

T R A N S

03

Transdisciplinary Arts

Editor's Note

「美術」はそもそも複合的だった——。本研究科の客員教授、北澤憲昭先生の主著『眼の神殿』（ちくま学芸文庫、2020年）を改めて読み返すと、そのことを重々思い知らされます。それは、1873（明治6）年のウィーン万国博覧会に参加する際、その出品分類に記された *Schöne Kunst* というドイツ語を翻訳した造語でしたが、この官製訳語に「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」という註がつけられたことから、美術は絵画や彫刻ばかりか、音楽や詩を含んだ、今日という諸芸術の意味をもっていた事実を、北澤先生は解明しました。それは、その語の成り立ちからして、さまざまなアートを内蔵していたのです。

もうひとつ、北澤先生が同書において指摘した重要な点は、日本語にはそのアート（art）にたいするネイチャー（nature）に相当する語もないという厳然たる事実でした。唐木順三の「おのづからがみづからであることの構造」に見られるように、わたしたちの祖先は自然を客体として突き放すことも対峙することもなく、だからこそ明治の日本は西洋近代の原理である主観－客観という構えを学ばなければならなかったのです。写実という技法をとおして事物を客体化してとらえた一方、そのようにしながら主観を育んだ現場こそ、近代洋画の歴史にほかならない——。それが北澤史観の要諦です。

以上の2点を踏まえるならば、複合芸術を提唱する本研究科が、じつのところ日本近代美術史の中心に立脚していることがわかるはずです。複合芸術は、美術の本来的な複合性に由来している点に加えて、さまざまな社会実践をとおして客体化と主観の相互作用を繰り返しているからです。日本近代美術の中心が秋田という辺境の地にあるという逆説の、なんと痛快なことでしょう！

ただ、この逆説がまことに生きるのは、中心と周縁の、現在と過去の、そして主体と他者のあいだを線で力強く引くことができる時のみです。諏訪論考における「棄民」をめぐる粘り強いフィールドワークは、岩井論考および高山論考における「移住民」についての芸術実践とはっきり結びつけられています。美術の内外を分ける線そのものを相対化したのが、山梨論考でした。

本号に潜在するさまざまな線を探し求めて、どうぞご笑覧ください。

『TRANS』編集長 福住廉

06-16 Art History

美術史の観点から複合芸術を論じた論考

06 美術における「境界」雑考 山梨絵美子

17-30 Lecture

外部から招聘したアーティストや研究者による講義の再録

17 諏訪敦 特別講義 《棄民》のプロジェクトについて 諏訪敦

31-53 Project / Comment

本研究科の教員による研究活動をプロジェクトとして、それらに詳しい識者による論評をコメントとして、それぞれあわせて紹介

31 複合芸術作法 飯倉宏治

35 論評 複合芸術の終焉を探る 高桑昌男

38 《白華の家》プロジェクト——猫に導かれて出会った家 今中隆介

46 移住民に注がれる視線の変化と「イミグレーション・ミュージアム・東京」 岩井成昭

52 岩井成昭さんの活動について 高山明

54-64 Voice

本研究科の大学院生による研究の報告

54 知らない道を進むために、演劇から考えること 青田亜香里

56 制度の外にある文化 黄敏

58 旅する研究記 河塚彩和

60 嘘のような空間——調査をもとに制作する 津田啓仁

62 研究経過報告——豚にみる幻影 高橋雄大

65-83 Book Review

特定のテーマにもとづいた書評

66 フィットネス＝フィールドワーク論 福住廉

74 「ダメ」と「超合法」と「ノイズ」が問い直す都市 井上宗則

84-85 Essay

本研究科の教員による随筆や試論

84 南洋都市異聞 第3回 時間の定点を探して 岸健太

86-91 About

本研究科のカリキュラムや入試、教員について

美術における

「境界」雑考

山梨絵美子

はじめに

昨年10月に92歳で逝去された恩師の高階秀爾（1932～2024）先生は、晩年までVOCA展、日経日本画大賞展ほか数々の公募展の審査員を務めておられた。その先生が、「現代アートは今、混沌の中にある。混沌の中にあるとは、拠るべき場所、帰属する陣営、掲げる旗幟がないということである」と述べ、その傾向は1970年代頃から現れたと指摘しておられるのは興味深い¹。先生には『20世紀美術』（筑摩書房、1960年）という著書もあり、その博識を駆使して20世紀半ばに後の半世紀を含む動向の方向性を見極めて論じておられる。その先生にして、現代アートは混沌と映っていた。「美術」ではなく「アート」の語を用いておられるのは、明治期から西洋を受容しつつ形成されてきた「美術」のオルタナティブが求められたことを踏まえてであろう。そして、混沌の中においては、感性が頼りであると述べておられる。

先生は戦後まもなくフランス政府給費留学生となってソルボンヌ大学に留学して美術史を学んでおられ、地理的にも文化的にも境界をまたぐ経験をされた。その後も境界をまたぐ者としてご自身を位置づけてこられたであろうことが、その御業績から容易に想像できる。筆者は一昨年、高階先生が秋田公立美術大学でなさった講義に同席させていただいた。既成のジャンル

を越える美術を目指す秋田公立美術大学で先生が洋の東西を越えた美術についてお話しになったのは、美術の世界で境界を越えた先人たちの例を伝え、聴講する方々に境界を越えることの可能性を示し、励ますお気持ちもあったからのように思う。一方で、現代アートが混沌の中にあるとされた先生は、今は境界を越えるのが難しい時代であることも理解しておられただろう。「拠るべき場所、帰属する陣営、掲げる旗幟がない」ということは、グルーピングができないということ、つまりは境界が見えないということである。これまでの境界の考え方は現代では通用しない。視点の転換が求められる。

「美術」の境界にかかる近年の気づき

時代は複層的である、少なくとも文化面においては。私たちの日々の生活を考えてみても、それぞれ異なる場所で0歳から100歳を越える人びとが今という時間を共有しているのだから、時代の複層性は自明のこと。一方で、学校で習う歴史では、政治形態によって時代が区分され、それぞれの時代の文化が説かれ、さまざまな場で「明治期は」「70年代は」といったある時間

帯を切り取って性格づける物言いがなされる。しかし、じつのところ、政治や社会制度が変わっても、文化は一元的には変わらない。表向きには現れないさまざまな流れがつねに並走している。日本近代美術に関わってきた身には、幕末明治期の例が思い浮かぶ。たとえば徳川幕府が維新軍に敗れ、為政者が徳川慶喜から明治天皇に代わっても、江戸期の文化に価値を置く人びと、それを自らのアイデンティティとしていた人びとも数多く存在した。最後の浮世絵師と言われた小林清親（1847～1915）などはその例であろうし、油彩画家として昭和まで活躍した川村清雄（1852～1934）もそのひとりであろう。

清親は幕臣として代々御蔵番を務める家に生まれ、各藩の扶持米が集まる両国付近で育った。身長180cmほどで、当時としては巨漢であったらしいが、幼少期から絵を好み、戊辰戦争に幕府方の兵として参加するも、怖気づいて戦いに向かない性格を自覚したと振り返っている。幕府崩壊によって失職し、徳川慶喜の駿府移住に伴って静岡に下るが、定住せずに放浪生活をした後、東京に戻った。そこで近代化されていく街の中に残る江戸情緒を、西洋美術に学んだ遠近法と陰影法を用いて浮世絵に描き、1876（明治9）年から売り出して一世を風靡した。その人気の背景には、「光線画」と称された新しい光の表現への支持とともに、江戸時代への郷愁があったであろうことが指摘されている。改称されて間もない東京は、幕府崩壊で江戸詰めの武士が一斉に郷里に帰って人口が激減し、江戸の賑わいは遠くなっていた。一方で、旧大名屋敷に維新で功績のあった薩長土肥の武士が入って新政府が営まれ、洋風の文化が導入されていく。清親は1881（明治14）年に「光線画」の制作から離れ、風刺漫画へと制作の軸を移して自らの画力を社会批判に注ぐようになる。

一方、川村清雄は初代新潟奉行などの要職を務めた川村修就（1795～1878）を祖父として江戸に生まれ、徳川家十六代を継いだ家達のお遊び友だちを務める。1871（明治4）年に徳川宗家給費生として欧米に留学。米国、フランス、イタリアで絵画を学び、1881（明治14）年に帰国して、画塾を開き後進を指導。1889（明治22）年には明治美術会の設立に加わるなど、明治前期の洋画界で重要な位置を占めた。しかし、1893（明治26）年に黒田清輝（1866～1924）がフランスから帰国して印象派風の新しい画風を伝え、1896（明治29）年に東京美術学校に新設された西洋画科の指導を担当するようになると、洋画界の中心は黒田とその弟子たちとなっていく。川村は勝海舟（1823～99）ら、徳川家をめぐる人びとに支援されながら

制作を続けるのである。

こうした例から、時代が複層的であることは理解していたつもりだった。しかし、近年、その複層性のさらなる複雑さが明らかになり、「美術」の枠組みが疎外してきたものに目が開かれた。ひとつには、制作時から「輸出向け」を前提とし、日本国内の受容を期待していなかった作品たちを集めた高野コレクションの公開、いまひとつには近世の画派として評価されてきた琳派が旧千住宿を中心に明治期まで継承されていた事実が明らかになったことである。

高野コレクション

2021（令和3）年9月に京都国立近代美術館で開催された「発見された日本の風景 美しかりし明治への旅」展は、実業家の高野光正（1939～）氏が1980年代から収集を続けてきたコレクションを紹介するものであった。高野氏の収集作品の一部はすでにいくつかの美術館で展覧会に出品されていたが、上記の展覧会でその概要が浮かび上がった。高野氏は海外市場に出る日本の風景や暮らしを描いた作品に注目し、明治期に来日した画家たちが日本を描いた作品と日本人画家の作品で海外に渡ったものを収集の柱としてコレクションを続けてこられた。それらの中には、日本の水彩画史に大きな影響を与えたアルフレッド・イースト（Alfred East／1844～1913）、アルフレッド・パーソンズ（Alfred Persons／1847～1920）らの作品、また日光を中心に活躍した画家として知られる五百城文哉（1863～1906）の油彩画、水彩画とともに、日本ではほとんど知られていなかった笠木治郎吉（1870～1923）、渡辺豊洲（1863～1915）、加藤英華（1869～1942）らによる優れた水彩画も含まれていた。五百城文哉は東京工芸品共進会（1887年）や第3回内国勸業博覧会（1890年）などに出品し、中央画壇でも知られてはいたものの、来日外国人向けの土産物を商う鐘美館という業者と契約して日光の社寺や杉並木などを描いた作品を定期的に納めていたことが判明している。公募展覧会への入賞が必ずしも生計の安定に結びつかない時代にあって、来日外国人たちを需要者とする市場が形成され、絵描きや工芸家の生活を支えていたようである。笠木、豊洲、英華らの作品が日本ではほとんど見られず、海外市場で発見されたのは、彼らもそうした画家たちであったからであるらしい。

高野コレクションの公開によって評価が高まった笠木治郎吉は金沢の生まれとも横浜の生まれとも言われるが、幕末期から洋風表現を取り入れた浮世絵師、歌川国芳門下の山村柳^{りゅうしやう}祥（1858頃～没年不詳）に絵を学び、西洋絵画の遠近法や陰影法を身につけ、《新聞配達人》（図1）のように市井の人びとの生活に取材した水彩画を描いた。水彩画とは思えないほど濃密な彩色と細部まで入念に描き込む独自の画風が注目されている。

渡辺豊洲は、横浜の弁天通周辺の外国商館に勤務して絵を描いており、海外の美術雑誌などを容易に入手できる環境であったらしいことが、娘で洋画家となった渡辺^{ふみこ}文子（1886～1977）の回想からわかる。豊洲の蔵書を閲覧するため、明治中期の若手洋画家たちが渡辺家を訪れることもあったらしく、明治期の美術界ではある程度知られた存在であったが、その作品の多くは日本の市場に出ることなく海外に渡ったと思われる。

加藤英華は福井に生まれ、郷里の画家小豆沢亨（生没年不詳）に絵を学んで1888年頃横浜に出たとされる。日本でも個展を開催した記録があるが、1910年頃には横浜以外に上海、香港などにも拠点を設けており、国際的に活躍した画家であった。

明治初年から昭和初期までの日本の洋画が、海外留学から帰国した画家たちによって牽引されただけでなく、19世紀後半から各国で開催された万国博覧会の美術部門で高い評価を得ることが目指されていたことを思えば、同時代に外国人たちから一定の評価を得、その需要に応えた画家たちが、日本の市場に作品がほとんど出なかったために日本美術史の中で位置づけられてこなかったのは皮肉にも思える。美術史学は作品があつてこそ成り立つため、日本で作品が見出し難い作家が視野に入らなかったのは道理ではあるが、一方でこれらの作品が日本近代の「美術」の制度の外にあったこと、すなわち、日本の主要な公募展への参加や美術ジャーナリズムへの登場が少なかったことも一因であろう。

千住の琳派

2009（平成21）年に東京・千住の旧家から琳派風の屏風が見つかった。落款から幕末期の江戸琳派の画家、鈴木^{きいつ}其一（1796～1858）門下で千住に寺子屋を営んだ村越^{こうえい}向栄（1840～



図1 笠木治郎吉 《新聞配達人》 紙、水彩 高野コレクション蔵

1914) の作品であることがわかり、洗練された江戸琳派の画風が明治期まで継承されたこと、またその画技の高さが注目された (図2)。それが契機となって千住を区域に持つ足立区が区政80周年記念事業の一環として文化財悉皆調査が行われることとなった。

千住宿は江戸から日光廟に向かう日光街道沿いの宿場町として、板橋宿、内藤新宿、品川宿とともに江戸四宿と呼ばれて栄えた。また、巨大消費地江戸に農作物や日用品を供給する市場として、1720年代には神田、駒込とともに江戸の三大市場となり、幕府御用を受ける存在でもあった。千住は吉原や浅草、また、幕府御用絵師であった谷文晁 (1763～1841) や江戸琳派の主導者であった酒井抱一 (1761～1829)、その弟子鈴木其一らが住んだ下谷に近く、千住旦那衆はそれらの文人たちとも交流が深かったことが、1815 (文化12) 年に行われた千住酒合戦の資料などから明らかになっている。この酒合戦は江戸飛脚の主人、中屋六右衛門の還暦を祝って開催され、大盃は江戸琳派の大家酒井抱一が下絵を描き、当代随一の漆芸家、原半遊齋 (1772～1846) が蒔絵をしたもの、客には抱一のほか、谷文晁、その友人で書家としても名高い儒者の亀田鵬斎 (1752～1826)、狂歌師の大田南畝 (蜀山人／1749～1823) ら錚錚たる文人たちが集ったことが、この酒合戦に取材した『高陽關飲図巻』 (個人蔵) に記録されている。

抱一の弟子其一に弟子入りした村越其栄 (1808～67) は、千住に移住して寺子屋を営み、その子向栄も其一に師事して千住の旦那衆の依頼で絵を描いて活躍した。其栄、向栄の優れた作品が足立区の文化財悉皆調査で次々に発見され、明治期に入っても、江戸琳派の後裔が活躍し続け、その作品が旦那衆の住空間を飾ったことが明らかになった。悉皆調査には美術のほか歴史、民俗の専門家も参加し、千住という地域の産業や歴史、人びとの生活風習などもあわせて調査が進められた。民俗の専門家によって屏風や掛幅がいつ、どのような場で使用されたか

の民俗的調査も行われ、それらの作品が生活に根づいていた実態が浮かび上がってきた。正月には年祝いの、春には春の花を描いた掛幅や屏風、各節句には節句ごとの縁起物のモチーフを描いた掛幅が、家屋の中の床の間など、絵柄にふさわしい場所に飾られ、それと合わせて供物なども備えられたことが聞き取りによって明らかになったのである²。

1970年代頃まで、琳派は俵屋宗達 (生没年不詳)・尾形光琳 (1658～1716)・酒井抱一を中心に語られ、其一が琳派の最後の画家であるかのように位置づけられていた。明治期に美術学校が設立されて美術教育の場が変わり、作品展示の場として美術展覧会が開催されて、書画会のような閉ざされた場ではなく、一般市民の誰もが作品を見られるようになったことを踏まえれば、近世画派が途絶えることは当然のように思われた。しかし、大正初年まで琳派様式を引き継ぐ絵師が絵筆を執っており、その作品が贖われて当時の人びとの生活の中に生きていたという驚きの事実直面することとなった。

「美術」の制度の内と外

「美術」が1872 (明治5) 年の造語であり、内国勸業博覧会や美術展、美術学校などによって制度化されてきたことが北澤憲昭 (1951～) 氏らによって跡づけられて久しい³。その制度の内側に入ったものが表の歴史として語られ、外側に位置づけられたものが「美術史」に取り上げられてこなかったことが、先の二例の驚きの遠因である。

周知のように、何を「美術」とするかについては、「美術」が外来語であるという出自からも、



図2 (pp12-13) 村越向栄 《十二カ月花弁図屏風》 1906年頃 六曲一双 足立区立郷土博物館蔵



指標はつねに欧米にあり、万博出品などの際に海外の尺度で美術と認めてもらうことが切望となるなかで議論された歴史がある。その定義、内容は同時代でも一定せず、1882（明治15）年に小山正太郎（1857～1916）と岡倉天心（1863～1913）のあいだで「書は美術ならず」論争が起きて美術の範囲が問われ、1889（明治22）年に西洋美術教育を含まずに開校する東京美術学校の構想について、1876（明治9）年に初めての官立美術学校として設立された工部美術学校でイタリア人教師から美術を学んだ人びとは、同校の美術はわれわれの考える美術と異なるという意味の発言をしている。「書は美術ならず」論争は、第1回（1877年）、第2回（1881年）の内国勸業博覧会で美術館の展示物に書作品が多数あったことを工部美術学校に学んだ小山正太郎が問題視したことに端を発している。当時は展覧会、学校、美術団体ごとに美術概念が異なり、また「絵画」部門に絵付けされた陶磁器が出品され、「彫刻」部門に彫り模様を施された箆笥が出品されるなど、それぞれの造形分野内での分類も一定ではなかった。

この混乱にたいし、世界の美術を牽引するのはフランスであるという認識のもと、自らの留学経験を踏まえて同地における美術概念と美術制度を日本にもたらす努力を始めたのが、1893（明治26）年に同国から帰国した黒田清輝と久米桂一郎（1866～1934）であった。黒田は1890（明治23）年4月17日付のフランスからの父宛の書簡に、「当地にてハ人の体を以て何ニか一の考を示す事有之候」*と記し、西洋絵画が人体によって「一の考」、思想を表していることを指摘している。周知のように黒田は1896（明治29）年に東京美術学校に新設された西洋画科で教鞭を取り始めるが、その教育においても4年間のうち、1、2年生では石膏像のデッサンや人物の裸体デッサンなど基礎的な技術を学ばせ、3年生からは「脳裏の教育」として構図や色の配合など「想像力を養いつつ絵を教え」るために課題として歴史画を描かせるとし、その理由は「智識とか、愛とか云ふ様な無形的の画題を捉へて、充分の創造を筆端に走らする如きは無論高尚なことなれど、二三年やつた位の処では出来そうにもない」からだとしている⁵。

黒田と久米は1896（明治29）年に東京美術学校に新設された西洋画科で教鞭をとることとなる。彼らは日本洋画のアカデミズムを形成していく主要な力となるとともに、「美術」概念のプラットフォームを形成することにも大きな役割を果たした。久米は第5回内国勸業博覧会（1903年）の出品分類全体について「不条理」であると述べ、美術部門についても「不統一」で、その理由は「根本に遡つて考へると、言ふまでもなく純正美術品に雑ゆるに、美術工芸品を以てするからであると思ふ」として「金工、漆工、陶磁、七宝、染織、刺繍、印刷、写真等の如き、其美術範囲の判明なり難きもの」を純正美術品とともに「美術」に分類するためだと述べ

ている⁶。このことから明らかなように、久米は純正美術と美術工芸を分離するよう提唱しており、1907（明治40）年に設立された文部省美術展覧会は日本画、西洋画、彫刻の3部門で構成されて工芸を含まず、久米の考え方を踏まえている。「美術」と工芸を切り離し、視覚的鑑賞のみに応える造形物の創造に注力する明治政府の方針は、1860年代から日本がバリ万博に美術作品として出品した屏風などが不本意にもかの地では美術館に入れられず、用途があるとの理由で工芸品や応用美術品に分類され続けたことによるだろう。

文展から排除された工芸部門にたいして、政府は1913（大正2）年から農商務省展覧会を開催して奨励するが、工芸家の中には美術の枠組みに入ることを強く望む者も多く、1927（昭和2）年に帝展に工芸部門が設置されることとなる。その後、1946（昭和21）年に開催された戦後初めての日展は日本画、西洋画、彫塑、美術工芸の4部門で構成され、1948（昭和23）年には書を含む5部門となる。このように、美術の範囲は拡大されていく。

上述の経緯から気づくように、「美術」概念をめぐる議論は展覧会や教育機関などの社会的な制度について主になされてきた。一方で、個人の家屋の装飾などの私的な部分は組上に上らず、旧態の温存が議論の対象にはならなかった。千住の琳派は「美術」の枠の外で生き続けてきたことになる。また、笠木たちのように、外国人の需要を想定して制作した美術家たちも、議論の対象とされた日本国内の美術展や美術学校とほとんど関わりがなく、「美術」枠の外に位置づけられ、これまで視野に入れられてこなかった。

創作は「境界」に先立つ

多くの読者にはすでに自明のことかもしれないが、「美術」の枠組みは固定されているものではなく、時代によって揺れ動き、相対化される。まず制作された作品があって、枠組みや境界は後付けされるものだ。

幕末明治期に油彩画の歴史を見ても、描き手は、食欲に受け入れてくれる場を求め、積極的に開拓していった。たとえば、日本洋画のパイオニアと位置付けられている高橋由一（1818～94）の《鮭》（1877年頃、重要文化財）のような「鮭の片身が壁へブラ下ってる図」が1875（明治8）年前後の銀座の見世物にあったと内田魯庵（1868～1929）が記し、「洋画の展覧会が貝細工や麦細工と隣り合わせた見世物から出発したというのはたしかに明治の美術史の興味あ

る一節に違いない」⁷と回想している。また、幕末期から洋風表現を取り入れた絵画を描いて横浜を中心に活躍した五姓田芳柳（1827～92）・義松（1855～1915）父子は、1874（明治7）年に浅草奥山で油彩画の興行を行っている。「その時の有様を申し上げますと、先づ場内で口上言ひが、陳列画に付て夫々細かく説明し、先づ第一には筆者の経歴、製作の苦心更に額画に付き『よくお目を止めて御覧下さい』と巧に述べ立てるのです。見物人は成程と感心して、『画がものを云ひそうだ』とか『今にも動き出しそうだ』とか『着物は、ほんものゝ切地だらう』とか『実に油画と云ふものは不思議な画だ』と口々に驚きの声を発して居りました」⁸と五姓田派門下の平木政次（1859～1943）が記しているように、その興行もまた見世物の類であった。境界を越えた新奇なものであるからこそ、当初は調えられた場を持たず、庶民の旺盛な視覚の欲望に応じていった。由一も五姓田派の画家たちの作品も、明治期に博覧会、美術展が開催されるようになるとそれらに場を得ていく。一方で展覧会場、美術館に囲い込まれて、「美術」概念の確立と並行するように、日常生活の場から作品が切り離されていくことともなった。

混沌とした状況を呈する現代の造形分野において、境界について議論するプラットフォームを見出すのは難しい。1970年代に西洋でポストモダニズムが議論されて以降、多様性の許容や包括性が推奨されるなら、今日の創り手に求められるのは何か。それは、科学技術が発達し、A I が創作の領域まで及びそうな今日、人間から失われていくものは何かを見極めて、今日存在するさまざまな境界にとらわれず、現代の生活、人と自然の関係、これからの望ましい姿などを踏まえて制作することではなかろうか。

註

- 1 高階秀爾『ニッポン現代アート』講談社、2013年
- 2 「特輯 千住・足立の文化遺産」『国華』1531号、2023年5月
- 3 北澤恵昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年／『境界の美術——「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年
- 4 黒田清輝『黒田清輝日記 第1巻』中央公論美術出版、1966年
- 5 黒田清輝「美術学校と西洋画」『京都美術協会雑誌』1896年6月（『絵画の将来』中央公論美術出版、1984年、所収）
- 6 久米桂一郎「博覧会出品分類法の不条理」『美術新報』1903年3月（『方眼美術論』中央公論美術出版、1984年、所収）
- 7 内田魯庵『銀座繁盛記』『魯庵随筆読書放浪』書物展望社、1933年
- 8 平木政次『明治初期洋画壇回顧』日本エッチング研究所出版部、1936年

やまなし・えみこ

千葉市美術館館長。1958年秋田市生まれ。1981年東京大学文学部美術史学科卒業。1984年同学大学院博士課程美術史学専攻を中退し、東京国立文化財研究所（現・東京文化財研究所）研究員となる。2016年同所副所長。2021年同所を定年退職し、現職。著書に『高橋由一と明治前期の洋画』（『日本の美術』349、至文堂、1995年）、『小林清親と明治の浮世絵』（『日本の美術』368、至文堂、1997年）、『黒田清輝《智・感・情》』（中央公論美術出版、2002年）など。

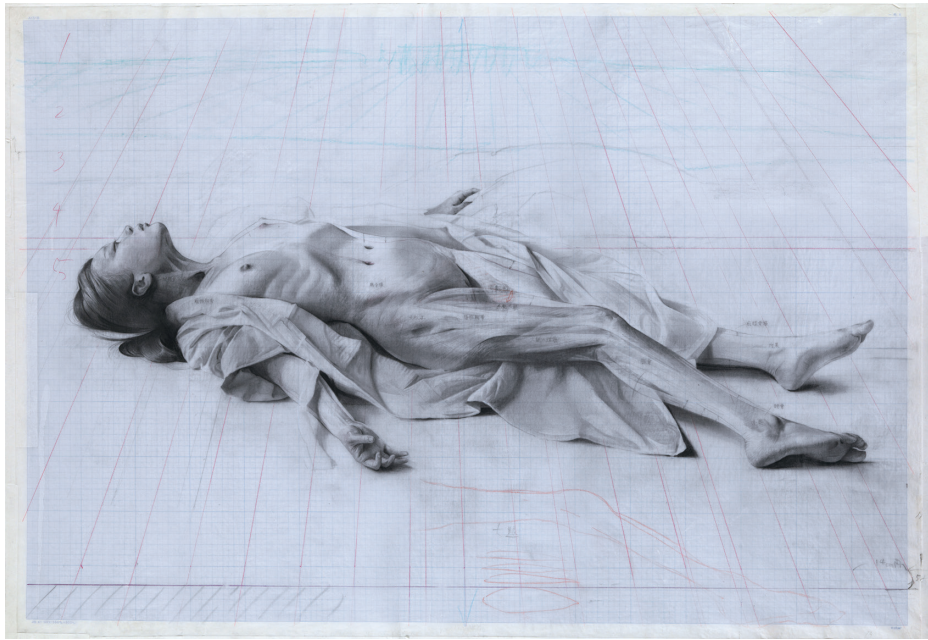
Lecture



図1 《Mimesis》 2022年 油彩、キャンバス、パネル 259.0×162.0cm 府中市美術館蔵



図2 《依代》 2016-17年 ミクストメディア、紙、パネル 86.1×195.8cm 個人蔵



上：図3 《HARBIN 1945 WINTER (esquisse)》 2016年 鉛筆、グラフ用紙 58.7×84.0cm 山田五郎蔵
下：図4 《HARBIN 1945 WINTER》 2015-16年 油彩、キャンバス、パネル 145.5×227.3cm 広島市現代美術館蔵

諏訪敦 特別講義

《棄民》のプロジェクトについて

画家の諏訪敦氏を本学にお招きして、代表的なプロジェクト《^{きみん}棄民》について詳しくお話していただきました。満州における戦後の混乱のなかで亡くなった祖母の姿を追求め、父が遺した手記を手がかりに現地へ赴き、父の眼をととして大陸の凍土に葬られた祖母を描き出す——。その旅のなかで繰り返す自問自答。わたしたちはどこまで「見る」ことができるのか、そして絵画の可能性および不可能性とは。当日の講義内容を編集したうえで掲載します。

先ほど、大学の中をちょっと見て回ったのですが、とても個性的ですね。多くある美術系大学のように、絵画とか彫刻とか、表現メディアによって分けるのではなく、基本的に理念や価値観によって分けつつも、臨機応変に学生の要求に応じて工房を開き、技術的サポートをしているとうかがいました。複合的な表現に即応できる仕組みですね。そこで今日は一枚の絵画を描くプロセスから展開した、プロジェクト的な仕事についてお話ししたいと思います。

最初に自己紹介します。こんな感じの絵を描いています（図5）。端的に言えば、誰か取材して、その人を克明に描いていく、そういうスタイルです。この人は大野一雄。舞踏って聞いたことはありますか。一般の認識では、剃髪し白塗りで踊る舞踏手の姿かもしれませんね。

戦後日本が世界に発信した前衛舞踊の一領域。コンテンポラリーダンスや現代美術にも多大な影響を与えるのですが、そのオリジネーターのひとりです。大野一雄は2010年に103歳で亡くなるのですが、2000年に腰を痛めた後も、車椅子で舞台上がり続けていました。私は晩年の大野一雄に10年以上も取材して、描いていたことになります。

みなさんもデッサンの訓練をしたことがあると思いますが、だいたい大きな明暗を作って、そこから細かく詰めていくじゃないですか。でも、私はちょっと目が悪くて、いきなり細部から描写していくことが多いのです。このように接近して皮膚表面をスキャンしているみたいですね（図6）。

これは、2022年に府中市美術館で開催した

「^{がんかうら}眼窩裏の火事」という個展のときのメインビジュアルにした作品です（図1）。描かれているのは川口隆夫。かつてはダムタイプに参加したことでも知られる、現代においてひじょうに重要なパフォーマーのひとりです。彼には大野一雄の完全コピーを試みた舞台作品、《大野一雄について》があるのですが、《ラ・アルヘンティーナ頌》っていう作品の中で、大野一雄はスペイン舞踊における伝説的なダンサー、ラ・アルヘンティーナ（アントニア・メルセ・イ・ルケ）を召喚していた。つまり、川口隆夫の身体の中に3つの異なる時間軸を生きたダンサーたちが同居している。だから私は絵を細かく描く

ことはするのですが、網膜的な現実を描くというより、その対象の人の中に埋蔵されているナラティヴな要素を引き出して、ひとつつながりのイメージを構築していく、というスタイルに行き着いたといえるのかもしれません。

死を描く不可能性

《棄民》というプロジェクトについてお話ししたいと思います。これは、私の祖母を描いた作品です（図4）。戦時中、祖母は、祖父や私の父親とその弟妹も含めた5人家族で、満州に移



民しました。満州国（満洲國）というのは、いまの中国東北部で、戦時中の1932年、関東軍による満州事変の勃発を契機に建国されましたが、現代では傀儡国家であったという見解が一般的です。東アジアの民族が仲良く暮らすという「五族協和」をスローガンにうたい、日本は国策として終戦までにおよそ27万人を満蒙開拓移民として送りましたが、彼らに入植地を割り当てるために、地元民から耕作地を不当な値段で買収するケースも多かったため、遺恨を残しました。今回は歴史的な事実の説明に多くの時間を割けませんので、その経緯は各自確認していただければ。ここでは私の家族のことを中

心に話そうと思います。

1945年8月9日、ソ連が不可侵条約を破棄し侵攻してきたことで、開拓移民は前線に立たされることになりましたが、日本の苦境を知った現地人も各地で暴動をおこし日本人を襲撃しました。私の祖父の家族たちはソ連軍が迫り来るなか、地元民からの攻撃にさらされながらも、辛うじてハルビンまで逃げ延びました。ハルビンは帝政ロシアの面影が残る美しい街で、東方の小パリという異名をもつほどですが、その市街にたどり着いた難民の多くは、悲惨な姿でした。私の家族はそこの中にいたのですが、帰国できたのは祖父と父と叔母だけ。祖母と叔父は収



左：図5
《大野一雄》 2007年
油彩、キャンバス 120.0×193.9cm 作家蔵

右：図6 大野一雄を取材する諏訪敦 2004年
撮影＝渡邊安治

容所で亡くなりましたが、とりわけ祖母がどう
いう状況にあって、どんな経験をしたのかを調
査し、絵画で表す、そういうプロジェクトを考
えたのです。

そのためにはいくつか問題がありました。ひ
とつは、不在の対象を描く不可能性。写実とい
うスタイルもあり、私は目の前に描く人がいな
いと本来は描けないので、対象が実在しない
という不可能性をどのように超克できるのか、こ
れがひとつ。もうひとつは、「見る」という行
為の意味をどこまで拡張できるのかということ
でした。みなさんはヴィジュアル・アートを専
門としているのですよね？ この場合、どのよ
うな経験がその対象を「見た」とことと等にす
る条件になるのでしょうか。さらに、3点目は当
事者性。戦争が終わったのは1945年ですが、
現在はその経験者がどんどん亡くなりつつあ
る。このプロジェクトは、私の父親が1999年
に亡くなったときに思いついたのですが、戦争
を知る世代がまったくなくなった状況で、そ
の記憶をどのように扱うことができるのかが問
題でした。また、戦争をテーマにした絵を描く
と、短絡的に反戦というメッセージを発信して
いると見做されがちなのですが、私のプロジェ
クトは膠着した主張を目的化したものではありません。もちろん戦争なんてないほうがいいに
決まっているし、平和であることはすごく重要
だと思うけれども、とくに大きすぎる訴えを前
景としてはいいのです。そう、あくまで私の
関心は「父が見たもの」でした。意識的か無意
識的かは別として、人が背負っている歴史をど
のように絵で表すことができるのか、それが重
要でした。

父親との関係の再構築

これが私の父親です（図7）。彼はかつて国
立音楽大学でオペラの唱法を学んでいた人でし
た。とくに仲が悪かったわけではないんですけ
ども、みなさんも自分の父親を理由なく遠ざけ
た経験があるでしょ。私にとって父はずっとそ
ういう対象でした。だから喧嘩なんてしたこと
もないのに、よそよそしい。それは彼の責任で
はなく、私の気質だったと思います。彼が
1996年に脳腫瘍の手術でI C Uにいたときに
この絵を描きましたが、あいだに絵を介在させ
たら関係をつくることができると気がついたわ
けです。絵を描くために、そこにいていい資格
が与えられた感じが新鮮でした。

それから3年後の1999年に、彼は癌で亡く
なりました。いわゆるスキルスってやつで、進
行がめちゃくちゃ早い。あっという間でしたが、
それでも癌は私たちにある程度話す猶予をくれ
たのです。にもかかわらず、なにを話してい
かわからない。ふだんきちんと関係を築いてこ
なかつた報いを思い知りました。ただそのとき、
彼は敗戦前後の出来事を記した手記を私に託し
たんですね。そこには、多くの満蒙開拓団と民
間人がそうであったように、ソ連軍の侵攻の前
に父とその家族が関東軍に置き去りにされ、満
州難民として中国東北部を逃亡し、たどり着い
たハルビンの新香坊日本人難民収容所で、祖母
と叔父が伝染病と飢餓に苦しんで命を落とした
極限の状況が記されていました。

それまで父は、戦争体験を家族にも積極的に
語ろうとはしなかった。でも手記には、彼がど
ういうふうハルビンまで逃げて、彼にとって

の母親、つまり私にとっての祖母がどんなふう
に亡くなったのか、詳細に記されていた。そ
のとき、これを手がかりに父が満州でどんな体
験をしたのか、現地に調べに行こうと思ったん
です。そうすれば、生きているあいだにきちん
と話をすることができなかった父親との関係をつ
くりなおすることができるかもしれない、と。

現地取材に私は2回行ったのですが、最初の
取材は不十分なものでした。現地の人に事情を
話すと同情からか、知っていることも知らない
ことも教えてくれようとししました。「あそこに
遺体がたくさん埋められていたよ」って。つま
り、「遺骨収集の慰霊巡拝」と誤解されてしまっ
た。現地の方々には戦没者慰霊事業の対応作法
が醸成されていたわけです。私だって身内の遺
骨に無関心だったわけではないけれども、目的

はむしろ父の家族がどういう空気を吸っていて、
どんな距離感で逃げてきたのか、そういうこと
を追体験することでした。だから似たような体
験をした人と会うとか、難民の様子を目撃した
人を探すなどもしたかったのですが、簡単に実
現できるものではありませんでした。とはいえ、
違和感を抱えながら帰国してから1枚の巨大な
絵を描きました（図8）。

私に関わっている写実画というジャンルは、
歴史的に権力に近い位置にあり続けました。世
界中の権力者は例外なくこういう写実的な肖像
画を描かせてきたからです。写実画にはそうい
う「業」があり、私はその末裔としての自覚が
あったので、逆に権力に見放された、祖母のよ
うな無名の人びとを、あたかも権力者のように
大きく立派に描いてやろうと思ったのです。仮



図7 《father》 1996年 油彩、テンペラ、パネル 122.6×200.0cm 公益財団法人佐藤国際文化育英財団 佐藤美術館 寄託

想的に虐げられた者たちの立場を逆転することが強い動機づけでした。ゾンビのように露悪的に描いたのは、たとえばフォーマリズム絵画が自己模倣を繰り返しながら市場に現れることを揶揄されてきた、あるいは「絵画は死んだ」と美術批評の場で幾度も告知されてきたのに、その都度復活し続けました。関連性こそ弱いのですがそれも動機になり、さらに具象絵画を描くことへの個人的な渴望と重ね合わせることで、表現としてなんとか成り立たせようとしてしました。ただそうだとすると、祖母の存在は絵にすることで逆に遠ざかってしまったような気がして、もう一度現地へ取材に赴くことにしたのです。

ハルビンの記憶を訪ねて

1 回目は父親が書いた手記だけを頼りに、いきなり現地に行ったのですが、その方法だと限界があることがわかったので、2 回目はNHKの番組『E T V 特集』での制作予算の獲得に成功していた、中沢一郎ディレクターと本格的に協働することにしました。ハルビンも含めて、調査の過程を撮影してもらい、これは2016年に『E T V 特集』で「忘れられた人々の肖像～画家・諏訪敦“満州難民”を描く～」として放送されました。取材の過程では、長野県下伊那郡阿智村の「満蒙開拓平和記念館」にご協力いただきました。ここには当事者たちが書いた手記やいろんな一時資料が残されているので、それらから父の家族がハルビンのどこにいたのかを調べました。すると、当時の新香坊難民収容所周辺の地図を得られました。蒙開拓団の入植

図8
《棄民》 2011-13年
油彩、キャンバス、パネル 259.0×162.0cm 個人蔵



後の豊かさを宣伝する記事や写真はたくさんあるのですが、引き揚げ者たちは地図や写真を日本にもち帰ることを制限されたので、難民がいた当時の資料はとても少なかったのです。そうしたなか、当事者たちの記憶と証言をつなぎあわせてつくった地図でした。この地図をもとに現地で祖母たちの居場所を正確に突き止めようとなったわけです。ただ、じっさい現地に行ってみると、神聖視されがちな当事者たちの記憶というのが必ずしも正確ではないことに気づきました。地図にある収容所の跡地が一日探し歩いても見つからない。父親の手記にしても、子どもの頃の記憶を手繰り寄せながら書かれているので、辻褄が合わないことが少なくない。私の調査はあくまでも絵を描くためのもので、歴史的な事実関係を明らかにすることが目的では

ないのだけれど、これには混乱させられました。もうひとつ、これは奇跡的な出来事だったんですが、中沢ディレクターが長野県で鈴木俊寛さんという収容所での父を直接知る古老を見つけ出してきてくれたのです。鈴木さんはすでに80歳を越える高齢だったのに、一緒に現地を回ってくださいました。

2 回目の取材旅行では、まず馬太屯^{まーたいとん}という入植先の村を取材しました。現在の暮らしを観察しながら、かつてこの村で暮らしていた日本人のことを覚えている現地の人たちを探して話を聞いて回りました。村の人たちは日本の家具がそのまま残されている廃墟を案内してくれたり、日本人が植えたという木を教えてくれたりと、気さくで親切でしたが、たとえば自宅の中に招き入れてくれた74歳のおばあさんは、日本人



図9 ハルビン市兆麟小学校 2015年 撮影＝諏訪敦

の直接の記憶はないけれども、自分の母親から日本兵が略奪や強姦した話を聞きながら育ったそうです。事実かどうかはたしかめようがありません。その不確かさと同じように、父の家族に関する決定的な情報は得られませんでした。ただ、ここは夕陽が崇高さを感じるほどの美しさで、こういう大きなスケールの風景の中で、父と家族は生きていたのだと実感できました。

次に、ハルビン市内にある市立兆麟小学校を訪ねました（図9）。歴史的な建造物の校舎ですが、もともとはロシアのジダノフという建築家がロシア公爵のために建てた大邸宅でした。1922年には桃山小学校となり、日本が占領した後は、関東軍の士官たちの子息のための小学校に転用されていたそうです。しかし終戦後には、着の身着のままでハルビン都市部に流入した日本人難民の収容所になり、父の家族も一時収容されていたので、訪れたのです。ここでも日本人が植えたという木を観察したり、校庭に何千人もの日本人の難民が身を寄せていたという光景に思いを馳せたり。逃げてきた日本人の親が、ソ連兵に見つからないように、泣く子どもを殺してしまうこともあったという話や、当時は日本人の子どもは賢いという迷信があったようで、現地の中国人たちに収容所の子どもたちが引き取られたこともあったという話を聞きました。この小学校の校長先生のお母さんは日本人で、まさにこの収容所から養子になった、いわゆる中国残留孤児だったこともうかがって、不思議な気持ちにもなりました。

現地調査には追って、鈴木俊寛さんもお孫さんが随行し参加してくれましたが、そのなかで決定的な発言がありました。ハルビンの収容所

にいたとき、鈴木さんは12歳、私の父は8歳。元は関東軍の練兵所であった収容所の敷地の中から外の広い街道を見ていたところ、ソ連の装甲車がガーッと走ってきた。その装甲車は迷彩色で塗装されていたのですが、それを見た私の父が「カモフラージュだ」って口にしたと、鈴木さんはそう思い出を語りました。8歳の子どもには似合わないセリフですよね。鈴木さんは12歳の少年で、大人の仕事にも参画させられていたのですが、収容宿舎にいた子どもたちのまとめ役でもあったそうなのです。それなのに自分の知らない外国の言葉を、年下の父が口にしたのを看過できなくて言い合いになったというのです。鈴木さんの話を聞いて、私はハッとしました。というのも、じつは小学生のときに「両親の小さい頃の話」という課題だったかで、父からその話を聞き取ったことを思い出したからです。そのことを現地で鈴木さんからお話を聞くまでは、すっかり忘れていた。じつところ、気の毒がって話を合わせてくれているのかな、となかば疑っていたのですが、まったく同じ記憶を分け合っていたことを知り、強く感動したのです。

鈴木さんは母親を収容所で亡くしています。私の祖母と同じく、栄養失調と発疹チフスという、いわゆる「収容所病」「戦争熱」と称される伝染病が原因でした。鈴木さんには母親の遺体を、まだ土が凍らないあいだにと命じられ、自ら掘っていた穴に放り込んだ記憶がある。その場所を特定して、現地で身ぶりを交え再現してくださいました。死の判定は、脚をもち上げられるかどうか。生きていれば柔らかいし、何らかの抵抗感があってもち上げられないけれ

ど、死んでいるなら極寒と死後硬直で踵をもつだけで半身までもち上げられた。遺体は子どもたちでも運べるほど軽かったそうです。死者が着ていた薄汚れた襦袢を剥がし、雪原に広げさらすと、みるみると真っ白になっていった。襦袢にひそんでいた南京虫、伝染病を媒介するコロモジラミですね。それらがいっせいに衣服から脱落するためしく、「それは綺麗なものだった」と。その襦袢は収容所の近辺に現れる物売り、食べ物と交換したそうです。

絵の中で瘦せさせる

こうした現地調査をとおして、ではどのような絵を描けばいいのか。鈴木さんのお母さんを埋めた記憶はとてもはっきりと手応えを感じるものですが、祖母の記憶は父親の手記でしかありません。それで、祖母を単体として描くというより、鈴木さんを含めて、現地でお話を聞いた人たちの記憶を統合して描こうと考えた。つまり、ひとりの肖像ではなく、鈴木さんのお母さんの記憶も含めた肖像と考え、どう描くかを少しずつ変化させていきました。

絵を描くときに最初に気をつけたのが、解剖学的な正確さでした。祖母は戦中当時の女性としては肉づきがよかったといいます。そこで、年齢と体型に近いモデルさんの協力を得て、まず健康な全身像を描いてから、徐々に肉を削いで、瘦せさせていこうという手順をとりました（図3）。つまり、絵の中で仮想的に弱らせていくプロセスをたどるわけですが、いい加減に瘦せさせたらまずい。たとえば腸骨って、骨盤の

出っ張っているところ、ここは皮膚の上からでも骨に触れますね？ 身体には瘦せられるところと、そうじゃない部分がある。脚もそうです。大腿骨って股間より斜め上の大転子というところから始まっていて、痩せて肉が落ちるとそれが目立つようになる。相対的に肉が削げた遺体の脚は長く見えるのですが、そうしたことをひとつひとつ確認するために、その人のヌードデッサンをまず描いて、その上から解剖図を描くように肉を落としていった。よく誤解されるのですが、何枚も同じような絵を描いたわけではなくて、一枚の絵の中で健康な身体を絵具で描き改めて徐々に瘦せさせていったのです。

たとえば私の死後、履歴が消えて、この絵だけが残った未来を想像することがあります。瘦せ衰えた人物が横臥している絵画の描画層を透過撮影していくと、この絵の中の人物は仏教絵画の九相図を逆回しするかのよう、健康を回復して太り、若返っていきます。奇妙な体験の装置を仕掛け、残すような作品であるのかもしれませんが。

祖母が亡くなった原因は栄養失調と発疹チフスでしたが、その伝染病がどういうものかよくわかりません。だから、感染症の専門家に助言を求めました。訪ねたのは、国立国際医療研究センターの加藤康幸医師。発疹チフスの症状は、幻覚などの神経症状により「患者が叫び出すこともあった」と鈴木さんから聞いていました。ただ、具体的なイメージにつながらない。じつは日本で具体的な病状を知る人は、専門家も含めて見つけられないのだそうです。というのも現在、発疹チフスはほぼ根絶されていて、アフリカのごく一部などでしか確認されていな

いからです。発疹チフスは、たくさんの人間を不衛生な場所に集めて、しかも飢餓状態にすると発生する伝染病です。コロモジラミが媒介する。つまり、現代では極度な貧困や戦争状態、牢獄などでしか発生しない。逆に私が先生から質問されたくらいでしたが、点状皮下出血の写真や学術的な知見を分けていただき、制作を進めることができました。

また、悩み抜いたことは、髪の毛の問題です。当時の女性はもちろん、とくに日本人にとって髪の毛って特別な意味合いがありますよね。当初は長いままに描こうと考えていたのです。ただ、体験者の話を聞いて、刈り込むことに決めました。避難中の女性たちは、ソ連兵の暴力から逃れるために偽装する必要があったといいます。顔に泥を塗ったり男装したり。強役に同調を求められる避難行動の下で、団長が命令して全員がザクザク髪を切ったそうです。そういうエピソードを知らないわけではなかったのですが、祖母を召喚し、悲惨に描くことに抵抗がなかったわけではなかったし、祖母が暴行の被害者である可能性に言及することを意味し、そこに恐れも感じていました。ただ、鈴木さんの助言も手伝い、そういう酷薄な描写を避けるようでは、到底、死者に肉薄はできないと考えるようになりました。

どんな表現物でも、いろんな感想や批評は引き受けざるを得ないのですが、とくに写実画の場合、その再現力は一種の暴力性も意味しており、対象への敬意を携えて制作過程で細心の注意を払っていたとしても、厳密には他者から何かを奪う行為にほかならないのです。絵画には根源的にそういう側面がある。具体的にいえば、親戚の一部からは最後まで理解されませんでした。祖母をあんなふうに描くなんて受け入れられないとか、そのようなことです。

この絵は、別バージョンなのですが(図2)、祖母の尊厳を思ったこと、そしてその髪を切ると決断した私自身を保つためにも、仮想的に、過酷な状態にはなかった世界線の祖母も併せて発表したのです。

この仕事の初期衝動となったのは、「父が見たもの」でしたが、絵画において徹底的に拡張された「見る」という行為は、膠着状態と突破を繰り返し、対象との関係を無制限に更新できるのだと思います。絵画に取り組んでいるかぎり、誰も立ち去ることはなく、死者は召喚され、時間は引き延ばされていきます。このような可能性を扱えるがゆえに、絵画は美しいのだと思います。

[収録：2024年10月22日]

すわ・あつし
1967年北海道生まれ。画家。武蔵野美術大学教授。おもな個展に「諏訪敦 眼窩裏の火事」(2022年、府中市美術館、東京)、「諏訪敦 2011年以降／未完」(2017年、三菱地所アルティアム、福岡)ほか多数。画集に『眼窩裏の火事』(美術出版社、2023年)、『諏訪敦 絵画作品集 Blue』(青幻舎、2017年)、『どうせなにもみえない——諏訪敦絵画作品集』(求龍堂、2011年)など。個展「諏訪敦 | きみはうつくしい」(2025年9月11日～2026年3月1日、WHAT MUSEUM、東京)が予定されている。

Project_01

複合芸術作法

飯倉宏治

大学の教員をしていると「専門は何ですか?」と聞かれることがある。こんな風に尋ねていただけでもありがたい話なのだが、多くの場合、私に特別な興味があるわけでもなさそうである。大学教員に専門を問うことは、会話を広げるためのちょっとした話芸のようなものであり、挨拶の一種と言ってもいいのかもしれない。こんな時は「コンピュータ関係の仕事を少々……」とサラリと答えておくのが、社会人としてあるべき姿なのかもしれない。しかし、私にとってはこれがなかなか難しく、ついつい真面目に答えようとしてしまう。

いったい私の「専門」は何だろう? そもそも「専門」って何だ? そんな疑問がぐるぐると頭の中を巡る。おそらくこれまで私に投げかけられた質問における「専門」とは、専門「分野」を問うものであったかと思う。一方、研究という行為に目を向けてみると(まあ、研究に限った話でもないのだが)、研究という行為は研究対象と研究手法に要素分解できる。「あなたの専門(分野)は何?」という問いかけは、研究対

象を問うものであり、研究手法、つまりは「どのような方法で研究を行っているのか」については、多くの人びとはあまり関心がないようでもある。

この文章の題名は「複合芸術作法」である。ここに記した「作法」は「さほう」ではなく「さくほう」と読む。これはソフトウェア開発におけるブライアン・W・カーニハン(Brian W. Kernighan)とP・J・プローガー(P・J・Plauger)による名著(の邦訳)『ソフトウェア作法』(共立出版、1981年)から拝借した。この本では、実際に動作し、かつ、実際に「使える」プログラムを題材として取り扱っている。説明のための玩具のプログラムではなく、実用品たるプログラムを題材として用い、それらの設計方法や記述方法を説明している素晴らしい本である。一方、この小文は同書のように立派な内容にはなっていない。複合芸術の取り組み方については、「少なくともこのような実践を行えば、とりあえずは複合芸術として成立し得る……」のでは? という話を提供するのみである。ちなみ

に、カーニハンらの『ソフトウェア作法』は500ページを超える大著であるが、こちらはたかだか4,000文字程度の文章である。ソフトウェア作法に匹敵する（真の）複合芸術作法については、複合芸術に関わる若い人たちが別途まとめてくれれば……と思っている。

と、それはさておき、私の専門について話をしよう。私は研究対象にあまりこだわりを持っておらず、やってくるアレコレに対処しているのみである。その結果、さまざまな分野にて研究を行っている状況となっている。

大学生および大学院生だった時には人工知能を研究していた。ニューラルネットワークとも呼ばれる人工神経回路網が私の研究対象であった。関数近似理論（系）と呼ばれる手法で研究を行い、最終的には非スケーリングな三層型人工神経回路網が任意の離散関数を表現し得るということを、中間層における人工神経細胞の個数まで明らかにしつつ証明した（そしてこの研究により工学修士を取得した）。

その後しばらく研究から離れ、自治体向けのシステム開発等に携わっていたが、転機を迎えて芸術学校に進学した。そこでは非写実的映像生成技術を研究対象とした。これは絵画のようなコンピュータグラフィックス（CG）アニメーションをどのように作るのか、という映像生成技法の研究であり、既存の技術の自動化に関するものであった。

芸術学校を卒業した私は職業プログラマーとして糊口をしのいでいた。ゲーム開発などにも従事し、大変ではあったがそれなりに充実した生活を過ごしていた。しかし、思うところがあり

大学教員へと転職し、しばらくして博士課程にも進学した。進学先の研究室は空撮画像に関する研究を行っており、空撮画像の地図への重ね合わせに関する研究に従事した。航空機の位置と、地表を捉えるカメラの向きに関する情報があれば、空撮画像を地図に重ね合わせることが容易である。しかし、そのような設備を有する航空機は少ない。私は、航空機の位置が分かる状態で、かつ、その航空機が直線的に飛行するのであれば、カメラ光軸の方向など、カメラに関する各種の情報を必要とせず、地表面のどの部分を撮影したのかを推定する方法を開発した（この研究により博士号を取得し、関連の論文では日本リモートセンシング学会より論文賞を頂いた）。

そして現在、私は秋田県秋田市に在る秋田公立美術大学にて仕事をしている。大学院の複合芸術研究科においては、複合芸術そのものおよび複合芸術の構造に関する研究を行っている。「複合芸術とは何ぞや？」という問いの答えを私自身が知りたいのである。究極的な時間発展後の複合芸術の様相を推測する複合芸術の終焉問題に関しては、数理モデルを提案しつつ、最終的な様相を論じることには成功した……と思う¹。しかし、複合芸術にはまだまだ不明な事柄が多い。また、情報系の教員ということで、秋田市からは公共交通における路線バスについての研究を依頼されている。こちらに関してはegGTFSというソフトウェアを新規に開発し、実際の分析に活用するような状況になっている。

さて、私の専門は一体何であろうか。専門「分野」などなく、支離滅裂なようにも見える。こ

の飯倉という者についてはよく分らないが、実績を鑑みればそれなりに研究はできそうだが……というのが関の山（というか、むしろ圧倒的に好意的な視点での評価）なのではないだろうか。しかし私にしてみれば、いくら好意的な眼差しでこのように評価してもらったとしても、微妙な気分になる。

というのも、私は終始一貫してこだわりを持って研究している。何も振れてはいない。支離滅裂でもない。どのような研究においても、私はつねに構造に着目し、その構造がどのようなものであるのかについて数学的に眺め、その実態について理解するように努めている。必要に応じてプログラムを作成し、人力では到底到達できない計算量となる計算を、計算機に計算させ、結果を得るよう努力している。

人工神経回路網の研究においては、多次元空間におけるベクトルの内積を引数とする非線形関数の線形和が何を表現しうのか——。その構造について数学を用いて理解し、それを説明した。非写実的映像生成に関する研究では、絵画的映像を構成する描線とは一体何なのかについて考え、それらを生成するためのマッピングシステム（パーティクルマッピング）を考案した。空撮画像の地図への重ね合わせにおいては、射影幾何学を活用し、疑似オルソ空間を定義し、その空間と地表面上の人工物が有する特性を活用すればユークリッド復元できることを示し、実際の空撮画像を地図上に投影してみせた。複合芸術の終焉については、そもそも「複合芸術とは何ぞや？」という問題に答えるため、複合芸術をできるだけ数学的に定義することを試み

た。秋田市からの受託研究における路線バスの分析については、路線バスの利用実績データが有する構造（乗車した乗客は路線を変更することなく降車することはできない）に着目し、統計的な推測を用いて分析した。

このように私の研究手法は数学とプログラミングを活用するものであり、終始一貫している。多くの人びとは研究対象に興味やこだわりを持つが、私は研究手法に興味やこだわりを持っている。

複合芸術においては、研究対象ではなく研究手法にも目を向けてほしい。複合芸術研究科の初代研究科長を務められた尾登誠先生はコンパス（魂発素）発想を掲げられている。円弧を描く文房具であるコンパスのようにしっかりと軸足を定め、その軸足を中心に半径を広げてゆき、徐々に大きな円を描いてゆく。私の場合は数学とプログラミングが軸である。研究を始めた当初、私の半径は小さく、私のコンパスにより描かれる円の中には人工神経回路網といくつかのものしか含まれていなかった。時が経ち、人生経験とともに半径が少し広がり、そのコンパスが描く円の中に絵画的映像生成技法が取り込まれるようになり、やがて空撮画像の解析や複合芸術までもが含まれるようになった。

transdisciplinary artsであるところの複合芸術とは何か、という問題は今なお完全には解決していない。しかしここで私が誤解を恐れずに伝えたいことは、難しい定義を考える前に、まず「自らの軸を定め、その軸を中心にさまざま

な分野・領域へと半径を広げていく」という姿勢そのものが、transdisciplinaryであるということだ。

もちろんわれわれはtransdisciplinaryではなく、transdisciplinary “arts” であるところの複合芸術および複合芸術そのものを研究している。制度理論やアートワールドなど、「“arts”とは何ぞや」という問いの答えを探究することも重要である。しかし、それらはいったん横に置き、軸足を定め、あなたの半径を広げつつ芸術および芸術に関する活動を行う、という行為こそが複合芸術の実践になるのではないかと私は考えている。

本稿で示した考えは、あくまでも私が提示するひとつの作法（案）にすぎない。これを端緒として、よりよき作法が次の世代の手によって編み出されんことを願っている。

なお、当初の原稿には、私にCGを教えてく

れた高桑昌男先生や、私を博士に育ててくれた佐治斉先生に関するエピソードも記していた。両先生は、私の目指すべき大学教員としてのお手本となっており、まさに恩師である。私に対し良質な教育をしていただき感謝しかない（特に高桑先生は、今回、私の研究に対する論評まで快く引き受けて下さっており、重ね重ね、ありがたと思う）。また、たまたま研究室が隣であったというよしみで、できの悪い学生に接するが如く、芸術や芸術教育の基礎的な部分から懇切にねいにご指導いただいた尾登誠一先生に対しても感謝しかない。今回は文字数の関係上、記すことができなかったが、機会があればこれらについても述べてみたいと思う。

註
1 拙稿「複合芸術の終焉を探る」『秋田公立美術大学研究紀要』11号、2023年、pp17-28

いいぐら・こうじ
秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科教授。Microsoft Product Development Limitedなどに勤務の後、静岡大学創造科学技術大学院博士課程情報科学専攻修了。コンピュータグラフィックスおよび画像処理を専門とする。静岡理科大学講師および准教授を経て、2017年度より現職。博士（情報学）、工学修士、メディアマスター。DEP Passport賞（Sony Music Entertainment）等の受賞歴を有する。

Comment_01

論評 複合芸術の終焉を探る

高桑昌男

一般に、定量化困難な事象を、数学的手段を用い、評価、予想する試みは古く、たとえば、多変量解析を用いたレコードセールスの予想から、レコードプレス枚数を決定するといった試みは、一定以上の成果を得ている。複合芸術においても、数学的手法である「ベン図」を用い、従来は未定義だった領域にキャップを被せ、議論に一定の制約を持たせることで、不毛な議論の排除、より深淵な議論への発展を促す一里塚としての価値は有用と推定される。一方で、本研究では外的複合の要因として「心」を取り扱っている¹。広く知られる「心」に関わる最も革命的論文は、ペンローズの量子脳理論であり、一般的量子解釈であるコペンハーゲン解釈に対立する量子解釈として理論物理学の枠組みを飛び越え、形而上学的理論としての側面を有し、今もなお論争の最中にある。本論評では「心」に関する直接の議論は避け、変化に関わる数学的手法、状態遷移図法を導入することで、本研究におけるベン図法との比較、検証を行うものとする。

複合芸術家は、状態遷移において、それぞれ、第1類 ($\overline{A_t} \rightarrow T_{t+1}$)、第2類 ($A_t \rightarrow T_{t+1}$)、第3類 ($T_t \rightarrow C_{t+1}$) として分類される。本研究では、状態遷移が励起する要件を「心」と捉え、前提条件としているが²、前述の通り形而上学的要素を排除するため、矮小化しマーケティング用語を取えて引用し論評を進める。励起要因は、第1類（ブルーオーシャンの発見）、第2類（ブルーオーシャンによる発展）、第3類（レッドオーシャンによる衰退）として説明できる。

状態遷移では、命題4 S_t, T_t は、必要条件ではなく、 S_t, T_t それぞれを、互いに素なる集合として定義しても議論に支障は生じない。同様に、ベン図においても、命題4は必要条件ではなく、第4類 ($S_t \rightarrow T_{t+1}$ 、ブルーオーシャンの発見) を定義することで、状態遷移の欠落は補完される。

また本研究では、命題1および命題3において、芸術集合 A_t および確立済芸術集合 C_t の単調増加性を主張しているが、マクロモデルにおいては単調増加性に一定の合理性を見出せる一方、秋田公立美術大学も含め、ある組織において許容できる芸術集合は無限ではないことを考慮すれば、ミクロモデルでの単調増加性の主張には合理性を見いだせない。そればかりか合理的な A_t の増加要請に対し、 C_t が既存組織の維持、保身（利己的遺伝子行動）によって、 A_t 増加を結果として阻害する行動を行使する可能性が容易に想像される。マクロモデルは、部分集合としてのミクロモデルからなる

全集合であるので、同様にマクロモデルにおいても単調増加性の主張には齟齬が生じる。この議論に整合性を持たせるには、 $\overline{A_t}$ を含めた議論が不可欠と言わざるを得ない。最後に、本研究の研究範囲を離れ、状態遷移 $A_{t_i} \rightarrow \overline{A_{t+1}}$ に関して俯瞰から言及する。

自然界における単調増加の代表が、ブラックホール現象であることに疑う余地はない。太陽の10倍程度の質量を持つ恒星は、核融合プロセスが終焉を迎える過程で、その強大な重力場により、光を含む全ての物質を飲み込み直接の観測が不可能な存在となる。というのが、アインシュタインの一般相対性理論の結論である。しかしこの結論は、1974年にホーキングが提唱したブラックホールの絶対温度を決定する等式、ホーキング放射と呼ぶ現象により覆される。量子力学的真空の揺らぎにより、ブラックホールの事象地平表面の近傍で、負のエネルギー粒子と正のエネルギー粒子が対生成され、前者がブラックホールに吸収、後者がブラックホールから脱出した結果、ブラックホールの質量が失われる。さらにホーキング放射がブラックホールの体積ではなく表面積に比例することが明らかになり、我々の住む世界が情報の量子もつれの投影、幻影に過ぎないというホログラフィック宇宙論へと展開し、論争の渦中にある。

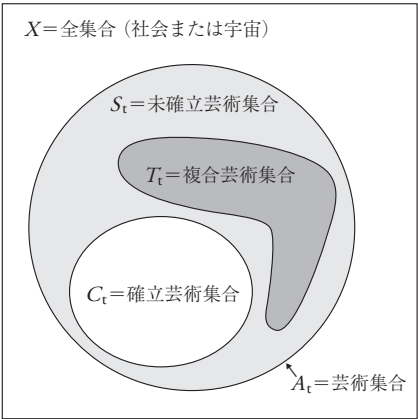
地平の内側が A_t 、地平の外側が $\overline{A_t}$ に該当し、そこに棲む住人は、それぞれが異なる観測者の立場を主張する。 $\overline{A_t}$ は、間接的にはあるが、ブラックホールの崩壊過程を観測できるのに対し、 A_t の住人は気づかぬままブラックホールの崩壊は進行する。すなわち、状態遷移 $A_{t_i} \rightarrow \overline{A_{t+1}}$ は、 A_t が関与することがない外的要因によりもたらされる。宮崎駿監督による映画《もののけ姫》のたたら場の終焉も、たたら場に棲む住人が関与しない外的要因によりもたらされた。

前段で、本研究における数理モデルの導入は議論に一定の制約を持たせることで、不毛な議論の排除、より深淵な議論への発展を促すと述べたが、取り留めなく論評を展開する過程で議論を加速する副作用があることを痛感し、数理モデルの導入の有用性を再認識する結果となった。

同時に、複合芸術家が、複合芸術の発展に重要な役割を担う一方、 A_t に棲む複合芸術家が発展の阻害要因となる可能性についても言及した。 $\overline{A_t}$ に棲む複合芸術家の積極的な関与こそが、複合芸術発展に重要であることを記し、本論評の結びとする。

註
1 飯倉宏治「複合芸術の終焉を語る」『秋田公立美術大学研究紀要』11号、2023年、pp17-28

たかくわ・まさお
トヨーリンクスにて、国際科学技術博覧会（1985年、茨城）で出展された全天周CG作品《ザ・ユニバース》（富士通パビリオン）のCGディレクションや、レイトレーシング専用並列コンピュータ「LINKS-2」開発に従事後、独立。国際花と緑の博覧会（1990年、大阪）で上映された『ユニバース2 -太陽の誓-』（富士通パビリオン）のスーパーバイザーを務めるなどし、岐阜県立国際情報科学芸術アカデミー（現・情報科学芸術大学院大学 [IAMAS]）教授に就任。現在フリーランス。おもな著書に『CGレイトレ物語』（アスキー、1990年）、論文に「拡散レイトレーシング」（NICOGRAPH'93 論文集）など。



t：時刻
 A_t ：時刻 t 以前における芸術の対象範囲が全て含まれている集合「芸術集合」
 C_t ：既に一般的に確立していると認識されている芸術の対象範囲を全て含んだ集合「確立済芸術集合」
 T_t ：全ての複合芸術から構成される集合「複合芸術集合」
 S_t ： $A_t - C_t$ 「未確立芸術集合」
 $\overline{A_t}$ ：時刻 t における $X - A_t$ 「非芸術集合」

複合芸術家の三分類

	述語的記法 飯倉宏治「複合芸術の終焉を語る」	状態遷移による概略 高桑昌男「論評 複合芸術の終焉を語る」
第1類 拡張する複合芸術家	$\{x \in X - A_{t_1} R_{t_2}(x) \in T_{t_2}\}$	$\overline{A_{t_1}} \rightarrow T_{t_2}$
第2類 攪拌する複合芸術家	$\{a_1, \dots, a_n \in A_{t_1}, \{a_1, \dots, a_n\} \notin A_{t_1} \{a_1, \dots, a_n\} \in T_{t_2}\}$	$A_{t_1} \rightarrow T_{t_2}$
第3類 拡散する複合芸術家	$\{\tau \in T_{t_1} \tau \in C_{t_2}, \tau \notin T_{t_2}\}$	$T_{t_1} \rightarrow C_{t_2}$

作成＝瀬戸彩花

《白華の家》プロジェクト

——猫に導かれて出会った家

今中隆介 聞き手：中田大介

今中隆介教授が主導する《白華の家》は、学内外の学びの場として機能する地域密着型のプロジェクトである。建物の取得から現在に至るまでの経緯と背景、プロジェクトの設計思想やじっさいの活用方法、今後の展望についてインタビューした。後半は今中教授の妻の真琴さんも交え、秋田での暮らしについて語る。

——《白華の家》という名前の由来、取得までのエピソードを教えてください。

今中隆介（以下、今中）：この家の裏山が「白華城跡」という史跡でして、地元の方々にとって「白華」という言葉は地域のアイデンティティそのものなんです。農事組合さんの名前も「白華の郷」とおっしゃるくらいですからね。この土地の歴史や皆さんの誇りを尊重し、地域の方々にもご理解をいただいて《白華の家》と名づけました。

私がこの建物と出会ったのは、ほんとうに偶然が重なった結果なんです。2013年に秋田公立美術大学の教員として赴任してからしばらくは、駅前の賃貸の一軒家に住んでいました。ある年の冬、ひじょうに寒い大寒波の夜だったんですが、玄関の前で子猫が鳴いていました。ガリガリに痩せていて、このままでは死んでしまうと思い保護しました。ただ、その猫のもらい手が見つからず、かといって賃貸の家はペット不可。東京の自宅には犬がいて、家族が秋田に来たときに困るという事情もあり、新しい家を探すことになりました。秋田は幸い不動産が比較的安いので、家を買おうと考え、いくつか物件を見て回るなかで紹介されたのがこの家だった。「大きすぎるけれど」という前置きがついていましたが（笑）。私も木工のプロジェクトなどを手がけていて、将来的にギャラリースペースを持ちたいという話を不動産屋さんにはしていたので、そういう意味では希望と合致する部分もありました。ただ、じっさいに目の当たりにした建物は想像以上に大きく、しかも6年ほど空き家だったため、屋根瓦は割れ、

雨漏りもひどい状態でした。そんな状況でもまさに運命的な出会い、そんな感じだったんです。



上：工事前の写真。雨漏りで畳が腐ってしまっている
下：床材の張り替え

——地域の歴史とこの建物について教えてください。

今中：まずこの地域にとって「白華城」の存在はひじょうに大きいんです。記録によれば、1447年に湊安藤氏みなとあんどうじという大名によって築かれたとされています。湊安藤氏は出羽国を治め、土崎の湊を拠点に海運物流で栄えた一族です。この白華城は雄物川と岩見川の合流点を見下ろす、まさに防御の要所に南側の守りを固める支城として建てられたんですね。この城があったという歴史が、今もこの地域の大きな誇りとなっています。

《白華の家》の建物自体についてですが、現在のものは1993年に建て直されたと聞いています。それ以前は、このあたりの小学校の美術の時間に写生のモデルになるほど立派な茅葺屋根の家だったそうです。その茅葺の家は解体後、遠く北海道に移築されて今も大切にされていると最近知りました。今の建物も、とにかく素晴らしい秋田の木材、特に檜^{けやま}をふんだんに使用しています。たとえば、八角の大柱は木の中心をわざと外して切り出しているの、割れが一切入っていません。これほどの銘木を使った建物はそうそうない。この家は、もともとこの地域に古くからあるたいへん立派な旧家だったと聞いています。

そのような価値のある家ではあったのですが、建物自体も長年放置されていたため、雨漏りや傷みがひどく、正直なところ、誰も手を出しにくい状態だったと思います。しかし私たちは、たんに物件がほしいというのではなく、この建物の持つ歴史的な価値を守り、この地域の文化的な文脈を未来に残していきたいという強い思いがありました。「ぜひ文化的な活動に協力してほしい」と、売り主さんにお話したところ、快く売却していただきました。



今中隆介教授と八角の大柱

——改修の過程でとくにたいへんだった点や、こだわったデザインコンセプトについて教えてください。

今中：そうですね、最初に見たときの状態は、言葉を選ばずに言えばひどかったです（苦笑）。2階と1階の天井裏にはハクビシンが3家族ほど棲み着いていて、建物全体が獣臭とカビ臭に満ちていました。雨漏りも複数箇所あり、畳は湿気で腐っていました。正直、これでは誰も買わないだろうな、という見た目でした。

ただ、救いだったのは、使われている素材がほんとうに素晴らしかったことです。檜を中心とした堅牢な木材と、「オーバースペック」と言ってもいいくらい頑丈な構造でした。1993年の建築で、改正後の耐震基準ももちろんクリアしていましたが、それ以上に強固に作られていたんですね。これがもし杉材だったら、もっとひどい状態になっていたかもしれません。じっさいに手を入れてみると、見た目の印象よりも構造的な傷みは少なかったんです。大工さんも最初は「これはたいへんだ」と驚いていましたが、躯体のしっかり具合に助けられ、結果的には部分的な改修で済んだ箇所も多かったですね。

具体的な改修作業としては、まず最優先で雨漏りを止めるため瓦屋根を修繕しました。次に害獣駆除と徹底的な清掃。そして、腐っていた畳の部屋は、一部を板屋風のフローリングにしたり、民泊として使っている部屋には北秋田杉のフローリングを入れたりしました。将来的にギャラリーにすることも考えていたので、置いている家具



上：外観 中左：コワーキングルーム 中右：エントランスリビング 下左：ORAEギャラリー 下右：キッチン



も、秋田の木工作家集団「ORAE（おらエ）」のメンバーの作品を中心に選んでいます。フローリング材も、ORAEに参加している藤島木材工業さんに協価価格で提供してもらったものです。

デザインコンセプトについては、昔ながらの日本家屋に偏りすぎると、「おばあちゃんの家」のような印象になりかねない。そこで、現代の秋田の職人によるモダンな家具を配置することで、伝統的な空間と現代的なデザインが調和し、より豊かな空間が生まれると考えました。それがインテリアデザイナーとしての私の考えでもあります。ワーキングスペースのデスクや食器棚などもORAEのメンバーの作品で、ここは一種のショールーム的な役割も担っているんです。

——現在は民泊としても活用され、学生支援にも力を入れていると伺いました。この家を通じて、どのようなことを目指していますか。

今中：《白華の家》は、たんに住むための場所ではなく、さまざまな可能性を秘めていると考えています。まず民泊としての活用ですが、これだけの規模の建物を個



人の資産だけで維持していくのは、正直なところ不可能です。ですから、この建物自体がもっている価値を、地域の方々はもとより、国内外のさまざまな人びとに知ってもらい、体験していただく。そして、この家自体が自ら収益を生み出すことで、きちんと維持保存されていく。そういう経済的なサイクルを作り出すことを目指しています。2024年の8月から民泊をスタートさせて、おかげさまでようやく軌道に乗ってきたかな、というところです。

そしてもうひとつ、ひじょうに重要なのが学生支援という側面です。まだスタートしたばかりで、これからという部分も大きいのですが、もっともっと学生たちに使ってほしい。大学の中だけでなく、外に出て、



「白華の家滞在制作展 青山由佳、春に眠る」（2024年6月20日～27日）

地域と直接コミュニケーションを取れるような場所を提供したいんですね。昨年は大学院生がここで滞在制作を行い、その作品を発表するという機会もありました。学生たちからは「昭和にタイムスリップしたい」なんていう声も聞かれますよ（笑）。大学から車で10分ほどの距離にありながら、日本の原風景のような豊かな自然と歴史ある建物、そして地域の人びととの温かい触れ合いは、学生たちにとってひじょうに貴重な経験となり、彼らの創作活動にもきっと良い影響を与えていると信じています。

また、大学の先生方がゲスト講師を招いた際の宿泊場所や、レクチャー会場としても利用していただいています。市内のホテルに泊まるのとはまたちがう、秋田ならではの少し深い体験を提供することで、県外からいらっしゃった方々にも、秋田のファンになってもらえたら嬉しいですね。

ここを訪れた方々に、秋田の素晴らしい自然や文化に触れてもらうのはもちろんですが、同時に「ORAE」のメンバーたち

が作る質の高い木工品をじっさいに見て、使ってもらうことで、秋田の「ものづくり」の魅力もダイレクトに実感していただきたいと考えています。

——今中先生ご自身の今後の展望や、《白華の家》の将来像、そして秋田での暮らしについて、奥様の真琴さんのお話も交えながらお聞かせください。

今中：うーん、私はですね、自分の役割というのは自分で決めるものではなくて、他者や周りの状況によって与えられるものだと考えて生きてきたんです。デザインの仕事もそうですし、大学の教員になったのも、そしてこの家と出会ったのも、すべてその時々の流れの中で与えられた役割を自分なりにこなしてきた結果だと思っています。ですから、これからどうなるか、というのはあまり具体的には考えていないんです。目の前にある役割を淡々とこなしていけば、まあ、なるようになるだろうと、わ



「ORAE」のメンバーが作る質の高い木工製品に実際に触れられる

りと楽観的に考えています。……ただ最近、ここに木工工房ができたら、大学を辞めて木工職人になるのもいいかな、なんて思うこともありますけどね（笑）。

今中真琴（以下、**真琴**）：今中がこの家を取得したことで、私も東京での仕事をすべて辞めて、こちらでの生活も始めました。まさか自分が秋田に住むことになるとは、以前は思ってもみませんでした。

今中：この《白華の家》の将来的な理想像についてですが、正直なところ、私たちにとしてはオーバースペックなんです。ですから、好きで買ったというよりは、どこか使命感のようなもので取得したという方が近いかもしれません。でも、こうしてじっさいに手を入れて、多くの方に来ていただくようになると、これくらい少しやりすぎている方が、パブリックな空間として公開

して、多くの人にファンになってもらうにはちょうどよかったのかもしれないと、今は理解しています。

将来的には、この家がきちんと自活できるようになって、管理してくれる人も置ける状態になった暁には、元の持ち主であったご一家、あるいはその歴史的な文脈の中に、きちんと戻してあげたい。それが本当の使命なのかもしれないな、なんてことを考えています。

真琴：この家に出会うまでに、市内で10軒以上の物件を見ましたが、秋田は全体的にしっかりとした作りの家が多いという印象を受けました。ただ、じっさいに住んでみて、たとえば市街化調整区域の問題などいくつかの課題があるのかなと感じています。秋田市に限らず市街化調整区域では、基本的に新たな建物を建てたり、用途を変更したりすることは規制されています。こ



冬期の《白華の家》。一面が雪におおわれる

の《白華の家》も、現在は民泊としての利用は許可されていますが、ギャラリーとして作品を展示することはできても販売することはできません。一方で、国をはじめ行政は空き家対策や移住促進を盛んに推奨し、私も東京で移住促進フェアに参加したことがあります。でもいざ来てみると「何もできないじゃあないか」と感じることもありました。近隣他市などはすでに規制を緩和しているようすし、秋田市も少しずつ改善の動きもあるようなので、市街化調整区域での空き家活用にたいして積極的に検討してほしいと思います。でないと、東京に戻らざるを得ません（笑）。

今中：妻が話したように、じっさいに暮らしてみるとさまざまな側面が見えてきます。それでも、このあたりの歴史を少し調べてみると、ほんとうに面白いことがたくさんあるんですよ。たとえば、この白華城は、かつて川向こうにあった戸島城^{としまじょう}というお城に攻められて一度落城したけれども、その2年後には本家が奪還している。そういった地域の誇りとなるドラマチックな歴史があります。また、雄物川の流れも、昔と今では大きく変わっていて、明治時代やそれ以前にも大規模な治水工事が行われ、流路が変更されてきた歴史があり、かつてこのあたり一帯が沼地だったことを示すような史跡も残っています。

そうした何層にも積み重なった地域の歴史や文化、そして今ある現実的な課題もすべて含めて、この土地の魅力なのだと感じています。私たちは、この《白華の家》が、たんに美しい古民家というだけでなく、そ

うした地域の物語を未来に伝え、新しい価値を生み出す拠点となることを願っています。



《白華の家》の庭にビザ窯をつくり、パーティーを楽しむ
本研究科の大学院生

いまなか・りゅうすけ
秋田公立美術大学美術学部ものづくりデザイン専攻、大学院複合芸術研究科教授。1965年生まれ。1997年より建築家の伊藤嘉朗とデザインユニットI&Iを結成。2003年にデザイン事務所r-homeworksを設立。「日本の伝統文化と現代社会の適合性」「構造と情緒の統一性」をテーマに空間プロデュース、ファニチャー、機器、グラフィックスなどのデザイン、CI、データベースプログラムといった幅広い分野を手がける。2021年より、秋田県内の木工関連事業者のネットワーク「ORAEプロジェクト」を主宰。

なかた・だいすけ
1998年生まれ、神奈川県出身のプロダクトデザイナー。多摩美術大学を卒業後、一般企業での勤務を経て、現在は秋田公立美術大学ものづくりデザイン専攻で助手として勤務。アウトドア用バッグやナイフなど、日常で実際に使われる道具のデザイン・制作を行い、機能性・強度・造形美を兼ね備えたプロダクトを追求している。秋田という土地の自然環境を生かしながら、実践的なフィールド検証を重ねる。また、フィリピン武術「ペキティ・ティルシャ・カリ」を学び、身体感覚と制作の関係性にも関心を持つ。コクヨデザインアワード2023ファイナリスト。

移住民に注がれる視線の変化と「イミグレーション・ミュージアム・東京」

岩井成昭

1

日本における一般的な異文化理解について、「空間的な差異」「時代的な差異」はちがいとして認識できるが、「格差、あるいは階層差」という第三の概念を認識しづらいことが指摘されている。これはそのまま、国内に暮らす海外からの移住民¹へ注がれる視線にも反映されている。

私が主宰する「イミグレーション・ミュージアム・東京」（以下、I MM）というアートプロジェクトは、2010年に始まり、2011年3月26日にはプロジェクト初の活動成果展をオープンさせた²。しかし十数年を経た現在でも、この当時についてふりかえることは心穏やかではない。なぜなら、その2週間前におこった東日本大震災の被害規模が報道を通じて刻々と明らかになるなか、誰もが大きな不安を抱えながら過ごした時期と重なるからだ。同様に、東京で行った同成果展の開催にも多くの困難が待ち受けていた。第一に、会場自体が帰宅難民の避難所として使用されたことによる設営準備の遅延がある。また、計画停電³によって会期中ビデオ機材が使用できない事態や、そもそも全国的に公的な文化施設は休館し、催事のほとんどが中止されていたことから、同展も開催の是非が問われるなど、問題は山積みであった。これらの問題に辛くも対処することができた結果として、展覧会は奇跡的に開催に漕ぎ着けたのだが。

I MMの活動は、移住民にたいするホスト国の住人として私た

ちが感じる、異文化への素朴な問いを集めることから始めた。たとえば「笑い」や「匂い」、そして「^{とっけ}簇」や「空耳（聴き間違い）」まで、双方の日常に浮かびあがる認識のちがいから移住民たちの生活習慣や文化背景を学び、その過程で得られた知見を共有しながらともに作品を制作するという構想である。企画を手探りで進めていくうち、やがてホスト側からの一方的な問いと、移住民たちのモチベーションとの齟齬が表面化してきた。私と市民スタッフは、移住にたいする共感の限界を自覚していたものの、それでもやはり、観念的な理解に過ぎなかったのだ。

しかし皮肉にも「未曾有の」という形容のついた大災害によって、移民というリアリティへの断層に予期せぬ橋梁がかけられた。それは、政府が、放射能汚染の経過によっては原発周辺地区のみならず、関東圏の居住者にたいしても避難勧告を発令するかもしれない、という報道によるものだ。現在では、なかばフェイクとしてとらえられてもいる言説だが、当時ののっぴきならない状況のなかで、私たちも突如として「移民」、しかも非自発的理由による「難民」という当事者への移行が不可避であると覚悟せざるを得なかった。この受けとめ方には個人差があったかもしれないが、少なくとも私はそのひとりであったことを告白しておく。

2

移住民にたいする人びとの関心は社会の動向に翻弄されやすい。その意味でI MMの15年の歴史のなかでも特筆すべきは、新型コロナウイルス感染症のパンデミック下で実施された東京オリンピックの時期だということになる。2020年明けから巷では「コロナ禍」という奇妙な語感の言葉が浸透し、私たちの生活が極端に制限されたのは記憶に新しい。前年の2019年には入管法が改正され「特定技能」という国内の労働者不足解消を意図する在留資格が導入されたが、その直後には、国境を越える人的交流のほとんどがストップしてしまった。一方で、米国で顕著であったよ

うに、ウイルスの起源にたいする憶測が生んだアジア系市民へのヘイトクライムは、形をかえて日本にも上陸しており、コロナ禍で蓄積された市民の鬱積が移住民に向けられたと思われる事件が散発していた。さらに一般人を自認する私たちにも、ウイルスに感染することで暗黙の差別を受けるような空気が漂っていた。

2020年の東京オリンピックの組織委員会は、基本コンセプトのひとつに「多様性と調和」を掲げていたが、移住民たちの生活基盤が揺らいでいくなかで、オリンピックの興行側とそれを享受する市民との連帯は、ある種の排他的構造さえ生みだしていたように思える。このなかで、本来であれば「多様性と調和」を謳い、国内の移住民を含めた多文化理解への起爆剤となるはずのオリンピックというイベントの機能は雲散霧消する。記述に公正を期すなら、オリンピックの文化プログラムとして「Tokyo Tokyo FESTIVAL スペシャル13」など、現代アートならではの視点と技術を集めた大規模プロジェクトも実施されてはいた。しかしこれらのなかで「多様性と調和」というコンセプトを、一般市民にたいして明瞭に語りかけたものは確認できなかった。

I MMがこの期に構想したのは、コロナ禍の家庭内における創造活動の公開である。国外のロックダウンほどの強制力はないにしろ、外出の自粛要請による密室の中で自分自身と向き合う時間は、不自由であるがゆえに表現を求める人間の本能を呼び覚ましたのではないか。移住民および海外ルーツの市民にとっても同様であろうという思いから、この機会に制作された彼らの作品にたいし公募をかけたところ100点を超える作品が集まった。これらの作品は2020年末に解体間近の旧行政施設で展示する予定であったが、これもパンデミックの影響から急遽オンライン美術館設立へと企画変更を余儀なくされた。しかし、これが結果的には、すべての応募作品が全世界に公開されるという広がりを生んだ。

もうひとつ、I MMにはこだわりがあった。本来は多文化への議論を推進させるはずのオリンピックが、なぜその機能を果たせなかったのか、その検証と記録を残すことである。2021年には、前年実施の公募展に加えて、ゲスト・アーティストによる企画展

を含む「わたしたちはみえている——日本に暮らす海外ルーツの人びと——」展を開催した⁴。画家の李晶玉、写真家の岩根愛、演出家の高山明各氏をゲストに迎え、1年遅れて開催された東京オリンピックにたいする表現者としての応答とともに、彼らの多文化社会にたいする予言的な作品群の展示をした。



「わたしたちはみえている——日本に暮らす海外ルーツの人びと——」展の北千住BUoYにおける展示風景。撮影＝富田了平

今日、私たちの生活基盤は思った以上に脆く、気候変動による自然災害、パンデミック、世界情勢の変化などの不可抗力にたいして、いつ何時、マイノリティーとしての移住民の立場に置かれるかもしれない。もちろん、視点を変えれば、どんな人間もマイノリティーとしての潜在的側面をもつだろう。しかし I MMは、他者として存在する移住民の中に私たちの未来を透視し、彼らに注がれる視線の変化を感知し、プログラムを軌道修正しながら、新たなプロジェクトを実施してきた。最新の試みとしては、海外ルーツの子どもたちにたいして、同じく海外ルーツのファシリテーターが企画・実施するワークショップの運営がある。このワークショップを考案し進行させるのは、公募展の常連出品者たちだ。この企画が、移住民へのエンパワーメントに直結するとは考えていない。しかし、彼らの得意とする技術や独自の文化背景による価値観を I MMの経験あるスタッフとの調整を経て社会に拓いていくことで、必ずしも芸術教育を受けていない移住民にとっても、将来的にファシリテーターとしての雇用創出、ひいては次世代の多文化ビジネスモデルを示すことができるかもしれない。

3

ここまで記してきた私の文章への「コメント」を、現在国内で最も先鋭的な演出家のひとりである高山明さんに依頼した。私にとって2006年、彼が率いる Port Bによる初期ツアー・パフォーマンス《一方通行路～サルタヒコへの旅～》への参加は、運命的な体験だった。そして、2008年の《サンシャイン62》や、2013年に始まる《東京ヘテロトピア》への参加を経て、観客がさまざまな方法でガイドされながら特定サイトを移動していくダイナミズムによって、地域のもつ歴史的文脈や潜在的なネットワークが身体感覚をとおして記憶に刻まれることに強い感銘を受けた。その後の彼らの目覚ましい活躍については説明不要だろう。

近年における高山さんと I MMとの接点は、プロジェクト運営

のトラブルに起因するものだ。I MMは2020年から公募展を実施していたことはすでに述べたが、移住民や海外ルーツの応募者を複数言語で紹介するにあたり、細心の注意を払うべき彼らのアイデンティティの所在について I MMが誤った翻訳を掲載してしまったことがある。私たちの配慮が足りなかったことに弁解の余地はなく、この一件は S N S で糾弾され、I MMの企画全体が人びとから批判を受けるまでに広がった。そのなかで唯一、高山さんから届いたのが「この逆境こそをアートプロジェクトに転化すべきだ」という提案であり、これが私たちへの大きな励みになったことは言うまでもない。おそらく彼の中では、前年の「あいちトリエンナーレ2019」において実施し、大きな話題となった《Jアートコールセンター》が念頭にあったにちがいない。私たちへの提案は実現には至らなかったが、今後も I MMは高山さんとともに、多様な背景をもつ人びとをプロジェクトの対象にしていく意義とリスクについて考えていきたい。移住民を受け入れる側の「当事者」として。

註

- 1 通常、海外から入国し居住する人びとは「移民」と呼ばれるが、日本国内では法的に「移民」は存在していない。法務省では「在留外国人」あるいは「本邦外出身者」という表現が使用されている。その違和感をふまえて、本稿では19世紀「移民」と同時に形成された概念「移住民」をあえて使用する。
- 2 「ニューカマーズ・ビュー——イミグレーション・ミュージアム・東京にむけて——」は2011年3月26日～4月9日のあいだ、小金井アーツスポットシャトー2Fで開催した。
- 3 「計画停電」とは、電力会社が一定地域にたいする電力供給を停止し、総供給に合わせて需要の調整を行うものである。2011年3月11日の東日本大震災発生を受け、東京電力は3月14日に「計画停電」の実施を発表。4月8日まで断続的に実施された。
- 4 「わたしたちはみえている——日本に暮らす海外ルーツの人びと——」展は、2021年12月11日～26日に、北千住BUoYおよび仲町の家で開催した。

いわい・しげあき

秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科教授（研究科長）。1990年より国内および欧州、豪州、東南アジアの特定のコミュニティの調査をもとに、映像、音響、テキスト、ワークショップなどを複合的に使用した視覚表現を展開。近年は、世代間をつなぐワークショップ・デザインや、多文化環境における移民と受け入れコミュニティ間との相互互換性の調査を進める。2010年より「イミグレーション・ミュージアム・東京」を主宰。

岩井成昭さんの活動について

高山明

岩井さんの作品に初めて接したのは「にしすがも創造舎」(東京)の体育館で上映された《ハヤフサ・ヒデトをさがして》という映画であった。2005年のことである。「にしすがも創造舎」の場所にあった映画撮影所「大都映画社」で活躍していた大スター、ハヤフサヒデトの足跡を追った映画で、プロデュースは同舎を拠点にしていたNPO法人「芸術家と子どもたち」であった。岩井さんはアートプロジェクトとしてこの映画を制作しており、この映画は子どもや地域住民を巻き込んだハヤフサ・ヒデト調査団(団長は岩井さん)によるリサーチをベースにしていた。このプロジェクトだけ取っても岩井さんの活動の輪郭がかなり見えてくるだろう。プロジェクト・チームを作り、複数の他者に参加してもらい、リサーチを進め、その成果を作品に落とし込む。あえて言葉を当てるなら、リサーチ・ベースドおよびプロジェクト・ベースドな活動であり、それをまとめあげる作家なのである。

《ハヤフサ・ヒデトをさがして》についてここまで書いてきて、なるほどたしかにそういうイベントだったと納得しているのだが、少し戸惑ってしまうのは私がもともと持っていた記憶

とのずれだ。この20年のあいだに体験は編集され、削ぎ落とされ、強いて思い出すまで、優れたアートプロジェクトを体験したという記憶しか残っていなかったのだ。ひとりの映画スターを、その人が活躍した場に縁のある人たちで調査し、コレクティブな場の記憶が刻み込まれた映画に仕立て上げる。しかもその「場」は、私たちが映画を鑑賞した場だったのである。逆に言うと、それが「芸術家と子どもたち」の主催だったことや、子どもたちとの協働に主眼が置かれていたであろうことや、地域振興的な側面をもっていたことなどはすっかり忘れていた。つまりアートプロジェクトの「作品」としての部分だけが芯として私の記憶に残っていたわけである。

これは岩井さんの活動に内在するある種の矛盾を浮かび上がらせていると思う。一言で言えば、「作品」とコレクティブなプロジェクトとのあいだの緊張である。そのソフトな立ち振る舞いから誤解されているように思うのだが、岩井さんはむしろ作家性の強い「作品」を作る作家ではないかと私は考えている。

ことがより複雑な「イミグレーション・ミュー

ジウム・東京」(以下、IMM)に話を移そう。IMMは、美術館の模倣であり、岩井さんが主導するアートプロジェクトである。と同時に、移住民の作品の公募展を行い、ゲスト・アーティストを招いた企画展(私も参加させてもらった)も実施するリアルな美術館でもある。そのどちらの機能も有する二重性がIMMの魅力だ。社会にプラットフォームを実装しているという意味で、アクティビストを自認する大半のアーティストよりはるかにアクティビスト的な活動として成立していると思う。それが言い過ぎなら、少なくともソーシャリー・エンゲージド・アートとしての秀逸さは疑いようがないだろう。実現に至るまでに、会場探しから、ファウンディング、役所や近隣住民との交渉、展覧会に参加する移住民との対話をどれだけ積み上げていったか。少し想像しただけで逃げ出したくなるほどだが、そのうえ翻訳の不備が原因で「SNSで糾弾され、IMMの企画全体が人びとから批判を受ける」一件もあった。岩井さんは「この企画が、移住民へのエンパワーメントに直結するとは考えていない」と書いておられて、その真偽は私には分からないが、アートの側から見れば、マイノリティの移住民が主役となり、展覧会をリードすることによって生み出されるおもしろさは、少なからずアート自体を活性化させたはずだ。

たかやま・あきら
演出家・アーティスト。演劇ユニットPort B(ポルト・ビー)主宰。東京藝術大学大学院映像研究科教授。国内外の諸都市において、ツアーパフォーマンスや社会実験、教育事業や都市プロジェクトの立ち上げなど、多岐にわたる活動を展開しているが、いずれの活動においても「演劇とは何か」という問いが根底にあり、演劇の可能性を拡張し、社会に接続する方法を追求している。近年では「新・劇場」プロジェクトを始動し、劇場という場の更新を試みている。著書に『テアトロ——社会と演劇をつなぐもの』(河出書房新社、2021年)など。

IMMにおいても作家の作品性と社会的なプロジェクトがもつ公共性の緊張が見て取れる。この緊張はプロジェクト自体の二重性であり、岩井さんがもつ矛盾である。それが悪いと言いたいのではない。その二重性こそが岩井さんという作家の作家性であり、だからこそ意義のあるアートプロジェクトだと私は思うのである。昨今、作家は正しくなければならないという雰囲気(Artist)がアート界全体を覆っている。しかし、一枚岩の正しさがすべてならアートである必要はないのではないか。矛盾がなく、緊張に欠けた作品に安心して共感したところで、自分の、社会の、何が変わるというのだろうか。多様な他者を巻き込んでプロジェクトを立ち上げていくためには、強い作家性が必要になるというのが私の考えで、岩井さんはそれを引き受け、「美術館」として実現しているのだ。

最後に、岩井さんと私とのちがいについて一言添えておくと、私は世間で思われているほどアクティビスト的な作家ではなく、演技や模倣や遊びの要素をより多く含んだ偽プロジェクトを好む傾向があり、これは演劇をベースにしているからにほかならない。それは矛盾に向き合いつつ迂回路を開発することへの、遊戯的な興味や好奇心に結びついているようなのだ。

知らない道を進むために、演劇から考えること

青田亜香里

「演劇」と聞いて一般的に想像されるのは、舞台と客席が空間的に分離された状態で、観客が舞台上で繰り広げられる物語を鑑賞するといった形式だろう。現在もそのような劇場の構造にもとづいた上演が主流ではあるものの、年々その形式は多様化している。地図を手に、指定された場所を巡る街歩き、複数箇所で行われる複数の上演を観て回る展示、大きな構造物を複数人で協力し運搬するプロジェクトなどが「演劇らしさ」を備えた作品として発表されているのだ。新型コロナウイルス感染拡大により劇場が機能を停止した際には、多くの作り手がコロナ禍でも実現可能な創作・発表方法を模索した。上演形式の変化は、観客の振る舞いにも影響を与える。たとえば、従来の劇場型の上演では、観客は決められた時間を客席／鑑賞のためのエリアで過ごすことになる。一方で、動きを規定する客席がない場合、観客は作品を自分のペースで鑑賞することができる。逆に、客席から解放された自由を持って余し、どうしていいかわからず戸惑うこともあるかもしれない。このような上演形式と観客の相互作用を明らかにし、規範にとられない観客の振る舞いの可能性を探ることが、修士課程における私の研究テーマである。

振り返ると、私が初めて演劇に触れたのは高校時代だった。それまでも舞台芸術との関わりはあったが、演劇部に所属したことで、戯曲や演出などの演劇を構成する要素について具体的に考え

《1人とn》 2023年
インスタレーション、パフォーマンス
東京藝術大学音楽環境創造科 卒業研究発表会
東京藝術大学千住キャンパス ロビー
テキスト・構成＝青田亜香里
パフォーマンス＝瀧口さくら
撮影＝久保田夢加



るようになった。部活の活動自体は楽しかったものの、高校時代に観ていた上演にはどこか違和感があり、大学入学後は演劇に関係のないことを研究しようと考えていた。しかし、進学先の芸術大学で新たに出会った作品や考え方に影響を受け、研究の方向性は次第に変わっていく。実験的な演劇作品を観ていくうちに「演劇は舞台上でひとつの物語世界を表すもの」だという私の認識は覆され、美術の文脈のなかにも演劇と共通する要素をもつ表現が存在することを知った。演劇におけるフィクションは、物語や意味を伝達するための手段というより、仮構的な「状況」を共有する方法だと考えるようになった。視点が変わったことで、再び演劇に関心を持つようになったのである。

学部の卒業制作に併せて執筆した論考では、「劇場外での演劇的な実践」について考察した。「演劇的な実践」と回りくどく示したのは、演劇とは名乗らなくとも演劇的要素を含む表現も射程に入れたかったからだ。論考を書き進めるなかで、自分で設定した「劇場外」という枠組みの扱いに苦慮した。「劇場」はさまざまな意味をもつ言葉である。たんに物理的な場所を指すだけでなく、一時的な共同体を生産する場や「見る／見られる」の関係が発生する条件、公的な制度としてもありうる。つまり、「物理的な劇場の外での上演」を「劇場外での演劇的な実践」と呼んでも、依然として劇場という抽象的な枠組み内にいる可能性はあるということだ。また、劇場は時代や地域によってあり方が大きく異なるため、不変なものとしては扱い難い。ジャンル横断的な思考を目指していたのにもかかわらず、自分にとって扱いやすい舞台芸術の言葉に頼ったことで、かえって十分に語れないことが増えてしまった。学部卒業後も舞台芸術と現代美術の創作現場に関わるなかで、既存の枠組みではとらえきれない表現を扱うための言葉を見つけたいという気持ちが強まり、複合芸術研究科への進学を決めた。

私はきっとこれからも、演劇や舞台芸術を中心に活動していくのだと思う。忘れないでいたいのは、ジャンルの内部に留まらず、演劇を起点として思考を広げていく姿勢である。どこかにたどり着くためではなく、考え続けるために「演劇から」始めていきたい。

制度の外にある文化

黄敏

ファン・ミン
1997年台湾桃園市生まれ。台湾芸術大学映画学科卒業。仙北市国際交流員として、台湾映画上映会や映像作家の滞在制作事業などを企画、実行。地域の文化資源と人びとの関係性に興味を持ち、2024年より在学。制度の枠にとらわれない文化資源の保存と活用について研究・実践している。

初見では、その熱狂の理由がすぐには理解できなかった。それが、秋田県仙北市角^{かくの}館^{だて}のお祭りへの最初の印象だった。学校は休校となり、企業も休暇を出す。遠方に暮らす人びとはお盆ではなく、このお祭りに合わせて帰省する。現代社会の枠から逸脱しているように感じた。普段は人影もまばらな通りが、3日間だけは見違えるような人ばかりで賑わう。町全体が「別の時間」に入り込んだような感覚を覚えた。

ただし、このお祭りの魅力を理解するには3年の時間を要した。観光客にたいして開かれているようでいて、じつは一見客に優しくない。地域の人びとによる、地域の人びとのためのお祭りである。時計の針が止まり、深夜にクライマックスが訪れ、日常の時間感覚が失われるような独特の空気に包まれる。それは、私が秋田という場所に強く惹かれるようになった要因のひとつである。

私は今、秋田を主な拠点とし、文化資源の保存と活用について、研究と実践の両面から取り組んでいる。対象とする「文化資源」は、いわゆる指定文化財に限らず、人びとの日常や記憶に根ざした風景、場所、モノ、または人の営みそのものである。研究においては、秋田の地域文化を考察するうえで、台湾およびインドネシアを比較対象にし、それぞれの制度や実践の差異を通じて、文化資源の多様な活かし方を探っている。

このテーマを選んだきっかけは、仙北市で国際交流員として勤務した経験にある。任期中には市の国際交流協会と連携し、台湾映画の上映会や映像作家の滞在制作など、地域施設を用いた事業を複数実施した。そうした活動を通して、地域の空間や人に出会い、「文化」というものが制度によって規定されるだけでなく、

地域に暮らす人びとの日常にこそ息づいていることを実感した。じっさい、文化が制度によって定義され、支援される局面は数多く存在する。たとえば、角館の武家屋敷通りには江戸時代の町割^{まちわり}や建造物が良好に保存されており、文化庁の「重要伝統的建造物群保存地区」にも指定されている。景観保護の観点から建築規制が設けられ、修理の際には補助金制度の利用が可能となっている。しかしそこには、行政的な枠組みや審査基準に適合した「文化」だけが支援の対象となるという、制度的な選択と排除のメカニズムがたしかに存在する。この気づきが、文化資源を軸とした現在の研究の出発点である。

大学院では、制度や政策に関する調査と、地域での実践を行き来しながら、土地と人との関係を結び直すような試みを繰り返している。修士1年目には、角館の旧酒造店舗を借用し、台湾茶会と地域交流のイベントを実施した。歴史的な建物に人が集い、語り、時を共有する場を生み出すことで、空間に新たな意味が加わっていく過程を観察しながら、「文化資源の活用」とは物理的な修繕や保全にとどまらず、人びととの関わりのなかで動態的に変化し続ける営みであるにとらえるようになった。

修了に向けて、田沢湖畔の空き喫茶店をDIYで改修し、住まい兼活動拠点として活用する予定である。翻訳・通訳、イベント企画、文化資源の発信という3つの領域を組み合わせ、「三足のわらじ」で暮らす働き方を考えている。大家さんに畑仕事を教わりながら、生活そのものを研究と実践の一部とし、秋田に根ざした活動を継続していきたい。

秋田での暮らしそのものが、私にとっての研究であり実践である。ちょうど今の時期、春には山菜が芽吹き、桜が咲き、田に水が張られ、カエルの合唱が響く。夏の夕立、秋の実り、そして冬への静かな備え。こうした自然の移ろいのなかで、暮らしに根ざした文化のあり方が見えてくる。秋田での暮らしは、制度の内側ではとらえきれない文化の豊かさに満ちている。派手さはない。地味とすら言えるかもしれない。だが、暮らしのなかに身を置き、繰り返される時間のなかでこそ、その深さに触れることができる。

五井酒造店でのワークショップ



旅する研究記

河塚彩和

1400kmもの旅が始まった。
福岡から秋田へと、日本の端から端へ大移動した4月。環境も文化も何もかもがちがうこの
辺境の地で何を学び、どんな表現ができるのか。
期待と不安が入り混じりながら、私の大学院生活が始まった。

私は個人や地域に残された古い写真をもとに、「描く」という行為を通じて、記憶を再構成し、過去と現在をつなぐ表現を行っている。そこで、秋田の空き家に残されていたアルバムや写真を収集し、そこに写る見知らぬ誰かの記憶と、私自身がどのように関係を築いていけるかを探りながら、制作している。

学部時代は西洋画専攻に所属し、亡くなった祖母のアルバムをもとに絵を描いていた。そこに写っていたのは、私の知らない若い頃の祖母やかつての風景であり、写真を見ても完全には想像しきれない“隔たり”のようなものを感じた。絵画の「膜」は、この隔たりをつなぐものになり得るのではないかと。私は、過去と現在の時間の隔たりと向き合いながら、「描く」行為そのものがその痕跡として画面に現れてくるような表現を模索している。

この制作を通して、私は次第に“他者を内包する制作”に関心を持ち始めた。祖母という近い存在から離れ、まったくつながりのない他

者の記憶と向き合いながら、忘れられてしまう写真を集め、記憶を紡いでいきたい。そのためには、たんに制作だけでなく、写真に写る他者との関係性や、見ず知らずの他者の写真を扱うことの意味を問い直す必要があると感じた。

そうした関心を抱きながら秋田にやってきたが、最初の頃はそもそも写真との出会いすら難しかった。持ち主不在の写真などそう簡単に見つかるものではなく、地域の人びとを訪ね歩くなかで、少しずつつながりが生まれていった。



亡くなった祖母のアルバムの中の1枚

現在は、制作と研究の2つの軸で進めている。制作では、これまでの絵画表現を深めつつ、絵画の層に異なる時間軸を重ねる構造や、蜜蝋やトレーシングペーパーなどで「膜性」の表現を探っている。



《おばあちゃんの写真を思い起こして》
2024年
油彩、トレーシングペーパー、メディウム、パネル
80.3×100cm

一方、研究では「ヴァナキュラー写真」と呼ばれる、日常の中で撮影されたスナップ写真や家族写真についての理解を深めている。写真史家ジェフリー・バッチェンは、それらを「彼らのその時」と「私の今」を重ねる媒体ととらえており、私もまた、このような写真が他者与自己の時間や感情を交差させる「想起の素材」になりうると考えている。また、他者の記憶と向き合いながら制作する作家たちの実践や、「ムカサリ絵馬」という山形の民間信仰にも関心を持ち、調査を進めている。

そして、この秋田というまったく見知らぬ土地で生活し、学ぶことが自身の研究に大きな変化を与えていると感じることが多い。この大学には異なる専門領域を持つ教員と、学生が集

まっている。研究発表の際は、まったく予想もしていなかった視点や問いに出会う。これまで絵画しか学んでこなかった私にとって、最初は困惑することも少なくなかったが、他領域からの問いかけを咀嚼し、自分なりに答えていく環境はとても新鮮で、少しずつ手応えを感じるようになってきた。また、同期と山菜を採って食べたり、原っぱにみんなで寝そべったり、はたまた研究について議論したり……。そんな他愛もない時間の中で、新しい気づきが生まれ、知らず知らずのうちに私の思考や感性が柔らかく変化しているのを感じる。

まだ、秋田での研究は始まったばかり。流れていたこの土地で、自分に何ができるのかを探りながら、私の旅はこれからも続いていく。

かわつか・さな
2002年生まれ。佐賀大学芸術地域デザイン学部芸術地域デザイン学科卒業後、2025年より在学。忘れられた古い写真を起点に、描くという行為を通して他者の記憶と向き合い、過去と現在をつなぐ絵画表現を模索している。

嘘のような空間 ——調査をもとに制作する

津田啓仁

調査をもとにした表現とはどのようなもので、
どう形にすることができるのか。広げて言えば、
理解することと表現することはどのように関わる
のか。これが私の博士課程での研究関心であり、
そこには私が専門としてきた文化人類学の
観点が一貫しています。

文化人類学とは、古典的にはある民族や社会
集団のところへ赴き、彼らと共に生活しながら
調査することを通して、人間一般の文化や社会
に通用するような知識・理論を生産する学問で
すが、その最もオリジナルな点のひとつは、取
り扱うテーマや前提とする理論以前に、そうし
た調査を重要な方法論的基盤としてきたことで
しょう。現代の文化人類学においてはその調査
方法はさまざまにアレンジされていますが、い
ずれにしても上に掲げた問いを文化人類学的な
調査によって深めるのが私の研究の方針です。

これを念頭に置きながら、私は秋田県の干拓
地、八郎潟（八郎湖）とその周辺の自然環境を
フィールドにして調査を行っています。戦後の
干拓によって大きく変動してきた自然環境を現
地の人びとがどのようにとらえているかという
視点で、環境NPOや郷土資料の保存会、俳句

会などに参加しながら調査しています。

紆余曲折を経ながら、私が調査を通してこれ
まで得たもののひとつは、調査先の人びとはそ
れぞれのやり方で八郎潟を「作る」ことに関わっ
ているということでした。ただしそれは、じっ
さいに土木工事のように石を運んだり水を堰き
止めたりして物理的に作り変えているというわ
けではありません。もちろんそうした試みもな
いわけではないのですが、ピオトープや俳句とい
ったそれぞれ異なる媒体の中で、つまり現実
の八郎潟から遊離した空間において、たくさん
の八郎潟が作られているということです。

たとえば、環境NPOは、干拓地の田んぼを
掘り起こして、かつての湖底にあたる地層から
採取した種子を培養するピオトープを作ってい
ますが、これは当時の八郎潟の生態系に根ざし
ながらも、まったく異なる生態系を新たに生み
出しています。俳句会では、現実ではありえな
い視点からの眺めや隣接しえない物事の並列に
よって、これまで存在したことのない八郎
潟の風景が詠まれることがあります。

私は、そうした活動の継続の中に、日本の地
方部（とりわけ秋田という東北・日本海側）の地
政が含みもつ歴史的な社会構造の動かし難い現

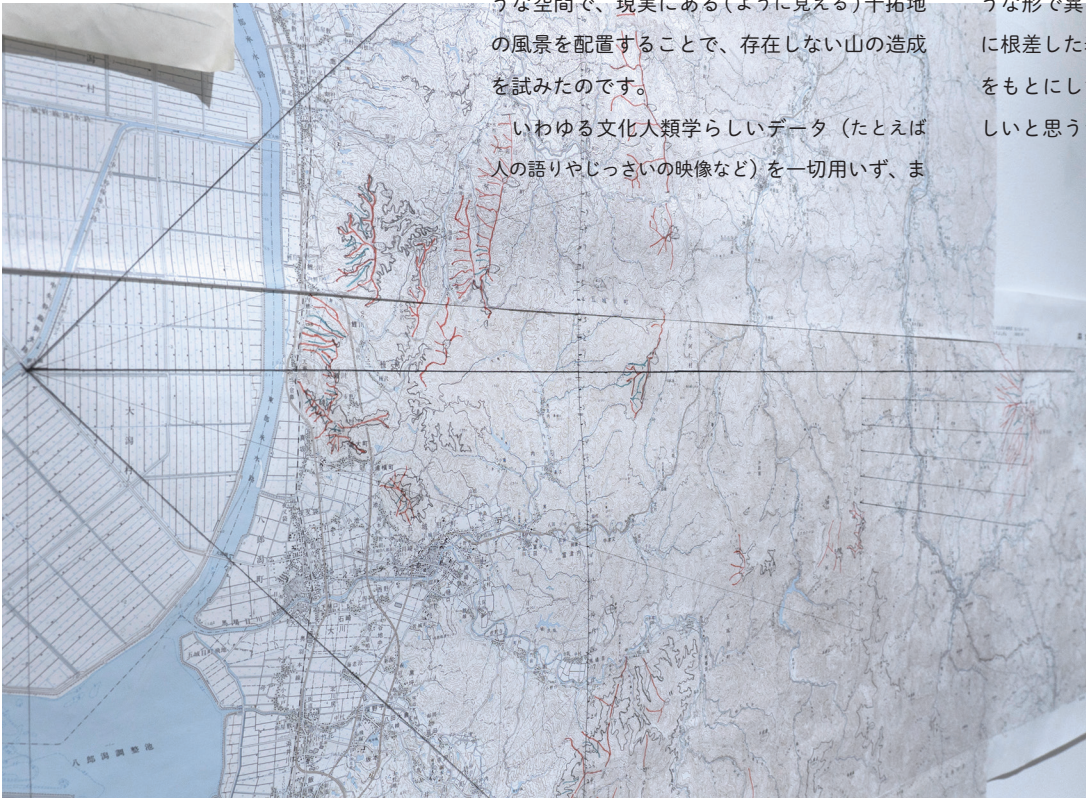
実を、そして（東京の山手線3つ分の広さという）
途方もないスケールで行われた干拓事業のまる
で嘘のような現実を、自分たちの手元到手繰り
寄せ、控えめに變形させるような「表現」を見
出しました。そしてこのことは、どのような干
拓地や湖においても可能なわけではなく、八郎
潟がもつ幾つかの特徴があってはじめて成り
立っていると感じています。

2025年1月、CNA秋田ケーブルテレビ社屋
内のギャラリースペース「BIYONG POINT（ビ
ヨンポイント）」で行った展示「(株)津田土木建
設 会社説明会」は、そのような思考をもとにし
て作りました。ホワイトキューブという嘘のよ
うな空間で、現実にある（ように見える）干拓地
の風景を配置することで、存在しない山の造成
を試みたのです。

いわゆる文化人類学らしいデータ（たとえば
人の語りやじっさいの映像など）を一切用いず、ま

た、一見オーソドックスな発表形態であるホワ
イトキューブの空間で行われたこの展示は、し
かし紛れもなく文化人類学的な調査によって支
えられています。八郎潟の環境NPOや俳句会
がそうであるように、現実の八郎潟から遊離し
た空間において、フィクショナルなものを生み
出し、またそれによって現実の見え方を変える
ような表現を試みたのです。

そしておそらく、私が研究を通してこれから
生産すべきアウトプットは、論文という形の
テキストであれ、展示や事業、プロジェクトと
いう形での制作であれ、そうした表現に通じる
ものになるだろうと感じています。現実の八郎
潟・八郎湖、そして調査対象からも遊離するよ
うな形で異なる現実を制作することが、八郎潟
に根差した表現としてふさわしく、また、調査
をもとにした表現の可能性を考えるのにふさわ
しいと思うからです。



展示会「(株) 津田土木建設 会社説明会」
2025年1月24日～2月2日
BIYONG POINT、秋田

つだ・ひろと
1993年兵庫県生まれ。東京大学大学院総合文化研究科文化人類学専攻を卒業した後、企業で文化人類学を取り入れた業務の開発などに従事。現在は秋田を拠点に干拓地・八郎潟を取り巻く歴史と自然環境について研究している。並行して、大きさ、広さ、多さといった空間的概念についての人間の経験と、それを可能にするイメージのフィクショナルな取り扱いに着目した作品を制作している。

研究経過報告——豚にみる幻影

高橋雄大

2021年に岩手に戻り、家業の養豚業に日々精を出している。
それまでの活動拠点であったベルリンでは、石を主要な素材として彫刻を制作してきた。

Kunst oder Müll ——。日常会話の中で何度も耳にしたフレーズで、「芸術またはゴミ」という意味である。アーティストが心血を注いだ作品も伝わらなければゴミとみなされてしまうという、芸術という位置について根本的な問いを突きつけられる極めて現実的な言葉であるように思える。芸術が存在できるのは誰かにとって価値があるから、誰にも見向きされなければ、やがて朽ち果て記憶も含め消え去ってしまう。

私はこれまで普遍的なモチーフを作品にしてきたが、近年の主題はより身近な豚である。家族経営の養豚場という環境は自我の構築や自分の外面と内面の形成において大きな要素となったからだ。作品の制作がひとつの自己表現であるならば、豚は必ず向き合わずにはいられない対象だという使命感が、腹の奥底に巨石のように鎮座している。

博士研究では自身と豚という個人的な関係性を超えて、現在の歴史や文化を構築してきた農業と芸術の普遍的な関係性を追究しながら、なおかつ他領域の中に見出すことができる類似性やつながりを自らの表現に生かすべく研究している。

「複合芸術会議2023」では山地酪農という理念を掲げる酪農家の吉塚公雄氏を講師として招聘した。端的に言えば、超越的酪農家である。理想とする酪農のスタイルを目指して突き進み、貧困に苦しむ一家のリアリティーある暮らしぶりがドキュメンタリー番組や映画に取り上げられ、その実直な生きざまが人びとの胸を

刺した。共感した人びとによって支えられながら、先端的だった理念は今では時代が追いついたように事業として成立している。超常的な農の理念の実践がマスメディアという媒体を介し、社会に伝播することで理念と対価とのバランスがとれるようになったといえる。牛乳というモノが、商品以上の価値をもち得たとき、それはやがて酪農という域を超えて、理想の世界の自己実現という芸術の領域への道筋を示す例となりうる。ここに越境する芸術としての可能性があるのではないか。

モノの価値を生み出したのは山地酪農というコトであり、超越した酪農家というヒトは価値の生産者となる。このようなモノーコトーヒトとの複合的な関係性を前例に、自身の事業の可能性を探る。

「複合芸術会議2024」では、秋田市民市場にて畜産学研究者の祐森誠司氏による養豚業の歴史や概要というコトのレクチャーをしていただき、一方でモノとしての豚肉を来場者にふるまった。レクチャーを介し社会における養豚業の位置や社会問題も浮かび上がり、表現すべきその研究課題を得ることができた。

また、養豚というコトを表現活動にするためのワークショップを考案した。飼養している豚の様子を収めた写真を用いたワークショップでは、鑑賞者が自身を写真の中へ投影し、豚の会話を想像しながらそれを書き残すという介入行為を誘発することを意図して、豚との間接的なコミュニケーションを図った。

積み木のワークショップの目的は不安定な形状の積み木を用いて、バランスを取りながら豚のしっぽの形状を組み立てることである。豚のしっぽにはその心情や状態が表れるから、不安定な形状の積み木で豚のしっぽを再現する体験は、環境の絶妙なバランスの上に成り立つ豚の健康状態と養豚場の不安定な経営も追体験させることになりうるのではないかと考えた。日々農場という環境で生活している身からすれば、豚との生身の触れ合いは心に刻まれる強烈な体験であり、造形の模倣では到底太刀打ちできないと考える。しかし事業の現実的な制約上、実際の接触はさまざまな条件や困難を伴う。だからこそ豚というモノを表現の目標とす



るのではなく、コトとして表現することで、農場という場に縛られることなく豚との触れ合いのインパクトを再現できる可能性があり、これをどのように展開するかが今後の研究課題である。

一方、モノをつくる養豚という事業に関しても前例となりうる超越的な生産を行う必要性を感じている。自身の養豚業では昨今の物価高騰などの外的要因が重なり、事業としては採算が合わない。さまざまな関係各所と協力しながらこの暗い現実を乗り越えようと努めているが、その一方で、収支のギャップを埋めうるにはアート概念が必要なのではと考える。

作品が作品として芸術性をもち得て成立する際、相反する要素がその矛盾を越えてひとつになったとき、誰かの心を動かすエネルギーが生まれるのではないか。一言でいえば、赤字の農場ではあるが、生産費と販売価格とのあいだにある矛盾を乗り越えるには、モノの価格を越えた価値を創造しなければならない。養豚というコト自体が価値をもち、環境を含めて作品として成り立つような大きな枠組みの造形を実施していきたい。

養豚経営という生き方はじつに虚を含むアートに似ている。家族経営、自由な人生、自然の中の生活という理想は幻想に近いのかもしれない。しかしながら、脳裏に抱いた理想の人生を実現するために労働に従事するありようは作品制作と変わらないように感じるのである。

《Moon》 2021年 大理石、漆喰、合板、木材 200×280×200cm



たかはし・ゆうた

1990年岩手県生まれ、養豚場で育つ。石を主要な素材として彫刻の制作を行う。ベルリン・ヴァイセンゼー美術大学彫刻科卒業(Diplom)。2021年より岩手に戻り養豚業に従事する一方、2023年より秋田公立美術大学大学院博士課程に在学し、農業と芸術との類似性・複合性について研究している。養豚業の領域を超えた創造的展開を模索中。

B o o k R e v i e w 書評

複合と越境の実践により新しい芸術領域を切り拓こうとするあなたへ、本学の教員が特定のテーマに沿って必読書を紹介します。初回のテーマは「フィールドワーク」。本学複合芸術研究科が、とりわけ重視する方法論です。美術評論家で本誌編集長の福住廉准教授と、都市・建築デザインを専攻する井上宗則准教授が、このことばの幅と厚みをお届けします。

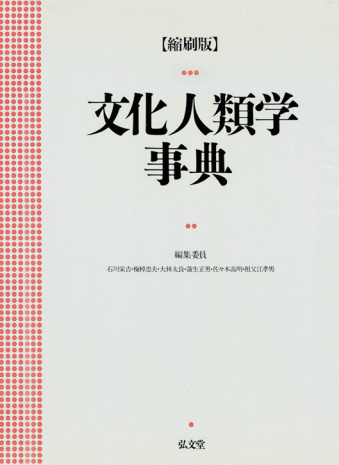


フィットネス＝フィールドワーク論

福住廉

「フィールドワーク」ということばほど、多義的な概念はない。専門分野によってその意味は少なからず異なるし、ましてやさまざまな研究者が集合する本研究科においては、その共通理解より差異のほうが際立っている。試みに『[縮刷版] 文化人類学事典』（弘文堂、1994年）を引いてみると、「研究対象となっている地域または社会へ研究者自身がおもむき、その地域または社会に関し何らかの調査を行うこと」（p641）とある。わかるようでわかりにくい定義だが、少なくとも理解できるのは、研究者と研究対象とのあいだに一定の距離があること、そして研究者はその距離を越えて研究対象に出向くこと、さらにそこで研究対象について何らかの方法で調査すること、以上の3点である。近しい概念として「参与観察」があるが、これも同事典には「調査対象となっている社会の中で暮らし、そこで営ま

『[縮刷版] 文化人類学事典』
（弘文堂、1994年）



鶴見俊輔『限界芸術論』
（ちくま学芸文庫、1999年）

れている社会生活に関するデータを、人々と交際を行う過程で収集すること」（p641）とある。フィールドワークの基本的な意味を踏まえつつ、その記述はよりいっそう具体性を帯びているので、これはひとまずフィールドワークの下位概念として了解してよさそうだ。

わかりにくいことばに出会ったとき有効な方法のひとつは、それがどんな意味を内包しているのか、構成要素を分解することである。たとえば、哲学者の鶴見俊輔は『限界芸術論』（ちくま学芸文庫、1999年）において、芸術を人間の行動の種類——身体を動かす、建てる、かなでる・しゃべる、描く、書く、演じる——に応じて切り分けたいうえで、「限界芸術」という新しい芸術概念を生み出した（p88）。同じようにフィールドワークということばを解きほぐしてみると、歩く、見る、話す、記録するといった要素が浮き彫りになるはずだ。いや、現場の音や香り、味や手触りから情報を得ることもあるから、たんに見るというより五感のすべてを含めて「観察する」というべきか。いずれにせよ、フィールドワークということばの内奥には、人間の身体とその運動性、そしてそれらによって成り立つ日常生活が一貫していると言えよう。

さて、フィールドワークの構成要素のうち、ここでとりわけ注目したいのが「歩く」である。というのも、美術批評こそ、歩くことなくしては決して成り立たない活動だからだ。それは、あえて簡潔に要約すれば、美術について、歩いて、見て、そして書く実践である。わたしが美術批評の仕事をはじめた2000年代前半、東京は銀座の貸画廊を修行僧のように毎週めぐり歩いたが、当時は必死だったので無自覚だったにせよ、いまとなつてはその長い時間を費やした歩行こそが美術批評の基礎体力を養ったことがよくわかる。逆に言えば、歩くことを蔑ろにした美術批評は信用に足らない。美術について書くには見なければならぬし、見るには歩かなければならないからだ。見る経験の絶対的な量が視線の質を鍛えることは言うまでもあるまい。歩くことは、美術批評の基本的なエトス（習性）であるといつてよい。

とはいえ、それは美術批評に限られているわけではない。近年、そのことをもっとも端的に示したのが、フレデリック・グロの『歩くという哲学』（山と溪谷社、2025年）である。本書は、ランボーからルソー、ニーチェ、ソロー、ガンディー、キェルケゴール、そしてカントらの思想を手がかりにしながら、人間の文化芸術にとって歩くことはどんな根源的な意味をもち得ているのかを探究した。グロの文体は、ときとしてロマンティックな芳香を放ちがちだけれども、たとえば歩行の反復性は精神に「空き」をもたらし、そこではじめて思考が生まれるという記述は（p269）、常日頃歩いているわたしたちの大きな共感を呼ぶにちがいない。また、グロが本書で挙げている「生きようとして立ち上がったことが一度もないならば、椅子に座って書こうとしてみても無駄なことだ」（p163）というソローの箴言は、歩くことと書くことの連続性を象徴的に物語っていると言えよう。歩くことは、美術批評やフィールドワークを含む、ありとあらゆる思想活動の原型なのだ。

*

フィールドワークという概念を歩く、観察する、話す、記録するといった身体運動に還元したとき、新たに発見できる、もうひとつの特徴は「主体化」である。西洋近代における文化人類学の規範は、フィールドワーカーを長らく透明化してきた。それは、多くの場合、中産階級以上の白人男性だったにもかかわらず、「ジェンダー化されておらず人種化されておらず性的に行動しない主体」（ジェームズ・クリフォード『ルーツ』月曜社、2002年、p93）として想定されていたのである。けれども、フィールドワークがまさしく歩くという根源的な経験に根をもつならば、それは文化人類学という一学問のハビトゥス（習慣）に収まりきれない揺らぎをもち得ているはずだ。フィールドワークという方法は、その主体を透明な膜で覆い隠そうとしても、その実体をあらわにせざるを得ない可能性を本来的に内蔵しているのではなかったか。

ジェームズ・クリフォード『ルーツ』
（月曜社、2002年）



フレデリック・グロ『歩くという哲学』
（山と溪谷社、2025年）

打越正行『ヤンキーと地元』
(ちくま文庫、2024年)



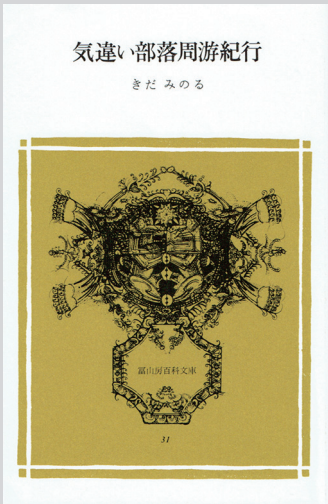
ちくま文庫



上間陽子『裸足で逃げる』
(太田出版、2017年)

事実、フィールドワークの名作には、その対象であるインフォーマント（情報提供者）の魅力のみならず、フィールドワーカー自身のそれを伝えるものが少なくない。なかでももっとも秀逸なのが、打越正行による『ヤンキーと地元』（ちくま文庫、2024年）。性風俗産業や建設業、ヤミ仕事に従事せざるを得ない沖縄の若者たちの実像に迫った、10年以上の粘り強い調査の記録である。彼ら／彼女らの切実な声は痛々しくも生々しいが、同時に打越自身の身ぶりも伝わってくるところがおもしろい。打越は自らの調査方法を「パシリとしての参与観察」（p328）と称しているが、暴走族であれ土建屋であれ、調査対象の内側にただ入り込むのではなく、その中の「つかえない内部関係者」（p334）に身を費やす覚悟と持久力こそ、彼の真骨頂だった。

打越とともに共同研究をした上間陽子は、『裸足で逃げる』（太田出版、2017年）の中で、打越と沖縄のキャバクラでキャバ嬢の翼にインタビューした出来事を記している（p60）。「白いドレスを着た華奢で小柄な翼」には「あたり一面がぱっと明るくなるような華やかさがあって、そばにいた打越さんは口が利けなくなってしまった」。上間から友人の言伝を耳にした翼は、感極まって泣き出してしまったが、上間は「ひとが泣くとできるだけ気配を消して、泣きやむのを静かに待つ。でも打越さんは慌てふためいて、自分の首にまいていた手ぬぐいを翼に渡そうとした」。心の中で上間は「それはたぶん使わないはずだ」と冷静につぶやいたが、この推測も、そしてとっさに透明化を試みた振る舞いも、上間の判断は断然正しい。けれども、読者の心に深く刻まれるのは、打越の不器用で無邪気な身ぶりではなかったか。翼というインタビューーと上間という別のインタビュアーが、打越というインタビュアーの主体性をありありと逆照したのである。



きだみのる『気違い部落周游紀行』
(富山房百科文庫、1981年)

**

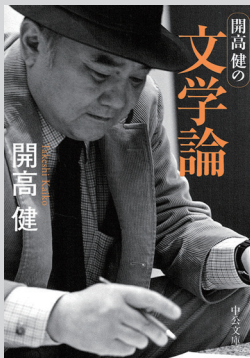
もう一冊、フィールドワークにおける主体化を別の角度から照射する好著が、きだみのるの『気違い部落周游紀行』(富山房百科文庫、1981年)である。「規格外れの怪人」(嵐山光三郎『漂流怪人・きだみのる』小学館文庫、2018年、p273)、あるいは「十人のうち九人の男が内心ひそかに憧れている生活をきださんは実現している」(開高健『人とこの世界』ちくま文庫、2009年、p70)と評されたように、調査対象にもまして調査者自身のキャラが立っている点は、打越と変わらない。だが、打越になくてきだにあるのは、きわめて明晰な文体である。「日本の小説はワラジムシみたいなのが多かった」(開高健『人とこの世界』ちくま文庫、2009年、p49)が、きだの「文体は日本的湿潤をまぬがれて爽快である」(開高健『開高健の文学論』中公文庫、2010年、p32)と絶賛されたほどだ。おそらくそれは、戦前、ファールブルの『昆虫記』(岩波書店、1989年)を山田吉彦という本名で翻訳し、その後ソルボンヌでマルセル・モースに師事



嵐山光三郎『漂流怪人・きだみのる』
(小学館文庫、2018年)



開高健『人とこの世界』
(ちくま文庫、2009年)



開高健『開高健の文学論』
(中公文庫、2010年)

して社会学と民族学を学んだという来歴に由来していたのかも知れないが、西洋近代の知的教養を十二分に身につけた知識人が、日本のある種典型的な部落に滞在しながら、その習俗や人びとの精神を、じつに鋭利な文体で批判的に叙述したというのが、本書の骨子である。

じっさい、本書の血肉は、そのようなさまざまな切断面から生まれている。「気違い部落の生活では勇士たちは考えないで行動するとき人間らしい行動を、即ち社会を勘定に入れた生活をなし、考える動物として行動する場合、人間の尊厳を失った動物となる」(p113)という記述には、ひりひりするような緊張感がみなぎっているが、だからこそ本質を突いていると言える。そもそもきだは、同じ部落で暮らす同胞たちを「勇士」「英雄」と称し、あるいは「動物」「昆虫」にたとえるのだが、ここにあるのは事実を物語として効果的に伝えるための皮肉をまじえた演出ではなく、あるいは現在では差別用語とされることばを2つも含む書名にたいするポリティカル・コレクトネスの発動ですらなく、あえて主客を分断することで研究対象の輪郭を可能なかぎり明瞭にしようとする、きわめてまっとうな戦略的方法ではなかったか。

主体と客体の相互作用によって双方の輪郭を把握するにとどまらず、その裂け目をこじ開け、その只中で対象と正面から向き合いながら自らのことばで本質を論じること。近年、「研究倫理」とやらの時間と労力を奪われるあまり、研究対象に寄り添うばかりで、真理の探究という学問の本質を疎かにしがちな研究者にもっとも欠落しているのは、このように自己と他者を容赦なく切り分ける、野蛮な、しかし誠実な基礎体力である。フィールドワークとは、それを取り戻すための方法にほかならない。

ふくずみ・れん

美術評論家。秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科准教授。1975年生まれ。2003年、美術出版社主催第12回芸術評論募集で佳作受賞。現在、「共同通信」で展評を連載中。著書に『今日の限界芸術』(BankART1929、2008年)、共著に鴻池朋子『どうぶつのことば』(羽鳥書店、2016年)、『日本美術全集第19巻 拡張する戦後美術』(小学館、2015年)など多数。企画展に「今日の限界芸術百選」(まつだい農舞台、2015年)など多数。博士(学術)。

ファールブル著

山田吉彦、林達夫訳

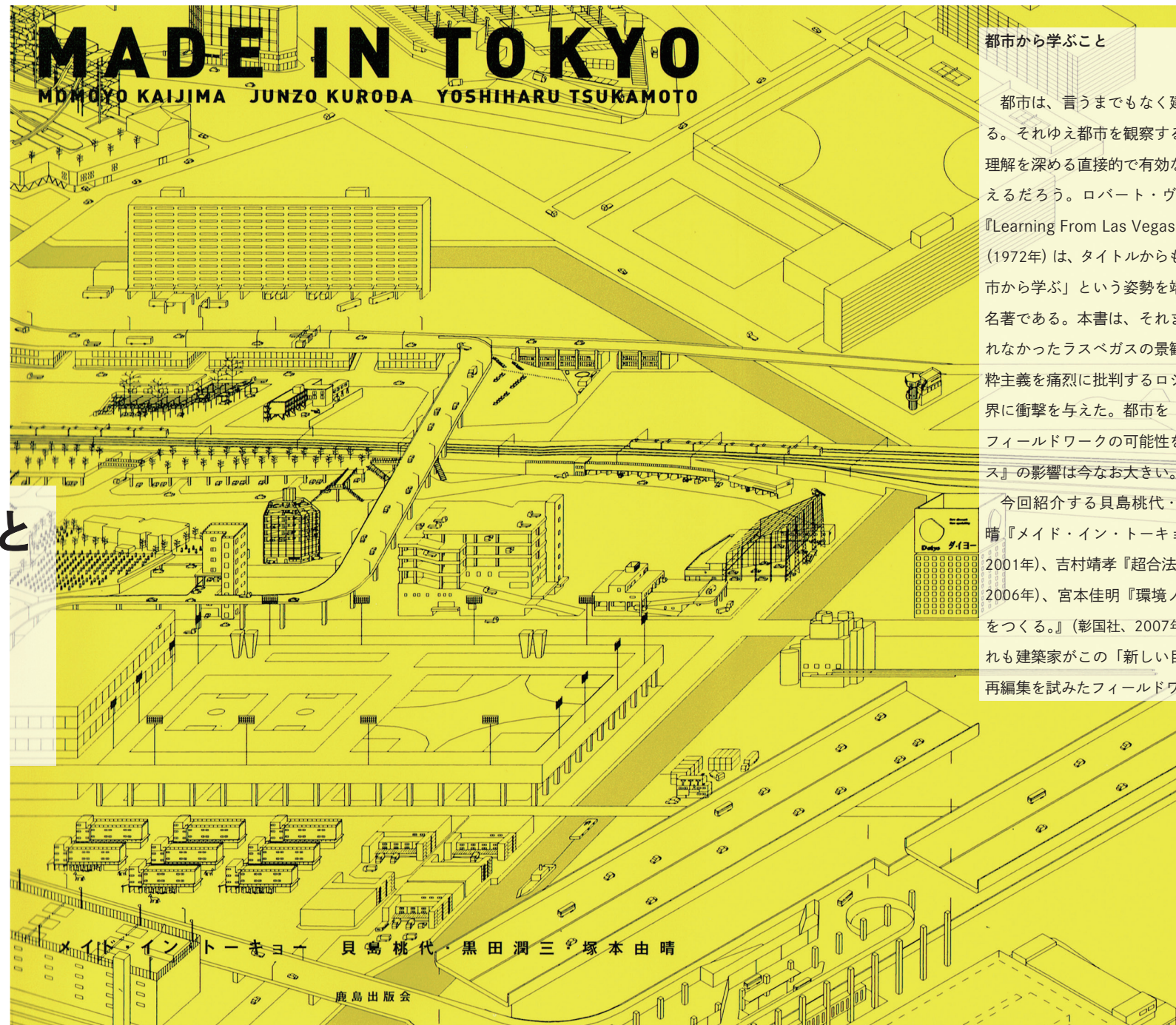
『完訳 ファールブル昆虫記1』

(岩波書店、1989年)



「ダメ」と「超合法」と 「ノイズ」が 問い直す都市

井上宗則



都市から学ぶこと

都市は、言うまでもなく建築で満ち溢れている。それゆえ都市を観察することは、建築への理解を深める直接的で有効な手段のひとつと言えるだろう。ロバート・ヴェンチュリらの『Learning From Las Vegas (邦題：ラスベガス)』(1972年)は、タイトルからも分かるとおり、「都市から学ぶ」という姿勢を端的に示した歴史的名著である。本書は、それまで学術的に顧みられなかったラスベガスの景観に、近代建築の純粹主義を痛烈に批判するロジックを見出し、世界に衝撃を与えた。都市を「新しい目」で見るフィールドワークの可能性を示した『ラスベガス』の影響は今なお大きい。

今回紹介する貝島桃代・黒田潤三・塚本由晴『メイド・イン・トーキョー』(鹿島出版会、2001年)、吉村靖孝『超合法建築図鑑』(彰国社、2006年)、宮本佳明『環境ノイズを読み、風景をつくる。』(彰国社、2007年)の3冊は、いずれも建築家がこの「新しい目」をもって都市の再編集を試みたフィールドワークの成果である。

図1 パチンコカテドラル、『メイド・イン・トーキョー』より



『メイド・イン・トーキョー』：ダメ建築

国内外で大きな反響を呼んだ『メイド・イン・トーキョー』は、過密都市・東京が生み出した70の「名もない奇妙な建物」をガイドブック形式にまとめたものだ。著者らは、これらの建物を「建築的な構成の美学や形式にとらわれることなく周辺環境やプログラムなどの条件の愚直な対応を優先させた」(p9) ものとしてとらえ、「愛情と軽蔑」を込めて「ダメ建築」と名づけた。

ダメ建築は、それまで「否定すべき対象」とみなされていた雑多な建物を、リアルな東京を体現する存在へと鮮やかに転換する。たとえば、「パチンコカテドラル」(図1、2)では、俗なるパチスロと消費者金融ビルを、その外形の類似からカテドラル(大聖堂)としてパッケージ化し、「都市の生態系」として提示する。ほかにも、スーパーマーケットの屋上に自動車教習所が鎮座する「スーパー・カー・スクール」や、集合住宅の一階部分が鉄道のプラットホームとなる「駅のホーム」など、既存のカテゴリーを無視し、特定の機能や要求に即物的に応えた(かのような)建築群が、ユーモアに富んだニックネームとともに次々と紹介されていく。

本書の特徴は、これらのダメ建築をたんに蒐集するだけでなく、精緻に分析している点にある。まず、多くのダメ建築に認められる「建物の輪郭を越え、カテゴリーを越えた『まとまり』」(p13)を「環境ユニット」と定義する。そし

て「カテゴリー」「構造」「使い方」という3つの秩序の有無(オン/オフ)を調べ、環境ユニットでは少なくともひとつの秩序が“オフ”になっていることを明らかにする。「スーパー・カー・スクール」は、単一の建物[カテゴリー: オン、構造: オン]に無関係な機能が併存[使い方: オフ]、といった具合に70事例のすべてが「オン・オフ表」で整理されている。そして、大手設計事務所が手がけるような「クリーンな建築」ではすべての秩序がオンであり、歴史的なパリの町並みではすべてがオフであると喝破し、ダメ建築をこの両極のあいだに広がる、多様な実践として位置づけてみせる。さらに著者らは、東京では「外見上の混乱」と引き換えに、こうした秩序のオン/オフを選択する自由が与えられていると主張する。ここに浮かび上がるのは、ダメ建築への礼賛ではなく、アイロニーでもない、新たな設計の可能性を切り開こうとする建築家としての意志である。つまり本書は、現代都市における建築のあり方を問い直す、建築家としてのラディカルなマニフェストでもあるのだ。

図2 パチンコカテドラル、『メイド・イン・トーキョー』より



図3 スフィンクス・ビル、『超合法建築図鑑』より

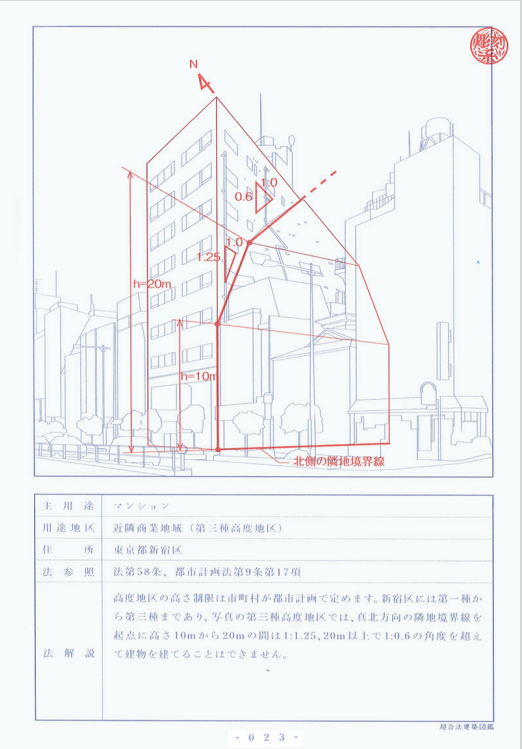


『超合法建築図鑑』：超合法建築

『超合法建築図鑑』は、「法規をかたくなにまですに遵守したおかげで逆に周囲から浮いてしまったような建築物」(p3) = 「超合法建築」の「図鑑」である。本書は、著者自身が認めるように『メイド・イン・トーキョー』から大きな影響を受けている。たしかに、美／醜といった特定の価値判断をもち込まずに都市と対峙する姿勢は共通しているし、事例へのユニークな命名や見開きに写真と線画を用いた解説スタイル(図3、4)もよく似ている。しかし、吉村の関心は、個別事例そのものではなく、その形

態を生み出した「法規の遵守の仕方」にある。そのため、発見した超合法建築はサンプルでしかなく、本書では、これら超合法建築を77の「種」として提示する。さらに77の種を11の「系」に分類し、系－種という体系的な図鑑の形式が徹底されている。この吉村の視点に、ダメ建築を発見した順に掲載する『メイド・イン・トーキョー』との本質的な差異を指摘することができる。とはいえ、ダメ建築と超合法建築は重なる部分も少なくない。実際、『メイド・イン・トーキョー』の「TRC(東京流通センター)」と、『超合法建築図鑑』の「ウェーブ・パーキング」は

図4 スフィンクス・ビル、『超合法建築図鑑』より



同一の建物である。また、超合法建築である「フィギュア・ビル」で図示する広告看板と高さ規制の関係は、「パチンコカテドラル」の形態の理解を助ける。加えて、「中間シティ」(超合法建築)で示された航空法による高さ制限を知ると、「広告マンション」(ダメ建築)の巨大広告は法規により生み出されているのではないか、という推察を誘発し、「超合法ダメ建築」とも言うべき存在を喚起する。吉村は、『超合法建築図鑑』の読者に「本を読み終えたとき、いま自分が住んでいる部屋や家、暮らす街の印象ががらりと変わってしまうような経験」(p7)を期待するが、超合法建築の視点は、必ずしも

直接経験された空間だけでなく、ダメ建築のよな記述された空間にも新たな解釈を促す汎用性をもつ。なお、『超合法建築』にはアトリエ・ワン(塚本と貝島による建築家ユニット)を含む、建築家による作品が複数取り上げられている。しかし、設計者や作品名の記載は一切ない。種の説明なのだから当然とはいえ、その頑なスタイルにどこもなく芝居がかった印象をもたないわけでもない。そこには、ある形式を「かたくなにまですに遵守」しようとする超合法建築との相似形を見出すことができる。

図5 芦屋浜のコンクリート製ガードレール、『環境ノイズを読み、風景をつくる。』より



02

風景は見えない下部構造を持つ。

芦屋浜のコンクリート製ガードレール
発見者：村上春樹 所在地：兵庫県芦屋市
→ MAP 101

『環境ノイズを読み、風景をつくる。』：環境ノイズエレメント

『環境ノイズを読み、風景をつくる。』では、「環境ノイズエレメント」という独自の概念を軸に、風景の解題が試みられている。環境ノイズエレメントは、都市計画に代表される種々の「計画」が指向する風景に生じた「ほころび」を指す言葉であり、眼前の風景の構築に影響

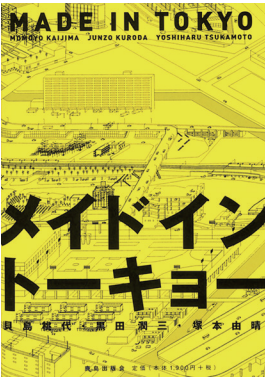
を与えている物理的な存在に注目する。

たとえば「芦屋浜のコンクリート製ガードレール」(図5)では、海浜の埋立て事業によって役目を終えた防潮堤に着目する。防潮堤は巨大な下部構造を有するため解体できず、ガードレールとして(なかば無理やり)転用されたため、その異質さがかつての海岸線という土地の記憶を伝えていることを指摘する。「ビルの谷間のジャイアントスラローム」では、高架道路の蛇行が土木遺産である水路の上空を利用した結果であることを解説し、「近世都市の持つ潜在的有用性がうまく編集され」た風景として解釈し直す。

このように、『メイド・イン・トーキョー』が都市の共時的な断面を環境のまとまり(ユニット)としてとらえたのにたいし、

宮本は都市を構成する要素(エレメント)に着目し、時間軸に沿った影響関係を読み解こうとする。このアプローチは、刊行当時以上に、現代において広く受け入れられるのではないだろうか。地形や歴史に着目する環境ノイズエレメントは、NHKの番組『プラタモリ』に代表される昨今のまちあるきブームとの親和性が極めて高い。また、過去の地形図や航空写真が容易に入手可能になった現在、環境ノイズエレメントの発見と読解は、各地でますます加速していくだろう。

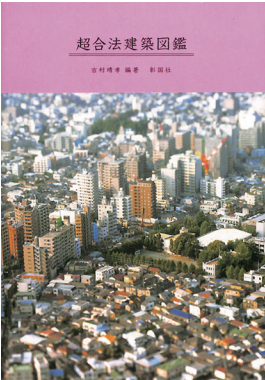
最後に、前二著のように、書籍のスタイルにも触れておこう。本書はガイドブックや図鑑のような明快なフォーマットを採用しない。また、環境ノイズエレメントには発見者が明記され、必ずしも宮本ひとりの視点に限定されていない。加えて、塚本や建築史・建築批評家の五十嵐太郎らのコラムがはさみ込まれる本書の構成は、単一の視点によらない「ノイズエレメント」の集合体であることを体現しているかのようである。



貝島桃代・黒田潤三・塚本由晴

『メイド・イン・トーキョー』

(鹿島出版会、2001年)



吉村靖孝

『超合法建築図鑑』

(彰国社、2006年)



宮本佳明

『環境ノイズを読み、風景をつくる。』

(彰国社、2007年)

都市のリサーチ・ブックから学ぶこと

今回紹介した3冊は、いずれも2000年代という同時代に出版された。『環境ノイズを読み、風景をつくる。』のコラムで五十嵐は、塚本や宮本らに認められる「同時代的な意識」として、「ヨーロッパ好きの景観論者が絶望的に醜いと嘆く都市の現実をつぶさに観察し、ユートピア的な計画を押しつけるのではなく、少しずつ空間を魅力的にするための積極的な手がかりを見いだす」点を指摘する (p186)。

ここで言う「ヨーロッパ好きの景観論者」は明示されていないものの、2005年に「美しい景観を創る会」がウェブ上に公開した「悪い景観100景」が想起される。「悪い景観100景」では、たとえば『超合法建築図鑑』で日影と建築形態の興味深い事例として取り上げられた「ボディ・ビル」は、たんに「麻布：『高級マンション』」と表記される。そして、「日影に配慮・工夫してこういう形になったというが、街の風景はこれでいいのだろうか」と、「悪い」と糾

弾する勇ましさととは裏腹に、幾分控えめな問いかけを行う。このような悪いと判断した根拠を示さない独善的な姿勢には少なくない批判が集まり、ウェブサイトも早々に閉鎖されてしまった。「悪い景観」には問題提起の意義はあったものの、「悪い」ものから何かを学ぼうとする姿勢は皆無であった。

他方、塚本は吉村との対談の中でダメ建築が「悪い」ものであることを認めた上で、「悪いものに接近していくには諧謔味や笑い、冗談を交えないといけません」¹と述べている。この姿勢は、何かと正しさを求め、「悪い」ものを排除しようとする現代においてこそ、見習うべき態度なのではないだろうか。三者三様のリサーチ・ブックが示したように、「諧謔味や笑い、冗談」は、たんなる現状追認ではなく、複雑な現実の中から新たな価値や可能性を読み解くための、したたかで強靱な知性である。

註

1 『アーキテクチャとクラウド——情報による空間の変容』millegraph、2010年、p37

いのうえ・むねのり

秋田公立美術大学美術学部景観デザイン専攻准教授。1980年鹿児島県生まれ。九州芸術工科大学卒業。九州大学大学院博士前期課程修了。東北大学大学院博士後期課程修了。博士（工学）。東北大学助教、秋田公立美術大学助教を経て、2021年より現職。専門は建築歴史・意匠。近年は国内外の集落デザインやまちあるきに関する研究を行っている。また、参加型のデザイン手法のあり方を模索しており、サイン、建築、公園、散策路などのさまざまな実践的な活動を行っている。

時間の定点を探して

岸健太

秋田からスラバヤまで、東京とジャカルタを経由する旅はすべて人工空間¹の中で経験される。暑熱でのぼせたジャワの大気に、夕暮れの秋田空港に香った新緑のわずかな記憶が紛れ霧散する。今年は雨期が長い。涼風が幾度か唐突に街路を渡ると、雷鳴と驟雨²の時間だ。大柄な雨粒は下層の家々のトタン屋根を打ち、地べたに落ちると入り組み蛇行する河川のミニチュアをいたるところで形づくる。役に立たなくなったさまざまな生活のものたちが、低いほうへと導かれていく。こまごましたものの群れが水にのまれていく情景の中には、ジャワの人びとが数百年のあいだに自らの血肉の一部とした諦念と楽観の残滓も紛れている。

このように南洋都市の情景を身体的経験と重ねて眺め、咀嚼し、そして言語化するのは、私が現地で行うあらゆる活動の基礎的作業である。この作業は、対象の特殊・個別に注意深く目を向けつつ、その先に一般・普遍を見つけ出すことを志向するものであるが、それは、主に時間にたいして関心を向けて行われる。ある社会の長期の時間の中で変わらないもの／変えられないものとはなにか。歴史的事実の精査とは異なる、自らの経験の言語化を通して対象を見抜こうとするこのような方法を、私は金子光晴の著作から学んだ。インドネシアでの活動に本格的に取り組み始めた頃である。

『マレー蘭印紀行』³は、1928年から4年間におよぶ東南アジア放浪の中で金子が断片的に書いた小品を編んだ旅行記である。金子は、マレー半島、シンガポール、ジャワ、スマトラを訪ね、そこでの見聞を何者にも寄らない立場と精神から報告する。金子は趣味的動機や取材目的で現地を巡ったのではない。ナショナリズムの台頭の禍中にあった当時の日本社会を近隣アジアの側から眺め、自分なりの日本人観を引きだしたいという素朴な動機に基づくものであった。しかし同時に、愛人のできた妻との関係を再構築するべく、妻を連れ出し心変わりを期待して各地を漂うという私的な動機もそれと不可分であった。旅の資金が尽きれば現地の在留邦人に無心し、絵を描き展覧会を開いて金を集め、女衞の親分を頼り女郎宿に寄宿するなど、日本社会と自身のあいだに線を引いておきながら、しかしその両側を往来して相手を観察する金子の姿勢は、晩年まで一貫したものだ⁴。

2010年に実施したスラバヤでの初期の活動の中で、私はこの本を手にとった。詩人の目は、「変わらないもの」を膨大な特殊・個別の中に、あるいはそれらの関係性の中に見抜き、そして詩人の言葉はそれを冷徹に選んだ観念やイメージを通して表現していた。約100年過去の東南アジア社会の報告が、2010年時点の社会のこととして読解でき、そしておそらくそれは未来を読解すること

でもあり得ることが、私にとっては新しい読書の経験であり、また得られた「手法の発見」であった。

金子光晴を知ったのは、高橋源一郎の小説『ジョン・レノン対火星人』⁵に登場する「深淵」としてであった。唐突に出現しては作中の人物を苦しめる「深淵＝金子」は、作中に遍在する不確実な「定点」として、物語の断片を枠組み、同時に、物語の全体を区切る役割を担っている。学生運動への参加とそこでの逮捕拘留の結果として失語症を長く患った高橋にとり、金子こそが「定点」であったはずである。高橋が編んだ金子の詩集『女たちへのいたみうた』⁶の解説で、高橋はこう書いている。

（略）まず、『マレー蘭印紀行』からはじめてください。この本の中の日本語は、この百年間で発表された全ての本の中でももっとも美しい。日本的な因習の全てに、生涯にわたって反抗しつづけたその人が書いた日本語こそ、だれのどんな日本語より美しかったのです。

私にとり、金子がマレー蘭印を放浪した1920年代後半の頃が、時間の「定点」のひとつである。当時のナショナリズムの台頭を起点としてアジア広域を戦場とする世界大戦を引き起こすのに至った日本は、戦後も経済・産業・政治・環境・文化などさまざまな面で東南アジア社会に大きなインパクトを与え続けている。日本人の自分がなぜインドネシアの社会を研究するのか、市民とともに活動し、あるいは行政と協働して現地社会の再編成に寄与しようとするのはなぜなのか。日本からの往来を重ね、現地社会への関与の度合いが増すごとに、「変わらないもの」というもうひとつの「定点」の中に現地社会の性質と可能性を見抜きたいと考えた当初の動機の背後に、金子と同様の「自分なりの日本人観を引きだしたい」という動機もあったことに気づき始めている。しかし、それは金子のものを基礎としてはいるが、あらゆるもののグローバリゼーションの中で生まれ育った自分が向き合う世界における「人間観」、つまり自己の日本人性とグローバル時代の人間性のあいだにあるものとでも言うべきもののように今は感じられている。

註

- 航空機とエアポートの屋内空間。
- スコールなど突発的な雷雨。
- 金子光晴『マレー蘭印紀行』中公文庫、1978年。ここでの「マレー蘭印」とは、マレー（マレー半島）およびオランダ領インドシナ（現在のインドネシア）のこと。
- 金子光晴『絶望の精神史』講談社文芸文庫、1996年、p10
- 高橋源一郎『ジョン・レノン対火星人』講談社文芸文庫、2004年
- 金子光晴著／高橋源一郎編『女たちへのいたみうた』集英社文庫、1992年、p236

きし・けんた

秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科教授。東京藝術大学美術学部建築科卒業、Cranbrook Academy of Art建築学科修了。都市居住の適正技術を検討・提案する超学際のアーバンスタディーズを国内外で実践している。インドネシア・スラバヤ市で非政府組織Operations for Habitat Studies〔OHS〕を共同主宰。京都大学東南アジア地域研究研究所〔CSEAS〕客員教授。

秋田公立美術大学大学院 複合芸術研究科

Graduate School of Transdisciplinary Arts, Akita University of Art

——創造領域と社会の変容可能性を「Transdisciplinary Arts（複合芸術）」の
視座と実践を通して研究する大学院——

本研究科の考える「複合芸術」とは、単に複数の異なる領域や技法の同居・合体を意味するものではありません。自らの専門の外に越境して他領域の思想と実践を学ぶこと、その経験を自らの活動にフィードバックさせること、さらにはそこから既存の事物の構成要素や関係性を解体・再配置することの全体を、本研究科では「Transdisciplinary Arts（複合芸術）」の活動であると考えます。

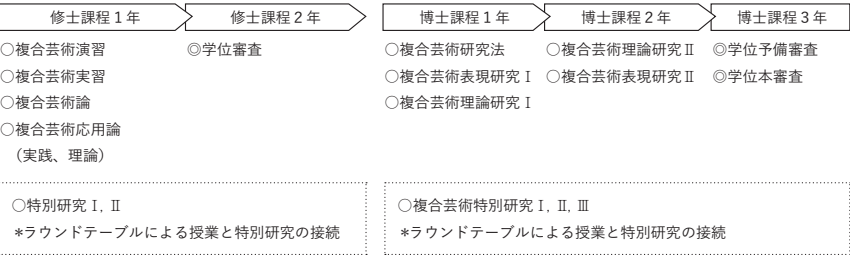
修士課程、博士課程ともに学生それぞれの専門性と研究テーマに立脚しつつ、自身の技術や資質を他の専門領域との交わりを通して拡張させる「内的運動」と、外部の社会に介入してそこにある諸要素の複合を積極的に推し進める「外的運動」との並走によって各自の研究を実現させていきます。前者では、素材・技術・手法の尽きることのない複合の試みを通して新たな表現者の力が提案され、後者からは、潜在的な社会的課題が発見されながら新しい役割と社会のかたちが提示されます。専門分化した芸術各領域の形式や枠組みを認めつつ、しかしそれを批評的に解体する冒険的な想像力と行動力の上に、複合芸術は成立すると考えます。

【修士課程のカリキュラム】

本研究科の研究指導は、「複数形の学び」「異なる知の交流」を重視して、専門領域の異なる教員と学生が関わり学生各自の複合芸術研究を育むチームティーチングの形式で行われます。カリキュラムは、学生各自の研究テーマで取り組む「特別研究」を主軸として、異なる専門領域から複合芸術の理論と実践を解説する「講義」、多様な創造領域に対応する複合芸術研究の手法を習得する「演習」、学外の地域や組織と協働して社会実践を企画・実践する「実習」により構成されます。

複合芸術科目は、修士1年次の前期には、複合芸術について様々な既存分野の視座から理解することを目的とした「複合芸術論」、そして学生各自の異なる研究テーマを交差させつつ複合芸術研究の手法を実践的に学ぶ「複合芸術演習」を配しています。後期には、創造領域の先端的な取り組みの事例と理論を学びつつ複合芸術の可能性を探る「複合芸術応用論」、およ

び行政や企業などの学外組織を協働者（カウンターパート）として社会実践のプロジェクトに取り組む「複合芸術実習」を配しています。これらの研究と実践を経験することで複合的な視野を広げ、修士課程2年目における特別研究のさらなる深化を進めます。



【複合芸術研究の実践例】

作品制作：
技法、領域、メディアを越境する新たな表現手法の開発

芸術理論：
美術批評、哲学、人類学、社会学などを通した創造領域の拡張

アートマネジメント：
企画立案、広報、運営管理などを包括したプロジェクトの実践

アーバンスタディーズ：
超領域の文化実践を通したコミュニティ研究

情報科学：
情報学、情報工学を背景とした芸術表現技術の研究と開発

映像：
映像制作、アーカイビング、情報発信を通した映像領域の拡張

ソーシャルデザイン：
社会課題の解決を目指す超領域のデザイン実践

パフォーミングアーツ：
都市空間における超領域的な身体表現の実践

[入試情報]

アドミッションポリシー

◎修士課程

新しい芸術を探究する意欲のある人

グローバルな視野と地域への視点を併せ持つ人

他者と協働しながら主体的に制作や研究に取り組める人

◎博士課程

複合の視点から自立した研究に取り組み、
表現手法の拡張や現代芸術の理論化を探究していく人

モノ・コトの成り立ちを解析し、領域を横断する高い観点から、
自らの創造性や思考の転換に基づく成果によって、
芸術領域及び社会に新たな価値を提示する人

現代芸術の研究を通じて、複合の視点からの理論化に取り組み、
「複合芸術」の体系化を担っていく意欲のある人

募集定員／入試日程

◎修士課程

定員：10名
（一般推薦および一般選抜〈第1期募集、第2期募集〉の合計）
選抜方法：書類審査・グループディスカッション・面接
一般推薦は書類審査免除

一般推薦

出願期間：2025年9月23日（火）～9月29日（月）
試験日程：2025年11月1日（土）
合格発表：2025年11月7日（金）

一般選抜（第1期募集）

出願期間：2025年9月23日（火）～9月29日（月）
試験日程：2025年11月2日（日）
合格発表：2025年11月7日（金）

一般選抜（第2期募集）

出願期間：2026年1月7日（水）～1月14日（水）
試験日程：2026年2月13日（金）
合格発表：2026年2月20日（金）

◎博士課程

定員：2名
選抜方法：書類審査・面接（口頭試問含む）

一般選抜

出願期間：2025年9月23日（火）～9月29日（月）
試験日程：2025年11月1日（土）
合格発表：2025年11月7日（金）

学生募集要項の請求方法

大学院ウェブサイトから直接ダウンロード・印刷

<https://www.akibi.ac.jp/daigakuin/examination/>

入試に関するお問い合わせ

秋田公立美術大学 事務局学生課
Tel: 018-888-8105／Mail: nyushi_jimu@akibi.ac.jp

[インフォメーション]

イベント

◎進学相談会@オープンキャンパス

日時：2025年7月26日（土）、10月11日（土）
場所：大学院棟1階（G1S）、オンライン
大学院による作品展示・研究発表、および入試やカリキュラムなどの質問に対応する進学相談コーナーを設けております。校舎や設備の見学も可能です。進学相談会はオンラインでも開催予定です。詳しくは秋田公立美術大学大学院ウェブサイトをご覧ください。

◎M1展

社会実践授業「複合芸術実習」の一環として大学院1年生（第9期生）による「M1展（タイトル未定）」を2026年1月下旬に開催予定です。学生各自の「特別研究」をベースとする作品・プロトタイプ・研究・プロジェクトなどをパブリック・エキジビションのフレームで公開します。

◎複合芸術研究科 第8期生修了研究展

2026年2月中旬に「秋田公立美術大学卒業・修了展2026」を開催予定です。修士研究（作品・論文）の展示をはじめ、ゲストを招いたトークイベントや学生企画によるイベント・パフォーマンスなどを予定しています。

各種情報

◎アクセス

秋田公立美術大学大学院 複合芸術研究科
〒010-1632 秋田県秋田市新屋大川町12-3

JR「秋田駅」から羽越本線「新屋駅」下車 「新屋駅」から徒歩15分
JR「秋田駅」から秋田中央交通バス新屋線 もしくは羽後交通「美術大学前」下車、徒歩1分
「秋田空港」から車で30分

◎ウェブサイト／SNS

ウェブサイト <https://www.akibi.ac.jp/daigakuin/>
Facebook @grad.akibi
X @AkibiGrad
Instagram @akibigrad

岩井成昭（いらい・しげあき）

教授（研究科長）
 領域：インスタレーション、アートプロジェクト、
 多文化芸術調査
 →p51

飯倉宏治（いいぐら・こうじ）

教授
 領域：情報学フロンティア、計算基盤、地理学
 →p34

今中隆介（いまなか・りゅうすけ）

教授
 領域：インテリアデザイン、ファニチャーデザイン、
 プロダクトデザイン
 →p45

岸健太（きし・けんた）

教授
 領域：アーバンスタディーズ、地域資源マネジメント、
 東南アジア地域研究
 →p85

藤浩志（ふじ・ひろし）

教授
 領域：現代美術、アートプロジェクト、アートマネジ
 メント
 バブアニューギニア国立芸術学校講師、都市計画事務
 所を経て藤浩志企画制作室を立ち上げ、美術家・プロ
 ジェクトディレクターとして「拠点づくり」「しくみ
 づくり」「ツールの開発」などを探究。東日本大震災後、
 東北の文化施設や教育機関に関わり、新しいプロジェ
 クトが発生する状況と連鎖を促すしくみについて模索。
 NPO法人アーツセンターあきた理事長。

石倉敏明（いしくら・としあき）

准教授
 領域：芸術人類学、神話学
 インドやネパール、日本各地で比較神話学やコスモロ
 ジーの研究を行い、様々なアーティストとの協働プロ
 ジェクトを実践する。共著・編著に『野生めぐり 列島
 神話の源流に触れる12の旅』（淡交社）、『Lexicon 現代
 人類学』（以文社）、『〈動物をえがく〉人類学』（岩波書店）
 など。おもな展覧会に第58回ヴェネチア・ビエンナー
 レ国際美術展日本館展示「Cosmo-Eggs | 宇宙の卵」
 （2019年、イタリア）、『精神の〈北〉へ vol.10：かす
 かな共振をとらえて』（2019年、ロヴァニエミ美術
 館、フィンランド）、『Material, or』（2023年、21_21
 DESIGN SIGHT、東京）など。

唐澤太輔（からさわ・たいすけ）

准教授
 領域：哲学、文化人類学
 1978年兵庫県生まれ。専門は哲学、文化人類学、南方
 熊楠研究。近年は熊楠の粘菌（変形菌）に関する言説
 を軸に、華嚴思想やハイデガーの存在論などを交えな
 がら「生命そのもの」を思考する「粘菌哲学」を構想中。
 野生種の粘菌の生態・動態・形態を顕微鏡で観察し、
 動画撮影・編集なども行っている。2019年、第13回湯
 浅泰雄著作賞受賞。

萩原健一（はぎはら・けんいち）

准教授
 領域：映像、メディアアート
 映像作家／研究者。写真表現を軸に、映像メディアを
 用いて作品制作を行う。国際情報科学芸術アカデミー
 [IAMAS] DSP卒業。2005年文化庁新進芸術家国内
 研修として山口情報芸術センター [YCAM] 滞在後、
 2007年、情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 修了。
 IAMAS助教を経て、2017年より秋田公立美術大学准
 教授。企業やプログラマーと協働したメディア教育教
 材の開発を研究の軸としている。

福住廉（ふくずみ・れん）

准教授
 領域：美術批評
 →p73

山川冬樹（やまかわ・ふゆき）

准教授
 領域：パフォーマンス、現代美術、映像音響
 自らの身体や声を媒体に、視覚や聴覚、皮膚感覚など
 に訴えかける表現で、美術、音楽、舞台芸術の領域を
 横断して活動。これまでに16カ国でパフォーマンスを
 上演。近年の展覧会に「Japanorama」（2017年、ボン
 ビドゥー・センター・メッス、フランス）、「JAPAN.
 BODY_PEFORM_LIVE」（2021年、Padiglione d'Arte
 Contemporanea、イタリア）など。ハンセン病療養所
 や帰還困難区域での長期的なアートプロジェクトもある。

北澤憲昭（きたざわ・のりあき）

客員教授
 美術評論家、美術史家。武蔵野美術大学客員教授。女
 子美術大学名誉教授。1951年生まれ。著書に『眼の神
 殿』（ちくま学芸文庫）、『境界の美術史』（ちくま学芸
 文庫）、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』（岩波書店）、
 『「日本画」の転位』『〈列島〉の絵画』『逆光の明治』（い
 ずれもブリュッケ）、『アヴァンギャルド以後の工芸』（美
 学出版）など多数。

居村匠（いむら・たくみ）

領域：美学、芸術学
 1991年生まれ。神戸大学大学院人文学研究科博士課程
 後期課程修了。博士（学術）。専門は美学・芸術学、と
 くにはブラジルのモダン・アート。おもな論文に「食人
 の思想の現代的意義——オズヴァウチ・ヂ・アンドラー
 チからスエリー・ロルニクへ」（『エクリヤ』16号、エ
 クリヤ編集部、2024年）、共訳書にニック・スルネッ
 ク『プラットフォーム資本主義』（大橋完太郎・居村匠
 訳、人文書院、2022年）など。

瀬戸彩花（せと・あやか）

領域：情報考古学、データ解析
 2000年宮城県生まれ。物体から形状特徴を抽出し、
 画像や点群などのデータから意味のある情報を見出す
 研究を行っている。おもな研究に、従来手作業に依存
 していた石器の管理を対象とし、その自動化を目的と
 したシステムの構築に取り組んだ「実物の石器と3次元
 計測点群のリアルタイム識別処理を目指した石器識別
 アルゴリズムの効率化に関する研究」など。

堀至以（ほり・ちかい）

領域：絵画、ドローイング
 1988年愛知県生まれ。描くことと眺めることの反復
 によるイメージの生成過程を主題に油絵を制作してい
 る。おもな展示に、個展「サザンライト」（2021年、
 Art Space & Cafe Barrack、愛知）、個展「結晶の中
 を回る」（2019年、清須市はるひ美術館、愛知）、「VOCA
 展2019」（2019年、上野の森美術館、東京）、「群馬青
 年ビエンナーレ2019」（2019年、群馬県立近代美術館）
 など。

山岸耕輔（やまぎし・こうすけ）

領域：映像メディア、身体表現
 1995年石川県生まれ。3Dペンでかたどったモチーフ
 をクロマキー合成で透過し、実物のモチーフとスーパ
 インポーズさせることで、網目状の不安定なオブジェ
 を風景に出現させる。その独特な存在感から、モノと
 場所の関係を見つめ直す映像を制作する。2020年から
 「移動」をテーマに、墓石が都市を徘徊する映像作品
 などを発表。

T R A N S

03

Transdisciplinary Arts

発行日

2025年8月1日発行

編集長 福住 廉

編集 佐藤 恵美

制作 堀至以

デザイン 大里 淳

印刷・製本

秋田活版印刷株式会社

発行

秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科
〒010-1632 秋田県秋田市新屋大川町12-3

TEL

018-888-8100 [代表]

Web

<https://www.akibi.ac.jp/daigakuin/>



