TRANS

04

Transdisciplinary Arts

TRANS

04

Transdisciplinary Arts

Editor’s Note

映画『プラダを着た悪魔２』(2026年) でもっとも印象深かったのは、メリル・ストリープ演じるミランダ・プリーストリーをめぐる環境の劇的な変化でした。彼女が編集するファッション誌『ランウェイ』は、ご多分に漏れず紙媒体としての存続の危機に見舞われているばかりか、彼女の代名詞ともいえる毒舌ですら、昨今かまびすしいポリティカル・コレクトネスという無形の圧力によりたしなめられる始末。この20年のあいだに、悪魔の剛腕が斜陽に染まってしまったようで、えも言われぬ淋しさを禁じえませんでした。

ただ、王国の落日はファッションやメディアといった文化産業に限られているわけではありません。それは大学という教育研究機関にも影を落としています。その土地の大学で研究に邁進しているにもかかわらずなお「地域貢献」を求められる過剰な要請と、精神保健の専門家ではない研究者に学生の心のケアを強いる暴力性は、「正しさ」を隠れ蓑にしながら研究者を内側から蝕んでいる点で、明らかに表裏一体の関係にあります。資本主義の爛熟に伴い、世界のあらゆる局面において空洞化が進行しているとすれば、大学はまちがいなくそれと対峙するフロントのひとつなのです。

そうしたなか、逆境をいくども乗り越えてきたミランダのように、本誌もまた、口あたりのよい表面的な正義や即時的な成果を求める資本主義に惑わされることなく、あくまでも信頼に足る言葉の実質を生産することを堅持します。「当事者性」を巡って交わされた濃密きわまる応酬を読めば、学生と教員が真摯に向き合いながら協働で言説空間を生成しうる、本研究科ならではの「魔性」の一端を垣間見ることができるでしょう。

もとより、本誌を閉鎖的な共同体とするつもりは毛頭ありません。むしろ、その門戸は大きく開かれています。ここを突破しようとする主体性と自発性こそ、複合／越境という冒険のはじまりなのです。

『TRANS』編集長　福住廉

CONTENTS

006 Art History

［連載］realism の自壊的展開——日本における表現的絵画の台頭と自壊（1）　北澤憲昭

024 Essay_01

ひきこもごも　渡辺篤

042 Project ／ Comment

042　都市を育てなおす——カンポンの「生存の知技」から Re-governing へ　岸健太

054　カンポンが生み出す未来都市の可能性を探り続けて　岡本正明

058 Report

ラディカル・アイソレーション——タイ深南部の芸術実践から　居原田遥

066 Voice

067　語り得ぬものに価値はないのか　杉本麗百

072　廃墟的な経験　桑田早綺

076　モノ、フレーム、「展示」　長手奏汰

080　稲をガラスにする——籾殻ガラスの研究と制作　水野渚

084　乾漆造形による多元的な生命力の探求　余丹璐

088　通过干漆雕塑探索生命力的多样性　余丹璐

092 Interview

「当事者性」とはなにか？　聞き手：井上愛萌　河塚彩和

語り手：岩井成昭　山川冬樹　渡辺篤

113 Book Review

荒井裕樹『無意味なんかじゃない自分 ハンセン病作家・北條民雄を読む』　山川冬樹

122 Essay_02

南洋都市異聞 第 4 回　倒れた聖樹の下で　岸健太

126 About

カリキュラム　入試情報　教員助手紹介





ART HISTORY

［連載］

realism の自壊的展開
――日本における表現的絵画の台頭と自壊――

（1）

北澤憲昭

I

西欧近代における realism の成り立ちと、日本社会におけるその受容

西欧における近代 realism の成り立ち

芸術上の realism は、しばしば「写実主義」「現実主義」などと訳されるが、思想史では「実在論」という訳語があてられる。「実在論」とは、「主観（subject）」の外部に「客体（object）」の存在をみとめる認識の構えであり、「写実」とは、このような構えにもとづく表現にほかならない。

言葉の側面からみてゆくと、realism という語には「もの」の意味をもつラテン語 res が潜んでいる。ただし、「もの」と訳されるからといって、res は物体や物質の意味に限定される語ではない。res は英語の thing や matter と同じく多様な意味を含みうる言葉なのだ。すなわち、res は物質、事物、事件、出来事、現実、真実、そして歴史、世界など実に多様な意味をもつ。それは森羅万象にかかわっている。「もの」という日本語も抽象名詞としては同様の多義性を帯びる。

だが、ここで注目したいのはこうした多義をもつ res が「もの」を第一義としているという点、言い換えればこ

の語が抽象名詞に収斂するという一点である。すなわち、realism という語の中核に res という語が見いだされるということは、realism が名詞への傾斜をもつということであり、これは実体への志向をはらむということにほかならない。名詞（noun）は、世界を「実体（substance）」として捉える語だからである。「実体」は、ある存在の不変の核、もしくは多様な属性の根柢にあるものを指すと定義される。

要するに res という語は、変化の基底に見いだされる独立的な存在を指すわけだが、それゆえ、人間の思惑によって揺らぐことなく在りつづけるというニュアンスを帯びる。観念から生まれる幻影などではないという信念が、人間の前に「実在（reality）」をもたらす。res を語の構成要素にもつ realism が「実在論」と訳されるゆえんである。

認識論としての実在論（realism）は、この「実在」を認識の対象に据える。換言すれば、実在を「主観」に対置される「客体」として捉え返すことで「主観／客体」という図式を形成する。これが realism を成り立たせる基本的な構えであることは先に指摘した。realism はこれによって実在の把握を企てるのである。

認識という行為における実在の把握とは、「それが何であるか」の判断が成り立つことを意味する。何であるかという問いへの応答が名詞ないしは名詞化に帰着することはわざわざ指摘するまでもあるまい。主語「それ」とイコールで結ばれる述語に名詞もしくはそれに相当する語を配置することで、変化の基底たる実体を指し示すのが古典的な論理のシステムだからである。このようにして認識としての realism は「名詞」を要として「実体」「実在」「客体」

という概念を組織するのだ。もっとも、この企ては確実なものではない。人間の前に据えられた「実在」を the real（現実そのもの）と捉えるならば、それは主観や言語を超えたところにあると言うほかないからだ。カントに倣ってそれを「物自体」と呼んでもよいが、ここで注意すべきは、認識を超えた存在をカントが「物自体（Ding an sich）」という名詞句で言い表したという点だろう。

絵画における realism

理論的に見るならば絵画における realism の成り立ちも変わりはない。「写実」と呼び替えられる絵画の realism は「主観／客体」の構えにおいて実体としての世界を見いだし、それをキアロスクーロやパースペクティヴによって画面に再現し、定着してゆく。人間であれ事物であれ動植物であれ、個物であれ複数の個物が形成する関係態であれ、あるいは空間や空気であっても事情に変わりはない。絵画は複層的に世界を地と図に分節することで実体を括り出しつつ、そこに得られる視覚像を画面に再現してゆくのだ。近代絵画のこうした手順は、名詞が世界を実体の相で捉えるのと同じ手つきといえる。明治 20 年代以降、realism の訳語として「写実主義」が定着してゆくゆえんである。1914 年に刊行された日本初の『美術辞典』は「しゃじつしゅぎ（写実主義 Realism）」という項目を立てて、次のように説明している［(…) は中略（以下同）］。

此言葉には二様の意味がある。厳密な意味に云ふ写実主義は、理想主義と反対に実際に存在する事物を実際の儘に表現することである。(…) 併し此処に一つ他の写実主義者（リアリスト）がある。此派の人々は表現の真実と云ふことを極端に厳守して仮りにも理知の説明を待たなければならぬやうなものを表現することを許さない。彼等は実際に眼に見えるもののみを描き、又事物の美醜をも問はない。従つて故（ことさ）らに醜なものを選んで快とする傾きがないでもない。

「実際」なる語はありのままの現実を指すわけだが、事物の基底に想定される不変の存在を括り出す realism は、必ずしもありのままを描き出すとは限らない。「実体」の想定は、むしろ「理想主義」に近い。だが、「実体」の相において見いだされる世界こそ、言語に呪われた存在である人間にとってのありのままと言うこともできるだろう。「写実」という美術用語は一筋縄ではいかない奥行きをもつ。

ところで、今日では、人間の「主観」の外部に実体が在るということ、言い換えれば「客体」が見いだされるのは当たり前のことと思われているが、この構えが理論的なレヴェルで自覚されるようになるのはイタリア・ルネサンス以降のことであり、これが日本社会に波及したのは明治以後のことであった。主観の外に客体が存在することを示す「主観／客体」という二項対立図式は近代以降に、思考の枠組みとして日本社会に組み込まれていったのである。

しかし、「主観／客体」という二項対立図式は、現在ではさまざまな批判にさらされている。この二項図式は、近代化の過程で「内界／外界」「精神／物質」「文化／自然」など、人間とその外部を分け隔て対立的に捉えるさまざまな発想を派生させてゆくことになるのだが、こうした構えは——身体論や人類学の「存在論的転回」にみられるように——現在では批判的に捉え返されている。「名詞（noun）は、世界を「実体（substance）」として捉える語」であるという先のくだりは、カント以後の現代思想を踏まえて正確を期するならば、「名詞によって、あるいは名詞化によって世界を捉えるとき、世界は実体として姿を現わす」と言うべきなのである。「実在論（realism）は、このようにして見いだされる「実在」を、認識の対象に据える」というくだりも、同様に「世界を名詞的に把握する realism の構えによって、世界は人間の外部に実在の相で現れる」と言い直すべきなのだが、しかし、ここでは近代日本における絵画の realism の消長を思想史的次元との関連において捉え返すために、敢えて二項対立図式に即した立論を行い、その展開を跡づけることによって「主観／客体」という realism の構えが内的に崩壊する過程をたどってゆくことにする。タイトルに「自壊」の語を配したゆえんであるが、「主観／客体」の構えは未だにその過程を歩み終えてはいない。曖昧な成り立ちを引きずりながら今に生き延びている。realism をめぐる諸問題は今もなお意義を失っていない。

また、先に絵画の写実的描写を名詞化による実体的世界把握と対応させたくだりは、現代の絵画論を踏まえて捉え返すならば、絵画はその物質的独自性によって言語の限界を突破もしくは曖昧化せずにおかないと言い直すべきだろう。これこそ realism の自壊過程の結果であると言うこと

もできるのだが、しかし、その過程を見るためには、日本の近代絵画が目指したスタンダードな在り方と見方とに即して上述のような枠組みからスタートするべきだと考える。

だが、考察をそこへ向けて駆動する前に、その大前提として、西欧 realism 受容以前の日本社会における造形の在り方と、西欧における近代 realism の成り立ちとを大雑把に押さえておくことにしよう。本題へ向けて矢を放つ前に大きく弓を引き絞るのが当然の作法だからである。本論における「西欧」とは、イタリア・ルネサンスに端を発する画法を近代社会の部分システムとして確立した西ヨーロッパ諸地域を指す。「西洋」というイデオロギッシュな括りも必要に応じて用いる。

realism の受容以前の日本絵画

矢代幸雄は『日本美術の特質』（岩波書店、1943 年）において、江戸時代までの絵画の特質として工芸と絵画、彫刻との境が曖昧であることを挙げている。矢代はこう書いている。

> 先づ日本は美術国といふよりも寧ろ工芸国と呼ぶを適当とする程、工芸の盛なる国であつた。（…）而して日本美術全般に就て最も顕著なる点は、日本人の工芸愛好なる、是等の諸工芸が他国に多くその例を見るやうに、純正美術と離れて発達することなく、生活の周囲として之を美化する為めに、絵画彫刻共に綜合美の一部として並列混合し（…）また両者が截然と区別し難き密接なる相互関係に於て発達して来たことである。

工芸と絵画・彫刻との「密接なる相互関係」は、荘厳された仏堂に安置される仏像や屏風・襖絵などに典型が見いだされるところだが、その造形的特徴は顕著な装飾性にあり、そこからさまざまな特質が生じている。絵画についていえば、しばしば指摘される平面性もそのひとつであるし、描写における装飾的デフォルマシオンや比例配分、華麗な色彩もそうであるし、逆に色彩の抑制も装飾的な意志をしばしば感じさせる。そして、これらの結果として、あるいは原因として写実性を遠ざける傾向が指摘できる。自然の多様と奥行きの実態を描き出すことで実在の世界に肉薄する写実よりも、むしろ、反写実的な傾向が主流となっていったのである。工芸志向の造型が伴う装飾性は、西欧近代 realism の基盤を成す透視図法（perspective）や明暗法（chiaroscuro）に馴染みにくいのだ。これについてわざわざ説明をするには及ぶまい。いったい誰が、奥行きと立体感を如実に織り出した絨毯を踏んで歩きたいと思うだろうか。

反写実的な傾向は、江戸時代末までに国民的な拡がりをみせていた南画についても指摘できる。南画は必ずしも装飾的とはいえないけれど、心の内なる理想郷として非現実化されるその景観表現（「胸中丘壑（きょうがく）」）は網膜的な透視図法や明暗法に馴染まない。

反写実的傾向は江戸時代以前の日本社会の造形とヨーロッパのそれを比較すれば一目瞭然だろう。平安時代末期の《源氏物語絵巻》は人間を頭部と着衣によって表象している。頭部以外の肉体は装束によって代替的に表現される

にすぎない。顔面も写実性はいたって希薄である。浮世絵においても、たとえば鳥居清長の《風俗東之錦 湯上り三美人》［図 1］はセミヌードの三人の女性を優美に描き出しているが、これを同時代のフランスのジャン＝バプティスト・ルニョーの《三美神》［図 2］や、これより 150 年ほど遡るピーテル・パウル・ルーベンスの《三美神》［図 3］と比べてみれば写実性の薄弱さは誰の目にもあきらかであるに違いない。ルニョーの大理石彫刻を思わせるヌードも、ルーベンスの脂肪の厚みを思わせる重みのある肉体も実在感において清長を遥かに凌いでいる。



図 1
鳥居清長《風俗東之錦 湯上り三美人》
1783–84 年
メトロポリタン美術館蔵
via Wikipedia



図 2
ジャン＝バプティスト・ルニョー
《三美神》1793–94 年頃
ルーヴル美術館蔵
via Wikimedia Commons



図 3
ピーテル・パウル・ルーベンス
《三美神》1635 年
プラド美術館蔵
via Wikipedia

日本絵画史における西欧近代 realism の受容

透視図法と明暗法による西欧絵画の realism を日本絵画が受け容れることになったのは 18 世紀以降のことである。最初の直接的な契機は 1716 年に始まる「享保の改革」以降の洋書解禁の動きだった。

徳川幕府は、神の前の平等を説くキリスト教と幕府を支える身分制秩序の軋轢を警戒してキリスト教への禁圧を行い、1630 年にキリスト教の流入を防ぐために漢訳洋書の輸入に制限を設ける禁書令を発布した。ただし、禁書の対象となったのはキリスト教関係の書籍であって、主題的にキリスト教に言及しない科学書の輸入は認められていた。ところが 1685 年に舶載された西洋天文学に関する漢籍のなかにキリスト教関係の文字があるのを儒者の向井元成（げんせい）が告発したのをきっかけに禁書令がイデオロギッシュに厳格化され、科学書の輸入も難しい状況が到来した。天文学に関心をもち改暦の必要を認識していた徳川吉宗は、厳格化された禁書令が改暦作業の障害となっていることを認識し、「享保の改革」の一環としてこれを緩和する政策をとるに至る。吉宗はプラグマティストであった。こうして西洋天文学をはじめとして、キリスト教の教義への言及がみられない地理書、医学書などの漢訳の輸入制限が緩和されることとなり、西欧の近代技術の積極的受容への動きが加速されることになるのである。そればかりではない。吉宗は 1740 年に青木昆陽、野呂元丈にオランダ語の学習を命じ、オランダ語の積極的な学習が公然と開始されることとなった。

野呂元丈が幕府の紅葉山文庫に死蔵されていたランベルス・ドドネウスの『草木誌』（1618 または 1644 年）とヤン・ヨンストンの『動物図説』（1660 年）のオランダ語版をおよそ 10 年かけて抄訳（1750 年）したのを皮切りに、西欧文化の受容は漢訳を介さずオランダ語原書に直接アプローチする段階に入ってゆく。そうした動きのなかで、やがてドイツ人解剖学者ヨハン・アダム・クルムスの解剖学教科書のオランダ語訳『解剖学図譜』（通称「ターヘル・アナトミア」）を杉田玄白、前野良沢らが訳出刊行することになる。すなわち『解体新書』（1774 年）の刊行だが、この書物は日本絵画史とも大きなかかわりをもっていた。原書の巻末に纏められた銅版画による図譜を木版に移すために、小田野直武がトレースして下絵を作成しているからである。

秋田蘭画の中心的画家として知られる小田野直武を図譜作成の担当者として杉田玄白に推薦したのは平賀源内であった。秋田藩士だった小田野は、藩主佐竹義敦に招かれ

て同地を訪れた平賀源内から洋画の手ほどきをうけ、その後、江戸に上って源内のもとで西欧画法の修練を積んでいたのである。だが、洋画技法習得は未だ充分とはいえないレヴェルだったようで、巻頭近くに「序図」という題で配置されている小田野の図譜を見ると、原図に施されている明暗の多くは省略されているか曖昧化されているし、人体の透視図法的形態は比較的正確に踏まえられているものの、いたってぎこちない［図 4–1、4–2］。当人も「序図」に付した後書で、西欧人の絵の完成度は極めて高く、自分のような才知なきものの及ぶところではないと記している。



図 4–1
ヨハン・アダム・クルムス『Anatomische Tabellen』のオランダ語訳『Ontleedkundige Tafelen』（1734 年）より
https://dcollections.lib.keio.ac.jp/ja/anatomia/dutch



図 4–2
前野良沢、杉田玄白ほか訳『解体新書』「序図」（小田野直武原図）より
https://dl.ndl.go.jp/pid/2558887/1/29

レトリックとしての西欧画法

その後、小田野直武は装飾性に傾く伝来の画法に西欧画法を織り込んだスタイルを確立し、秋田蘭画を代表する画家となってゆく。ドドネウスの『草木誌』を思わせる花卉を植えた鉢に焦点化しつつ、それを近景として背後の水域、島、遠景へと空間の拡がりを見せる《不忍池図》［図 5］は小田野直武の面目躍如たるものがある。享保の改革から『解体新書』への動きが、おおむねプラグマティックな発想によるものであったのに対して、秋田蘭画は絵画としての鑑賞的価値に重点を置く構えを示すことで、西欧文化の受容に新境地を拓いたのであった。言い換えれば、西欧画法を伝来の絵画に馴致させる企てだが、こうした傾向は、同時代の円山応挙の《雪松図屏風》（18 世紀）、《藤花図》（1776）などにも指摘できる。応挙も西欧画法と伝統的画法の混成



図 5
小田野直武《不忍池図》
1770 年代
秋田県立近代美術館蔵
https://akita-kinbi.jp/ja_pages/akita_ranga/



図 6
奥村政信《両国橋夕涼見浮絵根元》
18 世紀
神戸市立博物館蔵
https://online.bunka.go.jp/heritages/detail/456999



図 7
歌川豊春《浮繪 歌舞妓芝居之圖》
18 世紀
東京国立博物館蔵
https://online.bunka.go.jp/heritages/detail/562899



図 8
葛飾北斎《くだんうしがふち》
1809 年
葛飾北斎画集　via Wikipedia

的用法に長けた画家であった。

このほか浮世絵にも同様の例を見いだすことができる。線遠近法による極端な奥行き感と、その反動による突出感をレトリカルに用いて屋内空間を描き出した「浮絵（うきえ）」である。作例としては奥村政信の《両国橋夕涼見浮絵根元（りょうごくばしゆうすずみうきえこんげん）》［図 6］や歌川豊春《浮繪 歌舞妓芝居之圖》［図 7］などが挙げられる。このうち奥村政信の画面は、室内と外景のあいだで視点が大きく異なっているが、これを造形上のレトリックや造形思考の結果と捉えるのは難しい。realism における「主観」が成り立ち得ていないことを示していると考えるべきだろう。視点と主観の問題については次章で詳説する。

すこし時代は下るが葛飾北斎も線遠近法をレトリックとして用いている。たとえば《くだんうしがふち》［図 8］では、画面右手に俯瞰で坂道を描き、その左手すなわち画面中央から左端にかけて、覗き込むように大きく「牛ヶ淵」と呼ばれる堀を描いて、その彼方に水平な拡がりと雲を配置している。高さ深さ遠さで画面を構成する「三遠法」の応用とも見えるこの画面は、平地を視点の高さから描く通常の透視図法を坂道の部分で相対化しつつ、透視図法を「三遠法」に組み込もうとしているように見える。高度な絵画的レトリックというべきだろう。上端左に画題と款記をアルファベットの筆記体を思わせる横書きで記してあるのは単なるエキゾティシズムにすぎないが、画面の全体を囲むようにして描かれた洋風額縁は単にエキゾティシズムとして片づけるわけにいかない。これは透視図法の理法にかなった造形といえる。視覚のピラミッドを切断する平面の位置

と広がりとを示すことで、遠近法の複合によって成り立つ複雑な画面に統合性をもたらしているからである。

以上のように開放的な動きのなかで日本最初のオランダ語辞典『波留麻和解（はるまわげ）』が 1796 年に完成をみることになるのだが、絵画史上の出来事として取り上げるべきは、オランダ人画家ヘラルド・ドゥ・ライレッセの『大絵画本』（1740 年）がもたらされたことだろう。900 頁に及ぶ大部の書物で、絵画ジャンルを網羅的に論じたこの本は、秋田蘭画の佐竹曙山、銅版画の亜欧堂田善らの画業に痕跡を残しているほか、蘭方医の森島中良が著書『紅毛雑話』に同書の挿絵を引用している。また、これらの人びとと縁の深かった平賀源内は『大絵画本』を所蔵していた可能性があり、彼に師事した司馬江漢にも同書から学んだ形跡がある。「Tafelberg」というオランダ名のサインを残し、徳川吉宗がオランダから取り寄せたファン・ロイエンの花の静物画を弟の孟高と共に模写［図 9］した石川大浪は『大絵画本』を所蔵していたことが知られている。

石川大浪所蔵の『大絵画本』は、大浪を「泰西画法」の師と仰いだ谷文晁の手に帰することになるのだが、こうしたいきさつは一冊のオランダ語原書が育む知の共同性を思わせずにおかない。また、文晁が徳川吉宗の孫にあたる松平定信に絵筆をもって仕えたのは西欧画法受容の大きな流れを彷彿させる。亜欧堂田善も松平定信に仕え、定信の仲介で文晁に画技を習ったというが、これも大きな流れを印象づける事例と言えるだろう。

「蛮社の獄」（1839）や「蘭書翻訳取締令」（1849-50）など反動的な動きがありはしたものの、明治へと流れ込んでゆくこの大きな流れを止めることは、もはや誰にもできなかった。



図 9
谷文晁
《ファン・ロイエン筆花鳥図摸写》
19 世紀
神戸市立博物館蔵
https://online.bunka.go.jp/heritages/detail/410665
1796 年に石川大浪・孟高兄弟が模写した画面を谷文晁が模写したもの。

西欧派画家の系譜――司馬江漢から高橋由一へ

18 世紀の日本社会で西欧画法に心惹かれた画家として司馬江漢の名を逸するわけにいかない。司馬江漢は、『西洋画談』（1799 年）のなかで西欧画法についてこんなふうに述べている。――日本や中国の絵はただ楽しむだけのもので実用性をもたない。これに対して西欧の絵は現実の真の姿を再現することで実用性をもつ。ものごとは文字で記すこともできるが、そこには限界があって、形状については絵によって初めて良く見分けることができる。だから西欧の書物はイラストレーションを多用する。いつも言うように、絵は写実でなければ価値がない。絵ですらない。

ここに語られている江漢の絵画観はプラグマティックな発想に根ざしている。これは彼が「享保の改革」以降の蘭学の流れに棹（さお）さしていたことを示している。イラストレーションに関するくだりは、師匠の平賀源内が所蔵していたヨンストンの『動物図譜』の生き生きとした動物たちの姿態を念頭においたものであったに違いない。次の一節も同様である。江漢は西欧画について「山水、花鳥、牛羊、木石、昆蟲の類を画くに、毎々目に新にして、画中の品物悉く飛動するが如し」と述べているのである。

だが、ここにはプラグマティズムとは異なる次元が寄り添っている。「悉く飛動するが如し」という表現は「気韻

生動」を重視する東アジアの伝統的絵画観へと思いを誘わずにいないのだ。すなわち、如実に描くことが、日本を含む東アジアの絵画の在り方に通ずるということを思い起こさせずにおかないわけだが、これは秋田蘭画に見られるような装飾性への志向とはもちろん大きく異なる。ここに窺うことができるのは、プラグマティックな実用性が、そのまま鑑賞性を帯びるという絵画観なのだ。あるいは絵画としての本源的な装飾性が認められるとしても、それは機能主義デザインのような装飾性、いってみれば素木が帯びる装飾性に譬えうるようなものと言うべきだろう。

こうした絵画観は、幕末明治初期に活動した高橋由一に、やがて受け継がれてゆく。高橋由一が本格的に西欧画法を学び始めたころに書いた「画学局的言」（1865 年）という文章には、『西洋画談』の上記のような文言を踏まえたとおぼしきセンテンスが認められるのである。

「画学局」というのは由一が本格的に西欧画法を学び始めた幕府の「洋書調所（ようしょしらべしょ）」の絵画部門のことである。この機関はペリー来航を機に、海禁策の無力を思い知った幕府が設けた西欧学問研究機関であるのだが、由一が西欧の画法に目覚めた契機もペリーの来航だった。ペリー来航のときに、友人から西欧製の石版画を見せてもらった経験が由一に西欧画法の習得を決意させたのである。

高橋由一に石版画を見せた「或ル友人」とは、その当時、幕府の中枢近くにいた幼馴染の西村茂樹ではないかと推測されている。そうだとすれば、由一が眼にした石版画は、ペリーが二度目の来航時（1854 年）に老中阿部正弘に贈ったものであった可能性が高い。アメリカ＝メキシコ戦争を描いたカール・ネベルの石版画を載せた『図説 米墨戦争（原題:The war between the United States and Mexico illustrated）』（1851 年）である。これは、近代日本最初の「西洋画家」と称される高橋由一が西欧画法に開眼した契機が戦争画であったということにほかならず、アジア・太平洋戦争における戦争記録画に思いを馳せるとき複雑な感慨をもたらさずにいない。

戦争記録画への批判として、日本近代絵画が技術への偏向ゆえに思想性を疎かにする傾向があったという指摘がある。realism に即していえば、再現性に集中して画面に生み出される思想的次元への注意が疎かになりがちだということだが、そして、それは指摘すべき欠点であるに違いないのだけれど、ここで指摘される無思想性は主題にかかわるそれでしかない。

だが、思想性は主題にのみ認められるものだろうか。技術を思想と対立的に捉えることは果たして妥当だろうか。

科学と realism

近代を貫く科学主義とそれに由来するテクノロジーは、それ自体が思想史的な問題として捉えられるべきであることはいうまでもない。近代西欧に端を発して全世界を席巻した科学的発想は、もともとキリスト教に根ざすものであり、科学思想はその影を今もなお引きずっている。科学は基本的に自然を客体として捉えるが、このスタンスは「神の似姿（Imago Dei）」としての人間というキリスト教的ド

グマに接している。人間に特権性を付与するこのような発想は「主観／客体」図式を踏まえる近代 realism のものでもあった。両者の根は絡まりあっている。

「画学局的言」のなかで由一は「宇宙ノ瞑々暗々タルモ日月ノ光輝ヲ受ルニ当レバ、直二凸凹、遠近、深浅ノ形状瞭然タリ」と記したうえで、西欧画法はこうした現象に着目して成り立ったものであり、「理ヲ究メ致スコト」であると述べている。真っ暗な宇宙に光が差し込むことで世界が立体的に浮かび上がるとするこのくだりは、『創世記』の「光あれ」を彷彿させずにおかないが、これを裏付けるように由一はこの文章の冒頭にこう記している。文中の「写真」は「写実」の意味である。

> 泰西諸州ノ画法ハ元来写真ヲ貴ベリ。眼前ノ森羅万象既ニ皆造化主ノ図画ナレバ、写照スル所ノ像ハ則(すなわち)人功中筆端ノ小造物ナリ。

眼の前の世界は「造化主」の描いた絵であると由一は言う。「造化」は東アジア文化圏の古典的な用語だが、これに「主」がつくとキリスト教の神を含意する。つまり、この世界は創造神が描いた絵だと由一は主張するわけだが、そこから彼は斬新な絵画論と画家像を提示している。絵画制作は神の絵を鏡に映すように描くことであり、そのとき画家は神の創造をミクロなレヴェルで繰り返す存在になるというのである。キリスト教的な絵画起源論と、創造者としての芸術家の原型とを併せて提示しているわけだが、禁教下でこうした発言が許されたのは、開港によって禁教令が緩和されつつある状況ゆえのことであったろう。



図 10
高橋由一《司馬江漢像》
1875–76 年頃
via Wikipedia

高橋由一が写実に「趣味」を見いだした石版画は、18世紀末に発明された当時新来の技術であり、それ以前の銅版画などに比して絵画性の強い表現が可能であった。それゆえ、由一はそこに「趣味」を見いだし、そこから後の「美術」に通じる次元が育まれていったと見ることができる。また、司馬江漢と高橋由一は、秋田蘭画などそれ以前の西欧派の画家たちと異なり油彩画を描いていることも思い合わされる［図 10］。表現におけるマテリアルな次元への関心が見いだされるのだが、そこには凡百の表象論を超える思想性がはらまれているというべきだろう。技術のはらむ思想性は決して軽んずるべきものではないのである。

このような観点から次章では、技術のはらむ思想性について西欧の例に即してさらに掘り下げてみることにしよう。

［次号に続く］

きたざわ・のりあき
美術評論家、美術史家。秋田公立美術大学大学院、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。著者に『眼の神殿』、『境界の美術史』（いずれもちくま学芸文庫）、『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。

ESSAY_01

ひきこもごも

渡辺篤



《セルフポートレート》2016 年
コンクリート板に写真転写、金継ぎ
撮影：井上桂佑

1 . 深い不快

本当に腹が立っていた。天井をもう何ヶ月見上げ続けただろう。世間はみな、思慮が浅く利己的で、他者の痛みに無関心だと憎んでいた。小さな部屋には、破裂しそうなほど怒りが充満し、それが引くと深い絶望が襲う。寝たきりで目と頭ばかり使う生活を続けていたら、身体が消失したような感覚に陥った。久しぶりに確認した手はまだちゃんとついていたが、変わり果てた自分の姿を想像するのは辛く、インターネットへ意識を移した。そうして 31 歳の大晦日を「ひきこもり」として迎えた。そしてそれから足掛け 3 年、ひきこもって過ごした。最初の 7 ヶ月半は壮絶だった。片道切符でこの世にはもう戻ってこないと覚悟し、非常に長い年月をかけて緩やかに真綿で首を絞めていく自殺のようだった。しかし、ひょんなことで突然終わりを迎えた。最後の日、私は自分の姿を撮影した。写真に映った姿は、人間社会の外からやって来た野生の熊のようにも見える。何ヶ月も風呂に入らず、髪も髭も伸び放題。臭いだって熊のようだったかもしれない。

2025 年秋、 1 年半ぶりに横浜から秋田に来た。連日、東北の熊出没のニュースに怯え、慣れない熊スプレーを携え秋田駅に降り立った。ホテルへ

向かう夜道は、バイオハザードのような緊張感だったが、熊鈴を鳴らす人など街には誰もおらず、拍子抜けしてポケットにしまった。以前、ゲスト講師として呼んでもらった秋田公立美術大学に、教員候補としてまた来ることは想像しなかった。緊張の面接を経て、2026 年春、アーツ＆ルーツ専攻の助教に就いた。

今回、自身のこれまでについて書く依頼をいただいた。私は近年、アートや福祉のジャンルで自身の経験を幾度も語ってきた。ここではなるべく学生に伝わりやすく書きたい。少し変わったこの経験を、当事者手記として書こうと思う。

東京藝大在学中からアーティストになりたい執着心は強かった。しかし、大学を出た年の夏、私はひきこもりになった。理由に共通項があるとしたら「居場所の喪失」と言える。暑い夏の日、私は恋人に結婚の告白をした。しかし相手には別のパートナーも居て、過呼吸になった私を見捨て、彼に夕飯を作るため帰って行った。翌日から実家の自室に閉じこもった。また、その少し前には渋谷の宮下公園で路上生活者たちと半年間暮らし、アートを活用した社会運動に参加していた。しかし、全国から集った活動家らの正義感の違いによる内部対立に巻き込まれ、最後は私も排除された。社会に居場所を失った人を支援する運動から、自身が排除されたこの件は、深い傷となり、社会のどこにも居場所が無くなる感覚に陥った。他に、大学を出たばかりの自分には、アーティストとしての活躍の場がすぐ見つからなかったこと、鬱で心身を動かせない時があったことも要因だ。幼い頃によく暴力を振るわれた父とは中学から口を聞かず、実家も居心地が悪く、いよいよ地球上に自分の部屋にしか居場所は無くなった。

当初はひきこもりになったことに気づかなかった。感情が回復すると、自分を裏切った人や排除した人、冷たい社会に対して怒りが湧き、社会へのボイコットとして、自分の人生を台無しにし、消失することで当てつけようとした。生活はずっと寝たきりで、腹の上に乗せたノートパソコンでインターネットに浸った。2010 年の大晦日、流行っていた「ニコニコ生放送」を観ながら年を越そうとした時、他の視聴者の「最後に空を見たのは海の日だった」というシニカルなコメントに目が止まった。この年の海の日は 7 月 19 日。じつは私が部屋から出なくなったのもまったく同じ日だった。ネットには似た境遇の人が大勢いる。自分を含むそれらを「ひきこもり」と呼ぶことをこの時に初めて知った。年が明けても先は見えず、自分の力だけではどうしようもなくなり、唯一の頼みの綱は母だったが、何ヶ月も扉をノックすらされない。誕生日も正月も何も無く過ぎた。社会は冷酷で、履歴書の僅かな空白すら咎める。しかしそれが今ここで起きているのに、ノックすらしてこない母に腹が立ち、メールするも返事は無い。座敷牢のように扱われていると感じ始め、段々と怒りの矛先を母に向けていった。

2 . 扉の風穴

ひきこもって数ヶ月経ち、益々非社会的になっていった。旨いご飯は、それ以上の幸福を叶えられない現実を突きつけられ辛い。母が作った惣菜は幸福の匂いが僅かにするから避け、わざと旨くなさそうなものを冷蔵庫から漁った。家族と会わないよう日中は部屋を出ず、深夜 4 時だけトイレに行く。それ以外の排泄は部屋でペットボトルや密閉容器で済ませ、深夜に捨てに行った。回復を諦めつつも心のどこ

かでは、私と徹底的に議論し、絶望を壊してくれる人を待ち望んだ。しかし誰も現れはしない。携帯電話はへし折り、SNS のアカウントも削除した。ある夜、怒りが限界を越え、母のいる居間の前で、「扉は開けようとしなければ開かないんだよ！　放置しやがって！」と叫び、思い切り扉を蹴破った。慣れ親しんだ木製の装飾扉は案外脆く、大きな穴が空いた。向こうには驚いた母と、山積みされた本が見えた。メンタルケアの本だった。そこで初めて、母なりに息子の痛みを精一杯知ろうとしていたことに気づいた。一方、騒動を聞きつけた父は、正義ぶって害獣を排除するかのように警察に電話した。駆けつけた警察官は帰り際、息子について名前以外何も答えられない父を見て、「旦那さんのことも大変ですね」と母に言い残した。父は他人に興味が無く、息子の悩みも通った大学すらもよく知らない。父は翌日、ひきこもりを無理矢理連れ出し施設に入れる業者[1]を検索し始めた。そのことを、ようやく部屋の前まで来た母が扉越しに教えてくれた。ひきこもり続ける辛さ以上に、ひきこもる自由すら奪われるのはより辛い。私が望んだのは深く対峙してくれる人であり、人権を奪う“引き出し屋”ではない。もし職員が来たら、その場で窓から裸足で逃げ出し、路上で生きていくことを覚悟した。

ひきこもり続けることすら危うくなった私は、自由の無い恐怖の施設に入れられるか、路上生活者になるか悩んだ末、別の結論を見つけた。困窮した息子と、曲者（くせもの）の夫と暮らす母もまた、痛み傷ついてきたことを知り、母を支える必要性を痛感した。それまで私は自分の痛みだけにとらわれ、他者の痛みに思いを巡らせる余裕はなかった。しかし、母を助け、支え合うことで、互いを存続させることが可能ではないか。ようやくそんな単純なことに気づいた。その夜、自らドアを開け、母と一晩中、喉が枯れるまで語り合った。私は孤独の中でどれだけ苦しかったか。母は扉の前で何をしたくて、何をできなかったか。長く辛い日々を振り返り、二人とも声を出して泣いた。雪解けのようなこの日の対話は、ひきこもりの終わりを意味した。数日後、私はとあるストレスケア病棟に入院した。これは父を納得させる折衷案であり、いわゆる精神病院でなく、陶芸やヨガができてスパなどもある施設だった。そこで昼夜逆転生活を治し、内観療法[2]を経験し、意欲を回復させていった。

ひきこもりの終わりの日、母と対話を終えた後、私は自身の姿と部屋の写真を撮っていた。油絵で描こうかと思ったが、時間がかかってひきこもりが長引くだけなのでやめ、一眼レフを引っ張り出した。久しぶりに見る自分の姿は随分太り、髪や髭が伸び放題で熊のようだった［図 1］。壊れたメガネの奥に覗く眼差しは、諦めと安堵が入り混じり、穏やかにも睨みつけているようにも見える。部屋の写真も、他人が容易く介入できないくらい壮絶に散らかっていた。ベッドから半分だけ落ちたままのマットや、尿の入った大量のペットボトル。そんな異様な光景を私はカメラに収めた。この時の写真は、



図 1 《ひきこもりを終えた日》 2011 年



図2 《止まった部屋 動き出した家》 2014年
インスタレーション、パフォーマンス
NANJO HOUSE
撮影：井上桂佑

数年後、さまざまな美術館で展示されることとなった。リカバリー[3]期間を経て、3年でひきこもりは終わった。到達の実感を得た翌週、突然3つの展覧会オファーが舞い込んだ。あの時開けたドアを通った風が、巡り巡って何かを動かしたのだろうか。ひきこもりを終えたらアーティスト活動が動き出した。

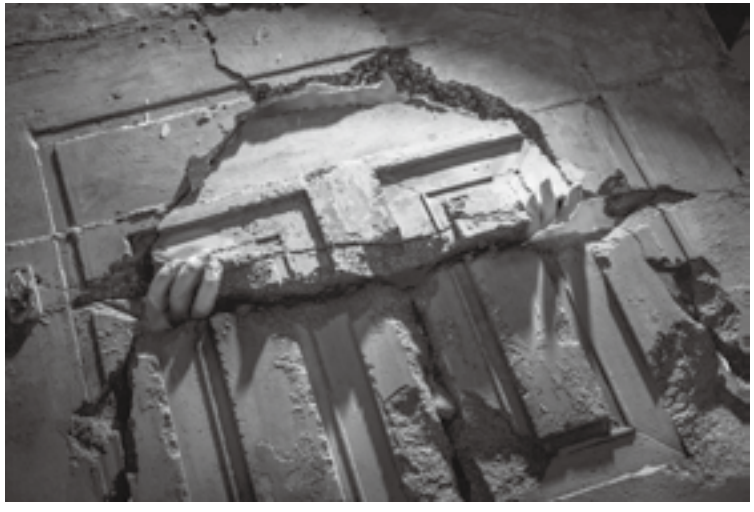
3. 止まった部屋 動き出した家

アート活動復帰後2度目の個展「止まった部屋 動き出した家」（2014年、NANJO HOUSE、東京）では、ひきこもりをテーマにした［図2］。会場では、津波に流されゆく家を表した1畳サイズのコンクリート造形物を設置。開幕から1週間、私はその中に閉じこもり、7日目に内部からコンクリートを割って出てくるという命懸けのパフォーマンスを予約入場制で実施した［図3～5］。私が過去、ひきこもりを終えたのは、じつは東日本大震災のちょうどひと月前だった。家は横浜なので被災しなかったが、もしあの日東北沿岸部でひきこもっていたら、私はどうしただろう。震災時、多くのひきこもりが家と共に流された事実がある一方、他者救助の経験をし、それを機に社会復帰したひきこもりも多いらしい。人命が

p32 ～ 33：図 3、4
《止まった部屋 動き出した家》 2014 年
インスタレーション、パフォーマンス
NANJO HOUSE
撮影：井上桂佑

最優先される災害下で、立場や関係が一時的にリセットされる特殊な状況[4]。私はそこで家と共に流されたのか、人と助け合い再起したのか。今もわからない。だから作品にした。作者がそこから出ず最期となる可能性も含めたまま、自身の経験と大災害を重ね合わせ、コンクリートの家に自らを密閉した。

このパフォーマンスに向け、ひきこもり当時と同じ服を着て、髪や髭も伸ばした。コンクリートの中にはさまざまなものを持ち込み、飲食や排泄含めできるだけ当時の再現を試みた。この時は、ひきこもりを終え、すでに生きづらさは無かったが、しかし密閉されて 3 日目に鬱状態になった。自由の無い境遇は、人の意欲を徐々に奪う。5 日目には、常駐するはずのスタッフが施錠せぬまま会場を放置した際、来場者がコンクリートの家の通風口を悪戯に触れるということが起きた。平時なら、ちょっとしたことで済むが、私は大激怒した。伝わりづらい当事者の切実さは、ひきこもり当時、母とのあいだに生まれた摩擦と思いがけず似ていた。





また、このパフォーマンスを通じて、私の家にも、「津波構造」が起きていたことに気づく。支配的な父は、まさに津波。弱った母は、助けるべき他の被災者だったと言える。究極の状況で、他者の痛みと出会い、そこで自らのとらわれ意識がほぐれ、自身の支援意欲に気づき、関係性に生かされていく。そうやって、きっと私も延命を選んだ。ここから 10 年以上、私は孤独／孤立や生きづらさを抱える人びとと協働する作品を発表していった。根幹にあるのは相互扶助やピアサポート[5]である。他者の傷に出会い、互いを助け合っていく必要性に気づいたからだ。会期 7 日目に、



図5 《止まった部屋 動き出した家》 2014年　NANJO HOUSE
インスタレーション、パフォーマンス　撮影：井上桂佑

私は自律的に生きることを選び、コンクリートを金槌とノミで叩き割って脱出した。ひきこもりからの再生を再演した。

さらに展覧会の開催前、SNSを通じ、現在進行中のひきこもり当事者たちから、部屋の写真を募集した。全国から約60枚集まり、会期後半に展示した。ひきこもった長い時間が無いと撮れないそれらの写真は、当事者たちの孤独な時間を肯定し、そして社会が目を逸らしてきた問題を提起した。私自身のひきこもりの経緯も詳しく記載した募集ブログは、SNSで爆発的にバズり、多くの共感が寄せられた。集まった部屋の写真には酷く散らかったものもあったが、自傷意識、意欲のなさ、発達障害、収集癖など背景はさまざまで、怒りや悲しみが滲み出ていた。中には物が少なく自罰的に片づけられた部屋や、資格勉強を長く続け、戒めの言葉を貼る部屋もあり、ひきこもり部屋＝ゴミ屋敷というのは偏見だとわかる。また、カーテンを僅かに開けた部屋が多いのも特徴的で、社会へのアンビバレントな感情が投影されているようだった。ひきこもりたちの部屋の写真は、既存の美醜意識や価値を拡張させ続ける現代アートという領域において、単なる好奇な眼差しを越え、そこに生きる人の感情や時間を映し出すものとして柔らかに受け入れられた[6]。

4. 同じ月を見た日

2014年の「止まった部屋 動き出した家」展以降、国内外での展覧会やメディア出演が連続し、アーティスト活動は軌道に乗った。作品は多くの人びとが関わるプロジェクトとなり、孤独／孤立当事者との協働の際は、名義を「アイムヒア プロジェクト」とした。また活動家として、ひきこもり当事者が集う会の運営や、医療・福祉関連のシンポジウムや講演にもよく登壇した。そんな多忙ななかの2020年に起きたのが、新型コロナウイルスのパンデミックだった。誰もが外出困難になり、世界中がひきこもり化することを誰が想像しただろう。状況は日々深刻化し、私自身も開催中の個展や韓国の国立現代美術館での展覧会の再開の見通しが立たぬまま春を迎えた。コロナ禍は大気汚染減少によって、星がよく見えるというニュースを見つけて、望遠鏡をAmazonで注文した。首都圏初の緊急事態宣言が発令された翌日の4月8日は、奇遇にも1年で一番月が大きく見えるスーパームーンと呼ばれる満月だった。

数日後、新しいアートプロジェクトのメンバーをSNSで募集した。コロナ禍に孤独を抱えていることを条件と

し、各自の場所から月の写真を撮る呼びかけに、国内外から 50 名が即座に集まり、参加者にはスマホ用単眼鏡を無償配布した。家の窓やベランダからゆっくり呼吸を整えるように月を眺める時間を持ち、自身の孤独感を尊重する。同時に、どこか別の場所で同じ月を眺める孤独な誰かを想像するというコンセプトだ。

コロナ禍はビデオ通話の Zoom が発展した。しかし、アナログでも月を介せば地球上どこからでも同じ経験をし、想像力でつながれる。古来、人は和歌や音楽で月を介して会えない人を思い、物語を綴ってきた。だが、SNS が発展した今、われわれは想像し得なかった多様なマイノリティの存在を知り始めた。月を見る別の誰かとは、ロマンティックな美談に限らず、たとえば長年のひきこもりや重度障害者施設にいる人かもしれない。

ひきこもり後、私の作品はずっと当事者との協働だったが、プロジェクト「同じ月を見た日」ではあらゆる人を対象とした。社会がクラッシュした時こそ、一時的孤独に陥った人たちと共に、持続的な孤独を抱えてきた人びとへ意識を向けるチャンスと考えたからだ。Zoom を用いた定期交流も行い、ひきこもり当事者と非当事者が対話する機会も生まれた。メンバー約 50 名のうち、ひきこもりは 20 名ほど。他には障害のある人やその家族、精神疾患、シングルペアレント、海外でロックダウン中の人、大学寮から外出できない学生などが居た。職場で「なぜ結婚しないの？」とか「なぜ子どもを持たないの？」と問われ、返す言葉が無かったという、ニュアンシブな孤独を持つ人も居た。半年で落ち着くと思っていたコロナの影響はしぶとく、このプロジェクトでは、最終的にコロナ禍を 2020 年春から 2024 年初夏までと定義し、その間約 2 千枚の写真が集まった。

展覧会は、2021 年 2 月、横浜の R16 studio で開催。作品は、各地で撮影された月の写真を撮影日時順に配置したライトボックス《Your Moon》、月の写真を満ち欠け順に編集し、3.3m の円形スクリーンにプロジェクションマッピングした《月はまた昇る》、天井から吊るされた多くの球体ライトを各地のメンバーたちが遠隔で明滅させる《ここに居ない人の灯り》など。これらが評価され、その後、東京都現代美術館、国際芸術祭あいち、瀬戸内国際芸術祭など国内外の多くの展覧会に参加した。

各地の会場にはメンバーが駆けつけることもあり、ひきこもり当事者が新幹線に乗って来ることもあった。関わった作品の展示や来場者の様子を知りたくなるのだろう。アートは時に、家を出てそこに辿り着く理由になる。当然、メンバー全員が来られるわけではないし、その向こうにも多くの来られない人がいる。従来の展覧会は会場に来た人たちで作品を愛でる。しかし、ここに居ない人を想像することや、ここに来られた特権性に気づくことも必要だ。そういう作品を作りたかった。

5. 秋田大橋を渡って

横浜に制作スタジオを維持したまま、2026 年春、本拠地を秋田へ移した。今後は秋田／横浜の二拠点で活動する。秋美の教員採用直後は嬉しかったが、調べると大雪や熊、過疎化、日照時間の少なさ、自殺者の多さなど不安な情報ばかり。そこで秋田のいいとこ探しを始め、個性的な祭りや多様な食文化を知り、積極的な体験を目指した。物件探しに来秋した 2 月、男鹿の柴灯（せど）まつりでなまはげの怖さと優しさに触れた。ゴールデンウィークは、

好物の稲庭うどんの本場、湯沢市まで赴いた。さらに秋田の家賃の安さを活かし、大きな物件をスタジオ兼住居として借りた。住めば都で、秋田市はコンパクトに店が連なり、車があれば移動の問題も少ない。中心部から秋田大橋を渡り、松田平田設計による三角の尖塔が見えるとそこが秋美だ。

秋美の教員になった理由は複数あるが、美大教員に固執していたのではない。自身のアートプロジェクトの知見を次世代へ伝える必要性を感じ始めたところ、ちょうど秋美でのアートプロジェクトと現代美術の専任教員募集を知り応募した。

国際的な現代アートシーンでは、プロジェクトや社会的テーマの作品が今や主流となっている。国内では 2010 年代以降、若い世代でもこうした活動が増えた。同時期には、アート業界でのハラスメント告発[7]やジェンダーギャップの議論[8]が急増した。また、東日本大震災を契機に、アートにおける搾取問題の議論も広がった。これ以前にアートファンたちから社会派アートだとして高評価されてきた作品に、私は懐疑的だ。実際の社会にはまったく作用を及ぼさないどころか、そのテーマとなった現場では、当事者が作品に搾取・消費された例を、多く見聞きした。アートは、個人の美意識の具現化から、社会の諸問題を扱い他者協働を伴うかたちへ拡張した今日、ハラスメント対策や権力・ジェンダー・金銭・安全への配慮は不可欠だ。私はひきこもりを経てアートの現場へ復帰した。当事者視点から社会を批判的に見つめ、回復後には当事者運動に参加し[9]、医療・福祉の専門家との協働から、当事者尊重、搾取構造の是正、合意形成、セーファースペース、利益分配、アクセシビリティ、支援者支援などの実践を重ねてきた。美大教育では、他者との協働におけるノウハウや倫理面での指導法がいまだに確立できていない。しかし数年内には全国の美大でアートプロジェクトの専門領域が不可欠となり、福祉的視座や当事者視点が求められるだろう。

調べたところ、秋田市にはひきこもり当事者・経験者が運営する居場所がまだ無い[10]。関東の当事者運動に関わってきた立場から見ると、地方では都会に比べて近所の目が支配的であったり、若者の多くが転出するなかで取り残されたりする人も居る。就労のハードルの高さ、積雪、熊出没など、ひきこもりに関連しうる課題は多いが、実態はどうだろう。孤独／孤立対策の困難さは、当事者の姿が見えにくい点だ。医療・福祉や当事者会にも訪れることのない、より孤立した人へは想像力でしかつながれないため、実態調査にも限界がある。ともあれ、先入観を越え、出会える当事者や家族、支援者と交流し、秋田特有の傾向を知りたい。また、関東との二拠点生活を活かし、地域ごとの生きづらさや孤独／孤立出現の傾向や支援法の違いをリサーチしたい。いずれはその成果をもとにシンポジウムや新たなプロジェクトを実施し、秋田市でアートを活用した居場所創出をしたいと思う。

註

1　本人の合意無く、扉を蹴破り、連れ去るなどする暴力的支援団体（引き出し屋）は近年、社会問題となった。マスメディアで唯一の解決策のように扱われ続けたが、人権問題である。

2　内観療法は、1940 年代に吉本伊信が開発した仏教修行をルーツとする心理療法。1 週間半畳に閉じこもり、生まれてから現在までの、父母などとの「してもらったこと」「お返ししたこと」「迷惑をかけたこと」を振り返ることで、俯瞰視点や気づきが芽生えるとされる。

3　福祉や当事者問題におけるリカバリーとは、元の状態に戻すのでなく、折り合いをつけ、主体的に人生を再構築していくプロセスを指す。

4　池上正樹『ふたたび、ここから ― 東日本大震災、石巻の人たちの 50 日間』ポプラ社、2011 年

5　ピアサポートとは、同じような辛さの経験を持つ者同士、対等な立場で相互に支え合う活動や仕組み。 専門家による一方的な指導・支援と異なる。

6　ひきこもりの部屋の写真募集は 2018 年にも行い、結果的に約 160 枚が集まり写真集を作った。全員に写真提供費を支払い、ひきこもりをクリエイターとして扱った。

7　たとえば、2018 年、写真家・荒木経惟のモデルを務めた女性が不当な扱いを受けてきたことを告白し、社会問題となった。

8　2019 年、ウェブ版『美術手帖』がジェンダーフリーについての連載を組んだ。なお、私が応募した際の、秋美の教員募集においては、女性採用を優先する旨、募集要項に記載があった。しかし実際の現場には男性教員が圧倒的に多い。これをどうとらえ、是正できるか。

9　私はひきこもりからの回復後、当事者運動に関わってきた。ひきこもりを終えた時に生きづらさが抜け落ち、「当事者」が過去のものとなった私は、経験を活かし一生活者として協力する意識で関わり続けている。立場に関わらず誰もがケアし合う社会を作りたいからだ。

10　秋田市に、ひきこもりの当事者／経験者による当事者会はまだ無いが、家族会主催のもの、隣接市での研究者主宰の居場所は存在する。支援は多様な形式のものがあると良く、当事者が自分に合ったものを選べることが理想だ。

わたなべ・あつし
秋田公立美術大学美術学部アーツ＆ルーツ専攻助教。現代美術家・社会活動家。東京藝術大学大学院修了後、3 年に及ぶ深刻なひきこもり生活を経て活動再開。2018 年からは、不可視化されがちな生きづらさやトラウマを抱える人々と協働する「アイムヒア プロジェクト」を主宰。アートを通じた相互的なケアの形を模索してきた。近年は国内外の芸術祭や美術館で作品を発表する一方、当事者運動への参与や、活動家としても多角的に展開。





上：《月はまた昇る（プロジェクト「同じ月を見た日」より）》2021 年 渡辺篤（アイムヒア プロジェクト）
プロジェクションマッピング、インスタレーション　R16 studio　撮影：井上桂佑

下：《自画像（布団カバー）》 2014 年
布団カバー、インクジェット印刷　制作協力：武田由都　撮影：井上桂佑

都市を育てなおす

――カンポンの「生存の知技」から Re-governing へ

岸健太

PROJECT



図1　スラバヤ中心部に広がるカンポンと都市景観

はじめに――カンポンから問いなおす都市

私は 2010 年以降、インドネシア・スラバヤのカンポンに関わり続けてきた。カンポンとは、都市の内部に存在する高密度な居住地であり、一般には「都市村落」と訳されることが多い[1]。そこには、住民たちの生活、相互扶助、路地、露店、祈り、家屋の増改築、子どもの遊び、共同清掃、冠婚葬祭、そして日々の小さな出来事が重なり合っている［図1］。

私の当初の関心は、近代都市計画、とりわけマスタープランニング型の都市開発が見落としてきた生活者の空間実践にあった。都市はしばしば、行政や専門家によって上空から眺められ、区域分けされ、道路や建物やインフラの配置として計画される。しかし、都市に暮らす人々は、そのような俯瞰的な都市像のなかで生活しているわけではなく、路地を歩き、隣人に挨拶をし、家の前に椅子を出し、日陰を探し、雨を避け、祭礼や葬儀に参加し、子どもの声や露店の匂いのなかで都市を経験している［図2］。都市とは、図面の上に描かれるものではなく、身体と関係性と時間のなかで日々育まれるものでもある。

この十数年の関わりを経て、私の問いは少し変化している。カンポンは、計画の外側にある「未整備な都市」なのでは



図2　カンポンの路地

ない。むしろそこでは、制度的な計画とは異なる仕方で、都市が日々組み替えられ、維持され、統治しなおされている。そのような、生活の実践によって絶えず更新される都市の姿が、これまでの研究や文化実践を束ねることを通して見えてきたのである。

この「統治しなおし」を、私は近年、Re-governing と呼んでいる。ただし、それは都市を再び上から管理するという意味ではない。むしろ、生活の現場ですでに起こっている無数の調整、更新、共有、禁忌、ケア、交渉、技術的工夫を、都市を成り立たせる知として読みなおすことである。都市を統治する主体は、行政や専門家だけではない。都市は、そこに暮らす人々の反復的で小さな実践によって、すでに日々統治しなおされているのである。

本稿では、私がこれまで考えてきた「生きるための知」「生存の知技」という視点を出発点としながら、近年取り組んでいる都市空調、精霊信憑、そして女性農業グループ（KWT）の研究をつなぎ、それらがどのように Re-governing という視座へと向かいつつあるのかを整理してみたい。

「生きるための知」から「生存の知技」へ

私は以前、アートを美術館やギャラリーの内部に閉じられた「美の技術」としてではなく、社会のなかで人々が関係を結び、問いを共有し、知を共同で構築するための公共的な「知の技術」として捉えなおす試論を書いた[2]。そこでいう「生きるための知」とは、公教育で身につける学問的知識や職業技能のことではない。個人が社会のなかで自律的に存在し、他者と関わりながら、自分と社会の状態を点検し、調整し続けるための知のことである。

この考え方は、私にとってアートや建築を考えるうえでの基礎となっている。アートは作品をつくる技術である以前に、他者との関係のなかに問いをひらく技術である。建築もまた、建物を設計する技術である以前に、人々が空間を使い、関係を育み、社会を生きるための条件を組み替える技術である。そこで重要になるのが、プロセスだ。試論の中では社会関与型のアートを「プロセスの空間」として捉えたが、それは物理的な空間だけでなく、機会、出来事、時間、人々の関係性をも空間として理解することであった。

この考えは、2000 年にフィンランドで参加した都市計画ワークショップの経験とも深く関わっている。そのワークショップでは、ユヴァスキュラ市の旧市街再開発を対象に、従来型のマスタープランに代わる都市構想の方法を考えることが求められた。そこで私たちは、地図を使って都市を俯瞰することを一度やめ、街を歩き、人々と話し、路上から住民たちの記憶、印象、そして期待や失望の感覚をもとに都市を読みなおすことを試みた［図3］。マスタープランは、都市を上空から眺める「神の視点」によってつくられる。しかし、都市に暮らす人々の日常は、「路上の視点」によって経験されている。都市を考えるためには、その視点の差を見逃してはならない。

その後、この関心はスラバヤのカンポンでのフィールドワークと社会実践へと接続されていく。そこでは、カンポン内の空間使用の観察と分析を通して、地域固有の生活知を現代社会の条件と重ねて再編成し、将来に有効な人間居住の「生存の知技」として捉えることを試みてきた[3]。ここでいう生存の知技とは、生き延びるための知識と技術である。しかしそれは、災害や危機の瞬間だけに発動される特別な技術ではなく、むしろ日常のなかで、ささやかに、反復的に、身体化されている。家の前に植木を置くこと。路地に椅子を出すこと。庇を張ること。排水溝を共同で掃除すること。暑い時間帯にどこに集まるかを知っていること。そうした小さな実践の総体が、都市で生きるための知と技を構成しているのである。

マイクロ・プロジェクトと公共性

スラバヤでのフィールドワークを始めた 2010 年、私はカンポンのなかで住民たちが日々おこなう小さな空間改変に強い関心を持った。家の前の縁台、路地の隙間の園芸、布庇（ぬのびさし）、露店、鳥籠、洗濯物、装飾、照明、鳩小屋。これらはどれも、



図3　フィンランドでのワークショップ



図 4　カンポンの露店と日影と高齢者

都市計画の図面においてはほとんど意味を与えられない。あまりに小さく、仮設的で、個人的で、日常的だからである。

私はそれらを「マイクロ・プロジェクト」と呼び、記録し始めた。マイクロ・プロジェクトは、多くの場合、個人の必要から生まれる。材料は安価なものや廃材であり、制作は DIY 的であり、設置は小規模である。しかし、その小ささこそが重要であった。小さいからこそ、可動的で、仮設的で、状況に応じて変更できる。小さいからこそ、個人の手に負える。小さいからこそ、隣人との交渉が可能になる。

マイクロ・プロジェクトは私的なものである。しかし、それは完全に閉じた私有物ではない。家の前の縁台は家族の所有物でありながら、隣人が腰をかける場所にもなる。路地の園芸は誰かの趣味でありながら、路地全体の環境を変える。布庇はある家のための日除けでありながら、その下を通る人々にも影を提供する［図 4］。露店は個人の商売でありながら、地域の人々が立ち止まり、話をする場所になる。

ここに、私がカンポンから学んだ重要な原理がある。私的な実践は、公共性と対立するものではなく、むしろ、個人が自分の必要に基づいて空間に関与し、その関与が周囲の人々との関係にひらかれるとき、そこに公共性が生まれる。私はこれを、私的プロジェクトの実践を契機として生成される、「所有の感覚を伴う公共性」として捉えてきた。協働者それぞれがプロジェクトを所有しながら、それらが共生的に振る舞うことで公共性が可能になるという考え方は、私が地域プロジェクトを企画運営するうえでの基本理念でもある。

この考え方は、従来の都市計画の発想とは異なる。マスタープランニングは、全体像を先に描き、そこから部分を配置する。しかしカンポンでは、部分が先にある。個人の必要、小さな工作、近隣の調整、時間帯ごとの使い分け、宗教行事、季節の変化、突発的な出来事。そうした部分が相互に応答し、全体は後から立ち上がるのである。

当然のことだが、カンポンのあり方を理想化することはできない。そこは貧困、不安定な土地所有、老朽化した建物、衛生環境の問題、過密、火災や洪水のリスクにつねに直面している。だが、そのような困難を抱えながらも、カンポンには、都市を一方的に開発するのではなく、生活の側から更新し続ける知が蓄積されている。私が関心を持つのは、まさにその知のありようである。

都市を冷やす――環境適応の公共性

2023 年以降、私は京都大学東南アジア地域研究研究所（CSEAS）とダイキン工業による共同研究プロジェクトに参加し、東南アジアの都市における暑熱環境と冷却の問題について、社会実装を射程として研究・検討する作業に取り組んでいる[4]。ここで私たちが考えているのは、エアコンという機械の導入方法だけではない。むしろ、都市が高温化する時代に、人々がどのように涼しさへアクセスし、その涼しさを誰が、どのように管理し、共有し、維持するのかという「暑熱環境をめぐる公正性（Thermal Justice）」の問題である。

東南アジアの都市では、気候変動と都市化によって暑熱リスクが高まっている。中間層の住宅ではエアコンの普及が進む一方で、カンポンに暮らす低所得層の人々、とりわけ高齢者、子ども、妊産婦、慢性疾患を抱える人々などは、厳しい熱環境に取り残されやすい。涼しさへのアクセスは、すでに都市の格差の一部になっている。しかし、単純に「より多くのエアコンを設置すること」は解決策とはならない。個別の快適性を高めるエアコンは、同時に電力消費の増大や室外機からの排熱をもたらし、都市全体の暑熱環境を悪化させる恐れもある。冷房の課題は、技術の問題であると同時に、都市環境をどのように共同で管理するのかという、まさしく統治の問題でもある。

このプロジェクトの中心にあるのが、スラバヤのカンポンにおけるバライの改修である。バライとは、日本の地域公民館に相当する小さな集会施設であり、住民会議、行事、日常的な集まりなどに使われる公共的な空間だ。このバライを、自然換気と限定的なエアコン利用を組み合わせたハイブリッドな冷却空間へと改修し、日常のコミュニティ活動の場であると同時に、極端な暑熱時には脆弱な住民が避難できる「クーリング・ハブ」（涼みの拠点）として機能させることを目指している［図 5 ～ 7］。

そこでは、住民との対話、既存建物の観察、風の抜け方や屋根裏の熱のこもり

方の確認、工事への地域側の関与などが、単なる設計条件ではなく、空間を地域のものとして再構成するためのプロセスとなる。ここで重要なのは、バライを外部から完成された設備空間として与えるのではなく、地域が自ら使い、管理し、意味づける空間として再生することである。

かつてカンポンでは、大きな木陰や路地の風の通り道が、人々の集まる場所をつくっていた。しかし現代の都市環境のなかで暑熱に対応するには、そのような自然の条件だけでは難しくなっている。とはいえ、すべてを機械化された個室の快適性へ置き換えればよいわけではない。むしろ必要なのは、生活知と技術を接続し、地域が扱える規模で「涼しさの公共性」をつくりなおすことである。

この意味で、バライのクーリング・ハブ化は、カンポンのマイクロ・プロジェクトの論理を、気候変動時代の都市環境戦略へと展開する試みでもある。それは大規模な都市再開発ではないが、都市広域の環境マネジメントを組み替える契機となりうる。既存空間を読みなおし、最小限の技術を組み合わせ、住民の関与を通して人々の生活知を適用し、都市環境を生活の側から組み替える実践なのである。



図5　改修前のバライ



図7　改修後のバライでの児童クルアン教室



図6　改修工事中のバライ

精霊信憑と空間更新

2024年から、私はスラバヤのカンポンにおける精霊信憑と空間更新の関係を探る研究を進めている。研究題目は「インドネシア・スラバヤ市の都市下層における精霊信憑と空間更新の相関の学際的考察」である[5]。

この研究では、カンポンに暮らす人々が信じる精霊や超自然的存在の情報を収集し、それらが実在の空間とどのように対応しているのかを、歴史的・空間的・心理的に考察している。住民による精霊への信憑が、私有空間や公共空間の更新にどのような影響を与えるのかを、都市計画学と社会心理学の複合から探る試みである。

精霊という言葉は、都市計画の文脈では極めて扱いにくいものに見える。都市計画は通常、土地利用、道路、建築、人口、交通、経済、法制度など、可視的で測定可能な情報を扱うからである。しかし、生活者がある場所をどのように感じ、記憶し、恐れ、守り、語り継ぐのかという情報もまた、都市の空間更新に深く関わっている。

たとえば、ある路地の角に「何か」がいると語られる。ある井戸や木や空き地が、特別な力を持つ場所として扱われる。ある場所では子どもを遊ばせない。ある場所には、祖先や過去の出来事の記憶が重ねられている。これらはすべて、空間の使い方や更新のされ方に影響を及ぼす可能性がある。

もちろん、この研究は精霊の実在を証明しようとするものではない。重要なのは、精霊が「いる」と語られることによって、ある場所がどのように扱われ、避けられ、守られ、記憶されるのかを読むことである。

ここで重視するのは、精霊信憑を「非合理なもの」として切り捨てない態度である。むしろそれは、居住者が空間にどのように心理的距離を埋め込んでいるのかを知る手がかりになりうる。人は、ただ物理的な場所に住んでいるわけではない。人は、記憶、物語、恐れ、祈り、禁忌、親密さを通じて、空間に自分を置いている。

マスタープランニングの視点から見れば、このような情報は見えにくい。だが、カンポンの空間更新を理解するためには、むしろ不可欠な情報である。なぜなら、住民がどこに手を加え、どこを守り、どこを避け、どこを共有し、どこに自分のアイデンティティを置いているのかは、都市がどのように更新されるかに関わるからである。

この研究は、私のこれまでのカンポン研究を、心理的・物語的な側面へと拡張するものである。マイクロ・プロジェクトが可視的な空間更新の実践を扱うものだとすれば、精霊信憑の研究は、その背後にある不可視の関係性を扱うものである。都市を動かしているのは、制度や技術だけではない。記憶、信仰、恐れ、親

密さもまた、空間更新の条件をつくっている。都市は、人間の合理的な判断だけで組み立てられているのではなく、人々が「そこに何かがいる」と感じるような、名づけにくい気配や語りにも支えられているのである[6]。

KWT——女性たちの生活経済と都市の手入れ

2025年からは、南カリマンタン州バンジャルマシンにおける女性農業グループ（KWT: Kelompok Wanita Tani）の研究にも取り組んでいる[7]。KWTは、都市の女性たちが農業、加工、販売、学び、地域活動を組み合わせながら、生活と経済を支えるための実践の場である。この研究では、KWTの活動を、単なる都市農業や女性起業支援としてではなく、都市を生活の側から維持し、手入れし、組み替える実践として捉えたいと考えている。

バンジャルマシンは、河川、湿地、泥炭地の環境条件を抱える都市である。そこでは、土地、水、食、住まい、移動、経済活動が独特の仕方で絡み合っている。KWTの実践は、都市の空き地や小さな土地を、単なる余白ではなく、食料、収入、学び、ケア、環境保全、地域のつながりが交差する場へと変えていく。研究では、KWTを都市女性の経済的自立、土地資源の活用、地域ネットワークの形成、環境保全と経済的強化の両立に関わる実践として位置づけている。

ここでも、私はカンポン研究で見てきたものと通じる構造を感じている。女性たちは、限られた土地を使い、植物を育て、加工品をつくり、販売し、情報を交換し、互いに支え合う。そこには経済活動がある。しかし、それは単なる市場参加ではない。家庭の食、地域の安全とケア、環境の手入れ、女性たちの時間の使い方、行政との関係、デジタル技術の利用、次世代への学びが重なっている［図8］。

私にとってKWTの重要性は、女性たちが都市の周縁的な土地や時間を、生活を支える共有の資源へと変えていく点にある。都市農業は、食料生産であると同時に、都市の土地を手入れする行為でもある。小さな起業は、収入向上であると同時に、地域の関係をつくる行為でもある。女性たちの集まりは、経済活動であると同時に、知識と経験を交換する場でもある。KWT研究は、都市を生活の側から組み替える力を、女性たちの生活経済と土地の管理のなかに見る試みである。

Re-governing ——都市統治を生活の側から取り戻す

ここまで述べてきた三つの研究——都市空調、精霊信憑、KWT——は、一見すると異なる対象を扱っている。ひとつは暑熱と空調技術に関わる研究であり、ひとつは精霊や信仰に関わる研究であり、ひとつは女性たちの都市農業と生活経済に関わる研究である。しかし、私にとって、これらはいずれも、カンポン研究を通じて見えてきた「都市を生活の側から組み替える力」を、異なる側面から捉えなおす試みである。



図8　ガランガル（青ショウガ）を収穫するKWTメンバー

都市空調のプロジェクトは、暑熱とエネルギーの問題を、既存空間の改修、住民参加、共同管理の問題として扱う。精霊信憑の研究は、空間更新の背後にある心理的・物語的な関係を扱う。KWT研究は、女性たちの生活経済、都市農地の手入れ、地域ネットワークを、都市の持続性の問題として扱う。

これらを束ねる視座として、私はRe-governingという言葉を置きはじめている。この言葉は、バンジャルマシンでのKWT研究に関わる共同研究者たちとの対話のなかで、徐々に輪郭を持ちはじめたものである。それは都市を再び強く統治するという意味ではなく、また、外部から持ち込まれた最新の理論によって現場を装飾するための言葉でもない。むしろ、私が2010年からカンポンで見てきたものを、現在の都市課題に向けて整理しなおすための言葉である。

Re-governingとは、都市統治を生活の側から取り戻すための視座である。しかしそれは、制度的な都市統治を否定するものではない。都市には行政も制度もインフラも必要である。私のいうRe-governingは、制度の外部、あるいは制度の周縁で日々おこなわれている生活者の空間更新、環境適応、相互扶助、信仰、ケア、経済活動を、都市を支える統治の実践として読みなおし、それを将来の都市計画や政策など社会実装へ接続することを意味するものである。

ここでいう統治とは、関係を調整し、空間を手入れし、出来事に応答し、誰かの困難を支え、場所の記憶を保持し、必要に応じて技術を組み合わせることである。カンポンでは、そのような統治が日々おこなわれている。しかもそれは、都市計画の制度的言語として十分には記述さ

れてこなかったものである。

私が考えたいのは、この生活の側からの統治を、どのように都市の将来へ接続できるのかということである。それは、カンポンを保存したり、再ブランディングしたりするという単純な話ではない。多くの問題とともにあるカンポンを、現代の条件のなかで再編成する必要があるということである。暑熱、エネルギー、人口移動、土地所有、ジェンダー、災害、都市開発、行政制度。そうした条件のなかで、生活の側から都市を組み替える知を、どのように新しい都市実践へと接続するのか。それが、私にとっての Re-governing という問いである。

複合芸術（Tansdisciplinary Arts）としての都市実践

結びとして、私自身の活動と複合芸術との関係について触れておきたい。

私にとって、複合芸術とは、既存の芸術ジャンルを横断的に組み合わせることだけを意味しない。絵画、彫刻、映像、建築、デザイン、パフォーマンスを複合するという意味だけでは、私の考える複合芸術は十分に説明できない。むしろ複合芸術とは、異なる知、異なる身体、異なる制度、異なる場所、異なる時間を接続し、それらの関係を現実の社会という射程の中で組み替える実践である。

カンポンでの活動は、建築でもあり、都市研究でもあり、社会関与型アートでもあり、地域研究でもあり、教育でもある。バライの改修は、建築設計であると同時に、環境技術の実験でもあり、コミュニティの再編でもあり、政策への問いでもある。精霊信憑の研究は、都市計画であると同時に、心理学、民俗学、文学的想像力、空間論の交差点にある。KWT 研究は、女性たちの経済活動の支援であると同時に、都市農地、食、ケア、地域経済、環境保全の実践でもある。

このような活動を、既存の専門分野のどこか一つに正しく分類することは難しい。しかし、私はその難しさこそが重要だと考えている。都市の問題は、すでに単一の専門分野の内部では解けない。だからこそ、複合芸術における研究は、芸術の内部で完結するのではなく、社会の複雑な現場に向かって開かれる必要があると考える。

なお、私が客員スタッフとして協働する京都大学東南アジア地域研究研究所（CSEAS）においても、Transdisciplinary という語は重要な意味を持つ。ただし、そこでの Transdisciplinary は、地域研究、政策、社会実装、産学官民の協働といった「超学際」を指向する文脈のなかで用いられている。秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科における複合芸術の実践と、CSEAS における超学際的アプローチの重なりと差異は、私自身の活動を外側から読み解き、批評するうえで、ひとつの興味深い視点となるかもしれない。

私がカンポンで学んできたのは、都市は完成されるものではなく、育てられるものだということである。人々は都市を使い、手入れし、語り、冷やし、祈り、耕し、商い、支え合いながら、都市を少しずつ組み替えている。その知と技は、しばしば制度の外側にあり、専門家の言語では記述されず、開発の図面には現れない。しかし、そこにこそ、これからの都市を考えるための重要な手がかりがある。

都市がすでに、生活のなかで統治しなおされていることに気づくこと。

そして、その知を未来の都市へと手渡すこと。

それが、いま私が研究と活動を通じて考えようとしていることである。

註

1 Kampung は、マレー語・インドネシア語圏での村落・集落の呼称である。農村はデサ・カンポン（desa kampung）、都市村落はコタ・カンポン（kota kampung）とも言い分けられる。

2 岸健太「越境するアートがひらく、『生きるための知』の空間」『東洋文化』100 号、東京大学東洋文化研究所、2020 年

3 岸健太「未来都市の難民たち――カンポンの『生存の知技』とこれからの私たち」『東洋文化』102 号、東京大学東洋文化研究所、2022 年

4 CSEAS × DAIKIN Joint Research Project 関連資料、および 2026 年 3 月 5 日インドネシア大学社会政治学部（UI-FISIP）での講演要旨「Renovating and Reenergizing Communal Spaces for Cool Jakarta Kampungs」

5 科研費・基盤研究（C）研究課題「インドネシア・スラバヤ市の都市下層における精霊信憑と空間更新の相関の学際的考察」（2024 年開始）

6 岸健太「南洋都市異聞 第 4 回 倒れた聖樹の下で」を参照（→ p122）。

7 京都大学東南アジア地域研究研究所 共同利用・共同研究拠点「グローバル共生に向けた東南アジア地域研究の国際共同研究拠点（Global Collaborative Research, GCR）」共同研究プログラム採択課題「フェミニスト経済的連帯による都市女性起業の強化：バンジャルマシン市における女性農業グループ（KWT）を通じた実践型研究」（2025 年開始）。ランブンマンクラット大学社会政治学部（ULM-FISIP）との共同研究。

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（ミシガン・USA）。これからの都市居住の知と技術を検討・提案するアーバンスタディーズの活動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。

COMMENT

カンポンが生み出す未来都市の可能性を探り続けて

岡本正明

「カンポン」とは、インドネシアやマレーシアで使われる言葉で、村や集落を指す。ただ、インドネシアでは、都市化が進むなかで、大通りから少し入ったところに広がる密集した住宅地も都市カンポンと呼ばれている。都市カンポンには低・中所得の人たちが集住していて、近隣同士の付き合いが頻繁であることが多い。道幅が1～2メートル程度の路地が網の目のように展開していて、子どもたちが遊び回り、大人たちが路地でくつろぐ風景も珍しくない。

カンポンは、かつてはスラムと同一視され、都市化が進めば自然と消えていく都市空間、あるいは政策的に消し去るべき都市空間とみなされたこともあった。しかし、1960年代後半以降、スラバヤの都市計画の専門家であり建築家でもあるヨハン・シラス氏らの影響もあって、スラバヤやジャカルタを中心にカンポンに対する見方が変化していった。カンポンは殺伐としがちな都市にあって、居住者のコミュニティが息づいており、相互扶助が根づいた、都市に不可欠な居住システムという見方が強まった。カンポンは排除されるのではなく、上下水道、道路、排水設備などを改善して、生活空間としてより活性化させるべきだという立場が強まった。1980年代になると、建築研究家の布野修司氏らもスラバヤのカンポン調査に乗り出して、カンポン再評価の動きがインドネシアの主要都市にも広がっていった。今でもジャカルタやスラバヤのようなインドネシアの主要都市では、人口の半分近くはカンポンに住んでおり、インドネシアの都市居住空間の中心である。

岸健太氏は、日本人（研究者）のなかでも、もっともカンポンに魅せられた一人である。スラバヤ市政府が中心となってカンポン再評価の動きが進む2010年頃、岸氏はスラバヤに長期滞在した。といっても、岸氏が関心を持ったのは市の施策ではない。むしろ、カンポンのコミュニティの人々の日常的な営み、そこに見られる自律的かつ漸進的な居住空間や生活空間の変容に興味を持った。単なる研究対象としてではなく、自ら関わり育てていく場としてカンポンを捉えていたといったほうがよいであろう。スラバヤの若い建築家、文化人、研究者と一緒になってOHS（Operations for Habitat Studies）というNGOを立ち上げ、カンポンに関する調査、文化活動、ワークショップ、シンポジウムを行い始めた。岸氏は研究者であると同時に実践者でもあり、現地の建築家や住民と協働しながら新たな都市空間の可能性を探り続けている。

私と岸氏の研究上の接点は多くなかったが、2023年に京都大学とダイキン工業（以下、ダイキン）の共同研究への参加を依頼したことが転機となった。京都大学とダイキンは2021年から産学連携事業を始めた。ダイキンにとって東南アジア最大のマーケットであるインドネシアに焦点を当てることは決まったものの、具体的に何をするのかについて2年間ほど試行錯誤が続いた。温暖化・都市化が進むインドネシアで、単に熱効率の良いインバーター・エアコンの普及といったことだけではなく、持続可能な形で地球温暖化時代の熱帯地域でのライフスタイルを考えていくことが重要であるというコンセンサスができ始めた。そのコンセンサスは、誰もが暑さから身を守る権利を持つという「暑熱環境をめぐる公正（Thermal Justice）」という理念に集約される。ただ、我々の研究所には公衆衛生や政策について造詣の深い研究者がいるとはいえ、エアコンを組み込んだライフスタイルを考えるのであれば建築の視点は欠かせない。そこで岸氏に参加を依頼し、2023年から共同研究が始まった。

当初は、都市化に伴い増えていく中層住宅のモデルを提示することを考えた。できる限り自然換気を利用してエネルギー消費を抑えつつ、共用空間を増やして相互扶助を維持しながら快適な生活を送れるようなモデルである。しかし、モデルとなるような住宅建設予定がある

わけでもなく、また、そもそもインドネシアの都市部の大半はカンポンであることから、我々の共同研究もカンポンに力点を移したものになっていった。岸氏とOHSが中心となって、カンポンのコミュニティの人々、ダイキンの社員、大学関係者を巻き込んで、カンポンのライフスタイルを見つめ直し、快適な生活を考えるワークショップを何度か行った。こうしたワークショップを通じて人々の暑熱対策や暑さを表現する現地の言葉の多様性なども浮かび上がってきた。2024年にはジャカルタとスラバヤで「新たな都市生活の共創」をテーマとした東南アジアセミナーを開催した。議論を通じて、機械空調と自然空調を組み合わせながら誰もが暑さから身を守れる環境を実現する「Thermal Justice」が、共同研究の重要な理念として共有されるようになった。

一連のワークショップやセミナーを通じて、カンポンにとって何が必要であり、「Thermal Justice」をいかに実現していくかを考える過程で、カンポンにある最小の公共施設であるバライの改修が一つの鍵であるという気づきにいたった。バライは日本なら公民館とでも呼ぶべきもので、学校外教育や自治体の広報イベント、母子保健活動など、様々な用途に使われているものの、ほとんどの場合、遮熱、断熱、換気などを考慮して作られていない。エアコンがないバライも多い。そこで、このバライを改修して、エアコンという機械空調と自然空調を融合したハイブリッド空調によって、エアコンの利用を必要最低限に抑えながら快適な空間を提供することで、誰もがアクセスしやすい公共施設にすることにした。カンポンではエアコンを持っている家庭はまだわずかである。酷暑の日にはクーリング・ハブの機能も担うことができる。第一段階として、スラバヤ市の目抜き通りから少し入ったところにあるクタンダン地区のバライを改修することにした。岸氏とOHSのサラ・イナッサリ氏らが、改修後のバライに望むことなどを聞き取りながら改修案を作りあげていった。バライに愛着を持って積極的に使ってもらうためには、コミュニティの意見を改修案に組み込んでいくことは、時間がかかるけれども決定的に重要である。また、現地のスタートアップ企業にも参画してもらい、バライのエアコン利用に伴う電気使用量と電気代が個々人のスマホで可視化できるアプリを作ってもらった。利用料の支払いもインドネシアの電子マネーQRISで行えるようにした。そうすることで、エアコン利用のフリーライダーを減らし、コスト感覚を踏まえたエアコン利用ができるようになるはずだからである。

2025年12月9日、改修後のバライの（再）オープニング式典開催にこぎつけた。東ジャワ州やスラバヤ市、日本国総領事館、ダイキンのインドネシア法人関係者らも参加した。多くの地元メディアが取り上げてくれて、この小さな、しかし大事な挑戦を多くの人々に知ってもらうことができた。スラバヤ市開発企画庁長官は、市の全域でこうした試みを広げることに賛同してくれた。

このプロセスを見ればわかるように、京都大学とダイキンとの産学連携は、岸氏抜きにはここまで順調に進んでこなかったことは間違いない。改修工期が短くなり、住民の意見を十分には反映したとは言えないかもしれない。改修して半年が経ったが、アプリによる電子決済がうまくいかなかったり、バライの積極的利用をうながすルールができていなかったりする問題もある。それでも、クーリング・ハブともなる公共施設が低・中所得者層の集住するカンポンにできた意義はとても大きい。これは、岸氏が重視する「試行錯誤を重ねながら漸進的に改善していく実践」そのものである。今後は、スラバヤ市政府とも協力しながら、近隣地区のバライ、そしてスラバヤ市全域のバライを改修して、マクロな市レベルでのアーバン・ヒート・アイランド対策が生み出されていく必要がある。岸氏が長年見つめ続けてきたカンポンは、もはや「消えゆく伝統的居住地」ではない。そこには、コミュニティの力を活かしながら気候変動に適応し、人々の暮らしの質を高めていく未来都市のヒントが数多く埋め込まれている。岸氏は、カンポンのなかに埋め込まれた未来都市の可能性を、実践を通じて一つひとつ形にしようとしている。

おかもと・まさあき
京都大学東南アジア地域研究研究所教授（同研究所所長）。専攻は地域研究、政治学。著書に『暴力と適応の政治学：インドネシア民主化と地方政治の安定』（京都大学学術出版会、2015年）ほか。

REPORT



ラディカル・アイソレーション
——タイ深南部の芸術実践から

居原田遥

トロン・メノロン（助け合い）

2025年、タイ深南部、ディープサウスのパタニアートスペース[1]で木版画コレクティヴによる芸術祭が開催された。テーマに掲げられた「トロン・メノロン（Tolong Menolong）」は、インドネシア語やマレー語、タイマラユ[2]語で「助け合い」を意味する。参加したのは、パタニアートスペース、タリンパディ、パンクロック・スラップの3つのコレクティヴであり、同芸術祭はパタニアートスペースでの開催を皮切りに、その後サバやバンコクへと巡回した。

パタニアートスペースは、現在も武力衝突の影響が続くタイ深南部のパッタニー県に位置する。タイ南部の国際空港ハジャイから検問が点在する国道を車で進むこと約2時間、市街地手前の脇道を入った場所にその拠点はある。広大な水田を前にした敷地にはメンバーたちが建てた複数の建物が立ち並び、木版画はそれらの随所に展示されている。

特に印象的なのは、「木版画の家」である［図1］。2階建ての半屋外の小屋全体が無数の木版画で覆われ、建物自体がひとつの作品のように見える。1階には布に刷られた大判作品が並び、パタニの歴史や政治性をめぐるイメージが重層化されている［図2］。2階にはそれらの版木が壁面として設置され、金色の彩色が施された版木は布作品とは異なる強烈な



図1　木版画の家　画像提供：パタニアートスペース



図２　版画に描かれた椅子は検問所で警察官が座るプラスティック製の椅子をモチーフとしている　筆者撮影

テクスチャーを放っている［図３、４］。１階の布と２階の版木との対比は、版画というメディアの複製性と物質性を同時に意識させていた。

版木を作品として再利用する手法自体は珍しくない。しかし、この小屋で重要なのは、そのスケールと野晒しの環境である。強烈な風雨や日差しにさらされる版木と布の作品は、鑑賞の対象というより環境として経験される。つまり木版画が運ぶ政治的メッセージ以前に、それが「木」から生まれたものであることを改めて意識させる。版木は作品制作のプロセスを超え、周囲の自然と連続した存在として現れるのだ。

そして、なによりこの土地を取り巻く政治的緊張感も大きい。それは、視覚的な鑑賞を超え、身体的な圧力として迫ってくる。

政治的困難下の「孤立」
――アート・アクティヴィズムの成立条件

パッタニーを含むタイ深南部は、現在も「紛争地域」として位置づけられ、国内の政治的弾圧下にある。また政治的対立や歴史的な緊張関係を強く引き継いでおり、それらの影響のもとで複合的な困難を抱えている。タイが仏教徒を多数派とする国家であるのに対し、この地域では住民のおよそ８割がムスリムであり、宗教的・文化的な差異もまたこの地域の政治的状況を形成する重要な要素となっている。そのような状況下で展開される



図３　小屋の２階には１階の版画作品と対応する版木が金色に塗装されて展示されている　筆者撮影



図４　１階の外壁にも版画作品が展示されている　筆者撮影

芸術実践は、その状況自体を表現する活動にとどまらず、社会との関係のなかで実践される政治運動としての側面を持つ。

近年、木版画をめぐるアジア圏のネットワークや連帯は、国際展や東南アジアの芸術研究の文脈においてもしばしば言及されてきた[3]。パタニアートスペースで示された一連の木版画にも、その運動性と政治性は確かに表れている。繊細な技法によって制作された作品でありながら荒々しくも攻撃的な造形、暴力と抵抗を示すイメージ、そして率直な政治性は、この土地の現実を反映するものとして、ごく自然な態度で表されている。そうした実践は、美術が抱え込みがちな自律性や閉鎖性を拒み、社会との接続を志向するものとして現れている。



図5　トロンメノロンのポスター
画像提供：パタニアートスペース

複雑かつ慢性的な政治的困難を抱える地域において深刻な問題となるのは、「孤立」である。思想家、ハンナ・アーレント（1906～75）が指摘するように、それは他者とともに公共的な世界を形成する可能性を失った状態である[4]。宗教や民族的対立、社会規範、文化的差異、さらには政治体制による抑圧によって、人々は接続を制限された状態に置かれ、そこでの連帯は決して自明なものではなく、限定された条件のなかで模索される。しかし、強調すべきはその孤立が単なる欠如や解決すべき課題として存在しているわけではないという点である。むしろ政治的状況のなかで生じる孤立そのものが、木版画をはじめとするアート・アクティヴィズム的実践の強度へと転化している。

アーティストのグレゴリー・ショレット（1956～）をはじめとするアート・アクティヴィズムやアーティヴィズムに関する議論[5]では、こうした局所的・周縁的な政治性がアートの実践を成立させる条件として位置づけられてきた。また東南アジアの芸術実践においても、先に述べた木版画をめぐる一連の議論を含め、権威主義的体制や検閲への抵抗、コレクティヴやコミュニティを基盤とした連帯やネットワーク形成が重要な特徴として論じられてもいる。

その一方で、そのようなアート・アクティヴィズムに必要不可欠な孤立の強度そのものについては十分に語られてこなかったのではないだろうか。「トロン・メノロン（助け合い）」は重要な理念として掲げられている［図5］。しかしパタニアートスペースの実践から強く立ち現れているのは、木版画ネットワークの接続性ではなく、その前提として存在する孤立の強度である。また、その状況ゆえに中央の文化制度やグローバルなアートシーンの価値体系から距離を取らざるを得ないことで生じる独自の批評性やアナーキーな態度は、アート・アクティヴィズムのラディカルな実践としても機能する。つまり重要なのは、成立した連帯そのものではなく、孤立のなかから連帯を立ち上げようとする運動の過程と態度なのである。



図6　芸術祭では版画作品を用いたTシャツを制作するワークショップも開催された

水田の中に野晒しで設置された版木の生々しさは、そのことを象徴している［図6］。版木は作品制作のプロセスとしてではなく、人間と自然との関係性のなかに置き直されている。その「木」に刻まれた攻撃的なモチーフもまた、人間と自然

との相互扶助を示すものとして再解釈を促している。3つのコレクティヴの「助け合い」が掲げられるなかで、個々の実践は完成された共同体の姿を示すのではない。むしろ接続が容易ではない現実のなかで、それでもなお他者や自然との関係を結び直そうとする試みであり、その切実さこそが木版画という集団的実践における個の強度を支えている。ここに立ち現れているのは、「ラディカル・アイソレーション（ラディカルな孤立）」と呼ぶべき実践の条件である。

ラディカル・アイソレーション ——孤立の強度という芸術性

この「ラディカルな孤立」は、2026年に開催される「パタニ・ビエンナーレ」や「Kenduri Seni Patani 2026」にも通じている。両者は、紛争や政治的緊張という枠組みを超え、地域社会の自然や共同体[6]、新たな共感の可能性[7]に目を向けている。パタニ、あるいは「ディープサウス」における芸術実践から浮かび上がるのは、孤立と接続、政治的緊張と共生が併存する矛盾した状態そのものであり、それこそがアート・アクティヴィズムを成立させる条件なのである。

さらに、このような状況で生じる孤立は、単なる困難ではない。それは中央から距離を取り続ける批評性やアナーキーな態度と結びつき、芸術実践の強度として現れている。「助け合い」とは、「関係性」の共同体への回帰ではない。むしろ、それぞれが固有の孤立や周縁性を抱えながらも、なお他者との接続を模索し続ける実践である。トロン・メノロンとは、孤立を解消するための理念ではなく、孤立を抱えたままその強度を創造的な力へと転化し、関係を結び直していく営みなのである。

註

1 2012年に設立されたアートスペース。アーティストであり同地の大学教員でもある ジェアブドラ・ジェホーソン（Jehabdulloh Jehsorhoh）が代表を務める。スペース名の「Patani」は、現在のタイ王国の行政区分としての「Pattani」ではなく、歴史的なマレー・ムスリム王国である「Patani」を意図的に参照した表記である。現地ではしばしば、「Pattani」がタイ国家による行政的呼称を指すのに対し、「Patani」は植民地化以前の歴史やマレー的な文化的記憶、地域固有のアイデンティティを示す言葉として用いられている。Patani Art Space によるこの表記の選択は、単なる綴りの違いではなく、国家による地理的区分とは異なる歴史認識や文化的主体性の表明でもある。パタニのアートシーンについては、小鷹拓郎「硝煙のヴェール——タイ深南部の紛争地帯・パタニーに勃興したアートシーンを訪ねて」（『STUDIO VOICE』vol.415、2019年）、および「タイ深南部パッターニーの芸術祭『Kenduri Seni Patani 2024』開幕レポート：紛争と共に生きる人々の熱を感じて」（『Tokyo Art Beat』、2024年10月3日）に詳細がまとめられている。

2 タイのマレー人またはマレー系のイスラム教信仰を持つ人々を指し、ここでは特にタイ深南部（パッタニー、ヤラー、ナラーティワートなど）に居住するマレー系の人々を指している。

3 日本国内の国際芸術祭としては「あいちトリエンナーレ2019」や「瀬戸内国際芸術祭2025」で取り上げられたほか、企画展として福岡アジア美術館で開催された「闇に刻む光 アジアの木版画運動 1930s-2010s」（2018）、町田市立国際版画美術館の一連の研究活動、東京藝術大学大学美術館で開催された「解／拆邊界 亞際木刻版畫實踐」（2023）等での蓄積が参照される。カッセルで開催された「ドクメンタ15」（2022）ではタリンパディの作品とその政治性をめぐる議論が生まれたことも記憶に新しい。 また、近年では Krystie NG、Lee Chun Fung らによる「Inter-Asia Woodcut Mapping Group」の研究が、アジア地域における木版画コレクティヴの横断的な連関を明らかにしている。同研究では、インドネシアのタリン・パディを起点として日本、マレーシア、香港、台湾、中国などへ広がる木版画実践のネットワークが分析され、そこでは作品制作のみならず、共同性の形成、社会運動との接続、地域住民との協働、さらにはオルタナティヴな文化生産のあり方そのものが重要な論点として位置づけられている。

4 なお、アーレントは『全体主義の起源』において、孤立（isolation）と孤独（loneliness）を区別し、とりわけ孤独を全体主義を支える危険な条件として論じている。本稿はその議論を踏まえつつも、政治的・社会的孤立の状態が逆説的に創造的実践や批評性を生み出す契機ともなりうる点に着目する。

5 グレゴリー・ショレット、秋葉美知子訳『アクティビズムのアート／アートのアクティビズム——「抵抗する表現」の軌跡と行方』フィルムアート社、2025年

6 「パタニ・ビエンナーレ」が掲げるテーマは「Simple Poetry」である。そこでは、紛争地域としてのパタニを強く印象づけるイメージや、政治や歴史をめぐる大きな物語よりも、移民労働者、女性、子ども、LGBTQ+ コミュニティ、漁師たちといった、地域の日常を生きる人々の感情や経験へと視線が向けられている。

7 「Kenduri Seni Patani 2026」が掲げる芸術祭のテーマ「Raso」は、パタニ・マレー語圏における「rasa」の変化形であり、「味覚」や「感情」を超えて、他者や世界との感応的な結びつきを指し示す言葉である。

いはらだ・はるか
京都芸術大学大学院芸術専攻講師。出身地である沖縄を含む東アジア・東南アジアの政治的・社会的課題と芸術実践の関係性を研究。アーティストや映画監督との協働を通じて、展覧会企画や映像プロジェクト、リサーチ活動を行っている。

VOICE

語り得ぬものに価値はないのか

杉本麗百



私は、心が大きく揺れ動くと、衝動的に絵を描く。何を描くかは考えずに白紙を前にし、無心で描く。後から見返すと、その時の自分の言葉にならない感情が模様になっている。絵を見ながら複雑に絡み合った感情をひとつずつ紐解くと、自覚していなかった感情を発掘することができる。絶望から生まれた絵［図1］を美しいと思えた時、私は救われた。描くことは、自分にとって生きる上で必要不可欠な行為なのだと確信した。また、自分の絵を見た人が、自分とはまったくちがうとらえ方をしたこともおもしろい。このような原体験から、「言語化し得ないものを他者に共有することは可能か」という問いが生まれた。



図１　言語化できない感情から生まれた模様

なぜ、うまく説明できないのか。それは、他者の視線を自分に内在化しすぎてしまうからだ。子どもの頃、絵を描いていると「そんな無駄なことよくできるね」と言われたことがある。自分にとって自然だった表現行為が、価値のないもののように感じた。社会で生きていくためには、他者に言葉でうまく説明することが求められる。努力の結果、今では人前で話すことの抵抗は少なくなったが、自分の言動が他者からどう評価されるかを気にして、何も言えなくなることがないわけではない。

私にとってほんとうに大事なことは、安易に言葉にできない。言葉にならない何かが自然と絵に変換される。そういう意味で、私の絵は社会の中で抑圧された私自身の言葉なのかもしれない。人はつねに目的や理由を知りたがるけれど、コンセプトや背景、社会的意義を説明できないものには価値がないのだろうか。言葉で表現することが難しい人、あるいは言語化に困難さを抱える人が、評価されにくいのはなぜか。芸術においてすら、語り得ぬものに居場所はないのか。



図２　モロッコでヘナペーストを作る筆者

大学１年生の時のモロッコへの旅が、私にとって大きな転機になった。当時、学費を自分で払いながら生活していた私は、将来への不安から、自分のやりたいことすら分からなくなっていた。そんななか意を決して訪れたモロッコで、偶然出会ったのがヘナタトゥーだった。それは、植物由来のペーストで肌の角質を染色する一時的な身体装飾である。北アフリカ、中東、南アジアでは、主に女性の結婚や出産などの儀礼において祝福の意味合いを持つ。その美しさに魅了された私は、もう一度モロッコへ行き、現地の人と寝食をともにしながらヘナについて教わった［図 2、3］。あれから何年も経った今でも、私はヘナを描く時、モロッコで出会った人びとと時空を超えてつながる感覚がある。



図 3　モロッコの出産祝いの儀式で現地の人に施されたヘナ



図 4　筆者が自分の手に描いたヘナ

ヘナは、生きている人の肌に描かれるからこそ美しい［図 4］。人の身体が固有であるように、ヘナの模様も唯一無二である。生まれた模様がやがて消えていくところも含めて、私はヘナを芸術作品だと思う。ただ、どこまでが作品なのか。人の皮膚や身体、存在や命も含めて作品として成立するのか。消えていくヘナをどのように作品として提示し得るのか。そんな問いを探求するために、ヘナを用いた身体表現について研究したい。

すぎもと・れも
1997 年群馬県生まれ。高崎経済大学を中退し、5 回目の受験で国際教養大学に進学、秋田へ。在学中はカンボジア国連ユースボランティア、フランスの NEOMA Business School で交換留学などを経験。卒業後、株式会社 OHANA に入社し、秋田県で唯一の自閉症に特化した福祉サービスの事業立ち上げに携わる。現在も役員として働く傍ら、秋田公立美術大学大学院修士課程に在学。

廃墟的な経験

桑田早綺



《2 歳のあなた、70 歳の娘》 2025 年　映像

2017 年、高校生だった私は「建築家になって廃墟の研究がしたい。あわよくば廃墟画家になりたい」と日記に記した。以来、廃墟への関心は形を変えながら持続している。

近年、廃墟は探訪ブームや軍艦島などの話題で取り上げられることが多いが、西洋美術史や美学、日本文学の領域においても長く扱われてきた主題である。廃墟とは一般的には打ち棄てられた建物を指すが、建物が残りにくい木造建築の日本においては、古くから建物の跡や草地、植物の繁茂などに「廃墟的な感覚」が見出されてきた。また、人間の記憶や歴史が濃密に沈殿した場所という意味では、名所や旧跡、歌枕なども、廃墟論の射程の中で捉え直される。廃墟という語が指す範囲はもちろん、その語が示す可能性も、言及される分野ごとに異なる。私の研究制作では、一貫して廃墟という一語に回収し難い「廃墟的な経験」を、制作と論とを往還しながら探求している。とはいえ、それらとの向き合い方は時期によって揺れ動いてきた。

大学で建築を学び始めた当初は、視野を狭めないために、意図的に廃墟という語から距離を取っていた。時間性という観点から設計課題に取り組み、関心は次第に民俗学、能楽、葬送文化などへと移行していく。とりわけ夢幻能における、土地の霊と対話をする旅僧や、『おくのほそ道』に代表されるような、土地に堆積する記憶を呼び起こす歌枕の働きは、強い関心の対象となった。

3 年後、原点へ立ち戻るように執筆した卒業論文は、結果的に、数年間読み溜めていた廃墟論と、離れたところで関心を抱いてきた諸分野とを横断する内容となった。能には「井筒」や「融」をはじめ、廃墟を舞台とする曲が多く存在する。それまで別のものとして捉えていた関心も、結果的には廃墟をめぐる関心へと接続していた。

昨年、本研究科に入学した私は、再び、廃墟を研究の前面に置くことを避けた。廃墟という言葉が喚起する安易な郷愁や、死者のイメージを避けるためである。修士課程の一年を通して映像や空間制作を行いながら、特定の物語や記憶を直接的に明示するのではなく、断片的な言葉や行為、物の配置によって複数の時間や、そこにあるはずの気配が立ち現れるような作品を志向した。昔からの私を知る人に「廃墟のことはもう忘れました」と話したほどである。



《一つの町》 2026 年　紙、クリップ、紐、声

しかし、制作研究を進めるなかで、それらの関心が依然として「廃墟的な経験」と呼びうるものに接続していることに気づいた。私が問題としているのは、文学や絵画に見られる廃墟表象そのものではない。不在となった人間や出来事を、物や空間、痕跡がどのように指し示すのか。また、そのような関係を空間の中でいかに再構成しうるのかという点である。能や歌枕への関心もまた、土地に蓄積された時間や記憶が、別の身体や行為を通じて再び立ち現れる構造への関心として捉え直すことができる。私の制作は、そのような感覚を映像やインスタレーション、文章を通じて空間の中に表す試みである。空間の中で、時間や不在はいかに経験されうるのか。その問いは、今もなお「廃墟」という語の周辺にある。

くわた・さき
2002 年、東京都生まれ。多摩美術大学美術学部環境デザイン学科卒業。2025 年より秋田公立美術大学大学院修士課程に在学。人の気配や空間に堆積する時間性を主題に、映像やインスタレーションの制作を行う。

モノ、フレーム、「展示」

長手奏汰

私が今ここにいるのは、安定した状態からの変化というストレスを求めたからだと思う。日常と制作は強く結びついている。制作するように日常を生きなければ、取りこぼすものが多い。その取りこぼし自体に無自覚になってしまうことが恐ろしい。様々なことに比較的鈍感になることができる私にとっては、制作の思考回路を常備しておくことが、生きている世界を認知するために必要なことだ。大雑把に要点を取って安定するのではなく、無駄なところに寄り道して不安定な宙吊り状態を楽しむ方法を探っている。

日常は雑多でつかみどころがない。もっと大きく言えば、人生は、世界は、すべてつかみどころがないものだろう。人はそれらに何らかのフレームを与えて理解する。多くの場合、それは世間の空気によって存在する分かりやすい規範のようなものかもしれない。しかし必ず個人が独自で持っている小さなフレームがたくさんあり、私はそれを制作的なことであり重要なものだと考えている。何に気づき、どのように眼差すのか。そのフレームのことを仮に「展示」と呼ぶことにしている。展示という言葉には、並べること自体に目的を持ち、外に出して示すという意味があるが、ここでは何らかのモノに対する立ち止まりの機会として便宜上「展示」という言葉を使いたい。たとえば机の上のお菓子の小さな包装紙、椅子に置かれたマフラー、誰



自主企画「展示」という提示を考える
第３回「裏参道に花」
2025 年



人にもらった小瓶、パンの袋どめ、木の使い捨てスプーン、錠剤の殻、チョコレートの包装紙、
色鉛筆の芯、クッキングペーパー、チャック付きポリ袋、薄口綿布、インクジェット印刷写真、
飴の包装紙、予備ボタン、スプレー缶の開封用部位、ガムシロップ用陶器、毛糸くず、編まれた毛系、
文字スタンプ、方眼紙、スケッチブック、人が置いていったガラス玉、糸、ロール紙

かの家の庭、夕食のお皿の位置。重要なのは日常のなかで立ち止まり、モノを眼差す機会を持つことである。

それと同時に気になる問題は、制作者と鑑賞者の間に区別はあるのかということだ。制作者は同時に鑑賞者であるし、鑑賞者は同時に制作者であるのではないか。モノを認知しどのように眼差すかは個人に委ねられていて、個々人によってその眼差しの方法は異なる。だとすればその数だけモノは存在することになる。

モノを見る。よく見る。眼差す。モノは喋らない。モノは眼差しを向けられる。こちらの能動的な認知によって、その存在の仕方は変わる。いずれにせよ、モノを一つの地点として、我々が見たり考えたり話し合ったりすることで、すでに「展示」的立ち止まりが発生しているのである。

人は安心や安定を求めているのと同時に、ある程度のストレスや不安定さも求めているのではないだろうか。そこに人とモノ（無生物）との関わりの可能性を見出したい。そこには固有の物体としての固定された存在があり、同時に能動的に関わらなければ（立ち止まらなければ）ならないという負荷がある。モノとの関わりには正解がなく、直接的に問題解決を促すものでもなく、もちろんモノからのレスポンスもない。それは結末がなくてずっと宙吊り状態だ。私はそういう不安定な状態を遊ぶためのフレームを、これからも形を変えて探していくのだろう。

ながて・かなた
武蔵野美術大学油絵学科油絵専攻卒業後、2025 年より秋田公立美術大学大学院修士課程に在学。身近で軽いモノを使ったインスタレーションを主に、冊子や写真などの記録的制作も行う。現在は、モノを立ち止まって見つめる機会となる「展示」の概念に着目している。

稲をガラスにする
——籾殻ガラスの研究と制作

水野渚

秋田での研究・制作が始まった。「稲の籾殻を溶かして生成されるガラス（以下、オリザガラス）[1]」の研究だ。ここでは、なぜ私が稲からガラスを作ろうと思ったのかを書いてみたい。

そのきっかけは偶然だった。大学院修士課程在籍時、私が通っていた東京藝術大学取手キャンパス内で飼育されているヤギ[2]のフンを約1250度の高温で焼成したところ、フンが翡翠色の釉薬（陶磁器の表面に塗るガラス質の部分）のように溶けたのである。知人によれば、校内のヤギがエサとして食べていた稲藁に含まれる二酸化ケイ素（シリカ）が関係しているのではないかという。調べてみると、稲の葉や籾殻にはガラスの主成分となるシリカが豊富に含まれていることがわかった。そこから、「稲からガラスを作ることはできるのではないか」と考え、実験を始めた。



このヤギたちのフンが最初のきっかけだった



初めてガラス化した稲

もともと私は、道端や草むらなどで採集した野草で布を染めたり、砂からガラスを作ったりと、自分で採集した自然素材を用いた制作を行ってきた。草木や砂は、「草木染め」という加工や「ガラス化」という焼成を経ることで、普段は見えない色を現す。私は、自然界のものが内に秘めている色の美しさに惹かれてきた。稲をガラスにしたら、どのような色が現れるのだろうか。その未知なる色への好奇心が、制作の原動力となった。

制作を始めた当初は、国内外の事例を調べながら具体的な方法を探ったが、なかなか見つからず、試行錯誤を重ねた。原料の調合や焼成温度、窯内の環境によって、溶け方や色は大きく変化する。るつぼが割れたり、うまくガラス化しなかったりすることも少なくなかったが、実験のたびに新しい発見があった。ガラス専攻の教員や他専攻の友人たちの協力を得ながら、少しずつ制作方法を形にしていった。

私が稲からガラスを作ろうとする理由は、単なる素材への興味だけではない。稲は、食料としてだけでなく、土地制度や経済、信仰、国家の形成とも深く結びつきながら、日本やアジアの社会を形作ってきた。農業史研究者の藤原辰史は、米が日本国家の統一性や正当性を支える象徴的存在であったことを指摘している[3]。私は、そうした長い歴史や社会的意味を背負った稲を、「食料」や「農作物」としてだけではなく、ガラスという別の物質へ変換することで、新たな視点から捉え直したいと考えている。

現在は、秋田を拠点に、周辺地域やアジア諸国でのフィールドワークを行いながら、オリザガラスの素材研究と制作を進めている。博士課程では、稲作が形作ってきた土地・労働・信仰・国家の関係性を、ガラスという素材を通して再考し、人と土地の新たな関係を表現することを試みている。

註

1　筆者が作った造語。「オリザ」はラテン語で稲を指す。

2　ヤギは同大学先端芸術表現科の小沢剛研究室と取手アートプロジェクトが共同で立ち上げた「ヤギの目」プロジェクトの一環として飼育されている。

3　藤原辰史『稲の大東亜共栄圏』吉川弘文館、2012 年、p16



茨城県取手市周辺の数カ所で稲作のお手伝いをする筆者

みずの・なぎさ
愛知県生まれ。大学で国際開発を学んだ後、国家公務員として安全保障分野での国家間交渉に携わる。デンマークでの生活を経て、ウェブメディアのライター・編集者として勤務。2025 年、東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻修了、2026 年より秋田公立美術大学大学院博士課程に在学。「食べる・触れる」ことを通じて、人と土地との関係性やケアのあり方を探究している。

乾漆造形による多元的な生命力の探求

余丹璐

秋田公立美術大学大学院の修士課程で、２年間、熊谷晃先生のもとで日本の伝統的な漆芸の技法を研究し、その制作工程にていねいに向き合うことの重要性に気づいた。修了作品《蛙僵尸（カエルキョンシー）》は、乾漆技法による造形に、貝、金・銀粉、乾漆粉などの装飾素材を組み合わせた後、螺鈿（らでん）・蒔絵（まきえ）・変塗（かわりぬ）りなどの技法で多元的な生命力を表現した。包容力のある丸い形と、危険な鋭い角とを融合することで、視覚的なバランスと内的調和をもたらした。現在、広島市立大学大学院の博士課程で制作している《蛙僵尸》は、修士課程に引き続き、和紙や金属など異素材と漆とを複合した作品である。そのきっかけのひとつとして、同大学の青木伸介先生の和紙漆器作品シリーズ、とりわけ 2018 年に発表された《イザナ》を挙げることができる。渋みのある和紙表現と大胆な造形イメージを組み合わせた試みや、漆を接着剤として利用するにとどまらず、異素材による新たな視覚的表現を生み出す可能性に、筆者は大きな感銘を受けた。



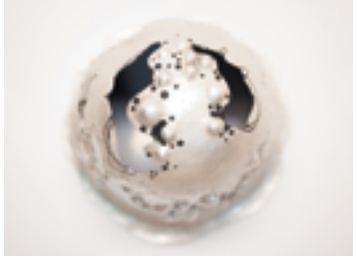
修了作品《蛙僵尸 Ambiguity》



修了作品《蛙僵尸 Intervein》細部

そこで博士課程では、青木先生のもとで、「乾漆造形による多元的な生命力の探求――コロナ時代後の『蛙の象徴性』」を研究テーマとした。本研究では、乾漆技法にもとづきながらも、蒔絵・螺鈿などの装飾技法を組み合わせ、漆に新たなイメージを与えることを目指す。具体的には、日本の美意識とされる幽玄や山岳信仰を踏まえつつ、ポスト・コロナ時代における蛙の象徴性を再考したいのだが、筆者は、現代における蛙の表象は古代の象徴体系と断絶するものではなく、ある種の文化的な連続性があると考えている。







博士課程作品《蛙僵尸 Restoration》
左：正面、右上：上面、右下：細部

古来、蛙は「生命力」、「生育」、「陰」、「女性」、「不死」、「再生」、「治癒」などを象徴していたが、両生類として「日常と非日常」、「意識と無意識」、「この世とあの世」のあいだに位置づけられる存在でもあった。ポスト・コロナ時代において、人びとは「健康と疾病」、「安全と危険」、「明と暗」、「生と死」のあいだを揺れ動く状況に置かれる一方、とりわけ繰り返される感染やウイルスの変異により、身体的・心理的な境界が強く生じている。このような現状は、古代における蛙の象徴と深く呼応していると考えられるが、それゆえ現代の蛙の象徴性は、その古代の象徴性からの連続としてとらえられるのではないだろうか。

《蛙僵尸》には、人がウイルス感染した結果、僵尸（キョンシー）へと変身したという物語性を含めている。蛙の冬眠やオタマジャクシからの変態は、身体と内臓の変異を伴うメタモルフォーゼであり、「生と死」や再生・復活、さらには再受肉を象徴する現象ともいえる。一方、僵尸は死後も生と死のあいだの曖昧な状態で活動しているから、「死と再生」という蛙の象徴性との共通項を見出すことができる。ここにあるのは、蛙の「不老不死」や「再生」という象徴による、生命意識の延長、すなわち永生の目標を達成する可能性である。今後も、この可能性を押し広げられるよう、制作と研究に邁進したい。

よ・たんろ
1996 年生まれ。中国美術学院手工芸術学部プロダクトデザイン（工芸美術）専攻卒業後、秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科修士課程修了。2025 年より広島市立大学大学院芸術学研究科博士後期課程在学中。現在は、乾漆造形を中心とした蒔絵・螺鈿などの装飾技法を研究し、《蛙僵尸》という漆造形シリーズを制作している。

译（中文）

通过干漆雕塑探索生命力的多样性

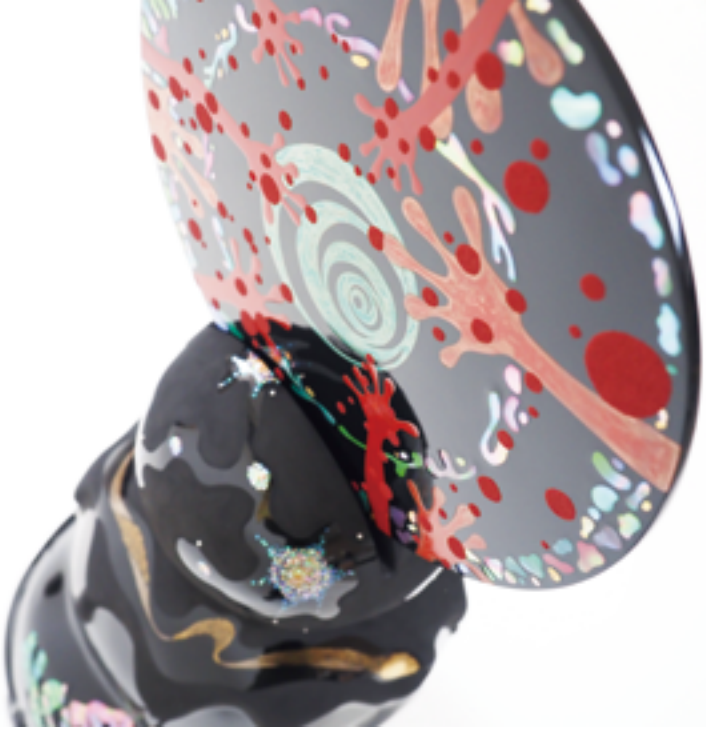
余丹璐

在秋田公立美术大学大学院攻读硕士学位的两年间，师从熊谷晃教授。在此期间，我系统研究了日本传统漆艺技法，并深刻领悟到严谨对待每一道制作工序的重要性。毕业作品《蛙僵尸》以脱胎干漆（乾漆）技法为造型基础，综合运用贝壳、金银粉及干漆粉等装饰材料，并辅以螺钿、莳绘及变涂等技艺，旨在表现生命的多样性。通过将代表包容力的圆形与带有危险感的锐利棱角相融合，作品在视觉张力与内在秩序间达成了微妙的平衡。

目前，我在广岛市立大学大学院博士课程中继续深造。现阶段的研究在硕士课题基础上进一步拓展，致力于探索漆液与和纸、金



毕业设计《蛙僵尸 Ambiguity》圆盘组合系列
修了作品《蛙僵尸 Ambiguity》円盤と組み合わせ



毕业设计《蛙僵尸 Intervein》圆盘组合系列
修了作品《蛙僵尸 Intervein》円盤と組み合わせ

属等异质材料的复合表现形式。这一研究方向的重要契机之一，是受到青木伸介教授“和纸漆器”系列作品（尤其是 2018 年的《伊耶那神》）的启发。青木教授将和纸的沉稳质感与大胆的雕塑意象相结合，并打破漆作为单一黏合剂的局限，发掘其与异质材料碰撞出的视觉新可能，这令我深受触动。

基于此，在青木教授的指导下，我确立了博士研究课题：《干漆造形中多元生命力的探求——后疫情时代“蛙”之象征意义研究》。本研究旨在立足干漆技法，结合莳绘、螺钿等装饰手段，赋予传统漆艺全新的视觉意象。在理论支撑上，我试图结合“幽玄”与“山岳信仰”等日本美学思想，重新审视后疫情时代蛙的象征意义。我

认为，当下对蛙的表象描绘并非对古代符号体系的割裂，而是一种深层的文化延续。

自古以来，蛙不仅象征着“生命力”、“繁衍”、“阴”、“不死”、“再生”与“治愈”等，作为两栖类动物，它更被置于“日常与非日常”、“意识与无意识”以及“此岸与彼岸”之间。在后疫情时代，人类身处健康与疾苦、安全与危急、明与暗、生与死之间摇摆不定的境地。尤其是病毒的反复感染与变异，使得个体在身体与心理上都产生了强烈的“边界感”。这种现状与古代蛙的象征属性产生了深刻共鸣，因此，现代蛙的象征性可以被视为古代象征体系在当代的延伸。



研磨工序
研磨作業



底漆（反复刷九层黑漆效果图）
中塗り（黒呂色漆を 9 回塗り重ねた）

作品《蛙僵尸》是人类因感染病毒而转化为僵尸的故事。蛙的冬眠以及从蝌蚪到成蛙的变态过程，涉及形体与内脏剧烈更迭的形变，象征着生死的循环、再生乃至“再受肉”。另一方面，僵尸作为死后依然徘徊在生死模糊地带的生命形态，与蛙所具备的“死亡与重生”属性高度契合。此处蕴含的逻辑是：通过蛙之“不朽”与“再生”的符号意义，探求延伸生命意识、进而达成“永生”目标的可能性。我将继续深挖这一可能性，在创作与理论研究中不断精进。

Yu Danlu
1996 年出生。毕业于中国美术学院 手工艺术学院产品设计（工艺美术系）专业后，在秋田艺术大学跨学科艺术专业完成研究生学习。自 2025 年起，就读于广岛市立大学艺术学研究生院攻读博士学位。目前，正致力于莳绘、螺钿等装饰技法的研究，尤其关注脱胎干漆造型，并正在创作名为“蛙僵尸”的漆造型系列作品。

INTER VIEW

「当事者性」とはなにか？

昨今、美術の現場でたびたび耳にする「当事者性」。わかるようで、わかりにくい、にもかかわらず妙な磁力がある。この言葉の使われ方に疑問を呈した本学学生は、さまざまな当事者に関わりながら制作活動を繰り広げている本学教員のアーティスト３人に尋ねることにしました。「美術大学では自分のルーツをモチーフとする作品が高く評価される傾向があるのではないか？」「そのようなわかりやすい当事者性を持てないと感じているわたしは、なにを表現すればいいのだろうか？」。事前に質問項目（→ p108）を送ったうえで、本学で公開インタビューを催しました。

聞き手：
井上愛萌［美術学部ビジュアルアーツ専攻３年］
河塚彩和［大学院複合芸術研究科修士課程２年］

語り手：
岩井成昭［大学院複合芸術研究科・美術学部ビジュアルアーツ専攻教授］
山川冬樹［大学院複合芸術研究科・美術学部アーツ＆ルーツ専攻准教授］
渡辺篤［美術学部アーツ＆ルーツ専攻助教］

井上　大学受験の際、わたしの志望校はポートフォリオの提出が必須でした。予備校でつくっていたのも「ポートフォリオに載せるための作品」。じっさい、予備校の集団講評で、ある学生が他国の文化に自分の境遇を投影しながら、その文化を引用して作品を制作したことがありました。講師がコメントしたのは、「その文化を持つ人たちがどう感じているかはわからない」「自分をアピールするためのポートフォリオなのに、あまり実感がないことだよね」「言いたくないけど、当事者性の話になってくるよ」。こうした経験を何度も繰り返したことから、自分に関係ないことは作品にしてはいけないんだという強迫観念が自分の中に刷り込まれました。本学に入学してからも、この問題にずっと悩まされてきたことが、今回のインタビューを企画したきっかけです。



ゼロ次的当事者性

井上　お三方は、「当事者」に関わるモチーフをどのように扱い、制作しているのでしょうか。

山川　そもそも「当事者性」を井上さんと河塚さんがどう考えているのか、疑問を持ったと同時に興味を抱いたんですね。そこで、このトークでいう当事者性とはいったいどういうことなのか、解像度を共有する必要があると思って、あらかじめ長いお返事を書きました（→p109）。

ぼくが考えるに、一次的な当事者性と二次的な当事者性、三次的な当事者性、まわり回ってゼロ次的な当事者性がある。おそらく二人がいう当事者性とは、一次的な当事者性のことなのかなと思うんです。

ぼくの研究で第一の当事者といえば、やはりハンセン病患者や回復者の方々ですが、当事者とは必ずしも一次的な当事者だけではない。二次的な当事者として真っ先に思い浮かぶのは、患者家族です。つまり、直接隔離されたり病気を患ったりした当事者ではないけれども、家族のつながりを絶たれ、社会から差別や偏見の被害を受けてきた。他にも、療養所の従事者や職員さん、その地域の住民も、じつは社会からの偏見に晒されてきたんですよね。あのコロナ禍で医療従事者が差別されたと報道されましたが、ハンセン病療養所の地域の漁師たちは、そこで採れた魚なんか食べられないと差別されてきた。関係性のなかで傷つき、巻き込まれてきたという意味で、二次的な当事者といえるかもしれません。

ぼく自身は、三次的な当事者であると自覚しています。なにかの縁でたまたまハンセン病問題というものに触れ、事故のように自分が変えられてしまった。2015年当時、「瀬戸内国際芸術祭」への参加依頼をきっかけに、ほとんど知らなかったハンセン病を勉強し始めたんです。ただ、療養所に何度も通い、直接当事者に触れていくうちに、自分がどんどん変わっていって、かれらに応答していかなければいけないという意識が否応なしに湧いてきた。

やはりほとんどの社会問題は、じつはマイノリティ、いわゆる一次的な当事者ではなくマジョリティがつくり出しているので[1]、そう考えると究極的には当事者でない人はいないんじゃないか、とも思えるわけです。

社会的な当事者性とは別次元の話ですが、ゼロ次的な当事者性というのは、つまりわたしがわたしであることの当事者性から、なにかをつくっていく、表現していくこと。アートにとっては重要なポイントだと思います。

二人の質問事項（→p108）から、すごく「切実さ」を感じたんですね。当事者性を持てない当事者としての切実さを強く感じました。でも、そこから出発できることがあると思うんです。どこで、なにをテーマにするかというのはひとつの課題ではあるけれども。ぼくの場合は、縁や事故といいましたが、ほんとうは自分で作品のテーマとしてハンセン病を選んだわけではないかもしれない。縁で出会ったと思っています。ぼくがずっと取り組んでいる、政石蒙（まさいしもう）さんという方は、モンゴルで抑留されていた時に短歌を詠み始めた人なんですが、ぼくがホーメイを学んだのはモンゴルに隣接するトゥバ共和国です。つまり、ほとんど同じ草原で、政石蒙さんが短歌を詠み始め、ぼくはアーティストとしての原点をつかんだ。勝手な思い込みかもしれませんが、これは運命かもしれないということを手掛かりに、どんどん療養所に入っていけたんです。

河塚　「瀬戸内国際芸術祭」で3回にわたって制作をされていますが、最初につくることができた作品と、10年経ってやっとつくれた作品があるということをお聞きして、そのちがいや変化、できたこととできなかったことを詳しくお聞きしたいです。

山川　ぼくは一生、大島青松園に関わるつもりでいるんですよね。2015年に初めて訪れて、2016年に作品を発表することになり、どんどん巻き込まれていった。やはり、時間的な蓄積は大きいと思うんです。アーティストによってはコロコロとテーマを変えていく人もいますが、ぼくはひとつのことをやるのが向いているなと思っているので、それがなぜかたまたまハンセン病だったんです。

10年も通っていると、一次的な当事者にはなりようがないんだけれども、少しずつ近づいてはいると思うんですね。とくに去年発表したのは、療養所の中と外で、隔離政策によって引き離されてしまったハンセン病当事者の政石さんと、10代の頃に結婚を誓った美紗子さんとの結婚式を挙げるという作品でした。ある意味で、ものすごく勝手なことをやっていると思うんですよ。もうすでに亡くなっていて、本人たちの了解も取らずに結婚式を挙げてしまうなんて。そして、それを誰が許可できるのか、というのはすごく難しい問題です。

井上さんからの質問項目を読んで、当事者性を「表現の資格」として考えていると感じました。当事者性を扱ううえで、だれがその問題を語ることができるのか、表現することができるのかという意味での資格。では、だれがその資格を与えることができるのでしょうか。当事者の方に「いいよ」と言われれば扱いやすくはなると思いますが、ぼくの場合、当事者は亡くなっていますし、ハンセン病問題は複雑なので、たとえ当事者が「いい」といっても、入所者自治会がNGを出せばダメになる。やはり時間をかけて、それをやっても許される状況をつくっていく、許されるだけでなくそれをやることによって、自分が変えられてきたように、逆に療養所を変えていく。

ここまで、10年かかりました。

とくに顕著だったのが、これまで入所者の方が見に来てくれることはあったのですが、療養所の入所者のみなさんや職員さんたちが「これは見ておかんと」って、わざわざ会場に訪れてくれたんですよね。自治会長さんだけでなく、園長さんまで来てくれた。そういう作品を、10年くらいかけてようやくつくれたかなと思っています。

免罪符なのか？

井上　岩井先生に質問です。アーティスト・イン・レジデンスのシステムによって、その土地の当事者性について表現することが許される、免罪符が与えられるように思うのですが、どうお考えになっていますか。

岩井　井上さんの最初のお話には、ぼくもびっくりしました。そういう予備校があるのか、と。おそらく、本学の先生方の持っている常識とはちょっとちがっていたんじゃないでしょうか。ぼくは、井上さんが1年次におこなった個展がとても印象に残っています[2]。自分の属性や経験値をいったん白紙にしたうえで、自分が見たもののおもしろさや世界の見方を提示するような、本学の学生では珍しいかもしれないコンセプチュアルなアーティストだと感心したんですよね。でもその背景に、予備校での複雑な経験がフィルターとしてかかっているとしたら、その経験も逆説的ではあるけれど功を奏しているんじゃないか。

おそらく、その予備校の先生が言っていたことは、「文化的盗用」の問題だと思うんです。「Cultural Appropriation」とも言いますが、別の文化や伝統をなんのリスペクトや理解もないまま一方的に流用したり搾取したりする私物化のふるまいとして批判されています。だから、その文化に属する人びとへのリスペクトを踏まえたうえで、当事者たちと問題や価値観を共有すること、そして信頼関係を構築することが基本で、たとえそのように協働したとしても、外部からは盗用していると批判されるかもしれない。しかし、その可能性を自分で引き受けつつ作品をつくっていくというスタンスを取らなければならない。そのような意味で、予備校の先生が助言してくれたのであれば、理にかなっているのではないでしょうか。

アーティスト・イン・レジデンスが当事者性という免罪符を担保しているのではないかという問いについてですが、漠然とした地域興しみたいなレジデンスが多い日本とは対照的に、世界にはもっと政治的で、重いミッションを課されるレジデンスがたくさんあるんですよ。分断されたコミュニティをつなぎ止めるようなプロジェクトとか、あるいは極右政権による移民排斥の事実を一般の人に知らしめるためのプロジェクトとか。そうすると、多くの場合は当事者たちと結託しなければプロジェクトは成り立たないんですよね。免罪符というよりは、むしろ特定のミッションを課されて、アートの可能性を証明しなければならない。だから、そういうレジデンスは、それこそ切実です。アーティストが特定のコミュニティに参与した段階で敵と味方が明確になっている。ニュートラルな存在ではいられない。そういったレジデンスの側面も考慮に入れると、一概にレジデンスが免罪符であるとは言えないと思います。そこでは、アーティストもアイデンティティのゆらぎを自覚しています。ある時にはジャーナリストであったり、触媒のような位置であったり、右も左もわからない旅人であったり、局面に応じていろいろな役割を演じる必要に迫られる。だから、それは免罪符ではなくて、タスクだと思うんです。そういうさまざまな仕事が与えられて、そのなかで自身の表現を見つめ直し、拡張させていく。それを可能にする場がアーティスト・イン・レジデンスだと、ぼくは考えています。

ただ、今でも悔恨の念にかられる失敗もあります。西オーストラリアの砂漠にある人口2000人ほどの小さな町でレジデンスをしたことがあるんですが、そこに住むさまざまな属性の人たちへのインタビューをベースに町のプロフィールのようなものをつくるプロジェクトをしました。小学校がひとつだけあるんですけれど、そこに赴任したばかりの校長先生の奥さんが協力してくれたんです。その町にとって彼女は新参者で、ほとんどぼくと同じ時期にやって来たから共感してくれた。家族で大都市からやってきたので、小さなコミュニティのプライバシーのなさや閉鎖性をこぼすのがストレス解消になっていたようでした。3ヶ月ほどのレジデンスの終盤に、協力いただいた多くの住民たちの一部として彼女のインタビューも展示したのですが、内容を見た町の人たちが「あなたはこの町に不満があるようだが……」と彼女に話しかけてきて、本人だけでなく家族もコミュニティから孤立してしまった。後に、彼女から制作に協力したことを悔やむ手紙が届きました。ほんとうに申し訳ないと思った。最初は同じ方向を見ていたはずの協力者が、作品が公開された後に、その受け手として変化しうるという可能性を当時は想定できませんでした。コミュニティ内部における変化をぼくが読み込めなかったんですね。自分の中での反省点として昇華するしかなかったんです。5年ほど経ってからその町を再訪する機会があったのですが、彼女はすでに町を離れており、会うことは叶いませんでした。

山川　「免罪符」は、罪を免罪してくれるものじゃないですか。ぼくの場合は、療養所でリサーチをしてその成果を自分の名前で作品として発表するんです。そこには罪悪感っていうよりも、自分はとても暴力的なことをしているな、という自覚がつねにある。すごく図々しいことをしているなと。おそらく、これは聞き

手の二人が感じている感覚と同じものだと思うのだけれど、それを超えてなおやらなければいけない理由のようなものがあると、葛藤を抱えながらも踏み込んでいけるし、作家なりに切実さを持っているということが一次的な当事者にも伝わるんですよね。それでも、やはり自分が暴力的なことをやっている自覚を持つことはすごく大事なことだと思います。つまり、当事者のことをきちんと大事にしようとしているからこそ躊躇してしまうわけじゃないですか。それをまったくなしに作品をつくるなんてありえない。その躊躇や葛藤からどうやって前に進んでいくのかが大事で、先ほどの 10 年の話でいうと、ぼくの場合にはすごく時間が必要だったということですね。

「環状島」モデル

河塚　渡辺先生に質問です。当事者の方に協力を求めながら作品をつくられていると思うのですが、その一人ひとりの事情や背景もちがうなかで、それらすべてに共感することは難しいと思うのですが、どのような距離感でどのように声を聞いているのでしょうか。

渡辺　まず、お二人がおそらく免罪符を持っているであろう３人のアーティストを相手に話してみようと思った姿勢がすごいなと思ったし、正直、怖くないのかな、頑張ったなと思いました（笑）。

ぼくは自分が元ひきこもり当事者で、つまり経験者です[3]。それから 13 年くらい、ひきこもりの当事者と協働しているのですが、自分の立ち位置を説明する時にいつも参考にしているのが、精神科医の宮地尚子先生が提唱しているトラウマの「環状島」モデル［図 1－1、1－2］です[4]。

まず、ドーナツ型をした島があると仮定しましょう。その内海、つまりドーナツの内側に水が溜まっていて、ドーナツの外側の外海にも水が溜まっている、そんな島です。内海の底、ゼロ地点というのは、トラウマの核心、生きづらさの究極形、ともすれば死の状態を意味する。内斜面を登っていくと、生きづらさから回復していくということなのですが、内斜面での立ち位置が低ければ低いほど「語る」という力が手放されている状態、つまり語りづらい。ぼくの場合は、ひきこもり当事者だった時に多少はしゃべることができたわけですが、やはり渦中にいるとなかなか言葉がまとまらなかったり、社会的に発信したりすることが難しいんですよね。内斜面を登り切って尾根に立つということは、それを他人事だと見ている世間（外海側にいる人たち）と、当事者（内海側にいる人たち）とをつなぐメッセンジャーのような役割を持つということです。仮に「当事者」をそれぞれ固有の事情を多くの人に伝えづらい状態にある人だと言い換えるならば、尾根に立つ人は内海と外海の橋渡しができる、両極の言語を持っている状態だといえると思います。

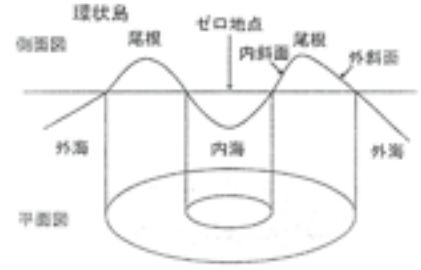


図 1－1　環状島の平面図と側面図
出典：宮地尚子『環状島＝トラウマの地政学』みすず書房、2018 年、p10

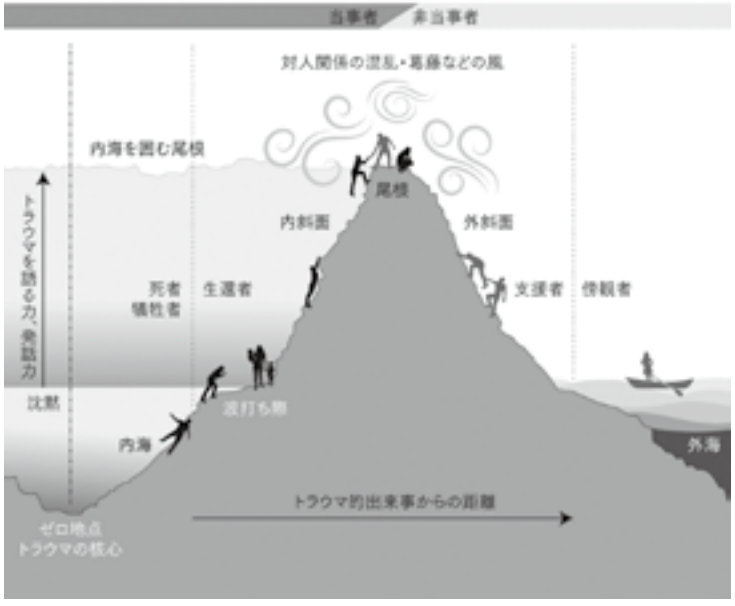


図 1－2　環状島の断面図
出典：宮地尚子編『環状島へようこそ トラウマのポリフォニー』日本評論社、2021 年、p13

今日の登壇にあたって自分自身をいろいろ思い返してみたのですが、ぼくは回復して尾根に立ったのではないなと気がついたんですよ。というのは、一度外海側まで降りてから、外斜面を登ってもう一度尾根に立った。このことを改めて認識しました。ひきこもりの問題が、ほかの当事者問題となにがちがうかというと、たとえばLGBTQ＋の当事者も姿を表すことができる人、できない人がいるのですが、ひきこもりの問題の場合、基本的に社会的な関係性を諦めた人が大半なので、そもそも人前に出ることができないし、語ることもできない。であれば、その事情を経験している元当事者が語ったり、当事者の語りに伴走したりする必要があります。一方で、研究者やジャーナリストの中には、内斜面をまったく経験せずに外斜面を登り切って尾根に立つ人もいるのですが。ぼくの場合は、内海に沈み死にそうになったこともあったのですが、内斜面を登り切って尾根を通過し、外斜面まで降り、しかし、もう一度尾根に登った。なぜ再び登ったのかというと、想像力の活用こそが、ひきこもりの問題には必要だと考えたからです。医療・福祉は、その支援を求めてやってきた人には特定のケアができるのですが、究極の内斜面の底にいるような孤独／孤立の人たちは医療・福祉を頼らない場合も多い。自暴自棄的になっているというか。なので、既存の医療・福祉の手段では支えられない、ここに来られない人たちを想像する、その時こそアートが必要とされているのではないかと考えました。当事者の中には、医療や福祉に手を差し伸べてもらおうとすることが、自分の自尊心を傷つけることだとして、嫌がる人も少なくないんです。それがアートだと、触れやすくなりうる。また、ひきこもりの課題では当事者や当事者がいる環境はビジュアル化されにくいのですが、アートはまさにビジュアル化する方法なので、共感を得やすいし、問いも立てやすい。もし表現がアートとして評価されれば、地球の裏側までメッセージが届きうるし、数百年後にまで作品として保管されうる。そのことが当事者問題の啓発とか、当事者の声そのものの尊重につながるはずです。しかもアートは非言語性が高いので、当事者も参加しやすいという点も大きい。

河塚　尾根に立った媒介者が手を差し伸べて外海へつなげていくとしても、手を取ってしまった以上、その当事者との関係もできてしまう。わたしは自分の表現として表現するなら、関わった人との関わりや展示をした後の関係性も大事にしていく必要がある気がしますが、そのあたりで気をつけていることはありますか。

渡辺　じつは共感で人をつなぐことはあえて重視していないんです。というのも、人はかわいいからとか、わかりやすいからというのを理由に支援しようとなりがちなんですよ。でも、じっさいは共感されづらい人こそが孤立するわけですよね。《私はフリーハグが嫌い》という作品も、「ハグしてくれるひきこもりの方に会いに全国出張します」をテーマに、全国のひきこもり当事者の人たちとハグして対話するプロジェクトですが、当初はエモさでいけるのではないかと考えていたものの、じっさいはお互いの安全を担保するために規約を徹底して、なにができてなにができないのか、どういうリスクがあるのかをあらかじめ細かく開示しました。合意形成はほんとうにていねいにやっています。相手はものすごく不安を感じていたり、自分を変えたいと考えていたり、さまざまな感情を抱いて参加してくれたんですが、ぼくのエモさは案外発動しなくて、「がんばったよね」とか「わかるよ」という共感よりは、かれらの声を、ていねいにありのまま聴いているという感じなんです。

流動性

井上　岩井先生に質問です。海外にルーツを持つ人たちを巻き込んだプロジェクトの中での、ご自身の立場についてお聞きしたいです。

岩井　ぼくは「イミグレーション・ミュージアム・東京」というプロジェクトをやっているんですが、最近とくに力を入れ始めているのが「多文化的創意」というものです。ニューカマーの人たちは、国内で生活をするなかで自身の文化背景と日本の文化がどこかで接点を持つ。そのなかで創意工夫が生まれて、自分の文化を日本風にアレンジしたり、あるいは、これだけは保持するけれども、ここはもう少し日本風に変えてもOKといった現象が起こったりする。それらをプライベートの空間の中で探して、拾い集め、アートとして読み替えることで外の世界に紹介するというプロジェクトです。これらの表現は鶴見俊輔の「限界芸術」にも少し似ていて、行為する本人たちはクリエイティブなことをしている認識がないことが多く、第三者から見ると、たいへん興味深い文化的な要素が、家庭内や仕事場などの日常空間で普通に生まれています。ただこの場合、当事者ってどこにいるのか。海外ルーツの人たちの表現として考えればかれらが当事者なわけですが、あくまでもかれらとの共感を絶やさずに、それらに価値付けしていくぼくら自身も、視野を広げて成長していこうとする点において当事者に接近していく。つまり当事者性とは流動的なものであるような気がするんです。

井上　だとしても、当事者性は客観的に評価されうるのでしょうか。

渡辺　非当事者が当事者性をまったく持てないわけではないと思うんです。そして、非当事者ゆえの当事者性というのもあるでしょう。しかし、当事者問題に関われば関わるほど、当事者に近づけば近づくほど、「当事者性を持ってます」と

気安く挙手できなくなるんじゃないか。当事者であることの意味の輪郭が明らかになればなるほど、「当事者性を持ってます」なんて言わない気がするんですよ。当事者と非当事者との協働が、ぼくは社会に必要だと思います。非当事者は語ってはいけないわけではなくて、理想は当事者と非当事者との協働によって実現するのがいい。当事者のリアルな語りは、それはそれで生々しくて、ひとつの魅力がありますが、もしかすると翻訳が必要かもしれない。翻訳者や媒介者がいないと、当事者の語りが外に出にくいからです。先ほど山川先生も触れたように、当事者問題は結局、非当事者側の無知や不理解、差別や偏見にも由来しているので、当事者問題はまさに非当事者側の問題であるとも言えるわけですよね。

山川　岩井先生の当事者性を流動的なものとしてとらえるお話とつながるかもしれませんが、長年療養所に通ってきてだんだん見えてきたのは、ぼくらは外からひとつの当事者性でくくってしまいがちだけれども、じつはひとつにくくれないほどそれは多様であるという事実でした。具体的に言うと、療養所入所者の方たちの中にも、じつは権力勾配があった。たとえば、ハンセン病は進行すると目が見えなくなることがある。そうしたなか盲目の患者さんが目の見える患者さんから劣位に置かれてきた歴史があって、らい予防法闘争でも、いわば足手まといにされてきた[5]。また、療養所の中には在日朝鮮人の方も多くいらっしゃいますが、かれらは日本人患者よりも周縁に置かれてきました。さらに、男性患者の当事者性と女性患者の当事者性もぜんぜんちがう。女性の患者さんたちの語りは、十分に聴き取られてきたとは言いがたいんです。ハンセン病は見た目に現れる病気なので、男性に比べると女性の精神的な苦しみはものすごく大きい。なおかつ、妊娠してしまった場合には堕胎手術を強要され、身籠った子どもを殺されてしまうわけですよ。そこには、女性しか持ち得ない当事者性があると思います。だから、ハンセン病当事者の中にもいろんな人たちがいる。ものすごく知的で明晰に語れる人もいれば、一方で言葉が得意じゃない人もいる。また、先ほど二次的な当事者という話をしましたが、たとえば療養所職員はまわりから差別されてきたという意味では差別される側の当事者ではあるけれども、じつは患者を支配してきた当事者でもあるし、療養所周辺住民はさらにその外地域住民から差別されてきた当事者であると同時に、療養所の中の人たちを差別してきた当事者でもある。このように当事者性は二重化したり、流動したりする場合もあるので、じつはもっと細分化してみる必要があるんじゃないか。

　たとえば、岡山県の長島愛生園でも、盲目の患者さんたちはらい予防法闘争で周縁に置かれてきたんですが、そうしたなかかれらが自分たちになにができるんだろうと考えてやり始めたのが、「青い鳥楽団」でした[6]。いわゆる社会運動とはちがうやり方で、音楽の力で、隔離政策に抵抗した。重要なのは、その抵抗が、当事者だけのものとして閉じていないということです。かれらの表現は現在のぼくらの心にも響き、突き動かしていく。「当事者性」とは流動し、ひとつのかたちに固定化されないからこそ、表現を通じて普遍的なものとして開かれ、当事者以外をも動かす力を持ち得るのではないでしょうか。

アーティストの芯

河塚　ひとりの作家として作品を発表すると、療養所のことを知らない鑑賞者の意見だったり、療養所の方の意見だったり、いろんな意見が届くはずですが、山川先生はそれらの声をどういうふうに受け止めているんですか。

山川　療養所の人たちはあんまり意見を言ってくださらないんですよね。でも、じつは内心でいろんなことを思っている。作品をつくるのに 10 年かかったと言いましたが、10 年越しにやっとその内心にしっかり伝わったという実感があります。療養所で当事者を前にして「こんな作品をつくります」ってプレゼンすることがあるんですが、めちゃくちゃ緊張するんですよね。2019 年には、大島と四国本土とのあいだの海峡を泳いで渡るという作品をつくりました。かつて大島には海を泳いで逃走しようとした人たちがたくさんいたのですが、たくさんの方が溺れて亡くなっているんです。だから、ぼくはその人たちを迎えにいくために四国本土側から泳いで渡りますと。すると島がけっこうざわついてね。ただ、一時的にそういうざわつきを引き起こすのもアーティストのひとつの仕事だと思うんです。少しばかり怒られたとしても、めげずに、裸で食らいついていくというか、自分の芯を保ち続けながら、制作実践をひとつの契機として、いかにその先の状況へとつなげていけるかが大事だと思います。

　その芯をどう獲得するのかというと、ぼくの場合は、どうしても共感しちゃうというか、憑依してしまう性質があると自覚しています。たとえば、現場で当事者本人から、子どもを強制的に堕されたというお話を伺うと、涙が止まらなくなって、腹の底から強烈な怒りの感情が込み上げてくることがあります。ただ、この感情は当事者の怒りそのものではないことを、ちゃんと自覚しなきゃいけない。これはあくまでも自分自身の感情であって、当事者の怒りや無念とはぜんぜん比べようのないものである。とはいえ、自分が強く共感し、揺さぶられてしまっていることに嘘はつけない。では、そこからなにができるのかという問い自体を芯にしていく。

　「マイノリティ憑依」っていう言葉がありますよね。東日本大震災の時に、被害を受けてない非当事者が被災者の当事

者性を盗み取るようにしながら政治的な発言をすることへの批判として広まった言葉です。考えてみると、ある意味ではぼく自身も「マイノリティ憑依」をしてしまっていると思うんです。ただ同時に、自分がマイノリティに憑依してしまっていることを冷静に自覚してもいる。よく薬学をたとえに出すんですが、どんなものでも処方の仕方によって、毒にもなれば、薬にもなり得る。自分の中にあるこのような危うさを否定するのではなく、両義性として引き受けたうえで、それを「当事者性をめぐる薬学」として、どう自らに処方し、どう創造的実践に作用させることができるのかを考えたい。

渡辺　先ほど非当事者が関わる必要性があると発言したんですが、こうやってわたしたち三人の話を聞けば聞くほど、むやみに関わっちゃいけないんだというタブー視が再発生する恐れもあるなと思いました。当事者を怖いものにしたり、神聖化しすぎたりすると、当事者問題がより深刻になっていく気がしています。あと、文化的盗用を気にするあまり、むやみに触れないようにしておこうという場合は、その当事者性を大文字で、しかも低い解像度でしか理解していないからだと思います。特定の人と真摯に対峙した時、そういう搾取的な扱い方にはしない位置は確実にあるはずなんですよ。ちなみにぼくは本学に勤めさせていただくにあたって、媒介者になりたいなと思ったんです。ひきこもりの人と作品をつくるとなると、文化的盗用が発生するリスクがありうるから、ぼくは学生とひきこもりの人が対峙する未来がもしあるのだったら、双方のあいだに入りたいと思ってこの大学に来ました。そして、特定のだれかでないと支えられないとなると、その人がいなくなると破綻しかねない。あるいは、長く尾根に立つ者がよけいな権力を持ってしまうかもしれない。なので、属人的ではない方法でケアや伴走できる仕組みもつくっていきたいんですよね。

岩井　移民や難民は一方的にいろいろなレッテルを貼られがちなんですが、そのようなある種のプレッシャーにどのように反応するにせよ、アーティストが自身の経験を作品化することは多い。だけど、本人たちは自分に与えられるそのようなアイデンティティから、最終的にはアートを介して解放されたいと思うのではないでしょうか。アイデンティティのしがらみから離れたいからこそ、作品をつくっている。一方で、アイデンティティを武器にしながら、それを活用するようなアイデンティティ・ポリティクスのアーティストの存在意義もとても大きいと思います。だけど、先日カナダでいろんなアーティストにインタビューしてきたんですが、かれらの多くはアイデンティティは国家や民族、移民や難民というくくりではなく、自分自身に帰属するというんです。だからかれらにとってアイデンティティは社会が要求するものであり、当事者性は出発点ではあっても、むしろ出自から自由になるため、それを消滅させるために作品を制作しているという意思を感じます[7]。とくに移住してきた人たちには、そういう欲求が強いと思いますね。

河塚　「当事者性を獲得する」という言葉を時々耳にするんですが、ずっと違和感がありました。そもそも資格ではない気がするし、獲得するものでもないような気がするけど、大きな言葉で語られすぎていて、あまり理解できないまま、なんとなく違和感を持ちながら制作していました。今回のトークでお三方に話を伺い、当事者性にはいくつかの階層があり、時には三次的な当事者にしかできないことがある、それはどんなことなのかを改めて考えることができました。一方、わたしの中にもゼロ次的当事者性がある。自分の作品にたいする客観的な意見と、主観的思いが相反することもあるし、社会的な意見と合わないこともある。わたしがずっと抱いていた違和感は、ゼロ次的当事者と社会的な当事者性との向き合い方でのもやもやだったんだと知れたことは大きかったです。いろいろな当事者性が渦巻くなかで、作家という立場に立ちながら、どう向き合うのかはこれから制作や研究を通して自分で見つけるしかないと思いました。今回はそのあり方を考えるヒントになった気がします。

◎ 2026 年 4 月 10 日収録

註

1 「だれかが対象を「マイノリティ化」しなければ、マイノリティは存在しない。つまり少数者とは、少数者化という言説実践の効果としてしか存在しない」（上野千鶴子「序章 脱アイデンティティの理論」、上野千鶴子編『脱アイデンティティ』勁草書房、2005 年、pp30-31）。

2 岩井成昭「井上愛萌の地図、鑑賞者の地図 『インサイド - 地図帳より -』」（https://www.artscenter-akita.jp/archives/55190）

3 渡辺篤「ひきこもごも」（→ pp24-41）。

4 宮地尚子『環状島＝トラウマの地政学』みすず書房、2018 年

5 後述する「青い鳥楽団」の近藤宏一は次のように証言している。「らい予防法闘争の頃は、園内中が熱くて、毎晩のように集会や議論が交わされ、それは日に日に激しさを増していきました。入園者は派閥に分かれて、保守、革新とレッテル貼りをしては、互いに中傷し、相手グループの動向を探ろうとして、一晩中床下に潜り込む人までいました。光田先生〔編注：長島愛生園初代園長の光田健輔〕の胸像が壊され、会議の席上には暴漢がなだれ込み、夜道もぶっそうで歩けないぐらいでした。そんななかで、盲人は、邪魔者といいますか、全く相手にされませんでした。私たちは完全に置き去りにされていました」（有薗真代『ハンセン病療養所を生きる―隔離壁を砦に』世界思想社、2017 年、p56）「そんなときに、不自由舎棟の仲間、飯より音楽が好きな連中が集まってきて、音楽をやろうと誘ってきたのです。予防法闘争からも足手まといにされ、無視され、このまま何もできないんじゃ、あまりにもみじめだと。政治や医学だけで、わしらのすべてが解決するだろうかと。わしら自身が楽しみを求め、よろこびを生み出す、そんなことができないものだろうかと」（同上、p57）。

6 1953 年、ハンセン病療養所・長島愛生園にて、入所者であり音楽家・詩人でもあった近藤宏一らによって結成されたハーモニカ・バンド。メンバーの大半は視覚障害を持つハンセン病患者だった。この楽団の指揮者でもあった近藤は、これを発足した理由を「単調で変化のない長期療養生活の中で特に視力を奪われ手足の不自由になった者が自ら努力して少しでも自分達の生活に潤いを求め、ささやかな夢をこの群に見出そうとしたのである」と証言している（近藤宏一『闇を光に ハンセン病を生きて』みすず書房、2010 年、p133）。また、長島愛生園に勤務していた精神科医の神谷美恵子は、青い鳥楽団について、「指揮者の、必死と形容するほかないような、烈しく、きびしい指導のもとに全員が力をふりしぼって創り出す協和音。これほどすばらしい生命の燃焼の光景を筆者はあまりみたことがない」と評価している（神谷美恵子『生きがいについて』みすず書房、2004 年、p222）。

7 「アイデンティティの理論の革新は、アイデンティティ強迫や統合仮説と対抗してきたが、それらの努力は、「宿命」としてこの強いられた同一性から逃れたい、または逃れる必要があると考える、（少数派の）人々によってこそ担われた」（上野前掲書、pp35-36）。



いのうえ・あいか
福岡県出身。都市を歩き、観察するなかで出会う不可思議な事実や、いつの間にか立ち上がっている明文化されていない境界、ルールなどを収集し、記述した、みずから「地図帳」と呼ぶマインドマップを元に作品を制作している。この地図は、誰もが用いることができ、あくまでも作品を生活の延長に置くことを大切にしている。



かわつか・さな
福岡県出身。佐賀大学芸術地域デザイン学部西洋画専攻卒業。個人や地域に遺された古いアルバム写真を起点に、かつてあった風景や人物と向き合う際に生じる「想像的隔たり」と向き合いながら、「描く」という身体的行為を通した応答の痕跡を画面に定着させる絵画表現の可能性を追究している。アルバムに写っていた場所を辿るように旅をしながら、写真の転写や多層的な絵画表現を試みている。



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。



やまかわ・ふゆき
秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科、美術学部アーツ＆ルーツ専攻准教授。1973 年、ロンドン生まれ。専門は現代美術、身体表現、視聴覚メディア、ハンセン病史。みずからの声と身体を媒体に、視覚や聴覚、皮膚感覚などに訴えかける表現で、音楽、美術、舞台芸術の境界を超える。国内外のアートフェスティバルや音楽フェスティバルに参加。これまでに 16 カ国でパフォーマンスを上演。



わたなべ・あつし
→ p40

補遺１　質問項目

井上と河塚は、公開インタビューに先駆けて、質問項目を三人のインタビュイーに共有しました[部分抜粋]。

岩井先生への質問

・IMM（イミグレーション・ミュージアム・東京）のように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、ある程度作家性や軸が必要になる気がするが、どうやって作家性を保ちながら他者を巻き込み制作を行なっているのか。
・ルーツや背景がちがう人たちと関わる時、その人たちの制作や表現について自身が語る場面で注意していることはあるか。
・フィールドワークにおいて、最初は違和感や緊張感でピリついた感覚があった。その場合、とりあえずその場に静かに佇むことで相手の空気に馴染んでいくことがある。フィールドワークで相手の文化圏や考え方に違和感を覚えたり、衝突が起きたりすることはあるのか。その場合どのように対話しているのか。衝突が起こることは悪いことだと思うか。

山川先生への質問

・当事者性には、当事者について表現する一面とその当人以外の者が表現することを排除する一面があるように思える。ハンセン病および療養所利用者を扱った他のアーティストの作品をどのように見ているのか。
・展示をした時に、外から来る鑑賞者からのフィードバックと、地域の関係者や当事者の方からのフィードバックにちがいはあったか。あった場合はどのように受け止め、作品に反映させているのか。

渡辺先生への質問

・2024 年の秋美での特別講義で、搾取にならないようにバランスをとることが難しいとおっしゃっていたように記憶しているが、他のアーティストのひきこもりを扱った作品をどのように見ているのか。
・制作において協力してくれた人がいた場合、展示をした後の関係性も大事な気がする。協力を呼びかけるときに、気をつけていることはあるか。搾取していないという判断基準はどんなものなのか。
・他者の声を作品にする時に、どうしても編集や取捨選択を伴うと思うが、他者からの声を編集する難しさはあるのか。どこを切りとって、どこを作品にして、それらをどのように判断しているのか。どう自分の思いを織り混ぜているのか。

補遺２　山川より、井上さん、河塚さんへ　―― 2026 年４月 10 日

山川冬樹

インタビュイーのひとりである山川は、インタビュアー二人からの質問項目を受けて、以下のようなテキストを、公開インタビューより前にあらかじめ二人に送付しました。

二人の問いを受けて

当事者性をめぐる二人の問題意識を受けて、まず感じたのはその「切実さ」でした。この言葉は、しばしば当事者性と結びつきます。二人からの問いに答えることは簡単ですが、それよりも二人それぞれの切実さを出発点としながら当事者性について教員が一緒に考えることに大きな意味があると思います。

まず、井上さんは当事者性を「表現の資格」として考えています。予備校時代の経験から、「自分に関係のあるテーマを表現しなければならない」「当事者でないと語ることができない」という空気を感じてきた。その結果、「当事者性を持つとは、作品を制作し発表できる立場にあること」、つまり発言する資格に近いものとして理解しています。そして、ハンセン病を扱った作品を制作・発表している山川は、その意味で当事者性を持っているのではないかと考えている。中心にあるのは「誰が語ることを許されるのか」という発言権や資格の問題です。さらに、だれがその資格を資格として発行しうるのかという権力の問題への問いかけも含まれているように感じられました。

一方、河塚さんは、当事者性を資格というよりむしろ「関係性の中で変化するもの」としてとらえています。当事者性とは、必ずしも当事者だけに限定される

ものではなく、他者との関わりを通じて生まれるグラデーション的な経験と考えている。また（この点は井上さんと共通していますが）、当事者としての強い語りが評価されがちな環境に疑問を感じながら、自身の制作活動をとおして、そのような関係性の中で表現を模索してきました。したがって河塚さんが関心を注いでいるのは、「当事者になれないなかで、作家としてどのように関わりながら制作できるのか」という倫理的な関係性や当事者との距離感だと思います。

両者に共通しているのは、当事者としての切実さを持たなければ制作してはならないという暗黙の圧力の下で、当事者性を持てない当事者として苦しんでいるという点だと言えるでしょう。

しかし、わたしがまず評価したいのは、表現が宿命的にもちうる暴力性や、表現者としての倫理にたいして切実な感覚を持っていること、そしてそれをなんとかして乗り越えようとしていることです。これはとても大切なことだと思います。わたし自身も、同様の切実さを抱えながら、葛藤しながら、前に進んできました。

当事者性の階層

ある特定の社会問題における当事者性とは、少なくとも一次的には、当事者自身であるということはまちがいないと思います。つまり、ハンセン病問題の当事者とは、まず患者であり回復者であるという事実は揺るぎません。

次に問われるのは、ではだれがその問題を語り、表現しうるのか、という点です。井上さんの問題意識を踏まえて言い換えるならば、「だれがその問題を語り、表現しうる資格を持つのか？」となります。わたしが二人に伝えたいのは、二人がすでに持っている問題意識こそが、まず表現者として持つべき「資格」であるということです。切実さを自覚することとは、すなわち「誠実」であるということです。表現者にとってもっとも必要なのは、他者にたいしても、そして自分にたいしても、誠実であることに尽きる、とわたしは考えています。

河塚さんが示した関係性としての当事者性という観点から、ハンセン病における当事者性の階層を整理したいと思います。

まず、先に述べたように、一次的な当事者はハンセン病の当事者および回復者です。

では、二次的な当事者とはだれなのか。まっさきに考えられるのは、患者家族です。かれらは病を患い、隔離された当事者ではありませんが、隔離政策によって家族関係が断ち切られ、社会から差別や偏見の被害を受けてきた当事者です。コロナ禍では、医療従事者への差別が問題になりましたが、ハンセン病療養所の医療従事者や職員、あるいは療養所の周辺の地域住民も、同じように差別されてきたので二次的な当事者であるといえるでしょう（とはいえ、療養所の医療従事者や職員は患者を支配する側であり、地域住民もまた彼らを差別する側だった、ということは書き添えておきたいと思います）。

だとすれば、二次的な当事者とは病や隔離を直接経験した「経験の当事者」というよりも、関係の中で傷つき、巻き込まれてきた「関係の当事者」であると言い換えることができると思います。一次的な当事者が「経験の切実さ」を持つのにたいし、二次的な当事者は「関係の切実さ」を持つのです。

さて、三次的な当事者とはだれなのでしょうか。それは、直接的な経験を持たないものの、その問題を知り、引き受け、社会的に応答する立場にある人びとだ、とわたしは考えます。つまり、なにかしらの縁でその問題に触れてしまい、そのことによってみずからの立場を問い直し、行動や思考の変化を迫られ、じっさいになんらかのかたちで行動する人たちです。わたしはみずからを三次的な当事者であると自覚していますし、井上さんも河塚さんも三次的な当事者としての資格を十分に持ちうると思います。

二人は、当事者ではないから語る資格がないのでありません。むしろ、当事者ではないことを自覚しながら関わろうとするその姿勢によって、三次的な当事者としての資格をすでに持っているのです。ある問題について語ったり表現したりするうえで、必ずしも一次的な当事者である必要はありません。一次的な当事者を尊重しながら、三次的な当事者として特定の問題にたいして誠実に関わることは十分にできるはずですし、むしろ三次的な当事者だからこそ語れること、あるいは語らなければならないことがあるはずです。経験者ではないからこそ、三次的な当事者は、かれらとは異なる立場からその問題を社会に接続することができるのではないでしょうか。

また、当事者という言葉は、しばしば「マイノリティ」という言葉とも結びつきます。ハンセン病患者がまさにそうですが、一次的な当事者としてのマイノリティは歴史的に語る機会を奪われてきたケースが多い。三次的な当事者は、マイノリティの経験や言葉を盗んで代弁するのではなく、社会の中のそのような不均衡な構造を可視化するために語る役割を担うことができるとわたしは考えています。あらゆる社会問題は、マイノリティではなくマジョリティが作り出しているという事実を認識すると、三次的な当事者だからこそ語らなければならないことが見えてくるのではないでしょうか。

ゼロ次的な当事者

少し飛躍するかもしれませんが、最後に当事者性の問題を根源的なところまで引き戻してみたいと思います。制作や発表において客観性を持つことは重要ですし、研究においても客観的な視点は不可欠です。つまり、わたしたちが求められているのは、みずからの営みを外部から観測することですが、じっさいのところ

これはひじょうに難しい。なぜなら、現実のわたしたちは宿命的にわたしという当事者性の内側にあり、みずからを含む世界の全体像を外部から完全に俯瞰しがたいからです。極端に言えば、わたしたちがそれぞれ生きていることじたいに、すでに各々の当事者性がある。これを「ゼロ次的な当事者」と呼んでみましょう。

では、ここでいう「客観性」とはなんでしょうか。それは必ずしも外に出るということではなく、外に出たかのような視点を一時的に仮設するということです。たとえば、自分の作品について自分でプレゼンする際、わたしたちは他者の言葉を借りるかのように客観的に語りがちですが、これは外部を仮につくっているのであって、ほんとうにその外部にいるわけではありません。このことを自覚した時、違和感を覚えたことはないでしょうか。美術の世界では作家と作品が明確に分離されがちですが、はたしてそれほど簡単に割り切れるものでしょうか。そうした分離は客観性を成立させるための制度的な操作にすぎないのではないか。わたしという当事者性に立脚するかぎり、この分離の構造はどこかで必ず揺らぎ始めます。

おそらくですが、井上さんも河塚さんも、芸術における創造行為がこのようなゼロ次的な当事者性から生まれることを、感覚的に理解しているように思われます。そもそも二人の問題提起じたいが、みずからが抱えるゼロ次的な当事者性と、社会的な文脈における当事者性とのあいだに生じる「噛み合わなさ」の感覚から発せられているように思えてなりません。

重要なのは、そのような噛み合わなさを急いで解決することではないということです。わたしというゼロ次的な当事者性にありながら、同時に、三次的な当事者性を持つ自分とのあいだを往復しようとする。その不可能性にたいしてしぶとく試み続ける運動のなかでこそ、創造行為は活性化され、持続していくのではないでしょうか。

やまかわ・ふゆき
→ p107

BOOK REVIEW



荒井裕樹『無意味なんかじゃない自分 ハンセン病作家・北條民雄を読む』

山川冬樹

たとえば、本稿直前のページに掲載されたインタビュー「当事者性とはなにか」で教員らに切実な疑問を投げかけた学生たちのような若い世代は、“ハンセン病文学”を代表する作家・北條民雄の『いのちの初夜』（角川文庫、2020年）をどのように読みうるのだろうか。本書『無意味なんかじゃない自分 ハンセン病作家・北條民雄を読む』（講談社、2025年）でとりわけ注目すべきは、「無意味なんかじゃない自分」という、自己承認や存在価値をめぐる、きわめて今日的な問いを起点に、『いのちの初夜』をあらためて読み直すことで、北條をめぐる従来の文学史的評価に再考を迫りつつ、一人の青年としての北條を、いまを生きる私たちのもとへ引き寄せている点にある。

表現者としての自分の存在価値や意味を確かめようとするのは、何も若者ばかりではない。かく言う私も、物心ついた頃から、「無意味なんかじゃない自分」を証明しようと、ずっと足掻いてきた。80代半ばを過ぎた私の母とて例外ではない。人はそう簡単には悟りをひらけないようで、人生の終わりに差しかかると、自分の人生に果たして意味があったのかと自問する。実家に帰った私に、母はしつこいくらいに昔話を語りかけてくる。その執拗な語りを通して、「無意味なんかじゃない自分」を何とかして確かめようとしているように私には思える。

さらに周囲を見渡してみると、ことは一層複雑だ。巷では誰もが「無意味なんかじゃない自分」を他者に示そうと躍起になっている。SNSには自己承認を求める投稿が溢れ、それらに応えるように「インフルエンサー」と呼ばれる人々は、「承認された自己」という理想像を演じてみせることで、人々の欲望を巧みにマネタイズする。さらに政治に目を向ければ、近年のポピュリズムもまた、政治家と支持者の双方が抱える自己承認欲求を相互に増幅させることで拡大してきたと言えるだろう。

かくして、「無意味なんかじゃない自分」を確かめようとする個人の切実な思いは、現代社会において「無意味な自分」であってはならないという強迫観念へと変質させられる。その強迫観念は、しばしば自己への不安を他者への攻撃へと転じさせ、誰かを否定し、貶め、あるいは排除する言葉を生み出していく。そうした誰かへの攻撃は、同じくその誰かを攻撃したいと思う別の誰かからの承認や共感を呼び、「いいね」というかたちで可視化され、やがて資本化されていく。このような回路は、今日のプラットフォーム社会のいたるところに見出すことができるだろう。

本書が問いかけているのは、いかにして他者から承認されるかではない。むしろ、北條民雄という一人の人間を手がかりに、私たち自身もまた承認を求めずにはいられない存在であることを踏まえたうえで、絶えず自らが存在する価値や意味を証明するよう私たちを駆り立ててやまない、この時代そのものへの問いなのである。

思えば、2015年、私が自分の表現の手がかりを求めてハンセン病療養所に通いはじめた頃、患者や回復者たちが隔離の時代をいかに生き抜いてきたのかを知りたいと思って手にした最初の一冊は、荒井裕

樹の『隔離の文学――ハンセン病療養所の自己表現史』（書肆アルス、2011年）だった。それは優れた研究書であると同時に、私にとっては隔離によって社会から排除され、沈黙を強いられてきた人々とどのような態度で向き合い、かれらの言葉にいかに耳を澄ませるべきかを教えてくれる、実践の書でもあった。

荒井の博士論文をもとにしたこの本には、その後の荒井の一連の研究活動を支える姿勢と思想が、すでにはっきりと表れている。彼の仕事の本質は、現代社会に対して言葉で「抗う」ことにある。その抗いは、社会から排除され、沈黙を強いられてきた人々と直接向き合い、かれらの言葉一つひとつに耳を澄ませ、ていねいにすくい上げ、それらを著作を通じて読み手へと手渡すことによってなされてきた。だからこそ彼の文章は、つねに平明でわかりやすい。だが、その読みやすさは安易さではない。そこには解像度の高い分析眼とともに、対象への誠実さがあり、言葉への責任があり、何より嘘がない。そして、誠実な言葉でていねいに語るという、本来は当たり前の態度こそが、冷笑や中傷、排除の言葉が氾濫する現代社会に対する、もっとも強い抵抗たり得るのだと、彼の著作に触れるたびに思い知らされる。そうした言葉は、ハンセン病回復者や脳性麻痺者、精神疾患の当事者たち一人ひとりと、等身大の人間として向き合う過程で、地道に紡がれてきたものである。だから強い。

このような荒井の抵抗の姿勢は、本書における北條民雄の読み直しにも貫かれている。荒井自身も述べているように、本書の特徴は、“ハンセン病文学”を代表する作家として、あまりにも高く遠い存在となってしまった北條を、痛々しいまでに卑俗で、小心で、自己中心的な一人の青年として私たちの前に連れ戻してみせた点にある。そして、このような読み直しは、いかなる者とも等身大の人間として向き合い続けてきた荒井だからこそ可能になったのだろう。

では、その等身大の青年は、閉ざされた療養所で何を見つめていたのだろうか。私は本書を読み進めるなかで、久しぶりに『いのちの初夜』を手に取った。そして、あらためて心を強くとらえたのは、作品を象徴する場面で、佐柄木（さえき）が主人公・尾田に向かって「人間」と「生命」の裂け目をえぐるように放った、次の言葉だった。

> ――あの人たちの『人間』はもう死んで亡びてしまったんです。ただ、生命だけがびくびくと生きているのです。なんという根強さでしょう――

当時の療養所には似つかわしくない贅沢品だったゴールデンバットを燻（くゆ）らせながら、同じ病を患う病友を上から目線で「あの人たち」と突き放したこの言葉には、北條の抱えた屈折や葛藤、そして絶望と希望が凝縮されているようだ。

哲学に多少なりとも親しんだ者であれば、この一節にジョルジョ・アガンベンが『ホモ・サケル』（以文社、2007年）で展開した概念「剥き出しの生」を重ねて読むこともできるだろう。私には、ここで描かれる生の在り方が、アガンベンの思想と驚くほど深いところで響き合っているように思われる。しかし、私があらためて驚かされたのは、ハンセン病療養所に囚われた一人の青年が、アガンベンの『ホモ・サケル』におよそ60年も先立ち、そのような哲学的概念に依拠することなく、「人間」であることを剥奪された者の生の在り方を、自分の

言葉で鮮烈に描き出していたことである。

さらに佐柄木は続ける。

> ——けれど、尾田さん、僕らは不死鳥です。新しい思想、新しい眼を持つ時、全然癩者の生活を獲得する時、再び人間として生き復(かえ)るのです。復活そう復活です。びくびくと生きている生命が肉体を獲得するのです——

この劇的な表現は、単なる希望の表明ではない。さらにアガンベンの概念を援用するなら、それは国家によって「ホモ・サケル」として扱われることに抗い、政治的・社会的な生〈ビオス〉への未練を断ち切り、病者としての生物学的な生〈ゾーエ〉そのものを引き受けたうえで、「剥き出しの生」のただなかから、自ら新たな生の形式を創り上げようとする、凄絶な主体獲得の宣言にほかならない。

しかし、北條とアガンベンのあいだには決定的な違いもある。アガンベンにおいて「剥き出しの生」は、主権権力の暴力を可視化するための概念であるのに対し、北條の描く「生命」は、そのような概念に還元されない。佐柄木が語る「びくびくと生きている生命が肉体を獲得するのです」という言葉は、「生命」そのものが、新たな主体を生み出すための条件となり得ることを示している。言い換えれば、北條においてゾーエは新たなる生が芽吹くための苗床なのである。

さらに決定的なのは、その「生命」を語っているのが、療養所を生きる当事者自身であるという点だ。アガンベンが外部の視座から「剥き出しの生」を理論化したのに対し、北條は、ほかならぬ当事者の内側から、その極限的な生の在り方を文学の言葉へと結晶させている[1]。

しかし、このような比較の枠組みは、北條の思想のごく一端を照らし出すことはできても、北條という人間が実際に生きた、その生の在り方を十分にとらえることはできないだろう。では、なぜ彼は、同じ病を患うはずの病友を「あの人たち」と突き放したのか。ここで重要になるのが、「当事者性とはなにか」でも語られた、「当事者性」が持つ階層の問題である。本書で荒井が丹念に読み解いているのも、「当事者性」が決して一枚岩ではなく、そう呼ばれるものの内部には複雑な階層や序列が含まれているという事実であり、その複雑さのなかで北條が抱えた屈折と葛藤が、いかに作品の中に刻み込まれているのかという点にほかならない。

『いのちの初夜』が書かれたのは、北條が 21 歳の頃だった。秀でた才能を持つ人間は、多くの場合、自らの才能を早くから自覚しているものである。しかし、その才能を作品として結実させ、社会的な評価へと結びつけることができない限り、その自覚は単なる「自意識過剰」に終わりかねないという残酷な現実を、芸術の世界に身を置いたことがある者ならば、よく知っているだろう。北條自身も自らが自覚する文学的才能が、単なる「自意識過剰」に終わりかねないことを、よく理解していたはずである。

本書が指摘するように、療養所内では相対的に恵まれた立場にいたとはいえ、北條が置かれた状況は、想像を絶するほど過酷なものだった。だからこそ彼は、「文豪・川端康成」という後ろ盾や、療養所外の「文壇」を一縷(いちる)の希望としながら、多くの患者たちと自分は違うのだ、自分だけは「無意味なんかじゃない」のだと自らに言い聞かせ、その自己証明の拠り所として「作家」という特権的な自己像に、より一層強

くしがみついたのである。自らの才能を「自意識過剰」のままで終わらせまいと苛立ち、時に他者を貶めながらもがく、痛々しいほどの必死さのなかにこそ、注目すべき北條の当事者性があることを、荒井は見逃さない。

川端康成の支援もあって、その後、北條は文壇で高い評価を受け、名実ともに「作家」となっていく。しかし、その評価が定まる過程で、何より彼を苦しめた境遇そのものが、逆説的に「北條民雄」を“ハンセン病文学”の象徴へと祭り上げ、一人の等身大の青年としての姿を覆い隠してしまったこともまた事実である。本書で荒井は、そうして定着してきた北條像を覆し、その実像を私たちの前に差し出している。しかし、それは、悲劇の作家として神格化された「北條民雄」像を打ち壊すための暴露ではない。むしろ、隔離の境界線によって引き裂かれ、療養所の内側に置き去りにされてきた北條の半身を救い出すことによって、「北條民雄」という作家の輪郭をあらためて描き直す試みなのである。そこには、痛々しいほど人間臭い北條を、温かな眼差しと誠実な批評をもって評価し直そうとする実直な姿勢が通底している。そして、このような仕事こそ、荒井裕樹にしか成し得ないものなのだと私には思われる。

――無意味なんかじゃない自分――

書名にしては、あまりにも生々しい。むしろそれは、絶望と希望が入り混じった、誰かの「声」として響いてくるかのようだ。それは北條自身の「声」であり、北條が作品のなかで佐柄木に託した「声」であり、いまを生きる私たち自身の「声」である。

表現者は、つねに精一杯の背伸びをしながら真実に触れようとする。そして、作品はしばしばその作り手自身を超えてゆく。たとえ北條が卑俗で、小心で、自己中心的な一人の青年であったとしても、彼が佐柄木に語らせた「声」には、紛れもなく真実が宿っている。

このような時代だからこそ、芸術はあらかじめ与えられた意味を確かめるための営みであってはならない。それは、無意味の中から、意味そのものを自分自身の手で創り上げることに賭ける営みでなければならない。その地平において、私たちは皆、当事者である。

註

1　なお、アガンベンが暮らすイタリアでは、COVID-19の感染拡大により、民主主義国家として前例のない規模で自由の制限を伴うロックダウンが実施された。その矢先の2020年2月26日、「イル・マニフェスト」紙に発表された論考「エピデミックの発明」（ジョルジョ・アガンベン『私たちはどこにいるのか？ 政治としてのエピデミック』高橋和巳訳、2021年、青土社に所収）は論争を巻き起こし、アガンベンは厳しい批判の矢面に立たされた。「例外状態」を常態化させるための絶好の機会として、あらたに「エピデミック」が見出され、活用されているという彼の持論の是非は措くとして、隔離が現実のものとなった当事者性のもとで書かれたこの論考と、それに連なる彼の弁明をいまあらためて読み返すとき、そこに提示された問題系は、感染予防を名目として制度化された日本のハンセン病隔離政策において、一世紀以上前に先取りされていたことに気づかされる。

やまかわ・ふゆき
→ p107

倒れた聖樹の下で

岸健太

ジャワの雨期は、しばしば唐突に街の輪郭を変える。空の色が濁りはじめると、冷たい風が不穏に葉を裏返す。人々は洗濯物を取り込み、露店のシートを引き寄せ、子どもたちは軒下へと走る。雷鳴が轟くと、熱を帯びた都市の表面に大きな雨粒が叩きつけられる。その雨と風は以前よりも荒々しく、そして読みづらいものになったと、人々は言う。気候変動の長い影なのか、あるいは彼らの身体が都市の気配に鈍感になっただけなのか。

2025 年 12 月、私が関わってきたスラバヤ中心市街地の都市村落「クタンダン・カンポン」で、ひとつの建築工事が竣工した。カンポンのコミュニティ共同施設であるバライを、住民の集会所であると同時に、猛暑時の避難拠点、すなわち小さな「クーリング・ハブ」として改修し、再生する試みである。12 月 9 日にはオープニング式典がおこなわれ、住民たち、行政、大学、企業の関係者、そして私を含めた日本からのプロジェクト・メンバーが集まり、新しいバライの完成を祝った。そこでは、都市の暑熱に対し、カンポンの生活知と現代的な空調技術をいかに接続しうるかという、私たちなりの問いが形になっていた。

その 4 日後、12 月 13 日の夕方、バライのすぐ横に立つ巨大な三本の幹で構成されたブリンギン・ツリーの西側の一本が、激しい雨と風のなかで倒壊した。ブリンギンは南洋の各地で特別な意味を帯びる聖樹である。大きく広がる枝葉、無数の気根、濃い木陰。それは植物というよりも、場所の記憶を抱え込み、見えないものの気配を媒介する存在として人々に受け止められている。クタンダンのその大樹も、バライに隣接するカンポンの開祖の廟で「プンデン」と一般的に呼ばれるコミュニティの聖域とともに、地域の公共的かつ霊的な中心を形づくっていた。

倒れた幹は、路地を挟んだ家屋を直撃し、破壊した。幸いにも人的被害には至らなかったが、現場には奇妙な沈黙が漂っていたと聞く。後になって、住民のあいだでひそかに語られていた話を知った。その家の主人は、たびたびプンデンを訪れ、そこにあった古い遺物のようなものを持ち出しては、インターネットで販売していたというのである。住民たちはどこかでそれを天罰のようにも感じていたようだ。

私もまた、その話を聞いたとき、完全にそれを笑い飛ばすことができなかった。もちろん合理的な説明を求めるなら、倒木には気象条件、樹木の老朽化、周囲の家屋や地盤との関係など、いくつもの物理的な要因があったはずである。しかし私の思考は同時に、別の方向にも揺れ、あることを思い出していた。

バライの足場工事が始まる頃、ブリンギンからの大量の落ち葉を嫌った町内会が、いくつかの大枝を取り除く剪定を行っていた。その作業について、私は当初からどこか居心地の悪さを感じていた。樹形のバランスが崩れるという技術的な不安もあったが、それ以前に、そもそもこの聖樹を傷つけてよいのか、という感覚が拭えなかったからだ。しかも、その契機が私たちの改修工事にあったことが、なおさら気にかかった。

2026 年 1 月 8 日、私はクタンダンを訪れた。倒壊した西側の幹はすでに片づけられていたが、残された東側の幹と枝は、見るからに不安定な姿でバライの頭上へと張り出していた。私たちは、第二の倒壊が生じ

ないことを祈るしかなかった。その日、私はバライの設備管理者である住民の一人が心臓手術を控えていると聞き、住民たちとともに彼の家を見舞った。路地を抜け、家の奥に座る彼の顔を見ながら、私はバライの改修が、単なる建築工事ではなかったことを改めて感じていた。それは人々の身体、病、老い、暑さ、不安、祈り、そして見えないものへの信頼の網の目のなかに置かれていた。

1月 22 日、恐れていたことが起きた。強い風雨のなかで東側の幹が倒れ、バライを直撃したのである。バライの屋根は大きく損壊した。私たちは日本側の研究メンバー、NPO の仲間たち、それぞれの範囲でカンパをおこない、復旧工事の支援をした。建築的には、壊れた箇所を直せばよい。しかし、そこで壊れたものは、果たして建物だけだったのだろうか。あるいは、私たちのプロジェクトが暗黙のうちに前提としていた、場所への関わり方そのものが、そこで一度折られたのではなかったか。

クタンダンは近年、カンポン文化実践の場として、多くの外部者を引き寄せてきた。カンポン・ツーリズム、歴史保存、住民の起業支援や地域商品の開発、文化イベント、大学の調査、行政のプログラム。私たちのバライ改修もまた、その一連の「文化的」アクションの中にある。外部者は、そこに価値を見出す。生活文化を称揚し、地域資源を発掘し、住民参加を語り、持続可能な都市の未来を構想する。しかし、場所はそのようなまなざしに対して、つねに従順に開かれているわけではない。聖樹の倒壊は、そうした外部からの文化的関与の総体に対する、土地の側からの異議申し立てだったのではないか。そんな考えが、頭のどこかに居座り続ける。

もちろん、精霊の怒りがそのまま研究上の説明原理となるわけではない。けれども、都市の生成を考えるとき、人々が不可視の存在をどのように信じ、どのように畏れ、どのようにそれと折り合いをつけながら空間を使っているのかを無視することはできない。近代都市計画は、多くの場合は見えるものを対象化する。しかし、都市は見えるものだけでできているわけではない。むしろ人々の行為を深いところで方向づけているのは、見えないものへの信用であり、説明しきれないものへの畏れであり、合理性の外側に残された感覚なのかもしれない。

かつてブリンギンは、広く濃い木陰をつくり、人々に涼を与えていた。人々はその下に集まり、休み、語り、祈った。そしていま、私たちはそのすぐ隣に新しい涼の場所をつくった。ブリンギンは、嫉妬したのだろうか。あるいは、自ら倒れることで、涼を与える役割を新しい都市のインフラへと手渡したのだろうか。そんなふうに考えることは、あまりに詩的で非科学的だろうか。

しかし南洋都市に関わり続けるなかで、私は、非科学的に見える問いの中にこそ、都市を理解するための入口があると感じるようになっている。都市とは、建物や道路、制度の集合ではなく、人間と非人間、可視のものと不可視のもの、そしてあらゆる異質のものが絶えず関係を結び直す「プロセスの空間」である。倒れたブリンギンの下には、都市が何によって守られ、何によって傷つき、そして何を代償として新しく生成されるのかという、静かで厄介な問いが横たわっていた。

きし・けんた
→ p53

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――

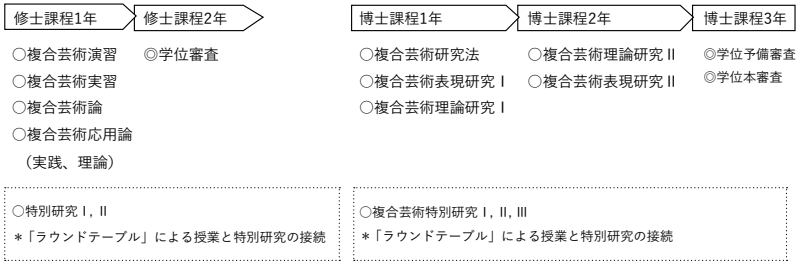
本研究科の考える「複合芸術」とは、単に複数の異なる領域や技法の同居・合体を意味するものではありません。自らの専門の外に越境して他領域の思想と実践を学ぶこと、その経験を自らの活動にフィードバックさせること、さらにはそこから既存の事物の構成要素や関係性を解体・再配置することの全体を、本研究科では「Transdisciplinary Arts（複合芸術）」の活動であると考えます。

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していきます。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を発見し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
キュレーション：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
多文化とアート：移住とトランスナショナルな状況が創造する新しい芸術の定義

［入試情報］

アドミッションポリシー

◎修士課程

新しい芸術を探求する意欲のある人
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求していく人
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。一般推薦は面接のみ。

一般推薦
出願期間：2026 年 9 月 28 日（月）～ 10 月 5 日（月）
試験日程：2026 年 11 月 7 日（土）
合格発表：2026 年 11 月 13 日（金）

一般選抜（第 1 期募集）
出願期間：2026 年 9 月 28 日（月）～ 10 月 5 日（月）
試験日程：2026 年 11 月 8 日（日）
合格発表：2026 年 11 月 13 日（金）

一般選抜（第 2 期募集）
出願期間：2027 年 1 月上旬～中旬
試験日程：2027 年 2 月上旬～中旬
合格発表：2027 年 2 月中旬

◎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：2026 年 9 月 28 日（月）～ 10 月 5 日（月）
試験日程：2026 年 11 月 7 日（土）
合格発表：2026 年 11 月 13 日（金）

学生募集要項の請求方法
大学院ウェブサイトからダウンロード・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：2026 年 7 月 11 日（土）、10 月 10 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。

◎M 1 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 10 期生）による「M1 展（タイトル未定）」を 2027 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・プロジェクトなどがパブリック・エキジビションのフレームで公開されます。

◎複合芸術研究科 第 9 期生修了研究展

2027 年 2 月中旬に「秋田公立美術大学卒業･修了展 2027」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

［複合芸術科目担当教員］

岩井成昭（いわい・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
→ p107

飯倉宏治（いいぐら・こうじ）教授　領域：複合芸術、情報学フロンティア、計算基盤、地理学
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。静岡理工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。

石倉敏明（いしくら・としあき）教授　領域：芸術人類学、神話学、共異体研究
非人間種のイメージをめぐる人類学に基づき、比較神話研究やアーティストとの協働制作を行う。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。2026 年 7 月に単著『共異体の人類学』（作品社）刊行予定。作品制作・企画展に第 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）など多数。

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
1965 年生まれ。1997 年より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。

岸健太（きし・けんた）教授　領域：アーバンスタディーズ、東南アジア地域研究、地域資源マネジメント
→ p53

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、華厳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。博士（学術）。

近藤健一（こんどう・けんいち）　准教授　領域：現代美術、キュレーション
1969 年生まれ。ロンドンでのインディペンデント・キュレーターとしての活動を経て、2003 年より森美術館（東京）に勤務。多数の美術展・教育普及プログラム企画を手がけている。2014 年から 2015 年にはベルリン国立博物館群ハンブルガー・バーンホフ現代美術館の客員研究員を務める。2026 年より現職。

福住廉（ふくずみ・れん）准教授　領域：美術批評
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。以後、美術評論家として活動。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）。

山川冬樹（やまかわ・ふゆき）准教授　領域：現代美術、身体表現、ハンセン病史
→ p107

北澤憲昭（きたざわ・のりあき）客員教授　領域：美術批評、美術史
→ p23

［複合芸術研究科助手］

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、とくにブラジルのモダン・アート。

櫻井華絵（さくらい・かえで）　領域：彫刻、美術教育、造形表現研究
1992 年、岐阜県生まれ。FRP や石膏などの素材を用いて立体作品を制作。また、子どもの自由な造形表現と場づくりをテーマに活動している。

瀬戸彩花（せと・あやか）　領域：情報工学
2000 年生まれ。画像処理や 3 次元点群を用いた石器の形状解析に関する研究を行っている。近年では、3D スキャンや 3D プリンターを用いた作品制作にも取り組んでいる。

銭依然（ぜん・いぜん）　領域：ビジュアルデザイン、書籍デザイン、伝統文化の表現と視覚化
1995 年生まれ。神戸芸術工科大学大学院芸術工学研究科博士後期課程修了。博士（芸術工学）。日中における刻本の展示・活用実態の把握を通じ、デジタル技術とデザイン理論を統合し、歴史資料の保存価値を高めるとともに、古典籍資料の新たな保存と活用のあり方を探究している。

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。2022 年、東京藝術大学大学院映像研究科メディア映像専攻修了。水平に移動するパフォーマンスや、3D ペンで作成したオブジェを用いた映像などを制作。

TRANS

04

Transdisciplinary Arts

発行日

2026 年 8 月 1 日発行

編集長　福住廉

編集　佐藤恵美

制作　瀬戸彩花

デザイン　銭依然

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/

2026

秋田公立美術大学大学院複合芸術研究科
Graduate school of Transdisciplinary Arts