

「ニューヨーク、ケルン、東京ーオルタナティブ・スペースの発生と都市」

パネラー クリスチャン・マーシェイド(モルケクライ)、フィル・ニブロック(EI)、マリア・ブロンディール(EIハウス)、酒井信一(ICAEE)、伊藤洋介(W3プロジェクト)

司会 若林幹夫(社会学) 2000年10月28日 会場ドートルコーヒー岩本町2丁目店

伊藤:

それではそろそろ、シンポジウムを始めたいと思います。

今回のシンポジウムなんですけれど、パドルスというアーティスト・イニシアティブの活動の一環であります。アーティスト・イニシアティブというのは自主的に組織を立ち上げて、作品を作るというだけではなくて展覧会を運営したりだとか、美術に関わるパブリックなことを総合的に行なっていくという日本ではまだ少ないものなんですけどそのような組織の交換とそのリンクを広げていくということで去年立ち上がった企画です。去年は3カ国、4組織で始まったのですが今年は規模が拡大しまして5カ国11組織の参加ということで今回のシンポジウムのパネリストその中でもその参加者が入ってます。

今回のシンポジウムで特に問題提起したいのは都市とアートの関係ということで、今回社会学者である若林幹夫さんに司会をしていただきます。まずパネリストの紹介をします。

クリスチャン・メアシャイトさん。彼はケルンのモルケクライというスペースを運営してまして。ケルンの中でも前衛的な活動をしています。

フィル・ニブロックさん、彼はニューヨークでエクスペリメンタル・インターメディアという組織を運営し、同時にコンポーザーでもあります。当時まだ倉庫街であったソーホーでアーティストが自主的に場所を確保しながら活動をするそのような活動の先駆者であります。

マリア・ブロンディールさん、彼女は、フィルさんはベルギーのゲントにハウスを持っていて、そこはアーティストの自主運営のスペースとして機能しているんですが、その代表者です。同時にインターメディア等現代の最新のメディアを使用して都市と関連したアートの企画をしていて今回のテーマとよく合うということで急遽実際にシンポジウムに参加していただきます。

酒井信一さんは、ICAEEという組織を立ち上げて、日本では先駆的に国際交流展、特にアーティストが主体となつて行なわれてきた活動を支えてきた方です。同時にギャラリー・バレルゴンという、神田で20代の比較的若い世代のアーティストが集まってきたギャラリーでそのディレクターをされていました。現在はギャラリーサージのディレクターをされています。

まずは各組織の紹介をしてもらいます。最初はクリスチャンさんのケルン、フィルのニューヨーク、それからマリアさんからゲント、それから酒井さんから東京の、各都市、比較的大都市ではありますがその各都市におけるインディペンデントなアートのスペースについてお話をいただいて、若林さんからテーマをいただいてディスカッションしていくという形を取りたいと思います。ではクリスチャンさんよろしくお願ひします。03 - 1 : 39

クリスチャン・メアシャイト:

今回のシンポジウムにお招きくださりましてまことにありがとうございました。ということをはじめに申し上げたいのと、今回モルケクライの活動について説明する機会を与えてくださりましたことに感謝いたします。時間が短いのでどのあたりまで説明できるかわかりませんが、細かいところまで説明してこのモルケクライの活動について理解していただけたらと思います。モルトクライは1981年に創設されました。最初はワーキングスペース、ワークショップみたいな事をする場所ですが、そこで作家がプレゼンテーションをする場として機能し始めました。特に紹介したいのは伝統的な芸術もそうなんですが、その時代にあつてなかなか紹介しにくいような作品を中心に紹介したいと思います。最も重要なのはいろいろなメディアありますよね?従来のメディアではなくていろいろな新しいメディアをミックスさせた表現を重視しています。80年代の初めにパフォーマンスとインスタレーションが盛り上がっていた時期にその動向をきっかけに自然とモルケクライという組織が出来上がっていったのです。既成の芸術を見せることはいつも重要ではなく、作品の経過、プロセスを見せることが重要だったのです。ですからアーティストをいろいろなところから招集して、できたものを見せるのではなく、その場にきてもらってから考えてもらって作ってもらう。そのプロセスを踏まえて見せたかったのです。観客をそのプロセスの中に巻き込んでプロセスを体感してもらったりそのようなこともしていました。モルケクライにはもちろん皆さんご存知のような作家も招待していますが、その反面無名の若い作家にもチャンスを与えてきました。さつきと少し重複するかもしれませんが、若いアーティスト、有名なアーティストを含めて作品制作のプロセスを提示することによって作家とモルケクライの名前を知らしめることができました。1995年に初めて本を出版することができうれしく思っています。この本にはモルケクライが活動をはじめたときから1994までの記録が収められています。活動のすべてを網羅することはできなくても、せめて写真であるとか展覧会の活動の記録は収めてあります。モルケクライという組織を理解してもらうのにふさわしいアーティストを選んで本の編纂をしました。まずモルケクライの中でも最も重要な活動である、音を使ったアートについて説明します。モルケクライで活動したアーティストのスライドをいくつか紹介します。これは80年代前半、83年です。鈴木昭男さん、日本のアーティストです。 スライ

若林：

続いてフィル・ニブロックさんとマリア・ブロンディールさんにエクスペリメンタル・インターメディアの活動についてお話を伺いたいと思います。

フィル・ニブロック：

エクスペリメンタル・インターメディアという組織はニューヨーク、そしてベルギーのゲントにあります。ニューヨークにある組織は1968年にエレイン・サマーズという人によって設立されました。彼女は舞踏家でありました。彼女の場合も様々なメディアを越えて活動するアーティストです。彼女がこの組織を設立した理由というのは、彼女がアーティストを集めて自分のオーガニゼーションを作り、基金を集めるためにグループを作ったのです。私は60年代に写真を撮り始めました。私はまったく美術教育を受けたことがありません。しかし1964年ごろには自然とアーティストの活動をしていました。そしてそのことによって様々な自分とは異なるメディアにおいて活動するアーティストに目を向けるようになりました。まず1965年に先程のサマーズさんと映画を撮り始めました。そのころサマーズさんはジョン・ケージたちとジャクソンチャーチというところで活動していました。そこの活動というのは映像や音といった様々なメディアを使った活動でした。その活動を通して、フィルムだけではなくパフォーマンスというのにも活動の重点を置くようになりました。1968年に私はロフト「とても大きな何もないスペース」へと入居したのですが、現在のソーホーと呼ばれる地域です。その当時ソーホーはいわゆる工業地区で工場、倉庫はありましたが住居はありませんでした。ですからとても大きなスペースはたくさんありました。そのスペースへ入居してみて私が気づいたことは、そこへいることによってそこに住んでいるほかの作家へ作品のプレゼンテーションができるということでした。73年からコンサートや、様々なジャンルを越えたショウをそこで行なうようになりました。それぞれのショウはいろいろなグループがありまして。そのグループというのはメディアを越えた活動をしていまして、そのグループがお金を出し合ってショウを開いていました。その時点でアーティストがほかのアーティストをプロデュースするということの重要性に気づきました。そのことが現在にいたる私の信条であって、またジャンルを越えた表現を模索していくことが目標です。73年から約1000回のショウをプロデュースしてきました。その場所でアーティストに対するサービスも行なっていて、その内容というのはビデオ、サウンドのプロダクションなどを行なってきました。76年くらいからヨーロッパへ作品をプレゼンテーションするためにヨーロッパへと行くようになりました。その中でも最も多く行った場所というのがベルギーのゲントです。90年代初めにゲントに家を買うことを考え始めました。私が買った家の隣に廃屋もありまして、その廃屋も一緒に買いました。私が買った2つの建物は運河に面していて、その運河はずっと都市のほうへ続いています。その建物の壁はとてもカーブしています。その部屋のひとつはカーブした壁に面していて、私が考えたのはギャラリーの中に入って鑑賞するというスペースというよりは窓の中から中を鑑賞するというスペースの可能性です。ゲントにいる作家の中でこのギャラリーのアイデアに共鳴された作家がいてこの中の1人が隣に座っているマリアです。その時点でオーガニゼーションを発足させ、それがエクスペリメンタル・インターメディアです。これからマリアにその場所についての説明をしてもらいます。

マリア・ブロンディール：

私がフィルに会ったのは87年の初夏でした。最初はオーガニゼーションという形ではなく作家が自主的にはじめたショウでした。そのオープニングなどにより多くの人が来るようになりました。そのことによって私は、私だけではなく多くの人がこのようなショウに関心を持っていることがわかりました。その場所で1年に4回展覧会を開きました。そのそれぞれのショウのときに作家は招待され滞在し製作するのです。そのアーティスト・レジデンスの下のスペースで1年に1度大きなショウが開かれます。そのときはベルギーだけではなくほかの国からも作家が招待されます。このショウを存続させることのできる理由の一つはフィルのコネクションであり、インターネットではなくわれわれが「フィル・ネット」と呼んでいるものが大きな役割を果たしています。そしてショウを存続させるための人と人のつながりはフィルをベースとして成り立っています。まあお金ではなく人同士のつながりのことです。ベルギーに於いてはアーティストが自主的に行なうショーはアメリカやドイツに比べると非常に少なく、そのような状況の中でフィルが自主的な活動をはじめるといえるのはとても興味深いものでした。ウェブサイトを持っているのでもしフィルがどのようなアーティストをプレゼントしているのか知りたければウェブサイトのほうで見てください。このそれぞれのショウは選考によって決まるのですが、その選出のベースとなるのは、どんなマテリアルであるとかだけでなく、いろいろなメディアを越えたものであるとか、ゲントという地域に深く根ざした表現も選考の対象になるのです。先ほどのショーの話に戻りますが、それに参加した組織としてドイツのメックスという組織があります。他にもオランダから参加した組織がありましてそのような組織とも交流があります。このような交流を持つことによってたとえばこの日本でのパドゥルスのようなアーティスト・イニシアティブの関係のおかげでアーティストが行き来することは重要なことであると思います。以上です。

若林：

それではケルンとニューヨークとゲントについてお話をいただいたわけですがそれらを踏まえて酒井さんに日本のそのようなスペースまたはアーティスト・イニシアティブの状況についてお話をいただきたいと思います。

酒井：

今彼らからのお話を受ける形で私のほうから私の活動について紹介したいと思います。時間が押し迫っていますので簡

単にお話いたしますので詳しい内容についてはカタログのほうを参照ください。国際現代美術交流展実行委員会(ICAEE)、これは私どもの組織の名称なんですけど90年代から活動を始めまして、おもに国際交流を推進するという目的のために活動を展開してきました。これまでどのような活動をしてきたかを簡単に説明します。91年に最初の企画として日本とベルギーの現代美術の交流展をしました。この会場は東京とブリュッセル、どちらも既成の美術のための空間を使わないで開催しました。東京では廃校を、ブリュッセルではアンカトネール公園というベルギー独立記念の建物のゲート部分を使って展覧会をしました。主に作家同士のコミュニケーションの交流、先ほどもありましたように作品制作のプロセス、状況や環境が作品に与える影響をそのまま具体化していくという考えで始めました。次に92年には日本の実験的な音楽のパフォーマンスを行なうアーティストを集めましてヨーロッパ4カ国を巡回する招待ツアーをしました。これはベルリン、ゲント、ゲントは先ほどマリアさんから説明がありましたハウスの近くのロゴス・ファンデーションという場所で、ここはマリアさんたちと共同の企画を展開している場所です。次はアポロハウスという実験的なメディアを扱う場所に行き、最後にニースのMANCA、これは1ヶ月間に渡るツアーでした。そして93年には日本とパリの文化交流を記念するフェスティバルがユネスコでありまして、これに実験的な音楽の活動をするアーティストを8名参加させました。そして94年に先程も出ましたオランダで実験的なメディアの活動をしているアポロハウスというギャラリーのディレクターでポール・パンハウゼンさん、彼と共同の企画で港区の廃校を使って展覧会を行ないました。これには12人の作家に参加してもらって当然既製の作品ではなく現地において製作してもらいパフォーマンス、シンポジウムを開催しました。展覧会と作品の形成を同時に進めた試みでもあります。97年はチェコにハーミット・プロジェクトというアーティスト・イン・レジデンスがありまして、そこに12人の日本人のビジュアルやサウンドの作家を派遣しました。これは約1月の滞在です。そして昨年こちらに居られます、伊藤さんやダブリュー・キューブというメンバーのアーティストとともにパドルスという企画を立ち上げました。これが今までの大まかな活動の説明ですが、今まで皆さんが背景的なことをしゃべってこられたので、実は私の組織は日本独自の貸し画廊システム、システムと呼べるかどうかはわかりませんが、お金を払って作家が画廊を借りるというシステムが外国にもあるのかということに興味を持ちまして、お金を払って作家が画廊を借りるシステムが日本にあると外国の方に言うともみんな驚きます、何で展覧会やるのにお金が必要なのかとそのお金の額というものに非常に皆さん驚愕するんですけど。実は私は84年ぐらいからレンタルスペースの運営をやっているというのでそういったレンタルスペースの可能性もあるので非常に難しい問題なのですが、私自身はいかにその活動を広めていくかということのひとつとしてこのような実行委員会を作ったりしているのですが、それまでは海外との交流がほとんどなかったわけですがそれをいかに広げて使っていくかというところでやっております。日本で行なわれた展覧会は先ほど廃校廃校とっております。都市空間の中で忘れ去られてしまった場所を再活用するという意味でこういう事を行っております。それと東京という大都市は新しい建物がどんどん建っ ていき古い物はどんどん捨てられていくといった意味もあります。この展覧会は港区の赤坂小学校という小学校を使いましてタイトルは「根の回復として用意された12の環境」というタイトルで、実はこれは95年にはオランダでポールさんと一緒に「NowHere」という展覧会をやったのです。そして同一メンバーが今度は日本の廃校を使って展覧会をやったのです。何よりも私が推めているのは、そういう状況を作りましてアーティストの状況が活性化すればよいなと思っています。そして、そこから様々な可能性が生まれてくれる良いのではないかと。どちらかといえば日本のアーティストはアクティビティが低いというところがあると思うので、いろいろなアーティストと出会いを通じて、可能性や活力が出ればそれでよいのではないかと思います。

若林：

ありがとうございます。時間も残り少なくなってきたのですが、今まで4人の人から報告を受けたわけですが、あとでオブザーバーの方からの質問も受け付けたいと思います。私のほうから中間的なコメントと、問題提起をしたいと思っています。ここにいて私だけアートの関係者ではないのですが、私は社会学の研究を行なっているのですが、昨年のパドルス、伊藤さんからパネラーとして招かれて今年もこうしてここに座っているのです。ですからここに来ていらっしゃる方もアート関係の方が多いと思うので、個々の作品について考えたり質問がある方もいらっしゃる方もいると思うのですが、私はむしろ外側から、伊藤さんが私を呼んだのも少し外在的な視点が欲しいとのことだったので。都市とアートとか、今までお話があったアクティビティと都市とアートの関係について問題提起をしたいと思っています。今日のシンポジウムというのはニューヨーク、ケルン、東京のオルタナティブスペースの発生と、都市におけるオルタナティブスペースの過去と現在というタイトルになっているわけですが、隣にいるクリスティアンはオルタナティブという言い方が好きではない、私はむしろノンプロフィットだといっているわけですが、まあこの点についてはかなり重要であるのであとでお話いただけたらと思います。とりあえずオルタナティブスペースorノンプロフィットスペースという言い方をしますが、こういうスペースというのは今までの既存の美術館であるとかギャラリーが扱わないような新しい、インターメディアな、あるいは新しい美術の表現の生成を支えたりアーティストの出会いを可能にする場所として試みられているということがまず言えると思います。そういう場所を都市という文脈と結び付けて考えてみたいわけですが、というのも都市は常に非常に永い

過去の歴史の中で文化や情報の出会いの場所として存在していたからです。今までお話くださった方のスペースの全て都市にあるわけですが、それは見にくる人が多いから都市である、そのような話ではないと思うんですね。オーディエンスがたくさんいるというだけではなくそのスペースが機能するためには、その都市の文化であるとかメディアの状況であるとか、メディアの状況と私が申し上げているのは伊藤さんのドイツ滞在記を見て私が面白いと思うのは、ドイツのギャラリーで展覧会をしたりすると地方の新聞局の記者がすぐに来てたり地元のクリティックが来てその批評がすぐ新聞に載ってそれを見て地域の人たちがそれを見てまた来るというようなメディア環境があるわけですが。東京の場合東京に住んでいる方はおわかりかと思いますが、東京でそういう地域の新聞が地域の文化とか地域の催し物を協力にサポートするという体制はすごく希薄だと思うんですね。つまり都市の社会環境が違っているわけです。そういう

バックグラウンドがあって初めてオルタナティブスペースというのははじめてうまく機能すると私は思うんですが。もしかするとこれは私の考えすぎかもしれませんが、ケルン、ゲント、ニューヨーク、東京というそれぞれの場所がオルタナティブスペースや、ノンプロフィットスペースを支えている文化的歴史的、あるいは経済的なバックグラウンドを持っていると思うのですが。そのバックグラウンドとはいったい何なのだろうということを考えることがそれぞれの都市の活動を比較するうえで意味があるんじゃないかと思うんです。そしてアーティストにとって都市で活動するというところにおける積極的な意味は何なのかということですね。例えば個展を開くならば、富士山の5合目でやっても、軽井沢でやってもいいわけですが、拠点を大都市に持つことの意味、そこでアーティスト・イニシアティブという活動することの意味というのは何なのかということですね。もう少し砕けた言い方をするとたとえばクリスティアンがそういうスペースをケルンでやるということの積極的な意味、何でほかのミュンヘン、ミュンスターではなくてなぜケルンなのかということですね。逆にいえばゲントや東京やニューヨークでやることの面白さは何かということですね。多分こういうことについてお答えいただくのが一番このシンポジウムの都市におけるオルタナティブスペースorノンプロフィットスペースの現在という点から考えると重要な点ではないかと思うのですが。それについてのお考えをお聞かせくれたらなと思います。それに付随して今アーティストにとってどんな意味があるのかということでしたが、オルタナティブスペースがあることはその都市の住民にとってどんな意味があるのかということ、これはたぶんネットワークなどのことに関係してくるんじゃないかなということなんですけど。まず僕が念頭においているのは例えば酒井さんの試み、外国のアーティストを呼んで、しかもレジデンスという形で住み込んでその都市の住民と一緒に物を作っていくということがそこに住んでいる人たちとか、その年の持っている社会とかに与える意味とはなんだろうということですね。そのことについても伺えたらなと思います。

フィル・ニブロック：

この十年間の間にアートシーンが非常に変化したことがまず言えると思います。ある意味において、以前あったような一極集中するような状態ではなくなったと言えます。アーティストがもっと外に出ていくという意味ですね。例えばEメールなどによってとても離れた場所におけるコミュニケーションがとても楽になった。私は2年前に大学教授を辞めたのですが教授だったころは1年間に6ヶ月ほど教えていたのですが、今となっては8ヶ月自由に使えるようになりました。1年間に平均して12、3回、外国へ行くようになりました。その間に100人以上のアーティストと会うようになりました。その理由としてはまずひとつは自分の作品をプレゼンテーションするというのがありますが、他のアーティストと会ってその作品をニューヨーク、あるいはゲントへ持ってくるというのが理由としてあります。ショーなどにおいて私が重要視することは、作家間のコミュニケーションでそこからまた別のパフォーマンスが生まれることもあるのです。そのショーの中のひとつで、今普通のショーをやる上で重要な位置を占めているのはインターネットなのですが、今マリアが取り組んでいるプロジェクトに「カフェ9」というのがあるのですが、2000年を記念したショーなんです。そのことについてマリアのほうから説明があると思います。

マリア：

「カフェ9」というプロジェクトはブリュッセル2000というオーガニゼーションのひとつです。このプロジェクトの説明をすると、このプロジェクトには3つの都市が参加しているのですが、例えばひとつの都市が他の都市よりも重要であるとかではなく、それぞれの都市が同じように重要であるというコンセプトで展開しています。ショーを芸術的に表現するにあたって、それぞれの都市にカフェを作りそれぞれの都市はネットでつながっています。私がプロデュースしたショーはコマンドアドレスという名称です。そこにいるヤンスとショーをプロデュースしました。そのショーというのはいつもミュージシャンとビジュアルアーティストによって構成されてきました。そのプロジェクトにおいてそれぞれのカフェをつないだネットを介し会議が行なわれました。このインターネットを介した会議というのはただ言葉が交わされるだけの会議ではなく、それぞれのアーティストやミュージシャンが自分の作品についてプレゼンテーションできる場としても機能しています。たとえばプラハやボローニャにいるアーティストが自分の作品を同時並行的に見せて、コラボレーションとしてひとつの都市の作家が他の都市の作家に作品を送ると、今度は送られたほうの作家が作品を送るという形でも機能しています。60年代のことについてはあまりわからないのですが、当然都市にいることによってたくさんの人に会うことはできますが、現在においてアーティストにとって都市にいるということの重要性というのはあまり無いように思います。

フィル：

私も同感です。インターネットの普及によってすごく快適になったように思いますが。若林さんの質問をきちんと受けて答えると今インターネットなどニューメディアがあるのに…

若林：

フィジカルな場所が必要ということですか。

フィル：

インターネット、ニューメディアの出現が起こっているのにもかかわらず、それでもやはり我々がモルケクライで行なってきたような空間であるか思考が必要であると思います。ここで重要な提言をしておきたいのですが、私が初めてインターネットのプロジェクトをやってから十年が経ちましたが、今ではインターネットは発達して複雑なものになりました。ピエンナーレやドクメンタなどでインターネットなどのニューメディアを駆使した作品も出現してきました。そして我々はベニスやその他の街にコネクションを作りたいと思いました。10年前ではテクノロジーが発達していな

かったので、それが実現には至らなかったのです。10年前に先程の展覧会を催したときはみんなインターネットについて知識がなかったので面白いと思って使い方を知らなかったのです。十年立ってインターネットの持つ意味、そして新しいメディアの持つ機能自体も変わってきたし、そこでモルトキライのようなインスティテューションが今必要なのかという先ほどの問いに答えます。様々なアートがあって、とりたててインターメディアやニューメディアを使う必要のないものもあります。別にニューメディアがそこにあるからといって別にそれを使って制作しなければならないという事ではないのです。モルトキライとニューメディアは切り離せないというわけではなく、ニューメディアの必然性を感じているメンバーがたまたま集まった組織なのです。ですからそういった場所を持つということは重要なことであると思います。そういった場所で自分たちのプロジェクトを作っていくといったことが重要でまたオーディエンスに見せる機会というのが重要です。そういった活動をしながらも作家もオーディエンスも来るわけだから、モルトキライをクローズする理由はないのです。ということで先ほどの若林さんの言われた質問のひとつの答えになると思います。

若林：

ということはアーティストの発表の場として具体的な場所を持つことでそのような発表の形態であるとか、オーディエンスのインタラクションの場になるという点であるというお話ですけども。ケルンの市民にとってモルトキライのような組織を自分たちの都市に持つということはどのような意味を持つのでしょうか。

クリティアン：

ケルンという町で結果的に、はっきりとした理由はわからないが新しい音楽などが生まれたわけですが、その他のものも含めて偶発的な出来事としても栄えてきたのです。なぜケルンを選んだのかという元来ケルンがアートの盛んな街であったのではなくたまたまケルンを選んだだけなのです。ケルン自体のアートシーンが発展しニューヨークが同じ時期にモルトキライと共に発達したのです。70年代からそのようなアート・ムーブメントが起こったと思うのですが、そういったものが起こったことによってケルンのモルケクライも発展したのです。70年代にそのムーブメントに乗ってほとんどの画廊がケルンにきました。ケルンは今でもアートの中心です。ベルリンの崩壊の前にケルンというのはアートの栄えた場所なのですが、ベルリンの崩壊によって人々の気持ちもベルリンのほうへ向かっていきました。この状況においてモルケクライが如何に活動していくかという、まずお金を集めるために、助成金などですが、集めることを当時考え始めていました。モルケクライ自体が社会のひとつの形となっていてそれを支えていくためにもケルンに残るという必要が出てきました。ケルンにある多くの外国大使館との連携も必要になってきたのです。最初は半信半疑であったのですが、そういった外国と交流するといったことが必要になったのですが、そのおかげで日本とも交流をもてるようになりました。私たちのプライベートなコラボレーションと外国とのコラボレーションというのはすごく難しい問題はあると思うのだけれど、やっぱり助成金をとるといことはとても難しいことでケルンにいるからといって外国の大使館から助成を受けるというのは大変なことなのです。

若林：

今、ニューヨークとゲントという2つの都市のお話がありましたが、これらには2つのベクトルがあって1つはインターネットなどによってローカルが越えられていくネットワークの中でアーティストが活動できるようになった、つまり特定の場所にいることの重要性が薄れてきたというお話が一方出てきて、もう一方では何もバーチャルスペースで表現するだけが唯一の道ではなく、別の方向性として実際の場所を持つ意義はあるしむしろ必要性もある。でも同時に場所ですらやっていくことの困難もあるし、また場所があるからこそ資金や見る人が集まって活動を維持できるというものもある。つまり場所を持つというのとネットワークするという2つのベクトルがここにあると思うんですが、東京の場合日本のほとんどの画廊が集まって情報の発信もほとんど東京からですが、だからといって東京ですらやっていくことは決して簡単ではないということを酒井さんはお考えであると思うのですが、今の3人の話を踏まえて酒井さんいかがですか。

酒井

昨年のパドゥルスでロッテルダムのほうのシンポジウムに行ってきた、色々なレンタルスペースの話をしてくれと言われてましてあまり話したくはないのですが、使用料の話や、作家の選考の話というどちらかといえばネガティブな話をしたのですが非常に皆さん驚いていました。日本にはレンタルスペースが多く我々日本人はレンタルスペースを半ばあたりまえとしてきたのですが、そういう作家が自分でレンタルするという点に関してはご存知であったのですが、その金額がずぶ抜けていてそんな金額は我々は払えないといっていました。今でも都市の問題からすると東京というのは僕が説明するまでもなく皆さん住んでいらっしゃるんですけどもだっ広くて中心があるのか無いのかわからないし、コミュニティの観点から見ると地域というよりは電車の駅によって町が形成されているという加速化された運動体のような感じがします。そんな中でいろいろな理由のもと、ここに生活しているわけで、急がされ首根っこ掴まれたような状態となっているのです。というのも東京に経済・文化・政治が一極集中という形で集中しているため、美術も東京が中心であり、まあそこに生活しないと活動ができないので、アーティストにとっては美術の市場があるというわけでもないで生活のための仕事をしている人もいるので、何とかしないといけないと思いつつも東京にいないと生活の基盤が成り立たないのです。さきほどのロッテルダムのシンポジウムで、東京のそのような状況を話したらオランダのアーティストにそんなに東京がひどいのなら地方へ行けばいいじゃないかという素朴な質問が出て、やはり地方の地方性という意識に我々とかかなり違う意識があるのではと思います。我々の場合地方というと極端な言い方をすれば文化的にも経済的にも不毛な印象があって、仮に地方へ行っても生活が成り立たないという経済的な抵抗があると思います。東京の問題は今われわれがアーティスト・

イニシアティブという形で活動していますから、アーティストが積極的な意味で東京に変化を促すような活動をしていくことが大切だと思います。それと先ほどの場の問題ですが、場の問題は日本においては80年代よりレンタルスペースというのが栄えまして、アーティストたちが自腹を切ってというおかしな言い方ですが積極的に活動してきましたが、一方でそこはアーティスト同士のコミュニケーションの場であったのです。そのあと日本の経済がどんどん肥大化してきました作品が次々売れるようになりました。作品が売れるということはそれは作品の内容にも影響を及ぼすことでありまして、作品のスタイルや内容が変わってきました。そうして90年代に入ってバブルが崩壊しまして、様々な支援などは少しトーンダウンしているのですが、しかしそれはアーティストにとってはさほど重要な問題ではないと思います、以前から基本的にそうであったのだと思えばそれでよしということ。今度はアーティストが場の形成ということをやったり都市の中で考えているわけです。今の私の個人的な考えでは、今がいいチャンスなのではないかと思えます。つまりバブル期のころは売れると思ったら古いものをどんどん壊して新しいものを建てると非常に空間的にも新しく、なかなか隙間がないという状態でした。でも今は隙間が出てきたという気がします。例えば以前使用した廃校という場、レジデンスとかアートセンターのようなものですが、そういうことも考えれば難しい問題も含まれていますが不可能ではない…。

若林：

ありがとうございました。伊藤さんのほうから何かありますか。

伊藤：

いまだたい酒井さんにまとめていただいたのに尽きるんですが、もう一度強調しておきたいのは今美術、特に日本の美術の状況で、今は冬の時代だと言われるのですが、それは美術を外から眺めているとき言われることに過ぎなくて、実際はアーティストがそれに同調しては何も始まらないと思います。アーティストが自主的に今回の企画のような形で立ち上げて、また同時多発的にそれが増えていけば状況も変わっていくのではないかと、ということ今回の企画は目標にしているということをご強調しておきます。

若林：

もう一度論点を確認しておきたいのですが、先ほどフィルやマリアから今はネットの時代であり特定の場所の意味は低下しているのではないかとのお話がありました。それに対して酒井さんは今こそ場所を形成しなくてはならないとおっしゃっているわけですが、それに対してマリアかフィルのほうから何かありますか。ニュアンスの異なる意見が出されているわけですがいかがですか。もしかすると東京やゲントなどの違いというのが前提にあるのかもしれませんが。

マリア：

もしかすると誤解があるのかもしれませんが、自分のプロジェクトを話したとき私が言いたかったことは、場所が必要ではないということではなくて当然場所というの必要な要素です。そういった場所をベースにして、現在のコミュニケーションのツールでコミュニケーションできるということが重要なのではないかと思います。それは単にその場所に行くというだけではなくて、それはそこへ行かずにメールなどによってコミュニケーションできるということです。そうすることによってそれぞれの場所がもっている機能をより活用できると思います。私は実際に人に合う、この会議のように実際に人に合うということは当然重要なことであると思えますし、ウェブ上などにおいてコミュニケーションする事も当然重要な事であると思えます。

若林：

多分そういうことであると思ひ、私もお聞きしたのですが、何故そのような事を聞いたのかかということ、マリアやフィルがネットの存在を強調する、クリスチャンも半ばそうですけど。ネットというのは場所と場所のコミュニケーションであると思ひますが、場所がしっかりと出来あがっているから、リンクする為の都市の中でアーティストが活動したり、オーディエンスとコミュニケーションする為の場所が都市の中で確固として確保されてるから、次のステップであるネットという事が重要なテーマとして出て来るんだと思ひます。逆に酒井さんの話において場所が強調されるのはネットをやる前に場所を作らなければならないということだと思ひます。我々の所にはネットワークするような観点としての場があるんじゃないかということであると思ひます。ですから両者は対立しているのではなくてクリスチャン達が前提としている場をまず作るからまずはじめなければいけないと酒井さんと伊藤さんは考えていて、それでこのような企画を立ち上げたんじゃないかなと私は考えているのですがいかがでしょうか。

酒井：

おっしゃる通りです。まあそれだけではなくてネットワークにおけるコミュニケーションという事を考えると、まあひとつには私が電子メディアを得意としない、コミュニケーションが一元化してしまうのではないかとこの事を考えてしまうわけです。結局芸術におけるコミュニケーションというのは顔を合わせたトータルなものですから実際に場があるということで作品が見れるわけですし、作品やそれに付随するものから受け取るものがあると思ひます。そのような事が重要で、今、日本においてインターネットが盛んですけど、インターネット見てきたなどの情報としてコミュニケーションに終始してしまうのはどうかなとも思ひます。そして、場の形成についてですが今日のシンポジウムの前にオルタナティブという言葉についての厳格な定義という話がありましたが、日本の状況にはオルタナティブという概念が発生し様がないというがあると思ひます。つまり、向かうべき対象が抽象化されているという、具体化されていない社

会制度として見えないと、したがって新たな道を模索するというのは、どのようにすればよいのか。そのような意味では日本のオルタナティブな活動は、欧米にすでにあるスタイルの輸入的なものになると思います。しかし私はそれを悪いことであるとは思いません。そのような場をアーティストたちが形成していくことが重要であると思います。つまりわれわれの文化というのは、時間があって物事を形成していくもので、そのプロセスを経れば決して取って付けたものということにはならないと思います。先ほど東京が加速化しているといいましたが、情報を過剰に追い求めて、情報をつなぎ合わせれば世界ができると思っている人が多いようですが、実はそれこそが自分を切り刻んでいる状態であると私は考えています。ですから物事がゆっくり立ち上がって出来上がっていくような環境をアーティストが確実に作っていかねばいけないと思います。場の形成というのは与えられたものではなくて自分たちが独自に作っていくというプロセスこそが重要であると思います。

若林：

酒井さんからのコメントに何か意見がありましたら、どうぞ。

フィル：

ここにいる人たちは場所ということに非常に関心を寄せている人たちであると思います。私の立場では芸術家の視点から見て作品をどうプレゼンテーションしていくかということが重要で、10年前に比べアーティストはもっとコミュニケーションをする手段を知っていると思います。またひとつの場所たとえばニューヨークに作家がいてそこで制作するというだけではなく他の場所に行くという機会も多いと思います。そのアーティストがどこに住んでいるということは重要ではないと思います。この10年間で特にアメリカの例をとると自分たちのオーガニゼーションに対する基金とかは非常に少なくなってきている。80年代は経済的な援助があったのですが、そのお金の出所にもいろいろあるのですが、その中でも政府というのが一番大きいのです。その経過において右翼系の思想を持った人々から攻撃されました。彼らはその基金を完全につぶそうとしました。個人の作家活動をサポートしていたそのような基金がそのグループによってその時代に適しないものであるとされたのです。国からの基金がストップすることによって、他の基金である州からの基金もストップしてしまいました。80年代には非常に大きなムーブメントとしてパドゥルズがやっているようなアーティストの自主的な活動というのがありました。しかし今では、そのようなグループも個人的な活動も力を失ってしまいました。そのようなグループというのはアーティストに制作と発表の場を与えるものでした。そのようなグループにはアーティストの制作を手伝うスタッフがいましたが92年までにそのようなプログラムは全て無くなってしまいました。93年には実験的なアートをやっているグループにはお金はまったく入ってこなくなりました。今では80年代の10分の1ほどしかお金は入ってこなくなりました。それはどこの州に行っても同じですですから、今アメリカの置かれている状況というのは日本と比べてもいいものではありません。少しトピックは変わりますがこの5年間に起こったことは、コンピュータの普及によって作家が個人として活動できる機会が増えたことであると思います。例えば私が作家として活動してきたすべてが今機の

上にあるということです。先週青森で私は音に関する作品を作りました。中瀬康志さんのインスタレーション・ピースにその音は使われました。その作品というのは自分のパソコンの中だけで完成しました。こういう例にあるとおりアーティストにとって場所がなくとも制作できるようになったのです。またコミュニケーション・テクノロジーというのは実際に、肉体労働的に制作するだけではなくて、また違う作品制作の可能性を示唆していると思います。笹岡さん、有地さんがゲントに行って毎日やっていたことというのは、外に出てビデオを撮ることでした。そして彼らはその日のうちにビデオを編集して、それをウェブサイトへ載せていました。そのようにすることで世界の他の場所にいる人もその映像を見ることができるのです。私としてはその場所ということに反対意見があるわけではないのですが、私はニューヨークに帰ってから12月中(2000年)に9つのコンサートを予定しています。私にとってこのパドゥルズのイベントに参加してきたことはとても光栄なことです。皆さんに感謝しています

若林：

フィルのほうからほとんど縮めの言葉をいただきましたが、今のフィルの発言には私は重要な論点があると思うのです。具体的な場所かメディア化という二者択一の問題ではまずないということです。ある場所が活性化したりとか、メディア・アートが展開するときには場所とかメディアのテクノロジーだけではなくて、今のフィルの話にあったような政治経済学的な条件というのが大きな変数として働いている。そのような厳しい条件の中で新しい可能性を開くものとしてメディア・テクノロジーというものがあるんだというのが重要な論点としてあると思います。酒井さんの場合、それでもやはり場所をというのがあると思うのですが。社会的、経済的、政治的な条件の中でアートの場を確保する可能性として、画廊、オルタティブスペース、ノンプロフィットスペースをどう確保するかですとか、新しいメディアのネットワークをどう構築していくかというお話になっているのだと私は思いました。