンサートに行ってプログラムをバラバラめくっていたら隣の人にうるさいといって怒られて、そのときに何か違うんじゃないかということを考

たり、蓄積や、流れがあったりするのかが気になっていたのですが、誰か個人の考えや、あるいは社会全体とか、世界の情勢みたいなこともあるんですね。お話を伺っていて西洋をどう相対化していくかということ、最近の、必ずしも悪い意味じゃない右傾化みたいなことが、やっぱり時代的に連動していると思いますし、その中で新しい企画を立てていくというときに、もっと自由になるために、どんなバックグラウンドを考えていく必要があるのだろうとか、どんな文脈を考えていく必要があるのだろうということ、僕自身すごく感じています。

民主的なカンパニーであること

長島…朝比奈さんに僕から伺いたいのは、先ほどの続きなのですが、カンパニーということですよ。1980年代から30年続けていらっしやるわけですが、その中で、研究対象というのは随分違う形で、いろいろな同時代のものだとか、過去のものだとかを選んで吸収したり、あるいは反発したりしてらっしやると思うのですが、この30年なり、あるいはもう少し狭い時間のスパンの中の考え方ですとか、グループのあり方の変遷を伺えたらと思います。

朝比奈…カンパニーじゃなきゃダメだと思っっているんですけど、僕は。それは幾つか理由があって、バンドミュージックというのが好きなんです。ひとりひとりの技能はそんなに高くなくても、全体でひとつのグループを作ったり、ノリをつくったりすることの独自性や面白さに僕はひかれます。時々自動も言ってみればバンドなんです

えたという話が、本を書くきっかけになった出来事として書いてあるのですが、あれは分かりやすくするために強調して書いた話で、何かひとつのことがあって、そのことで一夜にして変わったというわけではありません。先ほど長島さんのお話の中で、演劇の場合に翻案をして自身が変わってしまった場合に、オリジナルと翻訳を同じ作品というカテゴリーで捉えられるのかという疑問の話がありましたけれど、音楽の演奏というのも全くそうで、今みたいにレコードの録音が始まって100年以上たって、非常にたくさん蓄積ができてくると、時代の中でひとつの作品の演奏スタイルがこんなにも変わるのかというぐらいい変わるといことがあつたすよね。ちょうど私が音楽研究を始めてしばらく経った1970年代や80年代というのは、いわゆる古楽器の演奏がでてきた頃で、バッハやモーツァルトの作品を、当時の楽器を使って当時の演奏スタイルをできる限り復元して演奏するということがよくやっていました。すると、今までに巨匠がやっていたようなものとは全く違うスタイルがでてくるんですね。今ではそういうものが一般的に広がってきたので、最近の方はそういう感じは持たないと思いますけれど、急にそういうのができてきたときの衝撃はものすごいものがありました。これまでは信じていた世界が全部崩れ去って、今までのあの世界はなんだったんだというような感じになりました。私だけじゃなくて、同じような思いをもった人は多かったです。そうです。そういうところが出発点になったんです。今まで自分が当然と思っていた文化自体を外から見直すということは、必然的に、自分自身の感覚や思考を疑うことになります。それをだんだんと突き詰めて迎ってきた結果

ね。バンドっていうのは、ゴムバンドのバンドなんですよね。束ねる。文化人類学でバンドという言葉を使うときには、集落だったりする、そういう言葉でもバンドという言葉を使うのです。まさにバンドというのは、集合なんですけれど、バンドでできることというのは、つまり継続性なのです。僕らの時々自動というのは、人はもちろん入れ替わったりするのですが、基本的にはバンドとしての音の追求をしているということなんです。ひとりひとりの技能はめちゃくちゃ低いです。実際に音楽学校を出て時々自動に参加している人というのは、現在ではひとりいるかどうかというくらい。みんな時々自動に入ってきてから音楽の勉強をし始めるわけですね。そもそも時々自動がどういうきっかけで始まったかというのをお話しします。僕自身は先ほどお話ししましたように、唐十郎の書く作品と状況劇場という劇団のやり方が演劇だと思えなくて、ある種の文化的な事件だというような感覚をもって受け止めたものだから、ものすごくカッコいいものだと思っただけですね。それを10年間、ずっと後を追って、憚らず自分をエビゴネンだと、追隨者なんだと言っっていました。でもそれは限界が当然あるわけです。その後初めて自分たちのグループを時々自動という形で始めたときに、まず徹底した民主主義でやろうと思っました。僕自身は戦後民主主義の中で育ったんです。団塊の世代で、学級委員とか選挙で決まっていたんです。児童会の会長とか副会長とか、みんな選挙で決めて、立会演説とかやるんです。多数決で決まるとを、ちゃんと習うのです。そのときにいろんなことを学んで、僕はその中で育っちゃったんです。民主主

義が良いってどうしても刷り込まれてしまっているんです。だから、時々自動は民主的な集団であるべきだということとは、いまだに播るがない。もちろん、いろいろな現実的な問題に対して、民主的な対応の仕方ができていくかはわからないのだけれど、全員がフラットな存在なのです。僕が主宰者であって、提案者であって、もちろん提案は誰でもできるので、ただ決めるのは合議制です。合議制で全会一致のような形で決めていく。それに、今まで行使されたことは一度もありませんが、全員に拒否権といったものがあります。財政に関しても全部オープンです。この公演でいくら使って、助成金がいくら入って、どこにどれだけのお金を使って、それでもって50万円赤字になったとか、みんな全部見ることができるところですね。それを見て、続けていくためにはどうしようかという話し合いもするわけなんです。これは繰り返していいこう、次の公演で儲けようかとかいうことももあるし、いくらお金が入ったかということに関しても全部透明になっていきますね。そういうやり方でやっています。それはある種の理念なんです。理念を実現化していくということなんです。そうすると、メンバーのみんなが、今どういう財政状態で自分たちの活動をやっているかとか、そういうことも全部わかっていることになるわけです。そうすると、自分がどうすべきかということも、それなりに考えることができる、パフォーマーがですよ。皆さんが志向してらっしゃる制作とかではなくて。そもそも時々自動には制作がないんです。制作はみんな持ち回りでやったりしています。時々自動というのは、そういうようなやり方でずっとやってきました。こういったやり方は、実はなんらかの形で作品を補強し

ているんだと思っています。つまり、作品はすべて自分たちのものであるということです。役割分担があって、映像班だとかいって、映画学校というようなものをつくって、映像をつくりたい人たちがつくるということを日常的に続けている。日常的に小さな作品をつくりながら、それを発表し合って合評しあうということも続けている。音楽に関しても、作曲したい人が作曲するという形になっていて、作曲というのいろいろなレベルの人がいて、例えば、和声学を勉強したい人は和声学を、対位法の勉強をしたい人は対位法の勉強もできるような用意だけはある。でも、時々自動の音楽はクラシックの基礎的な考えがなくても、コードとメロディというやり方でもいい。そういうことで、音楽をつくる人がどんどん増えていって、次の公演でも何人かの人たちが曲をつくることになっていきます。僕もつくりますけれど。そういうカンパニーなんです。時代時代で、その時々が一番流行りの現代思想みたいなものが常にあると思うのですが、そういったものを横目で睨みながら、そのことの距離感をはかりながら、面白そうなところがあれば、そっこの側に立つような形で作品づくりに挑戦してみたり、でもこれは僕らには向いていないということであればやめてみたりとか、そのようなことをずっと続けてきました。最初は、職業を持つてる人の集まりだったのです。これをもって食べていこうということ、プログラムの中には入っていませんでした。造幣局に勤めている人もいたし、建築家の人もいたし、もちろん音楽で食べている人もいたし、俳優の人もいた。そういうような人たちが集まって、自分たちの生業とは別の時間を有意義に面白く使ってやっていこうというのが、大まとの考え方です。それ

質疑応答

ドラマトゥルクの役割

受講生…僕もダンスカンパニーとか振付家と一緒に、演出から映像、音楽のシステムオペレーターみたいなことをすることがあります。いつもカンパニーにひとりだけポット入って、プログラムをインストールして、そこでものをつくるんです。さきほど話されていたような、ネットワーク型のものづくりを提唱していて、立ち位置としてはドラマトゥルクに近いのかもしれませんが、あるアーティストなり劇団なりに対して、外部性を維持しながらではドラマトゥルクというのは存在できないような気もするのですが、長島さんは朝比奈さんのバンドという考えと、ドラマトゥルクのバンドに対する役割についてはどうお考えですか。

長島…僕は、やっていることがケースバイケースで結構違ってきます。ひとつは、「中野成樹＋フランケンズ」という、僕自身メンバーになっている劇団です。ここではある種の集団の中で、自分では書くわけでもないし、演出もしないし、制作でもないし、出るわけでもないですけれど、やっぱりある種のバンドなりアンサンブルなりの中でどうするかということをいつも考えています。一方、フリーランスでいろんな演出家、振付家に関わるのですが、僕自身、一般的なドラマトゥルクの定義に合っているかどうかかわからないけれど、実は昔からあるイメージを持っていきます。それはレコーディングエンジニア

なんですよ。スタジオにおいて、録音するのに付き合っている人ですね。例えば好きで聴いてきたバンドが、新しいアルバムを出す結構音が変わることがあって不思議でした。曲を書いているのはバンドのメンバーだし、彼らの新しいアルバムというだけなんですけれど、クレジットを見たりインタビューを読んだりしていると、プロデューサーが変わっていたり録音のスタジオが変わっていたりして、そうなると音もだいぶ変わってくるんです。そういうのって面白いな、その仕事ってすごくいいなというのを、演劇の現場に入る前から思っていて、特にいろんな演出家とか劇団とか振付家と組むときは、そういうイメージでいます。つまり、作品をつくるのはあくまで彼らなのですが、それに対して、彼らが今までは少し違うものを録音できるように手助けする。プロデューサーとかエンジニアあって、例えば楽器ひとつとっても、マイクのセッティングについて自分のやり方をもっていたりするそうなんです。ドラムに対してどこにマイクをセッティングして、どうミキシングするか、それだけで同じ機材でも音が変わってくる。ドラマトゥルクの仕事もそういう風に、アーティストが新しいものをつくるときに、自分がメンバーに混ざることとは違う形で、新しいものを世に出すところを、一緒に手伝えるといいなと考えています。

新しいメディアの捉え方

受講生…質問が3つあります。音楽とか音響をする際に、テクノロジーを使うと思うのですが、今注目している面白い技術や、取り入れたいものは何かありますか。また、

が発展してきて、そのうち外の人にはカンパニーだと思われて、「あれ面白いですね」と言われると、とりあえずカンパニーのふりをしなきゃいけない。カンパニーの体裁を整えないと、向こうは誰と話せばいいのかという話になってきますから。そういうようなことで少しずつ少しずつ変遷してきて、カンパニーのシステムがそれなりにできてきたり、変化したりしながら、やってきました。演劇の時代の流れを見ても、最初は戯曲があって戯曲のテーマがあって、その前に近代劇というものがあって、個人というものをいろいろ扱うようなものがありました。ダンスでもそうで、クラシックからトゥーシューズを脱いで裸足になって踊ったりなんかするというプロセスがずっとあって、そういったものを僕たちは情報として勉強しながら、実際に見ながら、じゃあそういったものに対して、僕らの今あるリアリティをどう結びつけるのかということ、これはいけない、これはまだ面白いと、その時々で取り入れたり外したりしながら、面白いものを作っていく、そういうことをずっと続けてきています。それは、非常に民主的な集団でないとできない。こういうことをやっているところは、あまりない。時々自動以外にはあまり知りません。こういうやり方は、面白い作品をつくりたいと思える間は有効だと思っていて、再来年の秋に「コンサート・リハール」という本公演をやるうとしています。今現在はそこに向かってのステップ公演として、コンサートとパフォーマンスを掛け合わせたような小さな公演を、最終的にどんなことができるのか試しながらやっているような段階ですね。

ライブと映像の話が朝比奈さんから出たと思うのですが、私もライブパフォーマンスを録音や映像にすると、損なわれてしまうものが多いなと感じています。自分だったらやはりその場所で体験したいです。ただCDだったりレコードだったりというのは、アーカイブとしては役に立っているし、演奏家ごとに聴き比べたりすることもできますよね。そういうメディアとの付き合い方について、ご意見をお持ちであればお伺いしたいです。最後に、サウンドスケープの話が出ましたが、サウンドスケープって日本でももっと取り入れられたらいいなと思うのですが、現状あまり取り入れられていないのは、日本人の感覚に合わないのか、なぜうまくいってないのでしょうか。何かご意見があればお聞かせください。

朝比奈…1980年代からデジタル的なものも含めて新しいいろいろなテクノロジーが出てくるわけですが、初めてのものって物珍しいわけでしょ。物珍しさと、それが自分のどこにくるかということとを分離させたまままで、物珍しいというだけで評価するような状況を僕はいくつも見てきたわけですけど、あまり好きじゃないんですね。新しいテクノロジーは、思いつきと繋がりがやすいことはあるかもしれないけれど、僕はもうちょっと違う風に考えてみようかなと思うタイプですし、すぐ飛びつくこともないので、新しいテクノロジーに対してアンテナを張り巡らせているということもありませんね。

渡辺…しばしばライブと、それを録音したり録画したりしたものとは対比されて議論されるわけですけど、最

近のメディアに対する考え方は随分変わっているところがあります。例えば録音されたレコードに対しての生の演奏、という風に、二元論的にこれまでは捉えられてきました。でも今のメディアに対する考え方は、もっと狭く捉えるんですね。例えばクラシックなんかは、

PAを使わないのが本来のやり方だというように思われているのですが、実際にはマイクを使っていたり、そもそもホールには様々な形で音響設定がなされていて、そしてその結果として音というのは、すでに媒介を経たものとして我々に届くわけです。メディアはまさに媒介するものというものですから、違う席に座れば違う音になるということも含めて、すべてメディアなのだと思うのですよね。そうすると、メディアじゃない生のものであるのか、という議論になってくる。今、ピアノの技術というのはそれなりの体系ができていますけれど、もし人間に手が3本あったら、おそらく全く違う音楽ができていたと思います。楽器がメディアであると同時に、人間の肉体もまたメディアだということでもあるわけです。あらゆるものは様々なメディアとの関わりの中で成立していて、生なものだけを本来のものなんだと信仰したり、生ものとメディアとの二元論だけで論じる時代は既に終わっているような気が私はしています。もちろん生のものを否定するつもりは全くないのですが、ただ、つくられたものが、つくられているが故に二次的な、価値が落ちるとか部分的に磨耗しているとかいうようなものだということではなくて、むしろレコードというメディアだからこそ可能になる部分もあるわけです。むしろ現実にはないような表現の可能性を開いてきた歴史というものもある。そういう問題として考えていくべきだろうと

整したものを聴いています。もちろん僕も一回外に出て確認はしませんが。大きいホールに限らず小さなライブハウスでもそうですし、音がデカイので、実際には何が聞こえているのかはわからないという状態にもなる。それだったらば、きちんとレコーディングした音を聞くというのも、作品というレベルでもありうるのではないかなと思います。

「ゲスト／モデレータープロフィール」

朝比奈尚行（音楽家／演出家／俳優）

1948年生まれ。幼少より音楽と踊りを得意とし、演劇系短大を卒業後インディペンデントの俳優として映像や舞台、ラジオで活躍。73年、劇団自動車を旗揚げし、作、演出、俳優として小劇場第二世代の一翼を担う。85年、音楽・ダンス・演劇・映像・美術などを融合させた非物語演劇を製作する劇団「時々自動」を創設。全作品で構成・演出・出演を務める。

時々自動は、90年代からヨーロッパ、アジアでのツアーを多数行う。2000年代に入ってから、東京、クアラルンプール、シンガポールで市民100人との共同製作を行い、この100人プロジェクトは東京でダンス、美術、音楽とテーマを変えながら5年間続いた。09、11年『うたのエリア』3部作では現代音楽の作曲方法を演劇の作曲や作劇に援用した作品を発表。また『時々友シリーズ』と題したコンサートで、UAや友部正人との共演によるシアトリカル・コンサートも行った。現在は18年秋の本公演「コンサート・リハーサル」に向けたステップ公演として、『リハーサル・リハーサル』シリーズを断続的に上演している。

朝比奈の「時々自動」以外の仕事では、音楽家としては、蛭川幸雄、串田和美、ケラリーノ・サンドロヴィッチ、宮田慶子ほか多数の演出家の作品を手がけ、近年ではシアターコクーン『表裏源内蛙合戦』『東京月光魔曲』『タンゴ』、ナイロン100℃『2番目、或いは3番目』、さいたま芸術劇場『真田風雲録』『美しきもの伝説』、コクーン歌舞伎『四谷怪談』などがある。俳優としては、シアターコクーン『ゴドーを待ちながら』、まつもと市民芸術館『エドワード・ボンドのリア』、東京乾電池『コーヒー入門』、SPAC『王国 空を飛ぶ！』などに出演。

私は思っています。そういう意味では、メディアというものに対して、我々はセンシティブになる必要がある。つまり、「これはメディアと関わっていない生のものだ」というところから話を始めてしまうと、見えなくなる部分があるのではないかと。メディアというのは、いつでも私たちに関わっているのだと考えるほうが良いのではないかということを感じているところです。

サウンドスケープという思想は、音楽をコンサートホールという閉じた空間から解放し、現実の環境を豊かにしていくものとして、70年代ぐらいに爆発的に広まっていきました。この頃は公害問題があちこちで起こっていて、環境問題がクローズアップされた時期です。そしてそれと並行する形で、音の環境汚染、都市の環境の悪化ということが言われました。それをいかにして取り戻すか、環境の音をいかに調律しなおしていくかというのが、サウンドスケープ論の中心になっていたマリリー・シェーファアの思想で、新しいテクノロジーやメディアに対して非常に否定的な部分がありました。しかしこういった問題は、いかに新しいメディアと付き合ひ、新しい都市のあり方の中で問題を考え前向きに展開していくのかが重要なわけです。現代音楽の流れと同じように、関わった人々の既存の文化や芸術を否定しようとする態度が強すぎて、それが偏りを生み出したということも、うまく広がっていかなかった要因ではないかなという気がしています。しかしそれは必ずしも日本固有の問題ではないと思いますし、近年のサウンドスケープ研究会などの活動を見ていると、今後の展開はいろいろあるのではないかなと思っています。

渡辺裕（聴覚文化論・音楽社会史／東京大学教授）

1953年千葉県生まれ。東京大学大学院人文科学研究科博士課程単位取得退学。博士（文学）。東京大学大学院人文社会系研究科教授（文化資源学、美学芸術学）。西洋音楽研究から出発したものの、音楽自体よりは文化としての音楽に関心があり、次々と「脱線」、現在の専門としては一応「聴覚文化論、音楽社会史」をうたっているものの、さらに「脱線」気味で、「音楽」はおろか、「音」の範囲におさまらなくなり、周囲を呆れさせている。主著に『聴衆の誕生―ポスト・モダン時代の音楽文化』（春秋社）後に中公文庫、89年、サントリー学芸賞）、『日本文化 モダン・ラプソディ』（春秋社、02年、芸術選奨文部科学大臣新人賞、『歌う国民―唱歌、校歌、うたごえ』（中公新書、10年、芸術選奨文部科学大臣賞、『サウンドとメディアの文化資源学―境界線上の音楽』（春秋社、13年）。13年、紫綬褒章を受章。

長島確（ドラマトウルク／翻訳家）

日本におけるドラマトウルクの草分けとして、さまざまな演出家・振付家の作品に参加。近年は演劇の発想やノウハウを劇場外へ持ち出すことに興味をもち、アートプロジェクトにも積極的に関わる。最近の参加作品・プロジェクトに『一（やじるし）』（さいたまトリエンナーレ2016）、『としまアートのステーションW パフォーマンス待合室』（居間Theater）、『えんげきは今日もドラマをライブするのよ!』『ロボットの未来・改』（中野成樹演出）、『ドン・ジョヴァンニ』（菅尾友演出）、『海の夫人』（宮田慶子演出）、『ザ・ワールド』（大橋可也&ダンサーズ）、『羅生門―藪の中』（坂田ゆかり演出）ほか。

東京アートポイント計画では『戯曲をもって町へ出よう。』『墨田区／豊島区／三宅島在住アートレウス家』『長島確のつくりかた研究所・だれかのみたゆめ』など。ドキュメントとして『アートレウス家の建て方』『つくりかた研究所の問題集』（共編著）。共著に『現代演劇』のレッスン、訳書にベケット『いざ最悪の方へ』。一般社団法人ミクストメディア・プロダクト（mmP）代表理事。中野成樹＋フランケンズ所属。東京藝術大学、座・高円寺劇場創造アカデミー、愛知大学講師。

朝比奈…ずっとライブをやってきているわけです。パフォーマンスとか演劇だとかいろいろのライブしか認めないという原理主義的な人たちは、かつては結構いたと思いますが、そこにいけないと見ることができないし、経済効率も悪くなるし、ライブパフォーマンスには様々な難しさがあります。それでも、僕たちのやっていることを、その現場に立ち会えなかった人たちに對しても知ってもらおうという意味合いで、僕らは映像メディアにします。時々自動も過去の作品をDVDにしていますし、過去の音楽に關しても『Records1』『Records2』という名前に

してCDにしています。これはレコーズなんだから記録ですよという意味です。当然、メディアになったときに落ちていってしまう要素はありますが、それはそんなに問題にならなくなってきたりしている部分も思います。ライブが一番だということは揺るがないことだと思いますけれど、一体どんなことをやっているのか知ってもらおうということでは、そんなに悪くないのではないかなと思います。レコードという複製芸術を作るときに、ミュージシャン以外にエンジニアの問題だとか、良い悪いの要因の鍵を握るような人たちが大事になってきています。それに大きいホールでコンサートをやると、ミュージシャンはお客さんが何を聞いているのか、実際にはわからないのです。何でかというと、ミュージシャンは全部モニターで聞いているからです。リズムをはっきりさせたのでリズムを上げてください、こっちのセクションを落としてください、ボーカルをちょっと上げてくださいとエンジニアに注文をするのですが、そのとき僕の耳に聞こえているものは、僕が演奏しやすいものとしてデザインされたもので、実際にお客さんはミキサーの人が調

越境の作法——セクシュアリティと表現

日時・2016年12月10日(土) 14時00分〜17時15分
 ゲスト・川口隆夫(ダンサー/パフォーマー)

山田創平(社会学者/京都精華大学人文学部総
 合人文学科長・准教授)

モデレーター・大澤寅雄(ニッセイ基礎研究所芸術文化
 プロジェクト室/文化生態観察)

越境の作法

大澤「今日は、「越境の作法」というテーマで議論を進めたいと思います。なぜ越境かという点、ことに最近、例えば障害者とアートとか、教育とアートとか、医療とアートとか、地域づくりとアートとか、そういう社会とアートとの接点が増えてきたと思うからです。そのときに、領域の境界線をまたぐということがよくあります。例えば障害者と言えば、健常者と障害者という境界線を行ったり来たりする。今日のゲストはセクシュアリティとかジェンダーといったテーマでの越境があると思います。そういう境界線を越えるときに、作法のようなものが必要なんじゃないかという風に考えています。山田創平さんの話からはじめたいと思うんですけども、実際のアートの現場でどんな作法があるのか、また「その作法はアリなんだろうか？」という疑問についても考えたいと思います。「アートだからって、それが許されるの？」みたいな倫理的問題もある一方で、表現の自由という問題もあります。表現したいにも関わらず「自分自身で抑制しちゃっているのかな」とか、あるいは「そんな表現はいけないよ」とか。色んな境界線を、どのように越えればいんでしょうか。そういう境界線をめぐる、自分自身の振る舞い方、言葉使い、考え方みたいなことを俯瞰してみられたらと思います。

山田「ありがとうございます。先月は、大阪にあるcocoroom(ココロム)というNGOがやっている釜ヶ崎芸術大学でお話をさせていただきましたが、実際に釜ヶ崎周辺に住んでいらっしゃる方が、聴講にいらっしやいました。無料で聞けるアートのイベントです。私はそこで毎年、性に関する話をさせていただいています。

差別の構造

まず前提となる話からさせて頂こうと思います。なぜ世の中に女性差別があるのか、なぜ世の中にセクシュアル・マイノリティに対する差別があるのか。あるいは人種や民族に対する差別があるのか。そういうことについて、今の社会学とか哲学、人文諸学では教科書的にどういう説明がされているのか、ということをお話させていただきます。本日は何年もかけて色々な本を読んで、体系的に勉強した結果として得られる情報を、私なりに5分ぐらいにまとめて話そうと思っております。かなりざっくりとした話になります。ですので、抜け落ちていることがいっぱいありますけども、だいたいこういうことかなとご理解いただければと思います。今、私たちが生きていた時代は、近代って言われますけども、この近代っていう時代は、教科書的には、資本主義の時代って言われます。資本主義って分かりやすく言うと、労働者がいて、一方で工場を持っている資本家と呼ばれる人がいる。働いている人は例えば、私も学生の頃、色々なアルバイトをしましたけども、決まった時給が壁に貼ってある。その求人を見て、「1000円なんだ、まあ、そんな悪くはないかな」って思って働くわけですが、みんななぜその時給なのか答えられない。私も毎月大学から月給ももらっていますけども、理事会に「なぜ私のお給料はこの金額なんですか？」って聞いたことはないです。言われるまま私たちが納得して働いている。そこで、マルクスはこう言うわけです。実際にはこの4倍から5倍が妥当である、と。実際にこの工場でも何かものを作って、そこから設備投資とか原材料費とかを引いて、単純に上がった利益を働いている人だけで均等に分けたら、今の日本の労働市場では、だいたい(時給)4000円から5000円ぐらいは労働者の手に入るはず、と。これは実際に研究があって、ウイキペディアなどで手軽に調べられますが、「剰余価値率」という言葉が出てきます。ウイキペディアでは別名として「搾取率」と書いてあります。日本では、

泉弘志さんという大阪経済大学の教授が、この搾取率をずっと研究なさっていて、日

プレゼンテーション1 山田創平

セクシュアル・マイノリティとアート

山田「京都市立芸術大学が@KCUA(アクア)というギャラリを持っており、そこで丹羽良徳さんというアーティストが個展をやっていました。そこに、いわゆる派遣型の風俗ですよね。デリバリーヘルスと呼ばれるサービスを利用して、「デリヘル嬢を呼ぼう」という企画を練っていました。それが様々な批判を浴びたという出来事がありました。それに関して、京都新聞の記事では「Reality」の小崎哲哉さんが、比較的中立的な意見を表明され、私が批判的な意見を書き、哲学者の千葉雅也さんが比較的、肯定的な意見を書かれています。例えばこの出来事をどう評価するかということも視野にいれながら、私の方からは、非常に教科書的な話をさせていただこうと思います。私の専門はもともと、エイズ予防、公衆衛生でした。厚生労働省の外郭団体のエイズ予防財団というところで研究をしていました。日本でエイズの問題を考えると、HIVというエイズの原因になるウイルスに感染する人の90%以上は、ゲイ、バイセクシュアルの男性です。なのでエイズという社会的な課題は、同時にセクシュアル・マイノリティ、昨今LGBTって言い方しますが、セクシュアル・マイノリティに対する差別や社会的排除とも深く関わっているんです。一方、アフリカなどは女性の感染者が多いので、女性差別の問題と関わりが深い。最近私は友人たちと『たたくLGBT&アート』という本を出しました。そこでの問題意識とも通じることなのですが、私が実際にエイズ予防の活動をしていくなかで、例えば啓発資料を作ろうとした時、行政が作る啓発資料って、あまり目を引かなかったんです。ですから私が関わっていたNGOでは、アーティストと一緒に、実際に様々な啓発資料を作りました。そもそも私がエイズに関わった理由も、ダムタイプの『SZ』という作品の中で、古橋梯二さんがHIVポジティブでゲイであるとカミングアウトされたら、ブブ・ド・ラ・マドレーヌさんがセックスワーカー、風俗で働いていることをカミングアウトされたりする作品を見て、エイズの問題に関わっていたということもあって、アートも私の視野には入っていました。ですからエイズ、あるいはそれに関する差別、セクシュアル・マイノリティ、女性の差別、そして芸術という事柄

本日の労働市場の搾取率は400%から500%だという。本当は利益をそのまま労働者で分けると、4000円から5000円ぐらいになるのに、結局1000円しか支払われていない。じゃあ、この本当は働いている人に払われるべき、残りの3000円、4000円はどこにいつているのかというと、これは資本家のところについているという話になるわけです。この人はお金をどんどん貯めていて、工場をどんどん拡大することができる。海外に新しい工場を作ったり、コンビニエンスストアがまち中に増えていったりとかで会社が拡大していく。というのが資本主義の基本的な構造だ、と言われていきます。このときに、なぜ資本家は、本当は労働者に支払われるべきお金を搾取するのか、という資本家の精神性を分析したのがマックス・ウェーバーという人です。「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」と



いう本で彼は、なんで資本家はここまでしてお金を強欲に集めようとするんだろうか、という背景をキリスト教、プロテスタントに求めて分析をしました。さらに、この労働者は近代初期では多くは男性だったわけですが、そして労働者には家庭があって、私の父も工場労働者だったので、朝工場に行くと、夜遅くに帰ってくるんですね。父は家事ができない人なので、家に帰ってくると、私の母がいて、母が掃除も洗濯も全部やってくれているわけです。なので、父は家に帰ってくると、もう何もしなくても、飯食って、風呂入って寝ればいいという状態になる。妻が全部やってくれるわけです。

帰ってきて、朝になると出ていく。めいっばい働ける。労働者がめいっばい働くことで、さらに利益があがって、資本家の取り分も大きくなる、というかたちで資本主義が拡大していく。こう見ていくと、実は資本制の発展には、この「家」という構造が一役かっているということがある。でも考えてみると、夫が毎日朝7時に工場に行って、夜の22時まで働いて、帰って来て、次の日も同じように働けるのは、妻が家事労働をしているからですよ。ということは、本当はこの妻にも賃金が支払われるべきなんだけれども、妻は無賃労働です。給料が払われていない。これを第二の搾取であるという考え方を紹介したのが、上野千鶴子さんの『家父長制と資本制』という本です。家には家族がいて、家族には「愛」があって、その愛によって家庭が支えられるというイデオロギーが、漫画とかアニメとか、小説とか、映画とかを通じて作られていくことによって、無賃労働に納得させられてしまっているという議論です。愛の名のもとに、この構造が正当化されているところがあります。さらにこのふたりの間には、やがて子供が生まれてきます。すると今の拡大していった工場がありますね。ここに新しい労働者が必要なわけです。少子化が問題だと言われるのは、まさにここで、子供がコンスタントに生まれないと、資本市場っていうのはちゃんと機能しない。子供が生まれて、その子供が新しい労働者になっていく。そのため家庭は、異性愛が前提になる。異性愛で愛があって、子供がふたりにいるのが当たり前とされる。理想的な家族として例えば、『ちびまる子ちゃん』や『サザエさん』がある。江戸時代にはこんな家は一軒ありません。これは明らかに近代の産物で、伝統でもなんでもないわけです。でもここでのおおよその構図が見えてきていると思います。ひとつは、無賃労働させられてしまっている妻は、家庭の中では給料を持ってくる夫の下に位置づけられるを得ない。この家庭は異性愛で子供が生まれるのを前提としていますので、ここでは異性愛以外の様々な性愛のかたち、同性愛とか、そういったものが排除されていく。さらには、子供がもし、生まれなかった場合はどうなんだろう。私も実際に子供をお持ちじゃない方の話を何度も聞いたことがありますけれども、なんとなく後ろめたいような感じがあったり、「幸せになりきれない」という言い方をしていた方もいました。あるいは結婚して子供はもうけたけれども、離婚であったり、死別であったり、様々なかたちでシングルマザーやシングルファザーになった家庭もあります。そういった場合も、この近代の家庭像からはちょっと外れ

わせた数と同じくらいで、かなりの規模ですよ。実は、今お話をしたような資本主義の構造の中で、セクシュアル・マイノリティは排除されてきたわけけれども、これだけの人数を私たちの社会はずっと排除してきた。結婚も認めなければ、人権も認めないという状況がずっと続いていて、欧米では改善されてきていますが、日本では全然進んでいない。ヨーロッパでは同性婚が可能です。世界には同性愛が死刑になってしまふ地域が未だにあります。欧米ではほとんど同性同士の結婚が認められている状況で、例えば、前のアイスランドの首相ヨハンナ・ジグルザルドッティルはレズビアンであるということ公にして首相にまでなった人で、現在のルクセンブルクの首相は、同性婚していてパートナーは男性です。こういった状況は日本ではほとんど知られていないかもしれませんけれども、他にもベルリン市長とかパリの市長とか、あるいはドイツの外務大臣とか、オープンにしている。リオ五輪でも、53人がセクシュアル・マイノリティであることをオープンにして活躍しました。スポーツの世界でもたくさんいます。イアン・ソープとか、サム・スミスがカミングアウトしていますし、あるいはアップルのCEOもそうだし、ティファニーが最近、ゲイカップルを使ってコマースシャルをやった。あるいは、Facebookの共同創業者や、PayPalっていうネット決済の会社の創業者もカミングアウトして活動しています。ジョディ・フォスターは同性婚しました。欧米ではこういうかたちで、だんだん権利が認められている。この背景にはやはり、オバマ大統領が2013年に2回目の就任演説で、「セネカフォールズやセルマやストーンウォールへと導いたように」という風に言ったのが大きい。セネカフォールズはアメリカの女性の権利獲得運動の発祥地で、セルマは黒人の公民権運動の発祥地で、ストーンウォールはLGBTの権利獲得運動の発祥地です。アメリカのリベラルな歴史っていうのは、女性の解放から始まって、キング牧師などの黒人の解放運動、そしてLGBTの解放運動っていう風に進んでいった。と。その結果、15年にはアメリカ全土で同性婚が認められるようになりました。実はドナルド・トランプも選挙のときに、私はLGBTフレンドリーですよって言いました。彼の選挙参謀とか、中心にいる人はかなり差別的な人が多いので、実際どうなるかは分かりません。トランプが掲げたLGBTの旗は赤が下になっています。本当はレインボーフラッグって赤が上なんです。トランプは、どっちが上か下かも知らない」と批判されました。いずれにしても、アメリカはかなり進んできて、ヨーロッパ

てしまふ。ですから、近代の社会、資本主義の社会は、基本的に異性愛の家というのが真ん中であって、そこから同心円的に、外れている存在が作られていきました。そこに同性愛があったり、非嫡出子だったり、子供のいない家庭がある。そして、この構造がそのまま差別的構造になっていると言ったのが、ミシェル・フーコーでした。『性の歴史』という本で彼は、つまるところ、性愛、セクシュアリティに関する話を避けて通ろうとするならば、社会の何ものをも見ていないに等しいと言っています。なので社会について考えるときに、突破口はセクシュアリティしかない。実はこれが社会の基盤になっているのだ、ということをや彼は説明しているわけです。

中心と周縁

またこの中心と周縁という概念、これはそのままヨーロッパやアメリカという中心と、アジアやアフリカという周縁の構造に当てはめられます。例えば、ヨーロッパやアメリカでは、東洋は女性的だ、みたいな言い方がされるわけです。ヨーロッパが男性的で、周縁は女性的。私たちはよく、東洋と西洋っていう言い方をしますけれども、これは二項対立の概念みたいなイメージがしますけれど、そうじゃなくて、東洋と西洋っていうのは西洋が中心で、その周りのよくわからないものを東洋って言っているという風に指摘したのが、エドワード・サイードです。今日焦点を当てたいのは、この構造における同性愛に対する差別です。異性愛の家、「愛」のある「家」を中心としたときに、どうしてもそこから排除される同性愛、セクシュアル・マイノリティについて私たちがどう捉えればいいのか、ということをお話ししたいと思います。性的少数者に関して知ることとは、社会を相対的に見るための視点を得るという意味も持つと思います。教科書的な議論ですけれども、よく言われるLGBTっていうのは、レズビアンやゲイ、バイセクシュアル、トランスジェンダーの頭文字を取った言葉です。ただLGBT以外にも性的少数者はいます。そこだけちょっとご注意をいただければと思いますが、どれくらいいるのかと言うと、博報堂の2016年の調査では8%です。前の年に電通がやった調査で7・6%で、最近大規模な調査をやるとだいたいこのくらいの数字がでてきます。8%ってどれくらいの人数かというと、大阪府の総人口883万人くらい。8%だと70万7千人くらい。この数字は、例えば静岡市の全人口と同じくらいです。関西の話ですけど、豊中と吹田の人口を合

はさらに進んでいる。では、日本はどうなんでしょうか。

京都のKCUAのヘルズ事件について

例えば2016年には、海老名市議会の元副議長で現役の市議が同性愛は「異常動物だ」と語りました。「こんな奴らはメディアにだすな」ということをTwitterに書いたというニュースがありました。同志社大学では、ゲイが集まるハッテン場という場所があるんですけど、そこに冷やかしに行つてこようという学生サークルのイベントが企画され、実施前に止められたというニュースがありました。一橋大学で、友人に自分がゲイであることをカミングアウトして、その友人がその事実を周囲の人びとにバラしてしまつた。それがきっかけで、大学院の学生が学内で投身自殺をはかり、亡くなってしまつた事件がありました。こういった日本の状況を、どう受け止めるべきなんだろう。教育現場で見ると、全年代を通して、性的少数者について一切教育を受けていないという人がとても多い。私も学校の教育課程で、こういった性教育を受けた記憶が一切ない。これが日本社会の現状です。宝塚大学の日高庸晴教授がアンケートをしたところ、自殺をしようと考えてる人が、当事者では非常に多い。ここで考えていただきたいのは、日本では、同性愛者が極めて差別されていて、弱い立場にあるということ。例えば、ギャラリーにデリヘル嬢を呼ぶという試みをしたときに、私が一番危惧したのは、実際にはなかったけれども、例えばゲイの男性が利用する売り専っていう、風俗店があるんですが、そういった場所で働いている人たちが呼ばれた場合にどうなるのだろうかということでした。これだけ差別がきつい社会の中で、あるいは性に関して抑圧的な社会の中で、性に関する事柄を扱うときに、何を注意すればいいんだろうかということを考えます。こういった同性愛に対する差別と同じ文脈の中で、さっきの同心円の構図で言えば、セックスワークがあります。それは家族という概念の対極に位置するものなので、風俗産業とか、風俗で働いている人に対する差別っていうのは日本社会にかなり根強くあると思います。実際に風俗で働いているということが家族にばれて、亡くなってしまった人が、私のネットワークの中にもいます。これはかなり深刻な問題なんです。こういう性に対する抑圧的な状況の中で、先ほどのKCUAの問題を考えていただきたい。ギャラリーに呼ぼうとしたときに企画の意図とか趣旨、報酬の程度とか、個人情報保護方針とかについて、説明がな

されたのか。実際そんなことは一切ありませんでした。ギャラリーに就業者が呼ばれたときに、撮影される危険はなかったのか。こういった配慮も全くなかったと聞いています。ギャラリーに就業者が呼ばれたときに、就業の事実が第三者にバレる危険はなかったのか。これはあったという風に思いますし、ギャラリーでホームページの閲覧……みんなでデリヘルのホームページを見たという風に聞いています。そこには顔写真が出ていますので、もしそこに知り合いがいたら、その時点で個人が特定されてしまう。私の知っている限り、芸術系の大学で、風俗産業で働いている学生さんは少なからずいます。もしそういった人が呼ばれたら、その人のその後のキャリアはどうなるんだろう、みたいなことも考えられるかもしれない。でもそういったことは、一切想像されなかった。絶望的なまでの想像力の欠如です。日本におけるセックスワーカーの権利状況、法制度に関する基本的な状況は事前に把握されていたのか。これはなかった。性に関すること、セクシュアル・マイノリティや、セックスワーカーは日本の社会の中では、先ほど言ったように、中心と周縁で言えば、周縁に位置する非常に弱い立場にある人たちです。その人たちに、芸術的な表現に参画してもらおうとするときに、どういう配慮が必要なんだろうか。対等じゃないんですね。出発点。その対等ではない状況。非対称的といいます。非対称的な権利関係、権力関係の中で、やはり日本のアートの現場では重要な認識、つまり人権意識とでも呼ぶべき認識がすっぽりと抜け落ちることがまだあるなということを実感しています。構造的なところに起源を発しながら、でも実際の現場でこういったことが起こってくるということまでを一通り見てきたところで、一度大澤さんにお返しをして、話を続けたいと思います。

国会議員の男女比率

大澤…今起きている世の中のこと、「そう、確かにこれは見方を変えなきゃいけないな」と思うのが、二項対立じゃなくて、中心と周縁だっというものの見方……、アメリカの大統領選の後に、「大衆かエリートか」みたいな議論になっちゃったりとかね。どっちが正しいのかってなったときに、パッとイメージするのが、善と悪とか、右と左といった二項対立なんだけど、よく考えてみると、そこはもう構造としては中心と周縁になっている。それが二項対立に置き換えられていることに、実は構造的な問題

るわけですから、それ以上の議会はないだろうという議論は実際ありますし、もしかしたらそれほど遠くない将来、日本でもそういうことが起こるかもしれない。でも、それぐらいやらなきゃ本当は改善しないような構造的な問題がある。女性活躍社会とか言っている場合じゃない。根本的に変えないといけない意識がある。一方アートの現場はどうなんだろう。実際に地域のアートプロジェクトを見に行ったときに、仕切っている人はほとんど男性で、女性が炊き出しとかしていて、おにぎりとか作っている。ジェンダーの非対称性が如実に見えることっていっぱいあるんですね。それをアートイベントって言っているのか。本当は、こういう構造を攪乱して、隙間をあけるのがアートなんじゃないのかって思う。

大澤…言われてみて、初めて気になりはじめることも多々あります。僕は例えば民俗芸能が好きで、見に行くと本当にもう、男性優位社会や家父長制度が芸能に表れていることもある。でも、男性優位や家父長制というものが、必ずしも日本の伝統とも言い切れないんですね。

山田…地域の芸能って専門家に言わせると、どんなに遡っても近世までって言いやすいね。ここ200年くらい、江戸時代の中頃までは遡れませんが、それ以上古いものはほとんどない。祇園祭りなんか古いんですけど、本当に一部です。例えば弥次さん喜多さんの話がありますが、弥次さん喜多さんって恋人同士なんですね。

大澤…そうなんだ。

山田…そう。恋人同士なんですよ。それは十返舎一九の原作を見ると、冒頭に書いてあるんです。それが、現代語訳『東海道中膝栗毛』になると省かれる。これはいいんだろうかと思いますが。岩波文庫版とかにはちゃんと載っています。男性同士が恋人であることは別によくあることで、何ら問題はない。京都の祇園なんて、昔は陰間茶屋がいっぱいあって、それは男性が男性に売春をする場所です。異性愛の売春の場所と同性愛の場所と、お店の数もほとんどかわらない。家族のかたちも違う。子供が生まれてきても、うちの子供っていう認識はほとんどない。というよりも、夜這いと

がありますよね。

山田…ありますよね。今の社会の構造って、例えば、男女もそうですけど二項対立的に捉えられる。でもそれは、考えてみると中心と周縁で、権力関係があるんですね。例えばその、日本の国会議員の女性の割合ってひどいもので、OECDっていういわゆる経済的に豊かな国の中で、最下位です。世界的には日本は185カ国中、157位で、日本のちょっと上がパナマとかベナンですよ。日本の下がボツワナ、ガンビアですよ。これらの地域は決して人権状況がいい地域じゃないんです。そういう地域と日本の女性の政治家の割合って、同じなんですよ。これは二項対立ではなくて、明らかに差別の構造があって、女性が周縁のはるか端に置かれているジェンダー構造があるということだと思います。そのジェンダーの構造を、「いやいや対等に男と女が世の中にいますよね」と、ふたつの項が並んでいるように捉えると、見方を誤るわけですよ。見方を誤った上で、色々な社会事業を展開していくと、誤った事業になる。そういった事故を防ぐ意味でも、構造を知っておく必要があるだろうと思います。

大澤…今の国会議員の話で言うと、女性議員が確かにいるわけですが、女性議員の方がよっぽど男前の人じゃないか、みたいな見方もありますよね。女性が輝く社会を作りましようって言って、テレビにでてくる女性議員は、確かに輝いているのかもしれないけど、よっぽど男前に見えてしまうのを、どう受け止めればいんだろうか。たや「保育園落ちた日本死ね」というブログを非難する女性もいる。これ、こういう風に受け止めたらいいんでしょうか。

山田…例えば国会議員であつたら、非対称性があって、差別の構造があって、それを解消するために、どうすればいいのか。例えばカナダだったら、内閣の構成をジェンダー半々にする。今のトルドー首相がそうですよ。ヨーロッパで今、本当に議論されているのは、議員をくじびきにするっていう制度です。実はこの方が遥かに良い。利権がらみじゃない人がちゃんと選ばれ、少数民族が選ばれ、女性も選ばれる。LGBTも選ばれる。難病やアディクションを抱えた人も選ばれる。均等に選ばれ

かもあるので、誰の子供か分からないからみんな育てる。「家」とか「家族」っていう概念自体がほとんど存在していない社会で、お祭りが生まれてきた。伝統とか、今の社会で当たり前とされる考え方や社会規範って、本当は伝統でもなく、当たり前でもなかったわけで、ひとまず疑ってかかったほうが良いでしょうね。

大澤…とても興味深い話ですが、ここでひとまず、川口隆夫さんを紹介しますね。ダンサー、パフォーマーで、ついこの間もアメリカツアーに行っちゃいました。ダムタイプという、京都を拠点にしたカンパニーで活動されています。

プレゼンテーション2…川口隆夫

公共トイレでの男性間セックスを題材にした作品

はじめまして、川口隆夫と申します。大澤さんから「越境の作法」というテーマでご提案いただいたのは、1月のスパイラルでやった公演《TOUCH OF THE OTHER―他者の手―》がきっかけです。僕その他に、5人のダンサー、パフォーマーと、それから音楽を恩田晃さんにお願いました。この公演はもともと、僕の友人でロサンゼルスでクイアスタディーズとかメディアスタディーズを教えているジョナサン・M・ホールという、日本の1960年代の実験映画が専門のプロフェッサーから声がかかりました。ロサンゼルスにある、ONE National Gay & Lesbian Archivesという図書館があるんですけど、そのアーカイブに面白い資料があって、それをもとにパフォーマンズを作るのはどうだろうっていう提案があったんです。僕は、面白そうだからやりましようって引き受けて、プロジェクトをはじめたのが2014年。どういう資料かというと、アメリカで60年代に公共トイレで行われていた男性間のセックスを研究対象にした社会学研究です。ロード・ハンフリスという社会学者の研究資料なんです。トイレで行われていた男性間のセックスを調査するために、彼らはそこに通って、研究の結果をもとに『ティールーム・トレード』という本を、レズビアン、ゲイ、同性愛解放運動の最中の70年に出版しました。どうやって彼が実態を科学

的に調査したかという点、トイレの中に入って、自分がセックスをしようとする観察にならないだろうという点で、見張り役はウォッチクイーンになる。ウォッチドックは見張り役という英語がありますけど、クイーンというのはおかまっという意味です。ウォッチクイーンは、行為を側で見ていて楽しむ人のことを言います。その役割になって、彼らの行動をつぶさに観察して、記録をとっていった。動線図を書いて、登場人物たちのメモを取った、そういう手書きの資料が50枚ぐらい残っているんですね。彼は60年代中盤、かなりの期間しつこく通って、公園の天候から気温から、日にはもちろん、若いとか何歳ぐらいとか、どんな服装を着ていて、どういう車に乗ってきて、というキャラクターまで、トイレに入って、歩いてここまで行って、この人と接触して、果てて、次の人が入ってきて、みたいな動線など色々なデータが詳しく書かれています。50枚というのは有効サンプル数なので、本当はもっとたくさん、100枚とか200枚とかやったんじゃないかと思うんですね。これによってよく見ると、振り付け図みたいじゃないですか。そこで僕は、ロサンゼルスに行つて、図書館で資料を調べたり、ハッテントイレに行つてみたりもしました。駅のトイレでもハッテンしていました。駅のトイレを使うと、ずいぶん交通量が多いので、別にゲイだけが来ているわけじゃない。でも、割と長い時間そこにたむろって、見定めていたり、隣を見たりとかして近寄ってきたりっていうアクションがあるトイレもありました。

マジョリティに溶け込もうとするマイノリティ運動

僕自身、東京に出てきてハッテントイレとか、ハッテン車両とか色々なところに行つて、かなりハッテン体験をしてきたんですが、いい思い出はあまりないんですけど、かなり自分の性格形成、セックス観に影響を与えました。最近同性パートナーシップ条例が渋谷区とか世田谷区、他の自治体もいくつか名乗りをあげて整備されつつあり、しかもLGBTQとか、LGBTIとかAとか色々な呼び名を耳にすることも多くなってきました。その性的少数者に関するアクティビズムも、カルチャーも、ずいぶん目にするようになりました。同性愛者を巡る状況が、ある意味においては、かなり改善されてきて、開放的になり、非常に歓迎すべきことなのかもしれないという反面、欧米でもっと運動は進展していて、法的に同性間の結婚が認められて法律化されて

その際にやろうと思つているのが、クイアボディです。クイアっていうのは、変態とか変なとか、そういう意味ですね。ゲイは、日本だと昔はおかまとかホモとか割と侮蔑的な言葉が使われていましたが、今はゲイという言葉が一般的になっていると思います。英語圏では、こうした侮蔑的な言葉を、逆にむしろ当事者たちが積極的に使つていこうという意味で、ゲイで何が悪い、クイアで何が悪いという具合に転換させて、色々な言葉を獲得してきました。そのなかのクイアっていう言葉なんですけど、日本語で最初に使われはじめたのは1990年代後半です。僕はその当時、〈東京国際レズビアン&ゲイ映画祭〉に立ち上げの92年から関わっていて、95年から2000年頃までディレクターをしていました。そのあたりからクイアって使われていたんですが、おかま、変態っていう訳語で表されることが多かった。そこでもう一回、クイアな身体、変態なおかしな身体を提示していくパフォーマンスを作ろうと思つています。もうちょっと作品について説明すると、《TOUCH OF THE OTHER―他者の手―》は、前半、後半に分かれていて、前半がSOS（システムチック・オブザベーション・シート）、つまりシステムチックに情報を書き込めるようになってくるこの観察シートを再現するシーンを作りました。パフォーマンスたちが、AさんとかBさんとかXさんとかYさんになって、指示通りに動く。お客さんにも舞台上上がってもらつて、その役になってもらいます。

同性愛カルチャーが培ってきたもの

こういうことが行われていたとしたら、近所の人は「ええー」ってなると思います。それはアメリカでも、どこでも同じだと思います。今、東京の公園のトイレって、かなり改築が進んで、ほとんど綺麗なんですね。パステルカラーのおとぎ話の建物のようなものに全部変えられて、そういう気分にならないような感じになっちゃっている。昔はもうちょっとひっそりしていました。誰も行かないようなところにひっそりと、木もあつたりとかして、あまり見えなかったから、都合がよかつたんですね、僕らにとっては。ところがここ十年ぐらいで、まず木が取り払われて、どの角度からもよく見えるようになった。誰が入って誰が出てきたのか分かる。小便器の前に立っている姿が見えるくらいになっている。個室のドアを開けるところもよく見える。プライベート空間が監視されている感じって言うんですね。トイレが明るくなって使

いる。でも、ひとつのゴールに達したかのように思えることも、僕には非常に保守化しているようにも見える。なんかこう、健康的な、グロッシューな、シャイニーでキラキラした感じが、真っ当な正しい市民として、この社会に参画していくんだっていうようなノリになつていて、僕らも生々しいものを社会にぶつけていこうって思っていたし、そのことによって、このヘテロセクシュアルが支配的な社会制度に対して批判をしていくのが、僕らの存在理由だったんじゃないか。ゲイ、レズビアン、セクシュアル・マイノリティの開放運動の最先端を見ていくと、どうもそういう感じがしない。社会のマジョリティに溶け込んでいこうという感じがする。そういうことを作品のコアにしていくことはできないだろうかと考えて《TOUCH OF THE OTHER―他者の手―》を作りました。快感を追求する、触られる手っていう言葉から、そういうことを考えていこうと。作品はまだ完成していないと自分では思つていて、僕は今までずっとソロ活動を続けてきて、ソロ作品をパフォーマンスと作ってきたのですが、今回は6、7人のパフォーマンスたちが舞台で色々やってくつていくものなんです。ですから、もう一回、自分のソロ作品として構成し直そうと思つているのですが、いくつかの作品に解体をしてシリーズにしようと思つています。

クイアな身体をテーマに

易くなつて、あまり後ろめたい感じがしなくなった。最近インターネットが出てきて、トイレで出会うのではなく、インターネット上で出会うことが多くなつてきました。あるいは掲示板に書き込んで、どここのトイレに何日の何時頃行っているから会おうぜ、みたいなこともあつたりします。

大澤：前半は観察シートによる調査に基づいた動きを再現し、後半は、割と自由にダンスパフォーマンスをする流れですね。

川口：そうですね。クイアボディを見せていくつて言いましたけど、後半がクイアボディに対する色々な解釈というか、クリエイティブなパフォーマンスとして模索しました。



デイスカッション

川口隆夫

× 山田創平

× 大澤寅雄



マジョリティに回収されない
クイアな身体とは

大澤…川口さんの確信でもあると思うんですけど、クイアなことや、クイアな自分っていうのを、マジョリティに回収されないために表現していると解釈しました。

川口…ひとつには、そういうクイアな身体を、もっと積極的に自分でも持っていこうというところがあります。同性愛コミュニティが培ってきた色々な人間関係、カルチャーがあって、同性愛者が市民権を獲得していくなかで、そういったものは不衛生だし、卑猥だし、公序良俗に反するとされてきました。自分たちで自重して、そういうものを隠蔽して、明るい市民としての顔を持つ、市民権を獲得していく流れに対して、捨て去ってきた、あるいは捨て去りつつあるものをもう一度取り戻すというような意味合いです。暗闇の中に入っていくわけではなく、むしろそういうものを捨て去らないで出ていくことを模索する、という感じでしょうか。

手が出せない。誰がその薬を手にしていったかっていうと、やっぱりお金を持っている富裕層です。貧富の格差でゲイコミュニティが分断されていく状況がある。ゴールした人はもういいわけですよ。平等で、イコールでって言っていたはずなのに「僕は関係ないから」というかたちでゲイコミュニティの保守化が進み、新自由主義で繁栄を手にする。ゲイ雑誌でパンパン出てくるのは、ゴージャスでリゾートチックな写真ばかり。同じ様なことが日本でも起きています。それがすごくショックですよ。ね。

ゲイコミュニティの階級分断

山田…例えば、アメリカで養子ももらっているゲイカップルって、平均年収三千万円近いですよ。富裕層が多いっていうこともあります。今の話を伺っていて、日本の状況、確かにネオリベラルな、一級市民としてのゲイ、レズビアンがいる一方で、そういうところには絶対に入れない様な人たちもいる。私も、MAG大阪（大阪にあるHIV/AIDS対策の活動を展開するNGO）で働いていると、クライアントはほとんどゲイ、バイセクシャルの男性なので、日々相談を受けるわけですよ。率直な印象として、やはり亡くなる方が多いんですよ。1996年にバンクーバーの『国際エイズ会議』で、新しい治療法のHAARTが発表されて、薬を飲めば、亡くならず普通の生活ができるようになったのに、亡くなる方が多い。日高さんの調査だと、一般男性と比べて6倍自殺率が高い。それは差別があるからですよ。シャイニーなゲイが脚光を浴びる一方で、亡く

山田…非常に興味深く伺ったんですが、私が前半お話をした内容とだいぶ重なっているところがありました。先月ニューヨークに行って、ニューヨーク大学教授のサラ・シュールマンに会ってインタビューをしたんですね。彼女は「ACT UP」に関する記録映画を作っていて、日本でも紹介されたんですが、最近のアメリカの同性婚事情とか、ヨーロッパの状況についてダメだと言っていました。それはクイアじゃないからダメだと言っています。でも、最近よく言われることなんですよ。日本で公開されている『ストーンウォール』という映画もそうです。ストーンウォール事件の記録映画なんですけど。事実とかなり違うことが描かれている。LGBTQとかLGBTI、セクシュアル・マイノリティが権利を獲得していく中で、色々な出来事があったんだけど、その歴史が修正されて、一級市民になるために過去の嫌な歴史は忘れる、みたいなことが起こっている、という批判は、当然ある話だと思います。さっき私が話した中心と周縁で言うと、結局この構造は崩れていなくて、新しい資本主義、ネオリベラルって言いますが、そういう世界の中でゲイでも、女性でも、障害者でも、金を稼ぐなら真ん中においていいよって言われる。そのなかで良いゲイと悪いゲイが出てくるわけです。ゲイ・リベレーション、自由な権利を求める運動は非常に重要だけれども、これでいいんだらうかって少し立ち止まる必要があると思っています。

大澤…川口さんみたいに、あえて周縁であるということにアイデンティティを持っておきたいということ、権利獲得のためにどんどん中心に向かって動こうとするのって、いく人がいまだに多い。一方でパートナーシップを認める流れの重要性も感じる。今、日本の法律では全く権利が認められていないので。そういう法律制度がちょっとずつできていくことで、救われる人も確かにいる。でも一方で分断も起こっている。じゃあ、何が必要なんだろうっていうところですよ。私はひとつには、歴史を忘れないっていうことが大事だと思います。闘争の歴史があって、そういう経験値をちゃんとつないでいくこと。過去にあったことを、なかつたことにして、あたかもいいことだけをフェーチャーするのは、歴史修正主義です。

大澤…川口さんみたいに、あえて周縁であるということにアイデンティティを持っておきたいということ、権利獲得のためにどんどん中心に向かって動こうとするの

なっていく人がいまだに多い。一方でパートナーシップを認める流れの重要性も感じる。今、日本の法律では全く権利が認められていないので。そういう法律制度がちょっとずつできていくことで、救われる人も確かにいる。でも一方で分断も起こっている。じゃあ、何が必要なんだろうっていうところですよ。私はひとつには、歴史を忘れないっていうことが大事だと思います。闘争の歴史があって、そういう経験値をちゃんとつないでいくこと。過去にあったことを、なかつたことにして、あたかもいいことだけをフェーチャーするのは、歴史修正主義です。

なっていく人がいまだに多い。一方でパートナーシップを認める流れの重要性も感じる。今、日本の法律では全く権利が認められていないので。そういう法律制度がちょっとずつできていくことで、救われる人も確かにいる。でも一方で分断も起こっている。じゃあ、何が必要なんだろうっていうところですよ。私はひとつには、歴史を忘れないっていうことが大事だと思います。闘争の歴史があって、そういう経験値をちゃんとつないでいくこと。過去にあったことを、なかつたことにして、あたかもいいことだけをフェーチャーするのは、歴史修正主義です。

アートが社会やセクシュアリティの問題に関わること

大澤…もうひとつ考えたいのが、セクシュアリティと社会について、アートとしてどう関わっていけるかということ。京都の@KCUAでやられたことについて皆さんどうお考えですか？

山田…私も現場にいなかったのですが、当日、デリヘル
のホームページをみんなで見えて「どうやってら呼べるだらうね」「でも呼んだら問題になるんちゃう」「みたいな意見が出て、結果的に@KCUAのキュレーターの方がげい
まきまきさんを紹介したんですね。実際にお店で働いて
いる方は呼ばれなくて、元セックスワーカーで、且つパ
フォーマーの方が呼ばれて、話を聞こうということにな
ったっていう経緯があります。そこで、げいまきまきさ
んが話したところによると「なぜデリヘルを呼ぶのか」

と。その葛藤みたいなものはありますか？

中心へ向かおうとすること、 周縁に留まろうとすること

川口…ありますね。

大澤…多様であるということを楽しみたいし尊重したい
って思っているけれども、多様であるということをも
ままにしておく、ある種の差別を放置したりすること
にもなる。「みんなちがって、みんないい」なんて呑気な
社会でいいんだらうか？「みんな笑顔で同じになろう、
絆だ！」みたいなことが空気の一方で「そこに回収され
ちゃっていいの？そのあなたの変なところが素敵なの
に」という部分もある。

川口…ちょっとぞっとしますよね。「みんな一緒に、楽
しい」っていうバラ色な幻想でもう破れているはずな
のに。先ほどゲイの保守化っていう話をしましたけど、
ゲイとして市民の殿堂入りするわけですよ。でも、後
から追っかけてくる人を排除する感じがある。仲の悪か
ったゲイとレズビアンも手を組んで、エイズクライシス
と戦ってきたのが1990年代半ばですね。96年ぐら
いに、薬がちゃんと認可された。それに間に合わなかつ
た古橋梯二は死んじゃったわけです。認可されたら買え
るようになるわけじゃないですか。買えるようになるま
でが、非常に大変な戦いだった。欧米では特に熾烈な戦
いを戦ってきて、やっと認可がおりて、エイズの薬が手
に入るようになった。でも、まだ高い。高くして庶民には

ということに関して、明確な説明はやはり聞けなかつた
と。丹羽さんはそのときに「別にラーメン屋でもよかつ
ただけどね」と言ったら聞いています。実際に証言を
まとめたホームページを私たちで作ったのですが、なん
て言うか「あ、そうなんだ」という感じなんです。確
信があつてやったというよりは、呼びにくい、普段ギャ
ラリーに來ないような属性の人を呼びたかつた、と。非
日常な感じを観察したかつた。セックスワーカーは社会
的に弱い立場にあります。ヨーロッパでは労働組合があ
つたりしますが、日本では売防法っていう法律があるの
で、建前上売春はないことになっていて、法律では全く
守られていない。その法律の網の目をくぐるようにして
風営法でサービスが成り立っているわけですよ。そう
いった状況を考えれば、極めて社会的に弱い立場にある
人を、いきなりギャラリーに呼んで、衆目にさらすとい
うのは、どういう人権意識なんだろうと思います。言っ
てみれば社会認識の甘さ、あるいはアーティストとデリ
ヘル嬢っていう権力関係、非対称的な権力関係にどこま
で自覚的だったのかなあっていうところですよ。そこ
ら辺はやっぱり考えて欲しかったです。

展示する側、アーティストの覚悟の「甘さ」

大澤…アーティストが人権意識が希薄なまま作品を作り
たかつたというところに問題があるんじゃないですか。

山田…私が問題だと思ったのは、作品の質ではなくて、
この出来事によって、もしかしたら亡くなる人が出るか
もしれないっていう危惧ですよ。先ほどもお話ししまし

たけど、セックスワーカーで、かつ身内にバレた結果として、亡くなった方、この場合は、実はその方は男性のセックスワーカーだったんですけれども、亡くなられたという例を身近なところで知っていますし、実際にセックスワーカーの自助グループでSWATHというグループがあって、そこでもやっぱり女性のセックスワーカーが就業の事実を知人に知られ、トラブルになったという事例をいくつも把握していると聞いています。そういうことを考えたときに、それは表現の自由とか、アートの質っていう以前に、やってはいけないことだと思います。一方で話題を呼ぶ表現、物議を醸す表現というのはいっぱいあって、例えばChim↑Pomが広島のをピカッとさせる作品で「被爆者を傷つけるんじゃないか」っていう意見がありましたけど、あの作品を見て、誰かが亡くなるというのは考えにくい。川口さんがセクシユアル・マイノリティを扱って、この作品を作って、当事者がエンパワーされることはあるかもしれないけど、誰か亡くなるって考えにくいですよね。そこがひとつの境目かなって思うんです。倫理的な問題として、最低限守らなくてはいけないのは人の命。だれかが表現の自由を追求して、結果的に他の誰かが死んでしまった時、その死者は死んでしまってもうこの世にはいないから、表現の自由の恩恵に浴することはできません。つまりそれは「表現の自由」を享受する主体そのものの消失、ひいては「表現の自由」という理念そのものの消失を意味するでしょう。要するにそれはやってはいけないことなんです。そうした最低限の人権意識の底が抜けている状況は注意しないとイケないかなと思います。

などは思います。ひとつだけ、セックスのことを語るときに、笑いで済ませちゃうことに、自分も逃げがちなところがある。笑うことが誰かを傷つけることもあるし、それで分かり合えることもあるじゃないですか。同性愛がこれだけ市民権を得てきた中で、テレビのパラエティとか、お笑いがすごく大きな役割を果たしたと思います。ああいう笑いによって、マジョリティに回収していく作法でいいんだろうかって、よく考えるんですね。さて、これからは皆さんが考えたこと、感じたことを、グループディスカッションで語り合えたらと思います。

《グループディスカッション》

グループA…個人的には、生きにくさや息苦しさを感じる。女性の社会進出とか云々も、役職に女性を何人採用するか、というのは能力ではなく対外的なアピールにしかみえない。

グループB…

- 資本主義のシステムは、中心でないものが周縁として排除されていくっていう構造が最初にあって、あまり周縁の人たちに出会わないような構造になっていると思う。
- それぞれの個人は、ある社会的な通念に属していて、その視点でしか物事が見れなくなっているから、中心と周縁の資本主義のシステムが差別を生んでいるという話に納得がいった。
- クイアであることをそのまま肯定しながら社会の中で存在すること。ダークなサイドもシャイニーなサイド

自分のアイデンティティをさらさない アートはない

大澤…川口さんの作品は、そこそそ命をかけているところが相当あると思うんですが、お客さんの中には「こんなもん見せやがって」みたいな意見もあると思います。そのあたりいかがでしょうか。

川口…具体的に胸ぐら掴まれて「なんだお前」みたいなことにはならなかったです。割と長い時間だったので、途中で出ていく人は何人かいたけれど、大騒ぎにはならなかった。ただ、そういう風に思っていた人はいたのではないかと思えます。一部の一番最後に10分ほどの映画が挿入されています。これはSOSシートをもとに作った映画です。実際のトイレに人が入って行って、そういう行為をすることが映像になっている。新木場のトイレで撮影したんですけど、最後に滅多打ちになることが示唆されるカットで終わるんです。パッシングする人たちが武器を持って入ってきて、ひとり残されている「は？」ってなっている男を打ちのめすという。何が言いたかったかというと、2000年に新木場事件という事件がありました。死んだんですね、人が。僕は暴力にはあったことはないけれど、そういう危機を感じることはこれまでありました。例えば電車の中で女の子と男の子が話をしている、男のほうは「そんなのぶちのめしてやる」っていう会話をしていました。他には2000年に《世界の中心》っていうダンス作品を発表したんですね。僕も含めて5人のダンサー、パフォーマンスのうち4人がゲイで、もうひとりがパンセクシユアルだったんです。

も、どちらも全く問題なく存在できるのが理想のかたち。

- 自分のマイノリティ性を隠しながらマジョリティに近づくのは、どこか居心地の悪さを感じることになる。認められずに生きるのは嫌だ。
- 分断をなんとかつなげていきたい。メディアの役割もあるはず。しかし、笑いに帰結していっちゃうのが、良くも悪くもという感じがします。ゲイとおかまのタレントが「あいっら変だよね」って笑われて、認められているという構造がある。

グループC…

- 個人的な経験から、日本はカミングアウトしにくい社会だと感じます。笑いとして扱われてしまう風潮がある。
- カナダでの交換留学先で、ゲイに好かれたことがあった。そのときに、ゲイと普通の人という枠組みを持って見ていることに自分で気がついた。インターナショナルなコミュニティにいたのもあり、寛容な人が多かった。地域や個人個人の違いがあって、違いがあるから面白い。その感覚が日本に帰ってくると、かたい人が多いなと感じる。そこがアートと結びつくところがある。寛容性とカミングアウト、寛容性と表現することについていろいろ考えました。
- 中心と周縁について。周縁に居続けるってすごくエネルギーがいること。周縁に居続けるには、中心から切り離された自分のアイデンティティを確立しなくてはイケない。周縁で生きていくためには、中心にとってプラスになるような貢献の仕方を考えないと、ただ

すけれど、「なんでダンス作品の中で、自分のセクシユアリティを、アイデンティティを問題にしなきゃいけないのか」という反応が具体的に聞こえてきたのと、「ダンス公演をアクティビズムに利用したな」というような声がありました。僕は、そういうコメントに対して、なんて答えていいのか分かりませんでした。芸術をやるのに、自分のアイデンティティを晒さないというか、それを問題にしないなんてありえないじゃないですか。

大澤…なるほど。「自分のアイデンティティを晒さないアートはない」。そこは、受講生の皆さんにも、ぜひ考えて欲しいところですよ。

川口…93年に《S-Z》という作品が生まれて以降、未だにそういう反応がある。僕は《S-Z》以降、状況が良くなったとは思っていないくて、むしろ悪くなっているような気がします。《S-Z》で獲得したことが骨抜きにされているような感じがある。だいたい、日本のアートはちょっと、アートというよりはパフォーマンスアートの方がよっぽど状況がひどいと思うんです。ゲイをテーマにした作品がない。僕は自分とダムタイプの《S-Z》以外に、あまり見たことも聞いたこともない。映画もそうですよね。どうしてこの国の人たちは語りたがらないのか不思議でしようがないです。

大澤…セクシヤリティ自体を語るのに、割とハードルがあったりするんだろうなと。僕自身もそうなんですけど。異性愛、同性愛っていうまた、性の中のいろんな多様性について語るのも、またひとつハードルがあるんだろうつぶされてしまって、役に立たないって言われてしまう。越境していく時は、中心の世界で何が大切とされているのかを見抜いて、そこに合うような価値貢献の仕方を、相手に合わせてパッケージしていく必要があると思う。

グループD…中心と周縁の話。中心に向かっていく中で、こぼれおちてしまう歴史だったり、文化だったりっていうものをどう拾っていくかを同時に考えることが大事なのかなと思いました。障害者福祉の現場も、周縁に属する人たちがシャイニーな中心に向かいたがる傾向がある。利用者さん同士の横のつながりを持ちたがらない傾向がある。それは、もしかしたら中心の種類が少ないのかなかと思う。中心を様々なレベルで作っていくことが、多様性を豊かに受けいれるような土壌を作るんだと思います。

中心を流動化するクイア

山田…重要な指摘がいっぱいありました。世界で見れば、例えば白人の異性愛の男性という中心があって、有色人種は周縁に位置する。でも例えば、日本の中で見れば、異性愛の家制度が中心にあって、そこから排除されていく人たちが周縁になる。国によって中心は変わるんですよね。そういう、中心が変わることをむしろ利用して、社会を構想していこうっていう考えが、先ほど川口さんがおっしゃったクイアの姿なんですよ。一級市民としてのゲイ、金持ちのゲイが現れた一方で、ドラッグユーザーのゲイがいる。一級市民としてのゲイの人たちが

中心に近づいているわけですよ。そこで何か固定されてしまうと、今までの制度の再生産に過ぎないわけです。なので、中心に誰かが居座りそうになったら、その人たちをさっさと引きずり下ろして、また違う人が中心にいくみたいな、アイデンティティの流動化を目指す必要がある。それが、本来の意味でのクイアなんです。だからネガティブな意味の言葉が、逆に戦略的に使われているわけですよ。皆さんの話を伺って、例えばその中心と周縁の間に橋をかけるようなイメージで芸術を捉えることもできる。クイアっていうアイデンティティを、むしろ流動的に捉える。自分の中にもマイノリティ性があるし、周縁にいたいと思っていれば、あるときは中心にいくかもしれない。中心に行っていればいい気になっている、いつの間にか権力者になっていて、他の人を抑圧しているかもしれないっていう気づきですよ。常に「自分は今、ここではどういうアイデンティティで、どういう権力を持ってここにいるんだろう」、その時、「誰かを抑圧していいのだろうか」っていうことを、敏感に日々感じる必要がありますよね。

川口…もしこの世界が、同性愛者がマジョリティで、異性愛者がマイノリティだったらどうなんだろうと考えることがあります。そういう小説とか漫画とかありますけれど。それを想像したりとかする、割と面白い状況が出てくるような気がします。皆さんの話を聞いて、色々なレベルで中心を作っていくというのはひとつ、戦略としてありなのかなと思いました。

あと、シャイニーな向かい方っていう言い方をされた方がいましたけれど、それってどういう意味ですか？

よ」って。それを言われたときに、なんだこの世界はって、思いました。留学から帰ってきたばかりだったので、耐えられなかったんですよ。そこで今、周縁から攻めていこうと思っっています。どういうアプローチを取ろうかっていうときに、まず中心を単純に否定して叩くと、自分の存在が危うくなってしまふ。だったら、お寺の中心とつながりながら、アートと組んで、あいつはもしかしたら役に立つ存在かもしれないって認知してもらおうとか。そういう風になると、お寺の中心の切り崩しができると考えています。お寺の世界もフラットな世界であってほしいし、別に年齢が高いからえらいとかじゃなくて、ちょっと違う世界にしたいんです。でも、そのときに、やっぱり信頼関係を築かないまま、その世界のルールを知らないまま、切り崩そうとしても無駄だっていることが分かりました。周りから切り崩すには、まずお寺の中心に貢献をするっていう姿勢を見せて、外の世界と繋がりを作って、そこから飛び級で中心に入って切り崩していく必要があるのかなと思っています。

中心の切り崩し方

山田…今の話は、そのままゲイの権利獲得運動と同じだと思えました。結婚みたいな王道をいきながら、そうじゃないこともやっていくみたいな。シャイニーなゲイって批判はもちろんありますけど、私は必要だと思っっています。ただクイアな部分っていうのも必要なんです。その両方がないと、本当の意味での権利運動にならないと思っっています。真ん中に行こう行こうだけじゃダメで、それだけだと、その人が権力を持って終わりにな

受講生…先ほど川口さんがシャイニーっていう言葉を使われてたので、引用させていただいたんですけど。なんだろう、タレントのニコニコさんみたいな感じ。先ほど別の班の方も言われましたけど、明るくて社交的で男も女も受け入れて、なんかこう人生経験豊かで、笑いも酸いも甘いも知っていて、なんか楽しげな人たちっていうんですかね。(自分が)障害者施設で働いていても、やっぱり明るく元気な方がいいってなりがちです。そうじゃない部分が、当然個々にはある。それを表に出してしまふと、施設の統制がとれなくなるんです。多様性は増すんだけれども、ダークサイドが出すぎるとしつちゅかめつちゅかになる。

マイノリティの連帯

山田…シャイニーゲイっていう言葉自体はアメリカにもあって、日本に入ってきたときに典型的な例として示されたのは、レスリー・キーさんが撮った《THE GAY ELITE》っていう写真ですね。上場企業のゲイの人たちがカミングアウトして、撮った集合写真があるんです。あれがシャイニーゲイの頂点だって言われたりします。IKKOさんは、そういう意味ではシャイニーゲイとはちょっと違うんじゃないかなって思うんですけど、でもおっしゃっていることはすごい大事だと思うんです。新自由主義の世界で、例えば同じセクシュアル・マイノリティでも、中心に行ける人と行けない人が現れる。同じ障害をもった人でも、中心に行ける人と行けない人が現れるっていうようなことが、今後どんどん出てくると思うんです。そのときに大事なことが、私は連帯だと思うんで

る。

大澤…そうですね。結局中心に回収されて終わっちゃうわけけども、連帯して構造に異議を申し立てる仲間を持ち、自分の足元を固めておきつつ、中心に対しても働きかけるっていうことなんでしょうね、きつと。

山田…両方の話が同時にあってやっぱり重要ですよ。ヨーロッパなんかは明らかにそうで、さっきお話ししたように、アイスランドの元首相はレスビアンで、ベルギーの元首相もゲイで、ルクセンブルクの今の首相もゲイですよ。偉い人がいる一方で、クイアなカルチャーもある。例えば、ゲイでHIVポジティブで、ドラッグユーザーの人たちの自助グループとか、すごいしっかりした、研究者や行政と一緒に活動するグループがいくつもある。両方ないと、権利運動にはならない。そこが、日本ではなかなかうまくいかないところもある。

マイノリティにアートが貢献できること

受講生…アーティストになるマイノリティと、そうでないマイノリティ、カミングアウトもできず、周縁にいますが、自分で表現したいと思わない人について、すごく考えさせられたんですけども。何て言うか、例えば性同一性障害とかって病気の名前で言われるじゃないですか。自分からアイデンティティを言えるようになって、それを武器にして、アート作品を作ったりできると思うんですけれど、そうではない人が、大多数なわけで。自分のもつ苦しい部分を転換して表現に変えられる人と、

すね。中心にいない人っていうのは、どんどん分断されて孤独になっていく。周縁にいても、周縁にいる人同士で、手を繋いで、この構造自体に異議を申し立てることはできるわけですよ。私の知り合いでは、セクシュアル・マイノリティの運動をやっていた人が、最近是在日コリアンの人びとと一緒に活動していたりします。それはヘイトスピーチの問題があって、そういう差別的な状況に異議を申し立てる活動家と、一緒に勉強会をやったりする。要するに今までなかった連帯が起こっているということですよ。中心が一個だけじゃなくて、他の中心が現れる。それがクイアっていうことです。

大澤…越境の作法として、「中心に貢献するような周縁の振る舞い方」と、「中心と周縁の構造に異議を申し立てる連帯」と、また違うスタンスだと思っんです。

受講生…ひとつ具体例として、自分が中心と周縁を感じるのが、お寺の世界なんです。もともとお寺出身だったので、ちょっと衝撃的だったのが、ある時、3ヶ月くらいお寺の修行をしたんです。作法というか、歩き方から曲がり方から、座り方から、どう声をだすとか、そういう修行をした時がありました。それで二ヶ月くらい経ったときに、教えてくれた先輩のお坊さんがいたんですけれど、ヒエラルキーで言うと、最低辺にいる自分の次くらいのお坊さんなんです。彼から言われたのが「70代、60代の大先輩に、その曲がり方違うとか、座り方違うとか、そのフレーズはちょっとこういう風に変えろって言われたら、全部その通りにしろ」って言われました。「自分が言ったことは全部違うから、修正しろ

変えられない人の境目があるような気がします。アーティストとしての川口さんが、なぜセクシュアルアイデンティティを表現にできているのか、また、それができない人と何が違うのかをお聞きしたいです。

マイノリティとして表現者になること

川口…僕は、自分が同性愛指向であることに薄々気がつきはじめたのは、高校に入ってから。性の目覚めは中学生ぐらいから。高校生のときに、本屋さんでゲイ雑誌を見つけて、それを友達が冷やかしていたのを、後でこっそり買いに行ったのが始まりでした。うーん、こんなのがあるんだって大学の3年ぐらいまで思っていました。昼間は女の子と付き合っていて、夜はその雑誌を見ていたのですが、昼間はすっかりクラスの人気カップルを演じていました。でもある日、アメリカ人のカップルと知り合ったんですね。井の頭の庭付きの一軒家に住んでいて、そこですごくロハスな生活をしていました。あっ、ゲイでいいんだってフッと思えた瞬間でした。それまでは、全くジキル&ハイド状態だったんですよ。昼と夜で完全に切り離されていた。でもだんだんそれが、分けていられなくなった。ある時、腰を切ったようにどんどんカミングアウトしていききました。最初に付き合っていた女の子に、僕は実はこうなんだけど、っていう話をしました。そのときに、自分に呼び名があるのが非常に有効でした。すごく支えになるなと思っったんです。自分の中でオクテーってなったときに、グンとものが言えるようになると思っんです。まあ、ロールモデルがあっ

たから、受け入れることができたというのもあるんですけど。

山田…ゲイでいいんだって気づいたときに、同時に「あ、自分は会社員にはなれないかも」とか思いませんでした？ 私の世代はそういう人すごく多いですよ。

川口…全くなかったですね。職業とセクシュアリティを結びつけて考えることはほとんどなくて、ただ、僕は大学に入学した時は「きっと何々商事の商社マンになる」って思っていたんだけど、大学のときに演劇をやり始めて、ちょうどカミングアウトした時期と同じ頃に演劇のワークショップに出始めて、プロの世界に触れるようになってきた時点で、就職活動のことが思い浮かびもしませんでした。そこはちょっと特殊なのかもしれないけど。アーティストになるって決めたわけでもないで、割とダラダラやってきた。表現に関して言うと、アートって、自分のアイデンティティと切り離せないものだと思うんですね。僕にとってはアートをやるっていうことと、自分のアイデンティティとが乖離しなかった。

大澤…でも、自分のアイデンティティを表現に変換できる人とできない人がいるんじゃないかと思えます。プライバシーを、そのまんま作品にすると「そんなもん見たくもねえよ」みたいなお客さんもいる。なんか社会構造の中に、「それ持ち込むな」っていう感じがある。それが、ある種の生きにくさにもつながるんだらうなっていう気はしますよね。

見えます。要するに地域で何かやるときに、まだまだ視野に入ってくるマイノリティが少なく、そういう市民の連帯、ネットワークがやっぱり全然弱いなっていう感じはします。それができるだけで全然違うと思うんですよ。今まで公的な事業や企画には関わりにくかった人たちが、視野に入っていないかったマイノリティや周縁の人たちを、自分たちのプロジェクトに呼んで協働できるかどうか。その度量があるかどうかですよ。

大澤…「度量」ですか。こういう文脈で「寛容さ」という言葉を私もつい使っちゃうんだけど、どこかで他人事みたいに片付けがちな言葉にみえるんです。だから「度量」という言葉はしっくりくる。

大澤…自分がLGBT、同性愛の人たちと向き合ったときに、やっぱり自分の振る舞いで、無自覚に抑圧していることは、まだあるような気はするんです。でも、その振る舞い方のいくつかは、同性愛者の人とも一緒に何がができるっていう気がする。

山田…ネットワークだと思います。この間、大阪で『ダイバーシティフェスティバル』っていうのを友人たちがやっていて私も参加しました。在日コリアンに対するヘイトスピーチに対抗する活動をやっていた人たちが中心になって企画したイベントなんですけど、セックスワーカーの自助グループのSWASHが参加して、薬物アディクションの人たちの自助グループであるダルクも参加して、その他にも大阪の水道事業民営化に反対する人たちのブースがあったりとか、とにかく多様なブースがあって、そこまで揃えば、今までにないような多様性が

川口…パブリックな自分と、プライベートを分けようと思いますよね。公私混同っていう言い方がありますけれど。

政治への関心の薄さ

山田…プライベートやアイデンティティを作品に結びつけると批判されるという状況そのものが問題だと思います。パブリックとプライベートが切り分けられるという考え方そのものが幻想ですよ。私という人はパブリックなしにはなりたないし、パブリックも私という人なしにはなりたない。生きることそのものが政治だし、表現のすべては政治です。「作品にプライベートやアイデンティティを持ち込むな」とか「公私混同」という批判の背後には政治への無関心があると思います。社会全体が抱える政治の欠如という問題です。去年SEALDs（自由と民主主義のための学生緊急行動）の奥田さんがロックフェスティバルと呼ばれたときに、ロックに政治を持ち込むなっていう意見があったそうです。それって、ロックを知っている人はおかしいって思いますよね。政治のない音楽、表現、生活なんてないわけですよ。政治っていうのは、価値観の違う人たちが話し合ってるんとか生きていく方法ですから、色々な人がいるのが前提であって、だからこそアートや表現は重要なわけです。

大澤…さっきグループDの意見の中に障害者施設での「統制」という言葉が出てきたじゃないですか。政治ってどちらかというところ、統制しようとするって思われがちですけど、本当は議論するのが政治ですよ。秩序を守るのが政治だという空気の中で、途端に生きづらくなってる

見える。要するに地域で何かやるときに、まだまだ視野に入ってくるマイノリティが少なく、そういう市民の連帯、ネットワークがやっぱり全然弱いなっていう感じはします。それができるだけで全然違うと思うんですよ。今まで公的な事業や企画には関わりにくかった人たちが、視野に入っていないかったマイノリティや周縁の人たちを、自分たちのプロジェクトに呼んで協働できるかどうか。その度量があるかどうかですよ。

大澤…「度量」ですか。こういう文脈で「寛容さ」という言葉を私もつい使っちゃうんだけど、どこかで他人事みたいに片付けがちな言葉にみえるんです。だから「度量」という言葉はしっくりくる。

山田…先程お話をしたような周縁に位置する人びと、LGBTも、障害者も、HIV陽性者も、セックスワーカーも、外国籍住民も、薬物アディクションの人たちも当然ながら市民ですから、市民主体の企画やイベントには参画する権利があるし、排除する理由は全くない。というよりも、そういう多様な人々を巻き込まないと、そもそも成熟した社会はできあがりませんし、未来の社会も構想できません。文句を言う人は常にいるでしょう。でも、やるということですよ。

大澤…川口さん、最後にいかがでしょう。

川口…自分たちとは違う種類の人たちが、バーンって出てきたときに、戸惑いはやっぱりあります。自分が映画祭のディレクターをやっても思いました。なんか違

いる。

山田…強行採決とか、多数決が民主主義だと思っている人がまだにいる。熟議ですよ。民主主義の基本は。

川口…障害のある小学校の学級に行ったことがあって、そこで、なんとか社会でやっていける最低限のスキルを身につけることが重要視される、というようなことを聞いたんです。表現したり、喧嘩したりってエネルギーを発散するとカオスになっちゃうから、難しいところではあるんですけど、ジレンマですよ。

受講生…表現するっていうことは、ある意味自分が何者であるっていうことを公言しているわけですよ。もしかすると、そうではない、自分が中心にいると思ってる人が、自分が何者でもないっていうことの妬みの感情が、差別っていう裏返しになるのかなと思いました。

嫉妬が差別を生んでいるか

山田…それはあるかもしれませんね。

大澤…妬みの感情が差別を生むのだとしたら、その「妬みを持つ人の中にある生きにくさ」とどう向き合えばいいのかっていうのは、非常に難しい。

山田…嫉妬であれなんであれ、あるのであれば言えばいいんですよ。それを言わずに、それが抑圧とか差別とか偏見というかたちで立ち現れることが問題なんだと思

う言葉をしゃべって、違う人たちみたいな感じがあるんですよ。一緒に映画を見る、一緒にブースを出店するのは、そんなに簡単なことでもないし、気持ちがいいことでもなかったりする。でも、一緒にいる、やっていくっていう場が重要だなんて思いました。自分たちがその人たちのことをあまり好きじゃなくても。

大澤…川口さんが自分をさらけだせば、それ対して、これもまた僕ら側がどうそれに答えるかっていうことだと思う。僕はもしかしたらどこかで、自ら分断を生んでいるというか、自分を安全な場所に切り離している感じがするんですよ。さらけだしてくれたものに、どう向き合っていくかが問われていると思います。

川口…小石を投げ入れるようなものかなって思うんですよ。それでさざ波が立って、ヘドロがバーって浮かび上がってくる。そうやって初めて、自分がこういうものが嫌だったんだと気づく、ということも含めて、色々な衝突、友愛合めて体験する。そういう体験をするだけでも全然違う気がします。

「ゲスト/モデレータープロフィール」

川口隆夫（ダンサー/パフォーマー）
1996年から2008年まで「ダムタイプ」に参加。同時に00年以降はソロを中心に、演劇・ダンス・映像・美術をまたぎ、舞台パフォーマンスの幅広い可能性を探索、他ジャンルのアーティストとのコラボレーションも多い。08年より「自分について語る」をテーマにしたソロパフォーマンスシリーズ「la perfect life」を展開。そのVol.6「沖繩から東京へ」で第5回恵比寿映像祭（東京都写真美術館、13年に参加した。近作に『大野一雄について』（13年、大野一雄フェスティバ

ルで発表して以降、現在世界各地をツアー中）、『TOUCH OF THE OTHER・他者の手』（15年ロサンゼルス、16年東京・スパイラルホール）など。

山田創平（社会学者／京都精華大学人文学部総合人文学科長・准教授）
1974年群馬県生まれ。名古屋大学大学院修了。博士（文学）。厚生労働省所管の研究機関や民間のシンクタンクなどを経て現職。編著書に『たかろLGBT&アート』（法律文化社、2016年）、共著書に『ミルフェユ04・今日のつくり方』（赤々舎、12年）、『ミルフェユ05・技と術』（赤々舎、13年）、『ジェンダーと「自由」・理論、リベラリズム、クイア』（彩流社、13年）などがある。特定非営利活動法人アートNPOリンク理事、ブレイカープロジェクト、HAPS実行委員。

大澤寅雄（ニッセイ基礎研究所芸術文化プロジェクト室／文化生態観察）

1970年生まれ。（株）ニッセイ基礎研究所芸術文化プロジェクト室准主任研究員、九州大学ソーシャルアートラボ・アドバイザー、NPO法人アートNPOリンク理事、NPO法人STスポット横浜監事。慶應義塾大学卒業後、劇場コンサルタントとして公共ホール・劇場の管理運営計画や開館準備業務に携わる。2003年文化庁新進芸術家海外留学制度により、アメリカ・シアトル近郊で劇場運営の研修を行う。帰国後、NPO法人STスポット横浜の理事および事務局長、東京大学文化資源学公開講座「市民社会再生」運営委員を経て現職。共著『「これからのアートマネジメント」ソーシャル・シェアへの道』『文化からの復興 市民と震災といわきアリオスと』。

Tokyo Art Research Lab
思考と技術と対話の学校

基礎プログラム1[思考編]

「思考を深める／想像を広げる」講義録 2016

監修：森司(アーツカウンシル東京／「思考と技術と対話の学校」校長)

制作：佐藤李青

(アーツカウンシル東京)

家入健生

(アーツ前橋)

阿比留ひろみ、野崎美樹、橋本誠、八重樫典子、和田真文
(一般社団法人ノマドプロダクション)

編集：影山裕樹、小山冴子

高橋尚子(一般社団法人ノマドプロダクション)

デザイン：岡部正裕(voids)

写真：川瀬一絵、TARL事務局(一般社団法人ノマドプロダクション)

印刷：株式会社イニユニック

発行：公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京

〒102-0073 東京都千代田区九段北4-1-28 九段ファーストプレイス8階

tel: 03-6256-8435 e-mail: info-ap@artscouncil-tokyo.jp

発行日：平成29年3月23日

TARLの各プログラムについてのお問い合わせ先

TARL事務局(一般社団法人ノマドプロダクション)

e-mail: info@tarl.jp tel: 080-3171-9724

Tokyo Art Research Lab(TARL)とは

アーツカウンシル東京(公益財団法人東京都歴史文化財団)の人材育成事業として、アートプロジェクトを
実践する全ての人々に開かれ、共につくりあげるリサーチプログラムです。現場の課題に対応したスキル
の提供や開発、人材の育成を行うことから、社会におけるアートプロジェクトの可能性を広げることを
目指しています。

<http://tarl.jp>



思考と技術と
対話の学校