

遺され村の美術展

—インタビューを中心に—

一 はじまり

滋賀県大津市、比良山系を流れる安曇川沿いに小さな一つの集落がひっそりと佇む。その集落の名前は葛川細川、人口はわずか二四人、そのうち六〇歳以上が一三人という限界集落だ。この小さな集落は二〇一七年四月八日から六月四日までの間「遺され村」と呼ばれることになった。

葛川細川を「遺され村」にしたのは、ここに住むギャラリストの上田哲郎と写真家の宮田清彦の二人だった。二〇一四年のある夜、酒に酔った宮田が「絵でもなんでもいいけれど、人がここに来るようなことをちよつとしたいな」と口にした（本人は憶えていないようだが）。これに対して「はあ、ちよつと考えてみますか」と上田が返事をしたことで、「遺され村」という小さな畏がつくられることになった。

この小さな畏に吸い寄せられたのは、三六のアーティストと二つの障害者アート団体だった。彼／彼女たちは、この小さな畏が壊れてしまわないよう細心の注意を払いながら「遺され村」に自らの軌跡を加えていった。こうしてできたのが「遺され村の美術展」だった。

「遺され村の美術展」は日本各地で開催されているアートフェスティバルとはかなり趣が異なっていた。今、日本では地域振興の一環としてアートが注目されている。自治体が行政の一部として主催するアートフェスティバルでは、著名な作家の作品が展示され、来場者数とその成否の基準として公開されてい

る。それが悪いと言っているわけではない。ただ、「遺され村の美術展」はそうしたものではなかったということである。上田や宮田は「遺され村の美術展」を行政に頼らず行うと決めていた。来場者数も一日五人程度が最適だと考えていた。彼らが集落を案内できるのはこの程度が限界であるし、なにより村の「じいちゃん・ばあちゃん」の日常生活を乱したくなかったからだ。だから、マスメディアを使った広報活動は行わず、取材に関しても細心の注意を払っていた。あえて、小さくあること。これが「遺され村の美術展」だった。さて、「遺され村の美術展」の来場者は最終的に八〇〇人程度になった。当初は一日五人（会期を通じて二〇〇人ほど）を目標としていたので、大幅な超過である。これについて上田はその後、このように語っている。

「規模ってホント大事やと思うんですよ。村の人とも話したんですが、団体で人がいつぱんに来たら声も掛けられへんけど、少人数だったら「どつから来たん？」って話したりできる。都会ですれ違う人といちいち挨拶できんのと同じです。それで、どれくらいがちょうどいい規模なのかスゴくこだわりました。当初はメディアに対しても警戒するところがありました。わあっと人が来たときのマイナス面も考えて、テレビや新聞の取材申込も断っていました。結局、毎日新聞がアポなしで来たのをキッカケにして各社の取材を受けるようになったけど、ゴールデンウィーク中に来場者が集中するのを避けたかったの

鈴木伸二

で掲載を連休明けにしてくれるよう頼みました。それで会期後半はメディアを通して知ってくれた人もたくさん来てくれて、最終的に八〇〇人ぐらいの人が来てくれた。イベントとして考えたら一桁少ない数字でしかないのだろうけど、僕はけっこう満足しているんです。」^二

来場者数が数万人にも及ぶアートフェスティバルと比べると、八〇〇人はあつてなきような数値である。数値を成果の基準だとするなら、「遺され村の美術展」は明らかに失敗として分類されることになるのだろう。だが、アートをこのような基準で評価してよいのだろうか。「僕はけっこう満足しているんです」という上田の言葉は、そうした基準とはかけ離れた何かを伝えようとしている。

ここでは、その何かを美術展に参加した作家たちの声から考えてみたい。ただし、考えるのは読み手であり、この文章を書いている私ではない。私はここで紹介するインタビュをいわゆる「論文」の資料として用いようとは思っていない。それは、私自身がアープ (AAP: Anthropological Art Project) として美術展に参加していたからである。アープは二〇一四年に「人類学でもありアートでもある」プロジェクトとして活動を開始し、遺され村の美術展では陶芸作家の奥田美紀と共に「イチモンタモレ」、「葛川住人帳」、「セキノフダ」、「柵田の原風景」(写真①、②、③、④) という四つの作品を展示した。参与観察ではなく、参与したのである。そのため美術展を人類学の研究対象にしようとは考えていなかった。私が試みたのは美術展で人類学を「する」ということであり、それによってどのようなことが生じるのかを知ることだった。この人類学を「する」ということについては「三．気づき」で説明する。

ここに掲載する十五名の作家へのインタビュは、対面形式で二〇一八年七

月七日から九月十二日かけて断続的に行った。インタビュの依頼は個人情報 を考慮して、美術展の主催者からフェイスブックを通じて呼びかけてもらった。インタビュを承諾してくれた作家に対しては、私の方から改めて連絡をして、面会の日時や場所を相談した。インタビュは概ね一時間半から二時間で、インタビュ時に録音したものを書き起こした。書き起こした文面は全てメール送信して確認してもらった。変更すべき点などがあつた場合は、作家の意見をそのまま取り入れ、書き直しを行った(作家自らが書き直しを行った箇所もある)。掲載の順序は、インタビュを行った日付順となっている。

最後に、「遺され村の美術展」が開催されるまでの経緯について簡単に述べておきたい。インタビュの中でもしばしばこの話題が出てくるからである。美術展の主催者は、葛川細川での本展の告知も兼ねて二度大阪のギャラリーでプレ展示を行った。これらのプレ展示を含めて美術展開催の経緯を時系列にそつてまとめると以下のようになる。

二〇一六年五月九日〜十四日、ギャラリーズ展(ピアス・ギャラリー、大阪)

二〇一六年十一月七日〜十一月十二日、遺され村への道標(ギャラリー・アミ・カノコ、大阪)

二〇一七年四月八日〜六月四日、遺され村の美術展(滋賀県大津市葛川細川町)

プレ展示が具体的にどのようなものであつたのかは、この後のインタビュを参照してもらいたい。

二 インタビュー集

二一

原 康浩、二〇一八年七月十四日（インタビュー場所…大阪市北区。写真⑤）

— アトリエ三月を経営されるようになった経緯はどのようなものなのか？

原 たまたま流れで。もともと十年前に一階をアトリエとして使用しながら、二階で住むようになったんです。他の仕事、居酒屋さんとかで働いていたんですけど、辞めて、でもやっぱり飲食がいいなとおもって。二十代からずっと働きながら絵を描くという生活をしていました。絵を描くのは一日二、三時間ぐらい、十年ほどそうした生活を続けています。それで、アトリエ三月をオープンする際に、キッチン作ってバーにしようと思いました。そうしたら必然的にこちらはバーで、向こうをギャラリーとして回さなくてはあかんようになったわけです。最初は飲食の方がメインだったんですけど、いつの間にかギャラリーに力を入れるようになりました。

— もともと美大を出られてアートの世界に入られたのですか？

原 僕は独学です。

— 遺され村に作品を出品されるようになった経緯はどのようなものなのか？

原 僕の場合は、はじまる前から上田さんに作品を観て頂いたり、買って頂いたりとか、かわいがって頂いていました。僕がこういうのを始める直前に上田さんが日本橋の亜蛭人を閉められて、その流れもあつてここに来られる人は亜蛭人に係っていた人が多いです。

— なるほど、それなら、亜蛭人からの流れで、展覧会をされる方も多いわけですね。

原 そうです。

— 絵を描き始めたのはどれくらいからなんですか？

原 もう子供のときから漫画を描いたりしていて、その流れでイラストレーションというジャンルに入りました。それでももう少し深く、もちろんイラストレーションでも深くはできるんですけど、もっと別の深さで何かを描きたいなと思ったときに、具体美術協会^三という戦後美術の回顧展があつて、それを見て衝撃を受け、自分も美術をやろうと思ったんです。そこからまた、現代美術とか西洋美術とかの勉強をしてみた感じなんです。

— 具体美術ついているのは、遺され村に出展されていた堀尾貞治さん^四がおられた…。

原 そうです。

— ということは、憧れの方と美術展に参加されたわけですね。

原 うん。そうですね。美術展の前からちよこちよこ面識はあつたんですけど、まあ、尊敬していますから。

— じゃあ、遺され村以前には一緒に何かということはなかったんですか？

原 それ以前にも別のイベントで堀尾さんと係らせてもらったことはありました。

— 上田さんから、具体的に遺され村に参加しないかと声が掛かったのは？

原 それが…、フワつとしていたというか（笑）

— 出展前に細川に行かれたんですか？

原 そうですね、何回も行かせてもらいました。会期中も行きまししたし。

— 展覧会前と中、後でなにか印象は変わりましたか？つまり、実際に始めてみて、ああ、こんな風になるんだ、みたいな気づきとありますか。

原 う〜ん…。

— 作家としての変化はあまりなかった？

原 まあ、あることはありますけどね。というか、僕は正直、「もつとできただ感」が強かった。ああいう地域イベント系のことに係るのは今回初めてだったので、どういうアプローチで作品を作るかっていうところで、まあ、普段はこういう箱の中で絵を描くということしかしていなかったもので、なんか、そうですね。

— 今回の作品は衛星画像ですね。それで、衛星画像みたいなものを会場に設置しようと思っただけ、といいますか、アイデアはどういう感じで浮かんだのですか？

原 う〜ん。難しいな。僕の作品は、雑誌の文字をひたすら消していく作業を行っていて、ペインティングにしてもいわゆる抽象画というか、そこに描かれていないものを作り続けていくことにけっこう重点を置いているんですね。あの衛星画像にしても、なにかひっきりかきりを持たせたかったというか…。

— ひっきりかきりというのは、地域にということですか？

原 いや、観る人にといいこと。ただ、う〜ん、あの作品に関しては…すみません、準備できてなくて。

(遺され村のホームページをお互いに見直す)

— 文面からは、作品そのものに時間が含まれているという感じなんですかね？

原 そうですね。今のために作った作品じゃないですね。もうちよつと先とどうか。

— なるほど、未来をみるっていう作品なんですね。

原 そうですね。

— おもしろいですね。じゃあ、私とまったく反対の方向で制作されたという

感じですね。

原 そうです。

— 緯度経度を測って作品を設置されたのですか？

原 そうです、はい。

— ところで、次にああしたプロジェクトに参加されるとしたら、どんなことをしてみたいと思いますか？

原 今回は地域の人とぜんぜんコミュニケーションがとれてなかったのが、ちよつと、僕的にはあつて。あれが成功したのはやっぱり上田さんがあそこで生まれ育ったというのが大きくて、その想いのものがけっこう大きかったよな気がします。そういう意味では、地域の方とコミュニケーションをとって作品も作れたかな、とも思います。

— なるほど、ところで、原さんの今までの作品と、遺され村の作品を見比べると、今までの作品は情報を消していく、遺され村の作品は情報を加味していくというか、そういう意味では今までは真逆というような印象も受けるんですね。

原 う〜ん。それはどういことでしょうか。

— つまり、今までの作品の延長線上にあるなら、遺され村が消えるコンセプトで作品を作ることもありえたのではないか、ということ。雑誌の文字を消して、描かれていないものを描くという通常のアプローチを衛星画像でも応用するみたいな。そういう意味で、どこかで消すというのとは違うモチベーションみたいなものがあったのかな、という印象ももったのですが。

原 そうですね。消える前提というのは、わりと、わきまえて作ったというか。普段、作品って未来に残すため、もしくは今の自分が今の時代に対してどういうモノを作ったとか、売りに絶えうるクオリティだとかを考えなければい

けないわけですよ。でもあの作品は野晒しの状態で、上田さんがというような村の現状をふまえて、どのようなモノが作れるのか考えたら、作品としてなくなっていくというような感じですかね。

— なるほど、つまり、二〇一七年三月があの作品の起点で、それが今後、どうなっていくのかということも含めて、まあ、なくなっていくだろうという前提で画像を提示した、という感じになるのでしょうか？

原 そうです。

— そうなると、先ほど僕が言ったこととは違って、今までの作品の延長の中で葛川という場を考えたら、あのような作品になったということでしょうか？

原 うん。そんな感じですね。

— ところで、上田さんはああいふ美術展は打ち止めと言つてらっしゃるんですけど。上田さんは何かもう一回やりだすと思いますか？

原 ああ、それは、やるでしょうね。あははは。

— 遺され村に参加して、個人的に一番おもしろかった点と、ああいふ場で行うときの自分なりの限界があれば教えてもらいたいのですが。

原 上田さんの意に反して観に来くる人が増えたところとか、上田さんらしいなとか、ぜんぜん風呂敷広げるつもりなのに、勝手に噂が広まったりとか、本当に上田さんらしく面白かったですね、作家としてみていて。

— それでは、ああいふ場の限界性というか、場が作家に与える限界性みたいなものはどうですか？

原 単純に、何も考えず二月に現場に行つたんですが、雪でまったく何も出ななかつたことですかね。ありえないくらい雪が積もっていて。二メールは軽く越えていましたから。だから、自然ですね。

— 今日、本当にありがとうございました。

二二

八太栄里 二〇一八年七月十四日（インタビュー場所 大阪市北区。写真⑥）
— まず、遺され村に出品する経緯を教えてくださいませんか？

八太 亜蛮人というギャラリーを上田さんが日本橋で運営されていたとき、私はまだ専門学校に通っていたのですが、先輩からおもしろいギャラリーがあると教えてもらったんです。それから作品を出品するようになりました。そこは作家さんが集まってくるようなスペースだったので、自分の作品を出品していない展覧会にも遊びに行くようになりました。

— 日本橋の亜蛮人はそういう感じの場所だったのですか？

八太 そうですね、亜蛮人にはバー・スペースがあつて夜になったら飲みながら皆で話すみたいな感じでした。とてもおもしろい空間でしたね。そこでいろんな作家さんに出会い、そのつながりは今も続いています。それで、上田さんには二十代前半から私の作品をみてもらったり、すごくよくして頂いています。上田さんが日本橋の亜蛮人を閉めて、葛川に移るということはSNSで知って、アップされる写真なんかをみると、すごくいい所だなと思うようになって、行けずにいたのですが、上田さんがフェイスブックでイベントをしますみたいなことをアップされて。それで、楽しそうだからまげて下さいって自分からメッセージを送りました。そうしたら、上田さんからも「ちようど誘おうと思つててん」という返事がきたんです。

— そうすると、二〇一六年ですか？

八太 はい。そうです。けつこう早い段階で参加することになりました。

— すると、実際に葛川細川に行かれたのも二〇一六年の段階ですね？

八太 二〇一六年の六月でした。そのとき、上田さんと宮田さんに村を案内

してもらいました。

— では、その時に設置場所とかを決めたんですか？

八太 はじめは、私の作品が平面なので上田さんから室内はどうですか、と提案されました。私もそうですね、という感じで答えていたのですが、実際に村を歩いてみて、崩れかけた廃屋の床の間を気に入ってしまったんです。すごく衝撃を受けました。もうここしかないな、と決めました。

— まず設置場所が始めにあって、その後にどういうものを制作するかを考えたのですか？

八太 一回目の下見のときに、いろんな場所の写真を撮っていて、最初は道の奥に民家が建っている里つぼい場所にしようかなと思っていました。今までの作品もそういう風景を描いてきましたし、少し人の気配がある感じにしようかなと。でも、設置場所に合う絵にしなければいけないと考え直したんです。絵だけではなく、空間そのものが作品になるようにしなくちゃいけないだろうと。そうすると、山の中を描いた方が、空間が引き立つだろうと思うようになりました。それで杉林の道を選びました。

— なるほど。つまり、廃屋の床の間という空間を一種の見立て、こういってよければ床の間を借景して作品を作るという考えから杉林になったんですね。

八太 そうです。それで杉林の道の写真をそのまま使って絵にしました。

— かなり大きな絵でしたが、あれはどこで制作されたのですか？

八太 はじめ、上田さんの所で制作しようかと言っていたのですが工房がまだ片付いていなくて、宮田さんの自宅をお借りすることになったんです。

— あの作品はどれくらい制作に時間がかかったのですか？

八太 それほど時間はかけていませんね。最初に私の自宅からキャンバスを運んでもらって、その日は日帰りだったので少ししか描いていません。二〇一

七年三月末ぐらいに、二、三泊して集中的に描いた感じですね。そのとき、鈴木さんとお会いしたんです。

— ああ、あのときですね。

八太 本当はもっといたかったんです。一週間ぐらい。でも、自分の個展もあって。時間があまりとれなくて。あのときはけっこう大変でした。ですから、限られた時間の中で無理矢理完成させるといった状態でした。

— 限られた時間の中で制作されたとのことですが、実際に拝見して屋根のない床の間に空が広がっていて、画面の中の杉林が空に向かってのびていく縦のラインと、家屋の柱と絵の間にある距離で奥行きもすごく感じましたし、空間全体のバランスがすごくよかったですと思います。

八太 そう言って頂けるとうれしいです。私自身も実はすごく上手いってかと思っっています。満足はしています。あの空間、床の間の壁がぼつかりとあいている空間に絵をはめ込むことで空間を完成させたかったんです。景色を完成させると言ってもいいかもしれませんが。床の間の壁って、そもそも何かを掛けるためのモノですよ。そこが崩落していたので、絵でそれを埋めるという感じでしょうか。

— なるほど、床の間本来の機能を作品で取り戻すという感じなんですかね。

八太 そうです。上田さんから、あまり作家が前面にグイグイ出る感じにはしたくないかがっていましたから、景色の中にとけ込むような作品を考えました。ただ、色使いに関しては気を使いました。普段、私は写真に写り込んでいる色を忠実に再現するのですが、リアルな色で描くと完全に周囲の景色にとけ込んでしまい、あまりにも作品そのものの存在感がなくなってしまうので、遺され村の絵では青や緑はわりと絵の具の原色に近いピピットなものにしました。

― 遺され村に参加して、自分にとって面白いと感じるようなことはありましたか？

八太 何もかもおもしろかったですね（笑）。最初に村を訪れたときにも、けっこう衝撃を受けました。あの集落にはお地藏さんも残っているし、家の外壁はなくなっているのに竈だけ遺跡のように残っていたり、人が住んでいた気配が残っている場所だなと思いました。そういう見方ができましたね。

― モノから人の気配を読み取った点が自分自身でも面白かったということですね。

八太 はい。そうです。

― 今うかがったのは、美術展が始まる前かと思うんですが、会期中はどうでしたか？

八太 会期中に三回ほど会場を訪れたのですが、徐々にそれが作品で、それが作品でないのか分からなくなってくるんです。水野さんが金屏風をモノや自然物の後ろに置いて見立てを行っていたりして、あれもすごく面白いなと思いました。全てが作品になりえる。逆に作品があることで森の見え方も変わる。こういう経験は自分の中でおもしろかったですね。

― 会場に来た人の多くがそう言っていますよ。私はSNSにアップされていた鑑賞者の意見をまとめていて、四十四事例ほどなのですが、そういう感覚を覚えたときき込んでいる人は多いです。

八太 ああ、私もけっこうSNSにアップされる写真をみてました。作品の写真よりも風景の写真が多くアップされて、それをみるのはおもしろかったです。

― 会場に足を運んでくれた鑑賞者だけではなく、作家もそういうことを感じただけですね。

八太 それぞれの作品が個性を主張するようなものではなく、ひっそりと佇んでいたのがよかったですよね。

― では、ああいう野外型の環境、つまり限界集落のような環境の中で作品を展示するという限界と言いますか、難しさというものを感じましたか？

八太 そうですね、今回は上田さんが助けて下さったので、あまり苦に感じませんでした。作品の設置も上田さんが行って下さいましたし。でも主催者は大変だっただろうと思います。作品を観るための動線を作ったり、草刈りをしてもらったり、道を整備してもらったり。主催者側の作業量は大変だったと思いますが、作家として難しさというものは感じませんでした。ただ、もう少しじっくりと時間をかけて制作したかったな、という思いはあります。

― 遺され村のような地域イベント的な美術展に作品を出品された経験はあるのでしょうか？

八太 二〇一六年に和歌山のくどやま芸術祭というイベントに出展したことはあります。ちょうど、真田丸をNHKが放映していたころで。その時は普通に九度山の町並みを描いて、今はもう使われていない民家に設置しました。ただ、この時と遺され村では全然印象が違います。同じ地域型のイベントですが、九度山は町役場が主導で作家を選んだり、設置場所を決めたりという感じだったので、動きが大きかったです。

― くどやま芸術祭と遺され村の違いってどういふものなのですか？

八太 九度山の場合は、今の町並みが素敵だなど思いました。だから今の町並みをそのまま作品にしています。でも遺され村では上田さんから「昔、ここはこうで」みたいな村の歴史を知る人から直接聞いたのは大きかったです。ですから、その村の時間を含めて地域を知れたかなと思います。作品を作る前の地域の見方が九度山と遺され村では違いました。

— ぐどやま芸術祭の場合も現地で制作されたのですか？

八太 九度山の絵は自宅で描きました。

— ということは、九度山の写真を持ち帰り、それをもとに作品を制作したわけですね。葛川のように現地で制作するのと、九度山の場合のように自宅で写真を見ながら描くのでは、作品に対する想いみたいなものは変わるのでしょうか？

八太 やはり、その場所を書く、残りますね。自分の中で。印象が。その場からもらえる印象の量が違うのでしょね。描いているときにその場にいると。

— なるほどね。私も宮田さんのところで制作していたら、もう少し腰痛はましだったかもしれません(笑)。

八太 宮田さんの家もめちゃくちゃ好きです。ほんと、今でもフツと行きたくくなります。「なにもしないをしに行く場所や」なつて。普段だと作品のことを常に考えているのですが、あそこは何も考えなくてよくなるんです(笑)。

— 遺され村の後、自分の作品作りに変化はありましたか？

八太 めっちゃ変わりましたね。コンセプト自体も遺され村からガラッと変わったと感じています。今までは、気になる場所を描いて、人物は画面の中にいる主人公みたいな存在でした。だからけっこう分かりやすい絵でした。地元を題材にすることが多くて、愛着がある場所や自分の思い出が残っている場所を作品にしてきたこともあって、作中の女の子も自分自身、過去の自分自身の姿として描いてきました。でも、遺され村の後には自分の記憶というよりも、その土地の記憶が気になるようになりました。それにつられて、作中の女の子も、自分ではなく、その場にいた人の気配を象徴するようなものへと役割が変わってきています。それで実は今、民俗学とか文化人類学とかがめっちゃ気に

なるようになってきたんです。遺され村で初めて鈴木さんとお会いしたときに上田さんから文化人類学の先生ですと紹介され、「へへ、ほへ、ほへ」って感じだったんですけど、美術展が始まってからアープの作品を拝見して、「おへ、おもしろい分野だな」と思ったのがきっかけです。

— えへ、それ光栄です。

八太 あの木にお札を貼付けた作品好きでした。戦(いくさ)してるな、みたいな。で、最近、宮本常一を読みました。読み出すと、だんだんおもしろくなつてきて。今はだから、土地からうける印象と、土地の気配、その土地に暮らしてきた人たちの気配みたいなものを画面におこしたいと思うようになりましたね。

— 私なんかは、作家さんの画風が変わったりするのは、どういう要因があるのだろうと不思議に思っていたのですが、実際にはこうしたきっかけで視点が変わったりするんですね。

八太 変わりますね。展示をすることで変わることで、とても多いです。ずっと描いていてもあまり変わらないです。やはり外で展示して、観てくれたお客さんと話をしたり、自分で展示を客観的にみることによって新しく見えてきたりします。

— なるほど、そういう意味で遺され村は展示場所としてかなりインパクトの大きい場所だったということですか。

八太 そうですね。自分の中ではかなり大きかったですね。あと、遺され村が終わってから、あの美術展に来て下さったお客さんと会うと、「あれはすごくよかったよねへ」みたいな話になるんですよ。初対面の人でも「行きましたよ」と展覧会で声をかけて下さる方も多くて。ですから、あの場所を一緒に共有できている感じがすごくあります。それが、なんだかうれしいです。

— では、最後に、今後、上田さんが何かされるなら参加したいと思いませんか？

八太 もちろん、参加したいですね。きつと何かされますよ（笑）。

— 本日はありがとうございました。

二・三

渡部真由美、二〇一八年七月十四日（インタビュー場所：大阪市北区。写真

⑦

— まず、遺され村に出品する経緯を教えてくださいませんか？

渡部 日本橋に亜蛮人があったときに上田さんと出会いました。最初は、別の場所で開催した展覧会に上田さんが来てらして、その後、連絡をもらいました。個展ではないのですが、年末展というグループ展に出させて頂いたりするようになりました。その後、上田さんは日本橋の亜蛮人を閉められたのですが、アトリエ三月で亜蛮人主催の年末展を開催されたりしていました。上田さんとはアトリエ三月でよくちよく一緒に飲んだりして、遺され村のアイデアは聞いていました。

— 上田さんも、アトリエ三月でお酒を飲んでいらつしたのですか？

渡部 はい。それで、コンセプトも何かいいなと思っていました。上田さんも、私の作品ならいいんじゃないかと思っておられたようです。

— 上田さんが、遺され村みたいなことをやろうと考えていたのは、二〇一六年ごろからなのですか？

渡部 もう少し前から上田さんは「村を歩いていると見るもの見るもの全てが素敵だから、それを何らかのかたちで作品としてみせられるようなものに出來たらな」と話をされていました。そして、その中に作家の作品もまざって

いるといいな、と。

— すると上田さんは、村を一つの作品だと感じていらつしたわけですね。で、そういうお話を聞いているうちに、自分もおもしろいなと感じるようになったわけですか？

渡部 そうです。

— ところで、実際に作品を作るとなると、かなりいつもとは違いますよね。

渡部 全然違います（笑）。

— 私も作品を拝見して、一瞬、えっ？てなつたんですけど、あれは実際にあのか場をみて、作品を構想されたのですか？

渡部 上田さんと話をする中で、祠を作ってみてそれをもとに制作してみたいということになつたんです。それで、祠の中に入れるものを、いつものように粘土で作ってみてもいいかな、と思うようになりました。制作のため細川に行ったのが、実は開催直前の四月五日で、そこから開催日まで泊まり込んで作ることになりました。設置場所ですつと制作しました。

— 最初、粘土で何か作ろうと考えておられて、でも最終的には杉の葉になるわけじゃないですか。それは、制作時間の問題なのですか？それともコンセプトそのものが変わったのですか？

渡部 両方です。最初は粘土でお地藏さんみたいなものを作ろうと考えていました。

— 最初の段階で、お地藏さんみたいな、聖的なものを作ろうと思ったのは、祠という前提があつたからですか？

渡部 そうです。遺され村の一年前のプレ展示にも参加していて、その時は河原地蔵が念頭にあって、それをもとにした作品でした。

— なるほど、すると遺され村でもそれをする予定だったのですか。ところ

が、実際には祠に杉の葉を詰め込む作品になった。この変化はどうしておこったのですか？

渡部 設置場所に祠を置いてもらって、空っぽの祠を見ながらずっと考えているうちに、あの空気と言いますか、あの場にあるモノを見てみると、神様は、そういう偶像的なものじゃなくても、そこにある全てのモノに宿っていて、モノそのものが受け継がれるような対象になってもいいではないかと考えるようになったんです。

— なるほど、お話をうかがっていると、あの作品ができる上で、まず祠というものが大きかったわけですね。でも、聖的なモノとして杉の葉がセレクトされる訳ですが、それはどういった理由からなのですか？

渡部 いっぱいあったからです(笑)。杉の葉は、細川のどこに行ってもあるんです。そういう意味で葛川を象徴しているのかなと。

— 先ほど話をうかがった八太さんにしても、渡部さんにしても、やはり杉というイメージがあつた村に対してあるわけですね。でも、杉って人工的に植えられているわけで、決して自然の植生じゃないわけですね。そう考えると、人間の営みが杉林を生み出し、それに一種の聖的なものを感じたということですよ。地域の人々が杉を植えたのは、純粹に経済的な利益のためですが、それが放置されることで作家に聖的なものを感じさせるようになったという点はどうもおもしろいですよね。

渡部 確かにそうですね(笑)。

— いや、これ、個人的にもおもしろいです。いつかしっかりと考察させてもらいます。

渡部 あははは。なんでしょよね。生かされているという感じがありました。

— ところで、展覧会に参加して自分にとっておもしろかった点がありますか？

渡部 そもそも、自分自身が普段とまったく違うことをしていますから。あの場でしかできないもの、というのがおもしろかったです。普段は自分が何をしたいかを考えた上で制作をしているのですが、少しあの時は違いましたね。うーん。普段は出来るだけ自分の意志が入らないように心がけているんですけど、どうしても絵を描いたりとか、粘土で何かを作るとなったら、自分の手垢じゃないですけど、クセみたいなものが入り込むんです。でも、ああいう環境、ああいうかたちで作ったモノは、全然自分らしさがなくなつて、それがよかつたとも思えます。普段はコンセプトも作りたくなくて。だからいつも後付けになるんです。でも、このときはすごい、浮かんできたというか、降りてきた感じがありました。

— では、遺され村に参加して、ああいう美術展の限界性みたいなものを感じたりはしましたか？

渡部 ずっとあの場には入れないので、ずっと感じられないこと。

— その場にいることで出てきたものは、離れてしまうと消えてしまうということですか？

渡部 そうです。あの場のあの感じは、記憶にあつても、感じることはできないんです。

— ところで、今回の美術展では、あの作品は一つの完成型ですか。つまり、あれ以上のことはする必要がない、というような意味で。

渡部 うーん。もつと違う場所にも祠があつてもよかつたかもしれません。川辺だけではなく、山の中とか。そこで、また感じることで、ちょっと違うモノができるんじゃないかと。

— 遺され村の後、自分の制作に変化みたいなものはありますか？

渡部 なかなか、あれ程はできないのですが、自分の中でやりたいことの基準、根っこになった部分ではあるかもしれないですね。今まで、あまり作品について言葉にできなかった、というか、やりたくなかったんですが、ああいう形であれば言葉にしていんじゃないかなと、後付けじゃなく。

— なるほど。そういえば奥田も、言語化できないから作品を作っているのに、トークショーとかで話をさせられるのは苦痛でしかないってよく言ってます。

渡部 そうそう、それです（笑）。

— でも、降りてきたものは後付けじゃなく言語化できるんだと気づいたということですか？

渡部 そうです。

— なるほど。興味深いですね。今日は長時間に渡ってありがとうございました。

二・四

水野浩世、二〇一八年七月十五日（インタビュー場所 京都市左京区。写真⑧、⑨、⑩）

— 水野さんは芸術系の教育を受けて作家さんになられたのですか？

水野 大阪芸術大学出身です。でも絵だけで食べていこう、という考えはありませんでした。働きながら絵を描くことが自分の中で大切だと思っています。ですから、大学を卒業してすぐに、YOUの家という障害者団体にボランティアで参加し、そのまま職員になり十三年間働きました。その後、二〇一六年に退職して今はYELLOWに所属しています。

— YELLOWでの仕事は、所属する作家さんのサポートをするといったものなのですか？

水野 そうですね。どうすれば表現しやすくなるのか、どういうペンが心地よいのか、どういう風に接すれば楽しく表現できるようにするのか、といった点だけにピントを合わせてサポートを行います。

— ところで、遺され村に出品する経緯について教えて頂けますか？

水野 アートスペース垂蚕人でアンデパンダン展という公募展が行われていて、そこに応募したのが、確か垂蚕人が日本橋にできて二年目ぐらいの時だったと思います。その後も毎年、公募展に出展するようになって、そうこうしているうちに上田さんから「そろそろ個展をしませんか」とお誘いを受けました。それで、二〇一四年に自分が個展をする際に、はじめて上田さんに「実は、私は障害者アートの仕事をしている」ということを伝えました。「すごいおもしろいな」と言ってもらって。

— 個展は絵画展だったのですか？

水野 そうです。日本画です。大学でも専攻は日本画だったんです。垂蚕人での個展も今まで描きためた作品を展示しました。垂蚕人は二階建てのギャラリーだったのですが、二階で私の個展、一階でYOUの家の展覧会をさせて頂きました。

— ちなみに、YOUの家とYELLOWでは同じ障害者アートの組織でも違いはあるものなのですか？

水野 それは違いますね。YELLOWは若い人たちが立ち上げて運営していて、代表の日垣自身がおもしろいということもあって（笑）、福祉施設っぽくならないものを目指しているのだと思います。

— 日本橋の垂蚕人ではYELLOWではなくYOUの家が展覧会をしていた

わけですね。

水野 そうです。YELLOWは今回、上田さんとははじめての展覧会です。ですから、ギャラリズムにもYOUの家で参加していました。

— 上田さんが葛川に戻られて、遺され村みたいなことをしようと思われたわけですが、水野さんがこれを知ったのはいつごろなのでしょう？

水野 一番はじめの発端の席にいたんです。実は、言い出したのは宮田さんなんです。どうも、ご自分では憶えておられないようですが、「絵でも何でもいいんだけど、人がここに来るようなことをちょっとしたいな」と酔っぱらっておっしゃったんです（笑）。その時に、上田さんが「はあく、ちょっと考えてみますか」みたいになったんですよ。二〇一四年ぐらいでしたね。私の個展の後ぐらいでした。

— そうなると、水野さんは最初から係わっているということになりますね。遺され村が実際に動き始めるのは二〇一六年のギャラリズム前になるのですか？

水野 そうです。その半年ぐらい前からですね。

— 上田さんから話を聞いたときは、おもしろそうと思われたのですか？

水野 おもしろそう、という気持ちもありましたが、葛川にみんなどうやって来るんだろうという不安の方が大きかったですね。

— 作家として、ギャラリズムの展示と遺され村の美術展の両方に参加されたわけですが、プレ展覧会としてギャラリズムではどのような作品を出展されたのですか？

水野 ギャラリズムの時は、上田さんも自然の中にとけ込むような作品というコンセプトはあったものの、まだ具体的な構想は固まっていなかったと思います。ですから、例えば、拾ったモノで何かを作るとかを考えておられたよう

です。遺され村の美術展の時にも、上田さんは「遺され箱」という箱を用意して、その中に拾ったモノを並べて作品にする、ということを行われたのですが、あれに近いものがギャラリズムでの展示でした。二〇一六年四月に原君たちと合宿を一週間して、その時に皆でモノを拾いに行ったりして、銘々がギャラリズムに向けて作品を作りました。私は、上田さんの家に放置されていた扉を使って、そこに桜の絵を描かせてもらいました。扉の小窓に布を貼付けて、後ろからプロジェクターで桜の動画や宮田さんの写真を流すということもやりました。それは、滋賀のあの場所の「良さ」を伝えようというものでした。ですから、どちらかと言えば、自分の作品というよりは、細川の「良さ」を伝えようと考えていましたね。

— すると、遺され村の美術展のプレ展示会としてのギャラリズムでは、細川のモノをいかに作品にするのか、という点に焦点が置かれていたわけですね。

水野 そう、そうですね。

— では、遺され村の美術展と、プレ展示会のギャラリズムでは、作家として、制作する際の方針というのは変化したのですか？

水野 実は、ギャラリズムの後に、大阪の日本橋にあるギャラリー・アミ・カノコ (AMIKANOKO) で「遺され村への道標」という展示をさせてもらっています。私は葛川の美術展で使用したロゴを制作させてもらっているのですが、確か、アミ・カノコでも使用したと思います。このギャラリーは民家を改装したもので、私は押し入れの中で光がモヤモヤするような作品を展示しました。上田さんもこの時は河原で拾ってきた石を縁側に置く、といった葛川細川を意識したものを展示されました。それが確か、二〇一六年の十月ごろでしたね。

— すると、アミ・カノコでの展示は、細川にあるモノを使用するという点

で、ギャラリズムの延長にあったわけですね。

水野 はい。それで、細川での美術展に展示する作品が決まっているものは、宮田さんが写真をとって展示しました。

—なるほど。ところで、ギャラリー・アミ・カノコの展示が十月だとすると、細川での展示まであまり時間のない状態になりますよね。本番に向けてどのような作品を考えられたのですか？

水野 そうですね、実はその頃、まだ遺され村の美術展というものが私自身、よくみえていなくて、ウエルカムハウスとして民家を借りるとなるときも、雪とかで実際に家の中に入ることもできなかつたです。ただ、家の中に床の間があるということで、ずっと描きかけていた仏画を完全に完成させて、そこに展示してはどうか、というアドバイスを上田さんからもらつたんです。それで、その作品を制作するのに、上田さんの家にある「きやすめ洞」を借りることにしました。実際に「きやすめ洞」での作業を始めると、障子に大量のカメムシがついていることを発見して、私はもうそのカメムシが嫌いすぎて、逆にじっとその行動を観察していたんです。すると徐々に描けるなと（笑）。カメムシが障子の裏を這っているところとかも、いつしか美しいと感じるようになり、動画を撮って流すというものもおもしろいかなと考えるようになりました。でも、実際に自分は描けるわけなので、だったら、描いてしまってもいいのではないか、まあ、少しウケねらいもあつたんですけれど（笑）。上田さんも、ちょっと遊び心の入った作品があつてもいいな、とおっしゃっていたので、障子にカメムシを描いた作品を遊びとしてつくろうと決めました。

—水野さんが作品として出展されていたのは、カメムシを描いた障子紙と仏画、あと金屏風ですよ。

水野 はい。金屏風は、村を歩いてみて、そこにあるモノの後ろに立てかけ

るだけで、なにげないモノに美しさを感じられるようになるのではないかと思います。これを観た人が遺され村を離れて日常に戻っても、美しいモノは周囲にあるんだと感じるような、そういう視線をもって帰ってもらおうと考えて制作しました。

—金屏風というのは、ある意味、ギャラリズムやギャラリー・アミ・カノコでの展示会の延長線上にあつて、その場にあるモノをより際立たせる作品ですよ。でも床の間の仏画は、今までの自分の仕事の延長線上になりますね。最後のカメムシは、その場において、その場に生じた現象を自分なりにおもしろいと感じて、それを作品にしていこうという、そういう意味では三つの作品が全然違う文脈の中で作られていたわけですね。

水野 確かにそうですね。

—作家として遺され村に係わる中で、自分の中でおもしろかつたと思えることはなにですか？

水野 あゝ、それはね。一つあつて。来た人がみんな写真を撮って帰り、インスタグラムなんか載せてくれるんです。例えば、カメムシだったら、アップで撮ったり、引きで撮ったり、自分なりに写真でくり抜いてSNSにアップするという行為が、観に来た人、一人一人が表現しているんだと思えるようになって、それが活発やったように思うんです。だから、みなさんが来てくれた後にインスタグラムやフェイスブックで遺され村の写真をみるのがすごく楽しみになりました。

—確かに、あの美術展をみに来られた方って、自分でもなにか表現されようとしていましたよね。こちらが意図していなくても、勝手に見に来た人が参加するとか、あれはおもしろかつたですね。

水野 だって、アーブの作品でも、ホウキでみんな境内を掃いていたじゃな

いですか。それで、その期間だけお宮さんが綺麗だったり、そこに続く道も綺麗だったり。そういうのはすごくおもしろいと思いました。

— ところで、遺され村に参加したことで、作家として、といいますか、作品の制作において今までなかったような変化みたいなものはありましたか？

水野 うーん、どういふことでしょうかね。

— 例えば、八太さんなんかは、自分ではなくて、その場のもつ文脈の中に人をどう組み込むのか、という考え方に変わったとおっしゃっているんですね。たぶん、作家によってはあの場で作ったものはあの場で完成させており、普段の制作とは一定の距離があるという人もいるでしょうし、あの後から制作において変化があったという人もいると思うんです。それで水野さんの場合はどうだったのかな、と。

水野 そうですね、私はこの遺され村の間だけ、カMEMシ作家として生きましたね(笑)。どうもカMEMシというのがインパクト強かったようで、「カMEMシの人や」とか、途中からは作家が抜けて「カMEMシ」になっちゃいました(笑)。ただ実際、カMEMシを描いているうちに、カMEMシって本当に何も考えず描けるんですよ。例えば、絵だと、離れてみたり、近くに戻ってもっと書き込んだり、また離れて「ここはこうかな」とか「ここはこういう色かな」みたいに、結構、頭を使う作業なんです。でも、カMEMシは写経をしているみたいな感じになるんです(笑)。描いているうちに、二時間、三時間があつという間に過ぎるという感じでした。

— へえ、おもしろいですね。そういうのって、絵を描く上で初めての体験だったのですか？

水野 はじめてでした。

— 細川で、じつとカMEMシを観察して実際に描かなければ、そういう感覚が

絵を描くという行為にあるということに気づかなかつたということですよ。

水野 そうですよ、はい。

— この新しい発見が、自分自身に何か変化を生じさせたのでしょうか？

水野 ああ、そうですね、絵って、無心になって描くことがあり得るんだなと思えるようになりました。障碍がある人に携わっていると、みなさん、普通に無心になって描いていて、でも自分にはそういうものがなくて。だから、そういうのは彼らにしかないものだと思っていたんですが、自分でも無心になって描くという経験ができるんだ、というような喜びがありましたね。そういえば、遺され村の後、法然院の障子にカMEMシを描いたんですが、それも夜な夜な描いていて、四時間ぐらいつと描き込めたんです。なんだか、自分がどこかに入り込んで戻って来れないんじゃないかという感覚にまわれました。それも初めてでしたね。そう考えると、カMEMシからもらったものは、けっこういっぱいあるかもしれないですね。この展覧会もカMEMシのご縁なので。

— いや、これ、すごくおもしろいですね。葛川でカMEMシと出会い、そのカMEMシを描くことで無心で描くことを体験し、その体験を得たことで障碍者が描くということに共感できるようになったわけですね。しかも、無心に入れるようになったわけ。はあ、人って何かをきっかけにそうやって変わるもんなんですね。

水野 そうですね(笑)。でも、今、鈴木さんとお話をしていて「ああ、そうやったんやな」って思ったんですけど、自分では何も変わってないと思ってました。今、鈴木さんに聞かれて、はじめて気づいたんです。

— あと、最後なんですが、遺され村のような展覧会で作家として限界を感じるようなことはありませんか。つまり、地域型の展覧会特有の限界といいます

か？

水野 そうですね、元お医者さんの家でライトを使った作品を展示しようと思っていたんですが、その家が雪で壊れるという事態になって、壊れるかもしれない、というような前提で考えてはいないですからね。

―なるほど、ホワイトキューブ^五だと、そもそも設置場所が壊れるかもしれないという前提はないですね。

水野 それと、遺され村ではアルツハイマーの老人が、私が設置した金屏風を移動させるというようなこともありました。でも、それを体験することで、何か新しい道が開かれたようにも感じました(笑)。ぜんぜん作家でもないような人が、「ここにあつたらあかんやろ」といつて違う場所に金屏風を立てかけたりだとか、それすら、なにか新しい作品なんだろうな、とおもしろく感じましたね。

―今日は、長い時間、ほんとうにありがとうございました。

二・五

小泉光子、安田操、二〇一八年七月二十三日(インタビュー場所 大阪市東淀川区。写真⑪、⑫)

―遺され村に出席する経緯について教えてください。

小泉 実は、二〇一六年のギャラリズムに私も天野画廊から作品を出してました。それで安田さんが私の作品を覗に来られて、それでその場にいらした上田さんのお話を安田さんにお聞きになったんです。

安田 なんて細川に行きたいってなったのかな。

小泉 操が写真撮りたいって。作家さんが作業しているところを。

安田 そうやったな。そうそう。向こうで制作する作家もいるということ

で、作家さんの作業を写真に撮りたかつたんです。でも、私はギャラリズムで初めて上田さんにお会いしただけで。

小泉 私は昔から上田さんを知っていました。それで安田さんがどうしても行きたいと言うものだから、私から上田さんに連絡を入れたんです。友人が写真を撮りたいと言っていると。そのとき、上田さんから小泉さんは出席されますかと聞かれて、「私は〜」と思ったのですが、安田さんと一緒に行くし、「じゃあ」って感じになったんです。

安田 私はただ、漠然と写真を撮りたいと思っただけです。

小泉 ただ、作家さんは皆さん、バラバラに作業されているし。

安田 それでなかなか難しいということ、作家さんの写真は諦めました。

―いつ頃、細川に行かれたのですか？

小泉 あれは、十二月ぐらいですね。

安田 そうそう、一月になったら雪が降るからつてことで、十二月になったんだ。

小泉 私は、他の人が作品を置く場所も決まっていたし、まだ候補に挙がっていない場所ということもあり、これといつて考えもなく。そんな中「まだ橋は空いています」ということで、設置場所を決めました。

―すると、小泉さんはどこに作品を置くのか、ということを前提に村を歩かれたわけですね。

小泉 そうですね。私は野外の作品展にも何度も出させて頂いていますし、外つてもすごい力があるので、自然の、だから作品が負けてしまうんです。それに今回、とにかく目立つちゃいけない、昔からそこにあつたかのようにしなければならぬということもありましたから。まあ、上田さんは細やかな感じもあり、私は大雑把なので、どうしたものかなとすごく悩みました。ただ、

行ってみたらすごく明るい場所だったのでびっくりしました。写真のイメージからもっと暗いところかなと思っていたので。

安田 写真としてはすごく素晴らしいんですよ。私も大好きなんですけれど、白黒だったし。

小泉 そう、それで暗いイメージをもっていたんです。

―なるほど、それで実際に行ってみたら明るかったと。

小泉 実際にいったら、なんて明るいところだろうと思って、びっくりしました。上田さんや宮田さんのお宅なんて住みたいな、ぐらいな。

―十二月に行かれたわけですが、そのとき、安田さんはまだ作品を出すとは考えていなかったのですか？

安田 そう、まだ全然、そんなことは考えていませんでした。ドライバーみたいな感じでした。

小泉 操が行きたいと言ったんだから、私は操を紹介するために行ったんですよ。

安田 とにかく撮りたいという気持ちが強くて。実は、日本の原風景みたいなものを撮りたいな、という気持ちがあつて、でも全然知らない所には行けないでしょ。だから、細川に行けば日本の原風景のようなものが撮れるかと思っただけです。

小泉 しかも、そこで作家さんが制作されていればよかったよね。

安田 そうそう。現代美術と、細川のような場所って本来、全然違う空間であるはずなんだけど、それが一緒にあるところを撮りたかったんです。実際には無理だったんですが。

―では、美術展に写真を出品される経緯はどういう感じだったのですか？

安田 上田さんに案内してもらって、廃屋などを見て歩いたんですけれど、

私がイメージする日本の原風景とはかけ離れていました。でも、そういう景色を撮影しているうちに、楽しいと感じるようになったんです。

―では、その時に出品されることになったわけですか？

安田 私はそうです。

小泉 それで、何を撮るかになって、お年寄りを撮ったらどうか、というのを上田さんが提案したんだよね。

安田 そうそう、それで私、あの村に住んでおられる方って、もっと農家みたいな暮らしをされていると思っただけなんです。でも、実際は違って、一週間に一回、移動スーパが来て、そのモノを買って、朝はパンやで、みたいな（笑）。実は、私は守口市に住んでいるのですが、まだ村が残っているような場所で、それで、生活そのものは違くないなと思っただけです。もちろん、生活環境は違うんですよ。でも、お年寄りの感じは全然変わらないなと思っただけです。

―では、自分が造り上げたイメージをもって細川に行ったものの、そのイメージとはまったくかけ離れた風景があつて、そこで生活をされている人たちも、自分が日常的に接する人たちとあまり変わらないと感じられたわけですね。

安田 人的には、ね。話をしても、普段自分が接するおばあちゃんとも変わりがない。ただ入れ物、環境は違う。やはり、細川という環境は生活する上で大変だと思えます。だから、あのおばあちゃんたちが嫁に来たころは、すごく厳しかったと思うんです。それでも、おばあちゃんと接して、そうした違いは感じませんでした。ただ、過去が刻まれた顔はすごく素敵だと思いました。だから、ポートレート作品にしました。写真の展示も時の流れを意識して、モニターに映し出す方法を選びました。細川にあった柳行李に古い布を敷

いて、その上にモニターを置き、周りに古銭を散らしたのも、やはり時間を意識したからです。

小泉 あの村もそういう感じでしたよね。廃屋などがあるけれど、スカっとしていると言うか。だから綺麗な村でした。

— 朽ちているのだけれど、スカっとしている。

小泉・安田 そうそうそう。

小泉 清々しい場所に、工場跡の廃墟があったりなど、とにかく明るい印象をもちました。

— ところで、小泉さんの場合、以前にも野外展示をされているわけですよね。それで、そうした展示と遺され村の展示に違いはあったのでしょうか？

小泉 それは、遺され村では目立つちゃいけない、ということですよ。だから、皆さんのご自身の仕事をされてないじゃないですか。今までとは違うことを変えないといけない。例えば、赤や黄色なんて目立つてだめじゃないですか。朽ちた色しかダメじゃないかと。私は、今回参加された作家さん、ほとんど存じ上げないんですね。だから、あの美術展の作品をみているだけでは、どのような作家さんなのか、分からないだろうと思っています。

— では、小泉さんの作品は普段とは全然違うんでしょうか？

小泉 全然、違うわけでもないです。私はコーナンで買った縄をそのまま展示していましたが、むかしぬいぐるみを解体してそのまま展示をしたことがあるんです。モノをそのまま展示することは結構やっています。デュシャン以来、現代美術ではモノをそのまま展示することはあるんです。

— なるほど、あの作品は純粹にレディメイド^六だったわけですね。でも、デュシャンの場合は、既製品をホワイトキューブに展示したことで、既存の美術のあり方を批判したわけですよ。

小泉 ホワイトキューブじゃなくてあの村に置く(笑)。でも、あの台の上に、橋のたもとにそのまま置いていたら、この縄は何をしているのってなりますよね。何の役にもたつてないっていう(笑)。

安田 私はあの自然に朽ちていく感じがよかったですよ。いろんなモノが朽ちていくように、やっぱり同じように朽ちて行くんだなって。

小泉 外に置くモノはとにかく朽ちるよね。

— 当初から、縄という作品が朽ちていくことは織り込み済みだったのですか？

小泉 まあ、普通に考えて、朽ちていくというのは、今、私、創造の森美術館で長くやっていたので、たいてい朽ちていくものなんですよ。ですから、別段、想像外のことではないんです。でも、観に来た人が作品に何かをする、例えば、縄がほぐされたり、移動したりなどといったことは想定していませんでした(笑)。それはおもしろかったです(笑)。

— おもしろいですね。水野さんも金屏風が違う場所に移動していたとおっしゃってました。

小泉 あはは。そう、それが自然の風化じゃなく、人が係わっている。あの村には認知症のおじいちゃんがいる、いろいろなことをして歩いていると聞き、変化があると、じつちゃんかな、とか(笑)。そういう見方もとてもおもしろくて。これは故意にされたものなのか？とかね(笑)。

— その辺が、大規模な地域アートフェスティバルとは違いますよね。

小泉 さわつちやダメとかね。上田さんも心配になって、後をつけて歩いていたりして(笑)。でもそういうじつちゃん^六の行為もおもしろい。

安田 アーブの陶器の袋にお金を入れようとしていたらおもしろい、とか(笑)。あれ、固いなって(笑)。

— あの手展のおもしろかった点は会場そのものが変化したってことですよ。じつちゃんが、切株の上に木を置いていくとかありましたから。

安田 それはおじいちゃんのアートやね(笑)。

小泉 あっ、俺もやろう、となったのかな(笑)。

— 会期中は観に来られた人もいろいろ残していきましたよ。河原で石を積んだり、ゴミとして捨てられた瓶を展示したり。

安田 それって、それぞれが刺激を受けたということなんでしょうか。きつと楽しい気持ちになったんでしょね。

小泉 普通だったら触っちゃいけないとかあるけれど、作品自体が風景にトけ込んでいたし。

安田 普通の美術展だったらタブーですよ。そういうことするの。

小泉 私なんて、じつちゃんが何をするのかなんて見ていたい。

— ある意味、作家にそう思わせる場ってすごいですよ。

小泉 アートを観に来て、村を観た。普通は、自然に負けないように何かしらのことをしようとするんだけど、遺され村はアートが主役じゃなくて、村が主役の展覧会だったところがすごくおもしろかった。

安田 来場者も、スタンプリーマみたいな気分で作品を探してね。

— そうすると、小泉さんの場合は遺され村はあえて自らの作家性を出さなかつた？

小泉 よく考えたら、モノをそのまま置いたりする作品もやってないことでもないの、でも、うーん。そうですね。鈴木さんがされているようなことも、めっちゃくちゃ楽しそうなんです、美術、現代美術ということになると、ちよつと分からないようなこともしなくちゃいけないというか。小泉さん、こんなに譲歩しちゃったの、となつたら観に来てくれた人が、ありや、とな

るんで、どこかで現代美術を残しておかなければいけないところが、難しかったんですね。まあ、これはいつもなんですよ。

— 作家としてキャリアがあるほど、どうしても、現代美術という枠組みの中で作品を創らざるをえなくなるので、例えば、私のように遊びます、というわけにはいなくなるということなんですよ(笑)。

小泉 そう、そうですね。長年にわたつて観て下さっている方の視線がありますからね。どこかで、一本、筋は通さなければ表現していくという行為の意味がなくなるんじゃないか、とも考えるんです。だから、どちらかと言うと、村の方というよりも、どうすれば私の現代美術性を保つのが、一番難しかったことですよ(笑)。

— なるほど、作家によつてたぶん、全然違うんでしょうね。スタンスが。こちよつとお話をうかがっていると。現代美術性を保つ、それをあの場で葛藤されていたというのが、とてもおもしろいです。

小泉 それで、わけのわからないモノを下に置いてみたりとか(笑)。縄だけだと、なぜ、縄だけなんだ？みたいなになっちゃいますし。

— 今回は、その現代美術性を維持するモノとして縄を選択されたわけですよ。

小泉 でも、まあ、縄っていうと、あの場に寄り添ったものですよ。村寄りというか。それで、悩んで…、コーナンに行つたら縄が売っていたんですよ。「うわ、縄を束で売ってる」と驚いて、これを使えないかな、みたいになりました。私の祖母が農家の出身で、昔はね、縄を冬に縛うのが仕事で、お父さんがいつもやっていたんだって話を聞いていました。それを思い出して。縄って村の人にとって必需品だったのだろうと思つたんです。展示したのは、買って来た縄をそのまま置いた作品と、もう一つは少しだけ解いて、これから何か

をしようかなと思いつつ休憩しているような雰囲気醸し出そうとしました。だから、縄そのものを加工するということもしませんでした。少し細いものでは括ったりはしましたが。あの作品は、デュシャンから始まって、ボールペンがそのまま作品ですか、スポーツカーが置いてあって、それが作品です、とかいう現代美術の系譜にあるんです。

— 現代美術の作家としての小泉さんにとってデュシャンの位置付けは、やはり大きなものなのですか？

小泉 そうですね。私が敬愛している那賀貞彦さんという評論家がいるんです。私は大阪音大の短大を出ているのですが、そのときに芸術学の先生が那賀貞彦さんで「デュシャンは神様だ」とおっしゃったんですよ。それで、「え、そんなにすごいのか」となってしまって。那賀先生がデュシャンの本を読めとおっしゃったので、「神様なんだ」と思いながら読みましたね。やはり、デュシャンを越える作品はできないと言われていて、だからやはり大きな存在ではあります。

— 美術の外側からみると、フランス革命の後、美術のパトロンがいなくなり、作品がマーケットでやり取りをされるようになった。そこで、作家が一定の位置をしめようと思うと、前にやっていた人たちとは違う何かをやらなければならぬ。それが、前衛と言われるもので、その究極がデュシャンだったような気がするのですが。

小泉 それがいづつからか、明確には言えないですが、ダダはそういうものだと思います。

— ダダも壊すということを行いましたよね。既存の価値観などを。そう考えると、壊すということが現代美術の一つのあり方ということになりますよね。

小泉 ああ、うん、それはそうだと思います。

— 現代美術がそういうものであるなら、今回の縄の作品を拝見して、壊すというようなニュアンスをもっていないようにも思えます。少なくとも私はそのようなものとしてはみませんでした。

小泉 そこはそうですね。もともと私は日の丸を破る、という作品をつくっていたんです。破る、というのが私の原点だったわけです。そういう意味では、遺され村のお年寄りを想像するに、昔ハワイで行った展覧会で日系の方たちに言われた言葉、日本人が日の丸を破るような時代になったんだ、という言葉に重なるんですね。私はどちらかと言えば壊すのが好きな作家だったんですけど、あまり壊しすぎたら、人が幸せにならないので、最近はずっと平面を描いたりするようになりました。自分史的には、最近、壊すのを止めたと言いますか。そのきっかけは、あるイベントで日の丸を破っていたら、小さな子供が「日本が壊れちゃうの」と言ったんですよ。ドキっとしました。それ以来、私は壊さない方に気持ちがいつているんです。

— すると、「壊す」から、「壊さない」へと小泉さんの現代美術は変化したわけですね。

小泉 そうです。私はずっと反体制で、社会に何かを訴えてやろうという気持ちでやってきたんです。でも今は、もつといい気持ちになってももらえるような作品、まあ、なかなかできないのですが、そういうものを創りたいと思っています。だから、遺され村のお年寄りにみて頂くといい意味で、何かを壊してという発想はあの作品にはありませんでした。

— 小泉さんは、デュシャン以来の現代美術の系譜の中にはいるのだけれど、伝えようとするものの質が変わるわけですよね。レディメイドはそもそも、「展示」であったり、「美術」など、アートワールドそのものを否定するもので、初期の頃の小泉さんは、その系譜にあって、体制なりを壊そうと意図した

ものをつくってこられた。それが、あるときから、壊さないを意図したものに変わってきて、遺され村の縄は形態としてはレディメイドなだけけれど、本来のレディメイドの文脈から外れて、新しいレディメイドというかたちで展示された、という理解でよろしいでしょうか？

小泉 そうですね。そういう意味では今は油絵を主に描いていて、レディメイドの縄は遺され村だったからこそできたな、とは思いますが。私は状況に応じて作品をつくるタイプなんですよ。もちろん、どの作品も深い根拠があつてつくっているんです。それを言葉にするのはなかなか難しいのですが。

―なるほど、状況に応じて作品が変わるといえるのはおもしろいですね。子供の「日本が壊れちゃうの」という言葉を聞いて、壊すのを止めようとおもったのも状況に応じてということですよ。まあ、今、日の丸を破いたりすると、すごいことになりそうですけど。

小泉 そうそう、あるとき堀尾貞治さんが深夜のアーティストを紹介する番組に私を紹介してくれたんです。それで、さすがに赤い丸の作品はダメだと思つて、青い丸の写真を送つたんです。すると先方から四角の中に丸はテレビに映せません。何があるかわからないから残念ですがお断りしますという返事だつたんですね。

安田 ええ〜。

―ええ〜、そんなことになるんですか。

小泉 だから、私が過去にやったことは今、「あかんこと」になつてしまつたんだと思います。

―そうやって聞くと、今の日本では表現の対象を選ばなくてはならないのですね。

小泉 なんか、やりにくいんですよ。奇異にみられることがダメだという

か。

―なんなんでしょうかね。そういうのって、年々、強くなっていくという気はしているのですが。

小泉 確かにありますね。

―そういう中で今、日本各地でいろんなアートフェスティバルが行われている。個人的にはそういうフェスティバルは画一的といいますか、自治体が入つて、著名な作家を招聘して、何万人の来場者数があつたのかということが成果として提示される状況と、遺され村を比べた場合、かなり違いがあると思うのですが…。

小泉 そこが、遺され村の良い点、すごい点だと思いますよ。

―上田さんはわざと人が来ないように注意をしたみたいですが。

安田 最終的に来場者はどれくらいだつたんですか？

―八百人程度だつたと聞いています。それで、八百人といつたら来場者数を基準とするアートフェスティバルとしては完全に失敗に分類されると思うんです。だけど、上田さんはけっこう満足しているとおっしゃつてるんですね。それで、今回、遺され村に出展されたお二人はどうだつたのかお聞きしたいんですが。

安田 私は、展覧会に来られた方はみんな、あの展覧会を忘れないと思うんです。ああ、何年か前に行ったな、とか、そういうものではなくて、もつと鮮烈に風景と共に記憶の中に残るような展覧会だつたと思います。私は、写真を撮るようになって間がないので、作家というよりも鑑賞者として言っているのですが、遺され村はそういうものだったと思います。そういう意味では、参加してよかった。今、話をしても、風景と一緒に作品が浮かんでくるんです。いつもだと、自分の好きな作家だけを一生懸命みていたり、印象に残つた

ものしか記憶に残らないけれど、遺され村は全体の風景の中で、それぞれが記憶に残っているんです。私はそんなんです。

小泉 私は今までの展覧会でも来場者数など考えたこともありません(笑)。

— あははは。

安田 あはははは。

小泉 堀尾さんに若いときからお世話になっていて、彼が「誰も観に来なくてもいいんだよ」って。この地球の、この場、この時間に作品があることが大事だと。誰も観なくていい。一人も来なくていい。これが堀尾さんから教わったことなんです。

— ところで、小泉さんは、今まで作品を観てくれた人をすごく意識したとおっしゃってましたよね。それで、そうした方は遺され村の作品をご覧になって、どういうコメントをされたのですか？

小泉 コメントは…、ノーコメントですね(笑)。あつ、でも橋のたもとにあることに意味があると言われたかな。なんでも、橋のたもとは歴史的にいろいろあるらしいんですね。私はそこまで意識していなかったんですけれど。

— 観に来られた方が、そういうような解釈をされたということですね。

小泉 そうですね。特にあの橋は神社の前にありました。そういえば、上田さんなんか、結界を創ったんですか、とおっしゃっていました。あはは。創りたかったんですよ、なんておっしゃって(笑)。いやいやいや違いますよって(笑)。

(笑)。

安田 あははは。

— それもおもしろいですよね(笑)。

安田 想像が広がるんだ(笑)。

小泉 想像が膨らんでくれたらいいですよ(笑)。

— それがアートのいいところですよ。作品に接して勝手に想像するっていうところが。ところで、小泉さんの作品を今まで観に来ていた方たちは、けっこう遺され村に行かれたのですか？

小泉 行かれた、というか、連れて行ったというか。だから安田さんにはきんざん車に乗せてもらってお世話になりました(笑)。安田さんも何度も行っていましたよ。

— バス、一日一本でしたからね(笑)。

安田 とにかく、あの場をみせたくなるんですよ。とにかく、遺され村をみてほしい。

小泉 そうそう、本当にみてほしい、と思っちゃうんですよ。本当に、お奨めできる展覧会だったよね。

— いや、作家がそう思うっていうのはおもしろいですよね。作家がなぜか愛情をもってしまうというか。作家が遺され村で感じた楽しさを、誰かに伝えるたくなる点が。

小泉・安田 ほんとそうですねよ。

小泉 さて、そろそろコーヒータイトにしましょうか。

二・六

浅井吉弘、二〇一八年七月二十八日、(インタビュー)場所 京都市左京区。写真⑬

— 浅井さんは、会期中も頻繁に細川に行っておられましたよね。

浅井 「きやすめ洞」に毎年行っていた経緯もあって、上田さんが一生懸命がんばっているのをみると手伝いたいという気持ちにもなってます。もともと、僕の高校時代の友達が安曇川町、いまは高島市になるのかな、そこで作家活動

をしているんです。その友達の嫁さんが陶芸をしているんだけど、彼らと泊まって、飲める場所を探しているときに、たまたま上田さんの経営している「きやすめ洞」をみつけて、それ以来、友人たちと宿泊するようになりました。もう十年はたつかな。当時、上田さんは大阪に居たから、鍵だけかりて自由に使用してもらっていました。それで、三、四年ぐらい前から上田さんが細川にいた時間が長くなって、一緒に宴会に入ってもらったり、上田さんが主催するライブにも参加させてもらったりする仲になりました。

— そういう経緯もあって、二〇一六年の夏ぐらいに美術展の話聞いたのかな。上田さんは僕の仕事のことも理解してくれていて、そうそう、日本橋の亜蛮人にも出展したこともあった。それで、上田さんから、村には石垣がたくさんあるので、それに紙を貼るのはどうかと提案を受けました。僕も、そういうことをしたことがなかったから「おもしろそうやな」と思ったのと、こういうイベント自体もおもしろそうだと思います。僕で出来ることなら、やらしてもらおうとなりました。

— 上田さんから、美術展の話聞いて、具体的にどのようなことをおもしろいと思ったわけですか？

浅井 景観にとけ込む作品というコンセプトかな。作家が自己主張するのではなく。上田さんが、トットツと語ったわけですよ。村おこしみたいなものではなくてどうか。村にあることが自然であるような、まるで、以前からそこにあったかのような作品だとか、まあ、そういうようなことをね。それで、おもしろそうだなと思ったわけです。

— 浅井さんの場合、石垣の石を紙で覆うという作品だったわけですが、石を紙で覆うことがおもしろいと思われたのはなぜなのですか？

浅井 二〇一六年の十一月ごろ試験的に石垣の石を紙で包んでみたんです。

美術展が二ヶ月に渡ることも聞かされていたので、雪が降る冬に実験したわけです。紙がそうした過酷な環境でどのように変化をするのか見てみたかった。だから、包む行為だけではなくて、包んだ紙が雨風に晒されながらどういう風に村の景色の中で変化していくのかを見てみたかったわけです。ただ、あの年は雪がひどかったたので、ほとんどの紙は使い物にならなくなりましたが、一、二点は残ったのかな。それで、上田さんから会期中は劣化がひどくなったものを新しいものに替えますかと提案されたのですが、紙が時間とともに変化していく様子をみていたくて、取り替えるようなことはしませんでした。実際、会期終盤には、ポロポロになったものもありましたが、それを含めておもしろいと思いましたね。結局、僕は紙の変化、朽ち方を見続けることにしたんです。

— 私は紙についての知識がないのでお聞きしたいのですが、紙の質によって朽ち方が違うものなのでしょうか？

浅井 あると思いますね。遺され村で使用した紙は手漉きの片染め原紙と呼ばれるもので、楮百パーセントなので水に強いと言われています。それを顔料で色づけするわけだけれど、顔料によっては耐光性が弱いものもあつたりします。片染めは、水洗いして糊を落とすことで柄を出す技法なのですが、それもあつて比較的水にも強いわけです。洋紙は水に弱く、すぐにポロポロになるのですが、今回の展示で楮百パーセントの片染め和紙はそれと比べると相当強いということを確認できましたね。だから、普段できない経験、耐水・耐光性テストができました。

— おもしろいですね。他の作家さんとの違いは、浅井さんの場合、実験的な要素が多分に含まれていたということですね。

浅井 まあ、用いる素材によるのでしょうね。片染めの原紙は福井県小浜で漉いてもらっています。僕は片染めと片刷をやっています。そのうち、片染め

は小浜の原紙を使用しています。今回、片染めの原料の違いで強度が変わることも確認できました。やはり赤系は弱かったです。紫外線の問題だと思うのですが。以前の赤系顔料は水銀を使用していたのですが、今はそれが使えませんがね。環境の問題で。だから、文化財の修復などでも、本来の色を再現することができなくなっています。まあ、赤系顔料の強度が高くないことを確認できたのはおもしろかったです。

— 浅井さんの場合、紙の劣化の様子を観察する、という点も大きかったということですが、同じ原紙を用いて顔料を変え劣化の比較をされたわけですか？

浅井 冬に関してはそういう意味合いが大きかったです。美術展では劣化を前提に展示しています。だから赤系顔料のものであっても、劣化を気にせずに使っています。どちらかと言えば石垣全体の色の配置を考え、その上で、それぞれの色が褪せていくのが良いと考えたわけです。

— すると、浅井さんは冬の実験の段階を経て、春の展示の段階に移行したわけですね。

浅井 はい。そうです。でも、実験を踏まえて、この色は使わない、というようなことはしていません。最終的には景色の中に溶け込むかを重視しました。まあ、会場を頻繁に訪れたのも、その変化をみるためでもありました。計算されつくせない変化もあるだろうし。個人的には、紙が風景に溶け込んでいつてくれたと思っています。人によっては、汚いと思われるのかもしれませんが。

— 溶ける、という言葉そのものの意味では、まさに紙は素材としてそれが顕著に現れますね。

浅井 細川にある素材、たとえば杉といったものも自然素材で土に還るという意味では同じだけれども、片染め和紙の場合は、細川の素材をそのまま使用

しているわけでもなく、顔料を用いて着色をしているわけなので、そういう意味では特殊だったかもしれませんね。このあたりは、上田さんの「いろいろあるのがいい」というチョイスだったのかもしれないけれど。

— なるほど、では、美術展そのものについてお聞きしたいと思います。

浅井 僕自身、作家ではなく職人であるわけです。ですから美術展と呼ばれるようなものに出展したことはありませんでしたから、自分の出来ることをしっかりとやるだけでした。だから美術展としてのあり方といったようなものを意識したこともありませんでした。それよりは、上田さんや宮田さんが主催者として一生懸命やっているのを間近にみていたので、なるべく会場に足を運んで手伝おうと思いました。ウエルカムハウスの雪かきも手伝いましたよ。そのおかげで、今まで出会う機会がなかったような人たちとも知り合えて、人間関係が広がったのはよかったです。泊まるつもりで行ったわけでもないのに、ちよつと飲もうかとなつて、そのまま泊まってしまおうか(笑)。「ちよつと飲めや」と言われたら、もう止まらなくなつてね(笑)。だから、本当に楽しかったよね。

— 浅井さんはお手伝いもあつて何度も会場を訪れていらつしやるわけですが、美術展の様子を観察されておもしろかった点がありましたか？

浅井 期間が長いこともあつたし、常に監視員が見ているといった閉鎖的な環境でもなかったから、割とコソコソとやろうと思えばできたよね(笑)。河原に積み上げられる石も徐々に増えていって、観る人が何かしらの行動を起して、徐々に変化していくというのはおもしろいなと思いました。ハイキングがてら歩いている内に、何かをしたくなるのかもしれないね。あと、作品か作品でないかの境界がはっきりしないと言うものもあつたのかも。「これ作品かな」とか言つて、ボロボロの車の写真を撮っている人もいたし。そういう意味で

は、観る人に何を観るのかあずけた美術展やったかもね。だから、来場者がどれくらいだったのかわからないけれど、もう少し色々な人に観てもらいたかったかな。屋外の展覧会というのは瀬戸内とか、日本各地で行われているわけですが、それとは全然違ったユニークなものだったと思います。上田さんの功績だと思うけれど。

— それでも、一日五客の予定だったので、予想を越え観に来てくれたようですよ。

浅井 そりゃ、上田さん、丁寧に案内していたもんね(笑)。すごいなと思いましたよ。

— なんでも、毎日新聞がアポなしで来たみたいですよ。アポのあったものは断っていたそうなんです(笑)。

浅井 あはは。連休をめちゃくちゃ警戒していたわけですよ。トイレの問題とかもあるし。あまり多くの人が押し掛けても、受け入れる側が対応できないから。ただ、宮田さんなんかは、もう二度とやりたくないって、今でも言っているみたいだけど(笑)

— あははは。

浅井 疲れるのと、会期中身動きがとれないないし、ちょっと山に遊びに行きたいなと思っても気になって行けなかったみたい。次がもしあるなら、スタッフはもう少し整えないといけないな。ローテーションにしないと、毎日負担が大き過ぎますよ。

— 宮田さん、毎日、杉林の中を見回ってくれていたみたいですね。作品が倒れたりしていないかなどをチェックするために。上田さんは北側を担当されていたみたいですよ。

浅井 環境整備ね。道をきれいにしたり、雑草を抜いたりとか、木の枝を

払ったりとか、ベンチを作つてあちこちに置いたりとか、それは大変だったと思うよ。上田さんは、こういう機会があったから村の道なんかをキレイにすることができたと言っているけど。まあ、実際、村の人から道がキレイになったと喜ばれたらしい。その辺は、とても意識していただろうな。村の人に喜ばれるものでないといけないって。それでも毎日、会場に詰めるというのはキツいだろうね。そんなこともあつて、僕なんかは、二週間に一回は行くようにしました。そのおかげで、桜からシヤガの花まで季節の変化を楽しめたけれど。だから、観に来られた方も、一回だけというのはもったいなかったかもね。リピーターの人もけっこうおられたようだけど。一日で回り切れるようなものでもなかったからね。見応えはあつたと思う。

— 最終的に来場者は八百人程度だったみたいですよ。上田さんとしては、満足しておられるようですが。

浅井 えっ、そうなの。でも、上田さんの満足というのは、あまり言葉通りに受け取らない方がいいかもしれないけど(笑)。そう思わないとやっていけないってこともあるやろうし(笑)。まあ、来場者数をどうカウントするかは難しいよね。たぶん、上田さんとしては、いいものを創っているという自負心はあつたと思うから、それだったら一人でも多くの人に観てもらった方がいいけどね。僕などは単純にそう思うけれど。でも、僕が見た限り、大阪の人はけっこういたけれど、京都の人は少なかつたように思う。今から考えると、京都に対する情報発信は不足していたかなと思いますね。まあ、京都人って偏屈なところがあつて、芸術系の大学が多いにも関わらず、なんだろ、上田さんがそういう人たちにアピールする手段がなかったのか、その気がなかったのか。三六七号線はけっこう京都の人が使うルートなんです。でも、道として使用しているだけで、何も村のことは知らない。そういう意味では、僕も何も知ら

なかったわけね。だから、通り過ぎるだけではもったいないということを確認できたのはよかった。鈴木先生の歴史話もあったし(笑)。これは、あくまで僕の意見で、宮田さんや上田さんからすると「あんまり人が来てくれても大変や」となるかもしれないけれど(笑)。

— 確かに、その辺の緩さが上田さんや宮田さんらしいですよ(笑)。あのお二人のキャラクターは美術展でかなり大きなものだったと思いますから。

浅井 大きいね。でも上田さんと宮田さんは全然違う。宮田さんはあくまでマイペースなんですよ。ご存知やと思うけど(笑)。どちらかといえば、上田さんに引きずり回された、という思いをもっていると思いますよ(笑)。

— あはははは。でも、水野さんによると言い出しつぺは宮田さんらしいですよ。ご本人は酔っぱらっていて憶えてないようですが。

浅井 宮田さんは空き家再生プロジェクトみたいなものに係っていたし、町から人を呼び込むということで、若いアーティストに来てもらったらおもしろいと思っていたかもしれないね。会期中も、ウエルカムハウスで空き家再生の案内とかもしていたし。美術展が契機だったのか分からないけれど、実際に新しく入って来た人もいるみたい。

— そういえば、宮田さんはそういう活動をされていましたね。

浅井 宮田さんは移住者だけど、ずっと細川にいて、この土地の人間なんですよ。外の人間だから、かえって地域に根付こうという意識があるのかもしれない。上田さんは細川生まれだけど、大阪が長かったので、少し距離があるのかな。だから、上田さんは客観的に細川を眺めて、あれをやりたい、これをやりたい、と考えているのかもしれない。その辺で、二人の想いは違うのかもしれない。それはそれで、おもしろいことだけど。多様性があるからこそ、作家の多様性も生まれたんじゃないかな。しかも、ゆるゆるの感じもあったし。そ

ういうのって、なかなか出来るもんじゃないと思いますよ。

— そういう意味でも遺され村は間口が広がったですね。

浅井 上田さんの個性があつてこそその美術展だったとは思いますが。アート・ブリュットの感性もありつつ、僕みたいなアートの素人でも声をかけてもらえたし、鈴木さんの文化人類学どころという視点もウエルカムだったわけ。

— 私の場合は、この三年、遺され村で遊ばせてもらっていますね。こうしてインタビュウをして回るのもおもしろいですし。

浅井 作家だけだと美術展を総括しようなんて思わないでしょ。そういう意味では、鈴木さんが美術展に参加していたというのは皆にとつても貴重だと思いますよ。上田さんと宮田さんが、会期後、疲れ果てていたということもあつて、打ち上げの話もどこかにいつてしまいましたし(笑)。

— そういえば、そういう話がありましたね(笑)。パーベキューをするとか言う話。

浅井 今、上田さんは徐々にエネルギーを充填している状態でしょ(笑)。

— 今日は、長い時間ほんとうにありがとうございました。

二七

久貝穰、二〇一八年七月二十八日(インタビュウ場所 大阪府堺市。写真⑭)

— 久貝さんは大学などで芸術教育を受けられたのですか？

久貝 芸術というよりも、デザイン系です。京都工芸繊維大学の意匠工芸を出て、九州芸術工科大学の大学院に進学しました。九州では映像を専攻しました。ポートフォリオをお見せしますね。これは大学院での個展で、カラージュの作品でした。本質的には今の作品と変わっていません(笑)。だから、「お

前、なにやっとなのや」という感じでした。これは大学院の二年生の卒業時に、映像チンドン屋と題して、F・M・F (Film Makers Field) 主催のパーソナルフォーカス八三をやったものです。八ミリの映写機をもって上映会場をチンドン屋みたいに練り歩くというパフォーマンスです。こちらは一九八四年、大学院を卒業した後のカラージュ作品ですけど、引用のくり返しですわ。前に作った作品の一部を切り取って、新作に貼付けていくわけです。だから、遺され村に出品した作品にも、どこかにこの当時の一部を切り取って貼付けてあります。

―なるほど。でも、八四年の素材をそのまま使っているわけではないですよね。

久貝 そのままではないです。カラージュの断片として一部を使っています。―あの作品そのものが、歴史があるということですね。時間が積み重なっていったというか。

久貝 作品の制作そのものは、十数年あくんですけど。二十代後半から三代まで。二〇〇三年、四十歳の時に再開しました。細々とは続けていましたが、発表はまったくしていません。こちらの作品は四枚を一つにまとめたもので、下地は段ボールと一部はベニア板です。

―その上に貼っていくわけですね。その後、何か加工されるのですか？

久貝 カッターで切り裂きます。この作品のこの線はカッターの跡です。木工用ボンドを使って、何重にも重ね、生乾きの内にカッターで切り、部分的に貼付けたものを剥がしたりします。その上にまた、同じ工程を繰り返すわけです。

―ポートフォリオを拝見していると、人工的に作られたモノが時間の経過で

変化していく様を表現されているわけですね。

久貝 ええ、まさにそうですね。うまいこと言ってくれる(笑)。

―崩れていく過程を作品として表現するというのは、どのような意味といたすか、意図といたすか、崩れる過程を作品に転化することで、受け手になにを伝えようとしているのでしょうか？

久貝 う〜ん、それね、僕自身も分からないところなんですよ(笑)。こちらの壁ばかり集めた写真なども、最初は人に見せるつもりはなくて。二〇〇四年までの五年ぐらいかけて、撮りだめたものなんです。

―ところで、久貝さんは大学院で映像を学んでいたわけですよ。それが、なぜ、オブジェを作るようになったのですか？

久貝 もともと、大学に入ったときから絵が好きで、ずっと描いていたんです。ですから、興味は絵画の方が先になるわけです。映像にいったのは、ちよつとしたきっかけみたいなものです。九州に行ったら、本格的な映像をやっているのが戸惑いました。ただ、ファインアートとしての実験映像は自分に合っていました。

―ちなみに、九州の大学院に在籍されたのは何年ごろですか？

久貝 一九八二年、八三年ですね。

―実験映像で八〇年代だと、例えばナム・ジュン・パイク^七とかの影響などはあったのでしょうか？

久貝 はい。ナム・ジュン・パイクは大好きでした(笑)。

―大学院時代の映写機をもってチンドン屋のように上映会場を練り歩くというパフォーマンスは、フルクサスの意味でのハプニング^八だったわけですね。ところで、卒業後はどうされていたのですか？

久貝 ずっとサラリーマンをやっていました。会社に入って十五年間はキャ

ドの開発をしていたんです。でも、キヤドの自社開発はしんどい、ということになって、デザインセンターで運用の方面を担当することになり、そこで二十年間勤めました。今年の冬に定年退職します。

— しばらくの間、個展などを開催されなかったのは、お仕事が忙しかったということなんですかね。

久貝 まあ、忙しかったのと、おもしろかったというのがありますね。

— それで、仕事をされていて、もう一度、個展をやろうと思ったきっかけは何なのですか？

久貝 病気をしたんです。六ヶ月ほど休職して、自宅にいたんです。それで、することもないし、作品を作り始めました。これも最初は見せるということを考えずに作っていたんですが、四十二歳頃、梅田にあるR・Pというギャラリーのディレクターから個展の誘いを受けました。でも、このギャラリーはディレクターが辞めてから、現代美術の作家は寄り付かなくなりましたね。私もそれ以来、行っていませんし。

— ところで、学生時代の実験映像と、平面的なオブジェとかなり形態としては違うわけですが、それぞれは久貝さんの中でつながるわけですか？

久貝 それはつながりません。土台は同じものだと思っています。ただ、アウトプットするメディアが違うだけで。

— その土台とはどういうものなのですか？

久貝 う〜ん。僕の生まれは大阪の長瀬で、親父が金網を作る小さい町工場をやっていたんです。そういううらびれた下町の風景が自分の原風景としてあるんです。それが土台なのかなと思います。里山とか、そういうものではなくて。

— なるほど、つまり、うらさびれ、ごちゃごちゃした雰囲気がある原点があると

いうことなんですかね。だから、大学院時代に行った実験映像なども、通常ではありえないような行為がある空間で実践することで、空間全体が「ごちゃつ」となる様を楽しむといったものになるわけですね。そして、オブジェとしてのカラージュも土台は同じだと。

久貝 ええ、そうです(笑)。

— 平面上にモノを積み重ねて行くという方法を選択されたのには訳があるのですか？

久貝 大学院の二年生ごろから始めたのですが、なぜ、やり始めたのかは憶えてないです(笑)。

— なにかそこにあるモノを積み重ねるといふ行為：

久貝 ああ、あのね。思い出した。画家の佐伯祐三が好きだったんです。特に、彼のポスターが描かれたものが好きで。あの世界ですよ。最初はそれを油絵でまねようとしたんです。でも全然上手くいかなくて。それだったら、実際に貼付ければいいんじゃないなと思ったわけです。

— なるほど。佐伯祐三ですか。でも、久貝さんの作品は、前の作品の一部が新しい作品の一部となって転生するわけですよ。でも、なぜ、あえて以前の作品を壊して、新しい作品に貼付けるようになったのですか？

久貝 一つは、物理的に置く場所がないからです(笑)。常に一定量しか保管できない。それと、もう一つ、それが僕にとっては自然なことだからです。

— 自然ということは、普段の生活においてもリサイクルであったり、そういう行為の延長線上にあると仰うことですか。それとも、また違った意味での自然なのか。

久貝 う〜ん、それはたぶん、リサイクルだと思います。

— 日常生活の延長線上に切って、貼るといふ行為があるということですか？

か？

久貝 そうだと思います。うまく言えないけれど。

— ところで、個展は定期的におこなっているのですか？

久貝 ええ、年に一回は。グループ展は年に二回は出しています。若い人なんか、月一回のペースなんで、比べ物にはならないですけど。よく、そんなことできるな、と思います。堀尾さんなんて、年に百回ですよ。だから常に何かを作っていることが堀尾さんにとって当たり前のことなんです。僕は違うんですよ、やっぱり。やはり、ハレとケというものがあるんです。展覧会はハレの場で。

— 年に一回の個展、二回のグループ展ということですが、その中で上田さんとはどのように知り合われたのですか？

久貝 R・Pのディレクターがギャラリを辞めるときに「あなたは、亜蛮人について上田さんに会ってみ」と言われ、紹介されたんです。二〇〇八年かな。それでポートフォリオを持って行ってみたら、上田さんと僕が同い年というところもあって意気投合したんです。それで「ぜひ、やってくださいよ」と言われて。

— 上田さんは、久貝さんの作品のどこを気に入られたと思いますか？

久貝 うーん。どういふところかな。あまり聞いたことないですね。こんなこと言ったら怒られるかな。ちょっと、憶えています。あはは。でも、一定の評価はしてもらっていると思います（笑）。

— 二〇〇八年以後は亜蛮人で定期的に個展をされるようになったわけですね。

久貝 そうです。あまり、僕、他ではしないんです。「ここ」という感じで亜蛮人だけで展覧会をやっていました。アンデパンダン展と年末展の年二回の

グループ展も含めて。

— 亜蛮人には飲むスペースがあって、そこにいろんな作家さんが集まっていたようなんですけど、久貝さんも行っておられたんですか？

久貝 行ってきましたね。だいたい毎週、土曜日の午後には。

— 亜蛮人は日本橋からなくなってしまうましたが、今は展覧会をどうされているのですか？

久貝 堺市の鳳に会社の元上司が夫婦でやっているレリック (Relic) というギャラリーがあつて、そこで個展を一回、グループ展を二回しました。一昨年にできた新しいギャラリーなんです。ただ、ちよつとね。都心から距離があるんですよ。亜蛮人は若い人が観に来ていましたが、鳳のギャラリーは年齢層が高く、僕より年上の人がけつこう観に来ています。

— ところで、久貝さんは、遺され村の際も自分の作品を現代美術として位置づけていたんですか？

久貝 僕の場合は、遺され村の話聞いたときに、自分の作品にピッタリだなと思いましたね。でも、僕はやっていることが現代美術かどうかは怪しいと思います。というか、僕は不勉強で美術の雑誌なども買わないし、僕の現代美術の知識が八〇年代前半でストップしているんです。そのときは、僕の作品は現代美術だったかもしれませんが、今はかなり怪しいかなと思います。

— すると、あまり現代美術にこだわらずに作品を制作しているということなんです。それで、久貝さんの場合、コラージュするという行為そのものを楽しんでるわけですか？

久貝 積み重ねる行為もおもしろいのですが、切ったり貼ったりする中で偶然にみえる表情がおもしろいです。陶芸の窯を開ける瞬間に似ているんじゃないかと思います。

— ところで、上田さんから遺され村の美術展について聞かされたのはいつごろなんですか？

久貝 二〇一六年のギャラリズムのときですね。そのときに、何かおもしろいなと思って。すぐに参加を決めたわけではないですが、参加しようと決めて会場を見に行きました。

— すると、葛川の風景を見に行く前に参加を決められていたということですか？

久貝 それ以前にも一度、葛川に遊びに行ったことがあって、その時にはまだ、遺され村の美術展の話は出ていなかったのですが、この訪問があったので、どのような場所なのかは知っていました。それで、最初は河原に置こうと思っていました。屏風に仕立てて。でも、風が吹いたりしたら大変かなと思いついて直して。

— そうだったのですね。では、あの廃屋の壁に作品を貼付けるようになった経緯はどういうものなのですか？

久貝 それは、上田さんが薦めてくれたんです。「ここがええんちゃう」という感じで。だから設置場所は五分か十分で決めました。

— 私が初めて葛川に行ったのは、二〇一六年の六月なのですが、その時には久貝さんの作品は展示されていました。なぜ一年も前から展示されていたのですか？

久貝 展示したのは二〇一六年の六月からです。一年も前ですが、僕にとつてそれは特別なことではないです。時間の力を利用するので。自宅ではなく葛川で雨風にさらしたのは、妻のリクエストですが（笑）。

— こちらのパンフレットは二〇一九年に予定されている個展のものですが、ここに葛川で展示されていたものを屏風にして展示されるのですか？

久貝 そうです。下に赤い毛氈を敷くつもりです。

— 遺され村の美術展の会期中には、訪問したのですか？

久貝 二回行きました。

— 会期中の訪問で、なにかおもしろいと感じたことはありませんか？

久貝 いちばん、印象的だったのは、ほとんど分からないということでした。作品そのものの存在がわからない（笑）。こちらが作品かなと思っていたら、あちらが作品だったとか。ハラチグサさんの作品なんてそうでした。記憶に残っているのは、そういう作品です。あと、橋の上にあったロープの作品も。

— 久貝さん的には、作品か、作品でないのかが分からないにおもしろさを覚えたということですね。今までにそういう経験はなかったのですか？

久貝 古い話になるんですが、赤瀬川原平のハイレッド・センター^九、あれが近いのかなと思います。あれは六〇年代、七〇年代ですが、僕も八〇年代に追体験したことはありません。ちょっと、ピントズレてるかな（笑）。

— 何がアートで、何がアートでないのか、この境界線を意図的に分からなくするような運動が六〇年代、七〇年代にあったということですね。では、例えば、ハラチグサさんの作品を観たとき「ああ、これはそういうものだ」と認識したということですか？

久貝 いや、あのときはそこまでは考えていません。今、聞かれたので、そういえば、という感じですね。ハラチグサさんの作品は「やられた」という感じでした（笑）。一回目は完全に誤解していて、二回目によつと分かったというところから。

— 展覧会全体の印象はどうでしたか？

久貝 気持ちがいいなと思いましたね。二回目に行ったときは小学校の同級

生といたんです。二人ともアートとはまったく係わりのない人たちなんです
が、二人ともすごくおもしろがっていましたね。何がおもしろいのかは分から
ないんですけど。それで、宮田さんの家に泊まって、バーベキューをして、
「ここはいいな」と。その村がよかったのか、美術展がよかったのか、それ
は分からないんです。来週もこの三人で葛川に行くんですけど(笑)。

— では久貝さんの場合、美術展とおもしろい、村とおもしろい、友
人とおもしろいと言っているものもおもしろい、こういうものを全て含んでおもしろ
いと思われるわけですか。

久貝 そうです。そうですね(笑)。

— 遺され村に参加されたことで、作品の質がかわったり展示に変化が生まれ
たりということはありますか？

久貝 それは、わからない。でも、屏風の発想は遺され村の景観から思いつ
いたので、そういう意味では影響があったのかもしれないですが。

— なるほど。今日は長い時間、本当にありがとうございました。

二二八

加世田悠祐さん、二〇一八年七月三十日(インタビュ場所 大阪市城東区
写真⑤)

— 加世田さんの作家歴をまず教えて頂けますか？

加世田 宝塚の彫刻を学びました。彫刻らしい彫刻を学んでいて、素材は金属
とセメント、大理石などを用いて制作をしていました。硬い物質が好きで、こ
ういうものを削っていました。

— なるほど、ところで亜蛮人で上田さんと知り合われた経緯はどのようなも
のなのですか？

加世田 上田さんと知り合ったのは卒業後です。在学中に亜蛮人で展覧会は
行っていません。亜蛮人を知ったのは、知人の展覧会を見に行ってからです。
あれは確か、二〇一〇年ごろだったと思います。亜蛮人にはバーカウンターが
あって、作家が集まっていたんですが、私もそこに出入りするようになりまし
た。亜蛮人はあまりギャラリーっぽくなくて、とても居心地がよかったです。
個人的にホワイトキューブ的なギャラリーは苦手だったので、あの雰囲気には
魅かれました。

— 亜蛮人に作品を出展されるようになった経緯はどのようなものな
のですか？

加世田 亜蛮人が主催するグループ展に出展させてもらうようになったの
は、上田さんと知り合つてすぐだったと思います。卒業制作でつくった作品を
出展しましたから。その後も、亜蛮人では何度かグループ展に参加しまし
たが、個展をおこなったことはありません。

— 遺され村の美術展について上田さんからお聞きになったのはいつごろな
のですか？

加世田 上田さんにはずっと、僕の作品をみていただいでいて、けっこう評
価してもらっていました。二〇一二年に京都の古民家を利用したオルタナティ
ブ・スペースで個展をしました。これが僕の初個展なのですが、その時の印象
がよかつたみたいです。それで、遺され村の美術展のアイデアが持ち上がった
ときに、京都で展示した僕の作品が思い浮かんだとおっしゃってくれました。
とてもうれしく思いました。上田さんからそう言われたら、ヤルしかないです
よね(笑)。

— すると、遺され村の廃屋で展示されていた作品は、京都の個展に出展され
ていたものなのですか？

加世田 そうです。京都では、あの作品を百個ほど積み上げて展示しました。それで、上田さんが美術展の構想を考える中で、僕の作品一つ一つが廃墟に点在しているビジョンをもたれたようです。だから、ほぼリクエストに近いメールを頂きました。それが、二〇一六年三月です。

— すると、ギャラリズムの前ですね。ということは、ギャラリズムにも出展されていたのですか？

加世田 いえ、ギャラリズムには出していません。実は、この頃、作家活動を休止していたんです。結婚や妻の出産などが重なり、生活基盤を固めなければならなかったんです。最近はずっと活動を始めています。アトリエもありまじ、子育ても一段落して、自分の時間を持ってそうなので。休止したのは二〇一五年ごろからで、それまでは昼にバイトをして、夜に制作というリズムだったのですが、結婚を契機に就職をすることになって、一端、生活を切り替えてケジメをつけようと考えたんです。

— 遺され村の美術展が開催されている頃、加世田さんは制作をしていない時期だったわけですね？

加世田 そうです。だから、上田さんには新作はできませんよ、と伝えてありました。

— 加世田さんの作品の設置場所も、上田さんからのリクエストだったわけですね。

加世田 はい。「ここでお願いします」というかたちで写真を送って下さいました。ですから、搬入で現地に行くまで、写真でしか展示場所をみていませんでした。

— そうすると、会期中にも細川へ行くことはなかったのですか？

加世田 いや、二回、家族で行っています。ただ、子供が小さいので、会場

の全てを観て歩くということではできませんでした。

— 加世田さんの場合、搬入まで設置場所を見ていないわけですが、会期中に細川を訪れて、こちらの場所の方がよかった、と思うようなことはなかったのですか？

加世田 それは、全然なかったです。搬入のときの様子なども鮮明に憶えています。そして、上田さんが本当に僕の作品をみてくれたことが伝わりました。

— すると、上田さんのイメージと加世田さんのイメージがピッタリ合致したということですね。それで、遺され村の美術展を訪問してみて、作家としてどのような感想をお持ちですか？

加世田 めちゃくちゃおもしろいです。あの美術展は。あれだけの規模で、あれほどまとまっている美術展はまずないと思いますよ。しかも、こう言っただけなんですが、作家名だけで来場者を呼べるたぐいの美術展ではなかったです。逆にそれで、まとまったのかもしれないんですが、やはりあの村あつての美術展だったと思います。だから、あれをもう一度やつて下さい、もしくは別の場所です。実は、妻も絵描きで、上田さんとも面識があるのですが。

— なるほど、遺され村の美術展はかなり特異なものだということですね。

加世田 はい。そして作家それぞれが、しっかりと「場」そのものを考えて制作されていたと思います。だから、ある場に、ある作品があることに対して、なんと言いますか、腑に落ちましたね。妻とも全体に呼吸が合っているよね、と話していたんです。村がもっている呼吸にそれぞれの作家が独自に合わせるべく、そういう美術展だったのだと思います。そして、それは僕が大事にすべきことだと思っただけでもありません。腑に落ちるといえるのは、そう

ということなのかもしれません。

― 村の呼吸ですか。なるほど。

加世田 だから、それって、上田さんが生まれ育った故郷だから主催する人の思い入れが強く出たのかな、と思います。そういう意味では、なかなか経験できることではないので、本当に大切な時間だったなと感じます。

― では、そうした経験が今後の制作になんらかの変化をもたらしたりするのではあるのでしょうか？

加世田 それは、ありますね。特に私の場合、一度、制作を休止しているの、場の呼吸を読むであつたり、共鳴であつたりを改めて考えるようになりました。僕が最初に述べたギャラリーが苦手というのも、学生の時からホワイトキューブに違和感があつたことだと思えます。アートというと、なにか限られた箱の中で「これを観ろ」と作品を置きますよね。いくら作品にパワーがあつても、それは一方的なものではないのだと思う訳です。

― ホワイトキューブに作品が置かれただけで、一方的な「みろ」という力が働いてしまうということですか？

加世田 そうそう。だから、僕はギャラリーに入るのが苦手なんです。どこかで、怖いんです。そこに置かれているものを理解できなければ、「ああ、僕は理解できないんだ」と突き放されることが。そして、どこかで分かったふりをしてしまう自分が。キューブの中になると、いつの間にか、それが当たり前になってしまふんです。それが、自分自身の本質をねじ曲げてしまうような気がして怖いわけです。その点、日本橋の垂蚕人は「そんなこと、どうでもいいやん」という雰囲気をもっていました。

― 日本橋の垂蚕人もギャラリーであり、言ってみればホワイトキューブだったわけですが、あまり、そういう「アートとは」といった前提がなかったわけ

ですね。

加世田 その延長線上に、ある意味、究極みたいなかたちで現れたのが、遺され村の美術展だったように思います。僕が、初めて開催した個展が京都の古民家だったのも、靴を脱いで家にながらなければ観ることができないわけです。だから、「観ろ」というよりも、いつの間にか観ていたという状態を創れると考えました。僕自身、アートと美術という言葉に分けていて、ホワイトキューブで観たり、体感するのはアート、美術という言葉で表わされるものこそではないと考えています。なんと言いますが、美術はもつと「感じるもの」のように思うわけです。

― 加世田さんの場合、古民家で展示された作品と遺され村で展示された作品が同じわけですよ。それでも、やはり展示をしたときの印象は変わるわけですか？

加世田 変わりますし、遺され村の方が印象は強烈でした。いつか、やりたいなと思っていたことでもありましたから。古民家での展示の後、いつかこれを廃墟のような場所ですべてやってみたくて。でも、遺され村の場合、確かに廃墟といえど廃墟なのですが、そこに想い入れがあるというのを肌で感じたんです。廃墟なんだけれど、廃墟と言っているのかと思えるほどエネルギーがあります。その独自性は、過去も、現在も村に人が住んでいて、その上に主催者の想いが宿っていたからなのかもしれません。

― なるほど、これは展示をされた場についてそう感じたということですね。では、あの場で展示したことで、自分自身に対する気づきみたいなものはありましたか？

加世田 それはすごくあります。僕の場合、上田さんからのリクエストに応えるかたちで、作品をあの場に展示することになったわけです。リクエストの

中には、古民家で展示した作品を積み上げる、ということも含まれていました。でも、あの場に立ったとき、変な言い方かもしれませんが、場そのものの完成度が高過ぎて、ここに自分の居場所があるのか悩みました。ここでキューブ状の私の作品を積み上げても違和感しか残らない。つまり、もし、僕が自分の作品を積み上げれば、あれほど違和感をもっているホワイトキューブをこの場で再現することにはないかと思いました。

それで、自然に作品を散らして置くようになりました。それが、僕の中で印象的な出来事でした。今まで、僕は自分の創った作品が好きで、どこかで僕の作品を観てほしい、という欲求をもっていたことに気づいたわけです。でも、今回の美術展では、そういう欲求があまりなくて、場と共に一緒に「居させて」という、いつもとは違う感覚をもてました。「お邪魔させて頂いています」という感じです(笑)。そういう感覚は初めての体験でしたね。搬入は朝だったのですが、朝から夕方まで一つ一つの作品をどこに置くのか、あの場とのやりとりをずっと続けました。すると、本当に不思議なのですが、初めて立った場所なのに、その場所を知っているような感覚、懐かしさを感じるような感覚に見舞われました。

— キューブ状の作品を積み上げるのではなく、一つ一つを散らして置いていく作業の中で、場と共にある、という一種の気つきが芽生え、そうする中で場に対する郷愁感のようなものが生まれたわけですね。

加世田 そうそう、それです。本当にそうした体験はいままでありませんでした。僕の作品のような立体物は、照明が重要になるのですが、あの場はその照明が太陽光になるわけです。つまり、時間によって光の当たり方が変化するわけです。だから、太陽光という人為的にどうすることもできない光と、自然に朽ちた廃屋という、いずれも僕の外側の環境になるわけですが、そうしたも

のとの調和が重要になるわけで「これはすぐに設置できるようなものではないな」と思いました。

— そうか、加世田さんの場合、作品の性質上、光も展示の重要な案件になるわけですね。

加世田 はい。コンクリートのキューブの中にガラスが入った作品なので、ガラスに光が入るか入らないかで見えようが変わってきます。

— 今までのお話だと、やはり、今後の制作や展示のあり方の参照点として遺され村は残っていきそうですね。

加世田 残りますね。「モノを創っているわけではないんだ」ということを強く意識するようになりましたね。もともとインスタレーションは空間を創っているわけですが、それを突き詰めていくと空間ではなくて、空気感を創るということに行き着くのではないかなど。遺され村の出来上がった空間をみて、自分の作品がみえなくてもいいと思えたんです。すごく矛盾するのですが。遺され村を思い起こすと、常に何かしらの発見が今でもあります。ですから今回も、こうやってお話するのが楽しいです。何を自分が思っているのかを再確認するという意味で。ひよっとすると、鈴木さん以上に僕は遺され村とは何だったのかを知りたいと思っているかもしれませんね。だから、他の作家のインタビューを早く読んでみたいです。

— それは、皆さんそうおっしゃいます(笑)。作家はこういうインタビューをしようと思わないから、とてもありがたいと。

加世田 だから、実は今日のインタビュ、楽しみだったんです。

— ありがとうございます。あと、美術展を歩かれての感想はどのようなものでしたか？

加世田 印象に残っているのは立石さんの作品です。思わず見入ってしまった

て、多分、あの場で三十分ぐらいいたと思います。妻とも「とても贅沢な時間だよね」って話したんですが。あれほどダイナミックに、すごいな、と。

―なるほど、確かにあれはすごかったです。ところで、加世田さんの作品は、キューブという幾何学的な形状と、ガラスで出来た魂のような曲線的な形状が同居したものですよね。それは、今後の自分の作品の根幹にはなるのでしょうか？

加世田 もともと、変容をコンセプトに作品を創っています。硬い素材を用いながらも、どこかで柔らかさを表現したいと思っています。キューブという形状には直角であるというルールがあります。そのルールの殻を破って、何かが生まれ出ることを表現したいわけです。学生時代、僕はスランプに陥ったことがあって、それは、芸術系の学生によくあることなのですが、自分はアーティストだと思いついてしまふんです。見栄をはって、自分はすごいんだと思いついてしまふんです。でも、そのすごいと思いついていられることも、学校内のことでしかない。それで、学校というものを考えると、誰かが造り上げた枠組み、鳥かごでしかないんです。そういうことを考えている内に、自分もこの肉体に閉じ込められていて、そこから自由というわけではないと思いついてしまふんです。

―ということは、キューブは、なんからの仕組み、枠組みを現しているということなのでしょう。人体も含めて。そして、その枠組みであるキューブの一部が崩落して、そこからガラスの曲線的な物体が湧き出る、というイメージなのではないですか？

加世田 そうです。枠組みを崩して中から何かが抜け出す。一種の希望ですね。まあ、かなり理屈っぽいですよ（笑）。

― あはは。では、キューブから何かが抜け出す、そういうものを表現しよう

とする際に、なぜ、あのサイズになるのでしょうか。遺され村で拝見した作品は、一つ一つ小さなサイズで、それが無数に配置されていましたが、大きな作品を一つ置く事で、何かが抜け出すということを表現するのも可能ではないですか？

加世田 手のひらに収まるサイズにすることで、等身大のものを創ろうとしているわけです。僕はアウラという言葉が大事にしているのですが、サイズが大きくなると、作品と受け手の間が一方的なものになってしまふような気がします。でも、それが手のひらのサイズであれば、お互いが歩み寄れるのではないかと思います。

― アウラというお話と、先ほど述べられた「お邪魔させて頂きます」という感覚や、「モノを作っているわけではない」という意識を踏まえると、場と作品の一回性のオリジナリティが遺され村では顕著に現れたことで、作家性が失われ、それによって作品と受け手の相互の関係性が生まれたということなのでしょう。か？

加世田 うん、確かにそういうことですね。そして、そういう体験は初めてでした。だから、もし今後、違った場所で行われるアートフェスに参加したとしても、場の強度といったものを見据えようとするでしょうね。場をインストールすると言ってもいいかもしれません。今までは想いを形に乗せていたのですが、今後は場所ありきになりますね。

― 場ありきになると、場がないと創りにくくなるということですか？

加世田 見せ方をより一層追求するようになるのかな。今までは創ったものをどう見せるかだったけれど、見せるためにどのようなものを創るのかといったものに逆転するのかもしれない。たぶん、僕はそういうことをしたかったのだと思います。そして、遺され村の美術展でその方向性が明確になったので

しよう。まあ、あの美術展は本当に贅沢な時間でした。

— 今日長時間にわたり本当にありがとうございました。

二九

中野亘、二〇一八年八月二日（インタビュ場所 滋賀県草津市。写真⑩）

— まず、上田さんとの出会いや、遺され村の美術展に出品されるようになった経緯を教えてくださいか？

中野 「これはただものじゃないな」と思ったのは遺され村というネーミングですね。上田さんの想いみたいなものが端的に伝わってきます。それも、遺跡の「遺」ですから。なぜ、その漢字を使いたかったのか、ということを直接聞いたわけではありませんが、伝わるものはありました。

ギャラリィをやっていた上田さんが、ギャラリィを飛び出して地元に戻ったわけだけど、何をやりたかったのかがうっすらと見えたのが、その遺され村という言葉でした。私は三十年ほど前に上田さんたちと係って、その後は薄いお付き合いなんだけど、途切れずにいたんです。それでこの美術展、いや、美術展という名称も本当はつけたくなかったのだろうな、という気もして、遺され村という名前が端的に上田さんの想いを表していると思います。

実は、三十年ほど前に内弟子の状態から独立しようとなったときに、古い家を探していて、その候補地の一つが葛川細川でした。それでマタギの住んでいるような、とてもいい家があったんです。でも道路扱いということもあって、子供も小さかったこともあり、少し危険かなと思って住むことを諦めました。宮田さんの家のように少し奥まった場所であればよかったです。だから、三十年前に私は細川に足しげく通っていました。その後、人間関係は続いていたのですが、村を訪れるというようなことはなくなりました。

上田さんが大阪で経営されていた垂蚕人とも係わりがなく、距離を置きました。それも何が、ということはよく分からないのですが、私自身、ギャラリィ活動と距離を置いていたことも関係するのかもしれない。そうこうしているうちに、上田さんが葛川にUターンされたと聞き、今度は山の中で美術展を開催されるというじゃありませんか。しかも、遺され村というネーミングで。

なんとなく、「おお〜そうか〜」となりました。言葉が全てを、つまり遺され村という言葉の中に上田さんの想いがすべて詰まっていると感じましたね。それで、一もなく、二もなく、参加させてもらうことになりました。私にとつて細川は三十年前の自分がいる場所なんです。これから陶芸家としてやっているとする自分がいた場所だった。

あの展示をさせてもらった場所も、実は友人が息子さんと畑をやっていた場所なんです。でも、今はどんだん山に戻っている現状をみて、夢の跡だな、と思いました。しかも、よくよく聞くと、あそこは山城の跡だというじゃありませんか。ああ、そういう所なんだって思いました。皆が夢を抱えて、あの場所でいるんなことをしていた。でも今は山に飲み込まれようとしている。だったら、もう一度、自分の夢の幻影とでもいいますか、過去の自分の想いを辿り直してみたいなと考えました。ですから、参加の依頼がきたときから場所は決まっていました。あの場所しか私にとってはなかったのです。細川イコールあの場所なんです。

— 三十年前という上田さんはまだ学校の先生をしていたところですか？

中野 そうだと思いますね。結婚されて大阪に行くのはその後だったと思うのですが、このあたりはちょっと分かりません。

— その頃には宮田さんもすでにいらっしやったのですか？

中野 もちろん。実は、宮田さんと先に知り合っていて、それで上田さんを紹介されたんです。

— 中野さんの場合、あの場所が先にあつたわけですが、なぜ、あの形状の作品になつたのですか？

中野 もう、見えていたんですよ。現場で。まあ、迷つたとすれば、風を表現したいな、という点だけで。でも、過去の自分、山城があつた時代の人たち、私の友人が畑を耕したときの想いを含めると、あの形状になつたわけです。それで、実はあの作品には「魂魄草（こんぱくぐさ）群生地」という名前をつけていたんです。想像上のもんですが。でもあまりクローズアップしたくなかつたので大つぴらには言っていない。というのも、今挙げた人たちの想い、魂は天に、魄は地下へもぐつた、そういうものを表そうとしたからです。それが見えたんです。そして、見えていたものを形にして、置いたにすぎないわけです。だからあえて、名前を前面に出さなかつた。まあそういう意味では、あの作品は私の作品とかいうものではないのかもしれないですね。不思議なのですけれど。

— 今のお話を私なりに理解すると、魂魄というのは目に見えないその土地の履歴といえますか、そうしたものの象徴ということになるのでしょうか？

中野 うん。そうです。たかだか三十年の私の歴史が、あの場所です。厚みの中に重なり合わされている。山城があつて、鯖街道があつて、あの場所はいろんな思惑が交差した場所なわけです。それが、今、山に飲み込まれそうになつている様子というのは私にとつては細川の象徴だったわけです。そんな細川に上田さんが戻つた。そして、もう一度自分の故郷を見ようとしている人がいる。すべてがそこで重なつたんです。

— なるほど、遺され村というネーミングの中に含めた上田さんの想い、つま

り村をもう一度見ようとして美術展を開こうとしている中で、中野さんも自身を見つめ直すそうとした。そして、中野さんが自身を見つめ直す過程において、あの土地の上で人々がめぐらせた想い、中野さんの言葉では魂を想起するようになり、それを表現したものが魂魄草という作品になるわけですね。

中野 そう、そうです。

— 魂魄草が白い作品なのも、魂を表現したものだからなのですか？

中野 そうです。あの作品は紡錘形だったのですが、それは上にいくベクトルと下にいくベクトルを端的に現したからです。上に魂がのぼり、下に魄がもぐる。

— 上田さんが、遺され村の美術展は川側に堀尾さん、山側に中野さん、立石さん、松原さんの構想が形になることで、美術展としての核ができたところ座談会でおっしゃっています。それ以来、私は勝手に中野さんたち四人を遺され村四天王と呼んでいるんです（笑）。

中野 あはは。へへ、おもしろい。堀尾さんの河原の展開はものすごかつたですよ。

— 観に来られた人たちが、勝手に小石を積み上げていくようになりましたから。

中野 そうそう、もともとあの河原は石を積み上げて祈る聖地だったわけで、それが復活しましたよね。あれはすごかつた。しかも、それを誰も仕向けていませんからね。普通の参加型だと、やけに呼びかけますよね。そのシグナルがまったくなくとも係わらず、ああやって皆、衝動的に石を積み上げる。あれは、いったい何なんだろう。アニミズムって言ったたら、かえって小さくなつちゃうんだろうか。とにかく衝動を引き起こす何かがあつたのでしょね、あの場には。しかも、過去にもあの河原はそういう場所だったわけでしょ。それ

がもう一度、掘り起こされるキツカケになったというのは、なんともおもしろいですよ。

— 何かをしたい、遺したいという衝動ですかね。

中野 鈴木さん自身はどういう想いがあったんですか。

— 私は二〇一六年のギャラリスで上田さんのお話を聞いて、限界集落で美術展を企画しているんだけど、行政やマスメディアなどに働きかけず、手弁当で開催するというのを聞きして、ただただ、カッコいいと思ったんです。それで、上田さんに村を拝見しに行つていいですかとお願いしたのが始まりでした。細川には陶芸作家の奥田とうかがいました。上田さんと宮田さんが村を案内してくれたのですが、そのとき一人のおばあさんが話しかけてくれて。ちょうど、土筆が大きくなっているところで、土筆の食べごろみたいなお話をしたんです。その後、私たちは村の散策を続けたのですが、そのおばあさんが自宅の庭に咲いている花をつんで、私たちを探してわざわざ持ってきてくれて私も奥田もビックリしました。とにかく、私たちの細川訪問はそういう経験もあつてハッピーだったんです。そして、頂いた花は美術展に参加する大きな契機になりました。だからアープの作品は、外から観に来られた人に向けたものではなく、あくまで村の人に向けたものにしたんです。村の人なら、「ああ、これはイチモンタモレやな」とか、「セキノフダやな」といったように、すぐに作品がなにを表しているのかを理解できるようにしたんです。実際、宮田さんによると、中世葛川の住民の名前を連ねた作品の前で村のご老人たちが先祖探しをされていたようです（笑）。

中野 なるほどねえ。これは結果なんだろうけれど、あの三十五人だつて、その作品の置き場所なんかも絶妙でした。なんだか、仕組みられたみたいだったな。例えば、私の作品の横は、たまたまでしょうが立石さんだった。杉木立

の中の作品ね。立石さんの作品は見えない光をとらえようとすると言うか、私もある意味、見えないものをとらえようとしていたわけです。私の場合は拓けた土地でやろうとしてわけですが、立石さんはそれを杉木立の中、真つ白な糸を三本の杉に巻き付けることでやろうとしていた。ドキッとしましたね、なぜ、私の隣だったのか。なにか出来過ぎたことのように思えました。だから本当に驚いた。まるで舞台装置のよう。

— 確かに、そう言われるとあの対比は絶妙でしたね。杉木立の中で真つ白な糸が木漏れ日に輝き、それを過ぎると視界が開けて、一面、中野さんの真つ白な魂魄草が広がる。

中野 そう、本当におもしろかったですね。たぶん、観に来られた人たちも、そういうおもしろさを感じて、飽きることなく観て回れたんじゃないですかね。なにか、物語が展開しているような気分が回れましたね。上田さんも、そういうことまで意図していなかったと思いますよ。誰も意図していないんだけど、なんといいいますか、細川のあり様と相まって不思議な舞台装置になっていました。

— 舞台装置ということでは、観に来られた人たちのSNSを拝見すると、何が作品で、何が作品でないのかが分からなくなったと書き込んでいる人が多いのですが。

中野 まさにその通りだと思いますよ。不思議な感覚なんです。私も初めて感じる感覚でした。「自分の作品というわけでもないな」と思ったことが。— 他の作家からも、「初めて」という言葉はよく聞かれます。

中野 上田さんによると、すごく反響がよくて「次はどうなんだ」という呼びかけが多く寄せられるそうなんです。でも、上田さんにとっては、あの美術展の二回目はないんじゃないかな。それぐらい特殊な美術展だったと思いま

す。これをもう一度繰り返そうとすると、何か別のものになってしまうような気がします。とにかく、ものすごく希有なことだったということは今更ながら思います。で、それについていたいということなのかなと思いますね。

— これは安田さんがおっしゃっていたことなんですが、あの美術展は記憶に残るものだった、しかも、どこにどんな作品があったのか、ちゃんと思いつける美術展だったと。通常の地域活性型のアートフェスティバルだと、好きな作品、好きな作家の作品だけが記憶に残っていて、それ以外のものは消えてしまいうそうなんです。

中野 うん。それはよく分かりますね。しかも、それが、作品であったり、作品でなかったりするわけです。そこがまた、すごいところなんです。打ち捨てられてポロポロになった車であったり、全然、意図していなかったモノが記憶に残ることが。

— 中野さんの場合、作家としてのキャリアは長いわけですが、遺され村に参加したことで、新しい気づき、発見みたいなことはあったのですか？

中野 新しい発見というよりも、確かめられたということです。つまり、場の記憶との交信とでも言うのでしょうか。それを自分がずっと気にしていたのだと再確認させられました。この二十年来、商業的な百貨店であったり、ギャラリーというものに違和感を持ち続けていた理由が、場と私の関係性の不在だったのだと。

だから、商品としての作品を展示しなければならないジレンマのようなものがあったわけです。そうした中で、遺され村に立ち、それを求めていた自分があった、そうした自分の中から自然に立ち現れたフォルムがあの作品だったのだと思います。だから、すごく幸せなのは、あの場で立ち上がったものを、そのままあの場に置けたということです。あそこじゃなきゃ成り立たないんです。

よ。そういうものは、あまりなくて「今度は〇〇展のためにこういう作品を創りました、次は〇〇展のためにこれを創りました」といったように、移動可能な作品がほとんどなわけです。

その場でしかなり立たないものとして、よくインスタレーションが挙げられますが、実は案外そうでもないものも多くて、結局は「その場から立ち上がったフリをしているだけのものが多いな」と私などは感じてきました。そういう作品に接すると違和感を感じていたわけです。だから、遺され村は、私が本当の意味で、場に埋没するような作品を創りたいと思っていたのだ、ということを確認させてくれました。

— それで、そのまま遺しておられるのでしょうか？

中野 それもありますよ。でも、それで魂魄草を放置するかと言えばそうでもなくて。まあ、ちよつと、今考えていることもありまして。それと、あの展示場所に上田さんがベンチを作ってくれたでしょ。あれもすごく嬉しかったことです。何にもない場所にただベンチがポツンとあるあの景色がすごくいいなと思えるんです。草が生い茂る何もない場所でベンチに腰掛けて風を感じる。

— なるほど、確かに魂魄草が今も残るあの場所をベンチに腰掛けて定点観察したらおもしろいかもしれませんね。

中野 そうそう。草が生い茂っているから、作品は見えないんだけど、でもそこにあるっていう（笑）。実は、魂魄草を増殖させようかな、とかいろいろ企んでいます（笑）。

— あはは。それはおもしろいですね。誰に見られるわけでもなく、魂魄草が増殖している。それって、誰かが河原に石を置く行為と同じですよ。

中野 そう。めちゃくちゃ私的な行為なんだろうけれど、細川の歴史の中で密やかに繰り返されてきた行為の一つになることを内心でほくそ笑む、みた

いにね(笑)。

― 葛川の歴史の中にそれを書き込むということですね。自分の何かを書き込む。

中野 ほんと、河原に石を積む行為と同じですよ。だから、そうだな、上田さんが今、何を考えているのか全然分からないけれど「遺され村その後」っていうものがあってもおもしろいかもね。あの美術展を繰り返しても仕方ないのだけれども。「その後」はあってほしい気がしますね。

― じゃあ、私がガチの「遺され村のはじまり」、つまり中世に村が形成されていくプロセスについて描きますよ。

中野 あはは、それはいい。

― 今日、お話をしているうちに、確かに遺され村というネーミングは絶妙だったと思うようになりました。

中野 絶妙ですよ。特に、あの文字は絶妙ですよ。宮田さんの写真も素晴らしいものだったし。あの二人ならではですよ。二人じゃなければ、成り立たなかったですよ。

― 宮田さんと上田さんの独自のリズムみたいなものが美術展を覆っていましたよね。ゆる〜いリズムが。そのリズムにはまった人が、美術展後も葛川を訪れたり。

中野 なんでも、美術展の後、じいちゃん、ばあちゃんにも「なんとか口ス」ってのがあったようですね。

― それも、上田さんが美術展の来場者をあえて狭めるという、通常の地域振興型フェスと真逆のを行ったからでしょうかね。

中野 そうかも。広げれば広げるほど、薄まる何かがありますからね。狭めたことで濃厚な関係が生まれたのかもしれない。ものすごく個人的なモノがあ

ればあるほど、係る人それぞれが何かをしようとするとする想いが薄れるのかもしれないね。だから、狭めたことで、逆に間口が広くなったのかもしれない。まあ、それは上田さんたちの間口の広さではあるのだろうけれど。

― 普通であれば、研究者の私が作品を出すなんてこと、ありませんからね(笑)。

中野 上田さんにとって、そういうことは問題ではなかったのでしょうか(笑)。

― まあでも、最終的に上田さんから、古文書に描かれた歴史を掘り起こしてそれを作品にする発想は自分にも、作家にもない視点だったから、参加してもらってよかったと言っていたので、「ほつ」としています。

中野 上田さん、予感があったのかな。いや、なんかそういうこともないような気もする(笑)。上田さんは今回の美術展でハレとケという言葉をよく使っていますよね。それで、遺され村の美術展はケの美術展だと言っているわけですが、ケの美術展だから、そのままの自分ですつと入る。ハレの舞台を作る訳ではなくて、私たちの日常の延長線上に用意されていた場所なのでしょう。私であれば、三十年前の私を思い起こすキッカケになったし。

― なるほど。

中野 ハレがましいというような話でもなくて、ずっと三十年前の私が立ち現れる空間。だから、お祭りの準備なんかでもないんですよ。私なら、草を植えるように、作品を置いていった作業なわけで。だから、想いだけがある、といえればいいのでしょうか。その総体が遺され村の美術展だったのかもしれない。それも、意図的なものではなく。

上田さんから声をかけてもらった時に、一番最初に思い浮かんだのがあの場所、そこに立つたときに色んな記憶が蘇ってきたわけで、それは意図的なも

のではなかった。ただ、三十年間も訪れることのなかったあの場所がずっと自分の記憶の中にあつたわけです。やはり三十年前の自分の立ち位置みたいなものと重ね合わせるとあの景色が残っていたのでしょね。

— ひよつとすると、それぞれの作家が作品を置く場、つまり、場そのものについて考えなければならぬ美術展だったのかもしれないと、こうして話をうかがってみると思います。立石さんも何かしらあるのでしょうかね。

中野 いや、それは聞いてみたい(笑)。立石さんとのインタビュはすごく興味あります。まあ、実際、あの美術展は金銭的なモチベーションがないわけです。なんにもならないんだから(笑)。でも、すごく大事なことだったんだらうな、と思うんですよ、それぞれにとつて。

— 遺され村の美術展は、すごく小さな美術展だったけれど、すごく大きな広がりをもっていたのかもしれないね。

中野 葛川つて今の日本のどこにもあるような限界集落ですよ。葛川で起きていることは、日本の各地でもおきている。

— でも、遺され村には悲壮感みたいなものはなく、どこかポジティブな達観みたいなものがあつたように思います。

中野 それは、上田さんの人生観とも係っているのかもしれないよ。最近、上田さんと話をしていると、何かに吹っ切れているような、悟りをひらいたような、人間関係も含めて、そういう秀囲気を感じます。

— あはは。悟られたんですね、上田さん、何かを。

中野 まあ、遺され村の美術展が終わって一年がたつて、作家つて作品を作つて、展示して終わりなんです。美術展を総括することに意味があるなんて、あまり作家は考えないわけです。でも、今日、お話をして、すごくおもしろくなつてきました。正直、去年のことなど、忘れかけていたんだけど(笑)。

それを、殊勝にも、いろいろな作家に会つて回っている人がいると聞いて、会つてもいいなと思ったのは、鈴木さんに対する個人的な興味だったわけですが、今日、鈴木さんと話をしてみて、改めて遺され村のおもしろさを感じる事ができました。

— 私も、作家さんの話を聞いてまわるといことが、ここまでおもしろいとは考えていませんでした。研究者の性向で「美術展をまとめておかないくらいいにしか考えていませんでしたから。

中野 たぶんね、越後妻有なんかに参加する作家に話を聞いたら、もつと自己主張というか、自己表現を確たるものとして語る人が多いと思う。それが、いい悪いの話ではないんだけど。

— 今回、私が作家に会つて話を聞いてよかったと思つていることは、私の間いかけによつて、言語化できなかったものが、言語化できるようになつたとおっしゃる作家さんが多いことなんです。それも相互作用の中から生まれた変化じゃないですか。ということは、このインタビュも作品なのかな、と思つたりもしているんです。

中野 そうですね。本人が一番気づいていないものを、言葉にできるというのは、おもしろいことですよ。そう考えると、誰も考えなかった展開があるかもしれない。やはり他の作家のインタビュも読んでみたいと思います。

— 今日は本当に長時間に渡つてありがとうございました。

二・一〇

阪田志穂、二〇一八年八月七日(インタビュ場所 大阪市中央区。写真⑰、

⑱)

— 阪田さんの簡単な作家歴をお聞きしたいのですが。

阪田 大阪芸術大学でガラスを学んでいましたが退学しています。卒業制作を前に、いろいろ考えることがあって退学することにしました。その年の春に遺され村の美術展があったので、そちらに作品を出す事にしました。

— 卒業制作用に創られたものを美術展に出したということですか？

阪田 いいえ、違います。二〇一六年の夏に遺され村の美術展について知って、ちょうどその時に退学を考えていた状態だったわけです。

— 二〇一六年に遺され村の美術展を知ったということですか、それは上田さんの方から連絡があったのですか？

阪田 いえ、実は上田さんとはまったく面識がなかったんです。どこか展示をできるギャラリーがないかとネットで色々調べているときに、たまたま遺され村の美術展に展示する作品の募集をされていて、それが、二〇一六年七月だったんです。その後、私は海外のアーティストレジデンスに参加する機会があつて、その経験から考え方が変わり、帰国後に遺され村の美術展に参加したいと強く思うようになりました。美術展の応募は八月三十一日までだったので、帰国したときには九月に入っていて、ダメ元でメールを上田さんに送りました。そうしたら、「一度、葛川細川を見に来て下さい」という返事を頂いたので、

— では、上田さんと会ったのも細川が最初だったわけですね。

阪田 はい。

— 海外のレジデンスに参加されたとのことですが、どこに行かれたのですか？

阪田 イギリスです。二週間ほどでしたが。そのうち、三、四日ほどは向こうのガラスの教員から指導を受けて、それ以外は作家との交流に費やしました。プログラムの最後にはロンドンで展示がありました。日本では大学のガラ

スコアの品評会で、どの意見が自分にとって正しいものなのか、分からなくなっていました。自分の軸が定まらなくなったわけです。そんな中でイギリスに行き、自分に正直にやってもいいんだと思えるようになりました。それで、ただの学生にしか過ぎないけれど、遺され村の美術展にチャレンジしてみようと思ったわけです。

— 遺され村の美術展が自身の中でクローズアップされたのはなぜですか？

阪田 大学では、作家として食べていくことに重きが置かれているわけです。私もご縁があつて、プロダクトで創った作品が賞を頂いて、百貨店で販売する機会にもめぐまれました。でも、ちよつと自分には合わないといひます。それで自分の立ち位置をすごく悩んでいました。そんなときに、村にひっそりと佇む作品、場と作品が五分五分、ひよつとしたら作品よりも環境の方が上回る展示という、遺され村のコンセプトに魅かれました。

— 生計の維持を目的とした制作に疑問を抱いているときに、そうしたものは違う遺され村の美術展を知ったということなのですか？

阪田 そうですね。

— 遺され村では古いコップを土の中に埋めるという作品を出展されていますが、あの作品を制作されるキッカケは何だったのでしょうか？

阪田 少し長くなるのですが、大学では制作の過程で失敗した大量のガラスのゴミが出るわけです。不純物が入ったものと、きれいなものが雑然とあつて、それを選別するんですね。たまたま製作者にとって失敗してしまったガラスを排除していくわけです。それに違和感を感じてしまったわけです。もし、何かが違っていけば、その人の代表作になったかもしれないガラス片たちが大量にある。それで、作品とゴミの境目に対してモヤモヤしたのを感じてしまったんです。みんな、自分の制作に夢中で、ゴミに対する意識などないんで

す。ゴミになってしまったガラス片は何も伝えられない存在なのか。まず、こうしたモヤモヤがありました。

もう一つが、プライベートなことなのですが、祖父が亡くなったんです。それで、祖父の死とガラスの死というものが重なりました。それで、作品の制作におけるキツカケといつては変なのですが、祖父が火葬されて、遺骨を見たときにその遺骨が一部青くなっていたんですね。火葬場の方に「この青みは何ですか」と尋ねたら「花の色」ですと答えられたんです。なんでも、花の色素が骨に付着するとかで。それで、みんなが手向けた花が祖父の一部になったことに一種の感動を覚えたんです。

遺され村の地面に埋めたコップは、だから花柄なんです。私にとつては一種の手向けなんです。視覚的な意味では、ガラスのコップを土に埋めても、コップの内側の花柄は見えるので、たくさんコップを埋めることで花畑にも見えるかなと考えました。ガラスコップを使って、手向けとして提示する、というのは、こうした流れの中で出て来たものなのです。あと、あのコップは昔の引き出物で配られるような雑器なんです。だから、ほとんど使われることもなく、保管されていたものです。そういう意味では、失敗したガラス片と大差がないわけです。だから、ガラスの埋葬という意味もありました。それで、あの作品名を「ガラスの墓標」としました。

— なるほど、少し整理させて頂くと、ゴミとしてのガラス、つまりガラスの死とお爺さまの死がまず重なった。次にご遺骨に花の色素が付着したことで、死と花が重なり合って墓標という作品が生まれたということですね。だから、あの作品の中心には木が立っていた。

阪田 そうです。ガラスは状態がよければ溶かして再利用できるんです。だから、いつまでも終わりがありません。ガラスの持つそうした特性、つまり存

在が不確定なままゾンビのようにある続けることに対して、私が終わりを定めてみてもいいかなと思ったわけです。もちろん、ガラスを埋めたからといって、それが土に還るわけではないのですが、私がガラスの最後の居場所を決めてもいいのではないかと思います。もちろん、それに意味があるわけではないのですが、私自身、弔い方法をそれしか知らなかったのです。

— そうした行為によって、自分自身、整理はついたのでか。

阪田 それは正直、微妙です。ただ、ガラスについては一区切りつきました。今回の作品はガラスコップそのものを創ったわけではありませんでした。でも、私のしたかったことは、こういうことかなと納得できました。私の場合、かなり個人的な事柄が重なった交差点にあの作品がありました。私

— いろんなことが重なって、それが形になったものが作品だった。

阪田 そうですね。ですから正直、不安でした。でも、宮田さんの奥さんに「昔から村にあったコップみたいね」と言ってもらって、それが一番、うれしかったことですね。

— 実際に、コップを埋める作業はいつから始められたのですか？

阪田 美術展の直前でした。バスが一日一本だったので、朝のバスで来て、三時ごろのバスで帰るというのを三、四日続けました。

— あと、もう一つ、ウェルカムハウスの神棚に置いていた作品がありましたよね。

阪田 あれは、学生時代に創った作品で美術展用に制作したものではありません。上田さんや宮田さんから「小さい作品を置いてもいいよ」と言われて、それで持ってきたものです。あの作品も百貨店で展示するために創ったものなのですが、結局、百貨店では展示しませんでした。ガラスに粘土や土、金属粉を焼き付ける技法を用いているのですが、細川から持ち帰った砂や土も混ぜ

ていました。それで、遺され村にあってもよいのではないかと思つたわけですね。神棚に置いたおかげで、場のもつ力と作品のバランスがとれたと思ひます。

— 制作のアイデアが創られて行くプロセスがおもしろいですね。

阪田 私の場合、身近な出来事から始まる事が多くて、特にあの時はモヤモヤしたものに押しつぶされそうだったので、遺され村に参加したことで自身自身の道筋が見えたといえますか、あれがなければ今頃、どうなっていたのかな、と思いますね。だからとても思ひ出深いですね。

— では、その思ひ出深い美術展そのものについてお伺いしたいのですが。

阪田 私はカメラをもって美術展を散策したのですが、作品だけではなく、打ち捨てられたガラス瓶などの写真もとっていました。すると、ふと、その横に作品があるといったことが多々あつたんです。美術展といながら、作品とモノの境界があやふやで。人為的な痕跡が空間に現れていないと言いますか。作品マップも準備されていたので、それを辿れば作品に行き着けるわけですが、その過程で何かを見つけてしまう。私にとっての何かを見つける、というのが鑑賞者として大きな驚きでした。

— すると、阪田さんは、遺され村で作品とモノの境界がゆらぐ、そういう体験されたということですね。この体験と先ほど述べられた自分の道がみえた、ということにどのような関係があるのですか？

阪田 私の場合は、ガラス造形作家というものに憧れを抱いていたのですが、いまは作品を創らなくてもいいのではないかと、とまで思っています。他の表現もあり得るかも知れないと。作家と呼ばれるあり方でなくてもいい。そのときに、思ひ至つたのがアニミズムなんです。モノに神が宿る、ということに興味をもち、最近では兵庫の神社で巫女をするようになりました。

— アニミズムとモノの係わりについてですが、それは、モノに人が何かを投影するという事なのでしょうか。それとも、提示する側がモノにパワーのようなものを込め、それを見る側が読みとることなのでしょうか？

阪田 うーん。後者の方ですね。お守りなどは、物質としてはただの布ですが、それにこちらが想いを込めることでお守りという特別なモノになるということですね。

— それをガラスで表現しようとは思われていないわけですか？

阪田 今は、まだ分かりません。ただ、職業としての作家は考えていません。特に私は人の意見に左右される方なので「売れるにはどうすればいいか」といったことばかり考えてしまうと思います。でもその一方で表現をすることはやめられないと思います。だからまあ、いろいろチャレンジをしてみようと思つています。その中で最終的にガラスに戻ることはあるかもしれません。

— なるほど、これから阪田さんがどのように変化していくのか楽しみにしています。本日は長い間、ありがとうございました。

二二一

松原佳代、二〇一八年八月十日（インタビュー場所 滋賀県大津市。写真⑩、

⑪）

— 松原さんと上田さんが知り合つた経緯を教えてくださいませんか？

松原 今回、初めて上田さんと一緒にさせていただきました。大阪でグループ展に参加したときに、そこに参加されていた方が何人か上田さんを知つていて、日本橋の垂蚕人はおもしろい場所だと教えてもらっていました。私が作品の発表を始めた頃だったので、二〇一〇年ごろだと思ひます。

それで二〇一六年の夏なのですが、たまたまネットで遺され村の美術展の告知がされていて、葛川ということもあって興味をもちました。私は日本史ではないのですが、大学で歴史を学んできたこともあって、葛川や朽木、余呉といった地域に興味をもっていたんです。上田さんが美術展に参加する作家をネットで募集されていて、そこに記載されていたコンセプトもおもしろいと思いました。今、あちこちでアートフェスティバルが行われていますが、「何も無い所です」だとか、「寂しい所です」といった他ではみられないような言葉にも魅かれました。それと自分自身、野外での展示に興味があったので、葛川という場所と自分がやってみたいと思っていた事柄がたまたま合致したわけです。

私は歴史を学んできて、その後、美術専門学校に入っていれば横道から制作という実践に入ってきたこともあって、こういうものに参加するのは自分にとって大切だなと思いました。ですから、上田さんとお会いしたのも、二〇一六年の秋です。

— たまたまホームページで見つけられたわけですね。

松原 はい。偶然です。たまたまホームページを見つけたら、遺され村の美術展の公募が行われていたわけです。

— 葛川や朽木、余呉といった地域の歴史にも興味があったわけですか？

松原 歴史そのものというよりも、どちらかと言えば私の制作に係る技術面で興味がありました。私の制作は編み組みという手法を応用することに主題があつて、昔からある編み組みの手法を抽出し、これを自分なりに再構築して実験的に形態を創るという制作になります。ですから、山里に昔からあるような技法であつたり、民俗的な遺物などはとても興味があります。モノと技術、素材を通して地域に興味をもっていて、そうしたものをリサーチすることも私の制作の一部です。今回も、香蒲（がま）を編んだ「ふご」があると教えて頂

き、坊村にある民俗資料館にも連れて行ってもらいました。

— 制作の一部に技法や素材を知ることも含まれているということですか？

松原 そうです。ただ、そうした技法で形を忠実に再現するというわけではありません。もちろん、教えて頂けるのであれば、教えて頂きますが。私の場合、教えて頂いたり、学んだりした技術を抽出して制作します。ですから、普段は素材としてPPバンド（PP・ポリプロピレン）を使用していて、伝統的な技法を人工的な素材に應用すると、どのようなモノが制作できるのか実験しています。自然素材を用いると、技法と形態が完成されていて、何かを新しく付け加えるのは難しいところがあります。でも、PPバンドという化学的な人工物を用いれば、方法と形の固定した関係性を少しズラしてあげることが可能になります。あと、自然素材の場合、そもそも均等ではないので、それをいかに均等にするのが問われます。均等にすることが作業の中心になるわけです。一方、工業的な製品であるPPバンドは初めから均等に作られているので、作品のスケールを広げたいときに自由度が高くなります。ようは、どのような作品を創るのかで、素材の使い分けを行っているわけです。

— なるほど。遺され村の美術展ではその土地の素材を使っておられましたよね。

松原 葛川細川を訪問する前の段階で参加することは決めていたのですが、何を用いて、何を創るのかといったことまで考えていたわけではありません。それで、二〇一六年十月十二日に実際に行ってみたら、いわゆる編み組みに適した素材になるようなものがないことを知りました。宮田さんによると、昔は葛藤とか蔓系の植物があつたらしいのですが、今はぜんぶ鹿が食べてしまうそうですね。私も自分の知識に照らし合わせて素材を探したのですが、やはり使えそうなものがありませんでした。それで、いろいろ迷った末に杉の枝と

シヤガの葉を選択しました。ですから、消去法で素材が決まったわけです。杉の枝を組むといったことは経験がなかったので、家に戻ってから、ワイヤーを使ってモデル作品を創ったりしました。その時点では杉の枝で上手くいくかは分からなかったのですが、十一月十五日に訪問した時に実際に組んでみたところ、なんとかなりそうだと思います。それで、その後も九回に渡って細川を訪問して、杉の枝組みを行いました。といっても雪がひどい時期は無理だったのですが(笑)。

— なるほど、では、上田さんの「きやすめ洞」で制作されていたわけですか？

松原 そうです。杉の枝を集めるのは、上田さんにもお手伝い頂いて、それをパーツごとに「きやすめ洞」で組みました。山に柴刈りに出かけては、杉の枝を少しずつ組み挙げてパーツを創っていました(笑)。

— では、三月の会期直前に展示場所で作品の全体を制作されたわけですか？

松原 そうです。棚田に展示することは決まっていたのですが、最終的な場所はほかの出展者の方の状況を見て決まったようなものです。棚田を選んだ理由としては、観に来た方にぜひ山へ入ってもらいたいという気持ちがありました。

私は作品として大きなものを創りたいという傾向があり、今回は事前に「きやすめ洞」でできるだけ多くのパーツを制作しておいて、後から展示場所で組み立てて大きく広げるといった方法をとりました。今になって思えば、作品を展示することよりも、制作の過程そのものが遺され村で一番大きな事柄でした。

— 杉の枝の作品は、編むという制作方法なのですか？

松原 厳密に言えば「組む」という手法です。「編む」という言葉は広い意味では「組む」も含んで「編み組む」と並列して用いられることもあります

が、それとは区別して「組む」ということです。あの作品は基本的に三本の枝を組んで制作しています。素材間のテンションを調整することで形状を創るという、もつともシンプルな手法です。ですから、はじめに創られるべきモデルがあつたわけではなく、調整の結果としてあの形状になりました。バスケットリーは方法が形に直結するものなのですが、そういう意味では、杉の枝を組むという方法があつたの形を生み出したわけです。

— バスケットリーというものは、そういうものなのですか？

松原 そうです。「バスケットリー」の言葉の意味としては、一般的には「かごを作るための編み組み技法」という意味です。それは素材が互いに作用し合つて形を留めるものなのです。編み方があるから、形があるわけで、その逆ではないわけです。ですから、方法、ルールを模索することが私にとっては楽しいことです。

— すると、素材によってテンションなども大きく異なってくるわけですね。つまり、素材がもつクセと折り合いをつけてバランスをとることが重要になるわけですね。

松原 はい。最初に形態があるわけではなく、結果として形態が生まれるわけです。いわゆる実用的なかごであっても、もともとはそういうモノとしての側面があります。でも、実用的なかごの制作は手法が完成されているので、このようなかごを作りたいのであれば、この手法を選択するといったことができます。でも私の場合、特定の素材をどのようにすれば形にすることができるのかを探り、それをひたすら反復して、その先に何が立ち現れるのかを実験的に行うわけです。結果が形態を生むというのは、そういう意味です。

— 松原さんにとって遺され村での制作過程が一番大切だったというのはそう

という意味なのです。

松原 そうです。今から言えば、上手くいったかな。それはやはり、あの場で制作することができたからだと思います。昔からあるかご編み技法は、歴史的なトライ・アンド・エラーの中で形成された集合知だと思えます。一方、私の制作は紆余曲折をわざわざやることに焦点を置いていて、遺され村の場合は、あの場で、あの場の杉の枝を組むことで、私の体験を形として残した、ということになるかと思っています。作品の大きさは、私が思い描いたものよりも小さくなりましたが、それはいつものことでもあるので、まあ納得しています。

— それでは次に、シャガの作品について伺いたのですが。
松原 シャガの葉は冬でもツヤツヤしていて採集するのに困るといったことはありませんでした。宮田さんから聞いたのですが、シャガは近年、急激に増えたそうで、あれだけは鹿も食べないらしいんです。シャガの根には毒素があるみたいなおとつしやっています。私自身も細川でシャガが目についたのです。それで、何枚か葉を持って帰って編んでみました。そうすると、シャガの葉でも何か創れるなと思うようになりました。杉の枝と違った方法で編めます。ただ、シャガの葉を素材にする編み組み細工というものは聞いたことがありませんでしたが、シャガの葉は光沢があつてコースターのようなものであれば編めるかなと思いました。

— シャガは杉が植林された林の下など、木陰や湿った場所で群生するのですが、種子を作らないので人が植えないと群生にならないそうです。細川に広がる杉林も植林されたものですし、その杉林の周辺に群生するシャガも移植されたもので、その二つの植物が細川における制作の素材として選ばれたというのをおもしろいですね。

松原 へへ、そうだったんですね。本当に細川で目についたものが、間伐さ

れて落ちた杉の枝と、テラテラした光沢をもつシャガの葉が海原のように広がる景色でした。それで、実際にシャガの葉を編んでみると、編みやすい素材だったんです。ちなみに、シャガの葉は家に持ち帰って編んでいました。そう、それで、近所のおばあちゃんから「あんたそんなに葉っぱを持って帰って来て、何をしてるねん」と言われたり（笑）。でも、そのおばあちゃんから、シャガの葉で人形の頭を作って遊んだと教えてもらったりして、そういう話もおもしろかったです。

— ところで美術展の会期中は何度か訪問されたのですか？

松原 四回、行きました。作品の記録をとるためでもあったのですが、準備中は村をゆくりと見て回れなかつたので会期中は散策していました。

— 遺され村を散策されたということですが、散策しておもしろいなど思ったことなどはありましたか？

松原 河原では、水の流れをながめているだけでも一日過ごせるような、山とはまた違った心地よさがありました。時期によつて水量に変化があつたりして。また、会期が進むにつれて、人が足を踏み入れることで山道の状態が整つていく過程はおもしろいと思いました。人が歩くことと、道が作られることとの関係性が印象的でした。それと、美術展があるうがなろうが、場所そのものがおもしろく感じられました。たぶん、それは外から来た人が感じることであつて、そこに住んでいる人の感覚とは違うとは思いますが。上田さんも日本橋から葛川の細川に戻つて、あの場をおもしろいと感じるようになったとおっしゃっています。おそろくそういうことなのだと思います。そして、それは日本のどこにでもありうる話だとも思うわけです。私は制作を細川で行つたので、展示が始まってあまり美術展が開催されているという意識はなかつたですね。

― 美術展に参加されたことで、新しい気づきのようなものはありましたか？

松原 あれは、あの場であの時だったから、というものだと思います。ですから、あの場で行ったことを他の場でできるとも思えません。将来的に遺され村の経験が生きるかもしれませんが、それはそうなってみないと分からないです。まあ、遺され村で制作したものは、あの場で完結しているのだと思います。

― 普段はPPバンドで制作されているわけですが、そういう作品と比べて遺され村の作品はかなり特殊ということでしょうか？

松原 場所が素材に先行するという点では、スタート地点から普段の制作とは違いました。ただ、方法としての編み組みを用いているという点については、いつもと変わらないので「かなり特殊」かと言われるほどではありません。美術の分野に限らず野外活動の一環で造形をしているような人の中にも、私の作品のようなものは誰かが創っているように思います。素材をどこで得て、どこでモノを創るかということを考える上で、これまで私が訪れたことのある土地から教えられたのと同様に、遺され村からも大事なきっかけを与えてもらいました。今回、遺され村で展示するという段階まで持っていけたのは、やはり場の力が大きかったからだと思います。

― なるほど、ところで松原さんの作品を観て、子供たちが上に乗りたいとダダをこねてましたよ。ダメだと言われても、下にもぐって遊んだりしてました。

松原 ええ、そうなんですか（笑）。それって自分の身体を越えるスケールのモノがあると、単純にワクワクするということかもしれませんね。私自身、編むという単純作業を繰り返すことで、徐々にモノが大きくなり包まれていくという感覚に見舞われるんですね。だから、子供たちが私の作品に接し

て、ワクワクしてくれたのはすごく嬉しいです。本望です。

― あの作品は、子供も大人も関係なくみんな触りたくなるというか、もぐってみたいくなりますね。

松原 そういつて頂けるとすごく嬉しいです。杉の枝のオブジェを杉に縄でくくって浮かせたわけですが、高さは単純に作業のできる高さだったのです（笑）。ちなみに、杉の枝は乾燥すると収縮するんです。「きやすめ洞」からパーツを軽トラで運んでもらったのですが、乾燥もあって道中かなり崩れてしまいました。なんのために組んだのか分からないほど（笑）。ですから、展示場で組み直しました。

― あはは。私たちが松原さんとお会いした時も、懸命に組んでおられましたよね。私たちも奥田が土地を水平にすることにこだわっていたので、棚田での展示はとても大変でしたが。

松原 アーブさんの名前だけ書き連ねた作品がありましたよね。あの作品はグツとききました。私がつともと歴史学をやっていたこともあったのかもしれませんが、人の名前が連なるだけで、これだけ表現できるのかと、拝見しておもしろかったです。作業は大変だろうなと思いましたが（笑）

― 本当ですか、そういつて頂けるとすごく嬉しいです。作業の大変さも分かかって頂けて（笑）。

松原 わかります。コンセプトはすごくおもしろいんですけど、実際に作業すると大変だろうなと思いました（笑）。

― あはは。その通りです。本日は、長時間に渡って本当にありがとうございました。

二二二

立石啓子、二〇一八年八月十日（インタビュー場所 滋賀県高島市。写真②、

③、④）

― 上田さんとお知り合いになった経緯を教えてください？

立石 私は先に宮田さんと知り合っていて、彼から上田さんが主催されていたご自宅でのジャズライブのことを教えてもらいました。ライブには二回ほどうかがいましたが、その時は人も多くて上田さんとそれほどお話しした記憶はありません。その後、十年以上お会いしていなかったと思います。それで、一昨年かな、私の展示会の招待状を宮田さんに送って、そのときに宮田さんと一緒に上田さんが来て下さったと記憶しています。

毎年五月の連休明けに、三日間、高島に在住する作家が家やアトリエを開放して作品を展示する「あけつびろげ」という催しが開催されています。そのときに、上田さんが遺され村の美術展のチラシを置いてほしいと来られて、この時に美術展のことを知りました。すでに参加される作家さんは決定しているとおっしゃっていました。私はあまりジャンルには拘っていませんが、いわゆる造形作家さんが参加するような美術展かなと思っていました。

その後、あれは二〇一六年の十一月ごろかな、細川でライブがあるというので訪問したとき、上田さんが村を案内して下さいました。そのとき、細川集落の風景から感じるもので作品を仕上げる、ということをお聞きして、すぐおもしろいなと思ったんです。でも、参加する作家さんが決まっているというところもあって、私が参加するのは無理かなとも思ったのですが、上田さんから「よかったら参加して下さい」みたいなことをおっしゃって頂いたと記憶しています。ただ、「あけつびろげ」は五月ですし、遺され村は四月からだったので、上田さんは「お忙しいでしょうかね」という感じで気を使って下さり、

私もはつきりとした返事はしませんでした。でも結局、自分ですごくやってみたいと思ったので「やりたい」ということを上田さんにお伝えしました。そして、上田さんからも「是非、参加して下さい」と返事を頂きました。

それで、もう一度、細川を訪問して集落を見て回りました。安曇川沿いにある巨岩であったり、神社なんて昔はもつと賑わっていたのだらうと想像したりして。杉林も歩きました。それで、すごくインスピレーションがわく場所だなと思いました。

その後ももう一度、一人で出かけたのかな。その時はちょうど宮田さんがなくて、奥さんのワンダさんがよく散歩している杉林の道を案内して下さいました。そのときは、この道に熊が出たというお話をうかがいました。国道を通るだけでは、細川のおもしろさって全然分からないんです。でも、そうやって歩くことで感じるものが沢山ありました。それで何かやってみたいと思いました。

― そうした散策で作品の設置場所は決まったのですか？

立石 そうです。かなり早い段階で設置場所は決めました。上田さんに村を案内していただいた時、あまり間伐が行われていない杉林に繭玉の中にいるような、フワッと明るい場所を創ろうというアイデアが浮かびました。それと、杉林の中に熊除けの青いビニールテープが張られているのですが、あれって全然美しくないなというも思っていて、もっと美しいかたちで糸を巻けたらいいなと思いました。

― では、あの三本の杉に白い糸を巻いた作品は繭玉のイメージなのですね。

立石 そうですね。繭玉のもつフワツとした明るさを表現しています。あの作品は、杉を傷つけないよう茶色のフェルトを当てて、その上に糸を巻き付けています。それで、実際に制作してみると当初は考えてもみなかったような

効果が現れました。たとえば、梢が風で揺れるとそれに合わせて糸も揺れるんです。目に見えない風が、糸の揺れで目に見えるようになるわけです。また、糸はピンと張っていたのですが、木漏れ日が当たるとフェルトに糸の影が曲線として映るんです。その影をみることで、目に見えない光も感じることができるところにあつて、林の中にいるだけでは分からないのですが、ちょうど宮田さんの家からも糸の上の方だけが見えるんですね。林の中の自分が「あんなに高い場所にいたのだ」ということに気づくんです。それも、何か感慨深いものがありました。また、杉に糸を巻いてから、中心に白い石灰で小さい山を削りました。それは次の芽生えという意味を込めました。私はもともと織りをやっていて、特に麻布が好きで、麻布の草木染めの絞りで作品を創っていました。布と向き合ってきたわけですが、遺され村では糸を使っています。それもおもしろい作業でした。

— 通常は、織りを主にされているということでしょうか？

立石 作家になつて最初の頃は糸を染めることから始めて、織り機にかけて布にしていたんです。でも、平織りは縦糸と横糸だけなので、なにか自分の中で物足りないと感じるようになり、二十五年ほど前から麻布を買って、それを草木の絞り染めするようになりました。ですから、遺され村では久しぶりに糸を使つたわけです。

— ちなみに、遺され村で使用された糸はご自分で撚られたもののですか？

立石 普通は、絹糸を買つて来て自分で精錬します。ですが、遺され村で使った糸はビニール製の強撚糸です。野外で糸をピンと張つた状態に維持しなければならぬので、太くて強度のあるものをセレクトしました。細い糸だとインパクトもないですし。

— 三点で張つた糸の中心に石灰で小さな山を削つたということですが、それは、なにかあの場に靈的なものを感じたということですか？

立石 う〜ん。やはり繋がりがかな。今あるものから、次の世代へと引き継がれていく。自然にしろ、人間にしろ、変化していきますよね。繋がりといいましか、関係性といえますか。でもその変化の中に変化しないものもあるわけで、そうしたことに興味があります。それで、芽生えという意味を込めて石灰を置きました。これは、創っているうちに、そう思えたのですが。

— ほかにも作品を展示されていましたよね。

立石 神社にいたる道に大きな石があつて、それにすごく魅かれました。昔、集落にたくさん人がいたときは、まずあの石を見て、神社に向かつたんだと思うんです。気持ちをそこで改めたのかもしれないですね。それで、あの大きな石は細川のシンボルだと思ひました。神社では五色の色が使われるのですが、そこからあの石に五色に糸を垂らしてみようかと思ひ至りました。あれは絹糸を草木で染めたものです。会期が二ヶ月もあつたので、かなり色は退色してしまいましたが（笑）。あの絹糸は、当初考えていた長さでは短くて、青竹を五本ほどテグスでつなげてそこから糸を垂らしたところ、一応、地面まで届くようになりました。まあ、制作の段階で若干の変更はありましたが、昔のにぎわいを表現できたらいいなと色を重視しました。それで、すごくおもしろいのが、最終日の夕方に糸が切れていたんです。上田さんによると、その日の朝は切れていなかったそうなんです。すごく不思議な感じを覚えました。

— なるほど、石に垂らしてあつた色のついた糸は、神社で使われる五色で構成されていたのですね。

立石 あとは、その石の向かいに大きな杉があつて、小さな祠のような凹みがあつたので、そこに石を糸で巻いた作品を置きました。もともと石が好きだ

ということもあって、安曇川で拾った石に、麻糸で織ったテーブルクロスを解いて糸にもどしたものを巻き付けました。一度、織られたものをほどいてみると、糸が波をうっているんですね。それがすごくおもしろいです。つなぎ目があった方がおもしろいので、わざと糸を切って、つなぎ目が見えるようにしました。そして、石の下の方は金色にしています。

こうしてお話ししていると、本当にいい体験をさせて頂いたと思います。すごく楽しかったですね。

— では、会期中にも細川を訪問されたのですか。

立石 友人と何回か行きました。子供たちも観に行ってくれて。でも、正直言って全部は観ていません。友達と行くと、ついついおしゃべりが多くなってしまう（笑）。でも、私が好きだったのは、小屋の中の映像作品です。

— ナナ (Nana) さんの作品ですね。

立石 音と光があって、私は大好きでした。それと、アープの杉にお札を貼ったものも好きです。

— 本当ですか、ありがとうございます。

立石 あの杉っておもしろいですよね。後からですけど、私もあの杉を使って作品を創ってみたいなと思いました。あの場所は朝から夕方にかけて光の入り方がぜんぜん違うのじゃないかな。それを作品にできたらおもしろいだろうと思います。実際には難しいかもしれないですけど。

— 私はお札を木に貼りつける作業中に、崖から落ちました（笑）。

立石 あはは、本当に、大丈夫だったのですか？

— 急に私がいなくなつたので奥田はかなり驚いていましたね。

立石 作品を創るのは大変なんです、あの場所は（笑）。

— ところで、会期中に訪問されて、美術展そのものについておもしろいと感じ

じられたことはありませんか？

立石 作品を探す行為がおもしろいと感じました。ですから、何回か訪問しないと分からないかと思っています。友人の作家は次があれば絶対に参加したいと言っています。作品を創る人も、観る人も、住んでいる人も、混ざり合っている。繋がりがだったのでしょね。宮田さんの写真もすごくよかったです。細川の集落を本当に分かってる写真だったと思います。

— では、最後に遺され村の美術展に参加されて、自分自身に変化なり、気づきがあったのでしょうか？

立石 私の場合は工芸ですし、バッグなどは実際に使うモノです。まあ、タペストリーなんかは、自分の感じたことを比較的表現できるわけなのですが、遺され村はそれとはまったく違う作品でした。つまり、用途がないわけですよね。こういうかたちで作品を創るのは初めてでした。私の中で工芸というような意識はあまりないのですが、やはり家に飾るなど、どこかで縛りはあったのかと思います。でも、今はもつともつとそこから自由になりたい。まあ、年齢的なことなのかもしれないですが、自由になりたいと思うんです。遺され村はこうした想いをかたちにする一つのキッカケ、発見になりました。ただ、制作しているときは、そのようなことを考えているわけではないし、何を創ろうかと考えているうちに、あの作品になったということなのですが。

— なるほど、立石さんのように長く作品を創ってこられた方でも、発見があったということなのですね。

立石 そうです。自分の中にあるものを。自分の中の発見。それは大きかったです。本当は何にも縛られていないはずなんです。でも、どこかで自分を縛っているでしょう。今まで自分の中に自由にモノを創りたいという想いがあったのかもしれないけれど、今回はそういう意味で、それを一つ形にできた

ことで、これからの作品も変わっていくかもしれないと思いますね。それを形にするのはなかなか難しいとおもいますが。

— 今日は、長時間にわたり本当にありがとうございました。

二十三

ハラチグサ、二〇一八年八月十一日（インタビュー場所 滋賀県高島市。写真

⑳）

— ハラさんの簡単な作家歴を教えてくださいませんか？

ハラ 神戸の短期大学で油絵を学んで、その後は母校の事務方として働いていました。母校で働いていたこともあって、なんとなく作家として活動を続けていました。

— では、ご専門は油絵だったのですか？

ハラ そうです。ただ、こういう絵を描きたいとか、こういうコンセプトがあつて、というようなものはありません。作家活動を継続しているわけですが、創るモノはいつも違います。モノを創ることの「こと」を追求しています。

— すると、表現方法も変わるといふことなのですか？

ハラ そうですね。人形を創ってみたり、映像にしてみたり、表現の仕方はいろいろです。

— 上田さんと知り合われたのはいつごろなのですか？

ハラ 初めての個展を東京で行ったのですが、関西でも個展を行う場所を探していて、そのときに亜蛮人を知りました。亜蛮人の印象はかなり自由にできるギャラリーだなというものでした。それが二〇〇九年ごろです。

— 東京で初めて個展を開催されたということですが、どのような作品を展示

されたのですか？

ハラ イラストや映像ですね。その時は二十五歳で、それまでの作品を全て展示しました。

— 亜蛮人で展覧会をされたのはいつなのですか？

ハラ 亜蛮人に初めて出展したのはポストカード展のときです。いろいろな作家が参加したのですが、一人一八〇×一〇〇センチメートル程度のスペースが割り振られていて、そこに作品を展示するといったものでした。私はポストカードの原画を一つと、原画をもとにしたポストカードを展示したのですが、それ以外にも大量のポストカードを持参していました。それを上田さんは一枚丁寧に観て下さったんです。それで、上田さんが「これだけ沢山の作品があるなら、うちで個展をやって下さってもいいよ」とおっしゃって下さいました。

— 亜蛮人にはバー・スペースのようなものがあつたらしいのですが、そういう場所にも出入りされていたのですか？

ハラ 私は神戸に住んでいましたし、お酒を飲む方ではないので、展覧会を観に行ったときに作家さんとお話するという程度でした。でも亜蛮人には亜蛮人チームみたいなものがありましたね（笑）。

— ポストカード展以降は定期的に亜蛮人で個展を行われたのですか？

ハラ はい。一年に一度は個展をして、それ以外にも公募展に年二回ほど出品していました。上田さんは「次にこんな展覧会をやるので、出してみませんか」と必ず声をかけてくれます。それで、やってみようかなという気持ちになるんです。

— 遺され村の美術展に参加されるようになった経緯を教えてくださいませんか？

ハラ 私はスタッフとしても参加していました。以前から、水野さんと上田

さんは障害者アートの団体と子供たちのワークショップを運営されていて、それで水野さんから手伝ってほしいと頼まれました。ワークショップ以降、なんとなく水野さんと上田さんと動くことが多くなり、その流れの中で上田さんから美術展の話が聞きました。私も「手伝えることがあったら手伝いますよ」と言っていたんです。

— では、かなり早い段階から美術展の話聞いていたわけですね。

ハラ そうですね。二〇一六年のギャラリズムの前にはスタップとして参加していました。その後、上田さんの「きやすめ洞」での合宿にも参加しています。メンバーは原康浩さんと渡部真由美さんと、坂本ミンさんでした。結局、坂本さんは遺され村には参加されませんでした。

— この合宿では具体的に何をされていたのですか？

ハラ 宮田さんが村を案内して下さって、各人がどのような作品を創るのかを考えるとといったものでした。でも、この時に考えていた作品をそのまま美術展に出品した人はほぼいないのではないかと思います。みなさん、それぞれ作品が変わっていきました。

— 当初、上田さんは遺され村にあるモノで何かを表現できないかと考えておられたようなのですが、合宿のときもそういうスタンスだったのですか？

ハラ 小屋の前にあるポロポロの三輪を使えないかとか、廃車になった車を使えないかとかおっしゃっていましたね。でも、上田さんの中でも徐々に考え方が変わっていったように思います。村にあるモノを完全に作品に仕上げたよりも、村そのものの美しさをいかに表現するのかに焦点が変化していったようです。上田さんからはよく、「作品が自然に負けるでしょ」と言われました。「ちくしょーめ、創れるわい」と思いましたけど(笑)。まあ、実際にはなかなか難しかったのですが。

— では二〇一六年のギャラリズムと二〇一七年の美術展ではまったく違う作品を出品されたのですか？

ハラ 出品したモノは違いますが、あの村にあるモノを作品にするという意味では同じですね。あまり主張もなく、強さもなく、そこに「ある」という状態を表現したいなと思っていました。ギャラリズムのときは、村に放置されていた石の流し台の中に、自分で創った真つ黒な石のようなモノを展示しました。自然にあつて、自然のようなモノのだけれど、人工物である、そういうモノを創りたいなと思ってたんです。

— その黒い石の素材は何ですか？

ハラ 粘土とボンドを混ぜて固めたモノだったのですが、その辺の土であつたり炭を混ぜたりしています。固まったモノを地面で擦って石の形に成形しました。

— では、ギャラリズムの後の行われたギャラリー・アミ・カノコでの展示にも出品されたのでしょうか？

ハラ ああ、それにも出品しています。そのときは宮田さんの家にあつた錆だらけの脱穀機に赤い糸を巻いた作品でした。何かしらの作業を加えた、というような作品です。

— ギャラリズムもアミ・カノコもそれぞれ違う作品を制作されたわけですが、遺され村の美術展では、また違った作品を出品されていましたよね。あの作品はどのような経緯で創られたのですか？

ハラ 私自身、よくわかっていないんです(笑)。自然にあるモノであればいいのかなと思っていました。当初は、杉林の中の杉二本を選んで、その間に丸太を半分に切ったものを継ぎはぎ状に合わせた作品を創ろうと考えていました。ある部分には着色を施し、それを擦って自然な色合いにしたりしてはどう

かな、と考えていたわけです。でも、実際に木を設置場所まで運んで並べてみたら、どれも「いかにも作ったな」という感じになりました。それで、現場で試行錯誤を繰り返している内に、木片を一つだけ用いて立て看板のようにする形に落ち着きました。

— あの作品は杉の皮の部分が表になっていきますよね。色をあえて付けずに、そのまま杉の樹皮を展示することで、その場にあつたモノということ表現されたわけですか？

ハラ — そのままの樹皮というわけではありません。爪で引っ掻いたり、石で擦ったり、水に浸けて手で撫でたりする作業を施しています。一見ただけでは分かりませんが、そうした作業を加えたことで、ただの杉の丸太とは違うモノになっていると私は思っています。丸太が経験したこと、私が触れた事実が痕跡として残っているとも言えます。

— 杉の皮だけを棒に貼付けているわけではないのですよね

ハラ — 丸太を三分割して、その一片を貼付けてあります。

— あの作品は、なんらかのメッセージを意図して制作されたものなのですか、それともそういうメッセージ性は含まれていないのですか？

ハラ — 遺され村の美術展としてのコンセプトはあまり考慮していませんでした。もしかたありません。でも、作品が存在感を示してくれればいいなと思いましたが、ですから、一回目に観たときに分からなくても、二回目に「あつ、作品がある」と気づいてもらえればそれでいいわけです。ただそこに「ある」というものではなく、それとは違う存在感が表現できればいいなと考えました。

— 遺され村だから、ということをあまり考えずに制作されたわけですか。

ハラ — でも、そこに「ある」には、周囲の空間に合わせなければいけないじゃないですか。だから、あの杉林、あの広場、山を登ってくる過程などは作

品と係ってきます。あの道を登って、あの場に至ったとき、あの場を感じられる作品になるようにしたかったんです。私自身、あの場がすごく好きで、合宿の時も朝五時ぐらいに起きて登ったりしていました。上田さんによると、あの場は上田さんのお父さんにとっても特別な場所だったそうなんです。だから、場所を感じてもらうための作品にしようと思いました。

— なるほど、遺され村でも別の場所であれば、同じ作品になることはなかったということですね。

ハラ — はい。そうです。

— 私は、はじめてハラさんの展示場所に行ったとき、どれが作品か結局分からずに帰ったのですが（笑）、観る人があの作品をどのように認識するかといったことはあまり問題ではなかったのですか？

ハラ — そうですね。あの場に行つて、何を考え、何を感じるのかは人それぞれなのだろうと思います。それを邪魔する強烈なモノを置いて、あの場の雰囲気が変わってしまうのもイヤでした。

— では、会期中の話を伺いたのですが、ハラさんの場合、スタッフとしてかなり長く会場に居られたわけですが、何かおもしろいと思われたようなことはありましたか？

ハラ — 単純にあの場所に居ることが楽しかったです。滞在すればするだけ、いろんなものを発見できるので。例えば、古いモノがとても新鮮に思えたり。それと、あの村に来て楽しめるような人たちが鑑賞者として来ていたのだろうなと思います。

— では、遺され村を経て、自分の制作に何らかの変化はみられますか？

ハラ — 自分自身が変化の過程にあつて、その中に遺され村があつたという感じですね。二十代のころは、パツとみて楽しい軽やかなものを制作すればいい

とあっていました。それが徐々に、人が何かを創るときのエネルギを表現したいと感じるようになりました。まあ、それは作品そのものが変化したというよりも、私自身のテーマが固まってきたということなのでしょうが。ですから、ギャラリーなどでも、一点、一点の作品を展示はするのですが、その間に「創ること」自体を展示したいと思うようになっていました。点々と作品を並べた空間に入ること、観に来た方が「モノを創るっておもしろいな」と感じてもらうことが大きなテーマになったわけです。遺され村では、作品を一点、一点並べて「創ること」を表現するのではなく、一つの作品で「創ること」を表現したいと思いました。

―なるほど、すると、モノを創るプロセスを時系列的に表現されていたものが、遺され村では一つのモノに凝縮して提示されたわけですね。

ハラ はい。そうです。

―プロセスを凝縮させた作品を提示することで、観ている側が「創ること」に思いを馳せるようにすることがハラさんの大きなテーマだということですか？

ハラ 「モノを作りたいと思うようになりました」という感想が私にとって一番うれしいことなんです。

―なるほど。モノが人に何かを促すというか、動かすというか、そういうモノを創りたいということなのですね。仏像を前にすると、手を合わせてしまうように、モノが人の行為を促す、そういうモノを創りたいということでしょうか？

ハラ いい表現ですねそれ(笑)。「モノが人を動かす」、そうですね。

―そういう意味では成功されていると思いますよ。私の妻の母親が、ハラさんの作品を観た後に、私も創るといつて切株に杉の枝を突き刺して「羽ばた

く」というタイトルまで付けていましたから。

ハラ ええ、そうなんですか、めっちゃ嬉しいですね(笑)。すごい。私はカチーナ人形がすごく好きなんです。あれを見ているだけで、自分の中のことを整理できるんです。カチーナ人形は美術作品にあるような強烈なものとは違う存在感があるように感じます。誰が作ったのかもわからないモノが人に影響を与えることができると思います。別に、カチーナ人形にスピリチュアルなものを感じているわけではないんです。モノとして何かあるのですかね。顔と体の比率とか。ひよっとしたら、存在を感じるような法則があるのかなとも思ったりします。

―ハラさんの場合、ギャラリズムからアミ・カノコを経て、遺され村の美術展にいたるわけですが、制作する上での意識は変化したのですか？

ハラ 変化しましたね。一番はじめに話を聞いたときは、瀬戸内芸術祭みたいな地域を巻き込んだアートフェスティバルのようなものを想像しました。だから、制作した作品を持ち込むのだと考えていました。でも、徐々に細川が好きになって、あの村の雰囲気は崩したくない、乱したくないと考えるようになりました。そのうち、もともとこの村にある美しいものに気づき、気づいたことで作品を換えざるをえなくなりました。

―一つ目の石の作品は、そもそも存在しない石を人工的に創ったわけですね。二つ目の作品は、脱穀機という村にあるモノに赤い糸という異質なモノを組み込んだものでした。最終的に創った作品は、モノそのものに限りなく近いものですね。そうだとすれば、作為を削ぎ落としていったということになるのでしょうか？

ハラ うーん。たぶん、製作した場所と展示した場所の問題なのだと思います。ギャラリズムもアミ・カノコも細川で制作しているわけですが、実際の展

示は細川ではありませんでした。ですから、作品に自分が入り込む余地が大きかった。でも、遺され村では作品を展示場所で制作したので、その余地が小さくなったのだらうと思います。もともと遺され村の作品はもつと多くの木片で構成するつもりだったわけですが、あの場所の雰囲気崩さないために、一片の木片だけを展示することになったわけで、そういう意味では削ぎ落とすしかなかった。やはり、場のプレッシャーみたいなものがあつたのだと思います。

―なるほど、おもしろいですね。ところで、ハラさんの場合、葛川に移住されましたよね。その決断にいたる経緯はどのようなものですか？

ハラ 子供の頃から山に住みたいという願望がありました。街にしていると、一日で一度も土を踏まないこともあるのですが、それがなんとなくイヤで。今回、遺され村の美術展に参加したことで、村の事情を知ることができ、この村に住みたいと思うようになりました。あとは、いま、お話をしながら気づいたことなのですが、落ちていて作品を作りたいなという気持ちがありました。実家にいると娘としての私から離れるのがけっこう難しいですから（笑）。

―あはは、では、今後が楽しみです。今日は長時間にわたり本当にありがとうございました。

二二 十四

向沙知子、二〇一八年九月十二日（インタビュー場所 大阪市北区。写真②）

―向さんは普段、どのようなものを制作されているのですか？

向 最近は、衣装や美術制作です。ウエディングドレスや、ミュージック・ビデオの美術や衣装です。

―お仕事につかれるまでの経緯について教えてくださいませんか？

向 小さなころから絵を描くのが好きで、デザイナーになりたいと思ってい

ました。私は地方出身で、中学生のときに都市部に来まして、その時の美術部顧問の紹介で美術高校に進学しました。そこではデザイン、色彩、造形、染織りなどを学びました。高校卒業後は服飾の専門学校に行きました。在学中に教員から「君の好きそうな劇団がある」と紹介されたのが維新派でした。先生と一緒に舞台を拜見して、とても感激し「もうここしかない」と思い、制作の代表の方に「衣装を担当させて下さい」とお願いしました。維新派は年に一度しか舞台公演がなかったので、翌年から参加させて頂けることになりました。それが、専門学校の二年生の時でした。

維新派の衣装を作らせてもらうことになったものの、舞台公演まで一年待たなければなりません。ちょうどその頃、維新派で大道具を担当されていたイガラシさんがアトリエ空白をオープンされて、「森に咲く花」という洋服展を企画していました。縫い手が足りないということを伺い、何が何でも縫い手として参加させて頂こうと思いました。もうこれを逃すとせつかくのチャンスも掴めないかもしれないと、必死でイガラシさんにアプローチしました（笑）。それで、洋服展に参加できることになり、私のデザインした衣装を展示させていただくことができました。この展覧会には維新派の衣装を担当されている方も洋服を出展されていました。また、舞台衣装のデザイナーも三名参加していて、その内の一人の方の衣装がとても面白いものでした。グラデーションの太い毛糸を使い手編みでドレスを製作されていて。それで、個人的にその方にお願ひして、三年ほど弟子入りさせてもらいました。維新派には犬島公演から平城京公演まで参加させてもらいました。この出来事がきっかけで、オーダーメイドの衣装を制作するようになりました。

―維新派で衣装を担当されていた経歴と、遺され村の美術展での作品とはかなり違ったものだと思うのですが、美術展に参加された経緯を教えてください

でしょうか？

向 高校生のときからギャラリー巡りが好きで、アートのスペース垂蛮人はその時に知りました。高校二年生の時だったと思います。とても面白いギャラリーだなと思いました。かなり頻繁に通いました。上田さんの企画が好きだったのかな、刺激的な展示会が多かったように感じます。

二〇一四年頃からアトリエ空白の美術制作スタッフとなり、アトリエ空白を通じて上田さんとより深く関わることとなりました。

上田さんから遺され村の美術展に参加してみませんかと尋ねられたのは二〇一六年春ごろだったと思います。梅雨の時期に上田さんと遺され村を、ヒルに嘯まれながら探検したのを覚えています(笑)。その後も、何度も遺され村を訪れて季節の変化による、自然の豊かさに惹かれていきました。

参加したいと強く思ったのは、二〇一六年十二月に上田さんのアートのスペース垂蛮人と、イガラシさんのアトリエ空白、あと中崎町のアトリエ三月で年末合同企画展を開催している頃でした。この企画展には私も作品を出展していました。

――二〇一六年五月に梅田のピアス・ギャラリーで開催されたギャラリズム展で、上田さんが遺され村の美術展のプレ展示をされていたのですが、そこでお話を頂いたということはないでしょうか？

向 その時だったかもしれません。上田さんといういろいろお話したのを思い出しました。

杉林を展示場所にしようと思ったのは梅雨に訪れた時でした。あの展示場所は開催地の端っこに当たる場所だったんです。杉林の中の道を登って、振り返ると見える風景がとても印象的でした。とにかく、その風景を皆に見てもらいたくて。会場の端まで、歩いて来てもらえればいいなと。

それで、開催地の端に大きなお地藏さんを創ろうと決めました。登山をする、山道にお地藏さんがありますよね。私も登山をするとそうしたお地藏さんにいつも手を合わせて挨拶をしています。見守られているような気持ちになりとても安心します。だから、作品もそうしたものにしようと思いました。ただ、お地藏さんそのものではなく、その内側と外側を表現したいと考えました。

―― 展示会の端で、お地藏さんを創ろうと思ったのはなぜですか？

向 下見に行ったときに、杉林に差し込む光が神々しくて、何かに包まれている感じがしたんです。霊的なものを感じたといえば大げさなのですが、神聖なものを感じたといえますか、それで、お地藏さんというアイデアが生まれました。

―― 村の境、美術展会場の端ということで、お地藏さんというアイデアが浮かんだわけですか？

向 村境にお地藏さんが置かれているということは、制作期間中に上田さんといういろいろお話するなかで知りました。ですから、村境と地藏、自分の作品を関連づけて考え始めたのは、制作期間終盤からです。

―― すると、村境と地藏の関係性を事前に知っていて、展示会の端に地藏をモチーフとした作品を創ろうと考えたわけではないということですね。

向 はい。会場の端に作品を置こうと思ったのは、純粹に村の端まで歩いてきてもらいたいという思いと、杉林の小道の風景を見てもらいたいと思ったからです。

―― なるほど、ただ、向さんの作品を拝見して、それがすぐに地藏を連想させるようなものではなかったと思うのですが、これは作品を制作する前から完成型がイメージとしてあったのか、それとも、制作過程で変化していき、結果と

して作品が出来上がったのか、どちらなのでしょう？

向 そうですね。最初は周囲に落ちていた枝を編み込んで、すぐにお地藏さんと分かるような作品を創ろうとしていたんですよ。それもかなり大きいものにしようと考えていました。でも、いざ現場で作業を始めようとしたときに、周りを全て囲ってしまい景色を見えなくするのは、違うと思うようになりました。それで、お地藏さんの胴体の部分をイメージした作品を作り、観客がこれの中に入って杉の林冠を見上げると面白いかもしれないと考えました。

— それで、向さんの作品はサークル状というか、円陣になっていたわけですね。円陣にする上で、なにか留意した点などありますか？

向 材料はできるだけ葛川で調達しようと考えていました。それで、山形さんという地元で製材所を営んでいる方から、薄くて長い板を分けて頂きました。最初、これを均等に並べて円陣にしようと考えていたのですが、いざ並べてみると、どうも違うなど…。規則正しく立っている長板に違和感を覚ええました。そこで、麻紐を加えて長板の角度や向きを、変えてみることにしました。でも、その作業をしている最中に突風が吹いて、立っていた板がバタバタと倒れてしまいました。その瞬間に、ああ、これだ！と（笑）。無理矢理板を立てさせるのではなく、それがなりたいカタチにして置けばいいのだと思っただけです。ですから、倒れたものはそのままにして、囲いは必要だったので、麻紐で囲むことにしました。

— 通常、デザインなどの場合、完成型を頭の中で思い描いて、作業はこの完成型をカタチにするために従属させられるわけですが、今回の作品は、風のよくなる人為的でない出来事そのものを残しつつ、フォルムを作るといったことになるわけですか？

向 そうですね。ですから、なるべく自然の力に逆らわないように、円陣の

内側に生えている草もそのままにしました。草の多い箇所にはあえて板を置かず、枝と麻紐だけを使用しています。円陣の広さだけは決めていたので、あとは手を動かしながら、どこに何を置くのかを決めていったわけです。

— 先ほど、地藏の内と外というお話がありました。これは円陣を作るプロセスの中で考えるようになったのですか？

向 はい。円陣の入口があつて、その真向かいには、枝を置いたのですが、これは杉林の奥行きをみてもらいたかつたからです。板で外界を遮断する箇所と、入口や枝を使つて外界に繋がる箇所を意図的に創りましたが、これも作業をしながら考えたことです。内と外という視点は、この作業の中で芽生えたものです。

— 今までのお話を少し整理させて頂くと、最初はかなり明確なフォルムのデザイン、つまり枝で編んだ地藏というものがあつただけけれど、その場、その場の状況に応じて作品を制作しているうちに、徐々に内や外といった考え方が自分の中で芽生えてきた、という理解でよろしいでしょうか。もしそうであるなら、制作の前には内や外といった考え方は、ご自身の中にはなかつたということですか？

向 はい。明確にはなかつたですね。お地藏さんの持つ温かい雰囲気を作りたいということは初めからあつたのですが、内と外という考えはなかつたですね。上田さんが完成した私の作品を見て、母胎だと表現されたのですが、そのときに、温かい空間や内と外、地藏が自分の中で一つにつながりました。「寄りかかる船」というタイトルも、そうしたつながりを表現するものとしてつけました。

— なんだか、無心に作業をしていたら、曼荼羅になったみたいな感じですね（笑）。

向 あはは、そうですね。

— 普段の洋服を創る作業というのと同じような感じなのですか。つまり、その場、その場の流れに任せて作品を創るといいますか…。

向 完成図を忠実に再現する場合と、制作過程で変化していく場合の両方があります。オーダーメイドの場合は顧客と話し合いをして完成図をつくり忠実に再現していきますが、純粹に作品として洋服を創るのであれば、素材と向き合い作業過程の中で生まれる流れに任せることが多くなります。当初に思い描いていた作品を、より良いカタチに変化させていくことがあります。

— 遺され村では、純粹な作品を創るのと同じプロセスを経たわけですか？

向 そうですね。遺され村の「寄りかかる船」は素材そのものが現地に依存していて、より現地に即したものでした。洋服を創るときも、素材と対話をするので、その点においては普段の作品と遺され村の「寄りかかる船」は似ているのかもしれませんが。

— ちなみに、遺され村で衣類のような作品を制作するということは当初から考えておられなかったのですか？

向 はい。自分らしさを作品に加味するために、赤色の麻を枝にひとつずつ括り付けています。「装い」や「目印」などの意味も込めています。また、赤色は体内の血の色や、お地藏さんの前掛けの色を連想させるものでもあります。ただ、今回はあの場に衣類を置きたいとは思わなかったです。

— ところで、会期中は細川に行かれたのですか？

向 二、三回伺いました。

— そのときに、美術展そのものに対してどのようなことを感じられたのでしょうか。つまり、何を面白いと感じたのか、ということなのですが。

向 皆さんの上田さんに対する愛情を感じましたね。正しいのかどうかは分

かりませんが、私は勝手にそう思いました(笑)。

— あはは、上田さんに対する愛情ですか。

向 それと、作品が置かれている場所です。作家さんは、それぞれ自分の作品を展示する場所を選んだわけですね。そのセレクトションが面白かったです。私が意識してなかった場所に置いていらっしやっただけで感動しました。

— それは、自分が意識していなかった空間だけでも、ある作家さんが作品を置いたことで、その場に意識が向くようになったということですか？

向 そうですね。特に私は自分の展示場所しか念頭になかったので(笑)。会場を散策することで、小さな村だけれど、広がりを感じることができました。沢山の発見もできモノの見方や、発想力の大切さも学びました。

— では、最後の質問なのですが、遺され村の美術展に参加されて、自分の制作において何かが変わったというようなことはありませんか？

向 変化ですか…。作品そのものではないのですが、つながりというものは意識するようになりました。細川で地元のものを使って制作しようとする、木材を分けて頂いたり、道具をお借りしたり、それこそトイレを借りることから地元の方の助けが必要だったわけです。けっこう私は一人で抱え込んでしまいましたが、遺され村では助けてもらわないと何もできませんでした。ですから、誰かとの関係性を強く意識するようになりました。作品を制作する上でもそうですが、作品そのものが作品としてあるためには、それを伝え、観てくれる誰かがいないといけないということを改めて考えるようになりました。あとは、作品を自然に戻す力を意識するようになりました。私が使った枝などは、あの場所で朽ちていくわけです。ですから、人だけではなく自然を含めての力、つながりというものを強く感じることができました。それは、あの村の日常でもあるのかな。

―なるほど、自然も含めたつながりですか。本日は長時間に渡りありがとうございました。

三、気づき

二〇一四年、雑誌『すばる』（十月号）に文芸評論家の藤田直哉による「前衛のゾンビたち―地域アートの諸問題」という評論が掲載された。^{二一}この評論はメディア研究者の光岡によると「なぜ近年これほどに日本各地で（国際）芸術祭が開催されているのか」という違和感を持っていた日本の美術関係者の間で注目を浴びたそうである。^{二二}そこでまず、この評論の内容について整理してみよう。

藤田は各地で開催されている芸術祭を「地域アート」と定義し、地域アートに現代アートが巻き込まれている現状を憂慮する。これについて藤田は二つの点を指摘する。まず彼は、日本の地域アートが地域活性化と同義のものになっており、この中で現代アートが地域のコミュニケーションを生成する道具となつていふと言ふ。そして、モノとして作品ではなく、みんなの協働そのものが作品として評価されることを危惧している。

次に藤田は協働をアートとみなす理論的背景となつた「関係性の美学」の流用を指摘する。「関係性の美学」とは、芸術家の天賦の才によつて生み出される芸術作品という本質主義に対抗するものとして、美術批評家のニコラス・ブリーオーが一九九八年に提起したもので、作家とその作品、鑑賞者の間で生まれる関係性に焦点を当てたものだ。^{二三}藤田は一九九〇年代に生まれた「関係性の美学」という概念は、当時の欧米アートシーンと分けて考えられるものではないという。「関係性の美学」はこの時代の「作品」中心的なアートシーンにおいて、「関係」中心的な枠組みを新たに提供したことに意義があつた。一方、

日本の地域アートでは、こうした文脈を無視して無批判に関係性の美学が流行されているのだと指摘する。

では、この二つは何をもたらすのか。藤田はそれを「批評」の不在だと言う。皆でつくるプロセスは美しい。いったい、これを美術批評家はどのように論じればいいのか。批評家はその足場を失い、批評がそこから排除される。その結果、作品の質、作品に対する評価、作品としての基準がなし崩し的に失われてしまう。地域アートによつて、美というもののあり方そのものが変化してしまふ。

「そこは「批評」が勝利し、「王」になれる世界ではない。むしろここでの「王」は「当事者」と「地域」である。あるいは「王」が廃絶された、民衆たちの民主主義がユートピア的に実現している（という錯覚がある）のかもしれない。」

しかし、なぜ「批評」が「王」でなければならないのだろう。藤田は批評家が広告代理店的な役割を果たしており、現代のアーティストは彼らと結託することで「ブランディング」を行っているという。そして、この「倒錯的で病んでいる」状態こそ、現代アートの「面白い」特質だとする。だから、批評が排除され、地域活性化という政策に絡めとられているような地域アートは問題なのだという。

私は藤田の地域アートに対する「批判」を否定しようとは思わない。地域活性化の道具としてアートが利用されているという主張も、その通りだと思う。ただ、どうしても疑念をもってしまう。おそらく、ここでインタビューをした作家たちの多くもそれは同じだろう。アートは批評を通じて評価されなければ

ならないのだろうか。

芸術作品に対する「批評」は何も現代アートに限ったものではない。作品批評はルネサンス期のイタリヤ以降、ヨーロッパでは延々と行われて来た^{一四}。この場合、その批評は作品の評価につながる。評価が重要になる理由は明快で、それによって作家の価値までが定まるからだ。前近代のヨーロッパであれば、パトロンは作家に与えられた評価に応じて制作費を支払った。近代に入ると作品は市場を通して消費者に届けられるようになり、批評＝評価は作品の価格形成において参照点となった。美術に関わる人々の世界、アートワールドでは作品と作家、評価が一つの指標に収斂され、アートワールド内での交換（金銭だけではなく、アートワールドや社会での名声なども含め）を促してきた^{一五}。だから、アートワールドに属する人々にとって批評は重要なものとなる^{一六}。

だが、なぜアートのもつ広がりをもつ固有といってもよい特性であるはずだ。だから人類学はその学問としての創成期からアートについて考えてきた。もちろん人類学はアートワールドの内側でアートを考えるわけではない。アートはアートワールドに限定されない。

人類学ではできるだけアートを字義通り人工的なモノとして捉えようとしてきた。とりわけ、一九九〇年代以降、人類学では人工的に創られたモノの効果が議論されるようになった。例えば、トロブリАнд諸島のクラ交易に使われる船首ボードの彫刻と装飾は、これからの交渉を有利にするため、相手を魅了したり圧倒したりする効果を持つよう制作される。このとき、船首ボードは船を送り出した人物の偉大さや、呪術的な力を推論（アブダクション）させるモノとなり、相手を魅了・圧倒する効果をもつ^{一七}。実は、こうしたモノの効果はアートワールド内でも起こっている。評価の定まった作家の高価な作品を所有

した人がいたとしよう。そのとき、その作品は所有者の財力や社会的地位、知識を推論させるモノとなる。同時に、この作品は他者を魅了したり圧倒したりする効果をもつ。

また、トロブリ Анд諸島であろうと、アートワールドであろうと、関係性のないアートは存在しない。クラ交易は財の交換であり、交易圏内の関係性の中で船首ボードはその効果を発揮する。アートワールドでも、作家や批評家、キュレーター、ギャラリスト、アート愛好家など、その世界に属する人々の関係性の中で作品の効果が立ち現れる^{一八}。批評とよばれるものもアートワールド内の関係性がなければ何の効果も生み出さない。人類学からみれば、トロブリ Анд諸島の船首ボードも、アートワールドで評価を受けた芸術作品（批評も含め）も、関係性の中で効果を発揮するという点で同じことになる。

さらに人類学では二〇〇〇年代に入り「アートと人類学」というテーマが議論されるようになった。「アートと人類学」は「アートの人類学」とは違う。従来の「アートの人類学」は、アートを人類学として分析するものだった。これは、アートという実践の外側から、アートを考えるということだ。ところが「アートと人類学」では、アーティストと人類学者による共同制作や、人類学者がキュレーションを行う展覧会などが実践されるようになった^{一九}。また、人類学者自身がアートの実践を通じて人類学を「する」という試みも生まれた^{二〇}。

ところで、アートで人類学を「する」とはどういうことなのだろうか^{二一}。ここで私なりに人類学の営みについて整理をしておきたい。多くの場合、人類学者は自分が属する文化とは異なる文化に生きる人々に身をゆだねて調査を行う。その中で人類学者はヒト、モノ、コト、自然などその場を通じて様々な「気づき」に出会う。人類学はこの「気づき」に輪郭を与え、民族誌という形で表現する。民族誌は人類学者の「気づき」を読者に伝え、読者の中に「気づき」を

もたらそうとするものである。人類学を「する」ということが、「気づき」を伝達することであるなら、その表現は民族誌に限定される必要はない。アートは人々に「気づき」推論」をもたらす効果をもっている。そうであるなら、アートで人類学を「する」こともできる。

私が主宰するアープというプロジェクトは、こうした人類学における試みの一つである。アートの外側からではなく、アート実践の過程で生まれるヒト、モノ、コト、自然の連関の中に身を置き、自分も含めた変化の様相を見つめ直してみる。そうすることで、アートワールドのアートでもなく、人類学における分析対象としてのアートでもない、アートの有り様に気づけるだろう。実際、「遺され村の美術展」は私に様々な「気づき」をもたらしてくれた。その一端が、今回のインタビューである。読者はすでに作家たちの声を通して、ヒト・モノ・コト・自然の連関と、それがもたらした変化、アートのもつ効果に接している。

注

- 一 この段落は水野とのインタビューをもとにしている。
- 二 上田哲郎・天野和夫・笹埜能史・江島公義、二〇一七年『座談会 遺され村の美術展とは何だったのか?』Library Think
- 三 具体芸術協会は一九五四年に吉原治良をリーダーとして関西で結成された前衛芸術家グループ。翌年には白髪一雄など新制作派協会のメンバーが合流して活動が先鋭化した（足で描く絵画や、絵具を投げつける絵画、パフォーマンスなど）。その後、フランス人評論家のミシェル・タピエによって欧米に紹介され、海外でも高い評価を受けるようになった。

四 堀尾貞治は一九六五年に具体美術協会会員となり、一九七二年に協会が解散するまで会員として活動した。その後も年に二〇〇近い展覧会に作品を出品するなど旺盛な制作活動を継続した。遺され村の美術展にも参加し、翌年の二〇一八年に故人となる。

五 白い立方体を意味するホワイトキューブは「美術」作品を展示する空間としてニューヨーク近代美術館が導入したもの。美術作品の鑑賞を阻害するあらゆるモノを排して（社会的な文脈を排除する）「美術」作品だけを鑑賞するように配置された空間。一般的に美術館やギャラリーなどを意味する。

六 レディメイド (Ready-made) とは既製品と翻訳されるが、美術用語としては、これをオブジェ作品として展示することを意味する。既製品の本来的な機能を排し、オブジェ作品として展示することで、作品への美学的な介入を無効化させるものとして、マルセル・デュシャンによって提起された。

七 ナム・ジュン・パイクは韓国生まれで、アメリカで創作活動を行った現代美術作家。東京大学を卒業後、ミュンヘン大学で音楽史を学んだ後、フルクサスに参加した。ビデオアートの開拓者の一人。

八 フルクサスはジョージ・マチューナスが主導した前衛芸術運動。一九六二年に西ドイツで開催された「フルクサス国際現代音楽祭」がその始まりだとされている。フルクサスでは非再現的で一回性強いパフォーマンス・アートが行われた。

九 ハイレッド・センターは松田次郎、赤瀬川原平、中西夏之によって一九六三年に結成された前衛芸術グループ。メンバー全員が白衣にマスクを着用して路上を清掃する（首都圏清掃整理促進運動）など、日常空間で

非日常的な行為を行うといった活動を行った。

- 一〇 アープとして制作した「葛川住人帳」は『葛川明王院史料』に出てくる中世の住民の名前を書き連ねた作品だった。この史料に接している中で、中世の葛川の面白さに気づかされた。そこで展覧会后、明王院史料を読み直す作業を行い地域の成り立ちを論文としてまとめた。鈴木伸二、二〇一八年「中世の開発フロンティア：葛川の民族誌」『民俗文化』(三〇) 近畿大学民俗学研究所：七三～一四三

- 一一 藤田直哉編、二〇一六年『地域アート 美学・制度・日本』堀之内出版：一三～四三

- 一二 光岡寿郎、二〇一七年「2010年代アート・ワールド―藤田直哉編『地域アート 美術・制度・日本』を読む」、『コミュニケーション科学』(四五)：一六一～一六七

- 一三 Bourriaud, Nicolas. 1998. *Relational Aesthetics*. Les Presses Du Reel. 「関係性の美学」はその後、クレア・ビショップによって政治性が欠如しているとして批判された。ただし、ビショップも「関係性」そのものを否定したわけではなく、「敵対と関係性の美学」を芸術の主題としている。クレア・ビショップ、二〇一六年『人工地獄 現代アートと観客の政治学』(大森俊克訳) フィルム・アート社。

- 一四 ルネサンス期の絵画と社会の関係を詳細に研究したバクサンドールは、ルネサンス期イタリアのもつとも優れた美術評論家としてクリストフォロ・ランディーノを挙げ、そのテキスト分析を行っている。マイケル・バクサンドール、一九八九年『ルネサンス絵画の社会史』(篠塚二三男ほか訳) 平凡社を参照のこと。

- 一五 アートワールドという用語は哲学者で美術評論家でもあったアーサー・

ダントーが一九六四年に発表した論文の中で提起したものである。ダントーは、「何かを芸術作品として見なすためには、目では判断できない何か、芸術理論や美術史の状況、つまりアートワールドが必要」などと論じた。Danto, Arthur C. 1964. *The Artworld. The Journal of Philosophy* 61(19): 571-584

- 一六 哲学者であり、美術評論家でもあるボリス・グロイスはアートワールドでは「芸術を支配する言説が、芸術とアート・マーケットを同一視し、マーケット以外のメカニズムによって制作され伝搬されるいかなる芸術にも盲目でありつづけている」と指摘している。ボリス・グロイス、二〇一七年『アート・パワー』(石田圭子ほか訳) 現代企画室：一六～一七

- 一七 人類学者のアルフレッド・ジェルは、あるモノ(人工物)が指標となり、その指標から推論(アブダクション)が生まれるような場面を「芸術らしい状況」と呼んだ。Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press. p.13, p.68-72

- 一八 こうした見方は主に社会学の分野で精緻化された。アートワールドと作品の関係性については、ハワード・S・ベッカー、二〇一六年『アート・ワールド』(後藤将之訳) 慶応義塾大学出版会を参照のこと。また、アートワールドにおける主流派の変転については、ピエール・ブルデュー、一九九五年『芸術の規則・一』(石井洋二郎訳)、一九九六年『芸術の規則・二』(石井洋二郎訳) 藤原書店を参照のこと。

- 一九 アーティストと人類学者の協働については、Schneider, Arnd and Wright, Christopher ed. 2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Bloomsburyを参照のこと。人類学

者がキュレーションを行った展覧会としては二〇一六年にブルーノ・ラトゥールが主催した「リセット・モダニティ」展（ドイツ・ZKM）などがある。また、日本では二〇一八年六月号の『美術手帳』で「多元化する「世界」の描き方 アートと人類学」という特集が組まれている。

二〇 実は、こうした試みの萌芽的なものは、すでに戦前のフランスで見られた。人類学者マルセル・モースの講座には様々なアーティストが出入りしていた（ジオルジョ・バタイユや岡本太郎など）。モースの薫陶を受けた人類学者（ミシェル・レリス、ロジェ・カイヨワ、ジオルジョ・アンリ・リヴィエール、マルセル・グリオールなど）は、その後、シュルリアリズムやダダといった芸術運動の中でアートと人類学を融合させた実践を試みている。だが、このような人類学とアートの関係は、戦後、人類学の専門分野化が進む中で亜流となってしまっていた。シュルリアリズムやダダと人類学の関係については、ジェームズ・クリフォード、二〇〇三年『文化の窮状』（太田好信他訳）人文書院、Sansi, Roger: 2015. *Art, Anthropology and The Gift*. Bloomsbury を参照のこと。

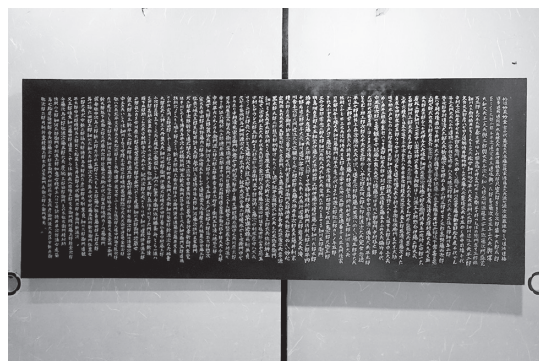
二一 アートで人類学を「やる」とどう表現は、Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge. p.8 © "To carry out anthropology with art" という記述を参考にしよう。

（付記）

本稿の執筆に際し宮田清彦氏より作品の写真を多数提供頂いた。また、上田哲郎氏にはインタビューに関する呼びかけをして頂いた。インタビューを引き受けて下さった作家方も、わざわざ時間を作って頂いた。ここに謝辞申し上げます。



写真① アーブ作「イチモンタモレ」(鈴木撮影)



写真② アーブ作「葛川住人帳」(鈴木撮影)



写真③ アーブ作「セキノフダ」(宮田清彦撮影)



写真④ アーブ作「棚田の原風景」(鈴木撮影)



写真⑤ 原康浩作「無題」(鈴木撮影)



写真⑥ 八太栄里作「無題」(宮田清彦撮影)



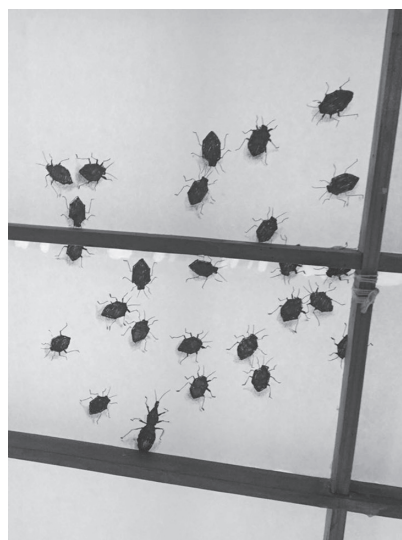
写真⑦ 渡部真由美作「すぎさん」(宮田清彦撮影)



写真⑧ 水野浩世作「普賢菩薩」(宮田清彦撮影)



写真⑨ 水野浩世作「無題」(水野浩世撮影)



写真⑩ 水野浩世作「カメムシ」(水野浩世撮影)



写真⑪ 小泉光子作「繩の休憩」(宮田清彦撮影)



写真⑫ 安田操作「トキノナガレ」(鈴木撮影)



写真⑬ 浅井吉弘作「無題」(宮田清彦撮影)



写真⑭ 久貝穰作「トキノホネ」(宮田清彦撮影)



写真⑮ 加世田悠祐作「bud」(宮田清彦撮影)



写真⑯ 中野亘作「魂魄草群生地」(鈴木撮影)



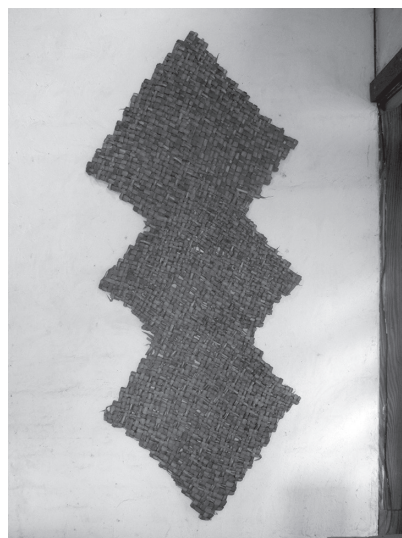
写真⑰ 阪田志穂作「還らずの墓標」(宮田清彦撮影)



写真⑱ 阪田志穂作「無題」(鈴木撮影)



写真⑱ 松原佳代作「このみちをゆきてはかえるいまむかし」(宮田清彦撮影)



写真⑳ 松原佳代作「2016 年末の自画像」(松原佳代撮影)



写真㉑ 立石啓子作「杉林の中で想う(繭玉の気持ち)」(宮田清彦撮影)



写真㉒ 立石啓子作「祠に佇む」(鈴木撮影)



写真㉓ 立石啓子作「始まりの大岩」(奥田美紀撮影)



写真㉔ ハラチグサ作「過ぎて行くもの」(宮田清彦撮影)



写真② 向沙知子作「寄りかかる船」(宮田清彦撮影)