

2023 年度アーツカウンシル・フォーラム

「都市の中でアートがつないでいくもの
—創造現場のシフトチェンジから考える」

How can art connect? Transition in the creative field

公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京では、芸術文化分野において、今日のかつ重要なテーマを取り上げるフォーラムを毎年開催しています。

世界を揺るがしたパンデミックから、「日常」を取り戻しつつある 2023 年。その反動ともいえるように、世界各地でビエンナーレなどの大型のフェスティバルも盛んに再開され、それらの活動の意義や発信するメッセージはより一層注目されています。さらに、ダイバーシティやサステナビリティといった活動に携わる人々の意識や、文化を支えていく現場環境や労働の在り方など、創造活動の様相もこの数年でシフトチェンジを求められています。

あらためて人が協業して創造活動をする意味とは何か。また、文化を通して世界と繋がっていかうとするのはなぜか――

シフトチェンジに直面している今、創造活動はどのように継続していけるか、いくべきか。活動のあり方そのものや、制作の現場など、文化に関わる人々の模索は続いています。

今回のフォーラムでは、都市で行われる創造活動のフォーマットのひとつである「国際フェスティバル」に着目し、第 60 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館キュレーターで、英国・ウィットワース美術館館長であるイ・スッキョン氏、2022 年よりベルリン芸術祭ヘッド・ドラマトゥルクを務める橋本裕介氏の二人を東京にお招きし、五十嵐太郎氏をモデレーターに迎え、ディスカッションを展開しました。

目次

概要	P.2
主催者挨拶	P.3
第 1 部 プレゼンテーション	
I - 1 : イ・スッキョン “Interconnecting cultures”	P.4
I - 2 : 橋本裕介 “Meet People Before Art”	P.10
第 2 部 ディスカッション	P.15

概要

開催日時：2023年12月17日（日）14:00～17:00 ※日本時間
会場：YAU STUDIO（東京都千代田区丸の内3-1-1 国際ビル7F）
言語：日英同時通訳
参加料：無料
主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京
協力：有楽町アートアーバニズム YAU
参加者数：68名

登壇者（順不同・敬称略）



イ・スッキョン

英国マンチェスター大学ウィットワース美術館館長。第14回光州ビエンナーレ（2023年）のアーティストック・ディレクターを務め、抵抗、先住性キュレーター主義、エコロジーといったテーマを探究した。テート・モダン インターナショナル・アート部門シニアキュレーターとして、展覧会、コレクション展示と収集に携わる。また、テート・モダンに設置された、複数年にわたる大規模なリサーチ・イニシアチブ「ヒュンダイ・テート・リサーチ・センター：トランスナショナル」の戦略的ビジョンと関連プログラムを監督。第56回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展では韓国館のコミッショナー兼キュレーターを務め、現在は第60回ヴェネチア・ビエンナーレの日本館のキュレーターを務めている。

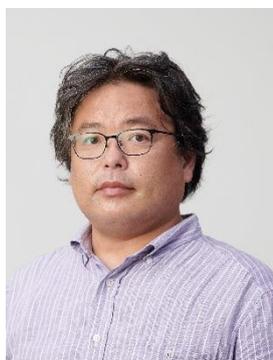
Photo: Courtesy of Gwangju Biennale Foundation



橋本 裕介

ベルリン芸術祭 (Berliner Festspiele) ヘッド・ドラマトゥルク。1976年福岡生まれ。京都大学在学中より演劇活動を開始。2003年に橋本制作事務所を設立後、京都芸術センター事業「演劇計画」など、現代演劇、コンテンポラリーダンスの企画・制作を手がける。2010年よりKYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭を企画、2019年までプログラムディレクターを務める。2014年から2022年までロームシアター京都勤務、プログラムディレクター等を務める。2013年から2019年まで舞台芸術制作者オープンネットワーク (ON-PAM) 理事長。2022年9月より現職、Berliner Festspieleが秋から冬にかけて実施する舞台上演企画「Performing Arts Season」プログラムディレクター。

© Marlena Waldthausen



モデレーター

五十嵐 太郎

建築史・建築評論家。1967年生まれ。建築史・建築批評家。現在、東北大学大学院教授。1992年、東京大学大学院修士課程修了。博士（工学）。あいちトリエンナーレ2013芸術監督、第11回ヴェネチア・ビエンナーレ建築展日本館コミッショナーを務める。「インポッシブル・アーキテクチャー」「窓展：窓をめぐるアートと建築の旅」「装飾をひもとく～日本橋の建築・再発見～」などの展覧会を監修。第64回芸術選奨文部科学大臣新人賞、2018年日本建築学会教育賞（教育貢献）を受賞。『誰のための排除アート？』（岩波書店）、『新宗教と巨大建築』（青土社）、『増補版 戦争と建築』（晶文社）ほか著書多数。

主催者挨拶

このアーツカウンシル・フォーラムは、社会における芸術文化の意義、文化政策のあり方などを、マクロ的な視点で考える場として、2012年にアーツカウンシル東京の開設以来継続して開催しています。

オリンピック・パラリンピック以降、東京では、大規模都市開発が本格化しています。今後、様変わりするであろう、東京の文化状況を見据えて、昨年度より都市と芸術文化にフォーカスを当てております。今回は「都市の中でアートが見つないでいくもの—創造現場のシフトチェンジから考える」として、議論を進めていきたいと思えます。

コロナ以降、ダイバーシティ、サステナビリティの重要性がうたわれていますが、想像を絶する気候変動、政治的民族的分断、激化する紛争、そしてブラック・ライヴズ・マターに端を発する歴史再検証の動きなど、社会全体が大きく動いております。加えて創作現場でのハラスメントや労働環境の問題など、地球、社会、組織と様々なレイヤーで芸術、創造活動が対峙する課題が大きく、かつ複雑に、変わろうとしています。

今回は国際的な現場でご活躍されており、2023年の第14回光州ビエンナーレのアーティスティックディレクターを務められたイ・スッキョン氏、現在ベルリン芸術祭ヘッド・ドラマトゥルクとしてご活躍中の橋本裕介氏、モデレーターに建築評論家の五十嵐太郎氏をお迎えし、あらためて、フェスティバルというフォーマットを通じた、社会、都市と芸術のこれからのあり方について、みなさまと考える場となればと思えます。

石綿祐子/アーツカウンシル東京 支援デザイン担当課長

第1部 プレゼンテーション

1-1：イ・スッキョン “Interconnecting cultures”



1-1

本日は私がテート・モダンで10年以上にわたってシニアキュレーターとして行ってきた活動や、その間にキュレーターとして手掛けた他のプロジェクトや活動についてお話ししたいと思います。私のキュレーターとしてのテーマは「異なる文化がどのように繋がり、交流するのか」で、これが本日のメイントピックです。特定の国や地域に限定することなく、グローバルな文脈でアートと文化について語ることがいかに重要かという点を強調しておきます。これは、お互いを理解し合い、違いを受け入れて共生することにおいて非常に重要なことです。

テート・モダンについて

テート・モダンは国際都市ロンドンにあり、来館者の半分近くは海外から訪れています。したがって、私たちにとって非常に大切なことは、美術館を訪れているのがどのような人たちなのか、また、世界中から訪れる人々のあらゆる視点に対して、一貫性のある民主的な形で美術館としての役割を果たすことができるかを理解することです。ご存知かもしれませんが、テート・モダンのスペースの約7割は入場無料です。一部展示は有料ですが、世界中のあらゆる人々が来館してアートを楽しめるように大半のコレクションやプログラムを無料にすることを重要視しています。

テート・モダンは、国際的なアートミュージアムとして2000年に設立されました。それまでの100年間は前身であるテート・ギャラリーが英国及び海外の作品を所蔵する美術館として存在していましたが、そのほとんどは歴史的なものでした。その後、イギリスの若手のアーティストのYBAs (Young British Artists) の運動などが広がり、既存のギャラリーでは足りず、コンテンポラリーアートの美術館の需要が高まりました。それまでは、とても小さな会場で展示されるだけで、大きなコレクションを持つコンテンポラリーアートの美術館はなかったのです。



1-2

コレクション・ビルディングは、テート・モダンに限らずテート全体にとって非常に重要です。テートは、テート・ブリテン、テート・モダン、テート・リバプール、それからコーンウォール半島（テート・セント・アイヴス）にもあります。テートは国内の様々な地域にあり、休日に行くような場所や、工業地帯でそれほど裕福ではないイングランド北部にもあります。

キュレーターとしての取り組み

A View From Tokyo: Between Man and Matter

こちらは“A View From Tokyo: Between Man and Matter (東京からの眺め)”という展示で、<人間と物質>をテーマにした1970年の『第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)』から着想を得ています。当時とても野心的な国際展示が企画されていたそうで、日本人や海外の学者がどんなアーティストが出展していたかリサーチを行っています。アメリカやヨーロッパのアーティストが多数参加していたのですが、彼らの多くの作品がテート・モダンのコレクションの中にあることがわかりました。そこで、従来のような展示ではなく、第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)と1970年を一つの視点と捉え、“A View from Tokyo (東京からの眺め)”という展覧会を企画しました。



1-3

木のパネルは小清水漸の作品、床に置かれているのは李禹煥の作品です。両名共に日本のミニマル・アート・ムーブメントの「もの派」でアクティブに活動していました。また、後ろには高松次郎の作品も見えます。アルテ・ポヴェラやバリー・フラナガン、ハンス・ハーケなどヨーロッパやアメリカの当時のアーティストの作品もありました。世界的なアートの転換は1990年代や2000年代に一夜にして起こったのではなく、それ以前の世代のアーティストたちの間でも様々な動きがあったことを伝えたかったのです。

ナム・ジュン・パイク大回顧展

ナム・ジュン・パイクの展示についてテート・モダンでキュレーションを担当しましたが、メインテーマは「国を超えた繋がり」でした。ナム・ジュン・パイクは日本統治時代の韓国に生まれました。東京大学に進学し、ファインアートではなく美学や音楽学を学び、卒業後は西ドイツ(当時)でアーノルト・シェーンベルクなど多くの実験的なアーティストやミュージシャンと出会い、実験音楽を学びました。1960年代半ばにニューヨークへ移り、そこでも実験的アートのアーティストコミュニティを作り、自身のアートの伝達方法としてテクノロジーを用いるようになりました。彼はビデオアートのパイオニアとして知られていますが、私個人としてはその側面よりも強調したかったのが「国境を越えた繋がり」という彼の特徴です。生まれ育った祖国を離れ、仕事や生活を別の大陸で営むことで、彼の活動はとてもグローバルなものになりました。そんな彼はなぜテクノロジーやサテライトに興味を持ったのか？彼の芸術活動を理解する手段は、ビデオという媒体だけではなく、他にもあるのではないかと考えました。

これは有名な『テレビブダ』(1974/2002)という1974年の作品です。後方には別の作品『テレビガーデン』(1974)が見えます。展示を通して私が伝えたかったのは、東アジア生まれのアーティストとしての「自然」、キリスト教やイスラム教とは全く異なる仏教の「信念」を通して、芸術における全体性の理解がどのように特徴づけられるのかということでした。加えて、伝統的な思想をテクノロジーという文明の産物としてどう取り扱うかということもありました。また、彼



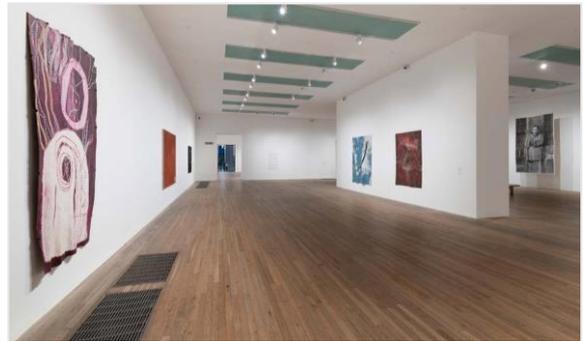
1-4

の創作活動に参加したヨーゼフ・ボイスやジョン・ケージなどとの繋がりも示したいと思っていました。チェロ奏者のシャーロット・モーマンとの共同制作は、それぞれが使う媒体だけでなく、互いのバックグラウンドである文化を相互に結びつけたという意味で、彼らは真のアーティストックパートナーとなったと言えるかもしれません。

A YEAR IN ART: AUSTRALIA 1992

最近キュレーションした“A YEAR IN ART: AUSTRALIA 1992”ですが、1992年はオーストラリアが「250年前にイギリス帝国からイギリス人が到着したとき、先にこの土地を所有する人々がいたこと」を法律上で正式に認めた年でした。それ以前は先住民を人として認めていなかったため、植民地化は強力に推し進められました。先住民は動植物のように見られていたのです。したがって、この年は先住民にとって植民地化された歴史に向き合う重要な年となりました。

テート・モダンでオーストラリアのアートを表示するにあたり、アボリジナルおよびトレス海峡諸島民美術と呼ばれる先住民アートに着目しました。例えば、左側にあるのがパークペインティング—木の樹皮に色を塗ったものです（写真 1-5）。大英博物館で見られるような作品とは趣向を変えて、コンテンポラリーアーティストの作品として展示したいと思いました。彼らは美術学校で学ぶ内容とは異なり、樹皮やキャンバスを用いて様々な形を造形し色を塗るといった独自の伝統を継承しています。



1-5

この新しいコレクションから派生したもう一つの展示にリチャード・ベルの『Embassy』（2013-、写真 1-6）があります。これは1970年代にオーストラリアの首都キャンベラで先住民の活動家たちが傘やテントを建てて、自分たちの存在や土地の主権などを主張する運動を行ったことへのオマージュです。リチャード・ベルは当初は活動家で、正式に美術を学んだわけではありませんでした。しかし、アクティビズムの経験を通してアーティストになり、それらの活動が彼の芸術家としての基礎となったのです。この展示は



1-6

オーストラリア国内外の様々な場所で行われています。テントそのものは特に意味を持ちませんが、このように議論や討論の場として設置されることでアクティベート（起動）され、別のものになります。作品の中身はテントではなく議論そのものなのです。そして、アクティベートされる度にアーカイブ化されます。つまり、どんどん成長する作品なのです。アートはオブジェクトとして存在するだけでなく、こういった運動そのものもアートになる、そしてこれは社会的な側面を持ったアートになるということを示しています。

第 14 回光州ビエンナーレについて



2023 年 4 月から 7 月の間に韓国南部の光州で開催された第 14 回光州ビエンナーレのタイトル“Soft and Weak like Water”は、老子の『道徳経（道德經）』から着想を得ました。プラトンと同時期、紀元前 300 年頃のものだと考えられていますが、多分野にわたる思想や書物を取り込みながら、時代とともに変遷を遂げた書物です。内容は、世界をどう理解するか、非常に政治的な世の中でどのように生きるかを伝えています。第 78 章にある「天下莫柔弱於水」、韓国語では“요약어수

1-7

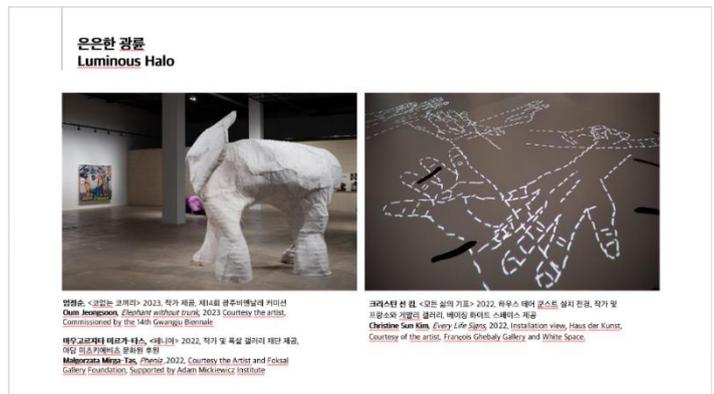
(柔弱於水)”という四字熟語で表現されます。“Soft and

Weak like Water”——私たちは水のように柔軟で弱くなくてはいけない。一見掴みどころがなく、意味がなさそうなものに見えても、とても堅い・強いものすらも変えていくことができるという意味です。

新型コロナウイルス感染拡大によるロックダウン期間中、韓国生まれで東洋の哲学を学んだ人間として「自分の思想はどこから来ているのか」や、自分の生きてきた軌跡や今後のことなどを考えたりしていました。私は古文書に興味がありましたが、東洋・西洋両方で学んだ人間として、老子以外にヴァージニア・ウルフなども読んでみました。このことは、自分の視点（自己中心的ということではなく、自分の視点は普遍的なものではないということを理解して）から世界を捉える良い出発点となりました。

Luminous Halo

私は 79 人のアーティストの作品を、序章を含めた 5 章構成でキュレーションしました。その一つがヴァージニア・ウルフから取った“Luminous Halo (後光)”で、困難なことに対する個人の忍耐をテーマとしています。こちら（写真 1-8 左）は、盲や弱視など視覚に障害がある子どもたちと、韓国の芸術家のオム・ジョンソンと一緒に作り上げた作品で、動物の象のようなものを作っています。目の見えない人たちが象に触れてどのようなものが想像する——“群盲象を評す”という諺があります。脚に触れて「木の幹のようだ」と思う人もいれば、鼻に触れて「蛇みたいだ」と言うかもしれませんし、耳や体に触ればまた別の例を挙げるかもしれません。全体像を理解することの不可能性について、また、あることを理解する際に非常に限定的な見方をしてしまうということを表しています。この作品はとても哲学的な意味を持つ上に、目の見えない子どもたちに、「象」という外界を違う方法で体験させる、非常に実用的な手段でもありました。ちなみに、この作品は日常生活で使うような紙や複数の小さな模型などで作られています。



1-8

ロサンゼルスを拠点に活動するアメリカ人アーティストのクリスティーン・ソン・キムは、聴覚に障害がありますが、言葉や音をビジュアルアートとして視覚化しています。これ（写真 1-8 右）は英語の手話で、数字、ボトル、人間など、

異なる数字の数え方の様子を床に投影しています。

Ancestral Voices

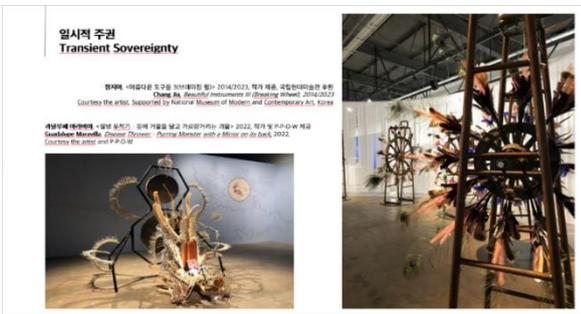
もう一つのテーマが“Ancestral Voices (先祖の声)”です。それぞれ異なる文化圏にルーツを持つアーティストたちが、自分達の伝統や先祖から伝わる知識をどう捉えているのかを知りたいと思いました。



タレク・アトウィは、韓国の伝統楽器の製作者と独自の楽器（写真 1-9 左）を作りました。作品は主に子ども向けワークショップのために作られていて、楽器だけでなく音も学んでもらうという目的がありました。マタ・アホ・コレクティブはニュージーランドのマオリ族の女性4人の作品（写真 1-9 中央）です。マオリ族のアートの知識は女性の機織り唄のような形で伝わっているのですが、それらを活かして制作しています。この作品は、トラックの荷台に荷物を括る際に使うプラスチックのロープなど、日用品をうまく折り合わせて編み上げています。

1-9

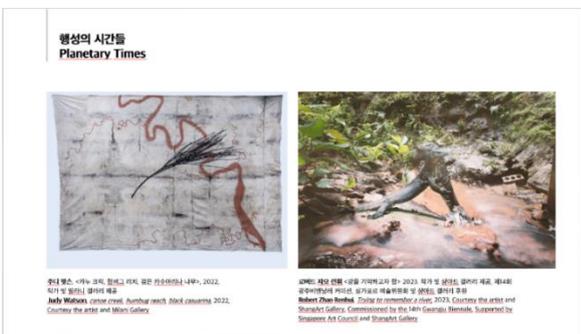
エドガー・カレルはグアテマラ出身の先住民アーティストで、自分の先祖へのオマージュ（写真 1-9 右）を作りました。彼は、自分の存在は先祖の時間と知識のおかげと理解していました。作品は本物の果物を使用しているため、時間が経つと交換しなければいけませんでした。この果物は彼のコミュニティの慣習に倣い、祖先に捧げる供物を表しています。また、壁面には自分の祖母の小屋を描いたそうです。



Transient Sovereignty

“Transient Sovereignty (移りゆく主権)”では、人の身体そのものを「抵抗の場」と見做しました。植民地支配のようなものは、政治に限らず、身体——特にクィアや病人にも影響を及ぼします。韓国人のフェミニストアーティストのチャン・ジア（写真 1-10 右）や、グアダルーペ・マラヴィーヤ（写真 1-10 左）の作品を展示しましたが、彼は病気というものを内面化されたそのトラウマとして捉えていました。

1-10



Planetary Times

“Planetary Times (惑星の時間)”では、生態学の問題をテーマにコンテンポラリーアーティストを集めました。オーストラリア出身の先住民アーティストであるジュディ・ワトソン、シンガポール出身のロバート・ザオ・レンファイが参加しています。ロバート・ザオ・レンファイは、都市部で自然がどのように存在しているかを作品（写真 1-11 右）で示していました。

1-11



1-12

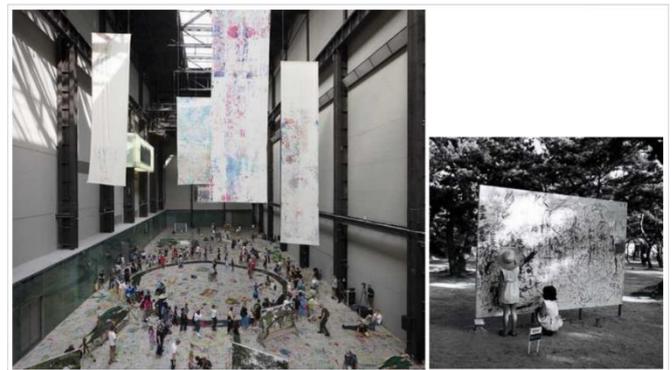
Horanggasy Artpolygon

毛利悠子は、彼女の作品『I/O』(2011-23、写真 1-12 左)に、光州の歴史を踏まえた再解釈を加え、この会場のためのインスタレーションとして展示しました。日本人アーティストとして地域の歴史と向き合うことに挑戦しています。アジアでは非常に重要であると同時に、非常に扱いが難しいトピックですが、彼女はとても繊細かつ思慮深く実践しました。この作品の一部は、2024年に開催されるヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展のジャパン・パビリオンにも登場する予定です。

アン・ドクヒ・ジョーダンは、韓国生まれですがドイツ人の両親の養子となりました。彼女はテクノロジーをベースとしたインスタレーション(写真 1-12 右)を通じて、宇宙論の様々な捉え方を表しています。

最後に

私が美術館のディレクターとして関心を抱いていることの集大成と言えるプロジェクトについてお話しします。それは、「美術館やギャラリーをいかに市民の場にするか」というテーマです。こちらはテート・モダンにある広いエントランス空間のタービンホール(写真 1-13 左)で行ったものです。大阪を拠点に活動していたアーティストグループ『具体美術協会』のアーティストらの作品を再解釈しました。具体のリーダーであった吉原治良氏は、1950年に「芸術はどこにあっても良く、芸術的表現もどのようなものであっても良い」と発言しました。実際、このプロジェクトは大阪の公園で行われていたもので、「自由に絵を描いてください」と言ってキャンバスを置き、子どもたちや色々な人たちが自由に描いたそうです。私たちもそれに倣ってタービンホールの床一面にキャンバスを敷き詰め、ニューヨークを拠点に活動する日本人若手アーティストの荒川匡に協力を依頼し、当時の作品を再解釈して再現してもらいました。



1-13

自身の現在地を具体的に理解するには、アートの歴史を振り返るだけでなく、私たちが今世界のどこにいるのかを考えることがとても重要です。同時に、より大きなコンテキストや、時として繋がりそのものが、私たちの芸術的・文化的な生活における意思決定に影響を与えているのです。芸術の社会的コンテキストに関する問いを認識することが大切だと思います。

I - 2 : 橋本裕介 “Meet People Before Art”

これまでの活動について



2-1

私は京都の大学で演劇活動を始めました。卒業後も舞台に関わる仕事をしたかったので、自分で会社を作って京都や関西にいるアーティストのマネジメントやプロデュース事業をするようになりました。次第に「京都で活躍するアーティストたちを全国あるいは世界展開したい」と考えるようになりましたが、京都にそれを実現する場がないという状況を目の当たりにし、国際的なプラットフォームとして『京都国際舞台芸術祭 (KYOTO EXPERIMENT)』を始めました。当初経営基盤が危うく、どう続けようか悩んでいた時に、京都会館の改修プランが持ち上がりました。私は仲間と『2020年の京都の舞台芸術環境を

考える会』という勉強会を開催し、提言書を京都市に提出したりしているうちに縁ができて、ロームシアター京都開設準備室でも仕事をするようになりました。

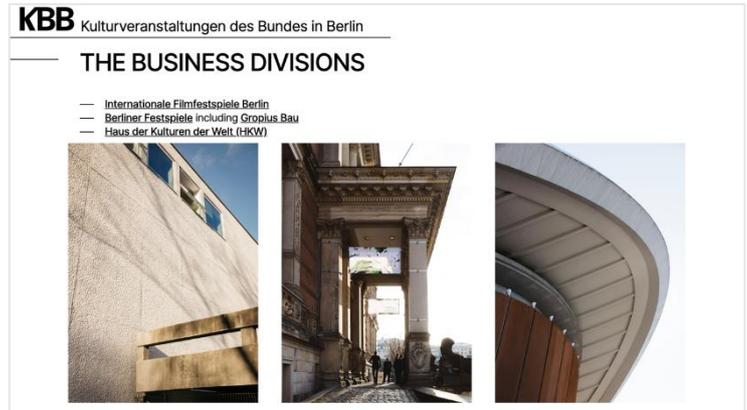
いろいろと仕事をする中で、日本の主要な文化施設や文化組織の長は高齢の男性が占めていることに気づき、「人材の流動性は高い方が好ましい」と思うようになり、私は「10年経ったら (KYOTO EXPERIMENT のディレクターを) 辞めよう」と自ら決め、周囲にもその宣言をしました。また、ロームシアターの仕事は続けたいと思う反面、腰を据えて勉強したいとも考えていたので、並行して文化庁の新進芸術家の海外研修への応募準備も進めていました。

時を同じくして、あいちトリエンナーレ 2019 の『表現の不自由展』の一件があり、文化庁の補助金が一時的に消しになったことにアート側の人たちは声を上げましたが、世間の反応は非常に冷ややかなものでした。ある世論調査で、日本に住む多くの人たちは、「表現の自由というのは基本的な人権の一つで守られるべきものである」ということを理解している一方で、「アーティストたちが自由に表現をしたいのであれば、国や行政の財源に頼るべきではない」や、「自分の好きな表現をしたいなら、自己資金でやればいいのか」という意見が多いことが明らかになり、個人的にショックを受けました。とはいえ、芸術を維持するためには一定の公的なお金が必要だと当然だと考え、そのように主張してきましたが、そう思っているのは芸術に携わっている自分たちだけであるということにも薄々気付いていました。そこで、文化庁の研修先をアメリカに決めて申請し、ファンドレイズを学ぼうと思ったわけです。アメリカは寄付大国で、多くの実験的な作品や美術館や劇場の運営も個人を元にした寄付で成り立っています。

文化庁の研修プログラム期間は 2021 年 3 月から翌 22 年 3 月で、現地では劇場やフェスティバルのファンドレイズを担当している人たちにインタビューを重ねました。そして、研修も終盤に差し掛かった頃、現在の私の上司であるベルリン芸術祭のインテントディレクターにお誘いをいただき、2022 年 9 月から Berliner Festspiele で仕事をしています。今日のプレゼンテーションでは“Meet People Before Art”という、2022 年のドクメンタ 15 の“Make Friends, Not Art”をもじったテーマを中心にお話ししたいと思います。

Berliner Festspiele (ベルリン芸術祭) について

Berliner Festspiele (ベルリン芸術祭) がどうい
う組織かという、複雑な構成と歴史を持ったフェ
スティバルで、5つのフェスティバルと2つの文化
施設を運営しています。運営しているのは、
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin
(KBB) というドイツ連邦政府が100%出資してい
る公社で、日本でいう行政出資の公益財団のよう
なものです。KBB 内には『ベルリン国際映画祭』
を運営する部門(写真 2-2 左)、Berliner Festspiele
及び美術館の Gropius Bau (写真 2-2 中央) を運営
する部門、Haus der Kulturen der Welt (HKW : 世界文化の家、写真 2-2 右) を運営するこれら3つの部門があります。



2-2

Berliner Festspiele についてさらに説明すると、『MaerzMusik』は“3月の音楽”という意味の現代音楽フェスティバルで、『Musicfest Berlin (ベルリン音楽祭)』はベルリン・フィルハーモニーと一緒に開催しているクラシック音楽のフェスティバルです。『Theatertreffen (ベルリン演劇祭)』は、7人の批評家がドイツ語圏で一年間に行われた演目の中から「注目すべき10演目」を紹介する演劇祭です。『Treffen junge Szene』は11歳から20歳までの若いアーティストたちが参加するコンテストで、演劇・音楽・ダンス・文学の分野にまたがっています。そのほか Gropius Bau と Haus der Berliner Festspiele という美術館と劇場の運営があり、私を誘った芸術監督と私がプログラムをしている『Performing Arts Season』という2023年10月から始まった新しい企画もあります。ベルリン芸術祭に属する既存の5つのフェスティバルは、例年3月から11月にかけて Haus der Berliner Festspiele をメイン会場として行われており、それ以外の期間は比較的劇場に空きがあるので、10月から3月の間に『Performing Arts Season』を行うことになりました。

Berliner Festspiele は、当初『Berliner Festwochen (ベルリン芸術週間)』という名称で始まり、1951年創設で、第1回はイギリスとアメリカとフランスが出資して始まったフェスティバルです。東西冷戦時、西側のベルリンで資本主義陣営が東ベルリンに対して文化の自由さをアピールするために始めた、非常に政治的なものでした。最初はクラシック音楽のコンサートを中心にしていましたが、1964年から実験音楽部門が始まって『MaerzMusik』の形になり、同1964年には Jazzfest も始まりました。アメリカの文化を代表する「ジャズ」によって、自由な文化を西側に見せつけようという意図で始まりました。東ベルリンに住む人たちにも演奏が聴けるように当初からラジオ放送もやっていた、東から西に人を促そうという狙いもあったようです。冷戦が終わってドイツが統一されて以降は、2001年に Theater der Freien Volksbühne (自由市民劇場) と呼ばれていた劇場が Berliner Festspiele に統合され、Haus der Berliner Festspiele と改称された専用劇場を持ったフェスティバル組織に変わりました。同2001年に Gropius Bau も統合されて、次第に東西ドイツ統合のしるしの一つのように変わっていきました。



2-3

それぞれのフェスティバルの歴史を尊重して、以前はロゴ（画像 2-3）もばらばらというか、それぞれに任せていました。仕事としても、それぞれにアーティスティック・ディレクターやプロデューサー、コミュニケーションのチームがいたりして、同じ組織で仕事をしているのに全くバラバラのチームで独自で動いていましたが、新しく芸術監督に就任したマティアス・ベースは、5 年計画の冒頭に「Berliner Festspiele は一つの組織である」と掲げ、それぞれの分野のメンバーたちが協力し合って仕事をするを望みました。その象徴として 2023 年 2 月にロゴタイプを刷新し、同じフォントでそれぞれのフェスティバルを現しています（画像 2-4）。また、この「協力し合って仕事をする」という中にはスタッフの国際化という考えもあり、ドイツで仕事したこともなければドイツ語も話せない私が外国人枠として仕事をするようになりました。



2-4

シフトチェンジについて

0：前提としての都市比較 京都・ベルリン・東京

私が長らく暮らしていた京都とベルリンと東京の街の比較についてお話します。京都市の面積は 827 km²、ベルリンは 891.85 km²とほぼ同じ面積で、東京 23 区は 627 km²と、京都市やベルリンよりも狭いです。それぞれの人口は、京都市 138 万人、ベルリン 350 万人に対して、東京 23 区は 978 万 3 千人でした。劇場の数ⁱⁱも比べてみましたが、私が独自に調べたところ、京都市には約 210 か所あるそうです。ここには小さなライブハウスやコンサート会場なども含まれます。ベルリンは劇場が 150 か所、コンサートベニューが 255 か所、合計約 400 か所あるようですⁱⁱⁱ。東京は、1,244 か所あるようです^{iv}。劇場の数だけでいくと、大体人口と同じような比率になっていることがわかります。三つの都市を比べる中で、今日のお題でもある「シフトチェンジ」について、ベルリンで仕事をしていて感じることをお伝えしたいと思います。

1：労働環境

労働環境は芸術分野でも変わってきていると思います。モバイルワーク、フレックスタイム、デジタル化というのは日本でも当然のことだと思いますが、ベルリンでの労働環境は非常に印象深いです。芸術活動や芸術表現において「現場に多様性を持たせなければいけない」ということが積極的に議論されており、現在私が仕事をしている環境にはドイツ語を介さないスタッフが複数います。また、Berliner Festspiele を含む KBB の組織では 2023 年の秋からドイツ語を介さないメンバーに対してドイツ語のレッスンをオーガナイズして、仕事の一部としてそのドイツ語のレッスンに参加できるようになっています。また、“Antidiscrimination”、差別を抑止するためのワーキンググループが組織の中にあり、管理職などから「差別をしないようにしましょう」というお達しが来るのではなく、現場の人たちが自ら「どんな職場にするのか」ということを考え、仕事の一部として必要な専門家などを招いた勉強会をやっています。

2：世代交代

ヨーロッパでは特に活発な動きが見られていて、パフォーマンスアーツのフェスティバルディレクターの中でも国際的な人事異動が始まっていると強く感じています。ドイツでは相馬千秋さんが『Theater der Welt（世界演劇祭）2023』のディレクターを務めました。『Manchester International Festival（マンチェスター国際フェスティバル）』のプログラムディレクターには、香港の西九龍文化区で演劇部門を統括していた、シンガポール出身のロー・キーホンさんがいます。ノ

ルウェーのベルゲンで『Festspillene i Bergen (Bergen International Festival : ベルゲン国際芸術祭)』を開催する劇場、BIT Teatergarasjen のアーティストック・ディレクターにもシンガポール出身のタン・フクエンさんが就任しています。『Festival d'Automne à Paris (フェスティバル・ドートンヌ)』のディレクターは2020年からイタリア人が務めていますし、『Biennale de la Danse (La Biennale de Lyon)』のディレクターはポルトガル人です。ヨーロッパだけでなく、ドイツのフェスティバルディレクターがモンリオールに行った例もあります。40代以下の世代のフェスティバルディレクターは、世代交代に伴って、地理的な移動——言語や文化的な背景が異なる場所にも移動が始まっているのを如実に感じています。

3：脱・労働負荷、才能負荷

環境負荷については日本でも色々な場面で積極的に言われてきましたが、今どこでも話題になっているのは労働負荷です。特に芸術分野では「やりがい搾取」などと言われたりしています。アーティストや現場スタッフの熱意で成り立っているが、結局バーンアウトして辞めてしまうということは非常に多く、ヨーロッパや今の私の職場でもよく見聞きする話題です。もう一つ強調しておきたいのは「才能負荷」についてです。これは私が考えた造語ですが、才能負荷はサステナビリティを考える上で減らしていくべきではないかという議論が始まっています。パフォーミングアーツのフェスティバルにおいて、もっと言えば特定のフェスティバルディレクターが、人気や実力ある特定のアーティストを独占しがちだということがあります。フェスティバルディレクターたちが注目すべきアーティストの取り合いを起こして、新作の依頼が一極に集中した結果、そのアーティストは疲れ果てて才能が枯渇してしまって現場から離脱してしまう——このようなことが過去2、30年の間に多発していました。加えて、仕事が集中するアーティストを増長させてしまうような状況も生まれ、セクハラやパワハラを起こしてしまうことにつながっているのではないのでしょうか。そういったことで特定のフェスティバルや劇場が一部のアーティストを独占していく、このような負荷も減らしていくべきではないか。そして、もっと広くシェアしていかなければパフォーミングアーツの産業のサステナビリティは維持できないのではないか。この議論が、シフトチェンジの3つ目です。

人的・知的資本の蓄積と育成

最後に、個人的な課題として、劇場で上演する作品のスケールについて悩みがあります。私の勤める劇場 (Haus der Berliner Festspiele) は非常に大きくて、客席数が1,000席あります。東京都内の劇場で例えるなら東京芸術劇場のプレイハウスと同じかそれよりも大きいです。そのため、上演演目を選ぼうとすると、どうしても欧米、特にヨーロッパで作られたものが中心になってしまうのです。私はこれまで日本やアジアの作品を多数見ていますし、それらの知識があるということも踏まえベルリンで仕事をするようになった背景があります。ですので、本当はベルリンでもっとアジアのアーティストを紹介したいと思っているのに劇場が大きすぎるが故にサイズがフィットせず、上演できないことがジレンマとしてあります。そのことを考えたときに、「プロダクションを成り立たせる資本の違い」について思い至るようになりました。

プロダクションの大きさには制作プロセスのメカニズムが大きく関わっています。日本の大きいプロダクションは、出演者の知名度か、欧米プロダクションのライセンスのいずれか、もしくは両方に依存して成り立っている現実があり、それをヨーロッパで紹介するには無理があるのです。つまり、「有名な俳優を呼ばないと大きな劇場を埋められない」、あるいは「大きな劇場を埋めるだけの演出力は欧米の演出家かプロデューサーしか持っていない」という現実を指摘したいと思います。

ではなぜ日本で欧米的な制作プロセスのメカニズムが定着していないのか。それは、日本では資本を蓄積する拠点が不足しているからではないかと考えます。資本には、経済的なもの、空間的なもの、人的なもの、知的なものがありますが、とりわけ人的・知的資本を蓄積する拠点、あるいはそれを育てていく拠点が不足しています。端的に言うと、日本では劇場がきちんと整備されていないということです。「劇場」と呼ばれる物理的な意味での建物はたくさんありますが、劇場に何かを恒常的に蓄積している機能があるかという点と全くそうではなくて、「ハコ」として、代わる代わるいろんな演目を上演するだけの貸小屋的な運営の劇場が非常に多く、人的・知的資本を蓄積することができていないと思います。これはロームシアター京都で仕事をしているときにも痛切に感じていたことでもあります。そう考えると、個人的な課題というより日本の舞台芸術業界の課題なのかもしれません。

そもそも「劇場」という場所が仮にあったとして、人的資本を支える教育は日本にあるのでしょうか。先程イ・スッキョンさんが「新しいものを生み出すためには、過去ときちんと向き合っていかなければいけない」と話されていましたが、自分自身の経歴を考えたときにも考えさせられる面があります。私が京都で演劇活動をしていた当時は、「アカデミックな素養は非常に重要である」と思いながらも、現実には弁当の買い出しや打ち上げ場所のセッティングなど、そういったものを手際よくできた人が「仕事ができる」とされていた風潮があって、アカデミックな文脈とは無縁の状態に経験を積み重ねていました。今ベルリンで仕事をしていると、自分の当時の経験との開きを感じざるを得ません。「じゃあその教育どうしたらいいんだ？」と考えた時に、アーツカウンシル東京などはキャパシティビルディング講座などを開催されていますよね。これ自体は素晴らしいことだと思いますけれども、果たして日本の舞台芸術の環境及び社会は本当に知的資本を求めているのかということ自体も疑ってかからなければいけないと思います。これは最早個人的な課題というより、社会的・政治的な課題と言ってもいいかもしれません。

Meet People Before Art

その上で、再びこのメッセージに戻っていきたいと思います。結局、芸術の課題についていろんな取り組みを芸術の分野で行ったとしても、根源的な問題は社会自体にある。芸術の前に政治的になる必要があるのではないかと。別に、政治運動をしるもまでは申しませんが、せめて皆さん一人一人政治的な主張を持って、自分の意見を持ち、そしてそれを投票行動に移すというようなことが必要ではないでしょうか。よく、アーティスト自身やアートに携わるメンバーは「アート自体は直接的に政治には携わらない」とか「アートを通じて（間接的に）社会へ訴えていく」と言います。そういった表現でも構わないと思いますが、アーティストであろうが、アート業界の人間であろうが、その前に一人の市民として社会に参加すべきではないかと私は考えます。そのためには、街に出て他の市民と出会い、あるいはその課題を抱えている当事者と出会ってどんな社会にしたいのかということについて、声を上げていくべきではないか——芸術の前に人に出会うべきだと、街に出るべきだと申し上げて、私のプレゼンテーションを終えたいと思います。

第2部 ディスカッション

五十嵐（以降I）：

まずスッキョンさんにお伺いします。最近ウィットワース美術館の館長に就任されましたが、何か新しく考えていることがあれば補足して頂けますか。

I（以降L）：

私にとって（ウィットワース美術館での仕事は）個人的なプロジェクトだと思います。このミュージアムで私がチャレンジしたいこと、野心として抱いていることは、アートにおいて大切なものをいかに実現し、それを来館者にとってより意味のあるものにするということです。アートというのはかなり排他的なフィールドだと思います。グローバルかつエリートなアート界となるとさらに小さな集団になります。しかし、美術館や公共の小さな展示室を実際に訪れるのが誰であるか、彼らがそこでどのような体験をするのかを考えることがとても重要です。



私は、美術館を通して人々にアートについて教えたいとは思いません。特にウィットワース美術館は、約100年にわたって、ファインアートに限らず、テキスタイルや壁紙などを含むアートも収集してきた歴史があります。そして、基本的に入館が無料です。トイレやショップのカフェを利用するためだけに誰でも入館でき、その際に何気なくアートを目にすることができます。私はウィットワース美術館のそういうところが好きで、それをもっと特別な場所にしたいと思うと共に、品質の高いアートベニューにしたいと思っています。大衆向けあるいはエリート向けのどちらか一方である必要はなく、両極の中間、つまり、優れたアートがありながらも足を運びやすくオープンであるというのが良いと考えています。ウィットワースについてのビジョンは、こういった会場の存在を持続可能にすること、また適切にキュレーションをして、人々がアートを体験できる機会と場の提供を大事にしたいと考えています。

I：マンチェスター（ウィットワース美術館）には一度伺ったことがあるのですが、マンチェスター大学周辺には様々な大学博物館が複数点在していて、規模や特徴も多様でした。大学と街が溶け込んでいるところに加え、ミュージアムがいろいろ埋め込まれていて、今お話しされたことの可能性を感じさせる場所だと思いました。

スッキョンさんは2023年に光州ビエンナーレのディレクションをされていらっしゃるんですね。私も会場に伺いましたが、非常に多くの学生たちが会場を訪れていました。授業の一環でしょうか、地元の中高生のように見えました。日本の国際芸術祭ではあそこまで頻りに子ども達の団体が訪れることは珍しいので驚きましたが、今回たまたまそういうプログラムが多かったのか、あるいは光州という街だからなのでしょう。光州は韓国における民主化運動の最初の重要な拠点だったということで、それに関係する展示作品もありました。光州ビエンナーレを自分の街にとってとても大事なフェスティバルだと認識しているからそういった状況が生まれているのか——その辺の背景を教えてくださいいただけますか。

L：1995年の第1回光州ビエンナーレを開催した当初、韓国のアート界で、「国際的なビエンナーレをやるには（光州は）変わった立地の選定ではないか」と言われていました。しかし、開催地を光州とした理由は二つあると思いま

す。そのうちの一つは民主化運動です。光州事件^{vi}は悲劇的な出来事で、今でも人々の心にトラウマとして深く心に刻まれています。以前は、この事件は「なかったこと」とされていて、光州市はそれを耐え忍んできましたが、1990年代前半になってようやく事実として認識され始めました。「歴史的事実として認識されること」が、人々の心を癒す道のりのスタート地点となったのです。また、光州にとって、ビジュアルアートやビエンナーレを通じて世界的に地域の知名度を上げて国際社会に認められるというのは、とても名誉なことだと思います。光州の歴史を見てみますと、光州は昔から文化の地として知名度が高く、文学のレガシーや伝統に加え、ビジュアルアートや工芸などの文化的知見を持っていました。芸術や文化の価値を理解していることが開催地に選ばれた二つ目の理由だと思います。コンテンポラリーアートのことをあまり知らない若年層や一般の方が訪れることを、光州市民はある種の誇りを持っているのではないのでしょうか。ビエンナーレを自分たちの資源としているように感じます。地元で開催されているから何気なく立ち寄って会場を見ることができますし、(そこでの催しが行われていることに対して) 誇りも持てるし、世の中と自分たちが繋がっている感覚を得られるのでしょうか。

光州ビエンナーレでとても感心したのは、光州の人たちには西洋のコンテクストとは異なる「好奇心」と「オープンな姿勢」があることです。西洋でもコンテンポラリーアートをフォローする人はいるのですが、特定のコミュニティに限定されています。しかし、韓国や光州に住む人々は、コンテンポラリーアートのトレンドにとっても好奇心を持っているし、そのオープンな姿勢こそ光州ビエンナーレの成功の裏にあるのだと思います。私が初めて訪れた1995年の第1回光州ビエンナーレでは、通常はこういった国際的なフェスティバルに縁遠い人たちもたくさん来ていました。何が行われているのだろうと、老若男女が様子を見に来ていたのです。そういった好奇心やオープンさは、本当に応援していきたいことです。偏見や思い込みを持つ前に、一度試してみることを後押ししたいと思います。

I: 光州ビエンナーレ 2023 で興味を持ったことですが、いわゆる西洋のスターアーティストがおそらくほとんどいなくて、マイナーなエリアの作家が多かったように思えました。これは意図的にディレクションされたのでしょうか。

L: キュレーターとして、テート・モダンでも世界各地の地域を理解するよという風に言われましたし、優秀な同僚たちからは、西欧や北米に限らず世界各地のアーティストの活動について学びを得られました。今回のテーマは「アートの目に見えない力」——アートには人々の生活の基本的なところを変えていく力がある、というものでした。そのため、ある程度の連帯感が必要だと考えました。例えば光州の市民が経験したようなトラウマを理解してくれる人はいるのだろうか。抑圧された歴史を知る人たちは



はきっと、反抗心みたいなものを持っているのではないかと思います。先住民族やグローバル・サウス^{vi}のアーティストなどは、共感や連帯感を持てるのではないかと思います、国籍ではなく出身地や拠点などをベースに意図的に選出しました。植民地化されていた国では、所属する国や国家が必ずしもその人自身のアイデンティティーを示していない可能性もあるため、参加アーティストの出身地の表記は、例えば「韓国」ではなく「光州」としたり、オーストラリアであれば「(オーストラリアの中の) ○○地区」というように地域名を明記しました。特定の場所で行っていることに対する反響を感じることができたことは、アーティストにとっても大事なことだったと思います。それぞれが隔絶されたものではなく、同じような経験をしている人が自分の他にもいるのです。開会式には参加アーティストの79人中50人が出席し、互いのアートについて共有しました。これはとても有意義な時間だったと思います。

I: ありがとうございます。続いて橋本さんにお伺いします。本日まで説明いただいたベルリン芸術祭は大変複雑で、ベルリンの人にとっては色々あるプログラムだと思いましたが、ベルリン市民はベルリン芸術祭全体像を認識できていますでしょうか。

橋本（以降 H）:

おそらくほとんど誰も認識できていないのではないのでしょうか。今の芸術監督はベルリン芸術祭をもっと実体のあるものに変えていきたいと考えています。そのためにロゴ（写真 2-2）も統一しましたし、それだけでも雰囲気が大きく変わるということはわかりました。また、これまで個々のフェスティバルの中に設けられたテーマはありましたが、一年を通した共通テーマはないので、任期中にいずれやっていきたいと思っています。ピエンナーレやトリエンナーレのような美術展形式のフェスティバルとは全く異なり、上演型のフェスティバルで固有のテーマを掲げることで自体が世界的にもそこまで多くないというのがありますが。

I: 今日のテーマの「シフトチェンジ」について、自身がシフトチェンジしていく中で苦労したこと、逆に創造性の刺激になったことなど経験談をお話いただけますでしょうか。

L: インスピレーションが鍵になるのではないのでしょうか。それぞれの場所にとっても意味があると感じますし、全体像にも関わってくると思います。その解像度が高いほど、ある意味では良いことだと思います。

私は、異なる土地にそれぞれあるコンテキストを深く理解したいと考えています。ウィットワースであれば、マンチェスターの歴史がいかに複雑かを学んでいます。マンチェスターは産業革命発祥の地で、大英帝国が巨万の富を築き始めた場所ということから、マンチェスターの富や裕福な上流・中流階級は大英帝国の植民地政策の歴史などにも非常に深い関わりがあります。しかし、大英帝国と大きく一括りにせず、実際にマンチェスターに住んでいた人々がそれぞれどのような経験をしていたかを考えることが重要です。当時の人々は、富が広く社会に分配されていると思っていたのでしょうか。あるいは労働者は搾取されていたのでしょうか。フリードリッヒ・エンゲルスの著書や研究は、イギリスにおける資本家による労働者搾取の過酷さについて記述されています。こうした複雑な歴史をどうしたらわかりやすくできるかを考えているのですが、一つの物語のように見える歴史の「異なる側面」を理解することが大切で、それをアーティストやアートを通して見たいと思っています。私は社会史の専門家や活動家ではありませんが、アーティストはこういうストーリーに対してどのように反応するのか、現代というコンテキストを以てどう再解釈するのかとても興味があります。そして、アーティストたちはユニークな視点からこれらのことを理解した上で、未来への提案もできるのではないかと信じています。

I: ありがとうございます。橋本さんは先程のプレゼンテーションで文化庁の研修でニューヨークへ行き、その後にベルリンへと移ったと話していましたが、それぞれの場所でどんなことを感じましたか。また、ニューヨークで取材やヒアリングをされて感じたことをコメントいただけますでしょうか。

H: 40 数年ずっと日本にいたので、初めて外国人として暮らしてみても、「こんなに大変なのか」と思いました。生活の基盤を整えるためには、その土地の市民であればする必要のないことをいろいろとしないといけない。外国人登録や賃貸契約などに膨大な手続きや資料が必要だったり……恥ずかしながら、40 数年目にして初めて「マイノリティーとして生きること」の大変さを感じたことは大きかったです。ニューヨークにいた時はまだコロナ禍が収束する前だったので、街中に PCR 検査会場や、ワクチン接種会場などがありました。そういう所で仕事をしている人たちの様

子に触れた時、殆どの人たちが「自分の判断でこの場をなんとかしなければならぬ」という強い責任感を持って職務に臨んでいました。芸術とは直接関わらないことですが、アメリカで暮らしている時にそういった人たちとたくさん出会ったことは非常に印象深かったです。その後、色んな関係者に自分のリサーチの一環でインタビューする中で、ファンドレイザーの人たちは、「そのプロジェクトをしたいからという理由だけでは資金を獲得できない」と認識しているように感じました。なぜこの作品やプロジェクトが必要なのかということに対して、アート関係者であることを超えて、市民として自分なりの責任感・使命感を持って取り組む姿勢が印象的でした。アメリカの個人主義と人々の振る舞いが結びついていると経験できたことが印象的で、日本と非常に対照的だと感じました。

I：アメリカとベルリンの違いについてはいかがでしょうか。

H：ドイツは日本と近いところがあります。ルールを重んじるので、赤信号は誰も渡りません。日本と違うと思ったのは、単にルールだから従う、というのではなく「なぜ赤信号で渡らないのか」についての意見をみんながそれぞれ持っているということです。ドイツ人は、常に原則に立ち返る「原則主義」に基づいて日々暮らしています。

I：スッキョンさんは先ほど「異なる場所から刺激を受けた」と話していました。いろいろな国のスタッフたちで取り組む共同作業には大変さと面白さの両面があると思いますが、いかがお考えでしょうか。

L：テート・モダンにおいて私が初の西洋以外から来たキュレーターだったので、ちょっと変わった場所だと思いました。他の分野のオープンさを考えると、コンテンポラリーアートはその歩みが少し遅かったのかもしれませんが。しかし、就任後は世界中の多くのアーティストと関わるようになり、美術館の同僚やキュレーター部門、それ以外の部門も国際化が進み、多言語化していきました。それによってより多くの知識を共有できているという実感もあります。これこそがインターナショナルな職場の素晴らしいところだと思います。休暇後にそれぞれお土産のお菓子を持ち寄るのですが、そうした場面でもそれぞれの背景にある異なる視点や文化を垣間見ることができるのです。とはいえ、我々は一つのビジョンのために一体となって働いています。ブレグジット^{vii}後はそういう連帯感が少し弱くなりましたが……。ヨーロッパ大陸出身の同僚が職場を去っていくのはとても悲しかったです。しかし、そのようなナショナリスティックな論調が、世界や、芸術・文化に対する人の理解にどのような影響を与えるかを試される時が来たのでしょう。私たちはとてもリベラルだと思います。ですので、搾取をするという形のグローバル化ではなくて、連携や協調など、本当の意味でのインターナショナリズムを持続していきたいです。私たちがその繋がりを持続できれば、それこそ英国のような場所の長所になるのではないのでしょうか。

I：ブレグジットの影響は大きかったですか。

L：かなり影響がありました。英国人ではない人たちは「拒絶された」と感じたからです。今いる環境が自分にとって敵対的で、他に選択肢があるのなら、敢えてそこに住む理由はありません。ロンドンの住環境はベストというわけではありません。物価も人口密度も高いです。他に選択肢がある人にとって、(ブレグジットは)どこに住むかを選ぶきっかけになったのではないのでしょうか。一方で選択肢がない人もいて、いまだに日常生活の中で、旅行や配送、関税などブレグジット関連の問題に直面しています。アーティストもかなり移動しづらくなりました。

H：これまでの話を踏まえて、私がベルリンでどう感じているかということ、ヨーロッパのパフォーミングアーツのフェスティバルは、ポストコロナリズムという原則のもとに多様な表現を紹介していて、寛容というイメージを持っていましたが、実際はそうでもないと感じる部分があります。コンテンツそのものについてそれなりにオープンであることは間違いありません。ただ、先程のプレゼンで「プロダクションのメカニズム」の話をしました。ヨーロッパには非常に強固な劇場メカニズムがあり、作品の生産から制作、発表までのメカニズムが劇場を起点に発達しています。そのため、違うメカニズムで作られた作品をヨーロッパの劇場で上演しようとなると、制作のプロセスが違うために話がスムーズにいかないことがあります。照明や音響、あるいは劇場で本番までのリハーサルの時間をどうするかまで、様々な面での調整が必要になったときの同僚の態度から、スムーズにいかない（違うメカニズムで作られている）作品はちょっと素人くさい、あるいはアマチュアのように思っている節を感じ取れる時があるのです。露骨ではないにしろ、そう感じた時に、「ベルリンで仕事をしている人たちはヨーロッパの劇場メカニズムについてプライドを持っているのと同時に、“そうじゃないもの”に対して未発達だという意識がある」と感じました。本当の意味での多様性は成し遂げられておらず、潜在的に西洋中心主義的な視点が残っていると実感します。



同じくプレゼン内で、フェスティバルディレクターの国際的異動が始まったという話をしました。ヨーロッパの多くの国は植民地の歴史を持っているので、フェスティバルディレクターは自分たちの国の歴史的な反省を踏まえ、かつて植民地化した地域のアーティストや文化に対するリスペクトの意味を込めてそれらを紹介することがあります。例えばポルトガル出身のフェスティバルディレクターがフランスで（ポルトガルが植民地化していた）アフリカの地域のアーティストを紹介すると、フランスの観客にとっては新鮮に映るのですが——私には見世物と興行主のように見えることがあります。パフォーミングアーツで先住民族の伝統文化を反映させた作品を紹介する際に起こりがちなことですが、コミュニティのためや自分のために歌ったり踊ったりする（そもそも観客に向けて上演することが前提で作られていない）出自のパフォーマンスを西洋式の劇場に持ってきて、観光アトラクションのように見えてしまうことがあります。そうしたときに「良心的な」ヨーロッパの観客は非常に温かい眼差しで見守るのですが、その温かさには「未発達なものだから見守っている」感があり、極端に言えばエキゾチシズムの焼き直しだと私は思っています。しかし、ヨーロッパ人に向かってどれだけこの話をしても響かないことがほとんどなので、どうしたら一撃食らわせられるかを考えながら生活しています（笑）。

I：橋本さんのプレゼンテーションの最後で、アートにまつわる課題は教育あるいは政治や社会の話でもであると指摘されていました。以前、『フェスティバル/トークショー』で、多民族についてのテーマを多言語で訴えていたプログラムがありました。内容はとても良かったのですが、そこで訴えているテーマは、すでに会場に来ている人たちは多分、もう既にOKなんです。本当は、（OKではない人がいるような）色々な場所でそのプログラムが見られたら、より多くの層に伝わるのに……というもどかしさがありました。だからこそ、高山明さんのような方は劇場を出て違う場で活動をしているのだと思うのですが、どうお考えですか。

H：全てのアート実践者が高山さんのようにになれるかということ、なかなか難しい話かなと思います。芸術教育の層が厚いヨーロッパの「良い面」と「悪い面」として、悪い面はやはりエリート主義、Exclude（排他的）な部分があるとスッキオンさんもお話しされていました。ただ、僕はヨーロッパで暮らしていて感銘を受けることもあります。（ヨーロ

ッパでは) アーティストや実践者は、自分の意見と近いものがあればデモに行き、そして投票に行きます。自分の表現の内容と近ければ、例えば高山さんのように社会的な実践と芸術表現を結びつけて訴求するか、そうでなければ「投票に行けばいい」と考えています。社会的課題に対してみんながコンシャスであるし、何かしらの動きをしようと考えているところは良い面だと思います。

I: 2022年のロシアによるウクライナ侵攻、2023年はイスラエルによるパレスチナ空爆など、国際情勢や、社会の状況が変貌し、ユダヤ人やユダヤに関するテーマをどう扱うかを巡って現代美術界は大変揺れ動いていると思います。これらの状況について、どのようにお考えですか。

L: とても難しいですが重要な質問ですね。抗議のために集まることについては個人の自由です。個人の見解になりますが、戦争は人類の文明において最悪の行為です。西欧の人間にとってウクライナの状況はシンプルな問題で、民主主義とアメリカも含めた NATO 対ロシアという構図でした。しかし、パレスチナはもっと複雑です。私たちは両方のコミュニティとアート分野でお互いやりとりがあります。彼らの見解は対極にありながら、いずれも価値があります。双方に多大な人的被害が発生していて、双方の暴力とも決して正当化できるものではありません。

ウィットワース美術館では最近、『Material Power: Palestinian Embroidery』という企画展を開催しました。私が就任するより前の 2019 年から企画されており、現在の情勢とは関係なく予定されていました。この展示については様々な異なる見解を考慮しなくてはならず、毎週のように長い議論を行いました。しかし、美術館へ来る人たちも様々な視点を持っていますし、この企画展を見てどう思うかも気になる場所でした。もしかしたらスタッフが誹謗中傷や暴力などの被害に遭う可能性もあります。この企画展をきっかけに、多様な視点を理解する必要性がありました。双方の見解だけでなく、人としてこの状況をどう思うか、感情的なつながりも含めて多角的に理解する必要性がありました。政治的な見解には人それぞれの見解があることを認め、言論と表現の自由を尊重しなければいけないと思います。理解と受容がなければ、コミュニケーションの欠落した本当に閉ざされた状況になってしまっています。

H: 同じく、パレスチナ問題に比べるとウクライナ情勢の方が構図的にシンプルでした。ロシアによるウクライナ侵攻が始まった 2022 年はドイツ語圏のフェスティバルや劇場が連帯して、「活動の場を失ったウクライナのアーティストたちに場所を提供すること」に積極的に取り組んで、アライアンスを作るといったサポートが自然発生的に起こっていました。ドイツ政府としてもウクライナを支援するという立場が明確だったので、特に大きな議論もなくできていましたが、パレスチナについては非常に難しいですね。ドイツにはホロコーストの歴史があるので、反ユダヤ主義と認識されるような言動は、政治家にとっても文化関係者にとっても、誰にとっても死活問題に直結します。ドクメンタ 15 の件も記憶にあると思いますが、ドイツにおいて劇場のディレクターやフェスティバルディレクターは社会的な注目度が非常に高いため、何かあった場合に全国的なメディアからコメントを求められることがあります。ベルリン芸術祭の芸術監督もメディアからコメントを求められた際、ベルリン芸術祭に紐づくそれぞれのディレクターたちと議論を重ね、組織としてどう表明するかを慎重に準備しました。今の職場はドイツ連邦政府直轄の組織ということもあり、アンチ・セミティズム^{viii}と取られることに非常にリスクがあります。しかし、パレスチナで実際に起きていることを見ると、どちらかだけを支援できるとは誰も思っていない。ベルリン芸術祭として声明文を出す際は、大変慎重に言葉を選んで表現していました。当時は 5 分おきにメールが飛び交うような感じで、非常に大変だったと記憶しています。組織としてパレスチナへの連帯を示すことは非常に難しいですが、個人としてパレスチナの市民への連帯を示したいと思う人たちはたくさんいるので、デモに行ったり個人的な発言をしたり、SNS で意思表示する人もいま

す。実際の芸術活動や、展覧会やパフォーマンスの世界でどのように対応するのかについてはまだ揺れています。ベルリンにあるマキシム・ゴーリキ劇場は、パレスチナ側の視点で描かれた場面や発言などがある演目について、理由を言わずに公演をキャンセルして議論が起きました。どちらに転んでも炎上するような日々で、みんな神経をすり減らしています。

質疑応答

I：ありがとうございました。本当に切実な状況がよく分かりました。それではQ&Aに移りたいと思います。質問を承りますので挙手にてお知らせください。

質問者1（以降1）：

橋本さんへの質問です。KYOTO EXPERIMENT は名前の通り実験的な作品の多い芸術祭だと思っていますが、芸術好きに限らず、京都市民に対してその価値を説明することはありますか？また、京都市民にどう受け止められているか、印象をお聞きしたいです。

H：私がKYOTO EXPERIMENT に携わっていた当時、文化庁や京都市に加え、民間の寄付などからもご支援いただいていたのですが、KYOTO EXPERIMENT の社会的価値については「京都に住んでいる当事者から文化的なアイデンティティを更新する必要がある」と説明していました。

当時（2010年）の京都市の人口は約140万人で、そのうち10%以上が大学生や大学院生でした。京都には38の大学・短期大学があり、人口比率における大学生の割合が日本国内で最大の都市です。しかし、彼らは卒業すると大阪か東京に行ってしまう、定住しない現実もあります。これは市の税収に大きな影響があり、生産年齢と呼ばれる世代の人口が非常に少ないという課題が長年続いています。私は、文化都市でありながら「観光客が喜ぶような伝統的イメージ」だけを発信しようとする市の政策にアンバランスさを感じていました。人口の10%以上を占める大学生などの若い人たちが楽しんだり経験したりしているリアルな活動があるにも関わらず、文化的アイデンティティを観光客向けのものばかりにしているのは問題じゃないかと思ったのです。しかし、さらに市内に富裕層向けのマンションが増えて地価が高騰してしまい、若い世帯は近郊の都市（京都府下の城陽市や宇治市など他市、大阪府高槻市や枚方市、滋賀県大津市など）へ流出し、税収減に拍車をかけています。京都市の人たちも自覚していたので、若い人をつなぎ留めておくという意味合いも込めて、「京都市のリアルな文化的アイデンティティは必ずしも伝統的なものだけではない」と言っていく必要を訴え、敢えて“実験”という名前を用いたフェスティバルの存在意味は高いと繰り返し伝えていました。

また、京都市にはローム株式会社や京セラ株式会社など、先端技術や科学を用いたプロダクトを生産する企業の本社が多くあります。技術開発には基礎的な研究が必要で、大学都市である京都市との相性がとても良いことが挙げられます。産業という側面でも、先端的・実験的な取り組みの存在は京都市におけるリアリティの一つであり、典型的な文化アイデンティティだけじゃないKYOTO EXPERIMENT が必要なのではないかと訴え続け、何とか続いてきたのではないかと思います。

1：京都市民がどう受け入れているかなど、市民の声を聞く機会はありますか。

H：KYOTO EXPERIMENT に携わっていた当時、市民ボランティアを毎年募集していたのですが、そういう人たちからは常に声を聞いていたと思います。舞台を観たことのない一般の人は、全員素っ裸になったりするようなダンスの作品をいきなり観に来るかと言ったら来ないでしょう。ですが、フェスティバルとしてやっていると、交通機関や旅行会社、宿泊施設など演劇以外の人たちと接することがありました。タクシーの運転手さんが最たる例ですね。そういう人たちを通じて、「フェスティバルが行われていること」について、認知度や波及力を感じることはありませんし、厳しい声は市民ボランティアの人たちから聞いていました。

質問者 2（以降 2）：

イさんと橋本さんのお二人にお尋ねします。ヨーロッパの代表的な芸術機関や芸術祭がアジアからキュレーターなどの方を招いているのは、「ヨーロッパ内で欧米中心主義の考え方にもう行き詰まっていて、違う領域から人を招き入れてプログラムを組もう」という考えがあるからでしょうか。また、橋本さんが話されていたヨーロッパの劇場の仕組みが強固すぎるが故に「他の地域や仕組みで作られたものを劣っているように見てしまう傾向」があるのなら、真の意味での多様性にはまだ至っていないのでしょうか。その 2 点についてコメントをいただきたいです。

L：おそらく、多くの要素が組み合わさって今の状況に至ったのだと思います。間違いなく異なる文化や価値観への関心と認識があり、そういうことがヨーロッパ人以外、非西洋圏出身の人を任命することにつながっていると思います。こういった層の中には、実社会の人口動態の反映を強く望んでいる人もいます。例えば英国には、インドやパキスタン、バングラデシュなど南アジアの人も多くですし、中東やアジア諸国の人も一定数います。また、アフリカ系やその他の地域の人もいます。植民地化された地域から多くの人が本国である宗主国にやってきたことは歴史を見ればわかりますし、ゆえに、社会の人口動態を反映したい、また異なる文化や価値を認めたいという動機があります。しかし、それがひとたび標準として確立されると、（異なる文化や価値に対して）理解がある人物が求められます。特定の人種の人、あるいは人種的アイデンティティやセクシュアルアイデンティティを持つ人が必ずしもそこに価値を見出しているとは限りません。自身の価値観を個人として心から信じていることが大事になってきていると思います。

H：ヨーロッパの芸術機関には「作品あるいはプログラムに多様性をもたせたい」という強い欲望が確かにあると思います。ただ、運営機関そのものが多様であるべきと思っている芸術機関はそこまで多くないでしょう。言葉を選ばずに言えば、「プログラムの多様性を担保するためのコネクションがあればいい」と思っている人たちの方が多いのではないのでしょうか。内部に私のような人間を引き入れ、かつドイツ語のレッスンまで提供してくれる今の組織はかなりレアなケースですし、彼（マティアス・ペース）だから成し遂げられているのでしょう。彼とは 12、3 年来の知り合いで、彼自身がアジアの作品などを既に知っていたりするので、私を通じて（アジアの作品などを）発見したいというより、10 数年来の付き合いの中で芸術的な価値観について共有する部分が多くあり、話し相手のような感覚で呼んでくれたものと思っています。どちらかということ、私がベルリンにいることで、無償で日本やアジアのアーティストの情報が手に入るとして連絡をしてくるヨーロッパのフェスティバルディレクターたちが大勢いることの方に困惑しています（笑）。

質問者 3（以降、3）：

私は 2022 年と 2023 年の『Frieze Seoul』に行きましたが、僅か 1 年でアートをめぐるソウルの状況が大きく変化したと感じました。コロナの状況を差し引いても、公的な施設や企業の美術館に限らず民間の人々に至るまで、アートに対するモチベーションがすごい勢いで成長していると思いました。そこでスッキョンさんに伺いたいのです

が、韓国の中でも特にソウルでは現代美術は受け入れられているのでしょうか。公的なアプローチと民間のアプローチのそれぞれについてご意見をお聞かせください。

L：端的に言うと、公的な要素と民間の要素の両方が作用しています。公共面では、政府からの良好な支援に加え、アーティスト向けのレジデンスや公立の美術館の開設を通じて自治体レベルの行政もアート活動を支援してきました。また、朝鮮戦争以来、韓国ではアート教育が大々的に行われてきました。非常にバランスのとれた高い技術を持つアーティストが多くの美術学校から輩出され、アーティストは皆ソウル市内に住居やスタジオも持っています。これは香港とは全く異なる状況です。香港には商業的なギャラリーやオークションハウスがあって民間セクターのサポートは手厚いのですが、香港にはアーティストや彼らをプロデュースする人材があまり住んでいません。したがって、成功の要因はアーティストの量と質と言えるでしょう。

もう一つはインターナショナリズムの視点と関係する話です。韓国人には「もっと国際化したい、広大な国際舞台の一部になりたい」という強い願望があります。理由は分かりませんが、私も韓国人として、アートの国際舞台の一部になることを大きなビジョンとして描いていました。この感覚は、私の韓国人の仲間やアーティスト、官民間問わず共通していると思います。また、多くのアーティストやギャラリーにとって、ソウルや韓国では力を発揮する場所として不十分だという不満もあるのかもしれませんが。彼らはより良いものや、より大きなビジョンを欲しています。そのような強い向上心から、国際的な繋がりやオープンなスタンスを持つようになるのだと思います。これは、アートの国際舞台で突然成功を取めたり、突然出現したりしたというわけではありません。長年の水面下の活動を積み重ねてきた結果であり、少なくとも過去20~30年の活動の上に成り立っているものです。



3：ありがとうございます。次に、橋下さんへお伺いします。ヨーロッパでは非西洋圏の作品や表現などを見世物的に捉える側面があり、周りの同僚に伝えてもなかなか理解してもらえないと仰っていましたが、中には理解を示す方もいると思います。理解を示す方々に共通点や特徴があるとすればどのような点でしょうか。

H：断言は難しいですが、その人自身が外国で暮らしたり、マイノリティーになった経験があるかの差が大きい気がします。その点でいえば私の上司が思い当たります。私の上司は、以前ブラジルのサンパウロに6年ほど暮らし、現地でプロデュース会社を立ち上げて仕事していました。ベルリンで出会ったブラジル人の女性と結婚したためですが……愛の力は偉大ですね。彼はポルトガル語を習得してサンパウロで起業するという、「自分自身がマイノリティーになった経験」をしているので（その上司とは）そういう話ができます。そうするとやはり「マイノリティーになったことがある人」ということは一つ共通点として言えるのではないのでしょうか。

先ほどスッキョンさんが興味深いお話をされていたので、繋げさせていただきます。私は、パフォーマンスアーツの世界における国際化について、意識的に取り組んでいるアジアの地域は台湾だと思っています。台湾は外交的な独

立性が常に脅かされていることもあり、台北駐日経済文化代表処^{ix}の方も「文化を外交的な戦略として使っている」と明言していました。そのため、10年ほど前からパフォーミングアーツに関わる人々を海外（特にヨーロッパ）へ送り込んで勉強させているそうです。その人々は、台湾のパフォーミングアーツを発展させるべく西洋の劇場のメカニズムを学んで、今台湾で実践しています。ヨーロッパのフェスティバルで日本のフェスティバル関係者を見る機会は10年前に比べ激減しましたが、台湾の劇場フェスティバル関係者と出会う機会がまたたく間に増えました。メカニズムでいうと、韓国はやはり映画産業が早くに発達したことがあると思いますし、パフォーミングアーツでは台湾がそのような状況にあるのではないかなど。日本で「メカニズムをうまくやった」好例は、ウイスキーではないでしょうか。今、日本のウイスキーはヨーロッパやアメリカで高値で販売されていますが、富裕層は「(高値でも)やはり日本のウイスキーは美味しい」と評価しています。ウイスキーづくりというメカニズムを明治時代の人たちがきちんと学んだ上で、自分たちの美的感性によって発達させたということが今の高い評価につながっていると思うので、私の意見としては「国際化して世界で勝負したいのであれば、メカニズム自体にきちんと取り組む必要がある」と思います。それを無くして、単に「日本の文化は素晴らしい」とか、「東京の文化は素晴らしい」と言って輸出しようとしても全く機能しないことを皆さんにお伝えしておきます。

I：ありがとうございました。このほか多数ご質問をいただいておりますが、お時間の都合上こちらで締め切らせていただきます。

ⁱ 本人注：ベルリンは都市州のため比較するなら京都府かと思いますが、分かりやすくするため京都市とベルリンを比較しています。

ⁱⁱ 本人注：劇場なので客席数で比較すべきかと思いますが、ひとまず劇場の数としています。

ⁱⁱⁱ ベルリン市のウェブサイトによる（本人調べ）

^{iv} 京都市のウェブサイトによる（本人調べ）

^v 光州事件：1980年5月に光州を中心とした市民による大規模な軍事政権に対する民主化要求の蜂起が起こり、軍隊の武力制圧により多数の死傷者を出した事件。

^{vi} Global South：南半球にあるアジアやアフリカなどの新興国・途上国の総称

^{vii} Brexit（ブレグジット）：BritainとExitを掛け合わせた造語。イギリスの欧州連合（EU）離脱を意味する。

^{viii} 反ユダヤ人主義

^{ix} 中華民国（台湾）の日本における外交の窓口機関。民間機構だが、実質的には大使館や領事館の役割を果たしている。