

S e a r c h & D e s t r o y



目次

『地獄谷』 中山晃子	4
Skull(Orozo) 森田浩彰	10
「何だか分からないもの」の贈与―飯田竜太《木の本を配る》 藤井匡	12
索敵と破壊 川勝きりん	29
1879秒後のダンス(欠落した存在感がありありとしている) うらあやか	38
エッセイ『油断ならない学習的状况』 Aokid	46
大連老街 Art Project 呉胤鋒	54
ひとりで食べながら歩くこと 小山友也	64
理論と経験の諸層と錯綜の密林へ 藤井雅実	71
編集後記	80



『地獄谷』

中山晃子

旅に来ている。

旅といっても生活圏から券売機でいく枚かのチケットを買い求めれば辿り着ける山だ。

日常から高度千メートルへ滑らかに移動する列車、扉が開く。

運ばれた都市の暖冬と山の冷気が頬の上で瞬間渦巻く。新しいところへ来たんだ。

旅人を待ち構えるように、視線の先に飛び込む明朝体、雰囲気たっぷりにこの地の説明をはじめ。

『もうもうたる噴気。』

沸騰する熱泥。荒涼たる大地。

古人はその風景を、地獄、と呼んだ』

寝静まっているとはいえ、未だに呼吸している火山である。

その日は谷全体のガス濃度が高いらしく、口を覆うための湿ったタオルが配られた。

大気中の硫化水素や亜硫酸ガスと、引き起こされる症状の図説されたパネル、

白、黄、赤と危険度を示す色の変化を追い、たどり着く、

『致死』

の表記は、ここが地獄谷と呼ばれるに十分な事実である。

ロープウェイを降り、振り向けば富士の荘厳さ、

冬のキリリとした青空に映える姿はただ一言美しい。

きつと今ここにいるほとんどの観光客と、それぞれの母国語で「天晴れ」と頷きあうことができる。対照的に目の前に広がる灰色に抉れた岩場と、それを重く覆う硫黄の臭気、かつてあの近くまで降り、掘削に従事した作業員の重労働を創造できる光景に、自然の見事とは感じるものの、ただただポジティブに美しい、と言えるだろうか。

かつてリトマス試験紙的に殺人を行なってきた美味しい食材たちを思う。

ある日フィンランドで、「今夜の夕飯に採ってきて」と言って渡されたキノコの図鑑には、写真の全てにドクロのマークと『煮る』『焼く』といった単語が対で添えられている。

その単語を明らかにし、一冊の手引書となるために記載されていない匿名多数のスペシャルサンクス、背筋が凍るとともに人間の性分と歴史を思った。

その夜、私はおいしいキノコのスープを飲んだ。

おいしいだけのキノコになりたい。

隣人や友人として関わる人を笑顔にし、そして作家として、

美しいものを描き出すだけの中山晃子になりたいと願ひ、

実践として、『煮て』『焼いて』みたものの、産まれたものの遺伝子操作はできない。

作品を作り、おいしいといつて食べてもらえる。三十歳、だんだんと繁盛してきた。

しかし毎夜閉店したあとの厨房で、残った毒を引き受けゴミ箱に捨てることを続けられるわけがない。

これも私の性質のひとつであるのに。

おいしいことを恵みとし、そのものの毒を害とする喩えは、作家にとって良く働かないと気がついた。では、毒キノコはどのように、身を切らず心身健やかに生きれば良いのか？

そんなときに出会った、冒頭の地獄谷の一節である。

『もうもうたる噴気。』

沸騰する熱泥。荒涼たる大地。

古人はその風景を、地獄、と呼んだ』

こう続く、

『火山が生み出した、その過酷な環境は

同時に大きな恵みも、もたらした。

噴出する温泉である』

動植物の生きてゆくことのできない毒と熱を放つ危険から、

あらゆる手立てを尽くして恵みを取り出す工夫と作業。

地獄に階層状のタンクを取り付けて湯の道を作り、

ちようど人肌に心地よく、治癒に働く温泉とした。

地獄の裂け目に知恵を差し込んで、近くから、遠くから、たくさんの人が来るようになった。

明治六年、大涌谷と名前を変えた。

持つて生まれた性質は不変かもしれない。

けれども名と認識は変わってゆくことができる。

私は主な仕事として、ライブペイントによるパフォーマンスを行なっている。

カメラやプロジェクター、紙や鉛筆、使用する道具と形態は様々であるが、

水の性質と色彩の誘発することばに関心があり、実際にどの作品でも水と色彩を扱っている。

この二つは移ろいの象徴であり、あらゆる東洋哲学を経由した後に、無常観とともに語られることも多い。

泡を画面上に登場させながら、その泡を命のように見立て、

色彩に感情を託し、言語を用いず詩を編んでゆく。

ある景色が快感を伴って眼前に広がり、今知覚する喜びがある。

「絵の具は混ざって流れてしまうから、もう二度と見られない絵なんですネ」

という感想をもらうことがある。

もちろん、移り変わる光景を描く以上、出会いも、また別れも避けられない宿命だ。

その上で、もう二度と会えないなんて言わないでくれ、と

自分でも「そんなに、」と驚くほどに憤った。寂しく思った。

儚さとは、儚いだけが慈しむべき点だろうか？

私は無常を作品の中に構造として取り入れながら、

二度と見られないのですね、という感傷に絡め取られない作品にもう一度触れようと思った。

・・・

方丈記は無常観の代表的作品である。

実際に著者鴨長明の経験した飢饉、大火事、竜巻、地震、津波、最後に自身の死に際について書かれている。

苦しみが多く、生きにくく、ままならない世の描写。達観しきらずに、心の迷いそのままに。

そのとおり。

あまりにも引用されるため、安易に読み直した方丈記だったが、今読むと何かがひっかかる。

特に冒頭で喩えとして挙げられている、

『ゆく川の流れ』『花と露』『泡』この表現は何か。

消えてゆく何もかも象徴として、自然が挙げられることは不思議ではないが、あらゆる心身描写のそばに、寄り添うように物理現象が描かれている。

今朝の花の瑞々しさは失われ、蒸発した露はもう花卉のさきに戻らない。

しかし、何度でもその光景に出会うことができる。

水はそう振る舞う、ということが、物理現象の前提であるからだ。

後に続く天変地異とあらゆる別離、体に戻すことができないう命、心の迷いを、

この観察の作家が、あらゆる選択肢の中からささやかな自然現象を選び喩えてゆくことは、きつと意識的であろうと感じた。

真実はともかくとして、読み手にそう思わせる余白を残した。

実際にある箇所では鴨長明は自身の『命』を『儂い露』と喩え、重ねて、

『終の住処』を『蚕の繭』と綴っている。

すべての所有物、紐付けされた情報、時代や、家や、自分自身、すべてを手放して、なお、いつか紡がれる絹糸に想いを巡らしていること。

次の水の一滴がどこかで跳ねるということを、それが自然、と読者と未来を共有しながら、ままたらぬ現在を描くこと。

あらゆるものを失いながら、同時に希望を描くことは可能なんだ。
二度と会えず、そしてもう一度出会うことができる。

・
・

作家と、作家を目指す学生の目に触れるであろうこの電子書籍に、

作家／個人の関係性についての、ごく個人的な体験記を寄せようと思った。

どんなステージにある作家であっても、それぞれに引き受ける地獄があるように思う。

だけれども、ものの自然な振る舞いと自分のすべきことが、適切な比喻によって結ばれたとき、

景色が変わる。

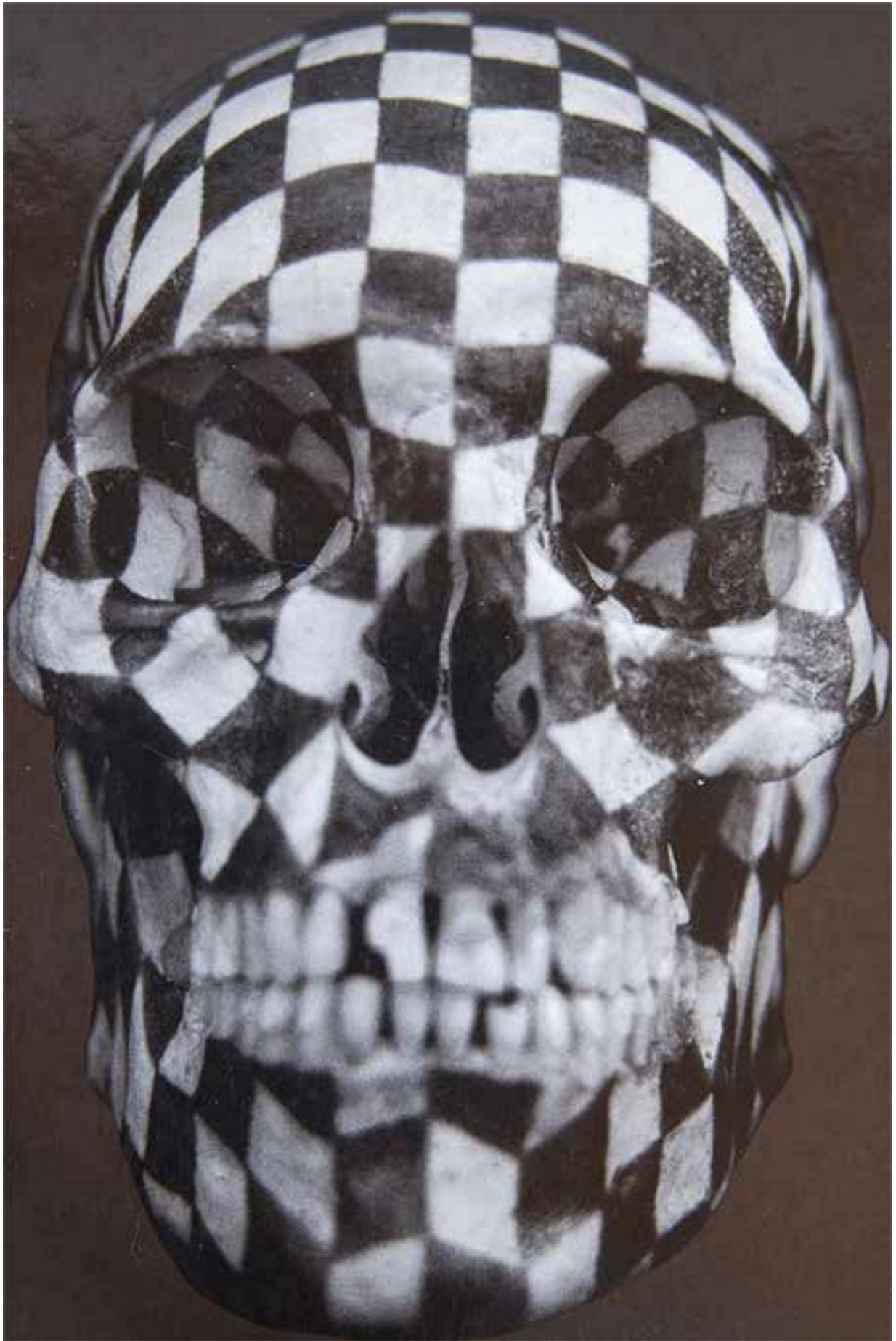
過去から光が射す。

つぎに踏み出す足元を、つぎに手を伸ばす手のひらを、ぽっかりと照らす。

表現がある。

中山晃子 — AKIKO NAKAYAMA

画家。色彩と流動の持つエネルギーを用い、様々な素材を反応させることで、絶えず変容していく「Alive Painting」シリーズや、その排液を濾過させるプロセスを可視化し定着させる「Still Life」シリーズなど、パフォーマンスな要素の強い絵画を発表する。近年では Ars Electronica Fes（オーストリア）、Biennale Nemo（パリ）等に出演。



タイトル : Skull(Orozco) 制作年 : 2014 素材 : デジタルイメージ
Title : Skull(Orozco) Year : 2014 Material : Digital Image



森田浩彰（アーティスト）

1973年福井県生まれ。1998年Bゼミスクール修了。2002年ロンドン大学ゴールドスミスカレッジ MA ファインアート修了。生活の中で当たり前存在しているが特に意識されない物事に注意を向け、それらの中に折り重なっているコンテキストや関係性を可視化させる作品を制作している。近年の主な展覧会に2017年「Triple Point of Matter」Fondation Fiminco（パリ）、2016年「Something to Something else」青山 | 目黒（東京）、2013年「Mono no aware: The Beauty of Things」エルミタージュ美術館（サンクトペテルブルク、ロシア）等がある。

「何だか分からないもの」の贈与―飯田竜太《木の本を配る》 藤井 匡

これまでの経緯

飯田竜太の《木の本を配る》「図1」を論じるこの文章は、次の経緯を辿って成立した。

2018年6月に開催された展覧会「批評の契機」（ギャラリー緑隣館 埼玉県上尾市）に先立って、出品者である飯田と私は「相互批評」を4ヶ月に渡って実施、その内容を『マッピング』第8号に掲載した。これに基づいて、飯田は彫刻作品である《本を配る》「図2」の制作を行い、6月3日のアーティストトークで説明を行った。それを受けて、私は新たに「本とともに読む」を執筆、6月10日のキュレータートークに際して会場で配布した。展覧会終了後、飯田は『マッピング』第9号に「本を配る」について「を執筆、一方の私は、同展の出品作家の一人である河口龍夫の作品を、飯田との「相互批評」の内容に即して論じた「河口龍夫―「関係」という名の贈与」を同媒体に掲載した（「本とともに読む」も同号に掲載）。

この「相互批評」に際して、私たちが出発点としたのが、柄谷行人『世界史の構造』¹における永遠平和の議論である。ここでは、世界史が（マルクス主義的な）生産様式からではなく、交通・交易・戦争といった交換様式から解釈されてゆくが、それらは、A「互酬（贈与と返礼）」、B「再分配（略取と再分配）」、C「商品交換（貨幣と商品）」、D「X」に大別される。永遠平和（一時的な非戦闘状態ではなく、すべての敵意が終わった状態）を実現するための交換様式Dとは、自由であると同時に平等であるような交換様式であり、交換様式Aを高次元で回復するものである。私たちの課題は、この交換様式Dを、彫刻を出発点として考えることにあったが、結果として、議論は（互酬的ではない）純粹な贈与を中心に展開してゆくことになった。



図1 飯田竜太《木の本を配る》2018年



図2 飯田竜太《本を配る》2018年



図3 飯田竜太《ティッシュ配り、一年間続けたら》2017年



図4 飯田竜太《ティッシュ配り、一年間続けたら》
(部分) 2017年

さらに遡行するならば、飯田との「相互批評」の契機は2017年4月の展覧会「AGAINST 第6回展「平和の彫刻」」(NADIE A/P/A/R/T「恵比寿」)にあった。¹⁾ 同展の企画者である石崎尚によるテーマ設定に対して、飯田は《ティッシュ配り、一年間続けたら》、「図3」を出品した。この段階では、飯田と何らかの議論を行っていたわけではないが、私にとって興味深かったのは、「駅前ロータリーに設置する平和をテーマにした作品」として、実体的なモノコメントではなく、本を配るといふ行為が提案されたことである。「図4」同展のトークイベントでも述べたことだが、私の考えでは、永遠平和が未だかつて存在したことがない以上、それを表象することには無理がある。飯田の提案によって、「平和をテーマとした作品」を制作するためには、まず、平和そのものを制作する必要があったことに気づかされたのだ。

とはいえ、「批評の契機」が終了した後のことについては、特に深い考えがあったわけではない。普通であれば、そ

のまま消えてゆくものだったのかもしれない。だが、次の一手が飯田によって打たれた。2018年11月に開催されたブックフェア「TRANS BOOKS」(TAM COWORKING TOKYO 神保町)で、過去の2作品を継承した彫刻作品《木の本を配る》が新たに発表されたのである。この作品は私のために制作されたものではないのだが、私は勝手にそれを私への贈与だと解釈して、この文章を書くことにする。

《木の本を配る》について

《木の本を配る》では、飯田自身の制作した(既製品ではない)鉄製の「本棚のようなもの」に、木製の「本のようなもの」が並べられた。《ティッシュ配り、一年間続けたら。》や《本を配る》では、「本のようなもの」を収めるのに革製の袋が使用されていたので、これが変更点のひとつである。また、素材は同一であるものの、「本のようなもの」の厚みが非常に薄くなったことも変更点のひとつといえる。だが、最大の違いは、来場者がこの「本のようなもの」を実際に持ち帰ることができる旨が会場内に掲出されたことである。もちろん、持ち帰るか持ち帰らないかの判断は(駅前で行われているティッシュ配りと同様に)来場者個々の判断に委ねられているのだが、私が30分ほど観察した範囲では、半数以下ではあるものの、実際に持ち帰る人たちも確かに存在した。

そして、「本棚のようなもの」の隣りには、飯田自身の記したステートメントがA4サイズの紙で積み上げられており、こちらも持ち帰ることができる。この全文は次のとおりである。

木の本を配る

書かれている文字は、読まれることで、脳に吸収され、自分自身の感情や状況に合わせて緩やかに変化し、情報として蓄積されます。

それらの文字や、文字の持つ意味、それらの総体としての文章、そして時間としての物語。それらは吸収されたらどうなるのでしょうか。

吸収した文字や言葉や物語は、経験として蓄積された後、個人の中で留まることを許さず、分かち合いたいという衝動にかられることがあります。

新しい情報や物語に感激したり、落胆したり。読んだ時に感じた同じ気持ちを、知ることのない誰かに、同じように味わってもらいたい。

読むという行為の時間を排除し、永続性を持つ彫刻という世界の中に、本を取り込んだとき、

本と同じ大きさの「木」を「本」と誤認させ、手に取り、体感することで、本の中の文字・情報・物語・意味を、本を読んでいる時と同じような「体験Ⅱ時間」にできるのではと考えたのです。

その木の本を手にする体験は、本を読んだ時、つまり情報を蓄積した時に感じる感情と同じような感情を引き出してくれるかもしれない。

昔、聖書を皮袋に入れて配り歩いた聖者がいました。彼のように、自分も読んだ本を配ってみたい。しかしそれではただの模倣で意味がない。

自分の持っている本（蔵書）を、木に置き換えて配って見ようと考えたのです。

それは、自分が本に関わる一人の読者としても、彫刻や立体物を作る制作者としても、本に書かれた文字を情報として行動に置き換えることになりました。

制作にあたり、本の素材である紙、紙を作る木材や植物と遡っていき、木を本の形に置き換え、本の中の情報を制作

する行為として込めてみたのです。

なんの価値もないただの木の板かもしれませんが、手に取ることで、それは誰かの中ではかけがえのない体験になるのかもしれない。

文字や本は質量を持つゆえに、決して軽くない情報を木や自然から感じる事ができるのではと思ったのです。

本が読める日常というのは、多分に平和な日々なのでしょう。常に遅れてきた一人の人間として、先見された情報を、自分は木の板を本だと思い込み、

その板に定着させるように本の形に加工し、見ず知らずの他人に配り、またそのような状況を作り、本やそれにまつわる人の行動を欲発していきたいのです。

この文章のなかで注目したいのは「常に遅れてきた一人の人間」という言葉である。これは、贈与を能動的なものではなく、受動的なものとしてとらえることを意味する。¹³この言葉は、飯田の場合、（おそらくは内田樹を経由した）エマニエル・レヴィナスの「始原の遅れ」に由来する。¹⁴ただ、ここで改めて考えるべきなのは、レヴィナスの一神教的思想と、一般的な意味、特に現在の日本人の感覚に馴染むようなそれとの違いである。

自然という共同体

柄谷はこの両者の違いを「日本的「自然」について」のなかで論じている。¹⁵ここでの自然（じねん）とは、対象としての自然（しぜん）ではなく、一種の働きのことだが、それは個人の意思に由来するのではなく、成りゆきで事態が進行してしまうことを意味する。「どこにも主体がなくて、何か自然というべき働きがあって、その結果としてこう成っ

たのだ、ということになるわけですね。」

これは、丸山真男による、太平洋戦争時における日本の超国家主義（無責任の体系）の分析を出発点としたものだが、そこで展開されるのは江戸思想、特に、本居宣長の思想についての考察である。一般には、自然には作為が対立すると見なされているが、実際には、作為と自然は対立し合いながら、結局は自然のなかに入ってしまう。そのために、自然の根源的な対立概念として他者が置かれるのだが、柄谷はそれをレヴィナスの思想のなかに見出している。

レヴィナスはマルティン・ハイデガーやエトムント・フッサールの哲学を批判的に継承しているが、その批判の中心にあるのが、彼らによる他者の消去（排除）である。「他者を消去するというのは、けっして他者を認めないことではありません。むしろ、他者を自分と同質であり、対称的な関係にある、と考えることです。その場合、他者との対話は、自己自身との対話（モノローグ）と同じことになります。プラトン以来の弁証法はそういうものですね。ここでは、他者の他者性が消えてしまう。」柄谷はそのモノローグを共同体の思考（ナルシズム）と呼び、その外部に出ることを求めたレヴィナスに独我論を超える可能性を見出すのである。

この独我論（ナルシズム）は、例えば、高村光太郎にも指摘することができらるだろう。平川祐弘は、光太郎が太平洋戦争中に大政を翼賛する詩を多く書いた問題を検討するなかで、彼が西洋を父親、日本を母親と重ねていたことを指摘する。「日本はその意味では文字通り母国だったのであり、その母国に対しては光太郎はすねることはあったが、それはあくまで母なる国は自分を許してくれると思っていたからであった。」¹⁶ ここでの母親が柄谷のいう共同体の別名であることは明らかである。

他方、彼の父親もまた超越的（一神教的）なものではない。光太郎は『道程』において「自然」を「父」と呼び換えているが、ここでの「自然」は、人間観や芸術理念や世界律などとしても使用されるもので、オーギュスト・ロダンの場合とは違って多義的である。¹⁷ それは「ある意味で、つかまえない万能薬として働いている。むしろ、現実生活上の〈覚悟〉とか〈決断〉とかいうような場所から、どこへでも延びていくわがままな性質でもってつかわれ

ているとっていい。」吉本隆明が指摘するように、その出自は「自然主義以後の芸術の歴史をただ一つの〈自然〉に凝縮させた」ところにあるのだろうか、ここで重要なのは、それが共同体の思考を超えるものではないことである。このような場所に留まる限り、交換様式的にはA「互酬（贈与と返礼）」を超えることはできないはずである。

こうした共同体の思考は日本だけに限定されるものではない。例えば、ヨーロッパにおいては、それはロマン主義とどうかたちで展開されたといえる。

ロマン主義の交換様式

テイモシー・モートンは自然とエコロジーを切り分けて考察することを提案しているが、その根底にあるのがロマン主義に対する批判である。⁸ 彼によれば、現在の環境運動には、ロマン主義時代の遺産が数多く含まれている。この時代（およそ1780年から1830年まで）には「動物の権利と反人種主義が誕生するとともに、ファシズムと優生学の誕生が見られた（中略）さらに、ロマン主義が存続してきたのは、産業資本主義、ナショナリズム、有機的形態という考え、植民地主義と帝国主義とグローバリゼーション、子どもと動物に対する態度の変化、そして、自然そのものの近代的見解の成長においてである。」この時代に、資本主義は植民地主義から帝国主義の段階へと移行したのであり、現在のグローバリゼーションは、この時代の社会過程が最新の形態をとったものにすぎない。つまり、ロマン主義の汎神論的自然観は交換様式C「商品交換（貨幣と商品）」の極端な進行に対応するかたちで登場したのである。

同時代のイギリスの詩人ウィリアム・ワーズワスの考えでは、「自然は生命を持った存在であり、永久に語り掛ける存在であるので、人間は如何に生きるべきであるかを知るのに、知性をあくせく働かせて探し求める必要はなく、その五感で自然が語り掛けて来るものを受け入れればよい」⁹とされる。前時代のアレグザンダー・ポープが、人間の理性によって宇宙に普遍的に作用している法則を探求して、その法則にしたがうことを求めたのとは異なり、ワーズワスは自然を主観的にとらえている。自然の景色が心にどのような思いをもたらしたか、あるいはその景色の背後にど

のようなものを見出したかといった、独特の個人的見解をつけ加える。これが、現在まで続く、アーティストの主観に価値を置く芸術のあり方（交換様式Cを支えるもの）の起源のひとつとなったのである。

理想化された穏やかな風景を庭園に取り入れた風景庭園（イギリス式庭園）が成立したのはポウプの時代だが、これも、現実の自然が崩壊しつつあったことへの代償行為だった。「イギリスは中世以降、文明の発展、豊かで便利、かつ快適な生活への志向、海外との貿易を盛んにするなどの理由で、多くの森林を伐採した。その結果、イギリスの風景はかなり変貌してしまったと言える。そうした失われた自然をとり戻すべく植林事業がやがて活発におこなわれていくのだが、庭園の中に自然の風景をもちこむというのも、そのような意識に支えられた行為だったと言えるのではないだろうか。」¹⁰「ここでの自然は、やはり、超越的（父性的）なものではなく、共同体的（母性的）な思考によって発見されたのである。

エリー・デューリングは、現代アートに関する言説におけるプロジェクトや実験のレトリックがロマン主義に由来することを指摘するが、¹¹「これも、この共同体的な思考を背景にもっている。ロマン主義は「有限の作品と〈理念〉という無限との関係にかかわるある決定」として出現するもので、その際には、無限が有限なものに受肉するという「プロセス的体制」と、純粹な行為を価値とする「パフォーマンス的体制」のふたつのヴァージョンが生み出される。前者は、ロバート・ローゼンブラムがカスパール・ダーヴィット・フリードリヒからマーク・ロスコに繋がる「北方ロマン主義の伝統」と呼んだある種の宗教的体験と、¹²後者は、アイザイア・バーリンがロマン主義を論じた際に述べた次の言葉と結びつくものだろう。

作られるもの、制作されたもの、すでに理解されたものは、捨てられなければならない。おぼろげな感知、断片、暗示、神秘的な光明——それが現実を把握する唯一の途である。なぜなら、それを限定しようとするどんな試みも、首尾一貫した説明を与えようとするどんな試みも、調和的であり、開始、中間部、終結を示そうとするどんな試みも本

質的に、その本質において混沌とし、形をもたず、泡立つ流れであり、自己実現への意志の途方もない大きな流れであるものの歪曲であり、戯画化であつて、不条理で冒流的な閉じ込めの観念であるからである。〔13〕

したがつて、現在の反市場的な芸術動向も交換様式Cを乗り越えるものとはならない。だからこそ、デューリングはその可能性を、プロジェクトや実験の批判的概念であるプロトタイプに見出すのである。

プロトタイプⅡ新しい芸術の身分

デューリングの考える、新しい芸術の身分としてのプロトタイプは、マルセル・デュシャンのレディメイドを起点とするもので、「反ポイエーシス的な使命が果たされるところの純粹なプラクシスでもなく、また、この活動がときに専心するところの「できあいの」オブジェでもない」ものであり、「プロセスという発想なしですます、あるいはそれを過大に扱うことがない」ような準Ⅱ芸術的オブジェのことである。ここでは、アーティストが実践するのは「作品を生み出したり、プロセスを始動させること」よりも、「オブジェとプロジェクトの間にまたがる形態、オブジェの論理とプロジェクトの論理を組み合わせる形態」を制作することである。プロトタイプは、オブジェでないがゆえに市場価値（交換様式C）に組み込まれることはなく、プロジェクトでないがゆえにロマン主義的な共同体の価値観（交換様式A）に回帰することもない。飯田の《木の本を配る》は、このプロトタイプに接続することができると考えられる。

デューリングによれば、プロトタイプには、企業家、エンジニア、オペレーター、研究者といった組織様態があるが、《木の本を配る》をそこに含めるとするならば、企業家に該当することになるだろう。「企業家としての芸術家は、自らの活動を中小企業経営者のそれとして構想する。彼は自らの活動を、日常の消費財との非アイロニー的な競合関係の中へと組み入れる。彼は、量産式の工業生産を目指すのではなく、いくつかのオブジェ——自らが特殊であつてほしいと望む、また、作品というよりも行動の誘発子と考える、そうしたオブジェ——の様式化に極度の注意を払う。」

デューリングが取り上げる代表的なアーティストはファブリス・イペールだが、例えば、彼の四角いサッカーボール。それは「オブジェのプロトタイプというよりも、機能のプロトタイプ」であり、「ここでプロトタイプがまず指し示すのは、オブジェの開かれという特徴であり、その目的の不確定性という特徴である。」仮にそれが美術館やギャラリーで展示されたならば、「コンセプチュアルな冗談やシュルレアリスムの奇想といったもの」と見なすこともできるかもしれないが、それは店頭で販売されるのだ。それにも関わらず、それは普通にサッカーをするのに適した機能を有してはいない。したがって、このボール（何だか分からないもの）の使用方法は、制作した人間ではなく、所有した人間が考えなければならないのである。

《木の本を配る》はどうだろうか。形式やメディアウムは《ティッシュ配り、一年間続けたら》や《本を配る》と似てはいるものの、決定的な違いは、それらの作品では実際の配布が行われなかったことにある。仮に、ギャラリーでの展覧会で配布したならば、受け取った人間はそれを芸術作品として認識することができる。それは「何だか分からないもの」ではない。逆に、「何だか分からないもの」を安心して受容することのできる制度が芸術だということすらできる。では、それがブックフェアで配布されるならばどうだろうか。まず、ブックフェアは書物の販売を行う場所であって、無償で配布を行う場所ではない。次に、「木の本」は書物に似ているとしても、実際には書物ではない。そして、会場にはステートメントが置かれているものの、そのなかには、受け取った人間がどうすべきかはまったく指示されていない。したがって、それは「何だか分からないもの」として受け取られるより他はないのである。そのことによって、それは「日常生活における流通に介入し、そこで位置をずらしたり、構成を再編する」というプロトタイプの使命に合致するのである。

「何だか分からないもの」

岡田温司はウラジミール・ジャンケレヴィッチの著作『何だかわからないものほとんど無』に即して、この「何だ

か分からないもの」について論じている。¹⁴ 例えば、芸術作品のもつ「魅力」や「優美／恩恵」の理由を言葉で完全に言い表わすことは不可能である。ある作品を説明し尽くしたと思っただまきしくその瞬間、本質的な何かは欠落していることに気づくことになる。その根底には「何だか分からないもの」が横たわっているのだ。それは「非—知にして非—場、そしてアナクロニクなもの」であり、「固有性や不動性、完成や完結とはまったく無縁のもの」である。そして、ジャンケレヴィッチにとっては、それこそが「この世でいちばん重要なもの」なのだ。

この「何だか分からないもの」が引き起こす作用は、ジャック・ランシエールの「解放された観客」のなかで語られる「第三のモノ」のそれに類似する。¹⁵ 演劇において為されるべきことは、観客が劇作家や演出家のメッセージをストレートに受け取ることではない。逆に、「原因と結果のこのような同一性」は愚鈍化を招くことになる。ランシエールの主張はそうした関係性からの解放にある。ここで重要になるのが、両者の間にある「第三のモノ」が、両者にとって未知のものであることである。「パフォーマンスは芸術家の知や息吹を観客に伝達することなのではない。それは、誰が持ち主なのでもなく、誰が意味を所有しているのでもない第三のモノであり、芸術家と観客の間であって、物事の同一なままの伝達、原因と結果の同一性を、ことごとく退けるのである。」

その結果として、制作者と鑑賞者の根源的な平等（鑑賞者の解放）が達成されることになる。「解放とは、行動する者とじっと見る者、個人であることと集団の構成員であることとの間にある境界を、混乱させることなのである。」¹⁶ このとき、鑑賞者は能動的な主体となる。鑑賞者は能動的な解釈者の役割を演じ、自身の翻訳を練り上げることで「物語」を自分のものとし、そこから、自身の物語を紡いでゆくことが可能となる。ランシエールはこうした関係性を「解放された共同体」と呼ぶが、そのなかでは「何だか分からないもの」が重要な役割を担うのである。

私自身の体験でいえば、写真家の故大辻清司のアトリエで、この「何だか分からないもの」に直面したことがある。大辻の基本的な考えは、機械的な画像生産技術である写真では、撮影者の意思に関係なく、被写体そのものが写る以外にないというものである。しかしながら、それを実践した場合、そうはならないことが起こる。大辻はその理由を被写

体を選択する際の心理に求める。¹⁶「写真に写るのは抽象的なモノといったものではなく、そのモノ自体なので、つまり小石であり紙であるわけです。」それは市場的な価値の左右されるものではない。埃だらけのつまらないモノであったとしてもそうなのだ。¹⁷「ここで撮影されたのは、大辻にとつての愛しいモノたちの記念写真なのである。「なぜ、記念写真を撮るのか、と問われると返答に困ってしまいますが、でも記念写真は撮りたいし撮ってしまおう。そんなふうにコノモノたちの記念写真は撮られているのです。」

私が大辻のアトリエを訪問したのは、2017年9月に東京造形大学附属美術館で開催した展覧会「大辻清司・高梨豊―写真の「実験室」と「方法論」―」¹⁸のための調査に際してだが、ここで、このときに記念写真として撮影された《友人から貰ったメキシコとフランスの土産。なせか捨てられない時計の内臓、昨年秋に抜けてしまった私の白歯、その他のセット。》の被写体の一部を実見した。それは、植物を模したような細くて薄い奇妙なものを内包した、卵形の透明樹脂製の物体である。だが、大辻にとつては、それは愛しいモノであったとしても、私にとつては、目の前にあるのは「何だか分からないもの」でしかない。とにかく、それをしばらくの間眺めてみるより他はないし、眺めてみたところでどうしようもないのだが、それでもなお、考えることを強いるような存在に直面したのである。

飯田の「木の本」を受け取った人間も、これと同じような経験をするのはないかと想像する。もちろん、ステートメントによつて、制作者の意図を知ることができるだろう。だが、それを知ったからといって何か分かるわけではない。それは「何だか分からないもの」でしかない。だが、交換様式A「互酬（贈与と返礼）」に発展することのない純粹贈与を考える上では、このように、贈与されたものが「何だか分からないもの」に留まることは重要な意味をもつと思われる。

根源的なものとしての「与え」

内田樹は交換の本質をこの「何だか分からないもの」に求めている。最も原始的とされる沈黙交換（部族の活動領域の間に勝手に何かを置いていく行為）の場合、等価交換という考えは成り立たない。部族間に交渉がなければ、価値の

度量衡が共有されることもないからである。この場合、等価物による相殺は不可能となり、そのために、交換は終わることなく継続されてゆく。「もし「その価値がすでに知られたもの」だけに限定して交換をしていたら、人間はすぐに交換に飽きて、交換するものがなくなり、交換を止めてしまったはずなんですから。」¹⁹

この意味で、《木の本を配る》において、飯田本人が直接的に配布を行わずに、沈黙交換に徹したことが重要となる。もちろん、顔を合わせたくらいで「何だか分からないもの」が分かったりするわけではない。だが、贈与する者が不在であることは贈与される者の考える余地を拡大することになる。

キリスト教カトリック系の哲学者であるジャン＝リュック・マリオンは、マルセル・モースが基礎とした「受け取る人」「与える人」「贈り物」の三者を現象学的に還元して考察するなかで、存在から贈与へのパラダイム・チェンジを図っている。²⁰彼の考えでは、贈与は相手の同意がなくても生じることができる。「一方的に何かを与えて、相手が受け取ったか受け取らないか、あるいはそれを喜んだか喜ばないかは関係ない。」これは、今回の飯田の立場に近いといえるが、そのように考えてゆくと、近代の形而上学が守ってきた二項対立がことごとく還元されることになる。もちろん、受動と能動という対立も還元される。「ただあるのは、現象が自ら自己を与える事態だけ。これが「与え」の事態、根源的な贈与の事態なのです。」

ここには、互酬性に帰着することのない贈与の可能性が提示されている。根源的なのは「対象とか主体とか客体とか存在者とか存在者性とか」ではなく「与え」なのである。マリオンの考えでは、「あらゆる事実とか、あらゆる問題、知、存在者、存在するものは、すでに与えられている」のであり、死や無や無意識ですら既に与えられているものなのだ。そして、彼の（宗教的な）立場では、この「与え」は無償性を前提とする。「神は無償の愛である。相手が受け取ろうが、そうでなからうが、無条件に与えることである。」

交換様式A「互酬（贈与と返礼）」を高次元で回復した交換様式Dを考えるためには、贈与と返礼の繋がりを切断する必要がある。²¹「受け取る人」「与える人」「贈り物」といった確固たる存在から出発する思考でそれを行うことは

困難である。今回の飯田の実践も含め、「何だか分からないもの」の贈与とは、そこからの解放の方法を示唆しているように思われる。

註

- 1 柄谷行人『世界史の構造』岩波書店2010年。
- 2 保井智貴「現代社会における彫刻の有効性の検討（書籍『AGAIN—ST』出版と関連展覧会の実施）」『東京造形大学研究報』202019年3月233—249頁。
- 3 また、ブックフェアの「EXHIBIT LIST」には、次の飯田のステートメントが掲載されている。「本は紙で作られています。「本」という文字の中に木が隠れていることから、木に情報がプラスされていると本になります。身の周りには本はもと木や植物だったと考えると、植物から知識や情報を伝えられていると考えられます。もう一度、原初の本から何かを受け取りたい。木と向き合い譲渡される体験として本を捉え直したい。飯田の立場が受動的であることはここでも示されている。
- 4 飯田竜太「「本を配る」について」『マッピング』第9号2018年11月33頁。なお、ジャック・デリダによれば、カントとレヴィナスの平和思想はある意味で正反対の構想に立脚する。「自然状態を戦争と考えるカントにとって平和とは戦争に対象的に対立する自然現象ではなく、制度的、政治・法律的なものである。それは単なる戦闘状態の停止ではなく、どんな下心も持つことなく、将来にわたって戦争再開の意志を放棄する、永遠平和の約束でなくてはならない。一方レヴィナスは自然状態を仮設しない。レヴィナスにあつてはすべては自然「以前」の、自然でも制度でもない、いつさいの政治や法に「先立つ」平和、始源の根源性を中断する平和、すなわち「隔時性」における他者の顔の「迎接」によって「始まる」。鶴飼哲「平和と欲待」『現代思想の冒険者たち月報』第18号1997年11月6頁。
- 5 柄谷「日本的「自然」について」『言葉と悲劇』第三文明社1989年150—174頁。
- 6 平川祐弘「高村光太郎と西洋」『米国大統領への手紙』新潮社1996年289頁。
- 7 吉本隆明「〈自然〉の位置」『高村光太郎〈増補決定版〉』春秋社1970年221—236頁。
- 8 ティモシー・モートン「環境主義」(小川緑訳)『現代思想』vol.43—12015年1月112—129頁。
- 9 大友義勝「自然観より見たイギリス・ロマン派出現の知的風土——存在の鎖」から「個人主義」へ」『イギリス・ロマン派試論集——W・ワーズワスとS・

- T・コウルリッジ』英宝社 2002年 14頁。日本では、ワーズワスに影響を受けた国木田独歩によって、近代的な「風景の発見」が達成されるが、柄谷によれば、それは孤独で内面的な状態と結びついていた。彼のような「周囲の外的なものに無関心であるような「内的人間」inner man において、はじめて風景がみいだされる」のである。『日本近代文学の起源』講談社 1988年 28―29頁。この独歩からの影響も含まれると考えられるが、中原悌二郎の自然観もこうしたものに近い。
- 10 小林章夫『田園とイギリス人 神が創りし天地で』日本放送出版協会 1997年 121頁。
- 11 エリー・デューリング『プロトタイプ 芸術作品の新しい身分』(武田宙也 訳)『現代思想』vol. 43―12015年1月 177―199頁。クレア・ピシヨッ プはニコラ・ブリオの「関係性の美学」を批判する上で、アーティストと鑑賞者の共同体的同一性(相互主観的な出会い)を俎上に乗せている。「敵対と関係性の美学」(星野太 訳)『表象』05 表象文化論学会 2011年4月 75―113頁。しかしながら、この問題もロマン主義の美学と結びつけて考察すべきであるように思われる。その場合、サンティアゴ・シエラやトーマス・ヒルシュホルンの作品を、リクリット・ティラヴァーニャやリアム・ギリックの作品に対抗する事例として位置づけることには、それほど有効性はないように思われる。
- 12 ロバート・ローゼンブラム『近代絵画と北方ロマン主義の伝統―フリードリヒからロスコー―』(神林恒道 出川哲朗 訳) 岩崎美術社 1988年 17―23頁。
- 13 アイザイア・バーリン『バーリン ロマン主義講義』(田中治男 訳) 岩波書店 2010年 175頁
- 14 岡田温司『半透明の美学』岩波書店 2010年 193―207頁
- 15 ジャック・ランシエール『解放された観客』(梶田裕 訳) 法政大学出版局 2013年 3―30頁。この「第三のモノ」は、鑑賞者の能動性を引き出す意味において、ロラン・バルトが映画のなかに読み取った「第三の意味」(鈍い意味)に類似する。それは「問いかけを課するような読みを強いる」ものであり、「必要とされていない場所に、なにも言わずそのまま執拗に居残っている客のように不安を与える」ものであり、「意味されるもの」のない(意味するもの)であり、「映画のなかにあつて描写することのできないものであり、表現されえない表現」である。「第三の意味 エイゼンシュテインの映画からとつた何枚かのフォトグラムについての研究ノート」『ロラン・バルト映画論集』(柏原成光 訳) 筑摩書房 1998年 11―52頁。
- 16 大辻清司『大辻清司実験室②』いとしい(モノ)たち』『アサヒカメラ』No.512 1975年2月号 215―220頁。
- 17 柄谷はこの問題を個別性(一般性)と単独性(普遍性)の区分によって考察する。「われわれは、単独性としての「この犬」あるいは「この私」を記述することはできない(中略)単独性としての「この犬」あるいは「この私」は「他ならぬこれ」、つまり、「他であったかもしれないが現実にはこうである」ということを意味している。ここでは、個別性は共同体と、単独性はそれを超えた社会性と結びつけられている。『定本 柄谷行人集 第3巻 トランスクリプティ―ク―カントとマルクス』岩波書店 2004年 153―171頁。
- 18 拙稿「大辻清司 高梨豊 写真の「実験室」と「方法論」」『東京造形大学研究報別冊』15 2019年3月。
- 19 内田樹 中沢新一『日本の文脈』角川書店 2012年 37―38頁。
- 20 岩野卓司『贈与の哲学 ジャン・リュック・マリオンの思想』明治大学出版会 2014年。
- 21 永瀬恭一は美術批評が美術作品に対して切実な関係を生み出すことの重要性を指摘する。批評には「その手法として、対象としての作品をスキャンし、反復しエラーを起こして、膨大に作られ見られる作品や展覧会、観客に「一時停止」を執行すること」が要求されるとするのである。「何者にもならない／ことばのたちぎりと感染」『マッピング』第9号 15頁。この指摘は本論の文脈においても有効だと考えられる。

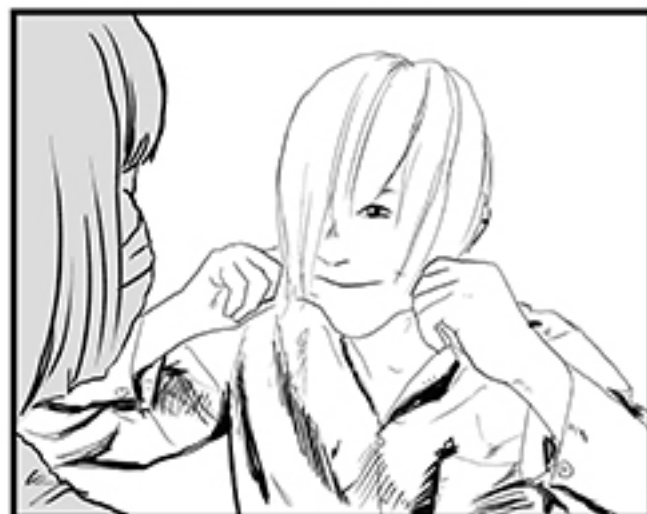
藤井 匡

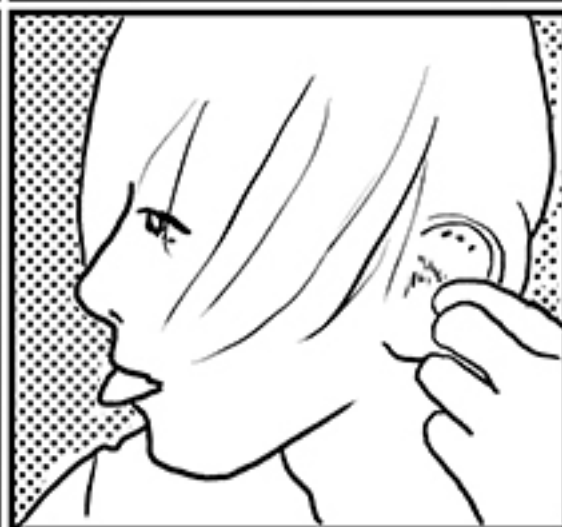
1970年山口県生まれ。九州大学文学部卒業。1995年から宇部市役所学芸員として「現代日本彫刻展」ほかの展覧会を担当。後にフリーランスとして、各地での展覧会やアートプロジェクトに携わる。現在、東京造形大学准教授。主な著書に『現代彫刻の方法』（美学出版）、『公共空間の美術』（阿部出版）、『風景彫刻』（阿部出版）。

索敵と破壊
川勝きりん

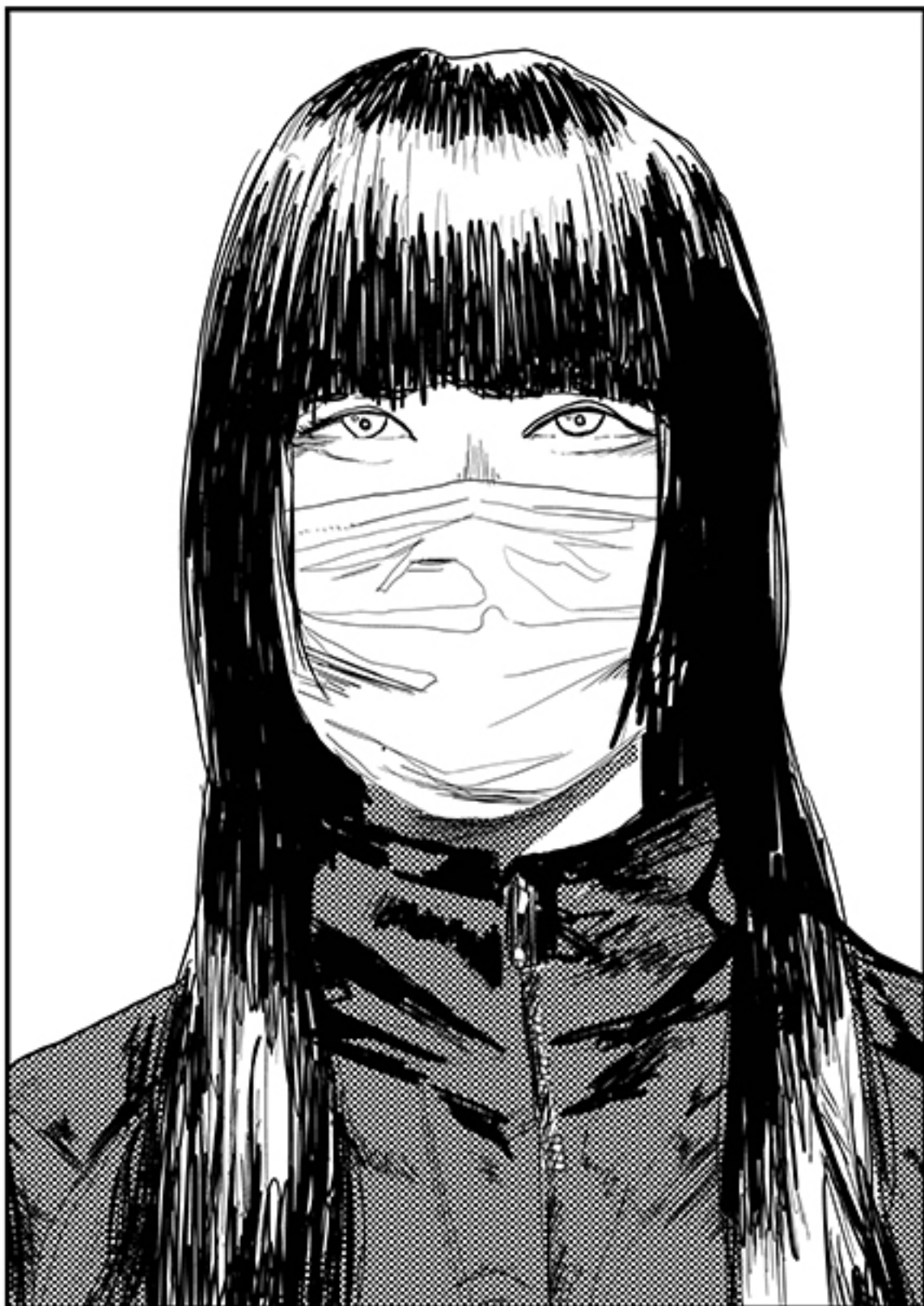


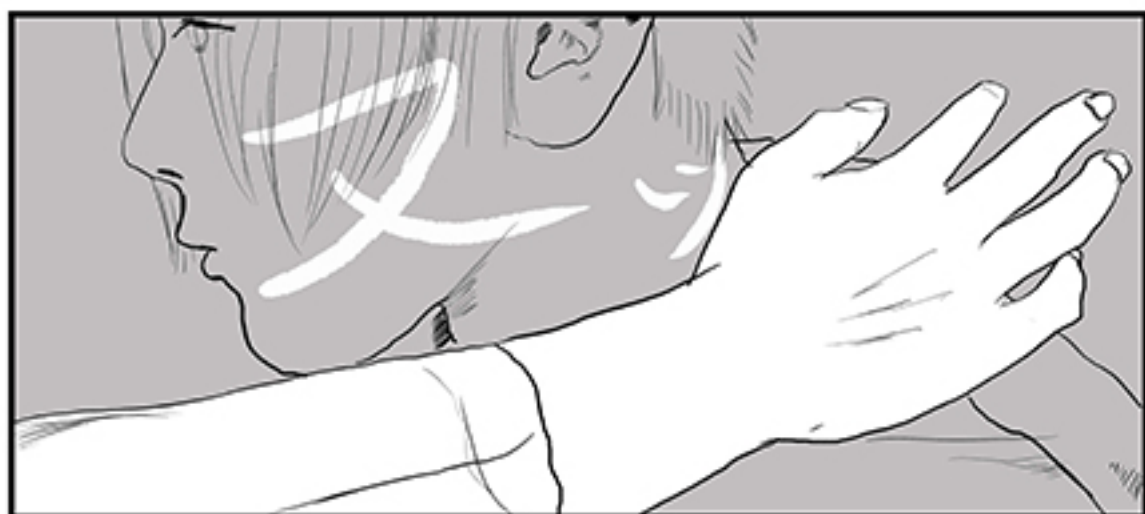
















川勝きりん

2015年度に東京造形大学映画専攻入学。漫画と映像の表現の境と漫画映像の自生性について考える。これまでにヤングマガジンやスピリッツなどの雑誌で受賞経験があり、実際の生活にそって描かれる物語が多いことが一つの特徴。現在 21 歳。台湾に住みたい

《はじめに》

一八七九秒後知覚するかもしれないダンスのために――。

妙な形式だけれど、私は短い小説を書いている。あなたが今読んでいる、これがその小説だ。

一八七九秒後知覚するかもしれないダンスのために――。

妙な質問をするようだけれど、あなたは一秒の長さを計る道具を持っているだろうか。秒針のある時計や、メトロノーム、音楽、鼓動、あなたに備わる大体の感覚。

それらを使って、これから先の文章を一字につき一秒をかけて読んでほしい。決して戻らずに、時間に従属して読み進めてほしいのだ。これをただ一つの私たちの約束として、一八七九秒を過ぎすことにしよう。

《Oという男、パロマー氏の匙》

目のところが動物のように深く窪んでいる。穏やかで恐ろしい感じがする目。長い毛の眉毛が崖のような額で豊かにふさふさとしている。頬骨が少し出っていて、鼻が大きい。唇が薄くて口は小さい。耳は大きく少し尖っている――。

Oは舞踏家で、作務衣を原型とした洋服の職人で、匙彫りだ。

ある日、私たちは蕎麦屋へ行こうと約束をした。夏のことだ。その時私は対馬で滞在制作をしていた。Oはおそらく町田の自宅にいた。友人に一番好きな本を尋ね、その人のことを考えながら読むのが楽しいとあって、私にも連絡をしてきたのだった。海の近くでメッセージを受信した。私はイタロ・カルヴィーノの『パロマー』⁽¹⁾を紹介した。

『パロマー』には波を描写する箇所がある。穏やかな波の作る細かな「面」として絶えず形を変えながら海水が移動するのを言葉で書き留めた描写は、スローモーションで波を私の脳内にきらめかせる。超絶技巧的な描写のテクニクだ。小説全体の構造もさることながら、私はこの波の箇所が特に気に入っている。

1879 秒後のダンス（欠落した存在感がありありとしている）

○は刃物を用いて、木っ端から彫り出すようにして匙を作った。『パロマー』を紹介した時、私は○の彫った匙の小指の先よりも小さな、匙のカーブを形作るために不規則かつ規則正しく並ん「面」を思い出していた。本の話をした後に今度蕎麦屋に行こうと話したのだが、この約束を○は忘れてしまったようだった。

《別々のままに身体を分けないー身体意識の「谷」に現れる第三者を見るための実験》

「・・では、二人組になってください。このワークショップ^②ではいくつかのタスクを課します。まずは二人組になったお互いの身体の特徴をトレースすることから始めます。二人組の相手のことを、パートナーと呼ぶことにします。

デッサンをしたことがあるかはわかりませんがデッサンをするように、パートナーの身体を詳細に言語化しながら観察して自身の身体にフィードバックしてください。肩が内側に巻いているとか、足の開き具合であるとか、互いにトレースを行なってください。互に行なっていると、パートナーの身体の落ち着け方があなた由来に変化していくと思います。それでも、絶えずトレースを続けてください。」

「次にその身体を引きずったまま、歩いてください。ゆっくりと、また素早く歩いてください。自分の習慣が出てこないように注意して歩いてください。一方が歩いたのを見た後で、それに続くように、また揃えて同時に。股関節の動かし方や、首の角度に気をつけてください。少し続けてください。」

「最後にその身体を引き続き保ちながら、転ぼうとしてください。本当に転んでしまわないように注意してください。凍結した路面で滑る、足を十分に上げずに歩いて些細な段差につまづく、服の裾を踏む、右足を出そうとして左足が出てしまう、暗闇の中で階段をのぼる、様々なシチュエーションがあると思います。パートナーの身体感覚を身体に引きずったまま、転ぶ記憶を身体に与えて転ぼうとしてください。」

(うらあやか「おどる臺石 その1」(2018)より)

《単純な裁縫の手順―灰色のフェルトで石を縫いとめる》

必要なもの

・石

・灰色のフェルト

・裁縫道具

手順

(1) フェルトを石よりも少し大きく四角形に2枚切り出す。オモテ面とウラ面用。

(2) オモテ面のフェルトとウラ面のフェルトの間に石を置き、まち針でフェルトを留めて石を固定する。石にぴったりと添わせてまち針を刺すといい。

(3) 石の形がしっかりと浮き出るようにフェルトを少し引っ張りながら縫い針で縫ってゆく。石のすぐ脇にオモテ面から針を刺したら、ウラ面に少し糸が出たらその糸が出ている穴から2mmほど先に針を刺して針をオモテ面へ出す。これを石の外周分繰り返す。少しの布の矛盾は巻き込んでひだにしてしまう。単純な裁縫は針を刺し戻しする連続で、時間がすぎると同じだけ布が縫われていく。

1879 秒後のダンス（欠落した存在感が有り有りとしている）

《同じ距離をからだを密着させて歩く》

「小さな声で数をカウントをしながら小径を往復します³。行きには私が前を、あなたが後ろを向いて、帰りはその逆を向いた状態で体を密着させて歩みをサポートしながら歩いてください。また行きは「から昇順で、帰りは到着した時の数から降順で、数をカウントしながら歩きます。」

《大体のことは忘れてしまおう》

あなたの目の前で、パソコンやPhoneの画面が光源にもなり得る明るさを保っている。黒い色で光るこの文字はあなたの目に吸い込まれて白い影となってから、即座に少しずつサラサラと風化する。大体のことは忘れてしまおう。

ここまでのおよそ一八七九秒間、あなたを文字に拘束した。その間に、もしも目が泳いだりしたならば、それはあなたの魂とあなたの肉体との間にある谷だ。約束を守りながらどうしても逸脱してしまうこと、これを「ダンスの素子」と、私は名付ける。

二〇一九年三月三日

脚注

- (1) イタロ・カルヴィーノ『パロマー』和田忠彦による翻訳、岩波の文庫版。
- (2) うらあやか「おどる墓石 その1」(二〇一八年制作)、ワークショップ形式のレクチャー・パフォーマンス。
- (3) うらあやか「無題(彼の葬式の帰りにあなたが赤ちゃんの話をしてくれて少し大丈夫になったから)」(二〇一七年制作)、参加型パフォーマンス。

部分引用：

おさないひかり『わたしの虹色の手足、わたしの虹色の楽器』(自主出版)

木下哲夫ほか『トリシャ・ブラウンー思考というモーション』(ときの忘れもの出版)

うらあやか

2015年武蔵野美術大学油絵学科卒業。

着目した物事との関わり方について、一方から問いかけるのではなく自身も継続して揺らぎの中で考える為に、自身と観客の双方が参加する参加型パフォーマンスを制作している。具体的な関係性を反転、攪拌する装置のような作品を目指す。また展示やパフォーマンスイベントの企画も行う。

近年の主な個展に「BALLROOM DANCE LESSON」(2016年、香港)、「The Body dances freely」(2016年、Art Center Ongoing、東京)、主なグループ展に「Rebel Live Action #2 Artist Army」(2018年、バンコク)、「対馬アーティストマンタジブ2018」(2018年、対馬)、「BIWA」(2018年、サブテレニアン、東京)、「TERATOTERA FES.-neo political-」(2017、東京)、「引込線2017」(2017、埼玉)、展示企画に「朝飲んだ水、濁り泡立つ川と透き通った黄金のおしっこ。乾いた毛に跨る夕方、砂の上では土亀が滑る。」(2018年、西郷山公園、東京)などがある。



エッセイ 『油断ならない学習的状况』

Aokid

東京造形大学の中にあるCSLABで2017年の9月から2019年の3月までおよそ1年半の間スタッフとして関わった。

まず最初にスタッフとして参加することになった。知の漂流教室で学生と授業を始める前に考えることとして、大学とは、教育とは、学ぶとは、授業とはなんだろう、という当たり前だけどこれから始まるそれらのことについて頭の中でもう一度問い直してみた。自分なりに納得しうるものをなんとか探したいと思った。

大学にて授業が始まる、何かを学ぶために用意され学生によって選択された時間。

自分の身において考えてみる。僕はダンサーやアーティストとして現在活動している、踊ったりパフォーマンスしたり、イベントの企画や、ドローイングやインスタレーションといった色んな形態で発表を重ねている。

僕が学生だった頃と現在の活動を比べてみる、いつも場所に限らず活動を通して学んでいるのではないだろうか。

たとえばダンスなど体を動かす時に、ゆっくりと動いてみようと言や足などで耳をすますように集中し、少しづつ伸ばしていく、一つ置けたらもう片方といった具合に。段々これを繰り返し返して、何年も繰り返し返して行って現在の自分のダンスがあり、活動を展開しているといえるのではないだろうか。

またダンスの技術以外であれば劇場で仕事をする際、以前は照明や音響についてわからなかったことについて少しは現場を重ね、専門家と話していくうちに、わからないなりに専門用語や段取りなどを覚えて来たのではないだろうか。

学生の頃からこれらは続けることは続けていて地続き的にずっと学習の中にいるように思う。

あるいは、こうも言えないだろうか。

今度は一人でなく誰かとパフォーマンスをする中で、相手の呼吸やリズムに合わせて動くことはそれがいいパフォーマンスになるかもしれないし、またそれは相手をよく見るという鑑賞のような態度が同時に生まれているのではないだろうか。そういう意味では人の話を聞けるようになる、みたいに人の呼吸をよく見ることが出来る、そういった中にもスキルと呼ばれるようなことが起きているのではないだろうか。

そういった考えのもと、一回目の授業で参加した学生と取り組んだのは自分が行っているダンスや声を出したりするパフォーマンスと一緒に辿ってもらうことで、身体を通してまさに自分が普段見ているものを他の人にも見てもらおう、とやってみた。まずCSLABの空間から出発して建物の表面をなでたり、前の人の肩に手を置いて列を作ったり、丸くなって拍手を合わせたりして建物や人、自分の出す音を一個ずつさわり取り出して、さらに相手の呼吸やリズムを聴き、それを行うことで外から見たらパフォーマンス（少し外側からの目線を感じるような）であり、またそれを行いながら1つ1つのアクションや物の質感を確かめるようなそんな提案だった。

これが中々その時はうまくいって、派生したようにそのあと受講者の自己紹介を始めていくことがスムーズに出来た。その中でもみんな身体を使った紹介が多かったのも面白かった。

またこの時に自己紹介をしたいと考えたのは、この知の漂流教室という授業は学生によって学生たちが授業を作っていく授業となるので、お互いのことをより知っている方が色んなことがスムーズに今後動いていくと思ったからだ。

そしてもう少し、学習ということを広くとらえたいと考えた。

もっと生活の中で起きてくるパフォーマンスや行為について思い出し、その中の学習的な体験について考えてみる。たとえば小さな頃、友達の家遊びに行く際、まっすぐいけばいいのにわざわざ横の階段を使ったり、草むらに入ったりして寄り道を進むことはなかっただろうか、その中で手触りをわかっていくということの中にも学習は含まれている。ある葉っぱの種類を手触りによって覚えるとか。ジャンプして地面に飛び落ちる時、どの床に落ちれば衝撃を抑えられるのか、とか。

また学習とは「不良」という言葉と仲が悪そうな言葉でもあるが不良と言われる人だって、悪さをするために計算したりしていく中でわかることがありそれも学習と呼ぶことは出来るだろう。

その都度の都合によって使い分けられていて、どちらかというとながティブなイメージの方がきっと多く持たれてもいるのではないだろうか、「教育」とか「学習」という言葉は。

ちなみに僕の使い方はそれを正そうとするよりも一種のさらなる悪用でもあるのかもしれないな。≡

上の理屈で言えば大学の外で僕が仲間と展開しているいくつかのプロジェクトも教育的なアプローチといえるかもしれない。いくつかを紹介する。

どうぶつえん

これは様々なジャンルのアーティストに声をかけ、公園にまずお客さんとともに集合しそれぞれが思い思いの場所やタッピングでパフォーマンスなどを発表しました移動していく、というゲリラ企画。2016年に始まりこれまでに9回行っ

てきた。公園という同じ条件下で発表することでジャンルは違えど話すきっかけを作ったり、最後にブルーシートに集まってフィードバックする時間を設けたり、お客さんからチップをもらってそれが細やかなアーティストフィーなり運営費となるインディペンデントな企画。

このイベントで意図しているのはギャラリーや劇場、ライブハウスではないワイルドな空間での鑑賞体験の可能性や、ジャンルを越えて集まるプラットフォームとしての機能、また公園というパブリックスペースをある種有効活用するなど（いつも警備員に追いかけられる）、それぞれの提案であり、外であろうと向き合おうとする態度があれば鑑賞は可能ではないだろうか、ということや一方で外の否応なく身体に負荷がかかっていつの間にか疲れて鑑賞に集中し難い、または他の景色に目を奪われる、外に身を置いたゆえのそれらの経験さえも鑑賞体験と並列にある、やっていくうちに意図したことと新たな発見が起きている。

このイベントは僕と当初一緒に企画を後押しし手伝ってくれた仲間がいたから現在も続いている。またこういった外での可能性はほとんどん規制が激しくなる東京において、自分たちの住みたい街の風景は自分たちで作る、ということにも一役買っていくはずで、この方法をシェアしていけないかと考えてもいる。

CSLABで働けることになった理由の一つに管理人の小山友也くんに声をかけてもらったというのがあるが、これはある集まりの中で僕が教育に関心がある、と口にしたのを確か小山くんが覚えてくれていてそれでCSLABで働かないかと呼んでくれたんだと記憶している。

教育、という言葉を経験的に扱うようになったのはもしかしたら現在の日本においてこの切り口は根本的であるという

点で批評性を持ちうるんじゃないかと考えからで、またそれは日本という国への信頼がガタ落ちしてしまって、アーティストとして小さなソフトのように自分の作品を発表していくことが出来ても大きな社会は変えていくことが出来ないのではないかとこの実感がどこか自分の中にずっとあった。

今は人や社会を巻き込みながら一緒に変わっていくこと、おせっかいを言い合えるような距離に人を置くことが大事になってきたように思っている。

またそもそも大きな国を考える手前にあるのは社会だったり、地域だったり、会社やコミュニティや学校なのではないか、と。それらとコミットして違うものに一緒に変わっていくことは出来ないかと考えている。

これまでに自分が行ってきたパーティーや結婚式の演出などは、従来のそれらを少し変えていけるような実感がさやかながらあって、その延長として考えてみてもう少し大きな機関やコミュニティなども、もしかしたら変革の可能性はいつでもあるんじゃないかと見ている。

もちろんアーティストによる一手は小さくメタファー程度にしかないかもしれないが、それでも小さなことを一つずつクリアしていく実感などを大事に価値つけて少しづつ進みたいと考えていて、また他人の1つずつのクリアも出来れば見落とさずに目撃者となっていくこともきつともっと大事なんだろうと考えている。

そういった考えを持つに至るルーツの1つとして、やっぱり思い出すのは高校生の時に行った WATER BOYS だ。

当時、矢口史靖監督による映画『WATER BOYS』から続いていくドラマシリーズまで、高校生の間で人気で僕も御多分にもれず影響を受け、高校の文化祭では絶対にこれをやろうと誓った。

いざ高校三年生の春になり夏の先の文化祭に向けてのメンバー探し、受験シーズンもあいまって中々人が集まらなかった。二年生の頃は三年になったら一緒にやろうと口々に言っていた友人たちも誰もいざ三年になって協力してくれる気

配がなくなっていた。

そうこうしてらうちにとにかく1人でもやろうと練習を開始し、メンバー募集のチラシを各教室の後の黒板に貼っていき、それから一ヶ月後くらいにドラマのごとくカナヅチで泳げないクラスの友達に参加してくれることになった。それからドラマや映画もびっくりの展開で見事、文化祭での公演を果たした。連日満席でプールに入れない人は学校の校舎の窓から見ている。

なんとなく過ごし方の決まっていた学校生活の中で、もう一歩動き実行したらどんな景色が出来るのか、と踏み出してみること。そしてその過程で周りを巻き込み、少しづつ5人が10人、10人が100人となりプールへ、プールから2階の校舎へ、3階の校舎へ、と立体的な空間と時間が生まれていったように景色や環境を変えていくことが出来るのではないか。

またその時間や空間の中で自分たちが学んだことや見た景色、誰かと一緒に手足を伸ばし集中したことそれを見ていて一緒に盛り上がった人たち、そこで起きていた会話。

1人で勉強することも出来るが、まただれかと一緒にいながらそこがいい時間になっていく、それはさらに外から見たらいいパフォーマンスになっているとも言え、それがまた連鎖的に景色を作り出して、何かせずにはいられない環境を作っていくのではないか、そういったコース、やり方をずっと探している。その連鎖を作り出せないかと考えている。

このようにポイントを絞って開始しても考え始めても数珠繋ぎ的に色んな要素や問題が一緒に引き寄せられてしまう。だから何が学びになりうるのか見ていないと見落とししたり、あるいはいつもこぼれ落ちているとも言えるので教育や学習、授業やそれ以外の時間も油断できない！とここに断言し、そわそわとビクビクしながらだけでも勇敢な目線を持って、終わりしたいと思います。

集中力のない文章となりましたがお許しください！

どうぶつえん

HYPERLINK "<https://doubutsuenzoo.tumblr.com/>"<https://doubutsuenzoo.tumblr.com>

Aokid

<https://ninjaaokid16.wixsite.com/aokid>

Aokid / Feb 2018

Aokid

ブレイクダンスをルーツに持ち劇場や野外など形式や方法をその都度変形させながらダンス、またはドロ잉、インスタレーション、パーティーといった展開を見せたり他ジャンルの作家との共同制作も積極的に重ねている。

2016年たくみちゃんとの共作にて横浜ダンスコレクション審査員賞受賞。

架空の街を作るをコンセプトに展開する『Aokid city』や野外ゲリラパフォーマンスイベント『どうぶつえん』の企画も行う。

大連老街Art Project

大連ラオジェ・アートプロジェクト
The Old Street Art Project of DaLian in China



経済高速成長時代を迎えようとしている現在の中国では、経済発展の為古いものや歴史的建築などを壊し、街を再開発しようとしている。今回の作品はその影響を受ける、大連という都市において「時代建築は生かすべきか、それとも一から作り直す必要があるか」という問いを元に始まった。そこにある「矛盾」が何らかの形をより良く共存させる可能性を探すと共に、芸術作品は私たちの社会にアプローチをすることができるのか。そして社会のイデオロギーへ作用し得る事が可能であるのか、ということを実践し、答えを探したい。

「大連ラオジェ アートプロジェクト」は大連の戦争時代に残された近代建築群や、街道などを舞台に、実際にその場に住む人々とコミュニケーションを取り、アート作品を媒介とした地域活性化を目指す取り組みを目指した。

呉 胤 鋒
ゴインホウ

吳胤鋒 Yin Feng Wu

1991年 中国大連生まれ

2014年 貴州師範大学視学伝達デザイン学部卒業

2018年 東京造形大学美術学科給画専攻領域卒業

2018年 東京造形大学大学院造形研究科美術研究領域入学

2018年

大連老街 Art Project 大連市 中国 鳳鳴街 清爽街 東関街

断食の再考報告展 八王子 東京 造形ギャラリー

初恋展 小金井 東京 シャトー2F

2017年

FAKE： 小金井 東京 シャトー2F

留学生フェアプログラム 新宿 東京 ACT ARTCOM

アート & デザインフェア 新宿 東京 ACT ARTCOM

MIME 企画展 八王子 東京 MIME

2018年

大連老街 Art Project 「天天快報」掲載



Main idea: In the context of rapid growth in economy, China has made its time and historical architectures suffer from massive destruction and exploitation in consideration of development. DaLian City, LiaoningProvince,China,the hometown of the author, was chosen as the stage of the work which not only pointed out the contradiction that 'whether time architectures should be under protection and renovation or redevelopment ' through Art Project, but also tried to find a possibility of symbiosis and explored the social ideology of art works in our daily life by practice. The old Street Art Project of Dalian in China took ancient building survived during wartime and streets as the stage. Communications with local residents were done in the process of completing the project. The activation of the region was supposed to be realized by art works.

YinFeng Wu

2018 in DaLian China



2016年、鳳鳴街に住んでいる人々は何も知らせがない状況であったが、公安の監視下で一斉に建物からの退去が行われた。鳳鳴街104号家主韓日光さんは自分の居住権利がまだ切れてないという理由で政府の退去要求を断った。

同年9月、大連市副市長は公安の部隊を率いて韓さんに「交渉」し、退去を再度申し出たが、韓さんは自分の権利を守るため政府に対して抵抗した。その結果、韓さんの自宅左側の家は壊されてしまった。現在庭のように見えるその場所は土ではなく、あれは全て壊されてしまった家の残骸だという。

本作品は二つの大きな工業ガラスを韓さんの庭と組み合わせたものである。一つは正面の大連のランドマーク「Olympia 66」を反射し、もう一つは腐って破損した古い韓さんの家を反射している。鑑賞者たちはその場で空間性と時間性を感じ、そのギャップの中で何か答えを生み出すかもしれない。

2018年 08月25日 野外インスタレーション、韓日光の住宅（鳳鳴街104号）にて

工業ガラス、鏡、アルミ、木 2000mm × 1600mm × 9mm

FengMing Street NO.104

Without any notification, inhabitants living on Fengming Street were told by the local business constructor that their houses needed to be pulled down to make room for new city plan. Mr.Han Riguang rejected on the ground of his undue right of dwelling. In September of the year, the constructor had negotiation with Han with strong forces, which ended up with the forcibly damage on one third of Han's house on the left. Although the house looks like a courtyard from its appearance today, damaged construction debris are buried under it.

This work is the integral space combination of a device with two huge industrial glasses and the damaged house. One glass reflects the decayed damaged old house, which makes the visitor feel the contradiction of space and time, makes them want to explain it and even to find an answer.

(August 25th, 2018 Outdoor Devices, The House of Han, Industrial Glasses, Aluminium Alloy, Woods)







大連清爽街2号は、1921年官庁統計によって建てられた。日本人とドイツ人のデザイナーによって建てられたこの建物は、当時大連の中でも特に有名な富者しか住めない場所であった。しかし現状では、ここに住む人々の大半を占めるのは貧民層である。

鳳鳴街のようなダウンタウンではないこの地域は、政府に改修や再開発の必要がないとされ、今この瞬間も老朽化が進みつつける中、放置されている。

本作品は中国施工隊専用の警備テープと立ち入り禁止テープで建物の正面入口と側面のガラスが無い窓とを縛ったものである。これらを設置している間もここに住む住民達は普段通り出入りをしている。また道行く人々は私達を取り囲むように眺めたり、声をかけたりする。更には私達を政府の施工隊だと勘繰る者もいた。この作品は、今も大連に残っている。

2018年 08月25日 インスタレーション、パフォーマンス、公開作業

消防材料、警備テープ、立ち入り禁止テープ サイズ不詳

QingShuang Street NO.2

According to the official statistics, QingShuang Street NO.2 was built around 1921. Designed by Japanese and Germany architects, it was a high-class building, limited to be lived by the rich then. But now it turns into QingShuang Slum Street NO.2. Unlike FengMing Street lying in the CBD, QingShuang Street was put aside by the government with the thought that there was no need of renovation. Even now, QingShuang Street is decaying as time passing.

This work was a combination of front gate of QingShuang Street NO.2 and the right window which were binded with specialized vigilance tape and No Entry tape of Chinese Construction Team. During the period of public production, inhabitants there got in and out of it as usual, and attempted to had talk with us with the misunderstanding that we were the constructors and the government was going to renovate the dilapidated building at length. This work has been remained at the site after its complement.

(August, 25th, 2018 Outdoor Devices, Public Production, Behavior Arts, Fire Equipments, Vigilance Tape, No Entry Tape.)

大連東関街は、110年の歴史を誇る「老街」と呼ばれている。大連初の写真館「華春照相館」や薬店「康德記」大連支店、洋食屋「日新飯店」など有名店が軒を連ねていた東関街は2009年に不可移動文化財に認定されたが、残念なことにダウンタウンにあるこの地域も政府に狙われた、2016年、外側が青い鉄板で封鎖され、改修という名目で知らぬ間に住民が追い出された。しかし文化財の保護者たちは大連政府を起訴し、その結果、政府が敗訴して東関街改修計画を停止された。ところが、悲痛なことに、その訴えの間に、東関街が破壊されてしまった。今の東関街は大連政府の醜聞とみなされて、また立ち入り禁止の状況になっている。本作品は立ち入り禁止の場所に3回進入することを試みた。監視カメラだらけの街道で、当時「改修」された時、政府専用立ち入り禁止テープと警備テープで廃墟を囲んだ。封鎖されたという概念の上にまた新しい概念を加えたのがこの作品である、この作品は、今もあそこに残っているが、囲まれた廃墟のように、永遠に沈んでいくだろう…







DongGuan Street

With a history of more than 110 years,DongGuan Street in DaLian City was a colonial architecture built in the Lending Period of Japan. In the complex,there were the famous first photo studio in DaLian,pharmacy and Japanese cuisine,etc which were identified as immovable cultural heritage by the government in 2009. Unfortunately,located in the CBD,DongGuanStreet could not escape the fate of renovation. The DaLian DongGuan Complex were secluded from the outer world by exterior tall blue iron plates which were set by the construction group. Besides,the residents were forced to move. At the same year,volunteers of Cultural Protection took the government of DaLian City to the court and the government lost. But to our regret,the government had made GuanDong Street out of recognition during the period of litigation. Today,DongGuan Street is regarded as the scandal of local government which also tries its best to cover up and hide the fact. After losing the lawsuit, the government made DongGuan Street an exclusive zone with police security officers and armed policemen patrolling around.



DongGuan Street was off limits and every street was under monitor of surveillance cameras. This work included the behavior art that the author tried for three times to entry the DongGuanStreet and was stopped by staff in DaLian,and the remains of buildings entwined by police cordon that had been used in previous removing and sealed. All recording photos were taken by hidden camera. The concept of blockade was added upon the previous blockade again. Now,although this work is retained at the site, but like those rewinded relics, it is not intact any more.

(Outdoor Equipment, Behavior Art, Public Production,Vigilance Tape,Government-Only Construction Tape)



ひとりで食べながら 歩くこと

小山友也

わたしはよく、屋外で何かを食べながら移動します。食べるものは主に、肉まんやドーナツや唐揚げなど、大手のコンビニや外食チェーンで買えるものです。歩きながら、または電車の中などで何かを食べるときの感じは居心地が悪くもあり、居心地のいいものでもありません。

まずは居心地の悪さの原因になる可能性があることを、わかっている限りで書き出してみます。



画像：DONUT PLANET（2019年）より

屋外で移動中であることは、必然的に公共空間であることがほとんどです。電車の中や都市の路上では、人々がそれぞれ最小限の自分のスペースを仮定し、私はそこに踏み入れないように気を付けながら、自分のスペースに不意に横から入ってくる人がいないかということにも注意を払います。仮定と書いたのは、この時公共空間に最小限の自分のスペースを所有できている、それぞれのスペースを所有することが暗黙の了解の上で成り立っているかの様にも思えますが、そう言い切るには少し弱いと感ぜられるからです。

例えば歩いてる時には、あくまで私の位置や動きは周囲の他者との距離や方向や速度の相関関係で決まっていきました。自分の身体それ自体ではなく、他者と自分の身体の相関関係の方が支配的に、私やあなたの身体を強く振り付けているのです。

常に自分の身体ではなく、自分と他者の身体の関係自体を軸に変化しなければいけない状況であり、誰かの不意な動きですぐにでも壊される可能性も含むことが前提のネットワークの中にいるのです。電車の中では、人々にほとんど動きはありませんが狭い空間で赤の他人と一時的に一緒に過ごすこととなります。この時もやはりお互いの身体の距離に気を払い合っています。目的の駅に着くまでほぼ同じ姿勢で動かないことが電車の中でも普通の事ですから、余計な身動きをしたりすると、周りから明らかに注目を集めることになるでしょう。やはりここにも身体同士の相関関係があり、この相関関係に付度しあうという暗黙の規範があるように思えます。

このような環境の中で食べる事は、家の中やカフェのテーブルで食べるのとは違ってきます。まず歩いている場合は安定性を欠いた状態で、ケチャップやグレーズや餡がこぼれないように食べ物を安定させながら、周りを見ていないといけません。移動中に座っている場合、大概は電車かバスに乗っています（私の所得では新幹線や飛行機に乗ることはめったにないので）。先に書いたようにバスや電車の中では身動きに注意を払う必要があります。隣の席に誰かが座っ

ている場合は、身体が触れ合っていることがほとんどなので、身動きや食べ物への扱いにはやはり細心の注意を要します。また匂いの強い食べもの場合は、狭い空間であるため他の人々もそれを感じ取ることとなります。これは防ぎようがありませんが、例えば揚げ物の匂いが嫌いな人が同じ空間内にいる可能性を頭の隅で認識しつつ唐揚げ棒をほおぼることは、それなりに良心への呵責があります。自分の身体を他者の身体と食べ物両方に対して同時に振り付ける必要もあります。目的地へ向け移動する最中に、食べるというタスクをもう一つ増やすことは、知覚と精神への負荷が増すといえるでしょう。

公共空間で移動中に食べることは食べ物を取り出し口に入れるまでの間に、他者の身体と食べ物、そこにいる全員が付度しい問題なく移動することと食べるという私だけの行為、これらに対して身体を動かすことだと言えます。一つの身体が二つの目的に引き裂かれた状態です。ここまでは歩きながら食べることの居心地のわるさの原因たりえることを書きました。

では居心地の良さについて考えてみます。

まず、食べたい動機には空腹やストレスの発散などがあります。この欲求を満たすことは心地よいことです。それが満たされる前の、食べ物を目前にして「さあ食べよう。」という瞬間も同じように心地よいことです。これらの心地よさは安定して静かで人が周りにいない場所でも、他人に囲まれた公共空間でも同じだと思えます。

ところで屋外で移動中に食べる時には、周囲の人々や食べ物に対する身体のコントロールが必要だと先ほども述べました。テーブルの上に置かれたジャーマンドックをそのまま口に運ぶまでの動作よりは複雑な動きが必要になり、場合によっては不測の事態にプロセスを停止する必要があります。

しかし食べ物を取り出し、口に運ぶまでに様々な余計なコントロールを必要とするということは、口に食べ物が入るま

での「さあ食べよう。」と思いつながら食べ物と対峙する時間を延長することにもなります。同時にスムーズな移動という共通の目的に付度しあう身体同士の関係を、食べ物を口に運び食べるためのプロセスに半分組み込んでしまうことができます。半分といったのは、依然として自分は移動していて、その途中で食べる、という二つの目的が並立しているからです。それでも食べている時はやはり、食べるという目的を持っているのは私だけです。この半分の行為には他の人の身体と直接的に付度し合うネットワークが準備されていません。そして、食べ物は口にいれ咀嚼すると私の一部になり、距離を測る対象でもなくなります。

ここで視点を切り替えて周りから自分がどう見えているかを想像してみます。あの、電車のなかで揚げ物の匂いを漂わせながらファミチキを食べる高校生や、缶チューハイとつまみを持って歩くサラリーマンや、肉まんを食べながら歩く若者を思い出してください。私は彼らに対して、心の中で「いいねえ！」と親指を立てたくなるのですが、感想は人それぞれかもしれません。どちらにせよこの人たちを見ます。それは周りを気にしているように見えません。周りを気にしていたらまあ食べないだろう、であればその動きは他の食べていない人たちより注意すべきものです。私の移動に直接的に、間接的に支障をきたす可能性は他の人たちよりもこの人の方が高いと考えます。

大体的場合この人たちは、周りのことなど素知らぬ顔で、具体的には無表情で視線を他の人に向けないように努めているように見えます。その上で、もぐもぐしています。

自分が食べる、という欲求を優先させていることは周囲の食べない人々との間に、より断絶を作ることになるでしょう。それぞれのスペースに干渉しないという排他的で内向的な公共空間での身体。その内側に向かって食べ物を取り込む作業は、食べていない側の注意を引き付け、あのネットワークではなく食べ物と身体だけを結ぶ閉じた関係にだけ身体を向けているという可能性をおおわせ、距離を測らせます。身体同士の相関関係を最も注視し、スムーズな移動という目的のもとに身体を縛り合うあのネットワークからはずれている可能性ごと、周りの人に向けて強く発せられる「わたしは

公共空間で食べる。」というメッセージが、食べていない人々に向かって宣言されることになります。食べるときには、勝手にこの宣言が周囲になされるのです。

この時には少なくとも、食べていない人たちからは、食べることに移動することの間で引き裂かれているのではなく、食べながら歩くという一つの行為をする身体として認識されるのです。それを受け取って移動と食べることの二つへ居心地悪く引き裂かれる身体を少しだけ統合する事もできるかもしれません。

では移動しながら食べるという行為が一つの行為として一つの身体に割り当てられたときに、移動する身体のネットワークから半分外れたときに、宣言がなされたときに、なにかしリスクがあるでしょうか。

前にも述べたように、日本の公共空間のあり方は、それぞれ消極的に自分のスペースに閉じていて、身体同士の距離を測った上での行為でなければ、異常とみなされません。

しかし食べることは大声を出すでもなければ、荷物を鞆から出すような普通の行為の範疇を超えるものでもなく、ましてや咀嚼は体内という極私的な空間で行われるため、あの最小限のパーソナルスペースをはみ出した異常な行為とみなされることはないでしょう。匂いがあるにしても食べ物から発されるものならば、よほど強い匂いでなければ問題ははなりえませんが。公共空間で持ち歩きながら食べられるものならば、多くの人はその匂いになじみがあり驚きもないでしょう。しかしやはりそれなりに目立ちます。「私は食べている」と周囲に宣言できるレベルには目を引いています。公共空間における一方的な宣言。それぞれが移動という目的のみに付度しあい、見えない規範で身体を縛りあう公共空間において、イレギュラーな行為の宣言。

お互いの身体を意識し合うということはそれだけで相互に通信をおこなっている、つまり発信は普段からなされていると考えることはできません。宣言も周りに伝達される以上、発信であるのに目立つわけは、食べるという行為は通常その

通信回路を通ってくるものとは違うからでしょう。かといって上に書いたように、大声を出したり突然寝転んだりするような、異常と受け取られる行為ではないのです。他の人と異なる、それでいて害のない行為。なにか特別なものがあるわけではないが、スポットライトが当たっている搬出後の展示室の壁くらいの目立ち方。

公共空間で、自身の内側に向けた身体の使い方をしながら、同時に外に向けて発信する。周りにいる他者との関係のみに終始せず、自分と食べ物との関係を構築し身体を使うことで、自分を含むそこに居合わせた人々を縛っている見えないう規範を半分キャンセルすることができます。このキャンセルが、歩きながら食べることの居心地の良さです。

通り過ぎていくだけの他者と付度しあう関係から、これからまさに自分の体内に入る他者である食べ物との関係に身体を向ける事で、私の身体は半分私のためだけのものとして、だれの場所でもない公共空間のただ中に、引き裂かれつつも私の身体がある分の場所を占拠することができるのです。

それも移動しながらですから、暫時的な占拠です。退去を迫られるといったような、占拠することによって生まれる面倒ごとはありません。

食べ終わってしまったえばまた、身体同士の相関関係のネットワークに組み込まれることに違いありません。しかし食べ終わった後では腹の中に食べ物が収まっている内的感覚があります。私だけにわかる占拠の可能さの実感と、腹が満たされた満足を感じながら歩くことができますのです。

小山友也

1989年生まれ。アーティスト

主な活動に

CSLAB 管理人' 2015年〜/Ongoing Collective' 2016年〜/SPACE OPERA' 2013年〜個展“DONUT PLANET”Art Center Ongoing' 2016年/“COUNTERWEIGHT”Open Letter,Tokyo' 2017年/“Remaining Methods”333Iarts chiyoda,Tokyo' 2017年/“6分の1で考える”blanclass' 2016年
グループ展

2017年/“どうぶつえん”,代々木公園2017年/“Politics of Space”statements' 2016年などがある。

活動の動機は、コミュニケーションの要素を解体、再構築しながら、既存の枠組みの可視化と侵食によって未来を模索することにある。

HP <http://yuyakoyama.tumblr.com/>

理論と経験の諸層と錯綜の密林へ

藤井雅実

0 大理論の蒸発と新たな情報工学・科学神話

先端アートシーンから批評が消えた……といった話は、アートシーンをリードした先進諸国では、もうずいぶん前から言われていましたね。とは言えむろん、個々の作品やアーティストへの批評や解説などは、展覧会やイベントや雑誌、ネット、学校などで様々に付けられるし、アートワールドの住人や愛好家たちの間では、日常的に交わされている。ネットが世界を覆い、人々が日々、小さな板を見つめ・そこに繋がれている今日、アートを語る言葉も人類史上、もっとも増大している、ようにも思える。

しかし、そうした語りや判断が準拠するような大きな思潮や理念は、ポストモダン思潮が先端文化シーンを導いた1980年代あたりを最後に出ていない。関係性の美学やリレーショナル・アートなど、特定の批評家を中心に提起された指針や、それを参照したローカルなテーマとはなっても、かつてのような大きなムーブメントには至らない。そして、今世紀に入ってからポスト構造主義も乗り超えの対象として、現代思想の脈絡で広まった思弁的唯物論や新実在論なども、アートシーンにもある程度の影響を与えたとはいえ、かつてのポストモダン思潮のような時代の基盤との強い往還や影響は広がっていない…。

他方、全世紀後半以降の、情報科学・情報工学の展開と共にインターネットやAI（人工知能）開発と実用化が急速

に進むと共に、そこに関わる研究や理論が、様々なAI構想やシンギュラリティ問題など華やかな幻想的指標も日常的レベルまで広がったこともあり、かつての人文系理論に代わって文化諸ジャンルにも多大な影響を及ぼすような新たな気配もある。

とはいえその理系の理論や物語の広がりとは他方で、人文系の諸学が、科学の基礎付けから倫理の根拠探求、美的経験や前衛芸術の探求などへの反省的考察を介した認識論や論理学、倫理学や美学、言語哲学などの緻密な成果をあまり省みることなく、たとえば人間の経験を脳神経過程で説明尽くせるような素朴な科学還元主義に陥りかねない危うさも時に見られます。

しかしそもそも、自然科学や人文社会科学、そして理論や批評は、日常や芸術の経験とどのような関係にあるのか？そして、脳神経科学やAI工学、情報科学など物質過程に関わる専門知と、政治学や経済学、社会学といった社会科学、哲学や美学や歴史学、人類学、芸術学などの人文科学とはどのような関係にあるのか？ 昨今しばしば話題になる理系文系の優劣など、知的な意味のある議論なのか？

こうした問題は、人文系の代表であるアートシーンにも密接に関わる問題だし、冒頭で記したアートシーンにおける批評や理論の問題の基盤にもある問題でしょう。

日常的な問題にある穴から考えてみましょう。

1 地動説と天動説 天動説など過去の神話？

あなたは、天動説と地動説、どちらが正しいと思っていますか？ もちろん大多数の人は、なんで今さらそんなこと訊く？地動説に決まってるだろ…と思うでしょう。

では、その信念を支える根拠は、どういうものか説明してくれる？と訊かれたら？

あるいは、地動説を信じているとして、じゃあこの地球がすごいスピードで、太陽の周りを回り自転し、太陽系ごと銀河の渦の一部となって動いていることを、実感したことある？と訊かれたらどうする？

地動説を信じていたって、太陽は昇って沈み、月や星も上空を巡って地平線に沈む。日々の経験では、地動説のいうように地球が太陽を巡っていることなど実感はできるわけもなく、天が動き巡る：その意味で、天動説というか天道感的な宇宙像こそ日常的現実でしょう。

「その日常的な現実感には錯覚で、実は地球が動いているのだ」と言っていたって、地動説を自ら確認するなんて、天文学者やよほどの天文マニアでもない大多数の人にとってはできるわけもない。それどころか、専門家だって、地動説の言う地球が動いていることを、普段の生活の中で経験できるわけではない。

というわけで、地動説を信じていると言ったって、大多数の人は、学校で習ったから：テレビや本で言っていたから：学者がそう言っているから：常識だから：などと、答えるのがせいぜいでしょう。

学校、メディア、学者、常識：そうした「権威」が語る言葉だから、そう信じている。育つ過程のどこかでいつの間にか、そうした権威という教師から学習しただけ。自分で確認したわけではない。で、天動説と応える人は現代ではほとんどいない。今どき、天動説を信じているなどという人は、特殊な宗教的信仰を持っている人か、あるいは単に無知か、そうとうに変な人と思われてもしょうがない：かのよう。とはいえ、学的な観点からは、地動説の正しさも確かだ（少なくとも現代の自然科学的な観点では…）。

というわけで、日常的現実としての〈天道感〉と、今日の科学的常識としての「地動説」は、このようにして、どちらも正しい。では、両者は、どのような関係にあるのか？

2 心や意識は脳神経過程が創る幻想？

似た問題は、他にも様々あります。

たとえばここ数年、専門家だけでなく日々のニュースでも毎日のように出てくるAIや、それに絡んで脳神経科学や認知科学の話も、AIトを含む文化的な話題にも進出してきている。そこに、かつては哲学系を中心に探求された心と脳の関係の問題（心脳問題）も、理系ベースの新たな形で議論される。そこで、先の天動説と地動説問題と似た問題が生じている。

今の脳神経科学などのベースでは、ふだん心や意識と呼ばれるモノは、脳や神経組織の活動の結果であり、人間の心に関わる問題は、脳神経系の物質的過程に還元できる、といった物理的還元主義を表明する専門家もいる（とは言えこれは、理系の専門家でも一部だし、また哲学など人文系の専門家でもそうした立場を主張する人もいます）。

科学や哲学の専門的な細かな議論はともあれ、基本的なポイントだけ確認すれば、細かな解釈の相違や対立はともかく、今のフツウの人で、心や意識や魂とかが、脳神経系などの物質的基盤とは別次元に独立して存在する、などと考える人は少ないでしょう。心や意識の内実をどう捉えるかは、理系哲学系を通して今なお百家争鳴だし、ここでもその密林には入り込みませんが、ただ、次のことくらいは言える。

日常、私たちは、心や意識という言葉を使って有意義な会話をできるし、その意味で、その言葉が指す〈現実〉は実在する、と言える。Aさんが事故で意識を失った、夢を見ている時には意識がない、あの子は意識的にあんなことしたわけじゃない、イチローは意識せずにバットを合わせる、とか、彼女の心は読みきれない、心の奥が傷つけられた、心から嬉しい、などという雑話は、十分に有意義だ。

この、日常的な経験における心や意識、自由意志、それを持つ自由な主体としての私、そんなものは、科学的に見れば、脳神経過程が生む幻想だ……と言う者もいる。主体の意識や自律的な主体などは実在しない……などなど。

しかしここでも、先の地動説同様、その脳神経過程の状態自体を〈実感〉する者などいない。専門家たちも、様々な観察器具を使い、そこで観察されたデータ群を前もって用意した学的フレームで処理・解釈することで、やっと確認する。むろん、その営みは、無為な戯れ事などではなく、医療への応用を含め、現実的にとっても有意義な営みであることは言うまでもありません。しかし、私たちが普段、意識や心という言葉で表す何かが、そうした脳神経過程に無知ゆえの幻想だ、と考えるなら、それは、科学的判断などではない。当の研究実務の過程とは別の次元で解釈された物語。

ここには、地動説が科学的に示される真実だと納得しても、太陽は朝に昇り夕に沈み、月や星が天を巡ることが幻想ではないという、天道説／地動説関係と相同の関係がある。

3 主体や意識は社会的に構築された幻想？

あるいは、この話に似た物語を、理系からではなく人文学系の先端思想でも観察できる。

もう一昔前、構造主義からポストモダン思想が、先進諸国の先端文化の舞台で、絢爛に花開いていた20世紀後半、「人間は砂浜に描いた顔のように消えていくだろう」と構造主義四天王の一人ミシェル・フーコーが書いた。今の脳神経科学やA I工学で、人間の意識や自由意志などは脳神経過程が泡立てる幻想だというように：それとは別のレイヤーで……構造主義以降の人文社会学的なベースでは、自律した主体など、西洋近代という特殊な社会の社会関係が創作した幻想だ、といった認識が広まった。

同様に、人間という概念に付随した自由・平等・友愛の理念や芸術の創造主体などという近代西洋文化圏を支えた概念や理念なども、特殊西洋文化圏という社会の構築物、として相対化された。

たしかに実際、そんな自由な主体や創造性の源泉としての人間などという観念を持たない文化は、無数にある。そして、ルネサンス以後、現代まで日常の常識として広まっている近代西洋起源の様々な観念や理念の多くが、他の文化圏

では見られない特殊西洋文化的なものであることは、構造人類学的なフィールドワークなど待たずとも認められること
でしょう。

こうして、文化や社会を、それを育む「社会構造」という観点から捉え返す構造主義、そしてその構造の生成過程や
不確定性や亀裂など動的・生成的過程への探求を深めたポスト構造主義など、ポストモダン系とされる思潮の展開は、
今では「社会構築主義」とも呼ばれます。この、人間や自律した主体や社会・文化的な意味や価値や出来事が、社会的
に構築されたもので、社会や文化に相対的なものだということを強く示した。近代芸術を導いた近代芸術・美学の理念
なども、古典美学の美的主体からモダニズムにおける前衛やフォーマリズムなどの指針も、特殊西洋近代的なものにす
ぎないことが強調された。

しかしこの、人文社会学系の社会構築主義に関しても、先の地動説や脳神経科学と同様、そうした学的観点が、この
私の主体性や美的経験や芸術経験が、社会的に構築されたものだ³と示すとしても、だからと言って、この私が今、他の
語でなくこの語を選び、この文を書いては修正しているこの〈選択の自由感〉は生々しいリアルな経験だ。他方、こ
の自由な意識が、実はこの私が育つ過程で、親や教師や友人らから教えられ、本や他のメディアを通して育まれた結果
だ⁴：その意味で社会的に条件付けられたものだ⁵：としても、その社会的に構築された私の感覚や認知の構造と機能自体
を、今ここで〈実感〉したりするわけではない。

ここで先に挙げた昨今の脳神経科学や情報工学やAI研究における意識や自律主体という観念の相対化と、哲学や人
文社会科学の文化・社会構造論での主体の解体／脱構築は、共に、私の経験的な現実感を、ある種の錯覚や幻想とする
論点では通じる。心や意識や意志の自由などを、一方は、脳神経過程や認知アルゴリズムの機構と機能として、他方は、
社会的な関係の構造と機能として、捉える。そして、どちらの観点においても、この私の〈この経験〉は、そうした構

造と機能の出力だとする。さらにそこから、この私や自律主体の実感を、その構造や機能が生む幻想や錯覚だ、と言う者も、一分にいる。地動説を真実とする観点からすれば、天動説を信じることなど幻想や幼稚な錯誤だと言うように。

4 新しい实在論と主観相関的な世界

さらに加えて、ここ十年ほど西欧から日本の現代思想系の脈絡で、ポストモダン系思潮以来の久々のブームとなっていた思弁的唯物論や新实在論などと呼ばれる思潮ではどうか？

この新しい实在論・唯物論の系列も論者ごとに、観点にも論点にもかなりの相違があるけれど、そのあたりは日本でもここ5〜6年、かなり細かい紹介や翻訳も進んでいます。ここでは、基本的な大枠だけ見てみます。

この思潮では、近代哲学からポストモダン系の思潮まで、その多くが、世界を、人間的主観に相関的な限りで捉えている相関主義、という限界がある、と批判されます。

近代哲学の源泉カントの哲学では、世界は、人間の感性や知性の枠組みに捉えられた限りで現れる。この感性や知性の枠組みを超えて、それ自体を捉えることはできない、とされた。

この枠組は、単に哲学だけでなく、実は近代の自然科学から人文社会科学、そして日常常識の一面まで、広く通じる世界把握の基本式となりました。そして、その後、カント哲学の様々な論点にあった問題を批判的に捉え返し展開された近代から現代の哲学でも、この基本的な観点、世界を人間の主観的な制約Ⅱ世界の捉え方の枠組み・基本式を超えて捉えることはできないとする観点は、共有された……と、現代の实在論・唯物論は主張する。

そうして、その観点を超えて、世界の实在そのものを問う途を探ることを課題とする。

この、新しい实在論系の議論は、重要な課題を示唆している、ただし彼ら自身の主張とは少しズレる点で……と見なせるし、他方、その基本的な観点と論法には論理的な難点が様々に指摘もできるのですが、ここではそこには立ち入り

ません。

ここでは、次の点についてだけ、問いを立てます。

この実在論的な世界把握が、仮にうまく行っているとしても、もしそうであるなら、それぞれの主観の観点や立場において現れる世界の情景や認知は、その端的な実在と、どのような関係にあることになるのか？ 実在論系が捉える……それぞれの論者が捉え語る（メイヤスーやハーマンやガブリエルらの思考に：相関して：語られる）世界と、彼らが批判する主観相関的な世界の現われとは、どのような関係に（在る）ことになるのか？ 主観相関的に現れる世界は、リアルな実在ではなく、単なる現象や想像的なものにすぎないことになるのか？

5 様々な学的知と日常知そして芸術経験の錯綜の森へ

以上4種の大きく異なった学的な世界把握のそれぞれが、しかし、日常的な経験的現実や主観的な経験から距離を取る学説……という点において、日常的な経験や主観的な世界経験を批判したり相対化する時、その学的把握と日常的な経験との関係に、相同する構図を見ました。

その4種の学的観点は、互いに対立もしたり、一見まるで無関係だったりする。しかし、そのどれもが、この世界についての、それぞれの専門的観点と専門的な論法や語法による真実の把握を、主張している。三番目の構造主義系の思潮は、従来の真理観や真偽・善悪・美醜などの価値基準それ自体の存立基盤も問い返し、学的真理も善悪や正邪、美醜などの基準も、人々の間で「間主観的に育まれた構築体、ゆえに社会・文化・歴史によって異なることを様々に解明した。筆者も若い頃から深く入り込んで、それを芸術論から倫理学や美術・文化批評に広く応用もしました。としても、その主張それ自体の、ある種の：妥当性：や：正当性：は、明示せずとも暗黙のうちにてあれ、：何からの形：で前提している。あるいは、読者に要求している。そうでなければ、当の議論それ自体の主張の意味が消散してしまう。そのことは、他のどんな学説や日常の判断や議論でも共通するし、せざるを得ない。

とすれば、それぞれの世界把握は、互いにどのような関係にあることになるのでしょうか？

天文学的な知を含む物理的な知、脳神経科学などの知、AIや情報科学の知、近代哲学やそれを基盤とした近代人文社会科学の知、それを相対化したポストモダン系の知、それらも批判する新たな実在論系の知、そして、そうした学説から素朴な信念として批判や相対化される日常的な知……。その関係は、むしろ一筋縄で行かない、様々に複雑な相互関係を、暗黙の内に構成している。

しかし、それはどのような関係なのか？ そして、そうした学的知や日常知と芸術的経験とは、どのような関係を持っているのか？ このテキストは、そうした課題の舞台を提示したところで、いったん幕を下ろし、皆さんの思考の種として撒いて終わりにします。次は、この怪奇な密林探査を、皆さんと共に入り込みたいと思います。

藤井雅実

芸術哲学研究者、芸術・文化評論 元・画廊パレルゴン主宰
著書：

『現代美術の最前線』（編著、画廊パレルゴン 1984年）

PDF版→<https://drive.google.com/file/d/0B-UYPYmHkKkEN0ZjQXhydZMbkU/view>

『人はなぜゲームするのか―電脳空間のフィロソフィア』（澤野正樹と共編、洋泉社）

〈外〉への共振―哲学と芸術の限界とその〈外〉（『Search&Destroy』1、東京造形大学）

<http://cs-lab.zokei.ac.jp/labtu/%E9%9B%B%E5%AD%90%E6%9B%B8%E7%B1%8Dsearch-destroy/>

監修・翻訳：R・M・Nデジタル・アートセレクション『レオナルド・ダ・ヴィンチ』『ルーヴル美術館』『ドラクロワ』『セザンヌ』他（フジテレビ・NICインターナショナル）

翻訳：R・ニード『モードの反美学』（藤井麻利との共訳、青弓社）

R・カミング『深読みアート美術館』（監修小林頼子、他との共訳、六耀社）他

【編集後記】

Search&Destroy の第2号が出ました。今回は2019年春号とも称します。もともと不定期刊行なのですが、もう少し実質のあるものとすることを追求して、今後は年に二回ほどの割合で発行していきたいと考えています。

執筆は東京造形大学のCSLABに関係のある方々に原稿をお願いしています。

誌面の内容に関して、編集作業というものはほとんど存在しません。従って実は、内容は原稿が送られてきた順番になっています。そのわりにはうまく編纂されていますね？。前号でも最後の文章は藤井雅実さんの原稿になっています。まるで特集みたいですが。でもそうではなくて、藤井さんが毎度原稿締め切りを大幅に遅れるので最後になっています。（しかも今回の文面では連載のようにして結ばれています。）

また今回は表紙イメージを中山晃子さんにお願いしました。アキコファンが世界のいたるところにいるみたいなのでコレクションアイテムにならないかなと思っています。

「秋号」もご期待を！

2019年4月20日発行

発行：CSLAB（東京造形大学）

編集責任者：沖啓介