

URP GCOE DOCUMENT 8

地域の声を結ぶアート

Binding Local Voices

アジア・アーツマネジメント会議 3

The 3rd Forum of Asian Arts Management



URP GCOE DOCUMENT 8




地域の声を結ぶアート
Binding Local Voices



アジア・アーツマネジメント会議3
The 3rd Forum of Asian Arts Management

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



目次

巻頭言 アジア・アーツマネジメント会議3 について

中川 眞 — 3

開会の辞

Arts management and social inclusion; community and social diversity

中川 眞 — 4

基調講演 コミュニティと文化・芸術 いま、アートマネジメントに求められること

伊藤 裕夫 — 6

発表 1

Reflection on Modern Day Performing Arts in Cambodia

スオン・ブン・リス — 16

発表 2

音楽芸術祭と地域の文化：パシフィック・ミュージック・フェスティバル札幌の事例から

谷本 裕 — 21

発表 3

釜ヶ崎でアート NPO が運営するインフォショップ・カフェの取り組み

上田 假奈代 — 30

発表 4

Harbouring Social Responsibilities by Honing Creativity

The Neo-Angono Artists Collective Story

キョウ・ザパンタ — 35

発表 5

オルタナティブ・スペースと公共圏

遠藤 水城 — 40

発表 6

ファイブアーツ・センターの活動

リュウ・チー・ソン — 47

発表 7

市民イニシアチブによるアート振興

樋口 貞幸 — 55

リマーク 1

佐々木 雅幸 — 60

全体討論 — 62

リマーク 2

平田 オリザ — 68

巻頭言

アジア・アーツマネジメント会議3 について

中川 眞（大阪市立大学大学院 文学研究科 教授）

アジア・アーツマネジメント会議は今回で3回目を迎える。既に7カ国から実務的な専門家、研究者を招いたが、今回の3カ国を含めると10カ国から来ていただいたことになる。その数は、今後も増え続けることであろう。

本会議は、佐々木雅幸教授が本報告の「リマーク1」で言及するように、大阪市の文化担当にかかわる行政審議会における議論から出てきたアイデアが発端である。大阪市側のもくろみは、アジアからキュレーターを招聘し、中期的なレジデンス・プログラムを活用してもらって、アーツマネジメントの交流を行うというものであった。そのためには予算や施設が必要となるから、準備を兼ねて第1回の会議を開いたのである。第1回会議は、初めてのことであったから、その新鮮さは格別であり、その後、大阪市はこのプログラムから撤退したものの、私たちは継続を決めたのであった。そのために、アジア各国に出向いては、それぞれの地域のアーツマネジメントの専門家と出会って議論を重ねてきたところ、実に様々な問題や課題を抱えていることが分かった。それは地域固有のものもあるが、欧米で生まれたアーツマネジメントという実践と理論が、いかにアジア地域で適用可能か（あるいは不可能か）というレベルにおいて、共通の話題が多いことも確かであった。そこで、地域に根ざし、地域の文化的資源を最大限に活用する形でのマネジメントを、欧米のマネジメント理論とどのように接合させるのか、ということが重要な課題として浮かび上がってきたのである。単純に欧米の思考様式を批判し排除するのは机上では可能であるが、周知のように、アジア社会は伝統社会を頑なに保持することなく近代化へと向かい、さらにはグローバリズムという嵐のなかに巻き込まれて、極めて複合的な社会構造を形成してきた。それに対して有効なアーツマネジメントを考えていこうというのである。そのもくろみは、今回の発表者にも伝え、十分反映されているはずである。

都市研究プラザが研究者というよりは、むしろ高度な実務家を主に招聘するのは、プラザのポリシーともかかわっている。すなわち、大学知を市民知と融合させ、現場で活動する人々に教を乞いながら、ボトムアップ的な理論を組み立てて大学にフィードバックさせるという、知の循環構造を創ろうとしているのである。本会議もまた、そういう意味合いで、アジアにおけるアーツマネジメントの研究者というレイヤーと、実務家のレイヤーを定位させながら、両者の交流を創出させようというものである。もちろん、こういった趣旨は刻々と変化するものであり、次回会議のドキュメントの巻頭言は、また違ったものになるであろう。

開会の辞

Arts management and social inclusion; community and social diversity

中川 眞（大阪市立大学大学院 文学研究科 教授）

アジア・アーツマネジメント会議は本年度3回目となります。これまでの2回の会議によって、私たちが取り組むべき問題のいくつか浮上してきたのですが、本日は、そのなかから、アーツマネジメントとコミュニティとの関係を、実践の現場に即してさらに深く問いかけ、議論していきたいと考えています。ここでいうアーツマネジメントとは、アート作品やアーティストを社会のなかに効果的に流通、浸透させる運営の技法だけではなく、社会の変革や再生といったダイナミックな社会の構造的転換を視野に入れ、アートとコミュニティの協働を推進する方法を想定しています。別な言葉でいえば、コミュニティマネジメントとしてのアーツマネジメントを志向しているといえるでしょう。

この会議を提供する、都市研究プラザのメインプロジェクトは「文化創造と社会的包摂による都市の再構築」を謳っており、グローバル化した世界経済の歪み、きしみを強く受ける都市の最底辺部における社会的包摂をターゲットに研究を進めています。従来の福祉や経済政策ではなく、その地域のもつ潜在力を引き出し、顕在化させながら、政治や行政のシステムを、大学と市民が連携して変えていこうというプロジェクトなのですが、ここにアートのなとらえ方、発想が投入されていきます。現場では、まだ始まったばかりですが、アート活動によって社会的包摂が促進され、コミュニティへ光を射している事例が増加しつつあります。昨日のエクスカージョンにおいて実例をご覧になったと思います。

私たちのいうアーツマネジメントは、既存の社会を鵜呑みにするのではなく、よりよき社会への更新のための文化の手法であると考えています。また、いまさっき最底辺という言葉を使いましたが、都市研究プラザの別の研究会「アート&アクセス」では、普通の市民もまたアートから遠ざけられ、社会から排除されているという感覚をもちつつある人が増加しているという報告もされています。ですので、私たちの研究は、特定の社会セクターや社会集団にだけ有効なものではなく、より一般性をもたせる必要があると考えています。

つまり、こういうことです。社会の困難さに、アートのマネジメントはどのように向き合えるのか、ということをお問うているのです。さらに、その困難さは、例えば、本日の午後のセッションで語られる、大阪市西成区におけるような、貧困、高齢化、失業、薬物やアルコール依存だけではなく、性差別、人種差別、虐待、自殺、民族的マイノリティ、病い……あるいは、甚大な自然災害もまた……。それらは、場所ごとに千差万別であり、おそらくアジア各地に至っては、日本とは異なる状況になっているでしょう。そのような社会的問題に直面したときにアートマネジメントは何ができるのか？ 個々の方法論というよりは、それを支える考え方というものを、私たちはここで共有できたらうれしいと思います。人はなぜアートをつくるのか？ 人はなぜアートを必要とするのか？ 社会やコミュニティにとってアートはどんな意味があるのか？ なんだか気恥ずかしくなるほど素朴なフレーズですが、実際には、これにきちんと応えることができなければ、私たちは誰からも資金や助力を得ることができないのは、ご承知の通りです。

さきほど、社会的包摂のためにアートを援用するようなことを言いましたが、では、アートは社会変革のための手段、ツールなのでしょうか？ これはとても難しい問題だと思いますが、経験的には、「何かのためのアート」という方向性には私は懐疑的です。それが政治に利用されたときの悲劇、悲惨さはみなさんもお存じかと思いますが、「利用」とか「適用」とは異なる仕方で私たちはアートを携え、社会のなかにわけいる必要があるのではないのでしょうか。ユンボのように強力に建物を解体し、地面を整地するのではなく、隙間からじわじわと入り、いつの間にかそこかしこに染みこんでしまう、といったイメージです。その際には、遍在化、身体化がキーワードになると思います。この点についてはアーツマネジメントの観点から、伊藤先生が基調講演で触れられることでしょう。

社会的包摂という文脈のなかでは、アートはしばしば「人間の尊厳の回復」や「自己表

現を取り戻す」といった効用、効果をもつものとして語られます。しかし、そこがアートの果たす役割の終着点ではありません。アートが果たす役割の最初の一步であり、それだけでは社会の変革に到ることは難しいでしょう。まさにいま、日本の全国各地ではそういった実験が始まっており、アートの存在根拠が様々な角度から問われ、また検証されています。まだ霧がかかったようにもやもやしていますが、いずれ、その意味と方法論がクリアになることと期待しているのです。少なくともいえることは、アートには常識を破壊し、新しいカタチを構想する想像力があります。あるいは1000年以上にわたって身体のみを媒介として伝承するという離れ業ももっています。この稀有な媒体をコミュニティの構築のために有効に活かさないわけにはいきません。

さて、はじめに、コミュニティマネジメントとしてのアーツマネジメントと言いました。このコミュニティという言葉は注意をしておかねばなりません。「コミュニティとアート」あるいは「コミュニティのためのアート」という言い方は、耳障りはよいものの、いったいコミュニティとは何なのか？ コミュニティは、従前の地域コミュニティという枠を超え、趣味や主義のコミュニティ、バーチャル・コミュニティ・・・などと無限に拡散しています。ですから不用意にコミュニティという言葉は使わない方がいいのですが、私は、人間が生活していく上でコミュニティというものは不可欠であると考えているので、それがどんなタイプのコミュニティであれ、今日の議論のなかではコミュニティという言葉をどんどん使っていただきたいと思います。しかし、それが何を指すのか、注釈が必要だとは思いますが。

やや話が抽象的になったようです。これからは具体的な例を通した議論が展開されますが、この毎回の会議で印象づけられるのは、アジアのそれぞれの国の文化的背景、状況（政治、経済、文化など）が大きく異なることです。何のためにこの会議があるのか？ 第1の目的は、アジア地域におけるアーツマネジメント関係者のネットワークの構築にあるの

ですが、それだけであれば、別にわざわざ皆さんにここに来ていただく必要もありません。私は、この異なった文脈、多様な背景をもった人々がここに対面していることに大きな意味があると思います。ここで議論して、アーツマネジメントの方法論などを均質化する、などということは考えていません。並存 (juxtaposition) としてのdiversityではなく、共存 (coexistence) としてのdiversityをめざしたいと思います。

基調講演

コミュニティと文化・芸術 いま、アートマネジメントに求められること

伊藤 裕夫（富山大学 芸術文化学部 教授）

はじめに

これからお話しするのは、前任校であった浜松の静岡文化芸術大学での活動のケースと、それから、富山大学に移ってから調べていること、この辺を事例としつつ、少し問題提起をしてみたいと思っています。まだ考えている最中のところで、あまり話がまとまっていなくて、やや乱暴な議論になるかもしれませんが、お許しを願いたいと思っています。この問題提起しようと思っていることは、中川さんがごあいさつの中で、ちょっと堅い話という形で言われたことと非常に関連します。

したがって、その続きとして、最初にちょっと堅い話をさせていただいて、その後、二つの事例をざっと見て、最後に、こんな方向で考えてみたらどうかということを書いてみたい、以上のような形でお話したいと思っています。

「コミュニティと文化・芸術 いま、アートマネジメントに求められること」というタイトルを上げましたが、アートマネジメントが日本に入って、ようやく20年近くたっている中で、その意味することが非常に大きく変化してきているのではないかと考えています。

最初にちょっと簡単に振り返ってみたいと思いますが、お手元に行っているレジュメとほぼ同じですので、それをご参照いただければと思います。アートマネジメントについては、1980年にジョン・ピック（John Pick）というロンドンのシティ大学の先生が『Arts Administration』という本を書いているのですが、その本の中で、三つの役割、機能を紹介しています。

- ① 芸術家を観客に紹介する
- ② 芸術家が特定の社会（community）で仕事ができるようにする
- ③ 社会自体が持つ潜在能力の向上を支援する（参加、観客教育、職業芸術家の発掘・訓練等）

①の意味でのアートマネジメントは、日本ではすぐに普及していきまし、それから、②の問題については、まだまだ日本では未解

決ですけれども、日夜苦闘している部分ではないかと思っています。しかし③の部分、これは阪神・淡路大震災を契機として、日本でも非常に注目されるようになってきているのではないのでしょうか。

1980年に書かれた本ですので、社会が持つ潜在能力の向上の支援という例として、ピック氏は市民、さまざまな人たちの参加だと普及教育、あるいはプロの芸術家をきちんと発掘していくことを挙げていますが、この内容の捉え方が近年かなり変化していると思います。

昨年秋に、大阪市立大学のこの場所で、オーストラリアのCCD（Community Cultural Development）というプロジェクトの報告を兼ねた会議が開かれ、そのときにみえたグレス・レフォーフ（Gareth Wreforf）という方が、このようなことを言っています。「アーティストとコミュニティが、アートを通して集合的に探求し、意思を通じ合い、コミュニティの生活に変化をもたらす複雑なアートの実践、それがCCDである」。

このような発言も少し参考にしながら、以下、私なりの考えを問題提起的に提示してみたいと思います。

文化・芸術の今日的意義を考える

まず、文化とは何かということについては、今さら言うまでもないと思っています。大きく二つの意味が、よく指摘されています。狭い意味では、学問、芸術、宗教、道徳などの人間の精神的な活動からもたらされた成果、こういったものをとらえるのだという見方とあわせて、特定の間人集団、社会を構成する人々によって、習得、共有、伝達、伝える行動様式、生活様式の総体という意味もあります。後者は、言わずもがな、文化人類学あるいは社会学の研究者たちがとらえる文化の観点だと思います。

この両者の関係については、私は常々、狭義の文化、すなわち芸術等の成果が多くの人たちに共有され、伝達、継承されていくことによって広義の文化が形成されてくる。そしてまた、こういった広義の文化が、さらに新

しい狭義の文化を生み出していく土壌となっていくという相互関係として捉えているわけですが、そういう視点でいきますと、アートマネジメントの機能は、この相互関係をうまく調整し、発展させていくところにあるのではないかと考えています。

ただ、この中で、もう少し突っ込んで考えてみたいと思うのですが、ここから先は非常に難しい問題で、私自身も、このように考えたらどうだろうかという仮説ですが、先ほど、中川さんも述べられていたように、芸術というものは何かのためにやるのではなくて、ある面においては個人の、一人の人間の精神的な表現であり、何かのためではなくて、それ自体を目的として追求していく要素があったりします。そういった、個がつくる活動というものが、一方で社会というものとどういふふうにかかわっていくのか。ここが非常に大きな課題ではないかと思っています。

芸術とは一体何かと考えてみますと、ある面、非常に特異なもので、例えば特殊な状況にあって感じたこと、あるいは特殊な体験ですね。また、特殊な感性を持っていて、何らかの意味で人並み外れた感性。さらに、非常に驚くべきことだとか、非常に悲しいことだとか、本当に特定の人間にだけ起こった、たった一人の人間の体験かもしれないものが、ある表現を通して、多くの人たちに共感という形でつながっていく。そういう意味での普遍性を持つところに芸術の意味があるのではないかと考えているわけです。

例えば、公共性といいますと、不特定多数という言葉が使われたりします。私は、不特定多数という言葉を公共性と言うのは、法律的には構わないのですが、文化的には非常に問題ではないかという気がしてならないのです。不特定多数という言葉を使いますと、結局は多数決の原理になってしまって、数が多いほうが公共性を獲得するという、政治などではある面しかたがないと思うのですが、少数者が常に切り捨てられていく傾向にある。それが近代の歴史ではなかったかと思えます。

しかし宗教だとか、あるいは今日においては芸術というものは、その少数者、特異な人

たちが有している普遍性を主張してきた、それが芸術だとか宗教の基本的な社会的役割ではなかったかと思うわけです。例えば、政治の世界で意思決断をしなければいけない場合には、どうしても多数決という形で過半数を占めている人たちの声で決定せざるを得ないわけですが、文化の世界においては、たとえ一人の声であっても、その人が何らかのメッセージを発信しているのを受け止めて、多くの人たちの中で共有し合っていく。そうした少数者のもつ課題を、何らかの形でとりあげていくかということが、すごく重要ではないかと思うのです。ちょっと乱暴なのですが、そういうところに狭義の文化活動というもの、つまり芸術が広義の文化に転換していくためのポイントがあるのではないかと考え、これを芸術の持っているコミュニティ形成機能みたいな形で名づけることができないだろうか。まだ、非常に飛躍した段階ですが、そういうことを考えている次第です。

事例1：在日ブラジル人とアート（浜松における試みから）

次に、具体的な事例に移っていききたいと思います。私が2000年から2006年まで、静岡県のある浜松にある静岡文化芸術大学に勤務しておりましたときに、大学の友人たち、あるいは地域のNPOの人たちと一緒にやった活動について触れていきたいと思います。

まず、浜松におけるブラジル人の状況を簡単に見ておきたいと思います。浜松は合併して、今は82万人の都市になっています。その中で、外国人登録者数が3万2,000人です。これは全人口の3.8%、その中でブラジル人が一番多く、3万2,000人中1万8,000人がブラジル人になっています。全国の市町村の中で、数からいきますと一番多いです。割合からいきますと、もっと多い町というのは幾つかありますけれども、数からいくと一番多いということになっています。

そういう状況の中で、浜松に住んでいるブラジル人は、いわゆる出稼ぎ労働者として来ていますから、ウィークデーはほとんど工場や店で働いています。今は不況に入っていますの

で、仕事もなく町中をふらふら歩いている方は増えているようです。私がいた当時も不況が重なった時代で、失業者になっている方が非常に多かったわけです。あるいは、仕事を転々としたりして、しょっちゅう変わったりしています。したがって、彼ら自身がコミュニティを形成しているという気配は、なかなかつかみにくい。もちろん、新聞だとか独自のメディア等が出ていて、彼らの中におけるコミュニケーション手段は確立されていますし、宗教だとか幾つかのものを通して、一定のコミュニティ機能はあるようでした。こういう状況の中で、浜松のNPOのひとつとして、浜松NPOネットワークセンターという、全国的にも知られた、非常に活躍している団体があり、それが企画して、2001年の春に路上演劇祭が行われました。これは東京の世田谷でも行われたので、東京と浜松の共催の形で行っておりますが、この路上演劇祭について見ていきたいと思えます。

路上演劇というのは、実はメキシコで始まった活動で、一見大道芸のようなのですが、出発点は、公共劇場を飛び出した演劇関係者たちが地域でさまざまな人たち、特に表現する機会を奪われている人たち、排除されている人たちと一緒に、表現手段を求めて、演劇だとかダンスだとか、そういったことを始めていった活動です。そのメキシコで中心になっているギジェルモ・ディアスという人呼びまして、ワークショップ、あるいは路上公演等を行いました。特にブラジル人の子どもたちが表現の場を奪われているのではないかと、そういう子どもたちとのワークショップの中から幾つかの作品をつくったりしました。

そのほか、少しデモンストレーションを兼ねて、招聘したさまざまな国籍のアーティストたちによるパフォーミング・アート、路上における公演。それから、当時浜松に、ブラジル人たちでつくっている劇団がありまして、その人たちとの協働活動を行ったり、シンポジウムを行ったりしました。

この写真は、これはメキシコの方ですけども、子どもたちの前で、さまざまな動作に



1



2



3



4



5

ついて指導したり、話し合ったりしています。その子どもたちがつくった作品が、こういった形で路上で演じられたりしました。また、

浜松にあるオフィシーナ・ブラジルという、日本に来ているブラジルの人たちがつくった劇団の路上パフォーマンスもありました。ブラジルの方といっても、半分以上は日系人です。今の入管法で、日系人もしくは日系人との縁戚関係にある人が日本で定住ビザを得ら



6



7



8

れやすいのです。ぱっと見た瞬間は日本人とそっくりですが、表現等は全く違う。民族というものは、まさに文化によってつくられているんだということが非常によくわかった芝居で、本当はビデオでお見せするとよかったですけれども、日本人の生活をかなり批判的に描いた芝居をやったりしていました。

その翌年、「子どもの足跡プロジェクト」というのをやっています。これは、イラン人のアーティストでホセイン・ゴルバという人に中心になってもらってやったワークショップです。このホセイン・ゴルバ氏は、別府で行われる混浴温泉世界というアートプロジェクトにも参加している人ですが、近年は多文化共生という言葉テーマとした作品づくりをやったりしています。ここでは、子どもたちが粘土板に残した足跡を素焼きにし、それをつなぐことによって多文化の道をつくっていこうというプロジェクトです。こういったものを世界各地につくっていきたいということで、子どもたちの足跡をとっていくプロジェクトを展開しています。

それから、その翌年には、アリオン音楽財



9

団というのが、「〈東京の夏〉音楽祭」というのをやっております。そこにブラジルからグループが来ていて、カンドンブレという公演を行いました。ブラジルには、たくさんのアフリカ系のブラジル人たちがいますが、アメリカと同じように、18世紀、19世紀に大量に奴隷として連れてこられた人たちが住んでいます。そのときに彼らが、アフリカの土俗宗教を持ち込んでおりまして、その宗教がカンドンブレといわれているものです。日本の宗教もそうですけれども、土着した宗教というものは、単に信仰だけではなくて、踊りとかダンスとか、さまざまなものが入り混じった形で、一種の総合芸術として存在しています。これまで日本で本格的に紹介されたことがなかったのですが、こういったものを東京のステージでやるのはおかしいのではないかなと思っておりまして。では、浜松のブラジル人たちの中でやると、どういう効果が出るかなということが気になってやったのが、このプロジェクトです。「〈東京の夏〉音楽祭」の主催者の了解を得て、グルーポ・アシェ・ド・ブラジルという団体を浜松に呼びました。浜松に来ている人たちの中で、工場で働いているだけではなくて、例えばダンス教室をしている人だとか、さまざまな方がいます。そういう人たちとカンドンブレの話をしたら、あるアフリカ系のブラジルの方が、「実は、何を隠そう、私はその信者である」ということがわかりまして、その方に中心になってい

ただいて、さまざまな企画を立てました。

これがブラジルから来たグループたちのカンドンブレの踊りの写真ですが。



10

後ろで太鼓がたたかれたりして、ずっと踊り明かします。基本的には、神々が憑依して、それを踊りの中に表現していくという形で進めていくもので、ある面、柳田国男などが書いている日本の古い盆踊りとも非常に似たような構造をとっています。次が浜松に住んでいるブラジル人のダンスの先生と静岡の学生たちが一緒になって作り上げた創作ダンスで、アフリカ系ブラジル人たちが、どのような形でアフリカからブラジルに連れられてきたかという話を表現したダンスになっています。



11

4番目のプロジェクトは壁画をつくらうというもので、これもブラジル人の、高校生たちを対象にして、彼ら自身の表現の場を、壁画という形で作りしました。サンフランシスコには、壁画によってコミュニティアートをつくっていくような文化があります。これに学んで実践していこうということでやったものです。外国籍の高校生たちを募ってワークショップを積み重ねながら、サンフランシスコのミューラルアーティストを呼び、作品をつくりました。また、日本の高校の美術部の学生たちも協力しながら、一緒になって作品をつくりました。これは評判を呼びまして、いろいろな場所に展示されましたが、本当の壁画ではなく、ベニヤ板に描いたもので持ち運びができたので、いろいろな場所に展示す



12

ることが可能だったのです。ただ、壁画というのは、本当はきちんと公共の場所につくり上げてこそ意味があるのですが…。

事例2：富山の伝統芸能「獅子舞」の継承

次に、富山のケースとして、伝統芸能の問題を見ていきたいと思います。コミュニティというものを考えるときに、浜松のケースでは、日本に住んでいる外国人たちのコミュニティというものを見つつ、文化、アートとの関係を調べてみました。富山の場合にも、ロシアの方だとかパキスタンの方だとか、さまざまな人たちがおります。特に不況になってからは、中古車の輸出が止まってしまって、ロシア人がどんどん帰って、減っているということがあります。そちらのほうも関心があったのですが、北陸に来ると、伝統的なものが非常に盛んで、特に過疎地における文化というものに興味を持って調べてみたのです。これは現在進行中で、中心になって調べている、私どもの大学におります島添貴美子氏のまとめたレポートを借りて、簡単に紹介したいと思っています。

富山というのは、人口100万人を割っている県ですが、各集落に、さまざまな異なった獅子舞が1,200ぐらい残っております。数からいくと、最も多いと言われています。芸能的な舞踊になったものだとか、あるいは行道（ぎょうどう）獅子舞という道を練り歩いていくもの、百足獅子という胴幕の中にたくさんの人が入って、足がいっぱいあるという形のものなどがあります。そういったものを使って独自の演目を行ったりしていく。そのほかにも二人立ち獅子という形のものがあり、東西の獅子舞が混ざり合っているといわれています。ちなみに、東西の獅子舞とは何かというと、日本の獅子舞の研究者によりますと、風流系と伎楽系という大きく二つの系統を指すのだそうです。

風流系というのは関東を中心に、「鹿」と書いて「しし」と読むのですが、獅子なのか、鹿なのか、よくわからない仮面をかぶって、太鼓を抱えて踊るというもので、越後獅子などは典型的なパターンになると思います。伎楽系というのは、奈良時代に大陸から入ってきた伎楽、今の雅楽のもとになっているといわれておりますが、民俗化したものもあります。

写真でお示しているのが、吉久という高岡市内のもの、楮（こうず）という岐阜県との県境の五箇山の奥のほうに残っているものなどです。



13



14



15



16

こういう大きな胴幕の中に人がいっぱい入って、火を使って踊ります。吉久は古い町並みが残っているところで、お祭りのときに、朝から晩まで獅子舞が行われています。特に、結婚をした家、あるいは新しく新築した家の前で踊って、花代という形で祝儀をもらおうという活動で続けられていくようなものです。

富山の東部地域の入善という町で行われている港町の獅子舞では、胴幕があるのですが、比較的小さくて、人が中に入ってやるのではなくて、むしろ天狗が出てきて、お酒を飲んで酔っぱらってという、ちょっと滑稽なシーンがたくさん入っているような獅子舞をやっています。



17



18



19

民俗芸能という文化の特徴を考えてみますと、基本的には変わっていくものです。なぜかという、これは口頭によって伝承されていく、口承芸能だからです。伝言ゲームと同じで、人から人へと口で伝わっていけば、当然その間に主観が入ったり、違ったアイデアが入ったり、あるいは間違いが入ったりという形で変わっていくというのが当然です。しかし、最近の変化としては、外部からの働きかけによる変容が顕著に出てきています。例えば、マスコミが取り上げて取材に入る。そ

うすると、マスコミを意識した活動が当然起こってくるわけです。あるいは舞台等での公演化ということもあります。

これは、プラスかマイナスか、いろいろ問題がありますが、例えば国立劇場で日本の芸能が紹介されます。本来は境内だとか、いわば神様の前、仏様の前で行われた芸というもの、それを舞台の上に乗せること自体があり得ることかどうかというのは、当然その共同体、その文化を支えてきた人たちの間では問題になるわけですが、それを舞台に上げていく。そして、多くの人たちに観られることによって弾みがつき、芸能を残していこうというモチベーションを起こしていく意味においては、大きなプラスになると同時に、芸能の本質が失われていくということが起こってきます。

そのほか、次に触れますけれども、意識的な変容というのがあります。言ってみれば、共同体が大きく変化する中で、後継者がいなくなっていく。さまざまな問題がある中で、意識的に、皆が話し合っただけで変えていくわけです。このような、イノベーションの問題。こういうさまざまな変化が民俗芸能には見られるということです。

その分析については後で触れますが、語呂合わせで「ロール・ルール・ツール」という三つの言葉を使って見ていきたいと思えます。継承に当たっての課題としてのロール、人ですね。演じ手、あるいは支え手等が、どうなっているのか。演じ手の問題でいきますと、これは説明するまでもなく、特に過疎地では顕著に出ますが、町中においても、地方は今、人がどんどん減っています。少子化ということも当然ありますが、産業化、情報化、さまざまな形で、若い人たちが大都市に向かって出ていくということが、ずっと続いております。したがって、演じ手たちの後継者が足りなくなってくる。

こういった民俗芸能というのは、もともとは男性が中心になって行ってまいりました。若い男性たち、つまり地域にある青年団が担ってやってきたわけです。しかし、若い人たちが、特に高度成長時代になっていなくなっていく中で、何とかそれを守っていこうという

形が発生しました。後継者をつくるために子ども会を巻き込み、子どもの時代、小学校時代から覚えさせて、子ども獅子をつくっていく、こういったことが始まってきます。あるいは、一部に女性が入ってきます。特に楽器関係に関しては、女性の参加がどんどん増えています。

それから、その楮という山奥の村では、人がどんどんいなくなっていますので、出身者でほかの地域に住んでいる人たちが、お祭りの時期には郷に帰ってくる、田舎に帰ってくるんです。そのときに、見にくるのではなくて出身者として参加しろという形で、参加させることによって何とか保っているといった人の使い方が顕著に出ています。

また、外部からさまざまな人たちが入ってくることで、彼らがプラス、マイナス、どちらの効果も起こしています。ちなみに、民俗学者の折口信夫は、そういう外部からの人たちのことを「招かれざる客」と呼んでおりましたが、こういうものが、どのような形で祭りを変容させていくのか、民俗芸能を変容させていくのかは、考えていく一つのポイントかなと思っています。今、青年がいなくて、壮年たちが子どもたちに教えているということが各地の公民館で行われています。富山に行くと、「公民館というのは、こういう機能を果たしているんだな」ということが非常によくわかったという意味では、おもしろかったところです。

次に道具類、ツールのほうです。ツールといっても、ここでは道具だけを指しているのではなくて、例えば演目だとか、あるいは音楽の楽譜もツールだと思いますけれども、ハード、ソフト、全部を含めた、言ってみればコミュニケーション手段として伝えていくようなものをすべて、ツールと呼んでいきたいと思えます。

獅子舞の場合には、ハードな道具が結構大きな比重を占めています。典型的なものが獅子頭、それから笛や太鼓という楽器、衣装があります。こういったものを修復したり、あるいは新調するときはどうするかというのが常に問題になっています。

ちなみに、取材したところでは、先ほどありました椿という、岐阜県の県境の山奥の上平という村ですが、このケースの中にあるのが明治40年につくられた獅子頭で、最近は、壊れそうになってきたので、しまっておいて、その複製をつくったらしいです。

この複製をつくるときに、どこに頼むかというので、この明治40年のときのいわれが残っておりましたので、これに書いてある、富山県の井波という町へ頼みに行ったそうです。井波では木工が盛んですので、こういうをつくるのは簡単なんですね。ところが、獅子舞で舞うときの重さのバランスだとか、これの技術を持っている人は1名しかいない。形だけをつくる人は、結構いるんです。何人でも、そういう技術者はいるのですが、本当に使える獅子頭をつくれる人は1名しかいないということが、このときにわかってきたのです。

そのほか、演目等も非常に変化していますし、それから記録の問題というのも大きな要素を占めています。伝承の便宜のため、記録をとるため、見せるために、私たちも調査に入って記録してしまいますと、その記録が変な固定化を起こしたり、つまり民俗芸能の自由な変容というものに対して、一定の外部的干渉を起こしてしまうということも起こってきます。

次に、約束ごとという形で、ルールについて見ていきたいと思いますが、例えば、こちらのほうもいろいろ変化があります。TPOの変化が一番顕著に、激しく出ますが、特に日時ですね。

例えば、何度も上げています椿という山奥の村に関して、今、農業をやっている人はほとんどおりません。保存会で中心になっている30代の人たち、多くの人たちは町に出て、高校の先生をやっていたり、役所に勤めていたり、あるいは企業に勤めたりして、したがって、けいこをすとしても、夜の7時か8時しかできません。しかし子どもたちは、あまり遅くまで起こしておくわけにはいかないというので、夜の7時から9時ぐらいの間、おけいこをするという形になって、時間の限

定があるのです。

実際の祭も、彼らは勤め人ですので、ウィークデーにはできませんから、村の本来の祭日に合わせるわけにはいかずに、土日・祝日にやらざるを得ない。また、前は2日間にわたって、夜っぴいてやっていたものを、仕事に差し支えるということで、2日を1日にしたり、明け方までやっていたものを夜で終えるようにしてしまうという形で、どんどん縮小が行われている。

一方で、拡大と書いたのは、これは獅子舞ではないんですけども、富山県でいくと、八尾に「おわら風の盆」というのがありまして、こちらは、NHK等で紹介されたためにどんどん拡大して行って、規模が大きくなってしまったということも起こっています。

最初にあった約束ごとというのが、どんどん破られていく。また、行われている場のほうも変化しています。伝承の仕組みについても、保存会が結成されていく経緯について、今、調べていますが、この辺は話し出すと長くなるので省きます。保存会という組織のつくり方に関していろいろな問題が出てきているのではないかと思います。

個と共同体をつなぐ理論へ

さて、このようなことを調べつつ、最後のまとめを申しますと、これはまだ本当の仮説の段階なのですが、2年ほど前の文化経済学会で、本日の司会をされている高島さんが発表された、これは小田原の人形浄瑠璃についての研究を発表されたわけですけども、そのときにエンゲストロームという方の「活動理論」を適用する形での発表を聞きまして、非常におもしろく思い、それまで、最初に述べた、個の活動が社会性を持っていく仕組みを解き明かすためにどのような考え方があり得るんだろうかということが、ずっと頭に残っていたときに、ひょっとしたら、この考え方をうまく使うと可能ではないかという形で、今、試行錯誤をしている最中なのです。したがって、本来、学会等でしたらとても発表できないようなものなのですが、ここは学会ではないということで、今考えていることに少

し触れてみたいと思います。

エンゲストロームの述べていることを、簡単に要約してしまうと非常に危険なので、私の一方的な解釈として整理をしてみますと、ポイントになるのは、一見個人の行動に見えるようなものが、集合体の活動の一部として把握できるような形で、ものごとを分析してみるというところに一つの特徴があるのかなという気がしています。

そして、その共同体の中にある幾つかの構成要素を、どのような形で意識的にイノベーションしていくのか、変えていくのか。こういうところから、さまざまな活動の進化、変化が起こっていくというような議論が行われているのではないかと考えています。

このような議論を踏まえて、文化とコミュニティのかかわりの分析理論として使えないかなということを考えていて、今考えている、ぼんやりした図が、このようなものです。左にある、この三角形というのは、エンゲストローム等がもとにした、ヴィゴツキーという旧ソ連の研究者がいます。発達心理学の分野の方です。人間の行動というものは、必ずアーキファクトという言葉を使っていますが、人工物によって媒介されている。

私は、語呂合わせでツールという言葉を使っていますけれども、そういったもの、文化的産物を通して人々の行為というものを対象に上げていく。例えば詩人であれば、言葉を使って表現をしていく。音楽家であれば、音だとか楽器を使って表現をしていく。美術家であ

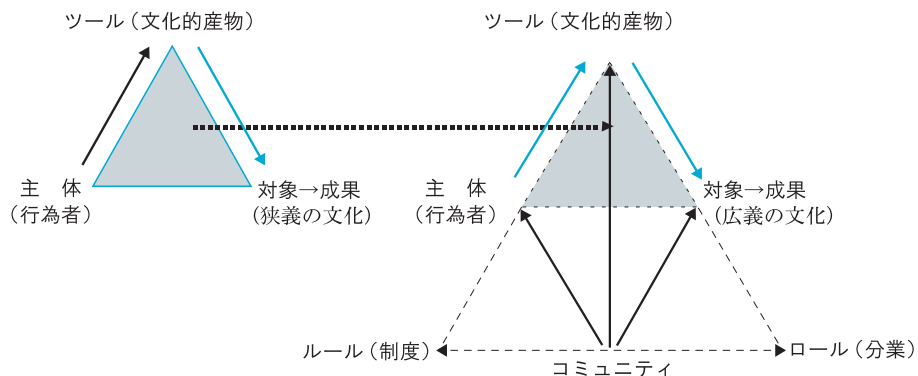
れば、絵を描いたりといったもの、そういう記号、シンボル、さまざまなものを使って、対象に対して働きかけて、一定の成果を得ているようにしている。こういった行動の分析があります。

これを、エンゲストロームはさらに拡張する形で、そういう主体、ツール、対象という関係を、コミュニティ、共同体が支えていて、その共同体が作り上げていくルール、ロールに従った中にはめこまれて活動しているという形で、これらを解釈しようとしているわけです。

このような考え方の中で、個の活動である主体が、ある一定のツールを使って対象に働きかけていく活動というものを受け止めて、継承していくような文化の枠の中ではめこんでいく。ここをもう少し、きちんと緻密に考えていくということが必要になってくるのではないかなと、今、考えており、幾つかのケースを使って考えていこうとしているところがあります。

今後、こういうことを、こちらも少しやってみたものを、今度は教えていただいた高島さん、それから川村先生に聞いていただいて、批判を浴びながら、考えていきたいと思っていますのが、今日このごろのことです。

ちょっと最後は、やや理屈っぽい話になってしまいましたが、浜松の事例、あるいは富山の事例、片や日本に住んでいる外国人たちのコミュニティ、片や伝統的な芸能として、変容していくと言えば格好いいのですが、実



は減んでいきつつある、さまざまな民俗的な文化。こういうものが、どういう共同体によって支えられているのか。また、そういう共同体をどういう形で構築できるのか。こういうところから、アートとコミュニティのつながりというものを考えていくということが、今、問われているのではないかと、そういう問題提起をしてみました。当たり前の話で申しわけないのですが、私の基調講演というよりも、最初の問題提起的な話を終えたいと思います。どうもありがとうございました。

画像提供

1, 2, 12 : 浜松NPOネットワークセンター

3~11 : 撮影筆者

13~19 : 島添貴美子

発表1

Reflection on Modern Day Performing Arts in Cambodia

スオン・ブン・リス（アマリタ・パフォーミングアーツ カントリーディレクター）

大虐殺後の文化状況

カンボジアの現代のパフォーミング・アーツについてですが、まずお話を申し上げたいのは、ロイヤル・バレエ・オブ・カンボジアについてです。これは古典的な舞踊で、ユネスコの無形文化遺産として2003年に認定されています。1,000年の歴史を持つ神聖な舞踊で、女性のみが踊り手となります。無言で踊るこのパフォーマンスは、例えば『ラーマーヤナ』などの古典のストーリーに基づく舞踊です。音楽はガムランではありませんけれども、古典的なカンボジアの音楽です。そして、2005年には影絵がユネスコから同じ認定を受けました。巧みな術者がこういった作品をまとめて復興させた努力によるものです。

次に、現代の状況についてお話をしたいと思います。現在我々が取り組んでおります作品の写真をお見せして、その後、質疑応答したいと思います。

現在、カンボジアでは、政府が引き続き、無形文化遺産に焦点を当てています。古代から続く文化、1,000年以上にわたる文化・芸術を守ろうという取り組みが各地で行われていますが、それを守るためには多くの作業が伴います。無形の、そして口頭による継承というのは、政府あるいは文化省のアジェンダに上っているわけではありません。しかし、芸術家の精神には非常に強いものがあり、何とか自分たちの仕事をしたいと思っています。

ご存じのように、カンボジアには大虐殺があつて国がゼロになりました。そして13年間をかけて、若い世代が文化的な試みをしていこう、新しい文化を吸収しようという取り組みを行ってきました。それと同時に、古いボキャブラリーに新しい表現を与えようといった試みも行っております。

政府がパフォーマンスのプログラムに財政支援をすることはありませんし、定期的なプログラム開催もありません。また、劇場ベースの活動もありません。昨日、大阪市立大学の角知子さんから、大阪には大きなスペースが多くあるが、それが適切に活用されていないというお話がありましたが、カンボジアに

はスタンダードに機能している劇場スペースがありません。

現在は二つあり、一つは政府のもの。主に会議に使われる場所です。ただ、これは多目的ホールですので、会議以外の活動、つまり劇場として使用することもできます。私たちの仕事は、もう一つの小さなスペース、民間のものを使用しております。ここでは結婚式が行われたりもします。

施設は、基本的な設備のものです。アマリタ・パフォーミングアーツは、日本でいうとNPOですが、ここでは大きな役割を果たしています。アートの組織としてのみならず、NGOとして、政府がアジェンダとして取り組んでいるもの以外を補完する役割も担っています。

我々、アマリタ・パフォーミングアーツはアートにフォーカスして活動をしています。私のオフィスはプノンペンにありますが、この町にいるアーティスト関係者は皆が顔見知りといった状況でコラボレーションをしています。

いくつかの作品例

各組織は、それぞれの課題に取り組んでいます。まず、「Revitalizing monkeys and giants」(2005)というものですが、古典的な仮面をつける舞踊から来たものです。登場するすべての人が非常に複雑な衣装を着て、仮面をかぶるのが古典的な形態ですが、ここでは衣装をすべてとってリラックスした形で、しかし独特の技術を使いながら、それぞれ独自の表現方法を使う。音楽も即興的なものですが、古典的な音楽のアンサンブルを使っています。





この作品は非常に成功して、2006年にシンガポール国立博物館が開館するときに、そのこけら落としに招かれ、翌2007年にはシンガポールのアート・マートにも選定されました。そして、ダンスフェスティバルにも参加するといったことで非常に評価を得ております。タイ、マレーシア、インドネシアなどの地域はカンボジアに較べて進んでいます、我々との協力関係のなかでさらにうまくいったケースもありました。

こちらは別の作品ですが、『Transmission of the invisible』というものです。2人のカンボジア人ダンサーの作品で、古い世代から新しい世代へ伝統的な遺産が伝達されるという主題に基づいたものです。ボキャブラリー自体は新しいのですが、伝統的な技能に基づいた作品です。



アムリタは舞台での音楽や演劇を扱っておりますけれども、最近、よりコンテンポラリーなコンテクストのものにフォーカスを移しています。新しい演劇で、アムステルダムのアムリプリンスという人が監督をした『3年8カ月20日』というタイトルの作品があります。このタイトルは、クメール・ルージュの虐殺があった日数です。この作品も非常に成功しまして、いろいろな国に招かれ、上演されました。シンガポールでも上演されております。これは、3人の女性が子どものころの、ポルポト政権下での様子の記憶を再現しようとするもので、非常に伝統的な音楽、歌、そして単純な踊りと組み合わせになっています。

最近はこの作品をしばしば上演しています。昨年、監督と地方へ行き、かつてクメール・ルージュの兵士だった人にインタビューをして作品をつくっております。クメール・ルージュの大虐殺の痕跡を作品化したもので、先月21日と22日に上演されました。



カンボジアの人たちは、クメール・ルージュの政権下での悪い記憶ばかりが残っています。さまざまな人から聞き取りをして、それを作品にしようということで、あらゆる地方を回り、記憶にある、こういったものを見てもら

います。「Killing field」の記憶というのは、人々の中に依然としてあります。特に年齢の高い、私の両親の世代などはそうですけれども、それを言葉にして話すことはしません。この作品を村の人たちが見て、話をしたり、その物語を認識したり、そして疑問を投げかけることで互いに話し合い、最終的にコミュニティの調和を図ることができればと思っています。若い音楽家が空き缶や台所道具を使って、コミュニティの中のサウンドをクリエイティブに表現しています。

私たちが地方に聞き取りの旅をしたときには、多くの人たちと話をしました。ポルポトのもとで彼らがどれほど大変だったかを語ってくれました。しかし、若い世代は、それが本当に起こった事実だということがなかなか認識できませんので、それについて話し合うということもありました。

次に、カンボジアの振付家ですけれども、フランス生まれのカンボジア人とコラボレーションしてつくった作品を紹介します。4人のアーティストと組んでいて、1人はフランス人。その人があとの3人の先生のような役割を果たしています。『クメール・ペディア』という題名ですが、クメールダンスの小さな



エクササイズといった意味です。若い世代の持つ新しいものを吸収したいけれども、伝統は損ないたくないということで、こういった伝統的な動きが使われます。

もう一つは『Breaking the silence』という別の作品です。先ほどのものは舞踊でしたが、こちらは演劇です。我々が制作したものですけれども、今年の乾季にまた資金がつけば、コミュニティで上演したいと考えています。



今後に向けて

カンボジアは、伝統的なアートフォームの人々の熱意はあるけれども、内戦があり、また社会文化的な状況が大変だったということで、これまで新しいアイデアを試すことが多くはありませんでした。これからはアーティストを訓練して、マネジメントを学ぶことが必要です。そういったことを通してマイナスの状況を克服し、アーティストがさらにクリエイティブな作品をつくること、そして彼らにパフォーマンスの場を提供することも必要です。

アートは癒しと調和をもたらすものとして、新しい市民社会における文化の表現となり得ると思います。そして、作品やプログラムを通して、創造的なマネジメントの経験をもた

らすことができます。また、組織や計画づくりで人々と協働することもできます。

コラボレーションを進めることは、アートの形態やジャンルにとらわれずに進めることで、文化的背景の異なる人々が共通の関心事に対して集まり、ロジスティックとか組織、イベントを行うに当たっての推進力にもなっていくます。

我々がキャパシティーを構築していくことで、アーティストやマネージャーが交流を深め、友好の心を持って、さらに創造的な精神へと発展ができればと思います。アーティストのコミュニティでは、国を越えてのネットワークも必要だと思います。

最後に、芸術と文化分野における名誉教授でもありますチェンボさん、1997年に福岡で第8回アジア文化賞を受けた方の言葉を引用したいと思います。

「戦争のときは兵士の価値が上がる。混沌の時代には警察の価値が上がる。平和の時代にはアーティストの価値が上がる」。

ご清聴いただきまして、ありがとうございました。

ディスカッション

高島（司会・大阪市立大学）：カンボジアにおけるアムリタ・パフォーミングアーツの活動として、伝統芸能に新しい表現を加えて、どのように伝統芸能を継承していくのかということ。もう一つは、過去の悲しい記憶と向き合い、それを新しいコンテキストとして捉え、その中から新しい表現を産み出していくことを、実践報告という形で話していただきました。

雨森（remo）：過去の戦争の歴史などをテーマに扱っている『Breaking the silence』を見せていただいたんですけども、この作品は、アーティストにこういうテーマを設定して作品をつくってもらおうというふうをお願いをする、オファーをしているんでしょうか。あるいは、アーティストが自ら選んでつくっているんでしょうか。そのあたりをお聞かせいただければと思います。

ブン・リス：『Breaking the silence』という作品に関しては、監督がオランダの人で、彼と我々がアーティストと話し合っ、この作品をつくりました。この作品自体、大虐殺の時代の記憶について話すのが難しいという背景のなか、実際にはこの作品の前に『3年8カ月20日間』という別の作品をやっていますので、監督とアーティストが互いに言いたいことを言い合っ、作品をつくったという形になっています。ですから、このような作品に取り組みたいけれども、いいでしょうかという同意をとっています。そして、その過程では、アーティストのほうからも提案が自由に出せるということで、4人ともが当時は10歳ぐらいの子どもでしたので、そのころの記憶も持っていて作品に参加しました。

菅谷（大阪市近代美術館準備室）：先日、大阪市立大学で、アジアの文化についての研究発表がありまして、それは中国の話だったんですけども、文化大革命のころのビジュアル表現を今日的なコマーシャルに使うという内容でした。そのとき、コミュニティの中でも世代によって捉え方が非常に違うという報告があったんですが、今、カンボジアでポルポト時代の虐殺を取り上げるということは、世代によってとらえ方が違う、あるいは評価が違うという問題があると思います。作品をつくる上でのそういう意味での困難やギャップに基づく、なんらかの軋轢のようなものはないんでしょうか。

ブン・リス：そうですね、確かに若い世代は上の世代とは見方が違います。特に子どもと親の世代の間では、子どもは親ほど苦勞をしていませんから、そういった苦しい経験はしたくないわけです。けれども、そうなりますと、この記憶を伝えることが欠落してしまいます。長い間の戦争の歴史を若い世代は学んでいませんから、「私は知らない」ということは真実ではなくて、むしろ、親の世代に起きたことを「私は信じない」というほうが正しい表現だろうと思います。我々が聞き取りをしていますと、子どもたちが寄ってきます。

彼らは学校での教育を受けていますし、両親からも苦しい時代の話聞いています。けれども、お母さんの話すことを信じるかと聞きますと、「いや、私は信じない」というわけです。そんなことは想像できない、それほど残酷なことがあったことは信じられないというわけです。では、そういう話を伝えられた今なら信じられるのか、今でも信じられないのかと聞きますと、今は信じられると答えます。というのは、メディアがそういう歴史について語り始めているからです。特に、この数年間はクメール・ルージュのことが話題にされて、NGOもずいぶんコミュニティに入って活動をして、情報提供をしています。新聞にも多くの記事が掲載されています。また、この大虐殺の博物館、あるいは殺戮についての裁判が話題になっていることでも、若い人たちからの反応があります。『Breaking the silence』ですが、これによって若い世代、子どもたち、そして親の世代がお互いに語り合い、それをどう見るのかということを進めたいと思ったわけです。あれから30年たった今、ある村で一人の女性が「自分の夫を殺した」と言って、ある男性を非難をしたことがありました。ところが、その人は彼女の夫を殺していないというのです。彼は彼女の夫を捕まえて、牢屋には入れたけれども、殺していないというわけです。そのようなことが、いまだにあります。この女性の子どもと、非難された男性の子どもは一緒に遊ぶことはありません。お互いの家は目の前にあるのですから、いやでも顔を合わせないわけにはいきません。でも、村の中にそういう状況があるんです。我々はこちらの問題提起はしますが、解決策を提供することはできません。これはコミュニティの問題です。ここに、あのと時の殺人者がいればどうするかと聞くと、「私は仕返しをする」という人もいれば、「忘りたい」という人もいます。自分の人生で十分に戦争は見てきたから、もう戦争は見たくないという人です。被害者と加害者、現実にそういう人がいるわけですが、その子ども同士が結婚をする例もあるということをお話しすれば、少しご理解いただけますでしょうか。

森重（文化庁関西分室）：そういう上演をなさるとき、見に来ていただく方がいらっしやらないと、それは伝わらないと思うんです。入場料というか、そのあたりはどうしていらっしやるのか。それから、それに対して市民の方たちが関心を持って集まってくださるのか、その二つを教えていただければと思います。

ブン・リス：たいていの場合、カンボジアではチケット収入に頼って制作をすることはできません。といいますのは、チケットの販売をしますが、料金は非常に低いです。せいぜい50セント程度です。ただ、我々は、バンコクのアランダ大使館とか、タイの大使館などから支援を得ています。今、お見せした作品は入場無料でした。特にコミュニティでは、お金を払って、こういう作品を見てもらうことは期待できません。非常に貧しい農村が多く、国連の報告書によると、カンボジアは人口の49%が1日1ドル以下で生活しているような状況です。でも、この作品はコミュニティで見てほしい、そして、そこでの話し合いを喚起したいということで無料にしました。300人とか400人、それほど多くの観客数を期待したわけではありません。これは小さな舞台ですし、1時間15分の作品ですから、誰もが気軽に来られて、子どもたちも、その回りを走り回っている。そんな、農村のコミュニティでも上演されるような、コミュニティのための作品でした。

発表2

音楽芸術祭と地域の文化:

パシフィック・ミュージック・フェスティバル札幌の事例から

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)

パシフィック・ミュージック・フェスティバル札幌の始まり

私は今、大阪のコンサートホールで働いていますが、本日の発表の大半は、私が以前、新聞記者だった時代に出会って、その後もずっと追いつけている音楽祭のことについて話をしようと思います。日本の地方都市、札幌を拠点に、毎年夏に行われている教育音楽祭、パシフィック・ミュージック・フェスティバル。略称はPMFといますが、これを取り上げます。PMFは、西洋芸術音楽の教育を活動の軸にしています。

私の問題意識は、この国際的な音楽祭が、地元の札幌でクラシック音楽を担っている札幌交響楽団という団体とどういった関係を保っているか、また今後、築いていくべきかということについて考えることを起点にしています。

今回の会議のテーマは、「Binding Local Voices」ですね。国際的なフェスティバルがローカルの文化といかに関係を持つことができるか、それを支えるために、どういう仕組みや活動があるのか、支えるか。こういったことについて、皆さんと一緒に考えてみたいと思います。

まずPMFの開催地について述べたいと思います。北海道というところは、1年を通じて非常に涼しい、冷涼な気候が特徴で、アジアの方々にはひよっとしたら冬の雪まつりというものについてご存じかもしれません。自然に恵まれていて、農業や林業や漁業、あるいは観光が盛んな場所です。北海道の人口は、およそ560万人ですが、札幌は190万人ぐらい、北海道地方の政治経済の中心ですが、人口は東京のわずか15%です。地方都市という言い方ができるでしょう。

北海道には、もともと先住民のアイヌ民族が住んでいましたが、19世紀の後半から、日本の中央政府が本格的に開拓をしました。京都など古い町に較べると、日本の伝統文化の蓄積が浅く、一方で開拓の時代に日本国の、中央政府が欧米の文化を積極的に取り入れた経緯もあって、札幌は今なお、とりわけ西洋の薫りが強い町です。

パシフィック・ミュージック・フェスティバルについて話をします。PMFは、アメリカの音楽家で、指揮者や作曲家としてよく知られたレナード・バーンスタインという人の提唱で、1990年に創設されました。この音楽祭は、もともと中国で行われるはずだった教育事業でした。1980年代の終わり、日本はバブル経済と呼ばれる非常に大きな好景気を経験し、日本最大の証券会社であった野村證券が教育事業を構想して、北京や上海での事業計画を進めました。しかし1989年に天安門事件が起きました。この事件によって、この事業全体を日本に移すことになったんです。日本は温帯ですので、基本的には梅雨があるわけですが、北海道は初夏に梅雨がなく、それからクラシック音楽について一定の蓄積があって、練習場所なども充実した札幌が開催地として選ばれ、事業内容も拡大されました。

当時のPMFの創設の狙いというのは、関係者によると二つあったと考えられます。一つはクラシック音楽の優秀な演奏家の育成。もう一つは幅広い音楽や音楽家との交流、異文化の体験による新たな音楽創造の場づくりでありました。

創設された際、オーケストラ教育を主軸とする大きな教育音楽祭というのは、実は、世界的にはアメリカやドイツに既にあって、バーンスタイン自身もそのプロジェクトにかかわっていました。でも、バーンスタインをはじめとする人々が、アジアでこうした事業を構想したのは、アジアの地域における新たな音楽づくりを促す意図があったと思われます。

現在の事業は、前者が中心となっています。つまりクラシック音楽の優秀な演奏家の育成というのが今、中心になっているということです。若い演奏家は、世界各地でオーディションが行われ、そこで選ばれて7月の初めに札幌に集まってきます。そして約1カ月間、ヨーロッパを代表するウィーン・フィルハーモニー管弦楽団や、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、さらにフィラデルフィアやサンフランシスコをはじめとする北米の名門のオーケストラといった三つのグループから、主にオーケストラにおける演奏の仕方、あるいは解釈

の指導を受けます。これらの演奏家は教授と呼ばれていて、世界的に有名な指揮者からも指導を受けます。この教育事業がPMFの最も大きな柱です。

初回の1990年の映像を、ちょっと見ていただきましょう。バーンスタインによるアカデミーの指導の模様です。元気にしゃべっていますけれども、実はこのときバーンスタインは、もう病気にかかっていた。こうやってレッスンが続くんですね。ここに集まっている若者は、音楽祭の中ではアカデミーと呼ばれまして、年齢は大体18歳から29歳まで。去年、2008年のオーケストラのコースには、世界20カ所のライブオーディションなどで1,270人ぐらいが受験をし、選ばれたのは112人ぐらいです。彼らは腕の立つ、音楽の世界ではエリート、あるいはその卵ですが、実践の経験が足りない。PMFは、その実践訓練の機会を提供します。オーケストラのコースのほかに、弦楽四重奏とか、作曲のコースもありまして、参加者は全部で128人でした。大体アジアやオセアニアから半分ぐらい、それから北アメリカ、南アメリカから4割強、残りをヨーロッパが占めています。

コンサートの数は昨年の倍、49回やって、この公演事業がPMFの活動の二つ目の柱です。アカデミーの教育事業とも深く結びついています。アカデミーが受けた教育を発表する大きなオーケストラの公演が三つあって、北海道のほかに東京や大阪でも演奏するほか、講師による室内楽、それから招待された作曲家の現代音楽の公演など、これが音楽の専用ホールで行われますし、町の中の大きささまざまな場所でコンサートが行われています。聴衆は昨年の倍、大体4万4,000人ぐらいで、今年は20回目の節目となっています。

PMFのマネジメントと札幌交響楽団

音楽祭を支える経済についてお話をしましょう。少し古い、2006年の実績ですが、財政の規模は、支出で7億円強、収入の内訳は、地元の札幌市や北海道庁という地方自治体の補助金が50%、野村證券やパナソニック、トヨタ、日本航空といった日本の著名企業をは

じめとする民間の協賛金が36%、この二つで86%を占めています。つまり、この音楽祭は自治体による文化政策としての側面と、企業の行うメセナ、CSR（Corporate Social Responsibility）の活動としての側面を併せ持っています。アカデミーの教育や滞在、それぞれの生活拠点からの渡航費というのは、すべて無料です。それらは主催のPMF組織委員会が負担しています。

さて、ここで地元の札幌交響楽団についてお話をします。このオーケストラは1961年に設立されています。日本の、地方の職業オーケストラとしては3番目に歴史が古く、札幌での定期的な演奏会をはじめとして、基本的に北海道の中で演奏活動を重ねてきました。札幌市や北海道からの助成金をもらったり、主に北海道内の企業から協賛金を受けています。通年で活動する、北海道ではただ一つの職業オーケストラです。

このオーケストラは、PMFと同じクラシック音楽に携わっているわけですが、その世界では、基本的にはローカルな存在とみなされてきました。PMFでも、事業の中心、柱であるアカデミーの教育活動に携わるのは欧米のオーケストラのメンバーで、札幌交響楽団ではありませんでした。札幌を拠点に活動してきたのに、PMFでの役割は極めて限定されていたわけです。

しかし近年、少しずつ状況が変わってきています。2008年のシーズン、札幌交響楽団が参画したPMFの公演は全部で4回、全体49回の中では確かに多いとは言えません。この量は1990年の創設以来、あまり変わってはいないのですが、実は質に変化が出てきました。札幌交響楽団がPMFの教育活動に参画するようになってきたのです。

ここでちょっとCDを聴いていただきたいと思います。非常に聞きやすいメロディーだと思います。この演奏は、2006年7月12日、今から3年前です。札幌コンサートホールで開かれた「Tribute to Takemitsu」と題された公演のライブ録音です。これは1996年に亡くなった日本の現代作曲家、武満徹さんの作品を集めた企画で、今の曲は彼の作った、テレ

び番組向けの音楽でした。この演奏は、実はPMFのアカデミーと札幌交響楽団のメンバーが合同で演奏していました。

パートごとの人数をまとめたものが、皆さまのお手元に配った資料の中に書いてあります。「Players of Nami no Bon (波の盆)」と書いたものですね。写真はこのときの演奏です。ぱっと見れば普通のオーケストラの演奏会じゃないかと、みんな思っているんじゃないかと思いますし、全くそのとおりですけれども、ここではそのアカデミーと札幌のメンバー、よく見てみると、若い人とそうでない人たちが混在しているのがわかっていただけだと思います。混成のオーケストラです。実は、この本番に先立つ数日間に、演奏会をやるためにリハーサルをやりました。リハーサルというのはもちろん、基本的に指揮者が導くものですが、この演奏会を迎えるまでの数日間というのは、実はプロである札幌交響楽団のメンバーたちが、アカデミーの方々実践的な指導をしたわけです。ここはこういうふうに弾いたほうがいいだとか、こういう指

使いだとか、こういうふうにフレーズをつくってくださいということ細かく指導している風景なんです。

先ほど述べた、ウィーンとかベルリン、あるいはサンフランシスコやフィラデルフィアの教授たちは、通常こういった個別指導、あるいはもう少し大きな人数のグループ指導を通じてアカデミーに教育を施しています。こういったウィーンやベルリンの人たちも、時にはアカデミーの人たちがつくるオーケストラの中に入って一緒に演奏会をするわけですが、札幌交響楽団も全く同じような指導をしたわけです。

この演奏会にお客さんがどれぐらい集まったかという、実は1,000人足らずで、ホールの座席数に対すると50%ぐらい。集客に非常に苦戦したんです。しかし、アカデミーと札幌交響楽団の公演とか、札幌交響楽団のメンバーによるアカデミーの教育活動というのは、内容を変えて、その次の年、2007年以降も引き継がれています。

全く教育に携わらなかった時期が15年以上



Players of 'Nami no Bon' by TAKEMITSU

Part	Members of SSO	PMF Academy
1st. Violins	●●●●●●●●●●	○○○○○○○○○○
2nd. Violins	●●●●●●●●	○○○○○○○○○○
Violas	●●●●●	○○○○○○○○○○
Violoncellos	●●●●●	○○○○○○○
Doublebasses	●●	○○○○○○○
Flutes	●●	○
Oboes	●●	○
Clarinets	●●●	
Bassoons	●●●	
Horns	●●●●●	○
Trumpets	●●	○
Trombones	●●	○
Bass Trombone	●	
Tubas	●	○
Timpani	●	
Percussion	●●●	○
Total	48	43

PMF Organizing Committee

続いていたのですが、こうした変化の背景には二つの要因があります。一つは、主催者であるPMF組織委員会の組織改革、それからもう一つは、新しい組織を生かした企画制作者の創意工夫です。前者の組織の改革というのは二つの要素から成っています。まず主催者であるPMF組織委員会の法的な組織変更。もう一つは、それを基盤としたPMFの事業企画の新たな意思決定システムの整備でした。

マネジメント整備と新たな運営システム

まず組織の変更について述べます。1990年に最初のPMFが行われた後、間もなく、先ほど指揮をしていたバーンスタインが亡くなってしまいます。彼は芸術監督でありましたが、その音楽祭の企画を事実上決めていたのは、彼のマネージャーであった、あるアメリカ人でした。彼は、組織委員会からの委託を受けて、顧問として企画に携わっていました。その事業企画が、1990年代の終わりごろには既に、人選が偏っているとか、あるいは地域との関係についても、アカデミーをはじめとする外来の演奏家と、地域の西洋芸術音楽文化を代表する札幌交響楽団を中身において有機的につなぐ企画がないということ、あるいは少ないという批判がありまして、そういった企画を求める声が非常に強まっていました。

私も実は、新聞記者として、そういった批判の声を上げた一人であります。

先ほど私は、「中国で行われるはずだった教育事業が札幌に移ってきてPMFになった」と言いました。そんな経緯もあって、欧米の著名なオーケストラでキャリアを築いてきたバーンスタインのマネージャーたちには、アジアの、それから日本の、そのまた北の端で活動するローカルなオーケストラ、札幌交響楽団との協働、コラボレーションは、個人的な関心や人脈の面でも、あるいは組織委員会と札幌交響楽団との間の信頼関係の深さという面からも、なかなか取り組みづらいものだったと思います。

彼らの企画の案に対して、札幌や北海道、あるいは本州の音楽家や学識経験者が意見を述べる機関も設けられてはいたのですが、現実にはでき上がった企画を追認する状態で、組織委員会の自立性が問題になっていました。

当時のPMF組織委員会は、実は半官半民の任意団体で、多様な意見を確実に経営に反映する組織ではありませんでした。2002年4月、組織委員会は財団法人となります。地元の札幌市が中心となって、資金、基金を出資して、国が所管する公的な組織となりました。この財団法人化には実は別の理由もあったのですが、これに伴って最高意思決定機関としての

理事会や、それを支える評議委員会というのが設けられるようになって、理事長には札幌市長が就き、財政を支援するほかの自治体や企業、有識者による効果的なコントロール、調整が可能となりました。自立が始まったわけですね。

次に意思決定システムの整備について述べます。音楽祭の企画には、そもそも多様な作品に関する専門的な知見、演奏家に関する情報網や人脈を持ち、財政負担もある程度は判断できるスタッフが望まれます。財団法人となったPMF組織委員会の事務局は、理事の意見を事業にいかすことも求められます。その役割を担うポストとして2004年に設けられたのが、芸術企画部、あるいは芸術企画部長でした。

お手元の資料の中にある図面を描きました。「Production system of Pacific Music Festival」と書いたもので、今のPMFの企画システムです。これを見ると、理事会や評議会のほか、北海道内外の音楽関係者などで構成する芸術

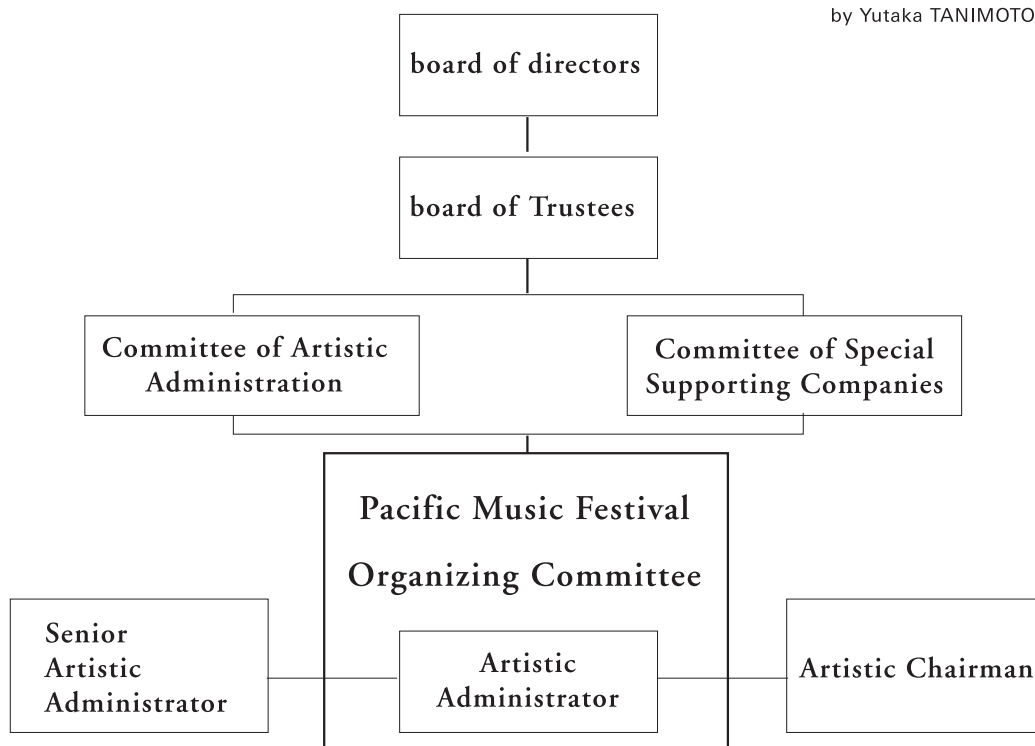
企画委員会、Committee of artistic administration、大手の協賛企業によるグランドパートナーズ部会、Committee of special supporting companiesというのも書いておきました。

さらに、芸術企画部の部長さんは、代表的な教授、オーケストラの指導に当たっている先生たちが務める芸術主幹、あるいはSenior artistic administratorというような役職の方とも連携をしています。組織委員会は、これら利害関係者から合意を得られる企画を求められていて、調整や素案づくりを芸術企画部が担当しているわけです。現在の芸術企画部長は、初回のPMFで勉強した日本人の元演奏家です。意見交換を重ねて、指導にふさわしい音楽家の人選をしたり、欧米の演奏家の起用を決めたり、それから地元の交響楽団とも連携をして組織委員会全体の同意を得て、新たな事業に道を開いていきました。

現在PMFには、芸術監督はいません。2010年のシーズンには就任が決まっているのですが、従来の経緯から、新たな監督が就任

● Production System of Pacific Music Festival

by Yutaka TANIMOTO



した後でも、こうした連携は継続されると思われま。芸術企画部は、今後も、この音楽祭の国際性と地域性をつなぐ具体案を探ることになりますが、実際に両者を有機的に結びつけるには、どんな創意工夫が必要か、何が必要か、それを考える手がかりに、PMFにおけるオーケストラの教育の題材を見てみたいと思います。

お手元の表を見ていただきたいのですが、この表は、音楽祭の創設の後、PMFでアカデミーの人々が学んできたオーケストラの作品のリストです。創設者バーンスタインのほか、マーラーとかモーツァルトとか、そういった名前が上位を占めています。考えてみると、こういう作品を勉強するにはウィーンやベルリン、あるいはアメリカの優秀な演奏家を教授に迎えるというのは自然なことではないかと思われるんです。名作を繰り返し演奏する今のクラシック音楽の世界では、伝統の価値は大きく、ウィーンやベルリンの人々は、これらの作品の演奏に通暁していて、歴史や伝統を持っています。

一方で、西洋音楽の需要や、歴史の伝統が彼らに較べると浅いアジアというのは、こういった教授たちに拮抗する存在には、なかなかないかもしれません。でも、国際芸術祭というのは、そもそも文化的な交流を体現する場所であるというふうに考えてみると、その事業というのは多様な文化の出会いの場であるべきです。おのおのの地域から発生した文化、今日の会議のテーマのVoicesを、それぞれの地域は持っています。アジアに立脚する音楽祭としては、そういった作品がもう少し、今以上に上げられてもいいのではないかと思います。

この表を見ていただくと、斜体になっているところがあって、非常に数は少ないですが、実は、それがアジアの作曲家です。PMFが文化政策としての性格を帯びているということ、先ほど述べましたけれども、そういう面からいうと、この事業にはもう少し、世界的に見てバランスが取れた世界観が求められているのではないかと思います。

Composers and works

Orchestral Study of Academy

	Name of Composer	works
1	Bernstein	21
2	Mahler	11
3	Mozart	9
3	Tchaikovsky	9
5	Beethoven	8
5	R. Strauss	8
5	Ravel	8
5	<i>T. Takemitsu</i>	8
9	Stravinsky	7
10	Rossini	6
11	J. Haydn	5
11	Shostakovich	5
13	Berlioz	4
13	Prokofieff	4
15	Bartók	3
15	Brahms	3
15	Copland	3
15	Rakhmaninov	3
19	Debussy	2
	Dvořák	2
	Glinka	2
	Kernis	2
	Liadov	2
	M. T. Thomas	2
	Messiaen	2
	Mussorgsky	2
	Rouse	2
	Schubert	2
	<i>Tan Dun</i>	2
	Wagner	2
	Beach	1
	Bruckner	1
	Corigliano	1
	Donizetti	1
	Fauré	1
	Glanert	1
	Handel	1
	Harris	1
	Holst	1
	Ives	1
	Liebermann	1
	Liszt	1
	Lou Harrison	1
	Marquez	1
	Nielsen	1
	Offenbach	1
	Paganini	1
	Penderecki	1
	Picker	1
	R-Korsacov	1
	Saint-Saëns	1
	Schumann	1
	Scriabin	1
	Sibelius	1
	Szymanowski	1
	<i>T. Hosokawa</i>	1
	Verdi	1
	Willi	1
	Williams	1
	<i>Y. Takahashi</i>	1

based on Annual Reports of PMF1990-2006
by Yutaka TANIMOTO

アジアのなかの札幌へ

ここで皆さんに思い出してほしいことは、アカデミーが札幌交響楽団と演奏した際のプログラムというのが、武満徹さんの作品であっ

たということです。武満さんのことについて、特に日本の方はご存じだと思うのですが、世界的に知られた日本人作曲家の一人です。第二次世界大戦後、独学でフランスの音楽とか、ジャズやビートルズをはじめとするアメリカのポピュラー音楽とか、あるいはインドネシアのガムランとか、オーストラリアのアボリジニの音楽とか、そういったさまざまな世界の音楽の狭間で創作をされていました。

先ほど聴いていただいた音楽というのは、非常に柔らかな音楽でしたけれども、もう一つ、音源を用意してきたものがあるので、それを聴いていただきたいと思います。この作品は、彼がつくった『November Steps』という作品ですけれども、日本やアジアのアイデンティティーをもとに、コスモポリタンとしての表現を目指した方だったと思います。実は、この武満さんの作品の演奏で、地元の札幌交響楽団が作曲家から非常に信頼を得ていた時期がありました。親密なつながりがあって、武満さんは、この楽団への傾倒ぶりというのを文章に残したりもしていました。黒澤明監督の『乱』という映画の音楽をつくったときに、事前に決められていたロンドン交響楽団をやめて、札幌交響楽団に演奏を委ねたというエピソードもあります。ロンドン交響楽団というのは、PMFの最初のころに教授役を務めたことがあるような、西洋芸術音楽の世界で極めて評価の高いオーケストラでした。ただ、武満さんにとっては、自分の作品の演奏については札幌交響楽団が世界の手本であるというふうに、その当時は考えていたのです。こういった作品を題材にして、アカデミーと札幌交響楽団の合同演奏を開いたPMFの芸術企画部の方、あるいはその相手方の札幌交響楽団の創意というか、工夫というものを、私はとても感じるのです。

同じことは、アジアのオーケストラにも当てはまるのではないかと考えています。それぞれの文化に根差して、普遍的な境地に達した作曲家を見出し、強いつながりを持って演奏を重ねたオーケストラやメンバーがあれば、そのレパートリーを題材として、説得力を持って、欧米の人たちに代わってアカデミーに音

楽を教えることは可能なのではないかと考えるわけです。

これまで見てきたオーケストラというのは、近代のヨーロッパが生んだ表現形態です。日本は130年ぐらい前に「脱亜入欧」を目指す国の政策の一環として積極的に取り入れました。私はこれまで、PMFが取り組む音楽をクラシックと呼んできました。この表現形態を使って生み出されている。私たち自身も、実は新しい音楽をいかに見出して、ほかと交流するか、あるいは世界に向かって発信していくか、あるいは音楽祭で教育をするか、そういった営みが、今後のPMFの教育のあり方とか、地域の連携のあり方にかかわってくるのではないかと思います。

とはいっても、そういった新しい音楽ばかりでプログラムを組むというのは大変なことだと思いますし、音楽ホールで企画や製作の現場にいる私としては、そういった新しい音楽を軸に公演を企画する際の集客の難しさというのは、容易に予想できます。チケットが売れず、夜も寝られないかもしれません。でもPMFが、こうして新しい音楽を見出して、教育や公演の事業として企画・制作していくことで、札幌をはじめ、幅広いアジアの地域と、より深く連携することができるでしょうし、そのことはおそらくローカルを豊かにするでしょう。あるいは、音楽祭に携わる人々の意識というのを、ヨーロッパだけではなくて多様な文化へと開いていくことにもなるのではないかと思います。

それは、この音楽祭について、今、やや忘れられている第2の創設理念であった、幅広い音楽や音楽家の交流、異文化体験によって新しい音楽の創造をつくる、そういう場づくりを目指した音楽祭の理念の実現につながっていくことではないかと思います。

研究とともに実務に携わる者として、こういった事業に具体的な道を開いていくためにも、私はアジアの人々とのネットワークづくりというのを強く望みたいと思います。

「Let's find a local voices to bind」というふうに申し上げたいのです。

ディスカッション

高島：札幌交響楽団とパシフィック・ミュージック・フェスティバル 札幌の関係についてご説明いただき、その関係の中に新しい音楽を見出す可能性や、新しい人が育つ可能性があるのではないかとということを提起していただいたと思います。

中川（大阪市立大学）：このフェスティバルは、メセナ以外に札幌市も、つまり行政もお金をかなり出している。札幌交響楽団の経営的な母体は何ですか。

谷本：札幌交響楽団自体が財団法人で、その出資は札幌市や地元の新聞社、そういったところがお金を出しています。

中川：おそらく札幌市の文化政策の中で、このフェスティバルに対する支出の割合というのは、かなり大きいのではないと思うんです。オーケストラというのは、今、各自治体にとってかなり重荷で、かなわんなどっている部分があるかと思うんです。しかし、札幌市はフェスティバルの制作の一環として相当大きな額のお金を出している。そうすると、この事業によって押し出されてしまう、そのほかの文化政策に波及的な影響を及ぼすのではないかと。要は、あまり支援してもらえない文化的な活動が当然、出てくると思うんです。札幌市の文化政策の中でこのフェスティバルの位置づけとか、あるいは、ほかのローカルなジャンルに関する影響だとか、そういうものがわかれば、教えていただきたいと思います。

谷本：基本的にこの事業は、コミュニティに対するプログラムについては、あまり広がりはないと思います。ただ、PMFの間中は実際にアカデミーの人たちが学校に行く（写真上）とか、駅に出て行って演奏をするとか、雪まつりの開催時には雪像の並べられる大通公園内の会場で演奏するということがずいぶんやっていますけれども、ダンスとか美術とかジャズとか、そういった分野の人々とのコ



ラボレーションというのは、そんなに盛んには行われていません。ただ、演奏会の形として、例えばピクニックコンサート（写真下）というのがありまして、日曜日の午後、一日中、演奏会を野外ステージですることがあるんですけども、こういった舞台には、例えば地元のダンスの人と組んでやることは、ごくわずかではありますけれども、プログラムが用意されることがあります。しかし、それがメインに据えられることはないですね。これは私の見方ですけども、私は京都で生まれて、今は大阪で仕事をしているわけですけども、音楽の嗜好で申し上げれば、札幌と関西では大分違うなという気がしています。札幌というのは、基本的に西洋の芸術・音楽にお金を使うことについて、「何で、あ

そこばかりなんだ」という声は、あまり強く出ていないような気がします。例えば私が住んでいる京都とか大阪で、そこだけに集中投下すれば、ほかの分野から、いろんな声が出てくると思うんです。これは、この町が持っている特性だと思います。明治以来の、ある種の欧米文化を積極的に取り入れてきた町の風土といいますか、気風というのが非常に強いものがあって、その上でこの音楽祭が成り立っているという気がしているんです。私はかつて北海道で15年ぐらい仕事をしていまして、この音楽祭もずいぶん長く取材をしていますけれども、今は京都に住んで、大阪で公私ともに触れられる音楽の種類というのは非常に多様な気がします。たとえば、日本の古典芸能、伝統音楽の蓄積があり、東南アジア、南アジアの音楽にかかわる活動も活発です。その感覚で札幌で仕事をしているときには、どうも、ずれというか、もう少し幅広い音楽観、音楽活動を用意していくべきではないかとも思います。あるいは、音楽家教育というとき、よしんば、それがオーケストラの人に限るとしても、もう少し多様な要素の音楽を紹介していくべきだとは思いますがね。この音楽祭には、民族音楽公演が昔あったけれども、今はカットオフされて、なくなっているんです。

画像提供：（公財）PMF組織委員会

発表3

釜ヶ崎でアートNPOが運営するインフォショップ・カフェの取り組み

上田 假奈代（NPO法人こえとことばとこころの部屋 代表

大阪市立大学 都市研究プラザ 特別研究員）

ココルームの基本的特性

この写真は、なかなかいい感じでしょう？
COCOROOMは、こんないいところなんですという写真です。この真ん中のおじいさんのことを少し紹介します。



作成：鮮デザイン

浅見さんとおっしゃるのですが、北海道のアイヌの方です。現在76歳、私が今活動の拠点としている釜ヶ崎に暮らされています。

浅見さんは小さいときにずいぶん差別を受けました。お母さんからもずいぶん虐待をされたそうです。浅見さんは、中学校のときに北海道を一人で出て、東北のほうへ行き、関東へ行き、職を転々として、最後は釜ヶ崎に流れ着き、とび職人をした後、仕事を失い、ホームレスになり、今は生活保護受給者として暮らされています。ずいぶんつらいことがたくさんあった人生だったのではと思うのですが、浅見さんは本当にみんなによくしてもらったとおっしゃいます。お母さんに殴られて、そのときはよくわからなかったけれども、今ならばわかる、お母さんの気持ちがよくわかると語っていらっしゃいます。私は詩人なのですが、「こころのたねとして」というメソッドを開発しまして、これは他者の人生を

聴き取り、作品化をはかるといえるものです。そしていろんなアーティストや研究者、ワークショップなどでこの手法を試みています。浅見さんにも西成に暮らすラッパー・シンゴ★西成さんに聴き取りをしてもらって、作品があるのですが、この聴き取りを通して浅見さんの人生を学ばせていただきました。

釜ヶ崎という町には、浅見さんのような方、田舎から出てきて、いろいろな職業を経て、高齢化、病気やけが、さまざまな依存症などを持って暮らしている方がたくさんいます。でも、浅見さんは、今は畑仕事をしたり、私たちとつながったりしながら、こういう写真撮影のために来てくれました。

隣で割烹着を着ているお姉さんは、私たちと一緒に働いているスタッフで、小沼さんといいます。小沼さんは、音楽をしています。音楽で身を立てることはとても難しいけれども、人生でずっと音楽を続けたいと思い、その中で、教育的にといえれば堅い感じがしますが、みんなと音楽をやっていくような環境をつくっていきたいということで、彼女と一緒に、私たちは釜ヶ崎の中にある、子どもたちの施設にワークショップに出前に行ってるんです。それから彼女は、釜ヶ崎ブラスバンドをこれから立ち上げようとしていて、釜ヶ崎で働く人、暮らす人と一緒に演奏をする活動を始めています。ピースをしている小さなかわいらしい男の子は、小沼さんの子どもです。

この畳のイメージは、実は現在のココルームのイメージです。畳とちゃぶ台があるスペースなんです。でも、その以前2003年から07年までは、おもちゃみたいな建物、フェスティバルゲートで活動していました。この建物は、浪速区の新世界という場所にありますが、10年前に建てられて、どんどん廃墟化していくので、空きスペースを活用して、大阪市が現代芸術の拠点をつくる事業がはじまり、声をかけられまして、ここにいらっしゃいます雨森さんや大谷さんや、ほかの人たちとアートNPOの活動を始めました。

現代音楽、コンテンポラリーダンス、映像、メディア、アートなどの現代芸術のアートセンターのような機能を果たしていたかとおも



います。そして私は詩人ですが、詩人としてアートNPO活動をしていくときに、行政と協働するということから「アートの公共性」について、いろいろな思いをめぐらしまして、ジャンルで言うとコミュニティーアートに特化していく形になりました。けれど、コミュニティーアートという言葉に対しては懐疑的にとらえています。

この地域には、さまざまな都市型の社会問題が集積しています。若者たち、障害を持つ人、ホームレス、労働者、高齢者、そういう人たちがたくさんいます。私自身も自分の仕事をつくりたいと思い、社会のなかで生きるとはどういうことかを考え、そういう人たちとかかわることで、つながりがつくれたらいいなと思いました。時代は新自由主義になっていって、個人が分断されています。もし、表現というものの力の一つを言うならば、つなぐ、つながる、そして社会に参加することのきっかけになるのではないかと考えたからです。

この建物の20メートル離れたところにJR環状線が走っていきまして、その向こう側が西成区。釜ヶ崎と呼ばれるところです。風景が変わります。この写真はわかりますかしら。路上に布団を敷いて眠っている人々の姿。年



末年始の風景です。釜ヶ崎という地域は、行政用語で「あいりん」とよべれます。およそ0.62平方キロメートルのところに労働者がたくさん集まっています。1960年代から、高度経済成長を支えるために、たくさんの単身男性労働者が集められました。釜ヶ崎という地域は、透明な塀に囲まれたような地域で、大阪の人はあまり来てくれない場所です。

釜ヶ崎のなかのココルーム

釜ヶ崎の端っこに、動物園前一番街という商店街があります。昭和のような商店街ですが、ココルームはこの商店街の中に位置します。フェスティバルゲートを追い出されるような形で、次なる拠点をどこに持とうか考えまして、03年からすこし関わりのあった釜ヶ崎にアートNPOは一つもございませんから、ここでそういった活動してみようと思いました。



08年1月に引越しをしまして、ちいさなインフォショップ・カフェをはじめました。その年の6月、釜ヶ崎第24次暴動が起り、機動隊が1,000人ぐらい集まって、そして自転車が積まれ、バリケード封鎖をして、ガソリンをかけ炎上している様子を6日間見て、えらいところに来てしまったと本当に思いました。その様子は一大ニュースだと思ったのですが、ほとんどのメディアは取り上げることがありませんでした。それほどまでに、釜ヶ崎は見

えなくさせられている地域なのだと実感しました。

この写真はココルームの店構えがわかりませぬ。とても小さいスペースになってしまいました。一民間としてこの場所を借りました



ので、以前のように舞台スペースなどを持つことができませんでした。元スナックを居抜きで借りて、インフォショップ・カフェを名乗ることにしました。インフォショップというのは、大きなメディアが取り上げないような情報が行き来する場というようなイメージでしょうか。ここでは、カフェをやっていますが、カフェのスペースの後ろに四畳半の畳があって、そこにちゃぶ台を置いて、集まってワークショップをしたり、会議をしたり、話し合いをしたり、ライブをしたり、上映会をしたり、いろいろな取り組みをしています。

釜ヶ崎夏祭に参加しようと思って、私たちが参加の方法として、ポップなポスターというか、プラカードをつくりました。あとは、書道大会をしました。夏祭のやぐらのところに書道のブースをつくって、労働者のおじさんやホームレスのおじさん、子どもたちに習字を書いてもらって、それをやぐらの周りに張りめぐらせました。

一人のおじさんが、読んでくれ、見てくれというので行きましたら、「花のように咲けないけれど、草のように生きていきたい」と書かれているんですね。おじさんは言います。自分はずっと飯場（工事現場のこと）で働いていて、今は三重県の飯場にいる。お盆で休みなんだけれど、帰るところがないので釜ヶ崎に帰ってきたということを私に告げました。私はそれを聞いて、帰るところのない人がこの言葉を書くという機会があって、そ

のおじさんの言葉に出会えたうれしさと、おじさん自身もその言葉を表現したというのがすばらしいなと思いました。

まちにはたくさんのおじいちゃんたちもいます。労働者のまち釜ヶ崎は、高齢化によって高齢者のまちに変わっています。2万人、3万人いた労働者が高齢化し、野宿の方も多いんですけども、高齢の方は生活保護に移られます。昼の上に上がっても、三畳一間の暮らしです。病気がち、引きこもりがちになったり、またギャンブルやアルコール依存といった、さまざまな問題を抱えて孤立をしています。

そのような中で奇跡的につながりが生まれて、紙芝居劇をしているおじいさんたちがいます。真ん中にあるのが紙芝居で、その周りにお面をつけて朗読劇をするんです。「むすび」は平均年齢が76歳。リーダーの人は80歳。脚本も絵も自分たちでかきます。このおじいさんたちは、生き抜いてきた人たちです。人に表現をするといったような経験はお持ちではありませんが、さまざまな仕事をしてきて、こつこつと働いてきた。でも仕事がなくなり、ホームレスになって、アルミ缶を集めて生き抜いてきたたくましい生命力があって、その生命力をそのままに表現する形で紙芝居劇をなさっています。リストラで仕事を失い、家族と離ればなれになって釜ヶ崎にいらした方もいます。



4、5年前、最初はしゃべれないような状態でしたけれども、今ではすっかりおしゃべりなおじいさんたちになり、近所の幼稚園に草むしりに行ったり、餅つきを手伝ったり、幼稚園の入園式や卒園式で来賓の席に座ってい

ます。家族のないおじいさんたちが小さな子どもさんの成長を見守っているというのは、とてもいいなと思います。

でも、釜ヶ崎で活動するのは、とてもリスクなこともたくさんあります。警察沙汰、救急車を呼ぶこと、客に殴られたりしています。警察を呼ぶことなんてと思いますが、最近わかったことは、警察を呼ぶと逆恨みをされて、「何で警察を呼んだんや」と怒鳴り込まれる。警察を呼ぶのも難しいということがわかりました。こんなことを話すと怖いところだと思って、来てくれなくなってしまうので、いいところもありますという宣伝をしたいと思います。

次の写真は、先ほど話しました、「こどもの里」でのアートワークショップの出前の風景です。ここにいる子どもたちも厳しい状況



にあります。ご両親がいないとか、親が外国人だとか、見捨てられたとか、そういう状況にある子どもたちもここで過ごしています。元気いっぱいです。自分の気持ちを深く見つめて表現するということや、みんなで遊ぶ表現するというような取り組みを2年くらい前から継続的にワークショップの出前に行っています。

問題は、私たちが助成金をとらなければ、アーティスト講師を派遣することができないということです。助成金頼みになってしまう事業であるということがとても残念です。2年間は助成金がとれていますが、実は次年度からはまだとれていません。先ほども申し上げましたが、スタッフは音楽をやっている人たちもいますので、彼女らとボランティアにワークショップの出前に行こうと思っています。関係が生まれると、子どもたちがコッロー

ムに遊びに来てくれることもあります。

釜ヶ崎は、透明な塀に囲まれたような地域、見えなくされている地域ですが、去年の大恐慌から、年末年始などは派遣切りなどのニュースによって、世間の関心が少しは釜ヶ崎に向いたかなという感じがあります。社会と釜ヶ崎が分断されている状況に対し、もっと情報の行き来があるといいなと私は思っていて、この春から、釜ヶ崎メディアセンターをつくらうと思って動いていますが、これからどうなるのか、全くわかりません。

もし、そのメディアセンターがオープンした暁には、皆さまに来ていただいて、皆さま自身がメディアの存在だと思うので、何か発信していただいたり、あるいは、報告していただきたい。釜ヶ崎と世界をつなぎたいなとすごく思っていて、来ていただければなと思っています。

ディスカッション

伊藤（富山大学）：今たまたま、明治から大正あたりにかけての、東京の下町、いわゆるどや街といわれているところの芸能について調べたりしているんですが、例えば、当時の日本を代表する大衆芸能といえば浪花節ですね。浪曲です。そうったものが明治の半ばぐらいから、その辺を拠点に発展してきているというような歴史が幾つか見出されてくるわけですが、今の釜ヶ崎の中で、そこに暮らしている人たちの間での、共感できるような芸事みたいなものは何かあるんでしょうか。

上田：カラオケですかしら。演歌です。夏祭りに公園でコンサートをしているんですが、そのコンサートではミュージシャンたちが、かなりクオリティの高い演奏をしています。ワールドミュージックから演歌から、もちろんカラオケまであるんですけども、おじさんたちは結構踊っていて、ずいぶん楽しまれています。それからまた、年に1回、東淀川工業高校という、吹奏楽団で日本でも有数のクオリティを持っている高校生たちがやってきて「夕暮れコンサート」をすると、おじさんたちは本当に喜んで聞いています。もう一つ。

芸事とはいえないのですが、カフェなどに人がいらっしゃって、おしゃべりを通じて、作品をつくっていく「こころのたねとして」は、地域の作品が集積すると「場所の力」につながるのでは、と考えています。またおしゃべりのなかから、困っていることとか、ニーズとか、本人も気がついていないけれども何かもやもやしていることとかを聞き取って、それに自分が反応していくような形でコソルームでは事業化を進めてきました。釜ヶ崎に1年間、拠点を持ちましたけれども、釜ヶ崎にいますと、釜ヶ崎に閉じそうになるので、この春から奈良県に畑を借りて、「農とアート」というプロジェクトも始めようと思っています。

諏訪（大阪市立大学）：『こころのたねとして』という本は、私も読み進めている途中で、これは何なんだと伝えるのが難しい本だなという感想を私は持っていますが、すごくおもしろい試みだなと思って聞かせていただきました。特に、ライフヒストリーを聞き取って作品化するというのですが、それを実際に声に出して読んでみるというところがすごくおもしろいなと思いました。実際にそれを先日聞かせていただいて、「なるほど、こういうことだったのか」と私自身もわかった次第です。

発表4

Harbouring Social Responsibilities by Honing Creativity The Neo-Angono Artists Collective Story

キョウ・ザパンタ（ネオアングノ・アーティストコレクティブ 事務局長）

アングノの背景

初めに組織のご紹介、どのような問題点があるのか、どういことができるのか、そして、今まで生き抜いてきたチャレンジについて語りしたいと思います。アングノは、メトロポリタンのマニラの地域の東、20キロぐらい離れたところにあります。ミュージシャン、あるいは芸能、ライター、作家といった、いろいろな分野のアーティストが多く集い、住んでいるので、アングノはフィリピンの芸術の都と呼ばれています。2004年に、アングノに住む若いアーティストが集まり、お酒を飲みながら、地域社会、特に若い芸術家のために何かできないだろうかと語り合いました。

アングノにはほかの地域よりも多くのアーティストがいますが、住民のほとんどは普通の市民で、アートに対して特に興味もなく、理解もなく、かえって恐怖を覚えています。彼らはアートといえば、ギャラリーや美術館があり、劇場で見るものだと考えています。それがわかったので、アーティストたちは、このような伝統的なアートに対する考え方、エリートだけが芸術を見たり楽しんだりできるんだという考え方を打ち破ろうとしました。そこで、パブリックアートフェスティバルを組織し、2004年に最初のフェスティバルがアングノで行われました。40人から50人ぐらいが組織に入りました。そして、ネオアングノ・アーティストと呼ばれるフェスティバルも始まりました。今までのものとは違うもの考えたのです。毎年11月に開かれることになっていて、去年は5回目でした。

最初の数年間は、嫌う市民もいたと思います。町に出てパフォーマンスや芸能をしたり、そしてまた消費財を使ったアート、例えばビール瓶であるとか、たばこの箱などを使ったアートをやりました。橋の上や川沿いでパフォーマンスをしたりということで、怒った人もいたのです。特に年配の人のなかには反感を覚えた人が多かった。ただ、驚くべきことに、去年は急に人々が受け入れるようになったなと感じました。11月を待ち望んでくれていたようです。去年は、今までで最も成功裏に終えることができました。

去年のパブリックアートは、アングノの隣の町と共同して、隣の町でもサテライト・パフォーマンスが開かれました。また、大阪出身の男性の舞踊家も招きました。その人の才能もフィリピンの人に見てもらうことができました。去年はその意味ではパブリックアートで大きな成功を収めたといえます。

そのポスターがこれです。パブリックマー



ケットと呼ばれますが、ホテルの上やバーの内部にも掲示を行いました。このような落書きのようなアートが町の広場で行われ、ストーリーテリングも道で行われました。市の公会堂、あるいは市役所の前、町の小さな裏通りでパフォーマンスが行われました。

その結果、「ああ、受け入れられたんだな」と、人々が心を開いたと思ったのですが、やはりアートを一般の人に届けるということになると、社会的責任が高まります。去年のパブリックアートの後、私たちはその社会的責任を認識し、重視するようになりました。私たちのadvocacy、訴える声をより強くと考えています。また自分たちの才能をさらに磨く必要があるでしょう。そして、ほかの人々にもそれを伝えていくということが重要なんです。

フィリピンのアートのもつ課題

フィリピンのアートにはいろいろな問題があると思いますが、特に3つの具体的な課題があると考えています。この3つは、私たちのadvocacy、唱道する声ということでありませぬ。

まず、エリートの人しか芸術を楽しめないんだという誤った考え方がまだあるというこ

とです。私たちは、アートを一般の人々に近づけたいと思っています。ですから、アートのほうに、つまりギャラリーとか美術、あるいはシアターに人々を招くのではなくて、こちらから出かけようと考えています。

2つめは、フィリピンではかなり大きな問題なんです。芸術教育ということで、高校レベルのスクールが1つあるだけです。全国で1つです。通常の子どもであると、アクセスがなかなか難しいです。留学する子どもたちもいますが、そこでいろいろな技術を磨いたとしても、まだ若いので、入門程度のレベルです。特に農村部の学校がない地域ですと、その才能が磨かれないということがあります。

自治体でもそのニーズを認識していると思います。3年前に、アンゴノに芸術スクールをつくりました。美術の学位を取れるようなコース、課程をアンゴノの大学に設置したのです。それでもなお、まだ辺境に押しやられている子どもたち、そして子どもたちを学校に送ることができない人たちもいるわけなので、まだ発掘されていない才能があると考えています。

3つめは、知的財産権の問題です。フィリピンの知的財産権には多くの問題があります。どこに原因があるのか、どのような出来事があるのか、どういうことでこの問題がさらに顕在化しているのかといったことを、後ほどお話ししたいと思います。

パブリックアートフェスティバル

私たちの社会的責任ということでは、パブリックアートフェスティバルを開催することが主要な活動です。毎年コミュニティで行って、ワークショップも開きます。特に農村部で開催します。新しい才能を発掘したい、若い人たちの創造力、クリエイティビティを培いたいと思っています。また、知的財産権のフォーラムも開きます。それによって、産業界で仕事をするアーティスト自身の意識喚起をねらっています。

3日間の日程でパブリックアートフェスティバルは開かれ、私たちはオーガナイザーとしてかかわるので、実際に参加することはあま

りありません。マニラ以外、あるいはフィリピン以外の地域から人を招きます。昨年は日本のアーティストを招くことができました。今年も、できればより多くの外国人のアーティストを招きたいと思っています。フィリピンの人々、特にこのアンゴノの地域の人たちに、異なる文化、異なるアートに触れる機会を持ってもらいたいのです。こうした活動には、一般の方々への参加が必要です。フェスティバルに入るのは、オーディエンスになるだけではありません。実際にアートのパフォーマンス、全体の一部になってもらうということなのです。

ワークショップの説明ですが、3日間～5日間行われ、子どもたちが参加するもの、あるいは青年が参加するものなどがあります。ビジュアルアート、文学、音楽、写真など、7つの分野があって、ワークショップの中で教えたりもします。通常は、農村部を対象に開きます。学校を使ったり、学校の形式でやったりします。また、必ず展覧会の機会を持ちます。優れた学生をそこで見つけて、その人たちがパブリックアートフェスティバルの中に参加できるようにするのです。

さて、知的財産権のフォーラムです。ナショナルプレスクラブ (NPC) と呼ばれる政府機関での問題がきっかけとなりました。3年前にNPCが壁画の受注を受けました。わが国における言論の自由の歴史を語るという壁画でありました。いろいろな機関がかかわってそれを完成させました。開幕式の前日に、大統領府の治安部がその壁画を見て、3つのイメージがあまりにも反政府的であると判断し、ほかのアーティストに発注してやり直させました。元の壁画は取り崩されてしまいましたので、今はどこにあるかわかりません。この出来事は、新聞に1週間もの間、一面記事として掲げられました。これが1つの引き金になって、私たちの特許庁、知的財産権を扱う省庁は、アーティストのことを考えるようになりました。

昨年は、もう1つの出来事がありました。今度はミュージシャンです。テレビ局から音楽番組をつくるように注文を受けました。し

かし、最終的にはつくった音楽が却下され、テレビ局は別のミュージシャンに発注しました。そして、できたものは、最初のミュージシャンがつくったものを少し変えただけだったのです。そういったことがあったので、この問題に対しては、アーティスト以外の人々の関心も高まりました。そして、アートの産業にかかわる人たちが、アーティストの権利というものを考えるようになりました。これらの活動を受けて、私たちとしてもイベントを組織し、レクチャーをしたり、あるいはそのまとめ役としてかかわるようになったのです。

新しいチャレンジ

私たちのネオアンゴノ・アーティストの組織には、2つの新しいチャレンジがあります。まず、メンバーをどのように募るかということが問題になっています。ほとんどのメンバーは、最初は関心を持っていたのですが、だんだん薄まっていきます。そして、あまり活動が盛んでなくなっていくのです。主な原因は、60人全員がボランティアベースでの参加であり、フルタイムではないということです。ボランティアでアートのための仕事をしているわけですから、収入も発生しません。メンバーのほとんどは家族を養っている立場ですから、仕事をする必要があります。しかし、わが国において、このような組織にフルタイムで参加することは難しく、一般社会の理解を得ることも難しいのです。

そうした組織とのかかわり合いを考えるには、私たちの目標が何なのかを考えることが必要です。機会が広がるように、特にビジュアルアートのチャンスを提供できるようにとすることであれば、組織にはビジュアルアートや文学関係のセクターがありますので、ワークショップを内部で開くことによって、継続的な改善がメンバー間でできると思います。これは、目に見える形でできるものです。

ただ、目に見えないものもあります。スキルを開発すること、その改善を目指すことです。私たちは、組織外の展示会、見本、展覧会に参加しています。メンバーもそれにでき

るだけ参加するように働きかけています。これらの展覧会にアーティストを派遣することもあります。メンバーの活動は、毎日の仕事がありますので、連続的にするのは難しく、参加できない場合があるので、ネットワークが重要です。

幸いなことに、昨年からは新しい評議会ができました。これは、文化とアートの関係の評議会、アーティストグループの連合と呼んでいいでしょう。公的な立場の人、そのカウンスルと呼ばれる評議会にメンバーとして参加しています。アンゴノの人たちがかなりの部分を占めていますが、その地域のアーティストを支援することが目的です。技術的には、ローカルな地域の自治体からのサポートが得にくいので、アンゴノにある約20のアート組織の力を結集して支援します。また、できるだけ自治体からも支援を募りたい。そして、アンゴノ外の地域も含めたネットワークをつくるのが重要だと思います。

このカウンスルができたことによって、すべての組織が一つの共通の目的に向かって動けるようになったと言えます。自分たちのスペースを提供したりして、アーティストのチャンスを広げようという重要な役割を担っています。日本の場合ですと、劇場などスペースがたくさんあると思いますが、フィリピンには劇場、美術館、ギャラリーも少ない。ですから、展示のスペースというと路上でのパフォーマンス・アートが主になりますので、そういった意味でスペースの提供は重要なのです。

もう一つのチャレンジは時間のやりくり、つまり、これらの人たちが集まること自体の難しさです。それぞれ、毎日の仕事を持った人たちです。以前は、自分たちが得意なことを選んで、ボランティアとして活動してくれるよう求めていました。しかし、ほとんどの人たちは、アート活動をするために、わざわざアンゴノに来なくてはなりません。彼らの多くはアンゴノ以外で仕事をしていますので、グループの活動に参加するためにここにやって来るわけです。ですから、全員がミーティングに参加することは要請していません。参

加できないときは、Eメールを使って結果を伝えるようにしています。最新の情報も伝えています。その結果、コミュニケーションが円滑に図れるようになり、新しい技術があることをありがたく思っています。組織のコアになる人たちは、1カ月に1、2回の定期的な会合を持っています。

このように、いろいろな課題があるのですが、さらに、ほとんどの組織が抱えていらっしゃる資金不足という問題があります。資金調達そのものが難しい。実際にパブリックアートの次回開催ということでも、今は、資金が出るかどうか、ペンディングの状態です。未決ということで、最終的には決まっていないのです。

常に心がけているのは、どのような状況でも対処できるようにということで、請け負いの仕事があれば受けます。現在、民間からの壁画の注文が2件あります。

メンバーには資金が必要です。ほとんどのメンバーは、それほど多くのお金を持っておりませんし、辺境の農村にいる人たちも多いです。ですから、私たちの組織の人たちがメンバーの絵画を売る、つまりエージェントの仕事をするわけです。そして、その所得の一部を組織の資金に組み入れ、自治体等々からの助成金が少ない中で対応しています。幸い、去年は助成金が得られましたが、今年もそうであってほしいと願っています。

組織についていろいろと説明してきましたが、つまるところは一つなのかもしれません。私たちはアンゴノの町で、アーティストのコミュニティのために何かをしなくてはならないという責任を自覚しています。若い組織ですので、アンゴノに住むアーティストが自治体から見過ごされないように、また社会の人たちから関心を持たれずに隅っこに追いやられたままにならないようにしなければなりません。そのためには、活動を続ける必要があると思います。パブリックアートフェスティバル、そしてワークショップ、フォーラムを続けていかななくてはならないと考えています。資金が全然なくても、スペースが限られていても、ある資源を使って努力と探求を続けて

いかなければならないと考えています。

ディスカッション

樋口（アーツNPOリンク）：劇場、美術館、ギャラリーが少ない状況にあって、必然的にアートの表現の場所がストリートになっていくというお話を、とても興味深く伺いました。現在、アーティストの人たちは、その状況をネガティブなこととして捉えているのでしょうか。

キョウ・ザパンタ：そうですね、美術館が足りませんし、シアターもアンゴノにしかなくて、フィリピン全体にはありません。しかし、創造力を養う、かき立てるかもしれないという意味では、前向きにとらえられてもいいかもしれません。スペースがなくても、アートはできるということです。そうした状況の中にあってシェアをして、クリエイティビティを人々に伝えていくことができます。ですから、ポジティブにも見ていると思います。

平田（大阪大学）：著作権、知的財産権についてのお話が何度か出てきましたが、表現者の側が著作権に対する認識が低いということなのか、社会の側の認識が低いからアーティストの活動が経済活動に結びつかないのか。両方だとは思いますが、どちらの問題だと思われるですか。

キョウ：その点については、やはり社会の側の問題が大きいかと思います。アーティストのほうには、自分たちの知的財産権を守りたいという気持ちがあります。しかし、アーティストが何らかの方法で自分たちの権利を守ることができたとしても、一般の人たちのほとんどは、それがどれほど重要なかを理解しません。また、人の作品を尊敬すること自体、無視しています。そこが基本的な問題だと思います。私たちは意識を高めるフォーラムを3回開きました。アーティストだけではなく、通常の学生や普通の市民も参加していますが、一般大衆の意識のほうの問題だと思います。

大谷（Dance Box）：僕はコンテンポラリーダンスのプロデュースをしていて、3年前にフィリピンのダンサーを大阪に招へいして、公演をしました。そのとき彼女がフィリピンの中でコンテンポラリーダンスをやっているアーティストは非常に孤立していると言っていました。ここ3年で、フィリピンのコンテンポラリーダンスの状況、環境というものはどのようになっているのか、お教えてください。

キョウ：フィリピン全体で考えますと、コンテンポラリーダンスの状況は少し困難さがあるかと思います。伝統的な様式のほうにつく人が多いからです。マニラでも、アンゴノも、コンテンポラリーダンサーは非常に数が少ないです。それでも、マニラのコンテンポラリーダンスの人たちは、いろいろな形で、いろいろな文化を背景としながら、自分たちを人の目に触れるようにしようとしています。そうすることによって力を強めたいということです。コンテンポラリーダンスのグループは、いろいろなアートフォームから来ています。バレエの人たちが主になってつくっているグループもあります。その人たちは、自分たちのコンテンポラリーフォームを明確な形でつくろうとして、アーティストを招待したり、自分から外国に赴いて勉強したりしています。昨年11月に私どもが日本から招待した歌舞伎系のダンサーの方に、マニラのコンテンポラリーダンスに触れてもらい、またその方のダンスをマニラの人に見てもらいました。伝統的な様式になじんだマニラの人たちにとって、非常に新鮮だったようです。ですから、今は、よりコンテンポラリーなフォームを求めているところだと思います。

大谷：その大阪から参加されたダンサーのお名前はわかりますでしょうか。

キョウ：西尾純さんというお名前です。

大谷：わかりました。殺陣をやっている人ですね。チャンバラの立ち回りなどをやっている人で、歌舞伎の世界の人ではありませんね。

キョウ：そうです、伝統的な歌舞伎ではないと思いますが、傾舞（=kabuku-mai）といわれています。インプロビゼーション、即興でというのが多いと思います。武術を習い、それをダンスのほうに適用していらっしゃるんだと思います。

発表5

オルタナティブ・スペースと公共圏

遠藤 水城 (ARCUS Projectディレクター)

闘いの場としてのアートスペース

キュレーターという職業をしています。インディペンデント・キュレーターだと自分では思っていて、どこかに完全に属しているわけではないです。昨日ぐらいまですと、何を話そうかなと悩んでいました。というのは、僕がやっていることはすごくたくさんあるという現実と、この会はどういった会なのかなというのをとらえきれず、いまだにもって、ちょっとわかっていないところもあるので、何を言っているかわからないかもしれませんが、頑張って自分の混乱を解きほぐしながら話そうと思います。

最初に、僕の今やっていることだけを説明します。これは、あとで質問があったら言ってください。まず、ARCUSのディレクターをやっています。ARCUSは茨城県が主催しているアーティスト・イン・レジデンス・プログラムです。1995年に始まって、次の4月で15周年になります。毎年海外からアーティストを招待してレジデンス事業をやり、それ以外にもワークショップをやったり、展覧会をしたりいろいろなことをしています。

ヨコハマ国際映像祭というのが今年の11月に横浜で行われます。会場は、この間のトリエンナーレとほぼ同じで、新港ピアとBank ART Studio NYKと、おそらくイベントで、横浜赤レンガ倉庫が使われるのだと思います。ディレクターは住友文彦さんです。僕はキュレーターという立ち位置です。キュレーターは僕しかいないんですけれど。

マネジメントの話だからお金の話をします。ARCUSは僕らの給料も込みで、大体ヨコハマ国際映画祭の1/10の予算で動いています。うわさからの計算なので正確ではないかもしれませんが、僕は、ARCUSはディレクターで、ヨコハマ国際映像祭はキュレーターをやっています。

今日は全然違う話をしようと思っていますが、一番したい話をする前にまず、アートスペースをつくったことについて話したいと思います。

僕は、1999年から2005年ぐらいままで福岡に住んでいたんですが、そのときにアトス

ペース・テトラというものをつくりました。大学院生として福岡に引っ越して、哲学や人類学を勉強していました。博士課程になったときにすごく暇になったので、何かしようかなと思って、アートスペースというのをつくりようと思ったわけです。その前には、ミニコ



ミ雑誌をつくったり、音楽イベントを年間10本ぐらいやったり、展覧会やシンポジウムを開いたり、映画上映をしたり、そういうことを一学生として好きでやっていましたが、それは単なるファンで、自分が見たい人を呼び、見たいものを持ってくるということでした。

その延長線上で、アートスペース・テトラというスペースを福岡市須崎町につくりました。アジア美術館の裏側の、歩いて3分ぐらいいのところにあります。音楽イベントが多いんですが、展示もします。3階建てで、1階は展示ができるスペースになっています。これをみんなで借りて、メンバー制でやっています。これから三つのスペースを紹介しますが、その仕組みと背景みたいなものを簡単に説明します。

テトラは常に10人ぐらいいのメンバーがいて、メンバーはお金を払います。ボランティアの人たちはたくさんいますが、メンバーは、月々1万円から3万円を払います。2万円とか3万円を払っている人は、3階に事務所を持っていたり、中2階にスタジオを持っていますが、1万円ぐらいい払えば、誰でもメンバーになれます。

メンバーになるのはどういうことかということ、企画ができるということです。音楽のイベントもできるので、入場料収入がとれて意外ともうかつたりします。でも、アートはあまりもうからないので、キュレーターとして

メンバーになるのは、なかなか気概のある人だなと思います。一時期、映画が好きな人が入って、上映会をしていました。

テトラのいいところは、街の商業的なものに対する嫌悪感があったり、反東京主義みたいなのがやけに強くて、「そんなのは、東京っぽいからだめだ」みたいな議論の蓄積があるところです。現在10人のメンバーがいて、ミュージシャンもいれば、デザイナーもいる。アーティスト、キュレーターっぽい人、サラリーマン。普通の人も、学生もいます。

テトラールールというのがありまして、一つ企画をすると、周りの人は必ず手伝います。「とりあえず、じゃあ、それやろう」と言って手伝って、終わった瞬間、九州文化なので焼酎を飲み始めます。そして、お互いぼろくそに言うんです。手伝った後、ぼろくそです。僕が展覧会をやったとき、オーストラリア人のパンクミュージシャンから「何を上品なアートをやったんだ。死ぬ。そんなんテトラに要らん」とか言われて。「そうかなあ」とか言って、そういう話し合いがあったり。「あんなの全然面白くないじゃん」とか「でも、あいつのほうがお客も入ってるし、悔しいな」とか、一時期は「だめ連」的な人たちが勉強会などを開いたり、お客さんとしてよく来てくれた人と、アートと政治についての議論をしたりしました。いつ行っても、なにか問題があったり、けんかしていたり、新しいことを話し合っているんです。僕もたまに帰ると、焼酎を飲んで、がーっと熱く話したりしています。「こんなの、つまらん」とか言って。もうほとんど部外者なのに（笑い。その強度がいいなと思います。

しかも、これは結構もつシステムだなと僕は思っているんです。メンバーもちょこちょこ変わって、出たり入ったりしますから、その都度、メンバーの構成でスペースの性格が変わっていくんです。だから、アートというけれど、何かよくわからない。ここは闘いの場ですね。4月4日に5周年イベントがあります。

アートシステムの外

僕はマニラにいたことがあります。トータ

ル1年ぐらいいて、バギオという町に半年ぐらいいました。これは、僕が地元のアーティストと一緒に作ったアートスペースです。マニラのケソンシティのクバオというエリアにあります。音楽をやったりしていますけれども、ここは全部、靴の商店街です。全部の店が靴なんです。マリキナシューエキスポというところですが、マリキナというところにフィリピンの靴の工場がたくさんあって、その靴が全部集まってくる。マニラ靴流通センターみたいなところです。

なぜマリキナに靴の工場があるかという、イメルダ夫人は靴が大好きだったので、フィリピンの靴産業を興すんだとあって、つくって、それでこれがここに来ているということです。その一角がちょうど空いていたので、僕らはここが非常にかっこいいと言って、アートスペースをつくりました。

このFuture Prospects Art Spaceは、アートの調査のために僕がマニラにいるときに出会ったアーティストと一緒につくりました。そのときの僕の考え方は、こうです。

さっきのキョウさんの話とつながるかもしれないですけども、僕は美術の調査をしていて、もちろん最初は美術館やギャラリーに行くんですが、人がすごく少ないんです。美術館に人が全然いないなと思いました。結構いいと思うのに、美術館に人が非常に少ないということに、まず驚きました。

それから、ギャラリーが何か嘘くさい。確かにエリートのためだけというのは、日本でもそうだけれども、正直に言うと、それよりも数倍、嘘くさいなという気が僕はしました。もちろんいい作品は、戦後の絵とか彫刻でたくさんあります。ただ、システムとして嘘くさいなど。ギャラリーシステムについては、そう思いました。

僕はアートの調査をしていたわけですが、美術館とギャラリーを調査すれば、1カ月ぐらいであれば帰ってくると思うんですけども、ずっといると、だんだん気持ちが変わってくるんです。どうも違うのではないかと。アートシステムの外にもアーティストはいるという考えを覚え始めるんです。

例えば、貧乏な学生の間でうわさになっている変なやつがいるらしいというので行ってみたんです。何かよくわからない、くにくくにやした絵とかを描いていて、汚い家に住んでいるんだけど、何かかっこいいと言われていた。最初、僕にはそれがわからないんです。現代美術の専門家ぶって言うと、ワイルドだけドナীবでクオリティは低いな、という評価でとまるでしょう。ところが、ずっと住んでいると、彼がなぜかっこいいと言われているのかという理由が少しずつわかってくるんです。

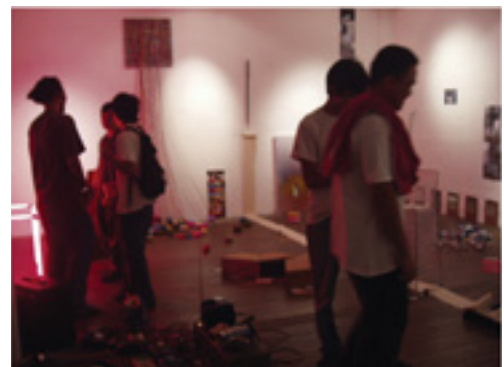
そういうふうに見ていくと、アーティストと呼んでもいいような表現者、あるいは、どうしてもつくらないと生きていけない人がいるんだなと。多くの人口がいて、いろいろ社会的な問題もあるマニラという文化的な、社会的な状況の中で、そういう表現者と考えられる人はいるし、ある一定の力を持って周りの人に影響を与えている人がいる。ただ、それがアートシステムの中には入ってこない。相性が悪いということに気づいたんです。

そのときに僕は、じゃあその人のためのアートシステムをつくったほうが早いのではないかなと思って、そういう人たちが集まることのできるようなスペースが必要だということで、若者たちとこういうスペースをつくらうと思いました。



調査するつもりが、だんだんと自分が見ている対象を確定したくなって、そのためにスペースをつくりました。わがままだったかもしれないけど、今では思いますけれども、そういうスペースをつくりました。

マニラでも、サブカルチャー的な指向というのは非常にあったんです。ただ日本とは状



況が違って、フライヤーがあったり、おしゃれなレコードショップがあったり、ライブハウスがあったりする層の厚みが日本ほどないんです。そういうサブカルチャーの場所になるという目的も、当初僕の周りのアーティストにもあったので、彼らはTシャツを売ったり、自主制作のCDを売ったり、音楽イベントや映画イベントもしました。

その結果として何が起こったかという、僕らのスペースがものすごくおしゃれになってしまったんです。スーパーおしゃれスペースになってしまったんですね。結果、数年のうちに家賃が2.5倍になりました。リッチ・キッズどもが70年代フレンチカフェとか家具屋さんとかをつくりだして、すごくおしゃれになった結果、家賃が上がったんです。

一番貧乏だったのは僕らなので、僕らが最初に出ていったというのは、ニューヨークあたりではありがちな話だと思いますが、まさか自分の身に降り掛かるとは思いませんでした。そのときの新聞記事が「Death of an independent art」というこの記事です。「アート死す」という、ある意味ですごくすてきな記事ですが。

その一帯の靴屋さんも家賃が高くなったので出て行って、おしゃれになって、恥ずかしいことに、その一帯はクバオXという名前をつけられたんです。Xジェネレーションみたいで、かっこいいとは思いませんでした。恥ずかしいですよ（笑）。

結局、一部のエリートにしか喜ばれないようなハイアートというのは、おかしいだろうと。同時に、フィリピンはアメリカンポップカルチャーの影響が非常に強くて、そこに多くの人が喜びを見出している間に、サブカルチャーみたいなものがあっていいのではないかなど。それがマニラにいたときの僕の実感でした。ぐだぐだの音楽イベントとか、変な展覧会とか、変な人が飲んだくれたりしていたほうがいいかなど思ってたものが、どうやらかっこよかったです。

かっこよかったらしくて、すごい勢いで商業化されました。僕の友だちの描く絵は、今めちゃくちゃ高いらしいです。何かおかしいことが起こったな、半分は成功したのかなど思ったり、もしかしたら大失敗なのかなど思ったり、悩んでいるところです。

家賃が上がってFuture Prospects Art Spaceはつぶれましたが、その概念自体は続けていこうと思っています。考え方としては、できたり、つぶれたりするアートセンターがあってもいいのではないかなど。

フィリピンとか東南アジアの時間の概念を考えても、蓄積的ではなく、循環することを考えたいということもあるし、何でアートセンターをびしょとつくって、白い壁できれいにやらなきゃいけないのかなとも思いました。つくって、つぶして、またつくればいいじゃないか。またつぶせばいいじゃないか。そういうテンポラリーな、仮設のインスタレーションのようなものとしてのアートセンターという概念は可能なのではないかと考えていて、今度は、バコロッドかダバオあたりでFuture Prospects Art Spaceをまたつくろうと思っています。

それがつぶれたら、おもしろい人を見つけて、また別の場所であればいいんです。Future Prospects Art Spaceは、とてもすてき

な意味があるので、そうやって一生続けていきたいなと思います。

ぱりっとした仕事の説明から入りましたが、あれはお金をもうけること。一生続くキュレーションをするのが、自分で言うのもあれですが、僕のキュレーションの特質だと思っていて、テトラもFuture Prospects Art Spaceも、多分ずっと続くものとして考えています。

理想の公共性としての美術館へ

最後に、VOCASの話をして何とかまとまればいいなと思います。

僕は、人類学者をやっていたので、この山の裏側の家に住んでいました。裸電球があって、川で洗濯をしたり、水浴びしたり、米を植えたり、ニワトリを殺したりしながら暮らしていたんですけれども、そこでタヒミックさんという人に会いました。この方は山形国際ドキュメンタリー映画祭で有名な映画監督の方ですが、一緒に活動をするようになりました。



そのときに、この方がアートスペースをつくりたいと言っていました。僕は既にテトラをつくった経験があって、コンテンポラリー・アートスペースみたいなイメージがあったので、一緒につくろうと思いました。このビルが一番上の部分につくろうと一緒につくったんですが、彼の指示に従ってつくると、最終的にこういうものができ上がりました。

僕の中では、おしゃれなホワイトキューブで、欧米のアート雑誌が並んでいるコーナーがあって、角にカフェエリアというのを想像していたんですが、全然違うものができました。これはVictor Oteyza Community Art Space、



略してVOCASといいます。

それで、タヒミックさんに話を聞くわけです。これは何ですかと。手伝ってと言われたから、ごみ拾いに行ったけど、こんなになるとは思わなかったと思いながら話を聞くと、彼の言い方は、バギオのコミュニティーのためのアートスペースなのだと。美術館みたいな白い壁をつくって、ホワイトキューブをつくったところで、それは西洋的なアートであるかもしれないけれども、何にもならないじゃないかと。

例えばこれは、スペインのガレオン船をなぞらえてつくられているんです。この辺はスペイン風建築。日本の水車と、建物の中なのに池があって、金魚がいるんです。ガレオン船の下に、アメリカンバーがあって、コココーラとか、アンティーク屋で売っていきそうな、安い、70年代の電話ボックスが置いてあります。



タヒミックさんが言うには、フィリピンの歴史は、スペインに占領されて、アメリカに占領されて、日本も途中で占領して、ぐだぐだにされて、ごみだめみたいになってしまった国なのだと。僕らがここからアートをやる



のなら、そういう歴史の残骸みたいなものを全部引き受けて、そこから始めるようなアートをつくらなきゃいけないんだと。僕はその話に共感しました。

フィリピンのアートは、アートシステムのようなものに規定されていて、本当に重要なアートとのかみ合わせが悪い。僕がそう思っていたときに、タヒミックさんの話を聞いて、「ああ、なるほどな」と思った経験があります。

僕はキュレーターとして、美術館が私的なものになったり、商業的なものになったり、多数性とか安全な趣味みたいなものを想定して、少数者や弱者、しょうもない問題、本当に深刻な問題を含むことができないものになっていると個人的には思っています。同時に美術館こそ理想の公共性があるべきところだと信じています。だから、タヒミックさんのアートスペースの出来上りをみたときに、これが美術館だと。マニラにあるものは美術館とは考えなくてもいいんじゃないか、とすら思いました。

タヒミックさんのつくったもの、これが美術館だと言い切ればいいし、彼を師と仰いで、僕がやる活動もつなぎ合わせて、美術館だったと言ってもらえるといいなと思っています。僕は美術館で働いてもいないのにキュレーターだと言い切っています。それはいまの美術館の公共性が低いと考えているからだし、同時に「美術館」という概念自体は愛しているからです。つまり公共のキュレーターであると自己規定すると、美術館で働けないというジレンマがあります。インディペンデントな公共性が高いキュレーターというのがあり得る

か、政府からお金をもらっていなくても公共性があり得るかどうかが、一般的なアートシステムと合致しなくても、本当のアートというものはあり得るのか、そういうことを考えて活動しています。

ディスカッション

谷本（ザ・フェニックスホール）：多分みんなが感じたことだと思うけれども、今おっしゃったアートシステムというのをもう少し詳しく言ってください。典型的な具体例を上げていただくと大変ありがたいです。

遠藤：美術館やギャラリーがあって、教育も必要なので美大があって、コレクターがいて、キュレーターがいて、アーティストがいて、評論家がいるという仕組みです。

谷本：それはストラクチャーの話のように聞こえるんだけど。つまり、例えば先ほどの私の発表の中でもいいましたが、仕組みがあって、それを動かす人間がいる。仕組みは基本的には固定的なものかもしれないけれども、そこを動かす人間の考え方はどんどん変わることができるので、それは固定的なものとして僕はあまり考えていないんです。今の遠藤さんの話は、どちらかというと、システムというのは非常に硬直したものととらえているように聞こえたんですが、そうじゃないですか。

遠藤：やはり美術館という物理的なものがアートそのものを規定する性格が非常に強いという問題があると思います。あるいはホワイトキューブという空間ですね。システムを柔軟なものと考え、システムを変えていくということは非常に重要なことだと思いますし、僕もそういったことをいろいろな方にしていただきたいと思います。美術館の中で、美術館を良くしていこうという方がたくさんおられると思います。ただ僕の立場というのは、アートマネジャーでもなく、クリエイターでもなく、フリーランスのキュレーターであって、アーティストとそれを一番必要とする人との

間に立っている人間です。インディペンデントで組織に属してもいないので、組織をゆっくり変えていこうという立場にはいない。その立場にいたら、言えないことを僕は言っているかもしれません。僕は理想の公共性を考えるし、理想のアートを考えてやっていくだけなので、そのときにシステムをゆっくり変えていくというのは、僕にとっては遅く感じます。今の僕ですよ。就職して、こんなに適当でなくなったら、やっぱりシステムをゆっくり変えて、政治的な力を持って、お金をゆっくり動かしてということがあるかもしれないけれども。

谷本：物事を変えるにはゆっくりでなければならぬとは、僕も思わないんですよ。ただ、ここにいらっしゃる方の大半は実務家ということで言えば、ロマン主義者と現実主義者、世の中でよく言われがちな分類ではありますけれども、ほとんどの人は、現実主義者だと思うんです。リアライゼーション主義者と言ったほうがいいかな。もしも、そのシステムが人間の営みも含めて変えていくことができるのだったら、現在あるアートシステムを使っても、今なさっているようなことは実はできるんじゃないですか。

遠藤：例えば、さっきフィリピンの美術館には人がいないと言いましたが、ヨーロッパの美術館、特にアートセンターは、街の真ん中であって、人がみんな行っているという状態をうらやましいと思います。フィリピンの美術館には人がいないのですが、どんどんみんなが行くようになればいいんじゃないかなと思います。美術館は微妙なところですが、システムを変えていく流れの中では、例えばキョウウさんがやっているような、一般の人にアートを伝えるということは、かなり個別の状況の話になると思うんです。でも、それはそれでシステムを変える第一歩なんです。基本的に一般の人はアートに全然興味がないからと考えたときに、僕はどこかで切断線があるからだと思うんです。西洋的なアートシステムと、僕らがこれからつくっていく、アジア的

などはあまり言いたくはないんですが、より柔軟性のあるアートシステムというものには、どこか切断線があると思っています。その切断線があるので、僕は若干硬直的なニュアンスで既存のアートシステムを説明したのではないかと思います。

雨森：最後に見せていただいた、タヒミックさんのつくられたアートセンターですが、タヒミック美術館というか、作品のようなスペースだなと、すごくおもしろいと思って見ていたんですが、ここで展覧会とか、イベントというか、パフォーマンスなどをされているのでしょうか。

遠藤：写真のこちら側にステージみたいところがあって、そこでパフォーマンスをやっています。それから、スペイン建築の中にホワイトキューブの部屋があって、そこに展示があります。

キョウ：クバオXというのは、遠藤さんがお話になりましたけれども、マネジメントが今変わってきています。現実にクバオXでは、パフォーマンスするアーティストが増えてきていますし、その分、教えられる人も増えています。若いアーティストのグループが入り込んできていて、そういう意味では、今、若い人たちに開かれてきています。アーティストのスペースとして全体的な役割を果たそうということで、いろいろな詩人や文学家といったアーティストを招いて、この場所をより開かれたものにしようと試みられています。ただ、一たん危機的な状況でしたので、問題になるかもしれませんが、アートシステムに関しましては、フィリピンは基本的に文化ベースです。アートを公共のスペースに持ってくるニーズは、やはり文化があつてのことだと思います。フィリピンの人たち、特に若い人たちは、友だちと一緒に出て行って、お酒を飲んで、そして美術館へ行く。ただ、高齢の人は家族とともに食事をしたりして過ごす。そうなりますと、なかなか美術館へは来ない。それはアーティストにとっては困難な

状況です。ですから、アーティストはむしろ街へ出ていくことが必要とされていますが、非常に大変でもあります。年齢がいった人が路上でパフォーマンスすることなどはないんですけれども、若いアーティストたちは、そういう形で場所ができる。最終的には、そのアートについて認識をされるということで、遠藤さんがマニラで経験されていることは本当にいいことだと思います。マニラはアンゴノよりは恵まれております。マニラでは、若いアーティストは特にケソンシティ、マカティで非常によく受け入れられています。しかし、アンゴノではまだ遅れている段階なので、私たちが取り組んでいるのです。若い人たちは、ケソンシティや、そういうところへ行つて、クバオXのグループに加わることができます。アンゴノでは、一般の人は年に1回見るといったことしかしませんので、非常に遅れています。基本的には、ルソン、バギオも含めて全体の地域で、もっと公共のアートに関心が高くなればいいと思います。そして、この数年の間に若いアーティストが、きちんと場を持って、そして表現ができればと思います。

発表6

ファイブアーツ・センターの活動

リュウ・チー・ソン（ファイブアーツ・センター ディレクター）

ファイブアーツ・センターの概要

まず、私たちの創立以来行った活動のうちの1部を紹介させていただきます。まず1つ目は、『Monkey Business』2005年です。ガムランのコンサートです。次は『Skin Trilogy』、これは2005年のものです。ビジュアルアーツのパフォーマンスで、ビジュアルアーティストが関連しています。3つ目が『Rama and Sita』、これは『ラーマヤナ』を使ったもので、子ども向けのシアターで行いました。4つ目が『Let me speak The Domestic Engineer』、1994年のダンスのパフォーマンスです。最後の上にありますのが、『Family』です。1999年にバンガル・ロットで行ったものです。



ファイブアーツ・センターとはどういったものなのでしょう。これは、アーティストと監督の集合体であります。伝統にとらわれない芸術の形態とイメージを通して、マレー



シアのクリエイティブな環境をつくることに注力しております。1985年に設立され、現在は、4世代にわたるアートの実務家が14人います。私は30代に属しますが、20代、40代、50代の人があります。演劇、ダンス、音楽、若い人たちの演劇、ビジュアルアーツが含まれております。

過去25年間におきまして、私たちは100の演劇を制作しました。そして100以上のワークショップを開催し、11のダンスコンサートを行い、『Rhythm in Bronze』というCDアルバムもつくりました。6つのビジュアルアートのイベントも開催しています。これは非常に祝福されるべき成果です。なぜなら、1人もフルタイムの実務家はいないからです。誰もが昼間の仕事を持っています。ほかの国と同じような形で生計を立てるのは難しいからです。

コンテンポラリーなマレーシアのパフォーマンス、クリエイティブな創作活動、そしてリサーチのワークショップなどを行っています。ごらんいただいております写真は、『Scorpion Orchid』、1995年のものです。これはマレーシアの脚本家でありますドクター・ロイド・フェルナンドが書いたものです。彼は、もともとマラヤ大学の英語の教授を務め



ていました。退任されてから弁護士になられ、そして自分の法律事務所を持っていた方です。ショートストーリーなどもお書きになっています。

私たちはステージ上で公演を行いました。後ろに見ていただけるダンサーはマリオン・ドゥ・クルーズです。ファイブアーツ・センターの共同設立者の1人で、またこの劇脚本の共同制作者の1人です。私がマレーシアのシアター支援にかかわることになったときの最初の作品が、この『Scorpion Orchid』です。

ファイブアーツ・センターは、植民地時代の後で、アイデンティティーや地域のクリエイティビティーを高めていくためのものです。80年代におきましては、マレーシアのコンテキストや、さまざまなコメンタリーなどもつくっておりまして、今までの伝統的なものを分解するというものを行って来ました。

今日のプレゼンテーションは大きく2つに分けられます。まず初めにファイブアーツ・センターについての紹介をさせていただきます。過去25年に何を行ったのかをお話しして、幅広い80年代、90年代、そして21世紀の始まりの部分についてお話をします。後半では、4つのコミュニティ、マイノリティ、そして、青年のプロジェクトでかかわっているものについてお話をします。課題はどういったものなのか、まだまだ解決されていない問題についてお話をします。

多様性の総合（1980～90年代）

まず演劇に関しては、『Scorpion Orchid』のような形で、マレーイングリッシュなどの地元の英語の劇をサポートしています。マレーシアというのは、均一な、同質の文化ではあ

りません。50、60といった異なる民族の人たちがマレーシアに住んでおりまして、全員英語を話しますが、違う話し方をします。例えば、テレビでインド系のリポーターの話す英語と、中国系の人が話す英語は違います。私の場合はクイーンズイングリッシュを話すようにトレーニングされていますが、必ずしも中国系の人やインド系の人たちがクイーンズイングリッシュを話すわけではありません。しかし、そのプラットフォームとして、英語を自分の話す形で話すことを認めています。

もう1つ、周辺に追いやられた人たちについてお話しします。K.S.マニウムですとか、チン・サン・スーといった人たちのことです。80年代に、チン・サン・スーは『オールドブリックフィールド』という作品をつくりました。これは鉄道職員の生活、それもまちなかに住んでいる人たちについてのお話です。この人たちが、近代的な輸送のハブをつくるために移転させられたときのことが書かれています。その後は例えば、素晴らしい地下鉄などがつくられたのですが、その前は、そこは鉄道職員が生活している場所だったのです。

まず重要な作品を紹介します。1984年の『The Cord』ですが、インド人の主役を中国民族系の人演じたからです。当時、これは非常



に画期的でユニークなことでした。役者ならシェイクスピアで英国紳士を演じる準備はできていますが、中国系の人やインド系の役を務めるといのは聞いたことがありませんでした。私たちはパフォーマンスによって、そして観客に対しても、安定されたアイデンティ

ティーに対する挑戦を投げかけたわけです。

次は『ジャインポンガン』からとられたものです。1988年のものです。伝統的なジャワ舞踊なのですが、ここでは新しい方向性のコンセプトが示されました。



さらに『マリアザイトン』、『Swan Song』、1991年のものがあります。これはダンス劇で、W.S.レンドラの詩を元にしたものです。売春婦の最後の7時間についてのナラティブを物語るというもので、非常に興味深いパフォーマンスでした。

1991年という、私はまだ勉強中で、ビデオで見たのですが、非常に魅力的な作品でした。30分間の作品で、シアターダンスの内容でした。2人のダンサーがすべての詩を唱い、売春婦、医師、そして牧師の役を務め、踊りながら歌っていました。2人の歌手がサウンドスケープを構成していたのですが、何の楽器も用いずに声だけで演じていました。

ステージ上で時間をあらわすために、輪を描いて、ビジュアルアーティストが観客に向かって、自分たちが聞いたものに関するリアクションを透明のスクリーンに描いて表現をしていきました。これは80年代のことです。

90年代では、デバリスト・プレイというものを行いました。デバリスト・プレイというのは、パフォーマンスで固定されたスクリプトが最初にはないものです。また、脚本は多言語であり、さまざまな文化が混じったものです。これもマレーシアの方式で行いました。これは劇場ではなく、オフィスもしくは公共の場で公演をしております。ここにはさまざまな民族の人たちが役を演じ、そして3カ国語で行われました。一部は英語、一部はバハサ・マレーシアというマレー語、そして、一

部は北京語で行われました。

また、他にビジュアルアートへの挑戦もあります。パフォーマンスというアートワークの中でもビジュアルアートを背景にしたものです。『アルターピース』（1991）はパフォーマンスアートワークではありますが、ビジュアルアーティストの視点から作られたもので、中国文化が死に絶えて行く状況が表現されています。これはビジュアルアーティストがマリオン・ドゥ・クルーズとクリエイティブなコラボレーションをしたものです。

1990年代は、『Teater Muda』をつくった時期でもあります。若い人たちに対してアートのトレーニングプログラムを提供するものですが、これについてはまた後ほど触れます。

1990年代には『Rhythm in Bronze』、ガムランのアンサンブルをすべて女性で行い、マレーシアのガムランをコンサート化しました。ほかにもディレクターズワークショップ・シリーズが1998年から始まっています。これは若いアーティストに対して、監督の役割（ディレクション）を練習するトレーニングのプラットフォームとなっています。



また、シンガポールとも共同制作を行いました。シアターワークス、また、日本の竹屋啓子ダンスカンパニーなどとも行っています。ほかにもマレーシアのドラマラブ、ザ・アクターズスタジオなどとも共同制作を行っています。

『Dance TonpuII』はマレーシアと日本とのコラボレーションで、日本とマレーシア両方で行われました。このような国際的なコラボレーションには、内在的な問題が孕まれています。最初から明確なヒエラルキーがある



のです。日本が関心を持って私たちを受け入れてくださり、そして資金提供をほとんどしてくださったときのことをお話ししましょう。5人のマレーシアのパフォーマーが日本に来て、2カ月間滞在することができました。ダンスのコラボレーションを行い、そして日本でのダンスをリードして、そのあとクアラルンプールでも公演をしました。最初からの問題は言語でした。同じ言葉をお話しないと、どれほど通訳、翻訳者が優れていても多くの意味は失われてしまいます。

2つ目の問題がヒエラルキーです。日本、マレーシアにおいて明確なリーダーがそれぞれ5人のパフォーマーの中にいました。しかし、マレーシアの人たちは、自分たちの関与をはっきりしたい、より大きな人たちを関与させたいと思っていました。日本人たちは、どちらかというリーダーに対して違うやり方を持っていたので、ヒエラルキーがないとコラボレーションをするのが難しいというのがありました。そのヒエラルキーを生産的に進化させ、クリエイティブな環境に持っていくまでに2カ月間かかりました。

3つ目の問題は、文化的な特徴です。ある意味、マレーシアのパフォーマンスの一部には、より明確に、視点や意見をはっきり主張する傾向があるのですが、日本の場合はもう少しおとなしいところがありました。またこのコラボレーションについて最後の分析として指摘できるのは、日本の観客にとっては、この作品はマレーシア的なものと考えられたようなのに、マレーシアで公演したときには日本的過ぎると言われたことです。

さてこちらは、アリーブンゴンのガムランコンサートを2007年に行ったときの様子です。これは、マレーシアの第6回カメロニアンア

ト賞2007年、マンダリンオリエンタルで2008年11月5日に行われた賞、4つを総なめにしたものです。ここでは、マレーシアの非常に豊かな伝統があらわれています。新しいコンテンポラリーな試みが、パフォーマーによって作曲されたガムランによって行われています。



マレーシアにおける主要なビジュアルアーティストによってデザインされたものです。この傘のところからぶら下がっているものは、ジャスミンの花で、ヒンズー教の人たちが儀式で使っているものです。ファイブアーツ・センターでは、ジャスミンの花輪をオープニング時に必ずプレゼントするようにしています。バジュ・クバヤというこの衣装は、インドネシアやマレーシアで女性が着ている伝統的なブラウスで、マレーシア航空、ガルーダインターナショナル航空、そしてシンガポール航空のフライトアテンダントの制服に使われています。

宮廷の伝統に基づきますと、ガムランには男性の演奏家しかいません。そして、女性はダンスと歌だけという形になっていますが、『Rhythm in Bronze』では、すべて女性がアンサンブルを行うことにしています。

今日的課題に対峙して（2000年代）

次に、21世紀の最初の10年間に移りたいと思います。ファイブアーツ・センターの実験は、2000年に入っても続いています。2003年の9月には6人のマレーシアのファシリテーターと、6人のイギリスのファシリテーターがマレーシアの6つの都市の中でツアーをし、ADA APA art workshops projectを行っています。アートによる対話を通じて、マレーシア

の青年とともにアイデンティティーの問題を模索しようというものです。360人の16歳から19歳のマレーシア人が関与しています。

なぜこうした試みを提起しているかといいますと、このイベントが持ち回りになっていて、クアラルンプール中心の若者の問題の観点から離れるということが非常に重要なのです。今はすべてが首都のクアラルンプール中心になっていますが、若者がかかわる問題には都市に関するものと町に関するものがあり、クアラルンプール外に住んでいる青年も、それぞれの見方を持っているからです。

ごらんいただいている上の写真は『My Country』です。これは、『Bunga Manggar Bunga Raya』2007年からのものです。これはダンスのパフォーマンスですが、22人のダンサーではない人たちによって行われた公演です。監督はマリオン・ドゥ・クルーズで、踊ることは誰にでも可能なことだと考えたからであり、参加した人たち全員プロのダンサーではありませんがダンスを行うという、実験的なワークショップです。



青少年とコミュニティのためのプロジェクト

次にユースプロジェクトについて触れていきたいと思えます。

昨年行った最大のイベントは、エマージェンシー・フェスティバルでした。これはマルチアートのイベントであり、ナラティブ、イメージ、そして、1948年から60年代の非常事態についてのマレーシアの状態を描いたものをはじめ、いくつかの演劇、ダンス、パフォーマンスの講義、ワークショップなどが行われました。私たちが初めて行った、初のフェスティバルでした。非常にエキサイティ



ングなドキュメンタリーアートだと言えます。

上にある写真は、80歳の元共産主義者でタイに住んでいる人です。彼を招待して、彼自身の経験やマレーシアの共産党の台頭について話をしてもらいました。イベントでホテルに連れてきて、それから水洗トイレなどを見せるというのは、非常に大きなことでした。まったく慣れていなかったからです。

ここで非常に有望だと思いましたのは、若い人たちが実際に参加して、そして彼らの生涯の話について耳を傾けてくれたことです。歴史の本から得るものとは違って、ある意味で非常に勇気づけられたと言っていました。

下にあります2つの写真のうち、1つはダンスのパフォーマンスのものです。



マレーシアのこのような緊急事態は、マレーシアの治安法に関連します。2年間、国家の安全に対する脅威になった場合には逮捕できるという法律です。薬物の乱用やギャンブル、また、イスラム原理主義、政治家、ほかにも宗教活動をした人たちなど、成立以来、約1万人がこの治安法によって逮捕されています。単に名前や職業だけの理由で逮捕されたりした状況がごらんいただけます。

25周年の一部としまして、よりホリスティッ

クナ形の計画をしていこうと行っています。2009年では、リフレクションというテーマを持っています。今年は何もいたしません、その代わりにファイブアーツ・センターの人ではない4人のアーティストを招待して、私たちのプロジェクトやパフォーマンスの分析をしてもらいます。ほかに5つのワークショップ、セミナーを開催し、チームでディスカッションをしてもらおうと考えております。また、マレーシアのパフォーマンスの歴史について話し合いをしてもらおうと考えております。

次に、簡単に4つのコミュニティプロジェクトについてお話をします。

まず1つ目が、『Teater Muda』と呼んでいるものです。10歳から16歳の人たちに対して、ドラマ、ダンス、ビジュアルアート、伝統的な人形影絵芝居、ロールプレイなどの機会を6カ月間提供するというものです。ワークショップもあります。また、子どもの劇作品制作にも関連してきます。写真は『Ne Zha』というものです。です。これは、ローコストフラットで行われたものです。もうひとつが『Suara Rimba』で、これは『ジャングルブック』をベースにしたものです。

まだほかにもダンス、そして教育がありま



す。クアラルンプールの学校でダンスパフォーマンスを行って、そして紛争解決を行うというものです。80人の子どもたちがパフォーマンスを行いました。英国のルーダスカンパニーとともに行っています。

また、今度はインドの学校で行ったのですが、プロセスそのものは非常に有機的でした。最初はルーダスによって招待され、彼らからまず学びました。インドはその話を聞き、英国から招待するのはなかなかお金がかかるということで、私たちが呼ばれました。これはクロスコラボレーションということができます。

2001年には、11人の人たちが暴動で亡くなっています。マレー人、そしてインドネシア人、インド人が亡くなっています。そのときにはさまざまな社会学的調査などが行われました。このとき私たちは、最初はパーティ・マレーシアという社会主義の政党によって招待されました。子どもたちがフットサルなどをするによってトラウマを克服できるように試みましたが、そのアプローチはうまくいかないということがわかりました。政党がかかると、人々は分断されてしまいます。政党の人だと思われてしまいますし、その政党を支持しない人たちは、子どもが参加できないようにしてしまいます。そこで私たちはそこから離れて、その周辺のところ、政党の支持を受けずに行きました。そして一から関係構築することから始め、子どもたちが参加できるようにしました。

成功したプロジェクトの1つは、映画を見せたことです。青年の問題、例えばピアプレッシャーですとか、それから家出にかかわるものなどを見せました。このプロジェクトは非常にうまくいきました。そして、資金も集めることができました。このプロジェクトは4年間続けています。

誰もがこのようなプロジェクトを支えたいと思いましたが、しかし、出稼ぎ労働者などの問題がありました。コミュニティそのものが存在しないのです。4年間たったとき、私たちがその村の中で最長の滞在者でした。マレーシア政府は、彼らを違う低所得のフラットに

移してしまいました。コミュニティがなければ、意味のある連続的なアートプロジェクトをコミュニティ向けに行うことは無理です。コミュニティという要素が欠けているからです。

時間がなくて申しわけございません。最後に、『Rhythm in Bronze』を行うのは難しいのですけれども、2分間で簡単に2つのビデオをお見せしようかと思えます。最初のビデオは、プロの『Rhythm in Bronze』のパフォーマンスです。これは、マレーシアの2004年に行われたフィルハーモニーの公演です。これは50秒だけです。(DVD上映)

特にガムラン音楽に関するものは、学習するためには時間とお金が必要です。そこで、低所得者層のエリアにおいて、子どもたちにどうやってガムランを学習してもらおうかということを見てもらいました。中には才能があっても、経済的な事情で機会に恵まれない人たちがいます。これは2007年、2006年に行われた様子です。(DVD上映)

ときにはマイノリティを特定の人種、また民族、また皮膚の色ということで見ますけれども、マイノリティは、ある特殊な人種の中に入っていることもあります。そこで私たちは、そのようなマイノリティに対してアクセスをひらこうとしています。青年、それも低所得者層の人たちというのは、音楽の教育やコンサートに対するエクスポージャーがありません。また、全体的な音楽に関する潜在性は、経済的な事情もあり、十分な認識がされていません。

ディスカッション

佐々木(大阪市立大学)：たいへん素晴らしい25年の歴史を短くお話しいただいたと思います。ちょっと確認なのですが、このファイブアーツ・センターのポストコロニアルを意識したアート運動は、マレーシアの中でどういう特徴のある主張なんでしょうか。例えばコンテンポラリーアートとマレーシアのたくさんの宗教や人種の伝統というものと、どのように結びつけるかという話と多分かわってくるのかと思うんですが、そのあたりです

ね。それから、ファイブというのは何か意味があるのかですね。それもちよっと教えてください。

リュウ・チー・ソン：まず、ファイブというのは、5つのアートのことです。私たちがやっていることは、基本的にシアター・ドラマ、ダンス、子どもの教育、音楽、それからビジュアルアーツの5つのアートが含まれているということで、ファイブアーツ・センターと呼ばれております。ポストコロニアルと申し上げましたが、どちらかと言いますと、英語をベースとするシアターであるということです。マライアシアターというのがありまして、こちらでは多言語を扱っています。独立の前に私たちが行っていることは、英国からのシェークスピア、ハムレットなど詩という形がベースになっていました。マレーシアの作品というのは、誰も見ませんでした。毎日、自分の国で見られるようなものではなく、外国の劇を見たいと言っていました。今も同じです。

『マンマ・ミーア!』がマレーシアに来ますと、満席です。しかし、それが国内の作品ですと、安いチケットを販売して、人が来るようにしなくてはなりません。この問題は、おそらくハリウッドの力だと思います。メディアの力です。私たちのことで唯一言えることとしますと、私たちはローカルのスタッフが必要だということです。これでお答えになっているとよろしいのですが。

中川：ガムランの音楽が出てきましたので、ちょっと質問したいんですけど。子どもたちにガムランをとおして1つの音楽へのアクセスを確保されているようですね。ガムランはジャワなんかでもよく使われていますね。実は2年ほど前に、インドネシアのジャワの中部で大きな地震が起こって、私は復興支援にかかわるようになりました。特に子どもたちにターゲットを絞っていろいろなことをしていこうということで、では、村の子どもたちがガムランに接するプログラムをつくらどうかという話をし始めました。ところが、ガムランというのは、民族音楽であるけれど

も、必ずしも村にはないんだと。あれはかなり高価な楽器で、人々がそこにアクセスすることが必ずしも一般性を持っていないと、子どもたちのガムランプロジェクトはうまくいかず、むしろこの小学校や村にある、非常に身近な素材を使って、あるいは場合によっては楽器がなくてもいいから、それを集めてそれでワークショップをしていこうというふうに切り替えたんです。ガムランという楽器の位置づけは、マレーシアの文化の中ではどうなのでしょう。

リュウ：実際にどれぐらいの位置づけかということには、ミュージシャンではありませんので、明確にお答えすることはできません。しかし、おっしゃるとおり、ガムランというのは、それほど誰にも身近なものではないと思います。マレーシアでは、ガムランはインドネシアほどポピュラーなものではありません。ときどき観光でマレーシアのエキゾチックな部分を伝えていくために使われるものですし、日本のガムランのクラブのほうが、マレーシアよりも大きいです。宮廷音楽の、それもエリートに属するものなので、毎日行われているようなものではありません。子どもたちはどちらかというとバレエやピアノを習い、ガムランを習得しに行くという子どもは誰もいません。マレーシアのガムランは、インドネシアに較べると楽器の数が少ないので、音はそれほど豊かなものではありませんし、魅力もそれほどないのかもしれない。私がお話したプロジェクトというのは、イベントのミックスの仕方が普通ではないということでお話をしました。12歳から16歳の子どもたちに対して、モデルとして必ずしも繰り返すことができるものではありませんけれども、イベントとしてコミュニティの中に入り込み、ワークショップをその中で行ってパフォーマンスをする例として上げさせていただきました。

発表7

市民イニシアチブによるアート振興

樋口 貞幸（NPO法人アートNPOリンク 事務局長）

混沌のなかの現代社会

「アートNPOリンク」という組織について、今やっていること、および、そこから考えていることについてお話をできればと思います。アートNPOリンクという組織の現場には、直接、地域やアーティストといったコミュニティとの接点はありません。アートNPOリンクがクライアントとするコミュニティは、NPOの方々になります。アートNPOリンクがアートNPOのネットワークの活動を続けてくる中で、どういったことが見えてきたか、お話をしたいと思います。

現代日本社会における最大の関心事として何があるかと考えたときに、ひとつ『貧困』がキーワードになるだろうと思います。価値観というのが今、市場原理に偏りすぎている気がします。先ほど上田假奈代さんのお話にもありましたように、『新自由主義』の名のもとに、世界規模の巨大スーパーとか、コンビニとか、ファストフードとか、外食チェーン店が地方を席卷します。もちろん私たちには、ライフスタイルの変容と相まって、地方での雇用や何よりも利便性と物質的な豊かさを提供してくれました。その代わりに地方の独自性が失われました。地方経済も衰退し、住民活力の低下が起きていると言われます。

さらには交通網の整備によって、地方の住民がたくさん流出しました。テレビや国語教育などの影響によって、多様な方言までもが失われているという状況があります。どなたかのご質問にもありましたけれども、コミュニティのものであったはずの祭りというものが、観光化されてしまい、元来の意味での存亡の危機に瀕しています。

ほかにも労働の問題で、非正規雇用になって不安定さを増したという問題があります。これは何も政治とか企業だけの問題だけではなくて、当然我々の側にも問題があります。都市型のライフスタイルを志向して地方を顧みなくなると、企業を健全に育てず、クレーマーと化しています。

コミュニティの中に思考を停止させる既成概念がはびこっていて、コミュニティに対して僕たちはちょっと距離を感じてしまう。そ

こにはおそらく、膠着したコミュニティにおける多様性の消失ということがあるのだろうと思います。現在の地縁型コミュニティには社会的弱者に対する無理解というものを体感しますし、貧困への無関心、若年層の選挙の放棄にみられるように政治への無関心といった、経済的豊かさがもたらした問題もあろうかと思っています。

混沌さを増す現代社会において、企業活動と、政治、我々が担う市民セクター、この三者のバランスを、なお良いバランスにするためには何をすべきだろうかと考えています。とはいえ、消費によってしか、もはや自己満足と自己実現を果たすことを知らない我々にあって、もう一つの生き方というのは本当に可能かをちょっと考えてみる必要を感じます。

アートNPOのフォーラム

さまざまな社会的課題を悩み続け解決の糸口を図ろうという試み、そのことを実体化したものがNPOということができるでしょう。市民が主体的に社会的課題を解決しようという市民活動であり、急速に衰退した市民自治の復活に向けた取り組みであり、このNPOの活動というのは実に『政治』であると言い切れません。

1998年12月に、日本では珍しい議員立法によってこの市民活動の法整備がなされて、市民イニシアチブの活動が制度化されることになりました。そして、施行から、今年でちょうど10年になります。アートNPOリンクは、2003年神戸での第1回全国アートNPOフォーラムを皮切りに活動を続けています。このフォーラムは、アートNPOによる「議論の場」をはぐくみ、市民社会の実現に向けた課題の共有を目的に継続していて、現在で8回目になります。このフォーラムを推進する事務局として、2005年にアートNPOリンクが誕生しました。

アートNPOリンクは、『民にできることは民が担う』という理念のもと、アートNPOのみならず企業や個人の支援によって活動を続けています。そして第1フォーラムから5年目を迎え、全国で活動するアート



全国アートNPOフォーラム in 沖縄
—芸術文化による新たな自治の創造—



全国アートNPOフォーラム in 別府
—Turning Point—



全国アートNPOフォーラム in 淡路島
—淡路島アート議定書—

NPOを支援するという立場に徐々に変わりつつあります。地方で活動する多くのアートNPO、例えば上田さんのような活動のほかにも、今日いらっしゃる雨森さん（NPO法人remo）や、大谷さん（NPO法人ダンスボックス）の活動といったアートNPOの多くは、自治体との関係は切っても切れないものがあります。『週間ダイヤモンド』という雑誌を見ていましたらちょっとおもしろいデータを見つけました。自治体の歳出総額に占める生活保護費の割合（生活保護費の支出状況）が出ていました。大阪府は15.6%、門真市に至っ

ては20.2%に相当するとありました。このように拡大する高社会コストの時代にあって、公的資金をアートに活用するための『根拠』というものがこれから必要になってくるだろうと思います。いわゆる基本的人権としての文化権を実体のある政策にしていくにあたって私たちは何を提供できるかが問われています。

政策は、本来は市民が担うべき、立案すべきものだと思います。アートに関する政策を見ても、今、我々は既存の制度に合わせてやりくり活動をしている。そうではなくて、現場に即応した制度設計を訴えていく必要があるのだらうと思っています。

今皆さんのお手元にお渡ししています、昨年発表しました提言『淡路島アート議定書』がその一つのきっかけになればと願っております。『市民イニシアチブによるアート振興』を担うアートNPOの現状打開のためにも、そして市場原理によって高度に一元化される社会にとっても、アートはどのような社会的意味を帯びるのかについて、この議定書のなかで言及しようと試みています。

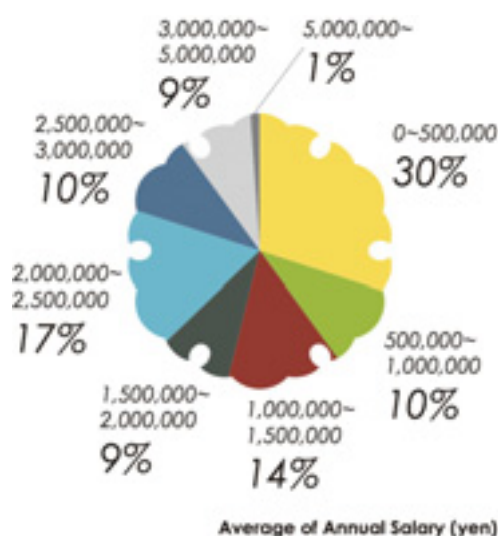
アートNPOの活動概況調査

次に、アートNPOの活動実態について、私たちの事業の中でフォーラム以外のもう一つの事業として、アートNPOの活動概況調査がありますので紹介したいと思います。これは、大阪のNPO法人recipと共同で行っており、文化庁の助成と、今年は福武地域振興財団の助成によって行っております。

芸術文化を活動に含むNPO法人の総数は、2008年9月の段階で、3,551団体を数えました。この中には、アートの振興のみならず、近代化産業遺産の文化転用とか、茶道や華道といった生活文化の普及など、幅広く文化全般を含んでおります。

その運営実態を見ますと、2006年度の数字なので、この金融危機の状況で、多分もっと変わってきているだろうとは思いますが、約半数が常勤職員ゼロ人または1人で、非常勤を入れても3人以下で運営しており、有給職員のいる法人は、そのうち約40%です。

有給職員等の給与に至っては、常勤の有給職員1人以上の30%が年間50万円未満で、80%以上が250万円未満であるという調査の数字が出ています。その平均値は142万円でした。ちなみに日本の世帯所得の平均が500万円で、生活保護費の数字から見ると、単身者であれば年収157万円未満で生活保護を受けられるので、生活保護を受けられる基準よりも低い平均値であるということが見えます。



もちろんNPOの運営や経営に関しては考え方がさまざまです。どれがいい、悪いということではなく、こういう状況が現実としてあり、無償のボランティアによって運営が支えられているという実態があるということが見えるかと思えます。他方、共同パートナーに関して見ますと、官民を問わず本当に幅広く、その活動内容もさまざまなものがあります。

アートNPOは、アートをきっかけに、途絶えていたお祭りなどに対してアーティストの力を活用して新たな形に創造するとか、温泉街や商店街にインパクトを与える、アーティストが小学校でクリエイティブな授業を行う、コミュニティ内の膠着した文脈や関係性に変化をもたらす、それこそ上田さんたちのように、ホームレスや障害を持つ人など社会的に排除を受けやすい状況にある人々との接点をつくるというように、広く社会的な役割を果たしていると言えます。それにもかかわらず、

社会的な理解や認知度は乏しく、助成元からの信頼度も低く、NPOの運営や職員の労働条件を改善し得るような基盤整備に関する社会投資的な支援制度が少ないという実態が浮き彫りになります。

しかし、高社会コスト化時代の到来を考えるに、社会投資としての支援や助成というのは、その社会コストの軽減と切り離しては、これからは考えられにくいのではないかと感じております。

アートNPOのマネジメント

今回は「マネジメント会議」ですので、アートNPOのマネジメントについても浅はかながら考えてみたいと思います。

我々のマネジメントに足りない点として、アドボカシーと組織運営に関するマネジメントをもう少し確立していく必要があるだろうと感じています。たとえば社会的な理解を促進するためのパブリック・リレーションズとか、政策立案や制度実現のための議員へのロビー活動、寄付を募るキャンペーン、事業検証のためのアーカイブや活動評価といった、アドボカシーとそれを補足する活動というのが、まだできていないだろうと思えます。

組織の運営に関するマネジメントについて言えば、アートNPOの多くは、組織内に労働に関する問題やハラスメントを抱えているのではないかとこの疑念があります。いわゆる経営基盤の問題もさることながら、一番気がかりなことは、労働者としての権利保障やメンタルヘルス、法令順守とか説明責任といった組織運営や労働に関するマネジメントというのが、これからもっと高まっていかないといけないだろうと思っています。

とはいえ、先ほどの個々のNPOの運営実態を見るに、これらの活動に取り組むのは相当に困難だろうというのが現状で、そのためにアートNPOリンクのような組織が、個々のNPO同士で連携し合って、一つ一つでもいいから課題を解決していきやすい状況をつくっていかうとしているといえます。

最後に、今日いろいろなお話を伺っていて、これからアートマネジメントを勉強しに行く

のなら、アジアではないかなと改めて感じました。余談ですが、この間飛行機に乗っていたときに機内のオンデマンド映像にブータンが映っていました。ブータンが掲げる政策をみて「国民総幸福量（GNH）か、おもしろいこと言うなあ。」と思いました。その映像の中で、ブータン民主化後初の新しい首相が、「近代化とは西洋化ではない」と言い切っていたのが印象的です。

翻って日本を考えたときに、幾度となく西洋化に頓挫しながらも、でも幾度となく西洋化しようとその亡霊から逃れられないこの日本の状況にあって、アジアと一くりにするのは大変危険ですけれど、アジアに通底する価値観から立ち上がるマネジメントとか、表現だとか、合意やコミュニケーションとか、そういったものをどのようにして市民社会の中に築き上げていけばいいのかを考えてゆきたいと思います。

今日の会議もそうですが、英語を使って意思伝達するというように、結局、西洋化という状況から逃れられずにいるなと思うのですが、じゃあアジアのアートマネジメントというのを、これからどのようにして我々は獲得できるのか。この場がそれを考える、そういう機会であればいいなと思っています。

ディスカッション

山口（大阪市立大学）：NPO内のハラスメントという話が出たので、具体的にどんなことなのかお尋ねしたいと思います。

樋口：ある種のパワー・ハラスメントが強いのではないかなという気がしています。というのは、私自身の戒めも踏まえてですが、どの組織をみても多かれ少なかれあるようで、最初にNPOを立ち上げた方々というのは、極めて強いパッションを持ってミッションを立ち上げ、NPOとして社会的なアクションを起こしていくわけです。でもその活動がある段階に行くと、次にスタッフで若い人たちが入るようになってくる。お金がなく経験もない、とくにほかに仕事がないという状況の中でも、若いスタッフたちは、もちろん大変

高い関心を持っていらっしゃる。ただ、パッションというのは個人的な情熱なので、それを他人に強要することはできない。しかしながら、なぜこれができないかと言われてたり、経験のないことを振られたりする。安い賃金で労働を強いらざるを得ないが、その中で何とかして頑張ろうと思う。でも、ミッションというのはくせ者だなと思います。ある意味で社会的正論ですよ。自分は社会的な課題に対して強い意志を持っているのに、あるときこれらに対して働く意欲を失う瞬間というのが来る。それには、一つは金銭的なことが大きいだろうと思います。片やバイトをしながら、上から次々に降って湧いてくる仕事をこなさなければいけない。これをハラスメントと言うかはちょっと違うかもしれませんが、いずれにしろ最終的に追い詰められるのは自分になっていく。ミッションが社会的正論であればあるほど、なぜ私はこれができないんだろうかと。雇用する側は、どのようにしてメンタルなケアをしていくかというのを考えないといけない時期に来ていると思います。

山口：企業とか、ある程度の組織であれば、働いている人の労働衛生とか労働安全という部分だと思うんですけども、NPOというのは、それがまだ難しい面が大きいということですね。

樋口：難しいと思います。意識の高い方々は経験を経て既に実践されつつあると思いますけれど、現状では手の打ち用が無いということも否めません。もちろん社会保障の問題もあります。

上田（ココルーム）：最後に「アジアのアートマネジメント」と、呪文のように繰り返されたのがとても印象的で、どんなイメージがあるのでしょうか。これはもちろん皆さんと一緒に話したいことなんですけれども。

樋口：わからないんですけども、今日はヒントがもらえたなと思ったのは、遠藤さんのプレゼンテーションで、「循環型」とおっ

しゃっていて、それはおもしろいヒントだな
と思いました。もう少し考えたいです。今日
の議論の中で深められたら、大変おもしろい
んじゃないかと思っています。

スオン・ブン・リス：アートNOPリンクと
いうのは、メンバーシップによる組織ですか。

樋口：そうです。

リス：ということは、NPOはメンバーとし
ては幾つぐらい入っているのでしょうか。

樋口：現在、40団体ぐらいですね。

リス：わかりました。ありがとうございます。

リマーク1

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）

佐々木：今日は大変力のこもった発表を皆さんにさせていただいて、非常に勉強になりました。ありがとうございました。

この会議は、アジア各国の新しいアートシーンからたくさんものを学ぼうということで始まり、今年が3回目です。これまで7カ国から代表をお招きしました。今回、新たにカンボジアとフィリピン、マレーシアからお招きしましたので、合計10カ国ということになります。まだまだ、アジアの国をすべて集めたわけではありません。

そもそも、この会議を始めるきっかけになったのは、大阪市で新しい文化と観光に関する戦略をつくりたいということがありました。文化政策の見直しの委員会が立ち上がって、私と中川さんと平田さん、この3名がその場に居合わせまして、これから大阪が取り組むべき新しいテーマとして、これから発展するであろうアジアのアートシーンを担うアートマネジャーに大阪に集まってもらい、お互いに勉強する場所をつくらうということで意見が一致しました。また、大阪市もこれを積極的に応援するというので始まりました。

しかし、その後、大阪市も大阪府も大変深刻な財政危機になりまして、今回も大阪市の方はおみえになっていませんし、やや腰が引けたかなということで、その面では残念です。しかし私どもとしては、これからまさに新しい社会システムをどうつくっていくかという、非常に大事な時期に当たっているので、ぜひこの会議は続けたいと思っています。

私は、若いころにニューディール政策を研究していたことがあります。1933年から取り組まれた、アメリカにおける新しいリフォーム・リリーフ・リカバリーという三つのRがテーマで、まさに社会改革ということに大きな関心が集まった。なぜニューディールが始まったかという、1929年の世界大恐慌が瞬く間に世界中を覆い尽くして、アメリカは1929年から1932年までの間に工業生産額が半減し、1,500万人を超える失業者が出たわけです。

その後、イギリスもそうですが、それまでと違う新しい社会のシステムをつくらないと回復しない。そこで、戦争を経て、1945年に第二次世界大戦が終わった後は、各国が福祉国家という新しい制度を採用するに至ります。その福祉国家制度の中に文化政策が位置づけられ、例えばイギリスでは、ケインズという経済学者がアートカウンシルのリーダーになっ

て、それまでの失敗した資本主義に代る新しい制度として、福祉と文化が定着したわけです。

しかし、その制度は30年、40年たつと、ほころびが来て、そして新自由主義という改革が1980年から始まった。これは、レーガン、サッチャー、日本では中曽根という人が出てきて、そちらに舵を切ったわけです。その新自由主義という大きな流れが最近、また破綻したわけです。その間に冷戦構造も変わり、いわゆるアメリカ極支配の時代を迎え、そのアメリカというシステムが今回、崩壊したともいえます。先ほどからアートのシステムがいろいろ言われていますが、非常に大きな社会システムが転換していく時代に、我々は遭遇しているわけです。

そうすると、80年前に起きたことでいけば、まだ数年、世界経済は悪くなります。しかし、この数年の間に、我々が力を合わせて新しい社会システムを草の根から作り直す努力を重ねていけば、人類には知恵がありますから、また新しい福祉社会に向かう、もっと分権的な福祉社会、あるいは文化によりウェイトを置いた社会になると思いますけれども、そういう変わり目に来ているということです。

しかも、今日はなぜアジアなのかと。樋口さんが自問自答を繰り返したとおっしゃいますが、やはり、イギリスを中心とするボックス・ブリタニカの時代が終わり、ボックス・アメリカナが終わり、欧米からモデルが出ない時代になってきています。つまり、新しく発展していくアジアだからこそ、欧米で失敗したシステムを乗り越えるような社会のあり方が出てくるに違いないし、また、そうでなければいけないと思っています。

アジアといっても、先ほどヒエラルキーという言葉がありましたけれども、厳然として貨幣で図られる経済の大きさで見ると、格差があるのは事実ですし、さまざまな政治的な事件の中で、例えばカンボジアのように大虐殺があって、そこから回復していくという非常に困難な道を歩んでいる国もあります。しかし、カンボジアにおいてもアートの力が急速に社会に浸透してくるに違いないと思います。

そういう意味でいくと、アジアの多様な、新しいアートの動きを特にコミュニティーの草の根に視点を置いて、そこにある歴史的な伝統や、目に見えない文化資源をどのように顕在化していくか、そして、人々の創造力を呼び覚ましていくか。これらの作業を今やらなければならないと考えています。そういっ

た意味で、この会議は非常に小さいけれども、小さい会議で話し込んでいくほうが非常にとがった議論ができて、先端的なアイデアが出てくると私は思っています。

我々は、この対話をさらに続けていくつもりですので、今回初めて来られた方は、次の会にも必ず来て、新しい動き、新しい問題関心を持って互いに交流していただきたいと思います。

諏訪：今のお話質問とか、コメントがあれば、手短にお願ひしたいと思いますが。

上田：現場にばかりおりますと、目の前、今日一日のことに集中してしまうんですけども、1930年代の話からひも解かれて、社会というのは流れているのだな、時間をかけて変わっているのだなと思います。私が気になったのは、ニューディール政策のときにパブリックアートがアーティストの仕事をつくるという動きがあったと聞いています。そのときのパブリックアートは物をつくるが多かったと思われませんが、パブリックアート自体のありようがこのとき、きちんと総括されることなく、そのまま新自由主義に入り、今、コミュニティーアートという言葉が生まれたように思います。先日、1週間ほどイギリスに行ってきたのですが、そのとき考えたのは、コミュニティーアートとハイアートが揺れ動いたり、揺り戻していくものだとは思んですけども、特にこの数年は状況が悪くなるだろう、だから政府はそれを止めようとかあがくだろうと。そういう中で、アートはどちらかという先を見つめていくのだろうと思いますけれども、今、アートが視点を持っておくべきところはどのようにお考えでしょうか。

佐々木：ひと言で答えますね。ニューディール政策の中では、1937年に始まる第2次ニューディールのときにフェデラル・ワンという政策がとられまして、失業中のアーティストを雇い入れます。具体的には、Percent for the artsという形で、例えば建設物の1%はアートに回すという形がとられたこともありました。それは、今、上田さんがおっしゃった、箱物の一部になったのではないかという説かもしれませんが、決して、そういう形で矮小化されたとは考えておりません。そのときの政府が公的に芸術を支援す

るという考え方は、あの市場経済型のアメリカにあっても定着してゆき、1965年になって全米芸術基金ができます。これは、アメリカの全国的なアートの分野では大変大きな役割を果たしたと思いますし、イギリスではアートカウンシルができて、芸術支援というものに対して、政府は直接介入しないという原則を立てています。そういう形で確立されたものに対して、予算が増減するというのは、そのときどきにあったと思いますが、そのシステム自体を覆すことにはなりません。つまり、アートというのは社会にとって必要不可欠なものですから、政府が責任を持つということは、はっきりしている。その持ち方について議論が進んできたと思います。さきのアメリカの大統領選挙のときにオバマさんも言いましたけれども、経済危機のときには、人々の創造的なアイデアを刺激していく。単に芸術家だけではなく、広く市民に対して創造性を喚起していくことにアートが果たす役割は大きいので、オバマさんは選挙公約に全米芸術基金の予算を増やすと。不況だからこそ、予算を増やすと言って、当選したわけです。そのとき、イギリスでは、クリエイティブ・パートナーシップという、小学校にコミュニティー・アーティストを派遣して、子どもたちの芸術的な感性を呼び覚ますことを通じて、広く学力を向上させたという経験があったので、そうしたものをアメリカでもやると言っています。それは、まさにArt for Allです。アーティストだけではないわけです。広く市民にとって、創造性の根源にある芸術というのに対してきちんと支援しましょうと。ですから、従来型の景気政策では回復しないという認識に立てるかどうかですね。大阪府の知事も市長も残念ながら、そうっていないんですけども、社会を底から回復しようと思えば、芸術への集中的投資という思い切った政策が必要です。3月16日に日本のメセナ協議会が「ニューコンパクト」という形でまとめたものを出しましたが、そこにも、そういった考え方が明確に示されています。決して新自由主義的な、芸術と文化予算のカットという方向が日本の主流だとは私は思いませんし、新自由主義を唱えてきた高名な経済学者も、やっとな反省されたようですから、そういう意味では、反省に留まらないで、積極的に提案していくことが必要なのかもしれないと思っています。

諏訪：これからは自由にディスカッションを進めていければと思います。

遠藤：ザパンタさんが、さっきの質問に答えたらどうかとおっしゃるので、循環のことを。モデルを提示するよりも、僕の個人的な感覚で話させてもらいますと、キュレーターというのは展覧会をする人ですと言われてしまうんですが、例えば一つのプレーンな空間があるとすると、そこになんらかの配置をして空間を埋めていくといったイメージではなく、時間というものを考慮に入れ、同じものが反復される形でもいいし、螺旋状に上っていくものでもいいし、ずっと同じでもいいんですが、30年ぐらいを一つの単位にして考えているんです。なぜ30年かはわからないんですが、30年後ぐらいを射程に入れたプロジェクトをキュレーションなんだ、というふうに僕は考えているんです。日本の美術館というのは、大きい町にあるものは古いですけども、地方にあるものは、大概、1970～1980年代にできていて、今はお金がないから独法化が何とか、つぶれそうだと言っているのを考えると、本来、美術館というものは永遠にあるべきものだと思いますし、そうあってほしいと思うんですが、僕はこれからの30年、自分が見てきたアートシステムとは違うことをこれからやっていくとどうなるのかと思ったりします。僕が大学生のころは原稿用紙でレポートを書いていたのが、今はパソコン、インターネットと、30年というのはいろいろなことが起こるだろうなと思いながら、それに対応するようなキュレーションというか、一つのプロジェクトを考えていけるだろうか。そういうことを思うと、アジアで起こっているような展覧会の構成の仕方とか、僕が知っているのはフィリピンとインドネシアですけども、彼らの方法論というのは、結構もつだろうなと思うことが多いんです。サンフランシスコの美術大学に行って講義を受けたこともあるんですが、そこで学んだことはもたないという印象があって、樋口さんのお話ではありませんが、アジアの方法には続けられるなと思うような技術とか知恵があるので、それを応用して、自分の考えに落としているという感じです。循環というモデルで考えているわけではなくて、感覚的なものですが、そこには現場の技術もあつたりします。フィリピンのマニラでスペースをつくっても、どうせ汚れるからと思って、壁を白く塗る気持にはならない



んです。ですから、技術というのは、壁を塗るところから始まるなと思ったりします。

スオン・ブン・リス：中川さんや樋口さんのほうから、アジアのアートマネジメントについてのお話がありました。カンボジアの脈絡から考えますと、私たちはアートマネジメントがどういう意味を持っているのか、よくわかっておりません。アートビジネスには11年間かかわっておりますけれども、正しい定義は何かと聞かれますと、うまく答えることはできません。けれども、アートについてさまざまなことを行ってまいりました。カンボジアには、このような議論は存在しませんでした。国立大学では唯一、アートのトレーニングを行っておりますけれども、こういう議論をするところはありません。1998年に私はユネスコのボランティアをしていましたが、文化省に対して、パフォーミング・アートを企画するように働きかけていました。カンボジアのアーティスト、パフォーマー、ダンサーの仕事というのは、舞台の上でパフォーマンスをするということです。それは誰に対してするのか、制作とか資金というのは、彼らに関係のないところです。私自身も、アートのトレーニングを受けたわけではありません。アーティストの家の出身ですけども、文学の教員になる勉強をしてきました。マーケティングの知識もありませんし、資金調達もありませんが、1999年5月から2000年2月まで、毎週末、パフォーマンスのプログラムをつくってきました。それも、資金を調達することなく、200人近くのアーティストと一緒に仕事をしてきたんです。10の分野に及んでいて、さまざまな劇場関係、例えば中国のオペラのようなもの、マレーシアのGKのようなもの、あるいは古典的な舞踊、ポップアートのようなものも扱ってき

ました。アーティストは公演の舞台でパフォーマンスをするわけですが、脚本を書いたり、時間の設定をしたり、資金もなくコピーをつくり、口コミで観客を集めました。また、50セントぐらいのチケットの販売もしました。でも、それらの公演は、土日にしか行えませんでした。みんなウィークデーには仕事をしているので、公演を見に行くことができない。夜間の公演を2回行ったとしても1ドルぐらいしか得られないからです。私たちの文脈でのアートマネジメントというのは、1人で何もかもしようという形だと思います。制作、マネジメント、ステージに区別があるわけではなく、アシスタント・ステージプロダクションという言葉もありません。1人がすべてのコーディネーションをするということです。私はプログラムも、マーケティングもして、人を集めたり、アーティストの管理もしてきましたので、アーティストはこういったことを理解するようになってきています。彼らはただ公演をするのではなく、生き残るためには、どこで公演をするのか、誰に対してどのような形で行っていくのか、どのようなショーをすべきかを考えなくてはなりません。これは、プロデューサーとして、マネージャーとして、また主催者にとっても関連のあることだと思います。

谷本：みんなが意見を出し合えるテーマを設定したほうが良いと思うので、そのチャンスになればと思って、一つのことを言います。パシフィック・ミュージック・フェスティバルをつくったバーンスタインが1976年にアメリカの教育音楽祭のタングルウッド・フェスティバルで言った言葉です。若者たちを前にして彼が言ったのは、「Serve your community」ということでした。その言葉の後に、彼はこう続けたんです。ある人にとって、コミュニティは一つの小さな町である。ある人にとっては、それは6つの大陸であると。つまり、コミュニティという概念は人によって違うものだと思います。今日もいろいろな方がコミュニティとおっしゃいましたが、その範囲というのはずいぶん多様なのではないかと考えられます。僕は今日、地図を配りましたが、アジアは本当に広いですね。このアジアを一つのコミュニティと見ることができるかどうかは、人によって違うと思いますが、望むべきは「私のコミュニティはここです、なぜなら、こう考えているので」というお話。どなたかが言葉を継いでいただければうれ

しいです。

山口：リレーのバトンを受け取りまして、私のコミュニティという話を続けさせていただきます。私は、先ほども言いましたように、医学研究科の教員なので、医学部附属病院で働いています。その安全管理対策室におりまして、病院全体の安全、病院全体で患者さんと職員が笑顔でコミュニケーションがとれる場づくりをすることが主な仕事になっています。以前から、大阪市大都市研究プラザのGCOE文化創造ユニットの研究者の先生方と一緒に提唱していることは、病院というのも一つのコミュニティであるということです。人々が働き、生活し、そこでコミュニケーションをとっているということで、ホスピタル・コミュニティ、病院共同体という概念を出しています。その中で、職員と患者さんがどのようにコラボレーションをして、よりよい医療をつくるのか。これまで医療は、サービスだといわれていました。医療サービスという言葉で、患者はそれを消費するというのが、いわゆる新自由主義の医療の考え方だと思います。そして、今、日本の医療は崩壊しております。これからは、病院というコミュニティの中で医療者と患者さん、そして病院の事務職員が知恵を出し合って、コミュニティをどうよくしていくかを病院単位で考えるべきだと思って、病院共同体という概念を提唱しております。その中で、一つ芸術活動、共同体の起爆剤になってほしいと願って、芸術活動を導入して、それを支援する委員会に私も属していますが、今日の発表にあった、いろいろな規模のコミュニティの中での問題、お金のこと、組織運営のことなどがすべて、病院のアート活動に当てはまるので、おもしろいなと思って聞いておりました。少しネタ出しになってしまいましたが、病院も一つのコミュニティということで提示させていただいたんですけれども、次につなげて、お話をしてくださる方、よろしく願いいたします。

平田：僕は劇作家、演出家で、つくる側であり、大学の教員でもあるので、学生にはいつもこういうふうに説明をしています。私の芸術家としてのコミュニティは、さきほどお話にあった、バーンスタインが言ったように、6つの大陸であり、劇作家というものは作品が残るものですから、50年後でも100年後でも、どこかの国の片隅で、ある若者たちが私の

作品をやってくれる可能性があるわけですね。例えば、僕は今、半分ぐらいフランスで仕事をしているんですけども、フランスの劇場のロビーに立っていると、おばあさんが寄ってきて、「おまえはこの芝居の作者か、おまえの作品を私もやったよ」と言うんですね。フランスの地方の公民館とかでは、外国人の作品をとりあえずやってみるという企画がよくあるんです。やったというのは、小説家よりもすごいことと思うんです。小説が読まれたというのは、まだ受動的なことですけど、僕が書いたものを強制的にでもしゃべらなきゃいけないわけですから、そこには劇作家としての喜びがあるわけです。芸術家は基本的にそれでいい。芸術家本人も気づいていない同時代性というのが必ず芸術家の中にあると思うんです。そして、芸術の営みというのは、政治よりも経済よりも圧倒的なものだと思っているんです。だって、歴史に名前が残るのは、政治家よりも芸術家のほうでしょう。そして、その芸術家が優れていれば、何らかの同時代に影響を与えるような新しい視点を持っていると思うんです。芸術家自身は気づいていなくてもよくて、その人は50年後、100年後にも評価される可能性があるからいいというか、本人がいいと思うかどうかは別で、誰だって貧乏は嫌ですからね。でも、それでもいいわけです。でも、そこに気がついて、社会との接点をつくってあげるのがプロデューサーの役割であり、アートマネジメント、それをシステムとして何らかの形で組み込んでいく新しいジャンルがあって、新しい創造のスタイルがあって、それが社会にとって、こういうふうに役に立つのだと。例えば、こういうふうに医療に役に立つ、大学教育に役に立つというふうにシステムに組み込んでいくのが、アートマネジメントという学問だと僕は考えています。たまたま、そういうことができる芸術家もいるし、それは芸術家の必要条件ではないので、そういうことを知識としては知っておいたほうがいいと思いますけれども、それとは別に、そういう役割があるのではないかと大学の授業で説明をしているんです。

伊藤（富山大学）：平田さんが述べたことにつなげる形で触れていきたいと思うんですが、先ほどの活動理論みたいなのを借用しながら続けると、アーティストがさまざまな表現手段とか、媒介物を使って、人々に語りかけて作品をつくり上げていく。こ

ういう活動は個人的に進んでいくわけですが、しかし、そういった活動が長年継承され、その社会の中で繰り返されていくと、それをもっとシステムティックに進めていくような、多くの人たちの共同理解が生まれていくだろうと思います。その中で制度ができていったり、組織ができていったり、あるいは人材育成の教育システムができていくという形で、徐々にそういった文化を共有し、享受していくような共同体の掟が生まれていくわけですね。それが、先ほどから出ていたアートシステムというものではないかと思うわけです。アートマネジメントも、その中の一環の一つとして発展してきたと言っているのではないかと思います。ただ問題は、今、そのようなアートマネジメント自体が1970～1980年あたりから、欧米でもさまざまな矛盾にぶつかり、壁にぶつかると、アーティスト自身もそこから脱皮して、従来とは違った作品をつくってみよう。例えば、美術館に展示されるような作品をつくることを18世紀、19世紀、20世紀の前半まで、美術家はそれを目的に活動してきたけれども、もっとsite specificな作品をつくってみようとか、あるいは、劇場で公演をしていた芸術家たちがストリートに出て活動していこうとか、さまざまな活動が欧米でも始まっています。あるいは、実際に、ヨーロッパ中心の視点を変えていく。アジアという言葉は非常におもしろいと思うんですが、具体的なアジアを指す場合と、非西欧のシンボルとして使う場合の両方があるって、西洋的な考え方を相対化していくときに「アジア」という言葉を使うケースも多々あると思います。そういうさまざまな動きが、ある面で矛盾とかほころびに対して、違ったルール形成だとか、違った組織形成をめざしていくというのが、この辺の動きではないかと思います。このアジア・アーツマネジメント会議というのものも、そういう意味では21世紀型という変な言い方ですが、これまでとは違ったアートの多様性、あるいは非西洋的なアート文化活動というものを軸にして、試みていく場ではないかなと思います。そういう動きの中で、私が興味を持っているのは、今日の議論にはあまり出なかつたんですけど、いわゆるアウトサイダー・アート、この言葉はあまり好きではないんですが、そういう動きもあると思います。障害を持つ人たち、あるいは正規のアート教育を受けていない人たちがつくる作品がどういう文脈で入っていくのだろうか。アジアの文化

だとか、先住民の文化という言葉を使うときは、西洋人から見ればアウトサイダーかもしれないけれども、その文化を担っている人たちから見れば、決してアウトサイダーではないわけです。しかし、それを全く意識しないで作品をつくるという現象が入り込んでくると、多分、アートマネジメントに対して、もう一つ違った見方が出てくるのかなという気がして、しょうがありません。今、私自身が非常に興味を持っていたのは、先ほどの谷本さんのお話でPMFのことがありましたけれども、PMFの場合には6大陸ということを連綿と考えてきている。西欧のクラシック音楽の世界の中で成立しているものだと思いますし、私も、アートの中にそういう要素があってほしいと思っています。例えば、富山で小さな音楽祭があります。「学びの森音楽祭」というものですが、それは、かつて洗足学園が魚津市にあって、少子化のために学生募集ができなくなって、2002年に撤退したわけです。その卒業生がそこに住んでいて、彼らが音楽祭を支えているんです。ですから、その音楽祭に参加する人たちは6大陸などを意識していませんが、北陸という地域において一定の音楽祭を通じて、つながりをつくっていかうという試みをしている。こういったものも、もう一つの見方として、あるのかなという気がしております。



菅谷：先ほどスオン・ブン・リスさんがおっしゃったように、私たちの世代は、学校でアートマネジメントを勉強したという経験がないので、当然、現場でやってきました。伊藤さんのお話もそうですけれども、アートマネジメントという一つのシステムなので、今までの個人的な経験ではなくて、システムとして人に伝えていくのは効率的で、いいやり方だと思うんですが、それが破綻を来しつつあるというお話だったと思います。そう考えると、先ほ

ど樋口さんがおっしゃった、アジアのアートマネジメントという言葉は非常に魅力的だけれども、これまでの西欧的な考え方の対極に立つということではなく、何か、もう一つの新しいモデル。つまり、自分の現場が破綻し始めているから、違うモデルを探しにアジアに行こうということになってはいけないと思うんです。システムが破綻してきているということは、そういうことだと思います。先ほど、樋口さんの自問自答がとても魅力的に思えて、「いやいや、ちょっと待てよ」と思って、自分をたしなめているんですが、そういうモデル探しというのは、やはりやめたほうがいいたらと思います。それから、可能性をどこに見るかということと関連して、遠藤さんの話が魅力的なのは、自分の現場の話だということだと思います。それで、使えるところは使わせてもらう、あるいは、自分の固有のシステムの中にそれを組み込んでいくことはあるかもしれませんが、ただ、大きなシステムとしてのアートマネジメントとしてのアジアというのは、どうなのかなというふうに思いますけれども。

中川：私がどうしてアジアにこだわるのかということをお話します。アジアに新しいものがあるからアプローチをしているわけではなく、何が魅力的なのかということ、むしろ、そこにある古いもの、伝統なんです。どういうことかということ、私の原点はインドネシアの村での生活ですけれども、そこでアーティスト的な出来事が起こるんですが、アートマネジメントの専門家はいないんです。つまり、それが僕にとっては非常にショックだったということです。村人が勝手に動いて、あらゆることが暗黙の摂理に従って動いているように見える。それは伊藤さんがおっしゃった、民族的なルールというものなのかもしれないけど、マネジメントしている人がいない、それが見えない、しかし物事がスムーズに動いていくことに驚きを感じました。日本のような進展したアートマネジメントのノウハウからすると、アジアのいわゆるアートマネジメントというものには新鮮味はないかもしれないと思うんです。新鮮味があるとしたら、遠藤さんが気がついたような、そこに行けば何か自然にわき起こってくる、アートへ収斂していく目に見えないおもしろいシステムがあって、そこへ乗っていくことで何かができる。それを私は最初に偏在化とか身体化と言ったんですけ

ど、誰かリーダーのような人がいてアートシーンを押し進めていくというのは旧来型だと思うんです。そうではなくて、みんながいて、ほうっておくと何かができ上がっていくという形の方が魅力的だなと思うので、もし学ぶとすれば、そういうところかなと思っています。ただ、危惧するのは、アジア諸国で日本の箱物行政的なアートマネジメントも着々と組み立てられているのです。例えば、バンコクでは芸術文化センター（Bangkok Arts and Culture Center）という大きな建物ができているんですが、中でコンテンツをうまく動かしていけない。アジアでも、そういう問題が起こっているんです。僕たちは「それは問題やで」とアジアの人たちに言える、我々ができることは、それぐらいだと思うんです。ですから、最初に申し上げたように、アジアにアートマネジメントの専門家がない、その「専門家がないコミュニティ」にもものすごく魅力を感じています。もう1点は、このアジア・アーツマネジメント会議をバンコクとか、そういうところでしたいんです。例えば、バンコクのアートマネジメントの人たちに会うと、「何で、偉そうに日本に呼びつけるんだ」「とにかく来て、ここで我々が何をしているか見てほしい」と。確かに、こうしてアジアの人をお招きして話を聞いても、わからないことが多いし、言葉を尽くしていただいても、わかりきらない。それが、向こうへ行くと、ストンとわかるんです。「あれっ？」という感じがあるので、この会議が次のステップへ行くとしたら、アジアの国へ行って、そこの人たちと議論をしていくことじゃないかなと思っています。

キョウ・ザパンタ：私のアートマネジメントに関する考えを共有したいと思います。我々のコミュニケーションのプロセスで考えてみますと、まずはコミュニティであれ国であれ、何かのシステムを考えて、コミュニケーションをして、観客をプロファイリングして、マーケティングのプロセスをたどっていると思うんです。そのためには、コミュニティがどういった価値観を持っているのか、どういった観客なのかを理解してこそやっていけるので、アートマネジメントというのはシステムをセットアップしていくことだと思います。これは、単一のモデルでやれるものではないと思います。固有の文化ベースのものであり、ある国ではそのシステムを使えるかもしれないけれども、ほかの国へ持っていくと使

えないかもしれません。同様に、一つの国でも、そのシステムがある町では使えても、ほかの町では使えないかもしれません。ですから、アートマネジメントという概念は柔軟でなければいけないと思います。システムをつくり上げて、一つの場所にと準備をする前に、我々自身がアートマネジメントをしなければならぬのであれば、それは誰に対してのものなのか、どういったアーティストを我々は対象としようとしているのか、そういうことを考えていくと、結果的には対象は多様なマインドを持った、箱に入りきらないような人々になるのかなと思います。そうすると、何をしたいのか、どういったところに行きたいのか、フレキシブルな形で対応できるのではないかと思います。

リュウ・チー・ソン：お互いのつながりだろうと思うんです。みんな人間ですし、生物の中でも一番複雑な生き物ですから。正直言って、アジアのマネジメントモデルというのではないと思うんです。だからこそ、私たちはここに集まって、第1章を開いたということです。日本ではこういうことをしている、またアジアはこうしているということを話し合ったわけですが、例えばバンコクに行くと、ストリートに出ることが豊かな経験になるのではないのでしょうか。すなわち、いろいろなマネジメントのスタイルがあって、それを実際のシーンで見ることによって、ローカルなニーズと結びつけることができると思います。有機的なプロセスだと思います。1日に20分、話をしても、表面しかなぞれないでしょう。マレーシアではこういうことをしているといっても、いろいろな集団があるわけです。マレーシア、大阪すべてのグループをカバーするには1年あっても足りないと思います。ですから、そういったことをまとめ、有機的な成長を助けるということなら、私は今後もNPOネットワークのアイデアについても話を聞いて、話し合いを続けることが重要だと思います。私自身、マレーシアに持ち帰りたいことがありますし、NPOのプロセスがあるのだということもわかりました。日本は豊かな国であっても問題があるということ、ただ資金の問題ではなくて、いろいろな問題があるわけです。NPOがあって、NGOがあって、そういうものが息づいているなと思いますので、それをマレーシアに生かせるところがあるかもしれないと学べたことがとてもエキサイティングでしたし、価値

のあることです。そして、アジアのモデルというものについて、一つのガイドブックが書ければいいなと思いますが、話を聞いているうちに、そういうことはないだとわかりました。というのは、モデルをつくることだけが目標ではないことも、今日の話し合いを通じて、よくわかったからです。

上田：コミュニティとシステムという言葉が先ほどから出ていて、思ったことがあるんですが、私が今活動しているところは、社会システムからこぼれてしまった人たちのコミュニティであると言えます。そういう人たちは私は信頼して、また別のコミュニティにつなげたいと思って活動をしているんだなと改めて思いました。仕組みというのは、常にこぼれていくものです。それはアートのありように似ているなと思っていて、ですから、常に仕組みを更新していくことが必要だなと思いました。あと、アートマネジメントのモデルがつかれないなら、歩き尽くしてみたいなと思いました。

スオン・ブン・リス：非常に意味のあるお言葉だったと思います。我々は単に口で言っているのではなくて、心と心の話になっていると思います。ここでお会いすることができました。そして、中川さんがおっしゃったこと、そして皆さんがおっしゃったことはとても重要なことだと思います。我々の心が集ったということ、それがスタートになると思います。ですから、今日ここで新たなものが始まったと思います。

下田（C.A.P.）：CAPというアートNPOの事務局をやっております。よく文脈がわからないままに参加して混乱しているんですけども、最初にニューディールのお話とかマネジメントのお話が出ていました。アートとか芸術は何かを実現するための道具であって、マネジメントはその技術だという考え方がある。新しい技術を広くシェアしていこうということで、ほかの国の人たちの話を聞く会なのかなと思っていました。ところが、そうではないかなという気がしてきたところに、中川さんから、アジアの国に行くと、そういうマネージャーはいないのだと。政府もそうだと思いますけれども、外部からの目で、そのコミュニティにないものを紹介していくということ。例えば、美術館も博物館もそうだと思います。

そういうことを進めていく技術として、アートマネジメントがあるとしたら、その先のビジョンというのは、何を実現したくてやっているんだろうと疑問に思ったわけです。中川さんの話を聞いていると、マネージャーがいなくて、みんなが動いていく。それは、すごくいいんじゃないかなと感じたんです。だとしたら、こういう話をしていって、「これはいいや」と思って、みんなが進めていった先に、どんなものを描いていくんだろうと思うんです。例えば、劇場がなくて、それでも豊かな演劇だとかダンスの文化があるというところで、マネジメントの研究をして、いいものが出たとしても、それが必要なのだろうか。あるいは、マネジメントのシステムを研究して、すべてがうまくいったら、マネージャーが必要ではなくて、みんなが豊かに文化を享受できる。ニューディールの話を聞いたときに思ったんですけども、そういったことで得られる価値の質というか、例えばお金の換算できる質があると思いますけれども、これからパラダイムを変えて、実現していかなければいけないと思ったとき、価値の質自体の見方を変えていくことが一番重要なのではないかなと感じました。例えば、仕事をしながら、サラリーをもらわずにボランティアに活動している組織がある。それが仕事になれば成功なのかというと、実はそうではないという場合もあるのではないかと感じました。

中川：誤解のないように。アートマネジメントが不要だとは言っていないんです。誰か1人、2人が特化してやっているのではなくて、みんながアートマネジメントをやっているということです。



リマーク2

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
都市研究プラザ特別研究員）

平田：皆さん、長い時間お疲れさまでした。こういう会議に出ると、いろいろな新しい刺激を受けます。特に、1990年代に日本でこういったアートの会議が始まってからの10年間は、僕はどこに行っても最年少でしたが、今日のように若い、次の世代の方々の話を聞いて、とても刺激を受けました。

もちろんアジアでは一つではありませんので、国ごとの違いがあります。また、アート自体、ジャンルの違いがあります。せっかくアジアからゲストの方たちにおいでいただいているので日本の事情を説明しますと、音楽、美術、演劇というのは、それぞれ全く違う発展の仕方をしてきました。今日、それが一つ象徴されたのが遠藤さんと谷本さんの議論だったのではないかと思います。

クラシック音楽は、日本の国策で導入、輸入され、国策によって発展してきた。クラシックというものの自体、100年から200年前に書かれた音楽を基本的には再生産する、もちろん新しいものも出てきますけれども、演奏される大半のものは昔のものである。それに対して、遠藤さんが携わっておられるコンテンツポラリーアート、美術というのは、演劇に比べて相対的にシステム化されていますけれども、コンテンツポラリーアートに関して言えば、非常に幅が広い。演劇は全く公教育がなく、日本はおそらく先進国の中で、唯一、国立の演劇学校のない国です。これには、いろいろな歴史的背景があります。システムというものは、必ず腐敗します。ですから、遠藤さんがどれぐらいの気持かはわかりませんが、「システムは、もういいや」というのは、僕は痛いほどわかる。ただ、演劇は非常に遅れたジャンルだったので、この10年、15年、僕は国家的なレベルでも、地方行政のレベルでも、演劇あるいはダンスを振興するためのさまざまなシステムづくりに関与してきました。その成果はあったと思います。劇場に対する支援も始まりましたし、学校教育の中にも少しずつ演劇が入ってきました。音楽や美術とは少し違う歴史性を持っているということです。また、それぞれの国に、それぞれのアートのジャンルの歴史性があると思います。

しかし、10年、15年やってきて、僕も遠藤さんに共感するような、「もう、システムはいいや」というか「もう、この国はいいや」みたいな感じもあって、「もう減んじゃえ」と思うんですけど、国立大学の教員でもあるので、多少の忠誠心もあり、少な

くとも、減びるに当たっては、60年前に減びたときのように、アジアの諸国に迷惑をかけて減びないように、学生たちには「潔く減びなさい」といつも言っています。国は減びても地域の文化は残るし、日本の文化も日本語も残るので、国はいいですね。文化庁さんとしては困るかもしれませんが、そういうものだと思います。

アジアというものを語る時、一つはボーダーレスというか、日本の場合、今後10年、20年のうちに開国するかどうかという非常に大きな問題を抱えざるを得ないわけです。そして、大阪はそれに真っ先に直面するわけです。既に東京23区内では、生まれてくる子どもの1割は、どちらかの親が外国籍です。これは、伊藤さんがお話しいただいたブラジル日系移民だけではなく、ですから、この問題には確実に直面せざるを得ない。それが私たちの最大の課題です。そのときにヨーロッパの例を見ても、アート、文化の役割は、この点において避けて通れないぐらいに大きな役割を果たすだろうと思います。私たちは、それ以外に異民族を受け入れる方法がないからです。そして、免疫のない日本人は、このままいくと、おそらくそれが原因で減びると思います。深刻ないじめとか社会的な断絶が起こって、地方都市が恐慌状態になるでしょう。ですから、アートマネジメントというのは何か情緒的なものとか絵空事ではなくて、少なくとも日本社会においては避けて通れない大きな課題であると僕は考えています。しかし、残念ながら、これが日本社会一般の認識でないことも事実です。

アジア・アーツマネジメント会議といったとき、2つのポイントがあると思います。1つは、日本からアジアの皆さんに技術供与をすることなどは何もないんですが、1つだけあるとすれば、日本の失敗に学んでいただくということです。産業構造の転換に失敗し、今、日本の労働人口の7割がサービス業、第3次産業に従事しています。第2次産業の方たちが失業したからです。樋口さんが、日本の最大の問題は貧困ですとおっしゃいましたが、アジアの方々が集まる中で、それはあまりに不用意な発言だと思っています。ただ、そこで問題なのは、第2次産業の方が失業すると、再就職できないという問題があるということです。

これは、明らかにコミュニケーション能力の問題で、第2次産業だけの問題ではありません。『トウキョ

『ウソナタ』という映画をごらんになった方は多いと思いますけれども、あれは、一般企業の総務課長か何かをやっていた人が失業したら、自分の能力をアピールすることができずに、結局、ビルの清掃員になるんですね。第2次産業の方が失業すると、ビルの清掃員とか警備員とか、コミュニケーション能力の全く必要のない職業にしか就けなくなってしまうんです。これは明らかに、日本の教育行政の失政と言えると思います。要するに、産業構造が転換することがわかっているのに、それに合わせた教育を全くしてこなかった。工業立国のまま、上司の言うことを聞いて、きちんとねじを回す、機械のような人間をつくってきた。この失政のツケ。少なくとも40代、50代の男性は、今から人生を変えるわけにはいかないのだからこそ、その人たちに関しては派遣法とかを適用せずに、ある程度守ってあげるべきだろう。そして10代、20代の、まだこれから人生の変更がきく人々には、さまざまな社会教育、これはNPOに担っていただくしかないんですが、そういった機会をつくって、小手先の就業支援ではなく、もう一度、社会のあり方を変えるような再教育をしていかないと、産業構造の転換は乗り切れないわけです。この点に関しては、アジアのどの国もこれから経験すると思います。農業国から工業国へ、工業国から第3次産業中心の国に変わっていくわけですから、この失敗には、大きく学ぶ点があるだろうと思います。唯一それしか学ぶ点がないところが、日本の情けないところですけども。

そして、もう一つ、日本人がこれから学ぶというより、ともに歩んでいくのは、先ほど言ったボーダーレスということだろうと思います。私たちが考えていかなければいけない一番の問題は、ここにあると思います。ボーダーレスといっても、すぐになれるわけではなくて、ひとつひとつの国の文化とか民族性、歴史性を知らなければ、ボーダーレスになれないわけですから、こういう小さな会議をたくさんつくっていく。

先ほど、システムは要らないと言いましたけれども、僕が佐々木さんと中川さんと最初に話したのは、大阪市にとにかく金を出させて、若いアジアのプロデューサー、アートマネジメントの学者を半年とか1年、呼ぼうということだったんです。大阪市の空いている住宅も借り上げて、その予定地もあったんです。逆に日本の若者をアジアへ、と。僕は22歳の

ときに韓国に1年留学して、それがすごく大きな体験になっているので、20代前半で、どんどんアジアに行かせよう、大阪市をだましてそれをやろうと3人で考えていたんです。ところが、大阪市がこけてしまって、今の状態になっている。ですから、せめて、こういう会議をたくさんやって、個人のレベルでも大学のレベルでも、出会っていただきたい。

もちろん、アーティストですから、一緒にものをつくるのが一番いいんですけども、なかなか大変です。僕の経験からいっても、40歳を過ぎると、社会的にいろいろな利害関係が出てきてしまいます。20代のうちにつくった友情が一番大事ですから、20代、30代前半のうちに、できるだけたくさんの交流をしていただく。何だか、今日は本当におやじくさくなってきました。

私は来週、また韓国へ行きます。僕の芝居をやってくださっているのだから、行くわけですが、たくさん共同作業をする中で、けんかもします。でもアートですから、幾らけんかをして戦争にはなりません。そこがアートの一番いいところです。ですから、こういうものをできるだけ早い機会に、どこか外でやりましょう。以上です。どうもありがとうございました。

URP GCOE DOCUMENT 8
地域の声を結ぶアート
アジア・アーツマネジメント会議 3

2011年3月
企画 中川 眞
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 8
Binding Local Voices
The 3rd Forum of Asian Arts Management

Published in March, 2011
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

© 2011 Urban Research Plaza, Osaka City University
ISBN 978-4-904010-09-9
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



9784880652580



1923036027003

ISBN978-4-88065-258-0
C3036 ¥2700E

発行所：大阪市立大学都市研究プラザ
発売所：水曜社

定価：本体 2,700 円 + 税