

geidai RAM :

OPEN LECTURE Vol.9

龔卓軍 × 相馬千秋 × 高山明 × 桂英史

(ゴン・ジョジュン)

国際シンポジウム | アジア零時

日時 | 2015年1月25日 [日] 15:00 - 18:00

会場 | 東京藝術大学上野校地美術学部中央棟第1講義室

#### 講義の狙い

---

—「零時／臨時」の状態から「アジア」について考える—

geidaiRAM が開講当初から掲げてきた「アジア」のテーマを国際シンポジウムで取り上げた。今、アートはどのように「アジア」と関わり、「アジア」にアプローチできるのか？

独自の思想と手法で「アジア」を思考してきた4人の登壇者の議論から、向き合うべき本質的な問いが共有される場を開いた。

## INDEX

---

### レクチャー1 龔卓軍 (ゴン・ジョジュン)

「ひまわり学生運動を考えるための3つのテーマと芸術的実践」…………… 003

1. アジア・アナキー・アライアンス —都市権
2. 香港台湾交流展 —交換様式
3. 「ゴースト・サーカス」から「残響世界」へ —贈与経済

### レクチャー2 相馬千秋

「今、アジアで共有すべき理念とは？」…………… 005

1. 芸術公社（特定非営利活動法人芸術公社）の設立
2. 芸術公社をアジアの中でどのように共有していくか？
3. r:read（レジデンス・東アジア・ダイアログ）

### レクチャー3 高山明

「《横浜コミュニン》の実践から考える」…………… 008

1. 《東京ヘテロトピア》—身体とともに移動する食と言葉
2. 《横浜コミュニン》—音声、字幕の展示
3. 《横浜コミュニン》—ライブ・インスタレーション
4. 漂流する日本語、かりそめの共同体

### レクチャー4 桂英史

「日本人はアジアをどのように内面化してきたか？」…………… 011

1. 「ゆるい日本」への揺り戻し、国策としてのアジア
2. 日本人が近代においてアジアをどう内面化してきたか
3. 花田精輝の活動をめぐって
4. アジアからの第三項 —オルタナティブな哲学の可能性

ディスカッション…………… 015



lecture  
1

龔卓軍  
(ゴン・ジョジュン)

## ひまわり学生運動を考えるための 3つのテーマと芸術的実践

本日ここで皆さまとお会いできたことをとても嬉しく思っています。2015年2月に台湾で相馬さんと高山さんをお招きして、ワークショップを開催する予定ですが、そこにもつながるような時間にしたいと考えています。今日のレクチャーに臨むにあたって、桂先生から非常に難しい問いを投げかけていただきました。「ひまわり学生運動について、あなたはどのように思いますか?」という問いです。2014年9月に柄谷行人さん、港千尋さんたちとともに、ひまわり学生運動についてお話をしましたが (associations.jp 主催トークイベント 柄谷行人×港千尋×龔卓軍×林暉鈞「新たな対抗運動の可能性—台湾・ひまわり革命」、2014年9月26日)、それからすでに数か月経っており、また新しい考え方も出てきています。それについてお話できればと考えています。

本日のプレゼンテーションで、この運動について考えるために、私は3つのテーマを掲げました。「1. 都市権」「2. 交換様式」そして「3. 贈与経済」です。今回は零時政府ということで、具体的に人々が自分自身を組織して、どのような芸術的実践ができるのかということ、さまざまな事例とお話したいと考えています。ご紹介する具体的な芸術的実践としては、「1. アジア・アナキー・アライアンス」「2. 香港台湾交流展」「3. ゴースト・サーカス」の3つです。

### 1. アジア・アナキー・アライアンス—都市権

まさにひまわり学生運動が起こっていた時期に、「アジア・アナキー・アライアンス」という展示がトーキョーワンダーサイトで開催されました (2014年3月8日~4月20日)。この運動と展示の時期が重なったのは偶然です。「アジア・アナキー・アライアンス」では、まず маниフェストの中で東アジアの情勢について述べられています。2014年は東日本大震災に伴う福島原発事故が勃発した3年後にあたりますが、放射能漏れや核廃棄物の処理問題などが解決していない状態のため、アジアの情勢と向き合うことがさまざまな面で回避されるようになり、政府や多国籍企業が密に連結して新自由主義を追求するようになっていました。

この展示会のプロジェクトの中には、坂口恭平や、西京人のプロジェクトなどがあり、複数の芸術家集団が仮想の国をつ

くる活動を立ち上げました。この展示会は3月8日からはじまりましたが、ひまわり学生運動では3月18日に、台湾の立法院を学生たちが占領しました。「アジア・アナキー・アライアンス」は台湾の關渡美術館でも開催され (2014年5月16日~7月13日)、台湾展の出展作の中には、学生達が占領した24日間を意味する、561時間を占領するという作品もありました。ちょうどこの運動が終わる頃にこの映像作品は現場での状況を撮影しています。この映像作品の手法は、この現場から学生たちが離れ、そこに誰もいなかった状況を捉えていると感じます。この作品からは、都市権に関わるメッセージを読み取ることができ、人々が具体的に政府や政治に参加していくプロセスが見られます。

「アジア・アナキー・アライアンス」は東京のさまざまな場所で実施されましたが、私の見解としては、この展示会で提示されている「アナキー」という言葉は、非常に空虚な感じがしました。ただ偶然にも、東京展の会期がひまわり学生運動と同じ時期にあたったために、面白い展開になりました。ここで私たちに問われているのは、芸術と運動の関係性、社会的な運動を作品として扱うということに、どのような表現があり得るのかということです。実際の運動を扱った“仮想の計画”であるにも関わらず、現実の“運動”と比較したときには、非常に力がないように感じられます。しかし実際には、アレゴリーのようなアウトプットにもなっていると感じたのです。

つまりこの展示会にはアレゴリーとしての意義があったと思います。台湾では、現在このように芸術と運動の関係性が問われています。ひまわり学生運動が台湾の状況をどのように変えたかということ、非常に多くの若者が自らの意思で社会に参加できると考えられるようになりました。フランスの哲学者、アンリ・ルフェーヴルの言葉を引用させていただきます。重要な部分だけ訳すと「都市を使用する権利は、金銭的な交換よりも重要な権利である」ということです。それは共同の権利であり、個人の権利ではないということが重要で、そのために集団としての力を結集します。

この運動によって台湾では都市権に関する考えが深まったと



感じます。これはひとつの例ですが、ひまわり学生運動後、台北市長に就任した無所属の柯文哲が、文化局や労働局の代表を、市民による投票で選ぶという出来事も起こりました。

都市権が市民都市憲章として初めて成立したのはブラジルです。都市権は、第三世界からはじまった。ここでの条件は、使用权が最優先されるということです。より民主的な市民の代表が都市の設計などに関わっていくといった条件も掲げられました。細かくは紹介しませんが、こういった事例はほかにも南アフリカ、ニューヨーク、ドイツなどでも見られます。

私の個人的な考えではありますが、今回の「アジア・アナキー・アライアンス」のプロジェクトは、現代のグローバル化の問題、新自由主義、都市のジェントリフィケーション、といった社会的な問題が存在しているように思います。そして私たちの同時代芸術が、どのようにしてこのような「新しいアライアンス」を形成していくことができるのか。さらに議論を進めて、この都市権と関連して「2. 交換様式」という第二のテーマに入りたいと思います。

## 2. 香港台湾交流展—交換様式

台湾のアーティスト陳界仁による《Happiness Building I》(2012年)という作品があります。観客が、撮影がおこなわれた空間の中で映像作品を見ることができ、ロケの状況や、撮影された実際の場所を観察することができる。そしてアーティスト本人と直接話をすることもできるという作品です。

ここには、空間における「交換様式」だけでなく、もうひとつの要素として、人間同士の関係、出演者や、そこで働いている人たちとの間にも「交換様式」が現れています。そういった人たちの中には、失業者の方、台湾経済のバブル崩壊後、労働者として働いた方々が参加していました。アーティストがこのような作品を構想した背景のひとつとして、1960年代、70年代に台湾が輸出入の自由貿易のような資本主義的な経済に従属せざるを得なかった労働環境がありました。アーティストはグローバル化の中でこのような作品を構想し、自分自身が説明するという形をとっています。

これはひとつの例ですが、日本の植民地下にあった台湾では、当時さまざまな映像を上映会形式で見せられていました。その上映会では台湾人の弁士がライブのように、この映像の中ではどのような状況が起こっているか、自身の政治的な意見を交えて説明しながら見せていました。そういった状況を模倣しているとも言えます。

この作品はひまわり学生運動の前に発表されましたが、その後2013年の春、柄谷行人の著書『世界史の構造』が台湾語でも出版されました。多くの台湾の学生達は、この本を読んでいます。柄谷さんは本書の中で「交換様式」という問題につ

いて語っています。その中でも特に重要な概念が「贈与」「贈与と交換」「ボランティア」といった非資本、非金銭的な「交換様式」です。

マルクス主義の発想から出発して、資本主義経済以外の様式が果たして実現できるかどうか、あるいはどのように提示できるかということについて語られています。「アジア・アナキー・アライアンス」の前にも、2013年に香港で開催された「東アジア・マルチチュード・ミーティング」がありました。この会議での議論にも共通していたことは、非資本主義的な協働関係はいかにして結べるか、ということです。

次に紹介するのは、同じく陳界仁の《Realm of Reverberation (残響世界)》(2014年)という作品です。これはハンセン病の療養所の中で作られた映像作品です。日本の植民地時代につくられた台湾のハンセン病療養所「楽生院」は1930年に設立され、ハンセン病患者たちを閉じ込めていた施設ですが、地下鉄工事の都市計画の影響などによって、多くの人たちがこの施設を追われて移動している状況です。今残っているのは、十数名の人々です。この作品の楽生院での上映には200名に及ぶ観客が集まった回もあります。

そして2014年の10月には「read」というプロジェクトで相馬千秋さんと一緒にさせていただきました。この中のひとつのテーマが「ノマド」で、「移動する人々」にフォーカスしました。例えばマイノリティについても扱いました。プロジェクトには、日本、韓国、台湾、中国から2名ずつ、アーティストとキュレーターなどが参加しました。12日間にわたって議論し、アートに関わる空間の見学もしました。

また、もうひとつの事例は、「Art as Social Interaction—Hong Kong / Taiwan Exchange」という香港と台湾の芸術交流で、このプロジェクトも交換様式と非常に深く関わっていたのではないかと考えています。

台湾の南の方で実施された別のプロジェクトでは、芸術と社会の間で対話をしました。芸術によって、どのような新しい交換様式もたらされるのか、という視点にフォーカスしました。《もし私だったら》というタイトルの作品は、人々に「もし私が慰安婦だったら」「もし私が日本兵だったら」「もし私



陳界仁 (チェン・ジェレン) 《Realm of Reverberation (残響世界)》2014年

が事件の傍観者だったら」という風に問いかけます。

### 3. 「ゴースト・サーカス」から「残響世界」へ —贈与経済

最後に「贈与経済」について、ひとつの事例からご説明したいと思います。先ほどのハンセン病の「楽生院」で、野外のテントでおこなわれた舞踏作品《ゴースト・サーカス》です。本作は先月も上演され、およそ1,000人に及ぶ観客が集まり

ました。作品のテーマは、この病院の中の出来事とも関係しており、こうしたマイノリティの人々、つまり忘れられてしまった人々が、芸術による力で何かを贈与として受け取るという新しい様式が、ここに見られるのではないかと思います。このプロジェクトでは、施設の人々に向けた無料の上映会や、作品の上演をしています。この作品は、沖縄の問題や、先ほども話題に上りましたが戦時中の慰安婦の問題とも関わっているのではないかと思います。



相馬千秋

## 今、アジアで共有すべき 理念とは？

皆さんこんにちは、相馬です。今日はアジアがテーマということで、アジアについて私が話したいことは二つあるのですが、すでにゴンさんが先ほどその両方について話してくださったので、あまり話せることがなくなってしまいました(笑)。ひとつは「r:read (レジデンス・東アジア・ダイアログ)」というプロジェクトです。もうひとつは先月正式に法人化したばかりのNPO 法人芸術公社についてです。今日はアジアについて今私が考えていることについて、この二つのプロジェクトと絡めてお話をしようと思います。

### 1. NPO 法人芸術公社の設立

先ほどゴンさんからもお話をいただいたので、それに続けてまずは芸術公社の話からはじめたいと思います。1月23日の芸術公社設立記念シンポジウムにいらしてくださった方も今日の客席の中に何名かいらっしゃるとは思いますが、話が重複してしまったらすみません。じつは台南にも早くも芸術公社が立ち上がっていて、Facebook ページのグループコミュニティがあります。ゴンさんが先日の設立シンポジウムにいらしてくださり、その写真を仲間に共有していたり、台南の芸術公社設立にあたってメンバーの皆さんが話し合っている様子が投稿されていたりと、活発なやり取りがあるコミュニティになっています。

東京の芸術公社のロゴはデザイナーの佐藤直樹さん (ASYL) につくっていただきましたが、台南の芸術公社のロゴは、佐藤さんとゴンさん、そしてゴンさんと仕事を一緒にしている

デザイナーの方が一度集まってコンセプトを共有したうえでつくりました。東京では水色をキーカラーとしていますが、台南のキーカラーは好きな色を提案してくださいとお伝えしたところ、オレンジっぽい色になりました。芸術公社という文字の下に、英語で台南とか東京という都市名が入ってくるロゴです。このロゴをそれぞれの都市に広げていきたいと考えています。



先日、台南の芸術公社について驚くべき事実が判明したのですが、彼らは台南市内のビルの3フロアを拠点として借りたそうです。ゴンさんに、「まだ活動もはじまってないのに、お金は誰が払うの？」と聞いたら、「マイサラリー」とおっしゃっていて(笑)。こういう人がプロジェクトを動かしていくんだなと思いました。翻って、東京にはまだオフィスもありませんが、台南の拠点はレジデンスもできるそうなんです。台南に行かれる際には、ぜひ台南の芸術公社を訪ねていただければと思います。このようになり具体的に、台南の芸術公社が進んでいるということがわかります。

私は2013年度まで、フェスティバル/トーキョーという舞台芸術フェスティバルのディレクターをしていたのですが、そのときに一緒に仕事をしてきた何人かの仲間たちとともに、この芸術公社という新しいNPOを立ち上げました。2014年の6月に組織をつくって、11月に認証が下り、正式に法人として発足しました。この法人を立ち上げるにあたって、どういうビジョン、ミッションでやっていくか、ということを考えてたんですね。この法人が日本において、新たな“公共理念”

や“社会モデル”を示し得ること、芸術にはそういう力があるということやうたと同時に、このようなモデルを通じて日本だけでなくアジアでも、理念を共有できる仲間と連携をしていこう、というミッションを掲げています。今日は芸術公社の理念について詳しく話すのではなく、なぜアジアかということをお話したいと思うので、芸術公社については詳しくはぜひホームページを見ていただければと思います。

## 2. 芸術公社をアジアの中で

### どのように共有していくか？

芸術公社をどのようにアジアの中で共有していきたいか、ということについてすこしだけお話しします。“公社”というと、日本だと「郵政公社」とか「電電公社」といった国営企業のイメージが強いです。「この人は民間のくせに、どうしてそんな大それたことを言い出したんだろう」と思われている方もいるかもしれません。一方「公社」という漢字は、中国語圏ではむしろ“コミュン”という意味に近いのだそうです。つまり権力、オーソリティーとは反対の側にある言葉です。例えば歴史的な事象では「パリコミュン」と言う際に「公社」をあてるなど、そういった意味合いの強い言葉です。私が芸術公社の最初のアイデアを一年ほど前にゴンさんと共有したとき、ゴンさんに「公社という漢字を使いたいと思っているんだけど、どう思う？」と聞いたら、「すごく左翼な感じがする。中国語では、パリコミュンのコミュンみたいな意味だからOK」とおっしゃっていただいて（笑）。日本とは言葉のイメージが真逆にあって、ズレがあることがわかった。このようなことが、日本と中国というこれほど近い漢字の文化圏の中で起こり得るということも面白かった。同じ漢字なのに対局の意味をもつ、そういうところが非常に面白いと思い“公社”という言葉を使うことにしました。同時にこの“公社”を英語にするときには、またもうひとつ大きな議論がありました。設立メンバーは13名いますが、みんなでかなり議論しましたね。最終的に、“コモンズ”という言葉を使うことにしました。“パブリック”ではなく“コモンズ”という、広場とか共有知のようなイメージがある言葉です。

日本語における“公社”と中国語における“公社”、そして英語における“コモンズ”がすこしずつ違うわけです。複数の文化圏の中ですこしずつ違うけれども、何か輪郭がつかめるような、そういう言葉に可能性を見出していきたいという思いがありました。そんな名前を付けて、なぜ芸術公社をアジアの中で共有していきたいかという話をしたいと思います。私自身は、これまでいわゆるフェスティバル/ディレクター、あるいは一般的に言えばキュレーター的な立場で、アジアでもたくさん仕事をしてきました。アーティストとも仕事をしましたし、インスティテューション、文化施設や、国や自治体が運営するフェスティバルとも多く仕事をしてきました。そうした中、この10年ぐらいの間に、アジアでもいわゆる文化芸術を支える主体の比率が、かなり国や自治体と

いうものに寄ってきたという印象をもっています。これはアジアの国、特に韓国やシンガポール、台湾もそういう面があるかもしれませんが、都市間競争の中で文化芸術がひとつ武器になるという発想がある。それぞれの都市や国家がある種の競争をしていく際に、都市のシティプロモーションとか、イメージの貢献に芸術文化が役に立つという考え方です。アジアにおいても国や自治体が芸術文化にお金を投与するという流れが、この10～15年ぐらいで非常に強くなっています。それ自体は悪いことではありません。日本でも観光と結びついた地域系のアートプロジェクトがかなり増えた。しかしこのような公的資金や、インスティテューションによって存立するアートイベントや事業というのは、それを支える政治的体制が変わると突如変わってしまうということがよくある。そういった問題に今現場は非常にシビアに直面しているのではないかと思います。インスティテューションにどっぷりと使ったもの、公的資金に依存したものというのは、一見、強固で安定的なもののように見えますが、アジアでは逆にすぐもろい。アジアにおける民主主義というものが、非常に未熟と言ったら語弊があるかもしれませんが、欧米とは違う成り立ちをしているということもある。あるいは、中国のようにそもそも民主主義じゃない、という国もあります。

逆にインディペンデントでやろうと思うと、これはまた非常に厳しいという状況がある。中国ではインディペンデントで芸術文化のプロジェクトをやろうとすると、まったく政府や自治体からお金がもらえずに、外国でお金を稼いで生きていけないといけないわけですが、日本においても、大局的に見れば状況はそんなには変わらないと思うんです。アーティストが長くインディペンデントな活動を続けていくためには、ある段階で大学の先生をやらなければならない状況がある。このようなことは、ヨーロッパでは考えにくい状況です。国際的に活躍しているアーティストが、なぜアーティストとしての収入だけでは生活していくことができないのか。アジアにおいてはインディペンデントとして持続していくのも厳しい、かといってインスティテューションの中にどっぷりつかるとも非常にリスクである、という状況を、どうやってどちらにも偏らずに往復しながらサバイブしていくのかということが、重要なことではないかと捉えています。このような問題意識をもちながら、それを共有できる人たちとアジアの中で連帯していくこと、方法論を共有することや、実践の中から獲得するさまざまな実践知を共有していくこと。そのためのプラットフォームをつくりたいと思い、芸術公社という組織を立ち上げました。ただそれはひとつの組織というより、理念の共同体として考えていて、一人ひとりのメンバーがヒエラルキーの中で強固に組み込まれるようなイメージではありません。芸術公社という理念のもとに集まる人の、ゆるやかな集合体をイメージしています。芸術公社のコンセプトは、じつは非常に抽象的というか、ゆるいんです。あえてそうしていて、誤解を恐れずに言えばある種の“理念のパッケージ”

をつくらうとしています。大概の文化イベントは、プロジェクトがパッケージ化されているんですね。フェスティバルやビエンナーレというパッケージです。それぞれが実施される場所の文脈や歴史性は違うのに、イベントの形がパッケージ化されている。例えば「六本木アートナイト」は、もともとフランス・ナント市で立ち上げられた「ニュー・ブランシュ」という一夜限りの夜通し開催されるイベントのパッケージをそのままもってきているわけです。このようなプロジェクトのパッケージではなく、むしろ今申し上げたようなインディペンデントとインスティテューションの往復の中から、アジアでしなやかに生きていくという理念、複数のコレクティブで戦っていくというモデルを、芸術公社で示していきたいと考えています。“理念のパッケージ”というと、それがひとり歩きするのも嫌なんですけど、理念を共有し、交換しあうけれども、それを実際の文脈に落とし込んでいく作業はそれぞれの文脈で、それぞれの戦い方でやる。そういったあり方が実現できたらいいなと思っています。

東京で東京芸術公社が立ち上がり、ゴンさんのイニシアティブで台南芸術公社も立ち上がりました。あと福島にも芸術公社を立ち上げたいと言っている方がいたりします。これから沖縄や香港、あるいはもっとミクロな地域でもいいですが、芸術公社という理念を共有する人が、いろいろな国や地域で芸術公社をつくって欲しいなと思っています。芸術公社を名乗る条件は、理念を共有しているということぐらいで、何かしらの共有のプロセスが必要かもしれないですが、基本的には誰しもが理念を共有すれば芸術公社を立ち上げられるプラットフォームにしていきたいと考えています。

### 3. r:read (レジデンス・東アジア・ダイアログ)

r:read は芸術公社のベースになるプロジェクトです。これを2012年から3年間やってきたことで、芸術公社が立ち上がったと言えます。基本コンセプトは三つあります。ひとつは作品の成果発表を目的としないレジデンスであるということ。ここに集まる日本、中国、台湾、韓国の4か国のアーティストとキュレーターの対話そのものをレジデンスの目的にしています。恣意的に議論の時間がセッティングされていたり、先ほどゴンさんが“ノマド”というコンセプトをおっしゃっていましたが、いろんな場所に一緒に行って議論したりすることがプログラムとして組まれています。

二つ目のコンセプトとして、全員が母国語でしゃべることを徹底しています。最初の2回は東京で開催し、3回目は台南で開催しましたが、どこで開催しても参加者が自分の母国語でしゃべるという環境を用意しています。つまり、ものすごい人数の通訳と対話の時間が必要になるということです。場合によっては3倍の時間がかかります。例えば日本人がしゃべっていても、それが韓国人に伝わるためには一回中国語を介さないといけない、というような状況です。時間がかかりますし、



cYang Chulmo and Kim Jungwon from Bara Studio

もどかしい瞬間もありますが、全員が母国語をしゃべるということはこのプロジェクトの大きなチャレンジだと思っています。例えばこのホームページも、スタッフの皆さんや翻訳者には負担をかけて申し訳ないですが、すべて韓国語、日本語、中国語には簡体字と繁体字があり、そして英語で掲載するというのを徹底しています。これはちょっと後半に議論したいことですが、アジア圏における言語の問題は、非常に難しいけれど避けては通れない問題だと思うんです。西洋の英語を経由してしまった方が、話が早いという面はもちろんある。ですがそれではこれまでの“知のひずみ”というものが、アジアの中で更新されていかないという問題があるような気がしています。直接的に対話すればいいということでもありませんが、アジアでもともと共有している、例えば漢字の語源といったようなものを、同時代的な対話のチャンネルとしてもっと活用するようなチャレンジが必要ではないかと考えています。あるいは、そういうチャンネルをつくっていかないと、同時代芸術を同時代のコンテキストでやり取りしていくことに限界が来てしまうような気がします。

そして三つ目の特徴としては、通常の展覧会やフェスティバルでは、キュレーターがアーティストを選ぶという構造ですが、このプロジェクトは逆で、アーティストがキュレーターを選んで連れてきます。私としてはこのr:readという場が、アウトプットの質や量を問う場ではなく、対話の質と量を問う場にしたいと考えています。ある問題意識を強くもったアーティストがその場にいる。その問題意識をより豊かにするために、別のパースペクティブでものを考えているキュレーターなり批評家を、アーティストが自ら呼んでくるということが、対話の場においては重要なのではないかと考え、このような座組みにしています。

先ほど、最初の2回は東京でやって、次は台湾でやりましたとさざっと言いましたが、これはじつはなかなか大変なことでした。ゴンさんという人に出会えなければ、このプロジェクトは2回で終わってしまいました。先ほどの交換経済の話ではないですが、まったく何の利益も生み出さない、助成金というパブリックなお金がないと続けていくことができないプロジェクトであるr:readは、2回継続した時点で文化庁からの助

成金が打ち切りになってしまったんです。ゴンさんは2回目にキュレーターとして参加して下さっていたのですが、日本で続けられないなら、自分のところで引き受けてこのプロジェクトごと台湾でやろうと言ってくれました。私たちはこのプロジェクトの主催者でありながら、ゲストになったという不思議な経験をして、結果的にはとてもいい経験をさせていただいたと思っています。自分たちのイニシアティブで考えてきたプロジェクトが、基本フレームはそのまま、それが自分たちの隣人の手にわたって実施された。そうすると自分たちが相対化されるわけです。同時に日本や東京が相対化され、いろんな気づきがありました。このような運営は不安

定でさまざまな困難もあるのですが、今度は韓国から参加したキュレーターたちが韓国でやりたいと言ってくれています。まだどうなるかはわかりませんが、このようにインディペンデントな人たちが、ある種のしなやかさとフレキシビリティで、自分たちが本当に必要とする場をつないでいくプロジェクトにreadが育ちつつあるという実感があります。私としてはこのような小さなプロジェクトも、アジアで実験をする上でとても大事なこととして取り組んでいます。あとは後半に議論の続きをさせていただきたいと思います。どうもありがとうございました。



高山明

## 《横浜コミュニケーション》の 実践から考える

今日はこのような機会をいただきありがとうございます。テーマはアジアということで、僕が直接アジアに関わっている活動はそれほどないのですが、《横浜コミュニケーション》という作品についてお話をしたいと思います。この作品は「ヨコハマトリエンナーレ2014」で発表した作品です。《横浜コミュニケーション》では、内なるアジア、さらに言うところ横浜の中のアジアをテーマにしました。ヨコトリからも、そのような趣旨でつくって欲しいという話がありました。内なるアジアについて考えるにあたり、ちょっと寄り道をして、《横浜コミュニケーション》のひとつ前に発表した《東京ヘテロトピア》という作品について説明します。これは相馬さんがディレクターをやっていた2013年のフェスティバル/トーキョーで発表しました。

### 1. 《東京ヘテロトピア》

#### —身体とともに移動する食と言葉

《東京ヘテロトピア》は、東京の中のアジアを「ヘテロトピア」と名付けて旅する作品です。2013年に設立した一般社団法人Port観光リサーチセンターによるリサーチをもとに、その場所で「ひょっとしたらあり得たかもしれない物語」を、4名の作家に紡いでもらいました。管啓次郎さん、小野正嗣さん、温優柔さん、木村友佑さんというプロの作家たちで、日本語のスペシャリストです。その物語を、主に日本語を母語としない人た

ちに読んでもらうことで、ヘテロなものとしての日本語にアプローチしたいと考えました。4名の作家の方々にはクレオールに対して非常に意識が高く、優れた作品を書いてくださいました。訪問地となった13か所の特徴のひとつは、革命に関する場所だったということ、もうひとつは言葉や言語教育に関する場所だったということです。言葉について言えば、変化したり、移動したりする日本語ということが裏のテーマとしてありました。このようなコンセプトで、《東京ヘテロトピア》では一定の成果、手応えがあったのですが、もし次に何かやるとしたら何だろう、と考えたときに、クレオール的な日本語をどのように先鋭化させるか、もうすこし崩したものをやりたいと考えました。そのアイデアが《横浜コミュニケーション》につながっています。

その前にもうひとつだけ違う話をする。《東京ヘテロトピア》の訪問地の中に、新大久保駅前の「モモ」というネパール料理レストランがあります。店内はネパールの人がほとんどで、日本人はなかなか見かけません。そこで小籠包に似ているモモという料理を食べました。ソースをつけて小籠包と同じように一口で食べるんですが、小籠包よりもはるかに味が強い。でも見かけは小籠包なんです。そういうものを食べたときに、中国や台湾では小籠包と呼ばれているものが、じつはネパールにもあって、ネパールでは別の味になっている。それがとても面白



《東京ヘテロトピア》写真：連沼昌宏

いと思ったんです。《東京ヘテロトピア》の訪問地は、ネパール、中国、台湾などと国ごとに分けて表記しましたが、それは便宜上分けただけなんです。じつはこの小籠包の料理のように国境を越えて移動し、各地で味や形が変わっていき、しかもそれが均一化されたグローバルなものにならず、ローカリティを味に定着させていくような事例が見られるわけです。ひょっとすると言葉も、そもそもそういうものなんじゃないかと思いました。言葉と食べ物のもうひとつの共通点は、体内に入れるということです。自分の血や肉にする、といった側面が言葉にもあるのではないかと。自分の身体の中に入れて、それによって自分が作られ、さらにアウトプットされていく。そういったものとしての言語と食べ物に《東京ヘテロトピア》では注目していました。

## 2. 《横浜コミュニケーション》—音声、字幕の展示

《横浜コミュニケーション》は、ヨコハマトリエンナーレ 2014 の会期の初日 8 月 1 日から、横浜美術館内で音声と字幕による展示を発表することからスタートしました。回廊の空間に 6 つのモニターを設置して、本作の出演者である 6 名のインドシナ難民の方たちの声と、黒い画面に白い字幕だけが浮か上がる展示でした。

彼らは、ボートなどさまざまな手段で日本に亡命してきた、インドシナ難民の方たちです。彼らが話す内容を、大きく二つに分けました。どうやって自分の国から脱出し、移動してきたのか。そして日本語をどのように習得したのか。日本に来て一番大変なことはやはり言葉の習得なんですね。家族とか共同体とか、日本社会における自分、というコミュニティの問題もありますが、むしろ移動し変化していくものとしての自分自身に関するものが大きかったです。母国から去り、母語を携えて日本にやってきたけれども、日本では母語を使うことができないために、新しい言語として日本語を習得していく過程の話がテーマになりました。

この音声と字幕による作品は、6 名のパフォーマーたちの自己紹介のようなビデオです。彼らの言葉は、日本語のレベルも人によって差がありました。浮遊しているというか、文法が間違っ



《横浜コミュニケーション》美術館の展示の様子  
 撮影：山本真人 写真提供：横浜トリエンナーレ組織委員会

ている場合も多々あります。字幕では、それをすべて正しい日本語に直しています。漂流している言葉や口語の魅力に対して、ここでは文字言語を暴力的にぶつけています。翻訳者の林立騎さんには、この言葉をどういう風に翻訳し、杭を打って定着させるかということに取り組んでもらいました。

## 3. 《横浜コミュニケーション》—ライブ・インスタレーション

この展示モニターは、ある日、横浜美術館から「引っ越し」をしました。引っ越したあとの痕跡として、横浜美術館の回廊の壁には、「I've moved. 引っ越しました」と書いたテープを貼り、引っ越しのシーンは藤井光さんに映像をお願いしました。引っ越しの映像は二つ撮影して、ひとつは 6 名のインドシナ難民が横浜美術館からライブ・インスタレーションをおこなう黄金町のとある場所に引っ越す映像、もうひとつは横浜の寿町に住む 6 名が黄金町の同じ場所に引っ越す映像、2 つは同じ尺でシンクロします。

この二つの映像は、一方は高層ビル群や商業施設などでにぎわう「みなとみらい」エリアから「黄金町」まで、もう一方は日本三大ドヤ街と呼ばれる「寿町」エリアから「黄金町」までを移動するバンの中と外を撮影したものです。どういう経路を辿れば、移動の中で横浜の多様な面が映るかを考え、動線を決めました。僕がこのバンを運転しました。引っ越した先の場所は、正確には「若葉町」の「nitchi works」という会場です。僕の感覚だと黄金町と感じてしまうエリアですが、nitchi works は、もとは銀行だったビルを多目的なスペースに改修した建物です。この場所を選んだ理由をすこし説明すると、黄金町は「ちよんの間」と呼ばれるスペースがある違法風俗店が 230 件ほどあった場所です。日韓ワールドカップ前に、神奈川県警によるパイパイ作戦によって違法風俗店が一扫されました。今はアートによって町を浄化する、ひとつの成功例として定着しつつある場所で、24 時間体制で警察が見回って警備をしています。そこから追い出された人たちはどこに行ったのか。その人たちこそ、横浜という町にいて移動を強いられ、漂流していった人ではないだろうかと感じ、会期後半のライブ・インスタレーションではこの場所を会場にしようと決めました。

nitchi works の中に入ると、2 階に上がって右側の部屋には、美術館から引っ越してきたモニターが展示されています。美術館と同じ展示を見ることができるようになりました。同じ 2 階の左側の部屋には、藤井さんが撮ってくれた二つの引っ越し映像があり、ここへ移動してきた様子が見られるようになっている。観客は、2 階から吹き抜けになっている 1 階の様子を覗き込みます。1 階には「パフォーマー」がいて、机を挟んで左右にひとりずつ着席する形で、一方には美術館のモニターの中で声を発していたインドシナ難民の人たち、他方には寿町の住人たちが着席し、右と左で一対になっています。これは語学学校を模したライブ・インスタレーションです。日本語学校なので、教師と生徒という設定を想定されると思うのですが、じつは寿町

の住人である日本人よりも、インドシナ難民の人たちの方が、日本語ができる場合もあるし、そうでない場合もあり、教師と生徒という設定は成立していません。

2階から鑑賞するお客さんはポータブルラジオを手にもち、6つのテーブルごとに決められた周波数に合わせて、各テーブルの会話を聞くことができます。会話を聞いてみたいと思ったテーブルにチャンネルを合わせると、そこでの会話が聞こえてくるという仕組みです。移動してきた、漂流してきた人たちの出会いの場と考えました。インドシナ難民の人たちは文字通りそうなんですけれども、今寿町に住んでいる方々も、全国さまざまなところを放浪し、引っ越して、移動に移動を重ねて辿り着いた場所が寿町だったという方が多いです。日本語もまた、その人達と同じように漂流してきたのだろうというイメージで、この「語学学校」をつくりました。

会場はガラス張りなので、外からも見ることができます。すこし余談になりますが、ここでやられていることは演劇の二重化です。つまり演劇でありながら、演劇ではない「語学学校」という機能、そして「装置」になっていて、一对一の語学レッスンが演じられています。先ほどの交換様式という言葉に結びつけると、これはまさに「交換授業」です。教材として、ヨコハマトリエンナーレ全体のテーマになっていた『華氏451』というレイ・ブラッドベリの小説を使いました。

ヨコハマトリエンナーレの横浜美術館の会場のとある一室は、『華氏451』の上演になっていると感じました。その上演のあり方が、素晴らしいなと思うと同時に、アーティストが作る、『華氏451』に対する高尚な応答になっている気がしました。であれば、僕は『華氏451』というテキストをどのように上演することができるだろうか？黄金町で展開したライブ・インスタレーションの語学学校は、横浜美術館の展示とは別の形の『華氏451』の上演です。このライブ・インスタレーションでは、語学学校の教材が台本になるのですが、それについて説明したいと思います。

台本は30分ごとに時間を区切り、音読の練習と会話の練習の二部構成になっています。例えば「火の思い出を語り合ってください」というレッスンや「あなたが守ってきたものは何ですか」「町から国から逃げたことがありますか」「戦争の記憶がありますか」・・・等々。交換授業をする対の人たちは、こうしたトピックについて「会話の練習」として語り合うわけです。

小説『華氏451』は、本をもつことが罪になってしまう国の話です。それに抗って自分たちはどうやって記憶を保持していけばいいのか、ということがテーマにもなっていた。そのテキストをきっかけに、自分の記憶を呼び覚ましてお喋りをする。移動してきた日本語で会話することもまた、『華氏451』の上演になるのではないかと考えたわけです。



《横浜コミュニケーション》ライブ・インスタレーション 写真：連沼昌宏

#### 4. 漂流する日本語、かりそめの共同体

《横浜コミュニケーション》が何だったのか、ということを手短かにまとめると、さまざまな漂流民の方が、流れついて、追い出された黄金町という場所にできた語学学校だった。語学学校を模したライブ・インスタレーションでもあり、『華氏451』の上演でもあった。この段階で僕が感じていることは、もはや内なるアジアとか、横浜の中のアジアとかいうのではなかなか簡単には言えないような、ヘテロな日本語を媒介とした、とても小さく、かりそめで、たえず漂流するある種のコミュニケーション、そうした共同体が現れ出たのではないかと考えています。先ほどのゴンさんの話に関連づけると、それこそ臨時的な共同体、零時のコミュニケーションです。

それは横浜という町ならではのこともかもしれません。さまざまなバックグラウンドをもった人たちが住んでいる、そもそも横浜にはそうしたポテンシャルがあったと思います。そのポテンシャルが、本当の意味で生かされているとは言えない現状があるのではないかと。《横浜コミュニケーション》が、希望のモデルになればという気持ちを込めて、ひとつの事例として紹介させていただきました。後ほど議論を続けることができればと思います。



lecture  
4

桂 英史

## 日本人はアジアをどのように内面化してきたか？

僕は geidaiRAM を主催していますが、これまでの授業では割とアートマネジメントのノウハウに関する話が多く、理論や思想、歴史といったものには十分に触れられてこなかったので、自分が登壇するときにはそういったことについて話そうと考えていました。今日はアジアがテーマなので、簡単に言う日本人がどのようにアジアを内面化してきたか、内面化すると同時に、どういう風に前衛の芸術活動に結びついてきたのかということ、花田清輝という人を通じて概観してみたいと考えています。短い時間の中で把握していただくことは難しいテーマですが、みなさんとまずは状況の共有ができるよう努力したいと思います。

### 1. 「日本回帰」と国策としてのアジア

最近、NHK などの教養番組で岡倉天心をはじめ、いわゆる戦前から明治、戦後にかけての歴史的人物を再検証し、日本をどのように捉えるか、特に日本の近代をどのように捉えるかという、思想家の再検証がはじまっている印象があります。岡倉天心だけでなくもっとさまざまな人達が再評価されており、日本の歴史を書き換えてしまう、歴史修正主義ではないかと思われるほどの乱暴な言論まで出てきていて、戸惑う人もすくなくないのではないのでしょうか。そのひとつの背景としては、ある種の「古きよき日本」へ教養や啓蒙が回帰している傾向にあります。もうひとつは、国の戦略的な政策によるところが大きいわけですが、芸術文化におけるアジアをテーマとした公的な助成がここ5年から10年ぐらいの間、増えてきたという傾向も無視できないのかもしれませんが。

一例としては、山口情報芸術センター (YCAM) の「YCAM メディア・キッチン」というプロジェクトを紹介します。これは一昨年、メディアアートというジャンルの活動に国際交流基金がお金を出し、マニラ、ジャカルタ、クアラルンプールといった東南アジアの複数都市で、現地のアーティストやキュレーターをオーガナイズし展示をしました。アジア各地で開催した展示を YCAM では再構成し、その後、山口の人達にアジアの文脈をもう一回還元しようと思いました。「メディア・キッチン」に参加した人達が、山口の限界集落ではどんなことができるか、ということレジデンスプログラムとして試みた事例です。こ

れがいいとか悪いということではなく、アジアを巡回した展示を日本にもってきて、それを地域に還元するという試みもはじまっているという、ひとつの事例として興味深いものでした。僕もそのフォローアップをしていて、山口の限界集落で活動している人達と、これから何かはじめようとしています。このように公的な文化芸術活動が「アジア」に向きはじめている傾向があります。ただ一方で、それがどういった目的のもとにおこなわれているかということが、きちんと位置づけられているわけではないという脆さももっているような気がします。

その中で向き合っておく必要がある切実なテーマとしてあげられるのが、みなさんご存知の TPP です。日本では、集団安全保障や、憲法改正による集団的自衛権の行使に関することは、ある程度政治課題になっています。ところが TPP も同じぐらい重要な課題であるにも関わらず、日本ではあまり反対意見が盛り上がっていないように思います。アジア諸国、特に太平洋地域では大きな政治課題になっています。

TPP のような貿易に関する国際協定は第二次世界大戦前の状況に似ています。地域紛争が起こること、そしてブロック経済にも似た経済協定が結ばれていくことは、いわば世界大戦を準備しているようなもので、じつは非常に危機な状況でもあると僕は思います。日本にいるとあまりわからないけれども、経済の自由化を大義とした政治的なコンフリクトが、戦争の火種になることもすくなくありません。地域紛争が起こりやすい時代状況になってきていることは今一度認識しておかなくてはならないと思います。

### 2. 日本人は近代においてアジアをどう内面化してきたか

アートに関して言うと、日本の前衛や戦後美術が、ここ数年の間にアメリカによって相対化されてしまいました。そのひとつの例としてあげられるのが、ニューヨークのグッゲンハイム美術館が具体美術協会という戦後すぐの前衛芸術活動のムーブメントを歴史化する大回顧展「具体：素晴らしい遊び場 (Gutai: Splendid Playground)」です。これはグッゲンハイムの企画として彼らのオリジナルなキュレーションをもとにおこなわれた展示です。また別の例としてはニューヨークの MoMA が、日本の戦後の特にハイレッド・センターやその周辺、日本人の前衛の芸術活動を、MoMA の視点で振り返り歴史化した「東京展」という展示があり、この数年の間に日本の前衛に関する展示が欧米の主要な美術館で続けて企画され開催されてきました。グローバル化という経済の状況や、さまざまなエリアで勃発している地域紛争、そして今日本ではシビアな状況として捉えられている労働者の問題も、じつはアジアの問題です。アジアといっても、地域だけでなく、宗教的にも民族的にもとても多様です。東アジアだけでなく西アジアも含めたら、地域的に言えば多種多様な事柄があるにも関わらず、これらをなんとなく「アジア」という地理区分でまとめてしまいがちです。そのような状況も含めて、アジアの問題に関しては丁寧で慎重な

議論があつて然るべきだと思っています。

「アジア」は「西洋」とおなじくらい、日本の近代化にとって大きなテーマであり続けてきました。「西洋」はある程度資本主義や産業主義の渦中に身を置くことによって、あるいはときには「西洋」を身体化することによって、否応なく相対化されてきたのかもしれませんが。つまり社会経済の近代化のプロセスは歴史的な必然として「西洋」を相対化せざるを得なかったのかもしれませんが。しかしながら「アジア」はそうした「西洋」の相対化と比較して、かなり後手にまわってきた感があります。みずからの歴史、文化や芸術あるいは自然観などに触れることになります。つまり、「アジア」の中に「日本近代」を組み込むことにどうも違和感を覚える時代が続いてきたということだと思っています。

geidaiRAM は、隠れたテーマとして「ソーシャルエンゲージドアート」をもう一回見直したいということではじまっています。1950年代からイギリスでコミュニティアートと言われていたある種のジャンルが、近年は「ソーシャルエンゲージドアート」もしくは「ソーシャリーエンゲージドプラクティス」と呼ばれています。60年代に、サルトルが社会参加（アンガージュマン）として呼びかけたある種の社会運動が形を変え、今「ソーシャルエンゲージドアート」という形式になっている。事実上、初めてソーシャルエンゲージドアートに関する展示がおこなわれたのが「Living as Form (リビング・アズ・フォーム)」という大規模な展覧会です。その巡回展が先日東京の3331 Arts Chiyodaで開催されましたが、このようなジャンルの展示を従来のギャラリーや美術館で開催することはなかなか難しいなと感じました。アートが社会運動として実践されいく上で、こういうプラクティスの発表形態にはいったいどのようなことがあるんだろうかと、頭を抱えてしまいました。

むしろいわゆる社会芸術について僕の立場で考えるとき、発表のあり方を考えるだけでなく、歴史とか哲学に関して芸術としての意味や役割をもうすこし根本的にさかのぼって考えなければいけないのではないかという提言をしていきたいと思いません。そのときに、やはり日本人がアジアを近代でどう内面化してきたか、西洋をどのように相対化してきたかという思考のプロセスは、どうあつても必要だと考えています。そのような野心の一端として、今日は花田清輝という人物を取り上げて論じてみたいと思います。

### 3. 花田清輝の活動をめぐって

日本の美術史や社会思想史について読んだり書いたりしている人であれば、花田清輝という名前は知らない人はいないと思います。花田は一般的には、戦前から戦後にかけて、いわゆる前衛芸術の理論をつくってきた人と位置づけられています。

前衛芸術について戦前から論じていた人物はていねいに辿っていくと思いの外たくさんいると思います。ただ僕にとって花田

清輝は異彩を放っています。花田が福岡出身で、その福岡で戦前にさまざまな人たちと出会い、独自の知見や経験を積み重ねてきた実践的な思想家であることに、僕はある種の知的好奇心をもち続けてきました。花田の実践は戦前戦後を通じて知遇を得た当時の知識人たちと、戦前戦後を通じてさまざまなメディアを立ち上げて、言論のチャンネルをつくっていくという啓蒙家の側面をもち合わせていました。その啓蒙家としての実践にも、僕はかなり前からとても強い関心を寄せていました。また、僕自身が福岡という土地と縁浅からぬこともあつて、福岡で花田清輝について調べていたときに、花田が国家主義的なアジア主義（汎アジア主義）と言われる右翼の人たちと、戦前、非常に密接な交流があり、またサポートもされていたことを改めて知りました。その頃から、花田の思想的な変遷をたどりながら日本近代が指向してきた「汎アジア主義」を分析できると同時に、日本の戦後に花開いた「前衛」を解説できるのではないかと考えるようになりました。

花田は鹿児島旧制高校を出て京都大学に進学するのですが、大学のアカデミズムの中では正当な評価されなかったと言ってよいかもしれません。瀧口修造も同様です。瀧口は慶應義塾大学英文科在学中に西脇順三郎のもとで個人的にフランスの詩、芸術評論やシュールレアリスムを学びました。デュシャンとの交流も個人的なもので、在野の評論家であり詩人であると言ってよいと思います。

花田もアカデミズムの中で何か地位を得た人ではなく、知遇を得た人々とメディアを立ち上げ、特異な言論のチャンネルをつくっていった思想家です。その意味では瀧口と似ていますが、その思想的な変遷は瀧口ら同時代の思想家たちとはまったく違っています。多くの人が前衛的な芸術活動をマルクス主義によりどころを求めていたように、戦前の花田もマルクス主義やシュールレアリスムに傾倒していました。しかしながら、花田が深く関わった雑誌や研究のコミュニティはどれもが、国家主義の思想やそのチャンネルに寄り添っていました。

24歳のときに初めて上京して花田が寄宿したのが、三浦義一という右翼の大物の家です。三浦は大分の人ですが、この人の出自も九州電力の創業者の一族だったりして、なかなか興味深いものがあります。戦前の花田を知る上で、福岡の国家主義者たちが目を向けていた汎アジア主義との関係は、無視できないのではないかと考えています。

三浦義一はわかりやすく言えば、国家主義的な右翼の代表的な人物です。戦後もA級戦犯から逃れて、「室町將軍」と呼ばれるほど戦後の政財界に隠然たる力をもち続けていた右翼の大物です。実は磯崎新設計の大分県立図書館の土地は、もともと三浦義一の実家が合った場所です。磯崎さん本人がオーラルヒストリーで語っているように、三浦義一と磯崎さんの一家は、何らかの形で関係があるようです。ここでも建築家としては前衛的な立場を貫いてきている磯崎さんが民族派の右翼と幼少の頃から浅からぬ関係があることは興味深いことです。

その三浦義一は民族派の組織として大東塾というところに属していました。何かと面倒を見てもらった三浦義一のことを花田清輝は批判をしたことで、その後大東塾の影山雅治なる人物をはじめとする人たちに暴行を受けたりもしました。

24歳の花田は朝鮮独立の運動家でジャーナリストでもある李東華のアシスタントをしながら、彼の伝記をつくり、実際に満州に行って朝鮮人の居住区を調べるフィールドワークをおこなったりもしていました。李東華は朝鮮人でありながら日本の植民地政策を支持するジャーナリストでした。その李東華の伝記を編纂したほど熱心にリサーチしていたわけですから、当時の花田にとってのアジアはやはり国家主義に基づいてアジアの革命を支援する、国家主義的な立場から汎アジア主義を提唱することで、アジアという地域を内面化しようとしていたのだと思います。

その後福岡に帰ってきた花田は中野正剛と出会います。花田のまわりにはいろんな人たちがいましたが、とりわけ有力な支援者は中野正剛でした。中野は戦前ではきわめて重要な政治家です。東方会という国家主義的政治団体をつくり福岡をベースに活動していました。いわゆる国家主義の指導的な役割を果たしていた中野は日本の政治的な優位性を前提として国家主義に基づくアジアの革命を支援する立場で政治活動をおこなっていました。『日本人』という雑誌をつくっていた三宅雪嶺の娘を妻とする中野正剛は、いわゆる正当な国粋主義あるいは日本主義的な思想をもつ政治家でした。その東方会の雑誌『東大陸』の実質的な編集長として戦前期の精神のあり方について精力的な論陣を張っていたのが、花田清輝だったのです。

第二次世界大戦の敗戦で日本の近代国家がいったん破綻し、まったく異なる体制を経験すると、人びとの考え方も大きく変わりました。その解放感にも似た変容は今でも「戦後」という言葉で表現されます。

その戦後の時代精神が当時なぜかアプレゲール (après-guerre) というフランス語で表現され、アプレゲールやアプレは世相を反映する流行語となっていました。もともとはフランスをはじめとするヨーロッパで第一次大戦後を意味し、芸術運動としてのアヴァンギャルドとほぼ時期が重なっています。しかしながら、日本で第二次大戦後に流行した「アプレゲール」は「アプレ」と略されることも多く、「戦後の気分」といった感じの軽い意味で広く風俗・世相を表す言葉として流行しました。

戦後から数年間で花田の活動は精力的に拡大していきます。終戦直後の1945年10月には、中野達彦・泰雄兄弟より『我観』の運営の相談を受けています。戦後の花田は中野正剛の弟・中野秀人だけでなく、長男・中野達彦とともに活動します。戦後になると三人の活動は前衛芸術の運動体を主導していきます。彼ら三人のアプレゲールは芸術運動としてのアヴァンギャルドに近いものだったはずですが、その発端は出版のプロデュースでした。



「我観社」を引き継いで戦後になって新しい出版社「真善美社」が誕生します。この名称は達彦・泰雄兄弟の祖父である三宅雪嶺の代表作「真善美日本人」にちなんでいます。埴谷雄高の『死霊 (第一集)』や安部公房の事実上のデビュー作である『終りし道の標べに』を世に送り出しました。終戦の翌年の1946年には、『我観』を改題した『真善美』を発刊し、編集主幹に花田が就任することになりました。10月には『復興期の精神』を発行し、同じ年に共産党系の新日本文学会に入会したりしています。『錯乱の論理』刊行をきっかけに岡本太郎と知り合うことになり、よく知られている「夜の会」結成に至ります。「夜の会」はよく知られるように、花田が中野秀人と岡本太郎とともに運営していた、前衛芸術の草分け的存在です。「夜の会」は単なる研究会を超えてひとつの運動体として、やがて「アヴァンギャルド芸術研究会」や「世紀の会」に分岐して、その後に「具体」や「実験工房」などのいわゆる前衛の芸術活動が登場します。それと併行して研究会の活動も精力的におこなわれるようになり、花田清輝はいつも運動や組織の中心的な存在として何らかのかたちで参加したのです。

瀧口修造や竹内好は戦前当局に逮捕されていますが、花田は摘発されることはありませんでした。しかしながら、1941年に中野正剛が東條英機に追われ自害してしまって以降、時局はさらに厳しいものになっていきます。マルクスとシュールレアリスムに心酔していたにも関わらず、国家主義的な汎アジア主義思想のメディアで独特な言論活動をおこなっていた花田自身も発表の場を失ってしまいました。

戦前の花田は戦後になると一転して日本共産党にも入党し機関誌の編集に従事するくらい、180度思想を転換しました。こうした「転向」は珍しいわけではありません。戦後になって、吉本隆明が花田のことを東方会の下僕だとか言って痛烈に批判したことはありますが、僕はその転向を積極的に評価し、日本における「前衛」について積極的に思考したいと考えています。事実花田は『復興期の精神』の中で、「転形期」と呼んで自らの転向がひとつの抵抗運動であり、闘争であったことを述懐しています。そうした抵抗運動や闘争が日本の前衛がもっている「汎アジア主義」的な志向と何か関係があるのではないかと僕は考えています。日本の近代がもっている思想的な不定形さです。汎アジア主義的な思想への内向は、花田のような「転向」

を通じて、とりわけ前衛芸術の文脈でもっと語られるべきではないでしょうか。

花田にとってアジアとは国家主義的な汎アジア主義、さらに日本という国民国家を通じたアジアとの関係が思想的な核心となっていたのだらうということは容易に想像が付きまします。戦後にアジアを相対化した中国文学者・竹内好はもう日本はアジアではないという極端なことまで言い出します。それもやはりアジアを通じて、日本という国民国家がどういふものかということの内面化していると思います。つまり、ある種のナショナリズムと言えるかもしれません。この当時、花田清輝が何に関心があったかと言うと、アジアや前衛といったもの以前に、日本という国民国家がどのようなものとしてあるべきかというナショナリズムというテーマについて独特な方法論で向き合い、そこから本当の意味での「民族」や「アジア」を思考し、西洋の文化を相対化しアジアの芸術がどうあるべきかという問題について思考しようとしていたのではないかという仮説を提示しておきたいと思います。

#### 4. アジアからの第三項

##### —オルタナティブな哲学の可能性

戦前にアジアをどのように内面化していたのかということを通り、汎アジア主義から追ってゆくと独特な「戦後芸術史」が組み立てられるかもしれません。まずは戦中の言論弾圧、そして戦後のアヴァンギャルド、すなわち最先端であると同時に反動的な前衛芸術について、もうすこし丁寧にテーマ開発され、そのひとつひとつについて議論されるべきなのではないかと花田清輝の思想遍歴が教えてくれています。特に美術のことだけで言うと、アートプロジェクトとカリレーショナルアートといった、社会に何かを伝える手段としてのアートは理論的かつ思想的な背景や動機を明晰にしなければなりません。その「社会と芸術」に明晰さを与えるにあたって、花田が切り開いた汎アジア主義を発端とする日本の「前衛」は「歴史思考の道具箱」となってくれるのではないかという気がしています。

僕の世代だけでこれが体系的に構築できるとは思いません。でもまずははじめなければならないことも確かです。今日問題提起をしたいと思うのは、アジアからオルタナティブな哲学や思想がそろそろ出てきてもいいのではないかという点です。大陸型の理性を問うような哲学と、アメリカを中心としたジェームスやデューイなどのプラグマティズムを、リチャード・ローティーらが再検討しようとしています。一方である種のプラクティシズム（実践主義）のようなアプローチとして、アジアからも第三極の哲学が出てくるべきではないかと考えています。日本人は考えながら作品を発表しても、その制作の背景やプロセスを説明することなく「できちゃったんです」とか言ってしまうがちです。そこにも本当は実際に発揮しなければならなかった技芸や哲学があったりするんだけど、それを言語化することなく、とても情緒的な内省をもつだけに終始している。なぜ「できちゃったんです」が同時代の芸術として表現されたかといったことに、僕はもうすこし積極的な意味や意義を見い

だしたいとも思います。それはいわゆる理性的な大陸主義からは説明ができないようなものがたくさんあるのではないかと思います。

例えば日本に関心のあるフランス人などはどの時代にも一定数いて、物見高い感じで日本の芸術やサブカルチャーに興味をもっています。それに対して、自分たちがそうしたバックグラウンドを説明できるような独自の哲学と言説をもっていない状況がいまだに続いています。だから西洋という立場からは、依然としてオリエンタリズムとして見なされてしまうところがあるのだと思います。それはそれでもはや仕方ないという気がします。そのオリエンタリズムよりも問題なのは、日本という国民国家が「アジア」をエスニックに見てしまう思考の様式なのだと思います。そのアジアをめぐるエスニシティを乗り越えるためには、自分たちにあたらしいプラグマティズムが必要である気がしています。その具体的な試みとして、アジアの中でのプラグマティズム（実践哲学）が立ちあがる必然性があるのではないかという希望を、僕はプラクティス（実践）を通じて構築していきたいと考えています。そのプラクティシズム（実践主義）としてのプラグマティズムが人間のあるべき姿や人間は何をなすべきか存在であるべきかということを定義することになり、ひいてはある種の地域紛争を解決する根拠になったり、議論の土台になったりしていけば、今のヘイトスピーチのような差別的な行動に対して、もうすこし知的な議論ができるのではないかという気がします。そのような知的潮流がすこしでも巻き起こるといいなという希望も込めながら、すこし駆け足になってしまいましたが、僕の発表はここで終わりたいと思います。

今日は geidaiRAM に初めていらして下さった方もいると思いますが、僕が主催している意図を最後にすこしだけ補足しておく、大学は今や学生に教えたり研究者が研究したりするだけの場ではないと思っています。大学は言論機関にならなくてはならない、ある種の実践の場にならなくてはならないと僕は考えています。とりわけ東京藝術大学は国立大学ですから、学生のためだけではなく一般の方々にも開かれた思考の場、実践の場でなければならないと同時に、教育文化、とりわけ芸術のあり方や行く末に影響をもつような存在でなくてはならないと僕は思い描いています。そのためには都市に向けて開かれた、私塾のような場が大学内にたくさんあるという状況がたくさん生まれるといいなと思っています。その試みとして geidaiRAM をはじめました。今日ゴンさんを迎えてこのような議論の場をもつことができたということは素晴らしいと思います。これをきっかけに、geidaiRAM に関わる皆さんに実践的な学習の機会を提供できればいいなあと考えています。geidaiRAM が継続するかどうかは外部資金次第というところもありますが、できる限り頑張つてこれからも続けていこうと考えています。今後ともよろしく願いいたします。

## ディスカッション

**ゴン** —— まず桂先生のお話の感想から述べたいと思います。アジアに対する考え方は、台湾の場合かなり日本と異なっています。台湾は日本の植民地化や、冷戦といった背景など、さまざまな歴史的な出来事を経験しているためです。台湾では花田清輝に対する認識がなく、桂先生が話された右翼との関係という文脈での花田清輝の話を書くのは、私にとって、そして多くの台湾人にとって、初めてのことだったと思います。日本の思想家があまり普及していないのは国民教育としての方針や、冷戦の影響もあったのではないのでしょうか。60年代以降に、初めて日本の思想家の研究がはじまったと思います。そういう意味でも桂先生のお話を聞いてアジアからの第三項、新しい思想が生まれる可能性を感じました。前衛芸術のお話も興味深かったです。

次に高山さんのお話についてですが、初めて日本で相馬さんのプロジェクト「read」に参加したときから、高山さんの作品には非常に関心がありました。私自身も台北芸術大学で演劇に関わる授業を担当しており、学生達と一緒にドイツの演劇について意見交換する機会が多くありました。高山さんの作品で扱われている言語のクレオール化への意識は、台湾ではそれほど発展していない状況です。この《横浜コミュニティ》は、そのような非常にきめ細かな配慮がされているプロジェクトだと思いました。このようなライブ・インスタレーションができることに感心しましたし、羨ましくも感じました。ヨコハマトリエンナーレ2014のテーマは「忘却」ですよね。《横浜コミュニティ》は言語の忘却についても、示唆に富んだ作品だったと思います。現在、台湾には移民が多く、移民との間の子どもが約20%に及ぶと言われています。こういったクレオールの問題は、台湾でも非常に深刻であり、彼らの言葉に対しても「忘却」という表現を使うことができるのではないかと、同様の問題意識を感じました。一方で小籠包の話、食べ物のクレオールについても目を向けているところが非常に面白かったです。2月に高山さ

んが台湾に来られるときには、台湾の餃子にもクレオール的な要素を発見してもらえるのではないかと期待しています。

そして相馬さんのお話に移ります。芸術公社が掲げる理念による共同体というところに、非常に共感をもちました。先ほど相馬さんから指摘があった通り、アジアでは言語の違いによるコミュニケーションの問題があります。西洋に比べると、アジアではこのような問題はあまり論じられてこなかったと思います。言語の問題に直面する中で、私たちは翻訳について考えなくては行けない。そしてこの言語の問題のほかに、記憶の問題があります。これは例えば先ほど桂先生がお話したアジアの新しい総力を、芸術において、あるいは批評において、どのように考えていくことができるかという問題です。幸運にも私は東京を何度も訪問する機会がありレジデンスなどに参加することで、日本人の隣人として移動してきて、その中で言語などの問題を身近に感じることができ、貴重な体験をしてきたと言える。例えば「read」を台湾で、その次は韓国で、という風にさまざまな所で展開していけると思うのですが、それをコーディネートしていく大変さ、言語や歴史など多様な問題も同時に抱えているのではないかと思います。そういう意味で、一方では隣人として、そして他方では他者として、私たちは今後どのようなギフトをお互いに交換できるのか。新しい社会的なソーシャルインタラクションをどうつくっていくことができるのかということを考えました。

**桂** —— 一点だけ補足させていただくと、先ほどの花田清輝と汎アジア主義の話はもちろん戦前の国家社会主義やアジア諸国への侵略、あるいは冷戦といった歴史的な事象を前提にお話しています。その中で誤解を恐れずにできるだけ忠実に歴史について考えて、アジアの地域性や同時代の芸術について論じたいと考えています。そう考えたときに、どういう伝え方が一番誠実なのかということについて、言語や翻訳の問題も含めてどのような工夫があり得るかということについてご意見をいただきたいと思います。とりわけ現代美術は都市文化の典型でもありますから、都市の成り立ちや背景といった歴史的なことを考えざるを得ない。ゴンさんと以前話した後藤新平のことも同様で、どういう風に伝えるとそれがもっとも議論としてニュー



トラルに、もしくは建設的な議論ができるのかということが、僕にとっては一番興味があるところです。

**ゴン** ———— アートは非常によいメディアだと私は思っています。というのも、言葉はたくさん誤解を招くものだと思うからです。ただ一般的に、先ほど私がプレゼンテーションの中で挙げたような芸術の形態は、一般の人々には政治的な批評という部分までなかなかとどり着かないです。どちらかというと、感性的なものにしか受け取られないという部分があるのではないかと思います。私も桂先生と同じように、どうしたら中立的な立場でこういった議論ができるのかということは、悩むところです。歴史と、その忘却の問題が非常に深刻であると思います。日本による台湾の植民地支配、冷戦などの問題にどのように直面していったらいいか、ということが前提としてあり、しかし20年前にはこういったことは意識の中にはあっても、議論がされてきませんでした。以前にも桂先生とお話したことがあります。現代の政治、軍隊、都市、ライフスタイルなどのさまざまな事象を、複数の媒体、メディアが情報を入手し、ドキュメントしていくこと。ドキュメントの中では第一人者的な記述を控えめにして記録していくことができれば、このようなドキュメントには新しい可能性があるように思います。ただここで問題になるのはこうした考え方をどのように芸術表現の中で実現し、その移動を実現できるのかということです。これは私が本日、複数の事例を挙げながら芸術と社会の関係について考えてきたひとつの経緯でもあります。

**高山** ———— 先ほどゴンさんは、隣人としてそしてまた他者として、という風におっしゃいました。とても重要な発想だと思います。これは相馬さんの芸術公社のパートナーシップの結び方や、僕が作品の中で他者を展示物にしてしまうような暴力性をもった関係性をつくること、そしておそらく桂さんがおっしゃっていたアジアをどのように内面化していくかという問題とも通じるのではないかと思います。僕の活動に引きつけて言うと、他者が他者として機能せず、本当は他者のはずなんだけれども完全に隣人としてしかその場にいられないような、ある種のコミュニン、共同体ができてしまう作品があります。そういうものに対する違和感が僕の中に強くあります。どうやって他者性を保ったまま、他者と関係を結んでいくのかということは、とても大きな課題だと思います。それは個人レベルでも、もうちょっと大きい都市とか、国家レベルでも常に問題になっているのではないかと。僕は個人のレベルで、そういうプロジェクトを展開していきたいし、またゴンさんが台湾につくった台南芸術公社も、理念がリンクしていく新しいモデルになっていけばいいと思います。ちょっと大きい話になりますが、国と国とのつながりも、アジアの中で模索していけたらいいんじゃないかと思っています。

**桂** ———— 隣人であり他者であるという話ですが、国民国家を前提に隣人あるいは他者と考える状況でもなくなっている

と思います。例えばいま問題になっているISなんて、国家でも何でもないのに「国家」を名乗り、国民国家を大きく揺さぶっています。単純に言えば、ISはインターネット上のコミュニティのような存在です。それが犯罪集団となって国民国家を超えて突出してしまっている。近代の歴史を積み上げてきた国民国家の歴史観から考えれば、異常な事態です。いや、非常事態と言ってもよい。国ではないISに国民国家はひどく戸惑い混乱している。国民国家の統治を前提とした国際社会では、究極な他者です。いわゆる究極なる他者とどう向きあって折り合っていくかということも、現実の世界ではすでに起こりはじめています。例えばそういった状況やその背景をアートが翻訳し表現していくということも考えていかなければならないと思います。さらに言えば、そうした政治的な正当性を示すこともアートの社会的な責務になってきている気がします。だから今までは隣人と言うときには、隣の国の人とか隣の町の人とか、共同体主義みたいなものが有効に機能していた部分があるんですが、そうではなくなってきたことも重要だと思います。ゴンさんの話に出てきたハイレッド・センターの表現も、当時の日本と考えるより、東京という都市生活における同時代性で起こった活動としては最先端だったかもしれない。特に1960年代は冷戦構造の中で東京という町が、ある種の特殊性をもっていて、そのような活動が出てきたという状況があるかもしれません。ローカリティを考えるために、都市という概念はまだ有効な気がします。都市や地域といったスケール感で考えたり表現したりすると、いろんなことが起こってくるのではないかと期待はしているんです。

**高山** ———— 国と国、と言った背景には、特に言語の問題を考えるときに、「国語」という言葉が台湾で生まれたということ意識していました。今後《東京ヘテロトピア》を継続していきたいと考えているんですが、とりあえず国ごとという枠組みで進めたものの、これがすでに限界にきていると感じています。だからといって国ではない場合、どういう枠組みがあるのか？まだ結論は出ていません。とりあえずアライバイとしてでも、ギリギリ機能するよう国という枠組みを使っています。それが機能しない感じになっていくのがいいのか、あるいは国という枠組み自体を取っ払って別の分類を新しいモデルとして出すのがいいのか、ジレンマを抱えています。国という枠組みをどう考えていくかということは、桂さんのおっしゃるとおりとても難しい。

**桂** ———— とはいえ、国民国家はある種の政治的な主体として不可避な枠組みではあっても、それを乗り越えた何かを企画し実践すると口にするのは簡単ですが、どうやってそれを表現していけばいいかということはむずかしく、常に考えていけないういけないと僕は考えています。

**ゴン** ———— そうですね、国というシステムを越えるというのは非常に難しい。その一方で都市と都市をつなぐことには大き

な可能性があるとも感じます。都市には都市権があるべきで、それを尊重すべきであり、その都市権を確保することによって新しい使用空間が生まれるという発想ができるようになることが重要だと思います。都市権の観点からも、ある空間の使用権がマイノリティにあるとしたら、アーティストにもその権利があるべきではないかと考えています。アーティストインレジデンスのプログラムはどこにでもあります。こうした理念にもとづいたものはそれほどないのではないのでしょうか。都市と都市をつなぐ理念を共有する、芸術公社のような団体は、国を越えて交流を深めるよい手段になっていくと思っています。都市には人々を集める機能があります。そういう意味で、都市がこのように流動する形態を継続していくことで、国家による管理とは異なる新しいシステムができる可能性があるのではないかと考えています。今までは多くを国家に託してきて、民間のアジアとアジアの間の交流によるコネクションはほとんど重視されてきませんでした。このようなつながりは非常に大きな可能性をもっていると感じます。

**相馬** —— 議論を聞きながら、そういえばどうして我々はアジアについて話しているのか、というそもそものところに戻って考えていました。それは芸術公社の理念に「アジアにおける」という言葉がなぜ入っているのかを自分自身に問うことでもあります。先ほど桂さんもおっしゃった、戦前のアジア主義とは異なるグローバリゼーションのカウンターになるような同時代芸術がいかにか可能か、という問題設定が改めて重要だと思います。もともと自分は現場のプレイヤーなので、ここ十何年間か現場でやってきて、自分の中で必然性があってアジアに行き着いています。ただそれを支える思想的な言語を、現場にいるとなかなか獲得し得ないというか、そういう訓練も受けていないところがある。そもそも芸術の文脈でなぜアジアなのかという議論が、これからもっととされていかないと危険だと改めて感じます。今、国家の文化政策レベルでアジアに向いている。国際交流基金のアジアセンターができた、文化庁が東アジア文化都市という事業をはじめたりと、アジアとつけばお金が降りるような流れができてしまっている。つまり外交問題の裏返しとしての文化外交政策があるわけです。仲が悪くなってきたから、文化でバランスをとりたいということ。しかしアジアのことをやっていたら仕事は来るからとか、お金がまわるからやっていますという人ばかりだとしたら、本当にまずいことが起きてしまうでしょう。最近、芸術公社のマニフェストのような文章を書きました。たまたま韓国の光州にできる「国立アジア文化殿堂」から寄稿を依頼されたこともあり、韓国の人が読んでくれるならばとかなり正直なことを書いたつもりです。その文章の中で特にこれだけは言っておきたいと思っただけです。それは今日の議論とまぎらつながるのですが、わからない他者がいる、ということを知るくらいしか芸術にはできないだろうということです。しかしそのことをどれだけ真摯に直視できるか、そのことをリアルに感じられるような作品や、芸術実践をそれぞれがやっていかなければなら

ないのではないかとということです。アートには普遍性がある、素晴らしい作品は万人に共感をもたらすと言う人もいますが、私はむしろ、わからない他者がいることをどれだけ自分たちが謙虚にわかることができるかということしかないという気さえしています。read や、フェスティバルでいろんな作品と向き合ってきたとしてもそうだなと思います。自分と異なる他者、隣人であるけれど他者、あるいは高山さんが内なる他者と言いましたが、自分たちの内部にいる他者のようなものを知ること。そのことが、なぜ私たちがアジアに向き合おうとしているのかを説明することにもつながるんじゃないかなと思います。一方、実際に現場のプロデューサーをしてきた別の実感としては、とにかくプロジェクト名にアジアとつくだけで集客が減るんですよ。今日もアジアのお題で、何でこんなに人気がないんだろうと最初にみんなで驚いたのですが、日本ではいまだにアジアという実態がない言葉に対するネガティブなイメージがあるのではないのでしょうか。そこにも問題の根本があるような気がしてなりません。例えば今、外交問題が緊迫しているからアジアですとか、日本の中にアジアからの移民が増えているから向き合おうとか、ヘイトスピーチがあるから解決しましょう、といった現実の社会課題に対する応答としてアジアを扱うということはもちろんありますが、それだけではないわけです。桂さんがアジアの内面化とおっしゃいましたが、私たちの中にもっと無意識的に折り込まれているアジアの正体を、言語化なり作品化していかないと、結局国がアジアを推進しているのに追いついていないだけということになってしまうと、自戒を込めて感じています。

**高山** —— 2月末にゴンさんのところに行って、台北と台南でワークショップをやるんですが、まだ具体的には何をやるかは分かりません。ゴンさんがテーマとして提示してくださったのは「台湾ニューシネマ」です。侯孝賢の《珈琲時光》という映画は、東京で撮影されていて、しかも小津安二郎の《東京物語》へのオマージュだそうです。僕はまだその関係がよくわかっていませんが、やってみたいのは、台湾ニューシネマを代表する監督である侯孝賢が、小津の映画をどう受容して自分の作品に昇華したかを考える。と同時に、《珈琲時光》を僕がどう受容してそこから何がくれるのか、ということを考える。ベタなんですけど、具体的な他者の受容と自分の表現を切り離さずに、新しいものをつくるというよりは、人が考えたりつくったりしたものを、どれだけ受け止めることができるかにチャレンジする。もうひとつその関連で言うと、これはイスラム国の話なんかも関連すると思うのですが、ある人物とトラブルになったとき、こういう人とはとてもコミュニケーションできないなと感じ、直接的なコミュニケーションが成立しようがないとき、その直接性をいかに減らすことができるか。人は自分に直接向かってくる言葉を拒絶するし、自分を守らなければならないので遮断しようとするんですよ。でもそうではなくて、例えばある種の「声のメールボックス」みたいなものが街中であって、そこに声を残すことができるとしたらどうだろう。興味があれば、

その声を聞くことができる。というように、間接的で、遠回りの、新しいコミュニケーションの形式をつくるべきなんじゃないかと思っています。

**桂** —— 今の高山くんの話を受けてすこしだけ補足させてもらおうと、多分僕らにいまできること、もしくはやらなければならないことは、ゴンさんのレクチャーの中で出てきた「アレゴリー」の発明だと思うんです。西洋的な意味でのアレゴリーではなく、方法論として僕らが獲得すべきアレゴリーの発明が必要な気がします。それは読み取る側が何らかの読み取り方ができるアレゴリーではなく、アジアという大きな枠の中で読み取ることができるアレゴリーをどうやって確立するかということです。

**林** —— 直接性を減らす、あるいはアレゴリーという視点、さらには相馬さんが r:read の現場で直面した問題としても、翻訳の問題がありますね。他の言語から翻訳されるときに、言葉には何らかのズレが生じます。コミュニケーションの考え方は、そのズレをノイズとして捉えてなくしていき、できるだけ透明な伝達にしようとしていくわけですね。政治も経済も科学も、コミュニケーションができるだけ透明でなくては成り立たないので、どうしても生まれるズレやノイズを消していこうとします。表現やアートは、そのズレ自体を生産性として捉えたり、そのズレ自体に新しい可能性を見出したりできる分野だと思います。どうすればもっとうまく翻訳できるか、どうすればもっと透明に翻訳できるかということではなく、今ここでどういうズレが起きているのか、どういうノイズが起きているのか、それが生まれるのはどういう言語の間で、どういう翻訳のときなのか。そうした問題を透明にしようとしなくて具体的に捉えて、そこから何かを学んでいくことが、アジアにおける様々な意味での翻訳に関して、現場のレベルでも理論的、歴史的なレベルでも可能性としてあるのではないかと思っています。そういうことができるのは、政治でも経済でもない。ゴンさんの言葉を翻訳し続けてくれたリュウさんの声を聞いていて、改めてそう感じました。長時間にわたって素晴らしい通訳をしてくれたリュウさん、そして遠くから来ていただいたゴンさんに感謝します。長時間付き合ってくださいみなさんも、どうもありがとうございました。こういう機会をこれからももち続けたいと思います。

## 登壇者 プロフィール

### 龔卓軍 (ゴン・ジョジュン)

国立台南芸術大学芸術創作理論研究所准教授。1966年、嘉義(台湾)生まれ。1998年、台湾国立大学哲学部に在籍。「Dialectics between Body and Imagination: Nietzsche, Husserl, Merleau-Ponty」と題した論文にて博士課程を修了。様々な大学で哲学の講師を務め、2007年より現職にて美術論・美術批評・美学の授業を担当。2009年より季刊美術誌「Art Critique of Taiwan (ACT)」の編集長に就任。翌年にACTが全国出版大賞の2010年度優秀賞を受賞。ゴンは翻訳の分野でも高い評価を得ていて、G. バシュラール、M. メルロー＝ポンティ、C.G. ユングの中国語(繁体字)翻訳者でもある。研究活動を続けながら、キュレーターとしても活動中。2013年、台北のEslite Galleryにて「Are We Working Too Much?」を企画。本展覧会に関連する書籍2冊を同時に出版した。

### 相馬千秋 (そうま・ちあき)

アートプロデューサー。芸術と社会の関係性を問い直す作品や企画を多数国内外でキュレーション、プロデュースしている。2014年に専門スキルをもつ複数のディレクター・コレクティブ、「NPO 法人芸術公社」を設立、代表理事に就任。これまでの主な活動に東京国際芸術祭「中東シリーズ 04-07」、横浜の芸術創造拠点「急な坂スタジオ」設立およびディレクション(06-10年)、フェスティバル/トーキョー 初代プログラム・ディレクター(09-12年)、r:read(レジデンス・東アジア・ダイアログ)設立およびディレクター(12年~)。2012年より文化庁文化審議会文化政策部会委員。

### 高山明 (たかやま・あきら)

演出家。1969年生まれ。2002年、演劇ユニット Port B (ポルト・ビー)を結成。既存の演劇の枠組を超えた社会実験的な作品を次々と発表。『完全避難マニュアル 東京版』(2010年)『東京ヘテロトピア』(2013年)『横浜コミュニオン』(2014年)など、現実の都市をリサーチし、そこに存在する記憶や風景、メディアなどを引用し再構成しながら作品化する手法は、現代演劇の可能性を拡張する試みとして、国内外で大きな注目を集めている。

### 桂英史 (かつら・えいし)

東京藝術大学大学院映像研究科教授。1959年長崎県生まれ。図書館情報学大学院修了。専門はメディア研究。データベースやアーカイブの構築を実践しながら、近代以降の社会思想とメディアテクノロジーが知のあり方に与えた影響を考察している。主な著書に『人間交際術』(平凡社新書)、『東京ディズニーランドの神話学』(青弓社)、『インタラクティブ・マインド』(NTT出版)、監訳書に『世界の図書館』(河出書房新社)などがある。

編集 及位友美  
採録 平沢花彩  
写真 和田信太郎  
デザイン 村田萌菜