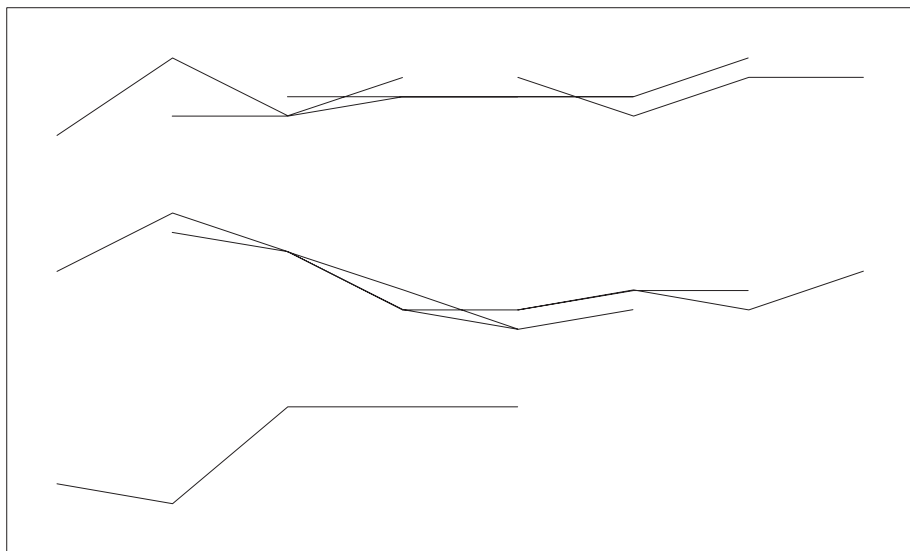


# アートと地域の協働をキュレーションする

松田愛、松井茂、外山紀久子、伊村靖子



富山大学芸術文化学部



## 著者プロフィール

### 松田愛

富山大学芸術文化学部講師。フランスの現代美術作家ソフィ・カルの作品を中心に、近現代美術史やアートマネジメントを研究。主な論文に「ソフィ・カル〈盲目の人々〉論——「距離」と「美」をめぐる」(『富山大学芸術文化学部紀要』11号、2017年3月)、「キュレーションのつくるまちの魅力——北アルプス国際芸術祭2017を事例に」(『都萬麻Ⅱ：高岡芸術文化都市構想1』2018年3月)。2016年には富山県高岡市にある重要文化財武田家住宅において国際芸術交流展&シンポジウム「アートはまちをすくわない?」を共同企画。

### 松井茂

情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 准教授。詩集に『@ma84923230』(engine books、2021年)、『二●二●』(同、2020年)、『時の声』(photographers' gallery、2010年)等。シニギワ(松井茂+長瀧寛幸)名義の詩集「沈黙の測定」(photographers' gallery、2012年)、映画「Roadside Picnic」(2013年)等。著書に『虚像培養芸術論 アートとテレビジョンの想像力』(フィルムアート社、2021年)。共編に『虚像の時代 東野芳明美術批評選』(河出書房新社、2013年)、『日本の電子音楽 続 インタビュー編』engine books(2013年)。キュレーションに「磯崎新の謎」(大分市美術館、2019年)、「磯崎新12×5=60」(ワタリウム美術館、2014年)等。

<http://purepoem.daa.jp>

### 外山紀久子

埼玉大学人文社会科学部研究科・教養学部教授。主著に『帰宅しない放蕩娘：舞踊のモダニズムとポストモダニズム』(勁草書房、1999年)。編著に『musica mundana：気の宇宙論・身体論』(埼玉大学教養学部リベラル・アーツ叢書6、2015年)。共編著に『老いと踊り』(勁草書房、2019年)。論文に「〈絵画の終焉〉論以後の身体」(『美学』第202号、2000年)、「掃除ポイエーシス」(西村清和編『日常性の環境美学』勁草書房、2012年)「ポストモダンダンスと現代美術：《トリオA》のエンigmaをめぐる」(『ニューヨーク 錯乱する都市の夢と現実』田中正之編、竹林舎、2017年)ほか。

### 伊村靖子

情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 准教授。京都市立芸術大学大学院博士号(芸術学)取得。国立新美術館アソシエイトフェローを経て、2016年より現職。近年は、美術とデザインの関係史に関心を持つ。共編に『虚像の時代 東野芳明美術批評選』(河出書房新社、2013年)。関わった展覧会に「美術と印刷物——1960-70年代を中心に」展(東京国立近代美術館、2014年)。担当した企画に岐阜おおがきピエンナーレ2019「メディア技術がもたらす公共圏」(IAMAS、2019年)等。

## 目次

### レポート

アートと地域の協働をキュレーションする 松田愛……………4

レクチャー：2020年12月18日@富山大学

方法詩の実践と社会との関わりについて 松井茂……………12

### レクチャー解題

私的芸術体験試論 松井茂……………23

参考：カタログ『松井茂個展：詩の原型展』2004年11月

ネオ・ムーサのチェーン：方法芸術私感 外山紀久子……………24

レクチャー：2021年2月17日@オンライン

ポストモダンダンス×歩行芸術⇒ムーシケー型アートの自己治療的側面？ 外山紀久子……………30

レクチャー：2021年2月11日@オンライン

生活の芸術化 建築と市民を結ぶ『記憶』のアーカイブ 伊村靖子……………41

評：『美術手帖 ウェブ版』2022年2月10日

さびしみつつ新しむ —— 「奥能登国際芸術祭2020+」の場所と芸術とそれをめぐる人々 松井茂



表1、3 松井茂「量子詩第1375番」(2020年)

表4 松井茂「純粹詩第1390番」(2020年)

# アートと地域の協働をキュレーションする

松田愛

## 1. 研究の背景と目的

本研究は当初、奥能登国際芸術祭2020など、地域で開催される芸術祭に焦点をあてた研究となるはずであった。アートが地域の文化資源や特定の場所、環境と関わることで、その芸術的価値を発揮しつつ、かつ地域の魅力を引き出している具体的な事例を調査することを計画していた。特に、アート作品が地域の中に置かれることで、そこに暮らす地域住民にどのような影響や変化が見られるのかを調査することで、経済的な効果とは別の側面から、アートと地域の協働の意義を明らかにできるのではないかと考えていた。

しかしながら、新型コロナウイルスの世界的な感染拡大により、2020年は多くの芸術祭やアートイベントが延期や中止、または規模を縮小しての開催を余儀なくされた。人々の移動が制限される中、アートが地域と協働することや、地域でアートと人々が関わることの意味について、問い直す必要に迫られた。そのような時、メールという手法で、5日ごとに詩の配信を続ける詩人、松井茂と出会った。松井茂の「純粹詩」や「量子詩」は、アートと地域の関係を捉え直す重要な契機を与えてくれた。

松井がこれまでに参加した展覧会や滞在制作では、詩が展示されるだけではなく、朗読や演奏、歩行、ダンスなど様々な形で受容されてきた。松井の詩はまた、サウンド・デザインや映像作家とのコラボレーションも数多く行われてきている。そのような他ジャンルとの協働が可能となる松井の詩にはどのような特徴があるのか。詩をつくること、また、それらを受け取るという関係性は極めて個人的な出来事であるにも関わらず、そこには、他者とのコミュニケーションやアートと日常や社会との繋がりを考える際の重要な視点が見出され、さらには、これからのアートと地域の「協働」を考える上で重要な手がかりがあるのではないかと考えた。

## 2. 研究方法

### (1) 芸術祭と人々の創造性との関わり

2020年10月、学生と共に「大地の芸術祭の里 越後妻有2020秋」を訪問し、NPO法人越後妻有里山協働機構、地元サポーター、十日町市に、行政・NPO・地元の連携や工夫と課題、芸術祭による町や人々の変化、特に芸術祭と人々の日常の創造性との関係に着目してヒアリングおよび調査を行った。

## (2) 「芸術体験」を捉え直す3つのレクチャー

また、新型コロナウイルスの感染拡大は、多くの人々が自身の日常を見つめ直す契機となっていると考えられる。芸術祭やアートイベントとは異なる形でのアートとの出会い方を考察するため、日常的なメールという手法で詩の配信を続ける詩人の松井茂（情報科芸術大学院大学 [IAMAS] 准教授）を講師として、「方法詩の実践と社会との関わりについて」と題するレクチャーを富山大学で開催した（2020年12月18日）。レクチャーの記録は本書の12～22頁に掲載した。

続いて、松井の紹介で、以下2つの研究会を開催し、「芸術体験をいま一度日常に拡張する手立てを検証すること」（松井）を試みた。

- ① 伊村靖子（芸術学、情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 准教授）によるレクチャー「生活の芸術化 建築と市民を結ぶ『記憶』のアーカイブ」（2021年2月11日オンラインにより実施。本書の41～53頁に記録を掲載。）
- ② 外山紀久子（舞踊研究者、埼玉大学人文社会科学研究所・教養学部教授）によるレクチャー「ポストモダンダンス×歩行芸術⇒ムーシケー型アートの自己治療的側面?」（2021年2月17日オンラインにより実施。本書の30～40頁に記録を掲載。）

3つのレクチャーを通して、作品を通じたコミュニケーション、すなわち、つくること、見ることという芸術体験の原点に立ち返って考察することが可能となった。結果として、本研究は、芸術祭やアートイベントへの参加に必ずしも限定されない、日常（生活）と接する芸術体験としての詩の制作実践とその受容や、自己治療としてのダンス、地域の建築体験ツアーなどを事例として、芸術体験の豊かさそのものを今一度見つめ直し、日常や地域とアートとの繋がりを考える研究へと発展した。

## 3. 研究成果

### (1) 芸術祭から日常へ

2000年から始まった「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」は、20年目を迎えていた。大地の芸術祭といえば、里山でのアート体験を思い浮かべる人が少なくないと考えるが、十日町市内にも、越後妻有里山現代美術館など芸術祭の拠点となる主要施設だけでなく、市民が日常的に利用できる市民交流センター「分じろう」や市民活動センター「十じろう」がリノベーションによって生まれていた。新たに建設された越後妻有文化ホール・十日町市中央公民館「段十ろう」には、芸術祭作品が設置されるなど、街中における芸術文化の浸透を見てとることができた。2020年6月には十日町市博物館が新設移転オープンするなど、芸術祭以外の形においても、芸術文化への関心の高まりが少なからず感じ

取れた。

また、今回のヒアリング調査からは、全体として芸術祭そのものへの愛着と誇りが人々に醸成されてきていることを実感しつつ、芸術祭の継続を通して、地元の人々の中に、作品への接し方や扱い方など、まさにアート・リテラシーと呼ぶべき意識が育ってきていることが把握できた<sup>1</sup>。また、3名の地元サポーターに、芸術祭でアートに触れたり、アーティストの制作に関わったりすることで、創作への興味が湧いたり、美に対する感覚が磨かれたりなど、日常に変化が見られたかどうかを質問した。芸術祭と人々の日常が、どのように接続しているのかが気になった。芸術祭が生まれた時から身近にあったと語る学生サポーターは、学校の工作などの時間に生きてくるのではないかと述べた。他の2名は、「別世界」であると答えた。サポーター活動と日常とはあくまで区別されているようであった。他方で、森の学校キョロロが、小学生達の課外授業を通して、生きた学びの場になっていることを事例として話してくれた。3名への限られたヒアリングから一概に述べることはできないが、芸術祭と人々の日常の創造性との関わりについては、継続的な研究が求められるだろう。市民一人ひとりの創造性の向上を数値で測定することは難しくとも、丁寧なヒアリングを重ねることによって、芸術祭や個々の作品をめぐって生じる個人の意識の変化を捉えることは可能となるのではないか。そのような個人の変化に今後も着目していきたいと考える。

## (2) メディテーションとしての作品制作と受容

詩は「なんらかの方法意識に裏打ちされた論理的な文字列であるべき」であると考え、松井茂は、「これこそ詩なのだ」と呼べる詩の定義を検証する中で、古代の神謡にその起源を見出している<sup>2</sup>。松井は純粹詩を「たんなる記号とたんなる語順、その連鎖によって生じるたんなる韻律による文字列」と定義している。このように、神謡の方法を継承しつつ、現代に生きる松井は、『『神のいない神謡（あるいは数値化された神謡）』を試行してみることが、時代の要請に応えた『これこそが詩』である』ものとして、「純粹詩」を制作している<sup>3</sup>。

また、2002年1月7日から、5日ごとにメールマガジンで量子詩を配信し続けてきた。量子詩は、『毎日新聞』に掲載された4日分の予想最高気温最低気温と、その日に書かれた純粹詩の行数から構成される。毎日書き続けること、あるいは5日ごとに配信すること

---

1 2020年10月16日に越後妻有交流館キナーレで行ったNPO法人越後妻有里山協働機構職員へのヒアリング調査、また、同日に十日町市産業観光部観光交流課で行った、3名の地元サポーターおよび芸術祭企画係へのヒアリング調査より。

2 松井 2011, p.104。

3 松井 2011, p.105。この他、松井の純粹詩については、松井茂著「『純粹詩』について（「方法詩とは何か？」改題）」（本稿は、『融点・詩と彫刻による 報告カタログ』うらわ美術館、2003年所収の原稿を改稿したもの）、<http://purepoem.daa.jp/about1.html>（2021年10月9日閲覧）を参照のこと。さらに、松井の「純粹詩」、「量子詩」、「同時並列回路」について詳述した論考として、近藤由紀著「方法と詩と境界線」（国際芸術センター青森編 2006, pp.45-48）が参考となる。



など、自らに課したルールに則って制作される松井の詩は、定点観測のようでもあり、松井自身が今回のレクチャーで述べているように、メディテーションとも捉えられる<sup>4</sup>。

「詩を書く行為を生活に取り戻し、詩と同様、規則性を日常として感じたかった」と語る松井は、自らの詩作について、「アルゴリズムで書くべき詩がすでにある状態に身を置くことで、文字面を考えて一喜一憂する必要も無くなる。タスクを決め、それを実行し、完了させる行為の集積が、美術館やコンサートホールに行くようなタイプの芸術体験と同じ効力を持つように思われます。オンライン上で、書き手であり、パフォーマーであり、読者＝鑑賞者でもあるという状況を見出してきたような気がします。それが芸術で日常を整えることの基礎なのだと思います」と述べる（本書p.13）。このような実践の中で、「個人的に芸術との関係を持つこと」の重要性を指摘している（本書p.17）<sup>5</sup>。

方法詩とも呼ばれる松井の詩はまた、規則に則って制作される厳格さとは裏腹に、朗読したり、演奏したり、時には歩行やダンスという方法によって、自由な受容、すなわち受け手の解釈に開かれていることが特徴的である。このような松井の詩の特徴を、詩人で美学者の篠原資明は、「詩でありながらも、ダンスとして演じられ、音楽として演奏され、美術品として展示される」とし、「ジャンル横断的過剰性」と指摘する<sup>6</sup>。

実際に、2006年に国際芸術センター青森（ACAC）で行われたアーティスト・イン・レジデンス・プログラムの記録カタログ『エフェメラル 遍く、ひとつの時』には、松井によって行われた様々なイベントの記録を見ることができる。そこでは、「詩」という作品を通じて企てられた種々のコミュニケーションの様子が記録されている。地球物理学者や美学者、美術史家など様々な専門家とのトークをはじめ、朗読やパフォーマンス、小学生とのワークショップ「今日は詩人になろう」、そして「方法ばばぬき」というゲームまで。なかでも特筆したいのは、「テキストと運動～朗読とパフォーマンス」である。記録によると、「純粹詩の100番から209番を使いIからIIIの数字を様々な動きへと変換することでパフォーマンスを構成した。（中略）I、II、III、による乱数字的数列を譜面として、ダンスにおける記号譜コレオグラフ、また、音楽におけるチャンス・オペレーショナル的作曲法を参考に、身体のような部位の運動を朗読のための方法として構成した」<sup>7</sup>。例えば「3つの所作」では、「I.髪をなで上げる。II.腕時計を見る。III.シャツの襟を直す」という一連の所作が、詩の朗読として行われている。「ACACの入口近くの森の中にある円形の『見返りデッキ』に、半円状に客席を置き行われた。純粹詩のI、II、III、に対応した身体のような運動が繰り返され、変化に富んだパフォーマンス（運動会）が行われた」<sup>8</sup>。

松井はまた、「詩を書くということは、世界を分節する物差しを設計することだと言ってよいかもしれない」と述べている<sup>9</sup>。「どこかに絶対的に正しい物差しがあるわけではな

4 2020年12月18日に行われた松井によるレクチャーより。

5 同上。

6 篠原2013、p.65-68。

7 国際芸術センター青森編2006、p.75。

8 同上、p.76。



く、さまざまな物差しがひたすら作られ、当てはめられていくなかで、人間や文化を考えると詩の本質である」とも<sup>10</sup>。松井が用意する「物差し」を使って、受け手もまた、様々な物事を観測し、さらには新たな物差しを見つけることになるかもしれない。

篠原が、方法詩は未来の人々との双交通を可能にするように<sup>11</sup>、一人でありながらも、他の時代や他の地域の人々の言葉と繋がるコミュニケーションの方法となり得るのである。このような性質について、松井自身が、オノ・ヨーコのインストラクションを集めた書物『グレープフルーツ』（1964）に言及し、鑑賞者に開かれていることの重要性を強調している。オノのインストラクション（指示）を一種の詩として捉える松井は、「詩が読めて、実行もできる。間違いなく芸術体験です。こうした体験の循環を考えると、自分でルールを設定し、自分もパフォーマー、鑑賞者にもなる。作家も鑑賞者も、作品を介して重なる地点を見出すことが、『メディテーション』だと思っています」と語っている（本書p.17）<sup>12</sup>。

### (3) 日常と接する芸術体験

このような制作と受容の重なる地点に、メディテーションとしてのアートが成立することについては、舞踊研究者の外山紀久子のレクチャーへと繋がっていく。外山は、「自己表現」としてのアートではなく、「ムーシケー・タイプ」のアート、すなわち「自己変容として、あるいは経験としてのアート」という考え方について、ステイーヴ・パクストンやイヴオンス・レイナーなどのポストモダンダンスを事例に提示する。「歩く」「走る」「立つ」「這う」などの日常的な動きをとり入れたポストモダンダンスに、「自分自身の身体へのフォーカス」が現れているとし、身体感覚や内観、メディテーションへの繋がりを見出している<sup>13</sup>。

外山はさらに、レクチャーの後半で、エウジェニオ・バルバの歩行を紹介しつつ、行為のプロセスの中で変容する主体のあり方に着目しているが、松井の詩やダンスに限らず、誰でもすぐに実践できる歩行などの日常の行為の中に、アートへの通路が開かれていることを示唆している<sup>14</sup>。

他方、鑑賞者の芸術体験に着目する伊村靖子のレクチャーでは、「芸術あるいは建築を作る人の立場だけではなくて、それを受容する人の立場」を考える試みとして、伊村と松井が共同で行ったアート体験プログラム「つくる人、すむ人、みる人でつくるコミュニティ・アーカイヴ」〈板倉準三篇〉が紹介された<sup>15</sup>。2018年に清流の国ぎふ芸術祭の一環として行われた本プログラムでは、建築家の板倉準三が設計した羽島市庁舎を、市民とともに見

9 松井 2011、p.103。

10 同上。

11 篠原 1995、pp.31-35。

12 前掲（註4）のレクチャーより。

13 2021年2月17日に行われた外山によるレクチャーより。

14 同上。

15 松井、伊村による報告書（2019）を参照のこと。

学し、残された図面や意匠、植栽計画などの資料を見ることや、「すむ人」を手がかりに建築を知るという手法によって、設立趣旨の中に託された「市民にとっての芸術体験のプログラム」を読み取るという企画であった<sup>16</sup>。そこから発展したもう1つのイベント「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」は、取り壊しが決まっている坂倉の建築を舞台に、市民とアーティストが参加し、作品発表やパフォーマンスを通じて、つまり「1日限りのイベントを通してこの場所をどのように記憶できるのか」を考える大変興味深い企画である。料理教室など、実際にその場所がどう使われたのかをアーティストが再演し、それを来場者が体験することで、彼ら・彼女らの記憶となっていくプロセスを、美術館での鑑賞体験とは異なる、日常と接した地点で生まれるアート体験として提示している。「公的・私的な関心を取り混ぜてユーモラスなパフォーマンスとして再演することによって、居合わせた人達がそこを使っていた人達の記憶を想像するだけでなく、自身の過去の経験を重ね描くことができるようになって、とても興味深いイベントになったのではないか」(本書p.48)<sup>17</sup>と語る伊村の言葉は、芸術祭などでの、地域の文化資源を活用したアートが、市民や来場者にどのような体験をもたらすのかを考察する上で、示唆に富むものである。

#### 4. 今後の展望

本研究から得ることができた新たな研究の展望として、以下の2つを挙げる。

1つは、松井茂のレクチャーでも言及されたインストラクション・アートの可能性についての研究である。1993年、パリのカフェでの、キュレーターのハンス・ウルリッヒ・オブリストと二人のアーティスト、クリスチャン・ボルタンスキーとベルトラン・ラヴィエとの会話から始まったプロジェクト『do it』は、アーティストによって書かれた指示書(インストラクション)をもとに、様々な場所の様々な美術館や文化センターで、指示書をもとに作品が制作されるというものである。作品を制作する、すなわちインストラクションを現実化するのには、作家ではなく、美術館のスタッフや、広くは地域の人々である。作品は展覧会終了後に破壊され、その記録写真が残される。「ありふれたものが、普通でないものへと変換され、そしてまた日常の中へと帰される」のである<sup>18</sup>。「do it」は美術館で行われるものとして始まったが、鑑賞者が自分で実現することのできるアートの可能性は、すでに『do it (home version)』(1995)で示唆されていた<sup>19</sup>。さらに、世界中がコロナ禍のソーシャルディスタンスを経験する現在、『do it (home)』(2020)が出版され、

---

16 2021年2月11日に行われた伊村によるレクチャーより。また、前掲報告書(註15)に所収の伊村靖子著「芸術の総合へ向けて——斎藤義重《作品A》(1958)と羽島市庁舎」pp.6-10を参照のこと。

17 同上。

18 Introduction by Hans Ulrich Obrist, Obrist(ed.) 2004, pp.9-13.

『do it』について日本語で紹介されているものとして、オブリスト2018, pp.29-35。

19 *Ibid.*, p.12.

インターネットを通じてPDF版冊子を入手することができる<sup>20</sup>。『do it』で展開されるインスタレーション・アートの、受け手によって様々に解釈され、実現されるあり方は、松井の「純粹詩」が、ルールに則りながらも様々に受容されていく様と重なる。日常の中で誰かによって実践される、そのような制作と受容の重なる地点に生まれるアートのあり方は、地域でのアート実践を考える上で、大いに参考になると考える。

2つ目は、本研究の出発点に立ち返るならば、芸術祭という特別な機会でのアート体験も、伊村のレクチャーで指摘されたように、鑑賞者の体験として丁寧に読み解くことで、市民や外からの来場者にとってどのような経験の重ね描きが可能となるのか、その出来事が、自分たちの住む地域や日常を捉え直す新たな視座として、どのように接続されていくのかを検証することが可能となると考える。

## 5. 参考文献

1. Shigeru MATSUI, <http://purepoem.daa.jp>
2. 松井茂著「口誦さめる詩とは何か? ——声を共有する試み」『モノ学・感覚価値研究』vol.5、京都大学こころの未来研究センター、2011年3月、pp.103-109。
3. 国際芸術センター青森編『国際芸術センター青森 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2006/春「エフェメラル 遍く、ひとつの時 Ephemeral —— flash for eternity」記録集』国際芸術センター青森AIR実行委員会発行、2006年。
4. 篠原資明著『差異の王国』晃洋書房、2013年。
5. 篠原資明著『言の葉の交通論』五柳書院、1995年。
6. メディア表現学研究プロジェクト企画、松井茂、伊村靖子編『つくる人、すむ人、みる人でつくるコミュニティ・アーカイブ〈坂倉準三篇〉報告書：アート体験プログラム』情報科学芸術大学院大学、2019年3月。
7. オノ・ヨーコ著『グレープフルーツ・ジュース』南風椎訳、講談社、1998年。
8. Hans Ulrich Obrist (ed.), *do it, e-flux*, 2004.
9. ハンス・ウルリッヒ・オブリスト著『キュレーションの方法 オブリストは語る』中野勉訳、河出書房新社、2018年。

---

20 『do it (home)』は、オブリストがキュレーションし、ニューヨークのインディペンデント・キュレーターズ・インターナショナル (ICI) がプロデュースしている。以下のウェブページからダウンロード可能となっている。  
<https://curatorsintl.org/special-projects/do-it> (2021年10月9日閲覧)

# 方法詩の実践と社会との関わりについて

松井茂

私は、「2001年1月7日以来、決して止むことなく詩を書き続けている。ゆえに、私は詩人である」というステイトメントをホームページに掲げています。デカルトの言葉「我思う、ゆえに我あり」を参照しているわけですが、おそらく2002年1月5日の『朝日新聞』に、「〇一〇一〜〇一〇五」というタイトルで、数字の「一」「二」「三」だけを使った「純粹詩」を発表したときからだと思います（p.7上段）。この掲載をきっかけに、それまで不定期に書いていた「純粹詩」を5日毎に書くようになりました。

新聞社が詩を依頼してきたとき（2001年11月）、「掲載はお正月なので」と、めでたい詩を期待するようなことを言われた記憶があります。私が「純粹詩」を書いているのを知っていて依頼してきたわけですから、冗談だったのかもしれませんが。私は事前に「純粹詩」を掲載することを伝え、締切日に予定通り送りました。デスクの要請で、「意味と画数、形が一致する漢数字『一』『二』『三』を用いた『純粹詩』に取り組む。全体が縞模様のようにも、地層のようにも見えるが、それは地球の表象という」と、解説がつけました。言葉で書いた作品に、言葉の解説がついたわけです。適当にコメントしたものを担当者がまとめた記憶していますが、「縞模様」というのは、この時期に出会った美術家に言われた感想でした。この言葉をなぞるように、2004年に、作曲家の鶴見幸代さんの合唱曲のために「縞縞」という詩を書くことになりました<sup>1</sup>。

新聞はマスメディアで、ニュースを届ける公共性を持ち、わかりやすく情報を伝えることが使命です。私は、文字で構成された新聞紙面に、通常の記事と異質な文字列である「純粹詩」を提供することで、一見して「詩」であることを示すことができると考えました。結果として、わかりやすく「詩」であるのに、説明を付けることになった。言葉で言葉を説明するのはナンセンスですが、同語反復になったわけで、担当者に反発した覚えもありますけど、いま見ると効果的な紙面になっていますね。

「純粹詩」はアルゴリズムで文字列が決まっていて、4,500行で一巡する詩です<sup>2</sup>。もちろん、この作品以前から詩を書いてきましたが、これに取り組むタイミングで、不特定多数に向けて詩を発表した最初の機会が『朝日新聞』となり、言わばこれがデビューになりました<sup>3</sup>。とは言え、マスメディアで詩を発表することが常態化するなんてことはあり得

1 CD『鶴見幸代 eu canto.. 現代日本の作曲家シリーズ45』（FOCD2575、フォンテック、2013年）に収録。

2 「『純粹詩』について」を参照 <http://purepoem.daa.jp/about1.html>（2022年2月6日閲覧）。この解説は、『融点・詩と彫刻による 報告カタログ』（うらわ美術館、2003年）に掲載の「方法詩とは何か?」を改題。

3 詩の専門誌とされる『現代詩手帖』には、2002年3月号の特集で対談をしていますが、未だに同誌に詩を発表したことはありません。

ないのですが、日々「純粹詩」を書いていくのだと気炎を上げ、日常を強調した冒頭のステイトメントに繋がったようです。

現代詩が不特定多数の読者の目に触れる機会として、新聞があるわけですが、その掲載は、一紙あたりで月に1、2回、俳句の欄は毎日あって、短歌も毎週あるみたいなことを考えると、現代詩の人口というか、その界隈の規模感を想像することができます。要するに、詩人も実は少ないし、発表の機会も社会に向けて、そんなに無いんですね。

「純粹詩」を書き続け、「詩を書くから詩人だ」というステイトメントを出し、現代美術との出会いもあって、日常生活とは詩を書くことだと主張したかったわけです。この背景には、大学卒業後、編集者を生業に1、2年経っていたことがあります。楽しい仕事でしたが、いま振り返ると、ブラック企業の仕事量と賃金で、身体には辛かったはずだし、詩を書く時間なんてあるわけがない多忙と疲労と睡魔に満ちた生活ぶりでした。仕事は充実していたのですが、金にならない詩を書くために働いているわけだから、詩を書く行為を生活に取り戻し、詩と同様、規則性を日常として感じたかったのです。詩を書く日常があれば、そのリズムも韻律であり、不規則な仕事も我慢できると思っていました。これはすこし美化して話してますね（苦笑）。

私が参加する同人誌は措いて<sup>4</sup>、日本に存在する新聞、雑誌における詩の掲載欄の数を考え、『現代詩手帖』の年鑑に掲載される詩人の人口を考えたら、先述したように依頼が常態化するはずないのは当然だし、特に「純粹詩」のような変化に乏しい詩を1度掲載したら、普通の編集者は再度依頼しないわけです（笑）。孤立して書く場所を持つ必要があり、当時としては、不特定多数に開かれた場として、ホームページが理想的に感じられました。

2020年のコロナ禍で気づいたことですが、私は20年間オンライン展覧会を続けていたのではないかと。自分が詩人として日常を整える実践は、詩を体験する手応えをいかに担保することができるかの設計です。倒錯しているのですが、先ず論理的に詩とは何かを考え、ルールを自らに課すことから始まります。アルゴリズムで書くべき詩がすでにある状態に身を置くことで、文字面を考えて一喜一憂する必要も無くなる。タスクを決め、それを実行し、完了させる行為の集積が、美術館やコンサートホールに行くようなタイプの芸術体験と同じ効力を持つように思われます。オンライン上で、書き手であり、パフォーマーであり、読者＝鑑賞者でもあるという状況を見出してきたような気がします。それが芸術で日常を整えることの基礎なのだと思います。

## 作家の意図と作品の評価、キュレーターや鑑賞者の作品受容

「マンハッタンの太陽——光学芸術から熱学芸術への拡張：18世紀から21世紀の“太陽画”の系譜」という展覧会が、栃木県立美術館で2013年にありました。「マンハッタンの

<sup>4</sup> 私は1998年6月から『ミテ』に参加していた <http://www.mi-te-press.net> (2022年2月6日閲覧)。「純粹詩」の初出は、vol.18号(2001年1月28日)。

太陽」は、山中信夫（1948～1982年）がピンホールカメラで、ニューヨークのマンハッタンを撮った作品です。ヨーゼフ・ボイス（1921～1986年）の研究者として著名な、同美術館の学芸員（当時）、山本和弘さんが、山中の作品を端緒に、アメリカの原爆開発のマンハッタン計画をこれに重ねて企画した展覧会です。言うまでもなく、「311」を主題にしています。ボイスがエネルギーを意識し、緑の党にも関係していたことなども相対化した、山本さんらしいユニークな展覧会でした。

私もこの展覧会に誘われました。「量子詩」<sup>5</sup>という、『毎日新聞』に掲載された予想最高気温最低気温を引用した詩で、2002年から5日間毎にメールで配信している作品です。量子力学の多世界解釈や、量子コンピュータなどをインスピレーションにした作品です。天気予報という、事実に基づいて確率として記述された世界像に興味を持っていました。

出品の依頼は、2011年3月11日の天気予報を含んだ「量子詩」でした。たしかにこの日を含む「量子詩」は存在するわけです。しかし私は、東日本大震災や、福島第一原子力発電所事故を主題に書いたわけではありません。震災に対してや、その後のこの国の対応に対しての考えはあります。原子力には反対です。それはそれで、「純粹詩」同様、「量子詩」もまた、特定のある日付の強調を意図していません。むしろ、あらゆる日付を特権化しない、むしろすべてを日常に並列しているわけです。なので、この日を含む「量子詩」を展示することに、同意できませんでした。展示前にカタログの締切日がきて、そのタイミングで最新の「量子詩第833番」を掲載しています<sup>6</sup>。

山本さんとのやりとりは、その後も続きました。私が譲歩したといえはそういうことになるのかもしれませんが、特定の日付を含むメールはすでに配信されたもので、これを解釈することは受信者の自由で、そもそもこれに関知するのはおかしな話だと考えるにいたしました。私の中の読者の声というオーバーですが、出力し展示するのもまた、受信者の自由なはずで、山本さんとの話し合いを経て、カタログの内容とは異なり、2011年3月11日を含む「量子詩第672番」が展示されました。それでも特定の日付をモニュメンタルに、スペクタクルに強調することには違いないので、その点に同意できず、展覧会は見ていません。

2018年、再び山本さんの企画で、「ウェザリポート——風景からアースワーク、そしてネオ・コスモグラフィア」という展覧会がありました。ずばり天気予報です。それでももちろんというのもヘンですが、再度「量子詩」を展示したいという依頼がありました。「マンハッタンの太陽」に展示された、「量子詩第672番」が再展示されたんですね。カタログにもこれが掲載されました<sup>7</sup>。捨てずに残してあったようです（苦笑）。そしてこのプリント、これを機に美術館のコレクションになりました。有り難いことだとは思いますが、もっとも

5 「『量子詩』について」を参照 <http://purepoem.daa.jp/about2.html>（2022年2月6日閲覧）。

6 カタログ『マンハッタンの太陽』（2013年、栃木県立美術館）のp.107には、2013年5月22日から26日の「量子詩第833番」が掲載されています。

7 カタログ『ウェザリポート』2018年、栃木県立美術館、p.46、47。



で、差異の過剰を生起させるといえるでしょう。そのようことを積極的に許容する

ません。調数と意味が一致するとは、それぞれの数を二つづつ労働量と一致することで



純粋詩第二九番

篠原資明『差異の王国』（晃洋書房、2013年）より

1,9
1,1,9
1,1,1,9
9
1,1,1,1,9
8,4
1,1,1,1,1,9
8,4
8,4

If you read it aloud, you'll find it transform from a seemingly random bunch of numbers into a complex and beautiful rhythmic poem.

The contemporary Japanese poet Shigeru Matsui writes what he calls "Pure Poems," which come closest to the alphanumeric binaries we find in computer code.

1007-1103



When Matsui reads these poems aloud, they're absolutely precise and hypnotic to listen to.

Read through the lens of these examples, a translation of a common computer icon graphic into its hex code has literary value.

0000000 0000 0001 0001 1010 0010 0001 0004 0128
0000010 0000 0016 0000 0028 0000 0010 0000 0020
0000020 0000 0001 0004 0000 0000 0000 0000 0000

from Kenneth Goldsmith, Uncreative Writing, Columbia university Press, 2011

作品といってもメールで配信した詩ですから、ただのプリントアウトですけど。詩は文字列の作品で、本来サイズもないわけだから、ブツになってサイズがあることは不思議です<sup>8</sup>。

『朝日新聞』2018年7月24日に、「ウェザーリポート 遠くからの視点、淡々と」という記事が出ました。大西若人さんが、ロバート・スミッソン（1938～1973年）の《スパイラル・ジェッティ》（1970年）というランドアートの代名詞的作品に並べて「量子詩」に言及しています。「ただのデータで何の感情も湧かないはずだが（中略）気温だけの淡々とした記述の中にあの日があると知ったときの、痛切な驚き」とあります<sup>9</sup>。

とりあげてもらってありがたいと思いつつ、屈折したことを言いますが、キュレーターである山本さんの企画した展覧会の狙い通りのコミュニケーションが、鑑賞者のひとりである記者とのあいだに成立したわけです。私には違和感がありました。展覧会として、とても意味があると思う一方で、日付のピックアップ、強調は起こる。私は、特定の出来事と関係づけるのではなく、むしろ切断し、平板化する毎日を重視してきたはずです。逆から言えば、戦争協力などに顕著な「機会詩」を批判する意図もありました。

「ウェザーリポート」展を批判しているのではないのです。キュレーションされ、解釈されていくことは、作家の意図と必ずしも一致するとは限らないということが言いたいのです。発表された作品に対しては、作家も鑑賞者のひとりであるべきで、鑑賞者間の解釈の差異の増幅に参加することにこそ、意味があるでしょう。「量子詩」の場合、メールで配信した時点で、「作者」とは切り離されている（自分宛てに送られているとはいえ）。批評家、キュレーター、観客と共に作者も解釈者として、創造的に関わればそれでよいのです。

最近では研究者、批評家として、私が他者の作品をキュレーションすることもあります。作品のあり方について、自分で問い直す機会は大事な時間で、良い意味で随分悩みましたが、さまざまな側面から作品に参加する人がいてよいという気がしています。作品の範疇において、多様な解釈が交わされるべきで、論理に基づき、批評家、キュレーター、観客、作家は、対等にコミュニケーションできるはずなのです<sup>10</sup>。

芸術作品がある特定の出来事や日付を強調するスペクタクルの方向性は、展覧会や作品を「祭」にしてしまう。つまり非日常を志向しがちです。SNSでもそうですが、日常のメディア上で、否が応でも「祭」や「炎上」が志向されることに似て、どうも人間にとっては、抗いがたいポイントのようです。どこかで「ネ申」を求めてしまう。知らず知らずに特権化が起こる。私自身は、こうしたスペクタクルというか、芸術がそういうところへ向かうことには、モニュメントだとしても、消費に資する印象や、違和感が強いですね。それはファナティックな場合だけでなく、悲劇に対しても同様です。私は日常の、退屈さを価値として特権化する芸術体験を考えたいです。

8 「量子詩」はこれ以前に、「純粹詩」とセットで豊田市美術館に購入されている。

9 編集委員・大西若人（評・美術）「ウェザーリポート 遠くからの視点、淡々と」『朝日新聞デジタル』（2018年7月24日夕刊）。<https://www.asahi.com/articles/DA3S13604080.html>（2022年2月6日閲覧）。

10 篠原資明『差異の王国』（見洋書房、2013年）を参照。



## 質疑応答

—— IAMASの学生のインタビュー「Archival Archetyping Podcast」<sup>11</sup>で、「メディテーション（瞑想）」だとか、「社会に殺されないために詩を作る」ということを仰っていて、ご自身が詩を書く、誰かに見せるわけでもなく詩を書くことが、ある種のメンタルケアのようなことに繋がっていくという意味にも感じたのですが、この点どうでしょうか？

### 「メディテーション」としての制作

**松井** いまここで鼻唄を歌って、ヒット曲でもクラシックでも何でもいいのですが、メロディを口誦さんだりして、ある作品を再生（再現）することができますよね。私が「メディテーション」と考えたいのは、自分自身のための芸術というか、個人的に芸術との関係を持つことができることを重視しようという考えです。前述したオンライン展覧会を続けるモデルにも言えることです。

例えば、オノ・ヨーコの『グレープフルーツ』という詩集があります。詩でありインスタレーションで、「掃除をしなさい」（《Sweep peace》1962年）とか書いてあります。実際に掃除してもよいと思うし、想像するだけでもよい。美術館に行ったり、コンサートホールに行ったりしなくても、オノ・ヨーコの作品と自身の関係が手許にある。当たり前すぎてわからなくなっていますが、これはスゴイことだと思うんです。そういうところから芸術と自分の関係を考え直したい。詩が読めて、実行もできる。間違いなく芸術体験です。こうした体験の循環を考えると、自分でルールを設定し、自分もパフォーマー、鑑賞者にもなる。作家も鑑賞者も、作品を介して重なる地点を見出すことが、「メディテーション」だと思っています。

他にも、トリシャ・ブラウンをはじめとした、1960年代のジャドソン・ダンス・シアター（ニューヨーク）なんかも、ただ歩行することをダンスと言ったりするわけです。ダンサーがするから面白いという人もいます。それも事実でしょう。だけど鑑賞者に対して、あなたがやっても作品です、と開かれていることが大事です。芸術は、特別な場所で特別な体験をすることとして認識されがちですが、自分自身がいますぐここで実行できるものとしてあることも意識すべきです。こうした日常との接点が、いまものすごく見えにくくなっていると思うんです。詩を書くとか読むとか、ダンスをすることか、音楽は顕著ですが、作家と観客を分け隔てずに作品があることですね。

河原温の展覧会に、「Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills / 意識、瞑想、丘の上の目撃者」というタイトルがありました（日本では、豊田市美術館、2005年）。河原自らが、制作行為をメディテーションとして捉える可能性を示唆していたわけです。こ

<sup>11</sup> <https://anchor.fm/iamasaa/episodes/5-Interview-with-Matsui-Shigeru-en75st>（2022年2月6日閲覧）。

れも画期的なことでした。

古い日本語に「聖（ひじり）」という言葉があります。僧侶の意味でも使われますが、語源的には「日を知る」ことから来ているらしい。私の解釈も入っていますが、日を知るとは、つまり時間をカウントすることです。時間を知ることですね。河原の作品には、コンセプチュアル・アートとしての評価が美術史上あるわけですが、素朴に時間をカウントする体験として日付を描く（100万年をカウントする作品もあります）、ある意味では誰にでもできる自己省察の事例としてその作品を再解釈することができることを忘れてはいけない。むしろそれが鑑賞者にとって、さらには作家自身にも「効く」芸術を担保していたことを自覚したいですね。

いずれにしても、作品が設置され、実現されている場所に足を運ぶことによって体験できる芸術がある一方で、自分の手許でも実践したり、再現できる芸術体験を意識化することが、自身の存在を保つことに繋がるのではないかと思うんです。ツーリズムのコンテンツとしてアートを消費する状況に批判を投げかける意味でも、こうした主張を敢えてしています。

## 社会に殺されないために

松井 「殺されないために」っていうのは、詩を書き始めた最初からありました。いまは大学で研究なんてしていますけど、それはティーンエイジャーのときには想像できないことでした。言ってしまうえばある種の劣等生で、どうしたら社会に自分の居場所を見つけられるのか？ 生きていくことができるのだろうか？ みたいなことを随分考えていました。高校生くらいのおときです。いわゆる学校的な勉強が苦手で、できないからがんばろうとは思えなかったんですね。繰り返しになりますけど、本当の劣等生だったわけです（笑）。勉強してもダメとなった場合、最もありえない戦略をとればよいのではないかと、根拠の無いことを夢想したんですね。

幸い詩を読んでいたわけです。しかし当時はまだ詩人に会えてはいなかった。でも、詩をはじめとする芸術には触れていた。そして最初は音楽家になりたいとか考えたわけです。しかしこれはわかりやすく才能の問題があるし、勉強できないというのは、大体において練習もできないわけです。要するに努力するのがイヤみたいな話になってきますが、実際そうなんですけど。でも好きだから詩はたくさん読んでいて、だから書ける気がしたわけです。実際にはそんな簡単じゃないわけです。他方で希少性があるといえば聞こえはいいけど、詩人希望者は少ないんじゃないでしょうかね（笑）。そしてどうしたら詩人になれるのだろうか？ という問題に再びぶつかるわけです。音楽と違って、「詩を教えます」なんて習い事も学校（学部や学科）もないわけです。結局、孤高な気分、自分で書くしかない。書いていければなるのではないかと書きはじめるわけです。歴史的には詩人という存在は偉大なのだけど、現実には自称だし、ある意味、どうにもならない存在であることが多い気がします。「あなたは詩人ですね」とか「それはポエムだ」というとき、

大抵馬鹿にしていると思うんです。それを承知で、やはり自ら「私は詩人だ」と言い、「これはポエムだ」と言っていくことを選んでみたわけです。

実体験でいうと、やっぱり相手は大抵、一瞬おののくんですね。こけおどしみたいな話ですが、華々しい存在ではないが、なんとか居ることが許されるみたいなことを感じます。自ら「詩人です」ということを無碍にされることはない（これからはわかりませんがね）。なんか誰からも期待されないとか、いろんな負の要素を持ちつつ、自ら気楽でいられる状況を選んでいきます。普通、現代詩で良い作品、悪い作品という価値観もわからないわけで、そんな面倒な場所まで踏み込んでこないというか、成績やら有用性やら、生産性やら、承認欲求までも突きつけてくる社会から、身を逸らす方法として、詩人がいて、メデイーションのような芸術があると思います。「最もありえない戦略」と芸術を等価に語るのは飛躍がありますけど、詩人として許される、自称でしかないけど、自称すればよいというのは、フェアなことだと思いますね。詩人だから社会においても詩を書けば存在する役割が生じるわけですからね。悩まなくてよい（笑）。普通は自分が詩人だなんて思わなくても生きられるわけでしょうけど……。

## デジタルを解読する

—— 作品の鑑賞に興味があります。教育普及としての対話型鑑賞が注目されてもいます。私が展覧会で感じるのは、作家の意図が本当に伝わっているかどうかということなのですが、それについていかがですか？

**松井** 作品をなんらかの人為的な痕跡として捉え、それをなぞりながら思考することが解釈なのだと思います。人為を実行した身体は、たいていの場合作家ですが、そうではない場合も現代においてはありえますよね。作品の範疇がどこまでかを考える必要はありますが、レクチャーの事例でも紹介したように、作家の意図だけにこだわる必要もない気がしています。それも解釈のひとつに過ぎないというところまで、作品を拡張すべきというか、言い換えると、作家を鑑賞者の側に引きずり込む批評性の拡張が、鑑賞に要請されているのではないかと思います。まずはこれが直接的な回答です。

現代の問題として敷衍すると、絵画に対して写真が登場し、映画が登場し、複製メディア技術が登場する毎に、作家の痕跡は無くなったと繰り返し語られてきました。アナログからデジタルに移行するとさらにそれが進んだと言われる。デジタルの作品は、複製しても劣化しないし、複製だけど全部がホンモノというような時代になって、いま作家の意図というか痕跡を読み取るということができるのか？ そんなことも気になります。他方で技術が変わり、身体、つまり視力も変わってくるわけで、1960年代のアンディ・ウォーホルのシルクスクリーンにも痕跡が見いだされ、それが論じられるようになってきたわけです。人間はなんらか痕跡を見出していくのだらうと思います。

すこしズレた話になりますが、文学では生原稿、できれば自筆原稿に当たって推敲のプロセスを研究するというようなことが行われてきたわけです。しかしこの3、40年くらい、作家はワープロを使って、それも残らなくなっている。もちろんワードの履歴機能なんかを見ることはできますが、研究の方法論も変わっていくはずです。読者が作品を受容して、作家の意図を理解するというのは研究とは異なる循環ですが、文学においてもデジタルという状況が大きな影響を投げかけているはずです。

話を戻すと、20世紀以降、社会自体が複製メディア技術の発展と共に進展してきたわけで、芸術の知見が社会に対してアドバンテージを持つようになってきたとも言えると思います。それが良くも悪くも、社会で「アート思考」だとか言われることの深淵にはあると信じたいところです。つまり芸術体験はある意味で、メディア・リテラシーと等価なものになっていると意識しています。逆から言えば、フェイクニュースやディープフェイクみたいな技術は、芸術表現としてとらえることもできます。暢気なことを言っているように聞こえるかもしれませんが、ウォーホルのシルクスクリーンを解説するようなところから、トーマス・ルフ『jpegs』のような写真集に見られる、引用された写真を表現とするようなことなどを経て、芸術が培ってきた視力が社会で実践的に使えるのではないかと、思ったりします。

もう一度言い直すと、作家の意図よりも、解釈が意図を拡張する必要があるし、極端な場合、鑑賞を通じて別の作品が生成されることを目指すべきだと思います。作家の意図と作品の解釈を分けて、等価に考える必要があるという話です。もう一点は、意図を見出すという芸術が培ってきた解釈の視力が、いま社会に求められているはずだという、少々うがった話でした。

## 日常に芸術を

—— 「祭」になることで消費されてしまうという発言がありました。芸術祭がいろいろところで開催され、従来アートと接点をもたなかった人との出会いの機会になっていると思います。このことを作品解釈の機会として活かすことは考えられませんか？

**松井** 芸術が旅先のアトラクションになることすべてを否定しているわけではありません。それにふさわしい表現の作品や、観客が移動することをイニシエーションとする芸術体験もあると思います。ただそれが自明とされすぎると、作家ばかりがわかりやすい説明を求められ、鑑賞者が考えたり、解釈者となって作品に参加することがストレスとされてしまうことがあるというのが、私としては問題に思うポイントです。芸術祭の流行が、新しい観客（観光客かもしれませんが）を作る一方で、芸術自体が数千年の歴史を持つ専門分野でもある前提が蔑ろにされるような状況も生まれている気がします。それは、自分がキュレーションする際にも感じることで、サービスというのは目的に合ったこととして行

われるべきでしょう。

いわゆる「映える」展示へと向かいつつある状況、スペクタクルな、インパクトの強い体験が芸術祭だけでなく常態化しつつある。作家も大規模な作品を発表することが、目的化していくようにも感じられますが、それはクリストのようなプロジェクトとはまったく異なるものだったりします。

私が日常を強調したい理由のひとつは、かつての制度批判がもはや成り立たないということへの批判でもあります。平たくいうと、美術館に設置されなければ作品ではないというような感覚。芸術祭も同様で、さっきも言いましたが、いまここで、オノ・ヨーコのインスタレーションを私が実行して、それを美術館に並ぶ作品と同じだと認識を共有してくれる人って、少ないと思うんです。文脈の共有としても、芸術祭のみならず、美術館も含め、ツーリズムが作品概念の前提になってしまっているのを感じます。この点において「メディテーション」とは程遠いのではないかと。

芸術作品は、どこにあっても芸術であって、作品概念を共有できる人がいれば、それが文脈となるはずなのですが、開催場所でしか作品が見えなくなっているのではないかと批判したい。極論すると、作家のアトリエで作品を見たとして、それを作品と考えられない人もいるかもしれない。美術館に持っていかないと作品じゃないみたいな……。これはデュシャンのせいでもないですね。現にデュシャンは持ち運び可能なマルチプルを制作したりもしています。非場所的な作品です。むしろインスタントに芸術できるわけですね。作品概念や文脈は自分の手許にある。

芸術祭が作品を考える機会にはなりえると思う一方で、こうした作品概念をアートツーリズムや、マーケットの話と対立させずに、エンタテインメントとアートの区別がない新たな観客に理解させることはできるのか？ 余計なお世話と思われるかも知れないけど、私にとっては依然として課題です。そのことを念頭に、制作し批評を書いています。コロナ禍によって、作品概念が具体的な制度の側にしかないかのような認識が露呈した気がしています。私はオンライン展覧会がもたらす可能性を、20年前に感じた清々しさと共に再確認したのですが、どうも一般的にはそうでもないようです。

## 「退屈」を選択する

松田 松井さんが書かれた「共感への公然たる抵抗を考える」(『美術手帖』2018年3月号)の最後、坂本龍一さんの「『async』は、同期することが主題とされがちな音楽概念に対して、距離を取ることを選択している。とくにこのパフォーマンスで演奏される坂本の楽曲は、霧の動きを響きにしたような作品で、演奏者が自ら演奏する音の順序やテンポを設定し、同じ音楽を演奏しているはずの他者の音を聴きながら、それに合わせるというより、自分自身をキープすることが求められる」。私はちょっと、このあり方を理想的な鑑賞者のあり方としてすごく思うところがあります。誰かの作品に接した時にも自分自身をキープ

プする。「霧のなかで孤独に歩き回る自由」というのが、とてもいいなと思いました。

**松井** ありがとうございます。そう言っていただけると書いてよかったです。誤解を承知で、すごくはしょって言うと、私は「退屈」さを評価したいんです。ただその「退屈」さを獲得するのに熾烈な思考が必要な気がして、それをアート体験として考えたい。共感しにくい話だと思いますけど。で、鑑賞者が自分自身をキープすることは、奏者それぞれが孤独でいられることと同様だと思います。大事なことですよね。同調とか共感に警戒してほしいというか、自分で判断するところに芸術体験の本質を見たい。「今日はいい話だった」みたいなことって、結構簡単に起こって、すぐに忘れますよね。やっぱり後で思い出されるような違和感が大事という気がします。だからアートにコンプライアンスが求められることが問題で、違和感を共有していくようなことこそが多様性だと思うし、そういった思考を促したいところです。

私は、研究者としてアートとテレビジョンの関係を主題にしています。この観点から、2点補足しておきます。日本では1953年にはじまったテレビ放送ですが、アートにとってとても大きなインパクトを与えました。1960年代にはイメージの流通革命といえるような事態が起こっていたと考えています。この時期から現在まで活躍されている、テレビ・ディレクターに今野勉さんがいます。1966年に今野さんは、映画が「ハレ」であるのに対して、テレビは「ケ」のメディアだと言いました。簡単に言えば、映画は撮影のしかたや、上映を含めて、ある意味で非日常が主題で、要するにお祭りのだと。テレビは同時中継を特質に、日常を送信し続けるわけで、これを「ケ＝日常」と言ったわけです。それが表現だということです。アートにおいても、こうしたメディア意識を受容した人たちがいます。

例えば、作曲家のジョン・ケージは、「テレビと芸術は同じくらい退屈」だと言います。美術批評家のバーバラ・ローズやスーザン・ソントグも、「退屈」であることを評価しました。この発言には逆説も含まれているとは思いますが、メディア環境が作りだした価値感として気にしたいですね。他方で、テレビジョンは、メディア・イベントを展開して、疑似イベントと言われるような、現代の「炎上」や「フェイクニュース」に繋がる動きも発展させます。とはいえ、「退屈」という「日常」の美学を提出したことに注目したい。

もう1点、今野さんの言葉なんですけど、1936年生まれで未だ現役のテレビマンとして仕事をされていて、メディアのことになると意見を求められて、現状の分析をしばしばされています。あるとき私が書いた論文に、編集者が、今野さんのインタビューを追加して、これからのテレビについて意見をもらってほしいと言ったんですね。すると今野さんは、「僕は僕の希望を持っています、あなたたちはあなたたちで希望を持ってください」って答えた(笑)。馬鹿な質問をしたな、と反省したことがあります。この感覚が、孤独に歩き回るということだと思います。自由でいるためにはそうするしかない。自分で考えるということですね。



# 私的芸術体験試論

松井茂

「アートと地域の協働をキュレーションする」という松田愛さんの研究テーマは、芸術祭のリサーチを主題とするものだった。しかしながら、2020年度のこの計画は、変更を余儀なくされる。他方私は、年度の後半においても状況の変化が無いことが明らかになってきた2020年8月、情報科学芸術大学院大学で参加するタイムベースドメディア・プロジェクトの企画として、映画『動いている庭』（澤崎賢一監督、2016年）のオンライン上映会を実施した。この視聴をきっかけに連絡をくれた松田さんと、アートシーンのことをはじめ、研究活動の情報交換をするようになった。それを契機に私は、この研究に参加することになった。

## 2006年のアーティスト・イン・レジデンス

松田さんから、詩人として「地域」をテーマにレクチャーできないかという打診があった。正直なところ、当初あまり乗り気ではなかった。詩人としての経験で、この主題に合致することは、2006年に国際芸術センター青森（ACAC）に招聘されたアーティスト・イン・レジデンス（AIR）のこと、2007年にメキシコ国立自治大学（UNAM）に招聘されたことくらいしか思い当たらなかったからだ。

ACACでの体験は、面白かったといえば面白かったのだが、一方的な主観、それも15年前の印象であることを断った上で、青森市のアート・ファンでありボランティアと交流する理由が私には理解できていなかった。振り返れば、AIRは文化政策の一環であり、本来ならばACACに滞在し、市民にアートを提供することが求められていたのだと思う。縁もゆかりも無く東京から連れてこられた私にとって、この地域に関心を持つ時間と、それを深めるノウハウは無かった。特に自分よりも年長の市民との対話を通じて、人生や地域への不満（県外に進学したり就職した経験があり、何らかの事情で青森に戻っているケースが多かった）等、彼らの関心につきあうことに限界を感じた。詩人としての活動に興味をもったキュレーターが、私を招聘してくれたことには感謝しつつ、AIRの枠組みで地域文化との接点を探し、市民と交流する戸惑いは、トラウマ的なカルチャーショックを私に残した。実際のところ、私はAIRの滞在日数を満たすことができず、数日分の謝金を市に返金した。前代未聞のことだったらしい<sup>1</sup>。

1 AIRでの活動は、記録集『エフェメラル 遍く、ひとつの時 EPHEMERAL —— flash for eternity』（国際芸術センター青森、2006年）参照。

## 詩はどこにあったのか？

トラウマから書いてしまったが、自分なりにはこのときの収穫は2つあった。

ひとつは小学生を対象に、「今日は詩人になろう」（2006年6月19日）というワークショップをしたことで、数字を使って、数量や順序を見出すことを詩であるとか、回文のような構造を紹介した。小学生達は、嬉々としてこれを受け容れていった。想像するに、自身の感情の発露とかでなく、自分の外側に構造を発見していくことを詩と定義し、実践したことが、国語の授業などと違い、解体的かつ開放的な芸術体験になったのではないかと想像する。とにかくそのはしゃぎっぷりはすごかった。キュレーターも含め、私の話が迷走するのを知っていて、ワークショップをとっても心配していたはずで、小学生の反応には驚いていた（地元のテレビ局の取材も入り、ニュースで放送されたが、その記録が残っていたら見直したいものだ）。

もうひとつは、外山紀久子さんを招き「純粹詩とサム（作務）アート」（2006年7月15日）というディスカッションを行ったことだ。すこし遡ると、「松井茂個展：詩の原型展」（Pepper's Gallery、2004年11月15～20日）の際に編集した私家版のカタログに、「ネオ・ムーサのチェーン：方法芸術私感」というテキストを寄稿いただいていた。外山さんはこんなことを書いていた。

参考：カタログ『松井茂個展：詩の原型展』2004年11月、私家版  
ネオ・ムーサのチェーン：方法芸術私感  
外山紀久子

台風だ。

というのに散歩に出て、がら空きのカフェでこれを書いている。

幼い頃は異常気象はいつもわくわくすることだった——とくに大雪、大雨、大嵐。今は分別のある（うそ）大人だからそういうのはない。ただ、天気が急変する兆しを体感するときの、理由のわからない興奮は残っている。日常のなかの小さな非日常に反応する。風が立って、梢がざわめいて、空気が変わる、驟雨の前触れのときなどに。

子供の頃は日々のルーティーン・ワークの重さに息切れしていなかったからか、日常と非日常の境もあやふやだった気がする。大人が提供するハレとケの区別——よそゆきを着せられ花束もってピアノの前に立っていると、千歳館にお着物で神社にいるとか——は、多分実際の記憶のなかでというよりアルバムの無数の写真のなかであとから確認されるだけで、「わくわく」は平凡な日常のどこにでもころがっていた。いつからか、遊びと仕事、愉しみと義務、自由と強制、あるいは「本質的な大事な仕事」と雑事といった区分けが固まってきてしまった。

創造的な「遊戯」と機械的な「労働」の境界ははっきり線引きできて、芸術は前者の典型だという見方がある（あった）。繰り返される凡俗の営み、浮世の煩いから遙か上方に飛翔して、神さまやムーサの女神の声を聞いて、神語を人語に翻訳する通訳としての詩人！ *enthusiasmos*の美学！ ちょっとその、酔漢のような感じもする、しかし、そこはそれ、常人にはあずかり知らぬデモーニッシュなパワーに憑かれた天才は、家事育児介護なんかはもちろんのこと、こまごましい雑用やアカデミックな規則も忘れ、コントロールできない熱狂の渦のなかで至高体験をしておられて、それはもう、美の殿堂に仕える「聖なる遊戯」なんでして、、はは一つ。



「観客として消費するハイ・アートよりも自分で『やる』——内側から経験する旅のような——アートもどき、専門家の身体よりも素人の身体のほうに興味が移ってしまった。

(中略) そんなときです、方法芸術という妙な存在を知ったのは。と言うか、より正確には、方法詩人『マツイシゲル』に出会ったのは。瞬時に、勝手に、これは『サム・アート』だと決めつけてしまって現在にいたる。

『サム・アート』というのは超暫定的な造語で、『作務』に通ずる、日々の型通りのルーティーンやタスクをこなす身体を前景化する試み、とでも仮に定義することができるかもしれない<sup>2)</sup>。

## 詩と美術と作務のあいだ

ゼロ年代、私は、詩人として美術館で展示やパフォーマンスする機会をそれなりに得ていた。うらわ美術館、豊田市美術館、府中市美術館、NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] などで。またphotographers' galleryでは、実験的な展示や詩集の出版を後押ししてくれた。こうした状況は、2001年から書き続けている「純粹詩」、2002年から書き続けている「量子詩」が、コンセプチュアル・アートの系譜としてアートシーンで受容されたことに基づいていた。ただ私自身は、詩を展示することの意義、特に展示空

そういうのを信奉していたときもあった。と思う。それが諸般の事情で限りなく形而下の生活を送り、脱神話化と再神話化の過程を行き来する現代アート絡みの言説にかかずらうなかで、いつしか、観客として消費するハイ・アートよりも自分で「やる」——内側から経験する旅のような——アートもどき、専門家の身体よりも素人の身体のほうに興味が移ってしまった(毎晩公演を見たり展覧会をはしごしたり、というluxuryははるかかなた)。そんなときです、方法芸術という妙な存在を知ったのは。と言うか、より正確には、方法詩人「マツイシゲル」に出会ったのは。瞬時に、勝手に、これは「サム・アート」だと決めつけてしまって現在にいたる。

「サム・アート」というのは超暫定的な造語で、「作務」に通ずる、日々の型通りのルーティーンやタスクをこなす身体を前景化する試み、とでも仮に定義することができるかもしれない。1960年代の厄介なアヴァンギャルド、たとえばシステミック・アート、タスク遂行型パフォーマンス、インストラクション・アートなどの理解を助けるツールになる可能性を目下調べようとしている。と同時に、コミュニティ・アートとかアウトサイダー・アートとかの周縁の実践、ティー・セレモニーやナントカ流お作法、さらに掃除・洗濯・お片づけとかの再生産的(生産=創造=価値の文脈では低い身分の)家事労働まで視野に入れて、ポスト・アヴァンギャルド時代のアヴァンギャルドの可能性を考えようとしている(が、まだ)。

ともあれ、予め決められた特定の構造を特定の方法で忠実に、無心に、マシンのように実行する、ほとんど「行」のようなサム・アートは、ラインハートが言っているような不自由による自由、拘束による守護の境地を知っている。その反復を通して身体ないし意識をチューニングし、「神代のあとの神謡」を奏でる楽器、高性能受信機に近づくメソッドを示してくれる。機械仕掛けの神につながる新しい靈感の鎖みたいなものか。

方法芸術の放つ、コスモロジカルな、ときに瞑想や眠りを誘うような波動に触れていると、タスクと遊びの差別のない幼な心が発動し、嵐のなかでも Donald Duck のような長靴をはいて元気に飛び出していけるようになる(ひともいるかもしれない)。

そろそろ、字数&タイムアップ。

間をそれなりの規模で埋めることが要請されることには違和感を覚えていた。物理的なサイズを考える必要が生じるわけだが、テキストや文字で構成された詩にサイズはないから、そもそも自分では考える手がかりがなかった。

レクチャーで説明したように、ステイトメントに「2001年1月7日以来、決して止むことなく詩を書き続けている。ゆえに、私は詩人である」と書いていたが、この背景には、「作務」に近い意識があった。「純粋詩」をホームページに5日毎にアップロードする作業、宛先を自分にしたE-mailを、BCC(Blind Carbon Copy)で5日毎に配信する「量子詩」の作業こそが重要で、言わばさまざまなルーティーンを作品とする意識が強かった気がする。

近年のYouTubeに多く見られるルーティーン動画を通じて、定点観測や、作務の意義は改めて際立つ表現形態にも思われる。もっともこれをアートと捉えるのかは議論の余地が大いにあるし、アートであってもなくても注目されるべき表現形態であり、私には親近感がある<sup>3</sup>。

## Interlude：カルとオースターと私

松田さんが専門で研究するソフィ・カルの話聞き、ポール・オースターとの交流を知った。両者に共通した関心として、ジョルジュ・ペレックがいるようだ。

私が同じ映画を映画館で間を開けずに2度見た最初は、オースターの原作でウェイン・ワンが監督した『スモーク』(1995年)だった。この映画の主人公である、ハーヴェイ・カイトル演じるオーギー・レンは、ニューヨークの煙草屋だが、毎朝8時に店先の風景を写真に撮っている。それを10年以上続けている。この物語は、登場人物たちが織りなす、感動の物語と紹介されるのだが、私に言わせれば、定点観測とそのきっかけを告白する物語である。なぜかこの撮影のルーティーンとその起源譚であるエンディングが見落とされがちだ。そしてペレックには『パリの片隅を実況中継する試み ありふれた物事をめぐる人類学』という定点観測の作品がある(他にもある)ことを思い出す。

ペレックを知ったのは事後だったが、『スモーク』は、私の制作に影響を与えている一事に違いないと改めて思われる。

カル tail 行にしても、オースターの定点観測にしても、自らルールを決め、言わば書かれているかは措いて、インストラクションに徹する。そこに物語が生まれる(ハプニングが起こる)。ある意味、パフォーマンスな状況への関心だと思う。

2 後に外山紀久子「掃除ポイエシス」(西村清和編『日常性の環境美学』勁草書房、2012年、pp.361-391)が書かれた。「掃除」として「清め」が論じられるが、個人的には、「purify」という言葉を介して、「純粋詩(pure poem)」に重ねられると、私自身は考えている。

3 尼ヶ崎彬「数寄と遊芸 私的芸術と関心性の美学」(西村清和編『日常性の環境美学』勁草書房、2012年、pp.283-303)で指摘される「遊芸の復権」を踏まえて考えてみたい。しかし結論で指摘される「一般人の芸術への関わり方が受動的鑑賞から能動的参加へと変容」したことについて、私は留保したい。後述するように、アートツーリズムとしての消費活動を芸術への能動的参加とは断定し難い。芸術体験それ自体については、制度論によりすぎずに検証し、受動、能動を相対化し、中動を考えてみたい。

それは私の場合も同様だ。文学、それも短歌や俳句のような距離に近い現代詩は、受け手と作り手が同一の立場にあるようなスタンスを出自とする。外山さんが指摘する「自分で『やる』」が自明であり、それを先鋭化させていったときに「純粹詩」と出会った。一度ルールを決めてしまったら、自分もそれに従うのだが、自分自身でそのことが無関心な段階に達したときに、「作務」がはじまるのだと思う。他方で、それはロラン・バルトが「エクリチュール」と指摘した、読むように書き、書くように読むということにあたる。

いずれにしても他者に対して開かれている部分は、カルにしてみれば、完了した状態をなんらかの展示とすることだし、『スモーク』の場合は、ルーティーンを包摂し、客観的に物語として提示することだった。ここに自身を並べるのもおこがましいが、私は、オーギーさながら、ルールを実行し続けている。物語に包摂されているわけでもないから、これは誰にでも参加できることだろう<sup>4</sup>。

いずれにしても私は、ゼロ年代、現代美術（や現代音楽）のシーンにおいて活動する場を得たけれど、自分の意には必ずしも添ってはいなかった<sup>5</sup>。現代美術との関わりは、詩人としての関心から、インスタレーション・アートが登場した1960年の研究者としての関心へと移行した。テン年代はもっぱら研究やキュレーターとして美術館に関わり、『虚像培養芸術論』（フィルムアート社、2021年）にまとまった。

## アートと地域の協働をキュレーションする

さて、「アートと地域の協働をキュレーションする」という本来の主題に戻っていきたいと思う。私がこの20年くらいアートシーンで体験してきたことを社会学はどのように論じているのだろうか？

光岡寿郎「アート 美術館から日常へ」は、この間のアートの状況を簡潔に説明してくれる<sup>6</sup>。1980年代型のメセナの終焉から、ゼロ年代型のアートイベントへの移行が90年代にあったという。それは現代「アートがツーリズムのコンテンツとして認知される土壤を形成していく」。光岡は、「メディア研究者の村田麻里子も指摘するように、アートの『ポピュラー文化』化が生じた」と指摘する。この参照元にあたると、村田の言はより辛辣で、芸術全般が「ハイカルチャーな気分が味わえるポピュラーな体験」（傍点原著）へと変貌してきたという<sup>7</sup>。

私見による曲解も含まれるかも知れないが、ゼロ年代型の芸術体験では、ある種の消費

4 作品の開かれ方に関する考え方は、私が以前より参照してきた篠原資明（詩人、美学者）の方法時に顕著な特性だ。

また篠原は、『差異の王国』（見洋書房、2013年、p.65）で「純粹詩」の「ジャンル横断的過剰性」を論じている。

5 2010年代、詩人としては、瀬戸内国際芸術祭や恵比寿映像祭、栃木県立美術館、青森県立美術館、UC Merced、フランスやオーストリアのギャラリー等での展示がある。

6 高野光平・加島卓・飯田豊編著『現代文化への社会学 90年代と「いま」を比較する』北樹出版、2018年、pp.101-111。

7 石田佐恵子、村田麻里子、山中千恵『ポピュラー文化ミュージアム 文化の収集・共有・消費』ミネルヴァ書房、2013年、p.4。

行動に回収されてしまったのだ。そしてかれこれ20年近いこうした時代を経て、消費体験と芸術体験はほぼ同義になりつつあるだろう。作家として参加したAIRも、「ハイカルチャーな気分が味わえるポピュラーな体験」を提供することが求められていたのかもしれない。

世界的に言えば、冷戦以後、現代アートは、芸術体験の質を問わずにグローバル化や、経済に寄り添ってしまったのではないだろうか？ その結果、これもまた象徴的に語られることだが、スター建築家による美術館という建築自体の前景化も進んだ<sup>8</sup>。シンボルであると同時に、アトラクションとなる。やはり芸術体験それ自体の後退を感じざるを得ない。まさに美術館を訪れるという「ハイカルチャーな気分が味わえるポピュラーな体験」に置き換わってしまったのだ。私が滞在したACACも安藤忠雄の建築であった。

こうした状況においてコロナ禍は、幸いだったと思いたい。ツーリズムの制限が生じたことによって、芸術祭や美術館に訪問できない状況が生じたことで、私たちは、芸術体験とは何かを問い直せるのではないかと私は考えた。

実際問題、私にしてみれば、詩を書き続ける日常としての芸術体験は、コロナ禍によってなら妨げられることはない。これまで美術館やギャラリーを訪れる（それもわざわざ岐阜から東京や京都へ！）ツーリズムが背景化したことによって、渴望している本来の体験が浮上してきたのだった。一瞬、このことによって夢想したのは、見に行けないなら「自分で『やる』」という動きだったのだが、実際に芸術体験を問う議論は、美術館に行くことは不要不急であるか否かという形でしか現れなかったように思う。

私にとっては、1960年代のインストラクションによるアート（それぞれ、原理主義的なコンセプチュアル・アートでもある）が、なんかオンラインにより召還される可能性を想起したがそんなことはまったく起こらず、ある意味、深く絶望した。

そういった状況への批判の意味を込めて、現下において、「アートと地域の協働をキュレーションする」を考えたとき、芸術体験とはなにか？ あるいはなんだったのか？ を問いたいと思ったのだった。

## ふたつのレクチャー

以上のようなことは、富山大学でのレクチャー「方法詩の実践と社会との関わりについて」（2020年12月18日）以後、改めて松田さんとのディスカッションを重ねる中で考えたことであり、その結果、外山紀久子さんと伊村靖子さんにレクチャーを依頼することになった。

外山さんは前述してきたように芸術体験そのものを問う思考を私に促してきたことに基

---

8 例えば、クレア・ビショップ『ラディカル・ミューゼオロジー つまみ、現代美術館の「現代」ってなに？』（月曜社、2020年、村田大輔訳、原著：2013年）。

づく。

ここまで登場しなかった伊村さんは、実際のところは、ゼロ年代後半、私に研究を促した人物であり、現在は大学の同僚だ。伊村さんは、1960年代に始まる観衆論を美術史、芸術学の観点から研究している。特に、2018年に清流の国ぎふ芸術祭「アート体験プログラム——アトラボぎふ」「つくる人、すむ人、みる人でつくるコミュニティ・アーカイブ」〈坂倉準三篇〉を協働で企画したのだが、これは文字通り、アートと地域の協働をキュレーションしたのだった。この際に、企画段階のディスカッションで、既存の建築を訪問することがなぜ「アート体験」なのかという質問をうけたことも、結果としては大きな収穫だった(実際にはなかなか当惑したのだけど……)。この他にも、伊村さんは岐阜市のギャラリーCAPTIONとの関係を深めたり、養老天命反転地での試みを通じて、地域と地域の距離を無化する芸術体験を探求しているように、私には見える。

むしろコロナ禍がオンライン環境を整えたことで、こうしたメディア環境と芸術体験を捉え直すことを通じて、「アートと地域の協働をキュレーションする」ことが求められているのではないかと思う。

追伸：

この解題まで概ね批判的に語ってきた芸術祭だが、「奥能登国際芸術祭2020+」を2021年10月に訪ね、その印象はすこし変わった。『美術手帖 ウェブ版』(2022年2月10日)に「さびしみつつ新しむ——『奥能登国際芸術祭2020+』の場所と芸術とそれをめぐる人々」を執筆した。こちらもご一読いただけると幸いです。



---

9 メディア表現学研究プロジェクト企画、松井茂、伊村靖子編『つくる人、すむ人、みる人でつくるコミュニティ・アーカイブ 〈坂倉準三篇〉 報告書：アート体験プログラム』情報科学芸術大学院大学、2019年3月。伊村靖子+松井茂「都市計画の模型——受容論としての《養老天命反転AR》」『22世紀の荒川修作+マドリン・ギンズ 天命反転する経験と身体』フィルムアート社、2019年、pp.234~245。

# ポストモダンダンス × 歩行芸術 ⇒ムーシケー型アートの自己治療的側面?

外山紀久子

## テクネーからムーシケーへ

芸術というと普通は「アート」ですよ。この語源を遡るとギリシャ語の「テクネー」ですから、「技能」とか「技術」とか「わざ」、専門的な知識、ドイツ語だったら「ケネン→クンスト」といったような、佐々木先生が『美学事典』で書かれている、「知性の工夫に基づいて或る有効かつ有益な結果を生み出す活動（＝仕事）」で、その結果生み出されるものは、外側に作品として、永続的なものとして出てくる。

これに対して「ムーシケー」という音楽の語源となった言葉があります。もともと「テクネー」は芸術という意味ではなかった（芸術という類概念がなかった）。「ムーシケー」は、「ムーサ」の女神たち、ムーサイの司る技ということで、非常に範囲が広いわけですね。外側に作品として生み出すというよりは、それに携わる人の内側になにかを生み出す。芸術にはこの両方の側面があるというふうに思っています。

「テクネー・タイプ」の場合、特に近代は「自己表現」(self-expression)としてのアート、芸術家/作品/それを受容する人達（観客・聴衆・読者）というように一応ははっきりと分けられる、という感じでしょうか。他方「ムーシケー・タイプ」というのは、自己変容として、あるいは経験としてのアートという考え方です。「自己変容 (self-alteration)」というのは、ジョン・ケージの言葉を借りていますが、芸術家によるアクション（働きかけ）の過程がプライマリーなものであって、その痕跡はインスタレーションや何らかの記録であったり、ドキュメントであったりという形で残ることは残るわけですが、あくまでも二義的なもので、その時その瞬間にしかないというような、そのように捉えています。

作品中心の「テクネー・タイプ」からプロセス中心の「ムーシケー・タイプ」への変遷は、20世紀後半以降顕著になっているのではないのでしょうか。例えばこの動画は、2013年のヴェニス・ビエンナーレで大賞を獲ったティノ・セーガル (Tino Sehgal, 1976～) です。シュタイナーの展示室（隣がユングの部屋でした!）に入ってみたら、とてもびっくりしたのですが、床に座ったままペアでパフォーマンスをしているんですね。ひとりが踊っていて、ひとはチャンティング（詠唱）していて、ペアはその都度変わっていく。そんなケースも見られるということです。

そこでポストモダンダンスの自己治療的側面、「It's Good for you!」というのはステイヴ・パクストン (Steve Paxton, 1939～) の言葉ですが、まず考えるべきは、「芸

術のためのダンス」(dance for art) というよりもむしろ「生きるためのダンス」というか、「生活/生命のためのダンス」(dance for life) と言う側面ですかね。観客に向かって、スペクタクルとして提示するというよりは、踊るその当人にとっての経験を重視するというような面が一時期ポストモダンダンスにはあった。そのことからいくつかポイントとなることとして、自分自身の身体へのフォーカスというのが、その後一貫して出てきているかなと思います。身体感覚とか、イントロスペクション、内観といったものですね。それを「Somatics (運動療法、武術、修行、行法、養生法、心身一体型のアプローチ全般) への接近」と乱暴にまとめたのですが、太極拳や合気道、ヨガ、フェルデンクライスやアレクサンダー・テクニク、様々ありますが、緩く「Somatics」と呼んでしまうことができます。ポストモダンダンスは、モダンダンスやバレエといった、西洋の芸術舞踊のテクニクからは離れて、しかし何もないのかというとそうではなくて、そういうダンスの外の身体技法を取り込んでいく。そして「found movements」ですね、「found objects」のムーブメント版ですが、特にベーシックなのが、「歩く」「走る」「立つ」「這う」といった日常的な動きを使っていく。それから「スローモーション」も多用されているかなと思います。運動状態と静止している状態のはざまみたいなものが出て、限りなく止まっているように見えるけれど実は動いているとか、ただ立っているだけなんだけれども、やはりそこには、微細な動きが、ムーブメントが見られるとか、その辺も特徴として挙げられるかと思っています。重力の作用、大地(地球/宇宙)への帰属、これは、意識としては結構指摘できるかなと思っています。そして「meditation (瞑想)」がmedicineになっているという、これは世界中の幼稚園を巡回した河原温さんのプロジェクト「純粹意識 (Pure Consciousness)」の中のどこかのパンフレットで出ていた言葉ですけども、瞑想がそのまま、いわば薬、治療になっているというような、そういう感じですかね。

## ポストモダンダンスから①パクストン

ジャドソン・グループの事例で「歩く」というとまずパクストンの《Satisfyin' Lover》(1967/69年) というのが出てきます。これはパリのポンピドゥー・センターで2011年に再現された映像です。まあ、こんな感じで本当に淡々と、ありふれたストリート・クローズでバラバラに一人ずつ、自分たちなりの歩き方で歩いていくというものだったようですね。

パクストンはさらに、70年代になるとコンタクト・インプロヴィゼーションへの展開の中で、「stand」とか「small dance」と呼んでいる、ただ立っているだけのものも出てきます。動いているときの明瞭な筋運動感覚/身体運動感覚 (kinesthetic sensation) ではなくて、静止している時の非常に微細な筋肉の感覚というか、体性感覚。パクストン自身の言葉では、「the sense of 'being'」「〈在ること〉の感覚」というか、存在感覚ですかね。それを介して(立禅のような)「行の身体」に接近する——瞑想の効果がそこで得られるということ、パクストン自身が割とはっきり述べています<sup>1</sup>。



1968年にただ立っているだけという、《State》というのもやっているようですけども、先程の《Satisfyin' Lover》と同じくらいの時期ですね。2012年にニューヨークのMoMAで再演されています。本当に日本の美術館でも、どんどんやってほしいなと思います。あまりやる気配ないですけど。

ニューヨーク・タイムズのレビューで、こういう《Satisfyin' Lover》とか《State》のような、まったくただ立っているだけとか、ちょっと集団でポジションを変えるだけとか、それが非常にいい感じであったみたいなことを言っています。「no smartphones, no multitasking, just walking and then standing up, gloriously simple tasks, which on their own offer myriad choreographic possibilities」<sup>2</sup>、スマホもなければ、マルチタスキングもない。うん、そうなんですよ。ただ歩いているだけ、あるいは、立っているだけ。「gloriously simple tasks」、それが、様々な形での振り付け上の可能性を生み出していると。本当にそこまで言えるのかなって思われるかもしれませんが、《Satisfyin' Lover》のポンピドゥーでの再演などを見ますと、そういう感じはわからないではないですね。

## ポストモダンダンスから②レイナー

イヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer, 1934～) ですが、彼女の場合はパクストンが「歩く」ことを見出したように、自分は「走る」ことを発見したとよく言っています。《We Shall Run》(1963年)が有名ですが、このスライドは、アメリカがカンボジアに侵攻し、ケント大学の学生が抗議の運動をやっていた際に、州兵に撃たれて4人も死亡したという事件があって、その時にレイナーたちが行なった《Street action》(1970年5月)です。ソーホーのグリーン・ストリートとかあの界限だったかと思えますけれども、この時の歩行はものすごくゆっくりだった<sup>3</sup>。レイナーのロフトの前に集合して、腕章をつけて三列に並んで「M-Walk」しています。「M-Walk」とはフリッツ・ラングの映画『メトロポリス』(1927年)の労働者の歩行のことで、それを採用している。「ほとんど堪え難いような緩慢な」行進、2フィート=60センチ程歩くのに10分かかったというので、ほとんど止まっているというか、行進していると言えるかどうかわからない位ですね。もうとにかく非常にゆっくりした歩行だった。最初は40人位いたのに1時間後は5人にまで減ったというような苦行だったようです。参加したひとり、ルドナーは「身体の自由や表現を断念する(こうい

---

1 「じっと静止して立っているのは、ただ(じっとしている)というのではない。二本の足でバランスを取ると、自分がたえず重力とともに動いていることがダンサーの身体に証される。倒れないでいるために身体が休みなく行っている調整を観察することは、全体に鎮まりをもたらす。それは瞑想である。」(Steve Paxton, "Fall after Newton Transcript," 初出 *Contact Quarterly* (Fall 88), 後に a booklet for Contact Improvisation Archive: DVD#2 *Magnesium/Peripheral Vision/ Soft Pallet* (VIDEODA/Contact Collaborations, Inc., 2006)に再録)

2 Claudia La Rocco, "Standing Still, Saying Plenty," *The New York Times*, Oct. 18, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/10/19/arts/dance/steve-paxtons-satisfyin-lover-and-state-at-moma.html> (2021年11月21日閲覧)

3 外山紀久子「ポストモダンダンスと現代美術：〈トリオA〉のエンigmaをめぐって」『ニューヨーク 錯乱する都市の夢と現実』(田中正之編、竹林舎、2017年)所収。





Street action after the invasion of Cambodia 1970

う) 小さな〈犠牲〉は相応しいものだった、なぜなら〈人々が殺し、死んでいるのだから〉」  
と言ったと伝えられています。この時点でレイナーはようやく主体的にベトナム反戦運動  
に加わるような段階になります。その前から参加してはいますけれども、どちらかという  
と頼まれてやっていたという感じが強かった。

ジャドソン初期では、先ほども言ったように、概して反復やスロー・モーション、静止  
動作が多用されました。ランバート＝ピーティはそれを写真メディア（特にエドワード・  
マイブリッジのクロノフォトグラフ）の影響として詳しく論じていますが、もともとジャ  
ドソン・グループ成立のきっかけとなったロバート・ダンのワークショップですでに観察  
されていた傾向でもあったと思います（「それは視覚的で、非舞踊だった。何人かが没頭  
していたそれらの瞑想のエクササイズは禅から来ており、マース [カニンガム] の哲学に  
関係しているように見えた」）。ドラッグによるトリップに加えて、非西洋の身体知の実践  
（太極拳、合気道、ヨガetc.）や種々の運動セラピー、先程挙げた「ソーマティクス」と  
いう名前でもとめていたものですね、そういうものが流入して展開していた。「M-Walk」  
のように、メディアの中の身体というものを引用してくるという部分があるので、単純に、  
アスケーゼ、行の身体を取り込んだ、とは言いにくいんですけどね。

## バルバの歩行

「歩行」というのは本当に色々考えることがあります。四足歩行から直立二足歩行への  
移行という大きな問題は措いても、足で大地を踏む、エネルギーの通り道としての身体（=  
「気の身体」）というような観点からも、様々なことが言われています。「足拍子を踏む」

とか、あるいは「大地の精霊」を表現した翁舞の「足踏み」とか、地鎮祭、「力足」、あと「反閤（へんばい）」ですね、折口信夫が芸能の原点、マジカル・ステップとして指摘しているもの。土地の霊、邪悪な霊、デーモンを封じ込める。大地に籠もっている魂を呼び覚ます、大地からエネルギーを汲み上げる、そういったものがあつたりもしますし、舞楽の「天円地方（てんえんちほう）」とか、翁舞や三番叟。それから、お相撲さんの土俵入りや四股踏みというのも色々ね、呪術的な歩行といえますか、踏み技のひとつなんだと思えますね。ちょっとそういう話にどんどんどんどん拡大することもできるんですけど……。

そもそもなぜ「歩行」に注目してみたいと思ったのかということ、エウジェニオ・バルバ（Eugenio Barba, 1936～）というイタリア出身の演出家でオーディン・テアトレットの創立者、グロトフスキ（Jerzy Grotowski）の流れを汲む人ですが、彼のテキストを演習で扱いました<sup>4</sup>。東洋の演劇や舞踊、特に日本の能や歌舞伎がよく出てきます。確か、インドのカタカリ（舞踊劇）を初めて西洋に紹介した人だったと思います。あとはバリやタイ、中国などに注目して、「presence」という言葉を使っていますけれど、演者としての存在感、「現前」の力ですね。それを色々言いかえて「special quality of energy」とか「the actor's life」といった言い方をするんですけど、なぜそういうものが彼らにはっきりと認められるのか。それを身体運用の仕方を中心に探っていく、ということで、世界各地のパフォーミング・アーツの身体技法を研究する演劇人類学国際スクール（ISTA: International School of Theatre Anthropology）というのも設立しています。

それで摺り足の話が出てくるんですけども、腰を入れて歩く（膝を曲げ胴体をひとまとまりにしたまま動く、膝の動きに連れて腰が動かないようにする）ことで、下半身と上半身にそれぞれ異なる緊張が生じ、新しいバランスを見出す必要が出てくる、全身の筋肉のトーンが変わる。摺り足はこの「バランスの変更」の例に挙げられています（他に「対立の法」「〈一貫した非一貫性〉の法」というのがあります）。普段の「natural balance」に対して「deluxe balance」という、ある種、過剰な、余分な力を要するバランスの取り方。それが「自然なバランス」の安定性やエコノミーを損なうことで、一種のテンションを生み出す。そうすると、バルバの言葉ですけども、身体の生の、生体としての過程や局面を強める。「前表現的段階（the pre-expressive stage）」での身体の現前を強調するものとなるというようなことを言います。ここで「organic」という言葉が多用されていますが、あえて不安定なバランスを採用して、それを様式的な動きとして結晶化するというような、そういう見た目の問題ではなくて、生物としての「身体の生/命」ですね、その強度を増すとともに、役者として舞台の上での存在感が出てくる、と言っているように読める。読めるというかそういうふうに解釈しました。他にも種々の例が挙げられていますが、いずれも俳優の生命 life を産み出す技法となります。ともあれ「現前」を重視し、追求してい

---

4 Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands* (trans. Judy Barba, Richard Fowler, Jerrold C. Rodesch, Saul Shapiro), New York: PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.) 1986.

る人で、俳優術における前・表現的領域と表現的領域というのを区別して、「意味を表すことではなく、むしろエネルギーや存在感、所作の〈生命力〉を主に取り扱う」、そういう次元があるということを主張しているんですね。これは松嶋健さんからの引用です。彼は文化人類学の方ですけれども、バルバのところで一緒に活動したりして、そのあたりのことをまとめています。

## 腑に落ちる歩行

松嶋さんが『ブシコ ナウティカ——イタリア精神医療の人類学』（世界思想社、2014年）という本の中で、バルバの活動に参加して書かれている部分があって、イタリアでは法律で精神病院に患者を閉じ込めるということをやめて、その代わりに演劇をするという、まさに治療なんですけれども、異常な人を正常に戻して社会復帰させるというような狭い意味での治療ではない。そこが面白いところなんですけれども、全てのトレーニングの鍵は、自分の身体をどれだけ感じることができるか。身体の微細な変化に対する感受力。これもずっと先程からのテーマに繋がっていきませんが、身体自身の論理で動く、あるいは動きの主体を明け渡すというような言い方をしていたと思います。「自分が自らの身体をコントロールしているというのがいかに間違っただけか」といえるかということが、それこそ（からだで）わかってくる。「受動でも能動でもないような、広大な身体運動の領域」を発見すること。それをバンヴェニスト等の中動態を巡る議論を援用して展開しています。中動態、ミドル・ボイス（middle voice）は文法用語です。「形は受動、意味は能動」と、ギリシャ語やラテン語の授業をちょっと思い出すかもしれませんが、それを最初は、ただ歩くだけというトレーニングで実行しているんですね。とにかくただ歩く。ただ歩くだけですが、できる限りゆっくりと、しかも中心で歩く。演劇実験室ではそれを生命の中心、「centro vitale」、あるいは単に中心性、もしくは日本語を援用して肚（hara）と呼んでいた。バルバは日本の演者や研究者を招聘して教わったりしているので、「肚」とかね、「腰」とかという言葉も使っています。「基本的には、能役者のように『肚で歩く』わけであるが、重要なのは、自分がゆっくりだと思ふよりもさらにゆっくり歩くということである。最初から能役者の形を真似るのではなく、片方の足に体重がしっかりとのってから、それをもう一方の足に移すということを繰り返しながら極限までゆっくり歩くようにすると、重心を落とし、膝をまげ、しかし肩の力は抜いて頭を下げないようにするというように身体自身の論理で動くようになってくる』。要するにすごくゆっくり歩くことによって、自分のからだの内なる微細な力に気づく、ということですね。自分が自分でコントロールしているというのはまったく思い込みだということがわかってくる。だから普通は「私が」歩いているという感覚を持っているけれども、それを、身体自身の論理に委ねて歩く、意識

---

5 松嶋健『ブシコ ナウティカ——イタリア精神医療の人類学』世界思想社、2014年、p.308。

はモニターするだけ。すると「身体が重量を持つということ、つまり重力によって下に引っぱられているということ、前に歩くという行為の結節点が、身体の重心のあるあたり、すなわち〈中心〉と呼ばれる肚にあるということが、文字通り『腑に落ちる』』。とにかくすごくハードで、1ヶ月ほとんどこればかりする、でもなぜか慣れてくるととても気分が良くなるという。坐禅でもメディテーションは基本すごく気持ちいいと言われますので、そういう領域に、そういう境地に達したことはないですけれども、それと近いのかなと思います。

あと中動態という言葉で考えることのできる問題は多いかなと思っていて、やはり松嶋さんの言葉を借りると、「症状を消すことや社会復帰すること、正常な社会生活をおくるという意味での治療や回復とは異なる次元にある、身体的かつ精神的な全体的存在としての魂（プシューケー）の健康の問題がある」と。要するに強い主体であろう、強い主体でなければならないというような、そういう社会の中で、それは一種の「近代病」だからということで、そのレメディといいますかね、それを宥めるような効果があると論じられています。それに対してというわけではないですけど、森田亜紀さんの『芸術の中動態——受容/制作の基層』（叢書房、2013年）という本は、また色々な射程で、主体論とかあるいは芸術体験のあり方（現象学的身体、型、スタイル、暗黙知、運動スキル、オートポイエーシス等）について語っていて、面白かったです。

## 質疑応答

松田 「歩行」に興味を持たれたきっかけは、最後に出てきたバルバなんですか？

外山 ひとつはバルバのテキストを学生たちと前期のゼミで読んだということですが、この本も大昔にニューヨーク大学のパフォーマンス・スタディーズ留学中に入手したもので、それに加えて、やはり昔、友達と参加したミャンマーのマハーシ瞑想センターでヴィパッサナーをちょっとだけ齧ったということも……。あとハミッシュ・フルトン (Hamish Fulton) の歩行アートやオリヴェロス (Pauline Oliveros) のワークショップのことを知った時、すでにジャドソンの人達が「歩くだけ」「走るだけ」のダンスをやっているけれど、やはりポストモダンダンスは領域横断的な同時代アート史のミッシング・リングなのかな、と感じていたこととも関連しています。

シモーヌ・フォルティ (Simone Forti, 1935～) の「這う (crawl)」の動画などを観ていると、直立二足歩行は、必ずしもいいことばかりではなくて、生物としては不自然な身体運用であってマイナスなことがあったということに思い至ります (フォルティは1960年代後半しばらくイタリアに行って、ローマで動物園通いをして Zoo mantra に展開するのですが)。確かに人間は直立二足歩行にシフトして色々な能力を持つようにはなったけれども、そこで失われてしまったものもあるということ。二足歩行には定型がないそうですね。ナンバ歩きで知られるように、日本の場合に限っても歴史的な推移があるみたいで

すが、いろんな文化・社会集団の中で歩き方は非常に違うようなので、人間にとって「歩行」は文化的・地域的な偏差があって、マルセル・モースの観察した社会の中で成形される身体の問題、その上さらに個人によっても多様で、最近は歩行認証というのさえあるそうです。

まだうまく言えないですけども、歩くということはとても基本的で色々な可能性がある。ただ歩いているだけでも、それを見ているだけでも面白かったりするのを拾い上げてこようとしているのですけれど（桜井圭介さんのポストモダンダンス批判に対抗するといった意図は全くありませんが）、同時に動物身体との共振とでも言うような、二足歩行と四足歩行のあいだを行き来してみせるようなフォルティのやり方にも気になるところがあります（ポストヒューマン研究に接続する?）。人間の文化の外部としての「野生」、ないしはその中間領域に踏み出していく。ソローの1851年の講演が「歩く、あるいは野生」と題されているのも示唆的で、お掃除美学の次はやはりお散歩美学かな、と?

**松井** 中動態の話をもっと補足いただけませんか?

**外山** バルトの「書くとは、自動詞か」（1966年）の「エクリチュールを介して構成され、実現される主体」の例を森田さんが出していますね。それがわりとわかりやすいと思います。「通常考えられている主体は、行為以前に存在し、その過程を外側から制御する安定した自己同一的主体である。これに対しバルトが中動態で示そうとするのは、過程の中で成立し、過程を通じて変化していく主体なのである」<sup>6</sup>。それとバルバが言及している例で、ニールス・ボアは西部劇が大好きで、それで西部劇の決闘シーンではいつも悪者の方が早く銃に手をかけるのに、必ず負けると。ヒーローが必ず勝つけれど、それも定型なんです。それ何か科学的な理由が、根拠があるんじゃないかということを考えていたらしくて、それは、なんだっけな。そうだ。要するに、意志が介在するかどうかというか、意志して、よしやるぞと決めるかどうか、決めてそしてやるというのは、やはり分裂がそこに生じてしまうと。そうすると、何と言いますかね、いわば主体客体の対立関係というかそういう世界がそこで立ち上がってしまうようなところがあって、分裂が起こることでしょう。最近「電光石火の早撃ち」について実際に研究した人がいたらしくて、自発的に行動する、例えば自分でボタンを押そうと決めて押すという時と、何かに反応して押すという時とで、そうするとね、やはり違うんだって。反応してやった方が早い。それも0コンマ0何秒ぐらいですけど、ほとんど僅差で意味ないじゃないかと思われるけれども、本当に土壇場の状態、生きるか死ぬかとか、あるいは車がぶつかってくるかそういう状態では、大きな差を生むだろうという。それこそ人間がもっと野生に近い状態で生きていた時に、いわば火事場の馬鹿力的な、全てのものをフル動員しないと対応できないという

6 森田亜紀『芸術の中動態——受容/制作の基層』萌書房、2013年、p.13。

ような状況に身を置かれた時にストッパーが外れるんでしょうね。あるいは、まさに無心で何かに熱中してやっている、ゾーンに入っているという時は、そういう集中状態になっているということかなと思いますけれども。

私にとっては、中動的な経験というのは、森田さんが言っている中で一番気になったのは、要するに、主体というものが行為以前にあらかじめ与えられていない。その行為の中で、変化するという。それは、ものすごく無理矢理な飛躍ですけれども、フーコーが『主体の解釈学』の中で、古典古代の知の在り方、スピリチュアリテの定義に絡めて言っていることと響くというか、近い感じがしたんですね。主体はそのままでは真理を受け入れる権利も能力も無い。「浄化、修練、放棄、視線の向き変え、生存の変容」等々といったアスケーゼによって主体に変形が加えられなければ、真理に到達できない。到達することによって主体、主体というか私というもののあり方も変わる（真理の「反作用」と言われます）、そういう発想法だということを確認言っていたと思うんですね。それは、あれですね。プラトンのあのエローティケーだと思っていたんですね、あのエロースの道ですね。えっと、美の体験ですね。それによって1回打ち砕かれて、個別の美への執着というか、そこに留め置かれてしまうか、あるいはアイデアの記憶にまで上昇するか、そういう不安定な状態の中に置かれている、そういうグラグラ、グシャグシャになりながら変容していくというような、フィロソフィアとしてのエローティケーと何か関係しているんじゃないかなと（笑）。[後で確認したらフーコーも「エロスとアスケーシス」を西欧の霊性の二つの形態と言っておりました、ぎりセーフ? (1982年1月6日のコレージュ・ド・フランスの講義録)]<sup>7</sup>。

先程のバルトの例だったら、やはりそういう、行為のプロセスの中で初めて何かが出てくるとか、自分の変容、あるいは更新が起こる、例えば書くというメディアを介して、それまでは全然わからないことがわかってくるとかね。で、書くのをやめた途端に全てをまた忘れてるとかね（笑）。そう、その辺のことが個人的には興味がある。何らかの方法・仕方、まあプラトンの場合は上昇していくわけですがけれども、むしろ、降りていく。そこで何か、ある意味では個人を超えた場所に繋がっていく、そのような活動の可能性としてアートを考えたいと思っているのかもしれないですね。

**松井** 僕が「純粹詩」や「量子詩」を20年くらい書き続けていて、最近の心境といえますかその感覚が中動的なのではないか? と思っています。自分で決めたルールで、アルゴリズムで次に書くことが決まっている詩を書いてますが、主体的に書いているのか、所与のこととして書いているのかわからなくなってきています。なんだかこういう体験が、いつでも楽しいわけじゃない、いつでも多幸福感があるわけじゃないですけど、作品のこ

7 ミシェル・フーコー講義集成XI『主体の解釈学：コレージュ・ド・フランス講義 1981-1982年度』廣瀬浩司／原和之訳、筑摩書房、2004年。



とよりもこうした生活にある種の芸術体験を感じています。今日改めて「ムーシケー・タイプ」のアートなのだと思います。

**外山** それは、はい、ムーシコス（ムーサの徒）とエローティコス（エロースの徒）は一つですから、私も、松井さんはやはり本当の詩人だから、そういう感覚をお持ちだろうと、聞いて全く不思議ではないですね、私などは、呼吸法の本だけでも多分30冊以上持っているのに何にもやらない。全く机上の空論だし。掃除の話も、「掃除ポイエーシス」<sup>8</sup>に続いて）今度出た『美学事典』（丸善出版、2020年）にも書かせていただいたんですけども、もうね、ルンバすら何ヶ月も使っていないという状況で、全然駄目なんですけれどもね、やはり本当にやった方がいいなと思っています。せっかくコロナでステイホームを強いられて、多少は動物園の檻の中の動物状況にいるわけですから、ちょっと真面目に何かやった方がいいと思っていますね。学生の中にも、極端にゆっくり歩くという、オリヴェロスのエクストリーム・スローウォークというのを紹介したら、おうちでやってみたという人、そこそこいたりしたので、あれ、その気があれば、本当に誰でもいつでもできますし、ちょっとだけやるだけでも、何かね、いい感じはありますし。芸術経験というのも、ある意味では生命論的なものや日常的なものとの繋がりをもっと考えてもいいんじゃないのかなと思っていますので、はい（笑）。

**松井** 20世紀後半以降、芸術祭や地域アートによって、芸術が従来の観衆から拡張したり、マーケットの発達によって、作品の流通や消費が加速しています。芸術体験は作品を見に行くという観光の形態で消費されているようにもみえます。個人的には、美術館や劇場へ行かずとも、手許で作品を自らが体験するような想像力を観衆にもってもらいたいと個人的には思います。つまり、ムーシケー・タイプの価値感をマジョリティにしていきたいものです。

**外山** 松井さんのように、ご自分が芸術活動にコミットしている方がもっともっと語ってほしいという気はいたします。結局美学者は、ポイエーシスではなくてアプリシエーションの方にばっかり行っちゃうので、それは当然といえば当然ですけどね、自分でやっているわけじゃないからね。あと、ダンサーの人の証言やいわゆる芸談なんかも、本当は宝箱、貴重なリソースかなとは思いますが、たとえば大野一雄さんとか土方巽さんとか、たいへん面白いこと言っているんですけど、それぞれの特殊な言語で語っているところがありすぎて翻訳するのが大変とは思いますが、それでもね。それで、仕方なくということもありませんけれども、ある意味では、海外の人たちの、自分の活動について語り慣れている

8 外山紀久子「掃除ポイエーシス」『日常性の環境美学』西村清和編、勁草書房、2012年。

人たちの方に行ってしまうという傾向はありました。カニンガムとかもね、歩行の話には直接は繋がらないですけども、すごく機械的でメカニカルとされるけれど、実は「ヴァイタリスト」(生气論者)だというような見方をしている人もいたりして、比較的初期のカニンガム自身が書いたテキストなんか読むと、踊ることはエネルギーの増幅装置と言っていたり、何となくその感じもわかるし、あと結構やはりアニマルです。フォルティとは正反対のタイプですが、やはり動物のドローイングを毎朝描いていたり、動物からインスピレーションを得た作品もあったり。若い頃の動画にも半神半獣めいた雰囲気があります。もちろんハルプリンのワークショップでのベタな動物舞踊とは違う覚醒感(しらふのマニア感!)は一貫していますが。今、というかもともと、やはりアニマルに興味があつて。あと、何て言うか、阿頼耶識にも、興味があるんですね。またとんでもなくかけ離れている感じですけども(はっ? 暴走、ごめんなさい)。阿頼耶識と言っていいのかな、あるいは集合的無意識と言った方がいいのかもしれませんが、ケージに倣ってカニンガムがチャンスオペレーションを使って到達しようとしていたものは、何かどうも、彼自身の言葉を信じれば、そういう個人の思考というか、限界を超えた、普遍的なムーヴメントのツール、プールみたいなところだったという、なんかね、そういうところに降りていくという感覚ってあったのかなという気がしたりもします。でもカニンガムはまた、ちょっと色々問題が難しすぎて、無理なんですけれどもね。

#### 図版出典

Yvonne Rainer, *Feeling Are Facts: A Life*, Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press, 2013 (2006), p.344.



# 生活の芸術化 建築と市民を結ぶ『記憶』のアーカイブ

伊村靖子

## 建築におけるアート体験とは何か

今日お話するのは、2018年に清流の国ぎふ芸術祭「アート体験プログラム——アートラボぎふ」のもとで開催した「つくる人、すむ人、みる人で作るコミュニティ・アーカイブ」〈坂倉準三篇〉についてです。「つくる人、すむ人、みる人」ということをテーマにしている、立場の異なる人達が持っている視点や情報を、等価に考えるということを目指していたんですね [図1]。芸術あるいは建築を作る人の立場だけではなく、それを受容する人の立場を考えて行こうということです。例えば、建築ならば竣工時の理念や記録写真は流通しますが、実際にはそこから何十年も使われていくわけで、そういう日常の中にある行為というものが、文化の厚みをつくっているのではないかとこのころから、そういった記憶をどういうふうにアーカイブしていけるのかということを考えていました。

それで、この企画は、松井茂さんと一緒に企画したのですが、元々は、アート体験プログラム事業という岐阜県が主催する企画に、IAMASから応募するという形をとっているんですね。アート体験というのは、少し漠然としたテーマだと思いますが、他の企画を例に挙げると、「アート岐阜城ポートフォリオレビュー」(2019年)のように、岐阜県美術館の館長でもある日比野克彦さんが、参加者の作品を講評する講座のようなものも含まれていましたが、こちらからの提案としては、建築をテーマにしたアーカイブということで、ちょっと異色なプログラムになったと思います。元々の趣旨として、11月に開催する見学を中心としたプログラムを考えていたのですが、このプログラムをきっかけに、もう1つその後、企画が生まれまして、同じ年度の最終日に「羽島市勤労青少年ホームを記録し記憶する1日」という新しいイベントを、11月に集まったメンバーと一緒に企画するというのをしました。実際にはこちらが、建築を記憶に残すためのプログラムの発案になったということで、この2つの企画についてお話しようと思っています。この企画の成果としては、冊子の編集を目標にしている、編集は松井さんがされていて、私は寄稿するという形をとっています<sup>1</sup>。

この企画の中でテーマに掲げたのは「生活の芸術化」ですが、これは坂倉準三にちなんだテーマとして付けています。少し坂倉さんの経歴を振り返っておくと、一番よく知られ

1 メディア表現学研究プロジェクト企画、松井茂、伊村靖子編『つくる人、すむ人、みる人で作るコミュニティ・アーカイブ 〈坂倉準三篇〉 報告書：アート体験プログラム』情報科学芸術大学院大学、2019年3月。

ているのは、パリ万博で設計した「日本館」だと思いますけれども、岐阜との関係では羽島市の出身の建築家で、11月の見学プログラムでは、坂倉が設計した羽島市庁舎 [図2] をテーマにしています。この羽島市庁舎も、日本建築学会賞を受賞し、当時注目を集めました。他にも岐阜市内では岐阜市民会館（1967年）などの公共建築を手がけています。もう1つ、坂倉の特徴として、都市計画に携わったことが挙げられますが、現在再開発中の渋谷駅周辺の計画や、今後再開発が決まっている新宿西口広場の都市計画にも携わっていて、東京での都市計画と同時期に、新幹線の岐阜羽島駅周辺の開発も計画していたということがあります。美術との関係で、多くの人々の記憶に残っているのは、神奈川県立近代美術館の鎌倉館の設計で、これが坂倉の師であるコルビュジエの「無限延長美術館」を踏襲したプランだということはよく知られていますが、企画に先立って、羽島市庁舎を見ていく中で、市庁舎自体は美術館として設計されたわけではないですけども、設立の趣旨の中に、市民にとっての芸術体験のプログラムが読み取れるのではないかと考えるようになりました。そういう部分を踏まえて「生活の芸術化」をテーマとしました。

## 残された資料と証言から記憶を立ち上げる

実際に、11月に企画したプログラムの中で、私が取り組んだのは、残っている資料をそこに参加した人達と一緒に「みる」ということでした。まず、最初に紹介したのが、羽島市役所で今も配布されているパンフレットです。ここに庁舎史というのが載っていて、元々人口4万人の小さな市ですけども、1959年に竣工して、今でも6万7000人とそれほど人口は増えていないんですが、機能を拡張していく段階で、建築の改築が行われてきたことがわかります。59年に竣工して、元々複合施設として、色々な機能を備えていましたが、手狭になり、いくつかの機能が独立して外に移設されていく経緯が読み取れます。

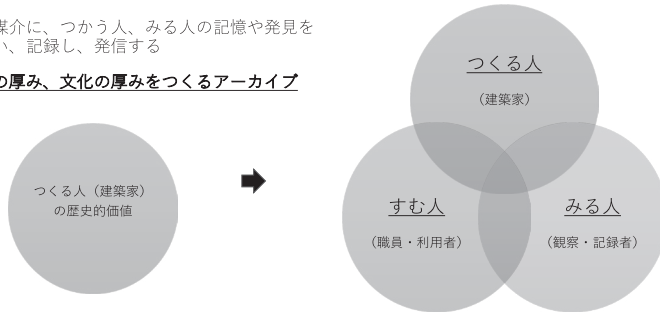
次に、国立近現代建築資料館に所蔵されている坂倉さんの資料を紹介しました。国立近現代建築資料館には羽島市庁舎の図面が残っていて、それを見ると、竣工当初、図書館があったことが窺えます。閲覧席の数が35人位の小規模な図書館ですが、市庁舎の3階に併設されていたんですね。ご覧になるとわかるように、この市庁舎は、市庁舎本体の階段だけでなく、外側に設置されたスロープからも出入りできる構造になっています。つまり、平日は市役所と一体の機能を備えていて、例えば週末に、図書館を利用したい市民は外側からアクセスできるようになっていて、それ以外の機能がお休みの時でも使えるような工夫が見てとれるようになっています。同じように、講堂が設けられていたことがわかるのですが、今ではだいたい改築されて、会議室として使われています。決して広いスペースではないのですが、簡易的な椅子を並べて、前にステージがあるような形で、色々な催し物に使われていたということも、市庁舎に残された当時の記録写真等からわかりました。

それから、建築資料館の図面から植栽計画がわかるのですが、四季折々に楽しめるように19種もの樹木が配置されています。現在も当時と変わらず残っていることが、見学を

## 建築のコミュニティ・アーカイブ →つくる人、すむ人、みる人の情報を等価に考える

建築を媒介に、つかう人、みる人の記憶や発見を語り合い、記録し、発信する

=建築の厚み、文化の厚みをつくるアーカイブ



[図1] 「つくる人、すむ人、みる人の情報を等価に考える」(スライドより)

### 「生活の芸術化」

#### 坂倉準三について

「公共空間の設計を表現として考えること。それは芸術の日常化であり、生活の表現化です。」坂倉準三

1937年のパリ万国博覧会でデビュー作の「日本館」を設計し、グランプリを受賞。羽島市役所本庁舎の設計・建築で日本建築学会賞を受賞した他、羽島市勤労青少年ホーム（1963）、岐阜市民会館（1968）などの設計を手がける。渋谷総合計画（東京都）と新宿西口広場（東京都）の都市計画にも携わり、この間に羽島市計画を提案している。

坂倉の建築、都市計画の公共空間のモデルには、芸術との深い関係がみられる。2016年3月に閉館した神奈川県立近代美術館鎌倉館（1951）は、ニューヨーク、パリにつく世界で3番目の近代美術館として開館し、坂倉の師ル・コルビュジエが唱える「無限延長美術館」という理念を前に先駆けて実現。それは後続の日本の近代美術館のあり方ばかりでなく、芸術による文化的復興や社会貢献の可能性にひとつの範例を示した。



[図2] 羽島市庁舎外観(スライドより)

通じて確認できるものだったので、それも紹介しました。

もう1つは、市役所が所蔵していた庁舎設計書からも、色々な情報を読み取ることができました。今回一番面白かったのが、これが竣工当初の写真ですが、一番特徴的だと言われる湾曲した屋根が、計画書を見ると真っ直ぐだったことがわかったことですね。設計から施工までの途中の段階で、大きく意匠を変更したということもわかってきました [図3]。

それから、「すむ人」ということに関して、これは色々な観点があると思いますが、まず、設立当初の坂倉の理念を知る上で、私が興味を持ったのは、坂倉さんが自ら美術作品を選んで、市民が利用するスペースに設置していたということです。ここから、先程お話したような美術館の構想と近いものを感じたんですね。しかも、誰もが入れるスペースに、一流の美術品を置こうという発想で、当時、最新のスタイルだった抽象画を描いて、再注目されていた斎藤義重の作品を、わざわざ購入して、展示していたようです。残念ながら現在は展示されていないのですが、元岐阜県美術館学芸員、元豊田市美術館副館長・青木正弘さんから、この作品が羽島市立図書館にあるということを伺って、調査に伺いました [図4]。この作品に関しては、先程お伝えした報告書の方に1本論文を掲載しています<sup>2</sup>。

もう1つは、「すむ人」の視点に関して、昔から羽島市に住んでいる人への取材ということ当初は考えていて、数少ない取材の中で1名の方が答えて下さいました。羽島市庁舎には、先程のスロープを上がった先に、望楼と呼ばれる8階ほどの高さに対応する建造物が併設されているのですが、それほど高い建物がない羽島市の中で、全体を見晴らせるような機能を持っていて、元々は隣に消防署があったのだそうです。なので、火の見櫓としての役割も果たしていたと聞きましたけれども、今は老朽化のため、入れないようになっています。そこに子供時代、スロープを上がって、のぼって遊んでいたという話を聞くことができました。この建築というのが実際どう使われていたのかということ、収集することも含めてアーカイブを構想していた部分があったのですが、残念ながら、この点についてはそれほど充実させることができなかったという反省があります。

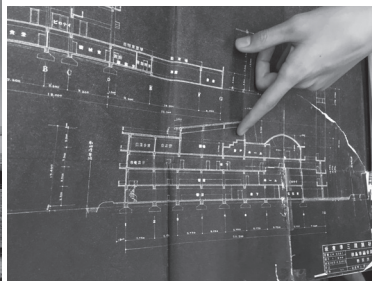
## 参加者とつくる新たな記憶のアーカイブ

それとは別に、11月に見学会を主催したことによって、新しい方向性が生まれたんですね。見学会に参加してくれたメンバーの中から、興味を持ってくれた有志のメンバーが定期的に集まり、ディスカッションの機会を持ちながら、次のイベントを企画しました。岐阜出身で、建築の仕事に携わっていた桂川大さんと水野茂朋さん、近隣の大学で建築を学んでいた西村瑠海さんと山田将生さん、羽島市出身で台湾在住の彫刻作家、水谷篤司さん、そこにIAMASの教員と学生が加わって、新しいメンバーで、新しい企画を作っていくということが1つの成果だったと思っています。「羽島市勤労青少年ホームを記憶し

2 伊村靖子著「芸術の総合へ向けて——斎藤義重《作品A》(1958)と羽島市庁舎」前掲報告書(註1)、pp.6-10。

資料を手がかりに建築を「みる」④

羽島市役所蔵 庁舎設計書：図面から意匠の変更を読み取る



[図3] 「資料を手がかりに建築を「みる」」庁舎設計書(スライドより)

「すむ人」を手がかりに建築を知る①

2018年11月7日、  
元岐阜県美術館学芸員、元豊田市美術館副館長  
青木正弘氏より連絡。

羽島市役所竣工時に画家・斎藤義重に委嘱され、  
現在は市役所に飾られていない作品の所在情報が  
明らかになる。

斎藤義重 《作品A》1958年



[図4] 「「すむ人」を手がかりに建築を知る」斎藤義重《作品A》1958年(スライドより)

記録する1日」というタイトルで、同じ年度の3月30日に開催しました。羽島市庁舎の隣に併設するような形で、同じく坂倉準三の設計でレクリエーション施設として建てられたのが、この勤労青少年ホームという建物ですが、新市庁舎の建設に伴い取り壊しが決まっており、取り壊す直前に、イベントを開催しようということで企画しました [図5]。近年、色々な形でモダニズム建築の保存運動があると思いますが、そこに住んでいる人にとっては必ずしも建物を残すことだけが、保存することではないのではないかという考えから、1日限りのイベントを通してこの場所をどのように記憶できるのかを考えました。

羽島市勤労青少年ホームは2階建ての構造で、1階は地元の小学生がダンスの練習に來たり、生け花の講習があったり、その隣の調理室は料理教室に使われているような空間でした。2階は読書室と和室があって、お茶をたてたりもできるようになっている、そういう空間なんですね。最終的に提案したのは、1日で完結するプログラム、つまりこの建築らしい使い方を提案するという方向性で、先程関わったメンバーの他に、音楽家の蓮沼執太さんと、東京藝大出身の若手作家、玉木晶子さんと関真奈美さんが結成した「記録係」というユニットに関わってもらいました。アーティストたちの役割というのは、いくつかあるんですけども、基本的にはそれぞれの視点から建築全体を使って、作品を発表し、パフォーマンスをしてもらいました。蓮沼さんには、自身がマイクを引きずりながらその場所をスキャンしていくような「Walking Score」というパフォーマンスのシリーズがありますが、それをこの羽島市勤労青少年ホームで行ってもらい、その記録映像を展示しました。蓮沼さんの作品の中には、今はもう取り壊されてなくなってしまった勤労青少年ホームの床面や、建築の周りの路面や段差などの身体的な記憶が残されています。蓮沼さんが歩く速さに応じて、マイクが拾う地面の凹凸の音を聴きながら、その音から想起される個人的な感覚を第三者が追体験できるようになりました。イベント当日は、建築全体を使って音を鳴らすという趣旨で演奏して下さいました。

「記録係」の2人は、パフォーマンスという形で、勤労青少年ホームを主題にした企画を考えたのですが、彼女たちは、あえて前日に初めてここを訪れるという関わり方で参加したんですね。事前に共有した11月の見学会の趣旨や関連資料の他、文献調査、実際にこの場所を使用していた市民のブログなどの二次的な情報からこの場所に関するイメージを立ち上げて、彼女たちの解釈で構成し、再演するというパフォーマンスでした。これが記録係の2人が作ってくれたポストカードですが [図6]、例えば、真ん中の黄緑色の雑巾が映っている写真は、こちらからお見せしたのもので、これは、事務員さんたちが裏側で使うスペースですが、コンクリートの壁の曲線が坂倉らしいデザインになっていて、そこに取り付けられているパイプに雑巾が掛けられていたりとか、使い勝手が良いようにカスタマイズされているところに使う人の気配が感じられます。その右下に写っているのは、羽島市庁舎に設置されている坂倉準三が設計した家具のテーブルの脚ですけど、記録係の2人が、他の建築の意匠にも、全くスケールは違うんですがこの形状が使われていることを調べてくれたりして [図6、左下の外観写真]、坂倉準三という建築家のイメージを



■ IAMASメディア表現学研究プロジェクト主催：

羽島市勤労青少年ホームを

記憶し記録する1日

2019年3月30日(土) 13~18時

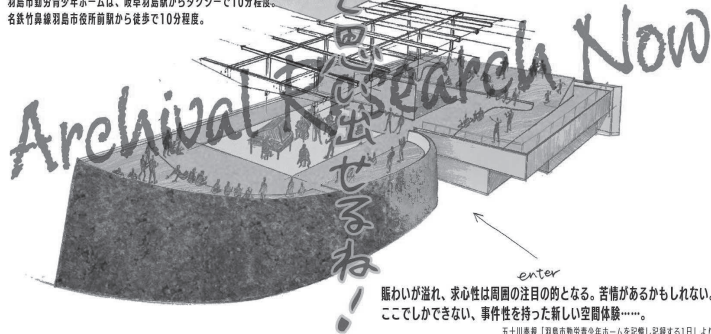
羽島市勤労青少年ホームは、岐阜羽島駅からタクシーで10分程度、  
名鉄竹鼻線羽島市役所前駅から徒歩で10分程度。

ゲスト：記録係(玉木晶子、関真奈美)、小森雄一郎

蓮沼熱太、松隈洋、水谷篤司

参加：桂川大、西村瑠海、水野苺那、山田碧生

IAMAS：五十川美風、伊村靖子、長野薫子、深尾望、松井茂、渡部早穂



[図5] 「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」ポストカード(スライドより)



[図6] 「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」記録係(玉木晶子、関真奈美)ポストカード(スライドより)



構築していった様子が窺えます。他には、ウェブ上で料理教室に参加した人のブログを見つけてくれて、そのブログに載っていた料理教室のメニューを再現したりもしました。公的・私的な関心を取り混ぜてユーモラスなパフォーマンスとして再演することによって、居合わせた人達がそこを使っていた人達の記憶を想像するだけでなく、自身の過去の経験を重ね描くことができるようになって、とても興味深いイベントになったのではないかと思います。

これが当日のプログラムです [図7]。先程お話したように、1階に娛樂室と調理室と講堂があって、階段を上ると2階に読書室と和室があるという空間の動線に沿って計画されています。来場した観客たちが、このプログラムに付き合うような形で、1日かけてこの空間を移動しながら体験していくことを目的に、このようなプログラムを組みました。このような体験のあり方自体も、有志の参加者とのディスカッションの中から模索したもので、来場者がどのような関わり方をすればこの建築の魅力や実際に使われた記憶を伝えることができるかを考えて、最終的にこのような企画になったというところがあります。

実際の様子を写真で紹介すると [図8]、左上の写真でコーヒーを振る舞っているのが、先程建築を学ぶ学生と紹介した山田さんですね。彼は、居心地のよい場が作られるということが、その建築の記憶を残すことなのではないかと考えていました。右側の写真に写っているのは、読書室の壁に展示した水谷さんの作品です。水谷さんは羽島市出身で、羽島市庁舎の向かいにある中学校に通っていたという方ですが、11月の見学会では、実は地元に対してそれほど良いイメージを持っていなかったという話もして下さいました。そこからこの企画に興味を持って下さり、ちょうど台湾から帰国するタイミングでもあるということで、新作のレリーフを発表しました。この場所から見える山を彫刻とするという趣旨で、写真には写っていませんが部屋をぐるりと取り囲んでいる窓から見える山々と一緒に鑑賞する作品でした。ご自身が中学時代に制作していた具象彫刻も、会場の数カ所に展示してくれて、まるで最初からそこにしつらえられていたような面白さがありました。下の写真は、蓮沼さんと記録係の2人ですが、左の写真のように、そこに参加してくれた人達と一緒にディスカッションする機会も設けました。

最初お話したように「つくる人、すむ人、みる人の情報を等価に考える」ということから始まって、そこから結果的に何が見えてきたかをまとめてみたいと思います [図9]。1点目に、坂倉準三の「生活の芸術化」という理念が、どのように市民に伝えられようとしたのかを考えました。2点目に、坂倉の理念を現在の都市の機能に読み替えることができなから考え、羽島市庁舎のリノベーション案として提案するというのをしました。見学会に参加した桂川さんが提案してくれたプランで、報告書に収録しました。ここでの発想というのは、今ある市庁舎を保存するという方向性ではなく、今後市民にとってどのような使い方がありうるのかということ、空想のプランとして提案するという形をとっています。3点目に、必ずしもそこを使った人だけではなく、「みる人」の立場を考えてみようということがありました。インターネットが普及した現在、ある場所に対する関わり

2019年3月30日(土)「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」スケジュール(仮)						2019年3月27日版	
時間	2F読書室	2F和室	階段	1F読書室	1F調理室	1F講堂	
13:00	開会の辞：五十川泰規						
13:10	報告会 モデレータ 松井茂	記録係! オープニング		音： 蓮沼執太	コーヒー係 山田将生		
13:20		松隈洋					
13:30		小森雄一郎					
13:40		伊村靖子					
13:50		桂川大					
14:10							
14:20							
14:30			記録係①予行練習				
14:40							
14:50							
15:00							
15:10						記録係②支合わせ	
15:20							
15:30	記録係③署名				記録係③署名	超マニッ クガイドッ ア一講堂→ 外→1F→2F	
15:40						水野茂朋	
15:50					記録係④ゼリー寄せ		
16:00							
16:10				ディスカッ ション①	松隈洋 小森雄一郎 蓮沼執太 山田将生		
16:20							
16:30							
16:40				モデレータ 松井茂			
16:50							
17:00							
17:10		ディスカッ ション②	松隈洋 小森雄一郎 記録係 水谷篤司				
17:20							
17:30							
17:40		モデレータ 伊村靖子					
17:50							
18:00	閉会の辞：渡部早穂						
	*展示：蓮沼執太、水谷篤司、長野櫻子、西村瑞海						
	*建物、イベントの見学は出入り自由						

【図7】 2019年3月30日(土)「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」スケジュール(スライドより)



【図8】「羽島市勤労青少年ホームを記憶し記録する1日」イベントの様子(スライドより)

方は、そこを実際に訪ねるだけではなく、画像や映像、あるいは他者から伝えられる文字情報などの二次的な情報から知る機会が多いと思います。そうした公的・私的な関心が入り交じった情報を介した関わりも含めて「みる人」の立場というものを、2組のアーティストが、いわば再演してくれたことによって、来場者の記憶となり、そこから新たに考えていくということが1つの提案になったのではないかと考えています。

私からまずは、話題提供として、事例紹介をさせていただきました。ありがとうございました。

## 質疑応答

### 「アーカイブ」からアート体験を考える

松田 ありがとうございました。今日のお話は、アート体験を「アーカイブ」から考えるということだったと思いますが、その部分に関してもうすこし補足いただけないでしょうか？

伊村 「つくる人、すむ人、みる人」の立場を等価に考えるというのは、もう少しはっきり言うと、作る側ではなくて使う人や鑑賞したりする側の立場を中心に据えてみたかったということが根本にあります。それは色々な理由がありますが、特にミュージアムから、自分自身が離れて、自立したイベントのあり方を考えていく時に、どうしても美術史の中にある作家中心の作品論を一方的に伝えることに違和感を感じますし、異なる立場からの鑑賞体験の総体を作品とみなすにしても、そのような協働的な価値を評価する枠組はどこにもないと思うんですね。でも実際には、ミュージアムのような求心力のあるスペースから離れて、アートというものを考える時に、見る人や実際に使う人が変わっていかないと、鑑賞体験そのものが変わらないのではないかとすることは強く感じていて。なので、アーカイブというのは、そのいわば触媒になるようなものと考えていて、何らかの資料や作品の読解や解釈を通して、受容する人たちの記憶のよすがになるような体験をどのように生成できるのかに興味を持っています。

使う人や見る人の立場から考える企画をやりたいという関心はずっとあります。この企画だけでなく、例えば2018年に取り組んだ《養老天命反転AR》もそのひとつです。荒川修作とマドリン・ギンズが提案する《養老天命反転地》の「使用法」の延長上に、彼らの構想を再解釈するためのプラットフォームとして、ARのアプリケーションを制作しました。詳しくは、『情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 紀要』第10巻に寄稿した論文にまとめています。また、別の方向性で温めている企画もあって、それは、IAMASに赴任してからライフスタイルが変わって、自転車に乗るようになったという個人的な経験から考えていることです。時間的・空間的感覚と移手段は密接に結びついていると思うのですが、自転車で近隣の公共建築を巡る行為をアート体験と称した企画にまとめてみたい

建築のコミュニティ・アーカイブ  
→つくる人、すむ人、みる人の情報を等価に考える

坂倉準三（つくる人）の羽島市庁舎のプログラム＝生活の芸術化

伊村靖子「芸術の総合へ向けて——斎藤義重《作品A》と羽島市庁舎」

坂倉の理念を引き継ぎ、「すむ人」のための新しいプログラムを提案

桂川大「羽島市庁舎空想ミュージアム計画」

勤労青少年ホームに関する二次的な情報から、「みる人」の立場を再演

記録係「これで思い出せるね!」、蓮沼執太「Walking Score」

[図9] 「建築のコミュニティ・アーカイブ」(スライドより)

と思っています。アート・ツーリズムの向こうを張ってというつもりはありませんが、鑑賞の動線や手段も含めた提案ができれば、鑑賞体験自体に対する考え方が変わるのではないかという期待を持っているんですね。そういう意味では、今回の企画は第一歩だったと思っています。それから、先程建築の専門の方が色々な形で参加してくれたと話しましたが、IAMASが建築をテーマにすることが意外だったという声もありました。確かに、松井さんも私も建築の専門家というわけではありませんが、建築のアーカイブということ提案したのは、既存の建築史や建築家になるための教育とも違うところがあると思っています。アート体験という立場から、建築に関わるということは、意識的にやりたかった部分ですね。

## ミュージアムのオルタナティブとしてのアート体験

伊村 かつて、芸術は超越的な体験としてみなされてきたと思いますけれども、20世紀以後の芸術は、どう考えても超越的なものと考えることができない。それはなぜかという、日常と地続きのところにあるからです。ただ、その日常の範囲も時代と共に変化し、所々にギャップが生まれていると思うんですね。例えば、公共建築であれば、竣工当初の理念やその時代状況の中で求められる価値というものと並行して、使う側がそこに重ね描いて

いるものが実際にはあるはずですが。芸術に関して、もちろんその作品固有の価値や意味内容は確かにあるのですが、鑑賞する側がこれだけ多様化してきた時代に、今それをどう見るのかということと、それを当初の価値に重ね描いていく部分というものをどう作るのかということが切実な問題になっていると思うのですね。そこに対して、何て言うんでしょうね、コミュニティといったようなことに関わるのですが、重ね描きを共有(と安易に言って良いかわかりませんが)、あるいは想像できる状態をどうやって作っておくことができるのかということが、今考えたいことなのですよ。

ミュージアムの機能は共同的な体験を促すところだと思っていて、例えば最近ではYouTubeなどでも見られるような映像作品を、わざわざミュージアムに出かけて行って鑑賞するのはどういう経験なのかと考えたりするのですが、それは作品体験の問題だけでなく、鑑賞者が同じ時間と空間を共有することで生まれる意味や価値を問うということがあるのだと思います。それは別にミュージアムという特定の場ではなくても、ありうるのではないかということも、考えていきたいと思うのですよね。というのも、ミュージアムが現在、強力な装置になり過ぎてしまっているところがあって、逆に言うと権力装置になっているがゆえに、鑑賞体験というものが省みられにくい状況があるように思えるからです。1つ例に挙げるならば、グローバリズム以後の芸術を考えた時に、アートはコモディティ化しているという批判があり、その商品的価値をつくり出す基盤として、ミュージアムが確固たる装置になっているところがあると思うのですが、そういう状況を相対化する場がもはやないくらい、例えばSNSの画像や映像を通して、ミュージアムにある作品と出会うということもそうですけれど、全部がミュージアムを基盤とした価値に集約されていくような状況が生まれてしまっていると感じます。そこから離れて、鑑賞体験を提案できないかと考えているわけです。かつてだったら良い作品があれば、そこにそれを見に行けば良いとか、それを何度も見に行くことが新しい出会いを生むと私自身もちろん信じていたし、今でも信じてはいるんですけど、ある種非常にスペクタクル化してしまったミュージアムでの体験というものが、かつての鑑賞者を遠ざけている可能性もあって、特別な動機でもなければ鑑賞体験自体から離れていってしまう人もいないかという危惧もあります。だから、かつての鑑賞体験を取り戻すということではなくて、そもそも違う出会い方をする可能性がある場を作るということに対しては考えていきたいですね。

## GALLERY CAPTIONとの関わり

**松田** 国立新美術館での前職からIAMASに移られて、紹介いただいたアーカイブのプログラムだけでなく、GALLERY CAPTIONともアート体験に関する教育活動を展開していると思います<sup>3</sup>。これもある意味で地域との関わりですよ。

**伊村** GALLERY CAPTIONのディレクターの山口美智留さんが、アートを通して作っ

て来られた人脈が大きいと思います。山口さんの発案で、レクチャーシリーズ「アートと、社会と、デザインと、」を企画していただきました。第1回目のテーマが、「時代を変えたデザイン 無印良品」なんですね。元々は「あなたにとって時代を変えたデザインとは何ですか?」という問いかけを含めて、授業で扱っていたテーマですが、ある時、山口さんに話したら興味を持って下さって、声をかけていただきました。岐阜には、池袋、渋谷、札幌に次いで1976年にパルコ4号店がオープンしたこともあり、2006年に撤退しましたが、無印良品や西武文化に個人的な思い入れのある方が多かったです。

参加者は、デザインに関心のある方が多かったと思います。岐阜市内でデザイナーとして働いている方や、空きスペースのリノベーションに携わっている方、個人でギャラリーやセレクトショップを経営している方や大学でデザインを学んでいる学生さんなどが参加してくれて、レクチャーの後も熱心に質問して下さいました。純粋なアートというテーマではなく、アートとデザインをテーマにした企画というところに興味を持って来てくれたようでした。当時、ぎふメディアコスモス<sup>4</sup>の館長をされていた吉成信夫さんと出会ったのもこの時で、その後、ぎふメディアコスモスで開催されたシビックプライド講座で、今回の羽島での企画についてお話する機会をいただくことになりました。レクチャーは、比較的身近なテーマを題材にしたことで多くの方が興味を持って下さいましたし、参加者がそれぞれの立場から発言して下さいましたのがとても印象的でした。現代美術の企画展を行うギャラリーで、分け隔てなくアート体験について話し合うことができるところに大きな可能性を感じています。

---

3 GALLERY CAPTIONは、現代美術の企画画廊として1985年に開廊、2003年から現在の場所を拠点とする。藤本由紀夫、大岩オスカル、寺田就子、木藤純子などの企画展を手がける他、レクチャーシリーズの企画を行い、2021年4月に新たなスペースETHICAをオープンした。レクチャーシリーズ「アートと、社会と、デザインと、」のテーマは以下の通り（第1回：時代を変えたデザイン 無印良品／第2回：岡本太郎、草間彌生、村上隆に見る、アートとデザインの接地面）。2021年7月31日に、芸術体験のリモート化によって再配置された作り手と受け手の関係を考える番外編「コロナ禍のアートシーンから考える」を開催。

4 みんなの森 ぎふメディアコスモスは、岐阜県岐阜市にある岐阜市立中央図書館を中核施設とする複合施設。

本研究は、公益財団法人富山第一銀行奨学財団「研究活動に対する助成」を受けたものです。  
快く協力していただいた外山紀久子氏、伊村靖子氏に心より感謝申し上げます。

アートと地域の協働をキュレーションする  
Curating Collaboration between Art and Communities

編集・発行：松田愛（富山大学芸術文化学部）

編集協力：武石藍、松井茂

デザイン：菊池周二

印刷：株式会社グラフ

発行日：2022年2月28日



2020年10月22日東京。毎日新聞朝刊より最高予想気温最低予想気温。本日20度13度。23日24度16度。24日21度14度。25日23度11度。純粹詩2行を書く。HP更新。2020年10月23日東京。毎日新聞朝刊より最高予想気温最低予想気温。本日21度15度。24日21度14度。25日22度11度。26日22度10度。純粹詩1行を書く。2020年10月24日東京。毎日新聞朝刊より最高予想気温最低予想気温。本日22度14度。25日22度12度。26日22度10度。27日22度11度。純粹詩6行を書く。2020年10月25日東京。毎日新聞朝刊より最高予想気温最低予想気温。本日22度11度。26日22度11度。27日22度12度。28日24度12度。純粹詩6行を書く。2020年10月26日東京。毎日新聞朝刊より最高予想気温最低予想気温。本日23度11度。27日21度12度。28日23度11度

