

東京藝術大学 130 周年記念事業

全国美術・教育リサーチプロジェクト特別シンポジウム

「日本・美術・教育」日本における美術とは？ 教育とは？

【開催日：2017 年 11 月 17 日（金）】

【パネリスト】

椿昇（現代美術家／京都造形芸術大学美術工芸学科長）

中村政人（アーティスト／東京藝術大学美術学部絵画科油画教授）

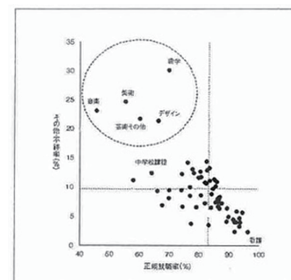
橋本和幸（空間デザイナー／東京藝術大学美術学部デザイン科教授）

畠山直哉（写真家／東京藝術大学大学院映像研究科教授）

日比野克彦（アーティスト／東京藝術大学美術学部長、先端芸術表現科教授）

〈テーマⅠ：各高等教育機関の機能強化〉

中村：まず、前提としてこちらの図を見ていただきたい
と思います。左の図が「教育機関への公的支出額の対
GDP 比」です。日本は下位から 3 位。つまり、先進国
のなかでは教育に関してあまりお金を使っていない、と
いうことになります。右の図は「専攻別の大卒者の進路」。
横軸が正規雇用率、縦軸が卒業後に不明になっている率です。



カテゴライズとして、卒業後の進路が不明な中にデザイン
や美術など、いわゆる芸術の分野が入っていると。不
思議なことに歯学、歯科医になろうとしている人に行方
不明者が多いようです。こういった前提があることを踏
まえ、文部科学省が「我が国の高等教育に関する将来構
想について」というテキストを作成しています。そのな
かで抜粋したものを少し紹介させていただきます。

【我が国の高等教育に関する将来構想について】

——今後の人材育成においては、新たな知識・技能を習
得するだけでなく、学んだ知識・技能を実践・応用する
力、さらには自らの問題の発見・解決に取り組む力を育
成することが重要

「高等教育計画の策定と各種規制」の時代から「将来像
の提示と誘導」の時代への移行という大きな方向性

中村：大学は、社会の変革を担う人材の育成やイノベー
ションの創出といった時代性に応えるため、今までの研
究・教育環境を「機能強化」することが求められていま
す。東京藝術大学における「機能強化」してきた例や、
今後の大学ビジョンについて、現在美術学部長である日
比野さんのお考えを聞かせいただけますか？

日比野：最初に紹介されたテキストの「活用する力」「応
用する力」は、まさに藝大においても必要なところです。
冒頭で大学卒業後の進路が行方不明になっている人が多
いというデータがありましたが、世の中にある職業の名
前は、誰かがつくったわけですよね？ もっと言えば、
藝大を卒業した人たちは自分の名前で仕事をしているよ
うな気がするのでそのフレームに入らない。だから僕は



「行方不明」イコール、決して「不安定」とか「社会から外れている」とは思いません。自分で考える力があればフレームの外でも動けるんですね。地図がなくても自分の位置を把握して、活動している可能性でもあると思います。どこの段階で自分で考える力を意識させ、フォローし、試練を与えるかは、人間の数だけやり方はあるだろうし、教え方もあるでしょう。僕の考え方では美術・芸術というものは、もっと社会のなかで機能できる役割があると思うので、その機能を差し込んでいきたいですね。

中村：そうですね。そもそも、このお題は藝大や美術という枠組みではなく、すべての高等教育のフレームを指しています。日比野さんがおっしゃったように、美術が社会に機能していく流れの中に、大学の位置付けも展開しなければならないということです。そういう意味では、社会の中でまだ美術というものが「役に立たない」「無用なものだ」という認識が多いかもしれません。椿さん、どうでしょうか？

椿：言葉の問題として「美術とは何か？」「芸術と美術はどこが違うのか？」「美術とアートは違うのか？」という問題がありますよね。そこが分析されないままに、ひとり歩きをしているから、「美術」と言ったときに全員出てくるものが違うんです。前提が極めてバラバラなまま議論がスタートしてしまうので、結果的に行き先もわからない。僕は「美術」とか、そういったことはあまり言わずに「クリエイティビティ」と言うんです。要は、問題を発見し、それを解決するためにどれだけ情報をたくさん持っているか。非常にシンプルなことですが、美術に限らず、クリエイティブに物事を考えることは、人間全員に必要なことだし、そのことによってみんなが幸せになるものだと思います。

憲法で「文化的な生活」と言われても抽象的ですが、「創造的に生きることを憲法で保証します」となると、随分と変わってくる。はたして9時～17時で働くことは創造的な人生なのか？ 全然違いますよね。大学卒業後の進路が明確で、行方不明にならなくても、心が行方不明になっている人はたくさんいます。一方で、データ上は行方不明になっても、心が自由な人もたくさんいる。何をもって「行方不明」とするのか、その前提もよくわからない。

僕は、アーティストとしてのデビューが西海岸だったんですが、そこで「日本の教育は決定的に間違っている」と思いましたね。サンフランシスコではみんな先生が生徒たちに「何がしたいの？」「どうするの？」「次はどう

いうことを考えているの？」と聞くんですよ。必ずグループでディスカッションして、生徒たちが提案したら大人たちが「こういう機械があるから使ってみたら？」とアドバイスしてくれる。それはイタリアのレッジョ・エミリア市発祥の幼児教育実践法「レッジョ・エミリア・アプローチ」でも同じなんですね。アトリエリスタと呼ばれるアーティストと、ペタゴジスタと呼ばれる哲学者と一緒に組んでいるんです。そこに技官がついて3人セットで幼稚園の年中組くらいからやるんですね。その日に何をするかは、全部子どもたちが決める。大人は口を出さないで手助けするだけ。あくまで主体的に考えさせるということをやっている、日本とは真逆の教育がどこでもやられている。日本は完全にAIに置き換えられる人間をつくるための教育をやっているように見える。そうやって長い間、僕らは日本の教育を無駄にできて、創造性を失い、考える自由や提案する自由を奪ってしまった。

中村：椿さんがやられている京都造形芸術大学のULTRA FACTORYは、通常の大学ではなかなか見ることができない在り方だと思うのですが、京都造形芸術大学で実践されてきたことのなかでトピックをあげるとしたら、どういったことがありますか？

椿：京都造形芸術大学で実践して素晴らしいことは、就職率が90%に近づいてきているということですね。今は、就職率がちゃんとして、人間としても育ててくれて、そしてアートもできるようになる。私学なので全てが求められるんです。

なぜなら、彼らは高い学費を払い、莫大なローンを背負っているから。毎月5万円ずつ払い、返済を終えるのは40歳を越える頃ですよ。彼らがローンを返せるようにするためには、日本では最初に就職するしかないんです。大学を出て何も仕事に就かなかったら、ずっと仕事に就けなくてフリーターが続くんですよ。

中村：「美術」や「クリエイティブ」といった言い方でいうと、僕もある街で年配の女性の方とお話したときに、「アートって言われるとよくわからないんだけど、美術って言われると心が少し開く」と言われました。おそらく「美術」や「クリエイティブ」、それぞれのなかに機能性や概念がまだくすぶっていて、僕らもまだその言葉の持つ現実的な広がりを理解できていないかもしれません。畠山さんは東京藝術大学大学院映像研究科で教えられるようになって1年半ほどですが、これまでのお話を聞かれていかがですか？

畠山：僕が2016年の春から横浜のほうにお世話になることに決めたのは、学生時代に恩師と出会った、その時の恩師の年齢に僕の年齢が達したということが大きいんです。彼は戦前からいわゆる前衛芸術に親しんだ方でしたから、戦前・戦中・戦後の美術の空気みたいなものをしっかりと感じる事ができたんです。彼が身にまっていた、その空気のようなものに大きく影響を受けました。今日のお話の文脈を踏まえれば、問題はその空気、つまり西洋で生じた近代美術が、美術教育にとってどのような基礎となるべきか？だと思っんですね。東京藝術大学130周年記念事業の展覧会タイトルに「子供は誰でも芸術家だ」というピカソの言葉がありますが、僕らが西洋の近代美術から教わったことは、決してそうではなくて、どちらかというと“大人にしかできない芸術のありよう”だったと思っんです。乱暴に言って、マルセル・デュシャンのアートを子どもが理解できるとは、僕は思わない。でも、彼の影響が大きくその後の美術界に及んでいるというのは、厳然たる事実だと思います。その中にアートスクールの過去もあるわけで。ですから、「子どもの気持ちを捨てない」のはとても大事なことです。子供だけではなく、大人と子どもの世界両方を持ち合わせている人物が必要になってくる。数年前に、文系の学部が冷遇される時代になってくると、大学界やマスコミで話題になりましたよね。文系の知というものは、実際そんなにお金を生まないかもしれないけれど、お金を生まないからといって不要だと断言できるのか？という議論がありました。アートにもそういうところが少しあるのではないかと思っています。例えば、総合大学に文学部というものがありますが、実際そこでおこなわれているのは、広い意味での芸術や歴史の研究ですよ。もちろん学ぶ人たちのなかには文筆家あるいは翻訳者になる人が出てくるかもしれませんが、たいがいは「食えないから」と、バラバラな分野に散っていくわけです。古くさい解釈かもしれませんが文学部とは、いわゆる職業ではなく教養の形成を念頭に置かれて設置されているわけで、アートスクールも、アーティストを排出することができれば良いのかもしれませんが、それ以外にも少し幅広い視野を持ち「芸術的教養」を身につける、椿さんの言葉で言えば「クリエイティビティ」になりますけど、頑なにならず、体をほぐしながらいろんなことを見ていく態度がこれからは必要になるのではと思います。

中村：確かに。今おっしゃったような、思考の揺れを自分のなかで受け止めるようなプロセスは、畠山さんの写真作品を見てもすごく感じます。

畠山：付け加えて言えば、この間、版画のミヒャエル・W・シュナイダー先生（美術学部絵画科准教授）とお話する機会があったんですけど、版画というのは不思議なもので、19世紀あたりまでに完成した版画の技術はすべからく現在の大量印刷技術に姿を変えてしまっているんですね。ではなぜ、今、非常に優れた印刷技術があるのに、工房で版画をつくっているのか？という素朴な疑問が誰の頭のなかにもあると思っんです。「文系不要論」とは切り詰めて言えば「印刷技術さえあれば版画はなくてもよい」とする考え方なんです。この考えがおかしいことは、誰でも直感的に分かるでしょう。僕は手を動かしながら、ものに触れて何かを学んでいくプロセスにはとても時間がかかると思っています。シュナイダー先生との会話で印象的だったのは、「ある程度の思考を開始するためには、スキルが大事になってくる」と言われたこと。つまり、手に何か術をつける。その時間が大事になってくると。それは一朝一夕にはできなくて、たとえ素質がある人間でも、数年かかることがある。それに打ち込んでいると、ほかのことができなくなってしまうジレンマがあると思っんですよ。一方で、写真というものは、スキルの世界から最近自由になってきました。写真学科で写真を学ぶということが、ほぼナンセンスな響きを持つような時代になっている思っんです。実際、ここ数年の注目すべき写真家たちの活動を見ていると、彼らは学校で写真術を学んだから写真家になっているわけではなく、もっとほかに彼らの活動を支えている別の領域があることがハッキリしてきている思っんです。写真学科を出て写真家になるという発想では、もう写真家は生まれてこないということを僕は感じています。藝大の映像研究科には写真のコースはないんですけど、インスタレーションアートとかムービングイメージの制作、コンセプトチュアルアートの仕事をしている人もいますし、彼らの考えを支えている部分、そこに関して僕は写真家として何か言えるところがあるわけなんです。彼らに写真を撮ってもらいたいなんて、全然思っっていません。僕が陸前高田の写真を撮るときも、写真以外の何か、僕を支えていることは確かなんです。ただ、「写真を撮っている」という事実には、手を通じてしか蓄積できなかった“身体的な知”のようなものが影響している。手業の部分と、それを支えている考えやクリエイティビティの部分、これをどうバランスさせるか？というのは決して、子どものアートを褒めることから生まれてこない議論だと思っっています。



〈テーマ2：変化への対応や価値の創造等を実現するための学修の質の向上に向けた制度等の在り方〉

中村：これまでのひとつの価値付けだったことに対して、例えば「写真」であるなら、「こういう技術を学べば写真家になれるんだ」という時代ではないわけです。デザインも非常に多様化してきていて、ソーシャルデザインやコミュニティデザイン、様々な「デザイン」という言葉が出てきていると思いますが、橋本さんは高等教育での制度の在り方、フレームの在り方についてどうお考えですか？

橋本：東京藝術大学のデザイン科はプロダクトやグラフィックといった領域を全然分けていないんですね。これは他の私学と違うところだと思うのですが、領域を分けないことで、色々な領域を学ぶわけです。絵本やアニメーション、インテリアをつくったりもします。偏った教育よりも、領域のないところが重要なのではないかなと思います。これがさらに進むと、「油画や彫刻とどう違うの？」という議論にもなってくるのですが、もう少しフレキシブルなところが出てくると良いのではないのでしょうか。例えば今、単純に車のデザインだけやっていて良いかという、違うと思うんですよね。いろんな知識があってはじめて、新しい車のかたちを考えられると思うので、アーティストと組んでやったほうが、よっぽど面白いものがつくれるかもしれない。藝大では2016年4月に海外の大学と連携して交流授業を行う「グローバルアートプラクティス（GAP）専攻」を新設したんですけど、今ちょうどパリのエコール・デ・ボザールと一緒に谷中のまちを舞台に展覧会を行っています。それはパリやロンドン、シカゴの学生と一緒に藝大生がコラボレーションして作品をつくったりしているんですね。これが結構良くて、言葉が通じなかったりするディスコミュニケーションが相乗効果を生むというか。違う価値観や発想がそこに生まれるんです。だから、違う価値観を入

れることが質の向上に繋がるのではないかなと思います。

中村：制度という意味では美術学部「グローバルアートプラクティス（GAP）専攻」ができ、大学の機能的には新しい取り組みが増えてきたと思うのですが、とは言っても、油画であり、日本画であり、彫刻であるといった技術や素材で区分された科の設定がベースにあります。そこから大学院など、選択は増えてますが、ここで言う「変化に対応する時代の価値観」に対して、「こういう制度の在り方があったほうがいいのか？」というものはありますか？

日比野：畠山さんがおっしゃった、ある技術を習得してから思考の力が育まれるというのはその通りだなと思います。よく我々のなかで話になるのは、例えば「1年生のときに彫刻科ではまず技術を習得する」ということ。「自分の道具はきちんと自分で管理して使えるようにする時間が、彫刻には必要なんだ」と。確かに、「1年生のときに領域を横断して授業をやりたい」という話は出るんですが、一方で確実に術を習得しなければならない時間も必要な面もある。僕は学部的时候はデザイン科でした。デザイン科は彫刻的なことも、日本画的なことも、建築的な空間構成もやる。いろんなことをやるんですよ。どの術を確実に習得させたいか？というのは、各専攻のなかで少し違ったりするところがあります。いくら「自由に」「横断的に」と言っても、確実に制約される時間と空間はあるのかなと思います。中村：先端芸術表現科ができたときに、複合授業という科を超えた授業が特徴的だったと思います。しかし、年を追うごとに1科抜け、2科抜け、という状況になり、最後に残ったのが油画と先端芸術表現科だけでした。つまり、「科の領域を超えて自由にやろう」という理念を先輩の先生方がつくり、複合授業が生まれたものの結局続かなかった。各科の事情のなかで、とくに学部1年生の「基礎」というフレームのなか複合授業をやるのが厳しかったのかなと思います。

日比野：多様な人たちと出会って刺激を受ける時間というのは、基礎的なことを教えるラインと同時にできると思うんです。この4月から始まった「Diversity on the Arts Project（DOOR プロジェクト）」というのは、社会人も受講できる授業で、福祉と芸術の重なる部分を見つけていこうという枠組みのものです。様々な職業の人がやって来て、学生も受講していて、講師も毎回外から呼んでくるんですけど、そこでは技術的なことを教わりながらも、一気に飛び越えた部分も大学のなかで経験

できるので、今後も両方を同時に走らせる制度を見つけていってもいいのかなと思います。

中村: 椿さん、1970年代の京都市立芸術大学のカリキュラム改革では、1年生のときには全科の隔たりを取り払いグループワークの授業を取り入れたと聞いてきます。その結果、授業の外でグループワーク活動する学生が出てきて、劇団が生まれ、ダムタイプが誕生した。そのあたりの状況を少し伺っても良いでしょうか？

椿: 京都市立芸術大学には「アトリエ座」という演劇集団が昔存在していて、後輩たちが何度かその残照を母体に新しい取り組みをしていたように思います。僕が院生くらいだったかな？ 寺山修司の戯曲を学祭で公演したことがあり、「ガリガリ博士の犯罪」で下男の役を演じました。その後、非常勤で西洋画コースに教えに行ったときに東京藝大との交流展『フジヤマゲイシャ』を命名して立ち上げます。そのときに3回生に藤本隆行くんがいて、「絵を描くのはつまらないし、もっとクールなことをやりたい」と言っていたことを覚えています。後に彼が情報をくれたのがダムタイプの設立でした。1989年、僕が名付け親になった『アゲインストネチャー』展があり、そこにダムタイプと参加したあと、1995年にトロントのパワーブラントギャラリーで開催された『Age of Anxiety』展で、ダムタイプと再会するのですが、そのときはリーダーの古橋悌二さんはAIDSが進行していて立ち歩くのもままならないような状況であったと記憶しています。1989年から数年、ニューヨークでも西海岸でもアートシーンでは毎日のように誰かがAIDSで亡くなってゆくという状況でした。

中村: 椿さんは学生時代、どのように過ごされていたのでしょうか？

椿: 僕が京都市立芸術大学に入学した頃は、誰もいなければ、先生もいないような、どうしようもないところでした（笑）。そこではたと「どうやって食べていけばいいんだ？」と考えるんですよ。要するに、教育が崩壊していたんですね。崩壊のなかで、未来を勝ち取るために何をしたらいいかを、それぞれが自ら考えた。僕は大学に入って5月くらいに「もうダメだ」と思ったんです。それで塀を乗り越えたら裏に清水焼団地があって、4年間ずっと職人さんのもとにいました。そこで有職の仕事をやったりしてお金を稼いで、ほぼ学校には行っていない。京都のまちが僕を育ててくれたんです。それは街中

に学校があったというのが大きい。今、僕が勤めている京都造形芸術大学も街中にあるというのが、生き残っているいちばんの理由だと思いますね。クリエイティブなものが生まれる隙間がたくさんあるんです。

中村: 教育が崩壊していて、学生が自主的になってまちで学ぶというのは理解できるのですが、大学側から制度をきちんと考えようとするとき、街に委ねるといのは、難しいですよね？

椿: それは難しいですけど、これで学生たちがすごく変わったんですよ。僕らの時代は、ある種、理不尽のなかをどう泳ぎ抜くか？ということを考えていたんですけど、今の子どもたちはすごく守られている。芸術大学に来る子は、とくに守られている子が多いから、不登校の子もいっぱいいるんですよ。不登校の子のお母さんとも話すんだけど、今は家庭で親が「NO」と言わない、そういう学生がベースになっています。でも、卒業した瞬間、理不尽が吹き荒れる世界に出ていかなければならない。僕のミッションは、4年間でどうやってその子どもたちを社会に出すか？でした。最初に、「一般教養の授業の大改革をしろ」と言われたんですよ。それでハッキリ言うと、ブートキャンプにしまったんですね。全員でチームをつくって、ねぶたの造形力をつかって光のオブジェを10日間で作る。そうしたら、京都造形芸術大学に来るのがイヤな子はいっぱい逃げるだろうと。逃げたとしても、ここをしのがないと将来的に社会に出せる学生をつくれなから、辛抱しようと耐え忍んだんですよ。一時はやっぱり落ちたんですけど、このところに来て、全学科でバク上げしているんですね。

しんどいことを一緒にクリアしないと、そして就職しないとローンも払えないし、アートというファンタジーのなかで生きていけない。「現実をちゃんと見ながら、それを乗り越えるタフなアーティスト、デザイナーになろうよ」というのが、だいぶ理解されてきたんです。ULTRA FACTORYなんて、体育会系ですからね。夜まで仕事をして、ヘトヘトになって下宿に帰って、また朝9時から授業に来る。「世の中に出て行く、クリエイティブに生きていくということは、そんなに甘いことじゃないよ」というのは、学生やお父さん、お母さんたちにも伝えるし、「それでも良かったらうちの大学に来てください」と言う。入学時には、今まで以上に脆弱で、頑張ることとか、タフなことに耐えられない子がたくさんいたけど、4年後に大学を出るときには、なんとかそれを企業にも理解してもらったり、社会に受け止めてもらう

ようにしなきゃいけない。そのために、逆算したプログラムをうちの大学はすごく細かく組んでいます。同じ芸大でも、東京藝術大学と京都造形芸術大学では、置かれている状況が違うからまったく別物だと考えたほうがいいかもしれない。うちの場合は地方の私学で、しかも、ファインアート分野は凋落が激しいんですよ。なぜ美術工芸に学生が来ないかというと、やっぱり美術工芸の先生たちが、各高校でカッコよくないんですよ。なんだか廃人のように追いやられて、授業も減っていくし。学校のなかで子どもたちが見たときにヒーローじゃない。僕もそうやけど、美術の教師に出会って、この世界に行こうと思ったし、たくさんのミュージシャンや企業で活躍している人たちも、美術の先生によって救われている。それも大きな機能なのに、十把一絡げに授業時間数で潰していくとかね……。もうちょっとディテールをちゃんと見ていかないと、国力全体が下がると僕は思っています。

中村：畠山さんがアートの世界に進まれたのは、小学校や中学校、あるいは高校などで何かきっかけがあったのでしょうか？

畠山：僕は岩手県立大船渡高校に通っていたんですけど、美術の授業はありませんでした。僕自身は高校3年生の頃に、父親が買っていた美術全集を眺めるのが好きになり、美術クラブを自分たちでつくって、見よう見まねで油絵を描いていました。たとえば高階秀爾先生が中心になってつくられていたような、フランスの近代絵画を中心にしたヨーロッパ・アメリカの美術っていうのが父の本棚にあって、それを眺めるのが好きでした。そうこうしているうちに、父はカメラ雑誌も結構読んでいたので、高校時代にダイアン・アーバスの写真が『カメラ毎日』（毎日新聞社刊）に紹介されていたりして、ショックを受けたりとか。そんな感じでしたよ。

中村：それは大事な話ですね。そういえば、僕は野球部から美術部に入りましたが、部室に画集がたくさんありました。田舎なので、本物の絵は見たことがありませんでした。あるとき、デパートに展覧会が来て恥ずかししながら初めてプロの絵を見てドキドキしたことを覚えています。その展覧会はいわゆる商業主義的なもので、機械で描いたような絵だったのですが、それでも高揚したんです。触れるきっかけがどこにあるかというのも大事なことです。

畠山：ただ、そういうものに触れたがゆえに、こうい

うガチガチのモダニスト的な人間ができあがりました（笑）。確かに、モダニズム以降の仕事も僕の視野には入っていますが、“動かしがたい何か”というのがあるんですね。若い世代の人たちが持っている、フレキシブルな感覚と比べると、僕には結構リジッドな部分があるんですが、ただ、その面を隠さないで見せるということが、何かの刺激になるのではないかなと思います。



〈テーマ3：第四次産業革命〉

——「蒸気」という新しい動力が出現した第一次産業革命。続く第二次革命では「電気」と「石油」による大量生産が実現した。第三次革命では「コンピューター」が登場し自動化が進んだ。そして、第四次革命ではさまざまなモノがインターネットにつながり、それを「AI」が制御するようになっていわれている。

中村：大学の教育の在り方も、時代の流れのなかで新しい取り組みや考え方を取り入れる必要があると思うのですが、この第四次産業革命が進む時代において、橋本先生はどのようなことを教育の場に必要と思われますか？ コンピュータが登場してから自分たちが考えるということよりも、ビッグデータの活用によってマーケティングが瞬時に行われる。そこにAIが介入して、考える力をコンピュータが持ち始めると、僕らがロボットを使うのではなくて、考える力を持った世界のなかでどう共存していくのかというのも問われてくると思うのですが。

橋本：この概念の話は、授業のなかでも始まっていることなんですが、例えば、アーティストもいろんなコンピュータを使い、エンジニアとの共同作業が始まり、チームラボのような集団でアートを動かすような流れがありますよね。デザインでも同じです。知識はきちんと学んでおく必要があると思いますが、やはり最後の“手の野生”というか、その部分がプラスされることは、僕らが藝大やっている意味があるのかなと。それは「工業大

学でできるんじゃないの？」というものではない、アートのような気がするんですね。そこが今の美術界の課題でもあるような気がします。

椿：僕は芸大であまりやることではなく、工学部でやることだとは思っただけで、そうは言っても、このまま死ぬのはイヤなので、京都造形芸術大学も IoT コース「クロステックデザインコース」を今年からつくりました。そして、先端の部分と真逆の「基礎美術コース」という“応仁の乱”コースと、2 個つくったんですね。これは何かというと、僕たちが今世界的に誇る能や禅などの文化はすべて室町時代に誕生したものなんです。住居形式も足利義政が建てた東求堂から出ていて、日本の住空間は全部当時に固定したんですね。今の世界に通用するフォーマットを 5 種類くらいつくっているんです。しかも 650 年間それを変えていない。こんな国は日本以外にないですよ。大学では「変わらないもの」と「変わるもの」を両方やらないといけないと思います。

だから僕の授業は、哲学をすごくやるんです。それも西洋哲学から美術史まで全部やるんですけど、プラトンの『ソクラテスの弁明』をみんなで読んで、当時のリサーチをやるんです。投票で何票差だったかとか、細かなデータベースもつくるんですね。複合的に考えながらつくっていくことと、現代的なこと、両方やらないといけないんです。ハイブリッドにやらないと、今の時代は本当にダメで、哲学的素養がないと新しいことも考えられない。

僕の考え方は Google や Facebook の会社に近いんですが、ふたつ大事なことがあります。Google を支えているのは、「スマートクリエイティブ」と呼ばれる、一匹狼みたいな人たちなんです。彼らに共通するのは「ラーニングアニマル」であること。とにかく、四六時中学び続ける。ご飯を食べることよりも、勉強することが好き。本をたくさん読んだり、見たり、聞いたり。とにかくすべてのことに興味がある。学生をどうしたらそういう状態にできるか？「ラーニングアニマル」になると、「スマートクリエイティブ」になれて、結果、社会がどう流動的に変動してもサバイブできていく。

僕はそれをつくるのは、小さいときだと思うんですよ。2 歳とか 3 歳とか、小さい子どものときにエンジンは決まってしまう。フィンランドは 10 年ほど前に、教育現場にタブレットを一度導入したんです。5 年前くらいにフィンランドのグループが僕のところにリサーチに来て、「タブレットを導入した途端、学力が下がった」と。「日本には手作りの文化があって、アナログなことをやっているから、それをフィンランドに取り入れなおすために

京都に来た」と言われたんですね。それから数年たって、日本では文部科学省が小学校にタブレットをばら撒き始めたんですよ。「フィンランドがやめてから始めるのか！」というのが僕には衝撃で。結局、フィンランドは子どもたちを野山で遊ばせて、学校の宿題もなくしたんです。それでまた世界一に学力が向上したんですね。小さいときに、野山で遊ぶというのは、ビッグデータどころではない、嗅覚から聴覚、身体的感覚や呼吸まで、あらゆる情報を自然のなかから得られるんです。そういうことを全部スポイルして、タブレットをなぞって指紋がちょっと減るくらいの調べ学習をさせるというのは、「こうやって日本はみんな AI の奴隷にしていくな……」と思いました。

中村：確かに。昨日ちょうど学生と話していて、その子はコンピュータプログラムを書いているシステムを構築しているのですが、専門的なアドバイスがしにくい。絵画科油画専攻のなかに、コンピュータプログラムや AI のことでの確かなアドバイスができる人はいない。本来は、科を越えて研究者が学生にアドバイスができる仕組みがあればと思います。

椿：その仕組みをつくっていたのが ULTRA FACTORY なんです。ナビゲーターとして科学者や研究者が集まる仕組みをつくっていて、僕らもいろんなネットワークを持っているから「C 言語やったら彼に聞いたらいい」と、すぐ呼べるんです。中村：もちろん、そういった人がいることも大事なのですが、きちんと単位が取れる仕組みとが必要。学問連携のようなものもありますよね。例えば、東京藝術大学と東京大学等、国公立同士でも大学間連携をして単位認定する学環の仕組みができるだけで、その学生は堂々と興味のある授業に行けるわけです。

椿：そういう意味でね、東大や京大にも芸術学部をつくったり、やっぱり MFA (Master of Fine Arts) がないとダメなんですよ。MBA (Master of Business Administration) の時代は終わっているから。総合大学のなかに MFA がないというのが、日本の特殊な状況です。中学、高校がこれだけ弱ってきたら、333I Arts Chiyoda のようなアートセンターがあるというのは素晴らしいことだと思うんですよ。



〈テーマ4:後の高等教育全体の規模も視野に入れた、「地域における質の高い高等教育機関の確保の在り方」〉

中村：今、椿さんからアートセンターのお話が出ましたが、地域における高等教育機関の在り方について意見を伺いたいと思います。首都圏と地域の格差は、教育においても格差が生まれています。そこをどう補っていくのか。僕は、秋田県大館市出身ですが、地元には、大学がないので高校を卒業すると多くは首都圏に進学します。例えば、333I Arts Chiyodaのように公民連携したアートセンターなり、それを補う拠点やプログラムがまちなかにあると、多様な視点から教育的な格差を補うチャンスを得られると思いますが、まだ、地域の連携がなかなかつくりていないのが現状です。日比野さんは、全国各地に行かれていると思うのですが、新潟県十日町市舩平からスタートした明後日朝顔では、地域の人たちの新たなコミュニティができています。それはアートプロジェクトとして行っているわけですが、もう少しそれを広く教育の現場と考えた場合に、どうすればそれぞれの地域において格差を補う教育の機会を与えることができるでしょうか？

日比野：ものを見たり、つくったり、一緒に体験する機会が必要ですよ。僕の故郷は岐阜市なんですけど、市内にある岐阜県美術館に行けば本物の絵は見られる。ただ、完成した作品を見るだけではなく、今年から始まったアーティスト・イン・ミュージアムという取り組みでは、アーティストが美術館に滞在して制作をします。来館者はその制作風景を見たり、作家と話したりできるのです。「こうやってものができるんだ、そんなこと考えているんだ」と鑑賞では味わえない体験ができる。一緒につくる過程を体験できたりすると、アートへの関心の持ち方がさらに変わってくる。そういうシーンは今、日本中に今増えていると思うんです。アーティストがレジデンスしていることによって、地域の人たちがそこに参加していく。新潟の大地

の芸術祭もそうですし、香川県の瀬戸内国際芸術祭もそうです。先ほど話に出てきた333I Arts Chiyodaに僕もスペースを持っていて、外神田の五軒町という地域の人たちと明後日朝顔プロジェクトをやっています。最初は五軒町の人たちも「なんだかよくわからない」という感じでしたが、何年か経って「わかってきた気がする」という声が、地域の方から聞こえてきたと伺いました。

中村：町会の婦人部長さんは、333I ができて「気持ちワクワクする」と言ってくださっています。「中村さん、このワクワクする気持ちってアートって言っているの？」と、言ってくれました。もう大感動です。その“ワクワクする”火種をつくってくれたのが、日比野さんの明後日朝顔であり333Iなのです。朝顔を育てるだけなのですが、そこに毎年地域の人や子どもたちが集まるきっかけをつくってくれて、場所の親和性が高まり、“自分のこともやっていいよね”と次のステップに動いたのです。

日比野：同じクラスには大抵同じ年の人しかいないというのが学校じゃないですか。年を重ねると学年が上がって、高校受験、大学受験とあるわけですが、同い年だから教えやすい教育と、決してそれだけでは学びきれないものがある。そうなってくると、ここで言う制度や高等教育を考えたときに、よりいろんな年齢や、バラバラな人たちがいるところで交流する必要がある。それは学校ではなく、地域での役割なのかなと思っています。333I Arts Chiyodaが行っていることは、そういうことではないかなと。

中村：大学がない地域にとって、その代わりに美術館やアートセンター等が担うこともできると思います。東北地方で考えると、今は、秋田公立美術大学や東北芸術工科大学など、最近は、地元で学ぶチャンスも広がってきたと思うのですが、専門的に学ぼうとするとまだまだそのチャンスは少ない。畠山さん、地域において学ぶ機会をどのようにつくっていくべきでしょうか？難しいテーマだと思うのですが。

畠山：陸前高田は震災で人口が減り、それと同じくらいの人たちがまちを出て行ったので今人口2万人をきっています。だから、そういった状況でアートに関する学校や組織をつくることは、少し考えにくいと思います。陸前高田のことに限っては、僕自身は行って撮影をして、それを発表することしかできていないんですけど、アートに似たようなものはないかという、じつは生活

のなかの至るところにあります。奇妙な言い方かもしれませんが、アートに匹敵するくらい美しく楽しいものは、イオンモールなどのお店に行くとかたくさんありますよね。だから休日になるとみんなクルマでそこへ行くでしょう。例えば、デザインの世界はこの50年くらいでものすごく進歩して、美術館に負けないくらい美しくて面白いものが東急ハンズや西武デパートに行くとかゴロゴロしているわけです。そういったものから、日常的に“美”とか造形的な面白さ、クリエイティビティについて学ぶ機会は、生活のなかに転がっているとは思いますが、そこに言葉を与えつつ、普段の行いを相対化して観察させる機会が必要になってくる。ひょっとしたらそれは、子どもの頃から行うべきことで、それを行う人はアートセンターの人ではないのかもしれない。

それから、僕が父の本棚でフランスの近代美術を学んだという話をしましたが、そういうタイプのアートは、仏教でいうと釈迦の仏教みたいなもので、いわば修行なんです。つまり、家を出て、托鉢によって生きて、すべての時間を悟りのために使うお坊さんのスタイルに似たところがある。そういうアートの歴史が100年も200年も続いてくると、非常に高踏的というか、エリート主義的な雰囲気もジワッと出てくるわけですね。高校や大学時代の僕は、それに憧れていた部分があります。一方で、釈迦の仏教のなかでは、仕事をしてはいけないことになっているんですね。すべての時間を修行に費やさなければならないので、農作業をすることも禁じられているんです。世の中が平和だったら、それもできるかもしれないんですけど、いろんな混乱があり、誰も何も恵んでくれなくなったとします。そうすると、自分で畑仕事をしないと餓死する状況になりますよね。そこで、“出家しないで仕事をしながら、仏の道を目指してもいいよ”という、大乘仏教が生まれたと言われています。そこから善行や社会貢献などの意味合いも強くなっていったはずで、つまり「子どもたちの将来をどうするか?」「全人類的な意味でのクリエイティビティがAIの時代にどうなるか?」というのは、僕が高校から大学時代にモデルにしていたアートの求道的な姿勢とは、別のコンテキストではないかと思うんです。頑ななまでにモダニスト的な求道精神を貫き通すのは、今となっては時代錯誤かもしれないので、社会のことを視野に入れながら、釈迦の仏教と大乘仏教を混ぜて考えるくらいのやわらかい態度が、運営する側、研究する側、教育する側、すべてにおいて大事になってくると考えています。

中村：藝大としてはボザールとの連携もあったり、地域

のアートフェスやそれに準じたものに参加してプログラムをつくったりしています。椿さんも小豆島でいろんなプロジェクトを展開されていますけど、地域のなかで行われている多様なアートフェスティバル、トリエンナーレ等、地域を舞台にしたアートの在り方が増えてきている。このような現状から橋本さんがやられているような教育プログラムは、地域においてどのような可能性があるのでしょうか?

橋本：話が戻ってしまうかもしれないんですけど、デザイン科では東大生と一緒に授業を行ったりもしています。そのなかで面白いと思うのは、一緒に作品をつくり始めると、やっぱり藝大生だけではつくれないものが出てきて、“野生の感”のようなもので藝大生が考えたことを、東大生が理性で抑えてエンジニアリングするといったコラボレーションが生まれてきたこと。大学間連携でなくても、こうやって自然に交わるように、学生自身が飛び出ていくといいなと思っています。僕は高校時代、横浜の進学校にいたんです。落ちこぼれでしたけど、美術の先生に出会ったことで道が開けたんですね。その先生は、課題を出すんですけど「自由にやっていいよ」というものもあるんです。そこで「自由であることがいちばん難しいな」と感じたんですが、それを学べたことが美術に進むきっかけでした。そういう発想でいくと、我々が与えるというよりは、もう少し若い人からムーブメント的なかたちで湧き上がってくるのが、本来の自然なかたちではないかなと思っています。僕が藝大のデザイン科を目指したのは、当時、日比野さんがすでに大活躍されていて、そういうムーブメント的なものに憧れていたんです。僕らが何かを考えるのもいいんだけど、若い人たちのムーブメントをどう行政なりが拾って、盛り上げてあげるかというのも、ポイントではないかなと思います。

椿：地域の芸術祭で言うと、僕は8月くらいから毎月違うところに出ているんですが、「地域の芸術祭をそんなにやってどうするんだ?」という議論もあるんですね。なぜそんなに地域芸術祭がたくさん開催されているかというと、いろんな思惑があって、とりあえず助成金が今ジャブジャブ出るんですよ。助成金があるところにアーティストは集まる習性があるという、穿った見方もあるんですけど、もう一方でものすごく面白い実験の現場がそこにはあるんです。

畠山さんが言われたように、これまでような欧米のガチガチのモダニズムでは戦いきれない新しいシーンが出

てきているんですね。それが各地全部違うんです。僕は、“日本型の新しい何か”が始まっていると思っています。おそらく芸能に近いと思うんですね。高千穂の神楽のように、いろんなローカルで崩壊したコミュニティが、アーティストが介入することで新しい再生が始まり、新しい芸能が生まれているような気がして。そう考えると、明治以降、欧米の文脈で語られてきたのに、やっと自分の言葉を持つチャンスが巡ってきたのかなと。ここに対して、キュレーターの人や美術館の人は、あんまり悪口を言わないで現場に足を運んでほしいんですよ。行政の人も、「何人来場した」とか言わずに、「何人が変わったか」ということに目を向けてほしい。地元の人が3人変わったら、これはすごく大きなことなんです。この間、神田でも泣きそうになったんですけど、「333 Arts Chiyoda のない五軒町は考えられない」と地域の人たちが言うんですよ。もう自分たちの生活になってしまっている。そういう可能性というか、アーティストが入ることによって変わっているというリアリティを僕は感じています。



〈テーマ5：高等教育の改革を支える支援方策の在り方〉

中村：椿さんのお話にもありましたが、地域での芸術祭がすごく増えていますよね。それは行政から学校や美術館にお金が出るだけでなく、地域そのものにお金を出すことで、学校や美術館など“それ以外”の税金の使い方、方法が見えてきているのではないかと思います。となると、大学を含む学校の在り方を変えていく際に、ここでは支援方策という言い方をしていますが、学校のなかだけでの予算で考えるのではなく、まちや民間企業、もう少し広がりの中で教育改革に取り組んでいく必要があるのではないかと。椿さんはそのあたりをどのように考えていらっしゃると思いますか？

椿：お金の出るところがものすごく複雑なんですよ。『のせてんアートライン 2017 里山の学校芸術祭』では、行

政もちょっとお手伝いしているけど、ほとんど能勢電鉄がお金を出しているんです。

中村：『小豆島町未来プロジェクト』はどうでしょうか？

椿：小豆島は町長が行政全体ですごく支援してくれるようになって、行政が6000～7000万円、実行委員会は2300万円出してくれています。でも、行政の予算は、トイレ整備など公共設備への投資なんです。港ごとのトイレを、これまで自分たちでつくっていたのを建築家に依頼するとかね。

中村：そのなかで学生はどういう立ち位置で参加しているのですか？

椿：僕がやるときは必ず無料の宿泊所を行政に用意してもらって、そこに大学のゼミで勉強に行くんですよ。学生はインターンシップのようなかたちで参加します。天井をはがしたり、リノベーションも全部自分たちでやります。僕らは、ちゃんと彼らに給料を払うんです。それはアルバイトの最低賃金が800円とかあるじゃないですか、それを下回らないだけの時給を払います。ほかでアルバイトしなくても、制作に参加して、それなりにお金を稼げるようなシステムです。

中村：日比野さん、今ちょうど『TOKYO 数寄フェス 2017』も開催中ですが、藝大でも先生たちが作品をつくるときに、学生たちが参加しますよね。地域と連携したかたちのなかで、財源的には東京都や他のところから出ていて、そこで教育のひとつの在り方を社会実験的にやっていると思います。現状は、いかがですか？

日比野：『TOKYO 数寄フェス 2017』もそうですが、国の機関、都、区の機関、民間が連携していくことは利用者、ユーザー、住民の視点からは必要なことだと思います。藝大の隣には上野動物園があります。上野公園の中には東京国立博物館、国立科学博物館、国立西洋美術館、上野の森美術館、東京文化会館、国立こども図書館など、国、都、民間などの施設があります。この上野公園の地域特性によって「動物園に行った帰りに美術館に行きました」「美術館の後、恐竜展を科学博物館で見ました」「藝大に寄ってから図書館に行った後に文化会館でコンサートを聞きました」という科学も美術も音楽も動物も、全部一緒になって分けずに捉える経験ができます。このようなことことは先入観に捉われない子供の頃の感性を育てていくには必要なことだと考えます。このような上野

らしい特性を発信していくプロジェクトとして、上野の9つの文化施設が連携した『Museum Start あいうえの』とアート・コミュニケータを育成する「とびらプロジェクト」という2つ事業を東京都、東京都美術館、東京藝術大学が中心となって行っています。またこの上野での経験を様々な地域のなかで展開していくことを目的とした『アート・コミュニケータ東京』というNPOも昨年たちあがりました。これらの人たちが『TOKYO 数寄フェス2017』をサポートしていたりもしています。さらに、上野の数寄フェスで制作したものを藝大取手キャンパスに持っていき、取手で展開している『取手アートプロジェクト』ともつながっていきます。このように、アートを通して様々な施設、団体、地域、人々が重層的に絡んでいる状況は、多様性という観点からもとても必要なことだと考えています。

中村：確かに。しかし、日比野さんの存在自体が“つなげている”ということもありますよね。日比野さんの活動そのものや、これまでの蓄積が、東京藝術大学の学部長や岐阜県美術館館長というポジションになって初めてつなげやすくなったということもあるのではないかと思います。

椿：分断され、全然つながらないというだけで僕はすごく損をしているんですよね。企業の人も、ベンチャーの人も、アーティストやデザイナーも損をしている。それが一貫して、Jリーグとまではいなくても“スムーズにここまで最小限で行けるよ”という教育体制のプロトタイプがつくれれば、それをみんながやっていくだけで、日本は劇的に変えられると思う。「スマートクリエイティブ」がいっぱい出てくると思うんですよ。それは僕、日比野さんや中村さんにも期待大なんです。いい意味で、変わる予感がする。

橋本：僕も、ちょっと先ほどの話の続きなんですけど、香川県東かがわ市に引田（ひけた）という田舎町があるんですけど、そこで東京藝術大学とシカゴ美術館付属美術大学の作家による共同展覧会を行ったんですね。参加した作家たちがいちばん喜んだのは、旅費などの制作費が行政によって支援されたこと。少しのお金でも、芸術活動の幅はすごく広がって、結果を出せる。ちょっとしたことを行政が少しずつやってくれれば、学生たち、クリエイターたちが動きやすい世界になっていくのかなと思います。

椿：岡山も『岡山芸術交流』という全然違うハイエンドなものがあるし、多様性が出てきたのは大きいですね。

中村：そうですね。今年は『あいちトリエンナーレ』もあつたりしますし、そういった大型のものを続けることによって、課題はありつつも、各地域の行政の人たちの意識も変化してきたり、世代交代をしていく際に動きが生まれやすくなるということでしょうか。

椿：あと、みんな閉鎖的ではなくなって、情報交換をするようになりましたよね。僕なんか何の秘密もないから、全部情報を公開する。自分で独占するのではなくて、シェアをするマインド。『種子島宇宙芸術祭』でも、木村崇人さんというアーティストの方が古い空き家を改修して、いろんな体験をメニューとして出す『地球と遊ぶレストラン』という作品を発表していたんですね。アートがあると、島に住んでいる若い子育てしているお母さんとか「どこにいたの？」っていうくらい、今まで姿が見えなかったような人たちがたくさん来るんですよ。「この島にこんなに子どもがいたんだ！」という状態が起こって、空き家の持ち主だったおじいちゃんやおばあちゃんが泣いていました。誰もいなくなったと思っていた場所で、そういうことがつかの間でも起こると、「次どうしようか」というやる気が出てくる。年齢は関係なく、それが僕はクリエイティブだと思う。考えるということを放棄させられていたのに、もう一度“考える”ということを与えてもらう。少子化に向かっていって、どんどん人口は減っていくんだけど、坂道を下りていく“下り方”ってあるよね。そこにアートの力をまだまだ出せる領域があるのかなと、いろんな地域に行くほど思いますね。



〈テーマ6：日本における美術とは？ 教育とは？〉

中村：今回のシンポジウムのタイトル「日本における美術とは？ 教育とは？」ということをもう一度考えてみたいと思います。畠山さん、先ほどおっしゃっていたモ

ダニズム的なところを含めてでも良いのですが、どのように僕らはこのビジョンを描いていくのでしょうか？

畠山：とても大きなテーマで、答える自信がないくらいなんですけど、椿さんのお話をずっと伺っていて「ここに美術教育の未来があるな」と、ヒシヒシと感じました。子どもたちや、地域のお年寄りのこれからの時間を考えると、やはり生活や人生、“生（せい）”と言ってもいいですけど、それを能動的に方向付けるような力をアートに求め、シェアしていくという考え方は、非常に現代的というか、むしろ“それしかない”という気持ちでいます。しかし、もうひとつアートの面白いところは、時間を超えて大切にされているものが非常に多いということなんです。博物館や美術館のなかには、何千年も大事にされている“何か”があるんですね。近代美術成立以降、ここ200年くらいのことを考えても、「この作品に関しては50年、100年先の人でも必ず認めるに違いない」といった価値を持つように見えるものがありますよね。冒頭に申し上げたように、子どもの感性でわかるものもあるのですが、ある程度言語的な活動に親しんだ大人たちでないと、その“しみじみとした意義”を理解できない可能性があるわけです。僕が強調したいのは、言語活動としてのアートというものを、実践と同時に大事にしていくべきじゃないかということなんです。

僕はもちろん、歴史と理論によってアートはつくられている、といった極端な意見を言うつもりはありません。生活のそこかしこにアートがあって、それは老若男女問わず親しめるものであり、自分の生（せい）を豊かにするものであると思っています。でもなかには、その価値がある程度の言語活動を経た上でないと理解できない、しかも理解した瞬間に「生きていて良かった」と思えるような実感を与えてくるといった意味では、子供の感性で受け入れられる作品に引けをとらないほどの豊かさを持っている、というものが絶対にあるでしょう。そういったものの価値は、放っておいたら消えてしまうものでもあるんですよ。僕は言語活動のなかにすらある種のアートがあると信じている人間です。その意味で、非常に強い言語的な力を持った芸術活動が西洋近代を中心に起こった。そのことの意義を忘却してはいけないと思っています。そういった芸術が、僕たちの日常のなかの美や創造性を考える上での、一つのベースになっているのですから。そこは注意深く、チャンスがある度に説明していくという努力を怠ってはいけないというのが、僕の考えです。

椿：本当に僕もその通りだと思っていて、西洋美術史をなぜ学ぶかという、そのときの社会構造とシステムの変化から見るとですよ。レンブラントは晩年、絵が売れなくなって悲惨な人生をおくりましたが、これは要するに、マーケットの構造が変化したということなんです。それはなぜかという、ブルジョワジーが出てきて、社会のパターンが変わったから。それに合わせて上手く彼は変えられなかった。印象派が出てきたのも、その時代の理由があるんです。人々の趣向が変わるということは、社会の産業が変わっているんですね。

美術史を学ぶことの何が大切かというと、美術という文脈のなかで語られているのではなく、必ず社会との関連のなかで動いている非常にダイナミックなものであるということ。だから、美術史をスタティックな止まったものと捉えず、ダイナミックなものとして捉えると14世紀くらいからのヨーロッパの絵画歴史というのは宝の山です。それを学ぶことによって、“今”が見えるんですよ。“今”の人々の変化がどうなったのか？ 好みがどう変わったのか？ なぜ地域型アートのニーズがこれほど高まったのか？ その答えが必ずあるんです。街の画廊で売られている絵に、どうして誰も振り向かなくなったのか？ 当然、レンブラントと同じ状況に置かれているということ、どう僕らが察知するか。

僕が学生たちに言っているのは「美術史は死んでいない」ということ。「極めて生々しいものだから、生々しいものとして捉えてくれ」と伝えています。コンテンツは確かに古いですが、でも、社会との掛け合いの関係というのは全然古くなく、システム的にはものすごく新しい。それは僕らにとって、いいドリンク剤になるので、あまり分けずに考えてほしい。

中村：確かに。先ほどの第一次、第二次、第三次、第四次産業革命と言っていたのは、決して時間軸の流れではなく、現時点でも同事に存在しているということですよ。日比野さん、最後までめていただくといかがでしょうか？

日比野：椿さんも「分けずに」とおっしゃいましたけど、まさにそうだと思います。展覧会『子供は誰でも芸術家だ。問題は、大人になっても芸術家でいられるかどうか。パブロ・ピカソ』では、幼稚園児の絵から卒業生の絵まで、並べて展示してあります。藝大の美術館としても初めての試みですが、全部つなげて見せる機会があったのか？と考えると、どこにもなかったような気がします。教育というものを小学生・中学生・高校生と分

けることが、美術においてはどうか？学年を超え、教室を超えて地域のなかで展開していくということは、アートならではの価値観に気づくには大切なのではないかと考えます。さきほど、「地域におけるいろんな芸術祭がひょっとすると次のアートシーンになるのかもしれない」という話もありました。“分けずに”展開していくことが、美術が社会の中での役割として行っていくべきところなのかなと思います。

中村：今日ここで議論したことは、文部科学省の中央教育審議会の答申におけるキーワードを、僕らなりに考えてみました。ぜひみなさんもインターネットにありますので読んでみてください。教育の在り方というのは、それぞれが考え始めなければならないと思います。今日のお話を少しまとめさせていただくと、地域で子どもからお年寄りまでを含めたプログラムが必要であり、その一方で非常にシビアなコンテキストなり、文脈なりをしっかり読み込んでいかないと辿り着かない表現や価値があること。この振れ幅ですよね。僕の感覚としては、あるところからハッキリとそれらが切り替わるのではなく、スムーズにグラデーションになっている気がしています。教育というのは市民活動のやわらかいところから、真逆のエッジなところまで、グラデーションの幅を作っていくことだと思います。ここのグラデーションに対して、いかにチャンスを生み出し、プログラムをつくっていくかが大切です。そのきっかけとして、今回、東京藝術大学 130 周年記念事業シンポジウムにて議論できたことは次に繋がる良い機会でした。当然これは議論し続けていくことだと思っています。今日はみなさん、ありがとうございました。