

「労働と 芸術の 公共性を 考える」

吉澤 弥生
深田 晃司

geidaiRAM OPEN LECTURE vol.6

日時 | 2014年12月15日(月) 18:30 - 21:30

会場 | 東京藝術大学中央棟第3講義室

Presentation 1

吉澤 弥生氏

(共立女子大学文芸学部専任講師)

はじめに

私は社会学が専門です。今年度から東京に移りましたが、その前は20年以上大阪に住んでいて、主に大阪市の文化政策を現場の視点から考察してきました。大阪では当時、遊休施設を活用した実験的芸術の事業を重点的に行なっていて、若い表現者たちの活動の場が複数動いていました。ただ良い時期は長くは続かず、すぐに市はお金がないと10年計画を3~5年で中止することになります。すると現場の人たちはそれぞれの表現活動や地域との関係性に手応えを感じていたので、事業継続に向けその根拠を論理的に説明しようと動き始めます。私はその動きの中で社会学の手法を活かした資料集めをし、自身の研究対象としても10年程参与観察を続けてきました。

近年増加したアートプロジェクト、アートフェスティバルは、公共事業として実施されているケースが多いです。ただ、文化に限ったことではないですが、公共事業の民間化が進められていて、民間スキルの活用や経営の合理化が目的とされていますが、厳しい財政状況の下ではどうしても予算削減ありきの話になってしまう。私が見た限り、文化事業の現場で年々減らされる予算のしわ寄せを受けるのは現場の末端労働者です。

私個人の関心は主に3つあります。1つ目はいわゆる「アートプロジェクトの客観的な記録調査の不在」、2つ目は「文化事業の評価方法が確立されていないこと」、そして3つ目は、「公共事業もしくは都市空間における排除」です。今日お話しする労働の問題は、この「排除」の話に繋がると思います。これから3つの問題を詳しく見ていきましょう。

3つの問題の背景



まず「アートプロジェクトの客観的な記録調査の不在」について。ここ20年程の間に、多様な参加者によるプロジェクトや、自然やまちなかを舞台とした共同制作などが各地でさかんに行なわれるようになりました。ただ、そうしたアートプロジェクトがどのように実施されどんなことが起きたのかについては、現場で関わった人々で共有されているだけだったり、記録集が出

版されていても掲載情報に偏りがあつたりと、なかなか他者に伝わりにくい状況にあります。このことはまた、同時代のアートに関する言説が作れないということでもあり、既存の美術制度、美術史、それを相対化する視座が構築されないということにつながります。そのためにも、各プロジェクトが基礎的なデータをきちんと積み重ねていくことの必要性を感じていて、東京文化発信プロジェクトと協働で事例調査を試みたことがあります。2つ目の文化事業の評価方法。芸術文化は短期間で結果が出るものではないにもかかわらず、他の事業一般と同じような費用対効果で測られてしまう現状があります。それぞれの事業目的に沿って指標を作り、測定し、成果を表現するという要請に答えつつも、芸術文化ならではの評価方法をつくっていく必要があると思います。そして3つ目の「公共事業、都市空間における排除」です。この「芸術労働」という言葉は、仲間たちとアートプロジェクトを支える人たちの労働について考え始めたときから使っています。美術家で映画監督の藤井光さんも2010年に「Our Strike」という作品の中で使用しています。芸術は労働 (labour) などとは遠いところにあるのだと怒られたりするのですが、そうではないだろうと。一般的な労働問題の議論の中でも「やりがい搾取」という言葉が使われていますが、芸術の領域においても、お金のためにやっているのではないとか、好きでやっているんだからこの金額でもいいというような形で、結果的にアートを志す、特に若い人達のやりがいが搾取されているのではないか、という懸念を抱いていたんですね。

『若い芸術家たちの労働』を紐解く

そこで、2010～11年にかけて科研費を得て、日本各地とロンドンとパリのアートプロジェクトのマネージャー、NPO スタッフ、文化施設職員などに対するインタビューを行いました。それが『若い芸術家たちの労働』です。彼／彼女らの生活実態や収入、社会保障などについて話を聞く中で、なかでも日本と英仏との社会保障状況の違いには愕然としました。例えばイギリスでは「僕は生活保護を受けながら制作していた時期がある」と言うアーティストがいました。フランスでは舞台芸術や映像など文化産業労働者のうち、「アンテルミタン」というフルタイムではなく断続的に雇用される給与所得者の社会保障があり、例えば職を失った時には失業手当が出るんですね。福祉国家か否かという話でもありますが、「公共」に対する考え方の違いにもつながる興味深い問題です。

インタビュー集を出した後、各所から反応がありました。反響の一つとして comos-tv というインターネットの番組での特集があり、その時に初めて深田晃司さんとお会いして、同じ文化の分野でも異なる問題があることや共通点などをお話しました。これがご縁で、2冊目には深田さんに実名でご登場いただいています。そして2014年の3月に、3冊目の『続々・若い芸術家たちの労働』を作りました。日本各地とロンドンで、前号前々号の対象者の「その後」の話も収録しています。

労働形態におけるマージナルー「中間領域」ーの存在

インタビューでは、じつに様々な働き方が明らかになっています。これを就業形態によって整理してみましょう。こちらの表は労働政策研究・研修機構が2004年に発表した『就業形態の多様化と社会労働政策』という調査報告書をもとに私が少し手を加えた表です。この報告書は、現代は働き方が多様になっていて、雇用労働者か自営かという二分法では分けられない、中間領域が広がっているということを明らかにしています。雇用労働者は、雇い主と指揮命令関係にある「労働者性」という観点から、労働三法をはじめとした諸権利が保障される人たちです。残念ながら現実はそのようになっていません。そして自営の人々と中間領域の人たちは、労働者性がないということで、社会保障の網から抜け落ちてしまう。ここが先程紹介した英仏との違いでもあります。

雇用契約	中間領域	自営
フルタイム正規労働者	歩合労働者 裁量労働者	経営者
短時間正社員 契約社員 嘱託社員	テレワーカー フランチャイズオーナー	自営業者
派遣労働者	プロスポーツ選手	フリーランス
請負企業就労者 日雇労働者 パートタイマー アルバイト	芸能人 ソフトウェア、ゲーム 建設・運輸従事者 家族従業員	

「就業形態の多様化と社会労働政策」労働政策研究・研修機構、2004を参考に作成

この表を、アートの世界に当てはめて考えてみましょう。まず雇用労働者では、美術館学芸員や文化財団職員、NPO 職員などが挙げられますが、正規雇用は多くないですね。あっても任期付だったり、厳しい状況です。やはり多いのは非正規雇用です。指定管理者制度を導入した施設は4～5年で更新となるので、スタッフもそうなりますし、事業単位で雇われている人は単年度もしくはそれ以下の短期契約になることが多い。中には社会保障があるケースもありますが、だいたい保険料が全額自己負担となる国民保険、国民年金です。次に自営では、フリーランスのアーティストやディレクターの人々が挙げられます。自身の生活と制作や事業の両立だけでなく、スタッフの雇用、予算の確保などに苦心されています。そしてチラシやWEBのデザインなどを手掛ける人もフリーランスですが、行政など発注元の要望や制限などがあって「指示する・指示される」という関係になると、対等な契約を結んでいるとは言えない状態です。中間領域とみなしたほうが実態に合っていると思います。

未だに続く「男性は仕事、女性は家庭」の構造?!

次に、日本型雇用制度と性別分業の問題を挙げます。もはやそんな考えは廃れているとか、アートと何の関係があるのかという声もあるかもしれませんが。日本社会の性別役割分業構造はかなり強固です。「男性は仕事、女性は家庭」、今は「男性は仕事、女性は家庭と仕事」のほうが適切かもしれません。企業は「一家の稼ぎ手」である男性を正規雇用で雇い、その男性労働者と家族に手厚い雇用・社会保障を用意してきました。ここで配偶者となった女性は、家庭責任、言い換えれば家事育児という名の不払い労働を担う存在とされ、賃労働にアクセスしようとしてもパートという非正規雇用しか選択肢がないという状況になります。

しかし90年代以降、労働者派遣法などが次々と変更され、非正規雇用労働者が男性にも増えてきました。2008年に派遣村が話題になりましたが、あれは「男性なのに」非正規だということで注目が集まったわけです。正規雇用と非正規雇用の差別は、前述のように男性と女性の差別構造でもあります。それに基づいた「一家の稼ぎ手とその家族」モデルに組み立てられた社会保障制度を続けていては、多様な生き方をする人たちが排除されたままになってしまいます。

統計的にどうこうとは言えませんが、経験的に、アートプロジェクトの現場を担う人々は女性が多いと感じます。アートマネジメント系の大学や大学院にも女性が多いと聞きます。これが何故なのか、簡単に答えは出ませんが、芸術や文化がこの社会の中でどんな価値づけがなされているのかということに関わってくるのだと思います。アートプロジェクトをめぐる不安定労働は日本社会の労働問題であり、それは性別役割分業と無関係ではないと思います。

「労働」の概念 —ハンナ・アレントから—

最後に、人間の営みの中で労働をどうとらえるか、という問題に関する視点を紹介します。哲学者ハンナ・アレントの概念を、佐藤俊樹さんという社会学者が現代社会に沿って再考したものです。

まずアレントは、人間の営為 (Activity) は「労働 (labor)」と「仕事 (work)」と「活動 (action)」に分けられると言います。そして「労働」「仕事」「活動」は本来バランスよくあるべきなのに、「労働」が比重を増し過ぎて「仕事」と「活動」を浸食しているとして、近代社会を批判しています。

アレントによるとまず「労働」とは「人間の肉体の生物学的過程に対応する営み」。現代で言えば、第一次産業とか第二次産業のように、身体を使う仕事が「労働」になるでしょう。

2つ目の「仕事」は、「人間存在の非自然性に対応する営み」、「人工物 (artifact)」として残るものを制作することを意味します。アレントは職人や芸術作品を制作する芸術家をここに位置づけています。創造性・クリエイティビティが必要な職業ということで、現代に置き換えると、職人的な専門職や管理、マネジメントというのもここに当てはまると思います。3つめの「活動」は「物や事の介在なしに人々の間で直接なされる唯一の営み」とされます。人々が通じ合う営みそのもののこと、もしくは制度について知り、考えることだと。

佐藤さんはこの視点を現代社会に沿って展開しています。それによると、現代は本来異質な「労働」「仕事」「活動」が「労働」として一元化し、そのうえで序列化していると。つまり人間の営みは全て賃労働の対象としてとらえられ、さらに「労働」的な「労働」は質が低いもの、「仕事」的な「労働」は質が高いもの、「活動」的な「労働」は誰もが夢見る理想の働き方というように、その中で上から順に「活動」「仕事」「労働」という序列ができていないかと指摘します。さらに、現代は「仕事」に近い「労働」、職人的な仕事、管理マネジメント、創造性が必要な職業が比重を増しているとも言っています。そしてこの仕事の「労働」とは、さきほどの就労形態の多様化の中でお話しした、中間領域の話と繋がってくると思います。このように人間の営みと「労働」という概念のありようが変化していることは、現代を生きるわれわれは意識しておく必要があるでしょう。



Presentation 2

深田晃司氏

(映画監督)



監督という立場から見た労働問題

こんばんは、映画監督の深田と申します。

私は基本的に映画監督をしたり、ビデオカメラマンをやったり…そんなことをしながらこれまで10年程活動してきました。先の吉澤さんの話を聞きながら、映画監督やカメラマンというのはどこにあたるのだろうと考えました。自営業だろうけれど、監督として雇われて仕事をする時もあるので、それは中間形態だろうとは思いますが。

この間自転車を盗まれて、探しても見つからなかったのが交番に行ったんですね。おまわりさんに盗難届を出して「職業は何？」って言われたんです。映画監督っていうのもちょっと気恥ずかしかったので「ビデオカメラマンやってます」、「会社は」「いや、フリーで」「ああそう、じゃあフリーターって書いておいて」という風に言われてしまって…公務員の方からすればフリーター同然なのだなと思いました。

20代の時には大体アルバイトとしてカメラマン、結婚式の撮影等をしてながら平日は自分の映画を作る時間にしていました。映画学校からずっと今まで長編映画は習作を入れて4本位、他に短編を何本か撮って、22歳の時に初めて映画を作ってから13年間、映画を作っています。

「映画と労働を考える」という名前で『映画芸術』という雑誌のWEB版に連載を持たせていただけており、4回シリーズで映画の現場がどんなに大変なのかということをいろいろ書いています。

私がまず映画学校を出た位の頃に初めてスタッフとして潜り込んだ現場は照明部でした。最初は全く経験がなかったのでボランティアという形で入り、一週間無休で働きました。映画好きな人だったら名前を聞けば知っているようなよく知られたアクション映画の監督さんです。右も左も分からないまま朝から晩まで照明を立てては降ろして、撮影の最終日は、全く冗談抜きで36時間ぶっ続けの現場でした。

その後、美術部の中の装飾助手として働きました。巡り合わせが悪かったのだと思いますが、その現場が本当に過酷で、普通に殴られる・蹴られるというのが日常茶飯事で、大体深夜2時～3時位に家に帰り着いて、朝6時には家を出なければならぬという状況でずっと働いてきました。

低予算映画の現場は大変なところが多いというのは皆さん何となくご存じとは思いますが、そのときの現場は制作費5億円の比較的大きな商業映画の現場でした。例えば私の作ってきた映画はだいたい現場費は数百万円から3000万円位で、映画の中では低予算と呼ばれます。これは日本映画の労働の七不思議のひとつですが、何億円規模の商業映画の現場と私のこれまでの映画のような低予算映画での現場の苦労話がなぜか一致してしまうという、そういう不思議な現象がたびたび起きます。

何故そんなに日本映画の労働、吉澤さんの言葉を借りれば「芸術労働」はこんなに過酷なのだろうと思いますが、実際20代の時スタッフとして働いていた私自身は、これが当たり前なのだろうと、そんなにおかしいものとは思っていませんでした。

でも自分が映画監督として映画を作ろうとすると、やっぱりすごくスタッフに負担をかけてしまうことになります。ギャラも少なかったり、労働時間もすごく長かったり、それがだんだんしんどくなってきた。それで、じゃあどうしたらいいのか、と少しずつ考えるようになりました。

フリーランスが支える映画業界

まず日本映画が何故そんなに苦しいのか。それは、日本映画界の構造的な変化というのが大きくあります。

日本映画は、かつて世界で5本の指に入る成熟した映画大国で、いわゆる日本映画黄金時代、黒澤明や小津安二郎らが活躍していた時代がありました。それが1950年代とか60年代辺り、1年辺りの観客動員数は大体10億人以上でしたが、今は一億3000万人位まで落ちてきたと言われてます。

しかもそれがなだらかに減っていったという訳ではなく、実はテレビの普及に伴い加速度的に1960年代に変化が起きて、娯楽の多様化と連動してお客さんの数が激減していきます。

それまで映画というのは撮影所で撮影されていました。東宝、東映、松竹—これら大手の映画制作会社というものがあって、

その頃の映画関係者は全員その社員でした。俳優さんもスタッフも映画会社の社員、つまり定期雇用という形で映画を作っていました。それが僅か5年でお客さんが3分の1になり、その結果撮影所の解体という現象が起きます。撮影所がどこもただの貸しスタジオのようになっていって、それまで社員であった映画関係者・スタッフ・俳優がフリーランスになっていくわけです。1960年代には、2本しかなかったインディペンデント映画が、その5年後には218本になっています。独立系の映画が100倍近く増えた。つまりそれは、それだけフリーランスで働く人間が増えたということなんです。実際、現在映画業界のスタッフの大半はフリーの人間で支えられて成り立っています。したがって、監督にしてもカメラマンにしても俳優にしても、非常に厳しい労働形態の中で働く事になっていきました。

しかもお客さんの減少にあわせてどんどん低予算化が進み、もともと何億円規模で作られていた映画が数千万円、時には数百万円、数十万円程度で作られていくようになる。そうすると、フリーとは言えそれでもちゃんとそれなりの額であったギャラさえも減ってきて、社会保障も無ければ手取りも少ないという悲惨な立場に置かれるスタッフが大量に発生しました。

日本映画の現場の労働問題というのは、当然、金銭的な問題、報酬の低さ、あるいは社会保障が無い事から来る「恒常的な不安定さ」「未来の見えなさ」というのがつまるところ一番大きいですね。

では労働環境について顧みると、映像業界は、残念ながらいわゆる労働法、労働法が掲げる理想からはほど遠い世界です。法定労働時間では、1日8時間、1週間40時間となっていて、それよりもちょっと緩い変形労働時間においても、1日10時間迄、1週間52時間までと定められています。ほとんどの映画の現場は簡単にこの基準を超えてしまうので、映画の現場がいかにも過酷であるかが分かります。

法律と労働環境へのリテラシー

現状に疑問を持ち始めたきっかけのひとつは、もう10年程前になりますが、先程も名前があげられた友人で映画監督・アーティストの藤井光さんとの対話からでした。フランスで映像の仕事を手掛けられ、またアーティストとして活動し帰国した彼に、例えば舞台や芸術労働者のための失業保険制度であるアンテルミタン・デュ・スペクタクルの話聞き、僕が日本で常識だと思っていた映画の労働についての観念とフランスのそれらが全く違うということに衝撃を受けたのです。それ以後、フランスやアメリカではどういう風に映画が作られているのかを調べるようになりました。

では、社会の形態も歴史も違うのでおいそれと比べられるものではないことを承知の上で、敢えて単純化してフランスと日本を比較してみるとどうなるか。

まず労働時間について。日本の現場だと朝早くから夜遅くまで撮影するというのが常習化しています。フランスの場合は1日8時間、その撮影が終わってから次の仕事開始まで一定時間は間を空けなければいけない。その間準備もしちゃダメという厳しい取り決めがあります。当然8時間以上の撮影になる場合には残業手当が発生し、それはアメリカも同様です。それは二国とも組合があって、当然組合の厳しい監視が行き届いているというのもあると思いますが、何よりも重要なのはやはり労働法に対するリテラシーの問題ではないかと思っています。

私達も「映画を作るために人を殺してはいけない」とはさすがに理解しています。「映画のために犯罪を犯してはいけない」、これもギリギリ(笑)概ね守られていると思います。一方で欧米の多くの国では、“人を殺して映画をつくってはいけない”というのと同じレベルで、良い映画をつくるためにスタッフの睡眠時間を犠牲にしてはいけないということが意識として守られているという印象がとても強くあります。

リテラシーの問題は根深くて、日本でもさすがに部下に手を上げるような人は減ってきたと信じたいですが、一方で言葉で殴りつけるような過度な叱責や、女性スタッフが卑猥な冗談を言われる場面などはまだ多くあると思います。教育として仕方が無い、あるいは卑猥な冗談が潤滑油になることもあるんだと当然のように思っている人も結構います。しかし、現代の社会常識においてはそれらも場合によっては十分パワーハラスメント、セクシャルハラスメントとなり得ると認識されるようになってきました。そういった社会全体の意識の変化というのに映画業界の意識が全くついていけない実情があると思います。

また、さきほど「映画を作るために人を殺してはいけない」と書きましたが、現実には日本の映画撮影というのは過労で人が死んでしまう場でもあります。そういうブラックな労働環境で今私達は映画を作り作らせ続けているんです。この状況をすぐに変えるのは無理でもその内側で常に自己批判し続けなければならないと思います。



映画をめぐる文化予算のはなし

映画業界の問題の根幹を考えると、つまるところお金がないというところに行き着いてしまいます。映画というのは1本作るのに数千万円から数億円というお金がかかります。10年程前から日本映画界で起きている現象に、予算がある映画と予算が極端に無い映画の二極化で、中間層の映画の減少が上げられます。

映画は恐らく他の芸術分野と比べてもいわゆる制作リスクがとても高い表現です。だからよく映画は“創造産業”であるとも言われますが、数千万から数億円といったお金の投資には、人ひとりの人生が狂ってしまう程のリスクが伴います。しかし、制作リスクが高いからと言って、マスにうける映画ばかりが作られているのは文化の多様性がなくなってしまうので、その制作リスクを抑えるために、行政の支援が求められてきます。

【文化関係予算の国家予算に占める比率】

国名	予算額 (億円)	比率 (%)	年度	備考
日本	1,006	0.13	2006	文化庁平成18年度予算
フランス	4,531	0.86	2006	文化・コミュニケーション省予算
ドイツ	1,010	0.25	2006	連邦政府首相府文化メディア庁予算
イギリス	2,886	0.24	2006	文化・メディア・スポーツ省予算
アメリカ	982	0.03	2006	① 米国芸術基金予算(NEA) ② スミソニアン機構予算 ③ 内務省国立公園部文化財保護予算
韓国	1,782	0.93	2006	文化観光部・文化財庁予算

【文化庁調べ】 出典: <http://www.bunka.go.jp/>

これは、文化庁のサイトから参照して持ってきたものですが、いわゆる文化予算の各国の比較です。フランスが4531億円です。イギリスが2886億円、韓国が1782億円に対して日本は1006億円。とても少ないですね。アメリカもまた982億円と少ないですが、これはアメリカの場合は基本的に民間からの寄付を奨励する税制優遇措置が整っているためです。

文化予算は、当然、その国ごとの国家予算の割合によって変わります。例えば韓国は0.93%、フランスでは0.85%、日本は0.13%です。いわゆる先進国と呼ばれている国の

中で比較すると、日本の文化予算が突出して低い。文化に対して大変関心の薄い国だというのがこの表からよく判ると思います。では、文化庁がこの1006億円のうち日本映画の為に割いている予算はというと、大体20億円です。一方、韓国では年間大体400億円、フランスになると年間800億円に及びます。

では、韓国やフランスのこの莫大な予算が、すべて文化予算から賄われているかということ、そんなことはありません。

例えばフランスの場合、映画館の劇場チケットの興行収入から約10%を映画庁にあたるCNCに集め映画業界各所に再分配してお金を還元させています。まず文化予算に手を付ける前に映画業界の中でお金を循環させるという思想があるのです。そのシステムの重要なところは、例えばリュック・ベッソンの映画のような、いわゆるジャンル映画と呼ばれるタイプの娯楽映画の興行収益が、必ずしも商業的な成功を収めることはできない小規模で「芸術的」な映画を支えるお金にも使えるということです。そうやって業界内でお金を循環させることで、映画の多様性を守ろうというのがフランスのシステムであります。

日本ではそもそも文化予算が少額で、多様な映画を支えるためのシステムも非常に少ない。少ない予算の中でも文化庁では一応の制度があり、芸術文化振興会が毎年製作費5000万円規模か1億円規模の映画の製作費の一部を支援しています。この制度があること自体は大変ありがたいのですが、問題点もあって、例えばこの助成は申請しても結果が出るのが9月下旬で年度末の3月迄に試写を行わなくてはなりません。これがなぜ問題なのかと言うと、結果が出てから半年の間に映画を完成させるというのは、まったく映画作りのリアルに則していないからです。映画作りは予算集めから準備、撮影、編集や整音といったポストプロダクションを経て完成に至るまで、長い時間を要します。助成金を申請し採択されても、条件が半年後の完成で、しかもその助成金が完成後の後払いということでは、もともと資金的に体力があってその助成がなくてもプロダクションを成立させられる大手映画会社以外にとっては大変使いづらい制度であると言わざるを得ません。

こういった状況の何が一番問題なのでしょう。私は、日本映画界では実は健全な競走原理が成り立っていない、ということだと思います。

健全な競争原理と多様性を認める社会をめざす

映画にはスタッフ・俳優・監督・プロデューサー、それぞれ仕事をしている人は沢山いるんですけども、30代になってくると辞めていく人が少なくありません。

この状況は「映画」という言葉を「アート」に置き換えてもそのまま成立するのではないかと思います。じゃあそこで映画を続けられる立場にある人とはどんな人でしょうか。単純に、才能があれば、能力があれば、「芸術家」は続けられるものなのでしょうか。そういった要素ももちろん否定はしませんが、それだけではないはずです。例えばもともと実家が裕福であるとか、親やパートナーが芸術や映画に対して理解があるとか、あるいは貧乏に耐性があるとか。

そういった、ある意味映画作家として、あるいは映画のスタッフとしての能力才能とは全く関係の無いところで、映画に関わ

り続けられるかどうかというのは実は決まってしまうている。つまり、私たちは平等な条件で映画を作って競走していると思
いながら、実はスタートラインから全く平等では無いのです。

だから、その不平等を是正するためにも、芸術家や映画監督の社会保障や製作のための助成金をどうするか、そういった事柄
は私達自身が考えなくちゃいけないことなのに、日本では大きな運動としてはほとんど行われていないというのが現状です。

最後になりますが、何故、多様な映画が必要なのでしょうか。

まずひとつは、映画、芸術の面白さ・価値というのは、同時代的な経済原則や価値観では必ずしも計りきれないという点があ
ります。よく言われる例えですが生前評価されなかったゴッホの絵画が、死後にあれだけの富をオランダという国にもたらす
ことになるとは、誰が想像できたでしょうか。文化への基礎的な投資、保護の意義は、それだけで国家にとってしてみれば「安
上がりな」未来への投資に繋がるわけです。

もうひとつ、これはより重要だと思いますが、つまり、多様な映画が作られ、見られるということそれ自体が、民主主義にとっ
て重要だからです。

ここで民主主義とは何だろうというところに話は飛ぶのですが、つまりは芸術の公共的な価値というところと一番結びついて
くるのだと思うんですけども、民主主義というのは基本的に多数決で、多数派の意見があるひとつのコミュニティの方針を
決定します。それはある種、旧式の民主主義であって、新しい民主主義というのは、いかに多数決からはこぼれ落ちるマイノ
リティの意見を政策の中に反映していくかということが重要になってきます。そのためには、多様な価値観に触れる機会が社
会生活の中に恒常的に準備されてなくてはなりません。他者への想像力を育てるためにも必要なその機会の一翼を担うのが、
多様な価値観を描いた映画でありアート作品であったりする訳です。

なんだか話が大きくなりましたが、つまりは民主主義のためには多様な芸術表現というのは必要であるし、多様な芸術表現が
生まれてくるためには、そもそも映画作家やアーティストそれ自体の人生の多様性に対応するような制度設計が必要なわけ
ではないかと思っています。

Open Session

進行・堀江映予（以下、堀江）geidaiRAM 受講生 | まず最初に深田さんの話
をお聞きになった吉澤さんの感想をお聞きしたいと思います。よろしくお願
いします。



吉澤 | 日本で非正規雇用が社会問題化する半世紀前に、非正規どころか雇用ですらないフリーランスが急速に増えるという構
造的な変化を映画業界が経験していたというお話は非常に興味深いです。それと、映画関係者が季節労働者であるというお話は、
昨今のアートプロジェクト、アートフェスティバルにもあてはまると思います。

深田 | 文化の現場で働いている人は、自分たちの立場が社会的にどこに置かれているのかを本人自身が把握していない事が多
くあります。吉澤さんの話を聞いて、そういったすごく曖昧なところをひとつひとつ丁寧にインタビューをとって言語化したり、
あるいは文化関係の労働者、アートプロジェクトの関係者も区分でいえば自営なのか中間なのか、そういうのを言語化してい
く作業というのはとても重要だと思いました。こういったことは意識化せずに、曖昧のまま生きていることが多くて、本来
受けなくていい不利益みたいなものを受けているということ、不平等な事が起きていたりということが多くあると思うんです。
それは例えば以前アニメーターに対する労働実態調査というのがあって、アニメーターがどれだけ貧困の中で働いているかが
統計的に明らかになりました。これによって初めてアニメーターの労働問題が社会問題化したのですが、引き換え映画では残
念ながら一度も実施されていません。実は半世紀前に東宝争議という大規模なストが一度は行われたんですけども、その後
ずっと映画業界全体がフリーター化してからは行われていなかったりするので、吉澤さんみたいな活動は映画業界の中でも必
要になってくるんじゃないかなと思いました。

堀江 | ありがとうございます。会場から質問を伺いたいです。

会場 A | 深田監督に質問したいのですが、フランスでは業界がお金をインディペンデントに循環させていると仰っていたんですけれども、その判断基準みたいなものをご存知でしたら教えてください。それから、日本にこのような仕組みが無いという理由はどうか考えられているのかをお聞かせください。

深田 | このチケット税という循環制度は、フランスの制度を学んで、韓国でも行われています。フランスでは劇場収入の10%で、韓国では3%が循環しています。基準についてですが、一言では言えなくて、フランスの取り組みでいうと、映画業界全体の流れとしてまずCNCという映画映像庁があります。そこに一度プールされて再分配されます。映画教育、映画製作、映画の上映など、いろんな目的・用途に使われます。

製作支援ということに関して言うと2つの制度がありまして、ひとつは自動助成という助成金があります。もうひとつは選択助成です。選択助成というのは多分日本の一般的な助成金の考え方で、専門家らが企画書や脚本、監督の実績などを審査して助成金を分配するという、そういった選択助成がひとつ。そしてもうひとつが自動助成で、これはすごくフランスならではの考え方で、フランス以外で無いと思うんですけれども、一定の基準を満たしていればクオリティ審査なしに上映される作品の入場者実績に応じて受け取れる助成金です。私もそんなに詳しいわけではないので間違っていることを言っているかも知れませんが、同時代的な評価では芸術は計りきれないという考え方もそこにはあるのではないかと思います。

それから付け加えると、フランスの助成金の面白いところは、フランス映画だけではなく、外国映画にも助成金を出すことで、文化の多様性を支えている。意地悪い言い方をすれば、それはアンチハリウッド的な反動かも知れないし、文化による植民地主義なんじゃないかという言い方も出来るのですが、そういった活動をフランスは、映画に限らずアートでもしているんじゃないかと。彼らは文化によって国を立てているところがあるので。もうひとつ、日本に環境が近くて参考になるのではと思われる韓国でも3%を循環させていて、それも含め年間400億円もの予算を使えるのですが、その分配において特徴的なのは「多様性映画」という独自の基準を作り出したことだと思います。例えばマイノリティのテーマを扱っている、外国の文化を伝えている、あるいは単純に規模が小さい等のいわゆる商業性においては資本主義の中でもこぼれ落ちてしまう様な映画を支えるために多様性映画という区分がちゃんと行政の中で作られていて、その基準に見合ったものに助成金が降りるという制度がつくられています。

韓国にもKOFICというCNCに近い映画のための省庁があるんですね。日本にはそういったものはありません。文化庁は文部科学省の下部組織でありますし、文化庁だけで何か大きなことが決められる訳でもなく、またフランスや韓国と違って制度設計に映画人が主体的に関わっていない。また映画人自身にも行政から助成金を貰うという意識は低い。そういった事が問題として挙げられます。

堀江 | それでは、紙で頂いた質問についてお話ししましょう。

深田 | 「ご自身の作品制作の予算内で人件費というのはどれくらいのパーセンテージを占めているのでしょうか。」

これもケースバイケースで、スタッフの人数にもよったりしますが、大体5割程が人件費で消えるという印象があります。やはり人件費が一番大きいです。何故予算が少ないと現場の労働が悪化するかというと、きちんとしたギャラを払おうとすると撮影日数が一日増えるごとに人件費や機材費などで100~400万円といった予算が上乘せられるので、予算が少ないと撮影日数が減っていきます。そこから更に苦しくなると例えば10日程の撮影で、休みなしというスケジュールが組まれるような事もあって、そうなると日程の後半は現場が酷い状況になります。本当に事故が起きないのも“たまたま事故が起きなかったに過ぎない”という事がよくあります。



吉澤 | 「アーティストに対する社会保障を財政的に強化せよという主張でしょうか。制作の優先順位の中で疾病や障害など所与に伴う貧困の問題も深刻、その中でアーティストも保障すべきという主張の正当性を何におくのでしょうか」という質問をいただきました。

私は、アーティストに対する社会保障を強化することより、個人に対する社会保障のあり方を再考するほうが先というか、現実的だと考えています。「アートだから」という言い方よりも、アートとそれ以外の産業で働く人達との共通点を見出して、アートや文化といった枠組みを越えて“働く人”という立場で連帯・連携、関係性を広げていく方が生産的ではないかと思っています。アートの公共性-私個人は“ある”と思いますが、この10年間、それを主張してもどんどん予算は削られてきました。この点についてももちろん探っていきたいですが、文化とかアートといった枠を越え、働くことや連帯すること、社会保障の可能性を考えていくことの方に今は関心があります。

桂英史（以下、桂） geidaiRAM プログラム責任者 | 社会保障に関してはまず、世帯単位での社会保障から個人単位での社会保障への転換に取り組むべきだと僕は思います。それを世代間格差とかジェンダー問題と一緒に社会保障という枠組みから改善することについては理解できますが、それと先ほど仰っていた芸術労働の問題というのはどのように関係するのでしょうか？

吉澤 | 仕事がある時は賃金が支払われるけれど、仕事がなくなった時に失業手当などもなく契約が切られますし、そもそも仕事があっても国民健康保険、国民年金を全額自己負担しなければならない状態というのは、アーティストに限らず非正規、フリーランス全般に言えることです。深田さんが労働法に対するリテラシーと言っておられましたが、社会保障、雇用保障も含めて、自分が社会のセーフティネットの中でどこにアクセス出来るのかをアーティスト、キュレーター、マネージャーも考える。芸術労働という言葉が契機にこういう動きが広がっていくといいなと思っています。



深田 | 自分なりに今考えた事を補足したいと思います。映画業界、フランスなどでのアンテルミタンの取り組みというのがすごく有効なのではないかと思っています。勿論、アンテルミタンを日本で出来るとは思わないんですけども、基本的に彼らはアーティストに対する社会保障を主張はしているものの、それは“アーティストだから”というよりはアーティストの不安定な労働形態にあわせた社会保障を成立させようとしていたんですね。一方で、何故、自称芸術家みたいなやつらに大事な税金が使われているんだと怒っている人たちも沢山いて、そこには意見のぶつかり合いがあるんです。アーティストは自分たちのやっている活動は重要な事だから、当然、社会保障を受ける権利があると考えます。すごく象徴的なのは2007年のフランスでサルコ

ジ政権が文化予算を減らしたときのことです。その中ではアンテルミタンの社会保障も当然削減の対象になり、国内の芸術家は非常に厳しい状況に追い込まれることになりました。それに対してフランスのアーティスト達はストやデモを行います。彼らが何に対して怒っていたかという、例えば社会保障受給の基準が変わればシングルマザーでダンサーをしている女性がダンサーを続けながら子供を育てられなくなってしまいます。それは、職業選択の危機でもあったわけですし、多様性への抑圧であり、また健全な競争原理の後退にもつながるわけです。多分そういう事全般がアーティストに対する社会保障というのに絡んでくるのではないかなと思っています。

小形幸 geidaiRAM 受講生 | こちらで話された内容を受け、このレクチャー自体を企画するなかで考えていたことを改めて考え直していました。アートに限らず、人1人が働いて生きていく為の社会保障、それぞれの職業に合わせた社会保障を私達は求めている。それはアーティストやアートにまつわる職業に就いている人も同じです。その為には、吉澤さんの活動のように調査とそれに基づく提言であったり、あるいは深田さんのように監督として作品を実績としながらも労働環境について発信を続けたりと、説得力を持ったものを社会に提示していかないといけませんし、アーティストという職業が他者からみても職業として自律したものであることが必須だと思われました。

それから、何故、社会にひらかれた議論を求めつつ、この場でアート、アートと連呼するのかといえば、アート業界にしる映画業界にしる、低賃金での就業に納得をしてしまう私たちがいる、紛れも無い“実態”があるからです。それは何故かと言えば金銭的報酬だけでは無く、自分の好きな職業であることを理由としたり、あるいはアートや映画をとおして社会や芸術に貢献しているという自負、贈与行為ですとか、その経験が次へのキャリアアップに繋がるという展望があり、疑問を持たずに続けていくから悪循環がずっと続いているのです。繰り返すにはなりますが、この問題について早急な打開が難しいからこそ、今回お呼びしたゲストのお二方のように、調査研究活動されたり、社会に発信なさっていくという事がやはり大事なのでは無いかと思います。

深田 | すごく重要な問いかけだとは思いますが。結局、日本において映画人はこの100年間、「映画は面白い。だから守らなくてはいけないうんだ」というぐらいいいことしか発信できてなくて、例えば公共の助成金を使用する際には、政府への説明責任というよりは何より納税者への説明責任が重要な訳です。それに対する答えを十分に準備してこなかったというのは、映画人の反省点として挙げておかなければならないと思います。恐らくこの質問は、そこへの重要な問いかけなのじゃないかと思っています。

桂 | そういう意味ではアートプロジェクトって最悪ですね。自治体がどんどん出資するものの、何の説明責任も無い。つまり僕は、アートプロジェクトはアートじゃないと思っているんですよ。基本的には文化振興などのストラクチャーであり、アートプロジェクトそのものはアート作品であったり、いわゆるアーティストリック・アクティビティではない。

ストラクチャーでありスキームであるそれに対して、やはり説明をする必要があるのだけれど、自治体はそれを説明出来ていない。その説明出来ていない中で雇用されている人達の労働環境に至っては、自治体は何の責任も持たないですよ、これは。だからもっと根本的に、それがアートという隠れ蓑をして行われている事実を問わない限り、そこは踏み込めないような気がするんですね、実態を見ていると。建物を建てるわけでもないのですがやめちゃいますし…下手をするとなんと予算が10分の1に削減されたりしますので、それで去年と同じ事をやれと言われても無理です。だからそういう意味で、アーティストが来ているからといってアートでは無いだろうということを踏まえた上で「まずアートなのか」ということ、続いてそれが「労働なのか」ということ。それすら最早あやしい。そこらへん吉澤さんどう見ているのかなと。

吉澤 | 現場のプロジェクトの最前線で働くマネージャーらは、地域の人たちに「何故それがアートなのか」を彼ら・彼女らなりの言葉で説明している筈です。ある種そこは芸術の最前線ですが、一方で事業の主催者である自治体はその中身に関して関知はしていないことも多い。その芸術文化事業を何の為にやっているのかという根本的な問いに向き合い、最前線で関わっている行政担当者は、残念ながらそう多くないと思います。だからアートという隠れ蓑という問題はあると思います。

もうひとつの労働の話ですが、個人的には、まずはそういう切り口で考えてみたいんですね。先程も言いましたが、アートというのは好きでやっていて、お金のことは後回し…というようなイメージが世間の人にもアートをやる側にもあって、でも30歳代くらいを境に、その制作と生活を天秤にかけてアート世界を去っていく、というような事態を見たときに、アートに関わる人たちが政治や社会に対してもう少し意識的であるといいのにと感じたことがあるんですね。インタビューをすると「こんな愚痴ばかり聞いてどうするんですか」と言われることもあるんですが、これは社会的な問題だと思うので一度客観視する意味でもお話しくださいとお願いしています。そうするとその後、当人や読んだ人たちが自分で上司に掛け合って残業代は出るようにしたとか、新しく契約する際に育休制度を導入して貰ったとか、少しずつ現場で1人1人が働きかけていくという変化が出てきているので、それは面白いなと感じています。



桂 | 今どうして僕はそういう風に申し上げたかという、この20年間違わなく現代美術の美術市場-伝統的な美術市場もそうですけれども-明らかに作品の金融化が進みました。資本主義の中でスター作家の作品が4億円といった値が付くような、金融化というアートマーケットが一方であって、もう一方でそうではない二面性を持ち始めているという現代美術の実態というのもあるということです。

つまり金融化し得ないものをどうやって表現として結びつけようかという時に、たまたまアートプロジェクトというもの、ストラクチャーがあった。そこで表現しようとする人達が出てきたという状況があります。フランスの場合は年金まで含めて社会保障にしている、外国人までその対象にしている。

フランスははっきりしていて、フランスに呼んで成功すればフランス人なんです。フランスで成功していなかったら“よその国の人”ということでお帰り頂くという分かりやすい国策みたいなものがあって、多分、映画も一緒ですよ。

深田 | 先にフランスがいろんな国に助成金を出しているのは文化による植民地主義とも捉えられるみたいな意地の悪い話もしましたけれども、一方で、それによって支えられている多くの外国映画が存在するのも事実で、やはりそこにはかつての植民地主義的支配への反省が根底にあると感じます。一方で「自動助成」というクオリティ審査の無い助成金というものもあり、こと多様性をいかに支えるかという点において、やはりフランスは日本に比べ2歩も3歩も成熟しているのは間違いないと思います。

では芸術の意義とは何か、それをいかに説明するかということに関して参考になると思うのは演劇の世界ですね。特に現代演劇の躍進が最近すごく顕著で、助成制度もここ10年15年で充実してきているし、何より教育の場に演劇が食い込んできている。彼らは、演劇の面白さをただ説くのではなく、演劇は「コミュニケーション教育に役立つから演劇を教育に取り入れませんか」というように、いわば演劇の外の人のコンテクストに合わせた言葉で演劇を説明していくことをまずやっていて、これが重要だと思います。

もちろん演劇の助成金にしても諸々問題はあるみたいなのですが、そういった発想が映画とかアートの方でも今後はすごく重要になってくるのかなと思います。

私個人の考えで言えば、基本的には多様な映画が存在する、多様な芸術が存在すること自体、社会の価値であり富であると思っていますので、行政の助成金については、金は出すけれど口は出さないというアームズレングスの考え方が日本でも浸透するとういいな、と思っています。

堀江 | お二人に向けた質問で「長期スパンで取り組むべき考える事（労働に対するリテラシーの問題など）に対して、短期的に実践出来ること、あるいは実践すれば良いのではないかと思われることはありますか。」とあります。

深田 | 私の場合、とりあえず映画業界の事に限定して話します。映画業界では、長期的に取り組むべきことと短期的にやるべきことが混在しています。まず私は多様な映画がなくてはならない、多様な映画を作るためには多様なお金の集め方がなくてはならない、と思っています。映画は本当にお金が沢山掛かります。資本主義ズブズブな芸術なので、とにかくお金を集めなくてはならないんですね。その為に、例えば欧米では、従来の出資という形から、文化への寄付、あるいは助成金と色々な方法があり、それらのパッチワークで映画が作られているんですね。外国との合作という方法もまたそうです。このパッチワークの一枚一枚を日本においても充実させていく必要があります。

そのために具体的には、フランスや韓国では当たり前のように行われているチケット税という形で業界内部で資金を循環させていく。これは大変ですが業界人の覚悟ひとつで出来る事だと思うので、特に根拠のない数字ですが、15年以内に出来るというと思っています。

あと鑑賞のハードルを下げてあげることも必要で、つまり日本はチケット料金が高いという問題で、例えばパリで行われているフリーパス制のような、全ての映画館をひとつの映画パスで見れる様なシステムなどは、今の日本映画界でもギリギリ短期的に取り組む可能なんじゃないかなと思っています。

長期スパンで取り組むべきことと言ったら、映画教育です。結局、映画業界の何が問題かと言うと、観客が減っていることに全て尽きてしまうので、そこをベースアップするには教育の場で美術や音楽と同じように映画にも触れてもらう必要がある。それもなるべく多様な映画に小さいときから触れられるような映画教育が長期的な視点では絶対必要だと思います。

現在の私自身の取り組みとしては、「独立映画鍋」というアート NPO に理事のひとりとして立ち上げから関わっています。映画に関わっている人なら作る人でも見せる人でも観る人でも、誰でも参加できる、情報交換の場、いわば互助会みたいな組織としてやっています。元々は認定 NPO への寄付の税額控除制度を映画界に活用するために立ち上げたのですが、それには時間を要するので、現在はだいたい月一回のペースで映画に関する勉強会を開催したり、クラウドファンディングのサポートなどを行っています。

吉澤 | 私の場合、短期的な実践ということであれば、プライベートな話にせずこうやって議論をひらいていくことが大事かなと思っています。権利は勝ち取るもので、与えられるものではない。だから、ワーワー言うところから始めないと。どういうゴールに至るのかは分からないですが、まずはそこからしかないとします。

講師プロフィール

吉澤 弥生（よしざわ・やよい）

共立女子大学文芸学部専任講師、NPO 法人地域文化に関する情報とプロジェクト [recip] 代表理事、NPO 法人アート NPO リンク理事。1972 年生まれ。大阪大学大学院修了、博士（人間科学）。専門は芸術社会学。労働、政策、運動、地域の視座から現代芸術を研究。近著に論文「大阪の現代芸術事業の周辺で起きたこと」（『上片芸能』191 号、2014）、単著『芸術は社会を変えるか？ - 文化生産の社会学からの接近』（青弓社、2011）、調査報告書『続々・若い芸術家たちの労働』（2014）など。

深田 晃司（ふかだ・こうじ）

1980 年生まれ。大学在学中に映画美学校に入学。2006 年『ざくろ屋敷』を発表。パリ KINOTAYO 映画祭にて新人賞受賞。2008 年長編『東京人間喜劇』を発表。同作はローマ国際映画祭、パリ国際映画祭に選出、シネドライブ 2010 大賞受賞。2010 年監督・脚本・プロデュースを務めた『歓待』で東京国際映画祭「ある視点」部門作品賞受賞。2013 年、最新作『ほとりの朔子』でナント三大陸映画祭グランプリと若い審査員賞、タリンブラックナイト映画祭で最優秀監督賞を受賞する。

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：堀江映予、小形幸（geidaiRAM）

写真：和田信太郎

編集：堀江映予（geidaiRAM）

レイアウト：蓮沼昌宏