

aica JAPAN NEWS LETTER 第9号

美術評論家連盟会報



特集「パブリック・アートの現在」

目次

座談会：「パブリック・アートの現在をめぐって」

.....秋元雄史+藤 浩志+針生一郎 塩田純一（司会）

- ・パブリック・アート、この実現困難なものをめぐって 黒岩恭介
- ・ミュージアム・シティ・プロジェクトから現在へ 山野真悟
- ・公共性と非言語的コミュニケーション 高島直之
- ・アートを巡るアンバランスな動き 樋口昌樹

~~~~~

- ・アテネのメトロ・ミュージアム 長谷川 栄
- ・日本のパブリック・アートについて思うこと 藤嶋俊會

~~~~~

- ・美術評論家連盟シンポジウム 2007 報告 南 宏
- 超資本主義への疾走—中国現代美術の現在と未来—

~~~~~

#### 追悼：

- ・鈴木 進 清水敏男
- ・桑原住雄 南 宏

---

#### 会員短信欄（50音順）

石川 翠 太田垣 實 熊谷伊佐子 樋口昌樹 日夏露彦 山脇一夫

2008年

## 座談会：パブリック・アートの現在をめぐって

秋元雄史（金沢 21 世紀美術館）＋藤 浩志（アーティスト）＋針生一郎

塩田純一（司会）

塩田 本日は金沢 21 世紀美術館館長の秋元雄史さん、アーティストの藤浩志さんに加えて、針生会長にもご参加いただき、「パブリック・アートの現在をめぐって」というタイトルで座談会を開きたいと思います。私が一応司会を務めさせていただきますけれど、皆さん自由にお話してください。それから編集委員の方も随時、ご発言いただければと思います。

パブリック・アートと一口に言っても非常に多様でいろいろな視点でとらえることができる。例えば近年、町おこし、あるいは地域振興という側面からアートを町づくりの中核に据えるようなタイプの事業がふえてきています。例えば越後妻有アートトリエンナーレに代表されるような国際展、あるいはアート・フェスティバルのたぐいが頻繁に行われています。それらはそれなりの成功をおさめ、これからも続々と行われようとしています。

一方で美術館について言いますと、都市の中心部に美術館を建設する、美術館をテコに都市を活性化していこうというような動きも出てきています。金沢 21 世紀美術館はまさにその典型だと思います。これらは一見、行政がアートに理解を示し、アートに接近しているように見えます。当然のことながら、アーティストにもそういった活躍の場が広がってきているということも言えると思います。しかしほんとにそうなのだろうかということも一方であります。さまざまな問題点が出てきている。今日はそういったところを率直にお三方にお話しいただければと思っています。

まず、最初に秋元さんにお話しいただければと思います。秋元さんは今、金沢 21 世紀美術館にいらっしゃる。その前は直島にいらっしゃって、直島では「家プロジェクト」を手がけたり、あるいは「スタンダード」という直島のロケーションに深くかかわった展示会も企画されています。金沢に移られてからは行政側に立場を置いているわけですが、その前はプライベートなミュージアムということもあって、いろいろとそのあたり、違いも含めて行政とアートのかかわりみたいなことをお話しいただければと思います。

### 衰退する地域を現場として

秋元 では、何か話のきっかけになればということで話し始めていきます。塩田さんからも言っていたように、昨年 4 月に直島から金沢に移りました。私が今までかかわってきたところというのは、直島は住民数 3500 人で、今の金沢にしても、45 万人なので、都市規模にしたら、そんなに大きな町ではないのです。どちらかというと小ぶりな町です。

美術の現場である地方の都市や地域から話を始めていくと、地域なり地方都市の中核を担っている都市部の衰退、中心部の衰退というのはかなりのスピードで進んでいるんだと思うんですね。これは都市政策の問題ですが、都市部が広がって郊外化し、車社会になっていったぶん、中心部の求心力がなくなってしまって、地域社会も変質してしまったということだろうと思いますが、何とかしなきゃいけないという、結構せば詰まった要求というか、要望が、町や行政にあって、地場産業を担っている企業の方とか、そういう方たちの中に危機意識があるわけですね。この町を何とかしなくちゃいかん、再生しなくちゃいけないという欲求は、すごく強くあるんだと思います。

その中で、かつて大型に、ハードを中心にして、都市整備したりとか、幾つかの再生事業をしたけれども、あんまりうまくいっていないという思いもあるわけですね。今の地方自治体の予算規模そのものが縮小傾向にあるわけですし、投下できる資金も限られてきている。それに大体、箱物を建てちゃって、その借金の支払いが大変だと。

そういう中で、じゃあ、どうやって都市の魅力づくりをしていこうかといったときに、アートというのが一つ、サイズもそうだし、予算規模もそうだし、ある種のコンテンツをつくり上げていくところでもそうだと思うんですが、何となく、それは今の状況から生まれるニーズに合っているような感じがしたんだと思うんですね。その中で現代アートというものが、一つの町づくりの手法になってきたということだと思うんです。

多分、藤さんが町の中に入ってやっていたころの

90年代の半ばから後半にかけてと、今とでは、大分受け止める側の受け止め方に違いがあるんじゃないかと思います。私自身も直島でやってきて、以前は町の中でアート活動をするということは、どちらかというところとグリラ的な活動のように感じられました。アートの傾向としても、ある種の批評行為になっていたりと、日常の枠組みを壊していくような試みだったりして、どちらかというところマイノリティーの側だったんですけども、いまは行政からそういう要望が出てくるわけです。

いつの間にか、町を何か変えていくときの一つの手法として認知されてきてしまったみたいなどころがあるのではないだろうかと思えます。意外と横並びで、どこかの町がアートを使ってまちづくりに成功したので、ということもあるかもしれません。先ほど話に出ていましたけれども、越後妻有とか、あれは規模が大きいですけれども、もう少し小さな規模にしても、たとえば直島の事例もそうでしょうし、福岡なんかもそうでしょう。何か地方都市や町で、そこそこうまくいっているという話が伝わると、行政の視察が来て、じゃあ、これをうちもやってみようと思っていていっている部分もあるのだろうと思うんですね。あまり検証もせずに取り入れるあたりは、昔の箱物をつくっていた時代とあまり変わらないのかもしれませんが、そして、そう考えると、そここのところは単純に喜べる状況でもないだろうと思えますが、そのような状況なのではないかと思えます。

塩田 行政のほうから、町の再生というか、そういうきっかけにということではいろんなところでそういうことが起こってきている。アーティストの立場として藤さんは「かえっこパズル」をいろんなところでやられているわけです。アーティストの立場で、そういう地方から、自治体からの呼びかけがあってそれに応じて参加している。そのあたりについてどんな感想をお持ちになっているのかお聞かせいただければと思います。

藤 自治体から直にオーダーされることもあります。むしろそれはすごく少ないケースです。さっき秋元さんが言ったように90年代半ばからこの10年で随分変わったと感じているのは、オーダーする側が多チャンネルになってきたな…。つまり、地域にいろんな事情が発生してきて、多様な現場と関わる機会が多くなったという点です。僕らが動き始めたころは、さっき秋元さんが言ったように僕らの活動もグリラ的にやる手法しか知らず、全くコミュニケーションの場を持てなかった。行政とも企業ともそうですし、周りの人とですらコミュニケーションできないところから始まっていました。最近では少なくともコミュニケーションが足りないことに自覚的な現場が増えて、何らかのコミュニケーションツール、あるいはテクニックの開発が求められています。

現場が多様であるということは、例えば作家側からすると関係のあり方が多様であるということですね。絵画に例えるといろんな素材や色や大きさの種類の多様なキャンパスがあるみたいな感覚です。以前は「サイト・スペシフィック」と言っていたような、「場」に対するアプローチの考え方がありましたが、現在は「コミュニティ・スペシフィック」のような「場」に内在する社会的問題だとか、コミュニティに対する表現が求められるようになったという状況もあります。

僕としては活動のフィールドとして、あるいはイメージを描くシステムとして大変興味深い状況ですが、美術表現を利用しようとする側には代理店やコンサルタントが介在してたり、商店街や商業施設、あるいは学校、公共施設、財団、NPO、企業などさまざまな立場でそれぞれの深い事情や思惑が絡み合いながら存在していて、なかなか社会経験の少ない若い作家にはその構造が分かりにくいのも確かです。その中で翻弄される作家もいるかもしれません。本来、そのつなぎ手、通訳者のような立場の人、つまりコーディネーターが必要なのですが、その人材はそれぞれの現場でとても不足しています。

さっき秋元さんが言われたみたいに、地方自治体も含め行政が地域整備にアートを活かす手法に興味を持ってきた状況は、裏返すと、今までのつくり方に限界を感じている地域が増えてきているということなのかなと感じています。

越後妻有にしても、人口減少と高齢化が進み消滅しかけた村さえあるような地域ですし、中村政人が関わっている秋田県の大館の「ゼロダテ」や、富山県の氷見の「ヒミング」も経済的にはかなり厳しいところにある地域です。

高齢化の問題や、過疎の問題、経済的衰退の問題、環境の問題。あるいは防災や防犯、薬害や添加物の問題。自殺やいじめや暴力、教育の問題…。問題が山積みになっている地域社会の中で、解決方法を模索している人たちも多いのですが、そこに隣接しながら、今までの論理や手法ではつくり得ない全然違う価値観を持って何かを作ろうとしている存在が重要だと思うんです。何か突拍子もない、しかし興味深いイメージを提示することがその現場の周りにいろんな影響を与えたりします。それがまたおもしろい状況の連鎖を生み出すんですね。

例えば、アーティストがその地域コミュニティのいろんな要素をいじりはじめる。いじり、扱ううちに過剰な行為が発生し、その結果、何かが形作られ、地域の人にも見え始める。周辺の地域の人がおもしろみを感じたりとか、興味を持ったりとか、何か一緒にやろうとしたりするうちに、そこに希望を見出す人が登場する。逆に言うと、そこにしか希望が持てないような、厳しい現実の問題がいろいろあるのかなという気がするんです。

塩田 アクティビストと言ったらちよつと言

過ぎですけど。もっとやわらかい形のアクティビストというか。

秋元 でも、それに近い状況に、アーティストが置かれることもあるのではないのでしょうか。

藤 何かアクティビストと言うとすごい活動家のイメージがありますよね。ところが必ずしもそうでないところが面白い。アクティビストはもっとミッションを持っていて、それに対して直線的に活動するイメージがありますが、アーティストの場合、身体的な感覚の延長で右往左往しつつ、考えや行動も周辺との関係性の中で自由に変化してゆくようなイメージがあります。例えば沖縄のコザという町で活動しているスタジオ解放区のエルク君とか、みんなが彼の活動や生活を心配してしまうタイプのアーティスト気質で、それが結果として周りの人を動かしていく。

塩田 まずは社会的に地方の衰退というか、経済的、社会的な状況がまずあって、そこでアーティストがどう切り結んでいけるかという。そこでいろんな現象が起きてきているわけですけど、それについて針生会長のお考えのところをお話してください。

### パブリック・アートの起源と変遷

針生 僕はこの中で最年長でしょうから、日本でのパブリック・アートの歴史みたいなことをちょっとしゃべりたいんです。パブリック・アートはどこから起こったかというのを何の本で読んだか、あるいはアメリカから来た美術関係者との対話の中でアメリカではこう考えているという話があったのが私の頭に残っているのかもしれない。つまりアメリカではニューディールの時代に連邦復興局というところがWPAという計画を立てて、失業あるいは半失業状態の画家、彫刻家、写真家、映画作家などを動員して、全国の農民、労働者、少数民族など抑圧され貧困に悩んでいるという生活の姿を記録させ、あるいはメキシコからの画家を呼んできて壁画にし、あるいは映画や版画シリーズなどをつくっておった。それがパブリック・アートの発端というふうに聞いたんですね。

それがどうも私の頭の中に残ってて。つまり多くの人が目を背けたいような、しかし紛れもなく現代にある現実というものを壁画や記録画シリーズ、あるいは写真シリーズとして公衆の目にさらすというのがパブリック・アートだというふうに私は受けとめているわけです。

だから日本ではパブリック・アートというのが成熟するというか、そういう言葉が定着するのが非常に遅くて60年代の後半ぐらいだと思います。ただ定着すると、目を背けたいような、あるいはグロテスクな表層を街頭などに持ってくるという意味はほとんどなくなってしまって、もともと街角にふさわしい穏やかな環境彫刻みたいなものを並べると

いう、それ何度か見て、何だつまんないと僕は思う。そのパブリック・アートと言われるもの、そう感じた経験があります。

さて、その途中のことを言います。例えば1960年ごろに日本で集団30とか集団現代彫刻というグループができたんですね。つまりそれ以前は大体、日展などの具象が主流であって、これはいつまでたっても、何とかな、萩原守衛がフランスから帰ってきて最初の文展の彫刻を見たときに、腕を上げている者あり、口をあけて叫んでいる者あり、さながら瘋癲病院の運動会のごとしと書いたわけけれども、それがずっと変わらないで今まで続いている(笑)。

この集団30とか集団現代彫刻というのは、そういういわば思いつきの表情やポーズを材質に押しつけば彫刻だというのではなくて、材質と肉体的に格闘しながら、あるフォルムをつくっていくという自覚が初めて生まれたんだと僕は書いたことがあるんです。

ところが、これ随分後になっているんだけど、堀内正和さんから、そんな材質と格闘してフォルムつくると、材質と格闘したことのない文学畑の論者だからそういうことを言うんだよと。自分なんかは全部、紙のマケットで形をつくるからコンセプト以外何もないよ、材質と格闘なんてしないよ、あと発注するんだからって(笑)。僕はぎゃふんとなったんだけど、それからまた考えて、堀内さんというのは戦争中からなるべく役に立たないことをやろうというのでサンスクリット語か何かを勉強したりしていたような、もともとのすごいコンセプトアーティストですからそういうことが可能なんだけど、一般的にはやっぱり僕の書いたほうが正しいんだと。材質と肉体的に格闘しながらフォルムを生み出さなきゃならないかと思う。

それを渋谷の松濤美術館で堀内さんの回顧展があったときの会期中の講演で、そういうふうにしやべった。それを堀内夫妻は聞いてただけけど何も言わなかったから、あれで文句ないんだと思う(笑)。

それはともかくとして、パブリック・アートを定着するために……。だから集団現代彫刻や集団30の前には、例えば抽象彫刻家の昆野恆なんて僕はとてもいい作家だと思っているんだけども食えないのね。パブリック・アートという需要がないから、60年代の初めに随分貧乏のまんま亡くなりました。それは奥さんからの手紙でも、僕はほんとに気の毒だったなと思うんです。

60年代になってそのパブリック・アートのほしりみたいな、彫刻に限って言えば、それをやったのは土方定一さんです。土方定一氏が宇部の常盤公園、それから神戸の須磨離宮公園、どっちも公園の中で区画されているけれども、野外に彫刻をコンペで選んで設置するというのを、ピエンナーレかトリエンナーレか忘れたけれどもそういう形で始めた。

そして次に、今度は長野それから仙台などで、これはまさにパブリック・アートと言っていいのかな、その1年間に展覧会に既発表の作品の中から選んで、その町では街角の予定地を決めていてそこに作品を買い上げる。ただし買い上げられると材料費にもならない、迷惑だという作家も随分いましたけど、買い上げ価格は非常に低かった(笑)。それで仙台の場合は、土方さんは直接かかわらなかった。本間正義氏がやったと思います。そういうのが60年代、幾つか続いて、そしてパブリック・アートという概念ができた。

しかし、ニューディール時代にアメリカのパブリック・アートが始まったというのが本当ならば、そういう目を背けたいもの、グロテスクなものを街頭に置いて、かえって街頭が活性化するというのは北川フラムがやった<ファーレ立川>ぐらいなんだな、僕の記憶では。そして北川フラムはその次に郷里に近い越後妻有のトリエンナーレ——これは広大な山野に地図を頼りにタクシーかバスで探し歩かなければならんくらい、一日ではとても見きれないぐらいだから彫刻公舎なんて全然ないし、むしろ非常に自然と調和というんじゃないんだけど、何ていうんでしょうね、拮抗して散在している。

ただ、これは越後妻有トリエンナーレにも一つの問題があって、3回目のうちでもやってくれという土地が非常にふえた。今だったら何でもできる。針生さん、何かやりたいことないかなんてフラムに聞かれたことがありますけど、作家がもう既にでき上がった作品を一方向的に展示するよりも、学校なり何なり古い建物を使って、地元の子供あるいは大人と一緒に共同で作品をつくるというのが非常にふえたんです。

そうするとそれは、確かに上からの押しつけみたいなものがなくなっていい面もあるんだけど、そうやって大衆に定着していく、これは戦後美術がずっと最初から抱えている問題。大衆化しながら通俗化しないという保証があるか。もうかなり見ると通俗化すれすれというところがありまして、これは今後の妻有トリエンナーレの問題だなと私は思っています。でも、確かにこの北川フラムのやったファーレ立川、越後妻有トリエンナーレは地元の市町村の活性化という意味では非常に効果を上げています。

彼は新潟市美術館の館長にスカウトされて東京とかかけ持ちで行ってるぐらいですから、大変売れっ子にもなりました。それは結構なことです。ただ、そういう問題を抱えているなという気はします。だから環境にべったりになってしまっても、パブリック・アートのおもしろさが出てこない。パブリック・アートというのはなかなか難しいと思ってます。

塩田 越後妻有の例で言うと、確かに周辺の市町村は活性化している。しかし作品を制作する際に地元の住民と共同作業しながらつくっていくような、

結構幾つか代表的な作品が生まれてきていますけれど、それが果たして本当にコミュニティにどこまで受け入れられてきているのかなという思いもどこかにあったりして、そのあたり藤さんはどうふうにごろんになっていますか。

アートは地域に受け入れられているのか

藤 僕が活動してきたのは80年以降、まさに地方が活性化という言葉を得て動いていた時代です。僕は個人的には、活性化という言葉はもうすでに捨てなきゃいけない時代に突入していると思っています。「まちおこし・まちづくり」じゃなくて、まちを使う視点、つまり「まちづかい」「まちいじり」みたいなことから始めることが大切なのかなど。

とにかく、活性化にかわる言葉、つまり概念を考えなきゃいけない。活性化というのは一つの価値観です。もっと違う多様な価値観、それぞれの地域がそれぞれ全然違う方向性を探していかなければならない。例えば、豊醸化という言葉を作ってみたこともあります。お酒や味噌が菌によって長い時間かけて醸されるように、外部からの菌、つまりアーティストの感性のようなものが入り込み、地域の風土によって長い年月で豊かに醸していくような・・・。

現実には人口が減り目に見えてまちの風景が変化している地域も増えてきました。今後の日本の政策によって変わりますが、地域によっては一時的に外国人がどんどん増える地域もあります。でも確実に日本人の人口は減少し、車も減っていく。車中心の価値観も変わり道路に対する考え方も変わる。そんな状況の中で新しい価値基準をそれぞれの地域がどうやって作ってゆくのかと考えたとき、じゃあその価値観の種を誰がどこから発生させるのかということですが。

実は芸術家と呼ばれている人たちは価値観をつくり出すところに隣接して存在しています。それぞれの立場から多様な価値観を導き出す感性と能力の高い人であるべきです。しかも、まず体が動く、手が動く。身体感覚の延長で行為の先に具体的な何かを形にできる人のはずです。

近年の地域社会の風景は発注でつくられてきて、自分たちの身体の延長にある感性でつくることをしなかった。要するに行政がコンサルタントに発注し、そこがまた企業に発注するという手法でつくられてきて、自分たちでつくるということを忘れてしまってきた。それに対してアーティストは手や足や体や頭が身体的な感性から動いてしまう性質を持っている。自分でつくるというある種の技術、ノウハウ、意思を持っている。そこがポイントだと思っています。さらにアーティストは100人100様、全然違う手法や視線を持っていますから地域と関わることで、多種多様な価値観が発生する可能性がある。多種多様なイメージが具現化され、それによ

って刺激された人が動く可能性が生じてくる。そこから何か連鎖して発生するんじゃないかと考えています。

塩田 活性化ではなくて、豊穢化あるいは熟成でもいいし。

藤 何なのかわからないですけどね。

塩田 多分それはある時間が必要なプロジェクトだと思うんですね。例えば行政という、単線的にしか物を考えない、それで多様な価値という点からすると、むしろ割と単一の、特にいま効率至上主義みたいなところで結果をすぐ求めたがる行政ですね。それがいま藤さんのお話では、単に行政の側だけではなくて企業も含めているんな多様なところで生まれてきているということがあるんですけども、例えば行政のことを考えたときには、やっぱりじっくり待たないですぐ結果を求めていくということもありますね。その辺、秋元さんはどんなふうに考えていらっしゃるんですか。

秋元 そうですね。先ほど藤さんが言った地域の状況の中でいろんな人間がいろんなことを言い始めているというのは確かで、例えば行政がやることを全部信用してそれをそのまま受け入れようという感じは、少なくなってきていると思います。少しづつみんな学んできていて、町や地域は自分たちが主体的にかかわる場でもあると認識してきていますから。例えば金沢の例でいえば、地元企業、青年会議所、商店街組合、教育委員会、学校の現場の先生、PTAとか、さまざまなまちづくりに関連のありそうな団体が関わりますが、いろんな意見を持っていますし、またそれ以外にも意識の高い個人もいるわけです。法人、個人に限らず、何がしか自分たちの足元の、生活の場を考えたいとみんなが思い始めているのではないと思うんですね。

それにまた結構活発にNPOなども動いていたりするわけですから、そういう団体も絡んでくるわけで、さまざまな意見が混在した状況で、語る場としては多様な意見の広がりが出てきていると思います。一方で、行政的にはあんまりいろんな意見が出てくるとそれを調整するだけで大変なので、できるだけ計画どおりに事業をこなしていきたいというのはあるのかもしれないけれども、なかなかそう簡単にコンセンサスが取れなくなっているし、そういう時間がかかるやり取りの中に、また予定調和的には動かないアーティストたちが加わっているわけなので、調整する方は大変だけれども、随分、場のおもしろさは出てきているんじゃないかと思うんですね。

もう一つ、ちょっと話が変わってしまうかもしれませんが、町の生活の場の中でアート活動を考えたとき、どれだけ継続性があるかということがすごく重要です。例えば展覧会形式のビエンナーレとかトリエンナーレみたいなものを含めてですけども、そういうイベント性の強い催し物は大切だ

けれど、一過性の取り組みでは、あまりモチベーションが上がらなくなってきているような気がするんです。

私自身も、直島の「家プロジェクト」や「直島スタンダード」展を通じて15年間同じ場所に関わり、展覧会という形でも見せたりもしましたが、それは見てもらうための一つの仕掛けであって、実際にそこにかかわって例えば一緒にワークショップをやったりとか、アーティストと共同で作品つくったりとかしていくプロセスを通じて市民の理解が深まる部分があると思うんですね。住民の方とか市民の方たちというのは、活動そのものの継続性の中から見えてくるもののほうに思いの軸足があるように思います。

今年10月から、金沢の町の中で、「金沢アート・プラットフォーム2008」という展覧会を実施しますが、中身は展覧会というよりもアート・プロジェクトなんですね。だからプロジェクトをどのように展覧会という枠組みを通じて見せていけばいいのかという迷うわけです。プロジェクトなので会期前から、活動がすでに始まっているし、作家は自分のプロジェクトをどんどん展開していますから、ではどこかで展覧会として区切って公開しようかとなるわけです。そこで「えいっ、やっ」と強引に期間を10月から12月ぐらいにしています。

藤さんや日比野克彦さん、中村さんがやっているようなことも同様な課題はあるだろうと思います。例えばここだけちょっと展覧会用に観客に見せませう、といつても、伝わりづらいところはあるだろう。

金沢の展覧会に出品している中村さんなんかもそうだけど、展覧会後も金沢にアートセンターという拠点を置いて活動を継続していこうとしています。そうすると、展覧会という枠組みだけですべてを伝えられないので、長期プロジェクトと組み合わせ、いい部分を使うということになるだろうと思います。

もう一つ問題かなと思うのは、かかわっている人たちは結構おもしろさ実感するわけですが、それにかかわらない人には伝わりづらいという状況が生まれている。例えばアーティストとやりとりしていくと、結構いろんなことを学べるわけですし、これまで感じたことのない感じ方やものの見方をすることができるようになります。ところがそのプロセスに関わらなかった人にとっては、あまりおもしろさが伝わらないわけです。

塩田 外側の人はあまりおもしろがらない、おもしろくないと。

秋元 何をしているのか、よくわかんないとなるわけです。じゃあどうする……。一つは、そこはちょっと置いておこう。別にもういいや、というわけではないですが、まずは、関わった人たちとの関係を大切にしていこうというふうを考える。もうひとつは、いや、直接関わってなくても、理解を促す

ために、もう少し別の見せ方というか、アクセスの仕方をつくったほうがいい、と考えるという方向もあると思います。まあ、その辺は、結構、現場で悩むところですけども。しかし、いろいろあるにしても、現場そのものは、おもしろく動き始めていると言っていいと思います。町は、ほんとにこのままいくとやばい、地方のそこそこの都市だってきびしい、という状況にあり、だからこそ、自分たちの生活の場を立て直すために何か新しい発想をしたり、考え方を変えたりとかしていくことに街の人たちが真剣に取り組んでいますし、そのための一つの刺激としてアートというのを考えていると思います。

藤 でも、ほんとに金沢が今こうやって取り組んでいるみたいに…。

秋元 うん。

### アート・プロジェクトの拠点としての美術館

藤 水戸美術館がずっとやっているみたいに、美術館がまちのアートプロジェクトの拠点として変化している点は興味深いですね。福岡のアジア美術館も学芸員の黒田雷児さんが長年、福岡でのミュージアム・シティ・プロジェクトに関わっていて、美術館が立ち上がる時、まちの活動の拠点として位置づけられていた…。さらに、まちでのいろいろな興味深い活動を研究、分析し、記録・保存するような役割も美術館に求められはじめたわけです。

秋元 そうだね。まさに町の文化的なネットワークの拠点というか。いろんな活動があってそれが行き交う場として、美術館を活用するということが重要だろうと思います。それがないと、街の中で起きている活動が、なにをしてきたのかわからなくなるでしょうね。記録し、そこでアーカイブ化していないと、多分美術的には全然見えなくなっちゃうだろうと思うんです。

藤 そこに編集という視点が重要になってくる。プロジェクトもそうですし、パブリック・アートもそうだと思うんですけど、料理人の問題だなど。本当にいいコーディネータがこれから先どんどん育たないと無理だなど。以前、90年の初めぐらいによく話したのは、パブリック・アートを食べ物に例えて、おいしいか、まずいかという話と、アーティストはナマモノだから気をつけたほうがいいという話(笑)。そのまま食べても毒があったり腐っていたりしてあたることもあるし、料理人がしっかり料理して届けてあげる技が必要です。多くの人に食べさせるというのは多分そういうことだろうと。

コーディネートを間違えると、大変な間違いが起こる。まちづくりの視点、あるいは都市政策の視点からいうと、例えばエリアとして1000年単位で固着して残したほうがいいエリアについては、そのエリアを凝固させるために、彫刻にしろ、壁画にしろ、もしかしたらそういう技術が有効な場もあると思

うんです。

でも一方で、時代とともに変化させていかなきゃいけないところにパーマメントの作品を置いてしまうと、空間が非常に不自由になり、更新性がなくなっていく。作品の匂(しゅん)や賞味期限をちゃんと把握しつつ、何年有効なのかを把握し、まちをうまく編集して、適材適所にうまく届けていきながら、場合によっては一度設置した作品も回収して、次にどう見せていくのかというレシビをちゃんとつくる。そこが重要だと思うんです。

僕は、地域はもっと実験すべきだと思っています。どんどん実験しながら失敗しながら、対話を重ねながら変化を楽しむ姿勢が必要です。僕は結果として20年近く地域に絡み表現活動を行なってきましたが、残念ながらちゃんと評論されたことがほとんどない。社会面には散々紹介されるのですが…。地域で批評や評論がほとんど不在というのも現実です。実験と対話をもっと繰り返し、そのプロセスを楽しむことに興味があるのに、現実にはまちを完成させようとしてきた。もしくは完成品を持ってこようとしてきた。その結果動かせないもので溢れてしまい、とても不自由な状態になった。その辺の仕組みそのものを変えてゆく必要も感じています。

塩田 かつてのパブリック・アートは、先ほど針生さんがお話ししたような具象彫刻を都市の要所に置いていく、いわばモニュメントですよ。ところが、それが彫刻公害と言っていいような形で問題が生じてきてしまった。でも、そうではない新しいもっとやわらかな形の、入っていくアーティストもそうだし、そこでつくっていく、あるいは市民を巻き込んでいく、そのアートの形態自体がもう変わってきているということですよ。

その辺のアート自体が変わってきているということと同時に、針生さんは館長として関わっている金津創作の森の美術館も含めて、コミュニティとかかわりというのを非常に意識されていると思うんですけども、そのあたりはどのように捉えていらっしゃるでしょうか。

針生 これは創作の森という名前で、まだ金津町だったときの町長が考えたことなんです。まず森の中に居住する作家を公募して、これが9人ぐらいいて、15人ぐらいまでふやすつもりではいるんだけども。アトリエ住宅の土地は町有地を安く提供するんだけども、建設費は自腹なんであんまり若い人が入れないんだよね。そこが問題なんです。

それで現在入っている人も、北陸だから陶芸家、鉄の茶がまをつくる作家、竹細工、織物というような工芸家がかなりいて、どうも美術家よりもそちらのほうが生活が苦しいというか。だから展示室をつくってくれと。展示室は今レストランのそばにあるので、これをもう一つ展示室をつくっても売れるかどうかちょっとわからないんだな。

それよりいろいろ話していたら、この陶芸、竹細

工、茶がま、みんな茶道につながっている、お茶につながっている。だから茶室をつくって、それから森の大茶会みたいなものを北陸の茶道の家元たちを呼んでそういうのをやって、それでついでに工芸品も茶道に関係があるから。例えば茶がまというのは、いろいろも火鉢もなくなった普通の市民生活では使いようがないんだよね(笑)。

だからまずそういう生活のスタイルから変えていかなきゃ。それで茶道を復興するほかないというので、今そういうのを計画してるんですが、これもつまり予算の関係で今年できるか来年になるかちよつとわかりません。そこが一番のネックです。だからこれもパブリック・アートとすれば大変難しいなあ。

来年はアート・ドキュメントという年間の主要行事みたいなものに、地元でもあるから榎尾正次氏の紙に柿渋を施した作品を森の中にばらまくというか、置いて。ちよつと雨風に弱いというからそこが問題なんですけれども、プレハブの屋根でもつくるか。それと個人的な事情で、まずできるかどうかわかんないんだけど、前から話をしているのは村岡三郎氏の鉄板の彫刻二つか三つ、榎尾君の柿渋を施した紙と並べておいて、この村岡氏のやつは町の騒音を鉄板の彫刻で吸収して、そしてみんなに聞かせるという作品で、だから二つか三つあればいいんですが、それが彼の個人的な事情で今できるかどうかわかんないんですけどそういうのを計画しています。

だから居住作家とそれ以外の、つまりそういう(もの)。村岡氏も滋賀県に住んでるから地元と言ってもいいんだけど、地元だけに限らない、全国区で今やっているのは青木野枝です。青木野枝の鉄線の彫刻。ですからそういうものを今後も続けたいと思っております。

ただ、これ自慢というか、創立10周年で有料入場者100万人を超えたんだ。これは地方の公立美術館でめったにないことだと思います。しかもああいうもの場合にはリピーターが多いというか、リピーターだけじゃないんだな。子供が大人に連れられてきた、あるいは逆に子供にせつつかれて大人と一緒に来た、そういう勧める人がその統計の背後に必ずいるので、100万という場合に100万だけじゃ済まないんです。そういうことを考えると、10年間で100万というのはかなり大きな成果だろうなと思います。それをどう受け取っていくか、今後の問題なんですけど。

## 都市のなかの彫刻への批判

塩田 それは金沢なんかでもそうですが、非常に大きな都市計画の中での美術館の役割が想定されている。

秋元 そうですね。ある種の集客装置というか、

観光的にもそうでしょうし、地元の交流館的な役割もあるでしょうし、幾つかの役割はあります。

ちよつと話を戻すと、ハードとしてのパブリック・アートというか、完成した彫刻作品が金沢でも、町なか彫刻として、アートアヴェニューという名称の道沿いに置かれてるんですね。大方は好意的ですが、市民から批判が出てきたりしているものもあるわけです。何でこんなところにこんなものを置いてあるんだと、それが新聞記事になったりするわけです。役場のほうにも苦情として来たりとか。そこで、有識者の各専門家の先生が選んだものなんだから、それは芸術的に価値があるんだと、説得しているようです。

塩田 それはいつごろ設置されたものなんですか。

秋元 ここ10年ぐらいの間に、多分、置いていったものではないかと思います。

藤 最近ですね。

秋元 そうです、最近です(笑)。ここのところ、割とそういう意見がぼつ、ぼつと出ています。去年ぐらいから、私が町の中にアートをということで、ずっとアートの場所としての街の可能性を言ってきたんで、そのあたりで結びついてしまったのかもしれないんですけど、つまり今の館長は、そういうことについて取り上げるんじゃないかと思ったんだろうと思います。じゃあシンポジウムをやってみましょうよと。作品をとる、とらないという話をいきなりするんじゃないかと、何が気に入らないのかとか、どこが問題なのかとか。住民の人たちからの反対意見だけでなく、つくっている側だって、ここに置かれるということについて納得しているかどうか分からないわけです。勝手に置き場所を決められているところもあるわけですから……。さっきのコーディネートの話につながってくるんですけど、例えば受賞した完成品の彫刻を町のどこかに置いてしまうわけです。アートアヴェニューという道を決めて、そこに置いてちやうという形で行っているわけです。だから作品とその場所のコンテキストというのはあまり関係なく、いい作品をここに置くみたいなことでやってきたわけです。

すると近隣の人々と作品の間で何のやり取りもないので、やっぱりそれに対しての不満みたいなものが出てくるわけです。自分たちにとって、こんなもの、何の関わりもないというか、自分たちの生活と何もかかわりがないというか、そんなふうになるわけです。アーティストだって自分が望んでその場所に決めたわけではないので、そう言われてもということになります。もしかしたらアーティストが一番怒っているかもしれないと……。そこでアーティストもちゃんと呼んで、あまり一方的に意見を押し付けることがないようにというふうに調整します。そんなことも必要ですし、やっていこうとしています。



あんまりふたをせずに、今はいろんなアートもあるわけだし、いろんな考え方もあるので、とりあえずいろいろ可能性を開いて話をしていこうというふうに進めます。その結果、どっちへ行くかわかんないんですが、でもそういうふうと一緒に考えていく場をつくっていかないと、うまくいかない。やっぱりいろんな人間の思いが町の中に詰まっているわけなので、そのあたりは割と丁寧にやっていこうと思いますよね。

だからそれも含めてさっきの編集の話じゃないけど、どういうふうに結びつけるかとか、そのあたりを丁寧にやっていかないと、またハードで町をつくってたときと同じように、方法だけが独り歩きを始める。ひどいのは、それでは、ワークショップをやればいいんだみたいな感じで、どんどんワークショップやっていこうとか、そういうふうにならないようにするためにはどうするか考えることが非常に大切なと思います。

やっぱりやりとりができる場をどれだけくれるかというのはあるし、あとは、できるだけ我慢強くなるとか、結構、そんなことが大切だったりしますね。

ただ、往々にして、行政の仕事の中には、すでに答えが決まっていて、そこに向かっていくことが、話し合いの重要な目的になってしまっているケースもありますよね。意見を聞くどころか、現行プランを一歩たりとも変更しませんということになると余計に話が進まなくなる。とにかく予算執行のために置かなきゃいけないんだと。それにあんまりつき合って、答えが決まっているところに誘導するというのが付き合いたくはないなあと思うんですね。そのあたりの仕事の進め方も行政も見直していく必要があるだろうと思います。

藤 仕組みの問題があります。縦割り行政の。

秋元 そうそう。

塩田 それとアーティストが見えないんですよね。

秋元 そうなんです。だから一緒なんです。アーティストと会ったことありますかと言ったら、ないというわけです。じゃあどういうふうに考えているかとか、聞いたことないんですかと言ったら、ないというわけです。じゃあ、まずはアーティストの話だってちゃんと聞いたほうがいいじゃないですか、となるじゃないですか。やっぱりそういうやりとりが必要なんです。間に人が何人も入ると見えなくなってきて、目的がわからなくなっていっちゃうんですよね。

藤 今ある彫刻を全部再編集したらおもしろいかなと思うんです。ある一つの町の中で、あるエリアにある時代の彫刻を固めて置いておくとか、あるいは完全な余白の空間をつくるか。

秋元 この間、金沢の町なかにあるパブリック・アートをみんなでぞろぞろ見て歩いて、ここにほん

とにあつていいのかとかさ(笑)。

藤 そう、不幸な作品もありますしね。

秋元 そうなんだよ。

藤 ちょっと環境的に悪い作品もね。

塩田 アーティスト、つくる人という、藤さんのおっしゃっていた印象的な言葉だと思うんですけど、今こういうデジタルな IT の世界で、つくるということが見えなくなってきている。アートアヴェニューの金沢の話にしても、つくる主体としてのアーティストが見えないということですよ。

秋元 そうですね。だから批判する側もそこまで作品を考えていない。アーティストがいて何がしかの思いがあつてとか、そういうふうにあまり物を見てないんですよ。単なるデコレーションとして、きれいで汚いで止まっている。それは当然ですよ。共有化するプロセスがなく、突然置かれているので。先ほど針生先生も言われてましたけど、例えばレジデンスみたいなものとか、制作者であるアーティストが見えて、対話ができる仕組みが中にないとだめだと思うわけです。ようやく、いまそういうものが必要になってきているのかなと思うんですよ。

金沢美大もあるので、美大と連携してレジデンスをやっていくとか、いま中村政人もそういうレジデンスを金沢の中につくろうとしたりとか、アトリエ・ワンもつくろうとしていて、いろんなタイプのアーティストがいろんなレベルで考えて、人が出入りできる場所をつくっている。金沢 21 世紀美術館は、だから美術館の中にレジデンス抱え込んでやるというよりも、できるだけ町の中にあるそういう施設と関係を持ちたい。間を取り持ちつつ、そういう人たちが見える状態にして、どういうふうにして、そういう人たちは考えているかとか、何を思っているかとか、そういうことやりとりをしていく場をどれだけコーディネートできるかということに注意を向けたいと思うんですよ。それは仕事として大きいだろうと思うんです。

## パブリック・スペースの抑圧

榎木 針生さんはさっきパブリック・アートの歴史についてお話しされましたが、ハーバーマスではありませんが、パブリックという概念について原理的に考えておく必要を感じます。最初に分けておかなければいけないと思うのは、パブリック・スペースとパブリック・アートというのが異なる枠組みを持っているということです。われわれがパブリック・アートというときには偉人の銅像なんかを起源にしてモニュメントのようなものに至る流れを想定しますが、パブリック・スペースというのは極端に言えば、誰のものでもない広場のようなもので、極端な話、そこに群衆が押し寄せて革命が起きる事もありうるような場です。ところがいわゆるパブリック・アートというものは、むしろ時の権力

がその正当性を示すために設置したようなものになってしまっている。元はと言えばそこに大きな齟齬があるのではないか。

考えてみれば、いまある美術の起源にルーブルのように王の専有物（プライベートなアート）を一般市民に公開するということがあるのだとしたら、近代美術自体がもともとパブリックなアートとして出発しているわけです。その意味では広場に設置されていようが公共の美術館の収蔵庫にあらうが、基本的にはみなパブリックな性質をもっているはずなんです。にもかかわらずなぜ、パブリック・アートというようなことがことさらに言われるようになったのか、われわれはそこから考えていかなければならないように思います。

僕の印象としては、現在の都市空間のなかでは、公のお墨付きのパブリック・アートが展開されればされるほど、反対にパブリック・スペースが抑圧されていくような印象がある。1995年のオウム真理教事件以降、とりわけ2001年の同時多発テロ事件以降は、セキュリティが大幅に強化されて、本来はアーティストたちがゲリラ的に介入することで切り開かれていったよいパブリック・スペースの余地はどんどん縮減しているのではないか。この縮減と近年のパブリック・アートの隆盛というものが実は密接な関係にありはしないか。そしてそれに並行するように、かつての物理空間としてのパブリック・スペースに代わる場所として、ネットがそれに代わるものになってきているように感じます。

針生 確かに戦後の日本は、戦中のつまり滅私奉公というものの裏返しで滅公奉私だと、これ日高六郎氏の説なんだけれど。つまりパブリックというものはないんだよ、戦後の日本に。だから他者を喪失して「おれがおれが」だけで。こんな、つまり自己中心主義というか、それでいい芸術が出てくるはずないよ。だからそうするとパブリック・スペースが与えられてあるからそれをどう作品で埋めるかみたいなことじゃなくて、今あなたが言うように、パブリックとは何かという理念を掲げて、むしろパブリック空間をその理念のもとにつくり出すみたいな、そういうのでないと意味がないということも言えますね。

さっき私が名前を挙げないでパブリック・アートの名で言われるものがつまんないといったのは、主として南條史生君のやった……。南條君って有能な官僚だったから非常にうまいんですけども、何か全然毒もきばもないみたいな、そういう作品を街角に並べているだけなんです。

桑原住雄君はもう亡くなりましたが、彼が亡くなる前にかいたことも、何でこれがパブリックなんだと。パブリック・アートについてかいているんだけど、やっぱり非常に無理がかいているというような感じで。戦後日本はパブリックというものが無いということが最大の問題なんだよ、確かに。

榎木 でも、戦前にはあったんですか？

塩田 パブリックというよりは、いま滅私奉公の公というふうにおっしゃいましたけど。

秋元 お上のと言ったがほうがいいよね（笑）。

塩田 そういう意味合いなんじゃないでしょうかね。

高島 治安維持法に象徴される戦前の時代にパブリックという批判機能が作動する空間があるはずがなくて、大戦後の民主主義社会に入って、それが構築されるかと思ったらそうではなかったわけですね。そうですね、簡単に言うと。

針生 うん。

榎木 パブリックという概念の起源には、やはり市民革命の記憶がごだましているはずだと思うんです。ところが日本の場合、明治維新はそもそも市民による革命ではないでしょう。

高島 まあブルジョア革命ですね。

榎木 ブルジョア革命と言い切れるかどうか。

高島 絶対主義体制が確立した面もあるし、歴史的な規定としては難しいところですよ。どちらにしても、日本に市民革命はなかったことは事実。

榎木 私が思うのは、われわれがパブリック・アートについて語ると言ったときに、そもそもなにについて語っているのか実はよくわからないままになっているのではないか、ということなんです。パブリックという概念自体がブラック・ボックス化してしまっている。

高島 秋元さんも針生さんもおっしゃったけれども、ワークショップとかを継続していくと、関わって推進している人は面白がるけれども、だんだん通俗化していくと作品表現の質を深く味わうという意味では、芸術の本質論から後退していく。一方、じゃあ展覧会の展示制作内容をどうしようかという、それはいわゆる非通俗性側にあるはずのいわゆるファインアートの方向に依拠せざるを得ないという、二つに両極化していってしまう。

ただ学生の修士論文の中でもこの手のものに必ず出てくるのは、榎木さんが挙げたJ・ハーバーマス、またH・アレントの公共の論理で、無理矢理に結論を落とさざるを得なくなるようです。いつも収まりが悪い。そういう論文が多くて、それはまさに榎木さんが言うブラックボックスのところはどうしても出てくるんじゃないかな。要するに市民社会が成り立っていないということと、パブリックがなかったという針生さんのことを入れると、僕はいつも、そこに大きな齟齬がそのまんまずっとあるような気がしてるんです。

榎木 ただ、パブリック・アートなどというわけがわからなくなってしまいうけど、不特定多数の人が集まって、そこで様々な議論が起り、時にはそれが大きなうねりになって行くような場ということであれば、それは日本でも近代以前からあったはずなんです。路地とか神社の境内とか、井戸端会議から

お祭りにまで至る自発的な運動の発火点のようなものですね。

藤 パブリックを日本語に訳したときに「公共」と訳してしまう。「公共」と日本で言ったときに、どうしても官のイメージが強い。だから公共事業とか、公共空間とか、行政が用意した匂いが強い。

針生 いや、だから官と区別された公共性でなきゃいけないわけ。それがいいんだよ。

藤 ええ。で、最近言葉として、パブリックに対してコモンズという言い方、共有空間・共有事業・共有施設という捉え方です。単に言葉を組みかえただけですが、それでも随分イメージが変わります。共有の場をどうつくっていくのか、共有の施設をどう使っていくのかと話しはじめると急に活発な意見が出てくる。ところが相変わらず、公共施設を使うというのに急に難しくなる。何か使っちゃいけないような気がしてるんですね、みんな。

榎木 むしろどんどん使うべきものなのに。

秋元 これも私の現場的な感覚ではあるんだけど、官の論理だけで物事を進めていくことが、できなくなってきていて、何というんだらうな、限界線というか、輪郭が結構はつきり見えちゃっているんですよ。役所の考えはこうだ、みたいな感じになっている。ほかにも、例えば商店街のエリアだったら、商店街組合の意見があり、土地の持ち主には、また別の意見があり、そこにかかわってくる人たちそれぞれの意見がある。

その間の埋めがたさというか、だれもが語り得ない場みたいなのがあって、それが意外と見えつつあるような気がするんです。これは、だから自分のリアリティーだけで、ひたすら意見を言ったって届かないものがあって、それをどうしようかとみんな考えて始めている。例えば、役所が強引にだからこうなんだとか言ったとしても、何となくそれで事が進んでイベントが一つ起こったとしても、でもあんまりそれは続く感じがしないんです。

だから手づくりでその場で何がしか共通に、まさにコモンセンスじゃないけども、その場である種、共有できる夢でもいいし、理念まで高尚じゃなくても、次の一歩で、じゃあこうやってみよう、全員が何がしか心にとめる言葉は必要になってきてるんですよ。だからそれを探るのがすごく手間がかかるし、それがなくて動かなくなってきてるかな。だから上から、例えば、「やれといたらやるんだ」みたいな言い方だけでは動かなくなってきてる。

藤 90年代の前半、僕は都市計画事務所にいたのでその状況がよくわかるんですけど、ほんとに80年代後半というのは上からの視線で、「街をつくらせてやるぞ」というかんじでしたね。

秋元 そう、俯瞰してたよね。

藤 役場の人が町をつくるという感覚があったんだけど、バブル崩壊以降、特に近年は住民主体のワークショップを取り入れないと行政も作れ

ない状況になってきた。その点では状況は随分と変わってきているのかなという気はします。しかし、相変わらず地域性は……。

秋元 地方では、保守的な地域性はあまり変わらないので、政治的な手続では、昔からの方法がつかわれてるんですね。町の有力者が名前を連ねた実行委員会つくって、事務局は役所が勤めていく。そういう形式も必要なのだろうけれど、ただ、形骸化してきているところもあるし、実際の現場の要求とはかけ離れてしまっているところがある。だから、根本的には、仕組み、システムをかなり刷新していかないといけないところに来ているのだろうと思う。現場のディテールから上位概念までつくり込めるようにしていかなくちゃいけないじゃないですか。しかし、そう簡単に仕組みが改善するわけでもないで、そういう状況の中で、いかに現場的アレンジやディテールの作り込みで何とか乗りこなしていくしかないのかな。

高島 その官の枠組みが従来ほどには縛りが無くなってきて、一時の流行でなくなってシステムが少し変わって来ているということは、僕はいいと思うんです。金沢 21世紀美術館はそういう点で注目されているわけで。ただ、視点を変えると「町興し」という言葉は、要するに経済的な意味では衰退したところの地域に適用されますね。たとえば、原発があるところは日本海側に多いのは事実ですが、でもそれらの地域の文化自体は、全然衰退してないと思うんです、大袈裟ではなく古代から培われた古層の文化も含めてね。

経済的に衰退しているところに原発が置かれ、そしてそこにアートの関係者が入って行って、行政のマイナス面を覆い隠していく構造がどうしてもありますよね。その辺は僕、いつもどうなのかなあと疑問に思うんです。

秋元 例えば、越後妻有アートトリエンナーレを考えると、アートを使った土地開発の手法としては意義があるのだろうけれど、美術的に見てどうもしっくりしないんですよ。美術の問題として、そんなに大きな展開があったのだろうか、と思ってしまふ。つまりああいう大型開発を行ったからといって、そんなに急に変わるのだろうか。むしろ細かなことの積み重ねしか方法がないように思うのです。私は15年間、3500人しかいない島の中でこつこつやってきたので、そういうリアリティーの中からしか発言できないのですけれど、そんな疑問が浮かぶわけですよ。

マスコミ的に、外から俯瞰すると、できごととして大きいので、わっと、注目されてしまうのだけど、アートのディテールがないんじゃないかという気がしているのです。

高島 大体100年、1000年の単位で文化が蓄積されているわけだから、そんなに簡単には変わらないですよ。

秋元 簡単に変わらないですよ。だからかなり手間をかけてじっくりやっていくしかない。例えば金沢にしても、伝統的な文化が集積しています。工芸とか、書道、華道など、さまざまな伝統芸術があるわけです。そういうものと関わらないわけにはいかないし、うまい具合に関係を保ちつつ、やっていくしかない。例えば現代美術がポーンと来て、何か大きくそれまでの町の基盤を変えていくなっているのは幻想とまでは言わないけれど、その後の定着への努力がなければだめだろうと思います。

塩田 そうですね。だからいま十和田の新しい美術館ができて、観光客を随分呼び込んでいるみたいですが、どうもあれをつくった十和田の地元の人たちの顔が見えないですね。ということは、やっぱり東京から中央の基準で作家、作品を選んで、ある意味で植民地的につくり出しているという。

秋元 ええ、そうだと思います。

塩田 それでほんとに町おこしになっていくのかどうかというと、かなり疑問を感じざるを得ないというところがありますよね。

高島 あと藤さんもさっき言ったように、地域でのアートの活動が批評されない、と。こちらはたまたま東京・関東圏に住んでいますけど、こちらから出て行って批評・評論サイドの人間として批評するというふうには、僕はちょっと考えつかないんです。地元で批評家がいるかどうかはともかく、やっぱりそれはとりあえず順番としては地域から批評が生まれてこないといけないと思うし、やっぱり問題として残っているかなと思います。

藤 地元なり周辺で、動ける人がいればいいんだろうなと思うんです。何かやったことに対して批評や批判も含めて興味、関心の現れが必要です。最悪なのは無視されること。無視されることほど怖いものはない。無関心、無関係は存在そのものが否定されている状態ですから。

塩田 さっき編集ということを藤さんがおっしゃっていて、そういうプロジェクトを立ち上げて実現する。そのことの結果も含め、どうフォローしていくかということだと思うんです。僕がよくやっていると思うのは、岩手県の土沢にアート@つちざわというプロジェクトがありますよね。土沢ってほんとに小さな田舎の町で、商店街あるいは廃屋なんかも含めて作品を展示して行って、その結果をかなり克明に記録して、それで記録集を出しているんです。たしか萬鉄五郎記念美術館のキュレーターがかかわっていて、その人が非常に熱心にやっています。だからそういうことも含めてきめ細かく丁寧にやっていくないと、ほんとに一過性のイベントで終わってしまうなという気がします。

## 新たなパブリック・アートの可能性

榎木 パブリックというより日本では、お上とい

うイメージが強いというのはその通りだと思うんです。でも行政もいまでは情報公開や説明責任などあるから、高みから有無も言わせずというわけにはいなくなってきた。それがいまパブリックなアートといったときに公共彫刻のようなものよりも、ワークショップやプロジェクトのようにアーティスト主導で住民が参加できるアート・フェスティバルのようなもののほうが好まれるようになってきているのではないかと。もちろん財政の事もあろうでしょうが。

むしろいま地域とは乖離するかたちで、たとえば街の風景が数ヶ月のうちに一変してしまうというようにときに強く働いているのは資本の論理だと思うんです。具体的には都市の大規模開発や超高層マンションの乱立、複合商業施設によるメガショップの登場などですね。こうした巨大資本は住民のためではなく利益の追求で動いているので、説明責任というようなものはそれほど機能しない。むしろ、地域への還元ということで遊歩道や広場のようなパブリック・スペースの提供が開発と並行して行われて、そういうところに、かつての銅像型パブリック・アートの延長線上にある公共彫刻のようなものが、却って大規模に復活する傾向にあります。

こういう状況のなかで、ではアートがいまある公共空間のなかで活動しようとしたときに何ができるのか、と考えたときに、結局それは、こうした資本や開発の論理で管理されつくされたかに見える空間のなかで、いかに想像力の通路を見つけて行くか、ということだと思うんです。ベンヤミン的に言えば彼のパサージュの志向に通ずるような、資本によって開発された大きな空間ではなく、そこに想像力の力で張り巡りしうる無数の隘路(路地)といったほうがいいかもしれません)ですね。こういう言い方だとちょっと硬派な感じになってしまうけれども、むしろ遊びの感覚に近くて、たとえば藤さんがやられていることは、まさしくそういうことなんじゃないかと思うんです。実際、イギリスで話題の正体不明のアーティスト、バンクシーや、日本でも最近非常に精力的に活動しているChim ↑ Pomなんかを見る限り、こういうかたちでの新しいパブリック・アートが、流れとしてどんどん出て来ている。バンクシーであればCDショップの流通網や博物館のなかの公共空間にいつのまにかスッと入り込んで、パリ・ヒルトンのCDのリメイクやグラフィティというようなかたちで、誰にも気づかれぬまま自分の作品を発表してしまう。Chim ↑ Pomであれば録音したカラスの鳴き声を流しながら車を走らせる事で、国会議事堂や渋谷のど真ん中に大量のカラスを集めて瞬時にして日常の風景を一変させてしまう。いまパブリック・アートといったとき、僕はこういう動きこそ単なる都市開発に並行した公共彫刻の設置や行政主導のフェスティバル的なアートとは異なる、まさしく可能性の中心なんじゃない

いかと思います。

藤 現場で求められているのはそういう感覚ですよ。やっぱりおもしろいもの、ある意味、楽しめつつ、そこに深さがあること。そこからある種の話が発生し、それが情報に露出することで、それが起こっている場自体に興味を持たれたりとか、そこが行われているコミュニティに対して注目が集まったりとか、そこからコミュニケーションが発生して、何か地域の中の、閉鎖的で風通しの悪かったところが別のことが発生するとか。そして次の活動の連鎖が起る。その可能性なのかなと思うんです。

作家がやっぱりおもしろい。妙なところに妙にこだわる態度。本当に多様ですよ。作家にとっても、予想すらできなかった場との出会いや地域との出会いでこれまではなかなか活きることができなかった些細で偏屈なこだわりが生きてくる場合がある。そこに繋がることで、作家自体も生きてくる。その延長でもしかすると地域も生きてくるかもしれないという可能性があるというところに僕自身は注目しているんです。

高島 そうするとやっぱり代理店を通して行政府・自治体とか企業がつくってきた空間を食い破っていくという可能性として、それがあつたわけですね。

藤 そうですね。

高島 可能性ですね。

藤 ええ。

橋本 さっき新しいパブリックなアートの可能性の中心ということでバンクシーやChim ↑ Pomの名前を挙げたけれども、押さえておかなければならないのは、それはかつてあつたようなハブニング的なアートに特有の反体制的な身振りやイデオロギーの表明ではなくて、むしろアートの想像力を活用して目の前の環境を思う存分遊んじゃおうという享乐的な行為であり、都市の無意識や欲望の解放だと思つたんです。

高島 それは通俗性じゃなくてファインの感覚のほうに近いと思いますよ。楽しめる、享樂性というのも芸術の制作と享受の本質にありますから。

秋元 今のアーティストでおもしろいと思うのは実に個人的ですよ。自分の欲望に忠実というか、ある欲望みたいなものがあつて、それが外に、公共空間にぼーんと出ていっちゃうとか。

別に反社会的なことをしてやろうとかそういうんじゃないで、割とストレートに自分の欲望が出てきちゃって、それがあつた風景をつくり出すんだけど、そこに何か共鳴するのも実に個人的に入っていく。そういうところから入って行って、そこから何かもうちょっと社会的な文脈なり、公共性なりを考えていくみたいなことなだけで、かなりプリミティブな印象を受ける。

まずは個人的な興味や欲望が、先にあるというのは健康なことだと思つた。あまり先に社会をどうすればいいとか、理念的に考えていくとわけがわから

なくなっちゃうし、つまらなくなってしまうし、「私」を抑圧してしまう恐れがあるからね。

展覧会をするにしても、社会的な倫理感とか、道徳観とか、つまりそれが社会通念化したようなポリティカル・コレクトネスは、それなりに気にするけれども、あまり過剰に反応したくはないと思う。ただ、ボランティアなどで市民参加を呼び掛けていく時などに、関わりとしてあがつてくる福祉、環境、教育という分野は、社会正義の問題と関わるので、ある程度、こちらの態度は、はっきりさせておく必要がある。個人の問題と社会の問題を同時に扱いたいだけだけど、どうしても一方になる傾向にあつて、特に地域、社会の問題や福祉、教育に関わる問題だと社会的な側面だけが強調されていく。

今回の「金沢アートプラットフォーム 2008」でも、八幡亜樹さん、友政麻里子さんなど、個人的なところから家族、地域社会の公共空間の問題を扱っているのだけど、下手をすると、これってパブリックと全然違うんじゃないかみたいな、反応になる。

結構、市民社会のほうに禁欲的になつていて、どんどん自分たちで場を狭くしていくように動いているというか、お互いに、不自由に、監視社会みたいになつている。つまり社会として、こういうことをしなくちゃ正しくないんじゃないかみたいな、ある正義感の中で参加するみたいな気分がすごく強くなってくるんです。だからそういう倫理的に正しいアートとか、今の時代に正しさを表明するアートみたいな論理だけがあつて突っ走られると、もうとめられなくなってくるから、そこはすごく注意しますよね。

藤 特に近年の状況として変わったことは、やっぱりインターネット上で個人メディアを持つことが世界的に浸透したという点ですね。例えばユーチューブ (YouTube) 系作家とかが出てきているように、すごくローカルでプライベートな活動表現でも、ネット上で公開することで、パブリック・アクセスが可能になつたわけですよ。

個人がそういうメディアを持つようになった状況は凄いな変化です。どこでどんなことをやっても、その記録にどこからでもアクセスできるわけですから。この前、大阪で賞をとつた Contact Gonzo という作家…。知ってます？ 街なかでけんかのようなことを始めるんですよ、殴り合いの。

高島 パフォーマンスとしてですか。

藤 パフォーマンス。それはもともと舞踏から発生したコンタクト・インプロヴィゼーションという手法での新しい格闘の方法みたいな感じですよ。梅田の駅前とかで、ぱつといきなり3人ぐらいで。

高島 メンバー同士がやるんですか。

藤 メンバー同士がやります。いきなり殴り合いのけんかするような雰囲気です。通りすがりの人がみんな無視している様子も含め、ビデオで撮った作品をインターネットで公開しています。そういう手

法が出てきたのがとても興味深い。アクセスの方法とか、つくり方とか、感覚としてもまったく違って面白い。

さっき話に出てきたみたいに、パブリック・アートの発生が、作品を公衆の面前に置くというところから発生したという話でしたが、全然違う感覚を公衆の面前で一度表現し、その記録を編集した上で、もう一回パブリックにアクセスできる状態に持ってこれるようになった。その違いは相当あるのかなという気がします。

榎木 あとはネットでしょね。掲示板ということばに表されるように、ネットがある種の公共性を持っているとしても、それはむしろ井戸端会議というか、もともと張り巡らされた路地のような性質の方が強い。もちろん数万人が見るような意味では規模はまったく違うけれども、根本的な性質はそういうところにあると思うし、だから公共の空間と同じような規制を加えようとしてもイタチごっこになってなかなか管理しきれない。

藤 そうですね。でもそういう表現者もふえています。

針生 僕は金津創作の森の館長のほかにもう一つ、これは全く無給だけれども丸木美術館の館長もしているわけです。その後者の館長として今年秋から、毎年秋なんだけれども「今日の反核反戦展」というのに、2〜3日前に自分は最終的に断ったのにポスターに名前が出ているという文句を言ってきた女性がいて……。それはつまり断ったのに名前を出したのはこっちの手落ちだからそれを僕からもわびてそれで済むんだけれども、何かちょっと手紙を読むと、どこかねじ曲がっているなという感じがあって。

つまり敗戦直後だったらそういう場を与えられた、なかなか発表の場がないからまずそれに感謝するか、それに飛びつくわけです。今はそうじゃないんだ。あり余っているというか、それはいいんだけど、私は戦後生まれなのに、戦争責任を持っている軍人や政治家たちが、戦後生まれの私たちまで巻き込んでその罪をなすりつけるためにこういう展示会をやるんじゃないかという疑いがどうしても消えないというんだ。

そんなことは、だって戦争責任を感じてる者が戦争を忘れさせ、原爆を忘れさせ、なるべくそっこのほうを見ないようにという政策をずっと今までとってきて、これせつかくわざわざ反核反戦なんていう展示会をして、その事態をもう一回見つめようなんてそんなこと考えるわけがない。だからものすごく彼女の認識不足というか言いがかりに等しい。何でこんなものがそこから出てくるんだろう、その考えが出てくるんだろうとちょっと考えさせられてね。

樋口 ちょっと話が飛んでしましますが、今のお話を聞いていて思ったのは、写真が完全にデジタル

に移行してきていますよね。デジタルで写真を始めた人たちのなかに、ネットで発表している子がいっぱいいます。実際の展示会という物理的な空間を持たずに、ネットに自分で撮ったデジタル写真を毎日、日記のようにどんどん出して行って、それで作家として発表しているという意識を持っている写真家がすごくふえているのですね。

先ほどのネットが新しいパブリック・スペースになっているという意味では、作品の発表の仕方もある種、変わりつつあるわけです。今の針生先生のお話なんかもそうですけれど、その辺りの距離感もものすごく変わってきているのかなと思います。

秋元 発表するということに対しての考え方もですね。

樋口 そうです。藤さんくらいの世代までだと、まず貸し画廊を借りて、というあたりから出発していたのが、今の子たちには画廊を借りようなんていう意識、全くないじゃないですか。

塩田 かつては、例えばパブリック・スペースに作品を置いていく。そこにある種の抵抗感というかあったと思うんです。だから今の樋口さんの話だと、全くその作品を発表することについて何ら抵抗というか、それがなくていいわけですね。それでちょっと思い出したのが、川俣正が東京都現代美術館で個展をやった。そのときに日本であんまり発表することに関心がない、興味がないというような趣旨の発言をされていて。彼の作品というのはある種の都市に対する異化作用というか、藤さんがグリラのという言葉を使いましたけれど、まさにそういうグリラの都市空間への介入というような意味合いを持っていた。

それに対するパブリック側でのある種の抵抗みたいなものがあって、それとの軋轢も含めて、そこをいかに説得していくのかということも彼の作品を構成する重要な要素だったと思います。その部分がなかなかなくなってきている、割と物わかりがよくなってきていると。そこで抵抗感がなくなってあまり関心がないというような意味の発言だったと思うんですけれども、川俣さんのそういう、今の日本の状況に対するある種のコメントですね。

それとデジタルで写真をどんどん撮って、ある意味でたれ流しというふうに言っていると思うんですけど、そういう作品をネット上に展開して発表している作家とどこか通じているような、裏と表のような何かそんな感じがしたんです。そういうある種の物わかりのよさみたいもの、いろんな町おこしのプロジェクトでもそれが資本の論理でもあるんだけど、どこかにあるような気がします。

#### 管理された空間にアーティストが介入する

秋元 一方で例えば学校現場はたいへんで、何とかな、とても管理責任が大きいわけです。例

えば公園とか学校の現場とか、そういうところでは、管理の問題を詳細に詰めていくと、何もできなくなってしまふ感じになる。子供時代に我々が遊んだような公園の遊具は、多分何年かのうちに消え去るだろうな、と思うぐらい、いろいろな自主規制が行われている。学校の中とか、公園みたいなどころも、秋の展覧会で、一つの場として候補に挙げたんだけど、なかなかうまく使えない。管理の問題が、複雑すぎて、一つのことをするのにとても労力がかかりますね。

塩田 非常に管理された空間ですね。

秋元 そうですね。だから自由といつたって、場所によって、すごく偏りがあるというか、一方で例えばすごく自由になっている反面、もう一方では、ここまで細かくルール化するのか、というぐらいルールがあるし、ちょっとでも何かあったらだれが責任とるんだという話にもすぐなってしまう。見えない圧力がたくさんある。

樫木 パブリック・スペースがどんどん空き地化していくイメージでしょうか。空き地と言ってもかつてのようにどんな風にも遊べた意味での空き地ではなくて、皆のものであるという方便を強めすぎた結果、誰も使えなくて人がいなくなってしまった立ち入り禁止区域。一種の抽象的な無人地帯で、想像力を使って自由に遊ぶ事自体が許されない。CGでつくられた空間のようで、なにか怖い気すらします。

秋元 そうですね。子供たちの自由の場は、かなり変質してきています。子供の空間への世の中からの関与はすさまじいと思います。

樫木 ここ数年、ジャングル・ジムのような昔ながらの遊具による事故が相次いで報道されるようになって、どんどん撤去の方向に向かっていきますね。だから、そういうところに公共彫刻を置くとしても、角が丸いとか、造形よりも安全性の方が優先せざるをえない。基本的に尖ったものは置けないとか、そういう判断ですね。

秋元 置けないですね。

樫木 価値判断よりも安全の論理が全面的に優先したときに、果たしてアートといえるのか。

秋元 この遊具は、行動が読めないからだめだ。高さがあぶない、子供が上ったらどうするんだ、となる。

樫木 つきつめれば何も置かないのが一番いいということになりかねない。さらにいえば立ち入り禁止というのが一番安全です(笑)。

秋元 何も置けない空間になってきていますね。

樫木 ただし、そこで起こっていることは24時間カメラで記録されているような。一種SF的な世界。極端なようだけれども、それが現在のパブリック・スペースが向かっている方向なのではないか。

秋元 そうですね。あと駅などの公共空間も同様ですね。なにせ人があつまるところで、ある一定の

規模をもっていると同じような規制が働きますね。すごく大変ななっています。そこでたまたま水を使う作家がいて、人が歩くところに、水がちょろちょろと流れるわけですよ、駅前の広場で。でもそれで人が滑ったらどうするのかということに始まり、どうやってだれが責任とるのかという話になる。その辺の、自主規制たるやすさまじいものがあるって、とにかく、なにもできない抽象的な空間にどんどんなっちゃっているというか。だからあれはちょっと異様な動きだなと思います。

塩田 そういう管理された空間の中で認められるものとそうでないものというのは結構峻別されているんじゃないのかなという気がします。

秋元 そうですね。それにそれは行政が規制しているというよりも、社会通念化していて、普通の市民の方々からのクレームがきっかけで、規制が始まったりするわけです。町のちょっとした段差すらも許さなくなってくるような、そういうすごく妙な縛りは、出てきていますよね。

藤 それをやっぱり変えたいじゃないですか。どうにかしなきゃいけない。そこをいじるにはいろんな動きが発生してくるような状況になればいいと思って。それが近年サンプルを作ろうとしてきたOS(オペレーションシステム)的な仕組みのあり方なんですけど…。OSという概念を僕はすごい発見だと思ったことがあります。20世紀の大発見だろうと。

基本システムが使いやすいといろんなアプリケーションが発生します。OSというのは更新されていきます…。その意味で重要なのは行政OS説…。つまり行政はOSであるべきだという発想です。それはただ管理するという機能ではなくて、様々なプログラムがちゃんと多種多様に発生し、動くことが大切です。いろいろな人が使ううちに面白いシステムに変わっていくんじゃないかなと、意外と僕は楽観視してるんです。

秋元 ほんと？ かなり絶望的で遠いなあと思うのは、それを行政が言うんじゃないんだよ、市民が言うということなんだよ。つまり“正義”だと考えている人たちが、クレームとして言うわけだよ。だから倫理感、道徳観、社会通念などの心の領域の問題なんで、行政の仕組みの問題よりも複雑だよ。

藤 市民がでしょ、お母ちゃんが言ったり。

秋元 これをどう切り崩すのかなというのが、大変だと思う。

藤 そこがおもしろいですよ。そこをいじるところが(笑)。

秋元 そうなんだけど、どういじっていいかわかんないんだよ(笑)。

藤 秋元さんも作家出身だから違和感の塊をいっぱい持っていると思うんだけど、何かそういう日常の違和感とかズレから、そこがモチベーションになって何かつつつてみたくなったりとか、いじつてみたくなったりするタイプで……。ある種のアー

ティストというのはその辺を形にしたがる。もつとやったらおもしろいと思うんです。

榎木 かつてのお上にかわって、地域住民による自衛的な活動がどんどん盛んになって来ている。怪しいものはどんどん通報しようというような。

秋元 市民社会というけど、その内実は結構あやしい。

藤 流通している常識が…、

秋元 そうなんだ。この市民社会というのは怖いというか(笑)。

藤 流行の常識みたいなものがありそれに動かされる人が怖い。

榎木 日本でパブリックという概念がそもそも理解されているのか、というのと同じように、日本に市民社会なんてあるのか、そもそも「市民」っていったいなんだ、という根本的な疑問があるわけですが。そんななか、いま行政、資本、住民と三方向から公共空間が狭められているとして、そこに思いも寄らぬやり方で入り込んで行くのがアーティストの役割とも言えるように思います。さっきの駅前の……。

藤 Contact Gonzo ですね。

榎木 そうですね。そういう動きがいろんなかたちで出てくる事には期待しています。

秋元 そうですね。下手すると、より禁止事項がふえていくみたいな効果を生んでしまうかもしれませんが、つまり、あんなアート作品は嫌だみたいな、ことになってきて、今度は、作品の価値判断までし始めるということになったりして(笑)。

藤 例えば学校の現場って本当に問題で溢れているじゃないですか。そこに、例えば、妙な作家が1人入り込む状況をつくるのはどうでしょう。超常識な行動ばかりをするアーティストを常駐させることで、先生と親との関係、あるいは先生と生徒との関係が変わるんじゃないかと。例えば学校の教室が3つぐらいアーティストの工房になっている状況だとか、病院の中に演劇やダンスのシアターがある状況だとか、福祉施設の中に音楽スタジオがある状況だとか。アーティストがそういう街の施設に組み込まれるシステムができればあらゆる組織の常識もだんだん侵されて面白くなったり…、何かそういうふうになっていくような気がするんですね。金沢なんか可能性があるみたいですよ(笑)。

秋元 いやあ、でも追いかけてこというか。例えば今度の展覧会のように、学校そのものをアートの現場にしてみようと思って、教育委員会とか、関係者に、いろいろと話をするじゃないですか。そうすると現場の先生たちの中には、やりたい先生たちはいるわけで、そういう先生たちは、おもしろさを感じて、何かいっしょに動こうとするわけですよ。でも一方で、先生個人の裁量の範囲はそれほど広がらないので、そうすると教育委員会にお伺いを立てることになるわけです。それは、大きな組織の下で、教

育現場があるわけだから、一面仕方がないわけですが、そうすると、一つの学校だけでやるわけにはいかないの、学校に声をかけるんだったら平等に全部かけてほしいということになる。やりたい先生とそうでない先生が出てきて、うまく進まなくなるわけですよ。やりたい人がやればいいんじゃないですかという感じにはなれない。結局PTAとか、学校そのものじゃなくて少し外にいる人たちとコンタクトをとりながら緩やかに学校とかかわるとか、何か工夫していかないとなかなか動きがとれなくなっちゃうというのがあるね。……

塩田 まだまだ話は尽きませんが、地方経済の衰退の中でアーティストが地域の中に入り込んで格闘しているという話から始まって、パブリック・アートの前提としてのパブリック・スペースなるものがそもそも日本にはあるのかという根源的な問題、さらには新しいタイプのパブリック・アートの可能性まで話は及んで盛り沢山の内容になりました。秋元さん、藤さん、針生会長に加え、編集委員の榎木さん、高島さん、樋口さんにもご発言いただき、パブリック・アートという非常に大きなテーマに対して、アクチュアルで複眼的な視点からの問題提議ができたかなと思います。ありがとうございました。

(2008年7月25日 東京文化会館応接室にて収録)



## パブリック・アート、この実現困難なものめぐる

黒岩恭介

パブリック・アートとはそもそも何なのか。これはすでにもう日本語として定着しているようで、大辞林によれば、「広場や歩道、ホールなどの公共空間に設置された彫刻・壁画・インスタレーションなどの芸術作品のこと。広義には、都市の良好な環境づくりのために取り入れられる芸術全般をさす。」と定義されている。美術館も公共空間であるから、そこに設置された作品も、パブリック・アートなのかしら、と意地悪く思ったりするが、どうもそうではないらしい。ではここでいうところの公共空間とは何か、もっと狭く定義しなければ、世間で言うところのパブリック・アートの定義が曖昧のままである。私なりの理解をここで整理しておく、パブリック・アートの設置される公共空間とは、公園なり広場なり、誰でも、というのは作品を見たい人も見たくない人も、そこへ行く目的はその作品が目当てではない場所、具体的に言うと、待ち合わせ、遊び、休憩、散歩などの目的で行く、誰でもアクセス可能な場所、例えば忠犬ハチ公前で待ち合わせましようとか、あるいは、例えば渋谷にオフィスがあったり学校があったりして、通勤通学途中に必ず通過しなくてはならないような場所、そのような場所がここでいう公共空間である。

ではそのような空間に設置されれば、どんな作品も、パブリック・アートと言えるのか。ここで言えば、「忠犬ハチ公」はパブリック・アートなのか。どうも世間で言うところのパブリック・アートに「忠犬ハチ公」は加えられそうもない。「忠犬ハチ公」は物語としては渋谷の駅前に設置されるのが最もふさわしいかも知れない。でも造形として考えると、そこに設置される必然性はないように見える。むしろ美術館の展示室こそふさわしい、かな。つまり何が言いたいかと言えば、美術館に展示されるような作品を、公共空間にそのまま持ち出し、設置しても、それはパブリック・アートとは呼ばない、ということである。

じゃあ、どのような作品だったら、パブリック・アートなのか。それは設置空間の特性、つまり地形だとか、色彩環境をはじめとする周囲の状況を考慮に入れて考案され、その場所ではか成り立たないような作品、換言すれば、そういったインスタレーションによって、元々の空間が一種変容を遂げ、空間特性に影響を及ぼし、逆に空間特性から影響を及ぼされる作品を、設置空間を含めてパブリック・ア

トと呼んでいるのである。だから、さすがに最近では少なくなっているようだが、ひところ、日本全土を覆った痛ましい状況、駅前広場や遊歩道に、何かという設置された裸婦像などはパブリック・アートとは言わない。

少し補足しておこう。例えば、ニューメキシコ州の広大な砂漠にステンレスのポール400本を林立させたデ・マリアの「ライトニング・フィールド」はここでいうパブリック・アートの範疇に入らない。なぜなら、現場には、作品を見に行く人のみが行くのであって、関心のない人間が近寄る恐れはないからだ。それは美術館に展示される作品と同じ位相にある。同じ理由からユタ州の湖に構築されたスミソンの「スパイラル・ジェッティ」もパブリック・アートではない。しかしクリスト夫妻の国会議事堂や橋を梱包したり、巨大な傘を立てたりする作品はここでいうパブリック・アートである。期間限定でテンポラリーな事業であることが、彼らの成功の秘密であろう。

パブリック・アートはたいいていうまいかない。それはパブリック・アートの特性がアートの本質と矛盾しているからである。パブリック・アートはその定義上、見たくない人、関心のない人、も眼にせざるを得ない。生涯、美術館に行くことなど到底あり得ない人間も、その場所に行けばアートを眼にせざるを得ない。無関心ならまだいいが、理解不能なものに対する人間の反応はいつの時代でも酷薄なものなのだ。無理解に晒される作品は不幸である。特に伝統的、教科書的な美意識を革新するような作品は、必ずと言っていいほど、撤去運動が起こる。マンハッタン連邦ビルの前に設置されていたリチャード・セラの作品は裁判沙汰にまで発展し、撤去の憂き目にあったし、シカゴの連邦ビル内に設置されたフランク・ステラの彫刻は、そこに働く職員たちの撤去署名運動にまで発展した。アートの体験は、本質的に個人的なものである。すべての人間に、つまりパブリックに、評価され享受されるアートなど、そもそも存在しない。パブリック・サーヴァントという語の組み合わせなら、特定の人ではなくすべての人に仕える公僕であり、良く理解できる。でもアートは必然的に特定の人だけに仕える存在である。だからパブリックとアートはそもそも対立する概念であり、一緒にするのは無理がある。しかし、今や『カラマーゾフの兄弟』の亀山訳がミリオンセラーになるくらいだから、何が起るかは分らない。とは言っても芸術は基本的に少数者のものである。確かに同時代の平面で切ると、少数者である。でも少数者はいつの時代にも存在する。だから歴史的価値が形成されていくのである。

このようなパブリック・アートの置かれた困難な状況を考えれば、それを利用して、「街おこし」とか、「街に賑わいを」とかいう発想は、あまりに楽観的にすぎるであろう。そうではなく、行政がやる

べきことは、目的を「街おこし」に設定するのではなく、アーティストの育成に主眼を置くパブリック・アートのプログラムを提供することである。街に作品を残そうなど、思ってはならない。パーマネントに設置する作品についてはよほど慎重に考えないと、街が惨憺たる状況になることは眼に見えている。テンポラリーな事業として、定期的にそのプログラムを継続することが重要で、それが結果的に、ひょっとすると「街おこし」につながるかも知れないのである。

さて最後にもっと深刻な問題について触れておかねばならない。パブリック・アートを委託すべきアーティストを誰が選ぶのか、という問題である。日本の現状では行政と一部企業がアートのスポンサーである。資本主義社会も成熟して、身だしなみを気にするようになり、橋ひとつ作るにも、そのデザインを重視し、強風が吹けば壊れるような「パブリック・アート」を設置したりして、美観を大切にす時代になった。伝統も何もない、守るべき街並みなど皆無の都市でさえ、景観条例とかを、ポーズだけとしか思えないのだが、施行して、いろいろ「やかましい」ことをいう時代になっている。パブリック・アートに関して、たいいてい失敗するのは、ミケランジェロやレオナルドにパブリック・アートを委託する眼を持つ首長なり経営者がいないからである。平等公平を標榜する市民社会の文化的欠点は、ことに日本では、アートを語る人物が権力の中核にまったくと言っていいほど、欠けていることである。かつて優秀といわれた日本の官僚も、こと文化的教養に関してはお粗末きわまりないのが、日本の実情である。いまだに文化的な国際戦略を国策として立てられない、というかその必要性すら意識にのぼらないというのが、わが国の文化的現状である。地方においてはなおさらである。ではどうするか。いなければそれなりの人間に頼めばすむことである。最も手っ取り早くて、無難なやり方は、ちゃんとした運営を続けている地域の美術館があれば、その学芸員に任せることである。無駄な経費も省けるし、地域の事情にも精通し、常日頃から仕事として、何が足りなくて何が必要なのか考えているから、そんなにみっともないことにはならない。最悪のケースは、地方にはたいいてい行政に寄生したがる、権力と結びつくのだけが一流といったアーティストがいるものであるが、その手合いに文化行政を牛耳られることで、そんなことにでもなれば、笑うに笑えない情けない状況に陥る。次に悪いケースは、有識者による委員会なんかを設置して、そこで協議し、アーティストを選定するというやり方である。さらに公募しようなんてことになれば、悲惨きわまりないことになる。芸術は民主主義や多数決とは最も遠いところにある存在なのだ。だから行政のやるべきことは、見る眼を持った個人が直観的に作品なりアーティストなりを自由に決定できる環境を作るこ

とだ。その個人に誰を選ぶかは、リスクをとともうが、目をつぶってやるしかない。しかし結果的にはこれが最も成果の上がるやり方なのである。

パブリック・アートが成功したと言えるのは、いったいどういう状況が生まれたときであろうか。それは、パブリック・アートが設置された公共空間の特性が変化したときである。つまり、そこを訪れる大半の人たちが、設置されたアートを見ようという目的意識で、集まるような場所になったときである。最初に定義した公共空間としての特性が希薄になり、アートを見せるための、特定の人たちのための空間に変容を遂げたとき、すなわちパブリック・アートの位相を脱したときと言ってもいいが、そうなったとき、はじめてパブリック・アートは、その形容矛盾を克服し、成功したと言えるのである。それが可能になるのはひとえに作品の力である。それはとてつもなく困難なことである。自然と比較すれば、一本の樹木よりも優れた作品をアーティストは作ることは可能なのか。また工業製品と比較して言えば、これはステラの受け売りであるが、一台のクレーンより優れた彫刻を作ることはアーティストにとってきわめて困難なことなのだから。

(青森県近代文学館)

☆ ☆ ☆

## ミュージアム・シティ・プロジェクトから現在へ

### 山野真悟

私のような現場の人間はいつもアートと日常の境界線上にあって、どちらともつかない場所で仕事をしています。習慣的に理論化は後回しになりがちなので、むしろ誰かが代わって適切な説明をしてくれると助かります。

ミュージアム・シティ・プロジェクトは1990年に始まり、1991年の『中国前衛美術家展[非常口]』と1999年の『ヴォッヘンクラウズール：アートによる提案と実践』を例外として2年に一度のビエンナーレ形式で2000年まで継続し、その後『天神芸術学校』、『アートバス』、『アートホテル』、『アートセンター』などそのほとんどが中断したままのプランを抱えながら現在に至っています。実態としてはすでに複数のミュージアム・シティ・プロジェクトがあるようで、仕事ごとに違うチームを編成し、終われば解散しています。

1989年、私と数人の仲間が福岡市の都心部の美術展を思いついたとき、私たちはパブリック・アートという言葉をおそらく知りませんでした。ただし、1987年に開催された『ミュンスター彫刻プロジェクト』の話を漠然と聞いたことがあり、私たちの構想がそれに似ているとも言われていました。後年、実際に『ミュンスター彫刻プロジェクト』を見て、とてもわれわれが太刀打ちできるような規模ではないことと、公共とアートとの間にはるかに親和性があることを感じさせられました。つまり福岡市の場合より、アートは都市に受け入れられているように見えました。

『ミュンスター彫刻プロジェクト』はヘンリー・ムアの彫刻設置計画に対して市民の間に賛否の声が上がったため、公共の場所における芸術作品の設置について改めて議論する機会を持つことを意図して開催されたと言われています。その作品の多くは今で言えばテンポラリーなパブリック・アートでした。つまり期限付きの仮設的な作品の設置によって都市とアートの関係について考える実験の機会を10年に一度(!)設けることにより、長い時間をかけてアートが少しずつ街の人たちに受け入れられるようになることを意図していたと思われず(一方でパーマネントと思われる作品もいくつか残されていたのは主催者側の作戦でしょうか)。それは私たちには確立されたパブリック(公共)と確

立されたアートの間の対話がすでに前提されている出来事のように見えました。それらはもともと共通の根から発生していたので、成長の時間差、あるいは近代的な環境と伝統的な環境の間の選択と共存の問題として話し合うことが可能だったのだと思います。

福岡市の場合、事態はまったく異なっていました。およそ20年前の私たちにとって、公共とは、強い権限を持つ行政と、法律や条例による制約と、企業の利益追求が優先する場所でした。

それらは当然アートに敬意を払う義務を持っていませんでした。しかしその中にも小さな種はあるもので、行政と民間のわずかな人数が集まって組織を作り、10年間の計画を立てました。ストーリーはこうです。都市とアートの関係が少しずつ形成されていくうちにお互いはお互いを認め合うようになり、結果的に都市もアートも現在とは違うものへと姿を変えるだろうと。遠大な計画で、今思えば10年では短すぎました。

20年前の外的な要因として街の大きな変化がありました。都心部の再開発によって、新しい商業施設が次々に生まれ、それぞれにホールやギャラリーなどの文化施設が併設されました。私たちのプロジェクトもこの動きと連動するように始まったのですが、同時に地元の老舗の後押しなしでは話を取りまとめることも出来ませんでした。結果的に再開発のその後の進展が老舗を疲弊、倒産へと追いやり、私達のプロジェクトを実質的に終息させるという皮肉な結果をもたらしました。

経済の流れによって始まり、同じ流れによって終わったと言えます。現在のようなクリエイティブシティという概念もなく、アートを都市と関係づけて考える時の限界がむしろパブリック・アートという概念に含まれていたのかもしれない。

1990年の『ミュージアム・シティ・天神』は住民が誰もいない商業施設エリアの展示でした。都市とアートが寄り添うというパブリック・アートの幻想はパブリックの概念では規定できない日本の都市においては再開発の幻想の中でしばらくその居場所を見つけるものに過ぎません。

ミュージアム・シティ・プロジェクトの活動はその後コミュニティとの関わりや都市のシステムに対する介入へと関心が移っていきます。

私はこのテーマをもう少し普遍化して、他都市との条件の個別的な違い、特にアジアにおける都市とアートの関係の問題として考えるようになりました。

私は日本のコミックやアニメがアジアの共通言語としてアートの世界に取り入れられて流通している、という状況がアジアにおけるアートとコミュニティの関係の問題がまだ解決されていないということに覆い隠しているかもしれない、という危惧を感じています。併せて、私はもうひとつの危惧に

についても述べたいのですが、それは（日本以外の）アジアが日本のアートを果たして必要としているのだろうか、そしてこの問題もコミックやアニメが日本発の文化であることによってやはり覆い隠されているのではないかと、ということです。後者についてはすでに事情は大きく変わりつつあるかもしれませんが。私のこの感想は10年以上前に当時一緒に仕事をしたアジアのアーティストたちが日本のアートについて何も知らないだけでなく、ほとんど関心さえ示さない、という場面に何度か出会ったからです。

これはすでに事情が変わってしまっているかもしれないので、ここでは取り上げないことにします。

私は都市においてアートが常にアートであることは出来ないと考えています。しかしながら日本を含むアジアの多くの都市がアートの自己同一性を都市の現代化（再開発）の中で救済し、延命しようと試みているように見えます。アートがアートであることを制度によって保証し、流通させようとしているかのようです。

最近気になることのひとつですが、特に東アジアでは政治的メッセージを含む作品が必ずしも商業主義的成功と矛盾しない、という状況がしばしば見受けられるようになりました。

金を稼いで何が悪い、と言われればそのとおりなのですが、私が気にしているのは政治的メッセージを含む作品のブランド化が進行しているのではないかと、ということです。ブランド化とは言い換えれば、すでにあるものと同じメッセージを繰り返す、という作業であり、そしてその作業によって例えば日本から見た中国のアートシーンのイメージを維持する、という距離の確保を行うことです。私自身もこの操作に協力しています。例えば私がロングマーチを招いたように。ただ、少なくとも私は自らの活動を誇示する機会を与えるために彼らを招いたわけではなく、共通のテーマのもとにアジアのいくつかのプロジェクトチームが集まり、互いに参照し合う機会を持つべきであると考えていました。そしてすでにネットワークの種は蒔かれていました。私はそれにいくつか追加をしてみ、ネットワークの再編（と更新）が進行すればよいと考えました。ここで、先ほど捨てて来てしまった問題にちょっと立ち戻る事になります。日本（漠然とした単位を持ち出して申し訳ないのですが）は今そのネットワークの一員なのか。

我々の個人としての自己意識、個人的付き合いはさておき、外から見た時、日本はひとくくりで排除される可能性を今も持っていると思います。トリエンナーレの調査である国のアーティストと会った時、彼は私達のリクエストに応じてプランを出して来ました。それは領土問題で日本ともめている島の模型に自国の旗を立て横浜の海に浮かべる、というプランでした。彼は日本人に会いたくなかったのか、

あるいは早く追い払いたかったのでしょうか。一方台湾では常に政治の動向がアートの状況に影響を与えてきたそうです。中国文化中心主義から台湾アイデンティティへの方向転換も政治的背景があったのでした。

福岡では1998年から民間のギャラリーが台湾の現代アートをシリーズで紹介するようになって彼らの存在が身近なものとなり、そして1999年、福岡アジアトリエンナーレに初めて台湾のアーティストが招待されました。

台湾のアーティストの多くは自分が二重、三重あるいはそれ以上の文化的背景に同時に帰属する存在であることを強く意識しているようです。私はアーティストが国家という境界線とは別の枠組みを意識した時、そこで彼を支配し、支えていたフレームがばらばらと複数化して、それらがひとりのアーティストの中で働いている場面が可視化されていく瞬間を想像します。例えばこの可視化されたフレームのひとつが近代であり、別のひとつがコミュニティであるとして、その中でどのようなバランスをとるのか、それが都市とアートの間で関係を形成する時に起きる出来事だと思います。そしてこの意味で私は台湾のアーティストに興味があります。これは共有可能な課題であり、今なおアジアのアートにとってテーマのひとつでありうる、と考えています。

昨年開催された広島『旧中工場アートプロジェクト』のシンポジウムはそのタイトルに『広島でアートは可能か?』という設問を掲げていました。奇妙な問いに聞こえますが、それほど奇妙とは言えません。柳幸典のディレクションによるこの展示は旧日本銀行と旧中工場の2会場を拠点に開催されましたが、シンポジウム開催の趣旨のひとつとして旧中工場を将来アートセンターへ転用しようという提案が含まれていました。

私はアートセンターをアートの境界線上をなぞるように機能するものだと、いつもイメージしています。私たちは例えばある都市において何故アートの拒絶されることがあるのか、という設問を立てることが出来ます。そしてそれが必ずしも啓蒙的な活動によって解決されるわけではない、ということも繰り返し体験しています。都市とアートはどのようにしてその接続点を見出すのか、私はアジアの多くの都市でその問いが問われているかもしれないと想像します。ある都市では近代化の徹底によって都市とアートはやがて地続きになると考えているかもしれませんが。アジアの各地でビエンナーレやトリエンナーレの開催が増え、新しい美術館が建設され、再開発にアートが組込まれることなど、すべてはそのまま受け止めるなら、アートに対して更なる近代化の徹底を要求しています。私が気になるのは、それらすべてが果たして同じただひとつの方向に向かっていくのだろうか、ということです。私たちはすでに近代以前にいるわけではない、しかしすべて

の近代化が同じ道をたどるのかどうか、小さな違いの中に可能性を見つけることが重要であるとするれば、柳幸典の企画は大変象徴的な意味合いを持つ出来事だったと思います。

(黄金町バザールディレクター)

## 公共性と非言語的コミュニケーション

高島直之

「パブリック」とは、「公衆の」、「公共の」、「公立の」、また「公然の」など、それぞれ微妙にニュアンスを違えた複数の意味をもっている。とくに日本では、「公立の」、「公衆の」の意にとらわれる傾向が強くあって、「官・御上」によって管理・運営される組織や、官によって設えられた場や空間という意味で使用されることが多い。「公衆トイレ」や「公衆浴場」がその例である。転じて「パブリック・アート」は、作家が、国家や自治体などに要請されて立案・制作し、その関連施設などに展示される美術作品のことを指す、と思う人も少なくない。たとえば、戦時中の日本において政府・軍部から要請された画家が「戦争報道記録画」を描いて国家に納めることも、また大戦後の、自治体の市民のための公会堂や会館の壁画などの制作や、公園に設置される「平和の像」のようなモニュメント彫刻もまた「パブリック・アート」である、ということになる。1930年代アメリカの、ニューディール政策下の美術家救済のための公共建物の壁画制作要請は、その典型的なものである。

しかしまた、西欧人文主義一般にとっての「パブリック」とは、国家を介入させない自治的コミュニティのあり方において、「公衆」自身による「公共」の空間で、現実に作動している政治・文化の行方について「公然」と批評し合い「批判的主体」の形成を互に行なっていくメカニズム、つまりはその批判機能の可能性としての「パブリック」がある。そういった次元にアート表現の問題を持ち込んで解説するのは簡単なことではないだろう。

たとえば、18世紀末フランスのルーヴル美術館の創立についていえば、それまで一部の王侯貴族が個的に所蔵していた宝物・装飾品や古典的絵画を市民に開放して、世界に先駆けた公共的美術館となったという歴史的事実において、芸術文化の市民的公共性の萌芽としてみてとることができるかもしれない。

それは「公立の」「公共の」空間で、収集・保存された美術資料を分類・展示し「公衆の」眼に晒し、その評価を「公然」とした回路に流通させる機能をもった。このことは、J・ハーバーマス『公共性の構造転換』の「1990年新版への序文」（山田正行訳）で記すような、英・仏・独における18世紀末までの批判的な討議を行なう公論形成の場のあり方と、歴史的な時代背景として重なっているようにみえる。

しかしここに、「公共的美術館」の誕生とハーバーマスの議論の中心テーマたる公衆による「公論形成の場」との繋がりをみることは、早計にすぎないようである。ハーバーマスがここで「公共性」をめぐって強調しているのは、一部の学者共同体の範囲を超えた、新たに出版されたものを読む習慣を身につけた市民層の「普遍的な読書する公衆」の形成の場のことであった。この時代に、本・雑誌・新聞の拡大に沿って、文筆家・出版社・書店が増加し、それにつれて読書協会や教養クラブ、結社などが自由な論議を実践していったのであり、そこで市民は将来実現されるであろう平等社会の規範を学習し、ときに検閲の反対と意見表明の自由を求めていった。この「社会生活の政治化」が、19世紀半ばまで拡大し続ける公共的コミュニケーション・ネットワークの機能の変動を特徴づけている、というのである。

つまりハーバーマスは、「言葉による行為調整」がコミュニケーション行為の機能のひとつであり、そこで文化的伝統の継承や社会的な連帯がなされ、個々の人間が社会化されていって人格的な同一性を達成し、社会生活にとって重要な役割を果たしていくことに「公共性」の有効性をみているのである。その有効性とは、中岡成文『ハーバーマス コミュニケーション行為』（1996年、講談社）によれば、文化的再生産—社会統一—生活世界—了解による行為調整に沿って可能なのであるが、ハーバーマスにとって、文化的再生産に関わるすべてがコミュニケーション行為に属すわけではなく、人間の重要な表現形態のうちでも、舞踊・音楽・絵画などは行為調整の役割は引き受けないので、コミュニケーション行為の範囲外となる、と指摘している。

中岡は、ハーバーマスの理論的構図において、この「非言語的コミュニケーション」を後回しにしてよいのかどうか、との問題提起が他の論者たちによってなされている、とつけ加えている。つまりハーバーマスは、「公共性」、「公共圏」を政治と個人を結ぶメディアの位置にあたるものとみなしており、それが日々形成され進歩していくものであると捉えている。それが「言語行為」を媒体とするという限定において、いまだ議論の余地があるだろう。ハーバーマスの分析は、哲学・思想の言説に拠っているため、言語的コミュニケーションと非言語的コミ

コミュニケーションの境界を横断していく眼差しが欠落しており、ハーバーマスが言挙げする「対話的合理性」からは、「非言語的コミュニケーション」が排除されているのである。

この間の日本の現代美術において「パブリック・アート」はおおむね、自治体や私企業などが保有する公共的な土地空間に設置された作品に端を発して、国家、県や市、区町村などの行政枠の公的な予算や土地・施設を利用し、作品制作の作業過程を含んだ展示や移動不可能のサイトスペシフィック（場所に固有）な作品設置を行ない、その「場」の提供において美的な体験の機会を与えることを指しているといつてよい。そこではしばしば「住民参加」であるとか「社会的アート」という紋切り型のキーワードによって「街（町）興し」の役割を担わされることも、NPOの関わりも含めて、大きな特徴となってきたといえよう。これはアートサイドから行政の政治政策の齟齬を隠蔽し、「文化政策」の美名において福祉行政の矛盾と怠慢を目くらまして補完に手を貸す、という構造化を促進させている面も否定できない。

たとえば、「パブリック・アート」を表立って標榜したことはないが、1980年代以降サイトスペシフィックなインスタレーション作品を実現してきた先駆的アーティストに川俣正がいる。川俣は、今年2008年の2月から4月にかけて、東京都現代美術館で「通路」というタイトルで大規模な個展を催した。これに際し、朝日新聞の取材を受けた記事「純粋な「通路」主役——ベニヤ板千枚の壁、川俣正さん展示会」（『朝日新聞』夕刊、2008年3月27日付、記者署名・大西若人）で、次のように述べている。

「サイトスペシフィックに飽きてね。なんか言い訳めいていて。社会的なアートとか住民参加とか、少なくとも今はうんざり。みんなやっているしね。」

（こうした仕事を始めたころは、周囲の人たちが）「アートに出くわした違和感を抱き、美術家を試すようなところがあって、面白かった」。「でも最近、現代美術で地域づくり、みたいな状況がある。やる側も見る側ももの分かりがよすぎる。『ウェルカム！現代美術』は何か違うな、と」。

川俣が、貫板などを使用して壁や棚が無限に延長していくようなプロセスを現場設置のインスタレーションで示したきっかけは、大学アトリエでデッサンをしているときに、その対象のみならず、前にいる学生の画架の端や投げ出した足が見え、またその横には壁や天井が連なっている、その現実には拡張していく空間を同時に表現してみたい、というものであった。川俣はもともと、そういった自己の想像力に始まって「自己表現」に終わる、という個人的なサイクルをその中心に据えていたのだが、け

っきょくそのプロセスや表れ、コミュニティでの材料の手配や人的な活動がノウハウ化され、行政がらみの「街（町）興し」に利用されたという事実のみならず、「美術」を感じて味わい思考し、相互批判していくような回路も閉ざされていったことに、絶望を隠さないのである。

川俣のもった「ウェルカム！現代美術」への違和感は、1980年代以降の地方美術館の林立や広告代理店の現代美術への介入、バブル経済を弾みとした日本のアニメ文化への注目などが重なって、ショービジネス化が加速している現在の事態を指してもいるだろう。そこには旧来からの「パブリック」概念からは読み解けない要素が入り込んでいる。

美術史家のE.H.ゴンブリッチの『イメージと目』（白石和也訳、1991年、玉川大学出版部、原書は1982年）を読み直してみると、タブロー現象における見る主体にとっての「視覚イメージの分裂と生成」過程を執拗に解析していることに、あらためて気づかされる。ゴンブリッチの、視覚イメージの亡霊性を基軸に据えて、その「非言語的コミュニケーション」の可能性をラディカルに探求していく態度に、あらためて圧倒されるものがある。いずれにしても美術における「パブリック」は依然として批評の問題であって、批評の機能が疑われているときこそ、理論的活動が増加しなければならないのである。

---

## アートを巡るアンバランスな動き

### 樋口昌樹

---

90年代の中頃から、美術館や画廊といった美術品を展示するためにつくられたスペースではなく、廃校などの遊休施設や街なかなど、そもそも美術とは縁遠い場所で開催されるアートプロジェクトが目につくようになってきた。これらを概観していくと、三つのドライビングフォースが浮かび上がってくる。アーティスト、行政、そしてアートNPOの三者である。彼らが密接に協働し合って、近年の活況ぶりを支えているのだ。以下にそれぞれの代表的事例を挙げて、現状をレポートしていきたい。

まず、アーティストの事例から。遡ればハイレッドセンターをはじめとする60年代のハプニングのように、いわばゲリラ的に街なかに侵入するのがアーティストの常套手段であった。川俣正の一連の仕

事や、中村政人がプロデュースした「ザ・ギンブラート」(1993)、「博多少年アート」「新宿少年アート」(1994)などもこの延長線上に位置付けられよう。彼らの仕事は、確固たる意志を持って街に関わるという意味で、行政の発注により街なかに何の脈絡もなく彫刻が設置される、所謂「パブリック・アート」とは一線を画するものであった。しかし中村が次に企画した「秋葉原TV」(1999、2000、2002)になると、いささか様相が異なってくる。グリラ的に行うのではなく、秋葉原電気街振興会や(財)千代田区街づくり推進会社などの公的な機関としっかり連携したうえで、プロジェクトを実現させているのだ。そして、次に紹介する藤浩志の場合には、さらに大きな飛躍が見られる。藤は、自身が2000年ごろから展開する「かえっこプロジェクト」を「OSアート」と呼んでいる。コンピューターのOSのように、アーティストがつくるのは基本フレームだけで、後は関わった人々が自由に展開させていくという考え方だ。事実、すでに全国で2,000回以上開催された「かえっこプロジェクト」のなかには、藤本人が直接関与していないものも多々ある。アーティストは匿名化し、プロジェクトが一人歩きを始めているのだ。詳しく述べる紙面がないが、宮島達男が主宰する「柿の木プロジェクト」でも、同様の匿名化現象が生じている。

「ワーク・イン・プログレス」を唱え、プロジェクトに関わる人々とのコミュニケーションを最重要視するようになった川俣正。「氷見クリック」など、アートプロジェクトを通じてダイレクトに街の活性化を図る活動へとシフトしつつある中村政人。彼らの変貌ぶりからは、街に介入するアーティストの姿勢が、グリラ的なものから市民や行政と協働可能なものへと、移りつつあることが見て取れる。

地方自治体がアートを活用して地域振興を図った先駆的な例としては、茨城県の守谷市で行われている「アーカス・プロジェクト」が挙げられる。廃校になった小学校を舞台とするアーティスト・イン・レジデンス事業を核に、ワークショップやコンサートなど、多彩なプログラムを展開する「アーカス・プロジェクト」は、1991年に藝大取手校地が開校したことを機に、茨城県が県南部を芸術的な地域にしようと構想し、株式会社ワコールアートセンター(スパイラル)にコンサルティングを依頼し、守谷市(当時は守谷町)が廃校になった小学校を会場に提供するというかたちで、1995年にスタートした。当初の5年間はパイロット事業という位置付けであったが、2000年から正式に「アーカス・プロジェクト」と名付けられ、今日へと至っている。主催者は茨城県で、現在ではアーカスプロジェクト実行委員会と茨城県南芸術の門創造会議が実際の運営を行っている。

1993年に閉校となった明倫小学校をリノベーション

し、2000年4月にオープンした「京都芸術センター」も、廃校をアートセンターに転用したという点で、「アーカス・プロジェクト」に追随する事例といえよう。ただし「アーカス・プロジェクト」が美術に注力しているのに対し、「京都芸術センター」の方は演劇やダンス、音楽などの舞台芸術も対象とする点で、広がりがあるといえる。また、「アーカス・プロジェクト」が行政主導により設立されたのに対し、「京都芸術センター」の場合は旧・明倫小学校の廃校を惜しみ、何らかのかたちで存続させることを望んだ市民の声に押され、行政がアートセンターとして再活用することに踏み切ったという点で、設立の経緯にも違いが見られる。そのため運営に市民がボランティアで参画したり、ワークショップに参加したりと、市民との交流は活発である。館の運営は市から委嘱された館長のもと、その諮問機関として設置された評議会と、運営方針の策定・使用者の選考などを行う運営委員会が行い、2006年からは(財)京都市芸術文化協会が指定管理者として施設管理を受け負っている。

また、逆に舞台芸術に特化しているが、豊島区の旧朝日中学校の校舎と体育館をそのまま利用し、慢性的な稽古場不足に悩む演劇・ダンスのカンパニーにスペースを提供する「にしすがも創造舎」(04年8月オープン)もある。この施設は「アートネットワーク・ジャパン」と「芸術家と子どもたち」というふたつのNPOが共同で管理運営にあたっている。「にしすがも創造舎」の場合は、NPO法人化する遥か以前の1988年から舞台芸術の祭典「東京国際芸術祭」を主催し、安価な稽古場を探していた「アートネットワーク・ジャパン」が、2001年より「廃校プロジェクト」と称して都内いくつかの区に企画を提案した結果、2003年に豊島区協働事業企画公募に採択され、旧朝日中学校が会場に決定したという経緯がある。このように、一括りに行政が設立したアートセンターといっても、そこに至る経緯は様々である。

かつては行政による芸術振興事業といえば、美術館や劇場、コンサートホールなどのハコもの建設一辺倒であったが、ここに紹介した三つの事例のように、遊休施設をアートセンターに転用するケースが目につくところが、ここ10数年間の特徴といえるだろう。そしてその最たるものが東京都の「tokyo wonder site」(2001～)であり、横浜市の「BankART」(2004～)である。東京都は本郷の「tokyo wonder site」に加え渋谷、青山と施設を増やしており、横浜市も「BankART 1929」に加えて「BankART Studio NYK」、「ZAIM」、「急な坂スタジオ」など、やはり遊休施設を再利用したスペースを次々と開設している。さらに横浜市の場合は、「横浜トリエンナーレ」なども包含する「クリエイティブシティ・ヨコハマ」構想を掲げ、アートによる都市再生を標榜している。先に紹介した「にしすがも創造舎」も、豊島区の文化芸術創造支援事業の中核に位置付け

られている。

このように行政が都市再生の手段としてアートに注目し始めた背景には、造船業の衰退とともに活力を失っていったフランスのナント市が、都市のインフラ整備とともに様々なアートプロジェクトを展開することで再生を果たし、今ではフランスで一番住んでみたい街に選ばれたという成功譚が、華々しく喧伝された影響もあるのかもしれない。ともあれ、行政とアートNPO、あるいは市民が手を結んでアートセンターを運営するケースが増えてきていることは、新しい協働のあり方として注目すべきことだ。

さて、次にNPO法人が推進するアートプロジェクトを紹介しよう。1998年に「特定非営利活動促進法」が施行されてからNPO法人の数は毎年増え続け、NPO法人「アートNPOリンク」の調査によれば、アートNPOの数は2007年度時点で2,000件を上回っている。「アートNPOリンク」が主催する「アートNPOフォーラム」(2003～)で紹介された事例だけを挙げてみても、かつては商店街のシンボルでもあった旧麻屋デパートを活用する「前橋芸術集団」(1985～)、市場内の古民家をカフェ&ギャラリースペースとして運営する沖縄の「前島アートセンター」(2001～、以前は商店街の空ビルを利用していた)、台風で壊れた一軒の古民家の再生事業をきっかけに生まれた「淡路島アートセンター」(2005～)など、日本全国で遊休施設を利用し、アートNPOが活発な活動を展開している様が見て取れる。アートNPOが推進する事業の場合は、前記した「アートネットワーク・ジャパン」のケースと同様に、まずアートNPOがアクションを起こし、後に行政や地域社会がその活動を認め、施設を提供するなどの協働関係に進むというステップを踏むことが多い。

NPO法施行以前の代表的な美術系アートプロジェクトとしては、岡山県牛窓町で行われた「牛窓国際芸術祭」(1984～1994)や、山梨県白州町で開催された「アートキャンプ白州」(1988～1998)などがある。これらは、アーティストと彼らを支える有志たちによる手作り感の強いプロジェクトであったが、1990年に福岡市の中心部で開催された「ミュージアム・シティ・天神」(1992年よりミュージアム・シティ・プロジェクトに改称)は、地元美術館や民間企業、行政まで巻き込んだ催しであった。その規模の大きさ、影響度の高さは、アートNPO主導のプロジェクトの中でも群を抜いていたといえよう。1994年には、福岡市の都市景観賞特別賞を受賞している。もっとも、「ミュージアムシティプロジェクト」はNPO法人を意図的に取得していないので、ここで取り上げるのは語弊があるかもしれない。非営利団体主導による最大規模のもの、と言い直しておこう。

以上、駆け足で概観してきたが、遊休施設や街なかを舞台として、アーティストと行政、そしてアート

NPOが連携し、成功を収めている事例が増えてきたのは、市民社会の成熟という観点から見ても喜ばしいことだ。しかしその一方で、既存の公立美術館が相次ぐ事業予算の削減や購入予算の凍結、そして2003年以降は指定管理者制度の導入により、長期的視野に立った活動や学芸員の安定雇用すらも脅かされる状況に追い込まれていることも忘れてはならない。「アーカス・プロジェクト」を立ち上げた守谷市のように、予算規模の小さな自治体にとって遊休施設を再利用することは、新しく美術館やホールを建設するよりも遙かに少額の予算で文化施設を手にするのできる、賢明な選択肢といえるかもしれない。しかし既に美術館や劇場、ホールをいくつも擁する大規模自治体が、既存施設の予算を削っていく一方で、遊休施設を転用したアートセンターの設立に力を入れていることは、どのように評価すればいいのだろうか。栄える遊休施設と苦境に立たされる既存の美術館、この相反する二つのベクトルを共に俯瞰することなくして、日本の美術界の将来像を予測することはできないだろう。

最後に付け加えるならば、水戸芸術館が2002年より隔年で開催する「カフェ・イン水戸」や、今年から金沢21世紀美術館でスタートする「金沢アートプラットフォーム」のように、美術館の主導により近隣の商店街や大学、住民と協働する動きが現れたことを指摘しておきたい。こうした試みが、美術を取り巻くアンバランスな状況を打破する力となっていくのかどうか。美術評論家連盟先輩諸兄の活発な論評を望みたいところだ。

---

## アテネのメトロ・ミュージアム

長谷川 栄

---

2002年のストックホルム市地下鉄のメトロ・ミュージアムの現地取材を行い多くの収穫を得ることができた。反戦と福祉を旨とするスウェーデンでは、同盟・中立を守りながら、冷戦時にも平和の折にもかつて550万人の市民収容の地下核シェルターを周到に準備し、地下鉄はそれを兼ねる用途もあった。

1950年までにストックホルム地下鉄の機能関係工事はすべて終わり、そこにできた駅ごとの壁・床・天井・柱などのスペースを、なんとか視覚を和らげ芸術的エモーションを誘発する場にできないかと芸術家集団から強い提案が挙がった。コンペの



後 1956 年にアート表現の施工が始まり、今日までに地下鉄駅 100、市交通駅 90 の延々 110km にわたる壮大な美の回廊を実現した。

素掘りの自然石洞窟の上に施した現代表現はさまざま、キネティシズム、シュール、ミナル、錯視やだまし絵、記号、自然派、素朴派など愉快な切り返しや反転で、おもわず地下鉄の滞留を長くしてしまうほどで、都市の地下をこんなに詩的に演出する企みは大いに奨励されていい。このように世界ではいま「メトロアート」で競っている。先鞭をつけたストックホルムに続けとアンドレ・マルローが口火を切ったパリをはじめ、現代絵画で活気づけるブラッセル、トゥールーズはミナルアートで、古代遺跡に誘うメキシコシティやプラハやサンチャゴ、古典絵画の模写で圧倒するロンドン・チャリング・クロス、石造橋梁遺構で考古学的演出をするロッテルダム、モニュマンが空間を支えるベルリンやモントリオール、宮殿ふうのモスクワなど枚挙にいとまがない。遅まきながら 2008 年 6 月東京メトロ副都心線開通とともに各駅に珍しくもお目見栄した壁画的作品の試みも周知のとおりである。

さて本題に移ると 2004 年のオリンピックを契機として、ギリシャではアテネ市地下鉄新線を中心として、ミュージオロジイの新しい理想に基いた考古環境計画が起き、多くのメトロ・ミュージアムを開設して成功していることは注目してよい。パルテノンに至近のアクロポリス駅のプラットフォームに電車が滑りこんでくると、神殿のフリーズを複製した浮き彫りが長いスペースを占めて出迎える。地下道の各所にも破風の女神像の流麗な姿が列をなしていたり、発掘の土器類が整然と準ミュージアムの雰囲気陳ぶ。文教地区として定評のあるシンタグラマ駅は、100メートルもの古代都市の地層がトレンチのままスポットを浴びて幻想的に露出し、2500年前の古典時代の上下水道・墓制・生活を実証する。在来の 1 号線にクロスする 2・3 号線はエヴァンゲリズモスやパネピスティミウ駅は大々的な古代共同墓地発掘の成果を教育的に示す努力をしたり、ローマやビザンチン時代にも及ぶ広い層位的な時代の幅を上手に空間的に体感させる新しいミュージオロジイの手法を研究し、ケラミコス、モナステイラキなど多くの駅へと延伸するたびに、考古学と芸術表現と教育効果の佳きバランスを永遠に継続してゆくギリシャの決意を背景に再現している。

このように考古遺跡の発掘調査・研究と鉄道環境の芸術化、教育環境化という幾つもの課題を満足させてゆく実際の行動力に敬意を表したいが、その行動力の背景を支えているものは、ATTIKO METRO と OLYMPIC METRO の共同体とギリシャ政府文化省という 3 本の強力な協調のパワーがあるからである。

そしてさらに注目すべきは、こうしたメトロ・ミ

ュージアムの環境計画の対象が単に古代遺跡の再現だけに向けられているのではなく、まったく対照的なコンテンポラリーへも大胆に拓かれていることである。地下鉄の駅ごとのプラットフォームや通路や改札、エスカレーターや階段など市民の日常空間に進出した古代遺跡の素晴らしいサブライズ空間の魅力にも増して、要所要所に目も覚めるように恒久設置されたコンテンポラリーアートのオブジェや壁画などが、ギリシャ現代美術の高い水準の創造環境へと誘ってくれる。その設置の数は数十ヶ所にも及び、現在もなお新しい企画と選択によって斬新でポエティックなギリシャ独特の超時代的空間的なメッセージの場がくり広げられつつある。従来、一般の地上の著名な遺跡を学術的な知識によって追体験する旅行者たちも、いったん地下鉄の空間へと方向を変えることで、そこに古代と現代の快いアートの衝突の現象を発見し、ギリシャ文化の、現代に継ぐメッセージの意志を容易に読む好結果を得ることとなる。

推選できるサブライズ空間として、主なものだけでも AGHIOS ANTONIOS, SEPOLIA, ATTIKI, LARISSA, META XOURGHIO, OMONIA, PANEPISTIMIO, SYNTAGMA, AKROPOLI, SYNGROU-FIX, NEOSKOSMOS, AGIOS IOANNIS, DAFNI, AGHIOS DIMITRIOS, EGALIO, ELEONAS, KERAMIKOS, MONASTIRAKI, EVANGELISMOS, MEGARO MOUSSIKIS, AMBELOKIPI, PANORMOU, ETHNIKI AMINA, HALANDRI, DOUKISSIS PLAKENTIAS などの各駅があり、年々新線の延伸のたびに考古と現代との快い対照と創造とハーモニーの空間が拓かれてゆく予定となっている。

考古遺跡の発見・発掘調査・地下鉄環境への再現整備という世紀の実際的な大事業も、市民のアクセスを恒久参加によってアート化してゆく先端的な創造活動もすべてギリシャのスタッフたちの情熱とパワーによって完遂されている。N. Y. で活躍していた女流作家のフリシヤ・ヴァルデア・マヴロミハリもすでに 1983 年に早くも大作レリーフを「モット・ストリート」とタイトルして設置、現在もフレッシュな光のキネティシズムで道行く人びとに発信していて、郷里アテネに華を添えているし、ヘレニズムの写真家ニコス・ケサンリスは逆光で墨絵ふうにとらえた 30m もの人の群れの詩的陰影でオモニア駅にヒューマンな風を起している。

註：2009 年東京国立博物館平成館において日希修好百周年記念事業「アテネ・メトロ 究極のパブリックアート展」(仮称)を開催予定

筆者著の「美術館学ツーリズム—24 時間のミュージオロジイ」、 「美術館学への旅」等を参照のこと。

## 日本のパブリック・アートについて思うこと

藤嶋俊會

「パブリック・アート」という語が文献上現れるのは、20年前アメリカの事例をもとに新田秀樹氏（当時は宮城県美術館学芸員、現宮城教育大学教授）が『宮城県美術館研究紀要』第3号（1988年）で紹介した「現代アメリカのパブリック・アート」あたりが最初ではないだろうか。そして具体的なプロジェクトとして一般の人々の前に「パブリック・アート」が目に見える形で出現するのは、90年代半ばにおける立川ファールと新宿アイランドであろう。その後は全国各地でさまざまな方法でアートが社会にかかわる事例が現れ、そのたびにパブリック・アートの概念も議論され、再考されてきた。つまり「パブリック・アート」という語が日本に上陸してその理論と実際がスタートしたのは高々20年前のことである。もちろん「パブリック・アート」という語が使われる以前にも、社会に関わるアートのさまざまな態様があった。そのもっとも一般的なあり方が野外彫刻（あるいは屋外彫刻）であり、野外彫刻のある街づくりであったことはいまでもない。戦後の野外彫刻の展開と実際についてはパブリック・アートの前史としてすでにいくつかの著作も表されており、野外彫刻と「パブリック・アート」の関係についても、近年は若い研究者が美術の分野外から論考を発表している。また戦前の銅像や記念碑から都市計画を含めた論を展開するものも現れている。

しかし筆者はパブリック・アートについてはまだまだ論議が足りないと思っており、いまだ本質的な論議はされていないと思っている。というより何が本質なのか、はっきりしていないのが実情ではないだろうか。それにはさまざまな要因があり、そもそも「パブリック・アート」がそうした研究の対象に馴染むのかという議論も成り立つくらいである。しかしそうした困難が横たわりながらも、街中の気になる造形物——時には暴力的に居座って邪魔者となり、時には多くの人に愛されて地域のシンボルになる——は、ますます魅力的な対象になってきたのではないだろうか。つまりパブリック・アートは興味の対象から考察の対象に変化してきたのである。それにはやはりある程度の時間の経過と実例の蓄積が必要だったのだという感慨を持つ。そうした経緯を経て考えられることは、パブリック・アートの事例についての観察と判断の基準をある程度設けることができるのではないかということである。そ

れには二つの視点を設けるのが適当であると考ええる。一つはあたかも展覧会で作品を見るような視点で、それはアートを中心に見る視点といってもよいだろう。これは多くの人が自然に体得している見方であり、言い方を換えれば外側から見る視点である。もうひとつの視点は、前者の視点に時間の視点を導入することである。素材の耐久性、それに対するメンテナンスの問題、あるいは地域に対する浸透性や記念碑性の問題など、いずれもある程度の時間が経過しなければ顕在化しない問題に対する視点を持つことである。これは前者の外側の視点に対して内側の視点ということができる。この二つの視点によって市民や地域住民は突然街中に現れる得体の知れない造形物を受け入れるべきか否かを判断することができると思う。このことは次の問題につながってゆく。つまり「パブリック・アート」と称する街中の造形物をなぜ必要とするのかという問いに関わってくる。そこには社会の意思を決定する際の手続きが問われている。

従来野外彫刻を街中や建物内に設置する際にはコンクール形式が、いわば作品の質を保証する点でもベストな方法と思われてきたのに対して、広いエリアを対象とするパブリックアートの実際においてはそうした方法よりも、むしろコンクールの精神とは相反するプロデューサー方式、すなわちアートの論理が馴染むということに多くの人は気がついてきた。実はこの点にこそパブリック・アートの本質的な問題が潜んでいると考える。

「パブリック・アート」は、アートがパブリックに奉仕する、あるいはアートがパブリックに抑制される、というようにアートにとっては消極的な捉え方をされるのが普通である。最大公約数を意味するパブリックと独創性を至上とするアートは本来的には両立しない。しかし本来両立するはずがない関係性の中で、現代のアートは社会を維持運営してゆく際に必要とされる手続きの公平性や透明性とどのように折り合いをつけてゆくかが問われる。それはアートが、現代日本の社会を成立させている基本的な原理である民主主義の根幹に関わってくる問題である。専制君主的なパトロンが金に糸目をつけず支援したかつての時代に代わって、しばしば行政がスポンサーをつとめる今日の社会において、パブリック・アートのプロジェクトを傑出した芸術家やプロデューサーに全権委任する際の手続きがどのようなものなのか、理論的には可能だと思いつつも実際の経験は蓄積されていないし、議論はまだまだ尽くされていないと感じる。そうした点でも前述の二つの視点は市民や地域住民の観察と判断の基準として参考になるのではないかと考える。

## 美術評論家連盟シンポジウム 2007

### 超資本主義への疾走—中国現代美術の現在と未来— 報告

美術評論家連盟主催の2007年度の講演会およびシンポジウムを、2007年11月25日(日)に、東京国立近代美術館講堂において開催した。テーマは中国の現代美術。「超資本主義への疾走—中国現代美術の現在と未来—」と題し、中国の美術評論家であり、インデペンデント・キュレーター、そして「Visual Production」誌編集長でもある顧振清(グ・ツェンツィン)氏を講師に招聘し、世界から注目を集める芸術地区798に象徴される現代の中国のアートシーンに対する分析をはじめ、顧氏自身の革新的な活動の報告がなされた。後半のシンポジウムでは会員の南條史生氏、清水敏男氏が討議者として登壇し、それぞれからの活発な討議、報告が行われたが、ここでは誌面の関係上、前半の顧氏の基調講演のダイジェストを報告させていただく。

#### 〔基調講演〕

まず今日この場において皆さんにお話しすることができて、非常に光栄に思っています。そして針生一郎先生はじめ、日本の美術評論家連盟の皆さんに、改めて感謝を申し上げたいと思います。

ちょうど昨日はオーストラリアで新しい首相が選出されました。そして、この首相は、欧米諸国で初めての中国語のできるリーダーとなりました。つまり、私たちがよく知っている欧米諸国の国の中からやっと流暢な中国語で中国人と対話できるようなリーダーが生まれたということです。ひとつの世界の変化ですね。

もう一つエピソードを披露したいと思います。11月17日に東京で行われた競売(オークション)の会場で、中国からやってきたある2人のいわゆる芸術資本家が、その競売の中の4分の1の作品を買いました。そして、この2人は、日本の作家に対しても、今までの最高の値段をつけたのです。それだけではありません。3週間前、ロンドンで行われたクリスティーズやフィリップスによる競売で、2人の中国の作家、ツェン・ファンジーとユエ・ミンジュンの作品に500万ドルの値がつきました。もちろん、その場にはアンディ・ウォーホルやジェニー・ホルツァーなどの欧米の作家の作品もありましたが、中国の作家に一番高い値段がつけられましたのです。このような現象を「チャイナ・フィーバー(中国熱)」と呼びますが、10年前の中国の現代美術に対する見方は、当時、欧米の芸術家は中国の芸術はいわゆる欧米人のテーブルの中の一つの前菜にすぎない、そ

れは春巻だと言われる状況にあったことを思うと、隔世の感があります。ビエンナーレをフルコースに例えるのであれば、中国芸術はその中の前菜の春巻あるいはデザートにすぎないということでした。しかし、今はそういうようなことではありません。どうしてたったの10数年間でこのような変化が起きたのでしょうか。

□

私自身の例を挙げて説明します。1993年から現代美術に携わり始めまして、これまでに図書や画集は30冊以上手がけてきました。99年からインディペンデント・キュレーターとして企画してきた展覧会は、合わせて60あります。03年から04年にかけて私は友人にキュレーターの模範労働者だと言われました。なぜかという当時は教としては一番多かったわけです。私は別に教で勝負しているわけではないので、品質で勝負していたわけですから。

03年から私は上海 Duolun 美術館のチーフキュレーターと副館長となり、それ以来、その美術館で展示会を50行ってきました。去年1年間はZhu Qizhan 美術館の館長を務めました。これも国の美術館でした。そして、去年の10月に『視覚生産(Visual Production)』という美術批評誌を創刊し、現在は来年の会館予定で、北京で芸術センターを建設中です。しかし、こうした活動をしているのは、私だけでなく、現在の中国にはほかにも大勢いるということなのです。現在の中国の現代美術の発展を促している力は、中国政府でもなければ欧米の力でもない、私のような無数の個人によるものだということを、まず知っていただきたいのです。

□

2000年の5月に私が南京で行った芸術展は当時、非常に大衆を怒らせることになりました。その展覧会の中で、ある作家の要望を受け入れ、ある肉処理場に行って、屠殺されたばかりの牛を会場に持ってきました。そしてその作家は裸でその牛のおなかに入りました。200~300人ぐらい集まっている公園にまずその牛を持っていきまして、みんなの前でその作家が牛のおなかの中から出てくるという作品でした。その過程でバラの花びらをまき散らしたわけです。しかし、私は政府の批判を受けました。メディアからも激しく罵倒されました。非常に暴力的だと言われました。もちろん私はそれにめげず、引き続き自分の展覧活動を続けたのですが、つまり、私たちのこういった行動により大衆を目覚めさせ、彼らが無視できなくなるような状況をつくり出したということなのです。そして、それがまさしく私の狙いだったのです。当時のこの展覧会に対しては128のメディアが取り上げました。そして南京市内は本当

に毎日のようにこの話題で持ち切りでした。また、2000年の上海ビエンナーレも、中国の議会に当たる全人代、また中国の共産党中央会議において批判的となりました。しかし、それは私たちが南京の公園でやったもの、また上海のビエンナーレで展示しようとしたものが、地下芸術ではなくて、公の芸術になったことを意味していたのです。

□

こういった観客の教育活動を通じて、やはり中国は中国なりの内なる価値をつくり出すべきであり、こういった価値は欧米と違うべきであると思っています。内なる価値は、幾つかそれを決める要因があり、まず一つは供給と需要の関係です。だれが中国の作品を買っているのか、誰が中国の作品を認めているか、そういった人たちはどういった人たちなのか、まず見きわめなければなりません。

例えばサッチとかウリ・シグとかユーレンスといった有名なコレクターたちに、もし中国芸術の内なる価値はどういうものなのかと問いかければ、おもしろい答えが返ってくるでしょう。2005年までは中国の現代芸術の買い手はほとんど欧米の人たちでした。しかし、2005年を境に中国のアート作品の相場が一気に膨れ上がりまして、しかも買っている人はほとんど中国人でした。今年の下半期に入ってまた新しい変化の兆しが見え始め、最高値をつけたのは再び欧米人になりました。こういった供給関係の変化は、中国の現代芸術の内なる価値の構築に非常に有利な条件を与えています。

例えば中国の作家にとって国内の展覧会はホームです。ホームでの展覧会で自由に発揮します。そしてアウェイ、外国に行ったらやはりそこで中国的神話、中国的なカードを使ったりはします。欧米の主要なアートの機関や集めているところは、ほとんど北京や上海に出先機関を使うのです。北京や上海で起きたすべてのことがやはり欧米でも話題になっています。とりわけ、北京には今まで芸術区が798、草場地と酒工場の三つありまして、いま四つ目ができ上がりつつあります。ナンバーワンランドと呼ばれている芸術区です。共通の特徴は、昔の倉庫とか工場の跡地を使い、多くのギャラリーがそこに集まって芸術活動を行い、今日、現代美術の世界の中心のひとつといわれるようになったことも、皆さん、よくご存じのことと思います。

□

今後、私たちがやるべきことは、さらにアリのように勤勉に働くことではないかと思っています。すでにカッセルやベネチアといった世界的な国際展の歴史的な研究が進んでいますし、また日本の芸術に

関しても研究を重ねています。日本のキュレーターを研究する批評家も中国にはいるんですよ。

そして、何よりも「資本主義」というものの研究です。中国の現代アート界の特徴は、やはり資本を巧みに使っているということにあります。事実、資本主義は文化を推進させていく力を持っています。そして彼らの芸術作品は、物質文化の一つの構成部分ともなっており、投資対象ともなっております。例えば協賛者に感謝の気持ちを込めて芸術家が作品を贈呈する場合があります。しかし、その贈呈した作品が逆に協賛した人に莫大な利益をもたらした場合もあります。従って、中国の芸術作品は精神文化を豊かにするためだけのものではなく、物質文化をさらに豊かにするための対象ともなっているという事実の分析、このことについて、実は私たち自身が最近まで自覚的ではなかったのですが、この10年とか20年の追跡、積み重ねを分析することによって、更なる現代中国の自己検証を進めなければならないと思っています。ご静聴ありがとうございました。

南 崑 宏

付記：2007年度のシンポジウム委員会は岡部あおみ、南條史生、松本透、光田由里の各氏、そして南崑宏が担当した。開催準備において、各委員、事務局の小林氏に大変ご尽力いただいた。記して感謝の意を表します。

## 追悼——鈴木 進

清水敏男

鈴木進（2008年7月16日老衰のため逝去。享年96歳）

美術評論家連盟創立時に幹事として参加した創立メンバーの一人だった。戦前・戦中から美術評論にたずさわり、その活動は専門の江戸文人画の研究のみならず、海外に流出した日本美術の調査・修復、東京都庭園美術館長としての美術館運営など多岐にわたる。私は東京都庭園美術館で鈴木館長のもと薫陶を受けた。残念ながら文化庁時代の活動については詳しく知るところではないが、庭園美術館時代は日々その近くにいた。美術研究者、美術評論家、美術館人の先輩として多くを学んだ。まず特筆すべきは、美しいものを追求する執念とでもいうべき態度である。美について妥協しない。それは驚くべき審美眼をもっていたことと表裏一体である。古今東西の美術を見極める才能があった。だからこそ常に美しいものを求めた。またその風貌と融通無碍な性格は多くの人々の脳裏に残っていることだろう。美しいものを獲得するには醜ですら飲み込んでしまう、といったところがあった。それは時には政治的な機知としてあらわれ、驚くべき柔軟さをもって美術館運営にあたっていたことを覚えている。この点が誤解されることが多かった。さまざまな雑音を聞きながら美術館という美を成立させることはそう簡単ではない。健啖家であったことも印象深い。体に毒なものがうまい、というのが口癖で、よく一緒においしいものを食べた。奥様の朝の野菜スープで栄養のバランスを取っていたと思われる。池大雅、浦上玉堂、与謝蕪村を教えていただいたことに深く感謝したい。合掌。

## 追悼——桑原住雄

南 篤 宏

桑原住雄先生の訃報に触れ、その学恩に何も報えないままの自分が恥ずかしくてならない、そんな心境でいます。桑原先生は、学芸員として私の最初の勤務となったいわき市立美術館の準備室、また先生の出身地でもある広島市現代美術館の準備室へのお誘いなど、静かに私のやんちゃな仕事を見守りながら、暖かく導いて下さった、筑波大学時代からの恩師と呼べる、数少ない先生の一人でした。東京帝国大学で美術史を学ばれ、後に東京新聞、朝日新聞で展覧会の企画と批評活動を並行して担当。アカデミズムとジャーナリズムを融合させた文体を確立させ、市民社会における美術の浸透に大きな貢献を果たされました。それは『アメリカ絵画の系譜』や『アメリカ美術の歴史』に代表されるアメリカ美術研究と、『日本人の自画像』、あるいは『東山魁夷 美の道、祈りの旅』に代表される日本画研究という、幅広いキャパシティの中に「美術」の原意を浮上させるもので、自身も詩人であったように、その全体像はさらに巨視的な視点に立たなければ見えてこない、言葉の織物としての作品であったようにも思われます。

しかし、広島に生まれた先生の口から、ついぞ原爆についての言葉を聞くことがありませんでした。これは同じく被爆した丸山真男が生前、原爆についてほとんど語る事がなかったその態度に重なるものではなかったでしょうか。被爆後に専攻を美術史に変えられたことの真意。広島で美術館を立ち上げていたあの頃に立ち返り、先生のその「沈黙」の意味について考えてみる。桑原先生から、改めてそんな課題を与えられたような気がします。

いつも冷静で、紳士的で、胸ポケットから覗く、きれいに折り目のついたポケットチーフが印象的な先生でした。ご冥福をお祈りいたします。そして、本当にありがとうございます。（平成19年12月15日死去。享年83歳）

いつだったか誰かが日本には現代美術が未だ生まれていないという風な事を書いていて驚いた。逆の事態を考えてきたからだ。このエリアには固有の現代美術がすでに生まれている。これが一向視えてこないのは私達が今尚海彼の美術文法の呪縛下であり、これを語るに相応しい思考の枠組みを持ち合わせていないためではあるまいか。柳宗悦と花田清輝の、反語的には瀧口修造と宮川淳の思索の感化から、私は次第にこのエリアの現在の芸術が欧米型の模倣態としてではなく、伝統の厚みの冶金によってこそ成り立つものだと考えはじめています。

模倣のモダンの横溢の陰に人知れず咲きほころぶ真正のモダン。その在り処は木版画や陶芸や日本画といった領域に求められよう。が、わけても有望なのが書に思える。その理由は東洋芸術全般が「書的な性格」を持つためだ。書的とは文字を表音記号ととらえる西欧とは違い、文字を形態と意味と音の複合体、一種の生きた図像ととらえる感覚である。前者から絵画と写真、後者から書画とマンガが生まれた。異質な言語的土壌が性質の違った芸術を育んだのだ。

私達はこれまで東西芸術の発生条件の差異について考察を怠ってきたようだ。ロゴスの専制的な支配を逃れて美の自律化を標榜した西欧近代美術。逆にロゴスを忘却し形式化の隘路に陥った東洋書画。その交錯点に出現した井上有一の「書」を考えることは私達のフォーマルな美術史を見直すことに他ならない。

石川翠

長年、美術記者として勤務した京都新聞社を昨秋に退職し、ことし4月から京都の美術大学で講義を担当している。記者時代は、毎週1回の美術特集面をつくるため画廊や美術館の展覧会を大急ぎで集中的にまわることが習性だったから、締め切りの緊張感から解放されたことは、気持ちに余裕をもって美術表現を見ることができ一方で、瞬間的に集中して見た直感も貴重であり、見ることから思索をめぐらす回路にとって、ゆとりと緊迫と、どちらがヒラメキ脳の活性化に効能があるのか？ そんなことを考えつつ、結局、両方を織り交ぜるのがベストと達観し、心がけている。さまざまなアートシーンの動向を報道し、ときに連載で掘り下げる。そんな記者活動の経験も、ネット検索がますます便利、容易

になり、メディアの多様化が進んでいくなかで、どれだけ有効なのか、自省する半面、情報や知識が膨大になっても、その中から真実に迫っていく基本スタンスは、変わることはないだろうとも思う。美術系の大学生も、少子化や大学全入時代を反映して、美術の基礎的な教養が欠落しているような学生が結構おり、戸惑うこともあるが、人間にとっての表現の意味、美術の面白さは、伝え方次第で、視野狭窄のシャッターを押し上げることができると実感している。困難な時代と言われて久しい美術評論に、どのようにかわっていきけるか、新人会員として自分なりの努力をしていきたいと思っている。

太田垣 實

美術館を退職してから、中国語の勉強を再度始めた。聞き取りと話すことはなかなか難しく、とくに話すことは音感の悪い私には絶望的にも思えるが、読むことだけは誤読が多いながらもどうにか易しい文章は読めるようになってきた。また、文体の微妙な違いも少しだけ読み取れるようになった。現在、読んでるのは査建英が阿城、北島、田壮壮など80年代に活躍した有名人に合いインタビューを行ったものをまとめた『80年代訪談録』2006年三聯書店、で美術関係で収録されているのは陳丹青と栗憲庭である。栗憲庭は80年代の美術界の動向について詳しく語っていて興味深い。ただ、かれの言葉を裏付ける資料の多くを日本では日にすることができないので今後どのように資料を集めていくのが私にとっては問題である。また、彼の美術にたいする考えと最近の美術界の動向は合わないようで、その点については、かなりの失望感を持っている様子だ。このところのオークションでの高値など表面上の華やかさに比べて80年代の真摯さが感じられない現状は日本にいても理解できる。しかし中国美術への失望感は時代を切り開いてきた彼にはより強いものがあるのかも知れない。中国の現代の美術を勉強するのに短期的な変化だけでなくその奥にあるものを考えながら勉強してゆきたく思っている。

日本の美術に関しては70年代に活躍した作家について調べてゆきたい。あまり範囲をひろげることなくどのような問題意識をもって調査していくのが今後の課題だと思っている。

熊谷伊佐子

縁あって美術評論家連盟会員の先輩方から推薦をいただき、連盟の末席に名を連ねることができた。喜んでいただけ、会報の編集委員に任命されてしまった。新人をこき使う会だなあという思いを胸に秘めつつ編集会議に臨むと、さあ困った、他の委員が挙げる評論家や研究者の名前がさっぱり分からない。美術の現場をうるちよる駆けずり回るばかりで、学問的な蓄積を怠ってきた自分の至らなさをいきなり突きつけられた気がして、冷や汗が出た。美術評論家連盟の面汚しと罵られないよう、これを機に勉学に励むとしよう。諸先輩の皆様方、よろしくご指導願います。

さて、話は変わるが先日、北九州市で開かれている「街じゅうアートin北九州2008」を視察してきた。このプログラムはNPO法人「創を考える会・北九州」の主催により5年前にスタートし、昨年からは街の中心部の商業施設を舞台とする美術展のかたちをとっている。会報でレポートした「街なかアートフェスティバル」系のひとつだが、アートを観光資源として町興しを目指すのではなく、日本有数の工業都市である北九州市の地元企業とアーティストがコラボレーションし、街の活力を高めていこうとする点が目新しいといえれば目新しい。とはいうものの、内実はまだまだ物足りない点が多いことも事実だ。ただ、NPOの理事長を地元企業の経営者が務めており、単なる名義貸しではなく、本気でこのプログラムの成功に向けて尽力している点に希望が持てた。今後も注目していきたいと思っている。

樋口昌樹

昨年兵庫県立美術館と名古屋市美術館で「河口龍夫展」が開催された。今年になってからは、宇都宮市美術館で1970年代の作品をまとめて紹介する個展が開かれ、次いで夏には、富山県の人善市の発電所美術館で「時の航海 | 河口龍夫」が開かれている。

宇都宮の展覧会は、これまで写真でしか知らなかった作品を実際に見ることができ、また昔の作品に久しぶりに再会することができ懐かしい思いがした。

私が現代美術に興味を持つきっかけとなったのは、1970年代後半に河口や村岡三郎の作品に出会ったことであった。河口の「DARK BOX」や「太陽の点」は私を深い想像の世界へと導いてくれ、美術でもこんなことができるのだということを教え、私の目を開かせてくれた。河口や村岡は私の現代美術の先生である。その時「美術手帖」の展評に書いた「鉄の鉄」に今回、それ以来初めて再会できた。

一方新作を展開した発電所美術館の展覧会は、水力発電所であったその個性的な空間を思う存分利用して充実したものになっていた。蜜蝋に包まれた蓮の種を頭に付けた銅線をいっぱい身に纏い、天井から吊るされ、展覧会によって蘇った古船は圧巻であった。そして何より印象に残ったのは、導水管の二つの大きな開口部の入り口にそれぞれ第三紀の亀の化石とブロンズに鑄造された旧石器時代の石器を置き、その管の見えない奥から、それぞれ生後6ヶ月と2歳の幼児の鼓動を響かせていた「関係—未来への鼓動」であった。

山脇一夫

#### 本年度前半期批評活動

08年劈頭「思想運動」紙(796号)に、戦後美術史に辛辣な証言絵画と貴重な発言を放ってきた桂川寛氏らと鼎談「翼賛化と批評の不在の状況に抗して」を掲載、引き続き4月には「社会評論」誌(153号)に「横山大観御用絵師論」12,000字を寄稿。

戦前回帰を思わず現在の政治、社会、文化風潮に呼応するかのような藤田嗣治、横山大観の大規模回顧展、1930年の「羅馬・日本美術展覧会」再現展などいずれも批評の視座を欠かして開催されていくには、美術界が国家主義に巻き込まれ、再び翼賛に足を取られかねない兆候を感じる。

8月には、テロをはじめとする厳しい現実と切り結ぶべく03年に始まる「ノー・ウォー横浜」第6回展に、恒例として批評文で参加する。

「思想運動」紙(8月1、15日合併号、809号)に「ロシア・アヴァンギャルドの教訓」掲載。

日夏露彦

## 美術評論家連盟からのお知らせ

### ●シンポジウム開催について

美術評論家連盟では、結成 50 周年に当たる 2004 年より、毎年、総会の開かれる秋に公開シンポジウムを開催してきました。

過去 4 回のシンポジウムは、いずれも現代美術を取り巻くさまざまな動きに焦点を当てて開催してきましたが、本年のテーマは「批評を批評する——美術と思想」。現代思想・批評界で活躍してこられた柄谷行人氏をパネリストに招き、1999 年より当連盟会長を務める針生一郎、批評活動でもつとに知られる美術家の岡崎乾二郎とのあいだで、鼎談形式によるシンポジウムを開きます。あらためて当連盟の原点に帰り、「批評」はどうあるべきか、その歴史的な位置づけを再検証しながら、広く文学・思想界をも視野に入れた討議の場にしたいと考えています。多くの皆様のご来場をお待ちしております。

#### 【日時・場所】

日時： 2008 年 11 月 23 日(日・祝) 13:30 開場 14:00 ~17:00

会場： 東京国立近代美術館 地下 1 階講堂  
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園 3

交通： 地下鉄東西線竹橋駅 1 b 出口徒歩 3 分

入場： 先着 100 名 入場無料

#### 【お申し込み方法】

お名前、ご住所、電話番号を明記して、メールまたはファックスにてお申し込みください。

作名に「シンポジウム 2008 申し込み」と必ず明記してください。

なお定員(100 名)になり次第、申し込み受付を終了させていただきます。

申込み・問合せ：美術評論家連盟事務局 小林季記子

メール：[aica.jp@dream.com](mailto:aica.jp@dream.com)

ファックス：03-3626-7526(8:00~20:00)

URL：<http://www.aicajapan.com/>

### ●五〇年記念出版について

昨年、美術評論家連盟 50 周年の記念事業の一環としてブリュックより刊行された『美術批評と戦後美術』に関しまして、会員の皆さまにご協力をいただきたくお知らせいたします。本書に関し、お気づきの点がありましたら、12 月末日までに事務局までご連絡ください。巻末の年表に記載された文献に関して、欠落があるというご指摘をすでにいただいておりますので、ご協力をお願いする次第です。どうぞよろしくお願ひいたします。

## 編集後記

日本では「パブリック・アート」という言葉の使われ方や概念規定はあいまいである。それゆえこの特集は、日本における「パブリック・アート」をめぐって、その現状、理念、問題点などを浮かび上がらせてみたいという意図で企画されたものである。現状をただ俯瞰的にとらえた紹介を試みるというのではなく、むしろ批判的な視点からこの問題を取り上げてみたいというのが編集委員会の気持ちだった。

結果として、なかなか良い特集になったのではないと思う。自画自賛ではない。美術家も交えた「座談会」では、いくつかの立場の異なった方々からの発言を得て、現状と問題の所在が、いわば生まの声を含めて、明らかにされている。さらに「パブリック」ということの本質にまで話は進み、より彫りの深い座談会に仕上がった。読後、「パブリック・アート」についてさほど関心のない読者でも、この問題へのまっとうな入口を示されたと感じることだろう。そこから入ってどう考えるかは各人の課題となるけれど、この「入口」からちゃんと入らない議論は、おそらく生産的なものにはならない。そう思わせてくれる座談会となったといっている。また、執筆をお願いした論考はそれぞれ興味深いもので、座談会を取り囲む衛星群のように、基調報告としての座談会から発する問題群について、それぞれ、鮮やかに論じている。

ご協力いただいた方々、とりわけ会員でない方々にお礼を申し上げたい。

編集委員長 千葉成夫

*aica JAPAN NEWS LETTER* 第 9 号

美術評論家連盟会報 頒価 500 円

2008 年 11 月 9 日発行

発行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)

〒102-8322 千代田区北の丸公園 3

東京国立近代美術館内

電話 & FAX 03-3626-7526

e-mail: [aica.jp@dream.com](mailto:aica.jp@dream.com)

URL <http://www.aicajapan.com/>

代表=針生一郎

編集長 千葉成夫

編集委員 榎木野衣、塩田純一、高島直之、樋口昌樹

協力 小林季記子(事務局)

※本書の無断転載を禁じます。