

東京・ベルリン友好都市提携 20 周年記念 文化の力・東京会議 2014「文化創造都市とフェスティバル」

■日時 平成 26 年 11 月 7 日(金) 16:00～19:45

■会場 都庁都民ホール(東京都庁 都議会議事堂 1 階)

<16:00～16:05> 主催者挨拶

鳥田浩平(東京都生活文化局文化振興部長)

東京都と東京都歴史文化財団は、世界的な文化創造都市・東京の実現を目指し、芸術文化団体やアート NPO と連携して、さまざまなフェスティバルや、市民やアーティストと関わるイベントを行っています。その一環で、東京の文化の国際発信と国際ネットワークの強化を目的とした東京会議を開催しております。本日の会議は、東京・ベルリン友好都市提携 20 周年記念事業として位置づけられ、ベルリンから二名のゲストをお迎えし、またロンドン、ソウルからも、国際的なフェスティバルを手掛けておいでの方々を招いて、「文化創造都市とフェスティバル」をテーマにご議論いただきます。基調講演は、ベルリン芸術祭総裁のトーマス・オーバーエンダー氏、横浜美術館館長の逢坂恵理子氏から、これまでのご経験や知見に基づいた貴重なお話を伺います。続くパネルディスカッションでは、国内外の各都市におけるフェスティバルの取り組みなどをご紹介します。

東京都は、2020 年にオリンピック・パラリンピック大会を迎えることとなり、これまでも増して国際都市として世界から注目され、芸術・文化の面でも世界一の都市となるよう文化施策を推進してまいりたいと考えています。今回の会議が、都市間ネットワーキング交流の機会となり、2020 年のオリンピック・パラリンピックに向けた、さらなる躍進となりますことを期待しております。

<16:05～16:10> 共催者挨拶

コンラート・シュミット=ヴェルテルン(ベルリン市文化部長)

第四回となる「文化の力・東京会議」では、都市におけるフェスティバルに焦点を当てるといって極めて興味深いテーマを取り上げています。東京とベルリンが姉妹都市を締結して今年で 20 周年を迎えることから考えても、この会議のテーマは実にふさわしいものと思います。

文化とは、両都市に共通する資産です。東京とベルリンは、世界各地の都市と同様、世界中のアーティストから好評を得ています。生き生きとした文化的生活や交流、興味深い体験が可能な都市で、多くのアーティストはベルリンや東京、あるいは両方に活動拠点を置いています。これは、2012 年にベルリンのアート・プログラムを東京で実施した際に知り得たことですが、9,000km の距離を越えて、文化は常に重要な役割を果たしています。舩添都知事とベルリン市長が一週間前にベルリンで交わした覚書により、さらに両者の関係は強化されました。これからの 20 年に我々も期待を寄せているところです。

国際的なアーティストのコミュニティは、いかなる都市にとっても極めて重要な前提条件となります。国際的なホットスポット、関心を集めるところでありたいと主張する際には、絶対的に必要なことです。そして、いかなるコミュニティの知的な健全さのためにも、アーティスト、芸

術はかけがえのない重要なものです。芸術的刺激は、自由な考えと革新をもたらすために人間という社会に不可欠なものであり、それなくしては我々の都市は退屈で、社会的な結びつきを持たず、顔のない存在となってしまいます。そうした点からもベルリン市では、世界各地から才能を集め、世界のアーティストたちにとって魅力ある支援や助成の仕組みを導入しています。

フェスティバルはアーティストに光を当て、彼らの実績を芸術の領域で、また特定のスタイルに取り入れて、そのありさまを紹介する場です。選ばれた才能に対する称賛を贈る機会にもなります。我々の都市におけるフェスティバルは、こうしたアートの代弁者となり、そこにスポットを当てていくことを宣言するものです。本日これから、フェスティバルと21世紀における文化創造都市について意見が交わされることを楽しみにしています。

<16:10~17:00> 基調講演 I

「なぜフェスティバルなのか？ その独自性と社会的文脈について」

トーマス・オーバーエンダー（ベルリン芸術祭総裁）

まず、なぜ20世紀初めに芸術祭、フェストシュピールが生まれ、時を経て、より多くのフェスティバルが開催されるようになったのか、その理由から考えます。フェスティバルとは何でしょうか。または、フェストシュピール、フェスティバルの違いは何でしょうか。例えば歴史的に見て、フェストシュピール、フェスティバルの前身形態として、宮廷の祝祭、古代ローマの農神祭、収穫祭など、宗教的祭りがありました。こうした祭りと、フェストシュピール、フェスティバルの間には根本的な違いがあります。フェストシュピールやフェスティバルは、神や社会的伝統、つまり社会の全人口に参加を求める伝統とは無縁だからです。現在のフェスティバルは、特定集団の関心に的を絞っています。この集団的情熱は、一定の領域に限定されています。したがって、集団という基準はフェスティバルの成立にとって重要な要素となります。集団がある出来事に夢中になり、一過性の共同体が形成されます。例えば、モーツァルト、ワーグナー、アフリカ音楽などや、ノルウェーのヘンリック・イブセンの作品や、電子音楽などがあります。すべての人々を拘束する宗教でもなく、古代のディオニューソス祭りのような、社会的及び政治的秩序を組織するものでもありません。

また、人を招待するという、個人の私的な楽しみでもないのです。この意味で、王室の結婚式からフェスティバルは生まれません。王室の結婚式は、その愛好者だけが執り行うからです。そういった愛好者は、「王室の結婚式は何だろう」と、常日頃から考えています。フェストシュピール、フェスティバルは、人々の共通の関心事を中心に集団を形成する、芸術的な出来事を指します。この集団は、それ以外の社会的文脈では表に出てこず、知られることもありません。集団の中心にあるのは、作品や人物、テーマなのです。

私が使う英語の「フェスティバル」という言葉は、社会に定着し、祭りとして行われているような宗教的イベントでも儀式でもないのです。とはいえ、講演の後半で、私はドイツ語の「フェスト(祭り)」と「ファイヤ(祝典)」の概念を取り上げます。まず、近代フェスティバルが現代文化のどこに位置するかを説明し、次に、文化的変遷の中で表現される社会の発展について説明します。というのも、文化的変遷は祭り、つまりフェスト文化と関係があると、私は考えて

いるからです。

ヨーロッパではフェスティバルというと、一過性の行事が思い浮かびます。アビニオン演劇祭、カンヌ映画祭、ドナウエッシング音楽祭、有名なザルツブルクやバイロートの音楽祭などが思い浮かびます。さらに特殊なテーマに特化する小規模なフェスティバルが多数あります。ベルリンだけでも有名なものが沢山あり、年間、約 70 の中小規模フェスティバルが開催されています。その他、有名なベルリン演劇祭、ベルリン国際映画祭、ベルリン音楽祭などがあります。この中小規模のフェスティバルが増加傾向にあります。私が代表を務めているベルリン芸術祭では、国際的フェスティバルの他にも、ベルリンジャズフェスティバル、メルツムジークなどの現代音楽フェスティバルや、比較的限定された集団向けに、極めて特化された小規模なフェスティバルも開催しています。この意味で、ベルリン芸術祭は興味深い事例です。15 年前まで大規模なベルリン芸術祭が数週間の規模で開催されていましたが、その後、一年を通して分散し、現在では様々な規模の特徴的なイベントを開催しています。

傾向として、ザルツブルク、エクソンプロバンス、グラインドボーン、ベニス、バイロートなどは、数週間続く大規模なフェスティバルを開催しています。これに対し大都市では、様々なコミュニティをターゲットとし、比較的短期間での小規模フェスティバルが多数生み出されています。小都市のフェスティバルは、芸術に魅せられ全世界から観客が集まります。一方、大都市では、そこの住民が中心となりフェスティバルを祝います。文化環境が整っている大都市で開かれるフェスティバルとは、一定のテーマに関心を持つ来場者が集まる特別なイベントなのです。そこで、来場者は自らの情熱に、さらに磨きをかけます。したがって、世界の主要都市によって観光客を引きつけているのは、一般的なフェスティバルではないのです。大規模な博物館や宮殿のような英国博物館などは、伝統的な収集が集積されている場所、ビッグコンサートのようなメガイベント、一過性の多種多様なヘテロシーンです。特にベルリンでは、ヘテロシーンが沢山あります。

ただ、私の考えるフェスティバルとは、これらの中に位置するものです。クラブやレストランでの夜やビッグコンサートよりも開催期間は長く、大規模な展示会よりも短いものです。フェスティバルにとって重要なのは、今後何を選択肢として取り入れるか、つまり、プログラムや構成要素に何を取り入れるかを決めることです。選択肢は沢山あると思います。しかし、遠方から芸術家や来場者が集まれば集まるほど、フェスティバルは興味深く、面白くなるのです。

この点においても、フェスティバルはまちの行政が行う、いわゆる市場取引や、市政や姉妹都市の周年記念や復興記念式典とは大きく異なります。まちの様々な関係者が同時に一つのプログラムに参加したとしても、真のフェスティバルはなりません。その例が、ベルリンのミュージックウィーク、ファッションウィークです。これらは、市全体で行う非常に人気のある催しです。音楽やファッションの分野で地域の様々な参加者が一つのコンセプトの下で結びつき、個々の価値をお互いに向上させる効果を持っています。しかし、このイベントからはフェスティバルは生まれません。このイベントにはテーマはありますが、キュレーターが企画したプログラムもなく、第三者が参与することもないからです。商業的性格で終わってしまうイベントでは、何のために音楽が演奏されるのか、何がファッションを通して表現されるかという

点がテーマ化され、検討されることは決してありません。

なお、シンポジウムとフェスティバルの間で、または、フェスティバルと見本市・市場の中間に位置して開催されている新しい形態のイベントについて触れます。ベルリンでは九年前から開催されている、デジタル文化と社会をテーマとしたリ・パブリカによる会議があります。あるいは、スターが参加するゲームショーのようなコンピュータ見本市があります。これらの催しは、学術的講演、または、商品市場と接点を持っています。しかし、フェスティバルの特徴も持っています。これらの例でわかるように、フェスティバルは、常に一種の混合、つまり、芸術家の作品、論述の多岐にわたる知識、あるいは市場といったような、多種多様な要素が混ざったものを形成します。

私が言う、フェストシュピールとフェスティバルとは、文化的なものを提供する非宗教的、世俗的な出来事です。ここでは異なった形の芸術体験、論述、共同経験が生み出されています。重要なのは、フェスティバルは絶対的な存在である、市場や神、政治的行動とは、安全な距離を保っているということです。当然、今言ったような絶対的な存在と、ある種の結びつきはありますが、それは緩いものです。フェスティバルの中心にあるのは、作品紹介と、その作品を巡って形成される一過性の共同体なのです。

フェスティバルは、一年の中で最も重要視され、特別な時間をもたらします。文化生活の継続的の流れの中で、勢いある流れをもたらす数日間、数週間となります。ベルリンでは年間で、演劇が約 9,000 回上演され、そのうち 140 回が初演です。さらに、約 26 回の初演を含む 750 回のオペラ、1,800 回のバレエとミュージカルが上演されています。素晴らしい内容で、通常はすべて完売です。市内では年間 2,500 回以上のロックコンサートが催され、ベルリンフィルハーモニーとコンチェルトハウスだけでも 800 回のクラシックコンサートが行われています。

それでは、なぜフェスティバルなのでしょう。157 の美術館では約 400 回もの展覧会が開催されています。400 以上の画廊の催しもあります。これに対しフェスティバルでは、多彩な催し物が一斉に、事前に掲げられたテーマに照準を合わせて実施されます。そして、フェスティバルで行われる上演は新しい空間を形成します。芸術体験という形が観衆構成とともに変化しています。さらに、芸術に関する我々の概念や知識水準も、拡大していきます。フェスティバルは、何よりも交流に貢献します。そして、少なくとも二つの暗黙的機能を伴っています。第一に、発想と美的特徴。第二に、共同体の形成です。同時に、フェスティバルは繰り返されます。オーケストラハウスや劇場のシーズンプログラムを規則的なものとするとは矛盾した言い方になりますが、フェスティバルは規則的なものの中の継続的な例外なのです。

フェスティバルという現象は新しいもののように見えますが、既に第一次世界大戦後にはフェスティバルの乱立、正確に言うとフェストシュピールが乱立していました。新しいフェスティバル創設という大きな波と、政治勢力が多様化し新しい社会秩序が成立した歴史的な期間との間には関連性があると思います。今日の古典的なフェスティバルの多くは、第一次、第二次世界大戦後に生まれました。当時はフェストシュピールとして創設されました。ザルツブルク音楽祭とフェストシュピール・ブライザッハは 1919 年に。1940 年代以降にはブレゲン

ツ、ザンクトペルテン、ルートヴィヒスブルク、バートヘルスフェルト、ベルリンのフェストシュピールが生まれました。ワーグナー、モーツァルト、ヘンデル、ニーベルンゲン、フェストシュピール、そしてカール・マイ・フェストシュピールです。

1980年代初期に東西対立の政治ブロックが流動化し、東西ドイツを隔てた壁も崩され、ドイツに大規模な国際フェスティバルが創設されました。世界演劇祭(テアター・デア・ヴェルト)やルールトリエンナーレです。それを皮切りに、比較的小規模なフェスティバルが数多く創設されました。フェスティバル、世界演劇祭は、1988年に創設され、ベルリンの壁崩壊以来四年毎にドイツ国内の違う都市で開催されています。ドイツで最も新しく、財政的に最も豊かで、発想的にも最も現代的なフェスティバルはルールトリエンナーレで、ルール地方の各地で2001年から毎年六週間に渡って開催されています。

これらのフェスティバルは、ドイツの文化環境に国際的ショーウインドウを定着させるだけでなく、ルールトリエンナーレなどは、かつて公共文化を誇った地域に必要とされる構造転換を促し、その地域に再び新鮮な刺激と国際的名声を与えるという目的を持っています。その意味で、公共的文化から、さらに一歩先を行った文化が形成されました。構造転換を促進するという役割ともなりました。

マンチェスター・フェスティバルは別の一例と言えます。エリートに頼るのではなく、そこで紹介される芸術と、地域構造や参加機会という要素を密接に結びつけるフェスティバルです。

フェスティバルというのは歴史的な文脈、現代文脈の中で、人々が新しい社会的行動を観察し実践する、自己確認の中心地なのです。何よりフェスティバルは、ある問題、対象に向けられる様々な衝動が圧縮される場であり、ネットワークの結節点をつくります。次々にフェスティバルが創設されて溢れ、全体像を見渡すことは難しくなっていますが、そこには一定の秩序が生み出されていると思います。フェスティバルは集団を結びつけます。自らが集団であると感じさせるための極小形成です。それは軽視されがちですがイベント文化が生む、大変貴重な副次効果だと思っています。なぜなら、フェスティバルは、最初は空のコンテナに過ぎないからです。フェスティバルは、いわゆる伝統文化から大衆文化まで、あらゆる内容を受け入れることができます。フェスティバルは日常からかけ離れた特別な出来事により、他人と共有するという集団的な経験を、一つの形に固めていきます。これらの出来事は年月を経て、専門家、会社員、政治家にとって、自己の人生という歴史の定点になります。なぜ定点なのでしょう。それは、このような出来事が人生の刻み目であり、人生に変化をもたらすものだからです。フェスティバルは何十年にもわたって語り草として繰り返される体験の中核となるのです。「いま」という時間には、また後になって、自分自身の成長の歴史が描かれているからです。例えば、「覚えているかな、1999年のザルツブルクのハンス・ノイエンフェルス演出の『こうもり』のことを」というように。

フェスティバルは、新たな政策的空間を次々と生み出す理想的な場です。特にフェストシュピール、何十年にもわたり定期会員権の継承者や、崇拜されるスターたちが集う場で、その他大勢の観衆は蚊帳の外が多かったのですが、今日のフェスティバルは多種多様なグループ、作品形態を対象とし、レッドカーペットから遠く離れた都市空間でも開かれつつあります。フェスティバルは今日では開放的に組織され、自らの楽しみや、異なる生活世界、大都

市のクラブカルチャー、若者のレジャー文化、移民者の生活環境に触れる機会として催されています。フェスティバルは、社会が自らを文化的に養う、極めて先鋭的な手段であると共に、周辺の存在を大きく拡大し、注目させるものです。翻訳フェスティバル、ゲイ映画祭、サーミ人音楽フェスティバルなどが、その例です。

インターネット時代において、フェスティバルは実際の出会いを創出する、価値あるものです。フェスティバルは、通常、一年間の準備期間があり、自ら小規模な機関となり、古典的・伝統的機関である劇場、コンサートハウス、博物館などと対立するのではなく、それらに寄りそうものです。キュレーターが企画したテーマ設定により、多種多様なものを可能にし、何よりも芸術作品を通して話し合いの領域をつくり上げることで、フェスティバルは極めて魅力的なものになります。フェスティバルの柔軟な構造は、都市の定例の文化活動を極めて良好に補う役割も果たします。これは、フェスティバルが伝統的な文化活動を補い、実のあるものに行っていることを示しています。

ミュンヘン、ベルリン、ハンブルクにある大劇場のほぼすべてが、今では独自のフェスティバルを組織しています。国際現代演劇フェスティバル、ベルリン劇作家フェスティバル、ハンブルクレッシング祭、ミュンヘン交流フェスティバルなどがその例で、すべて伝統的な市の劇場で主催されています。では、フェスティバルは劇場の未来になるのでしょうか。そうではありません。ドイツに関しては確信を持って言えます。フェスティバルは一過性形式として、だいぶ前から大劇場プログラムの実体となっています。さらに、フェスティバル精神が、かなり前から伝統的なレパートリーや劇場運営に取り入れられています。これらの劇場はシーズン全般にわたって、フェスティバル論理に従い、より一層運営されるようになっています。劇場運営で時折批判の対象となっているフェスティバル化は、ドイツ語圏ではごく普通のもので

25年ほど前、今では伝説となったドイツの芸術監督、フランク・バウムバウワーが、ハンブルク劇場において、ドイツの私立劇場原理をフェスティバル原理の下に位置づけました。バウムバウワーは肅々と、古いシステムを破壊し、四つの定義をドイツの私立劇場システムに取り入れました。インターナショナルリティ、インターメディアリティ、インターカルチュアリティ、インターディシプリナリーです。さらに、ロンドンのコーポレートデザイナーの招聘。国内外提携モデルの推進。メディア伝達可能なテーマの講演計画の調整。上演を補足するディスクールの継続的作成。政治的観点や文芸欄に重要な講演計画の策定などが挙げられます。それ以来、独創的で小規模なフェスティバルが常に増え続けていますが、それはなぜでしょうか。

主催者がフェスティバルを選択するには、五つの理由があります。一つは、フェスティバルは、あらゆるレベルにおいて、通常出合わないものを引き合わせます。外国のレパートリーと地域の観客。ディスクールと作品。作品と別の作品。フェスティバルは、パフォーマンスとインスタレーション、都市空間探索、有名劇場の巡演を兼ね備えています。古典作品と新しい創作・初演の併存を可能にしています。しかし、これらの組み合わせは、これまでの創作活動の流れを断ち、別の品質にして、我々が生きる時代を第三の目で見つめ直す機会を与えてくれる場合に限り、フェスティバルは、新たな認識を促す機会をつくり出し、可能な限り小さく盛大なものです。フェスティバルは祝うものです。二つ目に、大規模なフェスティバ

ルは大規模なメッセです。三つ目に、芸術家にとってフェスティバルは、創作活動を財政的に支援し、知名度を高めるものです。多数のプロジェクト、国際的な内容のものは、フェスティバルのネットワーク構造によって誕生します。四つ目に、フェスティバルはテーマを世に送り出します。発想的方向性を生み出し、政治的問題を提示し、個々のイベントの時のように容易に無視できないようなものにします。フェスティバルは内容を大きくします。単に豊富なプログラムの力だけで注目を集められるからです。さらに、フェスティバルは期限付きの試みで、その意図も期限付きです。したがって、政治や経済にとって価値のある存在となります。フェスティバルのインフラは効率的かつダイナミックで、注目される範囲も比較的大きなものです。最後に、フェスティバルは主催者側で比較的大きな冒険ができます。大規模なレパトリーに限らず、小さなレパトリーも注目されます。フェスティバルでは、中核となるレパトリーによって、無名芸術家の創作活動を幅広い観衆に披露できます。これは、連続公演やレパトリー制という条件下では不可能なことです。

このような理由から、共同制作を行う芸術家は、単独公演よりもフェスティバルへの招聘を好みます。したがって、フェスティバルは長期間続くものであってはいけません。開催毎に、常に適切な時期、場所、費用を割り出す必要があり、入場券の数もフェスティバルの構造や開催都市の資源に見合ったものでなければなりません。どのような観客を求めるのか、誰をどこに動員するのか、そのためには、入場券を最高いくらにするべきかなど。フェスティバルはまた、内部のリスクを生み出すものでなければなりません。つまり、超えるべき限界と内容から展開するテーマです。その逆ではありません。

フェスティバルは、芸術世界の知的推進力の中でロケットエンジンに相当します。伝統的劇場が一アンサンブルの能力を、一年間を通し分散して発揮するのに対し、フェスティバルは一回限りの出会いと別れです。高い動作能力と音量を有しています。一年間準備し、構築されたものは初日にスイッチが稼動し、プログラム中につながった塊を一気に外に噴出します。

良いフェスティバルは、毎シーズン新たに過剰なものを提供します。内部でバランスの取れた構成要素をうまく調和させたものも、過剰なものも貴重です。この中で、観客は僅か数日間で、他では得られない密な体験とインスピレーションを得ることができるのです。いつもとは異なるリズムで経過する時間なのです。フェスティバルでは、仕事の後に訪れるレパトリーシアターやコンサートホールとは違い、芸術と触れ合う時間がずっと長く、理想的なケースでは朝から晩まで続きます。良いフェスティバルは、個々の体験だけでなく、イベント間の対話も実現します。

フェスティバルは、躍動し続ける都市の中で、次元集会の場を提供します。政策的な意味は、自分にとって慣れ親しんだものと、それを壊すものの衝突を組織的に内包することであり、また、より根本的な意味では、観客と作品の関係性にも存在します。それは、祝典文化と祭り文化の違いです。祝典文化では、例えば、フィルハーモニー管弦楽団のコンサートで体験するような、作品とその解釈の優位性が、高い能力とスターに対する敬意の態度、つまり、座って動かず静かに鑑賞する観客の姿勢に強調されます。それに対し祭りは、我々が行き来することを認め、この場、この瞬間を強調し、予備知識でなく、特に若い観客には、通常、

参加する姿勢を促します。フェスティバルでの芸術は、ネットワーク芸術です。共同で制作するものです。祝典の権威ある機関は滅多に巡演しません。したがって、パリオペラ座のバレエ団は基本的にツアーを行いません。それに対し、ダンサー、振付師のメグ・スチュアートなどはいつも巡演します。ネットワーク芸術は移動し、場所を定め、ネットワークを形成し、度々消滅しなければなりません。同様の意味で、観客もまた変化します。特定の劇場に執着せず、きっかけや問題点、姿勢にこだわります。劇場名より、フェスティバルのタイトルが明示するものに執着します。フェスティバルの世界は、定められた作品から導き出される創作と、その意味における自立したルールというカプセルの中にある僅かな自由の領域ではないのです。

祝典文化として、日本には数世代にわたりほとんど変化せず伝承されてきた能楽という伝統があります。その文学的形態は確立しており、上演スタイルは世阿弥の教えに影響を受け、名門能楽師の家系で伝承されています。能楽の観客は何を求め、期待すべきかわかっています。それに対し、フェスティバルの精神は革新的で、参加型であることから、より強く現在に目を向け、より一層雰囲気求め、競争志向にあります。全世界から集まる最新芸術とその発展が対象となります。フェスティバルは、市場も生み出します。フェスティバルでは、対象が現在の芸術であることから、好んで論争が展開されます。勝者と敗者も生み出します。フェスティバルは観客間、観客-芸術家間で短期間の関係を構築するため、この共同世界に関わる創作者は、長期的な関係を構築する私立劇場、コンサートホール、オペラ座に比べ、遙かに厳しい評価の目に晒されます。

社会的観点から捉えると、フェスティバルの世界はフリーランサーや起業家を生み出し、あるいは、彼らの存在を前提とするものです。ここでは、文化政策的議論を展開するつもりはありません。権威ある機関の芸術家に比べ、フリーランスの芸術家の生活環境と創作状況は非常に厳しいものです。ただ、この議論の背景には、主にここで触れたこれまでの発展があり、そこから新しいタイプの組織、プロダクションハウスや新財団機関、ハイブリット劇場モデル、移動アンサンブルなどが誕生したのです。これらは伝統的な芸術、能、歌舞伎、文楽とは対照的な存在です。フェスティバルとは巡演なしでは鑑賞できません。しかし、祝典文化は本来、我々がそこに行くことを意図しています。祝典文化には古い由来、独自の言語、自ら選んだ距離感という威厳があります。

それらに対して、私の知る限りでは、日本にも祭り、創作、ネットワークの文化が存在しています。私にとって、オノ・ヨーコと坂口恭平の二人は、極端なものを好む、温和で微笑みある文化の中にある、大局的な存在です。しかし二人は、芸術作品と政治行動の間に位置するハイブリッド芸術形態を生み出しています。フェスティバルは、劇場舞台の代わりにこのような芸術形態、博物館の代わりにギャラリー、伝統に立ち返る代わりに交流を求めています。大都会を複雑なシステムとして捉えた場合、フェスティバルは私達にとって特定の下位組織の結節点です。社会性のない人やオタクを結びつけるものです。強い潮の流れや風が、砂漠の砂をかきとり、海を越え遠い国に運ぶように、あるいは、津波の後の船の残骸が太平洋海岸から他の海岸へ流されるように、フェスティバルは創作アイデアや作家の作風、競争などの交流を活発に持続させるものです。それが東京のような巨大都市で、大規模な総合フェスティバルとして機能するのか、あるいは、様々な小規模の独創力が大きな枠の中でかみ合

い実現するのか。それは、資金的な面と優れたアイデアにかかっていると思います。

<17:00~17:50> 基調講演 II

「拡張する国際芸術祭—現代美術の可能性を読み解く」

逢坂恵理子(横浜美術館館長)

21 世紀になって、世界各地でトリエンナーレやビエンナーレ、もしくはフェスティバルと呼ばれる現代美術の大規模な展覧会が開かれています。最初にスタートを切ったのはヴェネチア・ビエンナーレです。ここに挙げているのは、アジア・アート・アーカイブの記録で、19 世紀末から 20 世紀初頭までに、どれだけの国際展が各地でスタートしたかを示しています。一回で終わったようなものもありますが、1890 年代のヨーロッパで「1」とあるのは、ヴェネチア・ビエンナーレのことです。21 世紀に入り、当初、アメリカやヨーロッパで始まった国際展は世界各地に広がり、今やアフリカ、アジア、南米、様々な国々で開催されています。アジア・アート・アーカイブの記録は 2006 年までですが、2014 年 7 月に、インターナショナル・ビエンナーレ・アソシエーションという組織が発足しました。その組織がカウントしたところでは、世界各国で 150 以上の美術展が開催されています。

ヴェネチア・ビエンナーレがイタリアで開催されたのが 1895 年。1890 年から 1945 年の間は、イタリアとアメリカの三か所だけですが、カーネギーインターナショナルはピッツバーグの美術館で開催されていて、現在も継続中です。1932 年のホイットニー・バイアニュアルは、アメリカ美術に限ってのビエンナーレでしたが、今後は視野を広げ国際的な視点でアーティストの選択にあたりと聞いています。

これが、ヴェネチア・ビエンナーレのジャルディーニ公園で開催されている写真です。ヴェネチア・ビエンナーレは、国別にパビリオンがあり、他の国際展とは大きく異なっています。セントラルパビリオンというタイトルがついていますが、これは当初イタリア館で、1894 年に建築されたものがリノベーションされています。日本館のすぐ横にはドイツ館があり、1909 年に建設されています。日本はアジアの国としては初めて、第二次世界大戦後の 1956 年に建築されました。当時、まだ日本は敗戦国で、十分な文化予算がなく、ブリヂストンの石橋正二郎さんが資金を寄付して設立されました。1995 年、ジャルディーニに最後のパビリオンが建設されました。韓国館です。ヴェネチア・ビエンナーレは「現代美術のオリンピック」と言われていますが、前回は 90 か国以上が参加していて、ジャルディーニに収まっているパビリオンの数は 30 か国ぐらいです。その他は、ベネチアのまちのあちこちの場所を借りて、国を代表する作家を紹介しています。これがヴェネチア・ビエンナーレの大きな特徴です。

第二次世界大戦以降ですが、1951 年にサンパウロ・ビエンナーレ、ドクメンタが 1955 年、シドニー・ビエンナーレが 1973 年にスタートしています。ビエンナーレは二年毎、トリエンナーレは三年毎ですが、10 年毎ということでミュンスター彫刻プロジェクトが 1977 年にスタートしています。

前回のドクメンタで、日本の大竹伸朗さんが屋外に設置した様子ですが(スクリーンを見ながら)、大竹さんは今年の横浜トリエンナーレにも出品してくださいました。これは(スクリーン

を見ながら)1987年のミュンスター彫刻プロジェクトで撮ったキース・ヘリングの彫刻作品です。ミュンスター彫刻プロジェクトは、出品した作品がこのように残る場合と、展示の期間が終わると撤去されるものもあり、10年毎ではあっても、いくつかの彫刻がまちに残っています。

1980年代には、バングラデシュ・アジア・アートビエンナーレが始まりました。バングラデシュは1971年に独立し、国連では最も貧しい国の一つとされていますが、1981年にビエンナーレをスタートさせて、現在も続いています。その後、インドネシア(ジャカルタ・ビエンナーレ、1982年)、キューバ(ハバナ・ビエンナーレ、1984年)、トルコ(イスタンブール・ビエンナーレ、1987年)などで次々と国際展がスタートしています。これは2013年のジャカルタ・ビエンナーレの様子です。オープニングなので、アーティストが集合した写真です。

1990年代になると数も増えてきて、リヨン・ビエンナーレ(1991年)、台北ビエンナーレ(1992年)、シャルジャ・ビエンナーレ(1993年)、アジア・パシフィック・トリエンナーレ(1993年)と続きますが、特に95年以降は、アジアの各地で開かれるようになります。オーストラリアのブリスベンで開かれたものは、1993年に、アジア・太平洋の美術だけに特化してトリエンナーレが開催されました。光州ビエンナーレが1995年、ヴェネチア・ビエンナーレに韓国館を開館した年にスタートさせていますが、当時、韓国政府がいかに国際的に現代美術を発信することに力を入れた年であるかがわかります。リヨン・ビエンナーレ、台北ビエンナーレ、アジア・パシフィック・トリエンナーレは、それぞれ美術館が会場になっています。リヨン・ビエンナーレはリヨンの美術館、台北ビエンナーレは台北市の美術館、アジア・パシフィック・トリエンナーレはクイーンズランド州立美術館が会場です。美術館だけではありませんが、開催場所も運営の仕方、非常に多岐にわたっています。

2012年、台北ビエンナーレの美術館の様子です。シャルジャ・ビエンナーレでは、中庭を使った屋外での作品が非常に特徴的でした。日本の建築家ユニットで妹島和世さんと西沢立衛さんのSANAAが参加して設置した作品です。これはアジア・パシフィック・トリエンナーレですが、大巻伸嗣さんが会場の外でインスタレーションを行っています。同じ年には奈良美智さんも参加しています。これが今年の光州ビエンナーレ、会場入口の様子です。

ヨーロッパを中心に開催されている国際展「マニフェスタ」は毎回、会場となる都市が変わります。1996年に始まって、フランクフルトでも2002年に開催されていますが、今年は初めてロシアのサンクトペテルブルクで開催されました。90年代中頃になると、ロシアが現代美術の分野でも台頭してきて、数多くの国際展が開催されるようになりました。カナダではモントリオール・ビエンナーレ(1998年)、イギリスではリバプール・ビエンナーレ(1999年)も始まっています。

ドイツのベルリン・ビエンナーレは1998年にスタート、クストヴェルケを中心にした会場の規模は大きくないのですが、ベルリンという特殊な歴史を持ったまちで開催されるビエンナーレで、とてもユニークだと思います。アーティストック・ディレクターを指名し、半年以上ベルリンに滞在して、ベルリンのまちの歴史を理解した上で企画をつくってもらうそうです。

21世紀に入り、1995年に韓国で光州ビエンナーレが華々しく開催した後、今度はアーティストが中心になって2002年に釜山ビエンナーレを開催しています。釜山ビエンナーレは、釜山の美術館も会場となっていますが、会場が多岐にわたっています。それから中国の広

州トリエンナーレ(2002年)、モロッコのマラケシュ・ビエンナーレ(2005年)、モスクワ・ビエンナーレも2005年にスタートしました。これが釜山ビエンナーレ、2010年の写真です。シンガポール・ビエンナーレ(2006年)、ジョグジャ・ビエンナーレ(インドネシア、2009年)、コチ・ムジリス・ビエンナーレ(インド、2012年)と、開催国がずいぶん広がってきました。シンガポール・ビエンナーレも、美術館が会場になっていますが、他の場所でも作品を展示しています。

日本では、1970年代に美術館建築ブームが起きました。経済的にも豊かになりつつある時代に、多くの地方自治体が美術館の建設をスタートさせたわけです。21世紀に入ると、今度は国際芸術祭ブームとなり、各地で国際展が開催されるようになりました。日本は現代美術の国際展の数で言うとかなり多いですが、規模はまちまちです。1960年代にもありましたが、今継続しているものでは福岡アジア美術トリエンナーレが最初で、21世紀前後に急増しています。1999年、アジアの美術に特化した福岡アジア美術館の開館とともに、福岡アジア美術トリエンナーレがスタートしました。里山や山林など屋外に作品を設置する越後妻有アートトリエンナーレも、2000年に始まっています。我々が関わっている横浜トリエンナーレは2001年のスタート。2014年まで、日本各地で現代美術を核とした芸術祭が開かれています。必ずしも日本の場合は大都市ではなく、それほど大きくないまち、地方での開催が多いのではないかと思います。

また都市型と里山型、つまり、自然の中に作品を置くというケースと、街中で展開するケースとがあります。都市でも、100万人以上の政令指定都市のような場合もありますが、過疎化が始まっているような地方自治体が現代美術の力で新しいまちを切り拓いていくということも意識されていて、開催会場も非常に多岐に渡っています。越後妻有アートトリエンナーレでは、新潟の山間部の廃校になった小学校で参加型プロジェクトや、瀬戸内国際芸術祭での、豊島美術館、瀬戸内の高松港に設置された作品などもあります。

日本の場合、主催者がいろいろなタイプに分けられます。国際展そのものだけを常に行なっている主催者は、日本では少ないのです。一番古い歴史を持つヴェネチア・ビエンナーレは、ビエンナーレだけを集中して行っている組織があります。サンパウロ・ビエンナーレも、サンパウロ・ビエンナーレ・ファウンデーションというように、多くは「ファウンデーション」という名称がついて、特別に基金を蓄積して、ビエンナーレやトリエンナーレのためだけに事務所が組織されていることが多いのです。しかし日本の場合、それだけに特化して組織体があるのは稀で、国や自治体が主導する組織や任意の組織委員会、公立美術館の主催としては、福岡アジア美術トリエンナーレがあります。横浜美術館も横浜トリエンナーレの会場になっていますが、私達だけですべてを取り仕切っているわけではなく、主催は横浜市が中核となっています。それから、民間だけで主導している場合、アーティストが集まって運営している場合、NPOや文化に関わる非営利団体が企画して運営している場合など様々です。残念ながら、例えば横浜トリエンナーレ・ファウンデーションという組織ができ、専任スタッフがいて、常にトリエンナーレのことに関わっているというケースは、日本ではないのではないかと思います。ですから日本の場合、継続をどうやって維持していくかが一番大きな課題です。

旧ソ連とアメリカの冷戦構造が崩壊し、国と国との争いから、今度は都市間競争の時代に移ってきました。グローバリズムによって、特に大都市の姿が同じような様子を示すようになってくる中で、都市の特徴を示すものは何かと考えると、文化の力が重要だと認識されるようになりました。魅力ある都市をつくる時、芸術を無視することができないと言えます。もう一つ、アート力を地域や都市の発展、魅力を創出するために活用していくという、創造都市の構想が立ち上がりました。芸術の捉え方が、文化の分野だけでなく、経済や人々の生活の質そのものを高めることにも大きく貢献するという認識が、以前にも増して自覚されるようになりました。

しかし、印象派ならいいけれど現代美術はよくわからないので苦手だという方は、まだまだ多いです。ですが、今の時代をどう読み解くかを考えたとき、現代美術による新しい表現への挑戦は、古い世代よりも圧倒的に若い世代の共感を得ることができます。未来の世代を育てていくためにも、現代美術の効用が認識されるようになったと思います。

ここで、横浜トリエンナーレについて紹介します。横浜美術館は最初の2001年横浜トリエンナーレから関わっていたわけではありません。2001年から三回目まで、横浜美術館はまったく関与していませんでした。横浜トリエンナーレは国家プロジェクトとして、国の主導でスタートしました。経済大国として、日本は文化発信力を考えなければならないという認識が高まり、定期的に現代美術の大規模な展覧会を開催していく必要があるという考え方が外務省から示されました。1997年のことです。

外務省がこの構想を打ち立てたとき、会場をどこにするかが検討されました。既に東京では様々な文化イベントが行われていたので、現代美術のフェスティバルにはどのような場所がよいかと、あちこちの自治体に声をかけていたのだと思います。その中で、すぐに手を挙げたのが横浜市でした。横浜市が国際交流基金と共に横浜トリエンナーレを開催していくことになり、2001年に第一回を開催。2004年には横浜市が創造都市政策を掲げて、横浜トリエンナーレはクリエイティブシティ構想の中核事業に位置づけられるようになりました。

2011年の第四回横浜トリエンナーレ、この年は東日本大震災があり、日本全体が非常に厳しい状況に置かれたときです。震災の前に、既に政府の方針が変わっていて、国際交流基金が主催者から抜けました。民主党が政権を取り、国際交流基金の活動は国内ではなく海外に集中させるという方針となり、トリエンナーレの主軸が横浜市に移ることになりました。それと並行し、それまで関与していなかった横浜美術館が横浜トリエンナーレの中核会場として関わることになりました。国際交流基金が関わらなくなったことにより、今度は文化庁が国際フェスティバル事業として横浜トリエンナーレを支援することになりました。2011年は非常に困難な年でしたが、美術館が主会場になることにより、横浜市の創造都市政策に従い、アートを通して、創造都市の資源を活用し、世界に貢献し、横浜のまちづくりにも寄与する。そういう国際展を組織しようということになりました。

指針としては、「みる、つなぐ、そだつ」を掲げました。「みる」は、現代美術をしっかりと見る力を人々につけてもらうということ。「つなぐ」は、現代美術とはいえ、古い時代の作品や国、ジャンルを横断するようなコネクションが重要な要素と考え、またアーティストだけでなく、市民や多くの人達とつなげていくことも意識しました。「そだつ」は、若いアーティストを支援し

育てると同時に、フェスティバルを支援する市民サポーターたち、鑑賞者として来場する人達、そういう人達を育てていく機会として、横浜トリエンナーレを位置づけようと考えました。

写真は一回目の横浜トリエンナーレで、ヨコハマグランドインターコンチネンタルホテルの外壁に、椿昇さんたちがつくられた巨大なバツタを設置した様子と、2005年の第二回、ダニエル・ビュランさんが旗をずっと掲げた作品、第三回の横浜ランドマークという商業施設の中に設置してある作品です。横浜トリエンナーレは一回目から三回目まで、毎回会場が変わっていました。定点会場がありませんでした。その都度、横浜市は新しい会場を整備して用意しなくてはなりませんでした。第四回から横浜美術館が会場になり、これは美術館の正面入口で、ウーゴ・ロンディノーネの作品を12体設置しています。今週月曜日に終わった第五回のトリエンナーレ、美術館内部の様子です。正面にある巨大な構築物は、イギリスのアーティスト、マイケル・ランディがつくった「アート・ビン」という、芸術のゴミ箱です。

横浜トリエンナーレの特徴の一つは、創造都市政策により、新たに活動を始めたNPOとの連携や、古い場所をリノベーションしてアートセンターにした会場を使っていることです。今回は横浜美術館と新港ピア・エキシビジョンホールが主会場になりましたが、倉庫を改装したBankARTや、赤線地帯と言われていた寿町、黄金町エリアでも、若いアーティストのスタジオや書店、ギャラリーがつくられていて、NPOの黄金町エリアマネジメントセンターとも協働して、横浜トリエンナーレと会期をあわせて展覧会を開催しました。また今回は、延べ1,700人以上の市民サポーターの方たちが横浜トリエンナーレに参加してくれました。毎日何人もの市民サポーターの方たちが各会場でトークを行ったり、作品の設営に関与したり、私達にとっても非常に大きな励みになりました。

ところで、ティナ・シーリグさんが、「創造力を高める九つのポイント」というのを掲げています。スタンフォード大学でアントレプレナーシップ、起業家精神とイノベーションの講座を担当している方です。

最初は「オブザベーション」。よく注意を払うということです。注意を払って物事をよく観察する。読解力を鍛えるということにもつながります。二番目は「自分の前提、思い込みを疑う」。つまり、先入観を払拭して違う考え方に耳を傾ける。三番目は「メタファー」とあり、関連のないものをつなぐ。一見関係がないと思われるようなものをつなぐことで、多様性を見出していく。四番目は、「問題のとらえ方を変える」。一つの方向からそれを解決しようとしても、なかなか解決できないときには、他の角度から見てみる。それは、複数の視点を知るということになります。五番目は「スペース・マターズ」。ここで言う「空間が重要」というのは、創造的な仕事をするときです。例えば、オフィスがぐちゃぐちゃしていて狭いところで、創造的な活動やアイデアが出るかということですが、これを美術の分野にシフトさせると、我々は日常から飛躍した異空間を、こうしたフェスティバルで提供していると思います。そうすると、空間をつくっていくというのは非常に大切な要素になります。六番目は「チームワーク」。異なった役割を理解するという事は、違う能力を認め合うということにつながります。違う能力を認め合うことでコミュニケーションを図っていく。七番目は「タイム・マター」です。長い時間をかけて一つのことにじっくり取り組むのも必要ですが、限られた時間を有効に使う。これは仕事のうえでよく言

われることですが、そこで必要なのは計画性です。先ほど、ドイツのさまざまなフェスティバルをご紹介くださったオーバーエンダーさんが、一年でフェスティバルを準備するとおっしゃっていましたが、横浜トリエンナーレは一年では短くて、準備期間に二年以上は必要だと考えています。八番目は「失敗を恐れず実践する」ということです。机上では解決しない様々なことを実際に経験することで、何か困難が生じたとしても、負を正に変えていくことができる。そういった柔軟性を持つことが必要だということです。最後の九番目は「態度」で、絶対に解決に導かれるという自信をもって、クリエイティブな問題解決をすることです。

ここに挙げられたことは、現代美術が我々に与えてくれる要素だと思います。今まで見たことがない作品や、創造性に満ちた挑戦的なもの、自分が知らないものに対して、我々はなかなか受け入れようとしませんが、そういう先入観を超えて、受け入れることができるようになるというのは素晴らしいことです。ビジネスの世界で言われているようなことが、美術の世界でもそのまま通用する。この複雑な時代に求められているこうした要素は、狭い美術の世界だけではなく、今の時代に生きる我々にとって非常に重要なことではないかと思います。

横浜トリエンナーレのような現代美術のフェスティバルを継続していく大きな理由、推進力というのは、今の時代をどう生きていくかということにつながっていくのではないかと思います。文化芸術の力によって、価値の異なる人々との共生を促す。今我々は、アジアの国々と政治レベルでのコミュニケーションがうまくいっていませんが、文化レベルでは、そうした垣根を乗り越えることができます。創造力と想像力を身につけることによって、我々の社会の質を向上させることができます。残念なことに、人間の歴史の中では対立や戦争を排除することができません。しかし、どんな人も、戦争が良いとは思っていないはずで、戦争や対立が自分達の身近な人に及ぶとなれば、もっとそれは顕著になるでしょうが、そうなる前に、私たちはそうした対立や戦争を回避していかなければならない。そのためには、想像力と創造力が本当に必要ではないかと思います。

今はコンピュータ社会になり、情報が世界を駆け回り、今まで難しいと思われていたことも容易にできるようになり、便利な国際社会に生きていますが、こうした中では価値の基準が数値で表されることが多くなりがちです。その中で芸術によって、数値では表現できない価値の大切さを我々は知ることができる。展覧会に何人が来て何万人が注目したということではなく、いかに自分達が密度の濃い体験を芸術を通してできるか。行政の力を得ながら国際展を開催するとしたら、どうしても多くの方々に見ていただきたい、広めていきたいということはありますが、数値で表現できない価値の大切さを認識しなくてはいけないのではないのでしょうか。

<18:00~19:35> パネルディスカッション

- パネリスト
- トーマス・オーバーエンダー (ベルリン芸術祭総裁)
 - 逢坂恵理子 (横浜美術館館長)
 - ルイーズ・ジェフリーズ (バービカン・センター アーツ部門ディレクター)
 - イム・ミヘ (ソウル芸術文化財団 芸術教育チーム長)
 - 橋本裕介 (ロームシアター京都/KYOTO EXPERIMENT プログラムディレクター)

コンラート・シュミット=ヴェルテルン(ベルリン市文化部長)

三好勝則(公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京機構長)

モデレーター 片山正夫(公益財団法人セゾン文化財団常務理事、東京芸術文化評議会 専門委員)

片山正夫 東京都では文化創造都市を標榜し、文化を都市政策に欠かすことのできない一つの要素と位置づけています。今日は、特にアートフェスティバルに焦点を当て、都市にとってどういう意味を持つのかを討議していきます。

日本の文化政策はかつて、文化施設をつくることに基軸が置かれてきました。美術館やホールをつくるのが文化政策の中心をなしていて、東京でも都立、国立の文化施設がいくつもあります。民間の文化施設も多くあります。このように文化施設は大変充実している半面、アーティストを育て、創造活動を応援することには若干手薄であった感が否めません。世界の主要都市の中でも、東京はアーティストにとって、あまり活動しやすい都市ではなかったのではないのでしょうか。

しかし、ここ何年かで状況は変わりつつあります。東京都でも創造活動へのサポートを充実させるため、アーツカウンシル東京が2012年にできました。支援プログラムをプロフェッショナルなスタッフがつくり、実行していく体制が整いました。文化施設では、数年前まで貸し館だった東京芸術劇場に芸術監督を置き、専門の制作スタッフを置いた創造型の劇場に変えました。

今日のテーマであるフェスティバルについては、「フェスティバル/トーキョー」という国際的な舞台芸術フェスティバルがあります。長い努力の末に、創造を重視したフェスティバルとして国際的にも認識されるようになってきました。文化は都市にとって、これまで以上に重要になってきているという認識が確かなものになってきました。単にアートを趣味にしている人に奉仕しているのではなく、文化は都市全体の魅力を高め、人を惹きつけ、結びつけます。あらゆる人々に恩恵が及ぶという認識ができてきたということです。それだけではなく、例えば教育や福祉など、他の分野でもアートが持つポテンシャルが今ほど注目されているときにはないのではないかと思います。

フェスティバルが持つ役割も、かつてより拡張しています。単に作品を見せるだけではなく、創造の場でもあり、ネットワークの結節点にもなっていく。行政も、フェスティバルに対してそうした期待を寄せています。東京だけでなく、いち早く創造都市を標榜したのは横浜市ですが、今年から始まった「東アジア文化都市」でも、中国、韓国、日本のネットワークの中で日本を代表する都市として選定されています。

今日は国内外から、まさに都市における文化活動、あるいは文化政策の最前線におられる方々にご参加いただいております。恐らく、都市における文化やフェスティバルの役割について話し合うのに、これ以上のメンバーはないでしょう。それではパネリストの皆さんから、ご自身の活動についてご紹介いただくとともに、先ほどのお二人の基調講演を受けて、フェスティバルに対するお考えなどコメントをいただきたく思います。

ルイーズ・ジェフリーズ 我々は境界のないアートの学習と教育をミッションとしています。バービカン・センターはロンドンの中心にありますが、東側にはロンドンの最貧困層が住む地域があり、その地域の人達、特に若者と取り組む活動が長年に渡って続けられています。オリンピックパークがつけられたところは、ロンドンの都市再活性化の重要プロジェクトになりました。バービカンと、バービカンが共同して取り組んでいる活動拠点との位置関係から考えると、オリンピック文化プログラム、オリンピックともに、我々ができる限り関わりを持つことがとても重要だったのです。

オリンピック文化プログラムは 2008 年から始まりました。北京からロンドンへとバトンが渡された時です。終了したのは 2012 年、ロンドンがリオ・デ・ジャネイロにバトンタッチをした時です。ロンドン 2012 フェスティバルの六か月間は非常に凝縮された文化活動の期間となり、英国全土で史上最大の規模で行なわれ、生涯に一度あるかないかのチャンスだと言われていました。ロンドンだけでなく、全国で行われていたイベントをつないでいくためのブランディングがありました。

バービカン・センターとオリンピック文化プログラムの結びつきには、五つの特徴があります。第一はクオリティ。我々にとっては、目を見張るようなフェスティバルに関わり、その一部でありたい。同時に、我々のアイデンティティーは保ち続けたい。一部になるために自分達を変えるのは嫌ですが、ユニークさで他に類を見ないイベントに関わりたいという思いがありました。バウハウスの展覧会は、公式にはオリンピック・フェスティバルの一部ではなかったものの、フェスティバルのご利益に与かり最大規模のアートイベントとなりました。それから、アフリカ・エクスプレスというフェスティバルの一部のイベントがありました。列車に乗ってアーティストが各地を訪れ、学校や工場、職場などの公共空間で無料コンサートを行う、初めての試みを実現させました。

我々は、フェスティバル期間に地域的、国際的レベルで活動をしました。オリンピックとは、世界を自分の街に迎えることです。自分の街を世界に紹介するお披露目の機会でもありません。ロンドンで立ち上げられ東京でもお馴染みのコンプリシテ・カンパニーが、我々のプログラムの一つであり、他にも、バック・トゥ・ブラックというブラジルのアーティスト、特に音楽家を焦点としたイベントも行いました。ブラジルが次回オリンピックの開催都市だからです。

パートナーを組んでいくということに、この期間ほど力を入れたことも、ありませんでした。新しいアーティストや観客に触れたい。新しい資金調達の方法で、従来から行っていた活動をさらにパワーアップさせました。ロバート・ウィルソンの「浜辺のインシュタイン」というプロジェクトは、膨大な予算のため今までできなかったのですが、10 年がかりでようやく実現できたわけです。

人気があるものでは「デザインング 007」、ジェームズ・ボンドのデザインで世界を巡回している展覧会があります。寛大さは文化活動と生活において忘れてはならないことですが、オリンピックではさらにそれが重要です。我々だけの手柄にするのではなく、自分たちが持っている力以上のものを発揮できる機会です。ダンスのプラットフォームであるサドラーズウェルズは、バービカンと従来からライバルと見られていましたが、ピナ・バウシュの業績を振り返る

プロジェクトにおいて、我々と真のパートナーになりました。アーバンクラシックは、バービカンの外に飛び出して、ロンドン東部でのクラシックコンサートを行いました。

東京はすでに 2021 年を考えているとのことですが、後に何を残すのかについて最初に考えるべきです。ロンドン・イーストエンドについて、我々はオリンピックの遙か以前から考えていました。オリンピックが終了した一年目に、オリンピックパークでフェスティバルを企画するため声をかけていただきました。地元団体と協力し、多彩な無料イベントをイーストエンドで実現させ、それ以外にも様々な人々とコラボレーションし、国内外の作品を紹介しています。若者たちと各地域で協働しています。こうしたイベントの中で、作品や政策などを紹介していくやり方が、大変うまくいっています。

イム・ミへ ソウル文化芸術財団は、ソウル市が 2004 年に設立した団体で、私は教育プログラムにおけるアートの活動、つまりアートにおける創造性への取り組み、に関わっています。他にも当財団では、国際的なアーティスト・イン・レジデンス・プログラムや交流などを行っています。当財団は 15 の文化施設を運営しておりその中で 11 のアートスペースを持ち、そこでのアートフェスティバルや教育プログラム、企業メセナにも従事しています。

ではソウル市の今日のフェスティバルについてご紹介いたします。韓国の大企業ハンファ主催の国際花火大会なども開催されており、現在のソウル市の年間予算は、文化とスポーツをあわせて、500 億円、文化としては 300 億円ほどになります。ソウル市は文化振興政策として主に五つの分野でアートを支援しています。第一は日常での文化ライフへの取り組みでこれはイテアンステアウェイ市場の様子です。最近ソウルで最もホットな場所として多くの外国人も居住しています。

第二は創造的・芸術的なまちづくりへの取り組みです。当財団が行っているプロジェクトの一つ、アートキャンペーン「アートウイング」ですが、様々な機会を通して、アーティストの作品を評価していただける方に紹介・貸出・販売するキャンペーンで、ベテランから若手まで、また二次元、三次元、メディアなどの多彩なジャンルのアーティストが参加しており、選定に当たっては公式の手続きを踏むことになっております。これらを通じて得られた利益の一部はこの活動の資金として寄付されます。

第三は美的体験と参加型の芸術祭で、通常「アーツフェスティバル」という形態で行われます。たとえばダンスフェスティバルや韓国最大規模のソウルパフォーミングアーツフェスティバルなどです。

第四に文化観光としてのストーリーテリングです。「ソウルでの記憶」プロジェクトと呼ばれているものがあります。このプロジェクトの目的は現代のソウル市民の声やライフストーリーを聞き、それらをソウル市庁舎のメモリースタジオにあるメモリーコレクターに記録するという芸術的体験です。

第五に私が関わっているプロジェクトでもありますが、エコで持続可能な文化環境を目指しながら、アーティストと市民をつなげるものです。このような点がますます重視されるようになりました。

ソウルでは、一年間に 400 ほどのフェスティバルが開催されていて、韓国全土では今年は

2,500 ぐらいが開催されました。その一割がソウル市主催で、市当局により支援されており、予算は 20 億円ぐらいです。

韓国のフェスティバルは三種類ほどあります。その目的と特徴から挙げますと、まず一つ目は、経済発展のためのフェスティバルで、歴史あるいは文化的コンテンツが中心となっています。さまざまなツアー、ショッピング、パフォーマンスなどが開催されます。この種のフェスティバルは年間 300 以上あり、そのうち 41 がソウル市主催によるものです。ハインソウルフェスティバルは中でも代表的なもので、毎年 10 月に開催されています。2003 年に創設され、毎年テーマが変わります。2008 年は「四季」、2009 年は「光」、2010 年は「舞台芸術」がテーマでした。私は三年間関わりましたが、2013 年以降、ストリートシアターがメインテーマとなり、ストリートアーティストや、市民参加型のプロジェクトも増えています。例えば、2009 年冬に行われた「ソウル光の祭り」で、ペク・ナムジュンというメディアアーティストは、「フラクタル亀甲船」というタイトルの作品を屋外の大きな広場に設置しました。

二つ目は、アートを推進し創造性を高めるためのフェスティバルで、最近では、パブリックアート、メディア、ポピュラーカルチャーも含まれるようになりました。都市の文化的アイデンティティーを確立するのが目的で、K-POP などがポピュラーカルチャーの中心になっています。私どもの財団も文化育成のための助成金を出しています。

三つ目は大都市における文化と連帯感のためのフェスティバルですが、アートの創造に関わるものや巡回型のアートフェスティバルがあり、一見、文化とはかけ離れているように思われる参加型の催しもあります。楽しみ、それを分かち合いつつ参加する。テーマは様々で、食、本を読む、話をする、歩くなどです。

フェスティバルによって新たな刺激を受け、社会的な創造やイノベーションが進むと思います。東京は素晴らしい都市ですし、多くの文化資源を持ち、歴史的遺産もあります。フェスティバルを行うのならば、世界でも一番の都市になり得る潜在力を持っているのではないのでしょうか。

片山 ソウルで 400 もフェスティバルがあり、そのうち 40 を市が主催しているというのは驚きでしたが、横浜ではフェスティバルはどのぐらいあるのでしょうか。

逢坂 「フェスティバル」といっても規模が小さいものから大きいものまであり、どこに基準を置いて比較するか非常に難しいです。

片山 個人でやっているものもありますからね。それでは京都からいらしていただきました橋本さん、お願いします。

橋本裕介 2016 年一月にオープンする、ロームシアター京都の開設準備室で仕事をしています。それと並行して、「KYOTO EXPERIMENT、京都国際舞台芸術祭」のプログラムディレクターとして、設立以来過去五年間仕事をしています。

KYOTO EXPERIMENT は 2010 年に、京都で誕生した国際的な舞台芸術祭です。これま

でローカルなアーティストを紹介する演劇祭やダンスフェスティバルは京都にもありましたが、国際的なアーティストを紹介するフェスティバルは、KYOTO EXPERIMENT が初めてとなります。大きなフェスティバルではないので、網羅的にあらゆるジャンルのアートを扱っているわけではなく、逆に、偏った内容のフェスティバルだと言ってよいでしょう。それがいわば「京都の実験」で、このフェスティバルでは先駆的な表現を追求しているアーティストの作品を紹介しています。

フェスティバルは毎年秋に約一か月の会期で開催し、運営母体が公式プログラムとして招待する演目が約 10 本あります。またその中にはフェスティバルが直接、アーティストにコミッションして新作をつくってもらうものが一〜二本あります。他の組織との共同製作で作品として紹介する演目が公式プログラムの半数以上、約六本あります。そうした形で、世界初演、日本初演の作品を、京都あるいは関西の観客に紹介する機会になっています。

KYOTO EXPERIMENT で重要なことは、プログラムディレクターの私が選んで紹介する公式プログラムだけでなく、フリンジ・プログラムという自主参加プログラムを受け入れて、会期中、京都のまちで面的にフェスティバルが展開する仕掛けも考えているところです。フリンジ・プログラムには二種類あり、オープンコールで誰でも参加できる一般的に知られた形式のフリンジと、次世代のキュレーターやプログラムディレクターに、自らプログラムをつくるチャンスを提供するフリンジがあります。それ以外に、シンポジウムやワークショップ、舞台芸術にまつわる様々なプログラムを設け、総合的に舞台芸術にアプローチできる機会をつくるのが、KYOTO EXPERIMENT の概要となります。

2013 年は公式プログラムに 12,000 人、フリンジに 4,500 人、無料の関連イベントに 5,500 人で、約 2 万 2,000 人の観客がありました。ちょうど今年 2014 年の会期も終わったばかりですが、2013 年と同じぐらいの観客が来場しました。比較は難しいかもしれませんが、京都市の人口は 140 万人で、東京都の 1/10 ぐらいですが、この数字は、関心を持っている観客が京都には非常に多いといえるのではないのでしょうか。

このフェスティバルは独自の恒常的な運営組織を持たず、京都の舞台芸術にまつわるさまざまな機関から構成される実行委員会形式で運営しています。そもそも私が演劇のプロジェクトを通じて関わっていた京都芸術センターにこの企画を提案し、そこを通じて京都市や関係各所にアプローチして、徐々に実行委員会が形成されていきました。京都芸術センターは、元は小学校だった建物を活用して 2000 年に京都市のイニシアチブで生まれた場所で、京都市芸術文化協会という財団が運営しています。また京都造形芸術大学が 2000 年に映像・舞台芸術学科を立ち上げ、劇場もつくりましたが、そこを運営している舞台芸術研究センターも実行委員会に参画しています。2013 年からは、京都市音楽芸術文化振興財団という、ロームシアター京都を運営する財団が参画しました。実行委員会にそれぞれの組織から委員をだし、その委員が討議して運営が決まっていきます。委員会の下で事務局長が現場の運営を担い、プログラムディレクターがプログラムをつくり、検討した具体的なアイデアを実行委員会で承認し運営しています。

最初からこういった枠組みがあり、組織が形作られたわけではありません。私は元々インディペンデントのプロデューサーとして舞台芸術の仕事に携わっていました。さまざまなアー

ティストと仕事をし、京都芸術センターや大学の劇場である舞台芸術研究センターなど、様々な文化施設と仕事をしていく中で、どうすれば京都でいま起こっている舞台芸術シーンがもっと目に見える形になるかを考えるようになりました。京都の人口 140 万人の 10%以上が学生で、日々、若い世代の人たちが文化的な活動をしています。しかし、どんなに若い世代が京都で活動して新しい作品をつくったとしても、東京を通過しなければ海外へ展開していけない。これはおかしいです。作品ができる背景には、作品が背負っているその土地の様々な文脈があります。そういった文脈が切り取られ、ある種のパッケージ化された商品として作品が売り買いされている現状に違和感がありました。

どうすれば自分たちが背負っている文脈も含めて、作品が評価されるかを考えたいと思い、文脈が顕在化する都市単位で、国際的ネットワークがあってもよいのではないかというアイデアが浮かびました。ですので、このフェスティバルでは、都市間のダイレクトなネットワークを構築することを狙いとしています。どこか中心を軸にしながらか地勢図が描かれ、物事の評価が定まっていけば、やがて新しい表現は行き詰っていくと考えています。新しい表現が受け入れられるためには、いろいろな評価軸が必要で、そのためにも地勢図を変えていけるよう、脱中心化したイメージを持つ必要があると考えています。

また、実行委員会を組織する際には、誰がどういう意図で、このフェスティバルのプログラムをつくるのかということ、仕組みとして定着させる必要がありました。一定期間の都市では既にあるインフラが整っていて、趣味としての芸術に触れようと思えば、いつでも触れられる環境があります。その中でフェスティバルをやるときに総花的なことをやったとし、果たしてその都市にどのような新しい価値を提示できるのか、プログラム自体が世の中に対して価値を問わなければ意味がないだろうと。そのために、どのような仕組みをつくるべきかを常に模索しています。

京都は伝統文化の都市として知られていますが、必ずしも京都に暮らしている人々が神社仏閣を参拝し、日々着物を着ているわけではなく、京都の人達自身も新しい取り組みを行い、新しい文化に触れています。そこで生活している人自身が、その都市の文化的アイデンティティーを更新し、外からの評価ではない形で自分達の文化を紹介していく機会が必要です。単に観光客が集まるからというだけで、周囲が期待している京都像を自ら演じ直す必要はありません。

フェスティバルは公の場でありながら、一時的な場でもあります。一時的で、かつ公的な場であるということを活かし、そこで得た知見を参加した人々、運営する人々それぞれのフィールドに持ち帰ることのできるプラットフォームが、フェスティバルなのではないかと考えています。

コンラート・シュミット=ヴェルテルン ベルリンがまだ壁で分けられていた頃、私は西ベルリンで育ちました。そこで何が思い出されるかというと、西ベルリンでのフェスティバルの事です。ジャズや演劇のフェスティバルなどがあり、フェスティバルを通じて外の世界を西ベルリンにもたらししてくれました。ただし、今ほど国際的ではありませんでしたが。

後に壁が破壊され、ベルリンのインフラが大きく変わり、まったく異なった都市になりました。

フェスティバルの重要性が、崩壊後変わったとは言いません。しかしフェスティバルは、文化的な生活の基盤ではなくなり、ギャップを埋めるものになりました。オーバーエンダーさんがフェスティバルについて話されましたが、ベルリンの日常では提供されないものがフェスティバルのプログラムに組み込まれています。

東京のような世界的都市でどのようなフェスティバルを行いたいかと考えるとき、アーティストなしには開催できないということをまず念頭に置くべきです。今日は、まだアーティストについてはあまり触れていません。パイロイト音楽祭やカンヌ国際映画祭のNo.2 といったものをつくることはもちろん可能でしょう。しかしアーティストがいなければ、そのまちは退屈になってしまいます。小規模な都市でも東京のような巨大都市でも、フェスティバルをメジャーなアートシーンとするためには、まず、アーティストに投資しなくてはなりません。

フェスティバルを開催するメリットばかり話しましたが、リスクもあります。フェスティバルは、その構造がかなり脆弱なもの、弱々しいものでもあります。こうした文化活動に対する資金提供、資金調達という課題があります。フェスティバルをオリンピックの開催に向けて企画した場合、オリンピックが終わったら、もうフェスティバルは必要ない。目的を果たしたらいらぬ、ということになってしまえば、いけないわけです。フェスティバルをつくるのであれば、そのために構築されたものを、もっと長期的に維持する必要がある、単に一回だけの花火で終わらせてしまえばはいけません。花火が終われば、残るは灰ばかりです。フェスティバルを一つの構成の中に組み込むことも大切ですが、実際に一つの長期的な制度の中にフェスティバルを組み込むことが必要です。

三好勝則 アーツカウンシル東京は 2012 年に設立しました。アーツカウンシルという名称は、60 年以上の歴史を持つアーツカウンシル・イングランドをはじめ、各国での様々な活動状況を参考にして、東京における本格的な芸術文化振興の活動を開始しました。現在、10 名余りの専門職員で、芸術文化の自主性と創造性を尊重しつつ、専門的かつ長期的な視点に立ち、国際都市・東京における芸術文化活動を推進しています。常勤の専門家で構成する本格的なアーツカウンシルとしては日本初です。また、国内外の関係機関と連携を取りながら、活動を充実させています。特に 2020 年は大きな節目の年であり、十分な準備と旺盛な意欲を持ち、積極的な活動を展開していきたいと考えています。

東京では大変多くの芸術文化活動が行われています。施設も、国立や公立施設、民間のほか、仮設であるもの、野外を使った公演なども各地で行われています。音楽、演劇、美術、多彩な分野のものが、大劇場から小さな劇場、アトリエまで、様々に行われています。東京でも「フェスティバル」がたくさん行われていて、すべてを把握することができないくらいです。アーツカウンシル東京の主要事業である芸術文化助成でも、いくつか対象になっているものがあり、ダンスフェスティバルや海外との共同制作といったものが申請されています。ここでは、東京都が今特に力を入れている「フェスティバル/トーキョー」「六本木アートナイト」をご紹介します。

「フェスティバル/トーキョー」は、国際的な舞台芸術の創造発信、舞台芸術の裾野拡大を目的とし、2009 年にスタートしました。東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団、フェス

ティバル/トーキョー実行委員会が協力しながら、池袋を中心に実施しています。毎年テーマに沿って、世界的に活躍する演出家による現代演劇などに加え、中堅、若手アーティストを招聘し、共同制作による新作など多数上演しています。昨年は東京の人口構成に基づいて集められた 100 人が参加し、今の東京の様々な世代、性別、国籍、職業の人々が多様に生活している様子を浮き彫りにする「100%トーキョー」を上演しました。また、歌舞伎を現代的発想で上演している木ノ下裕一さん主催の木ノ下歌舞伎による「東海道四谷怪談」の通し上演も行いました。通常の歌舞伎でも主要場面の上演が通常なのですが、それを全段通して上演するという企画を行いました。また、公園などの広場に、神出鬼没でその場に居合わせた人達が自由に参加できるプログラム、「F/T モブ」も開催するなど、多彩なプログラムが実施されました。今年は、11月1日に大友良英さんのオープニングに始まり、30日まで一か月間開催されています。また、アジアシリーズということで、韓国を特集しています。

二つ目は「六本木アートナイト」というフェスティバルです。六本木は東京の中心、ビジネスの拠点でもあり、数多くの商業施設、文化施設などが集まっています。その六本木でアートを楽しむ。そういうライフスタイルを提案する新しい「まち」づくりとして、東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団と、六本木アートナイト実行委員会、との共催で、2009年から開催しています。若者が多く集まるまちを舞台に、日没から日の出までをコアタイムとし、夜を徹したアートの宴として、美術館、商業施設の終夜営業、施設や街中でのアート作品の展示、パフォーマンス、アーティストと参加者とのトークなど、多彩なプログラムを実施しています。一晩で70から80万人が集まる、大きなフェスティバルになっています。2014年は日比野克彦さんにアーティストック・ディレクターを務めていただき、「動け、カラダ！」というテーマで、アートの持つ身体性に目を向けてパレード、フード、アート・プログラム、パッチワークの作品制作など、コンテンツを多様化させました。

芸術活動が日常化している都市で、人々の精神に刺激を与え、目を覚まさせるという訴えかけを、これらフェスティバルでやっていきたい。昨年の「フェスティバル/トーキョー」のアンケートでは、新しい作品に触れることへの期待や、舞台芸術に留まらない新しい表現、多様な価値観、様々な人々の参加に期待をしているという結果が多数でした。

アーツカウンシル東京では、文化に限らず多彩な分野で高い知識と経験を持つ委員からなるカウンシルボードからもご意見をいただいています。東京の文化振興の長期目標、事業展開について検討しています。その中で、国内外のアーティストが集う仕組みとして、フェスティバルの意義を高く考えています。さらには、2020年を挟み今後10年を見据えた東京の文化政策の道標となる文化ビジョンを策定する作業が現在行われ、アーツカウンシル東京も一緒に参画しています。特に伝統と現代、都市の成長、ダイナミズムが中核概念として考えられ、海外へ向けた文化創造の発信を進めていくことを重視しており、フェスティバルの位置づけはますます重要になっています。

片山 改めて、都市の中でフェスティバルがどういう価値を生み出すかということについて考えてみたいと思います。まず実際に、直接フェスティバルをつくっている方から伺います。橋本さんは、フェスティバルの生み出す価値として、どういうところを重視していますか。なぜ京

都で実験(EXPERIMENT)なのか。若手アーティストを大胆に起用した素晴らしいプログラミングをされていますが、やはり都市のダイレクトネットワークをつくるのに有利ということでしょうか。

橋本 有利かどうかはわかりませんが、京都でフェスティバルをやる時、従来から知られている典型的な京都らしさを発信することが必ずしも意味のあることではないと思ったからです。発信を強めた結果として、その都市の創造性が高まり、価値が生まれるということではなく、むしろ、どのように受け入れるかということがフェスティバルが都市に生み出す価値という意味では鍵ではないでしょうか。フェスティバルは必ずしも日本の文化やアーティストを世界に輸出するためだけにあるわけではなく、そもそもは実際にフェスティバルを行う場で、その地域の観客に向けて行っているものです。その時に世界中のアーティストをどのように受け入れ、評価する視点を持つかということ自体が、そのまちの懐の深さ、ビジョンを示すのではないかと思います。

また、私にとって発信とは、主体性のない受動的なものに感じます。誰かから認めてもらいたいという心象の現れであり、評価の軸が外にある。それはアートフェスティバルを考えたときに、おかしいのではないかと。むしろ、どう受け入れるのかという、主体的に評価する視点を持つことそのものがその都市のアイデンティティーであり、各国、各地域の人達にある種の敬意を払ってもらうきっかけであり、フェスティバルがそのまちに何らかの価値を生んでいくのだと考えています。

片山 日本の文化政策は「発信」という言葉が大好きですが、そこに批評の矢を射ていただきました。ありがとうございます。

ジェフリーズさん、ロンドンの文化政策でいう「アート・フォー・エブリワン」、つまり普段あまり文化と関われないような人達に機会を提供するという点で、フェスティバルは具体的にどういう方策を用いているのでしょうか。

ジェフリーズ 時間とともにそれは変わってきました。今までは、アートに触れていない人達にアプローチする場合、単純にバービカンの外へ、コミュニティの中へアクセス可能な形にプログラムを構築しました。プログラムをつくったのも予算をつけたのも、プレゼンテーションをしたのも我々です。しかし、今は遥かに洗練された方法でなければ受け入れられない、という段階にきています。新しい地域で活動する場合、まず地域のコミュニティと地元の役所、様々な文化団体と事前に話し合い、彼らが自発的にプログラムをつくったという雰囲気が出るよう、下準備をします。

短期的に我々が介入し、コミュニティと協力して相手の能力を高め、彼ら自身がやりたいと思ひ、自らのためにイベントを実現させるためのサポートをするというやり方です。我々がそのイベントを最終的に実現させた要因にならないようにしていく。非常に難しいことですが、それを目指しています。

オリンピック文化プログラムでは、ある程度それを行ったと思います。「アンリミテッド」という

プロジェクトでは、障害者のアーティストに焦点を当てました。あの時ほど強烈ではないですが、2012年以降も、障害のあるアーティストに対する認識を変えるという大きな影響を社会に与えました。そして、文化に対する公的支出が、エリート主義の、選ばれた一握りの人たちのアートのためにお金が使われていないか、コミュニティの中で皆がアクセス可能な無料イベントを行うべきとの意見が出ています。

片山 イムさん、韓国でも、やはり市民の参加には力を入れているのでしょうか。

イム そうです。韓国の文化政策は過去10年間にわたり、文化的民主主義に基づいて進められています。文化政策を策定するときには芸術的卓越性、参加、アクセス、維持、多様性といった項目を考えなければなりません。韓国では、特に参加を重視しています。急速な経済発展を遂げたということもあり、貧富の格差が広がっているのです。正しい判断だと思います。それも変わってきているとは思いますが。

片山 ソウル市ではバウチャーカードを市民に、特に所得の低い方に渡して、文化への参加を促す政策が取られていますが、どのような成果を生んでいますか。

イム バウチャープログラムは五年ほど前にスタートしました。文化的な民主主義政策の下、特に低所得者層や貧困層に向けたプログラムで、一般人の文化レベル、そして芸術の需要レベルを上げるのに有効です。私のようにアート活動の運営を行っている場合は、アート・プログラムの策定などに非常に役立っています。

片山 オーバーエンダーさんの基調講演の中で、フェスティバルが一時的な共同体を形成するというお話がありました。もう少し詳しく伺えますか。

オーバーエンダー なぜ、こんなにフェスティバルが増えているのか、なぜ毎年、新しいフェスティバルができるのか。お金が減ると、逆にフェスティバルの数が増えるということは非常に興味深いところです。

なぜそうなったかには当然の理由があります。社会の文化発展を考えた場合、資本主義がますます強固になるほどリベラルになり、自分の資本を人類の資本として追求するようになります。そして社会は、宗教や伝統、価値観による統一性を失っていきます。その状況において、フェスティバルはある種の補完になるわけです。一つの分野で失われているものを補って、他の人と共通する価値を創り出します。小さな輪の中において、流動的な形ではありますが。

そうしたプロセスにおいて、フェスティバルは、生活に対する一時的な意識の表れです。恒久的なものではないが、今現在、重要だというわけです。そういう感触が好まれているのでしょう。はっきりと定義された感覚に癒されると言ったらよいでしょうか。

他方、フェスティバルには社会的ネットワークの精神を持ち合わせています。高いレベルの

エキサイティングなことが起こるけれど、次の日にはもう終わっている。ですから、今の時代において、フェスティバルは非常に良い手段であり、急速に変化する世の中で有効な手段です。しかし、我々の祖先が過去にわりと簡単に発展できた政治的な立場・理想というようなものは、今の時代で私たちにとってそう簡単には作れません。（時間の問題で）新しい政策がその背後にあるのではないかと思います。新しい方策・指針・やり方がその背後にあるのではないかと思います。そういうことで、フェスティバルは社会にとってより魅力的なものになっているのではないのでしょうか。

ただ、フェスティバルの短所、リスクも考えなければいけません。政治家にとって、フェスティバルは簡単なツールです。創るのも、潰すのも簡単です。例えば、100年の歴史を持つオーケストラや美術館を潰すのはなかなか難しいわけです。しかし、特に資本主義社会においては、政治家が「これはもう面白くない」と思えば、フェスティバルをつぶしてしまえばいいのです。これが、フェスティバルが持っている特徴であり、構造体としては非常に不安定で、危険なものです。

片山 シュミット=ヴェルテルンさんは、行政サイドとしてフェスティバルに一番期待するところは何ですか。また、自治体がフェスティバルに対して負うべき役割は何だと考えていますか。

シュミット=ヴェルテルン 一つの答えはありません。まずは、フェスティバルを生み出す都市を考えなければいけない。ギャップを埋めることもできるフェスティバルかもしれないし、一回だけの花火かもしれません。一から三年後には消えてしまうかもしれません。表裏一体ということであれば裏側に当たるかもしれません。フェスティバルの長所は、リアルタイムで、真の問題、差し迫った課題に向き合うことができるところですが、その裏側、つまり短所としては、将来、消えてしまうかもしれないし、そのフェスティバルを開催する意味がなくなるかもしれない。そう言いつつも、小都市ではフェスティバルでアイデンティティーを発信することができている。ということは、フェスティバルは大都市よりも小都市にとって必要かもしれません。

ですから、答えは対象となる都市によりけりです。どのような都市であっても、自分なりの答えを見出していくべきです。東京でもベルリンでも、都市がより複雑で魅力的になれば、「良いフェスティバル」の定義は難しくなります。東京もそうだと思いますが、社会に提供するものを断片化していくとなると、小さなフェスティバルに取り組むことになり、それもいい考えだと思います。

片山 三好さんは「フェスティバル/トーキョー」はじめ、その他の活動に対して、何を期待していますか。

三好 私は行政そのものではなくて、行政と一緒に仕事をしているという立場からですが、国際フェスティバルの意義は、自治体にとって一番大きな政策である「人を育てること」にあると思います。人を育てるためには、多様なコミュニケーションが必要です。例えば国際フェスティバルで、芸術文化を通じて世界で起こっていること、問題になっていることを知ることができ、

かつ、それにより考え方や価値観の違い、様々なものを学ぶことができる。基本は交流だと思いますが、交流をするためには、やはり発信がなければ交流に結びつかないという意味で、まずは発信があり、交流があり、そこからいろいろなものを受け止め、受容していく、これがまさに人を育てるということで、そのためのコミュニケーションをつくる場所というのが、まずあります。

もう一つ、フェスティバルを通じて、その都市の芸術文化そのもののありようを示していくことも重要です。特に日本は独特な位置にあり、かつ東京は日本の中心部にあるので、伝統的なものから現代まで、さまざまなものが日常生活の中で展開されている。フェスティバルは、独自性の高い東京ならではの芸術文化に刺激を与える場として、さらに重要です。

都市政策から考えれば、日本はこれまで国際社会およびアジアにおいて注目され、東京は首都としてそれを先導してきましたが、これからの日本、東京が抱える様々な課題に対し、都市としてのあり方を示していく。そのためのきっかけづくりが、フェスティバルという場ではないかと思っています。

片山 行政と実際のフェスティバルの現場というのは、なかなか微妙な関係があるのではないかと思います。目的は共有していても立場の違いもあるし、アートは新しい価値を生み出すから、行政とは相容れない価値を持っているところがあります。その辺りを伺いたいのですが、シュミット=ヴェルテルンさんはベルリン市の文化の責任者ですが、ベルリン芸術祭に対して、オーバーエンダーさんに何か最初に言うのですか。

シュミット=ヴェルテルン 私は、直接フェスティバルやオーバーエンダーさんに資金を出していません。オーバーエンダーさんは中央政府側の人です。ただ、地方自治体がフェスティバルに資金提供する場合に、フェスティバルの目的とは何か、といった話はしますが、あまり細かく内容に関しては話しません。彼が芸術監督であるし、専門家ですので、このプログラムはこのフェスティバルにふさわしいというようなことは彼が決めるべきなのです。ただ、目的の話はします。例えば、子供達はどのようにフェスティバルに関わっているか、プログラムの中で社会に関わる部分はどこなのか、そして観衆はどういう人が対象になるのかなど、対等のレベルで話し合います。

片山 ビエンナーレやトリエンナーレは継続が大変だというお話がありましたが、横浜トリエンナーレは五回目ということで、これだけ続いてきたのは、行政と良いパートナーシップを築いてこられたからでしょうね。

逢坂 「継続は力なり」というように、どういう立場であれ、得るものは大きいです。リスクも大きいのですが、大規模なアートフェスティバルを通して我々はアーティストを知り、アートの柔軟性、多様性を知ります。どうやって受け入れていくかは、それがきちんとできれば発信できるわけです。発信するために何かをつくるのではなく、クオリティをきちんと保ち、継続することによって、フェスティバルは市民にも広がり、プロフェッショナルの人たちにも認知され、ア

ートを介したコミュニティも形成されます。

今回は 1,700 人の市民がサポーターとして参加してくれましたが、彼らにとって大きな魅力は、社会的なつながりです。自分たちが今どこに属しているか、世代や性別、職業的なこともすべて越えて、ある目的のために市民が協働できるということが、今のコミュニティが崩壊した状況の中で、重要な役割を担っていきます。ですので、単にアーティストの作品を展示するだけではなく、アートが地域に息づくことによって得るものを育てていき、継続していかなければいけないと思います。

片山 橋本さんは、京都市とうまくやっていますか。

橋本 「公共性」という言葉が常に話題になります。例えばある PR の資料をつくる時、「それでは伝わらないのではないかと議論になります。なぜそういった議論が生じるのかという、時間の射程に差があるからです。ある事業や、PR 活動をしていく際に、どれぐらいのスパンで結果が出るのかを考えたとき、しばしば溝が生じます。我々アート側はアート活動や PR が現在の住人だけでなく、何かしらの形で未来の住人にも残していくべきではないかと、比較的長いスパンで考えている一方で、文化に携わる行政側は「現在」の一般市民にどう取られるかに重きを置いているように感じられることがしばしばあります。

それから「私的な意見は私的な場所で」という指摘がしばしば行政側からあります。では、どうやったら公の意見というのが形成されるのだろうかという疑問に思ってしまう。公というのは、意思を持った個人の集まりであり、公の場所で私的な意見が言えなければ、それは公と云えないのではないかとよく議論していますが、まあ、基本的には負けています。(笑)

片山 未来の価値をつくるからこそ、税を投入する意味があるということ掘り下げたいのですが、オリンピックのことに触れなくてはなりません。三好さんは 2020 年のオリンピックを契機に、どのように文化政策を盛り上げていこうと考えておられるのか、ご決意のほどをお聞かせください。

三好 東京の文化として考えておかないといけないポイントが四つあると思います。一つ目は、国際的に見ると日本はアジアの国であり、東京はその首都です。これから 2020 年、その先を考えていく上でも、アジアの中での我々の立ち位置というのが非常に重要になってくると思います。二つ目は、オリンピックというと、どうしても開催都市である東京が中心になりますが、文化プログラムが東京一極集中を是正するための手段にならないか。具体的にどう進めていくかは難しい問題ですが、ぜひ考えていかなければいけないと思います。三つ目は、ネットワークをつくっていく。国内外のネットワークということもあるし、世代を越えたネットワークということも、オリンピックを契機として考えなくてはならない。最後に、東京の文化資源は豊富だということに、皆が再度気づくことが重要ではないでしょうか。2020 年を最初の目標にし、それ以降も 10 年、20 年と続けていけるように、先を見据えて芸術文化を考えていく。その意味で、2020 年というのは重要なポイントだと考えています。

片山 ロンドンではオリンピック文化プログラムが大規模に行われて、4,000 万人も参加者があったと伺っています。ジェフリーズさんは、オリンピックが終わった先のことをきちんと考えてプログラミングしなさいと仰っておいででしたが、実際にロンドンオリンピックで、当初プランしていたようなレガシーの構築というのは、うまくいきましたか。

ジェフリーズ オリンピック・パラリンピックのレガシーは、別にフェスティバルではないかもしれませんが。それよりも、アーティストに投資をする、文化的組織ができるといった、インフラとして残るものがあるのだと思います。ロンドンの 2012 年では、障害を持ったアーティストに注目しましたし、障害者のコミュニティが誇りを持てるようにしようとも考えました。

また、芸術的なリスクも考えなければいけません。これは行政組織との間に違いがあります。行政はリスクを避けたい傾向がある。それに対し、文化団体はどうしてもリスクを取らなければやれないと考えます。時には失敗することもあります。アーティストは、やはりリスクを取るわけですから、組織や自治体としてもリスクを取る必要があります。

シュミット=ヴェルテルン 全く同感です。だからこそ、我々が資金を供与する。「市場でスポンサーを見つけなさい」とは言いません。政府はリスクを嫌うということがありますが、しかし、アーティストは全体像を見ていない場合が多いということも申し上げなければなりません。

私はいくつかのフェスティバルを終わらせなければなりませんでした。似通ったものの数かあまりにも増えてしまった。例えば、同じような短編映画のフェスティバルが二つも三つもあれば、やはり、税金をそれ以外のものに使いたいと思い、終了せざるを得ませんでした。

片山 ありがとうございます。続いて、質問タイムになります。ご質問がある方は挙手をお願いします。

<19:35~19:45> 質疑応答

質問者 アーティストの山田と申します。芸術祭のコンテンツとして、ドイツではできるだろうが日本ではできなさそうなことですか、日本でもここまでできたのだというものがあればお聞かせください。

シュミット=ヴェルテルン 東京との交流プログラムがあります。ベルリンのアーティストは、プロジェクトを東京で実現しているし、東京のアーティストはベルリンでプロジェクトを実現しています。東京に関して言えば、異なった規制があるようには見ていません。我々は優れたアーティストを支援したいと望んでいて、それこそがベストなことだと思っています。

橋本 表現の規制みたいなことでしたら、事前に内容を事細かに紹介してチェックすること自体がないので、「ここまでできた、できない」ということは考えたことがないです。もちろん、物

理的な制約とか、安全面などは、いろいろな人と話し合います。ただ内容に関して、伺いを立てること自体をしていないので、お答えするのは難しいです。

質問者 長谷川といいます、学生です。三好さんから、フェスティバルは人材を育成する機会になるとのお話でしたが、どのような人材を育成する場だと考えていますか。逆にオーバーエンダーさんからは、フェスティバルは簡単に潰せるというような対照的なコメントがありましたが、ベルリンでは、フェスティバルを通じた人材の育成については考えておられますか。

三好 国際フェスティバルでは、国際的な状況で、いろいろな人との出会いやコミュニケーションがその場でできます。これがまさに、人材を育てることそのものだと思います。アーティストだけでなく、観客も含めた人材育成という意味です。そういう場として、フェスティバルが継続的に行われていくことが必要ではないでしょうか。

オーバーエンダー ベルリン芸術祭総裁として、一つ潰し、一つ新しいものを立ち上げるのは、自然な仕組みだと思います。ですが時には、危険だとも言えます。例えば、経済状況などが原因で、フェスティバルを潰す決定を下した場合、文化的に受け継いできたものを潰してしまう危険性があるからです。

ベルリンの壁が壊されたとき、数日、数週間にわたり、ドイツ各地で人々の志気が上がりました。日常生活を超えた大きなものに触れたと感じたからです。優れたフェスティバルも似たような効果を与えるのです。人々を一つにまとめ、我々が生きていく上で重要な、さらなるものを実感させてくれる。そして、どこの店に行っても買うことができないような体験をすることができる。そのような様々な感覚や体験は、自分自身を異なった観点から見つめさせます。それを、税金を使って実現していく。

ドイツ人は、サッカーの世界チャンピオンになった時、ある意味で自分達自身が以前は恐れていたこと、すなわち「ああ、自分はドイツ人なのだ」ということを、ナショナリズムや悪い意味ではなく感じました。ブランド首相が60年代にポーランドで膝をつき、ドイツ人は戦争中にしたことを心底悔いていると、世界中に伝わるような形で示しました。21世紀初頭において、ようやく我々自身も己のことを、ある意味では記憶を切り変えることができたのではないかと。そして民主主義国家社会として、悪しき時代に逆行する恐れに囚われることなく、新しい時代を切り拓くことができた。

ですから、日本で大々的なオリンピックを実現させるというのは、新たな世界の中において自分達はどのようなものなのかを実感できる機会だと思います。

片山 ありがとうございます。今日は結論というものはありません。いろいろ大変良い意見をいただきました。恐らく、今後の東京にも随分参考になると思います。これでパネルディスカッションを閉じたいと思います。パネリストの皆さん、会場の皆様も、どうもありがとうございました。

<19:45>閉会