

Yokohama Triennale 2017

International Seminar

**“CONNECTIVITY**

**AS A**

**METHOD?**

**The Future of**

**Biennales and**

**Triennales”**

**Report**

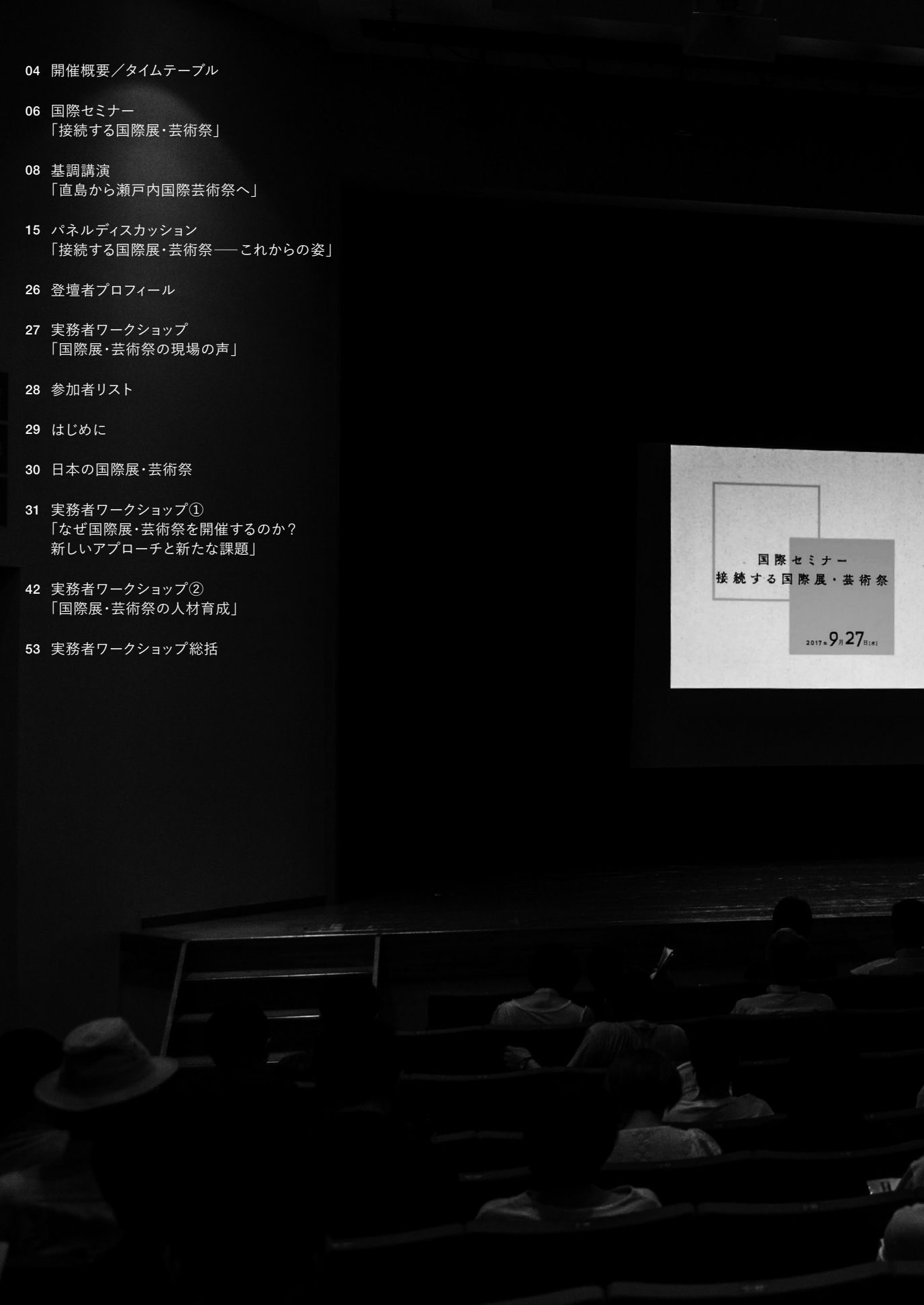
ヨコハマトリエンナーレ2017 国際セミナー

「接続する国際展・芸術祭」

記録集



- 04 開催概要／タイムテーブル
- 06 国際セミナー  
「接続する国際展・芸術祭」
- 08 基調講演  
「直島から瀬戸内国際芸術祭へ」
- 15 パネルディスカッション  
「接続する国際展・芸術祭——これからの姿」
- 26 登壇者プロフィール
- 27 実務者ワークショップ  
「国際展・芸術祭の現場の声」
- 28 参加者リスト
- 29 はじめに
- 30 日本の国際展・芸術祭
- 31 実務者ワークショップ①  
「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？  
新しいアプローチと新たな課題」
- 42 実務者ワークショップ②  
「国際展・芸術祭の人材育成」
- 53 実務者ワークショップ総括



国際セミナー  
接続する国際展・芸術祭

2017年9月27日(木)

## 開催概要

現在日本では、現代アートの国際展・芸術祭が各地で開催されるようになり活況を呈していますが、世界においても美術のグローバル化が進むとともに、その数は増加し、開催目的の多様化と開催地の多極化が進んでいます。

特に21世紀に入ってから、都市の再生、シティ・ブランディング、観光、クリエイティブ産業の育成や雇用促進など、より広範な社会課題に対してアートが関わる場として、国際展・芸術祭に対する関心は高まりを見せています。

国際セミナー「接続する国際展・芸術祭」では、瀬戸内海を舞台にアートによる地域活性を目指す先駆的なプロジェクトを手掛けてきた福武総一郎氏を基調講演に迎え、アートが持つ根源的な価値、それによって得られる新たな社会的価値、さらに国際展・芸術祭が社会の様々な要素とつながる可能性について考えました。また国際展・芸術祭のこれからの姿について、異なる地域で国際展・芸術祭を手掛ける専門家をブラジル、トルコ、別府から迎え、パネルディスカッションを行いました。

本セミナーの開催に合わせて、国際展・芸術祭を開催する目的を多様な事例から学び、その目的を果たすために必要な人材・組織づくりについて議論する実務者ワークショップ「国際展・芸術祭の現場の声」を実施しました。「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？ 新しいアプローチと新たな課題」というトピックでは、各地で開催されている国際展・芸術祭の目的と効果を確認しました。「国際展・芸術祭の人材育成」では、国際展・芸術祭の組織や運営が美術館のように制度化されていないという状況を踏まえ、企画・運営の専門化と質の向上、持続可能な組織づくり、それらが国際展・芸術祭の発展にどのように関わるのか、各地の現場で実務を担う専門家の具体的な声を拾う機会となりました。

本書は、その記録をまとめたものです。

主催：横浜トリエンナーレ組織委員会、文化庁

共催：横浜美術館（公益財団法人横浜市芸術文化振興財団）

協力：IBA（国際ビエンナーレ協会／International Biennial Association）

## 国際セミナー「接続する国際展・芸術祭」

日時：2017年9月27日(水) 13:30-16:00  
会場：横浜美術館 レクチャーホール  
言語：和英同時通訳  
来場者数：160

### 【タイムテーブル】

- 13:30-13:40 主催者挨拶  
逢坂恵理子(横浜トリエンナーレ組織委員会 総合ディレクター／横浜美術館館長)
- 13:40-14:30 基調講演「直島から瀬戸内国際芸術祭へ」  
福武総一郎(株式会社ベネッセホールディングス名誉顧問)
- 14:30-14:40 休憩
- 14:40-16:00 パネルディスカッション「接続する国際展・芸術祭——これからの姿」  
パネリスト：  
チアゴ・ドウ・パウラ・ソウザ(第10回ベルリン・ビエンナーレ キュレトリアルチーム・メンバー／キュレーター／エドゥケーター)  
ピゲ・オール(イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター)  
山出淳也(NPO法人 BEPPU PROJECT 代表理事／アーティスト)  
モデレーター：逢坂恵理子

## 実務者ワークショップ「国際展・芸術祭の現場の声」

日時：2017年9月27日(水) 10:00-12:15  
会場：横浜美術館 円形フォーラム  
言語：英語

### 【タイムテーブル】

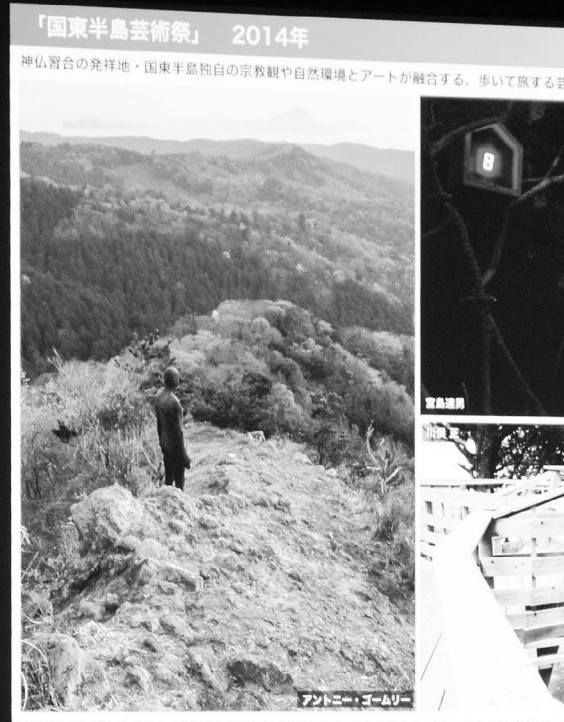
- 10:00-10:10 はじめに  
帆足亜紀(横浜トリエンナーレ組織委員会事務局プロジェクト・マネージャー)
- 10:10-10:30 日本の国際展・芸術祭の現在  
飯田志保子(東京藝術大学 准教授／キュレーター)
- 10:30-12:00 実務者ワークショップ①\*「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？ 新しいアプローチと新たな課題」  
ファシリテーター：飯田志保子  
プレゼンテーション  
1)「カラチ・ビエンナーレ」  
アテカ・マリク(カラチ・ビエンナーレ・トラスト副理事)  
2)「ハバナ・ビエンナーレ」  
マルガリータ・ゴンザレス(第12回ハバナ・ビエンナーレ アーティスティック・ディレクター／ヴィフレド・ラム現代美術センター副館長)  
3)「シノパール」  
T・メリ・ゴルガン(シノパール創設者兼アーティスト・ディレクター)  
4)「アフリカ写真ビエンナーレ(ランコントル・バマコ)」  
L・イゴ・ディアラ(ラ・メディナ ディレクター)
- 実務者ワークショップ②\*「国際展・芸術祭の人材育成」  
ファシリテーター：帆足亜紀  
プレゼンテーション  
1)「イスタンブール・ビエンナーレ」  
ピゲ・オール(イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター)  
2)「コチ=ムジリス・ビエンナーレ」  
リヤス・コム(コチ・ビエンナーレ財団共同創設者／アーティスト／キュレーター)  
3)「サン・パウロ・ビエンナーレからベルリン・ビエンナーレへ」  
チアゴ・ドウ・パウラ・ソウザ(第10回ベルリン・ビエンナーレ キュレトリアルチーム・メンバー／キュレーター／エドゥケーター)
- 12:00-12:15 全体討論  
ファシリテーター：飯田志保子

\* 実務者ワークショップは、①と②の2つのグループに分かれて実施しました。  
\* 本書の所属・肩書きはすべて2017年9月27日現在のものです。



# 国際セミナー

## 「接続する国際展・芸術祭」



祭。作品は恒久設置され住民が管理している





クロード・モネ・スペース

Photo Ken-ichi Suzuki

33



## 基調講演「直島から瀬戸内国際芸術祭へ」

**司会** | みなさま、本日は国際セミナー「接続する国際展・芸術祭」にお越しいただきまして誠にありがとうございます。それでははじめに、横浜トリエンナーレ組織委員会 総合ディレクター、逢坂恵理子より主催者挨拶をさせていただきます。逢坂さん、よろしく願いいたします。

**逢坂恵理子(以下、逢坂)** | みなさま、本日は国際セミナー「接続する国際展・芸術祭」にお集まりいただきまして誠にありがとうございます。本セミナーは文化庁の委託事業として開催するものです。さて、今回の横浜トリエンナーレのタイトル「島と星座とガラパゴス」は、孤立した状況を想像力でつなげ、独自性と多様性を尊重して共に生きる可能性を開いていきたいという思いが示されています。今日のセミナーは福武総一郎さんを基調講演者として迎え幕を開けます。ご存知のように福武さんはベネッセホールディングスの名誉顧問であり、また、ベネッセアートサイト直島の代表でいらっしゃいます。香川県の直島をはじめとした島々で建築とアートと自然をつなげる、非常に先駆的なプロジェクトを推進していらっしゃいます。島に新たな付加価値を与えまして、国際的な耳目を集めているこの活動と思想についてお話をしていただきたいと思っております。そして後半はブラジル、トルコ、日本か

ら3人のパネリストの方にご登壇いただきましてそれぞれの多様な活動を紹介していただきます。共に、国際展の社会的な意義、そして可能性について探っていききたいと思います。どうぞ最後までお付き合いいただきますようお願い申し上げます。

**司会** | 続きまして、株式会社ベネッセホールディングス名誉顧問、福武総一郎様によります基調講演、「直島から瀬戸内国際芸術祭へ」を始めたいと思います。それでは福武様、よろしく願いいたします。

**福武総一郎(以下、福武)** | 今日はこのような席にお招きいただきましてありがとうございます。私の話の前に5分ほどベネッセアートサイト直島の映像をご覧いただき、その後お話をさせていただければと思います。それでは映像をお願いいたします。

### ベネッセアートサイト直島における地域再生

**福武** | それではお話をさせていただきます。タイトルにありますように、「現代アートにおける地域再生」ということについてお話しできればと思います。まず、我々の行っておりますベネッセア



アートサイト直島は、直島、<sup>てしま</sup>豊島、犬島の3つの島を舞台にベネッセホールディングスと福武財団が展開しているアート活動の総称でありますけども、それぞれの島についてお話をさせていただきたいと思います。

このアート活動は1987年からスタートし、今年でちょうど30年です。これは1986年、直島の状況です。[1] このように禿山である理由は直島にある銅の製錬所による亜硫酸ガスが、当時、流れていたからだと言われています。この製錬所は、1917年に設立され、ちょうど今年で100年です。人口は現在3,200名で、多いときは7,800人もおりました。これは1953年頃の直島ですけど、このような形でもうもうと煙が出ていたという状況です。

犬島は1909年から19年の間、たった10年ですけども銅の製錬所がありました。また石切りの島であり、大阪城の礎石等が搬出されていました。1周4キロメートルの小さな島ですけども、多いときは人口が5,000～6,000人もいましたが、現在は25名ほど、平均年齢70歳以上の島になりました。

次は豊島です。豊島はみなさま方もご存知かと思いますが、1975年から16年間に渡って産業廃棄物の不法投棄が行われ、その量は90万トン以上にのぼり、つい先日処理が終わったということであります。人口は900名位で、この島も多いときは3,600名位

おりました。現在は、太陽光発電の設置が景観を破壊するという事で、その阻止の運動を住民の方々がされています。

この直島の開発のきっかけは、私の父親である福武哲彦と、当時の直島町長、三宅氏が、直島に子供たちのキャンプ場を作りたいということで話が始まりました。それが1985年。その計画の途中で父が急逝をして、私が東京から岡山に帰り、家業とこの直島のプロジェクトを引き継ぐことになりました。最初はキャンプ場を作ろうと思い、その監修を安藤忠雄さんをお願いしました。安藤さんに決めた理由というのは、都市へのレジスタンスが根底にあります。直島に通っているうちに近代化で傷つき、過疎になっている島々の惨状を見ました。これらの島の周辺は日本の国立公園の第一号地なんですね。日本で最も美しいといわれる場所に現代社会というのは当時、このようなある種の蛮行と言いましょか、とんでもないことが平気で行われたということに対し私は大変強い憤りを持つようになって、それが現在も続いており、過度な近代化と工業化、あるいは都市への集中化ということに対するレジスタンス活動として、直島を開発しようと思ったわけです。レジスタンスですから当然武器がいます。もちろん大砲というわけにはいきませんから、現代美術を使ってレジスタンスをしているということです。そのために、まずは仮想敵である東京に住んでいらっしゃる建築家は、最初から外そうと。大阪に住んでいてなおかつ闘いのスポーツであるプロボクサーでもあった安藤さんをお願いをして、現在に至ります。これは非常にうまくいきました。このような形で直島や瀬戸内海に頻繁に行っている間に、私もいろいろと考え方が変わりましたし、当時読んだ本で大変影響を受けた本が、奈良県立大学教授の西田正憲さんの「欧米人による瀬戸内海の風景観」\*という研究(1996年)でした。ドイツの地理学者フェルディナンド・フォン・リヒトホーフエンが「他の多くの国民ならば全然植民の余地を見出さないであろう様なこの地域に、すでに天国が出来上がっているのだ」と書き残したり、イギリスのヴァインセント夫人という方は、「確かに多くの旅のコースの中で、瀬戸内海ほど美しいところはないでしょう」と残しておられるんですね。しかし日本人はやはり、足元の美しさやよさにはなかなか気付かない民族なのかもしれません。さきほどのようなことが平気で行われてきました。

安藤さんを建築の設計に迎えて最初に行ったのが、1992年のベネッセハウスです。世界で最初の自然とアートに囲まれて泊まれるホテルです。



1 1986年の直島



この作品は直島のアイコンにもなっています草間彌生さんの《南瓜》<sup>2)</sup>ですが、1994年に直島での野外展、「アウト・オブ・バウンズ」展でこの作品を設置しました。当時、このトリエンナーレでもディレクションされている三木あき子さんや、南條史生さんにもアドバイスをいただいて、どういう作品がいいかというようなことも大変ご指導いただきました。これは、ブルース・ナウマンの《100生きて死ぬ》という代表作です。こちらは杉本博司さんの海景シリーズ(《タイム・エクスポーズド》)ですね。この写真は世界の水平線ですが、その水平線と瀬戸内海の水平線を合わせて、直島という小さな島ではありますけども、世界の海とつながっているという、そういうことを表現しているのだと思います。

これは後でもまた出てきますが、第1回のベネッセ賞を獲られた中国の蔡國強さんの《文化大混浴》です。中国の太湖石、アメリカ、コールマンのジャグジー、日本の風景。そこに一緒に入ることによっていろいろなものも見られるだろうということです。柳幸典さんの砂で描かれた国旗の中に蟻が巣をつくり、国旗のデザインが崩れていく作品《ザ・ワールド・フラッグ・アント・ファーム 1990》、要するに国とはなんだということを提示している作品ですね。これはデイヴィッド・ホックニーの《ホテル・アカトラン 中庭の回遊》。直島は島ですから、海に囲まれています。これはその対比としてホテル・アカトラン、メキシコのホテルの大きな絵を設置しました。リチャード・ロングも来てもらいまして、作品を、直島に落ちていた流木で作ってもらいました。これはヤニス・クネリスのコミッション・ワーク<sup>3)</sup>ですが、最初何作ろうかということに悩んでおられたようですが、学生と一緒に作業をしているうちに、嘘か本当か、一緒に食べた太巻を思い出し、鉛を海苔代わりにして、直島に落ちていた、人が一度使ったものを中に取り込んだという話を聞いたことがあります。(作品は)上まであったんですけども重みでだんだん落ちてきました。

直島のもう一つのプロジェクトで、家プロジェクトがあります。古い民家を改修して現代美術のギャラリーにしていますが、これは1998年、宮島達男さんに作っていただいた第1号作品(《Sea of Time '98》)です。このように壊れかけた家を再生して、作品化しました。125のガジェットを町民の人と一緒にタイミング合わせをした、島の人と一緒に作ったという意味で、島の方々に受け入れられるきっかけにもなった作品ですね。我々も最初から島の方に受け入れられたということではなくて、やはりそれまでにはいろんな努力をし、10年近くはかかりました。その一つのきっかけの作品でもあります。

これは護王神社です。<sup>4)</sup>杉本博司さんを写真家から建築家に変えた記念すべき作品だと私は思うんですけども、これも思い出がありました。古い神社が朽ち果て、倒れてしまい、それを檀家の人が「福武さんどうにかしてくれ」「まあいいですよ」と。「その代わり条件がある。現代アートの作家に神社を作らせるけどいいか」と言ったら喧々諤々、もめましてね。しかし結局できました。神道のシンボルの神社ですけども、有史以来、伊勢神宮が出来て以来かな、初めて現代美術のアーティストによる神社です。

これは南寺。南寺というのはお寺の名前を冠していますが、



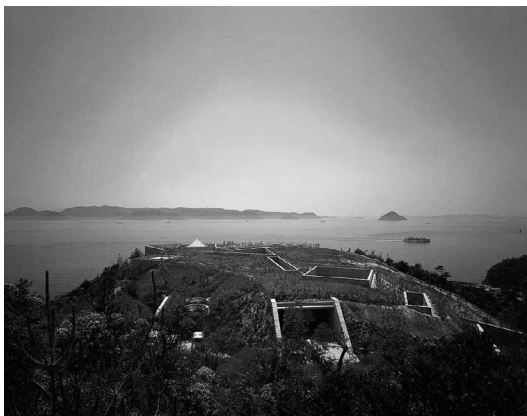
2 草間彌生《南瓜》1994



3 ヤニス・クネリス《無題》1996



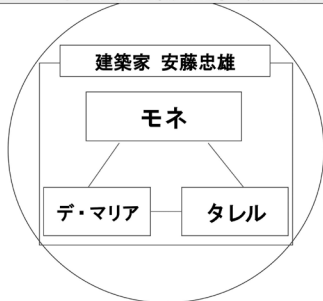
4 家プロジェクト「護王神社」  
杉本博司《Appropriate Proportion》2002



5 地中美術館 建築:安藤忠雄

## 地中美術館

日本の自然(瀬戸内海の美しさ)



6 地中美術館



7 直島銭湯「I♥湯」大竹伸朗,2009



8 直島ホール 設計:三分一博志/所有:直島町

元々お寺があった場所だったんですね。その場所に安藤さんの木造建築とジェームズ・タレルの《バックサイド・オブ・ザ・ムーン》という暗闇の作品ができました。

## 瀬戸内の島々に点在する美術館

ちょっと地中美術館の話をするのですが、2004年に出来ました。[5] ご案内のように、地上から建築が見えません。今でもそうですが、建築というのはつつい地上に出て、そのデザインを凝る、というのが、建築家が凝る部分だと思うんですが、この建築はそういう点では建築界でも画期的だと思います。環境に配慮するという意味とか、あるいは非常に精神性・内面性というものを考える空間として地中に設置しました。そのきっかけは、正面に見えている縦2メートル×横6メートルのこの大きなモネを、2000年に手に入れることができたことでした。縦1メートル×横2メートルのモネの睡蓮は2点すでに持っていました。この大きな画が入り、さらに両サイドにある2メートル×2メートルの作品が買えました。このモネの作品を買うまでに、22年程かかりました。この大きな作品を手に入れ、先程申し上げましたような非常に精神性の高い、ある面では21世紀の聖堂を作りたいということをして、安藤さんやジェームズ・タレル、ウォルター・デ・マリアに話をしたら、非常に面白がってくれて、デ・マリアやタレルが空間を含めて、作品を作ってくれました。

この地中美術館は、3つの要素(自然、建築、アート)をですね、最大限良く見せたい、いわば、メッセージ性を最大限に発揮させたいということで、その作品に最もふさわしい建築、最もふさわしい自然環境、その3つを合わせた美術館です。[6] 直島でやっている活動というのは決して大きな活動ではありませんし、資本金もちっぽけなものです。しかし世界に評価される、そういうものでありたい。そのためには、決してホワイトキューブの中に作品を展示するやり方ではなくて、個々の作品の良さを最大限に発揮させるための建築と自然をベストなコンビネーションにして作りたい。それは今でも変わっていませんね。それが直島という小さな島が大変有名になった一つのきっかけ、理由でもあるかもしれません。

これは直島銭湯「I♥湯」で大竹伸朗さんが制作された作品です。[7] 直島に来られた方は入られたかもしれませんが、まだの方は是非入っていただければと思います。世界で初めての全裸で現代美術を体感できる刺激なお風呂です。

李禹煥美術館です。これも李さんと安藤さんが大変親しいということをお願いしました。シンプルな李さんの作品と安藤建築の組み合わせはとてもマッチしていると思います。この建物も半地下です。

ANDO MUSEUMは2013年にできました。これは100年ほどの古い民家を壊して、コンクリート建築で空間を作り、その中に安藤さんの代表的な建築模型を入れ、その後この古い家の部材を使って、以前の家をそのまま被せたように建てた、そういう方法で作りました。

これは三分一博志<sup>さんぶいち</sup>さんによる2015年に出来た直島ホールです。[8]

自然空調で中の空気を循環させています。2017年のイギリスの『Wallpaper』のベスト公共建築、パブリックビルディングという形で、日本で最初の賞らしいですけどももらいましたし、同じく2017年に、日本建築学会賞を獲りました。是非ご覧になって下さい。

これはその前の2008年に出来た同じく三分一さんの犬島精錬所美術館です。2010年に日本建築大賞及び2011年に日本建築学会賞を獲りました。中の作品は三島由紀夫の家を私が持っていて、それを活用して柳幸典さんが非常にメッセージ性の強い作品を作ってくれました。三島が亡くなった1970年というのは、ちょうど大阪万博も始まった年で、私は勝手に1970年が日本の分岐点だと思っているんですね。そこから急速に経済至上主義、アメリカ志向になっていったというように思っていて、そういう意味でのメッセージ性の高い作品です。

これは豊島美術館です。豊島美術館は2010年に出来ました。今までの美術館の概念を変えた美術館と言われていますが、設計は西沢立衛さん、作品は内藤礼さんで、この美術館は2012年に建築学会賞を獲りました。ご覧のように荒れ果てていた耕作放棄地の棚田を島の人たちと私どものスタッフと一緒に開墾をして、その一角に建っています。また海の景色、そして水滴のような形の美術館という、棚田と海との関係がいい美術館であると思います。また豊島には、横尾忠則さんの美術館、スプツニ子!さんの作品、クリスチャン・ボルタンスキーの昨年できた《ささやきの森》という作品などがあります。

## 海外からの瀬戸内の評価

また、評価に関して少し申し上げますと、海外からも多くの方が来られるようになって、ホテルも6割以上は海外の方が宿泊されるようになりました。私が大変嬉しかったのは2000年にアメリカのコンデナスト社の『Traveler』という雑誌の「The Next Seven Wonders」、「世界の行くべきところ」で、パリ、ベルリン、アレキサンドリア、ビルバオ、リオ、直島アイランド、ドバイ…と選ばれたことです。本当に私はこの雑誌を見たときにびっくりしました。まだ地中美術館もできていませんでしたし、これは島の人たちも大変喜んでくれました。この雑誌は町長室にもおそらく展示してあると思います。町長も大変嬉しかったんだと思います。また大変にポピュラーなガイドブックの『Lonely Planet』でも、日本で行くべきところ12か所のうち6位にランキングされています。

2010年、フランスの『artpress』という雑誌に取り上げられたのですが、現代美術で過疎や荒れた島を元気にする、再生する手法を「直島メソッド」という形で定義してくれました。今この言葉が有名になりつつあります。アートの歴史の中でも現代アートで過疎の地域が再生されるというのはあんまりないのではないのでしょうか。そういう意味でも我々の直島の活動は、今までなかった新しい力を発見したというところで評価されているんだらうと思います。現在この直島メソッドを使って、中国の山村を再生するプロジェクトに関わっています。山東省の桃花島という小さな村で、明時代の古民家を再生して現代美術とコラボレーションしよう

と。これがうまくいけば、中国の他の地域にも少し広げていきたいと言ってくれています。ご存知のように、中国の大きな問題の一つは、都会と田舎の格差の問題です。これを経済格差として、いろいろな産業誘致をしても、結局うまくいかないんですね。今の産業も10年たてばもう古くなって、工場が稼働しなければ廃墟になってしまいます。そうした、いわゆる産業誘致型の地域再生というのは過去のものになっている。しかしその次の再生の方法ということで、アートを使ってやろうという動きがあり、できるだけのことをお手伝いしたいと思っています。

## 幸せになるには？ 直島メソッドの役割

30年のプロセスの中で、いくつか気づいたことをお話しします。これは冒頭に申し上げましたように、アートというものをできるだけいい形で見せたいということで、建築にこだわり自然にこだわるということでした。そして、何度もそうしたことをやっているうちに、現代は都市の時代と言われますが、決してそうではないと。地方にこそ、その地域や国の歴史や文化、言ってみればアイデンティティが残っている、そのように私は思っています。特にこの島は、戦争に遭っていませんから、日本の原風景が残っているわけですけども、残念ながら過疎、そして高齢化によって、どんどんそれが朽ち果てていっているという状況が本当に見るに堪えられないという、そういう気持ちでやっています。それらが、後ほどお話しします、瀬戸内国際芸術祭にも結びつくということです。

それで私は、島の人々との活動を通していくつかのことを思いました。まず、私が40歳の時父親が亡くなって、東京から岡山に帰って、いろんな島々、人々に会っているうちにですね、近代的な岡山、東京に比べ、島にはモノもない、情報もない、娯楽もないわけです。しかし島の人たちは本当に幸せそうなんですね。そういう姿を見て、本当の幸せとは何だ、本当の豊かさとは何だ、ということを実際に考えさせられました。それで、会社の社名も福武書店からベネッセ(よく生きるを表すラテン語の造語)に変えました。これで会社も本当にびっくりするくらい成長しましたし、新しい事業もどんどん迷うことなく進出することができました。直島の開発ができたのも、社名変更して事業が成功した結果だらうと思います。

そして、「幸せになるには?」というテーマに関しても、私は自分なりに見つけることができました。みなさんも含めて、全ての人が幸せになりたいと願いますが、なかなか難しい。色んな宗教を一生懸命信じなさいとかですね、ドネーションしてください、幸せになります、天国極楽に行けますよ、と。しかし、あの世に行った、天国極楽に行って良かった、幸せになったという人、みなさん会ったことがあります? 私はないですよ。天国も極楽もあるかもしれない。そりゃあ死んでみないと分からないのですから。しかし私は、この世に極楽を作りたいと思った。だからこの世に極楽を作る方法を見つけました。それは、幸せになるにはまず幸せなコミュニティに住むことだと思った。まあ、大都会というのは決



して幸せなコミュニティではないですね。強いものが勝って、弱いものは虐げられるという。弱肉強食というのが大都会で。その面白さはまた、大都会の面白さかもしれません。

私は幸せになるには、本当に幸せなコミュニティに住むことだと思います。じゃあ幸せなコミュニティとは何ぞや、ということで私は、人生の達人であるお年寄りの笑顔が溢れているところだと思います。で、直島で現代美術を使ってですね、お年寄りの笑顔が溢れるような島になりました。みなさん本当に元気になりました。島もきれいになりました。過疎の島が現代美術によってその様になったところが、大変私は素晴らしいと感じますし、それが高じて直島に住む期間も増え、ニュージーランドに7年前、移住してしまいました。いいところです。

直島メソッドっていうのは、こういうことなんですね。簡単に言いますと、アーティストの人たちが直島に来られて作品を作ります。半月、1か月くらい作品を作るために滞在するわけですが、その間、島のおじいちゃんおばあちゃんたちが、海外のアーティストの場合などは、言葉は分からないけれどボディランゲージでいろいろなお世話をするわけですね。お茶を飲んだり、食事を一緒にしたり、どうぞお風呂に来てください、お茶飲んでください、そういう風にアーティストと話をしているうちに、アーティストの作品とか、アーティストの素性とか、色んな思いとかを聞くわけです。で、作品は残って、アーティストは帰る。その作品を観に都会から若い人が来て、…直島の美術作品にはですね、キャプションは書いてないですよ。その作品のいろいろな説明書きが。だからこの作品はなんのこっちゃ、なんのこっちゃとみなさん言う訳ですね。その時におもむろに物陰から、手伝ったお年寄りのおじいちゃんおばあちゃんが出て来て、「この作品はね、〇〇っていう作家で…」と得々と説明するわけですよ。すると、若い人は腰抜かして、「なんやこのじいさんばあさんは」って。その姿が年寄りにはたまらないですよ。それでだんだん、だんだん、自信をもって話をするようになって。だんだん島の歴史も話すようになって。それが自信になって。それで本当に元気になって。それが直島メソッドの秘密なんです。

もう一つはですね、公益資本主義ということについて話します。我々の活動はこの三つの、福武財団、ベネッセホールディングス、それと我々のファミリー(福武家)が行っていますが、福武財団が運営をし、ベネッセは多くの作品を持っています。そしてベネッセの株式を福武財団が持ち、その配当で運営しています。もちろん入場料とか物品販売の収入もあります。あと福武家は、美術館とかに大型作品を購入して寄付をする、そういう構造になっています。

特に申し上げたいのは、地域振興や文化振興は寄付に頼る場合が多いですが、寄付は継続性がありませんし、良い事しているのに頭を下げるのもおかしな話です。今の時代富の創出は殆どが企業活動によってです。公益法人が企業の株式の一部を保有しその配当で継続的な地域振興や文化振興が出来る「公益資本主義」が「金融資本主義」に変わればと思います。

マズローの人間の欲求五段階説では一番上位は自己実現だと

言われています。自己実現とアメリカの金融消費が結びついて今の世の中になって、お金、拝金主義になってしまったんです。しかし本当はマズローは、1950年代に、もう一つ上の段階を作ったと言われている。それがこのコミュニティ発展欲求です。自己実現の上ですね。自己実現という、自分がやりたいことやるといことではなく、もっとコミュニティを良くすることにに関わりなさい、それが一番重要なことだ、と。これは私にとっても非常に重要な概念でございます。

## 瀬戸内国際芸術祭の特色

瀬戸内国際芸術祭について少しお話しします。瀬戸内国際芸術祭は2010年から始まりました。最初は7つの島です。それが今は12の島と高松と宇野というポートシティで行われます。直島や、犬島、豊島の活動を見て他の島がやりたいということで広がっていきました。昨年は第3回でしたけれども、34の国、地域と206の作品が集まりました。特に特徴的なのは、日本の良さを知ってもらいたく、春夏秋冬という3シーズンでやっています。中国・韓国・台湾のアーティストの方々、タイのアーティスト、これは日本の依田洋一朗さんですね。女木島名画座という作品ができました。男木島にはこんな建物ができました。これは伊吹島というカタクチイワシで有名な島ですけど、その島での豊福亮さんの作品です。その他多くの作品が登場しました。

この第3回の瀬戸内国際芸術祭2016は、延べ人数で104万人くらいの方々に来られ、経済効果もありました。しかし多くの方々に来られて、140億円近い経済効果があったということよりも、本来の目的、島々を元気にするということから考えると、本当に奇跡的なことが起こったんですね。男木島では140人くらいの島に、3年間休校した小中学校が開校して、40人くらいの方が移住して、50人くらいがウェルディングリストにいるということです。また、小豆島では、3万人弱の島ですけれども、1,400人くらいの方々が1ターンで移住をしてきました。島外の方と島内の方と、アーティストが色んなことをやりだして、ある種の化学変化が起こるといいう、大変元気な島になりました。このような形で、我々の狙い通りの、島を現代美術によって元気にすることが、確実にできつつあるのではないかと思います。

また、この芸術祭ではですね。地域の文化の振興、食というものも取り上げて、それぞれの地域や島々で、東京あるいは全国から来た訓練を受けた料理人やシェフの方々が島民の方に料理を教えて、大変みなさんうまくなって、お客様にはそのおいしい料理がふるまえるようになりました。

次回(2019年)、第4回の概要も決まりました。12の島ではありますけれども、夏をちよつと短くして秋をちよつと増やそう、ということでもあります。

## 経済中心の社会からの脱却

ベネッセ賞についてお話しします。ベネッセ賞は1995年に、ヴェ



ネチア・ビエンナーレで行われまして、第1回は蔡國強さん、第2回はアレキサンドロス・ブシフウリス、第3回はオラファー・エリアソン、第5回リクリット・ティラヴァーニヤ、第6回タシタ・ディーン、第10回アンリ・サラなど本当にそうそうたる方々が、現在までこのベネッセ賞の賞を獲られて、今も大変力強く活躍されています。これは先ほどお伝えした蔡國強の作品です。そして第4回のジャネット・カーディフ&ジョージ・ビュレス・ミラーには、ベネッセハウスに、第10回のアンリ・サラには豊島に作品を作ってもらいました。2016年から、私の勝手な独断と偏見でこれからは西洋からアジアの時代だと考え、ベネッセ賞も欧州からアジアに移しました。欧米はもう行き詰っている。さっきの金融資本主義の行き詰まりですね。金じゃぶじゃぶ余っている。その金をどう回そうかということにみんな必死だと。でもそうじゃなくて、自然を愛でるか、自然と共に生きてきたアジアの価値観が大事ではないか。また、公益資本主義という、金融資本主義に代わる、新しい資本主義の考え方も、アジアから発信できればということ、シンガポールで2016年からベネッセ賞を開催しています。

第11回のベネッセ賞は昨年、パナパン・ヨドマニーというタイの女性が受賞しました。他にも本当に素晴らしい作品がありました。確実にアジアの時代だということを私は感じました。

最後に、まとめということでお話したいと思います。私は30年ずっと、直島ならびに瀬戸内海でアート活動をやってきたんですけども、そこで一番の気づきはですね、人間にとって自然が最高の師だと。どんな本を読むよりも、自然が一番大事だと思いました。やはり人間は自然に生かされている動物なんだなあと思いました。もちろんモノや情報や娯楽は大事だけれども、決してそういう現代社会で作られたものの方が主役ではないよと。そういうことは本当に痛切に感じました。そして、在るものを活かしてないものを創るという考えに至りました。現代社会は経済中心の社会ですから、あるものを壊してないものを作る。そこに経済発展が起こる、という考え方でですね。

私はこの現代社会の経済中心の考え方は、非常に危険な考え方だと思います。東京も今、ビルがいっぱい建っていますよ、びっくりするくらい。でも50〜60年たったら全部なくなり、また作り直す。もう資源のない国でそんなことの繰り返しです、この国は。しかしヨーロッパの建物をみても、石造りで何百年もつじやないですか。私もニュージーランドにおりますが、ニュージーランドでは建築、住宅の減価償却という考え方がありません。日本は減価償却という考え方があるから、その減価償却の期間だけでもいいという考え方がどうも先行しちゃうんですね。だからそういう考え方は絶対良くないと思う。なんとすれば、我々、みなさんも含めて色々な創造活動とか色々な活動をされて、そこで何か、今の時代の功績を作られたとしても、あるものを壊してないものを作るという今の考え方、それも次代によって必ず壊されるという、そういうことが見えているのは、やはり面白くないですよ。

日本の近代化が進んだこの百何十年、あるいはアメリカも含めてこの二百年、二百何十年近い歴史を見ても、ヨーロッパや中国で作られた歴史のあるもの、あるいは日本で作られた古い歴史の

あるもの、お寺とか神社とかお城とか、城壁とか古い建物とか、そういう文化的な遺産を思い起こしたとき、近代の世の中で、二百年三百年、今後文化的なものとして残るものは、今日本で作られているかという、私はほとんど思いつきません。要するに日本というのは、文化国家だというけれど、私は全くそう思いません。江戸時代までに作られた文化遺産を食いつぶしているんじゃないかなと。これは私の極論かもしれませんが、文化予算一つとっても、決して多い予算じゃないですよ、日本の場合。私は、文化こそ本当に大事にしないと、その国のアイデンティティがなくなるんじゃないですか、ということをやっているわけです。

しかし、富を創造する企業も、なかなか文化ということには関心を持ちづらい、という時代になっていると思います。最後に書いていますけれども、経済は文化の僕なんだと。今、社会というのは、特に日本は、経済が目的化してしまっている。もう経済、経済、経済…もちろん経済が大事なのはわかります。経済がうまくないと税金が入らない。税金が入らないともちろん福祉制度もうまくいかないというのはよくわかります。しかし、「ジャパン・アズ・ナンバーワン」なんて言った時代にもほとんど文化という考え方はなかったのではないのでしょうか。もつと言うと、あの時代に作られたいろいろな建造物、今の国立競技場にしても、あの当時の建物がどんどん壊されています。だから、経済成長の時代でも日本という国は文化に全くと言っていいくらい関心のなかった国だと思うんですね。それは本当におかしい。要するに文化がなくなると、依りどころがなくなると思うんです。文化こそが、地域のあるいは国の依りどころだと思います。そういう意味で、経済は文化の僕だと思います。

そういう面で私は冒頭に申し上げたように、近代社会に対するレジスタンスとして、本当に直島という小さな島ではありますけれども、アート活動を30年やってきて、そしてアーティストの方々や建築家の方々ともお話をして、やっぱりここに書いた、自然こそが人間にとって最も重要な教師だし、在るものを活かして無いものを創るという考え方が大事であり、また経済は文化の僕だ、という考え方というのは非常に大事だということ、心から痛感をしました。これを先ほど申し上げましたように、中国や他の国でも、共感してくださる方を少しでもお手伝いしたい、そういう風に思っているところであります。

ご静聴ありがとうございました。

司会 | 福武様、ありがとうございました。以上をもちまして、基調講演「直島から瀬戸内国際芸術祭へ」を終了とさせていただきます。

\*『ランドスケープ研究 59(4)、1996』NII Electronic Libraryより  
[https://ci.nii.ac.jp/els/contentsinii\\_20180202144828.pdf?id=ART0006477169](https://ci.nii.ac.jp/els/contentsinii_20180202144828.pdf?id=ART0006477169)



## パネルディスカッション「接続する国際展・芸術祭——これからの姿」

司会 | 只今よりパネルディスカッション「接続する国際展・芸術祭——これからの姿」を始めさせていただきます。それでは逢坂さんよろしくお願いたします。

逢坂 | 今日後半これからは3人の方にお話をいただきながら、私の質問を交えて進めさせていただきたいと思ひます。

まず3人の方のご紹介を簡単にいたします。私の横にいらつしやるのが、BEPPU PROJECTの代表理事でいらつしやる山出淳也さんです。その横が、イスタンブール・ビエンナーレのディレクターのビゲ・オールさんです。そのお隣が、今サンパウロとベルリンとを中心に色々活動していらつしやいます、チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんです。

これからみなさまに10分から15分程度のプレゼンテーションをしていただきます。早速ですが、チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんどうぞよろしくお願いたします。

### サンパウロ・ビエンナーレ／ベルリン・ビエンナーレ

チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザ(以下、ドゥ・パウラ・ソウザ) | みなさま、こんにちは。今日はお越しいただきありがとうございます。チアゴと申します。

私はサンパウロ在住です。これから自身の経験に基づいた考えや印象をはじめ、アートに従事する背景をお話しし、最後にベルリンと来年の計画について話したいと思ひます。

サンパウロ・ビエンナーレは、ヴェネチア・ビエンナーレに次ぐ世界で2番目に歴史のあるビエンナーレとして、特に地元の有力者を中心に1951年に開始されました。この写真はイビラプエラ公園という都会の大きな公園で、著名なブラジル人現代建築家オスカー・ニーマイヤーによってデザインされた建築群が立ち並んでいます。この公園はサンパウロ市政400周年を記念して造られた公園で、富裕層の住む非常に裕福な地域に位置しています。

オスカー・ニーマイヤー設計の美しいパビリオンで、サンパウロ・ビエンナーレの開催場所として通常使用される会場です。これらの建造物はすべてニーマイヤーによるものです。こちらはアフロブラジル博物館です。私はエドゥケーターとしてアフロブラジル博物館に勤務していました。この地域一帯、この公園一帯には同時期に建てられた様々な建造物やモニュメントがあります。そしてその中でも最も有名なのは、ちょうどこの辺りにある…(公園全体のスライドで場所を示しながら)、これがこの公園周辺で最も有名な建造物で、バンデイラス記念像と呼ばれています。ビクトル・ブレスレレによって制作されました。バンデイラスとは、ポルトガル語で「(ブラジルの)奥地開拓者」を意味しますが、17世紀のバンデイラスを称える像です。彼ら、特にこの像に描かれているような人々はブラジルの多くの人にとって英雄視されています。少なくとも正式な歴史上ではそのように扱われていますが、特に今は2017年ということもあり、事実を率直に振り返れば彼らは殺戮者であったともいえるでしょう。ブラジルの奥地開拓の歴史の中で、何千人もの先住民の命が彼らによって奪われ、また多くの



チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザ  
(第10回ベルリン・ビエンナーレ キュレトリアルチーム・メンバー/キュレーター/エドゥケーター)

黒人が無理やり奴隷にされました。

こちらと同じ像です。今もこのような像はありますが、これらの像が表現する暴力性を強く認識している人々もいます。そしてそれを取り巻く様々なアーティスト集団や社会的運動が起こっています。今すぐ取り壊すことはできませんが、私はこのような像は、植民地主義を称える他の記念物と同様に取り壊されるべきだと強く思っています。ただ、すぐにはそのようにならないと思いますので、今後どうなるか興味深く見守りたいと思います。

バンデイラス記念像と2016年のゲイパレードの様子の写真です。[1] ここに「グララニー」とありますが、グララニーとはブラジル、サンパウロの先住民のことで「開拓」という名の下に殺された人々でもあります。これは1年半前にサンパウロで起こった非常に興味深い運動で、人々がいわゆる英雄とされる記念像にまつわる歴史を再考するよう呼びかけるというものでした。

公園の話、記念像の話をする理由は、私がエドゥケーターとして勤務していたアフロブラジル博物館の話をしたからです。

アフロブラジル博物館は2004年に建てられたばかりの、まだ歴史の浅い博物館です。基本的にこの博物館の目的は、黒人イコール奴隷、もしくは奴隷とされていた過去という、通常博物館や公の歴史の中で表される黒人の概念を覆すことにあります。逆に、紛争を隠す、もしくは無視するという文脈における協調的なビジョンとして、黒人がエキゾチックな人々として描かれる場合もあります。この博物館はアフリカ系ブラジル人のアートや文化を黒人の視点から描き、より複合的な視点から歴史を見ようとすることを試みています。

このような視点から、橋渡しとなるエドゥケーターは、作品や来館者、世の中の動きといった要素の間の対話を促すべく、様々な観点から歴史を捉える方法を模索します。その結果、希望の一端となる批判的意識化の対話を形成するオープンな対話型システムが生まれます。アイデンティティや文化表象、およびブラジ

ルや南米の植民地時代に対する様々な視点に関する幅広い議論が創出されます。

昨年、サンパウロ・ビエンナーレの第32回展が開催されました。キュレーターはドイツのヨッヘン・ホルツや南アフリカのガビ・ゴッポ、ブラジルのジュリア・レボウカス、デンマークのラース・バン・ラーセン、メキシコのソフィア・オラスコアガでした。「不確かな人生 (INCERTEZA VIVA)」という名の下、現代アートを通じた、不確実性に対する概念と戦略の見方やその受容、共存を提示しました。ステートメントでは「安定が不安に対する薬なら不確実性は避けられるあるいは拒まれる」と謳われていますが、私はその言葉が嫌いではありません。

エキシビジョンホールの外観です。冒頭にも言いましたがこの建造物はイピラプエラ公園の中にあります。フランス・クライスベルグのインスタレーションが見えます。展覧会開催前は、キュレーターが初の一般向けプログラムとして「スタディ・デイズ」を企画しました。ある意味、リサーチの一環というか、展覧会につながる一般向けのリサーチ活動として開始しました。

こちらはオープニングの様です。この「スタディ・デイズ」は「アクラ・スタディ・デイズ」としてガーナのアクラで開催されました。企画者はキュレーターの1人であり、第10回ベルリン・ビエンナーレのキュレーターでもあるガビ・ゴッポと、我々と共にアクラに行ったヨッヘン・ホルツです。アクラに行ったのですが、「なぜアクラ?」と思われる方もいらっしゃるでしょう。他にも我々が訪れた都市はありました。ペルーのアマゾンにあるジャマヤチリのサンティアゴ、ブラジルのマトグロッソ州のクイアバ等です。ただ、アクラにはある特別な理由がありました。簡単に説明しましょう。1835年1月、バイア州サルバドールで大勢のアフリカ系奴隷が暴動を起こしました。これは「マレーの反乱」として知られるブラジル史上最大規模の奴隷反乱でした。この革新的な行動の結果、大勢の人々が虐殺、逮捕、処刑、強制労働、むち打ち、集団国外追放に追いやられました。約80,400人の反乱者がブラジルからアフリカに強制送還され、主にナイジェリアやトーゴ、ベナン、ガーナ等の西アフリカ諸国に定着したとされています。1836年、7家族から成る約70人のアフリカ系ブラジル人を乗せた船がアクラの古い港町ジェームスタウンに到着し、現在この子孫の方々がガーナでは「タボム」と呼ばれ知られています。これ



1 バンデイラス記念像とゲイパレードの様子



は、当時ゴールドコーストと呼ばれていたガーナに着いた際、アフリカ系ブラジル人が現地の言葉を話すことができずに全てのことに對して「タバム」と答えていたことに由来します。「タバム」とはポルトガル語で「大丈夫」を意味し、現在でもこの言葉は使われます。状況がよく理解できなかったり、どう対処して良いかわからなかったりした時には、ただ「タバム」と言うのです。

この反乱は、北米・南米大陸で最後に奴隷制度を廃止した国、ブラジルにおける奴隷制度の転換期と言われています。西アフリカを訪れると、そこに再定住するようになった彼らの足跡があります。街を歩き、ポルトガル語の道や場所があるのはおそらく彼らが築いた、もしくは彼らにちなんで名付けられたからでしょう。

これらの「スタディ・デイズ」は複数回の探索的マッピング作業を中心とした内容で、歴史的な記憶を、過去だけでなく未来の可能性という点も含めて継続的な視点から綴ることを目的としています。ガーナからブラジル、そしてブラジルからガーナへ移住した黒人の文化を、過去におつた負のダイナミズムを償う可能性を探る希望を込めて、食べ物や音楽、音、崇拝の対象等を調査しました。

集合写真を何枚かご紹介いたします。ここに「タバム」とあるのが見えます。[2] ここはアクラのジェームスタウンにあるブラジルハウスという所で、彼らが最初に到着した場所でもあります。ここに到着した日から全てが始まり、そして2012年、この建物は改装されました。

今数か月前の事例をご紹介したのは、私がキュレーターとして行っていること、そしてある意味私の夢をお話したかったからです。私は仕事をしている時、あるいはキュレーターとして色々なことを実践しようと考えている時、自分は夢を生み出そうとしているのだ、植民地時代の亡霊と戦おう、または組み合おうとしているのだと思うと嬉しくなります。そのような植民地時代の亡霊とは一緒に踊れないですからね。私は友人や同僚と共に「まず想像できないものは造られない」というプラットフォームを築きました。私とホタ・モンバサとで設立したプラットフォームです。人種問題を扱うブラジルおよび海外のアーティストや人々による、急進的なイマジネーション、アウトアーチャーリズム、破壊的なアーカイヴ、奇天烈な政治、黒人の哲学といったテーマの作品や視点を集めたいという、先ほども言ったように夢ですね。



2 ブラジルハウス、ジェームスタウン

それを念頭に、私は来年6月開催予定の第10回ベルリン・ビエンナーレのキュレトリアルチームに参画しました。このチームにはガビ・ゴッポ、ノマデュマ・マシレラ、イベット・ムトウンバ、モーゼズ・セルビリがいます。

私たちは全員で、全員の夢を想像し、形成し、何らかの形を与えようとしています。私たち集団としての夢に形を与え、動かそうとしています。アートを超えて考え、行動するアーティストや支援者との会話の中で、私たちのキュレーションの過程はこれから複雑な主観性の誤解を通じて絶え間ない不安に直面するでしょう。私たちは、今日蔓延する集団的精神病のような状態に立ち向かうつもりです。私たちのキュレトリアル過程は選択的で、非包括的なものであり、過去や現在を表す路路整然とした歴史的な読み物を提供するものではありません。キュレトリアルチームの主なスタート地点は、ヒエラルキーの存在しない立ち位置から支配的な構造を破壊するという自衛戦略から始まります。また、私たちの集団的狂気にどう立ち向かうか、そのアイデアを提示します。7月に、私たちは最初の公開講座を実施しました。これは、「私は、あなたが思う私でない私ではない」と名付けられ、特定の主観性についての憶測にまつわる、既存の社会の枠組みに基づいて想定されがちな存在やノウハウを否定することをそのねらいとしています。

私は、自分たちがやろうとしていること、議論にしようとしていることが何となくフェラ・クティの歌「ナンセンスを教えないで (Teacher Don't Teach Me Nonsense)」から派生するイメージにかなり近いのではと思っています。最後にみなさんと語り、共有できることを願っています。ありがとうございました。

逢坂 | どうもありがとうございました。1951年からサンパウロ・ビエンナーレがスタートして、2016年にもう32回を数えているわけですが、その間にビエンナーレの中で表現される環境というのものがずいぶん変わってきたのではないかと思います。今回は特定の作品というよりもそのビエンナーレ、国際展の中でどういうふうに関わり、自分たちの過去とそれから未来をどのようにつなぎ、そして複数の視点やフラットな状況を構築していくか、そしてまた人々が直面する様々な困難や苦しみのある角度からもう一回再考してみる、というようなこともお話いただいたかと思います。

逢坂恵理子(横浜トリエンナーレ組織委員会 総合ディレクター/横浜美術館館長)



ビゲ・オールさんにお話を伺う前に、少し補足をさせていただきましても、21世紀に入りまして、世界、日本、各地でビエンナーレ、トリエンナーレと言われる現代美術の国際展、もしくは芸術祭が、本当に、もう星の数ほど生まれてきています。そういう中で、それぞれの成り立ち、目標、規模というのは全く多様で違うものですが、そういう中から私たちがどのように共通の視点というものを紡ぎ出して、可能性を開いていくことができるか、そういったことも今日話していきたいと思っております。

イスタンブール・ビエンナーレも30回を迎えていますので、歴史の長い国際展です。それでは、オールさん、プレゼンテーションをお願いいたします。

## イスタンブール・ビエンナーレ

ビゲ・オール(以下、オール) | 「みなさま、ようこそ」。このまま日本語でお話ししたいところですが、それができずに申し訳ありません。私は日本語が大好きでして、今日こうしてこの場にいることを非常に嬉しく思います。このような素晴らしいセミナーを企画された主催者の方々にお礼申し上げます。本日、みなさんとこのようにお話できることは非常に大きな荣誉であり、嬉しく思っています。非常に示唆に富んだプレゼンテーションで、あのような素晴らしい発表をどう受けてつなげたらよいのか戸惑うほどです。イスタンブール・ビエンナーレについてはご存知の方、もしくは実際に来られた方、または今年以降来られる予定のある方がいらっしゃるかもしれませんが、イスタンブール・ビエンナーレの話をする前に、15年間ビエンナーレに関わってきた人間として、特にこの数年間、私の中で急激に大きくなりつつある疑問をまずみなさんに伝えたいと思います。

社会的なトラウマや政治的な激震により、かつてないほど将来への不安が深まる中、大衆迎合的な国家主義に対する感情が世界中で高まっています。そして、個人の自由は世界の片隅に追いやられています。このような状況に美術館はどう対処できるでしょうか？ 私たちはビエンナーレの果たす役割を見直し、再考することはできるでしょうか？美術館全体として、世界中で高まる外国人嫌悪やポピュリズムに対してどのように対応できるのでしょうか？ どのような戦略を打てるでしょうか？ どのような戦術を共同で策定できるでしょうか？そして孤立するのではなく互いの経験から何を学べるでしょうか？改めてヨコハマトリエンナーレ2017のタイトルにもあるように、私たちはいかに世界との接続性を創出することができるでしょうか？時々、私は置かれている環境の中で非常に孤独だと感じることがあります。けれども、世界中の仲間や友人と話をすると、アートコミュニティそして国際的なアートコミュニティに対する信念を強くすることができます。一緒なら、まだ、より良い未来を考えられるのではないかと。この数年間、ご存知のようにブリュッセルやロンドン、オーランド、ニューヨーク、バルセロナを含む多くの都市でテロがあり、トルコに大きな衝撃が走りました。昨年7月15日のクーデター失敗後、トルコのカルチャーやアートの世界は直接的な打撃を受けました。多くのイベントが延期または中止



ビゲ・オール(イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター)

されました。その時、私たちは今回のキュレーターであるエルムグリーン&ドラッグセットと仕事を始めて3〜4か月経過したところであり、クーデター失敗からわずか2週間後に彼ら呼んで、私たちが取り組む相手は何なのか、より事情を理解するために社会的な有力者やジャーナリスト、政治学者や政党の代表者、アーティスト、アートシーンの代表者に話を聞きました。そこでわかった共通点は、アートやカルチャーがこのような状況だからこそ、今後一層重要な役割を果たすであろうということでした。これを受け、私たちはアートを考え、制作し、アートについて話すことで息のできる空間を作り出し、本当の意味での接続性を生み出せるのではないか、という希望を胸にビエンナーレの準備を再開しました。

次に、イスタンブール・ビエンナーレについて簡単に紹介したいと思います。イスタンブール・ビエンナーレは非営利組織および非政府組織であるイスタンブール文化芸術財団(Istanbul Foundation for Culture and Arts)によって1987年に設立されました。ここでイスタンブール・ビエンナーレのために制作された作品をいくつかご紹介いたします。異なる時期、異なる回に歴史的な場所やオルタナティブスペース、屋外などに設置されたこれらの作品群と通してまるで時間旅行をしているように感じられるでしょう。これらの作品群に刺激され、これからも継続していこうという意思が生まれてくるのだと思います。

30年前の開催以来、イスタンブール・ビエンナーレは都市、そして地域における現代アートと文化推進の原動力であり続けています。ビエンナーレはトルコや中東における新しいアートおよびカルチャーのプラットフォームの成長に貢献しており、国際的なコラボレーションの場を提供しています。過去15回にわたるビエンナーレでは様々なアーティストがトルコ国内外から参加し、各国のキュレーターやキュレーションチームのビジョンのもと、新作の制作や、アイデアのテスト、社会的および美的な可能性の実験を試みました。

イスタンブール・ビエンナーレは芸術の世界で活躍する人々を様々な方法で一堂に会することで、その機会を恒久的な教育や制

作、批評の場に変容させることを目指しています。

イスタンブール・ビエンナーレは、現代アートの新しい議論の場を提供するというだけでなく、オルタナティブな文化的基盤を提供するという意味でも重要な役割を果たしています。イスタンブールの歴史的な場所を再発見するだけでなく、アートの促進のために従来とは異なるオルタナティブな展示空間を見出す機会を提供しています。最初の数回のビエンナーレでは主に歴史的に著名な場所を開催地として使用しましたが、恒久的に使える会場がなかったということもあり、その回ごとのコンセプトに基づいて展示空間を探しました。

これは1987年、89年というだいぶ前のビエンナーレの作品です。また、イスタンブール・ビエンナーレの誕生30周年を記念する年に、ウーゴ・ロンディノーネの「虹の詩」という連作のひとつである《Where Do We Go From Here?》というネオン作品を展示することができました。<sup>[3]</sup> この作品は、1999年の第6回イスタンブール・ビエンナーレで初めて展示されたのですが、再び2017年のビエンナーレでイスタンブールにて展示できることを非常に嬉しく思います。また、橋を渡ってヨーロッパからアジアへ訪れる何千人もの人々にとって現在と未来について考えるきっかけになることを願っています。

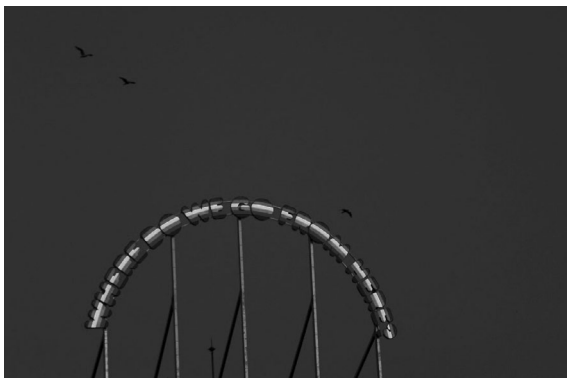
また、今回から今後5回にわたり、毎回コミッションワークを委嘱し、それらを公共のスペースに恒久的に設置する予定です。この作品は1999年にタクシム広場という反政府活動などの場として知られている場所に設置されたのですが、このことは作品の意味に強度を与える結果となっていると思います。

ご存知かと思いますが、第15回イスタンブール・ビエンナーレは10日前から開幕しています。オープニングも大成功で、イスタンブールの街全体がビエンナーレを祝っていると感じました。他にも数多くのイベントがビエンナーレと同じ時期に開催されており、文化団体や美術館の他、個別のイベントやアーティスト主導のものなども合わせて100以上のイベントが開催されています。

ビエンナーレのタイトルは、「良き隣人(a good neighbour)」で、今回初めてエルムグリーン&ドラッグセットというアーティストデュオがキュレーターになっています。今回展で、過去数十年にわたり私たちの「ホーム」(家、故郷)という概念がいかに変化してきたのか、ということと合わせて、このような個人的な空間、家がと

なりあうことで生じる作用(機能)について探ります。私たちがいかに良き隣人になれるか。自分たちは良き隣人なのか。自分たちと隣人との間に生じ得る違いを受け入れるのか。今回のビエンナーレの準備ではそういった疑問が上がりました。ビエンナーレは11月12日まで開催されますので、ぜひイスタンブールに来てご覧ください。

それではここで、EUからのイギリス離脱を問う国民投票の余波やトランプ氏のアメリカ合衆国大統領当選といった現在の世界を取り巻く状況に対する私たちの対応について少しお話ししたいと思います。これらの動きに抵抗するために、国内外の仲間たちとどのようにこれまで以上につながっていけるのでしょうか。草の根的に、地域でアーティストが運営する団体の重要性を信じる私たちは彼らとコラボレーションを行いました。例えば、私たちはビエンナーレ開催1週間前に、トルコ東部にあるクルド人が大勢を占めるディヤルバクルという都市に赴き、アーティスト主催のスペース「Loading」に参加し、講演を行いました。参加者は若い学生やアーティスト、アート業界で働く人など総勢100名を越え、彼らとの強い一体感を覚えました。また、イスタンブールのアーティストでありアカデミー会員であるゼノ・ベクスルによって企画された、家族や隣人というコンセプトで展開される様々なイベントやディスカッションを含む一般向けプログラムも始めました。シンポジウムのオープニングとクロージングの他にも、「選ばれた家族」や「互いの運命」と題したディスカッションやディベート、ワークショップに参加できるイベントが断続的に開催されました。また、地域の団体が参加する料理セッションやジャムセッション、会議も開かれ、都市化、中産階級化およびその他の課題に対する戦略を討議しました。地域の団体の方々も「隣人」や「近隣」という概念を再定義していた最中ということもあり、そのような団体を巻き込んだことは非常に良かったです。<sup>[4]</sup> また、私たちは国際的なコラボレーションの重要性も認識していますので、昨年ビエンナーレのスタッフの交換制度をリバプール・ビエンナーレと共に開始しました。イスタンブール・ビエンナーレの展示コーディネーターの一人オズカン・カングベンは3か月間リバプールで展示の制作や設置をサポートしました。そしてリバプール・ビエンナーレのエデュケーション・キュレーターであるポリー・ブレンナンが現在イスタンブールで私たちのエデュケーションチームと共に



3 Ugo Rondinone, *Where Do We Go From Here?*, 1999, 6th Istanbul Biennial – 2017, 15th Istanbul Biennial



4 地域の団体を巻き込んだイベント





5 ビルボードプロジェクト

仕事をしてくれています。

また、国際的なビルボードプロジェクトも開始し、世界中の様々な都市で良き隣人たちを紹介しています。これは、ビエンナーレのビジュアル・アイデンティティのデザイナーであるルパート・スミスが設計した国際的なビルボードプロジェクトで、主にビエンナーレやトリエンナーレを中心とする世界中の文化団体とのコラボレーションを通じて「良き隣人とは？」という質問と共に、予期せぬ遭遇の瞬間をとらえた、ルーカス・ヴァスマンによる写真を展示するものです。[6] 開催都市にはリュブリユナやモスクワ、シドニー、ミラノ、シンガポール、ソウル、広州、リバプール、マンチェスター、シカゴなどが含まれます。このプロジェクトは2017年末まで続きます。今回のコラボレーションを実現してくださった仲間たちに感謝します。今後共にさらなる発展をしていきたいと思っています。

最後になりますが、冒頭に挙げた質問に対する今のところの自分の回答としては——もちろんこのような質問はこれからも何度も問い続けるでしょうし、それに対する答えも探そうと努めますが——一生懸命動く、今より頑張る、そしてひたすら聞く、聞く、聞く、ということです。政府やマスメディアの使う言葉でなく、新しい言葉を、私たち独自の言葉を共に作る。集団として行動する。そしてより国内および国際的なコラボレーションを築き、発展させて孤立感を防ぎ、共にいることの力強さを感じるのだと思います。ありがとうございました。

逢坂 | ビゲ・オールさん、ありがとうございました。今回のヨコハマトリエンナーレ2017のテーマであります「孤立と接続性」とつながるような内容をイスタンブール・ビエンナーレのプロジェクトの中からご説明してくださいました。国際的であれローカル・地域であれ、協働していくことの大切さを伝えていただきました。それでは、日本のBEPPU PROJECTという非常にユニークな活動をしている事例をご紹介いただきたいと思いますけども、山出さんの場合には、国際展だけでなく、いろいろな角度から地域の中でのアートをどのように醸成していくかということを実践なさっていらっしゃると思いますので、その辺りも含めてご紹介いただければ、と思います。

## BEPPU PROJECT

山出淳也(以下、山出) | ご紹介いただきました山出です。BEPPU PROJECTというのは私が運営するNPO法人の名前です。今日はその活動について話をしていきたいと思います。今日、このような場でお話できることを大変嬉しく思います。また関係者のみなさんに深く感謝御礼申し上げます。私たちの活動は少し角度が違うのでこういう場で適切なのかなと思いながら今お二人の話を聞いていたのですけれども、お付き合いください。

別府にお越しいただいたことがない方もいらっしゃるかと思うので、まずは別府の街の紹介をしていきます。日本の方は知っている方が多いと思いますが、温泉地として、有名な場所です。町中にたくさんの湯けむりが立っています。[6] 別府には温泉の源泉数が2,217本あります。これは国内の源泉数の約10分の1が別府にあるということです。湧出量毎分8万リットル以上というのは、計算してみると日本人1人に対して毎日1リットル以上のお湯が供給できるという数です。これが石油だったらすごいことですよ。ね。ともかく、再生エネルギーに関しては、大分県は日本でも屈指です。さらに別府は震災を免れ、古くから残る路地が大変多い街です。2000年に立命館アジア太平洋大学 (APU) という国際大学が別府に開学しまして、現在では外国人の居住率が全国でもかなり上位にあります。ここでBEPPU PROJECTは2005年から活動を始め、様々なプロジェクトを展開してきました。去年、これまでにどのくらいのプロジェクトを展開してきたのか数えてみると、1,000を超えていることがわかりました。数を見た時なんかざっとして、スタッフに申し訳ないな、忙しかったな、ということをやよっと思いました。ともかく、BEPPU PROJECTはNPO法人ではありますけれども、アートを軸に、社会における多様な価値を生み出していく創造的なエンジンとして、別府という場所、さらに大分県という場所にこだわりながら活動しています。

BEPPU PROJECTには様々な活動がありますので、少しまとめてみました。[7] 我々の活動の中心はやはりアートプロジェクトの企画また実践です。大きなプロジェクトから小さなワークショップまで規模は様々で、最近では学校などにアーティストを派遣する



6 別府市

事業も多く展開しています。そうやってたくさんのアーティストを別府にお招きしていると、別府が好きになってくれたアーティストが引っ越してきてくれるようになりました。以前、地元の新聞社さんに集計していただいたのですが、アートやデザインなど、クリエイティブな活動をしている移住者が、2009年以降で120名を超えているということがわかりました。さらには福祉施設などでも様々なアウトリーチを行なっています。大分県さん、また民間企業さんとも協働しながら、様々な展開をしています。特に別府には、太陽の家という施設があります。実は日本のパラリンピックの発祥地を提唱した方が別府の方なんです。そういうこともあって、多くの障害のある方々が別府で暮らし働いています。留学生の数とほとんど同じ、3,000人を超える方々が働いています。さらにBEPPU PROJECTでは地域の情報発信もしています。観光地としての楽しみ方や飲食店の紹介をするため、リサーチも兼ねて每晚飲み歩くものですから、BEPPU PROJECTを始めて僕は25キロくらい太ってしまいました。ともかくそうやって自身の体験から得た情報の発信もしています。

そうやって様々な方と関わったり、大分県全体でもプロジェクトが展開していく中で、文化施設やアートホールだけでなく、県内の山間地区を舞台にプロジェクトを展開する機会もいただきました。そうすると、その場所のことを一番よく知っているのは、その地域で林業や農業に従事されている方なんです。その方々と話していくと、このおいしい水を守るには、やはり山を大切にしていけないといけない、みたいな話をされる。そういう機会が度々あり、このような方々を応援することで、この土地の素敵な風景を残していけるのではないかなということを考えました。そこで、大分県産品のブランド、Oita Madeというものを立ち上げました。この事業は今年度より地元の大分銀行さんと株式会社化しました。これから大きく地域商社として発展させようとしています。こういう関わりの中で、様々な企業の方とコラボレーションが始まっています。大分県と共に今進めているCREATIVE PLATFORM OITAという事業では、企業の方とクリエイター、アーティストの方々がつながっていきながら、新しい課題解決の方法やマーケットづくりを進めています。



山出淳也 (NPO法人 BEPPU PROJECT 代表理事/アーティスト)

この図はお金の出どころということではなく、各事業を省庁にあてはめるとこの管轄になるのかをイメージしたものです。つまり我々はアートや文化という範囲の中で仕事をするという考え方ではなく、どうやったらこの地域や社会がより良くなっていくのか、そこにアーティストやクリエイターがどうやって関わっていくのかということを実践しています。

とはいっても、今日はビエンナーレや国際展がテーマなので、少し我々が関わってきたプロジェクトについて紹介します。

大分県と国東市、豊後高田市、大分県観光協会の主催で2014年に開催されました、国東半島芸術祭という企画について紹介します。国東半島ってご存知ですか？大分県の北部にある半島です。でも、円形の半島で神仏習合の発祥地と呼ばれる場所です。1,300年間その考え方がずっと続いていて、独自の宗教観や祈りが地域に残っています。そのような場所でアートプロジェクトが展開され、僕はそのディレクターとして関わらせていただいたのですが、作品を設置する場所がきわめて特殊な場所ばかりでした。例えば、山の頂上近くの岩場にアントニー・ゴームリーの作品を設置しました。⑧ 麓に車を停めて歩いていくと、大体80分くら

**NPO BEPPU PROJECTの主な活動**

<p><b>文化芸術振興事業や学校へのアウトリーチ</b></p>  <p>地域の特産を活かしたアートイベントや学校へアウトリーチ</p>	<p><b>移住・定住に向けた環境整備事業</b></p>  <p>クリエイター専用アパートや短期滞在施設(併設含む)の運営</p>	<p><b>福祉施設へのアウトリーチ・障害者アート</b></p>  <p>福祉施設へのアーティスト派遣や障害者アート展の開催</p>
<p><b>新たな観光需要を掘り起こす情報発信事業</b></p>  <p>アートとともに地域の魅力を紹介する新規顧客の開拓事業</p>	<p><b>産品のブランディング・六次化事業</b></p>  <p>地域産品のプロデュース・販売を通して風土や景観を保全する</p>	<p><b>Oita Made</b></p>  <p>産品のブランディング・六次化事業</p>



[www.creativeoita.jp](http://www.creativeoita.jp)  
大分県版クリエイティブ産業の創出を目指す  
企業の課題解決や価値向上、新規市場の創出に創造力を活用

7 NPO BEPPU PROJECTの主な活動



いかかります。岩場を歩かなければ作品を鑑賞できないので、オリジナルのシューズも作って販売・レンタルしました。国東市の行政の方が言うには多分日本で一番危険な場所に設置しているアートではないかということでした。この作品は鉄の像で、コーティングしていませんから、いずれは錆びて、砂になって山に還っていくでしょう。そのプロセスを一つのアートとして僕は提示しています。

この設置場所が仏教の修行の場でもあるということで、当初は大反対が起こり、社会問題にもなり、連日新聞でも報道もされましたが、県の方をはじめ、いろいろな方々が地域に根気強くお話をしてくださる中で設置が実現しました。これは恒久設置なので作品はまだ残っていますが、像の足元にお賽銭が置かれていると聞きます。結構、いろいろな国のお金が置かれているっていうのが面白かったです。

他には宮島達男さんが、大きな岩に幅40メートルくらいあるデジタルカウンター作品を設置しています。直島のプロジェクトと同じようにこれも地域とのコラボレーションで生まれました。

2005年の横浜トリエンナーレのディレクター川俣正さんの作品も設置しています。ペトロ・カスイ岐部という、日本でキリスト教が禁教だった時代に初めてバチカンに行ったという神父がこの地域の出身なんです。アジア大陸や砂漠も彼は歩いて渡ったという記録が残っています。そのペトロ・カスイ岐部という人が生まれ育ったのがまさにこの山の麓です。そのペトロ・カスイ岐部の歩いた道中やその生涯に想いを馳せていくために、川俣さんはここに通路のような作品を作ってくれました。

これらの作品は今でも残っています。一日に何百人も来るわけではありませんが、地域の方々が今でも鑑賞者におもてなしをしてくれています。例えば宮島さんの作品の近くでは地域の方々が石窯を作って手作りのピザを振舞ったりとか、いろんな交流が生まれる場所になりました。

別府の話に戻りますけども、「混浴温泉世界」は我々のBEPPU PROJECTというNPOの中心活動にある事業の一つです。これは実は2009年、12年、15年と、トリエンナーレを3回だけ開催するという事を最初に決めて始めたものです。準備から含めて約10年間、そこまで継続できれば地域の状況も変わります。その中で必要となるプロジェクトのあり方を考えようとして始まったものです。

2009年、2012年は街の中に様々な作品が設置されていて、マップを片手にみなさんに巡っていただく、というよくある仕組みでしたが、最終回の2015年に行ったものは今までと全然違ったものでした。どういうことかという、芸術祭の中心となるプログラムを、ツアーに参加しないと作品を見ることができないという企画にしたんです。<sup>9)</sup> ツアーは1日2便、しかも1回につき参加人数は15名という本当に少数で行いました。いつでも見ることができるようではないし、定員になって売り切れてしまうこともあり、怒られたりもしました。ともかく少数の方々を案内人が鍵を持って、普段は立ち入ることができない場所に案内していくプログラムとして実施しました。

クワクポリョウタさんの作品は50年間閉ざされていた別府の地下街に作品を設置しました。また、元成人映画館といういかわしい場所にも作品を設置し、案内人が鍵を開けながら、入ってみたり。今は映画館として使われていないので、廃屋のような空き店舗になっていますけども、そこに枝史織さんという方が作品をステージに設置していました。そこからまた移動して、次に案内されるのは公民館です。別府には温泉がたくさんありますが、温泉の2階が基本的に公民館になっています。つまり温泉がコミュニティの中心にあるということなんですね。で、その公民館を舞台に大友良英さんの作品を設置しました。昭和時代に作られた今は使われていない家電を集めて公民館に設置しました。そこに案内人と鑑賞者が訪れると、会場で待機している黒子がステージの幕を開けます。ステージの脇にスイッチがあるのですが、どのスイッチをいつのタイミングで押すということを大友さんが書いていて、それが楽譜になっているんです。大友さんの指示通り黒子がスイッチを押していくと、この家電が徐々に動き始める。最初はノイズだったものがだんだんとリズムに変わり、最後はルイ・アームストロングの「バラ色の人生 (La vie en rose)」に変わっていくというような作品です。これを15分くらいのコンサートとしてみなさんに提供してきました。

我々は今、数を追い求めていくようなやり方ではなくて、小さくてもいいから、体験の深さを追求することや、その地域に根ざしたアートやプロジェクトのあり方ということに大変興味ももっています。その成果の一つが「混浴温泉世界」2015年となったわけです。

このプロジェクトは2015年に終わりましたが、この後継企画と



8 アントニー・ゴームリー《ANOTHER TIME XX》  
撮影：久保貴史／©国東半島芸術祭実行委員会



9 ツアー風景  
撮影：久保貴史／©別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」実行委員会

して昨年からはまったのが「in BEPPU」というプロジェクトです。「in BEPPU」の「in」の前に、その年の招聘アーティストの名前が入り、毎年プロジェクトの名称が変わります。「混浴温泉世界」の平均予算が1回につき1億円弱くらいでした。中規模のプロジェクトですけれども、大体60人くらいのアーティストが参加し、制作費や謝金もままならない中でたくさんの方の協力のもとに実現させていただきました。「in BEPPU」では、予算総額は変えずに、それを一組のアーティストのみに使う、つまり、グループ展から個展に切り替えたんです。この立ち上げにあたっては、行政の方をはじめ、実行委員会に関わる方々、特に市長が、エッジの効いたプロジェクトをやらないと別府は意味がない、ということまで仰ってくれて後押ししてくれているということがとても大きいです。

そういうことで、1回目のプロジェクトは市役所を舞台に実施することにしました。「目」というグループが大きな空間を作り、その中には霧が充満していて発光体が浮かんでいます。[10] これはどこからどこまでが作品なのかよくわからない、ある種演劇的な空間を旅していく、みたいなプロジェクトです。1か月間の会期中、地下1階から3階まで市役所は窓も開けられない状態で、ご迷惑をおかけしましたが、深くご理解もいただきながら、実現することができました。

今年は「西野 達 in 別府」をやります。別府の様々な場所を彼の作品空間に変えていきます。

個展形式に切り替えたことで、当然ながらアーティストの関わる人数は少なくなりましたが、同時に文化活動をしている市民なら誰でも参加できる市民文化祭「ベップ・アート・マンス」も同時に開催し、参加の間口を広げています。

さらに別府だけではなく、大分県内の様々な場所でアートプロジェクトが展開されています。それらの一つの集大成として、来年は国民文化祭が大分県で開催されます。それに合わせて別府だけではなく、大分県全18市町村での様々なアートプロジェクトを展開しようとしています。現代アートもありますけども、例えば神楽や祭、食、地域体験など、いろんなものも同じテーブル上に並べていきたいと考えています。僕らもご案内させていただきますので、来年の秋はぜひみなさんに大分にお越しただいて、大分県の魅力を存分に楽しんでいただければなあと思います。駆け足ですが、時間がきましたので以上で終わります。ありがとうございました。



10 目 in Beppu  
撮影：久保貴史／©混浴温泉世界実行委員会

## 文脈の異なる国際展・芸術祭の共通認識「教育」について

逢坂 | 山出さん、ありがとうございました。

このお三方のプレゼンテーションをお聴きになって、芸術祭、国際展という言葉で括られているものがかかりに多様で、それぞれが違う文脈、歴史を持っているとお感じになったと思いますが、少し共通することに関して、みなさんにお伺いしたいと思います。

それぞれの芸術祭の成り立ち、例えば政治的な背景、歴史的な背景、それから文化的な背景は異なるんですけども、若い人に対しての窓を開いていく、つまり人々の意識を少し刺激していく、それから地域の状況を変えていく、そういったことをみなさんからお聞きしました。まずはお伺いしたいのは、国際展・芸術祭における教育についてです。作家の作品を展示することはもとより、特に教育ということに関して、それも一般の方々を対象としたもの、そして、市民への浸透、もしくは若い世代への影響というものをどのようにお考えになってますでしょうか。それではドウ・パウラ・ソウザさんからお願いします。

ドウ・パウラ・ソウザ | はい。日本語で「啓蒙」という言葉がどう訳されるのかわかりませんが、この「啓蒙」とは必ずしもよいアプローチではないと思います。「学習」、そうですね「学習と非学習」の方がしっくり来る気がします。私はエデュケーターという経歴を持っていますが、それはキュレーションの実践という意味でのエデュケーターという意味合いもあります。もちろん若い世代についてはなかなか説明し難いものがあり、ある意味文化的または世代的ギャップがあるということなのかもしれませんが、私が今やろうとしていること、作り出そうとしていることは若い世代に対してのものだけでなく、ある意味全ての世代に向けてのもです。私は今、私たち全ての世代に向けて対話や会話を生み出そうとしています。なぜなら古い世代の方々もまだいますし、そういった方々も私たちが今現状に踏みとどまらせているような、問題となる考え方や問題となる概念を繰り返さないようにする必要があるからです。私は自分のプロセスや、作品の展示の仕方、知識の共有方法を考える時、若い世代だけでなく私たち全ての世代を念頭に置いています。それこそが私の目指すゴールです。新しい可能性を創出し、特定の対象物や特定のテーマを語るための新しい言語を創出することなのです。

オール | そうですね。私はビエンナーレというプラットフォームそのものが教育または学習プログラムであると強く感じています。もしかしたらそれはイスタンブール・ビエンナーレが設立された時の構成が理由かもしれませんが、当時は市内に現代美術館すらなく文化的基盤も構築されていませんでした。そのため美術学生を含む多くの人々にとってイスタンブール・ビエンナーレが、世界各地の新しい芸術作品に初めて触れる機会となりました。1980年代後半から90年代初めの、移動するのなかなか簡単でなかった時代を思い出してください。当時、ビエンナーレが、人々が本当の芸術作品を体験し、作家と対話をし、彼らの作品について話

をするというスペースを造り始めたのだと思うのです。もちろん、ビエンナーレを観客や一般の人々に届けるために何をしたらいいのか、彼らと本当につながるには何をするのか、訪れる人々や一般の人々の関心をひくのかということもあります。展示をパブリック・プログラムや教育プログラムと分けて考えるのはあまり好きではありません。なぜなら、今朝のセッションでも議論したようにビエンナーレという構造やチームはとても規模が小さいので、全員が様々な役割や責任を担う必要があるからです。国際展のコーディネーター、もしくはディレクター、またはプロジェクトのコーディネーターとして、こうして一緒に創り上げるものをいかに一般の人々に届けるかということも考える必要があります。少し例を挙げて説明しましょう。

2013年のトルコ反政府運動のあと、当初私たちは屋外で作品を展示する予定だったのですが、それを変更して展示スペースを5つ使用し、展示全体を見直しました。そしてビエンナーレの入館料を無料にして、何も制限を設けず公共の場とすることにしました。その決断は、様々な人々や、より多くの人々に届けるという意味では非常に重要でした。また、当時トルコにおける美術教育が非常に保守的で、今、現代美術で何が起きているのか、現実を知ることのできる芸術関連の学術機関の数が少なかったということもあって、キュレーション関連のプログラムや作家向けの研修プログラム、若手の作家向けのポートフォリオ・レビュー等を作りたかったという思いがあります。その取り組みや試みの多くは現在も継続しています。

**ドゥ・パウラ・ソウザ** | 啓蒙の話をしていて、うまく説明できていなかったかもしれません。アートについて考える時、私は…そうですね、アートが誰かに何かを教えるという考え方は非常にエリート主義的な考え方だと思うのです。なので、見る人が特定のものや作品と関係を築いたり築けなかったりするという考え方はいいと思うのですが、人々が何かを学ぶために特定のスペースや作品を見に行かなければならない、という位置にアートがあるということはとても嫌です。私はその考え方は壊すべきだと思います。私には理解できません。

今、ベルリン・ビエンナーレに向けて非常に興味を持っていることがあります。私がベルリンに移った理由は地域社会とつながりを持ち、より近い関係を創出したいという気持ちがあるからです。なぜなら以前、今日この場にいるガビと話していて、ベルリン・ビエンナーレって地元の人々よりマンハッタンの人々に人気があるのかもしれないという話になったのです。私は周囲の人々との橋を築くことに強い興味があります。それはもしかしたらサンパウロ・ビエンナーレが公園で開催されているということでも無料で入れるということがあるのかもしれない。そういう意味では、アートの世界に属さない人々に接触し、対話を築くという手段としてパブリック・プログラムが役立つかもしれませんね。

**逢坂** | 解放していくということだと思いますが、山出さんは、特に多方面に関わっていらっしゃるの、地域とのつながり方を考えるなかで、アートの文脈も含めて大切に思っていることを





教えていただけますでしょうか。

**山出** | 教育という話とも関連してお話しさせていただきます。僕は今NPO法人の経営をしているわけですが、経営に関して学校で学んだ訳ではありません。そもそも僕はアーティストとして活動してきたのですが、美術大学でアートを学んだこともありません。でも、どちらの活動も、自分にとって必要なことを学びたいという欲求があって始めたことです。

僕らは地域に根差した活動を目指しています。ですから、アートによってある特殊な日常がそこに生まれることがあったとしても、それが市民の生活や日常と断絶していくことがないように、ということ強く意識しています。

そのためには、例えばアーティストと市民の人たちの対話の場や交流など、接点を多く作りたいと思っています。とは言っても、まだまだ日々試行錯誤しながらですけれども、そうやってオープンにしたいという想いを持って活動することが、そこに関わりたいという市民との出会いにつながります。アーティストに対して彼らなりに歓迎の行為をしてくれたり、来場者に地域とアートを一緒に楽しんでもらえるようにおすすめの巡り方を考えてくれたり、僕らのコントロールを超える活動が生まれるっていうことがとても重要だと思っています。そのためにはやっぱり、我々がオープンな態度や考え方であり続けられることがすごく大切です。もちろん専門性も必要ですが、それと共に我々も一人の市民として今までに見たことがない日常と一緒に作りたいという想いを持ち続けることをすごく大切にしたいと思っています。

## もし国際展・芸術祭がなかったら

**逢坂** | もしこうした国際展や芸術祭がなかったら、私たちの今の生き方というのはどうなると思われませんか？最後に一言ずつお願いできますでしょうか。

**ドゥ・パウラ・ソウザ** | 私が初めて現代アートと触れたのはビエンナーレを通じてでした。ですから、ある意味、私はこのような芸術祭やこういう場所が持つ力や効果を今も信じています。私たちの生きる世界がどうなるかはなかなか適確に言えませんが、このようなプラットフォームは可能な限り実験的であるべきだと強く思います。対抗するような機構や美術館を作るということでは恐らくなく、ある意味知識の、特に反知識の創出される場所であるべきだと思います。

**オール** | 基本的に私はお互いのことは理解しあえないと思っています。そうではありませんか？ビエンナーレがなければこのように来日して、現在そして未来のアートの話や世界の話をしていなかったでしょう。ですから改めてビエンナーレというものの存在に感謝しています。美術大学や美術館、ビエンナーレ、ギャラリー、非営利スペースなどが共に行動を取るという、ある意味美術の生態系の一部だと思うのです。このうち一つでも欠けてしま

とアートシーンにおいて見られる声の多様性というものが失われてしまうのではないかと思います。私は、ビエンナーレというフォーマットはとても柔軟なものであると常々思っており、労力や知識をしっかりと注げば毎回のビエンナーレで何かしら新しいものを創ることができると感じます。ビエンナーレによって人々が集まり、新しい芸術作品を制作するスペースが生まれ、それ以外では話すことがなかなか難しいテーマのディスカッションや議論をしたり、物議を醸すようなテーマに新たな観点を与える場が世の中に創出されたりします。私は世界中にビエンナーレというものが必要だと思います。

**山出** | 僕は日本人なので日本の現状の話を見せていただきます。確か1999年にヴェネチア・ビエンナーレのアルセナーレという会場で、この横浜トリエンナーレの記者会見をしたと思います。たまたま僕もそれを末席で聞かせていただいて、日本でも国際展が実施されるということがすごく嬉しかったんですね。ああ、日本でもビエンナーレ、トリエンナーレが開催されるんだって、すごくワクワクしたことを覚えています。その関係者の方々の尽力で、今こうやって全国でも拡がってきたと思います。

しかし、とするとその意志や目的が、経済とかそういう中に吸収されていってしまうことがあります。ポピュリズムって話もありましたけれども、そっちの意志が強くなっていきがちです。僕はビエンナーレがあるかどうかではなくて、ビエンナーレなり国際的なプロジェクトを展開する時の意思や態度の方が重要だなあと感じています。ですから、僕らは、多様な価値観が同時に共存していくということ、強い意志を持って推進する、そういう国際的なアートプロジェクトを展開したいと思っています。本来世界は多様な価値感が共存していくことで成り立っているはずなのですが、現代においてはそういうことが語られることはきわめて少なくなっていますが、僕らにとってはそれが唯一ビエンナーレやトリエンナーレを開催する意義であり、アートの存在理由であると信じています。

**逢坂** | みなさま、ありがとうございました。

非常に複雑な孤立・分断が蔓延しているような世界に私たちは直面していますが、アートを介して、こうしたビエンナーレ、トリエンナーレのような事業を行うことによって、私たちの孤立した状態をつなぎ、それがまた連帯を生み、大きな力になっていくのではないかと思います。本日は、ご静聴いただきましてありがとうございました。

それでは今日ご登壇いただきましたパネラーのみなさまに大きな拍手をお願いいたします。

**司会** | みなさま、ありがとうございました。以上をもちまして、パネルディスカッション「接続する国際展・芸術祭 ― これからの姿」は終了とさせていただきます。

## 登壇者プロフィール

### [基調講演者]

#### 福武總一郎

株式会社ベネッセホールディングス名誉顧問、ベネッセアートサイト直島代表、公益財団法人福武財団理事長、瀬戸内国際芸術祭総合プロデューサー／日本

岡山県出身。早稲田大学理工学部卒業。1973年福武書店(現ベネッセホールディングス)入社。1986年代表取締役社長、2007年代表取締役会長兼CEO。2014年より最高顧問、2016年10月より名誉顧問に就任。直島・豊島・犬島など瀬戸内海の島々を自然と建築、アートで活性化する活動(ベネッセアートサイト直島)を30年にわたって指揮。2004年(財)直島福武美術館財団(現[公財]福武財団)を設立し、直島に地中美術館を開館。同年、直島町名誉町民受賞。その他、芸術選奨(2008年)、日本建築学会文化賞(2010年)、モンブラン国際文化賞(2012年)などを受賞。

### [パネリスト]

#### チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザ

第10回ベルリン・ビエンナーレ キュレトリアルチーム・メンバー／キュレーター／エデュケーター／ブラジル

ブラジル・サンパウロ在住。アフロブラジル博物館のエデュケーター(2014-2016年)、「Living On - In Other Words on Living?」(2016年、ウィーン美術アカデミー)の共同キュレーターなどを経て、第32回サンパウロ・ビエンナーレのパブリック・プログラムでガビ・ゴッポ主宰の「アクラ・スタディ・デイズ」および同ビエンナーレの「Bienal's Oficina de Imagem Política(政治的想像ワークショップ)」の各企画に参画。サンパウロを参照点に現代都市の日常と進歩的活動に注目するアーティスト主導のプラットフォーム「lanchonete.org」と協働し、「We Cannot Build What We Cannot First Imagine (WCB WCFI)(想像できないものは造られない)」を設立。人種によって区別されているアーティストや思想家などの声を集めたプラットフォームを構築している。

#### ビゲ・オール

イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター／トルコ

1977年イスタンブール生まれ。イスタンブール文化芸術財団にてプロジェクトのコーディネーションに携わり(2003-2008年)、2008年イスタンブール・ビエンナーレのディレクターに就任。ヴェネチア・ビエンナーレ、トルコ館のアドバイザー(2009年-)、国際的な文化芸術プロジェクトのコンサルタントや審査員、さらにはEUの文化基金を評価する専門家としての活動も行っている。また、イスタンブール・ビルギ大学にてビエンナーレや国際展のマネジメントについての講義を担当(2011-2013年)。2013年3月からは、IBA(国際ビエンナーレ協会)副理事を務めている。

#### 山出淳也

NPO法人BEPPU PROJECT 代表理事／アーティスト／日本

1970年大分生まれ。PS1インターナショナルスタジオプログラム参加(2000-2001年)。文化庁在外研修員としてパリに滞在(2002-2004年)。アーティストとして参加した主な展覧会として「台北ビエンナーレ」(2000-2001年、台北市立美術館)など多数。帰国後、地域や多様な団体との連携による国際展開催を目指して、2005年にBEPPU PROJECTを立ち上げ、現在に至る。別府現代芸術フェスティバル「混浴温泉世界」総合プロデューサー(2009、2012、2015年)、国東半島芸術祭 総合ディレクター(2014年)、おおいとイレンナーレ 総合ディレクター(2015年)、「in BEPPU」総合プロデューサー(2016年-)、国民文化祭おおいと2018市町村事業アドバイザー(2016年-)。平成20年度芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞(芸術振興部門)。文化庁文化政策部会 文化審議会委員。

### [モデレーター]

#### 逢坂恵理子

横浜トリエンナーレ組織委員会総合ディレクター／横浜美術館館長／日本

国際交流基金、ICA名古屋を経て、水戸芸術館現代美術センター主任学芸員(1994-1996年)、同センター芸術監督(1997-2006年)、森美術館アーティスティック・ディレクター(2007-2009年1月)。第49回ヴェネチア・ビエンナーレ(2001年)で日本館コミッショナーを務め、「蔡國強展：帰去来」(2015年)を企画するなど数々の現代美術展を手掛ける。2009年4月横浜美術館館長就任。ヨコハマトリエンナーレ2011では総合ディレクターを、2014では横浜トリエンナーレ組織委員会委員長を務めた。



実務者ワークショップ  
「国際展・芸術祭の現場の声」

## 参加者リスト

### 実務者ワークショップ①「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？新しいアプローチと新たな課題」

参加者数計17名

#### プレゼンテーション(発表順)

アテカ・マリック(カラチ・ビエンナーレ・トラスト副理事/パキスタン)  
マルガリータ・ゴンザレス(第12回ハバナ・ビエンナーレ アーティストティック・ディレクター/ヴィフレド・ラム現代美術センター副館長/キューバ)  
T・メリ・ゴルガン(シノパール創設者兼アーティストティック・ディレクター/トルコ)  
L・イゴ・ディアラ(ラ・メディナ ディレクター/マリ)

#### 参加者(家族名のアルファベット順)

フル・アル・カスミ(シャルジャ芸術財団プレジデント兼ディレクター/アラブ首長国連邦)  
ルイス・ビッグス(フォークストーン・トリエンナーレ キュレーター/英国)  
シルヴィー・フォルタン(インディペンデント・キュレーター/ラ・ビエンナーレ・モントリオール前アーティストティック・ディレクター/カナダ)  
ドリー・コーラニバロガン(レトロ・アフリカ共同創設者/ナイジェリア)  
ガブリエル・ホルン(ベルリン・ビエンナーレ ディレクター/ドイツ)  
イザベラ・ヒューズ(ホノルル・ビエンナーレ財団ディレクター/アメリカ)  
Md. ジャファル・イクバル(シュノ・アートスペースCEO/バングラデシュ)  
リン・ミン(国際美術評論家連盟副委員長/IAAC理事/中国)  
エルケ・アウス・デム・ムーア(ifa美術部門ヘッド/ドイツ)  
逢坂恵理子(横浜トリエンナーレ組織委員会 総合ディレクター/横浜美術館館長/日本)

#### ファシリテーター

飯田志保子(東京藝術大学 准教授/キュレーター/日本)

オブザーバー: 2名

### 実務者ワークショップ②「国際展・芸術祭の人材育成」

参加者数計14名

#### プレゼンテーション(発表順)

ピゲ・オール(イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター/トルコ)  
リヤス・コム(コチ・ビエンナーレ財団共同創設者/アーティスト/キュレーター/インド)  
チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザ(第10回ベルリン・ビエンナーレ キュレトリアルチーム・メンバー/キュレーター/エデュケーター/ブラジル)

#### 参加者(家族名のアルファベット順)

ネヴェンスカ・シヴァヴェツツィ(リュブリャナ・グラフィック・アーツ・ビエンナーレ ディレクター/国際グラフィック・アート・センター館長/スロベニア)  
サリー・タラント(リバプール・ビエンナーレ ディレクター/英国)  
クリスチャン・オキシニウス(リバプール大学/英国)  
ファビオ・カヴァルッチ(ルイージ・ベッチ現代美術センター館長/イタリア)  
ジュディス・グリーア(シャルジャ芸術財団国際プログラム・ディレクター/アラブ首長国連邦)

#### ファシリテーター

帆足亜紀(横浜トリエンナーレ組織委員会事務局プロジェクト・マネージャー/日本)

オブザーバー: 5名



# 実務者ワークショップ「国際展・芸術祭の現場の声」

## はじめに

帆足亜紀(以下、帆足) | おはようございます。横浜トリエンナーレ組織委員会事務局のプロジェクト・マネージャーの帆足亜紀です。今日は飯田志保子さんと一緒に「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか? 新しいアプローチと新たな課題」と「国際展・芸術祭の人材育成」という二つのテーマの実務者ワークショップを実施します。この二つのテーマは、国際展・芸術祭の現在を把握したいという思いから発想し、みなさんがどのような戦略でビエンナーレを実施しているのかについて共有するために設定しました。ここにいるみなさんは、ビエンナーレの実務を担っています。そういう方たちの知識や経験をこの機会に共有したいと考えました。

まず、私のほうから議論のポイントを最初に示してから、飯田さんに日本の国際展・芸術祭の状況についてお話していただくと思います。みなさんに日本の状況を知っていただくことにより、なぜ、私たちがここに掲げるテーマに対して問題意識を持っているのか、理解していただけるのではないかと思います。国際展や芸術祭に関わる我々専門家が共有する課題、そしてそれに対して考えられる新しい戦略、そのようなことを共有しながら、国際展とは何であるのか、あるいはどのような形として存在し得るのか、この分野をよりよくするためにどうしたらよいのか、ということをお話させていただきます。

「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか? 新しいアプローチと新たな課題」というテーマでは、アジアとアフリカを始めとする地域でビエンナーレを開催している方々になぜ、ビエンナーレを手掛けているのかということについてお話していただくところから始めたいと思います。なぜ、美術館ではなくて、ビエンナーレなのか? なぜ、いま、ビエンナーレを実施する必要があるのか? さらにビエンナーレを始めたり、更新していくなかでどのような問題にぶつかり、どのような方法で対応しようとしているのか? その

ような質問を起点に議論できるのではないかと思います。こちらのテーマは飯田さんがファシリテーターを務めます。

もう一つのテーマは、「国際展・芸術祭の人材育成」です。国際展で働く専門家として、どのようにスキル向上を図るのか? スキル向上やキャリア形成のためにはどのようなプログラムが必要なのか、あるいは何が適切なのか? ビエンナーレを開始してから、回を重ねる過程で、ビエンナーレを運営する組織の維持について考えるようになるだけではなく、そこで働くスタッフのスキルアップの必要性を感じる時があるかと思っています。そのような課題について意見交換する機会にしたいと思います。

というわけで、二つのテーマを通して、国際展・芸術祭をはじめることだけではなく、維持していくことについても同時に議論したいと考えています。

「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか? 新しいアプローチと新たな課題」のグループでは、カラチ・ビエンナーレのアテカ・マリックさん、ハバナ・ビエンナーレのマルガリータ・ゴンザレスさん、国際シノップ・ビエンナーレのT・メリ・ゴルガンさん、バマコのアフリカ写真ビエンナーレのL・イゴ・ディアラさんにプレゼンテーションをお願いしています。

「国際展・芸術祭の人材育成」では、イスタンブール・ビエンナーレのビゲ・オールさん、コチ=ムジリス・ビエンナーレのリヤスコムさんにそれぞれの組織についてご紹介いただきつつ、スタッフの雇用やチームづくりなどについても触れていただく予定です。チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんは、ビエンナーレ組織に所属されていませんが、サンパウロとベルリンのビエンナーレにエデュケーターおよびキュレーターとして関わっています。ビエンナーレがどのようにキャリア形成に関係しているのか、お話をうかがいたいと思います。

では、二つのグループに分かれる前にまず日本の状況について、飯田さんから簡単に説明していただきます。よろしくお願ひします。







飯田志保子(東京藝術大学 准教授/キュレーター)

## 日本の国際展・芸術祭

飯田志保子(以下、飯田) | おはようございます。最初に日本のビエンナーレ、トリエンナーレの現況についてご紹介したいと思います。世界のビエンナーレの歴史についてはよくご存じかと思いますが、日本で開催されている主だったものについて、2000年以降開始されたものを中心にご紹介します。ところで、2000年より前に開催され重要なビエンナーレ/トリエンナーレは、東京ビエンナーレ(1952~1990年)、そして、福岡アジア美術館が主催する福岡アジア美術トリエンナーレ(1999年~)の二つです。本日は、こちらの地図にも示している2000年以降に開始されたものを中心にお話ししたいと思います。今年(2017年)は8つの国際展・芸術祭が開催されています。そのうち4つが今年第1回を開催するものです。[1]

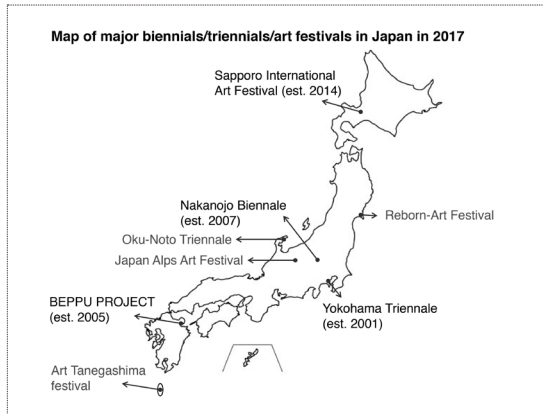
日本の国土の面積は英国の面積とほぼ同じなので、これだけの数の国際展・芸術祭を1年の間に全部見るのはほぼ不可能です。今年の開催に限定せずに、現在開催されている全国の国際展・芸術祭を並べてみましょう。[2] 現代美術を中心とした事業で構成された国際展・芸術祭のうち主だったものを15件に絞って示しています。実際にはこれ以上の数が開催されています。

「ビエンナーレ」「トリエンナーレ」あるいは「芸術祭」と名前のつく文化事業を洗い出した2014年に行われた野村総合研究所の調査(平成25年度文化庁委託事業)によると、その数は120にも上ります。驚くべき数ですが、規模、文脈そして成り立ちは各々異なるので、これらの事業を一括りにして説明するのは難しい状況です。このなかで下線を引いた5つは、興味深いことに全て北川フラムさんがディレクションされています。[2] ある意味、北川フラム氏ブランドの芸術祭のフランチャイズのような状況です。

それぞれの国際展・芸術祭には個性があり、非常に異なっていることを再度強調したうえで、あえて二つのグループに分類してみると、一つは「地域活性型」(○印)、そしてもう一つを「都市再生型」(●印)に分けることができます。[3] 「地域活性型」は、内陸奥地や東北や瀬戸内海で開催され、「都市再生型」は札幌、横浜、埼玉、名古屋、そして規模は少し小さくなりますが別府といった主に太平洋側に面した都市で開催されています。前者は高齢化と過疎の進む地方で、アートによる活性化を目指しているものです。目標が地域活性ということもあり、財源を国土交通省の管轄の補助金に求めることによって、事業実施の際にハコものを建設したり、道路を整備したり、橋を修繕したりできる可能性があります。つまり、物理的なインフラ整備を文化事業と同時に手掛けることにより、文化事業のためだけの場合よりも規模の大きな資金を調達することができます。

「都市再生型」は、特に文化観光を通して、都市の経済活性化と再生を目指すものです。横浜トリエンナーレはこちらの分類に入るかと思いますが、こちらは都市の文化を振興することが主眼ということもあり、文化庁を管轄する文部科学省の補助金などが充当されます。

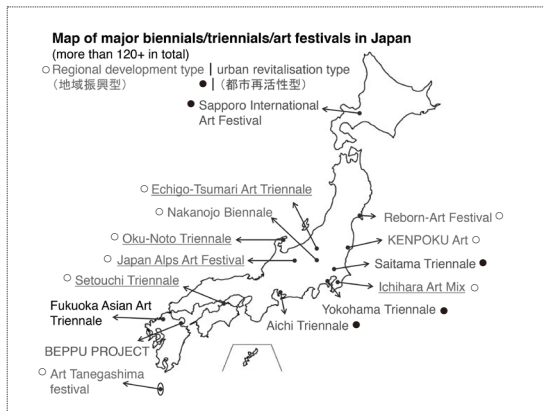
日本の国際展・芸術祭の多くは地方自治体が主催しています。アーティストが主導しているものであっても、地方自治体の支援



1



2



3

のもとに行われています。地方自治体が主催するがゆえに、その実務を担う事務局長や事務局員はアートの専門家ではなく首長だったり、行政の職員だったりします。そして、展覧会や関連事業などコンテンツづくりに関わる部分がアートの専門家に委託されます。

主な財源が税金ということもあり、主催者は納税者に対して責任を負うため、経済効果や安定を求め、わかりやすい目標を達成することを志向します。つまり、変化を求めません。私たちのようなアートの専門家や文化の実務者（アーティストも含まれるかもしれませんが）は、現代アートの実践を通して、社会に変化をもたらすことに価値を置く立場にあります。ここには美術館とビエンナーレ産業の役割の違いが看取されます。つまりアートの専門家である私たちは事業の主催者ではないため、芸術面での責任をとることはできませんが、法的・財的責任をとることができない立場にあります。これは日本の国際展・芸術祭の運営形態の特徴だと思います。

立場の違いは異なる目標設定にもつながります。主催者は、芸術文化を通して地域の魅力を再発見して発信し、若者の移住やビジネスの誘致につなげて地域の活性化を図りたいと考えます。あるいは、インバウンドの観光客誘致のプロモーションや市民の文化水準の向上ということを目標に掲げたりします。これに対して専門家である私たちは、従来の美術館制度とは異なる方法で現代アートを普及することを目指し、市民やアーティストとともに社会問題を批判的にアプローチしたり、国際的な視点で考察したりすることにより、地域レベルと国際的なレベル、いずれの美術史形成にも寄与し、未来のビジョンを提示することに重点を置く傾向にあります。

実際の立場や関係性はより複雑ですが、まずは大きな枠組みで日本の現況について説明していることをご了解下さい。

## 実務者ワークショップ①

### 「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？新しいアプローチと新たな課題」

飯田志保子(以下、飯田) | これから実務者ワークショップ「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？新しいアプローチと新たな課題」を始めたいと思います。まずプレゼンテーションをする方々をご紹介します。最初にアテカ・マリックさんにカラチ・ビエンナーレについてお話しいたします。続いて、マルガリータ・ゴンザレスさんにハバナ・ビエンナーレについて、その後にT・メリ・ゴルガンさんに国際シノップ・ビエンナーレについて、最後にL・イゴ・ディアラさんにアフリカ写真ビエンナーレ(ランコント・バマコ)について、それぞれなぜビエンナーレを開催しているのか、お話しいたします。

#### カラチ・ビエンナーレ——カラチから国際発信、パキスタン人アーティストの作品をパキスタンの観客に見せる

アテカ・マリック(以下、マリック) | こんにちは。カラチ・ビエンナーレの

地域活性化、経済効果、日本文化の海外発信などを主眼に置く主催者の事業では、批評や作品の質に関わる議論が不足するという課題を残します。問題を回避したい主催者の過剰管理に起因する検閲、あるいはそれによる自己検閲を強いられることもあります。専門領域の業務は外部に委託することが多く、委託されたフリーランスの人たちの専門スキルの向上やキャリア形成が難しいという問題もあります。このように行政が主導する主催者と事業を主導する美術の専門家との間で、同じビジョンを共有するのが難しい状況です。

駆け足で日本の状況についてお話ししましたが、この後の議論のために、ここでいくつかの質問をあらかじめみなさんに提示しておきたいと思います。

まず、持続性についてです。国際展・芸術祭を継続するなかで、文化的、政治的、あるいは経済的な理由で、当初の目的と異なる方向へと転換し始めた場合、それは継続するべきなのでしょうか、あるいは転換は正当化できるものなのでしょうか。もしくはそこで一旦終了するべきものなのでしょうか。二つ目の質問はキュレーションについてです。私自身常に自問自答しているのですが、美術館のキュレーションとビエンナーレのキュレーションはどのように違うのでしょうか？そして、この質問にも関係するのですが、美術の専門家以外の芸術監督の登用は日本固有の現象なのでしょうか？最後の質問は、ビエンナーレの独自性、強みとする特徴、あるいは成果・効果というものはどのようなものなのでしょうか？

帆足 | それでは、ここで二つのグループに分かれて、それぞれのトピックについて議論する時間にします。のちほど、全員が集合し、それぞれのグループで議論された内容を共有したいと思います。

アテカ・マリックです。今年初めてビエンナーレを開催します。実は、準備の過程で事業が膨らみ、パキスタン最大の現代美術展になってしまいました。担当のキュレーターが予定外に規模を拡大し、現在、約140のアーティストが参加することになっています(笑)。この調子ですから、チームの一員としてなかなか面白い経験をさせてもらっています。

カラチの人口は2,200万人です。そのうちの100万人でも、私たちのビエンナーレに触れてもらえれば、成功と呼べるのではないかと考えています。あまり知られていないことですが実はカラチは、インドのニューデリー、ムンバイに続き、南アジア第三の規模のアートシーンを誇る都市です。パキスタン人のアーティストは、パキスタン以外の世界各地で作品を発表しています。そういう状況を踏まえ、パキスタンの観客に地元アーティストの作品を見せることが大変重要だと考えたのです。また、美術館や博物館の外にアートを持ち出し、公共空間で作品を見せる機会を設けた



アテカ・マリク(カラチ・ビエンナーレ・トラスト副理事)

いと考えました。というのも、パキスタンでは、美術館に行くのはエリートがすることだと考えている人々が多く、そういった偏見を払拭するためにも、まず美術館のような場所から飛び出し、市内に12か所の会場を用意しました。そのなかには学校も含まれているのですが、政府が運営するフリースクールも主要会場の一つとして使うことになっています。学校の他に映画館や市内の建物を会場にして展示する予定です。

なぜ、パキスタンでビエンナーレを開催するのでしょうか？パキスタンの人はおそらく「ビエンナーレ」という言葉を発音することさえもできないと思います(笑)。そのような人々にどのようにビエンナーレについて説明すればよいのでしょうか？一方で、ビエンナーレを開催しているからこそ、私はまさにこのようなネットワークに参加することができ、ここでみなさんとパキスタンでの経験を共有することができます。ビエンナーレを国際的なレベルで開催することを推進することで、普通の状況であれば共有しないようなことをこの場でいろいろと共有することができるのです。パキスタンでのビエンナーレ開催はこういうところに意味があるのだと思います。

では、なぜカラチなのでしょう？なぜカラチはビエンナーレを必要としたのでしょうか？この15年ほどパキスタン政府は、国民の意に反して、アフガニスタンに駐留する米軍を支持してきました。その結果、カラチは報復爆撃の対象となり、大勢の罪のない市民が犠牲になりました。海外のメディアはパキスタンをテロリスト国家として報道し続けたため、外国からの訪問者数は減少し、パキスタン人も外国に渡航するためのビザが取得できなくなりました。パキスタンに対して見当違いな憎悪の目が向けられ、パキス

タン人は世界から隔離された感覚に襲われるようになりました。このような経緯もあり、2015年にアーティストとキュレーター、そして美術評論家が集まって、「この町のために何ができるだろうか？このアーティスト・コミュニティのために何ができるだろうか？」ということ話し合い、大規模イベントを行い、社会に変革を持たせたいと考えました。

まちなかで子どもを対象としたワークショップを開催した際に子どもたちに学校で行われている美術の授業にて聞いたところ、そもそも授業がないことがわかりました。政府が美術の授業を公式の履修項目から外したからなのですが、美術を授業に復活させるのではなく、外でワークショップを行って美術教育を行うほうがビエンナーレとしては有効だと考えました。

カラチは大変しなやかな都市です。何かあっても、すぐ元に戻る元気があります。作品にもそのような都市の性格がよく現れます。一方、何かを通して痛みの経験を共有するには、どうすればよいのでしょうか？そんなにことを考える私たちにカラチの人々は大変協力的です。この事業がカラチのために行われるものだからでしょう。

私たちは、国際的なアートシーンの地図にパキスタンを位置付けたいと考えています。パキスタン人アーティストはすでに世界中で作品を発表しており、海外の美術館にも収蔵されています。にもかかわらず、パキスタン国内の人々は未だその作品を見ていないからです。

一般の人々にビエンナーレを楽しんでもらうためにはどのような準備を進めればよいのでしょうか？2015年以来、私たちはワークショップやアーカイブを含むイベントを45以上実施してきました。[4]夏のワークショップでは、パキスタン人アーティストをアーカイブする活動を始めました。すべては、将来、現代美術館のような美術のための機関を設立したいという思いから始まっています。ビエンナーレの母体であるカラチ・ビエンナーレ・トラストが掲げる夢は大きいのです。

アートのない場所でアートについて語ることはできないですよね？(作品があつてこそ、アートについて語る事ができるので)アウトリーチ・プログラムでは、廃棄された電線のケーブル・ドラムを使って40人ほどのアーティストに作品を制作してもらい、その作品を使って教育プログラムを実施しています。こうすれば、教育のなかでアートを話題にすることが可能になります。

Connecting art to the city and its people  
under the theme WITNESS

Since 2015, 45 plus activities under discursive, public outreach, archiving, education, capacity building workshops, panel discussions and artist talks

4

[www.karachibiennale.org.pk](http://www.karachibiennale.org.pk)

See you in Karachi between October 22 and Nov 5, 2017

Onsite installation for Karachi Biennale by artist Mahbub Jokhio

5



さて、カラチ・ビエンナーレは、核となる二人の人物なしには実現することはなかったでしょう。一人はニーロフル・ファルク。カラチでアスナ・クレートリエンナーレのキュレーターを務め、AICAの会員でもあります。もう一人は、チーフ・キュレーターのアミン・グルギーです。今回のビエンナーレのためにとても面白いアーティストを選定してくれました。彼は、最低限の予算しか提示できず、また、海外のアーティストには、各自資金調達をお願いしているにもかかわらず、140名のアーティストの参加の同意をとりつけました。カラチ・ビエンナーレ・トラストの他のメンバーは、美術や教育の分野の専門家です。そのため、法的な問題や資金調達などの場面で当初想定していなかった問題が発生するという経験もしました。私たちはその分野の専門家ではないため、問題が発生してしまったのです。このような大規模な事業では、いわゆる法人組織と同じマネージメント能力が必要になりますが、どうすればそのようなノウハウを導入できるのでしょうか？ 今後考えていかなければならない課題です。

最後のご覧に入れるイメージは、最新のプレス画像です。[5] 3週間後に開幕する私たちのビエンナーレのために展示された最初のインスタレーション作品です。サイト・スペシフィックな作品で、マブーブ・ジョキオによる《Sounds of Silence(サウンド・オブ・サイレンス)》という作品です。みなさんもぜひカラチに来てください。現地でお目にかかるのを楽しみにしています。ありがとうございます。

飯田 | あとたったの3週間でオープンですね？ 期待しています。では、次にハバナ・ビエンナーレについて、マルガリータ・ゴンザレスさんにお話していただきます。

## ハバナ・ビエンナーレ——「南」のビエンナーレ、キューバのコミュニティと関わる

マルガリータ・ゴンザレス(以下、ゴンザレス) | おはようございます。ヴィフレド・ラム現代美術センターは、1983年の設立以来、第三世界の視点で現代美術の歴史を形成すること、また、ハバナ・ビエンナーレを開催することを目的としてきました。ビエンナーレという事業は、様々なアイデアと向かい合い、人々に熟考を促す空間を提供するという意味で、国際的なアートシーンのなかでも最も重要な位置づけにあると思います。ハバナ・ビエンナーレは、ラテン・アメリカ、カリブ海域、アジア、アフリカ地域の美術を調査し、発信することを主目的としています。第1回は1984年に開催されました。設立年から2016年までの12回を通して、私たちはハバナの現代アートにおいて最も革新的で実験的でアーティストックな制作をしてきたことを誇りに思っています。創設当時はハバナのアーティスト、ギャラリー、専門家、そして美術に関心のあ一般の人々を対象に、考え方や思想、そし行動を共有する場として重要な役割を果たすことが期待されました。その後、第3回から、プラットフォームとコンセプトとなるトピックを提示する場として機能するようになりました。そして、メインストリームのアー



マルガリータ・ゴンザレス(第12回ハバナ・ビエンナーレ アーティストック・ディレクター／ヴィフレド・ラム現代美術センター副館長)

トシーンでは知名度の低いアーティストでも作品が発表できるよう、オルタナティブなチャンネルを提供するというのも、私たちのビエンナーレの特徴の一つです。

かつては南半球に偏在する開発途上国のアーティストを対象にしていますが、現在では、いわゆる西欧の文化の中心地で活動するアーティストも参加しています。ビエンナーレの目的は、現代美術への理解を促し、アーティストの作品制作を支援することです。この視点は現代美術の表現が単一ではなく、大きく複雑な世界を表現するために多様であることに似ていて、第三世界の表現が決して統一的で一つの型にはまったものではないことを証明しています。

ハバナ・ビエンナーレは、世界のアートの中心地や国際的なイベントであまり取り上げられない新進のアーティストに注目することも重要な役割だと考えてきました。ある程度リスクを承知の上で、新しいアーティストを紹介し、国際的なシーンで初めて認知してもらえるような機会を提供してきました。

地元では、まちなかでプロジェクトを実施したり、作品を公共の場に展示したりすることにより、アートを社会に介在させ、ハバナ市民とのつながりを作ってきました。市民、あるいは観客とビエンナーレの関係を考えるうえで、ビエンナーレの作品を街中で展示することは大切だと考えています。

海外から招へいされたアーティストに市民が直接触れる機会も設けてきました。アーティストには、いろいろな機会にキューバを調査してもらうようにもしてきました。私たちのビエンナーレの主な支援者はキューバの文化大臣をはじめとする国の政府です。多くの個人、ギャラリーや財団などからカタログ制作費や作品輸送費や作家渡航費の支援を受けています。

今回のハバナ・ビエンナーレについて少し触れておきましょう。数週間前のハリケーン「イルマ」の影響を受け、当初予定していた今年の10月から11月という会期から、2019年の4月から5月へと会期を変更することになりました。現在キューバでは、家を失った人が大勢います。劇場、ギャラリーなど多くの施設が破壊され、みな生活を立て直しているところです。次回展では、アーティスト、キュレーター、専門家の間で協力しながら、コラボレーションを促すイベントを数多く手掛ける予定です。そして、アートを通して、集団的理解につながる新しい道を開く予定です。中央集権的ではない、自発性を促すような関係性で一般の人と関わりたいと

考えています。アーティストの作品が人々による思考を促し、自らの置かれた環境に目を向けることができるようになるような刺激を与えることに期待しています。

ビエンナーレやトリエンナーレは、世界各地の最先端の現代アートを見せることが重要な役割だと思います。よりよい未来のために、よりよい戦略を考え、協力しながら、課題を解決していくきっかけを作るビエンナーレは、それぞれの地域のあらゆる状況を反映し、その中で注目すべき事象を明示します。ビエンナーレは、各地の現代アートの参照点になるべきものだと思います。

飯田 | どうもありがとうございます。では、T・メリ・ゴルガンさん、よろしくをお願いします。

## シノパール——シノップで開催する独立型の国際展、地元を根を下ろした事業型ビエンナーレ

T・メリ・ゴルガン(以下、ゴルガン) | メリ・ゴルガンです。本日は、10年以上継続してきた国際シノップ・ビエンナーレがどのように運営されているのか、そのメソドロジー(方法論)をご紹介したいと思います。ここでは、私たちが目指してきた芸術的・美的ビジョンのもと、何を、どのように、誰につないできたのか。そして、人々とよりよい社会生活空間を構築し、文化と創造性を形成する都市開発の触媒としてビエンナーレがどのような役割を果たしているのか、ということをお話します。シノパールの主催者ロゴの並びに「Informal Görgün Network(非公式ゴルガン・ネットワーク)」という名前が並んでいます。これは、私自身のネットワークを持ち込んでいることを示しているのですが、超現実的な世界観をもつ「不思議の国のアリス」のように、シノパールではまさに超現実的挑戦、幸福、想定外のことなど、様々なことに企画を作る過程で出会います。つまり、アリスと同様、一定の成熟を目指して具体的な条件が示されていくというような経験になっています。成果の共有を惜しむことなく、また、継続的に学びと経験を積み重ねていく姿勢で臨んでいます。私たちが積極的に推進している協働、参加、そして「イメジェ」という「助け合い」と「参加」を意味するトルコ語の言葉に示されるような考えを示しています。



T・メリ・ゴルガン(シノパール創設者兼アーティストティック・ディレクター)

12年前に自分の友人・知人をシノップに招き、一緒に何ができるかブレインストーミングしました。15日間滞在してもらい、市民の話も聞き、考古学者が発掘するように情報を集めました。すべてシノップで開催する国際ビエンナーレ「シノパール」のためでした。

シノパールは、社会全体を見渡して、文化芸術を通して対話を進め、よりよい生活空間構築のために公共空間を変えるきっかけを作ることを目的とした国際的なビエンナーレです。このような大規模事業は多くの場合、市など行政の財政支援を受けて実施するものですが、シノップ市は、財政難を抱えているということもあり、財政的な支援ではなく、現物協賛という形で支援してくれています。その他の支援者にも同様に現物協賛の形でご協力いただいています。大型スポンサーがないため、プロジェクトの準備と管理はいつも困難を伴います。またリスクも高く、予測不可能な状況も多く発生しますが、私たちのやり方にメリットがないわけではありません。

昨年、「シノパール6」のオープニング直前にクーデターが発生し、ビエンナーレは余儀なく延期をしましたが、今年に入って実施し、無事閉幕しました。個人と団体の両方で、ローカルなレベルと国際的なレベルでコラボレーションを実施することにこのビエンナーレの特別な意義と効果を見出しています。

シノパールの主催者である欧州文化協会(European Cultural Association)では、スタッフと長期間にわたる関係性を築き、ヴィジョンや努力を継続しつつ、アーティストの選定や企画を担う国際的なキュレーターと協力しています。海外のキュレーターは、毎回、展覧会に実用的、機能的かつ共通のアプローチを取り入れ、シノップのコンテキストに合わせて異文化交流ができるようなテーマや独自の方向性を提示してくれます。

シノパールは、複数の異なるフォーマットを持つ分野横断型のイベントから構成されています。コンテキストを重視し、調査に基づく作品制作、ワークショップのフォーマット、地域のコミュニティや工芸との共有方法など全てにわたり、プロセスと地域の文脈を中心に据えています。実験的なアプローチを重視し、地域の人と場所から得たインスピレーションをもとに作品の新しい制作方法、経験方法、そして、アートの専門分野と日常生活の間の循環をもたらすようにしています。

シノパールのイベントは複数の異なる形をとります。作品は都市を拠点にしつつ、同時にトルコ国内そして、国際的な視点にも立脚して制作されます。都市の課題や集団の記憶からなる歴史的背景を踏まえて、あらゆる市民が未来を見据えて生活空間に関する新しい考え方を享受できるように作品を発表しています。

シノパールは、地域の活性化というコンテキストで企画される国際的なプロジェクトです。そのため、屋外上映会やシノパール夏期講座での教育プログラム、フォーラム、「シノパール・キッズ」をはじめ、一般の人を対象とするワークショップなどを実施しています。展覧会を通してアートの美的価値を強調するだけではなく、美術に関わるイベントを通して、広く公平な社会構造を構築するよう努めています。そして、私たちの生活空間の可能性

を示し、またシノップの街の課題を確認します。

シノパールは、ビエンナーレが開催される夏にひとつの盛り上がりを見せます。美学、社会、政治の実践という切り口で、自分たちの生活空間にある共通項、差異、そして知識を共有するからです。知識は、同じプロセスに対して異なる視点を与えてくれ、特定することによりそれが明らかになります。

以上のような切り口は、空間認識と非線形で構成される美術や歴史にも共通します。シノパールは世界の周縁で行われているビエンナーレです。世界の他の現代美術のビエンナーレと比べてまだ経験が浅く、世界の中心に位置づけられるわけでもなく、政治的、経済的、美術的支配力を持ち得ていないという意味では、いわゆるビエンナーレ現象と呼ばれる世界の潮流を示す動きとは一線を画す、オルタナティブな存在です。そのなかで、最先端の創造性を個人的そして集団的なコラボレーションで実現するため、グローバルとローカルの視点および北・南、東・西の視点を交差させるようにしています。

グローバリゼーションの理論、世界中を飛び回る美術愛好家、海外から輸送されてくる高額な美術作品などを前提としたビエンナーレ言説を分析し、再検証する試みなのです。

シノパールは、抵抗の様々な形、ローカルな運動や市民社会形成の取り組みの適用、環境アクティビズム、非政府系政治などに関心を寄せています。つまり、芸術や文化を倫理的な美学エコロジーの中に位置付けて、環境として関与することに関心があるとも言えるでしょう。

シノパールは、シノップの日常に根差しています。そのため子どもを重視しています。最初の2回は美術の教師向けに革新的な教授法のワークショップを実施し、子どもを対象に実践しました。そのワークショップを契機に、最初のワークショップに参加した子どもが、3回目から5回目のシノパールで、アーティストのアシスタントとして活躍し、今年開催した第6回では事業を牽引するようになっています。シノパールのチームの一員として、関わるようになったのです。

シノパール開催に合わせて、『Sinopsis(シノプシス)』というファンジンも最低2回発行するようにしています。若いジャーナリスト、編集者、グラフィック・デザイナーがボランティアで、シノパールのステークホルダーからニュースや記事を集めて制作している印刷物で、アーティスト、キュレーター、シノップ市民が共有するコミュニケーション・プラットフォームとして機能しています。

もうひとつ、シノップ市民が行う儀式をひとつご紹介したいと思います。儀式といっても宗教的儀式ではなく、大変重要かつ価値の高い文化イベントです。「ヘレサ」と言われる、その儀式の始まりの物語をお話しましょう。

昔、古代ギリシャの哲学者ディオゲネスの生まれた黒海沿岸の町、シノップに着いた船乗りたちが食事を求めて船を肩に担いで歩き、シノップの最も地形が細くなったところで、生存のために食事をとることにしました。今日ではこの物語がもとに儀式が行われるようになり数千年続いています。年に1回、ラマダンのちょうど中日前後に行われます。この儀式こそ、シノップの人が文化的

な共通項として共有しているものであり、シノパールのコンテクストを拡張するための鍵となっているものです。

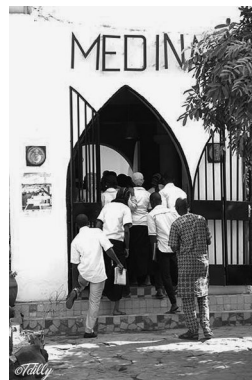
シノパールの参加アーティストがシノップ市民の参加のもと作品を作ることもありますが、その際には市民が職人のような役割を果たします。市民は参加し、実践を通して学びます。そういう機会の提供も含めて、シノパールは人々が集うためのプラットフォームであり、そこで人々は、自分の文化や未来、自分たちの町や価値観について考えることになるのです。

飯田 | ありがとうございます。次はマリの首都、バマコで開催されているアフリカ写真ビエンナーレについてご紹介いただきます。

## アフリカ写真ビエンナーレ(ランコント・バマコ) — アフリカの写真家の登竜門

レ・イゴ・ディアラ(以下、ディアラ) | こんにちは。本日はマリで開催されているアフリカ写真ビエンナーレ「ランコント・バマコ」についてお話します。私はマリの首都バマコでラ・メディナという、多目的ライブラリーを併設したギャラリースペースを運営しています。[6] 西アフリカ地域の中でもフランス語圏に属す地域です。この地域には、三つ重要なイベントがあります。ブルキナファソのFESPACO (biennial Festival panafricain du cinéma et de la television de Ouagadougou) という1969年に創設された汎アフリカ映画ビエンナーレ、1992年に始まったダカール・ビエンナーレ、そして、ダカールの2年後、1994年に始まったバマコのアフリカ写真ビエンナーレです。

マリで23年にわたる独裁政治が終わり、1992年にアルファ・ウマル・コナレが大統領に就任して、芸術や文化に積極的な政府を樹立したため、アフリカ写真ビエンナーレ(ランコント・バマコ)の創設が可能となりました。フランソワ・ユギーエとベルナル・デカンの2名のフランス人写真家が第1回を開催し、以来、アフリカの最も重要な写真フェスティバルへと成長しました。このビエンナーレはアフリカの写真家の登竜門にもなっており、写真家たちは実力を認められるためにはまずここで発表することが求められます。例えば、現在マリで最も人気のある写真家のマリク・シディベも過去に参加しています。彼とセイドウ・ケイタは共にマリの写

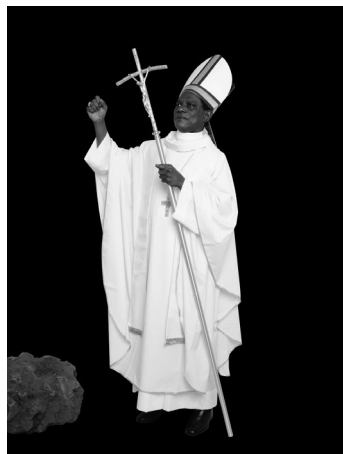


6 ラ・メディナ





・イゴ・ディアラ(ラ・メディア ディレクター)



7  
Samuel Fosso, *Black Pope*, 2017  
Photography courtesy of the artist and  
Galerie Jean Marc Patras

真家、そして、カメルーンのサムエル・フォッソも皆このビエンナーレで作品を発表しています。

面白いことに、バマコのビエンナーレに参加した写真家の多くは、自分の国でもフェスティバルを始めています。コンゴ民主共和国のサミー・バロジが最初だったかと思いますが、2007年のビエンナーレに参加したあと、翌2008年にルブンバシ・ビエンナーレ「ランコト・ピチャ」を創設しました。ちなみに、彼もバマコへの参加がきっかけで有名になりました。ジンバブエ共和国のカルヴァン・ドンドも同じようにバマコに参加したあと、首都ハラレで「グワンザ写真月間」をはじめました。アイーダ・ムルネーはエチオピアの首都アジスアベバで「アジス・フォト・フェスト(AFF)」を創立しました。バマコは、自分の写真ビエンナーレを始めたくるようなインスピレーションを写真家たちに与えているようです。

昨年、小さな新しいイベント「フォト・カロ(Photo Kalo)」を始めました。2年に一度、ビエンナーレのために大勢の人が世界中から集まってきますが、中間年はどうでしょう？ 何もやる事がなくなります。そのような状況を変えるためにマリの写真家向けに研修を始めました。隔年で行うこの研修が「フォト・カロ」です。

次のビエンナーレは12月2日に開幕しますが、パリで記者会見を行います。マリのアンスティチュ・フランセと共催しているためなのですが、この構造には問題があると感じています。創設以来、フランス政府とマリ政府が予算を折半してきたのですが、そのため、私たちのビエンナーレがフランスのイベントだという人ものいます。大変残念なことだと思っています。

ここで2015年に開催されたビシ・シルヴァのキュレーションによる第10回のビエンナーレの様子をビデオで紹介しましょう。

(ビデオ上映)

カメルーン人写真家サムエル・フォッソの写真もご覧に入れましょう。[7] 彼はとても有名な黒人の人物、あるいはヒーローの自画像を撮っています。ところでビエンナーレにはどのようなインフラの整備が必要ですか？ マリのような国では十分な展示空間が提供できません。しかし、ビエンナーレでは展示空間の確保は大変重要です。

では、最後にもう一度。バマコで開催されているこのビエンナーレはアフリカの写真家にとって最も重要なイベントなのです。

飯田 | プレゼンテーションを発表して下さったみなさん、どうもありがとうございました。ここから全員での議論へと進めたいと思います。発表前に私が投げかけたいくつかの質問についても、プレゼンテーションを受けてのトピックでもどちらでも構いません。私はプレゼンテーションを聞いて、ハバナとバマコ、あるいはこれから第1回を迎えるカラチも含め、いずれのビエンナーレも孤立を感じていて、それぞれのローカルなコミュニティに何かしらをもたらしたいと思った点が共通しているように思いました。そういう意味で、ビエンナーレの役割の一つには、自分の国やコミュニティを外に向かって開いていき、国際的なレベルで仕事をする事により、孤立から脱却する、という役割があるのではないかと考えました。それぞれのビエンナーレのコンテキストと歴史は異なるのですが、議論を始めるのも簡単ではありませんが、いかがでしょうか。

## ビエンナーレの中間年の位置づけ

イザベラ・ヒューズ(以下、ヒューズ) | 一つ質問があります。みなさんのプレゼンテーションのなかで、私が第1回ホノルル・ビエンナーレを閉幕して以来ずっと気になっていたことについて触れていました。すなわち、ビエンナーレを開催していない中間年にどのように地域に貢献し、また意義のある関係性を維持すればよいのか？ ということです。カラチの話のなかで準備年の様子に触れていたかと思いますが、私たちが第1回を開催するまでの3年間、プレ・ビエンナーレ事業、ワークショップ、展覧会などいろいろなイベントを実施しました。しかし、いずれもどちらかというハワイ在住の地元アーティストを中心に実施したため、年間を通じて実施する事業だと勘違いされたのです。ビエンナーレはそうではないですよ。ビエンナーレあるいはトリエンナーレは、数週間または数か月の間特別な事業として実施されるものです。そして、その特別な時期が過ぎると何も無い状態になります。始めたばかりのビエンナーレの者として経験を重ねてきたビエンナーレを経験している方々に、どのようなプロジェクトを手掛け、工夫しているのかをお伺いしたいと思います。第1回を終えたばかりということもあり、この問題についてずっと考えています。

飯田 | どなたか回答できますか？

マリック | とても重要な質問だと思います。複数の要素が私たちにビエンナーレを維持するエネルギーを与えてくれますが、実際にはくたびれますよね。その要因の一つに資金調達があります。私たちはある支援者から、ワークショップを実施するための資金を受け取りました。受け取る際にワークショップの回数を要請されます。例えば1年に6回という風に。そのために1年間6回実施する計画をたてるわけですが、ビエンナーレが閉幕した後もこのワークショップを継続している可能性もあります。通年のワークショップであれば、地元のパキスタン人アーティストと仕事するほうが理にかなっています。一般の人とアーティストを結びつける機会になり、それを目的に実施するわけですが、2,200万人もいる街に広げて実施するのは有効ではありません。各地域の学校にワークショップ1回きりで完了、というようなアプローチではワークショップの経験が浅くなります。

ちなみにパキスタンの人口の60%が18歳未満です。若い人たちの生活は私たちとは異なるものです。みな携帯電話を持っています。フェイスブックやインスタグラムのアカウントも持っています。そして、常に広告の波にさらされています。そういう若い人を対象とするわけですから、即時に伝わるものを用意しないと。つまらないコンテンツを提供すると若い人には関心を持ってもらえません。そういう若者と関わってみると、「次はいつ？」と聞かれます。

そういうことを踏まえ、一つの学校、あるいは特定の地域に絞って、2年間ビエンナーレに合わせてワークショップを実施するようになりました。2時間車で走ってもまだ町を出ないというぐらい大きな都市ですから、地域を特定し、2年間集中的に先生に対する研修を行い、生徒には全く新しい経験を提供して、完了したら次の2年は別の地域で実施する、という方法を取る手もあります。つまり、ゆっくり、じっくりと学校と関わるのです。一晩で全てが変わることはないで、長期的視点にたって考えるようにしています。



(左) イザベラ・ヒューズ(ホノルル・ビエンナーレ財団ディレクター)

(右) シルヴィー・フォルタン(インディペンデント・キュレーター/ラ・ビエンナーレ・モントリオール前アーティストティック・ディレクター)

シルヴィー・フォルタン(以下、フォルタン) | このビエンナーレでも同じような問いかけをしているのではないのでしょうか？ この問いかけを異なる時間軸の競合という視点で捉え直してみてもよいかも思えません。つまり、ビエンナーレを制度としてみた場合、ビエンナーレの時間軸は長期的な展望を前提としたものとなります。反対に、ビエンナーレが周期的な展覧会だと理解する場合は、短期的に完結するものが連続してビエンナーレを構成することになるわけですが、同時にこの短期的展覧会がビエンナーレという制度を区切りつつ、それを可視化するわけです。ビエンナーレでは、長短という対立する時間軸が矛盾しながら競合し、収束していくイベントが作り出されます。

ビエンナーレに関わるこのアポリアから次の質問につなげたいのですが、ビエンナーレの歴史のなかで危機や緊急事態はどのような要素として機能し得るのでしょうか？ 今日、危機や緊急事態はビエンナーレの歴史のなかでは語られてこなかった物語です。しかし政治的な動向がビエンナーレ創設に大きな役割を果たしていたり、毎年複数のビエンナーレが政治的危機から発想を得たりします。また、アメリカのプロスペクト・ニュー・オーリンズ、ハイチのポルトープランスで開催されているゲットー・ビエンナーレ、キューバのハバナ・ビエンナーレのように、自然災害の余波を受けた結果として創設されたり、自然災害に大きな影響を受けて運営されたりしています。政治、環境、財政、制度、メディアなど様々な形の危機が以前にも増して頻繁に発生するようになっています。どのようにしてこれらの危機や緊急事態をコンセプト化し、あるいは、正常な状態に戻さずにビエンナーレの構成要素として追及できるのでしょうか？

## ビエンナーレをひらくこと

ゴルガン | シノパールは「その他」のビエンナーレだというお話をしました。2年に1度実施されるプラットフォームであり、イニシアチヴなので「ビエンナーレ」と呼ぶことにしましたが、中間年にも子どもや女性を対象にした研修プロジェクトなどを展開しています。市民イニシアチヴやシノップの各種団体とも協力し、彼らのビジョンを広げることを助けています。

シノップは、黒海に面した大変小さな町で、市の中心部に住む人口は4万人ほどです。歴史的にはヘレニズム時代にも、オスマン帝国時代にも重要な役割を果たした地域です。過去には哲学者、著述家、野党党首などが投獄された監獄がありました。冷戦時代には、ソ連に近いということもあり、ヨーロッパ最大のNATOの基地がありました。地政学的な要所の歴史がありますが、現在では、政治的状況も変わり、むしろ経済危機に陥っています。産業がないため、文化資産が観光に使われる時代になり、観光が最大の経済効果を生むようになっています。

シノパールでも観光を推進していますが、観光のツールであるとは謳っていません。むしろ、生涯学習システムであると捉えています。アーティストを招へいすると彼らはアーティスト・イン・レジデンスのような形で、無償でシノップに滞在します。7日ある



いは10日という短い滞在の間に、シノップ市民とともに作品を制作します。その過程で実践を通して学ぶわけですが、アーティストは市民から学び、市民はアーティストから学ぶという仕組みになっています。

研修やワークショップに参加する子どもや女性はボランティアとして私たちの活動を手伝ってくれます。アートとの出会いの場であり、文化活動を実践する場という面が観光の文脈でも強調されるのかと思います。

シノップは場所探しには困りません。地元の家主の戸をたたき、私たちがどのようにその空間を使うのかを説明すると鍵を渡してくれます。一部屋、地上階でも、大きな家でも私たちにとっては重要な空間になります。

4年前、古い市場をクリエイティブ・ハブのような文化センターに改修しました。洋服の仕立て屋、肉屋、八百屋などが、昔の映画に出てくるような店構えで並び、いい感じにロマンチックな雰囲気を出しています。今やシノップ市にこの地域を変化させ(ジェントリフィケーションではなく)、壁を塗り、店舗が維持できるよう、顧客も開拓しています。アーティストは何か必要になったらこのセンターの店で調達できます。シノパールはこのなかでも機能しているのです。このような運動を通して活動を継続維持しています。同じことを行政から資金を調達して実施したら、時間がとても長くなることになるでしょう。私たちは待てます(笑)。

**ゴンザレス** | ハバナでは、第1回よりいろいろな空間を使ってきました。私自身がハバナ大学の若い学生だったころ、近くの公園で重要なアーティストによるワークショップを実施していたのを覚えています。そのような形で一般の人々と関係性を作るのは重要だと思います。フランス人作家のダニエル・ビュレンは、ハバナ湾に臨む小さな町カサブランカの駅舎で作品を制作しました。とても小さな町の住民はみな彼が駅舎を塗るのを喜んで手伝いました。ミケランジェロ・ピストレットは、教会前広場で美大生や音楽家と一緒にパフォーマンスを作りました。[9] ビエンナーレと美大の関係はとても重要です。アーティストの制作を手伝うことが多く、コラボレーションという最も重要な経験をここでします。第12回のテーマはまさにコラボレーションをテーマにした「Between the Idea and Experience(アイディアと経験の間)」という展覧会でした。

**ディアラ** | バマコのビエンナーレでも学校対象のプログラムを実施しています。100校を対象に展開しているのですが、あるプログラムでは、写真家が学校に出向いて写真について授業を行います。別のプログラムでは、生徒たちに展覧会を見に来てもらっています。いずれも若い人たちにアートについて知ってもらうことにより、未来の観客数と質、両方の向上を目指しています。

## 持続性と即応性

**飯田** | どうもありがとうございます。それぞれ、いろいろな関心が

あることがわかりました。一つは、国際展を維持すること、そして維持しつつも、独自性を打ち出すこと。もう一つは、危機や緊急性への応答。国際展は定期開催されるので、その時々でタイムリーに課題を把握することが重要であること。今回と次回では、危機や状況が変わる可能性もあるということです。

ハバナは今回発表したビエンナーレのなかでは最も歴史が長いですが、時代の変化に合わせてつづつ、どのようにハバナ固有の要素を維持してきたのでしょうか？

**ゴンザレス** | ハバナ・ビエンナーレは1984年に開始した当時、毎回ごとにこれほどの変化を遂げることは想定していなかったと思います。第1回では、ラテン・アメリカのアーティストに限定された展覧会だったのですが、第2回からはアフリカやアジアの国に展覧会を開いていくことが重要だとキュレーター・チームが考えるようになりました。以降、他の新しいビエンナーレや世界各地のプロジェクトやキュレーターと関係を構築するようになりました。このような関係構築も、私たちの考え方を変えていく上で大変重要です。

さらに、コミュニティにおけるアートという新しい視点も取り入れられるようになりました。前回のビエンナーレでは、劇場音楽の分野で活動するアーティストによる作品を発表しました。いつものインスタレーション、写真、絵画、彫刻というジャンルで分けるのではなく、いろいろと組み合わせた作品となりとても面白い展開となりました。現代アートは複雑で、その制作過程も複雑です。だからこそ毎回、現代アートの新しい考え方やプロジェクト、提案が人々の生活のなかに届くよう提示しています。それも一步一步着実に進めていくので、毎回ビエンナーレの内容が変わります。モデルも構造も変えていくようにしています。また会場も、前の回と同じ建物を使う場合と、違う場合、あるいは連携する団体を変えていく場合があります。考え方や発想が変化するので、ハバナの観客は毎回楽しみにしてくれているのです。そういう意味でビエンナーレは、パブリック、一般の人々のためにアートを提供するプラットフォーム作りと言えるでしょう。そして例えば、美大生がミケランジェロ・ピストレット、ダニエル・ビュレン、マリナ・アブラモヴィッチ、イリヤ・カバコフなど重要なアーティストに出会ったりできるのです。10日間、15日間程度かもしれませんが、海外のアーティストはここで美大生やキューバのアーティストたちと交流します。そのようにアイディアを共有する場としてハバナ・ビエンナーレは重要な役割を果たしています。

**ディアラ** | 持続性という話が出ましたが、私たちの場合は安定性をいかに確保するかということ、そして、それは政治的状況に依るところが大きいと思います。アフリカ写真ビエンナーレは、1994年以来、継続的に開催してきたのですが、2013年に開催予定だった第10回は前年の2012年に勃発したマリ北部紛争により中止を余儀なくされました。2015年の第10回展で再開したのですが、今年も開催予定にもかかわらず、海外の人によく「ビエンナーレは今年開催するの？」と聞かれます。「聞くまでもないだろう。もちろん



ルイス・ビッグス(フォークストーン・トリエンナーレ キュレーター)

ん、予定どおり開催するよ」と答えるわけですが、常に開催を危ぶまれています。予算の半分をフランスに頼っているからそのように言われるのではないかと、フランスとの関係は課題に感じています。なぜならば、マリ政府はフランスが予算の半額を負担することを前提としているため、本腰を入れてくれません。世界中のプレス、キュレーター、美術関係者などの専門家がビエンナーレを見に来るような重要なイベントにもかかわらず、政治家にはその価値が理解されません。

例えば、芸術文化大臣は大変教養のある方なのですが、当初カタログに価値があることを認識していませんでした。カタログの価値が分かったところで、やっとカタログをいろいろな人に配布してくれるようになりました。政府はビエンナーレが一部の人のもの、あるいは海外に関心のある人のものだと考えているので、彼らにある意味教育していかなければなりません。私たちは多くの関心のある人々のためにビエンナーレを実施しようとしています。多くのビエンナーレは、地元の人に向けてではなく、特定の人向けだと考えられがちです。キュレーターにとって、国際的なレベルのビエンナーレを企画しつつ、どのように地元の観客に訴えかけるかというのが挑戦だと思います。

## 周期開催というビエンナーレの目的

ルイス・ビッグス(以下、ビッグス) | 日本の状況の説明は分かりやすく、とても興味深かったです。ビエンナーレに関わっている人はみな、市民の目的とアーティストの目的の間にある一種の緊張関係については認識していると思います。アーティストはキャリア形成をしたり、作品が売れるようになったり、名声を得たりする機会としてビエンナーレを活用することでしょう。一方、主催者は、観光、経済、そして活性化などを目的にすることを考えるでしょう。どこかのビエンナーレでも似たような緊張関係を経験しているかと思いますが、ビエンナーレの目的はどちらでもないということを確認しなければなりません。私の見解では、ビエンナーレの目的はその名称に由来します。ビエンナーレ、トリエンナーレ、ドクメンタ。何年に一度というのが問題ではなく、繰り返し行われるということがポイントなのです。周期的に行われているということですね。国際展、あるいは芸術祭が周期的に開催されることにより、開催

の度に周りの状況を見直し、変化の度合いを把握します。つまり、ビエンナーレの目的は変化を測ること。そういう視点で捉えると、ローカルもグローバルも関係なくなります。ビエンナーレ、トリエンナーレを通して、変化の度合いを考える。そうすると、アーティストと観客の関係は常に変化していることがわかります。その変化をビエンナーレやトリエンナーレを通して、把握するのです。

リン・ミン | 今の発言に続けて、上海ビエンナーレの例を挙げて考えたいと思います。第1回の上海ビエンナーレのキュレーターは全員中国人でした。2006年以降、外国人をキュレーターとして登用するようになったのですが、それ以降、今度は中国人キュレーターを登用しなくなりました。ここ2回は外国人キュレーターだけで企画しています。上海もこのように変化しながら継続しています。そこにはいろいろな物語が隠されているのです。

ところで、日本では多くのビエンナーレ、トリエンナーレが開催されているということでした。しかし誰に向けて開催されているのでしょうか？ 地元の地域の人でしょうか？ 海外の人でしょうか？ 結局対象が誰かということですね。

昨日ヨコハマトリエンナーレの情報をソーシャル・メディアに投稿しました。大勢の人が反応してくれましたが、未だに中国人はドクメンタとミュンスター彫刻プロジェクトにしか関心がありません。ヴェネチア・ビエンナーレに合わせて大勢の中国人がそれぞれのイベントを訪れます。ビエンナーレの主催者は人々に、自分たちの事業を見てほしいと思っているのでしょうか？

ドリー・コーラ=パロガン(以下、コーラ) | ビエンナーレが繰り返しであり周期的に開催されるもの、そのなかで変化を捉えて測る、という考え方に共感します。ナイジェリアで開催される第1回ラゴス・ビエンナーレは、カラチ・ビエンナーレと同様、3週間後に開幕する予定です。このビエンナーレでは、ラゴスの歴史を背景に実験的なインスタレーション作品を発表します。主会場は古い鉄道駅舎です。テーマは、「Living on the Edge(ぎりぎりのところで生活する)」。ラゴスを再考すること、そして想像しなおすこと。前者が理論的かつ精神的な実践を示し、後者は幻想の領域を示しています。

ラゴスは歴史的に奴隷の町として発達しました。アメリカ大陸の新世界とアフリカ間の交易路として、課税や貿易を管理していました。ビエンナーレでは、そのような歴史を背景に持つラゴスを現代的なコンテキストで想像しなおすことを考えています。例えば、環境の悪化、経済状況などといった現代的状況です。2,000万人の人口を抱える都市——カラチと同じような規模ですね——は、多民族で多宗教で多様です。アフリカで最も人口の多い町として、どのようにラゴスを現代的に読み替えた姿を想像するのか？ 都市社会の端っこにいる人々にどのようにリーチしていくのか？ ナイジェリアでは、文化芸術はエリートのものと考えられています。つまり、少数の中流階級から上流階級の人を対象としているものと思われています。ビエンナーレは市内の他のフェスティバルとは一線を画し、町の中心、最も貧しい地域を会場にしま

す。では、このビエンナーレはどのような姿になっていくのでしょうか？ 普通の市民にどのようなインパクトをもたらすのでしょうか？ 都市でビエンナーレを開催するということはどういう意味を持っているのでしょうか？ ナイジェリア人、アフリカ人、あるいは地球市民という人々にどのような影響を及ぼすのでしょうか？ ビエンナーレは、市民、アーティスト、キュレーターにどのような経験をもたらせるのか、彼らの目的は何なのか？ これはとても重要なポイントだと思いますので、もっと意見を聞きたいと思います。

## ビエンナーレは誰のもの？

**マリク** | ビエンナーレは誰のものでしょうか？ 最近経験したことからこの疑問がわいています。日本では多くのビエンナーレ、トリエンナーレが開催されているけれども、1人の人が複数のものを企画しているという話がありました。これはブランドと呼ぶべきなののでしょうか？

**飯田** | ブランドというより、中央集権的に組織されている、という説明のほうが正しかったかもしれません。

**マリク** | なるほど。それでは、カラチで別の人が明日からビエンナーレを開催しましょう、と言い出したそれはそれでよいのでしょうか？ 実はカラチ・ビエンナーレという名称を別の人が2014年に登録していたために、私たちのスポンサーは訴えられるという経験をしました。そこでお金をかけて命名権を買い取るという手続きをとりました。そういう経験もしたので、ビエンナーレは誰のもの？ という質問をしました。

**ゴルガン** | 私たちは特許事務所でビエンナーレの登録をしました。トルコではビエンナーレは重要な事業です。どの町でもビエンナーレをやりたいがります。しかし、やり方がわからない。私はシノップで生まれ育ち、町をよく知っています。だからこそシノップでビエンナーレができるのです。他の人がやればよいという話ではないと思います。

私たちは毎回2〜3名、時には6名と複数のキュレーターに関わってもらいますが、必ず、シノパール事務局のメンバーが一人キュレーターとして入り、トルコの状況を説明するようにしています。トルコの社会政治的な状況は一刻一刻と変わります。そのなかにあつて、ビエンナーレはいろいろな文化を集約できる場であり、異なる文化の相互理解を推進するプラットフォームに成り得るのです。

**飯田** | 時間が迫ってきたのでそろそろまとめに入りたいと思いますが、まとめるのが不可能なほど多くの事柄が出ましたが、これまでのトピックを振り返ってみましょう。地域コミュニティに何を提供するか？ ビエンナーレという事業の長期的な持続性とタイムリーに反応する一時性との緊張関係、主催者とアーティストの緊張関係など。ビエンナーレは周期的に開催され、変化を測ることに

意義があり、歴史を振り返ることもあれば、よりよい未来のためにコミュニティの関わりについて考えるきっかけになること。また財源によってプログラムが決定する場合もあれば、上海の例にあったように、キュレーター・チームの構成が時間とともに変化する場合などもありました。

最後に周期開催される展覧会でも美術館とビエンナーレとではどのような違いがあるのでしょうか？ 定期開催の事業を行い、コミュニティと関わり続けることはどちらでも実施できることです。しかし、ビエンナーレはコミュニティと関わるにあたって、別の機能を持っているのではないかと思うのですが、いかがでしょうか？

## 「ビエンナーレ」と「美術館」、「ビエンナーレ」対「美術館」

**ディアラ** | 美術館との関係についてですが、バマコのビエンナーレのディレクターには、国立美術館の館長が任命されました。最初は「なぜ、美術館館長がビエンナーレのディレクターに？」という声もあったのですが、実際その人物が大変活発なので、美術館はビエンナーレへの入口として機能してくれています。我々の美術館は、はつらつとしていて現代的です。そのような美術館がビエンナーレの主会場となっています。美術館とビエンナーレの関係はどのような人物が美術館の方向性を決めていくかにもよるのではないかと思います。館長あるいは担当が現代アートを受け入れるのに抵抗のない人であれば、うまくいくと思います。少なくともマリの場合は、国立美術館を主会場にしようと思っています。

**コーラ** | ナイジェリアの首都ラゴスには美術館はありますが、パキスタンと同じように、古美術を扱う美術館で現代美術を扱う美術館がありません。その代わり、ギャラリーは都心を中心にたくさんあります。しかし、ギャラリーの活動はほんの一握りの住民しか届きません。

ラゴスでビエンナーレを開催するという事は、ギャラリーの活動とは異なり、一般の人々が直接アートに触れる機会を作るという意味を持っています。ラゴスの中流階級やエリート層が普段でかけないような場所で展覧会と上映会を行います。ビエンナーレの来場者は、ラゴスの中心地を訪れ、場所を探して、その地域コミュニティといわば強制的に関わることになります。また、美術館やギャラリーとは異なる視点でビエンナーレはラゴスという都市の精神を表すのではないかと思います。

ラゴス・ビエンナーレはアケテ財団 (Åkète Foundation) という、主にアーティストにより構成される財団が主催しているので、現代アートを管理しようとするような組織的な権力からは一定の距離を置くことができます。私たちのビエンナーレは、アーティストや美術愛好家だけではなくアートを体験したいと思う人々と直接つながるものになると思います。ビエンナーレはそういう意味で自由であり、本質的なものだと思います。

**ビッグス** | 私は美術館の館長とビエンナーレの創設者と両方の経験していますが、いま発言されたことに異論はなく、それぞれの状



況によって全く変わってくるということかと思いますが。私はテート・リバプール美術館の館長のときにリバプール・ビエンナーレを創設しました。ビエンナーレを始めるときにテート美術館への評価を活用することができました。館長職に就いてから10年ほど経ったところでビエンナーレのCEO兼芸術監督に就任し、ビエンナーレに専念することにしました。テートで仕事を続けるより面白いと思ったからです。

ここで1点、重要なポイントを指摘したいのですが、テートの予算のうち、作品と教育にかける割合はたったの10%です。90%は施設の維持とスタッフの人件費に使っています。みなさんもよくご存じの問題です。それに対して、ビエンナーレの運営はもっともっと自由なのです。だからこそ美術館だけではなく、ビエンナーレもあるべきだと考えています。むしろ、美術館の代わりにあってもよいのかもしれない。というのも、主催する都市にとっては、経済的な面で見ると美術館より投資対効果の高い事業だともいえるからです。

**飯田** | ありがとうございます。ビエンナーレの多くは、公共空間を使ってプラットフォームを作りますが、その方がホワイトキューブの美術館よりも、地域コミュニティと関わるのにより有効なアプローチなのだと思います。ルイスさんが指摘した美術館の財務状況は、多くの美術館でも共通することではないかと思えます。

ベルリン・ビエンナーレは、アーティストに自由な領域を提供することに力を入れてきたようですが、いかがでしょうか？ いろいろな制約に拘束されることが多いなかで、ベルリン・ビエンナーレはアーティストが真剣に仕事をするための自由なプラットフォームであるべきだというのははっきりとした姿勢を打ち出しています。これはルイスさんが、ビエンナーレは美術館より自由で投資対効果が高い、ということにも重なるような気がするのですが、いかがでしょうか？

**ガブリエル・ホルン** | ベルリン・ビエンナーレは、あらゆる利害関係（政治、観光、経済、美術市場など）から自由になるように運営しています。

ビエンナーレが創設される経緯は、それぞれ固有の文脈に則っており、その固有の文脈がビエンナーレの方向性に影響を与えることがあると思います。例えば、美術館のない町であれば、ビエンナーレを創設する手続き、あるいはビエンナーレを開始するための様々なプロジェクトは、現代美術分野を活性化するプラットフォームを必要としているアーティストのコミュニティの要請と連動します。ビエンナーレが最初に創設され、その次に作品を取蔵してコレクションを作り、10年、20年、30年という月日を経て、現代美術館が開館する、という流れも考えられます。

アジアで開催されているビエンナーレの多くは、その町の観光誘致や行政の要請に応じて行われているようですね。そのために県や市というような行政機関がビエンナーレを創設している、とベルリンは個人的なイニシアチヴとして開始したので、当初は美術を愛する個人の方々が財政的支援をしてくださり実現したの



ガブリエル・ホルン(ベルリン・ビエンナーレ ディレクター)

です。1990年代、壁が崩壊したベルリンには何の施設もなく、現代美術館もギャラリー街、内外の若い新進作家が発表する非営利の空間もほとんどありませんでした。そういう状況だったからこそ、ベルリン・ビエンナーレを立ち上げたのです。もともとクンスト・ヴェルケ現代美術館(KW Institute of Contemporary Art)の主導でビエンナーレが始まったということもあり、未だに関係性は深いのですが、ビエンナーレは美術館には直接関係ありません。ゆえに私たちは自由であり続けています。一方で、ドイツ政府の文化財団(Cultural Foundation of the Federal State)の補助を受けているので、公的な事業として位置付けられています。

ビエンナーレのキュレーターと美術館のキュレーターの違いは何かという質問ですが、私は全く異なるものだと思います。美術館のキュレーターは、長期的な視野のもと、作品や知識を収集保全することを主眼としています。ビエンナーレのキュレーターは、美術館より迅速に社会変化に応答しなければなりません。また、美術館より実験的でリスクを取らなければなりません。そのためにもビエンナーレという形態の事業が必要なのです。

ビエンナーレが美術館の一部門として運営される場合、美術館としては、例えばコレクションするといったところに関心を持つでしょう。ビエンナーレをそのようなコレクションを形成する事業として位置付ければ、美術館はビエンナーレで委嘱された新作を享受することができます。

私は、ビエンナーレはその他の利害から完全に自由であるべきだと考えます。少なくとも自由になるよう努力しなければ、外部の利害がビエンナーレを規定するようになってしまいます。私はベルリン・ビエンナーレをその他の関心事から完全に独立していることに満足しています。一方で、公的資金を使ってベルリン・ビエンナーレから委嘱される作品については、将来的にどこかの公的なコレクションの一部にする方法がないか探っています。そういうことも考えていないわけではないのですが、ビエンナーレを他の利害関係から完全に独立させることで、参加者の芸術的表現の自由を保障できるのだと思います。

**飯田** | みなさん、いろいろなご意見をどうもありがとうございます。ありがとうございました。



ビゲ・オール  
(イスタンブール・ビエンナーレ ディレクター)

## 実務者ワークショップ②「国際展・芸術祭の人材育成」

帆足亜紀(以下、帆足) | 実務者ワークショップ「国際展・芸術祭の人材育成」ではビエンナーレやトリエンナーレという現場においてどのように専門家としてのスキルを高めていくのか、そこに焦点をあてたいと思います。

本日はトルコのイスタンブール・ビエンナーレのビゲ・オールさん、インドのコチ=ムジリス・ビエンナーレのリヤス・コムさん、そしてブラジル、サンパウロ出身で、ベルリン・ビエンナーレで活動中のチアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんをお迎えしています。ビゲ・オールさんご自身の事務局のスタッフをリバプール・ビエンナーレ事務局と交換するプログラムを実施したご経験があります。コチ=ムジリス・ビエンナーレは現在3回展を終了したばかりで、コムさんと彼のチームは自身の組織を発展させることに非常に熱心に取り組んでいます。私もコチに行きましたが、そこでは非常に多くの若いプロフェッショナルな人材が働いていました。チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんはベルリン・ビエンナーレのキュレトリアルチームのメンバーです。異なる文化コンテクストを持つ国から来た彼が、ドイツという国で働くことをご自身がどう考えているのか、大変興味があります。多くの日本のビエンナーレ、トリエンナーレのチームのスタッフ同士や海外のキュレーターとの国際交流が進まないなか、彼らの状況は私たちにとっても非常に興味のあるところ です。

### イスタンブール・ビエンナーレ——柔軟な対応、危機管理の重要性、若手専門家の育成

ビゲ・オール(以下、オール) | おはようございます。私はイスタンブール・ビエンナーレのディレクターとして、この15年間イスタンブール・ビエンナーレを国際的な規模に成長させることに力を注いできました。

さて、本日のプレゼンテーションに先立ち、4つの基本的な質問を受け取っていますので、その質問に従い、お話したいと思います。具体的には、私たちのビエンナーレの概要、運営組織の概要、チームづくりとスキル向上に対する取り組みの4点です。

イスタンブール・ビエンナーレは1987年に、非営利/非政府系団体であるイスタンブール文化芸術財団 (Istanbul Foundation for Culture and Arts) により創設されました。同財団はこの他にも年間を通して、映画祭や演劇祭、音楽祭、ジャズフェスティバル、デザイン・ビエンナーレなど様々な事業を展開しています。また、ヴェネチア・ビエンナーレにおけるトルコ館の企画運営、そして、パリのシテ・デ・ザールでのレジデンス・プログラムも運営しています。このように年間を通じた多種多様な事業の中で、私自身はイスタンブール・ビエンナーレの責任者を務める他、ヴェネチア・ビエンナーレのトルコ館とシテ・デ・ザールの(レジデンス)プログラムのアドバイザーをしています。

まずはこの「良き隣人 (a good neighbour)」というタイトルで開催した直近のイスタンブール・ビエンナーレのイメージ画像からお話を始めたいと思います。私たちはビエンナーレの度に、実験的な方法で展覧会づくりの戦略を練りますが、今回展覧は、イスタンブール・ビエンナーレ史上初めて、アーティスト(エルムグリーン&ドラッグセット)をキュレーターとして迎えました。

さて、組織の柔軟性についてお話ししましょう。カルロス・バサルドはビエンナーレが重要である理由として「非常に柔軟であること」を挙げています。それは、物事の変更が容易ではない安定した組織、例えば、美術館や民間の組織とは異なるということです。ビエンナーレというフォーマットの中では、そのときの状況や文脈にあわせて物事を変更していくことができます。

イスタンブール・ビエンナーレの組織は小規模なチームですが、一人で複数の業務を同時にこなす、大変やる気のあるチーム

です。イスタンブール・ビエンナーレ専任の常勤正職員は4名。私たちは、財団の傘下の組織なので、財団側にメディア・リレーション（広報・宣伝）、マーケティング、協賛、財務・経理、そして人事などの運営部門があり、芸術関連部門に対して横断的にサービスを提供しています。非政府系団体ということもあり、公的資金が占める割合は大変低いです。ビエンナーレ開催のため、毎回文化省に助成金を申請し、外務省のプロモーション資金獲得の申請をします。しかしいずれの資金も総予算のわずか3~4%を占めるにすぎません。ですから民間企業からの資金援助や支援を得なければなりません。海外の国際交流・文化機関とも積極的に連携しています。ビエンナーレ・フレンズ・アンド・パトロズ協議会（Council of Biennial Friends and Patrons）を組織し、個人からも資金を集めて、主には新作の制作費やラーニング・プログラムおよびパブリック・プログラムの開発に充てています。

私たちがどのようにスタッフを募集し、また採用の際には何を重視するのかという質問がありました。私たちにとってビエンナーレで働く若い人材を得ることはとても重要です。なぜならこの仕事には持久力を伴うエネルギーと、ビエンナーレで働きたい、という強い情熱が必要だからです。大体2~3か月、展示と作品制作の期間中は、ふだんの生活を犠牲にして働くこととなります。その期間中は、ビエンナーレの仲間内で共に泣き、共に笑い、言うなれば家族のように付き合っただけで乗り切るので、危機管理も非常に重要です。なぜなら、ビエンナーレにおいては大きな小なり無数の危機が訪れるからです。危機の際にも、心を落ち着けて、解決方法を探し、そして笑顔を忘れない、ということが大切だと思っています。そして、もちろんアート、現代美術に対する情熱も大切です。ここではあえて、経験と知識、ということはいりません。なぜならば、ビエンナーレで働くなかで、専門のスキルを身につけていけばキャリアを形成していけるようになるからです。ビエンナーレで働いたあとはなんでもできる気がする、と言います。そして、転職すると、（ビエンナーレの仕事ほど）多種多様な仕事の責任を負うことがない、とも言います。おそらくビエンナーレで働いたという経験が自信となり、なんでもできるような気持ちになるのでしょう。

ここで私はリバプール・ビエンナーレのディレクターのサリー・タラントとともに展開している交換プログラムについてお話したいと思います。私たちはどうしたらお互いの経験から学び合い、またお互い、どのようにしてそれぞれのチームを支えていくことができるか話し合ってきました。そのためにお互いのスタッフを交換するプログラムを行うことにしました。まず前回のリバプール・ビエンナーレの展示期間中にイスタンブールからオズカン・カングベンを派遣し、現地で直接作家と仕事する業務に従事してもらいました。リバプール・ビエンナーレからは、素晴らしいエデュケーション・キュレーターであるポリ・ブレナンを迎え、私たちの教育チームとともに若い人向けのプログラムを企画してもらっています。彼女にはまた、若者が参加するサウンド・アートのプロジェクトにも関わってもらっています。このプログラムはいずれ、彼女がリバプールの若い人たちとともに引き続き進めていくものとなるでしょう。この交換プログラムは単に実務的な支援だ

けではなく、それぞれのキュレトリアル・スキルを深めていくことが非常に重要なポイントとなっています。

最後に、チームの中の若い人たちの能力を高めていくためにはどうしたらよいか、私なりに考えてきたことですが、まず、若いスタッフには、展覧会のキュレーションの過程に関わってもらおうが大変重要だと考えています。そこには、展示コーディネーターも全員関与できるようにするのが大切です。

イスタンブール出身のアーティスト、ヴォルカン・アルスランを訪問したときの様子です。[1] 彼の作品は今回のビエンナーレの目玉作品の一つです。2人の隣人がボスポラス海峡をともに旅するというビデオインスタレーションを発表しましたが、とても詩的な内容の作品に仕上がりました。アーティストのポートフォリオ・レビューの場をもうけ、調査に赴き、イスタンブール市内だけではなく、トルコ国内の都市、そしてトルコ以外の国でもアーティストトークやサテライト展示を行いました。

今年、私たちは、トルコに最も近いギリシャの島、レスボス島の自治体と連携し、ヴォルカン・アルスランの展覧会をレスボス島で開催しました。我々は良き隣人をテーマにしているので、ギリシャで何か事業を行うということが大切だと考えました。

出版もまた、展覧会終了後に残るものとしてとても大切です。今年には1冊の展覧会カタログ、そして世界中から集められた69篇の「良き隣人」に関する物語を編んだ1冊の本を出版しました。

今回のビエンナーレでは、若いキュレーターのためのプラットフォーム作りにも精を出しています。若いコレクティブを招待し、財団の建物1階での展覧会開催とあわせて2週に一度、リーディング・セッションの会を設けました。リーディング・セッションはあちらこちらで行い、回ごとにアーティストやキュレーター、その他の専門家も招いて実施されました。

最後のスライドには、過去30年の間ビエンナーレの実績を並べてみました。この間、私たちは世界中のキュレーターと仕事をしてきました。第7回のイスタンブール・ビエンナーレは日本人のキュレーター長谷川祐子氏とも仕事をしました。ビエンナーレのビジュアル・アイデンティティがいかに変化してきたかをおわかりいただけるでしょう。どうもありがとうございました。

**帆足** | ありがとうございました。最初に発表を進めて、のちにまとめて質疑応答といたします。マイクをリヤス・コムさんにお渡しします。



1 ヴォルカン・アルスランを訪問したときの様子



## コチ=ムジリス・ビエンナーレ——社会に介入する芸術と芸術のためのインフラの構築

リヤス・コム(以下、コム) | みなさんおはようございます。イスタンブールのプレゼンテーションも大変興味深く、イスタンブール・ビエンナーレのタイトル(良き隣人)を聞いたとき、インドでもこのテーマを扱う必要があるのではないかと思いました。それこそが今日の文脈の中におけるビエンナーレの役割なのではないかと感じているからです。私たちは、ビエンナーレが何かとてもわくわくするもので、私たちの周りの人たちに何か役に立つものにしたと考えています。

2010年、私たちはケララ州の文化大臣および教育大臣との内容の深い協議を経て、コチ=ムジリス・ビエンナーレをスタートさせました。[2] 当時、私たちの州政府は、文化事業を重視する伝統を持つ共産党系の政府でした。共産党系政府は国内有数の映画祭、文学祭、演劇祭を手掛けてきた実績がありました。ケララ州では、美術に限り、少し立ち遅れていたということもあり、政府との協議のなかで、美術の振興はもとより、これまでとは異なる政治的な枠組みへと舵を切りつつあるインドという国の政治の状況も見据えて、ビエンナーレの開催を提案しました。

4年後の2014年には、インドでは、右派の保守系政党が台頭しましたが、私たちは、ビエンナーレという術をすでに持っていたので、芸術で社会に介入することができるようになっていました。ビエンナーレが国家の多様性と各国の多文化共生を支持する事業として位置づけられるならば、インドという国が右傾化しているときにこそ、意義のある芸術的、政治的、社会的介入をしなければなりません。コチでビエンナーレを開催する根拠の根底には、このような考え方があるのだと思います。

ムジリスという都市の3,000年におよぶ歴史とコチの国際都市としての性格がビエンナーレ開催のために不可欠な要素となりました。コチには30以上のコミュニティが共存し、16の言語が日常的に使われています。私たちは4キロメートル四方のエリアでビエンナーレを開催していますが、そこはさながら、インドにおける多様性の縮図のようでもあります。

私たちのビエンナーレの最大の特徴は、アーティスト主導で始まり、現在でもそれが受け継がれていることです。私たちは毎回アーティストをキュレーターとして迎えます。最初のビエンナーレは私ともう一人の創設者ポーズ・クリシュナマチャリがキュレーターとなり、第2回展では内外で評価の高いアーティスト、ジティッシュ・カット、そして前回展はこれもまた著名なインド人アーティスト、スダルシヤン・シェッティがキュレーションを担当しました。今回は初の試みとして女性のアーティストによるキュレーションとなる予定です。彼女については後程お話しします。

先述のとおり、自由を支持し、複数性を支援する公的機関として、ケララ州政府がビエンナーレに関わることは極めて重要でした。ケララ州政府のミッションの一つは、分極化により苦しむ社会を融合に導く触媒になることです。ビエンナーレはそのミッションを推進するべく、そこにつながる活動を展開することになりました。

コチでは、コミュニティとともにビエンナーレを作るということが実現できていると思います。それは、インフラを共につくることであり、また最も重要な最新の事案について話しあうことなのです。実際、私たちのビエンナーレでは、展覧会制作づくりを推進し、文化のプロジェクトを通して、社会への権力委譲<sup>エンパワメント</sup>を図ってきました。ビエンナーレで共に働く人々は、「膨大な来場者」を誇る国際的な文化イニシアチブを推進する文化プロジェクトを担う人材として着実に育成されていきます。

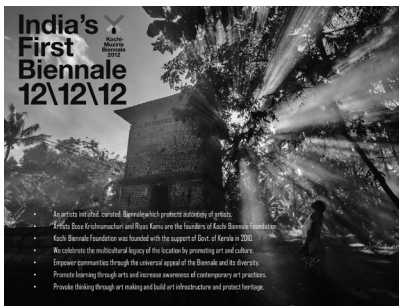
ケララ州の識字率はほぼ100%です。ここはインドで最初の共産主義政権が樹立した場所であり、またコチは我が国ではじめてシナゴグや教会、モスクが建設された場所でもあることからわかるように、様々な文化や言説を受け入れてきた開かれた都市です。それゆえビエンナーレは、これらのコンテクストを前提に、多様性を更新していく実践なのです。

コチ=ムジリス・ビエンナーレのような組織には何ができるのでしょうか？ アーティストが主導するプロジェクトなので、私たちはまず作品制作を中心に考えます。そのため、私たちの資金はどういう形で得たお金であれ、まず作品制作に充てることが優先されます。作品制作を優先し、システム、行政、さらに政府レベルでもアートのインフラを構築することと同時に、今私たちが共に生きる遺産を守ることを重視しています。

では、そのためにどのようなプログラムを展開していくべきでしょうか？ ほとんどのビエンナーレは、私たちと同じような構造の事業づくりをしているのではないかと思います。結局、どれだけのリスクを取ることができるか？ お互いの存在を尊重できるか？ ビエンナーレのために多くの時間を捧げられるか？ ビエンナーレ関係の組織文化は、これらの質問に表れていると思います。世界中どこでも情熱や眠れない夜、そして危機管理のために力を合わせる、など同じ話を聞きます。

以前ビエンナーレで働いていた私たちのチームのなかで最も若い女性のスタッフのお話をここでしたいと思います。彼女はソフトウェア会社から転職しましたが、とても熱心に仕事をしてくれました。彼女は今ドバイにいます。最初のビエンナーレの時、彼女のことをよく「CM」と呼んでいました。「CM」すなわち「Crisis Manager(危機管理者)」というあだ名ですね。このような人材の存在はとても大事なことだと思います。なぜ私がこのことを強調するのかというと、どこの組織も我々のコチ・ビエンナーレ財団のものともあまり変わらないと思いますが、インドには美術の制度が不在ということもあり、アート・アドミニストレーターを養成する学校もなく、専門人材の確保が困難な状況があります。結局、私たちのビエンナーレがアドミニストレーター育成の現場になっており、多くの人材を輩出するに至っています。つまり、人材育成のプラットフォームとして機能している、というのが私たちの組織の特徴だと言えます。

私たちは、アートの管理運営の専門家がたった1人しかいないところから出発しています。彼女はリバプール・ビエンナーレで働いた経験があったので、キュレトリアル・コーディネーターとして雇用し、私とポーズのもとで働いてもらいました。それ以降、私



2

リヤス・コム  
(コチ・ビエンナーレ財団共同創設者/  
アーティスト/キュレーター)



私たちはそういう専門家を受け入れたことはありません。私たちはアートに関心のある人々に機会を提供し、現場を経験してもらうことで仕事を学んでもらっています。彼らは文字通り非常に多くのリスクを負い、学び、また長時間労働に従事するような経験をするようになりましたが、コチの後、インド中に散って、現在様々な組織で働いています。コチは面白い経験のできるプラットフォームとなっています。ビエンナーレ期間中は120名を超える人数が携わっていますが、平常時に事務所で働いているのはたったの18人です。

ビエンナーレのディレクターはビエンナーレ財団の理事長でもあります。つまり、二つの仕事を担っています。私自身はプログラム・ディレクターであるとともに財団の理事を務めています。ゆえに私は事業の他に、管理運営に関わる業務を多く担っています。私たちの財団には政治家や著述家、社会企業家などをメンバーとして迎えたアドバイザー委員会が設置されています。そしてビエンナーレ財団の事業を運営する実行委員会も別途設置しています。経費を抑えるために様々なレベルで複数の業務を同時に担いつつ、自分たちの専門知識を活かして人材育成を行っています。

キュレーターのチームについては、キュレーターを良く知っている人たちを配置するようにしています。執筆が得意な人、展示が得意な人など、キュレーターによって組み合わせる人材は異なりますが、キュレーターにとって新しい出会いの機会になるように人を配置しています。今年も、新しいキュレーターをよく知る二人の人材を新たに投入したところです。人の組み合わせを変えることによって、これまでとは異なる化学反応が組織のなかで起きます。その他のスタッフの配置は変えずに、これまでと同じ体制で臨みます。

今年私たちは将来のチーム構築を見据えて非常に重い決断をしました。過去3回の展覧会では毎回チームを総入れ替えし、そ

のことで多くを学んできました。しかし、今、私たちは次回展のみならず、その次のビエンナーレもずっと担っていくチームを育成しています。(継続性を見込んだ) チーム編成に移行したところ、とても面白い成果があらわれ始めています。常勤の職員となったことで、彼らの反応が情熱に満ちたものへと変化したのです。ビエンナーレ開催の中間年にあたる昨年、管理部門の強化を図るべくCEOも任命しました。

さて、ここで、学生ビエンナーレという、コチ・ビエンナーレの展覧会と並ぶ主要な事業分野について紹介しましょう。[3] この事業のために財団内では(展覧会などは異なる)別の企画運営体制を導入し、アーティストを目指す若者を支援するシステムをゆつくりと構築し始めています。昨年度のビエンナーレでは、全国から集まった56の美術大学の学生約500名の作品をコチで展示しました。今年は少し運営方法を変えて、近隣諸国からの参加も可能にすることにしました。インドだけでなく、パキスタン、バングラディッシュ、アフガニスタン、ネパール、ブータンの学生を選抜し、新たなプラットフォームを作ろうとしているわけです。これまで6年間の経験から、コチが若い人たちのプラットフォームとして機能するべきだと考えるようになり、作品の制作方法を学び、自信をつけ、アーティストとして生き残る方法を知るための場を提供しなければならぬと考えるようになりました。

「ヒストリー・ナウ(History Now)」はセミナーとトークから構成されるプログラムです。「ABC」は「Art by Children(子どもたちによるアート)」の略で、昨年度は100校の学校で実施し、今も継続しています。私があえて、アートのインフラづくりの文脈でこの話をするのは、これらの数値的データが、学校教育のなかの美術の時間の確保について真面目に取り組まない政府へのメッセージとなるからです。私たちは、これまでの実績を示しながら、教育環境の改善のために政府と直接交渉をしています。今年から「ABC」プログラムを、ビエンナーレが触媒となって学校の教室で活動す

るものから、ビエンナーレ会場近隣の学校150校と協働し、美術教室を開催する形へと改めました。また、学校に対する助成金を準備し、学校で根付くようなインフラづくりに関与します。

この他にアート・シネマ(映画館)を運営し、「ペッパー・ハウス・レジデンシー・プログラム」という国際的なアーティストがコチで滞在制作するプログラムも実施しています。交換プログラムも開始し、今年アラブ首長国連邦との交換を行います。「Arts and Medicine(アートと医療)」はまた別の事業です。「video lab(ビデオラボ)」では、映像制作、記録、上映などビデオ映像に関わる各種業務に専任する8名ほどのスタッフが実施しています。

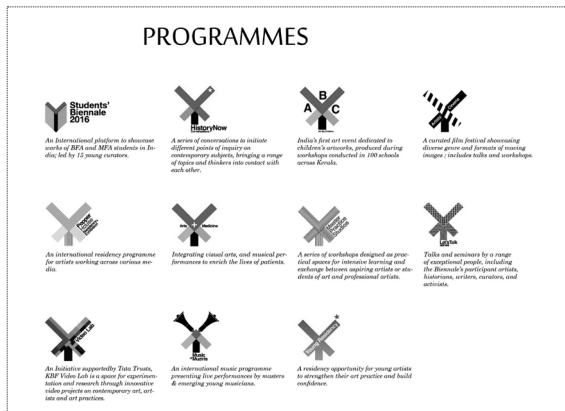
以上の試みは、すべて、政府に対して事業モデルを提案するためでもあり、また文化事業を担う組織を今日的な文脈で機能させるために実施しています。ビエンナーレを2年に一度、落下傘のように上から落とすだけでは、事業を維持することができません。365日、通年で稼働する組織を作り、ビエンナーレ以外の時期の時間も埋める必要があります。政府には、現在、もっと時間と空間とお金を提供するように申し入れています。また、ビエンナーレのために恒常的に使える会場を獲得すべく動いているのですが、これについては、政府も真剣に考えてくれています。

いくつかのデータをご紹介します。第1回展では23か国から80名のアーティストを迎えました。以来、徐々に規模を拡大しようとしてきました。コチは数世紀にわたり、いろいろな国や文化と交流してきた歴史的背景があるので、文化のルーツを探りつつ、世界各地とつながっていこうと考えています。ところで、過去3回の展覧会で新作を200点制作したという成果は大きいと思います。ビエンナーレは、まさに政治的にも介入する余地のある実践の場ともなっていますが、そういう文脈のなかであって、アーティストをとっても大切にしています。

私たちは社会のけん引役となることを目指しています。コチは長らく刺激の少ない退屈な街だったのですが、ここ10年ですっかり復活しました。最近、ビエンナーレがどのように社会インフラに変革をもたらしているのか、その可能性についてKPMGという多国籍コンサルティング会社による調査研究を行いました。その流れで、政府もスマート・シティ・プログラムを発表し、社会インフラの整備に関わるようになっていきます。

最後となりますが、私たちはこれまで開催した各回を振り返り、過去の思い出ばかりをしたいわけではありません。未来に向けて継続的に投資することも同時に考えています。「ABC」と学生ビエンナーレは、まさに未来に投資する事業です。次回展は、アニタ・デュベが初の女性ディレクターとなりますが、彼女は、わが国で最も有望で頼もしい政治的なアーティストであり、重要なプロジェクトを多数実施してきた実績のある方です。インドの状況は、先に紹介のあった日本の状況とは全く逆で、ビエンナーレが唯一政治的動向に反応できる文化的事業です。アニタは自分をキュレーターとして迎えることは、事務局に大変重い責任が課せられると言っています。それは、彼女が非常に政治的に物事を考え、オルタナティブな意見を許し、周縁に追いやられた社会について考えようとするからだと言い、次回展では第三のジェンダーについても大きく取り上げるつもりだと語っています。私はアーティストとして、次回展の展覧会コンセプトとビエンナーレの組織づくりとが同時進行で進んでいくという気がしています。来年はかなり多くの社会的な課題に取り組むことになりそうなので、それらの課題を組織のなかで位置付け、対応することを考え始めるかもしれません。

私たちは回毎に関わってくれるキュレーターに大きな信頼を寄せています。彼らは私たちの組織が信用されるように組織に変化をもたらし、組織を育ててくれます。そして、これから進むべき方向も示してくれます。アニタ・デュベが新聞や雑誌等、公の場で発しているコメントを見る限り、次回展では、既存の社会システムに異議を申し立てるのだというメッセージを若い世代の人に対して示しています。つまり、次回展は、私たちが支配するシステムを挑発するような内容になるのだろうと想像しています。そういう意味では、次回もまたいろいろと大変になると思いますし、注意深く社会に介入する必要性に迫られるだろうと思います。しかし、ビエンナーレは、このようにいろいろな意見が交わる場として機能することこそ大切だと思います。なぜならば、こういう場では歴史に対する理解があり、アートに関する知識や記述の本質を知る人々が、単なる行政官よりも大きな役割を担うようになる可能性があると思うからです。アニタの考えに合わせてコチが社会に対して何を働きかけられるか、これからも考えていくつもりです。



帆足 | イスタンブールとコチ二つの異なるビエンナーレのコンテクストを示していただきました。コチはビエンナーレを作るだけでなく、組織作りという段階に入っていますね。イスタンブールのスタッフ交換プログラムも人材育成という観点からとても面白い試みだと思いました。日本では、言語や契約の面で、海外のスタッフとの交流を行うのは難しいと感じていますが、スタッフ交換は双方の組織とスタッフにとって意義あるもののように思いました。

さて、チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんにマイクを渡します。彼はおそらく、全く異なる視野からの発言があるのではないかと思います。組織論ではなく、むしろ若いエデュケーター、キュレーターとして、ご自身のキャリア形成についてお聞きしたいと思います。





## サンパウロ・ビエンナーレからベルリン・ビエンナーレへ — エducator、そしてキュレーターとして

チアゴ・ドウ・パウラ・ソウザ | おはようございます。今日は、まず、私のバックグラウンドについて少しお話ししたいと思います。私はビエンナーレの組織に直接所属しているわけではありませんが、現在、第10回ベルリン・ビエンナーレのキュレトリアルチームのメンバーとして活動しています。私は、サンパウロで育ったからこそ、ビエンナーレという考え方に出会ったのだと思います。地元で開催されているサンパウロ・ビエンナーレは、まさに世界を代表する主流のビエンナーレですが、非常に面白く実験的な側面も持ちつつ、全く美術に関係のない人が展覧会に足を運ぶ可能性を秘めています。

ビエンナーレはイビラプエラ公園という大きな都市公園を拠点にしています。この公園の中に2年に一度開催されるサンパウロ・ビエンナーレのパビリオンがあります。その向こう側に私がエドゥケーターとして働いていたアフロブラジル博物館という公立館があります。美術館名はポルトガル語で「Museu Afro Brasil」です。公園の中には他にもいくつかの文化施設、例えば近代美術館や現代美術館があります。というわけで、この公園は誰もがいろ

いろな文化施設を訪れ、集うことができる場所なのです。非常に裕福な地域に立地していますが、入場無料なので労働者階級や低所得者もこの公園に来て、アフロブラジル博物館やビエンナーレの展覧会、現代美術館などを見に来ます。無料でアクセスできる文化施設があることは大いに意義のあることです。

ここで、アフロブラジル博物館での私の仕事について少しお話ししたいと思います。アフロブラジル博物館は2004年開館という非常に新しい施設です。アフリカ系移民の歴史やアフリカ文化のブラジルにおける存在の大きさを考えると、遅きに失する感もありますが、当館は、ブラジルの美術史の再編またはブラジル史に対する認識の再構成を目的に設立されました。ご存じの方もいらっしゃるかと思いますが、実はブラジルは、アフリカ大陸から最も多くの奴隷が連れてこられた場所なのです。また、奴隷制度の廃止は世界で最も遅く、19世紀に入ってから廃止されました。ブラジルでは人種民主という神話がありますが、これは本当に神話でしかありません。他国と比べることは難しいのですが、この国には人種問題で未解決の問題が残っています。

ブラジル社会では奴隷貿易の歴史にきちんと向き合うことや、広く議論する場を持つことはできないと思っています。私たちはいまだに植民地という亡霊にとらわれたままです。ブラジル国民

の多くは、自分たちがポストコロナな社会に生きているということを受けていません。植民地だったという過去は無視されるか、あえて議論をしない事実として受け入れられています。

アフロブラジル博物館には低所得者層の住む地域にある学校の子どもたちが大勢訪れます。中には博物館・美術館というところに初めて足を踏み入れる子どももいます。そういう子どもを対象にしていますから、私たちが一生懸命話しかけても、大半の子供は美術館を教会や聖堂のような場所だと思ってしまうため、子どもにアプローチするか、大変難しいと感じていました。美術館の建物は、ブラジルのモダニスト建築家オスカー・ニューマイヤーによるものだということも問題でした。子どもにとって居心地が良くないのです。ということで、私たちはまず、彼らがこの建物のなかでより快適に過ごせるようにするところから始め、美術館が居心地の悪い場所だと感じないように彼らの身体をどうにかして解放するよう努めました。例えば、とても単純な発想ですが、まず子どもたちを作品に近寄れるように床に寝ころばせ、居心地よく、ここが自分たちの場所なのだということを感じ取れるように工夫しました。

美に対するステレオタイプや固定概念について議論するのも苦労がかりました。例えば、ブラジルの人口の半分は黒人にもかわらず、テレビを見ると、まるでスウェーデンかどこか白人しかいない国に住んでいるような錯覚に陥ります。ブラジルにいるという実感をもてないはずですが、そこで、非西洋人に関する資料や絵画を用いて、非西洋的な美の概念について理解する機会を作ることが大切なのです。館には南米の歴史遺産や所謂原住民に関する資料の展示室があります。「indigenous(土着)」あるいは、「native(原住民)」という言葉がこのような展示には使われませんが、この言葉はやっかいです。なぜなら、いずれも単に「人」を指す言葉に過ぎないからです。私たちはポルトガル語でもっと適切な言葉や表現がないか探しているのですが、まだ見つかっていません。この美術館では、アフリカ系南米住民の存在だけではなく、原住民の存在についても議論することにより、南米の原住民の文化や伝統が西洋のそれに比べて重要ではない、あるいは複雑でもない、という考え方を打ち壊すことを目標にしています。

話が戻りますが、当時、私は美術館ではエデュケーターとして仕事をする傍ら、外部のインディペンデント・スペースでキュレーターとしても活動していました。「independent(独立系)」というのは必ずしも正しい言葉ではないですね。必ず誰かに依存していますから。「autonomous(自主)」なスペースと呼んだほうがよいかもしれません。美術館の組織は大きく、考え方を変化させるためには有用なプラットフォームだと思います。しかし、公的機関ということもあり、ブラジルのほかの公的機関同様、物事を変えていくには時間がかかります。そういう土壌では、教育普及部門がムーブメントを起こすしかありません。なぜなら、エデュケーターはパブリック・プログラムを実施し、新しいアイデアをもたらす存在だからです。もしかするとみなさんの国でも公的機関は同じかもしれませんね。ゆっくりと、小さな変化しか期待できません。

私自身はキュレーターとしての訓練を受けた経験はありません

が、社会科学と人類学を学び、教育分野に関わってきました。このような人類学的な関心から、南米の歴史と伝統文化の調査を始め、そこから最後に現代美術にいきました。現代美術に興味を持つようになってからは、サンパウロ在住のアーティストたちと小さな展覧会やワークショップを企画するようになりました。一連の活動を通して、第10回ベルリン・ビエンナーレのヘッド・キュレーターであるガビ・ゴッポが私のことを知ることになりました。彼女はいくつかの私が企画した展覧会やワークショップを見てくれて、アフロブラジル博物館での私のツアーにも参加してくれました。彼女は私の仕事を面白いと思ってくれて、その後ガーナのアクラと一緒に調査に行くことになりました。その調査には、第32回サンパウロ・ビエンナーレのヘッド・キュレーターのヨッヒェン・ボルツと展覧会の出品作家も同行しました。このアクラへの旅はサンパウロ・ビエンナーレのパブリック・プログラムのためのリサーチの一部で、ブラジルにおける黒人の存在に関する調査をすることが目的でした。植民地という亡霊に私たちはとらわれていました。それから数か月ガビ・ゴッポと共に働き、ビエンナーレ開幕後に発行された彼女の著作に共同執筆したり、ワークショップに参加したりしました。そして、彼女がベルリン・ビエンナーレに関わることに決まってから、私をそのキュレトリアルチームの一員として招いてくれたのです。ベルリン・ビエンナーレはまだ内容については詳しくお話できる段階ではありませんが、今日、私たちの世界を覆うある種の集団の狂気について議論を深めようとしています。

## ビエンナーレの組織について

帆足 | ありがとうございます。まずイスタンブール、そしてコチ、それぞれの組織の展開についてのプレゼンテーションをいただきました。チアゴ・ドゥ・パウラ・ソウザさんからはエデュケーターとしてのご経験とともにリサーチャーそしてキュレーターとしての活動についておうかがいしました。

横浜トリエンナーレのキュレトリアルチームは、横浜美術館常勤の学芸員とフリーランスのキュレーターとコーディネーターの混成チームです。美術館の保守的な文化と不安定なビエンナーレ文化を一つの組織のなかで一体化しようとしている、ということですね。イスタンブールの例でもコチの例でもリスクを負うこととそれに伴う危機管理について言及されたことも面白かったです。これらの言葉はおそらくはどのビエンナーレ組織にも共通して使われている言葉だと思います。

では、まずサリー・タラントさんから、組織づくり、そしてその継続についてご意見お聞かせいただけますか？

サリー・タラント(以下、タラント) | ビエンナーレというのは本質的に不安定なものだと思います。しかしながらリスクを負うためには、ある程度、その不安定な状況を受け止めることのできる、しっかりとした組織が必要だと思います。私たちが小さなチームでリアル・ビエンナーレを運営しています。教育普及は美術館が

実験する場で、美術館の未来を規定するものだと思います。ビエンナーレはおそらく美術館というコンテキストを挑発するものだと思います。実際、通常4年程かけて2人程度の少数のアーティストと展覧会をつくるような美術館のキュレーターにとって、40件、50件と言った膨大な数のコミッションワークを同時進行で完成させるような我々の規模感やペースの中で働くことは難しいかもしれません。我々のように知っていることも、知らないことも全部受け入れていかなければならない経験は、彼らにとっても良いことだと思います。

これはここにいるビエンナーレの現場のみなさんに共通する感覚ではないでしょうか。結局、どういう人材を採用するか、という話にもつながってきます。ビエンナーレは建物ではありません。コレクションも持ちません。ビエンナーレは人材が動かすものなのです。リバプールでは、スタッフが調査旅行に行けるような環境づくりに多くの時間と労力を費やしています。また、イスタンブールやコチなど、他のビエンナーレと協力し、自分たちの組織に限らず、外部の組織でも経験を積んで、成長できるようにしています。

ビエンナーレは、建物中心ではなく、人材中心に動くので、変化にも対応し、組織自体もどんどん変わっていくものだと思います。

**ジュディス・グリーア(以下、グリーア)** | 私はシャルジャ・ビエンナーレを主催するシャルジャ芸術財団(Sharjah Art Foundation)に所属しています。コチの例でお話されたビエンナーレを始めること継続していくことに関連づけてお話ししたいと思います。私たちは、ビエンナーレという事業形態がいくつもの問題を孕んでいると考えました。例えば、毎回新しいチームを組織して、メンバーを育成して、その回が終わるとその人たちは、どこか別の仕事を求めて

出ていきます。そして、次の回にはまた最初からチームづくりをやり直さなければなりません。

シャルジャ芸術財団は2009年に設立されましたが、ビエンナーレ自体は1993年から存在しています。財団のように通年で活動できる組織に移行した背景には、シャルジャの事情が関係しています。シャルジャには美術館も美術関係の組織など芸術関係のインフラがあまりないため、その欠落を埋めたいという思いでビエンナーレを運営してきました。ビエンナーレという事業のなかで、レジデンス事業や、アーティストの制作支援、シンポジウムや会議の開催など、「やるべき」活動を全て追求することが徐々に負担となり、本来、アートの方向性を見定める、実験の場として機能すべきビエンナーレの自由な機能が奪われかねない状況に陥りました。

そこで、コチ同様、通年活動できる組織を作り、ビエンナーレを継続開催する一方で、それを支える安定した組織基盤を作り、ビエンナーレの度にチームを組み直すという必要性をなくしました。ビゲさんも財団が母体となってビエンナーレを運営されていると思いますが、そのような母体組織があれば、(ビエンナーレの企画のような)クリエイティブな活動に従事する人を毎回刷新しても、その人たちには自由に動いてもらい、活躍してもらえるようになります。

**タラント** | 今はビエンナーレでも通年で活動しているところが多いのではないのでしょうか？ 通年で展覧会を開催しているとは思いますが、何かしら、観客の参加を促すエンゲージメント事業や教育普及の事業を展開していると思います。私たちも通年でプログラムを組んでいますし、作品も通年でコミッションしています。



サリー・タラント(リバプール・ビエンナーレ ディレクター)





ネヴェンスカ・シヴァヴェッツィ (リュブリャナ・グラフィック・アーツ・ビエンナーレ・ディレクター／国際グラフィック・アート・センター館長)

**ネヴェンスカ・シヴァヴェッツィ** | 私たちの状況は横浜と似ています。ビエンナーレと美術館の両方を運営しているのですが、ビエンナーレが先にありました。1955年に開始したのですが、当時は、リュブリャナ近代美術館の事業として位置づけられていました。1986年、MGLCという国際グラフィック・アート・センターがそれを引き継ぎ、ビエンナーレを主導するようになりました。そこで課題となったのが、このビエンナーレが版画というメディアに限定したビエンナーレだったことです。2000年以降、企画体制が変わり、ビエンナーレの形式を変える必要に迫られました。現在、ビエンナーレは毎回キュレーションされる展覧会となり、毎回新しいフォーマットを追求するようになりました。

しかし、現在、私たちは、スタッフの配置の問題に直面しています。なぜなら美術館でコレクション担当の学芸員がビエンナーレの新作制作にも携わっているからです。ビエンナーレの回ごとに新しい人材を投入していますが、毎回新しいスタッフでスタートさせるのは極めて困難です。また私たちは若い労働力を言うなれば搾取している面もあります。なぜなら2回続けてビエンナーレスタッフを雇用することができないからです。ということで私たちは州や市の支援を受けながら、この問題を解決するべく、今まさにいろいろと動いているところです。私たちの事業は、文化事業が100%国によって支援されていた社会主義国家の体制を継承し、主に国と市からの公的資金を財源に運営しています。

### ビエンナーレに必要なスキルと専門研修

**帆足** | 専門家の卵を一種搾取するような状況にはみな憂いていると思います。私たちは情熱に満ちた若い人々を大勢受け入れますが、ビエンナーレを1〜2回経験したあと、みな疲れ果ててしまうわけです。私たちは彼らに次のステップに進んでほしいのですが、しかしそのフォローアップは非常に難しい。次のステップ

は常勤の職員として雇用することなののでしょうか？ こうした問題を解決するためにみなさんの組織で何か行っている例がありましたらお聞きしたいです。

**コム** | これは一般的にアートの世界においてよく話題となることの一つではないかと思います。私たちの概算では、インド全国の美術系大学が毎年2,000人を超えるアーティストを輩出していますが、その内アーティストとして生き残っていくのはわずか0.5%です。

ビエンナーレの運営とかイベントをやることとか、マネジメントとか、アートに関して、特に現代美術についていえば、そういった側面は気にしないほうがいいと思います。社会の仕組みとして毎年輩出されるすべてのアーティストに対して生き残る術を提供したり、資金援助したりすることはできません。彼らの一部はどちらにしても美術から離れていくのです。絵を描いていた人が舞台美術を手掛けたり、アニメーション・アーティストになることもあります。アートという大きな傘を国や社会の制度で支えるのはそもそもできないと思います。インドはその良い例です。学生ビエンナーレを手掛けることでこのようなことがわかってきました。キュレーターと行うインド国内の美術大学の調査では、大学のシラバスにも問題があることがわかりました。そもそもシラバスが更新されているかどうか、どのような設備で、どのような技術を使っている、そしてどの古いメディア(材料)を使っているかなど。

アーティストが運営する私たちのような組織は、この複雑な関係の狭間にあります。ビエンナーレにボランティアは4か月から6か月の間組織の中で働いてもらいますが、残りの6か月はどうすればいいんでしょう？ どこで仕事を見つけるのでしょうか？ 今のところ、彼らは、この問題を自ら解決できています。ビエンナーレの仕事は、期間限定で新しいことを学ぶ場として利用し、そこから、さらに学問の道に進んだり、別のアート関係の組織へと移っていきます。ビエンナーレの組織だけで、この問題は解決できないと思います。アート業界全体で大きな問題を抱えていると思います。

**帆足** | そうですね。企画のスキル、テクニカルや制作のスキル、そして教育普及のスキルなど、いろいろなスキルが必要です。横浜トリエンナーレでは、教育普及のプログラムに美術館が本格的に取り組むようになったのは2014年です。それまでももちろんプログラムはあったのですが、継続性のある、専属スタッフによるものではありませんでした。教育普及のプログラムは、観客やボランティア育成にも重要な役割を果たします。

ところで、テクニカル・チームについてはどのように組織していますか？ どのくらいの期間雇用していますか？ それとも常勤ですか？

**コム** | 大体の組織は専属のチームを持っているのではないですか？

**グリーア** | 私たちには発足当初より、専属のテクニシャン(技術者)がいるので、彼らはかなり経験を積んでいます。私たちは他の組

織にテクニカル・チームを派遣することもあります。例えば、彼らはその方面のエキスパートなので、他のビエンナーレのスタッフを対象に研修を行うこともあります。また私たちはこのチームをヴェネチア・ビエンナーレやドクメンタ、ミュンスターなどに視察のために派遣します。毎年、最新の技術や展示デザインの動向を把握するために調査に出てもらっています。テクニカルなスタッフだけではなく、全部門のスタッフに対しても様々な研修を行っています。財団には現在200名ほどが在職しています。テクニカル部門だけでどのくらいスタッフがいるのか正確な人数はわかりませんが、少なくとも10から15名といったところでしょうか。他に建築チームも抱えています。スタッフを訓練し、リソースを共有すること、そして他の人々がどんな取り組みをしているのかを現地で見るという方法が、一番効果があります。若いスタッフに限らず、経験のあるスタッフにその経験は必要です。何事も変化しますから。

**コム** | シャルジャで、ビエンナーレの照明を担当しているスタッフとつながり、2012年コチに来てくれて、4~5日の滞在中に私たちを手伝ってくれました。彼はシャルジャの組織の非常に良いのは、最も先進的な技術を探し求めるということだと言っていました。それはアーティストがより良い仕事をする手助けをすることだと。第1回展の時には私たちは本当に旧式で機能性の低い機材を使っていました。テクニカルなスタッフの育成は、日本や中東が強いのではないかと思います。技術面でお互いに情報交換することはいいことだと思います。

**帆足** | 日本ではしばしば制作会社に技術面で業務委託をしています。何人かは私たちのチームのメンバーの一員のように働いてくれます。

**コム** | 私たちも外部委託します。音響関係の会社がコチにあるのです。しかし昨年はベネチア映画祭で働いていてドルビーシステムのエキスパートだという人を雇いました。キュレーターが彼を、この業務に最もふさわしい人物として推薦してきたのです。彼はムンバイベースですが、今後は常勤職員となって来年戻ってきます。

**タラント** | ビエンナーレの組織を特徴付ける点の一つあると思います。国際的なプロジェクトを手掛けたときに、スタッフはみな、キュレトリアルの会議も教育普及の会議にも参加していました。私たちの現場では、エドゥケーター、キュレーター、プロデューサーの区別はありません。なぜなら仕事を進めるためにみなが会話をしているからです。美術館であれば、部門でスタッフが分かれます。

実際、あるアーティストが「これを作りたい」と言ったら、おそらく制作の可否を誰よりもわかっているのは制作チームのヘッドだと思いますが、場合によっては、それはキュレーターの仕事のようにも思えます。つまりは、いろいろな人の知恵を集めて、いろい



ジュディス・グリア(シャルジャ芸術財団国際プログラム・ディレクター)

ろなスキルを発揮してもらうことが重要なのです。美術館の組織では、キュレトリアルな対話にエドゥケーターや制作担当が参加する意義が理解されません。ビエンナーレは美術館のように部門別に縦割りで動くことはありません。スタッフ全員が協働するのです。

**帆足** | 他からもご質問を受けたいと思います。

**オブザーバー1** | プレゼンテーションとディスカッションをありがとうございます。私はヨコハマ・パラトリエンナーレのスタッフです。コチ=ムジリス・ビエンナーレについて、ビエンナーレを通して社会インフラを再開発するとおっしゃったかと思います。これについてもう少し詳しくお話いただけますか？

**コム** | まず、自分の国で何が起きているのかを把握し、その中でアートにできることは何かを考えることです。ビエンナーレに何ができるかではなく、アートに何ができるかを考えるということです。純粋に作品制作だけのことでいえば、コチ・ビエンナーレは組織として、多様性や多文化性の側面を重視しています。その作品を起点に、幸せに生きることの重要性や良き隣人を持つこと、そして前へ進むための良い議論を行うことを人々が学ぶプラットフォームへとビエンナーレの存在が徐々に転換していきます。過去6年の間に3回行われたビエンナーレを通して、レガシー(遺産)と歴史、もつといえれば共に生きることについて理解を促すことにより、社会をエンパワーしてきたと思います。ビエンナーレが開催されている会場エリアは、わずか4キロ四方ですが、そこには30のコミュニティがあり16の言語が存在し、共存しています。社会の分極化が進む中、ビエンナーレは共生のための方法を再確認する触媒になっているのではないのでしょうか。以上のような文脈で、私はビエンナーレが社会がエンパワーすることに寄与して

いると思います。

**オブザーバー2** | 私はさいたまトリエンナーレのスタッフで、大学で研究を行っています。日本ではたくさんの芸術祭が開催されていますが、たいていの場合1回きりのチームを組んで、展覧会が終わったら解散してしまいます。こういうスタッフはビエンナーレや芸術祭で職を得ることができるかもしれないけれど、キャリアを形成していくということは難しいと思うのですが。

**オール** | あらゆるところで同じような問題に直面していると思います。そのために私たちが取り組もうとしているのが他の組織との連携です。特に海外に研修や教育のために出たいスタッフについては、相手先の組織に推薦したりします。そういう面で手助けするようにしています。ビエンナーレの度に採用しますが、過去にビエンナーレに携わったスタッフは優遇したりもします。常勤スタッフとして雇用することが難しいので、財団内の他のイベントのために働いてもらうよう手配することもあります。

**グリーア** | シャルジャ芸術財団ではビエンナーレを人材育成の場として機能させ、ビエンナーレのスタッフのなかで組織に適性のある人材を採用したりします。今、私たちは財団を大きくしているところなので、採用を増やしていますが、ビエンナーレ経験者も採用しつつ、他のところからもしばしば人材を採用しています。例えば、元イスタンブール財団のマーケティング部長がアラブ首長国連邦に引っ越したので、今私たちの財団で仕事をしています。アラブ首長国連邦は今芸術文化関係のインフラを整備中なので、いろいろな人材を国内でも共有しています。私たちの財団から、別の新しい組織やコマーシャル・ギャラリー、修士や博士号取得のために大学へと進んだりします。私たちと仕事をした後、アートの仕事に可能性を感じてくれて、次に進むようです。

**タラント** | 私たちは、セコンドメントといって、人事交流を実施しています。例えば美術館や画廊のスタッフをビエンナーレで受け入れるのです。ビエンナーレはイギリス国内だけではなく、国際的なシステムのなかで機能しているので、ビエンナーレの仕事を通して、所属団体より国際的な経験を積むことが可能になります。つまり、一時的に彼らを採用し、スキルを磨き、知識を積んだ後、元の組織に返すのです。

**帆足** | みなさん、いろいろなお意見をどうもありがとうございました。



# 実務者ワークショップ総括

## 実務者ワークショップ①

### 「なぜ国際展・芸術祭を開催するのか？」

このワークショップは、国際展・芸術祭の多様性、特徴や美術館との差異、存在意義が再確認される機会となった。自然災害や政治情勢に起因する危機や緊急性など、常に変化する時勢に応じてタイムリーに課題を把握し、応答する重要性を持つと同時に、周期的に開催されるからこそ長い年月をかけて確立されていく。この一時性と持続性という異なる時間を併せ持つのが国際展・芸術祭の特徴であること。目的に関しては、市民、実践者、主催者間の緊張関係や、ローカルとグローバルの対置を目的化するのではなく、まさしく「周期開催されることによって変化の度合いを測ること」であると明快に整理された。市民と社会を取り巻く様々な関係性の変化を定点観測することとも換言できるだろう。

また、経済的観点からは、国際展・芸術祭の方が美術館より維持運営費や人件費がかからず、より芸術と教育に予算を充てられるためはるかに自由であり、費用対効果が高い事業であることが指摘された。美術館との比較においてはもう一点、国際展・芸術祭は美術館よりも社会変化に対する迅速な応答を求められ、実験的でリスクを取らなければならないが、まさにそのためにビエンナーレという形態が必要であるとの意見があり、国際展・芸術祭に求められる即時的な応答力と存在意義が浮かび上がった。さらに、国際展・芸術祭はあらゆる利害関係から完全に独立し、自由になるように努力をすることで、芸術表現の自由を保障できるのではないかという意見も強い印象を残した。

世界各地から参加した実務者にとって、それぞれの目的と背景を認識したうえで、国際展・芸術祭が市民と社会にとって自由な場であることを追求するためには、強い信念とヴィジョンが必要不可欠であることも実感された。未来は人々の強い信念によって築かれていくものだからである。

飯田志保子

## 実務者ワークショップ②

### 「国際展・芸術祭の人材育成」

日本で国際展・芸術祭における人材育成が話題になって久しいが、解決策や展望が見出しにくいと実感している。しかし、世界各地の実務者たちは、同じ課題を抱えつつも、事業の特性をよく把握しており、どうすべきかを心得ていることが今回のワークショップを通して、よくわかった。

その特性とは？ 国際展・芸術祭は美術館の活動のように数年かけてじっくりと研究し、展覧会の準備をすることは異なり、短期決戦で大勢の作家に出品交渉し、新作の制作なども依頼する。直前まで作家とだけではなく、様々なステークホルダーとの交渉が続くことも少なくなく、リスクの高い事業であることが浮き彫りになった。

このような現場に求められる人材はスキルや専門性はもとより、まず、危機管理能力がある、弾力性のある人材。現場は、少人数の機動力のあるチームを核に、学芸、教育、制作、広報などの業務の垣根なく動くので、一人が複数のタスクを抱えて動くことが期待されている。美術館を建物＝ハード重視の組織文化だとすると、国際展・芸術祭は人＝ソフト重視の組織文化だという指摘もあった。

国際展・芸術祭が現場力のある人材育成の現地訓練の場となっているという声が多く聞こえてきた一方、日本でも課題となっている若手人材の搾取につながる場合もあるという指摘もあったことを記しておく。

そして、どこの国際展・芸術祭も機動力を重視しながらも、回ごとにゼロからチームづくりをするのは生産的ではないと認識しており、雇用も視野に入れた運営母体の組織づくりの必要性についても論じられた。

ところで、今回、ブラジル人の若手キュレーターがベルリンのビエンナーレで活躍する例、リバプールとイスタンブールとでスタッフ交換を行っている例などほんの一部とはいえ、人材が軽やかに国境を越えて現場の経験を重ねていく状況を聞くにつけ、日本もこういう交流があって真の「国際」展といえるのだろう、と考えた次第である。

帆足亜紀

Yokohama Triennale 2017

International Seminar

# “CONNECTIVITY AS A METHOD?”

## The Future of Biennales and Triennales” Report

ヨコハマトリエンナーレ2017 国際セミナー

「接続する国際展・芸術祭」  
記録集

IBA(国際ビエンナーレ協会)について

IBAは、45以上の国と120名以上の会員から構成されるビエンナーレのための国際ネットワークで、二つの目的を掲げて活動しています。一つ目は、世界各国のビエンナーレ関係者が協力し、キュレトリアル、芸術創造、知識の蓄積に関わる各種活動を発展させ、広く共有すること。二つ目は、文化芸術の創出強化のためにビエンナーレ関係者を水平型ネットワークでつなぎ、また、戦略、方法論、ヴィジョンを提示し、コミュニケーション、協力、情報交換の場を提供することを目的としています。

About the IBA (International Biennial Association)

IBA is an international network of biennials consisting of more than 120 members of biennials from more than 45 countries. Its main objectives are twofold: first, to expand and share activities of curatorial, artistic creation and knowledge through cooperation and exchange among biennials around the world; Second, to create a horizontal network within the broader biennial world to develop further the cultural and artistic production and to create a space for communication, cooperation and information exchange by providing strategies, methodologies and vision.

発行日：2018年3月

委託：文化庁(東京都千代田区霞が関三丁目2番2号)

受託：(株)NHKプロモーション(東京都渋谷区神山町5-5NRビル)

編集：横浜トリエンナーレ組織委員会(神奈川県横浜市西区みなとみらい3-4-1横浜美術館内)

協力：IBA(国際ビエンナーレ協会)

翻訳：株式会社テンナイン・コミュニケーション、横浜トリエンナーレ組織委員会

デザイン：津山 勇

印刷・製本：株式会社栄光舎

Date of publication: March 2018

Commissioned by: Agency for Cultural Affairs, Government of Japan (3-2-2 Kasumigaseki, Chiyoda-ku, Tokyo)

Administrative Agent: NHK Promotions INC (NR building, 5-5 Kamiyama-cho, Shibuya-ku, Tokyo)

Edited by: Organizing Committee for Yokohama Triennale (c/o Yokohama Museum of Art, 3-4-1,

Minatomirai, Nishi-ku, Yokohama, Kanagawa)

Cooperation by: IBA (International Biennial Association)

Translation: Ten Nine Communications, Inc., Organizing Committee for Yokohama Triennale

Design: TSUYAMA Isamu

Printed by: Eikosha Corporation

© Agency for Cultural Affairs, Government of Japan, 2018

Organizing Committee for Yokohama Triennale, 2018. All rights reserved.

禁無断転載