



KUNITACHI ART BIENNALE 2015

くにたちアートビエンナーレ2015 クロージング・フォーラム

KUNITACHI ART BIENNALE 2015

くにたちアートビエンナーレ2015 クロージング・フォーラム

2015年3月から8月まで開催された「くにたちアートビエンナーレ2015」。会期中には、国立市のメインストリートである大学通りに「第1回野外彫刻展」で入賞した彫刻作品6点が設置され、実行委員会によって企画された様々なアートイベントも開催されました。

そして、会期末の「クロージング・フォーラム」では、「彫刻」と「地域アート」をテーマにしたクロストークを行いました。「第1回野外彫刻展」の受賞作家、彫刻家、現代美術家、評論家を招き、パブリックアートや日本各地で開催されている多くのアートイベントなどが直面している課題に焦点を当て、次回のビエンナーレへ向けて扉を開くものとなりました。本書は、その記録をまとめたものです。

- 日時 2015年8月29日(土) 14:00 - 16:30

- 会場 くにたち市民芸術小ホール

- 出演 第1部「彫刻を語る」

袴田京太郎(彫刻家)

中島真理子(彫刻家/第1回野外彫刻展 受賞作家)

岡村光哲(彫刻家/第1回野外彫刻展 受賞作家)

土田義昌(彫刻家/第1回野外彫刻展 受賞作家)

長野真紀子(彫刻家/第1回野外彫刻展 受賞作家)

第2部「地域アートと社会の関係」

袴田京太郎(彫刻家)

藤田直哉(評論家)

北澤潤(現代美術家)



第1部 彫刻を語る

彫刻家の袴田京太郎と、第1回野外彫刻展の受賞作家4名が、これまでの自身の作品や制作活動を踏まえ、野外彫刻やパブリックアートの魅力と問題点を語りました。

左から 袴田京太郎、中島真理子、長野真紀子、岡村光哲、土田義昌

袴田京太郎 (以下、袴田) | じゃあ、最初に受賞作家の方から、今回の作品のことでいいですし、今日はスライドを準備していただいていると思いますので、過去の作品なども含めて簡単に自己紹介をしていただければと思います。

土田義昌 (以下、土田) | はい。それではまず土田の方から紹介させていただこうと思います。普段私はですね、石を中心として作品を制作しておりますが、今回ちょっと写真の方を何点かお持ちしましたので、見ていただきまして…

今回この作品 (1) なんですけれども、みなさんどのくらいの重さがあると思われますか。まあ重さの感覚ってなかなか難しいんですけども、これ全部でいうと、6トンくらいあります。6トンっていうとみなさん想像つかないですよなかなか。どれくらいだろう…と想像すると思うんですけども、トヨタのプリウスとかの車が大体1.5トンくらいです。なので4台分ぐらいの重さではある、と。で、僕が作品を作るときに、どうしても石っていうのは大きさに限界があって、やはり自然の物なので、これ以上大きい石は取れないってことになるとそれ以上の大きさの作品はできないっていうことをずっと思ってまして、じゃあどうやったら自分で大きい作品が作れるんだろう…という風に思っていました。自分のテーマとして、森とか自然な物を考えて作ってるんですけど、その時にこう…ちょっとこの写真は正面なんでわかりづらいんですけど、重なり合う作品になってます。それによって、無限にこの作品って膨らんでくっていくか、

付け足そうと思えばどんどん足せるっていう作品をこのところシリーズ化して作ってます。

実はシリーズで作ってる物で、わりと大きい作品を作る機会がありまして、これ (2) はですね、今、瀬戸内海の方にある大島という島で採れる石を使って作っております。これも、先ほどの国立の作品と似てるところがあるんですけども、これは向こうの島並をイメージして、題名も「島島島」という題名がついてるんですけども、なんとなく島が繋がっていくようなイメージで作ってます。

ただ、大きい作品ばかり作ってるわけでもなくてですね、実は手に乗るような作品も作ってます。先ほど言ったように自然を中心として考えてますもので、これは「only one seed」というシードシリーズ、種シリーズというのを作ってます。(3) これ実は、石を種のような形にして、その表面をフェルトで巻くという作業をしています。で、それをみなさんに購入してもらったりとか、作ってもらった時に、フェルトを切って発芽させるというイメージで作ってます。なので、彫刻っていうとすごく大きかったりとか重かったりとかするかもしれないんですけども、本当に手に乗るような大きさの可愛い作品も作ります。以前それを見た人で、「イヌイットが作ってる民族の物にも似てるね。」っていう感覚を抱いた方もいらっしゃいました。では最後になりますけど、全然これは違うんですけども…これは石ではありません。(4) 私なんですけども、雪の方も作っております、雪の方ですね、世界でもそういうコンペティ

ション、コンクールがあるんですね。ただ、みなさんが想像している札幌の雪まつりだと、どうしてもこう…人物がいたり、アニメーションのキャラクターがいたりするんですけども、そうではなくてですね、本当に今回並んでいる野外彫刻のような雪像を作るといこともします。これは3mくらいありますね、高さが。3人で2泊3日で作ります。まあ雪なので、溶けて無くなってしまいうのもあって…すごく面白くて、私は石を彫ってますといっていましたけれども、これはある程度半永久的に残る物なんですけれども、そうではなくて本当に1週間経てばもう水に変わってしまうという物も作っております。では、次にボタンタッチします。



1 土田義昌 / 進化景色 (都市の森)

photo : FUKUSHIMA kohei



2 土田義昌 / 島島島



3 土田義昌 / only one seed



4 土田義昌 資料 (雪像)

岡村光哲(以下、岡村) | はい。私は岡村です。作品は、「ZORO²」という題名ですけども、ちょっと歩いてる姿のような作品です。(5) 今日出席されてる方は石の方が多いので、多いつかまあ金属は僕だけしかいないんですけども、まあどちらかというとも無いところから積み上げていくような…作り上げていくっていうのが私の作品の作り方です。それと、これにもちょっと解説みたいなものを書いてあるんですけども、アトリエの中で使ってる一個の楔がありまして、僕の場合はそういうテーマとかいうのをあえて持たないで、日常の生活の中にある物を発見してくみみたいなかたちで作っていくきっかけが多いです。それと言葉にあんまり縛られちゃうと、ちょっと身動きできないので、なるべく…なんていうんですかね、わかりやすく、理解できるようなかたちを、言葉が一人歩きしないように作るようにしてます。

で、他の作品を…これ(6)は、横幅が1m60cmあるんですけども、所沢の航空公園に飾った作品です。このときもですね、自分の仕事場にステンレスの切り落としがいっぱい出たんです。その切り落としをどうやって使おうかっていうことで、そこからイメージして作りました。この題名が「森の空白」っていうんですけども、森の中に藪玉があるような感じで、20年前に作ったやつですけども好きな作品です。

で、次のは、つい先日8月に小金井のプロクセンという画廊で個展をやらせていただきました。次の写真もいいですか。これもそうですね。で、これもそうなんですけど、要するに画廊で

展示する場合も、その場所を先に見て、その場所のイメージから作品を作るというのが最近多いです。(7・8・9)

だから、なんていうんですかね、現代美術とか、彫刻についてとか、そういう言葉が難しくなってくるとなかなか普通の方が入っていきづらいので、なるべくそういう言葉が先行しないように制作するようにしています。きっかけはなんでもいいんですけども、見ていただいてあまり題名とかなんかで振り回されないように見ていただくと一番ありがたいかなと思います。以上です。



5 岡村光哲 / ZORO²

photo : FUKUSHIMA kohei



6 岡村光哲 / 森の空白



7 岡村光哲 / ブロッケン



8 岡村光哲 / 黒い羽根



9 岡村光哲 / 黒い鳥

長野真紀子（以下、長野） | この作品（10）の作者の長野と申します。今から、これまでに行ってきた私の活動を説明したいと思います。

こちらは、私が参加した彫刻シンポジウムのチラシになります。（11）ここは仙養ヶ原という場所で、広島県の標高700mの山の中で行われたシンポジウムです。近年、シンポジウムが開催されることが少なくなってきているのですが、その理由として、経済状況の変化や、短期間で制作を行う事で、あまり近隣の方との交流が少なく、一時的な物として完結する形式が多く催されてきた為です。それを改善する為、仙養ヶ原シンポジウムでは3年計画でシンポジウムを計画し進められました。

こちら上の写真（12）が、仙養石という石ですが、真ん中に見えるような亀裂が入っている石があります。大体この石は庭石か建材に使われている石ですが、この石は割と鬆（す）という切れ目が入っている石で、ちょっと建材や庭石に向いてないということで、何か彫刻で作品としてかたちにならないかなということで、この石を使用し作品を作りました。

この石は玄武岩という石で、表面は酸化して茶色くなっていますが、内側を彫ると真っ黒な石です。作品の形状として半円球の穴を彫ろうとしています。（13）

だいぶ彫れてきてグラインダーで周りを切り、ピシャンでかたちを整えるような作業工程となります。（14・15）

石をひっくり返してセリアという道具を使って割る作業ですが、先ほどもお話ししたように鬆が入っている石なので、石を

割るとき弱い方向に割れていってしまう傾向があるので、そうならないように力加減を調整しながら割ります。（16）

下の写真がうまく割れた状態になります。（17）

そこから磨きの工程に入ります。磨くと漆黒の色合いになります。時折制作途中の段階で見に来て頂いた近隣の方々に、作品の技法説明等を行いました。（18）

設置場所に持って行き設置しました。近隣の方に向けてトークショーを行い、コンセプト等を会場で説明しました。（19）

これが完成作品です。（20）この後2年間で向かいにお家を制作します。この作品は月がテーマです。最終的に月とお家が向かい合う作品となります。

これが、私の活動です。以上になります。



10 長野真紀子／記憶のひきだし

photo : FUKUSHIMA kohei



11



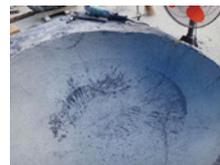
12



13



14



15



16



17



18



19



20

中島真理子 (以下、中島) | 私が中島と申します。作品は白い大理石の大きな四角い物を今回の展覧会には出しています。タイトルが「重くて、脆くて、とても厄介なもの」という作品です。(21) 私は石を使っていますけれども、石をきっかけにして、“何か物が在る”っていうことをなんとか作品にできないかなと思って作っています。この作品は、表面に無数の突起があって、裏にも同じような突起がありますが、それは基本的にこの作品の自重で潰れて全て折れているような状態になっています。石だと塊で大きくてどしっとして強いだろうっていう印象があると思いますが、私はそれ以外にかなり脆くて壊れてしまうっていうところが大きく石の質としてあると思うので、それを全面に出したような物にできればと思ってこれを作りました。この作品(22)も大理石なのですが、真ん中に向かって石を薄くして、真ん中がグレーっぽくなって、ほぼ透けていて厚さが1mmあるかないかのような状態になっています。この作品(23)は大理石ではなくて、御影石という大理石よりは硬い石を使っているのですが、それをこのようなかたちに刻んでいます。全部繋がっている一つの石でして、それぞれバラバラに三角形を作って繋げたものではなくて、もともとあった2mぐらいの、2cm幅で高さが10cmちょっとぐらいあるものを、どういう風にできるかと思って、こんなことをしています。これがその部分です。この作品(24)は、一つ前の作品と同じような石を使っていて、中をくりぬいています。ちょうどその箱状になってる空洞の空

いている所を下にしてあるんですけども、そうすることで何か見え方が変わるんじゃないかなと思って作って見た物です。

この写真(25)は、どれが作品かわからないかもしれませんが、黒いチョンチョンチョンというのが壁についてまして…次の写真をお願いします。下から見るとこのようなかたちの作品です。これも御影石というちょっと硬めの石で作ってまして、それを壁に穴をあけてさしこんでいます。それまでは結構作品そのものがどう在るかかっていうことに興味があったんですけども、この頃から、その場所に対して何かをすることでその場所がどう違って見えるかっていうことにも興味がありまして、こういうことをしています。この壁全部向こう側まですっとチョンチョンチョンチョンってあるんですけども、これは全部あのU字型の物がささっています。サイズは、3cm弱の幅で長さが7cmぐらいのものです。

この作品(26)は白い大理石を、一つの大きな塊からわざわざ細かくして丸い形状に変えたものでして、石の彫刻の作品っていうと塊で大きなものを想像されると思うんですけども、こういう小さな物でもそういった大きな物とは見劣りしないんじゃないかなと、見劣りしないっていうのも変なんですけども、こういう物でも“何か物が在る”ってということが全面に出るんじゃないかなと思って作った作品です。

これ(27)も同じ物でして、大体直径1.2cmぐらいの丸をわざわざ大きな石から全部切り出してバラバラにして作ってるんですけども、数は1万5千個くらいあって、これは幅が40cm×180cm

ぐらいの形状になるように置いた物です。少しずつ重なるようにサイズを調整しています。

これがその小さな丸を使ってやっていることなんですけども、物の重さだったりそういうことにも興味があつて、自分で選んだ量をネットに入れて吊るしています。(28)

この作品(29)は御影石というちょっと硬い石で作った物でして、一番左の物から右の物まで、大体先ほどの壁にチョンチョンあつた作品のように壁に穴をあけてさしこんでいます。

こんなような仕事をしています。



21 中島真理子／重くて、脆くて、とても厄介なもの photo : FUKUSHIMA kohei



22 中島真理子／ku



23 中島真理子／見えて映らず その向こう



25 中島真理子／つながるために そして、見渡すために



24 中島真理子／
見えて映らず たしかなこと



26 中島真理子／半分の塊



27 中島真理子／在ること I



28 中島真理子／在ること II III IV



29 中島真理子／Z T U C

袴田 | どうもありがとうございました。今、一通り出品作家の方にお話しただいたんですけども…なんかあれですよ、土田さんとか岡村さんとかは、いかに彫刻家っていうかんじですけど、長野さんと中島さんは普通に考えたらこんなシュツとした女性があんな大きい石を彫るようには全然見えなと思うんで、ちょっと対照的で面白い顔ぶれだなと思いました。

で、僕はこのビエンナーレには直接は関係はしていません、今日ゲストとして来てるんですけども、自分も彫刻家なので、まず僕の方から、いわゆる彫刻全般の話とか、自分の作品のことも紹介しながら、少しお話しさせていただこうと思います。

まず最初に、今回のビエンナーレの作品を実際に見せていただいたんですけども、僕の個人的な感想から言わせていただくとまず空間の使い方というか、あの場所に彫刻が在るっていう状況自体がすごく綺麗に見えたんですね。それはもともとあの国立の大学通りっていうのがとても空間に余裕があって、そういう所にすごくこう…なんていうんでしょう、もともと彫刻を呼んでいる場所っていうか、何かそこに彫刻が置かれるために用意されたような場所に、すごく自然に置かれているなあっていう印象を持ちました。それぞれの作品も、そこで過剰に自己主張するようなものではなくて、あの場所の空気を読んでいくようなかたちで作品が展示されていて、印象としてはとても良かったですね。

で、今日はその作品の具体的な話も後でお聞きしたいと思うんですけど、まずいわゆる野外彫刻っていうか、まあ今日はパブ

リックアートという言い方をしますが、そういうものが全国いろんなところにあると思うんですね。野外彫刻っていうと、例えばモニュメント、上野公園にある西郷さんとか、ああいうのも野外彫刻の一種だと思うんですけど、それとはちょっと別に、いわゆるパブリックアートっていうものについて少し話そうと思います。

僕は、いわゆるパブリックアートっていうものに対して批判的な意見を持ってまして、今日はそういうことの問題点を提示しながらお話を進めたいと思っています。今4人の作家の方のスライドを見ても、同じ作家でもギャラリーとか美術館とかそういう所に作品が展示される場合と、野外などの公共空間に置かれるいわゆるパブリックアートの物的な物的な場合では、作品の方向性が違ってきたりすることがあると思うんですね。特に中島さんの作品なんかはそういう違いがあるかなと思ったんですけども。パブリックアートの場合っていうのは、地域とか見る人が何を望んでいるかっていうことに対して、作り手が答えていくという側面があると思うんですね。それは例えば公共性であるとか、あるいは前向きなメッセージであるとか、あとは恒久性…その作品がずっと壊れたりしないであり続けるかどうかということですね、そういう要請に対して彫刻家が答えていく。そういう要素が強くなってくるといけないかなと思うんですね。僕は基本的に美術と社会の関係はもう少し複雑というか、対等な関係にあるべきだと思ってまして、その間にある色々な関係性の中には、理解し合えない部分も当然あると思うんです

ね。でも、パブリックアートの一つの問題点として、理解し合える部分だけを増幅して、どうしてもわかりやすいものが求められてしまう、という側面があると思います。理解し合えない部分っていうのは、実はいろいろあると思うんですが、例えば…彫刻家がアトリエで作品を制作するとき、個人的なことだったり、言葉にならないようなことだったり、いろんなことを感じると思うんですけど、そういう微妙なことはなかなか最終的な作品には表れづらいというか、特にパブリックアートという状況では表現しづらいところがあって、彫刻家もそういうものは自分の制作側の問題で、最終的な出来上がった作品は、やっぱり見てる人に対して親切にというか、わかるようにしなきゃいけないんじゃないかっていう意識が働きすぎるんじゃないかって思うんですね。特にパブリックアートの場合は、税金とかお金が関わってきたりするので、そういう公共のお金を使ってわけのわからない物を作るってことを避けようとするところが、依頼する側だけじゃなくて作る側にもあるのかなと思います。例えば、美術作品を見るときにわかったりわからなかったりってことは普通にあると思うんですけど、この作品、わからないからつまらないって思ってしまうことと、よくわからないんだけどなんか面白いって思うこともあると思うんですね。そういうことが両方あって良いと思うんです。

僕は基本的に、彫刻とか美術は、人間が生きてくうえでものごとく重要な物だと思ってますが、でも東日本大震災があったときなんかは、多くの彫刻家は、今、作品なんか作ってて良いの



かっていうことをとても強く感じたと思うんです。特に直接物を扱ってる人間はそういう意識を強く持つと思うんですけど、ただやっぱり人間は、衣食住だけでは生きていけない。僕は動物ではないので、そこに美術とか音楽とか演劇とかがあって初めて生きていけると思うんですね。ただそういうものを社会とか地域とかと融合していくときに、それぞれに余裕がない場合などは特に、摩擦とか理解し合えない部分とか出てくると思うんですけど、そこをもう少し丁寧に解きほぐしていくこと、そのプロセスにも意味があるのかなと思います。それは当然すぐにはできないものなので、時間がかかると思うんですね。でもそこで性急に単純な答えを求めないで、それぞれの意識の違いをとりあえず話し合っ、わからないながらも相手のことをいろいろ想像したりするというのが、作品を依頼する側にも作る側にも重要になってくるのかなと思います。

じゃあちょっとスライドを見せてもらって良いですか。僕は普段はこういう仕事をしています。これ(30)は去年、平塚市美術館に展示した作品です。黒い部分是一个の木から彫りだした木彫作品なんですけど、その木彫作品を2つに切って、足りなくなった部分を別の素材で補って複製してるっていうことですね。1つの物が複製されて2つになってるっていう作品です。縞々の部分はアクリル板を積層してそれを削りだして作ってます。

これ(31)も下の4つのかたまりの部分は複製をやっています。上のカゴ台車は漏斗がついてますけど、これはパイプの中が空洞になってるので、その空洞の部分にすべて樹脂を流し込んでい

ます。

これ(32)は同じようにして樹脂を流し込んでるだけの作品で、トランペットの中に樹脂を流し込んだり、置物の布袋さんの中の空洞に同じように樹脂を流し込んだりしています。僕の作品の多くは“複製”とか、“彫刻の中身が空洞になってる”とか、そういうことを問題にしている、それは彫刻が成立する上でとても重要な要素なんですけども、どちらかというとなガティブな要素です。そういうことは普通はあまり意識されないことだと思うんですけども、僕は彫刻を作っていて、そういうところにリアリティを感じているので、それでこういう仕事の方向になってます。

で、これ(33)はですね、山口県の宇部市というところで、今は「UBEピエンナーレ」ってやってますけど、その当時は「現代日本彫刻展」ってやってまして、そこにこういう作品を出しました。上から見るとこういう感じですよ。(34)これユリの花なんですけど、ユリの花を型取りしたものがトップについてます。あまりパブリックアートっぽくない作品なんですけども、一応、こういうこともやってます、という例で持ってきました。

で、一般的な野外彫刻についてなんですけど…先ほどちょっと話しましたが、いわゆるモニュメント彫刻みたいな物が出てきたのは、大体明治以降ぐらいになります。上野公園の西郷さんなんかもそうですし、有名な所だと長崎の平和記念像とかがありますね。ああいう物はもともと目的がはっきりしてるっていうか、明確に機能させる為に作られたんですね。長崎の平和記

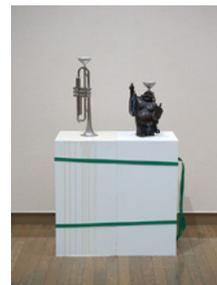
念像であれば、長崎の原爆の犠牲者の鎮魂であるとか、平和へのメッセージだとかそういうことです。西郷さんなんかも…まあ西郷隆盛ももう少し複雑な立場だったと思うんですけど、薩摩の英雄でもありながら、晩年は国家に対して反旗を翻していたというところで、そういう汚名を雪ぐということもあったようです。まあ、これも目的や機能がはっきりしてたんですね。それから時代が変わって、日本で一番古い宇部の野外彫刻展が始まったのは1961年だったんですけど、そのころから日本でもいわゆるパブリックアートみたいなものが出てくるようになります。それは高度経済成長で建築物がたくさん立つようになって、公共空間も整備されるようになったところと関連してるんですけど、1960年代以降ぐらいからさかんになって、2000年代ぐらいまでそういう流れが続いてきました。ちょっと整理すると、同じ野外彫刻でも、モニュメントははっきりした目的や機能があったということですね。それが、いわゆるパブリックアートというものになってくると、もうちょっと作家の自己表現みたいなものが前面に出てきて、モニュメントにあったような目的や機能はあまり表に出てこないようになってきます。ただ実際機能はあると思うんですね。例えば、ある会社の新築の本社ビルの前に立てられたら、その会社の持っているあるメッセージがその作品に託されるというような機能はあると思うんですけど、それは少しぼやかされた、抽象的な状態で出てきます。なので抽象彫刻というか、抽象性のある作品がとて多くなってきます。



30



31



32



33



34

で、これ(35)は数少ない僕のいわゆるパブリックアートなんですけど、国立の隣の立川市のファーレ立川に設置した作品です。これは今でも、高島屋の端っの方に立ってるんですけども、ファーレ立川は1994年にやったかなり大掛かりなアートプロジェクトで、100人以上の作家が、再開発した地域に作品を点在させるっていうものでした。

それから、これ(36)が2003年の作品なんですけども、越後妻有アートトリエンナーレっていう…今、ちょうど新潟の妻有地方でやってますけども、その第2回の時に僕が出品した作品です。これは2000年に始まったものなんですけども、そのファーレ立川と越後妻有アートトリエンナーレっていうのが、2つとも北川フラムさんっていうアートディレクターの方が関わってまして、ちょうどそこで切り替わったっていうか、いわゆるパブリックアートっていう20世紀的な彫刻と社会の在り方みたいなものがあったあとに、第2部の方でもお話が出てくると思うんですけど、「地域アート」っていうものの代表的な例としてよく名前が上がる「越後妻有アートトリエンナーレ」っていうものが出てきて、そこに大きな転換があったと思います。で、ファーレ立川はもちろん東京の立川ですけども、これは新潟のかなり雪深い十日町っていう田舎町に展示されたもので、そういう「場所性」みたいな要素も、パブリックアートから地域アートの転換のときに強く出てきた要素だと思います。ただまあ、この作品はいわゆる地域アートのなものではないと思いますが。アップにするとこんな感じです。(37)これは、電線をね

じって動物のかたちをつくって、中に電気を通して下の電球が光ってるという作品で、電気が通ってない状態の電線を空洞として、そこに電気が通って中に充満してるっていう状態なので、さっきの樹脂を流し込んでると感覚的には近いんですね。

もう一度整理すると、社会と彫刻の関わりみたいなものは、モニュメント→パブリックアート→地域アートみたいなかたちで、ごく簡単にいうと、そういう流れがひとつあるのかなと思います。それが、僕自身もそうですし、北川フラムさんなんかも、その流れに複雑にまたがるように関わっている。つまりそれらはまったく別の動向はなく、多くの共通点を持ったものとして時代の状況に連動するかたちで移り変わってきている、ということだと思います。それと最初に言った、社会と美術の関わりについては、いろんなところで語られてはいるんですけど、今回のようないわゆるパブリックアートっていうのは、一方で直接市民の方と接する機会がすごく多いと思うので、美術館とか現代美術のギャラリーのようなある限られた人だけが来る状況とは違って、普段美術に接する機会が少ない人を見て「わからない」って言ったりする状況っていうのが生まれるわけですよ。それは問題点として語られることもあるんですけども、単に彫刻だけの問題ではなくて、そこには社会と美術の関わりの問題が集約されてるというようなところがあって、とても面白いというか、注目に値することではないかなと思います。はい。一応これで一通り話が終わったんですけど、どういう風に話を進めましょうか。まず、土田さん、どうですか。

土田 | そうですね。3月に設置が終わりまして、そのあと私も撮影させてもらった時に、通りを歩いている方々から「これ何？」とか…すごい声をかけられたんですね。国立の市民の方じゃないかもしれないけども、街の方がすごく関心があるんだなっていうのは感じましたし、これからもメンテナンスしてもらってってこともあるので、美術と作品と街とが一体化してくと、すごく美術の理解っていうか、少し入口に入れるんじゃないかなって思える瞬間が、僕は搬入が終わってからあったなと思いますね。

袴田 | 「わからない」って言われた時にはどういう風に説明するんですか。

土田 | 僕はね、最初言うのは「何に見えますか」ってまず言います。あとは「どんなものですか」とか「触ってください」とかをわりと言います。触るとまた違った特別な感じがあって、どうしても彫刻っていうと触っちゃいけないものとか、遠くから見なくちゃいけないとかそんな感覚があるんですけど、本当にみなさんの作品って触ったりとか近くで見たとときと遠くで見たとときとで全然違うんじゃないかなって思っていて、それをこう…なんか呼吸できると、僕らの意図とは違うことも感じてもらえるんじゃないかと。わからなければ、自分の感覚で「なんかこういう風に見えるね。」とか。

ただ面白くて、僕が作ってた時に、地元の千葉の山奥の方で作っ



35



36



37

てるんですけど、なんと作品の模型を見た近所のおじさんがわかったんですよ！「これ林だよね。」って言ってくれたんです。で、まさに林をイメージして作ったので、それがすごいなと思って。だからこう…なんだろう、散歩してるおっさん、本当におっさんなんですけど(笑)犬を連れて普通に散歩してる人がパッと見た瞬間に、そう見えるって言ってくれた時に、あ、少し伝わったのかなっていうのがすごく感覚的にあって、まあそんな感じなのかなと思うんですよ。あんまり難しく考えないっていうのが一番良いのかなってすごく思います。

袴田 | でも本当に、彫刻家と鑑賞者っていう一般的な関わり方っていうと、ありきたりな言葉が出てきがちだと思うんですけど、個人対個人になると、全然違う感覚を持つてる方がいて、そのおじさんがどうして土田さんの作品のことをそんなにストンとわかったのかわからないけど(笑)、でもそういうことってあるかもしれないですよ。

土田 | 彫刻家って特別なものではなくて、なんだろう…たまたまそれをやってる人がいる、と。普通に生活をされてる方がいらっやって、その中にたまたま作る人がいる。ただ今回は石の人も多いし、もちろん岡村さんもステンレスっていう素材を使われるので、ある意味特殊な技術は持っていると思うんですけど、それ以外はあんまり…どうなんでしょうね。僕もよくわからないですけど。

袴田 | たぶん僕らはみんな彫刻家なんで、例えば岡村さんの作品がどうやってできてるかって想像できますよね。でも一般の方は、岡村さんが作ってる状況を実際にアトリエで見たら、きつとびっくりするんじゃないかなと思うんです。

岡村 | そうですよ。あの、さっき彫刻が国立市に馴染んでるって言われたのは、国立市のあの桜並木が国立市の市民の方にとってはすごく大切な場所で、親しみを持つてる場所、その中に作品を置いたもんだから、かなり市民の方が散歩のときに見たり子ども達が見たりっていう、親しみやすい環境にはあったと思います。で、パブリックアートで以前すごく問題になったのが、「彫刻公害」っていう言葉がありまして…

袴田 | ありましたね。

岡村 | 例えば、そのとき立てたアートの下が駐輪場になっちゃったりして、もうみんなの関心と呼ばない。それはもう場所の設定自体がおかしい、最初の出発点がおかしいみたいな。一時期それが、すごくお金かけてやったのに、やっただけで終わっちゃってる。で、もうそれはみんなの関心と呼ばないというね。だから国立の場合は、桜並木っていうのがすごい存在が大きいのかなと思います。

袴田 | もともとあの空間自体がすごく余裕があるというか、

キャパシティが広いですよ。

岡村 | そうですね。

袴田 | 中島さんは、ギャラリーとかでも発表されたりしますよね。

中島 | はい。

袴田 | いわゆるパブリックな場所の方が少ないんですか。

中島 | そうですね。めずらしいですね。

袴田 | どういう違いがありますか。

中島 | やっぱり…全然興味の無い方が見てくださるっていうところがあって、先ほども桜並木のところが良い場所だっているのは、今回私の作品を見て、「あれ、お立ち台かな？」って言う方がいたんです(笑)。でも、まさにそんな感じで、置く場所を間違えれば、完全にお立ち台だったり何かの台座にしか見えないような物を、ああいう場所に置いていただくと、なんでこんな物がここにあるんだろうってみなさん感じると思うんですよ。で、何だかよく見たらただのお立ち台じゃなくて邪魔な突起がある！みたいな。そういう意味では…うん、やっぱりパブリックな場所に置くっていうことで、あんな物にも興味を

持ってもらえるっていうのは、すごく良いことだなと思います。

袴田 | ギャラリーとかだといわゆる美術の専門的な人しか来ない？

中島 | そうですね…さらに私のやってるようなことだと、本当に興味を持つ人が少なくて、わざわざそれを見に来るっていうすごくコアな人だったりするから。

袴田 | なるほど。長野さんは、どちらかというところという屋外での発表、シンポジウムだったりパブリックアートの物だったりが多いんですよね。それはどういう魅力があるんですか。

長野 | そうですね。野外ということでもどこまでも広がっている空間に、どうやって自分の作品をびったり合うように、その空間に合うように置くか。で、置いたときに周りの空間と調和して、その空間自体がひとつの作品となるように心がけて作品を作っています。

袴田 | うん。でもなかなか作品が最終的に公共の場所におさまるっていう機会っていうのは、そんなに恵まれないですよね。

長野 | そうですね。以前はシンポジウムもたくさんあったんですが、やっぱり…

袴田 | 最近は聞かないですよ。

長野 | そうですね。やっぱり経済の問題もあって、日本でも2～3件ぐらいしかないものなので、それをどうやって復活させていくかっていうことにも取り組んでいきたいなって思っています。

袴田 | 土田さんはそういう発表形態としてのパブリックスペースへの設置みたいなことの魅力ってどういう所ですか。

土田 | うーん…まずは大きいのが作れる。自分の試せる以上のものが作れるっていうこと。僕は今までの作品は横長の作品が多いんですね。今回、国立が初めて背の高いものを作らせてもらったんですけど、やはりどうしても2m級のを自分のギャラリーで発表するために作るっていうのがなかなか石だと厳しくて、さすがに普通の部屋に6トンの作品を持ってくっことはまず難しいので、そうすると僕らが一番大きいのは、重さの制約っていうのは石彫家ってすごくあると思うんですけど、その分の大きさの制約が無いというのが魅力かなと思います。

袴田 | うんうん。

土田 | あとは、実際みなさん見てもらってどうなのかはわかりませんが、パブリックアーティストとか彫刻作ってる人たち

ってずーっと見られるじゃないですか、置いたら。たまに僕見に行くんですね、自分の。そうすると、あ～もうちょっとこうすれば良かったかな～…とかね、色々そういうのも違う意味で感じる事ができて、ギャラリーだとどうしても1～2週間やったら、それで一旦は写真ではおさまるけれども、公共的なものっていうのは何度も自分の作品を彫刻家としても見れる。で自分が次こういう事やってみたいなってことが想像できるっていうのはすごく魅力っていうか、自分としては良いかな、というところはありますね。

袴田 | でも逆に規制もあつたりしますよね。野外だとこれはできない、あれはできないっていうのもかなり多い…

土田 | はい、多いですね。逆に言うと、だからこそその存在感というか、その空間で占める存在感をすごく感じる。石もそうなんですけども、僕が雪をやっている理由はそこにあつたりとかして、1週間で消えるっていうこのリアリティがすごく不思議でたまらなくて、彫刻なんだけど…彫刻でもないみたい。なんとなくその中間にいるというか、すごく魅力がある。まあオープンスペースっていうのは一番魅力じゃないかな、と思います。

袴田 | なかなかそういう機会はね、自分では作りだせない。

土田 | そうですね。

袴田 | 僕はそのパブリックアートっていうものの問題点をさっきちょっとあげたんですけども、じゃあ彫刻がどこにあれば良いのかっていう…、美術館とか大金持ちのコレクターとかが作品をばんばん買ってくればいいんですけど、美術館でも彫刻はわりと嫌がられるというかね(笑)。絵だったらこうずっと収まりますけど、なかなかそういうところが難しかったりするんで…。パブリックアートにいろいろ問題があるにしても、彫刻が最終的に収まる場としてはやっぱり意味があるという風には思うんですよ。なので、そういう現実的な彫刻家の問題というか、みなさんの今回の作品はあそこにありますけど、アトリエに帰るとたくさん在庫じゃないですけど(笑)、その何倍も売れていない作品が実はあるわけで。展覧会とかでギャラリーや美術館に彫刻を置いた場合は、そこから引きあげてしまえば、そこで彫刻に関わる問題は一旦は終わるんですけども、ああやってずっと作品が在り続けるってことで、メンテナンスのことだったり、ずーっといろんな問題が出てくると思うんですよ。だから逆に、そういう事を積極的に考えていかないとやってられない面もあると思います。彫刻が傷んだり汚れたりっていうことが彫刻家だけの問題じゃなくて、そこに住む人や行政の問題にもなってくる。それをネガティブな問題としてだけでなく、よくわからない彫刻なるものと一緒に生活していくという不思議な経験として捉える、というか。彫刻ってある場所に置かれて初めて成立するものなので、そういう問題は避けて通れないですからね。

何か他にご意見のある方、いますか。僕はこのあとまた喋れるんであれですけど、第1部の方はこれでもう終わりになってしまうので…

岡村 | じゃあ、僕いいですか。

袴田 | はい。

岡村 | なんかその…たぶんね、僕を含めて思うんですけど、作り手はね、そんなにね…あの一言であの…、あ…他の人には失礼なんですけど、頭良くないんですよ、たいして(笑)。そんな深く考えてないことって結構あるんですね。で、言葉で表現できないから彫刻をやってる部分もあるし、まあ全てがそうじゃないと思いますけども。その“現代美術”と名がつくと、なんかすごく難しいみたいな入り口があるんですけど、例えば昔の美術手帖なんて書いてあること、僕なんか読んでて何を言ってるのかさっぱりわからない。要するに言葉の遊びですよ。あれを読むとすごくわからない。で、評論なんかで見てもすごくわからない。もっとわかりやすい言葉でなんで書いてくれないのかな。政治家でも一緒ですね。政治家から日頃使わない言葉をよく聞きますよね、聞いたこともない言葉を。だからそれが頭に先に入っちゃうと、もっと素直に入っていけない部分があるんじゃないかな。余計自分たちの首をしめてるみたいな、作り手が難しい言葉を言って遠ざけてるみたいなのが

少しはあるんじゃないかなという気持ちはありますけどね。

袴田 | うーん。そうですね…今ちょっと岡村さんの話を聞いて思ったんですけど…、彫刻の基本的な作業で、粘土で人体彫刻を作った時にそれを保存するために「石膏取り」っていうのをやりますよね。ここにいる彫刻家の人たちはみんな一度は経験してることだと思うんですけど。でもこの「石膏取り」って、考えてみるとかなり不思議なものなんですよ。僕は、これって彫刻家が普通に感じてることで、なかなか一般の人にはわからないことの一つなんじゃないかなと思うんです。それは今、岡村さんが言われたみたいに、言葉で何かっていうよりは感覚的に捉えていることっていうか…。

具体的に言うんですけど、最初にいわゆるオーソドックスな彫刻の勉強するときって、粘土で人間の像を作るんですよ。首だったり、裸婦像だったりを作るんですけど、一生懸命作ってそれが出来上がると石膏の型を取るんです。その粘土の像に石膏をかけて、固まったら中の粘土を全部取り出す、そうすると石膏の雌型ができるわけですね。そのとき、それまでずっと作ってた自分の作品は、型から掘り出して無くなっちゃうんですよ。まあ、捨てちゃうっていうか。でも粘土でやっていたことは型に乗移っていて、この雌型が作品になったと、そう理解するわけです。だからまあ、しょうがないと。それで、今度はその雌型の中に石膏や合成樹脂なんかを流し込んだりして、最後に型から作品が出てくると、さっきまで作品が乗移ってたはずの雌

型が今度はゴミになっていく。

彫刻家って物に対して執着を持ってる人がわりと多いと思うんですけど、物って逆にものすごくはかないっていうか、そうやってこう、自分の手で作ったはずの物がどこいっちゃったのかわからない、みたいなのが、彫刻の根幹にあたりするんですよ。だからこういう感覚って、さっき岡村さんが言われたみたいな、理屈で説明してっていう感じじゃなくて、この変な感じなんだろう…みたいな。これってすごくマニアックな話でもあるんですが、でも、逆にこういうことって、外に出してみると実はけっこう社会性があるって、彫刻とは全然関係ない人にも意外と興味を持ってもらえるんじゃないか、と。美術を飛び越えてむしろ仏教的な解釈だったり、DNAの話にも近かったりすると思うんですよ。だからそういうことを少しずつ作家の方からも発信していくべきだと思っています。社会に対してよそ行きの態度で、彫刻のきれいでカッコいいところだけ見せててもなかなか関係は深まっていかないので、むしろもっと生の言葉をどンドンぶつけていってもいいのかなって、そういう風に思いますね。



第2部 地域アートと社会の関係

批評「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」(『すばる』2014年10月号)が美術界で大きな話題を呼んだ藤田直哉氏による地域アートを巡る問題提起をもとに、各地で開催されるアートイベントの現状や、地域とアートの関わり方について語りました。

藤田直哉(以下、藤田) | 僕は、去年「すばる」という雑誌に「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」という評論を書きまして、それが結構多くの作家さんたちに言及していただき話題になって、いつしか地域アートの評論家として知られるようになりました。「地域アート」を評論する人や発表する媒体がそもそもなかったらしく、それで専門家扱いされるようになってしまったわけです。2016年の3月10日に「地域アート 美学／制度／日本」(堀之内出版)という研究・評論書を刊行しますので、研究成果はそちらをご覧ください。

で、その「地域アート」というのはなんぞや、というところから話をしたいのですが、簡単に言うと、「地域と深く関係するアートプロジェクトもしくはアートイベント」のことです。もともと、作家さんたちが「地域系アートプロジェクト」であるとか、「地域系アート」と呼んでいたものなのですが、それが勝手に縮まって「地域アート」という名前になってしまいました(この辺りの詳細は、ちょっとややこしくて。僕がその言葉を使い始めた人と見做されがちなのですが、厳密には、使い始めたのはどうも僕ではないようです。『第三文明』で僕のインタビューを構成してくださったライターさんが、見出しで「地域アート」という言葉を使ったのが、今確認できている最初だったのではないかと思います)。「地域名」と「アート(美術)」がくっついている、というのが、最低限の定義になります。先ほども名前が出てきた越後妻有アートトリエンナーレとか、あるいは瀬戸内国際芸術祭、あとはあいちトリエンナーレ、札幌国際芸術祭、

京都国際芸術祭とかが該当します。それ以外にも、温泉地とか過疎地とか色んな場所でぼこぼこ行われていて、大小合わせたら、多分国内だけで100を超える。この状況は、多分「現代アート」の延長にあるんだけど、質が違うし、どうも現代日本固有の文脈があるようだと思います、「地域アート」という新しい概念で区切った方がいいと思ひまして、この名称の使用を僕は提案をしました。

では、なぜその提案をしたのかというと、遡ると色々あるんですが、ここでは実体験に即してお話させていただければと思います。やはり、実作の現場に触れたということに、批評家として刺激されたというのがあります。

実は僕自身も美術作家として活動していたことがありまして(村上隆さんが言及してくださったりしているんですよ 笑)、2011年頃に東京藝術大学先端芸術表現科の佐々木友輔さんに誘われて、トーキョーワンダーサイト本郷で「郊外からうまれるアート」という展覧会に参加しました。その時に、「郊外」がテーマだったので——佐々木くんの狙いとしては、地方でやっているアートプロジェクトみたいなのと、東京中心のホワイトキューブ的な展示の「中間」を狙うという意味で、「郊外」というコンセプトを提案していて、それは面白いので、僕自身も批評家として概念化したりできないかと、色々観たり話したりしていたのですよ。そのときに、取手とか、あの辺のアートプロジェクトとかを色々見たのが、批評的に「地域アート」的なものを考え始める最初のきっかけでした。

その後、偶然なのですが、「郊外からうまれるアート」の会期中に東日本大震災が起きてしまいました。そして、震災に美術が対応しようとする様々な動きがありまして、そこにはいわゆる「地域アート」の枠組みや、そこで使われてきた様々なテクニックが応用されているように感じました。状況が、技術を必要としてきたといえますか。それらのイベントや作品を見ていって、明らかにアートのやること、求められていることに構造変動が起きているなど感じました。震災があったから、アートだけじゃなくて色々なものが変わったんですけど、アートはそれをかなり早いうちにダイレクトに対応しているように感じた。そこで、これは本気で分析する必要があるだろう、と本腰を入れるようになりました。

「地域アート」と僕が呼ぶものは、彫刻のように見た目パッと感性的に美しいと理解できるものではない。むしろ目で見たら汚かったりする。人と話だけでアートであるとか、学生がおばあちゃん達と一緒に折り鶴を折ったらアートとか、きゅうりを食べたらアートとか……みんなでこけしを作りましょう、とか。視覚的・造型的にはアートには見えませんよ。でも、地域に貢献していたり、地域の人たちが喜んでるから、アートとして通用している。それはそれで切実で真面目で真摯な動機で行っているということがわかるだけに、僕にはちょっとこの状況が不思議なものに見えました。

いわゆる作家がいて作品があり、それを鑑賞するという態度では理解できない新しい美の体制がうまれているという判断をし

ました。それは、価値判断より以前に、もう事実性としてそこにあることを認めるということです。その上で、価値判断などを検討しなおそうというのが、最初に述べた「前衛のゾンピたち——地域アートの諸問題」という論考です。

ここまでが、「地域アート」という芸術のジャンルを取り巻く状況の話をしてきました。ここからは、その「地域アート」の中でよくありがちな「スタイル」「技法」の話をしようと思います。端的に言ってしまうと、「コミュニケーション」や「コミュニティ」などの、非物質的なものが美の中心になってきたということです。非物質的なものとは言っても、「観念」や「概念」とこれらが違うのは、流動していくことです。プロセスやリレーション、あるいはコラボレーションなどの言葉を聞くことが多いと思いますが、これらは、非物質的な流動そのものの中に美の中心が移動した結果として生まれた、あるいは、その結果を生み出した技法であると考えられます。

例えば、団地のコミュニティに入っていったってそのコミュニティを動かすとか、要するに作家が芸術作品を作るんじゃないって、コミュニケーションをとったり、コミュニティ自体を操作したりするような、流動的な人間の状況そのものが作品だということすら、極端に言えば言える状況です。目でも見えないし、保存もほぼ不可能だし、鑑賞するというよりは参加して体験することではかわからないような作品というのが大量にあります。例えば、みんなで木を引っ張って倒すっていう加藤翼さんの「引き倒し」という作品が森美術館に展示されてたんですけど、

ただの木なんですよ。見たって、木なんですよ。それを引っ張ってるプロセスの映像作品も一緒に展示されているので、なんとなく想像することはできませんが。真に面白いのは参加して一緒に引っ張って、連帯感が生じるとか、楽しいとか、人々がコミュニケーションとるようになるとか、今まで憎み合っていた地域の人々が協力するとか、そのアーティストがある地域に介入することによってなんらかの効果を引き起こすことですよね。「美」と呼ぶかどうかはともかく、アートの中心的な意義がそういうことに変わってきている。

「現代アート」って聞くと、大体連想されるのは、ニューヨーク近代美術館とか、抽象絵画、ポップアートとか——作家で言えば、デュシャンとか、リヒテンシュタインとかウォーホルとか村上隆とかが連想されますが……地元の人達と一緒に泥団子こねて作るというのが、今のアートなんですよ。現代アートはコンセプトが大事とか言われても、その泥団子の偉大なコンセプトをどれだけ説明されても面白くないんですよ。多分、一緒にやれば、少しは面白い。

さて、ここから、国立の固有の問題に話を移そうと思います。最近、「地域アート」も量と質がそれぞれに変化してきたので、その中でくにたちアートビエンナーレがどのような特異性があるように見えるかの話をします。「地域アート」というのは、大抵の場合、なんらかの社会的課題を解決するために行われることが多いんですよ。このままだと減びるような過疎地に人を呼び込んでとりえずおじいちゃんおばあちゃんを元気にさせる

とか、移住を促すとか、孤独死を防ぐために地域の共同体の絆を強固にするであるとか、観光客を呼び込んで単純に経済的利益を得るとか。

実際アーティストに聞いても、地方の減びていく地域、終わっていきだろう地域の地域アートをやる場合は、地域の安楽死の手伝いをしている、と明白に言うんですよ。そういう「減びていくための地域アート」がある一方で、「生き残っていくための地域アート」がある。これは町おこしなどの目的があるものですね。明らかに終わっていく場所に永続的なモニュメントを設置しても意味が無いわけですよ。30年後40年後に人がいない可能性があるから、例えば何千年とか人類永劫、未来永久まで、理想的にはあるべきであろう作品なんて置いたってしょうがないメンテナンスもできない。先ほど言った非物質的なコミュニケーションやコラボレーションの作品が今増大してるのは、この場所に置いても未来に人がいなくなるから消え物にとりあえずしとこうという時間の感覚も関係していると思います。その二つで言えば、国立は、明らかに「減びていくための地域アート」ではない。今すぐなんとかしなければいけないような社会的な課題に迫られて必要とされたわけでもない。

地域アートでよくありがちな、アーティストの搾取という問題も、国立はむしろ逆で、地元の人がそこを問題にして声をあげていると聞きました。なんて恵まれているところなのだ、アーティストに理解のある場所なのだと感動しました(笑)。

本当にド田舎に行くと、芸術というものをほぼ知らないような

人たちが地元の住人として芸術祭に関わったりします。これは実際にあったとある例なんですが、1年目は1千万円規模で美術祭をやり、2年目は100万円規模になり、そして3年目は、市民の声を聞いた結果、盆踊り大会になってしまふ。美術を社会や民主主義に開いてしまうと、本当にこういうことが起きる。ジレンマです。地域の人たちが芸術を必要としていない、理解していないと、こういうことが起きる。しかし、国立の状況は随分違うようです。文教地区ですし、芸術大学も近いので、芸術に理解ある人たちが多く住んでいると聞きました。なんて恵まれている立地なのかと、他の自治体の人たちは、歯がみするような状況ですよ(笑) むしろ、それを生かさず手はない。国東半島芸術祭っていう九州の芸術祭に行きまして、川俣正さんという美術家の木で作った彫刻の作品を観ました。その上にボランティアのおじさんが乗って、僕に、「あっちの島を見る。山口県が見えるぞ」って薦めてくるんですよ。作品のことなんて何にも触れもしない(笑)

袴田京太郎(以下、袴田) | それは、そういう展望台の作品じゃないんですか。本当は乗っちゃいけないもの…

藤田 | いや、乗ってもいいものなんですよ。本当はキリスト教に由来するゆかりのある場所で、説教壇を模した作品なんですけど、おじさんはなぜか僕に山口県を見せたくてしょうがなくて、そういう作品のコンセプトには一切興味がない(笑)。それはそ

れで、憎めないことなのですが。

地方ではこういうことは頻繁に起きていて、大竹伸朗さんという現代アーティストのインタビューを読んでいたから、地方に移住したときに、周りの人は現代アートってなんなのかわかってないから、どうも絵描きらしいという話だけが伝わって、じゃあ文化祭でセーラムーンの絵を描いてもらおうって話になって頼みにきたと言っていました。

これは別にマイナスだけじゃなくて、東京などで最先端で現代アートを学んでいた人達は、地方の、土着的と言ってもいい芸術を全く理解していない人達と出会って接触し、彼らの理解できるような作品を作らなければならないという状況に追い込まれ、その結果色々な有機作用が起きて、造形的にも変になったり、あるいは彼らをも巻き込む手法とかを開発しなければいけなくなるっていう面白いことが起きているとも言えるんですよ。日本に真に根付いた芸術が生まれる可能性も十分にある。僕はこういう状況を半分ぐらいは批判しながら見ているけれども、半分ぐらいは実は面白がってるんですよ。そこで日本の美術が新しいフレーズに、もともと輸入されたものとしてある芸術というものが日本の土着的な風土にちゃんと根付いても一回やり直せるんじゃないか、と思う部分があるんですね。

で、もう一回国立の話に戻すと、それに比べると、もう芸術を理解する住人の能力が高い。それどころか、アーティストへの賞金が少ないのではないかという抗議すら来るという……

袴田 | めずらしい…

藤田 | めずらしいですね。そんなことはなかなか聞かない。そういう声がかかること自体が、国立という地域の財産なんじゃないでしょうか。繰り返しますが、芸術に理解はある、アーティストの置かれている状況に対する共感もある。地方創生の為に人を呼び込んで金儲けをしなきゃならないほどの金銭的な危機でもない、多分減ぶ地域でもない。細かく言えば、基地とか団地とか格差とか、様々な問題があるとはお聞きしているのですが、それはあとでお話いただけるかな、と思っています。今言ったように、国立のアートプロジェクトは、僕の今まで見てきた地域アートとは大きく異なっているんです。しかも、彫刻を設置するのがメインだから、今まで僕が話してきたような「非物質的」なアートとも異なっている。それが良いのか悪いのかは、僕にはちょっとわからない。ただ、せっかくやるのなら、その特異性を最大化したほうが、有意義な成果は出るような気がしています。

くにたちアートビエンナーレを今後続けるにあたって、色々出てきた意見のひとつとして、祭りっぽくないというものがあると聞きました。日本の地域アートは、先ほども言った非物質的な人間のコミュニケーションや共同性、コラボレーション、つまり祭り状態を好むわけですから、確かに国立のような彫刻の芸術祭は、「祭り」っぽくはない。しかし、だからと言って、それが一概に悪いかどうかは、わからないと思います。

例えば、芸術を地方で行うために——動員するためには、祭りのフォーマットっていうのは非常に有効に作用するので、それが必要になっている部分があると思います。しかし、国立にそんな土着的な祭りがあるのか、それを使わないとイベントが成立しない地方なのか。彫刻と祭りって、どう考えても、相性が悪い。この二つをどう両立するかが、この芸術祭の今後についての重大な問題である、と伺っています。ひょっとすると、それは問題点というよりは、この芸術祭の良い点でもあり、またオリジナリティであるという可能性もあると思いますが。

……という辺りを、第2部での冒頭の問題提起として提示させていただいて、僕の右に袴田さんという彫刻家がいらっしゃって、左にプロジェクトをやられてる北澤さんという現代美術家がいらっしゃいますので、それぞれの立場から、意見を交わしてもらって、何か止揚できたらいいし、止揚できなくて分断されたままでも、それはそれで、という感じでディスカッションをしていければと思います。

袴田 | あれですね、彫刻が重たいことがポイントじゃなくて、ずっと在ることが問題なんですよ。

藤田 | ずっと在ることと、重たいことですね。観念とかコミュニケーションは、すぐに消えてなくなっちゃう。活字になれば別なんです。僕は軽い物を扱っている人間なので、ああいうモニュメントの持っている永続性と物質感というものに、時々

畏怖の念を抱くことがあります。彫刻と祭りの両立の困難を、すごいシンプルな話にしたら、安直に彫刻担いで神輿にすりゃ良いじゃんって言っても、6トンあったら無理じゃないですか。

袴田 | 無理ですね、なるほど。

藤田 | 長く設置される彫刻は「地域アート」の中でそこまで多くない傾向はあると思います。

北澤 潤 (以下、北澤) | 面白いですね。アートプロジェクトの境界で議論することは多いんですけど、こういう越境したメンバーで話すと新鮮味があって、すごい僕は嬉しいです。どっちかっていうと軽い方のポジションですよ。

藤田 | ええ、相対的には、一番軽いのは、僕ですが(笑) 北澤さんは、団地でプロジェクトをなさっていると聞きました。具体的にどういうことを、このビエンナーレではされてるんですか。

北澤 | えっと、今回やっているプロジェクトの紹介の前に、「サンセルフホテル」っていう茨城県取手市でのプロジェクトがあるんですけど、ちょうど取手の話もあったので、その話から話すと良いかなと思います。

袴田 | サンセルフホテル？

北澤 | はい。サンセルフホテルっていうプロジェクトです。まず、僕は自分のやっていることを「アートプロジェクト」という言葉で説明しています。「地域アート」っていう言葉、今初めて使ったんですけど、現場でプロジェクトをやっている側として、この地域アートっていう言葉が適切なのか、そもそもアートプロジェクトっていう言葉も適切なのか、言葉に関する議論はなされるべきだと思っています。

もともと僕は、「日常とは何か」ということに関心を持って考え続けていて、最初から日常に対して何かを仕掛けていきたいっていう風に思っていました。アート作品をどう地域に、社会に持ち込むかという順序ではなくて、そもそも地域や社会という現場が活動の前提にあったわけです。その受け皿として芸術祭といったものを捉えていて、2009年には新潟市での水と土の芸術祭に参加しました。そこで僕は、既存の日常に対して「もうひとつの日常」としての島をつくる「浮島」っていうプロジェクトをやったんですね。平らな船を岸につけて、そこを島に見立てながら訪れる人と一緒に畑をつくったり、旗を飾ったり、祭りを始めたりと、言わば「架空の暮らし」を作っていました。このプロジェクトを終えたとき、日々の積み重ねによってあらゆる価値観が形成されている日常に対して、何か仕掛けていくには、期間限定で終わってしまうアートイベントのような枠組みじゃ無理だなって思ったんです。そういった枠組みがなくともいかにプロジェクトを生み出し、地域のなかで継続させていくことができるのか実践しながら、これまでにおよそ国内外

30の地域に関わってきました。

で、サンセルフホテルの写真を見せていきますが、茨城県取手市にU R団地がありまして、まあ国立の富士見台団地と似たような団地です。井野団地っていう所で、そこに年2回出現する不定期出現型のホテルをつくるプロジェクトです。

袴田 | これ普段はアパートなんですか、普通に。

北澤 | はい。普通に生活してる約2000戸の団地です。上の方の階が結構空き部屋になってて、そこを1泊2日だけホテルにしちゃうっていうものです。

団地の広場がフロントになって、空き部屋が客室になる。その中は普段なら空き部屋なんだけども、カーテンやランプシェードがあったり、カレンダーがあったり、まさにセルフで作られる感が満載なんです。これを作ったのは、「ホテルマン」たちです。とはいえ、いわゆるホテルマンではなくて、完全に地域の方々です。団地のコミュニティカフェを活動拠点にしながら、彼らが大体このサンセルフホテル当日の2ヶ月前くらいから毎週集まって、どんなカーテンにしようとか、今度のゲスト宮城から来るらしいけどどうしようとか話し合っていきます。2歳から88歳までの年齢層さまざまなの約30人がその時だけホテルマンになる。で、ホテルマンの証にみんな青い蝶ネクタイをつけて、1泊2日に臨む。子どもホテルマンがいたり、料理を作ってるホテルマンがいたり、準備をしながら今か今かとゲストを

待ちわびていると、ゲストがたった一組やってくる。一組のために2ヶ月準備するんです。そして、団地の広場のフロントにやってきてチェックインをして、先ほどのホテルになった客室で女将がお出迎えする。で、サンセルフホテルは、「ホテル」を「セルフ」で作るし、「サン」を「セルフ」で作る。つまり「太陽」も手作りする。どういふことかという、「ソーラーワゴン」っていう特製のソーラーシステムを使って団地の中を歩いて回ります。この昼間に貯めた電力しかお客さんは使えないっていう、ゲスト泣かせのホテル。2人のゲストの後ろには30人のホテルマンがついて回るという不思議な状況になり、ホテルマンは大体団地に住んでる人達なので、「この団地はね…」とか話をしながら地域を回ります。そして、それが終わるといろんなおもてなしをします。おやつが出てきたり、子どもホテルマン達がビンゴ大会を開いたり、ロウソクを作ってみたりとか、これもホテルマンそれぞれが考えたおもてなしです。この一人ひとりがゲストに対してやりたいことを「ルームサービス」って無理矢理言ってるんです。ルームサービスの時間が終わると、少しづつ日が暮れ始めていって、先ほど貯めた電気が入ったバッテリーを運び込み部屋の明かりを灯す。これで一晩過ごしてもらいます。ホテルマンがお客さんの好みを事前に聞きながら準備したディナーがでてきて、みんなで食べる。で、夜にはひとつ目玉があって、「太陽」を上げます。大きな直径2.5メートルの特製バルーンにLEDを入れて、先ほど貯めたバッテリーからの電気で、夜空に光らせます。その時には、ゲストとホテルマ

ンだけじゃなくて、団地のいろんな所からぞろぞろといろんな人が「太陽」を見に出てくる。団地の真ん中が賑やかになっていきます。サンセルフホテルがある日だけこの団地には夜に太陽が昇る、と。

これは夜までの写真しかまとめてないですが、次の日朝食のあと「宿泊料」を払ってチェックアウト。これがサンセルフホテルの1泊2日です。



サンセルフホテル井野団地

photo: Yuji Ito

藤田 | 面白いですね、それだけのシステムを作り、動かし続け、それを行う共同体まで作り上げることが「アート」であり、作家の仕事なんですよ。この話を聞くだけで、芸術に構造変動が起きている一つの具体例として、大変興味深いです。これを行うことで、団地の人間関係は再編成される感じでしょうか？

北澤 | そうですね。それは、2歳から88歳までの人が集まっているからっていうのもあるんですけど、これだけ地域や団地にしっかり入って行って、しかも団地の空いた高層階を使っているところから地域活性化だったり地域貢献じゃないかって言われることもあるんですけど、やってる本人達には全くそういう意識無いんですね。ホテルマン達は好き勝手に楽しんでやりましたよね、今。

藤田 | この人たちは、お給料とかもらってないのですか？

北澤 | 全くもらってないです。

藤田 | 自発的に。

北澤 | はい。そこがミソだと思ってるんですね。つまり地域貢献のためって言ってたらこのホテルマン達の活動ってありえないと思ってるんです。まちづくりとか地域貢献って文脈だと、

2歳から88歳までっていう集まりにはならないと思います。

藤田 | 確かに、「地域貢献」と言われると堅苦しそうな感じがして、ハードルが上がりますね。ちょっと面白味のあるアートとか遊びとか祭りとかだったら、やってみたいとか面白がりたいていという感じは、人の動機としてありそうですね。

北澤 | そうですね。やっぱり好奇心が強い人達が集まってるとい印象はあって、2歳だろうが88歳だろうが好奇心の強い弱いつて変わらないと思ってる、強い人達はホテルマンになってしっかりそこでやっている。これを、芸術祭とかの枠組みじゃなくて、地元の取手アートプロジェクトっていうNPOと一緒にうちの事務所と並走しながら、地元の人達が作っていくっていうのが僕なりのやり方なんですね。

藤田 | 実際こういうことをみんなでやって、根付かせるのって、大変なことなんですか？

北澤 | 相当大変ですね。

藤田 | でしょうねえ……(笑) その苦労の部分が、もっと表に出てもいいのにな、と、プロジェクト系の作家さんの活動を見ていて思います。

北澤 | そうですね。単純にこの状況に至るまでに3年かかっていて、そのうち1年近くは交渉期間でした。コンバージョン(用途変更)不可能なルールになっているUR団地で、一時的とは言え「ホテル」を実現するのは正直奇跡と言ってもいいくらいです。人間関係でも当然色んなことが起きますし、こうして見ると実際やるのは大違いと言いますか…。それから僕は、この「夜の太陽」があるっていうのが重要だと思ってます。つまりホテルにするっていうと、つまらないとまではいかないですけど、理由がはつきりしてるというか、それぞれ地域貢献の枠組みで捉えられちゃう。でも、この夜の太陽があって、「サンセルフホテル」の「サン」を作るっていうその抽象性があることで、みんなの好奇心を引き立ててる。

藤田 | 背後で起こっているネゴシエーションなり、人間関係の調整なりの部分がむしろ苦勞する部分であり、バツと見、それはわかりにくいものである。しかし、プロジェクトを実現させるための「作家」の創造性の発揮される場所はそこだというのは、芸術に関する構造変動の核心の一つだと思うんですよね。だから、見た人がわかりにくい、感動しにくい。「コミュニケーション、コミュニティの造型」に作家の仕事の核心が移っている、という言い方も僕はするんですが。こうして説明をしていただくと、作品の価値が具体的によくわかりますね(だからこそ、作品に添えられるテキストなり、製作のプロセスの記録なども作品の重要な一部となる傾向が高まって、作品単体としての自

律性が損なわれているように見られがちなのでしょうが)。見せていただいた写真の中で、太陽が上がるやとっば盛り上がりますね。子どもすごい喜んでるし、花火とか祭りみたいな、生理的とも言っていいような喜びがありますね。

北澤 | そうですね。

袴田 | 多分アートであるっていうことが、地域の人との距離を微妙に調整するっていうか、それが完全に地域貢献になっちゃうとアートでなくてもいいわけですよね。普通に機能しちゃうわけだから。それで人が集まって良かったな、みたいなのがなくて、そこにちょっとこう…僕の言い方だと、理解不能な何かがあって。

北澤 | ええ。

袴田 | そこに集まってきた人たちが、何かちょっと不思議だな～、でも何か面白いな～みたいな状況があるっていうことですよね。

北澤 | まさにこの夜の太陽があるっていうことは、プロジェクトの中に、ある種の無機能性というか、わからない部分を作っておくっていうことをあえて仕掛けてるんです。

袴田 | そうですね。

北澤 | わかりやすい「ホテルにする」っていう、社会貢献かと思わせるようなことと、圧倒的にわからない抽象的な「夜の太陽」つてものが組み合わせた時に、「サンセルフホテル」っていう現象が生まれるんですね。その仕組みは入念にリサーチしながら考えるんです。で、それを投げかけて、どう変化してどう育っていくか。今ではもうサンセルフホテルは夢が叶うホテルとか言ってくれて、自分たちのものにしてくれつつある。

藤田 | あえて悪い言い方をすると、今のはそういう風に人間の心理をコントロールする、管理するテクニックこそがアートだということすらもできるでしょうか。こう訊くのは、そのような権力にも応用ができる以上、どの方向に向かうのが正しいのかについての、高度に政治的・倫理的な判断が作家に必要なようになってくるだろう、という状況確認でもあるわけですが。

北澤 | プロジェクトを設計する技術としては、あると思うんですよ。ただ、最初にサンセルフホテルを始めたときに、どうなるかわからないって思うのはホテルマンの彼らだけじゃなくて、僕も実際そうなんです。サンセルフホテルってどうしたらいいのって聞かれるけど、こっちはわかんないんですね。このポジションがすごい重要だと思って、僕もわかんないことやってるから一緒にやるっていうスタンスなんです。そこを、こうなったら良いのにな〜と思いながら動いたり、あ〜こっちに来た方が良いよ〜って誘導したり、そういうことはしてないんですよ。

藤田 | なるほど。飛び込んでって、そこをちょっと巻き込まれながら変えていく、同時に自分たちも変わっていく流動性を作家も体験するというのが地域アートの醍醐味みたいなところはありますよね。

北澤 | ええ。自分もプロジェクトによって変えられているうちの一人と言いますか…

藤田 | トライアンドエラーを繰り返したり、その地域のことをすごいリスペクトしてリサーチしたりしますよね。今回の国立のことだってすごいリサーチされたんですよね。

北澤 | 何度も通って、国立について知っていくことから始めました。リサーチを経てここでは、「アフターファイブガバメント」というプロジェクトに取り組んでいます。今日5時から「アフターファイブガバメント祭り」っていうのをやるんですけど、それは実際見ていただければと思います。そこでも本当にいろんなことが起きてます。「アフターファイブガバメント」って、夕方5時以降、夕暮れに現れるもうひとつの「役所」を作るプロジェクトなんですけど、そこでどんな課ができていくかとか、どんな係ができて、どんな「行政サービス」が起きていくかってことは、もう完全にゼロスタートなんです。

藤田 | 架空のガバメント、行政組織を作って、そこに地域の方

に参加していただいて、いろんなことをコントロールしないかたちでやってもらうっていう場を作った、用意した…

北澤 | そうですね。場を作り、「役所」を作るっていう不思議な目標を掲げ、それにのってくれた人たちが「職員」になり、活動を始め、どんどんどんどん中身が増えていく。

藤田 | なるほど、目に見えない架空の行政組織と、そこに参加する人々のやる行為がこの場合の作品なんですね。目で見える物以外の。

北澤 | そうですね。その意味では、「職員」として様々に関わってくれている人たちが作品の創作者とすることができるかもしれません。だから僕個人がやってることっていうのは、そういった表現が生まれる場と仕組みを設定し、最初のスタートを切る。そこで起きていく中身に関しては…ほったらかすじゃないですけど、育てていくものをまずはそのままにしておくことを意識しています。

袴田 | さっき藤田さんの、今の国立のピエンナーレの形態は、いわゆる藤田さんが言われている地域アートっていうものとだいぶ違いますねって話がありましたけど、北澤さんが今やられていることっていうのは、ちょうどその間を繋いでることなのかなって。僕も見えていないので具体的にわからないんですけど。

実際に北澤さんがやられていることを地域アートっていう風に言えるのであれば、今まさにそれをやっている最中なわけですよ。

北澤 | そうですね。まさに具体的な地域の持っている問題も含めた要素を使いながら、サンセルフホテルの太陽に象徴されるような「わからなさ」を同時に作ろうとしてるっていうのが、僕の今意識してることなんです。それが田舎の過疎地域であろうが、国立のように文化的意識が高いと言われていた場所であろうが、関係ないと思うんですよ。それは、適してる適してないじゃなくて、どこでもありうると思って、「ホテルマン」や「職員」になってくれる好奇心の強い人は、きっとどこの地域にもいると思うんですよ。

藤田 | 袴田さんの疑問についてですが、完全に「地域振興」や、「コミュニティの活性化」などの目的性に従属してしまっただけは、芸術として自立できないのではないかと疑問だと言い換えますが、これは重要だと思います。「芸術」である必要がない、逆に言えば、「芸術」という概念の意味をどう保ちうるのが難しくなってくるというのが、僕の論考の中心的なテーマでした。『地域アート』という本を作り終わった今、その疑問は次のフェイズに発展していて「芸術にしかできない社会へのアプローチはなんだろう？」「社会にかかわることではできない芸術的価値はなんだろう？」というあたりを、しっかり考えて、具体的かつ解像度の高い言説を組み立てていかなければならないか

なと思っています。ところで、地域の固有性の話に戻りますが、事前に僕が伺った話でも、国立って、分断されている部分があると聞きました。あの彫刻が置かれてる地域と、団地の地域で国立って真っ二つになっているらしいと。本当は三つに分かれてるらしいんだけど、とりあえず今は便宜的に真っ二つと呼びます。で、実際のこのビエンナーレで行う内容も真っ二つになってるわけですよね。じゃあそれこそ国立を生かすっていうと、この真っ二つに分断されたままでも良いのかもしれないし、あるいは繋ぐ方法があるのかもしれない。何か、袴田さんご意見ありますか。

袴田 | どうでしょうね。ちょっと僕は北澤さんのやられていることを具体的に見てないので…うーん。

北澤 | スライドのその先に、アフターファイブガバメントの写真が…これが富士見台ストアですね。このシンポジウム会場から歩いて1〜2分で着くんですけど、その中が今こんな感じになってます。もともと団地が出来たころは市場として機能していて、20年ほど経って中に入っていた魚屋さんとか化粧品屋さんとかが離れて行って、今はお弁当を売ってるおかず屋さんとかタップダンスのスタジオとかがちょこっと使ってるんですけど、真ん中の部分があるいろんなテナントの人たちの不思議な公共スペースに、自転車置いちゃったりとか荷物置いたり…まあ倉庫になってたんですね。そこを借りて、建築家の能作淳

平さんたちに力を貸してもらいながらまず改修をしました。そこから「役所」作りをスタートしていきました。ここで「議会」としてミーティングを開いたりとか、「議案」としているんな人達のアイデアを集めたりとか、それからどんな係を作ってこうとかどんな課にしていこうっていうのをみんなで考えていったと。今この役所にいくつかの課があって、それぞれがその課の活動をやってるっていう状況です。で、今日はそれが一同に介して、みんな自分たちのやってきた活動をこの場所でわーっと開くっていうタイミングです。人がいない写真なのでわからないかもしれませんが、場所としてはこういう場所になります。

藤田 | 何課が、具体的にどういう活動をなさっているのですか？

北澤 | 「国立スカラ座課」っていうのがスライドに出てますけど、昔、国立スカラ座っていう映画館があって、それを知らない若い世代の人達がそれに着想を得て、日常的な空間を映画館にする…市役所の横で映画を上映したりしています。あとは「不思議共生課」っていう課があって、紙の町をみんなで作ったりとか、あとは「環境建築課」っていう、団地の廃材を使ってベンチや茶室を作ったりとか、もう本当に人それぞれで、課ごとに色々違うことをやっていますね。それ自体は、ある種キュウリを食べるみたいなことになるのかもしれませんが、それが生まれる場とかそれが集まってる状況っていうのはすごく



アフターファイブガバメント

photo : Yuji Ito

不思議な状態になっていて、この5ヶ月間でこの場所自体が変なエネルギーがある場所になってきたなというのは思います。

袴田 | これを作品という風と呼ぶとして、今のいわゆる現代美術の状況に、これを放り込むみたいな意識もあるんですか。美術としてどうこれは評価されるんだろう、みたいな意識っていうのは、どうなんでしょう。

北澤 | これまで「アートプロジェクト」という曖昧な言葉でやっていることを語ってきたのは、現代美術のフィールドにおけるいわゆる「作品」として位置づけられてしまうことと、社会への単なる貢献として位置づけられてしまうこと、その両方への違和感からでした。どちらの既存の価値観からも捉えきれないことが起きていると信じてみたかったわけです。ただ最近では、それが「アート」である以上現代美術の状況への意識は持たないといけないとは思っています。例えば英語圏だと、僕のこういったプロジェクトってソーシャリーエンゲージドアートって風と呼ばれるんですね。社会にエンゲージ、つまり社会に深く関与するっていう意味で。ただ、ソーシャリーエンゲージドアートって、ここでの地域アートやアートプロジェクトと統合される物ではないと思うんです。

藤田 | 重なり合う部分はありますが、「地域アート」と「ソーシャリー・エンゲージド・アート」は異なった概念であること

は確かですね。けど、後者が、前者の中で、日本風に応用されている、と見立てることもできるのかなとも思うんですよね。「社会貢献」という意味では。ただ、翻訳の過程で、移民とか人種とか貧困とかの社会問題を扱うような傾向が日本の場合には抜け落ちてしまった。代わりに、中央と地方、衰退、少子高齢化などの「社会問題」を扱うようになったという差異が大まかにはあると見ていいような気がします。

北澤 | 実践してきた当事者としては、ソーシャリーエンゲージドアートという言葉を知ったのはここ数年でしたから、決してその日本版をやろうという意識で動いてきたのではないです。独自の展開をしてきた日本での地域アートやアートプロジェクトと呼ばれるものが、欧米におけるソーシャリーエンゲージドアートの文脈では説明しきれない固有の志向性のようなものがある気がします。言ってしまうと、「アートのためのアートプロジェクト」でも「社会のためのアートプロジェクト」でもない、別の価値観が胎動しているのではないかと。アーティストからのわけのわからない投げかけに反応することから一人ひとりの創造性が表出する場を地域に生みだすというのは、どこか日本古来の儀礼、例えば村の中で営まれてきた小さな祭りなんかももっていた機能の再創造なんじゃないかと思います。そういった現代社会で失われつつある土地土地の祭りに近いような状況を、今の日本のアートプロジェクトは作ろうとしているような気がしていて、そこを再評価すべきじゃないかって僕

は思ってるんですよね。たとえ「アート」っていう言葉がはがれていったとしても、本質にある抽象性やわからなさを維持したままで、まるで地域の小さな祭りのように残っていくというのが、僕の試してみたかったことなんですね。

藤田 | その「別の価値観」を直観的に掴み取られ、活動なさっている作家さんがいらっしゃることを、大変頼もしく思います。既存の言語、価値観では語りえない何かが出てきているということは、新しい何かが生まれているということだし、それを必要とするように世界が新しくなっているということでしょうから。批評家は、それを評価する新しい言葉を作らなければならない。とても、やり甲斐のある状況です。ところで、僕の危惧ですが、それは……盆踊りにならないでしょうか？

北澤 | 盆踊りにはならないと思います。

藤田 | どうも、日本の伝統の力が強いというのを僕は思い知ったというか。芸術の根付いてなさを思い知ったというか。こういう状況の中で、まだはっきりとした価値付けができていない「別の価値感」を体現し続けてほしいし、吞まれないでほしいなと思います。

北澤 | その拮抗を生じさせている、それがどうなっていくのかやってみているというのが現状なのかもしれません。

藤田 | 美術っていう外来の根付いてないものと、日本に昔からあった（とされている）もののどっちが長く続くのかっていうことなんですよね。僕も、祭りみたいなものに馴染んでこなかったんですが、僕が住んでいる町内会では、未だに何週間も何ヶ月も太鼓の練習して、いい大人が無駄なエネルギー使って、誰にも頼まれてないのにやっているわけですよ。あの継続力に美術は勝てるのかなって思っちゃう。

袴田 | でも、限りなく日常とか本当の地域のお祭りとかに近くはなってるけど、それをアートって呼ぶってことは、それは作り物、紛い物として関わるっていうところに踏みとどまるかどうかってところだと思うんですよね。藤田さんが言われるみたいに盆踊りになっちゃうっていうのは、その境界を越えて日常の中に入ってしまうっていうことだと思うんです。

北澤 | ええ。

袴田 | でも今の北澤さんの話を聞いてると、やっぱりそこに踏みとどまるっていう意識は強く持つてる。

藤田 | だからやっぱり「美術」とか「アート」っていう概念を、意識的に強調して、その価値を説明して、意地を張らないといけないと思うんですよ。むしろお祭りの力を引っ張ってくるんだっていうぐらいの気持ちじゃないと、祭りに吞み込まれる。

北澤 | 僕が美術家っていう風に自分で言ってるのは、そういうストッパーになることだとも思うんです。

袴田 | その地域からの要請みたいなもので、そういう地域アートっていうものが出てくることってあると思うんですけど、反対に美術側からの要請みたいな、そういうものを美術側が呼んでいるみたいなのこってあると思うんです。例えば、藤田さんが話の中で書かれたみたいに、いろんな地方にアートが散らばっていく状況っていうのは、その地方が呼んだ部分と、あとは東京集中の美術の閉塞感というか、本当に特別な人しか美術館に来ないみたいな状況を打破するためにも機能したというか。

藤田 | 最初はそうだったと思うんですよ。北川フラムさんとかが始めたころは。北川さんについては、批判している部分もあるんだけど、やはり先駆者だから、漫然と後追いしている人たちとは別格の凄さはあるんですよ。ただ最近、そういう理念を失って、例えば知事からの命令でトップダウンでやっている芸術祭とかがあって、その知事に対して地方創生と文化政策、地域資源の探索のためにやれている中央からの命令が末端に下りてただけだったりするんですよ。だからその地方から自発的に出ているわけではないっぽい部分もあって、どうもね、北川さんの、地方や周縁の価値を擁護するはずの理念に、バックドアが付けられて骨抜きにされている感じもあるんですよ。結

局、国家なり中央なりの都合のいいように機能してしまっているのではないかと。

袴田 | どこかでコントロールされちゃってる。

藤田 | うん。実際、国家が関与してくる部分もあるんですよ。その力は強大ですから、美術が、なんとか意地を張って、美術の価値を謳わないと、呑まれるなあと思っていて。そもそも市民とか国民ってそんなに芸術を求めてるんだらうかっていうことが、僕はずっと根本的な疑問としてあって。

袴田・北澤 | うーん

藤田 | 求められてないんじゃないかって感じがするんですよね。

袴田 | それはそうかもしれないですね。

藤田 | 明らかに、ジャーニーズとか石原軍団の方が求められてる。美術は少しの人しか好きじゃないのに税金を使うことにどんな正当性があるのか……って言われたら、「芸術の民主化」とか言ってもらえないですよ。民主主義的に、芸術はいりません、なんてことになる。だから、僕は、芸術には市民的公共性や、国家と近い意味での公共性とは異なる、別種の「芸術的公共性」というものがあって、それがどのように役に立って、意味があ

るのかを丁寧に説明しなくてはならないと思う。

袴田 | ある理想的な市民がいて、そういう文化とかアートを求めているっていうかたちを作りたいんじゃないですかね。

藤田 | そういう人たちが実際にどの程度いるのか……。税金を払っている市民に対して、参加するのはどのぐらいの割合なのか。

袴田 | まあ結果的にはね…

北澤 | アートはお高い物っていう意識があった状態で、地域から求められることは無いのかなっていう気もします。さっき「アートという言葉がはがれても」って言ったのは、お高い物であるっていう認識であってもちや困るんですよね、地域でやるときは。いわゆるお高い物としてのアートを一緒にやりたいわけではなくて、もっと無機能的な部分や抽象的な部分を共有しながら、その生活の中で活動していくっていうことを重要視してるので、そのアートプロジェクトの本質的に面白い部分をつかっただけで、地域から求めてくれるのが理想なのかなと思います。

藤田 | その考え方には賛成します。近代に輸入されてきたせいで、なんか大衆的に根付かないで、お高いもの扱いされている

もののうちの一つですよ、芸術って。文学とかもそうかな。でも、もうそろそろ100年以上経っているんだから、自分たちで使いこなせるようなものとして馴染んでほしいですね。端的にもったいないし、お高いと思って敬遠しなければならないものでもない。面白いものですよ。

袴田 | うん。

藤田 | 芸術や美術の意義を保ったまま、地域にも理解されるということが、理想で、それはギリギリの戦いをしなくてはならないでしょうね。作家さんも、大変な時代だと思います(笑)僕は、親族が北海道のド田舎にいるので、どこか究極的には末端まで芸術が根付く可能性を信用してない部分があって……芸術と石原軍団のどっちを選ぶか住人投票したら間違いなく石原軍団が勝つと思ってるから。

北澤 | たしかに。

袴田 | うん。

会場 | (笑)

藤田 | おじいちゃんおばあちゃんが喜んだら美術の価値が担保される、という世界観だと、石原軍団は相当強いですよ(笑)

袴田 | あー

北澤 | 別に万人から求められるものを作ろうとしているわけではないんですけどね…

藤田 | 僕の中にも、その両義性は常にあります。万人が理解しなくてもいいというエリート主義——これは、北海道の奥地の村の方々にまで理解可能な芸術は可能なのかと想像すると、ある程度のエリート主義にならざるをえないという諦めは、もってしまいます。とはいえ、自分はエリートでもないし、そんな風に進んでいったら誰も理解しない先細りの世界に辿りついてしまわないか。大衆なり市民なりの支持が得られない作品は、資本主義の世界、あるいは自治体などがパトロンとなる時代に、どう生き残れるのか、心配になってくるのです。どうなんですか。こういうイベントの会場に足を運ぶみなさんは、ある程度芸術を好きだからいらっしゃってるんですよね、実際、芸術の必要性について、どのように思っいらっしゃるのでしょうか。

袴田 | あ、そういうアートイベントが本当に必要だと思ってるかどうか…

藤田 | 彫刻の必要性、とか。ビエンナーレ自体の存在意義とか。

袴田・北澤 | うーん

北澤 | まあ、芸術祭っていうビエンナーレだったりトリエンナーレだったりっていうアートイベントを地域アートって言うてるんだったら、もうこれ以上は要らないかなという気は正直します。

藤田・袴田 | うん

北澤 | 今のくにたちアートビエンナーレがどうかって問題はちょっと棚上げしますけど。もう飽和状態だし、「彫刻のあるまちづくり事業」って80年代あたりに流行りましたが、あれと同じ状況じゃないかっていう指摘もあるんですよ。

藤田 | いわゆる「彫刻公害」を大量生産したと批判されているやつですね。

北澤 | そうです。それこそ国からの要請になったときに…まあお金ありますから、色んな作家がやってきて作品を作る、と。現場での問題意識とか、地域と云々かんぬんとか違いはありますが、結局構造的には過去をなぞらえてしまうっていうのが…

藤田 | でも、僕がさっき言ったように、消えモノにしてるから、「公害」として後に残らないように、過去の批判を受け止めて学習しているんじゃないかしら(笑)

北澤 | 「エコ」ではあると(笑)。何というか、中身の薄い受け皿がただ増えるだけならやらなくてもいいと思うんですよ。僕が自立的な仕組みを試してきたのは、新しい構造というか方法論を探っていることでもあるわけで…

藤田 | 繰り返しますけど、地域住民の理解と芸術的な高度さの両立ってというのが本当は理想なんですよ。その芸術的な高度さを市民が理解してくれて望んでくれればベストなわけですよ。でもこういう話になると、大衆が芸術を理解するようすべく教育だ、啓蒙だという話になって、それはそれで鼻持ちならない感じになってくる(笑)

北澤 | ええ。ただそこでの「高度さ」はいわゆる作品性といったものというよりもっと形なく内面的な気がします。こっちがその芸術的な高度さというか、質の高度さみたいなものを担保する関係性や状況に対して甘んじてきた感はないですか。

袴田 | 作る側が？

北澤 | そうです。僕はアートの抽象性を、その地域の持つてるややこしくもある日常の現実はどうぶつけられるかっていうことを結構やってる気はするんですけど。「ホテルを作る」って言ったら理解は簡単だけど「太陽も作る」って言うてみたらどうなるだろう、みたいな。そこらへんの加減なのかなっていう

気はしなくはないですが、どうなんですかね。

袴田 | でも素朴に言うと、自分が美術作品を作っていて、それが地域の方に直接関わるようなことをし始めた、例えば極端に北澤さんみたいな活動になったときに、ちょっと怖さを感じるというか…

北澤 | ええ。

袴田 | やっぱ、アートじゃなくなっちゃうんじゃないかみたいな。

藤田 | やっぱり見てそう思いますか。

袴田 | そうですね。

藤田 | やっぱ思っちゃう部分があるんですね。僕は最近、修行を積んで(笑)、作品を随分観てきたので、「アートだな」って思うようになってきているんですよ。写真ではわからない部分に魅力がこうあるんだな、とか想像できるようになってきた。何事も、鑑賞の訓練次第だな、と思う部分もある一方で、何か価値観を毒されて麻痺させられている気分もする(笑)とところで、「芸術的な高度さというか、質の高度さみたいなものを担保する関係性や状況に対して甘んじてきた感」というのは面白

いですね。これまでの芸術に対する価値判断——美術館やアカデミズムやマーケットなども含むと思いますが——それらを、「関係性」や「状況」という、新しいタイプの芸術の語彙から全面的に再解釈というか、丸ごと翻訳してしまうというような可能性を想像させられました。

袴田 | ちょっとこれに関する話で、僕、美術大学で教えてるんですけど、そこには、いわゆる造形的な良し悪しのヒエラルキーみたいなものがありますよね。上手い子と下手な子みたいな。その中に、地域アートみたいないわゆるリレーショナルとかコミュニケーションを扱ったアートみたいなものがスポンと入ってくると、それがあある種の風穴をそこにあけるというか、いろんな可能性がそこに一気に広がるようなところがあって。例えば、今まで絵を描いてたような学生がそこに足を踏み入れた途端に全然違う価値観が一気に広がるような感じはあるんですよ。だから、僕みたいに長くものを作ってきた人間から見たときのある種の怖さみたいな部分と、それとその怖さも含めたような可能性というか…

藤田 | 怖さっていうのはどういうことか、お伺いしてもいいですか。

袴田 | アートの価値そのものが転倒してしまうような怖さですかね。そういう方向ってアートじゃなくなる方向にいけばいく

ほどクオリティが上がっていくようなところがある気がするんですよ。日常に近づいていくとか、本当のお祭りに近づいていくってことがある種の進歩みたいな、完成度に近づいてくみたいな。

北澤 | 日常に迫ることは大事だと思うんですが、単に地域と仲良くなればいいということでもない気がします。それこそ呑み込まれるだけになってしまいかねない。そこでさっきおっしゃっていただいた踏みとどまるっていうところが、大事なんですよ。どうとどまるのか、とどまれないなら残すのか残さないのかみたいなところが、今継続的に地域でプロジェクトをやっている人達が考えてることだと思うんです。単に日常になってただの盆踊りになったら、本当にアートでもないし、やっぱりそのアートプロジェクトの中で本質的にやらないといけなところを捨てちゃってるというか。

藤田 | 「本質的にやらなければならないこと」って何だと北澤さんはお考えですか？

北澤 | それは、さっきのプロジェクトの事例でいくと、やっぱりホテルを作るとか、単に役所を作るってことではなくて、その社会的な部分に対して抽象性をねじこんでプロジェクトをすることですよ。日常と思わせながら仮想の役所を作るとか、あある種の「ごっこ」をしてるわけですよ。それで日常が揺さ

ぶられていくわけで、個々人に対して。その時生じる内的な変化がとても大切だと考えてます。

藤田 | 一般的な美術概念、美術理論とかだと「異化」っていう言葉がありますよね。美術作品や文学作品に出会って、これまで見ていた世界が違う風に見える作用が生じるのが良い作品だみたいな言われ方しますよね。それと似たような体験を、これに参加した人に味わってもらおうとか、わざわざ美術館に足を運んで見なくても、ここに参加して体験することで日常の中でその日常自体が変わって見えるような体験をするっていうのは、その異化という芸術の本質的な体験をするという点では同じようなものだ、僕はそういう理解をしてるんですが…

北澤 | そう思ってます。

袴田 | 高度な経験ですよ、それは。

藤田 | 芸術理論的な説明をすると、高度な経験なのかもしれませんが、でも一番大事で、かつ、素朴な経験でもあると考えることもできるんですよ。きっと、幼児のときとか、小学生のときとか、あるいは大人になってからも、何かを知ったり学んだりしていくと、常に「異化」が生じて、世界が更新されていく感覚を味わっているはずですよ。だから、それ自体は、大人になってから意識的に取り戻そうとすると高度だけど、実は

誰でも簡単に理解できるものでもあるのだと思うんですよ。

袴田 | そうですね。そこをおさえられてれば、充分アート。

北澤 | はい。僕はその感覚を説明するときに「未視感」っていう言葉を使っている。未視感って既視感の逆で、見てきた日常の風景とか出来事、関係性っていうのが今まで見たこと無いようなものに感じるっていう事だと思うんです。そういうところはすごく大事にして、それを失わないまま続けていこうとか近づいていって、それってどこまで出来るのかっていうことをやってる認識なんです。

袴田 | なるほど。

藤田 | 彫刻の場合はどうなんでしょうか。そういう異化効果とかを狙うのとはまた違うロジックなんじゃないか、と第1部を聞いてて思ったんです。

袴田 | そうですね。コミュニケーション自体が二次的なことなので、例えば自分がその作品、彫刻に託したある種のメッセージみたいなものは、観客にはまずストレートには伝わらないだろうという前提で作ってるところがありますね。

藤田 | どのぐらい伝わっていると信じてるものなのでしょう。

たとえば、込めた全てを100とすると。

袴田 | うーん、10とか20伝わってれば良いかなって感じはあります。でも、彫刻の面白いところって、作品を作っていると、作者っていうのは作品に対して100%上の立場にいるはずなんですけど、それがだんだん彫刻自体の方が立場が上にいるような感じになってきて、最後の方は彫刻に自分が作らされてるっていうか、彫刻を仕上げるために自分が一生懸命働いてるみたいなかんじになってくることあるんです。だからその作品の評価も自分が100%コントロールできないっていうことを、前提として作ってるようなところが多分あると思うんですよね。自分はこういう風に考えて、こういう風に思っほしいけど、作品はそう主張してないかもしれないとか。それは誤解じゃなくて、自分が全部把握できてないみたいなのが、逆に彫刻をやる面白さでもあると思うんです。…どういう風にまとめますか。

藤田 | 「まとまる」か「まとまらないか」というのも、「地域アート」での重要な課題としてありまして。まとまらないものを無理にまとめるのはやめて、断層があるまま、それぞれに尊重しようというのも、一つの重要な結論というか、学ぶべき態度だったりするときもありますからね。このトークも、この「まとまらなさ」自体が重要な結論なのかもしれないですし。

- 質疑応答

観客 | 今日藤田さんが評論を書かれた「すばる」を持ってきて、その中にある最後の結論の一節を読ませてください。

物質的身体を持った多くの参加者と、物理的な大地。それぞれのローカルな芸術祭に「参加」し、「リレーショナル」をするたくさんの素人たち、ボランティアたち。その「お祭り」の楽しさの中にこそ「美」があるとしたら、「批評」の居場所はない。(『すばる』2014年10月号「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」P249)

という風に書かれています。藤田さんのこの文章の中では、批評の存在が結構趣旨になってるのかなという風に思いました。アートプロジェクトのような物に関して、旧来の造形美的な批評のやり方がどう入っていけばいいかわからないっていうところで、批評の居場所はないってことをおっしゃられてると思うんです。これは北澤さんと藤田さんそれぞれにお聞きしたいんですけど、北澤さんはアーティストとして、今ご自身がやられていることに批評家の存在は必要としているかどうか、あるいは、ここを批評してほしいっていうような要請、要望みたいなものはあるか。それから藤田さんには、アートプロジェクトのようなものに対する批評に関して、改めてどのように思われるかっていうことをお聞きしたいなと思います。

藤田 | 僕が「地域アート」と呼ぶようなもの、つまり流動的な性質を持ったアート……つまり、参加しなきゃわからない、見るだけじゃわからないタイプで、完成形が提示されないものは、参加して自分が一部分になって、ある一部分でしか見れないから全体を俯瞰できないし、どこからどこまでが作品なのかもわからない。こうなると、まずどこまで見たら作品のすべてを自分が責任を持って鑑賞したと言っているのか、その契機がないんですよ。小説なら、全部読む、映画なら、全部見る。その範囲は比較的明確です。しかし、現在の「地域アート」によくあるタイプの作品は、輪郭が明確ではないから、作品に対する（批評家としてきちんと鑑賞するという）最低限の礼儀を果たし終える瞬間がわからない。さらに、様々な作品同士を比較することが困難であるのも、価値判断の営みとしての批評をやりにくくしています。

北澤 | そうですよ。

藤田 | そうすると、良し悪しを判断する方法が無いんですよ。

北澤 | なるほど。

藤田 | 現実的な実現可能性さえ度外視すれば、方法論は思いつくんですよ。たとえば、僕が地域アート専門家とかになって日本全国のそういう団地プロジェクトとかさ、全部やって比較するとか…

北澤 | それ倒れちゃいますね（笑）

藤田 | 無理なんですよ、物理的に無理ですから。もっと組織的な価値判断集団とかを形成しないと難しい。しかし、集団でやるとしても「経験」や「鑑賞」は個体差が大きいものだから、機械的かつ統一的な価値判断の基準を作成するのも難しくそうです。このような対象に対して、批評が今までのタイプとは違う方法論を必要とするという意識はありますね。

北澤 | そういうロジックを作って、実際体現していくつもりなんですか。

藤田 | 「前衛のゾンビたち」の時点では、ロジックを作るのが如何に困難か、何故作れないのか、ということを語ることで、かろうじて語ろうとする対象の輪郭をなぞる、みたいな方法論しか取れなかったですね。「体現をしている」という実感はないです。こうやって話したりしながら、手探りしているような段階です。たまたま、くだらないアイデアは浮かぶんですよ。プロセスやコミュニケーションの全てを記録することは、参加者の脳波を全部取って記録するとかすれば、技術的には不可能ではないよな？とか（笑）

北澤 | でも、そのアートプロジェクトの批評って話をする、まず批評する人が少ないし、プロジェクト自体もなんとも言え

ない内輪感みたいなのがどうしてもあって、それはアートプロジェクト境界のネットワークもそうなのかもしれないし…

藤田 | その「内輪感」をどう評価するかは、重要な問題ですよね。「関係性の美学」はマイクロ・ユートピアを作る傾向があるとクレア・ビショップが批判していますが、それは日本語で言う「内輪感」が適切かと思います。これは美術だけじゃなくて、「内輪」的な小さな共同体が様々なところでできているのは、同時代の現象として、気になっています。僕は正直に言う——自分もあるものの内輪にいるしそのことの居心地のよさがあるのは否定しないんだけど——外からそれを見てみると、あまり良い印象は抱かない。批判という営みは言語を使うので——そして言語は本質的に、共同体や内輪を超えた理解を構築するという性質を持っているので——自分としては、なるべく「内輪」の価値観自体を他にも通じる言葉に翻訳するような作業をしなければいけないと感じる。袴田さんの話ではないですが、言葉を使っているというより、僕も言葉に使われるようになっていく側面もあるのかもしれないね。ところで、内輪感で気になる現象があるんですが、アートプロジェクトとか地域アートって、ワークショップも作品の一部にするじゃないですか。その中で批評を書くワークショップっていうのもあって、自分たちのやってることの批評を書かせてネットにアップしたりするんですよ。いくつか見てきたけど、そんなのただの提灯持ちじゃないって腹が立った。

袴田 | ハハハハ(笑)

藤田 | というか、批評が「外部から判断する」ことで、ある種の風通しを良くする機能を持っているということが軽視されている感じがして、ちょっとこれはマズイなと思ったのも、論考を書くきっかけになりました。

北澤 | どうしたもんですかね…批評できない。

藤田 | できなくなる部分があるんですよ、やっぱり。

北澤 | 結構それは問題だなと思いますけどね、僕は。

藤田 | もっと低俗な理由に行くと、プロジェクトとか一緒にやって、仲良くなって友達になったり利害関係ができれば、悪いものだったとしても率直に批判できないですよ(笑) とて人間くさい話なんだけど、でも、これ、かなり重要なことなんですよ。

北澤 | 僕は実践の部分でどういう入り方がいいかとかどういう立場がいいかとかっていうのは、今までのいわゆる地域に入ってアートをやるってところからちょっと更新してみようと思ったんですね。自立的かつ継続的にしてみることもそうですし。でも批評に関しては、僕はそこまでわからない。アー

トプロジェクトをもし批評するんだったら、多分構造的にいろんなことをいじんなきゃいけないとか、根本的に今までの批評の在り様っていうのから離れて考えたり、別のロジックを見出さないと多分きついでらうなっていうのは思っていて、それをどう見出せるかっていうのをしないと。現場も実践が先行してきただけに今批評が無いことに疲弊してるので、ちょっとまずいなって。

藤田 | 作品の方が先行していて、美的価値をどう言語化するかという言語の仕事が遅れているという自覚は、強くあります。批評家の怠惰だと責められたりすることもあります。まあ、実際そうなんだと思います。参議院調査室の『立法と調査』という論集を10年分ぐらい読んでみたんですが、芸術祭やアートプロジェクトの評価に対して質的判断は困難だということが書いてあって。若干、それを問題視しているような記述もあるんですよ。参議院調査室ができないものを、なんで俺ができなきゃならないの、って思ったりする(笑)けど、まあ、批評家は、自分の名前前で責任とりたいだけっていうところがあるので、いろいろ背負っている機関にはできない仕事ができるのかもしれない。そういう隙間みたいなものが世の中に生じてしまうことを知っているから、こういうワケのわからない存在を、社会は飼っているのかもしれない。

北澤 | そんなのが出てるんですか。

藤田 | しかし、そろそろ、批評的に良し悪しを判断しないといけない頃ですね。

北澤 | 現場で、非物質的だから記録を残そうっていうのは絶対あって、記録を残してそれを検証するっていうことで評価の文脈に乗せていくっていうことは動いてると思うんですけど。

藤田 | そこもまた論点の一つで、それはアーカイブが上手な人のプロジェクトが良いことに結局なっちゃうという問題がありますね。

北澤 | たしかに、それもまずいですね。しかもそこでは質的な評価までなされるかっていったら、その技法はまだわからない。

藤田 | 内的な質ですよ。参加者たちとかその地域に対して起こる。

北澤 | そうです、そうです。

藤田 | 社会学的な大規模調査が必要なのかもしれませんが、そこに関しては。

北澤 | でもそれもやっぱり、現場に入ってフィールドワークして当事者に近くなっていくっていう様な方法になっちゃうん

じゃないですか。

藤田 | 社会学の専門家ではないので、ちょっと方法論までは、僕にはわかりません。

北澤 | 行政的にやってることは、やっぱり量的なカウントになっちゃうから、それだと一番やろうとしてるところに対する批評が完全に欠如してるというか。

藤田 | だから本当は、一番の鑑賞者は参加者っていうタイプのものじゃないですか、芸術なんて。享受者が参加者であるから、彼ら自身の内的体験を言語化し、大量に流布することとか、それを比較するとかが良いような気がするんですよ。これだけブログ時代なんだから、みんな書けばいい。批評のワークショップだって、本当は批評的に作品について書ける人を全体的に増やしていくためにやっているはずなんですよ、理念的には。だから、みんなたくさん書いたらいいと思う。

北澤 | なるほど。

藤田 | でも、そうするとアーカイブの問題と同じで、良い批評を書いてもらうための努力をした作品が、後世にとっては「良い作品」であったかのような錯覚が生じちゃって……。これは堂々巡りですね。

作品の価値というか、美のようなものの中心は、非物質的で保存の効かないような場所に移動しているんだけど、その評価は「記録」に頼らざるをえない、という分裂があるんですよね。これは非常に苦しいジレンマです。賢い作家さんは、その状況を組み込んで活動されていますけど。

北澤 | アートプロジェクトの批評については、ちょっとコアな話ですけど、結構今の問題な気がしています。やっぱり内的な変化だと思うんですよ。一番起こるべきなのは、それを現実に対して引き起こしていくために、アートプロジェクトはある種の素材として社会のいろんな要素を使っていく。プロジェクトの評価として一番重要なのはその内的変化が起きてるかどうか。絶対起きてると思うんですよ僕は。確実に起きてるんですけど、それが何なのかっていうところは、当事者の僕が言ってもしょうがないっていう部分もある。外側から単純に評価されたり批判されたりしがちなアートプロジェクトや地域アートっていうものの表面性をかいくぐって、その本質にある現実との拮抗や内的な変化を引きあげながら、社会に対して投げかけなおしていきたいんですよ。それは、もしかしたらアートに関わる人間としていろんな人が考えてかなきゃいけないことで、まあ自分だけでは結構無理だなんていうのがリアルなことですかね。こういった対話を重ねることが、まずは今できることなのかもしれません。

- 出演者プロフィール

中島 真理子 Mariko Nakajima

1985年千葉県生まれ、神奈川県在住。彫刻家。2011年多摩美術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了。2008年「岐阜県各務ヶ原市・多摩美術大学モニュメント創造研究事業～彫刻のある街づくり～」優秀賞、2009年「中島真理子展」ギャラリー零∞(東京)、2011年「Kan」鹿児島県湧水町『芸術がある町』まちづくり事業(栗野駅前丸池公園、鹿児島)、2013年「中島真理子展 - 在ること -」ギャラリー東京コマニテbis(東京)、2015年「Solid Forms - 3 Sculptors」Gallery Jin Projects(東京)、「くにたちアートビエンナーレ2015 全国公募 第1回野外彫刻展」大賞

岡村 光哲 Koutetsu Okamura

1954年京都府生まれ、埼玉県在住。彫刻家。日本美術家連盟会員、自由美術協会会員。1988年「自由美術展」自由美術賞、1995年「大分アジア彫刻展」優秀賞、1999年「洞爺村国際彫刻ビエンナーレ」準大賞、2007年「金沢・まちなか彫刻作品・国際コンペティション」優秀賞、2013年「ベストセレクション 美術2013」東京都美術館(東京)、2014年「岡村光哲展」ギャラリー KINGYO(東京)、2015年「岡村光哲展」GALLERY BROCKEN(東京)、「くにたちアートビエンナーレ2015 全国公募 第1回野外彫刻展」準大賞

土田 義昌 Yoshimasa Tsuchida

1968年岐阜県生まれ、千葉県在住。1991年武蔵野美術大学造形学部彫刻学科卒業。1994年「第3回石のさとフェスティバル1994」庵治町長賞、1997年武蔵野美術大学田中誠治記念アトリエ派遣研究員として1年間渡仏、1999年「しまなみ海道彫刻コンクール展」(愛媛)、2000年「第5回石のさとフェスティバル2000」庵治町長賞、2000年「淡路夢舞台国際石彫コンクール・シンポジウム2000」ジャパンフローラ2000(兵庫)、2012年「“瀬戸の都・高松”石彫トリエンナーレ2012」(香川)、2015年「くにたちアートビエンナーレ2015 全国公募 第1回野外彫刻展」優秀賞

長野 真紀子 Makiko Nagano

1986年東京都生まれ、東京都在住。彫刻家。2013年東京造形大学大学院造形研究科造形専攻美術研究領域修了。2014年より文教大学教育学部学校教育課程美術専修助手。2010年「大分アジア彫刻展」入選、2011年「東京造形大学卒業制作 Z O K E I 展」最優秀賞、2012年「コバルトブルー」仙養ヶ原シンポジウム(広島)、2013年「透明な時報」仙養ヶ原シンポジウム(広島)、2015年「くにたちアートビエンナーレ2015 全国公募 第1回野外彫刻展」優秀賞

袴田 京太郎 Kyotaro Hakamata

1963年静岡県生まれ。彫刻家。1987年武蔵野美術大学造形学部彫刻学科卒業。1994年文化庁芸術家在外研修員として渡米。1996年五島記念文化賞美術新人賞受賞による海外研修としてチベット他に滞在。2012年第22回タカシマヤ美術賞受賞。平塚市美術館、静岡市美術館、MA2ギャラリーなどで個展を開催。2007・2008・2010年「椿会展」資生堂ギャラリー、2013年「ミニマル／ポストミニマル」宇都宮美術館、「物質と彫刻」東京藝術大学大学美術館陳列館などに出品。

北澤 潤 Jun Kitazawa

現代美術家、北澤潤八雲事務所代表。東京藝術大学大学院博士後期課程修了。行政機関、教育機関、医療機関、企業、NPO、地域団体などと協働しながら、日本各地で人びとの生活に寄り添うアートプロジェクトを企画している。日常性に問いを投げかける場を地域の中に開拓する手法によって、社会に創造的なコミュニティが生まれるきっかけづくりに取り組む。近年では、ネパールや台湾、ニュージーランドといったアジア・オセアニア諸国でのプロジェクトも展開している。

藤田 直哉 Naoya Fujita

1983年北海道札幌市生まれ。評論家。東京工業大学価値システム専攻、博士（学術）。『すばる』に掲載された「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」が話題に。それをベースにした編著『地域アート 美学／制度／日本』（堀之内出版）を刊行。その他の著書に、笠井潔との対談『文化亡国論』や、『ヴィジュアル・コミュニケーション』『サイバーステリ宣言！』『虚構内存在 〈筒井康隆と新しい《生》の次元〉』などがある。

KUNITACHI ART BIENNALE 2015 Closing Forum

くにたちアートビエンナーレ2015 クロージング・フォーラム

2016年3月30日発行

[編集・発行]

くにたちアートビエンナーレ事務局

〒186-0003 東京都国立市富士見台2-48-1 くにたち市民芸術小ホール内

TEL : 042-574-1512 MAIL : info@kunitachibiennale.jp

[写真]

金子苑央 (クロージング・フォーラム会場写真)

福嶋幸平 (「第1回野外彫刻展」作品写真)

伊藤友二 (「サンセルフホテル」「アフターファイブガバメント」)

Copyright © 2016 KUNITACHI ART BIENNALE All Rights Reserved.

本書の全部または一部を無断で転載・複写複製 (コピー) することを禁じます。