



## 川俣正・東京インプログレス

—— 隅田川からの眺め ——

Tadashi Kawamata Tokyo in Progress  
Vistas from Sumida river

〈プロポーザル 06/2010〉



# 東京インプログレス——隅田川からの眺め——

川俣正

東京に新たなシンボルが現れている。2011年に完成する新電波塔「東京スカイツリー」は第2の東京タワー、新しい情報配信源、そして都市の新名所として注目され、隅田川河岸に新たな景観をつくりだしている。

戦後60年一気呵成に経済成長を遂げてきた東京は、人、物、情報を膨大に取り込むことで物質的な豊かさを獲得し、都市の表情をめまぐるしく変貌させてきた。しかし、永遠とも謳われた経済成長も幻影と化し、新たな方向性を模索するときとなっている。この時期にスカイツリーが建設されるのはその意味でも象徴的である。新しく立ち上がるファロス（塔）の図像は何を象徴するだろうか。世界における東京は変化している。幾重の変化にさらされる時流のなかで今「東京」について改めて考えてみたい。

東京を考えるにあたり、今回のプロジェクトではまず東京を「見る」ことから始める。そのために東京の変化を眺める木造の展望塔を構築する。設置場所となるのは、現在、もっともその風景を変化させつつある隅田川の水辺である。



水辺は都市の政治、経済、交通、文化の発達に関わる重要な要素である。東京も河川とともに発達し、数百年の歴史を擁し独自の文化を築き上げてきたが、先の大戦で廃墟と化し既存の文化と断絶したことで逆に新しい都市を出現させることになった。しかし、めまぐるしく変化する都市の様相とは対照的に水辺は不可変の場であった。護岸工事や埋め立てでその表情が変わることはあっても、長きにわたって都市の変遷を眺めてきた場である。今、その水辺から東京を眺めてみたい。

今回の都市を概観するプロジェクトは、インターローカル(間-地域)の展開を通じて都市と水辺との関わりを比較検証する。東京のみならず世界のどの都市にとっても河川および水辺は重要な位置づけを有している。多くの産業や経済が発達する背景に河川や湾岸などの水辺がある。今、世界各地で水辺におけるアートプロジェクトを同時進行させている。ドイツ、ルール地方では国家的経済政策のため、長年、鉱業用水で汚染された水辺の再開発にアートプロジェクトが企画されている。フランス、ナントでもロワール河流域をめぐるアートプロジェクトが進行中であり、また南フランスの自然保護対象区域となる湿地帯のカマーグでも同様のプロジェクトが行われる。



中東のアブダビは石油マネーを背景に建国からわずか40年でいまの都市の姿を築きあげ、現在、アートを通じた都市整備プロジェクトが計画されている。かつて砂漠であった場所に急速に築き上げられる都市の姿はどこか東京と重なる。水辺において歴史とともに佇む都市と蜃気楼のごとく立ち現れる都市、今の東京の姿はどちらに近いのだろうか。

上記のプロジェクトすべてで物見台となる場を構築することを目指している。ドイツでの水辺の景観再開発、自然保護とツーリズムとの間で揺れるフランスの自然環境問題、そしてアブダビでの砂漠における都市の成立、そして転換期を迎え新たな都市の在り方を模索する東京、木造の物見台はそれぞれの水辺から都市の景観を比較検討する起点となる。そして、この塔はただ風景を眺めるためにあるのではなく、さまざまな人が集う場である。人々とともに共同で塔をつくることからはじめ、そして都市を眺める場と時間を共有する。塔から見えるものは、歴史と文化が異なる風景だけではなく、水辺が有するさまざまな知恵と可能性である。ここに関わるあらゆる人々が都市について思考し、その思考が集積することで塔というイメージのなかに新たな視覚的経験が現れることを期待する。

————— 06/2010 パリにて



*Essen* [エッセン]  
「ウォークウェイ・アンド・タワー」/ 2010~

*Nantes* [ナント]  
「オブザヴァートルー」/ 2007

*Avignon* [アヴィニョン]  
2010~

*Abu Dhabi* [アブダビ]  
2010~



【目次】

プロボータル 06/2010

川俣正・東京インプロGRESS——隅田川からの眺め——

Tadashi Kawamata Tokyo in Progress Vistas from Sumida river

## 東京インプロGRESS

川俣正

2

### 『東京を考える、語る。』

今福龍太

Ryuta Imafuku

12

吉見俊哉

Shunya Yoshimi

28

高山明

Akira Takayama

40

羽藤英二

Eiji Hato

50

桂英史

Eishi Katsura

64

隈研吾

Kengo Kuma

74

### ワールドインプロGRESS

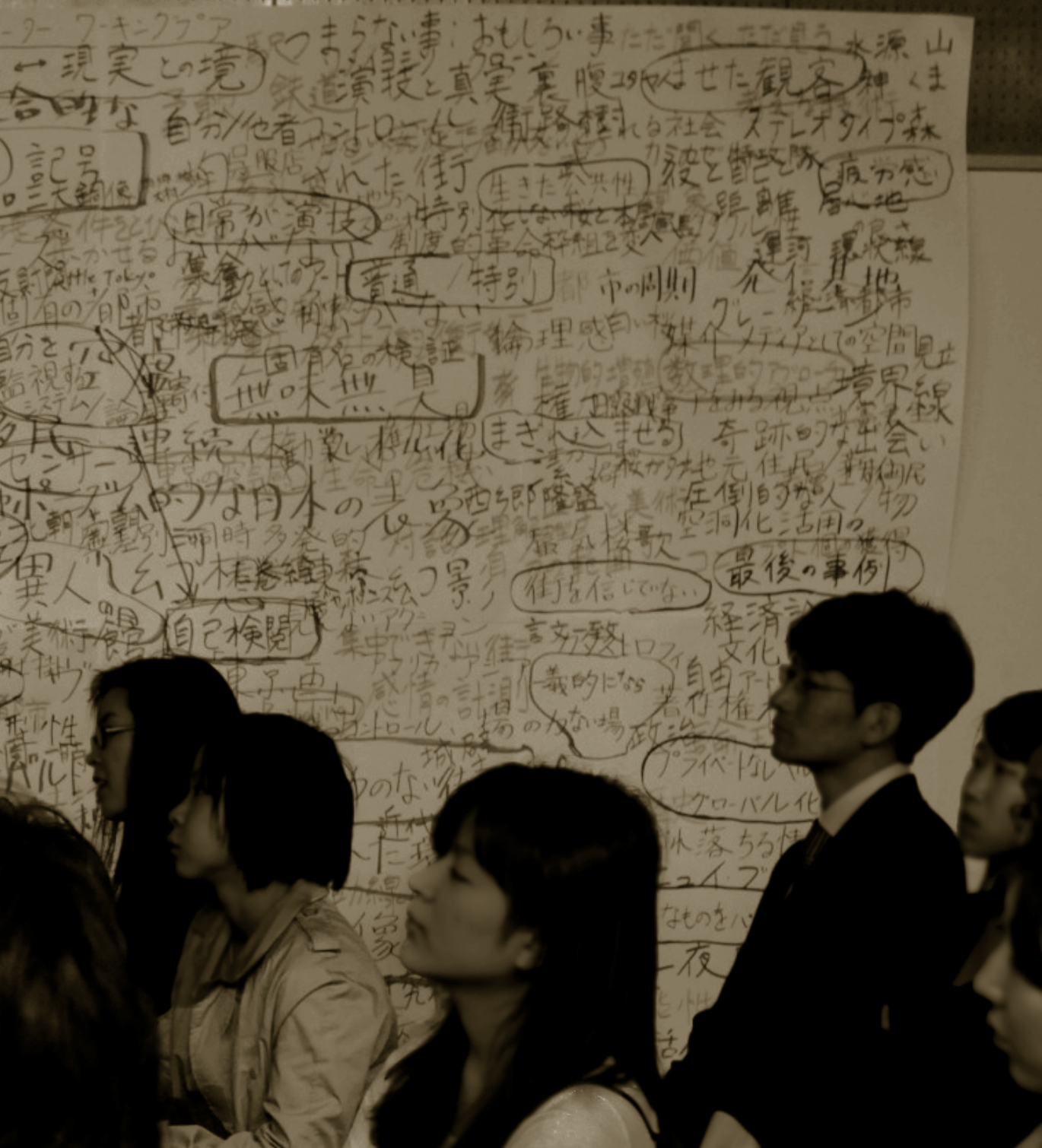
ナント・アブダビ・アヴィニオン・エッセン

82

Tokyo [トウキョウ]

『東京インプロGRESS』/2010~





『東京を考える、語る。』

東京インプログレスを構想するにあたり、各研究分野で活躍する6人のゲストとの対談を実施した。今回はその対談内容に加え、「東京」という場に潜む多様なテーマの中から浮かび上がってきたキーワードと、川俣正が東京インプログレスのために用意したイメージ、そして過去の代表作品を取録した。

2010.3.2(Tue.)-3.5(Fri.)

Tokyo Artpoint Project Room 302

(3331 Arts Chiyoda 3F)

川俣正

Ryuta Imafuku

2010.3.2 Tue.18:00-20:00

# 今福龍太



## 今福 龍太 / いまふくりゅうた

1955年東京生まれ。現在、東京外国語大学大学院教授。遊動型の野外学舎「奄美自由大学」主宰。ブラジルでも、2003年よりサンパウロ・カトリック大学客員教授として随時セミナーを担当。ヴァルター・ベンヤミン からヴィレム・フルッサーにいたるノマドのメディア思想の知的星雲を継承する創造的研究センター CISCの推進者の一人として、メディア論・コミュニケーション論の領域で国際的に活動・発言している。近年は、ポストコロナ理論の射程を独創的に展開し、世界ヴィジョンを詩学的人類学の記述手法によって精緻に語り直した最新の成果である大著『群島・世界論』(2008)が注目されている。

## ゼロ記号の東京

今福——私は5年ぐらい前まで7年間、札幌に住んでいたのですが、ちょうどそのころから奄美群島との関係が始まりました。また一方で、ブラジルにも頻繁に出掛けるようになりました。これらの背景を話すと長くなってしまうので省略しますが、札幌にいて奄美やブラジルとの抜き差しならない関係が始まってしまったのです。ふつう人類学を研究しているといわれるような人間が札幌に住み始めれば、周囲は「ああ、じゃあアイヌですね」と言うわけです(笑)。私はそういう常識的というか短絡的な先入観にたいしてちょっとひねくれ者なので、札幌にいたという理由だけでアイヌにかかわるという自動的な関係はあまりつくりたくなかった。もちろん、こちらから意識的に求めなくとも、さまざまな偶然とともに、啓示的なアイヌとの出遭いもありましたが。けれどもそれ以上に、北国にいて、南の島や南半球の大陸関係が本格的なかたちで始まってしまった。ちょうど21世紀の最初の年、9.11の年でもある2001年の春に、私の奄美通いが始まるのです。だんだん、どちらが家か分からないぐらいの感じになっていって、奄美に着くと「お帰りなさい」と言われるような感じになっていきました(笑)。

最初に奄美に行ったころ、当然、島にいるよそ者として、私にどこから来たかと、よく訊かれました。それにたいして北海道と言うと非常に受けがいいのです。他者としての人間を北海道人(ほっかいどううちゅ)として関心を持って受



け入れる思考回路が島にあって、それは本当に驚くほどスムーズでした。私は北海道出身者ではないのに、初めて自分が北海道人として認知されつつ、南の島で親しみを込めて受け入れられてゆく不思議な関係ができあがったのです。川俣——それはやはり北海道自体が島だからということもあるのでしょうか。

今福——島というか、やはり周縁にあって、沖縄・奄美と同様に、結局、「内地／外地」という言い方があるわけで、北海道でも内地という言い方がありますよね。領土の周辺から中心を見たときの「内地」という感覚は、沖縄・奄美と北海道に共通した庶民感覚です。ところが、この客人は内地を飛び越して、もう一つの外地からやって来たわれわれの同胞だ、と。そんな直観がどこかではたらいて、北海道から来た人間を、すくなくとも東京あたりからやって来た観光客とは別の回路で受け入れる。より親しい関係として認知す

る。奄美人の心には、そんな意識の場所がどうもあるようなのです。北海道に住んでいることが、こんな効果をもたらすとは想像もしませんでした。

ところが、それから数年して私は東京近郊に引っ越ししました。別に好きで東京近郊に戻って来たわけではないので、今日のように東京というテーマについてあまり正面から語ることはできません。東京が日本の中心であるという意識を、私はほとんどもっていないのです。ともかく、それ以後もまた奄美に行き、新しく知り合った島の人に今度は「どこから来た」と言われると、本当は「北海道」と言いたいところもあるのですが、まあ事実として「東京です」と答えると、ほとんど無反応なのです。北海道から来た、というと、あれほど関心を持たれ、親しい笑顔が返ってきたのに、東京から来たという事実は、彼らにとってほとんどなにも意味しない。ごく抽象的なイメージのなかの観光客、あるいは

せいぜい、サーファーとかダイバーとかいった訪問者にたいする、島人の無関心そのものです。東京という記号が、一種のゼロ記号である、と実感するのはそうしたときですね。

川俣——あまりにも一般化しているということですかね？  
今福——東京と奄美は、大衆文化のコードにおいていまや直接結ばれているということなのでしょう。観光とかレジャーとかいった文化コードですね。最近はこれに、「日蝕」とか「無人島」とかいった変な記号性やブームが付け加わりましたが（笑）。一方、北海道と奄美のあいだには、そうした大衆文化のコードで測れないなにかがある、ということかもしれません。だから、北海道の人が奄美で何をしているのか、ということが特別の関心と呼ぶのでしょうか。もちろん、私がどこから見ても、ふつうの観光客のような動きをしていないからこそ、島人の関心というものもあるでしょうが……。さらに不思議なことがあります。私が北海道の人間だと思っ



『東京インプログレス』(イメージ) / 東京 / 2010

## 物語的価値

ている以前の知人たちは、私のことをずっと北海道人だと思いつけたいという潜在的な意識があるようなのです。ですから、東京に移ったということを事実としては告げているのですけれども、ほとんどそれを受け入れない。聴こうとしない。いつまでも第三者に私を紹介するときには「この人は北海道人で」というようにして紹介するわけです。だから私もそういうときには、「いやいや、最近引っ越しました」なんて野暮なことは言わず、北海道人のような顔をしている。彼らの潜在的な願望の共犯者になるわけです。これは、単に有利、不利という問題ではなくて、自分が固有の存在として認知されている気持ち良さの問題です。それが不思議

なのです。だから、東京というのはなんでこんなに駄目なのだろうとつくづく思うのです(笑)。もちろん、奄美にはいろいろな人が来ていて、絶対数として東京の人が多くということがありますが、それによって東京がゼロ記号化される。東京が自ら日本の文化や情報や通信や、さまざまなものの中心に君臨し、ヒエラルキーの頂点に立っているという意識をほとんど自明なものとして東京の人は生きているかもしれませんが、周縁に行ってみれば東京の機能的価値はゼロに近いという事実もあるわけです。物語的価値がない、と言い換えてもいいです。

川俣——確かに北海道で沖縄の人に会うと、「へえ」と思いますよね。東京の人や仙台の人は北海道に割と来やすいと思うのだけれど、沖縄の人は「沖縄か」と確かに思いますよね。

今福——私自身、別人と取り違えられたりすることも多くて、それが刺激的に思えるのです。メキシコの先住民のあいだでは、メキシコのどこかのインディオの部族だとずっと思われていました。奥地のインディオの世界に入ってしまうと、「ハポン」と言っても、それが日本という国で、東洋のアジアのここにあるというような世界

地図はどこにもないので、どこかメキシコの一部族として「ハポン」という部族があるというような理解になるわけです。身体的な特徴などはかなりインディオに近いものがありますから、メキシコにいて日焼けしていれば、メキシコのインディオとさほど外見は変わらないわけです。

そういうときに、疑似的に自分をインディオの部族に、自分からアイデンティティを捏造していくこともやっていました。なぜかという、そのときに自分が「いや、そうじゃなくて、日本という国があって、それは東洋のここにあって、東京という都市があって、自分はそこで生まれたんだ」という、いわば西洋的な説明というか、そういう事実をそこで主張する必然性は何もないのではないかなと思うからです。それだけが唯一の正しい知識なのでしょうか。それよりもインディオが彼らの世界認識の中で、私自身をどこかメキシコの遠いところに住むインディオの一部族だと認定することにも、ある真実があるに違いない。だから、それを間違いだと言って私らの基準で直すよりも、そのままにしておいて、彼らの世界像をもっと深く知りたいのです。だから、時には自分自身が何者であるか、という事実においても揺らぎをかかえているほうが未知の世界に入ってゆける。

メキシコに2年も住んでストリート・スパニッシュを肉体化し、スペイン語が普通にしゃべれるようになると、もうそこでは日本から来た日本人だとは認定されなくなってきました。でも、メキシコ人のスペイン語とも違うからという理由で、おまえは日系のウルグアイ人か、とか、日系のポリビア



『テトラ・ハウスN-3 W-26』/ 札幌 / 1983  
Photo: Shigeo Anzai

## 東京のステレオタイプ

人だろう、とか、よく言われました。私の存在を、彼らの中南米におけるスペイン語の偏差のなかで、むしろ精確にとらえようとしている。そうであれば、相手のより深い理解に立った直観によって来たる真実をもっと知りたい。だから、日系ウルグアイ人になりきってみる、みたいなことですね。アイデンティティに関する相手の一つの理解の通路というものをこちらから一方的に否定して、科学的真実を突きつけるみたいなことはしないでやってきたのです。

川俣——今福さんの方で、例えば自分をアイデンティファイするという設定は、あまりしない感じですか？

今福——そうですね。だから、だんだん自分さえ自分が何者か分からないということになってしまうのですけれども。ブラジルなどで、あるとき空港でパスポートを持っていなくて、ブラジルの場合、国内線の飛行機に乗るときにも外国人はパスポートを持っていないと止められてしまうのですが、そのとき持っていなくて、少し反論したら捕まって、警察の詰め所のようなところに連れていかれたのです。ほとんど手錠をかけられそうなその連れていかれ方が荒っぽいので、こちらも抵抗したりなんかしたらますます向こうは神経質になってもう少しで逮捕されそうになりました。それで「おまえ何者だ」といろいろ尋問されたのですが、「日本人だ」と言うのと「うそだ」と言われました。「日本人はあんな抵抗は絶対にしない」「日本人はもっと従順だ」と（笑）。あまりにも信じないので、あまり権威を持ちだしたくなかったのですが、「サンパウロ大学の客員教授で教えに来ているん



『工事中』/東京 / 1984

だ」と言ったら、「ふざけた嘘をつくな。おまえは大学教師に見えない」と真っ向からこちらの真実の帰属を否定されるわけです（笑）。日本人とか大学教師とか、すべて、そのようなイメージのなかで振る舞うことで生まれるアイデンティティに過ぎない、ということを感じするわけです。

だから不思議なもので、アイデンティティというのは非常に便宜的であり、暫定的であるということですね。本当にそれを伝えなければいけないときにそれが理解されなかったりすることもしばしばあるわけです。生身の自分ではなく、パスポートや身分証明書で、やっと自分を正式に証明でき

る。自分自身で自分が何者かなど、証明できないのです。それとは逆に、こちらが正しいことを言う前に相手が全然違うアイデンティティをこちらに与えて、それが深いところである真実を突いているということもある。インディオの一部族だろう、とメキシコで言われたときは、日本とアメリカ大陸先住民とのあいだの数万年のモンゴロイドによる歴史的關係から言えば、そのような見方も可能なのです。アイデンティティについて言えば、そういう揺らぎのようなところにずっといたのです。

川俣——僕なども外国に行くときあまり日本人とは見られない



## ジャポニズム的な東京の表象

ところがあります。よく中国語で話し掛けられたりするのですが、それを別に「いや、そうじゃなくて日本人なんだ」とかと言うこともないし言う必要もない。ただ、表現をしているときにとても一般的な言い方で「どこの国のアーティストですか」と聞かれることがあります。そのときの、例えば国のアイデンティティって何なのだろうなと思うことはありますね。すごくつまらないのは、そう言ったばかりにそういう目で見られてしまうことがあって、それが一番嫌ですね。今福——ブラジルで、奄美とブラジルの写真で構成された『われらの時代の精神』(2002)という20分ぐらいの自作の映像作品を上映したことがありました。終わったあと、一人のブラジル人の観衆が褒めているつもりで「日本的な繊細なリズムがある」と。やはり、そういうふうにししか見ないわけです。そう言われれば、普段はそんなに日本を代表しているつもりがないような日本人アーティストでも、怒る人はいない。大抵うれしがってしまう。川俣さんは多分、そういうときにうれしがらないタイプなのでしょうが、ほとんどのアーティストは悪い気はしないと思うのです。相手のそういう贅辞に対して逆に怒ったり否定したりするのもよくないけれど、私はそう言われたときものすごく残念で、そういう意見とすごく厳しくやりとりをしてしまう方なのです。どうしてそういう文化的先入観みたいなものが最初に出てきてしまうのかと。褒めた相手に怒られたりすると、みな面食らいますけれど……。

川俣——だから、もうイメージが既にあるのですよね。もう

見る前からそれがあって、そこに当てはめようとする。最近、すごく感じるのは、例えば「どこから来たんだ」と言われて「日本から」と言うと日本のイメージがあるのだけれど、「東京から来た」と言うと相手が分からないんですね。「ああ、東京なんだ」と。日本のイメージはある種ステレオタイプにいろいろあるのだけれども、東京のステレオタイプは意外と分からない。だから「東京だ」というときの相手の何かぼかんとした顔が何とも不思議なものがありますよね。

今福——やはりそうですね。だから、東京という記号はある意味でゼロ記号であり、少なくともエスニックな特性とか特徴をあまり発散しないものになっている。「日本」という概念だとまだオリエンタリズムが働く余地が残っているけれども、「東京」というとほとんど何もない。現代の世界都市(エキュメノポリス)のひとつとして、平準化されてしまう何かがある。その意味では、非常に空虚な場所記号になっているような気がします。川俣さんが「東京から来ました」というときは、その空虚さを逆に戦略的に利用しているわけですね(笑)。

### 異人たちの東京

川俣——東京というイメージは異邦人から見た東京、あるいは、異邦人によってつくられているのではないかという感じがします。

フランスでジャポニズムが生まれて、今でもフランスではまだその言い方が根強くあると思います。結局、ジャポニ

ズムは外国人が見た日本、あるいは外国人が作った日本で、それがどこかで逆輸入され日本がジャポニズム化する。これは今でもかなり根強いものがありますよね。それが日本から海外へ行った人も何かをするときに、どこかで「日本的なもの」を作る側も見ると意識してしまう。それが非常につまらないですよ。

今福——そういうジャポニズム的な東京の表象というのは延々とありますね。ストレンジャーから見た東京のイメージに関する幾つかの映像を持ってきたので、いきなり一番ぼかばかしいものから見てしましましょう(笑)。

これは知っている方も多いと思いますが、ソフィア・コッポラ監督の映画『ロスト・イン・トランスレーション』(2003)の一場面です。アメリカ人の俳優が東京でサントリーの商業に出るといって日本にやって来て、新宿の高層ホテル「パークハイアット」に宿泊して、そこで夫のビジネストリップと一緒に来た白人の若いアメリカ人女性と出会い、東京でロマンスを経験するという話です。

川俣——日本に来たことのあるフランス人は、これはぼかげていると、はっきり怒っていましたね。

今福——この映画で出てくる映像的なバックグラウンドは、これまでのジャポニズムの表象の歴史で取り上げられたものや言及されたものひとつひとつを実に見事に再利用して構成されている気がします。見事にジャポニズム映像の集大成みたいなものが背景に流れつつ男女の淡いロマンスが進行する。パークハイアットの最上階の部屋、夜のネオンと

# 東京の創られ方

## 東京は通りにあまり匂いを感じない

パチンコ屋と新幹線と富士山と熱海と京都がそうしたステレオタイプの記号群ですね。

川俣——こういうところに絶対に沖縄は出てこないですよ（笑）。北海道も出てこない。

今福——そうですね、やっぱり「外地」は日本というステレオタイプから思いきり外れているのですね（笑）。ジャポニズムのもっとも表層的でコマージュライズされたものは、いまでも延々と作り続けられています。ただ、私は東京ということを考えるときに、こうした似非イメージに反撥して、それらを否定し、これぞ真の東京だといって別のイメージを突きつたりするのは不毛だと思うのです。真の東京を、日本人である自分がいちばんよく知っている、などと、もはや誰も言えないことは明らかです。それよりも、むしろ東京へのストレンジャーの目線みたいなものに自分自身が半ば一体化して、東京を異邦として見てみる。あるいは全く東京のように見えない都市の中に東京を発見してゆく。そうした屈折した、あるいは一種の幻想として作られた「東京」の姿にむしろ興味を持っているのです。東京の創られ方、といえいいでしょうか。外国人も、日本人も、ある意味ではおなじょうにして、ゼロ記号の中に東京なるものをそのつど盛り込み、創造するほかなくなっているのではないのでしょうか。

### バルト／ヴェンダース／東京

今福——川俣さんは今はパリから東京にやって来る人ですから、フランスの異邦人の話もしましょう。1960年代後半にロラン・バルトがパリから日本を度々訪ねました。あのころ、ロラン・バルトが日本に不思議な関心を抱いていて、それは強い関心とはちょっと違う、淡いのだけれども彼の何かを刺戟するものが日本にあって、それで続けて3年ほど日本を訪ねて、70年に『表徴の帝国』（新しい訳では『記号の国』）を書くことになりました。これは決してジャポニズムの本ではないのだけれども、かなり誤解されていて、そういうジャポニズム的な日本紀行の一つのモデルとして、つまり多分に異国趣味的な日本論・文化論の一つとして受け止められているところがあります。たとえばパチンコについての記述があって、パチンコ店の内部の映像も含めてパチンコがこのような形でフランス現代思想の先端のところに登場したというのは多分初めてだったと思うのですが、ここでのパチンコのある理解不能なメカニズムについて、非常に面白い記述があります。遊戯というよりは、几帳面で技巧的な労働、蜜蜂の巣での働き、あるいは飼い葉桶を規則的につつく家畜をバルトはそこに見ています。

それを受けて、バルトの15年ぐらい後にヴィム・ヴェンダースが日本にやって来て、小津安二郎の「東京物語」の影を追いかける映画を撮ります。「TOKYO-GA（東京画）」ですね。小津の「東京物語」では戦後すぐの東京が非常に

ノスタルジックな映像として描かれました。尾道から東京へ息子たちに会いにやってくる年老いた夫婦の話ですから、そこにも東京と東京の外部という視線が入っている映画です。この「東京物語」の映像に心打たれ、自分の中の東京幻想を大きく膨らませてきたヴィム・ヴェンダースが、ついに小津の東京を見に日本にやって来る。もちろん、小津の描いた聖なる東京はもうどこにもないのです。あの聖なる家族関係を映し出していた場所の痕跡は、とうにかき消されてしまった。この映画は1982年か83年ぐらいに東京で撮影されたものですが、ここにも断片的ですがパチンコ屋の重要なシーンがあります。

パチンコというのはたしかに戦後の日本が作り出した全くユニークなゲームです。パチンコの原型は戦後の日本社会の独特な風土と文化的背景が作りあげたものです。パチンコのシーンももう今のわれわれにとってみれば、非常にノスタルジックな過去の映像ですけれどもね。

川俣——それにしても、熱狂というか静かにずっと台の前に座って集中しているのを、外から来た人が見たときにやはり奇妙に思うのでしょうかね。

今福——これはヴェンダースが言っていることですが、「催眠状態のようなものがこのゲームから立ちのぼってくる」と。「奇妙な幸福の感覚だ。このゲームが生まれたのは敗戦後のことだ。当時、日本人には忘れ去りたい国民的トラウマがあった。とても器用な人や、ついている人だけが、そしてもちろんプロだけが、言うに足るだけの個数に玉を増やすこと

## 無味無臭



『デストロイド・チャーチ』/カッセル / 1987

ができる。そして、後でたばこや食料品、ありとあらゆる種類のエレクトロニクスのおもちゃなどと交換できる。あるいは、不法にはあるけれども、近くの路地で換金するための券をもらうこともできる」。そんなナレーションが流れます。

「無とか空虚、それが今は支配している。東京のパチンコ店……」、ヴェンダースは何度も何度もパチンコ屋に行ってみるのです。そうすると閉店している。「閉店しているパチンコ屋の中にくぎ師という人だけがまだ仕事をしていた。彼はくぎの位置を少しずつずらしながら、翌日の台を作っている。すべての玉はまた違う道筋を明日になれば通ることになるだろう。今日また勝てた台でも、明日はもう絶望

するばかりだろう」といった言葉が流れます。資本主義の抑圧に抵抗しつつ結局はそのシステムのなかで自閉する人間の姿は、もはや日本も西欧も変わりありません。世界都市の普遍的宿命をあぶり出すために、東京が媒介となっているだけです。

### パリ→東京→パリ

川俣——僕は成田に降りたときに飛行機から見て、あるいは電車で成田から東京に帰ってくるときに、まちがプレハブに見えてくるというか、家が全部プレハブのように見えてくるという感じがすごくします。それがネガティブかポジ

ティブかは別にして、非常に重力のない建物というか、町並みというか、非常にべらべらなものがふわっと浮いているような街あるいは風景というか、それがすごくとりとめもなくずっとつながっているという感じはありますね。

今福——それは特にパリみたいな堅固な、石造りの古い城壁都市に日常的に住んでいると、なおさら感じますか。

川俣——そうですね。私はパリというのは割とおいが面白いと思う。逆に東京は通りにあまりにおいを感じない。パリは犬の糞もいっぱいあるし、汚いと言えば汚いのだけけど、ただ、通りごとにいろいろな意味でのおいがあったりする。あるいは壁や建物自体に何か触覚的なものがあるのです。ざらついたり、あるいは湿っていたりする、そういうものはあまり東京の中にはない。

東京に帰ってきて、べらべらで、本当に触っても何も感じない均一さみたいなものが確かに懐かしい部分もあるんだけど。ただ、そこで何万人も何十万人も人が生活しているということだけ考えても、やはりすごいものだなという感じが。いつも大体着くのが夜中なもので、電車に乗って、一個一個の家の明かりが一つの家族だと思ったら、ここで生活しているということはすごいことなのだろうと思う。何がすごいかわからないけれども、茫漠として触覚も嗅覚も何もない、無味無臭のような生活空間の中で人が生活することはどういうことか、そんな疑問が思い浮かびますね。別にそれはパリが人間臭くてどうだということではないのですが、確かに体臭は臭いですよ。そんなことよりも何か

## 雑多→均質

もうちょっと感覚的なことを刺激されるところがあると思うのです。まちを歩いている、いろいろな人がいるし、いろいろな言葉が飛び交っている。だから、パリにいては本当に自分が外国人であるという感じがします。本当のフランス人は誰だといっても全然分からないですが、みんなが分からない状態のなかで分からないままで暮らしている。

東京はというと、雑多な感じであるけれども、それがなぜか均質になっていく。もちろん、いろいろな意味で清潔感を意識する人が多いとかはあるかもしれないけれども、私が感じるのはどこかでずれていくようなあるいは逸脱していく部分が意図的に消されているところがありますよね。



『袋井駅前プロジェクト』/ 静岡 / 1988

## コントロールされた街

政治的な、ポリティカルな部分にしても、社会的な部分にしても、いろいろな面にしても、やはりすごくコントロールされた街であることは確かだと思うし、コントロールされているから逆に電車などで居眠りができる。

今福——ロラン・バルトの『記号の国』は日本論だと思われていて、今もついつい実質的な東京とは何なのかといった話になってしまうのですが、むしろ幻想化された東京ということにこだわれば、実はバルトがここで書いているのはほとんどそういう幻想化された都市=国ですね。これは日本について書かれた本というよりは、自分がものを書くことによって生まれる人工的な記号による観念の帝国、そういう

ものについて書かれた本だと考えた方がよいと思います。そもそも、この『記号の国』の冒頭が、「もし私が架空の国民を創造したいと思ったら、その国民に思いつきの名前を付けて、ロマネスクな対象として扱うのだと公言し、もう一つのガラバーニュ国を作り出すこともできる」という一節で始まっています。つまり、非常に便宜的に、たまたま自分がこれから語る国、意図的にある体系を作り出した幻想の場所を「日本」と呼んでみることにしよう、というわけです。冒頭から、これは自分が作った

日本だと宣言しているのです。

そこに出てくるガラバーニュの国というのは、これはバルトも影響を受けた詩人アンリ・ミショーが1930年代に描いた架空旅行記『グランド・ガラバーニュの旅』への言及です。だから、自分の『記号の国(表徴の帝国)』という本は、一種の架空旅行記に近いものであるということ、最初から宣言しているわけです。だからこのバルトの本は、よく皇居の空虚を東京の中心の空虚であり、天皇の空虚であると論じた最初の書物であると喧伝されますが、そういう実態における東京の空虚を記号論的に指摘した本というよりは、むしろバルトの中の幻影と記号体系を描いた一種の自伝に近い架空旅行記なのです。

『グランド・ガラバーニュの旅』を書いたアンリ・ミショーは、実は日本にも来ていて、『アジアにおける一野蛮人』という本を書いています。そこに先ほど川俣さんも言われたことにかかわる面白い一節があります。これは1930年代の日本についての記述で、歴史的にはナショナリズムの時期で、軍事国家としての日本の空気を当然ミショー本人も感じ取っていたと思います。少し読んでみます。

「彼ら(日本人)が呪わしい警察を持っているのは、やはり彼らの責任である。だが、日本では、警察は彼らを悩ませてはいない。彼らは警察を愛している。日本人は何よりも秩序を愛する。彼らは必ずしも満州を欲しがっているわけではない。満州の秩序と規律とを望んでいるのだ。彼らは必ずしもロシアやアメリカ合衆国との戦争を欲してはいない。



『トロント・プロジェクト、コロニアル・タヴァン・パーク』/ トロント / 1989



『ビギンホフ・セント・エリザベス』/ コートレイク / 1989

(それは結果としてそうなるにすぎない。) 彼らは政治的な視界を明るくしたいと望んでいるのだ。《われわれに満州を与えよ。ロシアとアメリカ合衆国を打倒しよう。しかる後にわれわれは安んじて身を落ち着けることができるだろう。》ある日本人によるこの指摘は、私をひどく驚かせた。このきれいに掃除してしまいたいという欲望が、日本は掃除狂なのである。私のように割合と汚れた人間の考え方によれば、洗濯なるものは戦争と同じで、何かしら子どもっぽいことなのだ。なぜと言うに、それはしばらくたつと、またやり始めなければならないものだからである。」

パリから来たミショーは30年代の軍国主義日本をみて、警察という存在によって与えられた都市的な秩序のようなものをこの「きれいに掃除してしまう」というマニアックな嗜好性につなげて書いているのです。かなり皮肉っぽく書いてあるんだけど、これも実態としての東京論であると読める部分と、やはりそれを越えたミショーのもっと屈折した自我意識の中で、東京を非難したり、けなしたり、愛し

たりしている部分とがある。

これは東京だからそうなることではないと思うのですが、例えば一つ東京という場を、そうした実態ではなく人工的な構築や幻想の生成とか、そういう歴史的な連鎖の中で東京がある種の空虚なゼロ記号に近づいていく部分から考えてみる。決して東京は異人によって、いわゆる「フジヤマ」「ゲイシャ」的なオリエンタルな記号だけでつくられてきたわけではないからです。それが東京という記号の不思議さで、私が東京について面白く思うのは、むしろそういうことです。

### 遍在する「東京」

川俣——東京についていろいろなものをカルチュラル・スタディーズ的に語ることはあり得ると思うのだけれど、僕はあまりそういうものに興味を持ってないのです。例えば、郊外であったり、あるいは多摩であったり、そういうところを語ったところで、その総体が東京かという僕は全然そうは思

わない。

ただ、もちろん僕はテキストを書く方ではなく、ビジュアルライズするものを作る方なので、例えば映像だったり、写真だったりということで、切り取っていく手法がどうしても必要になってくると思うのですが、やはり今までとはまったく違うものを見たいという意識は確かにあります。ある種の見られた中の見られたものを見るのではなく、違う視点というか、違う人が、違うところで、違う目で見たく何かですね。今福——ええ。われわれにも、個人的に、それから歴史的に、積み上げられてきた、ある東京幻影があるとしますね。私たちは自分とそれを測り合いながらしか東京を経験できない。誰だってそうだと思うのです。だから、そもそもそれは東京だけの話ではないのだけれども、東京という記号は、とりわけそういう幻想的な蓄積を、多分、20世紀の歴史の中で作ってきた場合かもしれません。歴史的な持続と変化の相が、表面にはほとんどまったく残存していないので、実体を自ら捏造するほかないわけです。

## 川を越えると何かが変わる

だから、「これが本物の東京だ」という言い方とはやはりどこかずれたところで、私たちは東京と組み合わせることをしなければいけない。例えば川俣さんの視点で言えば、先ほど郊外の方に行くという話も出たけれど、どこまで出ていくと東京であると感じなくなるかというのは、肉体感覚として非常に面白いと思うのです。非常に突出した求心的な東京、都市圏といういい方のなかで直観されている東京がありますね。その心理的境界をどこで越えるのか、どちらの方向にどの辺まで出ていくと、東京でなくなるのか、という点はどうですか。

川俣——やはり通常は川ですね。川を越えると何かが変わる感じがありますよね。郊外といっても、東京の郊外という郊外がもうできてしまっているところもありますし、どうなのでしょうね、東京以外というところ……。

今福——東京と東京以外の間に非常に大きな郊外という場があるということですか。

川俣——郊外という東京がある。

今福——それは非常に中間的な、あいまいな、しかしかなりの幅を持ってある。それが東京を非常に希薄なものにさせているのでしょうか。ヨーロッパの都市などは内と外がはっきりしていますね。パリなどはもともと城壁があった都市だから、内部と外部は見事に切り分けられていたわけでしょう。

川俣——場所的にも、地域的にも、人間的にも、あるいは移民の人は移民地区しかなく住む場所も限られていたのですよね。そういうカテゴリーが随分できていますよね。日本

の場合、特に東京の場合は逆にそういうゾーニングがもちろんあると思うのだけれど、非常に混在している感じがします。

今福——それで、地方というか、郊外の拠点的な場所にミニ東京のようなものを結局幾つも作ろうとしている。さらに地方にも幾つかの大都市圏ブロックがあって、そこもおのずから東京のようなものにみんななろうとしている。

川俣——どこのまちにも銀座があるみたいなの(笑)。

今福——そうそう。だから東京はその意味でも固有の一つの都市とそうではない都市との間で揺れていますね。そうした連続体も一つの東京ではないですか。だから、東京というテーマは必ずしもこのことではないかもしれない。

川俣——ないと思いますね。だから、それこそ沖縄でもいいのかもしれないし、北海道でもいいのかもしれないし、ブラジルでもそういうことがあり得るかもしれないということですね。

今福——リトルトーキョーという地区がロサンゼルスにありますが、ロサンゼルス以南にはリトルサイゴンもあるし、マイアミへ行くとリトルハバナがあったり、十数年前からハイチの難民や亡命者がフロリダ半島にたくさん入っているの、リトルハイチというのもマイアミにありますが、そういう移民が作ってきた小さな首都、遠隔地に再現された首都には非常にキッチュなコピーがたくさん出てくるわけです。

それを私は非常に興味を持ってこれまで見てきました。例えば東京について考えるよりもリトルトーキョーについて

考える方がはるかに刺激的なわけですね。東京なるものの非常に凝縮された雛形が、そこにみごとにコピーされ、生きられているからです。東京を、もっとも真剣に問い、生きているのは、むしろこうした移民共同体かも知れない。私はどちらかというと日本人移民の子孫たちとアメリカやブラジルで出会うことで、「日本」という問題を自覚的に考えるようになった気がします。それは本当の(といわれている)「日本」ではない、夢や記憶によって捏造された「日本」ですが、そうした「日本」の方により深い真実を感じてしまうのはなぜか、という逆説的な問いが、いつも刺激的なものとしてあります。

川俣——サンパウロ・ビエンナーレに参加したときですが、あそこにリベルダーヂという日本人街がありますよね。そのホテルに2カ月ぐらい滞在していましたが、すごく懐かしい感じがした。街並みも含めて10年ぐらい前の日本という感じがしました。

今福——それは10年というより、多分、もっと古い日本でしょうね。ブラジル移民の初期の人々の中心は大正生まれの人たちです。明治期の移民である北米移民との大きな違いです。だからモダニズムもハイカラ趣味もあるのです。社会主義も、キリスト教も、カメラのようなハイテクも。それらの空気の複雑な混合体が、リベルダーヂにはまだ残っていますね。

川俣——貸本屋とか何かありました。だから、ああいう懐かしさはひょっとしたら向こうの人たちが作った日本だと思

## 求心力

う。実際にそこにいる人たちはもう3世とか4世で、日本語が通じなかったりするのですよね。だから逆の意味で、彼らが作り上げている日本という感じがしたと思うのです。

今福——それをさらに言えば、それも一つの日本であると考えてみたいですね。結局、ここにオーセンティックな日本があって、移民した日本がもう一つの疑似的日本として作られたというよりは、日本という実態はもはや、そういう文化移動の流れの中でどんどん増殖していった連続体としていろいろなところに存在している。サンパウロにおける「日本」というのはその意味で一つの離散し、増殖した日本の姿です。そういうふうにとらえた方が面白いのではないか。そうすると、東京もまたそういう連続体として、いろいろな場所に探し当てることができるのかもしれない。日本という国の中にも、外にも、連続体としての東京がきつとあると思うのですよね。

### 「東京」の感覚あるいは無感覚

今福——実体として自明視された東京そのもの、それこそ23区内に入らないように、入らないようにして話しているのですが(笑)。それは多分、私自身が東京という地理的な具体的都市空間になるべく入らず、入っても、できれば早く逃げるみたいにして、過ぎているのに対応しているのかもしれないですね。

今日は川俣さんと会っていて楽しいので、東京にいたとしてもそれはそれでいいのですが、そうではないような事務



『プロジェクト・オン・ルーズベルト・アイランド』/ ニューヨーク / 1992

的な用事で東京に来るときには、いつも東京という中心化された力場みたいなものからできれば早く立ち去りたい、という気持ちが湧いてくるのです。

それは何なのだろうな。やはり東京が持っている非常に強い求心力があると思うのです。これはこのシステムやルールみたいなものに合わせることによって得られる、少なくとも経済的な、あるいは社会的な利便性とか、別の意味では楽しさとか、快楽とか、そういうものがきつとあると思うのです。私は多分それに相当強く抵抗しているのではないかと思います。それは、そういうものを受け入れることで、群島的なものとして自分が考えている動きとか視点が、

いつの間にか消失してしまうのではないかという強い危険を感じるのです。だから非常に身構えて、東京を中心化しているようなシステムや、そういうものに対して敏感になっている。新しい通信機器やガジェットも、すべてそうした中心化された権力構造の写しでしかない、と思えてくる。

逆に言うと、そういうものに見事に入り込んで生きていく人間を見ると、ちょっと種族が違うなと思って、なかなか付き合えなくなってくるのですよね。どうですか、そういうのはないですか。

川俣——いや、やっぱり今はパリにいてすごく楽だなとは思っていますよ。確かに、具体的な距離とかではなく東京に来



東京インフォグラフィクス(イメージ) / 東京 / 2010

るときは身構えますよね。東京に行くぞという感じで身構えていて、楽しいこととしてあまり考えないですよ(笑)。仕事ということももちろんあるけれど、それ以上に東京へ来て気が休まることは全然ない。シャルル・ド・ゴールに着いて、パスポートチェックを通過すると「ああ、何か楽になった」みたいな感じですね(笑)。

何でしょうね、もちろん30年も東京にいてここでいろいろなことを経験していることもあるけれど、自分のこと以上にもっといろいろな動きがあって、いろいろな変化があって、いろいろな情報がある、そんな中にいたくないということがまずありますよね。情報は確かに圧倒的に多いと思うし、見ようと思えばいくらでも見られるけれど、あまりそこにかかわりたくないということが確かにありますよね。でも、逆にパリにいるときは、新聞を見たり、雑誌を見たりして日本のことをいろいろ見たりするのだけれど、

ませんけれども、東京がいかに情報の集積地であるといっても、東京にいて、そして情報の中にも、世界というものと直に対峙しているという感覚にどうしてもなれないところがある。

サンパウロに行きますと、サンパウロには東京ほどの情報の求心性や集積性はないかもしれないけれども、それでも3000万人の大都市だから、東京よりも物理的にも大きな街なのです。ニュースとか、そういうような情報とは少し違うところで、しかし自分は今、ここで非常にフィジカルな、身体的なものとして、世界と直に触れ合っているという感覚が強くあるのです。人間の表情、動き、街路の露店の移り変わり、売られている古本、大道芸人の芸、夜の場末の娼婦の服装……。そんなささいな日常性の上に、「世界」の動きがみごとに書き込まれている。例えば9.11のあとイラクで戦争が起こったとき、私はサンパウロにいたのですが、

今福——パリももちろん求心性があるし、それは東京の求心性、ニューヨークの求心性ともある部分近い、同じような性質のものがあって、テクノロジーも情報も、それから芸術やアートに関しても、ある種の求心性をそうした都市は持っていると思うのだけれど。ただ、何なのか、これは実態としての東京という話になってしまうかもしれ

その戦争勃発という出来事は、対岸の火事には思えなかった。戦争勃発の直接的な空気を日常の細部から感じ取れるのです。東京で恐らくそういうニュースに接していたときは全然違う何かとして自分にありました。

ハイチの大地震とそのあとの廃墟の街の姿を、われわれは今東京にいて、ニュース映像で知っているのですが、恐らくサンパウロにもし私がいたら、もっと全然違う感覚で、ある種の身体的痛みまで含めて感じているにちがいない、という確信があります。何かそういう不思議な肉体性がサンパウロのような都市にはあって、パリにもそれがあるような気がするのですが。

川俣——そうですね。逆に言えば、日本で得られる情報はやはりどこかでコントロールされているのがよく分かりますね。パリにいとアフリカの情報がいっぱい入ってくるけれど、日本ではほとんどないです。もちろんアフリカの人たちがたくさんいるのもあるけれど、アフリカについてこんなに知らなかったのかというぐらい、知らなかったですね。

今福——それは大きいですね。サンパウロも世界のあらゆる移民が集まってきてつくられた街なので、ハイチの人間であろうが、イラクの人間であろうが、まさにそこに住んでいる。ジョイスの『ユリシーズ』を十数カ国語で朗読する会に以前サンパウロで参加したことがありますが、多言語による朗読者たちは、街を歩いている移民とその末裔を集めればすぐに集まってしまいます。そういう人たちが街を作っていることによって、街が直に世界とつながるような場に引き



## 非常に均質なディスプレイ装置

ずり出されている。理由はそれだけではありませんが。一方で東京という都市は、消費的な情報は氾濫しているとしても、どこかで情報とそれに対応する生身の存在との関係が切断されている。そこには情報を流す人と情報の消費者しかいない。情報を、そうしたパッケージ化された消費財ではなく、いまだ情報化しえない混沌として受けとめ、生きながら、それらと自分の距離を測る、という基本的な姿勢を、どこかで放棄してしまったような気がします。

川俣——だから、あえて東京マラソンとか、いろいろなフェスティバルを作ろうとしているのだけれど、例えばパリなんかではいろいろな国のフェスティバルをそれぞれの街でやるのです。ある地区へ行くとお店がすべて閉まっています、なぜならフェスティバル（お祭り）だからです。カレンダーにもいろいろな国のお祭りの日を書いてある。それはフランスのお祭りではないかもしれないけれど、まちごとに、あるいはそのコミュニティごとに、フェスティバルとかを勝手にやっているのです。それをまたいろいろな人に見に来る。そういうのは日本と全然違うと思う。コミュニティがきちんと存在して、そこでまた生活があって、それを含めたまちがある。もちろん、宗教的な問題や生活習慣で対立することもあるだろうけれど、日本にはそういう意味で枠組みが見えない感じがありますね。

今福——本屋さんの話をすれば、東京などでは固有の視点で書物を切り取って、小さく个性的な店を出すという可能性が全くなくなりましたね。今、わずかに古書店ではそういう

ところがあるかもしれないけれども、新刊書店というのは全部大きいチェーンで、網羅的に本をそろえ、煌々と明かりをつけて床面積を競うというような書店だけに淘汰されてしまった。しかしそれが書店として魅力的とは全く思えないのです。

世界的に言ってもだんだんそういう個性化された書店はたしかに少なくはなってはいますが、それでもまだ、非常に小さな、それこそこの部屋の半分ぐらいのスペースでも、新刊本で見事に本を選び抜いて、そこに入ってほんの10分か15分棚を見て歩くだけで、まさにそのときの世界の先端のふるえる状況というのが見事に映し出されてくる、そういう私のひいきの本屋が幾つかまだあります。ブラジルにもメキシコにも。

だから、今、川俣さんが言われたように、経済原理というものが異常なほどに、あらゆる制度や社会的な場を覆い尽くして、それが非常に均質なディスプレイ装置を作ってしまった。明るい蛍光灯に煌々と照らされた書棚というだけで、私はもう立ち去りたくなるのです。どこにも隠れるスペースがない。

个性的な本屋というのは、通路の蔭にちょっとした薄暗がりみたいなのところがあって、そのあたりの床に腰でも掛けて、棚から引っ張り出した数冊の本を1時間ぐらい読んでいても何も文句を言われないうです。そういう場所です。本屋でありながら、本という通路を通じて、どこか別の世界に触れている、という感触は、そうした揺らぎのある空

間だからこそ得られるのです。単なる書店というよりは、本があることを通じて世界のある断面のようなものと触れている感覚です。これは日本で味わおうにも、どうにも感じられない感覚になっています。商業的な空間、合理的に設計された空間というものほど、そうした特質を失っていきますね。この経済原理による都市構造の支配というのは、非常に厄介な問題です。今日は資本主義や経済の話はあまりしていないのですが。

川俣——その話も絶対に面白いと思う。

今福——ええ。そういう経済システムやイデオロギーを、それをそのものとして扱うのではないかたちで、東京に対する批判的な視点として表現する形式は何かありそうですね。

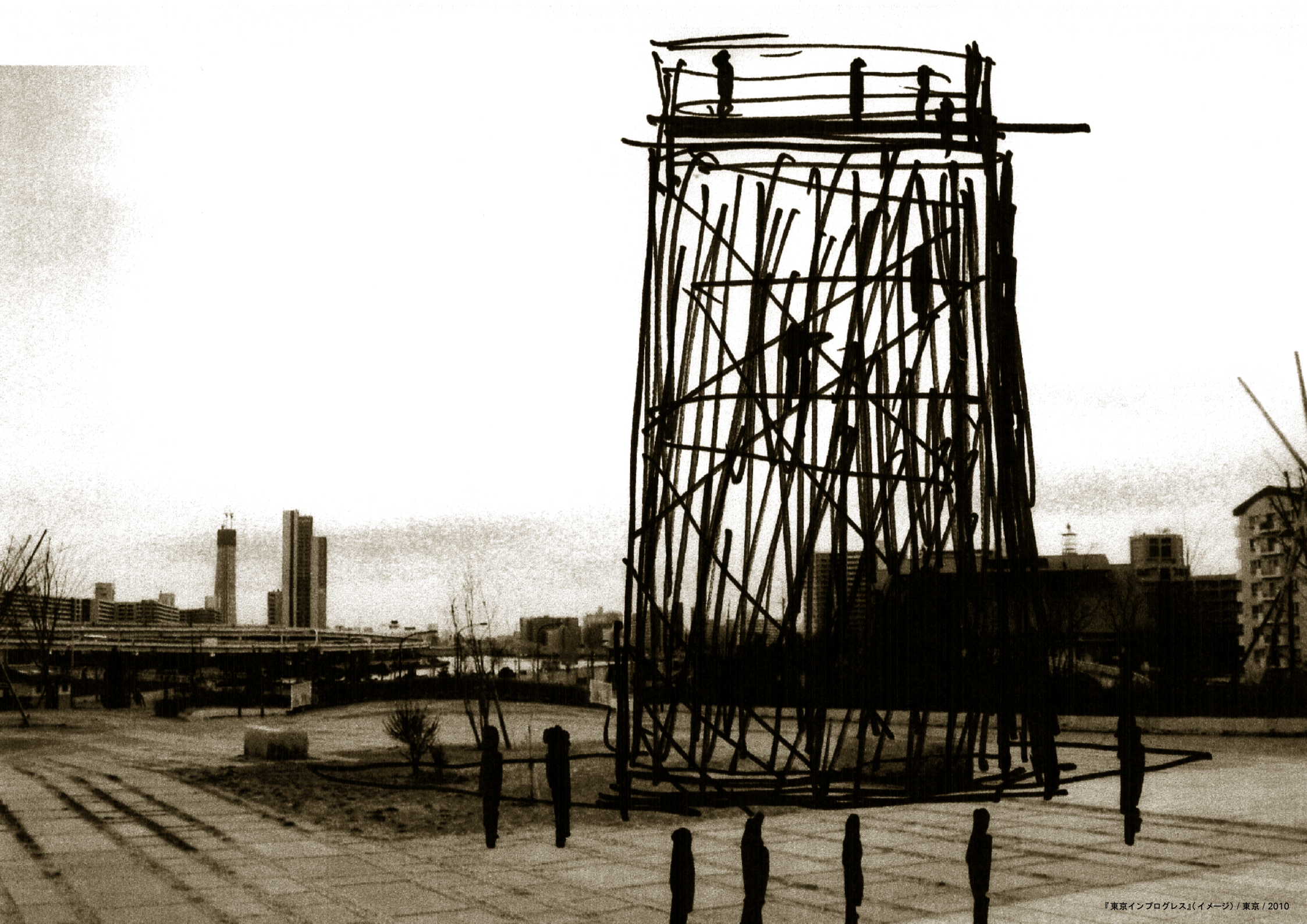
川俣——プロジェクトについて具体的なことを言えば、いろいろなことが東京で起こりつつありますよね。まさに東京のスカイツリーがそろそろ完成するだろうし、それこそいろいろな文化イベントが出てきて、東京のまちも随分変わっていくと思います。ただ、その変わり方がどういうものなのか、それに対して僕らが何かということではなく、もうちょっと違う取り組み方が必要なのかと思うのです。今日のお話ではないけれども、あまり東京なんて言わない方がいいかなと思っているのです。東京ではなくて、例えばブラジルの話をしたり、ブラジルのことを考えたり、あるいは移民ということを考えたりする中で、どこかで東京が出てくればいいかなと思っているのです。東京と言うだけで恥ずかしいという感じもなきにしもあらずなので（笑）。

## 時間と時間の接触

だから、この東京でのプロジェクトは3年くらいかけようと思っています。3年かけて東京のことを考えたときに、今までとちょっと違う東京のイメージができるかなと。今福——パリみたいなところと違って東京というのは、場所にもよりますが、戦争と空襲でほとんど廃墟になって、もはや、戦後の65年ぐらいの時間を可視的に感じさせるような目に見える構築物はほとんどないわけですね。そこは圧倒的にパリなんかとは違うわけだけれども、逆に時間というものが不思議な形で東京においてリニューアルされ、つねに新たな時計が刻まれていく。それが歴史と同調している時計かどうかよく分かりませんが、そういう時間性があるでしょう。非常に短い時間性が、つぎつぎと更新されてゆく。ひとつの時間性と、別種の時間性が、ほんの数年で、たぶん3年間でも、接触したり交替したりする。時間と時間の接触のテーマは、東京の場合、刺激的な主題になるかもしれません。



『フィールドワーク 水戸』/ 水戸 / 1990  
「作法の遊戯—'90年春・美術の現在 第1期」1990  
写真提供:水戸芸術館現代美術センター 撮影:齋藤剛



川俣 正

Shunya Yoshimi

2010.3.3 Wed.14:00-16:00

吉見 俊哉



吉見俊哉 / よしみしゅんや

1957年 東京都生まれ。東京大学大学院情報学環教授。専門は都市論、文化社会学。人びとの集まりの場におけるドラマ（上演＝パフォーマンスとしての意味／文化）の生成について考えるところから出発し、近代化の中での都市文化やメディア文化、それらが営まれる空間やメディアとそこで作動する権力を問いつつ作業を進めている。主な著作に『万博幻想：戦後政治の呪縛』（ちくま新書、筑摩書房、2005年）『博覧会の政治学』（中央公論社、1992年）、『都市のドラマトゥルギー』（弘文堂、1987年）、他多数

2000年代の空隙

川俣——たぶん、吉見さんと僕はそんなに歳が変わらないと思います。僕の方が少し上かなという感じで、僕も80年代に北海道から出てきて東京に住んで、それこそ新宿の歩行者天国から渋谷辺り、パルコ文化という言い方が以前はあったと思いますが、そういう中で、結構うきうきしながら東京の街を歩き回った世代です。

確かに、その後若者文化が新宿から渋谷に移動したり、あるいは池袋が全く違うものになってきたりしましたが、僕たち田舎者から見れば、浅草になるとなかなか来られない場所だったし、銀座となるとまたちょっとハイカラな感じになって、学生だった当時はそこまで行かなくて、やはり新宿、渋谷、池袋辺りで遊んでいた気がします。

そのときに池袋のスタジオ200で如月小春さんがよく演劇公演をやっていて、それを見にいったりしました。驚いたのは吉見さんはそのとき如月小春さんと一緒に活動していた演劇青年だったのですね。役者としてですか？

吉見——役者としては僕はまったく大根ですから、早々に退散したのですが、でも結構いろんなパートをやって、如月さんとの共同演出もいくつかやっています。

川俣——やはり演劇が起点となって一つの盛り場というか、ある種の人が集まる場所という現在の吉見さんのテーマが出てきたのですか？

吉見——明白にそうですね。私は、人が集まるということか

ら自分の問いを出発させました。ですから、川俣さんが通路とか場所とかにこだわっていろいろな作品をお作りになられていて、そういうものとなにかとも接点があるような気がしております。僕自身がずっとテーマにしてきたのは、盛り場、博覧会、運動会、テーマパーク、街頭、それにさまざまな集まりの場で、しばしばそれはメディアと場所、テキストと集合的なコミュニケーションが絡まり合うようなプロセスでした。要するに、人の集まる場所の文化政治学のようなものを、ずっと考えてきた気がします。

川俣——僕たちの時代から見れば、演劇というやはり天井敷の寺山修二さんや唐十郎さんなどで、確かに僕が花園神社などに行くときまだ赤テントとか、そういうのがありましたね。

だから演劇には僕の中では二つぐらいのイメージがあり、一つはハコがあって、そのハコを見に行くというもので、もう一つは、もちろん寺山さんのような、あのときはゲリラという言い方もあって、まちの中で集約するというよりはもっと拡散するような、何か違う方向で動いていくような感じがありました。それこそ如月さんとか野田さんとか、新宿だったら紀伊國屋劇場であったり、池袋だったらスタジオ200でやっていましたよね。例えば、僕らが学生のときによく見に行ったのは歩行者天国ですね。新宿の歩行者天国は、今はもう歩行者天国などという言い方はないと思うのですが、車を止めて自由な空間があって、そこでよくいろいろな人が、いろいろなことをやっていたのを思い出しました。実

は演劇人のたまり場ということと、あと、人がたまる場所に向けてやるというよりは、もうちょっと違った意味で散らしていくというか、ストリートというには、そういうイメージが僕の中にはあります。

フランスで、ストリートパフォーマンスだけを研究している人がいます。思えば演劇でも、例えば、この間、横浜に来ていたロワイヤル・ド・リュクスという、要するに大仕掛けの機械を使った人形などをやるイベントというのは、ほとんど場所を持たないで通りでずっとやっていく。突如、通りの中にいろいろなものが出てくるという、日本で言えば大道芸みたいな、そういうものがすごく根付いているのですね。もちろん、サーカスも含めてそういうものがあるのですが、いわゆるハコの中に、あるいは人が集まる場所というよりは、人が集まるひとつの仕掛けをつくっていくという、その仕掛けというものに対する意識は何かありましたか。

吉見——60年代、70年代は、街頭や広場、それこそ神社の境内とか公園とかですが、そうした街場での演劇の実践がとてとても活性化した時代でした。唐さんや寺山さんが典型的ですが、それ以外にも、都市全体を劇場化する動きや政治運動も含めていろいろなことが起こっていた。その後、こうした都市の劇場化は、むしろパルコのマーケティング戦略のようなものに転回していきます。70年代を通じ、群集の時代からメディアの時代になんだか大きく集まりを規定するモードが転換したという印象をもっています。

しかし最近、川俣さんがやられているお仕事もそうかも

しれないし、演劇よりもアートのジャンルでいろいろな方が都市のオープンスペースを舞台に活動しています。それらの今日のアートは、かつて演劇がやっていたこととつながりがある気がしますね。今はもうかつてのような芝居小屋の時代、演劇の時代ではあまりなく、演劇という方法よりもアートという方法で、都市をアクティベートする動きが出てきています。演劇もアートもどちらも他者とコミュニケーションする方法論で、この二つの比較は面白いですね。どこが同じでどこが違うのかを、都市の様々な場所とのかかわりで考えてみることができます。

川俣——やはり寺山さんや唐さんなどは、上演すると僕らがついていくという感じのイメージがあって、花園神社に行けばテントがあったりするのですが、それ以外のいろいろなところでやっていたよね。割と神出鬼没な感じとか、ハコを持たない状態というのも、ある種、80年代に少なからず少しはあったと思うのです。それが90年代には、先ほどの演劇の話ではないけれども、本当にどこかに行ってしまったような感じがします。

アートにおいて80年代後半に、例えばアメリカでグラフィティなどがあつたり、ストリートのアートがすごく盛んになったのだけれど、それはみんながするものではなかった。僕は全く80年代後半のニューヨークのグラフィティそのものに影響されたわけではないですが、通りというある種パブリックな場で非常にプライベートなことをやっていく。やり方として、非合法でやっていくという、その過激性にごく興味が



『ファヴェーラ・イン・ヒューストン』/ ヒューストン / 1991



『ファヴェーラ・イン・牛窓』/ 岡山 / 1991

ありました。しかし、新宿の歩行者天国が消えたときにストリートパフォーマンスを含めて、通りというものがある種公共的なものになってしまった。それこそ70年代の寺山さんの「書を捨てよ、町へ出よう」というのがもう形にならなくなってきた感じがあった。それが渋谷の公園通りに移ってしまって、結局、そこはもう歩行者天国でも何でもない。新宿から渋谷に行って、歩行者天国ではなくて公園通りになって、それにブティックとかパルコがひとつの商業戦略でいろいろな広告を打ち出していく。そこに元々ストリートにあったものと甚だしいズレを感じました。

やはり僕の中ではストリートもしくは通りは、ある種人が集まってくる場所をつくるというよりは、人がそこに引き寄せられるところ、もちろん盛り場というのもそういうものだと思います。

吉見——マクロに見ると、60年代、70年代、日本社会は成長期で、経済も都市も拡張していく基調にあった。そこにいろいろな若者たちが入り込んできて、群れるというか、集まり、たむろする。拡大する都市と群れる若者が真っ向から

ぶつかり合った。花園神社であれ、中央公園であれ、西口広場であれ、どこか都市ゲリラ的なところがあって、この闘いはどうなったかという、多分、若者が負けたのですね。拡大していく巨大な資本のシステムが勝って、若者たちが群れ集う場所は極小化され、その代替としてコマース的な空間の中に舞台が設定され、消費生活をエンジョイするシナリオが繁茂していった。

それで、その大きな流れが今はどうかという、今はやはり2000年代になって日本社会そのものが衰退期というか、アジアでインドや中国が新たなグローバルパワーとしてどんどん出てくる中で、日本は今、政治も経済も急速に周縁化しつつある。アジアの近代化の中で日本が中心だったという時代は、今やもう決定的に終わろうとしています。

全体的に、経済も下がってくるし、政治的なパワーも落ちてくる。未来に向けての自信も失われる。グローバル化の中で産業的にも資本や技術が流出し、国内が空洞化する。これは、国家的に考えたときには深刻な危機ですが、都市にとっては必ずしも悪いことばかりではありません。空洞化する

ると隙間がいろいろ出てきますよね。この対談の会場である3331も廃校となった中学校を再利用したところですね。今、東京のいろいろな地域にそういう空隙があって、日本列島全体を考えても、空洞化している場所はいたるところに出現しています。東京の場合、とりわけ都心で廃校になる学校がたくさん出てくる。いい建物ができていても廃校になったりして空きスペースとなる場合が増えている。

60年代、70年代は、膨張していく力がぶつかり合ってひしめいていた時代でした。時代にパワーがあったけれども、隙間はなかった。そうしたひしめきあいの中で、例えば唐さんのお芝居のような、パワフルに境界を侵犯していく肉体が、とても魅力的な欲望の対象になったのだと思います。でも今、増えているのは、そのようなパワーが引いていったあとの隙間ですね。隙間を無理に埋めるのではなく、隙間と共に生きるような新しい社会の在り方が模索されている気がします。そのような隙間で経験されるべきドラマとは何か、私たちはいかなる記憶を甦らせていくことができるのか。公共的な場所に関心を向けている現代アーティストの

## パブリックとプライベートの境界線

### 見えない壁

方法論に、このことを考える鍵があるのかもしれない。

もう一つ、60年代はみんな時間とエネルギーを持って余っていて、まず集まった。集まって、群れて、そこから何かが生まれた。今はそうではなく、メールや携帯やインターネットなど、集まり方を組織するメディアテクノロジーが高度に発達しています。

そして、そのようなメディアの遍在化と構造的に結びついているのですが、現在は、パブリックとプライベートの境界線が、非常に曖昧化しています。かつてはプライベートな空間とパブリックな空間が分かれているが故にそれをかく乱することに演劇的な効果があったと思うのですが、今はプライベートなものもどんどん外に出てしまって境界線がはっきりしなくなっている。かつてのような劇的なものが成立し難くなっている。

#### 個の空間の再構成

川俣——たまたま数年前に中国の北京に行ったのですが、北京は圧倒的に60年代、70年代の日本の感じがあって若者が何かとても熱い。確かにまちも活性化していて、アーティストも集まってきていました。結局、彼らは場所がなく、本当に貧しげな半分壊れた家の中でアトリエを作ってやっている。その状況と、今の日本の、例えばこのように小学校や中学校で空き家が出てきて使っていく状況とは、もう全く違う感じです。

別にモチベーションの話をしているわけではなくて、彼ら

は場所がなくともぎゅうぎゅう詰めの中でも一番効率が良いところで作品を作りたいと思って、倉庫などを改造してアトリエを作ってしまうわけですね。でも、東京の場合は今、少子化でどんどん小学校や中学校が廃校になっている。結局、まずその場所があるという状況と、中国みたいに本当に何もなくて、でもとにかく作らなくてはいけない状況とでは、やはり文脈が全然違って、まず隙間があってここをどうしようかというわけです。

アートの面白い使い方という以上に、経済的な意味ですごく安価に借りられるスペースになるわけですね。完ぺきに空いているスペースの有効活用、それも非常に経済的に安い値段で借りられる。だから今の東京で、表現としての場所がないとか、表現者が場所がなく困っているとか、設備がなく困っているとかということは、あり得ないと思う。いろいろな意味で、いろいろなことができると思うし、いろいろなことが昔よりはるかに可能なはずです。

プライベートとパブリックという話もあると思うのですが、隙間ができてしまっていて、その隙間を埋めるためにいろいろなことを考えないといけない。やはりそこでどうしても何か表現したいということとの違いが圧倒的にあって、何か薄まっている感じがすごくする。東京自体が空間的にも、心情的にも薄まった状態になっている。

僕は、やはりある種のコントロールと言いますか、ポリティカルな場所がもっともっと逆に見えなくなってきた、今は全部がある種ポリティカルな空間になりやすい。それこそ

本当に冗談ではなくて、どこかの建物に入れば必ずすべて分かってしまうぐらい今はセンサーシップが働いていて、ロンドンなどはもう街中全部がカメラみたいになっている。50メートルおきぐらいにWEBカメラがありますからね。だから、全部見られている。今はもう世界中のまちがそうってきていて、東京も絶対にそうで、それが僕らにはあまり見えないだけの話で、すごくコントロールされている。そういう中で、プライベートとパブリックが融和しているのだけど、プライベートがなくなってきていることも確かにあると思います。本来的な意味でのプライベートは建物やまちを含めて今はほとんどないのではないかと。

それと、非常に個人が薄まっている、希薄な、隙間だらけの状態という、それを埋めるための心情的なアクションが、結局、成り立たなくなっているのではないかと感じる、僕はすごくします。

吉見——隙間には、確かにフィジカルな面がまず第一にあります。実際、こういう廃校になった空間で、施設の有効活用で使ってくださいと比較的安価に使えるスペースが東京の中、あるいは日本全体でいろいろな形で生まれてきて、そこでアートイベントがいろいろ試みられている。でも、隙間には社会的、制度的な側面もあります。日本には、見えない壁だったり、見えない檻、要するに見えない規制、これはできない、それからここはこういう形でやらなければいけないという、いろいろな制度的な枠があって、しかも最近ではWEBカメラ的な監視の視線があちこちにあって、隙間をな

くしていこうとする仕組みが消えたわけではない、つまり、フィジカルな隙間は生まれているのだけれども、その隙間は必ずしもフリースペースではなくて、見えない制度のフレームが厳然とある。

川俣——場所をあえて設定できなかつたり、あるいは集団というのではなくて、本当に個人の中で、あるいは本当に少数の中で同時多発的に何か起きてくる。それが見えないアクションでその中のどこかに、ある種のポリティカルなレベルに持っていくことができるものがあるのではないかと。多分、それは監視されている状態からどこまで逃げられるかということで、今、一番重要なのは、東京の中でプライベートをどのくらい維持できるかどうか、あるいはそれをどこまで形にできるかだと思うのです。

多分、以前は集客であったり、美術館などはもちろん集客を重要視はするのだけれども、今は大体、人を数えられないだろうと僕は思う。美術館に来てお金を払ったからその人が見たということでは全然なくて、例えばネットでも見られるし、いろいろな情報も見られるし、後でカタログを買って見るという人もいるわけですし、今はいろいろな美術の見方がある。だから、あえて美術館に行けば作品を見られる、あるいは見たということではなく、観客を想定できない状態になっている。もっともっと見えない状態でみんな見ているのだと思うし、その見ている視線が一番コントロールされているのが東京なのかなと。

例えば新宿、渋谷、原宿とかに限られた話ではなく、いろ

いろな場所がすべて均等に、例えば、本当に下町の墨田区かどこかへ行っても、どこかで視線がコントロールされているとか、見えない一つのポリティカルなネットワークが組み立てられていて、あるいはそこからどのように逃げていけるかが、多分、何かを仕掛けるときのポイントだと思っています。これが今、僕の中で一番大きな問題なのですけども、人に向けて、あるいは自分に向けて何かを作っていくということが、東京では一番難しいなという感じが今すごくしているのです。

### 空洞化を経た世界

吉見——川俣さんは世界で活躍されていて、都市の空洞化はヨーロッパではもうとっくに何十年か前に起こっていましたよね。場所をうまく使った場合も、あるいはなかなか使い切れなかった場合も、いろいろあると思うのですが、そこから見ると、今、東京が直面しつつある、あるいは日本が直面しつつある、ある種の空洞化はどう思われますか。

川俣——例えば、空き中学校とか小学校というスペースがあると、誰が入ってくるかという、外国人が入ってくる。完ぺきにスクォッター（不法占拠者）ですね。

ベルリンで東と西の境目がなくなったときに、空きスペースに本当にいろいろな人たちが入ってきて、そこですごく面白かったのは、日本だと一斉検挙が必ずあるのですが、一斉検挙しないのです。なぜかという、その空いている場所に彼らはもちろん違法でも入っているわけなのだけれど、彼ら

の中で一つのルールを作って、そのルールの中で住民との協力関係を作るわけです。そうすると、住民が彼らのような違法な連中を守り始める。そうすると警察は逮捕できないわけです。

何か緩いコミュニティというか、警察とスクォッターとの緩い関係、そこで何か仕事をするわけではないから、社会的な意味では非常にマイノリティな人たちだからこそ逆に住民が守ることになったのです。警察が介入したときには住民がそれに対して正義を振りかざしてくる。それで結局、何十年もそこに居座る形になるのですが、これが非常に面白い状態です。

そこで今度は何が起きるかという、今度は移民の人たちがそこでビジネスを始めるのです。どうするかという、きれいにするから住まわせてくれと。きれいにして住まわせていくと、そのうちにきれいにしたところを彼らが賃貸に出すのです。そこでビジネスが成立するわけです。自分もそのビルの1階に住んでいるのだけれども、2階をきれいにして人に貸す。そこから家賃収入が入ってきて、その家賃収入でまた新しいビルをきれいにしてさらに賃貸業をしていく。そうするとスクォッターが一つのビジネスになっていく。そういうことが今は平気で行われています。今は契約関係を国などでやっているのですが、隙間の活用という以上に逆にそのようなところから出てきた一つの発想といえますかね。

吉見——だから、正義とか合法性という概念が一元的ではな







『東京プロジェクト』/ 東京 / 1998  
Photo: Shigeo Anzai



『ピープルス・ガーデン』/ カッセル / 1992

いのですよね。お話をお聞きしていて実感としてよく分かるのは、私は1993年から1994年にかけてメキシコシティに住んでいたことがあるのですが、メキシコシティには比較的貧しい層がたくさん住んでいる不法占拠地区がたくさんありました。どうやってそうした地区ができるかという、公有地とか国有地のようところが、あるとき、例えばタクシーの運転ちゃんたちに一斉にスコットされるのです。そこでそこにみんな掘っ立て小屋を突然建ててしまうのですが、一挙にそれを排除するように、国や政府は動かないのですよ。あそこは汚職もいっぱいあるので、裏で通じていて、行政のほうは住民たちによる不法占拠を、安価に地域インフラを整備する手段として上手に使っていくのですね。

それで住民たちは、一緒に占拠したメンバーで協力して家を建てて、道路を整備し、それから自分たちの資金で水道を引いたり、電気を引いたりいろいろする。行政からすれば、占拠は不法だけれども、しかしこれはあまり税金を使

わずに安価にその地区のインフラが整備されるので、合理的に許容することになる。

ちょっと余談ですが、メキシコに住んでいると、夕方に自分の家の電気が突然暗くなったりするのです。盗電なのです。1時間ぐらいつと暗い。それで何か壊れたのかなと思うと、盗んでいるのですね。家の前の電信柱というか、電線が通っているじゃないですか。誰かがそこで電気を引っ張ってきて盗んでいるのです。それで30分とか1時間ぐらいうるとまた明るくなって元に戻るのです、近くで誰かやっているなど分かるのです。そういうことは頻繁にあるのですが、街区に自分たちの力で水道を引き、道路を整備し、電気を引いてということをしていろいろやりながら、半分非合法、半分合法みたいな微妙なところでインフラ整備をして、それなりのコミュニティをつくっていく。

政府からすれば、これはお金がかからない。自分たちでボランティアに道路も一生懸命整備してくれるし、それから

水道とか電気とかその手のものも自分たちの努力でやってくれるから、安上がり。しかも、当時は政権党だったPRIの政治ボスたちの集票マシンにもなるのです。PRIというのは制度的革命党といって、制度的に革命をするという、語義矛盾だと思うのだけれども、まさに革命をいかに制度化するかということをして一生懸命やっていたところで、スコットも非常にシステム化されていました。

これはしかし、日本だったら絶対に排除されてしまいますよね。これは非合法だから排除するというそれだけの話だけれども、非合法なのだけれども、でも何かそれなりの合理性があって、しかも行政的にもそれを何となくあいまいに許容してしまっている方が便利だというようなところがある。川俣——そこにある種の倫理観が入ってくるのではないですか。弱者を国が力で抑えていくことに対して、周りの住民たちが逆に抑えていく。

空き家になると逆に危ない。ドラッグの連中が入ってきた

## すごくかちっとそろえていく

り放火されたりするから、人がいた方がいいという言い方もあって、そのことも含めて、まち、あるいは都市の中で、自然発生的に出てきた倫理観でポリティカルな力と対面していく。果たして東京や日本でこういうことができるかどうかとなると、すごく僕は疑問だと思う。

なぜかという、やはり非常に強い権力というものが見えないけれどもあって、日本人はみんなきれい好きではないですか。すごく潔癖に何かしなければいけないようになってきて、ある種の決まりがあったら決まりの中ですべてやってしまう。その決まり自体に対する疑問とか、それに対する不備とかはあまり考えないでやってしまう。だから、隙間はできて、法的な隙間は全然ない。

吉見——そう思いますね。メキシコもそうかもしれないし、他国もそうかもしれないですが、上から抑圧的にこれやれみたいな力は、どこの国だって来るのですよ。ただ日本の場合にやっかいなのは、必ずしも上からの制度的な暴力のような形で来るものとも言い難く、むしろ下からと言うとあれだけでも、普通の人々がものすごく潔癖で、規則どおりにやるのが正しいと信じている。本当に普通の大衆が、すべて規則どおりやらなくてはいけないと思っているようなふしがある。すごくかちっとそろえていく。かちっとそろえるのはいいのですが、そればかりで全体の展望を失いがちになる。

そうすると、ちょっと曖昧だったりいいかげんだったり、実践的にそれなりの合理性や合法性や正しさを組み立て上

げていく公共性がつくれる前に、何か公共らしきものがみんな所で与のものとなっている。新聞、テレビといったそれを増幅するメディアもよくないのですけれども、そういうことで所与としてできてしまっている。そうするとそれとは異なるもう少し融通無碍な公共性は育ちにくくなりますよね。川俣——そうですね。自己規制というか、自分の中で自分を規制していくところがあって、上からではなくて、自分たちの中で自分たちを逆な意味で規制しているところがある。「こうするとまずいかもしいから、こうの方がいい」とか、すごく衰退していく方向になるのではないかと思う。どんどん空洞化している中で実際的なものが全然育たなくなってしまふ。ダイナミズムが、まさにドラマトルギーではないのですけれども、どんどん見えなくなってしまふ。

逆に言えば、メディアがどんどん違うものにとって代わってきているし、以前よりはるかにメディアの影響力が強くなってきていて、見たり聞いたりすること自体も、コントロールされてきている。だからすごく見えなくなっている、あるいは表現がすごく難しくなっているのではないかと思いますね。

吉見——リスクをみんなが取れる社会はいいですよ。日本の状況はというと、今は何か危ないから、リスクを取れないからといって、みんながすごく委縮しているのです。日本全体がそんな感じがするので、そうすると今おっしゃったように、行政はこれではできません、マスコミもこれはいけません、学校もこれはいけませんといったように、どこもかしこも規

制ばかりのパブリックになってしまうのだけれど、危ないかもしれないし、事故が起こるかもしれないし、いろいろあるけれども、でもやろうというように、どこまで社会が踏み切れるか。それをやらないと、やっぱり駄目なのですよ。

### 世界を語るもの

吉見——ところで、ヨーロッパと比較して日本のメディアはどうですか。つまり、雑誌、新聞、テレビも含めてですが、今お話になられたような文脈で、それはドイツやフランスで活動されていて、向こうでのメディアが社会に向けてする発言と、日本での回路を比べたときに何が一番違うのでしょうか。

川俣——今、日本の新聞と向こうの新聞を毎日読みますが、まず、情報の内容が全く違いますよね。新聞の写真の出方がまず全然違いますね。例えばハイチの地震などの写真でも、向こうの新聞には生々しすぎるぐらい生々しい写真が出るのですが、日本は本当にきれいな残骸が片付けられた状態の写真しか見られなくて、人が死んでいる写真などまずない。そういう一つの倫理あるいはメディアが持っているコントロールがとても見えてくる。あとはやはり情報というのは結局、その国ごとに、力関係も含めてですが、例えばフランスなどの場合はアフリカの情報がすごく多い。日本はアフリカのことなんてあまりニュースにでてこないですよ。そういう意味で、全然違う情報の中で僕らは生きてきたわけですよ。

## 東京のまちを誰も信じていない

吉見——日本は、アフリカだけでなくアジアのことも少ないのです。これから韓国、中国はもちろん、東南アジアや南アジアとの関係もどんどん深まってくるのに、そういう方面から伝わってくる情報そのものが量的に少ない。それから報道が極めて一面的で、北朝鮮報道が典型ですけれども、北朝鮮問題一つをとっても、僕は詳しくはないけれども、もっと全然違うアプローチがたくさんあり得る。日本のマスコミ報道だけだと、北朝鮮の行動はとんでもないという感じになるけれども、彼らがあそこまで攻撃的になる理由、死に物狂いになって生き延びようとしている体制が照準しているのはアメリカですね。アメリカと中国の微妙なバランスの中に、彼らは自分たちの未来を賭けている。それで、そのような不安定な社会の日常では、今、何が起り始めているのか。日本社会全体が複雑なことを考えなくても80年代まではまっすぐ進んで来られたから、世界の複雑さを伝えるメディアの力がひどく弱体化してしまったのかもしれない。



『フィールド・ワーク・イン・ハノーファー』/ハノーファー / 1997

川俣——全くそうですね。僕が日本に来る前に、中東で仕事があって、アラブ首長国連邦のアブダビに2日ぐらいいました。テレビをつけるとアルジャジーラという、アメリカで言えばCNNとか、イギリスで言えばBBCみたいなテレビ局が中東のニュースをいろいろ取り扱っていたのですが、そのとらえ方がまったく違う。僕らが思う中東の状況というか、東京で説明しているのと、中東のアルジャジーラが説明しているのでは全然内容が違って、ここもまた全然違う世界だなと思いました。

特にアブダビは40年前は砂漠だったのですね。いきなり40年後に高層ビルが建って、もう何万人と人がいるのです。石油とガスのとてつもない力で国ができてしまったのです。今度はそこにグッゲンハイム美術館ができたり、ルーブルの分館ができるとか、それを全部お金で買収して持ってきている。とんでもない街で、不思議な一時的な蜃気楼みたいな感じですね。そこに2～3日いるだけで全然違う世界観と



『ツリー・ハット』/ボン / 1999

いいですか、ヨーロッパやアメリカ、あるいは日本で感じたことのないような不思議な浮いた感じといますか、まさに砂上の楼閣のようなホテルの部屋にいる感じでした。

東京も60年くらいでできあがってきて、だんだんとそういう部分が出てくるのかなと感じたのです。蜃気楼のような感じで、そしてある種のカタストロフィというか、どこかでこれは崩れるだろうなという部分がみんなどこかにある。地震など自然災害も含めてなのですが、何かそういう末期的な雰囲気もどこかにある気がするのです。

構造がしっかりした建物であったり何であったり、もちろん地震のことなどいろいろ考えるにしても、すごくヤワな構造でまちができていく感じがして、東京のまちを誰も信じていないのではないかと、そんな感じもしますよね。だから、30年くらい僕もいたのですが、今はここで生活しているという感じが、本当にはないです。

### Q&A

参加者——お話を聞いていて面白いなと思ったのはパブリックとプライベートがかつてよりずっと近くなってきたと、例えば都市の機能としてのパブリック、プライベートの機能だったり存在はどうかのだろうと思いました。特に川俣さんがヨーロッパに在住とのことで、何か自分にとっての心地いいパブリックなりプライベートがあるとしたらそれは何なのか？心地のいい両者の関係を体験されているとすればそれはどのようなものか、吉見さんは特に研究者のお立場から、

## 世知辛くなってしまう

もう少しパブリックとプライベートのことについてのお考えをお聞かせいただけないかなと思ったのですけれども。

川俣——確かに心地よい空間というか居心地のいい場所がありますね。先日、新聞で鹿島茂さんが日本のデパートはなぜつぶれるかについて指摘している文章がありました。それは結局ある種のスペクタクル性、つまり客を呼ぶという発想がなくなってきたからだ、それはなぜかという経済効率だけを追求するからだを指摘しているのです。

例えばパリだったら、世界で一番古いボン・マルシェというデパートがあります。そこは結局、ものを買っていくのではないのです。みんなが行って、そこで買う物を逆に見つけてくるのです。買うために行くのではなく、デパートが人を呼ぶのです。別に何かイベントをいつもやっているわけでは全然なくて、やはり品があるし、居心地が良くて、決してそれはレストランがおいしいとか、カフェがいいというだけでなく、総合的に、あそこに行くことが一つのステータスになると、何も買う目的がなくても買ってしまいます。それがデパートの一つの付加価値だと言っています。

今の日本の銀座のデパートがつぶれたりすること自体は、結局、経済効率をどんどん考えていけばいくほど、やはりぎすぎすしてしまうわけです。人は安いから物を買うわけでは全然ないし、買う物を求めてデパートにそもそも行くのではない。僕はパリにいてそれをすごく感じるのです。

例えば、カフェでも公園でも何でもいいのだけど、あまり経済効率でぎすぎすしているわけではなく、すごくゆったりし



ているし、それは時間的な一つの見方、考え方なのかもしれないですが、例えば、カフェに入って朝食を食べて、昼食を食べて、夕食も食べられる。僕は5時間ぐらいいたことがあります。誰も追い出さない。とにかく日本だとそんなことはあり得ないです。昔はそういうカフェもありましたが、今は本当にそんな営業をしてられるカフェはないし、そういう意味で経済効率だけで空間、あるいは場所とか、一つの機能とかということを設定してしまうと、何か世知辛くなってしまう。

こんなこと言うと変な西洋帰りの感じになってしまうからあまり言いたくないのですが、東京よりもパリがいいの

は、やはり世知辛くない分だけ気が少しゆったりできる場所と雰囲気と時間がある。美術館もそうなっている。美術館で作品を見るという発想はなくて、子どもを遊ばせるためにポンピドゥセンターなどに行くのです。単に広くて、何もないスペースで、子どもが走り回っているわけです。それでいいのです。それが美術館であったりしてよくて、時間があつたら2階に図書館があつて、世界中の新聞でも何でも読めるし、雑誌も何でも読める。子どもがそこら辺でぶらぶら遊んでいて、僕はそこの2階で新聞を読んでいる、そういうことができる、ある種のアートセンターというか美術館というか、そういう何かゆったり感が違いますよね。

## 経済的な豊かさと文化的な豊かさ

吉見——ひょっとすると、経済的な豊かさと文化的な豊かさは反比例する面があって、経済的な豊かさを追求しようとするときに、文化的な豊かさはどんどん細っていくし、逆に経済が壊れてきたときに、ある種の文化的な豊かさは消えるわけではないみたいところがあるのかもしれない。

それに関連して、空間の話ではないのですが、パブリック、プライベートということで今、一番気になっているのは、著作権や知的な所有権というか、その問題が今はすごく大きいと思っています。

先般、私は「世界のグーグル化とメディア文化財の公共的保全・活用」というシンポジウムを企画しました。要するにグーグルの問題とメディア文化の公共性の問題を考えたのです。そのときに考えていたのは、要するに、今は情報のレベルというか、知識や知財的なレベルでプライベートなレベルでのグローバル化がすごい勢いで起こっている。その中で、逆にグーグルでもYouTubeでもフリーですから、使う側は自由に使えるし、金がかからないし、便利なですよ。

ただ、便利だけれども、これまでお話ししてきたようなパブリックとは少し違う感じがするのです。便利な世界ができあがる一方で、そこからこぼれ落ちていってしまうものがある。グーグルのシステムに乗らなければこの世の中に存在しないことになる情報がたくさんあります。それから逆に、知的所有権のいろいろなシステムに乗り得ない、いろいろな重要なメディア文化財やメディアの文化資源がたくさん世の中にあります。

例えば、日本の現像所は、いろいろな映画を作るときに「また複製をください」と制作会社から言われるかもしれないから、倉庫にコピーを1本取っているのです。でも、それは現像所のものではない。自分の所有物ではないのですが、保存してきた。それはもう何十年、戦後50年、60年たっていますから、10万本とも言えるすごい量がたまっているのです。それはすごい財産なのだけれども、国に寄付すらできない。なぜできないかという、フィルムが現像所のものではないからです。寄付するにはこれは私のものだから国に寄付しますという論理が成り立たないのです。

そういう所有権が曖昧なのだけれども、でもこれは文化的な意味で失わせてはいけない、そういうものが今の世界にはあります。それはプライベートという論理だけでは整理できない問題なのです。そこに何かパブリックという別の論理を入れることによって次の時代のために生かしていく仕組みをつくる必要があると感じています。

川俣——フランスで、現存する作家の作品を購入したりコレクションするのではなくて、作家のアトリエをコレクションするという発想があります。彫刻家のブランクーシのアトリエがポンピドゥの脇にあります。ああいうふうに死んでから再構築したアトリエを見せるのではなくて、現存する作家が今まさに使っているアトリエを、作家が亡くなったときに国に寄付する、あるいは契約としてそれを寄贈するというのを条件として、今、作家がアトリエなりを借りる。要するに、先ほどの話ではないですが、資料などセミパブリック

化されたものが散逸してしまう。アンドレ・ブルトンの書齋や私物が遺族のいざごごによって散逸していた。そういったものを保存しなければいけないという発想なのです。

だから、もう作品をコレクションするという発想ではないのです。作家の一つの生きざまというか、ライブな一つの場や生活をパブリックなものにしていかなければいけないという意識がもう既にあります。それはいいかどうか分からないけれど、ただ、今実際に、例えば、どこかの小説家の書齋があそこにありますなどというのがよくあるではないですか。そういうものが今度はまちのいろいろなところにできてくるわけですよ。それは一つのもた新しいコレクションの仕方なのか。あるいは、ミュージアムというもの自体がそういうふうな、今度はもう一つのハコ的なものではなくて、違う発想として考えられる。まちの中に、プレートが掛かって、ここに以前誰かがいたという印がつけられていたり、その部屋そのものを国や、まちがキープしてしまうという、それは僕は面白いと思う。

そうなるとうる作家はパブリックになってしまって、プライベートはどこにあるのだということになっていってしまうと思うのだけれど、それはそれでまた面白いと思うのですけれどもね。



川俣正

Akira Takayama

2010.3.3 Wed.18:00-20:00

# 高山明



## 高山明／たかやまあきら

1969年生まれ。演出家。2002年Port B（ポルト・ビー）結成。演劇以外の活動に携わるアーティストや職人らとともに現代演劇の可能性を模索している。プレヒトの第一詩集『家庭用説教集』を素材に「教育劇とは何か」を探った作品や、「演劇（的）テキスト」に取り組んだ舞台、また実際の都市をインスタレーション化する“ツアー／パフォーマンス”を企画するなど活動は多岐にわたる。主な作品に、『一方通行路』（2006）、E.イエリネク作『雲。家。』（2007）、『東京／オリンピック』（2008）、『サンシャイン62』（2008）、『個室都市 東京』（2009）など。

## いま観客席(テatron)を組み立てる

川俣——高山さんの「ツアー／パフォーマンス」を僕はすごく面白いと思うし、僕らの世代で言えば天井桟敷の寺山さんのあたりの「書を捨てよ、町へ出よう」みたいな動きもありました。しかし、もちろん時代や方法論もまったく違うと思うのですが、あえてハコ（劇場などの場所）を持たずにいるいはハコを意識しているのか意識していないのかを含めて、町へ繰り出していくことはとても面白いと思う。さらに、それを「ツアー」と言ってしまう。少し「ツアー」に至る背景を説明してもらえませんか？

高山——「ツアー／パフォーマンス」と言っているのですが、これは造語で演劇においてそのような分野があるわけではなく、さらにその亜種というか少し違った角度からツアーとかパフォーマンスを見直したいと思っています。

僕が演劇を始めたのは日本ではなくてドイツなのです。当時は本当に普通の演劇を作っていました。ただ、僕にとってはドイツの演劇という制度に入るだけで精いっぱいでした。とにかく精いっぱいやりました。それで、たまたま劇場に入ることができどんどん仕事もとりあえず来て演出家としてやっていきました。

小さい劇場でしたが、結構観客もいっぱい入っていました。というのも、安かった劇場でしたので、あと、日本人ということもあって物珍しさもあったと思います。とりあえずある程度の演劇は作れるから、あとは公演ラインナップのバランス



の問題で、この辺にパセリを置いておけばいいみたいなのところがあります。その中で、僕はパセリみたいな感じだったと思います。大きな演劇祭なども同じで、ある種大きいものがあるって小さいものがある。バランスの中で役割を担える人が仕事をもらえる構図がありました。そんなことは大体分かるので、それに合わせて作っていたりもしましたが、それも嫌だと思いはじめましたね。そのとき、そうでない形で対抗していくために何をやればいいのかと考えて自分の武器探しを始めました。

でも、実際に武器を探そうと思ったときに愕然としたのが、勉強できるものはヨーロッパのものしかなかった。ある意味、日本のもので勉強して、それをオリエンタリズムとして出せば通用するのですが、そういうものはやりたくなかった。本当に勝負しようと思うと、やはりヨーロッパから学ぶしかない。それでもう八方ふさがりになってしまって、一度演劇をやめました。それで、日本に帰ってきて食べていけないので仕方なく会社員を3年間していました。

サラリーマンの生活は自分にはきつくてすぐに無理だと思いました。でも、そこがよかったのは、ある種ゼロ地点みたいなものが見えて、自分には何もない、自分がなぜ演劇を始めたのだらうと思ったときに、自分は観客から始めたことに気付いたのです。いろいろな人が舞台を作れるけれども、自分の身体である舞台を見たときに、感動したりだとか、考えたりとか、体が動くような感覚というのはもしかしてほかの人に負けていないかもしれない。

川俣——それはどんな舞台だったのですか。

高山——それはピーター・ブルックの「妻を帽子と間違えた男」といういわゆるドラマでも何でもない精神病院を舞台にした先生と患者さんのやり取りを淡々と並べていく舞台でした。

僕にとってはその舞台で繰り広げられている光景よりも、自分の体に起きた変化の方がよほど面白くて、「あ、今ここに自分がいる」「役者さんもあそこにいるな」みたいな距離感だとか、周りの空気が変わっていく様子だとか、時間の流れ、「こんなふうに分で感じたことがあったのか」と非常に面白くて。それで、3年間サラリーマンをやった後に、あの体験にもう一回戻って、観客として何か始めたりとか、そこだけでやってみたら、何かヨーロッパでは作れないようなものが自分にできるのではないかと思いました。

例えば、ヨーロッパで演劇ワークショップに参加したとき、1から30までを順番にランダムに数えていく練習があります。そうすると、「1、2」はみんな重ならないのだけれども、「3」までくるとすぐ誰かと重なってしまう。日本でそれやると、みんなものすごく周りの人を見て気遣うから、空気を読んで結構うまくいってしまう。練習にも何もならない。普段やっているから。それは多分ヨーロッパの文化にはとてつもなく欠けていて、みんな自分が言いたいときに言ってしまう。

僕は結構人に対する気遣いもする方なので、それだと普通アートをやるときはマイナスと言われますが、だったら別にマイナスと思わないで、それは武器になるのではないかな

みたいなのを考えて、それでツアーというものを思い付いたのです。

ツアーは旅行に行ったときに、自分は観客なのだけれども、要するに見ている、見られている人になると同時にパフォーマーにもなれるな、そういうメディアだなと思って、初めて町を歩くだけのツアーを作ったのがきっかけでした。

川俣——やはり観客というものの持っている可能性を考えてみたいというのはあるのでしょうか？それが演技するのと参加するのと、ぎりぎりのところまで来ると、演技者と参加者がどこかで一緒になってしまう瞬間のきわどさが「ツアー／パフォーマンス」の面白いところだと思うし、実際、例えば本当のツアー旅行でコンダクターよりももっといろいろなことを知っている人がコンダクター以上に説明している光景がよくありますね。あれもまた面白いと思います。自分は参加者なのだけれども、もう何度も参加しているから、よく知っている。自分がいろいろなことを説明するのです。観客と表現者との関係をうまい具合に裏返したところがありますよね。

高山——「演劇」という言葉を考えつつこうした活動をしていると、「ツアー／パフォーマンス」は番外編と思われるのですね。何かいつもとは全然違うことをやっている。最近は演劇とすら思われなくて、「旅行代理店なんですか、Port Bは」と言われたりしたこともあります。実は「演劇」は英語で“theater”ですが、それが舞台のある部分を指しています。役者が演じる舞台はギリシャ語だと「スケーネ」で観客

## すり込める隙間

席が「テatron」となります。つまり、演じるスペースは物理的な舞台上、「演劇」というメディアのこの全体を指すのは観客席の名残なのです。だったら、別に自分がやっていることも観客論としたら演劇や観客席をどうやって今一度組み立てていけるかは、実はそんなに演劇の本質から離れたことではないと考えています。

### 演劇的社会

2009年11月に『個室都市 東京』<sup>[fig.1]</sup>という公演を行いました。寺山修司さんの1966年のドキュメンタリー番組「あなたは」で扱っていたインタビュー内容を今風にして池袋の西口公園に集まる人々に質問をしました。このときにずいぶん問題が起きました。インタビュー相手がやくざだったりとか。法的な問題も多く、誰かにインタビューすることの法的な線引きとか、あと、お金をそのインタビューのと

きに払う行為の法的な問題とか一応洗いざらい確認しました。フェスティバルの顧問弁護士とやり取りして、どこで線を引けばいいかをみんなで共有したのです。例えば、やくざの人に対してどのように対応すればいいかもすべてオープンにしました。逆に法律あるいは制度をどのように自分たちが受け入れているのかをテストする場として、このプロジェクトを使った面がありました。

インタビューは1人に対して大体5～10分ぐらいですが、それが370人分あります。「今一番欲しいものは何ですか」とか、最後に「あなたは一体誰ですか」といった感じです。寺山修司さんの「あなたは」は質問が17項目なのですが、それを30項目ぐらいに増やしました。

個室ビデオ店のような営業形態で24時間営業をしました。でも、12時間で2人しか来ない日もあって大変だったのです(笑)。公演終盤はだんだん観客が増えてきたので安心

しましたけれど。これは場所の都合もあって結局1週間しかできなかったのが残念でした。

川俣——何かアート作品のインスタレーションみたいな感じもありますね。多分これは演技しているとは気が付かないのではないですか？

また空間に入りこんでし

まうというのがありますよね。その現実と設定された場、空間もしくはその境目といったことは考えますか？それとも、いわゆるほとんどそのままというか、もちろんこれはそのままではないかもしれないけれども、要するにこういうネットカフェが実はあるかもしれないと思うぐらいまで本物に近いですよ。その近さというのは、やはりすごく意識しています？

高山——そうですね、そっくりそのままにしてほしいと言って、マックも出会いカフェも個室ビデオ店というかインターネットカフェもそうなのです。というのは、それこそ僕が会社員をやっていたときに、ものすごく演劇の現場以上に演じなければいけない機会が多いと思っていたところがあります。

川俣——現実の世界が既にもう演技だったということ？

高山——はい。それで何がきっかけかという、ほかの人にはそれを演技として認めてもらえないことでした。見てもらっていないのが何かやたら徒労感があったのです。例えば、言葉遣いにしても「御社は」とか「弊社は」とか、最初、何のこともさっぱり分からないのにひたすら演じなければならぬことが結構つらかったです。これはもし見ている人がいて、見る／見られる関係がしっかり固定されていれば、こんなに楽なことはないなと(笑)。それを演劇で見た場合に、逆に舞台上でわざわざ演じる必要があるのかなと。これだけ日常生活に演技があふれているし、これはヴィトキエヴィッチというポーランドの劇作家が、「どうか舞台



[fig.1]

高山明『個室都市 東京』入口外観(左)、内観(右) / 東京 / 2009  
Photo: Masahiro Hasunuma

## ものを作らないでいかにもものを作っていか

の上だけでは演じないでください」と言っていて好きなのですが、演技が実は成り立っている枠組みを設定すれば、その演技性とか虚構性が逆に見えるので、それを見せてあげただけでいいかと思ったのです。

川俣——確かに人はほとんど演技をしていますよね。ある種、プライベートな場所、あるいはパブリックな場所にしても、いずれにせよとにかくどこかで自分が誰かという限りは、演技はどうしても入ってくるわけだし、しかし、演技としてその振る舞いを出してしまうとマイナスに見られてしまう。例えば接客とかで自分は演技しているのに、これは演技でやっていますと言うと何かマイナスのイメージになる。それよりも「いや、私は本心です」という演技を逆にした方がまだよかったです。そういう何か裏腹な演技を逆にもっとオープンにさせる。あるいはあからさまにこれは演技であることを見せていく。だから、日常生活そのものが演技だとまさに言っていると思いますね。そういうことをクリティカルな方法で高山さんは多分表現しているのだと思います。

よく思うのだけれども、とてつもなく演技をするとまったく演技に見えなくなる瞬間がある気がするのです。演技は限りなく普通に持っていけないと演技に見えない状況がもしあるとしたら、これは逆に言うとか何か不思議な感じがする。本当に普通の日常レベルでの演技と、日常そのものの真実さがすごく裏腹な部分で極めて近いところで成立している。だから社会生活そのもの、あるいは、ひょっとしたらもっと田舎とかに行けばそんなこともないのかもしれない

けれども、都会でこうやっているいろいろな人と交わって生活するなかである種の処世術として演技があるとしたら、そういう空間とかそういう場はいったい何なのだろうと思いますよね。

ひょっとしたらそれは、こういう東京のような大都会だからできるということはないですかね。

これが例えば田舎だと逆にすごく目立ってしまいます。やはりこんな風に紛れ込んでしまえるキャパシティを持っている都会だからこそ、そういったものが可能だという感じがしますね。だから東京を含めた都市の一つの可能性というか、逆の意味で言えば、すり込める隙間みたいなのところですよ。そんな感じはすごくします。ある種、消えていく存在あるいはそれが極めて日常的なものになっていくものというのはすごく面白いと思います。ましてやものを作らないというのは、僕はすごくよく分かります。ものを作らないでいかにもものを作っていかだけけれども、でも、今回の東京で行うプロジェクトはものを作ってみようと思っているのです。

すみません僕の話で申し訳ないのですが、僕は今まで場所性とか地域性とか、いろいろな意味性について考えて作品をつくってきて、逆に言えばそれが一番大きな問題設定だったのです。そこからいろいろな場所のリサーチだったり、いろいろな人のインタビューだったり、いろいろなストーリーをつむいできて、そこから一つのコンセプトを設定する。それである種のものを作っていか。でも、そのものは限りなく非常に普通なものとして、日常的なものとしてある。下手



『フラウエンパッド』/ チューリッヒ / 1993

をすればそれは全然見えないものにまでなってしまうのだから。あるいは、誰が作ったか分からないぐらいまで匿名な形で設定するということをやってきましたが、最近何かもう飽きてしまったのです。

自分の仕事を今否定しているわけではないのだけれども、そういう設定が今もう既に蔓延しつつあるみたい。もう



『ワーキング・プログレス』/アルクマー / 1996-99  
Photo: Leo van der Kleij

誰にとっても今は、特にアーティスト、アートの話なのですが、地域の人たちとの交流とかコミュニケーションとかコミュニティづくりとか、そういうことばかりがありすぎている。そんなことは別にいいではないかと思ったりするのですよね。

なぜ住民にへつらうことが必要なのだろうか。というか、アートはそんなに使えるものではないと言いたいですよ。あまりにも何か行儀がよすぎるというか、アートで人助けなんて、ふざけるなと思うわけです。これもずっと何度も言っているのだけれども、アートで人助けができるのだったら誰も苦労しないと思うし、そのようなことが偽善にしか見えないわけです。だから、一つの方法論として、何かもう

確立しつつあるサイトスペシフィックとかその場所と人とコミュニケーションで成り立っていく一つのアートコミュニティとか、そんなのはもうそだろうと言いたいです。

結局これもいろいろな人がやり始めているから僕は言っているのだけれども、それは10年前や20年前はこんなこと誰も言っていなかったから。しかし、今は何かそれがもう一つのステレオタイプな言い方になっている。そういうことはもうしたくないのです。それでもうただ単にものを作ってもいいかなと思っています。ただ、それがどう見えるかは全然分からない。あるいは、単純に普通に普通のものができて「何じゃ、これ？」みたいになってしまいかねない。その駆け引きを今探っている状態なのです。

東京が表現する場所として本当にいいかどうかすら疑問なところもあります。先ほど言ったゲリラをやってもゲリラにならない状態、あるいはそこすら受け入れられない一つの枠組が厳然とあって、あるいは見る側というのは結局いろいろな見方の中で今いるから、いろいろな情報ももちろんあるし、いろいろな面白いものがたくさんあるわけだから、そういう状況において果たして「見る」ということを正当に問える環境にあるのかもわからない。だから、逆にもう観客など要らないという、観客が要らない展示会はあるのかなとも思いました。そういう設定もある種考えられる。見せるとか語るとか何か表現するという行為を一度切ってしまいたいところもあるのです。

そのときに一体何が出てくるのか、僕はまだ分からないのですが、要するに、その行為が何になるかを想定しながらかつそれを超える何かが出てくる、アートの力がもしあるとしたらそういう部分だと思うし、それを見ることができたら面白いと思う。

ただ、やはり今のことをストレートにできない現状が多分あると思うのです。それはどういうことかという、東京だと情報が氾濫しているし、いろいろな人たちがいて、いろいろなことをとにかくやっている中で、これだけ何かわいわい言っても誰も別についてこないというのははっきりしている。かといって変なことをしてもしょうがない。要するに奇妙なことをしたからといって人が別に見るわけではない。非常に深く潜行していく一つの方法論として、高山さんのイ

## ゲリラをやってもゲリラにならない

メージはすごく分かるし、それもあると思う。けれども、その先のある種のインパクトというか、その先にあるものが今は必要に思いますがそれについて高山さんはどのように思います？

高山——僕なんかはそういう観客論みたいなものとか、場に即した形で活動しているとそういう仕事がいっぱい来ます。多分勘違いしているなと思うのですが、全くそういう場に即するとかは実は考えていないのです。池袋住民あるいはどこか地方だったら地方の人は、「市民が」とか必ず言い始めるので、そういうのは勘弁してほしいというのが僕はあって、目の前にいる人と向き合えればいいということのひとつ原則としてやっています。

それよりも自分の中でやはり、いい作品があるいはいい作品とはどういうものかを考えなければならぬのですけれども、どうやって作品の強度みたいなものを高めていかしか実は関心がなくて、「何が出てくるんだ、ここから」みたいところでしかできない可能性に一応賭けているつもりです。そうすると、観客の体験の強度で勝負するしかないというのが今の試みとしてありますね。

### 演技と身体

川俣——役者さんはそんなに僕は面識もないし、会うこともないのだけれども、役者さんをすごいと思うのは、全く自分と違うキャラクターを演じますよね。日常的なところで、その役がやはり抜けないときがあると思うのです。何かフ

ラッシュバックで返ってくるみたいなの。だから、いろいろな人の役割を演技するときのバランスはすごく難しいかと思うのです。役者さんにはそういった感じのところはありますか、もしくはプロだから仕事が終わればはっきり自分に帰る感じですかね？

高山——いや、やはりそれは引きずると思います。人によると思いますけれども、もしくはまるですずと憑き物がついたように公演が終わるまでは人が変わったような人もいますね。

割と僕などは、もし役があるものを演出するときも、その役と演技者との距離感の方に自分は興味があります。

例えば、ベルトルト・ブレヒトという演出家であり劇作家が昔ある両親を強制収容所で虐殺されたユダヤ人にナチスの将校の役を振ることがあったらしいです。どうやっても感情移入できないだろうと。それをどういうふうにお客さんの前で演じていくか。当然個人のなかに批評意識が入って



『コールマイン田川』/ 田川 / 1996-2006  
Photo: Yuji Shinomiya

くるはずで、役と演技者との間にある距離を肯定するところから出発する演技論はすごくいいなと。

あるいは、自分が会社員のときに、やはりお客さんあるいは取引先を前に自分が演じている姿を3年ぐらい続けるとどんどん慣れてくるのですね。演じている自分と自分にだんだん距離感がなくなって以前にあった苦痛がなくなっていったのです。だから、そろそろ辞めなければとそのとき思ったのですが、もしもその距離感を、ある枠組みの中でこの距離感はオーケーと、この距離感こそ人に見てもらえるというのがあったら、多分僕はあの仕事を続けてもいいなと思いましたね。

川俣——やはり慣れると結構気持ちいいものというか、役割が割とはっきり会社の顔みたいな感じになってしまうのですかね。

高山——ええ、なのでこういう演劇とかやる立場ではあまりよくないのではないかなと思いました。

### 観客の変容

川俣——観客ということ言えば、観客もずっと観客をやることと観客に慣れてしまうのはあると思いませんか？

要するに、変な意味でませた観客が割と出てくるのですよね。要するに、もう作品と分かって作品に対してのコメントも全部あって、それが本当に彼とか彼女の意見なのかどうかはどこかに置いてあって、一つのモノローグみたいな、どこかで作られた言葉の中で作品を語る人が出てくるので

## 美術公害

す。地方で展覧会に参加したときに、このような人たちに会いました。その地域は毎回毎回いろいろなことをやっているから、もう農家のおじさんとかおばさんが作品に慣れてしまっているのです。もうその作品の言い方も大体分かってしまっているのですよね。大概どこでも聞くことを彼らが言っているのですよ。それは慣れ過ぎだろうと思うのですが、なぜこの田舎のおばあちゃんが現代美術の作品をこんなに流暢に言って、まさにそれはどこかで書かれたような言葉を言っているのが不思議でした。それで思ったのはこれは多分、美術公害みたいな、環境汚染に近い感じだと。ほとんど観客と作品と、あるいはその関係が、やはり緊張感がなくなってしまうと思う。そこに意外性もないし、そこで語られるのは月並な言葉でしかなく、月並な言葉になっているということは、結局、作品を見ていないということだと思ふのです。

そういう意味で、観客という存在も結構きわどいと。だから、見ることにどこまで真摯になれるか、その状況みたいなものをどう設定できるか。

高山——それはもしかしたら先ほどの、今はやはりものを作りたいという話とすごく通じる場所ですね。

川俣——そうですね。何かもう、決まり切った言われ方をしたくない感じで、かといってとんでもないことをやるわけではないのだけれども、そういう一つの蔓延化した変なルールや解釈の仕方や見方がどこかですごくステレオタイプになってしまうと、すごい疲労感が出てくる。やっている側の

疲労感、徒労感が出てくる。例えば、高山さんの場合は、何回もやはり同じ人が見にくるということはあるのですか？

高山——よくありますね。それは別の公演ですけどね。最近、どういうふうにお客さん、あるいは地域の人たちに接すればいいかをよく考えるのですけれども、まず、向こうが期待しているようには絶対したくないと思っているのですね。でも、その人を裏切ることだけが目的になっても、それはつまらないのです。

それから、境界線もよく考えるのですが、境界線をちょっと変える試みがしたいといつも考えている。例えば西口公園という場に、周りは風俗店ばかりで地元の人は風俗店を嫌だと思っている所に個室ビデオ店などを挿入してしまうと、当然摩擦が出るわけです。あとホームレスの方がたくさんいるので、その寝床をもしかして奪いかねないと言われる。それで、2カ月ぐらい24時間月曜日から日曜日までどういう動きになっているのかをリサーチして、ここのポイントにある時期こういうものを挿入すればぎりぎり大丈夫というラインを設定して、実行する。それでも摩擦はやはり起きて、逆にその摩擦自体が僕にとってはやはりすごいとまどいとか、申し訳なさとか、本当にそういう人の前を通るときに「どうもすみません」みたいな感じになったり、あるいは激励してくれる人がいたり、そういういろいろな感情が決して一義的にならずに渦巻く、そういう場の設定がやはり重要なと思っていますね。

### アートの有用性？

川俣——今、横浜で準備されている「赤い靴クロニクル」の黄金町のあの辺も、ストーリー的にそれはもう言われているのだろうと思うけれど、昔の売春宿を市の政策で変えていって、ある人は「これはもう暴力だ」という言い方もしています。それは非常にネガティブな言い方です。要するに、アートを持ってきてそのまちを変えていく。変えていくのはいいだろうし、多分それは行政的にはあそこは昔のやくざとか何かの絡みや売春宿とかで悪い場所だった部分に、アトリエを作って、ある種アートという名の下の文化活動が行われること自体は、特に住民の人たちもすごく好意的には思っている。以前、黄金町で対談をしたことがあって、一樣にすごく成功している言い方をするのだけれども、先ほど言っていた人にとってはやはり暴力的な方向なのではないかと思うし、僕も確かにそう思います。要するに、機能を明確に持ってやっていく、ある種の経済的なことを目的化してアートを利用している。そこまで機能的なものとして考えていくアートとは何なのだろうなというところなのですね。

だから、やっていることが良いとか悪いとかというよりも、そこまで目的化されたアートには何があるのだろうなと思つて、そこには多分、何も入る隙間がないような感じがする。あまりにも目的がはっきりしていて、あまりにも明確な方向性がある、そういううたい文句ですべて善意として、あるいはいいこととして受け取っていく。そして結局、追い



『ワーク・イン・プログレス・ツグ』/ ツグ / 1996



『松之山プロジェクト』/ 新潟 / 2000

出された売春の人たちは、川の向こう側でまた何か始めてという、結局、違うかたちで動いていく。

昔、ニューヨークでジェントリフィケーションという言い方がある、古い建物にドラッグとか何かの人たちが来て悪いことをして、それを一掃しようと思ってアーティストを入れて、アーティストは単純だから、アトリエを作って毎日制作するだけだから、まち自体はどんどんきれいになって画廊が入ってきて、結局、地価が高くなって、今度はもうアーティストも追い出されて今はブティックになってしまっている。その昔いたドラッグディーラーたちはどこへ行ったかという、もっと分からないぐらいに分散して見えなくなっているわけですね。昔はイーストヴィレッジに行けば危ないということは分かったのだけれども、今、ニューヨークはどこも危ないわけです。なぜかという、どこにいるか分からなくなりましたから。要するにジェントリフィケーションのまちおこし、まちの作り方はあるのだけれども、結局それは経済効果であったり、いろいろな目的性をはっきりしたこと

によって、逆に見えていたものが見えなくなっていく。もっとも逆の意味ですごく沈んでいった、決して悪いものがなくなるのではなくて、それが逆にもっとも見えなくなってしまう、そしてもっとも危険なものになっていくことはあると思うのです。

だから一概に黄金町だけではなくて、やはり目的化されたアート、あるいはアートを目的化することの危険性はあって、それが地域おこしなりまちおこしなりコミュニティづくりなりと、いいことばかりに使われることに対する憤りが僕にはあります。

だから、東京で何かやるといったときに、それを抜きにして果たしてできるものなのかどうかということ、ある種の実験的なこともちょっと今、考えているのです。だから思い切り違うことをやろうかと思ったりしているのですけれども、僕の中ではすごくアートの今の状況、日本、あるいは東京でいろいろなことが行われて、あるいは周辺の地域でいろいろなことが行われていること自体は、何かすごく了解

済みの一つの方法論に乗った中での活動みたいな感じがして、そこからどうも外れないというか。今の時期が多分そうだと思うのだけれども、別に作品が売れたり、バブルなわけではないし、結構ある種、飽和しているところもあると思うのですよね。そういう中で何かものを作っていく、あるいは何か表現していくということは、非常にある種の危機感をどこかで持っていないと難しいかなという感じが今しています。まして表現する場所が東京みたいな茫漠とした所で、果たして何ができるのか、そんな感じがすごく僕の中ではあるのですね。

僕に今ある考えは、やはり「物(ぶつ)」なのです。物というのは本当に作れるのかどうか分からないのですが、もう一度戻って何か「物」を出していくみたいな。それは、ズレないで、滑らないでどうやって「物」を出していけるか、その方法論みたいなものを今回ちょっと考えてみたいと思っていますのですね。

高山——今度、東京の全く東京チックなものとして東京タワー



があるではないですか。新しい東京タワーができますよね。あれもある種、「物(ぶつ)」だと思えるのですけれども。

川俣——そうですね、全く物ですね。

高山——それはどう思われますか。

川俣——いや、やはりあれが完成したらどうなるかなと今すごく内心思っていて、当然ビジュアル的には絶対変わると思う。かなりの意味でまち全体、地域全体が変わってくる、具体的に変わってくると思うのだけれども、僕はやはりどこかで精神的な部分も少し変わってくるのではないかなと思うのです。あの巨大な、一つのファロスのなタワーというか、それがここにできたということによって、例えばこの下町自体、あるいは墨田区を含めて、何か違うものが見えてくるかなと。それがすごく、ポジティブなのかネガティブなのか分からないけれども、いずれにせよ、とにかく存在としてやはりすごいものが今もうできているという感じがね。デザイ

ンのにきれいに造っても、やはり圧倒的な物量ですよ。あれがどういうふうに見えてくるのかということと、あと、やはり以前の東京タワーがどういうふうに見えてくるかなという。逆に僕などはかわいく見えてくるのではないかなというか、違う意味で、非常にノスタルジックな意味で、東京タワー自体が逆の意味で活性化してくるのではないかなという。使われなくなったものを逆に見にいくみたいだね。

だからそういう形に、いろいろな意味でのやはり連鎖反応が多分スカイツリーができることによって出てくると思うし、それがやはり東京に新しい意味でのランドマークにはなるだろうけれども、それが集約されたときに、何かが見えなくなって何かが出てるのだと思うのだけれども、何かが見えなくなったところの部分で人が変わっていくのではないかなという感じはちょっとしますよね。

多分すごく、言い方として「新しい東京」みたいなイメー

ジの塗り替えが行われると思う。センサーシップも含めて、あるいは政治的なセンサーシップなども出てくると思うし、そういうものがやはりまちを変えていくのではないかなと思うのです。象徴的ですよ、あのタワーができるということ自体が。もう半分以上できているのですよね。

---

#### 東京スカイツリー

東京都墨田区で建設中の観光電波塔。完成時の高さは自立式電波塔世界一の高さとなる634m。2008年7月着工、2011年12月竣工(予定)、2012年春開業(予定)。

この対談が行われた頃、東京スカイツリーの高さは300mを超えており、東京タワー(東京都港区 / 333m)を追い抜こうとしていた。

---





195

川俣 正

Eiji Hato

2010.3.4 Thu. 14:00-16:00

羽 藤 英 二



#### 羽藤 英二／はとうえいじ

東京大学准教授。都市工学専攻、専門は都市計画・交通計画。愛媛大学、MIT、Leeds大学、UCサンタバーバラを経て現職。ネパール工科大学客員教授、愛媛大学客員准教授を兼任。横浜モビリティクラウド社会実験、プローパーソン技術の開発、道後温泉本館広場の設計、しまなみアーティストインレジデンス活動などに携わっている。世界交通学会賞、交通工学論文賞などを受賞。

#### 拡張する計測の世界

羽藤—私の専門は移動に関することで、ずっとあちこちで人の行動を数式で予測するプロジェクトをやったりしていました。それはざっくりと言ってしまうとシミュレーションで未来を予測することです。それで何ができるかですが、この図<sup>[Fig.1]</sup>を見てください。GPS携帯電話の位置特定機能を使って、各色が女性とか男性とか、高齢者とかになっていて、その人たちがどこをどのように動いて、そしてどこに行こうとしているのかを計測したものです。この映像はある夏の花火大会ですが、人を示すドットが、海沿いのところに集まって、花火を見て、今花火が始まったところで、終わると帰ろうとするのだけれど、混雑しているからなかなか帰れなくて、だあっと帰って行ってますよね。花火大会の後なんで、どこかラブホテルに行ったりする人もいたと思いますが、とにかくこういうデータを取って、ネットワーク上の人の行動をいろいろ分析することをやっています。

ライフログ・アーカイブなんかもあります。1億レコードくらい、とにかく沢山の人の行動のデータを取っていきます。なぜかという、人の行動を式で立てる際にモデルでやるのですが、モデルはデータによって検証されないといけないからです。

われわれの分野でよく言われているのは現実世界をとにかくデジタイズしていこうということです。昔は科学というのは、見て、脳で考えて、こうだろうと考えるのが基本でし

た。ニュートンがりんごが落ちるのを見て万有引力の法則を思いついたのはそれです。ところが、先ほどの人がドットで動いているのを画面の上で私たちは見たわけですが、ああいう風に俯瞰的に人が何かを見るという行為の精度が従前に比べて格段に高くなってきている。すると、モデルの側もコンピュータで従来は頭を使って計算していたのが、チップで計算できるようになって、「何となくこんな感じだよね」という予測の精度が格段に上がってくる。話を少し大きくしてしまうと、社会そのものを制御するとか、コントロールするとか、そういう話まで手が届くかもしれないというようになってきたのです。例をあげると、アメリカの大統領選でどういう振る舞いをして、どういうコメントをすると支持率がどうなるとか、あるいは相手がどうなるとか、こういうのもある種の数学的なモデルと観測データを基にして分析されたりする。

そうすると、昔は原爆なども実際に実験しないといけなかったのが、シミュレーションである程度は計算可能になっていて、爆弾の表面で発火させ、それが中心に届く速度が一定になるのが32面体であるとか、地上から何メートルで爆発させるのがいいとか、それをシミュレーションするために考え出された方法がモンテカルロ・シミュレーションで、いろんなシミュレーション計算に使われている。そういう計算方法と膨大なデータがセットになって使われ始めて、世の中の動きについてかなりの精度で予測できるようになってきた。

脳の動きを予測しましょうみたいな話もある。最近では政

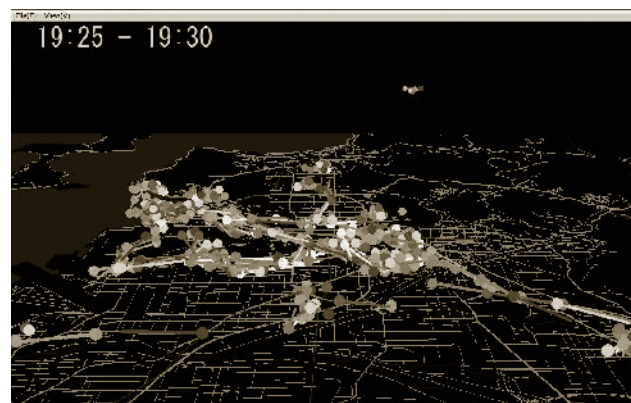
治学でもfMRIといって、脳の中の血流の流れを観測して、どういう素振りをしたり、何を言うとかどういう反応が脳のどこの部位で起こるかを分析し、どういうコミュニケーションをとると世論の反応が親和性を持つかみたいなことを分析したりする。あるいは僕がやっているのだとライフログだけど、皆さんがCDショップにいるとか、ショッピングモールにいるとか、コーヒーショップにいるとか、ブックストアにいるみたいなことも、加速度や気圧、音センサーを使って自動的に判別できちゃう。

マーケティングで見ると「ニベアで値段が高めだったけれど奮発した」、「透明ピアスを買った。本当はピアス禁止だから透明ピアスは必需品。値段も手ごろでいつも重宝しています」とか、こういうコメントと、それを渋谷のどこで買って、その人がどういう空間を利用してその前後の行動文脈はどうなっているんだみたいなことがわかるドットデー

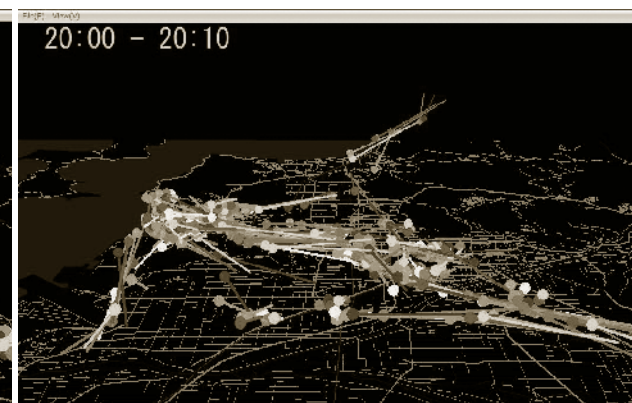
タを付加することでより複合的な分析も可能になっている。マーケティング的にいろいろな情報がどんどんデータとして蓄積されることで人の行動が工学的にある程度操作、予測可能になっている。予測可能ということは逆に言うと、逆推定してやれば操作可能なところまでどうも届きそうになっているということです。

こういう技術を私自身はプローブパーソン技術と呼んでいます。プローブというのは探査という意味ですが、人間にセンサーをつけて人の行動や周りの状況を探査する。それに行動心理モデルやシミュレーションを結合させて、今までは脳だけの空想世界でやっていたことが、より高い精度で空間デザインだったり、マーケティングだったり、政策だったりという形で現実空間にフィードバックできるところまで来ている。

渋谷では、高校生とか、大学生とか、管理職とか、事務



[fig.1]



プローブパーソンデータを用いたクロージングシミュレーション(左)(右)  
(松山市花火大会における移動軌跡の再現図)

職とか、そういう人が何人くらいいてどこを動いているかが分かったりします。そうすると、視線が向けられている時間は短いだけけど、多くの人が見ているスペースはどの場所だとか、あるいはOLの人が割と長い時間見ているところだったら映画のショートフィルムをそこで流せばいいとか、そういう広告価値の推定みたいなことにもこの技術が応用できたりする。あるいは3カ月ごとに人の動きをデータでとってみると、季節ごとに行っている場所が変わったりしていることが分かるかです。まあそんなことをやっています。

川俣——こうしたデータは精度がかなり重要になってきますよね。これは限りなく精度を上げることができるものなのですか？例えば感情とか、暑い、寒いも含めてですが、その人の癖とか、精度を限りなく上げればそういうことも全部



『サイドウォーク』/コロンバス / 1990

計測できそうなのでしょうか？

羽藤——原爆の話を取ったのは、それが科学者としてやっていいことなのか、悪いことなのかを抜きにしてしまい、原理をつきつめていくとそれが可能になってしまうということはあるのではないのでしょうか。多分われわれが向かっている方向性、その先にはそういうことができる技術が整いつつあるのは間違いなくて、かなりのところまで追れそうな段階まできているのは確かだと思います。

川俣——確かにこれは統計学というか、いろいろな要素を入れ込めば入れ込むほど、個々の人の性格や、何から何まで含めて全部が可能だということですよ。東京みたいな大きな都市だったらまだ不確定なところがいろいろ出てくるのだろうけど、小さい村で例えば20人とか30人しか住んでいなかったら、その人たちすべての入れ込む情報を限りなく入れば、すべてのことが分かってくるということなのではないでしょうか。

羽藤——個人のデータを蓄積していけるからライフログなわけですが、そういうデータを使って、モデルの尤度というか尤もらしさをどんどん上げる方向にいらいますので、できるところまではいくのでしょうか。ただ、多分届かないところがあると思います。

#### 計測／偶然／表現

川俣——例えば、アクシデント（事故・偶然）というのはどのように計測できるものなのではないでしょうか？

羽藤——アクシデントは、例えば私は移動関係をやっていますので、東京で雪が降るとあつという間に交通がストップし、それが起こったときのデータがあり、それが起こるとどうなるのかはわかるのだけれど、川俣さんがおっしゃられているのはアクシデントが予測できるかどうかですよ。

川俣——そうです。将来に起こることを予測できるかどうかです。

羽藤——きわめて低い確率で起こる事象についていえば、よくやるのは事故のシミュレーションなのですが、きわめて低い確率で車頭時間という車と車同士の時間間隔が短くてもいいやというそういう性質でもって運転する人がいるとしたときに、相手もそれに応じる形で急ブレーキを踏むとか変なことをすると事故が起きちゃうことになる。そういうシミュレーションをすることは、先ほどの原爆と同じで何万回、何億回とやれば、それが当然生起してくることはあります。

川俣——今の質問はですね、実は現在僕の住民票は瀬戸内海の小さな島にあり、そこは人口が17人しかいません。平均年齢が大体70歳ぐらいの人たちです。島の人には大変失礼なのだけれど、たとえばあと何年でこの島も無人島になってしまうとかいうことは計測できますよね？

羽藤——こういう予測で一番当たるといわれているのが人口の予測です。人口はかなりの確率で何歳で死ぬというのが分かりますから、もう生まれた時点である確率を割り当てると、何年後には集落の人口がどうなるかは高い確率で予測できるでしょう。

川俣——例えば羽藤さんがこれからあと何年生きるとかいうことも計測できるものなのでしょうか？

羽藤——医学的な話でよくいわれているのは、1日に1万歩歩くと医療費が14円削減になるそうです(笑)。アンケートを取って、1日に何歩歩いていますかということと年間に使う医療費を掛けて合わせて統計的に処理するとそれが出てしまう。なので、できるだけ歩けるまことにしたら医療費が減るのではないかという研究があったりします。アメリカとかヨーロッパとか、日本も含めてですが、その研究を下敷きに歩いて暮らせるまちづくりについて真剣に議論されたりします。

川俣——要するに健康を維持していくということですね。人間工学というわけではないですが、ある統計を取ることで個々の人たちの性格も割と分かってくるわけですね。この人はいつも右に行くのだけれど、ひょっとしたら左に行く確率も高いということで、その行動も読めてしまうということもあります。先ほどのアクシデントというのは、まさに予想できないものとしてこれから先、あり得るのかどうかということなのですが、それすらもやはり予測できるものなのでしょうか？

羽藤——マクロにはできて、ミクロには多分できない。というのも、川俣さんが一生、車を運転していたらほぼ1回は人身事故を起こす確率はある。けれども、それがいつ起きるかは分からないし、決定できない。だから、マクロに当てることはできるがミクロにはできないということです。

川俣——僕はフランスの美術大学で教えているのですが、ここでは美術を教えるということとアーティストを養成することが僕の仕事になっています。けれども、アーティストになれる確率というのは、一つの修練とか練習があると思うのだけれど、数学的に計測して、答えが出てくるものではないですよ。そこら辺の何か研究があれば教えてほしいなと思うのですけれども。例えば、表現する一つのパターンがあって、それを限りなく修練することによってその人の身に付いてきて、その身に付いてきた確率によってアーティストになれる可能性が格段と上がるとかいうのはどうでしょうか？

羽藤——ライフハックみたいな話ですよ。こうやればこうなるというもので、例えばデータを取っていろいろ分析していくと、男性が札幌で動いていると、ある飲食店に行った後はパチンコに行く可能性がとても高い。そんなことを分析すると、成功している人はこれをやっているからこうなるみたいな、勝間和代さんの『断る力』みたいなハウツー本がありますが、そういったことはかなり出てくると思います。しかし、ハウツー本は出るのだけれど、それを積み重ねたからといって成功するわけではないのです。

科学者の世界ではセレンディピティという言葉があるのですが、科学者、あるいは研究者の集団がひたすら研究をし続けると、その中である一定割合で何かしらの発見が生まれる。それが僕に舞い降りるか、ほかの人に舞い降りるかというのは神様が決めていることだと。けれども、その集団全体の中での創造性というものはある種、担保される。



『東京インプログレス』(イメージ) / 東京 / 2010

それは集団として、先ほどマクロには当てられるけれどもミクロには当てられないといったことに近いのですが、そういうところは恐らくあるのだろうなと思います。アートっていうのもそういう部分はあるんじゃないですか。

川俣——先ほどトークが始まる前に向こうの部屋ですごい話をしていましたね。要するにいい絵というのは誰が決めるのだということなのです。それは統計として決められるのかどうなのか。良い絵になるにはいろいろなファクターがあるから、そんなことは簡単に言えないのですが、そこら辺はある種、誰もが分かっているようで分かっていない話です。もちろん美術館に作品を入れた人は学芸員なのだろうけれど

## 美しい花

ど、その絵を美術館に入れた理由が相対化されているかどうかは分からない。それで、「あれ？隣の人もよしとしている」みたいな共通感覚みたいなものを相対化すると、いい作品というのは割とどこかが決まってくるというか。

羽藤——小林秀雄という評論家の人が、「美しい花はある。けれど、花の美しさというものなどない」ということを言っているのですね。僕はひょっとしたらその花の美しさというのを研究していて、川俣さんは美しい花を作っているというところなのでしょうか。サイエンスは結構そういう部分があって、いろいろ理解したいわけです。「これは何だろう、これは何なのだろう」ということをですね。

ただ、入江観という僕が割と好きな風景画を描く人がいるのですが、「描くことは好きなだけけれど、見るが一番好きだ」と言っているのですね。観という名前はまさに観ると書くのですが、そういう話を聞いていて、アートというか、絵を描くとか、そういう人の中にも見ていることが好きで、それを心象でも実際の写実でもいいのですが、写し取るということに本当に喜びを感じている人もいるのかなと。

アートは何かと僕は語るような立場の人間でもないのだけれども、研究が何かとか、私がやっていることが何かと言われたときに、やはり人や都市をよく見ているのが好きなのですね。

川俣——それは俯瞰して見ているという感じですね。

羽藤——そうですね。そのときに、鳥の目、虫の目という表現がありますけれども、僕らの分野だと昔はオイラーとラグランジュという考え方があって、オイラー的な物の見方というのは川の流れるのあるところに立って、流量が増えたとか、減ったとか、ある堰のところで言うわけですね。ラグランジュ的な物の見方というのは川に船を浮かべて、それがどう流れるのかを見るということです。そのときに、従来はオイラー的な観測で都市というのはいろいろと観測されてきたのだけれども、最近はプローブと呼ばれているように、人にセンサーを付けていくことで、人の流れ、トラジェクト



『サイドウォーク』/ リヨン / 1993



『トランスフェール』/ トウール / 1994

リーがどうか、ライフログはどうだというところで人そのものに対する理解を深めていく。そこから積み上げていって都市というものがどう見えるのかということをやろうということで、かなりアプローチが立体的になってきているのは感じています。

### 計測／不計測世界の境界線

羽藤——僕がフィールドワークに行っている高知県三原村と大月町というところですが、ここを牧野富太郎という植物学者が昔訪れていて、いろいろな草木の名前とか方言とかスケッチが残されているのです。

その中に月光桜という幻の桜があって、それがどこにないかと探していると、あるお婆ちゃんが「ちょうどこの山の神様に祭っちゃったがね、切る人が嫌がって、国営が止まったが、白い桜がぽつと1本だけ変わった桜が咲きよるがね」と言う。要するに戦後間もないころ、戦地から戻ってきた人が食料が足りないの、農地を作らないといけなと。それで国営で田んぼをとにかく作りましょうということで、山が切り開かれていくのですが、そのときに山師という山を切り開いていく人がいるのです。その人が山に入って田んぼにしようとしたのですが、「あその山には神様がいるから嫌だ」と言って工事が止まって、結局、この桜が残った。そういう話は、デジタルにのらないのです。

放っておくと、これもなくなってしまうのだけれど、これはフィールドワークで1週間ぐらいずっと話を聞いているな

かで地域の人と「何とかありませんかね」みたいな話で周りを切り開くと、この桜がぽつと出てきたという話がやはり何かいろいろある。

デジタルとか、Googleとか、Twitterとか、いろいろあるわけですが、デジタル化されていく情報で都市の問題をある程度解決していけたり、マーケティングみたいなことができたり、楽しかったり、面白かったり、あるいは先ほど話したデジタルアートみたいなある一部分ができたりするのもかもしれないのだけれど、それだと多分に届かないものがやはりまだ厳然としてあって、その中に何かしら本質的なものがあるのだろうなということを私自身も思っています。

川俣——それは、長年プログラミングを含めてずっと統計をやってきた中で統計にはないものということなのですか。それとも、統計以上のものというか、あるいは気持ち的な部分で納得できないものが出てきたということなのでしょう？

羽藤——ここはあまり理詰めで僕も言えないところです。本当に言いよどむ感じですね。僕がある種、数式でやっていたのは現象の問題なのです。人が物を買うとか買わないとか、行くとか行かないとかという話です。ただ価値の問題は取り扱っていなかった。何が価値なのか。それに価値があるとかないとかではなくて、価値とは何だということなのです。

川俣——僕が芸大の先端芸術表現科という新しい学科を立ち上げたときに、そこで何を教えようとしていたかという、論理的なこと自分の考えていることを整理して、そこから表現というのを立ち上げていくという、ある意味で

工学的なアプローチに近いものだったと思います。要するに、作家は感情の赴くままに制作するとか言われますが、同じような感情は二度とこないわけです。統計的に考えて、自分はどうすればある程度自分の感情を高めるような一つの間をつくれるか、それを計測してその状態に常に持っていくことで作品をある種一定のレベルで作っていきける。そんなことをひとつの方法論として確立できないかと思ったのです。

そこにももちろんパソコン、ビデオとかいろいろなことを計測できるツールが出てきたこともありますが、当時の教員も含めてそれまでは本当に絵の具で一気呵成に絵を描いていた人ばかりなので学生はそんなことをしていいのだからと躊躇していました。最初の1年間や2年間はほとんど暗中模索の状態が続きましたし、当時はコンセプトという言葉の方が僕らにとってとても新しかったこともあるのですが、コンセプトを作ってから作品を制作することをしていけないと長続きしないのです。要するに、感情的なものは非常に揺れてしまうもので、あるときにすごく感情的な高ぶりがあるけれども、あるときは何も作る気力がなくなって、終わってしまう。それを継続して積み重ねていくような、1枚描いた絵に対して次はもう少しクオリティーが高くなるものとしてあることを論理立てて組み立てなければいけないのではないかと思ったのです。今もそれは間違っていないと思っています。

なぜかという、特に日本の美術自体はまさに印象派か

## 考える美術



『キャットウォーク木場』/ 東京都現代美術館 / 1995

ら始まって、ずっと一気呵成で来たのです。印象派という言葉の方だから、印象なのですがほとんど論理がなくて、とにかく印象の中で一つの絵が出てきた。もちろん方法論というのは幾らでもあると思うのです。僕は「考える美術」と言い始めたのですが、考える美術というのは何かというと、先ほどの話ではないですが、例えばある場所に作品を作るときに、そこをリサーチしなければいけない。一つの場所の設定に沿う作品があった方がその場所に合った一つの表現になるのではないか。場所のリサーチがあって、例えば歴史を調べてみたり、あるいは近所の人たちのヒアリングを始めるのです。そのことで何か新しいものが生まれてくるかどうかは別にして、作品を作ることは考えることが必要なのだと。そういうことが多分、ある種の工学的な物事の考え方ではないのかなと思っています。

羽藤——物の作り方であったり、あるいは都市のとらえ方で

あったりを学生に教える講義や演習を僕もやっていますが、それは多分「そのとおりにやれ」と言うよりも、補助線の引き方というかそれを教えていると思うのです。それはかなり哲学的なもので、都市は有機体のような生命があるものなのか、それとも人工的に作れるものなのかという議論があり、人工的なものにしても生命があるものにしても、やはりきちんとその議論の地盤を引き継ぎたいし、あるいは新しいものになるにしても、きちんと新しいものを生み出したい。そう考えたときに、まず対象をよりよく理解することが恐らく必要です。

それを知った上でどれだけ踏み込めるのか、飛び越えられるのか。それは蛮勇ではなくて知勇という言葉の方がふさわしいのかもしれないけれども、そのレベルの、本当の意味での質の高さ、レベルの高さです。レベルとか質とかはひょっとしたらどうでもいいのかもしれないのだけれども、

そういうことに自然に関心が向くようになってしまったのかもしれないです。飽き足らなくなっているということかもしれない。

川俣——やはり自分の志向性とか、自分のことをもっとよく知ることになってしまおうと思うのですね。自分はなぜこれに興味を持っているのだろうかということ自分で解釈し直していくということだと思し、あるいは自分でそれを突き詰めていくことだと。それを別に言葉とか何なり、どんな形でもいいのだけれど、そこをちゃんとしておかないと、単なる心情的なものとか情緒的なものだけで何かができるというレベルはもう終わったと思う。いろいろな人がいるから一概に言えるかどうか分からないのですが、先端芸術表現科にいたときはやはり表現というのを計測して、それを知っていたら越えることができるのではないかと考えていました。知らなかったら越えるも何もないだろうという非常





『サイドウォーク』/ ヴィナー・ノイシュタット / 1996



『ブリッジ・ウォークウェイ』/ バルセロナ現代美術館 / 1996

## 見切り発車

に単純な言い方なのです。だから、もっと自分を知れば自分の範囲というのが分かって、その範囲からどうやってそれを越えていけばいいのかということがもうちょっと明確に分かるのではないかなということなのです。

物を作っていたら、物を作っているだけで結構カタルシスが出てきて、満足してしまう。それで毎日汗をかいて、朝から晩まで石を彫っている人もいるのですけれども、労働と表現は違う感じがあります。だから、汗をかけばいいわけではないし、時間をかければいいわけではなくて、その意思みたいなものを明確に自分で把握して、どこまでそれをやっていくかという問題になるのではないかなと思っています、ずっと「考える美術」という言い方でやってきました。

羽藤——だから、東京とか、都市とか、そういうものと向き合ったときに生まれる作品、もしくは僕だったら理論なのですが、それはかなり理解の水準というのを引っ張り上げ

ないといけない。もちろんぱっと見て、場所を見て、ぱっと何かをやる、これも一つの一時的なものだと思うのですが、それだけでは見えてこないものが多分にあると思うのです。その見えてこないものを深く理解した上で、そこで向き合ってスクラッチで何を生み出すのか。そういう新しさもしくは新しい問題を解決できるものに迫っていきたい。やはりそういう手法でやっていくことが、僕はある種の一つのアプローチかなと思います。

川俣——その意味でサイトスペシフィックという言い方は、その場でしかできない、その場が持っている意味をそこから移動できない作品なわけですね。そこにあるからこそ意味がある。そこから外してしまうと意味がなくなってしまいます。しかし、そのことをもう少し問題化すると、どこまでリサーチすればいいのか、どこまで理解すればいいのかというのが出てきます。これは限りのない話です。

例えば一つのまちをリサーチしたときに、どこら辺までリサーチすれば自分のものになるのか、あるいはそれをスペシフィックに考えることができるのかというのは、もちろん人それぞれだと思うのですが、完全主義者とか潔癖な人は、例えば住民の人たちのいろいろな意見を聞いたりすると、相対的なものは出てくると思うのですがおそらく分からなくなってしまうと思います。

先ほどの限りなく統計を取っていくことでどのくらいの精度が出てくるかという質問はそこに来るのですが、自分の中でどこかで見切り発車しているところがいつもあります。その見切り発車は把握できないものなのですね。結局、リサーチしてもリサーチしても、いろいろなことを全部勉強しても、なおかつまだまだ出てこないものがあるとしたら、これは限りないなと。では本当にそこに住んで、その住民になって、その場所のことを考えなければいけないみた

## 場所にこだわることの無意味さ

### 動いていく都市

いなことなのです。

実は僕が島に移り住んだのはその意味です。その島で何かするということがあって、いつもは大体1カ月間ぼつと行って、ぼつと作品を作るのですが、それがもう嫌になったのですね。そこにただ単に行って、1カ月だけその島の人の顔をしているという自分が嫌で、もうその島の人になってしまおうと思って、非常に簡単で単純な発想ですが、住民票を移してそこに住むことにした。現在は時間がなくてなかなか住めないのですけれども。

ただ、限りなくリサーチし続けていって、どこで終わればいいのか、あるいはどこで結論を出してそれを形にしていけばいいのかが見えなくなってしまうときがあります。結局、自分がしているリサーチや場所に対するこだわりというのはいつも見切り発車でしかない。見切り発車でも作品は作れます。だけど、どこまで自分が分かっているかはすごく難しい。だから、逆な意味で言えば、サイトスペシフィックというのはあり得ない。延々とあり得ないものとして、「その場所にあったものなんてないんだ」という言い方。そこまでいってしまうと、場所に拘ってもしようがない。あるいは場所に拘ることの意味が逆に場所に拘ることによって出てなくなってしまうというジレンマがあります。

東京という場所はすごく場所に拘ることの無意味さを感じるところがあって、拘ったとしても底なし沼みたいに何も見えない。もちろんいろいろな性質がある場所もあれば、まちもあれば、いろいろなことがあるのですが、そこにスペシ

フィックに拘れば拘るほど、ますますのめり込んでしまう。またその拘りは深くなっているわけではなく、非常に茫洋とした状態にいつもある。でも、どこかで見切り発車しなければいけない。だから誰かがどこかで決めて「千代田区はこうですよ」、あるいは「渋谷はこうですよ」といろいろな人が本を書いているのですが、それが一つの場所の意味として存在するの僕の中で疑問があるのです。

羽藤——動的というかな、だから「こうだからこうだ」というイメージではないのじゃないかな。それは生き物みたいにゆらゆらと漂っているということなので、スペシファイした瞬間に多分理解が終わってしまう。

都市というのはそういうものだとすればそうなのですが、その動的な部分が占める割合というのが、あるいは関係性が占めている割合というのが東京はすごく高いことはあるでしょう。だから、ある程度調べていくと腑に落ちる瞬間はあるのですが、腑に落ちたと思った瞬間、次の理解に向けての動きが始まっていて、結局、どんどん先に行くわけですよ。

川俣——限りなくつながっていく。

羽藤——ここまで分かった、ここから先は分からない、その積み重ねの中で多分人間というのは死んでいくものなのだろうし、それを繰り返していくものでしかない。それが終わったときに多分、ある種の世界観だったり、ある種の事象がぴたっと終わるといことなのだろうけれど、動いていく都市というのが東京そのものであるのじゃないかな。

川俣——その意味で言えば、表現というのは終わらないようにしなければいけないと思う。作品というのは一つ一つ切れて、これが作品です、これが作品ですというように物体としては出てくるのですが、それが僕においては物としてあるのではなくて、あるいは途中で切れるものでもなく、ずっと連綿とつながっているものなのです。例えば限りなくリサーチし続けるとか、あるいは変化するところに自分の身を任せていっているとしたら、表現というのは運動であり、動いているものでしかあり得ない。だから、動いていく中でぼろぼろっと犬の糞みたいに物が出てきたときに、それを人は作品だと言うのかもしれないけれども、作っている本人は延々とそれは動いているものとしてある。あるいは動き続けていく、あるいはリサーチし続けていく、そこで少しずつ知っていく、何か描いていく、その中でそれを壊してまた違うものに描いていく。こうした運動体みたいなものとして作品があるのかなと。だから、作品というのは物ではないのではないかなと思うのです。

羽藤——プロセスに着目したいということですよ。都市計画というと大体、敷地があってそこをどうするかという話なのですが、実は都市が都市として成立しているのはどこからどこかに行くから都市という存在が生まれる。単一の建築では記述できないある空間というものがあったり、そこを議論する必要が生まれてくる。移動空間があるから都市になる。ヤン・ゲールというコペンハーゲンの建築家が“Life Between Buildings”という本を書いています。要す

## "Life Between Buildings"

# 茫洋

るに、ビルとビルの間こそ人生の豊かさがあると言っています。

### 都市の間を楽しむ

羽藤——移動は、今まで都市計画の文脈の中ではあまり肯定的にはとらえられてきませんでした。道路混雑いやだなとか、それくらいの話だと思う。でも実際には20世紀の都市計画の課題は、基本的に車をいかにして都市に外挿させるかが中心になっていた。これからはおそらく車をもっと都市の中に馴染んでいく、ITでアンビエント化していくとでもいえいいでしょうか。モビリティクラウドのような技術でどんどん大掛かりな移動が薄まって、剰余が生まれて移動空間の再配分が現実化していく。そのとき、ビルとビルの間、そういう都市の間がどのような使われ方になっていくのかみたいな話が重要になっていくと思うのです。空間イメージをどのように作っていくかと考えたときに、単純な単一の建築をどう作るか、土木構造物をどう作るかではなくて、もう少し今よりも立体的なイメージを作っていかなければいけなくて、先ほど現象よりもむしろ価値の問題として話をしたのですが、その象徴的な空間として移動空間があり、それは古くて新しい公の空間とでもいうべきものであり、東京という都市の間としての空間が存在している。

東京とは一体何なのだとか、その間の空間を記述しうるプロセスは何なのだ、あるいはそこにおける対話とか理解とは一体どのようにあるべきかということをよく考える。



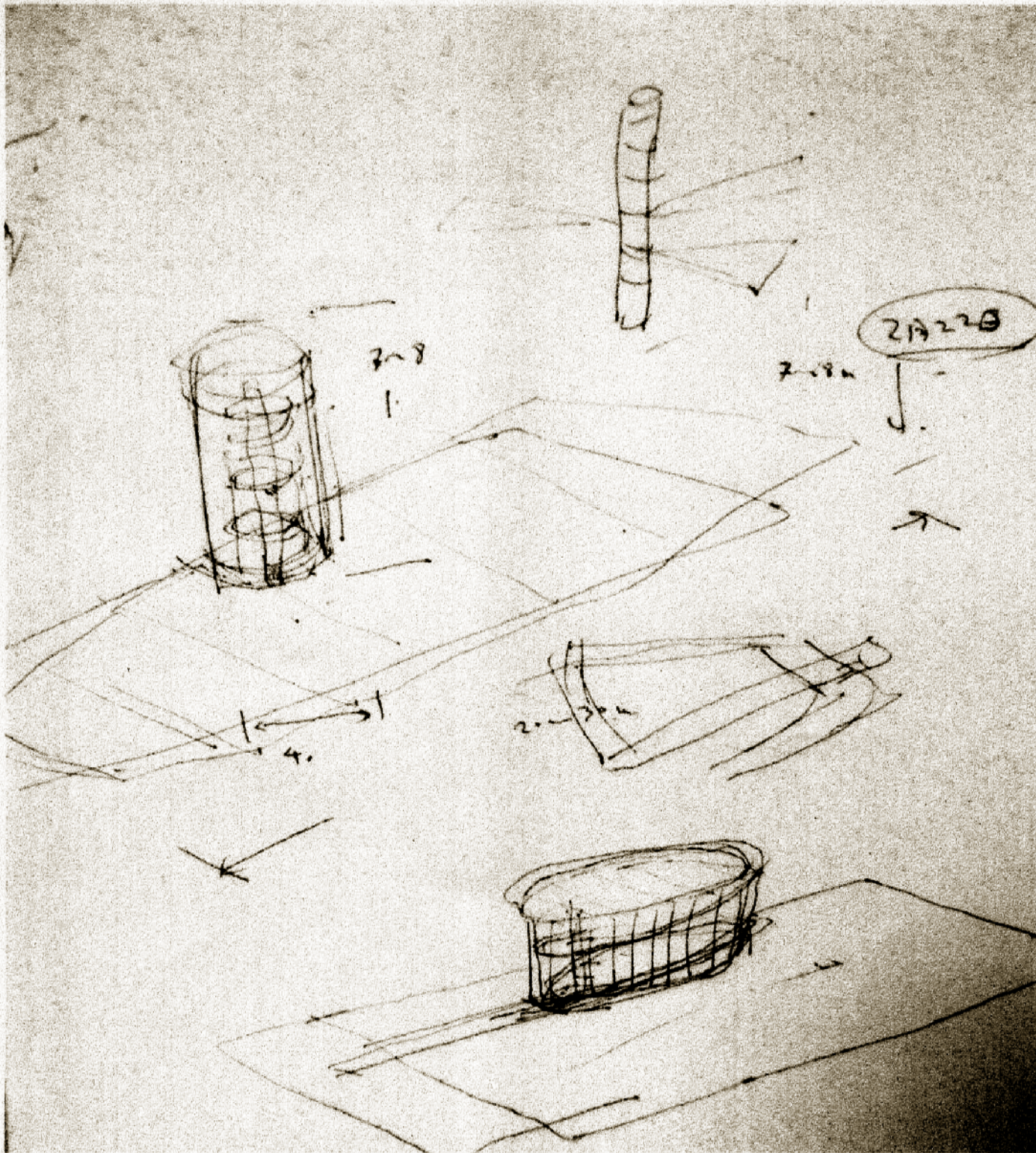
『トレンチ・アンド・ブリッジ』/ミデルハイム/2000

抽象化といってもいいでしょう。そのモデルというかな、よく「散逸系」といった表現をプリゴジンなどは言っているけれども、いろんなものが出たり入ったりするんだけど状態は変わらない。そういう場に固有な動的平衡なプロセスが一体何なのかということまで理解していかない限り、そういう空間をデザインできないのかもしれない。

川俣——それが僕は東京みたいところだと思う。例えばパリなんか非常に分かりやすいところがあって、歴史的なものもちろんあるし、厳然としてもう物があるという感じがしますが、東京というのは本当に茫洋とした感じがするんですよね。東京というのはほかのまちと例えば比較すると、羽藤

さんにはどういうふうに見えます？

羽藤——大きな政府、小さな政府とかよくいわれますよね。そういう観点でいくと、日本の都市、東京はどちらかというと市場優先ですよ。北欧であったら国家的な医療福祉政策と都市政策を一体化してやっていたり、整合性がとれているしガバナンスが利いている。日本の場合は、そういうガバナンスがない反面、生き物感みたいなものがある。地価の変動で言えば75年、90年、2005年とデータがありますが、規制緩和前の東京郊外は非常に地下が安く地価上昇は都心だけだったのですが、規制緩和がなされた後、地価高騰エリアは東京都全体に広がって、その後バブルがはじけて景気



< タワーの形状 >

- いくつかのドリルを並べる
- 階段(マール), 5枚状, 30枚.
- 20-7を設置する.

## 立体的

が冷え込み、地価はまた中心に移っていく。こういうのは俯瞰的に眺めても躍動感があります。

だけど、ヨーロッパは比較的そういう市場的なものがかなりコントロールされている。そこは違いがあるのかなという感じはします。だから大きなプロジェクトが非常にやりにくいというところはあります。

川俣——それとは反対な感じですが、パリのセヌ川では昔もあったのかもしれないけれど、今、水上タクシーが走っています。パリ市はそれをまた新しい交通機関にして、もっとタクシーを増やしていこうとしています。道路の交通渋滞も慢性化してまして、新たな交通機関として考えているのでしょうか。また最近あまり経済情勢がよくないから、セヌ川沿いに夏場にバカンスに行かない人たちが遊べる場所を作っています。そしたら、そこがまた変に活気が出てきて観光客がたくさん来て観光スポットになったりする。さすがにいろいろな意味でやり方がうまい感じはしますね。

そういうノウハウは何だろうと思う。だから、東京ではあまりそういうことを考える人たちがいないのかな、と。たとえば、隅田川辺りで何かしようと思っても、まだ全然そういう意味で「防災のためだ」とか、「水位が上がるから駄目だ」と基本的に言われてしまうのです。それだけに、川とか河川敷とか護岸辺りの風景がとてつまらない感じになってしまう。でも、「それは防災だから仕方がない」と言われてしまうと何もできなくなってしまいますね。

羽藤——1959年の伊勢湾台風での死者は5000人で、それか

ら、2004年の台風トカゲというのが来て、これはほぼ同じ規模の台風なのだけれど死者はおよそ90人です。

これは護岸整備したこともあるのですが、ある意味、戦後間もない時期からわれわれは日本列島改造論みたいなことをやって、災害死者を減らそうとやってきた。でそういう一次欲求はクリアしたわけです。だから次の段階にそろそろ入ろうとしていて、でもそれをやるには、やはり知性とか理念の理性みたいなものがあるのだらうなと。おっしゃられるように、スペインなどに行くとき屋外空間の使い方が抜群なんですよ。根本的に屋外空間の楽しみ方を知っているんだと思うんです。われわれは公園の使い方とかオープンカフェの使い方とか、使命感でなくていいから、本当に都市の楽しみを知っているだろうか疑問になります。ひょっとしたら江戸時代の人の方が知っているのではないかと思います。江戸時代のころは天下泰平で、究極のガーデンシティと呼ばれたように、天下往来で街路がコミュニケーションの場として非常に機能していたと思う。ところが、車を入れるとか、震災復興のプロセスで、どこか楽しむという部分が特に1945年以降は抜け落ちていたのではないかと思います。ただ、ここに来て一応ひととおりの整備も終わったことだし、人口減少の話もあるので、もう少し街路空間、オープンスペースを立体的に使っていく、楽しむことをどう考えていくのか。そういう楽しみ方、Life Between Buildingsをみんなで考えていくことが必要な時期なのかもしれないと思ったりもします。海外を見ていると、日本にお

いても都市ストックを生かすという意味では非常に重要ではないでしょうか。

川俣——パリのカフェは通りに椅子を並べて、椅子に座って通りを歩く女性を見るから、パリの女性がきれいになっていくのだとか言う人までいます(笑)。日本はもちろん湿気があるから、あるいは交通の問題もあるからオープンカフェで外に何かを置くことは難しいのかもしれないが、それによって違うものが全然発達しなくなったりするのは問題だなと思いますね。

羽藤——昔は社会を構成しているネットワークといえど地縁とか血縁だったのです。みんなが知り合いでした。そこから公共社会や市場社会が生まれていった。以前は、会社人間が多くて会社と家庭以外に要らなかったわけです。でも、今こういう組織とか関係性が崩れてきていて、そのときどきに従って柔軟にどういう場を設計できるかが社会に求められています。そういう場が都市空間のどこで存在し得るのか、それによって初めて社会の隙間がだんだん埋められて自然な都市の形になっていく。それが必要とされている時代感なのかなと感じています。

そういう意味で考えても、やはりそういう場を実際の都市空間の中に埋め込んでいく実践が求められているし、そういう気づきのあるアートだったり、あるいは都市システムが求められてくる感じはしますね。

最初は家族、親族が基本だったし、そこから集落の公共社会が生まれ、一時期は資本主義万歳の時代があった。で

## プランを全力で作って、残りの余った部分はまた別の動きが出てくる

も、やはりそれだけだとその間を埋め切れないので、次にはNPOだったり、共助だったりの話が出てきた。でも、それらが先進的に進んでいると言われる北欧を見てもあまり実はハッピーではない話もある。そして、やはり「家族が基本」ということがまことしやかに言われはじめる。これはぐるぐる回っているだけな気もするのですが、鴨長明の方丈記ではないですが、「行く川のながれは絶えずして、しかももとの水にあらず」とでもいえないのか、ともかく世界はぐるぐる回っているものだと思います。

そう考えると、自分が向き合っている時代感の中でしか人間というのは生きられないのかもしれませんが。ただ、少なくとも世界が回っていく中で、ある種自分がコミットメントする時間は限られていて、それは80年だったり、70年だったりするわけですが、その時間をどうやって人とシェアするのか、例えば川俣さんと僕は2時間ぐらい初めて時間をシェアしていて、それはある種の何かを共有しているわけですね。これは何とも説明しがたいのだけれども、そういう場をいかに空間の中に埋め込んでいけるのかがわれわれに求められているのではないかと思います。ほうっておくと時間の共有がどんどん技術的に簡単になってきているので、空間の力がうしなわれかねない。でも空間の力というのもまたやっぱりあると思うのです。今まではそういう場合は「こうあるべきですよ」と強い物語あるいは強いガバナンスとして一方的な意味を与えられていたのだけれども、そもそもそうだったのかというと、かつてもっと豊かな場が都市の中には

あったのではないかなとも思っています。逆に言うと、そういう気づきのあるアートやエンジニアリングがもっとあってもいいと思います。

### Q&A

**参加者**——都市はずっと変化し続けていく性質が根本にあるというお話をたいへん興味深く聞かせていただきました。

ただ、コンペなどで都市計画を提案される際は一つの解なりビジョンなりを示さなければならないと思います。しかし、羽藤が都市はそもそも変化し続けるものであるという認識も持つのであれば、そのビジョンのなかに都市が変化できる猶予みたいなものを残しながら計画されるのかと思いました。その場合、猶予の取り方というか、どこまでを計画で決めて、それ以降は将来に任せるとか基準線みたいなものはあるのですか？

**羽藤**——すごく本質的な問いですね。少し違うかもしれないけれど、数理的な方法論で計画を立てたとしても、それで割り切れる部分あるいはそれを達成できる部分の他に積み残される部分が当然出てきます。その積み残されるところを剰余と呼んだとして、その剰余には本質が結構あると思っています。でも、その剰余を仕組めるかと尋ねられると、そんなことは認めていないし、仕組んでもいない。僕が横浜や松山やしまなみと向き合ったりしたとき、最大限付き合っ、向かい合っ出した答えがプランとしてあったとして、もちろんそれに対して応えきれていないものも残る

と思う。でも、それは自分の敗北だったり、出しきれていない部分なのだけれど、それは認めないといけないのだろうと思っています。だからこそ、あなたが言うように誰かに託したいと思ったりもするのです。先ほど東京のやり方という言い方をしたけれど、僕はまだそれほど東京と向かい合っていないけれど、チームで組んで自分にできないことをアーティストの人に少し任せてみようかなと、それでもなおかつ余る部分があったら、市民の人と一緒にやろうかなと思ったりもするし、それでもなおかつ解けない部分が多くあると思う。だから面白いと思う。プランしているようでしてない。余地を残しておくということとは少し違うのかもしれないけれど、補助線は先ほどの言い方でいうと引いておいて、それに沿っていろいろな方が参加していく仕組み、プラットフォームに全精力を傾けて、あとは勝手に動いていく。僕の言い方でいうと、プランを全力で作って、残りの余った部分はまた別の動きが出てくるという言い方もあるのかもしれない。でも、計画というのは多分にそういうものじゃないでしょうか。

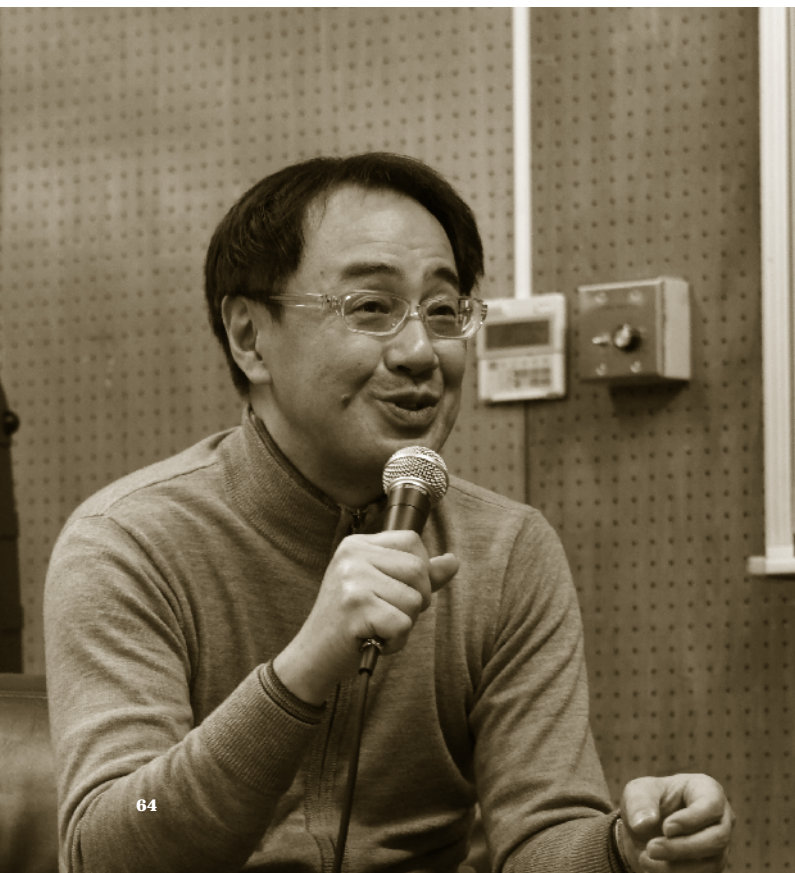


川俣正

Eishi Katsura

2010.3.4 Thu. 18:00-20:00

桂英史



#### 桂英史／かつら えいし

1959年長崎県生まれ。東京藝術大学大学院映像研究科教授。専門はメディア論、図書館情報学、文化研究。図書館情報大学大学院修士課程修了。学術情報センター（現・国立情報学研究所）助手、東京芸術大学美術学部先端芸術表現科助教等を経て現職。

メディアや文化に関する著述を行うほか、『せんだいメディアテーク』など国内外で公共的な文化施設のプランニングや各種文化イベントのプロデュースに携わっている。主な著作に『メディア論的思考』（青弓社）、『東京ディズニーランドの神話学』（青弓社/青弓社ライブラリー1）など。

#### 上野公園の神話学

桂——上野公園について考えるようになったきっかけは10年前に執筆した『東京ディズニーランドの神話学』（青弓社、1999）という本でした。この本は基本的に戦後日本がつねに復興しかなくバブルはその頂点だったということを前提にしています。

出版したのが1999年だったのでちょうど「失われた10年」と呼ばれる初期のころです。バブルがはじけて10年近く経過して、「東京はどうなのか？」と考えていたときでした。そのとき、80年代の象徴であるディズニーランドがあり、それは言わばバブルの始まりであったといっても過言ではないと思います。

でも、東京について考える場合、例えば、歴史的には富士山のこととか皇居のことを考えたりしますが、そういう批評が東京という都市でどのように表れるのかと考えていたときに、ディズニーランドはある種のシンボルになりうるだろうと思いました。戦後日本の、アメリカナイゼーションも含めたシンボルだと思ったのです。それでこの本を執筆しました。そのとき、なぜかわからないけれども僕は東京に関する著作を3冊書こうと決めたのです。

ちょうど最初の本を出版した翌年に僕は東京芸大に籍を移しました。大学が近くということもあり上野公園に通うようになったのですが、上野公園は何かが変わだといつも思っていました。なぜかという、上野公園は公園の感じがしな



## シンボル

いのです。何か通路のような感じがしていました。

それで、上野公園に関して少し調べてみたら、いろいろな話が次々と出てくる。実は上野公園はある意味で東京をシンボライズするのと同時に、日本のモダニティみたいなものを象徴しているのではないかと考えたわけです。

それで僕が上野公園について考えてきたことは5つほどで、寛永寺と「上野の森」という呼称、それから、なぜ上野公園に動物園、博物館とか美術館が集まっているか。それから、もう一つは桜の名所ということ。この桜がなかなかやっかいです。最後に、いわゆる東京は一応将軍と天皇の町です。いろいろな意味でミカドの国なのだけでも、いわゆるパリのナポレオン三世のオスマン計画とは違う成り立ちをしているわけで、その辺の話を最終的にちょっとしたいなと思っています。

### 寛永寺／京都の見立て

桂——寛永寺はご存じのとおり、東京国立博物館の右側にあるお寺です。東京国立博物館が公園の奥で一番大きな顔をしていて、その向かって右手に寛永寺があります。このお寺は天台宗系で天海という人が始めました。

実は、山号は東叡山寛永寺で、つまり、東の比叡山なのです。東の比叡山の「叡」。それで山号が「山」。要するに、東の比叡山の寛永寺は関東の比叡山という意味なのです。つまり、「江戸の中の京都」と書いてあるのは上野公園は京都の見立てであるということなのです。寛永寺は上野台にあり

ます。その先はかつて海だったのですが、縄文時代とかではなくて割と有史においても既に海だったと思います。山手線の上野から池袋に向かって走ると、崖になっているところがありますよね。あの下は断崖絶壁になっています。それは僕の想像じゃなくて、大体地質調査でも、二つの台地向かい合っていたといわれています。向こう側が上野台で西側が本郷台ですね。本郷台と上野台の間は津だったといわれています。津というのは、要するに海が入り江になっているところで、その海だったところが根津といって地名にその名を残してもいます。つまり、寛永寺の道はもう海のそばにあった。それはなぜだったかという、今、小野照崎神社が下谷にあります。実は以前はその寛永寺の場所に小野照崎神社があったのです。この小野照崎神社の根拠が、小野篁という万葉集の時代の歌人が、朝日の様子を見て素晴らしいと言ったそうです。照崎というぐらいですからね。それが一応、小野照崎神社の名前の由来だそうです。実は江戸時代よりも前は寛永寺の場所には小野照崎神社があった、それを下谷に追いやってできたのが寛永寺なのです。江戸時代には既にそこは海ではなくて埋め立てられたのか、それとも隆起したのか分からないのですが既に下谷の町があった。なぜ無理をしてここに寛永寺を造ったかかという、寛永寺は上野公園全体を寺にしたかったわけです。今、大きな根本中道があるところ、一番大きな伽藍のところには本坊があります。その門の辺りが、およそ現在の噴水ぐらいの位置です。さらに行くと清水観音堂がありますが、こ



『椅子の回廊』/パリ / 1997  
Photo: Leo van der Kleij

れはまだ今でも現存しています。これは清水の舞台のイミテーションです。そこから一応不忍池が見えることになっているのですよ。それはなぜかという、京都の清水の舞台からは琵琶湖が見えると。だから、不忍池は琵琶湖の見立てなのです。東叡山寛永寺ですから、比叡山からは琵琶湖が見えていなければならないのです。だから、不忍池は琵琶湖となるこれが基本で、つまり京都の見立てであることが寛永寺の大きな特徴なのです。つまり、東の比叡山でなければいけなかったというわけです。

## 内国勸業博覧会／消費の原風景

桂——また、明治期に入って上野公園内で内国勸業博覧会がはじまります。明治5年に内国勸業博覧会の一番の目玉が美術館でした。それはなぜかという、今のアニメと同様に国外に売りだす政策があった。

内国勸業博覧会は「勸業」という言葉どおり要するに産業振興が大きな目的です。全国から名産品を集めて並べて、珍しいものでとにかく輸出できるものを輸出することが目的だった。それで外貨を獲得しようとした。その当時に工芸品、着彩写真などがあって、それは蒔絵の表紙が付いた横浜写真と呼ばれるものだったりしますが、それらが飛ぶように売れたのです。また、浮世絵なんかはもう風俗が全部入って、しかもオリエンタリズムが入っているから、もう売れないわけがないです。ロダンなんかはものすごいコレクターです。それが残念ながら、良い意味でも悪い意味でも今でも続いています。浮世絵が今アニメーションになっただけの話で、そのマーケットは今でも変わらない。

内国勸業博覧会で余ったものを売っていたところが観光場といわれていたところで実は、これがデパートの基礎になるのです。ここから上野広小路に博品館ができました。銀座にある今の博品館劇場、新橋、銀座7丁目とかにあります。あれはもともとデパートなのです。この博品館の向かい側にいとう呉服店という江戸時代からある老舗がありますが、これが松坂屋なのです。いとう呉服店はもともと名古屋

屋が本店で、それを買収したのが松坂屋です。

いとう松坂屋が明治10年代から20年代ごろの名古屋の栄にあり、内国勸業博覧会みたいなことを全く同じ構造で名古屋でもやるのです。

同様に三越本店ですね。なぜ三越をわざわざ挙げているかという、山口昌男さんの『「敗者」の精神史』（岩波書店、1995）にも出てきますが西郷隆盛とかが上野公園の今の松韻亭に集まっていた。

川俣——いわゆるお宝の見せあいをやっていたという話ですよ。

桂——その会合がもととなって三越流行会という会合ができます。猪熊弦一郎は今の三越の包装紙のデザインをしていますが、彼は三越流行会のメンバーでした。三越は、当時の最先端を行っていて銀座線の三越前駅は本当にきらびやかだったそうです。三越だけがなぜこういうことができたかという、やはりそこに上野公園での内国勸業博覧会のノウハウが生きていたのです。つまり陳列して物を並べて、物を見せて、売るといって内国勸業博覧会の実績の上にあるのです。三越の屋上には乗り物とか動物とか、美術展とかがあったりしますよね？

川俣——この段階で、もうそんなのがあるのですか？

桂——文化部、美術部が当時からありました。横山大観が助けられたぐらいです。だから、美術学校の先生たちは随分お世話になっているわけです。

川俣——今もありますよね、三越でね（笑）。展覧会とかやっ

ているじゃないですか、その流れはあるのだね。

桂——あります。三越は日本美術協会と長い間付き合ってきている、それから、買い上げてきている話があって、言ってみれば美術部というのは、要するに、お買い上げて売るといってギャラリーですね。そういうことも含めて、これはもう上野公園のノウハウがそのまま垂直線上にあがってきたものです。京橋のフィルムセンターに行くと当時の好事家が、もう身上をつぶして16ミリのカメラとかで当時のデパートを撮影しているものがあるのですが、上野の松坂屋に行くと本当に虎とかが写っているのです。

川俣——動物園から借りてくるの？

桂——銀座の屋上に動物園もあり、美術館もあるのです。要するに、物を売る、並べる、それから、見ながら買える。全部それは手に入れられる物なのだけれども、少なくとも見た物を買える。見られるということが大事なのですね。要するに、並べる、買うという、いわゆる日本の消費動向を決定付けているものは、多分その上野公園からここまでに至る流れだと僕は思います。事実、産業振興もそのように行われてきているし。

だから、上野公園はある種、見るという非常に身近な経験を培い、基礎になっているという気がします。美術に触れることも含めて。それから美術が取引されるとか、それから物が売られるとか、物を見て買うとか、そうやって日常的な物がもうすべて凝縮された場所が上野公園だと思っています。

## 上野の桜／消散のメタファー

桂——上野公園は桜が有名ですね。気象庁でも幾つかの場所の開花宣言をしているのですけれども、上野公園もその一つです。上野公園の桜は、実は20種類以上あります。ほとんどがソメイヨシノで、ソメイヨシノは実はクローン種です。接ぎ木して、すぐに大きくなるので都市計画には便利なものです。春には花を咲かせ、初夏には実り豊かになる。でも、最近の桜は寿命が実は短い。東京の桜は上野公園だけでなく東京で桜が咲いているところは最近白くないですか。

桜は山に咲いているわけではなく、ほとんど街路樹で咲いている桜なのですね。実は先ほど通り道と言ったのも、上野公園もほとんどが街路樹のように植えられているのです。ソメイヨシノだけは白い花しか咲かせない。白っぽいのですよ。最近の桜はそろそろ寿命で、東京オリンピックのころのものは植え替えないと相当傷んでいる。実は、寿命はそんなに長くないのですよ。

桜の話は何でしなければいけないかというと、本居宣長が歌った歌が重要で「しきしまのやまと心を人とはば朝日にほふ山ざくら花」。この歌は明治になって再評価されます。つまり、桜と武のイメージが結び付いています。これは平成の切手ですけども、いまだにこれは使われているモチーフです。官製たばこの名前に朝日とか敷島とか大和とかあるのですが、これらの名前は敷島部隊、大和部隊、朝

日部隊、山桜、これは神風特攻隊のそれぞれの名前です。

川俣——今、桜で少し思い出したのが、昔のプラモデル少年の典型的なイメージは人間魚雷とかつくっていて、あれに桜か何かありますよね。そういうのですか？

桂——桜がだんだん軍のイメージになっていって、最

終的に「同期の桜」という歌ができるぐらいです。それは散るという意味です。そのイメージの一番初めが忠臣蔵です。「花は桜木、男は武士」という。要するに、潔く散りましょうというメタファーとして桜が使われる。「同期の桜」は桜が武士のイメージとイコールになるのがあったので、戦後にこの歌は封印されていたのです。つまり、タブー視されました。もちろん、軍人さんたちはいいですけども、流行歌とかでは桜は避けられていたのです。ところが、なぜか最近、2000年になって急に桜ソングが流行しているのです。規制のたががとれ始めてきたのでしょうか。

音楽と言えば、東京芸大の音楽学部と桜というのは関係が深いです。今の芸大は西洋音楽の演奏家ばかりですが、もともと何のために設立したかという歌のためなのです。文部省唱歌編纂です。つまり文部省唱歌で、教育をするた



『東京インプログレス』(イメージ) / 東京 / 2010

めの歌を作詞作曲する。その重要な役割を果たしたのが伊沢修二という人でした。音楽学部に行くとき伊沢修二の銅像があります。伊沢修二はとても面白い人で、実は長年注目されなかったのですが、一昨年ぐらいにまとまった伝記が2冊出版されました。

伊沢修二は教育学者であると同時にろうあ者の矯正の研究をした人です。それから、標準語についての研究と歌です。要するに、声と言葉を一致させる、つまり言文一致のために歌を編纂し、東京音楽学校を作り、歌を小学校で歌わせる仕組みをつくった人なのです。言文一致といったら普通、坪内逍遙とか、文学のところを思い出しますが、もっと強力だったのは多分歌だったと思います。

文部省唱歌は今でも続いていて、例えば「赤とんぼ」や「ふるさと」がありますよね。それも、当時の国文学者たち

# 上滑り感

が一生懸命作詞し、音楽学校出身の作曲家たちが一生懸命作曲した。そのスターが瀧廉太郎です。

いわゆる「四季」でそのうちの 하나가「春」です。「春のうららの隅田川、のぼりくだりの船人が、權のしずくも花と散る」、これは全部七五調なのですよ。

だから、日本人の声に合うように、西洋音楽の節に七五調を合わせたのが瀧廉太郎で、これは天才的な発想です。

川俣——流行作家だったわけね。

桂——流行作家というより本当に天才と呼ばれていました。七五調に西洋音楽の12音階を乗せるというのは何というやつだと。それまではみんな短調なのですよ、「君が代」とか。ヨナ抜き音階といって5音しかない。それを12音階でアレンジして、しかもそれを七五調に乗せる。当時、もうびっくりされたわけです。それからは、もうずっと童謡で三木露風とか、そういった人たちが詩を付けながらいろいろな人が出てくるわけですが、その先駆けになったのも瀧廉太郎で、だから、天才だといわれているのです。

「さくら、さくら、弥生の空は」という歌も、もともとあれは琴の練習曲です。それに明治になって詩を付けて歌っているわけです。今でも「さくら、さくら」の詞のバージョンがありますけれども、それも今でもみんな頭の中に残っている。僕は武蔵小金井ですけれども、小金井公園が桜の名所なので、駅のチャイムまで「さくら、さくら」です。

## 上野の森／都市の聖地

桂——東京には京都にあるような鎮守の森がほとんどないのです。京都には下鴨神社とか何かと森がありますよね。東京には神宮の森と明治の森だけで、あれは人造の森ですね。東京には鎮守の森がないのです。

川俣——鎮守の森？

桂——つまり、東京に神聖な場所を作り出さなければいけなかった。だから、今の明治神宮というのは明治天皇を顕彰して造っていますから、要するにお墓は桃山御陵という京都の近くにあるのです。明治天皇は京都生まれということになっているので、一応、京都に帰ったことになっています。でも、今、明治天皇が明治神宮でまつられています。それで、あともう一つの森は上野なのです。

それはある種のロマン主義ですよ。もともと森というのは山の信仰で、神というのはあらゆるものの源なのです。源というのは水源で、白川静さんが言っていますけれども、「神」というのと「隈」というのと一緒にですね。アイヌで熊がものすごく神聖視されるのも、熊が生活できる水源が人間の生活を支えるという考え方です。要するに、森とか山とかが神聖な場所にされるのは、ある種当然の話でそれを東京でも作り出したかったのですよ。さらに公園を「上野の森」と呼ぶことによって、ある種の神聖さを醸し出すのです。

## 公園に表現されたもの

僕の上野公園論は、場所と人が結び付く近代のきっかけであるということなのです。パリもそうですけれども、つまりボナパティズムで英雄と場所が結び付くというのが、近年のロマン主義を大きく動かしたと思います。パリのオスマン計画はまさにそれで、要するに凱旋するために都市計画が作られた。兵隊を迎えるために都市が作られ、そこで産業振興がなされ、視覚装置も作られる。美術というのはその結果として生まれ、スピノフしていくわけです。日本の場合は、それを非常に短期間のうちに、英雄も作り、王様も作り、それから場所も作り、それで日露戦争ぐらいまでの30年ぐらいの間にもうすべて作ってしまうのです。

川俣——何か、改めて上野公園を中心とした東京の町の感じが、見えてきた感じがするけれどもね。

桂——日本のモダンはすごく不思議だと思うのは、一生懸命ヨーロッパの人たちは神を殺して個を獲得するわけだよね。だから、ものすごく個人主義を大事にします。ところが、日本の場合は神を立てる。お上を立てる。ヨーロッパが神を殺したのと異なって、日本では一神教を作り出し信者を同時につくっていくわけです。これは真逆なベクトルです。都市の成り立ちも当然ながら全く違う。まず日本はヨーロッパみたいに外敵に攻められることはなかったですからね。

また、「City」の語源はフランス語でいう「Cité」です。これは城壁の中にいること、ドイツ語の「ブルグ」と同じです。

ブルジョアの語源でもありますが、ブルジョアジーは、要するに都市の中にいる人ということなのです。いずれにしても何かで守られている、さらにそれを破ったときに何を獲得したかという、城の外に出ても自分の個の自由とか、権利とかが確立することに命を賭して闘っているのです。ヨーロッパの人たちは、外の人たちともう何度も闘っているし、今でも闘っている。

川俣——今でもまだ城壁も幾らでもありますからね。

桂——だから、そこが根本的に東京とは都市の成り立ちが違うのです。やはり、江戸の後期から明治の初期にヨーロッパを見に行った人たち、福沢諭吉も「なんと優麗たる」と言っていたのですが、その「なんと優麗たる」の中に緑の芝生とかだけではなく、そういう個の獲得は見なかったのだと思います。むしろ表面的に、この優麗さは一神教のせいだと思ったり、ある立憲君主みたいなもの、つまりナポレオン三世みたいな英雄がいるからこそ、これができるのか、そういうある種の早合点があったかもしれません。その早合点が上野公園の中にシンボリックに表れている感じがするのです。

悪くはないと思うのです。善し悪しの問題というよりも、それを上野公園という場所で表現してしまったことは痛いなと思う反面、ある意味日本らしい一面かと思ってます。それは今でも続いている表層さというか、上滑り感みたいなものがあって何か微笑ましいのです。それはもう京都のイメージンションであったり、そこはとても東京的です。だって、不忍池が琵琶湖ですからね。



『リロケーション』/ ロンドン / 1997

### 近代日本という他者の発明

桂——政治は命を懸けて闘うもの獲得するものであるという考え方がほとんどないのが日本の政治ですよ。ただ戦時中だけは特殊で国家社会主義を目の当たりに経験した。ただ、命というものに対する、あと個人もしくは人格に対する感覚はやはりずれがある。でも、僕はそれが悪いとは思わない。良し悪しの問題ではなくて、ヨーロッパの人たちはヨーロッパとは違いながらもどこかで優位性を持っているからこそ、日本人のことに関心を持って面白がってくれている。

その一方で、僕らが向こうに行ったら、川俣さんは今パリに住んでいるから本当に身に染みて分かると思うけれども、自分は誰なのだろうという感じになるわけですね。そこ

から今度、東京を見るとなんと退屈なのかと思います。

川俣——僕も長い間日本を出ていたのだけれども、日本には日本人が多すぎる場所がありますよね。やはり、外国人が少ないということですね。

桂——外国人が少ないと同時に、他者というものを想定しない。要するに、他者というものを想定せずに暮らせる環境があるのです。近代において上野公園に表現されたものというのは、実は他者を表現することでみな近代に対してその気になってくれなかったからです。

川俣——だから、象徴的な要素をさまざまなものに形にしたわけですね。

桂——そうです。つまり、産業における国際競争は他者を想定しなければいけない。産業振興なんていうのは、市場を



『椅子たちの旅』/ デルム / 1998



『デイリーニュース』/ 水戸美術館 / 2001

作り出さなければ意味がないわけですね。そうすると、海外という他者がいると、これは黒船がやってきたから当然分かるわけですが、それであると同時に競争とか、マーケットとか、マーケットプレイスとか、それから自分たちのユニークさを売るとか、向こうから見たものを見聞して学ぶとかいうことを、他者を想定していかざるをえない。

川俣——逆に言えば、日本が初めて自分たちのことをプレゼンテーションするためのものを作り始めた。

桂——そうですね。僕は上野公園というのは、そういう意味でいろいろなことがぎゅっと詰まっていて、むしろ少し詰まりすぎている気がします。だから、江戸の350年と東京という都市の現在までの150年を足した合計500年ぐらいの歴史が本当に詰まっている場所が上野公園という気がしています。

### 上野公園とホームレス

川俣——上野公園といえば、ホームレスはどうなのだろう。あれもどこかで、ある種のポリティカルな存在になりうるのでしょうか。

桂——今は上野公園にホームレスはいません。現在は、寝泊まりができないようにパブリックアートが置いてあるのです(笑)。

川俣——笑うしかないね、何かね。「パブリックアートをそういうふうにするか」みたいな感じだね(笑)。ホームレスの追い出しにパブリックアートが加担しているみたいなの。

いや、僕は見ていないから分からないけれども、どんな状態ですか。注目作品か何か置かれている感じなのですか？

桂——都美術館とか、奏楽堂あたりは以前、ブルーシートがいっぱいあって町内会みたいになっていましたよね。それで面白かったのは、あそこを通ると聞き慣れた音楽が聞こえ

てくるのです。炊き出しとかもあって、結構いいにおいがしていました。また橋田壽賀子の「渡る世間は鬼ばかり」をみんなで見ているのですよ。おかしくないですか。ホームレスがみんなで橋田壽賀子のドラマを見ているのですよ。そういう牧歌的な風景が3～4年ぐらいありました。それが急に一扫ですよ。

川俣——よくできたものだね。ホームレスの人ももう随分長く住んでいますよね。ホームレスのテント自体がパブリックアートと僕は思っていたのですけれどもね。

桂——皇室が来ると急にいなくなったりすることはありましたね。

川俣——うん、それはルールとしてね。あったことはありますよ。そのルールは、ホームレスの人たちはみんな知っていましたからね。

桂——そういう暗黙のルールの中に、自治会みたいなもの

# 浄化作戦

## 右傾化の前兆

もあつたじゃないですか。誰かが代表して、公園の事務所に掛け合うとかね。なんて社会的な人たちのだろうと。

川俣——僕はホームレスのブルーシートの家の高層ビル化を一回考えたことがあって(笑)。テントが案外横に広がっているから、あれは全部低層じゃないですか。あれをちょっと縦に並べたら敷地も取らないし、何か一つ象徴的になるのではないかと思ったりしたときもありました。

桂——それは建築的にどうかというよりも居住空間としてどうかなあ、というところですかね？ ちなみに、上野公園の大噴水の前のベンチが斜めになっているのを知っています？

眠れないようになっているのです。普通に座るとずるずる滑り落ちますよ。

川俣——斜めになっているベンチで寝ているホームレスもすごいです。

桂——いや、物理的に無理です。それは何のためのベンチかよく分からないですよ、もう。座れなくてもたれかかるだけです。最終的に10年ほど前にあそこに何か変な丸い玉ができて寝泊まりができなくなった。それに味をしめたのか何か分からないですけども、要するに、ホームレスの都市からの追い出しというのは、割と大義名分が公共性なのですね。公園の公共性と歩道の公共性、それから、要するに一般的な公共空間の公共性に、異物混入を許さないという考え方がひどくなったのは、先ほどの桜のたがが取れてからだと思えます。

でも、今、経済が停滞して、すさんだ状態にあるので、や

はり、不景気とその後の喪失状態のなかで何かにしがみつきたいものがあるのはとてもよく分かります。それで、ものすごく神社とか盛んになっています。占いもすごいです。そういう、ある種の右傾化の前兆みたいなものもすごい。それと同時に、あるパブリックなところではそういう浄化作戦みたいなものがある、それがトップダウンで行われる。

川俣——昔のような一つの色がついたイデオロギーではなくて、全体に何かそれが一般化された中で、今もうファッションとして、例えば桜だったり、そういうのが出てきているという。だから、決してイデオロギーとかでは全くないわけですよ。

桂——全然ないですね。だから、歌えるのですよ、桜の歌が。桜の歌も歌えるし、ホームレスがいなくなったら、「ああ、きれいになって良かったね」と。パブリックアートもあってよかったね、と。

川俣——パブリックアートも、そうなったかみみたいな感じだね。行き着くところまで行ってしまった感じですね。もちろん、置いているアーティストにそんな意識は全くないだろうね。

桂——そう。問題は、そこの無意識さというか、無自覚な風潮が、とても何か耐えられない。

### アートの政治的利用

川俣——多分、誰か賢いやつが「アートが使える」と思ったのですよ。アートをある種利用する形として、パブリックアートを一つの武器として、そして異質なものを排除するため

の正当な理由としてパブリックアートがあるわけですね。これはもう完ぺきに右翼化というわけじゃないけれども、非常にポリティカルな動きになっているわけですね。

桂——同時にもう一つはこういうことを行う際にいろいろな言い訳が外国から入ってきているのです。創造都市だとか、タウンミュージアムとか。それらにアートマネジメントとかいう人たちによってお墨付きが与えられたりするわけです。「かの西洋でもこうですよ。だったら、上野公園もこうでいいのよ」という、それが結果として論理的に利用されている。それは確かですね。

川俣——だから、これは全く違うレベルになるかもしれないけれども、戦争画というのがあるじゃないですか。見方としては僕はあれに近いと思うのです。描いているアーティストは、町にアートを置いて、何か美的空間を作っていると思われているかもしれないけれど、これは極端かもしれないけれど、ある種の戦争に対する感情を高揚させる何かそういう部分にパブリックアートというのが使われているとしたら、これは本当に作家としての自覚というか、つくる側の問題があると思う。

桂——いやいや、だからこそ他者に対するとか、個に対する学習ができないような上滑り感があるわけですよ。

川俣——逆に言えば、そういうふうにならざるを得ない部分があるよね。今回のトーク一連のテーマで自己規制というのがある、要するに、誰かがそういうふうに関制して、それを押し付けているわけではなく、こうなったらこういうふうにならざるを得ない

みんなが思うだろうから、自分はこういうふうにするのだという言い方とか、だから、そういったことをやってしまうと、みんなそういうふうにするから、やはり自分はこうしなければいけないと、何かどこかの自己規制の中で、今あるのではないかという感じがするのね。だから、その個を出すことに関する暗黙のレギュレーションみたいなものがあるような気がするのです。

桂——それはあるでしょうね。

川俣——それが、どこかから誰かに言われるのではなくて、結局いろいろな集団でできることによってそうした規制が生まれ、それが回って動いていく感じがありますね。

### 日本的というスタンダード

参加者——先ほど明治の立て直しのときに標準語をつくったという話がありましたが、首都圏だと標準語を話す人がほとんどです。どこから出てきたのか、田舎はどこなのかといったことが全然分からなくなって、オブラートされています。言葉もどこかで中和化されてしまう。その意味で言えば、標準ということについてもう少しご説明いただけますか？もしくは標準の基準はどこなのでしょう？

桂——つまり、自己規制という言葉の裏に、多分スタンダードがあると思うのです。そのスタンダードの幅が、ある程度、振れ幅がこの辺までならいいけれども、ほどほどにしておくのだと川俣さんもよく言われるでしょう（笑）。ほどほどが多分標準で、そこそこにしておきなよ、とか「いい年を

して」とかです。

川俣——そう。この年になると、そういうことをしちゃいけないみたいになります。若いときは良かったのかなと。

桂——先ほどの伊沢修二の話が出ましたが、伊沢修二が面白いのは、実は彼は吃音教育に力を注いでいたのです。伊沢が音声学を習ったのはアメリカでメルヴィル・ベルという電話を発明したグラハム・ベルの父です。彼は音声学の権威で視話法の発明者でもあります。親子そろって人の声を波形として記録し、それがグラハム・ベルの電話の元になっていきます。グラハム・ベルは声の波形解析にものごく心血を注いだというところに、いわゆる吃音教育とかスタンダードな標準語にものごく拘った人です。

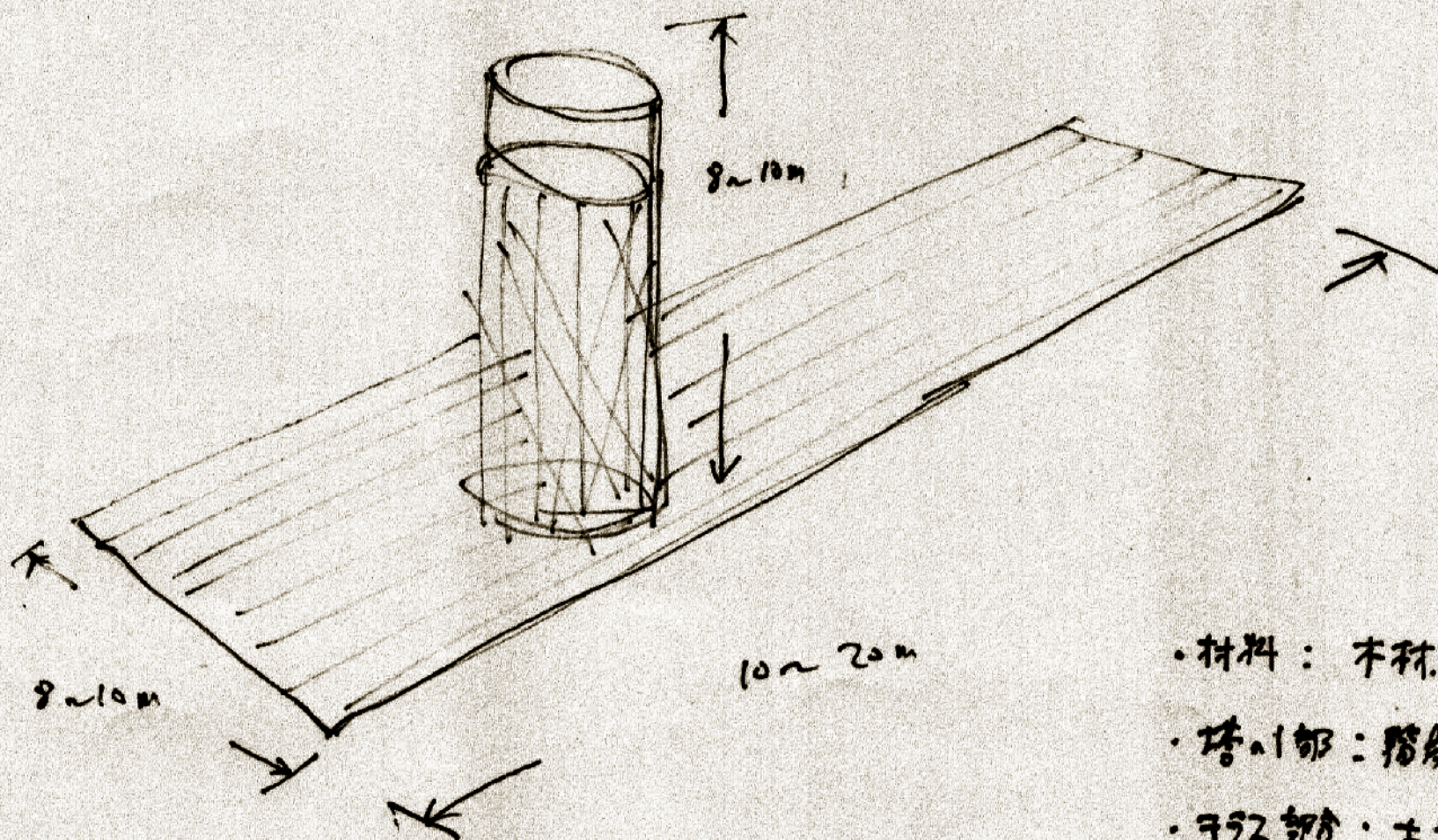
技術はスタンダードでないと普及はしません。これは当たり前前の話で今でも標準化が技術にとってのごく重要なポイントです。それと同時に言語が標準とか、文化が標準になっていくといったグローバリゼーションとかいうときも、100年たっても相変わらず同じことが問題になっています。

そのスタンダードの中に技術とか経済という部分のコードですよ。それが入ってくるのは現代社会では不可避である感じはしますが、多分そこを超えたところに何かがあるのかなと思います。標準を超えたところに何かがあるか。例えば、ポリティカル・コレクトネスがどうやって行われているかを見続けることは、もう少しセンシティブになってもいいのかなという気はしますが、そうはいつでも、政治的にフ

ラットにはなり得ないです。立場の違う人がいる以上はね。だから、文化的にフラットであることと、やはり政治的にフラットであることは違うと思うし、そこから表現が生まれてくるわけです。全部をフラットでいってしまえば終わっちゃいますよね。この標準ということは極めて重要なキーワードですね。



・塔(塔-)の形状. 2T-1L. (70ト5570と12)



・材料：木材。

・塔の部：階段(2T-1L)。

・塔の部：木材。

・人が中に入り、階段を登り、2上部分の  
観察台まで行くことができた。

川俣 正

Kengo Kuma

2010.3.5 Fri.13:00-14:00

# 隈 研 吾



## 隈研吾／くまけんご

1954年横浜生まれ。1979年東京大学建築学科大学院修了。コロンビア大学客員研究員を経て、2001年より慶應義塾大学教授。2009年より東京大学教授。1997年『森舞台/登米町伝統芸能伝承館』で日本建築学会賞受賞、同年『水/ガラス』でアメリカ建築家協会ベネディクタス賞受賞。2002年『那珂川町馬頭広重美術館』をはじめとする木の建築でフィンランドよりスピリット・オブ・ネイチャー国際木の建築賞受賞。近作にサントリー美術館、根津美術館。著書に『自然な建築』(岩波新書)『負ける建築』(岩波書店)『新都市論 TOKYO』(集英社新書)

## 木造の可能性

隈——東京はもともと木造の町だったわけです。木造は木という物質にもすごく大きく制限されます。素材自体も江戸時代からそんなに巨木はなく、だいたい3mぐらいのものしか採れないわけですよね。従って設計は3mスパンで制限されてしまいます。例えば、この3331の会場はコンクリートだから、柱から柱は多分10mぐらいあけられるわけですが、木造は基本的には3mごとに柱を立てなければなりません。そうすると、木造の建物は水平方向も制限されるし、垂直方向もそんなに重ねてはいけないのでどうしても制限されるわけです。この寸法的な制限の中で、人間の感覚を研ぎ澄ませていかなければならない。何に対して研ぎ澄ませたかという、物質というものに対してであり、あるいは今の言い方では素材です。その感覚がとくに僕の体の中に染み込んでいると思うんですね。

東京で特徴的なもう一つの要素は地形です。細かいひだのようで、そのひだと一種の宗教的空間が一体となっていたりする所がある。京都と東京と比べた場合、東京には都心の真ん中の地形的な要素があるわけだから、そういう地形的な要素をどうやって人間の感覚に伝えていくか。建築は地形的な要素を媒介として頑張ってきているのではないかという気がするのです。東京については、そういうことを考えながら設計しているわけです。

一番最初の仕事は、等々力の村井正誠という画家の美術

## 寸法的な制限

館<sup>[fig.1]</sup>でした。等々力の住宅地にもともと村井先生が住んでいて、数年前に先生が亡くなった後、そこを未亡人の方が美術館にしたいと。素材は1950年代に建てられたもとの家の外壁です。全部廃材を使用しました。今だと工場です完全規格化された木が来るわけだけけれど、50年代はやはりこういう手で作ったという感じの材料で、端っこがうねうねしていたりします。その物質感を建物にどうやって残すかを考えました。

そもそも個人住宅の敷地なのでそこまで広くありません。アトリエだけそのまま残してそれ以外の部分を解体し、解体部材でアトリエの外側に新しい建築を造りました。水面の間を歩いて家の中に入っていくとき、突き当たりには50年代のトヨタのクラウンがありました。村井さんは何しろものを捨てない人なので、駐車場が庭にあるのですが50年代に数年間だけ乗って、そのまま車を放置して、そのタイヤが10cmも土に埋もれているわけです。その車があまりにもインパクトがあったので、それを庭にそのまま残しました。もともと動かない車だから水の中に置いてもいいだろうと思って水の中に置きました。美術館は村井さんの生前のアトリエに新しく白い建物を足したといったところです。

川俣——アトリエ自体は普通の住宅だったのですか？

隈——木造の民家ですが何度も増築をしていました。昔の人は平気で少しずつ足していけます。僕が育ったのは横浜の大倉山で、自分の家もそうだったのですが、要するに3年に1度ぐらい増築しているわけです(笑)。子どもが大きくなると一

ると一部屋ずつ足していく。村井さんはものが捨てられない人だったから、自分の作品や雑誌でいっぱいになるとそこを封印してしまって、そうすると部屋が足りなくなるから増築するわけです。だから、全体として大きかったのだけれど、空いている空間はほとんどない(笑)。アトリエもそうやってどんどん部屋の中を移動して行って、最後に残った場所があるところだった。何かそういう住まい方に僕は東京を感じるのですよね。

### 木造と制度

隈——次は表参道に造ったルイ・ヴィトン・ジャパンの本社ビル<sup>[fig.2]</sup>です。

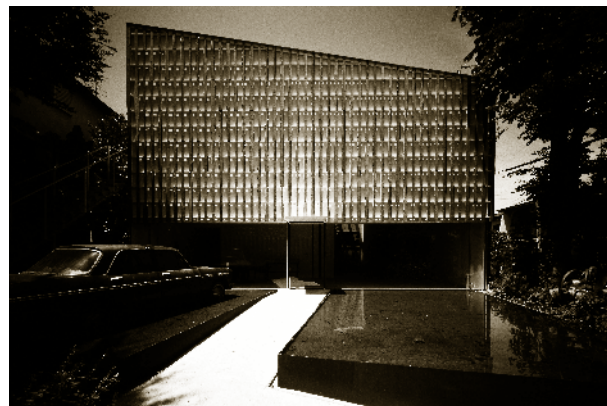
これは2000年で、ルイ・ヴィトンがいろいろコンペを開催していたので、ルイ・ヴィトン・グループのアルノー会長の前でプレゼンする機会がありました。プレゼンでは、表参道と

いう場所は、参道があって、神宮があって、神社ときているので、やはり木がテーマだから、木の建築を造りたいと言ったら会長がそれでいこうと言ってくれました。

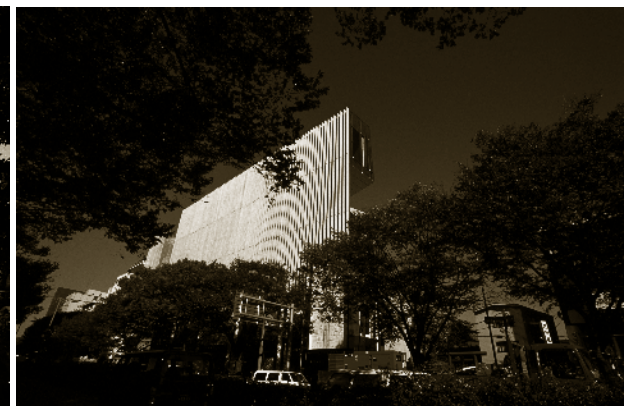
とはいっても、東京で木の建築というのは制約はとても多いのです。実は広重美術館を栃木県で設計したときは不燃加工した材木で確認申請がおりただけだけれど、ここではそのやり方が通らなくて。アルノー会長にはOKと言われてただけれど、確認申請が通らないことが後で分かったので(笑)。

川俣——木造だとダメだと言うことですか？

隈——木を材料に使うだけでダメでした。それで、施主にOKされても申請が通らないので焦ったんですけど、結局、逃げ道が見つかって、外壁に全部スプリンクラーを付けばいいと。外にスプリンクラーを付けて、全部水をまくわけです。火災報知器が発報すると、バーッと水の幕ができるよう



[fig.1] 隈研吾『村井正誠記念美術館』/ 東京 / 2004  
Photo: Daici Ano



[fig.2] 隈研吾『One Omotesando』/ 東京 / 2000  
Photo: Mitsumasa Fujitsuka

なものです。

川俣——でも、それはすごいコストではないですか。

隈——この規模のビルからすれば大したコストではなかったのですが……。

川俣——僕も一度言われたことがあるんですよ。僕も木造で造るので、スプリンクラーを付けたらどうだと言われて。スプリンクラーの方がはるかに高かったのでやめてしまいました(笑)。もちろん、それはまだ一度も稼働したことはないのですよね？

隈——そうですね。でも、実験してみたいですね(笑)。夏の暑いときに実験してバーッと上から水が降ってきたらすごく気持ちいいと思うんだけど。隙間から水を発砲して、実際周りの外壁全部を水の幕で覆えるのかを工場で実験しました。



[fig.3]

隈研吾『浅草文化観光センター』(CG) / 2010

## 浅草文化観光センター 東京の高さ

隈——最近浅草文化観光センター<sup>[fig.3]</sup>のコンペティションを勝ち取りました。これは簡単に言うと、木造でそれも平屋的な、平屋に屋根が乗ったような東京の原型的なものを重ね合わせて高い建物を処理する。要するに、高さをどう処理するかが東京ではすごく難しい。

この敷地で普通に建てるとペンシルビルみたいなものしか建たないわけですから、雷門の前という立地ではあるけれど、土地はわずかしかないわけです。普通公共建築の敷地では考えられないような狭さに公共建築を無理に建てるわけで、それをペンシルビルにしないように公共空間を作るには木造平屋だと思ったのですよ。

川俣——木造平屋の高層ビルみたいなイメージでしょう。それは、やはり随分たくさんの木造建築を見て、それを重ね合わせたという感じなんですかね。

隈——考えてみれば五重塔だって木造が重なっているような造り方しているじゃないですか。

川俣——誰かが考えそうな感じだけれど、今までなかったというところが僕の最初の印象でした。確かに、木造のこういった切り妻屋根の家はいくらでもあるけれど、これを高層ビルにするという発想はなかったですよ。もっとLEGOみたいに行ったり来たりするような感じのイメージはできるけれど、直立で木造の切り妻を建てるというのが割と面白いところですね。隙間に空調とか、隙間をどう

やって抑えるかというのは結構面白いなと思ったんですけどね。

## コンペに慣れる

川俣——隈さんは結構コンペに強いんですね。

隈——コンペはね、慣れですね。あれはスポーツと同じで、場数を踏むのが結構効くしね。

川俣——安藤さんみたいに百戦百敗みたいな。

隈——最初は勝てないけど、審査員をやるようになってから、審査員は何が好きかが分かるようになりました。慣れていないと、例えば審査員は何が好きかと想像しているだけで、なかなかやり切れないのだけど、自分が一度審査をやり、図面を見るときに何が最初に目に付くかとかがわかる。だから審査員を何回かやるようになって、勝ち方が分かってきましたね。

川俣——やはりテクニックがあるんですね。

隈——何か慣れがある。審査員の気持ちで一番大事なのは、要するに面白いものを選びたいということなんです。簡単に言うと審査員も目立ちたいということなの。審査は丸一日かかるわけじゃないですか。みんなイヤイヤで来ているわけです(笑)。忙しいのに審査員なんか引き受けてしまって嫌だなとみんな思っている。だから、選ぶときに「面白いのを選びましたね」とやっぱり言われたいわけです。だから粗探しとかは意外にしないです。

川俣——そうすると、粗くても別に目に留まればいいみたい



『オブザヴァートリー』/ ナント / 2007

な感じで。

隈——多少の欠点があっても、面白いのを選んだと後で言われたほうがいいわけです。隈さんが審査員のときに面白いのが選ばれたと歴史に残ったりすることもあるわけです。例えば、有名なのはシドニーのオペラハウスのときに、サーリネンという建築家が全部落ちたプランの中から、「俺はこれがいい」と最後に拾い上げてきて、そのときに選ばれた建築家はまだ20代の実績もない建築家で、それがウッソンなのです。それも落ちていたくずの中から拾い上げた。粗探しは役人でもできるけれど、審査員の気分はそれに代表されるように自分は何かという気持ちなんですよ。それが分かるようになってから、コンペのこつも分かるようになってきました。

### 反復しないオーダー、反復するオーダー

川俣——隈さんはパリでも事務所をお持ちになっていますが、例えば海外での仕事でクライアントとの間合いというか、居合いというか、仕事の仕方は日本と随分違いますかね。

隈——海外では、一度こちらから球を打って帰ってくるまで

に時間がかかるんです(笑)。下手すると半年ぐらい帰ってこない。自分も球を打ったことを忘れてしまっている。

川俣——いいですね、それ(笑)。

隈——だけど、やはりやり取りは大事だし、それから海外では建築家の責任が追求されるので、そういう意味では自分が責任を取らされている感じがしますね。だから、日本で作ると自分の責任なのか、許可している行政の責任なのか、いろいろな責任が逆にあいまいになって、誰が主体か分からなくなってしまうけれど、ヨーロッパの場合には建築家というか、アーティストの責任みたいのが言われますよね。そういうのがすごくないですか？

川俣——ありますね。やっぱりヨーロッパでは個人対個人のやり取りが多いですよ。僕らにはコンペはないのだけれど、でも、オーダーしてきて、そのリスペクトしてくれるところに応えてあげることで、逆にまた違うリスペクトが来るみたいな感じもありますよね。

一つだけ、隈さんの方にぜひとも僕が聞きたいと今日思っていたことがあって、スター建築家というか、スタープレーヤーについてなのですが、この間、日本に来る前にたま

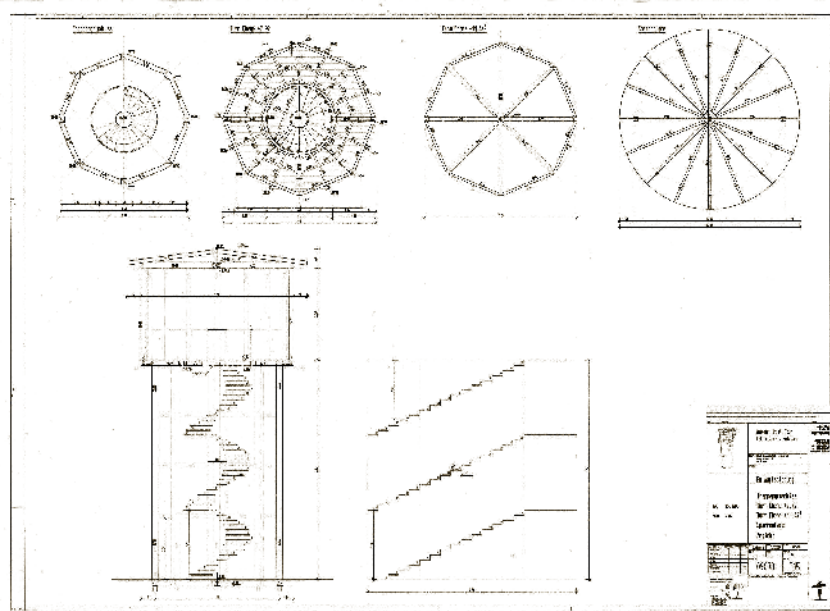
たまアブダビへ行ってきたのですが、アブダビに行ったらフランク・ゲーリーのグッゲンハイムの別館ができるとか、ルーブルの別館や安藤さんの美術館が一つあるとか。フランク・ゲーリーは完璧にマクドナルドみたいに、とにかく世界中に店舗を展開しているような感じがするのですね。そういうスター建築家に隈さんはそろそろなってきた感じがするのですが、ブランドになりつつある隈さんの立ち位置はどんな感じですかね？

隈——ブランド的な建築家に対する反感が自分の中にくすくすあったわけよ。みんな同じ技で、どこでも背負い投げかしない(笑)。実際に、コンペでそういう人にずっと負けていたこともあるわけです。フランク・ゲーリーはどちらかというとザハ・ハディッドよりもっと上の世代で、ゲーリーは同じようなものをやるのが分かっているの、逆に最近ではコンペにあまり呼ばれないのです。一番コンペに呼ばれて、ここ5年ぐらいで強かったのがザハ・ハディッドです。

川俣——確かに、ザハ・ハディッドもアブダビにありました。

隈——ザハ・ハディッドはスタイルがあって分かりやすいからコンペで強かったんですよ。

## すぐ完成して、すぐなくなってしまう



『ウォークウェイ・アンド・タワー』(図面) / エッセン / 2010

川俣——でも、あれは飽きられちゃうんじゃないですかね。

隈——ザハ・ハディッドにはこの間最終まで行って何回か負けました。それで、ブランドでは飽きられるだろうと思って、意識的に僕はそれぞれの場所の素材とか、場所となじんだ形みたいなのをやっているけれど、それでもやっぱり「隈のじゃん！」と言われるわけです。においが付いて消えないわけですよね。だからその葛藤、それをどうはね返すかみたいなのが自分にとっては一番の挑戦ですね。

川俣——それをあえて使おうという意識は今はない感じですかね。

隈——でも、何となくクライアントが少し変わってきている気がします。要するにこれだけ情報が速いと「今までと絶対に違うのにしてくださいね」と最初に言われることが多くなったのです。

川俣——そうですか。僕は逆だと思っていた。

隈——昔と変わってきています。

川俣——村井さんの美術館や根津美術館みたいなものが欲しいとか、ああいうようなものを造ってくれと来るのかなと思ったのですが、そうではないのですね。

隈——そうではなくて、前に設計した美術館とは違うように、という方がむしろ多いです。

川俣——そういうのがあるんですね。

隈——情報がすごく速く行き渡るから、普通の専門家ではない人もゲーリーがあそこで何をやっているとか知っている時代だから、逆に違うものを求める圧力が高くなっている気がしますね。

川俣——なるほどね。逆に言えば、ゲーリーはグッゲンハイムしか造れなくなってしまうかもしれませんね。あまりにもああいう形になってしまうから。そこで、結構いろいろなことを試されている状況という感じなのかな。

隈——今はだんだんそういうことになってきていますね。

川俣——自分の中で固定して、木の隈研吾というようにあまり決められたくないということもあるんでしょうね。

隈——だから、例えば木ではなくてプラスチックにしてみたり。自然素材原理主義みたいな人がいると、なぜプラスチックを使うのですか、と言われることをわざわざやってみたりして、でもその中に自分の木に求めているものと同じような繊細さが出せたら面白いとか、そういうことをわざと

やっている部分もありますね。それこそ川俣正としてはどうなのですか？

川俣——僕は逆に、この間作ったものを作ってくれと言われてるので。前にこれを見て、これが面白かったからこれができるかみたいなことを言われますね。

隈——でも、前と違うことをやってくれとも言われる。

川俣——いや、逆にあまりないです。多分、マーケットはそんなに広くないのですよ。建築家よりは遥かに狭いと思います。本当に個人のオーダーなので、「前にあそこで見たやつはどうでしょうか」という感じでオーダーが来るのです。でもここでまたそんなことをやってもしょうがないなということもありますね。

僕らの方は量が少ないから。建築の場合は数をたくさん造って行って、東京は結構多すぎるのではないですか。隈さんの場合、作品が多いので逆に「違うものを」と言われるのではないですか？

隈——そうかな。それから建築はみんなが見るところですかね。川俣さんのものみんなは見られるけれど、建築ほどの公共性はないよね。

川俣——ないですね。あと、あまり残らないですからね(笑)。建築は何十年も残るけれど、僕のはたかだか数ヶ月だから見る人は圧倒的に少ないです。

隈——そうか。時間の関数が入ってくるからな。すぐ完成して、すぐなくなってしまう。

# 水辺

## しょぼいなるの面白さ

### 東京の都市計画

川俣——まだまだ東京というのは可能性を感じますか？

隈——僕は中国の北京とか上海でやってくると、その勢いに比べて東京のある意味でのしょぼさというか、それが最近でははっきり見えてきて、しょぼいなるの面白さという方向に転換していかないといけないと思っています。勢いで勝負するのはもうやめて、別で勝負しないと駄目じゃないかなと。

川俣——なるほど。しょぼさをもって違う形で勝負したいな。しょぼいんだったら、しょぼいなるの建物かな。

隈——しょぼいなるの何かで、しょぼいけどいいじゃんと言われるような何かを考えていますね。

川俣——なるほどね。確かに中国とか何かの圧倒的な動きと勢いに比べたらそうですね。だって、アブダビなんて40年前は砂漠だったわけですね。それを考えたらとんでもない感じで。上海だって昔は高層ビルを建てても誰も入らなくて、とにかく電気だけつけておくといった話もあったくらいですし。

隈——そうそう。今でもそうでしょう。

川俣——やっぱりそうなのですか。そのうち満室になるから、電気だけは夜に必ずつけておけると言われたとかですよね。日本はそういう意味で、国を作っていくとか、町を作っていく、そういう空気はもうない感じがしますよね。成熟しているんでしょね、東京はもうできてしまっていて、東京で都市計画なんていうのはほとんどあり得ない感じですかね。

隈——そうだね。東京ではというか、丹下健三が『東京計画1960』を書いたけれど、あのときに既にあり得なかったですね。誰もそれを本気だとは思わなかったし。

川俣——もし隈さんが、東京を改造することを一つ提案として出してくれと言われたらどんなことを考えますか。例えば、水辺あるいは海岸とか、高層ビルも含めて、どこか今、やりたいところは何かありますか。

隈——やっぱり水辺。水辺はどうしてできなかったかという、やはり制度的な縛りでできなかったことが多い。制度というのは、ちょっと縛りを緩くすればいろいろなことができる、そこは水辺だと思うな。

川俣——例えば、隅田川とかですか？

隈——隅田川だけではなくて小さな川でも何でも。例えば、西麻布の川みたいに埋もれている川が結構あるから、そう



『コールマイン田川』/ 田川 / 1996-2006

いうものをもう一回さらけ出してきてということもあるし。川俣——そうですね。東京には水辺の景観というイメージはそんなにないですものね。パリは町の真ん中にセヌ川があって、あれがすごくイメージを作っていますよね。川面から見える風景であったり、人が集まって裸で日光浴している様子だったり。

あと今、町に自転車の通路はあまりないんだけど、でも自転車がすごく入っていて、それが全国に定着している。自転車で成功したから、今度は水上タクシーだということで、今度は小さなボートを全部タクシーにしてしまって、それでセヌ川を上がったたり下がったりするという。そういういろいろな意味での変革をどんどんやっていくのは面白いと思うんですね。

隈——パリもある意味では、さっきのしょぼさなりに格好つけるという技を身に付けているよね。町自体、何か新しいものを建てることはもうできないですから。だからそういうある種の隙間みたいな部分で格好つける技がありますよね。

川俣——自転車というのは、エコロジーとか何とかではなく、すごく効率的なのですよ。パスか何かがあればすぐに駐輪場から外して持って行って、また違う駐輪場にそれを差し込めばいいだけの話で。そういうのはすごくいい。パリはコンパクトな街で、世田谷と同じぐらいなので、それを思えばやっぱり自転車はいいなと思うんですけどね。でも、東京で自転車はなかなか。やっぱり坂があったりするし。

隈——でも、東京も経路を選ぶと、そんなに体力を消耗しな

# 自転車

いで行ける道があるんですよね、やってみると。

自転車というのは東京の一つの可能性だと思うんですよ。

川俣—車がこれ以上多くなったらもう無理ですからね。地形上の問題もあるし、いろいろな問題、特に排気ガスも当然あるだろうけれど、そういう動きはあまりないですよ。車を造っている会社はそうやって言うんだけど、やっぱり使っている側はそんなに意識はないし。環境問題というのでも当たり前にもみんなこの街でもあると思うんだけど、環境に優しい建物とかいう発想は何かあるんですか。

隈—木造の平屋は環境にもものすごく優しいわけですよ。要するに底に覆われているわけだから、風が抜けて、太陽をカットして。木の中には二酸化炭素を蓄えることができるから、木造平屋はあらゆる面でサステイナブルデザインなのですね。それを立体的に積み重ねるとするのは、まさにそういうことです。

それも制度の問題が絡んでいて、東京は関東大震災があって、ほとんどの方は地震ではなく火事で亡くなった。要するにどうやって燃えなくするかは、大震災以降は建築基準法から何から全部「燃えない」という方向で整備したわけです。でも今は、燃えなくするのはスプリンクラーにしる何にしるいろいろな技術があるわけだから、あんなにひっちゃきになって木造をやめようとしなくてもいいのではないかと考えています。あのときは何しろ木造をやめたいということで関東大震災の後、日本は突っ走ったわけだから、それは制度を変えていけばもう一回木の町の再現はできるわけですよ。

川俣—スプリンクラーを付ければいいというのは、それはいいアイデアだなと思って。川辺に木造の家を建てて、水を川から取って全部にスプリンクラーを付ければね(笑)。そうしたら木造の長屋ができるのではないかという感じがありますよね。

隈—できる。今は木の不燃化が技術的に簡単にできるようになったから。

川俣—ああ、そうですか。今度パリで木造のセミパーマメントのものを造ろうとしているんですよ。セミパーマメントという言い方も、よく分からないのですが、やはり消防法の問題とか延々とありますよね。屋外で木造はもたないとかね。せいぜいもって5年ぐらいだろうとか、そんなところでスプリンクラーのアイデアとか、何かそういう今の技術的なものも随分発達していますかね。

隈—木の関係の技術はすごく進歩していて、木に塗って不燃化するのがあるって、広重美術館には全部浸透させているのだけれど、塗るのでもものすごくうまくできるようになった。中国はそれを認可して、法律的にも防火の認定をしてくれるから、塗るだけでというのが日本よりも簡単に中国ではできますね。

川俣—フランスの野菜を入れる木のバスケットを5000個ぐらい集めたんだけど、やはり外に作るので不燃にしてくれと言われて。かごはただでもらったのに不燃にお金がかかったというのがあります。池を作って、全部浸透させて。でも結局、二日雨が降ったらそれでおしまいと言うのです

## 安い・速い・うまい

(笑)。だから何も意味がないんだけど、でもやっぱりやれと。決まりというのはやっぱりそういうものでしょうかね。

### Q&A 東京/木

参加者—隈さんは東京ということで木にこだわっていることはありますか？

隈—それぞれの場所の特性をどうやってつかまえてくるかをいつも考えているんだけど、特に東京で木がいいと僕が思うのは、木の技術が安くて高度なんですよ。中国や韓国で仕事をすると、同じように木で造れるかと思ったら、木で造るとすごく高いコストがかかります。日本の大工の仕事のうまさ、安さはすごいです。これを使わない手はないと思っています。

川俣—確かに、海外でそういう技術を持っている大工さんはあまりいないでしょうからね。

隈—北欧のフィンランドで小さなバス停をやったときに、北欧はある程度、技術はあった。ただそれも、基本的には工場のカットしてジョイントする工場用の技術ですよ。東京で木でできることは牛井並のすごさですよ(笑)。この値段でこんなものができるのかと。

川俣—安い、速い、うまい。なるほどね。どうですか、木造で何か造ってもらいたいものはありますか。木造の高層ビルは絶対に僕はいいと思うし、プラス、スプリンクラーというのはいいと思っているんだけど(笑)。





## ワールドインプログレス

World in Progress

---

今回行われる東京インプログレスは、都市における水辺との関わりを検証するプロジェクトであり、ナントやエッセン、アブダビ、アヴィニオンといった、世界の都市においてもインターローカルプロジェクトとして展開している。

*Nantes* 〔ナント〕

*Abu Dhabi* 〔アブダビ〕

*Avignon* 〔アヴィニオン〕

*Essen* 〔エッセン〕

川俣正 / Tadashi Kawamata

1953年生まれ。28歳の若さでヴェネツィア・ビエンナーレの参加アーティストに選ばれ、その後も欧米を中心に高い評価を獲得し続けている。1999年、東京藝術大学美術学部先端芸術表現科開設時に教授として着任。2005年には、第2回横浜トリエンナーレ『横浜トリエンナーレ2005「アートサーカス（日常からの跳躍）」』の総合ディレクターを務める。現在はパリ国立高等芸術学院教授。建築や都市計画、歴史学、社会学、日常のコミュニケーション、あるいは医療にまで及ぶ広い領域に関わった作品制作を行っている。

---



Nantes\_01

『オブザヴァートリー』/ ナント / 2007～

フランスのナントにおけるビエンナーレ形式のパブリックプロジェクト『エスチュエール』へ参加。20名ほどのアーティストがロワール川沿いに作品を設置した。テンポラリーな作品が多い中、ここではパーマネントなものとして残る作品を設置している。



Nantes\_02



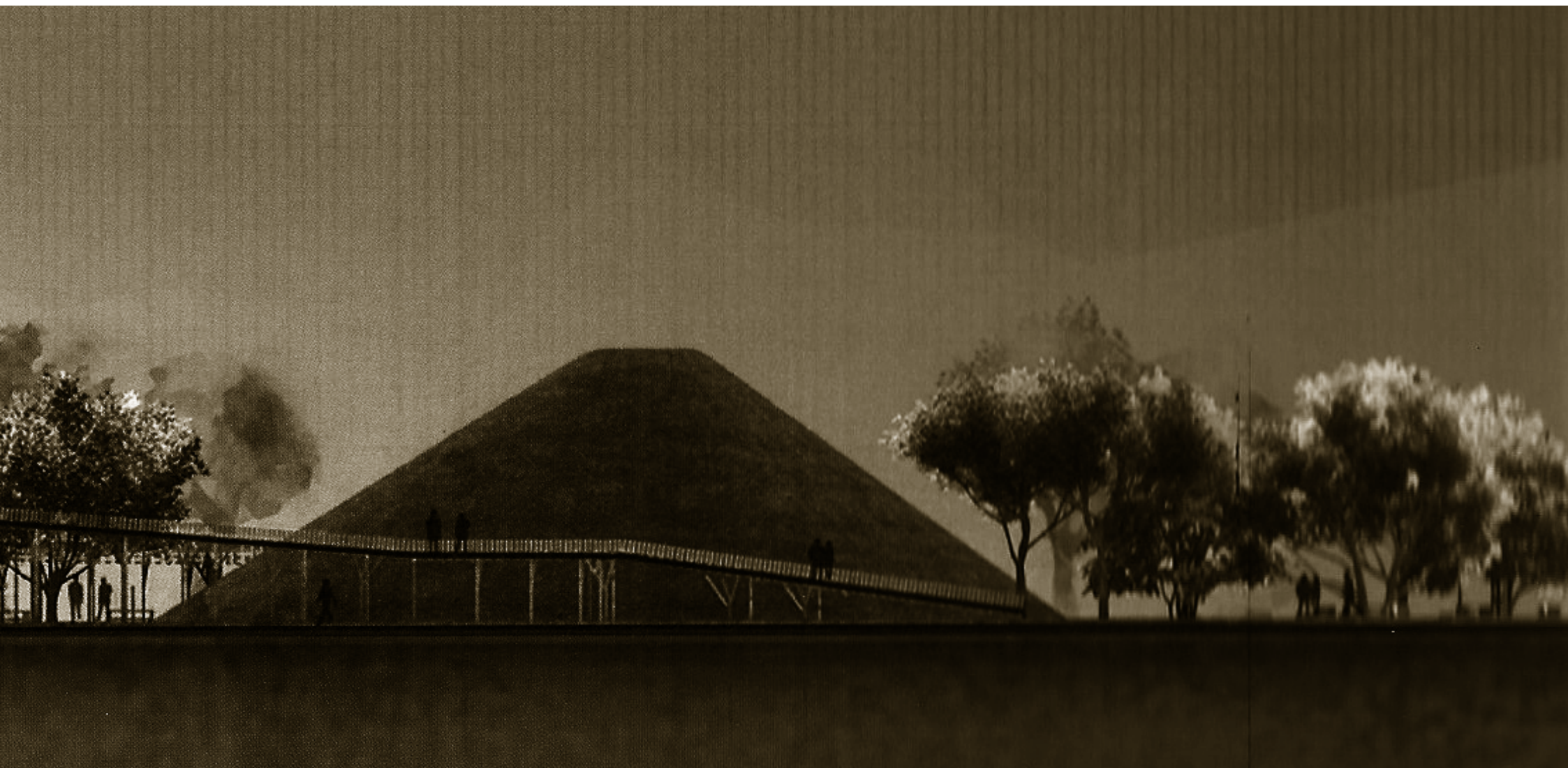
Nantes\_03



Abu Dhabi\_01

『アブダビプロジェクト(仮)』/アブダビ/2010

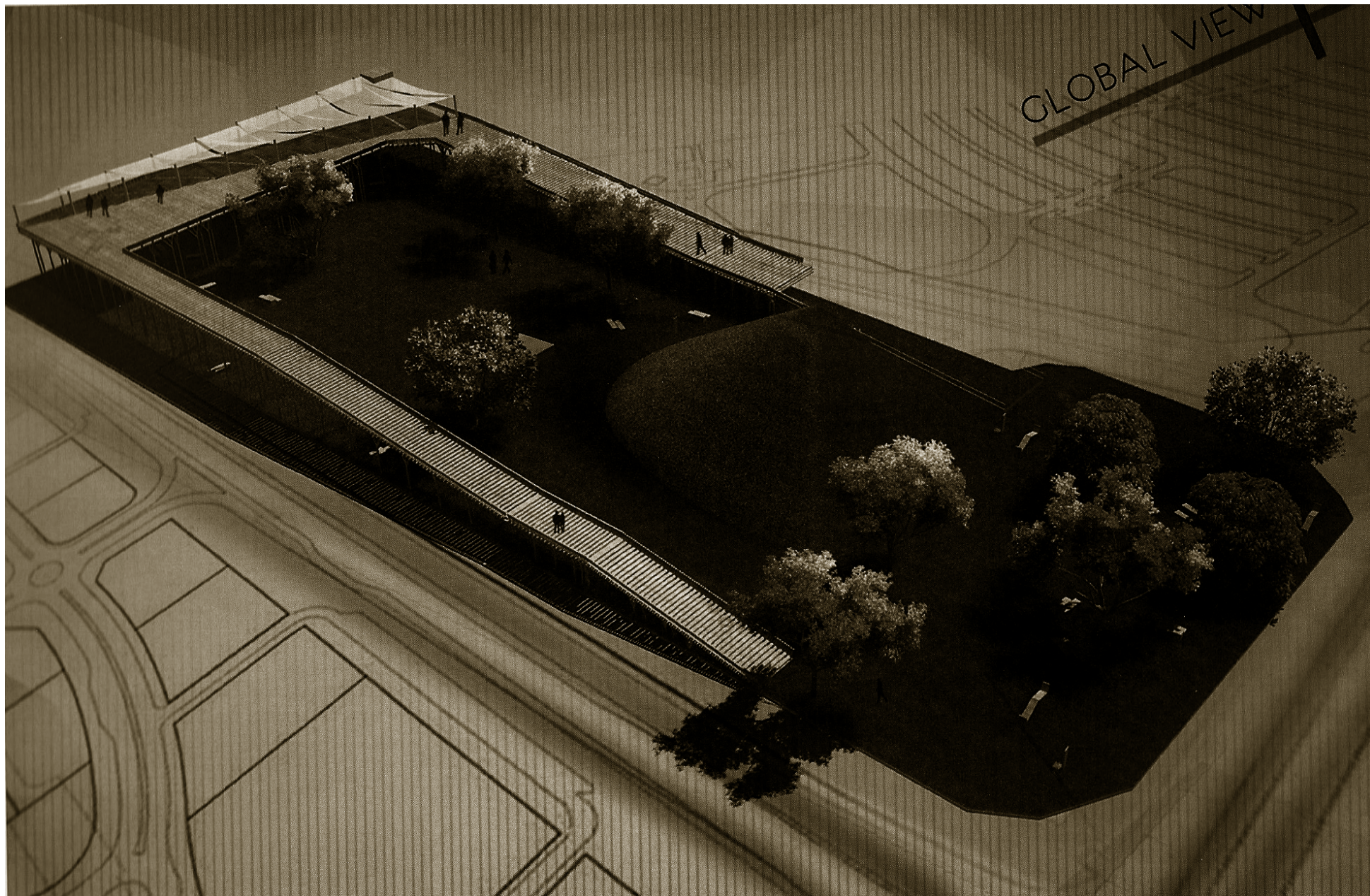
アラブ首長国連邦のアブダビにおける、公園の再開発計画の1アートプロジェクト(案)として構想。



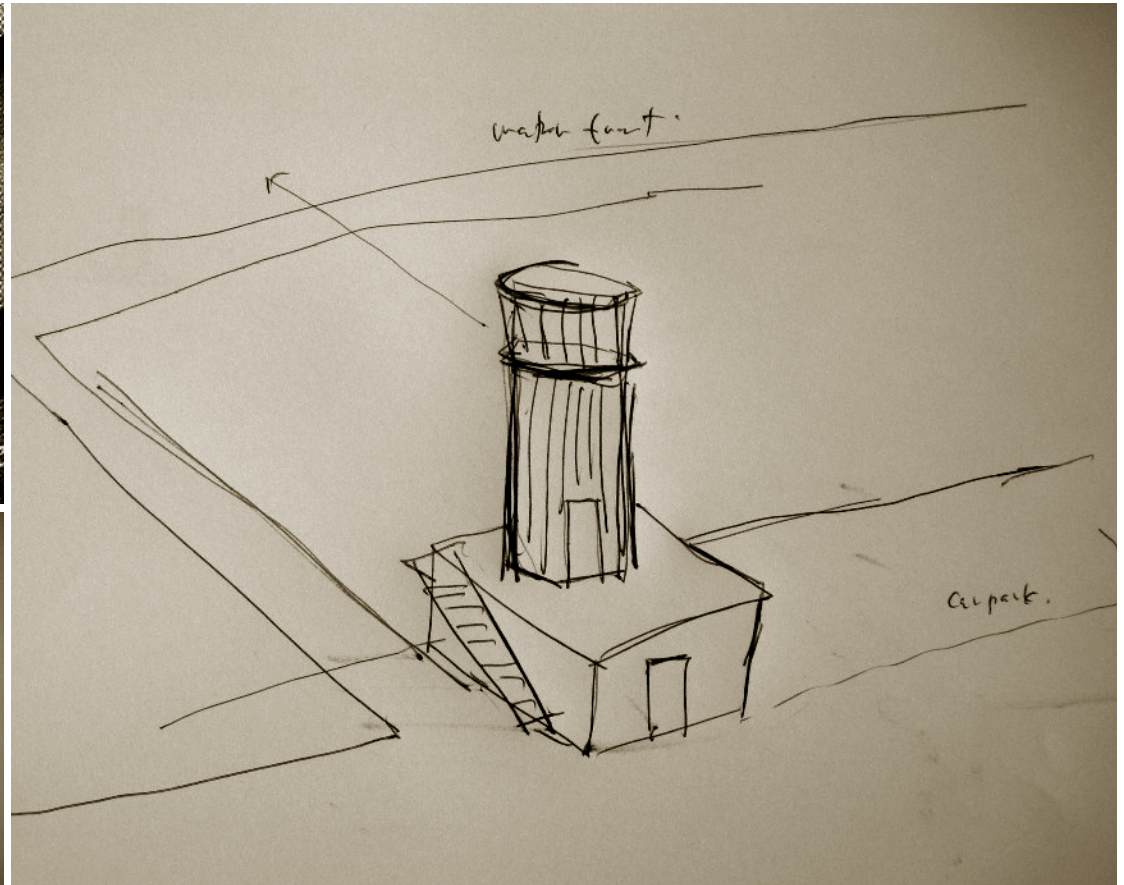
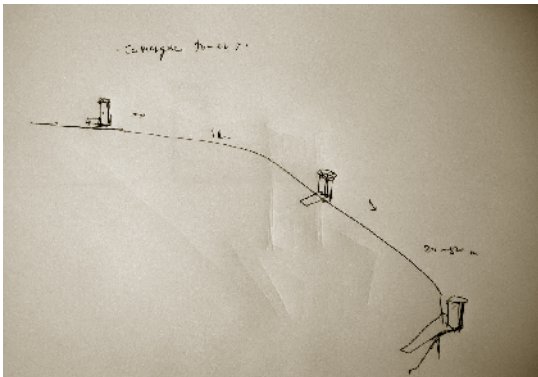


Abu Dhabi\_02





Abu Dhabi\_03



Avignon\_01.02.03

『カマーグプロジェクト(仮)』/アヴィニョン/2010

フランスのアヴィニョンにおける『CHÂTEAU EN CHANTIER』への参加をきっかけに、アヴィニョンからマルセイユを含む南フランスのデルタ湿地帯に、その地形に合わせていくつかの物見台を建設する。



Avignon\_04



Avignon\_05



Essen\_01

『ウォークウェイ・アンド・タワー』/ エッセン / 2010

ドイツの旧産炭地ルール地方におけるアートプロジェクト『エムシャーケンスト2010』へ参加。ルール地方を流れるエムシャー川の川岸における、多様な事象を眺める物見台を設置する。



Essen\_02



Essen\_03

---

## 川俣正・東京インプログレス

——隅田川からの眺め——  
Tadashi Kawamata Tokyo in Progress  
Vistas from Sumida river  
《プロポーザル 06/2010》

---

企画	東京都 東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団） 一般社団法人 CIAN
監修	川俣正 森司（東京アートポイント計画 ディレクター） 山口祥平（一般社団法人 CIAN シニアリサーチャー）
編集	太田泰友
編集協力	松宮早紀 水谷朋代 大内伸輔 坂本有理
デザイン	加藤亮介
写真協力	蓮沼昌宏 菊地拓晃
制作	一般社団法人 CIAN
発行	東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団） 東京都墨田区両国 3-19-5 シュタム両国 5 階
印刷	アート印刷株式会社
発行日	2010 年 6 月 4 日

©Tadashi KAWAMATA

©TOKYO CULTURE CREATION PROJECT

無断転載・複製を禁ず。

本書は2010年度より東京文化発信プロジェクト「東京アートポイント計画」の一環として企画する「川俣正・東京インプログレス—隅田川からの眺め—」のためのプロポーザル（コンセプトブック）です。本書における場所イメージはアーティストによる構想段階のものです。

### 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、東京ならではの芸術文化の創造・発信と芸術文化を通じた子供たちの育成を目的に、東京都と公益財団法人東京都歴史文化財団が実施している「東京文化発信プロジェクト」の一環として、平成 21 年度より展開している事業です。東京の様々な人・まち・活動をアートで結ぶことで、東京の多様な魅力を地域・市民の参画により創造・発信することを目指しています。

<http://www.bh-project.jp/artpoint/>