

FUTURE CULTURE

Discussion in A 10 Year Period

— Tokyo Artpoint Project 2009-2018 —

TOKYO ART
RESEARCH LAB

— REPORT 2010 —

TADASHI
KAWAMATA
TOKYO
IN PROGRESS

川根正・東京インプログレス 鳴田川からの眺め

Tokyo Culture Creation Project

見る、
聞く、
話す、
感じる、

東京アートポイント計画が、
アートプロジェクトを運営する
「事務局」と話すときの
ことば。の本

序章

多様な立場、持続可能な道徳、設計、企画の4
点セレクト、高橋健司、山崎洋子をキャラクタ化
させ、販売形態をもじる「通販」を採用。これは
「アートプロジェクトの運営者としての想い」を
もつて、田代ミツヨウ（クリエイティブ）、イブ・ト、現
地の実業家、田代中也、川端和也、高橋洋子、フジツ
吉雄など、リスナーをもつて活動を始めた方に、入
りあり、通販専門チャットワーク、ご質問フォーム
などを設け、アーティストの意見を直接お聞きする
ことができる。また、アーティストの意見を直接お
聞きする際は、通販専門チャットワーク、高橋洋子、
川端と中井かくち、田代の質問、高橋洋子の集客
可能度、感じた、聞かせし、第3コマーネー、アーテ
ィスト・ルールとタクシオニム、振り返り・変化
の入り、評議への参加、など見、買、感じと目録と
カタログの2冊。

これからの文化を 「10年単位」で 語るために

— 東京アートポイント計画
2009-2018 —

これからの文化を「10年単位」で語るために
— 東京アートポイント計画 2009-2018 —

はじめに

東京アートポイント計画の10年史である本書は、プログラムオフィサーたちが自発的に立ち上げた企画である。

自分たちのやってきたことを解体し、言語化し、共有知にする。本書の企画に対して伝えたのは、「これまで振り返ることで、同時に次の10年をつくる手立てにしてほしい」ということだった。

ひとつのプロジェクトを完成させるのではなく、それを育ててまた別のかたちで次に展開する。そうやって変容しながら有機的に続いていくことで、初めてプロジェクトの価値が生まれる。プロジェクトが連鎖的に生まれる設計は、これまで東京アートポイント計画がやろうとしてきたことでもある。

実際にプロジェクトを進めていくと、企画が自ら動き出すことがある。企画がやるべきことを教えてくれる状態になると、ものごとが自動的に動き出す。しかし、それだけでは創造的なものは生まれない。あるタイミングで、こちらから働きかけることが必要になる。企画と対話して、押し返したり、押し戻されたりしながら進んでいく感覚は非常に重要な身体知である。チャレンジと失敗は常に背中合わせだったが、失敗を次に活かしていくことこそが大事なことだということもわかった。最も恐れるのは、知らず知らずのうちに守りに入ってしまって、大きく一步を踏み出せないことだ。

東京アートポイント計画は、2016年のオリンピック・パラリンピック競技大会招致をきっかけに、文化戦略の一環として2009年に立ち上がった。地域社会を担うNPOとアートプロジェクトを展開することで、無数の「アートポイント」を創造する、東京都とアーツカウンシル東京による事業である。NPOとともに複数年かけて「共催」を行い、プログラムオフィサーという専門スタッフがそのプロセスに伴走するという仕組みは、国内外を見渡しても珍しい取り組みである。

この10年間を振り返ると、あらゆることが手探りだった。〈千の見世〉という実施計画案をもとにはじまったが、事業数はまだ「千」には及ばない。しかし、まちに「千」の活動が生まれるための「人」や「関係性」を育み、先人の実践や経験に学びながら「時間」をかけることができる仕組みづくりに注力してきたように思う。

なぜなら、アートは時代や社会に対する応答性は高いが、直接課題に働きかけて解決させるものではないからである。なかでもいま何が問題なのかを可視化し、問い合わせながらこれからのヒントを見出していくプロセスは、アートプロジェクトならではのふるまいだろう。

「社会の変化」と「文化が成長する速度」という異なるふたつの時間をよく見て、それらが交わるタイミングをつくる。時間を味方にし、先の社会を予見しながらプロジェクトを準備していく。それらを担うのが、文化事業の中間支援におけるプログラムオフィサーである。

2030年はどのような社会で、そこに文化はどのように関与し、貢献していくだろうか。少子高齢化や移民問題など、わたしたちを取り巻く課題がより切実になっていくなかで、それらと向き合うことをアーティストだけの仕事にせず、アートNPOが担う。そして、そのNPOにはあらゆる職能の人が参加し、地域で活動していくハブになる。NPOに公的な予算が託され、雇用が発生し、事業を通じてその地域の文化が育まれていく状態を目指す。それは、東京アートポイント計画が、「共催」というかたちで新しい文化をつくろうとしてきたと言い換えられるかもしれない。

文化の都合で生まれたものをまちなかに持ち出すのではなく、社会の変化を引き取りながらプロジェクトを行う。そうして、やっと時代や社会と接続し、文化としての役目を果たすことができると考えている。

「桃栗三年柿八年」ということわざがある。果樹を植えたら、その実がなるまで相応の歳月を待たねばならないことから、何事も成就するまでに年月がかかるという意味だが、文化は10年経ってやっと実をつける時期に入るという体感を得たことは大きな成果である。

何ごとも、実をつけ、収穫するにはかけるべき時間がかかる。だからこそ現在だけでなく、来たるべき時代を予見するような豊かな思考と実践を生み出す。いま、わたしたちに必要なのは、社会と深くかかわりながら「10年単位の時間」で文化を育もうとする、覚悟と技術なのではないだろうか。

森 司

東京アートポイント計画 ディレクター

東京アートポイント計画とは

「東京アートポイント計画」は、地域社会を担うNPO^[*1]とアートプロジェクトを展開することで、無数の「アートポイント（文化創造拠点）」を生み出す、東京都、アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）^[*2]による事業です。

地域社会に芸術文化が根づき、長期的な東京の魅力創造へつながっていくことを目指し、アートプロジェクトを担う人材の育成や、活動基盤を整備する中間支援事業を開いています。

特徴は、プロジェクトを立ち上げてから複数年かけてNPOとの「共催」事業としてサポートすること。年間を通した持続可能な活動を支援すること。プログラムオフィサーという専門スタッフが、情報やスキルを提供しながら伴走することです。

また、アートプロジェクトの担い手を育成するスクールプログラムや、新たなスキルやシステムを追求する研究・開発プログラムを軸とした人材育成事業「Tokyo Art Research Lab (TARL)」と、東京アートポイント計画のスキームを活用し、東北3県（岩手県、宮城県、福島県）で展開する被災地支援事業「Art Support Tohoku-Tokyo (ASTT)」と連動することで、相互に知見を持ち寄り、発展を続けています。

日常の営みに緩やかに寄り添い、まち・人・活動をつなぐアートプロジェクト。アートポイント^[*3]を通じて、社会のなかに豊かな文化的生態系を育みます。

- ・共催団体数 | 47団体（2009～2018年度）

NPO : 40

基礎自治体：6（豊島区／荒川区／練馬区／足立区／小金井市／三宅村）
大学：1（東京藝術大学音楽学部／大学院国際芸術創造研究科）

- ・共催事業数 | 38 事業（2009～2018 年度）

*年間約100件のプログラムを実施。

- Tokyo Art Research Lab 受講生数 | 1,004名（2019年2月現在）

[*1] 特定非営利活動法人（NPO法人）のほか、一般社団法人など非営利型の組織も含みます。共催相手はNPOに加えて区市町村といった基礎自治体、大学等が入る場合もあります。

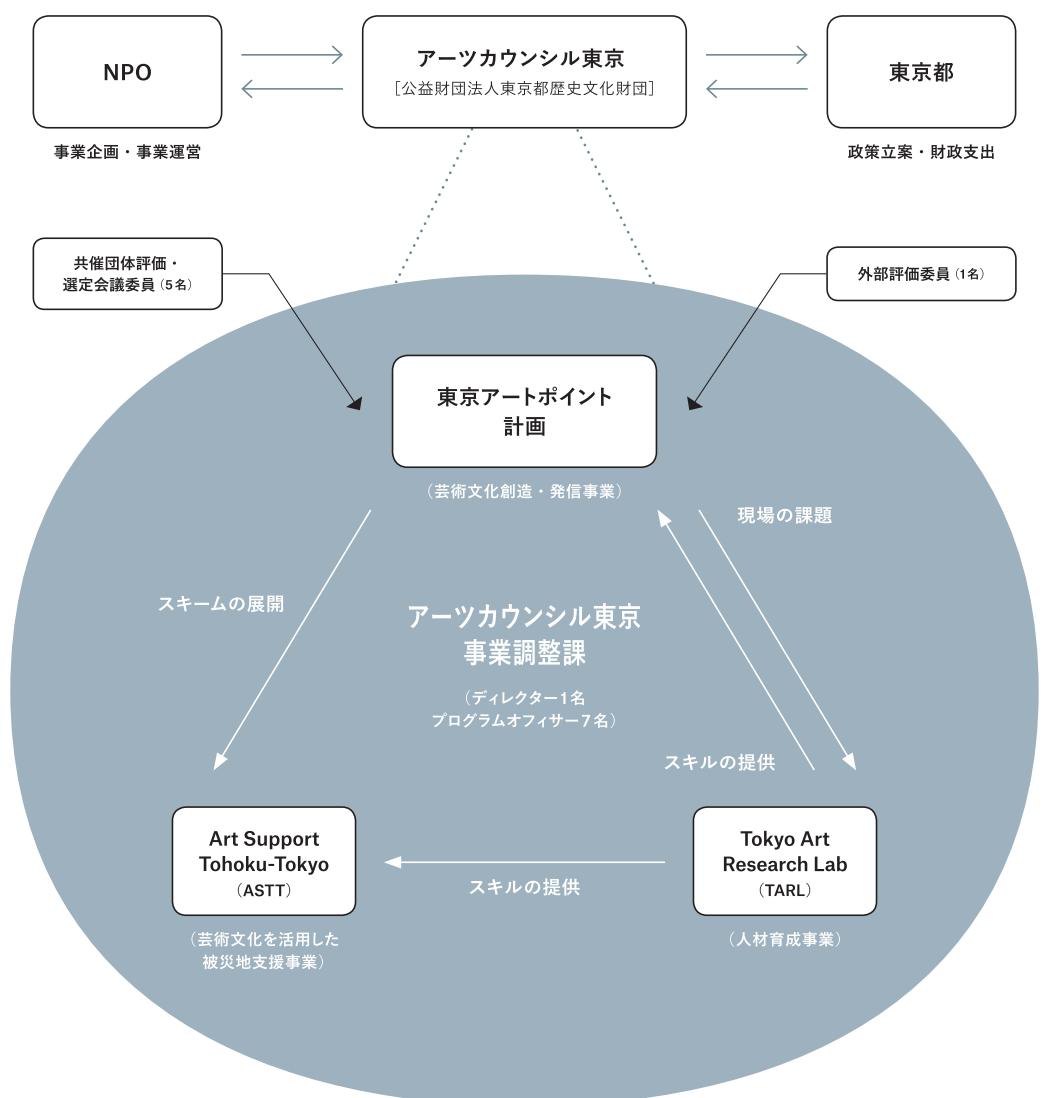
[*2] 公益財団法人東京都歴史文化財団内の組織として、芸術文化創造の基盤整備をはじめ、東京の独自性・多様性を追求したプログラムの展開、多様な芸術文化活動を支える人材の育成や国際的な芸術文化交流の推進等に取り組んでいます。また、2020年に向けて、文化プログラムを牽引するプロジェクトを展開しています。

[*3] アートプロジェクトが継続的に動いている場であり、その活動をつくる人々が集まる創造的な拠点のこと。単に場所を指しているのではなく、アーティスト、運営スタッフ、ボランティア、その場を楽しむ来訪者も含めて「アートポイント」を形成しているととらえています。

[東京アートポイント計画の組織体制]

東京アートポイント計画はアーツカウンシル東京の事業調整課が担当しています。ディレクターとプログラムオフィサーの日々の仕事は「政策」を担当する東京都と「事業」をともに動かすNPOとの間に立って、コミュニケーションを重ねることです。都の文化政策の課題や目的を読み解き、事業の次の方向性を模索すること。事業の現場で起こっていることを報告し、その公的な意義を共有していくこと。NPOとの対話を重ねて、よりよい事業づくりを行うこと。直面する課題にともに向き合い、次の一手を仕掛けていくこと。こうした政策と事業の2つの視点を行き来することで、公的な文化事業として社会的な意義を高めていきます。

*スタッフと各委員の人数は、2019年2月現在。



成り立ちと変遷

東京都では、2016年オリンピック・パラリンピック競技大会招致をきっかけに、東京を世界の文化中心都市にするため、優れた文化事業や諸都市の国際文化交流を戦略的に展開する必要性を考えました。

そこで、2006年度に東京芸術文化評議会（以下、芸文評）を設置。芸文評にその文化戦略についての諮問を行います。都は、芸文評からの提言を受けて、2008年度に「東京文化発信プロジェクト」を開始。その翌年、東京アートポイント計画が始動しました。

同プロジェクトを展開してきた「東京文化発信プロジェクト室」は、2015年にアーツカウンシル東京と組織統合し、「芸術文化創造・発信事業」のひとつとして事業を継続しています。

[東京アートポイント計画の変遷]

- 2006年12月** 「東京芸術文化評議会」が設立される。
オリンピック文化プログラムの検討開始。
- 2008年4月** 財団法人東京都歴史文化財団に、「東京文化発信プロジェクト室」が設立。
- 2009年4月** 東京文化発信プロジェクト室にて、東京都の文化政策として提案された〈千の見世〉を事業化し、「東京アートポイント計画」として始動。
- 2010年6月** 東京アートポイント計画にてアートプロジェクトを実践する人々のためのリサーチプログラム「Tokyo Art Research Lab (TARL)」が始動。
- 2011年7月** 東京アートポイント計画の手法を活用した東日本大震災の復興支援事業として「Art Support Tohoku-Tokyo (ASTT)」が始動。
- 2014年3月** 『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。の本』を発行。
- 6月** TARLにて、人材育成を目的に「思考と技術と対話の学校」を開校。
- 2015年4月** 東京文化発信プロジェクト室と「アーツカウンシル東京」が組織統合し、「芸術文化創造・発信事業」のひとつになる。
- 2016年4月** 新規共催団体の公募を開始。

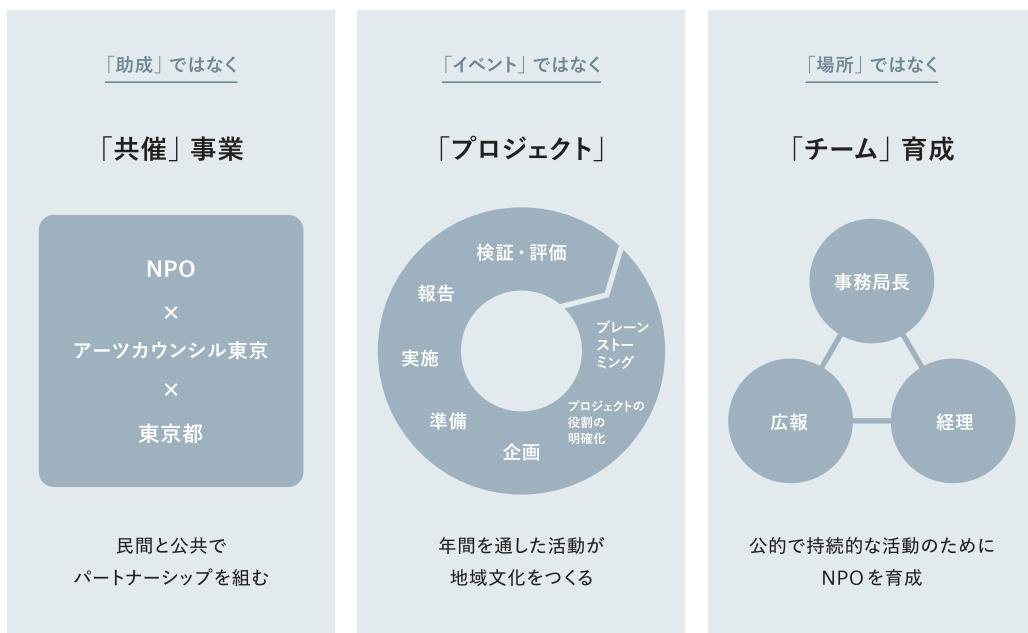
設計思想

東京アートポイント計画には、「まち・人・活動をつなぐために、公共文化事業の新しい中間支援システムをつくる」という設計思想があります。

そのために、東京都、アーツカウンシル東京、NPOの3者による「共催」事業としてアートプロジェクトを実施。プロジェクトの立案、実施、振り返りまで、3つの組織がプロセスを共有し、対話をしながら進めています。共催のメリットは、事業と組織の進捗に合わせ、じっくりと推進していくところです。事業費だけでなく運営費も支出可能で、資金に限らず、情報やスキル、ネットワークなどの共有も行っています。そして、異なる規模、目的、ルールを持つ組織が協働するために、プログラムオフィサーがプロジェクトに伴走し、現場の環境を整備していきます。

また、単発のイベントよりも、年間を通じた「プロジェクト」であることを重視し、公的で持続的な活動のため、「チーム」育成に力を入れています。

[東京アートポイント計画の設計思想]



はじめに 森 司	004	SECTION 3 プロジェクトインタビュー	163
東京アートポイント計画とは	006	縮小社会に向き合う、「看取り」のアートプロジェクト　[東京スープとブランケット紀行] 羊屋白玉	164
もくじ	010	逆境から生まれた、考える装置としてのアート　[リライトプロジェクト] 林 晓甫 + 菊池宏子	174
SECTION 1 中間支援の9の条件	013	答えの前で立ち止まり続けることで生まれる生態系　[小金井アートフル・アクション!]宮下美穂	184
1 「プログラムオフィサー」の職域を拓く	014	「利き手」を封じたときに見える音楽のあり方　[トッピングイースト]清宮陵一	194
2 「協働」のかたちを探る	020	実験と失敗が広げる、「まち」という名の劇場　[アトレウス家]	204
3 「拠点」づくりの要件を考える	026	長島 碩 + 佐藤慎也	
4 「コミュニティ」が育つ環境をつくる	032	SECTION 4 東京アートポイント計画 2009→2029	217
5 「事業予算」の適正規模を探る	040	「人」を財産にしながら、ちょっとずつ進む	218
6 「多様性」を保持する	046	小山田 徹	
7 「評価」の仕組みをつくる	050	アートプロジェクトがつくる、地域の「居場所」	222
8 「人材育成事業」と連携する	056	竹久 侑	
9 「アーティスト」に学ぶ	064	東京アートポイント計画のこれまでとこれから	225
SECTION 2 これまでの歩み 2008→2018	071	芹沢高志 × 太下義之 × 熊倉純子 × 森 司	
2008年 東京アートポイント計画「前夜」	072	おわりに	234
2009年 動きながら事業基盤をつくる	076	大内伸輔 + 坂本有理 + 佐藤李青	
2010年 現場に応答しながら、展開する	080	REFERENCES 資料	237
2011年 最も多い事業数の実施へ	096	東京アートポイント計画の変遷 10年間の32のプロジェクト	238
2012年 事故から学んだ「組織」としてのふるまい	102	ディレクター／プログラムオフィサーブロフィール	249
2013年 「プログラムオフィサー」のことばをつくる	106	外部委員一覧	251
2014年 東京アートポイント計画の第二創業期	128	ドキュメント一覧	252
2015年 組織改編がもたらした事業整理	136		
2016年 風通しをよくするコミュニケーション	140		
2017年 10周年に向けた棚卸しがはじまる	144	[凡例] 本書では、以下の通りに使用しています。	
2018年 10年後を視野に入れた活動指針	158	・東京アートポイント計画の事業は「プロジェクト」とし、事業名は「」で記載しています。 ・「プロジェクト」内で行われるそれぞれの事業は「プログラム」とし、事業名は「」で記載しています。	



「TERATOTERA 祭り2016」(『TERATOTERA』、2016年)
浅井裕介、遠藤一郎 Photo by Hosokawa Hako

SECTION

1

中間支援の9の条件

NPOと共にアートプロジェクトを行う東京アートポイント計画の特徴は、「中間支援」を担っていること。しかし2009年の発足時、芸術文化の領域における日本の実践例は少なく、その方法論は確立されていませんでした。

「中間支援」という仕事に手探りで取り組んできたのは、プログラムオフィサーと呼ばれるスタッフたち。中間支援の「条件」は、複雑な社会で、多様な価値を持つ人たちとともに生きていくための技術なのかもしれません。

イラストレーション=ユンボム

1

「プログラムオフィサー」の職域を拓く



「中間支援」という仕事とは何か？美術館にキュレーターがいるように、アーツカウンシルにはプログラムオフィサーが必要だ。その職能とその職務領域を考える。

文=佐藤李青 [アーツカウンシル東京]

「プログラムオフィサー」という職業は、米国等の助成財団のプログラム設計から運用を担う専門スタッフが起源にあり、国内の文化政策の議論では長らく「専門職」としての役割が期待されてきた。芸術文化活動に対する知見を持ち、現場の状況を理解しながら、助成プログラムなどの仕組みの設計を行う。それは行政とは「別の」組織として公的な芸術文化活動の専門機関としての役割を期待された「アーツカウンシル」と両輪をなす考えだといえよう。現在、日本各地で設立が進むアーツカウンシルのスタッフにプログラムオフィサーという肩書きが付けられる所以もある。

現在、東京アートポイント計画を担当するプログラムオフィサーが所属する部署名は事業調整課だが、この名称が指示示すように、「調整」が主な業務となる。東京都という行政、共催先であるNPOや基礎自治体、大学などの間に立ち、事業を推進していくのが仕事だ。日常業務のレベルで見れば、NPOにもディレクター、事務局長、センター／ボランティアスタッフなど複数の役割を持った人々がおり、アーティストやデザイナー、編集者、研究者など多様な職種の人々との間に入ることもある。

これは「共催」という事業形式の影響でもあるが、一般的な助成プログラム担当者よりも、東京アートポイント計画のプログラムオフィサーは共催団体との距離が近く、日常的なコミュニケーションの量が多いことが特徴といえるだろう。これまで「伴走型」の中間支援という表現も使ってきた。

ここでの「調整」の仕事とは、必ずしも異なる主体を円滑につなぐだけではない。ときには新たな回路をつくり、状況を動かす一手を「仕掛ける」ことも必要とされる。それは東京アートポイント計画のみならず Tokyo Art Research Lab (TARL) という「もうひとつの場」を使いながら、仕事を進めていることからもわかるだろう (P.56)。NPOなど個々の現場に立つ芸術文化活動の担い手の自主性や創造性を尊重し、長期的かつ専門的な視点から、仕組みや環境を整える^[*1]。個々の事業だけでなく、それを取り巻く「環境」を相手取るのがプログラムオフィサーの仕事である。

プログラムオフィサーの仕事は、社会的に成果が見えにくい性質を持つ。その成果はさまざまな主体の間に立つ折衝の過程が混ざりあった結果として現れるからである。プログラムオフィサーは数々のつなぎ目に立ち、成果に至るまでの過程に伴走する。そして「良い」現場とは、それぞれのつなぎ目が見えないほどに溶け合った状態で成果が可視化されるだろう。あくまで事業の前線に立つのは共催団体となる。それゆえ、共催団体にとっての成果を高めることが、プログラムオフィサーの仕事の成果だともいえるが、効果が高まるほどに自らの仕事はどんどん透明化していく。

プログラムオフィサーの仕事を可視化するためには、どうすればよいのだろうか。どのようにふるまい、何をすべきなのか。東京アートポイント計画では、これまで試行錯誤を重ねながらプログラムオフィサーの職域を模索してきた。

[*1] アーツカウンシル東京の「設立趣旨」より。



『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すことば。の本（増補版）』（アーツカウンシル東京、2017年）いずれのことばも現場の課題に対する「答え」ではなく、当然の事柄も改めて「ことば」にし、一度立ち止まって自分たちの動きを確認するための本だった。

プログラムオフィサーのもうひとつの役割は、事業価値の「発見者」となることがある。総じて、アートプロジェクトの成果は見えにくい。例えば複数年かけて事業を行うのは、最終的に大勢の人が参加できるイベントの準備のためではない。むしろ、時間の重なりとともに日常的な活動にかかる多様な人々の関係が厚みを増すことで、いくつもの小さな活動を充実させていく状況づくりを目指す。そうしたプロセスでの些細な価値の現れこそがアートプロジェクトの成果だともいえる。だが、それを実感する場に多くの人々が立ち会うことは難しい。

事業に伴走するプログラムオフィサーは、そうした小さな成果が生まれる現場にNPOのスタッフと同時に立ち会うことが多い。会議での発言、現場の雰囲気、かかわった人の変化。そうしたものごとの機微を道しるべとして、複数年の道のりを歩んでいくことになる。これは現場との距離の近さが生む効果だろう。

プログラムオフィサーが「良い」と判断する価値は、現場の当事者が見る価値と重なる部分も多い。目的を共有し、その過程に伴走するからこそ見えてくるものだが、当事者には近すぎて捉えがたく、伝えにくい性質のものもある。近い距離にいるからこそ見える価値を、現場とは別の方法で伝える必要があるのではないかだろうか。こうして自分たちが取り組むべき領域が生まれてくることになる。

東京アートポイント計画では、2016年から「発信事業」に取り組み始めた^[*2]。自分たちの存在やミッション、各共催事業の価値を独自に伝えることを目指す取り組みだ。

^[*2] 発信事業の取り組みについては、中田一會「ツツ切れにしない広報コミュニケーション活動、3つの視点」（ネットTAM、2017年12月18日）にも詳しい。

共催団体のスタッフと、プログラムオフィサーの日常的なコミュニケーションの距離は近い。企画の構想から、当日の運営、事後の振り返り、予算の精算から複数年の事業構想まで、細々としたやりとりを繰り返す。対等な関係を意識しつつも、資金提供者という力関係が不可避に持つ「管理」や「干渉」との緊張関係が常につきまとう。一步間違えば、提案は「指示」となり、注意喚起は「指導」となってしまう。関係性は近くとも、あくまでプログラムオフィサーは共催団体の組織としての意思決定の外にいる。この「近くとも外にいる」という立ち位置がプログラムオフィサーの職務の特徴であり、それゆえに存在の意義を生むともいえる。その意義を次の2つの役割から見てみたい。

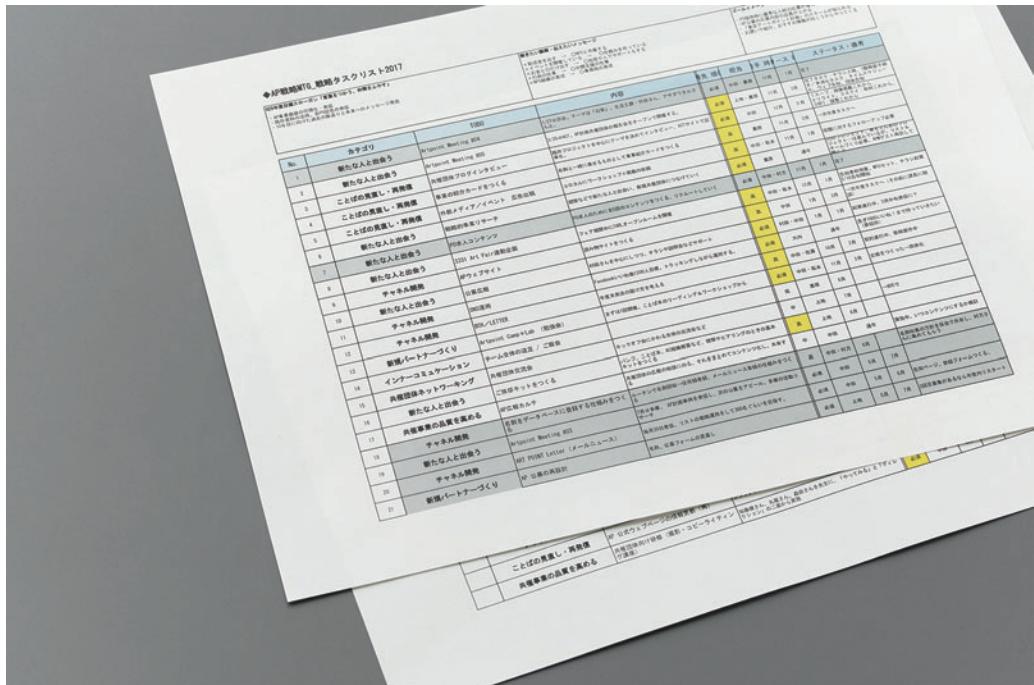
ひとつは共催団体の事務局スタッフの「対話役」となることだろう。現場では目の前の業務に視点が集中してしまいがちだ。同じ現場を動かすチームメンバーも同様だろう。それゆえ、新規の取り組みや現状の打開策となる選択肢が必要な場合に、その場の思考回路から一步引いた視点を持つプログラムオフィサーとの対話が有効に作用することがある。ひとつの現場で起こる課題に対して、プログラムオフィサーがほかの現場を参考し、課題解決の一手につながることも多々ある。

この役割は直接的な事業の担い手ではない「中間」の位置にいる利点だといえるだろう。複数の現場を参照することは、対象とする「領域」の課題が見えてくることでもある。相互に関連する課題や解決策を見出す方法として、東京アートポイント計画では、プログラムオフィサー同士の情報共有の仕組みづくりに苦心してきた。具体的には、事業設立当初より事業は2人で担当し、近年では毎週の定例会議を設定することやメーリングリスト(ML)やFacebookグループを活用した報告や情報共有を行っている。ほかにも芸術祭やアートプロジェクト、拠点などの調査出張やTARLでの議論によって獲得した知見をプログラムオフィサー内で共有することで、共催団体とのコミュニケーションに活かしている。

そして見出した事業を横断する共通の課題のひとつが、アートプロジェクトの運営における「共通言語」の必要性だった。その課題への応答をかたちにしたのが2014年に発刊した『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すことば。の本』（以下、通称『ことば本』）だ（P.17）。事業開始から5年が経ち、自分たちを主語としたアニュアルレポートをつくる構想からはじまり、結果的には対話の「ツール」として27のことばを収録した本書を制作した。3年後の2017年に〈増補版〉を制作し、55まで増えている。

それは、プログラムオフィサーのかかわり方や対話のエッセンスを「ことば」で表現し、自らの仕事を初めて可視化させるものとなった。

これからの文化を「10年単位」で語るために



発信事業の戦略タスクリスト。各タスクの進捗状況を定期的に会議で確認し、発信事業を進めている。

例えば、本書に再録した「プロジェクトインタビュー(P.163)」では東京アートポイント計画のディレクターと共催団体のディレクターなどが対話を行った。事業内容の紹介ではなく、目指しているものや見出した価値、これから可能性などにふれてい。月1回の「メールニュース」の配信では毎月のイベント情報の一覧、ブログやインタビュー記事へのリンク、ドキュメントの紹介、プログラムオフィサーによる短いコラム「Artpoint Letter」などを掲載している。それによって「東京アートポイント計画」という枠組みの総体として発信する意識や、配信日までにスタッフ内で情報共有する習慣ができた。

発信の中核となる「Artpoint Meeting」では、トピックを選定し、これまであまりかわりがなかったゲストも登壇することで、新たな参加者と出会うことを目的とした。各事業をきっかけに東京アートポイント計画を知ってもらうのではなく、「東京アートポイント計画」を主語として「発信事業」を行うことで、共催とは別の道筋からの参加者の出会いを生み出すことを試みている。

中間支援の9の条件

中間支援の強みとは、「複数」の視点と向き合えることなのだろう。それは対象とする事業や主体が複数であり、その間に立つことが仕事の性質であるからだ。その複数の視点から見えてくるのは、事業の対象とする領域が抱える共通の課題や価値である。それらを掬いあげるためには、自ら何らかを「仕掛ける」手段も必要となる。そして、その手段は同時に中間支援に携わるプログラムオフィサーの職務領域の存在意義を示すことにもつながっていく。

ともすれば、各事業に溶け込み、透明化しやすい中間支援という立場だからこそ、自らの存在を可視化させ、仕掛ける技術を開発することが必要なかもしれない。そして、それは個々の現場では解決し切れない芸術文化活動を取り巻く環境をより良いものとしていくことにつながるのだと考えている。

現在、「ことば本」は、東京アートポイント計画を説明するツールとして機能し、同時に各地の「アートプロジェクト」の運営に資するツールとして各地で活用されている。「Artpoint Meeting」は、東京アートポイント計画の10の共催事業に続く11番目の事業に位置づけられている。どちらも、共催事業に並び立つ役割を果たしているといえよう。これらは必要に応じて拡張してきた職務領域ではあるが、いまや東京アートポイント計画を中間支援事業として成り立たせるために不可欠な役割を果たしている。



武蔵野プレイスで行った「Artpoint Meeting #03 まちで企（たくら）む」(2017年)での会場ディスカッションの様子。毎回新たな参加者と出会う仕掛けを試しており、最近は「相談窓口」を設置している。Photo by Takaoka Hiroshi

2

「協働」のかたちを探る



東京アートポイント計画の事業はすべて、NPOなど民間の団体と「共催」というかたちをとっている。

共催の相手は、NPOに加えて、基礎自治体や大学が入ることもある。

共催のメリットとは、どのような点にあるのだろうか。

文=大内伸輔+坂本有理 [アーツカウンシル東京]

東京アートポイント計画の大きな特徴は委託でも助成でもなく、「共催」という形態をとっていること。始動した2009年当時は、国内の自治体による文化振興事業では助成のかたちがほとんどで、NPOなど民間の団体と共に事業を進める例はほぼ存在しなかった。東京アートポイント計画では、事業にかかる業務を外部の団体に委ねるのではなく、資金面でのサポートのみでもない。主催を構成するすべての団体が対等な関係で、当事者意識を持ち、事業に携わる。ひとつのプロジェクトをともにつくりあげるという意味で「共催」ということばを使っている。

では、なぜ共催なのだろうか。それにはいくつかの理由があげられるが、ひとつは、実験性を担保できる実施体制に適していることだ。東京アートポイント計画は、新たな価値を生み出すことを目指しアートプロジェクトを開拓している。プロジェクトの方向性、構造、プロセスをも考案し、開拓しながら動く。決められたゴールに向かって進むという性質のプロジェクトではない。そのため携わる一人ひとりが、得意分野や役割を活かしながらともにつくり上げる状況を生むことが重要なのである。

もうひとつは、立ち上げ期や成長期のチームを重視しているからだ。そのため、企画や運営を常に作りながら、それらを担う「組織」も同時に育っていく。体制をつくるにはある程度の時間を要する。3年というスパンを初期の基盤づくりの目安として設定しているが、その間、プロジェクトのテーマを追求し、それぞれに適した自治のあり方を模索すると同時に、自分たちの活動を語り、仲間を増やすためのことばを獲得する。また、プロジェクトの運営サイクルをまわす体制や技術を磨き、公共事業として求められるリスク対策を身につけることとも向き合う。既存の枠組みをはみ出すような動きが自ずと生じるアートプロジェクトにおいて、そうした状況に柔軟に対応しながら、おさえらるところはおさえるための技を養っていくのだ。活動を育む技術を身につける時間を適正に確保しながら、持続可能なあり方を探るという点が、行政が主催のひとつを担う、東京アートポイント計画ならではの共催のかたちであるといえる。

「複数の主体」で動くメリット



主催5者がそれぞれの資源や能力を持ち寄ることによって、1,010名の演奏者によるコンサートという一大プロジェクトが実現し、約4,200名の参加者を迎えた。野村誠「千住だじゅれ音楽祭『千住の1010人』」（「アートアクセスあだち 音まち千住の縁」、東京都中央卸売市場 足立市場、2014年）。Photo by Kato Ken

『アートアクセスあだち 音まち千住の縁（P.243／以下、音まち）』では、東京都、アーツカウンシル東京、足立区、東京藝術大学、NPOの5者が横並びの関係で進行している。この5者は、役割も目的も異なる。例えば、足立区の目的是プロモーションだ。文化のセクションではなく「広報室シティプロモーション課」が担当し、区のイメージアップとブランド力を高めることを目指している。一方、大学側からすれば、地域連携を推進しアートマネジメントを学ぶ学生たちの実践学習の場となる。こうして目的の異なる主催組織が増えるほど調整や連携には苦労が伴うが、そのぶん資源やスキルも倍増する。人材やインフラ、ネットワークなどそれぞれの得意分野とミッションを持ち寄って、それぞれの成果を得るべく協働できるのだ。

特に地域に根ざしたアートプロジェクトを行うNPOにとって、市区町村といった基礎自治体との連携・協力体制は欠かせないだろう。基礎自治体の参画により、公共施設などの地域資源や資金を持ち寄って支援することが、NPOの組織力の強化、ひいては活動の持続可能な展開への一助となるのではないだろうか。

これからの文化を「10年単位」で語るために

中間支援の9の条件

『音まち』では2週間に一度、主催の担当スタッフが集う「全体会議」を実施している。参加者は総勢15名程度。学生がまちのキーパーソン探しに困っていると、区のスタッフが助け舟を出す。スムーズに進んでいない企画に対しては、それぞれの立場と知見から意見を述べたり、企画担当者にアドバイスをしたりとやりとりは進む。

『音まち』に限らず、ほかのプロジェクトにおいても会議の設定を重視している。日々の事業運営のみならず、中長期の計画などアジェンダごとにメンバーを設定し、対話を重ねる。なかでも重要なのは、定例会議だ。認識をすり合わせ、共通言語を獲得する場であり、事業を動かすための進捗確認、情報共有、協議をする場として機能している。

そうした会議に加え、日々の確認や相談はメールやメーリングリスト（ML）でも行っている。『音まち』のケースに戻ると、1年を通してMLからメールが来ない日はほぼない。8年ほど続くMLでのやりとりは、2019年2月15日時点では16,327通を数えている。2週間ごとに集まる「顔の見える関係」があることで、MLへの投稿のハードルも低くなる。もちろん会議やメール等でのやりとりのみならず、イベント立ち合い時に、ことばを交わすなど日々のコミュニケーションも積極的に重ねている。何かあったときに互いに遠慮なく意見を言い合える関係性がまちのあちこちにできる。そんな風景を思い描きながら、立場や役割を超えたパートナーシップを育むことを目指している。

〔東京アートポイント計画の実施フレーム〕





大巻伸嗣「Memorial Rebirth 千住 2018 西新井」（『アートアクセスあだち 音まち千住の縁』、2018年）のアーティスト、運営スタッフ、主催担当者などプロジェクトメンバーの集合写真。当日の運営にはアーティストの大巻伸嗣をはじめ総勢約200名が集結した。Photo by Tomita Ryohei

広報物制作の際にも共催事業ならではのやりとりが発生する。広報物は、主催者が複数の目でチェックし、赤字を加えたり、意見を伝え合ったりする。よく議論にあがるのは、企画意図が伝わる構造・構成になっているか、文字サイズは適當かなど。それぞれの気になる視点が異なるため、論点を一つひとつクリアにしていくにはそれなりに時間がかかり大変だが、よりよくするために、かかわる全員が自分ごととして制作物にきちんと向き合う。その際に立ち上がる議論を通して、それぞれの企画に対する認識が共有され、制作物のやりとりを経て企画全体の意識合わせにつながることもよくある。それら一連のプロセスを通して、広報物や事業自体の強度が増し、質の向上にもつながっていく。

複数の主体で行う共催は、挑戦できることが増え、可能性が広がるという利点もありつつ、ともすれば方向性や目的の違いが生じ、空中分解するリスクも孕んでいる。しかし、プロジェクトに摩擦はつきもの。目の前に壁が立ちはだかれば、そのときどきに、パートナー間で思考を重ね、ともに最良な道を切り拓きながら進んでいく。複数年かけて育まれる「協働」のかたちだからこそ、こうした向き合い方が可能となり、アートプロジェクトをダイナミックな展開へと導くのだ。

3

「拠点」づくりの要件を考える



「文化創造拠点（＝アートポイント）」の形成という目的でスタートした、東京アートポイント計画。

文化が生まれる拠点をつくるために大事なこと、必要なこととは何か。

文=大内伸輔+坂本有理 [アーツカウンシル東京]

東京アートポイント計画の「アートポイント」とは、アートプロジェクトが継続的に動いている場であり、その活動をつくる人々が集まる創造的な文化拠点のこと。場所と活動と人が合わさってはじめて「アートポイント」が形成される。

アートポイントの拠点のあり方はひとつではない。テーマに沿って、設定や場のひらき方、閉じ方などが検討される。作戦を練るための会議室。アーティストや市民が企画を試行錯誤できる実験室。活動を育む部室や、フリーペーパーなどを発行する編集室。さらには、複数年の活動をストックしていく資料室、情報を発信するインフォメーションセンターなどその方向性はさまざまだ。共通するのは、それぞれの事業にとって必然的な場として展開されていること。人が集まれば良いというわけではない。

そして拠点とは、ただ立ち上げるだけでは人が活用し、行き交う場にはならない。そこに集う人々の過ごし方や、他者との出会い方、生み出したい風景を想像しながら拠点をつくっていく。もちろん運営を担うスタッフの存在も要となる。拠点は手をかけなければかけるだけ、きちんと育っていくものといっても良いだろう。

イベントを開催することが主目的ではないアートポイントは、1年の多くの時間を準備作業、リサーチ、会議などに費やしているといえる。なかなか活動の内容は外側からはとらえづらい。それでも「なんだかいつも人が集まって、おもしろうこと、不思議なことをしているぞ」という気配を、まちなかに滲みださせることは重要である。活動中というサインが出せれば、少しづつ声をかけてくれたり、イベントに立ち寄ってくれたりする人があらわれてくるだろう。拠点があることによって、そうしてじわじわと、気にかけてくれる人や携わってくれる人の輪が広がることも期待できる。持続的な活動を支える人々との出会いは、拠点を中心に育まれていく。

事業の立ち上げ期は、活動の準備期間であり、外部からは活動内容が見えにくい。この時期は何からはじめればよいのだろうか。『三宅島大学（P.243）』では、場をひらくことで、プロジェクトのかたちをつくり、その土地の人たちと出会っていった。

2011～2013年に三宅島で展開した『三宅島大学』は、「島を大学のキャンパスに見立てる」をコンセプトに学び合いのシステムをつくるアートプロジェクトである。リサーチや受講システムづくりがメインの1年目は、島外からのアーティストや学生によるリサーチとワークショップが行われていたものの、島内にまだ事務局はなく、島民にとっては「『三宅島大学』というものが開校したらしいが、どこで何をやっているのかわからない」という状況が続いた。そこで2年目に取り組んだのが拠点づくりだ。元学生寮を活用した活動拠点（＝本校舎）を立ち上げ、マネージャー（通称「おかみ」）が常駐することになった。それをきっかけに、「おかみ」が日々の活動を日報としてウェブサイトで発信したり、マンスリーレター『三宅島大学通信』を全戸配布するようになる。そうした働きかけにより、「新しくできた大学の校舎には、おかみがいる」という話が広まり、おかみをめがけて人が訪ねてくる状況が生まれるようになった。

おかみは、アートコーディネーターの猪股春香いのまたはるかが担当。猪股は、前職では大阪のアーティスト・イン・レジデンス施設でレジデンスマネージャーを務めた経歴を持つ。毎朝門の前の掃除をし、笑顔で挨拶を交わす。何気ないことではあるが、その積み重ねが不信感を拭い去り、安心感を生んだ。三宅島大学本校舎は、講座を行う教室だけでなく、アーティストや学生チームの活動拠点となり、近所に住む高齢者がふらっと立ち寄り、放課後の子供たちの遊び場となっていました。快活さと対話力を持ち合わせた猪股のおかみ着任は功を奏し、地域の課題やプロジェクトに必要な情報が集まってきたようになった。おかみの存在により、拠点を中心に、プロジェクトが動き出したのだ。



三宅島大学本校舎に立つマネージャー（＝おかみ）の猪股春香（左）と滞在アーティストの開発好明（かいはつ・よしあき／右）。

拠点は、プロジェクトが動き出してから立ち上がるものとは限らない。プロジェクトがかたちづくられる前の手探りの段階でも、拠点がプロジェクトの核として重要な位置をしめることがある。

谷中エリアで展開した『ぐるぐるヤミ→プロジェクト（P.240／以下、ぐるヤミ）』では、小さな一軒家「はっち」（2012年以降は「木はっち」）を活動拠点として運営していた。一般社団法人谷中のおかげで曰く、何か企画を立てて人を募集するよりも、むしろ「はっち」でぼーっとしていると、どんどん人がやって来るのだそうだ。近所の人がお茶を飲んでいたり、通りがかりの人が覗いていく。学生が上がり込んでご飯を食べていくこともある、切実な悩みを携えて相談に来る人の姿もあった。部屋には、近所の人からいただいた家具や、お裾分けのお新香が並んでいたりする。ほぼ毎日開いていた「はっち」。互いの気配を感じ取れるくらいの広さの家に、好きなときに出入りして、何かをしたりしなかったり。初めての人もそうでない人も、目的なく集まっては解散し、また集まってを繰り返す。日常の延長線上に存在する、立場や役割のない個人として集える場所だった。「はっち」があることで、『ぐるヤミ』の活動を支える関係性や空気感が育まれ、それを支える仕組みが開発され、のちに参加型ツアー形式パフォーマンス「谷中妄想ツアー !!」やホームパーティ形式パフォーマンス公演「どーぞじんのいえ」などの企画が生まれていった。何かが始まる前の土壌を耕す場所もアートプロジェクトには必要である。プロジェクトディレクターを務めていた富塙絵美は、インタビューでこう話していた。

まだ何も起こっていないときに集まってくるメンバーと、何かが起きたときにそれにつられて集まってくるメンバー、そして形になり始めたときに集まくるメンバーとで、全然種類が違うから、その人たちを共存させることが一番難しいですね。始まりのときのみんなが見ていた夢と、始めたときに夢を抱いて来た人と、それが続くとなったときに使命感を持ち始める人とか、そういう色々な種類の人が一緒にいられる空間はどういう立場だったら成立するんだろうと、日々模索しています。でもそういう異なった人たちが、一緒にいたほうが、作品にとっても、表現行為を守る環境にとってもいいと思うんです。

『ぐるぐるヤミ→プロジェクト 2010-2013』より



区役所×居間 theater「アートステーション構想推進課 パフォーマンス窓口」（「としまアートステーション構想」、2015年）。「アートステーション」がどういったものかを体験してもらう機会をつくるため、豊島区役所に架空の課を設置。期間中は「アート」「ステーション」「構想」についての説明がオノコラーや俳優によって行われ、パフォーマンスや展示等を行った。Photo by Tomita Ryohei

続いて、文化創造拠点が各地に立ち上がっていきためのモデルケースとして設計された拠点がある。2010～2016年に実施した『としまアートステーション構想（P.244）』は、多様な人々が、さまざまな場所で、自主的・自発的に、創造的な活動を生み出す状況をつくることを目指して、豊島区と一般社団法人オノコロ等^[*1]と展開した事業である。その概念を実現するための方法として仕掛けた拠点が「としまアートステーションZ（以下、Z）」「としまアートステーションY（以下、Y）」「としまアートステーションX（以下、X）」だ。

「Z」は、東京メトロ副都心線雑司が谷駅直結の公共施設の元食堂を活用したスペースで、2014年からは「準備室」というコンセプトで開室していた。“ゆくゆくは自分たちの手でつくり出す「アートステーション（=本番）」”のための準備として、まだかたちになっていないものや、もやもやと考えているアイデアなどを持ち込み、試行錯誤できる場だ。仲間を見つけたり、地域やアートに関する情報にふれたりすることができる場としても機能した。

区民主体でアートステーションを立ち上げるための方法論と課題を探るため、木造賃貸アパートのオーナーである夫妻と協働し、展開したのが「Y」である。Yは拠点そのものを指すと同時に、Yを基点に、周辺の小学校、公民館、公園、路地などを活用して行われた一連の活動を含む名称でもあった。Yの成果のひとつは、『としまアートステーションYのつくりかた』というカードゲームが考案されたこと。Yを形成する上で実際に出会った人や起こった出来事など、事実に基づいて制作されており、Yの一連の取り組みを追体験できるシミュレーションゲームである。まちなかでアートステーション（アートを生み出す小さな活動拠点）をつくることを目指し、プロデューサー、ディレクター、マネージャーなどになったつもりで、拠点の構成要素である、「人・場所・活動・お金・マネジメント」のカードを集め、それらを自分なりに組み合わせることによって、各々のアートステーションをつくることができる。こうしたYにおける取り組みを通

[*1] 2010～2012年度は特定非営利活動法人アートネットワーク・ジャパン、2013～2016年度は一般社団法人オノコロと共催。

して、小さな活動が入り込めるまちの隙間や、人と場所と活動をかけ合わせることで生まれる新たな可能性に着目していく。そして、場をひらくことだけが拠点づくりではなく、まちに点在する既存の施設や場を利用した活動も「アートステーション」と呼べるのではないか、という着想を得て「X」が生まれた。

Xは、「代入」と「かけ算」というアイデアをもとに生み出されたアートステーションの概念だ。Xは特定の場所を示すものではなく、Xにいろんな場所を当てはめたり、Xと何かをかけ合わせることで、その組み合わせならではのアートステーションを生み出すことを意図した。例えば、パフォーマンスプロジェクト「居間 theater」と公共施設をかける（X）取り組みがある。介護福祉施設内の遊休スペースを活用し、施設職員と地域住民との交流拠点を開いた「ふくろうの杜 ふらっと文庫」。また区役所に架空の窓口を設置し、別の目的で区役所に訪れた人たちをゆるやかに巻き込む「アートステーション構想推進課 パフォーマンス窓口」などだ。これらは既に何らかの機能や活動を持つ場所に新たな機能を加えることで、さらなる活動や機能を生み出す実験となった。Xは恒常的な拠点ではなく、一時的に出現するテンポラリーな拠点でもあった^[*2]。

アートプロジェクトは、人が集う拠点があることで活動が育っていくという性質がある。拠点形成のための要件とは、場所と活動と人がバランスよく連動し合うことだろう。まちなかに文化創造拠点が存在することにより、顔を合わせれば挨拶し合える関係や、困ったら相談できるような相手ができる。豊かな気づきをもたらし合う仲間ができる、誰もが「表現」を楽しめるようになる。そうした日々の小さな変化を生み出し、人々のこころの拠り所となるようなささやかな場を、創造的なアプローチで生み出すのが「アートポイント」である。拠点があることで何を生み出したいのか。誰と、そして何と出会いたいのか。こうした想像を膨らませながら拠点づくりを行うことが、文化的生態系を育むことにつながっていくのではないだろうか。

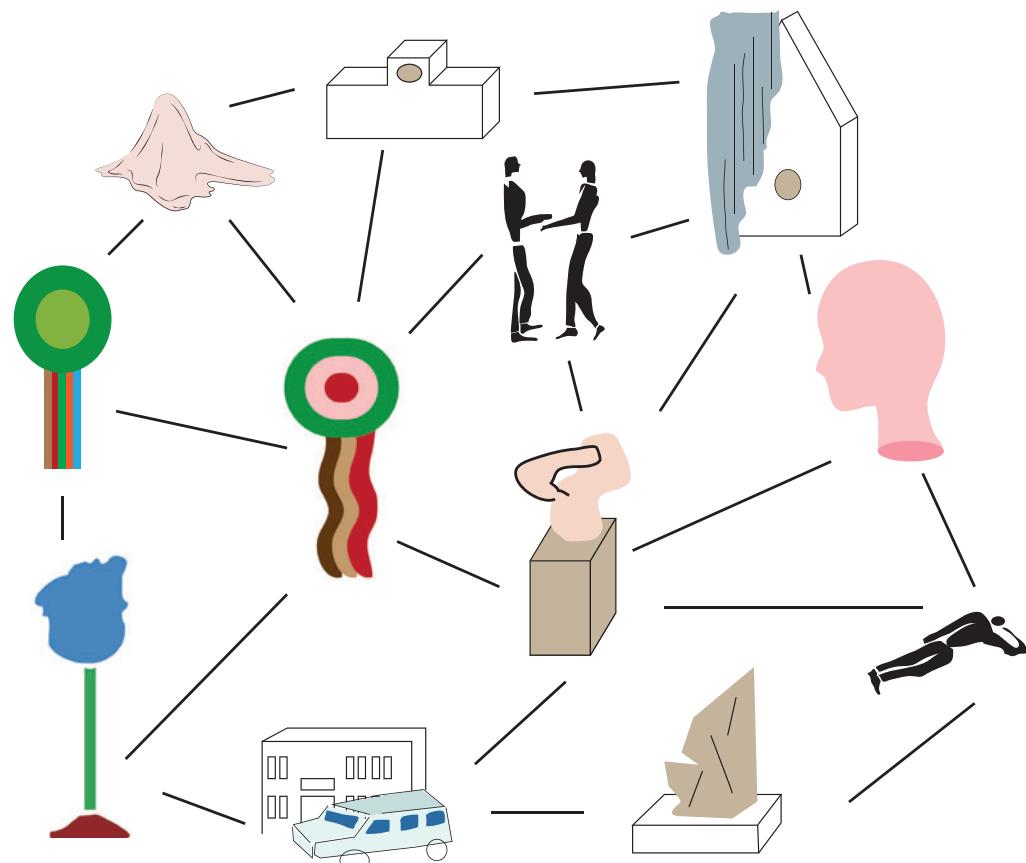


『ぐるぐるヤミープロジェクト』の拠点「はっち」（2010～2012年）。根津駅近くの2階建て一軒家。1階が客間、2階が作業場・倉庫。玄関まわりでは、通りすがりの人や覗き込んだり、掃除をしながらご近所の方に挨拶したり。室内ではさまざまな作業や活動が繰り広げられていた。

[*2] としまアートステーション構想事務局の石幡愛（いしはた・あい）、冠那菜奈（かんむり・ななな）、佐藤慎也（さとう・しんや）らによって制作された「としまアートステーションZのつくりかた」（2016年）、「としまアートステーションYのつくりかた」（2016年）、「としまアートステーションXのつくりかた」（2017年）に詳しい。

4

「コミュニティ」が育つ環境をつくる



文化は、まちに豊かな関係性をつくることができる。そのコミュニティを育てるには？

従来のボランティアやサポーターとは違う、関係性のつくり方。

文=佐藤李青 [アーツカウンシル東京]

アートプロジェクトには、さまざまな市民が参加することに特徴がある。そして、「多様な」人々がいることで、現場はより豊かになる。アーティストという存在がいることや「ともに」活動や作品をつくる作業を介して、地域のなかに既存の間柄とは異なる関係性が生まれる。そうした社会的な役割から離れた関係性を築くとき、垂直的な上下関係ではない、水平的に相互に対等な関係であることが大事になる。イベントといった「ハレ」の経験だけでなく、日常的にコミュニケーションを交わす。そうした日々の積み重ねによって、何かを「する」ための指示や役割分担だけではない、互いに固有名で呼び合うような関係が築かれていく。

いかに多様な人々の「かかわりしろ」をプロジェクトに折り込むことができるだろうか。それは時間をかけて育まれ、変化していくものもある。対価の支払われ方や役割分担、年齢などによって不可避に発生してしまう権力関係に意識を配りつつ、どのようにフラットな関係をつくりあげていくのか。ことばだけではなく実体を伴うために、こうした問い合わせ常につきまとった。

東京アートポイント計画は、これまでアートプロジェクトの核として「事務局」の役割を強調してきた。事業費を優先する制度が多いなかで、人件費を適切に配分することを推奨し、日常的に人が集まり、活動を生み出すための拠点づくりを後押ししてきた。いずれも、目に見えて現れにくい日常的な活動やそのプロセスで育まれる人々のかかわりしろを生み出すことが、「人」が集まった先の「コミュニティ」を育む上で重要だと考えているからである。

そうしたかかわりしろの入り口として、ボランティアやサポーターという役割をつくることがある。『TERATOTERA (P.240)』の「TERAKKO (テラッコ)」、『アートアクセスあだち 音まち千住の縁 (P. 243)』の「ヤッチャイ隊」や「大巻電機K.K」「だじゅれ音楽研究会」、『としまアートステーション構想 (P.244)』の「オノコラー」など、プロジェクトごとに特徴的なネーミングを持つコミュニティが生まれてきた。その活動範囲は、プロジェクト全体の場合もあれば、特定のアーティストの企画に専念する場合もあるなどさまざまだ。

一般的に「ボランティア」や「サポーター」ということばからイメージされるのは、プロジェクトの補助的な作業を担う無償のスタッフだろう。だが、東京アートポイント計画の現場で共通する特徴は、プロジェクトのコアとなる熱量やトーンを生み出すことに重要な役割を果たす人々であること。ボランティアやサポーターという役割名ではなく、それぞれの特徴的な集団名で名乗り、ときにプロジェクトにとってアーティストや事務局スタッフをも凌駕する働きをしている^[*1]。

例えば『TERATOTERA』が年に一度プロジェクトの目玉として開催する「TERATOTERA祭り」でテラッコはアーティスト担当となる。誰もが「プロ」ではないため、テラッコとアーティストは双方に戸惑いながら作品を実現させていく。熟練の技術はなくとも、熱意や想いをもとにした行為の蓄積はプロジェクトに力を与えてくれる。ほかにも地域向けの広報を行うなど、プロジェクトの「足りないところ」を見つけ、自ら動き出すこともあった。また、頻繁に行われるアーティストや事務局を交えた飲み会が、役割分担だけではない、テラッコという固有の「集まり」としての関係性をつくっているのだろう。



イベントで来客を迎えるTERAKKO (テラッコ)。企画づくりから記録やドキュメント制作までさまざまな役割を担っている。
Photo by Suzuki Jouji

[*1] 現場の様子は、若林朋子「もう、ボランティアと呼ばないでー物語が生まれる居場所（サードプレイス）に集うアートな人々」（アーツカウンシル東京ウェブサイトブログ、2016年8月10日）にも詳しい。



「オノコラー」は、「としまアートステーション構想」に関わりながら、自分なりのアートステーションを見出し、ゆくゆくは自発的な活動をはじめる人たちのこと。やりたいことに向かって自ら動く、おのずところがる、そんな人たちの総称だ。2017年時点で延べ137名が活動。写真は、オノコラーが2日間にわたり展開した「オノコラーフェス2016」の様子。
Photo by Tomita Ryohei

無償のスタッフが、やがて有給のスタッフとなり、プロジェクトの中核を担うようになるという段階的なモデルは、プロジェクトにかかる人の変化としてはわかりやすいし、そういうケースもある。だが、すべての人々がそうした成長を求めているわけではない。例えば、報酬をもらってしまうとフラットな関係を保てないことを理由に、あえて有償にはなりたくないという人もいる。こうしたプロジェクトにかかる人と人の間の小さな権力関係に気を配ることは、フラットな関係を築き、保つための事務局の役割でもあるが、同時に、コミュニティの自生的な関係が醸成されるのを「待つ」時間を開けることも重要な作法となる。

プロジェクトにかかる、さまざまな役割をもった人々の広がりを、どのように描くことができるだろうか。2017年に事務局、アーティスト、ボランティア、サポートー、地域の協力者など、東京アートポイント計画の各共催事業にかかる多様な人々を役割で分類し、定量的に把握することを試みた^[*2]。

作業を進めていくと、すぐに事業にかかる人々を「役割」で分類するのが困難になった。複数の役割を担っていたり、そのときどきでかかり方が変わる人が少なくないことがわかったからである。その結果、ある特定の地域で活動を継続すればするほど役割の境界が曖昧になり、数で把握する「コミュニティ・マップ」を描くことは不可能となった。だが、その失敗は同時に、プロジェクトにかかる人々の役割が溶け合って、多層的な関係性を持つプロジェクトこそが地域に定着しているということも明らかにした。この点を2011年から共催している『小金井アートフル・アクション!』(P.243)を例に見てみたい。

『小金井アートフル・アクション!』は、小金井市芸術文化振興計画推進事業として「市民」の参加を重視した事業運営を行ってきた。それは同計画が「市民が芸術文化活動へ参加することで、地域や芸術文化そのものへの新たな見方を発見していくこと」をテーマとし、すべての事業運営のプロセスで市民の参加の意義をうたっていることに由来する。NPO法人としては共催事業の運営だけでなく、小金井アートスポット シャトー2Fという拠点運営、幼稚園や小学校との連携事業など、年ごとにさまざまな事業を展開してきた。



小金井アートスポット シャトー2Fの内観。元レストランの空間を転用し、ギャラリー、カフェ、イベントスペース、シェアオフィスなど、ときどきの活動に合わせて、さまざまな使い方をしている。

こうした事業を支えるのは「市民スタッフ」と呼ばれる人々である。主に地域に住む人が多いが、かかる時間や報酬もそれぞれ。常勤の有給スタッフや単発のボランティアとは違う、それぞれの生活に合わせた動き方になっている。ほかにも学生インターンやプロジェクトごとの参加者もいる。個人の状況に応じた役割を持つ「市民スタッフ」の存在は、『小金井アートフル・アクション!』の活動を特徴づけている。

前述のコミュニティ・マップをつくるにあたって、事務局長の宮下美穂にかかり方と人数の確認を行った。こちらで用意していた分類表と突き合わせると、事務局5名、インターン約10名、行政担当者1名、アーティスト・ゲスト約30名、パートナー施設担当4名、学校連携事業の関係者5名、市民スタッフ約10名、市民メディエーター（「小金井と私」参加者）約20名、アーカイブ班約4名という数字が明らかになった。かかり方の深度が違うため、並列にカウントすることに悩み、「約」を付けることが多くなった。そして、それぞれの数字の内実を聞き進めると「折にふれて手伝う人」という役割が現れてきた。15名ほどいるのだという。例えば、展示の搬入で壁を立てる作業が急に必要になったときなどの技術的な面で助けてもらう人や、困ったときに話を聞いてもらう人などを指していた。

[*2] Tokyo Art Research Lab 研究・開発「アートプロジェクトの『言葉』に関するメディア開発：メディア／レターの届け方」（2017年）で実施。ドキュメントなどを発送するボックスに入るレターのコンテンツを想定してコミュニティ・マップを制作。



「想起の遠足 本町小編」（『小金井アートフル・アクション!』、2017年）。小学校の児童、アーティスト、スタッフが渾然一体として場をつくりあげている。

この「折にふれて手伝う人」のほとんどは過去の何らかの活動で関係を築いた人たちだった。個別に連絡をとれるだけでなく、現場をともにしたことで、その人の技術を把握している。それによって、急を要する作業で声をかけることができる。もちろん、専門的な技術に限らず、手が足りないときにはぱっと駆けつけて助けてくれる人もいる。ときには「事業」から溢れるような関心や想いを受け止めてくれる人もいる。

ここには小金井で事業を開始した2009年からの関係性が層のように折り重なっていくことが見えてくる。「ボランティア」や「参加者」として活動をともにするうちに、その人の持つ技術や性格、生活時間の使い方などを知る。そして「折にふれて」声をかける固有名を持った間柄になる。そうした時間をかけて育まれたつながりは、「強弱のあるネットワーク」としてしなやかに機能し、現場を支えていく。

強弱のあるネットワークとは、活動に紐づいた役割がはっきりと見えやすい「強い」関係と、日常生活と地続きでたまに見えるようになる「弱い」関係の網が重なっている状態といえる。活動を通して形成された強い関係は、時間をかけて次第に日常へと溶け込んでいく。弱い関係は普段は見えにくいが、何か必要なときに現れ、セーフティネットのように機能する。言い換えれば、複数年をかけて複数の事業に取り組むことは、結果的に新たな関係をつくるための多様な「入り口」を増やすことになる。そして重ねた時間は活動と活動、活動と日常の間をつなぐ関係を育むことにも貢献する。

そのとき、多様な関係性のつなぎ目となる「人（事務局）」と「場所（拠点）」を持つことは、地域に豊かな関係性、つまり文化的生態系を育むことを助けてくれる。『小金井アートフル・アクション!』という複数の事業を内包する枠組み（法人や事務局）に属する宮下のような存在は、ネットワークのつなぎ目となるだろう。宮下は自身の役回りを、「多様な主体の多様な形態の参加」によって成り立つ場を「ヒエラルキー」ではなく「パッチワーク」のように編むことに例えている。それは異なる目的を持った人々が集うことができる、物理的な拠点も同様に機能している。

フラットな関係は可能か？冒頭のことばに戻れば、フラットな関係とは平等な役割分担を意味しないのだろう。ここで「強弱」とはプロジェクトへのかかわりの濃度を意味するが、それぞれの関係は作業量にかかわらず対等である。そして、指示や命令で動くのではなく、相互に異なる役割を認めあう関係のあるコミュニティは、「自治」を生み出しあげる。

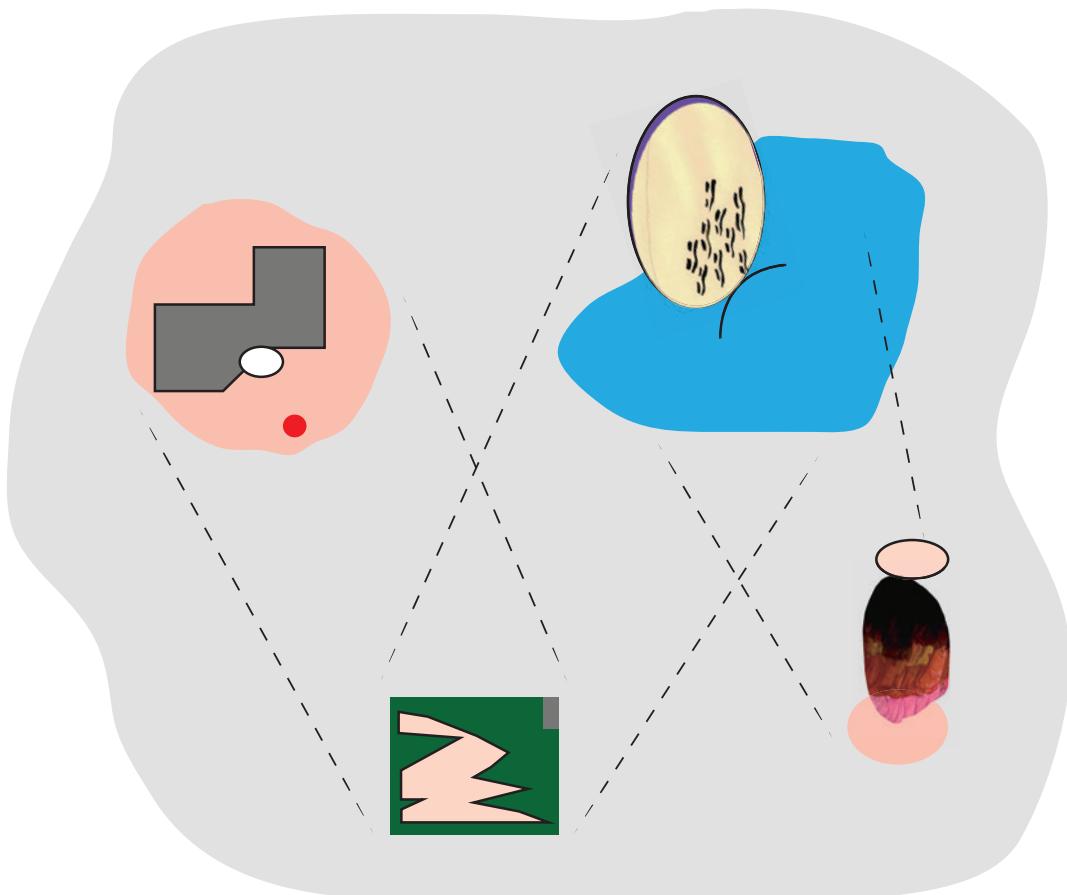
自治のあるコミュニティが無数に生まれる。東京アートポイント計画の「アートポイント」は、拠点や人だけではなく、それらが有機的に連関しあったコミュニティを指向している。



『アートアクセスあだち 音まち千住の縁』『アサダワタル 千住タウンレベル』（2018年）。公募で集まった音の記者（タウンレコーダー）とともに、まちなかの「音」を「音楽」として編集し、発信・アーカイブするプロジェクト。音源をまとめた《音盤千住 Vol.1》のリリースに合わせて、レコードとともにまちを巡るイベント「聴きめぐり千住」準備中の風景。Photo by Tomita Ryohei

5

「事業予算」の適正規模を探る



各事業によって異なる予算はどのような視点で設定されるのか。

共催団体であるNPOが自身の事業の適正規模をつかむため、

複数年を通して、アートプロジェクトを展開する。

文=坂本有理 [アーツカウンシル東京]

事業の適正規模を把握し、規模に見合った予算を扱えるようになること。それは、持続的な活動を目指すチームにとって強みとなる。

東京アートポイント計画では、毎年度のはじめに共催団体と協議し、予算計画を立てる。どこまでの規模なら無理なく運営できるのか。NPOへのヒアリングや日々のコミュニケーションを通して、チームの体力や伸びしろを見極め、予算を調整する。2年目以降の事業については実施状況に応じて前年度より増額し、普段より大きな、または多くの事業を動かすことがある。チーム力を鍛えるために、ときには少し背伸びをし、適度な負荷をかけることも必要だからだ。またあえて減額し、事業規模を狭め、NPOのパフォーマンスを高める仕掛けをすることもある。予算が多すぎても、上手に使えないと失速する危険もある。予算規模によって求められるマネジメント能力も変わる。NPOの経験値を高めるため、こうして毎年予算を検討する。

事業の計画案と予算案は、NPOが作成している。最初に出てくる予算案で起りがちなのは、企画制作費が大半を占め、運営にかかる人件費が十分ではないこと、リスク対策のコストが含まれていないことなどである。また活動を価値化し発信したり、記録していく予算がなかつたりする。さらに、企画をつくるためのリサーチや仕込みにかかる費用が確保できていないなど、効果的な事業実施を考えると、バランスがとれていないことがある。そんなときはプロジェクトの運営サイクル（企画、準備、実施、報告、検証・評価）をイメージしながら、それぞれの段階で必要な予算を、企画・人・お金・時間の観点で見ていく。計画をかたちにするには、何人が何日間動いて、それにはいくら必要なのか、具体的な数字に落とし込みながら、事業構造をつくっていくのだ。とはいっても、どんなに入念な計画を立てても想定外のことが起こるのがアートプロジェクト。予測通りに進まなかったり、見通しあえ立てられなかつたりする状況もふまえた上で、事業規模をとらえる必要はある。

もうひとつおさえておきたいのは、予算案の段階で、事業規模を小さく見積もってしまわないこと。事業の計画と予算を検討する際、はじめはとにかく、実際に必要となる経費を議論のテーブルにのせることが重要だ。特に行政と組んで事業をする際は、最初におおよその予算想定があることが多く、予算ありきで事業計画を組み立ててしまいがちだ。それにより、事業規模を小さく見積もり、結果としてどこかでしわ寄せがでてきてしまう。例えば自分たちの人件費を切り詰めすぎたり、企画を育てるための余白や、新たなことに挑戦する余力がなくなってしまったり。企画がどんどん小さくなていき、期待する成果や波及効果が生み出せない要因にもなり得る。

東京アートポイント計画では、事業計画とそれに伴う予算感を、共催者一同が正確に把握することで、「予算が足りないからできない」のではなく、「どうしたら実現できるのか」といった建設的な議論を生み出すことを意識している。例えば、基礎自治体や、事業テーマに関連する大学の研究室、財団などへ何か相談できることはないだろうか。基礎自治体が既に共催に加わっている場合は、担当部署だけでなく、他部署との連携を検討できないだろうか。そんなふうに共催それぞれの立場から、工夫やアイデアを出し合う。「予算がこれしかないから」ではなく、「予算がこれだけ必要だ。さあどうやってかたちにしていこう」という会話ができるようになることも事業を動かしていくには必要だ。

NPOが事業の資金調達を検討する際は、当然ながら各資金元の予算執行スケジュールに沿って準備を進める必要がある。国、基礎自治体、企業など、それぞれの執行手続きが異なるため、事前に情報収集し、余裕をもって進めることが重要だ。



「きむらとしろうじんじんの野点@フラワーショップ小竹前」(『ぐるぐるヤミー』プロジェクト、2011年)。美術家・きむらとしろうじんじんが継続的におこなっている「陶芸・お抹茶屋台」。道具一式を積んだ2台のリヤカーが、路上や空き地など、まちの余白に出没し、立ち寄った人々は普段とは異なる風景を楽しむ。

事業の適正規模は、実際のところ何度か実践を重ねないとつかめないのが正直なところだろう。NPOとの事業計画の調整において、最初の頃は「やりすぎ問題」がよく起こる。プログラムオフィサーがNPOに「ちょっとプログラム数が多すぎるのではないか」という投げかけをしても、「いえ、できます!」と返ってくるのだ。そうした場合は、まず危険ではない範囲でやってみる。そして、NPOは自分たちのキャパシティを把握する判断材料を獲得していく。どのあたりまでだったら物事の見通しが立てられるのか。どのラインまでいくと活動継続が危くなるのか。どんなことを並べるよりも、実体験を持って学ぶことには代え難い。複数年かけて、OJT(On the Job Training)的なアプローチで事業を展開する、東京アートポイント計画ならではの進め方といえよう。

事業の適正予算を探る上で、ときに議論にあがるのが、文化事業における「コストパフォーマンス」(費用対効果)をどう図るかという問題である。一般社団法人谷中のおかげととの共催で展開した『ぐるぐるヤミー』プロジェクト(P.242／以下、ぐるヤミ)』で3年間実施したプログラム「谷中妄想ツアー!!」(以下、ツアー)でも、そのことに対する問い合わせが生まれていた。これは台東区谷中の寺、店舗、路地や個人宅などで待ち受ける「芸術っ子(若手表現者)」による摩訶不思議なパフォーマンスを巡るツアーだ。

参加者は4名一組となり、複数の地点で同時多発的に発生するパフォーマンスを巡る。このプログラムは、パフォーマンスや運営を担う芸術っ子たちが総勢100名ほどかかわった。2日限りの本番に向けて準備は1年ほど前からはじめる。悶々と悩む芸術っ子たちが、自信をもって表現できるようになるまで話し合い、ツアー本番に向けて環境を整える。普段は入れないようなプライベートな場所を快く提供してもらえるよう、まちの人たちとも根気よくコミュニケーションをとり続ける。

おかげが目指したのは、ツアーをきっかけに芸術っ子やまちの人々の創造性のスイッチを刺激すること。そのため、ツアーにかかる一人ひとりと向き合いながら、時間とエネルギーとコストをかけてやりとりする。芸術っ子が実際に登場するのか、どんなパフォーマンスになるのかが当日までわからないこともあった。そうした状況もふまえて設計されるツアーは芸術っ子が100名、参加者が100名。事務局による調整はほぼ毎日行われた。効率性でいえば準備のプロセスも運営体制も費用対効果が悪いのでは、との意見が出るかもしれない。けれども計画性や合理性を最要視しないアートプロジェクトは、費用に対しての効果が即時的、直接的かつ明確にあらわれるような性質のものではない。そのことを前提に、適正予算の議論はなされるべきである。

ツアーによる変化はじわじわと生まれている。例えば、芸術っ子たちがまちの人からごはんの誘いをうけるようになったり、元気のなかつた高齢の女性がツアーをきっかけにいきいきしたり、ぐるヤミを支える芸術っ子たちの層が厚くなっていたり、彼らの活躍の場が増えたり。そうしたささやかながらも豊かなエピソードの集積が、事業実施から10年たったいま、成果として見えてきているという。アートプロジェクトの「コストパフォーマンス」とは、長い目で見た判断が必要なのではないだろうか。

NPO支援を目指す東京アートポイント計画は、事業費だけでなく、通年の事務局人件費が計上できる。なぜなら持続的な活動のためには、それを支える「人」がもっとも重要だと考えるからである。

アートプロジェクトにより生み出されるのは、多くの場合、小さな活動や多様なコミュニティなど、人によってかたちづくられ、価値化されるもの。こうしたアートプロジェクトの予算は、実質ほとんどが人件費で構成されることになる。けれども、企画制作費への支援はあるが、人件費も含めた支援はまだまだ少ないのが現状だ。

アートプロジェクトは、企画だけではかたちにならず、運営する「人」がいてはじめて動いていく。文化事業は担い手が育つ環境を整えることも意識し、設計されるべきである。

自分たちの適正規模がつかめると、予算によりできることとできないことが見えてくるようになる。そうすると共催相手と事業内容や予算について有意義な交渉ができるようになり、本当の意味でのパートナーとなり得るのではないだろうか。こうした技術を磨くには、実践を重ねるほかない。そのトライアルの場を増やしていくことが、これからの文化事業を育していくために必要なことだろう。



『ぐるぐるヤーミー』プロジェクトで開発されたこども創作教室「ぐるぐるミックス」。2011年より、パフォーマーの大西健太郎（おおにしき・けんたろう）がディレクターとして、美術家・きむらとしろうじんじんをアドバイザーに迎え試験的に実施。さまざまな創作活動（あそび）を開発とともに、プログラム設計や運営体制構築、実施にかかる仕組みづくりをした。共催が終了した2015年からは、谷中のおかげの自主事業として展開中。

6

「多様性」を保持する



常に10～15の事業が動く東京アートポイント計画。予見性を備えた設計をすることで、事業の規模、場所、テーマなどが必然的に多様となる。

文=大内伸輔〔アーツカウンシル東京〕

文化事業の射程距離は、過去・現在・未来。それらの時間軸をとらえ、次に必要となるであろうことを予見する。そうした意識で事業設計と向き合うと、自ずと新たなテーマを発見し、手法の開発を行い、結果的に事業成果のバリエーションが出てくる。それは時代に応答するための必然といえる。

東京アートポイント計画では、新規採択と事業終了のサイクルを繰り返しながら、これまで年間10～15の共催事業が動いてきた。各事業をみていくと、それぞれの表現ジャンルやかかわる領域、対象とする地域は多岐にわたる。それは東京アートポイント計画が「パイロット・プロジェクト（試験的な試み）」として、さまざまな価値の更新に挑んできたことを意味する。それぞれの事業で異なる成果を求めるることは、事業に委ねる実験的な試みの違いであり、社会の多様な分野へアプローチするための方法でもある。

東京アートポイント計画を開始した2009年の第1回企画アドバイザリー委員会会議資料には、以下のように記されている。

2) 総合政策としての文化政策を反映するパイロット・プロジェクト

- ・「東京アートポイント計画」では、狭義の「文化・芸術」を支援するのみでなく、「文化」の力で他のさまざまな分野と協働する。
- ・「教育／防災／産業／環境／福祉」などの各分野とアートプログラムを通じて連携し、まちづくりに関わるさまざまな活動を促すことで新しい発見や創造の契機をもたらす。

スタート時から、「さまざまな分野と協働」し「新しい発見や創造の契機をもたらす」という目的のもと事業を展開しているのだ。

東京アートポイント計画が、あえて一律の成果では捉えがたいアプローチを持つさまざまな事業を抱えてきたのは、事業の内容だけではなく、その枠組みやアプローチ、対象領域そのものを問い合わせ、更新していくうとしてきたからであった。そうすることで、時代の要請に応答し、文化事業の領域を拡張させてきたのではないかと考えている。

これからの文化を「10年単位」で語るために

2014年にスタートした『東京迂回路研究(P.246)』は、3年間で3冊の『JOURNAL 東京迂回路研究』を発行。1年間の活動とさまざまな論考をまとめたジャーナルを制作するためにフィールドワーク、ゼミ、オープンラボなどのプログラムを開催した。端的にいえば、アートプロジェクトとしての活動がジャーナル発行を目的として行われたという極めて特異な例かもしれない。「社会のなかにある多様な生き方と、その一つひとつに引かれている境界線を丁寧に見ていくこと」をテーマに「生きていくための技法」としての「迂回路」をさぐった3年間の試み。福祉や医療、当事者団体などを含む横断的なネットワークを生み、それぞれの課題や展望を共有する貴重な場が生まれていった。

また、アートと社会の新たな架け橋をつくり、実践するプロジェクト『Art Bridge Institute(P.246)』では、活動を通して生まれたネットワークをもとに、国内外のアートプロジェクトや芸術祭、生きる技術としてのアートをリサーチし、紹介する機関誌『ART BRIDGE』を2014年からの3年間で5号発行した。あえて見開きB3サイズという大判で制作し、ウェブサイト上でのPDF公開もしない。実物を手に入れるには、手渡しにならざるを得ない。そして大きな判型は、1冊を2~4人で囲んで読むことを意図していた。特徴的なのは、情報を伝えるだけでなく、発行物そのものが「メディア(媒介)」として新たな人々との出会いや活動を生み出す存在だったことだろう。寄稿者が次の号で誌面の企画を行うようになったり、手渡しの配布を通じて、各地の活動や拠点、人とのつながりをゆるやかに生んでいった。それによって、国内外の各地で連携して活動を行う「ネットワーカー」というかかわり方も生まれることになった。



フォーラム「言葉の宇宙船—印刷物と思想の共有をめぐって—」(『Art Bridge Institute』、2015年)。トークやフォーラムなどの企画を通じたネットワーカーづくりも行っていた。Photo by Saito Akihide

中間支援の9の条件



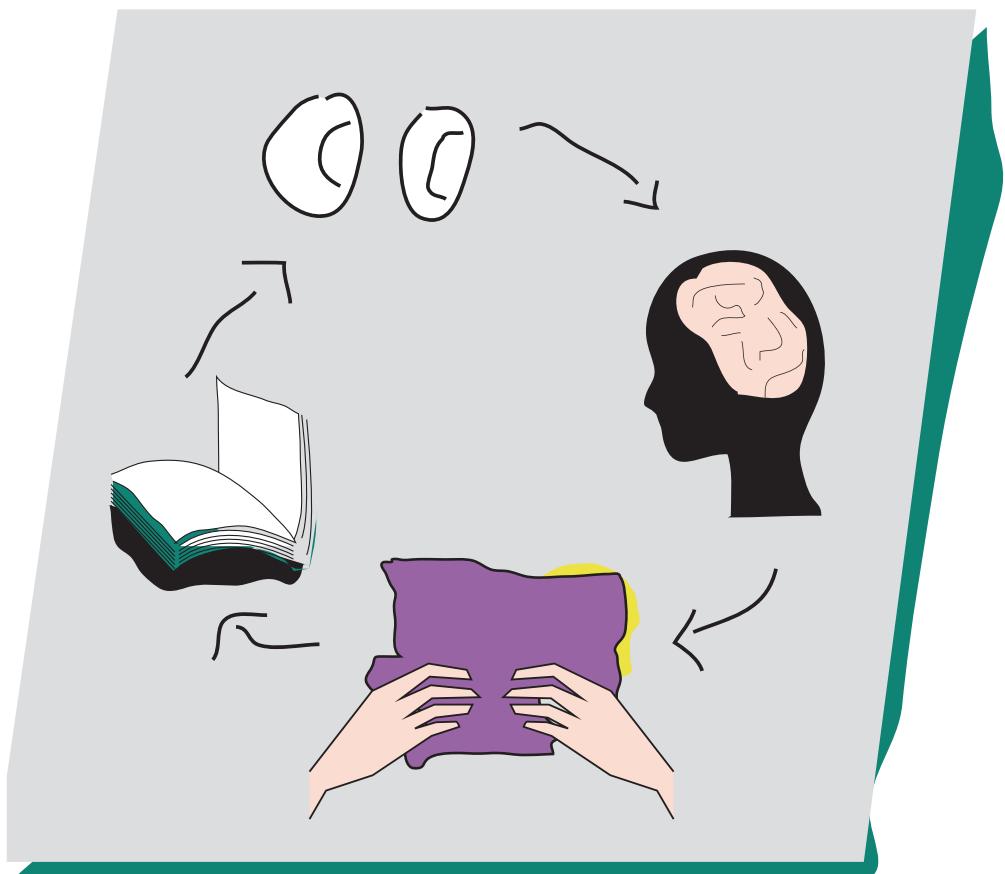
『東京スープとプランケット紀行』の活動の最終年に行った「R.I.P.Tokyo」(2017年)では、参加者とともにリアカーを引き、江古田のまちで食材を集め、スープをつくり対話するプログラムを実施した。Photo by GO

『東京スープとプランケット紀行(P.245)』は、劇作家・演出家の羊屋白玉を中心とするアーティストの視点・創作力を持って展開された。来るべき社会において訪れる「看取り」や「縮小社会」といった社会の課題と向き合うためのプログラムを開発することが目標だった。共催期間は4年間。軸となる活動は、羊屋が飼っていた猫の月命日に、中野区江古田のまちで買い集めた食材でスープをつくり、それを参加者みんなで食べること。あえて「作品をつくる時間」をつくることで、従来の演劇ではないクリエイションの方法を生み出した。最終的にはドキュメントブックや映像に加えて、この世にひとつしか存在しない戯曲のアーカイブブックが生まれた。その戯曲には3分ほどのプロローグがおさめられている。その3分間に4年間の活動が凝縮された。

アートプロジェクトを通じて、未来へ応答するための「新たな価値」を生み出すには多様なアプローチが必要だ。それはアートプロジェクトの形式や構造を開発し続ける意義といえる。その試みを通して、これからの時代と向き合う術を見出していくのである。この手間と時間がかかる挑戦は、アーティストとそれらをマネジメントするチーム、創作／開発を引き受けることのできる地域のそれぞれが渾然一体となって展開する、多種多様なアートプロジェクトにしか成し得ない業かもしれない。

7

「評価」の仕組みをつくる



東京アートポイント計画の属するアーツカウンシル東京は、
東京都の予算を使う一方で、都とは別の仕組みを持つ。
その評価の必然性と、独自の評価方法とは何か。

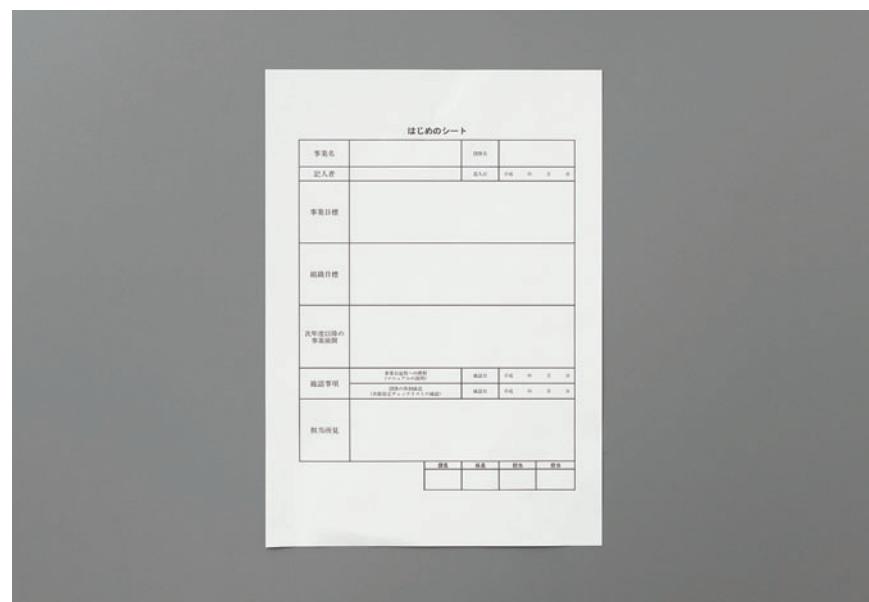
文=佐藤李青 [アーツカウンシル東京]

自分たちの事業を振り返り、よりよい方法を模索する。ひとりよがりな判断ではなく、事業実績や他者の視点から検証を行う。実践に近い位置から見えてくる情報と、社会全体やその先を見据える視野に支えられた課題意識。そうした虫の目と鳥の目のバランスを保つことは難しい。「評価」の仕組みづくりは、実践を省みる複数の視点を獲得することだといえる。それはほかの主体の判断に左右されるのではなく、自律的な意思決定を行うためのひとつの基盤となるだろう。そしてその基盤は、一地点の評価ではなく、時間をかけてものごとを評価しようとする試みを支えてくれる。

アーツカウンシル東京は、東京都の予算を原資とする公的な事業を行う。一方で東京都への事業提案が役割として期待される都とは別の意思決定の仕組みを持つ組織である。都の文化政策の目的や方針にのっとり、事業運用面での現場性を折り込み、進行状況や成果を都と共有しながら事業を推進すること。そうした往還関係を築くためにも評価を使いこなす必要がある。

しかし、評価とは何のために必要なのだろうか。説明責任を果たすため、事業改善のため、新たな価値創造のためなど、目的によってその手段は異なる。しっかりと評価の目的を見定め、手段を検討し、成果を活用する。日々成果が生み出される実践に伴走し、さまざまな主体に伝えていくことが求められる中間支援の仕事のひとつだ。

事業を走らせながら、振り返ることは容易ではない。それゆえ、思い立って評価に取り組むのではなく、継続的な「仕組み」づくりも肝要になる。ここでは、いまも改善と模索を続ける東京アートポイント計画の評価の仕組みづくりを振り返ってみたい。



「はじめのシート」。当該年度の事業と組織の目標、次年度以降の展開をプログラムオフィサーが記入する。

そもそも東京アートポイント計画全体の評価は、アーツカウンシル東京の評価システムの一部に組み込まれているものだ。都との関係を軸とした事業評価システムである。フローは次のようにまわっている。

まず、年度末から年度初めにかけての決算と同時に各共催団体の自己評価を回収する。フォーマットはアーツカウンシル東京の定型のものを使う。次に個々の共催団体の記述をとりまとめ、「東京アートポイント計画」というひとつの事業の自己評価として1枚のシートを作成する。そのシートを外部評価委員(P.251)に送付し、検証を受け、委員が外部評価シートを記入する。

アーツカウンシル東京では同様のプロセスで、全事業の結果をカウンシルボード(外部有識者で構成されるアーツカウンシル東京の助言機関)で報告し、それを経て、都に届けられる。最終的には東京芸術文化評議会で報告が行われ、委員からの意見を受けることになる。資料はウェブサイト等で広く公開される。こうして何度も外部の検証を受けながら、都との関係をさかのぼっていくような評価は、公的な事業として説明責任を果たす機能が期待されているといえよう^[*1]。

繰り返すが、この評価は東京アートポイント計画をひとつの事業としてとりまとめる総括的なものであり、あくまでアーツカウンシル東京の評価の一環となる。日常業務レベルでの事業改善につなげるためにはやや規模が大きい。それゆえ、東京アートポイント計画では独自に自らの事業を省み、実践に反映させる仕組みづくりを試みてきた。

評価に取り組むことは、日々の実践の自覚化につながるだろう。目指すべき方向性や成果を確認する。少し引いた視点で自らの実践を社会のなかに置き直す。そうすることで、よりよい実践の方策を導き出す。こうした事業改善のための評価づくりは、いかにして可能なのだろうか。

ひとつの例として、東京アートポイント計画では外部有識者によって構成される「共催団体評価・選定会議(元・アドバイザリー会議)(P.7)」を設けている。名称の通り、年度の始まりと終わりに東京アートポイント計画の事業を報告し、意見を交わす会議であり、2016年の公募開始に伴い、現在は事業選定や継続の可否を審議する機能もある。

会議では個々の事業の良し悪しではなく、東京アートポイント計画全体に対する意見が投げかけられる。委員は東京アートポイント計画が対象とするアートプロジェクトの領域に近く、状況に精通する専門家(P.251)が担っている。それゆえ、東京アートポイント計画が取り組むべき社会的な課題やテーマ、地域の配分、これから進もうとしている方向の妥当性などが検討され、事業運営の指針となる知見とことばを獲得する場となる。2017年には、東京アートポイント計画の中長期方針を検討する会議を同メンバーで開催した。

[*1] ほかにも外部機関と連携した事業評価として、アートNPOリンクと共同で調査を行った『東京アートポイント計画2009-2016 実績調査と報告』(アーツカウンシル東京、2018年)がある。

事業展開には、都の政策課題への応答や社会状況の読み込みが必要となる。例えば、東京アートポイント計画の立ち上げともかかわりがある東京オリンピック・パラリンピックへの対応やその後の展開、都の地域区分としてある23区と多摩、島しょというエリア配分など、政策的必要性を読み解き、事業を展開してきた。2011年には東日本大震災の被災地支援事業として東京アートポイント計画のスキームと手法を活用したArt Support Tohoku-Tokyo (ASTT) を立ち上げた。被災地の変化に応じながら、より広い社会的な文脈を意識し、東京アートポイント計画らしい展開を行うこと。都の震災対応の一環として始まった事業であったが、実施にあたってアドバイザリー会議は自分たちの歩みの後押しになり、同時に踏み込むべき領域への気づきを与えてくれた。

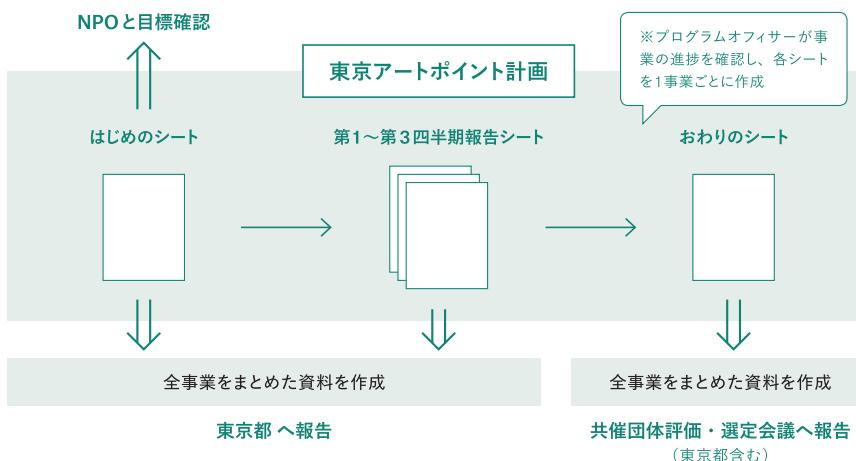
また、東京アートポイント計画を総体的に協議する場を持つ一方で、プログラムオフィサーが事業進捗や成果を検討する方法の開発も行ってきた。現在運用しているのが、共通のフォーマットを活用した進捗状況の記録づくりである。年度のはじめにプログラムオフィサーが担当事業の目標などを記載した「はじめのシート」を作成する。四半期ごとに「はじめのシート」でまとめた項目を意識し、事業の進捗概況を参加者数などの実数とともにとりまとめを行う。

こうした作業はプログラムオフィサーが意識的に事業進捗を確認する動機となり、各種シートは課内の共有ツールとして機能している。また都の担当者との月例会議でも、これらの記録を活用している。これは公募を開始する前年の2015年、アーツカウンシル東京との組織統合によって東京アートポイント計画の活動基盤を再整備した際に開発した方法だが、現在も改訂しながら運用を続けている。

運用する上での課題のひとつは、記述量や頻度など、その作業負担との兼ね合いだ。漠然とした事柄を書類化することは、進捗の自覚化や情報共有の範囲拡大に機能する。だが、少なくともチームの定例会など情報共有の場を持つことや、そもそも事業に伴走するプログラムオフィサーの存在が実質的に共催のモニタリングとして機能していることも考慮すべきだろう。実践の効果を上げるための作業が、業務の効率性を落としてしまうのでは本末転倒となってしまう。継続できる方法でなければ円滑な仕組みとは呼びにくい。評価に取り組む効果と業務の効率性のバランスは、現在も模索し続けている。

これからの文化を「10年単位」で語るために

[東京アートポイント計画の評価の仕組み]



各事業で年度始めに作成した「はじめのシート」に基づき、四半期ごとに「報告シート」、年度末に「おわりのシート」を作成。「はじめのシート」は作成の際にNPOと事業目標の確認に活用。「はじめのシート」と、同じ項目で揃えた「報告シート」は東京都への事業報告に使う。「おわりのシート」は共催団体評価・選定会議の提出資料に活用する。

事業を振り返り、そこで生まれた価値を確認し、広く伝え、共有していく。事業で残した記録を編集し、ことばをつくる作業も必要となるだろう。それは価値の伝達だけでなく、新たな価値を生み出す創造的な作業だともいえるのではないだろうか。

アートプロジェクトの参加者数の規模は小さいことが多い。むしろ、その小ささこそが積極的な価値を持つともいえる。単純にイベントに訪れるだけでなく、自ら場をつくる手として参加することが特徴だからだ。そこでは、丁寧に時間をかけて目に見える関係性を紡ぐことが求められる。アートプロジェクトの現場づくりは適正規模を見定め、場を「閉じる」技術が必要だとも言い換えられるだろう^[*2]。その意味でドキュメント制作とは、その場で生み出そうとする価値を多くの人に「ひらく」ための、イベントとは異なる方法でもある。東京アートポイント計画では、10年間で200冊のドキュメントを制作してきたが、これはそうしたアートプロジェクトの特性にも依っている。

実践の価値を「ひらく」ためのドキュメントとは、実践の再現を目指す記録物とは異なるものとなるだろう。作業は自らの事業が誰に対して、何を価値として届けようとしているかを、改めて問う作業から始まる。適切なメディアを選択し、記録を編集し、新たな素材をつくる。そして実践を新たなことばで解釈し直すことや、現実の場とは違ったかたちで伝える方法を生み出すことにつながっていく。それは事業の評価を媒介として、新たな価値を社会に創造していく行為となる。

[*2] 「閉じる」『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。の本（増補版）』（アーツカウンシル東京、2017年）

中間支援の9の条件

評価の仕組みづくりは常に目的の確認を伴い、ひいては事業そのもののありようを問うものとなる。常に課題となるのは作業量と体制づくりの手間だろう。だからこそ、何のために評価を行うのかを常に確認していかなければならない。評価をどう使うか？という設計に基づくことの重要性を、Tokyo Art Research Lab (TARL) 設立当初から「評価」の議論を先導してきたプロジェクト・コーディネーター／プランナーの若林朋子^{わかれやしともこ}は、次のように語っている。

重要なのは、まず、なぜ自分たちが評価を行うのか関係者間で議論、言語化し、共有しておくこと。立派な評価システムを無理に応用するよりは、当事者=自分たちで、評価によって何を知りたいのか考え、誰に何を聞き、どのように、どの程度情報を集めるのか、自ら評価プロセスを積み上げていくことが肝要だ。目標達成度を測るなら、プロジェクトのミッションや目標がクリアになっているかを確認する。

そして何といっても重要なのは、評価結果を使うこと。評価が目的化していないか？アンケートは結果を分析していかしているだろうか？やりっぱなしの評価やアンケートなら無用の長物である。

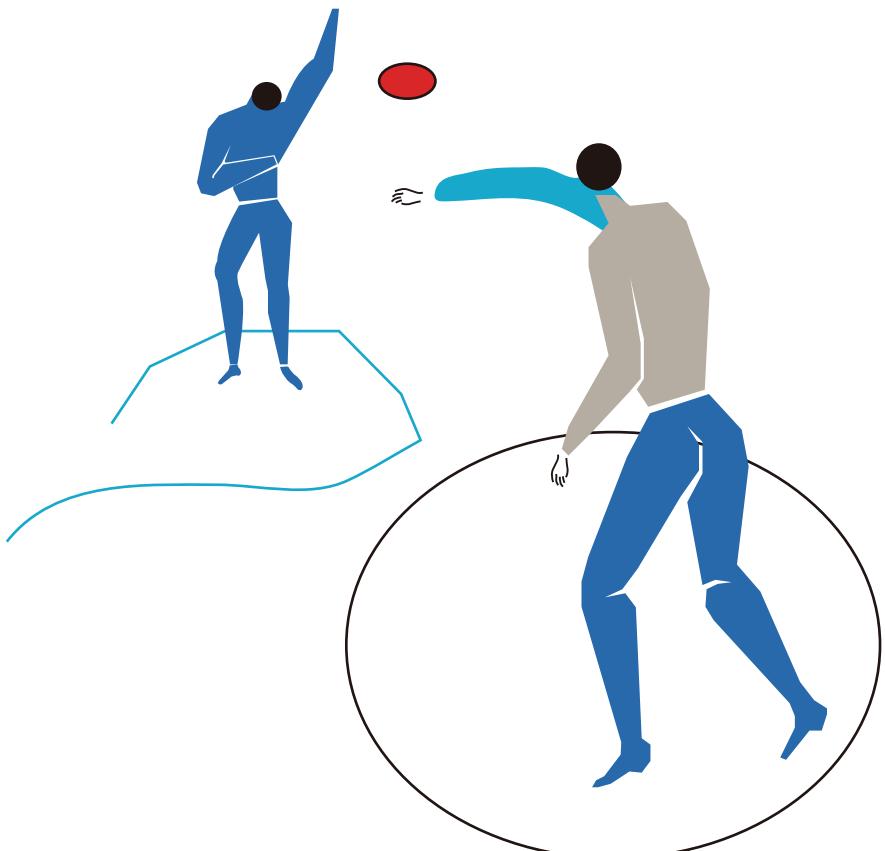
若林朋子「評価」『働き方の育て方』アーツカウンシル東京、2016年より

これに加えて、どの視点で、いつ評価を行うのか？という問い合わせが必要だろう。ひとつのイベントの集客数や単年度の達成度など、事業成果を確認する作業は、短期的かつ細部に目が向きやすい。東京アートポイント計画は、複数年の視点で複数の事業を育んでいる。個々の事業に委ねる目的も規模も違い、自ずと成果が出るタイミングも違う。ときには成果が生まれるまで「待つ」時間も重要となる。だからこそ、多様な事業を内包する「東京アートポイント計画」という1事業を総体的に捉える評価の視点を同時に持つことも大事だと考えている。

一つひとつの事業の成否のみならず、その総体としての東京アートポイント計画が、どのように創造的な事業の環境形成に寄与してきたか。共催団体評価・選定会議のような「東京アートポイント計画」を主語に成果を議論する場が必要となった理由は、ここにある。総体的な評価とは、長いスパンでものごとを捉え、豊かな文化的生態系を育むための視点ともいえるだろう。この視点の獲得に向けた苦心は、いまも続いている。

8

「人材育成事業」と連携する



チーム内で「双子のプログラム」と呼ばれる「Tokyo Art Research Lab」。

リサーチプログラムとして生まれ、人材育成の役割も担う。

東京アートポイント計画との双方向の関係が生む、機能的な事業のあり方。

文=佐藤李青 [アーツカウンシル東京]

中間支援の立場で現場に伴走すると、さまざまな成果とともに数々の課題が見えてくる。資金や人材、マネジメントスキルなど、一つひとつの現場から現れてくる課題はプロジェクトが対象とする「領域」に共通するものであることが多い。東京アートポイント計画であれば、アートプロジェクトにまつわる課題である。こうした課題は個々の実践のなかでは解決の方策を見出しつづく、それゆえ、中間支援組織が環境整備事業の一環として引き取るべき性質のものだと考えている。

東京アートポイント計画は、共催団体と連携し、アートプロジェクトの実践を展開するなかで見出した課題に、「人材育成事業」であるTokyo Art Research Lab (TARL)とプログラムを連動することでアプローチしてきた。

アートプロジェクトの環境整備には、多くの問い合わせがついてまわる。いまアートプロジェクトの現場にはどのような扱い手やスキルが必要なのか。現場で生まれている価値をどのようにことばや方法で伝えればよいのか。これから社会はどう変化していくのだろうか。こうしたさまざまな問い合わせに応答するようにTARLはプログラムのかたちを変化させてきた。2010年にTARLは始動し、2013年には「講座」と「研究・開発」という現在につながる2軸のプログラム整理を行った。2014年に「講座」は「学校」に発展していったが、次の表は、その変遷をたどったものだ。

[Tokyo Art Research Lab (TARL) の変遷]

年度	動き
2009	前身となる「シッカイ屋」「Tokyo Art School」を実施。
2010	TARL始動。 ・「リサーチ型の人材育成プログラム」として、5つのカテゴリーで10講座を展開。 ・各講座の成果をドキュメンタ化し、ウェブサイトでPDF公開をはじめる。
2011-2012	・連続ゼミ、公開講座、連続セミナーなどの形式で多くのプログラムを提供。 ・「記録・アーカイブ」や「調査・検証」を重点項目としてプログラムを展開。
2013	全体を「講座」「研究・開発」「教本・ツール・ドキュメント」の3つの軸に。
2014-2016	・【学校】「思考と技術と対話の学校」を開校。 ・【研究・開発】複数の専門家を交えた「研究会」やドキュメント制作を継続的に実施。
2017	・【学校】対象を、アートプロジェクトを「動かす人」から「紡ぐ人」へと拡張。 ・【研究・開発】東京アートポイント計画の実績調査など事業の連動性を高める。
2018	・【学校】「東京プロジェクトスタディ」を開始。

TARLはプログラムの重点項目や枠組みを変化させながら、展開してきた [*1]。

[*1] 本稿では近年のTARLに触れるが、設立当初の動きは、石田喜美「密猟されるオープンソースとしての「共通言語」：『Tokyo Art Research Lab』における実践のデザイン」「越境する対話と学び：異質な人・組織・コミュニティをつなぐ」（香川秀太・青山征彦編、新曜社、2015年）に詳しい。



Tokyo Art Research Lab 「思考と技術と対話の学校 2017『言葉を紡ぐ』」でのグループディスカッションの様子。2017年は、アートプロジェクトの魅力を伝える「紡ぐ人」の育成を柱とし、「言葉を紡ぐ」「体験を紡ぐ」の2つの連続講座を軸に展開した。 Photo by Kawase Kazue

東京アートポイント計画にとって、TARLはどのように機能してきたのか。それは、人材育成事業として複数の手法を内包し、実践の場と両輪で展開してきたTARLの特色を示すものとなるだろう。ここでは3つの点を紹介してみたい。

まず明快な成果としては、TARLの参加者がアートプロジェクトの担い手となってきた例が挙げられる。学びの場を入り口として、実践に踏み出す。それは人材育成事業の成果の一般的なイメージに近いものだろう。

連続講座「アートプロジェクトの0123(以下、0123)」はTARL開始当初から現在まで続くプログラムである。Art Center Ongoing代表で『TERATOTERA(P.240)』ディレクターの小川希をコーディネーターとして、現代美術の歴史や作品を見るための知識、作品評論の書き方などの作法を、第一線で活動するゲストから隔週で学ぶ連続講座である(2018年度は全18回)。受講生の多くが「TERAKKO(テラッコ)」というボランティア/サポーターとしてかかわるようになるのが特徴だ。企画の実現に向けて邁進する場にふれることで知識を身体化する。同時に現場ではつくりにくい0123という学びの時間が地続きにあることで、結果的に『TERATOTERA』のアートに対する価値を共有することにもつながっているといえるだろう。性質の違うふたつの場で育まれたコミュニティは、相互に乗り入れをすることで相乗効果を生み出してきた。

また、学びの場が育むコミュニティのありようを考える上で「思考と技術と対話の学校(以下、学校)」は特筆すべき例だろう。TARLは開始当初から、連続受講のゼミや単発のトークイベント、複数日で集中的に学ぶセミナーなど、さまざまな形式での「講座」を実施してきた。だが、いずれの構成も個別のトピックごとの学びとなってしまう。そこで、2016年に講座で培った知見を体系化し、「思考と技術と対話の学校」としてプログラムを発展させた。受講生の選考は面接を行い、通年でさまざまなトピックにふれる複合的なプログラムを構成。一方的な講義形式だけではなく、ゲストと受講生の間をつなぐスクールマネージャーを配置するなど「学びあい」の場をつくった。

週末の丸1日を「学校」で過ごし、グループワークなどをを行うことで親密な関係性が生まれる。都内近郊のイベントに出かけたり、ボランティアスタッフとして参加したりすると、偶然同じ場所でまた出会う。また、日々SNS等を介して活動を共有したり、情報交換をしたりとコミュニケーションが続いている。全国に散らばった受講生は、各地で再会しているのだという。こうして学校という枠組みによって形成されたコミュニティの学び合いは自走し続けている。

受講生は社会人がほとんどで、多くがアートに関する実践経験を持たない人々だった。「学校」というネーミングは「はじめからすべてを学ぶことができる場所」であるという印象をもたらし、「講座」だけを展開している頃には出会えなかった、アートにかかわりたいという潜在的な層を掘り起こすことにつながった。

学校では、4年目にアートプロジェクトを「動かす人」から「紡ぐ人」という対象の再設定を行う。こうした担い手に求められる技能の変化も、また従来のアートプロジェクトの実践領域を拡張していくものだと考えている。



Tokyo Art Research Lab 「思考と技術と対話の学校 2017年」。連続講座「体験を紡ぐ」で行われたアーティスト/文化活動家・アサダワタルによるワークショップの風景。2名1組になり小金井市のまちなかで「想起の椅子」にこしかける。目の前の風景から想起される記憶を互いに共有し、通常の写生に合わせてそのエピソードから思い起こされる情景までをも挿入するかたちでスケッチした。



長島確、佐藤慎也、日本大学教授（応用演劇研究）・熊谷保宏（くまがい・やすひろ）、ドラマトゥルク／制作・野村政之（のむら・まさし）が膝を突き合わせ、語り合った講座「構造茶話会」（2012年）。※肩書きは、2012年時点。

次に、TARLには東京アートポイント計画につながる事業を育む場として機能してきた側面がある。新しい方法を持った実践を生み出すために、そのアイデアや可能性を、時間をかけて育て上げる。ここでは、ひとつの例を見てみたい。

東京アートポイント計画で始まった2010年からの『アトレウス家シリーズ（P.241）』では、演劇の古典作品を使った上演をまちなかで行っていた。これは2009年にプロジェクトの前身となる『戯曲をもって町へ出よう。』から続く、まちなかでの上演の形式の実験でもあった。その試みのなかで発見した「構造」という問題意識は、2012年度のTARL連続ゼミ「構造茶話会—プロジェクト構造論（P.242）」に展開された。プログラムの概要文は次のように書かれていた。

アートプロジェクトや作品の〈構造〉を考えられる人材が求められています。アートがプロジェクト化したいま、作品づくりのプロセスから、参加者や鑑賞者の体験の形まで、全体を見とおす視点が欠かせません。この講座では、演劇やダンスのソフト面における「構造屋」ともいべきドラマトゥルクが膝を突き合わせ、舞台に限らずさまざまなものづくりの〈構造〉について語り合い、理解を深めていきます。参加者には、その輪に加わることで、〈構造〉の見方と、新たな価値を提示することのできるアートプロジェクトや作品の企画力を身につけていただきます。

『アトレウス家シリーズ』の中核を担うドラマトゥルク・長島確と建築家・佐藤慎也をコーディネーターにゲストを交えて、10数名の参加者と対話の場が開かれた（全7回）。そして、この「構造」という問題意識は「つくりかた」とことばを変えて、2013年に東京アートポイント計画の『長島確のつくりかた研究所』へと、さらに展開していくこととなる。

ほかにもTARLでは、写真家／著述家の港千尋をコーディネーターとして、現在の社会とアートの関係を考えるうえで重要なゲストを招いたトークシリーズの「アート社会論」が東京アートポイント計画の共催事業『Art Bridge Institute（P.246）』へと発展した。

アートプロジェクトの現場が抱える課題や社会の変化、先を見据えたトピックを、実践の場とは一旦切り離した場で他者と共有し、議論や検証を試みる。そうやって次のプロジェクトの「種」は生まれていく。



『長島確のつくりかた研究所：だれかのみたゆめ』（2014年）。アートプロジェクトなどを行う際に、すでにあるやり方だけを更新するのではなく、つくり方自体から考えてみようとした試み。10数名の「研究員」とともに3年かけて「つくりかた」を探求した。その成果は『つくりかた研究所の問題集』（2016年）にまとめられている。Photo by Kawase Kazue

これからの文化を「10年単位」で語るために

3つ目の例は、東京アートポイント計画の事業を価値化するフォローアップとして機能してきたことである。

TARLは当初よりアートプロジェクトのマネジメントにおける「企画→実施→検証・評価」^[*2]というサイクルにのっとったプログラム構成を意識してきた。そのなかでも「検証・評価」の準備として重要な、「記録・アーカイブ」「調査」というトピックを重点的に取り組んできた。記録やアーカイブはアートプロジェクトというかたちに残りにくい実践だからこそ必要なものだが、企画と実施に忙しい現場ではどうしても後回しになってしまいがちの性質の活動である。こうした実践の渦中でも記録やアーカイブのために手を動かせるように、『Art Archive Kit』や『アート・アーカイブの便利帖』などツール開発を行った。

一方で事業の現場にスキルを渡すだけでなく、TARLのプログラム自体を東京アートポイント計画の記録や検証の場として機能させてきた。ここでは『三宅島大学(P.243)』の例を見てみたい。

『三宅島大学』は三宅島全体を「大学」に見立て、2011～2013年に東京アートポイント計画の一環として実施した。プロジェクトの終了後にTARL研究・開発プログラム内で『三宅島大学』を振り返り、まとめと評価を行う活動を2014年に展開した。その成果は『三宅島大学誌—「三宅島大学」とは何だったのか』というドキュメントブックにまとめられた。本書にはプロジェクト開始前の設計思想から、関係者インタビューや島のリサーチの結果、公開研究会の記録や振り返りのテキストが収録されており、3年間のプロジェクトを総覧できる。「実践」の記録のみならず、その前後も読むことができるという点で、一般的なプロジェクトの記録集とは一線を画している。これもプロジェクトの延長線上につくったドキュメントではなく、実践から距離を置いたTARLの研究・開発プログラムを活用した効果といえるかもしれない。

近年では東京アートポイント計画やTARLの複数年の実績調査や検証^[*3]を行うなど、Art Support Tohoku-Tokyoを含めた他事業との連動性を高め、TARLは現場の成果を検証し、かたちに残す役割も担うようになってきている。

[*2] 2010年に制作した『アートプロジェクト運営ガイドライン』(執筆・編集:帆足亜紀)にて示されている。

[*3] アートNPOリンクが調査を担った『東京アートポイント計画 2009-2016 実績調査と報告』(2018年)、『Tokyo Art Research Lab 2010-2017 実績調査と報告』(2019年)に詳しい。

中間支援の9の条件

東京アートポイント計画とTARLは、両輪のプログラムとして互いに課題や成果をリレーするように展開してきた。その往還関係はTARLの企画・運営を担ったプログラムオフィサーにも影響を与えてきた。それはプログラムオフィサーが東京アートポイント計画とは異なる、もうひとつの中間支援の実践の場を持つことの効果だといえる。

プログラムオフィサーは、個々の共催団体が抱える固有の課題と向き合いながら、複数の現場に共通する課題を見出すことがある。それらの課題に応答するかたちで多くのTARLのプログラムが立ち上がってきた。逆に言えば、TARLのプログラムづくりは実践から見えた、漠然とした課題認識を明確にする作業ともなった。そして、自ら手を動かし、講座や研究・開発のプログラムを企画・運営する。パートナーとコミュニケーションをとり、ともに動く。こうした経験やネットワークは、再び東京アートポイント計画の共催事業に活かされていくことになる。

また、TARLの運営を通して、いま誰が何を必要としているのかを知ることにもつながっている。講座や学校、研究会など公開プログラムでは直接参加者の反応にふれることができる。特に「学び」の場に訪れる人々の多くは、これから実践の場にかかわる可能性の高い人々だ。その反応は、潜在的な事業のニーズを拾うことにもつながっていく。

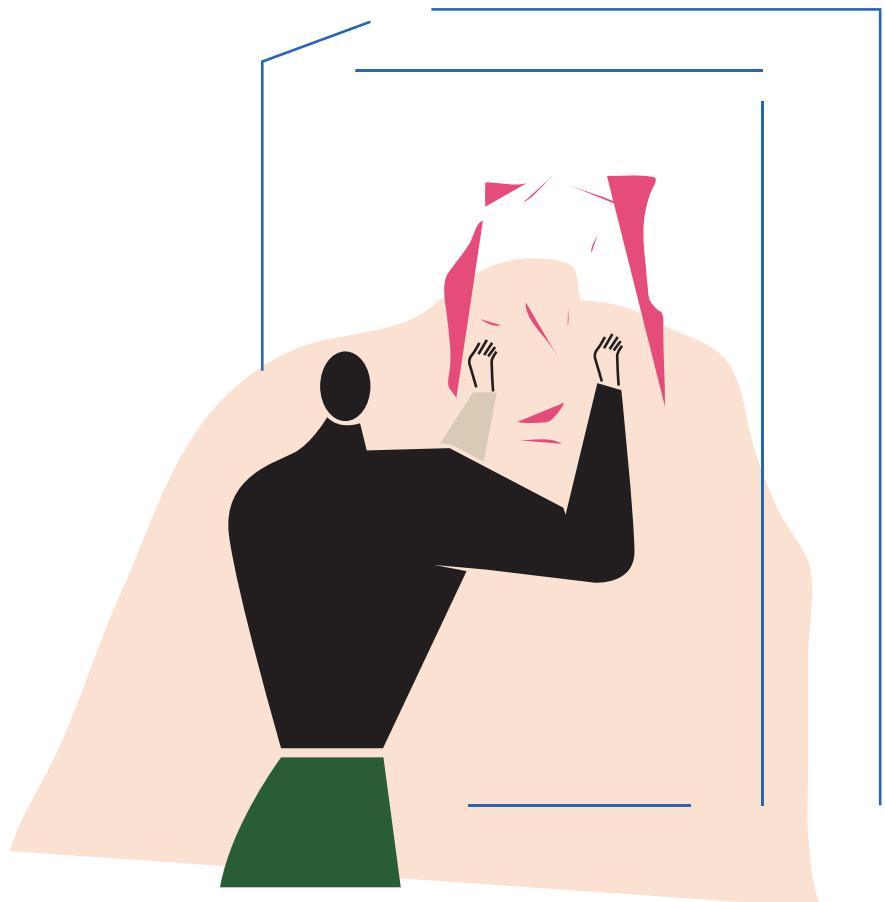
中間支援という立場にいることは、ともすれば実践の感覚から離れてしまう危険性がある。たとえ現場に近い距離にいるとしても、事業に参加する人々とのかかわりは常に間接的にならざるを得ない。だからこそ、プログラムオフィサーがTARLのような「もうひとつ」の場を持つことは、共催団体と同じ目線でプロジェクトに伴走するために重要だ。



連続講座「アートプロジェクトの0123」の受講生も多い、テラッコ。「TERATOTERA祭り」(2016年)の初日に現場での動き方をテラッコと事務局が確認している様子。

9

「アーティスト」に学ぶ



東京アートポイント計画にとって、アーティストはかけがえのない存在だ。

その役割や存在意義を考える。

文=佐藤李青〔アーツカウンシル東京〕

アートプロジェクトの中核を担うアーティストは、「人」を対象とすることが多い^[*1]。かたちのある「もの」をつくるのではなく、さまざまな人とともに「こと」を生み出すことを表現行為の目的とする。その成果は作品というよりも「活動」といったほうが近い。アーティストの構想を起点に、さまざまな人が創造的な活動にかかり、アイデアやスキルを持ち寄り、当初の構想を変化させながらかたちにしていく。あらかじめアーティストに構想があることよりも、まずは地域を訪れ、リサーチからはじめることも多い。そしてその過程は、アーティストの指示の下で動くのではなく、活動をともに動かす人々との水平的な関係性のなかで物事が展開していく。

アーティストは人々を呼び込み、巻き込んでいるように見えるが、アーティストも自らが生み出した状況に巻き込まれていくのが特徴だろう。このときのアーティストの創造性とは、さまざまな人々のかかわりを生み出す仕掛けや場づくりを行うことで、一人ひとりのなかにある創造性を触発し、結果的にかかわった誰もが予見し得ない出来事を生み出すことがある。

東京アートポイント計画の目的は「文化創造拠点の形成」である。この「拠点」とは、物理的な場所ではなく、創造的な活動を軸に人々が集まり、そうした場の中核に事務局（NPO）のメンバーが動いている、という複合的な意味合いで使っている。事業目的に掲げる「創造」とは、新たな表現（作品）を生み出すことに限定してはいない。アートという創造性を軸に展開し、地域社会のなかで他分野とは違うアプローチを生み出し、新たな人々のコミュニティをつくることにある。そして日常の暮らしやものの見方に「もうひとつ」の選択肢をつくることを目指す。また、「共催」という事業形式は、「先駆性」や「創造性」を要求する。決まった事業に対して資金提供をするのではなく、事業関係者で目的を共有しながらも、誰もが未見の取り組みを生み出していくことを意味する。そうした出来事と出合うために「創造性」を必要とする。この点において、東京アートポイント計画は、これまで多くの場面でアーティストが生み出す活動を牽引し、同時にそのやり方を学びながら、事業を展開してきたといえよう。

[*1] 竹久侑「土が耕され、種まきが終わり、さて花は咲くか」『開港都市にいがた 水と土の芸術祭2012 作品記録集』（水と土の芸術祭実行委員会、2013年）では、美術家の作品が「もの」から「こと」への変化を確認した上で「『ひと』への意識がより前景化している」と指摘している。

『小金井アートフル・アクション! (P.243)』ではゲストディレクターにアーティスト／文化活動家のアサダワタルを招聘し、3年の時間をかけて「小金井と私：秘かな表現」というプロジェクトを行った。1年目は参加者が自分なりの表現と向き合うワークショップを行い、2年目は市民の記憶を収集し、市民生活展「想起のボタン：『私』の『記憶』」が編みなおされる、市民ひとりひとりの生活展を開催。そして、3年目には記憶をテーマにしたツアープログラム「想起の遠足—このまちの『記憶』からあのまちの『記憶』」を手繰り寄せる日常ツアー—(以下、想起の遠足)をひらいた。プロジェクトはアサダがすべての表現を生み出すわけではない。小金井というまちの日常のなかで、公募で集まった市民が自分なりの「秘かな表現」を見出すことを目指したものだった。

「秘かな表現」とは何か。1年目は小金井市在住の能楽師・津村禮次郎に能の所作を習い、自らの生活や周囲のものの見方を見直すようなワークショップに取り組んだ。アサダは能を習うことと「秘かな表現」の意味やプロジェクトの目的を次のように記していた。

自分の普段の私生活や、自分が暮らす街(この場合は小金井市!)の風景を、ちょっとだけ新鮮に、でも確実に伴う「私の日常のなかで、ちょっと何かが変わってきているかも」と思えるような、自分なりの「表現」を発明することを目的にしてるんです。それは、決して「能を習ったから、舞の発表をしてね、囃子の発表してね」といったことに限らず、たとえば、能で得た摺り足の感覚とか、声の出し方とか、空間の見立て方とか、そういうことを経て、ちょっとカメラ一台携えて街を自転車に乗りながら撮り歩いてみるとか。たとえば、部屋の模様替えをしてみるとか。

本当にそんな些細なこと。その些細な、「その人にしかわからんやん!」って行為、すなわち「秘かな表現」を最終的にみんなで発表しあうというのが、このプロジェクトの狙いなんです。

アサダワタル「改めて・・・『小金井と私 秘かな表現』でやろうとしていること」(2015年11月27日)
『小金井と私 秘かな表現』ブログより



「想起の遠足」にむけた集まりの様子。「小金井と私」では、日々の計画化されていないような無数の話し合いや準備を経ることでプロジェクトが実現していった(『小金井アートフル・アクション!』『小金井と私：秘かな表現』、2017年)。

2年目から強まった「記憶」や「想起」というテーマが指示示すように、「秘かな表現」は自らの表現だけでなく、他者の「秘かな(=些細な)」表現を感受することの両面でプロジェクトが深まっていく。参加したメンバーは、2年目には記憶の「市民メディエーター」として、3年目は想起の「遠足案内人」として自ら展示や遠足プログラムをつくった。

もちろん、アサダも自身の表現を行うが、重要なことは、プロジェクトのディレクターとして、「記憶」というテーマや「遠足」という仕掛けを投げかけたことにある。具体的な表現は参加者次第だが、その「謎」に満ちた枠組みを起点として、参加者は発想を飛躍させ、経験のない行動に踏み出していくことになった。いうなれば、アーティストは、かかわった人々を未踏の地へ誘い出す先導役となっていたのである。

ひとつの文化活動を通して、独自のコミュニティが生まれる。そのコミュニティの一員となった人々にとっては、日常生活に地続きの「もうひとつ」のつながりを獲得することになる。それは活動が終わった後も継続する。プロジェクト終了後に「想起の遠足」のメンバーでお花見が開かれた様子を見てアサダは、「ディレクションなんてしなくてもうそこにはさまざまな“秘かな表現”が自律的に立ち現れて」いると語っていた^[*2]。アサダは、その風景を次のように描写している。

あるメンバーは農家さんとの交流を続け特別な野菜スープをふるまってくれたり…（中略）…あるメンバーは竹を組んで空間をつくり、そこにビニールを張り巡らせ即席落書きミュージアムをつくったり、あるスタッフはこの日のために手製のおみくじを仕込んでいたり。その合間に縫う様に、子どもたちは全力全開で走り回り、大人は「大貧民」で盛り上がり、久しぶりに遊びにきてくれたこの4月から高校生になる女子が僕のギターをつま弾きながらアンパンマンのテーマを歌う。

アサダワタル「【本当に大事なことは、きっと毎日少しづつ育ってる。】」（2018年4月4日）Facebookの投稿より

「想起の遠足」では、イベント当日に参加できない家族のために、前日に遠足を行ったメンバーがいたのだという。ほかにも、公開イベントや特定の人のためのイベント、とても個人的でささやかな日常の変化まで、さまざまな実践が生まれた。それらは、仕掛けたアーティストやNPOのスタッフさえも知りえない場所で、いまも生まれている。

これらからわかるることは、プロジェクトにかかわった一人ひとりが、自らの日常をよりよく生きるための創造的な「^{アート}」を獲得したことではないだろうか。アーティストが起こした火種は、その手を離れてかかわった人々のなかに飛び火していくことになる^[*3]。

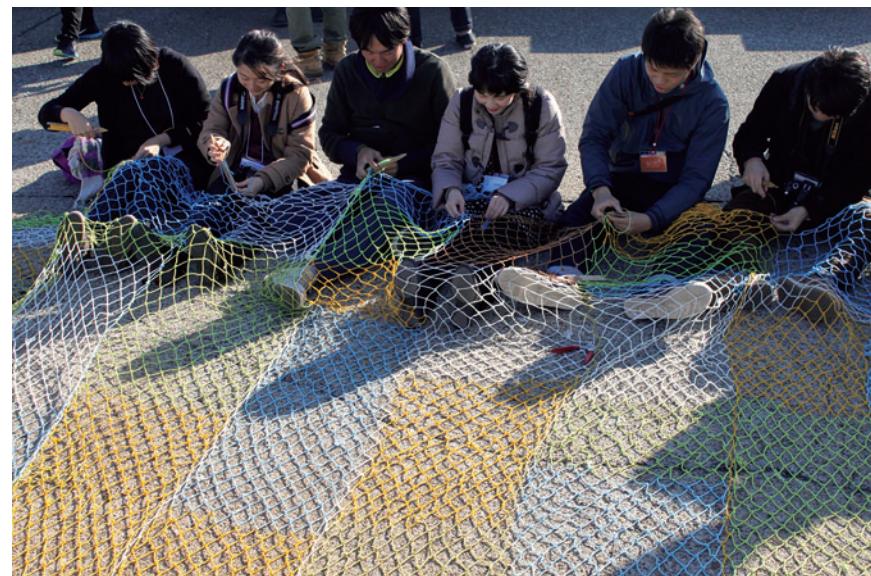
[*2] 「[インタビュー] アサダワタル—そう遠くへは行かない地点から」「やってみる、たちどまる、そしてまたはじめる 小金井アートフル・アクション!（小金井市芸術文化振興計画推進事業）2009-2017活動記録」（アーツカウンシル東京、2018年）。

[*3] 吉澤弥生『芸術は社会を変えるのか?』（青弓社、2011年）では「何らかのプロジェクトの参加した人がその体験を日常生活に生かす方法や、その人がのちに別のプロジェクトに参加したり自身で何かを企画したりといった「飛び火効果」ともいるべき出来事の連なり」を指摘している。

アートプロジェクトにアーティストは必要なのか。東京アートポイント計画で一緒に事業をはじめたい、もしくは事業に関心を持ってくれた人々から、ときおり、そう問われることがある。アーティスト支援が主目的ではない東京アートポイント計画にとって、アーティストの関与はアートプロジェクトの必須条件ではない。だが、「アートプロジェクト」ということばに委ねた創造的な営みを育むために、アーティストは先導役としてその技術を受け渡すような役割を果たしてくれる。

では、アートプロジェクトはアーティストに必要とされる場であるだろうか。アートプロジェクトの実施において、この問い合わせを持つことも大事だろう。アーティストだけではアートプロジェクトは成り立たない。活動を動かすためにともに伴走する「人」や日常的な活動を支える「場」も必要となってくる。繰り返すが、アーティストもまた、自らが仕掛けた活動を通して予期しない出来事に出合い、かかわった人々と同様に変化していく存在であるからだ。

アーティストはかかわる人々に創造性の種を蒔き、火を点ける。それが芽吹き、飛び火していくためには、その働きを育むための場や人々の関係性という「豊かな土壤」と、アーティストとともに試行錯誤を重ねるような「火種を育む人々」の存在が欠かせない。



五十嵐靖晃「そらあみー三宅島ー」帰島式（『三宅島大学』、2013年）。「そらあみ」はアーティストの五十嵐靖晃（いがらしやすあき／中央）が土地に住む人たちとともに漁網を編み、空に掲げ、土地にゆかりのある多彩な色に染め上げた「網」から土地の風景を捉え直すプロジェクト。現在は全国各地で展開しているが、三宅島で漁網の編み方を習うことから生まれた。



YATOの縁日（「500年のcommonを考えるプロジェクト」「YATO」、2018年）

SECTION

2

これまでの歩み 2008→2018

東京アートポイント計画の10年間の実践とは何だったのか、その道のりにはどのような出来事や流れがあったのか。「中間支援の9の条件」を見出した背景を、プログラムオフィサーの視点からたどります。

過去の会議議事録や企画書、ドキュメントブックなどの資料、ブログなどの記事に目を通し、プログラムオフィサーとパートナーへのヒアリングを行い、対話を重ねて綴った歴史のひとつです。

文=川村庸子／写真=小川真輝

※ 本稿は、森司・大内伸輔・坂本有理・佐藤李青〔アーツカウンシル東京〕、石田喜美〔横浜国立大学教育学部准教授〕(P.249)、橋本誠〔アートプロデューサー〕(P.250)、中田一會〔コミュニケーションプランナー〕(P.250)、佐藤慎也〔建築家〕(P.215)へのヒアリング(2017～2019年)と資料をもとに作成しました。

2008

日本におけるアートプロジェクト

そもそも「アートプロジェクト」とは何か。熊倉純子監修『アートプロジェクト 芸術と共に創する社会』(水曜社、2014年)によると「現代美術を中心に、おもに1990年代以降日本各地で展開されている共創的芸術活動。作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事象と関わりながら展開される。既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとなることで、新たな芸術的／社会的文脈を創出する活動といえる」と定義されている。

そのなかで日本におけるアートプロジェクトの起源として紹介されているのが、1988年開始の「アートキャンプ白州^[*1]」と1990年開始の「ミュージアム・シティ・天神^[*2]」である。美術館などの専門機関ではなく、民間の有志が活動を立ち上げ、まちなかを舞台に表現活動が展開された。

1990年は「メセナ元年」ともいわれ、日本の芸術文化環境の転換点となった年である。同年2月に企業メセナ協議会が生まれ、3月には国が「芸術文化振興基金」を設立。これまでの文化施設の建設ラッシュに対する批判や反省を受けて、文化行政は「ハードからソフトへ」と転換し、市民や地域とアートのかかわりが広がりはじめた。芸術文化活動への「支援」は、文化財保護や施設運営だけではなく多様な文化事業へ。そして、「鑑賞／消費」から「参加／創造」へと対象と形式を拡げていく。

1996年には「トヨタ・アートマネジメント講座」がはじまり、2004年のアートマネジメント情報の総合サイト「ネットTAM」開設につながる。こうした地殻変動は、アートプロジェクトを芽吹かせる土壤となった。

東京藝術大学に先端芸術表現科が設立された1999年には、『取手アートプロジェクト(TAP)^[*3]』が始動。地域に根づいて継続的に活動し、「アートプロジェクト」ということばが自覚的に使われるようになったのは、この頃からである。

2000年には『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ』、2001年には『横浜トリエンナーレ』がはじまった。これを機に「国際展」や「芸術祭」が全国各地で増加していく。2002年に開始した『アサヒ・アート・フェスティバル(AAF)』の存在も大きい。東京アートポイント計画が誕生する同時代には、こうした嘗みが点在していた。

1990年代以降、日本では全国各地で「アートプロジェクト」が展開されていた。東京アートポイント計画の立ち上げに関する議論がはじまったのは、2006年。そこには、オリンピックを契機に世界を意識した文化政策の流れがあった。

オリンピックと文化、世界の流れ

東京アートポイント計画が発足したきっかけは、2006年に設立された「東京芸術文化評議会(以下、芸文評)」での議論にさかのぼる。芸文評は、東京都における文化振興のための施策に対する政策提言を行う知事の附属機関であり、招致が決定したオリンピックにおける文化プログラムの検討がはじめていた^[*4]。そこで話されていたのは、いかに多様な「文化の結び目」をつくり、世界に発信していくかということだった。当時2012年に開催が決定していたロンドンオリンピックでは、「文化プログラム」を重視。スポーツを文化・教育と融合させ、生き方の創造を探求するというオリンピック精神に則り、文化プログラムによって未来に「レガシー(遺産)」を残すために何ができるかが求められていた。そして、都が国際オリンピック委員会(IOC)に対して提案した「立候補ファイル」に盛り込まれていたのが〈千の見世〉プロジェクトである。

このアイデアをまとめたのが、東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科熊倉純子研究室だった。都と東京都歴史文化財団からの受託研究を受け、都市をまるごと使った〈千の見世〉という事業案を提出。これは、「見世」や「屋台」のような交流拠点が東京のあちこちに出現し、「千の結び目」をつくるという、新しい文化事業の姿を描いたものだった。世界を意識したからこそ、日本的なありようを考案したのである。熊倉は「1964年の東京オリンピックが首都高などのインフラをまちに残したように、今度は文化のインフラを残したい」という想いがあったと語る。

また、市民とアーティストをつなぐ専門スタッフの重要性、継続して文化事業を展開していくための恒常的な事務局設置の必要性、将来的に「アーツカウンシル」の雛形になることにも言及されていた。2008年8月の芸文評の部会資料では「単なる文化事業から、総合政策としての文化へ。文化政策及び文化事業に係る経費を、単なる経費としてではなく、“未来社会への投資”と位置づけ」と明確に書かれている。そして、この構想を東京都と東京都歴史文化財団が「東京文化発信プロジェクト」の一環として事業化することになったのである。

[*1] 1988～1998年山梨県北巨摩郡白洲町横手・大坊地区で夏に開催。同町に拠点を置く舞踏資源研究所代表／舞踏家・田中泯(たなか・みん)とアート・プロデューサーの木幡和枝(こばた・かずえ)が中心となって運営。

[*2] 福岡県福岡市天神地区を中心に、1990～2004年まで隔年で開催された都市型美術展。1998年からは『ミュージアム・シティ・福岡』に名称を変更。非営利組織「ミュージアム・シティ・プロジェクト」が企画・運営。

[*3] 茨城県取手市の市民と取手市、東京藝術大学の3者共同によるアートプロジェクト。2010年から、フェスティバル型からプロジェクト型へシフトしている。

[*4] 第1期東京芸術文化評議会には、専門委員として太下義之(おおした・よしゆき)と熊倉純子(ともにP.251)が参加していた。

はじめに

昨年、米国のバラク・オバマ大統領より文化政策を詳細に盛り込んだマニフェストが発表され、注目が集まりました。大統領は創造性や芸術の力を多面的に評価し、「芸術支援のプラットフォームづくり」を宣言しています。また、欧州諸国の先進的な都市でも、行政単位でクリエイティブにものごとを考える力を養うための政策をスタートさせています。

東京都は世界的に見てもさまざまな文化、人、ものが集中する都市であり、芸術作品に触れる機会には事欠きません。今回、私たちが提案する〈千の見世〉は「市民が主体的に参加すること」「新たな連帯を創出し結びをもたらすこと」に主軸を置いた新しいカタチの文化事業です。

文化は私たちが日常生活をする上で、さまざまな分野と密接なつながりがあります。〈千の見世〉では、見世の持つ露出性や開放性を生かし、アートを媒介として普段では出会わない異分野との遭遇が可能となります。東京都民それぞれが持つ独自の世界観は、普段は本人以外には価値が共有されないものかもしれません。それらの価値はアーティストとともに魅力的に社会化することで、10人から100人、100人から1000人の価値へと変貌します。アートには、人と人をつなぐ魅力的な力があり、自然なコミュニケーションを誘発するのです。

現代社会はリアリティのある交感とはかけ離れた時代に突入してしまいました。江戸から続くもののづくりの伝統を再評価し、自分で考え、自分で作り、自分で売る、というヒューマンスケールの「手しごと」によって立ち上がりうとする若者のチャレンジを勇気づけることも〈千の見世〉の可能性の一つです。

〈千の見世〉では、市民、アーティスト、まちをそれぞれ敏感に読み解き、丁寧にコーディネートする人材が重要です。見世の開催を重ねることで、いろいろな地域の人的、物的情報が事務局に集まります。将来的には事務局は都内の数ヶ所にエリア支部を展開し、各エリアでの情報やネットワークを生かした地域文化のよろず相談所の素地となります。運営に関わった市民が地域の文化コーディネーターとなり、人びとが主体的にアート・オブ・ライフを享受するような社会となること。〈千の見世〉にはその可能性が秘められています。

本実施計画書は、コミュニケーションデザインの作品得意とする先進的なアーティストや建築家に特化してプランを依頼したため、芸術による社会実験の要素が比較的強いものとなっています。しかし、都内全域で年間数百件を超える見世を開催するためには、芸術性の高いプロジェクト型のものばかりでなく、一般的な市民芸術活動やアウトドア活動、文化性の高いコミュニティビジネスなど、幅広い分野を対象とすべきと考えます。また、「手しごと」による起業支援の項は、本研究の分担者である東京藝術大学デザイン科の長濱雅彦准教授による提案に基づくものですが、本書ではありません掘り下げることができませんでした。今後更なる検討が望まれます。

21世紀は、誰もが主体的に行動し、それぞれの創造性を發揮できる社会への転換が求められています。今回の研究において、芸術がそれらを可能にするポテンシャルを有していることをあらためて確信した次第です。事業実施に向け、私たちの研究提案をご活用いただければ幸いと存じます。最後になりましたが、こうした提案の機会を与えてくださった東京都および東京都歴史文化財団に心より感謝申し上げます。

2009年3月
東京藝術大学 熊倉純子

2009

東京アートポイント計画の基本設計

事業を「誰と」どのように行うのか。この頃ディレクターの森司は、ひたすら人に会っていた。「僕はキュレーターだったので、もともと画廊を回る習慣がありました。年間1,000本以上展示を観てもピンとくる出会いはごくわずかなため、そのチャンスを逃さない。その経験から、立ち上げ時はとにかく人に会っていましたね」と語る。

パートナー探しと同時に行ったのは、事業設計である。〈千の見世〉基本実施計画案を「仕組み」にするために、大事な要素を抽出する作業が行われた。その結果、「市民の主体的な参加／異分野との遭遇／地域文化コーディネーターの育成／小さなくさんの点／仮設であること／新たな連帯を創出し、結び目をもたらす／交流する／露出性と開放性／巻き込む／チャレンジすること」というキーワードを引き継ぐことになった。そして2009年5月、企画アドバイザリー委員会（現・共催団体評価・選定会議）(P.7)にて内容が承認され、正式に事業がスタートした。

同年7月、キックオフイベントが行われた時期に民主党政権が発足し、「新しい公共」という概念が提唱された。人を支える役割を「官」だけが担うのではなく、市民が参加し、それを社会全体として応援しようという考え方である。地域を担うNPOが主体的に活動することでまちや人の生活を豊かにしていくことを目指しており、その姿勢は東京アートポイント計画も例外ではなかった。

* 基礎自治体負担金、助成金、事業収入等
〔財團負担金5,000万円+外部予算（*）218万円〕
年間事業予算5,218万円

プログラムオフィサー数12事業
プログラムオフィサー数4名

2009年4月1日、東京文化発信プロジェクト室にて「東京アートポイント計画」が発足した。
水戸芸術館で『クリスト展』『カフェ・イン・水戸』などまちに滲み出す
展覧会を手がけていた森司がディレクターとなった。
〈千の見世〉基本実施計画案があったとはいえ、すべてはゼロから。試行錯誤の連続だった。

墨田で生まれた「アートポイント」の原型

まちなかでNPOと行政が継続的にアートプロジェクトを共催するという前例がないなか、初めて取り組んだのが『墨東まち見世 2009 (P.241)』である。

隅田川の東に広がる墨東エリアは、江戸時代から文人たちが集い、多彩な文化を育んできた地域。あえて主要拠点は再開発エリアではない場所を選んだ。

プロジェクトではまず、商店街や路地の広がるこのエリアにアーティストが集まり、「まちが遊ぶ100日間」を開催した。劇作家の岸井大輔は、商店街に面した元帽子屋の空き店舗に住み込み、いつでも人が集まる「ロビー」という場所を出現させた。プロジェクト全体の案内所のような役割を果たしながら、100日間毎日何かしら演目があり、アーティストや地域の人などが自然と集い、巻き込まれていった。

墨東エリアでは、以前からアートプロジェクトを行っていた経験があり、アーティストの選定などについてプログラムオフィサーとの間で摩擦が起こり、幾度となくサポートーがロビーなどに集まっては議論する光景が見られたという。地域に第三者が入ってきたことで、自分たちの輪郭を確認するような状況が生まれていた。

そこで取り入れたのが「合議制」である。いかに現場の自由度を担保するか。共催において権力や管理が発生しそぎないように、自分たちで妥当性を判断する仕組みをつくったのである。合議制を導入することで、主催者側では大きな方向性のみ確認することとし、一つひとつの企画の判断は現場に委ねることとした。それによって、未完成のものやわかりにくいもの、マニアックなものなどさまざまな企画が登場。当時、参与観察的にロビーの2階に住んでいたプログラムオフィサーの石田喜美は、「ある企画が、突然何かのきっかけですごいいいプロジェクトに育つことがある。消えてしまうものもあるけれど、意見の多様性を確保することで、おもしろいものが出てくる可能性をいかに守るかを考えました」と振り返る。

この時期は、「共催」ということばを使いつつもまだそのかたちを模索していた。どのように現場にかかわり何ができるのか。ふるまいもわからず、既存のコミュニティの軒先を借りるかたちではじまった感じは否めない。しかし、同時に岸井の考案した「ロビー」の存在に教えられるようなかたちで、拠点を軸にまちのさまざまな人や場所をつなぎ、そこからまた次のプロジェクトが生まれていくという、活動の原型が徐々につくられていった。

平成21年5月14日
第1回企画アドバイザリー委員会会議資料
東京文化発信プロジェクト室地域文化交流推進担当

新たな文化の創造・発信のための「東京アートポイント計画」の意義

1. 小さなアートポイントが無数に集まることで、大きな文化を創造・発信する

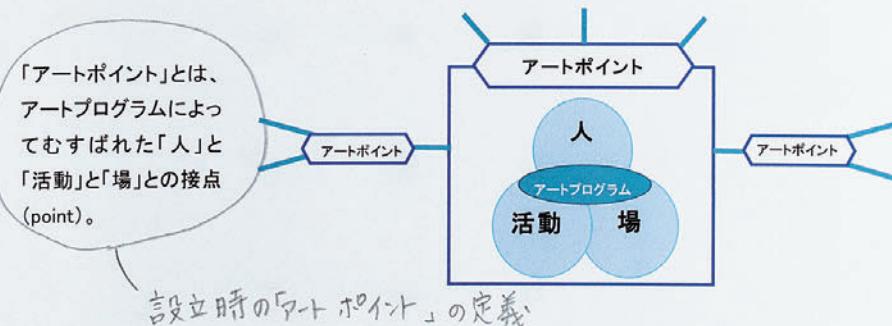
小さなアートポイントは相互に影響しあい、さまざまな「人」「活動」「場」を巻き込み、全体として都市・東京の大きな文化パワーをうみだす。

2. アートプログラムがつなぐ「人」—「活動」—「場」、三位一体のアートポイント

アートプログラムによって「人」と「活動」と「場」をむすび、三位一体のシステムをつくりだすことで、「人」「活動」「場」はそれぞれの限界を超えて新たな文化を生成し、発信するための機会を得る。

3. 市民(人)がコミュニティ・ネットワークを自分自身のものとしてとらえなおす

プロのアーティストが支援するアートプログラムには「場」を発見する力がある。市民は主体的にアートプログラムに参加し、自分たちにとってのコミュニティの意味を再発見し、また、新しいネットワークを築く。



[参考資料]

東京文化発信プロジェクト室「第1回企画アドバイザリー委員会会議資料」2009年5月14日

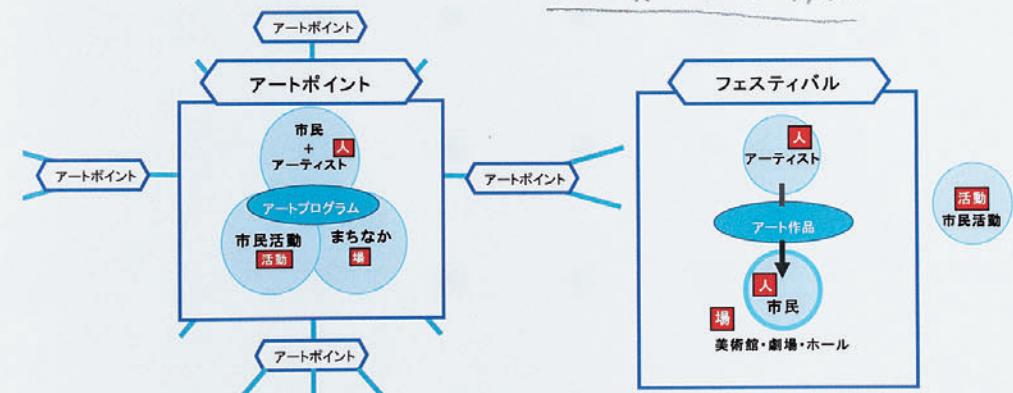
平成21年5月14日
第1回企画アドバイザリー委員会会議資料
東京文化発信プロジェクト室地域文化交流推進担当

■「東京アートポイント計画」とフェスティバル事業の比較

東京の新たな文化を創造し、発信する

	アートポイント	フェスティバル
事業の目的	つなぐ・むすぶ	つくる・発表する
アーティストの役割	フェシリテーション(促進・助言)	クリエーション(制作・創造)
市民の位置づけ	(アーティストとの)協働	(作品の)鑑賞
市民とアーティストとの関係	水平的関係	垂直的関係
事業の性質	サステナブル(継続性・持続性)	イベント的(祝祭性・一回性)
事業の中心軸	プロセス・コミュニケーション	フェスティバル
展開される場所	まちなか	美術館・劇場・ホール

いまも変わらない共通点



約1ヵ月で「東京アートポイント計画」の名称、概念、意義など、事業の骨格をつくる必要があった。つくり切れていないところも多いが、いまも考え方はぶれていない。

2010

小さな文化拠点をあちこちに

『墨東まち見世 2009 (P.241)』では、会期中にカフェやアートスペース、スタジオなどの拠点が発掘された。その後「ロビー」跡地はコミュニティシネマになり、数年間、地域の活動拠点として引き継がれていった。こうした「小さな文化拠点を複数つくり出していくシステム」をほかの地域でも展開できないかということが、当時よく議論されていたことである。ほかにも前年度からの展開はいくつも見られた。

大学とアートプロジェクトを共催する『学生とアーティストによるアート交流プログラム(SAP)』^[*1]のいくつかの事業は、のちに別のプロジェクトとして独立する流れが生まれた。ドラマトゥルク・長島確による通年で行う演劇を用いたアートプロジェクト『アトレウス家シリーズ (P.241)』や、谷中地域を舞台にした『ぐるぐるヤーミー・プロジェクト (P.240)』、日野という郊外でアートプロジェクトの可能性を探る『ひのんフィクション 2010 (P.242)』、学生メディアセンター『なないろチャンネル (P.243)』などである。

長島は、「新しいことをするには、作り方も新しくしないといけない。作り方から作らないといけない。しかも積極的に試行錯誤をしないといけない」と『アトレウス家シリーズ』のドキュメントブックで語っている。まちに出たことで、これまで劇場や稽古場で当たり前だと思っていた考え方や方法が通用しないことに気づいたという。また、そのためには既存の役割分担ではない組織そのものを考え直す必要があり、協働作業としてのつくり方をつくる必要性についても言及している。

2010年に入団したプログラムオフィサーの坂本有理は「1、2年目は、何をどのようにすべきかつかみ切れないまま働いていました。共催団体から見たらわたしはたぶんちょっと偉そうで、役所の担当者のようだったかもしれない」と当時を振り返る。これまでアートプロジェクトに関わっていたとはいえ、一定期間にイベントや展覧会がある形式のものばかりで、拠点をもって常態的に活動し続ける状況は未知。「やりながら、ああ、こういうことかもしれないとだんだんわかってきて、それが一体何なのか、価値化していく必要があるなと思いました」。

やりながらでないとわからない、時間のかかるプロセスによって、事業やプログラムよりも組織形成、特に持続性について考えることが増えていった。

まちで「生活」や「日常」と呼ばれるなかに入っていくと事業は計画通りには進まない。その都度軌道修正を行いながら、とにかく現場数を重ねていった。また、そうした現場をサポートするために「Tokyo Art Research Lab」を立ち上げた。

人材育成事業「Tokyo Art Research Lab」始動

事業を継続し、やがて自主運営していくには「人」が重要である。しかし、そうした担い手をどのように育てたらいいのだろうか。ディレクターの森は『取手アートプロジェクト』のアートマネージャー養成講座「TAP塾」^[*2]での経験から、初年度にインターンプログラムやレクチャーシリーズを通して、人材育成には着手していた。しかし、現場の状況がより見えるにつれ、もう少ししっかりとした仕組みが必要なのではないかという議論が浮上する。ボランティアベースで運営される組織では人が定着せず、知識も技術も蓄積されない。その脆弱さに限界を感じていたのである。

そこで、アートプロジェクトの新しい基準、価値の方向を見出すためにTokyo Art Research Lab (TARL) を立ち上げた。国内の事例を検証することを通じて、まちなかでアートプロジェクトを実施していくために必要な「知」と「スキル」を確立することが目的である。立ち上げのパンフレットには、「閉塞感漂う現代社会において、消費と消耗の波に流されることなく、市民一人一人が文化の創造者となるような環境を作り出し、まちにアートが溢れるようになれば」という思いを込めて、『Tokyo Art Research Lab』を始動させる」と書かれている。

具体的には、アートプロジェクトを創出し、維持し、展開するために「つくる」「支える」「評価する」「伝える」「記録する」という5つのフレームを設けた。これらの行為は独立して存在するものではなく、それぞれが絡み合い複合的に展開することで、層の厚い運営基盤が形成されていく。そこでは、写真家／著述家の港千尋の「社会的創造者としてのリサーチャー」ということばが指針になっていた。

[*1] 東京アートポイント計画設立時の年間事業予算は、5,000万円だったが、2009年に東京都の別事業であったSAPを引き受けたことで、3,500万円増額。それ以降は、年間約8,000万円規模で事業を行っている(TARLとASTTの事業費は別)。

[*2] 地域のなかに芸術を支える担い手を育てるために、アートプロジェクトの理念や実践方法を学ぶ場。2004年から開始。専任講師として森が参加していた。

創りだす手の思想と実践へ向けて

港千尋

創ることは、人間がその長い歴史の中でたゆまず続けてきた、基本的行為のひとつです。地球という惑星のこれほど異なる環境に順応しながら生きてこられたのは、とりもなおさず人が道具を創り、試行錯誤を重ねながら住居、衣服、食事といった生活全般を営むための、さまざまな技術を開発してきたからでした。そのどの過程で芸術が生まれたのかを正確につきとめることはできませんが、知られる限り最も古い洞窟絵画は、ホモ・サピエンスが登場した時期にまで遡ります。以来、人の手はひととも休むことなく、動き続けて、今日の世界を実現したのです。

創る手にいろいろな種類があるように、アートにもまた一言ではくくることのできない多様性があります。アートはどの時代にも、それぞれの社会のありよう、利用することのできる物質と技術、個人や集団の想像力といった複数の要素が働いて生み出されてきました。どの要素も、時と場所によって変化するものである以上、アートが多様化する性質をもっていることは当然のことです。特に19世紀以降、科学技術が爆発的に発展し、都市化が世界中で進行するようになって、西欧を中心としたアートの多様化は、その幅と速度とを飛躍的に増大してきました。さまざまな機械を積極的に利用する一方、伝統的な形式をつぎつぎに乗り越えるような挑戦をつづけてきた現代アートは、今日、その活動の場所をあらゆる空間へと拡張しています。それは現実の空間だけではなく、インターネットなどの仮想空間内ですら展開しているのであり、いまやアートは時間と空間の両面において、驚くべき発展をとげています。この点でアートは、その表現形式を大きく変えてはいながら、地平線を越えてゆくという原動力を失っていないと言えるでしょう。

アートプロジェクトと総称される活動が、多様化する今日のアートにおいて重要な位置を占めていることは、いまさら言うまでもありません。世界中で繰り広げられているアートプロジェクトは、それ自体が実際に多様なものです。形態によってはワークショップと呼ばれ、あるいは広域

型インスタレーションとも、単にフェスティバルと命名されることもある非常に異なる活動に、明確な定義を与えることは難しい。しかしながら、いくつかの共通点を見出すことは可能です。ここではごく簡単なインロダクションとして、アートプロジェクトにどうしても欠かすことのできないいくつかの要素を拾い出しながら、それがわたしたちの生きる都市においてもつ意義について考察したいと思います。

場所との関わり

アートは場所を必要とします。プロジェクトがどのような形態をもつものであれ、ある期間、一定の場所において展開する以上、そのプロジェクトがその場所とどのような関係にあるのかを理解することは、ごく基本的な要件となります。自然の中で開催されることもあれば、都市の密集地域で行われることもある。既存の建物を利用することもあれば、建物そのものを作りこむこともある。特定の物質を使いながら何かを構築する場合もあれば、歩行や観察といった、特定の場所の体験そのものを目的とする場合もあるでしょう。いずれにしても、プロジェクトがその場所で行われることの意味をつかむには、リサーチが必要になります。そしておそらく、このリサーチが、アートプロジェクトという活動の、最大の特徴のひとつではないかと思うのです。

アートはサイエンスと同じように、どのような結果を出すにしても、そのための研究と開発を必要とします。たとえば画家にとっては描こうとする対象物だけでなく、道具や技術の研究と開発も日常的実践のひとつですが、アートプロジェクトにおけるリサーチは、その性格上、複数の人間が共同で行うことになります。プロジェクトが行われる場所はひとつとは限りません。複数の都市や場所を結んで同時進行的に行われることもあり、その場合はリサーチも複数行われることになります。

目的はアートであっても、プロジェクトのためのリサーチは社会学的、人類学的な性格をもっています。自然の中で行われる場合には、地理学的な、あるいは地質学的な視点も必要になるでしょうし、場合によっては考古学者の意見を参考にする必要もでてくるでしょう。大切なことは、異なる専門や技能をもつ複数の人間が、それぞれの視点からアプローチしてゆくということです。参加者のあいだのディスカッションを通じて、相違点も明らかになるし、意見が合わないこともあります。そして、ある時点で共有することのできる、何かが見えてくる。つまりアートプロジェクトにおけるリサーチは、対象や場所を知ることを通じ、複数の視点のあいだに意識の共有を生み出すプロセスでもあるわけです。

言い換えると、必要な知識をあらかじめ与えられるのではなく、自らの手で獲得してゆくということであり、プロジェクトが開催される以前の、このプロセスがもっとも重要なステップとなる場合が少なくありません。特にアーティストが参加する場合は、アーティストがもっている個性的な視点も、リサーチにとって大きな意味をもってきます。アーティストにとっても、未知の場所と人々と意識を共有するために、リサーチは非常に重要なプロセスとなります。

社会性と時間

実際に企画が立ち上がり運営されると、さまざまなことが起こります。多くの場合、アートプロジェクトのいちばん面白い部分は、部分的には予定され、部分的には不測であるしかない、開かれたインタラクションにあるでしょう。インタラクションと言っても、アートプロジェクトの場合は、単に作品と鑑賞者のあいだに起きる相互的な関わりだけではありません。さらに広い意味での、社会的なインタラクションを起こしてゆくのがアートプロジェクトの醍醐味でもあります。

ひとつは言うまでもなく経済的なものです。どのようにして予算を獲得するにせよ、お金というインタラクションは避けて通れません。特に21世紀に入ってからは「不安定要因」の代名詞にすらなっていて、それでも強い力をもっているお金。プロジェクトの成否を左右するものである以上、慎重かつ大胆な行動が必要とされる場合も少なくないでしょう。

もうひとつは法的なものです。グローバル化する今日の世界では、公共性の概念すらも改めて考え直さなければなりませんが、アートプロジェクトが何らかの意味での公共空間とかかわる以上、法的なインタラクションも避けることはできません。以上のふたつは、プロジェクトの規模にかかわらずある程度の専門的な知識やアドバイスを必要とすると思います。

三つめは、時間的なものです。プロジェクトが一日だけで終わる場合と1週間、1ヶ月、ときに3ヶ月といった長期にわたる場合では、大きく異なる内容が想定されます。そのためのエネルギーと資本が変わってくるのは当然ですが、それだけでなく参加者の意識や感情も変わってくるでしょう。アートプロジェクトにおいて時間の要素は非常に大きいと思います。ここからプロジェクトのタイム・ベースト・デザインすなわち、時間に依存するデザインとしての性格が出てきます。時間的インタラクションをどのように評価するかが、内容に影響を及ぼす場合もあります。

以上のように、社会性と時間性とがアートを通じて、目に見えるかた

ちで立ち現れてくるとき、参加者のあいだに実践=プラクシスの感覚が強く意識されるのだと思います。

身体性と記憶

プロジェクトでは、あらかじめ対象とされる参加者が決められている場合もあれば、不特定多数の参加者を募集する場合もあります。どちらにおいても、人間がある場所へ身体を運び、何らかのアクションを起こさなければなりません。このときの身体は、個でありながらアートを通じて共同の動きをしてゆくという意味で、集団的身体であると言えるでしょう。

集団的身体をつくりだすのは、プロジェクトの実践全般にかかわることです。特に、広報は重要な役割を担っています。アートプロジェクトにおける広報は美術展の開催を知らせるのとはわけが違います。単なる告知ではなく、それを通じてどのような集団がどのようなアクションを起こしてゆくのかが理解されることが求められる。まだ起きていないが、これから起きるであろうさまざまなアクションについて有効に伝えるには、説明文もイメージもかなりの工夫が必要になるでしょう。一般的な美術展が、「すでに起きたこと」としての作品を鑑賞者という集団へ差し出すことだとすれば、アートプロジェクトは「これから起こそうすること」へ向けて、集団的な身体をつくってゆく営みであると言ってもいいかもしれません。

プロジェクトを実現する集団的身体の経験は、進行中にもまたそれが終わった後にも、周りの人に伝わってゆきます。直接関係した人だけでなく、当該の地域や、遠く離れた場所にも経験が共有されるためには、言葉が必要です。この点でプロジェクトの広報は、プロジェクトの記録と切り離せない関係にあると言えるでしょう。ブログやツイッターなどによるリアルタイムな経験の共有が、プロジェクトの機動力を高めていることは注目すべきですが、それだけではなく、一定の距離を置いて眺めた冷静な評価もまた、記録としては大切なことであると思います。

アートプロジェクトの記録は、それが行われた場所の記憶と結びついで、蓄積されてゆくものであると思います。すぐれたプロジェクトは、事例として未来のプロジェクトにとって重要な参考となるし、ヴァリエーションとして別の場所で別の人々によって展開されてゆくこともあるでしょう。集団的なアクションの記憶は、このようにして異なる場所へ伝播しつつ、静かに共有されてゆく。複数の創る手は、ひとつの場所を開くことによって、未知の地平線を開いてゆくことにもつながっているのだと思います。

社会的創造者としてのリサーチャー

以上のようにアートプロジェクトを支える人と組織は、広い意味でのリサーチを担っています。ここでの「リサーチ」は、ふつう使われるような学術的な意味の研究を含みながらも、人と人との関わりや組織つくりにも重点を置いている点で、より広い社会性をもったリサーチャーと言えるでしょう。人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」が育成をめざす人材は、まさしくこのような社会的なりサーチャーにあります。アーティストも含め、アートプロジェクトに参加する成員はリサーチャーとして、人々の生活圏のなかにあって日常的には目に見えない、さまざまな事象を発見し、相互の関係性を密にしながら、それを創造性へつなげゆくことが求められます。リサーチャーにとっては生活圏そのものが、創造性の源泉なのです。

わたしは、この点でアートプロジェクトとは、「社会的創造性」と呼ぶべき資質をもつ人材を必要としているのだと思います。こうした人材の育成が既存の公的教育のカリキュラムのなかでは扱われてこなかったことは、ジャンルや枠によって細分化されたアートの歴史を顧みれば、むしろ当然のことでした。しかしあつてアルビン・トフラーが『第三の波』で予見した、すべての人が潜在的な情報発信者になれるような時代が現実のもととなった今日、既存の枠組みを横断するようなタイプの「リサーチャー」は、世界的に広く求められてゆくと思われます。

「Tokyo Art Research Lab」の試みは、新たな創造性の時代を拓いてゆくための、第一歩といつても過言ではないでしょう。

港千尋 みなとちひろ / 東京アートポイント計画 企画アドバイザリー委員

1960年生まれ 写真家 著述家

1995年より多摩美術大学情報デザイン学科教授 オックスフォード大学客員研究员著書・作品集多数。記憶とイメージをテーマに、映像人類学等幅広い活動をつづけている。近著に『書物の変』(せりか書房)『愛の小さな歴史』(インスクリプト)。最近の展覧会に『レビューストロースの庭』(Cスクエア 名古屋)『アジアの痕跡』(ANU ギャラリー キャンベラ)。釜山ビエンナーレなど国際展のキュレーションも行い、2007年には第52回ベネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナーを務めた。



受講への手引き

講座の選び方

「Tokyo Art Research Lab」には、連続講座、集中合宿セミナー、公開講座という複数のタイプの講座があります。ご自身の興味・関心やキャリアプランに応じて、お好きな講座をお選びください。もちろん、複数組み合わせての受講も大歓迎です。

- 「何かプロジェクトをやってみたい!...けど、まず何から始めればよいのかわからない...」という方
→小川希ゼミ「アートプロジェクトの0123」でガツツリ準備体操!
- 「アートプロジェクトにはいろいろ関わってみたけど、もっとスムーズに効果的に進める方法はないの?」という方
→帆足亞紀ゼミ「プロジェクト運営ぐるっと360度」でスキルアップ!
- 「アートを伝えるプロフェッショナルになりたい!」という方
→小崎哲哉ゼミ「『見巧者』になるために」で伝えるプロを目指す!
- 「アートプロジェクトの記録の仕方ってどうあるべきなの?」とアーカイブのあり方に問題意識を持っている方、興味のある方
→P+Archiveゼミ「アート活動としてのアーカイブ」に参加してアートプロジェクトのアーカイブを作る!
- 「アートプロジェクトを評価しろって言われるけど、どうすればいいの?」と日々、アートプロジェクトの評価について頭を悩ませている方
→若林朋子ゼミ「アートプロジェクトを評価するために」で自分なりの評価手法を確立!
- 「経理や法律の知識を身につけて、アートプロジェクトの運営に活かしたい!」という方
→Arts and Law 集中合宿セミナー「アートのお金と法律入門」で基礎を身につける!
- 「もっと広くアートプロジェクトや東京の可能性について考えてみたい」という方
→公開講座「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990-2010」「Tokyo Art School 2010」「世界の現場から Talk & Cast」「トークシリーズ 東京を考える、語る」で様々なトピックを知る

ゼミ／研究会／課題／発表

月1回の連続ゼミでは課題が出され、ラボ生は文献を読んだり、作品を鑑賞したり、アートプロジェクトの現場訪問をしたりすることなどが求められます。また各ゼミのコーディネーターやリサーチ・アシスタントによって研究会を行う場合があり、その際にはラボ生の参加が奨励されます。つまり、月1度のゼミは受講者に求められるリサーチ活動の「入り口」でしかなく、その前後の時間を利用してラボ生が行なうさまざまな活動を通して、ラボ生自身がこのプログラムを充実させていく構造になっています。

Tokyo Art Research Lab の詳細・最新情報はウェブサイトにてご確認ください。
<http://www.bh-project.jp/artpoint/app/lab.html>

はじめに

「Tokyo Art Research Lab」(以下、TARL。)は、リサーチ型の人材育成プログラムである。本年度当初に作成された『TOKYO ART RESEARCH LAB』(TARLのコンセプトブック兼シラバス)では、以下のような説明がなされている。

まちなかで様々なアートプロジェクトが実施されつつある昨今、東京という場所にこのような「知」のプラットフォームを確立することは重要な活動といえるだろう。単にアートを地域に持ち込むのではなく、その場所で日常生活を営む人々とともに、その生活圏の中でプロジェクトを行っていく。そこにはありとあらゆる問題や可能性があらわれてくる。リサーチ行為によってその問題や可能性を抽出し、それらを分析することにより、アートプロジェクトを持続可能にするシステムを構築する。またその意義を言説化していくというプロセスを通して、地域と人を繋げていくアート活動を活性化させるための環境基盤を整備し、またそれを担う人材を育成していくのが「Tokyo Art Research Lab」の試みである。

(「Tokyo Art Research Lab —『アートプロジェクト』を研究するプロジェクト始動!」『TOKYO ART RESEARCH LAB』pp.3-5より)

ここで言われているような「(環境基盤を整備するための)リサーチ」と「人材育成」がどのように関わり合い、そこから何が創造されるのか。この問いに答えることが、本プログラムの大きな目的のひとつであったと言えるだろう。

ところでこの問い合わせについて港千尋氏は、本プログラムが始まる前に、すでに「社会的創造者としてのリサーチャー」というキーワードによって、「リサーチ」と「人材育成」を一体のものとする本プログラムの意義を示している。しかしここでは、それとはまた異なる立場から、「TARL」として行われたさまざまなゼミや講座でのエピソードを踏まえて、「リサーチ」と「人材育成」とを一体としてとらえてきた、本プログラムの意義を考察してみたい。

アート活動におけるベターメント

アート活動にとってのベターメント(betterment; より良くなること)とは、いったい何か。TARL全体のプログラムを考えるにあたって、私自身が日々考えていたのはこの問い合わせだった。それまで「東京アートポイント計画」では、なんらかの意味でアート活動をめぐるコミュニティをアブリオリ(自明的な認識・概念)なものとして捉え、そのアブリオリなコミュニティに参加し、自らの実践を創り出

すことのできる人材を育成するという方針で人材育成プログラムを実施してきた。しかし、TARLではアブリオリなものとしてのコミュニティを前提としていない。むしろ、コミュニティとは学習しつづけるもの、更新しつづけるものであるという前提が、TARLの出発点である。

このように、学習・更新しつづけるコミュニティとして、アート活動をめぐる諸々の組織・コミュニティを捉え、その上で、人材育成プログラムを考えてみると、「アート活動におけるベターメントとはいっていい何か」という問い合わせが非常に重要なものとして浮かびあがってくる。組織・コミュニティがアブリオリなものであれば、そこで必要とされる知識やスキルを明らかにし、その知識やスキルを獲得することのできるカリキュラムを組めば良い。しかしそうではなく、組織・コミュニティそのものの学習に寄与することのできる人材とは何か、と考えると問題はそこまでシンプルなものではなくなってくる。そして、むしろ、アート活動のベターメントのために必要なのは、はたして人材育成のみなのか、という新たな問い合わせが浮上する。

野火的な活動(wildfire activities)としてのアート活動

これらの問い合わせを考える際に、まず、現代日本におけるアート活動とは、どのような種類の活動なのかを考えてみたい。この問い合わせには様々な答えがありうるが、重要なキーワードとなりうるものの中一つに、「野火的な活動」(wildfire activities)という言葉がある。「野火的な活動」とは、野火のように、あるところで消えてなくなったかと思えば、まったく別な場所で現れ、また同じ場所で時間をおいて現れたりするかたちで、同時多発的にさまざまな場所で創造され、拡大し、相互につながっていく活動を示している。(ユーリア・エンゲストローム「拡張的学習の水平次元」山住勝広、ユーリア・エンゲストローム『ネットワーキング—結び合う人間活動の創造へ』より)

このようなアート活動の例としては、「墨東まち見世」参加企画でもある三宅航太郎《向島おしょくじプロジェクト》を挙げることができよう。《向島おしょくじプロジェクト》とは、墨田区東向島地域の飲食店の箸を「おみくじ」のくじ棒のように筒の中にいれて、「食事」の「おみくじ」=「おしょくじ」を作るシステムアートである。箸には一本一本番号がふってあり、くじを引いた人は箸に書かれた番号と同じ番号の札紙をもらうことができる。このプロジェクトは、その後《京島おしょくじ》《谷根千おしょくじ》《中川版おしょくじ》など、さまざまな地域に野火のように広がっていった。

アート活動においてこのような事例は枚挙に暇がなく、むしろ、「アートプロジェクトを評価するために~評価のくなぜ?~を徹底解明~」の中で、芹沢が

「プロジェクト・
可能性こそ、ア-

ネットワーク
そうであると
展開や拡大可
野火的な活動を
材育成プログラ
スキルの熟達化
の学習—社会
野に置くことが必
TARLの試みは
ある、社会的ネ
今回紹介してい
—は、アートフ
において交錯さ
り出されたもの
よって、また異
らインターネ
れの中で、複数
ていく。つまり
複数の現場のネ
ついては、本リー
することはせず、
場におけるネッ

「受け手」のコ
—【見学者】にな

「人材育成プロ
「新参者」から「
もっともこの考
るために」(以下
小崎が、ある時

「プロジェクト・ポテンシャル」という言葉で示したような予測不可能な展開の可能性こそ、アート活動の本質的な価値であるとも言える。

ネットワーク化と越境を支えるシステム

そうあるとすれば、アート活動のベターメントのためには、野火的な活動の展開や拡大を可能にし、促進していくためのシステムが必要だということになる。野火的な活動を支援するためのシステム。それを実現するためには、従来の人材育成プログラムが視野に置いてきたような垂直方向の学習——知識の獲得、スキルの熟達化——を見るだけでは不十分であり、それよりもむしろ、水平方向の学習——社会的ネットワークの創出・ジャンルやカテゴリーの越境——を視野に置くことが必要となる。

TARL の試みは、そのような意味で、アートプロジェクトの展開・拡大の根本にある、社会的ネットワークの構築や越境を支援するための試みであるといえる。今回紹介している各ゼミの成果物——ガイドラインや各種リスト、ドキュメント等——は、アートプロジェクトの現場における様々なローカリティを、ゼミという場において交錯させ、その中からインターローカルな知を抽出することによって作り出されたものである。これら成果物はインターローカルな性質を持つことによって、また異なる現場のローカリティの中で再文脈化されていく。ローカルからインターローカルへ、またインターローカルからローカルへと向かう、この流れの中で、複数のローカリティがつながれ、それぞれの場における知が共有されていく。つまり成果物は、抽象化・脱文脈化した知を創出することによって、複数の現場のネットワーク化や越境を図るものであるといえる。これら成果物については、本リーフレットの表面で紹介しているため、ここでそれらを詳しく説明することはせず、ここではむしろ、それら成果物が生み出された連続ゼミという場におけるネットワーク化と越境について考えてみたい。

「受け手」のコミュニティ／「創り手」のコミュニティ

——『見巧者』になるために】批評家・レビュー養成講座

「人材育成プログラム」という言葉を耳にした人が、最初に思い浮かべるのは、「新参者」から「熟達者」への発達的変容であろう。TARL の連続ゼミの中でも、もっともこの考え方方に近い実践を行っていたのは、小崎哲哉ゼミ「『見巧者』になるために」(以下、小崎ゼミ)である。『REAL TOKYO』の发行人兼編集長である小崎が、ある時はレクチャラーとして、またある時はプロのレビュ

ワーとして、そしてまたある時は編集者としてゼミ生の前に現れる。これによつて、「ゼミ」という一見座学的な場所が、ある時は編集会議の場、ある時はアーティストへのインタビューの場へと変化していった。このようにして「座学」／「実践」という二つのカテゴリーを隔てていた壁がゼミでの小崎の実践の中で少しずつ融解し、その中で、「受け手」のコミュニティとして存在していたゼミ生のコミュニティが、いつの間にか「創り手」のコミュニティへと変容していく様子を、このゼミでは見ることができた。

小崎ゼミにおいてある一定の時期から参加するゼミ生が減少した、という事実は皮肉にも、このようなコミュニティの変容をもっとも象徴的に示しているよう思う。展覧会やイベントに足を運び、気に入ったものについて文章化するだけであれば、単なる「受け手」でもできるのかもしれない。しかし、作品の意義を社会に発信することを念頭に置きつつ、作品を価値化するための武器となる言語と感覚をもって、作品と対峙していくことには、一定のプロフェッショナリズムとそれを支える知やスキルが必要となる。

「受け手」のコミュニティから「創り手」のコミュニティへの越境。そこで生じるアイデンティティの変容。『見巧者』になると、単なる知やスキルの獲得の問題ではなく、「受け手」から「創り手」への越境という問題を孕んでいる。

小崎ゼミにおいて課される課題や、小崎自身やリサーチ・アシスタント(以下、RA)の振る舞いが、常に、ゼミ生を「創り手」として位置づけようとしていたこと——そこに生じる軋轢とゼミ生の葛藤が、参加者数の減少という事態を生んだという事実は、我々に、「受け手」から「創り手」への越境がいかに困難であるかを物語る。小崎ゼミの成果は、そのような越境の困難を指示したことにあるといえるだろう。

異なるコミュニティの接触領域

——「プロジェクト運営ぐるっと 360 度」「アート活動としてのアーカイブ」

一方で、プロフェッショナルへの熟達化を支援する人材育成プログラムとして機能しつつ、もう一方で、異なった方向性を持つ複数のコミュニティの接触領域を創り出していたゼミもある。「プロジェクト運営ぐるっと 360 度」と「アート活動としてのアーカイブ」だ。これらのゼミはそれぞれ、「『つくる』人材を育成するプログラム」「『記録する』人材を育成するプログラム」として位置づけられていた。もちろん、その意味でこれらのゼミが果たした意義も大きいが、アートプロジェクトの拡大・展開を支えるシステムという視点から見ると、これらのゼミは、何よりも、これまでまったく異なる言語や価値観を持ちつづけていた複数のコ

ミュニティの出
例えば、「プロ
施された、「『ア
ぐる座談会」。こ
と関わってきた3
ガイドラインとは
座談会の前には
ジェクト運営ガ
ケートが実施さ
として必要だと
クト草創期から
いう点において
各地の担当者へ
ら複数の手段に
これまでも、
たし、おそらくそ
しかし、座談会で
差異が明確に示
界は、なんと、
の中で、宮本初
をこめて発言し
えることができ
は生じえない。そ
ことによって対
であれば、そこ
を発生させ、複
足がゼミのなか
のプロフェッ
に反映させてき
帆足ゼミ同様
ログラムを実施
ゼミ生自身が、
ブ学」を専門とし
る一方で、アーテ
ーションやア

る。これによつ
ある時はアーティストの実践の中で少
していたゼミ生のしていく様子を、

した、という事に示しているよ
て文章化するだ
作品の意義を
の武器となる言
クショナリズムと

境。そこで生じる
やスキルの獲得
んでいる。

スタッフ(以下、
としていたこと
事態を生んだと
困難であるかを
とにあるといえ



プログラムとし
ニティの接触領
度」と「アート活
人材を育成する
置づけられてい
が、アートプロ
これらのゼミは、
ていた複数のコ

ミュニティの出会いを作り出したことにより大きな社会的意義があるようだ。

例えば、「プロジェクト運営ぐるっと360度」(以下、帆足ゼミ)の一環として実施された、「アートプロジェクト運営ガイドライン」(以下、『ガイドライン』)をめぐる座談会。この座談会では、それぞれ異なる時代・地域でアートプロジェクトと関わってきた3名のゲストを招聘し、アートプロジェクトにおいて意味のあるガイドラインとはどのようなものかについて率直な議論が行われた。さらに、この座談会の前には日本各地のアートプロジェクトの担当者に宛て、『アートプロジェクト運営ガイドラインβ版』(以下、β版)が送付され、それについてのアンケートが実施された。β版を作成した帆足の予想に反し、『ガイドライン』の項目として必要だという声がもっとも多かったのは「広報」と「評価」。アートプロジェクト草創期から10年たった今、各地の担当者が、「いかに『外』とつながるか」という点において、何らかの指針を必要としている様子を見てとることができた。各地の担当者へのアンケートと、ゲストによるディスカッション。座談会は、これら複数の手段によって集められた「声」が交錯する場となった。

これまででも、アートプロジェクトに関する人々が集まる機会は複数存在している。おそらくそのような場でも、複数の「声」は発せられていたのかもしれない。しかし、座談会では、『ガイドライン』が具体的に示されていたために、「声」同士の差異が明確に示されていたように思う。考えてみれば、アートプロジェクトの世界は、なんと、反論のしにくい曖昧な「お題目」に溢れていることだろう。座談会の中で、宮本初音は「もう『可能性』とか、そういうの書きたくない!(笑)」と揶揄をこめて発言していたが、それら「お題目」的な言葉は、誰もそれに対して異を唱えることができないという意味で、モノローグ的に機能してしまう。そこから対話は生じえない。そのようなモノローグ的な言葉から距離を置いて、具体に徹することによって対話を生み出していくこと。それが座談会の意味であったとするのであれば、そこから生み出される『ガイドライン』は、様々な場で、ふたたび対話を発生させ、複数の「声」を共存させるツールとして機能するだろう。この時、帆足がゼミのなかで、アート以外の様々なコミュニティ——広報やデザインなど——のプロフェッショナルをゲストとして招聘し、異なる「声」を『ガイドライン』に反映させてきたという事実はより本質的に機能し始めるに違いない。

帆足ゼミ同様、ガイドラインの制作に向けてレクチャーおよび研究会等のプログラムを実施してきた「アート活動としてのアーカイブ」では、そこに参加するゼミ生自身が、まったく異なるコミュニティに所属していた。いわゆる「アーカイブ学」を専門とし、アカデミックな関心からアーカイブに関ろうとするゼミ生がいる一方で、アートプロジェクトの現場に取りつづけてきた経験から、ドキュメンテーションやアーカイブ化の必要性を感じてきたゼミ生がいる。そのような中で

当初は困惑を隠せない状況にあったゼミ生も、レクチャーや研究会を重ねていくにつれて、互いに共有することのできる言語を見出していった。

コミュニティ間の境界が可視化されること。その上でその境界を融解させていくこと。複数のコミュニティ間の接觸領域においては、常にその二つのモメントが作用する。そして、これまで出会うことのなかった複数のコミュニティの接觸による知の創出は、このような二つのモメントの作用によって生じる衝突や対話の中で生じていく。

第三の空間 (The third space)

——「アートプロジェクトの0123」「アートのお金と法律入門」

ゼミ生をそれぞれプロフェッショナルとして位置づけてプログラムを開催してきた、これらのゼミに対し、これから何かを始めようとする初心者を対象としたゼミ——小川希ゼミ「アートプロジェクトの0123」(以下、小川ゼミ)・「アート活動のためのキャリア支援プログラム」では、また異なる様相が見られた。

初心者を対象としたこれらのゼミでは、既存の知識があることを前提とし、それをゼミ生と共有することが必要となる。既存の知識を《教える一学ぶ》という、このような関係性は通常、教える側によるモノローグな場へと陥りやすい。特に、「アート活動のためのキャリア支援プログラム」が扱うような、法律や税務の知識は、その知識そのものがモノローグ的な性質を持つと考えられているため、なおさらである。

しかしながら、ゼミの場では、むしろ《教える一学ぶ》という関係が、イコール、モノローグ的な関係ではないことが、実践的に示された。小川ゼミでは、さまざまな知識が、小川自身の「ボク的には…」という視点から語られる。誰のものかわからない匿名の知識ではなく、「ボク的には、これ知っておいたほうがいいんじゃないかなと思うんすよね」というかたちで語られる、カッコ付きの「チシキ」。その「チシキ」には常に、小川の「声」のイントネーションや語り口や…その他さまざまなもののが付随しており、ゼミの場では、そのような小川個人の「声」によって作りだされる空間とゼミ生の「声」によって作りだされる空間とが混ざり合い、どちらのものともいえない第三の空間がつくりだされていたように思う。

「アートのお金と法律入門」においては、弁護士など同じ資格を持つ専門家が複数参加するという、贅沢な場の設計によって、このような第三の空間が創りだされていた。小川ゼミの場合と異なり、法律や税務の知識は、個人の声によって語り得ない／聽き得ない部分が大きい。しかし、同じ問題について同じ資格を持つ専門家たちが異なる意見をもち、議論を交わしている姿を見ることによって、

その場に参加す
の部分で、その
その場に参加さ
専門家とゼミ生
な意味で、専門
の知識や権威を
こなすきっかけ

まとめ：学習

——「アートプロジ

まとめに代え
に～評価のくな
Tokyo Art Res

これまで述べ
トワークの構築を
張・展開をつづ
TARLに関わった
ゼミ生——が、現
ることが課題とな
るものである以
ばならない。

評価ゼミでは、
ことができたよ
営される「レクチ
つの柱によって
めぐるこれまでの
ジェクトの評価
評価のケース・
「アートプロジェ
ゼミ生——特に、
これまで蓄積さ
用しながら、研
の議論を経て、
見え方をしてく

会を重ねてい
を融解させてい
二つのメント
ニティの接触
生じる衝突や対

ムを展開して
者を対象とした
ミ)・「アート活
れた。

前提とし、それ
学ぶ》という、
りやすい。特に、
法律や税務の
れているため、

が、イコール、
ミでは、さまざ
。誰のものかわ
たほうがいいん
きの「チシキ」。
口や…その他さ
人の「声」によっ
が混ざり合い、
と思う。

や持つ専門家が
の空間が創りだ
の声によって語
て同じ資格を持
ることによって、

その場に参加するゼミ生は否応なく、一見、非人称的な論理が、実はその深い根の部分で、その語り手個人の「声」とつながっていることを見出し、自らの「声」をその場に参加させるきっかけを見出す。集中合宿という形式は、法律や税務の専門家とゼミ生との社会的ネットワークの形成に寄与するだけでなく、このような意味で、専門家しか使いこなすことのできないものと思われがちな法律や税務の知識や権威を脱構築し、ゼミ生が自分自身のものとしてそれらの知識を使いこなすきっかけを作り出していたと言えよう。

まとめ：学習しつづける社会システムへ

—「アートプロジェクトを評価するために～評価のくなぜ?」を徹底解明—

まとめに代えて、最後に、若林朋子ゼミ「アートプロジェクトを評価するために～評価のくなぜ?」を徹底解明～」(以下、評価ゼミ)を事例として、今後のTokyo Art Research Lab の展開について期待するところを述べたい。

これまで述べてきたように、TARL では、様々なコミュニティ間の越境やネットワークの構築を試み、実現してきたが、それを継続的なものとし、野火的に拡張・展開をつづけるアート活動を支える社会システムを作りだしていくためには、TARL に関わったあらゆる立場の人々——コーディネーター、RA、インターン、ゼミ生——が、現在のTARL のシステムをさらにより良いものへと更新しつづけることが課題となる。アート活動が常に変化し、新たな可能性を生み出しつづけるものである以上、そこに関わるあらゆるシステムも更新しつづけていかなければならない。

評価ゼミでは、そのような、自ら学習し更新を続けるシステムのモデルを見ることができたように思う。評価ゼミは、コーディネーターの若林によって企画運営される「レクチャー」と、RAの佐藤李青によって企画運営される「研究会」の2つの柱によって成り立っていた。「レクチャー」は、アートプロジェクトの評価をめぐるこれまでの議論を一望する機会となり、「研究会」は今、まさにアートプロジェクトの評価に何らかのかたちで関わらざるを得ない人々が集まり、様々な評価のケース・スタディをもとに、自分自身が抱える課題も含めて検討しながら、「アートプロジェクトにおける評価とはどうあるべきか?」という問題を議論した。ゼミ生——特に、研究会にも参加しているゼミ生——は、レクチャーの内容からこれまでに蓄積してきた評価に関する知識を得、それをひとつの痕跡として利用しながら、研究会で新たな知を生みだすための議論に携わる。また研究会での議論を経て、レクチャーに参加することで、そこで語られる内容はまた新たな考え方をしてくることになる。このような往還を経て、既存の知識と新たな知と

が混じり合い、交錯し、アートプロジェクトの評価についての知のありようを更新していく場がつくりあげられる。

評価ゼミにおいてもとも意義深い成果のひとつは、新たな知を作りだしていくためのコミュニティが、「研究会」というかたちで、生み出されたことにあるだろう。

「研究会」のメンバーのうち有志は、佐藤が事務局長を務める「小金井アートフルアクション!」の評価について継続的に考える「評価ミーティング」に同席することになった。平成23年2月に行われた第1回評価ミーティングでは、まずはじめに佐藤より、研究会での議論を踏まえたプレゼンテーションが行われ、それを踏まえて、「小金井アートフルアクション!」の評価をどのように考えていくべきかの議論が行われていった。

このように、TARL から生み出されたシステムが、継続的に学習を続けていくための自律的なシステムとなり、そのシステムがアート活動の展開を支えていくという構図は、ひとつの理想的なモデルである。今年度 TARL として実施されたさまざまな試みが、このようなかたちで、あるいは、また異なるかたちで、アート活動を支えるための社会システムとなることを願いたい。

(東京アートポイント計画 プログラムオフィサー 石田喜美)



石田喜美 (いしだ・きみ)

公益財團法人東京都歴史文化財団 東京文化発信プロジェクト室

地域文化交流推進担当 (東京アートポイント計画 プログラムオフィサー)

1980年東京都生まれ。筑波大学大学院博士課程人間総合科学研究科修了。教育学博士（筑波大学）。日本学术振興会特別研究員を経て、2009年4月より現職。社会文化的学習理論の視点から、まちなかアートプロジェクトを担う人材や組織の育成に携わる。代表する論文に「交流ノートにおける「読者」から「作者」への移行－水戸芸術館現代美術センター教育普及プログラム・高校生ウィーク2006「ちへい /cafe」における小学生の参加過程の分析－」(日本読書学会『読書科学』, 50-3・4, 2007)など。



「Tokyo Art Research Lab」では「東京ア

2011

被災地支援事業「Art Support Tohoku-Tokyo」始動

東日本大震災の発生を受けて、東京都が6月に「東京緊急対策2011」を作成。「人的・財政的・技術的資源」を活用し、「被災者・被災地が自ら踏みだす復旧・復興を後押し」することを目指し、芸術文化の分野は「被災者・被災地へのきめ細やかな生活復旧への支援」の一部と位置づけられた。同年7月、これに基づき都と公益財団法人東京都歴史文化財団の共催事業として、『東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業（Art Support Tohoku-Tokyo）』が立ち上がった^[*1]。東北（Tohoku）を先に置き、東京（Tokyo）を横並びの一本線（-）でつなぐ。東京アートポイント計画のスキームを用いて、既存の事業を持ち込むのではなく、現地の人々と共に協働するという姿勢を名称に込めた。

「震災直後は、何をするよりも“誰と”出会うかが重要になった」とプログラムオフィサーの佐藤李青は語る。発災直後は東北3県（岩手、宮城、福島）にパートナーはない。まず誰に会えばいいのか、いち早く動き出していたアーティストやほかの支援団体などから情報収集を行う。偶然目にした新聞記事から問い合わせたこともあった。

だが、そうして出会った地域の頼れる人や団体には、既にあらゆる分野の支援が集中していく多忙を極めていた。限られた時間のなかで対話を重ね、仮設住宅や集会所などでワークショップを行い、めまぐるしく変化する状況に応答するような19のプログラムを実施した。

『雄勝法印神楽 舞の再生計画^[*2]』という津波で失った神楽舞台を再生させるプロジェクトでは、民俗芸能の重要性について考えさせられた。復興したから祭りが復活するのではなく、衣食住がままならなくともまず祭りを執り行なうことが復興につながるというのである。こうした実感は、現地に行かなければわからなかった。

「マスメディアの報道からこぼれる声への傾聴」「多様性の確保」「盤石だと思っていた社会システムに対し、日常生活から疑問を持つこと」という、アドバイザリー委員からの助言も行動指針となった。

このとき何度も言われたことは「とにかく一度こちらに来てください」だった。この年、ディレクターの森と佐藤が現地に足を運んだ回数は、21回にのぼる。

〔財団負担金
年間事業予算
1,13,495万円
外部予算
1,495万円〕

〔プログラムオフィサー数
年間事業数
16事業
5名〕

新規事業の立ち上げが集中的に行われ、最多事業数となる16事業を実施。
この時期の事業が、その後の東京アートポイント計画のイメージにつながっていく。
また、同時に東日本大震災における被災地支援事業を開始。
未曾有の出来事は、都内の事業においても何をすべきか、大きな問い合わせもたらした。

基礎自治体との協働へ

東京でも、2011年は9事業もの立ち上げのラッシュだった。なかでも、足立区、豊島区、三宅村、小金井市といった基礎自治体との共催事業が目立つ。どれも経緯と連携方法はさまざまだが、NPOとの二者関係を越えてより「まち」とかかわろうとする試みである。

足立区は、2010年に創設されたシティプロモーション課が東京アートポイント計画に相談に来たことをきっかけに、千住キャンパスにある東京藝術大学音楽部熊倉純子研究室ともに『アートアクセスあだち 音まち千住の縁（P.243）』を行うことになった。

豊島区は、2003年に策定した豊島区基本構想において、文化によるまちづくりを基本方針のひとつとしており、「ハードとしてのアートセンターをつくりたい」という文化商工部文化デザイン課からの相談がはじまりだった。しかし森は、従来の一極集中型ではなく、無数にある小さな拠点をつなぐような、ネットワーク型のアートステーション構想を提案。そして、その「つくり方」そのものを事業化したのが『としまアートステーション構想（P.244）』である。プログラムオフィサーの大内伸輔は「つくり方をつくり、アートプロジェクトをはじめる環境整備を行うのも仕事のひとつだ」と語る。

三宅島には、2000年に火山活動によって、4年5ヶ月に及ぶ全島避難が行われた歴史がある。災害の記憶がある土地でアートプロジェクトを行うことで、今後の震災対応へのヒントがつかめるかもしれない。そこで、東京藝術大学日比野克彦研究室と慶應義塾大学加藤文俊研究室と協働して『三宅島大学（P.243）』という、地域資源を活用した場づくりに取り組んだ。

基礎自治体ごとに制度や文化に独自のルールがあり、スピードも異なる。そもそも「アートプロジェクト」の経験がない人も少なくない。事業をともに行なうことで、互いに持っている資源を出し合い、その垣根をゆるやかに越える。それぞれの地域で大人数による長時間の会議を重ね、共通言語を獲得するチャレンジがはじまった。

[*1] ASTTの年間事業予算は、東京アートポイント計画とは別で、2011年度は4,500万円、2012年度は3,300万円、2013年度は1,800万円、2014～2018年度は、1,700万円と推移している（財団負担金のみ）。

[*2] 宮城県の重要無形民俗文化財に指定されている雄勝法印神楽。その舞台を史実に基づいて、搬送可能な組み立て式の舞台を設計・製作。雄勝地域の実態調査と奉納公演を行った。

舟橋左斗子

足立区広報室シティプロモーション課
シティセールス・ディレクター
(2010~14年度はシティプロモーション
担当係長、15年度より現職)

渡辺孝明

足立区広報室シティプロモーション課
プロモーション係 主任(2013年度~)

1 共催事業とのかかわり

2011年度 アートアクセスあだち 音まち千住の縁共催開始(主催:東京都、東京藝術大学音楽学部・大学院国際芸術創造研究科(2011年~15年度は音楽学部)、東京都歴史文化財団、特定非営利活動法人音まち計画(11~13年度は特定非営利活動法人やるね、14年度より音まち計画)、足立区)
2017年度現在 共催事業継続中

舟橋 シティプロモーション課は、いろいろな課がやっていることを盛り上げていくところなので、本来事業現場を持たないんです。今は他に大学連携の事業が1つありますが、そもそもは音まちしか事業はありませんでした。足立区は23区で初めてシティプロモーション課を作ったんですが、最初は都心型のシティプロモーションについて考えるために、話を聞いたり取材に行ったりしていました。その中で、当時千住にアトリエを構えていた大巻伸嗣さんに話を聞きに行き、その後東京文化発信プロジェクトの講座に行ったりするうちに、一気に動き出したんです。でもこちらは慣れてないし、お金を担当する職員は大変だったようです。スピード感も全然違って、会議のたびに夜11時まで話し込んだり(笑)。区役所の中だとありえないですね。

渡辺 今では会議も短くなりました。イベント直前などの本当に忙しいときの作業にも差し支えますからね。

舟橋 広報でも最初はすれ違いがありました。アーティスト側にとっては広報物も作品だけど、それでは区民の方に伝わらない。最初はこちらも言われたままに作って、商店の方に持っていくんですが、このポスターは貼らないと言われてしまったこともあった。今では、こちらもアーティストの側も、伝えるべきポイントがわかって、中間で落ち着いています。妥協という意味ではなく、とんがっているけど伝わるもの、絞るべきものを絞れるようになったという感じです。

舟橋 音まちは、低予算なのに地道にみなさんがあいてくれて、まちが動いている感じがすごくします。かけた時間やお金の何倍も面白い。区民の方からは、今までの足立区の印象とか自分と足立区とのかかわり方が変わったという声を聞いています。イベント

はやったら終わりだけど、これはかかわり続けている人が多くて、一緒に作っているみなさんが思っている。

渡辺 アートを通じて人の縁を作っていくというコンセプトがうまくできていると思います。プロジェクトごとに若い人からおじいさんまで、いろいろな人が参加しています。

舟橋 藝大の音楽環境創造科がかかわっているからですが、音というのも他になくていいですね。それとイベントではなく継続するプロジェクトをやってくれるアーティストが来てくれる。大巻さんのシャボン玉(Memorial Rebirth)から始まったわけですが、楽しいし、アートだけ一般の人にもわかりやすい。それが継続して、まちの人が動かしていく感じになっています。

2 「東京アートポイント計画」と共催したことできたこと、難しかったこと、予想外の展開など

渡辺 難しかったことといえば、最初は共催間で解釈にズレがあると思ったことはありました。区や藝大はOKといったことも、東京都とアーツカウンシルはNGといったような。ただ、今ではその事情を踏まえたうえで準備をしています。

舟橋 それにお金も出してくれるから、ありがたいですよね。音まちの今の事務局長や事務員も元アーツカウンシルのスタッフなので、向こうがどういう組織かわかりつつ動いてくれています。人の面ですごく協力してもらっていますね。

渡辺 人材の面では助かっています。それと、アーツカウンシルの人たちはいろんなプロジェクトを見ているから、別のところの話が聞けて参考になるし面白いです。うちは視察に行かない情報があまり入ってこないので。

3 文化政策について

舟橋 「縁」とついているのも、足立区はもともと近隣のつながりが強い地域だったけれど、それがだんだん薄れてきているのをもういちどつなごうという狙いですね。かかわっているおじさんが、「千住に引っ越してきた若い人がお祭りとかにはすぐには参加しづらいけど、シャボン玉のプロジェクトでボランティア募集と言われたら気軽にに入る、そういう入り口になるんじゃないかな」と言っていました。

渡辺 「イミグレーション・ミュージアム・東京」は多文化共生がコンセプトに入っていますよね。ただ多文化共生という言葉は硬いし、とっつきにくいイメージがある。でもアートプロジェクトだと、イベントや展示を見たりインタビューを通してわかることがある。今まで別々の存在だったけど、知り合おうというきっかけになって、それで居心地が良くなるというような。

舟橋 アートはもともと社会課題から離れたところではできないんじゃないかな。それが解決になるわけではないけど、提言をするとか、切り崩すとか。

渡辺 音まちは、文化振興というよりは、新しいコミュニケーションを作ることを目的に

[参考資料]

大澤寅雄、吉澤弥生(アートNPOリンク)「第3部 インタビュー調査
舟橋左斗子、渡辺孝明(足立区)」
『東京アートポイント計画2009-2016 実績調査と報告』2018年

アートという手段があった、という気がします。文化課ではないですから、シティプロモーション課がやる限りそこは変わりません。

舟橋 アート自体がコミュニケーションや、人と一緒に何かをやることを内包していますよね。社会からの課題があって、行政は正面から取り組むけれど、それはそれで終わる。でもアートだと、何かをしたら相手から何かが返ってきて、動き出す。Win-Winなのかなと思っています。どっちかがどっちかの役に立つ、ではなく、お互いが手段であり目的である。だって、同じ課題を前にして、面白いほうがいいですよ。やってるみんながわくわくするし。時間がかかるかもしれないけれど、動き出すものがあって継続性があるって。

渡辺 持ちつ持たれつというか、音まちではそういう関係はできています。事業のスキームを単純に言うと、うちはシティプロモーションの一環でお金を出し、藝大は学生にとつてのフィールドづくりや大学の価値化を目指して、アーツカウンシルはお金とノウハウを出す。そういう意味での共催なんだと思います。

舟橋 みんな出せるものをしていくんだけど、目的がそれぞれ違うんでしょうね。だけと一緒にやることで、それぞれの目的が達成されている。シティプロモーションの立場で言うと、今まで千住にアートという存在はなかったけど、今はアートをやっている面白そうなまちだと、印象が変わっている実感はあります。

4 今後の事業の展開について

舟橋 区としてアート事業を展開するのは初めてのことだったので、最初は予算も渋かったですよ。3年でNPOを自立させるという条件で何とかお金がつきました。でも徐々に区役所内で認められるようになってきた印象です。みながなんとなく成果を感じているので。

渡辺 2016年から「仲町の家」という古民家をお借りしてアートスペースを作りました。イベント会場やレジデンス場所にしつつ、今までつながってきた人と隔月で草むしりをしたりしています。これからはもう少しまちに開いた、ハブのような場にできないかと考えています。ふらっと立ち寄れたり、アーティストがかかわって新しい縁ができるたりするプラットフォームに育てていきたいです。それと、これまでのプロジェクトでつないできたものを辞めてしまわず、継続していくことですね。それこそが「縁をつなぐ」ことだと思うので。「仲町の家」も、相当な旧家で、歴史を持っている家なんですが、その大家さんが使うことを認めてくださった。それも7年間続けていたことが大きいと思うんです。

舟橋 足立区は2017年から、区の基本構想のキーワードとして「協創」を掲げています。今まで「協働」、つまりまちの人々に協力してもらながる区の事業をやるというものでしたが、「協創」ではお互いに取り組みたいことや課題があって、つながることで互いの課題解決への力になる。そういう相乗効果を意図的に起こしていこうとするのが「協創」。その意味で、音まちは「協創」の先駆けですね。

Message

まちを動かす力を秘める「音まち」

「人」だと思う。一番大事なのは「人」。まちは人で構成されるものだから。

昨年、「音まち千住の縁（音まち）」のサポーター「ヤッチャイ隊」の話を聞いた。一人ひとりのこれまでの人生と現在の「音まち」への思いを聞いてしみじみ感動したのだけれど、その中に「千住に、自分の店を持ちたいと思い始めている」と話した人があった。音をテーマにしたちょっととんがったプロジェクト。魅力を感じてそこに集まってきた個性的でしかも能力ある人たちが、「音まち」はもちろんだけれど、千住のまちにも興味を持ち、千住を好きになり、千住をベースに動き始めている……。「音まち」に関わる人たちと話をすると、わくわくする。

足立区がシティプロモーション課を創設したのが2010年。「とにかく何かやらなきゃ」と千住のまちに飛び出し、「まちなかアートプロジェクト」なんて新分野に乗り出せたのは、現在共催として名を連ねる、東京藝術大学音楽学部千住キャンパスの熊倉研究室と東京文化発信プロジェクト室「東京アートポイント計画」のノウハウ、そして熱いハートがあったからこそだ。

しかし、実際に動き始めてみると、行政が経験したことのないことばかり。深夜に至る会議の数々、まちの方から叱られた数々、アーティストとのトラブル、チラシやのぼりの考え方方が180度違って何度も大喧嘩したこと……。たった3年の間にいろいろなことがあったけれど、身を粉に動き回ってくれた事務局、NPO法人やるネの面々のがんばりのもと、今、少しずつ千住のまちが動き始めているのを感じる。「千住は、藝大があって、ちょっとオモシロイコトやってるまち」。そんな新しいイメージができつつあると思うのは、ちょっとひいき目過ぎるかしら？

そして、昨年末の忘年会には、町会やPTAの方々にも何人も参加いただき、なんと「来年は音まちをもっと盛り上げるぞ！」と自ら発言してくださった！ いろんな「縁」がつながり、老若男女、区内外から、元気と笑顔が湧き上がってくる。

世のイベントにはいろいろあるけれど、継続してまちに入り込み、こんなにじわじわと人をつなぎ、輪を広げ、まちを動かす力を秘める「音まち」は、手前味噌ながらちょっといいんじゃないかな。そう思っている。

舟橋左斗子 ふなはし・さとこ

〔足立区シティプロモーション課〕

[参考資料]

舟橋左斗子「まちを動かす力を秘める“音まち”」「音まち千住の縁 2011-2013」2014年

2012

「プログラムオフィサー」としての自覚が芽生える

事業数の急激な増加に被災地支援事業が重なったことで、目の前のことにつぶやかれてしまい、ゆっくりと事業を育てたい想いとミッションの間でジレンマが発生していた。複数年かけて共催するとはいえ、予算は単年度決算。事業をはじめたからには何かしらの成果を求められ、現場は急がざるを得ない。そこで、事業化する前にTokyo Art Research Labのプログラムとして、意識的にプロジェクトの準備期間を設けるようにした。卵を孵化器に入れるようなイメージだった。

つくり方の構造について語り合う「構造茶話会—プロジェクト構造論」、デジタルファブリケーション(FAB)を用いたものづくり拠点を目指した「渋谷アートファクトリー計画」がそれに当たる。それぞれ1、2年後に『長島確のつくりかた研究所：だれかのみたゆめ(P.245)』『TOKYO FABBERS(P.244)』へと事業化した。

また、東京アートポイント計画の目的を「様々なプログラムを乗せることのできるプラットフォームを形成し、アートプロジェクトの運営を通じてNPOの育成を行う」と再整理した。かかわる人々が増えたことによって、チーム内においても対外的にも共通言語の必要性が高まっていたのである。

ほかにも、自分たちの役割やふるまいを考え、ことばと実態のすり合わせを行った。立ち上げ段階では、それぞれアートプロデューサー、エデュケーター、キュレーター、リサーチャーと自由に名乗っていたが、2010年から「プログラムオフィサー」という名称に固定。プログラムオフィサーは“並走するトレーナー”であると言語化し、その役割を「ビジョンと共に考える」「企画を共に組み立てる」「PDCAサイクルのプロセスチェック」「企画・広報・会計とタイムマネジメントのチェック」とした。特に、Plan(計画)→Do(実行)→Check(評価)→Action(改善)の4段階サイクルは、現状では多くの文化事業がPDのみの実施主義に陥っていた。やりっぱなしにしないで、どのように次につなげるか。持続可能な組織をつくる方法についてが議論の的であった。

この年は、前年度に立ち上げた事業を維持・発展させることが、目下の取り組むべき課題であった。しかし、立て続けに個人情報流出事故が起り、緊急対応に奔走する。組織としての管理体制や危機意識が大きく変わった出来事だった。

個人情報流出事故による、管理体制の見直し

2012年は、個人情報の流出事故が発生してしまった。

深夜に情報漏洩が発覚。拡散と2次被害を防ぐためにすぐさま関係者への対応を行う。過去のメールや資料を片っ端から見直して、いつ、なぜ、どのように起きたのかという原因を突き止めることに奔走した。次に改善策を練り、それらすべてを文書にまとめる。その資料を持って、翌朝そのまま都庁へ説明に向かう。このとき対応したプログラムオフィサーは口を揃えて「これほど準備段階に資料をつくって情報共有し、記録に残しておくことが大事だと思ったことはない」と語る。

その後、立て続けに別の共催団体で2度情報漏洩が発生。今後の情報管理における管理体制を強化するために、東京都の担当者に指導を受けながら、個人情報のチェックシートや取り扱いフロー、マニュアルを作成した。個人情報を、取得・管理・発信・破棄の4段階で作業確認ができるツールである。また、意識改革と事前対策のために共催団体も含めて内部研修を行った。

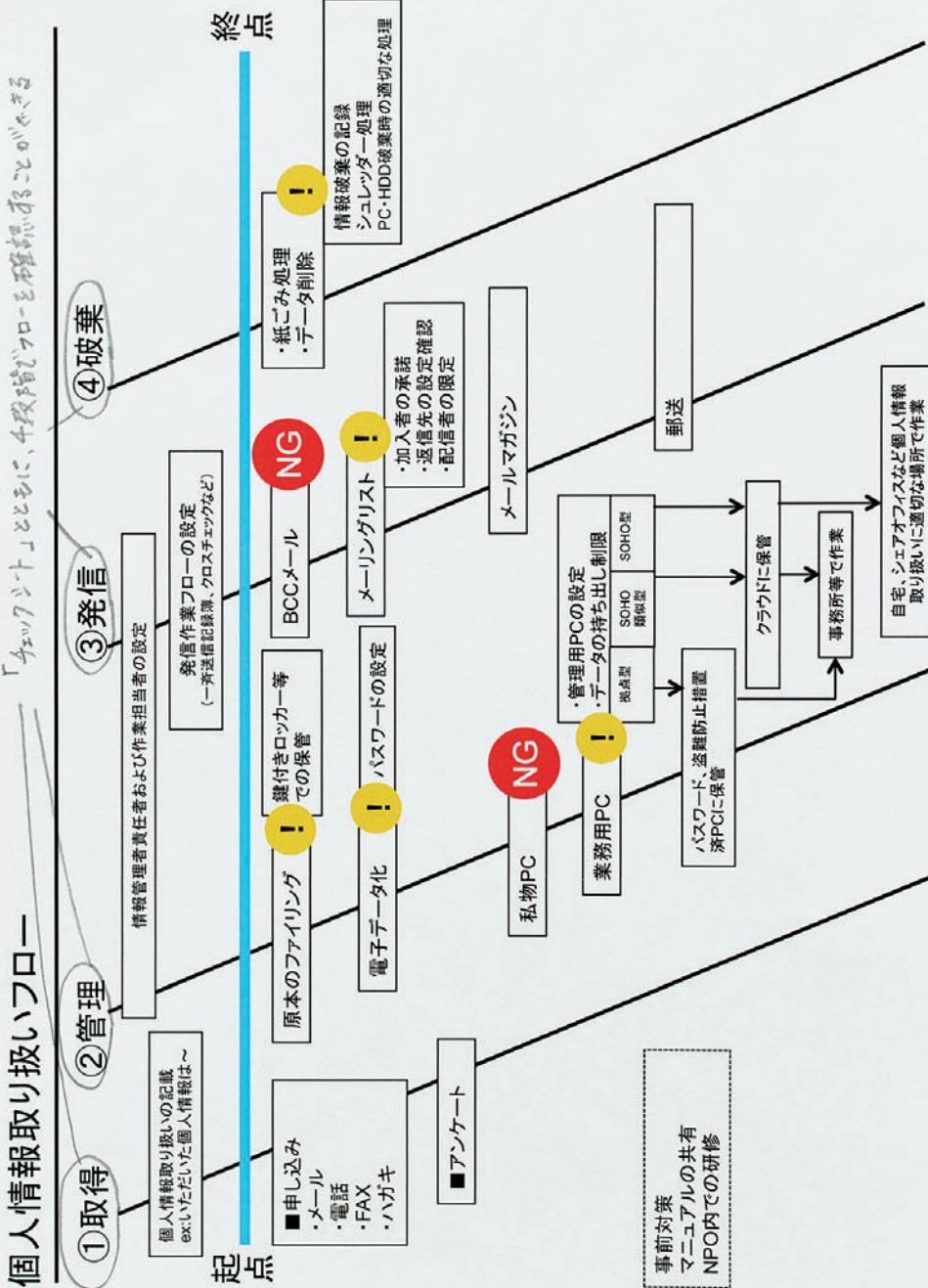
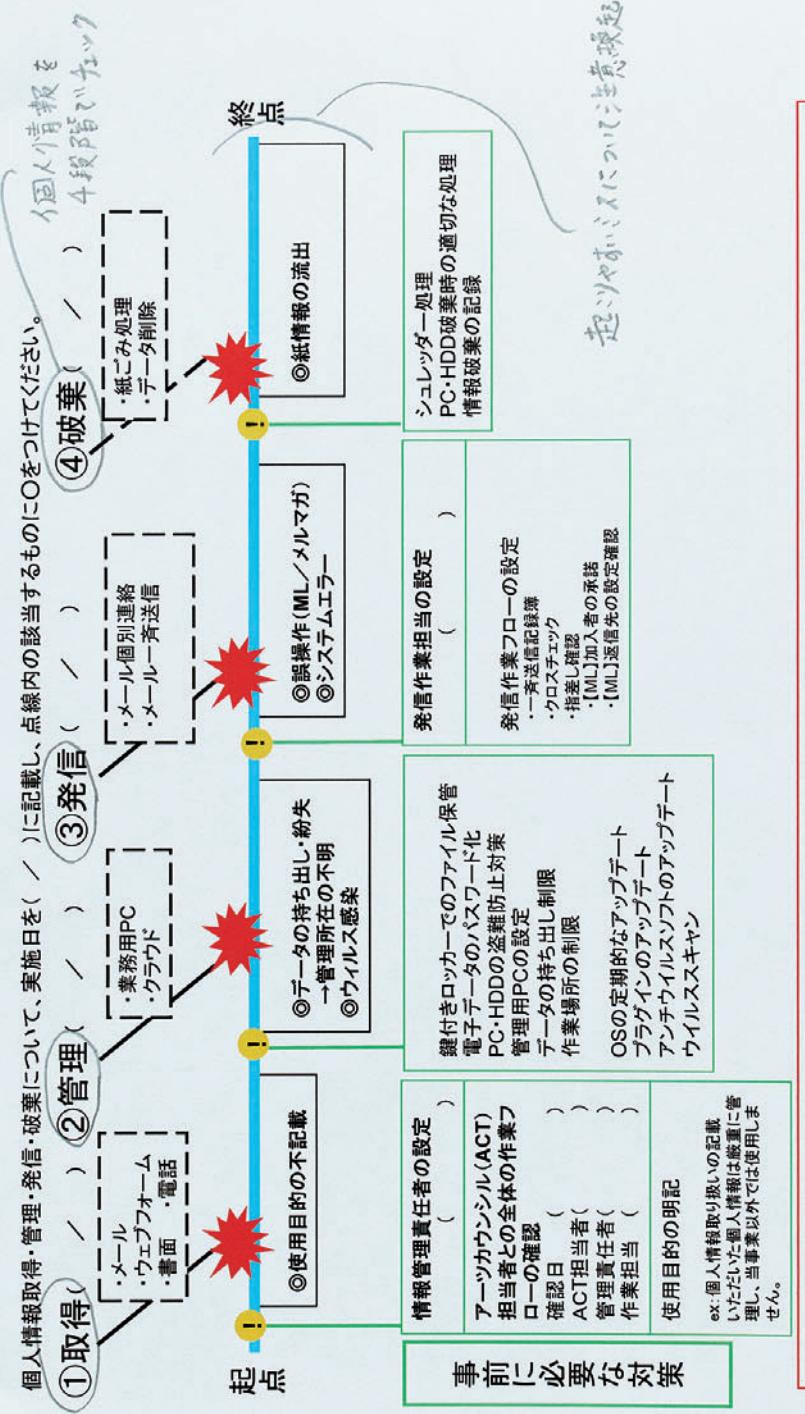
こうした事故対応により、都庁の「機構」としての力を感じたという。個人では責任を取れない。組織には、ひとりの人間の知識や経験を超えたノウハウの蓄積があることを実感した出来事だった。

プログラムオフィサーの坂本は、事故対応によって仕事との距離感が縮めたと語る。「アートプロジェクトの現場は属人的な面が多いですが、事業で起きることと、個人の責任はわけて考えるようになりました。個人としての働きとは別に、組織には“仕組み”としての機能と責任がある。だからこそ、リスクマネジメントする必要もあるのだと」。現場が多いと、チームで何をどこまで共有するかの塩梅と方法が難しい。NPOとプログラムオフィサー、それぞれの情報共有と管理体制。常に変わっていく現場のなかで、双方の危機管理への意識が醸成された。そして、このとき学んだ記録の重要性と危機管理体制は、いまも続いている。

個人情報チェックシート

[事業名:
プログラム名:

作成日: 月 日
記入者:



2013

プロジェクトの「終わり方」をつくる

2013年度は、終了を迎える事業が多かった。『ぐるぐるヤミー・プロジェクト(P.240)』は、『ぐるぐるミックス』になり、『川俣正・東京インプログレスー隅田川からの眺め(P.240)』は、『汐入タワープログラム』に。『三宅島大学(P.243)』は、Tokyo Art Research Lab (TARL)でのドキュメントプロジェクト『三宅島大学誌』にといった具合に、それぞれがフォローアッププログラムへと移行した。

もともと共催期間は3年という目安があったが、継続事業の適切な終了とは、一体どのような状態なのだろうか。NPOの「自立」や「持続性」とは何かという「終わり方」の議論がたびたび行われた。NPOの事務局メンバーにはパートタイムが多いが、ボランティアベースでアートプロジェクトにかかわっている場合は、3ヶ月が限度だということもわかってきた。終わり方の議論の中には、生活基盤を安定させるための雇用問題、事業成果の評価・検証、事業実績のドキュメント方法などいくつもの課題が絡み合っていた。なかでも、こうした「適切さ」が議論された背景には、三宅島大学の急な事業終了があった。

三宅島大学は、島独自のルールがあるなかで徐々に地域の人を受け入れられ、現場から自発的な動きが出てきたのが3年目。やっとこれから、というときに三宅村役場から事業終了が告げられた。そして、これまでに育まれた関係性を次につなげるために、TARLにて『三宅島大学誌』という活動を振り返るドキュメントをつくり上げたのである。

行政の担当者が変わってしまうと、これまで積み上げてきたものががらっと崩れ落ちてしまうことがある。引き継ぎ可能な書類や関係性、そして仕組みをどのようにつくるか。こうした悩みは、未だに明確な解決策を見出せずにいる。

そして、何かが終わると何かがはじまる。新規事業を立ち上げるために現場めぐりをまたスタートし、徐々にオリンピックを意識した動きが求められはじめた。

2012年5月、日本は1次選考の結果、2020年夏季オリンピックの正式候補立候補地に選出。2013年9月、開催地に決定した。それによって「文化プログラム」の準備がはじまることが予想され、少子高齢化社会に応答するものと、パラリンピックを意識して、障害とアートのあり方を考える新規事業をつくる、というミッションが持ち上がった。前者は、「ケア」や「看取り」という観点から方法を模索。2014年に立ち上がる『東京巡回路研究(P.246)』と『東京スープとブランケット紀行(P.245)』につながる動きが、水面下ではじまっていた。

東京アートポイント計画も5年目の節目。立ち上げから3年ほど経ち終了事業が増え、「終わり方」に対する議論が高まっていた。そうしたなかプログラムオフィサーとしてどのようにかかわっていくか悩みながら、ふるまいを模索していった。

プログラムオフィサーのことばを発信

2012年8月からウェブサイトにて「POD通信」がスタート。ディレクター(D)と6名のプログラムオフィサー(PO)の声と活動情報を届けることを目的にした、月刊ニュースレターである。これまで共催団体の活動発信に力を入れてきたが、その一方で、プログラムオフィサーの視点が埋もれてしまうのではないかという危機感が生じてきたのである。自分たちの声は自分たちでしか残せない。プログラムオフィサーとしてのことばの記録と発信に取り組むようになった。

そうした問題意識のなかで、『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。の本』を発刊した。これは、プログラムオフィサーがさまざまな現場に寄り添うなかで、出会ったキーワードをまとめた用語集である。現場力が身につくと、それに応じてことばの数も増す。そのことばは、現場でのふるまいに余裕を与えてくれる。プログラムオフィサーの仕事は何かと考えたときに、ことばによるやりとりが主ではないかという結論に至った。そして、アートプロジェクトにかかわる人々が一呼吸置いて立ち止まり、他者と対話する力を手にするためにつくられた。もとはアニュアルレポートを制作する予定だったが、議論を重ねるなかで「ツール」としての機能を持つものが生まれた。

年度末の報告書や記録集ではなく、実践的な「ツール」として制作したのはこのときが初めてだった。同年発行したツールには、『Art Archive Kit』もある。ドキュメントブックの総数は、35冊と過去最も多かった。

【座談会】東京アートポイント計画のはじまりとこれから 50 51

座談会

東京アートポイント計画の はじまりとこれから

2013年12月、東京文化発信プロジェクトROOM302にて収録

スピーカー

太下義之 [おおした・よしゆき]
三菱UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター主席研究員／センター長。東京芸術文化評議会専門委員、東京アートポイント計画企画アドバイザリー委員。森ビル（株）を経て現職。研究機関誌『季刊 政策・経営研究』編集長。「政策分析ネットワーク」運営委員、APECエンジニア（Civil Engineering）など、文化政策関連の数多くの委員を兼務。

熊倉純子 [くまくら・すみこ]
東京藝術大学音楽部音楽環境創造科教授。東京芸術文化評議会専門委員。2002年まで（社）企業メセナ協議会に勤務した後、現職。著書に『社会とアートのえんむすび1996-2000—つなぎ手たちの実践』（共編、ドキュメント2000プロジェクト実行委員会、トランヌアート、2001年）、『アートプロジェクト—芸術と共に創する社会』（監修、水曜社、2013年）など。2009年まで東京アートポイント計画企画アドバイザリー委員。

芹沢高志 [せりざわ・たかし]
P3 art and environment統括ディレクター。東京アートポイント計画外部評議委員。（株）リジオナル・プランニング・チームで生態学的土地利用計画の研究に従事した後、1989年にP3 art and environmentを開設。その後、「横浜トリエンナーレ2005」キュレーター、現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」（大分）総合ディレクターなどを務める。

モデル

森司 [もり・つかさ]
公益財団法人東京都歴史文化財団東京文化発信プロジェクト室地域文化交流推進担当課長。東京アートポイント計画の立ち上げから関わり、ディレクターとしてNPO等と協働したアートプロジェクトの企画運営、人材育成プログラムを手がける。2012年7月より「Art Support Tohoku-Tokyo」のディレクターも務める。

2013年度で5年目を迎える東京アートポイント計画は、どのような構想のもと始まったプロジェクトなのだろうか。また2020年に控えた東京オリンピックに向けての動きはどうなっていくのか。東京アートポイント計画の変遷を追いながら、事業を進める上で見えてきた課題について議論し、このプロジェクトのこれまでとこれからについて考える。

東京アートポイント計画のはじまり

森 「東京アートポイント計画」（以下、アートポイント）は、2016年に向けた東京オリンピック構想をきっかけに、拠点や事務所を持たずゲリラ的に活動するようなプロジェクトチームをたくさんつくるという構想で始まりました。そしてその担い手はNPOという想定でした。その基本設計にのっとって、事業を積み重ねてきました。ではまず、始めの設計に携われた熊倉さん、当時の構想についてお聞かせいただけますか。

熊倉 1964年の東京オリンピックが首都高や土木工事の巨大なインフラをまちに残したように、今度は文化のインフラを残すべきではないかという思いがありました。東京というまちは世界に冠たるメガロポリス。ものすごい数のクリエイターたちが活動しています。弱肉強食の部分もあり、何を始めるにもコストがかかる。クリエイターやアーティストといった若者たちは、ゲリラ的な活動はできても、継続的に活動し、そのことでまちや社会が少し影響を受ける状態になるまでは、なかなかもっていけないと感じています。その状況をつくり出すためには大きな文化施設や大型のアートフェスティバルだけではなく、ほかのことを考える必要があるのではないかと。そこで、「もやもや」²としている若者たちが、「なんか面白いことしようよ」とて集まることができる人間関係や場所を、都内に1000くらい散りばめていければといいなと。そんな夢のプロジェクトがアートポイントのもととなった構想「千の見世」でした。

1000というのは大きな数字で実現はなかなか難しいですが、5年目を迎えた今、アートポイントの活動もひとつのきっかけとなり、「ちょっと

[参考資料]
「太下義之×熊倉純子×芹沢高志×森司
座談会 東京アートポイント計画のはじまりとこれから」「東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。
の本」2013年

参加してみようかな」と身近に思えるような文化事業は増えたのではないかと思います。事業運営のコアを担う人たちは大変だけれど、アートポイントのサポートに身を寄せて、少しだけれども給料が出るようになりました。給料をもらえるのはごく一部のエリートたちで、あとはほぼ100%ボランティアベース、といったアートの現場ではありがちな状況も徐々に変わりつつあるのではないかと。もともとオリンピック自体が、第一次世界大戦後の若者たちのアバシー（無力感）をなんとかしようと始められたこともあり、今の社会に対する若者たちのアバシーを、少しでも変えられる機会になればいいと思っています。

太下 熊倉さんもおっしゃったように、2007年当初、もともとの構想はオリンピックの文化プログラムでは何をすべきかという議論から始まりました。既存の文化施設ではないところで何かできないのか、といったコンセプトです。また、すでにアーティストとして認められている人ではない、もやっとした若い層にアプローチできないか、とも考えました。そして、単なるイベントではなく、新しいアートの試みができるか。「これではない」という領域は見えてきたのですが、当時はなんとも名付けるのがないものだったんですね。

そのうちに、若者が屋台でも引っ張って商店街など町場に行き、アート的な活動をやったりするような、アナーキーなことでいいのではないかと、最初は「千の屋台」と名付けていました。それから「屋台」を「見世」に変え、「千の見世」という名称のプログラムとして提案しました。ミクロなアートの活動が巷に1000もあるふれる、そんなことがいつの日かできたらすごいねという感じでした。それが2007年頃でした。こうして翌年に「東京文化発信プロジェクト室」が立ち上がり、森さんが2009年に着任したのですよね。

構想が2007年頃から始まり、現在2013年。ゴールではないけれど2020年のオリンピックをまずは目標とすると、今がちょうど折り返し地点なのですね。これからどうするかを考えるには、実にいいタイミングだと思います。

芹沢 そして、今後はやはりオリンピックに関連して予算が付いていることを自覚し、その覚悟を持つことがアートポイントのプロジェクト自

体に必要でしょうね。歴史的な意味でも。

活動拠点や町場の活動

芹沢 アートポイントは“ポイント”と言っていますが「場所」だけではなく「人」とセットにして開拓していることが評価できます。

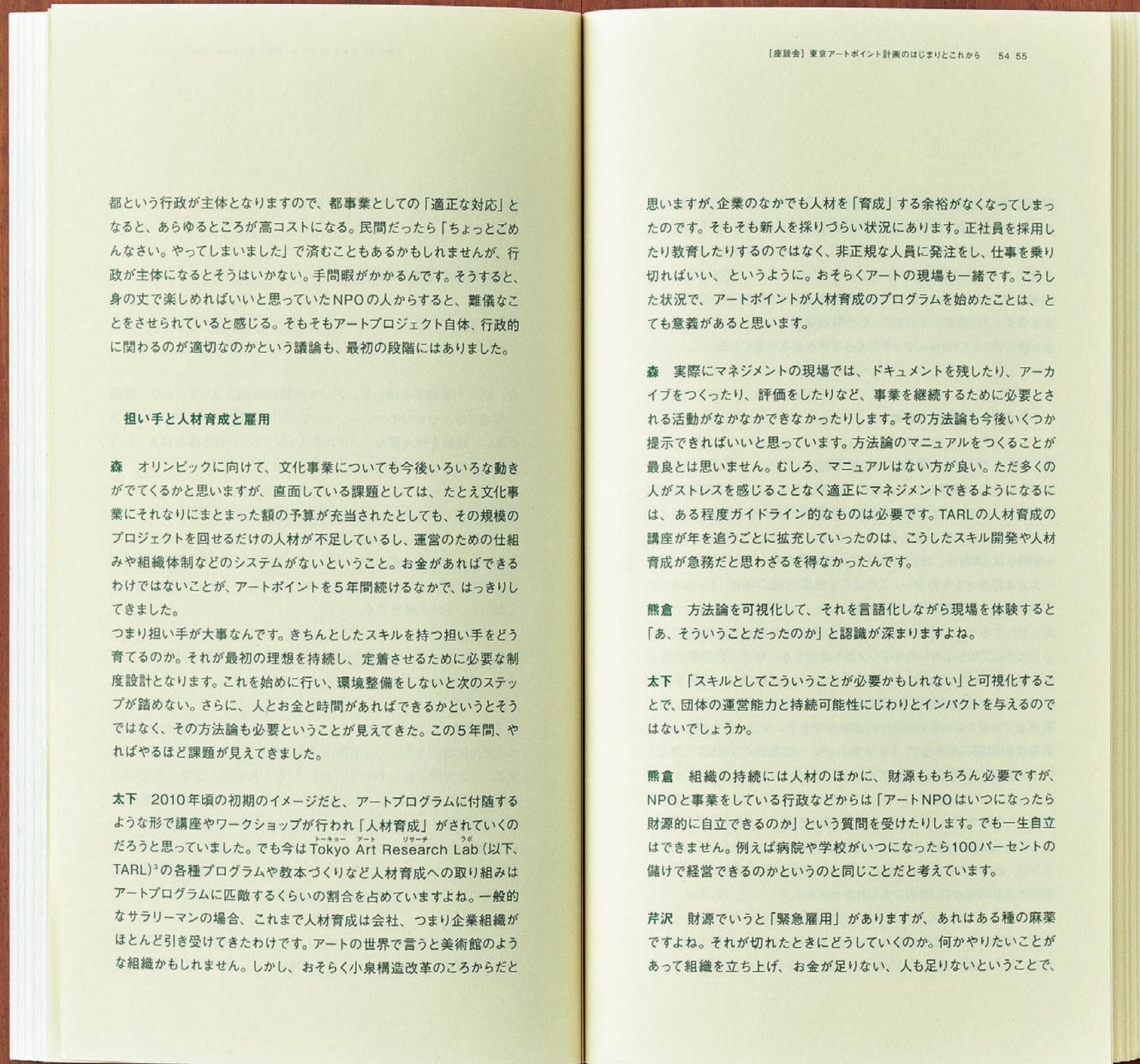
森 拠点や事務所を持たないという当初の計画はありました、実際の現場では、やはりオペレーションするチームの拠点として、スタッフが集い、経験を積み重ね、スキルをストックしていく場所はあった方が良いのではと感じています。

芹沢 確かに僕もP3 art and environmentやほかのアートプロジェクトを経験し、一貫して社会に訴えていくようなベースポイントみたいなものがないと地域活動はやりづらい、と思っていました。展示というよりはプロジェクトスペースを持つつ、プロジェクト自体はダイナミックに動いていくのが理想です。

熊倉 しかしこうした町場の仕事って、やはり文化施設とは違い、世の中のいろいろなルールに絡め取られがちですよね。

太下 町場でのアートプロジェクトは社会にさらされているわけですね。文化施設の中だったら消防法はあるけれど、舞台で火を使ったりすることは実際には行われています。でもそれが例えば商店街でのプロジェクトだったらいろいろと支障が出てきますよね。世の中全般が今、コンプライアンス重視に傾いていることもあり、他人を信じないと不信心社会の方向にシフトしていく、あらゆるところに不必要的負荷が増えてきています。今までではアートはあまりそういう動向とは関係なかったのでしょうか、それを学ぶのも重要なことだなという気はします。

森 たしかにハコのなかと違い、町場に出たときにはあらゆる方法やルールを考慮しなければなりません。特にアートポイントの場合、東京



【座談会】東京アートポイント計画のはじまりとこれから 56 57

緊急雇用によりかかる。そうすると、どうしてもそれでやっと回るような形になってしまふのです。その財源が切れたとしても、収入に合わせてプログラムや人材までもうまく増減できるわけではありません。すると身の丈より大きなものができてしまったがために、維持にものすごい労力がかかって。かといってその活動を止めるわけにもいかず、ますますスタッフは疲弊してしまう。また緊急雇用が必要となり、助成をするために新しいプロジェクトをつくらなければならなくなる。

いつ、何を、評価するのか

森 アートポイントの事業は単年度で動いているので確約はできませんが、ひとつの事業につき、最低3年間を1タームという前提で制度設計しています。共催するNPOと、事業と一緒に始めてから我々との共催を終えるまでの期間を考えると、3年はちょうどいい期間なのです。1年間では、準備をしたり、体制を整える時間がなく、「目に見えた成果」に力点を置かざるを得ない。このような成果主義の場合、リードタイムを多めにとって丁寧にやりたいと思っても、その年に何かしないとやつたことにならない。そうすると、本当の意味での持続性を醸成できないのです。プロジェクトのマネジメントはできるけれど、複数年の事業マネジメントになると、なかなかできない人も結構います。会計や報告書づくり、助成金申請の書類作成など、プロジェクトの実施とは別の重要なマネジメントをする人材の育成ができていないんですが、これは当事者の問題に関わらず、「単年度」という制度がそうさせてしまっている。構造的な問題だと思っています。

熊倉 1960年代、70年代の高度経済成長期は、とりあえず成果らしきものを場当たり的に出すというのも、それでよかったのでしょうか。今となり、逆にそれしかできなくなってしまった我が国の問題に、アートは細々と立ち向かっているのかもしれませんね。

太下 現場のOJTとそれをサポートする体制をどこの組織も教えてくれないから、自らつくっていかなければいけない、とアートポイントの人

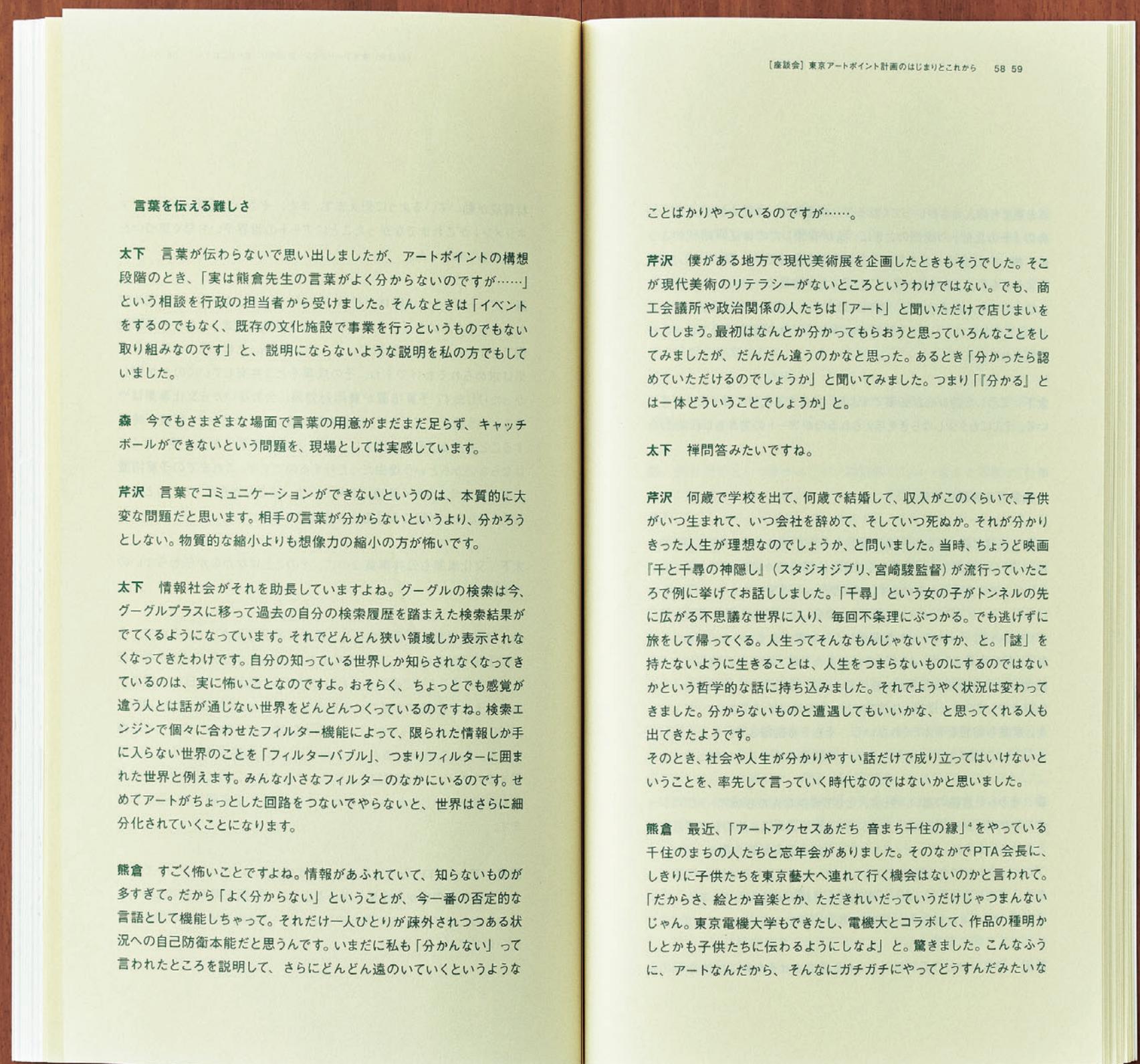
材育成が動いているように思えます。また、そういう運営ノウハウやマネジメントがこれまでなかったことにアートの世界がいち早く気づいた結果かもしれません。

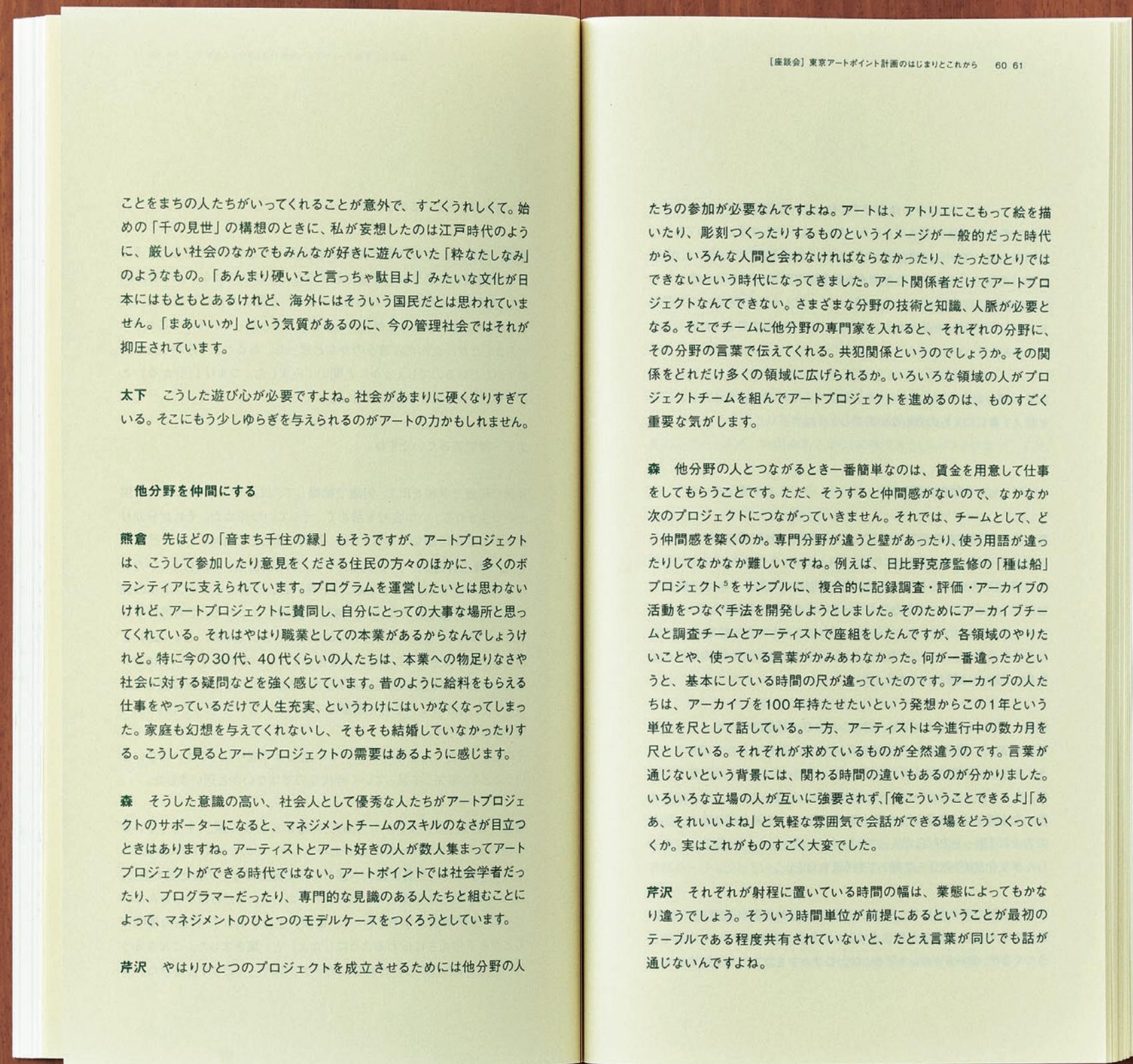
森 アートポイントは母体が行政ですが、プロジェクトベースの進め方といいますか、いつどこで何をやるかが1年前に決まってないと予算配備できないという制度設計にはなっていません。とはいって、ある種の成果は求められるわけですね。その成果をどう共有していくのかが難しかったりします。予算措置が費用対効果に合わないから文化事業はやめるという話がでてたり、成果が読めないということで、事業が終了することもある。それは例えば、ほかの公共事業にお金を使わなくてはならないからという理由だったりするのですが。これまでの予算措置のおかげで今ようやく軌道にのり、いよいよこれからだ、というときでもそうしたことが起こる可能性は想定されます。

太下 文化事業も公共事業なのに。そのことはなかなか伝わらないのですよね。

森 現在だけ見て評価されると、確かに半分は当たっているので、それ以上強く出られないこともあります。しかし、少し先のことを考えたら、今すべきことって当然あるわけですよね。例えば、東日本大震災があり、それに応答する形でいろいろなアクションをする。それに対し、2020年のオリンピックや、これから人口減少する将来に向かって準備をする。その二方向あるんです。我々としては応答するアクションと準備するアクションを両方起こしていたつもりでも、今このタイミングで何も成果がないじゃないかといわれてしまうと、正直勝てないなと思います。

熊倉 アートプロジェクトを通じて、まずは人口の1パーセントでいいから、単年度のなかで成果を求めるような、評価主義や効率主義みたいなものだけでは社会が死んでしまうという認識を持つ人が増えたらいいのですが。





ことをまちの人たちがいってくれることが意外で、すごくうれしくて。始めての「千の見世」の構想のときに、私が妄想したのは江戸時代のように、厳しい社会のなかでもみんなが好きに遊んでいた「粹なたしなみ」のようなもの。「あまり硬いこと言っちゃ駄目よ」みたいな文化が日本にはもともとあるけれど、海外にはそういう国民だとは思われていません。「まあいいか」という気質があるのに、今の管理社会ではそれが抑圧されています。

太下 こうした遊び心が必要ですよね。社会があまりに硬くなりすぎている。そこにもう少しゆらぎを与えるのがアートの力かもしれません。

他分野を仲間にする

熊倉 先ほどの「音まち千住の縁」もそうですが、アートプロジェクトは、こうして参加したり意見をくださる住民の方々のほかに、多くのボランティアに支えられています。プログラムを運営したいとは思わないけれど、アートプロジェクトに賛同し、自分にとっての大事な場所ってくれている。それはやはり職業としての本業があるからなんでしょうね。特に今の30代、40代くらいの人たちは、本業への物足りなさや社会に対する疑問などを強く感じています。昔のように給料をもらえる仕事をやっているだけで人生充実、というわけにはいかなくなってしまった。家庭も幻想を与えてくれないし、そもそも結婚していなかったりする。こうして見るとアートプロジェクトの需要はあるように感じます。

森 そうした意識の高い、社会人として優秀な人たちがアートプロジェクトのサポーターになると、マネジメントチームのスキルのなさが目立つときはありますね。アーティストとアート好きの人が数人集まってアートプロジェクトができる時代ではない。アートポイントでは社会学者だったり、プログラマーだったり、専門的な見識のある人たちと組むことによって、マネジメントのひとつのモデルケースをつくろうとしています。

芹沢 やはりひとつのプロジェクトを成立させるためには他分野の人

たちの参加が必要なんですね。アートは、アトリエにこもって絵を描いたり、彫刻つくったりするものというイメージが一般的だった時代から、いろんな人間と会わなければならなかったり、たったひとりではできないという時代になってきました。アート関係者だけでアートプロジェクトなんてできない。さまざまな分野の技術と知識、人脈が必要となる。そこでチームに他分野の専門家を入れると、それぞれの分野に、その分野の言葉で伝えてくれる。共犯関係というのでしょうか。その関係をどれだけ多くの領域に広げられるか。いろいろな領域の人がプロジェクトチームを組んでアートプロジェクトを進めるのは、ものすごく重要な気がします。

森 他分野の人とつながるとき一番簡単なのは、賃金を用意して仕事をしてもらうことです。ただ、そうすると仲間感がないので、なかなか次のプロジェクトにつながっていきません。それでは、チームとして、どう仲間感を築くのか。専門分野が違うと壁があったり、使う用語が違ったりしてなかなか難しいですね。例えば、日比野克彦監修の「種は船」プロジェクト⁵をサンプルに、複合的に記録調査・評価・アーカイブの活動をつなぐ手法を開発しようとした。そのためにアーカイブチームと調査チームとアーティストで座組をしたんですが、各領域のやりたいことや、使っている言葉がかみあわなかった。何が一番違ったかというと、基本にしている時間の尺が違っていたのです。アーカイブの人たちは、アーカイブを100年持たせたいという発想からこの1年という単位を尺として話している。一方、アーティストは今進行中の数カ月を尺としている。それが求めているものが全然違うのです。言葉が通じないという背景には、関わる時間の違いもあるのが分かりました。いろいろな立場の人が互いに強要されず、「俺こういうことができるよ」「ああ、それいいよね」と気軽な雰囲気で会話ができる場をつくっていくか。実はこれがものすごく大変でした。

芹沢 それぞれが射程に置いている時間の幅は、業態によってもかなり違うでしょう。そういう時間単位が前提にあるということが最初のテーブルである程度共有されていないと、たとえ言葉が同じでも話が通じないんですね。

森 チューニングのような作業ですよね。これを前段でないと、ばらばらの価値観で話が進んでしまう。チューニングをせずに始めてしまって何年も経ってから目的と違うじゃないかということになる。だから、お互いの見ている先がどこなのかを確認してプロジェクトを始めないと、結果的に疲弊するし、つらい思いをします。それをどうファシリテートできるかも、ひょっとしたらマネジメントのスキルのひとつなんじゃないかとさえ思っています。

太下 難しいですね。おそらくそれはスキルなのでしょうけれど、きっと教えて身につくものでもないのでしょうね。

オリンピックに向けた人材

森 ある建築家が事務所を設立して7年目に、会計事務所から「ここで倒産の心配はなくなりましたね」といわれたそうです。7年もつと会社は存続できるのだそうです。紆余曲折があつても、7年目に帳尻が合っていれば、なんとかその先もやっていける。そう考えるとアートポイントは5年目ですから、あと2年踏ん張ればなんとかなる段階なんです。ただ「千の見世」ということでしたが、1000に持っていくのは今の人員数と予算では難しいですね(笑)。

熊倉 1000に達しなくとも、オリンピックの期間中あちらこちらの路地や歩道に、畠や縁台で見世物をしながら、道行く人たちに声をかける。まちなかで普通の人たちが歌ったり、アーティストたちと変なプロジェクトをやったりというふうになればいいと思っていました。花見みたいなんです。花見に文化的な要素が加わったみたいなもの。海外の方々に「思ったより日本人ってクレイジーだったぜ。なんだかよく分からんが文化的だった」って帰ってもらえればと。

太下 2020年に向けて、外国人が東京を訪れる数は飛躍的に増え、外国人の人と接する機会が増えますよね。そういう新しいチャンネルをどうつくるか、アートポイントでも、ひとつテーマを立てて考へてもいいか

もしれませんね。

熊倉 「今日どの競技見てきたの? うちの自慢のこれ食べて行きなよ」とまちの人が片言の英語で話しかける風景が生まれるといいですね。新潟の「越後妻有アートトリエンナーレ」では地元のお母さんたちが地元の食材でつくったおにぎりを用意して、来場者に振る舞い旅人と話をする「車座おにぎり」というプログラムがありました。こうして、アートプロジェクトに来るお客様は、ただ作品という情報を見に行くわけではなく地元の人たちやスタッフの人たちとの出会いを含めた体験をしに来る。その楽しみ方が、もう少し共通言語として出てくるといいですね。アートポイントは「おもてなし」に徹するといいのではありませんか。

森 「瀬戸内国際芸術祭」のように多くの来場者を動員すると、やはり分かりやすい形で成功と評価されますが、アートポイントは、常態として社会に存在する活動を育もうとしているので、各事業ごとの動きが非常に見えづらい。イベントっぽくはないんですね。だからニュースにもなりにくい。活動そのものの価値と存在をどう出すか、どう社会化していくのか、という指標づくりは課題だと感じています。ただ最近では、ゆっくりとまちを歩くプロジェクトなども増えていますよね。まちなかの狭い範囲を時間をかけて見たり、そこで過ごしたり。設計を変えるだけで世界の見え方が変わるようなプログラムが出始めている。アートポイントもそっちに専従とはいわないけれど、そういうやり方に特化していった方がいいのかもしれないとも思っています。

また、お客様がアートを見に行くためのサービスに特化したハブ的なNPO、提言をするNPOなど、プロジェクトベースではないNPOなども増やしていくたらと徐々に準備を進めています。5年を経て、多くのNPOが一度活動を終え、フォローアップのプログラムの段階に入っている。新事業がいくつか増えていくなかで、新しくそういったNPOとコラボレーションしていくこと、今設計をしているところです。

熊倉 それは中間支援的なNPOですね。あとオリンピックに関しては、ぜひ東北への還元を率先してやっていただきたいです。アートポイントの大きな成果としては、「Art Support Tohoku-Tokyo」⁶をやった

ことだと思います。丁寧に根気強く、現地のパートナーを見つけてきてプロジェクトを進めていました。震災後、東北に行ってみると、日本社会の構造的な問題が露呈していました。その分、アーティストが何かしようとすると、経済的に困っていない東京のようなまちの人よりもはるかに敏感な反応がある。震災を期に、若い人たちが被災地にたくさん入ってさまざまな関わり方をしている。その財産を残し、地域社会の構造を変える可能性をアートポイントは持っているのではないか。オリンピックの文化プログラムは開催都市だけではなく、全国的に展開していくべきだと思います。

森 そうですね。われわれの手法を知っているチームがプログラム策定の協力要請をしてくれると思います。ただ、実際にそれをオペレーションする人材をすぐに派遣できるかというと、東京のなかでも常に人を探している状態なので、非常にやりくりは厳しい。これが東北やオリンピックを視野に入れると、かなりの力が必要です。しかも一定レベルのトレーニングを積まなければいけない。人材育成プログラムも来期からもう少し強化する予定です。オリンピック対応と考えると急務ですよね。

熊倉 現場で感じる「もやもや」を完全に否定せず、とはいえる程度の合理性もないと先には進みません。もやもやしたり、合理性を考えて動いたりと、その間を行き交うことが大事で、さらにそれを言語化する時間も必要なんですね。そんな人材を期待します。

芹沢 その行き来には、ある程度のスキルが必要ですよね。また「アートプロジェクト」ゆえの難しさもありますね。まず「アート」と「プロジェクト」という言葉は相反するもの。「プロジェクト」という言葉は広く見ると「計画」、つまり「デザイン」や「プラン」の類義です。端的にいって、デザインはクライアントがいる。そのクライアントは問題を抱えていて、それに対してきちんと対価が支払われて問題を解決する。一方で、アーティストは問題発見をする、というか問題を起こす。僕はもともと地域計画やプランニングなどのデザインをしていたので、アーティストと付き合うようになったときはショックを受けました。「なぜこの人は誰にも頼まれないので作品をつくっているのか」と。現代のように何が

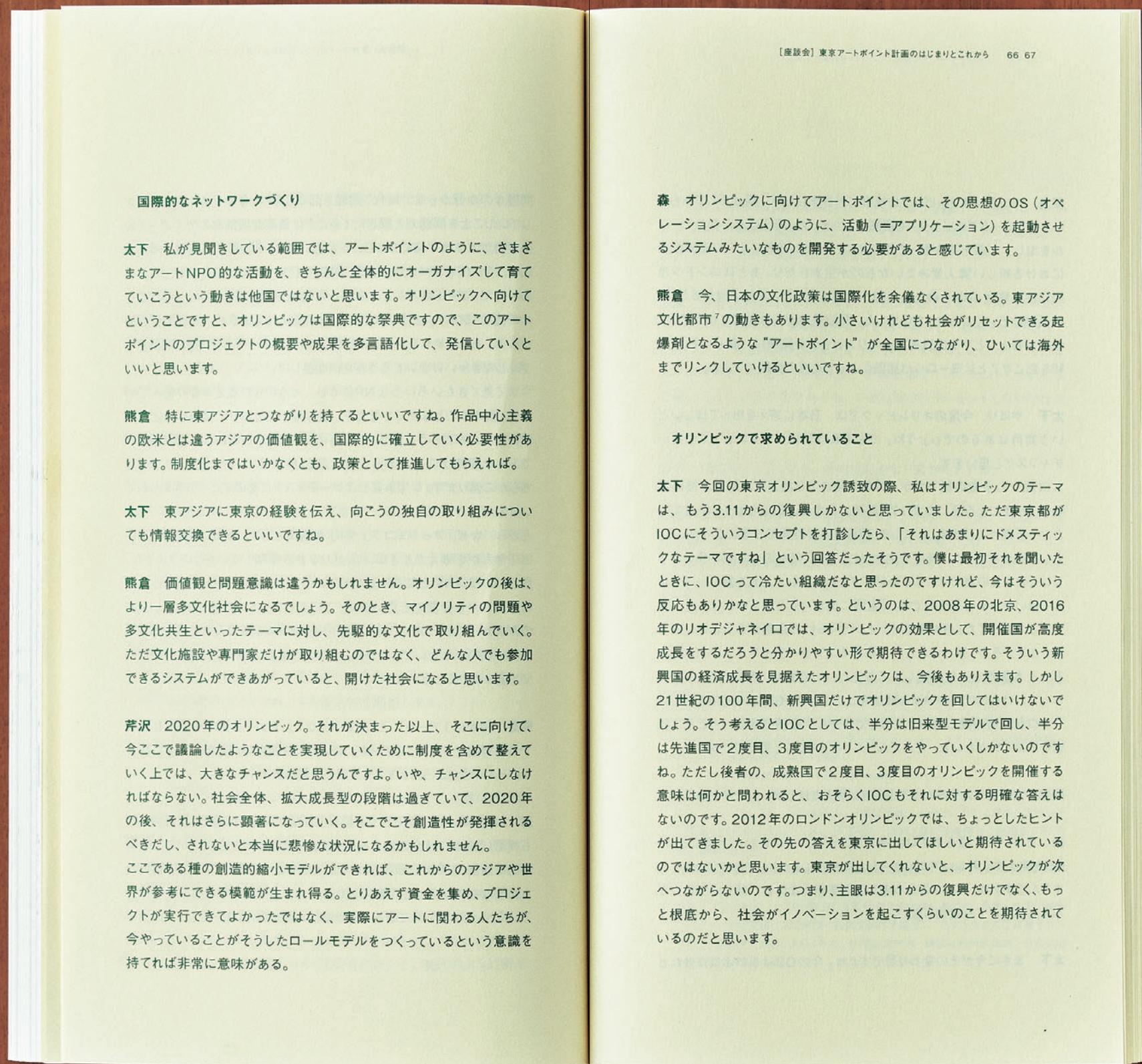
問題なのか分からない時代、問題を起こしたり、今まで見て見ぬ振りをしていたことを問題だと騒ぎたてることは重要な機能なので、アートの必要性はますます強くなっていると思います。「計画」を実現するためには、今、何をすべきかを決め、問題を収束させなければいけない。その一方で、アートはどんどん未来の可能性を切り開きたい。このベクトルの違う「アート」と「プロジェクト」が組んでしまうと、内部で引き裂かれる。あれもやりたい、これもやりたい、という一方で、でも明日オープンしなきゃいけないんだろうみたいな感じで。

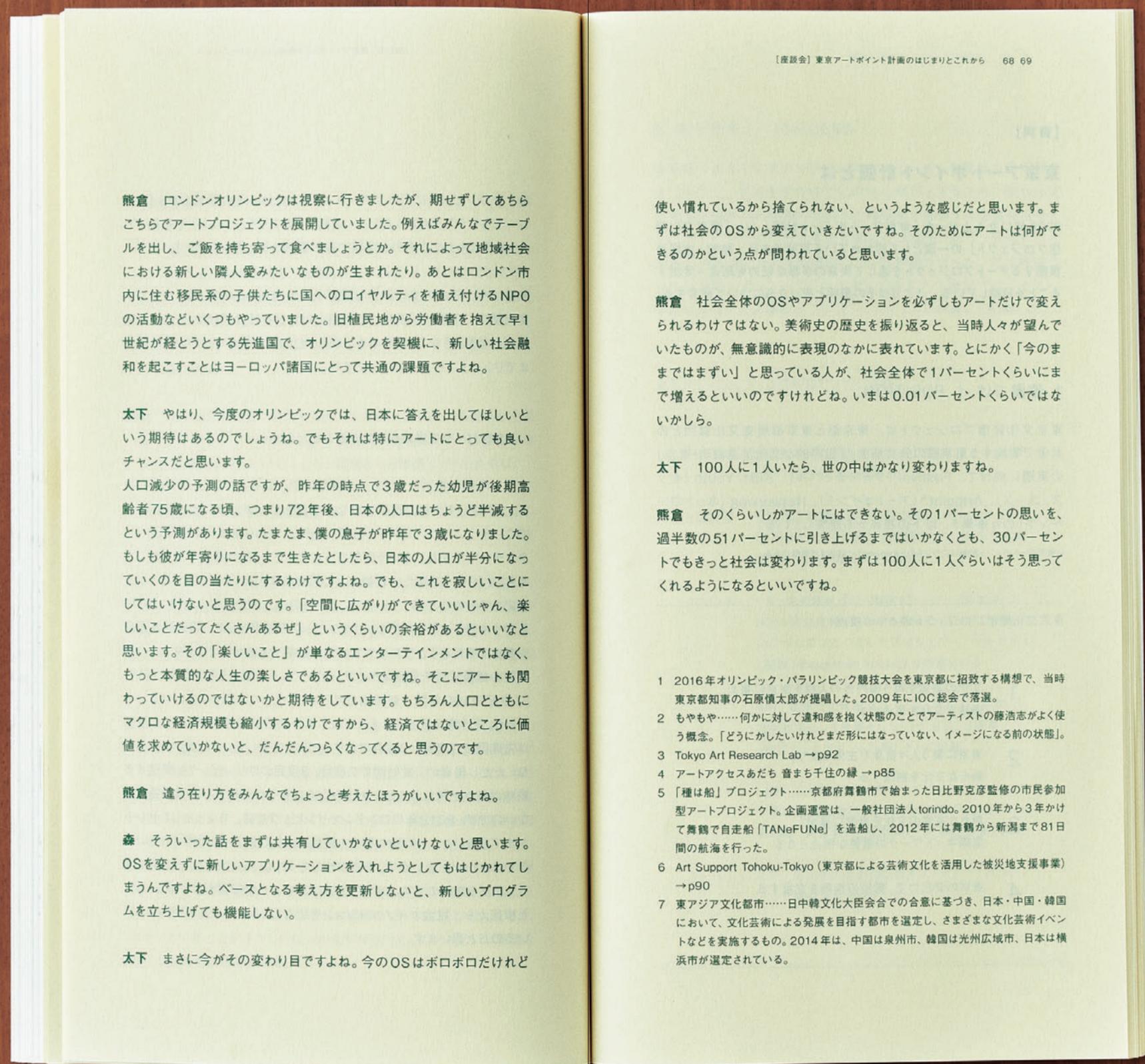
今まで見てきたいろいろなNPOでも、そういった点でかなり悩んでいます。固めることばかりを考えて、絵に描いたとおりに実現し、どこが面白かったんだろうと思うようなものになるか。あるいは、振り回されてみんな疲弊して、楽しかったも越えて、疲れ果てて終わっていくか。どちらかに偏ります。いずれにせよアーティストにものすごく引きずられていますが。

だから、なぜ「アートプロジェクト」が言葉として、あるいは概念として出てきたかを考えたときに、広がりながら構築していくというような、危ういバランスのところに立てるプロジェクトマネージャーのような人材がこれから必要だと思います。ここまでアートプロジェクトというものが広がってきたから、前よりそういうセンスを持つ人や現場が増えてきているのではないでしょうか。今はまだまだ人数が足りないけれど、必ず育っていくと思います。

熊倉 確かに「アート」と「プロジェクト」という言葉がいろんな意味で二律背反ですよね。「アート」のように目的自体の意味はあまり問わないっていうところは、すごく大事だと思います。

森 2020年のオリンピックを盛り上げながらも、その翌年以降のことにも視野にいれ、社会が抱えるさまざまな問題と向き合いながら、中長期的な設計でプログラムを進めないといけないと思っています。現場から必要なものが何かを丁寧に抽出し、今まで紡いできたものを提供していくというのが、今できることかなとは思っています。





1 2016年オリンピック・パラリンピック競技大会を東京都に招致する構想で、当時東京都知事の石原慎太郎が提唱した。2009年にIOC総会で落選。

2 もやもや……何かに対して違和感を抱く状態のことアーティストの藤浩志がよく使う概念。「どうにかしたいけれどまだ形にはなっていない、イメージになる前の状態」。

3 Tokyo Art Research Lab → p92

4 アートアクセスあだち 音まち千住の縁 → p85

5 「種は船」プロジェクト……京都府舞鶴市で始まった日比野克彦監修の市民参加型アートプロジェクト。企画運営は、一般社団法人torindo。2010年から3年かけて舞鶴で自走船「TANeFUNe」を造船し、2012年には舞鶴から新潟まで81日の航海を行った。

6 Art Support Tohoku-Tokyo（東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業）
→ p90

7 東アジア文化都市……日中韓文化大臣会合での合意に基づき、日本・中国・韓国において、文化芸術による発展を目指す都市を選定し、さまざまな文化芸術イベントなどを実施するもの。2014年は、中国は泉州市、韓国は光州広域市、日本は横浜市が選定されている。

2014

2020年とそれ以降を見据える

東京2020オリンピック・パラリンピックを見据え、これまで以上に都内各地で事業を開することになった。墨田区では、まちなかで音楽の可能性を拡張する『トッピングイースト』(P.245)。港区では、3.11に消灯した現代美術家・宮島達男のパブリックアートを再点灯させる『光の蘇生』プロジェクト(P.245)。多摩地域では、国内外のさまざまな活動にブリッジをかける『Art Bridge Institute (P.246)』と、空き店舗の活用を考えるプラットフォーム『AKITEN (P.246)』。伊豆大島では、被災地における地域資源の再確認を行う『三原色 [ミハライロ] (P.246)』といった具合にである。

その一方で、テーマ型のプログラムの重要性についても改めて見直していた（エリア型で立ち上がった事業がテーマ型に変容した場合もある）。なかなか結論の出ないテーマを扱い「議論し続ける」という試みは批評的精神を養い、2020年以降の世界により必要になってくるのではないかという予測があった。

新規事業数は8。そのうち、Tokyo Art Research Lab (TARL) から育ったものが3事業あった。立ち上げ1年目はあらゆることがままならず、定例会議を設定するなど対話の習慣を持つところからはじまり、体制や概念づくりに取り組む。その上、対象エリアの拡大、分野の多様化に伴う調整事項の増加があった。引き続き行われていた「終わり方」の議論に加えて、リサーチ方法など新規事業の適切な「はじめ方」についても話し合われるようになった。

なぜなら、いつ何が時代や社会に求められるかわからないからだ。そこには先を読み、商品開発のように文化事業をつくるという意識があった。「例えば『こういうのはありませんか?』と聞かれたときに、『ありますよ』とすぐに答えられるのが大事。時代や社会の流れからそろそろこう言われるだろうなと予測して、準備をしておくのが我々の仕事のひとつです。そうすると、本当に必要なタイミングがやってくる」とディレクターの森は語る。

これまでの経験から、取り組んだことが2、3年後に少しづつ実を結ぶ感覚があった。数年先を射程に入れて動く、第二創業期のような気持ちだったという。

6年目は、東京2020オリンピック・パラリンピックの波を感じながら、それに足をさらわれないように「基礎力」を養う、第二創業期のような意識があった。そのためには、これまでと同じようなやり方では前に進めない。プロジェクトの「はじめ方」を見直し、「思考と技術と対話の学校」を開校した。

「思考と技術と対話の学校」の開校

アートプロジェクトにおける現場の人材不足は、設立以前から言われてきたことである。人材育成には、立ち上げ当初からレクチャーシリーズとして取り組んできたが、なかなか手応えを得ることができない。加えて、共催団体とやりとりするなかで、想いはあるもののビジョンの弱さを感じることがたびたびあった。現場での実践的な技術はもちろん、思想や哲学など根本的な部分も深めていくにはどうしたらいいのだろうか。そのためには、やはり「基礎力」を高める必要がある。そこで2014年6月、TARLにおいて3年間みっちりアートマネージャーとしての基礎だけを学ぶ『思考と技術と対話の学校』を開校した。

基礎力の幹は、自分で問い合わせができる「技術」である。その技術を獲得するために「思考」の土壤を耕し、アーティストや地域など異なる他者と「対話」をする。専門家と実践者を集めて通年のプログラムを組み、ほかの領域と連動し、ディスカッションを行う。グループワークを行いながら、OJT (On the Job Training) 的に実践を交えながら学ぶ。そこに、スクールマネージャーとしてプログラムオフィサーが伴走する仕組みである。

東京アートポイント計画では、これまで「事務局」の存在の重要性を説いてきたが、TARLに関しても運営基盤が整った。2014年、元プログラムオフィサーの橋本誠が代表を務める一般社団法人ノマドプロダクションがTARL事務局を引き継ぎ、企画協力を得たことがスクール形式に踏み切るきっかけのひとつとなった。2013年度に発刊した『東京アートポイント計画が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。の本』をはじめ、講座のテキストに使うことができる成果物が揃ってきた時期でもあった。

人手から人材へ

アートプロジェクトの現場における人材難問題を解決する。大上段に構えて言えば、この悩みを解決するために「思考と技術と対話の学校」ははじまった。東京アートポイント計画のTokyo Art Research Lab(以下、TARL)では、これまでもアートプロジェクトの現場やアートマネジメントのさまざまな局面で必要とされる知識や技術を講座化し、さらにはその成果を「教本」「副読本」「手引き書(ガイドライン)」などに編集してきた。広く一般に活用してもらうためTARLのサイトページからのダウンロードを可能にしてある。さらに現場での課題を解決する手法(例えばデジタルアーカイブの残し方)を開発する取り組みを続けてきた。そんな我々が得た1つの答えが、企画から実施、検証から報告といった活動プロセスの全体を知り、その時々の局面で必要とする技術を持つ人材の育成だった。そこで5年目を迎えた2014年度のTARLでは、アートプロジェクトを担う人材の育成を掲げ、「思考と技術と対話の学校」を開校した。そのメインプログラムである基礎プログラムは、少數精銳、32名1クラスだけの通年コースであり、さらに3年で卒業とする設計のプログラムとして組まれている。そして、本年度は26人が1期生としてコースを修了した。

基礎プログラム1年目では、どちらかと言えば、「思考」の項目を厚めにしている。人材として有用性をアピールできる「技術」に関する講義は2年目にまわした。「対話」の部分は1グループ8名の受講生と担当スクールマネージャーとのやりとりを通じて行われた。修了検定を兼ねたグループでの最終発表では、現場の第一線で活躍する講師陣の質量感ある身体的な言葉が、色濃く反映されていた。その分、未学習の部分に関する意識、知識、技術の弱さは歴然としていた。しかし、そのことに受講生たち自身が一番気づいてくれていた。つまり、アートプロジェクトのマネジメントに必要な事柄の包括的な理解、その理解を基礎にアクションする能力(技能)を獲得するためには、座学と現場の両方が必要となる。最

終的には緊張感を伴い、汗する現場でのOJTが不可欠になることは自明だ。3年目にはそのような場の用意も考えている。段階を追ってキャリア形成をする筋道のひとつとして「思考と技術と対話の学校」が役立つことを願いカリキュラムのブラッシュアップを続けていきたい。1期生は33人のゲストから延べ60時間の講義を受けた。準備としての自習は負荷を感じるレベルで課した。講義を聴くごとに情報過多の状態を生み出していたと思う。それは受講生たちが持つ「アート観」(そんなものは持っていないとする人が最も強固な固定概念を持っていたりするものだ)を揺さぶることが目的でもあったからだ。深夜バスや新幹線を使い通った現役の学生から、バリバリ働く社会人までがキャリアバス、キャリアチェンジを胸に抱き、想いの熱を冷ますことなく通学してくれた。その熱量がスタッフの励みの源泉でもあった。1年365日の中の11日間に過ぎないささやかな時間ながら、アートプロジェクトの正体を捕まえるために、各々が格闘しながら日々の時間を費やしていた。近い将来、講義の場で出会った仲間と講師との連携から新しい何かが生み出されることを期待し、今後も文化事業や人材育成が実を結ぶまで、必要とする時の積み重ねを許す場を確保していきたい。「思考と技術と対話の学校」の1年目を終え、我々も多くを学んだ。2年目に向けて学校のあるべき姿を新たに想い描いている。

森 司

東京アートポイント計画ディレクター
「思考と技術と対話の学校」校長

「ブーム」から「営み」へ

アートプロジェクトは、この15年ほどで新たなフェーズに入りました。いまや、アートマネージャーは、キュレーターやアーティスト同様に専門的な職能。まちなかでアートプロジェクトを行うだけの「地域アートブーム」は終わりを告げ、アーティストやプロジェクトメンバー、そして地域の人々のなかに眠る個々の知見を共有し、つなぎ、仕組み化することで持続可能な「営み」をつくることが求められています。

ブームを営みにするためには、「時間」が必要です。

相撲の世界には、「3年先の稽古」という言葉があります。力士としての身体づくりや技の習得、怪我に強い体質などは決して短期間で身につくものではありません。将来、闘取や大関、横綱を目指すためには、目前の勝負に捉われず、3年先を見据えて稽古に励むことが大事だとする考え方です。

それは、アートマネージャーにも同じことが言えるのではないかでしょうか。

つまり、かけるべき時間をかけて悩んだ経験によって「身体で考えられる」ようになり、自信になるのだと考えます。そして、それはきっと困難を事前に防ぐ「しなやかさ」や現場の不条理に対する「タフさ」にもつながるでしょう。

そうした想いから、2014年に3年間みっちりアートマネージャーとしての「基礎だけを学ぶ学校」を開校しました。基礎力の幹は、自分で問い合わせ立てることができる「技術」です。その技術を獲得するために受講生が「思考」の土壌を耕し、その技術

を持ってアーティストや地域など異なる他者と「対話」をする。学校の名前は、わたしたちの想いとアプローチそのものです。

多彩な講師陣と出会うプログラムは、共通認識や理念をつくる「言葉の獲得」の助けとなります。その言葉が、必ずやアーティストを、地域を動かすものとなるはずです。また「学校」という枠組みは、個人的な興味・関心よりも広い分野に触れる機会を生み、「同級生」による学び合いが、さらに学びを促進すると考えています。

これまでアートプロジェクトに求められてきたのは、地域の活性化やイベントの集客など人や場を「応援する(Cheer)」ものでした。しかし、少子高齢化社会の21世紀においては、人や場を「ケアする(Care)」アプローチも必要となってきています。

社会はどんどん動きます。現在に応答するのはもちろんのこと、未来を予見するような思考と実践を。近い将来、一緒にプロジェクトを動かしていく力のあるアートマネージャーが育つことを期待しています。

森司

「思考と技術と対話の学校」校長

3年間の学びを終えて

出発点からの距離

思考と技術と対話の学校は、アートプロジェクトの現場の人材不足に対応するための人材育成事業として2014年に始動。「基礎プログラム」のカリキュラムは、アーツカウンシル東京「東京アートポイント計画」を展開するアートNPOが向き合う課題などを踏まえながら構想しました。特に、日々の業務に追われる多くの運営の担い手たちが、思考を深め、技術を磨き、丁寧な対話を重ねる時間を十分に確保し難い状況を前に、「学校」という場を設定することにより、それらの人々が現場から少し距離を置き、未来に向けて、語り合える余白のような時間がつくれたらという考えが出発点になっています。

3年間にわたる「基礎プログラム」の展開において目指したことは3つ。これから時代に求められるアートプロジェクトを構想し、かたちにする人材の育成すること。アートプロジェクト運営の担い手の仕事の領域を捉え、職能を価値化すること。そして、多様な人々が出会い、異なる価値観を受け入れながら、学び合う環境を生み出すことです。

受講生は、「思考編」で、既存の枠組みに收まらない活動や革新的な挑戦をするアーティストや現場の実践者たちと出会い、「技術編」で社会性を帯びたプロジェクトの構想にチームでチャレンジし、「対話編」で、アーティストの力を間近に感じながら、プロジェクトを動かすために必要なことを学びました。そして、自らの価値観が揺さぶられながらも、そこでの学びを手がかりに、これからのアートプロジェクトについて、そして自分の関わり方について考える時間を持つこととなりました。

未知の領域を切り開こうとするアートプロジェクトは、予定調和にものごとが進まないこともあります。それゆえ、予期せぬ出来事に直面しながらもしなやかかつ柔軟に動いていく姿勢が求められること。効率的にうまくやることではなく、あえて時間をかけ、さまざまな人の関わりを持ちながら展開することも重要だということ。そして何よりも、わからないことをわからないままに受け入れることを学びました。つまり、わかることが大事なのではなく、わからないことと向き合うこそが大事だという気づきです。そのようなアートプロジェクトの在りようにも触れるようになりました。

思考と技術と対話の学校が2014年に始動した際、その対象は「アートプロジェクトを動かす人」でした。「アートマネージャー」としなかったのは、アートマネジメントということだけでは対応しきれない、幅広い領域の仕事が運営の現場には存在するように思えたからです。職域や専門性を実態に沿って示していくことで、新たな人材がアートプロジェクトの現場に参加する余地を生み出せるのではと考えました。

「基礎プログラム」を通して、運営の現場を支えるゲストの仕事を紹介し、それぞれの専門性や持っているスキルを紐解いてきました。また、Tokyo Art Research

Lab WEBサイトでは、現場に携わるゲストたちのスキルや職能を示す人材情報を紹介しています。

3年間で起きたこと

3年間での受講者数はのべ113名。アートプロジェクトの現場経験者だけでなく、アートプロジェクトに関わりたいという意思を持つ社会人や大学生が集いました。受講生には、積極的にアートプロジェクトの現場に足を運び、ボランティアやサポートとして参加したり、キャリアチェンジを経てアートプロジェクトの現場に入る人も。受講生の主体的な活動として展開された「放課後プログラム」などの集いを通して、歴代の基礎プログラム受講者の横断的なネットワークが形成されつつあります。

また、授業から派生した受講生の活動として、美術家・小山田徹さんが紹介したび火(小さいたき火)を実践するチームが発足したり、対話編の実践である「ブレイバーク・パーティを考える日」の活動を継続的に展開する+basic3(対話編有志によるチーム)なども動いています。

3年間の「基礎プログラム」を通して、私たちが思い描く運営の担い手像も変化してきました。アートプロジェクト運営を仕事にしていくとする事務局志望者だけでなく、アートプロジェクトの応援団としてプロジェクトの仕掛け手と受け手の間で現場を盛り上げたり、その価値を伝えたり、関係者同士をつなげていく場づくりをするような動きが、受講生のなかでぼつぼつと見出されるようになったからです。この新たな領域への可能性は、受講生に限らず、全国のアートプロジェクトの現場にも通じる展開といえるのではないでしょうか。

アートプロジェクトへの関わり方はより多様化しています。動かす人だけでなく、普及する人、つなげる人への広がりをみせています。今後はそれらの層にアプローチするようなプログラムの展開も求められるでしょう。

アートプロジェクトの現場に出向くと、基礎プログラム受講生の誰からもには出会うような状況が生まれつつあります。非常に心強く感じるとともに、3年間で培われたこの関係性をもとに、新たなプロジェクトを仕掛けていくことができたらと、思いを巡らせています。

最後に、仕事や学業の合間にあって熱心に授業に参加し続けてくださった受講生のみなさま、多大なるご協力をいただいた総勢120名のゲストのみなさまに心より感謝申し上げて、本書を締めくらせていただきます。

坂本有理

「思考と技術と対話の学校」総括／スクールマネージャー

2015

「アーツカウンシル」という新たな枠組みのなかで

2012年4月、世界的な文化都市東京の実現を目指し、2006年の芸術文化評議会での提言も踏まえ、「アーツカウンシル東京準備機構」が設置された。同年11月、「アーツカウンシル東京」を設置。そして、2015年4月、東京都の芸術文化施策の中核的役割を担う体制と機能強化を図るために、東京文化発信プロジェクト室とアーツカウンシル東京が事業を再編し、組織統合した。オリンピックの文化プログラム実施に向けた基盤強化のため、それぞれに走っていた組織がひとつになったのである。

その背景には、2015年3月に制定された「東京文化ビジョン」の存在があった。都が、東京2020オリンピック・パラリンピックの開催やその先を見据えて、今後の芸術文化振興における基本指針を策定したのである。

それを受け、芸術文化創造・発信事業としての「東京アートポイント計画」「Art Support Tohoku-Tokyo (ASTT)」「リーディング・プロジェクト」と、人材育成事業としての「Tokyo Art Research Lab (TARL)」という2軸に再編された。リーディング・プロジェクトとは、東京2020オリンピック・パラリンピックの文化プログラムを先導する事業のことである。TARLは独立し、これまでとは異なり、別予算になった^[*1]。年間事業予算は、東京アートポイント計画が約8,000万円、TARLが約4,500万円である（財団負担金のみ。総額は、2019年1月現在まではほぼ一定）。またこれ以降、ディレクターの森はリーディング・プロジェクトにかかわることが多くなっていった。

東京文化発信プロジェクト室時代は、東京都歴史文化財団の1事業にすぎなかったが、統合によって、財団の管理する11施設と並ぶ1機構に昇格。組織が格段に大きくなつたため、内部調整が一気に増えた。その場で融通を利かせて……というわけにはいかなくなり、書面でのやりとりが主となつたため、プログラムオフィサーの大内が係長として全体の庶務を担うことになった。

書面作成を通して、その都度求められる事業説明が増加。引っ越しにはじまり、業務契約や出張申請など日々の手続きも増えるなか、事業の再整理を行うのが目下の課題だった。「東京アートポイント計画の基本方針」もこのタイミングで初めて設けた。

また、対外的な資料においては、設計思想を「まち・人・活動をつなぐために、公共文化事業の新しい中間支援システムをつくる」と整理し直した。民間と公共でパートナーシップを組む「助成ではなく“共催”事業」であること、年間を通した活動から地域文化をつくるために「イベントよりも“プロジェクト”」、公的で持続可能な活動のために「場所ではなく

〔年間事業予算
財団負担金
8,000万円
外部予算
2,830万円〕

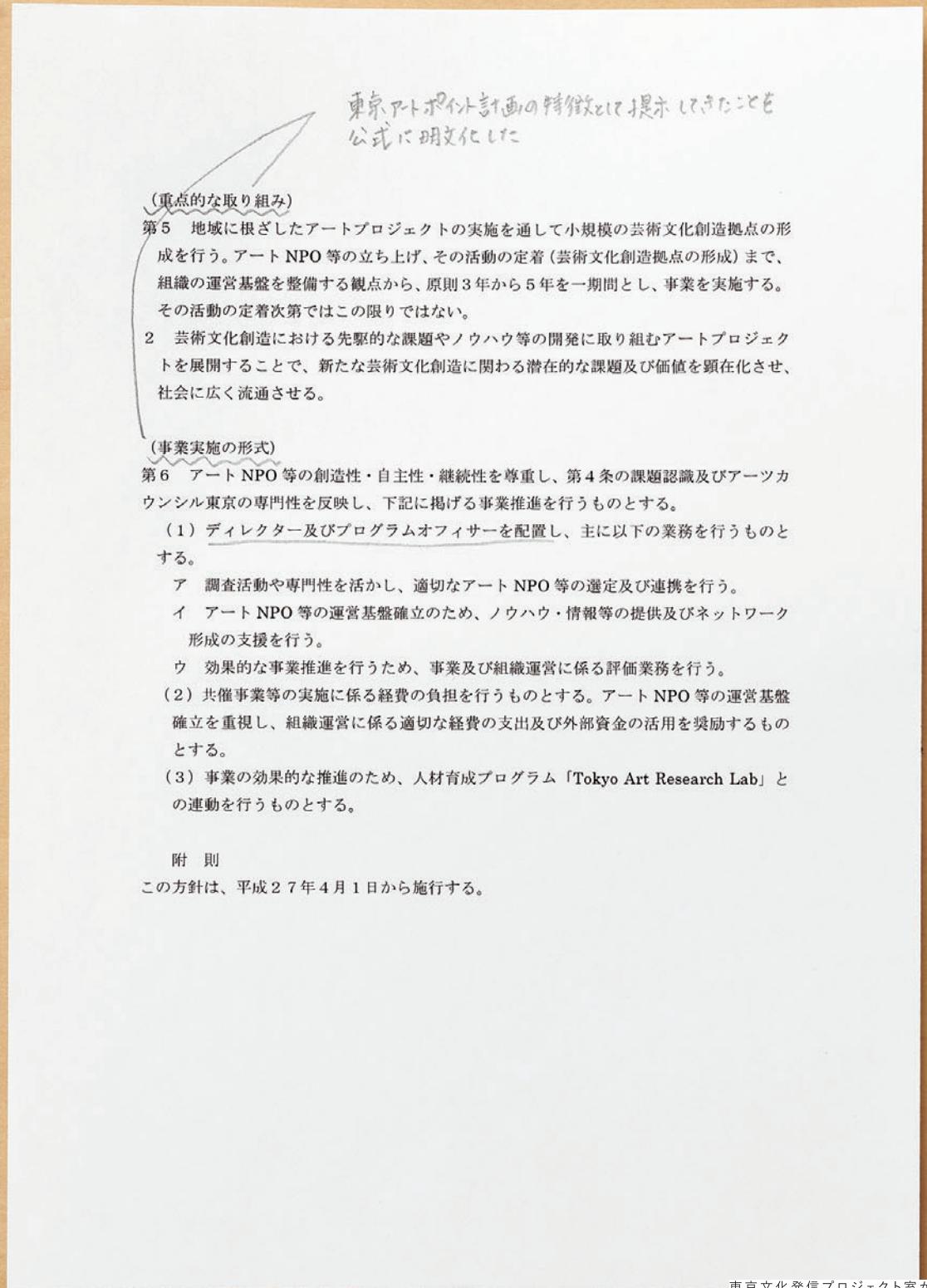
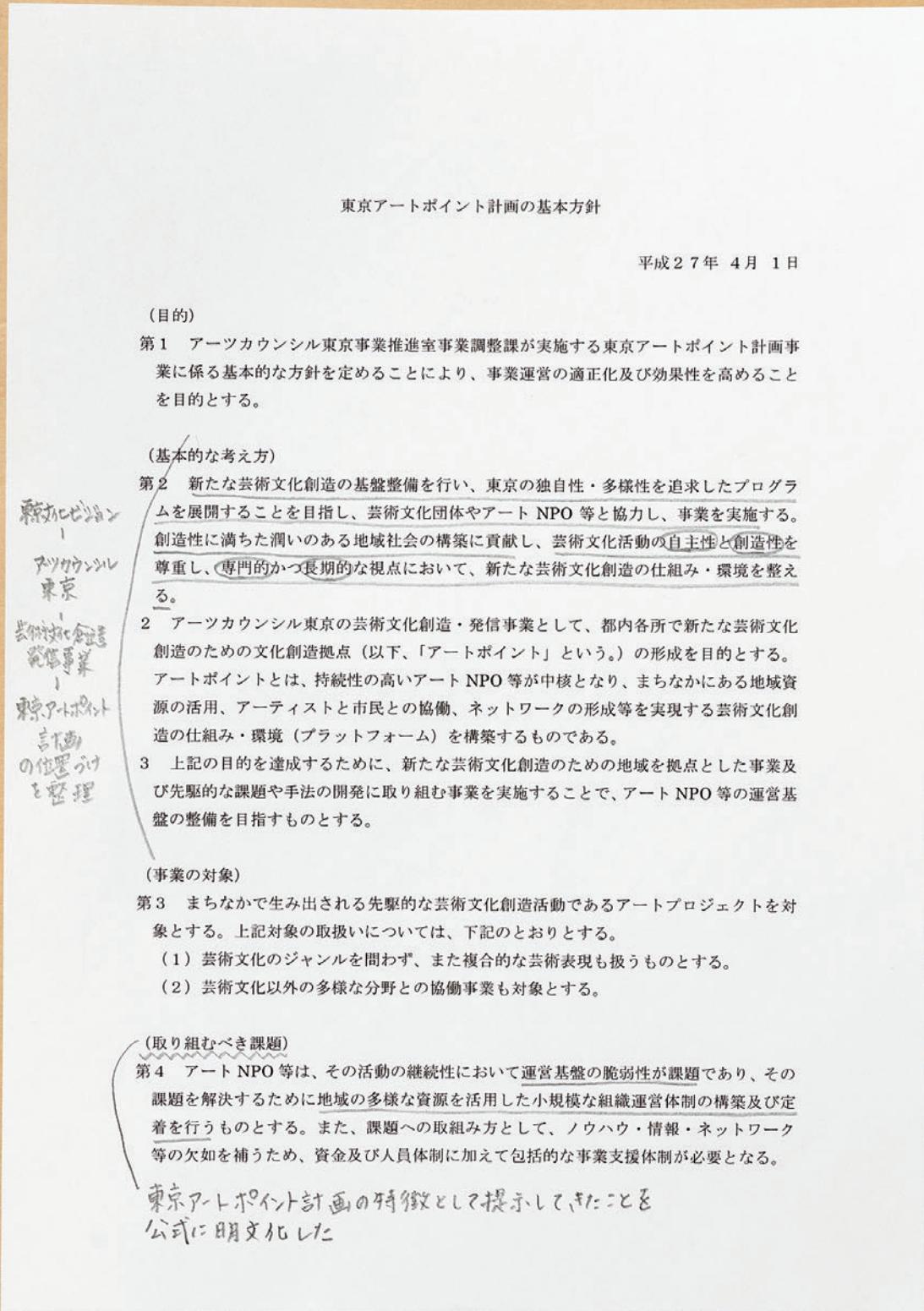
〔年間事業数
プログラムオフィサー数
14事業
7名〕

東京文化発信プロジェクト室が、アーツカウンシル東京と統合した。
東京アートポイント計画で行っていた事業はすべて残ったが、組織改編により、
設計思想や事業体制など、あらゆることをリニューアルすることになる。
事業設計そのものを改めて言語化、体系化した。

く“チーム”育成」を重視することで、人々の文化に対する先入観や既存のアートに対するイメージから脱却することを目指した。また、共催期間を「立ち上げ・育成(1~3年)」「連携・支援(4~6年)」「パートナー(7~10年)」「フォローアップ」に設定した。

変わったことはたくさんあるが、どこに行っても「アーツカウンシルって何ですか?」と聞かれるようになったことは大きい。アーツカウンシルとオリンピックがセットで認識されるようになったからというのもあるだろう。アーツカウンシルという枠組みのなかで新たに事業の位置づけを整理し直したことによって、文化芸術における「中間支援」を行っているという認識がより高まった。

^[*1] TARLの年間事業予算は、2015年度は3,500万円、2016~2018年度は、4,500万円である（財団負担金のみ）。



2016

コミュニケーション・デザインの導入

公共事業である以上、参加の機会は均等にひらくべきではない。共催団体の「公募」を行うというのは、東京アートポイント計画が始動した頃から囁かれていたことであるが、実際に着手したのは、アーツカウンシル東京への組織改編後だった。

これまでチームで感覚的に共有されていた「選定基準」と「評価基準」を言語化し、要領として定めた。選定基準は、「事業の独創性・先進性」「地域や社会への開放性」「持続的な組織づくりへの視点」「事業実施に向けた計画性」の4つである。シンプルなことばに、これまでやってきたことを凝縮した。応募数は13団体で、2事業を採択することになった。

公募によって、その内容を周知する必要性が高まっていく。一方的なインフォメーション、あるいはプレゼンテーションにならず、申請者と双方向のコミュニケーションを行うにはどうしたらいいのだろうか。4月、前職の経験を活かしてプログラムオフィサーの中田一^{なかた かずえ}会がコミュニケーション・デザインを担当することになった。チームに内と外をつなぐ役割が登場した。

東京アートポイント計画も8年目。NPOなど現場とのやりとりだけでなく、そもそも東京アートポイント計画は何を目指しているのか、プログラムオフィサーとはどのような職能なのか、常に問われる状況ばかり。組織改編も経て、やってきたことはいろいろあるが、何が成果で、この先一体どこに向かえばいいのだろう。組織としての大きな視座を定めたい。こうした状態を解決するために、まず最初に設けたのがプログラムオフィサー4名による戦略会議であった。

戦略会議では、年度ごとのスローガンを立て、広報に限らず、事業全般の課題を解決する「戦略タスクリスト(P.18)」をつくった。例えば、2016年度のスローガンは「情報をひらく／人から発信する」。必要なタスクを洗い出し、「チャネル開発」「新たな人と出会う」「ことばの見直し・再発信」「インナーコミュニケーション」などの項目にわける。予算と担当を決め、着手時期と完了時期も設定。これを毎週確認し、更新しながら年間20、30件の施策を実行することを目指した。もちろん予算や人手の問題で着手できないこともあるが、それも含めて可視化し、共有することが重要だと考えた。中田は、「“伝える”仕事はつい外側に目が向きがちですが、実際は活動の内側を整えたり、深く潜っていくことです。現場のエピソードを拾い、関係性に手を入れ、外の声と内の意思を丁寧に編んでいくことを大事にしていました」と語る。

真っ先にはじまったのが「PO勉強会」である。プログラムオフィサーが毎月テーマを持ち寄り、仕組みづくりや現場のサポートに活かしていくための情報共有の場だ。レポートをプロ

いよいよ、事業の共催団体を募る「公募」がスタート。

それによって、外部とのコミュニケーションの必要性が高まり、チーム内にコミュニケーション・デザインの視点を取り入れることになる。
戦略会議を設けて、一つひとつできることから取り組んでいった。

グで公開。この頃からブログを使った定期的な情報発信を意識して行うようになっていった。

また、アートプロジェクトの実践者や関心を寄せる人々が集い、社会とアートの関係性を探り、新たなことを紡ぐイベント「Artpoint Meeting」を年2回開催。第1回目は「アートの2020年問題」について。テーマとゲストのかけ算によって、普段はなかなか会わない人たちと出会える場が生まれた。ゲスト含め、新たなコラボレーターを発掘するのがねらいだった。

ほかにも、『東京アートポイント計画』が、アートプロジェクトを運営する「事務局」と話すときのことば。の本〈増補版〉を3年ぶりにリニューアル。これらのドキュメントブックをつくるだけではなく、その「届け方」の研究・開発をTokyo Art Research Lab (TARL) で行い、1年間の振り返りと次年度へのメッセージを添えたレターとともに郵送するパッケージをつくった。

TARLのウェブサイトリニューアルも行い、これまでかかわってもらった人や知見を整理し、アートプロジェクトのプラットフォームとして外部からアクセスしてもらいやすい状態を整えたのも、戦略リストの成果である。

目標と行動を確認し、事業全体を見渡し、そこから見えたものを発信する。公募をきっかけに内と外のコミュニケーションの循環を整え、組織の風通しをよくすることに注力した。

東京アートポイント計画事業に関する共催団体選定及び評価業務取扱要領

平成27年4月1日決定
平成28年12月12日改訂

「東京アートポイント計画事業・共催団体選定会議設置要綱」第9項に基づき、以下のとおり定める。

(目的)

第1 アーツカウンシル東京が実施する東京アートポイント計画事業の共催団体の選定及び評価業務の運用について必要な事項を定めることにより、事業の適正化及び効率化を図ることを目的とする。

2 共催団体の選定にあたって、以下の目的に沿って評価業務を行うこととする。

- (1) 事業目的に沿った事業進行を確認し、事業目的の効果的な達成を行うため
- (2) 事業の実施過程を記述し、事業の進行管理を適切に行うため
- (3) 各年度において継続及び非継続の判断するため

(共催事業の対象団体)

第2 次の各号に掲げる要件を満たした団体を共催事業の対象とする。

- (1) 次の各号の要件を満たした持続的な活動を目指す団体であること
 - ア 中長期計画をもつ団体であること
 - イ 非営利の法人格を有していること。もしくは法人設立予定であること。
- (2) 団体の主たる目的が、次の各号のいずれにも該当しない団体であること
 - ア 公序良俗に反するもの
 - イ 特定の宗教又は政治的色彩を有しているもの
 - ウ 私的な利益を目的とするもの
 - エ その他不適当であると認められるもの

(共催事業の対象事業)

第3 次の各号に掲げる全ての要件を満たした事業を共催事業の対象とする。

- (1) 「東京アートポイント計画」の趣旨を理解していること
- (2) アートによる創造性を生かし、かつ、地域や社会の様々な人々に開かれた事業であること
- (3) 次の各号のいずれかに該当する趣旨を有した先駆的な事業であること
 - ア 東京都内の特定の地域を活動対象とし、文化創造拠点を形成する事業
 - イ 社会の潜在的な課題に取り組む事業
- (4) 新規事業、またはこれまで実施してきた事業を刷新し展開する事業
- (5) 長期的なビジョンを持ち、かつ、継続的に実施する事業であること
- (6) 広報物やインターネットへの情報掲出等を通して広く社会に公開する事業であること
- (7) 東京都内で実施される事業であること

[参考資料]

「東京アートポイント計画事業に関する共催団体選定及び評価業務取扱要綱」2016年12月12日

(共催団体の選定手続)

第4 東京アートポイント計画事業で既に実施している事業（以下、「継続事業」という。）においては、事業推進室において事業評価会議を開催し、共催団体の継続及び非継続について協議する。

2 「新規事業」においては、共催団体を公募し、事業推進室において審査会を開催する。

審査要領については別途定める。

3 1項及び2項の結果に基づき、「東京アートポイント計画事業・共催団体選定会議」を開催し、外部有識者の助言のもと、共催団体を選定する。

4 3項の結果をアーツカウンシル東京カウンシルボードにおいて報告及び審議を行う。

5 4項の意見を反映し、副理事長が共催団体を決定するものとする。

(継続事業における共催団体の選定及び評価基準)

第5 共催事業の選定及び評価は、以下の視点に基づき判断するものとする。

(1) 事業の目的との整合性及び効果性

(2) 組織の運営基盤の確立のための具体策の展開

(3) 活動を継続するための検討及び計画

(4) 当該年度の事業計画及び中期計画との整合性

組織の持続性と
重複回避

(新規事業における共催団体の選定基準)

第6 共催事業の選定は、以下の視点に基づき判断するものとする。

(1) 事業の独創性・先進性

(2) 地域や社会への開放性

(3) 持続的な組織づくりへの視点

(4) 事業実施に向けた計画性

初めて明文化した4つの基準

(共催事業の継続)

第7 事業の継続は年度ごとの評価業務に基づき、第4条の視点において、以下のすべての事項に該当する団体と行うものとする。

(1) 当該年度の成果が良好であること

(2) 次年度以降の目標設定が妥当であること

(共催事業の非継続)

第8 事業の非継続は年度ごとの評価業務に基づき、以下の視点に基づき判断するものとする。

(1) 事業計画書に定める事業の目的を達成したため

(2) 事故の発生など、業務遂行上の問題が発生したため

(3) 共催事業の実施におけるアーツカウンシル東京と共催団体との双方の合意が困難なため

附 則

この要領は、平成27年4月1日から施行する。

附 則

この要領は、平成28年12月12日から施行する。

共催団体の公募をはじめるにあたり、評価基準及び選定基準を定め、「東京アートポイント計画事業に関する共催団体選定及び評価業務取扱要領」を制定した。

2017

公募をきっかけに再検討した「東京アートポイント計画」

2014年に立ち上がった8事業のうち7事業が終了。そうしたなかで行われた公募は、採択がゼロ。応募がなかったわけではなかったが、事前面談と書類では、東京アートポイント計画と同じ方向をともに目指す団体が見出せなかつたのである。

これを受けて「共催団体評価・選定会議（P.7, 251）」では、どのように公募を運用するかについて話し合われた。2016年に公募をスタートして以降、公平原則に重きを置きすぎて、情報発信をしてただ待つということしかできていなかつたのである。いい出会いはただ待っていては訪れない。そこで、公募として門戸をひらきつつも、同時にプログラムオフィサーが動いてNPOを探す必要性が確認された。窓口相談と説明会で得られる情報はごくわずか。NPOと積極的に出会い、計画をともに考えるなど事前のケアも必要な場合があり、それらのスキーム設計は公平性と矛盾しないという認識をすり合わせた。共催が決定したら、短くとも3年間は伴走することになる。事前に知り合い、そのための覚悟を確認する必要があった。

また、現状の申請書類が共催として把握したいことに応えられないことにも気づいたため、仕様を修正し、申請書類を書く前に団体とマインドのすり合わせを行うことを決めた。

しかし、スキームを整えてもまだ自分たちを伝えることばは足りない。公募非選定という結果によって突きつけられた問いは、「東京アートポイント計画とは何か？」ということであつた。中長期スパンでのものを考え、事業そのものを更新しなければならない感覚が芽生えていた。

〔財團負担金 8,900万円+外部予算 1,790万円〕
年間事業予算

プログラムオフィサー数 12事業
年間事業数

公募2年目は、9団体から応募があったが、採択数はゼロだった。

その結果を受けて、公募スキームを見直し、

改めて東京アートポイント計画を見直す作業が連日行われた。

10周年に向けたプロジェクトも複数立ち上がり、これまでの棚卸しが必要となっていた。

スタートからこれまでをふりかえる

『10年史』である本書の制作を皮切りに、これまでの棚卸しをするプロジェクトが複数スタートした。

現在、事業数は平均10で安定している。初期のように多くないのは、共催以外に、環境整備として目に見えない仕事が増えているからであるが、単純に数だけを見ると縮小している印象を持たれてしまう。数値ではない、プロセスにおける成果も立証しにくい。派手な大物アーティストの事業があるわけでもない……。このままだと2020年以降、事業が残らないのではないかという危機感を感じていた。

それに伴いTokyo Art Research Lab (TARL) の研究・開発として、プログラムオフィサー全員が参加する「地域と文化と制度の研究会」を設けた。全国各地の近しい領域で活動する人をゲストに呼び、中間支援の実践的な「機能」を議論することで、自分たちの特性やあるべき姿を捉えようという試みである（全6回）。現場の実践に耳を傾け、イギリスやアーティストの視点に学ぶ。横浜市や静岡県、ほかの組織のプログラムオフィサーらと語らうことで、「職能」に対する解像度は格段に上がったが、それを事業設計や日々のふるまいに落とすにはどうしたらいいのか、良い意味で悩みが深まる経験だった。

また、『東京アートポイント計画 2009-2016 実績調査と報告』も実施。8年間の事業結果（アウトプット）、成果（アウトカム）、波及効果（インパクト）を総括した。

2016年には、メール配信システムを導入し、関係者のデータベースを整備。ときおりイベント案内メールを配信することで作業ボリュームや反応を確かめ、2017年4月からはメールニュース「Artpoint Letter」を月刊配信。これに加えて、かつての共催団体を訪ね、当時の活動について話を聞くブログの連載企画をスタートし、共催のフィードバックを受けた（P.163）。東京アートポイント計画立ち上げ時からさまざまな活動をともにしてきた建築家・佐藤慎也からは、「いろいろな実験をさせてもらって、当時考えたことがいまにつながっている」ということばをもらった。「実験」というのは幾人ものパートナーから出てきたことばである。広報コミュニケーションやTARLの研究・開発プログラムとも連動しながら、自分たちの現在地を確かめていった。

また、共催団体評価・選定会議と同じメンバーで、東京アートポイント計画の中長期計画を考える「中長期会議」がスタートした。2カ年計画で全5回。通常業務をこなしながら、あの手この手で過去をふりかえり、未来への議論を行うという、新たなシーズンに突入した。

第4部 鼎談：結果を踏まえて

今回の調査を担当したアートNPOリンクの大澤寅雄（第1部と第2部の調査担当）、吉澤弥生（第3部の調査担当）とアーツカウンシル東京の佐藤李青が本調査の結果を踏まえて、東京アートポイント計画の成果について議論を行った。

話し手：大澤寅雄・吉澤弥生（NPO法人アートNPOリンク）、佐藤李青（アーツカウンシル東京）

1 調査について——節目を手前に

佐藤 まず今回の調査の目的としては、東京アートポイント計画のこれまでの成果を振り返ると同時に、今後を見据えた現状の確認もできたら、ということがあります。2年前から公募も始め、どうやって新しい活動を始める人たちと会えるのかを考えています。事業を始めた頃とは状況も変わっていて、この事業のフレームで会うべき人とはすでに会っているかもしれない。これまでの共催団体や共催事業から生まれてきた成果と出会い直す必要があるのかもしれない。つまり、東京アートポイント計画がセカンドステージに入りつつある状況で、今までやってきた成果の確認と事業フレームの更新を検討しているのが現状です。

大澤 過去8年間の実績となると半端にも見えますが、来年度が10年目、再来年度が2020年オリンピックという節目の手前での調査は、その先を考えるのにいいタイミングだと思います。8年間の共催団体にもいろんなフェイズの人人がいるから、丁寧に見る必要がありますが、まずは全体から見えてくることという点で、実績調査とアンケートの結果からお話しします。

2 実績とアンケート調査結果から——多様なかかわりという成果

大澤 実績調査の結果、8年間で東京アートポイント計画の事業は109件で、すべての事業の主催を東京都と公益財団法人東京都歴史文化財団（以下、「財団」。主催名義としては2009～2015年度までは「東京文化発信プロジェクト室」、2016年度は「アーツカウンシル東京」と併記）が務め、東京都と財団とともに、NPO法人や一般社団法人などの民間の団体が並列関係で主催を務めました。こうした民間団体を「共催団体」と呼びますが、「主催」として明記した共催団体は8年間で50団体（実数）を数え、明記した延べ回数が1回のみの団体から、多い場合は延べ7回の団体もあり、平均回数は2.7回となっています。

実績調査の中で気づいたのは「後援」や「協力」といった名義です。じっさいのところ、協力名義の考え方方が個々の事業や団体によったり、報告書の中にもクレジットするかし

ないか、共有されている認識がまだあいまいなところがあるんだけど、数え上げてみると、8年間で後援は48件、協力が166件という団体とのかかわりがあったことは、大きな成果ではないかと思います。具体的には、区や市などの地方公共団体、企業、自治会、商店街、学校、保育園、店舗、事業主など、本当に多彩な団体からの後援や協力がありました。つまりそれは、多様なステークホルダーがいるということです。

多くの場合、後援団体は事業に対する賛同の姿勢を表明することで信用を付与し、協力団体は、場所の提供、人的な協力、物的支援を提供したものと考えられます。それが各地にこれだけ起きたということが、アートポイントを介して、様々な組織や人との信頼や協力が生まれた。それは一方で、劇場、ホール、美術館といいわゆる「ハード」ありきの従来的な文化行政のやり方だと、これほどの多様なかかわりは生まれないのでないでしょうか。そういう点で、東京アートポイント計画のこれまでの8年間は、従来の日本の文化政策とは相当違うアプローチなのではないかと思います。

次に、アンケート調査でも見えてきたことですが、東京アートポイント計画への事業参画を契機に、任意団体が法人化することが多くありました。参画する以前と現在を比較して、組織の財政規模やスタッフの数には大きな変化はありませんでしたが、今のところはそれを課題として認識しているわけではない。そもそも組織の成長や拡大を目指すのではなく、プロジェクトの受け皿としての組織があるというスタンスのようです。フレキシブルな担い手たちという言い方もできますが、「いつ終わってもいい」というスタンスにも見受けます。長い目で東京都の文化環境として見たときに、現在は「バブル」的な状況ということになるかもしれません。

もう一つ課題を挙げるとしたら、機会提供の量的な地域格差があることです。東京アートポイント計画の担い手となる組織がある地域とそうでない地域の間に、プロジェクトの数も参加者数も大きな差が生じています。墨田区、足立区、千代田区、豊島区、小金井市、武蔵野市のように担い手がいるエリアは相当数のプログラムや参加人数が生まれている一方で、担い手のいない地域ではプロジェクトが生まれにくい。単純にプロジェクトの有無が地域格差を表しているとは言えないかもしれませんけれども、東京アートポイント計画の当初の構想にある「あちこちで」というイメージを考えると、今まで担い手の生まれなかつたところに担い手を見いだし、そこでの活動が持続していくような視点が必要かもしれません。

佐藤 それが地域格差なのか地政的なものなのか、わからないんですよね。たしかに城南エリアといわれる東京の南の地域では、全く事業をやっていません。東には「アートアクセスあだち」、西には「TERATOTERA」と軸となる事業があり、また三宅島などの島嶼部は分かりやすいのですが、それ以外は明確にエリアを狙ってきたわけではありませんでした。だから結果的にそうなっているのか、それとも単純に抜けているのか、どちら

なのかわからないんです。例えば中央線沿線のほうが新しい活動が生まれやすいというのはあると思うんですよね。いい飲み屋がある街には飲み会から生まれるコミュニティが生まれやすいというか、そういう意味で地政的なものはある気がするんです。

それと事業を続けることは、ある規模までいけばそのペースで維持されていくこと=自立する、というイメージがあります。東京アートポイント計画は、持続性をキーワードに事業だけでなく組織の体制づくりも重視してきました。ただ、これまで続けてきた団体を見ると、組織の立ち上げの頃から、東京都という大きな制度と向き合い、数百万規模の事業をやるということが、ときに身の丈に合わないこともある。でも、それなりの規模の事業を行なうことで自分たちの適正規模を理解し、いくつか試したプログラムを選んで残していくという方法で継続していることがあります。いちど一定のバリエーションを見ることで身の丈に合うものを選択できるようになったというか。もちろん、そうした大きな規模をそもそも指向してなかったケースもあるでしょうけど。一定規模に安定し、拡大するだけでなく、自らで規模を選択することも継続のありかたとしては大事だと思います。

3 インタビュー調査結果から——「人」に集まり、日常に溶け込む

吉澤 5つの共催団体の方々にお話を伺ったところ、いくつか興味深い点がありました。まずはかかわりの多様性です。まちの特性とプログラムに応じて、子供から年配の方々、学生や社会人などがそれぞれの拠点・開催場所に集まっている。さらに、かかわる人同士が事業の外でもつながっていたり、終了後にさらなる展開があったりと、事業の枠を超えた関係性の形成も語られています。それから、一言で地域に根ざすと言っても、住民・区民参加に主眼を置いているもの、広範囲から「その場所」に集まる人を想定したものなど、いろいろなありようが見てとれました。もちろんこれらは、事業を動かす人たちの丁寧な場づくりや仕掛けづくりが不可欠ですから、場所に集まると言いながらも「人」に集まっているとも言えます。

佐藤 別のところで東京アートポイント計画のコミュニティマップづくりを試みたのですが、各事業にかかわる人を洗い出し、分類したところ、いろんなかかわり方があることがわかったんです。そして、年数の少ない事業はスタッフやボランティアといった役割で分類した人数は出しやすいんですが、数年続けた事業だと、いわゆるボランティア、センター、事務局といった役割では分類できない人たちが出てきた。テラッコとか、ヤッチャイ隊のように、具体的な名前を持った人たちがいます。そういう人々は、たしかにボランティア的なかかわりだけど、そう呼ぶと違うものになってしまうし、本人たちもそう思っていない。対個人的なかかわり、関係性が生まれているんです。さらに、年を重ねるほど、

細かなかかわりの多様性が増えると同時に、分類できない人が出てくるんですね。たとえば、まちの人、折にふれて手伝う人とか漠然とした人たちが出てきました。以前なにかしら事業にかかわった人がプログラムの前に手が足りなくて「手伝って」と呼ばれるような…。それは役割を超えた固有名での関係性です。

大澤 小川さんのインタビュー（22頁）に出てきたキーワードの「オーガニック」（organic：「有機的な」「有機栽培」などの意味）になっていくということなのかな。デジタルに職制や役割で分類しにくい。組織での立場を固定せずに、遭遇した状況に適応して自由な動き方をする人が、現場ごとに集まっている。回を重ねるとそういう関係が広がってもいいのでしょうか。

佐藤 事業に集まる人の集合体の輪が増えているというよりは、ぶどうの房のように複数の粒があって、かつ年が経つごとに境界が溶けて、日常化していくイメージです。人々の集まりの輪郭は見えにくいけど、それが逆に地域に定着するという意味ではいいのかもしれない。いわゆる事業の範囲を越えて、知らないことがたくさん起きているのがいい事業になっている気がします。東京アートポイント計画はそういうきっかけをつくったと言えるのかな。

大澤 鑑賞者、参加者、ボランティアなど、いろんな立場の人がアートポイントに関わって、それぞれの日常との境目がわからなくなっている。そういうことが起きるほど、その地域が豊かになっていると言えるんじゃないかな。美術館やホール・劇場といった文化施設だと、日常から「ハレの場」にいくという形で、日常との境界線が明確ですね。それも文化経験として重要だけれど、一方で、アートプロジェクトを通じた文化的な機会や経験が、地域に浸透し、日常を浸食して、風景や生活の一部になるような事業は、今までにはなかった。だから、東京でこういうことが生まれている文化的意義は大きいと思います。

4 行政との共催事業の意味——「公共性」を語る、パートナーと組む

吉澤 パブリック、公共性についてのそれぞれの考え方の違いも見えました。多く聞くことだけが公共ではないという難題に挑んでいるところもあれば、開いたことによって見えてくる課題に向き合っているところもあった。いずれにしてもみなさん「公共性とは」というテーマに対して自分たちで説明しようとしているし、そのための言葉を持っていると感じました。

大澤 文化施設の管理運営は、「条例でこう書かれているから」「ここは公共の施設だ

から」という前提で、あまりパブリックとは何かを考えずに事業をやっていますよね。でも、東京アートポイント計画では、そうした前提がないので、「これは本当にパブリックなのか?」というジレンマに向き合わざるをえない。このプロジェクトは、プライベートではなく、パブリックな活動だと言えるのだろうか。そのジレンマに向き合って生まれた表現や交流は、単に美術館に作品を展示したり、ホールで音楽を演奏したりすることとは、別の意味合いが生まれているはずです。

佐藤 東京アートポイント計画は「千の見世」という構想があって、無数の小さな活動を、都内にたくさんある状態をつくろうとしていた。そうするうちに「持続性」という考え方、かかわって法人の体制を丁寧に育んでいくことに注力するようになった。Tokyo Art Research Lab (以下、TARL) と連動しながら、それぞれの活動の幹を太くしていくために試行錯誤を重ねてきました。ただ、丁寧さは制度的にやろうとすると、管理と近接してくることもある。小さく実験的な活動の種が無数にあって、そこから幹を太くしていく活動が生まれてきた。両者はかならずしも相反するものではないけれど、両者の視点を獲得してきた東京アートポイント計画なりの方法をつくりていく必要があるのかもしれません。

吉澤 インタビューでは、都と組むことになったから法人格をとったという声がありました。

佐藤 東京アートポイント計画と組むには特定非営利活動法人か、一般社団法人という法人格が必要になります。そのため共催事業を始める段階で法人化する団体も多いです。TERATOTERAの小川さんのインタビュー(21頁)には事業名と同じ法人名を別の名称に変更し、共催事業以外の仕事もやり始めたという話もありましたが、事業だけでなく、法人を自分たちの活動を広げる手段として使いこなしている例も増えています。

大澤 アンケートからも、東京アートポイント計画の共催団体になるために組織化したという声があって、やり続けるうちにプロジェクトと組織を分けることはできなくなる。しかし、東京アートポイント計画の事業以外の活動をするという方向にもいかない。その方が無理をせずに済むし、「その活動を終えるときが法人を終えるとき」という考え方でもいいと思うんです。ただ、せっかく組織に蓄積してきた長年の人的な資源や有形無形の資産が消えてしまうのは、もったいない。とはいえ、東京アートポイント計画の枠組みとして、法人としての持続を方向づける必要性があるのかどうか。その点に関しては、むしろ、その共催団体が拠点とする地域のステークホルダーと共に考えることなのかなと思います。東京都から他のパートナーに手渡していくこと。小児科医で東京大学先端科学技術研究センターの熊谷晋一郎氏が、「自立」と「依存」は反対語ではなく、

依存先を増やして一つひとつへの依存度を浅くすることが「自立」だと言われた。そういう意味での「自立」を可能にすることが大事ではないかと。

佐藤 そうですね。共催事業の期間に依存先を広げた、谷中のおかってのぐるぐるミックスのような例もあります。地域の幼稚園とがっちりと組んだプログラムです。これは共催事業終了後も続いている。区や市など自治体と組むのも、そうかもしれません。アートアクセスあだちは区のほうが予算負担額は大きいです。

大澤 都と組むことで共催団体に対する信頼性が付与され、他のパートナーと組みやすくなった面はありますね。その信頼性は簡単になくなるものではないし。都としては、適度な協力関係を作りながら、他にも協力先をつくる仲介役にシフトしていくのもありかもしれません。何年継続したから関係を終了させるといった乱暴な方法ではなく、他の依存先とのつなぎ役として、市区町村や民間企業も一緒にやりませんかと誘導していくとか。

5 持続性のかたち——公共政策としての文化事業とは?

佐藤 これまで事業配分を見るとエリア型の事業が3分の2、特定のテーマやアーティスト主導のものが3分の1くらいの割合です。テーマ型は例えば3年といった節目で区切りが付けやすい。ただ、エリア型は、さきほど話したように地域の関係性が定着し、溶け込んでいけばいくほど続ける意義が高まっていくんです。例えば文化施設は施設があるから持続性が暗黙の前提になりますが、文化事業が施設以外のありかたで地域にあり続けるかたちがあるのだろうかと考えさせられたりします。もちろん、やめられないから続いているという消極的な理由ではなく、積極的に続けていく理由があってこそですが。少なくとも年限で区切るだけではないかたちで語っていく必要があるのだと思います。

吉澤 東京アートポイント計画では2年前から公募を始めていますね。広く聞くことが重視されて、積極的に閉じることが難しい昨今ですが、専門性がかかわってくる話なので、開けばいいというわけでもないと思うんですが。

大澤 この数年間で、全国的に見て文化政策における「公共のロジック」が、「市場のロジック」に擦り寄っているような気がします。顕在化しているニーズに向けて仕組みを整えたりサービスを提供したり、経済的価値が最大化される活動に投資するという考え方ですね。一見すると、説明責任を負う行政や議会にも理解を得やすいわけですが、そ

れなら市場に委ねればいいという話もあるんじゃないかな。

学校や病院のように、公共政策として永続的な施策、事業がありますね。多くの場合は専門の施設とともに専門の職員がいて、サービスを受ける人も絶えずいる。ただ、文化施設の場合は、そこがともすると危うい。建物の大規模改修の際に、「一部の人しか使っていないじゃないか」「そんなにお金がかかるならなくてもいい」という批判も起きるかもしれない。かたや、東京アートポイント計画でやっているようなことは、地域に浸透していくことで、必要不可欠だという積極的な言い方ができるかはわからないけど、やめる理由もないですよね。その点で、永続性をもった政策として考えるのか、それを9年で見極めるのも難しい気もするし。ただ、従来の「文化施設ありきの文化行政」とは違うロジックの公共性の萌芽は感じられる。

佐藤 プロジェクトが実験性を求ることと安定した制度と向き合うことは相反するように思えますが、こうした活動に応じた受け皿があれば、本当は、もっと実験ができるのではという気もします。実験性が新規性ではなく、そこに社会的な可能性を見るのであれば実験性を保持する持続性を考えていく必要があるかもしれません。一定以上の規模を超えたときに自分たちでやったほうもいいかもしれない。でも、もしかしたら、そこから先に制度と組んだことで進めることがあるかもしれない。先日、日大の佐藤慎也先生に第四世代の美術館という話を伺ったのですが、それにならうと文化政策の第一世代はハコをつくり、第二世代はハコにソフトを付加し、第三世代はハコ抜きのソフトをつくる、いわゆるプロジェクト型だった。としたら、東京アートポイント計画は第三世代になりますが、第四世代に必要な制度とは何になるのでしょうか。

吉澤 一周して場、スペースなんでしょうか。

大澤 再び回ってきた場というのは、公立の美術館やホールのような、いわゆる建物のイメージじゃないかもしれない。

佐藤 施設は安定性や社会性をその活動に付与するのだとしたら、そもそも、NPOが行政と組むことが新しいのかもしれない。インタビューでも話に出ていたように、都と組むというだけでパブリックな場所が使えたり、それだけでパブリックな見え方をもつ機能があるとしたら、活動に加えて何か制度が必要なのだとだけじゃなくて、公的機関とがっちり組むことが第四世代なのでしょうか。

吉澤 一方で、自由度という点では民間と組んだ方が自由度はあるかもしれない。だからむしろ、行政と組むことのメリットは、長島さんの言う「政治でも経済でもないフレ

ム」(33頁)や宮下さんの言う「福祉政策が文化的なものになっていく」(26頁)、といったような文脈で考えてはどうでしょう。

大澤 一般財団法人地域創造の『災後における地域の公立文化施設の役割に関する調査研究』(平成26年)で、「文化的コモンズ」という言葉を使いました。「震災直後は、みんなが集まる場所が欲しかった」という声が多かった。避難所としての体育馆や仮設住居もあるけれど、文化的なつながりを実感できる場所が切実に求められていたんですね。アートポイントをやっている人にとって、この言葉は響くと思うんですよね。

吉澤 文化的コモンズを担保するために公共と組むと。

大澤 インタビューでは「行政と組むことで来ない人もいる」という声がありました。本来的にはアーツカウンシル東京は東京都と違う人格を持っていて、公務員ではない専門家たちがいて、アーティストやNPOと協働している。このことはもっと全面に出てい鎮じないでしょうか。

6 制度を再定義する——生まれている価値の語り方をつくる

大澤 東京アートポイント計画8年間の数値的な結果も大事な要素だけど、成果でいうと、かかわりの多様性を共有することが大事だと思います。大きな美術館やホールにたくさんの人を集めるということとは別に、小さな場所で地元のいろいろな人たちが来ていて、そこで生まれたつながりはその後も続いているということ。そうした成果を生み出しながら、多くの団体やプロジェクトで、自分たちの活動の再定義がなされてきました。始めるにあたって活動や組織にある種の定義付けをしたけれども、その後、活動の変容が起きてそれらの再定義が必要となり、組織のメンバーのライフステージの変化や入れ替わりやの中で再定義する必要に迫られたり、ということがあったのだろう。

でも、そのタイミングやフェーズは個別の組織でバラバラだから、何年で終了という風にはできないですね。アーツカウンシル東京は、こうした共催団体の再定義のタイミングにあわせて、丁寧に寄り添い方を見極めた方がいいのではないかと思います。たとえば、様々な助成事業を見ていると、政策を誘導するために、目的や内容のディティールに踏み込んでフレームを細かく分けていく傾向がありますね。でも、それが功を奏すとも限らない気もする。だから、確実に東京アートポイント計画の中で起きている共催団体の変化をキャッチして、寄り添い方も変えながらフィードバックする必要があるのではないかと。

佐藤 一つ一つの出来事の実績というよりも、総体として、そもそも社会的な価値の視点の変更を促すみたいなものなんだと思います。視点が変わらないとそうした成果は視野に入らない。だから、視点を変えて見る必要がある。そのために実践の総体は、視点の変更を促すように機能しなければならない。ぐるぐるしますね。現場の価値は個々の現場が語るけど、総体として社会の視点の変更を示しているのだということを、東京アートポイント計画の成果としては提示することも重要なのかもしれない。

吉澤 インタビューで文化政策について自由にお話しいただいたところ、「長期的な広い視野に立って人の暮らしをよくするための政策」(宮下さん／26頁)、「視点を変える程度のことなら文化も役に立つかも、といった軽い感じ」(小川さん／23頁)、「万人のための大きなひとつのもの」を作るのとは真逆の方向に行くこと」(長島さん／33頁)とさまざまでしたが、これらはそれぞれの現場の経験を一段階抽象化した表現でもあるわけですね。これらを総体として言語化し政策にフィードバックできれば、「文化は大事だから」みたいなところでフリーズしている文化政策がもう少し血が通ったものになるんではないでしょうか。また宮下さんが「公的な機関が作った政策が市民に下りてくるんじゃなくて、市民がやってるものが政策になっていく、というのが本来のあり方じゃないか」(26頁)と言っていましたが、市民が政策や事業の策定に参画するというビジョンを描いている、民主主義や自治というテーマに踏み込んでいるところも興味深いですね。そして実際あだちでは「協創」という区の方針を、アートの現場が先駆けて体現していた、ということが起きている。

大澤 まずは、ここで見た成果からアートポイントを再定義して「第四世代の文化政策」を標榜してはどうだろうか。過去の世代の文化政策とは違う価値を求めてやることだから、過去と同じ評価軸で測れない。だから、今までとは違う評価軸を、どうやって測定するのかも、丁寧に議論しないといけない。

佐藤 たしかに10年近く続けてきたからこそ、声高に価値を語ったほうがいいかもしれないですね。

大澤 東京アートポイント計画は、事業のメタな部分、制度設計そのもののあり方の更新し、次の10年に向けて自ら脱皮しようとしているんですね。

7 酿成された土壤——都市的コミュニティ、ソーシャルキャピタル

吉澤 インタビューでは、東京アートポイント計画が形成したネットワークも語られてい

ました。実際に専門家同士のつながりや情報の共有も進んでいたようですし、送られてくるチラシを見るだけでも励まされたという声がありました。

大澤 2002年から2016年まで行われたアサヒ・アート・フェスティバルの参加団体の連帯感みたいなものが、東京アートポイント計画にも生まれているんだと驚きました。アーツカウンシル東京としても、さほど共催団体相互のネットワークづくりを積極的に仕掛けてはいなかつたんじゃないかと思うんですが(笑)、でも長く続けてきて、土壌が醸成されたんでしょうね。

佐藤 それが何によって醸成されたのか気になるところです。東京アートポイント計画にとって、そうしたひとつの文化的な生態系ともいえるような環境をつくることを目指しています。さらにいえば、それが東京アートポイント計画の事業だけではない、いなければ見えない連帯をつくっているのか。東京でこういうことをやっている人がいること自体が、誰かの実践を後押ししているのかもしれない。それは重要なことだと思います。わかりやすく「つながる」ということではなく、同時代的な連帯の感覚というか、そこにいる存在自体を共有するというか。事業をやることって、そこに参加するだけじゃなくて、それがあること自体があるやり方や価値観を伝えたりすることもあると思うんです。

大澤 「一緒にやったことはないけど、きっと同じことを考えているだろうな」という気持ちは、お互いの活動の支えになりますね。「共通の知り合いがいる」というくらいの緩やかなネットワークは、ひとつキーワードかな。実績調査で見えた、「協力」のクレジットがこれだけあったというのも、そういう広がりが生まれているということでは。

吉澤 都市的コミュニティとか、ソーシャルとか、そういったものでしょうか。

大澤 ソーシャルキャピタルは、関係への信頼が高まることで、他人への警戒が少なく、幸福感などに良い影響があり、社会の効率性が高まるというメリットがありますよね。例えば、東京アートポイント計画で行われるアートプロジェクトで、文化施設ではない場所を使うときに、個別に契約行為や事務手続きが必要になったら、どれだけ時間、労力、コストをかけることになるか。それが「共催」や「協力」といった信頼関係を公(おおやけ)にクレジットすることで、非合理的なコストを省くことが実現できている。それもソーシャルキャピタルによる波及効果の一つだと思います。

佐藤 たとえば、ある事業で、駅で何かをやろうとするときは駅長に話をしたり、駅の本部に行って交渉するというやり方は知っている。でも市民スタッフが、駅長を訪ねて

「やっていいですか」と聞いて「いいよ」と言われて帰ってくるとかいうことが起こってしまう(笑)。かかわり方が違う人が行くと、ガラガラと変わるんですね。多様な人がかかわることでアプローチが多様になる。それは強さだと思います。

大澤 それは、条例や条例施行規則や利用規則に縛られていたら、まず起きえないことですよ。ある制約を越える時の手続きを、行政の論理とは別の関係性が介在し、別のアプローチで実現してしまうということは、行政にとっても大きな価値のはずです。多様な協力団体の中で起きていたのは、そういうことですね。それが東京アートポイント計画の8年間で、無数に起きていたはずなんです。

佐藤 役割を離れて個人と出会うと、次にスキルがやってくるんですね。次に何かを頼む時も、あの人はあの技術を持っているよ、という情報が共有されていく。それが経験値として蓄積されている。

大澤 そういうエピソードを言語化、言説化し、価値に置き替えることができるか。数値が難しいなら、共有できる言語にしていかないと。そういう関係があるのとのないで、地域のあり方が全然違うのだ、ということを証明していくことが、今後も求められるでしょうね。

吉澤 そこはTARLの成果と合わせて見ていきたいですね。同時進行でその価値化のための言葉をつくっているところですし。

(2018年02月28日、@アーツカウンシル東京 会議室)

プロフィール

大澤寅雄

ニッセイ基礎研究所芸術文化プロジェクト室主任研究員、NPO法人アートNPOリンク理事、文化生態観察。共著に「これからのアートマネジメント"ソーシャル・シェア"への道」(フィルムアート社、2011)、「文化からの復興 市民と震災といわきアリオスと」(水曜社、2012)など。

吉澤弥生

共立女子大学文芸学部准教授、NPO法人アートNPOリンク理事、NPO法人地域文化に関する情報とプロジェクト[recip]理事。専門は芸術社会学。近著に「アートマネジメントと、非物質的労働の価値」(『芸術と労働』水声社、2018)、「アートNPOの展開と実態」(『文化政策の現在 第二巻』東京大学出版会、2018)など。

佐藤李青

アーツカウンシル東京プログラムオフィサー。東京アートポイント計画、Tokyo Art Research Lab 研究・開発プログラムの都内事業に加えて、東北3県で展開するArt Support Tohoku-Tokyo(東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業)を担当。

東京アートポイント計画 2009-2016 実績調査と報告
Tokyo Artpoint Project 2009-2016 RESEARCH REPORT

調査・執筆：大澤寅雄、吉澤弥生（アートNPOリンク）
編集：佐藤李青（アーツカウンシル東京）
デザイン：福岡泰隆

発行日：
2018年(平成30年)3月30日

発行：
アーツカウンシル東京
(公益財団法人東京都歴史文化財団)
〒102-0073
東京都千代田区九段北4丁目1-28
九段ファーストプレイス8階
TEL 03-6256-8435
FAX 03-6256-8829
<https://www.artscouncil-tokyo.jp>

本調査報告書はTokyo Art Research Lab 研究開発
「アートプロジェクトのつかまえかた：評価の視点／検証の手法」の一環として制作しました。

2018

「東京」としての役割を考える

東京アートポイント計画らしさとは何か。公募事業の選定・運用と『10年史』の棚卸などを通してやっと見えてきたのは、「市民が主体的に関わる表現活動を介して、“多様な人々とのかかわり”を誘発する小規模な文化創造拠点（コミュニティ）を生み出し、地域社会に豊かな文化的な生態系を形成」し、それを実現するために「地域社会を構成する人々の間に新たな接点を生み出す（路線を拓く）手法としてのアートの創造性を重視」しているということだった。少子高齢化など具体的な社会課題ではなく、一人ひとりが自ら課題を見出し、活動を行う人々の支援を行うことを明文化した。実験性の高い事業は、あとからわかることが多い。まだ保留にしている事柄もあるが、現時点で確信を持って言えることを「東京アートポイント計画の中長期方針」として定めた。

また、これまでNPOとの共催で注力してきた「事業（運営）」と「組織・事務局（体制）」の整備に加えて、さまざまな人々がかかわる「場所」の形成と「パートナー（自治体、公立の文化機関や地域団体等）」との関係構築にも力を入れていくことにした。

共催期間を3年で一区切りにすることの限界を感じていた。整った申請書類が書けるNPOは、実験性の高い「共催」よりも「助成」のほうが相性が良い。互いの考え方や特性を理解し合う、すり合わせ期間も足りない。そこで、公募採択年度を、要素と体制の模索と構築の期間（1年目）、実質的な事業展開の期間（2～4年目）、複数年の成果共有（ドキュメントの制作等）及び共催終了に向けたフォローアップ期間（4、5年目）と設定した。

通常の政策では、大きなグランドデザインのもと、施策を通して戦略的に課題解決を行うが、東京アートポイント計画は、それとは逆の方法で事業を進めてきた。まちなかにある生活や日常に入り込んで活動することで、その地域の課題が浮かび上がってくる、という流れである。中長期会議でも、「社会課題の芽生えの最も近い位置にいるのがプログラムオフィサーではないか」という議論があった。それを受けたプログラムオフィサーたちは、芸術文化以外の社会課題とも積極的にかかわりながら、大きなプロジェクトからはこぼれ落ちてしまう細やかなもの、まだ名付けられていないものと向き合い、育もうとする気持ちを新たにした。

また、だんだんと「東京」であることの役割についても意識せざるを得なくなってきた。2011年より文化庁によって、地域版アーツカウンシルの設立が促進され、全国的にその数が増えつつあるなか、東京一極集中に陥らず、アーツカウンシル同士で意見や知見を共有する必要性が高まってきたのである。各地のアーツカウンシルをつなぐようなハブになるには、どうしたらいいのか。これまで以上に視野を広げる必要性を感じている。

〔財團負担金 8,100万円+外部予算 2,514万円〕

〔年間事業数 11事業 プログラムオフィサー数 7名〕

前年度から続く中長期会議での議論を踏まえて、東京アートポイント計画の活動指針を改めて定めた。次の10年をどのようにしていったらいいのだろう。

Tokyo Art Research Labとの連動性を高め、
2020年以降に事業を行っていく準備を整えていく。

わからなさ、複雑さ、遠回りを大事に

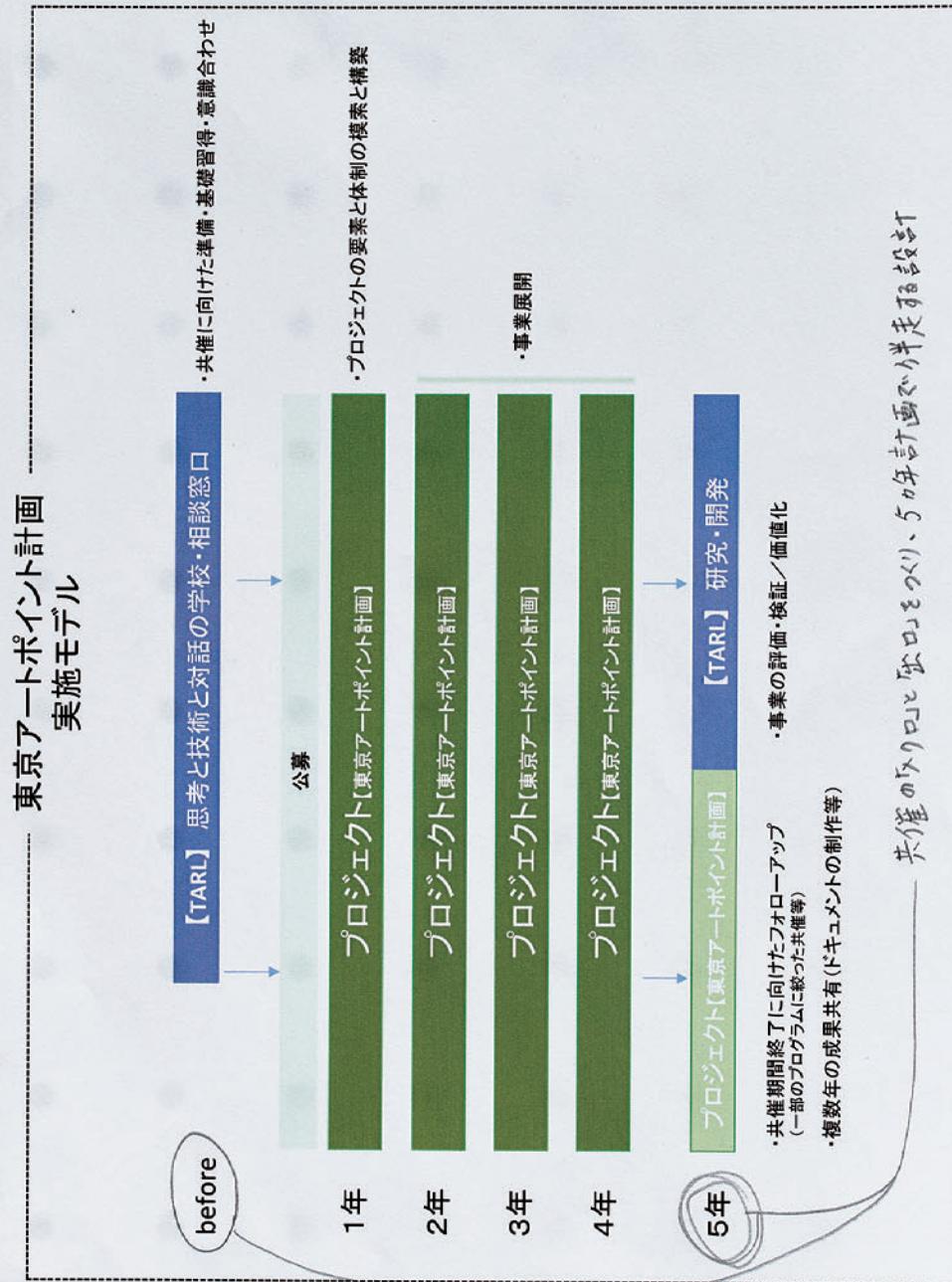
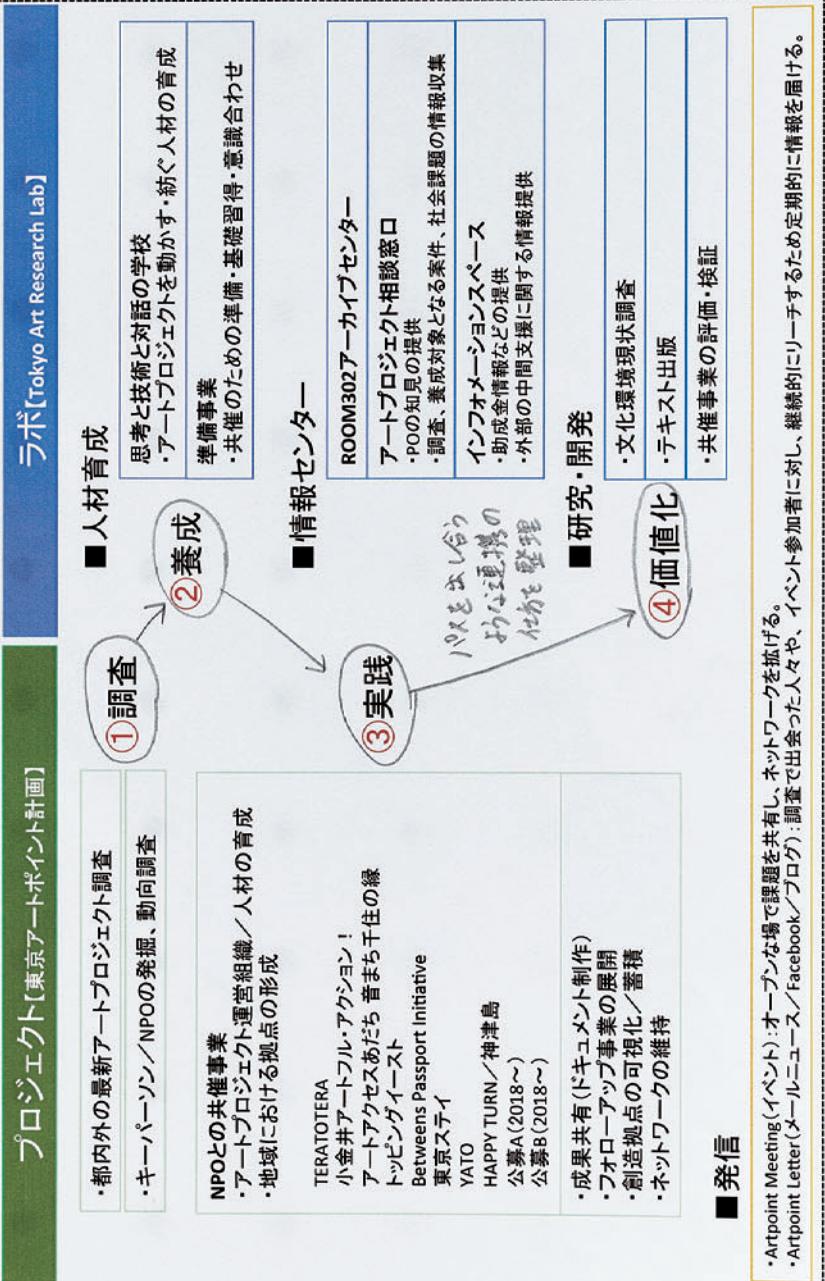
Tokyo Art Research Lab (TARL) にて「東京プロジェクトスタディ」が始まった。「東京で何かを“つくる”としたら」という投げかけのもと、5組のナビゲーターが参加者とチームをつくり、それぞれのテーマと深く向き合っていく100時間のプログラムだ。ナビゲーターには、アーティスト、ディレクター、プロジェクトの事務局など関心や属性の異なるつくり手が名を連ねており、そこにプログラムオフィサーが伴走する。

設定されているのは5つのテーマのみ。ナビゲーターと参加者が進め方を模索しながら展開していくため、勉強・調査・研究・試作のどれにもなり得る。終わるまでどのような歩みやかたちになるかは、誰にもわからない。募集サイトには「わからなさ、複雑さ、そしてときに遠回りすることも大事にしながら、予定調和に陥らない動き方を経験します」と書かれている。

こうしたカリキュラムのない、つくり方をつくる身体感覚を養うことを目指したのは、公募での反省がある。既存の団体にアプローチするだけではなく、プロジェクトの「種」を育てるところからはじめなければならないのではないか。中長期会議で、TARLとの連動性を高め、より東京アートポイント計画をひらいたほうがいいのではないかという結論に至ったのである。

待ったり、探したりするだけではなく、育む。まだ新たな実験ははじまったばかりだ。

■目的 東京発、アートプロジェクトのプラットフォームをつくる





大巻伸嗣「Memorial Rebirth 千住 2017 開屋」(「アートア
クセスあだち 音まち千住の縁」、2017年)
Photo by Tomita Ryohei

SECTION

3

プロジェクトインタビュー

アートプロジェクトを運営するNPOとの対話を通し、これからの社会を考えるヒントを探るインタビュー・シリーズ。『東京スープとブランケット紀行』『リライトプロジェクト』『小金井アートフル・アクション!』『トッピングイースト』『アトレウス家』の5つのプロジェクトの実践者が文化とその未来を語ります。

※ アーツカウンシル東京の公式ウェブサイト内の連載コラム「東京アートポイント計画通信」より、
2018年2月28日～11月26日の記事に、一部加筆・修正を行い再掲載しています。

縮小社会に向き合う、 「看取り」のアートプロジェクト

PROJECT: 東京スープとブランケット紀行

羊屋 白玉 Hitsujiyama Shirotama

〔『東京スープとブランケット紀行』ディレクター／演出家・劇作家〕



森 司 Mori Tsukasa

演出家・劇作家の羊屋白玉を中心に2014年より活動を始めた『東京スープとブランケット紀行』。毎月1回、彼女が22年間一緒に暮らした猫（2012年5月17日他界）の命日に、江古田の街で買い集めた食材でスープをつくり、それを参加者みんなで食べることを軸にしたこのプロジェクトでは、そのささやかな行為の積み重ねを通して、成熟都市の抱える「看取り」の問題に取り組んできた。

インタビュー＆執筆＝杉原環樹／撮影＝高岡弘

「演劇はつくるな、クリエイションするな」

と思ったわけです（笑）。

——『東京スープとブランケット紀行（P.245）』は、東京アートポイント計画のかかわるアートプロジェクトのなかでも、ひときわ変わった活動で知られているそうですね。プロジェクトのはじまりはどのようなものだったのですか？

羊屋 2013年7月に、森さんから声をかけていただいたのが始まりですね。このときのオファーがとても難しいもので、ひとつは「若いアーティストの心に火をつけるようなことをしてください」ということ。もうひとつは、「演劇はつくるな。クリエイションはするな」ということでした（笑）。演劇の世界では、公演の半年ほど前に告知を打って本番を行うという制作パターンがあります。わたしもそうした制作をしてきたのですが、従来のつくり方をしないで、より時間をかけてつくってほしいと投げかけられました。

森 東京アートポイント計画では、過去にも演劇人と組んだプロジェクトを行ってきたんです。劇作家の岸井大輔さんとは、新しい公共モデルを考える『東京の条件（P.242）』を、ドラマトゥルクの長島確さんは、ギリシャ悲劇の物語を街にインストールする『アトレウス家シリーズ（P.241）』を行っています。その流れのなかで、3人目の演劇人としてお願いしたいと考えたのが羊屋さんでした。

——なぜ羊屋さんを？

森 このとき、いくつかのテーマを考えていたんです。ひとつは、何かの終わりに立ち会う「看取り」の問題をアートプロジェクトでやりたいということ。いま、地域活性化のような事業にアートを活用する試みは多くありますが、東京は今後、人口減少や空き家問題に直面し、静かにシューリンクする時代に入っていく。そこでは別種のプロジェクトも用意しなければなりません。また、昨今非常に口当たりがいいプロジェクトが多いことに対して、毒を皿に盛れる人はいないかとの思いもあった。そんなとき、それらをまとめてできる毒たっぷりの人がいるじゃないか、

——実際、羊屋さんといえば、過去の作品でも劇場ではない屋外での公演や、一般の人たちとの協働制作を行うなど、演劇のかたちを問うような活動をされています。

羊屋 森さんからは、2005～2006年にかけてやった『東京境界線紀行』の話をされました。これは障害者をはじめ、多様なマイノリティの方と交流してつくったツアーワークの作品で、「厳しいことをやり続けていてタフだ」と。だけど、「クリエイションをするな」というのは、わたしにとって行動を封じられていることに近い（笑）。そこからは、企画を考えて森さんに提示して……という、千本ノックのようなやりとりが長い期間続きました。

森 「つくるな」というのは、言い換えるとクリエイションの仕方をつくるってほしいということでもあります。これまでにない看取りの文化事業のOS（オペレーティング・システム）をつくるってほしいと。実はこれに連なる社会的テーマ型の取り組みには、『東京巡回路研究（P.246）』のような研究型のプロジェクトもあったんです。羊屋さんはその表現サイドであり、一種の劇薬だと考えていたので、時間がかかるのはわかつっていました。そんななか、羊屋さんがあるとき一種の宣言文をFacebookに投稿したことから、具体的な活動が始まりました。

羊屋 そこに綴ったのは、加速記号に溢れた東京に休符を打ちたいという想いです。わたしは上京して



以来、常に加速する東京を感じてきました。東京は疲弊している、もう少しゆっくりの方がいいと感じていた。2017年に行ったプログラムのタイトル「R.I.P. TOKYO（東京よ、安らかに眠れ）」は、当時から考えていたものです。



プロジェクトの複層化

——そこからプロジェクトは、どのように具体化していったのでしょうか？

森 最初の打ち合わせから半年ほど試行錯誤が続いたのですが、そんなとき羊屋さんがふと出てきたキーワードが、プロジェクト名にもなった『東京スープとプランケット紀行』でした。このことばによって、それをどう捉えるか考えられるようになりました。

——スープやプランケットということばは、なぜ出てきたのですか？

羊屋 由来は2012年の、飼い猫「まぶ」の死です。まぶは社交的な猫で、倒れたときには仲の良かった多くの友人が駆けつけてくれたんです。その際、みんながその身体を温めるために持ってきてくれたのが、スープやプランケットでした。そして亡くなるまでの5日間、猫をどう吊るか、焼くのは嫌とか木の下に埋めるのがいいとか、みんなでいろいろ話しました。そこには自分の死への思いも重なっていました。

て、猫の死を機に夜な夜なそんな話ができるのはすごいことだなと。「江古田スープ」には、この弔いに向けた時間の経験を、まぶを知らない人とも再現したいという側面もあります。



江古田市場跡地に立つ『東京スープとプランケット紀行』のチーム。Photo by Nakazawa Yusuke

——「江古田スープ」は、「東京スープとプランケット紀行」という言葉が分解されて生まれた、4つの小さなプロジェクトのひとつですね。これは羊屋さんが暮らしてきた江古田で、月に1回、プロジェクトに関わる人が集まり、スープをつくり食べるのですが、そこには食事を通した一種の看取りの場をつくるという思いもあったと。

羊屋 さらに「江古田スープ」では、活動を始めてまもない2014年の大晦日、90年間続いた地元の江古田市場が閉場することが決まったため、そのリサーチも行うようになりました。これも一種の看取りですね。とはいっても、月に1回の集まりで交わされる会話は本当に世間話のようなものでしたし、そもそも当初、わたしは自分のまちを材料にすることをうまく消化できていなかった。そこで、どこかに行くべきだと思って訪れたのが、「青ヶ島プランケット」という

プロジェクトで行った青ヶ島です。この人口180人の島への訪問が、概念としての「東京」や自分のまちを見直す機会になりました。

——というと？

羊屋 東京を成り立たせている背景を感じたというか。もちろん青ヶ島も東京の1地域ですが、遠方から自分のベースを考えることの有効性を感じたんです。速すぎる本州の東京が何も生み出していないこと。青ヶ島では1785年の火山活動の激化で、島民全員が八丈島に避難し、50年後に帰還した「還住」という歴史があることも知りました。「青ヶ島プランケット」の2年目には、都市への水の供給のために奥多摩のダムに沈んだ村もリサーチしたのですが、こうした秘境の経験が活動を複層的にしていました。



リサーチプログラム「青ヶ島プランケット」、2017年の青ヶ島訪問にて。かつて名主屋敷があった場所をリサーチした。



島の歴史を引き継ぐ「還住太鼓」を叩いてみる。

雑多な材料から澄んだスープが生まれる

——小さなプロジェクトとしては、「江古田スープ」「青ヶ島プランケット」以外にも、「東京一箱」「対談紀行」というプロジェクトも行われています。「東京一箱」は、東京に住宅を購入しようとする人を追うドキュメントで、「対談紀行」はゲストを迎える対談企画です。ところでこうして見ると、実にさまざまな要素が混在していますが、それらが最終的にどう絡み合うのかといった予想図は、事前に描かれていたのでしょうか？

森 いや、「江古田スープ」の月1回の集まりもそうですが、青ヶ島や奥多摩を訪れるることにも最初から明確な目的はありませんでした。プロジェクトというと、事前に具体的なゴールがあるように思われますが、そうした必然はなくてもいい。むしろ、偶然が必然を呼び、必然が偶然を呼ぶ、「わらしへ長者」的な連鎖があればいいんですよ。

羊屋 そうですね。「対談紀行」も、アートプロジェクトにつきもののトークを自分もやってみたい、くらいの気持ちで始まっていて、人選も緩やかに決めましたが、いいタイミングで出会うべき人に出会えました。



2016年に開催したトークイベント「対談紀行 2016年春篇」。詩人／詩業家でココルーム代表の上田假奈代（うえだ・かなよ）を迎えて。Photo by Nakazawa Yusuke

——そして「江古田スープ」を月に1回、「対談紀行」を半年に1回……と続け、4年目によくやくそれらが「R.I.P. TOKYO」としてひとつになった。やっと公言できたなど。

——ただ、それはプロジェクトのつくり方として、異質なように思います。普通、少なくとも建前では何かの成果に向かうものですが、そうしたつくり方はしなかったと。

森 発酵するのを待ったんですよ。「月命日」と称したスープの集まりも、基本的には集まるだけ。そこには積極的なクリエイションはないし、むしろ、しないようにしていた。みんな、一生懸命やりすぎているわけです。まずは「元気?」からはじまる、取るに足らない日常会話があり、誰かが「なぜ集まっているんだっけ?」と言うと、たまにシビアな会話にもなる。「あの店、閉まったらしいよ」とか。テーマの「看取り」だけにフォーカスするわけではなく、日常の集まりにそれが紛れている状態なんです。

羊屋 プロジェクトメンバーには演劇関係者やデザイナーなどもいるのですが、みんなその場では自分の仕事を離れているんですね。デザイナーがスープのシェフになったり(笑)。でも、何回かに一度、ふと大事なことに気づくこともある。それは、劇的な気づきではなくて、みんなのなかに自然に染み込んだものから出てくる気づきです。だから、プロジェクトの一環としては「これをしている」と明確に言え

ないといけないんだけど、そうした言い方ができなくて。むしろ本当に大事なのは、月に1回、みんなで会うことだったんです。

命名できない時間を持つ

——関係者が集まってスープを飲み続けた「江古田スープ」。そこで自然な疑問として湧くのは、「それはアートプロジェクトなのか?」ということだと思うのですが。

森 従来の意味では、そうではないかもしれません。しかし、アートプロジェクトかもしれない。もちろん、そうした疑問が出ることは当然だと思います。

羊屋 「従来」という部分ですよね。わたしはそれは慣れっこで、人生の半分くらいは自分の作品を演劇ではないと言われてきた。劇場で行われるもののが演劇であるという観念があるから。

森 そうした経験をされてきたからこそ、羊屋さんに頼んだんですよ。

羊屋 でも、じゃあ、それを演劇だと呼ぶ人がいたら嬉



168

しいかというと、わからない。アートプロジェクトだと言わされたら安心するかというと、そうではないと思うんです。

森 アートプロジェクトとしてはみ出し続けていたから、やっていたんですよ。そのあり方の曖昧さに堪えが効かなくなると、こうした取り組みはすぐにわかりやすい型に回収されるんです。しかし、そうならずには3年間やり続けられた事実がとても重要で。それをアートプロジェクトと呼ぶか、月命日の集いと呼ぶかは、どちらでもいい。ラベリングによって回収されることが、一番怖かったです。



ラベリングのないものを売るガラクタやネバーランドにて。店主の安藤仁美(あんどう・ひとみ)を「対談紀行 2016 紫陽花篇」に招いた。Photo by Nakazawa Yusuke

——型にはまることによる安心は、危険でもあると。

羊屋 「江古田スープ」は猫の死の再現でもあると言いましたが、一度だけでは満足することができず、やり続けることになった。でも、それは世の中にある儀式もそうだと思うんですね。長い積み重ねで儀式ができる。だから、ものごとの生まれ方としてはまるで新しくはないんだけど、アートプロジェクトの側から見るとみ出しているんだなと思います。

森 アーティスト・日比野克彦さんの「明後日朝顔プロジェクト」という取り組みがありますよね。

——地域住民と朝顔を育て、その種を別の場所に広げていくプロジェクトですね。

森 あれも当初は、芸術祭の観客をもてなすためにはじまったものです。僕が水戸芸術館の学芸員として開催したときも、「朝顔を育てることがアートなのか?」という疑問の声があった。でも、いまやあの取り組みは押しも押されぬプロジェクトになっていますよね。認知には儀式が必要で、「明後日朝顔プロジェクト」は金沢21世紀美術館で一度、破天荒な規模で開催され、同館に収蔵された。その瞬間、何を持ってあれをアートじゃないと言えるのか?という世界に変わります。制度があれば、ある行為をアートにすることはできる。むしろ難しいのは、その手前で命名できない時間を持つことなんです。

羊屋 簡単には命名させないと、引っ張ってきたんですけど、同時に、名前がついたときには「そういうことか」と驚きがあるといいと思っていて。大人が普段、自分では意識できていない現実を子供に指摘されてドキッとすることがありますよね。例えば、子供が「大人になら好きなことができるの?」と聞くと、お母さんが「そうよ」と答える。そしたら子供が、「じゃあお母さんは好きなことしてるの?」と聞いてお母さんは絶句した、という実話があって。ことばが与えられてドキッとする瞬間。そうしたところに降りてくるまで、このプロジェクトも待っていたんだと思います。



江古田の街に現れる、加藤木材店による、新年恒例、干支の動物を描いた、巨大パブリックアート。

みんなで看取る

——その待っていた瞬間の訪が、2017年の「R.I.P. TOKYO」につながったということですか?

169

羊屋 そうですね。実は3年目の2016年にも一度、「何かをつくろう」という話になったのですが、まだ無理だと。それが2017年に、平行して続けてきいくつもの活動がすっとひとつになったんです。「R.I.P. TOKYO」と公言する動機が揃ったというか。

森 40回以上も集まった3年間の活動が、結果的にそのプロローグになったんです。実際、「R.I.P. TOKYO」は、これまで関係者でやってきたことを外在化し、見える化したプログラムです。これまで日常にあったものを、ようやくステージに上げた。

羊屋 5月の「はじまる」と題した回に始まり、「はなまる」「みとれる」「はぐれる」「きこえる」「くすぐる」「みつける」と、11月までに7回開催しました。基本的にいままでの月命日と同じで、江古田駅前に集合し、みんなで買い物をして、スープをつくって食べる。そして、集まった人たちにそれぞれ話を聞くというものです。



できあがったスープを参加者とともにいただき、ことばを交わす「R.I.P. TOKYO きこえる」(2017年)。Photo by GO

——僕は10月に行われた「くすぐる」に参加しました。この回は江古田斎場を舞台にしたもので、「弔問客」となった観客を前に、まずは羊屋さんが猫のまぶへの弔辞を読み上げました。その後、貝のスープやゆで卵、栗のような、何かの残骸が残る料理を食べ、地元に長く住むお年寄りなどの話を聞き、リヤカーを引く羊屋さ

んを先頭に江古田の商店街を歩いた。そして、とてもあっさり解散したのが印象的でした。

羊屋 リヤカーは、かつての江古田市場を忍ばせる風景の再現で、「R.I.P. TOKYO」では毎回引きました。でも、斎場は特別な場所で、みんな何かになりました。その回の終了後、このプロジェクトにずっと伴走してくれたプログラムオフィサーの大内伸輔くんが、「みんなで看取れば怖くない」と言っていたのがおもしろくて。

森 我々にしたら、あの回はついに羊屋さんが弔辞を読んだ瞬間だったんです。4年間ずっとまぶの死と向き合うことに戸惑いがあったなかで、やっと真正面から向き合ったと。

羊屋 やってみて、「みんなで看取れば怖くない」を実感したんです。まぶはたまたま大勢で看取ることになりましたが、友人には、一人で猫を看取らなくてはいけなかった人もいて。実際、人同士の世界で考えても、今後の社会は看取る人の数がどんどん減っていくわけですよね。



江古田斎場で愛猫「まぶ」への弔事を読んだ「R.I.P. TOKYO くすぐる」(2017年)。Photo by GO

——かつてのように大勢の親戚や友人に見送られる、といったかたちは減っていくのかもしれないですね。

羊屋 そこでは、極度に「死」というものを怖がる状況が生まれると思うんです。かたやベトナムや沖縄で

「R.I.P. TOKYO」では殻や皮など残骸が残る食事を用意し、その残り方を記録し続けた。
Photo by GO



は、埋葬後に何年か経ってから、骨を取り出して綺麗にして、また埋めるという葬儀の仕方もあるそうです。死を近くに感じるそうした機会は、もっと多くあっていいのではないかと思うんですね。このプロジェクトは、そんな死を恐れるものもともに持つていきたいな、と考えています。

減速と免疫

——プロジェクトは今後、どのように展開されていくのでしょうか？

羊屋 こうしたプロジェクトは5、6年で止めるか、100年続けるかのどちらかで、本当は100年続けたいけど、死んでしまうからできない。なのでいま、こうした試みがあつたことを多くの人に伝えて、未来にも残したいと、実践のためのアーカイブをつくりたいところです。今度、ニューヨークに行く機会があるので、そこにもプロジェクトを持っていきますし、「アジア女性舞台芸術会議実行委員会」という団体でマレーシアとベトナムを担当しているので、そこでの伝え方も考えたいと思っています。

森 アジアの人たちも、このプロジェクトに興味を示しているんです。

羊屋 でも国のバッティングランドは違っていて。日本では、ここ10年間でも、東日本大震災や、東京2020オリンピック・パラリンピックに向けて混迷の時代に突入するなか、人口減少の問題があります。しかし例えば、マレーシアやベトナムは、平均年齢が30歳程度という国です。そこで「看取りの時代が来る」と言ってもピンとこないのは当たり前です。そんな事情の違う国で、どんな風に訪れるはずの未来を伝え、ともに考えることができるのか。

森 そこには、シンボリックなものが必要で。なので、いまつくろうとしているのは、簡単に触れてもらえるドキュメントブックや映像に加えて、唯一の造本が施されたユニークピースの戯曲のアーカイブなんです。その一冊を携えていれば、物の力で行為が誘発されるようなものをつくろうと。そうしたものができれば、世界の人たちが勝手に引き受け、解釈して、実行してくれる。そこで誰かが、「これはアートだ」と言ってくれたら、その瞬間に命名式は終わるので。あとはその命名を待つだけなんです。造本は、ドイツでバリバリにコンセプチュアルな造本を学んだ、ブックアーティストの太田泰友さんにお願いしています。

羊屋 その戯曲には、3分ほどで終わる短いプロローグがある。そこが、この4年間の活動に当たる部分。

だから、3分のものを4年間に引き延ばしたんだなと
(笑)。

森 しかも、普通ならその戯曲がまずあり、そこから4年間をはじめるところを、いろんなことが終わってから出発点に着くという。その意味でも、従来とはまったく真逆のプロジェクトのつくり方をしたわけです。羊屋さんは一見演劇を解体しているように見えるけど、徹頭徹尾、演劇をしていたということがいまになってわかります。それは、演劇空間ではない実社会に重なるフィクションのようなもので、日常とのギリギリの境界でこのように演劇を考えることができると感じられたという意味でも、ここには大きな収穫がありました。

——その収穫は、簡単に成果を求めるタフさから来ているということを感じました。

森 ゴールが設定されたアートプロジェクトをやって「はい、答えが出ました」と。それって一体何をしていくんだろうと本当に思うんです。発酵期間を持てるアーティストが減っていることがとても問題だと思うし、それに耐え切れるタフさがないと、本当にペラっとしたものしか出てこない。

羊屋 武術には「7年殺し」という古来の技があります。ポンと叩かれただけなのに、あとからじわじわ効いてきて、7年後に死ぬという。そうした毒は、このプロジェクトのなかでずっと持てたのかな、と思います。浄化された綺麗なまちもそうですが、雑多なものへの免疫がないと、人も都市も本当の意味で死んでしまう。アートプロジェクトのなかには、都市の浄化の一助になってしまふものもありますが、その現実に対して自分なりの解決策を考えたいというのが、実は最初の思いでもあります。振り返ると、このプロジェクトは都市を減速させ、未来に再生するための免疫をつける試みだったんだと思いますね。

2017年12月11日



羊屋 白玉 Hitsujiya Shirotama

1967年北海道生まれ。『指輪ホテル』芸術監督。劇作家、演出家、俳優。主な作品は、2001年同時多発テロの最中ニューヨークと東京をブロードバンドで繋ぎ、同時上演した『Long Distance Love』。2006年、北米ヨーロッパをツアードした『Candies』。2011年、アメリカ人劇作家との国際協働製作『DOE』。2013年、瀬戸内国際芸術祭では海で、2014年の中房総国際芸術祭では鐵道で、2015年、大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレでは雪崩よけのスノーシェッドで公演した『あんなに愛しあったのに』。舞台作品以外の活動は、2013年よりアジアの女性舞台芸術家たちとのコレクティブを目指す亜会(アジア女性舞台芸術会議)を設立。2014年より東京を舞台に『東京スープとプランケット紀行』始動。2006年、ニューズウイーク日本誌において「世界が認めた日本人女性100人」の一人に選ばれる。

逆境から生まれた、 考える装置としてのアート

PROJECT: リライトプロジェクト

林 暁甫 Hayashi Akio

[NPO法人インビジブル 理事長／マネージング・ディレクター]



菊池 宏子 Kikuchi Hiroko

[NPO法人インビジブル クリエイティブ・ディレクター／アーティスト]



森 司 Mori Tsukasa

東日本大震災を機に消灯された宮島達男さんのパブリックアート《Counter Void》を再点灯する「Relight Days」と、アート的アプローチを生かして社会を変える「社会彫刻家」の育成を行う「Relight Committee」。この2つを軸とした『リライトプロジェクト』では、震災後の社会でアートが果たしうる「装置」としての可能性に焦点を当ててきた。プロジェクトを運営するNPO法人インビジブルの林暁甫と菊池宏子にこれからのアートの“使い方”を聞いた。

インタビュー & 執筆 = 杉原環樹／写真 = 高岡弘

逆境から生まれたアートプロジェクト

——『リライトプロジェクト（P.245）』は、2013年より始まった、六本木ヒルズにある宮島達男さんのパブリックアート《Counter Void》の再点灯を考察する『光の蘇生』プロジェクトを土台としているそうですね。まずは『光の蘇生』の経緯について聞かせてください。

森 きっかけは、宮島さんとの何気ない会話のなかで、彼が《Counter Void》の電気を消していると知ったことでした。当時僕は、美術家の川俣正さんと行っていた『川俣正・東京インプログレス一隅田川からの眺め（P.240）』の終了もあり、次に東京で世界的なプロジェクトを協働できるアーティストを探していました。そこで宮島さんに会いに行くと、彼が震災から2日後の2011年3月13日、計画停電に先立って、自主的に作品を消灯する決定をしていたと知って。再点灯の議論自体をプロジェクトにしようと考えたんです。

——そこで、多分野のゲストを招いた勉強会を中心とする、『光の蘇生』の活動が始まったわけですね。当初、林さんはその事務局のスタッフとして、菊池さんは勉強会のゲストとして参加しています。

森 林くんは彼の前職の『BEPPU PROJECT』での実力を知っていたし、震災を機にアメリカから帰国した菊池さんは、「あいちトリエンナーレ2013」での評判をきいていました。『光の蘇生』では、そんな豪華メンバーでチームビルディングすることで、予測できない動きが生まれる生態系をつくりたかったんですね。

その一方、『光の蘇生』はまだ20世紀的な価値観で進んでいたプロジェクトでした。というのも、ここで議論していたのは、要は「作品の再生（＊）」ですから。物理的な作品を中心とした、従来の芸術観の延長にあるプロジェクトだったんです。しかし途中で、作品の所有者からの要請などもあり、完全な再生が難しくなってしまった。そして、この逆境への応答のなかから、インビジブルがプロジェクトを現在のかたちに更新していくんです。

*編注：当時『光の蘇生』では経年劣化した《Counter Void》を修繕し、作品として完璧に再生した上で、再び点灯させることを目指していた。



『リライトプロジェクト』の前身となった「Tokyo Art Research Lab プロジェクト構想プログラム『光の蘇生』プロジェクトを構想する」（2013年）。さまざまなゲストを招いて作品の再生を考える会を開催していた。

林 『光の蘇生』では、作品の修繕資金を集めるファンディングの仕組みなどをつけていたのですが、他方で、ただ作品を綺麗にして再点灯を実現しても、その社会的な位置づけが変わらなければいけません。そこで、宏子さんを招き、コミュニティ開発の領域にもプロジェクトを展開していくことを考えました。しかし、プロジェクトが本格稼働する直前、作品の蛍光灯をすべてLEDに入れ替えて再生することは難しいという話になり、一転してプロジェクトをゼロベースで考えなおさなくてはいけなくなりました。ここでプロジェクトを離れることもできたけど、宮島さんは僕が最初に仕事をしたアーティストですし、六本木の喧騒のなかに「生と死」をテーマとする《Counter Void》があることは意味があるのでやりたかった。それで、宏子さんとインビジブルを設立することにして、森さんに「この企画を引き取りたい」と提案したんです。

菊池 こうした状況は、コミュニティ開発の世界ではよくあることなんですよ。地権者や所有者の事情で糾余曲折するというのは。でも、そこに対していかに柔軟に、クリエイティブな発想を埋め込んでいくのかが、プロセスの重要な部分になるんです。

——毎年3日間だけ再点灯するRelight Daysの発想は、そこで生まれたのですか？

林 そうですね。どうしたら状況を裏返せるかを考えたとき、3月11日から作品の電気が消された3月13日までの3日間をシンボルに使えないかと。伝統的にも、灯籠流しやお盆のような、失った人へと哀悼を捧げる年中行事がありますよね。作品すべてを再生できなくとも、その3日間の再点灯によって失われたものを見せたいと考えたんです。

森 宮島さんが一番こだわっていたのは、点ける理由なんです。でも、作品再生ができなくなったとき、ある意味で点ける理由ができたんですね。その理由を正当化してくれたのがインビジブル。ロジカルに考えると「点けられないなら諦めよう」か、正面突破で抗議をしにいくのが普通でしょう。でも、彼らが提案したのは「3日間だけ点けるのはどうですか?」ということ。これは宮島さんと僕にとっては、すごくシャープな回答だった。このとき、我々が『光の蘇生』でやってきたことは、『ライトプロジェクト』としてインビジブルへと移行されたんです。



2016年3月11日、5年ぶりの再点灯直前の様子。

Photo by Maruo Ryuichi

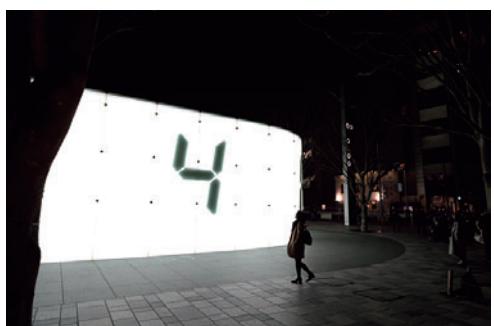


Photo by Maruo Ryuichi

考える装置としてのアート

——菊池さんは最初ゲストとして参加したなかで、なぜ、このプロジェクトにここまで深く関わろうと思ったのでしょうか?

菊池 タイミングというのは、率直な答えとしてあって。ゲストで関わり、結果NPO法人まで立ち上げるのは、自分の意思以外の部分に促された不思議な感覚もあります。そもそも当時は考える要素も多く、わからないことや戸惑いもあったんです。でも、森さんのアート作品を装置としてプロジェクト化したいという気持ちは、わたしがアメリカでやってきたことも重なっていました。特別な存在としてのアーティストがつくる、自我を表現する作品という以外にも、アートには社会的な装置や触媒としての機能がある。どうアートを生かしていくかという意識の重なりがあったから、やりたいと思いました。あと、宮島さんを含めて、こういう人たちと仕事をしてみたいという思いも大きかったですね。

林 スティーブ・ジョブズの「コネクティング・ザ・ドット(点と点を結ぶ)」という言葉があるけど、うまい表現だなと。ふりかえると整理されちゃうけど、当時は1日1日なんとか前に進んでいるような状態だった。もともとこのプロジェクトの名前を「Relight Project」にするか「Rewrite Project」にするかを考えていたことを思い出し、先日も宏子さんと「Relight」という表記にしているけど、実際は書き換えるという意味のRewriteの方だね」と笑って話していたんです。このプロジェクトは直線的ではなくて、状況に応じて変化しながら進んできたんですよね。

森 計画的ではなく、現在進行形。チームができるまでは多くの時間を過ごしたけど、そこに良いプロセスがたくさんあったんです。現在のかたちは、当初は誰も想定していなかった。宮島さんはよくこの結果を引き取ってくれたなと思います。

——装置や触媒としてのアートという話がありました

が、『リライトプロジェクト』がアートプロジェクトとして異質なのは、いわゆるアーティストを中心とした作品制作が行われていない点ですね。

林 Relight Daysにしても、作品を3日間点灯するだけで、アーティストに新しい作品制作を依頼するわけではないですからね。でも、僕らが問おうとしていたのは、この社会のなかで、我々はいかにアートを必要とするのか、ということ。例えばこのプロジェクトでは、六本木にある港区立笄小学校図工科の江原貴美子先生とその生徒とワークショップをしたり、『Counter Void』の現場に足を運んだり、さまざまなかたちでかかわりを持ったのですが、結果として彼らは再点灯を自分事として考えてくれるようになった。宮島さんの本来の意図を引き継ぎつつも、それを自分の言葉で紡げる人が生まれたことは、意味があることだと思います。

菊池 一方、Relight Daysが年に3日間のシンボルだとすれば、その土台としてある362日間で、点灯の意味や、震災後の社会とアートを考える場として始めたのが、市民大学のRelight Committeeです。この2つがないと、『リライトプロジェクト』は成り立たないんですね。作品は、物理的にはすぐ点けられる。でも、なぜわざわざ点けるのか。その社会的な意味とは何か。それを作品の作者や所有者ではなく、本来作品を鑑賞する側が議論するところにこのプロジェクトの本質があります。わかりにくい部分もありますが、やりがいもあるんです。



「社会彫刻家」の輩出を目指す「Relight Committee」は、2016年より市民大学形式でスタートした。

Photo by Maruo Ryuichi

「社会彫刻家」を育てる学びの場

——Relight Committeeがミッションとして掲げているのが、社会彫刻家と呼ばれる存在の育成や輩出です。「社会彫刻」は、もともとドイツ人アーティストのヨーゼフ・ボイスが提唱した概念ですが、このプロジェクトではそれを現代的に捉え、社会彫刻家を「アートが持つ創造性や想像力を用いて、自らの生活や仕事に新たな価値をつくり続け、行動する人」と定義しています。なぜこのことばを使うことになったのですか?

菊池 そこにはプロジェクト1年目の、わたしの認識不足によるつまずきがあったんです。そもそも初年度は、「アートと社会について従来の定義や枠組みを超えた対話を重ね、具体的な行動につなげる人を育てる学びの場」という目的を持って立ち上げました。しかし、初めての再点灯とそこに向けたプログラマづくりなど、集まった人たちの時間や労働の多くがそこに注がれてしまい、実践からの学びはあるものの、根本のアートや社会の関係などの学びの部分が抜け落ちてしまったというか。いろんな意味での認識の違いやズレから、人が離れることなども起きてしまって。そこで、どうしても必要な学びの要素を取り入れ、本当に何かを変えたいという思いのある人を育てたいなど。アーティストの育成でも、造形やコンセプトの美しさの学びでもなく、「アートが装置である」という認識を育てるためには、歴史上、やはり社会彫刻の考え方に戻らないといけない。そうしないと、いつまでも宮島さんの作品をどうするかという話にしかならないという危機感があったんです。

森 Relight Daysが当初の再生計画の延長上のプログラムだとしたら、Relight Committeeはそこにアートをいかに使うかを考えるプログラム。つまり、アートに対するタッチの仕方が違うんですね。ただ、いま菊池さんが話したことは、NPO側の思惑だから、実は僕も初めて聞いたんです。思いつきじゃないから、我々も引き取ることができたんだな。



1. Relight Committee活動日の様子。さまざまな職業、年齢、背景を持つ人々が議論し、思考する。
Photo by Maruo Ryuichi

2. 現在のRelight Committeeプログラムは、レクチャー+実験+議論を組み合わせて構成している。Photo by Maruo Ryuichi

3. Relight Committeeの活動は、ラジオ体操から始まる。
Photo by Maruo Ryuichi



林 「社会彫刻」は重要な概念なので、使うことには戸惑いもありました。もちろんボイスの考え方方は常に振り返っていますが、重要なのは、僕たちが生きている社会はいまこの社会だということ。だから、「ボイスが何をしたか」を学ぶのではなく、ボイスの考え方を引き継ぎつつ、現代を生きる僕ら一人ひとりが「社会をいかに彫刻し生きていくか」を考えたい。概念を知るだけでなく、それを踏まえて実装する人を増やしていきたいんです。

森 その意味では、インビジブルは「アートNPO」と呼べる組織になりましたね。アーティストの活動を支えるNPOは山ほどあるけど、インビジブルはひとつ思考体として、NPOそのものからメッセージを発信できる。物申すNPOになったと。この考え方方は、宮島さんのキーワードである「Art in You（アートはそれを受け取るあなたのなかにある）」に

もつながるものですね。

菊池 ただ、日本の美術大学では、意外と社会彫刻についてあまり教えられないんですよね。それは、わたしが通っていたアメリカの美大ではありえないことです。アメリカでは、すべての学生がアートの概念、表現方法のひとつに「行動」があると教えられる。でも、「社会彫刻」という考え方方が日本でも本当に必要だと納得するために、1年目のつまずきは重要なプロセスでしたね。

社会を生きる人たちによるアクション

—Relight Committeeの具体的な内容は、大きく2つの要素から成り立っています。ひとつは、さまざまな分野で活動する社会彫刻家を招いてのトーク&ディスカッション。そしてもうひとつが、参加者がそれぞれの

問題意識から主体となって、まちなかなどで具体的なアクションを起こす実践プログラムです。

菊池 活動しながら思うのは、意外とアート業界以外のボイスのことをまったく知らない人の方が、この概念を自分なりに理解してくれること。例えば、以前、ワークショップで社会彫刻の考え方と育児をテーマにしたとき、お母さんたちにとても伝わったんです。

森 その人たちには、目の前に具体的な社会がありますからね。

菊池 本当にそうなんですよ。自分が生きている社会があるから。具体的に変えたいことがあるんですね。

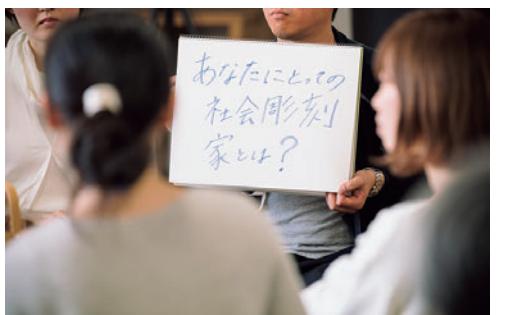


Photo by Maruo Ryuichi

—参加者のアクションには、どのようなものがあるのでしょうか？

菊池 例えば、2016年に参加してくれた江口恭代さんは、『Counter Void』の前で震災と関係する「花は咲く」という歌を歌ってまちなかを歩くアクションをしました（「心の声 祈り ここから新たに」）。彼女は、東京で会社員として暮らす被災地出身者として、自分と震災の距離感をうまく消化できず、軋みを感じていた。でも、もともと好きな声楽を生かしたアクションすることで、震災に対して当事者の意識を持つことができたんです。

また山田悠さんは、『Counter Void』からタクシーに乗って決まったルートを回りながら、「ここに作品があったのを覚えていますか？」など、運

転手との会話を記録するアクションを行いました（『Passengers』）。彼女はアーティストなのですが、自分自身を媒体にするのは新しい挑戦でしたね。



江口恭代「心の声 祈り ここから新たに」のアクションの様子。

—それぞれ、その人らしい挑戦的な行動を起こすことが大事だと。

菊池 とはいっても、動機は必ずしも前向きなものとは限らないんです。例えば関恵理子さんは、生きることが面倒くさいという思いを持っていた。その隠すべきだと思っていた気持ちを表に出そうと、最初に声明文を書いたうえで、「生きるってめんどくさい」という日記を365日書き続けています。

—声明文があることによって、日記を書くという行為に特別な意味が出てくる。アート的な仕掛けですが、こうした枠組みは菊池さんたちが提案するんですか？

菊池 参加者に自分のことを考えてもらうため、彼らが普段は触れないアートの蓄積を見せるることはしていますね。例えば関さんの場合、ステートメントに基づいて、一見無駄とも思える行動をし続けている海外アーティストの活動を見せました。そうした実例にふれることで、これもアートになり得るんだ、自分ならこうしたい、と考えができる。まねをせず、影響の根源を広げることを意識しています。

—一度、Relight Committeeの現場を見学させていただきましたが、菊池さんたちが「なぜそのアクション

なの?」と、何度も問いかけていたのが印象的でした。

菊池 この場所では、いかに真剣に自分と向き合い、かつ、自分にしかできないアクションをつくり上げるかを求めていました。なので、アクションづくりのプロセスに比重を起きつつも、参加者全員がアクションをすることができたわけではないんですね。視点をなかなか深めることができなかった人は、アクションではなく、できること自体を文章にしてもらいました。

林 参加者の職業や経歴はさまざまですが、一人ひとりが妥協しないでやりぬく強度を保ちたいんです。Relight Committeeはあくまでも、自分で動かないと何にも得られない場ですね。



Photo by Maruo Ryuichi

——必ず技術を習得できる、学びの「サービス」ではないということですね。

森 普段はつくり手ではない人が、他人のつくった作品ではなく、アートそのものの働きを日常のなかで感じじうことができる。実社会とは異なるもうひとりの自分を、社会彫刻家として演じることができるわけですね。服によって人が変わるように、息苦しい閉塞感のなかで自分をすらすらと走るのは、新しいアートの位置づけとして可能性がある。こうしたNPOが誕生したこと自体が、このプロジェクトの一番の成果ですね。

問い合わせて見えない状況を可視化する

——『リライトプロジェクト』は2018年春にひとつの区切りを迎えますが、一方、インビジブルはNPOとして、その活動を広げていますね。例えば「文化起業家」は、事業によって新しい価値を創出するとともに、新たな文化を生み出す起業家を紹介するトークセッションシリーズです。

林 僕たちは、見えないことを可視化し、異なるあり方を提示するのがアートの価値だと思っていて。文化起業家でも、事業を通じて新しい文化をつくろうとしている起業家をお呼びして、どんな状況をつくり出したいと考えているのか、月に1回、お話を伺っています。また最近始まった『問ひ屋プロジェクト』は、群馬県高崎市にある高崎問屋街を舞台にしたアートプロジェクトです。「問ひ屋」は「問屋」のかつての呼び名ですが、そこでは多様な人々が問い合わせ合いながら商売をしていた。そんな歴史を参考しつつ、問屋街の未来を考える上でアートがどんな触媒になり得るのかを提案し、さまざまなプログラムを実施しています。



東京の創業支援施設で展開しているトークシリーズ「文化起業家」。インビジブルが企画・コーディネートを担当。
写真提供：NPO法人インビジブル

——そうしたプロジェクトは、どのようにして始まるのですか?

林 高崎の場合は、問屋街の経営者の一人が声をかけてくれました。また福島でも、以前から多くの小

群馬県高崎市にある日本で最初の卸商業団地「高崎問屋街」の50周年記念事業としてスタートしたアートプロジェクト「問ひ屋プロジェクト」。2017年からインビジブルが企画・運営・コーディネートを担当。
写真提供：NPO法人インビジブル



学校が集まるイベントのアドバイザーを宏子さんが担当した経緯から、今後開校される小学校のアクションプランを考える実行委員会に宏子さんが参加し、震災後の教育を考える仕事もさせていただいている。活動の軸にしているのは、アートを見せるというより、アートを通じて状況を可視化し、その先に伸びる視座を見せたいという点です。

菊池 一見バラバラに見えるけれど、わたしたちのなかでは、与えられた環境で何ができるかという点が重要なんです。その「何」が重要で、コンテキストは問わない。アートがどこかの社会の縮図のなかに介入したとき、いかに力を発揮できるのか。そうしたプロジェクトが多いですね。言い換えると、余計なお世話が多い(笑)。真っ向から注文に応えるのではなく、ギリギリのところで「こういうこともできますよ」と、より深い問い合わせを投げかける。効率の悪さもあるけれど、そこに存在意義があると思っています。

——改めて、逆境のなかで誕生したNPOから、こうした多様な実践が生まれたのはとてもおもしろいですね。

森 さきほど、宮島さんと『光の蘇生』を始めたとき、予想もできない方向に進むようなチームがつくりた

かったと言いましたが、そうした発酵の時間ががないと、日本にはこの先がないという思いがあったんです。いまあらゆる時計が早回しされるなかで、悠長な時間の使い方はなかなかできなくなっている。でも、それはとても危険なことだと思うんです。

林 『リライトプロジェクト』は終わりますが、これからはRelight Committeeで育んできたことに一層、力を入れたいと思っていて。というのも、合理化が進むなかでも、こうした一見無駄は多いけれど、ともに学べる場と人をつくる活動が、一番レバッジが効くと思うんですよね。だから今後のRelight Committeeでは、年度ごとの卒業という仕組みもなくそとと考えているんです。スポーツジムじゃないけれど、日々の生活のなかでふとストレッチをしに来る人もいれば、がっつり身体をつくりに来る人もいる。そんなコミュニティをつくりたい。それこそ、森さんの言うような大きな川の流れに個人では抗えないけど、そのなかにせっせと小さな支流をつくっていく。そういうことをしていけたらいいなと思っています。

菊池 一方でわたしたちの仕事は、いつになくなてもおかしくなくて。ものすごく利益を生むわけではないし、

見方によっては自分たちの理想の押し付けにも見えてしまう。だからこそ柔軟に、信じたことをまっすぐやり続けないといけないなと思いますね。

森 今後人が減る社会では、昔のつくり方がよかったという発想も生まれてくる。我々はもう一度、時間を取り戻す可能性もあると思うんです。そこで大事なのは、小さな規模で発酵させるような、手間暇をかけたやり方。だからインビジブルの仕事には、僕はとても広がりがあると感じるんです。

菊池 自分たちの活動は、マラソンみたいだと思います。文化や教育は、絶対的にすぐ成果が現れないものだから、いかに長くやり続けるかが問われている。その人が学んだことを納得してかたちにするのは、10年後かもしれないし、生涯かかるかもしれない。でも、もしかしたら、「社会彫刻」ということばが当たり前のように使われる時代が来るかもしれないんですね。その未来の姿を思い描きながら、これからも目の前のこと取り組んでいきたいですね。

2018年1月20日



林 晴甫 Hayashi Akio

1984年東京都生まれ。NPO法人インビジブル 理事長、マネージング・ディレクター。立命館アジア太平洋大学アジア太平洋マネジメント学部卒業。卒業後、NPO法人BEPPU PROJECTに勤務し公共空間や商業施設などでアートプロジェクトの企画運営を担当。文化芸術を起点にした地域活性化や観光振興に携わる。2015年にアーティストの菊池宏子と共にNPO法人インビジブルを設立。2009年 International Exchange Placement Programme (ロンドン)、別府現代芸術フェスティバル 2012「混浴温泉世界」事務局長、2014～2015年鳥取藝住祭総合ディレクター、2014～2016年六本木アートナイトプログラムディレクター、2015年 Salzburg Global Forum for Young Cultural Innovators、2017年女子美術大学非常勤講師。

菊池 宏子 Kikuchi Hiroko

東京都生まれ。NPO法人インビジブル クリエイティブ・ディレクター、アーティスト。ボストン大学芸術学部彫刻科卒、米国タフツ大学大学院博士前期課程修了。米国在住20年を経て、2011年、東日本大震災を機に東京に戻り現在に至る。在学中よりフルクサスやハブニングなどの前衛芸術・パフォーマンスアート、社会彫刻的観念、またアートとフェミニズム、多文化共生マイノリティアートとアクティビズムなど、アートの社会における役割やアートと日常・社会との関係について研究・実践を続けている。MITリストビジュアルアーツセンター、ボストン美術館、あいちトリエンナーレ2013、森美術館など含む、美術館・文化施設、まちづくりNPO、アートプロジェクトにて、エデュケーション活動、ワークショップ開発・リーダーシップ／ボランティア育成など含むコミュニティ・エンゲージメント戦略・開発に従事。また、アート・文化の役割・機能を生かした地域再生事業、ソーシャリーエンゲージドアートなどに携わっている。武蔵野美術大学、立教大学兼任講師、一般財団法人World In Asia理事などを務める。

答えの前で立ち止まり続けることで 生まれる生態系

PROJECT: 小金井アートフル・アクション!

宮下 美穂 Miyashita Miho

[NPO法人アートフル・アクション事務局長]



森 司 Mori Tsukasa

2009年にスタートした『小金井アートフル・アクション!』。市民が運営を担い、小学校を舞台とするワークショップをはじめ、これまで多くのプログラムを行ってきた。このささやかな取り組みには、世界の複雑さに向き合おうとするアプローチや、メンバーのゆるやかなかかわりと思いの深さが宿ります。参加する人たちとかかわるなかで、常に本質を問うことを大切にしてきたという宮下美穂。2011年から運営に携わるその具体的な手法とは、いったいどのようなものなのか。

インタビュー&執筆=杉原環樹／写真=高岡弘

カオスと仮説からはじまる

——『小金井アートフル・アクション!』(P.243)は、2007年に制定された小金井市芸術文化振興条例と、それに続く2009年の小金井市芸術文化振興計画を具体化する事業として、2009年に活動を開始しました。宮下さんは、この条例や計画づくりの段階から一連の取り組みに関わっていたそうですね。

宮下 そうですね。もともと造園、ランドスケープデザインを仕事にしているのですが、それと並行して関わっていました。事業の運営に本格的にに入ったのは2012年です。2009年からの初期の3年間は条例策定に関わった市民、行政、東京大学の小林真理先生や学生が中心に動いていたのですが、2012年にNPOが生まれ、市民の人たちが自分で運営することになりました。当初は移行期の難しさもあり、なかなかうまく回らなくて。一旦ブレーキをかけようか、という時期がありました。

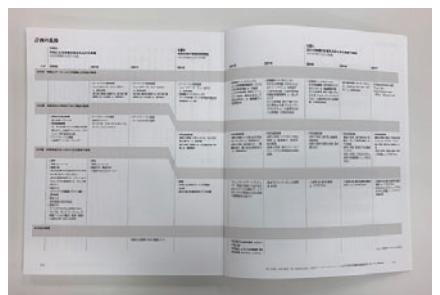
——そこで、宮下さんが本格的に中心となって動き始めたと。

森 NPO法人アートフル・アクション(以下、アートフル・アクション)は、いまではすごく有機的で幸せな状況にあるけれど、当時はそんなことはなく、一種のカオス状態だったんですよ。宮下さんにやりたいことが豊かにありすぎて、それが一挙に出てきている状態だった。例えば、いまは代表的なプログラムがいくつかあるけど、そのころは枝分かれなんかしていなくて、整理もされずにこんがらがっていましたよね。

宮下 わたしにはそもそも、プログラム別に物事を考えという発想があまりありません。そのことを問題だとも思っていないくて、むしろ、わたしが「こうじゃない?」と思うことの答えを、どう自分自身でつかむのかをやりながら考えていた。もちろん、自己満足のためにやっていたわけじゃないけどね(笑)。

森 初期は、「すること」「つくるもの」もはっきりしてい

たんだけど、宮下さんが中心になってからは、すべてニュートラルになった状態に見えたんです。つまり、「する」や「つくる」を自明のこととして扱うのではなくて、もう一度、問いかけているような状態。そうすると、メンバーの考え方の違いが浮き彫りになるでしょう。だからカオスが生まれるんだけど、それこそ本当の産みの苦しみですよね。多くのプロジェクトがはじめにそこを整理してしまうなかで、この混沌をどういうわけか耐えたというのは、『小金井アートフル・アクション!』の財産だと思うんです。



9年間の歩みは2018年に発刊した『やってみる、たちどまる、そしてまたはじめる』に収録されている。

——プロジェクトの最初に混沌の時期が必要というの、森さんがいつも言っていることですね。

森 でも、ここはそれが長くて深かったよ(笑)。

宮下 ははは。わたし、退屈するのが嫌いなんです。それこそ運営をやり始めたころって、やらないといけないことが多かった。だけど、単にこなすだけではつまらないじゃないですか。だから、それぞれのなかに私にとっておもしろいことを込めていきました。一種の仮説というか。

——仮説、ですか?

宮下 例えば、2013年に「タマのカーニヴァル」というワークショップのプログラムで考えていたのは、「人が何かを知るとはどういうことなんだろう」とか、「経験と体験はどう違うんだろう」とか、「人は人に何かを教える得るか」などといったことでした。実際、そ

こでは考えさせられることがとても多くて、参加した子供のふるまいから、「人が何かを知る」ことの一端が見えたように感じたり。それは、あらかじめ設定できるものではないですが、この問い合わせ別の角度からさらに深めるために次のワークショップでは何をしようか、ということをいままで繰り返してきました。



「タマのカーニバル」は2013年に東京都多摩・島しょ広域連携活動助成事業 子供体験塾事業として実施。活動内容は報告書『タマのカーニバルの言葉』にまとめられている。
Photo by Matsuda Youichi

多様さよりも複雑さを楽しむ

——いま仰っしゃった「仮説」は、いわば宮下さんの小さな関心だと思うのですが、プロジェクト全体としての大きな目的はあるのでしょうか？

宮下 “The 達成目標、獲得目標”みたいな目的は設定しません。強い目標を持つことによって、それを追い求めるあまりに目的以外が見えなくなるとおもしろくない。だから、小さな仮説を積み重ねていった。

森 不思議ですよね。目的がなければ、普通こんな面白い活動はしないでしょう（笑）。要は、世間的なゴールはないけど、探し求めたいものはあるということだと思う。多くのプロジェクトとは目的の捉え方が違うから、みんな、この活動を知ろうとすると煙に巻かれちゃうんですね。

——確かに、ほとんどのプロジェクトには外向きに理

解しやすい理念がありますが、こちらの活動はそれがとても見えにくい印象があります。いくつかのワークショップの記録を読ませてもらっても、豊かな細部があるのはわかるものの、その営みが全体として何かはとても名づけづらい。

宮下 活動にかかわってくださる方からも「何を言っているのかわからない」とよく言われます（笑）。

森 宮下さんはもともとランドスケープデザイン、生態系の人だから、ひたすらバラバラな人が集まる場所をつくっているように見えるんですね。実際、この活動を見ていると、人のかかわりの余白の取り方が非常に独特なんです。決して「ユルい」わけではなく、どこかが途切れてもネットワークはつながり続けている感じ。しかも宮下さんは、人々がプログラムに対して肯定感を持てるようなかかわり方を大事にされてきたと思うのですが、その秘密を知りたいんですよ。

宮下 どうしよう（笑）。つながるかわからないけど、例えばわたしたちがずっと続けてきた活動に小学校を舞台にした学校連携事業があります。でも、わたし自身、偉そうな人が学校に来て「何かを教えてやるぜ」と言われたらすぐ嫌なんですね。決まり切ったことを上からトレースさせられても、全然楽しくない。だから、とにかく圧倒的に何だかわからないことをしたいとずっと思っていて。

——「何だかわからないこと」？

宮下 2012年に小金井の本町小学校で、アーティストの岩井優さんと「ドキュメンツ／カメラと箒と雑巾と」というワークショップを行いました。これは、子供に掃除のパフォーマンスをつくってもらうというものです。具体的には、いきなり「掃除のダンスをつくって」と言うわけです。さらにビデオでその様子を撮影してもらい、自分で自分を見るという経験を入れ込んでいった。そして最後に公道で自前のダンスを踊るのですが、そこにわたしたちがバブルマシンで泡を吹きかけるんです（笑）。

——確かに、何がなんだかわからない（笑）。

宮下 でもこれは、みんな、特に大人のなかにある「ここまではダメだよね」というルールが、勢いで乗り越えられていく経験でした。警察署や消防署への手続きもいろいろあったけど、みんなで一緒にめちゃくちゃなことをやる。それはもはや、作家か子供かわたしたちか、誰のための行動なのか判別できないものなんです。でも後日、参加したある男の子が「人ってここまでやっていいんだと感じた」と言ってくれた。それぞれの場面での肯定感というか、見晴らしの良さをどこかで体験する。お仕着せの回路ではない、その人の心や身体の回路のなかで。

——ルールや普段の身ぶりを超えてみたとき、拓けてくるものがあると。

宮下 最初からわかっていることをやっても、見晴らしの良さは得られない。プログラムに対する肯定感を生み出すのは、やはり、どれだけ自発的にかかわるかによるのかなと思います。もう、暴力だ、と言われるくらい、ある部分をほかの人に委ねる。もちろん、その人の個性や関心も考えますが、本人が予想し

ないような無茶振りをあえてやってみます。その人が迷いながら懸命に道を見出そうしたら、それは失敗も成功も、その人の経験となって育っていく。それは、中途半端じゃダメで、かなりの負荷だと思います。でも、わたしとしてはそういうやつで懸命な気持ちと一緒に仕事をしたい。わたしも応えたい、とは思います。

森 「わけがわからない」と「理解できない」ことは別るもので、人は前者はスルーすることがあるんですね。そのスルーしたものに、良いかたちのラッキーがいっぱい含まれているのがアートだと思う。宮下さんは以前生態系の条件として、「多様さというより複雑さ。そして、作為的でないバランス／均衡がある」ことを挙げていたけれど、それもつながる話でしょう。いまはみんな「多様性」で話をするんだけど、宮下さんは複雑さを喜んでいる人なんじゃないかな。

——多様さと複雑さを言い分けたのは？

宮下 その2つは違うものじゃない？ 多様さは違うものが並ぶいいけれど、複雑さはそこにこんがらがった



学校連携事業「ドキュメンツ／カメラと箒と雑巾と」（2012年）の実施風景。

関係や解けないものがあること。わたしにとって、多様さというのは比較的シンプルで当たり前のことなんです。むしろ、複雑さのなかにこそ真実はあると思う。その意味で、複雑であることを複雑なままでおくことは大事かな。道に迷っているように見えても、頑張って複雑であることを持ちこたえた方がアリティがある。だから、メンバーにもそういうやり方を要求しています。

経験を深めるために問う

——学校連携事業では、この春の「わたしの『人権の森』」も大きなプログラムかと思います。これは東村山市の南台小学校の子供たちと、同市にあるハンセン病患者の療養所「多磨全生園（以下、全生園）」を訪れて、その経験を深めるというもの。市を越えた事業ですが、どのようにはじまったのでしょうか？

宮下 以前小金井でご一緒した先生が、東村山に移った後も声をかけてくれたのがはじまりです。わたしには「学校が美術館だったら学びはどう変わるのか」という仮説があるので、それを彼女に伝えたら、全学年の授業を表してくれて。そこに全生園の見学がありました。通常、見学後は感想文を書いて終わっていたようですが、貴重な経験なので深めていくことはできないかと考えました。

——具体的にはどんな風に変えていったのでしょうか？

宮下 読書の時間に、司書の方に全生園関連の書籍を読み聞かせしてもらい、その本を教室の脇に置いてもらいました。わたしたちも、読み聞かせにも施設の見学にも参加しました。その上で90分の授業を3回やるのですが、前半はグループごとに全生園の経験について話し合いました。子供たちは図工の時間だからつくりたくてウズウズしている。それを押しとどめ、対話の時間を持ちました。先生にも、「つくる」とか「造形」という言葉を使うことをやめてもらいや、「表現する」「伝える」と言い換えてもらいました。そして残りの時間で、何かを「表現する」という授業でした。

——見学だけではなくて、その前後で、知ったり、考えたりする時間を厚くしていったと。そして大人は、単に子供に教える存在ではなく、一緒に学んで考える存在なんですね。

宮下 全生園は難しい歴史を含む場だから、本を読んだ大人たちはみんな自分に何ができるのかわからないという状態になります。それでも調べ物をしてわかったことを伝え合ったり、ディスカッションを繰り返して準備する。さらに、見学や授業の後も毎回数時間の反省会をしたり、メールでやりとりしていく。そういうことを、1ヶ月半から2ヶ月くらいかけて大人もやっていくんです。



東村山市立南台小学校での学校連携事業では、市民スタッフが「多磨全生園」の350分の1の模型を作成した。

森 究極のアクティブラーニングですよね。少し角度を変えて言うと、2020年度から大学の入試制度が変わりますよね。センター試験に変わり、「大学入学共通テスト」という仕組みが始まる。国語の記述式の問題のような、インプットした複雑なものをどう出すかという力がより求められるようになります。学校の先生がこのわかりづらいプログラムを引き受けた背景には、いまを生きるうえで複雑さを解きほぐす能力が必要だという直感が、先生たちにもあったからだと思う。

——ささやかなアートの営みに見えて、実は時代の流れと重なる部分もあると。

宮下 実際に造形を行う場面でも、根本的な部分をしつ

こく問うんです。例えば、全生園のなかで「独身男子・軽症者寮」として使われた山吹舎という建物のミニチュアをつくりたいグループがあったのですが、見たものをミニチュアで「再現」することの意味とは何だろうと。グループに入った大人には、なぜ山吹舎なのか、子供に繰り返し尋ねてもらいました。結果的にグループは山吹舎をつくったんだけど、それはただ平行移動して再現されたものではないんですね。いろいろ考えるなかで、自ずとアウトプットが変わると思っています。

——ははは。

宮下 ここで大切なのは、「問い合わせた後、人が発話するまで待つ」ということでした。全生園のプログラムでサポートに入った大人のメンバーに求めたのは、造形能力ではなくて、待つことでした。みんな答えがすぐに欲しい。その欲求はますます高くなっていると思う。答えが出ないのは辛いし、誰も支えてくれない。それでも、待つことの大切さをみんなでわかり合いたいとは考えています。

待つことの大切さ

——宮下さんが以前、「表現というのは中空に浮いて考え続けることを支える技術」と仰っていて、おもしろい言い回しなだと感じたんです。それはいまのお話にもつながっていますよね。

宮下 そうですね。子供と接していると、見たものにとても国語的な読み解きをするんです。例えば、桜井哲夫というハンセン病患者について書いた本（権徹著『てっちゃん：ハンセン病に感謝した詩人』）の帯に「ライになって、よかった」と書いてある。それで子供に、「なぜ、てっちゃんはライになって良かったと言ったんだと思う？」と聞くと、「病気を代表して伝える役割を担ったから」と答える。それは国語的には「正解」だと思います。でも、「あなたならどう？」と、さらに聞くと、「あ、俺、嫌だ」と、本音も出てくる。

その一方で、誰かがほっと「どっちもありだ！」と。ここで、「答えはひとつではなくて、正しい／正しくないでは分けられない」と子供たちが言い出した。そこでこのチームは、最終的に教室の真んなかに複数の椅子を背中合わせに置いて、天井からたくさんの写真や言葉、全生園で見学した道具などをつくり吊り下げ、視点が常に相対化される場をつくりました。

——おもしろいアウトプットですね。

宮下 普通、大人からしたら、ただの再現の方がかわい

げがあるじゃないですか。でも、ドアを開けたら子供たちが背中合わせに座っているわけですよ（笑）。

——ははは。

宮下 ここで大切なのは、「問い合わせた後、人が発話するまで待つ」ということでした。全生園のプログラムでサポートに入った大人のメンバーに求めたのは、造形能力ではなくて、待つことでした。みんな答えがすぐに欲しい。その欲求はますます高くなっていると思う。答えが出ないのは辛いし、誰も支えてくれない。それでも、待つことの大切さをみんなでわかり合いたいとは考えています。



東村山市立南台小学校での準備風景。

森 アートだけではなくて、どの分野でもプロの人間というのは、その宙ぶらりんの状態を日々過ごしていると思うんです。医者でも法律家でも、白黒で分けられない世界を生きている。そして、それが苦痛かと言えば、案外気持ち良かつたりする。アートはそれをわかりやすく見せる世界ですが、宙吊り状態はアートの特権ではない。その前提を忘れる「アートは答えがないからいい」という一般論になるけれど、その答えのなさは実は多くの人が共有するもの。それに気づくことは、とても大事なことですよね。

——とはいえ、メンバーには待つ時間の曖昧さや、プログラムの複雑さに耐えられない人も多いのでは？

宮下 わたしはけっこうちやぶ台返しをするからね（笑）。市民スタッフのメンバーは、みんな真面目だから、プロ

グラムの準備をしながらしっかりと積み上げていくんです。でも、その何ヵ月もかけた企画やアウトプットに、わたしは「なんか違う」と言う。べつに搅乱したいわけではなくて、問いたいのは「本質は何か?」ということです。もちろん、最終的にわたしが考えるものにならなくて良くて、問い合わせを続けることでまた違う選択が生まれることが大切だと思います。

森 宮下さんは、「NO」を言う人が多い方が健全だとも言っていますよね。もちろん、反対意見を言えるメンバーは貴重だけど、そういう人ばかりになったらプログラムが回らないでしょう?

宮下 「NO」と言われ、それを引き受けた方が楽しいです。「NO」のなかには濃淡がある。例えば全生園を訪れたとき、あるメンバーが「ここにはわたしたちが失った自治があって、外よりもはるかに豊かな暮らしがある」と言ったんです。これは、普通はなかなか言えないことですし、直接的ではないけれど、当時わたしが考えていたことへの「NO」でした。結果として、この意見はプログラムの考え方をおおいに拡張してくれました。絶対的な「正解」はないから、それぞれの人の生活経験で「これがいい」と思うことをつきつめてやればいい。そうした相対化が、自分にとっての本質を考えさせるきっかけにもなります。ときにはとても鋭い「NO」になりますが、それはとても創造的でもあります。



東村山市立南台小学校での展示風景。「正しさはひとつじゃない!」を空間で表現した。

その前に源流はある

——これまでのお話からも、『小金井アートフル・アクション!』のわかりづらさが伝わりますが、アートポイント計画がそうした取り組みと共に開催を続いている理由とは何なのでしょうか?

森 なぜやり続けているかといえば、それは『小金井アートフル・アクション!』にアートがきっちり入っているからなんです。普通、アートという思い浮かべるのはかたちとしての作品だけだと、本来、アートとはかたちもなくどこにでも偏在しているもの。それが奇跡的にかたちになったものが作品だと捉えた方が良い。そして、宮下さんは生態系の人として、この偏在するものをちょっと突いてあげれば、勝手に動きはじめるという経験値がある。その思考自体がすでにアート的だから、わかりやすいかたちがなくてもアートプロジェクトだと言うことができるんです。

宮下 バラバラなものをバラバラなままにしておく、みたいな感覚に近いかもしれない。中央集権的に何かを集めて力技で結果にするのではなく、結果を急がずに偏在するものの可能性を丁寧に感知することが、いろいろな可能性を捨ててしまわないために必要な気がします。

森 自己認識しづらいアート的な感覚に、プロジェクトのプロセスを通していかに気づくか。下手なアーティストだと現場を変にまとめちゃうけれど、ここで「小金井と私 秘かな表現」というプログラムを3年間やって、いまもオフィスをシェアしているアサダワタルくんなんかは、その「気づき」と「まとめなさ」のバランスがとても上手いなあと感じます。

——まえにアサダさんから、「小金井と私」に参加したある市民の方が、プログラムの会期後に子供の通う保育園の園長先生を自宅に招いて、小さなイベントをひらいたと聞いて驚きました。それこそプログラムが川の支流のように日常に溶け込んでいる、偏在するものになっているのだなと。



1.「小金井と私 秘かな表現」は、文化活動家／アーティストであるアサダワタルをゲストディレクターとして、2015年から3年間のプロジェクトとして実施された。

2. 小金井アートスポット シャトー2F。

宮下 その方はマキさんといって、もともと「子供がどんな場所で育つか」にとても関心がある方なのですが、会期中に第二子の出産や、お義母さんの死を経験されたんです。それで、会期後に以前から気になっていた保育園の園長先生を招いて、子供を育てる場所について考え始めています。でも、こうした変化はいろんな人に起きています。そして重要なのは、このプログラムがゼロをイチにしたわけではないことです。そうではなくて、もともとその人が持っていたものがどこかの契機で発現して、つながっているということだと思うんですね。

森 つまり、「小金井と私」の3年間は、いわば「手続きとしての会期」だということですね。手続きがなければ、その思考は可視化されなかったかもしれない。だから手続きは必要だけど、そこがスタート地点ではないと。

宮下 ポテンシャルがゼロの人なんかいないじゃないですか。だから、むしろわたしたちがそれに沿わせてもらっているというのが正しい。もともといろんな人生経験をした人がいて、その人たちがこの機会に出会って、またそれぞれの場所に戻っていく。あるいは別の場所に動いていく。わたしたちはそれに立ち会わせてもらっている。

——川の例で言えば、源流はこのプログラムにあるわけではなく、もっと前にあると。

宮下 そうですね。源流が違うからこそおもしろいんだと思うんです。さまざまな源流を持った人たちが寄り集まって、合流したりすれ違ったりしながらまた分かれしていくんだけど、それは源流が違うから分かれていけるわけで。その意味で、実は会期の3年間というのはたいしたことじゃないんですよ。それぞれの人にそれぞれの人生があるからね。

みんなで持っている曖昧な場所

——そうした市民の人たちの小さな営みは、いわゆる「アート」の世界からすると、とてもマージナルなものに見えると思います。でも、森さんが言うように、それこそアートの本来の姿かもしれない。『小金井アートフル・アクション!』の活動の根底には、そんなアートへの転換的な考え方が流れているように感じます。

森 もうひとつあるのは、拠点にしているこのシャトー2Fという場所の存在でしょう。この場所は孵化器のようですね。メンバーがふらっと立ち寄れる場所であり、アサダさんをはじめとするいろんな人のスタジオもある。活動の拠点であり、それを根本から

支えてくれる場所もある。場所と活動が、表裏一体だという感じがあります。



ときどき行われるシャトーの掃除。子供も大人も手伝いに参加してくれる。

宮下 公共的な場所というと公民館などが浮かびますが、そうではなくて、みんなで持っている曖昧な場所のことだと思います。人が生きる上で、白黒つけない場、所有／非所有を超えた場所というのは必要で、曖昧だけど保証された場所があるからこそ、人は何かかたちのない、前例のないことを試みることができる。ここを訪れる人の動機というのは本当にバラバラで、お母さん同士が子供について話しているかと思えば、違う場所ではアーティストたちが話していたりする。みんなそれぞれ違うことをしていて、それでいいと思うんです。

森 普通、日本だと場はすぐ整然とするけど、ここは不思議なくらい隙間が多い（笑）。「来る」というよりも、「いる」場所という感じですよね。「アジール」ということばが合っているかな。

宮下 わたし、この場所にずっといるわけではないんです。むしろ、門番みたいに誰が来たかなんていいちち知りたくない、来たい人が来て、好きにしてくれていた方がいいなと思っています。

森 こういう良い場やプログラムが成り立つのは、別に奇跡ではなくて、宮下さんの手繕り寄せる力があるからだと思う。だけど、わかりやすい何かに飛びつかずには偏在するものを手繕り寄せるのは大変なこと

ですよね。最後に聞きたいんだけど、そうした宮下さんの個人的な性質はどこから来ているのですか？「造園家だから」と言ったら、ほかの造園家は困っちゃうでしょう。

——確かに、すべての造園家がこうではないですからね（笑）。

宮下 「これ」という理由はわからないけれど、「もっとも本質的なことは何か」ということは癖のようにいつも考えているし、人様の人生に介入はしないけど、一緒に何かをやる人に対しても同じことを何度も聞いています。そうないと、どんどん目先の解答で済ませてしまうようになる。だから、途中でやめないで問い合わせ続ける。本質と思うものも、もちろん変わっていくけれど、問い合わせ続けるなかで、既存の回路では見つからない何かが出現することもある。見えない回路がつながる。それは問わないと、やってみないと見てこない気がします。それから、自問だけでは答えは出ない。やってみると、問うことを繰り返すのかな。「さすがにしつこいよ」と言われることもあるんだけど（笑）。

森 その過剰さは言い換えるとオーバークオリティ、質への探求ですね。過剰さがアートの現場には必要だし、諦めることで手繕り寄せていているものは多いと思います。

宮下 答えが出なくとも、考えたり知ろうしたりすることで、明日をどう生きるが変わる。この間もテレビで福島の放射能汚染の問題を見たのですが、科学的なことは難しいけれど、それがどういうことかを考える。できれば行ってみる、風や空気を感じてみる。大問題だけではなく、些細なことでも身をもって考えなければただ時間が過ぎていくだけなんですね。でも、どうせならできるだけ誠意を持って生きた方が楽しいと思っているんです。

2018年6月19日



宮下 美穂 Miyashita Miho

NPO法人アートフル・アクション 事務局長。2011年から『小金井アートフル・アクション!』の事業運営に携わる。事業の多くは、スタッフとして市民、インターン、行政担当者、近隣大学の学生や教員などの多様な方たちの参加によって成り立っている。多くの人のノウハウや経験が自在に活かし合われ、事業が運営されていることが強みである。日々、気づくとさまざまなエンジンがいろいろな場所で回っているという状況に感動と感謝の気持ちを抱きつつ、毎日を過ごしている。編み物に例えると、ある種の粗い編み目同士が重なり合うことで目が詰んだしなやかで強い布になるように、多様な表現活動が折り重なり、洗練されて行く可能性を日々感じている。

「利き手」を封じたときに 見える音楽のあり方

PROJECT: トッピングイースト

清宮 陵一 Kiyomiya Ryoichi

[VINYL SOYUZ LLC 代表／NPO 法人トッピングイースト理事長]



森 司 Mori Tsukasa

2014年から墨田区を中心に東東京エリアで活動を始めたNPO法人トッピングイースト。「音と人とまちの新しい関係性を探すこと」を活動の柱に掲げ、子供たちと世界の楽器を演奏したり、電化製品を改造した楽器でオーケストラをつくったり。その活動は、音楽ビジネスの外側で、音楽の新たな道や人々の集う豊かな場を拓きつつある。NPOの活動と同時に、音楽プロダクションを経営する清宮陵一が、トッピングイーストを通して考えてきたことやつかんできたものとは何なのだろうか。

インタビュー&執筆=杉原環樹／写真=黒羽政士

何も見えないフィールドに立つ

——『トッピングイースト(P.245)』の活動は2014年に始まりましたが、清宮さんは以前、大手レコード会社に勤めていたそうですね。まちを舞台にしたアートプロジェクトの世界へと足を踏み入れたのは、どのような経緯からだったのですか？

清宮 よく言われることですが、音楽産業っていま、調子が良くないんですね。CDを売って、ライバーをして、という従来の仕組みが回らなくなつて、出口が見えない状態が続いています。僕が働いていたのは坂本龍一さんが手がけている「commons」というレベルで、所属する音楽家はみんな真剣に音楽に取り組んでいる方たちでした。でも、産業全体が、本気で音楽をしている人が生きていけない悪循環に陥っている。そうしたなかで、自分にとっても音楽家にとっても、ほかの抜け道を見つけないといけないのではないか、と感じたんです。

——退社後は、どんな活動をされたなんでしょうか？

清宮 とりあえず、墨田区の家の近所にあった鞆屋の倉庫で投げ銭コンサートをやりました。スティールパン奏者の原田芳宏さんたちを呼んで、近所の人に音を楽しんでもらった。内容は違いますが、これはその後プログラムになった「ほぐさい音楽博」の第1回目です。2010年の夏ですね。とても幸せな雰囲気だったのですが、これまでの仕事との手応えの違いに戸惑っていたんです。僕は「音と人とまちが交わる」なんてことをボンヤリ考えていました。だけど、現実にまちに出てみたら、「売り場」は見えないし、何をもって成功なのかもわからない。さて、どうしよう（笑）。

——焦りますね（笑）。

清宮 何もないフィールドに立っている感じでしたね。そんなとき、以前知り合った東京藝術大学の熊倉純子先生から、「新しく『アートアクセスあだち 音まち千

住の縁(P.243／以下、音まち)』というプロジェクトが始まるんだけど、いいスタッフはいない?』と聞かれたんです。そこで、2011年の秋に、足立智美さんや野村誠さんなどが出演するキックオフイベントを見に行つたのですが、これがいろんな意味で自分の常識を逸脱したものだった。本番とは思えないほどユルかったり（笑）、とても実験的だったり。未知のものに触れたショックを受けて、すぐ熊倉先生に「僕にやらせてください」と伝えたんです。

——そこで初めてアートプロジェクトにかかわったわけですね。現場にはすぐ慣れましたか？

清宮 いや、そこからさらにモヤモヤが増えていきました……（笑）。

——モヤモヤ？

森 さつき「売り場」という話もありましたが、清宮さんはもともとペイドワークとしての音楽のプロなんです。ポップなイベントは簡単につくれてしまう。でも、アートプロジェクトはアンペイドワークですよね。清宮さんは、この「ペイド」と「アンペイド」の狭間で悩み続けてきた人なんです。

——というと？

森 清宮さんにとって音楽を使ったビジネスは、自身が慣れている手法で展開する、いわば「利き手」を使うような活動でしょう。アートプロジェクトの世界は、それとは逆の手の使い方を知りたくて入った場所だった。だけど、逆の手を使わないといけない現場でも、強すぎる利き手がさっと出て来て、悪さをするんです（笑）。

——現場をまとめすぎてしまうということですか？

森 そう。気づくと、きちんとまとまったイベントにしてしまう。だから、アートプロジェクトをやるには一番不幸な人とも言える（笑）。力を出せば出すほど、現場で求めるものと違うと言われるわけだから。

清宮 森さんからはよく「利き手を使うな!」と言われましたね。僕は千住で「参加型」ということを聞いて、「それって何だ?」と思ったんです。参加の意義はお金のような基準で測れないし、そもそも参加してもらうとはどういうことなんだと。でも、そのわからなさに徐々に引き込まれていったんです。

「利き手は使うな!」

——そこからトッピングイーストの開始までは、どのようなことを考えていたのでしょうか?

清宮 今まで、ビジネスとそうではないものの2項で話していましたが、もちろん、その中間にはいろんなグラデーションがあります。僕はその中間で、もっといろんな「参加」のあり方、人と音のかかわり方があるのでないかを感じていました。例えば音まちでは、力のある著名な音楽家が参加の仕組みをつくっていましたが、影響力があるだけに、参加者の顔ぶれはどうしても毎回似てしまう。これに対して、自分でも新しい仕組みを探すべきだと思いました。

——既存のプログラムに乗っかるだけじゃなくて、と。

清宮 また、音まちは自分の地元ではなかったので、まち

の人と真剣に喧嘩できないことにもモヤモヤしていました。人々が深く参加すれば、さまざまな問題が出てくる。そこで何かを言うためには、自分も同じ住民という立場であることが重要です。これも、音まちを離れていまの活動を始めた動機になっていますね。

——そして始まったトッピングイーストでは、初年度から現在も続く3つのプログラムがスタートします。このなかで和田永さんの「エレクトロニコス・ファンタスティコス! (以下、ニコス)」は、第68回芸術選奨文部科学大臣新人賞を受賞するなど、もっとも注目を浴びたプログラムです。

清宮 「ニコス」は、次の世代による新しい参加の仕組みをつくりたいという思いから始めたものです。そこで和田くんという若い音楽家に依頼して、古い電化製品を楽器に改造し、みんなで演奏するオーケストラをつくるというプログラムが生まれました。

森 これは、いわば清宮さんの「利き手」が一番生かされているプログラムですよね。「ニコス」の成功はもともとの清宮さんの仕事を考えれば、決して意外性のことではないんです。



和田永「エレクトロニコス・ファンタスティコス!」。古い電化製品を楽器に改造し、演奏する「ニコスラボ」は、茨城県や京都府など全国各地に拡がっている。
Photo by Yamamoto Mao

音楽家による東東京リサーチプログラム「BLOOMING EAST」。写真は、リサーチで出会った墨田区の廃工場でライブをする音楽家・寺尾紗穂。この日はパフォーマー・ソケリッサの飛び入りも。「BLOOMING EAST」では、ほかにもコトリンゴ、コムアイ(水曜日のカンパネラ)などをリサーチャーに迎えて実施。リサーチャーのレポートはウェブメディア『CINRA』にも掲載された。



——一方で「ほくさい音楽博」は、小学生がスタイルパンや義太夫、ガムランなどの演奏を学んで発表会を行うプログラム。「BLOOMING EAST」は、音楽家が東東京のまちをリサーチするプログラムです。実にバラバラですが、こうした内容を考えいくうえではどのようなやりとりがあったのですか?

森 清宮さんには、「非営利のアートプロジェクトでしかできないことをやらないと、ビジネスの外に出た意味がないよね」という問い合わせをずっとしていましたね。つまり、「利き手は使うな!」というオーダーしかしていない。

清宮 そう、森さんは、利き手は封じるけど、逆の手の使い方は教えてくれないから難しいんです(笑)。でも、その要求が良い意味ですごく頑なだったんですよ。だから、真剣に悩み続けられた。

——森さんのなかで、トッピングイーストのテーマのようなものはあったのでしょうか?

森 いや、東京アートポイント計画として設定するテー

マは特にありませんでした。でも、清宮さんには、いわゆる音楽産業とは別の方法論をアートプロジェクトで学びながらも、それをビジネスにも活かしたいという野望があった。そこがおもしろいと感じた部分です。利き手以外が使えるようなら、利き手が探り当てる領域も変わるんじゃないかな。ここには個人に還元されない、広く社会的に「音」や「音楽」を変える可能性があると思いました。

——清宮さん個人が変われば、公的な音のあり方も変わるものかもしれない。

清宮 トッピングイーストには、関わってくれる音楽家だけではなくて、すべての音楽家が活躍できる場を広げたいという思いがあります。音楽の世界は産業構造がしっかりあるだけに、美術や演劇に比べて「新しい場所を見つけること」に意識的な人が少ない。その場所を、産業の外に出てきちんと探したかったです。じゃあ、人が関わることで生まれる「価値」とは何なのか? それを言語化するのはまだ難しいのですが、5年間の活動を通してその輪郭は少し見えてきたように思います。

みんなモヤモヤを抱えている

——プログラムのなかでも、最近特に変化があるのが「ほくさい音楽博（以下、ほくさい）」だそうですね。

清宮 一言で言うと、場のあり方が変わってきたんです。例えば、今年度からNPOのメンバーに加えて、参加する子供の保護者の方と運営と一緒に進めるようになりました。いまは、NPOの4人と保護者の4人で運営しています。

——保護者の運営へのかかわり方とは？

清宮 演奏を教えてくれる音楽家選びから予算集めまで、すべてですね。「ほくさい」では毎年9月に子供を募集して、翌年2月に発表会を開くのですが、準備期間も含めてあらゆる物事を合議で決めています。というのも、僕らNPOの事務局側が決めてから振るのでは、どうしても頼まれごとをこなす気持ちになるし、僕らも振り分ける側になってしまいます。その関係性を突破したかったんです。

——地域の人自身が回るものになりつつあるんですね。

清宮 実は保護者の方に委ねるというのも、森さんとのやりとりから出てきたものでした。

森 仕事を人に預けてみると、言語化していない考えがふと出てくることもある。だから「振ってみたら？」と提案しました。とはいえ、「ほくさい」の場の変化は、人為的に育てた部分もあるけど、企画が化けたことが大きいと思うんです。

——「化けた」？

森 企画は有機体なので、筋目がないといぐら頑張っても展開しません。その点、ここには参加者も、運営の具体的な手順もある。それに、何よりこの取り組みが、参加者に訴求する力を持ち始めたということですね。こうした要素が集まった結果、運営の手が回らなくなると、周囲の関わっている人たちが自然と応援に行きたくなるような企画にいつのまにか化けていた。その意味で「ほくさい」はいま、とてもおもしろい状態なんです。

清宮 親御さんと話していると、少なくない人が「何かをやりたい」と思っているんだなと感じます。地域



「ほくさい音楽博」は、世界に名を轟かせた葛飾北斎への尊敬の念を込めて、北斎の生誕地でもある墨田区周辺地域の子供たちに、世界中の響きの美しい楽器にふれてもらい、その歴史を学び、練習を重ね、発表会を行っていく音楽プログラム。

のため、子供のためとベクトルはさまざまですが、みんなモヤモヤを抱えているのが見えてくる。

——地域の人にも動機があるんですね。そのなかでも運営に誘うのは、どなたなのですか？

清宮 僕も子供がいますが、親なら誰でも自分の子供の演奏を見るのは楽しいんです。だけど参加者の保護者のなかには、「ほかの子供の面倒を見てもいいよ」という人がけっこういる。そうした部分があるかどうかは、大きいですね。「この人は何か違うものを見ているな」と。短期間ではわからないけど、長く時間をかけると見えてくるその信頼が、運営を一緒にする上で重要な安心感になっています。

音楽の懐の深さで遊ぶ

——地域の保護者が運営に関わることで、変わりつつある「ほくさい音楽博」。一方で、参加する子供にとって、このプログラムはどんな場所になっているのでしょうか？

清宮 もちろん、簡単に人がガラリと変わるわけではないのですが、「学校であり喋らない子がよく話すようになった」、「学校には通えなかったけど、ここには馴染めた」など、ポジティブな反応をいただくことが多いです。これは、もともと発声をしたり、響きを聴いたりすることが人にとって前向きな体験であることもあるけれど、講師役の音楽家の力が大きいと思います。常識を超えた人ばかりですから（笑）。

森 音楽家というのは、教えることのできる技術を持っている人ですよね。その技術を子供との間に置くことができるから、場をどんどん自由にしていっても、子供に向き合えるわけです。

清宮 音楽を信じている人たちなので、子供にもそれが伝わるのかなと思います。子供には、学校でも家庭でも塾でもない居場所はなかなかありませんよね。このプログラムがそうした居場所の役割を果たせているとしたら、その役割は重要だと感じます。

——ただ、プログラムの概要だけを聞くと、一般の音楽教室との違いも気になります。その違いについてはどのように考えていますか？

清宮 正直、参加者にとっては同じでも構わないと思うんです。でも、ここでの講師は、講師ではなくてやはり一人の「音楽家」なんですよ。例えば、スティールパンの発表会では毎年同じ曲を演奏するのですが、教えてくれる原田芳宏さんは譜面を個人に合わせてどんどん変えるんです。そうすると曲は同じだけど、全体のアンサンブルは変化し続ける。さらに驚いたのは、今年の発表会に向けて練習が残り2回ほどになったとき、原田さんが突然新曲を書いてきたことです。本番は本当に素晴らしい、僕は泣いちゃったんですけど（笑）。その過程を原田さん自身も楽しんでいるんです。



「ほくさい音楽博」スティールパン演奏の様子。世界で活躍する音楽家と子供が共に時間を過ごし、楽曲を仕上げていく。

——ひとつの型に向けた鍛錬ではなくて、音楽の懐の深さで遊んでいる感じなんですね。

清宮 ガムランもおもしろくて、マンツーマンではなく、全体の流れで教えるんです。全体はずっとループしていて、一人の子がズレても止めない。でも、それぞれズレたり追いついたりするから、全体としてはアンサンブルしているように聴こえる。子供にとってそのおおらかな演奏の体験は、音楽だけではなくいろいろなことにつながると思うんですね。おそらく、多くの参加者は成長するにつれてプログラムから離れていくのですが、その感覚はどこかに残り続ける

し、ふと思いつくものではないかと思っています。

森 一方で、今年の発表会を見て、義太夫の演目の成長ぶりに驚きました。

清宮 義太夫は初期は参加者がゼロ人で、僕の息子たちに頼んで出でてもらう状態でした(笑)。それが徐々に人が集まり、去年からは祝い事の最初にやる「三番叟」という演目を始めたんです。これは低い声と高い声を行き来するもので、すごく難しい。でも、次の発表会ではお囃子も子供たちがやることになっていて、継続して参加する子も多いと思います。義太夫の発表会は、イベントのオープニングということもあって、熱気がすごいですね。



「ほくさい音楽博」義太夫発表の様子。毎回、たくさんの観客が駆けつける人気プログラム。

ゆっくり、ひっそり進めるリサーチ型プログラム

——まちの人々が音と関わる「ほくさい」に対し、音楽家が東東京のまちへと入り込むリサーチ型のプログラムが「BLOOMING EAST」です。コトリンゴさん、寺尾紗穂さん、コムアイさん(水曜日のカンパネラ)などが参加していますが、音楽家にはまずどんな依頼をされるのでしょうか?

清宮 「東東京で音楽の新しい風景をつくりたい」という思いは伝えますが、具体的に何をしてほしいとは言いません。むしろ「一緒に何かを見つけてみませんか?」と。そもそも音楽家には、この地域に来る理由がないんです。ホールでライブをした方が仕事

になるし、こんな場所になぜ行くのかと多くの人々が思はず。だから、まずは丁寧にまちと一緒に巡って、ここに来る理由を見つけていく。すでにあるものをまちに持ち込むのではなく、音楽家とまちのチューニングの時間を大切にしています。

——寺尾さんとコムアイさんのリサーチの様子は、レポート記事で読ませていただきました。寺尾さんは「戦災孤児」、コムアイさんは「移民」というテーマを見つけたようですが、基本は本当にまち歩きですよね。最終的なアウトプットは、音楽をつくることくらいしか決まっていないのですか?

清宮 いや、「音楽をつくること」すらも決まっていないんです。現在もただ、いろんな場所や人に会いに行く時間をゆっくりと過ごしている。本当にそれ以上のことは何もないんです。

森 もともと、「音楽家によるリサーチの仕方をリサーチする」プログラム、ですからね。

清宮 だけど、はじめは手探りでした。2015年のプログラム初年度、僕は「リサーチ」というものが何なのかよくわからなかったんです。それで、まちを回った後、年度の最後に何かにまとめなくてはと思って、さっと「利き手」を出して(笑)、イベントとしてまとめてしまった。

森 もちろん、僕は文句を言いました(笑)。

清宮 このとき、着地点をイベントにしたことに自分でも違和感がありました。イベントの日付に向けてリサーチすることに、つじつまの合わなさを感じたんです。そこで、コトリンゴさんとの2年目は利き手を封じて、より丁寧にまちにふれました。さらに、いま寺尾さんやコムアイさんとは、音楽ということもカッコに入れて、本当に着地点がわからない状態まで戻ってみようとしています。

森 リサーチの宙ぶらりんの時間に耐えられるようになつた、ということですよね。一周回って、このプログ

ラムはようやくいま当初のスタート地点に立ちはじめている。

を考えられているのか、最後に聞かせてください。

清宮 トッピングイーストは、2018年で東京アートポイント計画との共催を終了予定です。アートポイントからの卒業は大きな変化ですが、それで何かができるようになった、とは言いたくない。活動の形態は変わっていくでしょうが、いまは「次に行くだけだ」という気持ちですね。僕はこのプロジェクトの今後を考えると、最近、とても楽しいんです。今度の「ほくさい」の発表会は来年の2月に行われますが、その打ち上げのことを想像すると、いまからワクワクします(笑)。

——そう感じられるようになったのはなぜですか?

清宮 ビジネスの世界では音楽はお金という資産を生む道具という側面があります。でも、この活動は本当にかかる人が資産なんだと思うんです。「ほくさい」で声をかける保護者の方も、仕組みとして必要な「人手」ではなくて、顔の見える具体的な「○○さん」。それは「ニコス」も同じで、東京と日立と京都の三ヵ所にある拠点では、それぞれに「おかみさん」という中心人物がふたりずついるのですが、その人たちにこそ頼みたかった。こうした人との関係があるから、今後についてもただ楽観的な「何とかなる」ではなくて、楽しめるのかなと思っています。

——会社を辞めて、はじめは一人で何も見えないフィールドに立っていたけれど、いまではあちらにもこちらにも信頼できる人たちの顔が見えるようになったと。

清宮 時間をかけてその状況ができたこと自体が、これまでの活動の最大の価値だと思います。



2016年の「BLOOMING EAST」では、プロジェクトのプロセスを公開する「オープンキャンパス」を実施。プロジェクトにかかるメンバーがさまざまな視点から活動を振り返った。音楽家・コトリンゴ(中央)がプロデュースした「街のサウンドトラック」を手にまちへ出かけるプログラムも。

具体的な「この人」と描くこれから

——プロジェクトの今後も含めて、いまどのようなこと

森 これからが楽しみと言えるのは、共催を終えるにはとてもいいタイミングですよね。しんどい時間が続いたなかで、5年でよくそこまでたどり着いたなと思います。もうひとつ、今後もビジネスの世界からこうした現場に来る人はいる。そのとき清宮さんは、おそらく同じ悩みにぶつかるその人たちの良い話し相手になれると思うんです。ちょっと前の自分を見て

いるような気持ちになるだろうから。

——ビジネスの気持ちも、NPOの気持ちもわかるわけですからね。利き手も別の手も使える。

森 現在のビジネスの世界は、特に東京2020オリンピック・パラリンピックに向けて、とにかく「利き手を使え!」という状況ですよね。「逆の手を開発しよう」なんて言える状況ではない。でも、分類し難いものからしか新しいものは生まれないし、2020年以降は、利き手ではない手でしか感じられない微細なものが必ず重要になると思います。そのとき、清宮さんのような存在はおもしろいなと思います。

清宮 これからも大きな仕組みではなくて、人の気持ちが動く現場をつくりたいし、見続けていきたい。そして、その小さなものがいずれ、仕組みの変化につながればいいと思っています。音楽や音って、ビジネスにもなりますけど、もともと、それがあることで周りに人が集まるようなものもありますよね。僕自身、喋るのは得意ではなくて、音楽があるからこそ人と関係を築けてきた。そうした価値化が難しい力が音楽にはあるし、僕はその力に絶対的な信頼があるんです。インディペンデントな立場で、それを今後も探っていきたいですね。

2018年7月31日



清宮 陵一 Kiyomiya Ryoichi

1974年東京都生まれ。VINYL SOYUZ LLC 代表、NPO法人トッピングイースト 理事長。2001年音楽レーベル「vinylsoyuz」を立ち上げ、2006年に即興バトル・ドキュメンタリー『BOYCOTT RHYTHM MACHINE II VERSUS』をリリース。ライブヴァージョンとして国立科学博物館、後楽園ホールにて公演を実施。2016年にはニューヨークスタイルウェイ工場にて「スガダイロー vs JASON MORAN」を実現、日本人音楽家が海外に挑むプロジェクトとして五大陸制覇を計画中。坂本龍一氏のレーベル「commons」に参画後、音楽プロダクション「VINYL SOYUZ LLC」を設立し、現在は、青柳拓次（LITTLE CREATURES）、和田永、蓮沼執太、相対性理論といった音楽家らと協業する傍ら、特別なウェニューや公共空間でのパフォーマンスを多数プロデュース。2014年に始めたNPO法人トッピングイーストでは、東東京をベースに音楽がまちなかでできることを拡張すべく「ほくさい音楽博」「エレクトロニコス・ファンタスティコス!」「BLOOMING EAST」を展開している。

実験と失敗が広げる、 「まち」という名の劇場

PROJECT: アトレウス家

長島 確 Nagashima Kaku

[ドラマトゥルク／翻訳家]

佐藤 慎也 Sato Shinya

[建築家／日本大学理工学部建築学科教授]

**森 司** Mori Tsukasa

その土地にかかわりのない演劇作品をまちなかで上演し、家や住まい、暮らしのあり方を問うプロジェクト『アトレウス家』。そのタイトルは、古代ギリシャ悲劇に登場する家族の名から引用している。2010年より、ドラマトゥルクの長島確と建築家の佐藤慎也を中心に、民家や公共施設、離島などさまざまな地域で展開してきた。そこでは一般的の「演劇」のイメージとは違い、場所との関係やチームづくりを大事にしている。ふたりが目指す「考える演劇」とは？

インタビュー&執筆=杉原環樹／写真=高岡弘／撮影協力=東京芸術劇場

役者のパフォーマンスはぐだぐだでも、
体験者の「考える」体験が大事

森 東京アートポイント計画における『アトレウス家シリーズ（P.241）』は、2010年の『墨田区在住アトレウス家』に始まり、『豊島区在住アトレウス家』（2011年）、『三宅島在住アトレウス家』（2012年）と地域を変えて行われてきました（※）。その一連の試みを見てきたなかで、僕が今日のキーワードだと思うのは「失敗」なんです。

*『アトレウス家プロジェクト』は、東京アートポイント計画での共催事業を終えた後も、かたちを変え、「淡路島在住アトレウス家」（2013年）、『アトレウス家の新築』（2016年）、『松戸市在住アトレウス家』（2018年）と継続している。

——「失敗」ですか？

森 あるいは、成功と失敗の基準がどこにあるのかという問題。というのも、このプロジェクトでは毎回、とても実験的なつくり方がされていて、両者を分ける基準が外からは見えにくいからです。おふたりは一体、何を獲得するためにそんな実験をしているのか。大切にしている「質」とは何か。それを、今日は知りたいと思っています。

長島 失敗は山ほどあるので、答えることには事欠かなさうですね（笑）。最初に言っておけば、このプロジェクトでは、役者の演技の完成度を上げることにこだ

わりがなかったんです。もちろん、稽古はあるのですが、役者の側のパフォーマンスの強度を上げるよりも、観客や僕たちも含めた体験者がそこで何を考えるのか、そこが大事で。何かを考えることができれば、パフォーマンスはぐだぐだでもいい。そういう基準は、最初からありましたね。

森 演劇を通して何かを考えさせる。ただ、それは観客に多くを委ねるということでもありますよね。高度な読み取りができる観客はいいけれど、受け身の人は置いてけぼりにされる可能性もある。そんな『アトレウス家』の実験的な性格がもっともよく現れていたのが、東日本大震災後に行われた『豊島区在住アトレウス家（以下、『豊島』）』だったと思います。

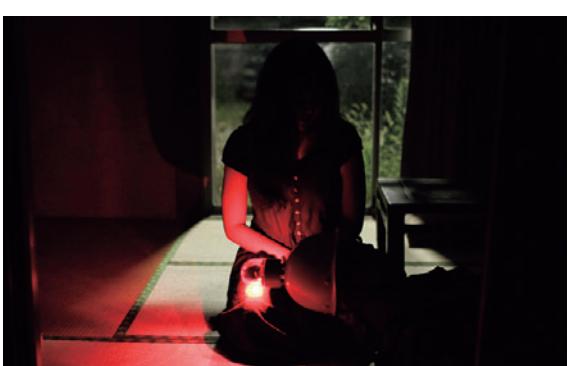
——そこでは、どんな光景が広がっていたのですか？

森 『アトレウス家』は、まちに演劇の古典をインストールすることを掲げていますが、これは豊島区の公共施設（雑司が谷地域文化創造館）の無個性な会議室などで、役者が日常と区別のつかない姿を見せるものでした。考え抜かれたものだけど、一見何もしていないように見えたんです。

長島 あそこでは確信犯的に観客を突き放したんです。震災直後の当時、こういうことはしたくない、と思う



『墨田区在住アトレウス家』（2010年）。ギリシャ悲劇の相関図を解説する長島。Photo by Tomita Ryohei



一軒の古民家で、ギリシャ悲劇の場面が同時多発的に上演された『墨田区在住アトレウス家』（2010年）。Photo by Tomita Ryohei



ことが多くありました。つまり日本各地で、進行形で避難生活を送っている人たちがいる。それに対して、役者が気軽に彼らを代弁する権利はないだろう。一方で、公共施設という住居ではない場所で過ごすことを通して、そうした場所での生活を想像してみることは重要だと考えていました。何かを演じるのではないかたちで、ある場所に「いる」ということを、ここでは見せたかったです。

森 その問い合わせとして発することもできるなか、あの現場は演劇の鑑賞としてかなり特殊でした。そこには、役者の上手さやサービスがない。いや、その「サービス」が普通の意味から一歩先に行ったものなので、おふたりの間にシンクロできる人にはいろいろ見えるのだけど、そこにたどり着かない人には何も見えない。要は、震災直後にその問題を当事者として引き取っているか、突きつけられる現場になっていたわけです。

佐藤 何かをきっかけに観客の見る風景が変わることを、僕らは「スイッチが入る」と表現しているのですが、「豊島」はたしかに、それが一番入りにくい現場でしたね。

森 おそらく多くの人は、芝居を見ている感じがしなかったと思います。

長島 しかし、何かを演じているのを見るのが演劇かといふと、実はそとは限らないんです。ある空間、時間のなかに身体がいて、その体感が変わることも、演劇が扱うべき重要な問題だと思います。実際、「豊島」ではホテルのように、観客にただその場で過ごしてもらいました。施設を歩き回ったり、床に寝転んだり、本当に寝たり。

——そうした提示の仕方をしたのはなぜですか？

長島 「豊島」と、その前年の『墨田』とで、フォーカスするものが「名詞」から「動詞」に変わったんです。名詞とは、家やまちなど、見えるモノのことですね。普通の民家を舞台にした『墨田』では、演劇的な仕掛けで、そんなモノを見せようとしていました。

しかし、「豊島」では、「いる」「住む」「寝る」といったアクション、つまり動詞に焦点が移ったんです。演劇というものは、名詞も動詞も扱える。そして観客は、名詞の場合、モノを見ることになりますが、

動詞の場合、見るだけじゃなく行為者にもなりえる。この2つの品詞の区別は、僕のなかでも『豊島』の経験を通して、はっきりと意識するようになったものでした。

遠いものの連結が想像力を働かせる

森 いまの『豊島』の例が典型的ですが、おふたりの取り組みは普通の演劇的なアプローチではない。さらにお話を聞く前に、ここでプロジェクトの始まりをふりかえりましょうか。この企画の前身は、2009年『戯曲をもって町へ出よう』(以下、『戯曲』)というプログラムでしたね。

佐藤 この作品は、東京文化発信プロジェクト室(*)の大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム(SAP)」の一環で行われたものでした。もともとは、僕が教えている日本大学建築学科の学生とともにその公募に参加しようと思い、東京藝術大学(以下、藝大)で教えている長島さんに声をかけたんです。

*公益財団法人東京都歴史文化財団内の組織。2015年4月にアーツカウンシル東京と組織統合した。

森 『戯曲』は、都内のまちで3本の海外の古典を演じ

るというもの。佐藤さんの研究室の学生が探してきた谷中の空き家の各部屋で、同時進行で進む演劇作品がそのひとつである『エレクトラ』でした。そもそもなぜ、『戯曲を持って町へ出よう』なんて考えたのですか？

長島 佐藤さんから声をかけられたとき、ほとんど直感的に、海外の古典作品をまちなかに持ち出したらいんだったんです。そこには2つの背景がありました。ひとつは先行事例の存在で、僕が研究していた作家サミュエル・ベケットの作品に、『ゴドーを待ちながら』という有名な戯曲があるのですが、これを、1993年に作家／批評家のスザン・ソンタグがサラエボで、2007年にアーティストのポール・チャンがニューオリンズで上演しています。ソンタグが上演した当時のサラエボは、空爆が続く紛争状態でした。ソンタグはそこで地元の演劇人と一緒に上演を行うのですが、ここには戯曲と社会の関係の逆転があるように思いました。つまり、そのころの日本の平和な環境では、劇場では戯曲が主で、そこに趣向として時事性を反映させるのに対し、ここでは状況が主で、それに応答するかたちで戯曲が選ばれています。



『戯曲をもって町へ出よう。エレクトラ』(2010年)
Photo by Yamamoto Naoaki

——戯曲と社会情勢の主従関係が入れ替わっていたと。

長島 同じくチャンの上演も、甚大な被害を出したハリケーン「カトリーナ」の被災地で行われたものです。もともと『ゴー』は、ヨーロッパが瓦礫の山だった終戦直後に書かれた作品で、いつ来るかわからない「神(God)」に似た名前の人物をふたりの男がひたすら待つだけの話。チャンやソントグの上演は、そんな『ゴー』をいまどう使うのかという実験としておもしろく、戯曲と土地の化学反応の例として意識していました。ただし震災前の日本の場合、彼らのような切実さはまったくなかったのですが。

——では、もうひとつの「背景」とは?

長島 いまの話と連続しますが、まちに演劇を持ち出すにあたり、土地と関係ないものをぶつけた方がいいと考えたんです。遠いものの連結が想像力を働かせる。これはシュルレアリズムの基本的な考え方ですね。ゆかりのある作家の作品より、ある効果的な違和感を持ったものをマッチさせる方が、何かしらを考えるきっかけが生まれるだろうと考えました。

森 『戯曲』でおふたりが手がけた作品に僕は強く惹かれてしまったんです。それで、「次は東京アートポイント計画で何か一緒にやりませんか?」と声をかけました。

——2010年当時は、東京アートポイント計画がはじつたばかりの時期でしたね。森さんはなぜ、長島さんと佐藤さんによるプロジェクトが必要だと思ったのですか?

森 現代美術にもまちなかを使う表現が多くあります、美術的なアプローチでいじることができる領域は限られているんです。決して万能じゃないと、現代美術の学芸員経験者として考えていました。その点、演劇は必然的に人が絡みます。まちなかでアートプロジェクトを始めるのであれば、演劇的アプローチにはさまざまな可能性がある。ただ、誰でもいいわけじゃない。

そのなかで、おふたりが挑戦していた古い家を舞

台に見立てる手法や、演じると演じないの曖昧な境界をつくるという考え方アートポイント的には必要でした。何より、「実験したい感じ」がすごくあつたんです。確立した手法の展開ではなくて、失敗によって可能性を広げる実験……それこそが東京アートポイント計画が求めるアートプロジェクトです。

「構造」というブレイクスルー

——そうしてはじまったプロジェクトですが、さきほどお聞きした『豊島』の前後にあたる『墨田』や『三宅島』では、どのような取り組み、実験を行ったのでしょうか?

森 『墨田』のときは、あえて隅田川の花火大会に上演時間をぶつけていましたよね。

佐藤 それこそ、あれは「失敗」と言えるかも(笑)。『墨田』では、花火大会の日に特別上演を行ったんです。花火を横目にアガメムノンという王様が東向島駅を出発し、到着した暗い家のなかで妻の愛人に殺される。家では同時多発的に複数の場面が進むという仕掛け。しかし、観客が予想と違う動きをして、誰も見ていないシーンが生まれてしまいました。

長島 一応、何が起きているかを場内アナウンスしていたのだけど、複数の場面のうち片方だけにお客さんが集まってしまい、もうひとつの重要な場面を誰も見てていなかった。



『墨田区在住アトレウス家 part1 特別版』(2010年)。2階から侵入する愛人を観客は見逃した。
Photo by Tomita Ryohei

佐藤 その辺のオペレーションに関しては、失敗だったと思いますね。

長島 ほかにも、終演後、花火を見ながらお客様と飲もうとしたら、芝居が殺人の話だったから、みんなドヨーンとして全然盛り上がらなかったり(笑)。

一同 (笑)。

長島 でも、そのときの失敗を経て、次の公演では、佐藤さんが同時多発的にものを見せるには、「テレビの番組表」的なプログラムシートをつくればいい、ということを閃いたんです。これががあれば、家のなかで流れている複数の時間を見渡しながら、チャンネルを変えるみたいに行き来できるようになる。僕たちはそうした枠組みのことを「構造」と呼び始めたのですが、この発見は決定的でしたね。

森 おもしろいのは、その構造の有無を、不思議なほど観客も察知することですよね。それがあるかないかが、居心地の良さにも直接的に関わってくる。

長島 この発見がなぜ大きかったかというと、それが、構造の「2つ目」だったからなんです。実は前身の『戯曲』のときから、「家の内覧会」という構造はあったんですね。でも、『戯曲』はある程度勢いでできちゃったけど、劇場ではない空間でやるにあたって、それ以外の構造のモデルが頭になかった。それだけでは上手くいかなくなったり、「番組表」という別の構造を乗せることもできる、と気づいたんです。そして、2つ目があるなら、3つ目、4つ目も考えられるだろうというブレイクスルーがありました。

森 じゃあ、そこからはまちなかの演劇における構造を探すこと自覚的になった?

長島 ある意味、そうですね。だから、『豊島』の構造は「ホテル」ですし。つまり「構造」と呼んでいるのは、体験のモデルとなる、抽象的な「見立て」ともいえます。共有できる構造があればいろんなこと

ができることに、そのあたりで自覚的になりましたね。

森 一方、『三宅島』では、島の一周を山手線に重ねたツールを制作し、地理的理解を促す構造をつくっていました。

長島 あれは素朴に僕の体験から生まれたアイデアで、最初に島を訪れたとき、方角がまるでわからず戸惑ったんです。どこからも中央の山が見えていて、何か手立てがないとアプローチできないと感じた。それで、都庁のサイトで三宅島の噴火に関する資料を見ていたら、「三宅島の一周は山手線とほぼ同じ」との記述を見つけて、これだと。

佐藤 それで、丸い三宅島と縦長の山手線を重ねた地図をつくりました。『アトレウス家シリーズ』ではだいたい長島さんが最初に深く対象に入り込むので、僕は自覚的に客観的な立場から関わるようにしています。おもしろかったのは、その地図を見て島のカフェの人が「うちの店は代官山なんですね」と喜んでいたこと。これで正解だった、と思った(笑)。



『三宅島在住アトレウス家 山手篇』(2012年)。三宅島と山手線(都心部)が合成された地図。Photo by Tomita Ryohei

——その重なりへの喜びも、演劇的な体験なのでしょうか?

佐藤 演劇がある身体的な体験だとすれば、あの地図があることで、三宅島の位置関係や距離感が初めて

身体でわかるということだと思うんです。三宅島の地図を見ても、現地を訪れてもわからないようなことが、別のレイヤーを重ねることで見えてくる。

森 こうして振り返ると、本当に毎回違うことをしていますね。

長島 さきほど森さんは「実験したい感じがよかった」と仰ったけど、正確に言うなら「実験しかしたくない」(笑)。わざと毎年、やることを変えてきました。

佐藤 これまでと同じだと、嫌になっちゃうんだよね。

長島 飽きちゃうんです。自分たちがつまらないのは観客にもバレるので。

まちなかの演劇で試される 「メタな視点」と「長い時間」

森 さきほどの「構造」もそうですが、おふたりの取り組みには演劇や現場に対して非常にメタ的なところがありますよね。ただ、その一筋縄ではいかない考え方を、ほかのメンバーとどう共有するのでしょうか?『アトレウス家』には東京藝術大学の学生を含めいろいろな人たちが関わっていますが、そのチームビルディングに関心があります。

長島 もともと僕は、佐藤さんや演出家の阿部初美さんと一緒に劇場作品を何年もつくってきましたが、ある種、そのときからメタ的なつくり方をしていたんですね。メタ的というのは、つくり方自体に意識的だということですよね。

阿部さんの大切な考え方、「役者が人形ではなくてはならない」ということがありました。要はトップダウンで何かをするのではなく、一緒に考えてアイデアを出せないと。そこで僕がドラマツルクとしてやるべき大事な仕事は、常に誰かが何かを思いつく状態を温めることで、そのために、作品に関わる情報を広範囲にストックして、SNSなどを通じてみんなと共有していました。その方法は、いまも変わっていませんね。



『豊島区在住アトレウス家』(2011年) 稽古の様子。
Photo by Tomita Ryohei

——学生は、そうしたつくり方にすぐ反応できるものなんですか?

長島 学生は、初め何をやっているのかあまりわからず、とにかく見ているという感じだったと思います。ただ『アトレウス家』では、初期から武田力さんと福田毅さんというプロの俳優にコラボレーターとして参加してもらっていて、それがすごく大きかった。彼らがコンセプトや構造を理解し、それを空間に対してどう身体化するのかを、がんがん試してくださいました。すると、最初はそれをわけもわからず見ていた学生も、2年くらいが過ぎるころから、突然、何かができるようになる。そんな流れがありました。

森 「“現場をつくる”をつくる」というようなメタ的な手法には、劇場作品を手がけるなかで蓄積してきたものが活きていたわけですね。

長島 とはいって、やはり劇場から外に出たことは決定的に大きかったです。当時からリサーチやプロジェクトベースのつくり方はしていましたが、それは完全に劇場に最適化されたやり方だった。そのことごとくがまちに出たら通用しないことを、『墨田』で思い知らされたんです。そこでさきほどの、「構造」という考え方に行き着くのですが。その意味では、劇場も「構造」のひとつにすぎなかったわけです。

佐藤 それで言えば、まちに出たときに重要だったのは、現場の空間にメンバーみんなで長い時間いる、ということだったと思います。「いる」ことによって、僕らが何かを言わなくても、この空間ではこうすれば居心地の良さをつくれると、みんなが自然と身体的に獲得していく。『番組表』のアイデアもむしろそこから生まれたものでした。

長島 「いてみる」という感じですよね。

佐藤 豊島の公共施設でも、「稽古」と称してひたすらそこにいました。寝ていたりするだけだから、周りの人からは遊んでいるようにしか見えないんだけど(笑)。でも、それがやはり「稽古」でもあって、その空間が自分の家のように馴染むことで、今度はそれをどのように観客に体験させればいいのかも見



『豊島区在住アトレウス家』(2011年)。公共施設で「寝る」のも役者のパフォーマンスの一環として稽古した。
Photo by Tomita Ryohei

えてくる。その意味で、『墨田』にしろ『豊島』にしろ、ひとつの場所を長期間にわたって使えるのっても大きかったですね。

劇場を知らない新しい世代へのアプローチ

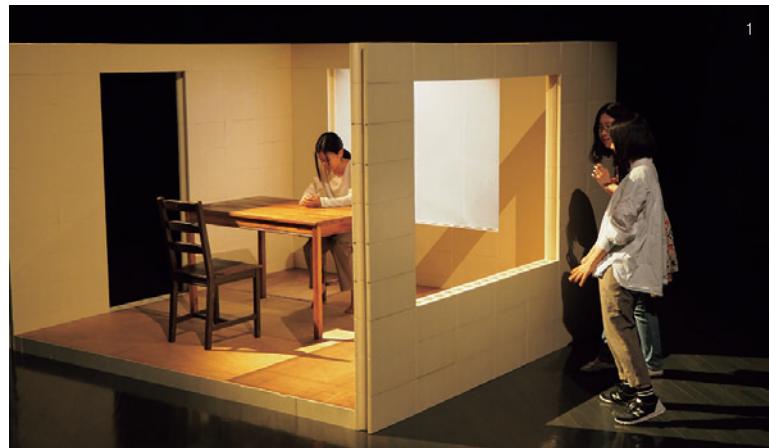
森 これまでのお話は、劇場で活動してきたおふたりがまちに出たとき、いかにその場でのふるまいを獲得するのかということですね。しかし、新しい世代には、そもそもスタートがまちなかで、劇場の経験がないプレイヤーも多いのではないか?

佐藤 そうですね。これは建築の話ですが、もともと僕が学生とアートプロジェクトに参加したのは、劇場の外で演劇をやることで、普通に建築をつくるのとは異なる視点を与えたと考えたからでした。だけど、10年ほど経ったいまでは、そもそもリノベーションしか知らない学生も増えてきている。本来なら、一からの設計もリノベもできて、そのなかで「選ぶ」ということをしないと、建築家の職業は成り立たないのですが。

——演劇におけるまちなかと、建築におけるリノベ。どちらのジャンルでも、もともとはオルタナティブだった領域からスタートした世代が現れてきているんですね。

佐藤 同じように、劇場の「中」にも「外」にも、それぞれのメリットとデメリットがあります。それらを一度俯瞰した上で、どちらかを選べる方が健全ではないかという思いがある。そこで、2018年からやっている『松戸市在住アトレウス家』では、そのコンセプトを「教育」として、劇場とまちを行き来する取り組みを行っています。

具体的には、「劇場」と「まち」、さらに「壁あり」と「壁なし」という要素を組み合わせた4パターンの上演をするんです。「壁」というのは、役者と観客の間の透明な壁、いわゆる「第四の壁」のこと、まちなかで観客を巻き込む従来の『アトレウス家』は「まちの壁なし」。ここにたどり着くまでのスタディとして、それ以外の3パターンを経てみるわけです。



——これまでデフォルトだったものにたどり着く前の、3段階を設けたと。

森 これはもう、全体を通して一種のワークショップ、育成プログラムですね。

長島 実際、『アトレウス家』を教材に使おうという話になっています。もうひとつ、学生や若いクリエイターに感じられる課題は、演出をどう身につけるのかということです。演出というのは、どんな時間をどんなふうに体験させるかということですが、これが藝大の学生なんかでも弱くて。でもそれは、教えるプログラムがないからなんですね。

例え、「ここで誰が出てくる」という段取りはつづけられる。けれど、段取りだけでは足りなくて、本当

に生きた上演にするためには、たくさんの稽古と、客観的なフィードバックが必要になる。それを『松戸』では、『アトレウス家』の初期メンバーである稻継美保さんがかなりじっくりやったのですが、そうするとやはり、学生たちは本番で化けたんです。段取りでたどり着けないところまで行った。

森 ただ、演技として上手いことと、冒頭の「考えさせる」ことは別で、上手いがゆえに考えさせないこともありますよね。そのバランスはどうするのですか？

長島 そこは演技だけの問題でもなく、お客様の「居方」（その場でどのような状態でいるか）や、上演での文脈の運び方にもかかわっています。その話で言えば、『戯曲』にも参加してくれた演出家

1.『松戸市在住アトレウス家 勉強#1』（2018年～）（劇場、壁あり）の上演の様子。
写真提供：佐藤慎也研究室

2.『松戸市在住アトレウス家 勉強#2』（2018年～）（まち、壁あり）の上演の様子。
Photo by Nemoto Shunsuke

なかのしげき
の中野成樹さんと話していて、気づいたことがあって。彼は、『アトレウス家』の、観客を突き放すやり方には抵抗があって、観客の腑に落ちる瞬間を、上演のなかにきちんとつくりたいというんです。それを見て僕は、着地点の設定の仕方が違うとわかりました。僕は、体験したことの腑に落ちる瞬間は、上演の外であっていいと思っていて。『三宅島』なら、島でいろんなことを経験して、船で帰ったあとに何かを感じてもらえばいいと思うんです。

森 たしかに、腑に落ちさせないですよね。問い合わせのまま、終わらせる。

長島 家に帰ったあとに、あの島のこと思い出す。むしろ、そういう瞬間が上演時間中には訪れないようにしているというか。そういう意識は、常にありますね。

**演劇のレールを疑う。
偶発的なものを受け入れる**

森 おふたりの場合、その追求のなかに、いつも「解体」というプロセスがあるように感じます。おふたりは、何を解体して、何をつくりているのですか？

長島 解体という意識はありません。「演劇」を解体しているかというとそうではなくて、つくり方のルールのようなものを相対化しているんだと思うんです。演劇には、公演までの段取りや劇場の手配のようなレールがあって、一種の自動化が起きている。便利だし、必要でもありますが、無意識に身体化されたそのレールに対して、それだけじゃないよね、と。

森 じゃあ、積極的にクリエイションをしている？

長島 そういう意識もなくて……。石橋を壊れるほど叩き、壊れた後「どうしよう」と考える、そんな感じに近いかもしれないですね（笑）。

——（笑）。壊れるほど演劇を分析して、また、そこから組み立てる。

長島 アートプロジェクトや劇場の外で演劇をやる上で、僕が大事なイメージソースにしているのは、環境音楽なんです。環境を排除せず、共存しようとする音楽です。演劇でも、普通はノイズと呼ばれてしまうものと一緒にいながら、ただの日常とは違うものをつくりたい。『アトレウス家』をやってよくわかったけれど、劇場って完全にノイズフィルタリングの装置ですから。そこから外に出たとき、仕込んだものと偶然的な要素とのバランスをどう考えるのか。偶発性をいかに受け入れるのか。そこにおもしろみを感じています。

小さくてバラバラな、社会の実験場

森 改めておふたりには、2010年からプロジェクトがはじまって東京アートポイント計画にとても長くかかわっていただいている。そこで最後に聞きたいのですが、アートポイントにはどのような良さがあるとお考えですか？

長島 それについては、いくつか明確に感じることがあります。ひとつは、個々のプロジェクトのサイズが大きすぎないこと。これはとても大事なことで、大きくなればなるほど失敗が許されないので守りに入り、冒険や実験ができないくなる。もうひとつは、プロジェクトの種類がたくさんあることです。何でも、「こうでなくてはいけない」という原理主義が一番怖いですね。その意味で、個々のプロジェクトがバラバラに、丸くならずに尖っているべきだし、それぞれ偏っているのがいい。公共の事業として広くドアを開ける必要があるとき、このあたりが理想だと思うんです。

——たしかに、万人に受け入れられるものを目指すと、今度は肝心の活動自体がつまらないものになりますね。

長島 毒にも薬にもならないものにしかならないですね。そのなかで、ひとつずつは小さいけれど種類がバラバラで、人によってすごく合うものとダメなものがある、だけど結果的には誰もがどれかには合う

というかたちが、理想だと思うんですね。

同じことは時間軸にも言えて、ひとつのプロジェクトに複数のチャンスがあることも良かった。いろんな試し方ができる、一個がダメでも別の方法で試すことができる。通年であることや、2年目や3年目があり得るということが用意されていることも、良かったと思います。

佐藤 僕は、アートポイントは『アトレウス家』だけではなく、ほかにもいろんな取り組みに参加させてもらっているけれど、実験を実験として評価してもらえることは、ほかにないものだと思います。その上で、実験を自己満足で終わらせることなく、その先につなげる回路をどうつくるのか。そこに、開拓の余地はあるのかなと思います。

実験することと、普及することには違う回路が必要というか。『としまアートステーション構想（P.244／以下、『としま』）』なんかは最たるものだと思っていた、先日、ある建築のシンポジウムで被災地のコミュニティの話題が出たのですが、オチはみんな『としま』で考えていたようなことなんです。だから、答えに近いところまではたどり着けている。あとは、その先の普及をどう考えるのかだと感じます。

長島 さらに言えば、『アトレウス家』を含むこうした活動が何の実験かと言うと、やっぱり社会のミニチュアのなかでの「自治の実験」だと思っています。アートプロジェクトもそうですが、演劇の良さは一人ではつくれなくて、複数でつくるということ。そこでは、完全独裁なのか、それともフラットな関係でいくのか、そういうことを試す小さな場がいつも出現している。

そうした場の存在は、いまの社会ですごく必要だと思うんです。実際の社会生活のなかでその実験をいきなりやると、キツいことになる。でも、演劇やアートでは、フィクションを使うことで、実験をするための、もうひとつのゾーンをつくることができる。いや、演劇やアートというものが、そもそもそういうゾーンのことなのかなと思います。

2018年9月18日



長島 碩 Nagashima Kaku

日本におけるドラマトゥルクの草分けとして、さまざまな演出家・振付家の作品に参加。近年は演劇の発想やノウハウを劇場外へ持ち出すことに興味をもち、アートプロジェクトにも積極的に関わる。最近の参加作品／プロジェクト：『コジ・ファン・トゥッテ』『魔笛』（ともにニッセイオペラ2018）、『半七半八（はんしきどり）』（中野成樹+フランケンズ、F/T17）『Double Tomorrow』（ファビアン・ブリオヴィル×演劇集団円）、『←（やじるし）』（さいたまトリエンナーレ2016）、『ザ・ワールド』（大橋可也&ダンサーZ）ほか。東京アートポイント計画では『墨田区／豊島区／三宅島在住アトレウス家』『長島確のつくりかた研究所：だれかのみたゆめ』など。ドキュメントとして『アトレウス家の建て方』、『つくりかた研究所の問題集』（共編著）。共著に『〈現代演劇〉のレッスン』、訳書にベケット『いざ最悪の方へ』、『新訳ベケット戯曲全集』（監修・共訳）。一般社団法人ミクストメディア・プロダクト（mmp）代表理事。中野成樹+フランケンズ所属。東京藝術大学特別招聘教授、座・高円寺劇場創造アカデミー講師。2018年よりフェスティバル／トーキョーのディレクターに就任。

佐藤 慎也 Sato Shinya

1968年東京都生まれ。建築に留まらず、美術、演劇作品制作にも参加。『+1人／日』（取手アートプロジェクト、2008年）、『個室都市 東京』ツアー制作協力（高山明演出、フェスティバル／トーキョー、2009年）、『戯曲をもって町へ出よう。』コンセプト（中野成樹・長島確・矢内原美邦演出、2010年）、『3331 Arts Chiyoda』改修設計（2010年）、『アトレウス家』シリーズ（2010年～）、『四谷雑談集』+『四家の怪談』つくりかたファンク・バンド（フェスティバル／トーキョー、2013年）、『としまアートステーション構想』策定メンバー（2011～2017年）、『長島確のつくりかた研究所』所長（2013～2016年）、『←（やじるし）』プロジェクト構造設計（長島確+やじるしのチーム、さいたまトリエンナーレ2016年）、『みんなの楽屋』（あわい～、TURNフェス2、2017年）、『東京プロジェクトスタディ2』（2027年ミュンスターへの旅）ナビゲーター（Tokyo Art Research Lab、2018年）、『八戸市新美術館』建設アドバイザー（西澤徹夫建築事務所・タカパンスタジオ設計系共同体設計、2020年開館予定）など。



SECTION

4

東京アートポイント計画 2009 → 2029

これまでの10年を振り返り、これからの10年を考えます。

東京アートポイント計画の共催団体評価・選定会議委員を務める小山田徹氏、竹久侑氏によるインタビューを収録。また、企画アドバイザリー委員会委員を務めてきた太下義之氏、熊倉純子氏、外部評価委員の芹沢高志氏を交えた座談会では、社会と文化の関係から東京アートポイント計画の意義と可能性が語られました。

インタビュー

「人」を財産にしながら、 ちょっとずつ進む

小山田 徹 Koyamada Toru

[アーティスト／京都市立芸術大学美術学部美術研究科教授]

構成=川村庸子

「翻訳家」の必要性

この10年は、日本中に大きな変化が起こった時期と重なりますよね。

少し前から振り返ると、1980年代はバブル崩壊、1990年代は阪神・淡路大震災とオウム真理教事件があって、僕らにとっては古橋悌二^[*1]の死という大きな出来事があった。経済の破綻、社会の破綻を10年ごとに経験したこと、「危機管理」という概念が出てきたり、ボランティア元年がやってきたりして、これまでの反省からいろいろなものが用意されてきたはずだった。けれども、東日本大震災では、東京電力福島第一原子力発電所事故が起こってしまい、貧困などの社会問題は一向に解決していくかない。いくらいろんな出来事を経験しても、敵わないっていうのを感じる10年やったなと思います。そこに今度は東京2020オリンピック・パラリンピックが待ち構え

ているけど、巨大な祝祭によって隠れてしまう矛盾は、もっと増えて来んのやろうなと思うと、不可能なことだらけのこの10年というのはちゃんと見とかなかんなんと思う。

そうした時代の中、東京アートポイント計画が10年間やってきたというのは、とても重要なことだと思います。これまでの文化政策とは違って、功罪含めたリアルなものごとと向き合ってきたはずやから。

東京アートポイント計画の大きな特徴は、「プログラムオフィサー」の存在です。プログラムオフィサーっていうのは、「翻訳家」です。政治や経済など、既にでき上がったシステムのなかで、その間を横断してつながり、視点をちょっとずらして隙間をつくったりするのが文化の役割。そのためには、制度のなかに「人」が必要なんやね。完璧なシステムなんてないから、誰かがクッションとなっていくつもの困難をクリアしていく必要がある。それをやってきたのが、人類の歴史やと思う。

こういうややこしい密やかな仕事っていうのは、高い意志と技術が求められます。本来、プログラムオフィサーという職業は、一人ひとりが自生的、自律的に動けたらいい仕事やけど、残念ながらまだそういう社会にはなっていないよね。だから、いまはある種の必要悪として、やればやるほど自分たちの仕事が必要なくなっていくという場所に立ってがんばってほしい。特にいまは、巨大な祝祭が終わったあとにどう生き延びて、何を大事にして、何を残すのかと一緒に考えていかなあかん時期にきているから、益々その役割は重要になっていくやうだと思います。

プログラムオフィサーがいるということは、クッションができるということ。いろんな立場の人たちの間に立って、うまいバランスを探りながら、そのなかに多様な視点や企画を入れ込む。いい嘘をちゃんとつける。それこそが翻訳やと思う。例えば、行政には行政の、学校には学校への説明の仕方っていうのがあって、多様な世界を同時に存在させるための技術が必要。それと同時に、現場は現場で勝手にやらしでもらうっていう感覚ではなくて、複数の関係性のなかで成立しているのをちゃんと噛みしめながらやってもらう。そういう両方の関係をつくっていくのがプログラムオフィサーの仕事やと思います。

上手なえこひいき

公共事業は、社会の持っている価値観の最大公約数になりがちなんよね。でも、人の営みは千差万別で、最大公約数で括られると困る人もいるし、見えなくなる側面も少なくない。文化や生活って、ほんとうはもっとぐちゃぐちゃしてるやん。そういうときにうまく作用するのは、上手なえこひいきやと思う。そして、それができるのは人間やね。

東京アートポイント計画は、複数年かけて共催するし、地域の活動拠点ができたから成功っていうわけでもないから、評価されにくいよね。そのためにいろんなドキュメントをつくったりしているけど、こういう日常的な営みはどうも伝え切れへんね。でも、人間は残るから。大事な経験をした人たちが、そのあとまた活動していくときの場やシステムのつくり方、ふるまいに期待しているっていうのが本音。プログラムオフィサーの奮闘は、それぞれの人のなか

に財産として残っていく。だから、個々の現場はもちろん大事やけど、個人的にはプログラムオフィサーがどんだけ悩んで、何とどんだけ付き合っていくかを注視してる。そのためにも、失敗は織り込み済みで、何かあったときにプログラムオフィサーの責任にならない方法を組織として考えていく必要があるなと思っています。個人が選んだものを複数人で承認して、みんなでそのことと付き合っていく意識で組織や会議を回していくのが理想やうね。もし批判がきたら僕たちのような共催団体評価・選定会議も一緒に批判を受ける立場になる。会議は、現場の人を応援するためのものでありたいと思います。

1998年に京都で「バザールカフェ^[*2]」っていうコミュニティカフェをやっていたときは、2週間に一度集まって理事会をやってました。そこでは、潰れないようにするための最低限のやりとりはあるけど、別に何が決まるわけでもないんよ。現場で起こったことを判断してくれって言うけど、10人以上いるといろんな意見あるからまとまらへんやん。まとまらへんけどめっちゃ議論してんねん。で、結果が出ないまま次の週になるともう状況は動いてるから、現場で判断して進んでいく。ただそこで起こったことの責任は理事会が取るから、一生懸命議論はする。その構造がすごく気持ち良かってんね。基本的に、議論する行為があるだけいいのではないかと思っているんです。そっちのほうがうまくいくんよ、結局は現場が判断しなきゃいけないし。でもそれって体力いるやん。誰かに何かを決めてもらったほうが楽だから。でもそのあたりはお互い踏ん張りどころで、地域でプロジェクトを行う場合、いろいろな個人の判断が多様に入ってくる仕組みがあったほうがおもしろいと思う。

こういうことを考えるようになったのは、1990年代にエイズやジェンダーにまつわるさまざまな活動^[*3]をしていたからです。そこで、ヘテロセクシャルの僕でも「こういう言い方は良くなかったんや」っていうのを客体化する体験があった。そうじゃなかったら、もっと主張して、自分の意見を通すのがアイデンティティやと思っていたかもしれないね。逡巡するっていうことは悪いことじゃないし、結論というのはただの断面であって答えじゃないっていうのはそのときに訓練された感覚やと思います。

だから、プロジェクトは1年ごとの成果で評価されがち

やけど、それはある地点での評価であって、続くやんか。時代の変化はいろいろあっても、何かを思考し続けることは変わらないわけで、それぞれが経験したもの持ち帰つて何かに変えてるとしたら、それは続いているし、同じ場所でずっとやる必要はない。イベント的な設定をしたり、成果を目指してしまうと、それが終わったときになんかちょっと途切れちゃうよ。だから、例えば3年間共催して、3年目に課題が見つかったらそれをもっと評価していいんじゃないかと思う。そういうことができるために、やっぱり「間」に人が必要で、制度だけでは無理です。価値や視点をすらすための技術ってほんとうに大事よ。固定化するための技術のほうが先に定着しちゃう。すらすための技術は制度的には邪魔なんよね、不安定になるから。でも、ほんとうの技術はそっちに注がれるべきなんや。

密やかな企画をつくる

地域に根差した企画を立てるときに、ほとんどの人が「みんな」「市民」「社会」とかいう大文字からスタートします。ほかにも「多様性」や「開かれた」とか、ポジティブワードばかりよね。でも、実際の活動って、ネガティブワードからスタートすることがほとんど。「こんだけしかない」とか「目の前のことでいっぱいいいっぱい」とか。そういうしんどい正直な場所から、それをどう社会とつなぐかというところに、アートプロジェクトのようなものがあると思ってる。

だから、自分たちが企画立てるときに「日本中の子供たちのために」とか言ったらあかんと思うよ。それは文部科学省の仕事だから。まずは、目の前にいる「自分の娘や息子のために」というところからスタートするはずなんよ。「子供が食べているものが安全じゃなさそう」「隣に暮らす一人暮らしのおばあちゃんが心配」とか、目の前の心配ごとがあつて、その未来のために何ができるかを考えたときにやっと他者と共有されるものが出てくる。東京アートポイント計画は、そうしたはじまる理由がプライベートな、密やかな企画があるのがいいなと思っています。

例えば、『東京スープとブランケット紀行（P.245）』は、ずっと飼っていた猫の看取りと死がきっかけですよね。でも、毎月集まってみんなでスープをつくって飲んでいるうち

に、いつも通っていたお店がなくなったりして、同時にまちの看取りのことをしていることにも気づく。飽きずに集まっていると、だんだんと「答えの出なさ」のようなものを共有していく。そうやってぐじやぐじやと咀嚼していくうちにみんなが吸収できる栄養に変わるもんがあるような気がするんですよね。でも、そういう企画は、プロジェクトとしての運営体制を整えたり、助成金をもらいくつたりする。そんなときに、プログラムオフィサーっていう翻訳家がいるのが、世の中がおもしろくなる秘訣なんちゃうかなと思う。

僕の場合は、最近は家族をどうひらくかが大きなテーマです。京都というまちは、町内会など地域の集まりがあつても全然人が混じらなくて、いつまで経っても余所さんのままなんよ。どうしようかなと思って、3年ほど前にうちの奥さんが公文教室をはじめるときにいろいろ考えたんですね。まず子供が来て、子供が来るっていうことはお母さんも来るし、そのお金を出しておじいちゃんおばあちゃんも来るだろうと。そうしたら、一気に「地域」が見えてきて、家族を拡大していくような感覚になった。自分の子供が特別なんじゃなくて、同じように大事な子供らがぎょうさんおんねん。だからいまは、60人の子供がいる感じ。そういう環境やお母さんたちとの会話では、「美術」は通用しないよ。そういう場所でこれまで培った技術をどうやって届けていくかっていうのがいま起きてるプロジェクトです。そこで通用したもんは、ちゃんと世に問えると思う。

この子たちの10年後、20年後にボディブローのように効くものって何だろうと考えると、それは決して成績を上げることじゃない。何かいまちょっと触つときたい部分を一生懸命大人が考えて、押し付けじゃないかたちで、新しい世界をチラ見して持って帰ってもらえたたらええなと思う。それは、ものすごく長いプロジェクトなんよ。その子の60年後にかかるよう。

だから目の前にいる人の問題を考えることは、未来の子供たちのためにつながっていく。そういう一過性の企画では終わらない意志が内包された企画には興味がある。ちょっとでも先を生きている責任として、いま自分が抱えてしまった問題は未来の子供たちにも訪れる可能性がある、という視点を持って変革していく意志です。だから、準備は長くして、ちょっとずつ進めばいい。自分自身の生活の

変化に合わせて。僕もそうやったから。

「十年一昔」っていうけれど、僕の人生も10年ごとにいろんなことが動いてきたなと思います。作品をバリバリつくっていたダムタイプの初期の10年、ジェンダー・セクシャリティにまつわる活動をしていた10年、その次が共有空間をつくって社会のさまざまな問題やよろこびに応答する10年。そして、屋台など必要なものを自分でつくって個人でやる小さな活動に取り組んだ10年があって、いまの未来の子供たちに向けた10年があんねん。10年単位の刻みって、大きいなと思う。あといくつできるんやろう。やっぱり何かやるには10年かかるからね。

入り口としての「アートポイント」

「未来の子供たち」っていうのが一体何を指すのかとか、そのものづくりを表現することばはないと思う。いろんなことが複雑に絡んでいて、ことばにすると消えちゃうような世界ってのがあって、それを語るためにとりあえず何かを設定して、そこから越境する試みを行なう。言語化してはいけない世界を大事にするためには、外側の世界からじわじわいくぼうがいい。

東京アートポイント計画の場合は、とりあえず「アート」からはじめたということやと思うねん。現在探っているものは、未来のアートだとは言い切れない。それを簡単に名づけちゃいたくはないかな。ことばって、やっぱり思考をつかまえる力が強すぎて捉われちゃうから。ことばから逃げるためにいろんな活動をしてるような気がすんねんね。いまやってることを名づけられはじめたら、次の脱出を試みなきゃいけない。だからアートポイント計画っていうのは、「その先」にあるものを探すための入り口なんやと思う。「アートポイント」を通して、見えるものを探してるんちゃうかな。そして、いつかまたそれをアートと呼ぶ日が来たら、そのときはまたそこを立ち位置に次を探す。

世の中にとってアートっていうのは、はぐらかしの言葉だと思うよ。誰もちゃんと説明できへんもん。とりあえず立てた問い合わせ、世界を眺める。そこから越境する。それはどんな職業においてもそう。それはアイデンティティではなくて、アイデンティティのはじまりです。アートで培った技

術をいかに隣の芝生に持つて行けるものに変えていくかについて悩んでいかなきゃね。

プログラムオフィサーの仕事は、「悩むこと」やと思います。給料をもらっていろんなプロジェクトにかかわりながら悩んでくれと言われるんやから、せいぜい悩むしかないんや。そして、ちゃんと悩むことを許す世の中になっていたらええなと思う。

2018年10月10日

[*1] アーティストグループ「ダムタイプ」の演出家であり、パフォーマーのメディア・アーティスト。1960年京都市生まれ。京都市立芸術大学大学院構想設計科修士課程修了。在学中の1984年、ダムタイプを結成。映像・音楽・パフォーマンスを駆使した表現活動を行い、ジェンダー・セクシャリティ、人種、国籍をテーマにした「S/N」などの作品は国内外で上演され、高い評価を得た。1992年、HIV陽性であることを公表。1995年、免疫不全による敗血症のため他界。

[*2] エイズや外国人就労者のケアサポート、カウンセラーなど、さまざまな社会活動をしている人たちが運営するカフェ。通常のカフェ営業を行なながら、知りたい人はそれぞれの情報やサポートにアクセスできるようになっていた。

[*3] 1993年、小山田を含む5、6名でアートセンター「アートスケープ」の自主運営をはじめ、そのなかで「エイズ・ボスター・プロジェクト（APP）」などの活動が生まれていた。APPは、エイズに関する誤解や偏見を解き、エイズとともに生きている人々やセクシャリティの多様性などについて啓発を行う非営利民間団体。1994年には「第10回国際エイズ会議」にも参加した。



小山田 徹
Koyamada Toru

1961年鹿児島に生まれ。京都市立芸術大学日本画科卒業。アーティスト／京都市立芸術大学美術学部美術研究科教授。1998年までパフォーマンスグループ「ダムタイプ」で舞台美術と舞台監督を担当。平行して「風景収集狂舎」の名でさまざまなコミュニティ、共有空間の開発を行なう現在に至る。近年、洞窟と出会い、洞窟探検グループ「Com-pass Caving Unit」メンバーとして活動中。東日本大震災以降の女川での活動をもとにできた「対話工房」のメンバーである。2011年から現在まで、東京アートポイント計画共催団体評価・選定会議委員（2014年まで企画ドバイザリー委員）を務める。

インタビュー

アートプロジェクトがつくる、 地域の「居場所」

竹久 侑 Takehisa Yuu

[水戸芸術館現代美術センター主任学芸員]

構成=佐藤恵美

現代におけるアートの可能性

わたしは、美術館やアートプロジェクトは、既存の制度や考え方に対して、「カウンター（対抗）」としてのあり方を示せる領域だと考えています。普段の生活のなかで、わたしたちは意識的にも無意識的にも、さまざまな社会の枠組みに属し、かかわっています。アートは、そうしたものに距離をとり、改めて考えたり疑問に思ったりできる時間と場所を生むことができる分野でしょう。

そこには「第三の場所」としての可能性もあります。現代の地域社会には、職場でも家庭でも学校でもない、第三の場所は意外と少ないのでしょうか。余暇の過ごし方として、ショッピングや娯楽など消費の場は巷に溢れていますが、無料や少しだけお金を払うことで自分や人と安心して対話ができる公共の場は十分にあるでしょうか。そして、それらはうまく機能しているでしょうか。地域

社会に生きる自分を自覚でき、そして自身の存在意義を確かめられるような場としての役割も、美術館やアートプロジェクトが持ち得ると考えています。

美術館とアートプロジェクトの役割の違い

では、東京アートポイント計画が担う各共催事業を「アートプロジェクト」と考へた場合、美術館との違いはどこにあるのでしょうか。公共的な役割という側面から両者の違いを考えてみたいと思います。

まず「美術館」は、作品を通してさまざまな価値観や考え方を知り、自らの社会における立ち位置や日々のあり方を考えるきっかけをもたらす場と言えます。また、展覧会だけでなくさまざまなプログラムを通して、出会いや交流が生まれ、そこからネットワークやコミュニティの創出にもつながっていくでしょう。つまり、美術館は自分や他者と出

会うことができる場であり、地域社会へと入っていくことのできる扉にもなり得るわけです。

一方で「アートプロジェクト」は、そのプロジェクトが行われる背景や社会的な文脈が明確です。プロジェクトの背景には往々にして地域社会があり、その地域へのなんらかのコール&レスポンスとして、プロジェクトが計画されることが大半です。アートプロジェクトは複数人による協働が前提となり、自分ではない他者の存在を互いに認め合うところから参加者同士のかかわりがスタートします。そして、さまざまな価値観や問題を考えるだけでなく、美術館よりも直接的かつ身体的な「行為」による応答が求められるといえるでしょう。アートプロジェクトの現場にいるのは、参加頻度や深度の違いはあっても主体的な「参加者」です。思考に加え、対話や行動が生じやすいスキームだと思います。

自治意識を育むアートプロジェクト

こうして両者を比較すると、アートプロジェクトは、かかわった人それぞれが「社会あるいは地域社会を構成する一員である」という意識を強くもたせる枠組みだと考えられます。アートプロジェクトに参加する人たちは、自ら考え、対話し、何らかの共通目標をもって行動する状況を起こしやすい。そこにかかわることは、つまり自分の考えや行為が創造的な活動として社会に投げかけられていくことになります。それによって、自分の住むまちや社会を強く意識するきっかけになり、コミュニティや社会に対して無関心ではいられなくなるでしょう。そして家族でも同僚でもないつながりが醸成され、それが「居場所」にもなり、自治意識を育むきっかけになっていくのではないでしょうか。

日本では社会問題に対し、まちに出て自らの意見を表明することは諸外国に比べると活発には行われていません。無関心な人もいれば、意見があっても他人に話すこと躊躇する人もいるでしょう。多くは後者なのではないかと思います。わたし自身、例外ではありません。ただ、「アート」という枠組みのなかであれば、そうした躊躇を覚えにくい場合もあり、興味を持つ人たちもいます。例ええば「看取り」をテーマに扱う活動だとても、「看取りの会」と

いうのと『東京スープとブランケット紀行（P.245）』というのでは印象がまったく違いますし、そのテーマに対するアプローチの仕方も異なります。アートプロジェクトは、「アート」という柔軟で創作的な回路を活用し、社会における市民として自分たちの存在を確認したり、社会に欠けている何かを埋めていこうとするひとつの方法なのだと思います。

まちに「アート」で関わるために大切なこと

ここで自身の経験になぞらえてみると、わたしが勤務する水戸芸術館現代美術センター（以下、芸術館）は、地域との連携を重視し、それが活動のひとつの軸とされています。

芸術館で働き始めた2007年当時、市民の多数が芸術館を身近に感じていたかというと、遠くから見ていたときの印象と違って、実際にはまだまだ改善の余地がありました。わたしは「カフェ・イン・水戸2008」というまちなかでの展覧会で、MeToo推進室（以下、MeToo）という市民団体と関わった経験から、芸術館とまちの新たな関係性のつくりかたを探し始めました。MeTooは「カフェ・イン・水戸2008」を契機に、「街とアートをつなぐプラットホームを目指して」^[*1]、水戸のクリエーターを中心に行き2008年5月に立ち上げられた団体です。「カフェ・イン・水戸2008」にあたっては市街地にて行う展示を芸術館と協働で企画・運営していく存在でした。しかし、MeTooが主体的にかかわろうとしても、実際には芸術館の描く絵のなかでしか動けなかったため、だんだんとメンバーのなかに不満が募っていました。これでは本末転倒です。そこで「カフェ・イン・水戸2008」終了後、わたしはMeTooのメンバーになり、MeTooとして何ができるかを、彼らと一緒に考えました。

その結果、翌年に実現したのが、音楽家・大友良英さんとの「アンサンブルズ・パレード」で、これはMeTooによる立ち上げで、芸術館と商工会議所との共催事業として水戸の中心市街地にて行われました。その翌年には、展覧会を中心としつつもまちなかでの連携企画も多い複合的なプロジェクト「アンサンブルズ2010-共振」へと発展。さらに、その次の年、東日本大震災が起るのです

が、その年も第3弾の「アンサンブルズ・パレード」を行いました。3年かけて発展し、両者ともに達成感を得られたプロジェクトといえると思います。

わたしがこの経験から学んだのは、地域社会でアートプロジェクトを行う上で何よりも大切なのは、協力者との関係だということでした。誰に話しかけ、誰から協力を得て、誰と協働するか、という顔の見えるレベルでの具体的な「人」との関係です。

まちにアートプロジェクトを仕掛けるとき、よく対象として「市民」や「みんな」と言ったりしますが、実際のところ誰を指しているのでしょうか。漠然としていて結局誰にもきちんと届かない、もしくは一時的な消費で終わってしまいがちです。たとえ少數であっても、そのプロジェクトを通して顔の見える特定の人と持続可能な関係性を築くことで、ようやく長期にわたって意義のあるプロジェクトが構築し得るのだと思います。そして築かれた関係性は、プロジェクトの持続や展開へつながっていくでしょうし、プロジェクトが終わった後もそれぞれにとって財産として残ります。

活動を育てる「東京アートポイント計画」 という仕組み

地方行政の地域振興や文化交流を目的に、各地で芸術祭が執り行われるようになりしばらくが経ちます。行政がかかわるときに概ね問題になるのは、行政内の事務局が持続されにくいくことです。つまり芸術祭の経験を通して明らかになった課題や紡がれた関係性が、行政の人事異動によって、次なる担い手に受け継がれないという継承性の薄さです。

もうひとつは、芸術祭という枠組みがあると、「祭」に向けて予算が投入され、それに関連する市民の活動が可能になる場合がありますが、その後、資金的援助がなくなれば、市民が自ら活動を続けていくことはとても難しいわけです。

そうした観点から、行政という枠組みに縛られない母体が必要で、アーツカウンシルというあり方はそれに対するひとつの答えだといえるでしょう。さらに、「東京アートポイント計画」は複数年にわたってひとつの団体およびプロジェ

クトを、運営費も対象とするかたちで支援するという点で、とりわけ意義があると思います。

全国にアーツカウンシルが生まれている昨今、アーツカウンシル同士をつないで、情報交換をする枠組みがあるよいと思います。おそらくどの地域にも類似する課題があり、意見や手法を交換できれば参考になるはずですし、互いを切磋琢磨するよい刺激も生まれるのではないかと想像します。日本の首都にあるアーツカウンシル東京が、今後、各地のアーツカウンシル同士をつないでアーツカウンシルという制度自体を活性化していく役割も担うことを期待しています。

2018年12月7日

[*1] パンフレット「『MeToo推進室のご案内』2008」より。



竹久 倖

Takehisa Yuu

大阪府生まれ。水戸市在住。慶應義塾大学総合政策学部卒業。ロンドン大学ゴールドスミス修士課程クリエイティブキューリング修了。水戸芸術館現代美術センター主任学芸員。展覧会や地域住民と運営するアートプロジェクトの企画を通じ、芸術と社会の関係性について探求。担当した展覧会に「大友良英『アンサンブルズ2010——共振』」「3.11とアーティスト：進行形の記録」「田中功起 共にいることの可能性、その試み」ほか。「水と土の芸術祭2012」ディレクター。2015年より、東京アートポイント計画の共催団体評価・選定会議委員を務める。

座談会

東京アートポイント計画の これまでとこれから



芹沢 高志 Serizawa Takashi

〔アート・ディレクター／P3art and environment統括ディレクター〕

太下 義之 Oshita Yoshiyuki

〔文化政策研究者／独立行政法人国立美術館理事〕

熊倉 純子 Kumakura Sumiko

〔東京藝術大学教授〕

森 司 Mori Tsukasa

〔東京アートポイント計画 ディレクター〕

東京アートポイント計画の10年間の歩みを、どのように見ればいいのだろう。そして、2020年の東京オリンピックを超えた先、この事業は何に立脚し、どのように可能性をひらいていくことができるのか？ 東京と地方の歪な関係や、移民問題など、ますます不透明になる時代のなかで、東京アートポイント計画の意義を改めてことばにする。

構成＝杉原環樹／写真＝川瀬一絵

文化政策を更新する10年間

森 みなさんとは、東京アートポイント計画（以下、アートポイント）が生まれて5年目の2013年にも座談会を開かせていただきました（P.108）。そこからさらに5年。10年目を迎えた我々の活動は、立ち上げからかかわっていただいているみなさんにどう見えているのか。また、設立背景となった東京オリンピックが目の前に迫るなか、「その後」の10年をどのように描いていけばいいのか。今日はそれを話していきたいと思います。

熊倉 アートポイントは、2016年の東京オリンピック誘致に向けて動き出した「東京文化発信プロジェクト」の一環として構想されました。2007年の構想当初、太下さんやわたしを含む多くの専門家が東京都に集められ、世界有数の都市・東京でいかに今日的な文化政策を実現するのかが議論されました。そこで異口同音に述べられたのが「アーツカウンシル」の必要性です。ただ、アーツカウンシルのイメージには専門家の間でも幅がある。単なる助成機関や芸術家の支援機関になり得るわけですが、そうではなく、次世代の芸術と社会の関係を考えるためのモデルとなるような人や拠点を育てることが必要だと感じていました。アートポイントは、まさにそのコアとして考えられたものです。このとき重要なのは、NPOを担い手とすること。また、支援後にただ現場に任せることではなく、専門家とそうではない人が一緒に考える場をつくることです。従来の芸術支援はイベント主義的な面が強くありましたが、アートポイントは活動体の育成に早くから焦点を当て、その新しいモデルの模索を一手に担ってきたと感じます。

太下 10年間しっかり続いた要因としては、行政本体の外で、きちんとプログラムオフィサーという専門スタッフを位置づけて実施したことでも重要だったと思います。アートポイントの大きな主眼は、中間支援

機関として経済的支援だけではなく、それ以上にノウハウの伝達や事務的なサポートもすること。そのためには、チーム自体にも高度な専門性が求められます。しかし、そうした要求に応える体制が組めたことも大きかったです。

芹沢 僕は、外部評議委員としてアートポイントに関わってきましたが、社会の変化のなかで外部から投げかけられる問いを、プログラムオフィサーが柔軟に受け入れて実行に移す姿勢が印象的でした。例えば最近、地域密着型の事業以外にも、「看取り」や「移民」などテーマ型の試みが出てきましたよね。この10年間の変化に地域芸術祭の増加がありますが、地域密着型でさらには行政も入ると、「公金を投入したからには万人にわかるものであるべし」という日本独特の論理が出てきて、表現行為は薄まらざるを得ない。ただし、アートの重要な性質にはノマディック（遊牧的）な部分もある。そこで「地域に固執せず、テーマ型もあり得るのでは？」と問うと、それがきちんとくたちになる。内部的なセンサーも働かせながら、時代の動きのなかでローカルと脱ローカルの綱渡りをしていたのはとても良かったと思いました。

熊倉 また、早くからTokyo Art Research Lab (TARL)を通じて、地道な人材育成も行ってきましたよね。実は以前、都庁の方から「この事業はいつまでやればいいのか？」と聞かれたことがあります。そこで、「いえ、この活動は期限で考えるものではなく一種の人材育成なんです」と答えて納得してもらえたことがあった。さらにTARLは、欧米とは異なる日本型アートプロジェクトの概念化を進めるという役割も担っていました。

その意味では、全国の芸術祭に、当初は少なかったプロセス重視の試みが増えてきたことも注目すべき変化だと思います。「各地に同じような事例があるのはどうか」という批判もありますが、それは近代芸術の発想でしょう。芸術家の特権性をベースに

するのではなく、住民がアートを通じて何かを考える場と考えるなら、そうした試みが各地にあることのどこが問題なのか。もちろん、それをきちんと社会的なインフラしていく意識が必要で、アートポイントはこの変化の立役者だったと思います。

「わかりにくさ」を超えた、海外展開と言語化の必要

森 『小金井アートフル・アクション! (P.243)』や『TERATOTERA (P.240)』、熊倉さんがかかわる『アートアクセスあだち 音まち千住の縁 (P.243)』など、10年目を迎える活動体が具体的にいくつか出てきました。多くの芸術祭は数年おきの開催ですが、毎年活動を続けてきたこれらの事例を通じて、より深い地域とのかかわりの問題も見えてきました。でも、まちを舞台にしたプロジェクトの数は増えたとは言え、本当に地域に滲み出し、磁場が働いているような現場は多くありません。まちなかに入れ込入るほど、価値の伝え方も難しくなっています。

太下 「わかりにくさ」は大事なキーワードですね。イベント型で消費せず、ファンダメンタルな組織や人を育てようとするがゆえに、行政や市民からは捉え難くなる。いま東京はオリンピックに向けて思いきりイベント型にアクセサリを踏んでいるので、余計見えにくいこともあると思います。ただ、その見えにくさは、同時にこの活動を稀有なものにしている。この知識や経験は、必ず世界で役立つと思います。なので、一気に多言語化して外に出してしまう。例えば、アジアの他国のNPOにこうした方法論や課題の解決方法があると見せた方が、価値の伝達にはむしろ早いかもしれません。

芹沢 日本は課題先進国と言われますが、近年成長するアジアの国も、近い将来同じ課題にぶつかるかもしれない。日本が示すことができるものもあるはずですね。

熊倉 先日、シンガポールのアーツカウンシルに呼ばれて現地に行ってきました。同国には日本よりだいぶ以前からアーツカウンシルがありますが、現在コミュニティアートにも力を入れていて、淡路島ほどの大きな国にその拠点を28カ所もつくる予定だそうです。アーツカウンシル東京に出していただいたわたしの書籍『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』の英語版を見つけてくれたのがきっかけでした。そんな風にして、近年東南アジアとのネットワークは広がりつつありますね。

森 シンガポールの方々はわたしたちの元にも訪問してくださいました。そのときにも感じたのですが、アートプロジェクトにはまちづくりに力点を置くものと、そうではないものがある。その違いの言語化は、改めてまだ足りないと感じました。評議の課題は国内向けにあり、都市づくりでないものは本当に行政の理解を得るのが難しい。オリンピック後はそれこそが重要なはずなのですが。

熊倉 21世紀型の文化政策を考える上では、やはり「地域」と「社会課題」の2つが重要になると思います。しかし、ほかの道府県に比べると、東京には少子高齢化や人口減少などの危機感が低い。そのなかでは、2020年の宴のあとで具体的に危機に直面した際の準備をしておくことが、とても大事ですね。

森 その意味では、この10年史づくり 자체が大事な準備なんです。我々が何をしてきたのかを、洗いざらい解体して言語化してみよう。それが2020年の後、新しいスタートを切るときにきっと役に立つ。いまはその棚卸しをしているところです。

地方にアートプロジェクトの雛形を返す

太下 東京以外の地方の話がありましたが、そうした地方との連携の強化も、今後の重要な課題かもしれません

<p>せん。こうした試みを必要としている現場は、全国各地にたくさんあるはず。実際に近年、地方版アーツカウンシルの試みは増加しています。例えば、アートポイントと地方版アーツカウンシルの人材交流があつてもいいかもしれない。</p> <p>熊倉 基本的にどの地域でも、オリンピック後に何が残るのかということを考えているはずです。わたしも策定に携わり、2018年3月に文化庁が出た「文化芸術推進基本計画」では、今後の文化芸術政策の目標のひとつとして、「地域の文化芸術を推進するプラットフォーム」という文言が記されました。これはわたしとしては、明確にアーツカウンシルを意味しています。しかしいま地方ではイベント主義が加速し、その対応に精一杯で、計画を立てる人材すらないのが実情。そんなとき、アートポイントはその規模感や必要な仕組みを示す雛形になれるのではないかと思います。</p> <p>芹沢 考える必要があるのは、文化だけでなく、あらゆる領域で東京が人材を吸収してしまっていることですね。地域で仕事をすると、その土地の中核になっていく若者が、ちょうど脂が乗った30代くらいで東京に出てしまうのをよく見ます。本当になんとかしないと手遅れになる。特に2020年以降に関しては、東京で現場を積んだ人たちがまた戻っていくよう、人の流れの相互化も後押ししていくべきでしょう。</p> <p>熊倉 前回の東京オリンピックでは、東京は地方から人材を吸い上げることによって潤いましたが、そのお返しをあまりしてこなかった。そう考えると、東京には人材や施策のヒント、プログラムの雛形をどんどん地方に返していく義務があると思います。</p> <p>芹沢 とはいっても現実ですね。もちろん共有できる人もいるけれど、イベントの方が予算がつきやすいとい</p> <p>いう実情もある。</p> <p>森 アートポイントをやっていると、イベント主義は一種の病のようにステレオタイプ化していると感じます。これは都内でも同じ。芸術文化の活動イメージがイベントしかないから、予算がつき「がんばろう」と思うほどイベントを打つ。逆に「何もない時間が大事だ」と言うと、「サボっていい」という風に聞こえてしまう。そこを超えると、ゼロベースより低い地点から始めないといけないという危機感があります。</p> <p>熊倉 ただ、地方への意識という点では変化もあります。経済成長期には、二度と故郷に戻らないつもりで上京する人が多かったけれど、いまわたしの学生には、地元を元気にしたいという若者も多いんですね。だから今後は、そうした人たちが帰郷したとき、アートポイント的な現場がどんな地域にでもあるようにしないといけない。</p> <p>太下 新しい職業になってほしいですね。アートプロジェクトの担い手は、いまはまだ名称もまちまちで、ましてや一般の人はほとんど知らないじゃないですか。</p> <p>森 いまでもよく「森さんって何やっているの?」と聞かれます(笑)。</p> <p>太下 前回の東京オリンピック後の大きなレガシーとして、「デザイナー」という職業が社会に定着したことがあります。^{かめくらゅうさく} 亀倉雄策によるオリンピックのポスターは、誰が見てもインパクトがあるものだった。あれが全国に貼られたことで、日本人が自ずとデザイナーのすごさを理解したんです。もちろん、以前からデザイナーはいたけれど、当時は「図案屋」と呼ばれ、必ずしも尊敬の対象ではなかった。いまは「デザイナーになる」と言うとかっこいいですね。同じように、「プログラムオフィサーになる」とったら、親戚の人が「いいね!」と反応できるような状</p> <p>況をつくるか。今度のオリンピックが、あとから振り返ったときにそうした契機であつたらいいなと思います。</p> <p>越境した人のために、アートができる</p> <p>森 冒頭に芹沢さんから「テーマ型」のお話がありましたが、アートポイントでは社会課題を軸にした取り組みも行ってきました。そのひとつが「移民問題」ですが、先日、昨今注目されている出入国管理法の改正について、都庁の方から「こうした課題に対して、アートポイントはできることがあるのではないか」という意見がありました。その対象を「移民」と呼ぶかはまだ議論がわかっていますが、この問題に応答する現場はすでにいくつかあります。また、こうした問題に直面した際、美術館ではなくアートプロジェクトがあると考えられる行政職員がいることは重要で、これは以前はない状況でした。</p> <p>熊倉 太下さんは以前から、オリンピックと移民の問題を指摘されていましたよね。</p> <p>太下 移民問題は欧州の方がずっと深刻です。例えば2005年にロンドンがオリンピックを決めた翌日に、バスの同時爆破事件がありましたが、犯人は移民でした。欧州では長年移民を受け入れてきて、多民族で構成される社会にも慣れているはずなのに、それでも社会統合が難しいという事実があります。だから、アートを含むあらゆる手段を使って関係を構築しようとしているわけですが、現在の日本では彼ら移民をただの「労働力」と捉えていますよね。そんな島国で果たしてきちんと彼らとコミュニケーションできるのか。問題はとても複雑です。</p> <p>熊倉 逆に言えば、取り組みを始めるならば、移民問題が顕在化しつつあるいまだ、とも思います。わたしも1980年代にパリに留学しましたが、移民にはフランス社会への帰属意識はありませんでした。そ</p> <p>してそのまま時が経ち、さまざまな問題が起きてしまった。だから、障壁もあるかもしれないけれど、まずは何かを始めた方がいい。日本には、海外の人に対して「日本文化を教えてやる」というような風潮がありますが、そこには「わからない」に一緒に向き合うことで目線を平等にする、アートのような存在が絶対に必要です。</p> <p>森 10年以上前、水戸芸術館に学芸員として務めていたとき、イギリスの教育普及の話を聞きました。これが完全に移民問題向けなんです。かつて教会が行なっていた移民のための言語教育を、美術館でアートを通じて行う。そこで重要なのは、まず地域から「顔が見えない人」をなくすこと、日本で想起される教育普及とは違うんですよね。</p> <p>太下 以前ベルリンのクロイツベルクにあるトルコ・コミュニティを取材したことがあるのですが、三世代にわたり同地に住んでいても、全員がドイツ語を話せるわけではないことを知りました。ある程度の規模のコミュニティだと、内部で暮らすぶんにはトルコ語で済むんですね。ただ、その子供たちはどうしたらいいのか。ドイツ語を学ぶことを義務化するか、国税を投入して多言語の教育システムを導入するか。後者の方が移民に対してはるかにフレンドリーですが、その負担を嫌がる国民がいることも厳しい現実です。移民自身に対応するだけでなく、分断に意識が向かいがちな人も含めて対応しないと、アートは移民問題に本当に向き合ったことにはならないんじゃないかな。もちろん、チャレンジする意味はあると思うのですが。</p> <p>熊倉 政府は外国人労働者に対して、「日本にいたいなら日本語を学んでね」という対応ですね。これは、要は「自立して稼いでほしい」ということで、その意味では両者の思惑は一致している。ただ、親について来た子供は「稼いでね」という態度が透けて見えるから、日本語を学ぶのが嫌になる。そ</p>	
<p>228</p>	<p>229</p>

<p>したとき、そこに芸術プログラムを入れることで彼らの自尊感情を高めたり、新たな学習意欲を引き出したりすることもできるかもしれない。いまからできることもあるはずです。</p> <p>芹沢 一方、話が広がりますが、現在はそもそも「国民国家」という幻想自体が機能しなくなっている、大きな変動期だとも思います。かつての移民は止むに止まれぬ事情で国を移りましたが、近年では、より良い場所を求めてさまざまな国を移動していく人も多い。つまり、国際的な流動性が非常に高まっていて、おそらく今後、それに対抗する意味で一国主義的な動きもさらになってくるだろうと。そうした時代のなかで、日本ではまたまオリンピックという国家行事があるために、「日本の未来」に焦点が当てられるけれど、その背後にはより大きな地球規模の変化もあることを、同時に考えるべきなのではないかと思います。</p> <p>震災以後のアートと思考をいかに耕すか</p> <p>芹沢 国民国家と資本主義。近代を動かしてきた2つの共同幻想が、制度疲労を起こしている気がしているんですね。アートはそうした変化に敏感に反応する領域だからますます重要になると思うのですが、世界で流動性や不確実性が高まる時代に、我々は何に立脚すればいいのか。僕は、それはやはり東日本大震災の経験だと思うんです。揺るがないと思われてきた大地が激しく揺れ、さらに、絶対安全と言われてきた原発も崩壊してしまった。「確固たるものはない。一人ひとりが自分の未来を考えないといけない時代が来た」と感じさせたあの震災を経験した国だからこそ、世界に示せるものがあるのではないか。最近、若いアーティストを見ていると、そうしたポスト3.11的な状況に覚悟を持って向き合おうとしている人たちが出てきていると感じます。アートポイントには、そうした新しい感性を応援していく拠点でもあってほしいなと。</p>	<p>太下 そうした拠点がより必要になった、という言い方もできますね。これまでの前提の不確かさがわかつてしまつた。そのなかでどうしたらいいかという答えは、我々が受けた近代教育のなかに解答はないけれど、アートを通じてそれを模索することができるかもしれない。</p> <p>芹沢 ものをつくる方法論自体が、以前とは違ってきた気がしますよね。スローガンを変えるということではなくて、つくり方やつくる姿勢が根本から変わり始めている。</p> <p>森 震災から7年が経ち、新しいアーティスト像がかたちになりつつあることは、現場の実感としてもあります。例えば、被災地に深く入り込んできたアーティストは、多くの人たちと長時間議論することが自然体になっている。それは被災地で感じたりアリティから来るものだと思います。ただ逆に言うと、そのように現実や日常に入り込むほどに、アートの姿はわかりにくくものになってゆく。よりインビジブルな状態になっている気がして。このことをどうしたらいいのかを考えているところです。とても地味だけど大切な存在の必要性を、どう共有できるのか。</p> <p>熊倉 何よりも「魅力的な現場にする」という技術が、さらに必要なかもしれません。東日本大震災が起きた直後、もうアートプロジェクトどころではないとも感じましたが、現実はむしろ逆になつた。震災は、人間社会の原点にみんなが立ち返つた出来事だったと思うんですね。つまり、お金やインフラがあればOKではなく、隣人と手を取り合わないと死活問題になることや、個としての思考を耕す「哲学」の必要性に多くの人が気づいた。震災が突きつけたこうした課題は、現在では棚上げにされてしまった感もあるけれど、どのみち2020年の後、もう一度、向き合わないといけない問題です。特に少子高齢化や一極集中が問題となるなか、地方においては喫緊の課題ですね。</p>	<p>シアトルのワシントン州立大学で、戦後日本における美術と社会運動の関係について研究しているジャステイン・ジェスティが、「アートプロジェクトとは、資本主義から取り残された土地で、それでも諦めずに暮らしていくことを考える方法」と語っていましたが、その通りと思うんです。ただ、それだと、コミュニティデザイナーとどう違うのかという話にもなる。そのなかで、なぜそれとは別のものが必要なのかを、第三者も実感できるような、小さくても魅力的な現場をつくる技術が大切なのだと思います。</p> <p>森 確かにいま、その必要性を引き取れる人と、引き取れない人の差は大きいです。</p> <p>熊倉 アートプロジェクトの場合、一つひとつの現場を行政と一緒にやっていくことが実はすごく重要なと思っているんです。そうでないと、いざ動こうと思ったとき、共有が難しくなる。プロジェクトの裏側にどんなプロセスがあるかを実感してもらうには、毎日のように丁寧にやりとりするしかない。プログラムオフィサーは、その関係性の維持を促してくれる存在でもあります。そうした積み重ねによって、小さな数字に意味を持たせられる評価の仕組みをつくっていくことも重要ですね。</p> <p>創造的で、幸せな縮小社会のために</p> <p>太下 評価の考え方は、これから抜本的に変わるのでしょうね。かつてはより大きく高く、とにかく成長を志向すれば良かったけど、そのモデルがもはや機能しないことは既に見えている。人口も減るなか、国力や経済力を基準にしている限り、ただ寂しい国になっていくしかありません。ですので、ただ寂しく生きるのを良しとしないのであれば、我々は、違う価値観を軸にしていかないといけない。</p> <p>熊倉 経済力で言えば、中国に勝てるわけもないですね。東京一極集中なんてある種かわいいもので、儲けたい人はみんな海外に出ていくでしょう。そこで資産として残されるのは文化と、他者にいかにオープンマインドでいられるかという態度しかない。</p> <p>芹沢 人口が減ることは、必ずしもネガティブではないと思うんです。日本の人口の推移を見ると、明治維新の頃から急に増え始め、150年ほどで約4倍になっている。戦争の影響も統計上は微かです。そのなかで、近年の急降下を見るとゾッとしたが、むしろ近代という時代が異質だったのかもしれない。自分の実感としても、高度成長期はあまり創造性なんて必要なくて、つくれば売れるという感じでした。だけど、縮小していく時代には創造性がないと悲惨なことになる。それに、先にも言いましたが、いま日本で起きていることは、少なくとも東アジアでは近い未来に起こること。そこで日本がフロントランナーとして、どう創造的に、幸せに縮んで行けるのか。ここに力を入れて創意工夫していけば、アジアの状況を牽引する役目を果たせるかもしれません。</p> <p>太下 芹沢さんが国民国家と資本主義の限界というお話をされましたら、もうひとつ挙げるなら民主主義の危機ですね。この3つはセットです。問題は、成長期には政府はプラスの分配をすればリソースをみんなに行き渡らせることができたけど、マイナスの分配はそうはいかないこと。マイナスの分配は民主主義とすごく相性が悪いんです。従来の政治や経済というチャンネルだけでは、僕らが向き合っていこうとするこれからの時代や問題には対処しきれない。そこで必要になるのは、アートのような別の基準を持つ領域です。</p> <p>熊倉 普通の状況では利害が対立する人々が、どちらにとっても正解がないアートのようなものに一度乗ってみるとすることは、すごく重要な経験だと思います。その練習をしていかないと、内戦まではいかずとも、コミュニティ内が目に見えないギスギスした状態になつ</p>
--	---	---

てしまいます。そんなの生活者として嫌ですよね。思考を耕してくれるアートは、そうした状況を乗り越えるプラットフォームをつくる上で、とても有効だと思う。「プラットフォーム」というのは、ずっとあることが保証されておらず、みんなで常に意識して保っていくものです。そこが、誰かがつくってくれたあとは、意識しないでも利用できる「基盤」とは異なる。あくまで仮設的に、従来の分断や対立をカッコを入れるプラットフォームをつくれるのは、文化しかない。これは、政治や経済でも乗り越えられておらず、近年、福祉の世界でも対応が難しい領域です。

森 一方で、僕が一番恐れているのは、社会全体の進行がより早く進み、アートの対応の方が遅くなるかもしれないという事態です。実感としては、そうなる可能性の方が高いんです。今日語ってきたような可能性をアートが引き取るためには、人もお金も時間もかかる。その準備時間が残されていないことは、プログラムオフィサーたちにいつも言っています。しかし、このことがあまり自覚的に共有されない。現実から手を出されたときにはどうにもできない状態になっていることを、一番恐れています。

太下 社会の方が早いというのはその通りかもしれません。もしアートが社会に対応しているなら、アートポイントのような組織体や仕組みがもっとあっておかしくないわけですよね。

森 普通、マーケットがある業界は、その進行の速さに対応しないとビジネスができないから、追いつこうとしますよね。しかしアートの場合、古いOS（オペレーティング・システム）でも賄えてしまうから、感覚的には古いOSのまま動いている人も多い。でも、ここで話されてきた可能性はそうではなく、あるいはアートプロジェクトよりもさらに先のアートの姿ですね。それに対応するにはいろんなものを統合させないといけないし、多くのネットワークや経験を持っていないといけない。その危機感がいま、強く

あります。

太下 ただ、その活動の輪郭があとからわかることもありますね。それこそ、先ほどお話した、前回の東京オリンピックにおけるデザイナーのように。

熊倉 いま少なくとも言えるのは、これまでのマーケットオリエンテドなアートにパラダイムシフトが起きていることは、2000年代から各国で明らかになり、学問的にも言語化が進んできたことです。ただその先にあるのは、いわゆる「何々派」の更新という従来の芸術の進歩ではないと思う。日本では、こうした西洋型の芸術モデルが全国民的に根付くことはなかった。そのなかで、それとは異なる、自分で考える小さなプラットフォームとしてのアートの試みが生まれている現在の状況は、わたしにはより可能性を感じさせます。こうしたアートのあり方を意識している欧米人はあまりおらず、アジア型のモデルとしてどんどん展開していくべきだと思います。まさに、幸せな縮小社会のためにも。

2018年11月6日



太下 義之 Oshita Yoshiyuki

文化政策研究者。独立行政法人国立美術館理事。三菱東京UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター主席研究員／センター長。文化経済学会（日本）理事。文化政策学会理事。政策分析ネットワーク副代表。文化審議会委員、東京芸術文化評議会委員、鶴岡市食文化創造都市アドバイザー、著作権保護期間の延長問題を考えるフォーラム発起人など、文化政策関連の委員を多数兼務している。著書は『アーツカウンシル：アームズレングスの現実を超えて』（水曜社、2017年）など。2009年から現在まで、東京アートポイント計画共催団体評価・選定会議委員（2014年まで企画アドバイザリー委員）を務める。

熊倉 純子 Kumakura Sumiko

東京藝術大学教授（大学院国際芸術創造研究科／音楽学部音楽環境創造科）。パリ第十大學卒、慶應義塾大学大学院修了（美学・美術史）。公益社団法人企業メセナ協議会を経て、2002年より現職。アートマネジメントの専門人材を育成し、『取手アートプロジェクト』『アートアクセスマチ—音まち千住の縁』など、地域型アートプロジェクトに学生たちと携わりながら、アートと市民社会の関係を模索し、文化政策を提案する。東京都芸術文化評議会文化都市政策部会委員、文化庁文化審議会文化政策部会委員などを歴任。著書は、監修『アートプロジェクト—芸術と共創する社会』（水曜社、2014年）、共編『社会とアートのえんむすび1996-2000——つなぎ手たちの実践』（ドキュメント2000プロジェクト実行委員会発行、2001年）など。2010年まで東京アートポイント計画企画アドバイザリー委員を務める。



芹沢 高志 Serizawa Takashi

P3 art and environment 総括ディレクター。1951年東京生まれ。神戸大学理学部数学科、横浜国立大学工学部建築学科を卒業後、（株）リジオナル・プランニング・チームで生態学的土地区画整理事業に従事。1989年にP3 art and environmentを開設。1999年までは東長寺境内地下の講堂をベースに、その後は場所を特定せずに、さまざまなアート、環境関係のプロジェクトを展開している。帯広競馬場で開かれたとちり国際現代アート展『デメーテル』の総合ディレクター（2002年）、アサヒ・アート・フェスティバル事務局長（2003～2016年）。横浜トリエンナーレ2005 キュレーター。別府現代芸術フェスティバル『混浴温泉世界』総合ディレクター（2009、2012、2015年）。さいたまトリエンナーレ2016ディレクター。また、現在デザイン・クリエイティブセンター神戸（KIITO）センター長。2011年から東京アートポイント計画外部評議委員を務める。



おわりに

積み上げにくい技術と、何もしない時間

本書の制作は、自分たちの10年間の棚卸しでもあった。これまで経てきたことを振り返り、確認し、「わたしたちは何をしてきたのか」と考える。そのなかで、さまざまな「時間」と向き合った。共催団体であるNPOとの協働。行政の単年度という時間と複数年で生まれる成果。東京アートポイント計画の成り立ちと経緯。2020年とその先への射程。そうした複層的な時間を扱っていることを再認識し、「中間支援の9の条件」は生まれた。

10年間、わたしたちプログラムオフィサーはずっと悩み続けていた。アートプロジェクトというと、多くのイベントを行うイメージがあるかもしれないが、東京アートポイント計画ではがむしゃらにイベントを決行するのではなく、あえて「(イベントを)しない時間」をつくっている。なぜ、何のために、誰のためにやるのかをきちんと考えることに注力してきた。人と出会い、話し、考え、書く時間を多くとる。文化事業は、丁寧に時間をかけなければ育たないからだ。けれど何かを「しない」というのはいまの時代、容易なことではない。

東京という大都市ではスピードが求められる。何か目に見えた活動の成果を伝える必要がある。考える時間を持つためにはそのほかの部分で回転数をあげなくてはならない。そうしたジレンマを抱えながら、多くのNPOとともに悩んできた。

中間支援の仕事として、そのジレンマを超える技術の更新が必要だと思っている。10年間でかかわったNPOは30以上に及ぶ。多くの個人や組織とかかわるからこそ、仕事を一緒にする相手とともに、自身も変化し、成長する。わたしたちがこれほど「技術」にこだわるのは、多様な現場や課題への応答が求められるプログラムオフィサーのスキルが、積み上げにくいからかもしれない。東京アートポイント計画として10年を経たいま、ようやく取得すべき技術が見えてきたように思う。

例えば「設計」の技術。プロジェクトを進めていると、これは成功なのか、失敗なのか、と迷うときがある。だが最初の段階で、プロジェクトの目的や軸を設計し、NPOとともに考え共有できていれば、行き先に悩んでもまた戻ってくることができる。

また、「仕掛け」も大事だ。アートプロジェクトは偶発性や自然発生的な部分に委ねられことが多いが、きちんと準備しないと良い偶然は生まれない。その状況を構造的にとらえ、戦略的にNPOと動くための「仕掛け」が必要である。

先を見据えて、間に立つ

こうした新たな課題は見えたが、NPOに「伴走」する者としての中間支援の仕事を振り返ると、やはり時間がかかることが多い。NPOとの関係性のつくり方や方向性の共有。近すぎると委ねられすぎてしまい、離れすぎるとただの発注者になってしまう。フラットな関係で走れているだろうか、とその距離感を常に調整している。

その作業も一見「何もしていない」ように見えるかもしれない。なぜなら、わたしたちが考える「成果」をことばにすると、地味でわかりにくい。その見えにくい思考と対話こそ文化を育てるために必要だと伝えていくことが、東京アートポイント計画にとって、この先の10年の一番大きな課題だろう。

10年やったからこそ花が咲いたと思う瞬間がこれまでもあった。本書の制作過程では、どれだけ多くの人々と「はじまり」をつくってきたのかを確認できた。それぞれの実践はかたちを変えて、いまも動き続けている。これが必ず5年後、10年後に効いてくるんだという確信もある。その成果や効果は、これから社会にじわじわと伝わっていくのではないだろうか。

東京アートポイント計画がはじまった2009年を思い返すと、そこから10年後の未来は明るいものではなかった。あの頃予測された社会課題に、まさに向き合わなければならないときがきている。課題は減ったどころか増え続けているだろう。今後もより厳しい未来を予測し、準備をしておこう。

この先の社会にとって文化は何が果たせるのか。その答えは次の10年では見えないかもしれない。ただ、文化は切実な社会課題に向き合うためのよすがになるものだと思う。また次の10年に向けて、新たな出会いを模索している。

2019年3月4日

大内 伸輔
坂本 有理
佐藤 李青

東京アートポイント計画 プログラムオフィサー



「汐入タワープログラム 2016 おとのね」(「汐入タワープログラム」、2016年)。Photo by Isowa Renko

REFERENCES

資料

- 東京アートポイント計画の変遷 10年間の32のプロジェクト
- ディレクター／プログラムオフィサー／プロフィール
- 外部委員一覧
- ドキュメント一覧

東京アートポイント計画の変遷 10年間の32のプロジェクト

2009年に東京アートポイント計画がスタートして以降、10年間に30以上の共催事業を展開しました。そのプロジェクトのほとんどが新しく生まれたもの。共催期間が終わったあと、終了したプロジェクトもあればかたちを変えて続くプロジェクトもあります。

[凡例] ■――事業実施期間
■――関連事業実施期間

[略号] SAP —— 学生とアーティストによるアート交流プログラム（大学連携事業）
TARL — Tokyo Art Research Lab (人材育成事業)
ASTT — Art Support Tohoku-Tokyo (東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業)

※ 2年以上継続した共催事業のみ掲載しています。

番号	プロジェクト	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
1	TERATOTERA										
2	川俣正・東京インプロgress—隅田川からの眺め		東京を考える語る								
3	ぐるぐるヤーミー・プロジェクト	SAP									
4	墨東まち見世						墨東まち見世 アートプラットフォーム				
5	アーティスト・イン・児童館			「Tokyo Art School」はレクチャーシリーズ。							
6	東京事典 Tokyo Jiten		Tokyo Art School								
7	アトレウス家シリーズ	SAP	墨田区在住	豊島区在住	三宅島在住						
8	岸井大輔プロジェクト「東京の条件」										
9	イザ!カエルキャラバン! in 東京										
10	ひのんフィクション	SAP									
11	Insideout/Tokyo Project										
12	学生メディアセンター なないろチャンネル	SAP									
13	小金井アートフル・アクション!		SAP								
14	三宅島大学		SAP				TARL				
15	アートアクセスあだち 音まち千住の縁			2010年は「墨東大学プロジェクト」として 『墨東まち見世』内の企画としても実施。							
16	としまアートステーション構想										
17	公園プロジェクト										
18	TOKYO FABBERS				TARL						
19	長島確のつくりかた研究所：だれかのみたゆめ			「アトレウス家シリーズ」の関連として行なったTARLの「構 造茶話会—プロジェクト構造論」(2012)からスタート。	TARL						
20	リライトプロジェクト					TARL	光の蘇生プロジェクト				
21	トッピングイースト										
22	東京スープとブランケット紀行										
23	Art Bridge Institute										
24	三原色〔ミハライロ〕										
25	東京迂回路研究										
26	AKITEN										
27	Betweens Passport Initiative										
28	東京ステイ										
29	500年のcommonを考えるプロジェクト「YATO」										
30	HAPPY TURN／神津島										
31	Artist Collective Fuchu [ACF]										
32	ファンタジア!ファンタジア!—生き方がかたちになったまち—										

32のプロジェクトのはじまりから、今までの軌跡を紹介します。

1 TERATOTERA [テラトテラ]

2009年度、Art Center Ongoing代表の小川希（おがわ・のぞむ）を中心に、JR高円寺駅から吉祥寺駅区間を対象エリアとしてプロジェクトが始動（2012年より国分〈寺〉まで延伸）。古くから多くの芸術家や作家が居住し、若者の住みたいまちとしても人気を誇る同エリアのアートスポットをつなぎながら、現在進行形のアートを発信するプログラムを展開。ボランティアチーム「テラッコ」が、プログラムの企画・運営の実践を通じ、アートプロジェクトの担い手となるよう人材育成にも取り組む。また2010年度より、アートプロジェクトのノウハウを通して学ぶ連続講座として「アートプロジェクトの0123（オーッチニーサン）」を開講。アートプロジェクトへ参画する人材の裾野を広げている。毎年、社会状況に応答したテーマを掲げ、まちなかで開催する展覧会「TERATOTERA祭り」は、テラッコの実践の場として、2010年度より吉祥寺駅エリア、2013年度より三鷹駅エリアで実施し、毎回ドキュメントブックを発行している。2018年にはテラッコの歴代メンバー16名によるアート活動を支える組織「Teracollective（テラッコレクティブ）」を設立し、「TERATOTERA祭り」のテーマ設定から運営までを主体的に実践した。

2016年より東南アジア諸国で活躍する若手アーティストを招聘し、地域と連携しながら作品制作から発表までを行う「TERATOSEA（テラトセア）」がスタートし、ネットワークを拡張させている。近年では、武蔵野クリーンセンターや武蔵野プレイスなど、武蔵野市による施設連携の要望に応えて共催でアートプログラムを展開。公的な文化事業の担い手として定着しつつある。

共催=一般社団法人Ongoing
(2013年に一般社団法人TERATOTERAから名称変更)
場所=JR中央線高円寺駅～国分寺駅間を中心とした杉並区、
武蔵野・多摩エリア

2 川俣正・東京インプロダクション —隅田川からの眺め

世界的な都市である東京を、ワークショップ、共同制作、トーク等の活動を通して再考するプロジェクト。世界各地でインターロカル（地域間）プロジェクトを展開するアーティスト、川俣正（かわまた・ただし）が、急速に景観の変貌をとげる東京に仕掛けるプロジェクトとして始動した。

2010年度からの本格実施を見越し、2009年度はプロジェクト構想のための対談プログラム「東京を考える、語る」を実施。同プログラムはTokyo Art Research Labへ移行し、プロジェクトの道筋を検討する機会となった（2010～2011年）。「川俣正・東京インプロダクション」は2010年より毎年ひとつずつ、隅田川沿いに物見台を建設することを目指し、制作ワークショップ等を通じて地域住民と連携しつつ進めた。完成したのは、「汐入タワー」（2011年、都立汐入公園、荒川区）、「佃テラス」（2012年、区立石川島公園、中央区）、「豊洲ドー

ム」（2013年、都立春海橋公園、江東区）の合計3塔。各場所では管理者が異なるため、住民組織や管理者である行政には説明と対話を重ねた。そこで意見を受けてプランを変更することもあった。2013年に3塔の設置が完了し、それぞれを巡るツアープログラムを開催。同年にすべて解体予定であったが、荒川区の希望により「汐入タワー」のみ継続設置となった。2014年度より荒川区が共催団体として加わり「汐入タワープログラム」として新たにスタート。年に1回、夏のワークショッププログラムを展開した。2017年度に「汐入タワー」の解体が決定し、クロージングイベント「さよなら汐入タワー いままでありがとうございました」を実施。解体されたタワーは小さな楽器となり、かかわった子供たちや関係者に手渡された。

共催=一般社団法人CIAN
場所=隅田川エリア

3 ぐるぐるヤーミー・プロジェクト

2009年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」において東京藝術大学によるプロジェクトとして始動。その運営団体「谷中のおかって」が法人化し、2010年より東京アートポイント計画としてスタートした。若き表現者や専門家、市民や学生などさまざまな立場でアートにかかる人々が日常的に集い交流するプラットフォームを谷中エリアに形成することを目指し、アーティスト・きむらとしろうじんじんによる「野点（のだて）」、参加型パフォーマンス企画「谷中妄想ツアー！」や「谷中妄想カフェ」、活動拠点「はっち」の形成、まちの大人と子供の出会いをプロデュースする「こども創作教室『ぐるぐるミックス』（以下、ぐるぐるミックス）」など、さまざまなアプローチによるプログラムを通じて拠点形成に取り組んだ。

2012年度には谷中エリアの歴史的建造物である旧平櫛田中（ひらくでんちゅう）邸の活用方法について可能性を探るホームパーティ形式のパフォーマンス公演「どーぞじんのいえ」を実施。また、プロジェクト全体の活動拠点を上野桜木の「木はっち」へ移した。2013年度には、プロジェクトで行ってきたことの言語化や、各種データの整理、これまでの参加者へのインタビューを実施。それらを素材にドキュメントブックを作成し、事業は終了した。

2014年度は「ぐるぐるミックス」のみ、持続可能な体制づくりのためフォローアップ事業として共催。ボランティアの受け入れや新規ファシリテーターの育成にも取り組み運営基盤を固めた。「ぐるぐるミックス」は共催終了後も継続的に谷中エリアで活動し、Art Support Tohoku-Tokyoとして岩手県釜石市でも展開している。

共催=一般社団法人谷中のおかって
場所=谷中エリア

4 墨東まち見世 [ばくとうまちみせ]

隅田川の東に広がる墨東（ばくとう）エリアにおいて、地域の生活を文化として活かすプロジェクトを展開。2009年に17組のアーティストらによる企画を実施し、東京アートポイント計画の最初のまちなかプロジェクトとしてスタートした。地域に入りプログラムを展開するため必要な期間を100日と設定し、毎年1、2組のアーティストを招聘した「100日プロジェクト」を開始。2010年度からは、事務局が地元有志やアーティスト、団体とフラットな関係で「企画会議」をつくり、日常の活動の延長として通年でまち見世に参加できる「ネットワークプロジェクト」を立ち上げた。毎年20組程度の参加があり、墨東エリアの活動を可視化し、つなぐ仕組みとなった。

2012年度、エリアの新旧のアート拠点やプロジェクトとのネットワーク形成を可視化させるため『BOKU-to-Teku Teku まちみてマップ』を作成したほか、4年間の活動成果をまとめたドキュメント『墨田のまちとアートプロジェクト』を墨東まち見世編集部とともに制作し、事業終了となった。2013年度はフォローアッププログラム「『墨東まち見世』アートプラットフォーム」として展開。「墨東まち見世」を通して墨東エリアに育まれた、アート拠点やネットワーク資源の持続と定着を目指し、マップの更新や英語版の制作、情報サイトの整備を通じて、エリアの多様な活動を支えるプラットフォームを形成した。また東京アートポイント計画のエア型プロジェクトのショーケースとして、国内外の視察の受け入れ先となった。

共催=特定非営利活動法人向島学会
場所=墨東エリア

5 アーティスト・イン・児童館

子供とアーティストが出会う場をつくる試みとして、児童館にアーティストを招聘し、創作・表現のための「作業場」として活用するプロジェクト。2009年に練馬区の東大泉児童館にて、アーティスト・西尾美也（にしお・よしなり）による「ことばのかたち工房」を中核事業として、アーティスト・イン・児童館実行委員会との共催でスタートした。2011年度からは区内の他の児童館へプログラムを展開。中村児童館にてアーティストユニット・Nadegata Instant Party（ナデガタイanstontパーティ）による「全自動児童館」を実施した。

2012年に組織を特定非営利活動法人化し、公的な事業と位置づけられたことで練馬区教育委員会が共催に加わった。劇団・快快（FAIFAI）を招聘し、3つの児童館が連携して演劇を制作・公演する「Y時のはなし・イン・児童館」を実施。また児童館の広報活動を子供たちとともに考え実践する「放課後メディアラボ事業」や、子供の放課後における多様な課題に対応するアートプログラムの構築を目的とした「放課後アートプラン」などを展開。練馬区内の児童館職員、小中高生、アーティストが交流・協働し、企画をつくり出せる場づくりやネットワーク構築を目指した。

共催=2009～2011年：アーティスト・イン・児童館実行委員会
2002～2013年：特定非営利活動法人アーティスト・イン・

児童館、練馬区教育委員会
場所=練馬区内児童館および周辺エリア

6 東京事典 Tokyo Jiten

2009～2010年に人材育成事業として特定非営利活動法人アーツイニシアティヴトウキョウ [AIT／エイト] とともに実施したレクチャーシリーズ「Tokyo Art School」から発展したかたちで展開。アーティスト、編集者、建築家、研究者、ミュージシャン等をゲストに招き、「東京」を象徴するキーワードについて15分間のプレゼンテーションを公開で録画し、映像による事典をウェブサイト（tokyojiten.net）に構築した。2018年現在、56名のプレゼンテーションを自由に閲覧することができる。また、プログラムと連動しプレゼンテーションのスキルアップのためのワークショップや、研究者を招いたラウンドテーブルを開催した。

共催=特定非営利活動法人アーツイニシアティヴトウキョウ [AIT／エイト]
場所=AIT ROOM

7 アトレウス家シリーズ

ドラマトゥルク・長島確（ながしま・かく）による演劇プロジェクト。ギリシャ悲劇に登場する家族の物語を、実在のまちや建物にインストールすることにより、家や住まいや暮らしについて考える。2009年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」の一環として実施した「戯曲をもって町へ出よう。」（共催：日本大学理工学部）をベースに、2010年から3年間、東京アートポイント計画のプロジェクトと連携して展開した。共催終了後も国内各地で継続的に展開している。

2010年 | 墨田区在住アトレウス家

墨田区内で空き家を借り、そこにギリシャ劇の一家がかつて暮らしていたという設定で作品を制作。実際の家の屋のディテールを手がかりに、アトレウス家の親子三代にわたる生活を具体的に想像し、数々の事件の痕跡をたどった。地域の人たちの参加・協力のもと、読書会やフィールドワークを重ねながら、インスタレーションと演劇の間を探る作品につくり上げた。

共催=特定非営利活動法人向島学会
(『墨東まち見世』の一環として実施)
場所=旧アトレウス家他、東向島エリア

2011年 | 豊島区在住アトレウス家

雑司が谷にて、住む家を失った家族が一時的に暮らした

建物とまち、という設定のもと上演。移動型コミュニティラジオ『Atreus Tune』の放送も行った。TARL内で行なった人材育成プログラム「アトレウスの学校」ではプロジェクトの構造について考えるゼミを開催。「としまアートステーション構想」と連携し展開した。

共催=特定非営利活動法人アートネットワーク・ジャパン
場所=千登世橋教育文化センター、
としまアートステーション「Z」

2012年 | 三宅島在住アトレウス家

火山と共に生する三宅島にアトレウス家が移住するためのリサーチとシミュレーションを行った。都心にいながら島を想像する「山手篇」、実際に島を訪れ未来を思う「三宅島篇」の2部構成で実施。三宅島と山手線をオーバーラップさせ、島のスケールを実寸大でイメージできる地図を作成した。TARLでは、前年の「アトレウスの学校」の発展版として「構造茶話会—プロジェクト構造論」を実施した。3年間の活動記録として「アトレウス家の建て方」を発行し終了した。

共催=一般社団法人ミクストメディア・プロダクト
場所=旧平櫛田中邸、カフェ 691他

8

岸井大輔プロジェクト「東京の条件」

[きしいだいすけプロジェクト「とうきょうのじょうけん」]

東京で新しい公共のモデルを試行する現代演劇プロジェクト。2010年1月から始動。「墨東まち見世」参加作品として、劇作家・岸井大輔が、商店街に住み込み、100日間ノンストップで運営した「墨東まち見世ロビー」の批評的記録をまとめた冊子『LOBBY』を制作。2010年度より地域資源を生かしながら活動の担い手を増やすことを目的とした「会／議／体」シリーズと、その価値観や成果を顕在化させるフェスティバル「WORKS」や、創作ワークショップ「まちから創る」を実施。また、作品発表の前段となる計画を練ることや、制作の試行を重ねるための場所の必要性から、プロジェクトを準備するための空間「準備室」をまちなかに設置。東京のアートプロジェクトの現場にふさわしいコミュニケーションの場を提示し、創発的な場を運営していくモデルをつくり出す試みを行った。それらの活動を、フリーペーパー「ゆっくり考えたい」にまとめた。2012年度からは「としまアートステーション構想」の一環として実施。豊島区に潜在する可能性を話し合うため、人々が集う「テーブル」を探し、つくりながら考える演劇プロジェクトとして「Table」を展開。まち歩き「界に立つ」、調査や勉強会の「diVISION」「豊島区界」、カンパニーふるまいによる「としまのふるまい」を実施。2013年に集大成となる本「戯曲」東京の条件』を発行した。

共催=一般社団法人 PLAYWORKS
場所=都内各所

9

イザ! カエルキャラバン! in 東京

2009年より、防災と連動した複合型のアートプロジェクトとして展開。阪神・淡路大震災を機に2005年にスタートした防災アートプログラム「イザ! カエルキャラバン!」を都内で広めていくため拠点整備を行った。地域主導の防災訓練をベースに、震災時に必要な「知識」や「技」を身に付けられるプログラムのデモンストレーションを実施。また災害とアートをテーマとしたトークイベントも行った。2010年度より「だいじょうぶ」キャンペーン実行委員会との共催のもと、プログラムの担い手を公募。町会や社会福祉協議会、NPOなどの地域主導の防災訓練をベースに、防災アートプログラム開発やシンポジウムを行った。2011年度は継続実施のあり方の検討や、高層マンションなどより東京に根差したテーマで防災アートプログラムを実施。継続開催支援のほか、新規展開の導入となるワークショップやシンポジウム、公開ミーティング、教材開発などを行った。その後も、都内に特定非営利活動法人プラス・アーツの拠点があることで、NPOのサポートのもと継続的に開催を続けている地域や、都内の新規開催場所が増加している。

共催=特定非営利活動法人プラス・アーツ
場所=都内各所

10

ひののんフィクション

2009年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」において首都大学東京とのプロジェクトとして実施。2010年よりひののんフィクション実行委員会との共催で東京アートポイント計画として2011年まで実施した。森林におおわれた旧蚕糸（さんし）試験場日野桑園（そうえん）跡「自然体験広場」を舞台に、広場を利用する活動団体とアーティストのコラボレーションのもと、毎年4つのアートプログラムを実施。それらの活動を通して、非日常の体験を共有する場を生み出し、新たな文化的生活空間の構築を目指した。本プロジェクトを経験した学生たちが、その後の東京アートポイント計画事業の担い手として各地で活躍している。

共催=ひののんフィクション実行委員会
場所=旧蚕糸試験場日野桑園跡「自然体験広場」／仲田公園

11

Insideout / Tokyo Project

[インサイドアウト／トキョー・プロジェクト]

「東京一地方」という関係性を相互に考え、つなげることで新しい活動性やコミュニティ・ネットワークを構築することを目的とした。東京に住む人々が自らの属する地域性を新しく読み替えるきっかけを提供するトークイベントなどを実施。コマンドNの中村政人（なかむら・まさと）をディレクターに、運営はボランティアチームが行った。日本全

国の最新のアートプロジェクトの資料や美術情報誌等を自由に閲覧できる、アートや社会活動にかかわることを目指す人に向けた情報収集・交流の拠点「Insideout / Tokyo Project Room」を創設。また、全国各地および東京で先行するアートポイントの事例を紹介するトークセッションを実施した。

共催=一般社団法人非営利芸術活動団体コマンドN
場所=3331 Arts Chiyoda

12

学生メディアセンター なないろチャンネル

2009年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」において東京藝術大学とのプロジェクトとして実施。2010年、一般社団法人非営利芸術活動団体コマンドNとの共催で東京アートポイント計画として実施した。「ウェブテレビ放送局」という設定のもとに、美術系の学生を中心とする参加者がUstreamやTwitterを活用したクロスマディアコミュニケーションのあり方を実験し、検証した。また3331 Arts Chiyoda内に拠点を置き、都内及び全国のアート活動の現場を取材。それらをネットワークする「なないろフェスティバル」などのイベントも、参加学生が主体となって実施した。

共催=一般社団法人非営利芸術活動団体コマンドN
場所=3331 Arts Chiyoda

13

小金井アートフル・アクション!

2010年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」のひとつとして「小金井110人のストーリー」を東京大学と共に実施。2011年、小金井市芸術文化振興計画推進事業として2009年に始まった事業「小金井アートフル・アクション!」の組織の成長を目指したプロジェクトとして「小金井アートフル・アクション! S&G」が始動した。2012年より実行委員会をNPO法人化。特定非営利活動法人アートフル・アクション及び小金井市との共催で改めて芸術文化によるまちづくりの検討や市民が事業にかかわる場づくりを目指す事業「小金井アートフル・アクション!」の共催がスタートした。「誰もが芸術文化を楽しめるまち～芸術文化の振興で人とまちを豊かに」という理念を目指し、「市民とアーティストが協働した作品の制作」「芸術文化と市民をつなぐ機会の整備」「市民参加のきっかけとなる講座の運営」の3つを柱としたプログラムを実施し、市民参加の層をさまざまなアプローチから拡充している。2018年度には2009～2017年の活動記録集『やってみる。たちどまる、そしてまたはじめる』を発行し、9年の成果の可視化に取り組んだ。また、高齢者のためのはじめての映像制作の会「えいちゃんくらぶ」や、学校連携事業の発展形として、小金井市を越えて東村山市のハンセン病患者の療養所「多磨全生園」でのプログラムなど、新たな関係性を紡ぐアートプロジェクトの展開を続けている。

共催=2011年：小金井アートフル・アクション！実行委員会／
2012年～：特定非営利活動法人アートフル・アクション、小金井市
場所=小金井市内各所

14

三宅島大学

[みやけじまだいがく]

2010年、大学連携事業「学生とアーティストによるアート交流プログラム（SAP）」のひとつとして「墨東大学プロジェクト」を慶應義塾大学・東京都市大学と共に実施。「墨東まち見世」の参加企画としても展開した。2011年、「まちを大学として見立てる」という手法を取り入れ、提唱者である慶應義塾大学の加藤文俊（かとう・ふみとし）教授を副学長としてスタート。島全体を大学に見立て、地域資源を活用したさまざまな「学び」の場を提供する仕組みづくりを行った。初年度は日比野克彦（ひの・かつひこ）をはじめとするアーティストや加藤文俊研究室による地域資源のリサーチを目的としたプログラムを展開し、9ヶ月に三宅島大学を開校。翌年より「島でまなび、島でおしえ、島をかんがえる。」というコンセプトに沿って、島内外のさまざまな人が講師となり、島の地域資源を活かした講座を展開した。また、島内に活動拠点「三宅島大学本校舎」を整備し、定期講座の実施や学生たちによるリサーチ、五十嵐晴晃（いがらし・やすあき）の「そらあみ」や開発好明（かいはつ・よしあき）の「100人先生」などアーティストの滞在制作の場として活用した。そのほか、ニュースレター「三宅島大学通信」の発行や、常駐マネージャーのブログなど情報発信に注力した。

2013年、島内の施設を活用した「三宅島大学ボルダリングカップ2013」の実施や、加藤文俊研究室の「三宅島ボスタープロジェクト展」、三宅島の明日について語る瓦版『あしたばん』の50号発行、開発好明「100人先生」の100人達成に加え、卒業生2名の輩出など3年間の成果を残し、2014年3月に閉校式を迎えた。さまざまな可能性を残しつつ終了となったため「三宅島大学とはなんだったのか？」を検証するプロジェクト「三宅島大学誌」を、TARL内で2014年度に実施。同名の冊子に検証結果を残した。

共催=三宅島大学プロジェクト実行委員会、三宅村
場所=三宅島各所

15

アートアクセスあだち 音まち千住の縁

2012年度の足立区制80周年記念事業をきっかけとして、足立区にアートを通じた新たなコミュニケーション（縁）を生み出すことをめざす市民参加型のアートプロジェクト。足立区千住地域を中心に、市民とアーティストが協働して「音」をテーマとした多様なプログラムをまちなかで展開している。初年度の東京都中央卸売市場足立市場での足立智美（あだち・ともみ）コンサート「ぬおーチューバと自動車と器楽、合唱のための魚市場 ねぎま鍋付」を皮切りに、荒川河川敷での大友良英（おおとも・よしひで）「千住フライングオーケストラ」など千住地域の地域資源やコミュニティを活用したプログラムを展開。

小学校や公園で地域住民との協働で展開する大巻伸嗣（おおまき・しんじ）「Memorial Rebirth 千住」や野村誠（のむら・まこと）「千住だじゅれ音楽祭」は2018年度現在も精力的に活動を広げている。各プログラムは公募で集まったチームや、全体の運営にかかわるサポートチーム「ヤッチャイ隊」など千住に集う縁を次々に紡いでいった。2014年、これまでの活動にかかわったまちの人々を中心に、新たに「特定非営利活動法人音まち計画」を立ち上げ、事務局を形成。より地域に根差したNPOとして、地域の海外出身者との交流を通して展開する「イミグレーション・ミュージアム・東京」や千住に暮らす人々の記憶や風景、人間模様にまつわるエピソードをもとにしたローカルサウンドメディアを制作・活用するアサダワタル「千住タウンレベル」など、多様な縁を紡ぐべく活動を展開している。2016年より、千住仲町にある日本家屋をプロジェクト拠点「仲町の家」としてオープン。各プログラムの活動拠点として活用するほか、2018年からは地域の文化サロンとして開いている。

共催=2011～2013年：東京藝術大学音楽学部、
特定非営利活動法人やるね、足立区

2014～2015年：東京藝術大学音楽学部、特定非営利活動
法人音まち計画、足立区
2016年～：東京藝術大学音楽学部・大学院国際芸術創造
研究科、特定非営利活動法人音まち計画、足立区
場所=足立区内各所

16 としまアートステーション構想

豊島区文化政策推進プランのシンボルプロジェクトである「新たな創造の場づくり」のプログラムとして、人々が創造的にまちにかかわる機会の提供を目指し、多様な文化創造活動が生まれるための仕組みづくりに取り組む事業として2010年度に始動した。2011年度、雑司が谷の食堂跡地に拠点「としまアートステーションZ」を開設。活動拠点のあり方を検討する勉強会「Zの会」や、食を通じて地域を知る「キッチングプロジェクト」など、アーティストによるプログラムを展開した。2013年度、一般社団法人オノコロが新たに事務局として参加しプロジェクト第二期が始動。区内の地域資源を活用し、当事者として主体的にアート活動を行なう人々「オノコロー」を生み出すことを目指した。また、木造アパートの有効活用を希望するオーナーの山本山田（やまもと・やまだ）と出会い「としまアートステーションY」を開設。遊休不動産、公共施設、公園、路上、空き地などの新しい使い方を実験、提案し、都市のなかにすでにある場の使い方を読み替えることで、新たな活動が生まれる状況をつくることを試みた。「としまアートステーションX」では、固定された拠点にとらわれない「アートステーション」の概念を提案。都市のなかのさまざまな場（区庁舎や介護福祉施設、タワーマンションなど）と、アーティストやオノコローの活動をかけ合わせることにより、それぞれの組み合わせならではのアートステーションを生み出すことを試みた。2016年度、活動を総括するシンポジウム「人とまちをつなぐアート／その実践と展望」を開催。6年間の試みはドキュメントブック「としまアートステーションZ/Y/Xのつくりかた」としてまとめ、プロジェクトを終了した。

共催=2010～2012年：豊島区、

特定非営利活動法人アートネットワーク・ジャパン
2013～2016年：豊島区、一般社団法人オノコロ
場所= 豊島区内各所

17 公園プロジェクト

代々木公園（渋谷区）の原宿門前広場の改修工事に伴い、公園の顔としてふさわしい空間を創出することを目指し、アーティスト・浅井裕介（あさい・ゆうすけ）が地域住民や公園を訪れた人々ともワークショップ形式で公開制作する「植物になった白線 @ 代々木公園」を実施した。汐入公園（荒川区）では『川俣正・東京インプログレス』の「汐入タワー」の竣工1周年を記念し、子供から大人まで参加できる参加型プログラム「汐入タワーとあそぼう」を実施。セノグラフィー、ダンス、音楽にかかるアーティストとともに、楽器を創り、踊り、タワーの飾り付けを行った。また、林試の森公園（目黒区）では、公園でのアートプロジェクトについてのリサーチプロジェクトを実施した。

共催=特定非営利活動法人S.A.I.、公益財団法人東京都公園協会
場所=都立代々木公園、都立汐入公園、都立林試の森公園

18 TOKYO FABBERS [トーキョー・ファバーズ]

TARLで展開した「渋谷アートファクトリー計画」（2012～2013年）から発展し、2014～2015年に実施。「デジタルファブリケーション（FAB）」を用いたものづくり拠点のネットワークを形成し、長期的には個人発のモノ、アート、クリエイティブを生み出すまちへと渋谷周辺エリアを進化させることを目指した。各FAB拠点のネットワーク形成を目的に、イベントやワークショップなどを実施。またワークショップやフェス企画を通して、FABに馴染みのない層にも、体験する機会を提供した。2年目は、ものづくりを通じて人と人をつなぎ、日常の課題を解決していく人々を「FABBER（ファバー）」と位置づけ、育成と発信を重視した。リサーチプログラム「FABBERSインタビュー」と社会課題解決型ものづくりプログラム「FABBERS' ACTION PROJECT」を実施。新しいクリエイティブ人材としてのFABBERの活動を調査・支援することで、デジタルファブリケーション時代の新しいライフスタイルを検証し、提案した。

共催=FabCafe LLP／参加拠点及び実行委員会メンバー=
FabCafe Tokyo、FabLab Shibuya、Makers' Base、
Happy Printers、coromoza、IID世田谷ものづくり学校
場所= 渋谷周辺および都内西南エリア

19 長島確のつくりかた研究所： だれかのみたゆめ

長島確による3年にわたる演劇プロジェクト『アトレウス家シリーズ』やTARLの「構造茶話会」で得たノウハウを利用しつつ、近年増加傾向にあるアートプロジェクトにおける、既存の方法論ではカバーしきれないジャンル横断・異種混交的な「つくりかた」自体を発明・検証するプロジェクト。一般募集により選出された学生またはそれに準ずる若手15名と、各ジャンルにおいて経験豊富なベテラン（研究主任）が参加。「つくりかた研究所」を立ち上げ、公募した若手研究員とともに研究と試行錯誤を進めた。各研究室の研究の成果を報告する活動発表会として「だれかのみたゆめ 展示と実演」を実施。完成された作品発表の場ではなく、長期的な研究活動の中間報告を目的とした。2015年、3年間にわたる活動の総まとめとしてドキュメントを制作。活動の軌跡を研究員自身が個々に振り返り、そのなかで起こった多種多様な「問題」を記述した『つくりかた研究所の問題集』を完成させた。

共催=一般社団法人ミクストメディア・プロダクト
場所= 都内各所

20 リライトプロジェクト

3.11に対する思いや記憶が移り変わるなか、人々の心に問うと気づきを生み出すシンボルとして、2011年3月13日に消灯した宮島達男（みやじま・たつお）のパブリックアート作品《Counter Void》（東京・六本木）を再点灯させると同時に、未来の生き方や人間のあり方を考えるプラットフォームをつくり出すプロジェクト。2013年度よりTARL内の研究会として議論を重ね、2014年度には東京アートポイント計画「光の蘇生プロジェクト」として始動。チームビルディングや勉強会を重ねた。2015年度より、新たに発足した特定非営利活動法人インビジブルとの共催により改めて「リライトプロジェクト」としてスタートした。社会彫刻家の育成を目指す市民大学「Relight Committee」では毎月のレクチャーとディスカッションで、社会とアートにかかわる議論を重ね、受講生一人ひとりが社会に対してアクションを起こすための思考を養った。また《Counter Void》を「生と死」を想起するためのシンボルとして位置づけ、3月11日～13日の3日間だけ光を灯す「Relight Days」を2017年度まで毎年開催。ワークショップ「3.11が■いる」やRelight Committeeによるアクションを同時に実践した。

共催=特定非営利活動法人インビジブル
場所= 六本木ほか

21 トッピングイースト

響きの美しい鮮やかな音粒を東東京エリアに振りまきながら、音楽が

まちなかでできることを拡張していくことを目指し、2014年にスタート。展開している3プログラムはそれぞれがまったく異なる指向を持ちながら、どれも参加・参画ができる取り組みである。

「ほくさい音楽博」は、子供たちにスティールパンやガムラン、義太夫といった世界中の響きの美しい音楽に触れてもらい、その歴史を学び、練習を重ね、発表を行うプログラム。毎年2月に両国の寺院・回向院（えこういん）で行う発表会では、世界中の楽器体験も実施している。回を重ねるなかで、保護者が主体となってイベントをサポートする「みまもり隊」が生まれ、音楽を通じて子供が主役となる新たな地域のコミュニティが形成されつつある。

和田永（わだ・えい）による「エレクトロニコス・ファンタスティコス！」は、使われなくなった電化製品を用いて新たな楽器を創作し、奏法を編み出し、オーケストラを目指すプログラム。エンジニアやプレイヤーが多数参加する Nicos Orchest-lab（ニコス・オーケストラ）の東京チームは、トッピングイースト拠点をベースに日々さまざまなオリジナル家電楽器の開発を行っている。

「BLOOMING EAST」は、音楽家が東東京をフィールドに、それぞれの趣向に合ったテーマでリサーチを行っていくプログラム。これまでに、コトリンゴ、コムアイ（水曜日のカンパネラ）、寺尾紗穂（てらお・さほ）といった女性音楽家が東東京のさまざまな場所に赴き、さまざまな人々に出会い、歴史や社会問題とも向き合いながらリサーチを続けている。

共催=特定非営利活動法人トッピングイースト
場所= 東東京エリア

22 東京スープとブランケット紀行

演出家・劇作家の羊屋白玉（ひつじや・しろたま）を中心に、来たるべき人口減少社会と向き合い、生活圏に起こるものごとの「看取り」を追究するプロジェクト。テーマに呼応するコラボレーターとともに、創造の源や終焉に関して語るトークシリーズ「対談紀行」、定期的なエリアリサーチのもと、まちで手に入れた材料でスープをつくる食す「江古田スープ」、日本最小の自治体である東京都・青ヶ島村（あおがしまむら）へのリサーチ「青ヶ島ブランケット」などを実施した。2014年から毎月、羊屋の愛猫の命日である17日前後にまちの移ろいを確かめ、市場の閉場、商店の閉店、廃屋の解体や新しく立ち上がる風景を見つめた。東京の移ろいの速度に向き合い、減速を試み、立ち止まってみた4年間の集大成として、2017年に公開プログラム「R.I.P. TOKYO」を実施。それらの成果を記録集と映像、そして羊屋による戯曲「Rest In Peace, Tokyo - 安らかに眠ってください。この言葉は、しばしば、生きているものや、ベテランの驕りである。」にまとめた。

共催=一般社団法人指輪ホテル
場所= 江古田ほか

23

Art Bridge Institute

[アート・ブリッジ・インスティテュート]

アートと社会の新たなつながりについて研究、実践するプロジェクトとして2014年にスタート。独自のネットワークづくりの実践として、社会、まち、アートを巡るさまざまなものにつなげていくためのトークシリーズ「ブリッジトーク」を開催。また、さまざまな職種やカテゴリーにアプローチし、アートの表現手段、活動範囲を広げるとともに、その意義について研究、言語化し、ネットワークしていくツールとして機関誌『ART BRIDGE』(Issue 01-05)を発刊した。また、ウェブサイトでは『BRIDGE STORY』を展開し、活動を通して出会ったアートの実践者を中心に、「自身の活動報告」「最近注目している活動」などについて執筆。つながりが新たなつながりを生む、クリエイティブな情報交換の場を目指した。8名の書き手が一堂に会し、自身の活動や今後の展開を語るための「ラウンドテーブル」も開催。また機関誌の手渡しによる配付を通じて、各地の活動、拠点、人を結ぶネットワークづくりの担い手育成として、インターンプログラムを実施。『ART BRIDGE』のリーディング会や、情報交換などを行った。また、各地の支部的存在として「ネットワーカー」というゆるやかなかかわり方が生まれ、活動の様子はウェブサイトや機関誌にコラムを掲載した。共催終了後も「ブリッジトーク」や「BRIDGE STORY」は継続し、ネットワーク形成が続いている。

共催=特定非営利活動法人 Art Bridge Institute
場所=都内各所

24

三原色 [ミハライロ]

東京都の島しょ部である大島を舞台に、学び、気づきの場を提供するプロジェクトとして2014年にスタート。「島に誇りを持ち、自信をもって島の魅力を伝えられる」人々を増やすために、人材育成・ネットワーク構築を目的に島外から講師を招いて組織づくりを学び、特産品をはじめとする地域資源の再確認ができるような企画と情報発信を行った。「大島魅力発見・創造プログラム」では、伊豆大島の暮らしを伝えるフリーペーパー『12class』の発行や、トークセッションを実施。「大島イモの展 -自然と向き合いよりそう島のくらし-」は、伊豆大島の魅力を再認識し、また新たに発見することを目的として島内外で開催した。最終年には『12class』の紙面を大幅にリニューアルし、より幅広い世代へと訴求を持つ紙面づくりを行った。また、島内で編集メンバーを拡大し、フリーペーパーの制作を通じたネットワーキングとコミュニティ形成を図った。

共催=特定非営利活動法人 kichi
場所=伊豆大島

25

東京迂回路研究

[とうきょううかいろけんきゅう]

社会における人々の「多様性」(diversity)と「境界」(division)に関する諸問題に対し、「対話」と「表現」を通じ、「生き抜くための技法」としての「迂回路」(diver-sion)の研究を行う事業として始動。2014年度は「もやもやフィールドワーク」やトークシリーズ「迂回路をさぐる」、「東京迂回路会議」を開催し、「『迂回路』をさぐる」をテーマに展開した。2015年度は「迂回路をさぐる、つなぐ」をテーマに展開。「もやもやフィールドワーク」は新たに「分析編」を加え、調査・報告・対話・分析のサイクルを通じ、さまざまな場を捉え直すことを試みた。フォーラムでは、「対話は可能か?」をテーマに、介護士、詩人、研究者、写真家、美術家、プロジェクトディレクター、“おばちゃん”らによるトークセッションや対談、ライブなどを通じ、いまこの社会にあるわたしたちが、ともに生きるということを感じ、そのありようについて考えた。2016年度は「迂回路をつくる」をテーマに展開。「もやもやフィールドワーク」では、アクションリサーチという手法を参考に、障害者就労継続支援B型事業所「ハーモニー」(世田谷区)と協働し、1年間かけてワークショップ開発を行った。「現場から言葉をつむぐゼミナール」では、ケア、アート、教育、地域など多様な活動や現場について「他者とともに考え、言葉にすること」を取り組んだ。「オープンラボ」では、「言葉を交わし、言葉をつむぐ」をテーマに、5日間にわたりワークショップや、ライブ、トークセッションなどを行った。各年の研究と実践の成果は『JOURNAL 東京迂回路研究』にまとめた。

共催=特定非営利活動法人多様性と境界に関する対話と表現の研究所
(diver-sion)
場所=港区芝ほか

26

AKITEN

[アキテン]

商店街の空きテナントに、文化や産業など地域の独自性を持ったコンテンツを持ち込み活用することで、テナントの新たな活用方法を試しながら、アートとデザインの力でそれらの魅力を地域内外に発信していくプロジェクトを開催。交流拠点「AKITEN BASE CAMP」を新たに設置し、AKITENの仕組みを伝える講座「AKITENのつくり方ゼミ」やワークショップを通して、まちの担い手づくりを行った。また、実際に空きテナントを会場にして、参加者と一緒にその活用方法を検討するワークショップや、空きテナントを抱えるエリアの街路などのランドスケープについて検討するリノベーションスクールを開催。2014年度に開催したゼミの講義内容をベースに、空きテナントを使ったプロジェクトを運営するための『AKITEN運営マニュアル』を制作。空きテナントの活用を考える人々をつなげるウェブサイトも新たに開設し、プラットフォームを整備した。

共催=特定非営利活動法人 AKITEN
場所=八王子市

27

Betweenz Passport Initiative

[ビトウインズ・パスポート・イニシアティブ]

「移民」の若者たちを異なる文化をつなぐ社会的資源と捉え、アートプロジェクトを通じた若者たちのエンパワーメントを目的とする事業。定時制高校と連携し、部活動として「移民」の若者たちの居場所づくりを形成し、異なる文化を認め合うコミュニティづくりを目指している。また、学校外ではアーティストと協働したりサーチ、ワークショップを若者とともに運営。参加者から提案があったプロジェクトを実施するなかで、多様な文化背景を持つ若者「ユース(Youth)」が集うことのできる場が生まれ、彼／彼女らが自身の興味、強みを見つける機会となった。これらの定時制高校での取り組みをまとめた事例集『高校・大学・NPOの連携による多文化な若者たちの居場所づくり』都立定時制高校・多言語交流部の取り組みから』を制作し、ウェブサイトで公開。また実践から得た知見をもとに、今後の人材育成プログラムの可能性についてディスカッションを行う「Sharing Session」を定期的に開催している。

* 本事業では、多様な国籍・文化を内包し生活する外国人を「移民」と呼んでいます。

共催=一般社団法人 kuriya
場所=都内各所

28

東京ステイ

劇作家・石神夏希(いしがみ・なつき)を中心に「東京らしさ」を持つ場の多様性と個性を見出し発信することで、東京の文化的価値を見つめ直すことに取り組むプロジェクト。価値発掘の手法として「ステイ」(旅人と住人の中間の視点を持つ滞在体験)を用い、そのアプローチの有効性を探る。東京のまちを目的に向かって最短距離で歩くのではなく、まちと個人の間に物語を立ち上げる歩き方「ビルグリム(日常の巡礼)」を開発し、試行を重ねている。また、フィールドワークやビルグリムなどに関係する専門家を招いたレクチャー&ディスカッションや、ビルグリムの体験イベントなどを実施し、手法の研鑽を続けている。2017年度には、ビルグリムのコンセプトや手法を紹介し、体験を深めるブックレット『日常の巡礼』を発行した。

共催=特定非営利活動法人場所と物語
場所=都内各所

29

500年のcommonを考えるプロジェクト「YATO」

谷戸(やと)と呼ばれる地形をもつ町田市忠生地域において、500年続く人が集う場やその仕組みを考えるプロジェクト。2018年度は長年この土地に住む方々に話を聞きに行く、付近を歩きながら気になる風景を撮影するというフィールドワークを行い、その聞き書きや史実から土地の物語を綴り、撮影した写真と組み合わせて制作したポストカード

ド「谷戸の物語」と50年前の航空写真が掲載されたパンフレットを作成。それらをメディアに、活動を発信するプログラム「YATOの縁日」「YATOの年の瀬」を開催した。並行して遊休施設の拠点化や、アーティストが子供たちと協働するプログラムを進め、地域に根づく仕組みづくりに取り組んでいる。

共催=社会福祉法人東香会
場所=町田市忠生地域

30

HAPPY TURN／神津島

[ハッピー・ターン／こうづしま]

伊豆諸島のひとつ、神津島(こうづしま)において、島とかかわる人々の島へのシピックプライドを醸成することを目指すプロジェクト。島民に加えて、島を離れて暮らす人、島外から移り住む人、一時に滞在する人などさまざまな立場の人々を対象に、島の歴史や生活文化など地域資源について学び合う機会を生み出すことで、島内外の幅広い世代が島とかかわるための場づくりや仕組みについて考える。2018年度は島での暮らしや経験を転機に、自らの暮らしをより良くなりようとする人々の物語を共有するメディア「HAPPY TURN／神津島通信」を制作。都内イベントでの配布やウェブサイトへの掲載を進め発信した。また、島内外をつなぐ入り口となり、さまざまな暮らしや生き方について考えていく場となるような拠点を目指し、空き店舗の改修を地域と連携しながら進めている。

共催=特定非営利活動法人神津島盛り上げ隊
場所=神津島村内各所

31

Artist Collective Fuchu [ACF]

[アーティスト・コレクティブ・フチウ]

人々の日々の暮らしのなかにある無意識の「枠」をアートや表現を通して緩め、新しい枠組みからなるネットワークの形成を行なうアートプロジェクト。府中市を中心としたアートにかかる人々の緩やかなネットワークづくりを通じて「アーティストにとって住みよいまち」、ひいては「誰もが表現できるまち」づくりを目指す。2018年度はアーティスト・コレクティブとしてのNPOのあり方を追求するため、組織運営やネットワークの形成に関して領域横断的なリサーチや勉強会を実施。また、キックオフプログラムとして活動を可視化して伝えるための映画上映会を開催した。

共催=特定非営利活動法人アーティスト・コレクティブ・フチウ
場所=府中市内各所

**ファンタジア！ファンタジア！
—生き方がかたちになったまち—**

墨田区北部の墨東エリアに点在する文化拠点との連携やアートの思考を通じて「学びの場」を形成するプロジェクト。ラーニングプログラムの実施と検証から、豊かに暮らすための創造力や地域の文化資源の価値についてやわらかな観点で考える。2018年度は近年新たに墨東エリアで活動を始めた人々に焦点を当てたりサーチ「WANDERING」を通じたネットワーク形成を実施。また、アート・エデュケーションに取り組む美術関係者や、教育や農業など日常生活と結びついた分野の研究を行う専門家を招き、地域における学びの可能性をテーマとした「ラーニング・ラボ」に着手した。

共催=一般社団法人うれしい予感
場所=墨田区内各所

**東京アートポイント計画
ディレクター／プログラムオフィサー プロフィール**

ディレクター

佐藤李青

[さとう・りせい／2011-]

1982年宮城県生まれ。国際基督教大学卒業。東京大学大学院人文社会系研究科（文化資源学）博士課程満期退学。企業メセナ協議会インター、小金井市芸術文化振興計画策定の共同研究グループなどに携わる。小金井アートフル・アクション！実行委員会事務局として運営組織と活動拠点の立ち上げを経て、2011年6月より現職。東京アートポイント計画、Tokyo Art Research Lab、Art Support Tohoku-Tokyo（東京都による芸術文化を活用した被災地支援事業）を担当。共著に『文化政策の現在』（東京大学出版会、2018年）ほか。

プログラムオフィサー

大内伸輔

[おおうち・しんすけ／2009-]

1980年生茨城県生まれ。法政大学社会学部卒業後、取手アートプロジェクトのアートマネージャー養成プログラム「TAP塾」でインターンを2年。現在も現場スタッフとしてかかわる。2006年より東京芸術大学音楽環境創造科教育研究助手。受託研究「市民参加型アートポイント事業構築に向けた実施計画策定研究」を担当。2009年、東京アートポイント計画の立ち上げ期より現職。現在は全体統括を担当。共著に『アートプロジェクトのつくりかた』（フィルムアート社、2015年）。

坂本有理

[さかもと・ゆり／2010-]

1981年東京都生まれ。Pratt Institute, Arts and Cultural Management Program修士課程修了。大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ、東京国際芸術祭、取手アートプロジェクトでのボランティア／インターンを経て、2008年よりAsian Contemporary Art Week事務局のプログラムコーディネーターとしてAsia Society（ニューヨーク）に勤務。2010年より、現職。東京アートポイント計画に加え、Tokyo Art Research Lab「思考と技術と対話の学校」を担当。共著に『アートプロジェクトのつくりかた』（フィルムアート社、2015年）。

村岡宏太

[むらおか・こうた／2017-]

1981年福岡県生まれ。武蔵野美術大学卒業。2009年より横浜市内の文化施設に職員として勤務し、地域における文化施設の

- ・プログラムオフィサーは入団時に掲載しています。
- ・[]内の西暦は、在籍年度を記しています。
- ・担当事業は、2019年3月現在のものです。

役割を模索しながらその拡張を試みる。東京アートポイント計画では『TERATOTERA』『アートアクセスあだち 音まち千住の縁』『Artist Collective Fuchu [ACF]』および公募事業を担当。

岡野恵未子

[おかの・えみこ／2018-]

1992年茨城県生まれ。筑波大学芸術専門学群芸術学専攻芸術支援コース卒業。2015年より、茨城県企画部県北振興課職員（当時）として、茨城県北芸術祭実行委員会の事務局に勤務。サポートとのコミュニケーションや作品を取り巻く環境整備など芸術祭の運営業務に携わった。現在は『トッピングイースト』『東京ステイ』『ファンタジア！ファンタジア！—生き方がかたちになったまち—』およびTokyo Art Research Lab等を担当。

歴代プログラムオフィサー

渡辺真也

[わたなべ・しんや／2009]

1980年静岡県生まれ。ニューヨーク大学大学院修士課程修了後、アートキュレーターとして国民国家に焦点を当てた国際美術展を開催。在籍中は『TOKYO ART SCHOOL』『LIFE ON BOARD TOKYO 09-10』を担当。ベルリン芸術大学にて美術史博士号取得後、現在はテンブル大学講師を務めながら、映画監督・インディペンデントキュレーターとして活動中。

石田喜美

[いしだ・きみ／2009-2010]

1980年東京都生まれ。筑波大学大学院人間総合科学研究科修了。博士（教育学）。専門はリテラシー教育。10代の若者のリテラシー実践を対象としたエスノグラフィー研究を行っている。在籍時は社会構成主義的学習理論の視点から、「墨東まち見世」「アーティスト・イン・児童館」およびTokyo Art Research Lab等を担当し、人材育成や事業評価に携わる。現在は横浜国立大学教育学部准教授。

橋本 誠
〔はしもと・まこと／2009-2011〕

1981年東京都生まれ。横浜国立大学教育人間科学部マルチメディア文化課程卒業。2005年よりフリーのアートプロデューサーとして活動をはじめた。「墨東まち見世」の担当をはじめ、東京アートポイント計画の立ち上げを担当後、2014年に一般社団法人ノマドプロダクションを設立。2014～2017年にTokyo Art Research Lab事務局を担当し、「思考と技術と対話の学校」を企画協力・運営する。現在も現代社会と芸術文化をつなぐ多彩なプロジェクトを手がけている。

芦部玲奈
〔あしべ・れいな／2011-2016〕

1981年東京都生まれ、一橋大学社会学部卒業。トーキョーワンダーサイトにおける展覧会・ワークショップなどのコーディネーション、あいちトリエンナーレ2010の広報スタッフなどを経て、東京アートポイント計画では『三宅島大学』『長島確のつくりかた研究所』『トッピングイースト』等のほか、公募事業の設計を担当した。現在はStudio Gottinghamにてバックオフィスを担いつつ、アートプロジェクトのコーディネートや編集を行っている。

井尻貴子
〔いじり・たかこ／2012〕

1982年東京都生まれ。大阪大学大学院文学研究科博士前期課程（臨床哲学）修了後、一般財団法人たんぽぽの家スタッフを経て在籍。東京アートポイント計画では『TERATOTERA』『小金井アートフル・アクション!』『アーティスト・イン・児童館』を担当。離職後はNPO法人多様性と境界に関する対話と表現の研究所の事務局長として『東京迂回路研究』（2014～2016年）を運営した。現在はNPO法人こども哲学・おとな哲学アーダコーダの理事を務める。

長尾聰子
〔ながお・さとこ／2012-2013〕

1983年神奈川県生まれ。東京藝術大学音楽学部楽理科卒業、同大学院音楽研究科音楽文化学専攻芸術環境創造分野修了。公共ホール勤務後、東京アートポイント計画では『墨東まち見世』『三宅島大学』等を担当。東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科教育研究助手を経て、現在は『アートアクセスあだち 音まち千住の縁』の事務局長を務める。

熊谷 薫
〔くまがい・かおる／2012-2013〕

1979年神奈川県生まれ。東京大学美術史学科修士課程修了後、ニューヨークの市立大学に留学し、戦後美術について研究。帰国後、2012年11月より在籍。Tokyo Art Research Labの記録調査／アーカイブ／評価に関する研究・開発プログラム等に携わった。現在は、地域に密着したアートプロジェクトのリサーチを実施しながら、アーカイブや評価プロジェクトのコーディネートと普及業務に従事している。Artmingle代表。

三田真由美
〔みた・まゆみ／2013-2015〕

1985年新潟県生まれ。武蔵野美術大学芸術文化学科卒業後、慶應義塾大学美学美術史学専攻アートマネジメント分野修士課程修了。文化施設勤務を経て、東京アートポイント計画では『長島確のつくりかた研究所』『TOKYO FABBERS』等を担当。企業メセナ協議会を経て現在は一般財団法人地域創造に勤務。

吉田武司
〔よしだ・たけし／2014〕

1984年大阪府生まれ。京都造形芸術大学芸術表現・アートプロデュース学科卒業。埼玉県北本市で実施された『北本ビタミン』や『三宅島大学』などアートプロジェクトの事務局として企画運営に携わったのち、東京アートポイント計画では『三原色〔ミハライロ〕』『AKITEN』等を担当。現在は『アートアクセスあだち 音まち千住の縁』のディレクターを務める。

古屋梨奈
〔ふるや・りな／2015〕

1984年東京都生まれ。早稲田大学大学院文学研究科（美術史学）修士課程修了。神奈川県立近代美術館、東京都美術館「とびらプロジェクト」インターンシップ、横須賀美術館学芸員を経て、東京アートポイント計画では『Art Bridge Institute』『東京迂回路研究』などを担当。現在は千葉県立美術館で学芸員を務める。

中田一會
〔なかた・かずえ／2015-2017〕

1984年東京都生まれ。武蔵野美術大学芸術文化学科卒業。IT関連出版社にてIRと企画編集、株式会社ロフトワークのPR等を経て、東京アートポイント計画では『リライトプロジェクト』『東京スープとブランケット紀

東京アートポイント計画 外部委員一覧

企画アドバイザー委員会委員

・肩書きは就任当時のものです。

太下義之 〔おおした・よしゆき／2009-2014〕
三菱UFJリサーチ＆コンサルティング文化政策センター長

青木 淳 〔あおき・じゅん／2009-2014〕
建築家

港 千尋 〔みなと・ちひろ／2009-2014〕
写真家／多摩美術大学美術学部教授

熊倉純子 〔くまくら・すみこ／2009-2010〕
東京藝術大学音楽部准教授

藤 浩志 〔ふじ・ひろし／2009-2010〕
アーティスト

小山田 徹 〔こやまだ・とおる／2011-2014〕
アーティスト／京都市立芸術大学美術学部美術研究科教授

帆足亜紀 〔はあし・あき／2011-2014〕
アート・コーディネーター

共催団体評議・選定会議委員

太下義之 〔おおした・よしゆき／2015-〕
文化政策研究者／独立行政法人国立美術館理事

小山田 徹 〔こやまだ・とおる／2015-〕
アーティスト／京都市立芸術大学美術学部美術研究科教授

西村佳哲 〔にしむら・よしあき／2015-〕
プランニング・ディレクター／有限会社リビングワールド代表

荻原康子 〔おぎわら・やすこ／2015-〕
公益財団法人墨田区文化振興財團常務理事

竹久 侑 〔たけひさ・ゆう／2015-〕
水戸芸術館現代美術センター主任学芸員

外部評議委員

芹沢高志 〔せりざわ・たかし／2011-〕
アート・ディレクター／P3 art and environment 統括ディレクター

帆足亜紀 〔はあし・あき／2015-2016〕
アート・コーディネーター

東京アートポイント計画 ドキュメント一覧

東京アートポイント計画、Tokyo Art Research Lab (TARL)、Art Support Tohoku-Tokyo (ASTT) の3事業のドキュメントを年代別に掲載しています。
10年間で計200点、書籍や冊子を中心に、リーフレットやDVD、音盤などもあります(広報を主目的とする媒体や増補版などは割愛)。

ウェブサイトではPDFにて一部公開、
アーカイブセンター「ROOM302」(東京都千代田区3331 Arts Chiyoda内)
では、国内外のアートプロジェクトの資料とともに一般公開しています。

<https://tarl.jp/library>

<http://asttr.jp/book>

写真 = 高岡弘

* 学生とアーティストによるアート交流プログラム
(Student Artist Partnership)

** 出版社名のあるものは、東京アートポイント計画とTARLの事業成果を活用して発行された書籍です。

2009



墨東まち見世



谷中放談～アートのお仕事～ 記録集

ぐるぐるヤーミー・プロジェクト*



LIFE ON BOARD TOKYO 09-10
「水辺をひらくアートでひらく～都市の新たな水上経験～」トークイベント記録集

LIFE ON BOARD TOKYO 09-10



ひののんフィクション 記録集

ひののんフィクション*



地にふれ今を描く Insideout / Tokyo Project vol.1

Insideout / Tokyo Project



アーティスト・イン・児童館
西尾美也プロジェクト ことばのかたち工房
制作記録集 2008-2009

アーティスト・イン・児童館



WHAT AM I DOING HERE?

WHAT AM I DOING HERE? *



video exchange program
who you know? who knows you?

who you know? who knows you? *



LOBBY はじまりの場を創る

岸井大輔プロジェクト「東京の条件」



土方巽「病める舞姫」を秋田弁で朗読する

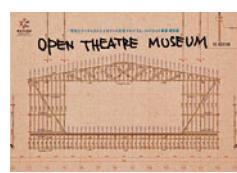
土方巽「病める舞姫」を秋田弁で朗読する *



ぐるぐるヤーミー・プロジェクト

谷中妄想ツアー!! DVD

ぐるぐるヤーミー・プロジェクト*



「学生とアーティストによるアート交流
プログラム」パイロット事業 報告書
OPEN THEATRE MUSEUM

OPEN THEATRE MUSEUM *

2010



川俣正・東京インプログレス
～隅田川からの眺め 2010

川俣正・東京インプログレス
～隅田川からの眺め



楽しみながら学ぶ防災イベント
「イザ!カエルキャラバン!」
防災体験マニュアル BOOK

イザ!カエルキャラバン! in 東京



川俣正・東京インプログレス
～隅田川からの眺め 2010

川俣正・東京インプログレス
～隅田川からの眺め



アーティスト・イン・児童館
北澤潤プロジェクト
「児童館の新住民手記を辿る」

アーティスト・イン・児童館



アーティスト・イン・児童館
コンセプトブック〔READ〕〔LOOK〕

アーティスト・イン・児童館



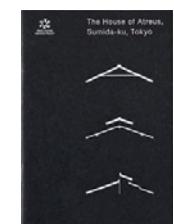
墨東文庫 墨東ストーリーズ解説目録

墨東まち見世



ななちゃんドキュメント 2010 DVD

学生メディアセンターなないろチャンネル



The House of atreus, Sumida-ku,Tokyo
墨田区在住アトレウス家



墨東大学の挑戦 メタファーとしての大学

TARL 学生とアーティストによる
アート交流プログラム*



TOKYO ART RESEARCH LAB



アートプロジェクトの0123



アートプロジェクト 運営ガイドライン



アートプロジェクトを評価するために
－評価の〈なぜ?〉を徹底解説



TOKYO ART RESEARCH LAB
REPORT 2010



プロポーザル 2011 川俣正・
東京インプログレス

川俣正・東京インプログレス
－隅田川からの眺め



TERATOTERA 祭り DOCUMENT

TERATOTERA



ひのんフィクション 2011 ドキュメント



Scramble Crossing of Art 渋谷芸術祭開連事業「明日の神話」プロジェクト



墨東大学の挑戦II

墨東まち見世



見て見て☆見ないで

ストリートペインティング・プロジェクト
「見てみて☆見ないで」



川俣正・東京インプログレス
－隅田川からの眺め ドキュメント 2011



植物になった白線@代々木公園

公園プロジェクト



三宅島大学 平成23年度大学案内

三宅島大学



The House of atreus,
Toshima-ku,Tokyo

豊島区在住アトレウス家



黒東文庫 鳩の街編
墨東ストーリーズ解説目録

墨東まち見世



アートプロジェクトを評価するために2
－評価のケーススタディと分析



「現代アートの記録と記憶」プロジェクト
活動の記録 2011



「P+ARCHIVE」1年の活動記録
地域・社会に関わるアートアーカイブ・
プロジェクト



ART SUPPORT
TOHOKU-TOKYO
PROJECT REPORT 2011



ART SUPPORT
TOHOKU-TOKYO
PROJECT REPORT 2011
(English version)



福島大風呂敷 FUKUSHIMA !
O-FUROSHIKI DOCUMENT



MIYAGI REPORT 2011-2012
10のプロジェクトとシンポジウム

芸術文化による支援をカンがえる シンポジウム



みなと、みなと
アーティストラン!! イボイシステーション!!

2012



三宅島大学 平成24年度大学案内

三宅島大学



誰もが先生、誰もが生徒 三宅島大学の試み
五十嵐靖晃「そらあみ・三宅島・を事例に」

三宅島大学



子育てをめぐるタテの対話「としまで子育てを考えるワークショップ」ドキュメント

としまアートステーション構想



アトレウス家の建て方
三宅島在住アトレウス家



TERAKKO 通信2012 DOCUMENT

TERATOTERA



としまアートステーション構想
リーフレット2012

としまアートステーション構想



としまアートステーション構想
コンセプトブック

としまアートステーション構想



川俣正・東京インプロgress
—隅田川からの眺め 3つの物見台オープン
川俣正・東京インプロgress
—隅田川からの眺め



墨田のまちとアートプロジェクト
—墨東まち見世2009-2012ドキュメント

墨東まち見世



BOKU-to-TekuTeku まちみてマップ

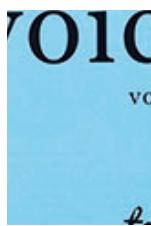
墨東まち見世



記録と調査のプロジェクト「船は種」に関する活動記録と検証報告



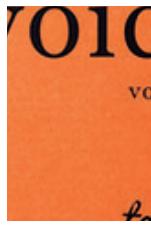
TOKYO ART RESEARCH LAB 2012



Researcher's voice vol.1



Researcher's voice vol.2



Researcher's voice vol.3



Researcher's voice vol.4



「種は船 in 舞鶴」アーカイブプロジェクト
活動の記録 2012



芸術文化活動のアーカイブに関する
ミーティング・フォーラム

ドキュメンテーション 国際シンポジウム
地域・社会と関わる 芸術文化活動の
アーカイブに関するグローバル・
ネットワーキング・フォーラム



アートプロジェクトのつかまえかた：「評価」
のためのリサーチの設計と実践の記録



アートプロジェクト運営ガイドライン—運用版



実践！プロジェクトデザイン講座
—新しい価値を生み出すための方法—



ひょっこりひょうたん塾 2012年度
活動報告書

ひょっこりひょうたん塾



福島藝術計画×
ART SUPPORT TOHOKU-TOKYO 2012

福島藝術計画×
Art Support Tohoku-Tokyo



なんのためのアート

なんのためのアート



戯曲「東京の条件」

岸井大輔 プロジェクト「東京の条件」



鵜島神楽と水門

普代村鵜島神楽継承プロジェクト



見る、聞く、話す、感じる、そして考える

藤浩志とカンがえる！ドキュメント

2013



東京アートポイント計画が、
アートプロジェクトを運営する「事務局」と
話すときのことば。の本

東京アートポイント計画



開発好明 100人先生

三宅島大学



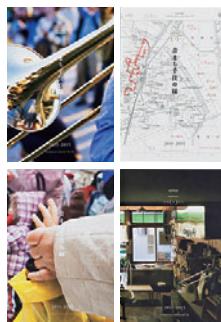
ぐるぐるヤーミープロジェクト 2010-2013

ぐるぐるヤーミープロジェクト



ぐるぐるミックス コンセプトブック

ぐるぐるヤーミープロジェクト



アートアクセスあだち 音まち千住の縁
2011-2013 ドキュメント

アートアクセスあだち 音まち千住の縁



TERATOTERA 2013 "commit"
ドキュメント / TERATOTERA の作り方

TERATOTERA



TERATOTERA 祭り@西荻窪 TEMPO de
ART 2013 Document

TERATOTERA



三宅島大学 平成25年度大学案内

三宅島大学



山城大督 三宅島映像プロジェクト
「VIDEO LETTERS」ビデオレター：
7年後の「わたし」へ

三宅島大学



五十嵐靖晃 そらあみー三宅島ー帰島式

三宅島大学



BOKU-to-TekuToku まちみてマップ
第3版

墨東まち見世アートプラットフォーム



BOKU-to-TekuToku まちみてマップ
第3版 (English Version)

墨東まち見世アートプラットフォーム



あしかばえ全集

三宅島大学



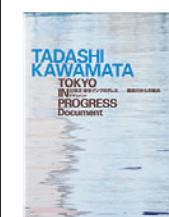
三宅島大学通信全集

三宅島大学



三宅島ポスタープロジェクト

三宅島大学



川俣正・東京インプログレス
—隅田川からの眺め ドキュメント

川俣正・東京インプログレス
—隅田川からの眺め 美術出版社 **



組織から考える継続する仕組み
“アート”と“社会”が長く付き合うための
インフラづくり



のこすことのあそびかた
ノコノスコープのイロハ



デジタルアーカイヴのススメ



Tokyo Art Research Lab 2013



「勘平の事例研究」活動記録と検証
報告書概要版



「勘平の事例研究」活動記録と検証 報告書



PPR空想地学研究所「PAPER 準備号」



宮島達男「光の蘇生」プロジェクトを構想する



宮島達男「光の蘇生」プロジェクトを構想する
(English Version)



Art Archive Kit



アートプロジェクト 芸術と共に創る社会

熊倉純子 監修 水曜社 **



福島藝術計画
X
ART SUPPORT TOHOKU-TOKYO 2013

福島藝術計画×
Art Support Tohoku-Tokyo



海辺の記憶をたどる旅 [2013-2014]
つながる湾プロジェクトドキュメントブック

つながる湾プロジェクト

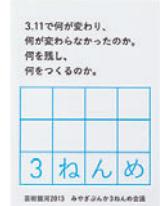


ART SUPPORT
TOHOKU-TOKYO
PROJECT REPORT 2013



ひょっこりひょうたん塾
平成25年度活動報告書

ひょっこりひょうたん塾



芸術銀河2013 みやぎぶんか3ねんめ会議
3.11で何が変わり、何が変わらなかつた
のか。何を残し、何をつくるのか。

2014



TOKYO FABBERS' MAP 2014

TOKYO FABBERS



大島イイもの

三原色〔ミハライロ〕



三宅島大学誌

「三宅島大学」とは何だったのか

三宅島大学



akiten

AKITEN



青ヶ島〈青色のヤボネシアアイランドから
東京を眺める〉

東京スープとプランケット紀行



JOURNAL1 東京巡回路研究

東京巡回路研究



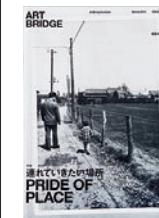
TERATOTERA Document 2014

TERATOTERA



すべていけどすてられないモノ Document

TERATOTERA



ART BRIDGE Issue 01 Spring 2015

Art Bridge Institute



浅井裕介×東京アートポイント計画



アートプロジェクトのつくりかた
「つながり」を「つづける」ためのことば

森司 監修 フィルムアート社 **



デジタルアーカイブの営みをつくる
—アートプロジェクトの現場から



「思考と技術
と対話の学校」基礎プログラム
ガイド 2014 annual



藤浩志「思索雑感 /Image Trash」
2004 – 2015 校正用ノート



Traveling Research Laboratory
旅するリサーチラボラトリー
—フィールドワークと表現—



忘れないための被災地キャラバン

忘れないための被災地キャラバン



東日本大震災後、4年目の語り：
7つのケース、宮城の9人の声の記録



マナビ。-mana viva-
—文化・芸術・アートの視点で被災地のこれまでを考える

マナビ。-mana viva-



平成26年度学校連携共同ワークショップ
「ふしぎな世界の入口」報告書

学校連携共同ワークショップ



としまアートステーションZのつくりかた

としまアートステーション構想



森のはこ舟アートプロジェクト2014

森のはこ舟アートプロジェクト



つくりかた研究所の問題集



長島確のつくりかた研究所：
だれかのみたゆめ



AKITEN 運営マニュアル
〔空きテナントを使ったアートプロジェクト〕

AKITEN



ひよっこりひょうたん塾
平成26年度活動報告書

ひよっこりひょうたん塾



TOKYO FABBERS' MAP
English version

TOKYO FABBERS



TERATOTERA 2015 DOCUMENT

TERATOTERA



大島イイもの

三原色〔ミハライロ〕



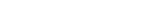
東京スープとプランケット紀行
『ためらって、さまよって、とむらい』

東京スープとプランケット紀行



12class 2015冬号(第22号)

三原色〔ミハライロ〕



ART BRIDGE Issue 03 Spring 2016

Art Bridge Institute



「つくる」でつながる
新しいコミュニティ
by TOKYO FABBERS

TOKYO FABBERS



JOURNAL2 東京迂回路研究

東京迂回路研究



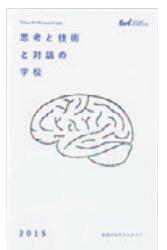
Traveling Research Laboratory
旅するリサーチラボラトリー
—フィールドワークと表現—



アートアーカイブの便利帖



An Overview of Art Projects in Japan
A Society That Co-creates with Art



「思考と技術と対話の学校」
基礎プログラムガイド2015



「日本型アートプロジェクトの歴史と現状
現在 1990年→2012年」補遺



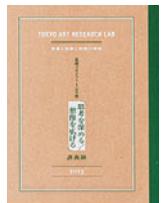
「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 [思考編]・2 [技術編]「仕事を知る」
講義録 2014



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 [思考編]「思考を深める／想像を広げる」
講義録 2014



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 [思考編]・2 [技術編]「仕事を知る」
講義録 2015



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 [思考編]「思考を深める／想像を広げる」
講義録 2015



コミュニティとアート 被災地いわきからの
提言～来るべき超高齢化社会のために～

森のはこ舟アートプロジェクト



2015年度学校連携共同ワークショップ
報告書

学校連携共同ワークショップ



森のはこ舟アートプロジェクト 2015 西会津
×三島エリア協働プログラム「幻のレストラン
～西方街道・海と山の結婚式～」

森のはこ舟アートプロジェクト



森の声 森のはこ舟セミナー 2015 記録集

森のはこ舟アートプロジェクト



森のはこ舟アートプロジェクト 2015

森のはこ舟アートプロジェクト

2016



アートプロジェクトの悩み 現場のプロは
いつも何に直面しているのか

小川希 編 フィルムアート社 **

森のはこ舟アートプロジェクト 2015 西会津
×三島エリア協働プログラム「幻のレストラン
～西方街道・海と山の結婚式～」

森のはこ舟アートプロジェクト



カードゲーム
「としまアートステーションYのつくりかた」

としまアートステーション構想



12 class 2016 秋号 (第23号)

三原色 [ミハライロ]



12 class 2017 春号 (第24号)

三原色 [ミハライロ]



東京アートポイント計画が、
アートプロジェクトを運営する「事務局」と
話すときのことば。の本〈増補版〉

東京アートポイント計画



としまアートステーションYのつくりかた

としまアートステーション構想



としまアートステーションXのつくりかた

としまアートステーション構想



JOURNAL3 東京迂回路研究

東京迂回路研究



東京スープとブランケット紀行
「お迎えの時」

東京スープとブランケット紀行



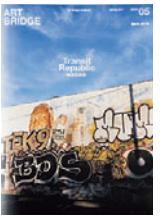
NICORABAN vol.00

トッピングイースト



ART BRIDGE Issue 04 Autumn 2016

Art Bridge Institute



ART BRIDGE Issue 05 Spring 2017

Art Bridge Institute



TRANSIT REPUBLIC | 01
—ART BRIDGE -special edition zine

Art Bridge Institute



TERATOTERA DOCUMENT 2016

TERATOTERA



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
アニュアルレポート 2016



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 「仕事を知る」講義録 2016



「思考と技術と対話の学校」基礎プログラム
1 「思考を深める/想像を広げる」
講義録 2016



プレイバーカ・パーティを考える日
基礎プログラム3〔対話編〕
実践プログラムドキュメント



Traveling Research Laboratory 2016



東南アジアリサーチ紀行
—東南アジア9カ国・83カ所のアートス
ペースを巡る



働き方の育て方 アートの現場で
共通認識をつくる



アートプロジェクトの現場で使える 27 の技術



松島湾のハゼ図鑑



ノック!
—じぶんの地域ともう一度出会う10の扉



6年目の風景をさく
—東北に生きる人々と重ねた月日



森のはこ舟アートプロジェクト 2016
活動報告書

森のはこ舟アートプロジェクト



潮目のまちから—文化政策の可能性と、
いわきの多様性

マナビバ。—manava—



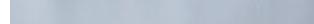
2016 学校連携共同ワークショップ 報告書

学校連携共同ワークショップ



東京スティ 日常の巡礼
—まちと出会い直す10のステップ

東京スティ



千住タウンレーベル 音盤千住 Vol.1
—このまちのめいめいの記憶／記録—

アートアクセスあだち 音まち千住の縁



Ways to End Public Art
by Relight Project

リライトプロジェクト



TERATOTERA DOCUMENT 2017

TERATOTERA



東京スープとプランケット紀行



東京スティ 日常の巡礼

東京スティ



Tokyo Art Research Lab 思考と技術と
対話の学校 2017 アニュアルレポート

松島湾の牡蠣図鑑

つながる湾プロジェクト



旅するリサーチ・ラボラトリー



芸術祭ノート



FIELD RECORDING vol.01
特集：記録の生態系にふれる



復興カメラ 2018年3月11日



松島湾の牡蠣図鑑

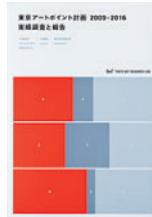
つながる湾プロジェクト

これからの文化を「10年単位」で語るために



福島こども藝術計画 2017

福島こども藝術計画



東京アートポイント計画 2009-2016 実績
調査と報告

Tokyo Art Research Lab



FIELD RECORDING vol.02
特集：表現の水脈をたどる



ランドスケープ | ポートレイト まちの写真屋の
写真論

ランドスケープ | ポートレイト

2018



クリシナーそこにある場所は、通り道

Between Passport Initiative



やってみる、たどまる、そしてまたはじめる
小金井アートフル・アクション! (小金井市
芸術文化振興計画推進事業) 2009-2017
活動記録

小金井アートフル・アクション!



TERATOTERA 祭り「大友良英 井の頭公園 船上ライブ」
(『TERATOTERA』、2011年)。Photo by Matsuo Ujin

これからの文化を「10年単位」で語るために
— 東京アートポイント計画 2009-2018 —

2019年3月29日 第1刷発行

[企画・執筆] 大内伸輔・佐藤李青・坂本有理(アーツカウンシル東京)

[編集ディレクション] 川村庸子

[編集] 佐藤恵美

[編集補助] 岡野恵未子(アーツカウンシル東京)

[アートディレクション・デザイン] TAKAIYAMA inc.

[印刷] 株式会社サンエムカラー

[製本] 株式会社渋谷文泉閣

[監修] 森司(アーツカウンシル東京)

[発行] アーツカウンシル東京(公益財団法人東京都歴史文化財団)

〒102-0073

東京都千代田区九段北4丁目1-28

九段ファーストプレイス8階

TEL: 03-6256-8435 FAX: 03-6256-8829

<https://www.artscouncil-tokyo.jp>

無断転載を禁じます。乱丁・落丁本はお取り替えいたします。

©アーツカウンシル東京

Printed in Japan ISBN 978-4-909894-00-7



