芹沢高志

藝術製作人、策展人與作者；P3 art and environment 創辦人

[External image / 外部圖片] 芹沢高志穿深藍色上衣，坐在室內的肖像。
芹沢高志，Tokyo Art Research Lab 人物頁肖像。來源署名攝影者為忽那光一郎。 攝影：忽那光一郎；Tokyo Art Research Lab／Arts Council Tokyo · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

讓尚未存在的事，有機會發生

芹沢高志（Serizawa Takashi，1951 年生於東京，中文也常寫作「芹澤高志」）是日本的藝術製作人、策展人、環境規劃者、作者與譯者。他是男性。最能代表其長期工作的組織，是 1989 年成立的 P3 art and environment；不過，他的重要性很難只用一家機構或某一個職稱說明。他曾協助蔡國強實現早期計畫，在北海道的賽馬場策展，把別府的街道、空屋與共同浴場文化引入藝術祭，也曾主持神戶的公共創意中心。[1]

如果你完全不認識他，可以先想像這種工作：藝術家提出一個無法直接放進美術館的構想；一個地方有閒置建築、正在消失的記憶，或難以說清楚的困境；出資者則需要知道錢花下去會發生什麼。芹沢往往站在這些人中間，辨認值得嘗試的可能，找人、找場地、組織合作，同時抵抗太早把結果定死的壓力。

「藝術製作人」在這裡，指的就是使藝術工作得以發生的人。他不必親手製作最後的作品，卻要對作品如何進入現實負責：誰願意合作，誰提供資源，誰能進場，事情結束後又留下什麼。「策展人」則比較偏向提出展覽方向、選擇與組織作品、安排觀看關係。芹沢兩種角色都做，但理解他的關鍵，是前者與後者之間那一大片不容易署名的工作。

他的經歷包含一個持續數十年的矛盾：他受過規劃訓練，卻不相信好的未來可以完全依照規劃製造。他熟悉把目標拆成執行步驟的做法，後來卻愈來愈在意：如果所有活動都只能服務已經確定的目標，人還有沒有可能發現自己原先根本不知道的問題？[2]

這不是「隨興就會成功」的人生故事。能讓偶然變成一段長期實踐，需要場所、財務、專業、勞動，以及有人願意承擔風險。以下要追索的，正是這些條件如何在他身上交會。

本文以截至 2026 年 9 月 19 日可取得的公開資料為範圍。人物回憶、機構自述、當年報導與外部評論分別使用；沒有取得的私人生活、個人收入及公司內部資料，不作推定。日文書名保留原名，中文譯義僅供理解。

一、先看地圖：他究竟在哪些世界裡工作？

芹沢的活動地圖並不以東京的大型美術館為唯一中心。東京提供最早的思想刺激、寺院空間與國際藝術家網絡；北海道帶廣讓他面對地方社會如何接住國際展覽；九州別府讓他與長期駐地的組織者合

作；神戶則要求他在公共設施裡經營日常。到了埼玉，他又進入大型通勤城市的文化行政與市民參與問題。

以下年表先提供方向。後文會說明每個轉折的具體內容，尤其區分「作品作者」「策展人」「製作人」與「營運團隊」，避免把共同完成的事歸給一個人。[3, 4, 5]

時間 / 經歷或計畫 / 理解上的重點

時間: 1951 年
經歷或計畫: 出生於東京
理解上的重點: 青少年時期與 1960 年代的文化變動重疊。

時間: 大學及其後
經歷或計畫: 神戶大學數學、橫濱國立大學建築；從事生態土地利用研究
理解上的重點: 起點是數學、空間與環境，並非美術館策展體系。

時間: 1980 年代
經歷或計畫: 翻譯、規劃工作；參與東長寺新伽藍計畫
理解上的重點: 思想閱讀、實際建設與機構設計逐漸匯合。

時間: 1989 年
經歷或計畫: P3 在東京四谷東長寺開展活動
理解上的重點: 寺院地下講堂成為當代文化的製作與發表場所。

時間: 1991／1993 年
經歷或計畫: 蔡國強《原初火球》展；協助長城延長一萬公尺計畫
理解上的重點: 把尚未實現的提案當作值得共同投入的作品。

時間: 1995／1999 年
經歷或計畫: P3 營運公司獨立；結束原地下講堂的展覽活動
理解上的重點: 組織延續，工作逐漸不再依附單一展場。

時間: 2002 年
經歷或計畫: 帶廣「Demeter」總監；朝日藝術祭起步
理解上的重點: 從一個據點走向地方展覽與分散的組織網絡。

時間: 2003–2016 年
經歷或計畫: 朝日藝術祭事務局長
理解上的重點: 重點之一是支撐各地行動者相互交流。

時間: 2005 年
經歷或計畫: 橫濱三年展策展人之一
理解上的重點: 進入大型國際展覽的公共性與管理壓力。

時間: 2009／2012／2015 年
經歷或計畫: 別府「混浴溫泉世界」總監
理解上的重點: 三屆藝術祭，與在地組織共同發展不同接觸方式。

時間: 2012–2021 年

經歷或計畫: 神戶 KIITO 中心長
理解上的重點: 面對公共文化設施的持續營運。

時間: 2016／2023 年
經歷或計畫: 埼玉三年展總監；埼玉國際藝術祭製作人
理解上的重點: 職責隨制度與合作團隊改變。

時間: 2026 年可確認
經歷或計畫: 列名埼玉國際藝術祭 2027 製作人
理解上的重點: 屬於已公布的未來工作，尚非完成的成果。

這張年表容易造成一種錯覺，彷彿他一路升任更大活動的主管。實際上，場館、藝術祭、翻譯、出版與人才培育經常同時進行。其職業的連續性，存在於反覆處理同一類關係問題，而不是一條清楚的職位階梯。

二、東京的少年：藝術先是一個入口

在一場談銀座的訪談中，芹沢回憶，父親在報社工作，母親會帶年幼的他到銀座、到父親工作地點附近。對孩子而言，那裡是一個通往不同世界的入口，而不只是日後被定義為高級消費區的街道。這個細節讓他的城市感受有了較早的起點：城市首先是人被帶出去、與陌生事物接觸的地方。[6]

到了十幾歲，這個入口變得更激烈。1969 年，他去看東京代代木體育館的「Crosstalk／Intermedia」。吸引他的不只是演出本身，還有圖錄裡巴克敏斯特・富勒的文章：藝術活動的出版物竟然討論宇宙船、熵與科學語言。對一個理科學生，這讓原本分開的興趣忽然接上了。[7]

另一次重要經驗，是 1970 年東京雙年展裡克里斯多包覆美術館地面的作品。他在多年後的訪談中回想，自己受到震動，因為那不是熟悉的繪畫或雕塑，卻改變了身處空間的經驗。同一段回憶還出現唐十郎的紅帳篷劇場，以及他對既有生活路線的不安。[8]

對不熟悉這些名字的讀者，真正重要的不是先補完一套前衛藝術史。克里斯多讓普通建築與空間經由包覆而變得陌生；唐十郎把劇場帶進臨時帳篷；跨媒體活動則讓聲音、技術、表演與視覺形式相遇。芹沢接觸的是一種藝術觀：藝術可以改變「事情發生的場所與規則」，而不只是替既有場所增加一件好看的物品。

這些回憶不能直接證明，他十八歲時就預見後來的 P3。比較穩妥的理解是，它們為他保存了另一種生活可能。當專業訓練要求選定領域時，他已有切身經驗，知道領域之間的牆並不像課程表所呈現的那麼牢固。

也因此，不能只用「日本戰後經濟成長世代」概括他。經濟擴張構成背景，但他自己反覆提起的，是背景中那些偏離常態的文化場合。它們提供的不是現成職業，而是對職業分類的懷疑。

三、從數學走向土地：三種不同的訓練

芹沢先完成神戶大學理學部數學科，再進入橫濱國立大學工學部建築學科。他後來在 Regional Planning Team（リジオナル・プランニング・チーム）從事生態土地利用研究。這組經歷相當重要：他進入藝術工作的工具，不只是對作品的鑑賞，也包括研究、空間分析與多人計畫的實務。[9]

據他回憶，數學老師浦太郎曾介紹他認識建築家吉阪隆正；但他沒有直接進入吉阪的研究所，而選擇重新補足建築基礎。在橫濱國大，他聽到藝術家兼環境規劃者磯辺行久的演講，接著進入對方的研究工作。磯辺關心的不是建築物作為孤立造型，而是先理解土地本身，再判斷適合的利用方式。[10]

這裡有兩種不同的轉向。從數學到建築，是把抽象推理帶到人造環境；從建築到生態規劃，則是把注意力由單一建築物，移到建築所處的關係。對後來的策展而言，後者尤其關鍵。一座空屋不只是可使用的面積，還涉及過去的用途、周圍的人、管理權，以及何以空下來。這是本文根據其跨領域經歷所作的解讀，並非宣稱他早年的工作已經包含後來每一項藝術方法。

數學背景也不應被浪漫化為神祕天分。我們沒有足夠材料評斷他的數學研究能力，或以學科性格推論人格。可以確認的是，他後來談藝術時，常用「發現問題」與「解答問題」之間的差異來說明自己的取向。對他而言，成熟的專業如果只剩下把指定題目解得更快，便可能失去辨認題目本身是否值得提出的能力。[11]

然而，這不是拋棄專業的理由。要讓一個地方接納意想不到的事情，恰恰需要有人能理解規範、工作流程與空間。芹沢的獨特位置，是把這些技能帶在身上，同時不願意讓它們決定所有目的。

四、翻譯不是副業：他替自己建立了一套世界觀

一般人物介紹常把芹沢的譯著塞進履歷最後一行。這會漏掉他職業形成的一條主線。1986 年，他與內田美惠合譯埃里希・揚奇（Erich Jantsch）的《自己組織化する宇宙》；這個時間早於 P3 正式成立。出版社將這本書定位為把自然、生命與社會放在同一演化視野中思考的著作。[12]

「自我組織」在這裡可以先用一個簡單方式理解：某些秩序來自系統內部的互動，不完全是外部指揮者預先安排的結果。它使人得以追問，組織者是否總要決定所有人的行動，或者也能安排某些條件，讓互動產生新的形式。將這個問題與芹沢後來的製作工作相連，是有根據的閱讀；但自然科學概念本身並不證明某一種文化行政必然更好，更不能代替對權力與勞動的分析。

富勒則提供另一種尺度。芹沢譯的《宇宙船地球号 操縦マニュアル》，有可核對的 2000 年筑摩學藝文庫版。富勒把地球視為相互依存的有限整體，反對讓過度分工遮蔽整體問題；他不是只設計建築的專家，也思考技術、資源與人類共同生活。[13]

對芹沢來說，這條思想線索的效力，可能在於改變了「專業應該服務什麼」的問題。規劃者不必只接受眼前委託者提供的尺度；一個地方發生的事，也可以與遠處的人、其他物種、能源和歷史發生聯繫。不過，不能把他學生時代讀到的富勒日譯本，誤認成他自己後來出版的譯作。

第三個值得注意的選擇，是肯尼斯・布勞爾（Kenneth Brower）的《宇宙船とカヌー》。筑摩 1988 年文庫版的書介，並置物理學家弗里曼・戴森的宇宙探索想像，與兒子喬治在自然環境中的生活及造舟實踐。父子都在實驗如何生活，但尺度與方向不同。[14]

把這幾本書放在一起，便能看見芹沢興趣的張力：他喜歡極大的世界模型，也關心一個人如何在具體環境裡找到生活方式。他並非單純推崇大科技，也不是把小地方當成逃避現代世界的避難所。這是本文從其選書所作的綜合判讀，而不是把譯者直接等同於每位作者。

翻譯本身還是一種長時間的工作紀律。譯者必須與不容易理解的概念周旋，不能只憑一句漂亮口號便往前走。雖然公開資料不足以重建他的日常翻譯時程，但這些實際完成的書，至少證明他的思想興趣並不只停留在演講引用。

五、東長寺：一間寺院為什麼需要當代藝術？

P3 的起點不是一位收藏家打算成立美術館，而是東京四谷東長寺建寺四百年的新伽藍計畫。「伽藍」指寺院的建築群。參與規劃的芹沢，面對的是一個機構要如何繼續與當代城市發生關係的問題：除了既有宗教活動，它還能向活著的人開放什麼？[15, 16]

在其後一次公開講座中，他回顧了當時土地開發建議與寺院自身方向之間的落差。寺院不願只被不動產利用的邏輯帶走，文化活動因而成為另一種可能。這個背景讓 P3 的誕生具備很實際的制度條件：一個擁有空間與延續意願的機構，願意讓新的用途進入。[17]

1989 年 4 月，地下講堂以 P3 Alternative Museum Tokyo 展開活動。P3 這個名字則保留了籌備期工地預製屋三樓的記憶。1991 年，組織改稱 P3 art and environment；1995 年，營運公司「ピースリーマネジメント有限会社」獨立成立。1999 年結束原講堂的展覽活動之後，工作仍繼續，逐漸採取不限定於單一場所的形式。[18]

這不是枝節。藝術機構的生命常被一棟建築代替：有展場等於存在，失去展場等於消失。P3 的歷史顯示，場所與組織可以分開演變。地下室讓某些合作有機會開始；之後被帶走的，則是製作經驗、信用與人際關係。

但這也提示一個不能省略的前提：自由實驗並非從無到有地創造空間。東長寺先提供了制度上的容納。若只把故事寫成「一位策展人勇於冒險」，便會看不見寺院管理者願意承擔的選擇，也看不見土地與建築對這條職業道路的支持。

寺院並沒有因此變成純粹背景。P3 後來仍與東長寺合作，說明宗教機構與藝術組織的關係可以改變形態，而不必只有永久結合或徹底分離兩種結局。對芹沢的「環境」觀而言，機構本身也是需要持續協商的環境。

六、蔡國強：把提案當成一件需要被接住的事

對中文讀者，認識芹沢最直接的入口，可能是蔡國強。蔡以火藥繪畫與爆破計畫聞名；他的作品往往不只是一張可掛起來的畫，還需要現場、技術、人員與大量準備。芹沢在其中的角色，適合用「協助某些不尋常的構想進入可製作的世界」來理解。

1991 年，P3 舉辦蔡國強《原初火球》展，副題是 The Project for Projects。現存圖錄介紹顯示，展覽呈現包括水墨、火藥與屏風形式的構想，當中有些計畫後來才實現。亞洲藝術文獻的展覽年表，將展期記為 1991 年 2 月 26 日至 4 月 20 日。[19, 20]

副題特別值得注意：這是一個「為計畫而做的計畫」。提案尚未落地，並不使它只能充當完成品的附屬文件；展覽可以先讓構想變得可見，讓別人理解它，再為下一步建立條件。這種展覽的效果不全在當下觀看，也在於它使後續合作成為可能。

1993 年，蔡在嘉峪關實現《為長城延長一萬公尺——為外星人作的計畫第十號》。橫濱美術館後來的展覽資料，明確將芹沢領導的 P3 列為促成這項實現的重要力量，同時也指出美術評論家鷹見明彥與日本煙火技術人員對蔡早期發展的支持。[21]

因此，「芹沢發現了蔡國強」是過度簡化的說法。作品的想像、形式與藝術責任屬於蔡；推動實現的力量則涉及多位支持者、技術專業與機構。芹沢的貢獻並不需要排除其他人才能成立。相反地，能辨

認誰還必須進入，才是此類製作工作的核心能力。

這個案例也讓「相信藝術家」變得具體。相信並不是口頭上說任何事都可以，而是願意為尚未被證實值得的事配置注意力、尋找協助，並承擔它可能落空的時間成本。若只等作品已經完成、聲望已經建立才介入，製作人做的便是另一種工作。

值得保留的疑問是：我們目前能核對展覽、作品與支持關係，卻沒有完整的內部預算、協議與分工紀錄。因此，不能憑合作故事推算 P3 承擔了多少財務風險，也不能杜撰芹沢如何逐一取得所有許可。確定的貢獻已相當重要，不必以想像補成傳奇。

七、從發光地球到凱吉：美感如何成為一種工作關係

P3 的合作並非只有爆破藝術。德國藝術家 Ingo Günther 的《Worldprocessor》，把經濟、政治與環境資料呈現在發光的地球儀上。芹沢回憶，富勒展吸引 Günther 到來，而 Günther 的展覽又讓蔡國強與 P3 接上關係。[22]

對第一次接觸這類作品的人，發光地球儀可以理解為一種讓熟悉世界重新排列的裝置。一般地球儀以國界或地形組織視野；當其他資料覆蓋其上，觀眾就有機會發現，世界不只有行政地圖提供的那一種分法。這與芹沢從土地利用訓練帶來的關係視野相互呼應。但作品屬於 Günther，不能把這種呼應倒過來寫成芹沢替藝術家制定的思想綱領。

另一個窗口是美國作曲家約翰・凱吉。凱吉的重要性，在於他使人重新思考聲音、安靜、偶然與聆聽的關係。P3 在 1993 年舉辦其展覽；參與者川村龍俊保存的籌備日記，讓我們看到比理念更具體的事情：P3 的村井啟哲與音樂家反覆開會，尋找樂譜，聯絡音樂大學資料室，安排鋼琴與演出。[23]

這份史料格外有用，因為它把注意力從知名總監移向工作現場。尊重偶然的藝術，需要非常不偶然的準備。樂譜不會自行出現，樂器不會自行進入場地，參與者對演出方式也不會自然達成共識。

這裡可以辨認出 P3 的一種美學傾向：作品不是被完整封存、等人來欣賞的孤立物件，而是能改變觀看與聆聽關係的安排。其組織方式也與這種美學相配合——借調能力、召集不同專業，讓彼此的工作接起來。這是根據不同案例提出的比較，不表示 P3 所有作品都使用同一套程序。

把這些合作並置，也能修正對芹沢的另一種誤解。他並不是只對「地方振興」有興趣，後來才把藝術當作工具。早期對感知、時間、科學與世界圖像的關切，已經相當清楚。地方型藝術祭，是這些關切往更複雜的社會空間展開的一條路。

八、他的方法：先安排合作，不急著規定結果

芹沢在《地方創生來解答》的公開中文節錄中，曾描述 P3 的計畫式工作：依照計畫聚集需要的專業者，籌集資金，製作並公開成果，之後再結束該次團隊。這與長期維持固定規模、固定部門、固定產量的機構有明顯差異。[24]

從上述案例往下看，這種工作至少有幾個可以辨認的環節。以下是本文對其實踐的整理，不是他正式頒布的操作手冊。

首先是辨認一個值得延長的接觸。 不是每場談話都能成為計畫，也不是每個奇想都值得動用公共資

源。製作人的判斷，表現在願意繼續問、繼續聽，並尋找能讓構想往前走一步的方法。

接著是找到相互需要的人與地方。 藝術家需要的未必只是空間；可能是理解某種材料的人、能開門的管理者、願意提供時間的居民。地方需要的也未必是一件作品，可能是重新發現自身的方式。合作成立，並不意味雙方的需要已經相同。

第三是替不確定性安排可承受的形式。 一場展覽、一段駐村、一個小型導覽團，都是把無限可能轉成有限承諾的形式。它們有開始與結束，有容量與費用，因此能被實際接住。

最後是判斷什麼應該留下，什麼可以結束。 團隊的任務結束，不等於合作毫無成果；長期維持，也不自動等於成功。新的能力、下一次合作或改變用途的場所，可能比重複同一個活動名稱更重要。

這套方法最大的難度，是它要求兩種看似相反的責任同時存在。對藝術家，要保護尚未確定的部分；對出資者、工作人員與參與者，又要說明已經可以承諾的部分。若只談第一種責任，事情容易變成由他人承擔代價的自由；若只剩第二種，作品又可能在開始前就被績效表取代。

芹沢的職業，正是在兩者之間反覆調整。其價值不在於宣布矛盾不存在，而在於為矛盾找出暫時可工作的形式。

九、帶廣 Demeter：地方不是國際藝術的背景布

2002 年的「Demeter」是他工作尺度改變的重要節點。這場十勝國際現代藝術展在北海道帶廣舉行，以賽馬場為主要場所，展期從 7 月 13 日到 9 月 23 日。主辦背景包含帶廣開拓一百二十年、商工會議所八十周年，參與機構包括市政府、商工會議所與地方報社。官方構想強調，藝術家要在現地調查、接觸，再形成作品。[25]

地方組織者曾受到德國卡塞爾 documenta 大展啟發。這是一個很典型、也很容易失敗的起點：看見國外城市因藝術聚集人群，便希望自己的城市也能發生類似的事。芹沢後來回顧，場地協調並不順利，計畫曾因此延後，最後才走向賽馬場這個具體地方。[26]

賽馬場不是中性的容器。北海道帶廣的重挽馬競賽，連著地方的農業與勞動記憶；馬廄和賽道具有難以抹去的用途感。即使觀眾原本為國際藝術家而來，也必須經過這些空間。策展於是有了另一種可能：不把地方整理成白色展間，而讓作品與既有現實彼此干擾。

小野洋子的《Sky TV》提供一個鮮明例子。當年的現場報導記錄，八十一台電視被放入馬廄空間，螢幕呈現帶廣當下的天空。作品的媒介相當人工，指向的卻是建築外面人人都能看見的事物。[27]

這個安排的力量，不需要靠觀眾先理解艱深理論才能成立。人走進馬廄，注意力被螢幕聚集，然後忽然發現自己看的竟然是外面的天空。地方的日常與展覽的特殊性，被短暫地折回同一個經驗。對芹沢而言，這比把名作運到外地陳列，更接近他要的作品與環境關係。

同時，Demeter 並非只有國際名單。官方「City Project」紀錄列出地方總監佐野まさの、事務局小田井真美，以及擔任顧問的芹沢；它以北海道年輕藝術家為對象，安排提案、公開發表及與場地方的協調。募集方案甚至具體列出每組十萬日圓的製作補助規劃，以及使用時間、聲音、火源等需要事先確認的事項。這是當時的計畫條件，不等同於經查帳確認的最終支出。[28]

那些看似不具藝術性的限制，其實正是地方合作的內容。所謂把城市打開，不可能意味任何人都可以把自己的構想放進別人的生活，而不負責任。誰協商、誰提供鑰匙、誰容忍干擾，會直接決定作品能

否成立。

官方同時提到愛努文化與地方歷史；但這不足以證明展覽已充分處理北海道「開拓」敘事的矛盾。本文保留官方紀念背景的原稱，並不把「開拓」當成沒有前史的空白土地。如何使地方歷史的不同主體真正發聲，仍須靠作品內容與參與過程檢驗，不能由策展宣言代答。

十、橫濱 2005：開放的宣言，遇到大型展覽的限制

橫濱三年展 2005 的總監是川俣正，芹沢與天野太郎、山野真悟擔任策展人。它以「Art Circus（Jumping from Ordinary）」為題，在港區展開。官方報告記錄八十六組藝術家、三十個國家與地區，以及 189,568 人次入場。這些是整體展覽的資料，不能當作芹沢個人的業績。[29]

當時的條件並不輕鬆。村田真在開幕前的報導，記錄場地、時程與經費問題，以及磯崎新退出後、川俣正接手的變動。這表示策展團隊面對的不是一張從容的白紙，而是既有承諾、有限時間與需要重新整理的組織。[30]

對芹沢的職業而言，這是一個必要的壓力測試。小型空間裡，一次深刻相遇足以改變工作方向；大型國際展覽卻同時承擔城市品牌、媒體能見度、參觀容量與行政程序。即使策展人想讓活動更開放，也不一定能消除場址和制度造成的隔離。

美國評論家 Janet Koplos 在 2006 年《Art in America》的展評，提供了有益的外部距離。她注意到展覽試圖接近一般觀眾，也肯定其中一些作品；但對「藝術作為對話」的主張有所保留，指出實際與藝術家發生交流的情況有限，不能把觀眾參與完成作品的意義，自動等同於雙向交談。她也指出僻遠港區的位置，可能是入場人次低於上一屆的因素之一。[31]

這篇評論不應被加工成「芹沢策展失敗」的判決。它談的是整體展覽，也承認作品的品質與複雜性。其真正用途，在於提醒我們區分三件事：策展人希望發生什麼、展覽提供了什麼形式、觀眾實際經歷了什麼。

芹沢的理念愈重視相遇，這種區分就愈重要。作品離開美術館，不保證變得親近；入口變便宜或氣氛變輕鬆，也不保證不同社會背景的人都能進來。港口、廢棄建物、陌生路線可以增加感知上的新鮮，也可能提高抵達與理解的門檻。

從這個角度看，橫濱的經驗比一條光鮮履歷更有解釋力。它使我們看見，他所追求的工作形式必須持續與規模交涉；「更大」不必然是「更深」的下一步。

十一、朝日藝術祭：他也在做組織之間的組織工作

2002 至 2016 年的朝日藝術祭（Asahi Art Festival，簡稱 AAF），展現芹沢另一種較不容易被看見的能力。它不是每年把全部藝術家召集到單一城市，而是連結各地的藝術活動與行動者。參與者曾我高明的回顧指出，首屆由芹沢擔任總監，此後轉向委員會共同運作，芹沢則長期擔任事務局長。[32]

「事務局長」聽起來像行政職，實際上卻可能深刻影響一個文化網絡能不能運作。地方團隊各有自己的場地、議題與人際關係；若中央只負責選案、發錢和要求報告，彼此未必因此認識。AAF 的工作包含交流、討論與讓參與團隊互相接觸的支援。這使它不只是一筆補助的分配機器。

朝日啤酒的文化事業工作者根本ささ奈在回顧中，說明了贊助端的內部工作：經費不只用於活動補助，也支援宣傳、交流和評估；企業方必須把這些價值帶回公司說明。藝術祭從較接近企業所在區域的活動起步，逐漸走向全國公開募集。[33]

對芹沢的理解因此需要再往外一步。他的實踐不只依賴藝術家的信任，也依賴那些能在企業、基金會與地方團體之間轉譯的人。根本不是一個抽象的「贊助商」符號，而是有內部說服責任的工作者。曾我也不是被中央派往地方的執行人，而是帶著自己長期實踐進入網絡的參與者。

可以用一個簡單比較看出差別：資助一次完成品，買到的是那次活動的實現；支付團隊跨地區見面、討論和互相理解的成本，可能改變的是下一次活動如何被想像。後者的收益較難立即量化，也較難用單一活動照片證明，卻可能是分散的文化工作者最缺少的條件。

當然，網絡不因自稱平等就沒有權力。掌握召集、議程、資訊與資源的人，仍會影響誰容易被看見。企業支持也有組織自身的目的與年度預算限制。AAF 可以證明芹沢具備長期維繫合作的能力，不能用來證明文化網絡已經免於依賴。

這項藝術祭在 2016 年結束。[34] 對其終止原因，本文不以猜測補足。可以確定的是，芹沢的經歷裡反覆出現一種形式：組織與活動名稱有期限，但其中的人不一定停止工作。分析其後續影響，需要追蹤那些人的行動，而不是只問品牌是否還存在。

十二、別府：一個地方必須先有自己的接應者

別府位於九州大分縣，是以溫泉聞名的城市。對短期旅客，它可能是一套泡湯路線；對藝術工作者，它還有日常生活、老街、空置建物，以及居住者早已形成的關係。芹沢在此擔任 2009、2012、2015 年「混浴溫泉世界」的總監，但持續在地方經營的核心人物，是藝術家出身的山出淳也與 BEPPU PROJECT。

這個先後關係很重要。2009 年的現場報導指出，山出自 2005 年成立組織起，已逐年推動前期活動。藝術祭因此並非名策展人抵達陌生城市後，憑一份概念書就使地方甦醒。它接上了一段先行的組織勞動。[35]

文化廳刊載的相關報告，呈現 BEPPU PROJECT 如何理解自己的位置：透過藝術，連結作品、市民與場所；空置店面重新被使用，可以是結果，卻不必成為決定所有藝術內容的先決目的。[36]

這個區分能避免把芹沢粗略歸入「用藝術拯救地方」的故事。地方經濟有其結構，藝術祭不能憑一次熱鬧就解決就業、人口或產業問題。但它可以改變某些空間的可見性，讓原本不會相遇的人有理由走到一起，並為後續行動提供機會。這些作用較小、較具體，也更值得逐一查證。

「混浴」這個名稱，可以先從共同浴場的經驗理解：人暫時進入同一個空間，遇見陌生人，之後各自離開。它不是要求所有差異消失，也不宜照字面理解為以裸身場面吸引觀眾。藝術祭借用的是在同一地方短暫共處的想像。

其中也有權力上的限制。旅客可以在幾天後離開，居民與工作者往往留下來。所謂相遇，對不同人不會有相同的時間成本。要判斷「混浴」是否超過漂亮比喻，必須看它如何安排進出、合作與活動後的生活，而不只看開幕時是否歡樂。

十三、2015 年的選擇：為什麼要讓一部分觀眾變少？

2015 年的別府藝術祭，提供芹沢工作方法最清楚的尺度案例之一。其「Art Gate Cruise」讓觀眾跟著路線穿過城市，在途中接觸枝史織、大友良英、クワクボリョウタ、蓮沼執太等人的作品。對讀者而言，這四位分別涉及空間裝置、聲音與不同感知形式；重點不是收齊名單，而是作品被放進一段共同移動的時間。[37]

這種體驗採小團預約制。它限制了每次能接待的人數，也增加帶領、集合與現場管理的工作。官方結案報告記錄，該項導覽共八十五梯、1,446 名參與者；這是其中一個節目的數字，不能代表整場藝術祭的規模。[38]

同屆仍有可自由進入的節目，以及與其他活動並行的安排。福武財團的補助成果介紹，將巡遊、舞蹈與開放型企畫並列，顯示團隊並非把全部活動都改成少數人才能參加的形式。[39]

真正值得分析的，是主辦者願意接受某些經驗需要較低容量。若觀眾只是從作品前方迅速通過，人數可以很大；若希望人走進平常不會去的場所，在聲音、黑暗或陌生空間裡停留，工作就要重新配置。

這是一個審美決定，也是一個資源分配決定。小團能照顧感受與節奏，但每位參與者分攤的工作成本可能提高；需要預約、配合時間，也可能排除臨時路過或行動不便的人。本文沒有取得足以完整比較各類參與者可及性的資料，因此不能只憑體驗較深，就斷言它在公共性上全面優於開放入場。

芹沢的選擇值得重視，是因為它直接碰到文化活動常被迴避的問題：究竟要讓多少人發生什麼樣的接觸？「人愈多愈好」與「少數人的深刻經驗更重要」，都不該變成免於討論的答案。不同節目並置，正是讓藝術祭嘗試容納不同接觸強度的方法。

十四、錢與勞動：理想靠什麼維持？

別府 2015 年的官方結案報告留下較完整的收支，可以讓討論離開抽象的創意語言。下表依報告所列截至 2016 年 3 月 25 日的決算整理；範圍涵蓋「混浴溫泉世界」、Beppu Art Month 及共同事務等支出，不是 P3 的公司營收，更不是芹沢的個人報酬。[40]

項目 / 日圓 / 如何理解

項目: 收入合計
日圓: 79,006,204
如何理解: 整體事業的收入。

項目: 大分縣負擔金
日圓: 44,230,000
如何理解: 其中已包含文化廳補助 34,230,000，不能再加算一次。

項目: 別府市負擔金
日圓: 5,000,000
如何理解: 地方政府的另一筆投入。

項目: 國際交流基金亞洲中心負擔金
日圓: 16,378,638

如何理解: 也是收入結構的重要部分。

項目: 門票收入
日圓: 6,063,000
如何理解: 約占總收入 7.7%，非主要財源。

項目: 支出合計
日圓: 78,936,849
如何理解: 其中事務局經費為 25,033,322。

項目: 結餘
日圓: 69,355
如何理解: 不是可據以推算個人獲利的數字。

表中只摘列主要項目，因此收入列項不會自行加總成合計。數字最清楚揭示的是，這場活動無法只靠觀眾買票成立。公共與機構資源負擔了主要條件，而事務局本身也是一筆實質成本。

這不應被立刻解讀成活動失敗。公共文化服務本來就不必以票房完全回收為唯一目標。但既然依靠這些資源，就必須把成果說明得比「很感動」「很多人來」更清楚。藝術上的價值、地方組織能力與公眾接觸，是不同的評估面向，不能彼此代換。

勞動的分布也值得看。報告記錄新增志工登錄者 123 人，累計參與 453 人次，並承認某些企畫帶來工作人員與支援者的大量負荷。[41] 人次不是不同個人的數量，志工也不是一種沒有時間成本的免費資源。

由這些材料能提出的，是需要進一步追問的問題：誰有餘裕提供時間？哪些技能因參與而累積？哪些負擔落在不容易出現在策展論述中的人身上？但資料不足以判斷具體工資是否公平、工作條件是否構成剝削；不能把結構疑問偽裝成已證實的指控。

對芹沢本人，目前公開資料也不足以重建每年的收入組合。可以看到的職業面向包括製作、公共設施管理、出版、翻譯與講座；不能據此猜測各自占比，更不能把整場藝術祭的經費當成他的生意規模。

這個證據邊界，反而有助於看清其工作的性質。促成作品的人要能取得資源，卻不等於擁有所有資源；他能設定方向，也不等於能獨自支付方向所帶來的成本。製作工作的自由，始終是經由關係與制度取得的自由。

十五、結束之後：留下來的是什麼？

「混浴溫泉世界」以 2015 年為第三屆與最後一屆。官方報告說明，三屆的安排原本就有其規劃，後續將轉向其他形式。[42] 因此，不能把這個名稱停止使用，自動解讀成突然失敗；同樣也不能把「換形式」當成沒有損失的保證。

更有說服力的後續證據，是清島公寓。這座老公寓在 2009 年作為「わくわく混浴アパートメント」的場所，讓藝術家在此居住、製作與展示。當時的報導指出，遠藤一郎與浦田琴惠擔任協調者。[43] 房東石丸麗子的同意，也是空間得以被使用的關鍵之一。[44]

後來，BEPPU PROJECT 持續營運其居住與製作功能。日本藝術家駐村資訊平台 AIR_J 將它列為由該藝術祭衍生的長期支持據點，介紹長期與短期使用、開放工作室，以及向地方介紹入住者的活動。[45]

這比「藝術改變了整座城市」更精確：我們能指出一個場所、營運組織與持續發生的活動。它也使功勞分配更清楚。芹沢參與的藝術祭提供了條件，但後續要靠房東、地方組織、藝術家與居民不斷維持，並不是總監把某種能量留下來，事情就會自行運轉。

如果將「自我組織」理解為不需要照顧，便會誤讀他的實踐。能在第一波熱潮後繼續存在的合作，通常仍需要管理、招募、清潔、維護與協調。那些工作未必有藝術節開幕的能見度，卻決定了關係是否真的取得時間。

從地方的角度，這也改變了觀眾的定義。藝術祭期間，人多半是訪客；駐村運作時，藝術家成為短期或較長期的鄰居。彼此必須承受的關係不同，可能得到的理解也不同。這才是從事件走向日常時真正發生的變化。

十六、神戶 KIITO：把「支持創作」變成日常制度

2012 年，神戶的 Design and Creative Center Kobe，通常簡稱 KIITO，開館。它位於原本的生絲檢查所，是一座規模很大的公共設施。芹沢出任中心長，永田宏和擔任副中心長；營運並非只由 P3 負責，而是由 iop 都市文化創造研究所、P3 的營運公司與神戶商工貿易中心組成共同事業體。[46]

這段經歷將他帶進另一種責任：不能只為一檔展覽創造短暫條件，還要讓一個公共場所持續被使用。永田帶來社會設計與防災等實踐，芹沢則推動藝術、研究與駐村。回顧座談裡，兩人的工作被描述為既有分工又能互相影響：處理具體社會課題，同時容許藝術提出尚未能整理成解決方案的問題。[47]

生絲檢查所的歷史也使「創意中心」這個名稱更具體。這是一座曾服務產業貿易的建築，後來轉向文化生產。從舊功能到新用途，中間需要公共取得、耐震整建、營運制度與經費。不能把空間改造成文化場所的全部成果，都歸因於內容總監的想像力。

芹沢曾將 KIITO 的理想指向文化的生產場所，而不只是一個展示設計的設施。[48] 這個說法可以用最簡單的標準檢驗：人來到這裡，除了看見已經完成的東西，是否也能獲得時間、夥伴與工作條件，去做出原先不存在的東西？

最具體的案例之一，是濱口龍介的電影《Happy Hour》。

一部電影如何從駐留、工作坊與城市關係裡長出來

濱口在 KIITO 的駐留，以及他與野原位推動的表演工作坊，參與了這部電影形成的過程。2021 年 KIITO 的專題回顧記錄，2013 年開始的工作坊延續約五個月；參與者訪問自己關心的人，再嘗試扮演對方。這不是直接招募演員、依照已定劇本排練的標準流程。[49]

電影官方資料則確認，《Happy Hour》來自神戶市民參與的即興表演工作坊，片長五小時十七分，四位原本沒有演戲經驗的女主角共同獲得盧卡諾影展最佳女演員獎。這些成果屬於濱口、演員與電影團隊；它們提供了支持環境產生實際作品的證據，並不使芹沢成為電影作者。[50]

神戶電影資料館的田中範子、地方文化工作者與其他支持者，也參與了濱口在神戶的落腳。當地協助包含住處與拍攝場所等實際條件。[51] 因此，這不是某一位中心長英明決定後，導演便自然創作出傑作的故事。

對芹沢的職業問題而言，電影的意義在於時間的安排。展場要作品在開幕前完成；駐留與工作坊則可

能讓人先共同生活、練習、訪問，之後才知道作品會長成什麼。這兩種時間都需要管理，但不能使用完全相同的成果要求。

也不能倒果為因地說，只要放任未知，就會得到國際獎項。大多數支持工作的價值，不應等到知名作品誕生才被承認。這個案例能證明的是：一套沒有把成品預先定死的支持條件，確實曾與可辨識的藝術成果連在一起。

芹沢於 2021 年 4 月 1 日卸任 KIITO 中心長，由永田宏和接任。[52] 這個日期需要清楚保留，因為不少舊人物簡介仍將他列作中心長。離任也讓機構的另一面浮現：若一個公共文化場所能交接，它就不只是一位創辦者性格的延長。

十七、埼玉：如何在不被當成觀光目的地的城市工作？

2016 年，芹沢擔任埼玉三年展總監，提出「未來的發現！」。官方說明把埼玉定位為超過一百二十七萬人生活的城市，強調藝術應在居住、交流與創造的現場發生。這個人口數是當年的活動資料，並非今日人口估計。[53, 54]

與別府不同，這裡不容易用一個鮮明旅遊符號概括。也因此，問題不只是如何把人帶來，而是人每天已經生活其中，還能發現什麼。策展所面對的「地方」，包含通勤、住宅、日常路線與人對自己城市的既定認識。

「發現未來」在這個脈絡下，也不能只當成預測口號。預測是假定有一個尚未到來、但可以描述的狀態；發現則容許人在當下活動中，遇見原先沒有列入選項的生活可能。這是本文對其概念的解讀。能否實際做到，仍必須回到個別作品與市民經驗，不能由名稱本身證明。

到 2023 年，他的角色變成製作人，藝術祭總監由藝術團體「目［mé］」擔任。該屆主題為「わたしたち」（我們），主要會場包括舊大宮市民會館，展期為 10 月 7 日至 12 月 10 日。[55] 職稱的變化有實質意義：總監提出藝術方向，製作人則在另一層次支持整體成立。不能把不同屆次的作品與概念，全部視為芹沢的一人策展。

2026 年 4 月，埼玉市公布下一屆的委任：2027 年藝術祭的藝術計畫總監為舞蹈家湯淺永麻，市民計畫總監為小林優佳，芹沢列名製作人。[56] 截至本文資料截止日，可以確認的是這些人事與籌備方向，不能預先判斷活動成果。

從 2016 的總監，到其後的支持角色，至少可以看見一種職業上的可變性。他不必永遠站在最前方提出主題，也能進入支撐別人方向的位置。不過，這不是一句「懂得放手」就能完整解釋的個性故事；角色配置同時受到主辦制度與合作團隊影響。

十八、寫作：用一本書保存另一種時間

芹沢不只以展覽與機構說明自己的想法。他的著作包括 1996 年《この惑星を遊動する》，副題直接提到網際網路時代的另一種生活方式，以及 1999 年《月面からの眺め》。書目可以確認，他在網路成為今日這般日常基礎設施之前，已經把移動、世界尺度與生活選擇並置思考。[57, 58]

但書名只能證明題旨，不能代替閱讀。本文未取得這兩部書的完整內容，因此不從標題推導出他對所有網路技術的立場，也不宣稱他早已預見後來的社群平台或數位工作。

較能從公開內容辨認形式的，是《別府》。這本書原為 2012 年藝術祭的概念書，2020 年由 ABI＋P3 推出增訂新版。出版說明將其呈現為事實與虛構交錯的敘事：一位為下一次藝術祭做準備的總監，在城市中移動，讓景物、記憶與閱讀相互穿插。新版由尾中俊介設計，封面使用草本利枝的攝影。[59]

這個形式選擇很有意思。一般藝術祭概念書要快速告訴讀者主題、目的與預期成果；敘事則能保留人在地方尚未明白自己所見為何物的狀態。它可以讓遲疑、繞路與聯想存在，不必把每件事立刻整理成論點。

這不表示小說形式比企畫書高級。兩者承擔不同任務：企畫書讓別人知道可以承諾什麼，敘事則保存承諾之外的感知。若讀者想理解芹沢為何對地方保持興趣，後者可能比一張藝術祭成果表更接近其感受方式；若要判斷資金如何使用，仍須回到事業報告。

他也與攝影家、作者港千尋合作出版《言葉の宇宙船 わたしたちの本のつくり方》。[60] 兩人的合作延續到後來的對談出版：P3 書店列出的 Across the Waters — Endless Conversations，於 2026 年 1 月出版，內容來自 2022 年的對談。[61] 出版日期與談話日期應分開，不能把它當作對 2026 年事件的即時回應。

這些出版工作提醒我們，芹沢所組織的不只是現場，也包括記憶被傳遞的方式。藝術祭結束後，一本書可以讓經驗脫離原來時空，進入另一位讀者的生活；但這種傳遞的效果通常較慢，也較難被即時統計。翻譯、寫作與製作，因而不是三份無關的兼職，而是三種讓陌生事物變得可接觸的工作。

十九、晚近的問題：誰在改變誰？

2021 年，他與 Tokyo Art Research Lab 的森司對談時，用「共進化」討論藝術計畫裡的學習。其意思不是支持者掌握完整知識，再把它交給不足的地方；支持者、參與者與組織者，也會因為共同工作改變自己的問題與方法。他同時談到規模需要重新思考，活動不必永遠以擴大為方向。[62]

「共進化」是一個容易被用得很鬆的詞。要使它具有分析價值，至少需要問：誰真的改變了做法？誰可以拒絕？誰的經驗會被寫進報告？如果只有地方居民被期待配合，而外來團隊照原計畫離開，就很難稱作互相改變。

芹沢晚近的工作，也把注意力放在別人如何形成自己的道路。TARL 的「開拓新的航路」系列自 2022 年度展開；2026 年 3 月發表的回顧，說明它與 2025 年度結束的 TARL 事業一同進入總結。芹沢、森司與工作者佐藤李青討論，如何以 2011 年震災以後的變化為背景，把藝術計畫史與生活態度放在一起思考。[63]

這裡的晚年視角並不只是傳授既有成功方法。回顧中，他談到將個人經歷與世界事件並列的年表：用途不是背誦答案，而是幫助人判斷自己如何踏出下一步。這種方法呼應早年對富勒的閱讀，但使用的環境已經歷震災與疫情，不再是同一個世界。[64]

2023 年，他在 NET TAM 發表短文〈このツケをどうやって払うのか？〉，對短期效率與成果導向削弱共同工作的能力表示憂慮，而且將自己也放進需要承擔責任的一代。[65] 這使他的公共形象多了一個重要面向：他不只是一位相信偶然的樂觀者，也在問，長期採用某些工作方式之後，誰來支付被延後的代價。

若把早年與晚近放在一起，可以看到問題的重心移動了。早期的他問，如何不讓預定目標封死現在；晚近的他還要問，當環境已經積累很多損傷，人如何共同決定下一步。兩者相連，但後者包含更多對

世代責任與支持條件的疑問。

二十、他的重要性，以及不能替他省略的難題

芹沢的貢獻，很難用發明了一種展覽形式來概括。比較有證據支持的說法，是他在不同機構裡，反覆擴大了「藝術工作需要哪些人、哪些場所、多少時間」的想像。

他把環境規劃的注意力帶到藝術製作，使場所不只是佈景；他支持尚未形成完整成品的藝術構想，使展覽可能成為下一項工作的起點；他也在藝術家、地方組織、公共部門、企業與讀者之間，建立不同速度的接觸。這些貢獻可以從蔡國強、帶廣、別府、AAF 與 KIITO 的具體材料中逐一辨認。

不過，他並非一個沒有依賴關係的獨立行動者。下面這張表，比「國際人脈廣闊」更能說明其實踐如何成立。

關係 / 具體人物或機構 / 對工作提供的條件

關係: 專業形成
具體人物或機構: 浦太郎、吉阪隆正、磯辺行久
對工作提供的條件: 從數學轉向建築與環境的接點。

關係: 思想與翻譯
具體人物或機構: 富勒、揚奇、布勞爾；合譯者內田美惠
對工作提供的條件: 跨越個人生活、技術與世界尺度的語言。

關係: 最初的制度容納
具體人物或機構: 東長寺
對工作提供的條件: 場所、機構信任，以及文化用途的可能。

關係: 藝術與製作
具體人物或機構: 蔡國強、Günther、凱吉；P3 工作人員
對工作提供的條件: 作品構想、技術需求與共同製作的經驗。

關係: 在地接應
具體人物或機構: 山出淳也、BEPPU PROJECT、房東與居民
對工作提供的條件: 場所使用、日常關係與活動後的維持。

關係: 組織與財源
具體人物或機構: AAF 參與團體、企業文化工作者、公共機構
對工作提供的條件: 交流、資金與把工作帶進制度的能力。

關係: 日常文化生產
具體人物或機構: 永田宏和、KIITO、神戶文化與電影工作者
對工作提供的條件: 持續使用的空間、駐留與合作時間。

關係: 敘事與知識傳遞
具體人物或機構: 港千尋、出版團隊、TARL 同行
對工作提供的條件: 把現場經驗轉成書、討論與可再使用的資料。

表中人物的角色並不相同，也不都以芹沢為中心。他的工作能跨地區延續，恰恰因為他接上了其他人已有的實踐。若將網絡畫成一位總監向外放射的圓，就會失去最重要的相互依賴。

其方法至少留下四個不能靠理念解決的難題。

第一，保留未知，需要有人先承擔已知的成本。 藝術家可以不立即交出成品，但房租、交通、薪資與營運不會因此暫停。支持探索的機構，必須具備某種能分擔時間的能力。

第二，感受深刻與公共可及並不總是一致。 別府的小團經驗可以很強烈，但名額、時間與身體條件仍需考慮。橫濱的外部評論也提醒，開放宣言與實際交流之間存在距離。

第三，共同製作並不自動帶來對等署名。 藝術家和總監較容易進入歷史，協調者、行政、志工、提供空間的人較容易退到背景。本文刻意保留部分團隊姓名與財務資料，正是因為它們屬於作品如何成真的一部分。

第四，活動可以結束，但影響必須繼續查證。 一段重要經驗可能多年後才產生效果；這不等於任何無法量化的效果都可以被宣稱存在。清島公寓提供可追蹤的延續，《Happy Hour》提供具體作品，其他更廣泛的「地方改變」則需要額外證據。

這些限制不會使芹沢的工作失去意義。它們反而說明，這份職業的困難不在於提出一個動人的主題，而在於讓不同的人願意在現實條件裡，繼續為主題付出時間。

二十一、從零認識之後，如何理解這一生？

芹沢沒有先找到一個叫作「藝術製作人」的標準位置，再按部就班填滿資格。數學讓他能與抽象問題相處，建築與環境研究把他帶到土地及規劃，翻譯讓他長期與不同尺度的思想共同工作；東長寺則把「可以提出什麼」變成「誰來實際營運」的責任。後來的藝術家、地方組織與公共機構，繼續改變他的工作形式。

他的道路既不是純粹偶然，也不是一份早已安排好的計畫。偶然提供接觸，選擇決定是否繼續投入；機構提供條件，工作者將條件轉成能發生的事。職業就在這些反覆之中逐漸形成。

所以，第一次認識芹沢，最值得記住的未必是他主持過多少藝術祭，而是他把一個通常藏在幕後的問題，當成自己長期的工作：一個人還不能完整說清楚、甚至還不能證明有用的構想，如何獲得與世界接觸的機會？

他給出的答案不只是鼓勵創作者勇敢。答案還包括一本譯書、一間願意開門的寺院、一位找到樂譜的工作者、一個地方的長期組織、一筆願意支付交流的經費，以及一段允許作品慢慢形成的時間。

真正有分量的地方，是他沒有把這些看成藝術之外的雜務。對這種實踐而言，它們就是藝術得以進入生活的條件；而照顧這些條件，本身可以成為一生的工作。

資料說明與延伸閱讀

本文以可直接查閱的訪談、官方歷史、活動檔案、結案報告、當年展評及出版資料交叉整理。訪談特別適合理解芹沢如何回顧自己的選擇，但不因此視為完全中立的歷史；官方報告可核對職責、日期與

帳目，也不能單獨證明觀眾經驗與社會影響。對重要合作，盡可能加入參與者或外部評論。

書籍部分使用已核對的書目、出版說明與公開節錄。除明確指出的節錄外，本文不冒稱已通讀所列著作。下列註釋同時提供各資料的用途，方便區分生平證據、概念自述與外部評價。

適合初次認識者的閱讀入口

1. 先讀人物訪談。 CINRA 的 2015 年訪談，較容易掌握 P3、藝術與規劃的差異；2008 年的 space journal 訪談，能補足數學、建築與環境研究的形成。
2. 再選一個具體地方。 讀別府 2015 年的節目介紹與結案報告，將藝術構想、容量、預算和勞動放在一起看；或從 KIITO 的電影專題理解支持工作的時間。
3. 再進入思想與寫作。 對敘事感興趣，可從《別府》的出版介紹與書本入手；對其世界觀感興趣，可從富勒與《宇宙船とカヌー》入手。這些是理解其選書的入口，不表示應把他與原作者等同。
4. 保留一篇外部評論。 Koplos 的橫濱展評能提醒讀者，策展宣言、機構成果與實際觀看，必須分開判斷。

引用文獻與註釋

---

1. Tokyo Art Research Lab，〈芹沢高志〉，人物資料更新日 2024-07-04。核對出生地、學歷、研究工作、主要職務與著譯書目。其職務資訊須與較新的任命及卸任公告並讀。↩
2. 萩原雄太採訪，〈アートシーンの磁場「P3」芹沢高志が語る「たまたま」の重要性〉，CINRA，2015-09-07。芹沢對 P3 起點、規劃與藝術、早期合作的回顧；文中的綜合分析不當作本人逐字發言。↩
3. Tokyo Art Research Lab，〈芹沢高志〉，人物資料更新日 2024-07-04。核對出生地、學歷、研究工作、主要職務與著譯書目。其職務資訊須與較新的任命及卸任公告並讀。↩
4. P3 art and environment，〈About〉。機構一手沿革；用於核對東長寺起點、1989 年開設、1991 年更名、1995 年公司獨立與 1999 年原講堂活動結束。機構自述不等同於完整公司財務史。↩
5. 埼玉市，〈さいたま国際芸術祭2027ディレクターへの委嘱状交付式を行いました〉，2026-04-24；委任儀式於 4 月 16 日舉行。官方發布，核對芹沢、湯淺永麻與小林優佳的職責；屬未來活動的任命證據。↩
6. GINZA OFFICIAL，〈銀座の生態系をひもとくと、懐深さが見えてきた〉，2021-12-20，芹沢與信藤洋二對談。使用童年銀座經驗與父親報社工作的回憶，未據此推定家庭收入或階級位置。↩
7. space journal，〈vol.15 P3主宰 芹沢高志氏〉，2008-10-19。詳細早期訪談；主要用於跨媒體活動、富勒閱讀，以及浦太郎、吉阪隆正、磯辺行久相關的求學轉折。↩
8. 杉原環樹整理，〈動的な「大地」に立って、しなやかなアートプロジェクトを展開するために——芹沢高志×森司対談〈前篇〉〉，Tokyo Art Research Lab，2021-03-31。用於 1970 年觀展、劇場與青年時期的自述。↩
9. Tokyo Art Research Lab，〈芹沢高志〉，人物資料更新日 2024-07-04。核對出生地、學歷、

研究工作、主要職務與著譯書目。其職務資訊須與較新的任命及卸任公告並讀。↩

10. space journal，〈vol.15 P3主宰 芹沢高志氏〉，2008-10-19。詳細早期訪談；主要用於跨媒體活動、富勒閱讀，以及浦太郎、吉阪隆正、磯辺行久相關的求學轉折。↩

11. 萩原雄太採訪，〈アートシーンの磁場「P3」芹沢高志が語る「たまたま」の重要性〉，CINRA，2015-09-07。芹沢對 P3 起點、規劃與藝術、早期合作的回顧；文中的綜合分析不當作本人逐字發言。↩

12. 工作舍，《自己組織化する宇宙》出版資料。Erich Jantsch 著，芹沢高志、内田美惠譯，1986 年 9 月。本文以出版社書介確認題旨與譯者，不以科學理論直接證成社會制度。↩

13. 筑摩書房，《宇宙船地球号 操縦マニュアル》。Buckminster Fuller 著，芹沢高志譯；所核對的是 2000-10-10 文庫版。↩

14. 筑摩書房，《宇宙船とカヌー》。Kenneth Brower 著，芹沢高志譯；所核對的是 1988-06-28 文庫版，未將此日期宣稱為譯作最初出版年。↩

15. P3 art and environment，〈About〉。機構一手沿革；用於核對東長寺起點、1989 年開設、1991 年更名、1995 年公司獨立與 1999 年原講堂活動結束。機構自述不等同於完整公司財務史。↩

16. 萩原雄太採訪，〈アートシーンの磁場「P3」芹沢高志が語る「たまたま」の重要性〉，CINRA，2015-09-07。芹沢對 P3 起點、規劃與藝術、早期合作的回顧；文中的綜合分析不當作本人逐字發言。↩

17. GINZA OFFICIAL，〈第5回レクチャー〉。2017-11-30 講座的網站紀錄，頁面於 2020 年公開。用於寺院規劃的制度背景，以及帶廣計畫的起源與場地協調回憶。↩

18. P3 art and environment，〈About〉。機構一手沿革；用於核對東長寺起點、1989 年開設、1991 年更名、1995 年公司獨立與 1999 年原講堂活動結束。機構自述不等同於完整公司財務史。↩

19. P3 書店，《原初火球》展覽圖錄資料，原出版於 1991 年 2 月。核對副題、展覽形式與未完成計畫的呈現。↩

20. 亞洲藝術研究及檔案資料，〈蔡國強展「原初火球」〉年表條目。用於核對 1991-02-26 至 04-20 展期。↩

21. 橫濱美術館，《蔡國強展：帰去来》新聞資料，2015-07-10，PDF。回顧蔡在日本發展、鷹見明彦與煙火技術者的支持，以及 P3 促成 1993 年長城計畫的角色。↩

22. 萩原雄太採訪，〈アートシーンの磁場「P3」芹沢高志が語る「たまたま」の重要性〉，CINRA，2015-09-07。芹沢對 P3 起點、規劃與藝術、早期合作的回顧；文中的綜合分析不當作本人逐字發言。↩

23. 川村龍俊，1992 年以後的活動與 P3 凱吉展籌備日記。參與者保存的現場紀錄，涉及村井啟哲、樂譜查找與演出安排；其中標明 1993 年 P3 展期。↩

24. 《地方創生來解答》公開節錄，《500輯》，2021-07-14。收錄長谷川浩己、山崎亮與芹沢的對談。本文使用芹沢對計畫式工作流程的說明；未採用圖片說明裡與 P3 官方沿革不一致的年份。↩

25. Demeter 官方檔案，〈開催概要〉，2002。核對展期、主辦結構、主要場所與在地製作的構

想。「開拓」為官方紀念背景用語，本文不將其視為無爭議的歷史敘述。↩

26. GINZA OFFICIAL，〈第5回レクチャー〉。2017-11-30 講座的網站紀錄，頁面於 2020 年公開。用於寺院規劃的制度背景，以及帶廣計畫的起源與場地協調回憶。↩

27. 倉科佐知子，〈Demeter〉現場報導，第 3 頁，SHIFT，2002-08-27。使用小野洋子《Sky TV》於馬廄中展出的具體觀察。↩

28. Demeter 官方檔案，〈City Project〉。核對佐野まさの、小田井真美、芹沢的分工，以及募集、製作補助規劃與場地協調條件。計畫額與實際支出分開處理。↩

29. 橫濱三年展，《Yokohama Triennale 2005 Report》，官方報告，PDF。用於職責、主題、參展規模與入場人次。↩

30. 村田真，橫濱三年展 2005 籌備報導，artscape，2005 年 7 月。當時報導，用於場址、時程及總監交接的背景；未把未經確認的傳聞納入正文。↩

31. Janet Koplos，“Report from Yokohama: On the Waterfront”，Art in America，2006 年 4 月，頁 85–91，公開掃描 PDF。已核對掃描正文與結論；用於對展覽公共性、實際交流和位置的外部評論，並非針對芹沢個人的評判。↩

32. 中川直幸整理，〈地域を新しい角度で見るプロジェクトを通して醸成されるものとは？ 対話篇：曽我高明氏〉，NET TAM。參與者回顧，補充 AAF 的組織方式與地方團體的自主實踐。↩

33. 中川直幸採訪，〈地域とアートの交点：根本ささ奈氏〉，NET TAM，2023-03-27。從企業文化工作者的角度，說明 AAF 的資源、交流、募集與內部溝通。↩

34. 八戸 Portal Museum「hacchi」，全國藝術 NPO 論壇活動資料，2019。核對 AAF 自 2002 年開始、於 2016 年結束的時間範圍。↩

35. Haruka Ito，〈未来の世界のあり方——別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」〉，Tokyo Art Beat，2009-07-31。當年現場報導；核對山出的前期工作與公寓企畫的協調者。↩

36. 日本文化廳，創造都市相關報告中的「混浴温泉世界」案例，平成 21 年度，PDF，尤其「混浴温泉世界にいたるまで」與 BEPPU PROJECT 的任務說明。用於區分藝術接觸機會與地方振興成果。↩

37. JDN，「混浴温泉世界2015」活動介紹，2015。用於 Art Gate Cruise 的作品、藝術家與巡遊形式。↩

38. 混浴溫泉世界實行委員會，《混浴温泉世界2015／ベップ・アート・マンス2015 事業報告書》，2016-03-31，PDF。本文核對導覽統計、支援者統計（頁 32）、決算（頁 65）與後續方向（頁 71）；決算表另以頁面影像核對。門票占比為本文以 6,063,000 ÷ 79,006,204 計算後四捨五入。↩

39. 福武財團，「混浴温泉世界2015」補助成果。補充不同節目的並存；未將它與同時舉辦活動的統計相加成「不同訪客」數量。↩

40. 混浴溫泉世界實行委員會，《混浴温泉世界2015／ベップ・アート・マンス2015 事業報告書》，2016-03-31，PDF。本文核對導覽統計、支援者統計（頁 32）、決算（頁 65）與後續方向（頁 71）；決算表另以頁面影像核對。門票占比為本文以 6,063,000 ÷ 79,006,204 計算後四捨五入。↩

41. 混浴溫泉世界實行委員會，《混浴温泉世界2015／ベップ・アート・マンス2015 事業報告書》，2016-03-31，PDF。本文核對導覽統計、支援者統計（頁 32）、決算（頁 65）與後續方向（頁 71）；決算表另以頁面影像核對。門票占比為本文以 6,063,000 ÷ 79,006,204 計算後四捨五入。↩

42. 混浴溫泉世界實行委員會，《混浴温泉世界2015／ベップ・アート・マンス2015 事業報告書》，2016-03-31，PDF。本文核對導覽統計、支援者統計（頁 32）、決算（頁 65）與後續方向（頁 71）；決算表另以頁面影像核對。門票占比為本文以 6,063,000 ÷ 79,006,204 計算後四捨五入。↩

43. Haruka Ito，〈未来の世界のあり方——別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」〉，Tokyo Art Beat，2009-07-31。當年現場報導；核對山出的前期工作與公寓企畫的協調者。↩

44. 旅手帖 beppu，〈清島アパート〉。含入住者對尋找場地、房東同意及 2009 年企畫的回顧。↩

45. AIR_J 日本藝術家駐村綜合資訊平台，〈清島アパート〉。核對據點與 2009 年藝術祭的關係，以及 BEPPU PROJECT 的後續營運。頁面所列費用與招募條件未當作永久不變的資訊。↩

46. 坪池榮子，〈神戸市 デザイン・クリエイティブセンター神戸「KIITO」〉，《地域創造 Letter》第 214 號，2012 年度 2 月號。核對舊生絲檢查所、公共改造背景與三家公司共同營運；年度資料夾與曆年日期需區分。↩

47. KIITO，〈KIITO運営10年目スペシャルトーク「KIITOのこれまでと、これから」レポート〉，2021-05-02，座談於 2021-03-13 舉行。用於永田、芹沢的分工、文化生產與駐村的理念。↩

48. KIITO，〈KIITO運営10年目スペシャルトーク「KIITOのこれまでと、これから」レポート〉，2021-05-02，座談於 2021-03-13 舉行。用於永田、芹沢的分工、文化生產與駐村的理念。↩

49. KIITO，〈神戸スタディーズ#8「まちで映画が生まれる時」スペシャルレポート〉，2021-04-09。回顧濱口龍介、野原位的工作坊及神戶地方支持網絡；不是芹沢單獨製作電影的證據。↩

50. 電影《Happy Hour》官方網站。核對市民參與工作坊的起點、片長與四位女主角共同獲獎的資料。↩

51. KIITO，〈神戸スタディーズ#8「まちで映画が生まれる時」スペシャルレポート〉，2021-04-09。回顧濱口龍介、野原位的工作坊及神戶地方支持網絡；不是芹沢單獨製作電影的證據。↩

52. KIITO，中心長交接公告，2021-04-13。明列 2021-04-01 芹沢卸任、永田宏和接任。↩

53. 埼玉三年展 2016，〈開催概要〉。用於活動角色及當年「生活都市」定位；人口資料限定在該屆語境。↩

54. 埼玉三年展 2016，〈コンセプト〉。芹沢的官方概念文字；宣言不直接等同於已實現的市民成果。↩

55. 埼玉國際藝術祭 2023，主題與開催計畫新聞資料，2022-08-30，PDF。這是提前公布 2023 年活動的資料；用於「わたしたち」主題、展期、主要會場及「目［mé］」總監角色，芹沢的製作人職責另與 TARL 人物資料互證。↩

56. 埼玉市，〈さいたま国際芸術祭2027ディレクターへの委嘱状交付式を行いました〉，2026-04-24；委任儀式於 4 月 16 日舉行。官方發布，核對芹沢、湯淺永麻與小林優佳的職責；屬未來活動的任命證據。↩

57. 版元ドットコム，《この惑星を遊動する》書目。芹沢高志著，岩波書店，1996 年 3 月。用於題名、副題與出版年，非全文閱讀證據。↩

58. CiNii Research，《月面からの眺め：21世紀を生きるヒント》書目。芹沢高志著，毎日新聞社，1999 年。用於出版資料。↩

59. P3 書店，《別府》新版出版說明，2020-11-20。核對原為 2012 年概念書、增訂版本、敘事形式、設計與封面攝影；本文對形式的解讀以公開介紹為限。↩

60. Tokyo Art Research Lab，〈芹沢高志〉，人物資料更新日 2024-07-04。核對出生地、學歷、研究工作、主要職務與著譯書目。其職務資訊須與較新的任命及卸任公告並讀。↩

61. P3 書店出版目錄，截至 2026-09-19 查閱。目錄列出 Across the Waters — Endless Conversations 的 2026 年 1 月出版與 2022 年對談背景；避免混淆內容產生時間和出版時間。↩

62. 杉原環樹整理，〈危機の時代に求められる「共進化的な姿勢」〉，Tokyo Art Research Lab，2021-03-31。芹沢與森司對談，使用互相學習與活動規模的討論；文中的權力檢驗問題為本文分析。↩

63. 櫻井駿介，〈これからの航路に向けて（芹沢高志×森司×佐藤李青）〉，Tokyo Art Research Lab，2026-03-24，活動於 2026-02-24 舉行。核對 2022 年度起的系列、TARL 於 2025 年度結束，以及將年表作為思考工具的討論。↩

64. 櫻井駿介，〈これからの航路に向けて（芹沢高志×森司×佐藤李青）〉，Tokyo Art Research Lab，2026-03-24，活動於 2026-02-24 舉行。核對 2022 年度起的系列、TARL 於 2025 年度結束，以及將年表作為思考工具的討論。↩

65. 芹沢高志，〈このツケをどうやって払うのか？〉，NET TAM，2023-09-19。本人短文；使用其對效率、共同工作與世代責任的反省，未將此延伸為未經證實的具體事件指控。↩