

YOKOHAMA TRIENNALE 2011 KICK-OFF MEETING REPORT

ヨコハマトリエンナーレ2011

キックオフミーティング

記録集

- 004 キックオフ・ミーティング 開催概要
- 005 ルイス・ビクス基調講演「リバプール・バイエニアルの挑戦」
- 010 パネル・ディスカッション「横浜トリエンナーレが目指すもの」
- 026 登壇者プロフィール
- 028 来場者アンケート
- 032 YOKOHAMA TRIENNALE 2011 KICK-OFF MEETING OUTLINE
- 033 KEYNOTE SPEECH BY LEWIS BIGGS “Vision, Challenge, Context – Liverpool Biennial”
- 038 PANEL DISCUSSION “Yokohama Triennale – Its Past and Future”
- 052 PANELIST PROFILE
- 054 AUDIENCE FEEDBACK



十室井



三木 恵理子

三木 あき子

三木 あき子



「横浜トリエンナーレ2011 キックオフミーティング」開催にあたって

ビエンナーレ、トリエンナーレという名称に代表される現代美術の国際展は、現在、増加・多様化の一途をたどり、Asia Art Archive(www.aaa.org.hk)のまとめた2006年のデータによれば世界で60以上、版画や写真など分野を限定したものを入れると大・小200近い国際展が開催されています。

横浜トリエンナーレは、日本の本格的な都市型現代美術の祭典として独立行政法人国際交流基金の主導のもと、2001年に華々しくスタートしました。2011年に第4回目を迎え、美術館が主会場になるなど、大きな転換期を迎えています。

一方、この10年で、従来、欧米を中心に開催されていた国際展がアジア各地でも数多く開催されるに至り、横浜トリエンナーレをとりまく環境は大きく様変わりしました。日本でも、ビエンナーレ、トリエンナーレと称する展覧会が国内で開催されてきましたが、多くは当初の理念や理想を堅持しながら、発展的に10年以上継続することが困難な状況に直面しています。

横浜トリエンナーレでは2011年の第4回展に向けて、2010年10月2日(土)、3日(日)の二日間にわたってキックオフミーティングを開催しました。同ミーティングの1日目に開催された「多様化する国際展——横浜トリエンナーレが目指すもの」では、横浜と同様に港町の再生に関わり、1999年の開始以来、美術館と地域との連携を進展させたリバプール・バイエニアルの事例等も紹介しつつ、横浜トリエンナーレの歴代ディレクターも交えて、日本における現代美術の国際展の意義ならびに横浜トリエンナーレの可能性について議論しました。本書は、その記録をまとめたものです。

【タイムテーブル】

- 15:00-15:05 主催者あいさつ
15:05-15:45 基調講演「リバプール・バイエニアルの挑戦」
ルイス・ピクス(リバプール・バイエニアルCEO兼アーティスティック・ディレクター)
15:45-16:00 休憩
16:00-17:30 パネル・ディスカッション「横浜トリエンナーレが目指すもの」

【パネリスト】

- 横浜トリエンナーレ2001アーティスティック・ディレクター：南條史生(森美術館館長)
横浜トリエンナーレ2005総合ディレクター：川俣正(美術家)
横浜トリエンナーレ2008総合ディレクター：水沢勉(神奈川県立近代美術館副館長)
横浜トリエンナーレ2011アーティスティック・ディレクター：三木あき子
ルイス・ピクス(リバプール・バイエニアルCEO兼アーティスティック・ディレクター)

【司会】

- 横浜トリエンナーレ2011総合ディレクター：逢坂恵理子(横浜美術館館長)

会場：横浜創造都市センター(YCC) 3階

主催：横浜トリエンナーレ組織委員会

特別協力：北仲スクール、NPO法人BankART1929、NPO法人黄金町エリアマネジメントセンター、公益財団法人横浜市芸術文化振興財団(順不同)

注

- (1) 本書の所属、肩書きはすべて2010年10月2日現在のものです。
(2) 「横浜トリエンナーレ2011」は、2011年3月より「ヨコハマトリエンナーレ2011」に表記が変更されました。本書では2010年10月時点での表記を使用しています。

リバプール・バイエニアルの挑戦

逢坂恵理子(以下、逢坂) | 本日はお集まりいただきありがとうございます。横浜美術館の館長をしております逢坂でございます。来年の横浜トリエンナーレ2011の総合ディレクターを担当することになりまして、来年の8月の開催に向けて、昨日の記者会見をもちまして正式にスタートを切ることになりました。今日と明日はキックオフミーティングということで、横浜トリエンナーレと横浜トリエンナーレを取り巻く様々な状況について、皆様とお話を進めさせていただきたいと思います。横浜トリエンナーレは2001年、2005年、2008年と過去3回開催されており、今回は歴代のディレクターにもお集まりいただきました。また、次の2011年の横浜トリエンナーレのアーティスティック・ディレクターにも加わっていただくことにもなりました。

そして今日、これから基調講演をいただきます、イギリスのリバプール・バイエニアルのアーティスティック・ディレクターのルイス・ビクスさんには、お忙しいなか来日いただきまして、リバプール・バイエニアルについて貴重なお話をお伺い出来ることになりました。ルイス・ビクスさんは、テート・リバプールのキュレーターとディレクターを歴任されて、現在はリバプール・バイエニアルのCEOとアーティスティック・ディレクターを兼任されています。長いキャリアのなかでは、ブリティッシュ・カウンシルのお仕事をされたり、イギリスのアーティストの作品を公共的な場に設置することにもいち早く関わっています。これから今までのビクスさんの経験を踏まえて、興味深いお話が伺えるのではないかと思います。

それではまずルイス・ビクスさん、どうぞよろしく願いいたします。

ルイス・ビクス | ご紹介いただきありがとうございます。最初に横浜に来たのは、2005年の横浜トリエンナーレのときで、今回で2回目になります。今回このような機会を頂き感謝いたします。

さて、まず、バイエニアルの類いのあるものはそれぞれどのように異なるか。数年おきに繰り返される展覧会が数多くありますが、それぞれがどのように違うものであるかということに指摘するところから始めたいと思います。なぜならば、類似点よりも相違点にこそ、その面白さがあると思うからです。そもそも「バイエニアル」という用語そのものに問題があります。なぜかという、ある人はそれを「展覧会」と解釈し、また別の人はそれを「フェスティバル」と解釈します。そして、「展覧会」と「フェスティバル」という二極の間に、その他の様々な解釈が存在するのです。

ここで、私自身が運営している、英国最大の視覚芸術分野の祭典であるリバプール・バイエニアルをご紹介するとともに、「バイエニアル」という用語に3つ目の解釈を加えたいと思います。リバプールでは、「バイエニアル」という言葉は、「展覧会」と「フェスティバル」のほかに)法人、つまり、「リバプール・バイエニアル」という自立した非営利法人を指すのです。

このプレゼンテーションでは、次の4つの質問に順番に答えていきたいと思っています。リバプ



逢坂恵理子 | 横浜トリエンナーレ2011
総合ディレクター、横浜美術館館長

ール・バイエニアルでは「どのような事業を手がけているのか」、「私たちはなぜ存在し、これらの事業を手がけているのか」、「誰のためにやっているのか」、そして、「どのようにして事業を実施しているのか」。

私は私自身が運営するバイエニアルのスタイルの推進派だということをお断りしておかなければなりません。私は、これまで単にキャリアアップを目指すのではなく、自分の好きなことを追求できる幸運に恵まれてきました。美術館での仕事の経験は15年ほどありますが、徐々に美術史的な文脈だけではなく、社会的な文脈のなかのアートに興味を持つようになり、美術館の外に出て仕事をしたいと思うようになりました。

私たちがリバプール・バイエニアルで掲げているスローガンは、「アート、人、そして場所と関わる (engaging art, people and place)」です。つまり、我々はアートの専門性を問われるだけではなく、アートを見る人たち、それからアートが関わる場所、あるいはその文脈についても専門性を発揮しなければならないのです。

では、私たちはどのような事業を手がけているのでしょうか？

リバプール・バイエニアルという法人組織は、継続的にアート作品の委嘱事業を実施しています。2年に1度沢山のアート作品を委嘱し、展覧会の一貫として発表します。

これまで委嘱したアーティストには、ホルヘ・パルド (Jorge Pardo, 1963-)、アントニー・ゴームリー (Antony Gormley, 1950-)、リチャード・ウィルソン (Richard Wilson, 1953-)、アトリエ・ワン (Atelier Bow-Wow, Tsukamoto Yoshiharu, 1965-, Kaijima Momoyo, 1969-)、グロス・マックス (GROSS. MAX.) などがいます。昨年、ジャウメ・プレンサ (Jaume Plensa, 1955-) に委嘱し、《Dream (夢)》という彫刻作品が、炭鉱跡に設置されました。元炭坑夫の人たちが関わり、完成しました。私たちの組織は普段からこのような仕事に携わっています。

委嘱事業のほかに、2年に1度大規模な展覧会を開催します。私たちはこれを「国際展」と呼んでいますが、多くの人はこの事業のことを「バイエニアル」と呼びます。この展覧会事業では、市内にある5つの組織とコラボレーションします。エー・ファンデーション*01、ブルーコート・アート・センター*02、ファクト・センター*03、オープン・アイ・ギャラリー*04とテート・リバプール*05です。それぞれが写真や映画など、専門性を持っているので、各キュレーターが展覧会のテーマを前提にコンセプトやメディアを解釈し、展覧会を企画します。つまり、私たちの組織を入れると、ひとつのテーマに対して6通りのキュレーションが実施されるのです。

他の国際展に比べると規模は小さく、2010年の展覧会に参加したアーティストは70組です。そのなかでも私の組織が一番多くのアーティストに委嘱しています。というのも、私たちは街そのものがギャラリーだと考えているので、他の施設に比べて自ずと規模が大きくなるからです。

3つ目の事業として、リバプール・バイエニアル・フェスティバルのプロモーションとコーディネートを手がけています。フェスティバルには6つのプラットフォームがありますが、実は公式プログラムの本体よりもフリンジまたはインディペンデントと呼ぶ周辺事業のほうが規模が大きいのです。

6つのプラットフォームを具体的に説明しましょう。ひとつが「国際展」、つまり、一般的に

*01 | エー・ファンデーション
A foundation
<http://www.afoundation.org.uk/>

*02 | ブルーコート・アート・センター
The Bluecoat Art Centre
<http://www.thebluecoat.org.uk/>

*03 | ファクト・センター
The FACT Centre
<http://www.fact.co.uk/>

*04 | オープン・アイ・ギャラリー
The Open Eye Gallery
<http://www.openeyegallery.co.uk/>

*05 | テート・リバプール
TATE Liverpool
<http://www.tate.org.uk/liverpool/>



ルイス・ピクス | リバプール・バイエニアル
CEO兼アーティストティック・ディレクター

*06 | ジョン・ムーアズ絵画賞
John Moores Painting Prize
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/johnmoores/>

*07 | ニュー・コンテンポラリーズ
New Contemporaries
<http://www.newcontemporaries.org.uk/>

*08 | ノー・ロンガー・エンプティ
No Longer Empty
<http://nolongerempty.com/>

*09 | ザ・アート・オーガナイゼーション
The Art Organisation
<http://www.theartorganisation.co.uk/>

*10 | ザ・コオペラティブ
The Cooperative
<http://www.thecooperative.info/>

*11 | エジンバラ・フェスティバル
Edinburgh International Festival
Edinburgh, UK
<http://www.eif.co.uk/>

*12 | フリーズ・アート・フェア
Frieze Art Fair
London, UK
<http://www.friezeartfair.com/>

*13 | プラットフォード・プリント・ビエンナーレ
Bradford Print Biennale
Bradford, UK

*14 | ロンドン・バイエニアル
London Biennial
London, UK
<http://www.londonbiennale.org/>

*15 | グラスゴー・インターナショナル
Glasgow International Festival of Visual Art
Glasgow, UK
<http://www.glasgowinternational.org/>

*16 | フォークストーン・トライエニアル
Folkestone Triennial
Folkestone, UK
<http://folkestonetriennial.org.uk/>

「バイエニアル」と呼ばれているものです。次に、「シティ・ステーツ (City States)」と呼ばれる海外の都市と連携して、(リバプールの予算ではなく)海外の団体が主催する展覧会があります。これはヴェネツィア・ビエンナーレでいうナショナル・パヴィリオンのようなものです。この2つのプラットフォームは、英国出身以外のアーティストを対象としています。この他に英国出身アーティストを対象とするジョン・ムーアズ絵画賞^{*06}とニュー・コンテンポラリーズ^{*07}というプラットフォームがあります。さらに、グローバルとローカルが混在する「ノー・ロンガー・エンプティ^{*08}」と「ザ・アート・オーガナイゼーション^{*09}」、「ザ・コオペラティブ^{*10}」のプロジェクトでは、リバプールの地元アーティストが海外から友達のアーティストを連れてきて一緒に作品を作るというものです。

私たちはなぜ存在し、これらの事業を手がけているのでしょうか？

端的にいうと、そもそもバイエニアルは「リバプールをアーティストが生活しやすく、働きやすい場所にするために」設立されたのです。第1回目はリバプールのアーティストで、たまたま裕福だった人が資金を提供しました。そして、それが成功したので、それ以降、行政や公的機関を説得して支援してもらえるようになったのです。

別の方法で説明すると、バイエニアルは、人々にインスピレーションを与え、お互いにコミュニケーションしたくなるような場を提供するものなのです。なぜ、リバプールが他の都市で開催される規模の大きなものをさしおいて、英国を代表するバイエニアルになっているのか聞かれることがあります。エジンバラ・フェスティバル^{*11}は主にパフォーマンスアーツの分野のフェスティバルであり、フリーズ・アート・フェア^{*12}はいわゆるアートフェアで展覧会やフェスティバルではありません。ブラッドフォード・プリント・ビエンナーレ^{*13}は残念ながらもう継続されていません。そして、ホイットビー・バイエニアル (Whitbey Biennial) は非常に規模が小さく、ライブ・アートのみを対象としています。ロンドン・バイエニアル^{*14}は、ウェブサイト上でしか存在しないものです。グラスゴー・インターナショナル^{*15}は、徐々に規模を拡大していますが、まだリバプールのような規模ではなくそれほど注目されていません。フォークストーン・トライエニアル^{*16}は、まだ1回しか開催されていません。

リバプールのバイエニアルの歴史は他の都市と比べて、皆さんが思っているよりもずっと長いのが重要なポイントです。例えば、ジョン・ムーアズ絵画賞は設立されてから50年も継続されています。つまり、リバプールでは現代美術に親しむ鑑賞者を50年かけて育成してきたとも言えるのです。

リバプールには力のある美術関係の組織・団体が数多く存在しているのですが、これまでその存在が目立つことはあまりありませんでした。そこでバイエニアルを通じて、これらの組織・団体を育成し、発展するように支援することが考えられました。これは持続可能なモデルとして重要だと思います。世界中のビエンナーレ、トリエンナーレの多くが継続されないのも、「上から」の指示で運営されているからです。創造性と文化は長期的に関わるもので、何世代にも渡って育成され、また、いくつもの政権を超えて実を結ぶものです。リバプールでは、過去100年の間に様々な文化機関が設立され、今日まで継続しているものもあればそうでもないものもありますが、少なくともどの組織も継続性のあるバイエニアルを作り上げる環境になんらかの形で貢献してきました。

私たちはなぜ存在しているのか

では、最も重要な質問に移りましょう。「私たちはなぜ存在しているのでしょうか」。そもそもバイエニアルやトライエニアルの類のものは、なぜ存在しているのでしょうか？ 英国では、「今一番話題になっていることを知りたければ、お金のあるところを辿ってみろ」と言います。つまり、数年おきに開催される展覧会は、その財源が誰によって提供されるのかによって大きく分類することができます。よくあるのは、美術品を収集・収蔵している人たちが主催するものです。例えば、美術館やコレクターによるものです。サン・パウロ・ビエンナーレ^{*17}やシドニー・ビエンナーレ^{*18}は、コレクターが創設した信託や財団の支援によって長年継続してきました。ホイットニー・バイエニアル^{*19}は、作品がホイットニー美術館に収蔵されることも手伝って長年開催されてきました。

2つ目の形態は調査・研究をベースとするものです。例えばISEA^{*20}のようにエレクトロニックアートという分野に特化したものや、マニフェスタ^{*21}のように、「東側(Eastern Bloc)」のアートを推進しながら、歴史的あるいは地域な視点を是正するものがあります。前者は大学が支援し、後者は、財団が一部支援しつつ、ホスト国が大部分を支援して成り立っています。

3つ目の形態は、ヴェネチア、上海、リヨン、釜山、ブラジルのポルト・アレグレのようにカルチュラル・ツーリズムを推進する類のものです。19世紀の「大博覧会(The Great Exhibition)」の精神をもって文化を通して観光を誘致するものです。

4つ目の形態は、新作を委嘱するものです。新作を委嘱することによってアーティストとコミュニティが対話しやすくなるからです。ミュンスター・スカルプチャー・プロジェクト^{*22}、大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ^{*23}、アート・サンタ・フェ^{*24}などがこの分類に入ります。リバプールは3つ目と4つ目のカテゴリーの間ぐらいに入ります。カルチュラル・ツーリズムを推進する一方で、リバプールの人たちと関わるプロジェクトだからです。

誰のために存在しているのか

「お金のあるところを辿る」ということは、「誰のため」ということを問うことでもあります。美術館で仕事していた頃、アートは美術館に入れた途端に美術史の文脈に限定されてしまうということがわかりました。美術館の外に出た途端、来場者は街と対話しながら、同時にアートとも対話できるようになると思うようになったのです。

アートがもっと多くの人と対話するためには、街に作品を置くのが最善策だと考えました。アートと通じて都市と対話するほうが、美術史との対話より可能性が広がり、また人々にとっても魅力的なのです。どのようなアートであれ、どのような作品を設置するにせよ、美術館の中で展示しなくても、アートである限りいずれは美術史の文脈のなかに組み込まれていくでしょう。市民によって支援されるアートに対して、コレクターによって支援されるアートは別のものです。つまりアートが受容される文脈が異なるのです。

どのようにして事業を実施しているのか

リバプール・バイエニアルはどのようにして事業を実施しているのでしょうか。私たちが掲げる「アート、人、場所と関わる」というスローガンは、ほかの組織とパートナーシップを組む

*17 | サン・パウロ・ビエンナーレ
São Paulo Biennale
São Paulo, Brazil
<http://www.fbsp.org.br/>

*18 | シドニー・ビエンナーレ
Biennale of Sydney
Sydney, Australia
<http://www.biennaleofsydney.com.au/>

*19 | ホイットニー・バイエニアル
Whitney Biennial
NY, USA
<http://whitney.org/biennial>

*20 | ISEA
Inter-Society for the Electronic Arts
<http://www.isea-web.org/>

*21 | マニフェスタ
Manifesta
<http://manifesta.org/>

*22 | ミュンスター・スカルプチャー・プロジェクト
Sculpture Projects Muenster
Muenster, Germany
<http://www.skulptur-projekte.de/>

*23 | 大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ
新潟、日本
<http://www.echigo-tsumari.jp/>

*24 | アート・サンタ・フェ
Art Santa Fe
Santa Fe, USA
<http://www.artsantafe.com/>

ことから始まります。私たちは自分の展示スペースを持っていないので、他の人のスペースを使えるかどうか、問い合わせることから始めないとけません。この最初のステップから交渉とパートナーシップが始まるのです。

2つ目に「インターナショナルとローカルの交差点」になるように事業を考えています。つまり、世界中のアーティストにリバプールに来てもらって市民と対話してもらおうということです。（文化的な差異を知るという経験は、市民にとって世界を知る上で大きな影響を及ぼします。）

3つ目にリバプールの美術システムの発展に関わることです。ほかのアート関係の組織にいつもとは違うことに挑戦してもらうだけではなく、例えば大学のような組織に会議を運営してもらったり、ボランティアをアートの専門家になるように育てたり、海外のアーティストの滞在をアレンジし、またリバプールのアーティストを海外へ送り出したりするようなことです。

どのようにして人々と関わるようにしているか

では、「人や社会的な課題と関わる」ことについてですが、どのようにして人々と関わるようにしているのでしょうか。「パートナーシップ」を組むことがまずその第一歩となります。すでに他団体と仕事することによって展示用のスペースを確保している話をしました。「作品委嘱」もひとつの方法です。この背景には、インターナショナルなアートがローカルな環境と交差する機会を作り出したいという意図があります。また、「制作」にあたって、アートの世界とは関係のない人の参画を促すことで、新しいオーディエンスを育成することができます。作品制作に関わるアーティストと一般の人々との対話を通じて作品が生まれるのです。「ディスコース」づくりにも力をいれ、幅広い知識人を海外から招へいし、言葉による情報をできる限り多く提供します。

「公共」の都市空間で仕事することに意義を感じているもうひとつの理由は、公共空間はいつも競争の場となり、公共空間に関わった途端に、誰かが直面している様々な課題の真っ只中に入り込むこととなります。社会的な課題の中に我々が飛び込むことで、私たちはその役割の一端を担うのです。

さて、結論です。プレゼンテーションのタイトルは、「ビジョン、チャレンジそしてコンテキスト——リバプール・バイエニアルの挑戦」としましたが、このタイトルの通り、私たちのビジョンは、アートを通して、リバプールの市民の生活を改善していくということです。そして、そのために、生活のなかにアートを根付かせ、グローバルな考え方に立ちながら、ローカルに実践していくということが私たちの挑戦課題です。

以上、私のプレゼンテーションを終わりますが、より詳しい内容はアーカイブ (liverpoolbiennial.adatabase.org) をご覧ください。また現在開催中のものについては www.biennial.com にアクセスしてください。ご静聴ありがとうございました。

横浜トリエンナーレが目指すもの

逢坂 | 第2部のシンポジウムを始めさせていただきます。今日のテーマは、「横浜トリエンナーレが目指すもの」という、私たちが一番関心のあるものです。今回は、キックオフミーティングということもありまして、歴代のディレクターをお呼びしました。パネリストの方たちのプロフィールを簡単にご紹介させていただきたいと思います。

皆様の向かって右側から、第1回目の横浜トリエンナーレのアーティストック・ディレクターの南條史生さんです。第1回目はアーティストック・ディレクターが4名(河本信治、建島哲、中村信夫、南條史生)いらっしゃいましたが、今回は代表して南條さんにお越しいただきました。南條さんは、数多くの国際展を手がけています。アジア・アート・アーカイブ^{*01}というウェブサイトのなかに、国際展に関わっている経験が豊富な評論家、キュレーターということで何人か名前が挙げられているのですが、伝説の人となってしまったハロルド・ゼーマン(Harald Szeemann, 1933-2005)や、第3回目の横浜トリエンナーレのキュレーターのひとりだったハンス・ウルリッヒ・オブリスト(Hans Ulrich Obrist, 1968-)と並んで南條さんのお名前も入っています。現在は、森美術館^{*02}の館長をしていらっしゃいます。そのお隣が第2回目の総合ディレクターの川俣正さんです。皆様既にご存知のように、川俣さんはアーティストとして国内外で活躍されていますが、日本の歴史では初めてと言える、若干28歳でヴェネツィア・ビエンナーレ^{*03}の日本代表アーティストとして参加されました。また、アーティストとして横浜トリエンナーレのような大きな国際展の総合ディレクターという経験をされている方も、川俣さん以外にいらっしゃらないのではないかと思います。それからそのお隣が第3回目の総合ディレクターの水沢勉さん。現在、神奈川県立近代美術館^{*04}の副館長をされています。神奈川県立近代美術館は、皆様ご存知のように、1951年に開館した日本で最初の公立近代美術館です。そこで30年以上学芸員を務められて、現在副館長をなさっています。ルイス・ピクスさんは、先程ご紹介しました。そして私の隣にいらっしゃるのが、三木あき子さんです。フランス、パリのパレ・ド・トーキョーのチーフ・キュレーターとしてお仕事されてきましたが、昨日の記者会見で来年の横浜トリエンナーレ2011のアーティストック・ディレクターとして正式に発表されました。歴代のディレクターの前ではあまり言いたくありませんが、またフェミニストでもないのですが、2011年は女性のチームで頑張りたいと思います。

それではまず、横浜トリエンナーレにつきまして、各ディレクターの方から少しコメントをいただきたいと思います。まず南條さんから、ご自身が関わられた横浜トリエンナーレについてご感想、またはコメントをいただけますでしょうか。

*01 | アジア・アート・アーカイブ
Asia Art Archive
<http://www.aaa.org.hk/>

*02 | 森美術館
東京都港区
<http://www.mori.art.museum/>

*03 | ヴェネツィア・ビエンナーレ
Venice Biennale
Venice, Italy
<http://www.labiennale.org/>

*04 | 神奈川県立近代美術館
神奈川県鎌倉市
<http://www.moma.pref.kanagawa.jp/>

[横浜トリエンナーレ第1回開催概要]
テーマ：メガ・ウェイブ—新たな総合に向けて
会期：2001年9月2日-11月11日(71日間)* 休館日4日含む
主会場：パシフィコ横浜展示ホール／赤レンガ倉庫1号館
アーティストック・ディレクター：
河本信治／建島哲／中村信夫／南條史生
参加作家数：109作家
総事業費：約7億円
総入場者数：35万人

東京ではなく、横浜でやることになった第1回目

南條史生(以下、南條) | はい。感想といいますか、どんな経緯だったのか、皆さんに最初の発端を申し上げようかなと思います。2001年に横浜トリエンナーレの第1回目がありました。私はそれより少し前に『美術から都市へ』(鹿島出版会)という本を出しています。そのなかではまだ日本にビエンナーレ、トリエンナーレがない、是非こういうものをやるべきだ、これは悲願であるというわけですね。そういった背景があって、国際交流基金のなかにビエンナーレ、トリエンナーレといった国際展を立ち上げるための研究会のようなものが出来ました。この時にはすでに、国際交流基金側はそういうことをやろうという意志をはっきり持っていたこととなります。現在、参議院議員をされている中山恭子氏が、当時国際交流基金の理事で、その方が国際展の研究会の予算をつけました。それで、井上隆邦さんら国際交流基金のなかの方、それから私、建島哲さん、矢口國夫さん(当時東京都現代美術館の学芸部長)といった方々で5~6人の研究会を立ち上げました。最初は当然、まずは東京でやるべきではないかという前提で進んでいたんですね。ところがその当時、東京都は青島幸男都知事の時代で、こうしたことは何もやらないだろうというような話があって、一方で私とその直前に横浜でおこなわれていたいくつかのイベントに関わっていました。パルセロナをテーマにした博覧会やパブリックアート計画などです。そこで横浜の都市計画局の中の知り合いの方々に話をしたら、大変興味があるとおっしゃった。それで私は国際交流基金の人たちを連れて横浜市に伺ったわけです。その際に当時横浜市の三つの局の局長の方が3人出ていらして、是非やろうという話になり、スタートしました。ですが、実際ふたを開けてみたら、市長があまり乗り気じゃなかったということがあって大変苦労しました。ひとつ印象に残っている質問があります。「いいものやろうとするとお金がかかるんでしょ」って言うんですね。私たちキュレーターは、いいものやるといふこととお金がかかるということを直結させて考えていなかったのです。例えば若い作家でも、作品が大きなくても、いい展覧会は出来るわけですから。ですが、市長の頭にはその直前に横浜美術館でおこなわれたゴッホ展があったようで、ゴッホ展に大変お金がかかったから、いいものはお金がかかると思っていたようです。そんな市長の質問に大変驚いた記憶があります。

2001年の第1回目は、「メガ・ウェイブ—新たな総合に向けて」というテーマでした。この言葉は、内容的にはほとんど何も言っていないようですが、何か期待が持てるのではないかと、キュレーターたちが考えたものです。その時この言葉を最初に出したのは、私のアシスタントをしていたロジャー・マクドナルドです。そして、現在国立国際美術館の館長をされている建島哲さん、京都国立近代美術館の河本信治さん、CCA北九州の中村信夫さんの4人が初代のディレクターでした。4人もいなくてもいいのではないかと言いつつも、国際交流基金は不安だったのでしょうか。この4人ぐらいいないとだめだと思つたらしく、そのようになりました。4人のディレクターがどのようにやるかというのも問題がありました。みんな違う体験をしてきていますし、いろんな議論があるし、4人とも国際展を作ることに関して、違うイメージを持っていたので新たな総合に向かうのが、大変難しくなっていました。私と建島さんは、最後まで4人でひとつの展覧会をつくるべきだという意見でしたから、お互いがケアをしている作家たちが入り交じる状態で、展覧会をつくっていきました。しかし中村さんは自分のテリトリーを囲い、河本さんは赤レンガ倉庫を使うことになりました。もともと、横浜でやることになったのは、横浜にある赤レンガ倉庫——当時は廃墟に



南條史生 | 森美術館館長

なっていたのですが、ぜひそこを使って現代美術展をやりたいという思いがみんなの中にあつたのです。あの赤レンガ倉庫を使えば、古いものと新しいものの対比、わびさびのような古い産業建築物の中の先端的な美術という最もエキサイティングな演出が可能になる、それに加えて横浜トリエンナーレの強力なアイコンがつかれるという、メディア戦略、PR戦略も考えていました。我々は経験的に、倉庫とか廃墟のような場所を使ってやる現代美術展の方が面白いということを知っていました。当時海外では、いくつも倉庫を利用した美術館が出来ており、私もそういう美術館を紹介したりしていたものですから、赤レンガ倉庫でやりたいという思いが大きかったわけです。しかし今、赤レンガ倉庫は横浜トリエンナーレの中心的な会場にはなっていません。中途半端に商業的な感じがしますし、パフォーマンスのスペースになってしまいました。しかし我々は4人とも、あそこが中に何も無い、何にでも対応できるフレキシブルなスペースとして使われてほしいという思いがありましたので、私は大変残念に思っています。

立ち上げの時に外国の専門家から言われたのですが、ビエンナーレもトリエンナーレも随分あるのになぜまた新たに新しいのを始めるのか、必要ないじゃないかという意見がありました。それに対する私の考えは今も変わりません。そのような批判は国際的に動き回っている専門家の意見であって、地元の市民あるいは国民からしてみたら決してそんなことは言えない。例えばヴェネツィア・ビエンナーレを見た人が日本に何人いるかといった時に、たいした数字じゃないだろうと思います。ですから、それぞれの町、あるいは国において国際展を立ち上げるということは、市民の人たちにこういった驚くべき美術の世界があるんだ、それをほかの国では、多くの人たちが面白がって見ていて、その歴史も既に100年に及ぶのだ、ということを紹介するきっかけになると思っています。

それから、先程ルイス・ピクスさんの話のなかにもフェスティバルなのか、展覧会なのかということがありましたけれども、ビエンナーレとかトリエンナーレといったものは、ある種のフェスティバル的な雰囲気期待されるものだと思います。それがあからこそ、また初めて現代美術を見る人が出てくる、つまり強力な最初の紹介のきっかけをつくる事が出来ると思います。今でも覚えているのは、第1回目の横浜トリエンナーレの時に、若い人だけではなくて年をとった方がご夫婦でリュックを背負って運動靴を履いてトリエンナーレのなかを歩き回っていたことです。トリエンナーレというお祭りのような形式でアプローチすれば、こういう人たちも興味を持って来てくれるのだと大変強く思った記憶があります。現代美術のマーケット、観客というのは若い人だけではない、これから特に高齢化していく日本の社会のなかで、年配の人たちのなかにも好奇心を持つアクティブな人たちが沢山いるわけですから、そういう人たちにも門戸を開き呼びかけていく必要があるのではないかと、その時以来私はずっと思っています。

それから私は、他にもシンガポール・ビエンナーレ^{*05}、台北バイエニアル^{*06}などアジアでビエンナーレをやりました。その時にも、初めて現代美術の大きな展覧会をやる国では大変、気を遣って、わからなくても面白いもの、説明がなくても楽しめるもの、見るだけでなく体で感じられるもの、好奇心を刺激するもの、こういったものを必ずある程度の比率で入れておくべきだと考えていました。そのことによって、見に来て、さらに惹き付けられてアートの世界に入ってくる人たちが増えるだろうということなんです。これは私が森美術館の活動のなかでも言っているのですが、教育普及活動とマーケティング、つまり観客を増やす活動、宣伝広報するPR活動、この3つは一見違うことのようにすけれどもスピリットは同じで、常にあまりよく知らない人たちに一生懸命説明をして現代美術の面白さをわかって

*05 | シンガポール・ビエンナーレ
Singapore Biennale
Singapore
<http://www.singaporebiennale.org/>

*06 | 台北バイエニアル
Taipei Biennial
Taipei, Taiwan
<http://www.taipeibiennial.org/>

*07 | 六本木アートナイト
東京都港区
http://www.roppongiartnight.com/

*08 | 保税倉庫
横浜市山下ふ頭3号・4号上屋

もらう、ファンになってもらうとうことです。誰に対しても同じように真摯に説明し、理解してもらおうことだと思います。国際展には、そのような活動の大きなきっかけがあるんじゃないかと思っています。

先程のルイス・ビクスさんのお話に大変インスパイアされましたが、そのなかのひとつにアートとライフを結びつけるという発言がありました。実は森美術館も開館以来、「アート・アンド・ライフ」という言葉をモットーに掲げていまして、日常生活のなかでいかにアートを楽しむか、あるいは日常生活にアートを持ち込むかということがひとつの使命であると言ってきました。ですから、東京にはビエンナーレやトリエンナーレはありませんが、六本木アートナイト^{*07}というイベントをやっています。これは、まちのなかにアートを持ち込む非常に大きなイベントになっています。こういったことが、やはりアートと人びとの生活を近づけるだろうと思います。かつて世田谷美術館の館長だった大島清次(Oshima Seiji, 1924-2006)さんが非常に面白いことを言っていて、「もしもアートの理想というものが、人びとの生活のなかに浸透していくことであれば、アート作品というものは全て公共の場所か人びとの住宅のなかにあることになるのが理想だろう。その時、美術館はいらなくなる。だからアートの理想がかなったとき美術館は消滅する。」というようなことを言っています。これは、過激なレトリックではありますが、大変面白い意見だと私は思っています。

作家がディレクターを務めた第2回 地域住民と一緒に展覧会をつくり上げる

逢坂 | それでは川俣さんお願いします。川俣さんは、最初予定されていたディレクターの方が途中で辞められた後、急遽依頼されて、短い準備期間で第2回目を実現なさったということでその辺りのお話をお聞かせいただけますか。

川俣正(以下、川俣) | その辺の経緯は、逆に皆さんの方が良くご存知だと思うから話さなくてよいと思います。ただ突然降って湧いたような話で僕に来たのですけれど、僕のなかでは、作家としてビエンナーレ、トリエンナーレに関わっていたので、自分なりの経験で展覧会、国際展というのはどういうものなのかと、あるいはこういったものが面白いのかなといったことは割合イメージとしてあったので、とにかくそれをやるしかないと思って始めたんです。僕が興味あったのは、観客です。観客が展覧会に来る、展覧会自体が、人がどうやって動いてどうやってそこに居るかということも含めて、場に関わることに興味があったのですが、すでに会場として保税倉庫^{*08}という場所が決められていて——要するにまだ日本の国に入らないで税金が宙に浮いたような場所というか——それが逆の意味で展覧会をやる場所としては面白いなと思いました。時間的に非常に難しかったのですけれども、宙に浮いたような場所で、なおかつ倉庫であって、そこに人が来ると。それをどうやって見せていくかということは随分考えましたが、コンセプトというかテーマというのは割と早いうちに決まりました。場に関わるというのは、その場所でしかない、横浜も含めてその場所で出来ることというのが、ここでしか出来ないことだと。それはずっと昔からの僕の哲学でしたのでそれをとにかくやろうと。あともうひとつは、いちばん最初の観客というのは最初に現場に関わる連中、いわゆるボランティアやサポーターの人たちなんだということ。彼らとの関係をどのようにつくっていくかを考えました。その時面白かったのは、最初ディレクターになりましたという時に、一般の人から一緒にやりましょうという声があったんです。これは僕



川俣正 | 美術家

のなかで非常に勇気づけられました。みんなで何かをつくる、非常に漠然とですが地域の人と一緒になってトリエンナーレをやっていくというイメージがそこで出来たんですね。しかし、そうは言ってもすぐには出来ないもので、いろいろな仕掛けをつくりながらでしたが、サポーターやボランティアの人たちと一緒に作品を実際につくったり、場と時間を共有することになりました。

作家にとって展覧会ってほしいオープニングの時に終わっているんですね。作品自体は、そのものが動かないように展覧会が終わるまで置いておくだけで、ほとんどの作家はそこで帰ってしまうわけです。だからオープニングというのは、披露してパーティーをして帰ってしまっただけで終わり。本当にいちばん面白いのは、その前なんです。要するに、一生懸命作家が作品をつくっている時の、ああでもないこうでもないというような。半分くらいの作家は、ほとんど作品のイメージすら持たずに横浜に来るわけです。そうすると制作期間自体が、ものがつくられていく背景になるわけだから、その場所に観客がいるべきだと思うしそれに関わるべきだと思って。いわゆる作家とのコミュニケーションな場と時間をなるべく多くとろうと。もっと言えば、作品はいらないからそれだけでいいと思ったんですね。展覧会が運動体だっただけという言い方をしたのは、結局そういうコミュニケーションな場を共有できれば、作品がなくてもいいと思ったからです。そこまで言ってしまうと展覧会にはならないのですけれども、滞留する時間、共有する時間、あるいは観客というものを展覧会のなかで違うものにしたかった。国際展あるいは展覧会を見に来る観客に、もっと違う意味で作品・作家と接して、生の制作現場を体験し、身近に感じてほしいと。僕は、制作現場だけで展覧会が出来るんじゃないかと、そんなことをずっと考えながらやったわけです。時間はなかったのですが、逆に時間がなかった分、行政の方も大目に見てくれたところもあったし、ZAIM(元関東財務局)といった場所が活性化したり、トリエンナーレ学校をやっているいろいろな人とコミュニケーションする場所をつくったり、サテライトを作ったり。そのようにいろいろと実験的な試みが出来たのは、横浜市の行政の側で、急にディレクターが変わって大変だろうなという親心が僕に向けられたところがあって。僕は逆にそれが非常に面白いと思った。なぜかという多分失敗しても誰も責めないと思ったんですね。それは僕のいちばんの利点でした。9ヵ月でとにかく作っちゃおうと。

トリエンナーレというのは結局終わらないものだと思っているんです。1回、2回、3回と回ごとにあるんだけど、作品はずっと続けてもいいと思った。僕が最初に思ったのは、2005年のために作品があるのではなくて2008年、2011年のために作品をつくる人がいてもいいと。だから、作品というのは終わるものではなくて続けていく。そのなかで経過としてそれを見させていくことが作品であるならば、期間というのは必要ないと。だからトリエンナーレというのは、3年とか5年とかいう期間があるけれどもつくる側からしてみれば、それはそのなかの過程でしかない。過程そのものが展覧会になり得ないかなというのが、僕の最初のテーマだったんです。もちろんそれは、ストレートにそれをやってしまうと見るものがないということになってしまうと思うのですが。とりあえずはつなぎとして、ということを随分言われたのですが、つなぎ以上のものが出来たなということは僕のなかにあります。

第3回目のテーマは「タイムクレヴァス」 アートを通じて横浜の歴史を発見していく

逢坂 | ありがとうございます。それでは水沢さんお願いします。

[横浜トリエンナーレ第2回開催概要]
テーマ：アートサーカス[日常からの跳躍]
会期：2005年9月28日-12月18日(82日間)
主会場：山下ふ頭3号・4号上屋
総合ディレクター：川俣正
キュレーター：天野太郎／芹沢高志／山野真悟
参加作家数：86作家
総事業費：約9億円
総入場者数：19万人



水沢勉 | 神奈川県立近代美術館副館長

【横浜トリエンナーレ第3回開催概要】
テーマ：TIME CREVASSE タイムクレ
ヴァス
会期：2008年9月13日-11月30日(79日
間)
主会場：新港ピア／日本郵船海岸通倉庫
(BankART Studio NYK)／赤レンガ倉
庫1号館／三溪園 ほか
総合ディレクター：水沢勉
キュレーター：ダニエル・バーンバウム/
フー・ファン／三宅暁子／ハンス・ウルリ
ッヒ・オブリスト／ペアトリクス・ルフ
参加作家数：72作家
総事業費：約9億円
総入場者数：55万人

水沢勉(以下、水沢) | 僕は、3回目のディレクターですけども、実際の仕事を始めたのは2006年の11月、ちょうど展覧会の始まる2年弱前だったんですね。ですから、時間は2年間ありました。実はさらにその前に、僕はどんな展覧会をするかというプロポーザルをしています。その際にある程度コンテンツをつくって、こういうことをやりたいと提案しました。その当時、横浜市と国際交流基金に何人か提案していて、そのなかから結果的に僕が選ばれたわけです。ですから、最初にコンテンツをつくってしまったところで展覧会に臨むことになりました。今振り返ると、2001年と2005年の先輩たちの前例があって、それとの差異化を意識するというのは当然で、そのことを過剰に意識しすぎたかなと思っています。むしろ継続性の部分よりも、何か自分の個性を訴えかけなければ、プロポーザルに通らないだろうということもあったので、過去の2回とは絶対違うことをしないと駄目だと思っていました。そのことを意識したうえで、やや哲学的で意味がわからないと皆に言われましてけれども、「タイムクレヴァス」という言葉を使って、展覧会全体のテーマを明確にしようと思ったんです。これが、その後大変な努力を強いることになってしまったのですが。ひとつのテーマで大きなフェスティビティを持つイベントをやるのは、大変難しいですね。でもそれは、覚悟の上で臨んだわけです。そして僕自身横浜に生まれ、横浜をかなり知っているつもりの人間ではあったのですが、アートを通じて歴史を含めた何かを発見していく展覧会にしたいと思ったんです。

「タイム」というのは時間という抽象的な意味合いでもありますが、それと同時に時代、歴史という意味合いもあって、横浜の歴史というものを芸術に触れることによってもう一度確認するような展覧会が出来ないかと思ったわけです。ですから、港湾地区を使うと同時に必ず三溪園を使いたいという強い意図を持っていました。横浜という近代港湾都市をつくりあげた、それも100数年間のことですが、その経済的な成長が三溪園という副産物を郊外につくっている。それは、近代の港湾都市のあり方としてアーバンなスペースとそうでないスペースを繋いでいるものあり、これを見てまわることが出来る展覧会にしたいとはっきり意識しました。これも一部に大変不評で、見に行くのがとても大変だ、一日で見られないじゃないか、という意見もありました。ですが、僕としては3日間くらいかけて見たいと会う人に言っていました。小さな巡礼をしていくように横浜という場所を発見していく、それは横浜に生まれた僕にとっては自己発見であり、外から来る人にとっては横浜という歴史、歴史というのはパブリックな記憶ですよ、それを芸術と出会いながら確認していくというような展覧会をつくってみるというのが僕の提案でした。

先程ビクスさんのお話を聞いていて、展覧会がパブリックなコミッションとして何かを残していくというのは、やはりすごく大事だと思います。それがないと1回ごとに羅針盤から作り直すみたいな苦労があるのだということを、いま感じているところなのですが、これを言うといけないですね。このぐらいにしておきたいと思います。ありがとうございます。

世界のビエンナーレ、トリエンナーレ

逢坂 | ありがとうございます。三者三様で、しかも毎回会場が異なるというのが横浜トリエンナーレの特徴のひとつでもありました。3名の方にお話をいただいたのですが、ここで簡単なおさらいをしたいと思います。

世界では、たくさんのビエンナーレ、トリエンナーレがあるのですが、今皆様にお示ししている数字は最新版ではないかもしれないのですがアジア・アート・アーカイブ*01→P10とい

うホームページ上にある主な国際展のデータです。1890年代は、合計2件、ひとつはもちろんヴェネツィア・ビエンナーレです。それから1900年代は1件。第二次世界大戦で中断されたものもありまして、戦後から1970年代にかけて8件、1980年代以降6件、1990年代22件、2000年代以降29件というように増加しています。特にアジアに関しましては、1990年代から2000年代にかけて非常に増えてきている。それからヨーロッパは、ヴェネツィア・ビエンナーレが最初となりトータルで数多く開催されています。

まず1970年代以前をざっと見てみますと、1895年のヴェネツィア・ビエンナーレを皮切りにカーネギー・インターナショナル^{*09}、ホイットニー・バイエニアル^{*10}、サンパウロ・ビエンナーレ^{*11}があります。そして東京ビエンナーレが1952年にありますが、これはここにいらっしゃる方の大半がご存知ないかもしれません。これは、アジアではいちばん古いビエンナーレとされていますが、実は毎日新聞社が主催していた日本国際美術展という展覧会で、東京ビエンナーレというタイトルを使ったのは1960年代になってからでした。1970年の第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展は、今では伝説となっている展覧会ですが、中原佑介さんと峯村敏明さん、日本を牽引する評論家のお二人が、世界的にもアピール度の高い国際展を開催しました。この当時は、ヴェネツィア、カーネギー、東京、サンパウロが世界4大国際美術展と言われたそうです。そして1955年にドクメンタ^{*12}がありまして、1959年のパリ青年ビエンナーレ^{*13}、皆さん驚かれるかもしれませんが1960年代にインドでトリエンナーレ^{*14}が開催されていますし、歴史のあるシドニー・ビエンナーレ^{*15}、10年に一度の彫刻に焦点を絞った展覧会スカulptチャー・プロジェクト・ミュンスター^{*16}が1977年に始まっています。バルティック・トライエニアル^{*17}は1979年ですね。1980年代には、バングラディッシュでアジアのアートに焦点を絞ったビエンナーレが開催されました。それからハバナ・ビエンナーレ^{*18}ですとか、1987年にはイスタンブール・バイエニアル^{*19}というように、キューバやイスタンブールといった、ヨーロッパ、アメリカのような大国以外でのビエンナーレが1980年代に少しずつ開催されてきました。この後、一気に増えますので、詳細はアジア・アート・アーカイブを検索していただければと思います。

そのなかで、日本のビエンナーレ、トリエンナーレはどうかと言いますと、ここに挙げてあるのが主なものです。実際にビエンナーレ、トリエンナーレというタイトルの付いた展覧会は、これ以外にも日本国内にはたくさんあります。国際版画展ビエンナーレという公募展形式のものも開催されてきました。東京ビエンナーレが1952年から1990年となっているのですが、実際に国際展としてアピールした展覧会は1970年まででその使命を終えたと言われています。大阪トリエンナーレ^{*20}に関しましては、公募展で世界各国から数多くの応募がありましたけれども10年で終わっています。それから福岡アジア美術トリエンナーレ^{*21}が1999年から始まりまして、その後2000年の越後妻有アートトリエンナーレ^{*22}、2001年の横浜トリエンナーレ、京都ビエンナーレは2003年のみ、その後2010年にあいちトリエンナーレ^{*23}、瀬戸内芸術祭^{*24}が始まりました。瀬戸内芸術祭に関しましてはビエンナーレ、トリエンナーレという言葉を使っていなかったと思いますが継続する可能性は高いと思います。

先程ルイス・ビクスさんもリバプールが英国では最大だと言っていました、一國でビエンナーレ、トリエンナーレが多い国ということで日本が挙げられています。ですが、それが世界的にどの程度認知されているかというとなかなか難しいものがあるかもしれません。そのなかで横浜トリエンナーレというのは、国際交流基金と共同で開催してきたという流れがありますので、いわば国主導のプロジェクトと言えらると思います。現在継続されていない

*09 | カーネギー・インターナショナル
Carnegie International
Pittsburgh, USA
<http://web.cmoa.org/>

*10 | ホイットニー・バイエニアル
Whitney Biennial
NY, USA
<http://whitney.org/biennial>

*11 | サンパウロ・ビエンナーレ
São Paulo Biennale
São Paulo, Brazil
<http://www.fbsp.org.br/>

*12 | ドクメンタ
Documenta
Kassel, Germany
<http://www.documenta.de/>

*13 | パリ青年ビエンナーレ
Biennale de Paris
Paris, France
<http://biennaledeparis.org/>

*14 | インド・トリエンナーレ
Triennale-India
New Delhi, India

*15 | シドニー・ビエンナーレ
Biennale of Sydney
Sydney, Australia
<http://www.biennaleofsydney.com.au/>

*16 | スカulptチャー・プロジェクト・ミュンスター
Sculpture Projects Muenster
Muenster, Germany
<http://www.skulpturprojekte.de/>

*17 | バルティック・トライエニアル
Baltic Triennial
Vilnius, Lithuania
<http://www.cac.lt/>

*18 | ハバナ・ビエンナーレ
Havana Biennial
Havana, Cuba
<http://www.bienalhabana.cult.cu/bienaldelahabana/>

*19 | イスタンブール・バイエニアル
Istanbul Biennial
Istanbul, Turkey
<http://www.iksv.org/bienal/english/bienal.asp?cid=105>

*20 | 大阪トリエンナーレ
<http://www.cwo.zaq.ne.jp/caso/lib/011006osakatriennale.htm>

*21 | 福岡アジア美術トリエンナーレ
<http://faam.city.fukuoka.lg.jp/FT/2009/jpn/index.html>

*22 | 大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ
<http://www.echigo-tsumari.jp/>

*23 | あいちトリエンナーレ
<http://aichitriennale.jp/>

*24 | 瀬戸内芸術祭
<http://setouchi-artfest.jp/>

*25 | アジア・パシフィック・トライエニアル
Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art
Brisbane, Australia
<http://qag.qld.gov.au/exhibitions/apt>

*26 | リヨン・ビエンナーレ
Lyon Biennale of Contemporary Art
Lyon, France
<http://www.biennale-de-lyon.org/>

ビエンナーレ、トリエンナーレというリストもあるのですが、そのなかに日本のものが3つも入っています。東京ビエンナーレは18回で終わっています。大阪ビエンナーレは10回、京都ビエンナーレは1回のみです。他の国でも1回で終わっているものも存在するのですが、今日のテーマはいかに継続すべきか継続出来るかということなので、これもひとつの例としてご覧いただきました。それから先程ルイス・ビクスさんのご紹介にもありましたが、一過性のものでなくてその展覧会のなかで制作されたもの、もしくはコミッションワークとして残していくもの、それから美術館のコレクションとして収蔵していくものというのはどれかということで、4つ挙げられていました。オーストラリアのクイーンズランド美術館でのアジア・パシフィック・トライエニアル*25、大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ、リバプール・バイエニアル、スカulptチャー・プロジェクト・ミュンスターです。この他にもおそらくあると思うのですが、これらのものが目立った実績をつくっているのではないかと思います。

以上がおさらいで、また2001年の「メガ・ウェイブー新たな総合に向けて」から2005年「アートサーカス[日常からの跳躍]」、2008年「タイムクレヴァス」に戻りたいと思います。ここでまず三木さんに、これからトリエンナーレに関わっていただくということで、今までは外から横浜トリエンナーレを見られていたと思いますが、簡単な感想をいただけますでしょうか。

第4回のトリエンナーレが目指すもの

三木あき子(以下、三木) | 先程水沢さんの第1回、第2回とあって第3回と、どういったかたちで差異化ができるかというお話がありました。このメガ級の男性キュレーターの3回の後で企画をやらせていただくというのは、大変困難な、チャレンジングなことだと思っておりますが、今回は企画そのものもかなりコンパクトになります。第1回、第2回、第3回と皆さんが頑張っってやってこられたことで、蒔いた種がいろいろなかたちで芽が出てきていると思います。今回のこのシンポジウムのテーマは、いかにして継続していくかということですが、よくビエンナーレ、トリエンナーレが必要なのか、本当に継続していくことが重要なのかということが問われるわけです。継続することは重要で、世界中のいろいろなところと比較すると、日本とは時間の感覚が随分違うような気がしています。つまり日本ですと、1回、2回、3回くらいやって、これでもう十分やる必要はないと、消えてしまうことが目立ちますが、リヨン・ビエンナーレ*26にしても、リバプール・バイエニアルにしても、1、2回やったくらいで何がわかるんだという考え方です。そんなに簡単に蒔いた種から芽が出てくるということはないので、もう少し長期的なヴィジョンで物事を見ていくことが出来れば、芽から花が咲いていくようなかたちにしていけるのではないかと思います。

次の回でどのようなことを考えているのかということ、この場を借りて簡単にお話をさせていただきます。本来でしたらこの場で詳細を発表出来ればよいのですが、話が決まったのがごく最近のことですので、まだタイトルを決めていません。ですが、「世界はどこまで知ることが出来るか?」を基本的な問いとしてとらえています。それはどういうことかと言うと、要するに今、科学技術が非常に発達していろいろなことがわかるようになって、隅々までわかるような感覚に陥ることもあるのですが、実はわからないことは世のなかにいっぱいあるわけですね。科学とか理性では説明出来ない領域、世界の不思議であるとか、いわゆる広い意味でのマジックと言われるようなもの。魔法のような力であったり超自然的な現象であったり、そこから発展して神話だったり、伝説だったり、アニミズム的なところまで入ってくるかと思っています。世界はどこまで知ることが出来るかというのは、別に科学の限



三木あき子 | 横浜トリエンナーレ2011
アーティストディレクター

界を嘆いているわけでもないですし、神秘主義を讃えているわけでも、アートの娯楽性だけを追求しているわけでもなくて、科学では解き明かせない領域のようなものに改めて目を向けることで、これまで周辺と思われていた領域や忘れられていた価値観を再発見して、より柔軟で開かれた世界との関わり、物事・歴史の異なる見方を示唆するような方向に持っていかれると思っています。実際は、全てを知ることが出来るかというと、出来ないことだらけです。知らない方がいいこともいっぱいあるわけですけども、ただ人間はどうしても知りたい、知らないではいけないわけですね。そうした知ろうとする人間の欲求のようなものにスポットを当てることも出来ればと考えています。

先程、歴代のディレクターの方々がそれぞれの考えをお話された背景には、展覧会をつくるキュレーターとしてのある種の信念のようなものが出ていたと思います。私個人としては、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)の言った、「観る人がいなければ作品が成立しない」というような、まあ、その本当の意味とは少々異なるかも知れないのですが、「アーティストの作品」「展示する場所」「観る人」——これを私は個人的に黄金のトライアングルと呼んでいるんですけども、この三者の間に関係性が出来て、そしてその関係性がうまくマッチしたときに初めて何かしらの感動を与えるものが生まれてくると思うんですね。今回は、横浜美術館と日本郵船海岸通倉庫という場所が主な会場となりますので、横浜美術館で出来るもの、日本郵船海岸通倉庫で出来るものと考えるときにもまたこのテーマが出てきます。つまり今回は、美術館だからこそ出せる作品、通常仮設の会場ですと借用出来ないような作品も出すことが出来ます。古今東西の歴史的な作品、場合によっては横浜美術館のコレクションのなかからテーマに合う作品があれば、そういうものも選んでいきたいと考えています。それから日本郵船海岸通倉庫に関して言いますと、作家には非常にインスピレーションを与える空間だと思いますので、あの空間をうまく使っていけるようなアーティストたちに作品をつくってもらいたいと思っています。全体としては、頭で理解したり、理屈っぽい作品というよりも、どこか謎めいた作品や、見て直接的に訴えかけてくるような作品が多く入ってくると思います。ということで感想というより第1回、第2回、第3回とやってこられたことを土台として次にどういうかたちが出来るか、私なりの考え方をお話させていただきました。

国際展を美術館でやるということ

逢坂 | 話が前後してしましますが、来年の横浜トリエンナーレは横浜美術館が会場になるということが過去の横浜トリエンナーレと比べる大きな違いになるわけですね。そこで、各ディレクターの方々、そしてテート・リバプールという美術館でキュレーターやディレクターを経験なさって、なおかつ今リバプール・バイエニアルという独立した組織で働いていらっしゃいますルイス・ピクスさんにもご参加いただきまして、美術館を会場にすること、それから美術館が中心になるということ、そしてその外にあるインディペンデントな組織、ビエンナーレのような国際展を運営していくことの違い、もしくはメリット、デメリットのようなものがあればお聞かせいただけますでしょうか。それから、リバプール・バイエニアルに関しては、入場料はどうなっているのでしょうか。

ピクス | 入場料は無料です。イギリスは今、何でも無料になっていて、例えば新聞も無料で配布される時代です。なぜなら、新聞は広告収入で成り立っているからです。リバプールと

*27 | アートランスペナイン98
Artranspennine 98
Liverpool, UK
<http://www.artranspennine.org.uk/>

*28 | メディアシティ・ソウル
Media City Seoul
Seoul, Korea

*29 | 上海ビエンナーレ
Shanghai Biennale
Shanghai, China
<http://www.sh-artmuseum.org.cn/>

いう都市の生活向上が、バイエニアルの利益のひとつになっていると思います。入場料をいくらに設定するか、また入場料をとるかたらないかは、それ自体が議論を呼ぶものですのでこの場で時間をかけることはしません。でも、入場料をとるかたらないかということは、より多くの人へアート体験、そしてアートへの近づきやすさを拡大するかにつながります。私が美術館の枠を超えた経験をしたのが、アートランスペナイン98^{*27}です。当時はまだテート・リバプール美術館の館長だったのですが、その経験がひとつ大きなきっかけになっています。それは、150マイルの距離にあるハル市とリバプール市のあいだの30ヶ所くらいに作品を設置するプロジェクトでした。アートの領域ではない場所に作品を設置することで、私は美術館の文脈に作品を設置することとはまったく違う発見をしました。その時の努力のひとつというのは、まちから美術館へと結ぶ道筋をつけるということです。美術館で働く人であれば誰もが、まちの人たちを美術館に連れて行きたいと思います。なので、美術館に来てもらう努力をすればよかったです。面倒くさくなってこちらからまちへ出て行くことにしました。私にとっては安易な選択をしたと言えますが、方法はいろいろあると思います。美術館が美術館らしくないプレゼンテーションをすることで、美術館に人びとを誘い込む方法もあると。その後、たまたま美術史のなかに組み込まれるかたちでのモデルをつくるということも可能だと思います。イギリスのコンテキストでは、アートという言葉は負の価値を持っているものなんです。なので、その負の価値を転化するための何か仕掛けが必要で、そうでなければ美術に振り向いてくれないという文化があると思います。

逢坂 | ありがとうございます。私たちから見ると、イギリスでアートという言葉聞いた時に負のイメージがあるとは意外でした。今回は、主催者のひとつだった国際交流基金が主催者に入らず主軸が横浜に移り、横浜美術館が会場になります。今まで赤レンガ倉庫や山下町の一時的な場所を使って運営されていたものが、美術館が中心になるということについて、どのように今後展開していくべきとお考えになりますか。お一人ずつお話を聞きたいと思います。

南條 | まず美術館が会場というのは珍しくないですよ。台北、リヨン、アジア・パシフィック・トライエニアル(APT)^{*25→P017}、福岡もそうですね。それからメディアシティ・ソウル^{*28}、上海ビエンナーレ^{*29}もそうです。ドキュメンタも美術館ではないですが、ほとんどいつも固定された箱のなかでやっているわけですね。ですから、それほど特殊ではないです。もうひとつ、大きなメリットがあります。それはコストです。美術館内部には、展覧会のインフラがすでに出来ているわけです。ですから今までのように、インフラづくりと会場の整備のために多額のお金を使わなくても済むという大きなメリットがあると私は思います。その代替り場所による特徴を出しにくい。その特徴をどうするかというと、例えば1998年の台北バイエニアル^{*06→P012}の際には、実は私がコミッショナーで三木さんはキュレーターとして働いてくれましたが、蔡國強(Cai Guo-Qiang, 1957-)が、「ビエンナーレをやるならば、美術館の中に収まるのではなく外から見えるようにするべきだ」と言いました。その結果、蔡國強が美術館全体を包むような作品をつくったのです。竹で足場を組んで、まちのなかでよく見かける広告のパナーの使い古しを貰ってきて美術館全体を包みました。このようにすれば、通常見えている美術館と全然違って見える、外からの視認性が高くなってお祭りの気分が出る。このようにいろいろな手法があると私は思います。それからもうひとつ、横浜美術館の場合、いちばん重要な場所はグランド・ギャラリーです。ものすごく特徴があっ

て、しかし展示空間としてはどうしようもない。丹下(健三)先生だからあまり文句を言っ
てはいけないことになっていますが、私は建築業界にいないのはっきり言いますが、あれ
は美術館建築としては完全に失敗です。でもそれをうまく使うことが重要なんです。あそこ
に置いてあるものを全部取っ払って、あの場所に合った作品を持ってきたらすごいインパ
クトになる。なぜかといったら、あのグラウンド・ギャラリーは横浜美術館の最大の空間です
ね。そういうような使いにくい場所をうまく使うことが非常に重要だと私は思います。

逢坂 | 川俣さん、引続きお願いします。

川俣 | 美術館が中心となるのは、いいこともあるかと思うのですが、美術館を特化しま
うのはまずいと僕は思っているんですね。まちが美術館だという言い方もあるし、横浜全
体が美術館だっていう言い方もあるし。要するに、美術館というのは建物やものっていう
ようなイメージだけではないんだということなんです。スペースの問題だけではなくて、や
はり美術館というどうしてもある種の権力あるいは権威的な部分もあるわけだし、まして
やそれが逆に作品が美術館に戻っていく感じになっている。僕が印象的だったのは、ヤ
ン・フート(Jan Hoet, 1963-)というキュレーターがおこなった「シャンブル・ダミ(Chambres
d'amis)」(1986/Gent, Belgium)という歴史的な展覧会です。ゲントのまちの一般の住宅
のなかに作品を設置して、そこに観客が見に来る。僕はヤン・フートに、これじゃ美術館は
要らないんじゃないか、と言ったんだけどそうじゃないんだと。みんな最初に美術館に
来てインフォメーションを持って、ツアーで色んな住宅をまわって行く。だから美術館は
インフォメーション・センターで、まず美術館に来ることがベストだと。これは権力化でも
行政でも何でもなくて、インフォメーションを渡すひとつの開かれた場所としてある。もち
ろん展示会場としてありましたけれど、そういう意味で美術館を単なる展示する場所とい
うよりも、それが例えばもっと街に広がっているなかの一部であるというようなレベルでフ
ラットにした方が僕はいいのではないかなと。結局作品が美術館に戻っていく、街のなか
でやっていたいろいろなことが美術館に吸収されてしまうというように見られてしまうと、権
威がある分だけつまらないのではないかなと思います。

南條 | 具体的な例を出すと、私は十和田現代美術館開設に関わったのですが、あそこは
企画展示室がとても小さい。そうすると美術館というものは様々な活動の拠点にすぎなく
て、大きな展覧会をやる時は基本的に町に出て行く、街が展示室という考え方でやる
べきだということで出来ている美術館なんですね。だから美術館が会場となっても、街の
なかのいろいろなところへ出て行くということは可能だと思います。ただ大変なエネルギー
を使いますよね。

ビクス | 英語で「アカデミック」という言葉を使いますが、通常大学でアカデミックという
研究者などの言葉を指します。ですが、街に出てアカデミックという言葉を使うと、それは
「無関心、無関係」という意味になる。川俣さんと南條さんもおっしゃいましたが、権力
ですね。アートは権力からの解放のひとつの方法として取り入れられるべきで、アートは権
力から解放されるべきであると考えなければならなりません。そうしなければ、一般の
人々にとってアートは権力と結びついてしまう。

水沢 | 僕はいちばん美術館の近くにいる人間のような感じです。1951年に出来た美術館のなかで、ほとんどそこで学芸員としてやってきたので、今日のビクスさんの話のなかにも出てきた「ダイアローグ・ウィズ・アート・ヒストリー」をいちばんやっている人間ではないかと思えます。日本の美術館とヨーロッパの美術館の大きな枠組みでの歴史の差というのは、すごくあると思うんですね。特に現代、コンテンポラリーな芸術と出会う場としてのスペースを日本はずっと持っていなかった。それがやはり、特に20世紀前半の日本の近代美術史を悲劇的な色合いに染めている部分があるわけですから、そういうものから解放されてアートと生活というものが出会う接点の、敗戦後のわずかな光がミュージアムでした。それがまず日本の現実なのです。戦後占領下の1951年という時に、日本に近代美術館をつくらうと考えた神奈川県知事というのもよほど特別な人だと思いますが、その人はフランスで大使館で働いていたことがあって、芸術との接点というのをどこかに持たないと敗戦から立ち上がることは出来ないという思いがあったんですね。まずそれがひとつのモデルになって日本の美術館が出来た。それがすごく大きいわけです。でもヨーロッパの場合は、もちろんドイツの場合は破壊されたりしたけれど美術館は残っている、ヒトラーの芸術政策で壊された分は、ドクメンタで復興するというプロジェクトをつくったんだと思います。そういうことが国際展の何か大きな力になって、美術館の外から動き出す力をつくり出したというのがあって、その流れが今に及んできているわけです。横浜美術館が出来た経緯もなかなか難しい問題があったと思いますが、でもやはり市民と出会う場というのを求めて、その盛り上がりのなかで出来たんですね。1989年、テート・リバプールが出来た頃とほぼ一緒の時期です。でも、テート・リバプールは1900年から先程も説明があったような芸術的な運動の蓄積があり、ある成熟があり、市民と芸術のダイアローグの積み重ねがあったわけです。その根本的な部分はやはりもう一度やり直してもいいというか、美術と人びとが出会う場としての美術館をきちんととらえるための機会として、このトリエンナーレがあるということは、ポジティブな部分であると僕は思います。

三木 | 私は通常、美術館の価値が高いととらえられているフランスのなかの、美術館ではないところで仕事をしています。それは、内向きになってしまうような、外をある種遮断してしまうようなアートのあり方ということに問いかけをするような場所、そして外と内、アート作品と生活とを繋げようという考えのもとにつくられた場所です。先程の話に戻りますと、私は美術館が今後ひとつのメインの拠点として残っていくのであれば非常に良いことだと思います。南條さんもおっしゃいましたようにインフラという点もありますし、やったことが残っていくというのが非常に重要だと思います。ですので、そういう意味で美術館が機能していく、必ずしもそこで常に展覧会をやっていく必要はないかもしれないけれど、ある種のベースになっていくのは非常に重要なこと。それと、最初にこのお話を逢坂さんにいただいた際にも、国際展として何が重要かといった時に、これだけたくさんのお金を使うのでコミッションした作品が残っていくことが重要で、残らないともったいないという話をしていたのですが、2001年の横浜トリエンナーレの椿昇(Tsubaki Noboru, 1953-)のバツタは、先程お聞きしたら、後に他の美術館で購入になったとのこと。リヨン・ビエンナーレでもチェ・ジョンファ(Choi Jeong Hwa, Korea, 1961-)の作品は残っていますので、やはり何かしらやったことが残っていくようなかたちには出来ないかと逢坂さんに聞きました。現状では、予算と場所の問題があるかも、というお答えだったのですが、理想的な国際展のあり方というのは、やったことが何らかのかたちで蓄積されていくことだと思います。ルイス・ビ

クスさんのお話にもありましたし、街のなかにパブリックアートのようなかたちで、あるいはアーカイブとして残っていく色んなかたちがあると思いますが、そういう継続的なかたちを考えられればベストだと思います。

継続性を提示すること

逢坂 | 継続ということが、今後のひとつの大きなテーマですが、今まで横浜トリエンナーレのソフトの部分は国際交流基金で構築されてきており、来年の横浜トリエンナーレに向けては、運営機能をどのように立ち上げるかということからようやくスタートしたところです。最後に、この運営母体をどうしていくかということをお聞きしたいと思います。美術館を使った時に、その運営母体が美術館のなかにある場合、それから全く独立した運営母体がある場合といろいろな例があるのですけれども、実践されているルイス・ビクスさんからご意見いただければと思います。

ビクス | 最初にバイエニアルを始めたときは、テート・リバプールの事業のひとつだと思われていたんですね。もちろんテートというブランド名の高さが、バイエニアルのプロモーションを手伝ってくれました。実は、美術館というのは常に展覧会をつくっていて、例えばテートの場合は企画展を1年間に3つくらい準備しなくてはならず、それ自体が労力と時間を費やすものとなっているわけです。保険の手続きや輸送、いろいろなローンをする時には美術館という信用が非常に助けになります。一方で美術館には既に常時おこなっている機能、またはそこに投じている人たちがいてその上にビエンナーレ、トリエンナーレを乗せるというのは非常に大きな努力を必要とするものであると理解しています。私は最初、館長の役職のなかでバイエニアルを始めたので、次にインディペンデントに移行する際に、ある程度美術館でつくった母体があったというメリットは大きかったと思います。

水沢 | 事前の打合せの時に、ほとんどジョークのように、第1回、第2回、第3回はプレ・トリエンナーレだったんじゃないかと発言したのです。言ってみれば、ようやく美術館という出発点にきたのだと考えてもいいのではないかと思います。僕は、アーティストリック・ディレクターになった時、美術館が使えないという理由がまずわからなかった。当然美術館も深く関わりながらやる、美術館の場も使われると思っていました。使ったことがないのだから、まず使ってみていいのではないかと素直に思ったんですね。それはなぜかという、やはり僕自身も過去2回の皆さんも経験したと思うけれども、パブリックなスペースが確保出来るというのは、どこかに拠点があって、そこからある空間構成があって、人の動きを加味して練り上げていく積み重ねがないと、絶えずその度に離島のように会場が散らばって行ってしまいます。要するに過去3回の会場を正確に覚えている人は、ほとんどいなかったのではないかと思います。そのくらい毎回目先が変わってしまう。もちろん、その目先が変わる効果を計算出来ていけばいい。でも、どうしても場当たり的になってしまっていたと思うんですね。ひとつの基盤としての美術館は、1回使ってみるべきだと思うのです。使ってみて駄目だと思ったら、また次を考えろということではないでしょうか。そのための機会だというぐらいに腹をくくって進んでいいのだと僕は思っています。

川俣 | 今後の横浜トリエンナーレの継続性ということだと思うのですが、先程ルイス・ビク

*30 | エステュエール・ナント
Estuaire Nantes
Nantes, France
<http://www.estuaire.info/>

*31 | エムシャー・クンスト
Emscher Kunst 2010
Essen, Germany
<http://www.emscherkunst.de/>

スさんが言ったように、ある程度地域との連結というものがない限り、その場その場で終わってしまうのではないかと思います。地域性とどのように関わっていくか。かといって、地域密着型国際展というのも格好悪いと思うんですが、ただ僕の経験から、リバプール・バイエニアルを紹介してもらったようなかたちで言えば、海外では地域密着型というのはあまりないんですね、まさに国際展ということで言えば逆に珍しい方だと思っています。例えばナント^{*30}はビエンナーレというかたちでやっているんですけど、あれはまさに越後妻有を参考にしていますね。川沿いに作品を設置していくことだったり。今回エッセンでやった展覧会^{*31}も、ナントを継承しながら越後妻有のように、地域のなかに設置するサイトスペシフィックなものをパーマネントに設置していくというような展覧会でした。ということで地域密着型というのは、逆に言えばそれほど多くないと僕は思っています。日本はあまりにも多すぎる。なぜこんなに日本の国際展というどうしてもサイトスペシフィックになってしまうのかというというのは、一本調子になっている感じがして、それが問題だと僕は思っているんですけど。ただ世界的に見た時に、あまり地域性とか街とかまちづくりに関わる国際展というのはそんなにないと思うんです。ミュンスターは全然地域に関わっていないですよ。あれは作品を設置しているだけ。作家は地域に対して何かしようなんて思っていないし。基本的にひとつ経験としてあるのは、横浜市でやるから横浜のこと考えてくれるだろうと思うじゃないですか。でも作家は誰も考えないですよ、そんなこと。単純に作品を展示したいだけなんですよ。だからそのために、もう少し長く滞在してコミュニケーションな場所をつくって、地域の人たちと一緒に何かつくっていくことによってひとつの地域に対する意識、あるいはモチベーションを作家に持ってもらうというためのことだったと思います。

僕は横浜トリエンナーレでいちばん駄目だと思うのは、トリエンナーレから新しいトリエンナーレのあいだの3年間を全く使っていないこと。この3年間はすごく重要だと思う。僕は、リバプールのように法人化あるいは会社にしてしまえばいいと。会社にしてファンドレイジングして、3年間十分に時間をかけてリサーチしながらやっていくのがいちばんいいと思います。会社ですからお金をつからないといけないうし、つくるためにはどのような展覧会を組織しなくてはならないかということも考えると思うし。行政に関わるんじゃないで、全て法人化すればもっと意識が高まると思うし、それに対して一般の人たちが参加することも可能だと思う。

僕がやってすごく思ったのは、ボランティアとかサポーターという人たちも結構いい加減なんですよ。行政がやってるからと言って、結局ボランティアの人たちは行政を盾にしているろいろ言うけど、行政は行政で色んなことやってるわけで、そのなかのひとつとしてトリエンナーレがあるわけでね。だから行政の方もサポーター、ボランティアに頼り過ぎ、サポーター、ボランティアも行政に頼り過ぎだと思うんですね。もっと緊張関係を持ってやらなきゃいけないと思うんですよ。それだけ言いたくて今日フランスから来ました。

南條 | 継続性ということに関して言うと、場所の問題とオーガニゼーションの問題があって、オーガニゼーションということでルイス・ビクスさんのケースは非常に特殊なんですよ。ひとりの人がずっとトップにいて、非常に強力な継続性が確保されるという特徴があっていいと思います。逢坂さんの質問は美術館のなかにトリエンナーレの事務局があった方がいいのかどうか、という意味でしょうか。どっち道、少なくともトリエンナーレ、ビエンナーレをやるためには現代アートに専念する人間が常駐していて、それだけに関わっている必要があると思うんですよ。つまりこの手のものは美術館の学芸員が片手間には出来

ない。美術館でやる場合にも、その体制をきちんとつくっていく必要があると思います。だからそのなかに、ある特殊な事務局があつてそこに専任の人間がいる状況をつくる。あいちトリエンナーレを見ても、愛知県美術館の学芸員の拝戸雅彦さんが、トリエンナーレの専任で一年以上動いている。建畠さんは総監督として方向づけして、他にもいろんなスタッフがいるわけですが、専属の学芸員がコアの部分で働いていなくてはいけないという気がしますし、かかってくる電話だとかいろいろな連絡は全てその事務局が専門の場所として受けてくれなければ困る。美術館が電話に出してしまうのは違うんじゃないかと思う。細かいことかもしれませんが、そういう気が私はしますね。水沢さんが先程言ったことで私もふと思ひ出したのですが、横浜美術館がどう関わるかというのは議論に出た記憶があります。でも1回目に関していうと、結果的に美術館としては、参加しなかった。でも本来もっと関わってもおかしくないですよ。だからいい意味で今回は美術館が主導する体制になったのかなという気がします。

三木 | 終わる前にひとつだけ、アーティストとしての川俣さんに聞きたいのですが、今おっしゃったことは私もすごく関心のあることで、キュレーターの立場としてはどうやってアーティストのモチベーションを上げて、そしていい作品をつくってもらえるのかはものすごく難しい問題なんですね。つまり皆さんよくご存知のように、ひどい国際展の場合は、ただCDとかDVD、図面を送ってそっちでやってねという感じで、単に有名なアーティストの名前が並んでいるけれども全く作家の力が入っていない、エネルギーが感じられない。いい作家なのに作品がどうしようもないという国際展が非常に多い。また、多くのアーティストたちがビエンナーレ、トリエンナーレといった国際展には、もう出たくないと言っています。ところが、例えば瀬戸内や越後妻有のような、過疎地というか離島のような場所で、自然の体験や特別な体験が出来るとなるとアーティストは興味を持つ。ですが、都市型の国際展は、忙しいからそんなところ行けないとか、一応来たとしても東京で用事があるからとか、自分の用事を追加してしまって、せっかくその場所に来てもらったのに、場所も見ずにかつ土地とも関わらずに力を入れた作品をつくってくれない。ここで先程の話に戻ると、都市型の国際展の場合、どういうことをすればアーティストがそこに長く滞在して興味を持って力を入れた作品をつくってくれるのか。それをお聞きしたいです。

川俣 | 建築家がよくコンペに出すじゃないですか。ああいったコンペティションをやればいいと思うんです。要するに作家がその場所を見て、場所に合ったイメージ、アイデアをつくって応募すると。そのなかでいいものを選ぶと。そうすると自動的にその場所でしかつけないものが出来る。だからそういうようなコンペがあつていいんじゃないかと思う。建築では名前とかも伏せてやっているわけだし。それでどの程度応募があるかわかりませんが。僕はプロジェクトベースの国際展というのはあると思うんです。例えば、ひとりひとりがひとつのプロジェクトとして考えて作品をつくっていく。それは同じ時期に見せなくてもいいと思うんですよ。リバプールのように、先に作品がつくつてあつて、ある時がきたら展覧会と合流するみたいなこともあり得るわけだし。だからあまり展覧会の期間、始まりと終わりということを考えないで。もうひとつは、個人ベースのプロジェクトとしてやっていくことはあり得ると思う。あるいはコンペティションでもいいと思うし。

ビクス | 私の世代では、美術館、博物館という場所は、動かない静止した物が置かれてい

る場所という記憶があります。実は、同じものを何回も見に行けるという体験を素晴らしいと思ったことがあります。なぜかという、作品は変わらなくても見ている側が変わっているんですね。同じ展覧会を3回繰り返しても、見ている側が変わるんだからいいんじゃないか、という考え方もありかなと思いました。

逢坂 | ありがとうございました。今、各パネリストの皆さんが出してくださったご意見をもし実現するならば、やはりこれは恒常的に横浜トリエンナーレの専用オフィスと組織が活動出来る状況をつくらなければならないと思います。過去のトリエンナーレの記録を見ますと、トリエンナーレが終わった時点で次の事務所をすぐ開設して準備すべきだと1回目も2回目も3回目も書いてあるんですけども、それが実現出来てないんですね。ですから、4回目の横浜トリエンナーレを5回目にどのようにつないでいくかということ、長期的な視点で運営が出来るような方向性を持つことが出来ればと思っております。皆様、どうもありがとうございました。

登壇者プロフィール

ルイス・ピクス | リバプール・バイエニアルCEO兼アーティストック・ディレクター

1997年にテート・リバプール美術館のディレクターを務めていたころ、ジェームス・ムアーズとの会話からリバプール・バイエニアルを発案、創設に至る。1998年に法人を設立、理事になり、第1回展を1999年に開催。2000年には、テート・リバプール美術館を退職。以降、リバプール・バイエニアルのCEO兼アーティストック・ディレクター。

2002年に新作委嘱を中心とする方針に転換、公的な場所で地元キュレーターとのコラボレーションによる作品展示を実現するようになる。新しいアプローチが成功した結果、数多くの国際展の中で独自の方法にて一石を投じる。

リバプール・バイエニアルはその後英国を代表するアート作品委嘱専門のエージェンシーとなり、公的空間で「アート、人、場所と関わる(engaging art, people and place)」プロジェクトを数多く手がける。代表的なプロジェクトにアントニー・ゴームリーの「Another Place(別の場所)」、ジャウメ・プレサの「Dream(夢)」、リチャード・ウィルソンの「Turning the Place Over(その場をひっくり返す)」などがある。

リバプール・バイエニアル創設に至るまで、ブリストルのアルノルフィニ・ギャラリーのギャラリー・コーディネーター(1979年～84年)、ブリティッシュ・カウンシルのビジュアル・アーツ部門エグジビション・オフィサー(1984年～87年)、テート・リバプールの美術館展示部門キュレーター(1987年～90年)、同館館長(1990年～2000年)を歴任。

1980年代にはトニー・クラッグの最初の美術館での展示をはじめ、英国彫刻のニューウェーヴの仕掛け人のひとりとして、「Object and Sculpture(物と彫刻)」(1981年)をサンディ・ネイルンとイヴォナ・ブラズウィックと共同企画、「Between Object and Image(物とイメージの間で)」(1986年、マドリッド、バルセロナ、ビルバオ巡回)、「Starlit Waters(星明かりの水面で)」(1988年、テート・リバプール)などを企画。

トランスペナイン98にロバート・ホッパーとともにキュレーター／ディレクターとして参加してからは、美術館／ギャラリーの枠組みを超えた活動へと移行。トランスペナイン98は、リバプールとハルをつなぐ広域30拠点に40点の委嘱作品を展示するプロジェクトとして、1994年に企画を開始、1998年に実現。

リバプール・バイエニアルのほか、現在、リバプール市内での大学院進学や大学卒業生の雇用を推進する大学・地方文化機関の連携機関「カルチャー・キャンパス」のディレクター、オクスフォード大学ラスキン・スクール外部審査委員、リバプール・ジョン・ムアーズ大学現代美術専門客員教授および名誉フェローなど美術大学の要職に就く。『テート・モダン・アーティスト』(2002年10月出版開始、現代美術家に関する書籍)のジェネラル・エディター。

また、過去には英国ノースウェスト・アーツボードとオリエル・モスティン・ランディドノのディレクター、アーツカウンシル・イングランドのアートパネルとブリティッシュ・カウンシル・ビジュアル・アーツ諮問委員会の委員、ジョン・ムアーズ絵画賞など公募・賞の審査員などを歴任。ロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツのフェローでもある。

南條史生 | 森美術館館長

国際交流基金等を経て、2002年より森美術館副館長、2006年11月より現職。過去に第47回ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館(1997年)及び台北ビエンナーレ(1998年)コミッショナー、ターナープライズ審査委員(1998年、ロンドン)、アジア・パシフィック・トライエニアル コ・キュレーター(1999年、ブリスベン)、第1回横浜トリエンナーレ(2001年)アーティスティック・ディレクター、ヴェネツィア・ビエンナーレ金獅子賞審査員(2005年)、シンガポールビエンナーレ(2006年、08年)のアーティスティック・ディレクター等を歴任。CIMAM(国際美術館会議)評議員、AICA(国際美術評論家連盟)会員。慶應義塾大学非常勤講師。2007年外務大臣表彰受賞。近著に『疾走するアジア—現代アートの今を見る—』(2010年、美術年鑑社)がある。慶應義塾大学経済学部、文学部哲学科美学美術史学専攻卒。

川俣正 | 美術家

東京藝術大学博士課程満期退学。1977年より発表活動をはじめ、第40回ヴェネツィア・ビエンナーレ(1982年)、ドクメンタ8(1987年、カッセル)、第19回サンパウロ国際ビエンナーレ(1987年)、ドクメンタ9(1992年)、第2回リヨン・ビエンナーレ(1993年)、第3回ミュンスター彫刻プロジェクト(1997年)、第11回シドニー・ビエンナーレ(1998年)、大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ(2000年～)、第4回上海ビエンナーレ(2002年)、釜山ビエンナーレ(2002年)、ヴァレンシア・ビエンナーレ(2003年)など国内外で多数のプロジェクトや展覧会に参加・発表を行っている。第2回横浜トリエンナーレ(2005年)総合ディレクター。1994年4月～05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、パリ国立高等芸術学院教授。

水沢勉 | 神奈川県立近代美術館副館長

1978年より神奈川県立近代美術館に学芸員として勤務。著書に『この終わりのときにも』(1989年、思潮社)『点在する中心』(1995年、春秋社)『ベルリン美術散歩』(2005年、新潮社)など。「ホルスト・ヤンセン」(カタログが第1回大阪カタログ・グランプリの大賞)、「自然の美・生活の美」(カタログが第2回グスナー賞金賞)、「モボ・モガ」(カタログ・テキストが第10回倫雅賞)、「ヴィルヘルム・レームブルック」(展覧会企画が第1回西洋美術振興財団団体賞)、「パウラ・モーダーゾーン=ベッカー」(カタログ・テキストが美連協図録奨励賞)などの展覧会を担当。第3回横浜トリエンナーレ(2008年)総合ディレクター。最近の展覧会としては「内藤礼展」「岡崎和郎展」「エル・アナツイ展」などのキュレーションに関わる。慶應義塾大学修士課程修了。

ヨコハマトリエンナーレ2011総合ディレクター

逢坂恵理子 | 横浜美術館館長

国際交流基金、ICA名古屋で、多くの現代美術の国際展にかかわり、水戸芸術館美術センター(1994年～2006年、1994年より主任学芸員、97年より芸術監督)、森美術館アーティスティック・ディレクター(2007年～09年)を経て、2009年4月より現職。第49回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー(2001年)など、豊富な経験を持つ。学習院大学文学部哲学科卒業、芸術学専攻。

ヨコハマトリエンナーレ2011アーティスティック・ディレクター

三木あき子

インディペンデント・キュレーター、電通アートプロジェクト共同ディレクターなどを経て2000年にパレ・ド・トーキョー(パリ)のチーフ・キュレーターに就任。現在パリを拠点に活動。パービカンアートギャラリー(ロンドン)や韓国国立現代美術館等での企画、台北ビエンナーレ等の国際展での経験も多数。米国ワシントン大学美術史科卒業、パリ第四ソルボンヌ大学美術史修士課程修了。

来場者アンケート

[来場者数] 203

[アンケート回答数] 92

[男女比] 男:43 | 女:48 | 未回答:1

[年齢] 19歳以下:1 | 20代:29 | 30代:21 | 40代:19 | 50代:14 | 60代:5 | 70代以上:2 |

未回答:1

[住まい] 横浜市内:46 | 横浜市外(県内):13 | 東京都:23 | その他:8 | 未回答:2

キックオフミーティングの内容について

- ・横浜トリエンナーレ、アートのいろんな可能性を知れた。
- ・ピクス氏のリパプールの報告はとても興味深い内容で、横トリに関わらずに美術に関する仕事をしている身として学ぶことが多かった。
- ・各回の主張・反省点が各回の総合ディレクターから聞いたことが良かった。
- ・第1部の内容を受けて、パネルディスカッションが理解しやすかった。
- ・過去のトリエンナーレに行かなかったことを惜しいと思う程度にイベントに関心を持った。
- ・パネルディスカッションでは、次回についての積極的な議論を展開して欲しかった。
- ・(2011の)具体的な中身を知りたかった。パネルディスカッションの時間不足。

横浜トリエンナーレ全般に対する意見、感想

- ・スタートを早く、継続した開催を次回こそ。事務局を続けてください。
- ・現場の苦労が垣間見えた。迷いながらも継続してほしい。
- ・毎回組織が変わるため、開催主旨が一貫していない。テーマばかり大上段に構え、内容との整合がない。こじんまりしてもいいから、特徴を持って行うべき。
- ・拠点がない。一貫性がない。各回まったく違った展覧会で、方向性、統一性が見えない。
- ・ぜひ横トリを法人化して欲しい。
- ・市民の関心がどれほどあるか疑問。横浜市独自の展覧会となるが、費用やその他の負担がどうなるか疑問。
- ・広報をしっかりするべき。情報公開を。
- ・参加したことがない人が、興味を持って新しく参加するような、参加したくなるような広報活動をして欲しい。
- ・横浜全体での盛り上がりがない。会場最寄り駅から会場まで旗や看板での盛り上げが欲しい。市の広報との協力、市役所職員、市の施設関係者にも知らせてください。
- ・もっと市民が親しみやすいように告知したり、市民参加型の企画があると良い。
- ・お年寄りも参加できる展覧会に。
- ・地域の人と共に作り上げるトリエンナーレにしてほしい。
- ・今回、今までも堅い話が多い。早く、これからどう関われるか、考えられる機会を作って欲しい。ボランティアとして、今回は何が期待されているのかをはっきりして欲しい。勉強ばかりだと敷居が高くなりすぎる。
- ・トリエンナーレの印象としては、2001年のものがもっともパワーや緊張感があり、良かったように思う。こういうイベントそのものは、横浜という場所柄を考えても、是非続けていってもらいたいけれど、どうも、まだ不安定であったり、だんだん感動を失ってきているように見えるのは残念。問題の原因を分析し、解決を期待します。
- ・市民との交流という側面からすると、2008のR-18作品は無益。子供がうっかり観てしまうリスクを考えたラインナップを。
- ・作品が永続的にその場に残って横浜の魅力となって欲しい。
- ・トークセッションを多くやってほしい。
- ・いくつか大変面白いものや印象的なものがありました。もちろん良くわからないものや、中には一部不快なものも

ありました。存在することは大変ありがたいので、今後も続けてください。

- ・市民から見ても、どこか遠くで行われている催しで、実態が見えない。「アートという言葉で思い浮かべる姿は一人ひとり違う」と言いながら、同様の企画ばかりが集まってくる現実を見て、どんな形を作ろうとしているのか。結局、質の高いものを見せてやるというところに落ち着くイメージしかもてない。
- ・会場がわかりにくい。
- ・全て入場無料にして欲しい。

横浜トリエンナーレ2011に対する期待

- ・「国際展」としてのレベルと「地域性」との両立が成功することを期待している。
- ・メイン会場と周辺事業(黄金町含む)の関係性、比重、役割を明確に知りたい。
- ・多くの人がアートに関心を持つきっかけになることと、他のことでは得られない刺激や驚きを得られること(理解しやすい部分とびっくりする部分、アートって何? という問題定義も含めて)。
- ・政治も経済も低調な日本、横浜でそれでも新鮮で元気なアートを市民ぐるみで盛り立て楽しめる場になればと期待するが、あくまで目ざましいアートを見たい、触れたいです。
- ・充実した国際美術展であると同時に市民参加を充実させてほしい。
- ・「サポーターをアートの専門家として教育する」「アーティストと深く係わって制作過程から参加する」の実現。
- ・市民参加でどのような企画ができるのか、ボランティア(サポーター)としての参加を楽しみにしている。
- ・市民に伝えることをもっと重要に考えてほしい。ほとんどの市民が知らないと思う。
- ・横浜という都市との関わり方、個性の見せ方。
- ・横浜ならではのものがみたい。
- ・市民が自然と加わる仕掛けを考えたら良いと思う。学校や街中を使ったらどうか。
- ・子どもや地域を中心に2011のことを少しでも早く伝えて欲しい。
- ・長く続けないと効果が出ないと思う。
- ・美術館で何が出来るか、体制が変わって何が出来るか、期待と心配。
- ・過去の批評を行い、その上でユニークな企画の実現。場所を散在させる場合は動線の確保。一般市民の参加できる企画。
- ・継続的な事務局の設置。国(文化庁)もしっかり予算と人的な協力をすべき。文化庁だけでなく、外務省(JFも)、観光庁、総務省も協力すべき。
- ・会場は限定されるけれども、そのコンパクトさを逆に活かして欲しい。
- ・初めて美術館が会場となるので。都市と美術館のつながりに興味がある。

YOKOHAMA TRIENNALE 2011 KICK-OFF MEETING REPORT

ヨコハマトリエンナーレ2011 キックオフミーティング 記録集

発行：横浜トリエンナーレ組織委員会 2011年3月

監修：帆足亜紀

編集：上條桂子

翻訳：帆足亜紀、アンドレアス・シュトゥールマン

写真：笠木靖之

デザイン：津山勇

印刷・製本：株式会社野毛印刷社

横浜トリエンナーレ組織委員会事務局

〒220-0012 横浜市西区みなとみらい3-4-1 横浜美術館内

Tel : 045-663-7232

Fax : 045-681-7606

E-mail : info@yokohamatriennale.jp

URL : www.yokohamatriennale.jp

Published by : Organizing Committee for Yokohama Triennale, March 2011

Editorial Supervisor : Hoashi Aki

Editor : Kamijo Keiko

Translation : Hoashi Aki, Andreas Stuhlmann

Photo : Kasagi Yasuyuki

Design : Tsuyama Isamu

Printed by : Noge Printing Corporation

Organizing Committee for Yokohama Triennale Office

c/o Yokohama Museum of Art

3-4-1, Minatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 JAPAN

Tel : +81-(0)45-663-7232

Fax : +81-(0)45-681-7606

E-mail : info@yokohamatriennale.jp

URL : www.yokohamatriennale.jp

禁無断転載

No reproduction or republication without written permission.

©2011 Organizing Committee for Yokohama Triennale

Printed in Japan