

京都市立芸術大学主催
拡張された場におけるアートマネジメント人材育成事業

状況のアーキテクチャ

SITUATION DESIGN 2017-2018

REPORT
2017年度事業報告書

拡張された場におけるアートマネジメント人材育成事業

状況のアーキテクチャ

SITUATION DESIGN 2017-2018

REPORT 2017年度事業報告書

京都市立芸術大学
Kyoto City University of Arts

@KCUA
KYOTO CITY UNIVERSITY OF ARTS ART GALLERY



主催 | 京都市立芸術大学 助成 | 平成29年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」

京都市立芸術大学主催

拡張された場におけるアートマネジメント人材育成事業

状況のアーキテクチャー

SITUATION DESIGN 2017-2018 REPORT

2017年度事業報告書

CONTENTS

PROLOGUE

「Around the Working Table / 作業台の周辺から」 京都市立芸術大学設計JV × 状況のアーキテクチャー	4
---	---

京都市立芸術大学は1880年の開学より日本の芸術文化の火床^{ひどこ}として世界への発信基地であり続けてきました。そしていま、2023年に予定された郊外から都市部への移転を控え、改めて「芸術であること」「大学であること」「地域にあること」の意味を問い直しています。《芸術》×《大学》×《地域》に「相互触媒的な関係」を生み出すことは、芸術や学問の専門性を社会の多様な現場で活用することを可能にすると同時に、それらの新たな在り方にもつなげる活動への発展をもたらすことでしょう。

「状況のアーキテクチャー」では、《物質》《生命》《社会》という人間の根本に関わる三つのテーマを柱とし、芸術を介して生まれるヒト同士や社会との関係の再構築を目的とした複数の実践的プロジェクトを実施しています。狭義の「アート」を構成する「アーキテクチャー」を拡張し、芸術的实践を異なった領域や文化、制度と結びつける《横断技術》と専門家と市民が協働して地域社会に新たな状況を構築する《臨場技術》という二つの技術を習得し、多方向からモノゴトを捉え、その視差から世界を多元化する状況の発振に携わる人材の育成を目指します。

1 横断技術	多様な知と技術を身体や集団を通じて結びつける
2 臨場技術	社会の生な現場に巻き込まれながら渦を作る

これら水平と垂直の二軸が交差するクリティカルな場所から創造的なビジョンを発振する実験場が「状況のアーキテクチャー」なのです。

主催：京都市立芸術大学
助成：平成29年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」
事業統括：高橋悟（美術家／京都市立芸術大学美術学部教授）
運営体制：プログラムコーディネーター：岸本光大、熊野陽平、中田有美
シニアプログラムコーディネーター：西尾咲子
プロジェクトマネジメント：藤田瑞穂（京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA学芸員）

テーマ1		
物質	Transferring Matter: 創造的アーカイブ	13
	大学が有する多岐にわたる資料体（作品・楽譜・文献・資料）の「創造的な活用方法」を探り、ジャンルを超えたモノの見方や新たな価値を創出する。	
	プロジェクト1 物質+感覚民族誌	14
	プロジェクト2 Still Moving: The '80s	32
	プロジェクト3 うつしから学ぶ	44

テーマ2		
生命	Tracing Life: 生存の技法—— ケア×アート	51
	ケアという「いのちに近い仕事」とアート（Art）が出会うことで、当事者の「生の文脈に接続する技法」としてのアルス（ars）の在り方を探る。	
	プロジェクト4 Tracing Bodies: ダンス×ケア×臨床哲学	52
	プロジェクト5 Tracing Voices: ラップ×ケア×アート	58

テーマ3		
社会	Trading Communities: 制度を使った多文化共生	83
	地域の新たなコミュニティのコアとして芸術大学を活用する方法を探求する。	
	プロジェクト6 Moving Terrace Works	84
	プロジェクト7 Far Away/So Close: 開かれた共同体	88

EPILOGUE

点と線から面、そして新たな「状況」へ	藤田瑞穂	94
--------------------	------	----

「Around the Working Table / 作業台の周辺から」 京都市立芸術大学設計JV×状況のアーキテクチャー

2017年春に策定された「京都市立芸術大学移転整備基本計画」をもとに、大学と都市の関係に大きな変化をもたらすキャンパス空間の設計について、京都市による公募型のプロポーザルが行われました。それは、大学のキャンパスは人間と環境との深い関わりを通して、時間をかけて熟成していくべきものであるとの見解から、大学・地域等の関係主体との対話を重ねて設計に取り組んでいくことが技術提案のテーマとして募集要項にも明記されるなど、「対話」が重要なキーワードとなるものでした。

プロポーザルの結果、「まちのように育まれる、水平につながっていくキャンパス——大学と地域、芸術と社会の新しい関係性を生み出すフレーム」をテーマとしたプランを提出した乾・RING・フジワラボ・o+h・吉村JV（JV＝共同企業体。複数の異なる企業等が共同で事業を行う組織のこと）が受託候補者として選定されました。

以後、同JVは大学や関係諸機関との「対話」を行いながら基本設計に向けての作業を進めています。ただしここでの「対話」はあくまで大学内での会議など、制度に基づいた空間と時間の中で行われるものです。これに対して、創造の現場での対話では、立場の違いや上下関係など一般社会の約束事に左右されない自由な言葉や連想が、網の目のように広がる魅力があります。そこで、「状況のアーキテクチャー」チームは、そういった制度からいったん解放された「拡張された場」での対話を求めて同JVの事務所を訪問し、現場の作業台を囲みながら下記4名の建築家にお話を伺いました。

乾久美子（乾久美子建築設計事務所）

藤原徹平（株式会社 フジワラテッペイアーキテクトゥラボ一級建築士事務所）

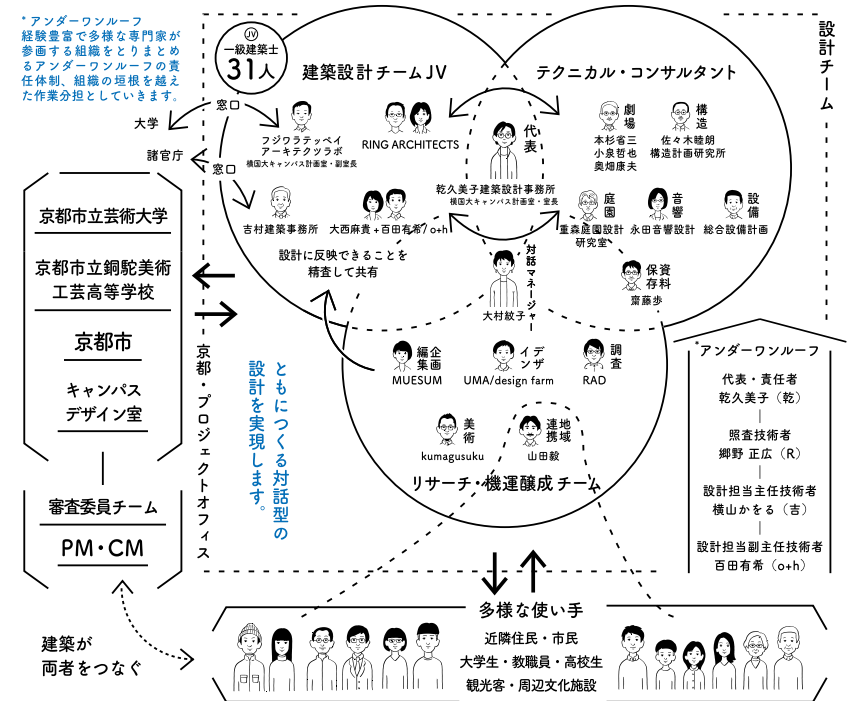
郷野正広（株式会社 RING ARCHITECTS）

上條美枝（株式会社 RING ARCHITECTS）

聞き手 | 高橋悟（美術家／京都市立芸術大学美術学部教授）

藤田瑞穂（京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA 学芸員）

JV 組織図



対話の「アーキテクチャー」

—— 乾・RING・フジワラボ・o+h・吉村 JV の特徴として、建築設計チーム、テクニカル・コンサルタント、リサーチ・機運醸成チームの三つで構成されていることが非常にユニークだと思うのですが、このチームはどのようにしてできていったのでしょうか。やはり「対話」というキーワードを考慮してのことですか？

藤原 考えてできたチームというよりも、この人と一緒にやったら楽しそうかな、と声をかけていくうちにどんどん仲間が増えていったという感じなんですよね。こういう芋づる式的なチームというのは他にあまり聞いたことがないですね。もっと少数精鋭と言えば良いのでしょうか。だいたい二組織、三組織が集まったものであることが多いのですが、それらに比べると我々のチームは相当な大所帯です。十人格くらいが集まっているような感じで、全体像を把握できない。ものすごい大家族みたいな。食卓に誰かいないけど、誰だっけ？ 明らかに足りないんだけど、それが誰なのか思い出せない。そんな集団ですね。

—— 家族といっても、父、母、子供、みたいな関係があるわけではないですよね。JVの代表である乾さんが一家の大黒柱のようなものとしても。

藤原 お父さんはどこか出張に行っていて、いつもいない。乾さんは代表となっていますが、お母さんでもなくて、親の代わりに切り盛りする庄屋の長女という感じでしょうか。そして、長女だけでは仕切れないから親戚のおじさんも呼んできて、みんなでいろいろ回している。そんな集団ですね。

乾 そうそう、そんな感じです。

藤原 そして、誰かと対話する時にも、今回はこの人とこの人が行こうか、といった具合で動的な状態なので、対話は常に一対一ではないんですね。でも、本来「対話」ってそういうものでしょう。パブみたいに。京都市と話す時、大学の教職員と話す時、学生と話す時で、毎回メンバーが変わる。狙ってやっているのではなくて、自然にそうなるんです。



左：藤原徹平 右：乾久美子

郷野 誰かが言わずとも、今回はこの人になるだろうね、と出ていく人が雰囲気ですら自然と決まっています。

藤原 ただ、最終的な成果は必要ですから、そこはしっかり作らないといけない。でもそのために指揮命令系統的に作っていくことになるのは嫌なので、秩序は保ちつつも、想像を超える自発性と対話とをもって進めていけたら良いなと考えています。

—— このチームの構成は、建物の設計のためというよりも対話のためのアーキテクチャーだと言えますね。それは設計プランにも反映されているように思います。ところで、こうした場合、特定の個人のアイデアによる設計という印象が薄れ、複数の人たちによる匿名的創造性が強調されることになるのでしょうか。みなさんは大きな組織の中の建築家としてではなく、個人事務所を立てて動いていらっしゃると思いますが、京都市立芸術大学の案件では、普段のお仕事でやられる「自分の名前のもとに作る」こと、つまり個々の作家性についてはどのように考えておられますか？

乾 私は、今回に関してはそういうのは追い求めない方がいいかな、と思ってやっています。参加メンバーによって考え方は違うと思いますが。

上條 今回のチームに関しては、個人の作家性を越えたところで何ができるか、ということが重要な点であり、そこが面白くて参加しているので、普段の仕事とはかなり異なります。ただ、作家性が出てくるのは一切ダメということではなく、どこかで出てきてもいいとは思っています。誰かが主体を持つのではなく集合体でやることで、どこまでやれるのか。個々の面白さが抜けてしまうのではないかと、という怖さは確かにありますが、非常に大きなスケールのプロジェクトなので、それぞれの個性が発揮できたり、調和が生まれたりといった場面が、これから出てくるのではないかと感じています。

藤原 僕は自分の経験上、6万平米を超える案件は、どんな天才でも一人のアイデンティティでは制御できないと思っています。隈研吾建築都市設計事務所に所属していた時には、20万平米とか50万平米とかの案件を担当していたのですが、その大きさだと隈さん個人の価値判断で対処できるようなものではないと感じていました。都市の中に大きな規模の建物を作る場合、それが記念碑的なものになることはない。では、そこにおける良いものとは何か、という問いはコンペに参加する時からずっと考えてきたことでした。建築家はある種のモンスターでもあるので、一つのア



左：郷野正広 右：上條美枝

イデンティティによる案はいっぱい出てくるだろうけど、それができてしまったら京都はすごくつまらない街になってしまう。だからこそ勝たねばならない、と思っていました。作品で土地を埋め尽くすというのではなく、京都という街を未来につないでいく上では、場所としての力を強化したい。そういうことに相応しい人がこのチームには集まっていると思います。京都のこの辺りがいいな、とか、京都市立芸術大学って良い大学だな、と感じたりしてもらうことが重要で、この建築良いな、って感じさせることは私たちのチームにとってのゴールではないですね。

乾 私も記念碑的なものにはあまり興味が無い方です。地域や生活と共にあって、育っていくものに興味があります。例えば、人々が心地良いと感じる環境を分析して、253のパターンを挙げたクリストファー・アレグザンダーの『パターン・ランゲージ』（1977年）の読み返しがここ数年少し盛り上がりましたが、この「パターン・ランゲージ」の理論に基づいてアレグザンダーが設計した^{えいしん} 盈進学園東野高等学校（1985年）は、竣工当初の評価も低く、いまだ再評価はされていません。しかし、個人的には非常に優れた建築なのではないかと思ひ始めています。建ってから30年ほど経ったいま見ると、非常に豊かな環境に

なってきたのです。時間が経って熟成するように良くなっていく建築があり、その種づくりを批判を受けつつも実践した。その事実を考えると、あの建築が失敗だったという一般的な評価は正しいのか、と思うのです。今回の設計も、そうした長いスパンで意味がでてくることを考えたと思っています。

藤原 建築のデザインとは何か、とずっと考えているのですが、一つ確信を持っていることがあります。名建築には必ず構造概念があるんですね。丹下健三がなぜ素晴らしいかというと、構造家と丹下健三のコラボレーションが絶妙だったからです。丹下さんは構造家との打ち合わせだけには必ず出席していたそうです。いかに構造の概念を考えるかということが建築を特別なものにすると思います。そういう意味で、我々のチームに、世界の第一線で活躍されている建築構造家の佐々木睦朗さんに参加してもらっていることは非常に重要なんです。チーム内で多様な意見を交わしながらプランを作っていますが、その中で佐々木さんの美学が間違いなく一番作家性が高い。佐々木さんには、何か見えているんです。おそらくですが、我々のチームにリーダーがいない感じとか、凸凹グループのチームの構造をかなり面白がってくれているように思います。そして、こ

の佐々木さんの構造に関する美学は、このプロジェクトの強度になると信じています。これがあれば、後はアレグザンダー的な、能動性を生むためのパターンを追求したいですね。芸術大学なので、空間に対する能動性を生むことが一番のミッションだと思っています。建築を能動のための装置として捉える上で、あえて足りない部分を作ったりして、何が必要なのかということを考えていきたいです。そうすると、自分が何によって能動しているかを自覚することは誰にとっても難しいことなので、ヒアリングでは全然わからない部分がありますよね。自分が何に駆り立てられているのか。それは怒りなのか、渴望なのか、喜びなのか。

—— ヒアリングの場では、建築家、設計者、クライアントなどの役割のもと、非常に制度的な空間の中で聞き取りが行われますよね。制度的な役割分担の中から外れた方が、コミュニケーションは活性化するとは思いますが。そういう状況で出てきた条件をどのように建築や設計に組み込んでいくのでしょうか。

藤原 それぞれの建築家が、対話との距離感を変えているんです。僕は対話に全然参加していないので、距離をとりやすいんです。わざとそうしています。せっかくグループでやっているのだから、同じ建築を作っていく上での役割は分担した方がいいのですけれど、みんなが同じ情報で同じように考えるのではなく、情報との距離感を変えた方が、思考する上でより創造的になれると思っています。

—— 積極的不参加ということですよ。意思を持った不参加というのは面白いですね。空白を作るという。人類学のフィールドワークの手法に参加型、介入型などいろいろあるように、対話の方法にもさまざまなパ

ターンがあるわけですが、今回はその対話のバリエーションも新しく考えていけるような機会になりますね。

藤原 不参加型というね（笑）。

《物質》としての建築、建築と《生命》、
移転後の大学キャンパスと《社会》

—— 建築家にとって、自分の手を離れたとを感じるのはどのような時なのでしょう。モノとしての建築物が完成したタイミングということになりますか？ 美術作家にとっての作品と、建築家にとっての作品（＝設計した建築物）は少し意味合いが異なるのではと想像しています。

乾 それが「ちゃんと生活に根ざして使われているな」と感じた時でしょうか。

藤原 でき上がった建物は自分の子供のようなものもあるので、「こんなにやんちゃになってすいません」「育ちが悪くて申し訳ない」と思ったりするようなこともありますよ。

上條 工事中は本当に我が子を育てているような気持ちで見えています。完成して、クライアントに引き渡す時は寂しいですよ。その後、建物として使われていくのを見ていると「あ、こんな風に育ってくれるんだ」という面白さがあったり、手間がかかる場合もあったり、いろいろですね。

—— 建物を建ててしまった後は、小さな改修はあったとしても、もう建築家は手を出せなくなる。そういう意味で、建物ができ上がる前と後では、建築家と施主の関係性が変わるのではないかと想像しています。建築物が建築家の意図とは関係なく、施主の意向な

どで改変されることもあれば、取り壊されてしまう場合もありますよね。

乾 まさに、高知のルイ・ヴィトン（2003年に日本3番目の路面店としてオープン。設計は乾久美子による）のケースでは、2015年に閉店した後、建築の装飾的な部分だけ剥がされて、あとは裸の状態でコンビニになってしまいました。銀座のディオールもそうですが、なかなか悲しいものです。

郷野 僕は幾度となく自分で設計した建築を解体される現場を経験していますが、解体セレモニーのようなものを行ったりして、同時にその場から新しく人との関係ができて上がっていく場にもなることもあるので、建物がなくなっても新しい関係性につながっていくこともあると思います。

—— モノとしての建物の変化ではなく、建物の中での人のふるまいについてはいかがでしょう。設計する際に想定する動きは当然ありますよね。また、京都市立芸術大学のキャンパスを設計していく上で、建物の在り方によって、使い手はどのように行動するようになるだろうとか、あるいは建ってしばらく経った後に、使い手が改変することも含めてどのような想定をされていますか？

藤原 最近、基本的にはあまり想定しないようにしています。使い方に対して一喜一憂するっていうのもおかしいんじゃないかって。ただ、元からある関係性をより強くする建築の在り方は考えられると思います。例えば、隈事務所にいた時にあるテレビ局の建物を設計したのですが、打ち合わせの段階で、スタッフとタレントとの距離がすごく近く、仲が良いからこそできる番組作りができていたんだと聞かされました。そこで、スタジオとオフィスを真横にするという計画を考えた

んです。スタジオはスタジオでまとめた方が安いし、費用面では無駄が多いんですが、この計画は、クライアントに非常に好意的に受け入れられ採用となりました。建築の外観だけ見るとただの大きなビルなので、そういった温度感の外には伝わりませんが、スタジオとオフィスの相関という観点だとものすごく温かい関係を築いていけるようなものになったのではないかと思います。実際、建った後に番組作りが結構うまくいき始めて。お笑いのライブなんかをいっぱいやれるような公開型の劇場スタジオも一つ作ったんですが、それが若手芸人を育てているという話になって。これはすごくうまくいったなと思いました。おそらく、建築の設計のエリアに、どういう人間と空間の関係を作るかということは大事だと思います。京都市立芸術大学に関して言えば、大学というプログラムの根幹は何なのか、何と何をどのような関係に置くかというのは重要だと思っています。建築で全てをコントロールすることはできませんが、例えば何と何を横に置く、といったことを僕たちが的確に提示していったものが教職員や学生にすごく良いと受け入れられて、将来的には大学の魂の一つにもなっていく。そうなれば素晴らしいですよ。

上條 まずは教えてもらう立場からスタートして、対話を通して、クライアントである京都市や、使い手である大学（教職員や学生を含む）も気付いていなかった関係性を発見し、そこに何か面白いことを生み出すような空間の可能性を私たちがいかに提示できるか。そういうことができれば嬉しいですね。

藤原 僕は京都市立芸術大学に空き地の重要性を感じるんですよ。西京区大枝沓掛町の現キャンパスも訪問して一瞬で好きになったんですけど、



横浜国立大学にも似ていて、山の中で放置されている空き地のような存在と言ったら良いでしょうか。その空き地っぽさが「何か作ってみようかな」という気持ちを誘発するっていうのは確実にあると思う。学生の居場所と空き地の隣接性というのは、先ほど例に挙げたテレビ局のスタジオとオフィスが真横にあるという感覚に近いかもしれない。学生の時にもっとも重要なのは、時間と空間の空きだと思うんですよね。教員との距離はそれほど重要ではありませんが、居場所と空き地っていうのは本当に重要です。僕は学生時代、大学には来ていても授業には出ずに、製図室で勝手にいろいろ作っていたんですよ。この製図室は2年生以上の学生に24時間開放されていて、しかもそれが空き地のすぐ横にあるんですよね。自分の建築家としての能力は、ここで伸びたと思っています。授業に出ていた学生の誰よりも、講義室の外で建築をやっていたことが力になっている。とにかく大学にずっといさえすれば、空白に向き合うことになるので、それで何かを考えられる人にはなれると思うんです。

郷野 今回の京都市立芸術大学の計画では、空地率がかなり少ないんですよね。プログラムの諸元は決まっているんですが、建物の中にいかに空き地を作るか、諸元に現れない何かのスペースを、どうやったら作れるのかずっと考えていますね。学生でも教員でも、そこでは誰もが何やっても良い、というような場所です。

藤原 本当は、諸元表に空き地がないといけないでしょう。原っぱというか。青木淳さんがよくおっしゃっているように、原っぱっていうのは何もなくて、土管があったり、砂利と砂利じゃないところがあったり、微妙なアフォーダンスの違いがある。それが人に能動を生むってことなんですよ。そういうものが作れるかなって。

乾 プログラム的に、アトリエや制作室は本質的に空き地とか原っぱみたいなものだと思います。ただ、実際には、空き地を本当の空き地のように作るためには大きさが必要だったりして面積条件的に難しいことが多いです。なので、制作の

環境を、いかに原っぱのように作ることができるかということが、結構重要なのではないかと思います。

—— 専攻間の関係性など、建築設計が大学の制度自体を変容させることは可能だとお考えでしょうか？

乾 この計画において私たちは大学の中にいる人間ではないので、大学の制度そのものに介入することはできません。建築設計によって制度設計まで変えていくことの可能性はゼロではありませんが、イコールにはなりません。建築設計は透明な制度として、制度設計を少しばかり補佐はできるぐらいでしょうか。ただ、一般論として大学というものはセクショナリズムに基づいていてさまざまなレベルで多くの壁があると思っています。そうしたものを建築のプランで壊して、より良い環境を生み出すことは多分可能かと思います。

藤原 心理的な壁って大きいですよ。例えば建物に「経済学部二号館」という名前がついていたとしたら、経済学部の人しか使えないような気がするじゃないですか。ただ、使う側の意識が創造的であればそれを無視できるかもしれないと考えると、ちょっと頑張れば越えられるぐらいの壁にはしておきたいですよ。完全にゼロにしようとはそれはそれでつまらないんですけど。棟がいくつもあるのって、いわば立体的な街のようなものですよ。例えば違う街で遊ぶと、公園でもルールがわからない。でも、自分の街の公園で遊ぶだけでなく、知らない街の公園で遊ぶのもやっぱり楽しいですよ。そこが緩やかに越境できる感じの建築にしたいんです。フレキシブルな集合形式と言えれば良いでしょうか。疎密な感じと言うか。全くないよりはある方が良いと思うんですよね。京都市立芸術大学のキャンパス移転計画では、敷地が三区画に分かれています。この区画同士の壁はかなり大きいのではないのでしょうか。チームのメンバー全員が、設計の時からずっと共有している見解は「水平につながっていく」ということなんです。区画を越えないとやっぱり面白くないでしょう。京都の街だって、うろうろしてこそ楽しいものなのだから。この区画を越えて、教職員も学生もうろうろ

できるような建築にどうやったらできるかな、と考えていますね。

—— ここまでお話をお聞きしていて、建築物を設計してから、施工の間も、竣工してそれが実際に使われるようになってからも、それをずっと見届けることを大切にしておられるということが良くわかりました。先日「状況のアーキテクチャー」の一環で、東京国立近代美術館の保坂健二朗さんにお話をいただいた（p. 78参照）のですが、そのタイトルが、偶然にも「見届けることの大切さ」というものだったんです。保坂さんはそのお話の中で、障害者の方々とお仕事をすることになってから、完成した作品だけではなく、その過程も含めて考えていかなければその人がやっていることを理解することはできないし、それをいつまでも見続けていくことがキュレーターの仕事だと思うようになってきたとおっしゃっていたんですね。この保坂さんのお話と、今日みなさんにお聞きしてきたことには多くの共通点があるように思います。プロセスとか、さまざまな要素も含めて開かれたものであるということ、アートと建築は重なり合うのではないのでしょうか。

一同 本当にそう！

乾 「共に生きられるか」ということは非常に重要だと思っています。設計や工事はもちろん長期間の出来事ですが、しかし建築をめぐる一生からみると、建物が建つまでのことなんて本当に一瞬です。たった数パーセントにすぎない。そこから先に、きっと素敵なことが数え切れないほど起こっていくだろうということを想像しながら、我々は設計しているように思います。

藤原 建築家として二度も三度も生きる建築は可能か、というのはありますよね。それが僕としては一番理想的なものだと思っています。江戸時代の前期に岡山藩主の池田光政によって始められた「閑谷学校^{しずたにがっこう}」という庶民のための学校がすごく好きなんです。300年以上前の建築で、現在は特別史跡として重要文化財に指定されています。約30年かけて作られたものですが、藩主自身は「永遠に残る学校を」という言葉を遺して完成を見ずに亡くなってしまっただけなんです。その

意を受けた家臣の津田永忠が完成させたものが、ほぼそのまま現存しているわけです。作り自体はすごくシンプルだけど、例えば一度も火事にあわないようにとか、絶対に腐らないようにとか、扉が開かなくなることがないように、といった非常に緻密な準備が細部にわたってなされています。普通の大工ではなく、城を作っていたような人が考えたもので、300年後の今も成り立っている。執念のディテールといっても過言ではない。その後、この学校は一時衰退したりしながらも復興し、岡山の教育と文化の礎を作ったわけです。この閑谷学校に思うことは、プログラムっていうのは80年、90年待たないといけないことがあるのか、ということなんですね。建築は、もしかしたら100年後ぐらいにすごいプログラムが生まれるかもしれないということまで想像しないと面白くないんじゃないかなと思うんです。例えば100年後に経済が破滅して、日本がめちゃくちゃになると仮定して、その時の芸術大学とは何なのかということを考えて、何かとてつもない教育がなされているかもしれないという未来を備える、みたいな設定。エネルギーや電気がなくても教育ってできるのか、とか。妄想ですけどね(笑)。積極的不参加のスタンスを取る人間としては、そんなことを考えるんです。それはともかくとして、いま、新しい大学を作ろうとしているみんなの思いが永遠に残って、次のそのまた次の世代を喚起するようなものになっていけると良いですよ。重要なのは、プログラムを形にするというよりは、思想を形にするために何ができるかを考えることだと思います。

プロジェクト 1

物質＋感覚民族誌

活動期間 | 2017年5月－2018年3月（計20日間）※パイロットプログラムを含む

会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA

京都市立芸術大学芸術資源研究センター

京都市立芸術大学芸術資料館

京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科

国立民族学博物館

講師 | 佐藤知久（文化人類学者／京都市立芸術大学芸術資源研究センター専任研究員／准教授）

藤田瑞穂（京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA 学芸員）

川瀬慈（映像人類学者／国立民族学博物館准教授）

受講人数 | 4名

本プロジェクトの受講生は、半年間にわたり学内外のさまざまな機関や施設でのレクチャーや展示見学ツアー、映像上映会、セミナーなどに参加しながら、民族芸術学や感覚民族誌についての知見を深めてきた。プロジェクトの成果発表として、受講生4名と講師が、本学芸術資料館に「アフガニスタン民族資料」として収蔵されている品々を、新たな解釈と独自の視点で捉え直して展示した。受講生は表具師や研究者、美術作家、地域社会で在来資源の創造的活用に取り組む者という、異なる専門性と技術を有する人々からなり、講師から受講生への一方的な指導ではなく、領域横断的な「リサーチの手法」や「キュレーション」の可能性について対話しながら、本展の企画を構想し実現した。会期中には関連イベントとして「大喜利ワークショップ」と「十字路茶会」を実施し、子供から大人、アフガニスタンからの留学生まで多種多様な人々が集い、意見交換ができる場を設けた。



成果発表展

「移動する物質—— 十字路としてのアフガニスタン」

会期 | 2018年2月17日(土)–3月4日(日)(月曜休館)

会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA

入場者数 | 4,524名

関連イベント

大喜利ワークショップ

展示されたアフガニスタン民族資料を観察し、何に使う道具なのかを想像して、説明文を作った。

日時 | 2018年2月24日(土) 13:00–15:00
参加人数 | 12名

十字路茶会

アフガニスタンからの留学生をゲストに招き、アフガニスタンの文化や歴史について語り合う茶話会を開いた。

日時 | 2018年2月24日(土) 15:00–16:00
参加人数 | 17名

会場図

1 佐藤知久 《ふつうの展示》

緑釉刻文小鉢、イスタリフ、陶、H 4.4 cm W 8.6 cm D 8.6 cm
白地彩釉鉢、イスタリフ、陶、H 7.0 cm W 26.3 cm D 26.3 cm
頸飾り、ヘラート、ガラス、H 108.0 cm
割り鉢、ジャレーズ、木、H 6.3 cm W 15.7 cm D 15.7 cm
割り物用バイト、ジャレーズ、木、L 61.5 cm
カーペット用はさみ、マザリシャリフ、鉄、L 37.0 cm
ナイフ、チャーリカル、木・鉄、L 26.0 cm

2 矢野原佑史 《Polyphonic Mono-Logues》

ナン(パン)の孔開け、ホールム(タシュクルガン)、木、H 22.0 cm

3 中島明日香 《perspective —— モノの存在》

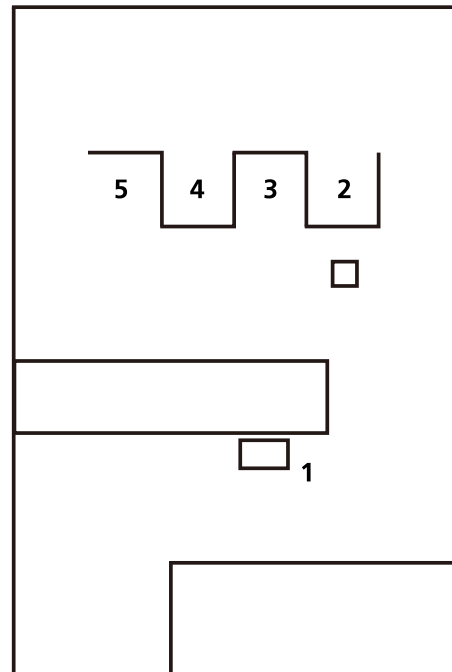
下駄、ジャレーズ、木、L 26.0 cm
洗濯用叩き棒、ジャレーズ、木、L 43.0 cm
つむ、クンドゥズ、木、L 32.2 cm
笥の飾り板、イスタリフ、木、H 31.3 cm W 10.0 cm

4 河野愛 《収蔵品ホームステイログ》

小鉢、ヘラート、ガラス、H 6.0 cm
小鉢、ヘラート、ガラス、H 4.0 cm
小フラスク、ヘラート、ガラス、H 7.2 cm
小瓶、ヘラート、ガラス、H 11.4 cm
コップ、ヘラート、ガラス、H 8.0 cm
コップ、ヘラート、ガラス、H 5.5 cm

5 増田和子 《「曖昧さ」で隔てを越える》

薬缶、カズニ、銅、H 19.0 cm W 14.7 cm D 18.5 cm
ギリム、クンドゥズ、羊毛、H 265.0 cm W 205.0 cm





矢野原佑史(音楽人類学者)

Polyphonic Mono-Logues

「1973年に京都市立芸術大学教員が持ち帰ったアフガニスタンの民族資料」。私は、収蔵庫に眠っていたそのモノたちと面した時、自分とそれらの間に呼応する何かをまったくと言っていいほど感じなかった。ニュースで伝えられる惨状と眼前に横たわるモノたちが、私の中で直接的に結びつかなかったためかもしれない。しかしそれは私にとって「新しいアフガニスタン」との小さき出会いであった。

その後、当国を訪れた日本人や在日アフガニスタン人数名と話す機会をいただいた。彼らと対話する中で思い出されたのは、歴史学者・保莉実の「歴史時空の多元性、個別性、瞬間性、地方性を見出すために」先住民が語る歴史を「真摯に受け止めるべきだ」という主張であった。ニュース、専門書、教科書は、史実をもとに我々に歴史を伝える。しかし世界の各地域では、その歴史には登場しない歴史が、民話や神話といった形で語り継がれている。そこでは、もの言わぬモノたちも歴史を語りだす。「石だって歴史を語りだす」のだ。

本展示は、常に鑑賞され／観察され／語られる立場にあるモノと、逆の立場にある鑑賞者個々人の間に、個別の関係性という糸の歴史を身体的に発生させる手がかりを提供する。同時に、「ヒト×モノ×新技術」の関係性から生まれる新たな感覚や認知を探索する足がかりの場となれば幸いである。



中島明日香(造形作家／兵庫県養父市地域おこし協力隊)

perspective —— モノの存在

目の前に在る一つのモノ。同じモノを見ていても見る人が違えばモノの見え方は違って来る。感じ方が違って来る。モノの「存在」が変化する。形は変わらないけれど、何が変わったのだろう。わたしたちは目の前に在るモノとどう向き合っているのだろう。

このプロジェクトで出会った、アフガニスタンから収集されてやってきたモノたち。京都市立芸術大学の芸術資料館に収蔵されて民族資料になった。生活の中で使われていたモノが、収蔵品になる。モノにも岐路があり、存在が変化すると意識した。そして、モノの存在とは何なのだろう、という疑問が湧いてきた。

モノには、物体そのものである「モノ」と、それを覆う「情報」がある。「モノ」と「情報」が二つそろって初めて、それに向き合う人には存在が認識できるのではないかと思った。では、どちらかしかない物体は、存在していないことになるのだろうか。「モノ」のみ、「情報」のみが目前に現れた時、向き合う人の視線の先には一体何が存在するのだろうか。二つの実験、《資料カードの情報からモノを想像し造形する》と《情報が欠落したモノに新たな情報を与えてみる》によって、そのような問いを追究する。





増田和子(表具師)

「曖昧さ」で隔てを越える

道具と行為は切り離せない。が、収集され「民族資料」となった道具を展示の場で再び生活用具として使うことは、かなり難しい。道具を使っている様子を伝える手法としては図や写真、映像、人形などを使った状況の再現がある。これらは「資料」の「使い方」を解説するもの、言い換えれば日々の暮らしの中から

「その道具の使い方」を切り取ったものなので、「使い方」に視点が合わされるほど、展示を見る者は、その道具が使われている情景から隔てられることになる。このようなことが「民族資料」を暮らしの中で使われる物として見るまなざしを曇らせ、その道具が使われている地の営みに思いを馳せることを妨げてはいないだろうか。

展示を見る者と「民族資料」の間の隔てを越えられないだろうか。展示された道具を使うことはできなくとも、見る者が持つこれまでの体験から得た感覚を引き出すことで、展示を自身の暮らしと重ね合わせ、道具と行為の繋がりを感じ取ることはできないだろうか。ぼやけた画面を見る時、人はそこに何があるか模索する。展示を



「曖昧」にすると、見る者は「曖昧な」部分を自身の感覚で補完しないだろうか。

アフガニスタンも日本も床に座ってお茶をいただく習慣を持っている。共通の身体感覚を得られそうな喫茶の場面を取り上げ、アフガニスタンから持ち帰られた絨毯や銅製のやかんの周りに「曖昧な」情景をつくってみた。誰だかわからない影法師、はっきりとしない話し声。そして、鑑賞者に解釈をゆだねる部分が多い詩や短歌、俳句。そこには、古今の老若男女の様々な喫茶の場面が詠われている。

あなたの席も設けております。あなたはどなたと一服されますか？そこでは絨毯ややかんはどのような風に使われることになるのでしょうか。

河野愛(美術作家／アートディレクター)

収蔵品ホームステイログ

アフガニスタンの暮らしの中で作られ、愛されていたガラス器「ヘラートガラス」が、時と場所を変え、生活用品としての役割も封印され、どういうわけか日本の博物館の収蔵品となっている。収蔵庫の棚の奥に包まれて眠っている様子を目にしたところからこのログは始まっている。

このプロジェクトをきっかけに私はその地に思いを馳せ、ある日京都にある中近東やアジアの民芸品を扱う店を訪れた。そこで博物館の収蔵品と瓜二つのガラス器を見つける。「収蔵品」が購入できてしまうのだ。

博物館に収蔵されているガラス器と、流通にのって誰かの生活に入り込んだガラス器。その違いについての思考を巡らせる。収蔵されるガラス器がかつて担っていたであろう、生活の中で果たした道具の役割を、民芸品店で購入したガラス器に移し、与えてみるのはどうだろう。はたしてその役割は、互いに置き換えることができるのだろうか。

これは、私たちの今の日本の暮らしの中で、アフガニスタンのガラス器が彼の地でかつて与えられていた生活用品としての役割を移され、再び「活用」される暮らし、その1ヶ月間の日常の記録。いわばガラス器にとっての「新しい履歴」である。もしヘラートガラスが自身のログを記録できたなら、その変遷をいかに記述するだろうか。



人類学と芸術のあいだには、これまで、さまざまな交錯が生じてきた。

1930年代のシュールレアリストたちにとって非西洋社会の「プリミティブ・アート」は、西洋近代を批判的にとらえ、言語の届かない無意識を探索するためのフィールドだった。詩人であり人類学者であったミシェル・レリス（1901–1990）において、人類学と芸術はひとつにまざりあっていたし、1940年代のニューヨークで、レヴィ＝ストロース（1908–2009）とアンドレ・ブルトン（1896–1966）のあいだに盛んな知的交流があったことはよく知られている。

映像領域での交錯も濃密である。近代的な人類学の創始者であるブランシュワフ・マリノフスキー（1884–1942）は膨大な写真資料を残しているし、ジャン・ルーシュ（1917–2004）は偉大な人類学者であると同時に偉大な映画作家でもあった。フレデリック・ワイズマン（1930–）や佐藤真（1957–2007）といったドキュメンタリー作家たちのなかから、人類学的な感覚に満ちた映像がもたらされることも少なくない。

こうした交錯の傾向は、近年ますます盛んになっている。現代美術の領域では、具体的な人／地域／社会と関わるリサーチをもとに作品をつくる活動がさかんになっており、人類学的なフィールドワークの手法が、作品制作のプロセスにしばしば組み込まれている。一方人類学の領域では、感覚民族誌（Sensory Ethnography）と呼ばれる動きが現れ、人類学が現代美術により接近しつつある。

感覚民族誌とは、さまざまな感覚の連関に目配りしながら、さまざまなメディアを革新的に用いてエスノグラフィーをつくらうとする試みである。それは文字による学問的記述を大きく越えようとするメディア・アートの実践なのだといってもいい。

感覚民族誌の特徴のひとつは、リサーチの参加者（「記述される側」の人びと）と、民族誌のオーディエンス（記述されたものを見る・読む側の人びと）の双方が、民族誌をつくる実践に、より深く関わるやり方を発明しようとしている点にある。リサーチの段階から、両者が関わり、両者を巻

き込むような新たな方法が模索されているのだ。

ポイントは（「映像で表現する」といった表現方法の革新だけでなく）、リサーチの段階にはじまる、マルチ・センサリーあるいはマルチ・メディア的な方法の開発にある（人類学者のサラ・ピンクはそれを「感覚的リサーチ」と呼んでいる^{*1}）。その良い例を私たちは、感覚民族誌の代表作と言われる《リヴァイアサン》（ヴェレナ・バラヴェル、ルーシアン・キャスターヌ＝テイラー、2012年）に見ることができる。底引き網漁船を題材としたこの映像では、撮影にあたり、GoProカメラが、かつての映像人類学であれば「被写体」でしかなかったであろう漁師達の身体にアタッチされている。漁師達の身体の動きに応じて映像に写るものは変化し、それを見る観客の映像への没入感あるいは映像への関わり方も変化する。民族誌の作者あるいは映像の主体はここで、文字通り複数化されている。

このように現代の人類学では、リサーチ段階とその表現段階の双方において、さまざまな方法が創造的に実験されている。かつてであれば、フィールドワークの実践と、その成果としての民族誌の執筆のあいだにはタイムラグがあった。それゆえ記録と表現（あるいはリサーチ参加者とオーディエンス）の問題は別々に論じられていた。しかし今や、記録あるいは記述するメディアムの変化とともに、両者は密接にリンクしはじめているのである。

このような状況を見すえながら、本プロジェクトは、芸術と人類学の中間領域といってもいい領域にアーカイブされた物質的資料について、その創造的な活用方法を探求し、実際に展示の形に構築することに取り組んだ。

具体的に用いられたのは、京都市立芸術大学芸術資料館に所蔵されている、「アフガニスタン民族資料」である。これらの資料は1973年に、本学教員5名（八木一夫、佐藤雅彦、田村隆照、冬木理沙男、山崎脩）が「彫刻・工芸における地中海・オリエント意匠の東漸に関する調査」の一環として中近東を横断した際に購入したものであり、その後、本学芸術資料館に収蔵された^{*2}。翌74年には、同資料館にて報告会と収蔵品展が催されるが、その後は収蔵庫にひっそりと存在しつづけてきた物質群である。

ここでのローカルな問題は、端的にいったわたしたちが、これらのモノが何であったのかについての記憶を十分に継承できていないことにあった。アーカイブされた物質群は、芸術大学の教員によって美術史的観点から収集されたという意味では、芸術的意味を帯びているはずだ。しかし個々の品ごとに見たとき、その収集意図は今や明確ではなく、実際多くの資料は（皿やガラス瓶など）現地の職人たちが制作した日常生活道具であるように思われた。これらは美術品なのか、工芸品なのか？そしてわたしたちはそれをどのように展示できるのか？

こうした意味や記憶の途絶^{*3}は、しかしながら、これらの物質にまつわる問題設定をあぶりだすものでもあった。かつてジェームズ・クリフォードは、非西洋から集められてきた品々が分類整理されるプロセスについて考察し、「芸術」と「文化」というカテゴリーが、個々の物質を序列化／分類整理し、価値を付与する装置として機能することを指摘した^{*4}。物質が芸術的価値をもつ傑作（masterpiece）に、あるいは文化的・人類学的価値をもつ器物／工芸品（artifact）とにふりわけられるのは、これらのカテゴリーによってこそなのだ。その観点からいうなら「アフガニスタン民族資料」は、いわばこれらのカテゴリーによってふりわけられる手前の状態にいる。だからこそこれらの資料は、芸術と人類学の双方に対して何らかの問題を提起しうるような可能性に対して開かれているともいえるのだ。受講生たちが編み出したそれぞれに創造的な展示方法とは、これらの物質を美術品でも工芸品でもない場所に置き直そうとするための、マルチ・センサリーな実験なのである。

最後に、このプロジェクトでは、アフガニスタンの人たちと対話することなしに本プロジェクトを続けるのは困難だと考えて、留学生の方たちに直接コンタクトをとり、そこから事前の交流や会期中の茶話会へと発展したことに触れておきたい。ギャラリーはこうして、感覚民族誌的な出会いの場となったのだが^{*5}、そこでアフガン侵攻前に収集された品々を見た留学生の一人は、このようなことを語ってくれた。こうした品々は今では、グローバルゼーションによって安価な工業製品が入ってくる以前に使われていたもの、す

なわちアンティークな価値をもつ品々として受けとめられており、比較的裕福な人たちによって特別な機会に使われている、と。

この発言にみられるノスタルジックなまなざしは、単純に芸術的なものでも、文化的なものでもないように思われる。そこにはおそらく極めて複雑な感情の織り目があるはずである。わたしたちは本プロジェクトにおいて、こうした複雑な感情をわずかながらでも共有できたという印象をもったのだが、それは、実際に国境を越えて移動してきた物質を、「かれらとわたしたちが直接同時に見る」ことなしには感覚できないものであったと思われる。わたしたちが触れようとしていたのは、こうした複雑な感情や感覚だったのではないだろうか。時代や環境の変化を越えて移動しても、そこから想起／触発される感情を変化させ続けていくような豊かさをもつ物質だったのではないだろうか。

*1 Sarah Pink (2015) *Doing Sensory Ethnography*, second edition, London: SAGE.

*2 八木一夫 (1978) 「海外研修報告 オリエント美術調査紀行」京都市立芸術大学「研究紀要」第19号。

*3 アフガニスタンの人たちにとって、この45年間は、ソビエト連邦による侵攻（1979年）にはじまり、アメリカ合衆国を中心とする有志連合による軍事行動開始（2001年）による混乱が今も続く、激動の時期に相当する。本展資料にまつわる記憶と物語の不在は、この長い混乱を反映するものでもあったろう。

*4 ジェームズ・クリフォード (2003) 「芸術と文化の収集について」『文化の霸状』所収、人文書院。

*5 人類学的な展示においても近年、資料をもともと作って／使っていた人たちにそれを改めて見てもらい、その交流から得られた新たな知見を資料に追記していくという、「フォーラム型の博物館」のあり方が模索されている。吉田憲司 (2017) 「文明の転換点における人類学と博物館」『民博通信』No. 158.

テーマ1《物質》の目的は、大学が有する多岐にわたる資料体（作品・楽譜・文献・資料）の「創造的な活用方法」を探り、ジャンルを超えたモノの見方や新たな価値を創出することにある。

プロジェクト「物質＋感覚民族誌」では、従来は美学・芸術学の対象であった芸術資料を「感覚民族誌」の視点から再検証することで、ヒトの生活の文脈に根ざした「リサーチとキュレーションの在り方」を提案することを目的とした。パイロットプログラムとして、1969年に本学の美術調査隊が収集したニューギニア民族資料を用いた京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品展「移動する物質——ニューギニア民族資料」と同展に関連するレクチャーシリーズを実施した。会場構成・展示美術制作を美術家の池田精堂（本学美術学部彫刻専攻非常勤講師）が担当し、引き出しを開けるなど観覧者が何らかのアクションを起こしてはじめて展示物を観ることのできる仕掛けを作った。レクチャーシリーズでは多彩な分野のゲストを講師として招き、講演やパフォーマンスを通して、地域固有の歴史的・文化的文脈について学びながら、領域横断的なアプローチの探求とネットワークの形成を試みた。

パイロットプログラム

PILOT

PROGRAM

京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品展

「移動する物質——ニューギニア民族資料」

会期 | 2017年6月10日（土）～7月2日（日）（月曜休館）
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
入場者数 | 1,206名

関連イベント | レクチャーシリーズ

レクチャー① ギャラリートーク

日時 | 2017年6月10日（土）14:00～16:00
講師 | 行木敬（文化人類学者／神戸山手大学現代社会学部准教授）
参加人数 | 19名

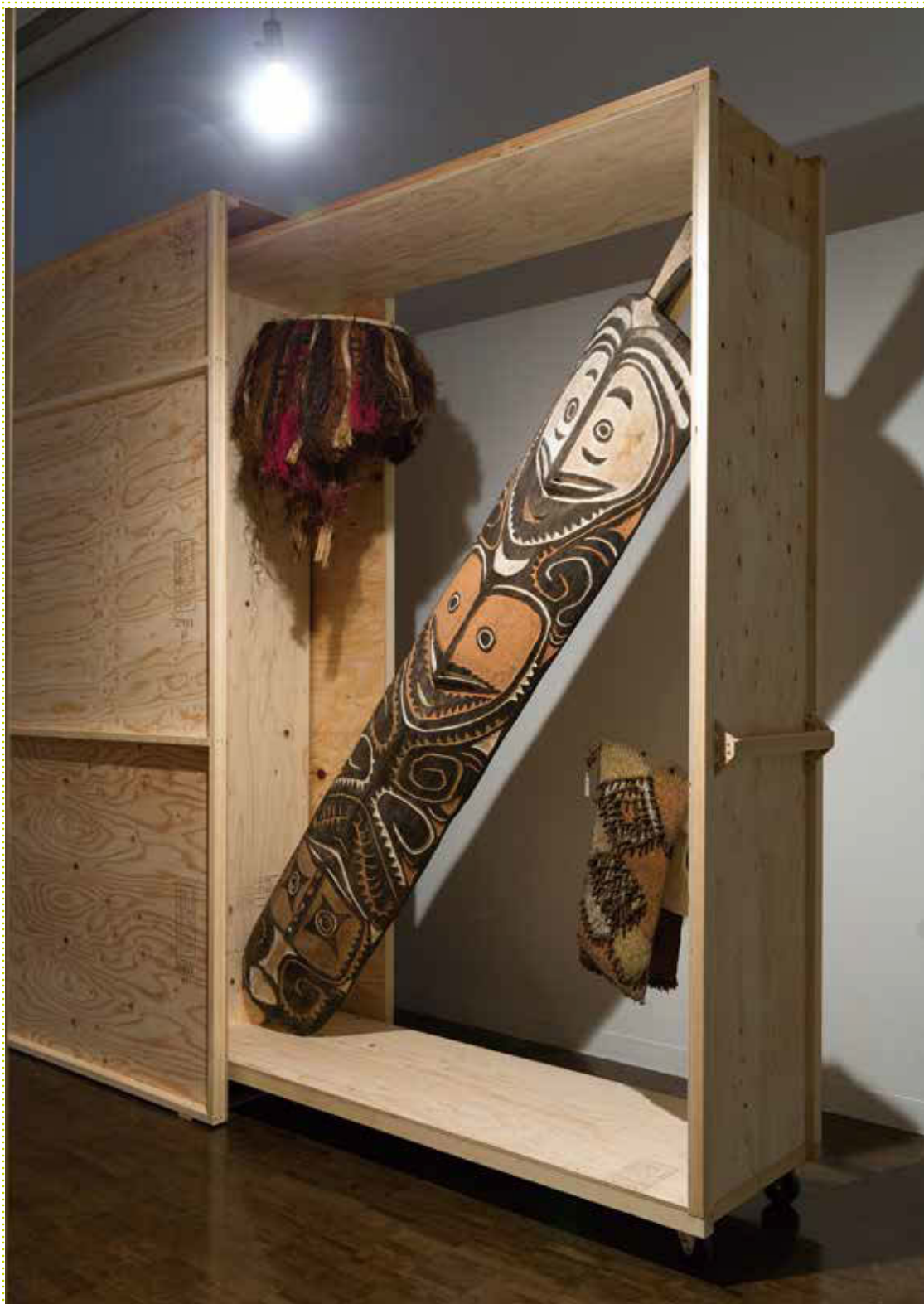
レクチャー②「切断と接続」

日時 | 2017年6月11日（日）14:00～16:00
講師 | 藤浩志（美術家／秋田公立美術大学教授）
聞き手 | 佐藤知久（文化人類学者／京都市立芸術大学芸術資源研究センター専任研究員／准教授）
参加人数 | 55名

レクチャー③「移動する音と映像」

日時 | 2017年7月2日（日）14:00～17:00
講師 | 山田陽一（民族音楽学者／京都市立芸術大学音楽学部教授）
川瀬慈（映像人類学者／国立民族学博物館准教授）
参加人数 | 59名





スピノフプログラム

SPIN-OFF

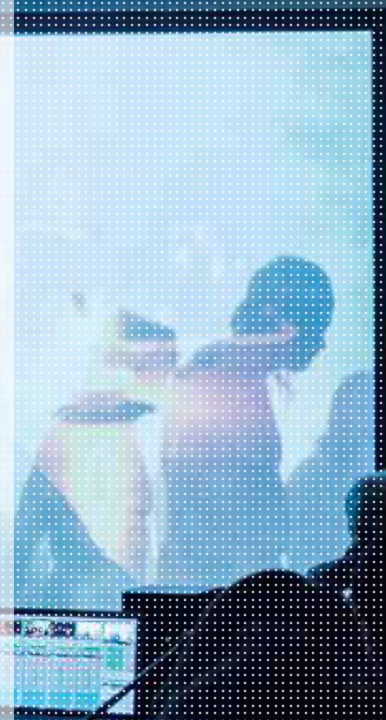
PROGRAM

ヴィンセント・ムーン × contact Gonzo × 川瀬慈 トークセッション & ヴィンセント・ムーン映像上映

日時 | 2017年12月20日(水) 19:00-22:00
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
登壇者 | ヴィンセント・ムーン(映像作家)
contact Gonzo(塚原悠也、松見拓也、三ヶ尻敬悟)
川瀬慈(映像人類学者/国立民族学博物館准教授)
進行 | 佐藤知久(文化人類学者/京都市立芸術大学芸術資源研究センター
専任研究員/准教授)
参加人数 | 76名

「感覚民族誌」的観点からみて優れたアプローチをとる実践や、身体深部の感覚や感性の作用を問う表現について知見を広めるため、著名なロックスターから小さな村の合唱団、秘境のシャーマニズム儀礼まで、世界各地の音楽家を対象に、独自のシネマ・ヴェリテの手法で映像作品を制作するフランス出身の映像作家ヴィンセント・ムーンを迎えて、トークセッションと映像作品上映を行った。

トークセッションでは、即興的な身体からの接触から始まるパフォーマンス・映像・写真など発表形態を固定しない活動で注目を集めるcontact Gonzoと、アフリカの音楽文化に関する研究ならびに映像制作に取り組む人類学者の川瀬慈が加わり、それぞれの最新の実践についてプレゼンテーションを行うとともに、3組の協働によりさらに拡張された領域に突入する表現の創出に向けた対話を行った。映像作品上映では、ヴィンセント・ムーンがこれまでに世界各地で撮りためた映像を即興で再編集してシーケンスにし、「Live Cinema」と呼ばれる形式で上映した。



スピノフプログラム

SPIN-OFF

PROGRAM

Anthro-film Laboratory 28

座談会：デジタルメディア時代の人類学 — 映像で他者を想像する —

日時 | 2018年1月25日(木) 18:00-20:00
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
登壇者 | 太田光海(マンチェスター大学社会人類学/映像メディア博士課程)
ふくだべろ/福田浩久(マンチェスター大学映像人類学修士課程)
村津蘭(京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科博士課程)
白井樹(写真家)
進行 | 川瀬慈(映像人類学者/国立民族学博物館准教授)
参加人数 | 42名

様々な分野の表現者や研究者との対話からオーディオビジュアルの話法の開拓に取り組むAnthro-film Laboratoryの座談会を開催した。経歴も関心も異なる4人の若手研究者たちが最新の活動について映像や写真を交えて報告しながら、現代人類学の抱える根本的な課題について、来場者と共に議論した。



本プロジェクトでは、ゲスト講師の川瀬慈と共に、国立民族学博物館の収蔵庫と映像音響資料室などを巡るバックヤードツアーや、フランス出身の映像作家ヴィンセント・ムーンとcontact Gonzoとのトークイベント（p. 28参照）、映像人類学の若手研究者4名を囲む座談会（p. 29参照）など、さまざまな催しを企画・実施した。本稿では、エンサイクロペディア・シネマトグラフィカと呼ばれる古い16ミリフィルムを用いた上映会やパフォーマンスなどの取り組みを事例に、アーカイブ映像の創造的活用の現状と課題、展望について、その企画者の一人でもある川瀬慈が論じる。

ECフィルムで世界を再創造する。

川瀬慈（映像人類学者／国立民族学博物館准教授）

ドイツ、ゲッティンゲンの国立科学映画研究所が1950年代初頭から制作してきたエンサイクロペディア・シネマトグラフィカ（Encyclopaedia Cinematographica）、通称ECフィルムは、民族学をはじめ、科学技術、生物学（動物学、植物学、微生物学）のフィルムによって構成される映像の百科事典である。ECフィルムは、撮影者の存在をあからさまには明示せず、対象の徹底した観察に比重を置く映像の様式で知られてきた。国立科学映画研究所のECフィルムの制作チームが、ドイツの研究機関の研究者と共同でチームをつくり、世界各地に赴き、各テーマにもとづく映像を撮影・収集し、保管してきた。20世紀中盤、ECフィルムは世界各地の研究機関に購入され、異文化教育や比較文化研究において成果をあげてきた。そのため、ECフィルムは模範的な科学映像として位置づけられ、民族誌映画をはじめとするその後の学術映画のありかたに極めて大きな影響を与えてきた。日本では1970年代初頭に下中記念財団がフルセットのECフィルムを購入した。私が勤務する国立民族学博物館は、開館当初の1970年代後半に数回にわけて民族学分野のECフィルムを購入し、現在、トータルして1,336タイトルのECフィルムが館内の映像音響資料室に保管されている。しかしながら近年は、日本においても、さらには

本国ドイツにおいても、16ミリフィルムという非常に使用しづらいフィルム媒体や、前時代的ともみなされやすい禁欲的な観察記録型の映像様式のため、ECフィルムは忘却の彼方に放逐されつつあった。1990年代に入るとドイツにおいてECフィルムの制作や編集会議は減少し、ECフィルムの母胎であった国立科学映画研究所は資金難のため2010年、ついに閉鎖してしまった。

しかしながら、ECフィルムが科学や学術という元来の脈絡から放たれ、時空を超えて、ここ日本で新たな意味と価値を与えられている。それは小さな動きながらも、様々な分野の研究者、アーティスト、企業家等をまきこみ、一種のムーブメントと呼べるようなものにまで成長している。アーカイブ映像の創造的な活用の地平を独自に切り拓きつつある動きとして各種のメディアにも取り上げられるようになった。事の発端は2012年にさかのぼる。ECフィルムの魅力を熟知する、日本のとある言語学者の提案により、ECフィルムの創造的活用をめざす委員会が東京でたちあがった。この委員会は下中記念財団の下中菜穂、映画館ポレポレ東中野の中植きさら、東京大学に所属する文化人類学者（当時）、丹羽朋子を中心に構成された。私自身も本委員に携わり、2012年以来、様々な分野のゲストを呼んで、ECフィルムの上映会を企画・

実行してきた。本上映会は、ECフィルムを現代の目線で創造的に読み直し、それを視聴する人々との対話を通して新しい息吹を吹き込むことを目的とした。

上映会では、撮影対象や撮影地域の専門家と視聴の場を共有することによって、映像に対する様々な情報が付加される。ECフィルムを知の交流、コミュニケーションを促進させるデバイスと位置付け、対象に対する深い学びの機会を得ることは本来の研究の文脈において重要であり、時には、知的な興奮を覚える営みである。しかしながら本企画では、それだけにとどまらず、個々の映像に内包された潜在的な価値を掘り起こすべく、ECフィルムと他の映像のさまざまな組み合わせ上映を行った（例えば実験映像、ドキュメンタリー映画、近年、文化人類学者によって制作された民族誌映画等）。さらに、ゲストの身体を用いたパフォーマンスの実施等、上映会を重ねる中で、ECフィルムのプレゼンテーションの実験の度合いが高まっていた。私が2014年にポレポレ東中野で企画した上映会では、生物学分野の映像に属する、マルミズムシの分泌物による身繕いの映像（E3101 マルミズムシ、分泌物による身繕い/1982年撮影）に対して、京都のダンスユニット“双子の未亡人”がダンスパフォーマンスの作品を創作して披露するという企画を行った。また、2017年の上映会では、アフリカの音楽、特に語りと身体性をテーマとしたECフィルムの上映を行い、ラッパーの環ROY氏と私が、上映映像に関する自由な対話を行った。本会では、アフリカ音楽を主題にする各映像の文化・歴史的な背景を私が人類学的な観点から解説し、環ROY氏がミュージシャンとしての立場・観点からの感想や、気づいた点を述べたり、あるいは上映された映像に対して詩的なリスポンスを返すという試みを行った。以上のように、音楽、パフォーマンス、ビジュアルアート等の分野のアーティストがECフィルムを視聴、活用することによって生み出す創造、表現の領域を探るような企画は今後さらに模索されていくべきであ

ろう。そこにおいてECフィルムは、学術的な研究分析の対象であるだけでなく、アーティストたちの創造や表現を促進させ、想像力を掻き立てる源泉となる。一時は忘れ去られていたECフィルムが映し出す、消滅してしまった世界の無形文化の映像が、昆虫や動物の単純な行動パターンの映像が、アーティストたちによって読み替えられ、異化され、新たな世界を創造する糧となるのである。これは、博物館における、民族誌的な資料をどこまで、アーティスティックな文脈でみせるか、あるいはみせないのか、という議論とも呼応する試みであり、問題でもあるだろう。

東京における近年のECフィルム上映ムーブメントの流れを受け、国立民族学博物館では昨年、Blackmagic Design Cintel Scannerを購入した。この機材を使用し、現在月に10本ほどのペースでECフィルムをデジタル化しはじめている。2018年1月現在、約250本ほどのECフィルムがデジタル化された。古いフィルムを創造的に活用していくためには、フィルムメディアのデジタル化は決して欠かすことのできない作業であるといえる。国立民族学博物館におけるビデオテーク番組やその他の研究映像も、館内公開に限定せず、それを視聴者と共有する脈絡の変換を柔軟に行うことによって、また新たな輝きをはなつ可能性を秘めている。メディアをめぐる環境が目まぐるしく変化し映像の情報伝達のありかたが多様化しつつある現在であるからこそ、“みなでともに視聴し、考え、感じ、語り合う”といういわば古典的なスタイルから、いまいちど古いアーカイブ映像の創造的な活用、さらには新たな知や、コミュニケーションの生成について探求していきたいと考える。

参考ウェブサイト

エンサイクロペディア・シネマトグラフィカ。＝ほぼ日刊イトイ新聞。
<http://www.1101.com/ec/>

プロジェクト 2

Still Moving: The '80s

活動期間 | 2017年7月-2018年2月(計17日間)

会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
京都市立芸術資源研究センターほか

講師 | 石谷治寛(京都市立芸術大学芸術資源研究センター研究員)
原久子(アートプロデューサー/大阪電気通信大学教授)
藤田瑞穂(京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA 学芸員)

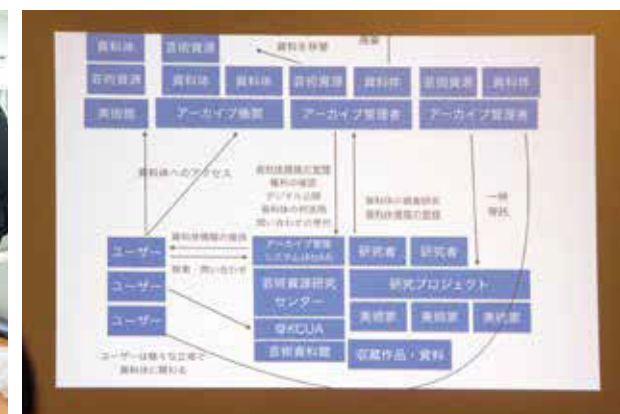
受講人数 | 4名

プロジェクト2「Still Moving: The '80s」では、1980年代の関西ニューウェーブなどを皮切りとして現代美術の拠点であった本学を中心とする当時の状況について、オーラルヒストリーの収録、当時の印刷物などの資料およびデータの収集、本学資料館に収蔵された作品の修復などを通じて検証し、「芸術に関わる創造的な記録方法」を考案することを目的とした。

作業内容として「従来の美術史の言説」により構成されてきた調査対象の意味を問い直すことから始め、取材対象者や資料の選定、研究発表のプラン立案から実施までを行った。

昨年度に引き続き、京都市立芸術大学と東京藝術大学の学生による共同企画展「フジヤマゲイシャ」を手掛かりとした複数のインタビュー調査では、出展作家に加えて、その周縁部での観察者であるデザイナーや写真家、美術館学芸員への聞き取りを新たに行った。これらの取材をもとにして、美術に関する京都市内地図の制作やデータベースの試験運用、独自の視点による資料分類ワークショップなどへ発展させた。これらを通して、文献資料では辿ることが難しい微細な事柄や、私的な着目点を拾い上げる意義を知ることが可能となり、美術作品の価値を歴史のなかで固定されたものとするのではなく「動的に捉え直す」可能性へとつなげる実践的な学びの機会を受講生は得ることができた。

研究発表の場では、芸術資料館や芸術資源研究センター、ギャラリー @KCUA など複数の学内機関の連携を活性化させつつ継続した作業の蓄積が、作品の多様な読解を可能とする「将来に有用な芸術アーカイブの形成」へつながることが確認された。



〈インタビュー調査〉

5月10日(水) 第1回 杉山雅之(「フジヤマゲイシャ」出展作家)

9月27日(水) 第2回 栗本夏樹(「フジヤマゲイシャ」出展作家)

10月1日(日) 第3回 関口敦仁(「フジヤマゲイシャ」出展作家)

10月10日(火) 第4回 西岡勉(デザイナー)

12月6日(水) 第5回 島敦彦(金沢21世紀美術館館長)

2月14日(水) 第6回 石原友明(「フジヤマゲイシャ」出展作家)、福永一夫(写真家)

成果発表展

「アーカイバル・プラクティス・ラボ」公開

(同時開催:京都市立芸術大学美術学部同窓会展「部屋と宇宙と眠らない夜——1990年代前半を中心に」)

会期 | 2018年2月17日(土)–3月4日(日)(月曜休館)
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
入場者数 | 4,555名

関連イベント

アーカイバル・ワークショップ

2月18日(日)14:00–16:00
講師 | 石谷治寛(京都市立芸術大学芸術資源研究センター研究員)
参加人数 | 7名

眠らない夜のアーカイブ会議 第1夜

2月23日(金)19:00–21:00
講師 | 原久子(アートプロデューサー/大阪電気通信大学教授)
参加人数 | 15名

眠らない夜のアーカイブ会議 第2夜

3月3日(土)18:00–20:00
講師 | 島敦彦(金沢21世紀美術館館長)
参加人数 | 14名



藤田瑞穂（京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA 学芸員）

本プロジェクトは、京都市東山区今熊野にあった旧キャンパスから京都市西京区大枝沓掛町の現キャンパスへの移転（1980年）以降の本学とその背景について調査することにより、2023年に予定されるキャンパス移転後の大学の在り方を探ることを目的としたものである。前年度に引き続き、本学芸術資料館の収蔵品となっている卒業・修了買上作品を中心に紹介する美術学部同窓会展での成果発表を一つの通過地点とした。

インタビュー

本学と東京藝術大学との交流展として1982年から87年まで開催された「フジヤマゲイシャ」（全6回）関係者を中心とした聞き取り調査（昨年度から継続）では、移転直後の沓掛キャンパスや当時の学生の動向などについて多くの情報が得られた。本学出身者からは、教職員・在学生の全てが見知らぬ土地で一から活動を始めたことによる縦割りのヒエラルキーの崩壊や、（貸画廊ではなく）無料で使用できる展示場所が大学に設置されたことが展覧会に対する意欲を掻き立てたなど、環境の変化がその活動に与えた影響の数々が語られた。中でも印象的だったのは、「大きな空き地」（現在は大学会館が建っている場所）を学生が自由に使用できた状況を懐かしむ声が複数人から挙がったことである。それは、本冊子巻頭インタビューにて設計JVメンバーが指摘していた「空き地」に関する言及（pp. 9-10参照）とも重なり合う。次の移転では、建物の総面積は現キャンパスより増加し狭隘化が解消されるものの、土地の総面積自体は減少する。実質の「空き地」が大きく減少することは不可避であるが、概念としての「空き地」、つまり学生がカリキュラムの外で自発的に活動できる



「余白」をどのように作るかということはかなり重要な問題である。これはほんの一例ではあるが、建築家へのインタビューと同じトピックが本プロジェクトでも確認されたことには、「従来の美術史の言説」とは異なる視点からの調査の可能性が垣間見えたように感じている。

松井紫朗作品修復

インタビューを軸とした調査と並行して、本学美術学部彫刻専攻講師の金氏徹平を中心としたメンバーにより、本学芸術資料館に収蔵されている松井紫朗の作品《FLOWER VASE》（1985年度大学院美術研究科彫刻専攻修了作品）の修復作業が進められた。同作品は石と木を素材とした、高さ3mを超える大作であるが、接続部などの経年劣化により展示不可能な状態となっていた。保管場所から彫刻棟にフォークリフトを使用して運び込み、詳細の確認を行った上で、仏師の矢野健一郎氏に修復方法についてアドバイスを受けた。この修復作業の狙いの一つには、素材の扱い方や当時の若手作家たちの制作上の理念など、80年代の美術を作品制作の立場から学ぶことにある。実技系専攻の学生や若手作家た



ちにとっては、資料の検証よりもリアリティのある「研究」方法となり得るであろう。現在も修復作業は継続中であるが、木を素材とする部分の修復はほぼ完了しており、同作品が再び展示可能となる日も近い。

美術学部同窓会展

「部屋と宇宙と眠らない夜
——1990年代前半を中心に」

1980年代の卒業・修了作品を中心に紹介した昨年度の同展に引き続き、1990年代前半の作品を扱った。1990年代前半とは、国外においては東西ドイツの統一と冷戦終結、ソビエト連邦解体とグローバル化の加速、湾岸戦争での多国籍軍によるイラクへの攻撃などが、日本国内においては、バブル経済のピークからその崩壊、そして阪神・淡路大震災、地下鉄サリン事件が人々に大きな衝撃を与え、のちの社会を大きく動かすことになる現象や出来事のあった激動の時代であった。美術界の動きとしては、このような社会の動きからか、自らの新たな立ち位置を模索するような傾向が見られるようになる。また、貸画廊ではなく、オルタナティブな作品発表の場所を自分たちで開拓していく動きも若手作家の中で活発化するのだが、本学学生たちも例外ではなく、学生の下宿アパートなどさまざまな場所を展示の場として使用するようになっていく。90年代前半は、バブル崩壊から「失われた20年」とも呼ばれる長く続いた不景気の始まりというネガティブなイメージで捉えられがちな時代でもあるが、本展にて展示した作品からは、この時期特有の若き表現者たちの躍動感、高揚感を見て取ることができた。



アーカイバル・プラクティス・ラボ

継続中の案件も多いため、こうした活動の全てを発表するという形式ではなく、展覧会の場でオープンに調査研究を行うための期間限定ラボとして開催した。二つの壁面にはプロジェクトメンバーによって制作された80年代から90年代前半の年表と京都市内の地図とを設置した。来場者も自由に情報を付け加えることを可能としたところ、同窓会生からは当時の本学や学生の動向に関する情報が、また一般の来場者からはより広い視点での情報が得られた。また、「眠らない夜のアーカイブ会議」と題して、原久子氏には主に編集者としての視点から、島敦彦氏にはキュレーターとしての視点から捉えられた当時の状況を語っていただいた。「部屋と宇宙と眠らない夜」では、収蔵場所の問題もあり買上対象から外れたこともあって彫刻作品の展示がなかったのだが、1992年に国立国際美術館にて開催された「彫刻の遠心力」展についての島氏による詳細な解説は、それを補完して余りある貴重なものとなった。

なお、島氏は本学および「フジヤマゲイシャ」の直接的な関係者ではないが、このイベント以前にインタビューを実施している。それは、島氏自身の集積による80年代美術の動向に関する資料から抽出した、本学関係者を中心とする関西の動向に関する見解を尋ねることを目的としたものだった。しかし、本棚にぎっしり詰まったスクラップブックを実際に拝見してみると、それらは80年代美術に関する重要な資料であることを超えて、個人の記録としても非常に魅力的なものに感じられたのであった。見てしまった限りは、もう後に引けないというよくわからない焦燥感に駆られてしまう。これがアーカイブの魔力というものなのだろうか……。目の前に広がった迷宮は幻覚ではなく、奥へと誘う声の頭の中を駆け巡る。

鼎談 80年代から現在における記録写真とメディアの変遷について

プロジェクト2「Still Moving: The '80s」では「芸術に関わる創造的な記録方法」の確立を模索するなかで、80年代美術に関する印刷物の収集や写真を含む多くの記録資料に触れてきました。「記録」と「芸術」の関係性について考察をより一層深めるべく、本プロジェクトの一環として、精力的な作家活動のかたわらで、在学中より同世代による美術作品や展覧会をはじめ、関西の美術撮影に携わっていた本学美術学部教授の石原友明と、現在も国内主要美術館での撮影を中心として広く活躍する写真家・福永一夫の両氏に聞き取り取材を行いました。

聞き手 | 原久子

80年代の美術撮影の状況について

原 お二人はアーネスト・サトウさんの「映像教室」*1で写真を学ばれましたよね。石原さんは、作品制作に写真を用いるだけでなく、80年代から美術作品の撮影にも関わられています、その経緯や当時の状況についてお聞かせください。

石原 ちょうど大学が洛西へ移転した1980年頃、学生の間でも、自分たちが作った作品を記録に残していこうという意識が出てきていました。今でいうポートフォリオのようなものを作るようになってきたんです。インスタレーション形式の作品が非常に増えてきたことも、その理由の一つだと思います。そういう流れの中で、制作のためにカメラも三脚も持っていたので、同級生たちから作品の写真を撮ってほしいと頼まれるようになりました。周りの学生は、大学移転と同時にできた学内ギャラリーで、4年生か院生になると街の貸画廊などでも活発に展覧会を開いていたんです。その展示風景などを撮っていました。

原 85年くらいには、画廊まわり*2をしていると、作品写真の撮影をする石原さんに遭遇することがありました。

石原 その頃、きちんと作品を記録して残すという習慣が大阪のギャラリー界限でも整いつつありました。たくさん依頼をもらえるようになったのは、ぼくが相場よりも安い値段で撮影の仕事を受け始めたこともあります、それよりも、個々のギャラリーの照明の色情報や演色性の種類について、既にデータを持っていたからではないかと思っています。短い会期の中ではフィルム写真の撮り直しは大変なので、照明のクセに合わせたフィルターを選ぶ必要があります。失敗を防ぐ意味では技術的な面で有利でした。

原 80年代前半は『美術手帖』でもモノクロのページがまだかなり多かったですね。

石原 そうですね。ほどなくして『美術手帖』の展評の写真がカラーになったことは大きな影響がありました。カラー写真のニーズもそこで出てきたのでしょう。

福永 石原さんはポジ、ネガ、モノクロ*3の3種類のフィルムで撮影して、モノクロは必ず紙焼きの状態

石原 自分自身の作品を制作する上で、その3種類が必要だったんですよ。当時はみんな作品図版を

紙焼きの状態で関係者に配っていたのですが、費用がポジフィルムより安いので、だいたいネガフィルムから焼いていたんです。それらを1台で撮影できるように、蛇腹付きのカメラを使っていました。そして、ぼくはそのフィルムを全部作家に渡していました。通常はカメラマンが撮影したフィルムを全部保管して、印刷物などに掲載される場合に、その都度出版社に貸し出してクレジットも載せる、という過程を経ると思うのですが、写真家の著作権というよりも、写っている作品の作者が自由に素早く使えるように、といった作家的視点での利便性を考えてのことです。それは写真家にとっては良くないやり方でもあります。

原 美術撮影をする際にも、そこは写真家になりきるわけではなくて、美術家の視点から考えておられたということなんですね。それに対して、写真家として活動されている福永さんにとっては、作品の記録写真とは、どのような位置付けなのでしょう。

福永 ぼくは大学を出てからいったん商業写真に携わっていたのですが、少しずつ美術の方に戻っていきました。大学の非常勤をしながら石原さんや森村泰昌さんなどの紹介で展覧会の撮影もするようになって。それでも89年頃まではまだ商業写真の方も続けていたのですが、やっぱり自分には美術の方が面白いと気付いて辞めました。石原さんが美術撮影の仕事を辞めると決めてからは、その仕事を全部ぼくに回していただいていたので、それで得たお金で機材を買い揃えていきました。なので、位置付けとかはあまり考えずに自然に今に至っている感じです。作家さんとは相談しながら撮っていくのですが、自分の視点で撮らせてもらうようになったのはかなり後のことです。10年くらい前に、ある作家さんから「福永さんが一番最初の批評家だ」と言われたことがあったんですが、それってすごいありがたいなと思いました。ぼくの視点から作品

を撮れる、それは嬉しいなって思う。自分の写真が一番好きだから、それはもう仕方がない。撮ることが好きだし、ぼくはぼくの写真が一番だいつも思ってるから、本当に。

石原 それはすごくいいことだよ。福永くんのそういうところ、いいと思う。ぼくは自分の写真が一番好きではないな(笑)。

原 私はダムタイプの「S/N」を何回も観ているのですが、後で思い起こされるのは舞台のイメージではなくて、福永さんのスチルのイメージなんです。実は世間の人たちの「ダムタイプ像」も、同じく福永さんのスチルなのではないかと思ったります。同じ被写体を撮るにしても写真家によって異なる独特の質感が出ますよね。先ほど自分の写真が好きだとおっしゃいましたが、それはご自身が作り上げてこられた方法が、独自の質感を生んでいるという自負があるからなのだと思います。

写真と掲載されるメディアの関係性

原 80年代は「雑誌の時代」でもあり、写真には「印刷するための記録」としての需要がありました。当時の印刷媒体と美術の関わりについてどのように捉えていますか。

石原 印刷メディアにドキュメントと批評の文章がセットで掲載されることで、作品の紹介になっていく時代ですね。まだまだ白黒の印刷物が多く、批評の在り方も今は違います。展覧会をして、記録に残して、批評に書かれるまでを一つのサイクルとして考えていたように思います。新聞にも美術批評コーナーがあって、批評家の方と面白い作家を結びつけて毎週紹介していたことはとても重要でした。今なら作品が流通するまでを考えている人が多いのですが、当時はインスタレーションが売れるなんていうこともあり得ないことでした。批評によって作品の価値が

*1 アーネスト・サトウ(1927-1990)によって1968年に京都市立美術大学(現京都市立芸術大学)に設立された(サトウは1973年には京都市立芸術大学美術学部の教授に就任した)。この「映像教室」には充実した機材が導入され、多くの後進を輩出した。

*2 当時、美術記者や批評家、学芸員は毎週のように画廊をまわり、自らの足と目で情報を得ていた。批評家たちによる記事などが美術界における貴重な情報源となっており、貸画廊での展覧会で彼らの目に留まり批評を書いてもらうことが、何より若手作家たちのステップアップにつながっていた。

*3 フィルムカメラにおける、記録媒体であるフィルムの保存形式。ネガフィルムは被写体の明暗や色が反転して記録されるが、現像時に正像に戻す際に色や露出をある程度補正することができる。対して、ポジフィルムは正像が記録されるためにフィルムのままの画像確認が容易な反面、補正の自由度は劣る。モノクロフィルムは、すべての色が白黒に変換されて記録されるフィルムを指す。



左：福永一夫 右：石原友明

作られていく時代だったので、そのためにも作品のドキュメントが必要でした。

原 そういう意味でも、作品写真と写真家の視点は極めて重要なものだったわけですね。「作家の意図を汲み、どのように写し表すか」は後に掲載される写真へ反映されます。プロの写真家ならどんな人でも作品撮影ができるわけではなく、作品を客観視できて、さらに作品の見え方に対する理解を持ち併せた人は少ないのかもしれない。私が展覧会の記録撮影を福永さんをお願いするのは、福永さんなら紙面づくりをする上での諸々の意図までも汲んでくれると信頼してのことなんです。

福永 ありがとうございます(笑)。

原 今ではほとんどの写真がデジタルで撮影され、そのままインターネット上に流れるような状況なので、そこで初めて美術作品を目にする機会が多くなっています。例えばSNS上でも、プロの写真家が撮ったものではない個人による写真も増えていますよね。

石原 その変化はとても大きいのではないのでしょうか。これまでは印刷物での批評や紹介を通して作品を知っていたのが、SNSを介して作品を知り、みんなのレスポンスや「いいね!」の数がある種の作品評価になる。つまり作品の評価へつながら材料がどんどん変わりつつあるのだと言えます。またそのことは展覧会へ足を運ぶきっかけにもつながっています。今の展覧会場では「撮影OK」という展示をどこも作りますよね。そこで撮影して拡散してもらうことが集客数の増加に結びつき、それが展覧会の評価にもつながる。ある意味、評価が言論によるものではなくて、数値で表されていくわけですね? 作品価格も数値化の一つの例ですけど、「いいね!」やシェアの数のようなものが作品の評価になりつつある。それは多分メディアの変遷という枠に収まるのではなくて、作品の評価の在り方自体も変化しているのだらうと思うんです。

原 プロフェッショナルなところで撮影される写真は、スマホで撮られるスナップショットと全然位相が違うというか。



原久子

石原 それはもう職業としては無くなっていくもの。恐竜のように……(笑)。福永くんはもう恐竜のような存在になっていますよ。今でいうZINEのようなものを作るにしても当時は、グラフィックデザイナーや写真屋さんがいて、アートディレクターに批評家、写真家などが連携していましたよね。最低限5、6の業種が集まって、作品の評価を作っていたわけです。今はスマホで撮ってSNSで流すということが一人でできてしまいますし、そこには専門職は必要ない。

福永 フィルムカメラではそんなに簡単には撮れないので、一枚の絵を作るだけでもすごく大変です。今のデジタルカメラはすごくきれいだから、パシャパシャ撮って……(笑)。それでイメージが最初から自分のものになっている。だからこそ今はそういう写真との違いを見せていけないと思っています。そうでないと写真家は職業として無くなってしまいますので。

石原 ぼくはするように、いろいろな職業がすごいスピードで失われていくことにもとても興味があります。かつて人力が必要としていた作業がア

プリケーションやプログラムに置き換わり、個人の操作で完結してしまうような状況下では、ある種のプロフェッショナルな職がどんどん別のもので代替されていく。

福永 それはもう職業カメラマンもそうだし、デザイナーも。言ってしまうば今は誰でも「デザイナー」じゃないかな?

石原 そして誰でも「批評家」になることもできる。もちろん、シリアスに作品を見て、自分の言葉で批評を組み立てようとしておられる方はいると思うんですね。でも彼らは原稿料をもらって書いているわけではない。そこが昔の批評家とは違う部分とも言えます。しかしある意味では、かつては美術作家にもそのような部分はあったんです。例えばアバンギャルドの時代の作家は売れるかどうかを期待せずに、ただ制作をして美術の前衛を進めようみたいな、無償の使命感をもって作っていたわけですよね。

福永 そういう目的をもった自己顕示は良いと思うけど、ぼくは職業としてやるなら金銭を受け取っ

た方がいいと思う。ネットが肌に合わない部分はそこ。

原 スナップショットや無編集の記録写真が、その作品を生で見た印象をうまく伝えられるのかというと、必ずしも伝わるとは限らないと思います。例えばTHETA*⁴とかで360度の画像を記録しても機械的に撮った域を超えないというか。ネット上にイメージが量産されたとしても、美術館が発行する作品図録に写真家による図版が必要なことには変わりないですよ。

石原 そうですね。しかし、ネットには無数の画像が上がっています。一つの展覧会で検索を掛けて、それぞれの写真が質の高いものでなかったとしても、集合体の中にある種の情報量が存在しているという状況はこれまでに無かったことです。フィルム時代の撮影では、現像にコストが掛かるので限られた枚数で記録していましたが、「このワンショットに作品の情報量を最大限に入れよう」と使う機材やライティングまでかなり考えて撮っていました。ある作品の状況を一枚の写真でレプリゼントしようとなれば、たしかにプロのカメラマンの手が必要になるでしょう。しかし、今はワンカットで済ます必要がないので、無数に撮ったスナップがあれば、それで事足りる。むしろ無数の情報の中で作品を判断するような状況下では、情報量が多いことの方が都合が良いのかもしれません。

原 そのような圧倒的な情報量のなかでは「編集」が重要になってきますよね。すべての情報を参照することが物理的にできなくなると、より良く編集されたものが選ばれていくのではないのでしょうか。

福永 良いものを厳選して出すというのは、写真撮影の段階でもなされるべきところです。今はプロの写真家ですらデジタルで何枚も撮って、依頼主にいっぱい納品してしまう。ぼくはそれは絶対

ダメだと思っています。だって使うのは一枚よ？一つのインスタレーションだったら、一枚で良いんです。それを何枚も撮るだけ撮って、後は依頼主のセレクトに委ねるというのは写真家の仕事ではないと思っています。

原 そこにはアナログとデジタルの違いを超えた、写真の在り方に対する認識の違いもあるのでしょうか。

石原 ぼくはアンリ・カルティエ＝ブレッソンを学んで、かつては決定的瞬間の一枚の美学、モダニズム写真の美学というのを信じてやっていたので……。だから今の写真は20世紀のモダニズム的な意味での写真とは違ったものである、と考えるしかないと思うんです。その中で培われる新しい価値の形成にとっても興味を持っています。

メディアの技術進歩と価値形成過程の変化

石原 少し話は変わるけど、ぼくはすごくInstagramの美学というものを知りたくて(笑)。この間も演習授業で学生たちと写真について考えていたのですが、彼女たちに「どういうものがカッコいいの？」と尋ねると「正方形がいっぱい並んでいる時の色味の感じ」とか、一個一個の写真ではないんですよ。そんな美意識をかつてのぼくらは持っていなかった。

福永 それはぼくの仕事の主義から言わせてもらおうと、ゴミをいっぱい集めてるだけ……。

石原 たしかに「良いものを厳選し、編集する」ということも大事なかもしれない。しかし、ゴミかどうかという価値判断をせず沢山集めることで起こる何かがあるかもしれない。さらに言えば「歴史的なもの」に対して「アーカイブ的なもの」、つまり「この一点」といった価値判断を一旦保留して多くの情報量を保管したときに、「作品写

真」よりも「スナップショットが沢山あるような状態」に高い価値が発生するケースもあります。例えばこういうインタビューも録音しますよね。大部分がゴミのような話であってもひとまず全部データとしてとっておくでしょう？最終的に編集したものだけを残すのがこれまでの考え方ですけど、「アーカイブ」だとこの録音自体も置いておきますからね。

原 オーラルヒストリーでも、文字を起こす時につい癖で編集を加えてしまったら、起こした原稿を元に戻されてしまったことがあります。編集による保存とアーカイブの考え方の違いですね。

石原 とは言うものの、一見すると情報保存の価値判断を保留しているように見えても、実は「誰にインタビューするか」とか「何をアーカイブするか」ということで既に価値判断が行われているので、結局は価値判断が行われていないわけではないのです、おそらくね。

福永 それって写真も全部のデータを置いておくの？

石原 適切な写真も、人工知能が自動的に選んでくれるようになるかも。

福永 そのうちカメラが勝手に歩いて？

石原 今はもうそれに近い。ムービーですずっと撮っていて、そこから切り取る。シャッターを押す瞬間のちょっと前から撮られているっていうか。決定的瞬間も何もない。ディサインプモーメントでなく、ディサイドする以前のものが写っている、みたいな。「福永くんが撮ったこの角度」っていうのはある種のディサインプモーメントだといえる。

原 80年代から30年経った今はもう、ある意味で記録写真は編集しない。

石原 「編集はしない」という状態で出した後、それを見た人によっていろんなバイアスが掛かった別のドキュメントが作られたときに「みんなこの角度が好きなんだ」という美意識がわかることがあるのでしょうか。少なくとも「アーカイブ」の考えにはそういうことが含まれていると思います。例えば今、ISによって破壊された美術品を、観光客が撮っていた写真をネット上で集めて、それを元に3Dデータを構築することで作品を復元するという試みもあるわけです。そこで集まる無数の情報の束が「アーカイブ」で、それが失われた作品の復元を可能にする。ところが、面白いのは、みんなほぼ正面から撮るので背面のデータが一つも無いんです。そういった形でのドキュメントや、「誰かが撮った」というかたちの作家性の在り方はとても興味深い。

原 ここまでの話でいくと、石原さんの話では、作品写真はさまざまな形で万人がみな撮り、それら有象無象がクラウド化され、ネット上で検索すると何らかの形で集合体になって出てくる。そういうものが「アーカイブ」の一端を担っている現状があり、それらのメディア的あるいは技術的な進歩に伴って価値の作られ方が変わっていくということですね。でも一方で、福永さんの視点としては？

福永 それもね、ありだとは思いますが。そっちはそっちでやってもらってたらいいなっていう。ぼくは認めないけどね。

石原 頑固な職人のおじいちゃんやん。

福永 そうそうそう、「てやんでえ!」みたいな。

*4 RICOHが開発、発売した小型全天球カメラ。360度の静止画をつなげた状態で記録でき、AR機器を媒介して写真を再生することによって、撮影地点からのあらゆる角度の視覚情報をシームレスに参照することができる。

プロジェクト 3

うつしから学ぶ

活動期間 | 2017年12月(計3日間)

会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA

講師 | 竹浪遠(東洋美術史/京都市立芸術大学美術学部准教授)

森野彰人(陶磁器作家/京都市立芸術大学美術学部准教授)

藤田隆則(伝統音楽研究/京都市立芸術大学伝統音楽研究センター教授)

プロジェクト3「うつしから学ぶ」では、「うつし(写し・移し)」という視点から、多様な芸術資源を取り上げ、美術・音楽など従来のジャンル区分を再配置する「新たな鑑賞と展示方法」を考案することを目的とする。複数の領域にわたる担当講師とコーディネーターから成るリサーチチームを編成し、「うつし」という視点がもたらす可能性についての議論や実験を長期にわたり重ねることとなった。結果として、三つのワークショップ立案から実際のワークショップ実施、成果展示の流れのなかで各内容が相互に参照し合い、「うつす」という行為とは一見対を成すと考えられがちな「オリジナルの表現」の成立可否という根源的な疑問について、いくつかの可能性を得ることとなった。

また、「うつす」という行為を主題としたワークショップの運営方法を模索するという観点においては、ある一定の方法論とも言えるものが表出したと考えられる。それはすなわち、参照元の題材(絵画、楽曲)に多様な解釈が可能なマスターピースを選定し、それらを再現不能、あるいは再現を著しく邪魔をするプロセスを積極的に取り入れるという手法である。容易に「うつす」ことができない状況をあえて設定することで、参加者のそれぞれの工夫や気付きを促すことができるのである。「オリジナルの表現」に至る前の段階にある「参照元を観察し、いったん遮断し、うつす」という所作について、細かな過程を発見できるプロジェクトとなった。



山水画のジオラマをつくろう

日時 | 2017年12月2日(土) 13:00-17:00

講師 | 竹浪遠

受講人数 | 4名

粘土や枯れ木などを用いて、東洋絵画独特の矛盾した奥行きをはらむ山河風景をジオラマ状に再現した。ジオラマ制作を通して、山水画の持つ多視点構造や、作者の筆運びの意図、作品内にひそやかに語られる画題の物語を読み解き、受講生自身による自律的な東洋絵画鑑賞の手だてを提示している。



レゴブロックでうつす

日時 | 2017年12月3日(日) 13:00-17:00

講師 | 森野彰人

受講人数 | 13名

簡便性を持ちながら、不自由な素材でもあるレゴブロックを制作の媒体として使用し、パブロ・ピカソの絵画における虚数的な絵画空間を現実空間での立体物として変換する。不自由な素材を使用することにより、作品のスケールやプロセスが組み替えられ、創造に有用なエラーが引き起こされるさまを体感した。



能楽の五人囃子を体にうつしとる

日時 | 2017年12月10日(日) 13:00-17:00

講師 | 藤田隆則

受講人数 | 14名

小学生の児童と保護者を対象として、伝統音楽教育で継承されている譜面を美術領域から独自に解釈し、リトミックのように体感的に五人囃子を習得するマットを制作した。また、さらに発展して、ごっこ遊びや音の出る玩具を用いて自由に譜面をアレンジしながら演奏を行い、伝統音楽の演奏の多様性について学ぶこととなった。

成果発表展

「うつしから学ぶ」

会期 | 2017年12月2日(土)–12月10日(日) (月曜休館)
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA
入場者数 | 477名



山水画のジオラマをつくろう

竹浪 遠 (東洋美術史 / 京都市立芸術大学美術学部准教授)

中国絵画と聞いて具体的な画家や作品が思い浮かばなくても、山水画ならば細長い峰が立ち並んで雲がかかり、道の上に杖をついて歩む人物がいる、そんな光景をイメージする人が少なくないだろう。このように東洋絵画の代表的なジャンルの一つである山水画だが、西洋的な遠近法、陰影法に馴染んだ現代の目からすれば、現実ばなれした仙境のように見え、伝統的な筆墨による岩や樹木も、写実性からかけ離れた難解な印象を与えるかもしれない。

山水画を研究している筆者にとっては、古代以来の思想や画風展開があつてのことと説明できるが、そのような概説は自分の眼で作品を味わう前に、先入観を与えてしまうことにもなりかねない。美術史を講義する上で、最も悩ましい点である。

山水画の鑑賞にあたってまず重要なのは、「臥遊」という故事であろう。今から1500年以上前の南朝時代、宗炳(375–443)という文人が、山水の清らかさを愛して各地の名山を巡った。老年になって登山がかなわなくなると、家の壁に自ら山水を描いて、坐臥して心を遊ばせたという。この故事は、それ以降の山水画にいわば通奏低音のように横たわっている。これさえ知っていれば、画家の名前や時代ごとの画風を知らずとも、一幅の絵の前に立ってその中に遊ぶことができる。ましてや名作となれば、構図やモチーフ配置、雲煙表現などに工夫が凝らされ、見飽きることなく画中をさまよってみたいくなる。その工夫に気づくことも鑑賞の醍醐味である。

今回、山水画のジオラマ制作を思いついたのも、画面を立体に「うつす」ことによって、画家がどのような空間を意図し、どうそれを描いたのかを実感をもって理解することで、より深く画の中に入り込めると考えたからである。

対象作品として選んだのは、山水画が最も写実性を高めた宋時代(960–1279)の2点である。北宋(11世紀)の范寛「谿山行旅図」は、黄土地帯の断崖を高遠と呼ばれる構図で2メートル余りの画面に描いた大作。中心に聳える主山が画面の約3分の2を占めており、北宋画のもつ圧倒的な迫力を再現できるかがポイントである。

南宋(12世紀)の(伝)徽宗「冬景山水図」は、画面の対角線を意識し余白も活かしつつ近岸と対岸を配し

た比較的小ぶりの作品である。高土のたたずむ近景と夜の霞に半ば隠された後方の岩壁とを、いかに関係づけられるかが重要となる。

どちらを選んでも、実際の画面よりはかなり小さな20×30cmほどの台の上に、粘土と枯れ枝、建築模型用の小型人形といった限定的な素材を用いて情景を「うつし」取るためには、大胆な省略が必要である。時間内に完成させられるか企画者としては不安もあったが、参加者各人が画面を観察後すぐに手を動かし始め、2時間ほどの間に、それぞれの解釈で約千年から八百年前の画家の意図を追体験した山水空間を作り上げた。画では見えていない背後の空間や形状を考える必要もあり、単に眺めるだけでは得られない「臥遊」をそれぞれに楽しんだようである。

歴史的な面から見ると、このような山水の立体ミニチュアは「仮山」と称され、既に唐代には行われていた*。今回の試みには、ジオラマという現代的な制作行為と伝統的な山水愛好を融合したいという思いも込めていたのだが、その点からも期待以上の手ごたえが得られたと感じている。

東洋には数えきれないほどの山水画の蓄積がある。ぜひ今後も機会を得て、古今の様々な山水空間を臥遊してみたい。

* 拙稿「廬山と江南山水画」(『京都市立芸術大学美術学部 研究紀要』62号、2018年3月)において、五代の詩僧・齊己が廬山を模した仮山を築いた事例に触れた。併せて参照されたい。

「真似し」「猿真似」——。他人の行為を真似るのは良くないことだと、子供の頃から刷り込まれている気がします。しかし「真似る」ことは本当にダメなことなのでしょうか？「学ぶ」ことの多くは「真似る」ことから始まるのではないのでしょうか？そんな素朴な疑問を持ったことはありませんか？「うつす」と「真似る」ことが違うのは当たり前ですが、やはり「うつす」も「真似る」も手本があることに違いはありません。

「うつす」という言葉を漢字で書くと「写す」「映す」「移す」「遷す」「撮す」「寫す」など様々な意味に変換します。特に「やきもの」において「うつす」ことは、とても重要な行為でした。日本における「やきもの」は約1万年以上前から始まり、世界でも指折りの歴史を有します。しかし、その後は中国の躍進的發展に世界中が圧倒され、中国でしか作れない「やきもの」は世界中の人々にとって憧れであり、中国にとって、外交道具となる最も重要なものでした。日本人は中国の「やきもの」に憧れ、その作品をたくさん「うつし」て来ました。ゆがみや傷に至るまで、形を正確に成形し、釉薬の色や絵付けの筆使いを再現します。これは、自らの技術を高めるだけでなく、中国思想や精神的背景の継承でもあり、日本の「やきもの」発展に大きく寄与しました。永楽保全、青木木米、高橋道八、諏訪蘇山、清風与平、京焼の名工によって作られた「うつし」の秀作は枚挙に遑がありません。

しかし、西洋美術思想が日本に齎されてからの近代以降は、「うつし」は「コピー」「寫」「贋作」と糾交ぜにされ、あまり良いものとされて来ませんでした。殊、芸術大学においては、芸術家の個性や創造性、オリジナリティがより重視されるようになり、それと対置される「うつし」は、どちらかと言えば価値の低いものと見なされるようになりました。真似ていては良い作品が作れない、そんな幻想は同時に「ものづくり」に介在する「技術」を

うつしとオリジナル

森野彰人（陶磁器作家／京都市立芸術大学美術学部准教授）

「真似る」手法として捉え、職人的という言葉と共に、その扱いを軽視してきました。「技術」に偏った作品や「オリジナリティ」がない作品は酷評されます。どちらにせよ、偏ったことは良くないと思います。これからは、オリジナリティや作家性の追求、素材に特化した造形、イメージを造形化する直線的教育だけでなく、古い作品を手本に「技術」「道具」「作品背景」などを読み取り、制作していく教育の必要性を強く感じています。

「レゴブロックでうつす」ワークショップや私が竹浪先生と取り組んでいるテーマ演習「うつし」は、「技術」「プロセス」「道具」などを読み解き、「ものづくり」を再考するものです。これらは「個性」「創造」「オリジナル」に偏ってきた芸術大学において、重要な教育資源となるものだと考えます。

今回の「レゴブロックでうつす」では、レゴブロックを使って世界的にも有名なパブロ・ピカソの《泣く女》を「うつし」ます。「うつす」行為を通して作品を読み解くことに止まらず、「うつす」行為を用い制作をすることにより立ち現れる「オリジナル」をどのように捉え、どう考えるかを問うものです。二次元の絵画から三次元の立体へ、絵の具からレゴへ、と置き換えることにより、作品制作のプロセスや、作品スケールが変換されます。「次元」「素材」の変換は、単純に作品を「うつす」「まねる」ことが出来ず、エラーを引き起こします。どのようにそのエラーを取り入れながらレゴ作品を完成させていくのか。また、このエラーを楽しむことを考えました。このワークショップで行う「うつし」は「コピー」ではなく、「オリジナル」を作り出す一つの手段なのです。

うつしから学ぶ

藤田隆則（伝統音楽研究／京都市立芸術大学伝統音楽研究センター教授）

走れ小学生！

伝統音楽の研究者としての願い、それは、伝統音楽が絶滅に向かうことなく、何らかのかたちでずっと伝わっていくということである。もちろん、プロフェッショナルな音楽家による、一流の演奏をみること、そして聞くことが、伝統音楽の継承にとって最優先とすべきことではある。しかし、一流の演奏の鑑賞が、逆に、敷居を高くすることにつながっている面もあるのではないか。

私は学術的な研究のかたわら、自分が習ったこともない国内外の伝統音楽を、音源だけをたよりに、まねしてみたり、また、授業で学生にまねさせてみたりもする。そのときに、いつも思うのは、どんな下手なまねであっても、「しないよりは、したほうがよい」ということである。なるほど、伝統音楽の正統な継承者は、「下手なものをまねは駆逐すべし」と言うかもしれない。しかし、私の大切にしているモットーは次のようなものである。「プロ野球が栄えるためには、草野球が盛んにならなければならない」そして「富士山には、ひろい裾野がある」。

こういった考えを基礎において、私は進もうとしている。能の音楽の研究者として、まず、謡、太鼓、笛の、エッセンスとなる断片をとりだした。そして、それを、まねさせるための場所をつくり、まねさせるために発する言葉を考え、まねを誘発してくれる道具を考案した。誘発装置として、去年、担当コーディネーターと共に太鼓の楽譜を大きく拡大して、その上を太鼓のリズムに合わせて歩けるようなシートを作った。この装置は、人気を呼んだ。

今年も、小学生を相手にしたい。しかも、去年よりも多い人数で行いたい。成功するかどうかは、こちら側が一生懸命遊ぶことができるかどうか、にかかっている。小学生を相手にするには、元気と気合い、これしかない。

小学生にとって、3時間というのは、気の遠くなるほど長い時間である。拡大した太鼓の楽譜（リニューアル版）、笛の唱歌を大きく書いた壁掛けの図、音のでる足踏みマット、音階をなぞることができる猫の声（ドレミファキャット）、新聞紙を折り畳んでつくった張り扇、ぬいぐるみの中身に埋め込む鳴き笛など。今年は、多彩な道具をつかって、小学生を走りださせたい。

なせばなる——『中庸』より

2年前のことだが、知り合いのすすめで『中庸』という中国の古典を読んだ。『中庸』は、人やものの本性がよくあらわれた理想的状態を「道」と呼ぶ。理想的状態をまなぶためには、日々努力をしなければならない。しかし、その理想的状態が、自分自身からかけ離れたところにあってはならないと『中庸』は言う。それを言うために『詩経』の一節が引用される箇所がある。口語訳を引く。

詩経には、「斧の柄を作ろう、斧の柄をつくろう、そのお手本は遠くない」とうたわれている。斧の柄を握って斧の柄を作るのだから、横目で見比べるだけでよいのだが、それでもなお、対象が二つだから遠いと言える。（『中庸』第13章より、金谷治訳）

斧の柄を握って、斧の柄を作る。それでもまだダメなのだ、と言う。なぜならば、うつす対象が対象として自分の外にあるから。

道というのは、ほんのしばらくの間も離れられないものである。離れられるようなものは道ではない。（『中庸』第1章より、金谷治訳）

だから、うつすというのは、対象をうつすのではなく、自己そのものをうつすということではなければならない。そうでなければ、道にはならない。

「なるようになる」というのが「道」になる道筋なのだろう。とても難しいが、簡単なようでもある。「なせばなる、なさねばならぬ、なにごとむ」。



プロジェクト 4

Tracing Bodies: ダンス×ケア×臨床哲学

活動期間 | 2017年10月–12月(計6日間)

会場 | 京都市立芸術大学 大学会館ホール
元崇仁小学校 体育館

講師 | 西川勝(看護・臨床哲学者)
砂連尾理(振付家・ダンサー)
高橋悟(美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)

受講人数 | 14名

プロジェクト4「Tracing Bodies: ダンス×ケア×臨床哲学」では、「集団のカラダ」をテーマとしたワークショップと協働創作を通じて「新しい集団芸術」を発明し発表することを目的とした。昨年度は、動作や運動の過程における個人の身体感覚と言語の相互作用に重点をおいたアプローチを図ったが、本年度は複数の身体や環境との関係性に焦点を当てる内容となった。

身体と言葉による二つの側面からアートとケアの問題への接近を試みるレクチャーを皮切りとして、プログラムが目指す方向性や、発表に向けたプランニングに留意しながら、全5回のワークショップを実施した。集団による他者への能動的な働きかけと、集団に対する受動的な立場、それら両面をエクササイズにより体験することから、「集団」と「個」の関係についての再考を促す有意義かつユニークな実践とすることができた。また、その成果発表の場となる2017年度「アートミーツケア学会大会」での身体ワークショップでは、120名以上におよぶ参加者を先導するサブリーダーの役割を受講生がつとめることとなり、本プロジェクトは一連の流れのなかで、講師陣やコーディネーターに加えて、大学生や障害者支援施設の作業員を含む受講生との活発な交流の場の生成へとつながった。

〈ワークショップ日程〉

10月9日(土) 初回オリエンテーション

10月12日(木) 身体×環境×他者

10月26日(木) アホーダンスの考案1

10月29日(日) 映画×アホーダンスの実験

12月14日(木) アホーダンスの考案2

12月16日(土) 成果発表



成果発表

2017年度「アートミーツケア学会大会」内プログラム 「基調体操: Tracing Bodies」

日時 | 2017年12月16日(土) 13:00–13:45

会場 | 京都市立芸術大学 大学会館ホール

参加人数 | 125名





「集団」「コミュニケーション」「アホーダンス」をキーワードにして、体と頭と心を動かすための「基調体操」を行った。複数人で協力しながら他人の体を担ぎ上げたり、巨大な木製構造体を持ち上げるなどのエクササイズを体験した後、そのプロセスで生じた身体感覚や思ったことなどを言葉に置き換えることで、日常では気付きにくい「集団」と「個」の関係性についての発見を促すワークショップとなった。



アートミーツケア学会は「アート見つけや」という駄洒落を含むことは学会員ならばよく知っている。ケアの時代におけるアートの新しい可能性について探求する真面目な学会なのだが、茶目っ気を忘れてはいない。2017年度の「アートミーツケア学会大会」においても、通常ならばテーマである「集団のアホーダンス: Re-imagining Others」について基調講演がなされるところを、基調体操という風変わりな企画に発展させた。さすがというか、何というか……。 「アホーダンス」という造語も、「アフォーダンス: affordance」の本歌取りの趣があり、一体どのような体操が行われるのか、参加者は不思議に思っていただろう。ヒントは、学会の参加受付時に手渡された丈夫でカラフルな軍手にあった。前置きはこれくらいにして、基調体操について実況報告風に記述してみる。

現場である京都市立芸術大学の大学会館ホールは、天井が非常に高い円形の建物である。中央部にせり上がる舞台もある。参加した学会員が全員集まっても余裕のあるホールだが、当日には木製の巨大な構築物がいくつも配置されていた。屋根を切り取ったようなものや、「危険な遊び場」と名付けられたジャングルジムのようなもの、これらは建築家による作品なのだが、参加者には知るよしもない。ホールに集められた学会員は、大人らしく、おとなしく基調体操なるものの開始を待っている。砂連尾と西川が登場し、「みなさんの手荷物を外側の廊下に置きましょう。危ないから」と促し、「じゃあ、座りましょう」と、全員を動かかし始める。最初は二人一組で簡単なストレッチ体操をする。相手が痛いと感じるところまで体を伸ばしていく。「イタギモを狙ってください」と砂連尾のコメントがはいる。「イタギモ」とは「痛いけど気持ちいい」の略語らしいことはわかるが、実はこの「イタギモ」の反転する相こそが、二人の

出会いの「肝」なのだ。あちこちで、悲鳴とも歓声とも区別しかねる声が響きだし、会場は一挙にざわつきはじめる。さらに、「押しくらまんじゅう」をグループに分かれて実施する。ドタバタと床を踏みたく音と嬌声が飛び交う騒然とした状況が生み出された。

この準備体操の後、会場にある巨大な構築物を集団で持ち上げて移動することが今回の基調体操の目的だと知らされ、謎だった軍手の意味が明らかになる。引き続き、砂連尾から「その前に、人を持ち上げてみましょう」と指示が出される。数名のグループにわかれて、横になった一人をみんなで神輿のように持ち上げるのだ。人の体は柔らかく、物のようには持ち上げることはできない。慎重に体の各所に手を当て徐々に力を込めて引き上げていき、最後には両手を高く上げるようにして下方から支えきる。「うおー」という感嘆の声が観ている人たちからこぼれる。そして拍手がはじまる。楽しげな笑い声がまじって会場の気分は盛り上がっている。そして、本番。見上げるほど大きな木製のジャングルジムを取り囲むようにして、「アホーダンス!」の掛け声とともに持ち上げ、一歩運んで、「おろします!」の掛け声とともに下ろす。想像もしなかった会場の模様替えが実現したのだ。と、ここまでが砂連尾の振付けによるアホーダンス。

残り10分ほどで、西川が進行役となって、体験の言語化を参加者と試みる。砂連尾による振付と参加者のダンス、そして西川に促されて参加者自身が体験を言語化するというスタイルは、「Tracing Bodies」のワークショップで繰り返してきたものだ。日常ではすることのない振る舞いを体験して、感じたこと、思ったこと、考えたことを自分の言葉で表現してみる。何よりも大切にするのは、そこで何を感じたのかを言葉にすること、思いや考えの前に存在す

るはずの、言葉になりにくい「感じ」をなんとか言ってみること。

「持ち上げられる体験」について、ある人は「今まで味わったことのない浮いた感じ。浮いてないけど、浮いてる感じだった」と。また別の人は「雲上に乗っかってる感じ……。まだ乗ったことがないけど」。「(天井に)吸い込まれるようだった」「ナウシカみたい」という感想もあった。傍から見れば、その人は持ち上げられ、支えられていたのであるが、頂点に達したときには他者の力によってではなく、自分が「浮いてる」「乗っかってる」と感じていたのだ。もう少し詳しく聞いてみると、自分を持ち上げる人たちの顔が見える間は、そんな感じはなく、みんなの手の震えや爪の長さを感じていたという。持ち上げ支える側も、両手を伸ばしきったときに安定を感じたらしい。支える人も支えられる人も、どこかで感じが変わって、より自由な気持ちになっていたのは、ケアの文脈に置き換えて考える価値があるように、西川には思えた。

「巨大な物を持ち上げ移動させる体験」については、「危険な遊び場」という名前を知らず、「これ」としか思わなかったときに感じた疑問、「わからないこと」「知りたいこと」を話し合った。自分が知っているものに関わるとき、それは操作であったり管理であったりする。「わからない、でも関わりたい。知りたい」と思い、「一人ではできない」と思うときにも、人を巻き込み、巻き込まれて動き始めると、見たこともない光景が広がりはじめる。

アートミーツケア学会の基調体操としての「アホーダンス」は、その場に居合わせた人たちが、それぞれの自分の殻を脱ぎ捨てて、お互いが素朴な「アホ」になることで「発明」「発見」する「面白さ」に満ちていた。あれだけ笑い声と感嘆の声が響く状況を、「学会」で経験できたことに感謝したい。



プロジェクト 5

Tracing Voices: ラップ×ケア×アート

活動期間 | 2017年9月-12月(計7日間)

会場 | たんばぼの家、京都市立芸術大学

講師 | Shing02(ヒップホップMC)

高橋悟(美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)+倉智敬子(美術家/京都市立芸術大学美術学部非常勤講師)

たんばぼの家

受講人数 | 5名

テーマ2《生命》の目的は、ケアという「いのちに近い仕事」とアート(Art)が出会うことで、当事者の「生の文脈に接続する技法」としてのアルス(ars)の在り方を探ることにある。

プロジェクト5「Tracing Voices: ラップ×ケア×アート」では、「生きたコトバ」をテーマに障害を有する人々との「新しいコミュニケーション」の方法を考案するとともに、従来にはない「記録・ドキュメンテーションアーツ」の制作を行うことを目的としている。

昨年度は、健常者と障害者の相互コミュニケーションの道具として、リズムやビートなど音と身体感覚を重視するアプローチを行った。本年度は、ミスコミュニケーションや、ディスコミュニケーションも含めた相互コミュニケーションの可能性を探るために、「生きたコトバ」をテーマに設定することにした。プログラムに参加するのは、支援施設に通う障害者2名、支援施設スタッフ5名と受講生+講師陣という構成である。準備段階として、プログラムの方針やプランニング作業については、たんばぼの家、講師のShing02、プロジェクトチームで話し合いを進め、適切な方法と内容について検討を行った。具体的な手法としては連歌のような意味の連鎖や変換をモチーフとすると同時に、室内でのプライベートなコミュニケーション、食堂などのセミオープンな空間、他者の介入も可能な公共圏と段階を踏んだワークショップの内容を設定することとした。





5日間のワークショップでは、交流を通じてお互いにコミュニケーションをとり合いながら、二組のグループに分かれた。一組目は、Shing02が開発に関わったフェーダーボード（音響機材のフェーダーが一列に並んだもので、任意の音の音程の直感的操作によってテルミンのような演奏効果をあげられる）を使用して、自作品をイメージした作曲を行う水田篤紀（たんばばの家アートセンター HANAメンバー）のチーム。もう一組はYouTubeの変則的再生と物語のドローイングに取り組む安田真隆（Good Job! センター香芝メンバー）の動画再生状況をトレースし、ディスプレイ上で再現可能なシステムを構築しようとするチームである。最終日には、二組のグループの映像、音楽、音響を重ね合わせたミニ成果発表会をたんばばの家にて開催した。

成果発表

2017年度「アートミツケア学会大会」内レクチャーパフォーマンス 「Tracing Voices: ラップ×ケア×アート」

日時 | 2017年12月17日(日) 15:45-17:00
会場 | 京都市立芸術大学 大学会館ホール
講師 | Shing02(ヒップホップMC)、鷺田清一(臨床哲学)
出演 | Shing02、水田篤紀、安田真隆、池部義隆、大井卓也、
ガブリエ・バロンタン、亀山知彦、三好寿美 ほか
参加人数 | 147名

成果発表では、京都市立芸術大学大学会館内に設営されたセットの中にアートミツケア学会の会員と一般観客を招き入れ、水田篤紀、安田真隆それぞれの成果発表を行った。水田篤紀は、フェーダーボードを用いた自作品の展開からの楽曲を演奏し、それに合わせてワークショップ参加メンバーが任意の楽器をセッション形式で演奏した。安田真隆は、YouTubeの再生履歴を細切れにサンプリングし、MPC 状のアプリケーションに割り当てられたVJシステムを用いて、リアルタイムに映像作品を演奏した。そのなかでは、安田真隆の掛け声に観客が反応し、拍手を用いた相互コミュニケーションが生まれるなど、スリリングな発表となった。Shing02の楽曲「親泣かせ」の発表場面では、「多くの人が親の望んだ成長とは違う過程を辿りながら、自分自身の生き方を見つけていく喜び」について歌詞を通じて訴え、それに呼応するようにたんぼぼの家のスタッフがブレイクダンスを披露した。「生の文脈に接続する技法」としてのアルス(ars)の具体的な在り方の一端が垣間見えるような成果発表となった。





池部義隆

ひょんな縁からTracing Voicesに参加することになって今回で2回目。

一年ぶりに行ったたんぼの家には何人か顔見知りの方がいて挨拶などをしてるなか、いきなり知らないオジさんが居合の話を熱く語ってきた。話を聞いてみるとオジさんはたんぼの家のメンバーで焼物を創っている人で趣味で居合を習っていて、どうも私のことを一目見て気に入ってくれたらしくて身振り手振り交えて居合について熱く語ってくれてる。え？なんで？いきなり居合道？数年前に旅したインドでは知らない人にいきなり人懐っこく身の上話されるのが日常的にあったんで懐かしい気持ちになり今回のワークショップ&成果発表も興味深いものになると予感しました。

ワークショップは普段アンダーグラウンドな現場でギターを弾いたり肉体労働をしている私が交わることのないジャンルの人達、メジャーなシーンで活躍しているラッパーのShing02さん、大学教授、たんぼの家のメンバーの水田くん、Good Job!センター香芝のメンバーの安田くん、たんぼの家のスタッフ、外国人、ブレイクダンサー、etc.そんなバラバラな人たちが成果発表会に向けてゼロから考え4日間（一日に3時間ほど）の限られた時間で行われました。その時間内でこのメンバーでできるベストな形をいろいろ模索し大体の粗筋を考えて、ほぼぶっつけ本番状態で大きな舞台で発表するというカオスな流れのなか、一人一人の個性を尊重、発揮できる形で発表できたことは素晴らしいことだと思います。本番では障害者とか健常者とか立場とかしがらみとかさまたげ垣根を越えてみんな生き生き一生懸命ハツラツと舞台で表現していました。その個性派集団のなかで演奏してる時に何か本能に響くような安らかな高揚感に包まれました。懐かしいようで今まで味わったことのない新しい感覚。縦とか横のつながりじゃなくて円（縁？）のつながりみたいな。

何かと対立してギスギスして閉塞的に感じる最近の日本社会に必要なものが感覚的に見えた気がします。それをわかりやすく人様に伝えられるようこれからも学び続けて表現や生活をしていきたい。このような機会では好きなギターを弾けて自分は幸せモンです。



「想像の鏡」の彼岸へ

高橋 悟（美術家／京都市立芸術大学美術学部教授）

「生きたコトバ」をテーマにしたワークショップを踏まえたもので、異なる感性、思考、リズムを持つ人々による「新しいコミュニケーション」の実験的な記録映画の作成と、その成果発表をライブ形式で行った。主役は、安田真隆、水田篤紀という18才と20才の若者である。安田くんは自閉症で、言語によらない彼独自の他者とのコミュニケーションをはかりながら、自分がみた世界からイラストレーションや物語を創造している。またインターネットの動画をダウンロードして、彼が気に入ったほんの数秒のシーンを繰り返し、繰り返し、とてつもない速度でタブレット端末を操作し続ける。安田くんの頭の中には、無数の動画のストックがあり、それを即座に取り出しながらRe-Mixしている。一方の水田くんは、脳性麻痺で手足と発語に障害がある。柔和で明晰な好青年であるが、彼の心の中の速度と、現実アウトプットできる速度には大きなギャップがある。「昇天」「憂鬱」「人は進むがすぐ老いる動物である」など、優しい水田くんの表情からは思いもよらない激しく「暗い文字」を描いた絵画を制作している。その制作手法も独特で、まずマーカーで文字を描き、それに蠟を塗り、墨で塗りつぶしてから、改めて文字をナイフで掘り起こすという作業である。ワークショップでは、安田くん、水田くんと時間を共に過ごし彼らとのコミュニケーションを図った。ここでのコミュニケーションとは、ミスコミュニケーション、ディスコミュニケーション、対立、放置をも含んだ集団行為である。着地点を設けず、試行錯誤を続けながらも、参加メンバーの間には、安田くん、水田くんが主役となれる場さえできれば、失敗も成功もなく、それで良いという意識が芽生えた。最終的には、水田くんは、講師のShing02が開発した「フェーダーボード」を使用することで、初めての作曲に挑戦することになった。「フェーダーボード」は、特別な訓練を受けずとも音の変調やリズムを作ることを可能

とする「開かれた道具箱」として開発された楽器だ。水田くんは、「暗い文字」をテーマに12曲の完成度の高い作品を作り上げた。一方の安田くんとは、彼の日常の一部として熱心に繰り返しているタブレット端末操作を活かすことになった。VJが使用するアプリケーションを安田くんが好む内容に変更し、それを自由に操作してもらうことでライブ演奏とするという方法だ。また彼らの感じている世界をどのように捉えるかを基準にした実験的な記録映画の作成にも同時並行で取り組むことにした。12月17日のライブパフォーマンスの発表の当日は、安田くんは天井の高いホールの空間が怖くなり、水田くんは観客の数に圧倒されて泣き出しそうになった。このような場に彼らを無理に引きずり出した責任を痛感しながらの開演となった。予想もしない結果に驚嘆したのは、今まで大勢の人とコミュニケーションをとったことのなかった安田くんが、観客に指示を与えながらパフォーマンスを行い、今にも逃げ出したそうだった水田くんが、予定した時間をはるかに超えた即興演奏を披露したことだ。障害というコトバにとらわれ、そのボーダーの手前で他者を規定していたのは我々の方であり、安田くんも、水田くんも、そのようなボーダーを軽々と超えていたのである。振り返ってみると、今回の試みは、多様な生の在り方を既存のタイプに包摂してしまう圧力や、作品行為を個人に還元してしまうことで他者や環境とつながる当事者たちの「生の文脈」を排除することへの抵抗としての批評行為であったように思う。

集団のアホーダンス: Re-imagining Others

本年度のテーマ2《生命》では、アートとケアについて、身体や個の表現からでなく、集団やコミュニケーションの視点から接近することに重点を置いた。

① Tracing Bodies: ダンス×ケア×臨床哲学

集団のカラダをテーマにダンス、建築、ケア、哲学など異領域にわたるワークショップを通じて「新しい集団芸術＝アホーダンス」を考案することを目的とした。

② Tracing Voices: ラップ×ケア×アート

「生きたコトバ」をテーマに異なる感性、思考、リズムを持つ健常・非健常の人達からなるチームを作り、「新しいコミュニケーション」の方法を探るとともに、従来にはない「ドキュメンテーションアーツ」の制作を行った。

③ 「集団のアホーダンス: Re-imagining Others」

上記のプログラムを多視点的に考察する目的と成果発表を兼ねた目的で、アートミーツケア学会と連携し、「集団のアホーダンス: Re-imagining Others」を開催した。

「アホーダンス」という旅芸人の一座のような造語には、ヒトが他者や環境を「妙なフルマイ」で誘惑すること、立ち止まり、列を離れ、市場原理や効率化に包摂されることのない無根拠なフルマイの連鎖を生むという意味が込められている。それはまた、当事者として所属する現場から抜け出て、各人があらゆる異なった立場の視点から考えることを促す思考実験でもある。ひとりよがりのアートが、自律や健常への方向付けではなく、共に居ることを仕事とする「ケア」と出会うことで、「アートは誰のものか?」という不可避の問いを経て「生きたアート」の探求へと発展することを期待してのことである。さらにまた、アートという不可解な謎が、ケアの仕事に携わる方々に、「もう一つ」の迂回方法を問いかけることになればと思う。

高橋 悟 (美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)



2017年度「アートミーツケア学会大会」内プログラム

「不意の味」茶会

日時	2017年12月15日(金)
席主	鷲田清一(臨床哲学)ほか
設え	たんぼぼの家、Good Job! センター香芝
監修	森野彰人(陶磁器作家/京都市立芸術大学美術学部准教授)
会場	京都芸術センター 和室「明倫」
共催	京都市立芸術大学、京都芸術センター
参加人数	45名

「不意の味」とは、既存の意味では捉えきれない微妙なニュアンスや、偶然の出会いへと心身を開く姿勢を指す。茶室という場を集団のコミュニケーションという視点から捉える「不意の味」茶会では、障害のある人との協働による作品・器をこの実験的な茶室の設えとして、コトバだけでなく、モノや環境への作法にも着目した。



2017年度「アートミーツケア学会大会」内レクチャーパフォーマンス

讃歌レクチャーパフォーマンス「会衆讃歌はセラピー？」

キリスト教の礼拝やミサにおいて、会衆讃歌は重要な位置を占める。多くの信者が証言するそのセラピー効果は、果たして教会堂以外の場所、信者でない人々の間でも起こり得るものなのか。

プロの教会音楽家たちの演奏に合わせて、実際に讃歌を歌うレクチャーパフォーマンスを実施した。

日時 | 2017年12月15日（金）
会場 | 京都市立芸術大学 講堂
講師 | 山本毅（打楽器奏者／京都市立芸術大学音楽学部教授）
出演 | 山本毅（レクチャー／ソングリード）
落合庸平（歌）
北あおい（ピアノ）
山本由美子（ヴィオラ）
山本善哉（チェロ）
山本依生（ギター）
伊藤朱美子（マリンバ）
伊藤多美子（マリンバ）

参加人数 | 125名



2017年度「アートミーツケア学会大会」内シンポジウム 集団のアホーダンス： Re-imagining Others

日時 | 2017年12月16日（土）
会場 | 京都市立芸術大学 大学会館交流室
登壇者 | 保坂健二郎（東京国立近代美術館主任研究員）
藤浩志（美術家／秋田公立美術大学教授）
高橋悟（美術家／京都市立芸術大学教授）

本シンポジウムでは、「個の表現」としての「作品」という視点からではなく、ヒトとヒトの創造的な相互行為を生み出す場について、アートにおける試みを例とした考察がなされた。登壇者各自のプレゼンテーションに続いて、同3名によるパネルディスカッションという形式をとった。

（報告：高橋悟）

プレゼンテーション①「見届けることの大切さ」 保坂健二郎（東京国立近代美術館主任研究員）

「見届けることの大切さ」と題された保坂氏のプレゼンテーションは、「キュレーター」というコトバの語源がcurare(看る＝ケアする)に由来することへの指摘から始められた。学芸員（キュレーター）の基本的な仕事は、「研究」「収集」「展示」の三つを軸としたもので、常に関心を高め発酵させ、比較しつつよりよいものを集め、何かを伝達するという作業である。保坂氏は、これらの作業の背後には、物質だけでなく「魂の面倒をみる」という深い意味があるべきだという。というのもキュレーターの語源を調べると、展覧会を企画する仕事という意味よりも先に、魂＝ソウルが不安定な精神障害者を監視監督する人がそう呼ばれていたことがわかるからである。だから、美術館で働く人間は、その語源である「看る＝ケアする」というコトバの深い意味を受け止める必要がある。保坂氏にとって、障害を有する方々のアート活動との活発な関わりは、このような認識に裏打ちされている。次に保坂氏は、障害者アートの展示方法への自身の考え方の変遷について、いくつかの作品と共に紹介した。例えば熊本在住の藤岡祐機さんは、まるで楽器を弾くかのように一定のリズムでハサミを操りながら、紙をミリ単位以下の糸状に切り、精巧な「作品」を日々作り続けている。そんな藤岡さんにとって出来上がったモノは、アート作品なんかではない。すぐに興味を失ってしまい、時には床に落ちたままになってしまうのだが、それをご両親がとりあげ保管されていて、そのおかげで私たちはいま彼の作品を見ることができる。制作の環境を心地よくつくることも含めて、家族という、理解者の存在なくして彼の制作は成立しない。保坂氏自身は、美術館の作品展示において、そのプロセスや「人を見せる」ことには否定的であったが、障害を有する方々の生活の現場での行為を観察する経験を通して、「作るという行為というものを見せる」展示方法の可能性を見出すことになった。それは、美術館に作品を陳列する展示作業とは異なり、創造が辿る複雑なプロセスや複数の他者との関わり等も含めた「生の文脈」に時間を掛けて付き添う姿勢を示す。保坂氏からは、障害者が制作するプロセスに「寄り添う」ことで上記のような立ち位置へとシフトするようになったことが示された。

プレゼンテーション②「態度とデモンストレーション」 藤浩志（美術家／秋田公立美術大学教授）

藤氏は「態度とデモンストレーション」と題したプレゼンテーションを通じて、新しい地域社会の在り方を示す具体的な仕組みを提示した。藤氏にとってアートとは個人が他者に何かを「伝える」ものではなく、個人の感覚的なこだわりを通じて他者と「つながろうとする」態度だという。美術大学の講評などで「あなたの作品のコンセプトは何ですか?」という間違っただけの問いをされることがあるが、そもそも美術表現とは、コトバにできないからコトバ以外の手法で表現を模索するのだと藤氏は訴える。認識や意識の前に衝動があり、情動があり、それによって手足、体を動かし、描き、奏で、呻き、なにかに手を伸ばす。この抑えがたい運動を藤氏は、「フェチ」という言葉を使って説明した。素材フェチ、並べフェチ、収集分類フェチ、名付けフェチなど、衝動元と「いじりどころ」は多様である。まずは自分が何のフェチなのか気付くこと。例えば絵を描くという行為であっても、色、形、構成、イメージ、コンセプトというように「いじりどころ」は異なる。そのことを自覚することから、表現に関わる「態度」が決まってゆく。表現にとっては「何かを伝えようとする」よりも「つながろうとする」ことが根源的であると藤氏は言う。例えば儀式でのリズム、刺青（いれずみ）、顔や体へのペインティングは少なくとも先祖の霊とつながるためのものだ。生まれたばかりの赤ちゃんが必死に手を伸ばし、指を動かしながら泣きだす。母親とつながろうとしている行為だ。そして「フェチ」「態度」「つながり」から「フレーム＝枠組み」の話へと展開する。表現フレームとしての、キャンバス、映像、彫刻などに加え、外界フレームとしての美術館、街、環境など。これらの関係を理解し、社会的枠組みに乗せ、流通させていくことが、氏にとっての「デモンストレーション」と「ゆるされる居場所」というコトバである。一般の社会においては、完璧でないものは排除されがちであり、過剰な行為は許されることがない。「部活」「つくるところ」「かえっこ」「ワケあり雑がみ部」など日本全国で旺盛に続けられている藤氏の活動は、「不完全な状態をつくる」仕組みであり、そこから立ち上がる多様な集団に新しい地域社会の在り方を示す具体的な作業であった。

プレゼンテーション③「状況のアナーキテクチャー?」 高橋悟（美術家／京都市立芸術大学教授）

高橋悟は、健常者によるアートワールドから「排除」されたアウトサイダー発見物語でもなく、従来の美術の歴史の枠組みに「包摂」されるのでもない別の方法で、アートとケアが出会える「自由な場」の可能性についてのプレゼンテーションを「状況のアナーキテクチャー?」と題して行った。障害を有する方々の創作は、寄り添う他者、提供される材料、道具、環境など複数の状況との相互作用から生みだされるものであり個人の才能やモノとしての作品のみに還元されるものではないと高橋はいう。日本における障害者アートの展示では、政治、経済、倫理などのソーシャルな内容や、セクシュアルな内容に関わるものは、欧米のそれと比べて少ない。またアーティストと障害者とのワークショップなどでも、楽しくハッピーな体験に関わるものが多い。高橋はその背景には、アーティストの側からの障害者に対する固定された見方があるのではと考える。参加型と呼ばれる予定調和的なアートと想像でしかない他者との出会いではなく、「他者の想像を可能にする鏡」としての制度や枠組みに亀裂を入れることは、「障害者アート」から「脱・健常のアート」への移行につながる。そのための実験を「アナーキテクチャー」というコトバで捉えてみたいという。プレゼンテーションでは、巨大な法廷空間を設けて行われた「横浜トライアル」と題されたケースの紹介から始まり、「Tracing Voices: ラップ×ケア×アート」と題された現在も進行中のプログラムと実験的な記録方法についての紹介がなされた（Tracing Voicesの内容についてはpp. 58-71を参照）。

今回のシンポジウムは、「アートミーツケア学会」という芸術、医療、介護などさまざまな異なった領域から成る学会で行われた。各プレゼンテーションの後に意見交換や質疑応答がなされたが、そこから明らかになったのは、障害者アートに関して、美術の文脈で意見を一つに取りまとめるのではなく、複数の視点からなる視差を活かすことであった。その目的は障害者の世界を説明することではなく、我々の世界を多角的にすることにある。



アートをとおして協働の状況をつくること

中島香織（一般財団法人たんばぼの家事務局長）

わたしが音楽療法を学ぶ学生だったころ、医学的には外部からの刺激にたいして反応がないとされている男の子、西尾直也くんの家で、即興の音楽セッションをしていた。彼が楽器を鳴らしたり、音に合わせて身体を動かしたりすることはないのだが、共に音楽をしているというはっきりとした体感があった。一方で、彼の微細な動きや、わかるはずもない内面にフォーカスしていると、行き詰まることもある。そこで彼に向きあって音楽をするのではなく、彼をとりまく周囲の人やものを含めた環境と音楽を試みることにした。すると不思議なことに、今までも聞こえていたはずの家の外の音が急に立ち上がってきたり、彼の肌の質感、生命感とでも言うようなものとも音楽ができると確信するような瞬間があった。彼のお母さんやおばあちゃん、いとこと一緒に曲づくりを試みたり、おじいちゃんの命日にはおじいちゃんの霊と音楽を試みたりと、もはや直也くんという個人と音楽をしようという意識すら薄らいでしまう時もあったが、出来事の中には、いつも必ず彼がいた。

生きることそのものがアートに接続しているという考え方は広まりつつあるが、彼はわたしたちに何らかのふるまいを起こす、という点で、まさに生きることによって表現をしているのだと思う。彼が懸命に（という見方もおそろく一方的であろうが）生きているのは、同時に、たえず表現し周囲に発信しつづけているということだとわたしは思っている。

状況のアーキテクチャーでは昨年度もShing02さんと、たんばぼの家に通う障害のあるメンバーでワークショップとライブを行ったが、昨年度は、思いのほかスムーズに協働が進んだ印象があった。

今年度は参加するメンバーも変わり、さらに日常的にメンバーと関わっているスタッフも出演者として参加することになった。顔合わせの日、お互いのコミュニケーションの作法が見事に異なっていて、わかりやすいやりとりはどのようにも起こりにくく、戸惑う時間がつづいた。でも、その異なりと戸惑いをまざまざと感ずることが、コラボレーションには必要なプロセスのように思え、とてもいい予感がしていた。

ワークショップの成果発表の場となったアートミーツケア学会は、約200名の会員から成る。京都市立芸術大学学長の鷲田清一先生が会長をつとめ、2006年に設立、アートとケ

アにかんする実践と研究の場だ。一般財団法人たんばぼの家のなかに事務局を置いている。年一回、各地の大学に協力をいただきながら、大会を開催しており、2017年度の大会は京都市立芸術大学と京都芸術センターを会場に、3日間にわたって開催した。初日は、京都市立芸術大学の森野彰人先生が監修した「不意の味」茶会。ほぼ初めて顔を合わせた20名ほどの人が、空間を共にする時間だった。

2日目、3日目は、基調講演ならぬ、基調体操という試みからはじまり、これもまたほぼ初めて顔を合わせた約120名の人が一緒に大きなオブジェをもちあげたり、一人の人ももちあげたり。学会の会員によるポスター発表やプレゼンテーションも多様な分野からの報告が行われた。最後のShing02さんとのパフォーマンスに至るまで、今回の大会や発表までの過程は、異なる言語をもつ人が、異なるまに共にいられる状況をつくりだしていく作業、そこからうまれる協働の可能性を探る実験のように思えた。

「障害のある人」ということばには、はっきりとした手ざわりはない。解像度をあげて近づいてみるとそこには、たとえば冒頭に触れた、西尾直也くんや、今回のラップの舞台に出演した水田篤紀くんや安田真隆くんといった、固有の名前をもった存在がみえてくる。それぞれの言語や暮らし、いく通りもの表現がある、という当たり前のこと。昨年度、「状況のアーキテクチャー」の講座のなかで、同じような話をさせていただいたとき、学生のひとりが、「それって、仲良くなる、友達になるってことですよ」と返してくれた。昨年度から2年間にわたるこのプロジェクトを通して、京都市立芸術大学のみなさんには度々、たんばぼの家へ足を運んでいたが、あの学生や先生が次はいつ来るのかと、楽しみに待っているメンバーもいる。

今このときも、絵を描き、刺繍をし、ごみを集め、小さないたずらをし、封筒に封をして、お昼ごはんを食べる前から今日の晩ごはんに想いを馳せている、わたしの知りうるあの人やこの人の姿を、伝えていくことができたらと思う。そして、いまだ知らない、かの人も出会いたい。直也くんが教えつづけてくれるように、生きることと表現することが地続きであるとしたら、アートにできること、アートをとおしてやりたいことはまだまだある。

プロジェクト 6

Moving Terrace Works

日時 | 2017年4月-11月(計14日間) ※パイロットプログラムを含む
講師 | 坂東幸輔(建築家/京都市立芸術大学美術学部講師)
藤田瑞穂(京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA 学芸員)
RAD - Research for Architectural Domain
会場 | 崇仁地域周辺ほか
受講人数 | 4名

テーマ3《社会》では、新たなローカルコミュニティのコアとして芸術大学を活用する方法を探索する。

プロジェクト6「Moving Terrace Works」は、都市を舞台にしたアート×教育の実践として若手建築家と共に、参与型フィールドワークを実施し、地域資源(ヒト・知・技)の活用につながる「対話空間を作り出す」ことを目的とする。

アプローチの方法は、郊外部から都市部への大学移転を念頭に置き、「市民文化の新たな火床」(床=テラス)としての新キャンパス《terrace》の実現に向けた多様な実験的プログラムを講師と受講生が協働で考案することである。

特色としては、新しいキャンパスの建物の提案ではなく、建築物によらない共有空間を作り出すことにある。そのため、《terrace》という状況を実現するための装置として作成した荷台付き三輪自転車「Moving Terrace」を用いて公共圏と相互に作用し対話空間を作り出すことを目指す。「Moving Terrace」による人の動きや風景の変化などに着目したまち歩きや路上での実験、お花見や春祭への参加など、受講生と共に「Moving Terrace」を使用して、地域で行う活動についてアイデアを出し合い、実行の計画を立てた。また、街のさまざまなものごとを採集する「彷徨う採集車」、「Moving Terrace」の移動した痕跡をまちなかに漂わせるプロジェクト、エピソードとクレープを交換する「クレープ屋台」などの活動を行った。



パイロットプログラム

PILOT PROGRAM

崇仁地域と鴨川(七条から九条)のまち歩き
2017年4月9日(日)

洛市楽座春祭りでの船鉾巡行への参列
2017年5月14日(日)



関連イベント

クレープ屋台

2017年9月23日(土)、10月15日(日)、11月5日(日) 13:00-15:00

RAD「彷徨う採集車」

2017年10月14日(土) 13:00-17:00



プロジェクト 7

Far Away/So Close: 開かれた共同体



日時 | 2017年6月-11月(計19日間)※パイロットプログラムを含む

会場 | 元崇仁小学校、崇仁地域周辺ほか

講師 | 石橋義正(美術家・映画監督/京都市立芸術大学美術学部准教授)

井上明彦(美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)

金氏徹平(美術家/京都市立芸術大学美術学部講師)

倉智敬子(美術家/京都市立芸術大学美術学部非常勤講師)

小西小太郎(プログラマー)

小山田徹(美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)

佐藤知久(文化人類学者/京都市立芸術大学芸術資源研究センター専任研究員/准教授)

杉山雅之(美術家/京都市立芸術大学美術学部非常勤講師)

高橋悟(美術家/京都市立芸術大学美術学部教授)

立川晋輔(映像作家)

畑中英二(陶磁史・考古学/京都市立芸術大学美術学部准教授)

坂東幸輔(建築家/京都市立芸術大学美術学部講師)

藤田瑞穂(京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA 学芸員)

受講人数 | 12名



プロジェクト7「Far Away/So Close: 開かれた共同体」は、郊外に位置する京都市立芸術大学と大学の移転先である崇仁地域との間のモノ・ヒト・コトの「移動」を軸とする実験を通して、この「移動」がそれぞれにもたらすものを探るプロジェクトである。

受講生は各講師と共にいくつかのチームに分かれ、同時多発的にフィールドワーク、さまざまなモノの運搬、研究会、実験、パフォーマンスなどを行った。

本学移転のため取り壊しが決まっている校舎の影を日光写真におさめるワークショップ、移転先の崇仁地域の地面を掘り進めることで見えてきた地層から周辺地域を読み解くレクチャー、地域名に中国の条坊制との関連があることから、元崇仁小学校から掘り起こした粘土を使用して鍾馗人形をつくるワークショップなどが行われた。

また、アーティストが現在の京都市立芸術大学の場所から移転先の崇仁地域まで移動し、移動にかかった時間と同じ時間だけパフォーマンスなどを行う「フローとストック」が実施された。

地域コミュニティの重要な核であった高瀬川では、定期的な川掃除を通じて地域住民との対話が行われた。高瀬川での開催が予定されたトークイベント「漂流するアクアカフェ」では、高瀬川に仮設のテラスが設置された(当日は暴風警報発令のため、テラスではなく元崇仁小学校体育館にて実施することになった)。

パイロットプログラム
PILOT PROGRAM

JUST ADD PEOPLE: the instant architecture game

日時 | 2017年6月24日(土) 13:00-16:00
会場 | 元崇仁小学校
講師 | アンナ・ヘンチェル(舞台美術家/ゲーテ・インスティトゥート・ヴィラ鴨川レジデント)
ケレム・イエフダ・ハルブレヒト(建築家/ゲーテ・インスティトゥート・ヴィラ鴨川レジデント)
参加人数 | 26名



京都市立芸術大学移転整備プレ事業

状況のアーキテクチャー 2017
プロジェクト7「Far Away/So Close: 開かれた共同体」
still moving 2017: 距離へのパトス——far away/so close
会期 | 2017年9月23日(土・祝)–11月5日(日)(土・日・祝のみ)
会場 | 元崇仁小学校およびその周辺
参加人数 | 636名
※詳細については別冊報告書参照





受講生によるコメント

韓河羅

あらゆる物事が画面の中で完結する今日において、「リアル」な繋がりへの関心が薄れつつあることに問題意識を持っています。そこで、「Moving Terrace Works」と「漂流するアクアカフェ」が掲げている「公共圏に飛び出し、人や街との対話空間を探る」というテーマに惹かれました。様々な形態を用いて日常の風景に視線の寄り道をつくるのが、私を含め多くの人にとっても身の回りに関心を向けるきっかけになるのではと思い、参加を決めました。

二つのプロジェクトに共通しているのは、「どのように」、「誰を」または「何を」、「なぜ」繋げていくのかから考えさせられるということです。「Moving Terrace Works」で用いる荷台付き三輪自転車の場合、姿そのものがメッセージになる可能性を持っています。したがって、何を運ぶのか、どこを走るのか、それはどうしてなのかという幾多の選択を考え吟味する必要があります。そこに、自転車やテラスを単なるモノとしてではなく、「場」と捉えるのが故の難しさがあると実感しました。

受講生によるコメント

廣野鮎美

今回参加したのは、私は大学で現代美術を専攻しているのですが、学内で作品を作るばかりで学外の方と関わる機会が少なく、もっと外での活動をしてみたいと思っていたことが一番大きな理由です。また、私の通う大学でも地域でのアートプロジェクトの運営に関わっており、興味関心の重なる部分が多かったため参加させていただきました。

「漂流するアクアカフェ」ではテラスの設営から本番当日まで、少しですがお手伝いさせていただきました。講師の井上明彦さんがはじめに様々なお話をしてくださいました。街の中に技術を持った職人さんたちが実はたくさんいることや、アーティストがアーティストとして暮らせる街にしていきたいという話がとても印象に残っています。

アクアカフェ当日も含め、様々な人の考えを聞くことができたのがとても良い経験だったと思います。また、意識的に地域と関わろうとしないと気付けない面白さがあることを改めて実感しました。自分の住んでいる街も探索してみたくくなりました。



2017年9月に、本学の移転整備計画における新キャンパスの設計者が乾・RING・フジワラボ・o+h・吉村JV(p. 5参照)に決定した。プロポーザルの公募以前、長い時間をかけて移転整備の基本計画の在り方を巡って京都市の担当者と大学教職員との対話が続いてきたことを考えると、設計者決定からの半年間は、物事が何倍もの速さで進んでいるように感じる。それ以前の「移転後の大学キャンパス像」は、どれほど言葉を尽くしても、まだ実体として認識するには程遠いものだった。ところが設計者によって会議の度にアップデートされていく建築物のイメージ図や配置図を見ると、にわかにはそれは現実味を帯びてくる。設計のプロセス上では、まだ本当に初期の段階であったとしても、建築物という「物質」を具体的に想起させるものが提示されるだけでそのようになるのは、当然といえばそうかもしれないが、改めて「物質」としての建築物の力を感じざるを得ない出来事ではあった。

「物質」的側面が華やかなだけに、どうしてもそちらに目がいきがちではあるが、建築家の仕事は建築物そのものの設計だけではない。今年度の「状況のアーキテクチャー」の活動の締めくくりとして実施した設計JVへのインタビュー(pp. 4-11参照)でもわかるように、実際には広い意味でその使い手である人々、またその建物が建つ周辺地域との関わり方についても、建築家たちは思いを巡らせている。今回、大学の施設整備に関する会議という正式な場ではなく、彼らの作業場を訪ねて対話を行ったことで、「設計者」の役割を背負った状態ではない柔らかな表情に出会うことができた。そして、建築に携わる「ひと」と、芸術に携わる「ひと」として話を進めていくうちに、それぞれが手がけていることや対象へのアプローチなど、形式的には全く異なっていたとしても、想像していたよりも多くの共通点を持っていることに気がついた。それは、お互いに「大学移転」という非常に大きなプロジェクトのもとで動いているという共通の意識によるものというよりは、「芸術であること」「大学であること」「地域にあること」とは何かを考え、さらなる可能性を探っていくための場や状況をどのように作っていくかということを、《物質》《生命》《社会》の三つの側面から考えているという、もっと根本的な部分を共有しているが故のものである。

かくして、この作業台を囲んでの対話は、さまざまな局面で、双方の視点が互いに結びあって線となり、それらが集まって新しい何らかの「かたち」ができ、そしてそれら同士もまた、ゆるやかにつながっていくような感覚で進んでいった。それ



はさながら「状況のアーキテクチャー」の初年度(2016年度)のメインビジュアル*の図像がリアルタイムで展開していくかのようにであった。

このように、普段全く異なる環境にいる人同士が何らかの共通点を見出し、それを手がかりとして次々に点と点が結ばれていく様は、この時だけでなく「状況のアーキテクチャー」の事業を進めていく上で幾度となく目にする事があった。人それぞれの持つ職業、環境、文化的背景といった条件や、制度上の枠組みなどに捉われることなく、共にその場にいて何かを作ろうとする時、その瞬間は現れる。例えば一つの展覧会を作り上げる時、あるいは出演者と参加者が一つになって、その場に大きな渦が生まれる時など、たとえプロジェクトの途中まで、集まった人々が少しずつ違う方向を向いていたり、あるいは気持ち離れてしまったりしたことがあったとしても、その瞬間には創造の現場に居合わせた全ての人が結びつき、ときにそれが大きな力ともなるのである。今回の設計JVとの対話は具体的な協働作業を伴ったものではなかったが、今後さまざまな形で、共に新たな状況を創造していく可能性を大いに感じさせるものとなったことは

間違いない。

設計JVの仕事が、新しい大学に向けて、形ある「アーキテクチャー」を作っていくことだとすると、私たちが行っているのは新たな「状況」を作って問題提起をしたり、そこから派生して生まれる何かを期待して「種」をまくように、形のない「アーキテクチャー」を拡張していく作業である。ただ点と点を結んだ線の集合体で何かの「かたち」を作るだけではなく、今年度のメインビジュアルのように、《物質》《生命》《社会》の三つのテーマのもとにある複数の活動が重なり合い、その中の点と点があらゆる角度から結び合っ、立体的に浮かび上がってくるような状況を立ち上げることができた時、必ずしも言葉によるものではない創造的「対話」の生まれるテーブルが、そこには広がっている。その境地に到達するために私たちが取り組むべき課題は、数多くある。そしてきっと、新しい課題がこれからも増えていくことだろう。そもそも《物質》《生命》《社会》が相互に共鳴し合う、新しい芸術大学のための「アーキテクチャー」には完成形などなく、大学のキャンパスが移転した後もなお、変容し続けるべきもののだから。

謝辞

本プロジェクトの実施にあたり、下記の皆様をはじめ多くの方々から多大なご協力を賜りました。
ここに記して感謝の意を表します。

(敬称略、姓・団体名の五十音順)

アートミーツケア学会
京都芸術センター
京都市
京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科
Good Job! センター香芝
ゲーテ・インスティトゥート・ヴィラ鴨川
国立国際美術館
国立民族学博物館
一般財団法人 たんぽぽの家
たんぽぽの家 アートセンター HANA

池田精堂
大島拓也
清田泰寛
島敦彦
関口敦仁
鶴田憲次
西岡勉
西谷枝里子(リレーリレー)
野崎秀子
細井久男
松見拓也

拡張された場におけるアートマネジメント人材育成事業

状況のアーキテクチャー 2017年度事業報告書

主催 京都市立芸術大学
助成 平成29年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」

発行日 2018年3月31日
装丁・組版 柳澤裕樹(サクサクデザイン)
編集 岸本光大、熊野陽平、中田有美、西尾咲子、藤田瑞穂
事務局 牧野祥子、安西美恵子
写真 大島拓也(pp. 17-21 (p. 20は*印のみ), 35 (*印のみ), 44-47 (*印のみ), 53-57, 62-80)
松見拓也(pp. 25-27, 92)
守屋友樹(p. 28)
印刷 ライブアートブックス(株式会社 大伸社)
発行 京都市立芸術大学
〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6
TEL 075-334-2200
URL <http://www.kcua.ac.jp>