

奥脇嵩大さんと話す

: 56億7千万年後のミュージアム

Vol.1 主語を小さくしていく 一みみず、安藤昌益、偽石器

O: 奥脇嵩大

S: 志賀理江子 (PUMPQUAKES)

C: 清水チナツ (PUMPQUAKES)

Y: 長崎由幹 (PUMPQUAKES)

T: 佐藤貴宏 (PUMPQUAKES)

K: 菊池聡太郎 (PUMPQUAKES)

O: こないだ3月の終わりに、リボンアートフェスティバルの配信イベントありましたね。そこでの石倉敏明さんと志賀さんの対話、視聴させてもらいました。

そこで改めてね、「2021年は東日本大震災から10年という節目の年」とか言いますがでも節目というのがよく分からなくなってきた。だって志賀さん自身が全然、未だに混乱していた。トークの中でそのことについて言葉を振り絞って話そうとした影響か、その時どこかごちなく、語りにくそうにしていたのがすごく印象的で。その語りにくそうな志賀さんに、僕自身が抱えている語りにくさを重ね合わせてみてしまった部分があって、いやなんというかね、勝手にすみません(笑)。

でも他人事ではない噛みあわなさがここには展開しているぞと感じて、何年かぶりでしたけど思わずメールして。そしたらすぐに志賀さんからすぐに電話が来て「あのトークの最中は少し怖かった」と。

S: いや、本当、すぐに電話してしまいました、あの時は。

石倉さんと話していた時、多分、私自身がどうしようもなく抱える近代的な、つまり安全・清潔・便利な人間社会で生まれ育ったことによって育まれたナルシスティックな全能感覚・っていうか、いわゆる「野生」とは真反対にあるような価値観を、自分の中にじっとりと感じた瞬間があったんですね・・・だから、奥脇さんはオンラインで聴いていても、それに気付いたんだなあって。

O: ありがとうございます。そう近代、近代が問題だと思うわけですよ。話大きくしちゃって恐縮なんですけど、震災のことが本当大きくて今のコロナ禍もそういうところがあるけど、改めて人間は自然と以前のように関係できなくなったというか、両者を一対一の関係として捉えられなくなってきた。

特に産業革命以降の人間には自らの労働をもとに自然を客体化させる過程で資本と見なして、それを元手に自らの生活圏を広げていった歴史があります。そうした近代に頭から足の爪の先までどっぷり浸っていることを私たちは誰ひとり否定することはできない。否定しては生きていられない。でも一方で人間の労働が自然を資本化する、そんな自然支配の行きつく先が人の種としての絶滅であることを、先の震災や昨今のコロナ禍が示してしまっているって思うんです。

だからそんなことの繰り返しは正直やめたい。でもそれって自分自身を成り立たせてきた人間性を否定することだから簡単にはできない。予め負けの決まった感がある賭けのテーブルにつくことに恐れや遠慮を感じているうちに自分が何と勝負しなければよいか分からなくなってきた。いや、分かっているのだけれども分からないふりをしてきた。なんかね、今発すべき言葉を埋めて、捨て置いてしまうことを自らの仕事として引き受けて、ここまで来てしまった・・・という気がするんです。

仕事ってところで言うと美術館の学芸員じゃないですか、僕。美術館ーミュージアムって作品を収集・保存・展示・調査研究・普及する、という機能のもとに近代市民社会において成立した場所ですよ。そこで作品は保存と公開、といったような相矛盾した分裂状態にありながらも全体としてはそれらを統一した状態に置かれる。その先で矛盾を止揚し、作品を社会的に機能させ、永続的に顕彰させる担い手としての役割が期待されます。

いわば個々の表現行為を芸術として形にして、社会全体に供しようとする場所がミュージアムですけども、そこで僕の自己欺瞞は、ある意味とでもうまく機能していた気がする。

・・・だから何だろうな。いつの頃からか頭の中で、イヤホンケーブルがカバ

ンの中でいつの間にか絡まりあって取捨つかないような感じの状態がずっと続いています。でもようやく最近、近代を脱するための言葉とか枠組みとかを探そうという気になってきてる。なぜ今なんだろうね。今日もコバルトラインを車で走ってここまで来ましたけれども、そこでの防潮堤のある景色、そこに何か非常に壮大な、作品的なものを感覚しまったからなんだろう。でもそう見えたからこそ、そこから何かを見出して、解きほぐして、編みなおせると感じた。

僕自身に引き寄せて言えば、ミュージアムが有する機能を総点検して語りなおすことを介して、人が、統合されない全体としての自然を感覚するための場をひらくことができるような気がした。そんなようなことから世界との織りあい方を探るようなことをしないと、と。うん、自然と思えてきた。

今回、志賀さんと複数回トークをさせてもらうんですけども、その中で何に手をつけようとしているかというところ、ミュージアムの成立基盤としての統合状態以前の、分裂状態の中で事物や表現行為をいかに語りなおせるか、といったことをやってみようと考えています。統合失調症的な状態をヒントにミュージアムを立ち上げなおしてみたい。あるいは理路整然と狂気について語りたい。

精神科医の中井久夫さんという方がいて、文明と統合失調の起源を、根を同じくするものとして説いておられます。ここでの「文明」は「近代」に入れかえても通用するのではないかな。物事を統合して知覚する以前の状態、すなわち統合失調症における現実と想像の〈あわい〉のような状態をヒントに、先ほど言った「人が、統合されない全体として自然を感覚する」ことにおいてミュージアムはその機能をいかに発揮しなおせるかを考えたい。そうすることで僕個人としてはようやく世界に対して織りあいをつけることができる気がする。現実と想像のあわいにみる、様々な事物の分裂した・欠けた・はみ出した状態は生の複雑さや自然状態を示すものとして考えることができると思うんです。

そんな数多のフラグメントを噛みあわせるメディアムとしての役割をミュージアムに託そうとする、ということですね。そんなようなことを考えながら語りを展開していこうと思っています。今日はその第一回としてミュージアムが扱うべき事物-フラグメントについて語るわけですが、そのために主語を小さくバラバラに、かつ具体的に設定して展開していくことになります。よろしくお祈りします！

この対談って公開するんですよね。皆さんと喋ってるこの人は何者だ、ということで一応。自己紹介として過去にどんな展覧会やプログラムを企画してきたか、二つ三つ例を挙げて紹介したいと思います。

まずは2014-2015年に開催した「光の洞窟」という展覧会。KYOTO ART HOSTEL kumagusukuというゲストハウスを会場とした関係で昼夜問わず滞在して作品鑑賞ができるので、そういった会場構造自体が作品を「見る」ことを捉えなおす経験の場になるなと思ひ。それで「見る」意味を再発明するような構造をもった作品を紹介するグループ展を作りました。

ウェブを用いた実験的な作品制作で知られるアートユニット exonemo に古いキーボードが燃えていく映像作品《exonemo.com/fireplace》を出してもらって、夕方から夜明けまで、暖炉の火を見るようにして展示しました。その脇には4つのモニターを縦に並べて、モニターにはそれぞれ白く塗られた人間の身体-頭部・胸部・腹部・脚部が映し出される《Photoplasm》という作品。モニター画面は身体の周り以外が白く塗られていて、塗りの複雑なマチエールとデジタルメディアのフラットな表面とは、表向き分裂しているようでも中のコンセプトとしては連続しているという感じで、作品展開を介して事物や身体にまつわる感覚が攪拌されていくような空間がここでは生まれていた。

それでそうした拡張性をよりイメージの問題として展開させているのがこっちの天野佑子さんの写真作品で。国立民族学博物館の収蔵資料を撮影した連作、世界中で撮影された自然の断片を木の立体表面に出力した《Untitled》とそれらを平面にして客室に展示したシリーズ《海辺》で構成されています。「見る」ために用立てられた写真という状態を自ずからそうであること、という意味での「自然(じねん)」に読みかえる展示でした。

特に民族学博物館の写真に関して言えば、ミュージアムにモノが収集された状態って写真とも似てると思っていて。つまり博物館資料っていうのは本来現地で作られ・使われ・所有されていたものが博物館のために用立てられてしまう、別のメディアム化を強制するっていう部分で写真が置かれている状況にも近いなと。そこに Sarah Vanagt のアフリカの子どもの死と再生にまつわる人形遊びを取めた映像作品や、エンサイクロペディア・シネマトグラフィカという戦後ドイツの科学映像のアーカイブ事業から動物の動きを取めた映像を抜き出して一緒に展示しました。

光の洞窟：＜見ること＞の再発明



アグロス・アートプロジェクト 2017-18

明日の収穫：制作における協働性と個別性の実態把握



クマダスクでは「見る」ことの可能性を炙り出していくようなことを行っていたわけですが、その後青森ではミュージアムを考える上でもその機能としての収集や展示以前、その主体となる制作行為における協働性とか個別性、そうした制作内部における主体がどんなレイヤーやタイミングで発生して機能するのか、もっと細かく考えてみたいと思いました。

そうしてその時は、米作りから派生させる形で作品制作したら色々そういうことが展開できると思ったんですね。「アグロス・アートプロジェクト 2017-18 明日の収穫」という名前のプロジェクトとして展開しました。米作りって基本的に集団でやるのでね、その集団的な体験や身体知のようなものを、そこに関わってくれる作家や参加者らと共有しながら事を進めつつ、作家がリーダーシップを取らざるを得ない部分も多い作品制作を同時に展開する状況をつくることによって制作主体や土壌を整えるようなことをやっていました。

こういう感じ・・・秋田の農家で多摩美卒の画家でもある齋藤留璃子さんに指導してもらいながら美術館の敷地内で米を作って、できた米はすりつぶして皆で画材にしたりとか。米以外にも美術館周辺で採れる植物素材を集めながら、それで染物をしたり、テキスタイルのようなものを作ったりとか。そうやってみんなで獲得した主題や素材を画面に落とし込みながら、画面の中の大きな部分を画家の大小島真木さんが描くというのをやったんです。

一つ印象的なエピソードがあって、制作の中で米作りについてはボトムアップですごくうまく進行できたんです。稲の生育状況とか、そこに合わせた育て方についてのアイデアを共有したりして。でも、米を画材にするってなったときに「食べ物を遊びの道具にしているのか」という一悶着があったりして。

ちょうど耕作から制作への境目のところで素材についての扱いが問題になった。何回か議論をはさみまして、神社に米を奉納するような気持ちをもつ、つまり美術館に米による絵を奉納するみたいに作っていったら今回のこれ、この行いはきっと大丈夫だよっていうことになりました。だから作品を制作する行為にはどこまで行っても個別性が付きまといつつ、作品の載せられる「想い」の部分とか、「ディテール」の部分のところに集団性ってものが発揮される余地があるんだってというのがここでは浮かび上がってきたんです。



S：食べ物を遊びにしているのっていいのって一閃着はどなたが言ったんですか？

O：参加者さんから発してくれましたね。「じゃあ次は米を画材にしましょう」と言ったら、「そんなことでいいんですか？食べ物ですよ？」って。農家の方とかではなかったですね。普通の・・・お母さん。

S：その方の真意が知りたいなって、つい思うんですけど、米粒は一粒たりとて無駄にはいけないというような、米は神様だという感覚、山内明美さんが書かれているような「稲作とナショナリズム」のようなことで言っているのかな、それとも、飢餓の記憶として反応されたのかな。

O：社会の構造的な問題にとって米がどうこういうよりも、ほんとに「勿体無い」という感じでしたね。だから飢餓の記憶にはつながっているのかもしれない。人の生存を確保する、生をつなげていくためのものを作品作りという、いわゆるサービス業のようなものに供しているのっていいのって。

T：だから、その循環に入っていないからってということですよね？

O：そうですね

S：チナツさん、長崎さん、現在住んでいる住んでいるメキシコ、オアハカではどう捉えられると思いますか？

C：祭壇の手入れは日常的で、食べ物は儀式の飾りにもよく使われています。

Y：文化の根と言ってもいい部分だと思うんですけど。

C：日本でも、仏壇や神棚に、ご飯やお水を毎朝お供えするようなことはあると思うんですけど、メキシコの場合は、そこに「装飾」の要素も入り込んでくるんですよ。果実に糸を通してつないで飾り付けたり、タマネギでリースのようなものをつくったり。作品とはもちろん言えないんだけど、あれ、これ、志賀さんも作ってなかった？みたいな。ほら、志賀さん、薬とかで巨大なリースみたいなものを作ってたじゃないですか。

S: あ〜！思うままに作ったら女性器みたいになったやつね。笑

C: なんか、そういうものを日常的に作り続けているから、食べ物が単にお腹を満たすものっていうだけじゃなくて、儀式とか飾るもの用に、それによって先祖や信仰とつながるといことも重視している気がしますね。だから、そういうことに対して、食べ物を使うのはもったいないみたいな事は、あまり言われないうちかもしれないですね。

Y: あらゆるマテリアルが、食べ物だけじゃなくて、紙だったりなんでも、全ての事象は何かからできているので、全てのマテリアルは等価であるという感覚はメキシコの方が強くあると思います。食べ物だから、っていう理由はあまり浮かび上がらない。行為が、何か表現のようなものが、食べることと一緒に価値がある、みたいなことと同時に、食べ物と他のマテリアルはそんなに差はない。

S: それは、メキシコにも飢餓への恐怖はあると思うんだけど、そういう時代を経ても、食べ物だけが神格化せずに、あらゆるマテリアルは等価であるというメンタルを保ってきたのには、何が理由としてあるのかな。

C: 私たちはオアハカの状況しかわからないですけど、オアハカは特に農業が盛んな地域で、自分たちで食べ物を作ってきたという強さがいまでもあるんですよ。セントロって言われる私たちが住んでいる街の中心エリアが、2キロ四方なので仙台の街中と同じくらいの広さですけど、その中に、10くらいの市場があってそこで新鮮な食べ物を毎日売っています。ホームレスの人や物乞いしている子とかもいるけど、生産者の人とか、市場の人、屋台の人たちが、その人たちに食べ物を分けているのをよく見かけます。だから、どんなに貧しくても餓死しない状態っていうか。

Y: あと、食べているものと、作っているものがオリジナルメキシコのものが多いような気がして、だから、決定的な飢餓、日本の場合は米ができなくてアウト、っていうのはあまり起きていない。見聞きする限り、大飢饉があっただけということがあったという事は一回もきたことがないです。だから、土地が肥沃であるってことと、気候が温暖であるってこと、土地がでかい、あと何よりもオリジナルな生産をいまでも続けている。

C: トウモロコシ、チレ、豆などの在来種がいまもたくさん残っていて、その種を残すためにアーティストも連帯して活動しています。また、土地に負荷をかけすぎないで、自然環境を継続していくミルパ・ソラールという伝統農法をずっと続けているから、所得は低いが食べ物も自分たちでつくっているので、食糧不足などの危機的状況に陥らないんだと思います。あと、食べ物を作っている人が近くにいると、安心感があり

ます。どこでどんなふうにつくられ、それがどんなふうに使われて排泄されるか、その循環が見えるんです。

T: 日本の東北地方が、もう2年1回のペースで飢饉に襲われた時期もあったわけで、そんな状況で農業を営みに入れて、元々は狩猟採取して、その方が飢餓がなかったっていうから、寒冷地と農業のマッチングはあまり良くない感じなのかもね。過酷な場所で農業をやらなきゃいけなかったってところで飢餓が起こって、そういうことが繋がって、さらに輸入とかが頼るようになって・・・国策による農業の限界というか。

Y: メキシコの在来種、ベーシックなトウモロコシはめちゃめちゃ強いし、豆とか芋とか、その青果物のバリエーションも持っている上に、強い在来種を育てているっていうのは、まさにそういう合わないことをしてこじらせないようにするためだと思う。

T: 奥脇さんが、アグロス・アートプロジェクトで、作品のマテリアルのところを考えていったっていうのは、今の話と繋がるよね。どこから来たものを使って作品を作るかって、循環を考えたときに、素材ってものをどうするかって、作る時考えるじゃない？今ほら、小積浜の小野寺さんところでも、どういう素材を使うかって、ほんと、現場にいるとすごく感じる、アートフェスティバルのゴミってさ、めちゃめちゃすごいじゃない。

O: もちろんコメって毎日食べているから身近だけど、でもだからこそ純粋なマテリアルとして「はい」って出されたときに、やっぱりちょっとびびったんだと思うんですよ。

コメがキッチンでないところにある、なぜか美術館の・・・WSとかやる部屋に？っていう。制作のマテリアルとしてのコメと、食べるコメ、どう違うんだらうって混乱する。で、オアハカみたいに、生産と消費のサイクルが街中でも生活の中でちゃんと生きていて見ることが出来る環境にあつたら、別に美術館にマテリアルとしての米があるっていう状況は自然に受け止めて制作の側に寄せられると思うんだけど。ただ日本の場合は近代の都市化が進んでいく中で、そういうマテリアルが生み出される現場っていうものを、生活の中で分断させる傾向にあるじゃないですか。

そういうマテリアルがどこから来たのかっていうのを棚上げにしながら、ただそれらは、都市に住む人々に供給されるものである。そこで私たちは何が生産されていて自分たちが何を消費しているのかが本来的には分からない。芸術制作というフィルターをかけないとマテリアルの強さ新鮮さに向き合えないことは私たちにとっての幸福でもあり不幸でもある、と。

でも作品も、オアハカのような感じで、生活と表現の延長のような形で作れるのがベストなんだろうな…。うん。このあたりに、これからのミュージアムに何が必要かということを考えるヒントがあるんだと思います。

作品も素材もひっくるめたマテリアルとの直接の出会いを介して世界とどのような形でつながりなおせるのかを考える鍛錬の場所、のイメージ。そこをね、重く受け止めたいと思います。

S: あらゆるマテリアルが等価であるという感覚が、私は主に消費者として生きすぎていて、供給される立場を抜けきれなくて、あまりないような気がする。例えば、畑にはえる食べ物を見て、これは食べ物で、これを食べるとこの食べ物は体の一部になっていく、みたいな繋がりが全く持てていない、ぶちって切れている。

でも、私も子供に、ほら食べ物で遊ばない！って言っちゃうんですよ。手で食べ物をコネコネして、食べ物をもて遊んでるのを見るとつい言ってしまふ。それで、ちょっと脱線するけど、チナツさんから教えてもらった、ジロックスさんというアーティストの方が癌の闘病の最後に日々の食事で絵を描いた本がすばらしかった事を思い出しました、チナツさん少し説明してもらってもいいですか？

C: ジロックス（今井次郎）さんは芸術家で音楽や演劇でも活躍した方なのですが、癌の闘病で入院しているときに、ミールアートというのを始めました。出された食事のトレイをキャンパスに見立てて、病院食で動物やいろんな顔、風景をつくって今日一枚として毎日 twitter にアップしてたんです。彼はそこにあるもので表現をし続けるっていうのをやり続けていたんです。残念ながら2012年に亡くなってしまいましたが、大変な状況なのはジロックスさんなのに、わたしは毎晩、ジロックさんの twitter に励まされていました。

S: 本の最後に、バナナでジ・エンドと描いてたね。

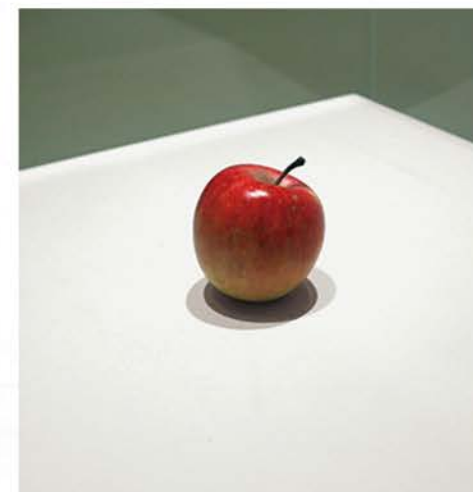
C: 最期までユーモアのある人だったから、病院で投薬治療を終えてしばらく家に帰れるってなったときに、「久々にシャパに出れる、シャバダバ・シャバダバ」とか、Twitter に書く人だった。

O: 本当こういうところ、美術と生活の交わるところにミュージアムが働く余地を見つけないって思うんです。

2019年に青森県美で、「青森 EARTH2019:いのち耕す場所」っていう農業仕事と現代美術を繋げる展覧会というのをつくったことがありました。そこでテーマにしていたのが、「いのち」が働くことと「かたち」を作ること、お互いがお互いを補完しあって、作りあっていくことを考えようということ。雨宮庸介さんという方に青森の林檎農家の方を取材してもらって「普遍的な林檎」、誰が見ても完璧に林檎だと思われる形とイメージを兼ね備えたオブジェクトを農業で作ろうとするプロジェクトを紹介してもらった。

アーティストコレクティブのオル太が千葉の休耕田でコメを作っていたので、その本拠地兼制作スタジオのように使用していた《耕す家》を美術館の中に移設してもらって、米作りが行われていく空間と、作品が作られていく空間を美術館のなかに入れ子状に存在させた。そこには江戸時代の青森ゆかりの思想家で「安藤昌益」という方の、米作りに基点に世界がどのように循環していくかを示したテキストを紹介しました。

いのち耕す場所－農業がひらくアートの未来：いのちと形の相互扶助の場をつくる



雨宮庸介《りんご（普遍性）2019》（2019）展示風景

で、そうやって作って行った展覧会なんですけど、個々の作品を見せる場所としてはそんなに悪くなく作れた、むしろかなり会心の出来だったんですけど、全体のコンセプトである「いのちと形の相互扶助の場を作る」を美術館という場所に適切に布置することができたかという結構自信がなくて。

美術館展示だからこそ置けなかった要素もあって。例えばオル太の《耕す家》もその夏の台風で被災してトイレ部分なんかは倒壊してしまって。それを展示しようかという話も出たんですが、結局美術館に持ち込むのはハードルが高かった。でも今思えば排泄物を貯め置くトイレを作品を収集する美術館に置くのに何か方法はなかったか・・・なんて今更ですが思ったりすることもあります。

だからコンセプトを立てるのはできたけど、それを実際の美術館の中で空間化するってことはちょっと難しかったなっていう。でもそれは何に起因しているんだろう。私見ですがそこには日本の、特に近代農業と美術館との相性の良さのようなものがあると思っています。

この展覧会の準備中、改めて思ったのが日本における農業って近代性獲得のためのメディウムなんだということ。それは例えば家庭菜園や家族農業の単位における、人の命を支える手立てとしての農業とか、そういうんじゃないところで、米作りが機能する部分があるじゃないですか。

さっきちらっと志賀さんも言っていたけど、山内さんのいう天皇に結びつくとか。国家基盤としての農業が日本においてはやっぱり今も強力に機能していて、そこでマテリアルとしての米=天皇は政治の方のマツリゴトのためのメディウムとして神と人をつなぐ機能を有している。天皇は昭和天皇の代から皇居で春に田植えをするようになったし、何より秋の新嘗祭ではその年の新穀を神前に供えて収穫を感謝しますよね。制作された作品は美術館に収集される。

その時に米の白さとホワイトキューブの白さはなんかこう、ダブって見えますよね。天皇という上位存在と私たちという国民存在をつなぐところに作られる米や作品があって、それがおさめられる場所として国家やミュージアムがあるという。両者の相性が良すぎる。

バタイユ曰く「水の中に水が存在している」ような状態。だからこっちとしては農業と芸術をあわせた展覧会をつくることで生と形の循環のあり方を新しくしようとか、そういうことでやっていきたいと思っただけで、両者の根が同じすぎてどうやっても自己批判から先に循環の輪が広がらない。

うまく個々の作品を展示できればできるほど、それが既存の国家やミュージアムを温存させる結果につながってしまう敗北感がありました。

「じゃあ美術館じゃなくて芸術祭とか野外とかでやれば」と言われればそういうことでもないのが難しいですね。問題はもっと制度の深いところに根を下ろしているわけで。なんか色々限界がきてるんでないかな、別の形でアウトプットしないといけないあって思ったときに、そのとっかかりになるかどうか、とにかく事故的な出来事として美術館内の水ポンプ故障っていうのがあったんです。

5月2日のことでした。青森の県立美術館では水が内部に貯め置かれていて、それを電気で動くポンプを使って上げ下げしながら上下水道を使っています。下水は大丈夫だったんですけど上水路をくみ上げる部分が故障した。手洗い場が流れない。コロナ禍を考えると手が洗えないのはまずい、なので1日休館してなんとか復旧したんです。

で「ああこういうシステムに頼らないとここでは手も洗えないのか」と改めて衝撃を覚えました。だから電力由来の施設としての恒常性を確保するための近代的なシステムに、いかに自分が、特に美術館という構造が取り囲まれているか、でその中で手を洗うか洗わないかといった日常のかつ素朴に身体的な選択すら、その中に紐けられてコントロールされている状況っていうのがやばいなあと。

その破綻の一部が露出した今の状態から、別の何かを編むことができないかと悶々は加速する一方な今日この頃でしたので、いや本当、今回それをお喋りする機会がもらえて有難い限りです。

S: メキシコの美術館はどうですか？

C: コロナの影響で、美術館や博物館、図書館などの公共施設は全て閉じています。でも、それに準ずる施設として「Casa de la Cultura (文化の家)」がオアハカの街中にも、田舎の集落にもあって、そこが郷土資料の展示や、地元の作家の作品も紹介しているし、おばちゃん達が集会場としても使っているし、台所もあるし、ダンスや絵画の教室もあるし、で、かなり活発に使われています。日本で言うカルチャーセンター？や規模の大きい公民館みたい感じなんですけどもっと日常的に使い倒されているような場所です。

村の人たちが自分たちでお金出し合っただけのビルを建てていたりするんですよ。それが、各村々にあって、いま私たちがインタビューしているアーティストとかも、最初の芸術との出会いや制作のきっかけとして、この「文化の家」のことを話す人は多いです。それが市場の隣などにあるから、町外れにあるわけでもないんです。

で、水道の話題が出ましたが、水や排泄のことは、メキシコでの生活でよく考えるようになりました。オアハカは水が少なく、今住んでいる家はまだいい方だけど、3、4日断水とかしょっちゅうだし、飲み水も水道の水は飲めないからガラホンって言われる、20Lのボトルを買ってきて飲む。トイレもすぐ流れなくなるんですよ！

だから、小さなバケツを用意しておいてそれに水をためて勢いで流すとか。そもそも上下水道がない飲食店も多くて、外に大きな雨だらいがあって、それでトイレは流しましょうとか、トイレトーパーもトイレには流せないから、ゴミ箱にためることになる。そうすると、一日にどれくらい紙使っているか、よくわかる。水も、ガラホンの減り具合を確認しておかないといけないから、一日でどのくらい水が必要なのかわかる。だから、自分たちがどれくらいのものを使っているのか、なにが過剰でなにが不足しているのかがわかるようになりました。

あと、「自分の身は自分で守りましょう」みたいに、自己判断に任せられる部分が多すぎます。だから、地震や台風、もしくはデモとかでガラスが散乱している状態とか、大木が倒れているとかよくあるんですけど、その一角だけガムテ貼って、お店などはそのまま営業していることがよくあります。あ、これで営業するんだ、みたいに最初はとてもしょこりました。笑

半壊状態でも、「自分で大丈夫かどうか判断して入りましょう」みたいな感じ。だから、例えば店側がお客さんの安全を完全にコントロールするんじゃないって、「わたしたちは、この状態で営業しますが、大丈夫かどうかは自分で決めてください」というスタンスです。

S: 立ちションは多い？

Y: 多くはないね 笑

C: 昨日いたじゃん、車にしたた。

Y: それは酔っ払いでしょ。有料のトイレがたくさんあって、貧しいけど、トイレはただじゃなくて、当たり前だけど、日本だけどサービスの一部になっていて、目に言えない形でほかに含まれて。

S: トイレ貴族っていうか、トイレヒエラルキーもあるよね。

Y: あ、でも綺麗なトイレは、お金ある人しか行かない施設にあるんで、全部無料です。

S: そうか〜！日本で、野糞を買っている方、いますよね。井沢正名さん。

C: 山間の集落とか、大きな道路沿いとか、ガソリンスタンドとかトイレはすべて有料です。お金を払うからといって、きれいなトイレではないです。

Y: 貧しくてトイレ作れないようなところに、そういう商売が生まれてもいて。紙を20円くらいで買って、でもそんな綺麗ではない。

K: 確かに、インドネシアもそういうトイレはありました。

C: 実際、食べ物でお腹壊すこともしょっちゅうなので、安心できないんですよ。だからどんなトイレでも、トイレ使わせてくれてありがとう、めっちゃありがとう、もっと払わせて、みたいな気持ちになります。で、友達とかが家にきても、用を足した後のティッシュを流せないし、「流れない助けて〜」っていう展開もよくあるから、ちょっと仲良くなると、お互いのそういうの見ちゃうんですよ。相手のウンチ知ってる、みたいな。

O: 面白いね。

C: 漫画家のいがらしみきおさんが、日本の出生率の低下や、セックスレスの多さは、水洗トイレになったからだって、以前、話して下さったことがありました。性的なものがあれで奪われたと。生殖、排泄ってすごく生々しいことで、で、それを隠してしまっただけで清潔にしすぎたせいで、生きていることの生々しさに耐えられなくなった、と。で、それは、なんとなく、食べ物が近くにあるってことや排泄物を日常的に目にするっていうことが、生のエネルギーと関係していると感じます、生活の中で。

C: 美術館の施設よりも、文化の家のような、表現の基礎となるようなものを学んだりする施設が充実しています。

だから誰かの表現したものを鑑賞しに行くというよりも、まずはどんなことでも自分たちでやってみましょう、というスタンスです。誰しもが作り手や表現者である、という感じ。それ以外にも、若い作家たちがどこで作品を発表しているかという、自分たちで作った工房と展示スペースを兼ね備えた「タジェール」を街中で共同運営していて、そこで発表もすませてもらっているので、基本的に作品発表の場として美術館を前提にしていないんですよ。

「手で作ったものを街の人に売ってというのは、農家もアーティストも同じでしょ」っていうスタンスが結構あって、毎日コッコツ手をかけて作って、それを直接販売するみたいな感じでやっています。

だから、展覧会が決まっているから、そのために制作をするっていうアーティストは、ほとんどいない。パンデミックでその機会自体もないのかもしれないけど、でも、彼らは美術館での発表を目指していないし前提としない感じがありますね。

ただ、それを見ていると同時に感じるのは、美術館のような施設が機能していないことで、彼らの活動がアーカイブされていかないというデメリットがあって。それは、オアハカのアートシーンが抱える課題だと思っています。作家は作品を作り続け、発表し続けているんですけど、作家のアートヒストリーへの位置付けとか、個別のプロジェクトがたくさんあるけれど、どんな全体像が見えてくるかなど、キュレーションをやっている人がほぼいないんですよ。その点に関しては、美術館のような施設がこの街で機能していないことの、残念な点です。活動はとても活発なんだけど、全体が見えてこないし、過去の資料がほとんどアーカイブされていないから、リサーチがすごく難しいんですよ、「今、ここ」っていうことしか見えてこなくて。

でも、そういうことを考えつつ、この動き続けている状態が街の中にずっとある…というのは、文化が活性化して生きている状態だから、そもそもミュージアムに保管し、保護する必要がない状態なのかな…とも思ったり。

O: 美術館のアーカイブ機能っていうのはすごく大事ですよ、展覧会を作る方に注目が行きがちですけど、展覧会も作家の活動を検証したりしながらアーカイブや作品の収集活動に結びつく面はあるけど、でもどうしてもイベント的に消費されがちなのがあるじゃないですか。

だから展覧会があってそこめがけて準備するというのもいいんですが、何かそもそも順番が逆だよなということは思いますよね。ある思考なり実践なりの持続がずっとあって、それが時々亀が呼吸するのに水際に鼻だけ出すみたいに展覧会として形になる。その背後には膨大なアーカイブがあるよ。

その先でミュージアムにおける生産と消費っていうエコシステムを、うん、もう少し別の形で伸ばして行くってことをやりたいとは思いますが。今日、青森の県立美術館という原発とかと並んで近代性の限界地点にメキシコにおける文化の家と生活の延長線上にある工房での発表空間が接されたことで、なんかそういうところに、近代性を抜ける具体的なヒントがあるので、と思うと、今日は本当にいい話聞かせてもらってます。

実はこっち来るまでもう少しややこしいことを考えていて、脱線するかもですが挟んでみようかな。近代の殿堂としてのミュージアム、その限界っていうものを、あえて近代性を増幅させたり乱雑に使い倒したりすることによって脱却することができるんじゃないかとも思うんです。

そう思ったきっかけが An Art User Conference (AAUC) というアーティストの橋本聡さん、美術批評家の松井勝正さんらのアートコレクティブがありまして、2014年にロバート・スミソンの存命で、日本で制作していたら、という仮定のもとにスミソンを実践する「Robert Smithson without Robert Smithson」のプロジェクトを宮城の風の沢ミュージアムで展開したネオ・コンセプト系の集団です。そのAAUCが2017年に作品の一つとして発表したテキストで「《宇宙》は最古のレディメイド」というものがあります。

そこでの「宇宙」って実際の宇宙というよりも概念として抽出されたものだと思うんですけど、要は「宇宙」の概念を、古代のアリストテレスやプラトンなんかが見出してきているわけだから、宇宙は人間が認識したときに生まれた最古のレディメイドである、と。その中で「作品とは知覚から運動に至る様々なスケールにおける行為アルゴリズムを他者に植え付ける装置に他ならない」というような言い方をしています。

これってかなりハードコアな理論展開だと思うんですが、僕流に読み替えてしまうと、コンセプトは作品制作を介することで身体知の次元に置き換わり、他者と共有されることが可能となる、ということを行っている気もするんですよ。だから芸術や美術館を介して近代を使い倒すことで、近代や古代以前の人と宇宙の結びつきを取り戻すための場としてミュージアムを拡張して考える、ということまでできる気すらしています。このトークシリーズでどこまでたどり着つか未知ですが、そういうことにもつなげてミュージアムを考えたいですね。



オル太《耕す家》(2019) 展示風景左壁面に青森の教育版画、奥壁面に安藤昌益(1703-62) テキスト「自然の世の論」掲出

○展覧会ふり返り：構造における個／全体としての成功／失敗
自己批判の機能不全

○2021年3月27日：石倉さん、志賀さん対談

○2021年5月2日：青森県立美術館内水ポンプ故障

今日のミュージアムにおける「有用性」は、おそらく機能的限界を迎えている。だがそれはミュージアム自体の限界を意味しない。限界線上に在ればこそミュージアムとそのコレクションは私たちの生に埋め込まれた「呪われた部分」(G. バタイユ)のインデックスとして、正史洞窟壁画以来の大きさや切実さを伴いながら私たちの眼前に再起する。本来ミュージアムとはそんな生と死が入り子状に連続する〈あわい〉の場である。私たちに必要なのはコレクションを送られるべき熊のように用立て、かつ受け取る眼を養うことだ。たとえその果てにコレクションのある／なしが等質化したとしてもミュージアムは消滅しない。(人間・非人間を問わず)「見る者」あれば、地球が灰になってなおミュージアムは経験として原理上そこに再生が可能だからだ。蜜は灰に、灰は蜜に。

これが、以上の考えをまとめたものです。どうなんでしょうね。かなりバタイユを自分流に読み替えていますね。というかこちらの理解が追いついてないのでそのくらいしかできない。詳しい人は怒ると思います(笑)。

「呪われた部分」っていうのは、人間の営みとしての生産消費を考えたときの消費の部分なんですけど、バタイユはこの消費の部分にすごく重きを置いていて、太陽から降り注いでくる無限のエネルギーっていうのを、地球上に住んでいる生物っていうのは基本的にうまく使えていない、と。個体としての生存の維持に必要なエネルギーに比べて太陽のエネルギーは膨大すぎるんです。で、その膨大すぎるエネルギーっていうのを、人間は生存のために使いながら使い倒す方法、無限のエネルギーをよりよく消費するやり方を考えなければならないっていうことを言っているんだとこう解釈したわけです。そのことは猿が人になった瞬間からの宿命のようなこととして言っても良いかもしれない。

ただ特に近代以降それがちゃんとできていないと。生産行動を次の生産行動に結びつけてしまうことで生産消費の意義がちゃんと機能していないと。消費というものが生産消費のサイクルにきちんと位置付けていられないから変な消費の仕方が起こる。世界大戦のようなねじけた消費の仕方として表象されてしまう。原発のような、より閉じられたサイクルとしてのエネルギー構造を別で作ってしまう。じゃあ太陽からの無限のエネルギーの贈与っていうものを近代以前は何が担っていたのかというとシャーマンの儀式、供儀の要素、そこでは生贄の命を消費しながら別の生に用立てていく形で生命と社会をつなぐサイクルを働かせてきていた。その働きの部分としての供儀が導く「至高性」や「恍惚」のような、近代人が捨て置いてしまっただけで向きあうことのできていない部分が「呪われた部分」である、という理解です。

その呪われた部分ともう一つ、バタイユが論じたラスコーの洞窟壁画はつなげて考えてみた方が良くて。自然の中の生き物たちを獲物として変換するメデイウムとして洞窟壁画というものがあるって、ならば動物を描くことで客体化させること、上述のような呪われた部分を介して自己と客体とを一体化させることの動的な一致やつながりの中に人間のイメージを見いだしなおしていくことができるような気がする。

だから美術館の諸機能にこの「呪われた部分」をもっと適用したいですね。保存には無理かもしれないけど(笑)。みたら卒倒しちゃうような展覧会とか胎内めぐりのような体験を展覧会として提供するか。そういう感じになるのかな。とはいえこの美術館を支えるインフラの限界が露呈されるような状況下において、美術館は一つの折り返し地点に至ったということも言えるわけで。そうした臨界において「呪われた部分」を働かせる機会はこれから増えてくると思います。壁画が残された洞窟＝ミュージアム、生と死を等質化するような〈あわい〉の場所としてのミュージアム…。

そこではアイヌの熊送り儀礼のような形で熊をコレクションとして見立てることになる。熊は儀礼に用立てるために育てられ、もてなされて神の国に還って行って。現世でまた獲物となることを期待される。そういう熊としてコレクションを扱うっていうことを、ミュージアムにおけるコレクションのケア(保存)、収集、展示に読みかえていったりするようなことをやれないかな。

そういうことをアーカイブする、すなわち呪われた部分を携えながら人間が人間であることに立ち戻れるような場所。そこでのコレクションは名作駄作のようなある一方への偏りを作るものではなくて。冒頭でも言ったような人が「統合されない全体として自然を感覚する」ためのミュージアム。そうなるミュージアムとは施設や場所であること以上に、生物にとっての一つの経験の器のようなものにまで突き詰めることができ。人間はおろか人間滅亡後も地球が太陽に飲み込まれて灰になる50億年後の未来で、灰は別の蜜になり得る。そんな錬金術的な思考をもとにミュージアムの可能性を拡張して行くこと。そうして世界を思考しなおすこと、感覚しなおすこと、世界にものが置かれた状況を読みかえていくことをもっともっとやりたいですね。なんならそれをキュレーションと呼びたいし。交わされていく言葉、お経とか、祈りの声とか、歌が考えられるけど、そういうものが積み重なって言った先に、人が自らの心を見る場所、自らを内省する鏡のような場所としてもミュージアムっていうのも生まれてほしいと思いました。

○ミュージアム

=統合されない全体としての自然を感得する場

=生と死を等質化させる場

○〈しなおし〉による人間自然の諸力の再配分の中に現れる…

vol.1 事物

vol.2 制作行為

vol.3 (上記二つを包摂する)場

vol.4 世界=ミュージアム

敬語かっというね(笑)。でもせっかくなんでバタイユ、供儀の話に戻りたいわけですが供儀の主体としてのシャーマンや王は「至高性を有した個」という風に読み替えて言えるんですけど、王様自身が、時に生贄になったりもする。そうなった時に、生贄になる王さまの個をメディアムとして、そこと自分を同一視するようなことが、王様が属するコミュニティの一般の人たちの中に入ったりしていて、そこでは、個で有り、集団であり、っていうことがなんかひとつ、ええと、至高性を伴った個であるっていうことも同時に言われたりする、だからこれってなんか、一瞬、原発のエネルギーとも近いんじゃないか、なんて思うんだけど、でも原発における原子力エネルギーって、閉じた生態で、個でしかないっていうか、その個の中で閉じたエネルギーのやりとり、閉鎖的な環境下でも、例えばなんか、原子力、プルトニウムからエネルギーを取り出して、みたいな閉じたサイクルの中で無限にエネルギーを増殖させるっていうのが、原発におけるエネルギーのやり方なんですけど、バタイユにおける至高性を有した個っていうのを考えた時には、集団性が前提になりながらも同時に存在している個っていう状態を作るっていうのが同時に言われている。

このあたりもミュージアムを考えなおすヒントにしたいですね。ミュージアムは時に個人と集団の相互貫入を促すような、深い主体性の交換の場として読みかえることにつなげていきたい。

生者と死者をないまぜにしなが、共にあるための儀礼的な空間をミュージアムとしたい。個人と集団、人間と自然の間で互いの領域を交差させながら人間が人間であるままに「統合されない全体として自然を」感覚するための場を現実呼び入れることもでもある。そのために必要な事物やそういうものを実現するための制作行為、それらを包摂する場などについて語りつつミュージアム概念を総点検しながら、その役割や立ち位置を位置づけ直すっていうことをやりたいですね。

じゃあまあ、ミミズからですね。これはミミズの交尾の絵なんですけど、ミミズって、精巣と卵巣一緒にあるんですよ。繁殖期とかはなくてほしい夜交尾する・・・。

ALL: 夜なんだ～～

O: 暗いところにいるのに。する時に、外に出てやったりする。

ALL: へえ～～

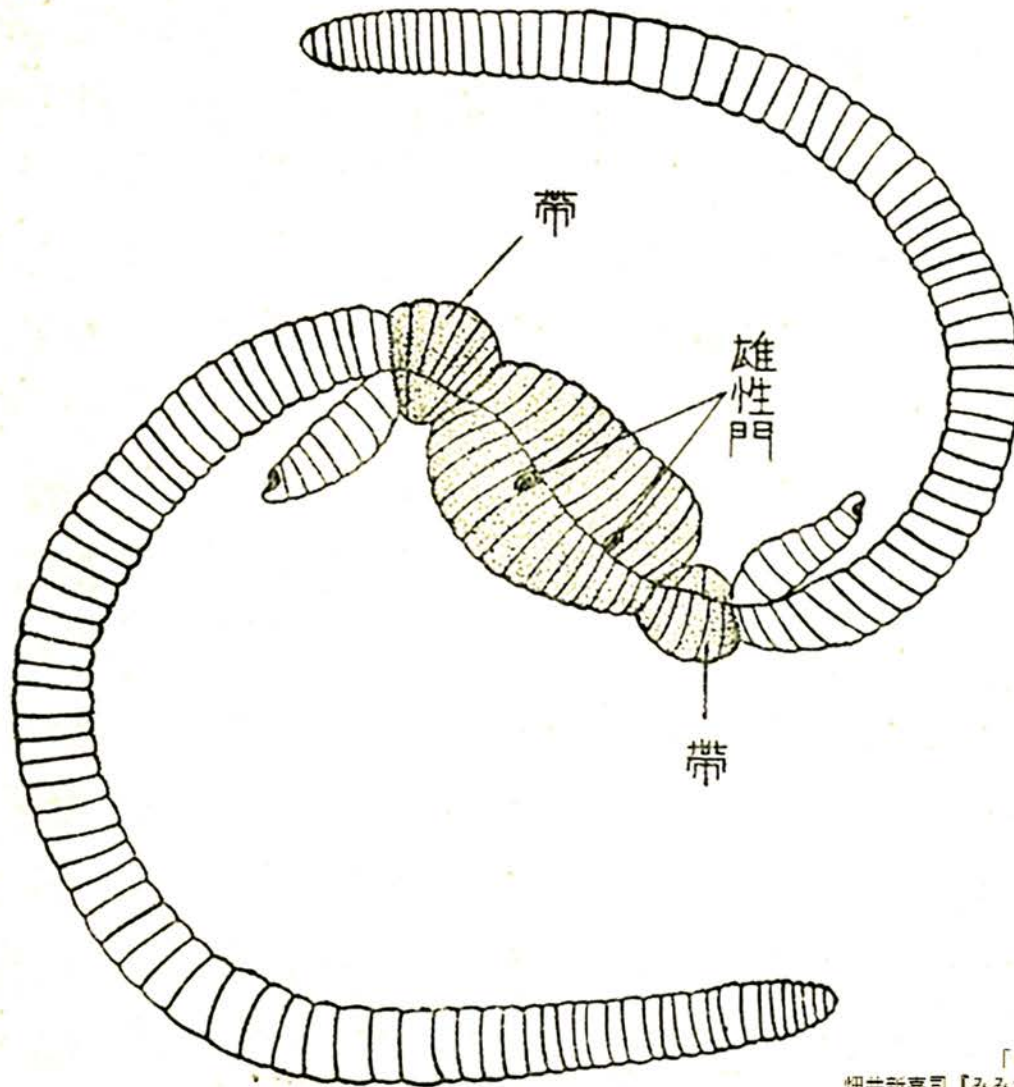
O: 安全な時間、鳥にも見つからないし。ミミズの先端、太くなっているところに生殖器とか重要な器官が揃っていて、そういう生殖するってなった時には、擦り合わせながら、生殖する、だからどっちが精子を出して、どっちが受け止めるかはわからない、運というか、流れ、というか、どっちも同じなんだけど、交尾をしながら同じ個体が作れるっていう、個として存在しながら、集団としてもそこにある状態っていうのが、図らずもバタイユの言っている「至高性を有した個」っていうのが、図らずもミミズの中にあるっていう。

T: 交尾の際、両方が卵を宿すわけではないんですね。

O: そうそう。精子を受け止めた方が卵を土の中に残していく。だからこの個的でもあり集団的でもあり得るミミズの様子をヒントにコレクションへの見方を新しくするのはどうだろうか、なんてことを思うわけです。通常作品って作者一人の意見が絶対的なものとして扱われがちですけど、コレクションとして美術館に入った以上その絶対性は複数化させられて然るべき、というような。作者の手を離れてコレクション化することをポジティブに受け止めたいですね。作者と鑑賞者の見方を循環させながら作品を基点に芸術のためのエコシステムを機能させる場所としてのミュージアム。作者の側からしたらたまたまのものではないかもしれませんが(笑)。

S: 循環の具体的なことを考えて行く時に、ミミズが出てきた。

O: そうそう、循環っていうものとバタイユの至高性っていうものが矛盾して聞こえるので、ただ、ミミズを通すとスッキリ理解できる。



「しまみずの交尾を示す」
畑井新喜司『みみず』(1931、改造社、p.24)

雌雄の生殖器官が備わっている。この白っぽいところにそういう器官が集中している。擦り合わせて交換しているんですよ。そうそう、加えて言うならミミズの存在からは作品制作についても面白い知見を得ることができます。

進化論のダーウィンは晩年『ミミズと土』という本を書くんですが、40年くらいミミズを観察した後に、いよいよ本を出すっていう。で、結構なページ数で、この、ミミズが土の中でどういう仕事をしていて、それがどういう地表の影響として現れるか、をやっている、で、ミミズは土を食べながらそれを糞として絶えず排出して、で、それは細かな粒子だから、結果として土がならされる、で、その粒子はすごく水はけもいいし、その中で植物は根を張って根付きやすいから、結果として肥沃な土地になるという。で、そういうことをミミズはずっと繰り返してやっている。で、土があればどこにでもミミズはいるので、考古学者はミミズに対してすごく感謝をしなければならぬって言うているんです。で、ミミズっていうのが土をかき混ぜて行く過程で、どんどん過去の建造物を土に埋め戻して行くってことをずっとやっているんだという。

現在の地球環境、人間が営んできたものは、どれだけミミズによって土に覆い隠されてきたか、保存してくれていたかっていう話を、具体的な事例を積み上げながらどんどん展開していく。

ミミズの営みから「制作行為としての埋め戻し」を考えて行くと面白いかなと思っています。で、『ミミズと土』にスティーブン・J・グールドという生物学者の方が解説を寄せていて、「大地を形作る上では、ミミズの影響は方向性を持つ」「土壌を形成し、かき混ぜることでミミズはたえざる変化のただ中であっても、安定した状態を維持する」って理想だなんて。一つヒントにしたいなと思っています。

で、自然の環境温度が変化するなかでどうするかっていう話じゃなくて、具体的に言えば、作品はしまっておくけど、作品のスキャン、データみたいなものは好きに使えるとか、そんな風に取まって行くのかもしれないけど、でも別の何かを話を進める中で思いつけたらいいんですけど。

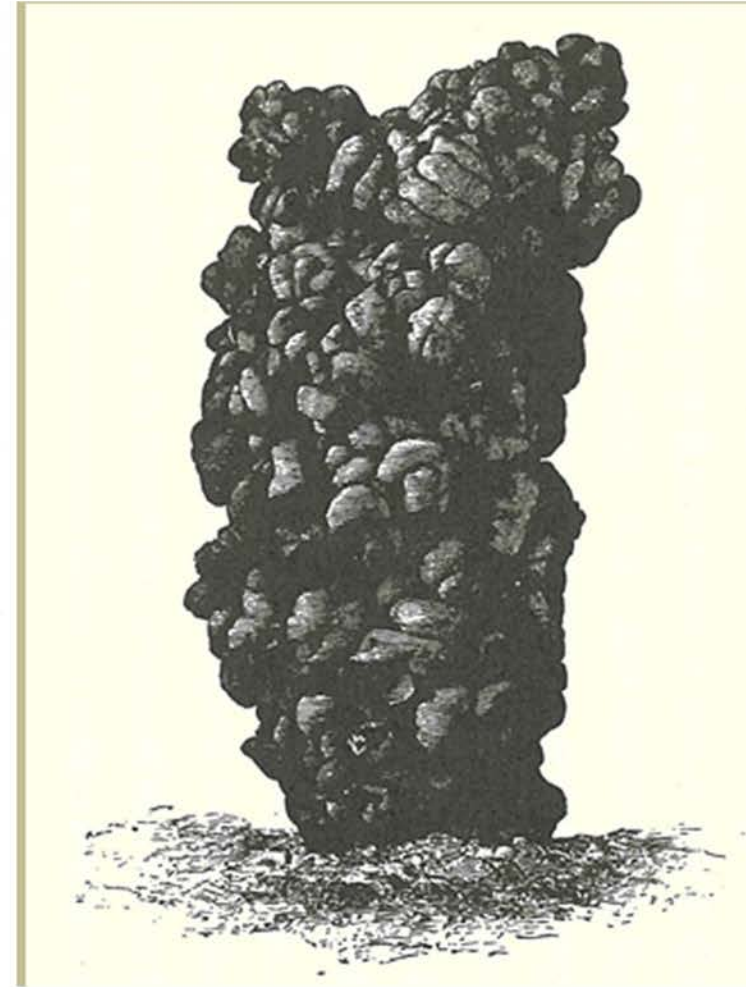
ミミズの攪拌された、安定した状態っていうものをどんな形に結実させることができるか、今は考えを転がし続けている状態という感じです。

スティーブン・J・グールドによる解説：

「ミミズについてなされたダーウィンの二つの主張」

‘大地をかたちづくるうえでは
ミミズの影響は方向性をもつ’

‘土壌を形成しかき混ぜることで、ミミズはたえざる変化のただなかにも安定した状態を維持する’



バタイユ →

太陽という無償のエネルギーをうけた

地球表面における生産⇔消費 / (蕩尽)

ダーウィン →

‘適度の湿度のある地域であれば、

あらゆる地表面を肥沃土が覆っている’

で、そういう時に、もう一度パタイユに立ち戻ると、「太陽という無償のエネルギーをうけた地球表面における消費と生産」っていうものが問題になっている、って話と、ダーウィンにおける「適度の湿度がある地域であれば、あらゆる地表面を肥沃土が覆っている」を重ねて考えると、実はミミズってというのは人間よりはるかに生産と消費をうまくやっている存在なんだな、っていうのが実感として見えてくるんですよ。

結局なんか、人間が個別の存在を維持する時に使うエネルギーは少なくても消費がうまくいかないから戦争のようなことを代替として行っている。ミミズにおいては生産と消費ってというのは、もっと個体の中で一致してる営みとしてあるんじゃないか、って思うわけです。食べた土の量と、ほぼ同等の糞をしていく、塔のような糞塊を至るところに残していくんですけど、これはものとして細かいので、出した直後は粘液のようなもので固まってるんですけど、乾燥すると風に吹かれて土にすぐ混ぜ合わされる。こうやってなんか、仕上がりがつつ、すぐに土に還る状態もいいなと思う。

あと寄り道ですが、ミミズはもちろん目がなくて、光を頭部付近で完治することができる。頭の先端部分に光を感知する特殊な細胞みたいなものが分布していて、光を多少感知することができて、感覚しない方から土に潜つてくときの目印にするってことがあって、そういう、眼としての機能は貧弱なんだけど、目の代わりにする様な感覚細胞に関しては、パタイユが思考していたコミュニティ、秘密結社としての「アセファル」のアイコンみたいなものと少し繋がるかなと思う。これは、アンドレ・マッソンの描いたアセファルの表紙です。

蕩尽と戦争の象徴としての火と剣とをもっていて頭はないんだけど消化器官としての小腸、大腸はあって生殖器があるべき場所に死の象徴としての嚢嚢がある。この一本線としての内臓の端に生と死が交わっている感じもミミズ的で面白いなと。で、そういうことを考えていくと、妄想が広がって、日本列島を一匹のミミズの様にして考えていくと、日本列島の喉の部分が青森だな、じゃあ青森におけるミミズ的な活動を一つ連想することになります。

続いて紹介したいのが安藤昌益です。改めて紹介しますと秋田の大館生まれ、青森は八戸ゆかりの17世紀の思想家でお医者さんだった方です。元服した後上洛して一時期お坊さんの修行をするんですけど、基本的には医学や本草学を修めて八戸で町医者になる。そうして日々の生活の中で独自の思想活動を展開していきます。

どういうものだったかというのをすごくかいつまんで言うと、当時の封建体制や既存の哲学思想を徹底的に批判する。万人が畑仕事という生産労働に携わるべし、ということで「直耕」という思想を唱えました。これは「食べ物を作るやつが一番偉い」という思想です。だからいきおい食べ物を作ったそばから年貢として徴収する、生産者の上にあぐらをかく当時の武士階級を批判する思想です。

だから、おおっぴらには言えない。アセファルにも似たような秘密結社的な形で、自分自身の思想に共鳴してくれる人に少しずつ伝えられていきました。

S: 山内明美さんに、安藤昌益が都市部にいたら間違いなく処刑されていたと思うと、聞きました。

O: いや、本当その通りですよ。地方にいたからこそ培われてきた思想だと思います。昌益はそれまでの「聖人」と呼ばれた思想家を徹底的に批判する。孔子はけしからんし老子は見るべきところもあるけどダメ、聖徳太子も仏教もダメっていう。

さっき言った万人が労働に携わるっていうところでの直耕に加えて、五行思想を足がかりにしながらいながら思想を培っているの、木火土金水という自然の五大要素、その中でも「土」を中心にすえて人間と自然が相互に影響しながら循環していくやり方、それを昌益自身は「転定(てんち)」と呼んでいますけど、「転定」のもと「直耕」を手立てに万物が平等に生きる社会「自然世」を目指すことを理想として説いていった。本当にぎっくりいうとそうした人です。

明治になって東北大学の狩野亨吉らに見出されて、共産主義や農本思想、アナキズムやエコロジー思想につながる先見性が、未だ持って掘り返されている。既存の思想を全否定することから始めるから基点にしやすいくところもあるんじゃないかな。なんかもう、いつの時代もディグリーがいる思想家(笑)。

ALL: 笑

O: 安藤昌益も「ミミズ」として捉えて考えると面白いんです。人を人とも思わないところがある(笑)。人の成り立ちを稲が成長して行くことと相似形で考える。アナロジカルな思考を現実理解の糸口として引き受けているんです。この赤ちゃんの図、見てください。赤ちゃんも両性具有的で、コメの形と胎児の形を相似形で捉えて、この米粒における下の出っ張り、胚芽の部分については「これは人のヘソであって肛門ではありません」ってあえて注釈を加えていたり。これをヘソというのは、米を生物としてだけじゃなくて、社会的なものの相似形として捉えているんじゃないかと。

S: その辺り、もう少し詳しくお願いします。

O: もしこれが仮に肛門だったら、一粒のコメと個的な人間であるってことが完璧につながるんですけど、これはヘソだよっていうんです。でもヘソはお腹の中でお母さんとつながる部分じゃないですか。

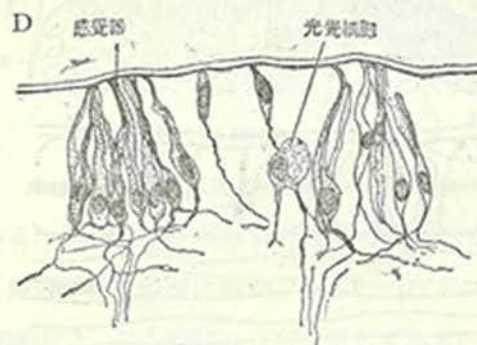
だから一粒の米として人間を見なしつつも、個体に留めて考えるだけじゃなくて、へその緒を通じて、お母さんというもうひとりの人間とのつながり、ひいては社会とのつながりを、確保するってことをここではやっている気がします。個と集団をつなぐをつなぐあり方があり方がここでは示されている。

S: 胚芽って栄養源って言われるよね。胎盤っていうか・・・

O: そういった胎盤的なつながりの部分を強調したいがゆえに、エネルギーの供給部分としてのヘソなんだよっていう。その他者とのつながりを確保するにも個人と集団のつながりを確保するにも、全く対応させて考えるんじゃないかと、ヘソもそうだし、つながり自体が「漏れる」ことで、別の種類の個体を生み出せませすとも言っている。人間の精液が漏れることでもうひとつ別の個体が生まれるってことも言葉として残っていて、個体がコメとして存在するっていう以上に、コメとして、存在が増えて行くっていうのを確保している。

コメとしての個を確保しながら、それが稲として集団で存在するっていうのも、またひとつ人間の存在のあり方ですっていう、個としての存在と、集団としての個っていう、なんか、米を媒体にしながら語りなおすっていうのをやっている。あとね、ここでしたいのが囲炉裏の話ですね。人体におけるエネルギーの代謝の仕方っていうものと、囲炉裏、炉の中で食べ物や煮られることを一体化して捉えていて、「私は人家の囲炉裏やかまどを見て、そこに活真の運動がありありと行われているのを感じる」と。

エネルギーの循環運動が表れているのを、囲炉裏やかまどを見て感じている。で、囲炉裏ではエネルギーの循環は灰として現れていて、その周りには木火土根水が自己運動を繰り返しながら、別のものになったり、互いに関連するエネルギーの形になって代謝を繰り返している。で、人体においても同じことがくりかえされているが、私はそれを囲炉裏の活動の中から学んだんだと言っている。

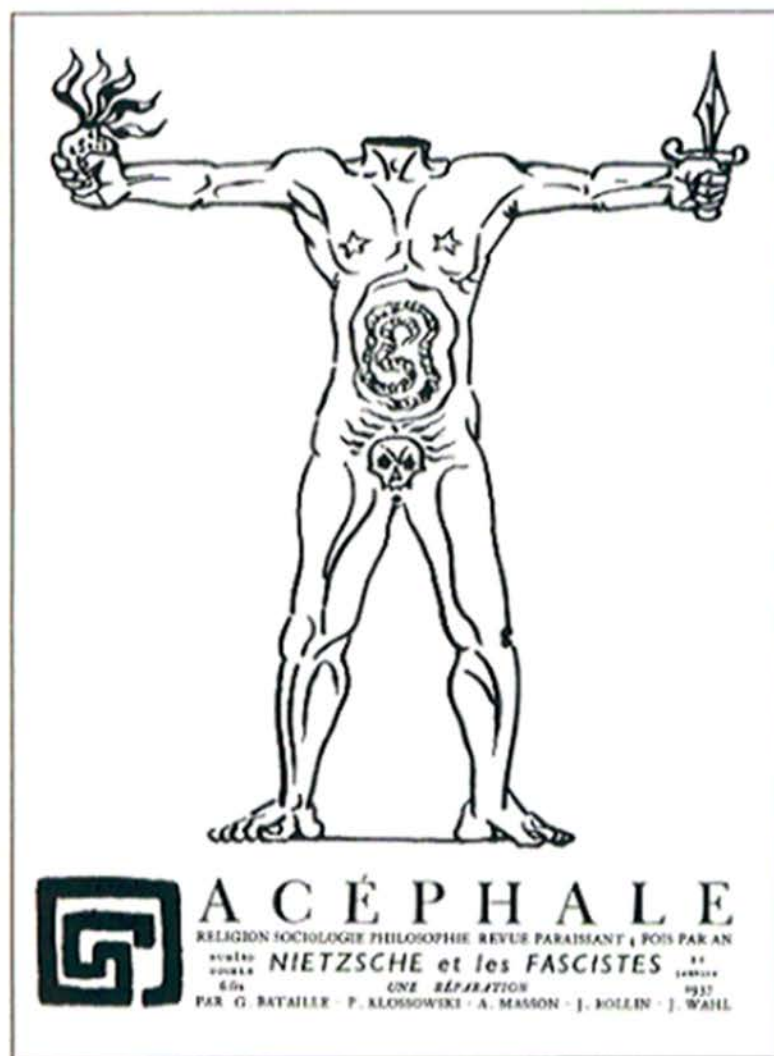


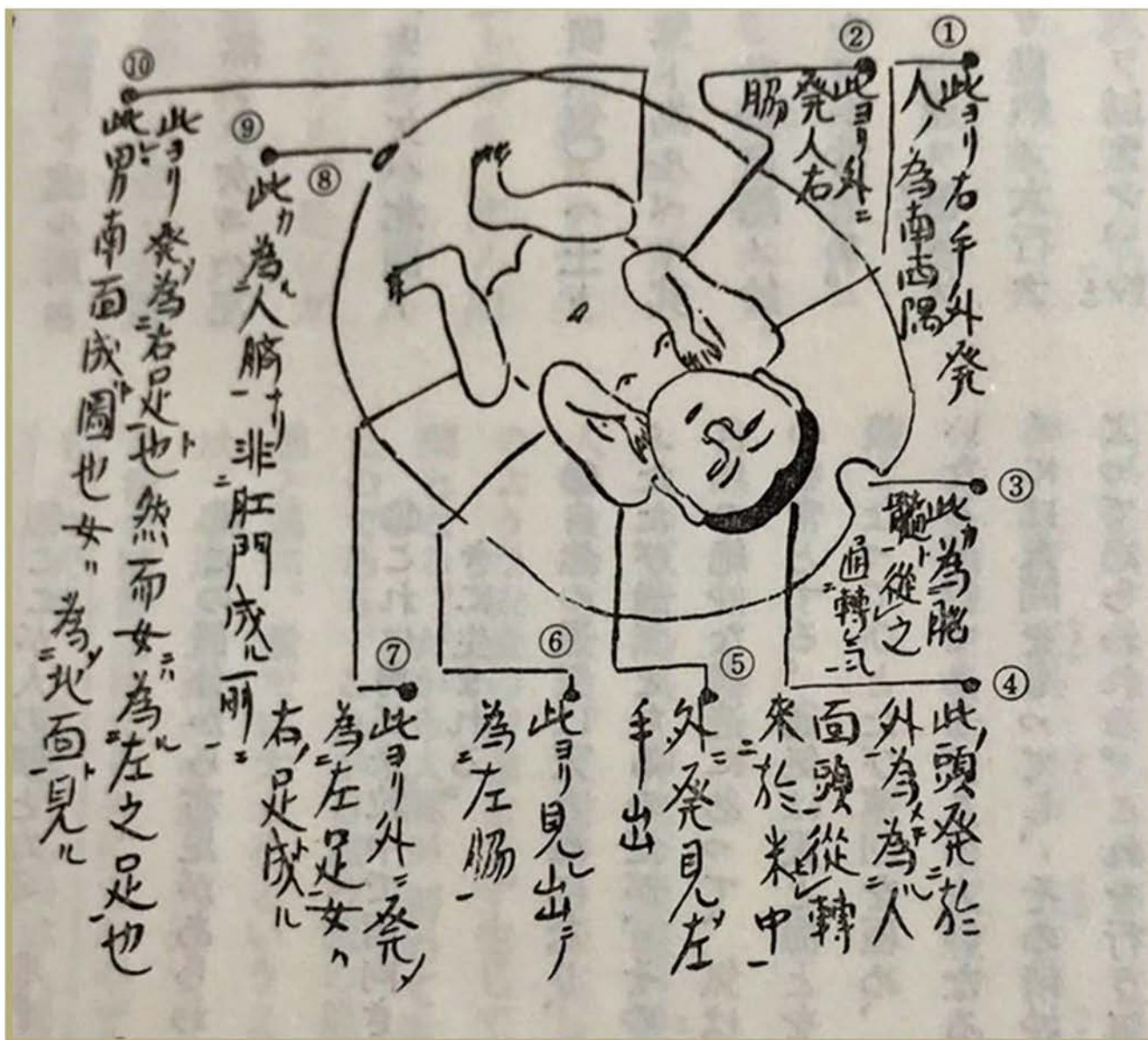
第 13 圖 C (上)
皮膚に分布する感
覚細胞(約 400 倍).
D(下) 頭部皮膚
における光覚細胞
(約 400 倍).

て、中樞部即ち脳その他の神経節に連絡してゐる。感覚器は殊に頭部に多く、ここには光に感ずる特殊な細胞もある(光覚細胞)。また、神経細胞は體壁の筋肉中にも散在してゐる。第 14 圖はこの細胞と末梢神経との連絡を示した。

次に少し神経の作用について述べることにしよう。

脳は腹髄の神経節とはその構造が著しく異つてゐるもの





S: 長崎さん、四つ脚の動物を土の中で焼いて食べる、バルバコアの話は近いんでないかな。

Y: 結婚式とか、晴れの日に食べるもので、羊とか、ヤギとか、鹿を、一匹丸ごと土の中で焼くっていうのがあって、それは、地中に掘った炉があって、そこに大きな葉っぱを敷いて、その下に火があって、その上に蒸し焼きにする肉があるんですけど、具体的な構造がわからないんですけど、下にスープが貯まるようになって、蒸した肉と合わせて食べたりするんですけど、ここぞって時に動物を屠殺して、前の日から行って、24時間かけて作るような料理。蒸し焼きの、エキスを全部とるっていう。だから、スープを食べると、歯とか、毛なんかも出てくる。

S: なんかそれって「漏れ」だね。

Y: 骨以外のパーツは全部食べているね、髄液も。

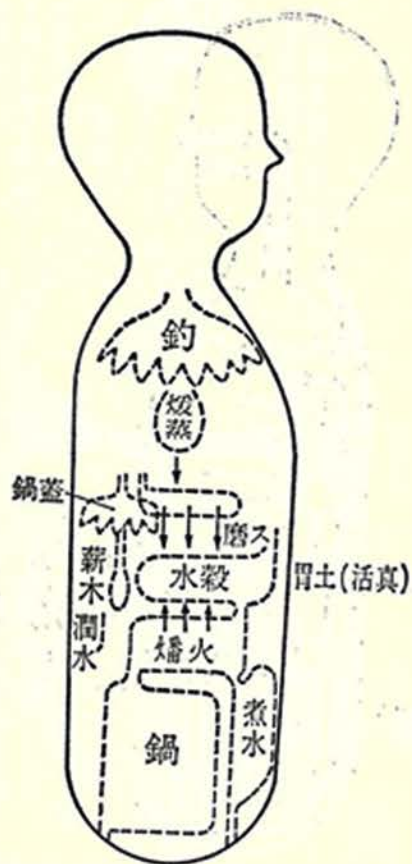


図 46 人体の四行八気 (胃土活真)

胃の消化作用 (胃土活真ノ直耕) は、炉内の有機的統一作用 (炉土活真ノ直耕) に擬せられ、天地一生物・人倫一人家一人身を貫く万物の存在法則は“直耕” (エネルギー代謝) の一語に集約される。〔①71~77〕

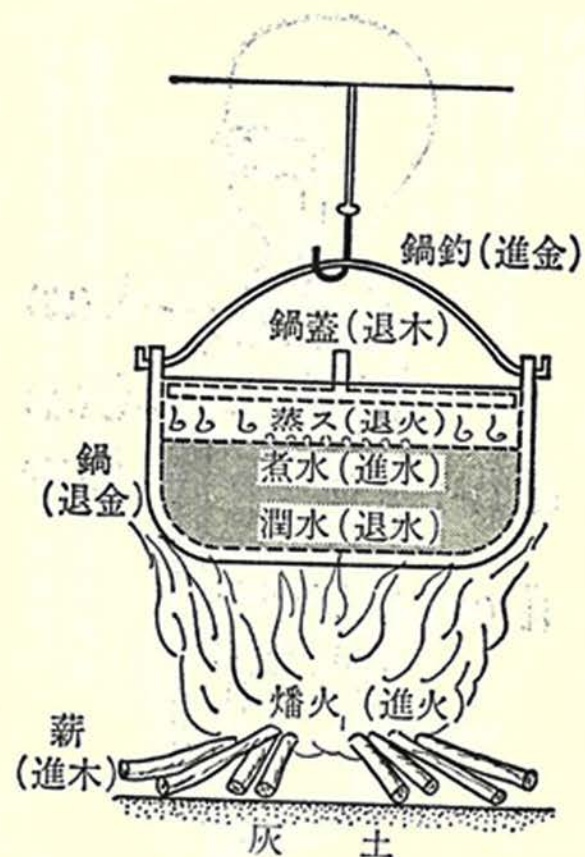


図 45 炉の四行八気 (炉土活真)

C: タコスって、ハンバーガーみたいなファストフードだと思ってたんです、わたし。でも、バルバコアのタコスもあって。バルバコアって、土のなかで24時間かけてつくるし、動物一頭って大きいしそれをくるむ大きな葉っぱを使わなきゃいけない、基本的に共同作業でしか作れないんですよ。そして出来上がったら、皆に分け与える。メキシコには共同作業じゃないとできないものがたくさんあって、いまも、手間を簡略化せずに同じような手法で作り続けているものがたくさんあるんですけど、それが、屋台のタコス屋とかで出される。それだけ手がかかったものを、コーラとかで流しこんで、ガクってくるんですけど、だって、そんだけ手間暇かけたものを、コーラで流し込むって…。でも、そのわたしたちが「大変だな」と思っていることも、彼らにとっては単に「大変だ」とはならないんですよ。そこに喜びもありそうで…。

Y: コーラも、バルバコアも、幸せにするっていう意味では。笑

C: たぶん、大げさなものだって思っていないんですよ。共同作業で作るっていうのが身体化されていて、時間の概念が全然わたしたちとは違う、だから「時間をお金に換算すること」がないんですよ。

Y: それは本当じゃないよね。

C: 時間がかかるっていうのを、むしろ本当に楽しんでるし、「時間がかかるから大変だ」とはならない。

Y: で、それするために生きてるから。

T: だから、パートタイムジョブっていうのがほとんどないんでしょう？

C: オアハカでいうと、そういう働き方をしてる人はほとんどいない。レストランのウェイターさんとかはそうだけど。でも、レストランのウェイターさんも、店舗面積あたりの人数が多くて。一人に仕事や責任が集中しないように、人数を多く確保している感じがします。一人一人の労働の重さとか、責任を分散させて軽くしている。労働時間自体は日本よりメキシコのほうが長いんです。でも、その労働時間を、ストレス過多にならないように働いているのがすごく上手。タクシーやバスの運転手さんとか

自分の彼女や奥さんとか助手席に乗せてたりしてて。プライベートと仕事の境界が曖昧なことはよくあります。

Y: 一番面白いのが、ウーバーをニケツでやるっていう。笑 ウーバーをカップルでやってて、二人ですごいイチャイチャしながら配達してて。

ALL: 笑

O: イチャイチャするついでに配達してる…

C: そういう感じ。労働時間を、みんなで話したりする楽しみの時間にも使ってる。

S: 昌益の囲炉裏の話では、灰がエネルギーの土台になって、代謝部分になっているけど、バルバコアにおいての灰はどんな働きをするんだろう。いつも同じ場所でやって、エネルギーの場となっているのか…

Y: いつも同じ場所、そうですそうです。毎回掘っているわけじゃなくて、毎回掘るのも大変だし、崩れないようにしなきゃだし。

S: それって、これは古くからある炉だから、いいみたいなものってあるのかな。味噌の場合の、蔵付きの菌が…みたいな、一回一回焼いてるからかなあ、灰が分厚いと保温がいいとか。

Y: 多分、僕はないと思う、まだよく行ってなくて。

T: 灰って土に戻らないっていうよね。

S: 焼畑は？

O: 灰だけだと、結局あまり植物が根付かない、だから土と混ざることによって養分の代謝が怒って、ミミズも、そういう場所には少しだけいるんですよ。時間がかかる、混ぜ合わされるのに。PHを調整して、アルカリにするんですね、土を。そう、だから調整剤として灰を考えるといい、その場所のために置かれるっていうことの強さが引きたつのかな。

T: 桜島ってさ、大根しか育たなかったっていうよね。

O: バルバコアも、コミュニティ単位で、コミュニティの調整なんじゃないかなって。

Y: もうね、めちゃめちゃうまいんですよ、確かにこれくらい手間かけても、やるわっっていう美味しさっていう。

S: 人間美味しいもののためならなんでもするもんね、命かけて取りにったり。

O: なるほどな、また囲炉裏の可能性が強まったな、本当に、ミュージアムを考えるとときに。

Y: いつか、日本にバルバコアを招聘したいんですよ。

O: いいね。このバルバコアのことを聞いているうちに昌益の宇宙像のことも連想されてきました。昌益の宇宙像は明確に卵もしくは米粒の形に喩えられていて。卵の外殻が、木火土金水っていうところの金、金気が固まったもので、その中で別の種類のエネルギーが運動しながら宇宙を作っていますと言っています。

この宇宙像とミミズを輪切りにしたときの、ミミズって環系動物に分類されるんですけど、ミミズのこのシマシマの部分の輪切りにして行くと、こういう風に見えるっていうことに今気づきました。ミミズが輪切りになったところと昌益の宇宙像はちょっと似てるなって。あるいはアセファルの無頭の首の断面を想像してしまったりとか…。ともあれ人間と宇宙像の相互の影響を、こんな図にもまとめていたりもします。北斗七星の形をおちんちんに喩えております。だから人間を読み解くことが、宇宙を読み解くことになるんですね。そうして人間が人間らしい生産労働を営むことが自然を適切に消費するってことにつながるんだということが、昌益の思想をみていくと読みとれる。

だから愚直に昌益の思想、中でも直耕を実践していくとバタイユが問題としていたことは実はほとんど解決するんじゃないかな。それは文明を否定することでもあるので、そこまでのラディカルさをミュージアムはどこまで肯定して引き受けて良いものか…迷ってます、正直言って。ともあれ人間らしい生産労働を営んでいくことに全宇宙においての、なんだろう、人間が行う以上の営みの意味みたいなものが…宿されることがあるのかなっていう。

狂気の沙汰です。でも昌益はそこに抛るべき現実を見出した。でも、そうなったとき。人間が消費をうまくできていないってなったときに生まれる問題を考える上で実はこういう部分に人間の営みを波及させることができる、応用できるって考えたときに、人間が人間らしくあるということがこういう風に積み重なっていけば、消費しにくい部分でねじけて出てきた戦争だったり、原子力だったりっていうもので代替させないでもかえって人間が生きものらしく、ものを作ったりすることが、最終的にできるんじゃないかなっていう。

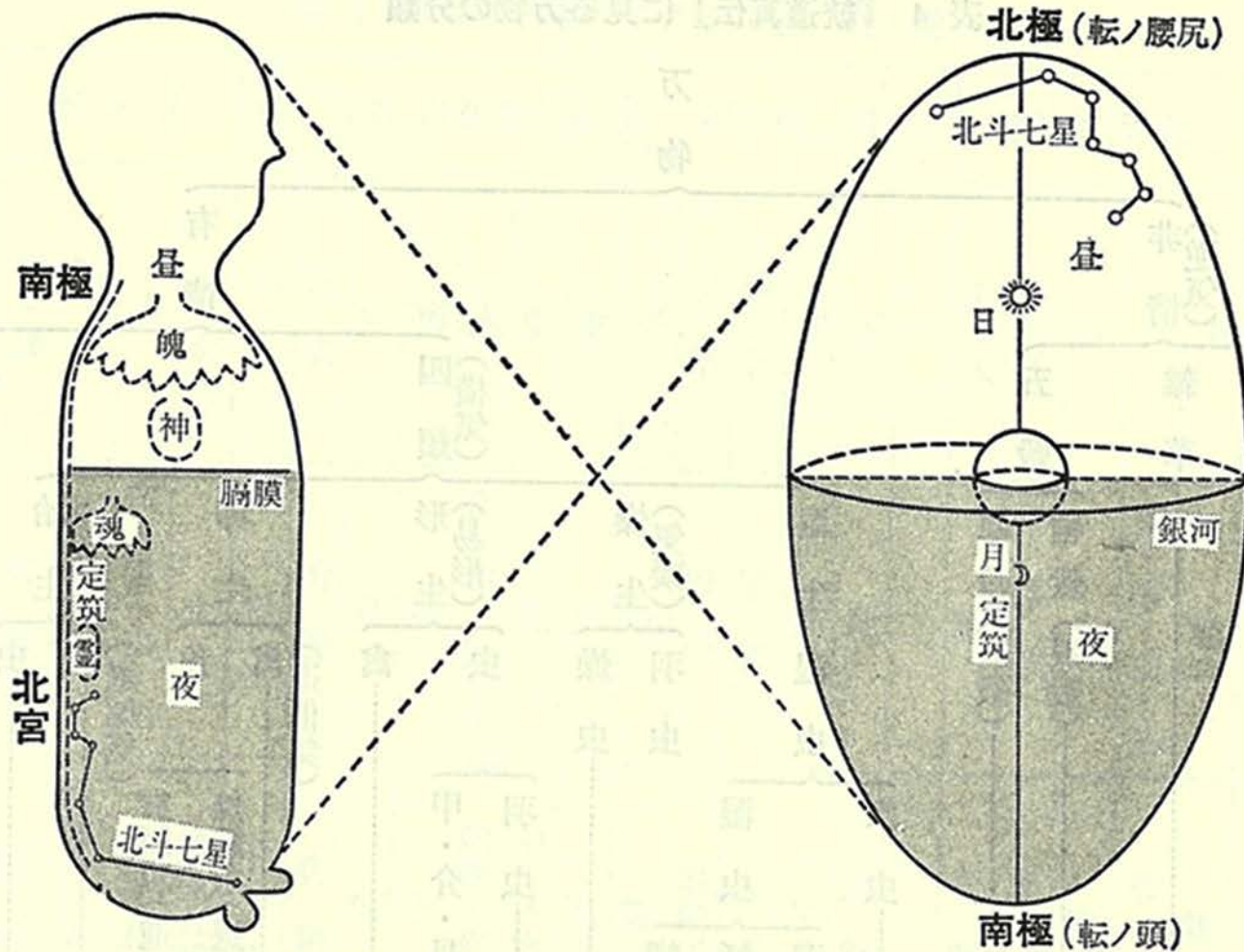


図 32 転定・人身，表裏・逆立対称図 [⑩103, 114]

人は小天地であり，天地とは逆立・表裏の関係にあるため，内臓に宿る神靈魂魄は天の日月星宿に相当し，顔面の諸器官を介して相互に作用し合う。

S: ええと、人間だから戦争するし、人間だから原発作っちゃうってみんな思っているけど、そうではなくて、人間だからこそ・・・

O: やめることができるポイントをきっと見出すことができる。立ち戻ることができる。その時資するものとしてミュージアムはありたいな・・・。

そのミュージアムではさっきのミミズとか、自然の中で人間っていうものの存在が変わってきた部分、昌益が、米と稲の間に見出したこと、集団の関係とか、ミミズにおける個と集団＝一匹のミミズの中に成立していること、が、なんか、そういう部分に、「至高の個」と、私たちと、宮沢賢治が「農民芸術概論」のなかでいうところの、「世界よ、他意なきわれらを容れよ」というところの「他意なきわれら」っていうものの姿が、現実として浮かび上がって来るんじゃないかなって。

S:「他意なきわれら」を奥脇さん独自でいうと、どんな感じですか？

至高の個 — 「他意なきわれら」 — 私たち

O:「至高の個」かなと思います。「他意なき」だから、「純粹」のニュアンスを含みつつ、でも「われら」ってなったときに、純粹性って發揮されないはずで・・・で、個と集団っていうのを、両立されるあり方を探ると「至高の個」、パタイユがいうところの集団性の中に埋没しながら、個人としても成立する状況っていうものでしか、もう、他意なきわれら、を言えないっていう。

「他意なきわれら」ってすごい矛盾した言い方だなって。なんだろう、農本主義、国粹主義みたいに読みかえられてしまいそうだけど、でも「他意なきわれら」って言ったときに・・・それは辛うじて回避できるんじゃないかな・・・「他意なきわれら」としての私と、私たちっていうのを・・・いや、「他意なきわれら」を容れるための世界＝ミュージアム・・・。

S:「他意」ってどういう風に考えますか？ 戦時中の日本は集団としての個としか許されなかったわけですよね。

O: 集団になることによって初めて浮かび上がってくる意識・・・天皇的なものとか、天皇の中に個人が包摂されるっていう状況もあり得るんでしょうけれども、「究極の他者」としての天皇っていうのもあり得るわけで・・・ほら、ロランバルトが言っていたような「皇居は東京における空虚な中心」ではないけど、神とか国家のような存在と人の間で天皇の存在ってすごい透明というか。上と下をつなぐメEDIUMだから、一応人間宣言はしたけれどもどこかまだ人間ではないような雰囲気があるじゃないですか。そこを「究極の他者」として言ってます・・・。

でもそうか。今は天皇も人間なわけだからメEDIUMとしての職能は僕らに分有されて然るべき、という言い方もできますよね。そこを自覚しつつ誰もが誰かのための透明なメEDIUMになることで「他意なきわれら」は可能なのかもしれない。そう言った「他意、集団的なものがない中で」われらは可能ということはそこから始まるんです。多分ミュージアムもそこから始めるべきなんだと思う。すべての事物においてメEDIUMとしての役割をどのように見つけ、付与することができるか、という。

S:「誰もが誰かのための透明なメEDIUMになることで」・・・これはすごく響くなあ・・・でも、具体的に、どういうことなのかはまだ掴みきれない感じ、ならば試行錯誤してみたい。集団ではない中で「われら」が可能か？と問っているわけだから、その集団とは、例えば「国家」とか、集団の幻想であって、個人同士が実際に顔を見合わせながら繋がっている「コミュニティ」を否定しているわけではない・・・

T: 否定しているんじゃないかなって思うけど・・・

O: コミュニティが必要だとしてもバルバコア単位で考える時のコミュニティというか、一つの供儀の中で束ねられたアセファル的な共同体、っていうものが世界にとって必要だっていう言い方をしている。それ以上の集団性の中でしか見えてこない個人っていうものがある状態、天皇制とかがないと自分自身の姿が相対化して見られないみたいな状態ではない。「われ」と「われら」とが人とコメのような対応関係にある状態を考えたほうが良い。閉じた一方で開かれている部分もあるような環形動物的なイメージです。

ああ、だからミミズも一個のメEDIUMなのか。土の中の有機物を消費することで糞をして、その糞が人にとっての肥沃な土地を生産することにつながるような形で。消費と生産を地続きに行うその存在はメEDIUMそのものである。人やミュージアムがメEDIUMとしてのふるまいを獲得するにはミミズを手本にすべきなのかもしれない。

S: 集団っていうのが、国家とか、世間とかではなくて、バルバコア単位のコミュニティ的に考えるのは面白いね。

ALL: 笑

T: 食べるか食べないか、っていうことで、このコミュニティに入れるか入れないかって、ある意味証明でもあるわけですよね。

Y: で、バルバコアなんですけど、これまたウェルカムなんですよ。私らみたいにくらっと行った人でも、全然つながりがない人でも、食べていける。

S: 芋煮とかもそうだな。食べていけ、ってなる。釜がでかいと、食べさせなくなるのか。私、体質的に、全く酒飲めないから、よく村のおんちゃんがいる「俺の酒を飲め」が儀式の強要って感じですごいいやだったけど、でもそれと「食べてけ」は似ているようで、全く違うんだな。

C: 儀式的な場は、基本的にみんなで作った料理を振る舞う場なんです。だから、冠婚葬祭もそうだし、みんなの懐具合を同じにするっていうか。再分配、贈与が、祝祭や冠婚葬祭にはある。村のお祭りとかで、お金持っている人たちは、村の人たちを楽しませるために一瞬で消える花火に大金を出資したりして。みんなが一律にお金を出すのではなくて、持っている人は多く出すし、持っていない人は出せる範囲で、と調整されているんですよ。お金持っている人は、たくさん寄付して、それぞれの間に大きな格差が生まれないようにするっていう感じは、なんか、日常的にかなりの頻度でおこなわれています。

S: 私が住んでいる所にも祭りの協賛システムはあるけど、それはしないところには入れませんっていう感じかのかなと思ってた。つまり商工会のような。

Y: そこには、理由が必要じゃないですか、本来であれば、その、なぜそこに贈与をしなければならなかったかっていう。それが失われていると、ただのCMだったり、建前だったりになる、本来その建前ではないところの本質があるはずが、もう、日本では薄れているので、祭りの協賛がどこか虚しくマイクで棒読みされるという。

C: 奥脇さんの言う、「主語を小さくする」というのは理解できます。オアハカの人たちも、オアハカに対する愛情がすごく深くて、オアハカのことを話しながらうっとりしてて。羨ましくなるときがある。私そんなこと自分の育った街に言えるかなって。でもそれって国粋主義とかとは違って、なんかもっと本当に、自分たちが手をかけた範囲のことをよく知っていて、だからそのことを愛情かけて話すっていうか。

だから、上からのお仕着せの「美しい国」とも違って、主語を小さくした中でもう一回その場の尊厳を立ち上げて、そのこと自体を美しいと思えたり愛せたりするっていうのは、なんかすごいことだなんて思うし、宮城に帰ってからそういうことをやりたいなって漠然と思うんです。

O: 「もう一回その場の尊厳を立ち上げる」・・・！もう一回、再度っていうのがいいですね。うかがって思うのが定住社会が成立して、ずっとその場所にいることが可能になったじゃないですか。だからこそその場所への敬意も生まれる、ということになりそうなんですけど、ずっとその場に居続けることで見えなくなってしまうものもある気がします。日本においてはやっぱり米の問題っていうのがあって、量が可視化されて、収穫量が。それが、ここではうまく作れて多いけど、ここではできなかった、っていう貧富の差が。だからこれを生産するっていうことによって可視化されるってこともあるし、米がある風景ってどこも同じっていうか、モノカルチャーというか、無場所性が明らかになるっていうか。だからコメがあるような風景が日本人にとっての原風景ですっていうけど、なんか、すごく主語が大きな言い方だなんて思って、なんか、そこでの故郷の風景みたいなものを、パタイムは唾棄すべきものとしてみるだろうって、安藤昌益もいいものとしては見ないだろうなって。ミミズはもっと飄々と自分の仕事をし続けるでしょうね。ああミミズになりたいな。

S: 何万石・・・とか。

O: そういう場所じゃない、バルバコア単位のコミュニティがね、場所として固定化しないっていうようなことを、ミュージアムの中に入れて込んでいくようなことが必要な気がしますね。基本的に、コミュニティが根ざすものとしてバルバコアがあるけど、埋められるものを、牛や鹿ではなくて作品として読みかえつつ、いかにそれが違う形で消費できるかっていう・・・バルバコアをお手本に活用して行きたい。これはなんだ、というものを持ち込んでいきたい。

で、ここにもつなげられるといいなって思っているのが、「偽石器」なんです。こういうやつです。基本的に、チャート石、割れる筋が石の中であって、これ上手に割ると、石器のような、刃の部分が割っていくと出てくる、で、厳密にはこれは石器ではないんです。それこそミミズの一助もあると思うんですけど、地面の中で土が動いていて、石が擦れあってこういう形になって、自然と石器のように土の中になったんです。だから「偽石器」。「ばい」でしょう？

偽石器（ぎせつき／にせせつき）

1953年、青森県五所川原市金木町に位置する藤枝溜池に面した礫層から、杉原荘介を中心に芹沢長介、大塚初重ら当時の明治大学考古学教室の調査により発見された主として頁岩類を指す。発見場所となった地層から前期旧石器時代の石器と推測されたが調査後しばらくして「自然の営力」（明治大学博物館展示解説キャプションから）により地中で破碎した自然礫として結論付けられる。

で、戦後の青森で出土したものが話題になりましてそれが1953年、青森県五所川原の金木町。太宰の生家がある場所ですが、ここに位置する藤枝溜池に面した礫層から発見されています。明治大学の杉原荘介を中心に、芹沢長介（芹沢銈介の長男）、大塚初重、そういう人たちが調査して見つけました。発見された地層から10万年単位の前期旧石器時代に属するものでは、って言われたんですけど、1年ぐらい経って石が割れている方向や様子を慎重に調べたらやっぱり違いました。学術的な論文の形ではそれを表明していないんじゃないかな？やっぱり自分が発見したものが偽物でした、というのは自分がどんな遺物を発見できたかがそのまま学者としての評価につながるところにある考古学者にとっては表明が難しかったのかな・・・。

容易に自分では学説を覆せないところに後の藤村新一による旧石器捏造事件っていうものが反響しているわけですが、ま、今回はその話には深入りしません。ともあれそういった「偽石器」における自然の営力によって土の中で作られたってことではバルバコアにおける調理のあり方にもつながるところがあると思うし、その作られ方が「自然」であるということもなんかいいなあって思ってます。ミミズは既存の美術館には持ち込めないけど「偽石器」ならいける。

今一番ミュージアムを拡張できるメディアムの可能性があると思っ
て、一番最後に取り上げて見せています。自然の営力と人間の営力を
腑分けした上で、ミミズのように両者が連続して働く場としてミュー
ジウムをつくりたいですね。ダーウィンとバタイユが手を取りあっ
て安藤昌益が全体をディレクションするみたいな場。より具体的なコ
レクションのもののレベルでいえば、偽石器と人間が作ったものが一
緒に置けるような場としてみミュージアムがあったほうがいい。

既存の作品も、未来の作品も、それが作られる背景も含めてもっとも
と分解されながら瓦解されながら、それらが積み上げていく運動の
果てに、ミュージアムを読みかえて使い倒していきいたいと思う。そ
うすると人間と自然、生と死っていうものがないまぜになったところ
で生まれてくる「他意なきわれら」を入れるための場所としてのミュー
ジウムが立ちあがってくるのではないかと思っています。

S：ミュージアムを使い倒したいし、展示に限らずもっとたくさん行
きたいんだけど、巡礼のような感じではなくて・・・



志賀理江子《螺旋海岸》(2008-12) 青森県美での展示風景 (2016)

C:わかります、鑑賞って、目だけで見ていないと思うんですよ。でも、展覧会の鑑賞というと、なんだか目とか頭にすごく集中して偏っていて。空間そのものが作品になっている場合は特に、さまざまな感覚を駆使して、知覚したりすることになると思うんです。だからもっと、身体のいろいろな機能を拡張しないとことには、そのような鑑賞にたどり着けない気がするんですよ。

メディアテークで志賀さんの「螺旋海岸」の展示が開催された時に、北釜の人がバスでたくさん観に来ました。そのとき、展示室がものすごくたくさんの感想や話で溢れたんですよ。で、その時に思ったのが、日常的に目と頭だけではない、ほかの身体性も用いながら世界と関わっている人たちだから、あのような鑑賞の在り方が可能になっているのかなあと。で、今日、奥脇さんが、ミミズや安藤昌益をあげてアナロジーのことを話してくれたけど、それを体得するとか実感するのなかなか難しいですよ。

メキシコに来て1年3ヶ月が過ぎて、だいぶ身体や感覚が変わってきたなあって思うんだけど、まだ、全然、足りない気がする。で、そんな時に、志賀さんが「何らか美術館と関わり持って、美術館を使い倒したい」という時に、なんか、その、体をつくる場としてあったらいいなあと思ったりして。

で、米作りと制作、別々の共同作業を一緒に起こしてみたら何が起こるかって話、そういうことの試行錯誤を積み重ねたらおもしろそうだなと思います。目や頭に偏らない鑑賞の仕方、空間の把握…。余談ですが、メキシコでハツとしたのが、彼らの舌の使い方。単に食べ物を味わうだけで、舌を使っていないんですよ。

これは本当に大丈夫な食べ物か？車のオイルが古くなってない？なんて、身の危険を察知するために舌を使っている。なんていうか、使いこなしたい、使い倒したい、つとときに、アナロジーが可能になるような、もうちょっと拡張した意味で鑑賞を捉えて、体づくりをもっとやれたらなあって思います。

S:ミュージアムを使い倒したいっていう、この欲求はさ、体を使い倒したいっていうことなんだろうな。

C:あと、集団で鑑賞するのも面白くて。志賀さんの写真も、サイズの大きな場合は、何人かで一緒に観ることもあって、壁画とも似てるなって。作品を介して一つの景色がたちあがる。で、その声が開こえている状態、集団での鑑賞の可能性もあるなあと。思います。

O:確かにアグロスでの作品とかも、関わってくれた人は段違いに色々な事を言いだすんですよね。作った作品に対して。それをお披露目するときは、僕が話すってよりはその人たちに話してもらって。苦勞話とかね、なるべく話して

もらうようにしてたんですけど。そういうことって面白いですよね、
作品が芸術であることを超えて世界の中で使われている気がする。それ
込みですごく美しい風景だなんて。集団鑑賞、身体の使用例、鑑
賞からアナロジーを発生させることにつながるのかな。

自然の営力⇔人間の営力

ダーウィン⇔安藤昌益⇔バタイユ

偽石器⇔作品

K:消費っていうのがすごく面白いと思ったのは、美術館の展示
がただ、1回消費されるだけっていう鑑賞と似てるなって思ったの
が、お米を美術作品にしてもいいのかって、食べ物じゃないのって
いうのは、結構同じことなんじゃないかなって。

それは資本主義的に、食べ物もお店に並んで、それを買うって
いう事しかない消費の仕方しか知らなから、美術館に行っても、ただ
観るっていう事しか、使い方しかできない気がして、本当は、どう
いう風におコメができてるかとか・植物で・とか、育ってい
る風景をもっと知っていたら、もう少し想像力が働くんだろうなと

思っ、でも、そういうところから自分たちは離れてしまっている、つてなつたときに、体を使い倒して消費する事を、パタイユ的に消費するつていう風に変えていく？つていうことが大事だつて思いました。

T: パタイユがいう消費つていうのは・・・

O: パタイユがいう消費つていうのは・・・生産と消費があつたら、いかに消費するつていうかの方が大事だつていう考えで、結局生産と消費を、ただ、オープンにすることつてできなくて、生産されていくエネルギーの方が圧倒的に大きい、だから、むしろそれをどう消費するかっていうことを考えていかないと経済がおかしなことになる。だからそれを、いかに使い倒していかつてことを考えないと、生活とか、経済をよく考えれない。

個人的消費を、群としての消費にどう読みかえられるかつていうことなんだと思うんですね。個人としての生贄つていうのが、どう集団性を維持するのにかかわっているか。だから、個人が、生贄になることで、コミュニティが維持される、世界が維持されるつていうことに読み替えていくアナロジーが、生け贄つていう供儀を介することで現実になっている。

S: 生贄を介することでそれらの集団感覚が現実になる・・・それは本当に、ものすごい感覚ですね。私には到底できっこないようなエネルギー管理つていうか、自分たち個々の内側の暴力、悪、途方もない生のエネルギーに対して、ものすごく自覚的だつてことなのかな。そのエネルギーの自覚こそが「人間性」なのだとしたら、それつて、まさに野生と拮抗する力なのかもつて思います。

O: そうですね、めちゃくちゃストレスがかかることですが、それでも野生と拮抗する瞬間にしか人間的なものは発露しないと思つていたのではないかな。そこで自覚されないことには世界も人間も成立しないという。そう、アナロジーです。

S: その供儀というものと、チナツさん長崎さんがメキシコで感じている「贈与」つていうのは近い感じなのかな？

C: こないだ、贈与の話を読んでもらつたんですが、贈与つていうのは give & take じゃ無いんだつて。世代を超えて、渡していくし。

S: じゃあ供儀とは違う・・・供儀は先の世界（死の世界）との媒介になっている・・・けど贈与は受けつがれている？

O: あ、でも、先の世界を考えるつていうことでは、贈与にも近い。贈与される無償のエネルギーを、未来のために今どう受け取つていうかつていう態度の話だつて思うから、供儀は。

Y: チェアバスつていう貧しい地域がメキシコにあつて、そこの運動を解体するために政府がとつた手段つていうのが、宗教の解体。分断させるつてことがあつたらしいんですよ。メキシコはカトリックが多いんですけど、そこに新しいプロテスタントとか、価値観を分断して行つて、コミュニティの儀式とか、再分配するために持つていた物語を解体していかつていうのをやつていて。

だから逆にいうと、そこが肝だつた。だからそこを解体してしまえば、あとは、経済に巻き込んで、搾取していかつていうことができるんで。だから、贈与が発生するつていうこと的前提にやはり、同じ物語を抱えているつていうのがあつて、で、メキシコにおいてはそれが宗教なんですけど、で、そこがまた面白いのが、その宗教つていうのが、スペイン人が持ち込んだものとハイブリッドになつていて、スペイン人が、キリスト教を持ち込んで、で、それ以前はかなり野生と言える文化もあつて、人の肉のスープを食べたり。人も、かなりそのあり方が違つたのかも。西洋的な価値観で、現代的な部分で、いまのバランスになつていくつていうのは、ハイブリッドで新しく、よくできたシステムになつていく感じはあります。

S: そうだ、コロナ禍のメキシコで、ミュージアムが閉鎖、機能なくなつたと聞きたけど、逆に、街の中に表現が溢れてきた話も、同じ物語を潜在的に共有することになるのかも・・・その話、してもらえますか？

C: コロナで全部公共施設は閉まつていたんで、どの扉も永遠に開かないんじゃないかつていうくらい変化がなかつた。でもよく街を見てみると、通りのいろんなところに巨大な版画や絵が貼つてあつて。ロックダウン中でも、ここにも版画がある、あ、この前と変わつていくつていうのが、結構な頻度で起きて。で、ロックダウン中でも散歩は辛うじてできたから、変化していく壁をみる楽しみがあつた。もちろん、他にも SNS を用いて配信とかのプログラムもあつたりしましたが、この道のこの壁にこの作品があつたつていう具体的なこと、自分が立つている場と紐づいていくことの安心感はありました。

Y: 壁に貼るつていうのも、理由は単純明快で、いっぱい人に届くからつていうね。で、ここは沢山人が通るからつて、通りを選んで。どこに何を貼るかつていうのも大事で。

C: でも、余裕で貼っているわけではなくて。通りの角に見張りを立てて、警察が来ていない隙を見計らつて、パツと貼つてすぐに退散するつていうのを、深夜や明朝にやつています。

Y: 街の重要な場所に貼っていると、ほとんどの人が見ていると実感できるから、SNS でもないし。同時に見ているわけではないけど、長い時間をかけて、皆でみる、誰しもが見ている、つていうことが起こるよね。

O: 壁に貼るつていう行為は、個人的な行為でもあるけど、それを集団的な体験にできる行為つていうか。美術館での鑑賞体験は、集団鑑賞とか対話型鑑賞とかの形もあるけど基本的には個人の体験に帰結するものとして今の所は消費されているから、集団としての体験にいかにつてに接続していかつてをもつと自覚的に考えたいですね。そこなんですよ、ミュージアムを使い倒すつて時の第一の壁は。展示の持つている可能性が矮小化されてしまう。美術館の中だけで行われていることに回収されていくんですね。

Y: あとなんか、表現のシンプルさもいいんだと思う。版画でね、道の壁に貼られている。こないだシティに行つて、なかなかのクオリティの映像作品を見て、そういうのを久しぶりに見たときの、自分との乖離・・・このテクノロジーの乖離にびっくりして、日本で見るときはそんなこと思わなかつたのに。スピーカーたくさん、画面3つあつてつていう。それは動物が出している波長の作品で、内容もすごくよかつたんですけど。音で世界を見ていくつていう展示で、素晴らしかつたんですけど、これを、いざ、そういう素朴な体の人が見た時にどう思うのかなつて。

S: 素朴な体の人・・・それつて、満たされている体、なのかもしれないね。その辺りのことを常に考えているけど、自分の住む場所からあまり出たことないつていう何人ものおじいさんおばあさんに、実際に私達は会つてもきてるじゃない？でも彼らはそれを辛くも思つてないことが多かつた。一方で、私らは、あらゆる質感のものにアクセス可能になつていく。たまたま東京行つて楽しいみたいなの、とかも正直あるし。でも、そんな、アクセス可能な場所の選択肢が多いことつて、豊かなことなのかな。常に、選択し続ける消費者のような・・・本当の意味での「贈与」とか「供儀」の精神性とはかけ離れて、この辺りで、私はすごく葛藤してつて思う。自分の欲の根の深さにほんと、目がくらむよ。

終わらないね、話。

ではでは、次回の予告を、おねがいします。

O: 次回は創造行為、「つくる」つていうことを、読みかえるようなことをいろいろ話したいなと思つています。

まず藤村新一のゴットハンド事件をかいつまんて紹介してみようかと。これは考古学的には汚点、ブラックボックスになつていて誰もふれようとしないんだけど。でも旧石器時代という過去を捏造することを、時代の創造する行為として読みかえると、これほどクリエイティブな制作も

そうそう無いのではないかと思っていて。当時の記録とか見ると藤村さん自身はすごい素朴なおじさんばいんですよね。目をかけてくれる大学の先生方に「これすごい石器ですよ」って言われて引けなくなっちゃって。

善意から暴走して一記録と記憶、歴史と創造の〈あわい〉で引き裂かれた個人の営みに何か別の形や出口を見出したいと思っています。藤村さん後に記憶障害みたいになってしまって、そうなる前に自分の指を切断しているんですけど。考古学者だった人が地面を掘るための手を、指を切除するってどういう気持ちなのかなって。

だからそういう、捏造をクリエイションとして読みかえていたら、なんていうのはあとからそれを外野から見ているもののセンチメンタルに過ぎないかもしれませんが、とにかくそういう読みかえのための、藤村さんに捧げるための、トークになります。

T:彼は、実証主義の考古学に行ってしまったから・・・アートであれば・・・面白いことになっていたかもしれない

O:そう、アートであればゴッホのように耳を切断しても巨匠になれてしまうのに。だから、捏造っていうところから、人間が物を作ることとか、個性に寄与した時に生まれる芸術とか、集団に寄与した時に芸術になるっていうこととか。歴史と創作の間で「つくること」をどういうこととして位置づけなおすかっていうことを考えないと思う。

S:いや、本当に、写真の捏造の快樂ってやばいよ。思春期にどハマリしたのはそれだからね。ボタンで世界感を作ってしまうという恐ろしさと背徳感と快樂・・・そしておとずれる陶酔。悪いことをしたというたまらない感じ、の、思春期。

O:うん、多分ね、快樂はあったんですよ。記憶障害になった時にね、恍惚がなかった、とは言えない気がする。

T:歴史を作っているっていうね。

O:写真ということ言えばその起源にオーストラリアの壁画にネガティブハンドというのがあって。手を岩にあてて、そこに塗料を口に含んでプツと吹きかける。手の形が岩に転写されるわけです。その転写の仕方一部指が欠けているものがある。あれ切断されてるのは何で何だろう。欠損した指の痕跡をヒントにクリエイションを読みかえることができないかなって思います。

そうして、今日はそんなようなことを終始言っていた気がするのですが、ミミズのごとく、生きてることとつくることを地続きに考えることで体に還ってくるような、あ、それこそカンケイ（関係／環形）してくる形を考えることの先に来るべき時代のミュージアムをつなげていけるといいなって感じです。

END

脚注

ジョルジュ・バタイユ (1897-1962)

思想家・作家・批評家。

国立古文書学校を卒業後、パリ国立図書館勤務。1929-30年雑誌『ドキュマン』編集長。1936-39年アンドレ・マッソンらとともに雑誌『アセファル』を刊行し、同名の私的結社を組織。フロイトやニーチェ、モースや西欧神秘主義者らの影響を受け、死やエロスへの志向を根底に、「蕩尽」「供儀」「至高性」などを手がかりに、人間と世界との連続性を独自に渉猟する。主著に『眼球譚』(、『太陽肛門』(、『無神学大全13』(1943-45)、『呪われた部分—普遍経済学の試み』、『宗教の理論』(1948頃)、『ラスコー』(1955)、『エロティシズム』(1957)等。

チャールズ・ダーウィン (1809-82)

自然淘汰による進化論を提唱したイギリスの博物学者。

エジンバラ大学医学部中途退学後、ケンブリッジ大学神学部に学ぶ。地質学、動物学に関心をもち、卒業後に海軍の測量船「ビーグル号」に乗り込み(1831-36)、南半球各地の地質や動植物を観察。その成果はのちに『ビーグル号更改期』『サンゴ礁の構造と分布』として発表される。帰国後、自然淘汰による進化論を理論化すべく研究をすすめ、1859年『種の起源』発表。その後40年をかけてみみずの観察・研究を続ける。1881年『ミミズと土』発表。

安藤昌益 (1703-62)

出羽国秋田郡仁井田村下村(現秋田県大館市仁井田)の豪農の家に生まれた医師／思想家。

号は確龍堂良中。元服直後に上洛して当初仏門に入るも後に医学や本草学等修め、陸奥国八戸(現青森県八戸市)で開業医となる。医者傍ら独自の思想活動を展開。当時の封建体制や既存の哲学思想を徹底批判し、「土」を中心とした人と自然の循環(「転定」)のもと、万人が労働に携わり(「直耕」)、万物平等の社会(「自然世」)の形成を理想として説いた。明治になって狩野亨吉らに見出され、その思想には共産主義や農本思想、アナキズム、今日のエコロジー思想につながる先見性が指摘されるなど時代を超えた普遍構造がある。主な刊行著書に『自然真営道』(1753)。1758年頃帰郷し、同地にて没。

【次回】vol.2 生業としての捏造／創造—藤村新一の指、ゴッホの耳