

東北芸術工科大学は「芸術の心や文化を大切に思う心が、混沌とした現代社会を切り拓く大きな力を持つ」とする建学の理念『東北ルネサンス』を掲げ、二一世紀の世界情勢や地球規模の環境問題、そして少子高齢化や過疎などの問題を抱える地域社会の現状にも目を向けながら、次代の芸術文化を担う人材育成に取り組んでいる。

『美術館大学構想』はそうした建学の志を具現化するための環境整備事業として二〇〇二年に想起され、キャンパス全域を、西蔵王の景観や周囲の里山文化をも包括した〈オーブン・エアー・ミュージアム〉として地域に開いていくことを目標にしている。

その具体的な実現を担う『東北芸術工科大学美術館大学センター』では、学内の研究機関と共同で〈東北〉の風土に根ざした展览会や、他地域とのネットワーク構築のためのシンポジウムを定期的に企画・開催している。また、〈芸術によるあらたな地域文化の掘り起こしとその継承〉をテーマに、空洞化しつつある中心市街地や中山間地域でのアーティスト・イン・レジデンス事業を、地域と有機的に連動しながら推進している。
<http://www.tuad.ac.jp/museum/>



8 TUAD Artist in Residence Program 2009 “Cho Duck-Hyun” 『曹徳鉉 | FLASH BACK』
赤坂憲雄
記憶と歴史のあわいに——チョー・ドッキョン展に寄せて

11 TUAD Artist in Residence Program 2009 “Cho Duck-Hyun” 『曹徳鉉 | FLASH BACK』
ささくれた〈記憶〉の絵肌で、
過去と現在は柔らかくつながっていく
曹徳鉉 + 宮島達男

22 TUAD Artist in Residence Program 2009 “Cho Duck-Hyun” 『曹徳鉉 | FLASH BACK』
〈影〉を負う絵画
宮本武典

33 東北芸術工科大学卒業生支援事業 『In here 2009』 + 『アジアハウスプロジェクト』
『R不動産』は都市をリサイクルするメディアなのです
馬場正尊

58 アジアハウス連続レクチャー〈再生のスタンス〉
地域に流れる〈固有の時間〉をどう組織するか？
北川フラム

88 肘折温泉プロジェクト
『ひじおりの灯』フィールドノート
宮本武典

制作ノート
42 ミサワクリス ▶ PLAY
ミサワクリス (川上謙 + 黒田良太)

70 『肘折幻想』——瀨夏之介
宮本武典

72 『朝市プロジェクト』——太田三郎
太田三郎

76 大学で展覧会を企画するということ
和田実穂 +

82 村の記憶、家族の時間——森繁哉と『南山座』の夏
宮本武典

表紙 + 巻頭グラビア (撮影: 瀬野広美)
『曹徳鉉 | FLASH BACK』展より

表紙 『寛明堂写真館の家族』(部分) /
3頁 『鶴岡一発掘プロジェクト』鶴岡城
跡でのパフォーマンス風景 / 4, 5頁 『寛
明堂写真館の家族』(部分) / 6頁 『女』



曹徳鉉—FLASH BACK

会期〓二〇〇九年一〇月一六日「金」↓一二月一一日「水」

会場〓東北芸術工科大学本館七階ギャラリー

キュレーター〓宮本武典

協力〓有限会社寛明堂、財団法人致道博物館

〓スペシャル対談「曹徳鉉×宮島達男」

日時〓一〇月二二日「木」一八時〜二〇時

会場〓東北芸術工科大学本館七階ギャラリー

〓キュレータートーク

講師〓宮本武典

日時〓十一月六日「金」一〇時三〇分〜一二時

会場〓東北芸術工科大学本館七階ギャラリー



記憶と歴史のあわいに——チョー・ドッキョン展に寄せて

赤坂憲雄

そこかしこで歴史と記憶が交錯する。その繊細な手の仕事の深みに眼を凝らしていると、この人がたしかに、歴史ではなく、記憶を選択していることがゆるやかに了解される。歴史と記憶のあわいに、なにか、とても微妙なものが風のそよぎのように揺れている。

まるでカップブレードを作るように、という比喩〔14頁参照〕にそえられる。たとえば、歴史はいつだって、正義の観念やイデオロギーや制度を鎧のように身にまとい、こわばり、凍えている。幾重にも〈公〉を背負わされている。その硬くこわばった歴史に熱湯をかけて、溶かしてやると、しだいに〈公〉の下から〈私〉が顔を覗かせる。たとえば、それを記憶と名付けてやりたい、と思う。

記憶はやわらかく、形がなく、つねに流動している。杵や器に押し込めようとすると、きつと逸れてゆく。キャンパスからはみ出してゆく。捕捉されたと思っただ瞬間に、また、いずこへか逸脱の線分を描いて、散ってゆく。だから、こわばった形や杵をひそかに拒んで、そのキャンパスは分割され、重ね合わされ、たえず揺らぎのなかに宙吊りにされつづけるのである。それは記憶の精妙なる織物である。

* *

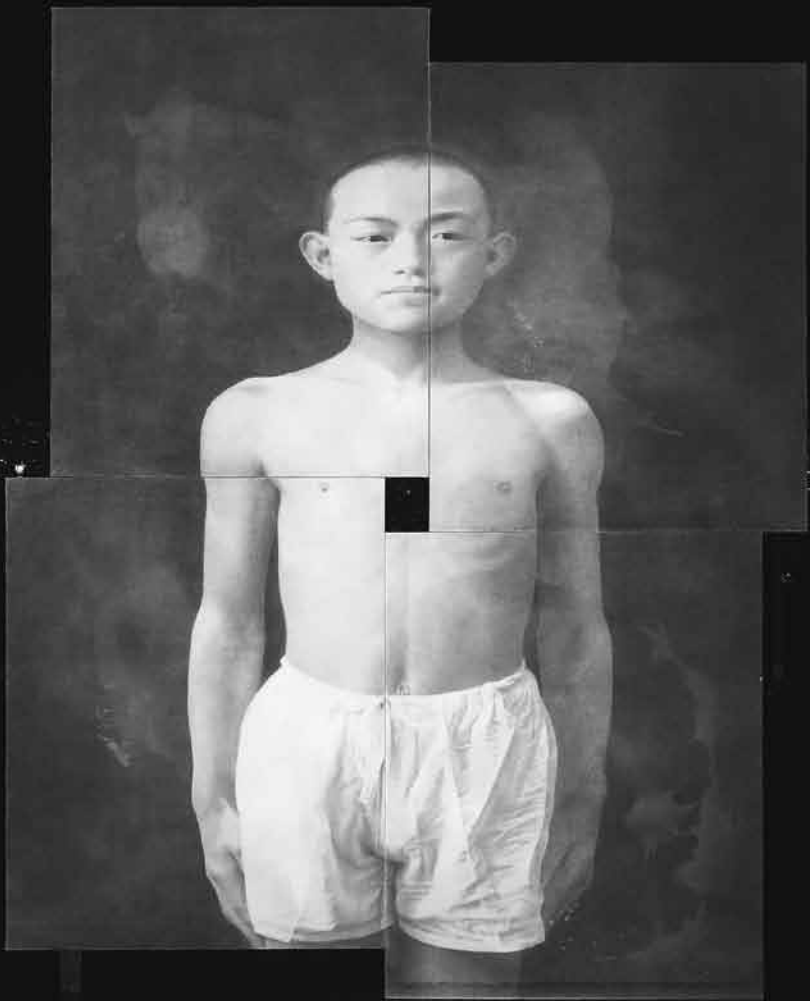
池のなかに、ひとりの青年が立ち尽くしている。青年はパンツひとつの裸体だ。この青年の裸体像はあら

かじめ四枚に分割され、あらためて一枚に貼り合わされている。そこにはしかも、周到に、ある方法的なズレが挿入されることによって、裸の身体を中心に四角い空洞が穿たれているのである。その空洞の向こうに、街が見えた。まったく無防備に転がっている街だ。それはまた、青年の不可視の内臓であり、〈私〉であり、忘れられた記憶の堆積でもあったかもしれない。

〈公〉の男たち、あるいは、男たちの抱えこんだ〈公〉は拒まれていた。とりわけ、軍服をまとった男たちが厳しく忌まれていたことを想い起こしておきたい。だからこそ、池の青年の裸体像が、どうやら徴兵検査にかかわる場面で撮られた写真に拠って再構成されていることは、けつして偶然ではありえない。やがて、あすになれば、青年の私的な身体は、軍服をまとい、兵士としての公的な身体へと暴力的に加工される。兵士たちはみな、アジアのどこかで人を殺し、女たちを犯し、食料を略奪することを強いられるだろう。語られることのまれな、男たちの〈公〉につらなる歴史のひと齣といつていい。

その、わずか手前に、その若々しい身体は立ち尽くしている。それは、いまだ〈公〉に浸透されることなく、それゆえに無垢であり、たくさんの〈私〉の記憶に満たされていたにちがいない。家族たちの、恋人の、そして、友人たちの記憶。故郷の記憶。そんな記憶を抱いて、たえずむ裸の身体が選ばれていたのである。偶然であつたはずがない。

『身体検査』 曹徳鉉
カンヴァスにコンテ
東北芸術工科大学本館前広場
撮影：瀬野広美





ささぐくれた〈記憶〉の絵肌で、
過去と現在は柔らかくつながっていく
青徳鉉＋宮島達男（同時通訳：イー・ヘヨン）



写真には形なき、声なき記憶が数も知れず宿りしている。

どこにでも、戦争の影がある。一三七歳の写真館が蓄えてきた写真の群れは、ひとつとして戦争の記憶から、無縁ではありえないだろう。そこには、たんに太平洋戦争のみならず、日清・日露以後のすべての戦争、さらには戊辰戦争や西南の役にまでさかのぼる、戦争の記憶が濃く、淡く影を落としている。日本の近代は戦争にまみれている。

それにしても、写真は記憶の器である。あえて歴史とはいわない。歴史はつねに、正義や力の論理を内に抱えこんでおり、しばしば〈歴史の必然〉といったイデオロギーをもてあそぶ。こわばった歴史は衝突をくりかえす。しかし、記憶には〈必然〉などありえない。記憶はいつだって、私的な領域に留まり、揺れており、〈公〉や〈必然〉といったイデオロギーの呪縛から逃れようとする。記憶は歴史のはるか手前にいて、さだめなく逸れてゆくことを宿命とする、といってもいい。くりかえすが、だから、写真は記憶の容れ物である。幸か不幸か、一枚の写真が歴史の証言者に仕立てあげられるとき、それは避けがたく権力の磁場に取り込まれることになるはずだ。

わずかな手前に留まること、〈私〉を手放さないこと、そして、漂うこと。写真に拠って描くとは、そうした意志の表明であり、方法化ではなかったか。

強き者たちの歴史ではなく、弱き者や小さき者たちの記憶へ。

やがて、あらたな絆がそこに生まれる。

赤坂憲雄

Naoto Akasaka

民俗学者。東京大学文学部卒業。専門分野は東北文化論。東北も小さな民の具体的な歴史を掘り起こし、歴史以前の間のなかに埋もれた（もうひとつの東北）を浮き彫りにしながら、東北学の構築をめざしている。主な著書に「異人論序説」（砂子屋書房）、「遠野／物語考」（玉島社）、「柳田國男の読み方」（ちくま新書）、「東北学へ」三部作（作品社）、「山野河海まんだら」（筑摩書房）などがある。二〇〇七年「岡本太郎の見た日本」（岩波書店）でドゥワゴ文学賞を受賞、二〇〇八年には同書で芸術選奨文部科学大臣賞受賞。現在、東北芸術工科大学東北文化研究センター所長。



宮島 もともと現代美術のフィールドで写真は多様なスタイルや文脈で用いられてきましたが、今は絵画表現におけるあらゆる領域で、まず写真を撮り、それを素材に描くことは普通のプロセスになっています。写真を援用して絵画を描いたアーティストとしては、フランシス・ベーコン、リチャード・ハミルトン、アンディ・ウォーホル、チャック・クロース、ゲアハルト・リヒター^{〔注〕}といった巨匠たちがいます。

曹さんが描く絵画は、ある写真を素材にして克明に描いている点では、これらのアーティストたちと同じといえますが、今回の展覧会でも顕著なように、さらに写真を（読み解き、再構築していく）という作業が加えられていて、そこが独自のアプローチというか、私が興味をおぼえるポイントです。また、リヒターが描く写真はともニユートラルで、山やロウソクや女性のヌードなどを、ごく普通に撮ったものを意図的に使うのに対して、チョーさんの写真は、それが同じ女性だとしても、民族衣装を着ていたりして歴史性や風土感が色濃い。

今回の曹さんの山形でのプロジェクトは、鶴岡の写真館『寛明堂』^{〔注〕}に保管されていた戦前・戦後の写真を掘り起こして、自分の中にある記憶や歴史観を導き出していくものです。そのときに選ばれた写真や人物、また描かれた彼らの絵肌を見ていると、リヒターらのニユートラルな写真の捉え方とはかなり異質な、エモーショナルな作業のプロセスが見え隠れしていると感じました。まずはじめにお聞きしたいのですが、あなたは作品の素材となる写真を選ぶとき、どんなことを意識しているのですか？

曹 私が写真を選ぶとき、意識的な選択と本能的

な選択の両方を大切にしています。今回の「FLASH BACK」のように、比較的ミッションがはっきりしているプロジェクトでは意識的に選ぶ場合が多いですね。しかし屋外に設置している「身体検査」^{〔9頁〕}の少年のように、無意識に私に語りかけてくる写真や（写された）人物との出会いは、作品化したときに意外な展開や縁と結びつくことがありますので、本能的な選択というのと同じくらい重要です。

私の敬愛するフランスの批評家ロラン・バルト^{〔注〕}は、「明るい部屋」^{〔注〕}のなかで「Punctum / punctum」という概念を提起し、そのような写真との出会いの感覚を論じています。写真の向こうの世界から（私）に語りかけてくる、胸に響くものがある、過去と現在が通じ合っていくということです。

宮島 私は最近になって各地の世界遺産をめぐる旅をはじめたのですが、そのときにはあえて、写真に頼らずに画帳を抜げて、出会った風景を鉛筆でスケッチをするようにしています。そうすることで、眼の前にある現実の風景を克明に観察したり、その背後にある様々な歴史や風土性を読み解きたいという欲求が出てきたのです。

つまり、写真は視覚と記憶の媒介者であるという認識を、私たちの時代は自明のものとしながら、写真を撮っているとき、私個人としては風景や対象を「本当の意味で見えていない、出会っていない」と感じてしまうのです。美しい風景に出会って、その時にシャッターをポンと押す、それでもう分かったような気持ちになっただけですが、あらためて現像した写真を見直してみると、「あれ、こんなところにこんな建物があったのか」と気付く。

曹徳鉉 Cho Deuk-hyun

一九五七年、韓国の江原道に生まれる。ベルリンの壁が崩壊した一九九〇年秋に海外での初個展をドイツで開催。その影響により「二〇世紀の記憶」と題した古い写真をもとにしたドローイングに招待される。以後、アジアの外で多くの美術館やギャラリーに招待され、精力的に個展を開催し続けている。これまでにICP（フィラデルフィア）、ヴァージニア美術館（アメリカ）、Royal Hibernian Academy Gallery（スコットランド）、Dorothy Golden Gallery（ロンドン）、Emmett Gallery（ニューヨーク）などで個展を開催。新世紀に入ってから「発掘」の着想を得る。最初の「Extraction（発掘）」は、韓国の新世代アーティストを紹介するプロジェクトとして、ジュド・ポーム国立ギャラリー（パリ）に招待された。現在、ソウル在住。

宮島達男 Tatsuo Miyajima

現代美術家。東京藝術大学大学院美学研究科修士。一から九までの数字を使った発光ダイオード(LED)のデジタルカウンターの作品を発表し国際的な評価を得る。一九八八年にヴェネツィア・ビエンナーレのアベル部門への参加を皮切りに、国内外での重要な現代美術展に多数参加。一九九九年にはヴェネツィア・ビエンナーレ日本館にて大作「Mega Death」を展示し話題を集める。ロンドンのテート・ギャラリーやミュンヘン州立近代美術館、東京都現代美術館などに作品が所蔵されているほか、六本木ヒルズ内のテレビ朝日外壁や東京オペラシティなど、パブリックアート作品も多い。現在、東北芸術工科大学副学長。

写真は百数十年前に生み出されたメディアですが、デジタル技術が発達した今日、その汎用性は私たちの視覚認識に少なからぬ影響を与えています。例えばそれが「自然」を撮影したものであっても、デジタル処理された画像としての「風景」は、私たちの日常生活のなかでときに「自然よりも自然」といってしまうか、日常レベルでも括弧づきの「(ニュートラル)」な存在になってきていますね。

私はそこに違和感を覚えるわけなのですが、曹さんが他者の写真をモチーフにして制作するとき、そこに記録されている実際の事柄と、自分自身のエモーションな反応とのズレや距離感についてのどのように考えていますか？

曹 写真は事実が収められている「記録」です。「記録」はどこか硬く、固定されているイメージがあります。しかし私たち人間の「記憶」や「思い出」は、いま宮島さんがお話になったように、ある枠にはまったものではなくて、緩くて柔らかいものですよ。ちょっと飛躍してしまうかも知れませんが、比喩的に言うと、私の作品はインスタントラーメンをつくるようなものです。インスタントラーメンは三分間で出来あがりですが、最初は硬い。とても食べられない。お湯を入れて柔らかくしてから食べられる状態になっていく。つまり私の作品は写真を素材にしていますが、そこに映し出されているイメージを、硬くて固定化された「記録」から、柔らかく、まるで水の波紋のように流動的な「記憶」に変化させたいという欲求があるのです。

私ができるように考えを持つようになったのは、若い頃のある強烈な体験がもとになっています。私が韓国

の美術大学で学んでいたとき、写真をそのまま描くことは許されませんでした。私はアメリカとソ連による冷戦の最中に生まれ、当時の朝鮮半島の不安定な政治状況下で、ある意味では固定化された教育を受けてきました。私は教官に叱られ、それがひどい間違いであると思ひ込んでいたのです。

ところが大学院を修了した直後に滞在していた一九八九年の西ドイツで、私は『ベルリンの壁の崩壊』^{注1}という歴史的な現場に偶然にも立ち会ったのです。学生の皆さんには想像もできないような衝撃と大転換が人類史に起こった瞬間でした。

ドイツを東西に分断していた壁の消失は、それまで続いてきた頑な冷戦構造の終了を意味し、私はそのことに大きな開放感を味わっていました。当時の韓国における表現活動は、イデオロギーによるたくさんの規制によって縛られていたからです。このときから私は母国で禁じられていた行為——つまり「写真を描く」ことによって、私の意識の中で固定化されていた「記録」や「歴史」を再び柔らかく読み直したい、問い直したいという衝動が湧き出てきたのです。

宮島 確かに私たちが学生の頃は写真をそのまま描くということとはご法度でした。社会は『ベルリンの壁』に象徴されるような大きな物語というか、時代のうねりを共有していて、私たちはアジアの片隅でアートの文脈におけるグローバルな世界水準や問題意識に追いつかなければと必死でした。絵画にしても彫刻にしても、感覚や感情などといった個人的な問題よりも、より思想的な、コンセプチャルな仕事が求められていた時代です。

さて、いま曹さんから「記録と記憶」という興味深い

ヒントをいただいたところで、写真における「記録」の不確かさということについて、もう少し掘り下げて話したいと思います。アメリカの思想家スーザン・ソントグ^{注2}は「写真はキャプションによって内容が生まれる」と言っています。例えば、ある写真に道路

上で横たわる人物が写っているとする。その写真に添えられたキャプションに「交通事故で死んだ人」と書かれていたら、彼は事故の被害者になるわけです。ところが「殺人事件の現場」あるいは「ベストの大流行」と書かれていれば、その内容はまったく違うものになってしまうのです。

写真というメディアは「事実」を「記録」している、正確に伝えていると思われがちですが、キャプションによって伝達される意味はどんどん変化していく。重要なのは、それがあたかも事実のように見えるということですね。写真における「記録」は、キャプションにおいていくらかでも情報操作が可能という点で、「記憶」の揺らぎとはまた別の不確かさを抱え込んでいるのです。

ささほど曹さんは写真を選び出す際に、意識と無意識の両方を重視しているとおっしゃいましたが、私は最終的に完成された絵画を見ると、そのすべてに、ある種のキャプション的なもの、何らかの暗示的・恣意的なメッセージが、マテリアルを伴ってこびり付いていると感じています。

再びゲルハルト・リヒターとの比較なのですが、リヒターの絵画がフォーマリストティックにキャンパスの表面をツルツルにしていくなに比べて、あなたの絵画は平坦な写真のイメージからゴツゴツしたテクスチャーが表出している。絵画の表面に刺繍をしたり糸が出たりといった装飾的な加工や、キャンパスの分割や、

注1 ゲアハルト・リヒター (Gerhard Richter) 一九三二年／画家 ドイツ生まれ。東ドイツ政府の下、美術教育を受けたが、西ドイツ旅行中に出会った抽象表現主義に強い影響を受け、ベルリンの壁構築の半年前にデュッセルドルフへ移住。一九六四年にはミュンヘンとデュッセルドルフで初の個展、一九七二年には、ヴェネツィア・ビエンナーレを皮切りに、国際展に多数出品する。現在、世界で最も注目を集める重要な芸術家の一人であり、ドイツ最高峰の画家とされている。絵画の形式（油彩と水彩、具象と抽象、平面的絵画とオブジェなど）は問題ではなく、あくまでもツルとし、自らの概念（コンセプトや思想など）をできるだけ排して作品を制作しようとしてきた。作品は、写真を描いたフォト・ペインティングから抽象絵画、鏡から色パネルまで多岐にわたる。

注2 寛明堂 山形県鶴岡市山王町にある一八七三（明治6）年創業の写真館。かつて庄内藩の酒井家に仕えていた初代館主加藤正寛が、一八七二（明治四）年の参勤交代時に江戸で写真の手ほどきを受け、大政奉還以後、市内に写真館を開いたのがはじまりとされる。明治六年に与力町長山小路（現在の鳥居町）に写場を造り、写真館として看板を上げて以来、現在も山王神社のそばで、人々の記念写真を撮り続けている。

注3 ロラン・バルト (Roland Barthes) 一九一五年―一九八〇年／批評家・思想家 フランス生まれ。ソシュール、サルトルの影響を受け、一九五三年に、『零度のエクリチュール』を発表。文学と社会の関係を鋭く分析したこの作品で、「躍時代の寵児」となる。以来、現代思想に限りない影響を与えつけた。構造主義者だと見なされる向きを嫌い、常に変容していった思想家でもあった。主な作品に、自伝の形をとりながら自伝ではない「彼自身によるロラン・バルト」（みすず書房、一九七九年）、写真を「フランクウム」という概念などで論じた遺作「明るい部屋」（みすず書房、一九八五年）、日本について独自の分析をした「表徴の帝国」（新潮社、一九七四年）など。

注4 ベルリンの壁の崩壊 第二次世界大戦後、ドイツは、資本主義を名目とした西ドイツ（米、英、仏統治領域）と、共産主義を名目とした東ドイツ（ソ連統治領域）に分断された。ソ連政府と東ドイツ政府は、西への住民の流出を防ぐ為に壁を建設。一九八九年一月九日、東ドイツ政府が東ドイツ市民に対して旅行自由化（実際には旅行許可書発行の大幅な規制緩和）を誤発表した事により、ベルリンの壁は東西ベルリン市民によって破壊された。ベルリンの壁崩壊により、東西両ドイツの国境は事実上なくなり、東西ドイツの融合を加速した。これがきっかけとなって、東西冷戦の終結が宣言されるに至った。冷戦の象徴、ドイツ分断の象徴とも言われる事件として知られる。

『家族』曹徳鉉
カンヴァスにコンテ、黒鉛、刺繍、額装／アクリル板、水
東北芸術工科大学7Fギャラリー
撮影：瀬野広美



た事象と、私の幻想が絵画として織り重なっているのです。そのようにできあがった一つの〈世界〉として、私は自分の絵画を認識しています。

『結婚』^{注5}や『反影0908』^{注6}に施した糸や刺繍は、写真によって語られている事柄を懐古的に眺めるのではなく、それが確かに、今まさに現実の世界や空間とつながっていることを表現しているのです。

宮島 柔らかいキャンバスから糸が紡ぎ出されて、空間や時間をつくりかえているのですね。あなたが山形でおこなった経過した時間を〈読み直す／編み直す〉行為として捉えると、写真とキャンバスの関係性をとてもシンプルに理解できる気がします。

ところで、糸がグルグル巻きになっていくようなエモーションな表現は、私たち日本人のアーティストにもなじみ深いものです。例えば工藤哲巳^{注7}の呪術的なオブジェや、最近ではベルリンで活躍している塩田千春^{注8}などがそうですね。翻って西洋で同じように、糸が複雑に絡まり合って世界を構築していくような作品をつくるアーティストがいるかという点、これがなかなか思い浮かばない。私にはこの件で比較文化論を展開できるほどの知識があるわけではないのですが、そこには漠然とアジア的な感覚があるのではないかと思っています。

アジアのアーティストたちが歴史的なテーマを選び、それを制作の過程で咀嚼していくときに、どうしてもツルツルではいられない、三次元化してしまうという、ある種の〈引っかけり〉のようなものが生まれる。それを〈吹き出もの〉と言ってみたり、あるいは〈アジア的な血〉などと言って身体的なレヴェルで読み解いてみたいという気がしています。曹さんは欧米でも精

力的に展覧会やプロジェクトを開催していますが、自身の作品の東洋的なものをどのように意識していますか？

曹 私は特段、アジア的な素材であるとか韓国文化の表象にこだわっているわけではありません。また、アーティストとして戦略的にアジア的なスタイルを標榜しているわけでもありません。基本的には、そのような限定されたアイデンティティをなくして、ユニヴァーサルな世界全体を考えようと努めています。

しかしながら写真を用いる私の制作プロセスにおいて、イメージは私自身の個人的な世界を透過して絵に映し出されてきます。そこには当然、韓国人としての私の感覚が反映されていくでしょうね。糸については必ずしも東洋的な素材ではないと考えていますが、宮島さんのご指摘のように、その扱い方のなかに、ある種のアジア的な造形感覚が入ってくるのかも知れません。

糸に時間や関係を紡いでいくというコンセプトについても、それはオリエンタルな意味で東洋的であるだけでなく、さきほどお話ししたように、時間や空間に関する哲学的かつ実存的な意味を積極的に込めたいと考えています。

宮島 今の若い人たちはそうでもないと思いますが、私や曹さんの世代は、欧米におけるドラマチックな社会変動やマッチョなアートシーンの構造にカルチャーショックを受けてきました。海外で作品を制作したり、見せていくときに、〈アジア〉という語句を私たち自身の内省においてどのように理解し、扱っていくかはとても重要な問題です。しかも、日本と韓国の過去と

注5 スーザン・ソントク (Susan Sontag)

一九三三年〜二〇〇四年／作家・批評家・運動家

ニューヨーク生まれ。ハーヴァード、パリ大学で哲学を学ぶ。雑誌編集者を経て大学で哲学を講じる。

人権問題についての活発な著述と発言で、その生涯を通じてオビニオンリーダーとして注目を浴びた。批評家としてベトナム戦争やイラク戦争に反対し、アメリカを代表するリベラル派の知識人として活躍。二〇〇三年、ドイツ出版協会

の平和賞を受賞。代表作に、『反解釈』(竹内書店(選書版)、一九七一年)、『写真論』(晶文社、一九七九年)、自らの癌についてのエッセイ『隠喩としての病』(みすず書房、一九八二年)、小説では『わたしとセト』(新潮社、一九八一年)など。

注6 アンリ・マチス (Henri Matisse)

一八六九年〜一九五四年／画家

フランス生まれ。はじめ法律家を志すが、盲腸炎の療養中に絵画に興味を持ち、画家に転向。ギュスターヴ・モローに師事。新印象主義の影響を受けながら、野性的で強烈な色彩を併置するフォーヴイズム(野獣派)のスタイルを生み出し、二〇世紀の絵画運動の新境地を切り開いた。その後、フィンセント・ファン・ゴッホ、ポール・ゴーギャンの影響を強く受け、線の単純化、色彩の純化を追求した結果、切り絵に到達。『ジャズ』シリーズなどの作品を多数残している。晩年、南仏ザンズのドミニコ会修道院ロザリオ礼拝堂の内装デザイン、上祭服のデザインを担当。

この礼拝堂は、マチス芸術の集大成とされ、切り絵をモチーフにしたスタンドグラスや、白タイルに黒の単純かつ大胆な線で描かれた聖母子像などは、二〇世紀キリスト教美術の代表作と目される。

『反影 0908』曹徳鉉
カンヴァスにコンテ、黒鉛、刺繍
東北芸術工科大学7Fギャラリー
撮影：瀬野広美



現在を一体として語ろうとすると、ある固さや衝突が生まれてしまう。

今夜は若い学生が多いので、あまりリアリティーがないかも知れませんが、いまからほんの一五年前、ワールドカップの日韓共同開催前に私がはじめて韓国にアーティストとして招待されたときは、まだソウルでは日本の歌謡曲やアニメーション映画などを自由に鑑賞したり聴いたりすることは法律で禁じられていました。つい最近のことですよね。

最後にお聞きしたいのですが、あなたは今回の展覧会に寄せたコメントのなかで、寛明堂で古い写真を選んでいるとき、「軍服姿の日本人を無意識に排除した」と書かれていましたね。また、そのように反応してしまったご自身の葛藤についても率直に表明されています。韓国人でありながら、戦前・戦後の日本の記録と対峙するという作業はどのようなものだったのでしょうか？ またその経験は今回のプロジェクトにどのような影響を与えていますか？

曹 私が一人の韓国人として抱えているささきの世界大戦における日本の負のイメージや、ささきほどお話しした韓国国内で冷戦下におこなわれた教育の影響は、私の無意識下に確実に染み込んでいると思います。それは避け難いことですし、みなさんはいくつかの作品にその影響を見出せるでしょう。

しかし今回のプロジェクトで、私は寛明堂に保管されていた素晴らしい写真や、たくさんの人々との出会いによって、そのような民族感情をある程度は克服できたと思っています。

といっても、私のなかでその克服のプロセスはあまり重要な事柄ではありませんし、プロジェクトの目的

でもありません。それは副次的な経験だと言えるでしょう。写真に記録された戦争の気配は、この『FLASH BACK』プロジェクト全体においては、ごく限られた記号的、表層的な要素でしかないのです。

私がつとも表現したかったことは、アジアのなかの日本、日本のなかの東北、東北のなかの山形、山形のなかの鶴岡、そして寛明堂やここ東北芸術工科大学といったように、限定された場所や空間において見出されるある世界性なのです。マクロ的な時空がミクロ的な時空につながっていく。それは抽象的な概念ではなくて、私たち人間のなかにある宇宙ともつながってほしいと思っています。

会場から① 寛明堂の加藤典子と申します。今夜は家族で拝聴させていただきました。感想を少しお話しさせていただきます。曹先生が去年の秋にはじめて鶴岡にいらっしゃったときは、私は何がはじまるのか、まったく理解できませんでした。私共のような市井の写真館が芸術作品のモチーフとなるということは、そのときはまだ疑問だったのです。けれども二回、三回とわざわざ韓国からお越しいただいて、曹先生は私共の倉庫に眠っていた古びた写真を取り出して、ずつとご覧になっていたのですね。とにかく黙って見ていました。時々お話になることも、通訳の方を介してはしか分らないのですが、「この先生は何かを描きたいのだ、イメージが湧いたのだ」と思いました。写真に見入ってらっしゃる曹先生の姿は胸にジーンと迫るものがあったからです。

そしてしばらく経って、今回の展示会のポスターを頂戴して、とても驚いてしまいました。我が家の家族写真がいちばん大きな作品「4、5頁」の題材になって

注7 工藤哲巳（くどうてつみ）
一九三五年／一九九〇年／美術家
青森県生まれ。東京芸術大学油画
科卒業。一九五七年より、読売ア
ンデパンダ展を中心に、「連鎖
反応」「増殖」を主題とした、紐
の結び目などによる立体作品を発
表。どのグループにも属さずと
活動を続け、文明批評的な視点と
宇宙論を結びつけた独自の世界を
展開した「反芸術」の旗手として
知られる。一九六二年、国際青年
美術家展での大賞受賞を機にフラ
ンスに渡り、パリを拠点に、セッ
クスや公害など社会的なテーマに
果敢に斬り込み、近代ヨーロッパ
のヒューマニズムを批判する攻撃
的なオブジェ制作と、ハブニング
による表現を行う。一九七六年、
カーニユ国際絵画展で大賞を受賞
代表作に、「不能の哲学」「ハラ
キリ」「あなたのポートレイト」
など。

注8 塩田千春（しおたちはる）
一九七二年／現代美術家
大阪府生まれ。京都精華大学洋画
科卒業。一九九六年よりドイツに
活動の拠点を定め、ブラウンシュ
バイク芸術大学にてマリナー・ア
ブラモヴィッチに師事。以来、糸
を展示室に張り巡らせるインスタ
レーションや、旧東ベルリンの解
体されるビルや、廃屋から集めた
多数の「窓」を組み合わせたイン
スタレーション、また自らの身体
を用いた映像作品など、多様な表
現を展開し、数多くの国際展に参
加。国内の活動には、第六回光州
ビエンナーレ（二〇〇六年）、神
奈川県民ホールギャラリーでの個
展（二〇〇七年）など。二〇〇七
年度には、咲くやこの花賞、芸術
選奨文部科学大臣賞新人賞を続け
て受賞。21世紀美術館には、「記憶
の部屋」が展示されている。

『結婚』 曹徳鉉
 カンヴァスにコンテ、黒鉛、刺繍、額装／鉄製フレーム
 東北芸術工科大学7Fギャラリー
 撮影：瀬野広美



いたからです。この集合写真は四〇年前のもので、私の祖母の三周忌の風景なのですが、今日、実際に観させていただいて、私は描かれている親族一人ひとりの表情を見て惹き込まれてしまいました。たんなる写真の模写を超えて、絵のなかの人々が意思を持っているように感じたのです。それは戦争や時代の記録ではなく、さきほどお二人がお話になっていたように、一個の人間がその内面に持っている宇宙や深い人間性なのだと思います。私共の写真をこのような素晴らしい作品の素材にしてください、心から感謝しております。ありがとうございます。

会場から②——アート誌の編集をしている者です。韓国から参りました。今回の曹さんの新作展は、プロジェクト的な要素が強く、そこにはいくつかの明確な意図も感じますが、展覧会全体を拝見して、もっとも印象に迫ってくるのは、さきほど曹さんもおっしゃっていたように、作品のなかに漂っている〈縁〉や〈絆〉のありようでした。

私は特に、池のなかに展示されていた『身体検査』に、これは夜景であったのがまた強調的だったので、今夜の対話者である宮島達男さんの作品を思い浮かべました。山形市の美しい夜景が、少年の胸に空けられた穴を通して揺らいで見え、それがまるで絵画ではなく一つの映像のように感じられました。宮島さんがデジタル数字で表現されている人間の生死や宇宙観が、その風景とダブって見えてきたのです。

曹 今から七年前に、宮島さんはソウルで水を用いたカウンティング・パフォーマンス「注9」を制作されました。私はアクターとして参加させてもらったの

ですが、池のなかに展示した『身体検査』は、そのときの体験とどこかでつながっているかも知れませんが、今回は寛明堂をはじめ、そうした様々なありがたい縁によって創作する機会を得ました。その過程で私がいま感じていたことを最後に申し上げたいと思います。

それは、「存在は哀しい」ということです。それが美しく華麗なものであればあるほど、哀しさを感じます。「身体検査」の少年は、偶然にもこの大学で映像を教えていらっしゃる加藤到教授の、二年前に亡くなられたお父上でした。さきほど加藤さんのお母上と一緒に、不思議な縁を感じながら眺めたあの絵も、もうすでに私たちの共有された〈記憶〉の一部になっています。ありがとうございます。

（対談採録＝二〇〇九年一〇月三日夜・東北芸術工科大学本館ラウンジ）

注9 カウンティング・パフォーマンス (Counting Performance) 二〇〇三年にソウルで開催された宮島達男による個展「Count of Heart」(アートソング美術館)にて発表されたパフォーマンス。Counter Voice in the Water)では、韓国のアーティストたちが参加し、大型スクリーンに展示された。パフォーマンスは各々が「9」から「1」までをカウントダウンし、「0」(ゼロ)の時点で水のなかに顔を突っ込み、そしてまた、同様の行為を繰り返す。パフォーマンスそれぞれの時間のなかで繰り返されることや、カウントダウンするパフォーマンスの叫び声や表情は、個人々々としての時間やライフ・サイクルの連続性、永遠性、関係性を示している。

〈影〉を負う絵画

宮本武典

一瞬の閃光によって、眼の前が暗くなる錯覚、または反射的に甦る〈記憶〉——。曹徳鉉が、日本ではじめてとなる個展のタイトルに、自らフラッシュユバックという現象を重ねるとき、そのフラッシュの光源、あるいは無意識に召還される〈記憶〉のやってくる、時の方位を想わずにはいられない。そして強烈な〈光〉は濃い〈影〉を生む。東北芸術工科大学のギャラリーに陳列されたメランコリックな絵画群は、そこかしこで水や、鏡や、投射された映像による〈影〉を引きずっている。とすれば、私たちは古い写真から転写された男女の肖像画ではなく、彼ら

の〈影〉を追いかけ、描き留めようとする曹徳鉉のうしろ姿を眺めている、のだろうか？

そう、ここで絵画はけっして静止してはいない。冷たいコンクリートの壁や、黒い箱や、鉄格子に掛けられたモノクロームの肖像は、それぞれにはり付いた〈影〉を負って、虚実の狭間で絶えず揺れている。揺れながら、〈影〉はときどき、それを眺めている私やあなたに似てくるだろう。楽器をもった気取った青年、古老の葬式に集まった老若男女。慎ましやかな結婚や、誕生や、成人の記念。美しい着物をまとった娘たちの見合い写真。そして徴兵検査の前に屹立する、少年のうわずった幼い貌……

曹徳鉉が、その驚くべき技術で丹念にキャンバスに写しとったこれらのポートレートは、山形県鶴岡市の写真館・寛明堂が保管していた戦前の銀塩写真から、曹徳鉉が自ら選びとったものだ。明治から昭和のはじめの、激動の時代を生きた〈日本人〉の家族の肖像……。それは、韓国人の曹徳鉉にとって、当然のように「疼き」を伴って立ち現れてくる。

「(写真館で)膨大な古写真を選別していたとき、私は意識的に、ある種の写真を遠ざけようとしている自分自身に気付いた。それは戦争下に撮影された軍服姿の男たちの写真だった。芸術家としての自己より、教育された自我がそこに介入してきたのである」。



曹徳鉉(展覧会によせたコメントより/※傍点筆者)
〈フラッシュユバック〉の絵画群は、その「遠ざけようとしている自分自身」への、曹徳鉉の応答ないし自己検証であると、ひとまずは定義できるだろう。彼が展覧会のために費やした時間は、韓国と日本の関係の中に埋め込まれている〈影〉を、歴史の暗部からあぶり出し凝視していく作業に、否応なく傾斜していったことは想像に難くないが、この呪縛のような不自由さを、ささの世界大戦の負の記憶による心的外傷の発露とする単純さは、慎重に避けねばならないだろう。

曹徳鉉が私たちに提示したこれらの肖像画を、もうひとつのフラッシュユバックつまり、撮影技法における〈クロスカッティング〉の所作において捉え直したとき、日本と韓国、男と女、公と私、永遠と現在、生と死など、異なる二つの方位が、絵画の表層において織り合わされていくという、冷静かつ精緻な編集の試みが浮かびあがってくる。そこにいるのは一人の〈韓国人〉としての曹徳鉉ではなく、ユニヴァーサルな〈芸術家〉として公を背負った曹徳鉉である。

しかしながら、その〈フラッシュユバック〉の経験が、曹徳鉉の絵画制作に、ある特殊な情緒的負荷を与えたことは間違いない。そのひとつの手がかりとして、曹徳鉉が展示計画の最後に、半ば唐突に付け足した〈木箱〉を読み解いてみたい。巨大な絵画作品「寛明堂写真館の家族」の正面に吊られた、棺桶のように寡黙で謎めいた木箱——。

それは、他の作品のマテリアルとは明らかに異質な存在感を放っている。その意味は、絵画と呼応する一種のインスタレーションなのか、空間全体のコンテキ





ストを補完する什器なのか、釈然としないまま文字どおり宙吊りにされている。

箱の内部を注視しよう。まず、ベニア板で組まれたパースペクティブがあり、しだいに狭まっていく視界の奥では、光を乱反射するトロリとした水面と、その中でうごめく三人の男たちの映像のカットアウトがある。

曹徳鉉は、寛明堂一族の記念写真（それは葬式の際に撮影された）を描いたキャンバスを、一旦バラバラに裁断し、この写真館の一三七年の歴史にちなんで一三七時間、鶴岡城趾の水濠に桐の筆筒に入れて沈めた。木箱内部の映像は、曹徳鉉自身と現在の寛明堂の男たちが、濁った水のなかで浮き沈みするそれら切れぎれの家族の断片を、泥水に半身を浸しながら探していく姿を映し出しているのである。男たちの足元を鈍らせるのは、かつての庄内藩の居城に堆積した泥であり、時の重みだ。沈められた絵画のキャンバスの、繊維の隅々まで染み込んだ鶴岡城趾の水。それはけっして新鮮な水ではなく、日本近代をアジアへの侵略戦争へと駆り立てられていった明治維新の残滓を含んでいる。この水と場所が孕むパラダイムに、曹徳鉉が無関心であったはずがない。

そして木箱を覗き込む視線は、この奇妙なアルケオロジを貫通して、さらにいくつかのパートへと導かれていく。打ち壊された桐の筆筒、撮影用のタンダステン光、四〇年前の葬式の光景、鶴岡の水に湿ったキャンバス、その裏の、光にあぶられた美しい図像の反転……。レンズの光学的な内部機構しながら重ねられたレイヤーの軌道がある。その上で見え隠れし、残像のように結ばれていく絵画や映像は、光よりも〈影〉の

ほうに親密だ。

はじめに書いたように、曹徳鉉の〈フラッシュバック〉は、絵画の表皮だけにとどまってはられない。

〈影〉を追うまなざしは、こんなふうに通感を持った奇態なカレイドスコープの形状となって、現実の空間へと激しくせり出しているのだ。

あるいはその木箱を、絵画に穿かれた裂け目や穴を、〈出産〉という歓喜と痛みを共存させたイマージュに置き換えるともできるだろう。何故なら、ギャラリーの最後の空間は、意図的に〈女たち〉のシンボルに溢れているからだ。羊水のような水に沈められ、男たちによって引き上げられたもうひとつの作品『void』の幼児は、黒い絵とともに双生児のように壁に掛けられた。その周囲には幾重にも額縁が重ねられ〈産道〉の直喩を思わずにはいられない。

胎児の柔らかな頭蓋が、回転しながら子宮の暗闇から現実の光に向かって進んでいくように、〈描かれた幼児〉はキャンバスの背後からゆっくりと染み出し、乾いた泥とともに絵画の肌理で受肉する。

そうなのだ。曹徳鉉の作品の背後には、いつも糸を紡ぎ、布を織る、触感の最古層に留まりつづける〈女たち／母たち〉の存在が漂っている。曹徳鉉はこれまでもくり返し、キャンバスに女性性をまといわせ、そこに自身の私的な、民族的なルーツを重ねてきた。しかし彼がひとたびアジアの血塗られた近代をモチーフに、キャンバス（＝女たちの身体）に〈記憶〉を〈記録〉しようとするとき、彼の黒鉛のストロークは、彼女らの上に〈傷〉となって定着するだろう。だからこそ、曹徳鉉の美しい助手たちは、ソウルのスタジオでその〈傷〉を縫合するように、あでやかな刺繍を画面上に

施すのである。

一昨年の晩秋。朝鮮半島の対岸に位置するこの港町で、一〇〇年前の日本に生きたフォトジェニックな女たちに魅入っていた曹徳鉉。彼は既にその時、写真館を営んできた一族のまなざしを借りて、アジアの近代化の畔を凝視しながら、そこに重ねるように、場所に根ざした人間の生死とその哀しみを繕う、婚礼と、出産と、埋葬の光景を想い描いていたのかも知れない。韓国と日本の、愛憎に塗れた歴史の〈読み直し〉というよりも、もっと生々しい〈生き直し〉の顕われとして……。

痛みを伴う〈フラッシュバック〉の連続から、〈影〉は、私たち日本人の記憶の暗部からも呼び出されている。曹徳鉉の、ソウルと山形を往復した関係の思考によって、〈彼ら〉は忘却の縁に立つおぼろげな姿ではなく、ますます輪郭を際立たせて、白日のもとに美しく露呈している。

それはあたらしく共有されるべき〈世界の記録〉の装丁にふさわしい。その編纂は、いまはじまったばかりだ。

宮本武典

Takenori Miyamoto

一九七四年奈良県生まれ。武蔵野美術大学大学院造形研究科絵画専攻修了。海外子女教育振興財団の教員派遣プログラムによりタイ、バンコクで教職に就いた後、パリ国際芸術家都市（フランス）での滞在研究、原美術館学芸部アシスタントを経て、現在、東北芸術工科大学講師・主任学芸員。同美術館大学センターで地域密着型の展覧会やシンポジウムなどの企画を手がけている。

「吉徳鉉 | FLASH BACK」インスタレーション風景
東北芸術工科大学7Fギャラリー
撮影：瀬野広美



I'm here. 2009

会期(秋期)二〇〇九年一〇月八日「木」→一五日「木」
 (冬期)二〇一〇年二月六日「土」→一四日「日」
 会場 旧三沢旅館+三共ビルディング(山形市本町一七―二四)
 デイレクター 宮本武典
 特別協力 山形国際ドキュメンタリー映画祭事務局
 制作協力 山形R不動産リミテッド、株式会社三共、シネマ旭、
 昌和デザイン株式会社、株式会社アクリル彩光、Café Espresso、
 武蔵建具、瀬野広美、肘折温泉地域協議会
 後援 東北芸術工科大学卒業生後援会・校友会

オープンスタジオ①「ミサワクラス+アジアハウス」
 二〇〇九年一〇月八日「木」→一五日「木」
 ○リノベーションプロジェクト
 ミサワクラスの家具「ARCHITECTURE FURNITURES」
 会場 二階・四階+アジアハウス
 公開時間 一三時～一七時三〇分
 ドミトリ「ペッドイン・シアター」
 会場 二階+三階+四階
 公開時間 一五時～一七時三〇分

カフェ「Café Espresso 2009」
 会場 アジアハウス二階/営業時間 一〇時～一九時
 ○レクチャープログラム「再生のスタンス」
 九日「金」一八時三〇分～二〇時三〇分 馬場正尊×阿部公和
 一〇日「土」一八時三〇分～二〇時三〇分 スーザン・モーデル

一日「日」一八時三〇分～二〇時三〇分
 アマル・カンワル(聞き手 小川直人)
 二日「月・祝」一八時三〇分～二〇時三〇分
 赤坂憲雄×渡辺智史×肘折地区青年団
 三日「火」一八時三〇分～二〇時三〇分 北川フラム
 四日「水」二二時三〇分～二三時三〇分 キドラット・タヒミック
 会場 アジアハウス地下スタジオ

オープンスタジオ②「I'm here ART」アートの住処」
 二〇一〇年二月六日「土」→一四日「日」二二時～一八時
 ○レセプションパーティー
 日時 二月一日「木・祝」一七時三〇分～二〇時
 会場 アジアハウス
 プロデューサー 新関俊太郎(ミサワクラス)
 ゲスト 宮島達男(現代美術家)、三瀬夏之介(日本画家)
 料理協力 香味庵まるはち



「warp」大植秀樹
アジアハウス
撮影：瀬野広美



『R不動産』は都市をリサイクルするメディアなのです 馬場正尊 (聞き手: 宮本武典)

——はじめに、馬場さんが東北芸術工科大学に着任することになった経緯をお話いただけますか。

馬場 ある日、「みかんぐみ」の竹内昌義さん「注1」から突然、「ちょっと芸工大に教えにこない？」と電話があったのですが、「大学で教えた経験はないし、心の準備ができていないから無理ですよ」という感じでした。山形はちょっと遠いイメージもあって、竹内さんは「大丈夫だよ、通えるよ」といっていただけ即答できないでした。すると数日後に副学長の宮島達男さん「12頁参照」から電話があって「馬場さん、宮島達男って人から電話ですけど、それはあの(宮島達男)さんですかね？」って事務所のスタッフが騒然として。

それで宮島さんと直接いろいろ話をしたわけですが、僕自身は格別(教育)に興味なくて。早稲田大学を卒業してからサラリーマンを経験して、雑誌をつくって、設計事務所を立ち上げて——と在野ですって活動してきましたから、「アカデミズムはちょっと遠いなあ」と思っていました。建築に関する文章もたくさん書いていたけれど、論文的なテンションではなく人に読んでもらいためのものでしたし。そんな事を宮島さんに素直にいったら「逆にそのほうがいい。(世の中に出て生きていく力)みたいなものを学生たちに教えてくれ」と。だったら教えられる。それはそれで面白いかも知れないと思ったのです。

——「在野で活動してきた」ということですが、建築家としての馬場さんのプロフィールを詳しくお話いただけませんか。

馬場 僕は建築家としてはちょっと変わったキャリアを持っていて、大学で建築設計を学び、大学院で町づくりや都市計画を研究しました。ただ在学中からその世界のなかだけの言語で物事を捉えるところと狭すぎる気がしていました。設計していろいろな物事が動いた最後に、「じゃあデザインして下さい」と依頼されることのような気がしていて、物事が起こっていく(川上)側をきちんと経験してみたかった。

それで一度はぜんぜん違う世界も見ようよと、広告会社の博報堂「注2」に、なんの知識もなくポーンと飛び込みました。今となってはデザイン側からも物事が起こせると分ったのですが、当時はまだ若かったし、いつか建築畑に戻ってきたいと思いつつもメディアの仕事に否応なく関わっていったわけですね。

会社では(プランニング兼営業)みたいなポジションで、例えば大きな博覧会だったら空いているブースの企画を考え、それに合った企業にプレゼンして、乗ってきたら他の企業を巻き込みながらプロジェクト化する、といった仕事をしていました。その現場で覚えたことは、スポンサーとか資本とかマーケティングを常に意識しながら、能動的に何か起こしていく手法とか泳ぎ方ですね。当時は「俺は何をやっているのか」



馬場正尊
Masataka Baba

佐賀県出身。早稲田大学大学院建築学科修了。早稲田大学博士課程、博報堂、雑誌「A」編集長を経て、二〇〇二年 Open A を設立し建築設計、都市計画、執筆などを行う。主な作品として、運河沿いの倉庫をオフィスに改造した「勝ちどき THE NATURAL SHOE STORE オフィス&ストア」(二〇〇七年)、オフィスを集合住宅に改造した「門前仲町のオフィスコンバージョン」(二〇〇五年)、「東日本橋のオフィスコンバージョン」(二〇〇四年)。茨城県守谷市に郊外の小さな農家「テーマ」にした住宅を設計、日本橋コレドの公開空地のリ・デザインなど。著書に「Re the Transformat」都市をリサイクル「POST-OFFICE」東京Rパークスベール改造計画「東京R不動産」など。
東京R不動産 = <http://www.radioestate.co.jp/>
open A = <http://www.open-a.co.jp/>





といったギトギトした社会との距離感は時代の雰囲気として確かにあって、その部分にあまり近寄りたくないと思っていた建築家は多かったでしょうね。だから僕は逆に近寄ってやれと思った。高楊枝で偉そうに下界を眺めているより、そこにダイブして暴れたほうがアバンギャルドじゃないかと思ったのですね。

——『東京R不動産』を立ち上げたとき、周囲の反応はどのようなものだったのでしょうか。

馬場 おそらく「また馬場が変なことをはじめたな」という反応だったと思いますが、僕のなかでは『A』のときよりもさらに建築と社会がリアルにつながった、というよりバージョンアップしたという感じでした。『A』は雑誌でしたが、『東京R不動産』は二面性があって、その一面は空き物件を通して東京という都市を眺める考現学的なメディア。最初はそうやってはじまったのですよ。不動産の仲介なんて考えてなくて、空き物件から東京を語るブログのような存在だったのですね。

——ただそれぞれに「これすごくいい、貸せませんか？」とか「この物件、借りられないの？」という反響が結構あったので、やはりニーズがあることが分って、それで数人の友達と、「ちゃんと借りられるものをつくらう」と現在の『東京R不動産』のスタイルに発展していったのです。そこでメディアとは別の顔、つまりもう一つの面、〈流通〉が加えられ、実際にお金がかく行為が伴うようになってきます。

『東京R不動産』は不動産と建築を組み合わせて、都市を動かすためのエンジンのようなものですね。メディア性と道具性の両面がある。それが二つ組み合わせ

させた事によって、『A』をつくっていた頃とはちょっと違う質感というか、ダイナミズムが生まれてきました。

——『東京R不動産』の共同運営者たちは、どのよう

馬場 はじめたのは有志五人です。これは『A』の編集部とは違います。まず僕は建築設計とメディアに関わる。そして吉里裕也という建築学科出身でディベロッパーに勤めていて、ちょうど勤め先を辞めようとしていたので誘いました。あと林厚見。彼は建築出身ですが、マッキンゼー・アンド・カンパニーでコンサルタントをやっていた頭のいい奴。そして安田洋平というアート系のライターと、最後は三箇山泰と、彼は大学生の時に『A』の編集部にバイトできていたのですが、肝心の物件を探すために街を走り回れる人間が必要だということで、カフェでアルバイトしているところを偶然発見して捕獲しました(笑)。そういう五人で『東京R不動産』をはじめました。最初は上手くいく確信は全然なかったのですが。

——単なるメディアとは違うビジネスモデルとして踏み込んでいたのは、メンバー五人のキャラクターも作用していたということですか。

馬場 誰が抜けても成立しなかったでしょうね。まずメディアつくった経験がある僕がいなくて成立しないし、不動産の仕組みが理解できていないと法律的なものがない。純粋に編集する人、物件を探す人が加わ

ることで、今までにない建築の領域を掘られるチームになったのだと思います。

あと、僕は個人事務所「Opus-A」も抱えていたので、設計の仕事に緩やかにシフトしていこうと思っていた。ちよこちよここと内装の仕事をさばっているうちに、『東京R不動産』が元気になってきたので、うちの設計事務所が古い建物をリノベーションして、それを『東京R不動産』が貸すといった上手いサイクルができあがってくれた。今では『東京R不動産』と建築家・馬場正尊のリノベーション設計は並走している状態ですね。

——メディアと建築設計がいいバランスで動きはじめたところに、〈大学の教員〉というさらにもうひとつの顔が増えたわけですね。

馬場 着任当初はそんなに意識的ではなかったのですが、行ってみたら宮島さんも竹内さんも、「当然、こっちで山形でも〈R不動産〉やるよね」みたいな空気いっぱい(笑)。その年の一〇月にはもう『山形R不動産リミテッド』【注10】がはじまっていました。

——『東京R不動産』では専門家がきちんと役割を分担していますが、大学では自分以外に能動的に動いてくれる人はいないわけですね。システムを教育現場にはめ込むのは難しかったのではないですか。

馬場 それが不気味なくらいに違和感がなくて。僕は雑誌をつくったときも素人でしたからね。まともな編集のスキルもないのに、カメラマンやライターを口説いてつくってましたし、『東京R不動産』も、不

注3 A 大学院生時代のフリーペーパー制作からはじまり、一九九九年に光琳社出版より季刊誌として創刊。建築やデザイン、写真などに携わる仲間たちとのネットワークを活かし、建築・都市という専門分野と一般読者を繋ぎ、現代や未来の都市についての見解を提言した冊子。【1】には「Architecture (建築)」「Art (アート)」「Anonymous (都市のなかなかならぬ誰か)」あらゆる始まりの「A」というような意味が込められている。

注4 光琳社(こうりんしゃ)元々は一九二七年創業の京都の老舗印刷業者で、一九四四年に会社設立。美術印刷を中心に、百貨店や寺院のパンフレット印刷などを受注する一方、一九六〇年には出版部門を独立。美術を中心としたサブカルチャーに対して理解が深い出版社として知られ、一九九七年出版の単行本「宙(そら)ノ名前」では好評を集めた。一九九九年自己破産。

注5 津村耕佑(つむらこうすけ)一九五九年ノフファッションデザイナー。埼玉県生まれ。一九八二年に第五二回装苑賞を受賞。三宅アイン事務所入社後、一九九四年には「究極の家は服である」という考えを具現化し、都市でのサバイバルをコンセプトとしたウェア「FINAL HOME」を立ち上げる。ファッションデザイナーとしての活動と同時に、「第二回現代日本美術展」(一九九二年)、「ヴェネツィア・ビエンナーレ建築展」(二〇〇〇年)、「SAPE DESIGN TAKES ON RISKS展」(二〇〇五年)への参加など、ジャンルを越えた活動も展開している。二〇〇八年より武蔵野美術大学空演演デザイン学科教授。

注6 SANAA (Sajima And Nishizawa And Associates) 建築家の妹島和世(せじまかずよ)と西沢立衛(にしざわりゅうえい)による建築ユニット。一九九五年より共同設計をはじめ「SANAA」設立。存在を過剰に主張することのない、開放的で風景の中に溶け込むような建築設計で知られる。設計した主な建築に、「国際情報科学芸術アカデミー・マルチメディア工房」(一九九六年、日本建築学会作品賞)、「空沢21世紀美術館」(第九回ヴェネツィア建築ビエンナーレ展示部門金獅子賞、毎日芸術文化賞)、「トレド美術館ガラスパビリオン」(二〇〇六年)など。二〇一〇年世界各地での活躍が評価され、「建築界のノーベル賞」ともいわれる米ブリツカー賞受賞。

注7 磯崎新(いそざきあらた)一九三二年ノ建築家。東京大学数物系大学院建築学博士課程修了。一九六三年磯崎新アトリエを設立。ポストモダンの代表的な建築家で、建築設計活動のみならず活発な評論活動、芸術文化活動においても広く知られる。代表作に「天分県立中央図書館」(一九六六年)、「福岡相互銀行本店」(一九七二年)、「くぼせセンタービル」(一九八三年)、「MOCA ロサンゼルス現代美術館」(一九八七年)、「パルセロナ市オリンピック・スポーツホール」(一九九〇年)、「テイム・デイズ・ニービルディング」(一九九一年)他。著書に「空間へ」(建築の解体)、「手法が」(棟十二)、「建築家捜し」など多数。



動産仲介の経験はなかったけれどプロジェクトチームをつくって手探りで動かすはじめましたから。「山形R不動産リミテッド」もそれらと同じで、「大学」というある種の状況に対して柔軟につくっていくしかないという気持ちでした。イメージ通りになんてできるわけがないと思っていた。学生たちの力量も分らないし、最初から「教える」という意識はあまりなく、彼らをそこにある「素材であり状況である」と考えて、それを使ってできる「山形R不動産」をつくろうと思っていました。

——学生が素材であり状況であり、というのは面白いですね。

馬場 そう捉えざるをえない状況ですよ（笑）。まずは授業で『東京R不動産』の話をして様子を見てみると、みんな楽しそうに聞いているので、これは大丈夫じゃないかと思って、「とりあえず物件を探してこよう」と少しずつ盛り上げながら進めていきました。そのときに思ったのが、大きくなくてもいいからリアルなゴールイメージをきっちり示してあげれば、勘のいい学生ならちゃんとやりきるものだと思います。

あれこれ考えるよりもとりあえず動いてもらって、「君たちがやってきたことは何なのか」とか、「それが時代における意味は何なのか」とその過程で説明をしたり伝えていく教育スタイルですね。大文字の建築のことばかりで過剰に頭でっかちにならないで、自分たちで結果を出すなかでちょっとずつ自信をつけていく。（語るよりも動く）というスタイルがこの大学の学生には合っていると、やりながら思いましたね。

——『東京R不動産』のメンバーは山形の展開をどう見ているのですか。

馬場 地域社会にとってはすごく有意義だと見てくれていると思いますが、その反面、「これじゃあ稼げないから大変だろうなあ」とも感じているはずですね。でも確立された「R不動産」フォーマットからちょっとくらいはみ出た存在があっても、それはそれで『R不動産』らしいと思ってくれているのではないのでしょうか。

本体の『東京R不動産』から見ると、不動産仲介をしないのはまったく違うプロジェクトになるんですね。「山形R不動産リミテッド」は物件の情報を開示して興味がある人がいたら設計をするという、情報、デザイン、企画だけ。「R不動産」の特徴でもあるダイナミックな道具性はちょっと薄いですね。その分、メディア性が強いというか。ただ僕は「山形R不動産リミテッド」も続けていけば、おそらく段階的に地元の不動産屋と提携しながらちゃんとした流通につながっていくと思います。今はそこに至るための助走期間なのです。

——『ミサワクラス』（三沢旅館）「31頁」のリノベーションは「山形R不動産リミテッド」の最初のキーモデルになりましたね。

馬場 『東京R不動産』は、東京のなかに眠った魅力的な物件を発見して顕在化するサイトですが、山形の場合は空き物件が多すぎて顕在化も何もない状況だったんですね。そこでまず決めたのが「山形R不動産リミテッド」の対象は街の中心だと。山形市の中心市

街地ですら空いた物件があるのなら、それを（発見する）ことよりも、「このように活用しようぜ」と積極的に提案するサイトにしようかと舵をパツと切り替えました。

それでいくつかの物件をモデルケースに、リノベーションの提案を具体的にはじめていったら、さっそく商店街の会合に呼ばれました。そこで実際に中心街にある空き物件のビフォー・アフターをCGで見せたら、そのなかに三沢旅館が混ざっていたんですね。商店街の会長さんが「あれ、これ三沢さんのビルじゃないか。紹介してあげるよ」と。オーナーの三沢さんは「何かわけの分からない奴らが来たな」くらいの感じでしたが、少しずつ説得していったら乗り気になってくれて、最終的に旅館だった建物の特徴を活かした最小限のリノベーションプランを、最小限の投資で可能にするシェアアパートのプログラムで話がまとまりました。ビル全体の投資を回収するための収支計画を地元の銀行にも入ってもらって組んでいけば、山形でもちゃんと成り立つと思えましたね。

——空き物件の情報だけじゃなくて投資額の提案まで踏み込んでやらないと、山形では『R不動産』としてのメディア性が出せないよ。

馬場 出せないし何も動けない。空き物件がたくさんあるのはみんな知っている話なので、それをどうするかというところまでないと街は永遠に空き物件をストックしたままですね。だから具体的な提案をしなくちゃいけないのだけど、紙上のプランニングだけでは駄目だも思っていました。リアルな何か動かなきゃいけない。

注8 東京R不動産 (Cat Tokyo Era)

都心居住のための物件と可能性を発掘する不動産のセレクトショップであり、「不動産仲介」「建築デザイン」「編集」の三位一体で運営されている新しいタイプの不動産メディア。「R」とは、都市再生に対応する様々なデザイナー、建築家、不動産業者などのチーム名であり、Reinvent（再生）、Renovate（状況をつくり出す）、Realize（都市を活性する）を意味する。「東京R不動産」からは複数の地域で個性的な不動産サイトも派生させている。

注9 R THE TRANSFORMER

〈都市をリサイクル、ロサンゼルス、ニューヨーク、シカゴといった各都市の再生物件を紹介した冊子。都市の「作り方」ではなく、「使い方」を海外の事例から検証し、事務所や工場などで使われてきた古い建物をカフェやホテルなどにリサイクルするなど、実践的なおかつ継続性のあるケーススタディを集められている。後の「東京R不動産」につながる。RはRの活動コンセプトであり、アメリカの都市を取材することでビジュアライズした。二〇二二年、R productより発行。

注10 山形R不動産リミテッド

『東京R不動産』と東北芸術工科大学建築・環境デザイン学科との共同プロジェクト。二〇〇九年より運営。実際に不動産仲介は行わず、山形中心市街地の建物の新しい使い方、可能性を引き出すような、アイデア、デザイン、およびライフスタイルを考え、提案することを主な目的としている。また、『東京R不動産』が培ってきたノウハウが地方都市の中心市街地の再生に、どのように貢献できるかを検証する狙いもあり、学生たちの実践的な教育の場ともなっている。主に物件の調査とデザインが中心であり、「東京R不動産」よりも機能を限定していること、また実験的・限定的に行うという意味で「リミテッド」がついている。



他の「東京R不動産」の仕事で、もともと独身寮だった建物をシェアハウスに改装したことがあったので、七日町で三沢旅館を見たとき同じやり方でいけるとすぐ思いました。僕にとっては、完成度が高くなるとも、とりあえず一つ、「何かが動いている」という事実が重要だったので、まずはシェアアパートとして着地させる事に注力したのですが、そこが〈大学〉の面白さですよね。三沢旅館に暮らしはじめた学生や卒業生たちがプロジェクトチーム「ミサワクラス」をいつの間にかつくり、「俺たちで街を動かそう」と能動的に思いはじめたのです。

投資額が小さかったため改修工事はほとんど水まわりのインフラのみで、あとは学生たちの手づくりですから、建物としてはたいしてデザインは入っていないのです。空間的には予定の範囲内のリノベーションに収まっていますが、「ミサワクラス」が共同生活の場をシェアするとともに一緒にプロジェクトを動かすコミュニティになっていったことを、僕はかなりアプリーに受けとめています。そのことが三沢旅館という物件を、僕の想像以上にクリエイティブなアートのほうに振れてくれた。いちばん大きかったのは他ならぬ宮本さんがキュレーターとしてコミットしてくれたこととですけどね。

——三沢旅館に住んだ「ミサワクラス」のメンバーが、次に隣の空きビルに侵食して、山形国際ドキュメンタリー映画祭「注11」のための仮設ドミトリー「アジアハウス」のプロジェクトをはじめましたね。

馬場 メンバーが建築系だけだとうなづいてないです、絶対。なぜかという、建築家は図面を描いて

指示を出すという職能性が強い。でもアート系の人は「自分でつくらなければ駄目だ」と、そこに物や空間があつたらすぐに手を動かさしはじめる。「ミサワクラス」が堅実なのにスピード感があるのは、そこに建築のマスタープランのような感覚が上手く重なっているからですね。

東京とかの建築学生プロジェクトだと、計画が先走ってなかなか現実に着地しないのですが、「アジアハウス」を見てみると、計画と同時に着地が語られる。行われていくという実践性がすごく新鮮でした。そのつながり方、つなげ方が興味深かったですね。あのプロジェクトが次のプロジェクトを生む。しかも隣で。

そもそも「R不動産」という集団は「東京R不動産」を空母にしながら「密売東京」「注12」があつたり「房総R不動産」「注13」あつたりと、新しいプロジェクトがそこからびよんびよんと飛び出す性質を持っているのです。だからある活動が母体となってスピノフしていく構造は常に想定しているのですが、山形の場合ももっと不思議な、スピノフでもない進化ですね。リノベーション物件の住人たちが自らあたらしいプロジェクトを考え、次のビルのジャックに関わっていくなんて完全に想定外だし、びつくりしました。

——これまでの展開を踏まえて、今後の「山形R不動産リミテッド」は中心市街地でのように動いていくのですか。

馬場 水平展開する感じになっていけばいいと思っています。二〇世紀の建築は、特に都市では垂直的に伸びていく欲望が強かったのですが、奇しくもこの時

代はその運動性への疑いが生まれていますよね。特に大都市の場合は疑いどころか、そんな単純な発展モデルはもう存在しないことははっきりしている。

僕は建築家としての大きなテーマとして、都市がどのように更新されたり読み変えられたりするべきかを考えてきたのですが、山形での「ミサワクラス」や「アジアハウス」の動きを見ると、密度が薄くなっていた大都市に一つの事例ができ、それが次の事例を生み、その次の事例がまた次の事例を生むという、セミラティス構造「注14」にプロジェクトがズレながら広がっていった、しかもその生まれたプロジェクト同士はつながっていくわけです。現在も花小路であつたらしいシェアアパートのリノベーションが進んでいます。

二〇世紀の都市計画はいわゆるマスタープラン型で、決まった方向に物事をまっすぐ進めていくのですが、この一連の動きは偶然が偶然を生み、またその偶然が偶然を生み、大きく見るとそれが必然だったように見えて、帰納的ではなく演繹的に広がっていく展開の仕方だと思ふですね。それらはプロジェクトとしての親和性も高く、山形の場合は人的なつながりがある場合も多いので有機的にパッと接続しやすい。「この通りがこのように変わりました」という昔っぽい変化ではなくて、違うレイヤーでジワッと物事が動いていくような変化の仕方がありえる。それはまだ言語化されていないけれども、水平的にポツポツと展開していたものが、あるとき急にパパパと重なっていく感覚は、大袈裟な話かも知れませんが、新しい都市計画の方法論の可能性を示しているようにすら、僕には思えるのです。

注11 山形国際ドキュメンタリー映画祭 (Yamagata International Documentary Film Festival) 一九八九年以降、山形市で二年に一回開催されているドキュメンタリー映画の国際映画祭。ドキュメンタリー映画監督・小川紳介の発案で、山形市制施行一〇周年記念事業として開催されたが、二〇〇七年からは「特定非営利活動法人山形国際ドキュメンタリー映画祭」として活動している。山形での開催の他、東京・大阪での上映会も行われている。

注12 密売東京 「東京R不動産」から生まれた、二〇〇七年オープンしたオンラインショップ。「東京をキーワードに、東京に住む人がリアルに感じている街のイメージや、混沌とした街の不思議さを「モノのセレクト」によって表現したい」という思いから生まれた。「ここでしか買えないモノ」、「入手方法が良くわからないモノ」、「お気に入りのモノ」など、大抵の商品が簡単にインターネットで買える時代だからこそ、こだわりの商品を密かに発見する楽しみを提供するために開設されたオンラインショップである。

注13 房総R不動産 房総でのライフスタイル、房総での楽しみ方を表現するメディアとして、二〇〇八年スタート。「東京R不動産」では、都心居住のための物件と可能性を発掘してきたが、「房総R不動産」は房総を舞台に、より地域に密着して「新しい郊外」の可能性を発見するため、「房総」に特化した活動を行っている。主な活動として、千葉県いすみ市との共同プロジェクトの一端で、都心から房総地域への移住や週末移住希望者に、いすみ地域内の別荘や空き物件で実際に生活してもらおう「房総トライアルステイ」の試みがなされている。

注14 セミラティス構造 (Semiotic) 個々の情報同士が重複（オーバーラップ）しながら複雑に繋がっていく構造のこと。ウィーン出身の建築家クリストファー・アレグザンダーは著書「都市はツリーではない」（一九六五年）の中で、都市は階層的に構成されるツリー構造ではなく、様々な要素が絡み合っただけで形成されるセミラティス構造であることを説き、磯崎新、多木浩二などポストモダンの都市論に大きな影響を与えた。また、本書では都市におけるセミラティス構造として「パークレーの交差点を例にあげ、「交差点」とは、「信号を待つ場所であり、新聞の見出しから情報を収集する場所であり、新聞を購入する場所でもある」というように、複数の役割を同時に担っている要素を含むのがセミラティス構造であると説明している。

ミサワクラス▶PLAY

川上謙 十黒田良太

構成▶島本武典 写真▶瀬野広美 ミサワクラス

TRACK-01 空洞化する街

はじまりは、東北芸術工科大学の馬場正尊セミがはじめた「山形不動産リミテッド」。その活動は、母体となる「東京R不動産」と同じで、街に眠っているユニークな(空き)物件を発掘する行為を通して、都市の抱えている問題を浮き彫りにしていく作業だった。しかし、僕たちのホームタウン・山形の街を調査していくうちに、トキヨロにおける(R)と、ヤマガタにおける(R)との間は、実際にはかなりの落差があることに気づく。想像していた以上の物件が続々と出てきて、そのほとんどが五年以上も空いている状態。まるで街全体が巨大な空き家のような状況だ。宅地は郊外にどんどん移動し、中心街は空洞化している。それによって商業も衰退し、「テナント募集」の看板がたくさん掲げられている。果たして、こんなにも生々しい街の現実から目をそらして、「気楽に(物件探し)に興じていいものか? いや、そもそも物件探しという行為そのものが成立しないように思えた。(黒田)

TRACK-02 交渉こそ重要

僕たちはまず、自分たちがそのような空き物件に暮らしてみることを通して、空洞化しつつある山形の街に向き合うことにした。そのために見つけたのが本町の「三沢旅館」[写真1、2、3]。厨房やトイレ、風呂はシェアすることに、客室を個室として利用する。ちょっと変わった(シェアアパート)のイメージだ。さっそく交渉がはじまったが、ビルのオーナーは五年以上も無人化した建物に高い固定資産税を払い続けていたのに、僕たちの提案にはじめは賛同してくれなかった。「協力したいけどなかなか難しいね」。問題はお金だ。何度も企画書をつくり、プレゼンを繰り返し、やっと話が進みはじめたのは、きちんと建設業者に初期投資に関する見積りをもってもらって、賃貸物件としての利益回収率を示してからだった。こんな交渉は学生としての判断領域を少々超えていたけれど、明確な数字に落とし込まなければ、不況の地方都市では何も進まない。最終的にRバージョン時の内装のデザインプランも大幅に変わってしまった。でもこの辺のリアル感が都市部のR不動産と違うところ。僕たちは賃貸交渉が実現したことをひとつの成果として、とにかく三沢旅館での共同生活をスタートさせたのだ。(黒田)

TRACK-03 解体器のような建物

三沢旅館は木造の建物で、構造や消防法などに留意しさえすれば、壁や床に自由な手を加えることができた。現在でも、僕たちはオーナーの理解もあって、暮らしながら少しずつ建物内部のリノベーションを進めている[写真4、5]。共同生活なので、キッチンやトイレの共有にはいろいろと気を使う。その分、プライベートな空間からは、自分の思い通りにしたいという欲求が溢れ出てきて、かつて客室だった個室はそれぞれが好き勝手にいじっている。「写真6」もともとアパート仕様ではないので、不慣れな面も確かにあるが、考えようによってはここはありきたりのアパートとは違って、制約に囚われることなく、僕たちの溜まったリノベーション欲求(一)の放出を受け止めてくれる柔軟さをもっているのだ。(暮らし)と(リノベーション)は同時進行。その分、空調設備とか収納とか、普通のアパートならちゃんと備わっている機能はあまりよろしくない。でもそれは、ここでは生活の知恵やデザインの種だと捉えられている。(黒田)

TRACK-04 豊かな共有生活

三沢旅館に住みついた二人の若者は、もともと友人関係だったわけじゃない。はじめは、一緒に暮らしていても(友達)と(他人)の間のような関係を保っていた。その気になれば、自分の個室に籠れるので三沢旅館内での人間関係はその後次第。食事も好きな時間に好きなものを食べる。でも、自由すぎるのはかえってコミュニケーションをささげなくすることがわかってきた。だんだんみんなのなかで自発欲求が溜まってきて、スケジュールを合わせて全員で食事[写真7、8]したり、共同生活に必要な小さな家具などをつくるようになった。とにかく大切なのは、(みんなと)共に何かをする(こと)。「ミニニケーション」を潤滑にするための(答え)が、三沢旅館の日常をだんだん面白いものに変えていった。田舎の両親から送られてきた差し入れ食料が、いつもキッチンのテーブルに「みんなで食べて」というメモ付きで乗っている。農園でバイトしているメンバーがもってきた高価なブドウやラ・フランスのB級品がごろごろしている(貴重なビタミン)。誰かが借りてきたDVDをプロジェクターで壁に映してみんなで観る[写真9]。祭りの夜にはガレージでBBO…。生活に足りないものの多さが、しぜんと道具や空間や時間を仲間と共有すること(につながる)ていく。共有することが、ここの生活の日常になっていった。(黒田)

TRACK-05 『ミサワクラス』の誕生

あわたたしくはじまった三沢旅館での共同生活が落ち着いてくると、「生活をシェアしているだけだ」とこは単なる(学生寮)になっちゃうよね」という声が出てきた。この中心市街地に暮らしながら、クリエイター集団として何ができるのか? と話し合うようになっていったけれど、いったいどんなアクションが可能なのか、僕たちだけではなかなか企画がまとまらない。そこで、キッチンに大学でお世話になっていたいろいろな領域の先生たちをゲストに招いて意見交換をすることにした。これが僕たちの最初の企画。その名も「スタジオキッチン」。R不動産の馬場正尊さん、みかんぐみの竹内昌義さん、アーティストの中山ダイスケさん、デザイナーの坂東慶一さんなど、そうそうたるメンバーが、キュレーターの宮本武典さんの呼びかけ



1



3



5



7



8



6



4



2



9



16



17



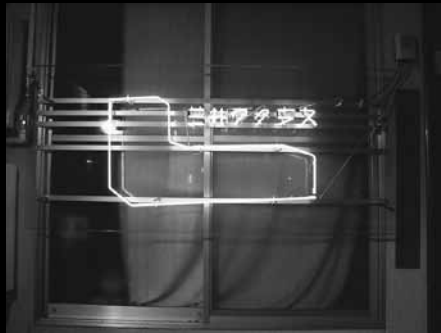
18



14



15



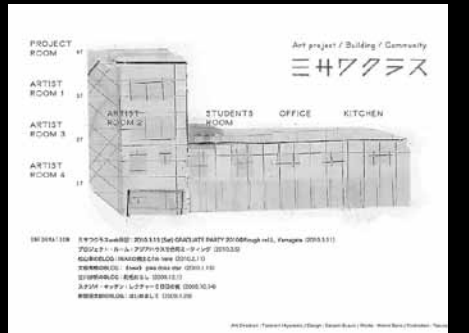
12



10



13



11 <http://gs.tuad.ac.jp/misawa/>

TRACK-09 (R) の嗅覚
 ミサワクラスのメンバーは、大学で建築や絵画、グラフィックデザイン、鍛金、陶芸、漆工芸などを学んできた。共同制作の際には、当然それぞれが得意な分野で力を発揮する。集客イベントのプランニング、フライヤーなどのデザイン、施工作業、各種の交渉こと…メンバーのプロジェクトへの多様な関わり方が、ミサワクラスの仕事を多義的なものにしていく。けれどもプロジェクトの全体を貫くのは、R不動産から受け継がれた「打ち捨てられた空間やモノの創造的活用」だと思ふ。アジアハウスの仕事にしても、制作費用は潤沢ではなかったけれど、閉館になった映画館「シネマ旭」にお願いして椅子を無償で提供してもらったり「写真16」、中山町のカーペット会社「穂積繊維工業」では社長のご厚意で、工場内の整理をお手伝い「写真17」する代わりに質の良いカーペットを安価で譲っていただいた「写真18」。予算はない。でも(R)的な嗅覚やアンテナを張り巡らせてアジアハウスをつくるための素材を収集していった。建物内装も、新しく何かを付け加えるのではなく、まずは徹底的に余計なものを削ぎ落とす。朽ちた土壁や建具を取り除き、さわやかな風を通した。ベッドは運搬用の木製クレート積んだもの、布団はメンバーが他のプロジェクトでお世話になっていた肘折温泉から無償でいただく。お金をかけずに身体を動かして、街の人たちと関係をつくっていけば、しぜん心地よい空間が用意されていくものだ。(川上)

形国際コミュニケーション映画祭』の開催が予定されていた。ミサワクラスの存在をひろく知ってもらうには絶好の機会だ。さっそく隣の「三共ビル」を不動産屋さんに向けてもらって、映画祭事務局の高橋さん、キュレーターの高橋さんとともに現場で何ができるかを話し合った。そして生まれたミサワクラスの次なるミッションは、映画祭に集まる海外からの長期滞在者のために、このカビ臭いビルをまるごと無料の宿泊施設「アジアハウス」として活用するということ。この決定からのミサワクラスの現場仕事はとても瞬発力があり、宮本さんのディレクションのもと、ものすごい速度で三共ビルの再生が進んでいた。プロジェクトは街に与えられたものだけれど、僕たちはそれにどんな意味があつて、どう面白いのか、同時に嗅ぎ分け、決断し、作業を楽しんだ。一〇年間も重く閉ざされていたシャッターがガラリと開けられ、路面から眩しい光が差し込んだかと思うと、二週間後には三共ビルはアジアハウス「31頁」に生まれ変わっていた。一階には馬見ヶ崎にある「Cafe Espresso」の全面協力のもと交流カフェ「32頁」を、二、四階はドミトリスヘイス「写真14」に、地下はシアター「48、49頁」に改造された。路面側の窓には全体に映画のワンシーンを印刷したスクリーンを取付けて「写真15」映画祭へのオマージュとした。僕はこれら全体をして「インスタレーション・アーキテクチャ」と勝手に呼んでいる。それは建築であり、アートであり、「コミュニケーション」の場であり、再生行為である。恒常的な建築ではなく映画祭とコミットした仮設的インスタレーションなのだ。(川上)

TRACK-08 仮設的な建築？ いやそれはアートなのだ
 新しくなったキッチンでの雑談が、次々と新しいプロジェクトのアイデアを生む。誰かが、隣の空きビルをどうにか活用できないか？と言った。ちょっと秋には山
 TRACK-07 ケンチクテキカグノススメ
 二人も一緒に暮らしていれば、キッチンはいくらひろくたつてすぐに散らかってしまう。食器、食材、調味料、その他モロモロの物品が散乱し、誰のもののかも分からない。そんなカオスを解消すべく、共同で収納付きのテーブルセットを製作することにした。せつかくつくるには、完成したら「オープンスタジオ」の企画にして街の人たちにミサワの内部を見せようというところになった。さて、ミサワクラスでしかつくれない家具とは？ 試行錯誤の末、そのままミサワクラスの建物の形をしたユニークな建築的家具が完成「写真13」「32頁」。ひとり一人の椅子の座席の下には、蓋付きの収納箱が設けられ、個人の食器や食材が入られるようにした。このテーブルセットの登場により、キッチンのカオスが解消したのはもちろん、建物のなかに建物があるような、面白い風景がキッチンに出現した。これはまるで「日用使い」のインスタレーションだ。(川上)

TRACK-06 街へのアビール「ロ」ンネオン
 『三沢旅館』改め『ミサワクラス』での生活がはじまったが、建物の入口に掲げられた表札はいかかわらず『三沢旅館』のまま。そのせいで、町内会の人たちからいつまでも同じ質問をされる。「賃貸契約はどうなっているのか？」「誰が代表しているのか？」。おそらく本町のほうでも、不思議な共同生活を始めた若者たちをどのように理解し、迎え入れたらよいのかいまひとつ掴めなかったのだと思う。そりゃそうだ。こんなスタイルで若者が街中に入り込むことは稀なこと。僕たちはこのプロジェクトの主旨や、一人ひとりの顔を地域に知ってもらう必要があるのだ。そのため僕たちは、大学の支援を得て、まず版画の大学院生にお願いして『ミサワクラス』のロゴをつくり、それからここでの日々の暮らしを公開するウェブサイトを立ち上げた「写真11」。暗かった建物の入口には、ネオン管による『ミサワクラス』の文字を表札代わりに取付けた「写真12」。道行く人は、シンボリックに輝く六つの文字に、この街の変化の兆しを感じたに違いない。ここから何かがはじまるのだ。(黒田)



28



29



27



25



26



22



24



23



21 Fram Kitagawa



19 Susan Mogul



20 Amar Kanwar

TRACK-10 ドキュメンタリストたち

山形国際ドキュメンタリー映画祭のために僕たちが完成させたドミトリー・アジアハウスは、メイン上映会場である「a 7日町」のすぐ隣にあり、映画漬けの週間を過ごすには最高の立地だ。一階のカフェはドミトリーの宿泊者だけでなく、たくさん映画関係者や運営スタッフが利用してくれた。ミサワクラスは山形にある。ここはほんとうにローカルな場所だけれど、映画祭期間中はアジアハウスを起点に国境を越えたネットワークがつながり、国籍不明な場所へと変貌していった。そしてアジアハウスの地下では、毎晩日替わりで、多彩な講師陣による「再生」をテーマとするレクチャーがおこなわれた。大学からは馬場さんと、民俗学者の赤坂憲雄さんがそれぞれの地域にける再生のプロジェクトを語り、映画祭からはアメリカの女性監督スーザン・モーグル「写真19」によるセクシャルティに関する映画論、アマン・カンワル「写真20」が語るビルマの民主化運動の記録、キドラット・タヒミックによる儀礼的なヴィデオインスタレーションなど、重厚な映像と言葉が交錯する。そして、越後妻有アートトリエンナーレのディレクター・北川フラムさん「写真21」も山形まで駆けつけてくださった。このレクチャーでミサワクラスが受けた知的な刺激は半端ではない。(川上)

TRACK-11 アーティストのショーケース

嵐のようなドキュメンタリー映画祭が終わり、ミサワクラスは放心状態。映画祭の国際的な知的サークルに加えてもらったことは、僕たちの視野を飛躍的にひろげてくれたけれど、さてその「気づき」をどのように次に展開させていけばよいのか？ そんな問いを抱えたまま、とりあえずは、せつかく再生させたアジアハウスをメンバーのアトリエとして継続使用することにする。「写真22」。冬に大学で開催される卒業制作展にあわせて、メンバーの作品をアジアハウス内に展示することも決まった。タイトルは「I'm here, APT」(アパートメント)。「写真23」。アジアハウスを「アパートの住処」として捉え直し、地域とコミットしていくのではなく、どちらかというとこれまでの刺激をちゃんと個々人の制作に落とし込もうというコンセプトだ。といっても、ビルのなかで籠ってつくっていてもつまらないので、再びシャッターを開けて、僕たちの制作風景を街の人々にガラス越しに見てもらおうことにした。「写真24」。アートが生まれる現場の「ドキュメンタリー」だ。メンバーの根本裕子が粘土をこねて陶器の作品をつくる。古川紗帆が毛皮の作品中を縫製している。後藤拓朗が壁に絵を描いている。キッチンテーブルセットもアジアハウスの一階に移設して、企画会議や資料作成などもここでやっていく。路面から見ると、さぞ不思議な集団に感じられたらう。「僕たちはミサワクラスとして、この本町でクリエイションを楽しんでいるのだ」と、どんな地域にアピールしていきたい。ここがアーティストの拠点として継続し、街なかの「アーティストのショーケース」として機能していくら面白い。(川上)

TRACK-12 満員御礼：そして見えてきたあらたな課題

「I'm here, APT」のレセプションパーティーは、このおんぼろビルが「東京の満員電車」になるくらい人が集まった。「写真25」。メンバーの新聞俊太郎がプロデュースしたパーティーフードは、彼の実家の老舗漬物店とコラボしたミサワクラスとアジアハウスの形状をしたオードル。つまり、食べられるミサワクラスだった。「写真26」。ミサワクラスがつくってきた場所、関係、アクションを、それを支えてくれた地域の人、先輩、業者さん、先生、他大学の学生、ボランティアスタッフと共に食し、そのエネルギーを街に伝播させるためのパーティーだ。こつた返すアジアハウスの各フロアでめいめいお酒や食事を囲むなか、新しいメンバーの加入やプロジェクトの可能性も生まれた。これまで街にはアートやデザインを指向する若者たちのための場所はなかった。そんな疲れはじめた街に入り込んでいった僕たちミサワクラスは、はじめは小さな共同スペースだったけれど、このパーティーでそれがもっとひろがりがある、共有の場として認知され期待されていると実感することができた。こんな展開をいったい誰が予測していたらう？ けれども個人的には、僕は自分の存在意義をあらためて問われているように思えた。ミサワクラスやアジアハウスの設立のための共同作業で、僕は建築を学んできたはずなのに、現場作業ではまったく戦闘能力がなかった。この一年間、テンションが下がっている。悩んだが、結局のところ「力」を得ようとするかどうかは自分次第なのだ。実践的なスキルを身につけるためには、大学ではなく、実社会での下積みが必要なのは理解している。けれど、僕は今すぐにでもそれが欲しい。個人作業では生まれなかった闘争本能。あらたなモチベーションが共同制作によって発生したのだ。(黒田)

TRACK-13 ミサワクラス ▶ PLAY

僕たち二人が三沢旅館で、「ミサワクラス」としての生活をはじめてから一年が経とうとしている。ミサワクラスのメンバーとは、なんだか奇妙な関係になってきている。友達よりもっと親密で、でも家族未満の自立した関係。共同生活をしていくことで大切なのは、あたり前だけどみんなの意思をちゃんと尊重し、共有すること。ミサワクラスには二通りの価値観が存在している。美意識、アート観、時代観、人間観…アートやデザインを学んできたのだから、そのこだわりもプライドも高い。誰かの考え方を強要するのではなく、「みんなの考えをみんなが知り、分かり合」ことが前提なのだけれど、いざプロジェクトをカタチにしようとするときに、話し合っているだけでは前に進まない。それがすごく悩ましい。分かり合っていないけど、何か表現とダイレクトにつながっていかないだろうか？ 僕と黒田が「I'm here, APT」で発表した「ミサワクラス ▶ PLAY」は、そんな「みんながひとつになる方法」をそのまま作品化する試みだった。「写真28」「29」。みんなを理解することが、僕の予測を遙かに超えたところに「ミサワクラス」を連れて行ってってくれるはず。そこに僕たちの次のステージがあるのだ。そんなワクワクする期待を込めてーリプレイ、ミサワクラス。(川上)

山形国際ドキュメンタリー映画祭連携プログラム
「アジアハウス」連続レクチャー

再生のスタンス

会期 2009年10月9日「金」～14日「水」（全6回）

会場 2アジアハウス地下スタジオ

企画 宮本武典

ゲストコディネーター 藤岡朝子（山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局）

空間デザイン ミサワクラス

Vol.1 「生まれた街を、好きな街にかえていくために」
対談 馬場正尊（東京R不動産／建築家）×阿部公和（亀や）代表取締役社長）
日時 10月9日「金」18時30分～20時30分

Vol.2 「個人史を赤裸々に映画化する」
講演 スーザン・モーグル（映画監督／アメリカ）
日時 10月10日「土」18時30分～20時30分

Vol.3 「インスタレーションからビルマの民主化運動とアートを考える」
講演 アマル・カンワル（映画監督／インド）
聞き手 小川直人（logue／せんだいメディアアテック）
日時 10月11日「日」18時30分～20時30分

Vol.4 「映画（湯の里ひびおり）に見る、若者たちのいま」
座談会 赤坂憲雄（東北文化論）×渡辺智史（映画監督）×肘折地区青年団
日時 10月12日「月・祝」18時30分～20時30分

Vol.5 「インターローカルな芸術祭が社会に与えるインパクトについて」
講演 北川フラム（アートディレクター）／越後妻有アートトリエンナーレ総合ディレクター）
日時 10月13日「火」18時30分～20時30分

Vol.6 「アジアハウスの打ち上げセレモニー」キドラット・タヒミックを迎えて」
パフォーマンス キドラット・タヒミック（映像作家／フィリピン）
日時 10月14日「水」12時30分～13時

地域に流れる〈固有の時間〉をどう組織するか？

北川フラム

新潟の「大地の芸術祭」^{【注1】}は一九九六年から構想がはじまりました。もともとこの芸術祭は、新潟における六市町村の大合併から派生したプロジェクトです。新潟全体を一二の広域圏として捉え、長岡、新潟、私が生まれた高田などを中心に合併が進められて、最終的には一二の市町村が現在は約三〇に統合されました。

平成以降、市町村の合併は行政活動を効率化させるために全国でさかんにおこなわれていたわけですが、当然そこにはいろいろな問題が起こります。まず、合併してできたあたらしい自治体をどのように名付けるのか？これは最初に突き当たる難しい調整ですね。

この芸術祭を「越後妻有アートトリエンナーレ」と名付けたのは私ですが、「越後妻有」は実は地図になじみ場所なのです。「妻有（つまり）」とは平安時代の荘園の名前です。古く遡ること名付けのハードルを何とかパスしたわけですね。

さて、私がこの地域に関わりはじめた一九九六年当時、日本には三千二百程の市町村がありました。現在は千八百程度、だいたい半分になりました。国がやるうとしているのは、全国の市町村を（行政の効率化）の名のもとに、中核都市を人口二〇〇〜三〇〇万に設定し直して、最終的にはだいたい三〇〇〜六〇〇市町村くらいを目標に合併させていくことです。

しかし、例えばフランスの人口は日本の半分以上、よっと多いくらいですが、一万程度の市町村がありま

す。人口が少ないところで、行政単位として小さな村々をちゃんと残してあるのは、「固有の歩みをしてきた地域の文化的なアイデンティティはそのまま残すべきである」という考えがあるからです。日本はそれを捨ててきた。今日は「大地の芸術祭」をモチーフに、この（効率化）という大問題についてみなさんにお話しするつもりです。

〈創造都市〉の誕生と均質化する世界

さてヨーロッパでも、この間にECからEUになり、経済から政治を含めた一大共同体をつくりました。そのなかでギリシャがいちばん貧しい国だったのですが、EU加盟時のギリシャには、「日曜はダメよ」という映画に出演した元女優のメリナ・メルクーリ^{【注2】}という文化大臣がいた。彼女は軍政の中で逮捕・投獄され、ギリシャが民主化されたとき文化大臣になった気骨の人なのですが、EUの共同体形成の議論のなかで、「政治経済的な共同体というのはいいだろう。しかし〈文化〉だけはそうはいかないのではないか？ヨーロッパとはもともと各地で成立した都市国家の集合体なのだから、それぞれの都市にある固有の文化を尊重すべきだ」と主張したのです。

確かに、ギリシャのないヨーロッパはヨーロッパじゃないという気がします。なにしろ人類史における最初の都市ですからね。いちばん貧しい国の文化大臣だ

ったメリナ・メルクーリのこの主張が、今日のヨーロッパの強さの一つになっているわけです。アメリカに端を発した世界的な効率化の流れのなかで、ヨーロッパは異なるベクトルを示した。「欧州文化首都」^{【注3】}を提起し、それをEU圏内のいろいろな国や都市が相互に応援し、連携しあう関係が生まれていったのです。

そうした流れのなかでヨーロッパの街づくりに『創造都市（ロクリエイティブシティ）』^{【注4】}という概念が出てきた。とりわけ有名なのは、フランスの都市・ナントを中心とする文化圏ですね。ナントはロワール川の河口にある人口二八万人の都市ですが、サン・ナザールという上流の街から河口までに暮らす約八〇万人を文化的な共同体として捉えてた『河口プロジェクト（ESTUAIRE NANTES—SAINT-NAZAIRE）』^{【注5】}を二年毎に開催しています。また、古いビスケッ工場を「リュ・ユニック（Le Lieu Unique）」という先鋭的な文化センターにリノベーションしたり、この街を拠点とするアート集団「ラ・マシ」^{【注6】}が、昨年は横浜に巨大な機械仕掛けのクモを歩かせたりと、文化・芸術による街づくりや世界の他の創造都市とのネットワーク構築において世界をリードしています。

こうしたナント市の動きは、一九八九年にジャン・マルク・エロ^{【注7】}という市長が、おそらく世界ではじめて文化・芸術による街づくりを唱えて当選したことからはじまりました。エロが文化政策を唱えた当時のナントは、河口に位置する典型的な街として造船などの重工業を主産業にしましたが、それが時代の流れのなかで軒並み駄目になり、経済的に息も絶え絶えの状態だった。そんな疲弊した街を、彼は文化・芸術によって再び立ち上げたわけです。



北川フラム
Fumihiro Kitagawa

新潟県高田市（現上越市）出身。株式会社アートフロントギャラリー代表。東京芸術大学美術学部卒業後、アートディレクターとして国内外の美術展、企画展、芸術祭を多数プロデュースする。一九九六年より越後妻有アートネットワークを整備構築に携わり、二〇〇〇年から開催されている「大地の芸術祭」越後妻有アートトリエンナーレ^{【注8】}では総合ディレクターを務める。主な役職は、財団法人鳥福武美術館財団常務理事、アメリカ合衆国コサンティ財団理事、地中美術館総合ディレクター、東京都現代美術館美術資料収蔵委員、水都大阪二〇〇九「プロデュサー」^{【注9】}、瀬戸内国際芸術祭二〇一〇「総合ディレクター」^{【注10】}、二〇〇六年度芸術選奨文部科学大臣賞（芸術振興部門）受賞。

注1 大地の芸術祭 新潟県南部に位置する、越後妻有（十日町市と津南町）の里山を舞台に、三年に一度開催される世界最大規模の国際芸術祭。作品を一箇所に展示するのではなく、七六〇平方キロメートルの広大な地域（二〇〇の集落をベース）に作品を散在させ展示している。住民たちは観客としてではなく協働者として作品に関わり、また数多くの都会の若者がボランティアとして参加するなど、アートを媒介とした地域・世代・ジャンルを超えた人々による新たな地域づくりのあり方は、新しい芸術祭のモデルとして海外からも高い評価を得ており、全国の様々な地域づくりに影響を与えている。

注2 メリナ・メルクーリ (Melina Mercouri)

一九二〇年〜一九九四年 / 女優、政治家

ギリシャ・アテネ生まれ。祖父は元アテネ市長、父は元内務大臣の政治家一族出身。一九六〇年「日曜はダメよ」に主演し、カンヌ国際映画祭女優賞、アカデミー主演女優賞受賞。一九六〇年代後半から軍事政権が成立したギリシャ政府を批判し、国外追放となる。一九七四年の軍事政権崩壊とともに帰国し、国会議員を経て、一九八一年、ギリシャの文化大臣に就任。一九七七年には、文化活動「環境保全活動」などの功績を記念した「文化景観保護と管理に関するメリナ・メルクーリ国際賞」が制定された。著作に、その半生を綴った「ギリシャが愛」（合同出版、一九七五年）がある。



今日における文化・芸術活動は「その地域に流れる固有の時間をどう組織するか」という一言に尽きると思います。そうでない限り、ぜんぶ一律に都市化していく時代です。二一世紀は都市の時代でした。都市は万能であり、全てを解決してくれると私たちは信じてきた。けれども、どうも都市は地球環境によるしくない。そして、ジョージ・ブッシュの時代において、都市は「世界」とパラレルに、「すべてが一元化されたほうが効率いい」という正義によって成立しているということがわかった。

ブッシュのアメリカがやろうとしたのは、冷戦の構造が終わり、世界が多様なものと認識されたときに、（彼らから見ても）グチャグチャになっていった生活や、思想や、宗教の違いを効率よくまとめたいことだったのです。その違いを越えるための手間や相互理解の時間をとつばらい、アメリカはグローバルに世界基準をつくらうとした。どんどん中央集権化していく都市を支えるために、みんなを一元化し、均質化し、まるでロボットのようにつくり変えようとしていったわけです。

ミッションなき日本

日本の向かっている方向もアメリカと同じですね。私はほとんど救いようのない国だと思っています。まず教育でいえば、基本的には5%の主導層と20%のテクノクラート（これには主導層の5%も含まれる）、そして80%の置き換え可能な労働力をつくる——これが今の日本の基本的な教育方針ですね。マニュアルがあれば働ける人間を養成している。

日本はこの六〇年間、たまたまの冷戦構造のなかの、

たまたまの地政学的位置によって「世界」の富をとにかくぜんぶ集めた。まあ、私より上の世代の人たちは頑張ったと思いますが、その「たまたま」に依拠した戦後生まれの世代は、ほんとうに何の努力もしないで生きてきたというのが私の実感ですね。

明治期の日本は世界のなかでもダントツで学力が高かったはず。戦後もそうだったでしょう。しかし今や四〇位くらいですかね。トップが四〇位に転落するというのは、要するに「何もしなかった」ということ。つまりミッションが何もなくあった国なのですね。

省庁はとにかくお金を減らしたくない、だから予算だけは勢力争いをして確保する。それが各省庁の力の根源でした。そして、今や政府も省庁も、「無駄遣いをやめる」という情けないミッションしか共有していない。

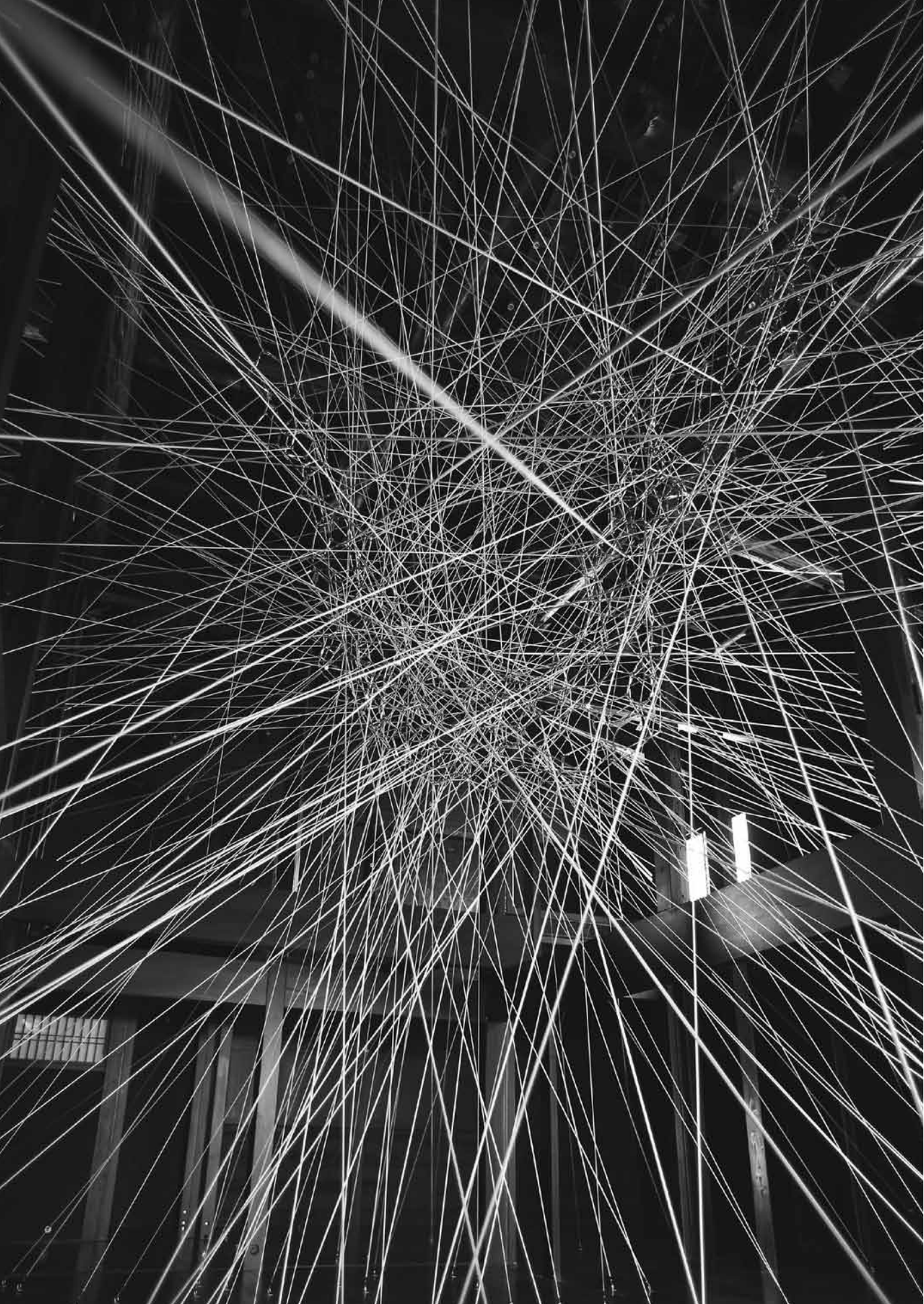
農業についても深刻ですね。現在、主食ベースで日本の食料自給率は四〇%を切っている。そんな先進国はありませんよ。フランス、イギリス、イタリア、ドイツなどは一〇〇%以上の自給率を保持しています。ヨーロッパの先進国はみな農業国なのです。けれども私たちの国は、約三〇年前からアメリカとのパートナーで主食ベースの四〇%を切っても農業を捨てました。国が「とにかく農業をやめなさい」と指導したのです。まずかったのは、そのときに国が「農業をやめたらお金を出す」といういい方をしたのです。貰うのは当たり前ですよ、国が出すといったら。私たちは私利私欲の徒です。お金をくれるといわれれば手を出す。だけれどその瞬間に、私たちはいろいろな大切なことを捨てざるをえないのです。これが実際にあったのが夕張「注8」ですね。「お金を払う」といわれて炭鉱をスッパ

注3 欧州文化首都 (European Capital of Culture)

EU加盟国の中から一都市を選び、一年間を通して様々な芸術・文化行事を展開する事業。「真のヨーロッパ統合には、文化の相互理解が不可欠である」というギリシャの文化大臣マリナ・メルクリリの提唱により、一九八五年、アテネを最初の指定都市として発足。文化首都に選出されるには、欧州全体の文化の特徴を備えたプログラムを計画し、開催されるイベントでは、テーマ、芸術家、運営者も欧州各国から集めること。またその都市の住民参加も必須条件とされ、プログラム自身も、都市の長期的な文化・経済・社会発展に継続的な効果のあるものでなくてはならないとされる。単なる文化事業ではなく、観光客の誘引、都市開発の契機となることなどから、経済効果も大きい事業として注目されている。

注4 創造都市 (クリエイティブシティ)

イギリスの研究者、チャールズ・ランドリーによる「創造的都市」(日本評論社、二〇〇〇年)の発表以来、世界の都市計画者たちの間で広まった都市戦略モデル。芸術や文化とまちづくりの一体化を志向する新しい都市創造の概念であり、芸術家やデザイナー、建築家など、創造の仕事に携わる人材の力で市民の創造性を引き出し、同時にグローバルな環境問題やローカルな地域社会の問題に対して、自ら問題を解決していく都市のこと。日本においても、バブル崩壊後の経済活動の縮小や、人口減少による中心部の空洞化などの問題から、地方都市の再生の切り札として注目を集めている。





リと切り捨てた。しかし、お金をもらった瞬間から、夕張市は何もできなくなつて自己破綻に追い込まれていくわけです。これが戦後の日本ですと続いているシステムですね。金がなければもつと知恵を絞つて工夫をせざるをえなかった。けれども私たちの国はアメリカの稚児として生きること、世界の富を集めることができた。だから何でもお金で解決する体質になり、次第にアイデンティティを失つていったのです。

黒潮に開かれた、アジアのなかにある小さな列島で、私たちはどう生きていくべきか？地球環境がどんどん厳しくなっていくなかで、価値観そのものが歪みはじめているときに、どのようなミッションを持つべきか？そのような問いを持ったとき、「もう私たちに「地域づくり」をやるしか道がない」というのが私の偽らざる実感です。現に今、経済産業省は地域活性化に助成金をさかんに出していますが、国家の戦略として考えてみると、これは非常に悲惨な状況ですね。「地域づくり、街づくり」は、とても美しいこと、有難いことのように思えるかもしれませんが、もうこれしかないからやっているのです。

〈妻有〉という土地を拓く

さて、以上のような前提の中で、いよいよ本題の「大地の芸術—越後妻有アートトリエンナーレ」がどのような背景をもつて実現していったのかお話ししましょう。私は越後妻有で一九九六年からいろいろな活動を通年で続けていますが、そのなかで「大地の芸術祭」はトリエンナーレ形式を採り、三年に一回の大きな祭として開催しています。

今日はここ山形でもドキュメンタリー映画祭（注5）を開催していますね。私にしてはめずらしくはやく会場入りできて、少し時間が空いたものですから、実はさつきまで上映会場をいくつか案内してもらつて、ほんの三分程度だったのですが小川紳介監督の「ニッポン国・古屋敷村」^{注6}を観てきました。そうしたら意外にも会場がものすごく混み合つていて、若い人たちがたくさん観にきていた。

それで嬉しくなつてちよつとテンションが高まっているのですが、越後妻有は要するにこの映画で記録されていた山形の村と同じですね。近代化のなかで農村の担い手が労働者として都市に流出する、あるいは戦争に農家の次男三男が駆り出される、戦後になったら教育の機会を求めて若者たちが都市に流れていく……と、ずっとお国の発展のために喜んで我慢してきた地域なのです。

ところが一九八〇年代に入つて、合併前の六つの市町村のうち二つが、お年寄りの自殺率ベスト五に入つてくるようになった。現在は秋田県の自殺率の高さが社会問題になっていますが、地方の中山間地域で農業をやっている地域はみんな似ています。しかし、お年寄りの自殺率が高いのは新潟の山奥や秋田などの東北に集中している。先祖がものすごい苦勞をして、田畑を切り開いてきた地域ほど自殺率が高いのです。

越後妻有は人口が三万人以上住んでいる場所として世界でもっとも雪が深い地域です。雪がたくさん降る地域は他にもあるけれど、そんな山深い豪雪地帯で米づくりはやっていけない。雪が深いということは日照日数が少ないのですね。お米は日照日数が一〇〇日はないと駄目ですから、それはもうたいへんな勞力をかけ

注5 河口プロジェクト (ESTUARE NANTES—SAINT-NAZAIRE)
フランス・ナント市の街の中心部を流れるロワール川を、下流に位置するサン・ナザレ市と組んで、河口流域約五〇キロメートルに渡る地域を芸術によって観光開発しようとする取り組み。世界各国のアーティストの作品を展示するなど、市民参加型の多彩なプログラムを実施する試みは、文化的な住環境を創造し、ナント市を観光都市として発展させたと同時に、従来のモノユメントの概念を越えて、観光や環境と結びついた芸術作品の新たな可能性として世界からも注目されている。

注6 ラ・マシソン (La Machine)
フランス・ナント市を拠点に活動する、総勢五〇人のアート集団。一九九九年にフランソワ・ドウラド・リュエルが、劇団ロワイヤル・ショーのマシンを作っていた技術者や彫刻家、建築家、クリエイターと共に結成。「生命のある機械」を用いることにより、「街を劇場に変える」ことをコンセプトとし、巨大な機械仕掛けの人形を用い、街中を縦横無尽に駆け回るパフォーマンスを行っている。二〇〇七年にはフランス・ナント島の「マシソン・ド・リル」プロジェクトで、一般の人が乗ることができる巨大な機械の象を発表した。



て日当りの良い山の斜面に棚田を拓いてきたのです。今でも妻有では峠の上にたくさんの集落があり、山の下まで棚田がずっと続いている。米づくりの経営としては労働効率がめちゃめちゃです。こんな山の上でこれだけの田んぼを未だ維持しているのは、つくづく不思議だと思います。

しかし、二〇〇四年一〇月にこの地域に深刻な被害をもたらした新潟県中越地震のとき、国の指導で「労働効率がいい」とか「疲れないで済む」といって、圃場整備を入れた耕作地や農道は全滅しました。しかし地域のおじいちゃんたちが長い時間をかけてつくってきた田んぼは崩れなかった。それが棚田です。地下水脈は当然のこと、モグラ道まで熟知してやっているから崩れないのです。

この地域を拓いた人々は、伊勢や尾張の一向宗^{注8}の門徒たちの子孫です。彼らは一向一揆の乱で、越前中中でついに織田信長と豊臣秀吉の軍勢に破れ、命からがらこの山奥の大降雪地帯に逃れてきた。そして権力者たちから隠れながら死にも狂いで田んぼをつくってきたのです。

近世において山間部に移り住んだ人たちは、別に悪事を働いたわけではなく、様々な謂われがあつて権力中核から疎外されていた。そこで生きていくしかないから、森を拓き、水路や集落を築き、棚田や瀬替^{注12}といった大規模な造成を繰り返して現在の里山をつくりあげてきたわけですね。

そんな彼らに追い討ちをかけているのが、小泉政権がはじめた構造改革です。ここでの〈効率化〉とは、簡単にいうと「そんな不便な集落に住むのはやめましょう」ということです。雪深い山奥で農業なんか続

けられたら農道整備も除雪も大変だという。

この地域は七六〇平方キロメートルで、琵琶湖よりも少し大きい程度。そこに約二〇〇もの集落があり、一二月の後半から五月の連休くらいまで雪に閉ざされたなかで助け合いながら生きてきたのですが、いったん車社会になった日本で、「除雪しません」といわれたら生活は成立しないですよ。しかも、政府は夕張の炭坑と同じで、「住むのをやめるなら五〇〇万円を払いますよ」とささやく。そういうレヴェルでの効率化を行政がやりだしたときから、この地域は急激に厳しくなっていました。

現在、妻有の高齢化率は歯止めが利かなくなっている。村のお年寄りは自分たちの息子たちの世代まではなんとか踏みとどまってくれるだろうけども、その後この地域は無くなるだろうと、考えたくはないけど思っています。少なくとも農業は成り立たなくなる。先祖代々暮らしてきた土地に、誰も住まなくなる寂しさはちよつと絶望的です。自分の親や先祖のお墓を守れなくなる、あるいは集落そのものが無くなるという現実に対して、ほとんどの人はアイデンティティを喪失するわけですね。これがお年寄りの自殺率の高さにつながっているわけです。

しかし、彼らはこの過酷な環境を手で拓いて、美しい棚田や集落を守ってきた。それはすごいことです。今日、地球環境がますます厳しくなっていくなかで、確かに効率は悪いかもしれないが、それは私たちのあたらしい生き方を指し示すヒントを与えてくれるはずだ。妻有はそんな素晴らしい場所だと私は思った。そのことを、時間を遡って見せる装置として〈アート〉の有用性を考えたいと思ったのです。これが僕にとつての『大地の芸術祭』の出発点です。

大地の芸術祭がはじまった

『大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ』は、第一に場所の力を表す仕掛けとしてアートを使いました。ただし、サイトスペシフィックなアートは（他者の土地）でつくられるので、当然のことですが、住民からの反発が起きます。けれども反対や批判のなかで勉強し、地域社会とコミュニケーションを取りながらプロジェクトを進めていくと、だんだん人や土地とのつながりができてきます。これが二つ目。

三つ目に、それが面白いアート作品なら観客が集まる。音楽や映画と違って、アートというのは極めて空間的なものですから現地まで足を運ばないと分らないのです。四つ目に、観客がどんどん動いていくことによって地域が開かれ、観光事業として成り立つようになり、結果的に村が元気になるのです。簡単な説明ではありますが、以上が地域活性化においてアートが起こしうる四つの流れです。

今日では、そういう力が確かにアートにはあると大地の芸術祭は証明しているのだけれど、「アート」と発した瞬間にみんな一斉に大反対しますね。妻有地方には当時の六市町村でちょうど一〇〇人からの議員さんたちがいましたが、見事なまでに芸術祭開催には全員反対でした。第一回目のトリエンナーレは二〇〇〇年七月二五日にオープンしましたが、その前の月の六月一五日まで議会のOKは出ませんでした。OKが出たとしても、開催まで実質一ヶ月で準備できるわけがない。だから結果的には「やめろ」といっているのと同じです。「今からでもやれるものならやってみろ」という話ですね。ですから行政だけに頼らないで、二年間かけて自前で準備を重ねて苦労してやっと開催に

注7 ジャン・マルク・エロ (Jean-Marc Ayrault) 一九五〇／政治家 一九五〇／エロワール県生まれ 一九七六年にロワール・アトランティック県議員に当選後、サンテルラン市長、国民議会（下院）議員を経て一九八九年からナント市長を務める。造船業の傾きとともに活力を失っていた当時のナント市を、「文化と歴史によるまちづくり」、「造船所などの跡地を職住近接地として再生する住宅政策」、「トラム（LRT）を中心とした公共交通の構築」を軸として再建した。現在ナント市は文化創造都市のトップランナーとして世界から注目され、「フランスで最も住みたい都市」、「欧州で最も行ってみたい都市」に位置づけられている。

注8 夕張 北海道の中央部にある空知支庁管内の市。夕張メロンの産地や、映画「幸福の黄色いハンカチ」の舞台として知られる。かつては一〇万人以上の人口を抱える炭鉱の町として栄えたが、石炭から石油へのエネルギー政策転換により、一九九〇年には「炭鉱の街夕張」としての歴史に幕を閉じた。閉山後、雇用の受け皿がなく、若者が都市へ流出し人口が激減。少子高齢化が進むなか、人口流出の抑止、雇用創出などを図るため、「炭鉱から観光へ」と方針転換したが、テーマパーク、映画祭の開催などといった、過大な観光開発により財政破綻。二〇〇七年には財政再建団体となっている。

注9 山形国際ドキュメンタリー映画祭 (Yamagata International Documentary Film Festival) 40頁参照

注10 ニッポン国・古屋敷村 ドキュメンタリー映画監督の小川紳介と小川プロダクションが、一九八二年に発表した初の長編映画。山形県上市市に移住し農業を営みながら、八年の歳月をかけて蔵王山中の戸数わずか八戸の古屋敷村の暮らしを捉えた作品。古屋敷村独特の冷害による凶作の原因究明からはじまり、冷害の歴史、老人たちの個人史や戦争体験など、近代化がもたらした過疎の歴史を通して、「ニッポン国」の村に生きる人々の暮らしを農民の視点から描いた。ベルリン国際映画祭国際映画批評家賞受賞

注11 一向宗（いっこうしゅう）浄土真宗。主として他宗派からの呼び名。ことに本願寺教団を指す呼称として使われる。一向（ひたすら）に阿弥陀仏を信ずる宗派の意から、一向一念宗ともいわれる。室町・戦国時代に近畿・北陸・東海地方に起こった一向一揆では、僧侶、門徒の農民を中心に、名主、地侍が連合して、守護大名・荘園領主と戦った。九〇余年加賀一國を支配した加賀一向一揆や、徳川家康・織田信長と戦った三河一向一揆などが有名。

注12 瀬替（せがえ） 戦国時代末期から江戸時代にかけて行われた治水工法の一つで、河川の人工的な流路変更。山間地など耕地が乏しい地域では、少しでも耕地を確保するため、蛇行した川の流れを人工的に開削して埋め立てつなげ、川の流路を変えることで耕地を確保した。



こぎつけたわけです。
もうちょっと苦勞話をする、ほんとうに大変だったのは、四年半かけて開催予定地域をまわり、二千回を超える説明会をおこなっても、住民の方々にまったくオサライズされなかったことです。二千回ですよ。それが最終的には、オセロゲームのように黒が白にひっくり変わっていった。あれだけ根強く反対していたのに、みんな面白くなりだしたので。

特に四回目となる二〇〇九年の今回は爆発的に変わりました。行く先々でお年寄りが作品や自分たちについて語ってくれるようになった。観客たちは夏の里山をめぐるながら、各地域に根ざしたアート作品だけでなく、その集落のおじいちゃんおばあちゃんたちの元気な姿に出会っていく。これが従来の美術展とはまったく異なる性格を大地の芸術祭に与えているのです。越後妻有という山のなかに、この夏は一泊二日の滞在を平均として、三七万を超える人々が来てくれました。これは奇妙な話ですが、私も手伝っている「横浜トリエンナーレ」^{注13}という、日本最強の自治体・横浜市が主催し、なおかつ外務省や国際交流基金、朝日新聞やNHKともタッグを組んで行政やメディアによる後方支援も万全、何よりも東京からも半日で観にこられる場所で開催された芸術祭よりも、大地の芸術祭は観客動員数で上回っているのです。

それにはいろいろな理由があると思いますが、私はその一つに、里山のお年寄りの元気な姿があると思っています。さきほど僕は街づくり、あるいは地域再生に関わらざるをえない時代で、お年寄りたちの喜ぶことをとにかく私たちはやるしかない、それがこの「大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ」の出發

だといいました。では、おじいちゃんおばあちゃん(喜び)とは何だろうか？

若者だったら賑やかな都市に出て、いろいろな情報を漁ることが面白いでしょう。都市がつくり出す様々な興奮や刺激、あるいは消費行動に惹かれるでしょう。しかしそれは瞬間的な気晴らしにはなっても、お年寄りにとってはほんとうの喜びではない。おそらくほんとうの喜びとは、若い人たちが地域のなかで頑張ってくれたとか、自分たちが守ってきた暮らしや風景にはちゃんと意味があったのだとか、思い出すと沸々と心に湧き出てくるような静かな充足感が、私が考える(持続的な喜び)なのですね。

私たちは砂を噛むようにこの時代を生きている。そんなとき、ふと自分の足元を見つめて、「これからどう歩くか？」と考えたときに、妻有の人々が守ってきた里山の景観は、ほんとうに見事なものとして胸に迫ってくる。これまでのお年寄りたちの頑張りを寿ぐ(ことほぐ)ことをちゃんとしながら、地域文化や芸術こそが宝であると、眼の前に確かに在る歴史をきちんと見て認識すること。そこからしか私たちは再出發できない、と思っています。

(講演採録#二〇〇九年一〇月二日夜・アジアハウス地下)

注13 横浜トリエンナーレ 横浜市の都心臨海部を会場に、二〇〇一年以来三年ごとに開催される大規模な国際美術展。各回異なる総合ディレクターが掲げるテーマのもと、世界各地より作家を選定し、最先端の現代美術を展示。また、開催地・横浜の空間や個性を生かした作品を中心に展示するほか、シンポジウム、ワークショップなどのイベントも開催。「市民との協働」をコンセプトに、街を取り込んだ大規模な「芸術の祭典」を開催することで、文化芸術によるクリエイティブシティの実現に取り組んでいる。

肘折温泉プロジェクト

「ひじおりの灯」

会期 二〇〇九年七月二三日「月」↓八月三十一日「月」

会場 肘折温泉街(山形県最上郡大蔵村肘折温泉)

点灯 一八時～二〇時

出品 東北芸術工科大学学生・大学院生・卒業生

高橋幸子、岡村佳織、大城葉子、鹿島万莉、永縄美沙、望月梨絵、
斉藤義之、佐藤由貴、原田聖、李英圭、川辺秀太、坂内まゆ子、
浅野豪志、渡辺善文、三瀬夏之介、鬼塚堅太、関根祥緒、中敦郎、
広瀬直子、柿澤有輝、加藤みな美、田中康裕、小川麻衣子、渡
邊香、金子翔、松田かや、佐藤香、工藤陽平、池谷佳恵、今野
智代、江藤靖子、佐藤未希、津村麻里子、木村陽子、井垣友里、
大平由香里、後藤和也、湯澤亜沙子、岩男美里、渡辺沙月、松
澤亜州沙、高橋誠(※設置順)

招待出品 三瀬夏之介(日本画家・東北芸術工科大学准教授)

主催 肘折地区、東北芸術工科大学(地方の元気再生事業)東北
芸術工科大学との連携による地域と観光産業の活性化プロジェ
クト)

企画 肘折温泉まるごと美術館プロジェクト実行委員会+東北
芸術工科大学美術館大学センター

制作協力 赤坂憲雄、森繁哉、辻けい、若月公平、竹内昌義、
坂東慶一

コーディネート 宮本武典

運営サポート 三浦夏実、松田実樹、江藤靖子、稲恒佳奈、小
川ひとみ、大平由香里

灯籠木枠制作 庄内木工研究会

「肘折版現代湯治二〇〇九」

会期 二〇〇九年一〇月四日「日」↓十一月二十九日「日」

会場 山形県最上郡大蔵村肘折温泉

主催 肘折温泉地域協議会

アーティスト 太田三郎、三瀬夏之介、南山座+森繁哉、山崎
和樹、松山隼、望月梨絵

企画 肘折温泉プロジェクト実行委員会+東北芸術工科大学総
合研究センター

プランニング 宮本武典

運営サポート 役野友美、松田実樹、稲恒佳奈



「ひじおりの灯」(旧折郵便局舎内での点灯風景)
撮影：瀬野広美



63頁 『ひじおりの灯』
灯籠デザイン：竹内昌義(みかんぐみ)
灯籠絵：若月公平
64頁 『肘折温泉 朝市プロジェクト』太田三郎
絵葉書(32種)、絵葉書スタンド
撮影：瀬野広美

プロジェクトが構想段階だった頃、森は私に、「もう社会学者や民俗学者による調査活動だけでは、中山間地域の過疎化や廃村・廃校の流れは止められない。失われていく地域文化を再興するには、ため息ばかりに埋め尽くされつつある聞き書き行為だけではなく、もっとあたらしい祝祭を共有する空間やネットワークの構築が必要だ」と危機感を訴えていた。いにしへの湯治場・肘折^{注1}は、山形の美術大学で奇しくも構想され組織された赤坂東北学の、いわばアートによる実践編のフィールドとして指名されたというわけだ。

その最初のアクションとして、二〇〇六年にささやかな狼煙のようにはじめた灯籠プロジェクト『ひじおりの灯』^{注2}は、昨年の夏に三回目の点灯を迎えた。霊峰・月山の麓にある小さな湯治場に、今年も地域の人々とともに吊るされた灯籠の連なり——プロジェクトリーダーの赤坂は、日本画家の三瀬夏之介^{注3}が描いた灯籠絵に触発されて、今回はじめて『ひじおりの灯』を「周囲の山々が〈衝立て〉のように平面化し、屏風絵さながらに連結して円を結んでいるように」感じられたという。

つまり、八面体の灯籠『ひじおりの灯』は、四〇ワットの電球に炙られた地域の絵物語としてだけではなく、それ自体が外輪山に囲まれたこの慎ましい集落そのものの、ある種のミニチュアとして知覚されたというのだ。

二〇〇八年の秋に肘折で開催されたシンポジウムの席上で、赤坂は「肘折を舞台にした私たちのプロジェクトは、最終的にこの地に生きる人々にとつての〈自分探しの旅〉につながってほしい」と語っていた。その発言を先述の屏風絵のイメージに重ねると、温泉街の闇のなかで灯る『ひじおりの灯』を、肘折の人々が凝視するとき、彼らは同時に自分自身が、生きていく生活世界を外側から眺めていることになる……

いささか複雑な認識法ではあるが、昨年の点灯終了後には、その発言を裏付けるかのように、これまで一定の距離を保って学生たちの活動を見ていた地元青年

注1 肘折温泉プロジェクト
肘折温泉開湯二〇〇年を迎えた、二〇〇七年始動のプロジェクト。
「伝統ある湯治場の魅力を二〇〇〇年後の子どもたちに継承する」ことを目的として、温泉文化と創作活動の融合による「現代版湯治」の創出を目指す取り組み。主な活動として、芸術家を地域に招き制作活動を支援する「アーティスト・イン・レジデンス」、本学生や卒業生の若手芸術家が温泉街に長期滞在し、肘折の風物をテーマに作品制作を行う「肘折温泉逗留芸術家」など、肘折温泉をまるごと美術館にしようという様々な取り組みがなされている。また、旧郵便局舎を改造した「ギャラリー肘折」でのアートイベントや、アーティストが講師となるワークショップなども開催している。

注2 東北学
日本思想史を専攻とする、赤坂憲雄(東北芸術工科大学東北文化研究センター所長、福島県立博物館館長)が提唱した学術的な研究方法、およびその呼称。東北一円を「聞き書き」のフィールドとして、土地に埋もれた記憶を掘り起こし、地域遺産として育てていくことを主な目的としている。一九九九年に拠点となる東北文化研究センターを設立し、同年「東北学」作品社)を創刊。二〇〇四年には季刊「東北学」(柏書房)の刊行が開始され、「津軽学」「盛岡学」「村山学」「会津学」「仙台学」の五誌が、それぞれの地域の編集社より刊行されている。

『ひじおりの灯』フィールドノート 宮本武典

〈客観視〉の器としての肘折

『肘折温泉プロジェクト』^{注1}は現代アートの文脈において特筆すべき前衛性は有していない。しかしその発生の動機と、集落との結びつきの仕方において、他の地域の〈アートによる地域再生〉のプロセスとは異なる径路を辿っていると感じている。

その独自性を支えるのはプロジェクトを主導する二人の民俗学者の地域へのまなざしである。肘折を舞台とする一連のプロジェクトは、『東北学』^{注2}の提唱者で東北文化研究センター所長の赤坂憲雄^{注3}の最大の推進力としている。また、大蔵村在住の舞踏家で〈身体民俗学〉を標榜する同センター教授・森繁哉^{注4}は、長年にわたる民俗調査を通して、すでに肘折をはじめ最上地方全域にネットワークを構築していた。





団のメンバーから「来年はぜひ私たちも灯籠絵を描きたい」と声があがった。受け入れ側だった地域社会が、自ら表現への意欲を表明したのである。

『ひじおりの灯』の初期プログラムは、継続可能な地域学習のための教育ツールとしてデザインされていたが、その運営の主体が肘折の人々の手に委ねられるにしたがって、彼ら自身が地域社会で受け継いできた過去と現在を見つめ直す〈客観視〉の器として、あらたな機能を持ちはじめている。

その移行は、単に運営の主体が大学から地域社会に手渡されるというレヴェルを超えて、他者のまなざしが記録した固有の生活文化が、生活者自らによって再発見・再生産されるという自己発見の伝播と循環につながっている。これは『ひじおりの灯』の継続が地域にもたらした大きな成果といえるだろう。

村の〈経験知〉をどのように受けとるのか？

肘折温泉プロジェクトは、大学と地域社会の協働事業である性質上、教育実践としての効果性も重視してきた。参加する学生たちにとって、『ひじおりの灯』は単位が保証されない純粹なボランティア活動なのだが、私たちは灯籠絵の制作者に、実際に絵筆を動かす前のある種の通過儀礼として、肘折での数日間の合宿を課している。

肘折に到着すると、学生はまず民俗調査の手法に倣って、それぞれが宿泊する旅館の主人などを対象に〈聞き書き〉を行わなければならない。洋画や日本画の学生たちは元来の口下手が多いのだが、ここでは〈表現者〉である前に〈聞き手〉あるいは〈記録者〉としての意識が求められる。

温泉街の風景やモノなど視覚として捉えられる事象を単純になぞるように描くのではなく、この地に暮らす生身の人間に蓄えられた知恵や自然観から、地域固有の生活文化を掘り起こしていくプロセスが重要な点だ。

学生たちが取材ノートを携えてめぐり歩く肘折は、約二万年前に起こった火山爆発が形成したカルデラの〈巨大なすり鉢〉のような地形の底にある。その湯治場としての歴史は古く、開湯一二〇〇年余。肘折はその長い歴史を日本有数の豪雪に耐えて重ねてきた。

周囲の集落が閉鎖的な農的共同体であるのに対して、肘折の人々は、近隣農村からの湯治客、月山信仰の修験者、近代では銅山の鉱夫たちなど〈外〉の人を受け入れてきた経緯もあり、外輪山に囲まれた小さな世界を生きながらも比較的ひらけた気質をもっている。開湯伝説をはじめ、大蛇退治や狐火などの奇譚も多く残されていることから、〈外〉への想像力の回路は常に開かれていたことが窺える。

そして厳しい自然を生き抜くためにカルデラ盆地に蓄えられた豊富な経験知は、湯を中心にした堅牢な共同体をつくりあげてきた。いま、多くの村々が急速に限界集落化していくなかで、その共同体意識を基盤とする〈山に暮らす民〉としてアイデンティティは、旅館や商店の若者たちにも着実に受け継がれている。

地域に入っていく学生たちは、そうした湯と人と自然が混然一体となって形づくられる肘折特有の親和性に触れながら、次第に聞き書きに熱中していく。合宿中に、洋画を専攻する女子学生の取材現場を訪

ねたときのこと。一人の老人が台所につながる薄暗い居間の床に山菜を山積みして、長期保存のための下処理をしながら昔語りをしていた。彼女はその傍らに座ってすいぶん長いあいだ熱心に話を聞いている様子だった。手元のスケッチブックを見せてもらおうと、老人のトータルな体験知のありようが、周囲の環境をも含めた一つの宇宙のように、絵とテキストによって見事に図式化されていた。

また取材の受け手となる肘折の人々も、毎年の学生の来訪を楽しみにしており、「良い灯籠絵を描いてもらおう」と、その語り口は年々饒舌になっているようだ。夜になると『報告会』と称して、住民を交えた恒例の大宴会が繰りひろげられるのだが、そこで披露される学生たちのフィールドノートは、私にとっても毎回あたらしい発見や気付きを与えてくれるものだ。

学生たちが集めてくる集落に生きる人々の誇りや喜び、また悩みや戸惑いは、そうした場でプロジェクトに参加するメンバー全員に共有され、それが灯籠絵制作へのモチベーションにつながっていくのである。

普段は大学のアトリエで「自分とは何か？アトリエとは何か？オリジナルリテイヤーとは何か？」と、時代の病ともいえる内省の旅にしか、表現の動機を見出せない学生たちもまた、この地に凝縮された人間のトータルな生き様を客観視することを通して、あるいは作品を届ける具体的な他者（＝肘折の人々）をイメージすることで充足感を得ているのだ。

一方で、学生たちが地域と深くコミットしていくことであらたな課題も生まれている。先述の山菜採りの老人を熱心に取材していた学生が描いた灯籠絵は、その客観的な分析図とは似ても似つかない凡庸な温泉街

注3 森繁哉（もりしげや）一九四七年山形県大蔵村生まれ。

クラシックバレエ、スベインダンス等を習得後、現代舞踊の道へ。現在、東北芸術工科大学東北文化研究センター研究室・現代舞踏家・民俗学者。「木の踊り」「鹿、パリエーションズ」など、多数数多くの舞台作品の他、道路での表現活動「第一次」「第二次道路劇場」を経て、出羽三山中で、「千の行」を展開。こうした活動の様子がフランス、アメリカのCNNの特集に取り上げられ、日本を代表する舞踏家の一人として知られる。地元大蔵村で舞踏集団「里山ダンス事務所」を構成する村人たちと「すき野シアター」「南山夜学校」を運営。大地の芸術祭「越後妻有アートトリエンナーレ」二〇〇六では「越後妻有芸術プロジェクト」を担当する。「身体民族学」という独自の理論を構築。著書「踊る日記」（新宿書房）。インタビュー賞、山形県社会文化賞、NHK東北ふるさと賞などを受賞。

注4 肘折温泉（ひじおりおんせん）山形県最上郡大蔵村にある温泉。肘折カルデラと呼ばれる直径二キロメートルのカルデラの東端に位置し、黄金温泉、最奥部の秘湯石抱温泉などとともに肘折温泉郷を形成している。肘折温泉は、およそ二二〇〇年前の大岡（二八〇七年）に開かれたといわれ、農作業の疲れを癒し、骨折や傷、神経などに効く湯治場として全国的に知られている。月山のふもと、銅山川沿いに旅館が立ち並び、江戸時代には月山をはじめとする出羽三山への参道口として多くの参詣客を集めた。

注5 ひじおりの灯二〇〇七年より本学が推進する東北ルネサンスプロジェクトの地域活性化モデル事業として、学生たちが肘折地区からの要請を受けて灯籠を制作するアートイベント。学生たちはそれぞれ旅館に宿泊し、温泉街を歩きイメージを膨らませ、地産地消にこだわって作られた八角の灯籠に思い思いの作品を制作する。二〇〇八年度からは、内閣府の「地方の元気再生事業」に採択され、行政からの支援を受けて初年度より規模を拡大して開催。肘折温泉の修験の火祭りの時期にあわせて、温泉街の目抜き通りに立ち並ぶ旅館の軒先に設置され、湯治場の夜を幻想的にライトアップした。点灯期間中には、作者による作品解説トークリレー「肘折絵語り・夜語り」が行われている。

の風景だった。また、地域の人々から、あまりに具体的なオーダーを聞いてしまったが故に、その期待に応える技量のなさに打ちのめされ、筆が止まってしまっても出てきた。

つまり、私たちが教育現場で語っている〈アート〉の文脈は、サイトスペシフィックな意味で作品を成立させることはできても、生身の人間の身体に蓄積された生活文化や経験知に拮抗しうるほどには成熟していないのだ。

しかも、村人との対話のなかには、過疎化による学校の統廃合など、中山間地域に重くのしかかる現実も否応なく挟み込まれていく。当然、学生たちは、自分の志向する華やかでコンテンツポラリーなアートの世界と、ノートに自らが記録した同時代の現実の間で葛藤することになる。

こうした状況を受けて、私たち教員はアーティストが地域に関わる際の〈責任〉のあり方や、制作プロセスにおける聞き書きの比重について議論を重ねている。「大学は大衆化すべきでない」「アートに即効性を求めるべきでない」という考えもあれば、「現実のリアリティーから乖離して良いのか？」という意見もあり結論はなかなか見出せない。だが、両者の拮抗の経験なくして、肘折のような地域に大学やアートが継続的かつ生産的に関わっていくことなど到底できないだろう。

〈大学〉が小さな地域によって変えられていく

民俗学者との協働によって、学生たちの創作活動は比較的スムーズに地域に受け入れられていったが、その反面、「アートが村落に深く関わりながら、その再

享受しようとする意図が見え隠れする。

だが現状はどうだろうか。短命に終わった安倍内閣が多用したためか、〈イノベーション〉は既に死語化し、バブル崩壊以降、日本社会は出口の見えない不況のなかであえぎ続けている。そして地方の農漁村はその前からずつと変わることなく周縁化され続けており、近年ではさらに過疎化―廃校―離村―廃村と、疲弊の加速度は増している。

学生たちが肘折で出会ったような、かつて村々が堅持していた豊穡な体験知は既に失われてしまったか、継承の断絶に直面している。里山が、学校が、村々が、急速に、音もなく消えていこうとしているいまこそ、東北に根ざした高等教育・研究機関としての大学の真価が静かに問われているのだ。

しかし大学のほうでも、いよいよ本格的に到来した少子化による全入時代の激流のなかで、国立私立の区別なく限られた一八才人口のバイを奪い合うサヴァイバルに突入した。生き残るためには、学内に蓄積された研究成果を周辺地域に開いていく創造的なアイデアをどんどん実践していきながらも、他方では、実生活に役に立たなさそうであってもアートやデザインの知的営為を深化させていかなければならない。

そんなとき、足元に目を向ければ、肘折をはじめとする東北の村落には数百年にわたって雪深い土地を拓き、村を築き、自然と共生する生活や共同体系を構築してきた人々の叡智が凝縮している。私たちの大学は山形に建設されたが故に、それを恩恵のように受けとりながら、民俗学や人類学を基盤とするあたらしいアートの文脈を、足元に流れる地下水脈を掘り当てるようにしてつくっていくことが可能だ。

生産に寄与していくことは可能か？」という困難な問題意識を、プロジェクトはその動機の根幹に抱え込んできた。

その問いに対応するように、肘折温泉プロジェクトは現在、アートだけでなく、建築、ドキュメンタリー映画〔注6〕、湯治文化研究、環境調査、ウェブサイトや特産物の企画開発・デザインなど、その表現領域の枝葉をどんどんひろげている。

プロジェクトごとに学内で教員・学生・事務局のチームが組織され、地域の実態や要望に適応しながら、手探りでトライ・アンド・エラーをくり返している。東北芸術工科大学では、過去をさかのぼっても、このようにある特定の地域に長期にわたって多様かつ大勢の知的営為が投入されたことはない。

赤坂や森のような民俗学者だけでなく、大学で教鞭に立つアーティスト、建築家、グラフィックデザイナー、工芸家、郷土史家など多様な領域の専門家が、それぞれの学科の垣根を越えてゼミ生とともにプロジェクトに参画し、肘折を一つの公益的な共同研究の場として活用している。その一つひとつの実践の成果を紹介するには、本誌で与えられている紙面ではとても足りない。肘折のような小さな村落が、ユニヴァーシティ（総合知）としての〈大学〉の自分を揺さぶり逆に活性化させている様は痛快である。

そもそも東北芸術工科大学は、バブル崩壊の直前に地域社会の要請によって建てられた半公設の芸術大学としてスタートしている。芸術教育に〈工科〉のもつイノベーションの響きを保証する態度は、バブル期の都市の絶頂を地方から眩しく眺めながら、その拡大・拡張の恩恵を、主に産業デザインや都市設計の分野で

それが「ひじおりの灯」のように同時に村を元気にしたり、人々が地域で生きていく誇りを喚起させる風景の現出につながったなら、どんなに幸いだろうか――私は肘折温泉プロジェクトを、そのように大学と地域がこの困難な時代を、賢明なる生活者として互いに手を携えて乗り越えていく一種の共同体生成の萌芽として捉えている。



注6 湯の里ひじおり―学校のあ最後の一年
山形県大蔵村の肘折温泉を舞台に、湯治客がゆつくりと時を過ごす山間の温泉地の光景と、その一方で村の抱える少子高齢化の問題を描いたドキュメンタリー映画。一三四年間地域の拠点となってきた肘折小中学校の閉校に肩を落とす住民たちが、この地への誇りを再び取り戻す姿を間近でとらえる。学校で使われなくなった楽器でフランスバンドを組もうという大蔵村の青年団の呼び掛けに、卒業生たちが集まってくる。時代が変わっても地域の文化は受け継がれ、若者達の地域への強い思いによって再生へと繋がっていく。「老いと再生」の物語。監督は東北芸術工科大学出身の渡辺智史。二〇〇九年制作（製作・配給アムール、パンドラ）。



肘折版現代湯治二〇〇九

『肘折幻想』——三瀬夏之介

作品解説 宮本武典

肘折温泉は大同二年に開湯したと伝えられている。肘折だけでなく、東北各地の多くの神社や銅山や温泉地が「大同二年に開かれた」という伝承を有している。言わば、歴史的な（はじまり）として東北の大地に刻印されたこの謎めいた番号は、坂上田村麻呂による蝦夷征伐と重なり合うことで、大和朝廷による東北の軍事・経済・宗教における制圧の記憶を逆説的に物語っている。

三瀬夏之介による十曲の屏風図「肘折幻想」は、二万年前の火山の爆発という、もう一つの肘折の（はじまり）を描いたものだが、画家の郷里であり度々モチーフとして描かれる奈良（ヤマト）に端を発する（ニッポン）の情景と、興味深い因果関係を見せる。

これまで三瀬は、全長二〇メートルを超える大作「奇景」や「日本画滅亡論」、「日本画復活論」などで、持ち前の諧謔的オリエンタリズムを発揮し、常に日本画における「日本」のありようを問い続けてきた。三瀬の描くあけすけな世俗に塗れた富士山や大仏、五重塔などの（ニッポン）の情景は、現代と過去がめまぐるしく交錯する奇様なコラージュの化粧に覆われており、そのイメージの版図を拡げるべく、画面は無限に巨大化する気配を漂わせている。

しかし「肘折幻想」に三瀬は、かつての狂想曲のような表面のアウラではなく、静かに閉じられていく織帳に似た思慮深さをまといわせている。二〇〇八年の作品『ぼくらの神さま』でファルスのように画面から突き出していた山々は、ここでは不可視な闇を孕んだ水墨のなかで粘動し、火山の熱を含んだ蒸気がその輪郭を曖昧させていた。

現在、三瀬は山形に居を移し、「東北画は可能か？」という問いを自ら掲げて制作に取り組んでいる。肘折温泉の起源を大同の伝承に依拠して描くのではなく、正史以前の曖昧模稜とした世界として知覚し、（山）の生成そのものの記憶として描いたその眼差しの先には、自らが指向してきた歴史化・記号化された（ニッポン）の風景に對峙する『東北画』の母型があったはずだ。その画面の裏側で、東北の地から日本画の「日本」を揺るがすような視座の獲得が準備されている。（宮本武典）

三瀬夏之介

Natsuonke Misa

一九七三年奈良県に生まれる。日本画家、東北芸術工科大学准教授、山形市在住。京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。主な個展に、大原美術館 ARKO2007（倉敷／二〇〇七）、イムラアートギャラリー（京都／二〇〇八）、佐藤美術館（東京／二〇〇九）など。主なグループ展受賞に、「下リエンナーレ 豊橋 星野真吾賞展」愛知／星野真吾賞受賞、「第二回 東山魁夷記念日経日本画大賞展」東京／二〇〇四、「MOTY ニューアル 2005 - No Border 日本画から」日本画展（東京／二〇〇六）、「アーティスト インレジデンス倉敷」倉敷／二〇〇七）がある。二〇〇九年に第一六回 VOCA賞を受賞。

『朝市プロジェクト』—太田三郎

編集・デザイン 太田三郎
 撮影 宮本武典
 制作協力 田宮印刷株式会社
 販売期間 二〇〇九年一月四日[日]—二月二九日[日]
 出店場所・時間 六時—七時 肘折温泉街村井六助前
 一〇時—一八時 旧肘折郵便局舎入口 [64頁]

肘折の朝市はとても魅力的だ。他ではあまり見ることのできな
 い個性ゆたかな野菜やキノコたち、生産者の方々と楽しい掛け
 合い。『朝市プロジェクト』では、露店に並べられる山の恵み
 を絵葉書に変えて、そんな朝市そのもののような、小さな絵葉書
 店をオープンさせた。肘折温泉の朝市の和やかな雰囲気、絵葉
 書を通して郷里のご家族やご友人に伝えてほしい。投函には、温
 泉街の真中にある旧郵便局舎前のポストがお薦めである。なお、
 今回の絵葉書は秋バージョンだが、今後は季節ごとにバックナン
 バーを増やし、朝市で売られるすべての品々を記録し後世に残し
 ていく、ユニークな資料になっていければと思っている。(太田
 三郎)

太田三郎

Saburo Ota
 一九五〇年山形県鶴岡市に生まれる。アーティスト。岡山県津山市在住。
 近年の主な展覧会に「太田三郎—存在と日常」(CCA 現代グラフィッ
 クアートセンター/二〇〇〇)、「二〇〇〇」(二〇〇〇—二〇〇一)太田三郎(西宮市
 大谷記念美術館/兵庫)、「Contemporary art from Japan」(Haus am Waldsee
 /ベルリン/二〇〇一)、「アトメンをアトメン」(コリア・ジャパン・コン
 テンポラリー・アート/二〇〇二)(省谷美術館/ソウル)、「大地の芸術祭
 —越後妻有アートトリエンナーレ/二〇〇三(新潟十日町市他/二〇〇
 三)、「有隣荘・太田三郎・大原美術館」(太田三郎 HIROSHIMA 一九九
 〇—二〇〇八)(大原美術館/二〇〇八)などがある。山形では二〇〇八
 年に大規模な個展「太田三郎—日々」(山形美術館)を、二〇〇九年には
 鶴岡で「集めることはアートになる」(鶴岡アートフォーラム)を開催



No.7 舞茸



No.10 南瓜



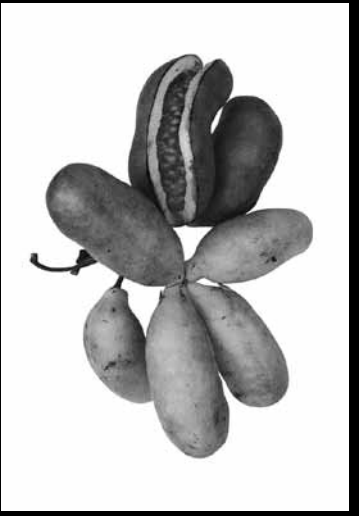
No.13 フシニンジン



No.1 ワラビ



No.3 ミョウガ



No.5 アケビ



No.8 枝豆



No.11 サルナシ(コクワ)



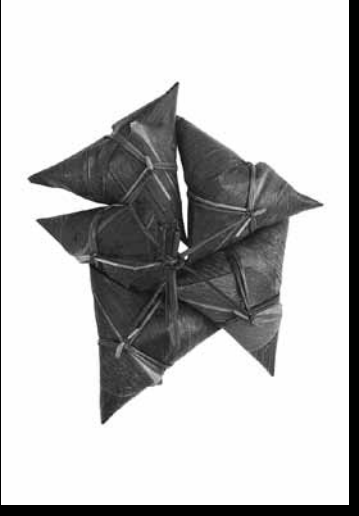
No.14 唐辛子



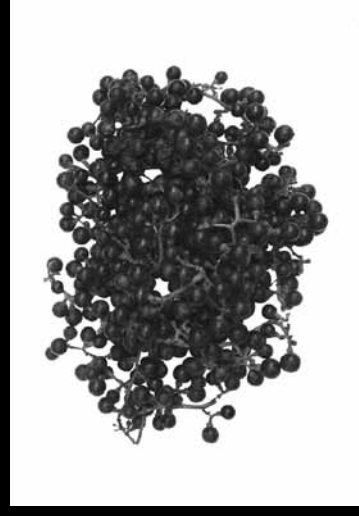
No.2 ウド



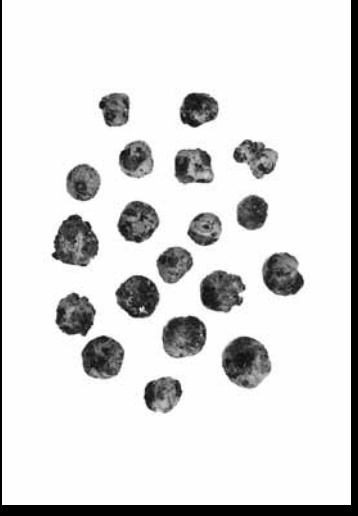
No.4 モロッコインゲン



No.6 笹巻き



No.9 ヤマブドウ



No.12 マタタビ



No.15 ツルムラサキ



No.31 シソ巻



No.28 湯の花



No.25 ブナカノカ



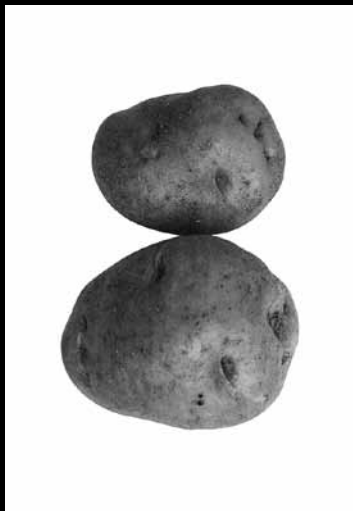
No.22 食用ホオズキ



No.19 クルミ



No.16 ムカゴ



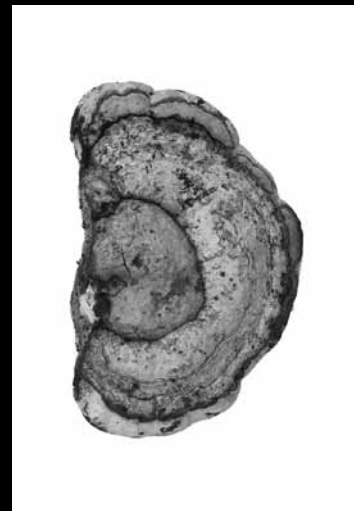
No.32 ジャがいも



No.29 稲花(いが)もち



No.26 マスダケ



No.23 サルノコシカケ



No.20 食用菊



No.17 ツチアケビ



No.30 ジャばら大根



No.27 くじら餅



No.24 ナメコ



No.21 ニンニク



No.18 栗

大学で展覧会を企画するといいつい

和田菜穂子

人は誰しも複数の貌をもって生きている。たとえば恋人の前では艶やかな女になり、親の前では甘えんぼうのわがまま娘に戻る。子供の前では母親になり、学生の前では弱音を吐くこともある。気心のおける友人の前では弱音を吐くこともある。そして作品と向き合う時は、真剣な眼差しを注ぐプロフェッショナルな姿に変貌する。

ここ東北芸術工科大学においては、教員は少なくとも昼と夜のふたつの貌を持ちあわせている。昼の貌はすなわち教員の貌である。学生の指導、授業準備、レポートの採点、教員会議、事務処理などに明け暮れる。プロフェッショナルな姿に戻るのは、夜も更けあたりがしんと静まる頃。それはまるで「鶴の恩返し」【注1】の（つう）が、夜半に人間の姿から鶴の姿に戻り、一心不乱に自らの羽をむしり、命を削るがごとく機械的に打ち込む姿に似ている。

真夜中の日常

大学内で（つう）の姿を垣間見たのは、真夜中に中村桂子【注2】の研究室を訪ねたときのこと。ノックをして中に入ると、床には版木から削り取られた際にくるんと丸まった木片が、一か所に堆積していた。木片の先端には版木に着色された淡いブルーの絵の具の残滓がみられた。壁には腐食した小さな金属板が何枚も立て掛けられ、よく見るとそのひとつには蝕まれたような小さな孔が複数、穿かれていた。壁の上部に目を移すと、ピンク、イエロー、ブルーが入り混じった春めいた陽光の残像が、少し湿り気を帯びた和紙の上に浮か

び上がっていた。作業台の上には無造作に置かれた数種類の彫刻刀とともに、いびつな楕円が少しずつずれて彫られた版木があり、一瞥でこれが先ほどの陽炎を生みだした原板であると理解できた。中村の貌は昼と明らかに異なり、憔悴しきつていた。やや沈んだトーンで、いかに遅々として制作が進まないか、溜息混じりに呟いた。頭を垂れて作品と向き合う疲弊した姿は（つう）と重なった。

中村は木版画のプロセスを「虚構と現実を行き来するもの」と語る。常に「生」と「死」という人生の命題と向き合っている。木版画における「生」とは刷りに刷られて出来た版画における「死」とは刷り取られた版木に残された物質の記憶を意味する。彼女は版木を彫ることで三次元の物質に宿る精神を刻み、紙という二次元の虚構の世界に刷り取っていく。その反復作業によって、彼女の版画は出来上がる。物質に宿る精神は彼女の肉体を借りて現世の紙面上に姿を現す。それは死者の魂と交わるシャーマンの世界に近いかもしれない。死者が何を語るのか、版画が何を語るのか。彼女は全身全霊を込めてその声に耳を傾け、それに従い手を動かす。深夜、密やかに行われる儀礼。何者かが憑依したかのように、中村は変貌する。その世界に決して他人は踏み込むことはできない。それはまるで（つう）の機械りを覗いてはいけないかのように。

作家の色

中村と関わった仕事は「色層・呼応する色たち」という展覧会であった。これが私が本学で初めて担当した展覧会である。TUAD mixing【注

3】と冠したこの企画は、芸術学部とデザイン工学部からひとりずつ作家を選び、異分野同士のコラボレーションを図るものである。初回は版画家の中村桂子と建築家のエマニュエル・ムホー【注4】のふたりが選ばれた。彼女らに共通する題材は「色」である。生まれ育った環境の違い等によりその解釈や表現方法が異なることが、展覧会構成の着眼点となった。中村の作品が独自の版画技法によって平面でありながら色の重なりによる奥行き感という空間性を示しているのに対し、ムホーのインスタレーションは質感のあるフェルトを用い、その帯を天井から吊るし三次元空間を区切っていくものであった。日本人の私からすると、華やかな原色の帯が衝突となって空間を仕切っていくコンセプトは、デ・ステイル【注5】のドゥイスブルグ的でいかにもヨーロッパらしいと感じたが、ムホーに言わせるとそれは日本的であると断言する。ヨーロッパの街並みは統一した建造物のためグレーなどの単色で落ち着いているが、東京の街並みはカラフルな立看板や宣伝広告のネオンサインによって色が溢れかえっており、それが彼女にとっては美しい光景だという。建物の狭間に違った風景や色が見え隠れするのが東京の特徴で、彼女が魅せられた理由だそう。

ところで色も個性も、別なモノの存在によって引き出される。ふたりの対照的な色遣いから、各々の個性の違いも浮き彫りとなった。たとえばムホーの個性はフェルトが発するような極めてしっとりしたマットな色、すなわち「他人に左右されない確固とした自分」である。トークイベントで語った言葉がそのことを如実に表している。「大切にしていることは、自分自身に嘘をつかないこと。

自分がいいと思わなければ、どんなにお金儲けのできる仕事でもやらないだろう。彼女の真直な台詞はトーク会場にいる私の心に響いた。揺るぎない信念をもつ、凛とした女性である。一方中村は古風な日本女性である。色の重なりによる曖昧さや、ぼやけた輪郭からくる揺らぎは、日本人特有の奥ゆかしさを象徴しているといえよう。木、紙、水など異なる物質を相手に、それぞれの按配を図りながら作品化していくのが、木版画家である彼女の仕事のスタイルである。彼女の人付き合いもまたしなやかで、相手に対するさりげない気配りは、周囲の人々を心地よくさせてくれる。

重なり合い

音に重さ、深さ、硬さ、温かさ、響き、曖昧さがあるように、色にもそれらは存在する。そして色が重なり合うプロセスもまた、ひとつひとつの音が重なって音楽が作られていくプロセスとよく似ている。

「色層・呼応する色たち」の展覧会リーフレットの冒頭文である。そもそも色と言は芸術分野において関係が深い。たとえばヴァシリー・カンディンスキー【注6】はシェーンベルク【注7】やワグナー【注8】などの音楽家から多大な影響を受け、抽象絵画に音楽のアナロジーを用いているが、実のところ彼は「色聴」という共感覚の持ち主であった。共感覚とは通常ひとつの刺激に対しておこる視覚・聴覚・触覚・味覚・臭覚などが同時に起こる現象をいい、音楽を聴いて色を感じることを「色聴」という。



TUAD mixing! 2009
中村桂子×エマニュエル・ムホー
色層・呼応する色たち

会期 = 2009年7月23日【木】→8月7日【金】
会場 = 東北芸術工科大学7Fギャラリー

○トークイベント
アーティスト・トーク「色を重ねる」
日時 = 7月28日【火】
コーディネーター = 和田菜穂子



会場・トーク風景／撮影：姜哲奎



ダイナミズムの源流 | HEAVY META II

会期 = 2009年9月28日 [月] → 10月10日 [土]
会場 = 東北芸術工科大学 (第1会場: 7Fギャラリー + 第2会場: 芸術研究棟)
出品作家 = 岡村桂三郎、梶岡俊幸、斎藤典彦、佐藤裕一郎、竹内啓、長沢明、樋口広一郎、峰岡正裕、山本直彰、吉田有紀

○トークイベント
日時 = 2009年10月3日 [土] 15:00 ~ 18:00
第1部「何故巨大な作品に挑み続けるのか？」
モデレーター = 和田菜穂子
第2部「META vs 芸工魂：超越する芸術表現の行方は？」
モデレーター = 三瀬夏之介



会場・トーク風景 / 撮影: 姜哲奎

私は、淡い色がぱんやりと揺らめくボエジーな中村作品と、ヴィヴィッドな色彩がリズムカルに展開していくムホーのインスタレーションの組み合わせを、展示空間を五線譜に見立てた交響曲のようだと感じた。それは《色から音を感じる》共感覚かもしれない。

そこで急遽、展覧会関連イベントとして「ピアノ演奏と詩の朗読」〔注1〕を企画した。ステージ上で耽美な世界に浸る我々の姿は、学生にとって意外な一面だったに違いない。最後は会場の観客も一体となって詩の朗読に加わり、大盛況のうちにもその幕を閉じた。ちょっとした思いつきで生まれたこの実験的試みは、かつてスクリービンや〔注10〕カンディンスキーが目指した総合芸術に歩み寄るものだったといえよう。今後もし「CONVERSATION」を通じ、教員や学生が重なり合う芸術文化の場を提供していきたい。

永遠の少年たち

正義のヒーローに憧れる少年時代。次に私が担当した「ダイナミズムの源流」HEAVY META IIは、ヒロイズムを掲げる熱い男たちによる展覧会であった。META〔注11〕のメンバーに女性はいない。それが不文律のルールだという。男たちのヒロイズムとは一体何なのだろうか？

日本画コースの長沢明〔注12〕はブルース・リーの超人的な強さに憧れ、「敵を倒した後に見せるはかない表情は、自分の作品にもつながつている」と述べた。長沢の《トトラ》は、目の覚めるような群青を用い飛び立つトラを描いているが、確かにはかなさを孕んでいるようにも見える。いろんな呪縛から逃れて、自由に空を飛びたい。画面のトラは、私の中でいつの間にか長沢にすり変わっていった。群青は息子が遊ぶレゴブロックから着想し、発色のよいクレヨンが素材として選ばれた。「誰に見せたいか」という学生の問いに対し、「子供ら」と答えた長沢。自分の息子に

限らず、子供に未来を託す長沢らしい発言だ。そんな彼の立ち振る舞いから、彼の父親像が見え隠れする。

峰岡正裕〔注13〕の《鳥男の墜落》、《魚男の遊泳》は、世の中に蔓延する悪事や欲望を封じ込める、動善懲惡を題材にしている。色鮮やかな半獣人は、仮面ライダーのアマゾンを意識したという。また岡村桂三郎〔注14〕は「僕が巨大なものに惹かれる原点は、子供のころ映画館で観たゴジラである。冒頭にゴジラの巨大な足が現れたときの衝撃は、今でも忘れられない」と語った。鱗だらけの岡村の作品は、見方によってはスクリーンに切り取られたゴジラの足のようにも見える。飛行場でジャンボジェット、港で大型タンカーを見て育った岡村は、自分たちの力の及ばない巨大なものに対する憧れが根底にあるという。彼らの作品に

内包されるメッセージに、遅しき、強弱き、潔さを感じるのはそのためである。昔を回顧する彼らの話に耳を傾けながら、無邪気にヒーローごっこに興じるあどけない少年の姿が頭をよぎった。

付きまといの影

巨大化する作品の原点に超人的存在のヒロイズムを突きとめたが、彼らのルーツともいえるべき日本画に対する思惑は如何なるものであろうか？

それを探るためトークイベントの第二部では「超越する現代芸術の行方」と題して、同じ日本画のジャンルに身を置く三瀬夏之介〔注15〕をモデレーターとし、その真髄に迫った。METAのメンバーも、三瀬も、自らのことを「日本画家」とは呼ばず「絵描き」と称している。彼らは共通して、和紙、膠、岩絵の具といった日本画の伝統的な画材や技法を受け継ぎつつも、現代という時代の中で独自の表現方法を模索している表現者である。日本画という括りや縛りに囚われず、むしろその脱却を試みている。現代における日本画論争は一九八〇年代後半より幾度となく繰り返されてきた

が、その疑問を今一度ストレートに投げかけられるのは、同じ土俵に立つ三瀬を描いて他にはないであろう。

「日本画や自分の価値観を決定することに不安はないか。僕は不安だし、孤独に感じる」。三瀬は率直に疑問をぶつけた。長沢は「日本画という言葉を意識せざるをえないのは事実だ。振り返ると背中にタグのように付きまどっている」と宿命のように付きまとう影の存在を打ち明けた。吉田有紀〔注16〕は「日本画というフィルターを通して見られた時『こんなのも日本画なんだ』の『こんな』に興味がある」と答えた。佐藤裕一郎〔注17〕はシンプルにこう答えた。「日本画を描くことを目的としているのはなく、自分が表現したいことを単に描いているだけ。他人がそれを見て日本画と思うかどうか、それだけだ。最も印象に残ったのは岡村の答えである。「絵を描くことは常に不安がつきまとう。規定を作ってそこに向かえば安心、というのはよくない。そんな作家は信用できない」。彼らの答えは十人十色だが、常に自己表現を模索しつつ、付きまとう影と対峙している姿が浮き彫りとなった。このように己の姿を包み隠さず見せてくれたのは、モデレーターが三瀬であり、学生を前にしたトークイベントだったからであらう。美術館学芸員の前で見せる作家然とした姿とは明らかに異なっていた。

背中で語る真の姿

あるインタビューで語った長沢の一言が、今もなお胸に深く刻まれている。「時間がない、お金がない、場所がない、は言い訳にならない」。長沢の真夜中の姿も(つづ)そのものだった。それは山形交響楽団二〇〇回記念公演を祝したインスタレーションの準備中のこと。彼の幸いる「チーム火の鳥」〔注18〕は連日連夜、赤い竹と格闘していた。長沢は自ら先頭に立ち、学生とともに竹を集め、切り、赤く塗り、作品化していった。グ

ループでの立体制作や空間インスタレーションは、日本画コースの学生にとって初めての経験であり、時にチームワークが乱れ、涙する女子学生もいたようだ。それはまるで試合前の部活のようだったと振り返る。

夜半に差し入れを持って彼らの作業場を訪ねた時のこと。昼間とは打って変わり、緊迫した空気がそこかしこに漂っていた。劳いの言葉をかけることさえ躊躇してしまうほど、長沢は鬼気迫る面持ちで終始無言で作業に徹し、学生も口をつぐんだまま極度に緊張した面持ちでその場の空気を共有していた。作家たる真の姿を目の当たりにした深夜の出来事であった。

大学教員と学芸員という二つの貌を持つ私は、それ以前の美術館勤務時代では決して知ることのできなかつた世界に今、身を置いている。大学で行われる展覧会は学生の協力なくしては成り立たない。美術品搬送業者はここには存在しない。作家、学生、学芸員が三位一体となって出来上がる展覧会。完成された美術品と出会う感動よりも、私はむしろそこに至るまでのプロセスの共時性に興奮と感動を覚える。そして教員同士という同胞意識から気を許して多様な貌を見せてくれるのは嬉しい限りだ。美術館で答えるどんなに畏まった言葉よりも、徹夜で制作に没頭する彼らの姿に、尊敬の念を抱かずにはいられない。そんな彼らと出逢ったおかげで、私はこの大学で人々に感動を与える展覧会づくりに我が身を捧げていこうと堅く決心したのだった。



会場風景 撮影：瀬野広美

音楽とアートの共演「200回に寄せる万華鏡」
東北芸術工科大学芸術学部有志学生らによる空間演出

日時=2009年11月21日〔土〕19:00開演、11月22日〔日〕16:00開演
会場=山形テルサホール
空間演出コーディネーター=和田菜穂子

「チーム火の鳥」日本画コース
田中敦子、亀岡里美、土井沙織、白石琴美、大平由香理、江藤靖子、岩本淳司、
財田翔梧、神津舞香、長沢明(アートディレクション/日本画コース教授)
「大地(つち)の使者」テキスタイルコース
池谷佳恵、湯澤亜沙子、井垣友里、渡辺沙月、大城葉子、渡辺香、岩男美里、
高橋幸子、小川麻衣子、岡村佳織、田中可也子、梅津佐和子、竹越友美、
今野真莉絵、池下陽子、須藤ありさ、高橋明弓、
辻けい(アートディレクション/テキスタイルコース教授)

注1 鶴の恩返し
『鶴女房 柳田国男(全国昔話記録』
(一九三三年)が題材といわれている。
鶴を助けた若者が美しい娘と恋に落ち世帯を持つ。若者が絶対に見てはいけないという妻との約束を破り、機織りする鶴の姿を見てしまう。地域によっては、鶴を助けた人物が翁であったりする。

出す。東京デザイナーズブロック、オゾンギャラリー、インターナショナルギャラリー等にて出品。二〇〇五年に展示スペースデザインを担当したデザイナーズ・タイドでは Best Installation Award を受賞。二〇〇七年、香港(S. Perspective誌)のデザイナー 40 Under 40 に選ばれた。二〇〇八年より東北芸術工科大学デザイナー工学部准教授。

弟子にジョン・ケージなど。
注8 ヴィルヘルム・リヒャルト・ワグナー
(Wilhelm Richard Wagner)
一八三二―一八八三
ドイツの作曲家、指揮者。ロマン派の歌劇を多く手がける。代表作に「タンホイザー」「トリスタンとイゾルデ」「ニーベルングのマイスターリング」など。理論家としても「総合芸術論」を執筆し、「楽劇」の理論を打ち立てた。

注5 デ・ステイル(De Stijl)
オランダのテオ・ファン・ドゥー・スブルグ(一八八三―一九三二)が発行した雑誌から取ったグループの総称で「様式」を意味する。主なメンバーにネオ造形主義を打ち出したピエト・モンドリアン(一八七二―一九四〇)、ヘリット・リットフェルト(一八八八―一九六四)がいる。ドウスブルグは絵画平面上の直交線系に斜交座標を導入し、三次元空間の芸術表現を目指した。

注9 ビアノ演奏と詩の朗読
「音を重ねる」二〇〇九年七月三〇日(木)一六時開演、こども芸術教育センターにて、ピアノ演奏の扶間に詩の節を挿入し、それを交互に繰り返すという、前衛的演出を行った。プログラムはステファン・マルメ「アルバムの一葉」& ドビュッシ「アラバスク 第一番」& クラウディオ・マレンコの「まえばれ & パッヘルベル」カノン」武満徹「音・沈黙と間奏曲 op.118-2」谷川俊太郎「祈り & ラブソング」前奏曲 Op.27-2 など。朗読者に山田修市、辻けい、鴻崎正武、坂東慶一、志村直実、選読者に山田修市、岡田真宏、若月公平、演奏者に米村祥央、和田菜穂子、司会者に中村桂子。

注11 META
一九八八年に META は結成され、二〇〇五年に METAM としづメンバリーの若返りが図られた。META とは「無秩序の、世を意味した、独自の、変容する」という意味を持つ頭語である。その名の通りメンバリーの主題はばらばらで無秩序である。年齢構成も二〇代若手から六〇代のベテランまで世代を超えて幅広く、独自のスタイルで芸術を表現している。活動は緩やかながらも持続している。

注12 長沢明(ながさわあきら)
一九六七年新潟生まれ。一九九四年東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了。第五回柏市文化プログラムで TAMO 賞を受賞し、九八年まで渡米。一九九七年五島記念文化賞を受賞し、渡英。二〇〇一年 META 展に参加。二〇〇六年 MOT ニュアル No Border「日本画」から「日本画」へ、二〇〇八年第一回 MOA 岡田茂吉賞優勝賞受賞。現在、東北芸術工科大学教授。

注13 峰岡正裕(みねおかまさひさ)
一九八〇年山口生まれ。二〇〇五年多摩美術大学絵画学科卒業。二〇〇七年 MATMI 展に参加。多摩美術大学大学院美術研究科修了。

注14 岡村桂三郎(おかもらけいざぶろう)
一九五八年東京生まれ。一九八五年第二回創画展で創画会賞受賞(同八八年)、一九八七年第九回山種美術節賞で優秀賞受賞。一九八八年東京芸術大学大学院美術研究科後期博士課程満期退学。一九九三年第四回五島記念文化美術賞受賞し、渡米。一九九八年 META 展に参加。二〇〇四年平成一五年年度芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞。二〇〇八年岡村桂三郎展(神奈川県立近代美術館 第四回 山形県立近代美術館) 第四回 大賞を受賞。二〇〇九年より多摩美術大学教授。

注15 三瀬夏之介(みせなつのおし)
71頁参照

注16 吉田有紀(よしだゆうき)
一九七一年神奈川県生まれ。一九九七年多摩美術大学大学院美術研究科修了。一九九八年第三回昭和シエル石津現代美術賞入選。二〇〇〇年第二回五島記念文化賞で美術新人賞を受賞し、渡英。二〇〇五年 MATMI 展に参加。二〇〇六年 MOT ニュアル No Border 日本画から「日本画」へ、二〇〇七年個展「GROOVE」(アートフロントギャラリー)、二〇〇九年 104 アートフェア東京(アキバスクエア)。

注17 佐藤裕一郎(さとうゆういちろう)
一九七九年山形生まれ。二〇〇二年臥龍楼日本画大賞展優秀賞受賞。二〇〇五年東北芸術工科大学大学院日本画研究領域修了。第三回トリエンナーレ豊橋星野真吾賞展優秀賞。二〇〇七年日本画減じ論中央大学アートギャラリー C・スクエア)。

注18 チーム火の鳥
日本画コースの有志学生によるグループ。飯森範親氏が指揮するストラウヴィンスキーのバレエ組曲「火の鳥」をイメージし、二エトラック三分の赤い竹のパーツを使って山形テルサのホワイエ空間を大胆に飾った。

注2 中村桂子なむらけい(こむらぎみ) 一九六六年東京生まれ。一九九一年東京造形大学造形学部美術学科研究生修了。一九九一年第五回日本版画協会展山口源新人賞受賞(東京都美術館)。二〇〇〇年五島記念文化賞美術新人賞を受賞し渡英。ロンドン・ウィンブルドン美術大学にて制作活動を行う間、ロンドン、エジンバラなどでグループ展に出席。日本の水性木版画についてレクチャーやデモンストレーションを行う。国内ではギャラリー 219(東京)、シロタ画廊(東京)、ガリアカバ(東京)等で個展を開催。二〇〇八年より東北芸術工科大学芸術学部美術科准教授。

注3 TAD mixing
二〇〇九年度より企画された学部学科および専門領域の枠組を超えたコラボレーション企画。

注4 エマニエル・ムホー
(Emmanuel Moussaoui)
建築家・デザイナー。一九七二年フランス生まれ。一九九五年ボルドー大学にて学士号取得した後、エリック・ラフィ設計事務所在籍。一九九六年より東京在住。二〇〇三年エマニエル一級建築士設計事務所設立。日本古来のデザインを現代にも活かしたいという想いから、伝統的な間仕切りをヒントを得た色とりどりのパーティションシリーズ「色切/shiku」を編み

注6 ヴァンリー・カンディンスキー(Vasily Kandinsky)
一八五五―一九四四
ロシア出身の抽象表現主義の先駆者。美術理論家でもある。モスクワ大学で法律を学ぶがモネの作品を見て三〇歳のときに画家を目指す始める。一九一一年にフランス・マルクトともに「青騎士」を結成。ドイツで「コンポジションシリーズ」を制作。革命後ロシアに戻る。一九二二年よりドイツのパウハウズで教官を務める。

注7 アレキサンデル・スクリヤパン(Alexandre Scriabine)
一八七二―一九一五
ロシアの作曲家、ピアニスト。神智学に傾倒した神秘主義の音楽家として知られる。後期の代表作である交響曲「法悦の詩」と「プロメテウス 協奏曲」はどちらも「プロメテウス」では鍵盤を押すとそれに応じて色が付いた光が放射されるピアノを用いて聴覚と視覚の統一

注8 ヴィルヘルム・リヒャルト・ワグナー
(Wilhelm Richard Wagner)
一八三二―一八八三
ドイツの作曲家、指揮者。ロマン派の歌劇を多く手がける。代表作に「タンホイザー」「トリスタンとイゾルデ」「ニーベルングのマイスターリング」など。理論家としても「総合芸術論」を執筆し、「楽劇」の理論を打ち立てた。

注9 ビアノ演奏と詩の朗読
「音を重ねる」二〇〇九年七月三〇日(木)一六時開演、こども芸術教育センターにて、ピアノ演奏の扶間に詩の節を挿入し、それを交互に繰り返すという、前衛的演出を行った。プログラムはステファン・マルメ「アルバムの一葉」& ドビュッシ「アラバスク 第一番」& クラウディオ・マレンコの「まえばれ & パッヘルベル」カノン」武満徹「音・沈黙と間奏曲 op.118-2」谷川俊太郎「祈り & ラブソング」前奏曲 Op.27-2 など。朗読者に山田修市、辻けい、鴻崎正武、坂東慶一、志村直実、選読者に山田修市、岡田真宏、若月公平、演奏者に米村祥央、和田菜穂子、司会者に中村桂子。

注10 アレキサンデル・スクリヤパン(Alexandre Scriabine)
一八七二―一九一五
ロシアの作曲家、ピアニスト。神智学に傾倒した神秘主義の音楽家として知られる。後期の代表作である交響曲「法悦の詩」と「プロメテウス 協奏曲」はどちらも「プロメテウス」では鍵盤を押すとそれに応じて色が付いた光が放射されるピアノを用いて聴覚と視覚の統一

注11 META
一九八八年に META は結成され、二〇〇五年に METAM としづメンバリーの若返りが図られた。META とは「無秩序の、世を意味した、独自の、変容する」という意味を持つ頭語である。その名の通りメンバリーの主題はばらばらで無秩序である。年齢構成も二〇代若手から六〇代のベテランまで世代を超えて幅広く、独自のスタイルで芸術を表現している。活動は緩やかながらも持続している。

注12 長沢明(ながさわあきら)
一九六七年新潟生まれ。一九九四年東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了。第五回柏市文化プログラムで TAMO 賞を受賞し、九八年まで渡米。一九九七年五島記念文化賞を受賞し、渡英。二〇〇一年 META 展に参加。二〇〇六年 MOT ニュアル No Border「日本画」から「日本画」へ、二〇〇八年第一回 MOA 岡田茂吉賞優勝賞受賞。現在、東北芸術工科大学教授。

注13 峰岡正裕(みねおかまさひさ)
一九八〇年山口生まれ。二〇〇五年多摩美術大学絵画学科卒業。二〇〇七年 MATMI 展に参加。多摩美術大学大学院美術研究科修了。

注14 岡村桂三郎(おかもらけいざぶろう)
一九五八年東京生まれ。一九八五年第二回創画展で創画会賞受賞(同八八年)、一九八七年第九回山種美術節賞で優秀賞受賞。一九八八年東京芸術大学大学院美術研究科後期博士課程満期退学。一九九三年第四回五島記念文化美術賞受賞し、渡米。一九九八年 META 展に参加。二〇〇四年平成一五年年度芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞。二〇〇八年岡村桂三郎展(神奈川県立近代美術館 第四回 山形県立近代美術館) 第四回 大賞を受賞。二〇〇九年より多摩美術大学教授。

注15 三瀬夏之介(みせなつのおし)
71頁参照

注16 吉田有紀(よしだゆうき)
一九七一年神奈川県生まれ。一九九七年多摩美術大学大学院美術研究科修了。一九九八年第三回昭和シエル石津現代美術賞入選。二〇〇〇年第二回五島記念文化賞で美術新人賞を受賞し、渡英。二〇〇五年 MATMI 展に参加。二〇〇六年 MOT ニュアル No Border 日本画から「日本画」へ、二〇〇七年個展「GROOVE」(アートフロントギャラリー)、二〇〇九年 104 アートフェア東京(アキバスクエア)。

注17 佐藤裕一郎(さとうゆういちろう)
一九七九年山形生まれ。二〇〇二年臥龍楼日本画大賞展優秀賞受賞。二〇〇五年東北芸術工科大学大学院日本画研究領域修了。第三回トリエンナーレ豊橋星野真吾賞展優秀賞。二〇〇七年日本画減じ論中央大学アートギャラリー C・スクエア)。

注18 チーム火の鳥
日本画コースの有志学生によるグループ。飯森範親氏が指揮するストラウヴィンスキーのバレエ組曲「火の鳥」をイメージし、二エトラック三分の赤い竹のパーツを使って山形テルサのホワイエ空間を大胆に飾った。

村の記憶、家族の時間——森繁哉と『南山座』の夏

宮本武典

木の枝のような瘦躯に、筋張った手。眼光鋭い浅黒い顔から発する東北なまり。古びたトランクやふるしき包みを抱えて、背筋をしゃんとして、大学内を風のように歩く……。森繁哉さんには不思議な人だ。舞踏家としての森さんの身体には、老人や青年や、ときには老婆が宿っていて、東北の土にまみれて生きてきた村の記憶が、その固く骨張った身体に刻まれているように思える。

大学の研究室にいるよりも、大蔵村で会うときの森さんのほうが、生き生きしている。野良着のような服をきて鎌なんかを持って、道ばたの雑草をポキポキとやりながら歩いていく森さんの後ろ姿を見ていると、その薄い背中の向こうに、田畑を切り拓いていた人々の無数の生死が透けて見えるようで、ドキリとする。

学生時代に、もう廃刊になってしまった文芸誌『へるめす』で、森さんの『路上劇場』の写真を見た。土埃の立つ農道や、ガラスの割れた暗い廃屋や、乾いてひび割れた廃棄田で、一人の男が静かに踊っていた。スーツに裸足。胸ははだけて、



顔は目深くかぶった帽子でよく見えなかった。あれは確か、宮沢賢治の特集号だったか。その寡黙な踊りは人を圧倒したり感動させるようなものではなかったけれども、何かとても大切なことを、遺言のようにつぶやいている気がした。その声は森さんの所作から発しているというよりも、まわりの農道や、廃屋や、田圃から、瘦せたその身体を寄り代にして、私に届けられているようだった。

いつの間にか私は、その村の囁きに呼び寄せられるようにして、舞踏家の棲む山形で暮らしていた。そして、森さんとともに、あのとき見た写真のなかの村（大蔵村）でいくつものアートプロジェクトを実施している。

村の寄り合いなどに顔を出すとき、「東北芸術工科大学の者です」と名乗ると、たいてい「ああ、あのモリシゲさんのこのな」ということになる。それから「大蔵村のふところはひろいよ。何しろな、あの森繁哉さんを飼ってただからよ」と男たちは愉快そうに笑う。ころもち苦いような不思議な顔をして。

そんな森さんが、二年くらい前から、身体の衰えを訴えるようになっていた。大学で要職に就き、研究の他に管理職としての仕事を抱えるようになると、妻やまだ小さな子どもたちの待つ村に帰ることもままらなくなり、草刈りや畑の手入れ、雪下ろしなどの村の労働から離れて、むっくりと余分な何かが身体についてしまったと語る。「もう若くないから、舞踏家としての自分の仕事をちゃんとやっておきたい。子どもたちのそばにもいてやりたい」といつていた。

森さんは長く村役場に勤めながら、舞踏家として、また在野の民俗学者として村の隅々まで歩き、古老たちに聞き書きをしまわっていた。そんな存在は、農的な共同体の中では、やはり異能の人なのだろう。それが森さんを語るときの、人々の複雑な表情にあらわれている。

そのとき森さんは、北川フラムさんから依頼されて、『越後妻有アートトリエンナーレ2009』に参加することがすでに決まっていた。新潟県十日町市の松之山で発表する新作公演を、舞踏家としての自分なりの大きなチャレンジとしたと考えていたようだった。

れていることに気付いた。そこで、「いっそ子どもたちや、さちさん（奥様）と一緒に（家族舞踏団）として巡演したらどうですか」と提案した。

松之山と同じように過疎化に苦しむ村で生きる森さん自身が、一人の生活者として、家族や土地を、負いながら舞踏作品をつくり、踊っていく姿を見たいし、人々に見せたいと思った。

集落の物語は、ほとんど同時に家族の物語でもある。時代から周縁化される村々で離村や断絶が深刻なら、そこに関わる森さんもまた、舞踏家としての生き様を、まだ幼い子どもたちにつないでいかなければならないのではないか、と。

森さんは私のアイデアを採用してくれた。『南山座』の巡演内容がおまかに形づくられた。私は公演の宣伝美術と、舞台美術の制作を手がけることになった。



しばらくして、「すこし演目があたちになつてきたので稽古場にきてくれないか」と森さんから電話がかかってきたので、私は学生たちと大蔵村の柳刈集落にある森さんの劇場『すき野シアター』に出かけた。茅葺きの古民家を改造した小さな劇場にはジブシー音楽が大音響でかかっていた。そのなかで、森さん一家が猿回しや、獅子舞や、神楽を練習していた。

の傍らで、森さんの舞踏のパートナーであるさちさんが、母親として忙しく働いている。子どもたちは出番を辛抱して待つことができな。特に末っ子の千哉はまだ三才で、すぐにさちさんに甘え出してしまふ。さちさんは自分の出番が終わると、すぐに母親の顔に戻り、夫の集中を途切れさせないように、舞台の袖でこまごまと子どもたちの世話を焼いたり、喧嘩をいさめたりしていた。

私はそんなありのままの家族の情景を見ていて、『舞台上に生きる』とは、こういうことなのだと思った。ストイックで抽象的な森さんとさちさんの舞踏世界と、のびやかな子どもたちを中心とする家庭の時間が同居している、この不思議な舞台上の営為そのものが美しくも思っていた。

そこで、私がつくったのは、出番を待つ子どもたちのために藤で編んだ小さな家、舞台上の子育ての巣である。昔、北陸や東北の農村には『エジコ（嬰兒籠）』という（呼び方は地域によって異なる）藁で編んだ筒状の籠があった。忙しい農婦たちは畑仕事の間、それを田の端など目に届くところにおいて、そのなかに初産などを敷き、赤ん坊を入れておいたという。この籠は、まさにそのエジコだ。屋根には、森一家のルーツを示すように、大蔵村の木地師が挽いたコケシを据えた。

完成した小屋を、誰よりも喜んでくれたのはさちさんだった。子どもたちも、籠のなかにいるときは守られている感じがするの、落ち着いて出番まで待機できるようになったし、何よりも、藤のなかで子どもたちがじっと寄り集まっている様子が可愛らしかった。それに、隙間から手をいれて、なかにいる子どもたちの衣装の乱れを直すことだってできた。

そして舞台は、五メートル四方の、たった一枚の布だ。これを行く先々の農道や、寄り合い所の駐車場や、神社の広場に敷いて籠を置けば、家族舞踏団『南山座』の舞台ができあがった。布に刷

右頁 『南山座—大道曲芸巡演』招待状
アートディレクション：宮本武典
デザイン：鈴木敏志
コラージュ：坂内まゆ子、松田かや
撮影：瀬野広美

『南山座』

大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ2009

撮影：宮本武典+瀬野広美

