

シンポジウム

循環と再生の詩学

ー 美術ならざるものの挑発ー

2021 年 11 月 13 日（土）17：00－18：30

ギャラリーCAVE

山本浩貴（文化論／金沢市立美術工芸大学）

伊藤鮎（静岡市美術館学芸員）

山内啓司（ギャラリーCAVE）

村上渡（美術／農業）

村上誠（美術／常葉大学）

村上誠：今日のシンポジウムの内容を簡単にお知らせします。最初に静岡市美術館学芸員の伊藤鮎さんから、初めて聞く方もあると思いますので、「天地（あまつち）耕作」とはどういったものなのかというお話をしていただきます。次に村上誠がその天地耕作のその後と今回の展示について概要を話します。その後、村上渡が今回のインスタレーションと彼が個人的に制作したものについて話します。そして、このギャラリーのオーナーである山内啓司さんが地方都市にあって独自の活動を続けてきたギャラリーCAVE について話をします。その後、山本さんからお話をうかがいます。今日配布した資料は、山本さんが発表されたばかりの評論「この国のかたち」で、文芸誌「群像」今月号（2021 年 12 月）のコピーです。これは小田原のどかさんの新著『近代を彫刻／超克する』の書評で、この中に山本さんが現在抱えている研究テーマが凝縮されているように感じましたので、ご本人の了解を得て配布しました。後半は、伊藤さんに仕切っていただき提起された問題についての討議に入りたいと思います。コロナのこともありますので、1 時間半という当初の予定通り、コンパクトに進めさせていただきます。

■天地耕作と

『曖昧なまゝ、覚醒する空間』展

伊藤鮎：伊藤です。村上さんとは当館の展示でお世話になったご縁なのですが、経緯と天地耕作について簡単にお話ししたいと思います。静岡市美術館で 2019 年に『起点としての 80 年代』という展覧会を開催しました。これは金沢 21 世紀美術館と高松市美術館との共同企画で、これまであまり振り返る機会がなかった日本の 1980 年代の美術について今日的な視点から眺めてみようという試みでした。80 年代は作品が巨大化したこともあって、会場のキャパシティや輸送費の問題などもあり、最終的に紹介できたのは 19 名の作家、それも首都圏や関西圏の作家が中心となりました。やり残したことは沢山あるのですが、美術史の遡上に 80 年代を乗せるというきっかけをまずは作れたように思います。その時に、当館独自の企画として、「Shizubi Project」という現代のアートシーンを紹介するシリーズの 7 回目として、静岡の 80 年代の動きを調査し、写真やカタログなどのアーカイブ資料を展示しました。県内でも 80 年代には見過ごせないさまざまな動きがあったので、80 年代展本体では紹介できなかったものを是非紹介したいと思いました。静岡という一地方の断片を提示することによって立ちあがってくるものは、日本全体に広げてみるができるのでは、という期待もありました。そのひとつとして天地耕作を取り上げました。

天地耕作は、村上さん兄弟と山本裕司さんが 1988 年に結成した美術制作プロジェクトの名前で、15 年間続き、2003 年で一区切りしました。先祖代々受け継がれてきた土地に木や石、藁などの自然物を用いて巨大な構築物、(写真を示しながら)こうしたスケールの大きなものをあたかも農業で作物を育てるかのように、こつこつと時間をかけて制作していました。その制作場所は山の中の私有地でとてもアクセスしにくい場所であったために、限られた人しか作品は見ることができず、積極的に活動されていたのですが、少し秘密めいたところがありました。3 人のグループですが、村上兄弟は 2 人で、山本さんは



撮影：村上 龍



ひとりで、別々に作品を制作していたようですが、この規模のものを作るのはなかなか根気のいる作業だったと思います。そうして長い時間をかけてつくった作品を、最終的にはお祭りのようなパフォーマンスをした後に取り壊してしまいます。自然のままに朽ちたり、積極的に焼き払ったりしたようです。天地のことを考えだすと足元をすくわれるようなところもあって、一筋縄ではいかないのですが、非常に興味深い、独自のプロセスを持った活動でした。

ここで、いくつかのキーワードをあげてみました。まず〈近代への懐疑〉というのは、美術館という制度やオリジナリティといった美術の枠組みを取り払おうとする試みで、天地耕作が活動を始めた 80 年代に共通する関心事でもありました。野外へ積極的に出ていったり、美術に特有のメディアムを使わないということがそれにあたります。〈労働・耕作〉も、制作という行為自体が美術の範疇にある特別なものと批判的に捉え、完成作よりもそのプロセスを重視するということにつながります。

〈匿名性〉は、天地耕作の目に見えない美術ということにもつながりますが、個人での制作ではなく複人数、コレクティブな活動スタイルを取るという、作家至上主義を否定することにつながります。実は、この Shizubi Project の調査を始める時、天地耕作という活動があったことは分かっていたのですが、ウェブ上では情報が見つからず、なかなか村上さんにアクセスすることができませんでした。今となっては身近な作家が周りに沢山いたので遠回りした感じもあるのですが、最初は作家活動が続いているかどうかも見当がつかず、何とか名前を頼りにそれらしき人に恐る恐るメールを送りました。「調べているんですけど、ご本人ですか？」と（笑）。それくらい情報が閉ざされた、正体不明なグループでした。

先ほども触れましたが、〈仮設〉は、天地耕作は現場をすべて壊したり焼却して作品を残さないスタイルを取っています。そのことで神秘性が生じ、活動そのものが〈神話性〉を帯びるという点も、この年代の動きと共通していたように思います。また〈異分野との接点〉は、美術という分野だけでなく哲学や民族・民俗学などの要素を取り入れている点で、美術の枠組みを拡張させていく 80 年代の特徴とつながっています。このように、天地耕作は 80 年代の美術を考える上でも、その前の時代や現在の美術を考える上でもさまざまな示唆を与えてくれる活動をしていたように思います。

村上誠： 私たちにとって天地耕作は過去のことなので、今回の展示についてだけ簡単に説明します。まずこの展覧会では 3 つの展示物があります。ひとつは、天地耕作以降では初めての兄弟制作で、それが真ん中にあるインスタレーションです。天地耕作ではずっと 2 人で共同制作してきましたが、解散してからは何度もそういう機会があったにもかかわらず、渡が頑なに共同での制作を拒んでいて、できませんでした。それが昨年、何があったのか知りませんが、やってもいいよという返事がもらえたんです。その作品を中心に、あとは 2 人それぞれの最近の仕事を展示しています。渡は百姓仕事の合間にいろいろなものを集めてきてつくったものを奥の方に並べ、誠は浜松の周辺を歩いて撮り貯めた写真を少し大きく伸ばして展示しています。それぞれが現在抱えているテーマを提示しているつもりですので、タイトルと簡単な解説文を読んでいただければ、だいたいはおわかりになると思います。

山本さんとの関わりについてちょっとお話ししておきます。



この展覧会を企画して制作の準備に入った時に、彼から天地耕作について話を聴きたいという連絡がありました。書下ろしの中公新書『現代美術史』は買ってはいましたが、読んでいませんでした。それであわてて読んで、びっくりしました。新しい人が来た、という印象でした。それで、浜松で会っているいろいろ話し合っている内に、こちらが大いに刺激を受けてしまいました。そのひとつが、ティモシー・モートンの環境哲学です。今回の展覧会で漠然と構想していることとモートンの言葉がクロスしてきて、ふいにタイトル「曖昧なまま、覚醒する空間」を思いつきました。曖昧とか雰囲気という言葉はいろいろな学問領域で使われているようですが、明確には語られることのないとても困った言葉でもあります。ところがモートンは、その曖昧な状態を肯定的に捉えようとしていて、そのことに驚きました。それどころか「主体と客体の分割を崩す、二元論ではない覚醒の状態を詩的に提示」ということをいっていて、きちんと理解できたわけではないですが、こういう言説に魅せられました。

その他、柄谷行人さんの『遊動論』や斎藤幸平さんの経済哲学も話題になりましたし、山本さんは次々と新しい論考を書いていきますのでとてもついていけないのですが、彼のインターセクショナルリズムの視座にはとても注目しています。これ以上のことは私が説明するべき話ではないので、とりあえず今回の展覧会が山本さんからの影響を受けたものである、ということだけお伝えしておきます。この展覧会は天地耕作とは関係がないのですが、天地をきっかけにして出会ったといえますか、天地を発掘してくれた若い人たちに引っ張り出されてしまったような感じがしています。天地の時もそうでしたが、たくさんの人たちに見てもらいたいという気はありません。私たちはとても個人的な理由で表現活動をしているものですから、今日わざわざ来ていただいた 20 数人の皆さんに見てもらえただけで充分だと思っています。

村上渡： 渡です。兄から舞台装置みたいなものをつくらないかと誘われ、舞台をつくってパフォーマンスまでやるのなら、やってもいいかなと思いました。今回の制作ではすべて私が育てた柑橘系植物の蜜柑、ネーブルオレンジ、レモンの樹木や果実、それを生産するための道具を素材としています。積み上げられた木箱は、晩生（おくて）の蜜柑やネーブルを貯蔵する箱です。

枝がぐねったり跳ね上がっている木が蜜柑の木です。積み上がった箱を覆っている雑木は、蜜柑畑の周りに生えてくるものを伐って持ち込んだものです。畑を取り巻く木々は放っておくとどんどん大きくなって陽を遮ってしまうものですから、定期的に伐り倒す必要があります。

最初、ここで何ができるのかを考えた時に、父親と一緒にじっくり貯めてきた貯蔵箱がかなり余ってきたこともあって、まずそれを積んで並べてみました。それから伐った雑木を運び、さらに樹勢の衰えた蜜柑の古木を伐って樹皮を剥いで持ち込み、それを眺めながら自分たちのパフォーマンスでの身体の動きに合わせるような空間構成を考えました。古い貯蔵箱は 50 年以上前のもので、切った蜜柑の木も同じくらい古いものです。一番新しいのは、先週伐り倒したばかりの細い雑木です。当初はこの空間を全部その雑木で覆ってしまおうと思いましたが、



どうにも体力がついていなくて、この程度までしかできませんでした。全体が勾玉のような形になっていて、この雑木で組んだ櫓の中に人がひとり、体重の重い人では危険ですが、軽い人なら入ることができるようにつくりました。死と再生のための舞台、というか装置のようになっています。奥三河では毎年冬、集落ごとに有名な民俗芸能「花祭り」が行われています。その原型と考えられていて文献にだけ残っている祭りに「大神楽」というのがあって、その中で仮設される白山（しらやま）をイメージしたものです。もちろん文献に出ている形態とはまったく異なっています。

奥に展示してあるのは、私がこれまでに作り貯めてきたものの一部です。素材は、このインスタレーションで使ったのと同じ蜜柑の貯蔵箱で、



傷んで使えなくなったものを屋外に放置したら白アリがかじってくれて、それがおもしろいので集めてきて、そのかじったところに泥を塗り込んでいます。玉の

ようなものは蜜柑やネーブルオレンジ、レモンで、成熟する前に摘み落とした実です。摘果と呼ばれている農作業です。発育の悪いものや商品にならない形の果実を摘み採って捨てるわけですが、そういうものが生まれるのは植物も動物も同じですね。それらを乾燥させ、その上にひとつひとつ色をのせています。

山内啓司: ギャラリーCAVE を運営しています山内です。CAVE の成り立ちのようなことと、今回の展示について少し話させてください。私も美術をやってきましたが、ずっと普通の絵画展とか写真展というものに抵抗がありました。20 年くらい前の話になりますが、浜松は外国から来た人たちが多くて、その中でアートをやっている人たちと接する機会がありました。いろいろな人がいましたし、またいろいろなアート作品をつくる人がいました。その人たちと発表の場を探していて、たまたまコンプレッサーの修理工場だったここを見つけました。ここをギャラリーにして何かできないかと考え、アメリカ、オーストラリア、デンマークの人たちとここに住み込んでギャラリーをつくり活動を始めました。その後、彼らの多くが自国に帰ってしまった頃に、長船恒利さんという写真家と出会い、彼の協力を得て、浜松だけでなく静岡県内から多くの人が集まってここで発表をするようになりました。実行委員会のようなものをつくって毎月会合も開いて展覧会の企画を練るようになりました。2004 年から 2 年間くらいがんばったのですが、とても続かなくなってしまい、その後はここで発表したい人がいれば相談にのったり協力するということになりました。その頃から村上誠さんにはいろいろな形でサポートしてもらい、CAVE の企画として展覧会をいくつか開催することができました。

今回の企画も、村上さんから話がありました。兄弟での展示だけれども、これは山本浩貴さんの考え方に触発されたものだとか聞かれました。それで私も『現代美術史』を読んで衝撃を受けました。私は既成の美術館とかギャラリーではできない方法、例えば先にやった展覧会でできた空間を次に展示する作家がそこにつけ足していくとか、反対に前の展覧会でつくった壁面や入口を別のもの次の人がつくり直してしまう、というようなことを CAVE でやるべきだと考えていました。また、ジャンルの異なる人が加わることで、そこでさまざまな化学反応が起きるということも願っていました。それらは、私がきちんと言語化してやったのではなくて、何となくそうってしまったもののなのですが、山本さんの著作を読んでいて、そういったことが実際には世界的な規模で起きているのだということを知り

ました。それで、自分たちがやってきたことが肯定されているように感じたのです。しかも村上さんたちが天地耕作から続けてきたことは、そういったことの先駆けであり、今になって光が当たってきたという理由もよくわかりました。私自身もこれから何をやるべきなのかが少し見えてきて、とても感激しています。

■近代とは何か？

山本浩貴: 山本です。村上さんたちの活動をずっと追ってきましたが、今回は少し大きな話になると思います。もちろん小さな話は大切で、美術史とか芸術作品を考える時に難しいと感じるのは、大きな話と小さな話、コンテクストの話とか時代背景と一緒に個々の美術作品の素材とかそういったものの両方を考えていかないといけないと思っています。今回は時間も限られますから、大きな話をします。それは、いただいたタイトルにある 2 つのことで、「美術ならざるもの」と「循環と再生」です。

僕は今、いろいろなことをやっていますが、博士論文は 1990 年代以降の東アジアの政治的美術と戦争、それと植民地の歴史はどういった関わり方をしたのかを調べたものです。村上さんたちにたどり着いたのは、もうすぐ出版される本の中でコロナのこともありましたから、人間と自然性の関係性をもう一度美術史を通して考え直してみようとして、ぜひ「天地耕作」についてお話を聴きたいと思ったのです。そんな感じでいろいろやっているんですが、ひとつの大きなテーマは近代ということで、近代とは何かを考えています。僕も近代に生きているのですが、それはどういう世界なのかを知りたいと思っています。そのことは、先ほど紹介された小田原さんの著作の書評にも書いた近代の問題にもつながっています。

今日の僕の役割は、天地耕作の作品と村上さんたちの最近の仕事を通して、3 つのこと、つまり《近代》《美術ならざるもの》《循環と再生》をつなげることだと思いました。まず、そのスタートして《闇》について考えてみます。村上誠さんが編集した『四つの域、三つの対話』の中にある誠さんと渡さんの対話で、「天地耕作では、いつも闇の世界をつくってきた（中略）。〈闇〉は〈野生〉の世界だよ、同時に〈死〉の世界でもある。そこは怖いんだけど避けたまま生き続けるわけにはいかない。人間はいくら闇を消そうとしても、闇は決して消えてはくれないし、一時的に消えたように思えることがあっても、それは錯覚で、闇はいつも人間を呼びこもうとしているし、人間の内側では闇を希求するものがいつも蠢いている。」と渡さんが話し、それに誠さんが「アートでは闇の世界に出会えなかった」と応えています。この〈闇〉とは何かということから話を始めます。

《近代》というのはどういうものか、それにはいろいろな理解があると思いますが、今の話に絡めていくと、世界から人間の理解とか制御のできない領域をなるべく消していくというプロセスが近代化なのではないかと思っています。例えば死とか老いです。天地耕作も村上さんの最近の写真も死がテーマになっていて、闇というものに関心があるのかなと思っていて、近代はその闇をわからないことに光を当てることで消去してしまう。でも結局そういったことは、私たちが消したと思ったことでもどってきってしまう。それで今、近代が抱えているいろいろな問題によって行き詰ってしまうのではないかと思います。例えばマックス・ウェーバーが脱魔術化ということを行っています。「(略) 秘密に満ちた、計算不可能な力など原理的に存在しないということ、むしろすべてのものを原理的に計算によって支配できるということ、こうしたことを知っており、また正しいと信じている、ということ」が脱魔術化とか魔術からの解放だと言っています。

近代科学の精神というのは、主体としての人間は客体として

の世界、自然から引き離そうとした。例えば、古川安の『科学の社会史』によると、自然は近代科学の発展の過程で分析され、これは主にベーコンの言葉ですが、科学は自然を「拷問にかけて」正しい知識を吐かせると言っています。つまり実験と観察によってその姿を自分たちにわかるようにはっきりと表わす、それによって世界は科学的知識が蓄積され自分たちが進歩していく。例えば、原発の問題とか、いろいろ近代科学が人間はすべてコントロールできると思っていたこと、それが行き詰まってしまった。最近の気候変動の問題などからも、そのことは明らかです。実験と観察を通して自然から未知の部分ができるだけ減らしていくというのが、近代科学が目指してきたものなんだと思います。

では美術はどうか、そこから天地耕作の僕なりの位置づけを見ていきたいと思います。近代の美術についてジョナサン・クレリーは観察者、つまり見る主体がどういうふうに歴史的に現れてきたのかということを『観察者の系譜』の中で書いています。「資本主義的近代化の至上命令は、古典的な視覚の領域を破壊する一方、注視するという視覚の形式を押しつけ、感覚を合理化し、知覚を管理するさまざまな技術を生み出した。」さらに続けて、「可視的世界を把握するうえで身体が果たす役割に関して知が蓄積され、人間の眼の能力についての情報こそが、人間の活動の多くの領域における効率と合理化の鍵を握っているということが、急速に明らかになっていった。」と書いています。美術の中で視覚が中心にせり出してくるのは非常に近代的な現象であって、目で見える鑑賞者と見られる作品というような分離がはっきりと出てきます。

これは東洋でも同じで、北澤憲昭さんが1989年に『眼の神殿』を出してとても評判になりましたが、今でもここから学ぶことが多くあります。ここで例えば万国博覧会が明治期にあった時に、大久保利通が「眼の力」ということを繰り返し言っていて、つまり万国博覧会で、目、視覚を通じて、どれだけ自分の国が発達しているかということを示すシステムができあがっていく。美術という言葉もその頃に輸入されたもので、美術というものがほとんど「絵画」と同じ意味になっていくわけです。つまり目を中心とした見るものとなります。ちなみに北澤さんは、それによって工芸というのが芸術の領域から外されていく、手を使ったり触覚に訴えるような工芸品は外され、絵画と工芸といったヒエラルキーができあがってきます。

今回資料としてお配りした小田原のどかさんが書いているように、彫刻というのは絵画と工芸の中間層にふわふわと浮いているようになってしまい、言説化しにくいと言いますか、美術史においては彫刻史というのがとても書きにくいものになっています。彼女はそこの部分を埋める作業をしていると理解しています。いずれにしても、近代の美術というのは見るというのがとても重要になってきたわけですが、必ずしも見せるということや見る鑑賞者というのを前提としないような天地耕作の活動は、ある種、近代美術概念への挑戦になっています。それは意図していたにせよ意図していないにせよ、村上さんたちの発言にはそうした部分はあるのではないかと思います。ですから、今回のシンポジウムのテーマとして誠さんが「美術ならざるものの挑発」という副題をつけた意味があるように思います。

■美術と世界の再魔術化

山本浩貴：ここから、このシンポジウムのタイトルでもある再生とか循環の話になります。さっき脱魔術化のことを話しましたが、今度は「再魔術化」ということを考えてみます。セルジュ・ラトゥーシュが脱成長ということを行っています。これは先ほど誠さんが話された斎藤幸平さんなども脱成長を強力に提唱しています。そのことの僕なりの理解は、経済発展が永続

的であるという考えはイデオロギー的幻想だとして退け、そこからの離脱を目指していくという主に経済の領域からの考え方と捉えています。この脱成長をずっとフランスで提唱してきた経済学者がラトゥーシュで、3年くらい前でしょうか『脱成長』を出版して、自分の今までのことを総括するような本ですが、その最後の章でなぜかアートのことを書いています。それが、「アートは我々を掴みどころのない別の場所へと運んでいく魔術にも似た力をもっている」。それまで経済のことを書いてきて最後に美術というものにある種の希望を見ているのが面白いと思いました。彼は、そういったマジックにも似たよくわからないもの、それは誠さんも話していた曖昧さみたいなものであると思いますが、世界はそもそも曖昧なものなんだけど、その曖昧なものにさまざまな境界線をつくって人間の理解できるようにしてきたのが近代だと思います。それは国境とか国家といった概念みたいなものも含めてですが、そういったものをもう一回曖昧化していく、人間と世界とか人間と自然ということも含めてですが、そういった再魔術化が必要だと言っています。しかもそこに、アートというものがものすごく可能性を持っているのではないかと、ゴリゴリの経済学者が言っている、そのことが面白く感じました。

1981年にモリス・バーマンが『世界の再魔術化』というのを出しました。いろいろな肩書のある人ですが、ライターであったり歴史家であったりですが、もともとはグレゴリー・ベイトソンの研究者です。この本は日本語にも翻訳されています。メディア・アーティストの落合陽一さんが解説を書いているように、芸術家にもたくさんのインスピレーションを与えてきた本です。バーマンは「16・17世紀に西洋で起こった科学革命以前の世界を「魔法にかかった世界」と表現します。魔法にかかった世界は（彼の見方では）「魅惑と驚きに満ちた世界」、「醒めた意識が見据えるのとは異質の、不思議な生命力をたたえた世界」であり、そのなかでは「岩も木も川も雲もみな生き物として、人々をある種の安らぎのなかに包んでいた」。バーマンは、世界が科学革命を経て前近代から近代へと移行していく過程を「しだいに〈魔法〉が解けていく物語」と捉えています。彼によれば近代の科学的意識は自己を世界から疎外し、自然への参入ではなく、自然との分離に向かう意識です。近代人は、前近代を特徴づけていた参加する意識、つまり自分を包む環境世界と融合し、同一化しようとする意識を世界から一掃しようしました。そのため、「主体と客体とがツねに対立し、自分が自分の経験の外側に置かれる結果、まわりの世界から〈私〉が締め出され」てしまいました。ここで人間と自然というものの曖昧に共存していた関係がはっきりと対立をしていくとバーマンは分析しました。彼は前近代にもどるというのがベストの回答ではないと言っていて、もちろん科学とかテクノロジーの恩恵はあるわけで、単純に原始的なものに回帰すればいいというわけではありません。僕自身も、例えば天地耕作を見ると、必ずしもそういった原始にもどるのではなく、新しい形の土着性とかそういったものを見せているように思っています。バーマンも同じように前近代にそのまま素朴で質素な生活にもどるのではなくて、どうやってテクノロジーや科学的知識を本当に豊かなやり方で活かしていくかということが問われている。つまり、近代的世界観は行き詰まりをみせているのではないかと、1981年の時点ではっきりと主張していました。

最後に、天地耕作とエコロジーです。村上さんたちの書いたものとかインタビューなど、手に入るものを読んだものですから話のテーマはいろいろ出てくるのですが、ここでは天地耕作とエコロジーについて話してみます。村上さんたちは、自分たちの活動とエコロジーの問題を簡単に結びつけるのをできるだけ避けてきたと理解しました。例えば、「基本的にアートは反自然ですね。アートは自然と協調できるのかなって思っ

るんです」と発言し、エコロジーの問題とアートについては、自然素材を使っているから、もしくは野外という環境で行っているという理由で簡単に結びつけるべきではない、とも発言しています。

僕は別の見方で天地耕作の実践におけるエコロジーの可能性を見えています。例えば、一般的な意味でのエコロジーということを考えてときにどうしても上から目線と言いますか、人間が自然というのを助けるではないけれども、コントロールが必要だったり、保全とかもどしていくことはあると思いますが、人間は自然のコントロールが可能でいろいろできるものという人間中心の感覚はまだ残っているような気がしています。そうではない、ある種新しいエコロジーみたいなものの可能性は、最初にもどりますが、お二人の対話にあった闇の部分、つまり近代が消去してきたコントロールのできない恐ろしくて自分たちの力ではどうすることもできないそういった自然の側面みたいなものをもう一度前景化していく、それは近代が照らし出してきたものを、光を当てることで消去するのではなくて、むしろ闇をそのまま闇として前景化していく試みというのが、天地耕作とその後の村上さんたちのやっていることではないかと、僕は考えています。それでもどりますが、世界を再魔術化するために芸術がもっている可能性というのは、自然の未知性をそのままに開示していく、ラトゥーシュが言うところの「アートの魔術にも似た力」なのではないか。ここにエコロジカルな可能性としての循環と再生のポリティックス、詩学をこういうふうに理解したいと思っています。それは、そもそも近代というものを根底から問い直すこと、それを芸術を通して行うということなんじゃないかと思っています。もう少しスケールの小さな話になると、近現代美術の見せることを前提としているとか、鑑賞者がいるといった近現代美術が無意識の内に前提としてきたさまざまなものを問い直す、もちろんそれ自体をすべて破棄するというのではなく、もう一度根本から見直して、新しく概念を拡げていく再概念化の試みに、美術史家として見た時にはつながっているのではないかと思っています。このような形で近代と美術ならざるもの、美術という概念、もうひとつは、このシンポジウムのタイトルであるところの〈循環と再生の詩学〉をエコロジーの視点で結びつけてみたということで、僕の発表を終わります。

■美術とエコロジー

伊藤 鮎: 核心的な話題がたくさん提示されましたが、ここから今のお話を受けて意見を交わせたらと思います。天地耕作にとって自然というのは大きなキーワードのひとつだと思うのですが、村上さんと山本さん、お二人からティモシー・モートンの名前が出ましたので、山本さん、話の取りかかりとして改めてモートンについて紹介していただけますか。

山本 浩貴: モートンは日本語にも翻訳されています。さっき村上さんが紹介されたようにモートンについては京都大学の篠原雅武さんが紹介者になっていて、彼の翻訳で『自然なきエコロジー』が出ています。モートンは筆の早い人でたくさんの著作が出ていますが、もともとは17世紀イギリスの詩の研究をしていた人です。彼が言っていることは多岐にわたりますが、このシンポジウムにコンテクストとして大事かなと思うのは、彼はエコロジカルな思想を考える時に、自然という概念をもう一度再構築しなければいけないと言っていることです。それは、私たちは自然を木とか山とかなんでもいいのですが概念化して自分たちのわかるものにしていくけれども、それに対して彼は、取り巻くものという言い方をしますが、自分たちと私たちを取り巻く環境は曖昧に混ざり合っているものとして、再び自然を概念化していくことを提唱しています。

伊藤 鮎: モートンのエコロジー思想は今アートの分野でも大変

注目されていますが、二項対立として捉えられていた自然が、現在では負の部分も含めて共存している、人間と自然は分離できない状態であると語っているんですよね。天地耕作は『耕作だより』という制作状況を報告するレターのようなものを発行していましたが、その第2号に少し気になる一文がありました。村上さんたちと山本裕司さん、それぞれが制作現場で考えたことを書いているのですが、そこで渡さんが「私たちが自然と呼ぶもの、それはどこまでも文化という衣を羽織っているもののようなのだ。」と書いています。文意としては文化の影のないところを探していると読み取れるのですが、一方、自然と文化が分離ができない状態であるということにすでに気づいていたのかなと思いました。80年代のことですが、その頃の自然との向き合い方についてお話してもらえますか。

村上 誠: (渡に) どう？

村上 渡: (首を横に振る)

村上 誠: まあ、いつものことですけど、彼は話したがりな人です(笑)。当時、私たちはそこまで考えていなかった、というか言語化しようとはしていなかったと思います。幼児の反抗期のようなもので、美術みたいなことを二人で始めたのはいいけど、すぐに行き詰まってしまいました。それで、これはイヤあれはイヤって、Noを繰り返しながら歩き始め、とにかく作品をつくりたい、そういった仕事をしたいと思っただけです。山本さんは見事に論理的に語られましたけど、確かに言語化すればその通りだと納得するのですが、言語化できたぞってなった時には、もう疑った方がいいという思いが強くて、そういうことを繰り返してきたように思います。「曖昧なままで覚醒する」なんてタイトルをつけましたけど、覚醒するというのはそうなりたいたいと言っているだけで、本当に覚醒したらどうなるのかはすでに疑っているわけです。モートンの『自然なきエコロジー』は読んでみましたが、何が書いてあるのかわかりませんでした。篠原さんが書いた『複数性のエコロジー』の方を読んで少しモートンを理解したような気になったのです。でも、本当はわからなさの方がおもしろいですね。すみません・・・全然答えになっていません。

伊藤 鮎: 常々なぜこんなにも天地耕作に惹かれるのか考えていたのですが、都市部で育ったアーティストが憧憬的に自然を扱うのとは違って、お二人は蜜柑農家に育ったということで自分の生活と自然がひと続きですよ。そこが天地という活動の強度を支えているというか、説得力があるところかと思いました。誠さんと以前お話しした時に、自分の出自からは逃れられないとおっしゃっていましたが、その点についてはいかがですか？

村上 誠: 私たちは百姓です。ハックショウは差別的な言葉ではありません、農業は百種類の仕事をしなきゃいけないという意味です。でも私たちの家はそれほど足が地についた百姓ではありません。西の方から流れてきて、ここに土着して弟で5代目です。もっと長くから土着している家から見れば、新しい人間なんです。しかも私の家はどの代でもきちんと農業をしたわけではなくて、高利貸しのようなことをしたり軍人になったり、絵描きになろうとして東京に出たのとかがありました。ですから、本当の百姓とは言えないんです。それなのに天地耕作の時には「俺たちは百姓だ、田んぼと畑で生活してきたんだ」と言ってしまったわけです。その時に、さももっともらしく「自分たちは植物のサイクルで生きてきた」などと書いたこともありました。植物ということは1年ですね、確かに米や柑橘とともに生きてきたのは事実ですが、そのことを戦略的に主張してきたともいえます。それからずい分と時間が経ち、こうして若い皆さんと会って、いろいろなことを教えられる機会を与えられてしまったわけです。

山本さんとは柄谷行人さんの『遊動論』についても話をしました。一昨年、それを読んで感銘を受け、ちょうど自分たちのやってきたことが少し相対化されつつあった時期と重なって、

人間の定住というのは最近のことなんだと思うことで、いろいろなことが腑に落ちてきました。百姓はどうしても土地に縛られます。土地に縛られるとそこから離れにくくなって、それで国のようなものをつくってきたわけですが、それは長い人間の歴史から見ればそんなに古いことではないんですね。そのようなことをちゃんと考えなさい、自分の生活や美術する行為を相対化しなさいよと教えられたように思います。でもそれは、自分たちは百姓だ！と言い放ち開き直って美術を続けてきて、それでたくさん恥をかいたからそうなんだと思っています。美術は反省するためのものだったという気がしてなりません。反省を繰り返してやがてあの世に近づくのかな、折口信夫さんに言わせれば神に近づく、神なんていうと笑われそうですが、折口さんの言う神というのはそういうことだと理解しています。ですから、天地耕作を農業とくっつけて語るとするのは、もういいのかなと思っていますが、実際に農業を続けている弟はどう考えているのかは知りません。

伊藤 鮎：戦略的という言葉が出ましたが、観客を求めないと言いながら『耕作だより』で情報を発信したり、記録集も3冊残されています。その写真がまた魅力的なのですが、情報の出し方と閉ざし方のバランスの良さは秀逸だと思いました。

山本浩貴：研究者の悪いところは何でも意味をもたせるとか言葉で全部説明しようとしします。先ほどの発表を終えて、何となくいい感じで理論的に説明できたのかなと思いつつ、もう一度思い返してみると、話した瞬間にもうちょっとずつ、ずれていることがあるのかなと思いました。まあ、そのことの繰り返しをやっているのですが、僕も天地耕作は後から知った人間ですが、その点では思うことがあります。1つ目は、今年(2021年)3月に天地耕作の跡地を歩かせていただきました。その時に山の中を3人で歩いていて、お二人には身体的な知りたいなものはあるんだなと感じました。例えば、木がこっちに動いた時にはこう逃げた方がいいよとか、そういった身体化された感覚です。それは子どもの頃から農作業に関わっていたり自然の中で暮らしてきたことの影響が天地耕作の活動にはあったように思います。もう1つは、さっき美術ならざるものという話をしましたが、非美術みたいなことをまったく美術の外でやってしまうと美術そのものの問い直しにはなりません。伊藤さんが言われたように、どうも掴みにくいというか、美術っぽいところはあるけど、確かに美術のフィールドでやっていくけれども美術に反対していくとか、そういった境界線上にすることが捉えづらく、かつ魅力的で読み解きがいがあるのかなと思います。素朴に美術のことと関係なくやっているわけではなく、かといって美術界で成功をおさめたくてやっているわけでもない、いろいろなものの境界線上でやっていることの難しさと魅力があるんじゃないかと思いました。

■美術と観客

伊藤 鮎：会場の皆さんからもご意見などがありましたら、お願いします。

参加者：天地耕作は多くの人に見てもらわなくていいとか、パフォーマンスも自分たちだけでひっそりとやってしまっただけで完結してしまうことがあるようで、それが大変興味深いと思っています。でも私は、美術はある種のコミュニケーションのようなものだと思いますから、つくったものを見てもらって、それが見る人に伝わっていろいろなことを感じたり考えたりしてもらおうということになると思います。でも、作品はそこにあればいい、パフォーマンスは実施されればいいとなると、何か宗教的なものというか、例えば仏像だったら特別な時に御開帳して見せるというようなこともあります。見ることもできなくとも存在すればいいわけで、そういうあり方に近いように思います。そうした点で、天地耕作の活動は反近代的と捉えら

れるのかもしれませんが。そういうことについて、何かお考えがあるのでしょうか。

村上誠：簡単に言ってしまうと恥ずかしいから見せたくないというのが理由かもしれません。知っている人に見せるのはいいのですが、知らない人に見せるのはやはり怖いことです。人間の対人関係には許容範囲があって、天地耕作はほとんど経済的な絡みはないですから、大勢の人に見せてどうしようということとは必要ありませんでした。それと関係するかもしれませんが、今回配布しました山本さんの書評に、こんなことが書いてあります。「公共空間に置かれた作品は美術館や芸術祭とは異なり、造形表現に込められた暗喩、明喩（直喩）をめぐる約束事を共有した者ばかりが見るわけではない」、つまり公共的な場に設置された彫刻作品は見たくない人にも見えてしまっただけで、その時にいろいろな問題が出てくるということです。これがとても気になって、なぜ気になったかという旧石器時代の洞窟壁画のことで重なってしまったからです。

洞窟壁画は人類最古の絵画として有名ですが、なぜあれが描かれたのかというのはよくわかっていません。以前は狩猟のための共感呪術だと言われていました。要するに牛や馬がたくさん捕れることを願う呪術をしたんだということで、今でもそのような主張をする研究者もいるようです。北海道教育大学の鬼丸吉弘さんはフランスのルロワ・グーランの説などから、あそこには神話の体系が描かれていて、自分たちはどこから来たのかということを理解できる人たちが洞窟の壁画のある所に集まって、そこで呪術をしたのかどうかはわかりませんが祭り事をした。つまり、自分たちのアイデンティティを確認するようなことをしたと主張しました。絵画が描かれたのは洞窟の中でも深い所で、簡単には行けません。そんな所にわざわざ集まって何らかの儀式をしたということです。それは自分たちのための壁画であって、自分たち以外の人にわかってほしいということで描いたのではないのです。とても閉じた世界ですね、それが良いとか悪いとかではないですが、天地耕作もそれに近いものではなかったかと思いました。天地耕作は恥ずかしいから見せないという程度の思いで始まったのかもしれませんが、それがだめだったとは思えなくなった、そういう方法もあるのかなと思えるようになったということです。

参加者：伝わる人にだけ伝えたいということですね。

村上誠：そういうことかもしれません。ですから、この人数がいいんです。今回はコロナを理由に参加者を限らせていただいたのですが、その方が良かったわけです。

伊藤 鮎：今回展示されている誠さんの写真についても質問させていただきます。今回は浜松周辺で撮影されたということですが、



これまでも沖縄などさまざまな場所を訪ねて写真を撮ってこられたと思います。どれもフィールドワーク的というか、ご自身の関心事を辿った記録としての側面

が強い写真なのではないでしょうか。

村上誠：これは死をテーマにした写真だ、などと偉そうなことを書いて貼っていますが、それはまあ、嘘ではありません。死に場所を探しているようなものです。我々の世代になると、身体のあちこちが痛くなりますし、もう危なくなっている人もいるわけで、自分もぼつぼつ向こうに行くことを考えなくちゃと思うのです。でもそれは避けて通れませんよね。だったら自分が歩くのは、これから行くところ、ここではない「あっち側」に向き合えばいいと思うようになりました。若い時の歩行は欲がありますから、その力で動き回りますが、歳を重ねていくと

そういうものがだんだん削ぎ落とされていって、だんだんいい歩行ができるようになったように思います。

吉増剛造さんがずっと前ですが、「きれいに折れ曲がってゆきたいな」と呟いたことがあります。あの方が言うことはよくわからないことが多いのですが、ニュアンスとしてはわかりました。きれいとか、折れ曲がるってどういうことかはわからないのですが、そういうことを言う人って格好いいなと、当時は思いました。あの方は 80 歳を過ぎた今でも前衛のままで、本当に怖ろしい人です。

伊藤 鮎：村上さんの写真は不思議な魅力があるのですが、今回の作品も本当に浜松なのか？と思わせる、此处であって、此处ではない風景が広がっています。「死」というフレーズが出ましたが、写真自体がある意味死のメディアでもあることを思うと、表現とテーマがつながるような気がしました。そろそろ終了時間が近づいてきましたので、皆さんから一言ずついただければと思います。

山本 浩貴：吉増さんは僕も大好きで、大野一雄さんとも一緒に映像作品などもつくられています。ヨーロッパにいた時も、大野一雄さんの舞踏は多くの方が話題にしている、彼はあんなに高齢なのにすごい肉体だとか、ある種そういうことに抗っていることに驚きを感じていました。それはそれで日々の鍛錬だと思いますが、大野さんとかそのお弟子さんの中嶋夏さんとかもそうですが、老いていく・弱っていく・朽ちていくという重力みたいなものに抗わない部分を感じています。吉増さんの感覚もまたそういうところに近いのではないかと感じていて、それは大野さんと一緒に映像をつくっていく、つまり、共通の感覚を持っているところにも関わってくるのかなと思いました。先ほど老いとか死も近代が一所懸命に避けてきたもののひとつと言いましたが、もちろん日々鍛錬して抗うというのも努力の積み重ねとしてすばらしいことですが、それに対してどこかでそれを受け入れて目を逸らさないというものの見方もあるのかなと感じました。

伊藤 鮎：「曖昧さ」とか「曖昧であること」が今回の展示のテーマでしたが、ここまでの話に結論を出すというのは不可能なので、曖昧なままで、まとめは放棄させていただきます(笑)。最後に、長いことお二人の活動を見てこられた山内さんに締め括っていただければと思います。

山内 啓司：村上さんには、CAVE でいくつか展覧会を企画してもらいました。美術を勉強してきた人は、それぞれの専門の領域があって、どうしてもその仲間というか同業者に向けて発信してしまうのですが、村上さんたちは普通の美術をやっている人とは少し違うんです。しかも兄弟でもまったく違った個性というか、一緒にやってはいるんだけど、体質とか方向性が異なるわけです。ただ共通するのは美術という領域を越えようとしていて、それが魅力的です。これまでの企画でも、いろいろなジャンルの人が入ってきてそこで融合して影響し合うわけですが、そういうことがなぜ必要なのかが、先ほども言いましたが、私も山本さんの『現代美術史』やその他書いたものを読ませていただいて、なんとなくわかってきました。山本さんは民族とか国家を超えた大きなスケールで文化を捉えようとしている。現代美術を民族とか国家の境目が溶け合って、まさに曖昧になった状態から世界を解き明かそうとしていることがわかりました。同時に、村上さんたちが考える、曖昧さの意味とか必然性が見えてきて、個人的には新しい世界が開けたような気がしています。

※このシンポジウムは、科学研究費助成・課題番号 21K02450 によるものです。

