

島林秀行（以下、島林） geidaiRAM 受講生 | 川俣さんをお招きしてのレクチャーを開催したいと思います。今回のレクチャーでは、「Lecture in Progress | 対話の実験」というタイトルを掲げています。川俣さんの作品は木材を組み合わせ、その場における偶発的なコミュニケーションや出来事を巻き込んでいくというインプログレスな制作姿勢を持っています。そうした川俣さんの制作に見られるインタラクティブ性や、オープンな姿勢を取り込んだレクチャーにできないかと考え、今回のようなタイトルを付けました。レクチャーにありがちな登壇者からの一方的な話にするのではなく、本日ご来場いただいている方からの質問や対話によりレクチャーを組み立てていきたいと考えたわけです。ぜひ皆さんから積極的に質問をいただき、インプログレスにレクチャーを構築できたら大変嬉しく思います。

Introduction

川俣 正（以下、川俣） | この藝大というと、1999年に僕と藤幡くん※1とで先端芸術表現科※2をつくりました。まずはその話をしたいと思います。

僕は、アートというのは個人の表現で終わるのではなく、もっと社会に広がっていかねばならないと思います。社会化されたアートを提案したい。どうしてもアートは文科系が多いですが、藤幡くんのような工学系アートというのもありえるだろうと。彼はアートテクノクラートを、僕は開かれた社会性を。そういったテーマをそれぞれに持ち、先端芸術表現科は始まったんですね。

そこで一番やりたかったことは「対話」です。僕、トーク苦手なんです。人と一緒にいるのは本当は好きじゃない。だからこそ、そういう事を自分に課せようと思って「カフェトーク」というのを始めたんです。カフェで隣り合わせで話をしていく。日本には国際展が多く、外国の作家も展覧会のため頻繁に来日し、そして帰っていく。それではもったいないと思い、その外国のアーティストたちを藝大に呼んで話そうと。73回やりましたね。一方通行のレクチャーではなく、聞く方も参加していく。質問があってもすぐにしないと忘れてしまう。何かあったらすぐに話すのが一番いいから、この講演会も聞きたい事があったらどんどん話していいし、みなさんが話して僕が助言するというような形になればいいと思います。

先端芸術表現科には6年在籍したのですが、もともと海外からの仕事が多かったというのもあり、いまはフランスのボザール※3で教えています。アートには語学が必須です。作品をつくる技術と同じくらい、語学が必要ですよ。

先ほど先端芸術表現科設立時のテーマとして、社会性を挙げましたが、それは美術館など、アートフィールドとは異なる場を、自分なりにつくっていききたいという想いがありました。日常的な、アートと関係ないスペースで作品をつくる。「出会い」が欲しかったんですね。そういう出会いにはアートに馴染みのない場所でやるのが一番。その中でアートが語られればいいと。そうして、ごく普通のアパートで始めました。もちろん、一人でできるわけじゃなくて、アシスタントやボランティアなど、さまざまな関わり方の中で時間を共有する。で、みんなで組み立てて、みんなで壊して、おしまい。同じ素材でどれだけの変化、バリエーションが出来るか。材料はいつも同じで、場所と時間と関わる人が違う。同じ素材で同じ事をやっていると、逆にそれがもっと見えてくる。人との関わりによって、なにが誘発されるかということに興味があったんです。場所から出る要請が毎回強く反映され、自分でなにか作るといった発想は元々ない。いわゆる「サイトスペシフィック※4」で、その場所でしか成り立たない仕事。終われば、同じことを違う土地でできない。

OPEN LECTURE VOL.3 「Lecture in Progress | 対話の実験」

ゲスト | 川俣正（アーティスト） 日時 | 2014年9月30日（火）18:30 - 21:30 会場 | 東京藝術大学中央棟第1講義室

一過性というか、仕事の展開は場所を変えるということなんです。場所を変えて、その要請でやるということ。

この30年、次々と場所が変わり、国も変わり、様々なファクターが受け入れながら、今に至りました。年間10本くらいですかね、月1本くらいはなにかやっています。

アートプロジェクトのはなし

※1

藤幡正樹(ふじはた まさき)は、日本のメディア・アーティスト、東京藝術大学教授。

<http://www.fujihata.jp/>

※2

東京藝術大学美術学部先端芸術表現科、ならびに同大学院美術研究科先端芸術表現専攻。川俣正は1999年4月-2005年3月の期間教授を務める。

<http://ima.fa.geidai.ac.jp/>

※3

エコール・デ・ボザールは、17世紀に設立したフランスの美術学校。

<http://www.ensba.fr/>

※4

芸術作品やプロジェクトの性質を表す用語。その場所に帰属する作品や置かれる場所の特性を活かした作品、またはその性質や方法を指す。

※5

ダニエル・ビュラン(Daniel Buren)は、フランスのコンセプチュアル・アーティスト。ストライプ柄を使用したインスタレーション作品で知られる。

<http://www.danielburen.com/>

現場での身体

武田力(以下、武田)geidaiRAM 受講生 | この30年、海外に行かれていろんなものを、いろんな方とつくって来られて、その場所ごとにまったく異なる作品が出来てきたと想像します。川俣さん自身の身体性もその土地や人によって随分変わって来たんじゃないかと思ひ、その土地ごとにどういった蓄積があったかを伺いたいです。

川俣 | 蓄積というか、うちの奥さんに言われたことは家に帰ってくるとやたら声がかい。現場で2週間くらい、一緒にわいわいやっているときと無意識にそうになっている。あとは、洗濯。家に帰ってきて、ドサッと洗濯物を洗っていると、「そうか、こんなにやったんだ」という感慨めいたものが湧いてきたり。また、作業着という発想がない。僕は普通の格好で作業したい。一方で、ヨーロッパの作家ダニエル・ビュラン※5は作業着に着替える。彼は白い作業着を着ないと仕事に移れない。それがスタイル。どういう格好にするかはとても身体的だと思うんですよ。僕は同じ状態で同じものを着て、電車に乗って、作業する時にもそのままのレベルで行いたいと思うから、そのまま飯を食って話して、帰って寝る。プロジェクトを終えて、洗濯している時に「ひとつ終わったな」と。洗濯という行為は僕にとって非常に象徴的で、ひとつの結節点となります。

また僕は引っ越しが好きで、引っ越しが出来ない時には部屋の模様替えばかりやっていました。要するに自分を変えたかった。環境を変えることで自分が変わるかなと。パリに住んでから「アトリエあってもいいな」と思って、アトリエを構えました。それまでどこにも持っていかなかったし、持とうとも思わなかった。タバコ吸って、酒飲んで、ポーっとして、本読んでという感じだけど、そういう場所もあっていいなと、僕にとって身体的というのはこういうことですね。

武田 | たとえば川俣さんが若かった頃にも、こういったプロジェクトをやっていたと思うのですが、人との関わり方で何か変わったところはあるですか？

川俣 | 自分で自覚するのは、無駄な動きをしなくなってきたね。かつては無駄な動きと的確な動きの判別が付かなかった。いまは割とわかる。

いまの一番大きな問題はね、思いついて、構想して、大体そのとおりに出来ちゃうことだね。それ以上のこともないし、それ以下のこともない。こうつくったらこうなるだろうなと思ってつくったら、そうなっちゃう。ワークショップなら、僕が土台だけつくって、あとは好き勝手にやってもらったほうがいい。だからこの場も、僕がいろいろ説明するよりも君らがどんどん喋ったほうがいい。同じ場所でプロジェクトを行うのは本当に稀で、いつも違うし、スタッフもその場でどんどん変わっていく。どんどん若い連中が入ってきたりで、現場はいつも新鮮です。今回はどうやってなにかができるかなと思うし、あるいはどうそれを壊そう



テトラハウスプロジェクト

photo | Shigeo Anzai



デストロイドチャーチ photo | Leo van der Kleij

※6 ドクメンタ (documenta, 1955年～) は、ドイツ連邦共和国ヘッセン州の古都カッセルにて5年おきに開催される現代美術の国際展覧会。

かという時もある。あとは、その場所場所で言われることは違ってくるし、話してまったく異なる発想、作品に対する見え方も違うし。要はなににも固定したものはないということ。

確かに身体に蓄積があるかもしれないけれど、それが確実に生かされるわけでもない。このように木材を組めばこうなる、というのは分かるようになるけれど、その木材ひとつとっても土地で違うし、やっぱり場所が違えば、その場所でしかできないことがある。ひとつとして同じものはない。たとえば、同じ街でも時間が違う。僕はドイツのカッセルで87年と92年のドクメンタ ※6 に出品しました。この国際展は、5年に一度開催されるのですが、毎回作業する場所が違うし、キュレーターは違うし、オーガナイズも時代も違った。87年はドイツが分断されている時代。92年は分断が終わり、東の住民が西へと入ってきていた。政治が変わると予算も変わってくるからね。東ヨーロッパで作品を依頼された時に感じたんだけど、彼らはアートにお金を使うという発想はあまりない。ポーランドのワルシャワから依頼を受けて行った時、「ここで展覧会をするために、君が予算を取ってくるんだよ」と言われた。日本からお金を捻出して、この美術館で仕事をしてくれと、そして僕に対する報酬は無い。もらったのは美術館内にあるレストランのチケット。これでなにか喰ってくれと。材料は全部ある、アシスタントも用意するからと。美術館の一番上に部屋があつてそこで寝泊まりして作品つくって、おしまい。東ヨーロッパの国では、まだ社会主義的な発想でアーティストはある種、社会奉仕する立場という概念は未だに残っていますね。

森純平 geidaiRAM 受講生 | 身体の話に続けて、過去のプロジェクトがどんどん溜まっていくと同時に、いまま現場は同時並行的に世界レベルで動いている。過去のそれらプロジェクトと思考がリンクしていくと思うのですが、その感覚について伺いたいです。

川俣 | 先のプロジェクトの連絡はあるけれど、現場に入ったら現場の方が優先だね。さっきも言ったように蓄積はしていかない。そもその条件が違うし、経験を生かして次の作品をつくるということはない。

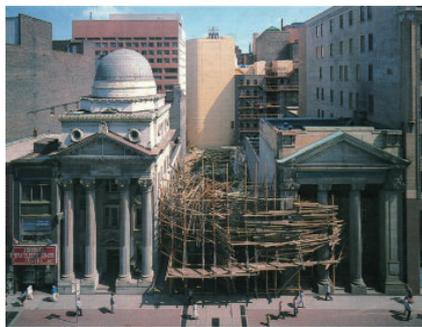
たぶんね、積み重なっていくのではなくて、広がっていくのだと思う。永遠と経験が広がっていくだけの話で、経験のクオリティを求めてはいない。その時々経験でしかない、僕は自分では思っている。作品において、AよりはBの方がいいと思う人はいるかもしれないけれど、AよりBの方がクオリティが高かったとかそういう発想は僕にない。

存在の社会性

参加者 | ドイツでは、言葉で何かを伝えないと通じない部分があつて、もちろん異なるバックグラウンドがあるので、それをどうにか言葉で説明することによって共有されて学ぶことがある。先ほどからの社会性というテーマにおいて、最も重要なのはコミュニケーション、他者を意識するということだと思います。たとえば、おばあさんが重い荷物を持ち上げる時に「よいしょ」と言う。そうすることで社会性が生じる。おばあさんが無言で荷物を持ち上げても誰も気付かない。でも後ろのほうで「よいしょ」と聞こえるだけでおばあさんが後ろでなにかを持ち上げているんだなという。

川俣 | 「よいしょ」というのは自分に対して言っているんだよ、かけ声をかけて。





コロナアルタバーンパーク photo | Peter McCallum

参加者 | もっと言えば誰かが水の入ったバケツを持ち上げる時に無言で持ち上げるのではなくて、「いまからバケツを持ち上げるよ」って言ったら社会性が生まれるんじゃないかなと。

川俣 | 無言でも社会性は生まれたい？ だっていちいち説明しないでしょ。「これからバケツ、持ち上げます」って。

参加者 | たとえば電車の中でも iPhone で自分の好きな音楽を聴いたり、好きな画面を見ていたりすると、他者への意識より、自分に入って行くという感じがします。

川俣 | 要するに、身体で示すものって随分あるんだよ。別に言葉にしなくても、ここにいるだけでも社会性がある。君が喋らなくても、この場所に成立する。ある種、ここに集ったというのはひとつの特別な社会性なわけで。社会的なオーダーなんだよ、そこに参加しているんだから。何かを言おうが言うまいが君が白いシャツで眼鏡をかけているということで、ここの皆は、認知していると思う。

たとえばビジュアル的なメッセージだとか、色んなメッセージがあるんじゃない。別にみんな僕の口を見ているわけじゃなくて、どんな服着てるとか、色んなこと考えながら見ているわけでしょ。それもメッセージになっている。オーラルだけがコミュニケーションではない。だってネットだってなんでもあるでしょう。だから社会化されるというのは、すごく幅が広い事だと思うんだよね。あんまり狭く社会化を考えないほうがいい。要するに関わりを持つということ。色んな関わり方があっていい、黙ったままの関わり方もあるし、なにかを見せないという関わり方もあるかもしれない。もっと言えば、存在そのものが社会性を持つ。

参加者 | こないだ駅で高校生が3人が1人を待っていて、その1人が遅れてきた時に「おす」とか「ごめん遅れた」っていう発言が全然なくて。無言で合流して、なんかそれを見て、悲しいなと。

川俣 | たとえば、「ディナーを一緒に食べよう、20時にうちに来て」と待ち合わせたとして。日本人は遅れないように向かうのだけれど、20時ちょうどに来たら、フランス人はどう思うか。「こいつ食べたくて早く来ているんだな」と。だから敢えて遅らせるというのが彼らにとっての礼儀なんです。「自分は期待していないよ」と、食事やパーティにはそういう意味で到着を遅らせる。それが彼らの習慣だし、人とのコミュニケーションの仕方なんですよ。

参加者 | 自分のプリンシプルを態度で示しているということですかね。

川俣 | いやそれは共有しているからだよ。だからわかる。そもそも直情的な行為を嫌がる。直情的に相手に迫られて、でもそれを直情的に返すのもカッコ悪い。怒ってきても笑って過ごす。要するに、解決しないんだよ。逆手にとって皮肉を言う。知的に返されれば、怒った側が引いちゃうみたいなの。

共有の作法

小形幸(以下、小形)geidaiRAM 受講生 | 以前、「面白そうなプロジェクトが出来ないかチームで相談して、地域の人も呼んで意見を聞く」と仰っていましたが、実際、どのように相談をしますか？



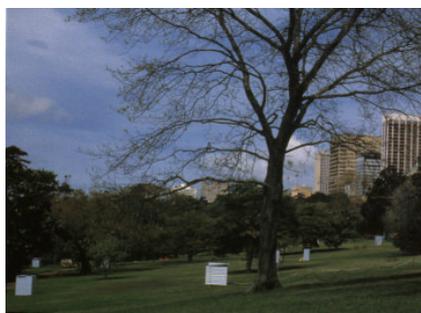


ボートラベリング photo | Leo van der Kleij

※7 ミュンスター彫刻プロジェクト (Skulptur Projekte, 1977年～) は、ドイツ連邦共和国ノルトライン＝ヴェストファーレン州の都市ミュンスターにて10年に1度開催されるアートイベント。

※8 ヘンリー・ムーア (Henry Spencer Moore) は、20世紀のイギリスを代表する芸術家・彫刻家。

※9 クレス・オルデンバーグ (Claes Oldenburg) は、スウェーデン生まれのアメリカ合衆国の彫刻家。



ガーデンシェッド photo | Tadashi Kawamata



ウースター photo | Tadashi Kawamata

川俣 | 一緒に飯を食べる、一緒に酒を飲む、一緒に遊ぶ、一緒にサッカーやる。みんな集って話しましょうというのは、こういった通過儀礼が終わった段階でやることだよ。飯を食う、酒を飲むという基本的な共有からは始める。どうしたってみんな飯は食べるから。日常的な行為だからこそ、だんだんと開けてくる。

小形 | 川俣さんの経歴の中で興味があるのが、ミュンスター彫刻プロジェクト※7。ビエンナーレやトリエンナーレなどの美術祭が盛んに行われている中、ミュンスターの彫刻プロジェクトは10年に1回で、しかもその発端はヘンリー・ムーア※8の彫刻を設置したことで市民から出た「公害だ、景観を汚す」という意見だったそうです。その時の駆け引きや、そういう風に言われている街だからこそその特徴はありましたか？

川俣 | ミュンスターは10年ごとに開催されていて40年、だから5回目くらいかな。でも現代アートは、全然街に浸透していない。街の人たちもアートに対して興味がある感じもない。とにかく淡々と作品がある。僕が97年に参加した時、オルデンバーグ※9が10年前につくった、ビリヤード玉を巨大化した作品があって。97年にまた彼が呼ばれて、その玉をきれいにペンキ塗って、おしまいっていう、そういうゆったり感がとても良い。

だからといってアートに対して開かれた街だという感覚はみんなには無い。だから盛り上がらない。というか盛り上がらなくていい。日常生活の中にアートはあるんだし、それを見たり見なかつたりすればいい話で。また、観光客をそれほど当てにしていないのも、良いと思う。

日本でおこなわれる芸術祭は来場者が何人来るか、そこを前提としてイベント的な魂胆が見え見えだからつまんない。ミュンスターは始まって、終わっても淡々としている。つまり、浸透していないというのが逆におもしろいなと。

小形 | 彫刻は街にあり、生活している人たちに馴染み、溶け込んでいるということですね。

川俣 | 忘れられているのもありますね。たとえば、ドイツのドクメンタもスペクタクルな催し物というイメージがあると思うんだけど、最近は盛り上がらせない。敢えてスペクタクル性をつけていない。やってもやらなくても僕たちは変わらない。来たい人は来たら良いし、地元に住む人たちは普通にしていて、“Welcome to Kassel”みたいなことはない。これは5年に1度開催されて株式会社となっている。ドクメンタは歴史が長いこともあり、大体の来場者数がわかるから、ホテルの収入を「株式会社ドクメンタ」がマージンとして取る。街に客が来るのはドクメンタのため、故に街が動く、だからその分はドクメンタのオフィスに入れてくれと。

なら、巨大施設を新たにつくって、もっと客を呼ぼうとすればいいじゃない。相変わらず同じ施設でやって、変化といえば毎年ディレクター、作家が変わるくらい。カッセルは色んなアートフェアをやる、見本市みたいな街なわけ。昔は東ドイツと西ドイツの境界線で、西側の製品を東側に見せびらかすフェアをおこなうための街で、そのひとつとして5年に1回ドクメンタをやるっていう。

だからある種、ショーケースなんだよ。現代において、そういう発想はなくなってきたけれど、87年開催時には東ドイツに対する意識が、ドクメンタのコンセプトの中にあっただと思う。非常に政治的なポジショニングだし、作家も政治的な事を考えてやるでしょう。



モイランド

photo | Leo van der Kleij

島林 | 近年、日本各地において観光や地域活性化を目的とした芸術祭などが開かれています。こうした短絡的に行政・政治が絡むプロジェクトに対して、川俣さんは批判的で、距離を保っているように思います。何かの目的のためのツールとしてアートを使うことについて、どのように考えますか？

川俣 | 多くのトリエンナーレやビエンナーレが開催されているけれど、バリエーションがなく、その目的は同じでしょう。客が来ても来なくても構わない国際展がもっとあったら良いのに。好きな人だけ来れば良い、嫌いな人と好きな人を選別するルールをつくったらい。要するに、「誰にでも開かれているということは、誰にでも開かれてない」ということです。限定することで、見えてくる部分はある。非日常であるアートが悪い意味で日常になっていく。なぜ地方があつちでもこつちでもお祭り騒ぎになっているのか。若いアーティストにとっては発表の場があつて良いかもしれないけれど、予算は無かったりするでしょう。そうやって酷使されている部分もあるし、アートプロジェクトによって想起されるなにかは、これから問題になっていくと思うよね。逆に地方がすり減っていくと思います。もっと差異化されて、これまでのアートと異なる面が見えてくれば良いなど。使い方も、見せ方も、招き方も、開き方も、今ほとんど変わりが無い。

そもそも、こんな地方の隅々まで芸術祭やアートフェア、アートプロジェクトが行われている国はない。また、それが成立するための準備や地域連結をこれほど意識してやっている国はない。それは本当にシビアな問題で、そんな簡単にまとまるはずがない。

この間、フランスのブルターニュ地方にある小さい村でワークショップをやりました。そこには60家族しかなくて、そのうち20家族はどこか違う土地から来ていて、60家族のうちの10家族は小学校の同級生と結婚している。そういう村なんだけれど、やっぱりアーティストが来て、学生となにかワイワイやっていると、みんな面白い。外の世界が入ってきた感じで、「ああ、まだ珍しいんだな」と。日本だとそれが当たり前。日本の若い作家は外国でやったら受けるんじゃない、海外では作家と作品つくることはあんまりないからね。コラボレーションという発想がまずない。だから聞かれるよ、「なんでおじいちゃんおばあちゃんが必要なの」、「なんで地方に住む我々にもコンテンポラリーアートは理解されなきゃいけないの」とね。そろそろ日本でも「なぜアートが地域に根ざさなければならぬか」が語られてもいいんじゃないですかね。

サイトスペシフィック という一過性について

参加者 | 「地域」という問題と、「サイトスペシフィック」という問題はどう違うのでしょうか？

川俣 | サイトスペシフィックは、限定されたある場所で務めるもの。その限定を外すと成り立たなくなる。そこで作り、他所でまた同じように作ってもあまり意味がない。ただ、サイトスペシフィックな作品を作っても、観客もまたサイトスペシフィックな、一過性を常に纏うわけ。もともと、どんな作品でもサイトスペシフィックだったんだなと。ルーブル※10にある作品だって見に行つて、一過性でしかないからそれは観客にとってサイトスペシフィックな時間、空間。いろんな人たちの一過性が総合的に価値に繋がっていく。モネ※11の睡蓮の花だつ

※10 ルーヴル美術館は、パリにあるフランスの国立美術館。

※11 クロード・モネ (Claude Monet) は、印象派を代表するフランスの画家。



トレンチアンドブリッジ photo | Leo van der Kleij



サイドウォーク photo | Leo van der Kleij

て、非常にサイトスペシフィックな作品。「タイムスペシフィック」というのか。自分だってあと何十年かしたらいなくなるんだから、存在そのものがサイトスペシフィック。この講座だって、あと1時間もしたら終わる、この場でしかない。

参加者 | 川俣さんの作品は、地域住民の暮らしの空間に設置されます。パブリックな空間を長時間占拠し、プロセスから解体までを共にする。先ほど一過性と仰っていましたが、それは人々が作品の完成だけでなく、そのプロセスから接すること。つまりは一過性ではなく、住民がより作品と接点を持てる構造を内包しているんだなと感じました。一方で、やはり地域と関わらざるを得ないということは、たとえば地域住民たちとの交渉において衝突や反感を買うとか、そういうことも当然あるだろうと思って。そういった事例を伺いたいです。

川俣 | プロセスでの衝突は毎回あるし、作品を作り、設置すること自体が衝突です。だって、無い所に「これを置かしてくれ」と言って、作る。非常に暴力的なことだと思う。普通に何も無い場所に大きなものを持ってきて、「アートだ」と言うのだから、それは衝突せざるを得ない。どう彼らが受け止めるのか、またどう提示できるか。その辺のやり方や考え方が作品を生かすか、殺すのかということになります。衝突は最初からある。それに対する責任だったり、受け入れをどう出来るか。僕はそれに対する落とし込み方に時間を掛けます。もうちょっとオープンにして見せる。あるいはその場所ですこしずつ作りながら、作業を見せながら、その作業そのものに関わってもらいながら、敢えて異物を浸透させるという行為をやっているのかもしれない。

参加者 | 川俣さんはその土地の歴史だったり、文脈やその人たちの暮らし、その有り様を飲み込んだ上で、作品のコンセプトを考えられると思うんですね。その考えたものが、そのまま作品としてできましたというのではなく、プロセスの中で変わったりだとか変わらざるを得ないことはありますか。

川俣 | 事前のリサーチに固執したって意味がない。つまり作ること自体がリサーチなわけ。リサーチと同時に結果を出しているわけですよ。自分でビジョンを持って作っていくと当然それは裏切られる、だから逆にビジョンなんか持たない、敢えて固定化させない。でないと現場性が出て来ない。だってビジョンを固定化させたらいつも悶々とする。自分が考えていることが全然出来ないでしょう。「絶対裏切られるだろうな、この人反発するだろうな」ということは想像できて、そこから何が生まれてくるかというのが面白い。

というかね、大変だよ。でも、人から文句言われることもプラスとして考える。かといって100%取り入れたら、作品なんて出来ない。100人の人が参加して、100人の意見をまとめましょうってまとまるわけがない。そういうことをどうやってやるかといえば、僕は自分の考えは信用していないし、いろんなアイデアを受け入れながら、悶々とみんなでやりながら、結論を出さないの。「起承転結」で言えば、「結」がない、「起承転」でおしまい。そうしないとまとまらない。じゃあ何が終わらせるかという時間。いつも時間切れを想定している。如何に偶然的に終わらせるか。

それでも、作品というのは成り立たなければならないと僕は思っている。10日間のスケジュールで1日しか作業できなくても、それが条件であるのだから、それでいいと思っています。要するにその都度ある時間を責任をもって過ごすということ。重要なのは「中断」なんだよね、完成なんて考えていない。



突き詰める先に感じるもの



ウオークウェイ photo | Tadashi Kawamata



ワーキングプログレス、アルケマール photo | Leo van der Kleij



林立騎 (以下、林)geidaiRAM 運営担当 | 川俣さんの作品はあまり人間臭くないというのを感じます。いま、プロジェクトやワークショップというものがいるんな地域で人間臭くなって来ている。みんなで盛り上がるとか、地域がひとつにまとまるとか、場所とか現代という時間が結構エキスキューズな気がしていて、人間中心に動いているのかなと。

川俣 | 心情的な繋がりが過ぎるとは言えるかもしれない。

林 | そういことです。川俣さんのいつもやっているプロジェクトというのは、プロセスの中にはいろんな衝突もあれば、いろんな政治的な問題も出てくる。それを反映させ、アウトプットにすることも不可能ではないと思いますが、出来上がる作品は人間臭さや政治臭さがないと思うんですね。根本的に自分の中の線というか、こういうものは出したくない、切り口みたいなものはありますか。

川俣 | こういう作品を作りたいというのはないけど、こういう作品は作りたくないというのはいくらでもあります。要するに直線的、直情的、あまりにもストレートなもの。そういった作品はあまりにも単純過ぎると感じていて。我々ももっと複雑で、もっといろんな状況にいるわけだから、単純な表現はある瞬間、簡単に取って変わられることがある。

作品というのはいろんなものが混線しているもの、僕にとってそういう作品こそとても豊かに感じる。なんでそう感じるかというと、もっといろんな人がいろんな風に考えて欲しいから。あまりにも一方通行なのは貧しい感じがする。あまりにも完全無欠な作品って発想自体がある意味で怖いし、危険な感じがする。そうじゃなくしているんな状態で可変的に絡みあって、どうしてもそれが断ち切れなくて、という状態そのものが作品になるのなら、それの方が非常にリアルな感じがする。芸術至上主義、アートのためのアート、でもそこを追求しても何も出て来ないような気がする。僕、全然追求しないの。完全無欠にパーフェクトな作品が出来上がるというのが、生理的に嫌いなんだよね。逆に言えば非常に貴重面にルーズにしないといけないというのがあります。

お金のはなし

川俣正流 助成金の取り方

川俣 | 僕の場合、いくつかパターンがあって、助成金が取れているからプロジェクトやろうというパターンと、ある企画を前提として助成金を取ろうというパターン、敢えて助成金を取らないパターンというのも最近あります。たとえば、市からの依頼によるプロジェクトの場合、まずはどのくらい予算があるのかを聞く。その予算規模でやれることを想定して振り分け、プロジェクトの内容を決める。企画が前提となる場合にも、見込まれる予算の大枠を聞いて、大体見込みの10%~60%くらいしか獲得できないから、その規模のプロジェクトを想定して立ち上げるということになります。

もうひとつは助成金をもらわない場合。実はお金がなくても作品は出来るんだよね。確かに、お金を使えばこういうことも出来る、というメニューはある。で

も基本的にプロジェクトで儲けようという発想はあまりないし、そもそも金儲けできないから。もし助成金で行うなら、ドキュメントまでをきちんとつくって、形にしたい。もっと言えばアーカイブの発想が初めにあって、そこからプロジェクトをやることもある。

参加者 | そのドキュメントというのはWEBですか、それとも紙媒体ですか？

川俣 | いろんな方法があると思う。最近、プロジェクトの記録をビデオで撮ってもらっているカメラマンの人がいて、彼はカメラを回して、自分でシナリオ書いて、自分で編集して、本まで作っちゃう。つまり、ドキュメントを作りたい人が作っているということですね。彼のコンセプトに僕はほとんど介入しないです。どういう風に編集されてどういう風に出来上がるのか、一度も見ないで出来上がることもあって、その時、彼は観客なんですよ。観客が作品をどう見て、作ったかということなんですよ。基本的にアーカイブは観客がするものだと思っていて、作る側がアーカイブを、という発想じゃないほうがいいと思います。

アーティストのあるべき？ お金へのスタンス

川俣 | アーティストは世代的な捉え方ができると思うんだよね。若い時はお金も自己投資、そうして作品を動かしていく。だからどんな仕事でも、予算が少なくてもやれば良いと思う。でも、依頼がいっぱい来るようになって、どんどんこなして、それでも仕事を回転させていかないといけない。次の仕事までのお金をプールできるようなやり方をしないと作品が動いて行かない、お金を派生させないと先が見えてこない。それが2つ目のレベル。3つ目は仕事を選ぶ。良い仕事、面白い仕事、あるいは面白くなりそうな仕事を選んで行く、もうなんでもやれば良いっていうんじゃなくて、お金があってもなくても面白い仕事をやっていくような、お金の余裕を持つというのが大切なんだよね。

島林 | 今日は若い学生や若いアーティストが多く来ていると思うんですが、今の段階ではお金に関係なくどんどん制作しろというアドバイスになりますか？

川俣 | 45歳まで自己投資！

桂英史(以下、桂)geidaiRAM プログラム責任者 | ただね、「リスペクトされる」ということが作家にとっては重要ですよ。

川俣 | リスペクトってある種のお金だからね。

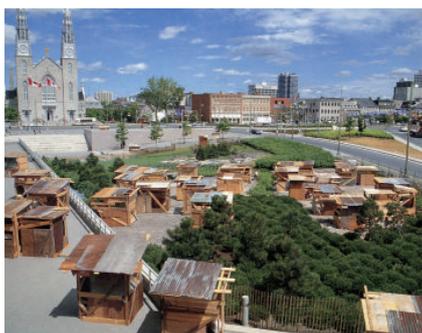
桂 | 川俣さんがリスペクトされてるな、と思う瞬間ってどんな時にありましたか？これだったらリスペクトされているから仕事してもいいなと思う瞬間。

川俣 | 仕事の依頼が来た時って向こうは期待しているわけだから、それはある種のリスペクトですよ。予算的にいろいろあるかもしれないけれど、どこかで期待には応えようとするけどね。

桂 | そのリスペクトは、現場に行くまでに分かるものですか？



ルーズベルトプロジェクト photo | Tadashi Kawamata



ファデーラ, オタワ photo | Tadashi Kawamata



川俣 | それは違う種類のリスペクトかもね。現場現場でのリスペクトってあって、その場で瞬間的に出るものじゃなくて、仕事やってるうちにリスペクトが出てきてひとつの仕事のルーティーンができる、というのがある。依頼する側と、実際に仕事する現場のリスペクトは違うかもしれない。呼ばれて、プロジェクトが動きはじめた段階で、企画者はリスペクトを示さなくなるというのもある。現場のスタッフ側は、作家に対してははじめは、リスペクトないんだけど、やっていくうちにそう感じてきたり、、、。

桂 | 呼ぶ側が目的化しているということですか？

川俣 | 呼ぶってということが彼らにとってのプライオリティではある。もちろんここで良い仕事してもらおうというのはあるんだろうけれど。

桂 | 企画者としてはそれを作家に見抜かれているのは最悪ですよ。

川俣 | 呼ぶという行為自体がひとつのリスペクトだからね。でも裏切られることもあるよ。呼ばれて行ったんだけど、これしかリスペクトしてくれないのとか。

桂 | そういう時はどうするんですか。

川俣 | ケツ捲ったり、いろいろあるよ。でもやっぱり期待されるというのは作家にとって大きいですね。自分が企画して、運営や金銭面などのすべてを担う仕事は本当にひとつふたつしかなくて、90%くらいは向こうから来る仕事を受けていますね。若い時に最初にアパートで実施したプロジェクトは自分で企画して、大家さんに菓子折り持って行ってやったんだけど、それ以外はほとんど向こうから来る仕事。

桂 | それから、お金と言え、やはりアートマーケットとの関係をお伺いしたいところです。川俣さんも作品を売ったりする。それがアートマーケットの中で流通していることと、プロジェクトをやることの折り合いはどう考えていますか？ というのは多くのプロジェクト型のアートをやっているアーティストは、プロフェッショナルを続けて行くために、アートマーケットと自分はどう付き合っていけばいいか迷っているんですよ。

川俣 | 僕はアートマーケットと折り合いをつけようと思ったことはないです。小さなスケッチが画廊ではじめて売れた時、「本当にこんなものが売れるの」、「こんなボロい商売はない」と思ったんだよね。かといって僕はその時、これで一儲けしようとは思わなかった。そんな大金ではなかったわけ。ただ、こういうことでお金が稼げるんだということは知った。

あとはやっぱり作家として活動していく中で、アートマーケットとの付き合いは必要だと思うんだけど、積極的に画廊で売ろうという発想はあまりなかった。ただ最近、コレクターの存在っていうのが見えてきたのね。いろんな種類のコレクターがいるんだけど、要するに、自分がアーティストを育てているっていう発想。つまり彼らは投資しているわけ。そういう人ばかりではないと思うんだけど、買ってくれる人たちは次の仕事への期待感で買ってくれるの。その投資分配として僕はまた作品のプランとかをマーケットに出す。コレクターというのはそういう風に作家と繋がっていくのが良いのかもしれない。同時代で「こんなこ



PS 1プロジェクト

photo | Bruce Edelstein



工事中 photo | Ryuji Miyamoto



スリッイン所沢 photo | Tadashi Kawamata



ハーグ photo | Leo van ver Kleij

と自分には出来ない」という作家に対して、自分ができる範囲で投資していこうという発想はあると思うんだよね。

桂 | 川俣さんにも定期的に来て買いたいという人はいるんですか。

川俣 | いますが、でもそれは商業ギャラリーとの契約もあるから、個人的に商売すると画廊が文句言ってくる。画廊やコレクターとの付き合い方もあるね。お金って力のバランスだと思うんだけど、若い作家は力がないからコレクターが作品を買ってもお金を払われないことはよくある。作品だけ盗まれるとか。ただ少しずつ作家が力を持ってきたらそういうことは出来なくなってくる。お金ってシビアなもので、なければ生活出来ない、仕事も出来ない。みんなジレンマを抱えていると思うんだ。お金はあっても時間がない。一方、時間はあってもお金がない。「時間」と「お金」と「場所」とをうまく組み立てていけるシステムを自分で生み出さないといけない。僕は、「場所」はいらなかった。自分でキープできる場所を作って、そこをアトリエとし、作品をつくる発想を僕はやめようと思った。だって終わりがくるじゃない、そのたびにバイトしなきゃいけない。アトリエいらない。で、どうやってできるかなと思った。

もうひとつはお金がかからない作品の作り方はないかなと。それは同じものを使えばいい。使い回しできるような素材で、買い足しできるような作品にしようと思ったわけ。同じものを何度も使ってたよね。

そうして、作って持って設置して、持って帰って、という材料の移動をトラックでやっていたのね。ある時、その次のプロジェクトが京都でやる予定になっていて、はたと「これ京都まで材料を持って行く必要あるのか」って思ったわけ。京都までの運搬費を考えれば、現地買ったほうがいいと。そこで現地調達という発想が出てきた。材料も、アシスタントも現地調達して。もっと言えば、材木は処理するのが面倒だから、売ればいいんじゃないかと。または廃材を集めた。廃材だったら作品にして、また廃材にすればいいだけの話だから。

あとは、僕がはじめて海外に作品を出したのはオランダなんだけれども、キュレーターに「なんで僕を呼んだの」って聞いたら、お前の作品は安く設置できるだろうって。ものを移動したり、作ったり、保険が掛かったり、そういうことで毛嫌いされる作家は多いと思うんだよね。そういうのを全部解消できたのは、作品が浸透するきっかけのひとつにはなったと思う。

アーカイブのはなし

川俣 | 単にプロジェクトをやってもなかなか広がらないなと思った時、最初にやったことはポストカードを作ること。プロジェクトごとにポストカードを1000枚作って、終わると必ずいろんな人に出した。それはポストカードを作って送る「メールアート」というのを見て、「自分がやっていることを表現するのに、こんな方法もあるんだな」と思い、ポストカードを色んな人に送りつけていく。決まった人に送るというのではなく、ランダムに。そうすると、僕がどこかに送ったポストカードをヤン・フート※12が見て、ドクメンタに選んでくれた。彼と仕事したことはあったんだけど、ヒューストンでのプロジェクトのポストカードを、彼はどこかで見たんだろうね。「呼んでくれてありがとう」と言ったら、ポストカード見せられて、「これを見て、お前を選んだんだ」と。こういう風に世界がまわるんだと思ってね。ポストカードもひとつのアーカイブなんだよね。

あとは、プロセスにはなにが起るかわからない、だからそれを記録しておこうという発想。色んな人が、色んなことを言って、色んなことがあって、作品自体

※12 ヤン・フート (Jan Hoet) は、ベルギーの現代美術キュレーター。ドクメンタ9のチーフ・キュレーターを務めた。

※ 13 Center for Interlocal Art Network は、地域社会で展開される芸術表現活動のドキュメンテーションとアーカイブを行っている一般社団法人。

※ 14 新潟県越後妻有地域(十日町市、津南町)で2000年より3年に一度開催される世界最大規模の国際芸術祭。



※ 15 ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー (Joseph Mallord William Turner) は、18世紀末から19世紀のイギリスにおけるロマン主義の画家。

はドラマチックじゃなくとも、プロセスはとてもドラマチックなわけ。要するに喧嘩したり、ものが変わったり、火をつけられたり、落書きされたり、そういうことは全部ひとつの記憶として重要だなと思ったんですね。それでプロセスを記録していこうと。最初はマイクロテープ。あれでプロジェクトが終わった時に自分で喋って記録していたの。それをアシスタントに文字起こしをしてもらったりしていた。

記憶することは、次のプレゼンテーションになるんだよね。アーカイブというのは僕の仕事をどこかで整理していくことだと思うんです。だからそれは、僕でなくてもいいと思っていて。つまり、経験をどこかで記録しているということなんだよね。単なる記録集ではなくそれは違う表現として成り立つんじゃないかな。

最近、新潟にCIAN※13という施設を立ち上げたんだけど、その理由は越後妻有アートトリエンナーレ※14が何百人もアーティストを呼んで来て、作って、終わって。一人ひとりの作家との関わり方ってすごく密なんですよ。膨大な資料がある。それはどこにあるのか。それまではトリエンナーレが終わると企画側の事務所の机の下に全部溜まっていたんですよ。作品に至るプロセスとしてのスケッチや模型などだけで、ひとつの記録ができる。それらを見せ、ストックする場所を作らなきゃいけないと思って。大卒で言えばトリエンナーレを含めた地域芸術ネットワーク、要するに地域でやっているアートプロジェクトは全てアーカイブする。チラシ一枚でもなんでもアーカイブする。なにがあるかわからないし、とにかく全部集めると。

たとえばアジアの国では、色んなプロジェクトが各地でやっている。ネットで情報は手に入るかもしれないけれど、集めることはなかなか難しい。世界中で色んなことをやっているのだから、ノウハウとして見せればいいんじゃないか、そのための場所としてCIANを作りました。

ここでは、どうパターン化できるかということをやっている。こういうパターンだからおそらくつまらないだろう、とか。そういう目的で地域芸術、アートプロジェクトのアーカイブ化をいま実際にやっています。

馬定延(以下、馬)geidaiRAM 運営担当 | アーティストの活動があって、そのアーティストについてアーカイブを作るアーキビストの仕事がありますが、私は完成されたアーカイブを利用する研究者の立場から質問したいと思います。アーカイブにもいろいろありますので、最初から目的を持って編集されている場合もあれば、残っているものを集めたから残すべきものが残っていないこともよくあります。また、場合によってはそこで、研究の対象となる資料を超え、他人の生々しい人生というべきものに出会うこともあります。一端、アーカイブに残ってしまった資料に関しては、同じフォーマットで分類され、番号がふられた上で、最終的に権限を持っている誰かが公開/非公開を決めることにはなりますが、そこまでの作業に費やされる専門人力の時間と費用を考えると、正直疑問を感じる場所があります。川俣さんは自分のアーカイブに最初から残さなくていいもの、あるいは残してはいけないものというのはありますか。

川俣 | あまり考えたことないですね。昔、イギリスのターナー※15という作家がいました。彼、すごくエロティックなスケッチをいっぱい書いたんだよね。それを後世の人が、彼の評価をダメにするという思いで燃やしてしまった。僕はそういうのは、良くないと思う。自分の意思でそう決めているならまだしも、僕は何でも残ればいいと思っているわけ。それをどう使うかは使う方、編集次第ですから。大体、残しておくとしたって恣意性は残るわけじゃない。

佐藤真さんというドキュメンタリー作家が「ドキュメンタリーは、結局フィク

ションです」って言うわけ。要するに、編集が入ればフィクションでしかない。それはドキュメンタリーの限界だと思うし、そもそもがフィクションでしかないという見方。アーカイブだってどこかで編集が入っている。だからこそ使い方だと思うし、使われ方だと思うんですよね。もっと言えばアーカイブとは誰かが使うために残すものだと思うし、残すべきだと思う。僕はとにかく、モノを残していくし、できるモノだけを残していけばいいと思う。

馬 | 逆に、必ず残すべきものはありますか。

川俣 | あんまりないですね。まあ、いろんなものが残っていますよ。ある時、2万冊くらいの本をもらったんです。かなり私的な手紙とかもあって、それを公開するかどうかはすごく悩んだことがあります。基本的にアーカイブってファイルにして整理するけれど、閲覧出来るようにするか。たとえば、誰と付き合っていたかということが露になる。つまり対他者になるから、これは人権の問題になるんだよね。

桂 | ドキュメントとアーカイブは区別されないといけない。ドキュメントは記録物なので、プロジェクトと対になっている。もし川俣さんがプロジェクトの時の領収書を残しておいたとすれば、それは貴重な資料となります。そこには川俣さんの「残す」という意思が入っているからです。その意思が伝わるように残してくれていると、アーカイヴィストとして非常に楽です。何が言いたいかというと、アーカイブにおいて重要なのは、「保存」と「継承」、もうひとつは伝える「意思」です。伝える意思がどういう形になっているかで公開の方法も決まる。伝える意思がどのように資料に反映されているかがアーカイブのひとつの大きな役割なんですね。そこに権利や、人権だったり著作権が入っている、それを全部含めてアーカイブだということだと思います。

川俣 | そういう風にアーカイブ化が進めば進むほど、作家本人からはどんどん外れていくとは思わない？

桂 | そうなんです。

川俣 | 外れていっても僕は良いと思うんだ。たとえば、夏目漱石のアーカイブにおいて、全く彼と関係ないものがどんどん出てきてもいいし、そういうアーカイブによって、これまでの夏目漱石と異なる面を見ることが出来ると思う。

ドキュメントや二次的な資料は面白いですよ。どういう現場で打ち合わせをして、こう作ったかというプロセスが分かるわけでしょ。作品の面白さって違う次元で、そういう作品の見方もあると思うんですよ。ニューヨークタイムスの記者は作家と敢えて会わないというルールがある。作家に会っちゃうと違う見方が出てくるから絶対会わない。いろんな作品、作家の見方があるということだよ。これからのアーカイブの仕方ってどう変化していくんだろう。ひとつは保存のされ方、時間の切り方。フロッピーディスクなんて、もう読めないじゃない？ フロッピーディスク、ビデオテープで撮った映像なんていま変換しないと見れない。

桂 | デジタルが一番厄介ですよ。川俣さん、メールはどうしてますか。

川俣 | 一応全部バックアップしているんだけど、たまに読めないのもある。ハードディスクのシステムも違って、新しいコンピュータに合わない「これ、



ファベラカフェ

photo | Tadashi Kawamata

なんだ？」ってなっちゃう。やっぱりデータは生きていけないんじゃないかなと思いますね。

桂 | 結果的に100年後に何が重要な資料かって、やっぱり書簡ですよ。書簡でプロセスを詳らかに知ることができるだけで、作家自身が抱えている葛藤や矛盾も読み取れるかもしれないので。その意味でも、メールはすでに今でも重要な資料となっていると思います。

参加者 | 地域アートはすごく拡散してて、僕もたくさんアーカイブを集めてるんだけど大変なんです。だからどうなるんだろうと思って。

川俣 | 100%なんてありえないし、当然できないけれど、とりあえず自分たちが関われる範囲で情報収集をやるしかない。ネットワークを作って、誰かが作ったものや情報をオープンに共有出来たらいいと思う。それがアーカイブになると思うんだけどね。

しりとり

川俣 | アーカイブということで、誰か「ブ」で言葉を出してもらって、そこからこれから話すテーマを決めましょうか。

部活

参加者 | 十和田で「部活アート」みたいなものがありましたね。

川俣 | じゃあ、部活の「ツ」。

ツーリズム

川俣 | アートツーリズムというのがあって、観光という意味だね。

参加者 | いま大分でやっていますね。

川俣 | 国東芸術祭。僕も今回は参加しています。この芸術祭のうたい文句は「トレッキングをするアートプロジェクト」。山があったり、海があったりするから、シューズを作る会社と提携してトレッキングシューズを売っているの。要するに、インフラがあまりにも難しいから、歩いて山を登る健康志向みたいな発想なのね。トレッキングをするためにシューズを買って、それを履いてアートプロジェクトをまわりましようという企画。それはそれで面白いんじゃないかなと思う。アートプロジェクトを見ると健康になるってそれもまたすごい発想だよ。

夢想

川俣 | イマジネーションということ？ どうですか、アートにとってイマジネーションとは。



ファバーラ、セント photo | Tadashi Kawamata



ビギナージュ photo | Leo van der Kleij



チエアフォアブダビ photo | Tadashi Kawamata

講師プロフィール：



川俣 正(かわまた・ただし)

1953年北海道生まれ。1984年東京藝術大学博士課程満期退学。1977年より発表活動を開始。1982年、28歳の若さで「第40回ヴェネツィア・ビエンナーレ」の参加アーティストに選出。1982～83年「アパートメント・プロジェクト」など国内外で多数のプロジェクトや展覧会を行い、欧米を中心に高い評価を得るようになる。1987年「ドクメンタ8」、「第19回サンパウロ国際ビエンナーレ」などに出品。2005年、「第2回横浜トリエンナーレ 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。1994年4月～2005年3月、東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授を経て、現在はパリ国立高等芸術学院教授。2010年～「東京インプログレス」、2011年「ショーモン・シュル・ロワールにおけるプロジェクト」(フランス)他、現在も様々なプロジェクトを実施。

<http://www.tk-onthetable.com/>

主催：

東京藝術大学大学院映像研究科
平成26年度文化庁
「大学を活用した文化芸術推進事業」

企画・運営・広報：

小形幸 島林秀行 武田力
堀江映予 森純平(以上 geidaiRAM)
再録：平沢花彩
写真：田中沙季
編集：武田力 堀江映予(geidaiRAM)
レイアウト：森純平(geidaiRAM)

参加者 | 見る側は持ってて欲しいなと思います。

川俣 | 作る側もイメージーションというのは大切なのかな。あるいはイメージーションというもので作品というものはつくれるものなのかな。イメージーションがないと作品って作れないものなのかな。

参加者 | 技術が伴わないと、どんなにイメージーションを持っていても…。

川俣 | イメージーションには技術が必要ということ？ 技術があればイメージーションできるということ？ たとえば、学校で人物画を書く時、写生して絵を描いたじゃない。そのうち見ないで書けるようになるため人物画を描く訓練。それはある種のイメージーションというより、技術習得だよ。技術を習得すれば、人物を自由に書けるようになるということ、それを僕は山ほどやった。それで技術を習得して、イメージーションを使って自由に書けるかという、書けないんです。技術の習得とイメージーションは全然違う。イメージーションがあると、技術がなくともなんとかなる。そっちのほうがイメージーションないよりまだまし。そもそも技術ってそういうものを言わないんじゃないかな。まだいろいろ国の美術学校で永遠とこの技術習得をやっている。すごくうまいんだよ。しかしイメージーションが全くない。要は、イメージーションをどうやって教育するかになるかと思うんだよね。

桂 | 世界的にプロフェッサーアーティストやプロフェッサーアーキテクトが増えているなかで、大学に現役の作家がいることの意味について聞いておきたいと思います。以前から川俣さんはある意味ずいぶん教育熱心な人だと、僕は近くにいっても感じていました。大学という教育環境の中に現役の作家として身を置いているということに関してはどういう風に考えていますか。

川俣 | 僕は大学の先生とアーティストという、ふたつに別れている気は全然しない。アーティストの中で教育的な部分を見せればいだろうし。個人的には大学から強制されることも全然ないし、僕の中で、学生と一緒にワークショップやるメンバーみたいな感じがしている。学生っていう発想もないし、自分が教育者っていう気もない。それで別にいいんじゃないかなと思っている。ワークショップしたり、学生を集めたりすることが、ある意味、教育的なことに繋がってればいい。ある種、僕は逆に利用していると思っている。僕みたいなタイプは大学に居易いんだと思う。逆に、大学終わっても大学みたいなことやってる感じかな。だから、自分の学校をやっている感じ、「川俣学校」がたまたまパリのポゼールでやっていたりするだけ。「良い先生が、良いアーティスト」ってことはあり得ないけれど、「良いアーティストが、良い先生」っていうのはあり得るんだと思うんだけどね。

桂 | よき教師であるためには、よきアーティストであり続けることが必要条件だということですか？

川俣 | 学校ということを忘れることだと思うよ。そこを学校というひとつのシステムであることを忘れて自分の学校だと思う。それが組織として許されるなら、その組織は結構なものだと思う。