

URP GCOE DOCUMENT 5

社会的接点としてのアートマネジメント Art Management as Social Interface

アジア・アートマネジメント会議 2

The 2nd Forum of Asian Art Management

○ ○ ○ ○ ○

○ ○ ○ ○ ○

URP GCOE DOCUMENT 5

○ ○ ○ ○ ○

社会的接点としてのアートマネジメント Art Management as Social Interface

○ ○ ○ ○ ○

アジア・アートマネジメント会議 2

The 2nd Forum of Asian Art Management

大阪市立大学 都市研究プラザ
Urban Research Plaza, Osaka City University

○ ○ ○ ○ ○

目次

はじめに - 3

概要 - 4

開会の辞

中川 眞 - 5

特別講演 広場としての劇場

平田 オリザ - 8

プレゼンテーション1

世界を変容する：シンガポールにおけるアートマネジメントの現状

キー・ホン・ロウ - 16

プレゼンテーション2

大阪におけるメディアアートの可能性：remoの活動を通じて

甲斐 賢治 - 22

プレゼンテーション3

台湾における私設美術館のマネジメント戦略：鳳甲美術館を例として

翁 淑英 - 28

プレゼンテーション4

福岡トリエンナーレというシステム

中尾 智路 - 32

プレゼンテーション5

ギャラリストから見たベトナム・アートシーンの展望

クィン・ファム - 38

プレゼンテーション6

大阪の衛星都市における公立ホールの運営について：

河内長野市立文化会館（ラブリーホール）を例に

宮地 泰史 - 43

全体討論 - 47

閉会の辞

佐々木 雅幸 - 57

アジア・アートマネジメント会議は2007年にスタートし、2008年2月に第2回を開催した。今回は、シンガポール、台湾、ベトナムから専門家を招聘し、日本側からの参加者も得て、計7つのプレゼンテーションと討論を行うことができた。本書は、そのドキュメントである。また、本会議はプレゼンテーションを中心とする討論日の前後2日間に、海外からのゲストを大阪のアート関連の施設、機関に招き、現場のキュレーターからの説明を受けてもらっている。毎年同じ場所を訪ねても、そこには明白な変化が生じており、最新の状況に触れることは、案内役の日本側の研究者にとっても新鮮な驚きがある。

本会議は第1回を含めると、すでに7カ国・地域（タイ、インドネシア、韓国、中国、シンガポール、台湾、ベトナム）の専門家を招聘したことになり、徐々に実のあるネットワークが構築されつつある。会議に参加しているのは、主に、キュレーター、ディレクター、アートマネジメント研究者、行政関係者などであり、専門家による非公開の討論となっている。非公開の理由は、少ない人数で親密な討論を重ねたいがためであり、内容をこのような形で公開することを前提として開催している。

2007年の第1回会議のときには下記のような目的を提示した。

- (1) 地域による経済的格差、文化的相違のあるなかで、それぞれの国におけるアートを取り巻く環境について情報を交換する。
- (2) アートマネジャーによる将来の共同作業に向けて、アートマネジメントにかかわる様々な課題や解決の方法を提示する。
- (3) アジア的な緩やかに共有できるマネジメントの方法についての検討を始める。
- (4) アジアにおけるキュレーションのネットワークのなかに、日本、特に大阪のキュレーター、オーガナイザー、アートマネジャー、研究者を組み込む方法を検討する。

第2回の目的も同様であるが、上記の第4項はやや奇異な印象を与えるかもしれない。とりあえず、大阪から、このアジア・アートマネジメントのネットワークを拡げていこうということなのである。アメリカ合衆国から発する金融危機はいまや全世界を覆い、それぞれの国の政策に大きな影響を与えつつある。文化政策は予算削減の標的にされがちである。私たちはいかに文化が日常生活に必要なのか、改めて説得的に説明をする必要があるだろう。そのためのインフラのひとつとして、この会議と報告書が存在することを願っている。

概要

アジア・アートマネジメント会議 2

日時：2008年2月22日（金）10:00－18:00

会場：大阪市立大学高原記念館学友ホール

特別講演

平田 オリザ（大阪大学コミュニケーションデザイン・センター教授、劇団「青年団」主宰）

プレゼンテーション（発表順）

キー・ホン・ロウ（シンガポールビエンナーレ事務局長）

甲斐 賢治（NPO法人remo代表理事）

翁 淑英（台湾 鳳甲美術館エグゼクティブ・ディレクター）

中尾 智路（福岡アジア美術館学芸員）

クイン・ファム（ベトナム Galerier Quynh主宰）

宮地 泰史（財団法人河内長野市文化振興財団事業室）

討論参加（五十音順）

上田 假奈代（NPO法人こえとことばとこころの部屋[cocoroom]代表、闘う詩人）

大谷 燠（NPO法人DANCE BOXエグゼクティブ・ディレクター）

菅谷 富夫（大阪市立近代美術館建設準備室主任学芸員）

谷本 裕（ザ・フェニックスホール企画・事業担当チーフマネジャー、
京都市立芸術大学音楽学部非常勤講師）

沈 偉群（株式会社PRESS JAPANシニアプロデューサー）

中岡 照夫（大阪市ゆとりとみどり振興局文化部国際文化担当課長）

森重 和子（文化庁関西元気文化圏推進・連携支援室室長）

山口 洋典（浄土宗應典院主幹、同志社大学大学院准教授）

コーディネイト

佐々木 雅幸（大阪市立大学都市研究プラザ所長、大学院創造都市研究科教授）

中川 眞（大阪市立大学大学院文学研究科教授）

司会

川井田 祥子（大阪市立大学大学院創造都市研究科前期博士課程）

高島 知佐子（大阪市立大学大学院経営学研究科後期博士課程）

開会の辞

中川 眞（大阪市立大学大学院 文学研究科 教授）

アジアという地域を舞台にアートマネジメントについて語る時、そこには様々な地平、レベルがあることはいまでもありません。マクロな物語からミクロな物語まで、幾重にも重なるマネジメントの地層があります。それは、国家を超えたレベルから、小さなコミュニティにいたるまでの空間の相違といってもいいでしょう。

グローバルに見ると、現在、アジアのアートは世界のアート市場のなかで、無視できない位置を占めつつあります。中国の例が端的に示していますが、中国のアートが買いあさられ、売れている作家の作品の値段はどんどんつり上がっています。週刊誌のグラビアで見たのですが、そういう状況に煽られるかのように、西洋名画の模写的作品も大量につくられているようです。大変なアートブームと言っていかもしれません。その背景には、アジアのアートが欧米の人々の目からすれば新鮮であること、またより重要なこととして、安価であり、単に美術の鑑賞というよりは、投機の対象にもなり得るといった事態があると思われまふ。このような現象は中国のみならず、（おそらく）インドや、その他、東南アジアの国々でも起こりつつあります。地域性の強かったアートが、グローバルな市場のなかに組み込まれてゆく。もちろん、これに対して肯定的な意見、懐疑的な意見があることでしょう。アーティストが金持ちになるのは、決して否定的なことではありません。しかし、グローバルな市場に組み込まれるということは、資本（をもつ人々）によってコントロールされ、支配されるという意味をもっています。資本家の眼差しにさらされ、そこで値踏みされていくプロセスが、アートの世界を系列化していきます。

芸術の研究者であれば、そこで何が起こるのか、その事態を多角的に捉えようとしています。伝統的な手法が軽視され、売れ筋の様式に均質化するかもしれない…。あるいは、土着のテーマと最新の技法が融合して、これまで見たことない様式が発生するかもしれない。しかし、収益とは全く無縁な実験的なアートの

行方はどうなるのだろうか…など。いずれにせよ、大きな地震や津波に襲われたかのように、アートのコミュニティはこの潮流から多大な影響を受けることは必至です。ここで研究者は観察者（傍観者）であり続けますが、アートのマネジャーはそのプロセスの当事者です。こういう事態に対して、どのように振る舞うのか？ このようなグローバル化に組み込まれることをよしとするのか？ 個人としての一定の収益は重要としても、より公的な視点から、どのようなマネジメントの方法が可能なのか？…。アートを取り巻く環境について、どのような立ち位置と責任をとろうとしているのか、私は知りたいと思います。良心的なマネジャーほど、苦しむことが多いと思うからです。

この苦しみのひとつにファンディングの問題があると思います。商業的なビジネスとしてのギャラリーを営むのではなく、多少なりとも公的な（なかには公益中心の）活動をしているキュレーターの方々、つまり今日来られている方々は、常に何らかの規模のファンドレイジングの問題に直面なさっていると思います。しかも、アジアにおいては、しばしばその国の経済状況が文化活動を直撃します。日本もそうですが、おそらく多くの国々で、いま、アートにかかる予算は減ってきているのではないのでしょうか。それに対抗するためには、我々におそらくビジネス的なセンスが求められます。これは商業的なアートを追究するというのではなく、コストパフォーマンスへの鋭い感覚のことだと思います。かけた資本に応じた結果についての、奥行きのある見通しといえるのでしょうか。いずれにせよ、資金をもっているスポンサー（その軸に地方政府や中央政府があるでしょう）とのタフなネゴシエーション力はどういうにつけることができるのか。そこに投下される資金は消費のためではなく社会にとっての必要不可欠な投資なのだということを、どこまでスポンサーに分からせることができるか…。

さて、現在では、国家単位で文化の問題を

考えることは、徐々に無効になっていますが、それでもなお、そのような単位が文化に影響を与えることはあります。それは国家あるいは政府による、アート活動に対する政治的介入です。第1回会議で中国の例が出ましたが、アジア諸国ではそういう例が多々あるのではないのでしょうか。いま述べた経済的問題も、ある意味では介入のひとつかもしれませんが、より直接的な権力の行使、例えば展覧会の中止命令や許可制など、国家あるいは地方政府と直接的に対峙するという状況が出てきます。それは非常に難しい局面ですが、一方では、社会のなかのアートの意味が非常に鮮明になる瞬間でもあります。大阪市では、10年を視野に入れたアクションプランが、突如として5年で打ち切られたという事態もあります。これもまた、アートの活動が政府の方針によって強くネガティブな影響を与えられた例だと思います。さらに、知事が代わった大阪府では、アートへの支援は全く見えなくなってしまっています。

本日、大阪府立現代美術センターのキュレーターを招いたのですが、来年度の暫定予算がついていないため、この会議に出席するのを見合わせたいという連絡がきました。私たちアートマネジメントにかかわっている者は、様々なレベルで政治とかがかわらざるを得ません。どういうふうにしてそれと向かい合うのか。大阪ではアーツカウンシルをつくるための民間会議や、文化政策への提言など、いくつかの動きもありますが、アートと政治の関係について、各国には、それぞれのリアリティがあると思います。政治の歴史でいえば、台湾やシンガポールにおける旧日本軍、ベトナムにおけるアメリカといった問題も、間接的にはアートの状況に影響しているかもしれません。ポスト・コロニアルという状況を私たちはいかに共有できるかということは、文化全般の問題として非常に重要です。政治や経済抜きのアートマネジメントの議論はない、というふうには私は思います。

最後に、アートとコミュニティの話に移りたいと思います。これまでは、グローバルな

ことから始めて、国家や政府という「大きな物語」にかかわる話をしてきましたが、私自身にとって最も大切なトピックは、「コミュニティに深くコミットするアート活動」ということです。

2006年にインドネシアのジャワ島中部で大きな地震があり、ジョグジャカルタ地方の多くの村が壊滅状態となりました。死者は6,000人です。そのときに、すぐさま多くのアーティストが村々に入って、人々を慰め、励ましました。私も震災後にインドネシアに行きましたが、そこでのアーティストの活動には目をみはりました。もちろん、彼らをコーディネートする人材があるのですが、その活動を見ていると、私には単なるアートマネジメントではなく、コミュニティマネジメントとしてのアートマネジメントのように見えました。それは、コミュニティの非常時に、確かに大きな役割を果たしていました。

こういったコミュニティマネジメントは、何も非常時に限ったことではない、という思いから、私はもういちど、自らの日常に立脚したアートマネジメントの可能性について考え直しました。そこから出てきたのが、日常のなかに潜む困難さと対峙するアートマネジメントです。例えば、コミュニティのなかで隔離されている知的障害者のアートの潜在力を引き出し、それをコミュニティに投げ返すことによってコミュニティの文化的リソースとする。

実は、この建物を拠点とする都市研究プラザの大きな研究テーマは「文化創造と社会包摂」なのです。現代のグローバル化社会のなかで、コミュニティから弾きとばされ、排除されている人々をきちんと取り込めるコミュニティをつくる、そして、そういった下からの流れを積み上げることによって、都市の内部構造を変えていく。そのような壮大な実験をプラザはしているのですが、その中心的なメディアとしてアートは捉えられているのです。だから、そこに浮上してくる都市は、アートの基本的な働きである創造を軸とした、創造的都市となるのです。これは佐々木教授が第一人者ですから私からくどくどという必要

はありません。アートの拠点であるミュージアムは、最近、コミュニティに対する教育的傾向を強めています。多くのワークショップがなされ、アウトリーチ活動が重要視されています。しかし、それはいったい何のためにするのか？ 私はコミュニティ再編というレベルから捉えたいと思うのです。

開会の辞としては、ちょっと踏み込んだ発言をしてしまいました。私の意見にあまりとらわれることなく、みなさんは自由に発表をしていただければと思います。アートの基本精神は自由です。どうぞ、フランクに、率直に意見を述べていただきたいと思います。ここには専門家ばかり集まっているのですから、言いたいことを言わないと損です。また、専門家とはいえども、学会ではありません。つまり、学会ではきちんと根拠を示した上で意見を言わねばなりません。ここでは、直感に基づいた発言も可能と思います。まさに、理論と実践が交差する場にしたいと思います。

特別講演

広場としての劇場

平田 オリザ（大阪大学コミュニケーションデザイン・センター教授 劇団「青年団」主宰）

平田： おはようございます。私は大阪大学のコミュニケーションデザイン・センターというところに2年前に赴任しまして、主に大学院生を対象に演劇のワークショップを体験してもらっています。私は生まれも育ちも東京で、まさか大阪の、しかも国立大学に勤務するとは思っていなかったんですけども、たまたま今の大阪大学学長から声をかけていただいたのです。

ご承知のように、大阪大学は医学部を中心とした、多分日本でも有数のお堅いイメージをもった大学です。そのお堅いイメージを担っている医者、科学者、弁護士などの卵である大阪大学大学院生たちに、演劇やアートを通じて少しでも頭を柔らかくしてもらい、コミュニケーション力を高めるのが私の仕事です。学長の意向としては、このプログラムを博士課程の必修にしようとしておりますので、あと数年すると演劇をしないと医者になれないという素晴らしい時代が来るかもしれません。まああまり芝居の上手い医者も信用できませんが。

来週からヨーロッパに6週間ほど滞在する予定です。ひとつはうちの劇団の公演、もうひとつは今ベルギーの国立劇場で作品を制作しております、それは4月が初日です。私は最もグローバル化の恩恵を受けている劇作家でして、今は円よりもユーロの収入のほうが多いので、そのあたりのお話をしてもいいのですが、それはまた別の機会にお話させていただければと思います。私自身、長く劇場の芸術監督をしてきましたので、今日は劇場の役割というものを少し考えていきたいと思っています。

日本の地方都市の状況

私の自宅は東京にあります。大体1年の半分以上を自宅以外の海外か大阪、あるいは日本の地方都市で過ごしています。その生活の中で一番感じるのは、日本の地方都市の風景が画一化してきたということです。旧国道があって、バイパスがあって、バイパス沿いにショッピングセンターができて、旧市街地、商店街はどんどんさびれている。

これはどこの都市でも非常に深刻な問題になっています。アーケード街の半分以上がシャッターを閉じて、店舗が閉まっている状態を日本では「シャッター銀座」と呼んでいます。これは東京や大阪に暮らしている人間にとっては実感を伴わないんですけども、地方都市ほど本当に寂しい、悲惨な状況になっているわけです。地方都市といっても小さい都市ではありません。人口20～30万人の県庁所在地、本来はその地域の中核を担わなければいけない都市の中心市街地がさびれていることが多い。私は1979年に初めてアメリカに行きましたが、70年代末のアメリカの都市の風景に非常に似てきたという印象を受けています。

70年代末のアメリカはベトナム戦争の影をひきずって、精神的にも経済的にも最もアメリカが落ち込んでいた時代ではないかと思えます。中心地や市街地は完全にスラム化して非常に危険な状態になっていた。白人中産階級は車でショッピングセンターに行って、まっすぐ家に帰る。完全にコミュニティが分断された状態だったわけです。日本はこれほどひどくはありませんが、実際に地方都市に行きますと、閉まっている店舗は、いわゆる不良少年たちの溜まり場になって、犯罪の温床になったりしている。そういった事例も既に出てきています。スラム化がいよいよ始まってきたということですね。

地方都市から失われていったもの

ただ、私たち日本人が現在当たり前のように見ている風景は、たかだか20～30年の間に出てきたものです。1990年前後のバブル経済前後から、消費社会が急速に全国に拡大しました。先ほど申し上げたような人口20～30万の都市では、それ以前には東京資本のデパートはありませんでした。ところが、今は地方都市のどこへ行っても東京資本のデパートや大きなショッピングセンターがある。これは良いことでもあります。地方の人も安くて良い商品を大量に手に入れることができる。こういう変化がこの20～

30年の間に起こりました。

しかし、その変化の結果として、私たちには失ってしまったものがあるのではないのか。効率を優先することによって、地方都市は様々なものを失ってしまったのではないか。たとえば経済活動としては一見無駄に見えるような時間や空間を失ってしまったのではないか。情緒的にいうならば、鎮守の森などの神話や伝統芸能を継承する時間や空間を失ってしまったのではないか。もう少し具体的にいうと、商店街がさびれていくときに床屋さんと銭湯が最初になくなるといわれています。床屋さんと銭湯というのは、江戸時代には『浮世床』、『浮世風呂』という文学があるように、日本では街のコミュニティスペースだったんです。

私は東京の駒場という商店街で生まれ育ちました。実家の2軒隣が床屋さんで、私はそこでしか髪を切ったことがない。要するに、他のお店に行くときにバテしてしまうんですね。私は人生で17回しか他の床屋さんで髪を切ったことがない。それはすべて海外での長期滞在の時です。私は数えるのが好きなので覚えているんですけど。必ず同じ床屋に行くといった人間関係は、ある意味では非常に面倒くさい。けれど、やっぱり月に1回その床屋さんに行くのと得るものもある。例えば、あそこの夫婦はちょっと危ないらしいですよ、とかいろいろな情報を得られる。

かつて日本の床屋さんがどういうコミュニティスペースだったかという、髪を切っている人の横にマンガを読んでいる子どもがいて、その横に将棋を指しているおじさんがいて、経済活動としては無駄に見えるんですけども、実はその人たちが子どもに対して教育係であり監視係である、そういう役割を果たしているんですね。商店街の重層性というのはそういう点にあります。例えば、子どもが10円玉を握り締めて駄菓子屋さんにお菓子を買いに行く。ところがある日1万円札をもって行ったら、駄菓子屋さんのおばさんは注意するわけです。あるいはお母さんに「お宅のお子さん、1万円札もっ

てきたけど大丈夫？」などと聞く。今は、子どもが1万円札をもっていようが、500円玉で買おうが、コンビニエンスストアのアルバイトの店員は何も言わない。あるいは、500円玉だろうが1万円札だろうが、マクドナルドの店員は必ず「ポテトはいかがですか？」と聞くわけです。マニュアル化とはそういうことです。効率を優先すると、かつてのコミュニティがもっていた社会の重層性を失うんです。

市場経済の原理が地方に与える影響

ここで私たちが注意しなくてはいけないのは、中心から離れた地方であるほど、市場経済の原理が非常に荒々しく働くということです。私たち日本人は、田舎のほうがのんびりしているだとか、精神的に豊かだとか、そういう幻想をもっています。確かにかつてはそうだったかもしれない。しかし、いったん市場経済が入ってくると、地方都市ほど一見無駄に見える重層性を許容する能力が根絶やしにされてしまうのではないか。例えば、10数年前、私は日本で最西端の人口2,000人の与那国島に滞在して、1ヶ月間作品を制作したことがあります。東京から2,000km、台湾から120kmの位置にあるこの島には本屋さんがありませんでした。日用品店にマンガは置いてあったんですけど、絶対売れる少年ジャンプと少年マガジンしか置いていないんです。週刊文春さえない。本を買おうと思うと、飛行機に40分乗って石垣島まで行かなければならない。しかし、石垣島にも私の本はありません。まあ今は新書本も出しましたので置いてあるのかもしれませんが、当時は置いていませんでした。私の本を買おうと思うと、さらに1時間飛行機に乗って那覇まで行かなければいけない。それでは、与那国の人は私の本を読まなくてもいいのか。別にいいと言われればそれまでですが、まあそうではないから、私たちは図書館を全国に造ってきたんだと思うんです。さすがに日本でも、本を読むことの公共性はアートと違って広く認められているので、全国に図書館を造ってきました。

しかし、公共性が認められない、要するに市場原理に任せようといわれてしまうと、地方ほど、辺境ほど、輸送や在庫のコストがかかるので、絶対売れるものしか置かないようになってしまう。象徴的な例が、ショッピングセンターの本屋さんです。ショッピングセンターには大抵大規模書店が入っていますが、全国一律で本の並び方まで決まっているわけです。POSシステムで管理されています。

かつては、地方都市でも、東京で学生運動をやって挫折しましたというような人が本屋さんの主人になって、なぜか左翼の本がたくさん並んでいる本屋さんがあったりもしましたが、今は地方ほどそういうものがまったく生き残れない。東京や大阪であれば生き残れるかもしれませんが、地方都市では、コンビニと大規模書店に負けてしまいます。そうすると、地方の特色や、地域ならではの文化、例えば本の並びの文化というようなものは許容されない。ですから、私たちは、地方は豊かで精神的に余力があるという幻想を捨てて、市場経済はどのように地域社会を壊していくかということを見ないといけません。

閉塞化する社会

7、8年前、ある週刊誌が、なぜ日本の地方都市で青少年の凶悪犯罪が多発するのか、という特集を組みました。海外の方もいらっしゃると思いますので念のため申し上げておきますと、日本では青少年の凶悪犯罪は統計的には増えてはいないんです。どちらかというと減っているくらいですが、問題は犯罪が地方都市に拡散しているということです。

かつては東京や大阪のような大都市でしか起こらなかった非常に悲惨な事件が地方都市で起こって、今までのんびり暮らしていた方たちは驚くわけです。それにはいくつかの理由がありますが、今日の視点からいって一番大きいのは、若者たちの居場所が限られ、そして閉塞化している、ということです。カラオケボックスやゲームセンター、さらに今はインターネットカフェ、マンガ

喫茶。

そういうところに若者たちの居場所が限られ、しかも閉塞化している。特にカラオケボックスなどは象徴的ですが、そういった場所では学年を超えた交流、少し上の世代との交流はありえないわけですね。コミュニティスペースではないので、自分と等質の人間しか集まって来ない。そういうものが犯罪の温床になりやすいのではないかと。あるいは、地方都市のほうがいまだに厳しい学歴社会で、地元の国立大学に入り、地元の官公庁に入って公務員になることが一番幸せだということをもっと多くの人が信じていて、いったんそのコースから外れてしまうと、なかなか元に戻りにくい。

私は全国でワークショップをやっていますが、大体人口10~50万人くらいの地方都市の子どもが一番息苦しそうなお印象を受けます。さらに小規模の都市ですと、地域の共同体がまだ残っていて、逆にさらに大規模になると個人の無名性が保障されるので、例えば「あそこのお子さん、高校行ってないらしいわよ」とか、そういうことは言われたいわけですね。中途半端な土着性と近代性が斑状になっている地方都市の子どもたちは、一番息苦しい状況にあることを知りました。

ただ、実際には、これは地方都市だけのことでありません。例えば、私が生まれ育った駒場という街は、渋谷から歩いて15分ほどのところですね。今、渋谷は若者のメッカといわれて、全国の若者たちが集まってくる街ですが、元々そうだったわけではありません。渋谷はこの30年くらいで急速に発展した街なんですね。戦前は世田谷あたりの軍隊の人たちが休みの日に遊びに来る、ものすごくごみごみした街で、渋谷と書くくらいちっちゃい谷間の街だったんです。しかし、それを西武と東急という二大資本が無理やり拵げてしまった。それで今の渋谷の繁栄があるわけですが、その結果どうなったかということ、谷底のセンター街という中心街は非常に危険な状態になっています。今はもうあまりいませんが、チー

マーと呼ばれる不良少年たちが日がな一日地べたに座っているわけです。組織犯罪は起こらないけれども、一時期おやじ狩りといわれるような通り魔的事件が多発しました。通り道なので私はそこをよく通りますが、彼らを見てみると、これは彼らの責任ではないだろう、と非常に強く思うわけです。なぜなら、渋谷という街には、ヨーロッパの街なら必ずあるような噴水のある広場や公園が全くないんです。唯一、宮下公園という公園がありますが、ホームレスの溜まり場になっていて若者たちは寄り付かない。渋谷は都市計画なしに非常に短期間に街を拡げてしまったために、社会的弱者の居場所が全くない街になってしまった。しかし、社会的弱者は富に吸い寄せられるように集まってくるから、そういった人たちが居場所を失って右往左往することによってどんどん危険度が増している。非常にいびつな街になってしまっています。

この最も悲惨な例が、東京郊外の東村山市で起きた、中学生がホームレスをバットで撲殺してしまった事件です。2001年1月の事件ですけれども、ちょうど冬の今ぐらいの時期で、寒かったんだと思います。ホームレスも中学生も図書館に行くわけです。残念ながら、日本の図書館はまだコミュニティスペースではなくて、静かにしていなくてはいけない場所です。学習するための場所です。そこで中学生が騒いで、ホームレスがそれをたしなめた。それで中学生が逆恨みして、塾の帰りにバットでホームレスを殴り殺してしまったわけです。これは明らかに中学生が悪いです。悪いですが、しかし、そこには日本の都市計画の無策が背景として表れているわけです。

広場再構築の必要性

日本は、社会的弱者のための居場所を作ってこなかった。今、深刻な問題として扱われている子どものいじめ問題についても、似たことがいえると思います。いじめの問題自体はいろいろな要素がありますから簡単には言えませんが、まちづくりの視点か

らいうと、例えばこういうことだと思うんです。学校で、ある子どもがいじめられている。しかし、かつては原っぱのような空間が街のそこかしこにあって、そこでは、学校とは違う学年を超えた交流が保障されていた。そこには『ドラえもん』のジャイアンみたいな年上のやつがいて、この子どもをいじめている。ジャイアンみたいなやつは自分もいじめられているくせに、この子どもが学校でいじめられているとわかると仕返しに行くという現象が起こるわけです。要するに、これが子どもにとっての重層性だったと思うんですけれども、今の子どもは居場所が学校しかないの、いじめが始まると逃げ場所がなくなってしまう。子どもにとっても大人にとっても、そういう広場、あるいは原っぱのようなところを取り戻さなければいけない。しかし、今原っぱを作れば子どもは戻ってくるかという、そうはいかないと思います。今の子どもはいろいろと忙しいですから。

そこで私たちにできることは、現代社会に合った新しい広場を再構築していくことだと思うんです。念のために申し上げますと、再構築というのには2つの見方があります。大学院生や研究者の方たちにとっては、どちらの視点に立つかは歴史検証の上でも大事なことだと思うんですけれども。ひとつは、日本には広場はなかったんだという考え方です。井上ひさしさんの『イーハトーボの劇列車』という宮沢賢治を題材とした非常に有名な戯曲がありまして、最後のほうにこうあります。元々日本の農村には広場がないんだ、街道が一本通っているだけだから百姓が一揆を起こしても侍が挟み撃ちすると、全部それで押さえつけられちゃう。だから日本には革命が起こらなかった。要するに、広場がないから日本には革命が起こらず、民主主義は成立しないんだという考え方です。基本的に革命は常に広場から起こりますから、民主主義もその広場によって熟成されると。このように、広場は元々なかったという考え方と、もうひとつは、いやいや、西洋のような広場はなかったか

もしれないけれども、別の形で、床屋さんや銭湯が広場だったんだよという考え方があります。どちらの見方をとるか難しいところですが、僕は非常に重要なテーマだと思っています。

いずれにせよ、私たちは現代社会に合った形の広場を作っていかなきゃいけない。そのひとつが、劇場であり、美術館であり、音楽ホールなんです。もちろんそれ以外にも、スポーツやボランティア活動も、これからそういう機能をもっていくと思います。ミニバスケットやフットサルのコートであってもいい。とにかく、そういう出会いの広場を作っていかなきゃいけない。

ゆるやかなネットワーク社会の提唱

劇場は非日常の空間とよくいわれますが、おけ屋敷のようなところを非日常の空間というのではなくて、要するに、そこで経済活動では出会わないような人が出会うことが大切なんです。ホームレスと中学生が出会う、高齢者と小学生が出会う、外国人労働者とシングルマザーが出会う、そういう場所を作っていかなきゃいけない。

今の日本の若者たちには、ある地域に生まれたからといって、その青年団に入り、消防団に入り、商工会議所に入り、夏は盆踊りだ、秋は祭りだ、冬は餅つきだと全部の行事に参加させられるような、いわゆる地縁型の地域共同体に入ることに拒否反応があるわけです。とても面倒くさく感じるので、みんな大都市に出て行ってしまふ。しかし一方で、どの統計を見ても、多くの人が、高度な文化、芸術活動、ボランティア活動、環境保護運動、スポーツ、そのようなものには地方都市でも車で30分圏内くらいであればストレスなく移動するといわれています。つまり、相当広域でも人々は移動することに対しては抵抗を抱かないんですね。そこで行政は様々なメニューを用意する必要が出てくる。様々なメニューを用意して、そこに参加してもらうことによって、誰かが誰かを知っている社会を作っていくことが大切です。

要するに、狭い地域の中で全員がひとつの行事に参加するのではなく、小さなメニューをたくさん用意して、そこにいろいろな形で参加してもらおう。そして、誰かが誰かを知っている社会を作る。例えば、「あの爺さん、気難しそうなんだけど、ボランティアやらしたら凄いなだよ」とか「あのブラジル人はぶっきらぼうだけど子どもにサッカーを教えたら上手いなだよ」とか、そういう社会を作っていく必要があるのではないかな。

私は、これを「ゆるやかなネットワーク社会」と呼んでいます。今まで行政は30年～50年に1度起こるか起こらないかわからない災害に対して、ダムや堤防をたくさん造ってきました。それも必要だったかもしれませんが、しかし、災害が起こったときにもうひとつ重要なのは、人的なネットワークです。神戸の震災を見ても、そういったコミュニティがあるほうが復興が早かったし、逆にコミュニティがあったにも関わらず、避難所から仮設住宅に移るときにそのコミュニティをわざわざ分解してしまったために、多くの人が孤独な死を迎えざるをえなかったという事例もあります。

コミュニティがいかに大切かということは、災害が起こったときに非常によくわかります。しかし、日本社会はもはや、かつてのような消防団型の「強固なコミュニティ」を作ることは不可能です。であるとすれば、趣味や嗜好にあわせて、「ゆるやかなネットワーク社会」を作っていくほうが現実的なのではないか。そして、もしそれを作ろうとするならば、行政にとっても、今まで防災に費やしてきた土木工事費用に比べれば、極端に安いお金でコミュニティが再生できるのではないかな。

街づくりにおける文化施設の役割

私は演劇の人間ですから特にこういったことを申し上げるんですが、別に夢物語を言っているわけではありません。80年代以降、ヨーロッパやアメリカの多くの都市は都市再生に取り組んできました。車をシャットアウトしたり道を曲げたりもするわけですから

ども、それだけではなく、中核に大きな文化施設を作り、そこを都市再生のシンボルにしていくわけです。特にアメリカの場合には、それを作る際に、マイノリティの意見を聞く。ヒスパニック系やチャイニーズ系の移民、シングルマザー、障害者、高齢者など、こういう人たちが訪れやすい施設にする。

日本はというと、最近の地方都市は公立劇場などを造る際には、開設準備委員会を組織し、人々の意見を聞くようにはなっています。ただし、大抵そのメンバーは、踊りのお師匠さんとかピアノの先生とか、要するに、文化サークルのメンバーのような人たちです。そして、そういった人たちが文句を言わないような施設を作るわけです。でもこの人たちは社会的弱者でもなんでもないから、良い施設ができれば自ずと来ます。本来この人たちはただ来るだけでなく、もっている力を地域に還元すべき存在なんです。しかし、残念ながら、多くの日本の住民の意識はまだ政府や自治体に対して権利を要求するばかりで、自分たちがその地域社会に何ができるかということを発想していく力に乏しい。本来、劇場や美術館はそういう場所になっていかなくてはいけないと思いますが、なかなかそうはなっていないのが現状です。

もちろん、成功例もあります。例えば、大阪の天満天神繁昌亭。繁昌亭自体は1回でせいぜい200人、1日昼夜公演しても400人、年間で10数万人、つまり甲子園球場での野球3試合分しか人が入らないわけですが、あの施設が成功したおかげで、まわりの商店街の人たちがいろいろなアイデアを出して地域が活性化していくわけです。これが面白いところなんです。

例えば、熊本県山鹿市に行政が八千代座という芝居小屋を復活させました。集客はせいぜい年間5万人ほどです。しかし、それができたために、周りの温泉街が紙梳き体験などといったアイデアを競うようになった。アートは、普段私たちのもっている世界に揺さぶりをかけ、他の価値観を提示す

る役割を果たす。そうすると、まわりの人たちも新たな価値、つまり付加価値を創造しようと動き出す。この点に、街づくりにおける文化施設の大きな役割があると思います。

富良野の例

私がよく例に挙げるのは、北海道の富良野です。毎年呼ばれていて、ちょうど先週も行ってきました。今、富良野は、北海道の中でも非常に景気が良くて、特に海外からの観光客が多い。今年の冬の富良野プリンスホテルの宿泊客は4割が海外の人です。タクシーの運転手さんに聞くと、1日に5、6回は外国の方を乗せるそうです。これまでは中国、香港、シンガポール、台湾、韓国からの観光客が多かったんですけども、今はオーストラリアの方も多そうです。以前、オーストラリアの方たちはニセコに行っていたそうですが、ニセコがあまりにもヨーロッパ化してしまったために、それでは富良野に行こう、と。今、ニセコはオーストラリアの植民地のようになっていますから、新鮮味がないようです。私たちにとって富良野は、倉本聰さんの『北の国から』のイメージが強いですが、外国の観光客にそのイメージは全くありません。スキーの雪質が良い、ラベンダー畑を見に行く、最後に旭山動物園を見に行く、というコースがあるんです。

富良野のラベンダー畑は、最初は観光地ではなく、単に香水の原料としてラベンダーを植えていただけでした。1970年前後、香水が人工香料に変わっていく過程の中で、ラベンダー畑はすべて潰されてしまいましたが、1面だけ残した農家があったんですね。富田さんという農家です。それが旧国鉄のディスカバー・ジャパンのポスターになって、そこから人気が出て観光地になった。ただ、受身で観光地になったわけではなく、富田さんはいろいろなアイデアを出しました。ラベンダー摘みの体験や香水工場の見学。それがヒットして今の富良野の繁栄がある。要するに、第1次産業がいきなり第3次産業に転換し成功したんです。



その結果としてどうなったかという、例えば、私は富良野市内のほとんどの小中学校で授業をしたことがあります。『北の国から』に出てくる麓郷中学校には、全校で15人しか生徒がいません。しかし、そこで私が授業をすると、ほぼ全生徒のご両親が平日の昼間にも関わらず、授業を見学に来るんです。そこには、子どもたちにも農家を継いでもらいたいけれども、これからは農業だけでなく付加価値で勝負する必要があるというご両親の思いがあるのではないかと思います。

今、富良野ブランドは圧倒的に強い。しかし、富良野ブランドを名乗るためにはとても厳しい基準があって、無農薬、個人名、極端にいうとDNAの鑑定書までつけて売り出すわけです。そういった付加価値で勝負する必要がある。では、その付加価値とは何か。他人とは違うということです。今までの工業立国の中では、他人とどれだけ同じようにできるか、他人の作ったものをどれだけ上手くコピーできるかが日本の競争力を決定してきた。

しかし、これからは、どれだけ人と違うかを競わなければ、日本の地方都市は生きていけない。ではその付加価値の源泉はどこにあるかというと、これは子どものうち

から優れた芸術文化に触れて、他人と違うことの価値を徹底的に身に付けてもらえない。難しいことですが、まさにそういう考え方を、富良野の親御さんたちはもっているのではないかと思います。

小さな改革の積み重ねの必要性

最後に、大阪についてお話しします。皆さんのほうがご専門だと思いますけれども、大阪病といわれるように、万博の成功体験があまりに強かったために、大阪は外部からの集客だけに頼るようなイベント型のまちづくりをずっと続けてきました。その結果として、オリンピックの招致に失敗し、サミットも来ない、世界陸上もなんとなく尻すぼみに終わって、今の状況がある。いずれの観光学、研究を見ても、今はまず地域の人に来るような施設を作らないといけない。そして同心円状に集客ができないと駄目なんです。これがユニバーサルスタジオジャパンとディズニーランドの最大の違いです。東京ディズニーランドのパスポートを一番もっているのは浦安市民です。浦安市民は、親戚がディズニーランドに来ると一緒に行きますね。それに比べると、ユニバーサルスタジオジャパンはリピーター率が低い。その意味で、今最もホットに成

功しているのが金沢の21世紀美術館です。あれはまさに地元の人たちに愛され、地元の子どもたちが最も多く訪れている施設といえます。地元の人たち、社会的弱者といわれるような人たちが参加し、楽しみ、さらに元気になって、まちづくりに加わっていただけるような文化施設をこれから作っていかないと。小さくてもいい。小さいものをそこかしこに作っていくという運動がこれから必要なのではないかと思うんです。大規模集客施設は、痛みを緩和するような一時的な経済効果はあるかもしれませんが、結局のところ、根本的な構造改革にはつながらない。私たちは、例えば富良野がおこなったような、小さな改革を積み重ねていかなければいけない。芸術文化施設についても、大きなものを作るのではなく、小さなものをそこかしこに作っていく。空き店舗にギャラリーや小劇場、小さなコンサートができるような空間をたくさん作っていく。あるいはカフェを作っていく。そういう取り組みがこれから多分必要になってくると思っています。そういった改革のひとつとして、遅ればせながら大阪大学も学内に劇場を作る計画があります。ぜひ佐々木さんや中川さんとも協力して、大阪のために少しでもこういう仕事をしていきたいと思いますので、よろしく願いいたします。どうもありがとうございました。

プレゼンテーション1

世界を変容する：シンガポールにおけるアートマネジメントの現状

キー・ホン・ロウ（シンガポールビエンナーレ事務局長）

キー・ホン： 本日はネットワーキングの会議だと思っているんですけども、そこに参加し、シンガポールの状況をお話する機会ができ、うれしく思います。

佐々木さんとは、10年以上前に文化政策のワークショップでお会いしました。そこでさまざまな国での文化政策の状況を検討しました。そのときより、シンガポールの状況は大きく変わっております。その変化の状況について、できる限りお話ししたいと思います。

アート戦略の重要性

私は、言語的にも文化的にも学問的にも、多方面にまたがった間で仕事をしております。平田さんと同様、私自身も劇場の監督を、またパフォーマーもやっておりましたし、今はビエンナーレ事務局長として仕事をしています。そういう意味では、純粋にアーティストックな環境とは違うキャリアを歩んできました。今は完全に政治的な環境に身をおいています。

3年前、私は政府の仕事を始め、ナショナルアートカウンスルを始めました。友人は、私が政府側に加わったと思い、大変驚きました。しかし、私が政府の仕事を始めた理由は、ある戦略があったからです。中川さんや平田さんも日本の状況について触れていましたが、我々にとってアートの戦略は非常に重要だと思っています。今日は、いろいろな考え方や戦略について議論する、そして世界中で共通の問題の対応策について話し合ういい機会になるのではないかと思います。

シンガポールの状況

皆さんがどのくらいシンガポールをご存じか、私はよくわかりませんが、先ほど申し上げたように、シンガポールはいろいろな文化、民族、宗教、言語が交じりあった国です。その意味では、独立国家としてのシンガポールは非常に多様な形で成立しています。完全な国家建設の科学的な実験をしている国であるともいえます。1960年代

半ば以降、シンガポールは非常に急速な発展を遂げ、あたかも一夜にして爆発的に近代都市国家になったかのような、そういう国です。

興味深いことに、そのプロセスの中で、シンガポールは歴史や社会的な記憶を消してきました。そうすることによって、急速な社会的なエンジニアリングというか、今の国家に繋がるエンジニアリングをおこなってきたわけです。また、村や自然のコミュニティを不自然な環境に移してきました。1960年代後半、公営住宅が新しく建てられ、人々は村から移住したわけです。その公営住宅の各ブロックがシンガポールの小宇宙といえます。77%が中国系、10%がマレー系、7%がインド系。そういった人たちが1つのブロックの中に住んでいる状況です。もちろんこれは、こういった人たちの考え方の社会的な相互作用をうながす、あるいは文化的なやりとりを増やすことになりました。しかし、そのプロセスが生まれるのが非常に早かった。

シンガポールは白紙の状態からスタートしました。つまり、過去にあったものを消し去ってしまっ、白紙の上になんか新しいものを創造しました。興味深い点は、新しいシンガポールを創り直す過程において、政府がワールド・シンガポールという考え方を採用したことです。この点については、後ほど佐々木さんからお話があるかもしれませんが、都市を創造する中で、創造産業や創造都市、ルネサンス都市の創造を目指したわけですね。新しい時代にこういったキャッチフレーズを実際に使って、独立国家として歩んできました。

シンガポールにおける

コンテンポラリーアートのポジション

シンガポールについての共通の認識というのは、経済的に安定していて、金融的にも財政的にもクリアで、政治的にも健全だけれど、同時に退屈であるというものです。多くの人にとって、シンガポールは文化的な砂漠で、1日くらい滞在すれば十分だ、あ

るいはトランジットで行けばもういいよ、という場所になっている。ですので、シンガポールをもう少しセクシーでクールにかっこよく、粹にしたい。もう少し汚くということにもなると思いますが、魅力あるものにしていこうということで、文化やアートがより重要視されるようになりました。

アート、特にコンテンポラリーアートの世界は、よりノイジーに、ラウディーになってきています。ナショナルミュージアムが改装されて、コンテンポラリーアートの大きな展示エリアができました。ほかに、古い議会の建物がアートスペースになっています。少し変わっていて、以前の政治の中心地がアートセンターになっているんです。このことから、アートと政治が急激に変化しているということがわかります。2012年までに、政府は旧市役所をナショナルアートギャラリーに変えようとしています。完成すれば、ここがシンガポールのヴィジュアルアートの中心になるでしょう。また、モダンアートが注目を集めています。コンテンポラリーとまではいかないんですけども。私の認識では、コンテンポラリーアートとの関係は、不思議な状況になっています。これも後ほどお話しします。

シンガポールにおける状況の変化：
マリーナベイを中心として

マリーナベイというダウントウンは、かつて貿易の中心地でした。植民地時代には多くの船が入港し、いろいろな製品を運びこみました。今は非常に活気あるダウントウンの中心地になっています。新しいマリーナベイには、数年をかけて大きなカジノが建設される予定です。ギャンブルは非常にセクシーだ、シンガポールにあればかっこいいだろうということでできるわけです。それと同時に、アジア人にとってはギャンブルがあるということが魅力になる。もちろん、シンガポールの経済のためにもカジノを誘致している。カジノだけでなく、リゾートセンターにいろいろなカンファレンスセンターがあり、住宅地もあり、オフィスビ

ルも建ち、そういった地域になっていくでしょう。

また、2008年3月にはシンガポール・フライヤーという巨大観覧車が完成します。ロンドン・アイより大きい世界一の観覧車で、マリーナベイの観光の目玉になるでしょう。マリーナベイ以外の場所からも見えるそうです。我々のアートセンターや中心的な劇場もできます。それから、以前船のドックヤードだったフラトン・ヘリテージもあります。ここは飲食料品店やホテルなどが建ち並ぶ地区です。マリーナベイの背後には、シンガポール最大のガーデンズ・オブ・ザ・ベイという庭園があります。

こういうものが混じりあって、活気が生まれています。2010年までには、ここに流れている南シナ海が淡水化されます。そして、プライベートヤードや高級なヴィラ、プライベートポートができて、そこまで乗り込むことができる状況にしようということで、現在非常に大規模な計画が進んでいます。シンガポールを創造都市に変えていくための試みがおこなわれているわけです。

商業とアートを結びつけていく試み：
ナショナルアートカウンシルの成立

今年9月、シンガポールビエンナーレが開催されるんですが、ちょうど同時期にフォーミュラ1のレースもおこなわれます。まだ順調に進んでいませんが、マリーナベイの中心地に大きな建設がおこなわれます。夜、F1カーがストリートを走り抜けるわけです。今後5年間、F1がシンガポールで開催されます。これもやはり、誘致することによって経済を発展させ、豊かな人たちをより魅了し、シンガポールの経済に貢献してもらうのが目的となっています。

こういった状況で、シンガポールでは現在、企業がこぞって収益を上げようとしています。我々はそれを拒否するべきではないし、この状況を恐れるべきではないのかもしれない。中川さんが先ほどおっしゃったように、商業とアートを結びつけていくことは、非常に重要な関係作りのひとつであると思

ます。グローバルにシンガポールを変えていく試み、コンテンポラリーアートの国にしていく試みです。そのためには、具体的な計画が必要です。そこで、1991年にナショナルアートカウンシルができました。本当の意味でのアートの政府機関が初めてできて、計画を立ててアートや文化の発展をうながしていくことになったわけです。1960年代後半以降、このような文化政策について盛んに議論されてきました。その中で、このようなインフラを整備しよう、このような構成をしよう、という話はありませんでした。1991年にできたナショナルアートカウンシルは、文化的に砂漠だといわれているシンガポールのイメージを変えるために発足しました。いろいろなアートの活動を展開することによって、シンガポールの市民、あるいはシンガポール在住の外国人、観光客にアピールしていこうとしています。そして、この15年くらいで状況がずいぶんよくなりました。

ナショナルアートカウンシルの活動

2006～2007年度の年次報告書を見ますと、2万件以上のアート活動がおこなわれています。つまり、シンガポールでは、毎日60以上の何らかのアート活動が展開されています。これは人口が400万であることを考えると非常に大きな数でして、アートはもう見たくない、飽き飽きしてしまうんじゃないか、というくらいの数の活動があります。

アートカウンシルは、主な基盤づくりとして、シンガポールアートフェスティバルやシンガポールビエンナーレ、シンガポールアートショーなどを開催しています。アートショーはヴィジュアルアートに特化したものです。それから、シンガポールライターズフェスティバルというものもあります。ノイズシンガポールというデジタルアートのフェスティバルもおこなっています。これはすべてオンライン展示です。いずれのケースも、長期間にわたって、政府がオーガナイズしたのではない民間の人たちが参加し

ルは3年前から大きなテレビ局がオーガナイズしていますし、シンガポールシアターフェスティバルは地元の企業が出展して開催しています。中国の言語のフェスティバルは、地元でやっています。これらの活動を見ると、こういったものにかかる情熱、意欲があることがわかります。

2005年、政府は新しい取り組みに着手しました。そのうちのひとつは、シンガポールの国際化という枠組の中にも入ってくる、経済開発評議会です。それからシンガポールの情報コミュニケーション、美術ショーをディレクションする観光委員会。基本的に、これはトレードショーになります。2005年、アートやカルチャーを展示しようということで、ロンドンで開催され、昨年在北京、上海で開催されました。文化外交を進めていこう、まずは文化をツールとして使って、ビジネス関係やネットワークの構築を図ろうというものです。ですので、今はアートは媒体となって政治経済さまざまな論議の中で取り上げられています。

シンガポールビエンナーレも、このような全体的な流れの中で、我々がシンガポールをグローバル化するために何をしようとしているかを示すものだと思います。2006年、IMF世界銀行の年次総会がシンガポールで開催されました。シンガポールが1億8,000万シンガポールドルを使ってこの総会をオーガナイズしました。それからまた60億600万シンガポールドルを使って、シンガポールビエンナーレを開催しています。第1回目には森美術館の南條史生館長が来て下さいました。

シンガポールビエンナーレについて

ビエンナーレは、我々がシンガポールでおこなっている新しい戦略を示しています。ビエンナーレ事務局は、ナショナルアートカウンシルとは独立した機関です。ナショナルアートカウンシルの下ではあるんですけども、オペレーションや機能はかなり独立しています。というのも、シンガポールビエンナーレは、近い将来に完全に民営

化する予定です。現在、私が事務局でやっている仕事のうちの半分は、民営化させるための仕事です。できれば、今年末までに実現させたいと思っています。ビエンナーレはいわゆるテストケースです。政府によるアートイベントは今まで多く開催されているけれど、実際にこれを独立させることができるのか、というテストケースなんです。

ビエンナーレ2006は、我々のローカルな環境、村のスペースや寺院や教会をたくさん使って開催しました。昨日、私は應典院を訪れて非常に感銘を受けました。シンガポールの仏教寺院では、應典院でおこなっているようなことは完全にタブーで、寺院のものに我々は手を触れることもできない。シンガポールにはいろいろな村がありますから、村同士の調和を重んじ、あまりタッチしないよう少し距離を置いていました。しかし、ビエンナーレでは、コンテンポラリーアートを寺院や教会で展示をすることによって、このような境界を完全に壊しました。これは非常に面白い試みでした。というのも、それによってこれまで我々が考えていたこと、すなわちコミュニティ、地域社会に関してこうだと思っていたことがすべて取り払われたわけです。もちろん、アートマネジャーとして我々は慎重になる必要があります。地域社会の考え方、哲学、政治的なもの、その地域の組織構成を尊重することが必要です。しかし、アートには、戦略や方法論として継続的に変革を推し進めていく責務があると思っています。そういう意味では、我々はパーフェクトなポジションにいた。つまり、アートのコミュニティと政府とビジネスとを結びつけられるような立場にいたと思います。

マネジメントスキルとアートマネジメント

今日私が中心にお話したいのは、マネジメントスキルとアートマネジメントについてなんですけれども、アートマネジャーとしては、我々の創造エネルギー、ここにすべてがあると思っています。戦略である

うと交渉であろうとそうです。第一には、戦略、方法論が大事ということになります。交渉力であったり、コミュニケーション技術であったり。シンガポールビエンナーレの場合、私の時間の約7割は、政治家や大臣、省庁の役人と会って交渉をすることに費やしました。我々がビエンナーレでやろうしていることを伝えることが、まず重要です。コンテンポラリーアートは難しいわけですね。いろいろなタブーを犯すこともあるので、政治家は非常に心配するわけです。ですから、いかに説得するかを考える。我々がやろうとしていることは必ずしも何かと対立するものではない、あるいは論議を引き起こすようなものではない。むしろ、いろいろな人にコミュニケーションを深めてもらうドアを開放するものだ、あるいは、そのような幻想を取り払うドアを開放するものだ。こういう風に省庁の役人に話しながら、アートはこういうものだということをどんどん話していくわけです。

こういったプロセスを踏んでいくことによって、我々は政府を説得して多くのことを成し遂げました。ビエンナーレ2006では、ジェーン・アレクサンダーという南アフリカのアーティストの作品をシティホールに展示しました。あるアメリカのジャーナリストがそれを見て、ショックを受けていたんです。アメリカは民主主義、言論の自由が保証された国です。しかし、彼は、こういうことはアメリカではあり得ないといいました。我々はそれを聞いてとても不思議に思いました。また、彼はこういいました。シンガポールは国際的なプレスに対してルールがとても厳しくて、政府がとにかくシャットアウトする。政治、宗教、セックス、人種を問わず、自由に話をするできないルールがある。しかし、ビエンナーレではそういった境界を取り払ったことがおこなわれており、非常に衝撃を受けた、と。

この背景には、私たちが政府を熱心に説得し、何も怖くないということを知ってもらったということがあります。コンテンポラリーアートに関する交渉をしていく、

あるいはコミュニケーションしていくことは、伝統的なものとモダンなものの橋渡しをしていくことです。我々の保守的なアジアの社会で、政治家はよく、一般の国民はこういうことを良いとは思わない、理解しないだろうといえます。しかし、コンテンポラリーアート、あるいはコンテンポラリースピリットということで話をしますと、ちょうど伝統的なものとモダンなものとの間を旅しているようなものなんです。その間で新しいスペースを見出すことによって、新しいコンテンポラリースピリットを発揮していくことができると思います。ビエンナーレの場合、我々はそういうことを達成しようとした。これは単にコンテンポラリーアートを伝授したということではなく、基盤づくりや戦略を設計して迅速に成功したということです。もしも10～20年かかったとすれば、私の人生の中で達成できなかったと思うんですけども、限られた期間の中でできたということです。

戦略的な資金集め

そして、もちろん金銭面を考えなければなりません。政府、民間、あるいは一家のお父さんお母さん、誰であれ、予算や資金は常に不十分だと感じていらっしゃると思います。やりたいことをやるだけのお金が十分でないと思われるでしょうが、これはアートマネジメントでも同じです。

現在、シンガポール政府は防衛や教育、構造改革などにまず予算を割いています。文化やアートにはなかなか予算が回ってこない。通常、財務省はアートや文化にどのくらい予算を配分すべきかを考えるわけですが、やはりここでも、正確なボキャブラリーを使って、政府を説得してお金を出してもらうことが必要だと思います。我々は、いつも報告書を省に提出してプロジェクトへの支援を要求します。そのときに、アートや文化がいかに関与し、GDPの成長に貢献するか、雇用機会の創出に貢献するか、全体的な産業の活性化に繋がるかを主張するわけです。中心に立つのはもちろんキュレーターやアー

ティスト、アートアドミニストレーターですが、その周辺には展示会場の関係者ですとか、展示に関わるいろいろな人たちがいるわけです。ですので、このくらいの経済貢献が出ますという数字を提示する。それを戦略的にやっていくわけです。

現在シンガポールでは、今後数年間で試みる新しい戦略として、トリプルPのアプローチをとっています。つまり、ピープル、プライベート、パブリックセクター、この3つを活性化していこうということです。すべてを政府に集中させるのではなく、よりピープルへ、すなわち民間へシフトさせていこうとしています。そうすることによって、自分たちのプロジェクトなんだという意識が民間の人たちの中に生まれ、アートにより積極的に参加してもらえます。それから、資金についても政府から民間へシフトすることになります。さらには、アートと商業活動との関係性も増すといえます。例えば、我々がシンガポールビエンナーレでやりたかったのは、できるだけいろいろな人たちから資金を集めることです。政府からの資金は知れていますから。

そこで、戦略を考えました。そのひとつがディヴェロッパーの仕事です。ビルを建てる人たちはたくさんお金をもっています。シンガポールで創業している日本の建設会社もずいぶんあります。そういったディヴェロッパーの会社に対して、新しい建設プロジェクトのときに常設の作品を入れてもらう。通常こういった作品は私たちの予算を超える高額のものが多いわけですが、これについては、今、都市再開発当局の監督下でGFAスキームというものをつくっていて、ディヴェロッパーが一定額の作品をパブリックスペースで展示する場合には、通常の基準より2%余分に建物を建てられるというルールができています。これが奨励策になっているわけです。2%というのはごく限られた数字なんですけれども、例えば1,000平方フィートのスペースとすると、2,200万シンガポールドルまでパブリックアートに投資をすることができる。それが我々にとっては非常

に大きなお金になるわけです。我々は、そういうことをやっています。また、そうすることによって、シンガポール全体の景観が大きく変わっていくだろうと思っています。

将来に向けての変革

我々が効果を出すためには、かつてはどうだったのか、今ある組織構成はどうなっているのか、そういったことをまず忘れることが必要です。将来的に必要なものへ変容させていくことが必要なんです。これは、我々自身が今後10～20年でどういう人間になりたいのか、さらに考えさせる機会だと思います。そういう意味で、シンガポールは常に活気のある国家でいたい。そうでない時期もありましたので、常に活気をもった国でありたい。我々は、それが市民の大きな願望であると考えており、アート、特にコンテンポラリーアートがこういったことを実現していく非常に大きなツールになっているといえると思います。

プレゼンテーション2

大阪におけるメディアアートの可能性：remoの活動を通じて

甲斐賢治（NPO 法人remo 代表理事）

甲斐： 私は、大阪で生まれて、大阪でずっとアートに関する仕事をしています。今日はNPO 法人remoという団体の代表として参りました。というのも、私は他にNPOを2つやっています、基本的には、地方都市としての大阪で、情報、メディアに関する活動をおこなっています。アートを軸にして、メディアについて考えているという形です。個人とメディア、地域とメディアという2つのラインで活動しています。

remoの活動について

remoという団体は2002年に設立されました。日本語で「記録と表現とメディアのための組織」、英語で“record, expression and medium-organization”といいます。1990年以降、デジタル環境の急進、mini-DV、パーソナルコンピュータ、インターネットなど、メディアにまつわる動きが変わってきました。アートはもちろん、もう少し個人的なレベルでも様々な影響が出るだろうということで、そういった組織が必要なんじゃないかと考えて、主に関西のアートのキュレーター、作家、VJのような立場の人たち、学生などと一緒に立ち上げた団体です。現在、年商1,000万円台くらいなので、小さな小さな組織です。アートから文房具としての映像まで、というテーマで、幅広い活動をおこなっています。以前は、フェスティバルゲートという遊園地の空きテナントにスペースをもって活動していました。つい先月引っ越して、今は新大阪駅の近くの体育館の1階で作業をしています。

今日は、主にアートを軸としてお話をしたいと思います。基本的な取り組みのひとつに、ビデオアート、メディアアートの展示会をいわばギャラリーとして見ていただく活動があります。アジアとの接点で例を挙げると、2005年に“Move on Asia”という取り組みを始めています。韓国のLOOPというオルタナティブスペースの呼びかけによって始まった、各国のインディペンデントアートスペースのキュレーターが選考した作家の映像作品をひとつのパッケージとして巡

として巡回展示するプロジェクトです。昨年は、タイのWit Pimkanchanapongというアーティストらと協働し、東京のパブリックスペースでのメディアアートのプロジェクトを実現しました。NHKが出資しているデジタルアートで、「デジタルアートフェスティバル東京」というイベントの一環としておこないません。“Air Domino”という作品は、天井に吊るした円いドミノの下に磁石がついていて、あるところにセンサーがぶら下がっている。センサーの下を通ると磁場が発生して、約2,000枚のドミノに付けた磁石が反発しあって、波のようにザーっとすごい音を鳴らしながら動いてく。子どもたちが走り回るんです。タイのアーティストと日本のアーティストのユニットの作品で、『ドラゴンボール』というマンガの中で、主人公が草むらを走りぬげるときに草がワァーっと横に倒れていく突風からイメージが出たそうです。マンガ学習というところで共通のイメージとなっているようです。磁石を使った、とても素朴なメディアアートですね。キネティックアートというのかもしれませんが。

また、先日は、大阪市立近代美術館（仮称）心斎橋展示室で「ビデオ・ランデブー：映像の現在」という展示会のキュレーションをおこないました。一般的な映画やテレビではなかなか見られない映像を見る機会をつくっていく取り組みです。

以上の活動のほかに、remoにはオルタナティブ・メディアという範囲の活動があります。オルティナティブ・メディア・ギャザリングという形で、関西圏のフリーペーパー、ウェブサイト、映像、インターネットラジオなど、ありとあらゆるメディアでオルタナティブに活動している方の交流の場をつくっています。今年洞爺湖でサミットがありますが、G8に対して市民としても動こうということで、G8メディアネットワークという団体が立ち上がっています。東京に事務局があり、札幌とも連携しながら、我々もメンバーの一員として市民メディアがG8にどう関わっていくかを作業しています。

remoの活動コンセプト

次に、remoの活動のコアについてお話しします。remoは、そういったアートの範疇にとどまるだけでなく、映像の可能性を文房具としてとらえています。この点は独特かもしれません。このように映像メディアを扱っている非営利の組織、いわゆるNPOという団体は、日本には2つしかありません。東京の東京メディアアートセンターと大阪のremo。この2つが、おおよそメディアアートの仕組みなどを非営利の小さな組織で扱っているのだと思います。

remoとしては、次のように考えています。500年前に活版印刷が登場し、識字という意味でのメディアリテラシーが教育などさまざまな段階を経て人々に習得されることによって、先ほど平田さんのお話にもあったように、図書館が機能して、本さえあれば孤島にいても知識は得られる、もしくは考える機会ができた。おそらく、映像もこの延長に今後シフトしていくでしょう。現在は、多くの人は映像を受信する立場だけになっていて、発信は主にプロの範疇に限定されています。このことが、そう遠くない将来に変化するとremoでは考えています。そこで、一般の人々がさまざまな状況において映像を使いこなすことができるようにするための機会に重点をおいて事業を進めています。映画ができて110数年、テレビができて70年くらいです。その中で、いわば文語として使われていた映像が、アートの世界では口語として使われているところがある。アーティストはその先駆者であると考えています。

remoのコンセプトには、3つの基本的な柱があります。それは「メディアによって知る／学習する力、メディアによって表現／発信する力、メディアを介し人々が出会う／その場づくり」の3つです。第一のコンセプトは、映像を見て知るということもありますが、ビデオカメラをもって学習することを私たちは重要視しています。今日は、ひとつの例をご紹介しますと思います。

remoの活動例「AHA!」

「AHA! (Archive for Human Activities / 人間の営みのためのアーカイブ)」という事業があります。若いメンバーがつくったので少し大仰な名前なのですが、これは、数十年前に普及した8ミリフィルムの保存、活用に重点をおいたプログラムです。多くの家庭に眠っていて、すでに映写が困難になりつつある8ミリフィルムを再活用するのが目的です。一時期、国立民族学博物館がプライベートフィルムを広く収集していたんですが、予算、保存する設備、人材、環境という面で追いつかないということでやめてしまいました。このように、日本のプライベートフィルムはこのまま消えていく状況にある。そこでremoでは、保存することはできないんですが、映像をもっている人の住所地をリスト化するアーカイブはできるだろうということで、活動を始めました。

また「AHA!」では、その延長として8ミリフィルムをさまざまな意味で再活用することを目的としています。簡単にそのプロセスをご説明すると、公募して、フィルムの所持者から連絡をいただいて、出張上映会という形で自宅にうかがいます。おじいちゃんがフィルムをいっぱい撮っていたというようなことがあるんです。自宅に映写機と映写機技師を送り込んで、一旦は家族で楽しむ。その中で、公共空間にもってきても一定の意味があるのではないかというフィルムを選出し、持ち主に相談して、50～100人くらいの規模の公開上映会をおこないます。これまでに5地域にテーマを設定しておこなってきました。普通、映画鑑賞はスクリーンと私という関係ですが、この公開上映会では、古いフィルムがあって、その持ち主がいて、持ち主が喋りながら、観客もツッコミを入れたりする。これは大阪ならではの現象です。昔の映像なので、「百貨店の袋が懐かしいなあ」とか「ああ短いスカートやなあ」とか「昔、この道はまだ歩道じゃなかったんやなあ」というような、ほぼ皆が共有できるような意識の中での記憶を引き出すメディアとして、映像がある。

映像というメディアには、とても多くの情報が含まれています。多くの情報をどう活用するかということについてのひとつのズレだと思いますが、アメリカの言語学者チョムスキーは「マス・メディアは人を孤立させる」と指摘しています。私たちは逆に、メディアが人をつなぐ小さな場所づくりが必要だと考えています。映像を小さな場として語り合う、その場所づくりの取り組みを始めたと理解していただければと思います。

アジアというエリアの重要性

remoの活動そのものについてのお話はこの辺にしておいて、今回のアジア・アートマネジメントというテーマに沿って、アジアとの協働についてお話ししたいと思います。

これまで、展覧会でタイやマレーシアなどアジアのアーティストと仕事する機会は多くありましたが、今後、アートにおけるアジアというエリアの重要性はこれまでにない状況でシフトすると私は考えています。これは、ビデオアートの父と呼ばれるナム・ジュン・パイクというアーティストが韓国出身だったこととも関係があるのかもしれませんが。彼はフルクサス（前衛芸術家グループ）として作業していました。60年に始まった彼らの仕事の延長線上に僕らの仕事があると考えています。

アジアの作品がヨーロッパの市場で動いている現状を見たときに、未だにオリエンタリズムの範疇でのやりとりであるとしか私には思えません。本当のアートの仕事はこれから始まると考えています。例えば、グーグルは、権利が消失した書籍をデジタル・データ化し、全文検索できるプロジェクトを始めると発表しました。これの何が問題かというと、アメリカという文化のスキームによって選別された膨大な量のテキストがこれからグーグルにあがってくる、その検索をグーグルが操作することになります。つまり、ある一部の人間が、ある文化に接点をつくる。公共性をもった規模で窓口をつくるんですけども、その選別はある私企業にゆだねられる。私たちは、市場に対してどう距離

をおきながら各地域のアートを存続させていくか、という取り組みをおこなっている自覚が必要だと考えています。

医学でいうと、西洋医学と東洋医学、双方の拠り所には差異があるけれども、今、日本では双方を取り込んだ医療が発達し始めています。それと同じように、ヨーロッパからの潮流としてアートがあるんですけども、私たちは日本の中でもう1回アートを建て直して、その分母となるようなところへ、アジアのひとつとしてアクセスしていかなければならない。分子としてのアートだけでは、マネジメントはできないと思うんですね。観念的な言い方で申し訳ないんですが。そういう意味では、アートマネジメントは、分子レベルではなく分母としてアートをとらえながら、分子としての各エリアのアートを扱っていかなければいけないと考えています。そうすることで多様性を維持できる交流が可能になるのではないかと考えています。

NPOの活動

では、具体的にどうしていくのか。先ほど平田さんのお話の中に、行政として大きな施設を作るのではなく、小さなスペースで小さなプログラムをたくさん動かしていくことへの示唆がありました。その実践の流れのひとつとして、NPOがあります。

2007年、淡路島で「アートNPOフォーラム」というイベントを開催しました。應典院の山口洋典さんにも手伝っていただいて、約100人で7時間の会議をおこないました。これはアート・インポータブルの権利獲得でもありますし、NPOの役割を知ってもらうためにはさまざまなアドボカシーが必要であり、そのための提言を組み立てる必要がある、ということで、全国のアートNPOのリーダーたちが話し合う場です。

1998年のいわゆるNPO法（特定非営利活動法）制定から約10年が経ち、日本でNPOは少しずつ認知されるようになってきました。もちろん、まだいろいろの認識があります。現に、日本においてコンテンポラリーアー

トの領域で比較的影響力をもっている『美術手帖』や『ART iT』という雑誌では、NPOの取り組みが記事化されることはまだほとんどありません。アート系NPOは、コンテンポラリーアートの軸から見るととても周辺のグループとして理解されています。

しかし、アート系NPOの数は、2006年の全国調査によると1,742団体、2007年の調査結果では2,016団体と、徐々に増えています。いずれも規模は小さいです。給与を受け取らずに活動している団体も山ほどあります。最大規模の団体だと年間2億円台の収入、ごく小さい団体だと年間50～100万円の範囲で活動している、ほとんど無償で動いている団体もあるようです。やはり東京、大阪で活動している団体が多いですが、地方都市にもたくさんあります。

それでは、このようなNPOは、日本の芸術環境にとってどのような意味があるのか。これまでの日本の芸術環境は、国立や県立、外郭団体などによる官制の文化装置、ギャラリーや企業美術館などの市場にバックボーンをおく文化装置、そして個人、もしくは小グループによって構成されていた。そこに現在、第3セクターとしてNPOが立ち上がってきた。これは、いわゆる「市民」主体の動きとしてのNPOが、日本の芸術環境において何らかの不足と感じる役割やさらなる欲求を担おうとする動きとしてとらえることができます。この動きは、マネジメントを学習し組織化、組織から成長していく過程になるかと思います。もちろん、一方ではふるいにかけられて衰退していく動きも今後始まっていくと思うんですが。

この状況自体は一体何なのか。また抽象的な表現になりますが、ひとつは日本の社会システムを支える考え方として、職業という役割をもって市場や行政に参加する、というものがあります。日本だけでなく、現代社会では皆同じかもしれません。職業という範囲は、高校や大学を出てから、60～65歳で定年を迎えるまで、という強固なエリアをつくっていて、それ以外の人たちは職業という範囲から外されてしまう。NPO

NPOはもう少し柔らかい組織です。職業がであろうとなかろうと、ほんの数時間、子育て中の親であれば、空いている時間に子どもと一緒に連れて何かをすることができる。NPOには、職業としての規模ではない、小さな労働がたくさんあって、それが窓口となって社会のシステムを動かしていくひとつのパーツを担い始めていると私は考えています。労働の方法としてはとても不安定なものです。しかし、就職するのではない、その中で自分が持っている時間をどう社会還元するか、その窓口になるのがNPOだと私は考えています。そして、それがアートに大きく関わってきている状況だと思います。この質と量が一定を超えれば、海外の方とも、もう少しダイレクトに交流できる状況になるのではないかなど。

NPOの社会的役割とアートマネジメント

最後に、NPOを考える上でおさえておきたい点についてお話しします。そもそも、日本のNPOは、アメリカの経済学者ピーター・ドラッカーらが考えたシステムを日本が輸入し、制度化したものとされています。現行システムを組む政府に対して対戦的なアクションを起こすことに一定の権限を与えるのがNPOです。そのことによって、同時に対戦的な動きは大人しくなっていく。これがNPOの社会的役割のひとつだと思います。

本来、アートは法や諸制度の前において、既存概念を破壊するものであり、法や諸制度はアートの後にあるという一面がある。NPOの立場は、それをどうマネジメントするかということです。アーティストはとにかく法や諸制度のシステムの外側にいるべきであると僕は考えています。彼らを庇護し、彼らの成果物を社会に還元する役割として、NPOがある。だからこそ、先ほどキー・ホンさんがおっしゃったように、戦略あるいは政治に関与していく必要がある。市場や公共のお金、すべてにアクセスしながら、もうひとつのエリアを確保、維持する役割を担わなければならない。私たちNPO団体は、ローコストエリアの中の小さな動きです。

は、ローコストエリアの中の小さな動きです。このような動きが、日本各地、有象無象にいる状況になりつつ、始まっているのではないかと考えています。

質疑応答

川井田： キー・ホンさんと甲斐さんの発表について、それぞれ共通して質問させていただきます。シンガポールも創造都市を目指すということで、国の戦略としてアートをツールにして経済を活性化するというお話がありました。そこで、平田さんのお話にもありましたが、社会的弱者に対するアートの取り組みについて教えていただければと思います。例えば、ビエンナーレのプログラムの中にそういった取り組みはありますか。

甲斐さんにも、同じ質問を。大阪にもいろいろな立場の方がいらっしゃいます。そういった方に対して考えていることがあれば教えてください。

キー・ホン： ご質問をいただいてとても嬉しく思っています。シンガポールビエンナーレ2008として目指しているのは、2006年の最初の開催をベースとして、それをさらに構築することです。つまり、いかに一般の人たちを巻き込むか、いかにコンテンポラリーアートに深く踏み込んでもらうか、ということです。特に、企業のCSRプログラムです。企業は、個人や高齢者、障害をもった子どもたちなどに対して社会的責任がある。ビエンナーレではそういうことを求めてきました。教育プログラムがあるんですが、それは障害をもった子どもたち、事情のある家庭の子どもたちのためということを目指しています。高齢者も対象としています。このような人たちを不利益な状態にあると考える必要は必ずしもなく、いわばひとつのリソースだと思えます。実際、我々はディスプレイアドバンテージではなくアドバンテージと考えていいんじゃないかと思えます。その上で、トリプルPのアプローチを考えています。

例えば、ツアーガイドという取り組みがあります。ビエンナーレでは、英語が使われています。さらに、中国語と日本語もあります。中国語の方言、マンダリンや広東語なども検討しています。シンガポール政府の言語政策は強硬で、若い人たちが方言を忘れてしまう、昔の世代しか方言をしゃべれないということがあります。NGOの人たち、特に高齢者の人たちの中にそういう認識がありまして、彼らがツアーガイドを務めようということになったんです。もちろん教育が必要です。ワークショップに参加してコンテンポラリーアートを理解してもらい、歴史を理解してもらい。そういう教育を経て、最終的にはツアーガイドの機能を果たせるようになりました。そうすることによって、お互いの仲間に対して貢献できるんです。これはコミュニティの活性化にもつながると思います。

ある意味で、国策としてフォーカスが当たっているのは社会的弱者です。ただ、政府はいろいろとセーフティーネットをつくっており、それが強力に機能しています。したがって、NGOとしてはそれほど一般的に広がってはいないと思います。財団のお金を使って生まれてくる場合があるわけです。ですから、トップダウン型のものが多いと思います。

シンガポールの場合、日本とは状況が少し違うかもしれません。ビエンナーレでは、そういう状況の中でアクセスポイントを探ろうとしています。シンガポールのさまざまな地域社会に対するアクセスの取り方、そのポイントがどこにあるのか、一般の人たちが展覧会や美術館に足を運ぶようにするためにはどうしたらいいのか、ということを探しているわけです。

甲斐： remoでは、オルタナティブ・メディアという形で、直接、社会的弱者に関わっています。まず、「〇〇のための映像ワークショップ」というものがあって、例えば摂食障害をもつ人たちのため、不登校生のためなど、限定した形でのワークショップをおこなっ

おこなっています。そのほかには、そういう人たちをどう支援するか、もしくはそういう問題をどう考えるか、という視点で活動している小さなメディアがたくさんあるので、オルタナティブ・メディア・ネットワークとして関係をつくり、相互交流する活動があります。

最後に、remo 以外の仕事との関連も含めて、僕個人の視点からひとこと。2005 年、「大阪アート NPO コンソーシアム」という大阪のアート系の 8 団体による組織として展覧会をおこない、その延長線上にアート NPO フォーラムのような全国組織と関与していく作業があります。実際、僕は NPO の立場で、大阪府立現代美術センターのスタッフでもありますので、いかに行政の文化装置自体に社会的弱者と関わる NPO などの組織を引き込むか、という視点から仕事をしています。

プレゼンテーション3

台湾における私設美術館のマネジメント戦略：鳳甲美術館を例として

翁 淑英（台湾 鳳甲美術館エグゼクティブ・ディレクター）

翁：今日は、私どもの美術館を紹介させていただき、アートをどういう形で地域社会において振興させようとしているのか、という取り組みについてもお話をさせていただきます。まず所在地についてですが、鳳甲美術館は、台北郊外の北投地区の中にあります。車で大体30～40分、地下鉄を利用すると25分です。ですから、台北の中心地からそれほど近いというわけではありません。

鳳甲美術館の成り立ち

台湾にMa Shui-longという非常に有名な作曲家がいるのですが、鳳甲美術館は彼の提唱で設立されました。現在、彼は美術館のCEOを務めています。また、Andrew Chew氏がチェアマンを務めています。1991年、Chew氏はMa Shui-long氏のアドヴァイスを受けて、鳳甲財団という文化財団を作りました。その財団が鳳甲美術館の運営母体となっています。同じ年の秋に、鳳甲美術館が開設されました。鳳甲という名称はChew氏の父であるChew Hong-Gah氏の名前に基づいています。

コミュニティミュージアムを目指して

鳳甲美術館では、音楽祭という形で現代台湾音楽のプロモーションを年2回おこなっています。我々はこういう催しに非常に力を入れており、1998年には、台湾文化省から特別賞をいただきました。現在、Chew氏は、今まで積み重ねてきた業績を土台にして、さらに、音楽とヴィジュアルアートを融合した形でアートの振興に努めています。それだけでなく、鳳甲美術館が、地域社会に根ざした美術館となることを目指しています。温かい雰囲気のある、地域社会のホームであること、いろいろな文化プログラムを組み、アートを地域に根づかせることを考えています。

2007年初め、鳳甲美術館は場所の移転を迫られました。そこでChew氏は、積極的に新しい場所を探しました。新しい場所で美術館が開設されたのは、2008年3月1日です。

次に、我々が手がけている地域でのワー

クショップについてご紹介します。鳳甲美術館では、非常に才能のあるアーティストに、公共の場としてのスペースを提供しています。美術館は小さなギャラリーも併設しており、アーティストは、そこで自分たちの作品を展示することができます。また、新しい鳳甲美術館にはカフェ、レストラン、ライブラリーも設置しています。美術館が、地域の人たちの憩いの場になればと考えています。

美術館の業務とボランティアスタッフ

我々の美術館は私設美術館で、スタッフの数は少ないです。日常の業務に携わるのは3人のスタッフです。私はそのうちの1人で、美術館のエグゼクティブ・ディレクターを務めています。私以外には、コレクションオフィス、収集品、収蔵品を管理するスタッフが1人、そして運営係に1人だけ勤務しています。その他にも仕事は非常にたくさんあるので、ボランティアの人たちを訓練、教育して、いろいろなサービス提供にあたってもらっています。そこで重要となっているのは、美術館にある様々な部門の中で人材をいかに活用するかということ、そして、スタッフを専門家として育て、かつ、ボランティアの人たちの訓練などに対しても監督できるようにすることです。

鳳甲美術館がボランティアの人たちのトレーニングを始めたのは2004年のことです。その後、20名のボランティアが、お茶やライブラリーのサービス、新聞の切り抜きの整理、美術館の警備など、多くの仕事で、私たちを手伝ってくれています。

鳳甲美術館の収蔵品について

我々の収蔵品は、コレクションルームと呼ばれる部屋で管理しています。ここには2,500点の収蔵品があり、5つのカテゴリーに分かれています。1つ目のセクションには、油絵、水彩画、デッサン、素描、ミックスメディアアートなどがあります。他にも、新進気鋭のアーティストや中堅のアーティストの作品が収蔵されています。2つ目のセクションには中国絵画が、3つ目のセクショ

ンには中国の刺繍が収蔵されています。特別な収集品なのです。4つ目のセクションは彫刻部門で、国際的に非常に有名なアーティストの作品を集めてきました。台湾のアーティストの彫刻も入っています。

ちなみに鳳甲美術館は、デジタルアートミュージアムとしてウェブサイトを開設しているのですが、このサイトではこれらの刺繍の画像を掲載しています。現在、我々は、テクノロジーとアートを結びつけることを特に目指していますが、いろいろなリソースのダウンロードや情報を得ていただくためにこのウェブサイトを活用していただけたらと考えています。

鳳甲美術館の活動について：

コミュニティミュージアムを目指して

鳳甲美術館の具体的な活動内容は、コンサート、セミナー、ファミリープログラムと様々です。その中でも、ファミリープログラムという企画は特別だと思っています。というのも、この企画では、台北の市当局、文化部と連携して、2005年と2006年に台北チルドレンアートフェスティバルを開催しているからです。これは子どもたちのアートフェスティバルです。

その他の活動でおもしろいものは、地域におけるワークショップ、コミュニティワークショップです。2004年以降、鳳甲美術館では、北投地区の文化振興に努めてきました。北投地区にあるコミュニティカレッジと協力して、いろいろな講義をおこなってきたのです。この企画によって、美術館はさまざまなコンテンツについて研究し、コミュニティカレッジはその研究のための環境を提示する、という風に協力し合っています。

積極的に入館者の数を増やす方法はいろいろあると思いますが、鳳甲美術館では、その手段として、コミュニティミュージアムであることを常に意識しています。したがって、美術館のさまざまなプログラムは地域を念頭において決められるべきだと考えています。コミュニティミュージアムということで、鳳甲美術館では約50の学校に協力

してきました。いろいろなタイプの学校がありますので、それぞれのニーズに合わせて組織しています。子どもたちにはガイドブックを用意していますし、美術館には非常に質の高いツアーガイドが待機しています。ツアーガイドから解説を聞くことができるので、学校や一般の人たちから高く評価されています。

また、我々の美術館では、無料で楽しんでいただけるプログラムを用意しています。2005年秋に来場者のデータをとりましたが、来場者数が1万人を突破したことが、1つのベンチマークとなっています。

美術館のマネジメントに関して

美術館の将来のためには、やはりマネジメントが特に重要になってきます。美術館の資金についても考えなくてはなりません。我々の美術館には、アートイメージの使用に関するライセンスがあります。また、政府は文化省を通して援助してくれています。鳳甲美術館がローカルカルチャーセンターとして位置づけられたのは2003年のことですが、その翌年、1万人という入場者の記録を達成いたしました。そのため、文化省認可の下で、活動できるようになりました。その他にも、テクノアートクリエーショングラントという助成金も得ています。

チェアマンのChew氏は、電子媒体を使ったビジネスに関心を抱いており、2003年10月、テクノとアートを結びつける取り組みを始めました。そこで、鳳甲美術館では、台湾で著名なキュレーターを招聘して、“Simulation: The Poetics of Image in the Technology Age”というタイトルの最大規模の展覧会を開催しました。こうした助成に加えて、さまざまなビジネス事業の方からも、3カ年計画で50万台湾ドルの寄付を受けています。美術館の成り立ちや、いろいろな活動について紹介させていただきました。どうもご静聴ありがとうございました。皆さまから質問をお受けしたいと思います。

質疑応答

甲斐： 美術館のスタッフが3名、それ以外に20名のボランティアが資料収集、監視、お茶を出すなどのお手伝いをされていると伺いました。その20名は、美術館のオープン時を含めて、非常勤という形で従事しているのか、それとも常勤しているのでしょうか。あるいはパートタイムなのでしょうか。

翁： ボランティアスタッフには、無償で参加していただいています。質問についてよくわからなかったのですが、おっしゃっているのは時間のことでしょうか。それとも、給料のことでしょうか。

甲斐： どういう仕組みでボランティアの人たちが関わっているのか知りたかったのです。完全に無償で、交通費なども出ないのですか。ボランティアの年齢層もお聞きしたいのですが。

翁： この美術館には、ボランティア育成の、無料教育プログラムがあります。まずそれを受講して、それから、まったく無償のボランティアとして、美術館の業務に参加することになります。この点については、美術館自体が入場無料なので、ボランティアの方も了解しています。年齢層については、学生や教師、定年退職した方など、とても幅広いです。プログラムの内容ですが、美術館のガイドになるために必要な技術について教えていきます。ボランティアになってからも、引き続き教育を受けるという形でプログラムはおこなわれています。

キー・ホン： スタッフの作業の中には、ボランティアのトレーニングやワークショップの準備、その他にもガイドブックなどのいろいろなパンフレットを作ることなどがあると思います。このように、さまざまなレベルのシステムや人に対応していくことは、どのような美術館にとっても大変な作業だと思います。鳳甲美術館ではこうした作業を誰がおこなっているのでしょうか。スタッ

フの方でしょうか。パンフレットの制作などは、どこか外部のプロに依頼しているのでしょうか。

翁： ボランティアのトレーニングに関しては、ほとんど私ひとりでどういう教育をするか考えています。

上田： 私設美術館がなぜ入場無料で開設されているかお話いただきました。行政から少し援助があるということですが、それだけで運営できるのですか。

翁： 基本的に、美術館を作ったチェアマンの Andrew Chew 氏に寄付金をいただいています。氏は、地域のコミュニティに役立てばいい、そして子どもたちが美術に興味を持てばいい、と考えています。美術館の運営は、基本的に Chew 氏の寄付金でまかっていますが、大きなプロジェクトがあれば、国に助成金を申請する場合があります。申請して、許可が降りればそのお金を使いますが、それは非常に少ないです。

谷本： 音楽ホールで働いている谷本といいます。美術館を作る動機のひとつに、ヴィジュアルアートと音楽の融合を目指すということがあったと思います。それは、コンサートの中で、どのように具体化されていますか。

翁： 例えば、展覧会の中でコンサートを開いて、お客さんが、美術の中で音楽を聞くことができる、という企画があります。今後は、学校をはじめとした地域コミュニティに、音楽の演奏と解説をする計画がありますが、それはまだ実現していません。

谷本： 展覧会の間に演奏会がおこなわれる場合、展示されているさまざまな美術と、演奏されている音楽のテーマに何らかの関わりはあるのでしょうか。

翁： 一応関連づけて計画しています。例えば、現在私たちはテクノアートの導入に

取り組んでいますが、音楽と映像を連動させる、新しい芸術同士のコラボレーションにチャレンジしていこうとしています。基本的に、古い絵を展示しながら現代的な音楽を流すということはやっていないですね。

プレゼンテーション4

福岡トリエンナーレというシステム

中尾 智路（福岡アジア美術館学芸員）

中尾： この発表では、福岡トリエンナーレというアジアの現代美術展のシステムについてお話しします。加えて、福岡アジア美術館が設立された経緯についても触れたいと思います。

アジア現代美術展について

1980年、福岡市美術館は「アジア現代美術展」を開催しました。これは福岡トリエンナーレの原点というべき美術展です。会場は、大濠にある福岡市美術館でした。このアジア現代美術展には、13カ国が参加しました。ベトナムとタイからは参加されていませんが、シンガポールの方は参加されています。この美術展では、各国の有名な作家を、絵画作品を中心に選んでいきました。韓国の朴栖甫（パク・ソボ）という抽象表現で有名なアーティストなど、一級の方々をお呼びしました。作品の点数はかなり多かったですね。

その1年前の1979年に、1回目のアジア美術展が開催されました。この年に福岡市美術館がオープンしました。当初、福岡市美術館はアメリカの美術展を計画していました。しかし、直前になって、当時の市長から「アジアの美術展をしろ」とお達しがあって、アジアにどんな美術があるかすらわからない状況で、変更せざるを得なくなってしまったんです。つまり、福岡市美術館にとってアジア現代美術展の開催は、学芸サイドからではなく、行政側から降ってきた話だったんですね。

その後も、アジア現代美術展は、大体5年毎に開催されてきました。参加国は毎回ほぼ13カ国です。第2回では、福岡市美術館だけでなく、九州の各所を巡回して美術展が開催されました。沖縄の市民会館やもともと美術館ではない場所などで1～2週間程度の短期間で展示をおこないました。このときも絵画を中心に、作品点数はかなり多かったですね。

福岡アジア美術館の展覧会は福岡市からかなりのサポートを得ていますが、その背景には、アジア各国と経済的に交流したい、

アジアに向けた玄関口でありたい、という福岡市の強い欲求があります。その欲求を実現するという意味で、こういった文化政策がおこなわれているのは非常に興味深いと思います。

1989年頃、第3回アジア現代美術展が開かれました。実は、この前後から、福岡市のアジアに対する文化交流の取り組み、文化政策が変わってきています。例えば、アジア太平洋博覧会というイベントが福岡でおこなわれました。福岡市が一丸となってアジアをテーマに大博覧会をおこなったのですが、そのとき、以前からアジア現代美術展などに取り組んでいた福岡市美術館が評価を受けました。福岡市では、これ以降、アジアに関わるイベントを毎年実施するようになりました。毎年9月には、アジアマンスが開催され、いろいろなイベントをおこなっています。また、福岡アジア文化賞という賞を設けて、アジアの研究や、文化人類学、芸術関係に貢献した人を表彰しています。賞金は300万円だそうです。その他には、アジアで作られた映画を紹介するアジアフォーカスというイベントが、90年から毎年開催されています。アジア太平洋フェスティバルという1～2週間程度のちょっとしたお祭りのようなイベント週間もあります。とにかくこうしたイベントが毎年おこなわれるようになりました。

話を第3回アジア現代美術展に戻します。このとき、それまでとは少し変わった取り組みがおこなわれました。それは、アジアから版画家を短期間招聘して、福岡で実際に作品を制作してもらう、というものです。作品だけを日本に持ってきていたこれまでのシステムや展覧会の内容を変えていこうとしたわけですね。この版画のワークショップは好評だったようです。94年に開催された第4回展では、作品だけでなくアーティストもいることが当たり前のような展覧会になっていました。

今スライドに映しているのは、アジア現代美術展で来日したシンガポールのリー・ウェンというパフォーマンスアーティストです。



彼は身体を黄色くして、街の中を歩き回りました。ちなみに彼の横に、帽子をかぶったおじさんが彼をみえていますよね。これは美術館の学芸員です。何かあったらすぐに抑えようと、一定の距離を持って監視しているんです。これは、美術館の外でアーティストがパフォーマンスをおこなうという、かなり実験的な取り組みだったわけです。

また、インドネシアのヘリ・ドノというアーティストが京都のパフォーマーとコラボレーションをおこないました。藤浩志という日本のアーティストは、アジア現代美術展での様々なアーティストとの出会いや体験がとてもおもしろかったのでしょう。そのあと福岡に引っ越してきました。今でも、彼は福岡ベースで活動しています。

福岡アジア美術館の誕生とその背景

このように、89年から99年までは、美術館にとってゴールデンエイジでした。アジア美術館という施設は、こうした状況が最高潮に達してできたわけです。

アジア美術館は、福岡市内の商業施設の7階と8階にあります。この建物は地域の再開発

ビルとして建てられました。当初は、テナントとして玉屋という地元の百貨店が入る予定でしたが、玉屋の財政が思わしくなくなったので、ブランドショップが入ることになりました。しかし、アジア美術館と対極にあるようなテナントが入ってしまったことは、美術館にとってはマイナス要素となりました。例えば、ビル全体を展覧会の中に巻き込みたいと思っても、ブランドショップの前でパフォーマンスすることは非常に難しい。かつてアジア現代美術展でリー・ウエンがおこなった、イエローマンのようなことはできないんですね。そんなことをしたら、ショップ側からどいてくれと言われるのがオチです。こうした高級ブランドショップとの方向性の違いから、美術館だけが建物から分離しているような印象を与えてしまうわけです。

アジア美術館は、アジア現代美術展のような出来事を恒常的に見せる場として作られました。美術館のメインは、アジアの近現代美術作品の常設展示であると考えていますが、その他にもアジアに関する様々な展覧会やアーティスト・イン・レジデンスというプログラムをおこなっています。こ

というプログラムをおこなっています。このプログラムは、年間4人のアーティストに、3ヶ月間、アジア美術館に滞在してもらって、作品制作や子ども向けのワークショップをしてもらうというものです。このように、アジア美術館は、常にアーティストがいるという美術館としてスタートしたんですね。

福岡アジア美術館を取り巻く環境の変化

これから輝かしい未来が待っているかと思いきや、最近「苦しい状態を迎えたな」という気がしています。

まず、予算が年々減ってきている。ここ数年では毎年20%カットされています。そうすると、美術館のいろいろなところにしわ寄せがくるわけです。初めの1~2年は何とか受け入れられても、そのうちどうしても譲れないところが出てきます。それでも、やはり20%カットされていく。

次に、美術館に客を集めるのがなかなか難しい。99年のオープン時に開催した福岡トリエンナーレでは、まだゴールデンエイジの最中で、新しい美術館への関心も手伝って、来場者数は非常に多かったんです。しかし、その開催ご祝儀も1回限りで、トリエンナーレを継続していくと、だんだん人を引き寄せにくくなっていく。その理由のひとつに、アジアの現代美術がとてもマイナーなジャンルであることが挙げられると思います。一般に人気があるのはアジアといっても古いアジアで、そういう人たちは伝統的なアンコール・ワットやボロブドゥールなどを見たいんですよね。しかし、アジアの現代美術となると、なかなか一般の関心を得られない。そうすると、次第に美術館活動に対して何かと言われるようになってくるんです。例えば、福岡市の行政職の方などから「何で地方自治体が国際交流しなきゃいけないのか」などと言われる。国際交流は国に任せればいいという訳です。その他にも、アーティストをまるで市民サービスをおこなうための委託業者でもあるかのように見なす人もいます。こうした状況は、アジア美術館にとって致命的であると思

ます。

以上の現状を受けて、もう一度アジア美術館のコンセプトを見つめなおす必要性を感じています。これから10年先、あるいは50年先を見据えて、長期的なスパンで、美術館のスタンスを考えていかねばなりません。僕は、アジア美術館のようにユニークな美術館は他にはないと思っています。そのユニークさを消すような方向に変わることだけは避けたい。同じような美術館をたくさん作っても仕方がないので、オンリーワンの美術館でありたいと思っています。そして、アジア美術館が触媒となって、面白いものが生まれる状況を作り上げていけたらいい。また、アジア美術館の展示などを通して、アジア各国の現状を伝えていきたいと考えています。

福岡トリエンナーレとそのシステムについて

次に、福岡トリエンナーレについてお話しします。まず、このイベントがどういった展覧会であるのか簡単に説明します。第1回福岡トリエンナーレには、中国の徐冰（シュ・ビン）というアーティストやタイのモンティエン・ブンマーといった有名なアーティストが参加しました。パキスタンのデコトラ職人の手がけたタンクローリーが、博多どんたくのパレードに加わったりもしています。博多どんたくの観客も合わせて、このとき



このときのトリエンナーレには非常に大勢の人が訪れました。他にも、韓国のアーティストが、博多山笠で有名な櫛田神社でパフォーマンスをおこなっています。

福岡トリエンナーレのシステムで優れて



いるのは、学芸員が現地調査をおこなって、自ら展覧会を作り上げていく点です。横浜やシンガポールのトリエンナーレの場合、外部からディレクターを呼んでいます。そうするとニュース性があるし、選んだディレクターのコネクションで面白い人々を大勢連れて来ることができます。ただし、毎回ディレクターが変わるために、コネクションやノウハウを蓄積できません。福岡トリエンナーレでは、基本的に学芸員が自ら現地調査に出向きます。2人1組で1週間程アジア各地を回ります。若手のアーティストと大勢会ったり、スタジオなどのアートスペースを見学したりしています。食事しながらアーティストと話をすると、美術やそれ以外の彼らの本音を聞くことができます。現地の美術以外の状況を見ないと、展覧会をおこなう自信はなかなか湧いてきません。また、この調査のいいところは、現代美術の調査だけでなく、トリエンナーレの展覧会に関わらない近代美術や他の企画展の調査もおこなえる点です。

福岡トリエンナーレには、おおよそ21カ国が参加しています。そのうち15カ国くらいはアジア美術館の学芸員で現地調査をして、残りは現地のキュレーターなどに調査を手伝ってもらっています。基本的には1カ国から10人程のアーティストをピックアップします。そして外部の選考委員の方も混ぜて、トリエンナーレのテーマや最終的に参加する作家を確定します。このように自分たちで企画し、現地調査をおこなうことで、大きなネットワークを作り上げることができます。僕たちは、トリエンナーレに参加する21カ国のアーティストたちと常にコンタクトを取



れる状態にあるわけです。しかも、そのネットワークはトリエンナーレが開催される3年毎に更新されていきます。以前はネットワークのほとんどが国の機関で形成されていましたが、最近ではプライベートなアートスペースや個人が中心となってきています。

ところで、ネットワークに関してもう一点お話しいたします。アジア美術館には2,000点を超えるコレクションがありますが、その多くは展覧会の展示品から購入したものです。トリエンナーレでも、出品した作家の作品を購入しています。例えば、5点出品していたら、そのうちのひとつは購入するようにしています。アーティストも出品した作品だからということで、安い値段にしてくれたりします。

トリエンナーレのために3年毎にアジア各地を現地調査することは、結果的に、アジア美術館全体の血液をその都度入れ替えているようなものです。常に新しい血が入ってくることで、トリエンナーレも含めた、アジア美術館の他の業務にも刺激を与えています。したがって、このトリエンナーレのシステムだけは崩したくないと思っています。

質疑応答

沈： 上海から参りました、沈と申します。自分で絵も描いています。トリエンナーレ終了後のことについて何点かお聞きします。第一の質問は、トリエンナーレに作品を出展したアーティストとその後コンタクトはあるのかということです。参加アーティストのデータベースは作っているのでしょうか。第二の質問ですが、複数の作品を出展したアー

ティストの作品は、例えば5点のうち1点購入されるとおっしゃいましたが、その1点は現在オークションに出品されているのでしょうか。最後に、アジアの他の地域のビエンナーレとの連携はあるのでしょうか。

中尾： 最初の質問についてですが、トリエンナーレに出展したアーティストとは終了後も連絡を取り合っています。そうしたつながりを大切にしています。次のオークションについてのご質問ですが、アジア美術館は公立の美術館なので、作品を売ることはできません。アジア美術館は、実は驚くほど安い価格で作品を購入してしまして、もし作品を売るとすごい資産価値だと思えますが、売ることはできないんです。最後のご質問、連携についてですが、調査に行くときなどに協力していただくことはあります。ただ、展覧会そのものの開催で提携することは今までにはありません。

谷本： 中尾さんがおっしゃった福岡トリエンナーレのシステムは、私にとって大変憧れです。ところで、そのシステムに関して質問があります。学芸員が参加アーティストの人選や人脈作り、展示内容の企画をおこなうことに対して、反対意見はなかったのでしょうか。また、あったのならば、どういう理論武装でそれを打破ったのでしょうか。それから、学芸員の方がプロデューサーのような役割を果たしていらっしゃると思いますが、どのような観点で、イベントのためのアーティストを決めておられるのでしょうか。アジア美術館は中尾さんの個人美術館ではなく公の施設です。つまり、企画はあなたの個人的なものではなく、公の存在のためのものであるわけです。その中で、どのように、テーマの企画や参加アーティストを決めていらっしゃるのでしょうか。以上です。

中尾： ありがとうございます。最初のご質問ですが、反対意見に対する理論武装はありませんね。なぜなら、福岡市美術館の

アジア現代美術展の時代から、自分たちで展覧会を作り上げていくという伝統があったからです。そういう姿勢で企画をおこなうことが前提となっています。逆に、外部からディレクターを呼んだら「美術館側で企画をおこなえばもっと費用が削減できる」と批判されるかもしれません。

次に、アーティストの選定についてお答えします。誤解を恐れずにあえて言うなら、僕だけでなく、アジア美術館の他の学芸員たちも、個人的な好みというものを大切にされていて、むしろそれを美術館業務の中に反映させようとしていると思います。

谷本： 中尾さんのお仕事についての評価システムはどうなっているのでしょうか。例えば、あなたの仕事ぶりが非難されて、首を切られることもあるのでしょうか。

中尾： 僕は公務員なので、そういう風に首にされることはなかなかありません。僕たちの仕事内容を評価するシステムはあまり明確でないと思います。もちろん展覧会に対する評価システムはありますが。

中岡： 大阪市役所で国際文化担当課長をしております、中岡と申します。ご存じかもしれませんが、大阪市でも“Osaka Asian Beat”という映画祭や音楽祭などのイベントをおこなっています。大阪市をポップカルチャーの発信拠点にしたいということで、2005年から開催しております。

まずお聞きしたいのは、福岡市民の方に、トリエンナーレがどれくらい定着しているかということです。また、もうひとつ教えていただきたいことがあります。2003年に文楽がユネスコの世界無形遺産に指定されて、それを契機に2005年、大阪で大阪国際人形劇フェスティバルが開催されました。今年10月にその第2回を予定しているので、実行委員会と企画委員会を作って準備を進めています。実行委員会は、行政や新聞社などの一般の方が集まった組織です。一方、企画委員会は、どちらかというと人形劇の

専門家の方が集まった組織です。この企画委員会の案がだいぶ修正されたことがありました。専門家の方は、専門家の感性によって企画してくださるんですが、その内容が、必ずしも一般に受け入れられるものではないのです。大阪市の平松市長は、文化の裾野を広げなさいということをよくおっしゃいます。したがって、大阪国際人形劇フェスティバルも、あまり専門的ではなく一般的な企画である方が好ましい。我々行政が、集客率を上げることについて提言するのも、そういう考えがあるからです。先ほど、独自性というお話がありましたが、企画において個性を重要視することについてどうお考えか教えていただけますか。

者も責任を持つというシステムで意見をおっしゃるのならばいいと思います。

中尾： ありがとうございます。市民への定着に関しては、まだまだできていないと思います。アジア美術館がビルの中にあるということもあって、認知度は低いです。また、美術館の方向性として、アジアの近現代美術を中心にアピールしていますが、なかなか一般の方の心を掴めません。現代美術は、単に見るだけでなく、鑑賞する側が主体的に参加できるような仕掛けが必要だと思います。そこで、次回のトリエンナーレでは、コミュニティをテーマに掲げて、主体的に市民が参加できる企画を考えたいと考えています。その上で、市民に衝撃を与える斬新さ、クオリティの高さを保つことができたらと思います。

次に、企画委員会と実行委員会についてお話しします。やはり専門家の方が一番ご存じだと思います。ところが、行政の方は、あまり詳しくないのに思いこみで意見される。そうではなくて、あくまでも企画者のサポートという形で発言された方がいいんじゃないかと感じます。もし言うとしたら、企画の初めの段階で、大まかな方向性の指示として言うべきであって、詳細が決まりだしてから、横槍を入れるようなことをすると混乱してしまいます。それと、そういう風に発言する方は、意見を言ったあとで責任をとってくれない場合が多いんです。発言

プレゼンテーション5

ギャラリストから見たベトナム・アートシーンの展望

クイン・ファム（ベトナム Galerier Quynh 主宰）

クイン： 正直なところ少し場違いのような気もいたします。ベトナムにはアートマネジメントというコンセプト自体がありませんし、今まで存在したこともありません。今まさに始まったばかりです。私は、単にギャラリストとしての活動だけでなく、インフラの欠如や、どうやってそれを発展させるべきかということについてお話しいたします。また、今ベトナムで何が起きているかという全体的な状況についてもお話ししたいと思います。

ベトナムのアートを取り巻く状況

アートマネジャーとして、私たちは皆、アートの世界が非常に複雑であることを認識していると思います。ギャラリー、アーティスト、キュレーター、批評家、それから美術館、非営利なスペースがあり、非常にダイナミックなアートシーンが展開されています。しかし、私が1997年末にベトナムに帰国したとき、このようなものは何も存在していませんでした。美術館はありましたが、管理者もキュレーターもないという非常に遅れた状況でした。アートの批評家もいたのですが、彼らは賞賛ばかりで批判的な意見を述べない、アートについて書く資格がないような人たちでした。いくつかギャラリーは存在していましたが、それらは私たちが知っているようなプロフェッショナルなギャラリーではなく、どちらかというと、商業的な考えによるショップに近いものでした。こうしたギャラリーは、80年代後半、もしくは90年代に作られ、非常に多くの観光客が訪れていました。観光客はベトナムで何が起きているのか知りたがって、スタジオでいろいろな作品を購入していきました。当時のギャラリーは、それに対して自分たちが何をしているのか全くわかっていないような状況でした。

私は、こうしたギャラリーに対する危機感から、自分のギャラリーを設立しました。アメリカの美術館で働いた経験もあったので、ベトナムのアートコミュニティに対して、知識面などで貢献したかったということも

あります。とはいえ、正直なところ、ギャラリーをオープンしたとき、インフラがどれだけ重要かということは認識していませんでした。キー・ホンさんからお話がありましたが、例えば、アートハンドラーの人たちであったとしても、アートの世界で何が起きているのかしっかりわかっていないことがあります。ベトナムに帰ってから、ギャラリーに対してそういったサポートグループがないことに非常にストレスを感じています。

ベトナムの検閲制度について

ベトナムでギャラリーを開いたときに、今まで当然としてきたものが制限されました。例えば、言論の自由です。アメリカでは、理論上、言論の自由が保障されているので、アーティストは自分の見せたいものを展示することができます。これに関連して、私が懸念しているのは検閲制度です。社会主義国のベトナムでは、政府はアートが社会にどのような影響を持っているのかしっかりと認識しており、検閲制度を敷いています。ところが、ベトナムのアーティスト自身は、この制度についてあまり関心がないようです。他の地域と比べて、彼らからそんなに政治的な作品が出てこないのは、そのせいかもしれません。以前は、政府は地元のアーティストにプロパガンダのポスターなどを作らせていましたが、最近は若者向けに、もっと新しいスタイルのプロパガンダ広告を使用するようになってきています。しかし若い人たちは、どちらかというと、そうした広告よりも、例えばナイキとか、コカ・コーラといった欧米企業の広告の方に興味を引かれています。

依然として、政府はメディアを非常に厳しく管理しています。そこで若いアーティストはインターネットをリソースとして使用し、知識や情報をネットから得ていますが、それに対して政府は、ファイヤーウォールをつけてネットに制限を設けています。ただし実際は、若い人たちは、プロクシーサーバーを使ってさまざまな情報にアクセスし

アクセスしています。

その他の検閲制度については、展覧会を開催するとき、必ず文化情報省（MoCI）に公開の許可が必要となります。私たちのギャラリーの場合、常に地元で広報活動をしています。地域の人たちに注目を浴びることが重要だと思うので、展覧会の作品やアーティストの経歴などをすべてベトナム語に翻訳し、バイリンガルで表記しています。こうした広報物を含め、イメージのポートフォリオやオープニングレセプションの招待状などの詳細についても、常に省庁に提出しています。私は、このような制度をうまく通り抜けるための戦略をいろいろと考えています。政府は、特にイデオロギーが関わってくる部分に対して検閲しなくてはならないと考えているところがあります。

例えば、“MAGMA: We are not counting sheep”という展覧会については、MoCIに対して「この展覧会はパフォーマーが健康のために単に部屋で寝ている姿を見せるものだ」と説明しました。こんなことを説明しなくてはいけないなんて本当におかしいと思います。MoCIの担当者は、企画の内容について全く見当がつかなかったので、公開を許可しました。しかし、興味深いのは、展覧会の許可を得たものの、毎日地元の警察が展覧会にやってきたことです。彼らは来るたびに、展覧会の客がモーターバイクや車を路上に止めるせいで交通渋滞が起こっている、交通妨害だと苦情を言いました。あるときは「ここはホテルではなくギャラリーなんだから、この寝ている人たちを登録しないと駄目ですよ」と言われました。彼らは、この展覧会を閉鎖しようとしたのですが、結局できることは何もありませんでした。やや妨害はあったものの、展覧会自体は成功しました。ちなみに、12晩、毎日違う人たちが眠りに来るというインスタレーションをおこなったのですが、これはウェブキャストされています。そのため、海外の人たちもベトナムで何が起きているのか、その一端を見ることができました。MAGMAのイベントは、路上生活者や学生といった、ベトナムの社

ベトナムの社会のさまざまな人たちをギャラリーに呼び寄せました。こうしたショーが許可を得ることができたのは非常に良かったと思います。

検閲をうまく潜り抜けるのに重要なのは、企画の段階で、検閲では何がタブーとなるかをよく理解しておくことです。政治や宗教はベトナムではタブーですので、それを企画の内容からうまく外す。また、MoCIに企画を提案するときには、できるだけ無害な印象を与えるものにする。そういう風に心がければ、許可を得ることができると思います。幸い、私たちは検閲でMoCIとトラブルを起こしたことはほとんどありませんが、一度こんなことがありました。昨年MAGMAで展示を予定していた絵画が、なぜか検閲を受けたのです。政府は理由を教えてくださいませんでした。おそらくこれは恣意的なものだったと思います。検閲では、気まぐれで許可しないことがあるのです。その作品は本当にきれいで、特に問題はありません。しかしMoCIは、作品に描かれた狼のような創造物が政府を表しているという風に深読みしてしまったのでしょう。作品には論争を巻き起こすようなことは含まれていないにも関わらず、検閲対象となってしまいました。そして、もうひとつ検閲対象となってしまった作品があります。その場合も作品に描かれた女性が犬か狼のような獣に見えてしまうことが問題となったようでした。残念ながら、この2作品は展覧会から除外しました。

検閲の恣意性について、他にも興味深い例があります。Hoang Duong Cam（ホアン・ユーン・カム）という地元の若いアーティストが撮影した作品は、私のギャラリーでおこなった“Fat-free museum”という展覧会に出品したあと、大規模な国際的アートプロジェクト、サイゴンオープンシティ（SOC）でも展示される予定でした。SOCはビエンナーレのように期待されているイベントで、2年に1回開催されています。政府は、私のギャラリーでの展示は許可したのですが、SOCへの出品は許可しませんでした。どうも

も政府は、作品の内容ではなく、SOC自体を問題視していたようです。このようにSOCでは、展示許可を得ていた作品が一転検閲対象となるということが起こりました。またそれだけではなく、ビデオの作品がすべて検閲対象となってしまいました。

これらの作品はホーチミン市のMoCIで検閲されましたが、MoCIは作品の大半を理解せず、ハノイに全部送ってしまいました。ハノイ側はこれらの作品の展示許可を拒否しています。国際的なキュレーターやアートの批評家などがSOCを訪れたにも関わらず、政府の検閲のために、国際的アートプロジェクトというよりはプライベートな展覧会という風になってしまいました。一大プロジェクトがこんなにも台無しになってしまったのは本当に残念ですが、これは教訓でもあります。SOCでやり遂げようとしたことは野心的で非常に大きいものですが、実行するにあたって、もう少し現実的にならなければいけなかったのだと思います。最初はもう少し小さな組織から始めて、例えば私たちのギャラリーをサテライトイベント会場にするといったことから始めた方がいいと考えています。

アーティストの育成と アートの振興について

さて、話を先に進めます。数ヶ月前、私たちはシンガポールを拠点としているTheater Worksと“Flying Circus Project 2007”という企画で一緒に仕事をしました。彼らに協力して、このプロジェクトをホーチミン市でおこなおうとしたのです。これに対して展示許可は保障されておらず、彼らはSOCの二の舞を恐れて、プロジェクトを比較的小さくてプライベートなものにしようとなりました。ただし、招聘されたアーティストは本当にすばらしくて、すばらしいパフォーマンスやお話を見聞きすることができました。ひとつ非常に残念だったのは、地元のアーティストや地域のコミュニティがあまり関わっていないことです。

もうひとつお話ししたいのは、アーティ

ストの選定に関する問題です。アメリカで学び、現地の美術館で勤務した経験から、興味深いアーティストを常にプールしておくことは当たり前のことだと思っていました。しかし、ベトナムでは、アーティストのプールの規模が随分小さいのです。ベトナムのアーティストは、欧米のアーティストとは違って、アーティストとギャラリーの関係をあまり理解していません。ギャラリーで展示できることが彼らにとっても大きな名誉であるにも関わらず、です。展覧会を開く際、ベトナムのアーティストのプロフェッショナルリズムの欠如は、非常にストレスになります。私のように海外で学んだ人間や海外のアーティストが、唯一期日を守ることができるという状況です。私の場合、海外のアーティストと仕事をする機会の方が増えてきています。私は、ベトナムでのアートの振興のために、多くの時間や資源、資金を投じていますが、アーティスト自身に自覚が足りません。1986年の時点では、アーティストをそういう風に支援するスタジオなども少なかったのですが、状況が変わりつつある今でも、アーティストにはかつてと同じようなメンタリティが見受けられます。それについてフラストレーションは溜まりますが、私には、地元のアーティストと仕事をして地域のコミュニティとつながっていく義務があると思っています。

アートをめぐるベトナムの教育制度

もっとたくさんのベトナムのアーティストと仕事をしたいのですが、そこには教育の問題があります。ベトナムには、ハノイ、ホーチミン市に2つの有名な芸術学校があります。しかし、こういった芸術学校は非常に保守的です。アーティストにテクニックは教えますが、批判的な考え方などは教えません。ベトナムの美術史は全体的に歴史が浅く、フランスがハノイに学校を設立した1925年から始まっています。学生はそこで西洋美術史を学んでいましたが、おそらく授業の内容は20世紀で止まってしまっているのではないのでしょうか。芸術学校の学生たちは、カリキュラムのせいで実際のアー

トについて理解もなければ探究心もないと思います。好奇心をもっている人たちは、インターネットなどで情報を入手しています。教育制度を利用して情報を得ているわけではないのです。こうした教育制度の問題について何とかしたいと思っています。実際、私は大学に教えたいと申し出ましたが、拒絶されてしまいました。

個人運営のギャラリーは単なるビジネスであって、ギャラリーとは言えないと考えられています。また、今のところ、非営利に関する法律は全く存在していません。私のところは商業的なギャラリーではありませんが、どちらかというハイブリッドなスペースになっています。ギャラリーとして作品を販売するだけではなく、講義やパネルディスカッションの企画、コミュニティを取り込む活動をおこなっています。先ほどお話ししたように、私たちの出版物は、地域に向けて、ベトナム語と英語で書かれていますが、内容にセンシティブなものが含まれるときはベトナム語には翻訳しません。印刷所は大体国営なので、出版物の印刷には、理論的には国の許可が必要です。しかし、印刷所と非常にいい関係を築いた今では、特に許可がなくても印刷してくれます。検閲で問題のあった作品でも同様です。

ベトナムでの今後の

ネットワーキング作りについて

アートに関して、ベトナムには非常に大きな課題が存在しています。しかし、このように、その時々縁や偶然が思わぬ助けとなることがあります。課題解決のためにはこういうことを大切にしていくなければならないかもしれません。この問題に関連して、より良いネットワーキングをアジアで作り上げていくことは非常に重要です。そして、アジアのキュレーターをベトナムで発見することも重要です。ベトナムには、ロンドン、ベルリン、ニューヨークなどの欧米から、非常に興味深いキュレーターがやって来ています。こういった人たちと私のスペースでもコラボレーションをして、もっと地域

とのつながりを築いていきたいと思っています。私たちはアーティストのキャリアをできるだけ促進したいのです。とはいうものの、ネットワーキングを発展させていくにあたってどのようにすれば良いのか、手探り状態です。以上で私の発表を終わりますが、ネットワーキングに関して、皆さんの考えを教えてくださいたいと思います。

質疑応答

中川： タイで出会ったキュレーターが、ベトナムに行くこと、SOCを観ることを勧めてくださいました。残念ながら私は観ることができませんでしたが、このSOCについてももう少し具体的に知りたいと思います。

クイン： このプロジェクトには、当初多くのキュレーターが関わっていました。マネジメントについての問題がありましたが、多くの団体、特に報道財団から資金を得ました。

SOCにもビエンナーレのような目標があって、一応それは実現はしました。ただし、企画を実行したキュレーターたちはベトナムで作業することについての限界をあまりにもわかっていなかったと思います。おそらく地元のアートコミュニティの方の多くもそう感じていたでしょう。SOCの出品作品の中には展示許可がとれないものがありましたし、そもそも申請するのが遅かったものもありました。私たちの中では、SOCを批判的に見ていたところがあります。

この展覧会のテーマには、開放、再構築、再建という3つのチャプターがありました。これらは、どちらかという北側の偏見というものを持っていました。そういうタイトルにすることで、政府の許可がとりやすいと思ったのでしょう。しかし、実際はそうではありませんでした。SOCでは、大体40人くらいの国際的なアーティストと地元のアーティストを呼んで、ワークショップをおこなう企画がありました。しかし適切な許可が得られなかったため、実現できませんでした。また、展覧会そのものは一般

の人たちに公開されませんでした。SOCをきっかけとして、いまだにキュレーターやコレクターが私たちにコンタクトをとってきます。確かに、SOCにはたくさんのポテンシャルがあったと思いますが、ここからは何も良いことが出てこなかったと感じています。

プレゼンテーション6

大阪の衛星都市における公立ホールの運営について： 河内長野市立文化会館（ラブリーホール）を例に

宮地 泰史（財団法人河内長野市文化振興財団事業室）

宮地：先ほど、平田さんから地域についての話を伺いまして、河内長野市も同じような状況だと思いました。平田さんがおっしゃっていたことを私たちなりに具体化したものが、今日の発表になるとイメージしていただければいいかなと思います。

施設概要

まず、位置関係ですが、大阪市から電車で30分ほど南に下ったところにあるのが河内長野市です。ここにラブリーホールという公立ホールがあります。現在、日本には殆どの市町村に劇場機能をもった公立ホールがひとつないしふたつ存在しています。大阪府下にも40近くの公立ホールがあります。逆に、大阪の中心部にはラブリーホールのような公立ホールはありません。

ラブリーホールは、大ホールが1,300席、小ホールが387席です。また、ギャラリーやリハーサルルーム、レッスンルーム、会議室、和室を揃えており、複合施設になっています。先ほど申し上げたように、こういったホールは日本では決して特殊ではなくて各地に点在しています。逆に、ホールと比べて、美術館は各市町村にあるというわけではありません。

事業概要

ラブリーホールには、(1) 自主事業、(2) 貸館事業、(3) 地域活性化事業、(4) アウトリーチ事業、(5) 文化ボランティア育成事業、(6) 施設利用の促進、以上6つのアクションプランがあります。今日は、自主事業を中心にご紹介します。

ラブリーホールでは、自主事業と貸館事業のふたつが大きな事業になります。ホールを地域の人たちに貸して使っていただく。空いている部分を財団で事業を実施していく、というイメージになっています。欧米と異なる点は、財団が運営しているのはホール（施設）だけで、レジデンスのカンパニー、例えば、演劇集団やオーケストラはありません。財団の運営のメインは、ハードの管理とソフトウェア（自主事業）をおこなうことです。

また、アクションプランの(3)～(6)は財団が持っているノウハウを地域にいかにか活用するか、というプランになっています。

自主事業についてですが、財団のホールは、演劇専用ホールでもオーケストラ専用ホールでもない、非常に多目的に使用できるホールになっています。この点も全国各地似たような状況だと思うんですが、ひとつのジャンルに特化できない分、逆にいろいろなことをやらなければいけない。先ほどの福岡アジア美術館とはまったく正反対で、何でもござれという事業形態になっています。

自主事業は、(1) 文化振興事業、(2) シンボル事業、(3) 文化情報発信事業、以上3つのカテゴリーがあります。文化振興事業は、基本的には地域の人を対象としていまして、鑑賞型事業、文化普及型事業、市民参加型事業、芸術家育成事業というプランになっています。一方、シンボル事業は財団が自主制作して、外に向かって発信していく事業です。オペラ事業やワールドミュージックフェスティバルをおこなっています。文化情報発信事業では、広報誌を作っています。

シンボル事業の紹介

シンボル事業のひとつであるオペラ事業は、基本的にすべて財団で制作しております。つまり、ソリストのオーディションや演出家、舞台美術家など、すべて財団で手配し、ラブリーホールで練習して作品制作をおこなうプロジェクトです。オペラは2年に1作品のペースで制作しています。また、「かわちながの世界民族音楽祭」は、世界の演奏家を招聘し、毎年夏にやっているプロジェクトです。毎年違うプログラムでおこなっていて、ある年は、インドネシアのスアールワグンというガムランのチームを招聘して日本の和太鼓とセッションをしました。ある年はコンゴから親指ピアノと呼ばれる楽器を演奏するアーティストを招聘し、日本人アーティストと一緒に演奏をしました。去年は、サキタハヂメという関西在住ののこぎり演奏をするアーティストを中心にや

りました。いつもは海外の人が中心ですが、去年はこの日本のアーティストを中心に、アメリカやイギリスののこぎり奏者を招聘しました。



また、コンサートだけでなく、ワークショップも数多くおこなっています。様々な国からいろいろな方を招きますので、コンサートや料理のワークショップ、写真展など様々な角度から他の国の文化に触れる機会を作っています。また、運営にボランティアを募集して屋台営業などをおこなっています。以上がラブリーホールから発信している主なシンボル事業の紹介です。

文化振興事業の紹介

しかし、外へ発信するだけでは地域に認められません。そこで、事業の多くは地域に多様な文化を紹介する文化振興事業という形の事業形態になっていきます。

鑑賞型事業は、興業に近い事業形態で、例えば人気のあるアーティストの公演を開催するといった事業です。基本的には事業の採算を合わせることを重要視すると同時に、多くの人に楽しんでいただけるエンターテインメントの要素を強く意識しています。

文化普及型事業では、クラシック音楽や伝統芸能など、様々な舞台芸術に気軽に触れる機会を創出します。例えば落語会の企画にしても、ちょっと工夫を凝らし、落語によく出てくる食べものをお弁当で再現し、そのお弁当と落語の両方を楽しんでもらうような会にするなど、気軽に楽しんでいただけるプログラムを考えています。

芸術家育成事業ですが、ラブリーホールでは先ほどご紹介したオペラがあるのですが、

そのオペラに出るソリストや、また地域の音大出身者など、若い芸術家たちが演奏できる機会をできるだけ多く作るために大ホールのロビーを開放し、ロビーコンサートを開催するなどしています。

市民参加型事業では、市民の人が舞台上活躍するプロジェクトをたくさんおこなっています。アーティストの舞台を鑑賞するだけでは、文化や芸術はなかなか普及しません。自ら舞台に関わることで文化・芸術に興味を持ってもらうことを目的としています。例えば、子どもたちが総勢100名くらい舞台に出るミュージカルなどです。このミュージカルは、2年に1度のプロジェクトで、これが一番大きなプロジェクトです。これはオズの魔法使いというミュージカルです。こちらは大人の合唱団ですが、160~180名くらいの大規模な合唱団です。ラブリーホールの合唱団はオーケストラを伴奏にした曲を主に演奏しています。ベートーヴェンの第九の演奏から始まり、演奏会は年1回、これまでずっと開催しています。

また、先ほどのミュージカルは2年に1回しかやりませんので、それ以外の期間にはミュージカル・スクールを開催しています。これは、昨年度から始めた取り組みで、オペラに出演するソリストたちを講師に招き、子どもたちに指導してもらっています。公演を開催するのには非常にコストがかかりますが、その資金を調達する為にも、教室を運営していくことで収入を得ています。これからは、こうした教室事業の展開を少しずつ増やしていこうと考えております。

まとめ

基本的には、ラブリーホールの事業は貸館事業と自主事業という形で大きく分かれています。館の運営だけではなく、アウトリーチ、例えば地域の祭などにアーティストを派遣したり、財団がそこへ出向いてPAをやったり、そういうこともおこなっております。ゆくゆくは地域のNPOとも一緒にやっていきたいと考えております。財団法人河内長野市文化振興財団としては、ラブリー

ブリーホールの運営が一番重要な部分だと考えているんですが、それだけではなくて、財団のノウハウを地域にも活かしていこうという考えでプランを作っております。

大体の説明は以上ですが、最後に財団運営について日頃感じていることを申し上げます。私は財団の職員ですが、学芸員的な専門員ではありません。文化振興財団の職員は一般採用を受けた人間です。美術館と違って、公立ホールには学芸員制度がないので、まだプロフェッショナルなアートマネジメントが公立ホールでは確立されていないのが現状です。ラブリーホールは職員の中で工夫を凝らしながら運営しており、全国的にみても精力的に活動している方だと思いますが、そうでないところは本当に貸館だけになっています。こうしたホールは殆ど自主事業をおこなっておらず、劇場としては殆ど機能していません。

また、例えばオペラ制作などの活動をするにあたって、基本的に演出家や指揮者は大都市からお呼びすることになるんですが、大阪にはそういった専門家が少ないので、結局東京から呼んでいるという状況になっています。オーケストラ自体は大阪にもありますが、指揮者は東京にいる。これだけの規模の都市でありながら、大阪には肝心な専門家（演出家・指揮者など）がほとんどいないという状態です。大阪の中心の方にそういった専門家がいれば、もっといろいろなことができるんじゃないかと思います。

そして、財団が専門家でないことが幸いているのかもしれませんが、事業についての専門性よりも地域のマネジメントの方が重要な仕事であると考えています。地域をマネジメントする上でアートを手段にするということが求められていると思います。地域をマネジメントするといった専門職員はまだほとんど育成されていない状態なので、もっと育成するべきではないかと思っています。

質疑応答

中岡： 非常にいろいろな活動をされてい

て感心しました。ひとつお聞きしたいのは、一昨年地方自治法の改正により導入された指定管理者制度についてです。ラブリーホールは指定管理者制度を導入されているんですか。導入された結果、財団が運営されているのでしょうか。また、導入の際、競争相手などは出なかったのでしょうか。

宮地： ラブリーホールの指定管理につきましては、市から直接の指定という形で公募ではありません。5年間の指定管理ということで、引き続き財団が運営している状態です。

中岡： 海外の方には私の質問がよく分からなかったと思いますので、解説します。今まで、公的施設は地方公共団体直営のケースが多かったんですけれども、法律が改正され、効率的な施設運営をするために、民間事業者も含めて運営者を公募しなさいという制度ができたんですね。それを指定管理者制度といいます。その制度を導入して公募しているところもありますし、非公募というところもあるということです。

中川： 最後に地域マネジメントという言葉が出ましたが、一体どういう地域にしたいのか。子どもたちを意識した事業やワールドミュージックフェスティバル、オペラ制作などを紹介していただきましたが、どういうコミュニティにしていきたいかということをやっているのか教えていただけませんか。

宮地： ラブリーホールは基本的に多目的ホールなので、分野を絞って専門的に特化できないというひとつの要因があるんですが、逆に、平田さんがおっしゃったように、専門的なホールになってしまうと入口が狭くなってしまいます。私は、専門的なホールは大都市部にあればいいと思っています。私たちの財団は、入口をできるだけたくさん作ろうという形でホール運営を計画しています。ただ、それだけではなかなか特色が出ない

ので、オペラとワールドミュージックを二つの柱としてやっているわけです。

地域マネジメントに関連して、私がリサーチした中で思うのは、学校の文化部が非常に低迷しているということです。演劇部や合唱部がなくなる、ブラスバンドを作れないという学校が地域でも出てきている。学校単位でできないということは、子どもが活動する場がない状態になっているということです。そこで、ホールで集めれば子どもたちが活動できるのではないかと考え、そのような活動をしています。

話がずれますが、私たちは、活動したい人が活動できる状態をつくろうと考えています。ラブリーホールという施設を最大限活用し、できるだけ多様な文化活動が巻き起こっていくことが地域を活性化していくんじゃないかと考えています。

アジアの都市にみられる二面性について

佐々木： 本日は、多様なお話をいただきありがとうございます。まず一点、皆さまに伺います。先ほどキー・ホンさんのお話にもありましたが、アジアにおけるコンテンポラリーアートの特質についてどのようにお考えになるかを、それぞれもう一度お話しいただくとありがたい。

例えば、シンガポールという都市は、アジアを代表するグローバルシティとして、ニューヨーク、東京、ロンドン、ベルリンなどの大都市と競い合う性格をもちながら、同時に、アジアやシンガポールの歴史性に根づいた芸術を中心とした創造都市である。つまりグローバルシティとクリエイティブシティの両面を体現しているような都市です。都市文化のグローバル性とアジアというリージョナルな文化的特質、あるいはマレー半島における歴史的特質が、どのように文化に影響を与えているかという点について考えることが、これからのシンガポールの文化創造にとって大事だと思います。つまり、グローバル性と創造性という二面性、二重性を、モダンではなくコンテンポラリーという時代の中でどう考えていくかをまずお聞きしたいなと。シンガポールだけでなく、台湾、特に台北でも、このような二面性があると思います。よろしければ台湾の事例についてもご説明いただくとありがたいです。

ベトナムの場合は、やはり冷戦から続く政治的な構造ですね。ベトナムを長い期間でみると、社会主義的な色彩の強い北部と、市場経済的色彩が強かった南部の間には、都市文化の違い、あるいは文化的対立のようなものがあるのかもしれない。ハノイからコントロールされるサイゴン（ホーチミン市の旧称）という都市の特徴もあるのですが、そういう中でベトナムのコンテンポラリーアートはどのような方向性に行くのか。海外からお越しの3名に簡単なコメントをいただければありがたいです。

シンガポールの状況：国家にとらわれない視点

キー・ホン： ご質問ありがとうございます。非常に鋭い指摘だと思います。台湾、ベトナムの状況については、私も同意見です。

コンテンポラリーアジアはアジア全体の問題であり、また、モダンアジアは何なのかという問題にも関わってくると考えています。1990年代、アジアにはどういう意味があるのか、コンテンポラリーアジ

アとは、モダンアジアとは何であるのか、という点について盛んに議論された時期がありました。結論はひとつではありません。しかし私が確信しているのは、議論ではつねに複数のアジアについて話しているということです。現在、アジアはとても複雑な状況下にあります。特に東南アジアは、過去10年間に極めて急激に政治的、文化的に発展しました。現在、コンテンポラリーという概念は、個人の中で、集団の中で変動していると思います。例えば、キンさんはその代表といえると思います。海外で学んだ後に帰国し、ご自分でスペースを開いている。彼女のような人がハノイやホーチミンに戻ってきています。これはアジア、とりわけ東南アジアで起きている現象であり、鍵となる特性だと思います。

シンガポールについて申し上げますと、興味深い点は、シンガポールはとても小さな都市国家であるということです。近隣諸国の大規模な都市と比べるととても小さい。しかし長い間シンガポールは、単に42kmの都市国家として自らをとらえるのではなく、近隣諸国を含む周辺地域の中心であると思っていました。シンガポールの左にはインドネシアとマレーシアがあり、上方にはカンボジアやタイがありますが、シンガポールはどちらかというクリエイティブなマスであり、積極的に声を上げていかなければいけないと思っていました。現在の経済環境の中で、シンガポールは自らを地域的な成長市場であるにとらえています。これは国際化と関連しているでしょう。

もう一点、中尾さんの発表に触れたいと思います。10年ほど前に福岡でパフォーマンスをおこないましたが、私には福岡は日本の都市であるとは思えませんでした。もちろん地理的に東南アジアに近いということもあります。しかし、福岡市の政策は積極的に他の東南アジアの国々とネットワーキングしようとしており、その意味では日本ではとても珍しいケースだと思いました。といいますのも、日本は国内の問題には目を向けていますが、グローバルな資本主義の需要をとらえていません。これは大きな問題だと思います。もしかしたら、日本は今後生き残ることができないのではないかと思います。

それから、先ほどの中岡さんの問題に戻ります。日本の政治家は時々「アートマネジャーやアートプロジェクトは一般人のことを考えていない」と発言するとのことですが、シンガポールでも状況は同じです。いつも政治家はこういったことを言います。

この問題を上手く切り抜ける秘訣は、バランスを保つことだと思います。国内のオーディエンスに向けておこなうと同時に、海外のオーディエンスに向けても魅力的なプロジェクトをおこなうということです。この2つのバランスを保つことが必要であり、そこではじめて自分たちの特質について考えることができます。例えば、シンガポールでは、欧米から物を輸入することだけに関心があるわけではなく、どうやって自分たちの力で発展していくか、そして自分たちの国や地域の特性は何かを考えようとしています。そうすることによって、シンガポールがアジアの中で重要な拠点になると思いますし、自分たちが利用できる基盤について話すことができます。

台湾の状況

翁： 現在、台湾は特殊な状況にあり、文化も政治の影響を受けています。例えば、台湾の中央政府はもちろん国際化を図っていますが、中国と一体化するか、独立するか、という政治的問題が根本にあるため、どっちつかずになっている面があります。もうひとつの問題として、中国の政治の影響のせいで、台湾の人の国際的な文化活動への参加が難しくなりつつある、ということがあります。現在、政府は、台湾の土着の民族を大切にしていこうという政策を掲げています。例えば、台湾にはいろいろな民族がいますので、地方にはその民族の博物館があるんです。このように中国文化を徐々に薄くしていこうという動きがあるので、ある意味、かつて中心であった文化が薄くなってきたように思います。民間では文化一般や民族などの独特な文化は社会の基本であるという認識があるので、それを深く掘り出していく動きがあるんですけども、そのすべてを中央政府が汲んでくれる訳ではありません。

ベトナムの状況：南北の文化的分断

クイン： 文化的相違点というお話でしたので、南北の違いについてお話したほうがよろしいでしょうか。ベトナムは統一されていますが、文化的には分断されており、南部と北部はまだ対立しています。例えば、北部の人たちが南部で不動産開発をして非常に利益を得ているという状況があるからか、南部では北部出身の人たちに対して何らかの抵抗感をもっていることがあります。言語についてもトーンが違います。ですから、南北の差はとても大きいんです。

興味深いことですが、北部と南部は、国内でありながらお互いのやっていることをあまり知りません。中央ではなく南北であるという点が興味深いので、私は両者を観察しています。南部は開放的で、協力的だと思います。一方、北部には多くのグループがあり、なかなかそこに入り込めない。南部よりも北部の人々の方が誇りが強いと思いますが、かなり閉鎖的だとも言えます。北部出身の若いアーティストと仕事をしたことがあります。ハノイで生まれ、ハノイ大学を卒業した男性です。彼は、8年前にサイゴンに移り、自由にクリエイションやコラボレーションができると感じたそうです。ハノイにはグループがあり、その中ではお互いに助け合っているんだけど、外からは入り込めない、と彼はいいます。サイゴンのほうがずっと居やすい、というのが彼の意見です。

また、海外在住のベトナムの人たちや、海外のアーティストの南部での活動がアートシーンを変えていると思います。1997年に私がベトナムに帰国したとき、アートセンターができました。そして、クリエイションはここで生まれると思ったんです。それから約10年経って、現在までに南部の状況はさらに進展したと思います。過去5年間を見ますと、いろいろな交流が盛んになり、海外のアーティストもたくさん来るようになりました。また、海外で教育を受けたベトナムの人たちが帰国し、コミュニティにエネルギーをもたらしていると思います。変化は今起こっていると思うんです。

こういう表現が正しいのかわかりませんが、北部はオープンシティとしての南部を羨んでいるというか、注目していると思います。これは非常に刺激的なことです。この流れを継続していきたいと思いません。ただ、文化に根ざした分断が存在するのも事実です。南部の人には開放的で話し合おうという姿勢がありますが、北部の人は閉鎖的だと思います。

ベトナム政府は、ハノイを文化の中心地として、サイゴンを経済の中心地として位置づけようとしています。サイゴンの現状を見ますと、必ずしも政府の思惑通りに進展しているとは思いません。たしかにハノイでは文化政策も盛んですが、いずれも小規模です。実際、いろいろな運動が起こっているのは、サイゴンを中心とした南部地域ではないかと思っています。

この問題に関連して、私は中国に関心があります。

北京と比べて上海は違うのか。つまり、ベトナムのような南北の分断は中国にも存在するのでしょうか。

中国の状況：

上海のアートシーンと北京の現代アート

沈： 2007年9月、イタリアのポローニャの会社が企画運営した上海コンテンポラリーアートフェアがおこなわれました。これはアジアで一番運営が良いと評価されています。この10年間で変化が生じ、今は中国の北京や上海に、世界中からいろいろな財団やキュレーター、投資家、クリエイションに関わる方が集まっています。現在、中国は文化のバブルだといわれていますが、要するに、中国の経済基盤が強くなり、その上にやっと文化がついていっている訳です。政府には、今年の北京オリンピック開催を見越して、文化の大国になりたいという思いもあるんでしょう。

一般の市民、例えば僕らの世代は、若い頃から政治を強く意識したことはなく、むしろグローバル化されています。30~40代の人たちは完全に自由です。20年前と状況はまったく違います。例えば、20年前には美術系のビエンナーレ開催なんて、夢のまた夢だと皆思っていました。しかし、今は美術系のビエンナーレの中に必ず中国人アーティストがいる。私は、この状況はおそらくこれからも変化していくと思っています。10年前の状況、2008年現在、そして10年後どうなるのか。今より変化のスピードは速いと思います。ベトナムも同じ道なのではないでしょうか。

そして、北京と上海の関係についてですが、北京をはじめとする中国の現代アートは、西欧を標榜して作られたものです。現時点では、中国の中から作られたものではありません。ですから、中国の成熟が求められている。これらの現代アートは、すべて政治と関わっています。今やっと、アーティストがアート本来の高みを追求しに行く動きが出てきます。一方、北京と異なり、上海の現代アートは政治的ではなく、作品自体の内容を追求していく傾向があります。

グローバル化をめぐるアジア間の差異

中尾： お話をいろいろ伺っていて、納得することばかりでした。最初のご質問ですが、アジアにおける現代美術の特徴は本当に多様で、特に最近一概に

言うことはできなくなっていると思います。昔は、アジアは経済的に豊かではなかったので、アーティストの表現の中に世界へ向けたメッセージが込められることが多かったんですね。しかし最近、とりわけ中国やインドは自国の経済力に引っぱられる形で、またベトナムやインドネシア、シンガポールも同じように、現代アートが盛り上がりつつあります。中国やインドなどは、政府が文化をひとつのプロモーション戦略として使っているのかもしれませんが、ただ、かたやラオスやブルネイなどの地域のアーティストに会い行くと、すごく取り残されている印象を受けます。午前中の平田さんのお話にもありましたが、グローバリズムの波に吞まれている地域もあれば、まだそこまで到達してない地域はさらに取り残されている、それがいろいろなレベルで斑状になって起こっていると思います。

高島： 皆さんの共通認識として、アート活動の主体は地域のコミュニティの人たちでなければいけない、ということがあったかと思います。グローバル化や経済発展によって、どんどんいろいろな活動ができるメリットがある一方で、地域文化が軽視されることもある。そういう狭間の中で皆さん活動されていると思いますが、そのことに関して感じている困難や実際の取り組みなどについてコメントはありますでしょうか。

アジア間のネットワークづくりの重要性と難しさ

谷本： 今のお話とは少し違うことを申し上げたいんです。今日は平田さんを含めて7人の発表をうかがい、多様なお話を聞くことができてとても良かったと思っています。すでに両手に余るお土産をもっているんですが、もうひとつだけもって帰りたいと思っています。特に、海外の方が帰りの飛行機の中で確かめられるようなお土産を議論の中で手に入れることができれば、と思っています。開会の辞で、中川さんは、共同実践につながる具体的な議論が必要だとおっしゃいました。私もそれに賛成なんです。

今日の発表で僕がもっとも胸をうたれたのは、キン・ファムさんのお話でした。経済が発展しているベトナムにおいて検閲がおこなわれていて、まだ圧迫を受けているアーティストがいるというお話は、僕にとって大きな発見でした。彼女の発表の最後に、そういった状況もある中でどうやってネットワーキ

ングを発展させていけば良いのか、という問いがありました。これはネットワークを作りたいという叫びであると僕は思います。

先ほども、キー・ホン・ロウさんが、日本はドメスティックな問題だけに目を向けてはいけなとおっしゃいました。これは、地域的なネットワーク作りも非常に大切だけれども、特に今日は海外からのお客様を大阪にお迎えしているので、より国際的なネットワークが必要だし、日本はそのことについてもっと考えたほうが良いのではないかと、というサジェッションだったと思います。

そこで、国際的な、少なくともアジアの中におけるネットワークをどうやって発展させていけば良いのかという問いについて、私たちがひとりひとり考えていくことには、非常に意味があると思ったんです。沈さんはすでに上海でのネットワークを作ること成功されていて、とても羨ましく思いますが、そうでないところもある。おそらくシンガポールから見れば、日本はそういう成功を手にしていないんじゃないですか、とキー・ホンさんはおっしゃりたかったのではないかなと思うんです。

それぞれの国が直面しているネットワーク作りの困難さには少し差があるのかもしれない。しかし、ネットワーク作りが非常に重要であるという問いかけを今まで十分にいただいていたので、最後にそういったお話をするのはどうでしょうか。

高島： この会議の趣旨は、アメリカ型でもヨーロッパ型でもない、アジア型のアートマネジメントの方法について検討することであり、アジアのネットワークを作ろうとするものです。谷本さんがおっしゃった点については是非議論できればと思います。皆さん、すでにさまざまなネットワークをお持ちかと思いますが、どういう風にネットワークを構築しているのか、またその難しさについてなど、何かありましたら、ざっくばらんにどうぞ。

出会いから生まれるネットワーク

大谷： ダンスボックスでは、2001年から昨年までに計5回、“Asia Contemporary Dance Festival”を開催してきました。ここでは、公演の鑑賞だけでなく、ワークショップやアーティストミーティングなどをおこなっています。ミーティングでは、各国のアーティストが抱えている社会的な問題や生活の問題な

題などについて話し合っています。そういったことを、少しずつテーマを決めながら開催してきました。台湾やシンガポールを含む8カ国くらいから招聘してきたと思います。残念ながら、ベトナムに関してはコンテンポラリーダンスのアーティストがまだ見えてこないんです。そこで、各国のフェスティバルディレクターや、Arts Service OrganizationsといわれるNPO的な中間組織、アーティストと市民あるいは行政を結びつけるディレクター、そういった人たちとネットワークを作ってきました。そして、過去5回の開催の中で、異なるチャンスも作る。つまり、アジアから人を招聘することで、今度はこちらが向こうから招聘されるんです。

ディレクター同士のネットワークを広げていくことと、アーティスト同士のネットワークを広げていくこと、実はこれはすごく重要なんです。例えば、大阪のフェスティバルでアジアの他国のアーティスト同士が会ったとする。そして、海外のフェスティバルでそのアーティストがディレクターに「誰かいい人はいないか」と聞かれたときに、自国ではなくアジアのアーティストを紹介する。そういう広がり、作っていくのに時間はかかりますけれども、非常に有効です。もっとも、コンテンポラリーダンスという非常に限られたカテゴリーですから、比較的せまいネットワークの中で広がっていくということもあると思います。また、その輪が年々広がっていく一方で、ベトナムの情報はまだわからない、という現状がある。今日お会いしたのをきっかけとして、もしかしたらコンテンポラリーダンスのアーティストのお話をうかがえるかもしれません。こういった出会いをまずはたくさん作るのが大事であるということがひとつ。

もうひとつ、その後に何をやっていくのかということも重要です。もちろん、こういう会議やフェスティバル形式の公演も必要ですけれども、アジアをひとつのテーマとしたときに、西洋から見たアジアではなく、アジアから見たアジアを今後考えていかなければならないと思います。先ほどからお話が出ていますけれども、つまり、古典対近代、前近代対近代、アジア対西洋というような対立する考え方ではなくて、アジアの人の中に混在している重層的な価値観を、出会い、表現し合い、理解していくことが重要なのではないかと。アジアはひとつではないということを理解しておかなければならないと思



ます。

アジア型アートマネジメントの可能性：
アーティスト・イン・レジデンスを通して

大谷： 昨年、計3回、タイのピチェ・クランチェンというコンテンポラリーダンスのアーティストを日本に招聘しました。その中で、関西在住のダンサーとシアター作品を制作しました。関西在住のダンサーをオーディションで選んだんですが、その人たちの出身がたまたまアメリカ、韓国、京都、東京だったんですね。大阪在住の海外の方がたくさんいるのは知っていますけれども、実際オーディションで選んだアーティストのうち、日本人は2人、あとはアメリカ人と韓国人だった。けれど、それで良いと思うんです。アーティストにとって国籍は重要ではないですから。

ピチェはタイの古典舞踊をベースにしたコンテンポラリーダンスアーティストですので、新しいアジアの価値観を作るというテーマで作品を制作しました。はじめはお互い言っていることがわからない部分もあったかと思うんですが、彼を3回招聘することによって、作品がだんだん成長していきました。

共同制作を通してお互いをより深く理解できるんですね。

沖縄では、公演の他にも公開試演会やアジアの身体とダンスについて考えるシンポジウムをやりました。島根県では石見神楽という日本の古典芸能の人たちと交流をしてコラボレーションをしたり、地元の小学校でピチェがタイの古典舞踊を教えたり、そういう風に交流していく。

アジアのアートマネジメントの可能性を考えたときに、フェスティバルを開催して招聘して、ワークショップをおこなうところから一歩出た共同制作の形を試行していけないかな、と考えています。大阪からアジアに向けて巡演できるような作品をアジアの人たちで制作していく。そして、出来上がった作品をアジア各国、あるいはヨーロッパで巡演することでマネジメントを成立させていく。こういうことが、僕がこの1年経験した中で、ひとつのアジアにおけるアートマネジメントの可能性ではないのかなと思っています。

ネットワークからネットワーキングへ

山口： 昨日、国際交流基金から電話がありまして、

インドネシアのアートマネジメント関係の方を1人受け入れて欲しいとのことでした。1日見学ということでしたけれども。2年前、ブータンの方を受け入れたときの情報が国際交流基金を通じて回っているそうで、應典院というお寺でアート活動をしていることをご存じいただいたようです。

さて、私もネットワークのお話には大賛成です。どう作るかということは大変難しい問題ですが、例えば冒頭にお話したエピソードは私たちが作ろうと思って作ったネットワークではありません。ネットワークを作っていませんから、そのネットワークを私たちが活用しようと思っていただけでもありません。しかし、そのネットワークをいかす人がいるからこそ、そのネットワークがいきたんだと思んです。つまり、ネットワークは作ることも大事ですが、どうかすかという観点がないと、作っただけで終わってしまう。それはネットワークに限らず、組織全般に言えることだと思っています。組織は作るよりいかすほうが難しい。だからこそ、どうしていくのか。

ネットワークをいかすのはネットワーカーですが、ネットワーカーに依存してしまうと、その人がいなくなった時点ですべて終わってしまうという困難があります。ですので、平田さんの図書館のお話にもありましたように、アートがないところにアートを届ける場合は公にアートを展示していく術をもてばいいと思います。しかし、いきなり美術館や博物館を設立することにはならないと思いますので、デポジットライブラリーのような形をヴァーチャル上、つまりインターネット上に展開してはどうか。ブログのような形でもいいかもしれません。この作品はどこにある、展示したければどうぞ、という共通のメディアをもってはどうか、ということです。そのメディアにデポジットした作品は誰かが管理しているもので、利用に当たっては手続きがある、というものであればいいかな、と思っています。

ネットワークにはノードやハブといった、誰かと誰かの結び目が必ずあります。アートのネットワークでは、作品や作家がハブの役目を果たすと思っています。しかし、それをいかすのは作品や作家ではない。自ずとネットワーカーが必要になるのではないか。今日の会議でも、ハブになる人もいますし、ハブをいかしていく人も多様にいらっしやると思います。頑に役割を分担する必要はありませんが、何

らかの形でデポジットされたものをいかしていくためのプラットフォームと、それを積極的に活用していこうというムードを高めることが大事かなと感じますね。

少なくとも、私たちは應典院という場所をもっていますから、その場所をいかしていくときに、ネットワークが自ずといてくるのかもしれませんが。ネットワークをいかすためにネットワークを何とか作ろうとすると大変疲れてしまうので、多くの人たちがネットワークを通じて、それぞれの拠点をいかしていく方法を考えていくのも、ネットワーク自体を活用していることになるでしょうし、それは同時にネットワークがネットワーキングに変わっていく瞬間かなと思っています。

ネットワーク自体は動的なものを静的にとらえたものですが、本来ネットワークは限りなく動的なもの、ネットワーキングをし続けるという意志とそれを活用していく目的が再生産され続けなければいけないなと思っています。そういう意味では、これは仏教的な意味になるかもしれませんが、今回のご縁を大切に、今後も皆さんと何かできれば、と願っています。少なくとも、私たちはお寺をアートの広場に、という思いを重ねて、あのような場所をもっていますので、多彩なメディアを通じてネットワークを活用しながら、今後のことを考えていきたいなと思っています。

大きなイベントよりも

小さなプログラムの積み重ねを

菅谷： 先ほど、大谷さんがコンテンポラリーダンスというカテゴリの中でのネットワークについてお話されましたが、ネットワークは大きなものを動かすのではなく、個人と個人が結びついているような、小さな繋がりが重要なんじゃないかなと思いました。そうすると、大谷さんはコンテンポラリーダンスという特殊な場所とおっしゃいましたが、問題は何が特殊で何が特殊でないのかということで、要するに皆が特殊な場所でそれぞれ結びついているのがアートマネジメントだと思うんですね。だから、アジア全体の大きなイベントをやるのではなく、むしろたくさん小さなプログラムが常に動いているのがネットワーキングではないかと感じました。それは1対1かもしれないし、3対5かもしれない。

先ほど、キー・ホンさんから、日本は資本の需要

に伝えていかないとそのうちダメになるというお話がありましたけれども、資本の需要に応えることによって同時に資本の脅威にさらされる危険性もあるわけです。資本の脅威にさらされないようにしなくてはいけない。文化の裾野を広くするという大阪市の施策もあるようですが、その考え方自体は良いとしても、安易に大きなイベントを開催するのはどうかと。もしかすると、資本、数量に転化しなければいけないという強迫観念に飲み込まれてしまうかもしれない。足元をすくわれるような気持ちです。そういう意味では、小さなプログラムをたくさん積み重ねることのほうが重要なのかな、と思います。

具体的なプロジェクトの提案へ

中川： この会議は2回目の開催になります。昨年の第1回会議でも、今回と似たような議論がありました。私の気持ちとしては、そろそろより具体的に、我々が今できることは何か、ということをしていきたいと思っています。毎回、1年に1回集まってガヤガヤ話して「はい、さようなら」ということではちょっとどうかな、と思い始めています。

私は生きる信条として、「偶然を必然に」といつも考えています。今日も偶然これだけの人が集まったんですから、それを必然の形にしていきたいと思っています。そして、この議論の中で、プロジェクトをいくつか立ててもいいんじゃないかと。例えば、クインさんのお話にあった、展示を中止された絵画を日本で一挙公開するとか。そういう具体的なマネジメントのプロジェクトをいくつかプランニングできたらいいなと思っているんです。

それは谷本さんがおっしゃるように、もう少し具体的に何かしましょうよ、という話とも関連しますし、そういうことであれば私はこんなことができますよ、という反応があるかもしれない。菅谷さんがおっしゃるように、小さなことでいいと思うんです。あまりお金をかけず、今日できたネットワークの中で何かこんなことやってみましょうか、という提案していただけると非常にうれしく思います。

それと、この会議のバックグラウンドにはたくさんの方の大学院生がいます。大学院生の経験のためにも、彼らと一緒にやっていけば一番いいと思います。今発言したからといって自分が何かしなければいけないわけではありません。皆さまからこういうことをやってみよう、あるいはこういうネットワークを

作ろう、という具体的な提案があればうれしいと思っています。

政治とアートの問題を扱うプロジェクトを

谷本： 今月初め、私たちのコンサートホールで「環バルト海 “周縁” から “グローバル” へ：ソ連崩壊後の音楽史断章」という小さなコンサートをやりました。北ヨーロッパのバルト海地域にスポットを当てたコンサートで、サブタイトルが旧ソヴィエト占拠区の音楽史断章ということで、とても堅い感じの演奏会です。古くは、スターリン時代に摘発された作曲家シヨスタコーヴィッチがいましたが、彼以外にも知られていない作曲家はたくさんいます。特にラトビア、エストニア、リトアニアのバルト三国や中央アジア寄りのアゼルバイジャンには摘発を受けた作曲家が多く、旧ソヴィエト時代には国外でデビューしたケースもあったようです。

実は、今の日本の大学生や高校生にとって、自分たちの時代にはもはやソ連はなかったし、国家が芸術家を抑圧した時代は遠い昔の歴史上の出来事なんです。幸いにも、私は1960年代初めの生まれです。物心がついたときにはソ連があって、革命記念日には赤と白の軍隊が行進しているのを見ました。政治的に抑圧されている状況は、歴史的であるどころか、今日でも日常的に起こっているのかもしれない。先ほどのベトナムの例や、北朝鮮のアーティストたちはおそらく日常的にそういう状況にあるわけですね。振り返ってみると、日本も第2次世界大戦のときには芸術家を抑圧しましたし、中国も文化大革命のときにおそらく大変な経験をしているでしょう。

ヴィジュアルアートだけではなく、音楽家も同じような状況にあるに違いないと思いますので、政治的な抑圧を受けた、あるいは受けている芸術家の姿、その作品、音楽であればその作品の演奏会をやってみればどうかと思います。そのプロジェクトを通して、アジアにはこういう現実がある、より自由であるほうが芸術家は増えるのではないかと、という動きを支持することになるかもしれません。あるいは、自由であれば芸術家は伸び伸びと素晴らしい音楽を、芸術作品を生み出し続けるのか、という問いも出てくるでしょう。小さなギャラリーでやるのもいいかもしれませんが、この大学がもっていらっしゃる船場の小さなスペースを活用するのもひとつのアイ

ディアかな、と。例えば、ベトナムの演奏家を招聘して作品を演奏してもらう、あるいは制作してもらう、先ほど申し上げたような旧ソヴィエト時代に抑圧された芸術家の作品を演奏してもらう、太平洋戦争中に日本で生まれた作品を演奏するなど、そういうことをやってみる価値はあると思います。単なる歴史ではない、特定の時代にとどまるのではない、現在につながるアジアにおける政治と芸術の問題を問う、ひとつの新設計の案になるんじゃないかなと思います。

ネットワーク構築のための情報基盤

甲斐： ネットワークという言葉が出ているので、それに関連してひとつ申し上げます。今日のお話の中でいろいろな課題や考え方、立場、視点が見えた、と僕は思っています。

小規模のNPO団体であり、ひとつ手を止めるとすべてが止まるような小さな動きからの意見として、ネットワークについて考えることは大事にしたい、関わりたいと僕も思います。ただ、アートマネジメントに関して、皆さんが置かれている状況や抱えている課題はそれぞれ違うと思うんです。今日のお話にも出ましたように、いろいろな階層、大規模な施設、F1レースの横にビエンナーレがあるという規模、ベトナムのような小さな動き、でもダイレクトに政治に関与してしまう状況がある。これらをいっぺんにネットワーク化するというのは、僕は難しいと思います。

もしも本格的にネットワークとして進めたいと考えるのであれば、アジアのアートマネジメントを考える上でのネットワーク・マネジメントについて、しっかりと戦略をもって考えなければ何の意味もないと思います。その戦略の中で、どこどこを繋げば何が起きるかということ細かくセクトごとに分析して関係性を繋ぐ、そしてそれをさらに進めていくマネジメントが必要だと考えます。

生半可なネットワーク、ぽかんと環だけあったとしても、それに関わる暇は僕らにはない。関わりたい人と僕は直接関わっていくわけですから、そういう機会があること自体はすごくうれしいんですが、それを加速し、意味のある会議にするならば、分析した上での綿密な戦略が必要だと思います。そのためのリソースを集めているということで、今日はいんじゃないかと思うんですけど。

高島： 個人的な意見ですが、中川さんのご提案を受け、甲斐さんのコメントをうかがう限りでは、マネジメントや戦略の内容を考えるとときに、実際にものがないとなかなか考えにくいと思うんですね。具体的なアイデアをここで出してみても、それを題材にネットワークの難しさやマネジメントスキルの必要性、戦略をとともに考えていくこともできるんじゃないか。そこから今後に関わるものを生み出していこう、しっかりとしたネットワークを作るためのマネジメントを構築していこう、ということなんですね。

中川： 甲斐さんがおっしゃっているのは、マネジメントを動かすための基盤となる情報が非常に少ない、と。例えば、シンガポールでは1年に2万件のイベントがある。しかし、大阪ではその実態を把握している人がいない。情報基盤は絶対に必要です。それを固めてからやりなさいよ、というのが甲斐さんのおっしゃりたいことだと思うんですね。だから、確かにこの場で安易にこれをやりましょう、と感情的に決めても仕方ないと思います。しかし、もう一步踏み込んで、例えばネットワークを作るためのマネジメントにはこういうことをやってはどうか、ということについてご意見をいただけたらうれしいです。

甲斐： ちょっと否定的なことを言ってしまって申し訳ありません。さらにこの方向で議論を進めるとしたら、この場でこんなことができるのではないかと各々が提案して、どの案が一番効果があるか、もしくは結果が出るか議論したほうがまだ生産的のような気がします。

大阪市と衛星都市

宮地： 発表で言いましたように、衛星都市でコンテンポラリーアートに触れる機会は多くはないんですね。ですが、例えば、大谷さんのダンスボックスでおこなっているコンテンポラリーなプログラムを、大阪市だけだと非常に小さく終わってしまうところを、我々のまちと一緒にやることで少し広がりをもたせることはできないかなと。ネットワークの積み上げ方がちょっと違うかもしれませんが、例えば、我々のような小さい衛星都市がワークショップを受け入れ、それを後で都市で公演するという形のプロ

グラムができれば、集客効果などいろいろなことを考えても効果はあるのではないかな、と。先ほど申し上げましたように、現在都市間のネットワークがほとんどないので、もしかしたらこの会議の中でそういうプログラムが実現できるのではないかと思います。

地道な活動と大きな変革に向けて

高島： 今日ではせっかくシンガポール、台湾、ベトナムからも来ていただいていますので、大阪でしてみたいことやできそうなことなどについてご意見をいただけたらと思います。

キー・ホン： 小さな動きはとても重要だと思います。日本では文化政策がなかなかないのかもしれない、あったとしても、それほどアグレッシヴではないと考えています。ただ、その中でもいろいろと小さな動きがあって、例えばコクールムそのひとつだと思うんです。困難はあるかもしれませんが、NPOもやはり自分たちのグラウンドから一歩出て、立ち上がっている。やはりそれは素晴らしいことであり、非常に重要であると思うんです。また、実際、多くの会議があるわけです。同じような場所で同じような問題が取り上げられる、ソリューションに対する実践もある。ただ、なかなかアクションプランに至らないのが現状です。

それでは、絶対に必要なことは何かというと、この場で速やかに何かを立ち上げて、活動に繋げることです。そのためには方法が2つあって、ひとつは地道な運動を強化すること。もうひとつは、物事のレベルをより高めることです。例えば、省庁を管理する中央政府、あるいは地方政府が関わるレベルにまで高めることも必要だと思います。大臣や市長と握手できれば、と思うんです。彼らには意思決定力があります。しかし、実現には長い時間が必要でしょう。議論にかなりの時間がかかると思うんです。現在、グローバル化は世界中で急速に進んでいます。地道な活動はグローバルな動きについていけないかもしれない。ですから、政治家の人たちも同じテーブルについて話ができれば、と思うんです。そうすることによって、オープンなプラットフォームができる。そしてそこでいろいろな資産ができ、ディスカッションも進むんじゃないかと思います。

シンガポールの大臣は、よく海外を視察します。

そして多くの国や都市とCultural Memorandum of Understanding (CMOU) を結んでいます。その覚書がシンガポールの文化省に降りてくる。そしてそれが基盤作りに反映され、それを土台に都市間のコラボレーションができるようになっていきます。これは、より大きな規模に広げるためのひとつの方法だと思うんです。

今までの議論で、ネットワークについての話がかなり出ていると思います。大谷さんも具体例をお話ししましたし、シンガポールでも私が関わった運動がありました。長い間、こうした動きがあるのは事実なんです。ですから、今こそ緊急性に目を向けて、国家レベル、政治レベルの話をしていく必要があるのではないかと思います。このような希望、熱意は世界中にある。このようなパワーをもって、物事を具体的に変えていくための挑戦にアートを取り込むべきだと思っているんです。ですから、今すでにあるビエンナーレのようなプロジェクトは続けるべきです。世界的なクロスマーケティングという意味では、お互いにビエンナーレを促進しあうこともできるでしょう。これもまたひとつのレベルだと思います。

それと同時に、今日の議論では共通の問題があることも認識しました。ですから、活動を続けること、活性化させること、それによって変革をうながすことがアジアには求められていると思うんです。

翁： 昨日は應典院とコクールムを視察しました。私の美術館でもどうやってコミュニティを作るかは大きな課題ですが、私どもの考えは人々に何かを与えるという観点に立っている一方で、大阪には与えるのではなくお互いに理解しながら受け入れる場所がたくさんあるな、という感想をもちました。

日本は政府レベルでの文化の選定や文化のマネジメントが非常に進んでいるというイメージがあったんですけど、昨日と今日の議論を聞いていますと、台湾やシンガポールの方が文化に対する制度が整っているのではないかと思います。例えば、建築の容積率の優遇や助成金制度は台湾の方が進んでいる。この点には驚きました。

他に、台湾では「博物館家族」という博物館のコミュニティができて、そこでは共通テーマのイベントなどがおこなわれています。国はそういうところにも注目しているようです。

相互理解を深める

クイン： 基本的なレベルで申し上げますと、このような会議は非常に重要だと思います。我々がそれぞれの取り組みやそこでの役割、どういう風に機能しているのかを知ることは非常に重要だと思います。我々はイニシアティヴをとってさらにネットワーク作りを進めていく必要があると思います。

1年ほど前に中川さんとお会いした際、我々のギャラリーに非常に感銘を受けられたんです。ですから、我々は情報を送り続けたわけです。そこでの繋がりが続いて、こうしてプロフェッショナルベースでのコミュニケーションに進展したわけです。最初はひとつのコンタクトに過ぎませんでした。しかし、今日はこんなにたくさんの人たちにお会いしています。こういったことが出発点だと思うんです。このようなコミュニケーションを取っていくこと、日本だけでなくアジアのネットワークを作っていくこと。今いただいた資料は日本語のものが多くて、皆さんの組織がどうなっているのか、どんなことやっていらっしゃるのか、まだよくわかりません。ウェブサイトを見ても、おそらく日本語なんじゃないかと思うんですけど。

我々はある種のリーダーシップを発揮するべきです。さまざまな国の人が、我々に会いに来る。あるいは、我々も招待していろいろな方とお会いする。そのときに、自分の取り組みについてお互いに話す必要があると思うんです。例えば、誰かが日本、大阪へ行って、いろいろな人と接触する。コンテンポラリーダンスであれ、古典舞踊であれ、そこからネットワークを構築していくことができるのではないかと。やはりそれがあくまでもスタートポイントだと思います。シンガポールでも非常に素晴らしいことをやっている。まずはお互いを理解することが非常に重要だと思います。

先ほどコンテンポラリーダンスのネットワークについてのお話がありましたが、ベトナムのヴィジュアルアートのネットワークについては、どうすれば実現可能かということはわかっているんですが、ネットワーク作りはこれからという段階です。共通言語はまだ英語ですので、それによってコミュニケーションをとる。E-Mailでもいいし、手紙をポストに入れて送ってもいい。とにかく、そうすることによって我々の世界をまず広げていくことが大事じゃないでしょうか。私は是非そういうことをやりたいと思

ます。私が興味をもったアーティストを、自分のギャラリーでプロモーションする。これは大事なことだと思っています。

高島： ありがとうございます。他にもいろいろなご意見があるかと思いますが、時間が迫ってきています。最後に、佐々木さんからコメントをいただきたいと思っています。

閉会の辞

佐々木 雅幸（大阪市立大学都市研究プラザ所長、大学院創造都市研究科教授）

この会議は、トリエンナーレでもビエンナーレでもなく、毎年繰り返して開催したいと思っています。まず、アジアの視点から多様性がありダイナミックに動いているアートシーンの現状について、お互いがリラックスした雰囲気の中で話し合える場所自体が、私は大事だと思っています。大きすぎる形式的な会議は、実はあまり役に立たないと思っています。規模は小さくてもお互いが親密に議論し合える場でこそ、これから長く続くような信頼関係ができて、それこそネットワークというものに繋がっていくと思っています。

今回、第1回の発表者としてお招きした沈さんが東京からお見えになって、私は大変うれしく思っています。たくさんのアジアの方々をお呼びしたいと思っているんですが、私どものファンダは限られていますので、同じ国からもう1回お呼びするほど余裕がないんです。仕事の関係でこちらに来られることなどがありましたら、次回以降も皆さんに是非会議に参加していただきたいと思います。

私どもは、グローバルCOEという文部科学省のファンダで「文化創造と社会的包摂に向けた都市の再構築」という大きなプログラムを動かしています。これは、グローバルな発信をしていく、あるいはグローバルなネットワークを作っていくこの研究に意味がある、と期待されて予算が下りているということです。また、ウェブ上で共通言語を使ってメンバーで議論できる環境を整えたいと思っています。自分の活動を発信しお互いが交流できるように、小さいことから始めたいと思っていますので、是非そういったところに皆さんも登録していただきたいと思っています。

これから5年、10年という積み重ねの中で、私たちには何ができるんだろうか、ということ考えたときに、20世紀的でない、ヨーロッパ中心主義的でない、アジアから新しい価値観を作り出すことが必要だろうと思います。そして、そういったことがアジアにおける現代アートの意味だろうと思うんですね。それでは、新たな価値を生み出すようなアートシーンをマネジメントしていくためには、どのようなアプローチがあるのか。各地でいろいろな実験がおこなわれています。そのアプローチをお互いに交換しながら、そして小さいながらも実験的なプロジェクトを実際に作り出していきたいと考えております。

先日、私は文化庁長官の青木保さんとお話をしまして、アジア規模でのクリエイティブシティ、あるいはカルチュラルシティのネットワークを作るために微力ながら文化庁も応援したい、という非常に心強いメッセージをいただいております。アジアという視点から新しい価値を生み出すようなアートマネジメントというものを、この小さな輪の中から作っていきたくて思っていますので、末永くご支援をいただきたいと思っています。

今日は本当にどうもありがとうございました。

URP GCOE DOCUMENT 5

社会的接点としてのアートマネジメント
アジア・アートマネジメント会議 2

2009年3月

企画 中川 真

編集 都市研究プラザ グローバルCOE文化創造ユニット

デザイン 佐藤淳デザイン室

発行 大阪市立大学 都市研究プラザ

大阪市立大学 都市研究プラザ

558-8585

大阪市住吉区杉本3-3-138

電話 06-6605-2071

URP GCOE DOCUMENT 5

Art Management as Social Interface

The 2nd Forum of Asian Art Management

Published in March, 2009

Planned by Shin Nakagawa

Edited by Cultural Creativity Unit of Global COE Program, Urban Research Plaza

Designed by Jun Sato Design

Published by Urban Research Plaza, Osaka City University

Urban Research Plaza, Osaka City University

3-3-138 Sugimoto, Sumiyoshi-ku, Osaka,

558-8585 JAPAN

Tel: +81-6-6605-2071

© 2009 Urban Research Plaza, Osaka City University

ISBN 978-4-904010-06-8

Printed in Japan

<http://www.ur-plaza.osaka-cu.ac.jp/>

用紙

本文 : OKブライトラフ 90 kg

見返し : OKブライトラフ 90 kg

表紙 : ジェントルフェイス菊判149.5kg

