

COMPOST

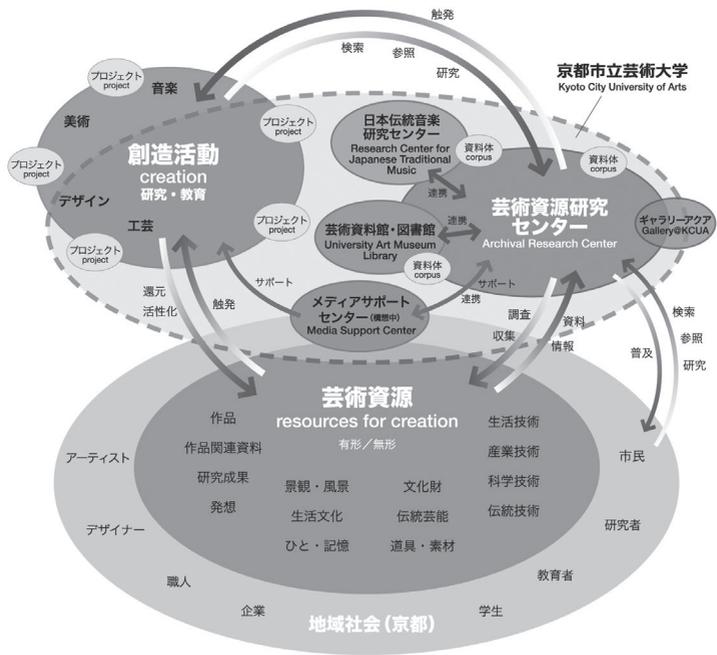
vol.03

2022

分解せよ 巻頭言に代えて

「芸術資源研究センター（芸術研）」の英語表記は、「Archival Research Center」という。「芸術資源」は英語では「Art resources」だから「art」を「archival」というアーカイブの形容詞が用いられていることを不思議に思う方もおられるのではないだろうか。「Archival Research」は「ストレートには「文献調査」で、本学の芸術研がやっていることはほとんど当てはまらない。三巻目となった『COMPOST』の冒頭で、あらためて芸術資源研究センターのめざすものを、創設に関わった者の一人として個人的に再確認することをお許しいただきたい。

移転の話もまだない十年以上前、京都芸大の将来を構想するなかで、古都・京都に位置する日本最古の小規模公立芸術大学として、他大学にない京芸の特質を芸術の創造的研究教育にさらに生かす方策が検討された。そのなかで、(1)芸術の歴史研究・資料保存と芸術創造をより直截につなぐこと、(2)美術・音楽・伝統芸能、さらに他の学問領域など異なる領域を横断的につなぐことの二点を柱に、これまでの単線的な歴史観を突き崩す「アーカイブ」なる流行の概念を冠して「Archival Research Center」の構想が浮上した。京芸には芸術資料館・附属図書館と日本伝統音楽研究センター、芸術学専攻、音楽学専攻、保存修復専攻があるので、(1)だけならカリキュラム改革で可能だったかもしれない。だが、研究と創造の一体化に、異ジャンルの越境的協働を重ねて展開するためには、別次元の視点が必要だった。それが「創造のためのアーカイブ」であり、当初、頭文字で「ARC」と呼ばれた構想のキーコンセプトもそれだった。そして二〇二二年十月七日、「未完の歴史／創造のためのアーカイブズ」と題した第一回シンポジウムが、京都市立堀川音楽高校音楽ホールで、音楽家の塩見允枝子氏、美術家の森村泰昌氏を招いて開催された。



芸資研概念図
2014年 (作図：井上明彦)

由に分解と変容を続ける。

井上明彦

の同一性を守り、顕揚するのではなく(それは美術館にまかせておこう)、それらの分解と混交を通して、新たな関係のネットワークを開示する。それが新たな創造の糧となるだろう。

ただ問題は、図式に入れている「メディアサポーターセンター」の実現のめどがつかず、アーカイブの公開を支える情報技術系の組織が充実しないことだ。とはいえ近年、芸資研のプロジェクトでは、世代やジャンルを越えた自由な創造的協働が生まれてきているように思う。私自身は、総合基礎実技アーカイブを地道にやってきたのだが、杳掛キャンパス自体が得がたい芸術資源であることに気がついた。管理のゆるいキャンパスのあちこちに創造のための「空き地」がある。つちのいえのある丘は粘土の山であり、葛や葎、茅など自然素材の宝庫である。

してみれば、芸資研の紀要が『COMPOST』と名付けられたのは、言いて妙と思う。コンポストは分解と混交、腐敗と発酵の場だからだ。桐月沙樹がオーガナイズする木版の表紙も、同一性の罫から自由

「芸術資源」の名称は二〇一四年の設立のときにつけられたが、それは「創造のためのアーカイブ」を言い換えたものと言える。すなわち、広く芸術に関わる資料や情報のストックとしてのアーカイブを形成しつつ、それを歴史的な研究対象としてでなく、創造活動を誘発するものとして動的に捉え直す組織として。だが、力点はさまざまだった。アーカイブを美術館・図書館が扱わない資料を収集保存する組織とする支配的な見方に対し、議論をリードした石原友明准教授(当時)は、「制度のなかに意図的につくられた空き地」のイメージを提唱した。一方で、当時の建畠哲学長は、現代美術のなかにアーカイブ的な発想や手法が増えていることを重視し、アーカイブの創造性を強調された。私自身は、もっぱら有名芸術家の言説や二次資料を収集する組織になることを危惧し、担当した図式のデザインのなかに、作品関連資料と同等に、アノニマスな景観や生活文化、道具や素材、伝統技術や科学技術などを組み込んだ「芸資研概念図参照」。実際、創作活動においては、各芸術ジャンルの過去の作品や発想以上に、芸術以外のさまざまな経験や知見が大きく作用する場面が多い。芸術であろうがなかろうが、「すでにあるもの」すべてが芸術資源でありうる。いやむしろ、落書きや廃物や傷をも「資源」に変えるのが芸術の力ではないか。そもそも創造は、既存の価値システムの問い直しや流動化とともに展開する。それゆえ、「創造のためのアーカイブ」とは、蓄積された資料体の整然とした秩序ではなく、資料の意味や価値の宙吊りと流動化の場であればならない。

その鍵となるのは、「分解」ではないだろうか。近代以降の芸術では、作者・作品の同一性・統一性が価値基準となった。ユニークなアイデンティティをもった主体としての作者の統一的な意図による統一的所産としての作品。その自己完結的な同一性が美術館の保存対象となり、市場での価値を保証する。これに対して分解は、この同一性・統一性を多様で異質な諸部分・諸成分へと解体し、他なるものと混ぜ合わせる。実際、「作品」とは、分かちえない統一の実体である以前に、内外の多様な記憶や素材やコンテクストと相互作用する異質な諸部分からなっている。ひとつの曲のなかに多様な響きの記憶が宿っているように。芸術において伝播していくのは、全体ではなくそうした部分である。同様に「作者」もまた、時間や場所から超絶して自己同一性を保つ主体として作品をつくるのではなく、逆に作品によってそのつとつくりられる異質な諸要素の混成態にすぎない。

「創造のためのアーカイブ」は、こうした分解とともに作動する。それは、既存の芸術の作者・作品・プロジェクト

H

I

A

V

R

E

C

S

COMPOST vol.03の表紙について

建畠 哲

造本コンクールで審査員奨励賞に輝いた装丁のアーティストに、しかも敬愛する塩見允枝子さんの後を受けて手を加えるなど、恐れ多いにもほどがあるというものだが、マラルメの『骰子一擲』を参照した(つもりの)文字の配列でなんとかお茶を濁すことにした。ここで要らぬ種明かしをしておけば、表紙に散在する八つの単語の意味を辿りながら頭文字を繋ぎ合わせると、わが愛しのARCHIVES(芸資研)が自ずから姿を現すという仕掛けである。

論文

- 8 COMPOST vol.03の表紙について
建昌哲
- 14 アメリカ国立公文書館所蔵写真にみる、接収住宅と「占領」の眼差し
高嶋 慈
- 54 写真的距離
——不鮮明画像としての版画は現代美術にならなかつたのだろうか【エッセンシャル版】
山本和弘
- 78 モーシヨンキャプチャーシステムで取得したダンス動作に対する知覚評価と脳活動
——躍動感と滑らかさは背反するか？
津崎実・川上 央・佐藤直哉・青木敬士
- 104 バシエの音響彫刻が降りてきた！
——修復・創造・教育の日々の記録
岡田加津子
- 129 新アコースティック鍵盤楽器考
——河合小市ミニピアノの解体を通して
砂原悟十黒川岳
- 148 「地の地平」《往還のとき》——伝統と創造の奥「定点観測2」
——地球市民の広場から
中村典子
- 161 「絵具に問う」プロジェクト報告
京都市立芸術大学芸術資料館所蔵の中国明代絵画に使用された白色顔料
——画材の変遷の解明に向けたアーカイブ
王杰・高林弘実・竹浪遠・棚橋映水
- 180 工芸を保証しアーカイブする技術としてのブロックチェーン
——B・O・W・N・Dが提案する工芸の新しいあり方
前崎信也
- 190 國府理「水中エンジン」再制作にあたっての技術仕様書
——二〇二二年追記・「平成美術」展版
白石晃一

記録

- 208 【シンポジウム】
過去の現在の未来2 キュレーションとコンサベーション その原理と倫理
石原友明
- 210 「開会あいさつ」
遠藤水城×白石晃一×高嶋慈
- 211 「第一部」國府理《水中エンジン》とキュラトリアルな実践としての再制作
遠藤水城
- 219 「第二部」現代美術の保存修復の責務と倫理
「残余」の現代美術——保存修復と再制作のあいだ
田口かおり
- 223 テセウスの船としての現代美術
加治屋健司
- 227 美術作品の「再制作」について
中井康之
- 229 吉村益信《豚・pig lib.》の修復処置と保存の課題について
相澤邦彦
- 233 「ディスカッション」
遠藤水城／田口かおり／加治屋健司／中井康之／相澤邦彦
- 239 【重点研究プロジェクト】
〈音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録デジタルアーカイブ化〉について
山本毅

資料編

001

253 編集・投稿規程

254 学術論文・研究ノート執筆要項

256 執筆者略歴

260 編集後記

COMPOST

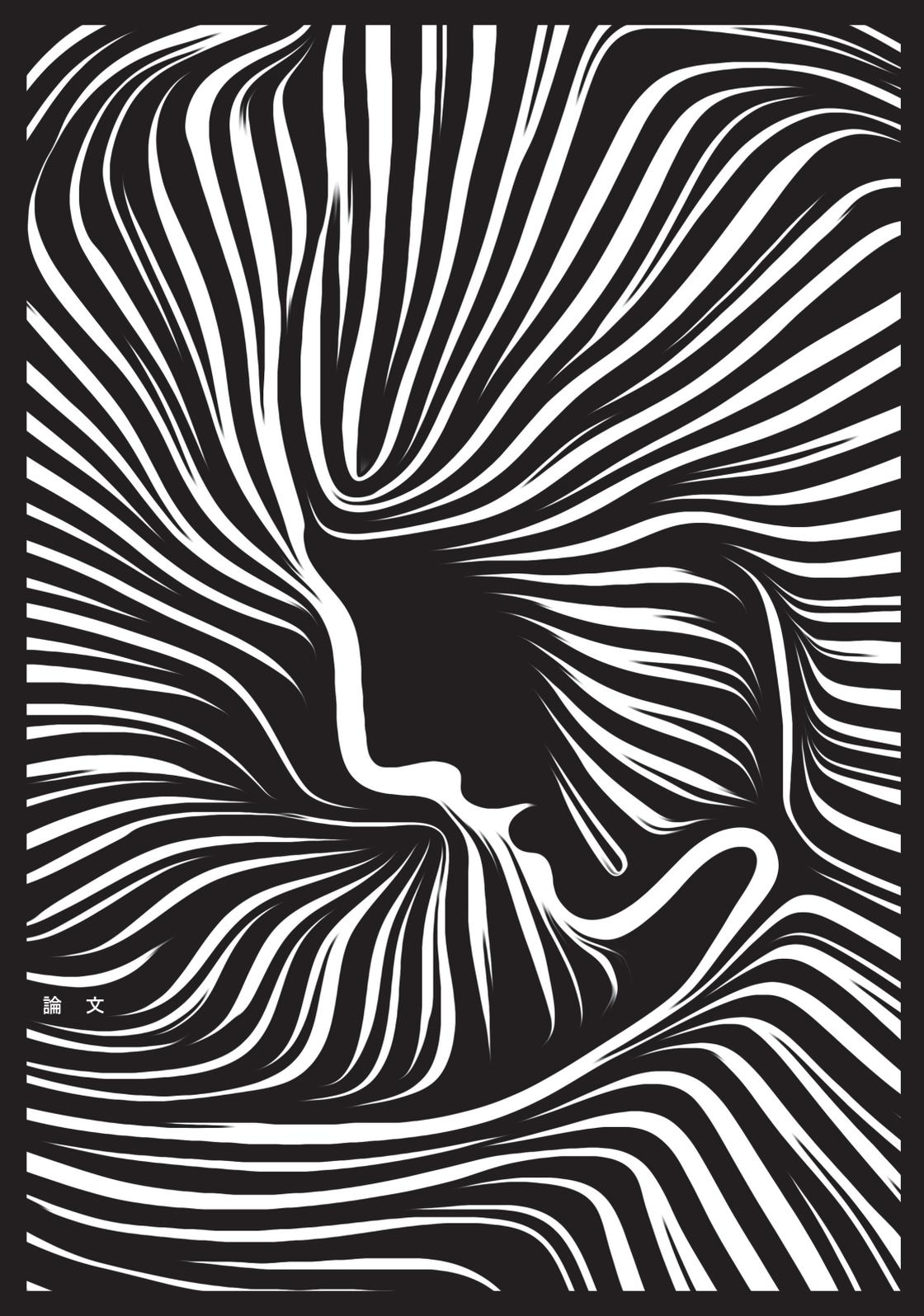
vol. 03

Archival Research Center, Kyoto City University of Arts

2022



艺尊研
GEISHIKEN



論 文

アメリカ国立公文書館所蔵写真にみる、 接収住宅と「占領」の眼差し

高嶋 慈

「無垢なる犠牲者」という表象・言説によって加害の戦争記憶の忘却とナショナルな共同体の構築を強化するのではなく、「占領期」という一種の忘却空間をいかに想起することが可能か。モニュメンタルな記念碑や公的建築物が体现する大文字の歴史ではなく、可視化されにくい「家庭」という私的領域に光を当て、「異文化の接触や侵蝕」という面から「占領」をいかに捉え直すか。「目の前の現在の光景」しか写すことはできないという写真の原理的性質に抗い、不可視の「過去」を「現在」の内に召喚し、重ね合わせ、時制を多重的に攪乱させるアナクロニックな写真的実践はいかに可能か。アートを通して、(とりわけ負の)歴史表象を批評的かつ多角的に問い直す試みはいかに実践されるか。

こうした問いを考える一つの契機として、筆者は大坪晶の写真作品《Shadow in the House》(二〇一七)に着目し、関連資料のリサーチ、テキスト執筆、展覧会企画に協力してきた。《Shadow in the House》は、

日本各地に現存する「接収住宅」の室内空間を被写体とし、室内で動いた身体の軌跡を長時間露光撮影によって「おぼろげな影」「あるかなきかの気配」として写し込んだ写真作品である[図1]。「接収住宅」とは、第二次大戦後の占領期(一九四五―五二年)、高級将校とその家族の住居として使用するため、占領軍によって強制的に接収された個人邸宅を指す。接収された住宅数は、部隊配置の変遷に伴って変動するが、全国主要都市で約二二〇〇〜三〇〇〇戸[※]にのぼる。近代建築の歴史的価値から文化財として保存・修復され、一般公開や美術館などに転用されている邸宅や現役の住宅もあるが、所有者の代替わりや売却、老朽化による取り壊しとともに、「接収の記憶」は上書きされ、忘却されていく。大坪の写真作品は、積極的には語られない負の歴史に対し、「おぼろげな影」を室内に写し込むフィクショナルな操作によって、接収前の住人／占領軍の軍人家族／返還後の住人といった記憶の多層性とその判別不可能性を示しつつ、「忘却への抵抗と想起への通路」としてのアートの可能性を示すものと言える。

また、《Shadow in the House》のプロジェクトは、現存する接収住宅の室内空間の記録に加え、関連資料のリサーチ―所有者や管理者、かつてメイドとして雇われた高齢女性への聞き取り、図面や接収関連文書、写真など―をもう一つの軸としている。だが占領当時、米軍関係の建物・土地への日本人の立ち入りは制限され、敗戦直後の物資不足やGHQによるプレス・コードの統制などの要因もあり、「占領期の接収住宅の外観・室内を記録した写真」を日本国内で探すことは困難である。このため、筆者は二〇一八―一九年度の京都市立芸術大学特別研究助成を受け、ワシントンDC郊外にあるアメリカ国立公文書館(または国立公文書記録管理局 National Archives and Records Administration、以下NARA)のGHQ関連写真資料を大坪とともに調査した。主な調査対象は、「RG 111-SC(米陸軍通信隊記録)」の「一九四一―五四年」の写真アーカイブである。これは、「陸軍通信隊(Signal Corps)」が世界各地で撮影した米陸軍の活動記録である。主な調査目的は、接収住宅の外観・室内の記録写真を洗い出し、どのような住宅が接収対象になり、室内で



【図1】大坪晶《Shadow in the House_Former Tadatsugu Honda House》2017

どのような生活が営まれていたのかをイメージのレベルで具体的に把握することと、裏書に記された情報から所在地や所有者などの情報を得ることにある。当該アーカイブの詳細については4章の内容と不可分のため後述するが、データベースがなく、膨大な紙焼き写真の森を手探りで分け入る調査過程で、接収住宅以外にも米軍が占領期の風景を写した興味深い写真に多く遭遇した。また、この調査自体が、「写真アーカイブ」の体験や構造について思索を深める機会となった。

そこで本稿では、この写真アーカイブの調査結果を、以下のような段階的手続きで構成する。すなわち、1.「接収住宅の記録写真」という個別具体的なデータ収集・分析から、2. および3. モニュメントや博覧会という近代的視覚装置を写した写真群における「占領」の眼差しを表象論として読み解く試みを経て、4. アーカイブと写真それぞれがもつ構造的暴力性についての考察である。それは、当該アーカイブの調査を、写真の資料的価値、視覚表象論、アーカイブという総体をめぐる、異なる軸線の議論へと開いていく、ダイナミックかつ実験的な試みでもある。

1. NARA所蔵の接収住宅の記録写真の調査報告

1-1. 接収住宅の概要と先行研究

はじめに、占領軍の住宅政策と「接収住宅」について概説する。GHQは活動拠点として、旧日本軍の軍施設、公共施設、オフィスビル、ホテル、病院、学校、倉庫などの既存の建築物を接収・改修して使用した。また、軍関係者の住居として、占領初期はホテルなどを接収し、兵舎として「キャンプ」も設置されたが、一九四六年二月に扶養家族の入国が許可されたため、家族用住宅二万戸の建設要求が日本政府に出され、

下記の二つの家族用住宅政策が採られた。①欧米流の生活に適した家族用住宅を一つの区画に集中的に新築する「デペンデント・ハウジング・エリア」の開発。②高級将校向けの住宅として、「邸宅」と呼ばれるような大型の個人住宅を強制的に接収する「接収住宅」。①は、新築の住宅群に加えて、学校、運動場、プール、テニスコート、購買所、診療所など様々な施設を備え、フェンスで区切られて日本人は立入禁止だった。代表例に、東京・代々木の日本陸軍の練兵場を接収して造成した「ワシントンハイツ」、同じく日本陸軍の成増飛行場を接収して造成した「グラントハイツ」がある。時期により変動するが、全国で約九三〇〇〜九六〇〇戸が新築された。

一方、②の「接収住宅」は前述のように全国で約二二〇〇〜三〇〇〇戸にのぼる。「接収住宅の大半は当時の大・中規模の都市住宅であり、建築史学が「近代住宅」と呼ぶ明治・大正・昭和初期に都市部や郊外に建てられた和・洋風住宅である」。洋風住宅が最初に選ばれたが、数が足りない所以で和風の近代住宅も対象になった。入居前にはGHQの指示に従い、建物の毀損部分の補修、内装の洋風化（壁や柱をペンキで白く塗るなど）、トイレの水洗化など衛生設備、ボイラーや暖房設備、ジープを駐車する車庫の新設などの改修がなされた。日本の占領は「間接統治方式」であったため、接収は日本の政府機関「特別調達局」が代行し、土地と建物の賃貸契約書を所有者と交わした。特別調達局から接収の通知が来ると、住人は期日までに退去しなければならなかったが、洋館/和館に分かれたり離れに住む「別居型」や、住宅内に仕切りを設置して生活導線を区分した「同居型」もあった。所有者の多くは会社役員や資産家、華族であり、個人宅の接収には支配階級層や富裕層の資産解体による民主化という狙いもあったことが指摘されている。

接収住宅は「民間の個人の家」が対象であり、資料も限られるが、近年、都市史・建築史・生活史の観点から研究が進められている。先行研究としては、NARA所蔵写真資料を用いて東京の建物接収を全般的に調査した佐藤洋一（二〇〇六）が接収住宅についても事例を紹介している。二〇一三年より大場修、玉田浩

之、原戸喜代里、木口なつみの研究チームは京都府立総合資料館所蔵の接収住宅関係史料を用いて、京都の接収住宅の分布や数量把握、改修の実態調査を進めた。二〇一五年からは調査範囲を全国規模に広げ、大場修、長田城治、角哲、砂本文彦、玉田浩之、村上しほりらの研究チームが、名古屋・広島・岡山・神戸・大阪・別府・山形・札幌など地方都市における接収の実態調査を行った。都市史・建築史の観点から接収物件の分布や地理的条件を把握し、接収解除後の都市計画への影響を考察するとともに、生活史の観点からは、接収住宅の建築様式や改修の実態（特に台所や水回りの衛生の重視）を明らかにし、戦後日本の住宅の近代化・洋式化に与えた影響を探るものである。一連の成果は二〇二一年、大場修編『占領下日本の地方都市接収された住宅・建築と都市空間』（思文閣出版）として刊行された。また、生活史の視点から占領期京都研究を行なった西川（二〇一七）は、接収住宅の改修や設備の工事の記録史料について「占領する側が持ち込むアメリカ式生活文化と、京都住民の生活文化との異文化接触の記録として読」んでいる。なお原戸・木口・大場（二〇一五）による京都の調査では、接収住宅の総数百二十一戸に対し、現存数は二十七戸と二割強に過ぎない。

1.2. NARA所蔵の接収住宅の記録写真の調査報告

前述のように大半が現存しない住宅の接収当時の姿や室内風景、そしてそこで生活した軍人家族が記録された写真を探すが、今回のNARAでの調査の主な目的である。二回にわたる調査で、東京四十八戸、軽井沢十戸、横浜一戸、福岡一戸の計六十戸の接収住宅の外観記録写真（同じ住宅の別アングルも含むと総数七十二枚）と、計二十二枚の室内の記録写真、合計九十四枚を確認できた「表1」。その中には、外観や台所の改修を記録した写真も見つかった。なお、「占領期の接収住宅」ではなく、「Military Assistance

BOX	所蔵番号	ハウスナンバー	所在地	所有者名	撮影日
578	292216		渋谷区原宿3丁目354	武者小路子爵	1945.12.21
585	294189		軽井沢		1947.11.3
	294190		軽井沢		1947.11.3
	294243		目白	徳川侯爵	1947.8.21
586	294460		軽井沢		1947.11.3
590	295761	#830	軽井沢		1947.12.18
	295762	#961	軽井沢		1947.12.18
	295763	#866	軽井沢		1947.12.18
	295764	#1428	軽井沢		1947.12.18
595	296978		東京	イトウ・ハウス	1947.7.14
	296979	#1406	軽井沢		1947.12.18
	296980	#1405	軽井沢		1947.12.18
	296981	#1233	軽井沢		1947.12.18
597	297485	#134	麻布区一本松町23		
	297486	#193	世田谷区代田町2丁目1058		1946.6.13
667	318527	No.669	品川区西大崎1丁目113		
668	318693	#529	荏原区小山町8丁目1102		
	318694	#542	大森区田園調布3丁目75		
	319164	#229	大森区東町馬込町3丁目79		
669	319165	#373	—		
	319166	#563	芝区高輪南町53		
	319167	#503	渋谷区松濤町24		
828	389539	#11-20	横浜		1951.12.21
844	396531	#142	目黒区駒場	前田侯爵	1952.4.10
971	451061		東京(※国連軍関係者用)		1954.3.25
1055	484872		鎌倉(※米軍事顧問関係者用)		1958.8.8

BOX	所蔵番号	ハウスナンバー	所在地	所有者名	撮影日
406	244162		渋谷区		1946.4.20
	244163		渋谷区		1946.4.20
	244164		渋谷区		1946.4.20
533	279692	No.166	芝区白金三光町256		1946.10.2
	279693	No.615	麻布区中野町24		1946.10.2
	279695	No.578	豊島区池袋3丁目		1946.10.2
537	280931	No.512	豊島区高田本町2-1		1946.10.2
	280932	No.606	麻布区檜町3		1946.10.2
	280933	No.715	—		1946.10.2
	280934	No.40	牛込区薬王寺町39		1946.10.2
	280935	No.594	本郷区上富士前町123		1946.10.2
	280936	No.438	豊島区目白町4丁目41		1946.10.2
	280937	No.514	淀橋区下落合1丁目473		1946.10.2
	280938	No.233	大森区馬込町東2丁目934		1946.10.2
	280939	No.402	芝区白金台町1丁目10		1946.10.2
	280940	No.544	大森区上池上1051		1946.10.2
538	280941	No.673	品川区五反田6丁目191		1946.10.2
540	281773		—		1946.10.22
	281775		—		1946.10.22
546	283252	No.666	渋谷区代々木本町808		1946.11.6
	283253	No.531	荏原区平塚8丁目1086		1946.11.6
	283254	No.530	荏原区小山町7丁目501		1946.11.6
	283326	No.480	目黒区駒場町861		1946.11.6
548	283920	No.895	—		1947.1.13
	283921	No.89	渋谷区代々木大山町1066		1947.1.13
549	284009	No.800	麻布区永坂町		1947.1.21
	284047	No.088	渋谷区代々木大山町1066		1947.1.23
551	284749		—		1947.3.11
554	285563		福岡	旧末永邸	1947.3.24
569	289851	No.84	渋谷区代々木西原911		1947.1.3
574	291031		芝区白金三光町498	ハットリ・ハウス (服部金太郎)	1945.12.18
	291032		目黒区上目黒8丁目522		1945.12.18
	291033		目黒区上目黒8丁目522		1945.12.18
	291034		渋谷区松濤町79		1945.12.19
	291035		品川区大井町金子町5861		1945.12.21
	291037		麴町区一番町1丁目20	沢田廉三	1945.12.21

[表1] 外観写真の見つかった住宅のリスト



[図2] Allied Dependent Housing Unit #529、東京、荏原区(現・品川区)小山町8丁目1102、撮影日不明
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 318693)



[図3] 武者小路子爵邸、東京、渋谷区、1945年12月21日撮影。マーシャル将軍の住居となった。
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 292216)

Advisory Group (M A A G : 米軍事顧問団) 関係者が使用した鎌倉の和風住宅一戸と、「国連軍関係者が使用した東京の上流中産階級の家」の外観と室内写真もあった。後者の外観は和風住宅だが、室内(居間、寝室、台所)は洋風である。

写真の裏書のキャプションには、華族、外交官の沢田廉三といった所有者名も数例記されている。住所記載のあった十数例は、芝区(現・港区)麻布・白金、渋谷区松濤、目黒区駒場、豊島区目白など、いわゆる山の手の高級住宅地である。また、住所記載がなくとも、ハウスナンバーの明記があれば、占領軍が接収した施設・住宅の位置を記した地図「City Map Central Tokyo」(一九四六年十一月版、N A R A 所蔵)のリストと照合すれば、所在地が特定できる。この地図を見ると、接収住宅は都心部西側にある程度のみとまりを形成して分布し、上記の地区に加え、渋谷区代々木大山町、麻布区(現・渋谷区)広尾、品川区(東)五反田、品川区北品川(御殿山)、大森区(現・大田区)田園調布など高級住宅地が多い。

外観の記録写真からは、接収住宅の多様な建築スタイルが分かる。その多くはスパニッシュ様式など庭付きの近代洋風住宅であるが[図2・3・4・5]、ハーフィンバー様式[図6]、煙突を備えた洋館[図7]、インターナショナル・スタイルの邸宅[図8]も見られる。図8はモダニズム建築だが、右端の一階部分には障子と縁側があり、和室を備えた和洋折衷様式だと分かる[図8-2]。また、日本家屋[図9]や、洋館と和館が合体した和洋折衷[図10]もあった。福岡の旧末永邸は日本家屋[図11]に加え、洋館と日本庭園も有している[図12]。「住宅」というより城館のような「ハットリ・ハウス」[図13]は、セイコーの創業者の服部金太郎の邸宅であったが、東京裁判の判事たちの宿舎として使用され、裁判期間中は有刺鉄線で囲われ立入禁止となった。また、「イトウ・ハウス」[図14]は、裏書によれば「元戦争捕虜十七名が居住し、連合国軍の法務局(Legal Section)で戦争犯罪を担当している」。正面玄関の階段に座った四名の米兵は笑顔でカメラの方を向き、こうした記念撮影的なものはこの一例のみ確認でき、珍しい。さらに、



〔図6〕 徳川侯爵邸、東京、目白、1947年8月21日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 294243)



〔図4〕 Allied Dependent Housing Unit #373、東京、撮影日不明
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 319165)

25



〔図7〕 U.S. House No.578、東京、1946年10月2日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 279695)

24



〔図5〕 U.S. House No.088、東京、渋谷区代々木大山町1066、1947年1月23日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 284047)



〔図9〕東京、1946年10月22日撮影
2階建ての日本家屋だが、洋風の部屋も備える。ある陸軍少佐とその家族が入居予定。
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 281775)



〔図10〕U.S. House No.402、東京、芝区(現・港区)白金台町1丁目10、1946年10月2日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 280939)



〔図8〕U.S. House No.800、東京、麻布区永坂町(現・港区麻布永坂)、1947年1月21日撮影
ケーシー少将の住居となった。
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 284009)



〔図8-2〕図8のアップ。右端の一階部分に障子と縁側、プール傍の女性裸像の前に「U.S.A. 800」のナンバープレートが写る。



[図13] フェンスで囲われた「ハットリ・ハウス」、東京、芝区(現・港区)白金三光町、1948年6月18日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 301714)



[図11] 末永邸、福岡、1947年3月24日撮影
なお末永邸は2010年、火災で焼失した。
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 285563)



[図12] 末永邸、福岡、1947年3月24日撮影
洋館のベランダより日本庭園をのぞむ。
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 285564)



[図14]「イトウ・ハウス」、東京、1947年7月14日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 296978)

外観の改修工事を記録した写真も見つかった[図15]。

これら接収住宅の多くは門柱や表札の傍らなどに「ナンバー」が付けられ[図4および図5右端部分]、裏書に「U.S. House No.**」などと記されている。また図8-2では、プール傍の女性裸像の前に「U.S.A. 800」のナンバープレートが(おそらく撮影用に)置かれている。こうした「管理」という外観写真の使用用途を示すのが、入居する軍関係者が地図と照合している様子を捉えた一枚である[図16]。

また、室内写真の中には、和室にベッドを置くといった和洋折衷の生活スタイルに加え、オリエンタリズム的な「戦利品」の所有や典型的な植民地的光景を示したものもあり、「占領」の眼差しを読み解くことができる[図17・18]。軍人一家の夕食風景を捉えた一枚では、和服の日本人女性のメイドが給仕する[図19]。和装は当事の標準だが、「あえて使用人を写し込む」点は演出を匂わせ、「ネイティブの衣服をまとった女性が主人一家に笑顔で仕える」というジェンダー化された植民地的光景を示す。同じ一家の別の写真では、妻が日本人の料理人にアメリカ式料理を指導している[図20]。料理人は割烹着に菜箸という和風のスタイルであり、ガスコンロが備わった近代的なキッチンと対照的だ。また、住宅の外観は洋風でも、台所の機能性を高めるため、改修予定であることが裏書に書かれた写真もあった[図21]。これらは、占領を契機に異文化の接触が起きた現場を「家庭内の私的な領域」において捉えており、戦後の日本人の住環境の近代化や文化的な精神性の変化の一つの証左といえる。

2. 「占領／被占領の複数のベクトル」が可視化された京都駅前広場

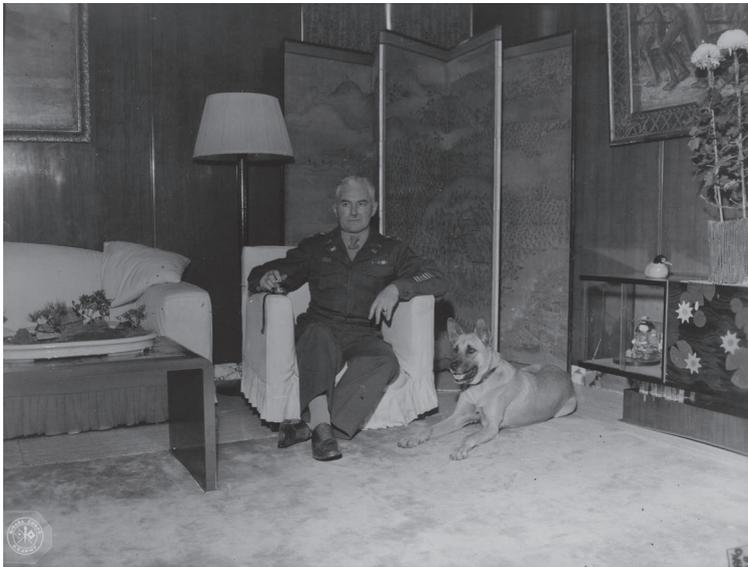
次に、モニュメントや博覧会という近代的視覚装置とともに、「占領」の眼差しを読み解く表象論的実践として、京都駅前広場と「アメリカ博覧会」(一九五〇)の記録写真に着目する。



〔図17〕 末永邸、福岡、寢室、1947年3月24日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 285567)



〔図15〕 修理中の家族住宅、東京、1946年10月22日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 281773)



〔図18〕 図8のU.S. House No.800の居間、1947年11月11日撮影
 合戦絵が描かれた衝立の前に座るケーシー少将
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 295040)



〔図16〕 接収された大蔵省庁舎で行なわれた家族住宅の抽選の様子、東京、1946年5月7日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 247065)



【図19】リー大尉と家族の夕食、東京、1946年10月15日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 281868)



【図20】リー大尉の妻と日本人の料理人、
東京の自宅にて、1946年10月15日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 281866)



【図21】東京、1946年10月22日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 281777)

大規模な戦災を免れた京都には、一九四五年九月二十五日にまず米軍の第六軍が進駐し、一九四六年一月以降に入れ替わった第八軍第一軍団の司令部が置かれた。個人邸宅に加え、都ホテル（現・ウェスティン都ホテル）や京都ホテル（現・京都ホテルオークラ）が将校宿舎として接収されたほか、京都植物園（現・京都府立植物園）に新築の家族用住宅が建設された。また、京都市美術館（現・京都市京セラ美術館）が第六軍の占領部隊の宿舎として使用された記録写真も見つかった【図22】。撮影日は一九四五年十月七日。九月二十五日の京都進駐からわずか十数日後であり、館内に簡易ベッドを並べた急ごしらえの宿舎であったことが分かる。そして、直接的な接収の対象ではない公共空間であるものの、三つのモニユメントの併存によって「占領／被占領の複数のベクトルが可視化された空間」となったのが、京都駅前広場である。

京都駅前広場の一つのモニユメントは、「京都駐留の第八軍第一軍団が第一次および第二次世界大戦で戦った戦歴地を記した巨大な看板」である【図23】。この戦歴標は講和条約発効まで京都駅舎の北側正面に向かい合って建っていた。図23は仰角のためサイズが誇張されているが、別の写真【図24】を見ると、周辺の光景とともに、広場中央に建っていたことが分かる。

二つめのモニユメントは、「京都市民 非戦災感謝記念塔建設用地」に建てられた仮の塔である【図25】。一九四九年九月十五日撮影。写真中央には紅白の幕とテントに囲まれた仮の塔が建ち、僧侶や神父も参加した地鎮祭と募金受付の記録写真もあった。『京都新聞』の記事は、京都市観光連盟会長、国会議員、特別調達局長支局長らが「京都市非戦災感謝運動」を発起し、九月十五日に記念塔の地鎮祭を行なう予定だと報じている。だが、地鎮祭後、市民から批判や反対意見が寄せられたため、塔の建設は中止された。

ここで、この「非戦災感謝記念塔」（仮）の周囲をアップで見てもみよう【図25-2】。すると、仮の塔の左側に、上述の「第八軍第一軍団の戦歴標」が建っていることが分かる。また、右側には三つめのモニユメント、すなわち「引揚 復員の皆様!! 永い間御苦労さまでした 京都府」と書かれた別の塔が写り、上部には日



[図22] 第六軍の宿舎となった京都市美術館、1945年10月7日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 214550)

の丸と思われるパーツが付いている。京都駅は、戦地からの復員兵や旧植民地からの引揚者が帰国した舞鶴港から鉄道で到着し、さらに地元各地へと帰郷する通過点だった。占領軍による制圧の誇示と「占領」の可視化、「非戦災都市」であることを彼らに「感謝」する被占領民としての「従順」な身振り（観光連盟会長が運動発起人に名を連ねているように、そこには寺社や文化財の焼失を免れたことへの安堵とプライドが微妙に同居する）、そして対内的には「引揚」「復員」の同胞に対する共同体の再確認。このように、京都駅前広場は、占領軍から被占領者へ、反対に被占領者から占領者へ、そして被占領国の内部から帰還者へ、というそれぞれ異なる主体とベクトルのメッセージが発せられ、ズレながら併存する、極めて政治的な空間だったのである。

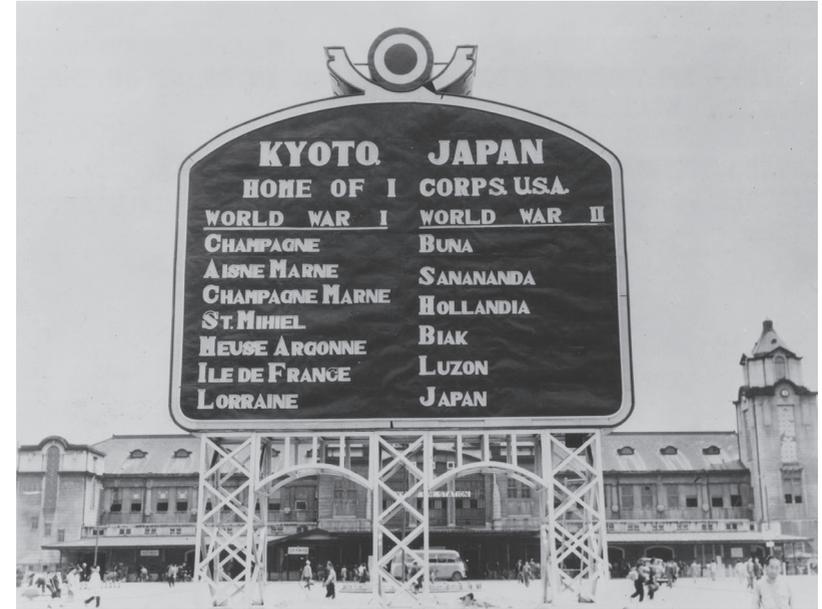


[図25] 京都駅前広場のモニュメント、1949年9月15日撮影
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 340035)

39



[図25-2] 図25のアップ。

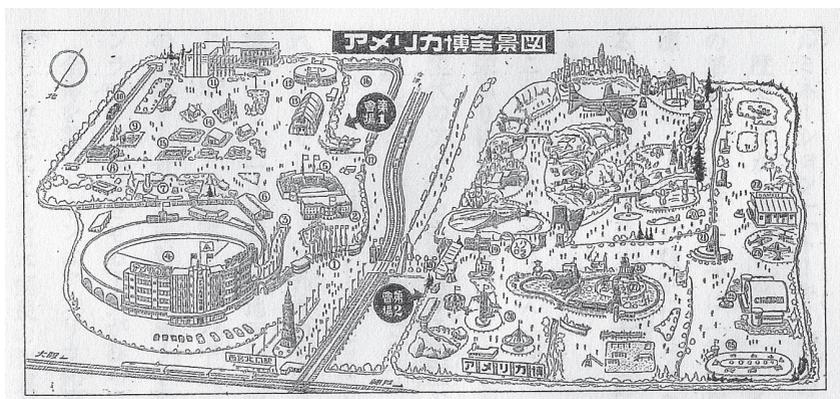


[図23] 第八軍第一軍団の戦歴標、京都、撮影年不明、6月4日
 (アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 285040)

38



[図24] 中国・四国地方の占領任務を担当した英連邦占領軍(BCOF)の兵士が撮影した写真。
 1947年2月24日頃撮影。具市史編纂室所蔵、英連邦占領軍写真資料より。R. Stacey氏提供。



【図26】『朝日新聞』（大阪版）1950年3月18日



【図27】アメリカ博覧会、西宮
「ホワイトハウス」のパビリオン内で展示された、ワシントンD.C.の市街模型、1950年3月18日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 339879)

3. 「アメリカ博覧会」（一九五〇）の記録写真における「占領」の眼差し

一方、戦前／戦後のメディア・イベントの断層／連続性としても、演出された写真に内包された「占領」の眼差しの点でも興味深いのが、兵庫県西宮市の西宮球場及びその周辺で開催された「アメリカ博覧会」である。会期は一九五〇年三月十八日から六月十一日の約三か月間で、朝日新聞社主催、外務省・建設省・文部省・国鉄・西宮市が後援、GHQの全面的協力のもと、戦後初の本格的博覧会として開催され、入場者数は約二百万人にのぼった。会場は、西宮球場を含む第一会場と第二会場に分かれ、各種パビリオンやジオラマで、アメリカの歴史、政治、経済、産業、文化、自然景観などを紹介した【図26】。全体的にアメリカ礼賛と啓蒙色が強く、第一会場では、「ホワイトハウス」のパビリオン【図27】とともに、「自動車館」、「テレビジョン館」、モデルハウス、アメリカ製品の売店など「消費文化」が宣伝された。第二会場では「アメリカ一周野大パノラマ」として、サンフランシスコの金門橋、ヨセミテ公園、ナイアガラの滝、「空飛ぶホテル」の大旅客機の模型から見下ろすニューヨークのマンハッタン島、ワシントンのリンカーン像、ミシシッピ河のショー・ボート、グランドキャニオン、ハワイ館など「観光」やアトラクションの魅力が満載されていた。

ところでメイン会場の西宮球場は、日中戦争勃発の一九三七年に竣工し、戦前から新聞社主催の大規模な博覧会の会場となってきた場所である。中でも興味深いのは、河田明久が指摘するように、日中戦争勃発の翌一九三八年に開催された「支那事変聖戦博覧会」である。球場本館では中国大陸から持ち帰った戦没将兵の遺品、捕獲した敵軍兵器、日本軍の新型兵器や戦場シーンを再現したジオラマが展示され、中国大陸の地勢や戦場を圧縮して再現したグラウンド全体を軍艦の艦首をかたどった観覧台から一望する「支那大陸大パ



上：[図28] アメリカ博覧会、西宮、1950年3月20日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 339881)

右下：[図29] アメリカ博覧会、西宮、1950年3月29日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 339880)

左下：[図30] アメリカ博覧会、西宮、1950年3月20日撮影
(アメリカ国立公文書館所蔵 RG111-SC 339877)

「ノラマ」が目玉だった。これはアメリカ博覧会の「アメリカ一周野外大パノラマ」と呼応するほか、電気仕掛けのジオラマ、実物大模型、本物の旅客機／戦闘機によるショーや模擬空中戦、家族連れ向けの遊園地スペースや動物の展示など、アメリカ博覧会と支那事変聖戦博覧会との多くの共通点を河田は指摘している。帝国主義・戦争賛美／アメリカ礼賛・消費社会の宣伝というメッセージは真逆ながら、国家イベントとしての博覧会がその娯楽性で観客を魅了し、熱狂のうちにメッセージの身体的受容へと動員していく連続性が透けて見える。

では、被占領国民を「アメリカ」の経済的・文化的優越性で啓蒙・馴致する「ソフトパワーによる統治」であるこのイベントを、当のアメリカは視覚イメージとしてどう表象したのだろうか。そのことを如実に示すのが、模型やパビリオンを背景に日本人観客を写した一連の写真とその「演出」である。まず、「ラッシュモア山の四大統領の彫像を仰ぎ見る日本人家族」を捉えた一枚を見てみよう[図28]。ここでは、戦後民主主義の理想的遂行者としての「近代家族」というポイントに加え、「偉大なアメリカ大統領を仰ぎ見る日本人」という視線の構造が演出されている。だが、この日本人家族は実際には彫像を見ておらず（実際に「彫像を眺めている」人物は彼らの背後に隠されている）、不自然な視線の逆転は、メッセージの明確さの代価として「演出」を強調してしまう。「教える」アメリカ／「学ぶ」日本という同様の構図が、大人と子ども、ジェンダーの対比を加えて反復されるのが、リンカーン像のレプリカを前にした別の一枚である[図29]。ここでは、制服の軍人が日本人の子どもと手をつないで「親密さ」を表現しつつ、「子ども・女性」によって支配関係が強調される。また、民主主義の「模範」である米国会議事堂を背景にした別の写真でも、「教える」アメリカ／「学ぶ」日本の構造が反復される[図30]。ここでは「学ぶ」日本人は背広姿の男性に限定され、(女性参政権が認められたにもかかわらず)政治への主体的参加からの「女性」の排除が示唆されている。

4. アーカイブと写真のもつ暴力性

最後に、本調査で触発された経験を元に、視野を写真アーカイブ論へと総体的に広げる。以下では、今回のNARAでの主な調査対象である「RG 111-SC (米陸軍通信隊記録)」の写真アーカイブの特性について概説し、その調査体験をゲルハルト・リヒターの《アトラス》と比較しつつ、アーカイブと写真のもつ暴力性について述べる。¹⁹

NARAの写真閲覧室で見られる写真は九五〇万枚以上と膨大で、一部しかオンライン公開されておらず、当該アーカイブの閲覧も現地に赴く必要がある。「RG 111-SC」は、世界各地における米陸軍の活動を「陸軍通信隊 (Signal Corps)」が記録した写真のアーカイブである。一部は米軍紙「星条旗新聞 (Stars & Stripes)」にも掲載されたため、報道色の強い写真も多く、撮影地域や対象は極めて多岐にわたる。基本的にスピードグラフィック (報道用カメラ) で撮影された、四×五インチ判のモノクロの密着プリントが収められている。²⁰裏面には、撮影日や場所、キャプション、撮影者などの情報がタイプ打ちで、NARAの所蔵番号が手書きで記され、ものによっては別の管理番号や「米陸軍通信隊」「機密解除」のスタンプ、手書きメモ、「Tokyo」「Korea」などの地名・国名や人名にアンダーラインが引かれるなど、一枚の紙面の上に情報のレイヤーが輻輳している。

対象地域は、アメリカ国内や日本だけでなく、日本軍の旧占領地域や戦闘地域 (朝鮮半島、フィリピン、ニューギニアなど)、同じく敗戦国のドイツやイタリアも含む。また、撮影対象は、①軍の活動記録 (軍のパレードや公式行事、日本軍から押収した武器や設備類、戦犯の連行、接収した建築物など)、②報道写真的な性格が強いもの (東京裁判、普通選挙、メーデー、引揚や復員の様子、水害や火事の災害現場など)、



【図31】NARA 写真資料の閲覧の様子。

③軍の宣伝 (現地での軍の救援活動、食料配給、市民や子どもとの交流など)、④記念写真的なスナップ (軍関係のパティー、リゾートホテルでの休暇など) や観光的な風景写真も含まれるなど、極めて多様である。

ここで重要かつ調査の障壁となるのは、この「RG 111-SC」の写真アーカイブがテーマ別に整理されておらず、データベースはおろか、紙の目録もないことだ。アーカイブの分類方法 (ファイリング・システム) は「出所の原則」と「原秩序尊重」に従うため、作成者が構築した配列が維持されたまま、資料ボックス内に収納されている。閲覧にあたっては、カード・インデックスから「Japanese Home」「Dependent Housing」「Japan, Kyoto」などキーワードを探し、記載された所蔵番号の写真が収納されたボックスを特定し、閲覧申請するというアナログかつ煩雑な手続きが必要になる。出納はボックス単位で行ない、さらにボックス内に収められた十冊前後のフォルダの中から見たい写真を探すため、目的の写真を確実に一本釣りすることができない【図31】。「写真の

ジャングル」とも形容される、脈絡のない膨大な写真群の中を進みながら探す作業は、海図のない航海、手探りで鉱脈を掘っていくような感覚だ。ただそこには、時間と手間がかかるマイナス面だけでなく、キ

ワードから拾えなかった写真との思いがけない遭遇というプラス面もある。そこで私が体験したのは、写真そのものに刻印された暴力的イメージだけでなく、写真がある「量」的限界を超えた時に帯びる暴力性と、イメージの軽重とは無関係に全てを等価なフォーマットの下で均質化してしまう暴力的な作用という、二重、三重の写真の暴力性だった。軍事パレードで整列した兵士たち、淡々と写された工場や港湾の風景、現地の人々や街頭のスナップ、人々が談笑するパーティー、休暇でスキーを楽しむ

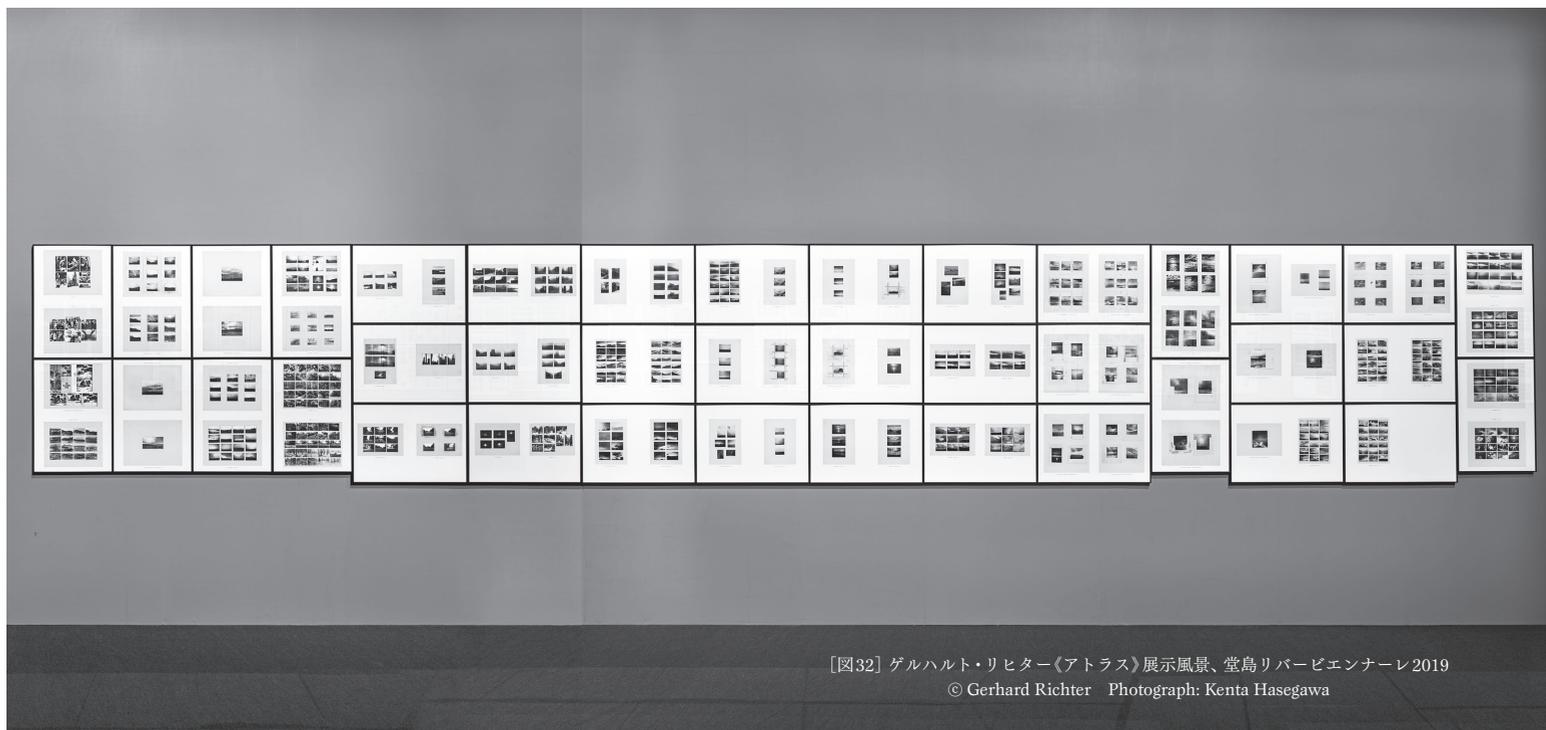
様子や風光明媚な雪山。それらに混じって突如、原爆のケロイド患者や焼け野原の市街地を写した写真が出現する。その遭遇がショックを与えるのは、イメージ自体のトラウマ的な衝撃よりも、「写されたものの軽さ／重さ」にかかわらず、全てを等価なフォーマットの下、均質化してしまう写真の暴力的な力が露出するからだ。

こうした、写真イメージのカオティックな奔流とその暴力的な作用を浴びるような「写真アーカイブの体験」は、ゲルハルト・リヒターの《アトラス》「[図32]」を想起させた。リヒターが一九六〇年代初期から収集し始めた膨大な写真をパネルに貼付して展示する《アトラス》には、プライベートな家族写真、風景写真、静物、新聞や雑誌の切り抜き、商品広告、強制収容所の写真、ポルノ写真、ドイツ赤軍事件の報道

写真など、極めて多様なイメージがグリッド状に整然と配列されている。パネルの総数は八〇九枚（二〇二二年一月時点）にも及ぶ。リヒターの「フォト・ペインティング」の元ネタの写真やドローイングも含まれ、資料的価値を有するだけでなく、戦後西ドイツの社会様相の記録（商品広告、生活風景）という側面も持つ。リヒターの個人史（家族写真、妻や息子のスナップ）、作品資料、社会様相の反映、映

像イメージの氾濫／「負の過去」の記憶の抑圧[✳]といったどのレベルで《アトラス》を受容・解釈するかは見る者に委ねられており、その開かれた構造は、見る者の欲望によってその都度異なる姿を現わす。

アーカイブに収められた写真群の間には、潜在的な読み取りへと開かれたネットワークが無数に張り巡らされ、内部で胎動している。厳密なグリッド構造、矩形で分割するフレーミング、通し番号によるリニアな秩序化は、安定した秩序を脅かそうとする写真の力を防波堤のように堰き止め、写真がある「量」的限界を超えた時に帯びる暴力性をなんとか制御しようとする抑制装置である。調査資料の収集過程は、写真の「量」的作用が帯びる暴力性、内容の軽重とは無関係に全てを均質化してしまう暴力的な作用、内部で蠢く無数のネットワークの潜在性、そうした諸力と拮抗する制御装置としてのアーカイブ構造について、メタレベルで考える機会となった。



[図32] ゲルハルト・リヒター《アトラス》展示風景、堂島リバービエンナーレ2019
© Gerhard Richter Photograph: Kenta Hasegawa

5. おわりに

以上のように、本稿では、NARAの「RG 115C」の写真アーカイブを対象とし、接収住宅の記録がもつ資料的価値を分析するとともに、その中でも特に室内写真に内包された「占領」の眼差しを読み解きながら、分析対象をモノメントや博覧会といった近代的視覚装置へと展開した。さらに、量的限界を超えた写真と、アーカイブという一種の制御装置とがせめぎ合う界面についても、リヒターの《アトラス》を参照しながら考察した。こうした本稿の試みは、写真アーカイブに対する複数の眼差しの横断的交差でもある。

もちろん、本稿での分析対象は、米陸軍通信隊という公的機関の活動記録や広報的写真群に限定されたものであり、本稿で言及する「占領」の眼差しも公的記録や広報という対外的意味を帯びている。また現在、「京都〈カラー写真〉研究会」により、占領軍兵士が私的に撮影した、よりプライベートなカラー写真の収集と公開が進行中である。その中には京都市内の接収住宅の室内を家族とともに写した写真も含まれ、一家団欒やパーティー、着物を着ての日本人との交流も写されている。そこには、大文字の「支配者」には必ずしも還元できない、家族写真や観光写真のもつ、より私的で親密な眼差しも含まれている。そうした複合的な眼差しの元で「占領期日本」を捉え直すことが、今後必要となるだろう。

アメリカ国立公文書館での資料調査にあたり、佐藤洋一氏にご助言をいただきました。ゲルハルト・リヒターの《アトラス》の現在時点のパネル枚数については、ワコウ・ワークス・オブ・アートよりご教示いただきました。また、《アトラス》の画像掲載にあたり、飯田高誉氏、レンバツハハウス美術館にご協力いただき、飯田高誉編(二〇二〇)『文明』と「野蠻」のアーカイヴ・ゴダール『イメージの本』からリヒター《アトラス》へ(新曜社)より画像データをご提供いただきました。記して感謝申し上げます。

注

- ❖ 1 村上しほり「占領下日本における占領軍家族住宅の様相」大場編(二〇二一)五七頁。
- ❖ 2 村上ほか(二〇二〇a)。
- ❖ 3 注1と同じ。
- ❖ 4 大場修「地方都市の占領空間と接収をめぐる研究背景」大場編(二〇二一)十五頁。
- ❖ 5 占領軍調達史編さん委員会編(一九五六)五三―五四頁。
- ❖ 6 占領軍調達史編さん委員会編(一九五九)三三―三四頁。
- ❖ 7 米軍が占領に必要とする建物・設備の營繕、物資・役務の調達を行なう日本政府機関として、それまでの戦災復興院と終戦連絡中央事務局を一本化する目的で一九四七年九月に設立された。その後、安保条約、行政協定の調印後の一九五二年四月に「調達庁」に改変された。西川(二〇一七)一〇五頁、村上ほか(二〇一七)二四四―二頁。
- ❖ 8 原戸・木口・大場(二〇一五)一二六―一二七頁。
- ❖ 9 佐藤(二〇〇六)一〇三―一〇五頁。
- ❖ 10 木口・原戸・大場・玉田(二〇一三)、原戸・木口・大場(二〇一五)。また、玉田(二〇一三)は、同データに加えて京都市内の接収住宅一件の事例を紹介している。
- ❖ 11 大場ほか(二〇一六)、長田ほか(二〇一六)、長田ほか(二〇一八)、長田ほか(二〇二〇)、角ほか(二〇一六)、角ほか(二〇一九)、角ほか(二〇二二)、楠本ほか(二〇一六)、阪本ほか(二〇二〇)、佐々木ほか(二〇一六)、佐々木ほか(二〇一七a)、佐々木ほか(二〇一七b)、佐々木ほか(二〇二〇)、砂本ほか(二〇一六a)、砂本ほか(二〇一六b)、砂本ほか(二〇二〇)、砂本ほか(二〇二二)、玉田ほか(二〇一六)、中村ほか(二〇一六)、中村ほか(二〇一七)、西尾ほか(二〇一六)、西尾
- ほか(二〇一七)、村上ほか(二〇一六)、村上ほか(二〇一七)、村上ほか(二〇二〇a)、村上ほか(二〇二〇b)。
- ❖ 12 西川(二〇一七)八九頁。
- ❖ 13 京都駅開業100年記念事業推進協議会編(一九七七)、西川(二〇一七)二四頁。
- ❖ 14 西川前掲書、二二―二三頁。
- ❖ 15 『京都新聞』一九四九年九月十三日。
- ❖ 16 『京都新聞』一九四九年十一月六日。
- ❖ 17 「アメリカ博覧会」については下記を参照した。朝日新聞社による公式カタログの平井常次郎編(一九五〇)、津金澤(二〇二二)、井川(二〇〇四)、河田(二〇一七)。
- ❖ 18 河田(二〇一七)。
- ❖ 19 以下の内容は、拙稿の高嶋(二〇一八)との重複や再構成を含む。
- ❖ 20 佐藤(二〇一六)。
- ❖ 21 ブクロー(二〇一〇)。
- ❖ 22 「カラーで写された占領期の京都」というシリーズで、二〇二〇年十一月より『京都新聞』にて連載。また、「戦後京都の「色」はアメリカにあった! カラー写真が描く〈オキユパイド・ジャパン〉とその後」展が京都府京都文化博物館にて開催され(二〇二二年七月二十四日)緊急事態宣言のため、会期半ばの八月十九日で閉幕、同名カタログも刊行。

参考文献

- 天川晃ほか編(一九九六)『GHQ日本占領史 第3巻 物資と労務の調達』日本図書センター。
 井川充雄(二〇〇四)「占領期におけるアメリカカニゼーション アメリカカ博覧会の効果をめぐって」『同時代史学会編』占領とデモクラシーの同時代史』日本経済評論社、一九三二一六頁。
 植田憲司・衣川太一・佐藤洋一編(二〇二二)『戦後京都の「色」はアメリカにあった! カラー写真が描く「オキユバ イド・ジャパン」とその後』京都府京都文化博物館。
 大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六)「占領下日本の都市・住宅を捉える視点 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その1」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六)九〇九九一〇頁。
 大場修編(二〇二二)「占領下日本の地方都市 接収された住宅・建築と都市空間」思文閣出版。
 長田城治・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・村上しほり(二〇一六)「山形県における占領軍の接収施設・住宅 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その2」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六)九一一九二頁。
 長田城治・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・村上しほり(二〇一八)「占領下日本におけるホテルの接収形態とその動向 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その15」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一八)一〇四三一一〇四四頁。
 長田城治・大場修・角哲・砂本文彦・玉田浩之・村上しほり(二〇二〇)「栃木県日光におけるホテル接収の実態 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その16」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇二〇)一九三二一九四頁。
 角哲・大場修・玉田浩之・砂本文彦・村上しほり・長田城治(二〇一六)「北海道札幌市における進駐軍接収施設の種類の傾向について 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その6」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六)九一九二二〇頁。
 角哲・大場修・村上しほり・砂本文彦・玉田浩之・長田城治(二〇一九)「名古屋市中における占領軍家族住宅の施設の種類の配置」『日本建築学会北海道支部研究報告集』(九二)四〇七四一〇頁。
 角哲・大場修・砂本文彦・玉田浩之・村上しほり・長田城治(二〇二二)「占領期名古屋における土地・建物の接収と占領軍家族住宅地区の建設について」『日本建築学会計画系論文集』(七八)一〇八三一一〇九三頁。
 カラザース、スーザン・L(二〇一九)『良い占領? 第二次大戦後の日独で米兵は何をしたか』人文書院。

- 河田明久(二〇一一)「阪急西宮球場の博覧会空間 支那事変聖戦博覧会(一九三八)からアメリカカ博覧会(一九五〇)へ」『早稲田大学国際日本文学・文化研究所編』『記憶の痕跡』早稲田大学国際日本文学・文化研究所、九九一一一四頁。
 木口なつみ・原戸喜代里・大場修・玉田浩之(二〇一三)「京都府立総合資料館所蔵の接収住宅関係史料・占領期京都における接収住宅に関する研究その1」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一三)八三三三三三四頁。
 京都駅開業100年記念事業推進協議会編(一九七七)『京都駅開業100年市民とあゆんで』二世社。
 楠本真由・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり・原戸喜代里(二〇一六)「占領下大津と山科における接収住宅の改修状況 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その5」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六)九一七一九一八頁。
 小泉和子編(一九九九)『占領軍住宅の記録 上 日本の生活スタイルの原点となったデペンドントハウス』住まいの図書館出版局。
 小泉和子編(一九九九)『占領軍住宅の記録 下 デペンドントハウスが残した建築・家具・什器』住まいの図書館出版局。
 阪本海里・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・村上しほり・長田城治(二〇二〇)「占領下別府における土地建物の接収過程と跡地利用」『日本建築学会北海道支部研究報告集』(九三)二九一一二九四頁。
 佐々木彩加・楠本真由・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六)「占領下大津における旧海軍航空隊施設の接収と水耕農園 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その10」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六)九二七一九二八頁。
 佐々木彩加・楠本真由・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一七a)「占領下滋賀における住宅と保養施設の接収と改修過程 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その11」『日本建築学会近畿支部研究報告集』(五七)六三七一六四〇頁。
 佐々木彩加・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一七b)「占領下大津における旧軍関連施設の土地接収過程 占領下日本の都市・住宅に関する研究 その13」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一七)二四三二四四頁。
 佐々木彩加・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・村上しほり・長田城治(二〇二〇)「占領期京都における住宅接収の過程と改修実態に関する研究」『日本建築学会北海道支部研究報告集』(九三)三四五三三四八頁。
 佐藤洋一(二〇〇六)『図説占領下の東京』河出書房新社。

- 佐藤洋一(二〇一六)「集め、読み取り、伝えること…米国立公文書館から発掘した貴重写真」『東京人』(三七五) 八二―八五頁。
- 砂本文彦・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六a)「占領期岡山における接収住宅に関する研究」『日本建築学会中国支部研究報告集』(三九) 九四五―九四八頁。
- 砂本文彦・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六b)「占領期の岡山における住宅接収について」
- 占領下日本の都市・住宅に関する研究その3」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六) 九一三―九一四頁。
- 砂本文彦・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇二〇)「宮島ホテル(税務講習所広島支所)の接収と取り扱いについて」『日本建築学会技術報告集』(六二) 三八三―三八八頁。
- 砂本文彦・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇二二)「占領期岡山における接収住宅と保養所に関する研究」『日本建築学会技術報告集』(六五) 五二一―五二六頁。
- 占領軍調達史編さん委員会編(一九五六)『占領軍調達史 占領軍調達の基調』調達庁総務部調査課。
- 占領軍調達史編さん委員会編(一九五九)『占領軍調達史 部門編3 工事』調達庁総務部総務課。
- 高嶋慈(二〇一八)「アメリカ国立公文書館の新館(Archives II)と写真アーカイブ」artscape 二〇一八年十月十五日号(DNP大日本印刷株式会社・発行)。二〇二二年一月三日閲覧。https://artscape.jp/report/review/10149816_1735.html
- 玉田浩之(二〇一三)「占領軍による接収住宅と接収施設地図の建築史的分析」中部大学編『アリーナ = ARENA 第15号別冊』風媒社、二六―三五頁。
- 玉田浩之・大場修・砂本文彦・角哲・村上しほり・長田城治(二〇一六)「占領軍家族住宅「皇子山ハイット」の建設経緯と跡地転用」占領下日本の都市・住宅に関する研究その8」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六) 九二二―九二四頁。
- 津金澤聡広(二〇二二)「朝日新聞社の「アメリカ博覧会」」津金澤聡広編『戦後日本のメディア・イベント』世界思想社、一六一―一八六頁。
- 中村咲子・秋月佐耶子・大場修・原戸喜代里・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六)「占領下愛知における進駐軍住宅地区と施設移転」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その7」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六) 九二二―九二四頁。
- 中村莉乃・楠本真由・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一七)「占領下滋賀における保養施設の接収と改修の実態」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その14」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一七) 二四五―二四六頁。

- 養施設の接収と改修の実態」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その14」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一七) 二四五―二四六頁。
- 仲本和彦(二〇〇八)『研究者のためのアメリカ国立公文書館徹底ガイド』凱風社。
- 西尾聡基・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一六)「占領期宮崎における住宅接収の研究について」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その4」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六) 九一五―九一六頁。
- 西尾聡基・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治・村上しほり(二〇一七)「占領下福岡における施設接収と米軍ハウス」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その12」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一七) 二四一―二四二頁。
- 西川祐子(二〇一七)『古都の占領 生活史からみる京都 1945-1952』平凡社。
- 原田健一(二〇一六)「占領期における映像の戦線」山辺昌彦・井上祐子編『東京復興写真集』勉誠出版、三二五―三三五頁。
- 原戸喜代里・木口なつみ・大場修(二〇一五)「占領期京都における接収住宅に関する研究」『住宅総合研究財団研究論文集』(四一) 一一一―一一三頁。
- 半藤一利編著(二〇〇七)『米国立公文書館所蔵写真集 敗戦国ニッポンの記録』上下巻、アーカイブス出版。
- 平井常次郎編(一九五〇)『アメリカ博覧会』朝日新聞社。
- ブロー、ベンジャミン・H・D(二〇一〇)「ゲルハルト・リヒターの《アトラス》―没価値性のアーカイヴ」木下哲夫・大坂直史訳、ワコウ・ワークス・オブ・アート『ゲルハルト・リヒター アトラス(TXT SERIES)』ワコウ・ワークス・オブ・アート、六五―九四頁。
- 村上しほり・大場修・玉田浩之・角哲・長田城治・砂本文彦(二〇一六)「占領期の神戸における接収ホテルの状況」占領下日本の都市・住宅に関する研究 その9」『日本建築学会学術講演梗概集』(二〇一六) 九二五―九二六頁。
- 村上しほり・大場修・砂本文彦・玉田浩之・角哲・長田城治(二〇一七)「占領下日本における部隊配備と占領軍家族住宅の様相」『日本建築学会論文論文集』(七三九) 二四四―二四五頁。
- 村上しほり・大場修・砂本文彦・角哲・玉田浩之・長田城治(二〇二〇a)「占領下神戸における土地・建物の接収とキャンプ建設に関する研究」『日本建築学会論文論文集』(七七八) 二七四―二七五頁。
- 村上しほり・大場修・砂本文彦・角哲・玉田浩之・長田城治(二〇二〇b)「占領下大阪における建物の接収と占領軍家族住宅地区の建設に関する研究」『日本建築学会論文論文集』(七七八) 二八三―二八四頁。

写真的距離

——不鮮明画像としての版画は現代美術にならなかったのだろうか【エッセンシャル版】[※]

山本和弘

1. 現代美術における版画

1-1. 写真を用いた版画は現代美術になったのだろうか

一九八三年に東京国立近代美術館で開催された「現代美術における写真」展は、一九五〇年代後半から写真を積極的にとり入れたポップアートを導入部としたものだった【図1】。そのポップアート部門は、写真や印刷物を原版としたシルクスクリーンなどの版画から構成されていた。この展覧会の本編は一九七〇年代以後から写真を使って意欲的な作品を発表した、イギリス、ドイツ、オランダ、アメリカと日本の美術家による、写真を使った版画から写真そのものへのメイウムの変化に一種の進化の過程をみるものだった。ここでは版画と写真の優劣ではなく、それぞれのメディアの現代美術における重視のされ方の推移が着目された。

いうまでもなく版画の歴史は、十九世紀に画像界に登場した新参者の写真とは比較にならないほど長く古い。版画は現代美術とは別の領域で生息していた。ところが一九七〇年代に写真製版の技法を絵画に仮託することによって一時期、版画は現代美術になったのである。

しかし小論では、オリジナル・プリントの写真の隆盛によって現代美術から淘汰されたかみえた版画が、実は絵画にも写真にも解決できなかった問題を解く重要な役割を「その後」に演じたのではないか、という仮説を検証する。写真を用いた版画は写真そのものにとって代わられたが、写真にとって代わることでできない写真を用いた版画ならではの特質が見落とされていたのではないだろうか。

1-2. 現代美術になった版画…ポップアート

「現代美術における写真」展の企画者の一人の藤井久栄は「一九七〇年代のフォト・リアリズムの作品も写真製版の版画も除いた」とその論考の冒頭で明言している。これはポップアートの版画を採用したが、フォト・リアリズムの絵画とポップアート以外の写真製版の版画を除いたことを意味している。次に「これらは検討の上、結果として除いたのである」という意味深長な記述が続くが、その検討内容は明らかにされていない。「本展は写真家の写真による展覧会ではなく、美術家による写真を取り入れた展覧会である」という言明は一九八〇年代の現代美術と写真との関係を論じる際の定型ともなるが、この展覧会で初めて表明されたものだ。これを受けて「現代美術になった写真」展（栃木県立美術館、一九八七年）も写真家を凌駕する技術をもった美術家の登場の萌芽を確認するとともに、写真家の写真も現代美術になったことを確認した【図2】。

「現代美術における写真」展の予備的考察と位置づけられる論考「ポップアートと写真―5人の画家の場

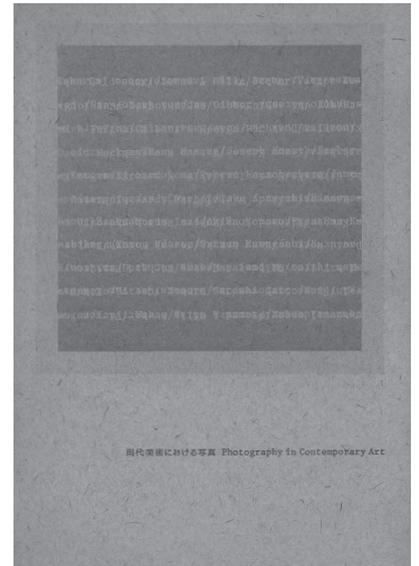
1.3. 国際版画展再考

一九七一年一月号の『美術手帖』では「近年版画の国際展がブームと思われるほど世界各地で開催されている」と、第七回東京国際版画ビエンナーレ展に関連して美術評論家の三木多門は報告している。その理由として「版画の形式が取り扱い易く、輸送、保険その他の諸経費が軽便であること」をあげ、まるでDVDを移送すれば容易に大空間を充実させて国際展の華となりえた一九九〇年代の映像作品の隆盛期の状況を思い起こさせる。国立国際美術館館長の本間正義も「版画展は輸送が軽便で、経費の面でも国際展として実施し易く、今や世界各地で国際展ラッシュともいうべき様相を呈してきた」と述べ、版画の軽便性を強調している。また本間は「国際版画展」とサンパウロ・ビエンナーレのような「総合国際展」を比較して「国際版画展の開催は、今日では弱小国でも、幾多の都市が真剣に取り組んでいる」と述べると、「マーケット方式では、(中略)新人クラスの値ぶみをしているのを見ると、予算的な面からも公募展方式をとった」とも述べ、正面から版画の市場性に言及している。一般に総合国際展では市場性は表向きにはベールに隠されていたが、国際版画展ではオープンであったことがわかる。「世界の現代版画…25年」展(東京都美術館など、一九八一年)での「現代美術の中で版画の占める位置というのは次第に重みをまわってきている」という「あいさつ」と、三木の『美術手帖』での報告「現代美術のなかで版画が果す役割が高く評価されてきたことが国際版画展隆盛の何よりの理由」はほぼ同じ状況語っている。

その一方で、写真家と写真を使う美術家はほとんど交差することがなかった。例えば一九七〇年八月号の『美術手帖』は「カメラによって 現代写真の位相」という特集を組んでいるが、そこで紹介・議論されているのは全員が写真家であり、写真を使う美術家はひとりも紹介されていない。また一九七八年一二月号の同誌でも「写真の座標」という特集を組んでいるが、美術家による写真ではなく、写真家の仕事が美術の

合」において藤井は次のように版画と写真の関係を指摘する。「写真は雑多なイメージの複製であり、写真を複製した版画は〈複製の複製〉である」と。初めにある対象があつて、その近くに写真という複製画像があり、さらにその遠くに版画という複製画像がある、というプラトンのミメーシス論のような像の階梯が認められている。この実在論的な指摘は版画と写真、そして絵画の関係を考察する上で重要だ。その根拠が「大きく引き伸ばした写真に粗い粒子の質感はあつても物質感はない」とされていたからだ。

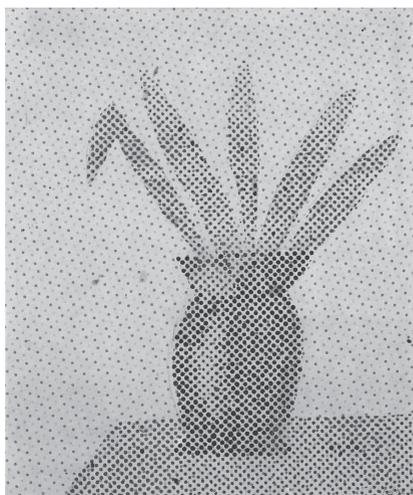
小さなフィルムから引き伸ばされた大きな写真は必然的に粗い粒子の不鮮明画像をもたらす。コンセプトの伝達が一義的であり、精緻な写真プリントへの需要はまだ高まっていなかった。そして粗い粒子の不鮮明画像としての写真は、網点によってさらに不鮮明になり、かつ複製の複製になることを免れることのできない方向に向かっていた。



【図1】「現代美術における写真」展カタログ表紙
1983年 東京国立近代美術館



【図2】「現代美術になった写真」展カタログ表紙
1987年 栃木県立美術館



右：[図3] ゲルハルト・リヒター《婚約者を連れたヘルガ・マトウーラ》1966年
カンヴァス・油彩、199.5×99cm、デュッセルドルフ美術館蔵

左上：[図4] アンディ・ウォーホル《最重要指名手配者No.1 ジョン・M》1964年
カンヴァス・シルクスクリーン、122×105cm、ハーバート・F.ジョンソン美術館／コーネル大学蔵

左下 [図5] ジグマー・ポルケ《花瓶II》1965年 綿布・染料、90×75cm、デュッセルドルフ美術館蔵

外部状況として紹介されている。写真は現代美術、すなわち芸術経済学者ハンス・アピングのいう「アートワールド・オリエンテッド・アート」にはまだなっていないからである。

1-4. 粗い粒子のマチエール

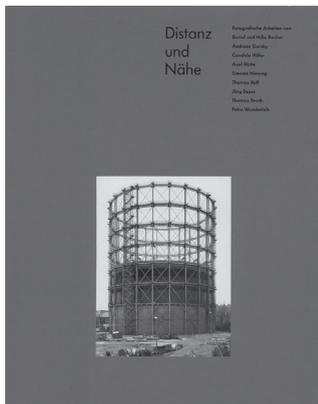
小論の目的の一つは、写真を用いた版画と写真、そして写真のような絵画のマチエールの相違を吟味することだ。あらためてマチエールとは画面表層の質感と定義しておこう。これらの三種は写真らしさでは共通するものの、その素材は当然ながら異なる。異なりながらも、あたかも写真のように見える絵画と写真から逃走しようとする版画と写真らしさを自己言及的に確認する写真の相違から、かつて低い評価を受けた版画と絵画の復権の可能性を考察したい。

手の排除、より正確には特権的な技をもった手わざの排除に、写真という機械的メディアは貢献した。もともと描かれていない画像としての写真のマチエールを油彩で描くことによって、絵画を回復したのはゲルハルト・リヒター（一九三二）だった[図3]。アンディ・ウォーホル（一九二八―一九八七）がシルクスクリーンによる機械的な粗い粒子のマチエールを絵画にもたらしたのに対して[図4]、リヒターは絵具を「手で」「機械的に」「描く」写真絵画と、抽象絵画——シルクスクリーンでインクを刷り込むスクワイージを応用して「描かない」ことによって、けっして版画的とは評されることがない——を同時進行で制作することによって、逆説的に成立する絵画を生み出した。またインクが紙の上で織り成す微細な網点の饗宴を拡大して油彩に置き換えて版画を絵画化したのはジグマー・ポルケ（一九四二―二〇一〇）だった[図5]。リヒターとポルケという「ズルい画家」たちの絵画が現代美術の前線にあつたがゆえに、版画は現代版画たりえても、もはや現代美術になった版画とはとらえられなかつたのである。

2. 版画／写真／絵画

2.1. 網点と連続階調

ここで写真と版画、そして写真と絵画を分かち役目を果たすことになる網点について確認しておこう。『事典 プリンツ21』によれば、「写真、絵画など諧調^{トナリ}、濃淡のあるものを再現する場合」に用いられるのが網点であり、「粗密の集合体となる微細な点を網点という」と定義されている。ここでは写真と絵画が階調をもつとされるが、厳密には連続階調をもつのは写真のみである。それが銀塩とゼラチンを基体とする感光乳剤固有の特質だからだ。しいて付言すれば、絵画の階調は非連続階調あるいは断続的階調ということになるであろう。「一般に網点が細かいほど解像力が高く、原画の再現に忠実で美しく見える」ので、階調という用語を使うならば、網点は疑似的連続階調の発生装置ということになる。しかし写真原版の階調をそのまま再現することは不可能である。また、より細かい網点を用いていかに写真原版に近づけるかというのは印刷業界の発想である。そうではなくて網点そのものの構造的魅力を活かすために、粗い網版を使う美術家の仕事、より大きく、より高精細な写真を用いる美術家の対案となる。現代美術においては、四×五インチのカラーネガフィルムを面積換算で約一二八倍に引き伸ばしてもまったく粒子のアレない、高精細の巨大フォーマットのプリントをつくりだしたトーマス・ルフ（一九五八）などのタブロー的要素の強い写真が、一九九〇年代に優勢となったからだ〔図6〕。



右：〔図6〕 トーマス・ルフ
《肖像（シモーヌ・ブッフ）》1988年
タイプCプリント、205×160cm、
栃木県立美術館蔵

左：〔図7〕「遠・近」展カタログ表紙
1992年
ifa（ドイツ対外文化交流研究所）

す抽象絵画とが等価に写真を模して真似るシミュレーションであることが理解できよう。後者は版画のシミュレーション絵画であることもいうまでもない。この意味において絵画は、ニューヨーク近代美術館のピーター・ガラシが歴史的な検討を行った展覧会「写真以前」（一九八一年）の状態に憧れていただけでなく、濃淡の境目のない写真の連続階調にこそ憧れていたのである。すなわちカメラによる三次元の二次元への正確な機械的転写ではなく、二次元平面での連続階調への絵画メディアウムによる肉薄である。

2.2. 写真的距離…版画／絵画

カメラを用いた唯一無二の精密な描写力を写真の一義的な特質と措定したとき、デュッセルドルフ芸術アカデミーのベツヒャー・クラスによる大判で高精細の写真展を「遠・近（原題 Distanz und Nähe）」と命名したヴルフ・ヘルツォーゲンラートにならって、その特質への遠近の度合いを写真的距離と小論では定義しておこう〔図7〕。

紙とインクの親密な関係を大画面へと転用させたズルイ絵画の出現に触れることなく、藤井久栄は「版画はそれに

輪をかけた希薄な紙片にすぎない。写真は現実の代替物、現実のドキュメントと見る見方ができようが、版画は写真以上に現実から遠ざかる」と記している。¹⁸ここでは写真の物質的希薄性と版画のさらなる希薄性とが、現実の対象から遠ざかる距離の大きさとして指摘されている。先にみたプラトン流ミメシス論がここでも顔を出す。このパラグラフは以下のように終わる。「また、刷る行為には描く行為に一脈通じるニュアンスがあり、この点からも実体から一層遠ざかっていくのである」¹⁹。対象からの距離すなわち遠さにおいて版画が絵画と近いその分だけ余計に、絵画は現代美術における版画を蔭の存在たらしめたのではないだろうか。ここでは書齋やリビングルームで個人的に鑑賞される版画と、巨大化する美術館や総合国際展の会場で遠目の利く巨大作品の需要が増えるという、鑑賞環境の文化経済的変化を無視するわけにはいかない。小論のひとつの結論を先取りすれば、巨大フォーマットでありながら粗い粒子によるボケを克服した高精細写真は、巨大サイズを復活させた新表現主義絵画などとはほぼ互角に対峙することを可能にし、総合国際展でも対等に展示されることが一般化した。しかし版画が総合国際展に招待されることはほとんどなかった。巨大化する美術鑑賞市場は、時間をかけた丁寧な鑑賞を要請する版画の活躍の場を、ポップアート以降の現代美術から徐々に奪っていったのである。

2.3. 版画からの写真の逃走

「現代美術における写真」展第二部のエッセイ「写真による美術——日本の状況」で、企画者の一人の近藤幸夫は「一九六〇年代に一般化した写真製版の技術は版画家たちに大きな影響を与え、これによる夥しい数の作品が生まれた。それらは造形芸術の外延を広げ日常的な事物をも作品にとりいれていったポップアートに端を発するものの、次第にグラフィックな効果のみを目的としたマネエリスティックな作品をも多く生み

出す結果となった」と述べ²⁰、先に見た藤井の「これらは検討の上、結果として除いたのである」に対する明確な回答を提示している。

現代美術に写真が入る端緒となったコンセプチュアル・アートは、一九八〇年代以降も現代美術の中で重要な役割を演じ続けている。「彼ら『ポップアート』引用者注」の技法はもっぱら印刷物のカラージュカ版画であり、その特徴的な手法は映像の拡大、反復、重ね合わせなどであった」と「現代美術における写真」展の企画者の一人の松本透が第三部「コンセプチュアル・アートと写真」のエッセイで総括するとおり、²¹ここでも写真を用いた版画は積極的には捉えられていない。写真製版の版画はすでに台頭する写真の議論から除かれていたが、コンセプチュアル・アートからも除かれたことが次の記述からわかる。「その場合に個々の写真は、実物および文字と組み合わせられることによって、ある特定の事物の写真であることをやめ（メディアアとしての写真であることをやめ）、事物および概念一般に対する、映像一般を意味し始めるだろう（オブジェとしての写真に収束してゆくだろう）。つまりそれは、自己以外の何ものも指し示さない自己同一的な事物になり、事物―映像―概念を並置した作品全体もまた、自己完結的なシステムとなるのである」²²。現代美術の様々な変貌にもかかわらず、コンセプチュアル・アートは二十一世紀の今日までその底流にあり続けており、「オブジェとしての写真」とは、その基盤に写真がある状態と解してよいだろう。松本の分析は一九九〇年の「移行するイメージ」展（京都国立近代美術館）のキュレーター河本信治のそれに先行するものである。河本は「写真家たちは、近代写真の枠組みの中に呪縛されていたのである。しかし美術家たちは、本当の問題は写真技術ではなく、生産された写真イメージの制御を超えた増殖と蓄積にあることを鋭く見抜いた」と述べ、²³写真家と美術家の写真に対する態度の差異に着目した。と同時に、版画家という美術家とコンセプチュアル・アートの美術家が、写真への態度において明確に差異化されることになる。

2.4. 写真のコンセプチュアル・アートからの独立

同じ一九九〇年に、版画から写真へという流れに反して写真と版画を等価に扱う展覧会が山口県立美術館で開かれた。「プリントッド・アート」展である。「この展覧会は一九七〇年以後の写真製版によるシルクスクリーンの展開を(中略)明らかにする企画である」と美術評論家の針生一郎が「誤解」していることからわかるように、シルクスクリーンは写真製版の代名詞であった。針生の誤解は、この企画はシルクスクリーンではない版画をも広く含んでいるにもかかわらず、「写真製版Ⅱシルクスクリーン」と一般に理解されていたことに起因している。

ともあれ写真製版は写真原版のフィルムやそのプリントからいくつかの遮蔽面(スクリーン)を用いることによって、当然ながら原版の像は不鮮明になる宿命にある。だがこれは遮蔽面の弱点ではない。美点であることを見出したのはこの企画に参加した版画家たちだった。しかし不鮮明な遮蔽面を現代美術として前景化したのは画家のボルケである。ボルケは透過性のある遮蔽面として網点のゆるいドットを何度も拡大コピーして再解釈した。

だが美術評論家の峯村敏明は、すでに一九八〇年三月号の『美術手帖』の特集「美術による写真、写真による美術」に寄せて「かつて私は、写真を透明性の媒体だとして、彫刻の不透明性、絵画の半透明性に対比させたことがあった」と記して、透明性を写真の議論に誘い込む²⁵。さらに峯村は「何らかの意味で存在の定位を求める手段としての写真」を「位置派」と呼び、「位置派のストレートな写像は、このような写真の透明性に徹することによって、対象の不透明さにじかに達し、実在を打つものとなるのではないだろうか」と記し、透明から不透明への階調にメディアウムの存在論的差異を見出している。だが画像表面の支持体という観点では、プリントされた写真は絵画や版画と同じく不透明であり、透明なのはフィルムである。「もの

派」から思索を派生させたと思われる峯村のいう写真の透明性は、先に確認した松本と河本が言及するコンセプチュアル・アートの写真の直接性とこそ通じるだろう。もともと峯村はコンセプチュアル・アートの写真を「概念派」として、「位置派」さらには絵画の延長線上にある「映像派」とも区別しており、小論の議論にはこの映像派の分類の方が有効であるのだが。

3. 網点と連続階調との闘争

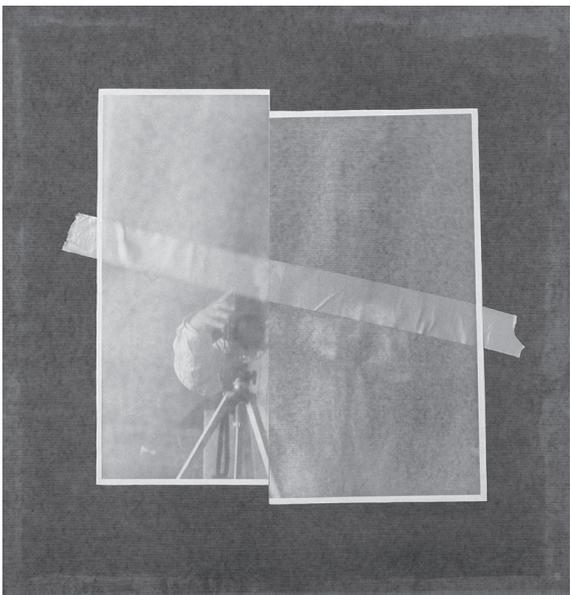
3.1. 現代美術の嫡子と庶子

版画家たちの繊細な行為は、ボルケ以前にすでに印刷産業によって搾取されていた。複製印刷物を複写して写真化する方法を、「脱走する写真」展(水戸芸術館、一九九〇年)を企画した長谷川祐子は「リ・フォトグラフ」と呼び、「リ・フォトグラフィ」によって印画紙として現前させたとき、それは身体性をもったオブジェとなる」と指摘して、印刷物と写真のマチエールの差異を物質性とみなすとともに、印刷された写真をあらためて写真として回収する美術家らの写真の写真というべき方法に着目した。長谷川は「写真は一八三〇年代、近代とともに生まれた。近代的自我の表出に貢献してきたモダニズム芸術の展開の一方で、人々はこの「庶子」をどう扱っていいかわからぬままに今まで来た」と写真の曖昧な出自を分析して、伝統ある絵画や版画が正嫡であることに對して、写真の始まりは美術の部外者であったと位置づける²⁶。そして物質性の議論には「写真と物質性の間には二つのベクトルがある。一つは写真映像の持つ直接性、真实性、迫真性、スピード、などを絵画や彫刻の中に取り込もうとする、写真の外部からきたベクトルであり、もう一つはメディアとしてあまりに流通し過ぎ、実在感のなくなってしまう写真にそれがモノであることによっ

て展開される可能性を回復させようとする、写真という肉体の内部からでたベクトルである」と解決の方向性を示す。長谷川のこの写真の特性の記述は、裏を返せば、そのまま版画の特性すなわち非直接性、非真实性、非迫真性、鈍速にもなる。そのうえで「極言すれば写真はそれ以上でも以下でもなく、生まれたときからこの定義においては『自立』していたのである」と結論づけ、「庶子」でありながらも実は「自立」する写真独自の立ち位置をこう表現した。ここにも写真を援用した版画ではないオリジナル・プリントの写真、しかも巨大フォーマットの隆盛の根拠のひとつが見出される。

3.2. 写真と版画の(非)物質性

ここで問題となるのが、版画の物質性である。「物を素材としてでなく主体として作品化させることで新しい芸術表現を引き出そうとしたもの派の試みは、印画紙に焼き付けることでイメージや記憶を物質化していく写真のあり方と同様であった」とギャラリストの千葉由美子は述べ、写真の物質性をもの派の即物的存在感と非物質的観念とが融合するメディアとして位置づけた。ところが、美術評論の光田由里は同じ企画のメインテキストで「写真の複数性や非物質感にも、旧来の美術品価値基準を変えうる要素があった」と述べ、写真を非物質的と記している。先にみたとおり長谷川は写真を物質的としていた。光田は「区切られた平面である写真画像は、実際にはある角度の、ある光の反射状態の切り取りに過ぎない」と述べ、印画紙の「薄い紙」をもの派の木や石などと対比している。こうした議論を経て、光田は一九七〇年代の日本の現代美術における写真の意義を「徹底した表象批判」と総括する。とすれば粗い粒子による写真の写真を版画で不鮮明化することによって、表面の物質感をより希薄化させた斎藤智(一九三六—二〇一三)の仕事は、同じ表象批判でありながらも徹底さに欠けていたのだろうか「図8」。徹底した表象批判を「写真の写真」で展開し



【図8】 斎藤智《Untitled 79-A》1979年
紙・シルクスクリーン、74×70cm、
栃木県立美術館蔵

た高松次郎は、長谷川の指摘した「写真映像の持つ直接性、真实性、迫真性、スピード」という写真の特性を活用したことになる。「写真の写真」を版画化すると同時に画像を徹底的にボカした斎藤智は、まったく逆に「非直接性、非真实性、非迫真性、鈍速」という写真の特性を後景に追いやることによって、徹底性を欠いたのではけつしてなく、不鮮明画像を積極的に提示しながら絵画にも写真にも未到の根源的な画像批判をおこなったのである。何等かのメディアウムで定着され、固着された確定的で専制的な鮮明画像を疑わしいものとして浮上させること、それが版画の非物質的であるがゆえの批評性なのである。

3.3. 版画の拡散と現代美術からの淘汰

一九五七年に始まり一九七九年の第十一回を最後に終了した東京国際版画ビエンナーレについて、「版画の一九七〇年代」展(渋谷区立松濤美術館、一九九六年)の企画者の瀬尾典昭は、従来の版画と新たな版画のメディアウムの拡大について興味深い報告を行っている。「一九七〇年の第七回にはオフセットが許可され、一九七四年の第九回からは(中略)モノタイプの出品を認められている。また、最後の一九七九年の第十一回には、

規定には表れていないが、写真そのものも出品を認められ大きな変化が表れていた」と記して、版画展が自ら版画の定義を拡張していったことを指摘する。³⁶

また目黒区美術館の正木基は、一九五〇年代に駒井哲郎や斎藤清、棟方志功がサンパウロ・ビエンナーレやヴェネツィア・ビエンナーレで受賞した事実をあげながら、それが版画そのものの優越性ではなく、「縄文的なエネルギー」や「民族的なヴァイタリズム」が「海外から日本固有の表現」と認められたことを指摘している。³⁷これは二十世紀末からもの派がにわかに米国の研究市場と美術市場で同時に称揚されるのと同じオリエンタリズム的メカニズムである。一九七〇年代以降は彼らのような「版画としての版画」ではなく「現代美術としての版画」が登場して、「版形式の多様化と拡散」が進んだ動向を正木はみている。³⁸正木の指摘する「版形式の多様化と拡散」を受けけるように、町田市立国際版画美術館の滝沢恭司は、「従来、絵画あるいは版画の領域に見られたイメージさえも、写真の中に表出してきた」とみながら、写真の表現の新しいではなく、絵画と版画との代替可能性を写真にみて、その共存関係を「マニエラの交差点」と命名した。³⁹さらに正木は「版画は版画の文脈で、そして美術総体の文脈でも」と版画のおかれた地政学的文脈を指摘して、国家と帝国、国家とソビエト連邦のような二重構造の中で翻弄されざるをえない点に版画の運命をみる興味深い指摘を行った。⁴⁰この比喻を受けて画像芸術全体が帝国であるとするとするならば、絵画とその覇権を争う戦いの只中に身を投じてリスクをとったのが写真であり、リスク回避でやや距離をとったのが版画といえるかもしれない。そのことによって版画は現代美術から表面的には淘汰されていったように見えたのである。

3.4. 網点の逆襲

小論で確認したいのは、網点が像をボケさせると同時に、細部では鮮明化を促進させるという相反した効

果である。絵画において像がボケる作品はわずかの例外を除けば基本的にはない。絵画のボケはタブーというよりも、肉眼に依存する限り「写真以前」にはあり得ないからだ。脳を通じてパンフォーカスを目指すかのような人間（画家）の眼をもとに絵画は制作されるからだ。対して、写真の部分的なボケはけっしてタブーではないが、しかし画面全体のボケはタブーである。それは正確な描写力を劣化させ、写真の絵画に対する本来的な機能的優位性を阻害するからだ。しかし写真製版は、図らずも画面全体がボケる現象を引き起こした。技術的には小さな写真原版を引き伸ばしてボケた画像を網点で疑似的に連続階調化することによって、原版の階調を相当程度に再現したものが可能だ。引き伸ばしによってボケた写真を、印画紙では作品たりえないものを、擬似的連続階調にすべて変換し尽くす方法が写真製版だ。しかし網点の線数が高くなればなるほど、網点が目立たなくなり品質の高い印刷物になるが、これではどこまで行っても版画は写真に追い付けないことになる。線数とは印刷用語で「lpi (line per inch)」と表記されるので、デジタル世界の「dpi (dot per inch)」と同じく一種の解像度と解してよい。この線数を後追いする限り、版画は写真の劣位に置かれるのみであろう。だがスクリーン線数すなわち網点を粗くするとオリジナルの写真的劣性は高まるが、未知の画像としての斬新度は逆説的に高まるのである。

4. 鮮明画像の有用性と不鮮明画像のアイロニカルな非有用性

4.1. コンセプチュアル・アートに鮮明で巨大な写真は必要だったのだろうか

写真を使った版画を完全に除外した展覧会に、先述の「移行するイメージ」展がある。なぜコンセプチュアル・アートは写真を使った版画ではなく、オリジナル・プリントの写真にこだわったのだろうか。「移行

するイメージ」展で河本信治は、美術家たちは写真技術ではなく、写真イメージの制御を超えた増殖と蓄積に本当の問題があることを鋭く見抜いた、と強調していた。河本は一九八〇年代の写真の重要性を指摘する上で、「写真は美術家の「着想」を機械的に提示する手段として作品に採用されたのであり」、また「ここで写真は、定着された映像イメージでしかない」と写真の無媒介性を重視する。先に検討した峯村の透明性や長谷川という直接性の議論とほぼ同義である。つまり写真を用いた版画は写真の無媒介性を絵画的な恣意性へと逆行させるために、コンセプトチュアル・アートではオリジナル・プリントが重視されたと解することができる。

成功した写真と失敗した写真に共通していることはなにか。それは感光乳剤のみがもつマチエールである。「移行するイメージ」展に寄稿したパリ国立近代美術館のアラン・サヤグはこう述べる。「写真は——被写体の組成の違いを消し去る——統一的なマチエールであるだけでなく、何よりも特異で普遍的な準拠の枠である」。絵画の写真も版画や印刷物の写真も写真の写真もそれ自体が平面である被写体が写真に変換されるとき、写真はすべての平面作品を総括しうる唯一のメディアウムであることが確認されるのである。画面が物理的にも視覚的にも真正のオールオーバーになりうるメディアウムとしての写真をサヤグはこう評した。絵画も版画も写真のもつこのマチエールを志向し、憧れ、そして強く反発する。こうして私たちは失敗した不鮮明画像としての写真と版画と絵画と、それらのマチエールの魅力を等価に比較しうる視座をようやく得たのである。

4.2. 失敗写真という不鮮明画像

小論では根源的な画像批判の事例としてリヒターとポルケに幾度か触れてきたが、その基盤は有用性を喪

失した失敗写真への着目であった。それは廃棄物としての画像と言い換えてもよい。だが、日本においても一九八〇年に注目すべき洞察があったことはあまり知られていない。批評家の上野昂志は一九七〇年代の現代美術における写真に関する言説の中で、「失敗写真」にふれている。「そこ「美術」引用者注」では、基本的に失敗という概念はないのである。あるいはもつともよく撮れた一枚という概念がないのだ⁴⁴。このことは「写真家には、失敗という概念も、もつともよく撮れた一枚という概念もある」という写真と現代美術における写真の決定的な差異を指摘している。プロの写真とアマチュアの写真といわれた議論とは次元を異にする。もつともよく撮れた一枚の蔭で失敗として廃棄される膨大な数のフィルムや印画紙は、写真としての有用性を失ってはいるが、画像としての存在価値を失ったわけではない。このことに日本で気づいていた美術家こそ、写真を援用する版画家たちであった。このような行為の繰り返しや積み重ねによって、より不鮮明度を増した一枚の写真は、写真家と世間一般のいう失敗写真へと後退していくと同時に、うまく撮れた写真からも離れ、画像一般とりわけ美術そのものを批評する作品へと変容していった。こうして生まれた不鮮明画像を位置づける言説は、リヒターやポルケに関する言説の登場以前の日本にはなかった。だが版画家たちの手によって作品は着実に生み出されていたのである。

4.3. なぜ不鮮明画像はかつてないほど現代美術として重要なのだろうか

展覧会場をほぼボケ作品で埋め尽くした展覧会が、一九九四年に梅津元が企画した「うつすこと」と「見ること」——意識拡大装置（埼玉県立近代美術館）だ。企画コンセプトとして不鮮明画像は主題化されてはいないが、梅津は「芸術を情報化してしまう写真の力を否認することで、大戦直後のアメリカにおけるモダニズム絵画は活力——絵画と彫刻の浸透作用——をえてきた」と批評家ダグラス・クリンプのフレーズ



【図9】ジョセフ・ニセフォール・ニエプス《ル・グラの窓からの眺め》1826 or 27年
ヘリオグラフ・しるめ板、16.7 x 20.3 cm、
ゲルンシャイム・コレクション／ハリー・ランソム・センター蔵

を変奏することで、モダニズム芸術を身もたえさせた写真の芸術外への浸透力と情報化をこう表現した。物質性ではなく情報性が画像の議論に加わることによって、写真的距離は可視光線の範囲からも逸脱していく。この企画では写真と絵画とわずかな版画とデジタル作品が同じ土俵で批評し合うのだが、不鮮明画像の考察に示唆を与えるのが美術史家の伊藤俊治である。伊藤は「石版印刷のための下絵を描くことが目的だったのだが、ニエプスはカメラ・オブスキュラが映し出すイメージそのものに強く惹きつけられていく」と指摘する。石版の考案者ゼーネフェルダーに「手わざを使わずに」追いつこうと、ジョセフ・ニセフォール・ニエプス（一七六五―一八三三）の粗い粒子は見事な失敗写真としてのヘリオグラフィイーを完成させたのだ「図9」。

また不鮮明画像に理論的視座を与えた論者のひとりヴォルフガング・ウルリヒは、「不鮮明はある絵のいかにも写真らしい外観を促進し、それが画像であることを〈見過ごさせる〉。その一方で、不鮮明が強まるほど、対象を見極めるのが困難になって、ついに画像であることを妨害するようになる。その結果、画像が媒体であることにどうしても気づくことになる」と述べ、画像とは鮮明なまま永続する不自然なものではなく、時間や空間相応に崩壊に向かうものであることを示唆した。

社会生活にボケた画像が受け入れられることはない。危険か安全か、正しいか誤りかを判断する眼差しの基本的機能にそれらは反するからだ。眼差しの生理的で基本的な機能に従うように画像の技術は進化してきた。目前の事象のみならず、地球の裏側や宇宙の果てまでも克明に映し出す鮮明画像こそが有用性をもっているからだ。よって不鮮明画像は失敗写真や失敗画像なのであり、それ自体として顧みられることはなかった。美術もまたこの眼差しの基本機能に従属してきたのではないかと、不鮮明画像は私たちに問いかける。何が描かれているか、何が写っているか、何が刷られているかではなく、日常的機能から解放されて作品を眼差すことそのものが不鮮明画像によって主題化されるのである。

ピンホールをカメラ（部屋）仕立てにして、穴にレンズをつけたカメラ・オブスキュラの原理を初めて科学的に記述したといわれるジャンバッティスタ・デッラ・ポルタは、『自然魔術』（一五五八年）に次のように記している。「穴に水晶のレンズを入れるとたちまちのうちにあらゆるものがいつそうはつきりと見える。（中略）その他あらゆるものがはつきりと見える。非常に愉快な気持ちでみられるだろう」。私たちの前に茫漠と広がる世界をこうして視覚的に鮮明にとらえたとき、私たちは世界と対等の立場にあると思つた。自然哲学が哲学と自然科学とに分かれる時代、あるいは科学技術が独走し始めるこの時代に、デッラ・ポルタは「魔術には二種類ある。一つはいまわしく不吉なものである。（中略）いま一つの魔術が自然魔術であり、優れた賢者たちすべてが容認し、絶賛のうちに崇敬するものである」とたしかに記している。後者が自然科学であることはいうまでもない。非科学的用語では、前者が黒魔術、後者が白魔術となるだろう。鮮明画像はこのときから科学的かつ社会的有用性をもって広く世界に受け入れられた。その状況はデジタル時代の今日も加速することはあってもけつして減速することはない。

だが、鮮明画像を制したものが世界を制するシステムは、まるで監視カメラが四六時中私たちを監視する社会と同じではないだろうか。減速して自分の眼を凝らして納得するまで眼差すことを不鮮明画像は私たちに語りかけている。もしこの視座が獲得されれば、日本の国立美術館の多くに収蔵されている先述の斎藤智「図8」やブレた写真のポケをNECOプリントでさらに増幅させた秋岡美帆（一九五二—二〇一八）「図10」の不鮮明プリントがりヒターの絵画「図3」よりもカッコよく、同じく多数の国立美術館に死蔵されている網点の抽象パターンを具体的風景と等価に併存させた松本旻（一九三六—）「図11」の網点版画がポルケの絵画「図5」よりもスゴいという視座も獲得されるだろう。



【図10】秋岡美帆《ゆれるかげ》1991年
麻紙・NECO、216×276cm、栃木県立美術館蔵



【図11】松本旻《風景9-B (Printing)》1975年
紙・シルクスクリーン、54×81cm、栃木県立美術館蔵

- ❖ 1 「エッセンシャル版」は「フォトグラフィック・ディスタンス」展（栃木県立美術館二〇二一年七月十七日―九月五日）のHP <https://www.art.pref.tochigi.jp/exhibition/1210717/index.html> にアップロードされた同タイトルの「参考エッセイ」を約三分の一に圧縮し、図版を加えたうえで、部分的に改訂したものである。二〇二二年二月十六日閲覧
- ❖ 2 藤井久栄（一九八三）「現代美術と写真」展覧会カタログ『現代美術における写真』東京国立近代美術館、六頁。
- ❖ 3 前掲書、同箇所。
- ❖ 4 前掲書、七頁。
- ❖ 5 藤井久栄（一九八三）「ポップ・アートと写真―5人の画家の場合」『現代美術における写真』、一四頁。
- ❖ 6 前掲書、同箇所。
- ❖ 7 三木多門（一九七二）「新しい領域としての版画」『美術手帖』（一月号・三三七）美術出版社、一一九頁。
- ❖ 8 前掲書、同箇所。
- ❖ 9 本間正義（一九八一）「国際版画展について」展覧会カタログ『世界の現代版画・25年』東京都美術館など、ノンブルなし。
- ❖ 10 前掲書、ノンブルなし。
- ❖ 11 前掲書、ノンブルなし。
- ❖ 12 前掲書、ノンブルなし。
- ❖ 13 前掲『美術手帖』（三三七）一一九頁。
- ❖ 14 Abbing, Hans. 2019. *The Changing Social Economy of Art: Are the Arts Becoming Less Exclusive?* Palgrave Macmillan, pp.30-45.
- ❖ 15 室伏哲郎編著（一九九七）『事典 プリンツ21』プリンツ 21、五一頁。

- ❖ 16 前掲書、同箇所。
- ❖ 17 Galassi, Peter. 1981. *Before Photography: painting and the invention of photography*. The Museum of Modern Art, New York.
- ❖ 18 藤井前掲書、一四頁。
- ❖ 19 前掲書、同箇所。
- ❖ 20 近藤幸夫（一九八三）「写真による美術——日本の状況」『現代美術における写真』、三八頁。
- ❖ 21 松本透（一九八三）「コンセプチュアル・アートと写真」『現代美術における写真』、九〇頁。
- ❖ 22 前掲書、同箇所。
- ❖ 23 河本信治（一九九〇）「序論」展覧会カタログ『移行するイメージ』京都国立近代美術館、八九頁。
- ❖ 24 針生一郎（一九九〇）「写真と版画の新しい関係」展覧会カタログ『版画と写真の臨界点から プリンテッド・アート展』山口県立美術館、ノンブルなし。
- ❖ 25 峯村敏明（一九八〇）「存在にさす移ろいの影 写真の彫刻化 彫刻の写真化」『美術手帖』（三月号・四六二）美術出版社、一一九頁。
- ❖ 26 前掲書、一一七頁。
- ❖ 27 前掲書、一一九頁。
- ❖ 28 長谷川祐子（一九九〇）「写真・解禁された誘惑装置——八〇年代の多様な表現への考察」展覧会カタログ『脱走する写真』水戸芸術館、一四頁。
- ❖ 29 前掲書、一二頁。
- ❖ 30 前掲書、一四頁。
- ❖ 31 前掲書、一五頁。
- ❖ 32 千葉由美子（二〇一一）「はじめに」展覧会カタログ『一九七〇年代へ 写真と美術の転換期』YUMIKO CHIBA ASSOCI-

- ATES' 三頁。
- ❖ 33 光田由里（二〇一一）「認識の奪回―写真と美術の転換期1―」一九七〇年代へ 写真と美術の転換期』、二二頁。
- ❖ 34 前掲書、二二頁。
- ❖ 35 長谷川前掲書、一四頁。
- ❖ 36 瀬尾典昭（一九九六）「東京国際版画ビエンナーレについて」展覧会カタログ『版画の一九七〇年代』渋谷区立松濤美術館、一一一頁。
- ❖ 37 正木基（一九九〇）「版画としての版画」と〈現代美術としての版画〉「展覧会カタログ『マネエラの交叉点』町田市立国際版画美術館、六頁。
- ❖ 38 前掲書、同箇所。
- ❖ 39 滝沢恭司（一九九〇）「版と映像による表現の現在——出品作品をめぐって」前掲『マネエラの交叉点』、一一二頁。
- ❖ 40 正木基（一九九〇）『マネエラの交叉点』、八頁。
- ❖ 41 河本前掲書、九頁。
- ❖ 42 前掲書、同箇所。
- ❖ 43 アラン・サヤグ（一九九〇）「古い魅力の復活」（永井隆則訳）『移行するイメージ』、一一頁。
- ❖ 44 上野昂志（一九八〇）「美術を言挙げする写真」『美術手帖』（三月号・四六二）、一六二頁。
- ❖ 45 前掲書、同箇所。
- ❖ 46 梅津元（一九九四）「序論」展覧会カタログ『うつすこと』と「見ること」——意識拡大装置』埼玉県立近代美術館、一一頁。
- ❖ 47 伊藤俊治（一九九四）「視覚メディア装置の変容——写真の誕生から現在まで」『うつすこと』と「見ること」——意識拡大装置』、一四頁。
- ❖ 48 ヴォルフガング・ウルリヒ（二〇〇六）『不鮮明の歴史』溝留伸一郎訳、ブリュッケ、一三二頁。

- ❖ 49 ジャンバッティスタ・デッラ・ポルタ（二〇一七、原著一五五八）『自然魔術』澤井繁男訳、講談社学術文庫、二三八頁。
- ❖ 50 前掲書、二四頁。

モーシヨンキャプチャーシステムで取得した ダンス動作に対する知覚評価と脳活動

——躍動感と滑らかさは背反するか？

津崎実・川上央・佐藤直哉・青木敬士

1. はじめに

本論文ではコンピュータグラフィックスで描画されるダンス動画について考察する。これらは三次元モデル（以下、3Dモデル）にポーズをつけ、視点を定めた二次元平面上での描画像である。この手法で作られた映像作品はSFやファンタジーものの映画であったり、ゲーム作品でも多数目に触れられるようになってきている。

本報告の全体的な目的は、第二筆者が提案・開発した動画修正手法の効果の有効性について物理層、生理層、心理層のそれぞれの領域で調べることである。まず心理層では知覚評価実験による確認を実施する。さらに生理層ではfMRI脳機能計測を実施し、最後に物理層では、修正を施すことによる刺激の変化について

て重心点の移動軌跡を推定することを通して確認する^{※1}。

3Dモデルを使用したアニメーションの作成にとって、コンピュータの出現は何よりも牽引力である。しかし、コンピュータが可能としたのは正確かつ人の手間を省いて量産できるようになった点であり、三次元の構造物がある角度から見た二次元画像を作る手法は、消失点を定めた遠近法による描画に他ならない。この手法を用いることで、二次元上の絵画でしかないものが立体的なものであるという印象を我々に与えることができるのは、我々の脳が網膜に投影される二次元画像に対する知覚情報処理をしているからである。

各感覚器官からの入力に与えられる情報には、それぞれ情報の欠損が存在する。仮に現実世界に歌う人がいたとしても、視覚情報からはその声の情報は得られず、聴覚情報からはその姿は得られない。つまり我々が感じ取る現実感、あるいは臨場感とは、それぞれ欠落のある各感覚モダリティからの情報を統合した結果のものである。本当の現実を体験している時から、そうなっていることは日常はあまり意識していない。さらに、芸術鑑賞においては現実感のみが評価対象ではなく、そこには存在していない情報について過去の知識や知覚の恒常性などを動員して、補完することが当然のごとく行われる。モナリザの絵を見て「横から見ても横顔が見えない」と批判する人はいない。しかしその他の点、例えば遠近法による各種の輪郭の変換、そして光の当たる角度による輪郭上の輝度の変化グラデーションの的確な表現の仕方、距離の違いによる視覚的な量子化の限界（遠いものの輪郭はぼける）などへの配慮が行われることで、実際の女性がある距離に立っていれば与えられそうな二次元投影像に近づき、それを見た人はあるレベルでの実在感を感じ取ることができている。

それが巧みにされる時は、どう考えても実在するはずのないものが実在しているかのような印象を与える場合もある。3Dコンピュータグラフィックス（以下、3DCG）による特撮映画はそれであるし、この研究のもとになったヴァーチャル・シンガーによる「ライブ」の成立もその例となる。歌声合成ソフトウェア

として今日多くの人が知ることとなった「初音ミク」に代表されるヴァーチャル・シンガーは、発売開始の直後から動画投稿サイトにイラストなどの画像を添えて投稿されることが多かった。そして3DCGを制作できる環境が無償で公開されたことを契機に、3Dモデルに踊りの動作をつけて楽曲に合わせて踊る動画が多数投稿されるようになる。

その動画を自宅のパソコンやゲーム機上で鑑賞することだけで満足できなくなった層を狙って、実際のステージ上でこの3D動画像に歌って踊らせるというライブの試みがされるようになる。ここでは、単なるコンピュータ動画のパブリックビューイングとならないように様々な工夫を凝らすことで、「そこにミクがいる」という印象を与えることに現在では成功している。例えば、投影像は遠距離からも見やすいように大きく投影することも可能であるにもかかわらず「等身大」の映像となるように調整し、投影しているスクリーンが観衆からは見えないようにバックプロジェクションとし、前から入る光の反射を極力少なくするなどある。これらの工夫によって、およそ現実には存在しない姿（いわゆるアニメキャラの少女）がステージ上にいるかのような錯覚を多くの観衆は持つに至る。しかし、この試みは試行錯誤を繰り返して現在の完成度に至ったものである。当初は舞台上に置かれた大型のスクリーンにキャラクターの動画が投影されているに過ぎないという印象も残っていた。プロジェクターの輝度不足によるコントラストの小ささという物理的な要因に加えて、足下が舞台上に着地しているように見えない「浮遊感」が非実在を感じさせる要因として考えられる。本報告で検証する手法はこの浮遊感の低減を図るものひとつと位置づけられる。

【3DCG動画作成時の最大コスト】

このような動画コンテンツを作る場合は、特に商用のコンテンツ作成においては、依然としていろいろな海戦術が採られている。その代表格がディズニーのアニメーション制作現場である。ここでは、ひとつのキャラクターに対して七十名規模のアニメーターが関わっているとされ、3DCG手法導入以前からのアニメーション手法の経験を蓄えたライブラリーと実際に人間が動作をした時の二次元映像の観察などを総合して、3DCG上のキャラクターに動作が付与されていく(Harding 2020)。

この論文で採用した動画作成手法はMikuMikuDance(MMD)と呼ばれるフリーソフトによるものである。初音ミクに代表されるボカロ文化は、趣味レベルでの創作者がニコニコ動画などへ投稿する二次創作を通じて自らの創作物を公開していったことで広く浸透した。MMDはボカロイドソフトウェアで創作した楽曲へのイメージ映像を作る上で強力かつ安価なツールであった。最終的に完成した動画像だけでなく、キャラクターなどの3Dモデルが無償利用可能なものとして投稿され、それらの素材を組み合わせて楽曲のプロモーションビデオ的な動画作品が提供されていく相互交流の場があったことは、ボカロイドソフトウェアが単なる歌声合成ソフトウェアという存在に留まらず、ボカロ文化と呼ばれる分野を作り上げる上でも重要な要素となっている(柴二〇一四)。

MMDはその中でも趣味レベルで手軽に動作を付与できる点の特徴である。それを支える技術要素のひとつに背景AVI表示というものがある(かんなP他二〇一三)。これは3Dモデルへの動作付与の際に、別に用意した動画像を背景として表示できる機能である。これによって創作者は、実際の人間の関節点を参考にして3Dモデルの関節点の座標を画面上のマウスクリックで決めていくことが可能となる。この際になによりも実際の人を必要とするのは、ダンス動作の取得の部分である。ステージや動画アップロードサイトで鑑賞者の高評価を得るためには、まず基となるダンスを人間の踊り手によって踊ってもらい、その動作を3Dモデルに割り当てる手法が採用される場合が多い(ニコニコ動画ではこの人間が踊った動画も「素材」として多数アップロードされ、これらをニコニコ動画の中ではフリーに使うことを許可したことで多数の創作が生み出される要因として働いた)。これはモーショントレースと呼ばれる手法である。

踊り手が踊ったダンス動画をコマ送りして、四肢などの動きの方向が変化するフレーム（キーフレームと呼ばれる）を見つけて、そのフレーム毎に主要関節点の座標を3Dモデルに割り付けていくことによって滑らかな動作を作り出していく。キーフレームを全てのフレームで実施すれば、いわゆるストップ・モーション・アニメーションになる。コンピュータのメモリは、直線補間で済む場合はキーフレーム間の座標値を計算で求めてしまえる点である。但し、大半の場合、提供される動画像は二次元投影面上での動きしか捉えていないため、その平面に対して垂直に交わる軸方向の座標値についてはアニメーターの推測によって補わなければならない場合もあり、試行錯誤が求められる。大半の3Dモデルは関節間の長さについては制約を持っていて一方で、関節の曲がる方向などまで規定されていないため、手足があり得ない曲がり方をしてしまうことや、そこまで極端ではないものの本来の人体の関節の曲がり方として微妙な不自然さが残るような場合が出てくる。

モーショントレースの作業は結局のところ、手描きによるアニメーション動画の制作過程と同種の手作業である。高度な技術を習得したアニメーターを多数擁するような大プロジェクトでは、制作コストに見合った興行収入があることを前提に選択できる。また、趣味として余暇を利用して制作し、動画投稿サイトなどにアップロードするような効率をあまり必要としない場合への使用が主になる。

【モーションキャプチャシステム上の誤差】

一方で、短期間でのダンス画像の作成にはモーションキャプチャシステムによる動作データの取得が効率という面では有利である（但し、このシステムは高額であり、現状では趣味レベルで使用できるものではない）。モーションキャプチャシステムには慣性式、光学式、ビデオ式、磁気式、機械式などのタイプが存在する。そのいずれも動作を実時間で記録していくもので、データ取得自体は自動化されている。しかし、

モーションキャプチャシステムによる場合であっても、取得したデータには測定誤差によるノイズが含まれ、最終的には動画製作者による手作業の修正が出来映えを左右する。

筆者らは二〇一五年に京都で開催されたInternational Symposium on Performance Scienceの中の余興として、ニコニコ動画やYouTubeで閲覧数の多い踊り手のひとりである足太べんたのモーションキャプチャを実施して、3Dモデルをそのデータに従って踊らせるという機会を得た。その際に本報告の第四筆者によつて提案された「アミッド・スクリーン」を用いた。実際の初音ミクなどのライブではデリラッド・ボードと呼ばれる透過投影型のスクリーンが用いられている。このボードは高価であり趣味のレベルでの楽しみに使えるような物ではない。アミッド・スクリーンは農業用の網戸を利用し、安価に大型の透過投影型のスクリーンを実現するアイデアである。ここに投影された等身大のキャラクターはあたかも自分の目の前に存在しているかのような印象を与える。このイベントでは初音ミクの等身大映像と足太べんた本人の生の踊りとを隣り合わせに提示したものを鑑賞するという演出を実現した。

その舞台は十分に鑑賞に耐えるものとなったものの、実際の人間の踊り手を並べて鑑賞した場合、CG動画のダンス動作はどこかに物足りなさが感じとれた。その原因として接地感の希薄さが考えられた。この時に用いたモーションキャプチャシステムは慣性式のもので、慣性情報とアクターの骨格情報を元に動作情報を相対的に算出して各主要点の位置情報を推定する。この時アクター本来の位置情報との相違が生じてしまい、モーションキャプチャしたデータに存在する僅かな誤差によつて、実際には足が床に接している瞬間であるにもかかわらず、取得した座標値上では宙に浮いていたり床に足がめり込んでいたりする場合がある。このような接触の瞬間をセンサーの座標値情報から推定して地面が水平であるとの仮定を導入して誤差修正をするような改良 (Roetenberg et al. 2009) や、画像データと組み合わせて修正する手法 (Von Marcard et al. 2016) などは提案されている。しかし、いずれの場合もモーションキャプチャシステム自

体の入れ替えが必要となる。本稿で効果を検証する方法は上記のような修正手段を持たない既存の慣性式モーションキャプチャーシステムを用いつつ、高額な機材の追加をせずに着地点に焦点を絞って修正を試みるものである。

着地点座標に誤差を持ったままのデータで3DCGモデルを合成すると、例えば、ジャンプして着地した時点の鉛直方向の座標値がジャンプ毎に微妙に変動することとなる。二次元の線画では地面に足がついているかどうかは、影などの付加情報がないと視覚情報からでは判定不能である。このような問題は不良問題として知られる。多くの多義図形は、この不良問題性のために一意の解釈ができない不安定性によって生まれる。日常場面でもそれは存在している場合があり、知覚系はある仮定を導入してその不良問題に一意の解釈を導いている。例えば、上下に運動する点は、その下向きの運動速度が突然ゼロとなり、次の瞬間に上向きの運動に転じた場合、地面のような何かの障害物に当たって跳ね返ったと知覚することが多い。ただし、その点の鉛直方向の座標が毎回変動するような場合、不動の地面の仮定に反する情報が入るため、知覚系は地面の仮定をすることを避け、その結果として空中を浮遊しているような不自然な対象という印象につながる。

実際に合成した動画像では人型のキャラクターが踊っているということは明白に分かるため、空中浮遊しているという印象を持つには至らないものの、若干のぶれの存在が着地感の希薄さにつながる可能性が十分考えられた。本報告の第二筆者は、モーションキャプチャーと平行して撮影した動画上から足先の位置をマークしてモーション・データに微調整を施す手法(着地点補正)を開発した。本報告では、その手法による調整の有効性を確認すべく、知覚実験とfMRIによる脳活動計測を行った結果について述べる。これらの結果は現時点では予備的な観察の域を出ない面もあるものの、ダンスなどの動作の滑らかさと躍動感に関連した興味深い洞察を与えるものとなっている。多くの人は日常的な場面でも、きれいに整った所作は時として力強さや迫力に欠ける印象につながるという直観を持つであろう。本論文を通して、滑らかさと躍動感

がどういう意味で背反的なものであり、しかしその一方で両立する場合は何であるかということに対する示唆を与えられればと考えている。

2. 知覚評価実験

【目的】

取得したモーションキャプチャーの原データと修正データの二通りの情報によって合成したバイオロジカル・モーション (Johansson 1973) を同時に楽曲と合わせて呈示し、両者の違いが知覚的に弁別可能かを確認する。さらに、どちらのほうがダンス動作として良いと感じられるかについての情報を得る。

【方法】

◎ 刺激

モーションキャプチャーは、慣性式モーションキャプチャー (MVN Link) と制御ソフトウェア (MVN Studio pro 4.4) を用いた。

アクターとしては再び足太べんた「囃」の協力を得た。データ取得は瀬戸市デジタルリサーチパークセンター内のスタジオにて実施した。使用楽曲は『Tell Your World』(livetune 作) とした。

モーションキャプチャーした原データと修正後のデータによって3DCGのレンダリング動画を予備的に観察したところ、足首のねじれなどは修正によって明確に減少することは確認できた。しかし、3DCGと本人の間の差はこのような明白かつ局所的、表層的情報ではないと考えたため、実験画像としては主要関節



【図2】知覚評価実験の動画の例
この場合は左側が原データ版で右側が修正データ版である。



【図1】足太ぺんたによる
オリジナルのダンス

を光点として表示するバイオロジカル・モーションとした。
表示した光点は頭頂、両肩、両肘、両手首、腰、両膝、両かかとの合計十二点であった。直接修正の対象となったつま先は表示していないので、仮に視聴者が違いを見分けたとしても、つま先の点だけの違いに注目した方略は取れないことをこれは意味する。

図2に示すように原データ版と修正版の動画を左右に配置した。その際に左右のいずれにどちらの版を出すかは毎試行無作為に変えた。また、単なる二次元平面上での光点の位置を判断手掛かりとすることを避けるために、画像の上下の位置はそれぞれ「高、中、低」の三種類を留意した。原データ版と修正版の左右配置の二水準と、それぞれの上下位置の組み合わせ九水準の合計十八通りの動画刺激を留意した。各動画の長さは55sであった〔補足上〕。

● 手続き

各実験参加者に前述した十八通りの動画を無作為な順番で呈示し、「より良い」と思う方を「左」「右」の選択肢から強制選択させた。これを六回繰り返し、一名あたり百八の判断結果をデータとして得た。参加者は左右のいずれがどちらの動画であるかは分からない状態で選択することになる。見分けがつかなければ、選択率はチャンスレベルの50%となる。

実験の開始前には足太ぺんたが実際に踊った動画を参考として呈示した。また、実験終了後には各自が何をもって良いとしたかについて口頭で答えてもらった。

動画刺激の呈示、実験制御はワークステーション (Apple, iMac) で実施した。

● 実験参加者

京都市立芸術大学の学生ならびに大学院生二十名が実験に参加した。全員視力、聴力に特別な問題は持たない者であった。実験時間は休憩を含めて二時間弱であり、参加に対しては二千円の謝礼を支払った。

【結果】

原データ版刺激と修正版刺激の選択率は、全実験参加者をプールすると51・3%、48・7%となり、その間に有意差は観察されなかった。但し、各実験参加者別に選択率を調べると、その間に5%水準で有意差があった者は二十名中十五名となった。この結果は二種類の刺激の間については何らかの差違が見いだせることを意味する ($\chi^2 = 5.23, p < 0.022$)。

但しどちらかの刺激を好んだ内容は十五名中の十名が原データ版、五名が修正データ版を選択しており、これが全体をプールした結果上では選択率はほぼ同等となる結果につながっている。

実験後に行った選択の際の評価点についての内観報告を総監すると、原データ版を選択した実験参加者の選択基準としては、動きのキレ、躍動感を評価点としたという趣旨の報告が特徴的であった。これに対して、修正データ版刺激を選択した者は、動きの滑らかさ、落ち着き感、ブレの少なさを評価点としたという特徴があった。

そもそもこの実験をする動機となったのは、実際に動画を作成し、それと舞台上で踊る本人を並べて見た時の印象として、やはり実物の持つ迫力や躍動感には映像が迫れずにいるという印象を持ったからであった。それに迫るための改善策として足先の座標の修正を導入した。それは何らかの知覚上での違いをもたらした

ものの、必ずしも高評価につながるとは言えないことを知覚実験の結果は示したことになる。しかし、内観報告は評価基準が被験者によって異なることも示している。この点についてさらに追求するために、fMRIによって大脳の活性部位の違いがもたらされるかを調べることにした。

3. 脳機能計測

【目的】

ある動作を自らが行った場合に活性化する脳の領域が、他者の動作を視覚的に観察するだけで活性化することが霊長類を用いた実験で明らかになっており、これらの脳の部位はミラーニューロン系として知られている(Rizzolatti & Craighero 2004)。今回用いた刺激に何らかの差違が存在し、原データ版刺激と修正版刺激の間に躍動感に関連した差違が存在するのであれば、大脳の運動に関連した領域にfMRI画像上の差違が観察される可能性がある。これについて検証するのがこの脳機能計測の目的である。

【方法】

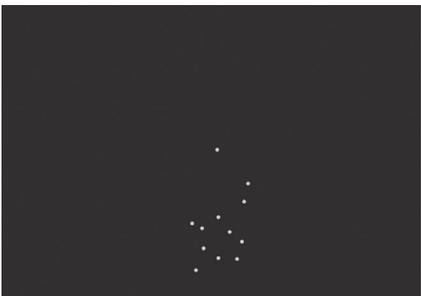
● 刺激

知覚判断実験に使用した二種類の楽曲付き動画に加えて統制刺激を用意した。この刺激は図3に例を示すように、各光点の二次元平面上での移動量としてほぼ等価性を保ちつつ、人体としてのゲシュタルトを持たないように、各点の基本座標を投影面上で無作為に変動させ、さらに無作為に選択した半数の点については運動方向を逆にして動画としたものである。また楽曲とのタイミングについても無作為に組み合わせた。

すべての刺激について、fMRIのすべてのスキャンセッションで全く同一の刺激となることによるアーチファクトを防止する目的で、三次元空間上の点を二次元に落とす際の視点方向の設定を変化させた九種類の変種を用意した。

● 手続き

fMRIの撮像はブロック形デザインとした。原データ版、修正版、統制版の3種類の刺激を呈示するブロックと安静状態のブロックを、順番をカウンターバランスして呈示した。安静状態のブロックでは白十字の注視点が呈示され、それが赤に変わった場合は実験参加者には手元のボタンを押すことを求めた。これは覚醒状態にあるかどうかをチェックするための措置である。結果として実験中に眠ってしまった実験参加者はいなかった。実験に要する時間は事



【図3】fMRI実験での統制条件動画の例

前のインフォームドコンセントや事後のアンケートを含めて約一時間で、実際にMRIスキャンに要した時間は約三十分であった。

● 実験装置

MRIの撮像はATR脳活動イメージセンタのMAGNETOM Prisma fit 3T (Siemens)を用いた。静磁場強度は3.0Tであった。視覚刺激呈示はVictor製DLA-HD10KHK^{*}聴覚刺激呈示は日立アドバンストシステムズ製ヘッドセット(セラミックタイプ)を用い、実験刺激呈示制御はNeurobehavioral Systems製Presentationを用いた。

◎ 実験参加者

健康な成人大学生、大学院生十一名が実験に参加した。実験参加に対して五千円の謝礼を支払った。

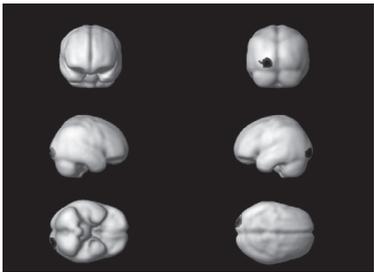
【結果】

機能画像の推定には MATLAB (Math Works) 上で稼働する SPM12 (Statistical Parametric Mapping) を用いた。対比基準として、height threshold の有意水準は 0.001、extent threshold は 0.005 (190 voxels) とした全脳グループ解析を実施した。

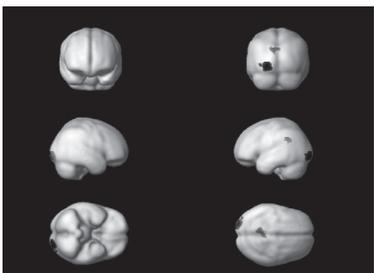
まず統制刺激に対して、原データ版刺激を視聴した場合の活性が高いと判定された領域は左半球後頭回であった〔図4〕。同じ部位は修正版刺激についても活性が高いと判定され、さらに修正版刺激については左半球後頭回の活性も高いとの判定結果が出た〔図5〕。

原データ版刺激と修正版刺激の間では、左半球後頭回について差が存在するとの判定結果が出た〔図6〕。さらに身体運動に関連した過去の脳活動研究を参考に、関心領域 (ROI = Region Of Interest) 解析を実施した。ROI 解析の際には、原データ版と修正データ版での活性を統制版刺激への活性との差分として検定をした。全脳解析ではすべての領域の活性の変動を誤差項とするのに対して、ROI 解析では予め狙った領域に限定して二条件間の差を検討するため雑音が減少し、原理的に S/N 比が高くなるため有意差を見つけやすい利点がある。その一方で、関心領域の設定には恣意性が介入する余地がある。

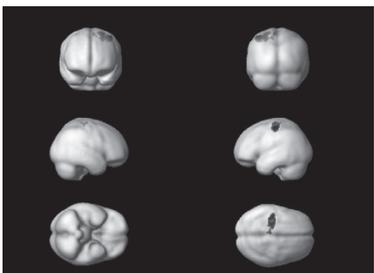
今回は先行研究として (a) 他者の動作の観察と模倣をした場合に活性が観察された領域 (Caspers et al. 2010) および (b) バランスを維持する動作を観察およびイメージした場合に活性したと報告されている領域 (Taubé et al. 2015) に対して ROI 解析を試みた。



〔図4〕 原データ版と統制条件版の間の対比のfMRI画像



〔図5〕 修正データ版と統制条件版の間の対比のfMRI画像



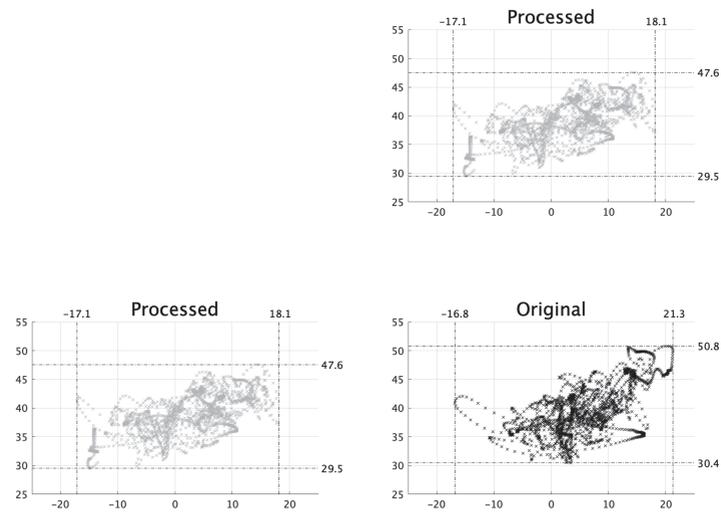
〔図6〕 原データ版と修正データ版の間の対比のfMRI画像

(a) については、左右の下後頭部に二実験刺激間の有意差が見られ、活性量は原データ版刺激に対するもののほうが高い傾向が観察された。この領域は全脳解析においても差が観察されていた領域である。

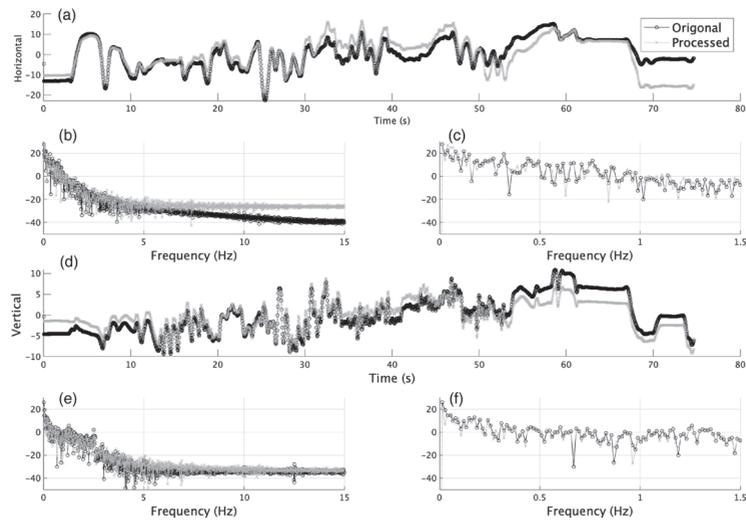
(b) については左右の中前頭回、中心前回、小脳扁桃、小脳山頂にやはり原データ版刺激のほうが修正版刺激よりも高い活性を示すという方向での有意差が観察された。

4. 重心軌跡解析

知覚実験結果、脳機能計測ともに今回の着地点補正の影響が観察された。この差が何によってもたらされたのかをより詳細に調べるために、表示される光点の重心移動データを算出することとした。用いた刺激はバイオロジカル・モーシオン (即ち3Dモデルをレンダリングしたものである) の主要関節点の軌跡動画



〔図7〕 原データ版と修正データ版のダンス動作の重心の軌跡



〔図8〕 原データ版と修正データ版の重心の座標値の時間的な変化

- (a) 水平軸上の座標値。(b) (a)のパワースペクトル。(c) 1.5 Hzまでの範囲へズームインした(b)と同様のデータ。
 (d) 垂直軸上の座標値。(e) (d)のパワースペクトル。(f) 1.5 Hzまでの範囲へズームインした(e)と同様のデータ。

である。知覚評価実験の後に実験参加者から得た内観報告には、動きのキレや、躍動感についての言及や、反対に動きの滑らかさ、落ち着き感への言及がなされた。バイオリジカル・モーションが知覚心理学の分野で注目されてきているのは、我々の知覚系が個別の光点の軌跡としてではなく、それらの間の相対関係性を捉えて人体像を知覚的に脳内で構築していることを示唆するためである (Johansson 1973)。つまりゲシュタルトを知覚しているということであり、そのひとつの指標として、提示した点すべての重心を求めてみることにした。

まず、表示した十二の主要関節点の三次元座標軸上での重心を、動画の各フレーム毎に算出した。この三次元ベクトルを基に、実験刺激として提示した投影画像の二次元平面上で座標値を求めた。これによって原データ版、修正データ版のそれぞれについて、二次元座標ベクトルの時系列データが得られる。図7にその結果を示す。各パネルはこの二次元座標上の軌跡をプロットしたものである。右下のパネルが原データ版の軌跡であり、それと横方向、縦方向の比較をしやすくするために修正データ版の軌跡を右上、左下のパネルに表示している。

両方向共に重心の移動した範囲が修正によって縮小していることが分かる。特に水平方向については原刺激と修正版との差が大きい。これは修正によってゲシュタルトとしての身体像の運動範囲が縮小する結果を招いたことを意味する。知覚評価の際の内観報告としても修正版では躍動感が低下した印象になっていることがうかがわれており、この重心の運動範囲の縮小傾向とは整合的である。

図7では運動軌跡を二次元平面上へ描画しており、時間軸は失われている。図8では水平方向、垂直方向の座標値を時系列データとして表示し〔図8 a・d〕、それに対するフーリエ・パワースペクトルを求めた結果を表示している〔図8 b・c・e・f〕。図8 a、b、cは水平方向、図8 d、e、fは垂直方向のデータであり、各パネル黒の○印が原データ版 (Original)、灰色の×印が修正版 (Processed) のデータを示す。パネル b、e

は求めた全周波数に対するパワースペクトルで、パネルc、dは15Hzまでを表示している。パワースペクトル上で最も顕著な差は、水平方向の高周波域（5 Hz以上）で修正版のほうがよりパワーが大きく出ている点である。動画の動きで高周波域は人間の視覚系では追従できない雑音成分であると考えられる。修正により、水平成分への動きについてはこのようなノイズ成分が相対的に増加していることが伺われる結果となった。

5. 考察

知覚評価実験では二十名中十五名、即ち75%の実験参加者が両者の見分けがついており、これは有意にチャンスレベルを上回る。つまり、モーションキャプチャしたデータの誤差を足先について着地時点を手掛かりとして修正することにより、確実に知覚的な差違をもたらしたと言つて良い。今回用いた刺激は身体上の主要関節点を光点軌跡として描画したバイオロジカル・モーションであり、実際に直接の修正を施した足先に対応した点は表示しなかったにもかかわらず差違が生じることを不可思議に受け取る読者もいると想像する。

この疑問を解消するために、慣性式のモーションキャプチャの原理について若干補足しておく。この手法では慣性情報とアクターの骨格情報を元に動作情報を相対的に算出して各主要点の位置情報を推定し、そのデータは実際のアクターの身体情報の計測値を用いた身体モデルに適用して使用する。各関節間の四肢などは固体としての制約を持つため、例えば足先の座標点を変化させるとそれに引つ張られるような形で他の点群の座標値も変化することになる。言い換えれば身体像としてのゲシュタルトを維持するべく個別の点の三次元座標は変化を被る。よって、修正した点が表示されていなくても修正は全体的な変化をもたらす。例えば、図2に示したフレームの画像は直接修正対象となるつま先の点は含まないにもかかわらず、この画像

上でも原データ版と修正版には相違があることが分かる。

このように動画の特定フレームの静止画像を時間をかけて見比べる場合は差があることは明確に分かるものの、実際に動画として見た場合の印象はより微妙なものであることを付け加えておく。実際に知覚評価実験においても二十名中五名の実験参加者はふたつの刺激の見分けが付けられないという結果を示していることも、差が微妙なものであることを物語る。

知覚評価実験では「より良い」と感じられた刺激を強制選択させたが、その選択方向については共通性があるとは言えない結果となった。見分けがついた十五名中十名は原データ版刺激のほうを選択し、残りの五名は修正版刺激を選択した。但し、実験後に実施したアンケートにより各実験参加者の判定基準を確認したところ、この二群の間には比較的明瞭な基準の違いが存在することがうかがわれた。原データ版刺激選択群には動きのキレや躍動感を評価点としたという報告が多く、修正版刺激選択群には動きの滑らかさや落ちつき感を評価点としたという報告が目立った。

fMRIの結果は上記の印象の違いと整合性をもつものとなった。まず、統制刺激に対して原データ版、修正版刺激ともに左半球後頭回の活性が高くなることが示されていた。この領域は一般的には顔の認識と関連性が高く、さらにその近傍の中後頭回は形の認識との関連性が高いと考えられている。統制刺激は人体としての身体形状のゲシュタルトを崩したものであり、形としてのまとまりが欠如し、またヒトとは思えないため、ヒトならば必ずあるべき顔の認識に関わる領域での活性に違いがあることは頷ける。

さらに修正版については左半球後帯状回の活性も統制刺激に対して高かった。この領域はオプティックフローと体性運動に関連すると考えられている。光点の軌跡運動から身体性を感じ取るかどうかという点において、この領域の活性が異なってくることも整合性がある。

肝心の原データ版刺激と修正版刺激の間のfMRI画像の対比について考察すると、両者で活性に有意差

があった領域は、左半球下後頭回もしくは左半球中心前回の周辺であると推定された。今回は十一名の実験参加者の集団解析を行っており、実際にそれぞれの脳の形状や寸法は異なってくるため、「基準脳」への座標の正規化が実施される。そのため計測された三次元座標値から実際の脳の解剖学的部位への対応づけには尤度勾配が存在し、上記のふたつの領域の可能性がある。左半球下後頭回は一次体性感覚野であるとされ、触覚刺激に対する残効 (Planetta & Servos 2012) や指への触覚刺激 (Nelson & Chen 2008) によって活性化すると報告がある。左半球中心前回は一次運動野とされ、「起こりそうな運動」に対する座であることを指摘した先行研究がある (Theunissen et al. 2002)。

ROI解析の結果は、他者の動作の観察と模倣をした場合に活性が観察された領域 (Caspers et al. 2010) の中からは、左右の下後頭部に、原データ版刺激のほうが修正版刺激よりも高い活性があるとの結果が得られた。バランスを維持する動作を観察およびイメージした場合に活性化すると報告されている領域 (Taube et al. 2015) からは、左右の中前頭回、中心前回、小脳扁桃、小脳山頂にやはり原データ版刺激のほうが修正版刺激よりも高い活性を示すという方向での有意差が観察された。

つまり、原データ版刺激のほうが、他者の運動を見て自らの身体動作へ関連づける際に機能する領域がより活性化しやすいということがわかれる。このことは、知覚評価において原データ版刺激を好んだ実験参加者が動きのキレや躍動感に言及していたことと整合的である。

しかしながら、上述の検討結果は今回試みた修正が不要あるいは無効であることを意味するものではないことを最後に付け加えておきたい。実際に3DCGのモデルをレンダリングする際には、無修正データを使った場合は明白に不自然な局所状態が出現してしまう。今回の結果はあくまでも主要関節点を光点軌跡として表示した刺激であり、これらの局所的表層情報を表示することを回避しているわけである。

現在までの分析から、実際に躍動感を保つためには刺激のどの特徴を維持すべきかについて、重心移動軌

跡の解析結果はある目安を与えてくれる。修正操作は、その副次的な効果として重心の移動範囲の縮小、さらには特に水平方向成分について、運動に占める雑音的な微動を相対的に増加させる効果を生んでしまっていることが図7、8のグラフからうかがわれる。修正自体の本来の狙いは、着地すべきフレームで着地の位置が本来のものからずれてしまうことよって引き起こされる不自然性の低減、ならびに局所的な関節角度の不自然さの改善を目的としたものであった。仮に重心移動の範囲の縮小が副次効果として生じてしまうのであれば、重心位置の移動範囲を元に戻すための平行移動的な処置を附加することで、低減してしまったダイナミクスを回復できる可能性がある。

一方で、一般的には躍動感の大きさは時としてぶれの大きさにつながり、円滑さと躍動感とは二律背反的な関係になるのではないか、という疑問は残る。実際に、物理法則的にはそのような予測が導かれる。次節ではそれを簡単に解説する。

● 速い動きと誤差量

以下に最も単純な例を使って、速い動きをしたほうがぶれが増すことを示す。質量 m の物体が速度 \vec{v} で運動している場合に、その動きを止める場合を考えてみる。運動を止めるというのは逆向きの加速度運動 (減速運動) をさせることとなる。この加速度を \vec{a} 、時間 t をかけて止めるとすれば、数式(1)となり、そのために加えるべき力 \vec{F} のスカラー量は数式(2)となる (以下、数式についてはすべて「コラム1」を参照)。これはそれまでの運動と同方向、逆向きに作用した場合に運動を止めることができる。しかしこの力が正確にかからず、その方向が本来のものから角度 θ だけずれる場合を考える。人間に限らず、ほとんどの制御系は何らかの誤差を持って作動すると想定できるので、このずれを考えることは自然なことである。その精度は角度 θ で表すことができる。つまり誤差を持った力は、正確な力とは角度 θ だけずれた \vec{F} となる。その時

$$\vec{a} = \frac{\vec{v}}{t} \quad (1)$$

$$|\vec{F}| = m|\vec{a}| = m \frac{|\vec{v}|}{t} \quad (2)$$

$$|\vec{F}'_e| = |\vec{F}'| \sin \theta \quad (3)$$

$$|\vec{F}'_e| = m \frac{|\vec{v}|}{t} \sin \theta \quad (4)$$

$$\vec{a}_{error} = \frac{|\vec{v}|}{t} \sin \theta \quad (5)$$

$$y = \frac{1}{2} |\vec{a}'_e| t^2 = \frac{1}{2} |\vec{v}| t \sin \theta \quad (6)$$

[コラム1] 本文中の数式一覧

のぶれとはもとの速度ベクトルの垂直方向の成分と考えられるので、そのぶれを起す力 $F_{\perp error}$ のスカラー量は、数式(3)となる。式(3)に式(2)を代入すると、数式(4)となる。この力が作用した結果の加速度 \vec{a}_{error} は、数式(5)となり、時間 t の間に起るぶれ y は、数式(6)となる。精度を表す θ が同じならば、速度 $|\vec{v}|$ が大きいほどぶれが増すことが物理法則に従った結果であることがご理解いただけるであろう。

つまり速い運動をすれば、その速度に比例して現実世界では視覚の対象の座標値は正確な位置よりもずれが増すことになる。物理世界では、このぶれを減少させるためにはふたつの変数でしか達成できない。(6)式における $|\vec{v}|$ または θ のいずれかである。前者は容易な解決法であり、例えば初心者はずつくりと動作することで精度は上がる。しかし、この時は速度の減少を生じ、躍動感の低下につながる。一方で θ を限りなくゼロに近づけることができればエラーは減少する。この場合が名手と言うことになるであろう。今回の動作を提供してくれた足太ぺんたはまさにこの名手の域に到達した才能の持ち主と言って良い。しかし、それが故に計測システムにも誤差が乗りやすい結果を招くとも言

える。このような計測データを取得する際には、システムに内在する雑音成分的な誤差を取り去るために、大半の場合でローパス・フィルター処理が実装されている。ローパス・フィルターは時間軸に沿った移動平均処理である。ある点に滞在する時間が長いほどノイズは除去され正確な座標値推定が可能となる。この滞在時間が短い場合、すなわち運動速度が速い場合はノイズの影響が出てくることとなる。

測定系の誤差を測定器自体の技術改良で低下することができ、そこで生じる誤差が人間の知覚にとっては最小検知以下になれば、後処理的な修正をせずとも受容可能となる可能性はある。デジタル化処理はその好例である。論理的に言えば量子化雑音は確実に存在しているにもかかわらず、現代ではほとんどの画像、音響記録はデジタル化されて受け入れられている。人間のほうが感度を鈍化させたからに過ぎないという主張も可能かもしれない。しかし人間の側の感覚器に限界があることは事実である。その域に迫れば後処理的な修正は不必要になるであろう。

ただし、少なくともその出現までの間、なんらかの意味での後処理は必要であり、その際には手作業、つまり作業者の「職人芸」の介入が要求される。職人芸といわゆる暗黙知、即ち定式化や言語化が困難な経験則である。それが故に現場で先達から体験を通じて獲得するしか道がない。時としてそれは芸術的な価値の創出につながる。科学的なアプローチは最終的にはその暗黙知を形式化することで全うされるため、科学的に暗黙知を形式化することを、芸術の価値を低める行為と捉える傾向はある。一方で芸術は常に、それぞれの時代の価値観に基づいて新しい価値観を提示する機能を持っている。その進展には、常に科学的な新発見による人間観の変容、技術革新による新手法、新素材の供給が深く関与してきている。つまり暗黙知の形式値への変換は、たとえそれが部分的なものであっても次の段階へ創作を押し上げる推進力となる。そのため基礎データとして今回の知見は貢献できるのではないかと考えている。

この論文の副題にある「躍動感と滑らかさは背反するか?」という問いに対する答えとしては、原理的に

は背反すると言うべきであろう。それは前項で論じた原理が働くからである。実際には前項で扱ったのは速度と正確さであり、それぞれの指標は必ずしも躍動感と滑らかさを表わさないかもしれない。しかし、高速で運動する物の軌道の変化にはより大きな力が必要であり、高速であるほど躍動感を強く感じるという解釈は自然なものである。また不正確性から生じる雑音成分の低減は滑らかさにつながると考えて良いであろう。一方で物理的な実体（例えば実際の人間）の場合は、躍動感を保ちつつ誤差最小化によって滑らかさを感じさせることは、困難であるもののある程度は可能である。さらにヴァーチャルな空間ではオフライン的な処理を用いて、ノイズ除去によって低下してしまった可動範囲などを適切なパラメータ上での操作によって補うことが可能である。例えば、本稿の動画の場合、着地点修正操作で低減してしまった重心の移動範囲を適度に増大させるような平行移動処理を加える発想がこれに当たる。その有効性についての検討は今後の課題である。

まとめ

ダンス動作についてモーショントラッキングしたデータに対する「着地点」補正の知覚的な効果について、主要関節点だけを提示したバイオロジカル・モーション刺激を用いて、知覚評価実験ならびにfMRIによる脳機能計測を実施して検討した。修正を加えたことにより、躍動感の低下という副次効果が出た可能性を示唆する結果を得た。アドホックな重心移動の解析結果も、修正の実施による運動範囲の縮小、運動感には関与しにくい高周波数成分へのパワーの漏洩があることが見いだされた。その意味で今回用いた誤差修正は躍動感の低下につながりやすい一方、より適切な後処理を附加することでその低下を補う可能性を見いだせた。

注

❖1 通常の情報の流れでは物理的な刺激に存在する相違が、生理学的にヒトの感覚器官を通じて神経信号へ符号化され、それは最終的には脳活動の違いをもたらす。心理的な印象の違いとはこの脳活動の違いに基づくという立場が現代の心理学の視点であり、本研究のアプローチの順番はそれと逆行する。その点で違和感を感じる読者もいるかもしれない。しかしながら、物理刺激は多くの場合種々の側面で異なっていることが多く、その結果として脳活動も何らかの違いを生じていることが多い。そしてこの段階で

止まっている研究は、最終的にそれが人間の知覚印象上の差異につながっているかが不明なままで終わってしまう。本稿ではまず心理的な印象の違いが確実に起こることを確認した後に、他の二層での検証を行うことで提案手法の有効性を実験的に確認する。また、現状ではfMRIによる脳機能計測は実験コストが非常に高いため、知覚的な差を確認せずにfMRI実験を実施することは無駄な投資となる危険性が高いという実践上の問題も存在した。❖2 例えば、大半のダンス動画は正面からの映像となるので興行き方向がこれに該当する。

補足

[1] 刺激のサンプル動画は以下のURLから視聴可能である。 <https://youtube/4QDYn4cqxoM>



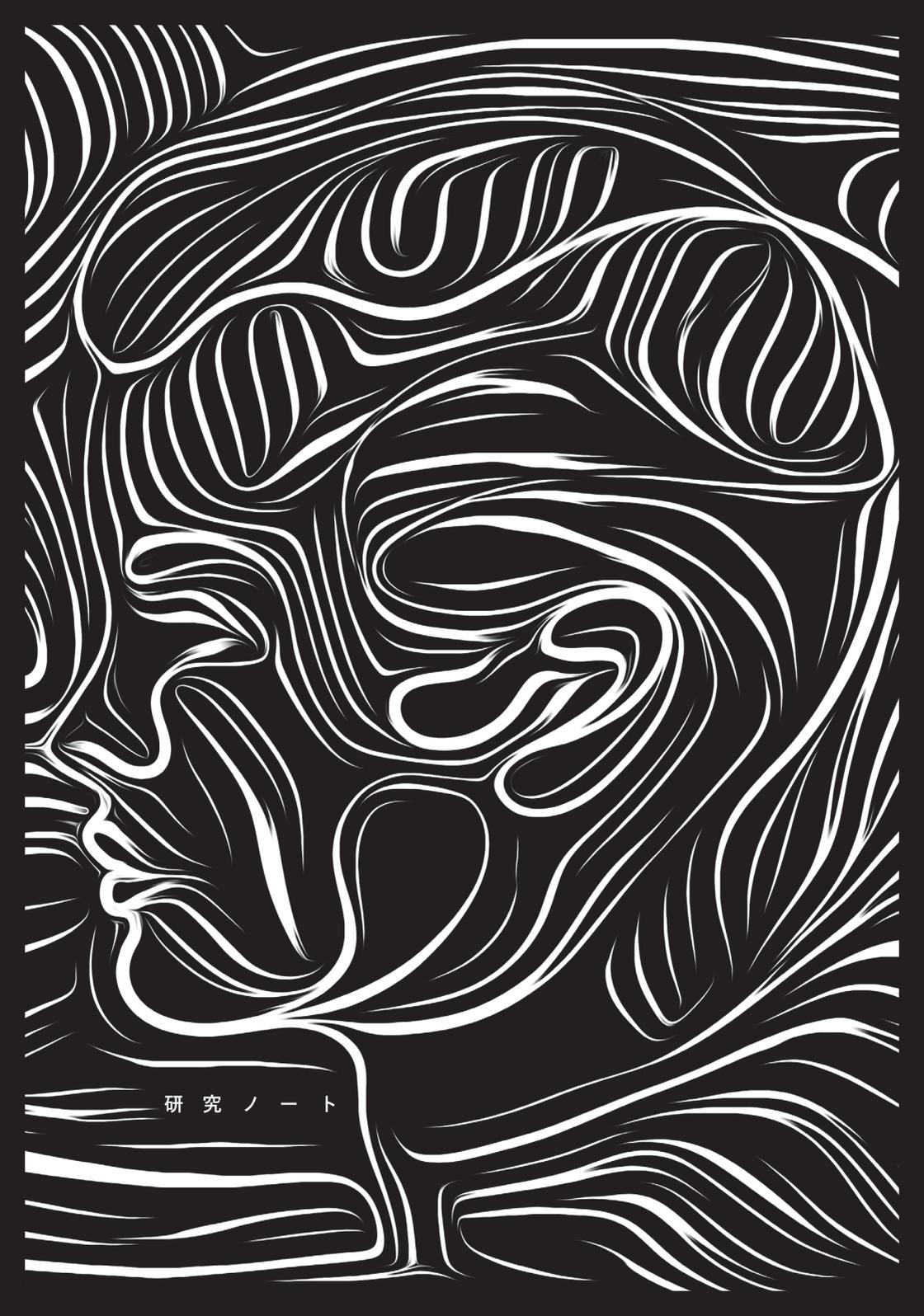
謝辞

この研究は日本学術振興会科学研究助成金No. 16K13185の助成を受けた。本研究の研究協力者としてモーションキャプチャーでのデータ取得ならびに参考動画のために快く踊っていただいた足太べんさんに感謝の意を表します。

文献

- Caspers, S., Zilles, K., Laird, A. R., & Eickhoff, S. B. 2010. ALE meta-analysis of action observation and imitation in the human brain. *NeuroImage*, 50(3), pp. 1148-1167.
- Harding, M. 2020. *Into the Unknown: Making Frozen II*. Walt Disney Direct-to-Consumer & International. <https://www.waltdisney.com>

- dsinyplus.com/ja-jp/video/e614b958-25c2-468d-be7c-7013bd535c81
- Johansson, G. 1973. Visual perception of biological motion and a model for its analysis. *Perception and Psychophysics*, 14, pp. 201-211.
- Nelson, A. J., & Chen, R. 2008. Digit Somatotopy within Cortical Areas of the Postcentral Gyrus in Humans. *Cerebral Cortex*, 18(10), pp. 2341-2351.
- Planetta, P. J., & Servos, P. 2012. The postcentral gyrus shows sustained fMRI activation during the tactile motion aftereffect. *Experimental Brain Research*, 216(4), pp. 535-544.
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. 2004. The Mirror-Neuron System. *Annual Review of Neuroscience*, 27, pp. 169-192.
- Roetenberg, D., Luinge, H., & Slycke, P. 2009. Xsens MVN: Full 6DOF human motion tracking using miniature inertial sensors. *Xsens Motion Technologies BV, Tech. Rep.*
- Taubé, W., Mouthon, M., Leukel, C., Hoogewoud, H.-M., Ammoni, J.-M., & Keller, M. 2015. Brain activity during observation and motor imagery of different balance tasks: An fMRI study. *Cortex*, 64, pp. 102-114.
- Thoenissen, D., Zilles, K., & Toni, I. 2002. Differential involvement of parietal and precentral regions in movement preparation and motor intention. *The Journal of neuroscience: the official journal of the Society for Neuroscience*, 22(20), pp. 9024-9034.
- Von Marcard, T., Pons-Moll, G., & Rosenhahn, B. 2016. Human pose estimation from video and IMUs. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 38(8), pp. 1533-1547.
- かんなP・ラジP・極北P・ホンヒロP (二〇一三) 『MikumiKu Dance ぶらりと呼ばれる本』翔泳社。
- 柴那典 (二〇一四) 『初音ミクはなぜ世界を変えたのか?』太田出版。



研究ノート

バシエの音響彫刻が降りてきた！

——修復・創造・教育の日々の記録

岡田加津子

はじめに

もともと、バシエの音響彫刻が京都芸大にあったわけではない。二〇一五年十月に、大阪万博記念公園からバラバラの部材として運ばれてきて、それが本学で修復され、復元されたのである。したがって「在る」というより「現れた」、いや、わたくし的に言えば「降臨した」のである。その姿は、私が生まれてからこれまでに一度も見たことのないような不思議な形状をしており、あちこちに向けた銀色の金属が鈍い光を放ち、それはあたかもどこかの星から偶然地球に降り立った未確認飛行物体

かのように思えた。

しかしながら、これまで顧みられなかったバシエの音響彫刻が、修復されて完全な姿を現した途端、大阪府は「これはうちの物だ」と言っ、本学に大阪府へ返すように言い渡した。突然、目の前に現れた音響彫刻が、一過性のエピソードとして万博公園に帰っていくのを、私は黙って見ているわけにはいかなかった。それほどまでに、バシエの音響彫刻に出会ったことは私にとって衝撃的であったのだ。この音響彫刻のことをもっと深く知りたい、学生たちにも知ってほしい、そして何よりこの音響彫刻が「大学に在る」からこそできること、すなわち

新しい芸術創造や教育、社会への発信などが、こうして音響彫刻との遭遇の機会を与えられた者の使命なのではないかと思われた。

そこで、当時本学音楽学部教授であり、芸資研所長でもあった柿沼敏江氏に、音響彫刻を本学に留め置くことを訴えた。私の気持ちに共感してくださった柿沼氏の尽力により、本学で修復された二基の音響彫刻は、そのまま大阪府より借り受けられることになった。こうしてめでたく、バシエの音響彫刻が京都芸大に「在る」ことになったのである。

本稿では、音響彫刻をめぐる本学での活動を、次の三つの時期に分けて述べていきたい。

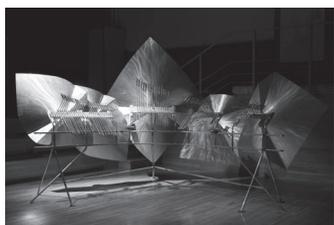
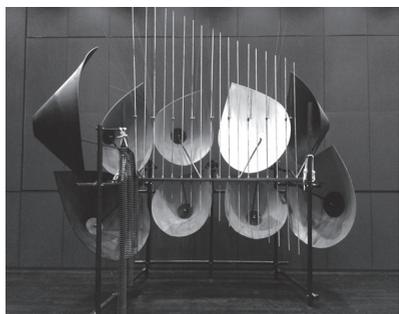
バシエの音響彫刻が本学で修復されることになった経緯と修復作業が終わるまで（第一期）、その後の研究、教育、創造活動（第二期）、芸資研バシエ・プロジェクトとしての活動（第三期）。私たちはそこから何を学び、何を考え、何を見出したのか……バシエの音響彫刻と共にあった杓掛キャンパスライフの足跡を辿りながら、その意味を考察する。

【第一期】（二〇一三年度後期～二〇一五年度後期）

1. バシエの音響彫刻と本学とのつながり

「それは万博事務所からの一本の電話から始まりました。一九七〇年大阪万博で展示されたバシエの音響彫刻を修復したいので一度みてほしいとの依頼でした」と柿沼氏は述べている。

バシエの音響彫刻とは、ベルナル・バシエ (Bernard Baschet 一九一七～二〇一五) とフランソワ・バシエ (François Baschet 一九二〇～二〇一四) 兄弟が考案した音の鳴る立体作品群である。第二次世界大戦後、ミュージック・コンクレートの創始者の一人ピエール・シエフェール (一九一〇～一九九五) と彼の仲間たちが創造していた新しい電子音響音楽に大いに関心を持っていた兄のベルナルは、一九五二年以降、彫刻家志望の弟のフランソワと共に、アコースティックな（電子的でない）素材を使って新しい音を生み出すための研究と実験を始めた。その結果、彼ら



上左：[図2] 2010年に修復された池田フöhn
 上右：[図3] 2013年に修復された川上フöhn
 下：[図4] 2013年に修復された高木フöhn (Photo by Yuki Moriya)
 (いずれもEXPO'70パビリオン保管)



[図1] 1970年大阪万博 鉄鋼館ホワイエにおける展示風景

閉幕と同時にそれらはすべて解体され、部材となって倉庫に収納されることとなり、音響彫刻は鉄鋼館と共に社会から忘れられていった。

二〇一〇年、元鉄鋼館がEXPO'70パビリオンとして再開されることになり、その記念として乃村工藝社により池田フöhn（十七基のうちの一基[図2]）が修復された。そのニュースを知った川上格知氏が、大阪万博での音響彫刻制作の際に自分がアシスタントの一人であったことを万博事務所に名乗り出たことから、他の音響彫刻の修復の可能性を探るプロジェクトが動き始めた。ベルナル・バシエと親交のあった永田砂知子氏（打楽器奏者、後に日本のバシエ協会会長に就任）からの紹介で、万博事務所の担当者が柿沼氏に連絡をした。この章の冒頭で紹介した柿沼氏の「一本の電話」（二〇一三年九月）とは、この連絡だったのである。まさにそこそが、京都芸大とバシエの音響彫刻が結びついた瞬間であった。

同年秋、バシエ研究の第一人者マルティ・ルイツ氏（Martij Ruijs 一九八二〜）がバルセロナから招聘され、川上氏（前述）と共に川上フöhn[図3]と高木フöhn[図4]を修復している。

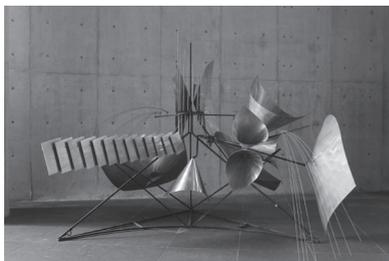
は材料と形態の新しい組み合わせを見出し、様々な音響を獲得していった。そして彫刻として展示できるとともに、音楽家が演奏できる音響彫刻を次々に創作した。バシエ演奏チームは、コンサート後、聴衆にそれらの音響彫刻を演奏するように誘ったという。パリ装飾芸術美術館などでも、当時はまだほとんど試みられなかった「Hands On（手で触れる）」展覧会を開き、人気を博した。その後、バシエ兄弟の活動はフランス国外へも広がり、ニューヨーク、ロンドン、トロント、ベルリン、デンマーク、シカゴ、メキシコ、マドリッド、バルセロナなどで展示・演奏されている。

その音響彫刻に注目したのが武満徹（一九三〇〜一九九六）であった。一九七〇年大阪万博での鉄鋼館の演出プロデューサーであった武満は、鉄鋼館のホワイエにバシエの音響彫刻を展示したいと考え、フランソワ・バシエに制作を依頼した。それに応えて、フランソワ・バシエは建築家のアラン・ヴィルミノを伴って来日し、十七基に上る音響彫刻を作り上げた。様々な姿を持つ大型の音響彫刻が所狭しと並べられたホワイエの展示風景が、当時の写真から見て取れる「図1」。しかし、万博

生の楽器、声、エレクトロニクスなどを組み合わせた編成の新作が六曲発表された。当時まだ自分にとって音響彫刻は「不思議な音の鳴る、正体不明の物体」であり、無性に惹かれるのだが、その惚れ込んだ相手とどうやって付き合っていくたら良いのか、来る日も来る日も考えていた。これまでの使用例も資料がほとんど残されておらず、特に一九七〇年の万博の際、鉄鋼館の天井から吊るされていた桂フォーンは、当時演奏されたかどうかも不明である。しかしながら幸運にも音響彫刻が「そこにある」のだから、とにかくいろいろな方法でアプローチしてみよう！ 第一回音響彫刻コンサートは、手探りながらそういう思いで未知の世界に踏み出した、貴重な第一歩であった。

3. バシエ音響彫刻コンサート&映画上映会 (京都芸術センター×本学共催)

十一月初め、桂フォーンと渡辺フォーンは、京都芸術センターへと運ばれて展示され、ルイツ氏によって京都子どもの音楽教室の子どもたちや研究員へのワーク



左上：[図5] マルティ・ルイツ氏
上中：[図6] 部材の状態京都芸大に運び込まれた音響彫刻
上右：[図7] 2015年に修復された桂フォーン
(京都市立芸術大学保管)
下：[図8] 2015年に修復された渡辺フォーン
(Photo by Yuki Moriya) (京都市立芸術大学保管)

2. 桂フォーンと渡辺フォーンの修復

二〇一一年度から五年間に渡り、京都芸術センターと本学共同で実施されたアーティスト・イン・レジデンスプログラムの最後のアーティストとしてマルティ・ルイツ氏[図5]が選ばれたことが、本学における音響彫刻の修復という歴史的名出来事を呼び込んだ。「はじめに」でも書いたように、二〇一五年十月、大阪万博記念公園からバラバラの部材として運ばれてきた音響彫刻[図6]は、本学の彫刻棟で、ルイツ氏、松井紫朗教授、彫刻専攻の学生たちによって修復され、組み立てられ、復元された。ついに大学会館ホワイエに桂フォーン[図7]と渡辺フォーン[図8]の二基が展示された時、その音を間近に聴いて、私は驚愕した。これまでに経験したことのない音浴体験であったからだ。不確かな音程と何重にも重なる倍音、空气中を伝う深い残響、ノイズと楽音が同居するような不思議な音たちを生み出す音響彫刻は、無限の可能性を秘めていると直感した。

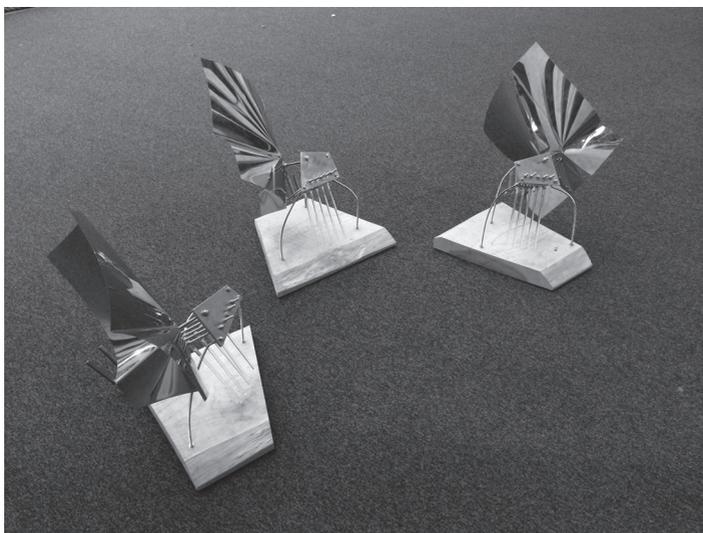
同年の本学の芸祭において、作曲専攻の学生たちと共に初めての音響彫刻コンサートを行なった。音響彫刻と

ショップなどが行われた[図9]。

十一月十五日、「バシエ音響彫刻コンサート&映画上映会」開催のために、京都芸術センターフリースペースには、桂フォーン、渡辺フォーンその他、EXPO'70パビリオンから運ばれてきた川上フォーン、高木フォーンも加わり、計四基の音響彫刻が対面した。一九七〇年以来的ことである。武満が四基の音響彫刻のために書いた「四季 (Seasons)」の完全版が、初演者の山口恭範氏も交え演奏されるとあって、大きな反響を呼んだ。こう



[図9] マルティ・ルイツ氏による子どものための音響彫刻ワークショップ(於：京都芸術センター)



[図10] 彫刻専攻+作曲専攻合同ゼミにおいて作られたミニ音響彫刻「FUYUNOHANA (冬の花)」

して、これらを企画した柿沼氏の見事なプロデュースによって、バシエの音響彫刻は日本でも知る人ぞ知る存在となったのである。

4. 彫刻専攻+作曲専攻合同ゼミ

京都芸術センターでのコンサートを終えると、ルイツ氏は、小型のバシエ音響彫刻を京都芸大で作ろう！と、私に熱心に説いた。私自身は毎日起こる新しいことで、もう頭も心もパンパンになっていたが、ルイツ氏の熱意に押されて、彫刻専攻の学生と作曲専攻の学生との合同ゼミを発足させることにした。水で濡らした指でガラスの棒を擦って音を鳴らすタイプの音響彫刻について、ルイツ氏は解説し、学生たちにアイデアを求めた。作曲専攻の学生が音のピッチを何種類か提案し、それに近くなるように彫刻専攻の学生がルイツ氏と共に製作したのが、三台の「FUYUNOHANA (冬の花)」[図10]である。アーティスト・イン・レジデンスプログラムの最後にルイツ氏が本学に残してくれたこの置き土産は、後々、我々の創造活動に大きく貢献することになる。

2. 音響彫刻ライヴ vol.2

二〇一六年十一月十八日大学会館ホワイエ。三・四回生ゼミの学生たち六名が作曲・構成した「Sound Sculpture Station ～音の駅」によって、音響彫刻ライヴ vol.2の幕は上がった。学生たちは音響彫刻に対して敬意と勇気とを以って接し、実に良い連携プレーを見せた。そうした学生たちの変化と成長ぶりが、私にはとても嬉しかった。

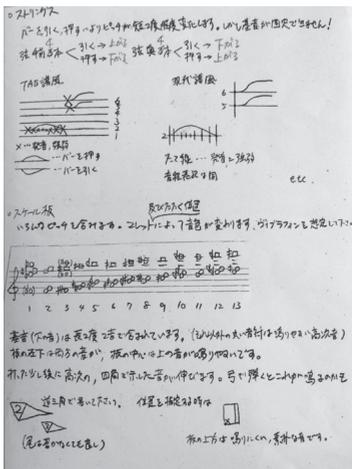
公演プログラムとしてはこの後、北村千絵（ヴォイス）+渡辺亮（音響彫刻）による即興演奏、続いて宮北裕美（ダンス）+山本祐介（音響彫刻）による即興パフォーマンスが披露された。

四曲目に音響彫刻を使った自作品「Howling to the moon ～月に吼える」を初演した。これは音響彫刻（岡田加津子）とコントラバス（石塚廉）とエレクトロニクス（山口友寛）によって演奏される、犬の遠吠えをモチーフにした作品で、曲の途中には大学会館ホワイエの階段に座った観客の参加による一斉の遠吠えも加わり、声と音響彫刻とが見事に共鳴した[図12]。

1. 作曲専攻ゼミにおける活動

【第二期】（二〇一六年度前期～二〇一八年度後期）

私が二〇一六年度担当していた作曲専攻三・四回生ゼミにおいて、さっそく音響彫刻研究が始まった。毎週、音響彫刻を打ったり擦ったりしながらおもしろい響きを探り、奏法を編み出していった。学生たちの様子を見ると、嬉々としてこの「音の鳴るオブジェ」に取り組み、音響彫刻の各部分の音のピッチを記録し、記譜法について考え始める学生もいた一方で、音響彫刻から発せられる「五線譜に書けない音」になかなか馴染めず悩む学生もいた。幼少の頃からピアノやソルフェージュ教育でドレミ音階が染み付いた耳には、むしろ音響彫刻のピッチの不確かな音に困惑するのが当然であったのかもしれない。こうした試練を経て、学生たちは一つの作品を作り上げていった[図11]。



【図11】作曲専攻の学生たちが作った音響彫刻メモ



【図12】岡田加津子作曲「Howling to the moon」の初演風景（於：本学学生会館ホワイエ）

本学学生会館ホワイエ）にも足を運ばれ、ついにALTI創立記念イベントは音響彫刻で行こう！という決定に至った。それを受けて、私は彫刻専攻の松井紫朗教授に声をかけた。松井教授は二〇一三年に柿沼氏と共に、万博記念公園の倉庫に眠るバシエの音響彫刻の部材を視察に行ったり、二〇一五年にマルティ・ルイツ氏と共に本学で音響彫刻を修復したりするなど、音響彫刻とはすでに深い関わりがあったので、一緒に協力し合えばきっと何か良いものが生まれるのではないかと思ったのだ。松井教授に相談してみると、バシエの音響彫刻に学びつつも、もう一歩先へ進もう、と提案された。すなわち京都芸大オリジナルの新しい音響彫刻を創作しよう、という計画である。

こうして二〇一七年四月、本学初となる美術学部・音楽学部合同のテーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」が立ち上げられた。ここでの活動が、同年ROOMシアター京都での「OKAZAKI LOOPS 2017」への参加、そして京都市民ホールALTIとの二年連続の共同制作の実現に繋がった。

最後に客席から十人ぐらい観客が出てきて（これはもちろん仕組んであったのだが）音響彫刻の音に合わせてルエダを踊った。音響彫刻の周りで輪になって踊る……これは私の兼ねてからの夢だった！ そうしたアンコールのノリの良さも手伝ってか、終演後に設けたフリープレータイムには、多くの観客が音響彫刻の周りに集まり、楽しそうにいつまでも音を鳴らしていた。一般参加を自分たちの芸術理念の一つとして掲げていたバシエ兄弟に、この光景をぜひ見せたかった！

3. テーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」の発足

京都市民ホールALTIが二〇一八年に創立三十周年を迎えるにあたり、京都にある大学と協働して何か新しい舞台作品を制作できないかと模索し始めた頃、そのコラボレーションの打診が何人かの人の手を渡って私まで巡ってきたのが、確か二〇一六年の夏頃だったと思う。私がバシエの音響彫刻の話をすると、ALTIのスタッフが非常に興味を持ち、すぐ音を聴きに來られた。その後私が開催した音響彫刻ライブ（万博パビリオン、および

4. 音響彫刻ライブ vol.3 （OKAZAKI LOOPS ―音をとらえる―）

二〇一七年六月、ROOMシアター京都ロビーに、桂フォンと渡辺フォンの二基の音響彫刻と三台の「冬の花」、そして穴の空いた大きな石が三つ運び込まれた。十日、十一日の二日に渡って、それらを用いたパフォーマンスが六演目公演された。簡単に紹介すると、まず、ダンサー自身が音響彫刻に絡んで音を出す、ヴォイスとダンスの即興演奏「図13」、音響彫刻アンサンブルとライブペイント、テーマ演習で創作したダンスと音響彫刻のためのパフォーマンス、ガムラングループによる音響彫刻の影絵、それに加え、黒川岳（当時、本学彫刻専攻大学院生）の制作した石の彫刻作品「図14」と、川瀬鮎美（同）作成成樹脂製の円盤を使ったパフォーマンスが演じられた「図15」。それらは、オブジェに人が関わることによって初めて作品が完成するという意味において、バシエの音響彫刻と近いコンセプトを持っていた。またここでも、ロビーを訪れた多くの人々が音響彫刻を実際に触ったり、石の穴に頭を突っ込んだりして、音の



上：[図13] ヴォイスとダンスによる即興パフォーマンス「音響彫刻は歌う」(於：ロームシアター京都ロビー)
 中：[図14]「聞くこと自体」の中で使われた黒川岳作、石の彫刻作品(於：ロームシアター京都ロビー)
 下：[図15]「聞くこと自体」の中で使われた川瀬鮎美作、合成樹脂製の円盤(於：ロームシアター京都ロビー)

体験を楽しんだ。テーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」発足二ヶ月目にして生み出された最初の舞台芸術成果であり、大きな学びを伴ったイベントであった。

5. 音×彫刻×身体@ALTIプレ公演

京都府民ホールALTI創立三十周年イベントは、アルティ・アーティスト・プロジェクト(AAP)が数年ぶりに活動を再開することともリンクして、音と彫刻と舞踊とのコラボレーションが企画の目玉となった。その「音と彫刻」の部分を、本学のテーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」が担うこととなった。二〇一七年度プ

レ公演、二〇一八年度に本公演。ALTIからはダンサー、振付、会場、特別ホームページ開設などの協力を得、本学からはバシエの音響彫刻二基と、京芸オリジナル音響彫刻二基を出品し、それらを用いた舞台作品の創作と演奏を担当することになった。

夏休み前から、テーマ演習の中で京芸オリジナル音響彫刻のデザインを練っていたが、音を響かせる構造を作る作業は予想以上に難航した[図16]。

試行錯誤の上、全体のデザインは直径約二メートル、高さ約二メートルの鉄製円筒形の外枠を回すと、円筒の中央に立てられた十本ほどの寸切棒をレバーが打ち、メロディを奏でる、という構造に決定した。名前は、メリーゴーランドをもじってSound go Roundと名付けた。二基のSound go Roundは、それぞれ違う本数と異なる長さの寸切棒を持ち、異なるメロディを奏でるため、二基を同時に回すと互いの音が入れ子のようになって、少しずつずれていき、一種のミニマルミュージックのような効果をもたらすのではないか、という仮説の元に構想されたのだった。

しかし実際の製作作業が思うように進まない間に、時

間はどんどん無くなっていった。美術学部の作品展も迫る中、最後は松井教授の奮闘で大枠はどうか完成し[図17]、二月初めの凍える朝に二基のSound go Roundが京都府民ホールALTIに運び込まれた[図18]。あとは「どうやって音を鳴らすか?」である。桂フオンや渡辺フオンは「人が演奏することによって音が鳴るのだが、松井教授はより広い意味での身体性、人の体とオブジェとの関わり合いを作品に求めている。私もその考えにはとても共感していた。だが、Sound go Roundに施された発音構造は、製作が進むうちに様々な問題を抱えていることがわかった。しかし、それに代わる良いアイデアもなく、もう引き返すこともできなかつた。この点が結果として後々悔やまれるところとなった。

二基のバシエの音響彫刻のうち、渡辺フオンを用いた舞台作品を私が書き下ろし[図19]、桂フオンを用いた作品を伊藤慶佑(当時、本学作曲学部生)が手がけた[図20]。こうして、バシエの音響彫刻二基のそれぞれの構造と響きの特徴が生かされたダンス・パフォーマンス二作品と、京芸オリジナル音響彫刻Sound go Roundに二人のダンサーの生身が絡むパフォーマンスが生ま

れ、結果的には、公演テーマである「音×彫刻×身体 @ ALTI」の理念は、ギリギリのところまで果たされたという手応えがあった。松井先生、本当にお疲れ様でした。

6. ヴィンセント・ムーンの映像とバシエの音響彫刻とのコラボレーション(ギャラリー@KCUA企画)

二〇一八年春ブラジルから来日し、本学を訪れた映像アーティスト、ヴィンセント・ムーン氏は、大学会館ホワイエに置いてあるバシエの音響彫刻を大変気に入り、急遽、氏の映像と音響彫刻とでコラボレーションすることとなった。これは本学ギャラリー@KCUAの「im/pulse: 脈動する映像」という企画の中の一プログラムで、同年六月十五日、大学会館ホールに渡辺フーン、桂フーン、「冬の花」を運び入れて行われた「図21」。

ムーン氏は世界各地を旅して宗教的儀式や民族的な所作などを撮り溜めた膨大な量の映像を持ち、ホール内に響く音響彫刻の音と連関するように映像を選んでライブ映写する、また我々の方も映像を見ながら音響彫刻の音の種類や奏法に反映させる、という手法で呼応した。こう

二〇一八年春ブラジルから来日し、本学を訪れた映像アーティスト、ヴィンセント・ムーン氏は、大学会館ホワイエに置いてあるバシエの音響彫刻を大変気に入り、急遽、氏の映像と音響彫刻とでコラボレーションすることとなった。これは本学ギャラリー@KCUAの「im/pulse: 脈動する映像」という企画の中の一プログラムで、同年六月十五日、大学会館ホールに渡辺フーン、桂フーン、「冬の花」を運び入れて行われた「図21」。

6. ヴィンセント・ムーンの映像とバシエの音響彫刻とのコラボレーション(ギャラリー@KCUA企画)



16.



17.



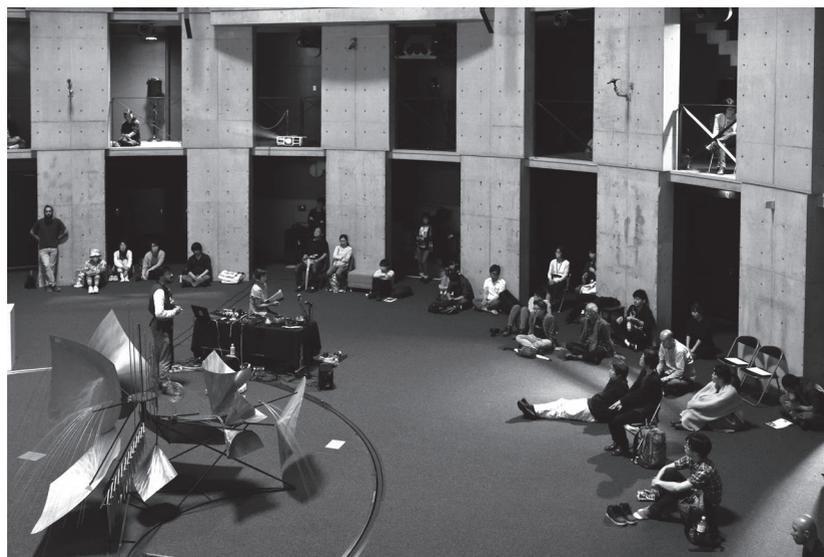
18.



19.



20.



[図21] ヴィンセント・ムーンの映像とのコラボレーション(於: 本学大学会館ホール)

[図16] テーマ演習において音響彫刻の構造を考える

[図17] Sound go Roundの制作に精を出す松井教授

[図18] 2018年に作られた京芸オリジナル音響彫刻Sound go Round(於: 京都府民ホールALTI)

[図19] 岡田加津子作曲「クジラにのまれた男」初演風景(於: 京都府民ホールALTI)

[図20] 伊藤慶佑作曲「閉ざされたジャクリヌ」初演風景(於: 京都府民ホールALTI)



【図22】2019年に新たに作られた京芸オリジナル音響彫刻Sound Seesaw (於：京都府民ホールALTI)

したアート・コラボレーションが軽やかなフットワークをもって実現できたのも、普段の大学キャンパスライフの中に、バシエの音響彫刻が自然に溶け込んでいたからに違いない。

7. 「音×彫刻×身体@ALTI」本公演

二〇一八年度初めから、AAP（前述）との本公演の準備がスタートした。二年目となるテーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」は、当初こそ新しいメンバーも増え、美術学部学生たちの「音」への関心の高さも窺えた。しかし、実際に一年先のALTIでの舞台公演へつなげていくためのプランに、継続的に参加できる学生は少なく、前期の終わる頃には、メンバーは美術・音楽両学部合わせて三名ほどになってしまった。少数精鋭の陣となってしまうが、私も彼らと共に台本を書き進め、どの場面でどんな音が必要かを考えた。既存の楽器を使わず、音と響きを構成することで、少しずつ舞台作品を構築していった。私がサバティカル研修で不在だった三ヶ月の間に、新たな京芸オリジナル音響彫刻が作られた。その

製作には松井教授と小山田徹教授、宗接花菜（本学環境デザイン卒業生）、伊藤慶佑（当時本学作曲専攻大学院生）があたった。

二〇一九年三月九、十日と二日に渡って、本学と京都府民ホールALTIとの共同制作「音×彫刻×身体@ALTI〜また夜は来る〜」が上演された（舞台演出・小山田徹）。この作品は、真夜中に聞こえる音から始まり、陽が昇って、夕方また日が暮れて暗闇に戻るまでに聞こえる一日のサウンドを、ダンサーたちの身体の動きと共に表現したパフォーマンス作品である。アルティダンスカンパニーのダンサー十三名、本学の演奏者九名が、前年度作られたSound go Roundに加え、新たに作られたSound Seesaw【図22】、Grand Bell、Pipeman、Sound Treeなどの音響彫刻・創作楽器と共に創り上げた、観客参加型の大きな舞台であった。それは、二〇一五年に本学で修復されたバシエの音響彫刻の蒔いた種が、芽を吹き大きく育った証として、いつまでも記憶されるであろう。

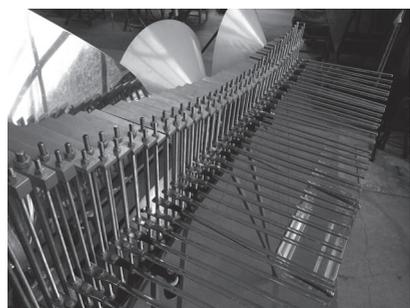
8. サバティカル研修

二〇一八年から冬にかけて、筆者はサバティカル研修の機会を得て、パリ郊外にあるバシエ工房に滞在した【図23】。現在、フランスのバシエ協会L'association Structures Sonores Baschet (SSB)の本拠地となっているバシエ工房は、ベルナル・バシエが生前、音響彫刻の製作に使っていたアトリエである。そのアトリエの鍵を渡され、文字通りバシエ工房の番頭として過ごした二ヶ月の間、筆者は工房に遺された数々の音響彫刻に自由に触れることを許された。例えば、本当に贅沢な時間だった。毎朝真っ暗な内から、たくさんの音響彫刻たちと対面しながら一人コーヒーを沸かす。体が少し暖まったら、ゆっくりクリスタル・バシエ（バシエの音響彫刻の一つ）【図24】を鳴らし始める。しばらく目を閉じて演奏していると、意識が音の中に溶けていく。自分の体が響きの中にすっかり埋没する頃、いつの間にか窓の外はうっすら白み始めている。さあ、今日はどの音響彫刻とじっくり向き合おうか……。

昼間、工房ではSSB理事のフレデリック・フラデ氏

が日常的にバシエの教育音具や音響彫刻を製作していたし〔図25〕、生前のベルナル・バシエを知る音楽家たちがしばしば工房へ遊びに来て、音響彫刻を演奏してみせてくれた。

また、パリに住んでいるバシエの専門演奏家二人を訪問したことも貴重な体験であった。一人目のミシェル・ドゥヌーヴ氏は、二〇一七年秋に本学でも特別講座を開いているが、彼によれば「クリスタル・バシエはもう立



上：〔図23〕フランスのバシエ工房
中：〔図24〕クリスタル・バシエ
下：〔図25〕音響彫刻を制作するフレデリック・フラデ氏（フランス・バシエ協会理事）とアラン・デュモン氏（ベルナル・バシエと共に音響彫刻を制作してきたメンバー）

の音響彫刻が決して過去の物でなく、まさに今、息づいている作品群であることを力強く印象づけた。

これには、兄のベルナル・バシエと弟のフランソワ・バシエの考え方の違いが現れているのだと思う。つまり「バシエの音響彫刻」と言っても、音の鳴る基本構造は同じであっても、ベルナルが開発に力を注いだクリスタル・バシエと、フランソワがEXPO70で作った桂フォーンとは、哲学がちがうのだ。ベルナルは何度でも同様の物を作ったし、むしろ改良を重ねて、より良い楽器を作ろうとした。一方フランソワは二度と同じ物を作らなかつた。

こうして、一九七〇年大阪万博のためにフランソワ・バシエが製作した音響彫刻群が、世界的に他に類を見ない、いかに貴重で稀有な芸術遺産であるかをあらためて思い知った。日本に現存するバシエの音響彫刻をまず守り、次世代へ音と共に伝えていかななくてはならないのだという責務を、遅まきながら感じた次第である。そこで、二〇一九年度初めから本学芸術資源研究センターに軸足を置き、音響彫刻のメンテナンスタンスやアーカイブの整理に取り掛かることにした。

派な楽器であり、ピアノがヤマハ製やスタインウェイ製があるのと同様に、クリスタル・バシエもいろいろな人が作れば良い。そうしないからバシエの音響彫刻は有名にならないのだ！」というのが持論だった。二人目のキャトリヌ・プリセ氏は、クリスタル・バシエが現代音楽で非常に活躍できること、また単なる演奏のみならず他分野とのコラボレーションにも向いていることなどを、実例を示しながら話してくれた。どちらも、バシエ

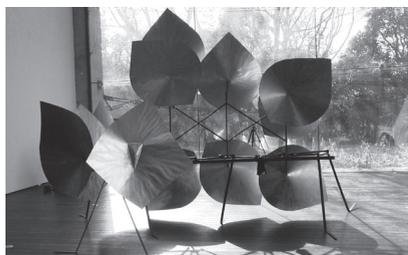
【第三期】（二〇一九年度前期～二〇二一年度後期）

1. 芸術資源研究センターにおける「バシエの音響彫刻プロジェクト」発足

このプロジェクトを立ち上げるにあたり、サウンド・アーティストの川崎義博氏を客員研究員として迎えた。川崎氏は二〇一九年三月まで東京藝術大学美術学部先端芸術表現科講師を務め、一九七〇年大阪万博の際に作られたバシエの音響彫刻のうちの一基、勝原フォーン〔図26〕が二〇一七年に修復される際に、現場で陣頭指揮を取った研究者でもある。また、勝原フォーンを修復する際に部材の材質など詳細を調査した東京藝術大学ファクトリーラボの三枝一将氏へも協力を依頼した。

一年目は音響彫刻のメンテナンスタンス、アーカイブの収集、そして二年目に二〇二〇年（EXPO70から五〇周年）というメモリアルイヤーを迎えるための準備が必要であった。

二年目は、予定ではイベントプランが目白押しであつ



【図26】2017年に修復された勝原フォーン
(東京藝術大学保管)

た。二月東京での「万博記念展」を皮切りに、四〜七月に川崎市岡本太郎美術館での「音と造形のレゾナンス―バシエ音響彫刻と岡本太郎の共振」、八〜九月に大阪万博パビリオンでの「万博展」、そして最後が本学主催の「バシエ音響彫刻 特別企画展」と、これまでに修復されたバシエの音響彫刻が、各地を移動して回るようになっていた。

そして、まさにその二〇二〇年に、新型コロナウイルスによるパンデミックが世界中を駆け巡ったのである。

オープニングの数日前、万博パビリオンから川上フォーンと高木フォーン、京都芸大から桂フォーンと渡辺フォーン、東京藝大から勝原フォーンが、ギャラリ②@KCUAに運び入れられて組み上がった【図29】。この時点で、私はすでに感無量であった。一九七〇年大阪万博で一緒に生まれた兄弟たちが、無事京都で再会を果たし響き合えるのだ！

壁には一九七〇年当時バシエが描いた音響彫刻のラフスケッチや、東京藝大の修復作業時のアーカイブ、京都芸大の舞台作品公演ポスターなど、それぞれがこれまで行ってきた活動が展示紹介され、ギャラリー2ではバシエの映画も上映された。

十一月七日の「オープニングコンサート」に始まって、六週間の会期中「ミニコンサート」「若手作曲家によるコンサート」【図30】、「アーティスト・パフォーマンズ」【図31】、「よみがえる響き、ゆらめく身体」「オンライン・ライブ配信コンサート」「開花した音響彫刻」など週末・祝日のコンサートにおいて、様々なアーティストがそれぞれのスタイルで音響彫刻を用いたパフォーマンスを披露した【図32-1〜4】。そのほか、京都子ど

二月の「万博記念展」は辛うじて開催されたが、その後の二ヶ所での展覧会は縮小されたり中止に追い込まれたりした。残る十一月京都でのバシエ展は果たして開催できるのだろうか？！

2. 「バシエ音響彫刻 特別企画展」開催

本学主催の「バシエ音響彫刻 特別企画展」は、二〇二〇年度日本万国博覧会記念基金の助成事業に採択され、コロナ禍の隙間を縫うようにして、ギャラリ②@KCUAにて開催される見通しが立った。なんと幸運だったことだろう！

バシエの音響彫刻はとにかく大型で重いので、移動作業がもつとも重労働である。EXPO'70パビリオンに保管されているバシエ音響彫刻三基のうち二基（川上フォーンと高木フォーン）の貸出の最終許可が、大阪府から十月初めにやっと得られてから、我々は解体・搬出・搬入・組立の人員確保に奔走した。移動が無事終われば、あとはだいぶ気が楽になる。そうした解体・組立のプロセスも重要なアーカイブとなるのだ【図27・28】。

ものための音楽教室より協力を得て行われた「子どものためのサウンド・ワークショップ」【図33】や、一般対象の「みんなのためのサウンド・ワークショップ」「音響彫刻制作ワークショップ」、ギャラリートーク、オンライン国際シンポジウムなど、ギャラリ②@KCUAにおける展覧会としては、破格に賑やかな展覧会ではあったに違いない。これは展示対象が「音の鳴るオブジェ」であったことがもちろん大きな理由ではあるが、それに加え、バシエ兄弟が目指した「芸術×科学×一般参加(Art + Science + Public participation)」という理念が、自然な形で立証された例なのではないかと私は考える。会場には家族連れや美術館巡りが大好きな若者たち、そして万博マニア、音楽家、美術家、音響研究者、音楽教育者、特別支援学校の教員など様々な分野の人々が行き交い、それぞれが興味深げに、また本当に楽しそうに音響彫刻の周りを歩きまわるのを、私は感慨深く見守った。

3. バシエの教育音具パレット・ソノールの持つ可能性



32-2.



32-1.



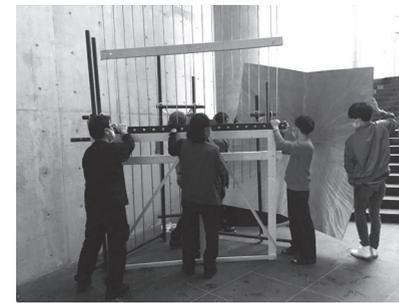
32-3.



32-4.



33.



27.



30.



28.



31.



29.

[図27] 渡辺フォーン解体作業 (於: 本学学生会館ホワイエ)

[図28] 川上フォーンの組み立て作業 (於: ギャラリー@KCUA)

[図29] 「バシエ音響彫刻 特別企画展」会場風景 (於: ギャラリー@KCUA)

[図30] 作曲専攻学生による新作発表 (於: ギャラリー@KCUA)

[図31] 黒川岳のパフォーマンス (於: ギャラリー@KCUA)

[図32-1] 桂フォーンを演奏するアンサンブル・ソノーラ 沢田穰治 (於: ギャラリー@KCUA)

[図32-2] 川上フォーンを演奏するアンサンブル・ソノーラ 渡辺亮 (於: ギャラリー@KCUA)

[図32-3] 高木フォーンを演奏するアンサンブル・ソノーラ 岡田加津子 (於: ギャラリー@KCUA)

[図32-4] 勝原フォーンを演奏しながら歌うアンサンブル・ソノーラ 北村千絵 (於: ギャラリー@KCUA)

[図33] 子どものためのサウンド・ワークショップ 講師/岡田加津子、北村千絵 (於: ギャラリー@KCUA)



[図34] パレット・ソノールを鳴らして遊ぶ来館者
(於：ギャラリー@KCUA)

京都のバシエ展の中で、来館者に人気のあるスポットが二つあった。三台の「冬の花」とパレット・ソノールパレット・ソノールを自由に触れるコーナーである。

「冬の花」は本文【第一期】4.でも述べたが、マルティ・ルイツ氏と本学彫刻専攻+作曲専攻合同ゼミによって作られた、バシエの構造を用いた小型の音響彫刻である。これは水に濡らした指先でガラス棒を軽く擦ると、拡声盤に振動が伝わって、金管楽器のような音が出る。これは奏法と実際に耳にする音との間にギャップがあり、この試演行為を一度でも体験した人の多くは感嘆

まず大きな意味があったと思えるのは、「音が鳴る」とはどういうことなのか？ という問題に真正面から対峙したことである。幼少から音楽、特に西洋音楽のルールを基盤とした音楽教育を受けると、最初から出来上がった楽器を与えられ、なんの疑いもなくドレミの音階を鳴らすことが音楽することだと思込んでしまう。楽器を演奏すれば音楽なのだろうか？ 我々は何を音楽だと認識しているのだろうか？ 音はどのようにして発生するのだろうか？ 音とは何か…：私自身が長年取り組んできた「楽器でないもので音楽する」スタイルは、バシエの音響彫刻に繋がるべくして繋がったのかもしれない。ただ、「音は振動である」ということを、ここまで身をもって感じたことはなかった。「音の鳴る構造」に対峙してきたのも、音響彫刻がやはり美術作品であり、その上いわゆる「正しいドレミ」を持っていなかったからだ。また、困難が伴うにせよ、解体もでき、組立もできるオブジェであったことは、音について考える絶好の機会を与えてくれた。

テーマ演習「新・音響彫刻プロジェクト」では、「音響生産装置」と「楽器」との違いについて考えること

の声を上げ、音を鳴らすことにしばし夢中になった。もう一つの自由に触れるコーナーには十一台のパレット・ソノールが常設された[図34]。パレット・ソノールはバシエの音響彫刻の構造を用いて、兄ベルナル・バシエが考案した教育音具で、現在はSSB(前述)がその製作と管理を司っている。ギャラリー@KCUAのバシエ展において、子どものみならず大人も童心に帰り、いつまでも楽しそうに鳴らし続ける姿を何度見たことか！

音を鳴らすことによって完成するオブジェ、ドレミの音程ではないのに、わずかなピッチの差や残響のコントロールによって音楽を作って奏でられるパレット・ソノール…：創造面においても教育面においても、その可能性は計り知れない。

おわりに

二〇一五年、バシエの音響彫刻が京都芸大に彗星のごとく現れて、六年が経った。その出現が我々に与えたものはなんだったのだろうか？

にもなった。バシエの音響彫刻は「音響生産装置」ではない。とは言え、従来の狭義での「楽器」とも違う。では京芸オリジナル音響彫刻 Sound go Round や Sound Sesaw は、果たしてどのようなカテゴリーになるのだろうか？ 人の身体が関わって音が生まれる…：このすてきな現象と「楽器」までの距離。そこにあるのは音程がきれいに揃っているかどうかや、知っている曲を再現できるかどうかではない。人が自分の意志と感性によってそれを演奏できるかどうかだ。そういう意味での「楽器」、「楽器寄りの音響彫刻」を作るのは、相当に難しい。

テーマ演習では、とにかく様々な問題に採れながら、美術学部と音楽学部が各々の専門分野から意見をぶつけ合い、「音」そのものについて考え、大いに試行錯誤した。紆余曲折しながらも、お互いが新しい創作に向かつてエネルギーを注いだことは真に有意義だったと、今なら自信を持って言える。柿沼氏、マルティ・ルイツ氏、松井教授、小山田教授、そして「新・音響彫刻プロジェクト」に関わった当時の学生たちと京都府民ホールALTIのスタッフ、AAPメンバーに、この場を借りて

心から御礼を申し上げたい。

一九七〇年大阪万博で作られたバシエの音響彫刻は、金属であるが故の変質、破損、摩耗などが起こってきている。それらの部材の管理・保存はこれからの大きな課題となるであろう。音を鳴らしてこそ真価を發揮する音

響彫刻を、今後どこでどのように保存・活用して行くべきか？ 芸資研に軸足を置きつつ、新しい創造活動を探る日々は続く。
手を伸ばせばそこに、バシエの音響彫刻が在った日々の大切さを、今ほど噛み締めている時はない。

注

上フオーンの川上さんは、この川上格知氏のことである。

❖1 「バシエ音響彫刻 特別企画展(二〇二〇)に寄せて」より。
❖2 マルティ・ルイツ(二〇一三)「バシエの音響彫刻」翻訳・柿沼敏江、京都市立芸術大学音楽学部研究紀要『ハルモニア』(四四号)一三五―一五五頁。

❖5 武満徹作曲「四季(Seasons)」は本来、四人の奏者によって音響彫刻が演奏されるよう指定されていたが、一九七〇年大阪万博時には、カナダから二名の奏者が到着せず、その結果、山口保宣、マイケル・ランタの二氏によって初演された。

❖9 演奏は沢田穰治、渡辺亮、岡田加津子(以上、音響彫刻)、北村千絵(ヴォイス)。

❖10 音響彫刻の解体、搬出、搬入、組立作業も含め、会期中のイベントは芸資研 YouTube チャンネル(<https://www.youtube.com/channel/UCXnhtnD7jpx-jhZBCTjQg>) およびギャラリー@KCUAのウェブサイトで(<https://gallery.keua.ac.jp/archives/2020/315/>)に公開されている。出演した演奏家、ダンサー、作曲家、アーティスト、学生は以下の通り。袋坂ヤスオ、沢田穰治、渡辺亮、岡田加津子、北村千絵、小宮知久、福井麻衣、丹治樹、下村景、田中詩也、土方渚紗、黒川岳、鈴木昭男、宮北裕美、角正之、川崎義博、岩田小桃、高井梨緒、桑鶴麻紀子、升田学、山口和也。

❖3 一九七〇年大阪万博において制作された音響彫刻には、フランソワ・バシエの意向により、日本への感謝と敬意をこめて、制作アンスタントや通訳係の名前が付けられている。「池田フオーン」の池田さん、京芸の「桂フオーン」の桂さん、「渡辺フオーン」の渡辺さん、なども同様である。

❖6 日本を代表するパーカッションリストの一人。一九七〇年大阪万博で武満徹「Seasons」を初演(初演当時のプログラムでは、「山口保宣」となっている)。武満徹作品に造詣が深く、国内外でレクチャー、演奏活動を行っている。
❖7 輪になって踊るキューバのダンス。
❖8 演奏は沢田穰治、渡辺亮、岡田加津子、テーマ演習受講生(以上、音響彫刻)、北村千絵(ヴォイス)、河邊こずえ、山口陽子、吉田リリ子(以上、ダンス)、倉持伊吹(ライヴペイント)、マルガサリ(ガムラン演奏と影絵)。

❖11 パレット・ソノール Palette Sonore はバシエの教育音具の愛称で、正式名称は Instrumentarium Pédagogique Pascher⁶。

新アコースティック鍵盤楽器考

砂原悟＋黒川岳

——河合小市ミニピアノの解体を通して

はじめに

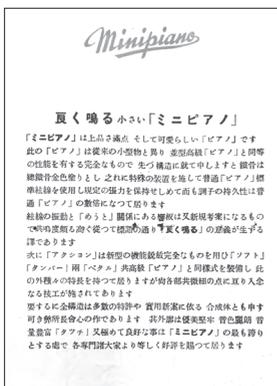
(砂原悟)

ミニピアノに初めて出会ったのは、二〇一七年の春である。その小ささに驚き、鍵盤数を数えてみる。四〇鍵。ほぼ壊れた状態で、音が鳴らない鍵盤や切れている弦もあったが、その音色に惹かれた。調べてみたところ、戦後の復興期一九四八年前後に作られたピアノで、河合楽器の創業者である河合小市の手によるものとのこと。戦後の物資供給難から小さなピアノを作るようになったらしい。その後、名古屋で同タイプの楽器を修理した調律師がいることがわかった。名古屋の楽器は五一鍵であっ

たが、四〇鍵の楽器の音色を彷彿とさせた。もともとクワイコードなどシンプルな構造の楽器に興味があった私は、もっとこの楽器を知りたくなり購入を決意した。この楽器の音色のユニークさは、サイズと構造に負うところが大きい。一般的なピアノでは、ひとつの音を出すのに三本の弦を使う(三重弦)が、この楽器は単弦である。音量は小さめではあるが、親密でシンプルな響きで、ギターやリュート、ハープなどの音色を思わせる。物資窮乏がきっかけで単弦楽器を作ったわけであるが、ピアノで単弦という発想にかえって斬新さを感じるとともに、演奏表現においても現代のピアノとは違ったアプ

ローチの可能性を感じたのである。

さて現在の河合楽器は金属棒を叩くいわゆる「トイピアノ」のことを「ミニピアノ」と呼んでおり、小市の「ミニピアノ」も「トイピアノ」としばしば混同される。小市の「ミニピアノ」は、その構造や発音原理においてピアノと同じであり、「トイピアノ」とはまったく異なる楽器である。発売当時のものと思われるカタログには「並型高級『ピアノ』と同等の性能を有する完全なもの」とあり「資料1」、乏しい資材で本物の楽器作りを指向していた当時の職人たちの強い気概が、この文章からも感じられる。元来日本のピアノ作りは明治期に始まり、時代のニーズとともに順調に成長していたところ、戦争



[資料1] ミニピアノのカタログ

れ去られたこの楽器が、逆に一般的な演奏シーンに一石を投じることができたら面白いと思っっている。

今回の研究はミニピアノを解体し、その構造をより深く探るとともに、改良を加えることが目的である。これまで、この楽器を使って演奏や録音を行ってきたが、不満に感じる部分があった。「音域」である。四オクターブなのは良いとして、最低音が高いため既存の楽曲で弾ける曲が極端に少なくなってしまう。四度低ければ、演奏できる楽曲数は格段に多くなるはずである。同じタイプの楽器で六四鍵盤のモデルがあり、こちらはカヴァーできる楽曲が広くて良いのだが、重量が一〇〇キログラムになるため（五一鍵では五四キロ）、携帯性がかなり劣ることになる。現在のピアノの原型を作ったと言われるバルトロメオ・クリストフォリ（一六五五〜一七三二）による初期の楽器（ローマやライプツィヒで所蔵されている）が四オクターブで、最低音が五一鍵ミニピアノの四度下のCである。ミニピアノの特性を活かしつつ、音域をクリストフォリ楽器のような一般的な四オクターブの音域に変えることができないうだろうか、というのが今回の研究の最も大きなモチベーションである。

で頓挫した経緯がある。その反動からくる戦後の人々の音楽への情熱の強さは想像に難くない。現在の音楽大学等の教育機関の基礎が出来てきたのもこの時期である。小市のミニピアノもそういう時代の復興気質のようなものとともに現れた楽器であろう。当時はやむなく小さなピアノに甘んじたという事情が想像されるが、大型ピアノが普通になった現代においてはむしろミニママ・スベックの設計・製作コンセプトは発想し難く、逆に新鮮に思える。標準化された楽器やコンサートホールなど、予めお膳立てされた演奏環境が当然である現代において、ミニピアノの音色のユニークさ、移動のしやすさ、調律のしやすさは、より固有な演奏の「場」を設ける大切さに気づかせてくれるような気がする。

現代における一般の演奏シーンではまず「誰が」弾くか、次に「何を」弾くかがもつとも注目され、「どこで」「どの楽器で」と次第に注目度が下がる。「誰が調律した」はもつとも注意されない。しかし音響的にはそれが担う役割は大きく、「場」の形成を左右する。ミニピアノで演奏する場合、「楽器」にいちばん注目が行くという面白い現象が起こる。戦後の一時期に作られ、忘

1. ミニピアノから考えること
 - 1-1. そもそもミニピアノとは
- （砂原悟）

河合小市のミニピアノについて、もう少し詳しく触れてみよう。

河合楽器創立七〇周年記念誌^{註4}によると、終戦後、工場焼失などでほぼ全てを失った元楽器製作者の人々が、一九四六年に粗末ながら新しい工場（島田工場）を作った、楽器作りを復活させようとする。進駐軍向けの家具などの製作からスタートして、一九四七年後半からアコーディオンやオルガンなども製作するようになったという。ミニピアノの製作もこの頃である。しかし経営難から島田工場は三年ほどで閉鎖を余儀なくされる。ミニピアノはこの短い期間に作られた楽器である。生産台数は不明だが、国内のピアノ総生産台数が一九四七年で三九九台、一九四八年で一六四六台という統計を見ると、そう多い台数ではない。

ミニピアノのカタログによると「No. 101」とされた四〇鍵の楽器、「No. 120」という五一鍵の楽器、「河合の小型ピアノ」とされた六四鍵の三種類がある。

楽器の特徴として、サイズが小さいこと、すべての音域で単弦であること（一般のピアノは三重弦）、アクションがオリジナルなものであることなどが挙げられる。小さいながらも本物を作ろうとする当時の製作者たちのクラフトマンシップの気概は強く、強度のある鉄骨フレームによる音高の持久性の確保、共鳴度の高い響板、外側の木材にはウォールナットを用いるなど、至るところに本物志向の配慮がなされている。物資調達が困難であった当時、サイズを小さくして、弦の数も減らし、アクションの部品数も減らす試みは、必要に迫られたものだったのかも知れない。しかし後述するように、部分的に中音域を単弦にする試みがすでに戦前から行われた可能性もあり、単弦を選択した理由は定かでない。

前述した三つの特徴の中で、「単弦の音色」はこの楽器の最大の特徴である。クラヴィコードや初期のクリストフォリ・ピアノなどにおいては、単弦では十分な音量を得ることができなかった。しかしミニピアノは小さいながらもモダンピアノの機構をもっている。モダンピアノを経由したからこそ、単弦ミニピアノが出来上がったと言えるのである。

ひっかいて発音するチェンバロと違い、ハンマーで単弦を叩いた場合に、当時の弱い張力の楽器では十分な音量が得られなかったためではないか（因みにクラヴィコードも二重弦が基本である）。しかしフォルテピアノが大きくなるにつれ、単弦に戻ることはなく、人々の音色の好みも楽器の変化とともに変わっていき、現代のピアノに受け継がれていったことが推測される。

前述のように島田工場で作られたミニピアノはすべて「単弦」で、四〇鍵、五一鍵、さらに「小型ピアノ」として六四鍵の単弦楽器も作られた。いっぽうでどの時代に製作されたか特定は難しいが、単弦と二重弦の混在する河合楽器も存在する。高音域が二弦、中音域が単弦、低音域は巻線（単弦）というものである。所有者の証言では戦前から家にあったとのことである。また一九二〇年代のものと思われる六一鍵の西川ピアノでも、二重弦を採用している楽器がある。

単弦の音色は、鍵盤楽器ではチェンバロ、または単弦楽器であるギターやリュート、ハープなどにより近い傾向がある。モダンピアノと比べて、よりノンヴィブラートの音色に聞こえることから、個人的には、J・

1-2. 単弦か複数弦か

現在のピアノの弦は、アップライト型であれグランド型であれ、ひとつの鍵盤を叩いたときに鳴らす弦の数は三本（三重弦）が基本である（低音の巻線では二本ないし一本）。クリストフォリが一七二〇年代に作った最初のピアノでは二重弦であったが、時代が下るにつれ次第に楽器の音域が広くなり三重弦が主流になる。

ピアノで三本の弦が張られる主な理由は、音量を大きくするためであるが、もうひとつの理由として音色を豊かにするためという説明がされることがある。ヤマハのウェブサイトにサンプル音源があるが、三本のユニゾンの調律を微妙に変化させることによって、音色が変化する。すなわち、音程を完全に揃えるのではなく、ほんの僅かにずらすことで、微かな差音が発生し、他の楽器でいうところのヴィブラートに近い効果を得ることができ

る。一八世紀にフォルテピアノが誕生した際に複数弦を採用したのは、その差音効果を求めたというより、フォルテピアノの発音方式にその原因があるように思う。弦を

S・バッハや、バロック時代の鍵盤作品の演奏に向いていると思う。チェンバロではあまり期待できない音量差の表現が十分にでき、かつ複数弦のフォルテピアノやモダンピアノの音色とは趣をまったく異にしていることから、独特な表現ができることが大きな魅力である。

1-3. 音域のこと

初めて五一鍵のミニピアノの存在を知ったときにまず思ったことは「バッハが弾ける！」であった。しかし最低音がF音（最低音をFにしている一般的な楽器より一オクターブ上のF）であることから、実際にはバッハの鍵盤作品を弾くことはほとんど不可能であることがわかった。要するに高音域は余ってしまい、低音域は足りないものである。前述のように六四鍵の楽器では問題なく演奏できるが、上の一オクターブはほぼ使用しないことになりバランスが悪い。

全体を四度下げて最低音をCにすることでバッハが弾けるようになるのだが、これが簡単ではない。

いちばん簡単な方法は、弦を緩めることであるが、張

力が弱くなり音に張りがなくなってしまう。ピアノの弦（ミュージックワイヤー）の張力は約七〇〜八〇キログラム前後に保たれており、張力を保って音高を下げるには、弦を長くするか、太くするかしかない。

弦を単純に長くする場合、楽器のサイズが大きくなってしまふ。サイズを大きくしないで長くする方法は、フレームを作り変えて、弦を斜めに張ることである。交差弦と言って、低音域の弦グループと中音域以上の弦グループが交差するように張る方法である。ミニピアノの場合、五一鍵楽器のフレームでは弦が交差していないが、六四鍵のフレームでは交差するように作られている。

弦を太くする観点は、すでに従来のピアノ作りの中で採用されており、低音部は銅巻線が使用される。このことによつて裸線を使うよりも弦の長さを短くすることができる。巻線にも太さの種類他に、巻き方の種類があり、シングル巻きと二重巻きがある。裸線に関してはテイラーの公式を用いて、ある程度張力に見合った弦の長さを導くことができる（因みに裸線でモダンピアノの最低音を張った場合七メートル以上の長さが必要になる）が、巻線に関してはデータもなく実際に試用してみるし

量も必要で、その点モダンピアノで採用されている鉄骨フレームとミュージックワイヤーの存在は有用である。どちらも工業技術の進んだ一九世紀頃に作られた。強い弦の張力に耐えることができる鉄骨フレームとミュージックワイヤー、ミニピアノはこれらを使って効率よくサイズダウンを実現している。重量は四〇鍵が四一kg、五一鍵が五四kg、六四鍵が一〇〇kgである（普通のアップライトピアノは二〇〇kgを超えるものが多い）。

現代のピアノ音楽シーンで、楽器そのものを移動させて使うことは少ない。ミケランジェリやホロヴィッツが自身のピアノを持ち込んでコンサートを開いたのは有名であるが、これらは例外中の例外である。しかしどのピアノでも本音で言えば、普段使い慣れた楽器でコンサートができればそれに越したことはない、という思いはあるのではないか。この点ミニピアノのサイズと重量的なメリットは大きい。

1.5. 調律・メンテナンスのこと

単弦のメリットに、調律が手軽にできるということが

かない状況がある。

今回の研究では、ピアノ巻線専門業者に、ミニピアノの巻線サンプルを送って、四度下げることを前提にした太い巻線を注文した。今後、解体後に再組立を行い、太い巻線を試してみる計画である。

五一鍵ミニピアノが、なぜこの音域にしたのか明確な答えはないが、サイズ、もしくはフレームを先に考案したためにそれに合わせた音域になった、他の二種類（四〇鍵、六四鍵）との音域のバランスを考慮した等の理由が考えられる。

1.4. 携帯性のこと

もつとも携帯性に優れた鍵盤楽器はクラヴィコードであろう。しかしクラヴィコードはもともと公的な場所での演奏を想定して作られた楽器ではないので、極端に音量が小さい。音量が小さくてよければ、張力も小さくてよく、したがってサイズダウンが可能である。

しかしある程度の人数が聴くことを想定した場合、また歌や他の楽器との合奏を考えた場合は、それなりに音

ある。八八鍵の標準的なピアノの弦の総数は、モデルによつて多少の差はあるが二三〇本くらいである。五一鍵ミニピアノでは五一本で済むので、四分の一以下の手間ということになる。短時間で調律を変えることができるメリットは大きく、コンサートで楽曲によつて調律を使い分けたり、同一楽曲を異なる調律で比較することも可能になる（モダンピアノは一度調律を変えると戻すのもたいへんな手間がかかるばかりでなく、音の高さが安定しなくなるため敬遠されるのが常である）。実際にミニピアノの録音で、ピタゴラス律、ミーントーン律、リーマン律などさまざまな調律を試してみたが、どれも音楽表現の上で良好な結果を得ることができた。

調律の特徴の違いは、音程によつて作り出される響きの中に、どの程度のうなりが生じているかが重要なポイントになる。例えば長三和音を弾いたときに、長三度と完全五度が、基音に対してどのくらい純度があるか（純正三度は基音と四分の五、純正五度は二分の三の振動比になり、うなりがない）が調律によつて変わるのであるが、そもそもユニゾンや故意に合わせない複数弦では、その違いを聞き取ることがやや難しい。単弦の楽器では、

違いがより鮮明に聞き取りやすく、それぞれの調律の個性がより明確に引き立つ。またミュージックワイヤー特有のインハーモニシティ（弦の剛性からくる不調和な部分倍音の発生）も音域が狭いために影響が少なく済むこともメリットである。

いっぽうメンテナンスであるが、鍵盤数が少ないことで調整がしやすい面もあるものの、特殊なアクションと鍵盤であるため、調整が難しい面もある。部品が小さく軽いために、よりデリケートに扱う必要がある。アクションは通常のアップライトとは多少異なるものの、原理は同じで、打鍵後にハンマーがもとのポジションに戻るためにはハンマーの傾斜、上下動するワイペンという土台部品、そして鍵盤の自重が重要である。それぞれの部品が甚だしく軽いため、何らかの不具合でそれらの動きが鈍った場合、うまく元のポジションに戻ることができなくなることがある。

2. 楽器の解体作業

（黒川岳）

ミニピアノの解体作業は、二〇二一年四月二七日から

月が経過しているため、木の部材を止めているビスが錆びてボロボロになっており、ネジ山に新たに溝を掘ったり、ビス自体に穴を空けて引き抜けるようにしなければ抜けないものが多かった。通常使用時にも弦の張替えや各所のフェルト交換などのメンテナンス時には、ある程度楽器を解体する必要がある可能性もあり、パーツを容易に取り外せるように錆びにくいステンレスのビスを使用したり、定期的に新しいものと交換すると良いと思われる。

次に、親板（側面に張られている板）と天板を外す作業にも苦戦した。親板と天板は積層合板で、それぞれ木工用接着剤で接着されていたこともあり、剥がす際に表面の層の一部が崩れてしまった。もし今後新たにミニピアノを制作することがあるのならば、積層合板は使わない方が良いかもしれない。楽器を構成するパーツはその全てに最上の素材が使われている訳ではなく、アクションやフレーム、響板とは対照的に楽器の箱型を支える柱や木枠は本数も心許なかった。

また、鍵盤パーツには楽器の構造上意味を為さない部分があり、このことから本来別の楽器（アップライトピ

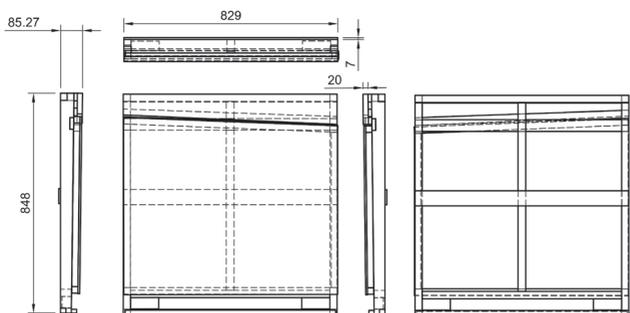


【写真1】入手したミニピアノ（解体前の状態）。旧音楽高校の作業場にて。

着手した。基本的に黒川・砂原の二名で行い、パーツを取り外してはそれぞれを採寸し図面化していくという流れで進化した。また、時折ピアノ専攻の学生が採寸作業に加わったり、取り外しが難しい部分の作業については、ピアノの修理・調律が専門の成川弘治氏に指導を仰ぎながら作業を進めた。なお、二〇二一年一月一日現在で採寸・図面の作成作業は完了していないため、今後もしばらくこの作業を続ける予定である【写真1】。

解体中、いくつか難儀した作業がある。ひとつはパーツの取り外しに関するものである。製造からかなりの年

（アノなど？）に使われる予定のパーツから流用された可能性も考えられる。成川氏からは楽器の枠組や響板部分のパーツについても他の楽器の生産時に出た端材等が使われている可能性も指摘していただいた【図1】【写真2・3・4】。



【図1】外側の板、アクション、鍵盤、フレームを除いた状態の図面（単位：mm）。響板が前面に傾くように設計されている。

楽器の音域の変更については、1・3.にあるように、弦を変更した上で柵板に少し手を加えて鍵盤の並び方を変更するという工程を踏めば、比較的容易に行えるであろうことが分かってきた。そこで我々は、楽器に音域の変更以上の手を加えたり、新たに別の楽器を制作するといった「新しいアコースティック楽器の制作の可能性」にも目を向けて準備を始めている。ミニピアノの構造を利用していくつかの実験を行い、過去に制作されたものとは異なる展開も見出せないかと考えている。

3.2. 弦

まず、楽器の解体作業と並行して、従来のスチール弦の代わりにガット弦を使用した場合の音色等についての実験を行った。

実験では、解体前のミニピアノの最高音の弦をガット



2.

3. 新しい楽器制作の可能性

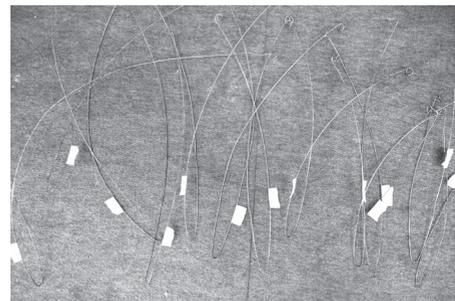
(黒川岳)

3.1. 新たな楽器の制作のための実験と準備

弦に張り替え、元から張られているスチール弦との違いを検証した。補足情報として、ミニピアノは単弦である上に一本の弦で隣り合う二つの音を鳴らすようにできているため、実際にはそれぞれの音に対応する弦長の約二倍ほどの長さの弦が必要となる。

まずは単純に張り替えただけの状態です音を鳴らしてみると、ガット弦は明らかにスチール弦より音量が小さく、音の立ち上がりはくぐもったように感じられた。通常のピアノのハンマーのヘッド部分にはフェルトが巻かれているが、ガット弦の場合ではフェルトハンマーでは十分な音量を得ることができない。試しにハンマー周辺のアクション部分を試作し、ハンマーのヘッドをフェルト無し(木のまま)の状態、薄いフェルトや皮などを巻いた状態で音を鳴らしてみたところ、音量・アタックともに大きく改善された。しかし、ハンマーの弦との接触部分が通常よりも硬いため、アタックに打撃音のような音が大きく聞こえるようになった。

また、ハンマー先端部分の形状も変えて実験したが、こちらはできるだけ弦との接触面積が小さい方が良くように感じられた。今後ガット弦の利用を検討するのであ



4.



3.

[写真2] 上前板、下前板、鍵盤を外した状態。

[写真3] 取り外したパーツの一部。ペダルの付いている底板は組み立てた時に外側から見えないため、塗装されていない。

[写真4] 弦。取り外して1本ずつ太さを計測した。折り返して張られることにより、1本で2音をまかなう。

れば、以上のような複雑な要素を一つ一つ試しながら最善の形を探る必要がある。ここまでの実験では試せていないが、ハンマー部分の重さも音色に大きく影響すると考えられる。

また、ガット弦はヴァイオリンをはじめとする擦弦楽器やリュート・ハープなどの撥弦楽器に使われてきた歴史があり、一般的には弦を「叩く」という使い方をされることはない。ガット弦を叩くという奏法が弦の状態維持にどれだけ影響するかも確かめる必要がある。

3.3. アクション

新たに楽器を制作するとなると、アクション部分の構造や制作方法も変更する可能性がある。現行のミニピアノのアクション部分はまだ解体・採寸作業に着手していないが、これまでに見受けられたことをメモ的に記しておく。

ミニピアノのアクションの構造は通常のアップライトピアノ等比べて簡略化されている。シンブルな構造になっている分、各部品の調整がずれてしまうと全体の動

して様々な場所に赴いて演奏されることになるのなら、この点が改善されない限りは樹脂パーツが従来の木製に勝ることはないのかもしれない[写真5・6]。

3.4. フレーム

さらに重量を減らすアイデアもあってよいだろう。弦の張力を保ちながら重量を減らすために、フレームを鋳鉄よりも軽くて強度のある金属（例えばアルミなど）を使うなどの試みには興味がある。

また、チェンバロや古いフォルテピアノのように木製フレームに戻すことも検討できるかも知れない。この場合あまり強く弦を張ることはできないので、ミュージックワイヤーの代わりに別の弦素材を考える必要がある。また木製フレームを想定する場合、重量が軽くなるということより、音色が大きく変わることになるため、楽器そのもののコンセプトを根底から考え直すことになる。形状的にも縦に長いジラフ型、ドロップアクション（ハンマーの位置が低いアクション）を採用したスピネット型なども考えられる。

きに大きく影響してしまう。前項に記載した通り、ガット弦の実験の際にアクションのハンマー周辺のパーツを複製して、ハンマー部分の素材や形状を変えて実験を行ったが、その際に生じたわずかな形状のずれ（特に針金状のパーツの形状や、アクションが動く際に他部品と接触するパーツの形状の誤差）が音の鳴り方に大きく影響することが分かった。もともとあるアクション部品をよく見ると、それぞれの鍵盤に対応する部品の形状や取り付け位置が少しずつ異なっており、部品一つ一つが個別に調整されていることが伺えた。

また、これらの細かなパーツを新たに制作するにあたって、従来の木や針金を使用する方法ではなく3Dプリンター出力による樹脂製のパーツを使用して制作する案も浮上している。実際のところ河合楽器製作所等からはアクションパーツの一部にABS樹脂を使用したモデルも製造されているし、検討の余地はあるかもしれない。ただ成川氏からいただいた指摘によれば、樹脂パーツは湿気を吸収できないため多湿時に周囲の湿気がフェルト部分のみに集中してしまい、アクション動作に不具合が生じる可能性があるようだ。ミニピアノの機動性を生か

いずれにしても音量は数段小さくなり、弦長はある程度必要になってくると思われ、サイズダウンの観点からは難しい。今回は部分的にガット弦と、フェルトでないハンマー（木や革）で実験を行ったが、打弦して発音するという方法に限って言えば、音量面でミュージックワイヤーとフェルトハンマーの組み合わせに大きく劣り、音質面でも打弦の際の雑音がかなり大きくなることからわかった[写真7・8]。

4. 今後の展開

4.1. バロック作品の演奏

（砂原悟）

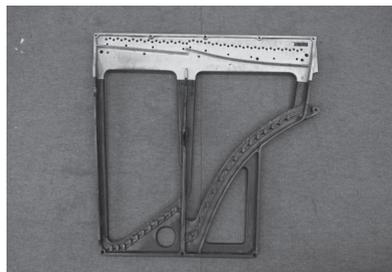
五一鍵のミニピアノはその音域から、ピアノ作品はもちろんバロック期の作品でもその多くを演奏することができる。前述のように、もし音域を四度下げることができればバロック期の多くの作品を演奏することができる。それならばチェンバロで良いではないかという考えもある。しかしチェンバロと比べて、より強弱のニュアンスをつけることができ、音量的にも十分であり、し



5.



6.



7.



8.

[写真5] アクション部分。

[写真6] アクションのパーツ。左が高音域、右が中音～低音域に使用されるもの。

[写真7] フレーム。元々張られていたフェルトはかなり劣化していた。

[写真8] フレーム下部。ヒッチピンではなくフレーム自体の突起部分に弦を掛ける構造になっている。

かも単弦の音色をもつミニピアノでのバロック作品演奏には大きな魅力を感じる。もちろんモダンピアノでのバロック演奏とも明らかに違う。一七〜一八世紀の木製フレーム時代の小型鍵盤楽器（チェンバロ、クラヴィコード、フォルテピアノ）と一九世紀以降の金属フレームによるモダンピアノとの混血児のような存在とでも言えようか。

もしうまく音域を下げることでできれば、さまざまな場所にミニピアノを持ち込んでバロック作品演奏を行いたいと思っている。

4・2. 調律の自由度から

（砂原 悟）

私は二〇〇五年くらいから藤枝守氏の作品発表や演奏に関わっている。藤枝氏の「植物文様シリーズ」は植物の葉に電極を付けてその生体データを記録し、そのデータをもとに作られている作品群である。これまでチェンバロ、モダンピアノ、Rhodesピアノ、クラヴィコード等で演奏を行ってきたが、ミニピアノは特に彼の作品と親和性が高い。「純正音律」にこだわりをもつ彼の作品

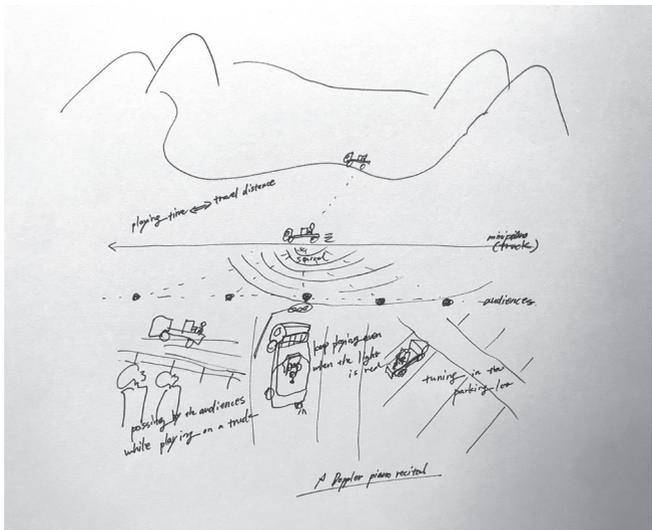
は、ときに一二等分律から数十セント（一セントは半音の一〇〇分の一）離れた音を指定する場合もあるが、ミニピアノはすぐに対応することができる。また音域の点でもカバーできる作品が多い。二〇二二年三月に「植物文様」の新作を富山で発表する予定であるが、富山の「椿」のデータを使った作品で、サイトスペシフィックな作品でもある。

4・3. 楽器の使用アイデア

（黒川 岳）

ミニピアノの解体を経て、演奏できる状態に再構成したり、新たに楽器を制作するとして、その後これらをもどのように使うかという点についても考えを巡らせている。

砂原先生がミニピアノで演奏する楽曲や調律に関する展望をお持ちなのに加え、私は特に楽器を使用する「場」に関連する展開を考えている。以下に記すアイデアの断片は、どれも相当な技術や金銭を用意できさえすればグランドピアノやアップライトピアノでも実現は不可能ではないが、ミニピアノの持つ大きなアドバンテージは、その身軽さである。重厚に作られた一般的なピアノ



【図2】「ドップラーピアノリサイタル」のためのドーイング(黒川)

ノと比べて、重量や構造、制作コストがどれも極小で済むというミニピアノの「身軽さ」は、我々が音楽について考えるための様々な実践を大きく後押ししてくれるだろう。ひとまず現時点では実現可能性は度外視して、ここにいくつか私の思いつくプランを記しておく。

▼ミニピアノの持ち込み演奏

まず簡単に思いつくのは、ミニピアノを演奏者が様々な場所に持って行って演奏を行うというものである。ピアニストがピアノのある場所に赴き、会場に備えられたピアノを用いて演奏を行うというのが一般的なスタイルであるのに対し、楽器自体を持ち運ぶことにより多様な場所で演奏行為が行える。ピアノを備えていない場所であっても演奏ができるので、もともとピアノ演奏が想定されていない施設や個人宅、ビルの屋上やマンションの非常階段、畑や道端、洋上でも容易に演奏が可能だ。

▼大地・地形・ピアノ

これは右記の「どこかに楽器を持って行って演奏す

る」という形式を、通常の生活空間とは異なる場所で行うものである。自然が作り出した地形の中には、様々な音響的特性を持った環境が存在している。海辺や森の中などにピアノを設置して演奏するということは過去に何度も行われていることではあるが、まだまだ実験の余地は残されているように考えている。また、グランドピアノやアップライトピアノの大きさや重量からどうしても持ち込める場所には限界がある。森の奥深くや洞窟、砂漠、断崖絶壁、谷、沼地、水流の激しい川のへり……。ミニピアノであれば、通常のピアノを持ち込めないような過酷かつ興味深い音響的特徴を持った場所にも運搬することが可能である。気温や天候、時間帯(明るさ)、周囲の音環境、演奏される楽器と聴き手の位置関係(距離・高低差・視認の可否)、参加者が会場にたどり着くまでの道程といった要素も、音楽体験に大きく関係することになる。

▼ドップラーピアノリサイタル

楽器の移動が簡単なのであれば、なにも止まって演奏する必要は無い。極端な例ではあるが、例えばオープン

トラックの荷台に積み込んで公道を疾走しながら演奏するというのはどうか。この場合、鑑賞者は駅伝の応援の時のような形で出会うことになるため、一瞬しか音を聞くことはできず(自力でトラックを追いかければ演奏を聴き続けることができる)、さらにドップラー効果によって鳴らされた音は変化して聞こえ、通常では絶対にあり得ない音響体験を得ることができる。道路走行によって調律が狂った際も、単弦のミニピアノの特性を生かしてすぐに調律し直すことができる。走行の途中に時折駐車場などに停車して(トラックの荷台上で)調律を行う様子も目撃されることになるだろう。ただし、このプランでは演奏者の安全確保に最大限の対策を取らねばならない【図2】。

▼宇宙へ持ち出す

無重力空間にアコースティックのピアノを持っていきたくなったなら、ミニピアノが最適だろう。軽くて小さいミニピアノなら、宇宙ステーションでも低コストで持ち込み、場所を取らずに演奏できる。無重力空間で演奏を行うにはピアノ本体と椅子を一体化させる必要がある。

あるいは椅子の使用をやめて演奏者の体を固定する専用の部材を追加するという方法もあるだろう。特にアクションの仕組みについては重力が大きな役割を果たしているため、構造の改変が必要となる。もはやこれまでとは全く違う打鍵システムを作り出す方がかえって簡単かもしれない。それに伴って演奏方法や新たに制作される楽曲も、地球上で制作されたものとは異なるものになるだろう。

終わりに

(黒川岳)

研究のための最初の打ち合わせの際、私は砂原先生からミニピアノについての簡単な紹介を受けた上で、実際に演奏を聴かせていただく機会を得た。小さなピアノと大人の演奏者(砂原氏)の体の大きさは絶妙なバランスで、小さく屈んだ体、狭い鍵盤に添える指、そしてミニピアノから響く素朴な音色によって、通常のピアノ演奏を鑑賞するのとは全く異なる体験を与えてくれた。そして、音域の狭さのためにピアノとしては演奏可能な曲が非常に限定されてしまうという、不完全な楽器としての

存在に強く惹かれた。

クラシック音楽やジャズで親しまれているようなピアノ曲を演奏することもままならず、かといって電子的に音域を広げたり音色を制御したりできるわけでもないのポピュラーミュージックでも使いづらいという、一般的なピアノと比較して不完全なこのピアノは、本稿の「はじめに」にあるように、やむを得ない事情によって作り出されたものでもあるかもしれない。ミニピアノには一般的なピアノにおいてスタンダードとされていることが適用されないが故に、楽曲や演奏、演奏される場の設定、聞き手と演奏者との関係など、ありとあらゆる面で「ミニピアノ専用」の独自のスタイルを用意することが要求される。

だが、もし仮に、ミニピアノが「一般的なピアノの有する機能を逸脱するためにあえて意図して制作された」と考えてみるならば、この逸脱者としてのミニピアノは、音楽実践者をいわば「退路を断られた」かのような状況に追い込んでくれていると捉えられるかもしれない。この楽器が制作された当時はそのような意図が無かったとしても、今私たちがあえてこのミニピアノの不完全さ

(この不完全さとはつまり、一般的なピアノの使用という側面から見た不完全さのことではしかない)と向き合うことで、これまで当たり前になっていたことを改めて確認し、議論することになる。それは、より多様な音楽のあり方について考える機会を得ることに繋がるのではないか。

私自身は、特にミニピアノのもつ移動や調律の容易さといった特徴から、楽器がどこでどのように使用されるのかといった「場」に関連する要素や、音楽行為に関わる人々の関係性について様々に試行錯誤できることに期待している。私は普段彫刻の分野を軸に活動しているが、彫刻という行為を物質や身体を介して周囲の環境や事象に触れようとすることであると捉えるならば、楽器は音を鳴らすことに特化することでそれを可能にした彫刻で

あると言えるかもしれない。音は、その波の伝わる物質や環境と不可分な関係にある。生身の身体では出せない音の鳴るこの道具は、時に自身の声の届かない対象とのコミュニケーションを媒介し、時に発音と聴取という行為によって空間や環境を捉えるためのセンサーとなりうる。ちがう楽器を作るということは、ちがう声を生み出すということであり、それはちがう世界と出会うということでもあるだろう。このミニピアノをきっかけに楽器のあり方と向き合うことは、私自身が彫刻について考えることも繋がると期待しており、これも研究のモチベーションのひとつである。

今後も音楽・美術双方の知見を互いに共有しつつ研究を進めていけたらと考えている。

注

❖1 「河合小市からEXへ」編集委員会編
(一九九七)『河合小市からEXへ』創立70周年

記念「河合楽器製作所。河合楽器70周年記念誌
編纂グループ編(一九九七)『世界一のピアノ
づくりをめざして』河合楽器製作所。

「地の地平 《往還のとき》 — 伝統と創造の奥」 定点観測 2

中村典子

— 地球市民の広場から

本稿は、『COMPOST VOL.2』寄稿の「時の川辺《学舎より》— 伝統と創造の奥」定点観測— 東アジア日本京都西京大枝杵掛より」の続編にあたる。

洋邦の京都

新型コロナウイルス感染症との闘いが現在も続いている。二〇二〇年夏開催だった予定が一年延期され、オンラインピック・パラリンピックが無観客で行われることになった二〇二一年の年明けに、東西の伝統を育てた洋楽

と邦楽の指導的女性芸術家双方に、令和二年度京都市芸術振興賞が贈られた。

それは、「伝統と創造の奥」と題した大学百四十周年へ劈頭メッセージを送って頂いた元京都市交響楽団・京都市立芸術大学で長く教鞭を執られたフルーティスト・指揮者の白石孝子氏と、今日京都のみに伝承されている地歌三味線最古流派である柳川三味線の林美恵子氏による、洋邦の伝統を受け継ぐ京都の音楽家の同時受賞を意味する。

二〇一六年、林美恵子氏の御息女である林美音子氏は、平成二八年度京都市芸術文化特別奨励者に選ばれている。

その年の夏、筆者は柳川三味線と弦楽の協奏曲を作曲し、《御継（みつぎ）の語り》と題した、《伝統と創造の【邂逅プロジェクトⅢ】》を計画した。同年十二月二十二日には林美音子氏を招き、円筒形の大学会館ホールで、日本伝統音楽研究センター前所長・名誉教授の久保田敏子先生による柳川三味線についての講演をして頂き、さらに東アジアの中国と韓国と日本の伝統のウタからの新たな創造について著者が話し、柳川三味線と弦楽の協奏曲の世界初演を、市民の皆様が聴いて頂いた。久保田先生がされていた柳川三味線音楽の研究（五線譜書取）から可視化されたものを通して、著者は新たな作品構造と作品世界を着想することができた。そこで協奏曲における柳川三味線の語りの部分の詞章を著者自身が編むに至り、そこから柳川三味線独奏と弦楽による協奏曲を構築するに至った。なお、協奏曲の題名は《御通木》である。

至宝十代の若者達を早逝させた近現代の戦争のゲバルトを、唯一修復し得る生命への畏敬のメッセージが、林美音子氏の語りによる柳川三味線を通してドゥオーモ型教会堂的な形状をもつ大学会館ホールに広がってゆく。包む響きの弦楽は、担当クラスの学生・大学院生・卒業

修了生達である。古楽以来ヴィヴァルディ、ベートーヴェン、ブラームス等洋楽の作曲家達が為してきた作曲者指揮による初演の時空形成と同じく、著作曲者による指揮で、クラスの弦楽メンバー達と柳川三味線と弦楽の協奏曲を世界初演できた。これは、今日を生きる伝統の柳川三味線と、弦楽のスピリトゥスのよみがえりを協奏できる京都—京都市—京都市立芸術大学という、それぞれの発する地点の時空の往還の相互作用による創造の伝統なのである。特に日本伝統音楽研究センター歴代所長の方々、とりわけ筆者の師でもありセンター設立時の廣瀬量平初代所長、吉川周平所長、伝統音楽における時間的構築の様相を可視化された久保田敏子所長、後藤静夫所長、たびたび制作中の研究室を訪れて筆者の絲の楽器による地点相互の時空の往還を支援頂いた時田アリソン所長、渡辺信一郎所長ならびにセンター教授陣・研究者陣、大学院音楽研究科の作曲理論研究クラス、音楽学部の楽曲分析・作曲法クラスの日々の気づきを共有できる演奏メンバー・卒業修了メンバーの演奏者陣に、あらためて深く感謝を捧げる次第である。

基盤の時空

二〇二〇年度は京都市立芸術大学創立百四十年にあたる。この年中村研究室では、コロナ状況対応のオンラインフェスティバルとして、七月・十一月・十二月・一月・二月・三月に、ヨーロッパと東アジアにおける伝統と創造に関するプログラムを、日本語、韓国語、中国語、英語の四カ国語でオンライン展開した。これは、西洋音楽の歴史と東アジアとの交差から、ベートーヴェン生誕二百五十年までにわたる時間を背景に置きつつ、クラス登録の大学院生・学生による作曲と演奏と研究を発表するものであり、大学が創立された一八八〇年に至るまでの西洋音楽の歴史から二〇二三年の学舎京都駅前移転に至るまでのそれぞれの時期に、それぞれの学舎で誕生した音楽を収録し、インターネット配信を通じて可視化可聴化させたものである〔表1-3〕。

これらのうち、表2の二〇二一年二月末、表3の三月末にオンラインフェスティバルで公開されたプログラムは、ほぼすべて大学構内での国際現代音楽祭における、世界初演・日本初演・京都初演された女性作曲家による

作品群である。これらの世界各地日本各地そして本学の学生諸氏である女性作曲家達の各作品を初演したのは、同時代コンテンポラルアンサンブル、そして在学生卒業生修了生達である。大学創立百四十周年のオンラインフェスティバル内に設置した研究室演奏記録アーカイヴとリサーチプレゼンテーションの収録研究を用いたプログラミング研究により、男女の作曲家作品数を同数にまでそろえたプレゼンテーションを、ささやかながら一地域の一女性教員の研究室から公開できたことを、心より感謝申し上げる次第である。

新たな一歩

新年度二〇二一年度は、作曲専攻指揮専攻クラスでの楽曲分析研究曲目を、特に世界の女性作曲家作品に限定して展開させることとした。おりしも作曲・指揮専攻への新たな入学生は、定員四名のうち全員が男性である。約七十年にわたる音楽学部と大学院音楽研究科の、作曲指揮専攻学生に限った男女比は、ほぼ【二対一】であ

作曲年・初演年	作曲家	作品名	演奏者	演奏会	
3世紀-	クリスティアン・リンドベルイ [1958-]	グレゴリオ聖歌による変奏曲	トロンボーン：奥真美 [院1]	2020b	
17世紀	尺八古典本曲	古伝楽籠	尺八：寄田真見乃		
1782	ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン [1770-1827]	ある少女の描写	テノール：奥本凱哉 [院1] ピアノ：和田藍里 [院1]		
1795	ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン [1770-1827]	君を愛す	テノール：佐々木涼輔 [院2] ピアノ：和田藍里 [院1]		
1798-99	ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン [1770-1827]	アダージョ・カンタービレ [悲愴ソナタ第2楽章]	ピアノ：仲吉愛里 [院1]		
1810		三つの歌	アルト：柚木玲衣加 [院1] ピアノ：和田藍里 [院1]		
19C-1808	フランツ・リスト [1881-1886] ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン [1770-1827]	交響曲第6番第5楽章	ピアノ：作野朋果 [院1]		
20世紀	呂文成 [1898-1981]	平湖秋月	ピアノ：楊開雯 [院1]		
1954	池内友次郎 [1906-1991]	ピアノのためのソナチネ	ピアノ：藤井夢音 [院1]		
1972	安部幸明 [1911-2006]	こどものための3つのソナチネ	ピアノ：大塚昭花 [院2]		
1975	ヨンギ・パクパーン [1945-]	ドライザムの歌	フルート：花野美咲 [院1]		
1984	中田喜直 [1923-2000]	変奏的練習曲	ピアノ：宮國香葉 [院1]		
1986	浅田美紀 [熊谷美紀] [1963-]	木管五重奏曲	フルート：俵啓乃 [3] オーボエ：大上穂花 [3] クラリネット：十河優花 [4] ホルン：江口優世 [4] ファゴット：児玉桃歌 [4]		
2013	朴実 [1944-]	한 han	ソプラノ：村辺恵奈 オーボエ：藤原博司 韓国伝統楽器 [杖鼓]：朴哲 韓国伝統楽器 [鉦]：朴実		2013b
2013	岡田加津子 [1962-]	Open the Gate	箏：福原左和子 打楽器：岡田加津子 映像：中井友路 [院2]		2014a
2013	中村典子 [1965-]	伊福 inspirare	フルート：森本英希	2020b	
2015	金スヒョン [1985-]	秋香	ヴァイオリン1：藤田恵 [院1] ヴァイオリン2：三上さくら [院2] ヴィオラ：田中希 [院2] チェロ：塚本ひらき [院1]		
2016	伊藤慶佑 [1994-]	internodes	フルート：橋本岳人		
2017	酒井健治 [1977-]	wavering	三味線：本條秀慈郎		

〔表1-1〕 オンラインフェスティバル 時の川辺《学舎より》伝統と創造の奥II III
オンラインアップロード期間：2020年11月22日、12月26日、2021年1月4-8日

作曲年・初演年	作曲者	作品名	演奏者	演奏会
1914	リリー・ブーランジェ [1893-1918]	行列	ピアノ：金田仁美 振付・舞踊：中村美佳	2016b
1975	ヨンギ・ノクパーン [1945-]	ドライザムの歌 (京都初演)	フルート：花野美咲 [院1]	2020a
1983	藤井園子 [1940-2018]	マリオネット	あうろすフルートあんさんぶる ディレクター：白石孝子 コンサートマスター：末原諭宣 フルートソロ：太田彩 ピッコロ：虎谷律子 フルート：新井多佳子、井伊亮子、今井章子、池田みゆき、石元みずず、宇高彩子、大久保香、大嶋義実、大西敬子、奥田律、菊本愛、木村奈美、黒田由樹、小寺理左、斎藤智枝、白水裕憲、中川亜希子、長井茅乃、長崎千恵、橋本恵美、橋本有佳、福原直子、三宅由紀、宮名利育、山城麻貴、山本裕香子 アルトフルート：今給黎麻紀、田中幸子、中野幸代、村田四郎、山田正子 バスフルート：粟辻泰史、尾形真理子、坪井由紀、森本英希	1995
1986	浅田美紀 [熊谷美紀] [1963-]	木管五重奏曲	フルート：俵啓乃 [3] オーボエ：大上穂花 [3] クラリネット：十河優花 [4] ホルン：江口優世 [4] ファゴット：児玉桃歌 [4]	2020b
1987	櫻井ゆかり [1961-]	あなたの夢を見ました (京都初演)	クラリネット：平川奈津美 [院2]	2017b
2011	ジェシカ・チョウ [朱嘉寶] [1987-]	五つの小品 (日本初演)	ピアノ：ジェシカ・チョウ [朱嘉寶]	2015a
2012	大慈弥恵麻 [1961-]	線香花火～箏独奏のための～	箏：渡邊香澄	2012
2014	マオ・ツー [毛竹] [1981-]	独夜鳴琴 古箏とアンサンブルの協奏曲 (世界初演)	古箏：チャン・ティンティン [張婷婷] フルート：田呈媛 ヴァイオリン1：中村公俊 ヴァイオリン2：澤田知栄子 ヴィオラ：岡田真美 チェロ：大西泰徳 コントラバス：赤松美幸 指揮：作曲者	2014a
2017	藤家溪子 [1963-]	オフィーリア漂う (世界初演)	ヴァイオリン：水野万裕里 箏唄：中川佳代子 古箏：戴茜 十七絃：麻植美弥子	2017a
2018	リャオ・ワンティン [廖婉婷] [1988-]	映梢 (世界初演)	リャオ・ワンティン [廖婉婷] [M1]	2018a
2018	池内奏音 [1997-]	おとにきく (世界初演)	藤居知佳子 [M1] 矢野百華 [M1]	2018b
2020	作野朋果 [1997-]	メロディー (世界初演)	ピアノ：作野朋果 [M1]	2020a

[表2] オンラインフェスティバル 時の川辺《学舎より》伝統と創造の奥I II III α
オンラインアップロード期間：2021年2月28日

作曲年・初演年	作曲者	作品名	演奏者	演奏会
2018	アンヌシュ・ハンヌヴォルト [1996-]	七青山隠映 (世界初演)	箏：横山佳世子 ソプラノ：原田菜奈 [院1] メゾソプラノ：藤居知佳子 [院1] バリトン：浦方郷成 [院2]、 廣田雅亮 [院1] 指揮：作曲者	2018b
2019	朴実 [1944-]	한풀이 hamp'uri (世界初演)	ソプラノ：北村柚起恵 フルート：朴優栄 フルート：後藤田裕仁子 [4] ピアノ：朴実 杖鼓：朴哲	2019a
2020	名田卓麻 [1996-]	divo (世界初演)	エレクトロニクス：名田卓麻 [2]	2020b
2020	山田周 [2000-]	Parallel2020 (世界初演)	エレクトロニクス：山田周 [3]	
2020	ディ・カプア&マッツッチ=橋爪皓佐 [1984-]	オー・ソレ・ミオ (編曲初演)	帝塚山学園ギター・マンドリンクラブ (顧問：小林奈央子先生)	

[表1-2] オンラインフェスティバル 時の川辺《学舎より》伝統と創造の奥I II III
オンラインアップロード期間：2020年11月22日、12月26日、2021年1月4-8日

音楽祭・演奏会等略号

- 2020b：オンラインフェスティバル時の川辺《学舎より》伝統と創造の奥I II III 2020
- 2020a：オンラインフェスティバルうたがきこえる時の川辺アジアの管絃の現在
- 2019b：あわいの翼 国際現代音楽祭アジアの管絃の現在・大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル
- 2019a：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2019《滔響》[移転整備プレ事業]
- 2018d：ネオカルテットコンポジションレクチャー 弦楽四重奏の新しい可能性
- 2018c：本條秀慈郎三味線レクチャーコンサート2018
- 2018b：創造のためのリサーチプレゼンテーション2018《日本語の歌 母国語の歌》
- 2018a：大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル2018
- 2017c：共響 東アジア文化都市長沙 [中国] 大邱 [韓国] 京都 [日本] 2017
- 2017b：アジアの音舞の現在2017《如聲》
- 2017a：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2017《観聲》
- 2016b：アジアの音舞の現在2016《潮象》往還の聲 ゆきかふこゑ
- 2016a：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2016
- 2015b：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2015《乗り越える聲》
- 2015a：西村彰洋・孫工恵嗣オルタナティブリサイタル2015
- 2014b：ザルツブルグ・モーツァルテウム大学×京都市立芸術大学交流演奏会
- 2014a：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2014
- 2013b：国際現代音楽祭アジアの管絃の現在2013
- 2013a：クラウディオ・ビルクホルツリサイタル ウェストジャパントゥア
- 2012：国際現代音楽祭アジアの箏の現在2012
- 1995：あうろすフルートあんさんぶる《風の忘れもの》

作曲年・初演年	作曲者	作品名	演奏者	演奏会
2003	チチュン=チスン・リー [李志純]	点・線・面 (日本初演)	古箏：クオミンチン [郭岷勳] 指揮：高昌帥 フルート：田呈媛 クラリネット：伊藤咲代子 ファゴット：中川日出鷹 打楽器：上中あさみ ヴァイオリン1：中村公俊 ヴァイオリン2：澤田知栄子 ヴィオラ：岡田真実 チェロ：大西泰徳 コントラバス：赤松美幸	2014a
2007	クラウディア・ビルクホルツ	ナンカキイロイ チョットミドリ (日本初演)	エレクトロニクス：クラウディア・ビルクホルツ エレクトロニクスオペレーション：清水慶彦、山口友寛	2013a
2011	アロナ・エプシュタイン	雪 (日本初演)	指揮：タウム・カルニ vocal ensemble clumusica 奥田聖子、丸山晃子、村辺恵奈、中原加奈、片山千聖、瀬戸口文乃、矢守渚奈子、佐々木ひろ子、薦谷明夫、池田真己、井上元気、中山智樹、菊田義典、落合庸平、大井卓也、宮尾和真	2015a
2012	南川弥生	幻月 (世界初演)	箏：平田紀子、渡辺香澄	2012
2012	多田里紗	木	ソプラノ：小濱妙美 ピアノ：ゲレオン・クライナー	2014b
2013	諸橋玲子	おとなひ II	鍵盤ハーモニカ：西村彰洋、小嶋稜 [4]、伊藤慶佑 [5]	2016a
2013	フミエ・シキチ=シャーライ	King, Kong, Kang! (世界初演)	トイピアノ：クラウディア・ビルクホルツ	2013a
2013	池田真沙子	スウィフトウインクル (世界初演)	トイピアノ：西村彰洋	2015b
2017	ジソン・イム [林志宣]	希望は羽のある小鳥 (ピアノ協奏曲版、世界初演)	ピアノ：森本美帆 指揮：高昌帥 ヴァイオリン1：中村公俊、水野万裕里、柳原史佳 [4] ヴァイオリン2：古味亜紀、江口純子、大藪英子 ヴィオラ：南條聖子、三上さくら [3]、木田奏帆 [2] チェロ：小高睦、孫工恵嗣、西村まなみ コントラバス：古味寛康、池田源輝 [4] マリンバ：上中あさみ	2017c
2018	ゴウン・キム	線・質感 (日本初演)	ネオカルテット：カロリナ・ピアトコヴスカ=ノヴィツカ、パヴェル・カピカ、ミヒャエル・マルキエヴィツ、クリストフ・パヴロヴスキ	2018d
2019	影近舞帆 [4]	これほど空があをくて (世界初演)	ソプラノ：小林奈里 [4] ピアノ：出口青空 [M2]	2019b
2020	樽家千晴 [3]	身近な風景 (世界初演)	樽家千晴 [3] (ミュージックコンクレート)	2020a

[表3] オンラインフェスティバル時の川辺《学舎より》伝統と創造の奥I II III α 2
オンラインアップロード期間：2021年3月31日

る。一方、音楽学部・音楽研究科の在学生男女比は、ほぼ【一対三】と圧倒的に女性が多い。これは演奏を学び、演奏に従事する女性が多い、ということを示している。それが、気づけば数年のうちに、作曲指揮専攻在学生の男女比は、ちょうど正反対の【三対一】にまで、非常に男性が多くなっていったのである。

西洋音楽の古典期よりほぼ男性作曲家によって形成されているクラシック音楽は、男性の人生のテクスチュア・ライフイベントから創造された作品世界が反映された教育が行われている、ということになる。それで、相互作用として、女性の人生のライフイベントが作品テクスチュアに顕れている女性作曲家の作品構築について、全員が男性であった作曲指揮専攻の新入生の楽曲分析クラスより講じることとした。これは、文化としての新たな邂逅への展開であろう。

筆者の学生時代に書かれた、後に世界デビュー作となる筆者の作品は、サンフンシスコ歌劇場での舞踊のための、声とピアノと打楽器のための約半時間近い長さの近現代史を背負ったトリオであった。

それは長い道程の始まりであった。筆者は卒業年度に

男女雇用機会均等法が施行された世代である。表現のために進学を決め、そこで作家としての自身の表現を得、教育研究に進むこととなったのは、先に結婚した妹と生まれた姪達の存在で共有されるリアリティから、結果的に自身は結婚出産のライフイベントを選ばず、芸術が支える修道への方向へ進んだということになる。

社会的諸問題に取り組むことを作曲を通して志した筆者は、東日本のかつ首都圏の文化の女性たちの選択、結婚出産と創造を双方選ぶ文化的選択とは少し異なる選択をした。詳述すれば、戦後二十年に関西以西・非大都市圏に生まれた女性の、当時の社会的慣習、地域性としては一般的なものであったが、自身以外の教え子達に私と同じようにしてもらいたいと考えている訳ではなく、現にそうしてもいない。

四十年前、あらたな沓掛学舎へと入学した一学年上の作曲指揮専攻学生は全員が作曲専攻で、卒業年度が男女雇用機会均等法施行一年前にあたり、男女の雇用機会が均等でない最後の年である。その四名は全員が女性であり、この年度の作曲専攻卒業生四名全員が女性であった。卒業後の進路は、著名電子楽器企業、画廊経営、大学音

楽教授職二名で、音楽企業研究、芸術拠点経営、音楽研究教育と、専門活動領域にあるといえる。これらの事項を、本年度二〇二一年の作曲指揮専攻入学生四名が全員男性であることとの対照的エピソードとして、ここに記しておく。

テクスチュアミニアチュール

テクスチュアミニアチュールについて述べる。これは独自の織地、質感のテクスチュアを、時間的に凝縮させた一分間の時間的雛型の形成で、本番仕様舞台での録音録画を行うことで、他者の耳によるリアリティを確かめつつ、作品制作そして演奏の向上を図るものである。

このテクスチュアミニアチュールを、四名の男性の作曲指揮専攻新入生を含む一、二回生の作曲指揮専攻のクラスで、カルテット（四重奏）・トリオ（三重奏）で行う。そのための楽曲の分析的研究の、独自の表現の追求のための参照研究対象を《世界各地の女性作曲家》に限ってプログラムし、女性の人生のライフイベントからの構築の独自性を読み取り、自身の地点・時点まで

シームレスに走査することで、構築の根本的な差異を解説する。

これらは同時に演奏専攻学生にとつての、管打楽によるトリオ・カルテットの四重奏・三重奏形態、大学院弦楽一、二回生による四重奏形態など種々の時間形成の実演収録ストウーディオ研究も兼ねている。

観察楽曲を、作曲者指揮者として読み解き、自身の新たなテクスチュアを分析される側へと立たせ、また新たなテクスチュアを分析し生み出す側に立つ。やがて総体となる個の、個としての創造への探求を通して世界の諸問題に取り組み、自身のテクスチュアの自身からの送出を通して、新たな視点・聴点を自分を含むすべての世界に届けることを意識する。

今回のラボの主体は大学院一、二回生の弦楽四重奏、そして学部一回生より四回生までが揃った同族楽器による管楽四重奏、木質鍵盤打楽器一と金属鍵盤打楽器二による打楽器三重奏という、三種の同族楽器によるアンサンブルである。

五名の作曲作品の一分間の雛型の試演を通して、各々独自のテクスチュアを完成させてゆく。自らのテクス

チュアを一分間（六十秒）に限定、各自の音構成原理の探究の記譜から、記譜と演奏の関係性、必要な表現への調整を演奏専攻大学院生・学生の様々な舞台での本番同様の実演から感受し、音楽的進行、差異への気付きから、送出に作曲者自身が指揮に加わり、指揮専攻学生も演奏に加わる。また相互作用として、指揮専攻学生も、言語と響きをもって作曲作品を形成し、表現を問う。

弦楽四重奏テクスチュアミニアチュールに参加の作曲者は、基本のシューボックス型講堂と、循環的音響の大学院会館ホール of 円柱型の双方で、リハーサル・収録の差異を含んだ体験を自作テクスチュアミニアチュールを通して得ることで、各々造り手として立体的な奥行の宇宙を得ることとなる。

収録の結果からも、各々の音楽言語への基盤の質感を一層確かめ、独自の管弦楽構築の雛型へと進む。大学院弦楽専攻五名によるカルテットラボでの参照曲目研究においても、有機的構築を深めた収録研究で、世界各地の女性作曲家作品の表現をさらに一層深化させる。

なお、作家世界を構築して国際的に活動する若い世代の女性作曲家と男性作曲家を一名ずつ選び、七月と十月

に一、二回生の楽曲分析クラスでそれぞれオンラインレクチャーを依頼した。ソウル在住のピョンドア氏は東京藝術大学に研究留学された経験があり、ポーランドからの弦楽四重奏曲委嘱に応えて描かれた深い作品世界の構築を、ドイツ留学のさきがけとなった韓国の女性作家像を通して、学生達に日本語で直接話して頂くことができ幸いであった。音楽祭での女性達で構成されたポーランドの弦楽四重奏団の演奏は深い共感に満ちた劇的なものであった。十月の岡本伸介氏は昨年のバルトクワールドコンペティション優勝の工学博士課程在籍の作曲家であり、本拠の、また作品世界の岡山県玉野市よりオンラインでつないだ。レクチャー曲の優勝作品が弦楽四重奏部門課題曲となったため、様々な国籍地域の弦楽四重奏団により選択され、弦楽四重奏部門本選当日のライブ進行のコンペティションサイトで、日本の弦楽四重奏団のブダペストでの演奏をほぼリアルタイムで聴取できた。

地の地平

コロナ状況下二年目の二〇二一年度前期には、前号

『COMPOST vol.2』寄稿の「時の川辺《学舎より》―伝統と創造の奥」定点観測―東アジア日本京都西京大枝杏掛より」と対になる音楽学部紀要『ハルモニア』寄稿の「地の地平―道程百五十年」の結びから、テーマを選定し、『地の地平』をフェスティバルテーマに、七月二十三日―二十七日にオンラインフェスティバルを期間限定公開した。コロナ禍下、約一万回にサイト視聴数が増えた。本年度の収録研究については後期収録を含めた研究室WEB上で詳細をご覧いただくとして、七月時の広報はインクラス的に音楽学部教員学生向けとした。

研究室WEBでの研究プロダクツのプラットフォーム構築では、世界と地域、地域と世界の往還の雛型を目指している。インクラスのオンラインフェスティバルによるプラットフォーム整備・段階的連携の基盤的推進とここからの飛翔に向けて、今年度は研究対象曲目を世界の女性作曲家作品に限定することで新たな創造へと深め、各々の【個としての深化】を、個々の雛型形成のテクスチュアミニアチュールを通して、あらゆる領域に広げてゆく。後期合同収録では、トリオカルテットラボからオーケストラリサーチストウーディオを形成した。

。十二月十八日に作曲指揮専攻一、二回生と声楽専攻大学院生による歌管弦楽収録、十九日に指揮専攻二回生によるベートーヴェン交響曲第八番、二十一日と二十二日に作曲指揮専攻一、二回生の管弦楽テクスチュアミニアチュール、指揮専攻三回生のベートーヴェン交響曲第七番と、前期延期の協奏曲の円筒形配置とシューボックス型配置の同曲二地点比較を含むオーケストラリサーチストウーディオ、ソロストウーディオを形成することができた。詳細は研究室WEBを参照いただきたい。

かさねのむすびの時空に

再び記す。国際現代音楽祭《アジアの管絃の現在》からのラインナップとなるこれら世界各地からクラスに至る作曲家群像の収録音源によるプログラミングの、数百に及ぶ初演上演音源からの女性作曲家群像が、歴史のそれぞれの【個の深化】の連続がいまこ且つ日常のあらゆる場所で響き、楽堂を、大学を、地点の歌の交響する地球市民の広場の基点としてゆく。

男性作曲家達が少女達とその母達祖母達を歌わせ、踊

十数年前京都へ引き、各地で筆者のデュオを上演頂き、シュトックハウゼンやサーリアホ作品のフルートで知られるカミラ・ホイテング氏を、二〇一八年の音楽祭での愛知県立芸術大学の小林聡氏のフルート協奏曲上演に招いたおり、大阪地震の発生で音楽祭が延期となった。半年後の開催時にはホイテング氏はニューヨークに渡っていた。そこで、すべての独奏を近年卒業・院修了者とし、鎌田邦裕氏独奏の協奏曲収録を始めとして、全てを私達による上演に置き換えた。京都市立芸術大学への留学生達をも含む私達のみ演奏によって音楽祭を成功裏に開催できたことは近年生々しい記憶である。

オーケストラとその表現が、あらゆる差異のある存在間のコミュニケーションを促し、相互理解の乗り物となるよう、コロナ状況を乗り越え、その存在を一層深めてゆけるよう響くことを祈っている。

本年度プログラミングの特性は、前期に歌管弦楽と弦楽と管楽でのアンサンブル、後期にテクスチュアミニアチュールインクラスプレゼンテーションとオンラインフェスティバル《地の地平》を総合した地点の協奏と交響の《伝統と創造―往還のとき》のオンライン展開であ

らせ、いつか社会的作り手としたのである。ゆえに女性作曲家達が祖父達父達とその少年達を歌わせ、踊らせ、造り手とすると感じている。

筆者の通算十二年の京都芸術センター企画運営の委員機能から、研究室拠点の修士課程博士課程大学院生教員により始まったensemble clunisiaでの、学部生、卒業修了演奏者、作曲家、研究者陣、招聘芸術家陣を伴う総合リサーチプレゼンテーションも、いつしか通算四十回を超えている。clunisiaが地域のアンサンブルメンバーの歴史形成機能につながるコンポーザーコンペティション形成を行なってきた中にも、今回のコロナ状況の社会的諸問題を解くムーブメント、ふるまいのコレオグラフィのコンペティション形成は、オンラインクラスでの準備とオーケストラ対面収録の展開的継続のための幾度とない書き換えをしながら、コロナ状況下でのクラスメンバーのそれぞれの個と総体としての有機的構造体にかかわる調整が続いている。ここに、長く市民の音楽への眼差しをそいでこられた京都芸術センター前館長・京都大学人文研の富永茂樹先生の御逝去が伝えられた。祈りと深い感謝と共に、これら創造による深化があ

らゆる地点で常態化することを祈り、地球の地域の有機的構造体が物語る機能の一層の高まりのひとつたらんと、伝統と創造、地域とクラスの対位法を深めつつ、歴史の

それぞれの【個の深化】の連繋がいまこ且つ日常のあらゆる時と場に響き、楽堂を、大学を、地点の歌の交響する地球市民の広場の基点とするのである。

注

❖ 1 中村研究室ウェブサイト
<https://www.kcuu.ac.jp/professors/nakamura-noriko/>
<https://nakamura96.hatenablog.com/>

「絵具に問う」プロジェクト報告

京都市立芸術大学芸術資料館所蔵の中国明代絵画に使用された白色顔料

—— 画材の変遷の解明に向けたアーカイブ

王杰・高林弘実・竹浪遠・棚橋映水

1. はじめに

芸術資源研究センターの重点研究「絵具に問う」プロジェクト（プロジェクトリーダー・高林弘実）は、二〇一九年度より三年計画で芸術資料館所蔵作品を中心に保存修復専攻における調査データをアーカイブすることを目指している。すでに明治―大正期の卒業作品群七十点余りについて、主に岩絵具の化学組成の分析を目的とした調査を行い、アーカイブ化を進めてきた。昨年度には、芸術資料館に所蔵されている中国絵画約三十点を紹介する企画展が行われ、この機会に、中国絵画作品

にも注目し、白色顔料の調査を行った。

なぜ白色顔料に注目したのかというと、史書や画論の記載では中国絵画に使用された主な白色顔料には、白土、鉛白、胡粉があるが、中国絵画の掛軸など鑑賞絵画に関する科学調査では、鉛白が使用されているとの報告がある一方で、白土や胡粉の使用例が見当たらないことにある。日本でも鎌倉時代以前には、白土、鉛白が使用されていたが、室町から江戸初期にかけて胡粉へ転換していったと推測されているのは対照的である。また、中国絵画の材料研究は石窟壁画や墓室壁画では行われているが、より現存数も多い掛軸や卷子など絹・紙に描かれ



1. (No.1)



2. (No.2)



3. (No.3)

[図1] No.1《花鳥図》伝辺文進筆 明時代(15世紀)、絹本着色、軸装、縦40.5×横71.0cm
画面左上に「怡情動植」、「辺氏文進」の印が押されている。辺文進は、字は景昭といい、沙泉(福建省)の出身で、永樂朝(1403~24)から宣徳朝(1426~35)にかけて画院で活躍した花鳥画家である。本図は同時代の模写的作品と思われる。

[図2] No.2《花鳥図》作者不詳 明時代(16世紀)、絹本着色、軸装、縦155.0×横94.2cm
大岩の周囲に長尾雉のつがいがあり、木屋の樹幹には啄木鳥が、枝上には灰褐色の鳥が止まる。岩と幹の描法には、明中期の宮廷画家の呂紀の影響が顕著である。図様は複雑さを留めているが、細部描写は形式化が進んでおり、制作時期は16世紀半ばまで下がると思われる。

[図3] No.3《花鳥図》作者不詳 明時代(16~17世紀)、絹本着色、軸装、縦179.0×横102.8cm
日本での伝来を示す古箱の題では、浙派の祖の戴進の筆とするが、画風は呂紀以降の構図、皴法を示す。ただし、細部の表現に簡素化が目立ち、制作時期は明後期まで下がると思われる。

た作品の調査はこれからというのが実情であり、本研究はそれを解明していくための一歩としたい。

2. 研究対象と方法

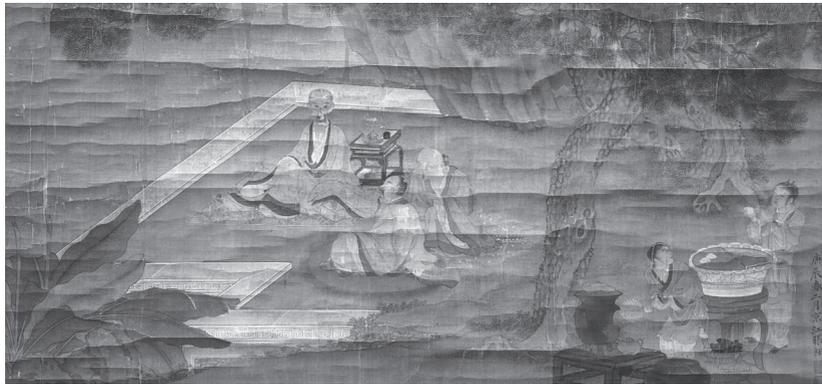
本研究では、企画展に紹介された約三十点のうち、白色顔料が明瞭に使用されている八点を選択した「図1-8」。いずれも明時代(一三六八-一六四四)の作品で(便宜的に制作年代順にNo.1~No.8と番号を付す)、画絹の上に描かれ、掛軸に表装されている。No.1からNo.5までは花鳥画、No.6からNo.8にかけては人物画(山水を背景に人物を描いたものを含む)である。明時代の絵画は前半と後半で画風の系統がはっきりと分かれているのが特徴で、前期には職業画家系の浙派(浙江派)、後期には文人画家系の呉派(蘇州派)が中心となった。今回の調査件数は十分に満たないが花鳥画・人物画ともに双方の画系が含まれている。白色顔料が使用されている部分や塗りかたなども様々である。

以下、研究および調査の方法について述べる。まず、中国絵画に主に用いられている白色顔料の化学組成を

みると、白土は化学的には珪酸塩化合物である。鉛白は鉛やその化合物から合成される顔料で、塩基性炭酸鉛($\text{Pb}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$)を主成分とする。胡粉は、貝殻を細かく砕いて顔料にしたもので、化学的には炭酸カルシウム(CaCO_3)である。これらの白色顔料は、いずれも粒子が細かい白色の材料であるため、作品に使用されて時間が経つと色や質感から目視で種類の判別はしづらいが、互いに化学組成が異なることに着目して科学調査から判別することは可能である。本研究では、元素分析の一手法である蛍光X線分光分析(以下、XRF)を行った。XRFは調査対象にX線を照射することで対象から放出される蛍光X線のエネルギーあるいは波長から元素を同定する。対象が受ける影響はほとんどないため、非破壊的な分析法として絵画調査にも普及している手法である。調査は、まず作品を壁に掛け、目視で白色の絵具が使用されていると考えられる箇所をピックアップした。絹本作品では単に表面から白の絵具として塗るだけでなく、画絹の裏側から「裏彩色」が塗られている可能性もあるため、デジタル顕微鏡で観察・撮影し、その上でXRFの測定を行った。さらに作品の基本的情報を記録するた



7. (No.7)



8. (No.8)

〔図7〕 No.7《採蓮図》仇英（印） 明時代（16～17世紀）、絹本着色、軸装、縦29.0×横59.4cm

仇英（1494頃～1552）は、蘇州で活躍した職業画家で、人物画の名手として知られる。本図はその仕女図の系統を引いた模本で、図様の共通する類作から元は四季を描いた図巻の夏の場面と判断される。文政六年（1823）の箱書があり、江戸時代には日本にもたらされていたことが分かる。

〔図8〕 No.8《高士談道図》張翊筆 明時代・崇禎13年（1640）か、絹本着色、軸装、縦33.4×横70.0cm

画面右下に「庚辰春二月、京江張翊」の落款があり、京江（江蘇省）出身の逸伝の画家の作と分かる。本図のやや奇異な人物表現と温雅な作風から、明末の制作と考えられる。



4. (No.4)



5. (No.5)



6. (No.6)

〔図4〕 No.4《花鳥図》作者不詳 明時代（16～17世紀）、絹本着色、軸装、縦166.5×横95.2cm

大岩と大樹の組み合わせによる華麗な画面構成は、明代院体花鳥画の呂紀の系統を引いているが、小禽の羽毛の青色が強調され写実から乖離する傾向は、明後期の制作であることを示している。

〔図5〕 No.5《歲寒二雅図》王中立筆 明・万曆35年（1607）、絹本着色、軸装、縦133.5×横68.0cm

王中立は、呉県（蘇州）の出身で、呉派風の花鳥画を得意とした。寒さの中で咲く梅の古木と水仙に奇岩、小禽を描いており、いずれも呉派らしい大らかな表現である。田能村直入旧蔵資料。

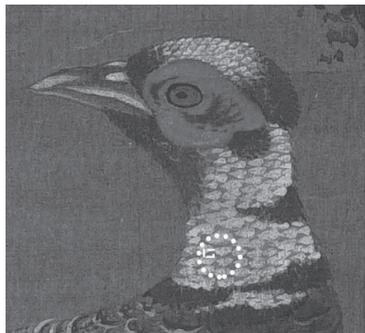
〔図6〕 No.6《漁夫図》作者不詳 明時代（15世紀）、絹本着色、軸装、縦39.4×横70.9cm

画面の左に落款があるが不明瞭で判読できない。古箱の箱書きでは南宋の夏珪筆とされるが、より粗放な筆墨から、明代浙派の作と判断される。

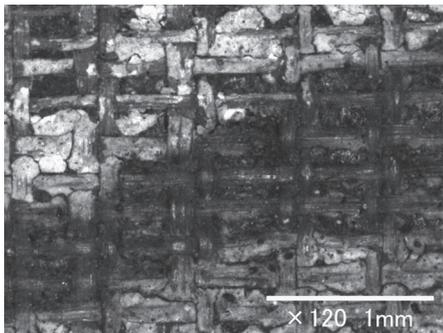
ているため、白い点は表から描かれたとわかる。一方、点と点の間には絹糸にも糸と糸の間の目の部分にも絵具は観察されていないため、首全体に裏彩色を塗るような工程はなかったのではないかと考えられる。

本図は明代中期の花鳥画の大家・呂紀の画風影響を受けているが、呂紀真筆とされる《四季花鳥図》（東京国立博物館蔵）では鳥の体部には裏彩色が用いられ、さらには表からも彩色を加えることで量感とともに羽毛の柔らかい風合いを効果的に表現しているのに対して、本図は花・鳥の表現ともに描写の形式化が顕著である。裏彩色が省略された可能性があることも、それに対応する工程の省略とみられる。呂紀系の作品は多数現存しており、その様式分析が課題となっているが、今回の結果は裏彩色の有無もまた重要な注目点となることを示すものである。

次に、No.4《花鳥図》は、岩、桃の樹、牡丹、金鶏のつがいなどが描かれ、このうち牡丹は赤、白、黄色など様々な色の花をつけ、白色の絵具が多く使用されている〔図4〕。画面右よりの赤紫色を呈する牡丹の花弁は、花の内側から外側に向かって濃い赤紫色から白色へと暈し



〔図9〕No.2 雉の頭から首の拡大写真



〔図10〕雉の首の顕微鏡写真

め、可視光線撮影、赤外線撮影、紫外線蛍光撮影も行った。また、作品の保存状態に関する調査も作成した。

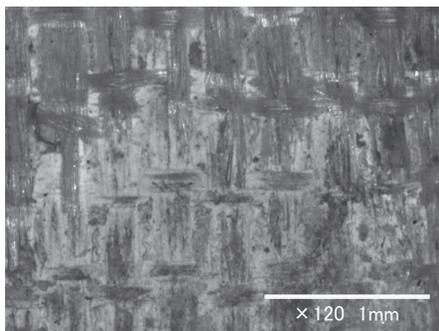
3. 白色顔料を用いた表現

白色を用いた表現は画家の作画意図、様式の解明にもつながるため、八点の作品の白色の絵具がどのモチーフにどのように使用されているかを観察した。調査作品の中から特に興味深いデータが得られた箇所について、花鳥画から二箇所、人物画から三箇所の計五箇所を以下に紹介する。

まず、花鳥画の観察結果から述べる。はじめに、No.2《花鳥図》は大きな岩の周囲に秋の菊と木屋が咲き、岩の上には大陸産の長尾雉の雄が立ち、下には雌も見える〔図2〕。このうち雄雉に着目すると、くちばし、頭および首に白い彩色が観察され、頭頂と首では羽毛を鱗片のような白い点を少し間隔を開けて並べて描いている〔図9〕。図9に四角で囲った二つの点が隣接する部分を顕微鏡で撮影したのが図10である。図の左上および右下は点を描いた白色の絵具であり、絵具は絹糸の上に付着し

ており、花卉の外縁は最も白くみえる〔図11〕。花卉の白い部分と赤紫色の部分で隣接する部分（図11の点線の丸）を更に拡大撮影してみると〔図12〕、花卉の内側の部分には濃い赤紫色の物質が観察されるが、ところどころに白い部分もある。この赤紫色の部分をも更に観察するため、図12に点線の四角で囲った部分を顕微鏡撮影した〔図13〕。図13で絹糸を観察すると、十字形に囲った部分では絹糸が欠失している。このほか、丸で囲った部分は経糸と緯糸の交差する箇所であるが、上に重なった糸のみが欠失している。この交差部では糸は経年で黄変したような淡褐色をしているが、それ以外の部分の糸は赤紫色に染まっている。次に絵具を観察すると、前述の雉の首の顕微鏡写真〔図10〕では、糸全体に白色の絵具が付着していたのと比較すると、図13の糸の上にはそのような絵具はない。一方、絹目は絵具で埋まっており、十字形に囲った絹糸が欠失している部分でも絵具が観察される。絵具の表層は赤紫色あるいは白色を呈しているが、赤紫色を呈しているのは絵具のごく表層である。

これらの観察から、図12の花弁の内側でところどころに白い部分が観察されるのは、白色の絵具が画絹の裏に

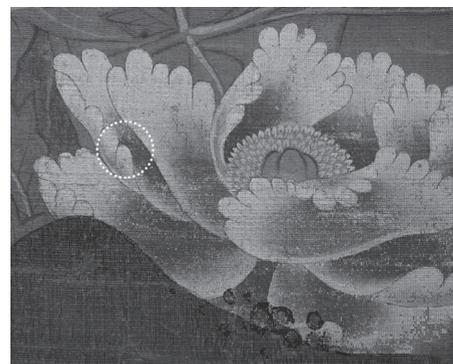


[図15] 目の周囲の顕微鏡写真

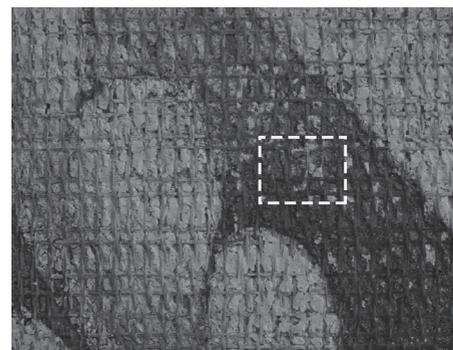


[図14] No.8 高士の顔の拡大写真

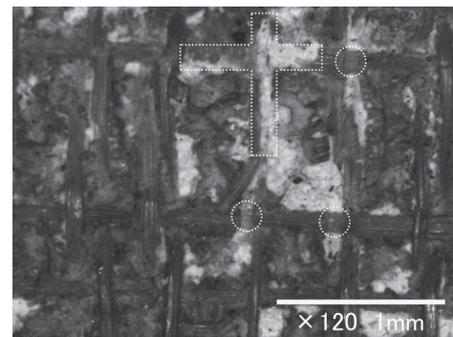
塗られ、赤紫色の絵具が表に量されているため、糸が欠失したり、表層の赤紫色の絵具が欠損した部分では白い裏彩色が露出しているためと考えられる。さらに図12で花卉の外縁に着目すると、ここでは絹糸の上に白色の絵具がのっており、表側から白色の絵具が塗られていることが確認できる。外縁では表側に絵具があるため、裏の様子は観察できないが、花卉にはおそらく全体に白で裏彩色がなされ、表側からは外縁近くには量感を強調する



[図11] No.4 牡丹の花の拡大写真



[図12] 牡丹の花弁の部分拡大写真



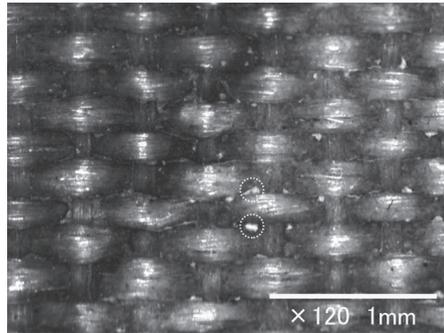
[図13] 牡丹の花弁の顕微鏡写真

ために再度白色を施し、中央近くには赤紫色の絵具を量していると考えられる。

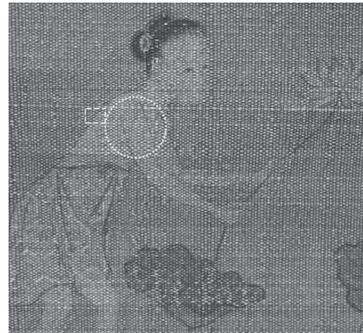
本図も画風的にはNo.2と同様に呂紀系の花鳥画作例に属するが、時期は明後期まで下がるとみられる。この時期にも使用例がまま見られる糸が細く隙間の多い画絹が使用されており、そのため画絹が損傷しやすく裏彩色が露出しやすくなっているのが特徴となっている。

続いて人物画である。No.8《高士談道図》は、縁石で

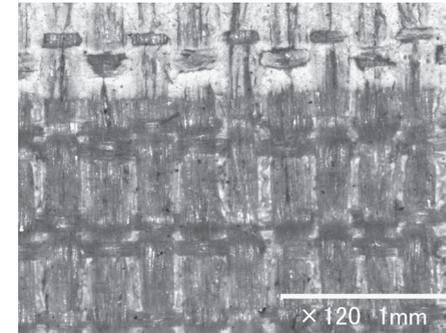
囲われた庭先の松の下に三人の高士が毛氈や鹿皮を敷いて座しており、画面の右隅では童子の一人が風炉で湯を沸かして茶の支度をし、もう一人が茶器を拭いている。作品の保存状態を全図で確認すると、多数の折れが観察されるほか、彩色が損傷している箇所が多くある〔図8〕。ここでは彩色の損傷部において技法を観察した例として、三人の高士のうち手前に座っている高士の頭部〔図14〕を示す。図14では、高士の額やこめかみの肌の色は明るい黄味がかった橙色をしているが、目の下方の色はそれより明るく、白い部分が観察される。目の下方とそれ以外の部分で色が違う理由を明らかにするため、橙色の部分と白い部分の境界で顕微鏡写真を撮影した〔図15〕。まず、図15の上方は目視で橙色を呈している部分で、光沢があり黄みを帯びる絹糸が観察され、糸の全体に絵具が付着しているような様子は確認されない。糸と糸の間には絵具が見え、絵具は明るい橙色あるいは白色を呈している。一方、図の下方は目視で白い部分であり、この部分には黄みを帯びる絹糸は観察されず、絹糸が欠失していることがわかる。糸が欠失した部分には白色の絵具が観察でき、絵具の濃淡から絹糸があった痕跡を観察で



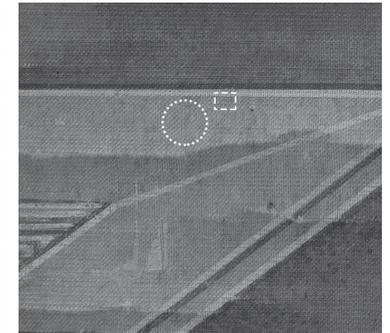
[図19] 女童の背中と蓮池の水の顕微鏡写真



[図18] No.7 女童の拡大写真



[図17] 緑石の顕微鏡写真



[図16] No.8 緑石の拡大写真

対し、絹目に白色の絵具が観察される。絹糸の上には絵具がなく、絹目には絵具が観察されることから、この緑石も人物と同様に白色顔料で裏彩色がなされていると考えられる。

最後に、No. 8の観察を踏まえて、No. 7《採蓮図》の観察結果を述べる〔図7〕。No. 7に描かれているのは宮廷の風景で、画面右側に蓮池が配され、女童二人が蓮を採っている。池にいる女童の上半身は裸で、腹部から膝上までを裙で覆っている〔図18〕。女童の肌や裙の色はその周囲の池の水や背景と比較して明度が高い。この明度の高さが白色顔料の使用によるのかを検討するため、図18に四角で囲った背中と池の水の境界部分の顕微鏡写真〔図19〕を見る。図19の右側は女童の肌、左側は池の水で、間に黒色の線と赤色の線が細く引かれている。肌の部分では絹糸の上に絵具は観察されないが、図19の丸点線で示す、糸が交差する部分の周囲には白色を呈する物質がわずかに認められる。一方、池の水の部分ではこのような白色の物質は見られない。肌で観察される白い物質が裏彩色で、女童の明度の高さは裏彩色の効果である可能性がある。だが、画絹の組織が密で隙間がほとんどない

きる。糸の痕跡を頼りに糸の目であった箇所を観察すると、上方と同様の明るい橙色を呈する部分が観察される。以上の観察から、欠失した絹糸の痕がついている白色絵具は絹の裏に塗られていた裏彩色の絵具で、絹と共に欠失はせず、裏打ち紙に付着して残っているものと考えられる。一方、絹目や絹目であったところに明るい橙色を呈する部分が観察されるため、明るい橙色は表から塗られたと考えられる。本図では他の人物の顔でも白色の裏彩色が観察でき、表から有色の彩色が行われていることが観察された。

高士たちの周辺を巡る緑石〔図16〕は、薄黒い輪郭線に沿って白い線が引かれている。緑石の内側の色を外側の色と比較すると、緑石の内側の方が明度が高い。しかし、目視で緑石の内側を観察しても、画絹の表には白い線を除いて絵具は観察できなかった。そこで、緑石の内側の色が明るい理由を明らかにするため、図16に点線の四角で図示している部分を顕微鏡で観察した〔図17〕。図17の上方は輪郭に沿った白い線の部分である。この部分は絹糸および絹目を白色の絵具が覆っている。それより下では、絹糸の上には白色の絵具が観察されないのに

ため、顕微鏡でも糸の隙間を観察しづらく、裏に彩色がされているかどうか判断し難い。

これまでに述べた四作品の計五箇所について、目視と顕微鏡観察から明らかになった白色の絵具の使い方を振り返ると、No. 2の雉の首では画絹の表側に白色の絵具が塗られているのが、No. 8の縁石の内部では画絹の裏側に白色の絵具が塗られているのが観察された。No. 4の牡丹の花弁およびNo. 8の高士の顔では全体に白で裏彩色をし、表側に赤紫色や橙色の有色の絵具が塗られていた。牡丹の花弁の縁では表側にも白が塗られ、画絹の両面に白が塗られていた。このように白色の絵具は単独あるいは有色の絵具と組み合わせながら画絹の表にも裏にも使用されており、その使用方法は多様であった。一方、No. 7の女童は周囲より明度が高く、白色の絵具が裏彩色に使用されている可能性はあるものの、画絹の組織が密であるため裏彩色がなされているか判断しがたかった。

五箇所以外の部分についての結果を簡単に述べると、No. 1の鳥の白い部分と雪、No. 2の菊の花、No. 3の梅の花、白の樺、白鳩では画絹の糸の全体に白色の絵具が付着していることが観察されたため、表から白色の絵具が塗ら

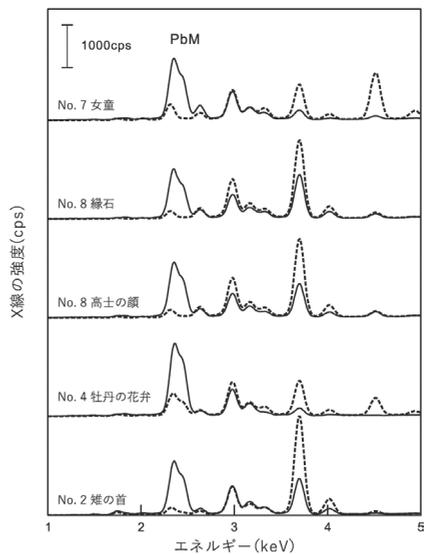
の目の周囲)、図16 (No. 8縁石)、図18 (No. 7女童の上半身) に点線の丸を示した計五箇所での測定で得られた蛍光X線スペクトルを図20および図21に示して結果の概要を述べる。二図の横軸は検出された蛍光X線のエネルギーで、縦軸はその強度である。スペクトルはエネルギーが1-5keVの範囲を図20、5-18keVの範囲を図21に各々示している。実線で示しているのが五箇所から得られたスペクトルである。これに加え、同じ作品を観察して、顔料による絵具が塗られていないように観察される部分も測定し、そのスペクトルをリファレンスとして点線で重ねて示した。まず、図20のスペクトルについて、実線のスペクトルにみられるピークを各々に重ねた点線のリファレンスのスペクトルと比較しながら確認する。五つの実線のスペクトルの各々には、2.34keV近傍にリファレンスより強いピークがある。このピーク以外にも実線のスペクトルには複数のピークがあるが、その強度をリファレンスと比較すると、いずれもリファレンスのピークより弱いか同程度である。よって、図20ではリファレンスより強いピークは2.34keV近傍のピークのみである。次に、図21のスペクトルについてみると、実線のス

れていることを確認できたが、全体的に彩色の剥落が進んでおり、裏彩色の有無は判断しがたかった。No. 5の水仙および梅の花には目視で白色の絵具が部分的に塗布されていると観察され、表から塗られていることが確認できた。これらの花の白色の絵具が塗布されていない部分を観察したところ、裏彩色は観察されなかったため、花の全体に裏彩色を塗ることはなされていないと考えられる。No. 6の人物や苦舟の苦で屋根を葺いた部分は周りの絹より明度が高く、これらの部分の画絹の損傷箇所からは目視で白色の絵具が観察されたため、これらの部分には白で裏彩色されていると考えられる。これらの部分の表には有色の絵具が塗られていることも確認できた。

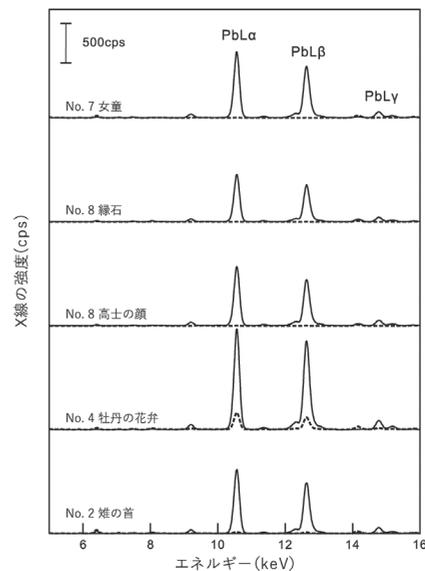
4. 白色顔料の同定

八点の作品に使用されている白色顔料の種類を明らかにするために、前節で述べた五つのモチーフに加え、目視や顕微鏡観察によって白色顔料が観察された複数の箇所でのXRFの測定をした。ここでは前節に示した図9 (No. 2雉の首)、図11 (No. 4牡丹の花)、図14 (No. 8高士ペクトルの各々) には10.56keVおよび12.63keVに強いピークがあり、このピークはリファレンスより著しく強い。このほか、14.78keVにも弱いピークがあり、このピークもリファレンスより強い。以上に述べた実線のスペクトルにみられる四つのピークは、低エネルギー側から順に、鉛Pbの特性X線のM線、L α 線、L β 線、L γ 線に帰属できる。すなわち、五箇所では同じ作品の絵具が観察されない部分より強いPbのピークが検出されたため、五箇所で使用されている絵具にはPbを含有する材料が使用されていると考えられる。

このようなXRFの結果から、五箇所で使用された材料を前節で述べた目視および顕微鏡観察の結果を踏まえて推定する。まずNo. 2の雉の首「図9」では、画絹の表から白色の絵具が塗布されていることが観察され、これ以外に絵具は観察されなかった。No. 8の縁石「図16」の内側の部分では、画絹の表側に絵具は観察されないが、裏には白色の絵具が観察された。この二箇所では観察される絵具が白色の絵具に限られ、XRFではPbが検出されたことから、白色の絵具に鉛化合物からなる白色顔料である鉛白が使用されていると考えられる。次にNo. 4の



【図20】白色の顔料のXRFスペクトル
(Light Range)



【図21】白色の顔料のXRFスペクトル
(Main Range)

牡丹の花〔図11〕とNo.8の高士の顔〔図14〕における測定範囲では、裏彩色として白色の絵具が塗られ、表からは有色の絵具が共に使用されていることが観察された。牡丹では表からも白色の絵具が塗られている。有色の絵具については、牡丹の赤紫色の絵具は糸を赤紫に染め、この絵具に厚みや粒子状の物質は観察されなかった。高士の顔の橙色の絵具にも厚みや粒子状の物質は同様に観察されなかった。絵具に厚みや粒子状の物質が観察されな

く、明度が高いが、画絹の表に白色の絵具は観察されず、画絹の織目が非常に密であるため、裏に彩色がなされているかどうか顕微鏡では判断できなかった。XRFでは他の分析箇所と同様に強いPbのピークが検出されたことから、女童には画絹の裏から鉛白による白色の絵具が塗られており、裏彩色の効果で女童の明度が高くなっている可能性が考えられる。このように、五箇所ではXRFでいずれもPbが検出され、目視および顕微鏡観察の結果を踏まえると、いずれにも鉛白が使用されていると考えられる。この五箇所以外についても、制作当初に塗布されたと判断される白色の絵具が観察される箇所ではXRFで測定すると、いずれも強いPbのピークが検出され、五箇所と同様に鉛白が使用されていると推定された。

5. アーカイブに向けて

本研究では中国絵画八点の白色顔料の同定を主眼とした調査を通し、作品の全図や一部を拡大した写真を二六二点、四八箇所について倍率などが異なる顕微鏡写真を一五九点、XRFは五六点のデータを得た。これら

いのは、染料による絵具の特徴である。本研究のXRFの分析条件ではMgより重い元素は検出されるが、中国絵画に使用が考えられている染料の分子にはこれらの元素は含まれていない[※]。したがって、この二箇所では有色と白色の絵具を共に分析してPbが検出されたが、このPbは白色の絵具に由来すると考えられ、白色の絵具には鉛白が使用されていると考えられる。最後にNo.7の女童〔図18〕の肌の色は、女童の周りの池の水や背景と比較して

に加え、調査では作品の調書も作成した。この調書は修復分野で作品の保存状態を記録する目的で作成されるものに準じており、作品の表具および画絹について、仕様、寸法、保存状態を記録した。その一例として、No.7の調書を図22に示す。その結果、例えばNo.7《採蓮図》は、文政六年（一八二三）の箱書から少なくとも江戸後期には日本にもたらされ、一九三六年に本学に収蔵された時期から現在に至るまでは、改装修理の形跡がないことがわかった。これを踏まえると、表具も文政六年から仕立ての改装がされていない可能性が高く、表装裂は当時の様式[※]を伝える貴重な例と推測される〔図23〕。

これらの調査データのアーカイブの現況を簡単に述べる。筆者らが所属する美術研究科保存修復専攻では、学生・教員の研究を通して日常的に絵画作品に関するデータを得ており、芸術資料館所蔵作品を中心に調査データをアーカイブする体制の整備を進めている。これまでは芸術資料館が所蔵する明治―大正期の卒業作品群七十点余りについて写真、顕微鏡写真、XRFのデータを格納してきた。顕微鏡写真、XRFのデータについては、第三者による検証を可能とするため、撮影・分析箇所お

注

- ❖1 紀芝蓮、高林弘実、田口肇、島村哲朗(二〇二〇)「近代日本画に使われた群青の化学組成」『文化財保存修復学会第42回大会研究発表集』八四一五頁。紀芝蓮、高林弘実(二〇一九)「明治44年京都市立絵画専門学校卒業作品に使用された彩色材料」『文化財保存修復学会第42回大会研究発表集』八二八三頁。紀芝蓮、高林弘実(二〇一九)「明治36年〜40年の京都市立美術工芸学校絵画科卒業作品に使用された岩絵具」『文化財保存修復学会第42回大会研究発表集』八四一八五頁。
- ❖2 令和二年度芸術資料館収蔵品展第四期「南宗憧憬―京都芸大の中国絵画 田能村直入寄贈品を中心に」(会期:二〇二〇年九月一日〜一日)「〇月一日」。初代撰理の田能村直入が寄贈した南宗文人画約二十点に、その後それを補充する形で収集、寄贈された約十点の中国絵画を紹介し、全点収録したカラーのリーフレットも製作。ワークショップについては、「開催報告」『南宗憧憬』展「開催記念ワークショップ」古画の水墨表現を体感する―コロナ下での参加型イベントの実施ドキュメント」『COMPOST』vol.2(二〇二二)に報告し、作品調査成果に基づく基礎資料と論考を『京都市立芸術大学芸術資料館所蔵 中国書画録』(二〇二二年三月、京都市立芸術大学)として刊行した。
- ❖3 蔣玄怡(一九八六)『中国絵画材料史』上海書画出版社、一六二二〇頁。王定理(一九九三)『中国顔料の運用と製作』芸術家出版社、一三〇一三四頁。
- ❖4 杉本欣久、竹浪遠(二〇一三)「調査報告」蛍光X線分析による黒川古文化研究所所蔵の中国絵画の白色顔料について「古文化研究」(第二二号)。石井恭子(二〇一四)「李迪筆国宝「紅白芙蓉図」についての研究」『公益財団法人芳泉文化財団 第二回文化財保存学日本画研究発表展美しさの新機軸』日本画 過去から未来へ。松原重実(二〇一八)「南宋仏画の光耀表現に関する研究」永保寺蔵「重要文化財「千手観音像」の想定復元模写を通して」『公益財団法人芳泉文化財団 第四回文化財保存学日本画研究発表展美しさの新機軸』日本画 過去から未来へ。
- ❖5 早川泰弘、城野誠治(二〇一八)「日本絵画における鉛白・胡粉の利用とその変遷に関する調査研究」『科学研究費助成事業 研究成果報告書』。
- ❖6 李最雄(二〇〇五)『絲綢之路石窟壁画彩塑保護』科学出版社。郭宏、馬清林主編(二〇一一)『館藏壁画保護技術』科学出版社、二二一〇七頁。
- ❖7 XRFにはThermo Fisher Scientific製Niton XL3tを使用し、作品と測定スポットの距離は二〜五mm程度とした。分析条件はX線管球のターゲットはAg、測定モードはMining Mode Cu/Znで、一箇所に二〜四段階の光学フィルター交換機構を用いて対象元素を切り替えて(Main Range: Low Range, High Range, Light Range)各々二五秒ずつ、計百秒の測定を行った。デジタル顕微鏡はSEIMIC社製のもので、カメラはSE3000、レンズはSE40Zである。各種撮影に使用したカメラはSony α7S、レンズはSEL50M28である。
- ❖8 竹浪遠(二〇二二)「呂紀画風とその伝播―四季花鳥図(東京国立博物館)を中心として」『古文化研究』十二号、黒川古文化研究所、四八―五九頁。
- ❖9 竹浪遠(二〇一七)「扉解説 京都市立芸術大学芸術資料館の中国絵画(3) 花鳥画 筆写不詳 花鳥図」『美』二〇三号、京都市立芸術大学美術教育研究会。
- ❖10 竹浪遠(二〇一七)「扉解説 京都市立芸術大学芸術資料館の中国絵画(1) 人物画(5) 仇英 採蓮図」『美』二〇一號、京都市立芸術大学美術教育研究会。
- ❖11 調査では軸装の作品を壁に掛けた状態で測定したが、測定時に照射するX線は透過性が高く、本絹に塗られた絵具を透過するため、ス
- ペクトルには絵具からの蛍光X線に加え、裏打ち紙や壁に由来する蛍光X線も重なっている。
- ❖12 Bearden, J. A. 1967, X-Ray Wavelengths. *Rev. Mod. Phys.* 39, 78.
- ❖13 注3前掲、蔣玄怡(一九八六)『中国絵画材料史』、一二八―一二九頁。
- ❖14 表具は、本紙の上下に一文字裂が付き、中廻し裂は周囲を廻り、その上下に天地裂が付
- く三段表具となっている。通称大和表具というところの形式を指す場合が多い。中国の書画、禅僧の墨跡、絵巻物の断巻に至るまで幅広く用いられている表具の形式となる。

工芸を保証しアーカイブする技術としてのブロックチェーン 前崎信也

—— B-OWND が提案する工芸の新しいあり方

新型コロナウイルスの流行により人との接触が極端に減った現代において、芸術を取り巻く状況は刻一刻と変化している。筆者が専門とする工芸に限って述べれば、緊急事態宣言下の感染対策により人の集まりが敬遠されたことで、作品展示の機会が失われたことが最大の変化だったといえるだろう。工芸では歴史や技術といった背景をコンセプトの一部として捉える作家が多い。見込みのある顧客に対して、実際に作品を前にして、様々な要素を説明するチャンスがなくなったことで、作品を販売しなければ収入のない作家にとって絶望的な状況が続いた。

外出ができないことによって業績を拡大した分野に EC サイトによる通信販売がある。あらゆる製品がインターネットを介して購入可能となり、注文後数日以内に自宅に配達されるのが常識となった。工芸の分野でも、日常使いの食器などは全国各地で製作された手作りの商品を各種 EC サイトで購入可能である。しかし、アートとしての工芸はやはり顧客に直接作品のコンセプトや技術を説明して初めて販売に至るというスタイルが基本であり、インターネット上のみで販売することに積極的に取り組むような試みは行われてこなかった。

このような背景を前提として、本稿が注目するのは

株式会社丹青社が運営する B-OWND (ビーオウナド) である。二〇一八年にウェブサイトでローンチされ、二〇二一年十二月までに二十三名のアーティストの工芸作品が販売されている。京都市立芸術大学美術学部工芸科(漆工専攻)の笹井史恵准教授も参加作家のひとりである〔図1〕。

現代美術を販売する EC サイトは株式会社タグポートをはじめとする多くの事業者が既に取り組んでいた。しかしながら、二〇一八年の B-OWND のサービス開始時に、アートとしての工芸作品を中心に扱う EC サイト



〔図1〕 B-OWND アーティストページ (笹井史恵)

はほぼ存在せず、その意味で画期的な試みであったと言えるだろう。二〇二一年十二月までの販売実績は約千五百点とのことで、アートとしての工芸作品の販売サイトとしては随一の成功例である。この B-OWND が掲げる特徴に、ブロックチェーン技術を利用した作品のデジタル証明書発行サービスがある。本論では、このデジタル証明書が工芸の世界にどのような変革をもたらすかを中心に述べることにしたい。

コロナ禍はこの社会に変革のきっかけをもたらしたが、DX(デジタル・トランスフォーメーション)の普及や、メタバースへの取り組みなどの動きは、コロナ禍の有無に関わらず、もはや止めることはできない。フィジカルな世界がデジタル技術や空間と融合を続ける中であって、自然素材を加工して視覚や触覚を刺激することが前提のひとつにある工芸は、革新を続けるデジタル技術や、広がり続ける仮想世界とどのように折り合いをつけることができるのか。この問題を検討する上において、B-OWND が行っている各種取り組みは多くの示唆を与えてくれるものである。そのため本稿では、工芸の情報を保存し、普及・販売する手法の一例として、その実

情と課題、今後の展開の可能性について検討するものとする。本稿におけるB・O・W・N・Dに関連する情報については、プロデューサーである石上賢氏へのインタビュー（二〇二二年十一月三十日実施）を元に行っている。

伝統的な工芸作品の評価方法

B・O・W・N・Dが提案するブロックチェーン技術を利用した作品証明書発行の意義を理解するためには、伝統的な工芸品がどのようにその真正性を保ってきたのかについてまず検討する必要があるだろう。歴史的に考えても、この問題は常に工芸の専門家を悩ませてきた。

既存の日本の工芸の評価基準は、作品それぞれの背景に応じて多様に存在し、極めて複雑なものである。制作された時代や状況などによって、その評価方法は変化する。まず、工芸作品とは、制作者が分かる作品と分からない作品の二種類に大別できる。制作者が分かる作品については、その作者が存命している（存命作家）か、していないか（物故作家）で、また大きく二種類に分けることができる。存命作家の作品であれば、作者にその作

品を造ったことがあるかどうかを確認すれば、ほとんどの真贋問題は解決する。しかし、物故作家の作品となると途端に真正性（作品が本物であるかどうか）の証明は難しくなる。

作者が分かる作品の多くは、作品自体に作家独自の署名や印が入っている。もしも、それらがあれば、その作家の作品として知られている他の署名・印と比較して正しいと言える範囲にあるかどうかを専門家が判断することになる。加えて、共箱（ともばこ）と呼ばれる、作品が制作された時に作品に合わせて作られ、作家の署名・印が入った木製の箱がある場合は、その箱も他の作品と比較検討される。運がよければ、箱の中に、過去の有名な鑑定家による証明書（極書）や、かつての所有者が作品を購入した時の領収書や、作家自筆の手紙などが入っていることもある。こういった情報を全て勘案した上で、その作家が制作した作品として認めるかどうかということとを判断するのが、専門家による真贋の鑑定である。

京焼初期の代表的な陶工として知られる野々村仁清（生没年不詳）や尾形乾山（一六六三〜一七四三）の作品は、陶磁器の真贋鑑定の困難さの象徴ともいえる。写

真がなかった時代に彼らがどのような作品を制作していたかについて正確に知る手段はない。いずれも江戸時代前半の陶工だが、陶磁器を生産する技術は常に進展し続けるものである。つまり、江戸後期の陶工にとって、仁清や乾山の作品を模倣することは、時間が経つごとに技術的に簡単になっていった。実際、「仁清」の印や「乾山」の銘が入っていても、ほとんどの作品は後の時代の作家による写しや贋作であると判断される。そういった「本物」ではないと判断される作品が多ければ多いほど、有名で評価された作家であるとも言える。

このような状況で頼れるのは、仁清や乾山と同時代に作品を購入することができたであろう名家に所蔵されていたという記録や、武家屋敷の発掘で「仁清」印や「乾山」銘の入った破片が見つかったという事実である。そして専門家は、現存する作品や様々な情報を研究した後で、それを本物として「認める」のか「認めない」のかを決める。そこに百パーセント正しいと言える根拠はないため、誰が判断するかで「本物」が「偽物」に、「偽物」が「本物」に変わることは往々にしてある。

作家の作品でありながら署名がないという例外もあ

る。民藝運動と関わりの深かった濱田庄司（一八九四〜一九七八）や河井寛次郎（一八九〇〜一九六六）等の作品がそれである。柳宗悦（一八八九〜一九六一）を中心に提唱された民藝運動では、民藝であることの重要な要素として「無銘性」を大切にされた。これは、有名作家の作品であれば作品の優劣に関係なく、いかなる作品でも高値で取引されたという当時の美術業界に対するアンチテーゼでもあった。この考え方に賛同した濱田や河井は、箱書はするが、作品に銘を入れた作品は極めて少ない。後の人が、正しい箱に偽物を入れるということも簡単にできる。つまり、彼らがあえて名前を入れなかった作品の真贋は、鑑定士の経験と知識に頼るしかないのが現状なのである。

他方、作者が分からない作品は、さらにその真正性の証明が困難である。特に江戸時代以前の工芸は先述の仁清や乾山のように、名前が知られている作家は圧倒的に少ない。有田焼や九谷焼というように生産地と素材でカテゴリー分けされるのが一般的である。この場合は、ある作品がいつの時代にどこで作られたものであるか、ということが真贋鑑定のポイントとなる。これこそ、名家

の伝世品や、考古学的な発掘資料の入念な研究から、作品の特徴を整理し、時代順・種類別に整理されていることが前提になる。そして、一般的に、より古い作品、より状態の良い作品は数が少なく、評価は高くなる傾向がある。

ここまでは陶芸の真正性を保証する方法について述べてきたが、ここに染織や漆芸、竹工芸などを含めると、そのプロセスはより多様になる。染織は分業制が基本であり、誰か一人が全工程を担当した作品はほぼ存在しない。

漆芸は常に装飾を追加できるという特徴がある。平安時代の作品に現代の作家が自分の名前を入れるということが技術的に可能である。例えば、幕末から明治を代表する漆芸家の柴田是真（一八〇七〜一八九一）の作品は相当な数が現存している。これは、是真の作品が流行した時に、多くの似た作品が是真の作品に「仕立てられた」ことを意味すると考えられている。さらに、漆芸は産地による差が少なく、分業制が発達しているため、いっどこで作られたかを確定するのは極めて難しいと言わざるを得ない。

竹の場合はまた事情が異なる。江戸後期までは中国や

結局のところ、日本美術とは作品自体よりも、学術的な研究成果による判定よりも、「目利き」の手による箱書を重視すると述べるのが過言ではないほどに、箱書などによる作品の保証を重視するという歴史をこれまで継承してきたということである。

とはいえ箱書という視点でみれば、存命している現代作家も未だにその方法を踏襲している。多くの作家が作品一点一点に桐箱を準備し、そこに作家自身が作品名と名前を書き、印を押すことが基本となっている。作品がびったり納まる箱に入っており、作者自身が自筆で保証をしているということが、その作品の真正性を保証するという考え方である。

伝統的な工芸作品の履歴を保存する方法としての

ブロックチェーン

ブロックチェーン技術とは、あるまとまったデータ（ブロック）をインターネット上に分散して管理する技術のことだ。ブロックが時系列順にチェーンのようにつながっていることからこの呼称がある。この技術によっ

東南アジアからの輸入の竹籠を写すことが基本であり、唐物（輸入品）として販売したほうが国産として販売するよりも価値が高かった。そのため、籠師と呼ばれた日本の職人たちはあえて名前を入れなかった。結果として、江戸時代以前の竹籠については、外国産か国産かという基本的な問いですら判断が極めて難しいというのが現状である。このように、工芸の真正性の問題とは、追求しようとするほど複雑怪奇になっていく。

こういった作者が無名の作品について、学術的・歴史的評価以上に作品の評価を左右するのは、後世の数寄者や美術評論家によって評価されたかどうかという観点である。無名の作家による作品は、当然のことながら同じ時代のもので、出来栄えに優劣がある。何が良いのかということは、その作品が「目利き」の審美眼によって選ばれたかどうかにかかっているということだ。外見が全く同じ作品が二点あったとして、その内の一点に、千利休（一五二二〜一五九一）の由緒正しい箱書が付いており、もう一点には箱がなかったとしたら、箱がある作品のほうがない作品よりも評価は高くなり、価格も高額になるだろう。

て可能になることはいくつかあるが、特にデータの内容を改ざんすることが極めて困難であるという性質から、ビットコインなどの暗号通貨を保証する技術として採用されている。

また、作者が二次販売の収益還元をうけられることがある。これまでのアート業界の一般的な取引では、アーティストは一度作品を販売してしまえば、その作品が後に評価が高まり価格が高騰したとしても、作品の転売による収益は作品の所有者にあり、アーティストに還元されることはなかった。しかし、スマートコントラクトと呼ばれる、あらかじめ設定した規約に該当するイベントが生じた場合、自動的にその規約に沿ってデータのやり取りができるシステムが存在する。これを導入すれば転売時に販売価格の何パーセントかをアーティストに還元するというルールを規定することができる。実際にNFTの市場ではオープン・シー⁴に代表されるように、このスマートコントラクト機能を実装しているサービスが存在する。

このようなブロックチェーンの技術を使い、B・O・W・NDが導入したのが、理論上は半永久的に失われること

のないデジタル作品証明書の発行である。B・O・W・N・D上で工芸作品を購入すると、購入済となった作品の作品画像と、作者名、作品名、作品の所有者の情報（匿名も可）が会員サイト上に表示される。さらに作品の購入者にはブロックチェーン上に記録された作品証明書が発行される。この証明書を発行するサービスは、スタート・バーン株式会社と連携して提供されている。

この仕組みを利用することで新たに可能となることをいくつか挙げるができる。まずは、ブロックチェーンを使った証明書発行によって、作品の履歴が継続的に記録されることである。先述したように日本工芸史上では作品の価値として、かつて誰が所有していたかということが重要である。特に工芸は作者が分からないことが多いため、その価値の判断基準を、著名な茶人や大寺院、有力な武家が所有していたということに求めがちであるからだ。

箱書や極書、茶会の記録などだけで、本当にその作品の履歴の真正性が担保できるのかということについては、現状は難しいとしか言えない。このような状況に変革をもたらす可能性があるのが、半永久的に消えることが無まるという程度にとどまっている点は否めない。この点については、今後のさらなる技術の進歩に期待するしかない。

そして先述の、作者が二次販売の収益還元をうけられる仕組みについても、B・O・W・N・Dでは採用を検討しているようだ。いまだ販売した作品が盛んに転売されるような状況ではないため、時期を見ての導入になるという。

新たな顧客にあわせた工芸の見せ方

ECサイトでアートを販売する試みは、これまでも多くの事業者によって試みられてきた。工芸の販売という意味において、B・O・W・N・Dが他と一線を画しているのは、その顧客層である。二〇一八年にJTB総合研究所が地場産業・伝統産業品の購入経路を調査したところ、意識して購入したところのある二十代の男性は十五・二パーセント、女性は十六・〇パーセントだった。他方、六十代の男性になると三〇・三パーセント、七十代の男性は三九・八パーセント、六十代女性は四一・八パーセント、七十代女性は四四・七パーセントと、より高齢で、

く、改ざんすることが極めて困難なデジタル証明書ということになる。所有者が変われば、その情報がそれぞれの作品の証明書に追加されていくため、百年後、千年後の研究者にとっては、信ぴょう性の高い作品の来歴となるであろう。もしも、日本中に存在する全てのアート作品がこのプラットフォームにのることになれば、作品の真正性や来歴に対する多くの問題が解決する可能性を秘めているとも言える。言い換えれば、作品に付随するデジタル証明書が、自動的に作品情報をアーカイブ化していくという、これまでと異なるアーカイブ手法が可能になるといふことだ。

しかしながら、この技術に課題がないわけではない。現実問題として作品の証明書が半永久的に保存されたとしても、デジタル情報に記録された作品が、リアルに存在する作品と同一作品であることを証明することは容易ではない。誰かがある作品とそっくりの作品に入れ替えたときに、それが偽物であるということを証明できるシステムではないということだ。つまり、これまでの箱書や専門家の鑑定というシステムに、このデジタル証明書が追加されることで、さらに真正性を保証する精度が高

男性よりも女性のほうが工芸品を購入した経験があるということになる。工芸に日常的に関わる筆者の印象でも、一般的に高齢者の方が工芸品を購入する頻度ははるかに高いという実感を持っている。

他方、石上氏によるとB・O・W・N・Dのメインの顧客層は二十代から四十代の男性であるという。そうなった理由は意外にも「地道な営業活動の結果」であるとのことであった。若い購買力のある個人にアプローチし、そこから友人などを介して広がっていった結果が、現在の販売力につながっていると分析されていた。ECサイトとはいえ、インターネット上で目新しい看板を立てているだけでは、短期間での成長はやはり難しいということなのだろう。

二十代から四十代の購買力のある男性がメイン顧客であるということ踏まれば、ブロックチェーンの技術を使った作品のデジタル証明書は顧客層にマッチしたサービスと言える。さらに、B・O・W・N・DではECサイトでの販売のみにとどまらず、リアルに作家や作品と出会えるイベントも開催している「図2」。

緊急事態宣言後の二〇二二年六月、東京都渋谷区M



[図2] 古賀崇洋展 メインビジュアル



[図3] HANEDA ART EVENT メインビジュアル

IYASHITAPARKで開催した陶芸家・古賀崇洋氏の個展では、作品の展示だけではなく、「箒×EDM」のエンターテイメントを創造するTRIECHOS（トライエコーズ）、ヒップホップミュージシャンの輸入道によるライブを行った「図2」。

さらに同年十一月には羽田イノベーションセンターで「HANEDA ART EVENT—アート×茶会の新しい形—」と題して、作家十名の作品展示と茶会が組み合わされたイベントを開催した「図3」。映像などをふんだんに用いて作品を演出した空間が提示され、来場した先着百名には古賀氏の作品を3D化した映像をNFTとして配布するという試みも行われた。これは、BOWNDとNFTの分野で提携している株式会社HARTI[※]が提供している。

BOWNDはECサイトを通じた工芸作品販売を目的としているが、実際にアーティストやその最新の作品に出会える場所を提供することで、顧客満足度を高めている。そして、既存の工芸の展示にはなかった、音楽ライブとの共演やNFTの無料配布は、二十代から四十代の男性という顧客層が共感する、場と体験の創出という

意味において評価されるべきであろう。

おわりに

アート作品としての工芸を含め、日本の工芸界は生産者の高齢化、顧客の高齢化、生産額の減少、材料や道具の枯渇など、明るいニュースはほとんどないような状況である。新型コロナウイルスの流行は、瀕死の工芸界の衰退スピードを加速させたことだろう。この業界が抱えている問題の原因は、多くの工芸家が既存の販売方法と顧客を変えないで、その中で活路を見出そうとしていることにある。しかし、それを続けていけば、高齢化する

顧客は近い将来に消滅し、立ち行かなくなることは自明である。

新しい顧客の開拓、新しい技術や販売方法の導入、新しい見せ方の提案は、避けては通れないことが分かっていたのに、それに向けた工芸家たちの積極的な取り組みはこれまでほとんど見られなかった。その意味において、BOWNDの各種の試みには学ぶべきことが多分に含まれていると言える。アートとは元々は「技術」を表す言葉だ。日本の工芸を未来に伝え・遺すために、最先端の技術を敬遠することなく受け入れ、アートが発展するための糧にする姿勢を忘れないようにしたいものである。

注

- ❖1 BOWND <https://www.b-ownd.com/>
 ❖2 名倉達也、冨家昂大、市川透、ノツチミエコ、古賀崇洋、宮下サトシ、酒井智也、横山玄太郎、奈良祐希、中村弘峰、井上祐希、浅井

- 康宏、今村能章、高橋奈己、松林豊斎、榎本佳子、若宮隆志、田辺竹雲斎、笹井史恵、加藤亮太郎、谷川美音、山浦陽介、中臣一（BOWNDの掲載順）。
 ❖3 TAGBOAT <https://www.tagboat.com/>
 ❖4 Opensea <https://opensea.io/>

- ❖5 Startbahn <https://startbahn.jp/>
 ❖6 株式会社JTB総合研究所（二〇一八）「地場産業・伝統産業品調査」。 <https://press.jtbcorp.jp/2018/03/20180326-jtb-2018171.html>
 ❖7 HARTI <https://harti.tokyo/>

國府理「水中エンジン」再制作にあたっての技術仕様書

白石晃一

——二〇二二年追記：「平成美術」展版

1. はじめに

この研究ノートは、「平成美術…うたかたと瓦礫^{デブリ} 1989-2019」(京都市京セラ美術館、二〇二一年。以下「平成美術」)展への参加に併せて芸術資源研究センターのウェブサイトで公開された、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトのドキュメント(編集：高嶋慈)に掲載した文章の続編として執筆したものである。本展覧会で行われたアップデートと、そこに至る議論と選択をできる限り詳細に残すことで、作者不在の再制作の足掛かりとして、記録の一翼を担いたいと考えている。作者

不在の状況での取捨選択は、不可能性といかに付き合っていくかという問題に帰結する。この展示において私たちが、困難な問題と上手く付き合うことができたかはわからないが、詳細を記録することで、二〇三一年の再稼働の約束に向けて残せることも多いだろう。願わくば、このテキストが二〇三一年の私たちへの備忘録ではなく、他の誰かが行う取り組みのための思考の糧になることを望む。

國府理が福島第一原発事故の一年後に発表した《水中エンジン》(二〇一二)は、自作した水槽の中に軽トラックのエンジンを沈め、水中で稼働させる作品である。

國府の急逝後、使用されたエンジンも廃棄されていたため、展示はほぼ不可能となっていたが、キュレーターの遠藤水城の企画により、二〇一七年に再制作が行われた。詳細や経緯については、上述のウェブ公開テキストを確認してほしい。[※]

また、本紀要に採録したシンポジウム「過去の現在の未来2 キュレーションとコンサベーション その原理と倫理」(二〇一七年、兵庫県立美術館)も併せて参照いただきたい。

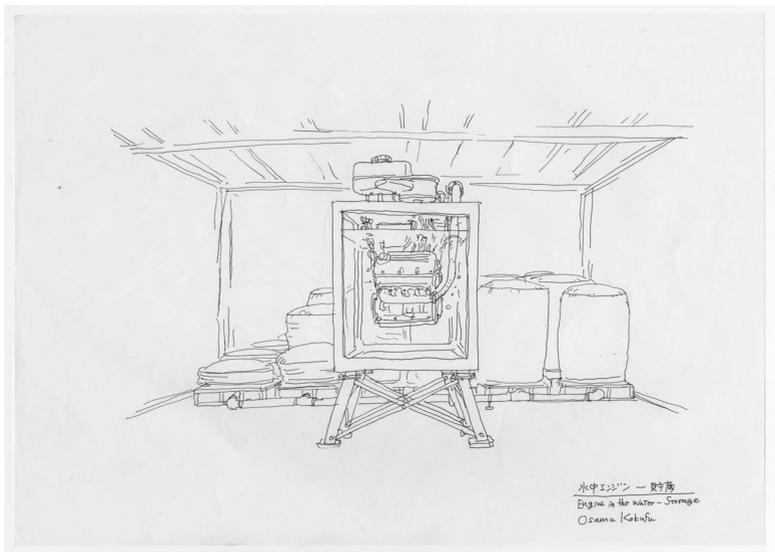
なお、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトでは、國府の作品を再制作するというより、コンセプトを再制作するようなイメージで取り組んでいるため、「作品」を意味する《》ではなく、あえて「」を使用している。本稿では、再制作されたものを指す場合は「水中エンジン」、國府のオリジナル作品を指す場合は《水中エンジン》と区別する。

2. プロジェクトの再始動

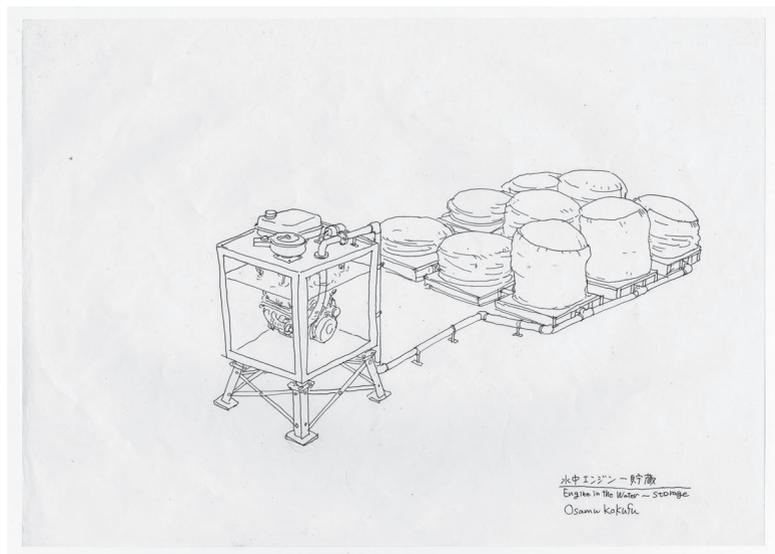
國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトは、二〇

一七年の二つの展覧会(小山市立車屋美術館、アーツベース虹)と兵庫県立美術館のシンポジウムでの関連展示の後、「國府が自動車のエンジンを十四年間地中に埋め、掘り出した《地中時間》(一九九三-二〇〇七)にならない、十四年後の二〇三一年に再び再制作を繰り返す」という約束を残し、いったん休眠状態になった。当初は二〇三一年までアクションは無いかと思われたが、ありがたいことに「平成美術」展に國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトとして参加することとなり、想定よりかなり早くプロジェクトの再始動を行う運びとなった。

再始動は、二〇一九年八月、再制作プロジェクトの発起人である遠藤に、「平成美術」展の企画・監修者である榎木野衣氏より展覧会出展の要請があったと連絡が入ったところから始まり、その後、会場の視察と展示プランの検討をする運びとなった。同年九月にまだ建設中であつた京都市京セラ美術館の新館「東山キューブ」にて打ち合わせを行い、館側から「展示室内でのエンジン稼働は不可能」だと思われることの説明と、「水槽に水を入れることの作品への影響とアクションの可能性」



[図1] 國府理「水中エンジン—貯蔵」(ca. 2012-ca. 2013) 紙にインク 21×29.7cm



[図2] 國府理「水中エンジン—貯蔵」(ca. 2012-ca. 2013) 紙にインク 21×29.7cm

のヒアリングが行われた。展示室内でのエンジン稼働の不可については想定範囲内であり、別の場所でのエンジン稼働の可能性の模索と、エンジンを稼働しない場合の展示プランの検討を並行して進めることにした。また、二〇一九年時点でアクリル水槽の強度の経年劣化の問題は解消されておらず、水槽の強度に関して絶対の保証ができないことを伝えた。

3. 構想時に検討された展示プラン

東山キューブでの打ち合わせの直後、展示に向けてプランニングを行うため、二〇一九年九月に当時ハノイのビンコム現代芸術センターの芸術監督に就任していた遠藤の一時帰国に合わせ、プロジェクトメンバー全員で打ち合わせを行った。メンバーの高嶋慈から、エンジン稼働と水槽への水入れが不可能な場合への対応として、エンジンの稼働音を使った展示プランの提案があり、併せて國府によるステートメントや《水中エンジン》の拡張プランのドローイング二枚（未発表）をアーカイブ的に展示するという案が出された[図1・2]。エンジンを稼

動しないことで作品の本来のあり方が損なわれる事態は避けられないが、テクノロジーに関する國府の思想をステートメントやドローイングによって補完的に示し、空の水槽を満たす「音」によって様々な「不在」——オリジナルのエンジン、作家（國府理）自身、水槽を満たす水、閉廊したアトスペース——を想起させることが企図されている。

このドローイングは、國府が二〇一三年のあいちトリエンナーレの展示の構想のために制作したものとされている。ドローイングには、水中エンジンからの排気をナイロンバッグと思しきものに貯蔵するというプランが描かれており、その光景は、二〇一一年の原発事故以降、汚染水や除去土壌が貯蔵された風景を思い出させる。二〇一三年のあいちトリエンナーレは「揺れる大地—われわれはどこに立っているのか—場所、記憶、そして復活」をテーマに掲げ、震災後のアートのあり方を提示するものだった。このプランはあいちトリエンナーレでは実現しなかったが、國府が生きていたならば、いつの日か実現されたのかもしれない。

エンジンの稼働音を使った展示については、その時点



【図3】 國府理《営みの輪》(2012) 京都芸術センターでの展示風景 ©Osamu Kokufu
撮影：表恒匡 / 写真提供：アートコートギャラリー

く、國府の連綿とした制作作業の繋がりを提示すること
を目的としていた。また、《営みの輪》も失われており、
その再現も価値のあることなのではないかという思いも
あった。このプランは遠藤をはじめメンバー内で共有さ
れ、いったん三つのプランを遺族、美術館側に提示する
こととなる。

遺族への報告は、二〇一九年十一月に行われた。展覧
会の枠組みと、再制作プロジェクトが「作家」として招
聘されているため、私たちの責任のもとで発表されるこ
うなこと、また、國府作品の評価に関しての配慮を最優
先することを伝え、現時点で検討しているプランを提案
した。議論の焦点は、水なしの展示で「水中エンジン」
として展示することや、國府作品の評価への影響に対す
る不安、本意でない展示をすることへのストレス、その
ストレスを解消するために再制作プロジェクトが前面に
出て新しい挑戦をする方向性で考えているという内容で
あった。遺族からは、再制作プロジェクト主体での展示
を了承した上で、可能であれば動いているものを展示し
てほしいということ、新しい挑戦についても随時報告す
るということで話が落ち着いた。

でメンバー全員が納得する形であったが、水を入れない
展示に関して、少なくとも私は腑に落ちない感じがあっ
た。作品の永続的な保存、大規模な展覧会での展示機会、
「水中で動く」という作品の本質的な部分など、考えら
れる様々な要因を天秤にかけた場合、そのトレードオフ
は成り立つのかという問題が頭をよぎった。感傷的に
なってしまうが、國府自身がそのことを望んでいないよ
うにも感じた。そのため、この時点では、展示会場の外
でエンジンを稼働するというプランも残し、実施予算を
算出し検討することになった。

この後は、個人的に残るしこりを解消するため、別
の展示プランも検討している。過去の國府作品である
《営みの輪》(二〇一二)【図3】を引用し、「水中エンジ
ン」と併置するプランである。《営みの輪》は、國府が
日常的に乘用していた軽トラックのスパル・サンバーを
改造し、展示室内で小さな円を描いて動きながら、ヘッ
ドライトから國府の過去の作品映像が投射されるもので
あった。《水中エンジン》で使われたエンジンもスパル・
サンバーのものであり、時期的にもエンジンを《水中エ
ンジン》に、車体を《営みの輪》に使用した可能性が高

また、同月に本展覧会担当の学芸員の野崎昌弘氏と打
ち合わせを行い、以下の三つの展示計画を提案した。

- 1 屋外に別展示室を仮設しエンジン稼働を目指すプ
ラン
- 2 エンジン音を利用した展示室内での展示プラン
(水なし・稼働なし)
- 3 過去の他の國府作品を引用したプラン(水なし・
稼働なし)

この時点では、追って榎木氏とともに判断するとの旨
を聞き、ミーティングを終了した。

この後、美術館側とのやりとりはメールベースで行わ
れ、最終的に、

- ・ 水の使用の不安要素を払拭できない
- ・ 別展示室の仮設に対して予算に見合わない
- ・ 過去作品の引用は焦点がずれる

との旨の報告があり、協議の結果、エンジン音を利用

した館内展示のプランに決定し、準備を開始することとなる。

また、この直後に、プロジェクトメンバーと打ち合わせをしている。内容としては取りとめのないことではあったのだが、今思うと最終的な意識共有の良い機会であった。

そして、ここまで淡々と進んでいたのだが、新型コロナウイルス感染症の蔓延により全ての作業はストップする。次のアクションは、二〇一七年以降の作品状態の確認であり、続いてその詳細を記述する。

4. 二〇二〇年時点での作品の状態

作品状態の確認は、パンデミックが少し落ち着いた二〇二〇年七月に入ってから、水槽とエンジンが預けられている兵庫県立美術館で、同館学芸員の小林公氏の立ち会いのもと行われた。この時点で水を入れ稼働するというプランは、作品管理の困難さや、展覧会予算とのバランスから難しいという判断があったため、主に目視で作品の状態、特にサビとカビの進行について確認を行う

た。作品制作時からの腐食などの状況は以下である。

4-1. 水槽蓋部分のサビ

蓋部分のサビは二〇一七年の時点でも広範囲であった。二〇一七年の展示以降は美術館内に保管されていたため、その後の侵食は少ないが、何も対処を施していないため、この先の腐食が懸念される。特に排気ダクトなど稼働時に高温になる部分は腐食が進んでおり、対応が必要だと考えられる。

4-2. 水槽本体部分のシリコンシーリングへのカビの腐食

こちらも二〇一七年以降からの侵食は少ないが、シミのような部分は複数箇所残っている。アクリルを鉄アンクルで挟み、その隙間をシーリング材で充填しているため、この部分の劣化が水漏れなどのアクシデントの要因になり得る。また注水時に水圧により、膨らんで変形が見られる部分があり、該当箇所の修復を注水稼働の際に行う必要があるだろう。

4-3. 水槽本体の部分的なサビ、

水槽脚部の部分的な塗装剥げ

水槽本体と脚部にはサビによる広範囲の腐食は見られないが、輸送・設営時についたと思われる小さな塗装剥げとサビが散見される。これは設営する以上仕方ないことであり、剥離を回避することは難しい。この部分は下地塗料の上から一液性ウレタン塗料をローラー塗りで塗装されており、塗装の薄い場所から剥離が進んでいる印象である。

4-4. 水槽本体アクリルの経年劣化

アクリル部分が保管に関して最も不安な素材であり、この先、注水状態での展示を行う場合の高いハードルになるだろう。制作された二〇一二年から二〇二一年現在まで九年が経過しており、展示中何度も行われた、注水排水により劣化は進んでいる。アクリル部分は水圧による変形が二〇一二年の発表当時から観測されており、設計時点からの耐久性も不安視されている。この部分を置

き換えることは技術的に困難であり、水中稼働を目指すならば、水槽の再制作の可能性も含め検討する必要がある。

以上が、二〇二〇年時点での作品の状態である。これだけ不安要素があると再演（再稼働）・再展示は不可能のように思われるかもしれない。以降はその不可能性の中で試行錯誤された「平成美術」展での展示を振り返り、その不可能性と私たちがどう付き合ったのかを記述したい。

5. 「平成美術」展での展示に向けて

上述のように、協議によりエンジンの稼働音を用いた「水なし・稼働なし」での展示となったわけだが、決定後もどのようにして展示空間を作るかという点で議論は続いた。可動壁で隔離された空間内で展示を行いたいという要望は出していたが、二〇二〇年七月時点ではそれ以上の詳細は決まっていなかった。というのも作品の鑑賞体験を決定づける空間設計という点で、私たちが判断基準を見つけることが難しかったためである。これは、

作品を制作した作家が他界しており、その判断が仰げないという至極単純な理由からである。当たり前だが、作品にとって最上の鑑賞空間は作家本人にしか決めることはできない。このことは、可動壁の自由度が高く、展示空間をほぼゼロから設計できる大きな展示会場であるからこそ出てきた問題である。これまでの再制作の展示空間は、すでに会場面積が決定されており、かつ、作家の展示した空間と規模が近い空間または作家自身が以前展示した空間であったため、この部分の判断が迫られることはなかった。しかし本展では、空間の寸法から提案可能であり、無数のバリエーションが想定できたため、メンバー個人の美的判断に依存することが歪なものとして感じられたのである。最終的には、展示室内に、オリジナルが発表されたアトスペース虹の空間を一部再現する形で落ち着いたのだが、その発想に至るまで比較的時間がかかった。

6. テクニカルライダー

以下、「平成美術」展での展示構成を記す。

壁に、ドローイングを計三枚展示した。特に未発表の二枚のドローイングは、『水中エンジン』の拡張の可能性を示唆し、作品のアップデートを是とする私たちの活動の原動力になり得るものであった。また、入り口右手には、二〇一二年のアトスペース虹での展示風景写真と、二〇一七年に同スペースで展示した再制作の展示風景写真を、あえてキャプションを排し、区別を付けずに併置した〔図6〕。

②アトスペース虹の展示空間を再現し、「水中エンジン」を配置した空間

こちらの空間には作品本体を配置した（アトスペース虹は展示空間の奥に、オーナーである熊谷寿美子氏の作業空間があるが、その空間は省略した）。東山キューブの天井は約五メートルの高さがあるので、アトスペース虹の天井高（約三メートル）に合わせ、白色のストレッチ・チュールを張り、その上部に照明とスピーカーを隠すように設置した。

國府が発表した時と同様に、空間中央やや奥側に

6-1. 空間構成

「平成美術」展での展示空間は、大きく二分できる。以下の二つは、それぞれアトスペース虹の展示空間と、その前道に見立てられている。

①國府のステートメントとドローイングを配置した空間〔図4〕

②アトスペース虹の展示空間を再現し、「水中エンジン」を配置した空間〔図5〕

というのも、ギャラリーの前道から見るとファサードの絵画的な見栄えをこの空間に再現したいと考えたためである。二〇一二年の『水中エンジン』発表時にも前道越しの写真記録が残されているが、可能な限りこの空間を再現することを心がけた。

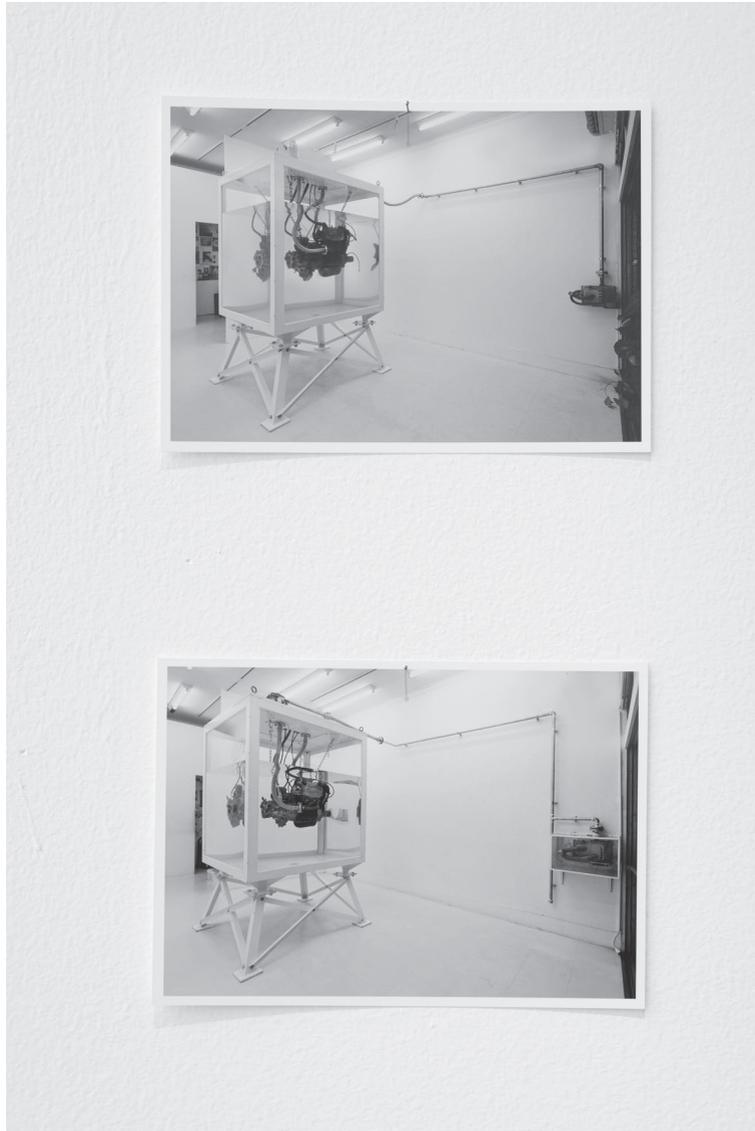
①國府のステートメントとドローイングを配置した空間

この空間には、國府が『水中エンジン』発表時に記したステートメントを日英併記で、「水中エンジン」に向かい合うように配置した。このステートメントの右側の

作品を配置し、排気ダクトマフラーの設置を行った。二〇一七年のアトスペース虹での展示では、マフラーに水分が溜まり、そのことから起きる排気の不具合を防ぐために水分抜き用のトラップ構造を配したが、今回はエンジン稼働を行わないため、発表当時と同様の配管で設置した。

作品背部上面に二つのスピーカーを配置し、発表当時に國府自身が稼働させた際のエンジン音を流している。この音声は、國府作品を記録し続けていた写真家のシュヴァーブトム氏が、二種類の音源をミックスしている。彼がコンタクトマイクで録音したエンジン稼働音と、ビデオから抽出した音である。シュヴァーブ氏には会期中に放映された「Domune」トークイベントにも参加していたとき、國府との関係を語っていた。

また、この空間には、アトスペース虹で使われていた看板を借用しており、『水中エンジン』発表時のDMを展示した。同ギャラリーは二〇一七年十二月二十四日に閉廊しており、熊谷氏のアートシーンへの多大なる貢献への敬意も含め、設置させてもらった。



6.



4.



5.

201

200

[図4, 5, 6] 展示風景「平成美術：うたかたと瓦礫 1989-2019」京都市京セラ美術館
平成美術展実行委員会、2021年 撮影：Tomas Svab

6-2. 展示構成要素

- 1 國府のステートメント
- 2 國府のドローイング《『未来のいえ』ドローイング―水中エンジン―》
- 3 國府のドローイング「水中エンジン―貯蔵」(未発表) 二枚
- 4 二〇一二年 オリジナルの《水中エンジン》展示風景写真
- 5 二〇一七年 再制作された「水中エンジン」展示風景写真
- 6 アートスペース虹の看板とオリジナル発表時のDM
- 7 水中エンジン
 - a 水槽
 - b エンジン
 - c 排気パイプ
- 8 エンジン音再生のスピーカー 二機
- 9 エンジン音再生機

6-3. 作品設営

「水中エンジン」の設営作業には概ね一日を要する。作業員は四人いれば安全に作業可能である。水槽へのエンジン投入は吊り上げ作業が行われるため、三・五メートル程度の天井高が必要であり、エンジン稼働をとまなう通常の設営の作業手順は以下である。

- 1 作品搬入
- 2 床面養生(水を入れる場合は総重量が約一トンになる)
- 3 脚部組み立て
- 4 作品吊り上げのための吊り具確保(門型クレーンなど)
- 5 蓋部へのエンジン吊り下げ
- 6 水槽内部の吸排気管の接続
- 7 エンジンの吊り下げ状態調整
- 8 蓋部・水槽部組み立て
- 9 脚部・水槽部組み立て
- 10 水槽外の排気管設置

- 11 電装系接続
- 12 注水

本展では、蓋上部にある稼働用のバッテリーや電装パーツ、吸排気系パーツも確認を兼ねて接続し、水とガソリンが入れば稼働できる状態にして展示を行った。設営の際に必要な小型の工具のほとんどは、全て水槽と一緒に保管されており、そのほか水槽を持ち上げる際に門型クレーンとレバーブロックなどの道具が必要である。それらの道具は小山市立車屋美術館、アートスペース虹の展示でも作品輸送・設営を担当いただいた京都美術工房の田中壮一氏に手配いただいた。

6-4. エンジン稼働音源

本展では、新たな展示要素として、エンジンの稼働音を再生するという試みがなされた。この音源は上述のように、シュヴァープ氏が二種類の音源をミックスしたもので、稼働時に近い音響が生まれていたように感じている。音源は美術館にあるメディアプレイヤーで再生され

たが、機材の仕様によるループ再生の途中に生まれる無音を回避するため、十時間の連続した音源を作成してもらっている。会場で気づいた人は少ないと思うが、再生開始四時間後に一度エンジンがストップし、再起動する時の音声が使われており、わずかに入る衣ずれと始動キーを回す手元の金属音に、今はいない國府の気配が感じられるようになっていた。この音源を制作するにあたっての、シュヴァープ氏による圧倒的な記録量と、多大なる貢献に感謝したい。

7. 備蓄水について

この展示においての作品のアップデートは以上だが、作品以外の部分で追加された要素がある。会期中中からではあったが、「水中エンジン」の一部として展示されるべき「水」七五〇リットルを、五百ミリリットルのペットボトルに分割して会場で配布を行ったのだ。配布された水は、災害時に利用できる備蓄水で、製造時から五年間、飲料水として保存が可能である。この備蓄水は、二〇三一年のエンジンの再稼働時に使用され、同年五月

四日に京都市の岡崎公園で回収する予定となっている。保管者には、保管場所と本数の登録をしてもらい、何本のペットボトルがどこに保管されているかを把握できる仕組みになっている。また、保管時に災害などで水が必要になった場合は保管者自身の活動維持のために使ってもらって構わないこと、使用した場合は二〇三一年の回収時に同量の水を持ってきてほしいことを説明している。先に、水なしでの展示について私自身が腑に落ちていなかったと書いたが、このアイデアはそこをどうにかしようとした結果である。そのため、この試みは再制作プロジェクトが主体的に行ったものであり、その起点は私の個人的な動機に他ならない。作品保存の観点から今後水槽に水が入られない可能性は、二〇一七年のシンポジウム「過去の現在の未来2 キュレーションとコンパレーションその原理と倫理」でも論じられているが、いざ直面すると素直に受け入れられないものであった。そもそも作家本人が作ったエンジンは失われており、中に吊り下げられているものは「作品」ではなく「作品資料」としてのエンジンである。そのエンジンが「水中」でなく「空中」になってしまっていること、さらに記録

[図7] 國府理 (CO₂ Cube) (2004)

[図8] 備蓄水のラベルデザイン

を再生することだけで作品として成り立つのかと、答えのない疑問で堂々巡りをしてしまっていた。そこでまず、今回展示要素に組み込めなかった水とガソリンをタンクに入れ、美術館側の許容できるスペース（展示室ではなくロビーなど）で展示することはできないかと要請した。しかし、このプランは安全性の確保ができない点と、「水の総量が重いため、緊急時の避難経路確保など設置場所の移動が必要になった場合に動かすことが困難であり、その際の代替の保管場所もない」という理由で受け入れられず、振出しに戻る。そこで出てきたのが、水槽の水をペットボトルで分割するというプランであった。

このアイデアから、備蓄水を配布するという最終的なプランに至るまではそう長くはかからなかった。平成時代における大きな災厄は本展のコンセプトの重要な軸であり、『水中エンジン』の発想の起点も東日本大震災での福島第一原発の爆発事故だった。避けることのできない天災、避けることができたかもしれない人災を受けて発想された作品の一部を、この先も起こりうる避けることのできないアクシデントに備えて保管してもらうこと

は、國府が制作した作品群からも感じられる大きな循環の一部として考えられるような気がしている。ただ保管してもらうのではなく、災害時に活動維持のために利用してもらってよいとしたのも、作品をストックするのではなくフローさせるという意識からである。二〇三一年に回収したのは「水中エンジン」の再稼働が予定されていたためであるが、二〇二一年から十年後という長い期間での約束を、より強く身体化する意味でも重要であった。

備蓄水のラベルのデザインは、自動車が出す排気ガスを巨大なビニール袋で回収して二酸化炭素の排出量を測る國府の作品《CO₂ Cube》(二〇〇四) [図7]へのオマージュであり、表面は白地に文字のみで構成されている [図8]。側面にはシリアルナンバーと回収予定日の情報、その反対側には、災害時にペットボトルを利用した浄水装置の作り方を印刷してある。このアイデアは、ソーシャルデザインをテーマとしたデザイン活動を行っているデザイナー事務所 NOSIGNER が、東日本大震災の時に行った「OLIVE」プロジェクトで提案されたものである。ラベルのデザインを担当した中家寿之氏は NOSIGNER

所屬時代にその活動に携わったが、彼は学生時代に國府から制作にまつわるあまたを教わった一人でもある。

製作された千五百本の備蓄水は、会期中の二〇二一年三月十四日から、館内のミュージアムショップで配布が開始され、同時に、これまでプロジェクトに関わってくれた方々にお渡ししている。「平成美術」展の企画者の榎木氏も自身のプロジェクトである「Don't follow the wind」で、帰還困難区域のなかの「グランギニョル末来」(赤城修司、飴屋法水、榎木、山川冬樹)の展示会場に加えてくれるという(二〇二二年の入域に間に合わ

なかったため、現在は代用品を設置)。

また、生前の國府を知っている方などの関係者には、備蓄水をお渡しする際に、当時の思い出も聞き出しながらインタビューを記録させてもらっている。このビデオの中で対象者に「十年後何をしているか」という質問をしており、最終的にどのような形でまとめられるかは現時点では決まっていないが、十年後に皆生きて集まり上映会でもできれば、プロジェクトは着地するのかもしれない。二〇三一年に「水中エンジン」の一部となる水は、現在、約八百本が日本各地に分散されて備蓄されている。

注

❖1 <http://www.kcuu.ac.jp/arc/wp/wp-content/uploads/2020/12/EitW-re-creation-document.pdf>





記 録

「シンポジウム」 過去の現在の未来2 キュレーターシジョンとコンサベーション その原理と倫理

【解題】

ここに採録するのは、二〇一七年十一月二十三日(兵庫県立美術館で開催されたシンポジウム「過去の現在の未来2 キュレーターシジョンとコンサベーション」その原理と倫理」の記録である。國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトをモデルケースとして、現代美術の保存・修復の意義や課題について議論が行われた。

シンポジウムは二部で構成される。第一部「國府理《水中エンジン》とキュラトリアルな実践としての再制作」では、再制作プ

ロジエクトの企画者の遠藤水城、再制作作業を担当した白石晃一、記録作業を担当した高嶋慈の三名が登壇した。國府理が福島第一原発事故の一年後に発表した《水中エンジン》(二〇一七)は、自作した水槽の中に軽トラックのエンジンを沈め、水中で稼働させる作品である。作家の他界後、廃棄されていたエンジンの再制作が二〇一七年に行われた。本シンポジウムの開催にあわせ、兵庫県立美術館アトリエにて、再制作されたエンジンとオリジナルの水槽、再制

作の記録とオリジナルの関連資料を展示した(二〇一七年十一月二十一〜二十九日)。第二部「現代美術の保存修復の責務と倫理」では、保存修復家の田口かおり、現代美術史研究者の加治屋健司、美術館学芸員の中井康之、コンサヴァターの相澤邦彦がそれぞれレクチャーを発表した後、遠藤を加えてディスカッションを行った。多岐に渡る論点を通して、現代美術の保存修復や再制作の抱える課題だけでなく、その肯定的な意義や本質的な問題提起が浮かび上が

る機会になったと思う。

「COMPOST vol.2」には、再制作を展示した「國府理 水中エンジン」[redux]展(二〇一七年七月四日〜三十日)でのトークイベントの記録を収録している。会期中に計四回行われたトークでは、再制作プロジェクトメンバーやゲストの批評家により、「水中エンジン」の再制作が投げかける問いについて様々な切り口から話し合われた。その後開催された本シンポジウムでは、議論の対象や文脈をより広げ、研究者、学芸員、コンサヴァターなど異なる立場からの意見や問題提起を行うことを企図している。

なお、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトの詳細なドキュメントは、芸術資源研究センターのウェブサイトで公開している(編集・高嶋慈)。今号では、白石晃一による研究ノートも収録している。また、本シンポジウム第二部司会を務める兵庫県立美術館学芸員の小林公が、同館の季刊誌と紀要で、「國府理《水中エンジン》試論」と題する論考シリーズを発表している。併せてご参照いただきたい。(高嶋慈)

注

❖1 <https://www.kcua.ac.jp/arc/wp/wp-content/uploads/2020/12/EiFW-re-creation-document.pdf>



❖2 小林公(二〇一八)「國府理《水中エンジン》試論 No.1」[ART RAMBLE] (五八号)八頁。小林公(二〇一八)「國府理《水中エンジン》試論 No.2」[ART RAMBLE] (五九号)二一三頁。小林公(二〇二〇)「國府理《水中エンジン》試論 No.3」[兵庫県立美術館研究紀要] (十四号) 十二〜二六頁。

シンポジウム概要

開会あいさつ

石原友明(京都市立芸術大学 芸術資源研究センター 所長)

第一部

「國府理《水中エンジン》とキュラトリアルな実践としての再制作」

遠藤水城(インディペンデント・キュレーター)

白石晃一(アーティスト、ファブラボ北加賀屋)

高嶋 慈(京都市立芸術大学 芸術資源研究センター 研究員)

第二部

「現代美術の保存修復の責務と倫理」

田口かおり(東海大学 創造科学技術研究機構 特任講師)

加治屋健司(東京大学 大学院総合文化研究科 准教授)

中井康之(国立国際美術館 学芸課長)

相澤邦彦(兵庫県立美術館 保存・修復グループ 学芸員)

ディスカッション

司会: 小林 公(兵庫県立美術館 学芸員)

日時: 2017年11月23日(木・祝) 13:30~17:00

会場: 兵庫県立美術館 ミュージアムホール

主催: 京都市立芸術大学 芸術資源研究センター・國府理「水中エンジン」再制作プロジェクト実行委員会・兵庫県立美術館

※登壇者の肩書は開催当時のものを含む

開会あいさつ

石原友明

石原友明です。共催いただいた國府理「水中エンジン」再制作プロジェクト実行委員会と兵庫県立美術館、貴重な作品資料をご提供いただいた國府理さんのご家族の皆さまに感謝申し上げます。

当センターは国立国際美術館との共催で、シンポジウム「過去の現在の未来 アーティスト、芸芸員、研究者が考える現代美術の保存と修復」を二〇一五年に開催しました。今回はその続編という位置付けです。前回の開催のきっかけは、文化庁の「平成二十七年メデア芸術連携促進事業 タイムベースト・メデアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業」で、古橋梯二さんの《LOVERS》永遠の恋人た

ち》を修復したことです。

《LOVERS》は、古橋さんの作品の中でも非常に特異な一点だと思います。その特異な一点を起点に、メデアアートやインタラクティブなマルチメディア作品へと広げて、現代美術作品の保存修復の可能性や、ある意味では不可能性を洗い出すことがその時に見えました。また、パブリックな展示を通して、具体的にその作品の継承が可能なかどうかを検証することは、とても良い方法だと思いました。今回は、隣の会場で、國府理さんの《水中エンジン》という非常に特異な作品、作品の保存に対する不安定さが予めコンセプトとして内包されているような作品を、再制作のプロセスの記録とともに展示しています。

《LOVERS》の修復と《水中エンジン》の再制作には、共通点があります。不幸にして、作者が不在である点です。作品を制作する立場から言うと、作者がいない方が作品にとっては良い場合もあるのかもしれないと思うことがあります。「作者の不在が作品を完成させる」と言えるかもしれま

210

せん。作者がアトリエを留守にして初めて作品はのびのびと振る舞いはじめ、開かれたかたちで勝手に観客と関係を結びはじめ、という幻想を持っています。作者がいると、作品と観客との関係に余計なバイアスがかかるように感じています。自分がいなくなつた後も、作品が生き生きとあつてほしいという希望的観測かもしれません。作品を安定した状態に保つことが保存の基本ですが、本来の生き生きとした状態から遠ざけてしまう場合があります。レーニン廟に保管されたレーニンの遺体を想像してしまいます。そうならず、作品を生き生きとした状態で保存するにはどうすればよいか。「動的」ということは不安定な状態に置くことですが、そうした動的な保存の可能性がないだろうかと考えています。作品の保存には、物質的な安定性が非常に重要で、美術館はそのための制度です。しかし、それだけでは何かが足りないならば、作品の生きた記憶をどう引き継ぐのかを考えることが、現代美術の保存と修復において必要だと思います。

第一部

「國府理《水中エンジン》とキュラトリアルな実践としての再制作」

遠藤水城

白石晃一

高嶋慈

遠藤・僕は、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクト実行委員会を立ち上げた人間です。國府さんの《水中エンジン》をもう一度つくりたいと表明して、いろいろな方のご協力をいただき、プロジェクト全体を推進してきました。今は、ベトナムのハノイに新しくできたアートセンターに勤務していますが、このプロジェクトを始めた時はインディペンデント・キュレーターでしたので、プロジェクト自体にインディペンデント・キュレー

ンを水中で動くように加工し、展示の安全性を考慮する技術面を全て担当しました。

高嶋・京都市立芸術大学芸術資源研究センターの研究員の高嶋です。今回の再制作プロジェクトに記録担当として関わりました。再制作作業のドキュメント

は、この会場の隣の部屋で展示しています。今回の展示は「再制作のドキュメントや資料展示」という性格づけなので、エンジン水槽に沈めず、オリジナルの水槽と再制作のエンジンを別々に分けて展示しています。「図1」。また、オリジナルと再制作、それぞれの稼働の記録映像や、國府さんのドローイングと文章などの関連資料も展示しています「図2」。

まず、國府さんの《水中エンジン》という作品についてご説明します。《水中エンジン》は、

ターとして何ができるかという問いが含まれていたと思います。今回、芸術資源研究センターと兵庫県立美術館のご協力をいただき、プロジェクトが広がりを持つて、様々な角度から議論がなされるのではと楽しみにしています。

白石・私は、美術家として活動する傍ら、「ファブラボ北加賀屋」というデジタルファブリケーション・ツールを使ったスタジオを運営しています。今回の再制作プロジェクトでは、エンジ

211

二〇一二年、京都のアートスペース虹での個展で初めて発表されました。水槽の中にむき出しの自動車のエンジンを吊り下げ、國府さんが実際にエンジンをかけて、水中で動く様子を観客に見せていました。ただ、本来、自動車のエンジンは水中での使用を想定した設計ではないため、漏電や部品の劣化などのトラブルに見舞われ、國府さんがメンテナンスしつつ動かすという状況でした。

《水中エンジン》は、翌二〇一三年、西宮市大谷記念美術館での「國府理 みらいのいえ」展で再展示されました。水槽の水の濾過装置と水を入れ替える時の排水ポンプが新たに追加されました。また、今回、関係者にヒアリングを行なったところ、二〇一三年の再展示ではエンジンが新たに作り直されて

おり、國府さんの生前の二つの展示では、異なるエンジンが使用されていたことが分かりました。これを踏まえ、便宜上、二〇一二年に展示されたものを「二号機」、二〇一三年に再展示されたものを「二号機」と呼んでいます。一方、今回の再制作にも二バージョンがあり、再制作の一台目を「三号機」、再制作の二台目を「四号機」と呼んでいます。

ここからは、再制作の具体的な作業プロセスについて、白石さんにお伺いします。

白石：二〇一六年十月頃、遠藤さんから《水中エンジン》を再制作したい」と話をいただきました。遠藤さんと二人で、國府さんのご遺族へのあいさつに伺い、「作品に使われたエンジン本体が無い」という一番の課題を聞きました。エンジンの資料

としては、写真や映像しか残っていない状況で、車種の特定、必要な材料、起こり得る問題を想定する調査を十二月後半まで続けました。私は、二〇一二年に初めて《水中エンジン》が展示された時に、國府さんの制作を手伝ったので、その経験も手がかりになりました。

京都造形芸術大学「現・京都芸術大学」のULTRA FAC-TORYで作業させていただけることになり、十二月末に國府さんの実家から水槽を搬入し、中古で買ったエンジンが届き、大気中で展示状況を再現し、エンジンを安定的に稼働調整するための治具フレームを制作しました。記録写真や映像をエンジンの実物と照合し、どのパーツが要るのか、要らないのかを判断しました。この時、「二号機」と「二号機」に形状的な差がある

ことも分かりました。また、検討しやすいように、3Dスキャナーを用いてエンジンの3Dモデルも作成しました。

作業は、まずエンジンが大気中で動く状態を再現し「図3」、次に水中にもっていくという段取りを進めました。大気中でのエンジンのアイドリングテストを繰り返すとともに、パーツの追加や加工などのチューンアップを行なっています。販売時にメーカーが作成したエンジンのユーザーマニュアルを検討し、専門のエンジニアの方にもアドバイスをいただきました。

高嶋：「水中でエンジンを動かす」ために重要なのが、シーリングの作業でしたね。

白石：エンジンの各パーツでできる限り外して、金属製・紙製のガasket(密閉用のシール材)やシリコンを充填し、エン

ジンの密閉度を高める作業を行いました「図4」。

また、ヒアリングの結果、國府さんが制作した作品で稼働時の一番の問題は、漏電による電圧降下だと予測が立ったので、電装系パーツの防水シーリングは、國府さんが用いた方法とは大きく変更しています。國府さんは、シリコン製のシーリング材でパーツの隙間を充填していたようですが、今回は、むき出しになった端子部分に3Dプリンターで成形したパーツを用いて、密閉度を高める方法を採用しています。入手が難しいパーツも多いので、壊れても中を開けてメンテナンスしやすい設計を採用し、できる限り再利用可能な仕様にしました。

高嶋：シーリング終了後、エンジンの重さが約八十キロもあるのですが、門型のクレーンからエ



兵庫県立美術館アトリエ1における資料展示の様子
上から

【図1】撮影：Tomas Svab

【図2】撮影：Tomas Svab



【図6】「國府理 水中エンジン redux」(前期展)、2017年、アートスペース虹の展示風景 撮影：Tomas Svab

とです。作品そのものが現存して、借りることが可能だろうと思っていました。しかし、そうではありませんでした。さらに進めるうちに、一つのグループ展の枠組みを圧倒的に超える労力と予算がかかることが分かったので、助成金に応募し、アートスペース虹での展示も追加して、車屋美術館とアートスペース虹での展示の両方を一つのプロジェクトにすることにしました。

白石：車屋美術館の展示は、会期が二ヶ月半もあり、「三号機」が初めての再制作だったため、安全性の高い展示方法を検討し、展示室内に「エアコンプレッサー」を設置して、水没時は常時圧縮空気を送る方法を採用しました。少しずつ空気をエンジン内部に送り、浸水があった場合、内圧で強制的に排水する機

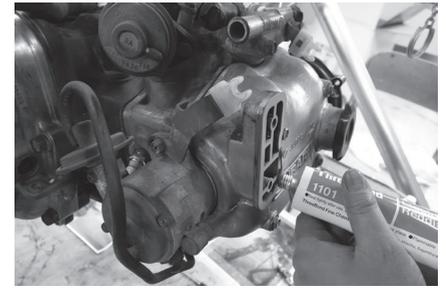
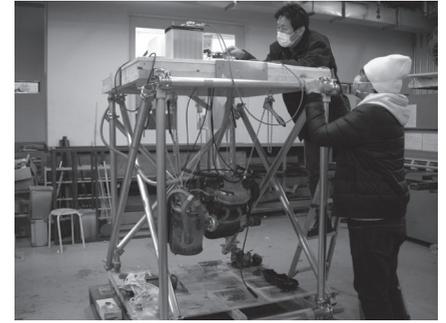
構です。結果として、展示中にほとんど漏水はありませんでした。高嶋：その後、アートスペース虹での展示の前期展では、この「三号機」を門型から吊つて展示しました【図6】。その理由は、遠藤さんからご説明いただけますか。

遠藤：まず、白石さんから技術的判断がありました。車屋美術館で展示した「三号機」はボロボロで、引き続き一カ月間の展示には耐えられないだろうと。アートスペース虹で動かないエンジンを展示する方法もありましたが、やっぱり動いてなんぼだということで、僕の懐具合では苦渋の判断で(笑)、もう一台エンジンを買ってつくることになりました。その判断が遅かったんです。車屋美術館での様子を見てから決めたので。車屋美

エンジンを吊って、水槽の中へ移しました【図5】。そして、水槽に水を入れて「リークチェック(漏れ試験)」をしました。

白石：今回、一番大変だったのは、このリークチェックでした。不測の浸水を避けるため、水没させての稼働実験の際にはエンジンに常に空気を流し込みました。水位が上がってきて、水面

が風圧で揺れたり、気泡が出てきたら、空気が漏れる穴や隙間があると分かります。発見した場合、もう一度水槽から出して再シーリングする作業を繰り返しました。シーリングのシリコンが硬化するまで半日以上待つ必要があります、水槽にエンジンを移す作業も今回の作業場では工数が増えることも増えてしま



上から
【図3】大気中でのエンジンアイドリングテスト
【図4】シーリング作業
【図5】水槽へのエンジン移設

め、単純なわりに時間がかかりました。また、元々エンジンには、溜まったゴミを排出する穴がいたるところに開いているのですが、発見が困難でしたし、その穴を全て埋める作業は、非常に大変でした。

高嶋：再制作一台目の「三号機」を無事に水中で動かすことができ、二〇一七年四月〜六月、小

山市立車屋美術館で開催されたグループ展「裏声で歌へ」に出品されました。この展覧会を企画された遠藤さんに経緯や趣旨をお伺いします。

遠藤：そもそもこのプロジェクトをやるうと思ったきっかけは、僕がキュレーションするグループ展に《水中エンジン》を組み込んだプランを想定したこ

美術館の展示が終了する六月十八日から、アートスペース虹の展示が始まる七月四日まで二週間ほどしかなく、もう一台の再制作が間に合わない。そういうリアルな理由から、アートスペース虹での展示は前期と後期に分けて、もう一台つくった「四号機」は後期に投入し、前期は「三号機」を展示することになりました。

「四号機」の水中稼働テストに水槽を使う」と白石さんに言われたので、前期には水槽が使えず、「三号機」をどう展示するか考えました。以前から、國府さんの《地中時間》(一九九三―二〇〇七)という作品が気になっていました。國府さんが自動車のエンジン(車種は不明)を地中に埋めて、十四年後に掘り出し、吊り下げて展示した作品です。二〇一二年に初めて

アートスペース虹で《水中エンジン》が展示された際、ギャラリーのウェブサイトの広報用画像に《地中時間》が使われていました。つまり、國府さんは《地中時間》と《水中エンジン》に関係があると思っていたということだと思います。それを踏まえて、ロボロになった「三号機」を《地中時間》同様に吊って展示することを、前期展のコンセプトに据えました。

高嶋：後期では、もう一台再制作した「四号機」を水槽に入れて、白石さんが実際に稼働させました「図7」。会場がオリジナルの発表されたアートスペース虹であったこと、会期が二週間と短かったこともあり、オリジナルの形態に可能な限り近づける配慮がなされました。ただ、安全面から、改変がいくつつか加えられています。

白石：具体的には、セルモーターという部品に3Dプリンターで成形したパーツを用い、紫外線硬化樹脂で全体を覆っています。また、オリジナルの展示では排気のマフラーがむき出しで室内に置かれていました。今回も設営の際に同様の状態で試運転を行なったのですが、稼働時の室内を一酸化炭素測定器で調べると、建築法の基準を大幅に超える値だったので、アクリル製ボックスでマフラーを覆っています。その後ボックスからの自然排気では、十分に排出がなされなかったため、さらにプロワー(強力なファン)を用いて強制排出を行なっています。

高嶋：ここからは、今回の再制作プロジェクトについて、お二人に質問します。今回の再制作には、主に三つの困難が挙げら

れると思います。作家が不在であること。設計図や操作マニュアルが残っていないこと。そして、稼働や水没によってパーツが劣化・損傷し、脆さや不安定さを抱えた作品であること。こうした困難を抱えた再制作であったため、遠藤さんによるキュレーターとしての判断、あるいは白石さんの技術的判断が前景化すると思います。作品の同一性をどこに置くべきと判断したのか、何が損なわれたら《水中エンジン》とは言えなくなるのか、どこにポイントを置かれたのでしょうか？

遠藤：僕は、作品の同一性を完全に決定する形でプロジェクトを始めていません。むしろ、技術的課題や、観客との関係で発生する安全性の問題などの具体的な案件にその都度対応すること

品の曖昧なアウトラインを再定義していきました。そうした諸問題を多層的で意義ある形で含むことが、プロジェクトとして良いあり方だと思っています。

白石：まず、「エンジン」を動かすのが前提にあったので、エンジンが水中で動くことを最優先課題と考え、オリジナルにはない改変や部品の追加を行いました。先ほど言った樹脂でコーティングしたパーツも、この判断基準で行っています。「完全な再現」を目指したのではなく、「技術的拡張」を行なったと言った方が今回の場合は適切かもしれません。出来る限り元の形態を維持しつつ、より安定的な稼働とメンテナンスのしやすさを考慮しました。

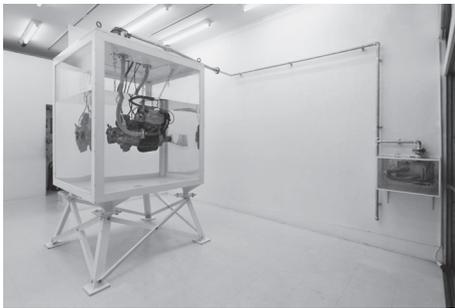
遠藤：作品の同一性の問題は、初期の問題設定として考えまし

た。國府さんは生前の展示で、会場で頻繁にメンテナンスを行なっていたので、その様子を見たお客さんにとっては、ワーク・イン・プログレスの作品になります。國府さんがいない時に来たお客さんの場合は、彫刻的な鑑賞だったと言えます。一方、國府さんが稼働させる様子を見ることができたお客さんにとっては、「動かすところを見せる」というパフォーマンス的な作品になります。こうした鑑賞体験のプレ自体の再現はほぼ不可能だと思ったので、あまり考えないようにしました。一方、(実際にはそこまで至らなかったのですが)、仮に人力抜きでの完全な安定稼働が実現した場合、「パフォーマンスタイプ側面が失われることが、作品解釈を大きく損なう」可能性について考える必要がありました。

國府さんの《水中エンジン》の鑑賞体験の中で一番多く、喜ばしいものとして記憶されているのは、「國府さんが動かしきれない様子を見られて良かった」というものだと思います。

高嶋：次に、《水中エンジン》はモノとして残すことが難しい作品であるため、保存の問題が出てくると思います。遠藤さんは、アートスペース虹の展示の関連トークで、美術館への収蔵ではなく、十四年後にもう一度再制作を行なって「《水中エンジン》を反復する」という話をされています。

遠藤：美術館はその意義や役割を変えていくものであると同時に、変えられない部分があり、その制度に介入することがインディペンデント・キュレーターの嫌らしい喜びです(笑)。



[図7]「國府理 水中エンジン redux」(後期展)、2017年、アートスペース虹の展示風景
撮影：Tomas Svab

美術館の外の部分は僕がやれるだけやってみて、美術館の「美術館」性と作品の「作品」性の関係を更新していけるような契機が発生すれば、僕の役割はボジティブなものだと考えています。

國府さんの《水中エンジン》の感想として、「心臓のようだ」とあるのは「胎児のようだ」というコメントをしばしば聞きました。作品が美術館に収蔵されることは、基本的に「ミイラ化」です。何度でも蘇る「ゾンビ」の方が良いという考え方もあります。それで、「心臓」や「胎児」という意見を聞いたときに、僕が連想したのは違うモデルでした。例えるなら、『風の谷のナウシカ』に出てくる巨神兵のような。巨神兵って、ミイラ状態だった心臓からゾンビ化して現在時に復活するんですが、その

エネルギーが半端ないですよ（笑）。ゾンビって、遅いじゃないですか。動きが。全然強くないし。でも巨神兵って、心臓のようなものから蘇って、一瞬だけあり得ないくらい破壊力を放って、で、ドロドロに溶けて

いきますよね。もうミイラとしても残らない。僕は最近、『水中エンジン』再制作プロジェクトをもう一回、十四年後にやりたい」と言っています。「十四年後」に設定した理由は、『地中時間』が十四年間埋められていたことと、日本政府が十四年後くらいには自動車の完全電化を成し遂げたい、と言っているからです。想定としては、こう、もう一回太古のエンジンを蘇らせて、王蟲みたいな自動走行電気自動車どもを、ぐわーっと蹴散らす絵を描いています（笑）。白石：技術面から話すと、『水

中エンジン』を保存するための一番理想的な方法は、「常に動かす」ことです。みなさんが日常的に乗っている車と同じで、毎日乗ってコツコツとメンテナンスを続けられれば、大きなトラブルに繋がりにくい。内部で磨耗し疲労していくパーツを致命的な故障の前に交換し、新陳代謝を行なうことが理想的です。しかし、美術館で保存する場合、なかなかそうはいきません。たまたま動かすからこそ、その時に大きなメンテナンスコストがかかることが予想されます。また、技術的な仕様書があることで乗り越えられる部分も多くあると思います。情報の開示の仕方や受け継ぎ方、そしてそこ

にまつわる権利関係を明示することが必要だと思います。高嶋：今おっしゃった「仕様書や設計図を残す」ことは、今回の再制作のもう一つの成果だとも思います。記録写真や映像などの資料調査や関係者へのヒアリングを行ない、「再制作過程が、同時にアーカイブの構築でもあったこと」も一つの意義だとも思っています。遠藤：それは重要な点だとも思います。新たに制作する作業でありながら、過去の《水中エンジン》という作品のアーカイブングにもなっている点で、僕自身も興味深いプロセスでした。過去を調べないと技術的な課題や展示の実現がクリアできないし、未来のことを考えないと今つくる指針がない。過去へ遡及的に向かう線と未来に向かう複数の線という、アーカイブングの複数の線が同時に発生し、どれを選ぶかがプロジェクトを駆動させる原理になっていると思います。

第二部

「現代美術の保存修復の責務と倫理」

田口かおり

私は、近代の保存修復理論を中心に研究しています。今日は、「近代の保存修復理論から現代美術あるいはその再制作の問題を考える」というテーマで発表させていただきます。

まず、最近の興味深い再制作の例を二つご紹介します。一つめは、二〇一七年十一月、アラブ首長国連邦に新しくオープンしたルーヴル・アブダビに展示された、サウジアラビアの芸術家、マハ・マルーの《無題（思考

『残余』の現代美術 ——保存修復と再制作のあいだ——

の糧^かです。伝統料理であるヤギのシチューを煮込むために使われた古い鍋を壁一面に並べたこの作品は、数々の芸術祭で再制作を繰り返されてきました。ルーヴル・アブダビに収蔵される際、作者の立ち会いの下、作

品に修復が施されました。展示をしやすいするために、作品本体である鍋の一部を曲げて変形するという処置でした。マルーは、「私の作品は可変的なものです。再制作を経て、あるいは傷や破損が進む中で、作品は良い方向へと変化していくでしょう」と述べています。

もう一つの例は、二〇一六年八月、韓国のアート・ソンジェ・センターで展示されたイ・ブルの《華厳》です。スパンコールで飾られた生魚がビニールバッグの中で徐々に腐敗し崩壊していくこのインスタレーションは、一九九七年にニューヨーク近代美術館で初めて展示されま

した。腐敗する魚が放つ悪臭を理由に、開幕からほどなくして作品が撤去されるという前代未聞の顛末によって、むしろ作品はよく知られています。二〇一六年には、魚の腐敗臭の拡散を防ぐために、ビニールハウスの中に作品を封じ込めるような外観で再制作されたほか、定期的な防腐剤を注入するという「修復」が行なわれました。イ・ブルは、「再制作を繰り返すたびに、作品の外観やサイズは変わるでしょう。変わらないのは、『腐敗』という作品にとって不可欠な要素だけです」と述べています。

この二つの「再制作」の例を

前に、私たちはどのようなことを思うでしょうか。作品の成り立ちや大きさ、見た目までもが、作家の意図の下で自在に変化していくという再制作の自由さと、いったいそれは「修復」なんだらうか、「修復」という言葉はどこまでの領域をカバーするのかという疑問ではないかと思えます。現代美術の修復や再制作とはどのような行為なのかについて、美術史家、修復家、アーティストなど様々な人々が検討を重ねています。度重なる再制作やたくさんのバリエーションで知られるソル・ルウィットは、「自分の作品は楽譜のスコアのようなものだ」と述べて、「それゆえ、誰にでも奏でることができます」と言います。クリスチャン・ボルタンスキーもまた、現代美術を音楽

に例えて、「全ては時間と空間

にもまれて、破壊と再生を繰り返す。響きを変えていく」と言います。「結局のところ、完全に残るものなど一つもないのだ。全てが絶え間なく変わり続け、時に失われていく」と。彼らの言うように、それが現代美術の一つの側面だとするならば、保存修復にできることは、いったい何なのでしょう

か。現代美術の、時に短く、時に長い、様々なかたちの「生」のあり方について、保存修復の分野が検討を開始したのは、一九五〇年代以降です。アメリカやドイツを中心に会議が次々と開催されました。とりわけ議論が活発化した一九八〇年代以降、イタリアのリヴォリで開催された国際修復会議「Contemporary Art: Who Cares?」など、大きな会議において繰り返し引

用されてきた修復理論がありま

す。それは、一九四〇年代から、

作品の「生」あるいは「時間」に、

いかに私たちが異なる立場から

寄り添うべきなのかを検討し続

けてきた、イタリアの美術史家、

チェーザレ・ブランディの修復

理論です。彼の理論は、私の研

究の主軸でもあります。

一九六〇年代に修復の理論を

出版して、近代以降の保存修復

界を牽引してきたブランディ

は、修復に関して、二つの重要

なルールを宣言しています。一

つは、美術作品はみな、未来へ

伝達されるべきものであり、修

復は、作品を保存する義務とい

う道徳法則に従う使命のような

ものだ、ということ。二つ

めは、作品は美術作品としての

美しさの価値と、積み重なって

いく歴史が与える古さの価値、

この二つの極から成り立つのだ

いくという作品ですが、ここでは、歴史的な古さの価値の保存は全く望まれていません。現代美術において、芸術家の明確な意図や素材の互換性の問題は、近代が打ち立てた保存修復の原則に対して、悩ましいジレンマとなることとなります。

では、ブランディが見出した近代保存修復の原則は何の役にも立たないのかというと、そんなことはないかと私は考えています。ヨーロッパの様々な国で、近現代美術の修復に関わる修復士や美術史家の多くが、今でも彼の理論に着目する理由は何でしょうか。ここには、作品の過去から未来までの「生」に、いかに私たち人間が関わるべきかを探ろうとした近代の保存修復学への信頼が深く根付いているように思われます。言い換えれば、ブランディや彼の周囲の美

ということ。その双方が作品にとって重要であり、とりわけ古さの価値、つまり作品がどのような道筋を辿って今に至っているのかという痕跡を消してしまうことは、作品の「生」の過程——リビング・プロセスを否定することになるので避けなければならない、ということ

です。ブランディが、これらのルールに従って古典絵画上で試みたのは、例えば以下のような方法でした。下地の色と、一番上の絵の具の色との境目を漂う、何色とも言えないような曖昧な色によって欠けた部分を補う、中間色による補彩の技法です。その際、必ず、後々に除去が可能な素材や絵の具を使用して、元の状態に戻せるようにする、いわゆる「可逆性の原則」を徹底することを宣言しています。

一九七八年に、美術批評家のミケレ・コルダローは、初めて、現代美術の修復の会議において、現代美術の修復における原則を宣言しています。ここでは長くなるので触れませんが、例えば「作家による修復を制限すべきである」という文言もあります。彼の原則の基軸は、美的価値と歴史的価値の両方を尊重しようというブランディの修復理論でした。その約四十年後、二〇一六年に開かれた現代美術の保存修復の国際シンポジウム「FIXING WHAT ISN'T

ブランディはこの方法で、戦争や災害で大きく破損した作品や文化財、あるいは中世から現代に伝わる中で、オリジナルから大きくかけ離れた外観になってしまった作品を次々と修復しました。一見すると、奇妙な色彩のつなげ方に見えますが、失われた箇所はもう失われたものとして認めた上で、あえて形態を再構成せずに「ここが修復した箇所だ」と分かるように修復する、オリジナルの時間と領域に入り込まないようにするという方法が、ブランディが当時出した答えであり、作品の「生」の過程を見えるようにする方法

でした。しかし、ブランディのこの原則は、現代美術の保存修復の現場では、大きなジレンマを引き起こすことになってしまいません。まず、一つのルールに関

BROKEN]では、ナムジュン・パイクの《ワン・キャンドル》の再展示の変遷を振り返る過程で、再びブランディの理論が参照されています。現代美術の再制作や保存修復に携わる私たちは、時の流れの中で作品の「生」が失ったものが何かということだけではなく、何を得たのかを考えなくてはならないと考えている、ということがこの会議で宣言されました。

失われた絵の具の層を中間色で埋めるブランディの技法は、時の流れの中で発生した欠損を否定するのではなく、色彩を選択することで残すという一つの倫理でした。現代美術における保存修復は、美的価値と歴史的価値の両方を保存して継承していく近代修復学の原則に配慮しながら、当時の保存修復学が想定しえなかったような新しい時

間の軸の中で、多様な再制作の手法を介した新しいあり方を模索しているように思います。

さらにここで参照したいのは、ブランディの「技術の保存」という考え方です。ブランディは、芸術家によって刻み込まれた形がほとんど消え失せて、物質の残余になり果ててしまった場合の修復について語っています。実はブランディがここで想定していたのは建築物なのですが、とは言え、作品が以前の姿とはかなり違うものになっていて、ほとんどそれと認識できないが、その残存物が証拠として残っているという状態は、そのまま、冒頭で挙げたイ・ブルの作品やアラン・カプロの崩れた氷の作品にも当てはめることができそうです。こうした場合、ブランディは、技術的かつ専門的な方法を使った残存物の

保存、すなわちアーカイブを推奨しています。ブランディのこうした考えが現代においても反映された修復例として、残余の保存と再制作が同時に行なわれた例を挙げます。イタリアのトリノの美術館に保存されているマルセル・デュシャン《触ってください》では、オリジナルのゴムは既に粉末化してしまったので、透明な容器に粉末を入れて収蔵庫に保管するという方法が採られています。まさに「残りのもの」を保存している例です。興味深いことに、トリノでは、作品修復の際、数年後には崩れていくと分かっている素材が使われました。乳房の部分が再形成する際に、オリジナルと同じ素材のゴム、ただし最長でも五十年しか持たない柔らかいラバー素材が用いられています。感触の柔らかさをできる

限り残しながらも、部分的に再制作して、五十年後の修復士にたすきを渡すような修復の例です。

イタリアの芸術家、ミケランジェロ・ピストレットが面白いことを言っています。「現代美術とは自然の流れに参加する存在なのだ」と。その意味においては、何も静的なものではなく、時の流れの中で変化し、再制作の中で進化していくジェネレーションの「生」なのです。こうした考えに照らし合わせると、現代美術の「生」とは、まるで自然のサイクルのようです。修復士、あるいは作品を残す立場の者がすべきことは、その「生」のスペクタクルをもう一度しかるべき場所に戻して再活性化することなのかもしれません。十七世紀イタリアの著述家、フィリッポ・バル

ディヌッチは、芸術作品の欠けた部分に絵の具を塗って補う介入のことを「Rifiorire」再び花開かせる」という言葉で表現しました。イタリア語の「Fiore」は「花」なので、色を補うことで再び「花」作品を開かせる＝Fioreという意味になります。四百年の時を経て、古典作品と現代美術への修復は、作品の「生」を再び花開かせる、あるいは再活性化させるという言葉の核として、交差しているように思われます。

加治屋健司

私は二〇一五年度まで、今回のシンポジウムの主催者の一つである芸術資源研究センターに所属しており、古橋梯二の《LOVERS》の保存修復に携わりました。今日は、実際に関わった経験と、理論的な問題とを橋渡しする立場でお話しできればと思います。

タイトルにある「テセウスの船」というのは、古代ローマから知られたパラドックスです。著述家プルタルコスが、『英雄伝』でテセウスというアテネの指導者について次のように書いています。

「テセウスが若者たちといっしょ

「テセウスの船としての現代美術」

に海を渡って、また無事に戻ってきた船は三十挺艦船だったのだが、これは、パレロンのデメトリオスのころまで、アテナイに保存されていた。ただし、木材のうち古くなったものは取り去って、そこへ丈夫なのを補充して組み立てたので、これは、哲学者の間で行なわれていた「生長の議論」の、格好の材料となった。どっちともとれるのである。ある人は船は同じままであると言

と言った（プルタルコス『英雄伝』第一巻。京都大学学術出版会、二〇〇七年）。

三十挺艦船とは、三十のオー

ルで漕いで進む船のことです。伝承ではテセウスは紀元前十三世紀の人物であり、パレロンのデメトリオスは紀元前四世紀の政治家、哲学者です。この船は約九百年間保存されたことになりました。また「生長の議論」とは、プルタルコスの『モラリア』の中の「神罰が遅れて現れることについて」に出てくるもので、そこでは「以前金を借りた者は今は借りていない。なぜならその人は成長して別人になったから」という例が紹介されています。「テセウスの船」とは、船がその部品をとり換えて、最初の部品が全く残らなくなっても、元の船と言えるのかという

パラドックスで、同一性に関する哲学的な問題として議論されてきました。

同じことは、古代ギリシャでも考察されていました。プラトンは、『クラテュロス』でヘラクレイトスを紹介するところで、ソクラテスの台詞として次のように言っています。「ヘラクレイトスは何処かで「あらゆるものは動いていて何ものもとどまらない」と語り、また有るものを川の流れに譬えながら「君は同じ川に二度足を踏み入れることはできないだろう」とも語っている」(プラトン「クラテュロス」『クラテュロス・テアイテトス』プラトン全集第二巻、岩波書店、二〇〇五年)。これは一般に、ヘラクレイトスの「万物は流転する」という思想を表わしたものと考えられています。要素が変わっていくものを同一のも

のと見なせるのかという問題なので、テセウスの船と同型の議論と言えると思います。

アリストテレスは、四原因説、つまり物事は四つの要素でできているという説を述べています。例えば、芸術作品を規定するものは、「質料因」すなわち物質、「形相因」すなわちかたち、「作用因」すなわち作者、「目的因」すなわち作品の目的といったように、四つあります。「テセウスの船」の場合、物質的には(質料因は)変わったけれど、かたちとしては(形相因としては)同じだと考えれば、同一のものであると見なせます。

今回は、実際の再制作の例も紹介しながら、「テセウスの船」としての現代美術」について考えたいと思います。ご存じの方も多いいと思いますが、岡本太郎の《痛ましき腕》という作品

は、一九三六年にパリで制作されましたが、その後東京で戦災により焼失し、一九四九年、展覧会の際に本人が再制作しました。赤瀬川原平の《ヴァギナのシート》(二番目のプレゼント)は、一九六一年の読売アンデパンダン展で発表された作品ですが、これも元の作品は失われてしまったので、一九九四年に再制作されました。この赤瀬川の作品は、最近、東京国立近代美術館に収蔵されました。近美はこれまで、再制作された作品を

基本的に購入していませんでしたが、学芸員の方に伺ったところ、オリジナルの作品が失われており、かつ作者自身が再制作を行なっているという二つの条件を考えて購入の判断に至ったということです。つまり、岡本太郎にしろ、赤瀬川原平にしろ、アリストテレスが言うところの「質料因」(物質)は変わっても、「形相因」(かたち)や、「作用因」(作者)という点で、作品の同一性は担保されているわけです。

ただ、アリストテレスが言うような要素を踏まえば、常に作品の同一性が保たれるのかという点、必ずしもそうではありません。例えば、最近明らかになったのですが、岡本唐貴というプロレタリア美術の画家による再制作の問題があります。岡本が一九二九年に描いた《争議団の工場襲撃》という作品は、当時のソ連の大使館員が購入して、本国に持ち帰りました。その後日本では、プロレタリア美術に対する弾圧が激しくなり、岡本の作品の多くは無くなってしまいました。戦後、岡本は、この作品の所在が分からないので、もう無くなってしまった

のだろうと考えて、残されたカラーの絵ハガキをもとに、一九七三年にこの絵を描き直しました。岡本は「復元画」という言い方をしています。しかし、最近、小学館が日本美術全集を出すにあたって調査したら、オリジナルの絵がエルミタージュ美術館にあることが分かったんです。つまり、同じタイトルの絵が複数枚生じることが起こりました。

こうしたことは、古橋の《LOVERS》にも起こっています。《LOVERS》は一九九四年にキヤノン・アートラボで発表され、一九九八年にニューヨーク近代美術館に寄贈されました。その後、この作品は、二〇〇一年にせんだいメディアテークで再制作されたので、二つのバージョンが存在することになりました。中央のタワーにスライドプ

ロジエクター二台とビデオプロジェクターが五台あって、映像は元々レーザーディスクで出していたのですが、この作品がニューヨーク近代美術館に入った時に、オリジナルのテクニカルな部分を担当していた高谷史郎がコンピュータをPC-98(NEC)からDOS/V(IBM)に替え、ビデオプロジェクターも劣化していたので交換しています。せんだいメディアテークのバージョンでは、レーザーディスクプレーヤー五台のうち四台をDVDプレーヤーに替えました。

《LOVERS》は、近年どちらのバージョンも修復されました。せんだいメディアテークでつくられたものは、二〇一五年に京都で修復されました。京都では、レーザーディスクプレーヤーとDVDプレーヤーはその

ままにして、プロジェクターを入れ替えました。そして、オリジナルにあった天井からのビデオプロジェクション四台を追加しました。他方、ニューヨーク近代美術館は、二〇一六年の修復において、レーザーディスクプレーヤーをやめて、マッキントッシュのパソコンの中のムービーファイルとして映像を動かすように変えました。つまり、《LOVERS》においては、一つの作品が二つに分岐して、それぞれ異なる形態と構造を持つ作品になったのです。先ほど田口さんのお話でもあったように、現代の素材を使った場合、複製可能性が出てきますので、再制作の問題は、作品のオリジナルティを揺るがすものであると思います。

「テセウスの船」とは、個々の要素を入れ替えていく作品だけ

でなく、美術館に関しても言うるのではないかと思います。ここで再びニューヨーク近代美術館の例を出すと、一九二九年に開館したとき、ニューヨーク近代美術館は、実験を行なうラボラトリーであるべきだというのが、初代館長のアルフレッド・パー・ジュニアの考えでした。一般にニューヨーク近代美術館は、様々な美術の動向や流派を整理して一つの歴史の流れをつくると考えられています。実際にそうしたチャートもつくっていますが、興味深いことに、当初はコレクションを一定期間保有した後に売却していました。パー自身も、ニューヨーク近代美術館を「魚雷」に例えて、その先端は現在に切り込むと同時に、尾の方は五十年から百年くらいの過去を示すものと考えていました。先頭にはアメリカや

メキシコの美術があり、尾の方はセザンヌやゴッホ、ゴーギャンといったヨーロッパの近代絵画が華がっています。このように時代の中を通り抜けていって、五十年から百年くらいの新しい芸術だけを持ち、古い芸術はほとんど売っていくことを考えていました。売却先はメトロポリタン美術館を考えており、実際にいくつかの作品はメトロポリタン美術館に売られました。ただ、ニューヨーク近代美術館は次第に作品を売らなくなり、最終的にモダンアートの歴史的な流れを自館のコレクションの中で追求することになります。

えていく美術館だけでなく、現代美術のあり方そのものを示していると考えることができま。それは「現在」が常にその内実を変えていくことに起因しています。英語で「コンテンポラリーアート(現代美術)」と言ったとき、私の学生時代の九〇年代末は「一九四五年以降の美術」という意味でした。しかし、二〇〇〇年代に入ると「一九六〇年代以降の美術」を指し、今では「一九八九年以降の美術」のことを言うようになっており、「現代美術」が指すものが変わってきています。

ここで考えてみたいのは、作品の同一性に対する時間概念の影響です。というのは、作品は、それを構成する要素だけでなく、制作の時代によっても同定されているからです。「現代(モダン)」という言葉の背後に

術の流れを整理して、ゴッホやセザンヌ、ゴーギャンから始まり、キュビズムや抽象、そして、抽象表現主義、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートなどを経て生じる「現代」です。それに対して、一つのポストヒストリカルな「同時代」とは、ビエンナーレやトリエンナーレが捉えようとする、「今の美術はこうなっている」というような「同時代」の捉え方です。過去の流れを受けた発展ではないし、未来予想の元につくられたものでもありません。特に今はマルチカルチュラリズムが進行している中で、様々な国でいろいろなことが起こっており、それを全部並べることで生まれてくるような「同時代」と言ってもよいでしょう。二つめの同時代の例は、テート・モダンやポンピドゥー・センターの常設展

のことで、「テーマ別展示」と言われるものです。そこでは、様々な時代につくられたものが並置されています。複数の時間の作品を混在させて、時間軸をズラしていくことによって、作品どうしの間で起こる弁証的な展開の中から未来をつくっていくという展示です。ビショップは、こうした二つめの同時代を考えることで、美術館は自らのコレクションを組み換えながら、新しいものを考えることができると言っています。

このような立場に立つと、現代美術の保存修復や再制作はどのように捉えられるのでしょうか。歴史主義的な立場であれば、過去のものをなるべくそのまま残すという考え方になると思いますが、ポストヒストリカルな同時代という考え方をすれば、第一部の國府理の《水

は、過去—現在—未来という歴史主義的な考え方があります。ニューヨーク近代美術館の「モダン」において、現在は過去を踏まえつつ、未来に向かって進むものと考えられていました。

これに対して、近年では「同時代(コンテンポラリー)」という言葉が「現在」を指すものとして使われることが多くなりました。クレア・ビショップは『Radical Museology』(二〇一四年「邦訳『ラディカル・ミュージエオロジー』(二〇二〇年)」)という本の中で、「同時代」を二つに分けて議論しています。一つめの「同時代」は、ボリス・グロイスというロシア出身の思想家が考えているような「現在」です。それは、過去—現在—未来というつながった時間軸の中で歴史主義的に現在を考えるのではなく、もはやそうした歴史が

中エンジン》のように「その場限りの未来なき再制作」ということが考えられるのではないかと思います。他方、二つめのアナクロニクな同時代の考え方に基づく、《LOVERS》のように、元の作品の時間があって、新しい要素も付け加わり、複数の時間が混在しているような保存修復が考えられるのではないかと思えます。

一般に、現代美術の再制作や修復は非常に難しい問題ですが、こうした複数の時間概念を考えることで、「オリジナル」に近づけるのが最もオーセンティックである」という考えではないかたちで現代美術の保存修復が可能になるのではないかと思えますし、またそれについて考えていく必要があるのではないかと思えます。

終わってしまった後、過去の繋がりもなく、未来への展望もないまま表れているような、ポストヒストリカルな概念です。二つめの「同時代」は、ジョルジュ・アガンベンやジョルジュ・デリディユ・ユベルマンといった思想家たちが考えているような概念です。それは、多数の時間が共存しているような状態、アナクロニズム的なあり方を指します。アナクロニズムの時間のズレの中に、ビショップは弁証法的な契機を見出します。つまり、単に複数の時間が並置されているということではなく、そこから新たな展開を生み出すようなものとして「同時代」を考えるということ。分かりやすい例で言うと、歴史主義的な「現代」とは、ニューヨーク近代美術館の常設展で示されるものです。歴史的に美

「美術作品の『再制作』について」

中井康之

国立国際美術館の学芸課長の中井です。私は現場の人間として、現代美術の展示方法であるインスタレーションを広義の「再制作」と捉えて、特に一九六〇年代後半から七〇年代にかけての「もの派」の作品について、私自身がこれまで展示に関わった作品をお見せしながら話したいと思えます。

私は二〇〇五年に国立国際美術館で「もの派―再考」展を企画しました。その中から、三

タイプに分けて実例を紹介いたします。(一)作者がすでに亡くなっているが、最初に展示した材料が残っている作品。例として、吉田克朗の《650ワットと60ワット》(一九七〇)があります。作品は現存しており、埼玉県立近代美術館に収蔵されています。作家不在の状況下での展示にあたり、当時、親交の深かった小清水漸さんに監修していただきました。「明るさの異なる二つの電球の光の関係性を見せる」というのがこの作品のコンセプトです。そのコンセプトに基づき、作家が使った素材をインスタレーション通りに設置すれば作品性が保持されるのか、インスタレーション形式の作品性をどのように保持してい

くのかは、困難な問題だと思えます。

次に、(二)作者は現役で、最初に展示した材料が残っている作品。インスタレーション形式の作品では、この作例はありませんでした。そして、(三)作者は現役で、最初に展示した材料と同等の素材による再制作。例えば、小清水漸の《かみ》(一九六九)。展示方法や材質は、小清水さん自身が保証していますので、先ほどの吉田克朗の例よりも、作品性が保持されているのかなと思います。ただ、もの派の初期作品にはトリッキーな要素があり、この《かみ》では、作品の巨大さをより感じさせるために、小清水さん自身がこれを二つに割ってハの字形にしたとおっしゃっています。最初に発表された作品では、置かれた石は一つですが、ご自身が再制

作した作品では石が二つです。作品の意図をより明確にするために、作家自身が手を加えています。

「もの派」が生まれる前の六〇年代頃から、「読売アンデパンダン展」、「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」や「ハイレッド・セクター」といったグループを組んでいた作家を中心に、作品がそれまでの伝統的なスタイルから変わっていった、以前は使われることのなかった素材を使うようになりました。例えば、赤瀬川原平の《ヴァギナのシート》(二番目のプレゼント)(一九六一―九四)は、ゴムや真空管を使っている、展示を終えたら捨てたという事です。また、工藤哲巳が第十四回読売アンデパンダン展で展示した《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》(一九

六一)は、展示室一室を占有し、その辺の廃物を使ったような作品です。工藤は自分の作品を保持することに非常に固執した作家で、海外で個展やパフォーマンスをやる時には、この作品を

様々なかたちで展示しました。今はアメリカの美術館に収蔵されていて、二〇一三年に国立国際美術館で工藤哲巳の回顧展を開催した時も、アメリカから借用して展示しました。ただ、この作品を構成する要素の一つとして、コッペパンがあります。このコッペパンをどうするかを美術館内で議論し、もう一般に売られていないので、食玩の制作会社に発注して展示に用いました。これが再制作にあたるのかどうかは、私自身も判断できません。このようなものを展示するのは工藤自身の意に添わないかもしれませんが。形態が同じ

ということではなく、食べてしまえるもの、腐るものということの方に重きを置いていたかもしれません。作品性をどう保持していくのかは、工藤が残した資料を読み込むことでもっと明らかになるのではないかと思います。

次は再制作の例ですが、「もの派―再考」展に出品した李禹煥の《関係項―ふたつの石とふたつの鉄》(一九七八/九〇)という彼の代表作の一つです。制作年が「一九七八/九〇年」とあるのは、一九七八年にドイツでの個展で発表された後、一九九〇年に国立国際美術館で開催された「ミニマル・アート」展で作家自身に依頼して再制作され、当館に収蔵されたからです。今、当館では、私が企画しました「態度が形になるとき―安齋重男による日本の七〇年代美術―」展が開催中で、それに合わ

せて関連した収蔵品を展示している、李禹煥のこの作品も展示されています。一九九〇年の展覧会の記録が残っており、そのインスタレーションを元に展示しましたので、寸分違わないと言えらると思いますが、写真記録を見ると、位置が若干違うように思えます。鉄は酸化が速い物質なので、色も変わってきています。インスタレーション通りに並べて印象が少し違うということだけではなく、周辺のどのような空間に作品が置かれ、どのような関係性で作品を見るかが作者の意図に近いのか、ということなどを第三者に分かるように残すべきだと思っています。この作品について、李禹煥の意図した作品性が保持されているかどうかは何によって保証されるのかは、多くの人に考えてもらえたらと思っています。

「吉村益信《豚・pig lib;》の修復処置と保存の課題について」

いわゆる現代美術の作品が「作品」として成立しえるのか、という了解を見る人のレベルにおいても認識されていかなければならないと思います。美術館で仕事をしている私にとって、現代美術の作品として成立するための作品性がいったいどこにあるのかということより良い

相澤邦彦

かたちで伝えていく必要性、責務があると思っています。特にインスタレーションを含めた作品の「再生」(と私は考えるのですが)の場合、どこを基準に考えるのか、新しい基準はどういうものによって構成されているのかを改めて考え直す必要性があると思います。

兵庫県立美術館保存・修復グループ学芸員の相澤と申します。当館所蔵の吉村益信《豚・pig lib;》[図8]の修復事例を報告します。この作品は、豚の剥製が用いられ、胴体に食品サンプルのハムが固定されています。剥製は、前脚にはめられた

画像を加工しています。



や解決策のための判断材料は得られませんでした。原因がわからず、似た事例も無く、その一方で広がり続ける亀裂は、顔や胴体にまで達するのではないかと想像しました。そこで、石膏かセメントのようなものを少し取り除き、びくともしない耳と皮を元の位置



に戻せるようにして応急的に接着し、せめて短期間でも展示可能な状態を目指しつつ、並行して亀裂の原因の調査を続けることを考えました。

石膏かセメントに見えたものを外科メスで削ると、実は非常に薄く、断面が銀色の金属のようでした。石膏かセメントに見

えていた内容物は、実は金属、しかも鉛で、これが何らかの原因で劣化しつつ、鉄の錯のように、鉛表面に鉛白が発生したものと推測しました。鉛白が発生した分だけ、内容物の体積が増えて、剥製の皮が破れたと思われれます。また、劣化した鉛が一部崩壊し、内部で干渉して、耳や皮が元の位置に戻らなくなっていると推測しました。

その後、亀裂周辺の内容物を可能な限り掻き出しました。内容物は皮の一部、乾燥した粘土、糞、鉛、鉛白ですが、初めに調査した白い粉は、これらがごちゃ混ぜになつていたため、多くの成分が検出されたと考えています。掻き出した内容物のうち、鉛及び鉛白と思われるもののみ改めて分析したところ、やはり鉛と鉛白の成分が検出されました。鉛、鉛白、内容物を可能な限り取り除き、耳がまさに皮一枚で繋がっている状態にしましたが、作業がしにくいこと、接着が不十分となる可能性が高いことから、皮を切り、いったん取り外しました。

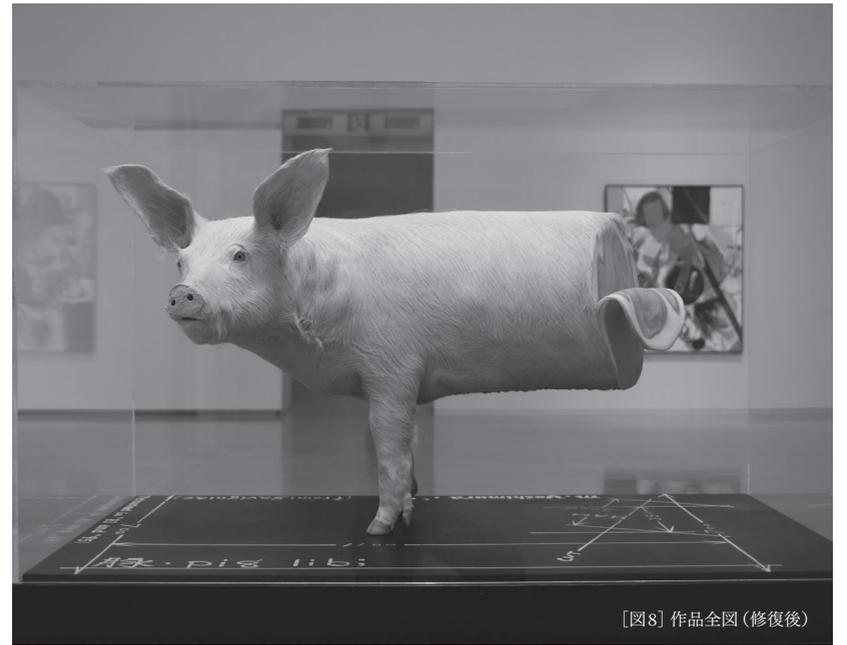
また、外部の専門家の協力を得て、剥製内部の空気成分を調査したところ、剥製内部が酸性に偏っていることが分かりました。これが鉛の劣化と鉛白発生の原因、つまり亀裂の原因の一つと考えられます。また、収蔵庫内ではアクリルケースを被せて作品を保管していましたが、剥製内部や台座から揮発するガスがケース内にこもり、鉛白発生の原因になったのでは、とも考えています。

切り離れた耳を接着する前に、接着材料の実験をした結果、接着力の強いエポキシ樹脂と、修復用のアクリル接着剤を

ボルトで木製の台に固定されています。

二〇〇六年、右耳付け根部分に亀裂が確認されました〔図9〕。その後、亀裂は徐々に広がって内容物が露出し、白い粉が落ち続けていたため、貸出及び館内展示を見合わせていました。露出した内容物は色や形状から石膏かセメントのようなものと思われ、亀裂周辺の表皮は変形して浮き上がったまま硬化していました。またこの亀裂により少し前に傾いた耳は、全く動かない状態でした。当初、異状が無かった左耳付け根にも二〇一五年に亀裂が発生し、徐々に広がっていることが確認されました。また、この白い粉を分析しましたが、あまりにも多くの成分が検出され、何かは分かりませんでした。

この亀裂はまさに進行して



〔図8〕作品全図(修復後)

いるのですが、原因が全く分からず、どう修復すべきか見当がつかない状態でした。博物館には資料としての剥製がありませんが、美術品に剥製が用いられることは稀で、同様の損傷例や修復事例が国内になく、現代美術作品の修復事例が豊富なテート・ニューヨーク近代美術館、ポンピドゥー・センター、ノイエ・ナショナルギャラリー、ハンブルガー・バーンホフにも確認しましたが、似た事例はありませんでした。

国内の複数の専門家と上記欧米各館の助言をもとに、まず、粉の落下をおさえるために、石膏またはセメントのようなものを接着剤である程度固めて、損傷箇所内部をX線透過装置で調査しました。しかし、損傷箇所内部はX線を通さないものが複雑に重なり、具体的な損傷原因

併用することになりました。また、剥製の皮の破片を用いて、皮の内側にアクリル接着剤を塗っても、皮の表面が変化しないことを確認しました。

接着作業では、まず、アクリル接着剤で層を作りました。そのうえで少しエポキシを充填し、さらにアクリル接着剤で層を作ります。エポキシ同士ではうまくくっつかない性質があるのですが、こうすることですっかり接着できます。この作業を何度も繰り返しします。

切り離れた耳にも同じことをし、亀裂の固定や耳と本体の接着の際は、接着剤が固まるまで、四時間、力加減や角度を調整しながら手で支え続けました。なお左耳の付け根は、アクリル接着剤の充填のみでとどめていきます。接着及び充填完了後、皮が既に無いところのみ、水彩絵の

具で補彩しました〔図10〕。

作業を終えて、二〇一七年四月、約八年ぶりに当館で展示しました。今後の課題や留意点として、まず、剥製の毛が光に弱く褪色しやすいので、展示に際して照度を抑える必要があります。また、両耳の中身は鉛で、左耳付け根の鉛も残ったままなので、これらが将来、劣化することは十分考えられます。特に耳は、皮を剥いで鉛を取り除き、合成樹脂で形、大きさ、角度が同じものを作成して入れ替え、同じ皮を張る作業が必要となるかもしれません。

剥製に付けられた「ハム」の部分は合成樹脂でできていますが、プラスチックなどの合成樹脂は寿命が短く、長くても百年程度で形が保てなくなるとも言われています。この「ハム」は、再制作が必要になると考え

ています。

また、この豚は二本脚ですので、脚の負担がかなり大きいものと危惧していました。ただし、X線写真で見ると、脚にはめられた固定のための金属の棒が、かなり長く太さも十分であることが分かったため、台座との固定箇所のみ補強することを近く予定しています。

今回の作業を通じて、またあらゆる修復作業の前提として、よく言われることではあります。「修復は必要悪である」、つまり何もしないで済むのであれば、それが最良であるということがやはり重要だと思っています。

とはいえ、本作品の損傷例を含め、やむを得ず修復を行なわねばならない事態が必ずありますが、その場合は必然的に、最低限の処置にとどめること、またその処置において、修復作業

者の「個性」「嗜好性」「主張」が明らかに目につくことは、当然ながら避けねばならないこと、状況が困難な場合は無理をせずにいったん作業を見合わせることを、「断念」することも必要かと思われまます。

本作品に限らず、現代美術作品は実に多様で、その保存修復作業に実際に臨む上では、個々の作品と損傷に個別に向き合うこと、個別に考えることがいっそう求められると思っております。

そのときに参照可能な現代美術作品の具体的な修復事例が、まだまだ多くありません。次々と開発され、作品に用いられる新しい素材の特性把握と、それらが実際に作品に用いられた際の劣化のメカニズムの把握もなかなか進んでいません。また、現代美術作品の保存処置、修復処置に、実際に対応しうる修復技

ディスカッション

登壇者

遠藤水城
田口かおり
加治屋健司
中井康之
相澤邦彦

司会

小林公

術者や専門家も少なく、人材育成が求められています。すぐに結果が出なくても、これらに取り組む必要があると思っております。

この作品は、現在当館で展示しておりますので、どうぞぜひご覧ください。

小林公…司会を務めさせていただき、兵庫県立美術館学芸員の小林です。四名のご発表者に遠藤さんを加えて共同討議に入ります。

それぞれ大変興味深いご発表でしたが、共通するトピックがあったと思います。一つめが、田口さんのご発表で言われていた、「作家性」あるいは「オーソ

リティ」をどこに見定めたらよいのかという問題です。これは中井さんのご発表でも指摘された、再制作されたインスタレーションを見る時に、「何にオーソリティを託すのか」という問題と共通すると思います。

次に、非常に大きな問題として、「時間」があります。作品が物理的に影響をこうむる時間というところ、加治屋先生のお話にあったように、作品を取り巻く側の時間に対する意識も変化しつつあり、美術館に期待される時間のあり方が現在進行形で検討されているということがあります。

一つめが、「再制作」の問題です。作品が無限に複製される

ことも想定しなければいけないと思います。また、第一部の最後に遠藤さんが「ドキュメンテーションが持つ価値あるいは性格が、再制作プロジェクトの記録という範囲を超えて、オリジナルの國府さんの《水中エンジン》そのものまで遡って再現することの可能性を持ちうるのではないか」という問題提起をされました。

私からの整理をお話したところで、まず、田口さんにご質問します。修復のガイドラインとして「作家による修復を制限した方がよい」という提言を紹介されましたが、もう少しお聞かせください。

田口：ご質問ありがとうございます

ます。第一部で、國府さんの作品の再制作にあたり、三つの困難がキーワードとして言われていました。作家が不在であること、マニュアルが無かったこと、動かす度に傷んでいく脆さと不安定さの問題です。その話を受けて、発表の中で、「作家は制作に特化するべきで、修復の作業に作家が入ってくることは可能な限り防がないといけない」という、イタリアの現代美術の保存修復学の中で出てきた考え方を紹介しました。「やはり作家はどうしても、目の前にある作品を見ると、もつとより良いものにしようとする」と指摘する修復家や美術史家は多いです。一方、作家が自作をもう一度再制作することを「修復」と呼んで何の問題があるのかという主張もあり、未だにその答えは出ていません。最近、イタリ

アやアメリカで開かれた国際修復学会で、「作家自身から作品を守っていく」ことが修復の一つの役割であるということが言われています。それも引き受けた上で議論することに果敢に向かっていかななくてはならないという提言があったことが非常に印象に残っています。

小林：ありがとうございます。作品を完成したものとしてみるのがどうかという点については、作品のタイプによって様々な可能性が出てくると思いますが。今度は加治屋先生に伺います。作品が更新され続けることについて、想定されているモデルはあるのでしょうか？

加治屋：そうですね、作品の素材や来歴も、再制作のあり方も様々だなと思っています。例えば、中井さんがお話しになった李禹煥は、再制作についての言

葉を残しています。「自分はいわゆる再制作は好きではない。全く同じものをつくるのではなくて、作品をつくる『場』を考えながらつくり直すんだ」という趣旨のことをおっしゃっていました。私自身は、そこで新たに生まれるものが、「比較」という視点を生み出すと思うんです。オリジナルとずれるものがあった場合―これは、作家が存命中につくる場合もありますし、作家が不在の時に（例えば國府さんの再制作プロジェクトのように）オリジナルと違うものができた場合もあると思います―、そこから、オリジナルの持つ特徴が見えてくることがあるのでは、私は再制作で作品が変わることには肯定的な価値があると思います。

小林：田口さんにお聞きします。作品の「古色」や「古い」を肯

定的に表現する場合、その「古い」が進行していった結果としての、作品の「死」を想定していいのでしょうか？あるいは、失われてしまう瞬間を無限に引き延ばすべきなのでしょう？

田口：作品の「死」というものを、現代美術を扱う美術館がどう考えているのかは、私もすごく興味があります。ゲティ美術館の学芸員と話していた時「収蔵庫の中に、展示できない、死んでしまった作品用のスペースを設けている」と聞きました。

その「死」をどう定義するのかは、各国の各コンサヴァターの考え方によりますが、もうおそらく外に出されることはなく、生を終えたものとして取り扱う方法も現代美術の保存修復においてあるのではと考えています。近代保存修復では作品の「死」を仮定していなかったの

で、どこまでも延びていく生を見せるかたちで修復するのか、しないのか、現実的に「物理的な死」がまざまざと迫ってきているなか、新しい保存修復の考え方が美術館でも出てきていると思います。

加治屋：最近、ボリス・グロイスの著書『In the Flow』（二〇一六年「邦訳『流れの中で』インターネット時代のアート」（二〇二二年））を読んでいるのですが、作品の「死」という問題は、グロイスのいう「フロー（流れ）」とも関係すると思います。グロイスは、大きな話から始めるのですが、文化とは、個別的でいつか死ぬ有限の存在である人間が、より普遍的かつ永遠なものを目指してつくるものであると言います。作家は自分が死んだ後も永続的に残る作品をつくっていますが、現代においてはそれは壊れつ

つあるとグロイスは言います。個々の作品は無くなってしまふけれど、作品が生まれ続けるということとは永続的であり、そうした作品生成の流れ、フローに現代的な意味を見出ししています。確かに今の現代美術は、そうした流れをいかに捉えるかという方向に向かっています。従来、美術館は作品を永続的にコレクションすることを重視していました。現在の展覧会では、例えばイベントやパフォーマンスをやっていますし、インスタレーションも増えていますので、移り変わるものをいかに捉えるかが重要になっていきます。こうした意味での、「フローとしての美術」をこれから考えていかなければならないと思います。

中井：ゲティ美術館の「死んだ作品の部屋」はとても興味深い

というか、どういうものがあるのかと想像してしまいます。美術館は近代的な美術作品の概念に基づく場所なので、元々あったものを存続させることを第一義に考えています。ただ、加治屋さんが先ほど「フロー」ということをおっしゃいましたが、今後、もの派の作品のように、土や粘土とか、生の素材を使った作品に関しては、伊勢神宮の式年遷宮ではないですが、素材を新しくしていくという考え方もあるんじゃないかなと思います。ただその時、作品の質を誰がどう決めるのが問題になってくると思います。もの派やアルテ・ポーヴェラの作品は、作品の成り立ちがそれまでの作品とは根本的に異なるので。

小林：「モノを残す」ことを託されている立場として、相澤さんからはいかがでしょうか。

相澤：私自身は、近現代の新しい作品を処置する、あるいは間接的に守るということに長く携わってまいりました。例えば、今日お話しした吉村の豚の作品のハムの部分は、合成樹脂なので長くもたないだろうとか、最近関わった別の例では、蛍光灯を使った作品もそうですね。ご存じの通り、ダン・フレイヴィンの作品は、蛍光灯しか使わない作品が多いです。蛍光灯のメーカーや型番、色温度や光の太さも含めて指定があった際に、蛍光灯はいずれ無くなるのでどうするのかというと、おそらくLEDに切り替えるしか選択肢がなくなると思います。ただ、そうすると多分、私の感覚ではダン・フレイヴィンの作品ではなくなるんじゃないかと思っています。そういうことはおそろく多々生じてくるでしょう。

別の例をご紹介します。ナウム・ガボの合成樹脂による作品です。ナウム・ガボは初めて合成樹脂を使って彫刻をつくったと言われています。一九三〇〜四〇年代にプラスチックやテグス、釣り糸でつくった彫刻作品があります。テート所蔵のナウム・ガボ作品の一部は百年もたらず、九〇年代終わり頃からもう崩壊し始めたので、テートでは3Dスキャンなどを用いて再制作しました。作家はもちろんもう他界されている状況です。

もう一つ別の例では、ボンビドゥー・セクターに、カシミール・マレーヴィッチの建築模型か宇宙船のようなマケットの作品があります。石膏でできて、まだモノは崩壊していない状態ですが、展示や貸出には耐えられないと判断され、近く再制作を行なって展示や貸出に充

てようとしています。新しい素材には寿命が短いものが多く、開発のサイクルもどんどん速くなってきているので、個別の事例の対応にきちんと時間をかけて検討していくしかないように思います。

小林：ありがとうございます。ここで遠藤さんにも伺いたいと思います。言い足りなかったことや、第二部の皆さんの話を聞いて、ご質問やご意見がありましたらどうぞ。

遠藤：今日の話は《水中エンジン》に引き寄せるならば、「生のモデル」と「死のモデル」の話になると思うんです。人間は死ぬので永続性のあるものをつくろうとする、という古典的なアートの概念に対して、加治屋さんが「フローの概念」を提案されました。僕が《水中エンジン》について思うのは、國府さ

んの他の作品でも「フロー」、循環をそもそも扱っていて、なおかつ美術館を前提とした形跡がないことです。美術館に入ろうと思ったら使わないような、植物や土、水、ガソリンを使っているんですよ。

《水中エンジン》以外の國府さんの作品は、オーガニックなフローというか、完結した循環がなされるようにできていると僕は認識しているんですが、《水中エンジン》はそうではなかったと思います。本来「エンジン」は車を動かすためにあるもので、力が発生して、機関が連結されて、車が動くんですけど、國府さんが見せようとしたのは、彼の言葉に明確に残っています。エンジンから放出される熱が水中で対流のようなものをつくる様子を見てほしいんだと。その「熱」は、本来は車

むき出しになっている。彼がここにおいて、壊れたものを直したり、動かして、おそらく一酸化炭素も発生していたでしょうし、しかしそれをお客さんも見ていたというのは、危険な状態であると同時にナマの状態、むき出しの生々しさのようなものがそこにあつたと考えています。それに対して、僕らがした再制作は、徹底的に安全管理を整えていくという側面を持っています。《水中エンジン》を僕らがアトスペース虹で再現した時には、一酸化炭素測定器や酸素注入器を用意して、稼働時は窓を開けて、「むき出しの生」に対して、安全管理技術を投下した状態でした。

デル。つまり、作品を一つの生命体と捉えたときに、フロー⇨アガンベンの生のモデルを適用させるべきキュレーションのモデル、あるいは美術制度があるのではないか。それは、明確に美術館モデルを採用して永続性を発揮させようとか、常にフローとしてパフォーマンスやフェスティバルを続けられればいいというモデルとは少し違うと思う。もちろん、社会背景としては福島の問題があつた。そうすると、《水中エンジン》から僕が皆さんと話し合ってきたのは、「存命」でも「オーガニックな運動性」でもない、違う生のあり方についてです。小林：かなり本質的というか、新しい課題をお話いただきました。再制作の四号機について安全管理がなされたこと、ある種の「生権力」が発動されて拘束

された状態の四号機について話されたと思います。

一方で、美術館というシステムが最も機能を発揮しやすいのは、「物を残す」機能です。「物を残す」だけで、中井さんがおっしゃった「作品性」が百パーセント残るわけではないでしょうが、何パーセントかは残るのではないか。例えば、田口さんがおっしゃった「遺物」という言葉はそれに近いのかなと思います。

田口：そうですね、一九四〇〜五〇年代から、ブランドイだけでなく、当時の保存修復学を成立させた美術史家たちが取り組んでいた課題だと思います。今後、自分たちの尺度では測り切れない作品が出てくるだろうと予測していたと思います。ブランドイは、作品の生をめぐる自分の議論が成り立たなくな

を動かすための熱ではないので、オーガニックな連結から外れてしまった剰余、剰余みたいなエネルギーなんです。剰余みたいな生と言いつてもいいんですけど。どうしても漏れてしまふ、そうした剰余性作品が

持つていて、オーガニックな連結ではないものを見せようとするから、そもそもオーガニックに動くはずもなく、作品自体が有機的に連結して完結したものはないことが構造的に含まれていると思うんです。その結果、國府さんがその場において、壊れたものを直していた、動かしていた、國府さんの存命中も一度エンジンが入れ替わっている、ということ呼びこんでしまっています。これはよく知られた國府作品では見られない状態です。こう言つてよければ、ここでは「剰余としての生」が

るとしたら、作品それ自体が今までの生のあり方には戻らなくなる時だろう、と予言しています。生の状態が変わっていく、イコール作品の「死」の形も変わっていく、その時におそらく、「残りのもの」「剰余」について考えていかねばならない時があるだろうと予感していたと思います。それを考えた上で、多分彼は「遺物」という言葉を使ったんだと思います。今の遠藤さんのお話にあつたように、オーガニックではない、どうしても溢れてしまう生の剰余や、剰余というものをどうやって見せるのか、残すのかという問題が保存修復の課題でもあり、美術館での展示の課題にもなっていくと思います。

加治屋：先ほどの遠藤さんの発言で、「國府さんの作品は、フローモデルでも美術館モデル

でもない」というお話は非常に面白いですね。アガンベンの残りものの生について、遠藤さんは安全管理モデルを通して初めてそれが明らかになるとお考えですか。実際の技術面で安全管理が必要だったことは理解できますが、それを強調する必要はありますか。つまり安全管理技術がないと、國府さんの作品の中の「残余の生」は出てこないと考えていますか。それとも、それとは別に、作品の中に「残余の生」があるとお考えですか。

加屋屋…おっしゃる通り、國府さんの作品の場合、安全管理の重要性はよく分かります。ただ、作品の「残余の生」について、作品に内在するものでもなければ、外部の管理型権力の問題でもないかたちで論じることが可能なんじゃないかと思ったりします。

遠藤…善悪や意図の問題ではなくて、作品を理解・解釈可能なものにする行為の一つとして再制作を行なった場合、必然的に安全対策が付随してきたのはブラクティカルな事実です。國府さんが事故で亡くなられているので、再制作の際、少しでも

危険なことが起こったら本当にダメだから、準備段階においても、お客さんにもそういうことがないようにしようと言いました。

遠藤…なるほど。例えばですが、こういった事態は起きませんでしたが、もし、スイッチ一つ押すだけで動いて、一酸化炭素が出なくて、安定稼働し、かつ永続性を持っている《水中エンジン》があったとしたら、それはもはや《水中エンジン》ではないか、と思うのではないのではなか、と思ったり、ありがたうございました。

小林…ありがたうございました。議論はつきませんが、時間となりましたので、これにて閉会したいと思います。閉会に際して、当館学芸部門マネージャーの飯尾よりご挨拶を申し上げます。飯尾由貴子…本日は、長時間にわたり、ありがたうございました。

た。國府理さんの《水中エンジン》再制作プロジェクトの詳細なお話、そして現代美術の修復保存、再制作に関して、様々な専門の立場からのお話で、非常に示唆に富むものでした。國府さんの非常にスリリングな再制作プロジェクトのお話をお伺いして、再制作を通して、作家の制作を体験して、作家が意図した以上の新しい意味や解釈のようなものも生まれてきたのかなという感想を持ちました。近現代美術を扱う当館において、現代美術の保存修復や再制作は、非常に大きくリアルな問題です。芸術資源研究センターの石原先生をはじめ、ご尽力くださいました皆様、國府理《水中エンジン》再制作プロジェクト実行委員会の皆様、ご登壇者の皆様、本当にありがたうございました。

【重点研究プロジェクト】

〈音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録デジタルアーカイブ化〉について

山本毅

【解題】

『COMPOST』では各プロジェクトの終了時に、記録の執筆を依頼している。今回、重点研究プロジェクト〈音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録デジタルアーカイブ化〉が、プロジェクトリーダーである山本毅音楽学部教授の定年退職にともない終了するにあたり、その記録を山本先生にお話をうかがうかたちで残すこととした。

同プロジェクトは二〇一五年度に始まった。開始当初の名称は「音楽学部演奏記録

アーカイブ作成調査」である。二〇一六年度の現名称への変更、二〇一九年度の休止期間を経て、現在に至る。二〇二一年度末をもってプロジェクトは一応の終了を迎えるが、デジタル化作業が継続することは本インタビュー内で山本先生が語られている通りである。

足かけ七年間の研究によって、芸資研には約四〇〇枚のCDと、同内容のデジタル音声ファイル(AIFFフォーマット。全

体で一・五・七八GB)、演奏記録内容のCSVファイルが残された。オリジナル音源は、現在も附属図書館地下二階の「試奏室」に保管されている。二〇二三年の崇仁移転の際にも移動される見込みである。

(佐藤知久)

聞き手・編集・撮影…佐藤知久

プロジェクトの経緯

岡崎の図書室から

最初に、この調査というか、アーカイブの作成をはじめた経緯からお話しします。

話せば長いことになるんですが、僕が学生のころですから、二十歳としても四十四年前。「京都市立芸術大学」音楽学部は、美術学部とは別に、岡崎学舎にありました。僕が卒業する少し前、その岡崎の図書館の書架、今でいう閉架書庫に今までの演奏会のオープンリールテープが

すべて並んでいるのを知って、僕はものすごく興味を持ったんです。いつかこれを聞きたいなと思ってました。幸い僕は卒業演奏会に出させていただいたので、多分その記録もオープンリールテープでここに残るんだろうと思っただけなんです。

卒業と同時に非常勤講師に採用して頂きまして、非常勤講師といっても教える仕事ではなく、オーケストラの楽譜のライブラリアンという形で、図書館にも出入りすることが増えました。それでそのオープンリールテープを借り出すことができました。一九七九年のことです。

当時は、学生はオープンリール本体は聞かせてもらえなくて、そこからダビングしたもののしか聞かせてもらえなかったんです。自分が演奏したものを聞

240

かせてほしいと申し出ると、その当時、浅井先生という心理学の先生がおられたんですが、この方がオーディオマニアで、その先生が自分でそれをダビングしてくれて、それを聞かせてくれた。だから職員さんがいたわけじゃなくて、浅井先生のボランティア的な厚意で聞かせていた。オープンリールのテープは、当時はあまり使われていなかったと思いますし、先生方もそれほど聞いていなかったと思います。

しかし、非常勤講師であるというのと、それから私がたまたまオープンリールテープのデッキも家に持ってたものから、マスターテープを貸していただいて、聴きました。すると、その鮮烈な音質とい

ますか、本当にびっくりしててね。こんなにいい音で記録が残っているのかと思って感激したのが、そもその始まりなんです。

その後「一九八〇年に」こちら「沓掛」に大学が移転しました。その時も僕はその非常勤講師をやったから、オーケストラの楽譜だとかいろんな資料の引越は、僕がチームリーダーのような形で、学生たちに手伝ってもらったりしてやっただけです。その時に、このオープンリールテープの山はどうなるんだろうなと思っていたら、図書館の方できっちり移していたという記憶があります。その後僕はドイツに留学しまして、また札幌交響楽団というオーケストラに行って、京都芸大を離れて約十年間外にいたんですが、こちらの専任教員

として帰って来いということと呼んでいただいて、あらためてここで勤めるようになりまして。

「オープンリールテープを処分したい」

そうして沓掛キャンパスに大学が移り、僕も働いていたあるとき。図書館の方から「オープンリールテープがいっぱいあって場所に困るから処分していいか」と連絡を受けたんです。その連絡をたまたま僕が聞いてしまったんですよ。直接僕にじゃなくて音楽学部の方に連絡があったんですが、他の先生方はそんなに反応されなかったのか、もしくは教員に相談がなかったのかどうか分かりませんが、とにかく図書館の方ではそのオープンリールテープを処

分したがっている、と。そういうことを聞いて、それは絶対ダメだと。これは一度処分したら取り返しがつかない。過去の学生たちの「音声」の記録ですから。文字じゃなくて音声。これは音楽学部の歴史、生の歴史がそこに詰まっているものだから、絶対に処分しないでくださいとお願ひしたんです。

その後またずっとほったらかしになってたんですが（笑）、僕の退職が近いなと何年前前に思い始めたとき、あれはどうなるんだらう、と思い出した。ハッと気がつく、私の家からもオープンリールのデッキは消えました。使わないし、メンテナンスもできないので。「沓掛の」講堂の機器にも今は無い。どうしたんですかって聞いたら、全部処分しましたと。いろんなところに聞いてもほとんどが残っ

てないんですよ。それで「これはえらいことだ、あれを聞けなくなってしまう」と思ったんです。

将来の研究者にとって、これは過去に京都芸大の学生たちがどんな演奏をしていたのかについて、きわめて貴重な資料になるだらう。でもその時に「もう再生できません」では、きっとものすごく残念に思う人が出てくるだらうと思っただけです。それで、なんとか音声だけでも救い出すことはできないかと思っ、予算をつけて人をつけてそれをやって欲しいと「各方面に」お願いしたんですけど、「そんなお金はありません」ということですね。どうにもならない状態でした。

結局芸資研に相談したところ、多少の予算はつけられるけど、人を雇ってやるのは難し



[図1] テープは図書館地下の試奏室に保管されていた



[図3] 1965年の録音テープ(オープンリール)



[図2] テープは図書カードで管理されていた

資料の全体像とデジタル化の優先順位

図書館にあった資料は、全部で一〇七三点でした。うち約六〇〇点がオープンリールテープで、残りがカセットテープやDATでした。ただよくみると、カセットはもともとオープンがあった、そこからダビングされたものがほとんどのようでした。そうでなかったとしても、最初からカセットに録音していたのは、そもそも重要性が低いからかもしれません。それに、カセットテープを再生する機械は、ノスタルジーじゃないですけど、これからも残ると思うし、まだまだ大丈夫だと思います。カセットテープはそもそも最初から High Fidelity、高いレベルの再生音を求められていないので。

それと、この仕事をやらねばと調査を始めた二〇一五年には、DATはまだ大丈夫だと僕は勝手に思っていたので、後回しにしました。今となつてはDATをやらないとちょっと怖いんです。やろうと思つたのが僕一人なので、これで無理だったら無理で、そのまま歴史は行くんでしょけれど…。

最終的には、三年間(調査期間・休止期間を入れると七年間)で約三五〇本のオープンリールテープをデジタル化しました。ただし、オープンリールテープのなかでもまだデジタル化できていないものがあります。残りのテープには写しというか、同じものが二本あったりもします。とにかくまずは大学にとって最も大切な、定期演奏会、卒業演奏会、あとは特別演奏会という、大学の主催する主要なコ

ンサート、その記録だけでもとにかくデジタル化しようということでお願ひしたんです。

定期演奏会や卒業演奏会は、間違いない私たちの大学の一番大事な演奏会です。これはちゃんと残して、あとはそれ以外のものでも大学が特別に何周年だからこれをやるとか、そういう記念になるような演奏会はピックアップしました。ですから将来の研究者の方にとって、それほど不足はないと思つています。

今回、デジタル化を担当してくれたエンジニアの奥野哲也さんという方(有限会社ティーパーン「T-BORN Co.Ltd.」は、京響「京都市交響楽団」の持っているライブラリのデジタル化もやってくださった方です。レコードプレーヤーでもオープンリール・デッキでも、アナログ

機器は再生する人の腕前で、いかようにも音が変わるところがあるので、業者さんの選定は非常に難しいと思ひました。ただそれほど沢山いらつしやるわけではないので、ふたつの業者さんに試しにやっていたら、音質の聴き比べもしました。京都にはこのふたつの業者さん以外にも、あと二、三あったんですが、ホームページを見た感じではそのふたつかなと思つて、最終的には、もうひとつの業者さんは音声よりもむしろ映像が専門だということと、京響のものも全部やってくださった方だということもあって話もしやすいだろうということで、奥野さんにお願ひしました。非常に真面目に、きつちりしてくださったと思ひます。

いづれにせよ、もし僕が学生の時に、図書館でそこに並んで

いるオープンリールテープの山とか列を見ていなければ、こういう思いにはならなかったと思ひます[図2・3]。

録音内容

定期演奏会と合奏

定期演奏会、特にオーケストラの定期演奏会は、学生にとって本当に楽しい、とてもやりがいのあるコンサートではないかと思ひます。やりがいのないコンサートがあるのかというと、それはないと思ひますが、ただ、卒業演奏会や修了演

奏が自分のソロであるのにくらべて、やっぱりオーケストラですから、自分が主役ではありません。でも、自分が主役ではない演奏会ですごく大切なんです。

僕らは音楽家として、仲間と一緒に何かをつくりあげることが仕事の形態として一番多い。その訓練が一番よくできるのが、この定期演奏会です。教育分野に行く人たちにとつても、合奏の指導は非常に大切な仕事になります。合奏の経験はすごく大切な時間です。

演奏には、その人の人間としての裸の姿が出てしまします。合奏の場合は誰かと一緒に音を出すので、人間の存在の一番根本的な魂の部分といえますが、そこが触れあう。これがうまく触れあっているときはいいけれど、ぶつかったり、こすれあつ

たりすると、すごく痛みがある。だから合奏の練習では本当に喧嘩になったり、反目してしばらく口もきかないこともよくあるんです。

それだと演奏会は成り立たない。だからどこかで譲りあい、妥協します。演奏会って妥協のかたまりみたいなところがあるんです。裸の自分の姿を晒し、主張も全部出し、譲りあったり認めあったりしながら、最終的に一つのものを作り上げていくんです。

プロの現場では、そこまでもめることは、あまりないですね。もうすでに、いろんな妥協をする術を身につけた人が現場にはいますから。でも、学生たちのなかには、大学の室内楽やオーケストラのなかで初めて、そうしたぶつかりあいを経験する人たちもいる。だからこそ、

ものすごく磨かれていくんです。

角が取れていくというか、低いところが埋められていく。ゴツゴツの原石だったものが段々丸い形にされていく。ある程度丸みをもって、誰とでもうまくやっつけていけるようにならないと、仕事はないんです。それにもう耐えていくか。その一番しんどい部分が大学時代かなと思いますね。人間として成長していくための、いろんなものが、学生の合奏の中にはあるわけです。

若い学生たちの演奏の魅力

では、この演奏記録の中に若い演奏者たちの生身のぶつかりあいが記録されているのかといえは、演奏会の録音ですから、そこに至るまでの葛藤は、その

ままでは出てきません。出来上がったものがここにはありません。ただ、プロの人にはない、その一回の演奏会にかける思いというか、そういうものが入っていることを、ひしひしと感じるんです。

全てが未熟な演奏と言っていると思うんです。しかし、僕が検聴しているなかでも、思わず引き込まれていく演奏がたくさんありました。下手なだけけれど、なんか知らん、感動する。精神的なエネルギーといえますか、魂の叫びというか、それをものすごく感じる。これは真剣に聞いてあげないといかん、という演奏がたくさんありました。

僕自身の演奏録音もここにはあります。一九七九年の卒業演奏会です。非常勤講師のところに最初聞いた時には、こんなに音で記録されてて、何十年か

経ったら自分にとってこれはすごく良い思い出になるだろうなと思えました。実は、芸大の専任教員になってから、もういっぺん聞いてみたんですよ。その時には、今の自分には絶対出せない、若いときにしか出せない魅力みたいなものがその演奏にはある。未熟な演奏ではあったけれども、自分が二十二歳だったときにしかない輝きというか、そういうものを感じたんです。だからなお一層、このテープの山は将来宝の山になるだろうと思えました。ただ、自分の録音は今聞いてもなかなか面白い演奏だとは思いますが、「これが僕の演奏だよ」とはあまり人に言いたくない(笑)。これは、この記録をどう活用・公開していくかにもかかわることで

活用・公開方法について

なぜ公開を待った方がいいと思ったのか

デジタル化をはじめたころの最初の計画では、ちゃんと整理をして、いつでも誰でも聞けるようにしようという思いでいました。でも、検聴している間に、それはやめようと思うようになったんです。

どうしてかという、今一流のプレイヤーとして、演奏家としてもものすごく輝いている、そういう方がいいんじゃないかという

入ってるんですよ。その方たちの今の演奏を聞いて、それから同じその人たちの何十年前前の演奏を聞いたとします。そうしたら、多くの人がショックを受けると思うんです。つまり、大変失礼な言い方ですけども、みんな昔はこんなに下手だったのかと。こういう言い方は本当に申し訳ないのですけれども、それは自分も含めてです。すごく未熟なんです。だから、その演奏をした人がまだ現役のプレイヤーとしてやっってるあいだ、生きていらっしやるあいだは、広く公開はしない方がいいのでは、と思うようになりました。

くても逆言えば、よくこの状態から今のここまで来たとも言えるんです。演奏の技術っていうのは、この数十年でもものすごく上がっているんですけど、そのレベルについてきただけではな

くなるまでは、広い範囲への公開は待ちたいんです。

具体的には、演奏活動をほぼ引退していらっしやることになるとき。この録音が、あの演奏家の、あの目の前で今日弾いてるあの人の過去の録音だと結び付けられない時代になったら、何十年前の京都芸大の学生はこんな演奏でしたよっていうことが、割とオープンにできると思うんです。そのときになったら公開できるんじゃないかと思えます。

ライブ演奏と録音のための演奏

そのことについてもうひとつ言えるのは、この演奏は全部ライブの記録なんだということ。す。ライブっていうのは、録音のための録音に比べると「傷」が多くて、どうしてもその「傷

のところは耳がいつてしまう。たとえば僕で言えば、二〇年くらい前にちゃんと録音して作ったCDを最近聞いてみると、「あれ、このときの方がひよつとしてよかったかな？」という気がします(笑)。直近のライブ演奏は逆に生々しくて、思うところもいろいろ多々ある。そして同じ二〇年前の今度のはライブを聞くと、やはりおそらく痛みがある。傷がいつぱい残ってますからね。ここはできなかったとこだな、ここは不完全だな、これは聞かせたくないな、とかやつぱりあると思えます。

CDなどにするための録音の場合は通常、繰り返し聴いてもらせるように作っていくんです。それにくらべライブは一回しか聞いてもらえないから、その一回で全部語り尽くす。そう

いう違いがあるんですよ。朗読を録音するなら「げいしけんのじゅうてんけんきゅうぷろじえくと」と「平板に」語るかもしれないけど、今しかない、というのであれば、「げいしけんの！じゅうてんけんきゅう！ぷろじえくと！」という風に言うかもしれない。ライブでしか出さない話し方をあとで録音で聞くと、なんて大げさな表現をしてたんだろう、ということがあるんです。

逆に言えば、今の学生の演奏技術は、ものすごく高い。それはもう間違いない、学生の時点で、段違いに違います。そこには、大学入学に至るまでの教育の質が上がってきたということがあると思います。

ピアノ科の入学試験の時に、音楽棟の入り口で受験票のチェックをしたことがあるんで

持つてくる精神的な何か。何かとしか言えないですけど。それと、僕らみたいな幸せな時代しか生きていない——そういう経験って、僕らはしてないです——その違いは大きいんじゃないかと思いますが。もちろん、悲惨な出来事はないに越したことはないのですが。

自分の演奏を聞くことの意味

演奏家が自分の演奏を聞くという経験は、スキルアップのためにも重要です。自分の近い過去、それこそこの前の演奏会がどうだったかを聞いてみるという経験は、これはいつの時代にもあったし、僕らも、学生も、今でもやっています。客観的に自分の姿を知ることができずから。今はそれが非常にやりやすくなっている、大学の演奏会

ですが、受験生が選択した自由曲のリストを見ると、スクリーパーのソナタとかが、ずらずら並んでいる。「十八歳の子がこれを弾くの？」って思いました。技術的にも大変だし、スクリーパーの音楽や精神世界を十八歳が理解できる時代が来たのかと思ってね。自由曲だから何を選んでもいいわけですが、そこにスクリーパーを選んでくる受験生がたくさんいる。全く僕らの時代と違うなと思いました。僕が学生の時には、今の私のクラスの学生たちがやってくる曲を、チャレンジしようという気にさえならなかったと思います。

でもその一方で、世界のトップクラスの水準がめちゃくちゃ上がっているかというと、それがそうでもないんですよ。かつて巨匠と言われた人たちの高みに

の数日後にはCDの形で教務課にその音が出てくるし、安くて良いデジタル録音機もたくさんありますから、ほとんどの学生は自分の演奏を録って聞いています。そういう意味では、いい時代になったと思いますし、ますます便利になるだろうと思います。

一方で、自分の遠い過去、三〇年・四〇年前の録音を「そんなのがあったんだ」って取り出して聞くという経験は、先ほども言ったように過去の自分の裸を公開されるような、穴があったら入りたいたい、これ誰かに聞かれたらどうしよう、これはもう抹消したい。そういう思いに自分はありません。

でもしばらくすると、これがその時の自分の真実の姿だったと思って愛おしく感じられる。勉強になるわけではないです

まで達している今の演奏家がどれだけいるかというと、トップクラスの人数はそんなに増えていないと思います。もっと早く弾けるとか、もっと大きな音がでるとか、もっとたくさん曲が弾けますとか、そういう人はいる。しかし、ホロヴィッツやルービンシュタインの演奏から受ける音楽的な感動を出せる人が、今どれくらいいるかというと、僕はいないと思ってるんです、いないというのは言い過ぎかもしれないけど。層としての一般の音楽家のレベルは、若い人も含めてものすごく上がったけれど、トップのレベルは変わっていないんじゃないかと思います。

それはなぜかといえば、作品を研究する研究の深さは、情報が増えていきますからおそらく進歩しているとと思うけれども、それを実際に音にする時にはその人

よ。直さなきゃいけないことや反省しなきゃいけないことは、今更しようがないですから。でも、本当に下手くそだったけども、二十歳過ぎの自分がこういう感じで、こういう風に音楽を感じてたんだっていうのは、ノスタルジーかもしれないけど、

自分にとっても尊いものに感じられました。それを誰かに聞かれるとなると、あまりにもそれは残酷すぎるのですが(笑)。

もちろん、年齢を重ねた者だけが出せる味が自分にあるとは思わない。いつまでたっても「今」の演奏は未熟です。そして若い時の演奏は、さらに度を外れて未熟な演奏なんです。だから恥ずかしさの方が先に立つ。だけど、その恥ずかしさをちょっと乗り越えてみると、若い時の本当の自分の姿に、たまらない慈しみを感じる。そういう

の人生そのものがそこに投影

されていくわけですから、その人生経験が全然違うと思うんです。昔の巨匠は、ふたつの世界大戦とか、辛い時代を経験していますよね。ノーバート・ブライニン(Norbert Brainin 一九二二—二〇〇五)という、アマデウス・カルテット(かつて家内がケルンで室内楽を学んでいた)のファースト・バイオリンの人がいます。彼はユダヤ人だったんだけど、もともとウィーンに住んでいたということ、戦争の時にドイツのスパイじゃないかと疑われて、イギリスで収容所に入られたことがあるんです。その時がきっかけと言って、それでポロポロと涙をこぼしたことがあったそうです。学生食堂でね。

そういう時代を生きた人が、同じ音符を見たときに、そこに

う思いがあります。ああ、このときはこういうふうに感じていたんだな、それもひとつの真理だよな、この時の自分の本音はこれだったんだ、そういうものがあるんです。

音楽に「到達目標」はない

僕は常々学生に、京都芸大って何するところなの？ って聞くんです。そして、「ここでは『音楽って何だろう』っていうことを勉強してるんだ」と言うんです。京都芸大は、習うんじゃない、音楽とは何か、その答えを探し求める場である。教師にも僕にも、もちろん他の先生にも答えはない。追求するのがこの学校で、大学生の間には答えは出ないし、多分一生答えは出ない。でもその答えのない質問に対して、とことん食い



〔図4〕複数のテープに分けて録音されている演奏会も多い

下がっていく。それが音楽家の人生だよって話をしてるんです。

少し脱線しますが、教育のゴールを大学が設定するというのは、本当にいらなそうと思ってるんです。これこれこういうことが出来るようになったら学生番号が与えられますとか、それがもし明確にあったとしても、そこを狙っている学生はいない。なぜならそれを遥かに超える水準を、みんなが狙っているはずだからです。誰でもというか、卒業していくほとんどの人が達成できるゴールというのはほとんどの人にとっては意味ないです。

学生自身が、四年間でこれを勉強したいというゴールをつくるのは賛成です。入学して最初のレッスンでも、聞くんですよ。君が四年生で卒業するときに、

どんな人になっていたい？どんな能力を身につけていたい？と。そして、その目標は変えていいんです。自分も学生るときそうだったし、それが大事なんです。変わっていくそのゴールを、大学の方で「ここでですよ」って示すのはいかんだろうと僕は思っています。大学がたとえ目標を設定したとしても、それを突き抜けていく学生であって欲しい。京都芸大はそういう学校であり続けてほしい。とんがった学校であり続けて欲しい。退職するにあたって、そう思いますね。

オリジナルも保存する

演奏記録のこれから

オリジナルも保存する

現在も音楽学部では、演奏会の録音が続いています。今は外村雄一郎さん（音楽学部非常勤講師）が、録音データをCDで聞けるように焼いてくださっています。直近のものは教務課に置いてあるので、学生たちは自分の演奏がどうだったかを聴き取れば、それを借りて聞くことができます。ただし、どこかに行けば過去のものが全部聞けるというようにはなっていません。

ん。

その一方、研究室レベルでも録音はたくさん持っています。たとえば打楽器研究室であれば、過去の演奏はほとんど、自分たちで録りためたものがあつて、かなり細かい演奏会まで残っています。学生たちは昔の演奏を聴いて、先輩達はどういう演奏をしていたんだとか、自分がつぎにどうい演奏会をしようかというときに、過去の記録を見て、この曲はどんな曲なのか聞いてみようとか。この曲のこの部分を、どういふうに先輩は演奏してたんだろうかということを、検証したり、学ぶために聞き直しています。最近のものはCDやデジタルデータになっていますが、昔のはカセットテープです。僕は聞き直してはいませんが、学生たちが丁寧に整理して、取り出して聞

けるようになっていきます。

今後はこの演奏記録アーカイブも、CDで置いておかなくても、データさえサーバに置いておいていただければ、どうにもなると思います。ただ、元々の生テープも、置いておいて欲しいんですよ。

この仕事を始めて、抽出した音を検聴していく中で、デジタル処理が終わったテープは全部処分したらいと思つてたんです。図書館の保管スペースも空きますよ、と。ところが、ある時大学にNHKの方が来てくださつて、アーカイブついでにどういものかつていうお話を、二時間ばかりしてくださつたことがあつたんです。NHKでも過去のアナログデータを抽出してデジタル化するついでに、それはもうわれわれには想像できないほど膨大な作業を

やってらっしゃる。そうやってデジタル化するんですけど、その過去のアナログのソースは、絶対に処分しちゃ駄目ですよって話を伺つたんです。

僕はびっくりしましたね。オリジナルを置いといても、再生できないじゃないですか？つて質問したんです。そうしたら、確かに再生できなくなるんだけれども、記録再生方法の仕様書が残っている限り、再生機をもういっぺん作ることが出来る。必要になれば、オリジナルをもう一度再生することが出来るんだ、と。NHKでは、そのためになら一台のテープデッキを最初から作るつもりでやります。オリジナルついでに、そういう価値があるもんですよ、という話をされたんです。そもそもオリジナルを置いておかないと、コ

ピ―の意味がないんだと。

それでちよつとびつくりしまして、デジタル化が終わったらテープは捨てるつもりだったんですけど、これはやつぱ置いてこう、と(笑)。これ以上は増えないですからね――温度湿度管理がなされた場所に置いていただけ必要はあると思いますが。今置いてある図書館の地下にある部屋は、その点がちよつと心配です。夏には暑くなったりしますから。でもそこに何十年も置いてあって無事だったの、あと一年は大丈夫だとは思いますが(笑)。ご覧になつてくださったかと思うんですが、そんなにたくさん、べらぼうな量ではないです。だからオリジナルも処分せずそのまま置いてあります[図4]。

将来の研究者のために

今後の課題としては、事務局の方で過去の演奏会に関する文字情報の記録を全部残しておくにしている、その文字データとこの録音データを照らし合わせて、板橋浩之さんというもう退職された職員の方が、「僕らずつとこれやってるんですけど、いつか日の目を見ることがあるんですかね?」っておっしゃった。「いや、絶対いつか日の目を見ます。僕が録音の方をやってるから、いつかそのデータと照らし合わせなきゃいけない。だからそのデータを絶対捨てないでくださいね」ってお願いしたこともあります。

僕はあくまで演奏家なので、

250

過去の記録をいろいろと調べて何か論文を書く気もないし、その能力もありません。この録音を僕が聞き直すことも、おそらく今後はないと思うんです。僕はやつぱり、自分がこれからどんな演奏をするかということに興味があります。でも将来、研究者の方がこの学校の過去の歴史を勉強しよう、研究しようとしたときに、材料がないっていう状態にだけはしたくない。この大学の歴史は将来、重大な研究テーマになると思うし、百年前に学生がどんな演奏していたのかを実際に耳で聞けるっていうのは、絶対あつた方がいい。音楽の記録は音でないと。どんなにすばらしい評論家がどんなにすばらしいことばでそれを表現したとしても、実際の音とは違います。

その思いだけです。言うたら

記録=記譜法と演奏

演奏の記録ということであると、面白いのはね、ノイエ・ザツハリヒカイト Neue Saehlich-Kat「新即物主義」といわれる運動が音楽の世界にもあつたんです。その人たちが、音楽の歴史のなかで多分初めて「楽譜に忠実に演奏しよう」と強力に言いはじめた。その前は、自分を表現することが大事で、作曲家の意図をいちばん大切に、ということがさほどには考えられていなかった時代が長く続いた。そのなかで、楽譜に忠実な

演奏をするんだと言い出したのが、バルトークとかヒンデミットとか、そういう人たちです。

そうした二十世紀前半ごろの作曲家の自作自演の記録が、今でも残っていてね。非常に乏しい音質ではあるけれども、聞けるんです。こういう録音は、バルトークやヒンデミットといった作曲家が、自分の作品をどういうふう演奏されてほしいのかを物語る何よりの資料になります。

その演奏を聞くと、彼らが思っている「楽譜に忠実」ということばの意味が、現代の人が考えている「楽譜に忠実」というのとは、随分違うんじゃないかと思えるんです。現代の人たちが考える「楽譜に忠実」というのは、物理的な忠実さだと思ってるんですが、バルトークやヒンデミットが考えていたのは、

楽譜を書いた作曲者の思いに忠実というか、書いた作曲者の心に忠実な演奏こそが、楽譜に忠実な演奏だというふうに、僕には感じられるんです。というのは、今の基準からいえば彼らの演奏は、そんなに楽譜通りじゃないからです。そのことが、作曲者による演奏を聞くとすごく良くわかる。自分が書いたことを守つてないところもあるんです。

でも彼らは、作曲家としての思いには忠実に演奏しているはずなんです。それが本当の意味での楽譜に忠実ということなんじゃないかと思えます。

楽譜に書くことって少ないんです。楽譜は不完全な情報なんです。もちろん、楽譜で指示されていることは全部守らなきゃいけないけれど、指示しきれていない部分がたくさんあ

る。そこをどう組み立てていくか。それが芸術の芸術たるところです。だからこそ無数の演奏があるわけだし、そこにみなそれぞれの価値があるんです。

若い演奏者にしか見えない

風景の記録

その人にしか見えていない、その演奏者にしか見えていない景色つてありますよね。未熟な人には未熟な人なりの、その人に見えない景色がある。学生の演奏にはまさにそういう部分があると思うんです。それは「つたない」かもしれない。「下手くそ」かもしれない。けれど、二十歳の時のその人にしか見えない風景っていうのが、絶対あつたはずなんです。それは貴重なものではないでしょうか。私の子供は札幌で生まれまし

251

た。札幌ですから海がない。本でしか海を見たことがない。その子を初めて函館に連れて行ったとき——夜に着いたんですけど——、朝になって窓をぱっと開けたらそこに海があって、船が浮かんでいたんです。そしてその子が「船がいっぱい泳いでる！」って。それは、いままで実際の海を見たことない子供にしか、出てこない言葉です。あれは感動しました。そういうものが、若い人の演奏にはある。ここにあるのは知らないがゆえに出せた言葉のような、そういう魅力がいっぱい詰まった録音だと思います。

大変な仕事ではあったけど、やってみて非常に楽しい仕事ではありました。DATがありましたからまだ終わってませんけど（笑）。

将来この記録を、研究材料に

使ってくださいる方が出てきたら、面白い研究ができると思います。これを単なる、学生の未熟な演奏とみるのか、それとも宝物がいっぱい詰まった録音としてみるのか。それは聞く人の価値観次第です。

二〇二二年十一月二十九日

芸術資源研究センター
カフェスペースにて

注

❖ 1 浅井憲、京都市立音楽短期大学専任講師、助教授等を経て、一九七五年より京都市立芸術大学音楽学部教授。京都市立芸術大学名誉教授。音楽心理学を担当。

編集・投稿規程 一 芸術資源研究センター COMPOST 編集委員会

「COMPOST」(以下「本誌」という)は、京都市立芸術大学芸術資源研究センター(以下「芸資研」という)の研究紀要である。本誌は、原則として年一回発行する。

一 目的

- 一、本誌は、芸資研で行われる研究・制作・その他の活動および、芸術資源に関連する学内外の研究・制作・その他の活動について、その成果と可能性を公表し、議論・交流するためのプラットフォームたることを主たる目的とする。
- 二、また本誌は、芸資研・芸術資源研究に関わる若手研究者の研究および活動発表の場たることを目指す。

二 編集委員会

- 一、本誌の編集は、編集委員会にて行う。
- 二、編集委員会は、所長、専任研究員、その他芸術資源研究センター運営委員会(以下「運営委員会」という)によって選出された者若干名で構成する。

三 内容

- 三、編集委員会は、執筆要項を別途定める。
 - 四、編集委員の任期は一年とし、再任を妨げない。
- 本誌は、以下の内容から構成される。これらは、依頼ないし投稿原稿から成る。

- 一、学術論文
- 二、研究ノート
- 三、作品・活動紹介
- 四、シンポジウム、研究会等の記録
- 五、インタビュー
- 六、座談会
- 七、レビュー(書評、展評など)
- 八、資料
- 九、翻訳
- 十、その他

四 投稿

- 一、原則として、本センター所長、副所長、研究員(専任/非常勤/客員)、兼任教員、プロジェクト・リーダー、客員教授、特別招聘研究員および、本センターのプロジェクト

に携わる本学専任教員・本学大学院生による、単著ないし共著の場合、投稿資格を有する。

- 二、上記以外についても、編集委員会および運営委員会が認めた者については、投稿できる。
- 三、学術論文および研究ノートは、執筆要項に沿って投稿する原稿を作成しなければならぬ。
- 四、その他の原稿については、特に形式を設けない。

五 採択

- 一、投稿された原稿のうち、学術論文の掲載可否は、査読にもとづき編集委員会が決定する。査読者は編集委員会が選定し、委嘱する。
- 二、それ以外の原稿の掲載可否は、編集委員会が決定する。

六 改廃

- 一、本規程の改廃は、運営委員会によって行う。

七 附則

この規程は、二〇一九年六月二十日から施行する。

本執筆要項は、芸術研究要『COMPOST』に掲載する、学術論文および研究ノートの執筆に関して定めています。

本紀要は、芸術家や芸術研究者の他、芸術・芸術資源に関心を持つ専門家・学生・一般読者（理系・文系問わず）を読者として想定し、学術的な価値のあるテキストとしての記述方法を保ちつつ、読みがいのある、おもしろい誌面を目指していますので、その旨をご理解ください。また、編集委員会より、語句の表記などについて修正を提案させていただくこともございますので、ご了承ください。

会まで提出してください。

二 表題・副題、執筆者氏名

・原稿の冒頭に、表題、副題（必要な場合）、執筆者の氏名を明記してください。

三 本文の構成

・本文に見出しを付けても構いません。その際は、以下を参考にしてください。

1. コミュニケーションの彼岸を超えて
1-1. ○○○○○○(節見出し)
○○○○○○(項見出し)

四 図表など

・本文内に、図、表、写真、音声・動画 (Web版のみ) 等を付すことができます。

・Web版では、imageファイル、videoファイル、audioファイル、その他のファイルなどの表示と、外部リンクの埋め込み (YouTube, CodePen, Vimeo, SoundCloud等) が可能です。

・図表等には、全体に通し番号を付けてください。

い。
・できるかぎりそれぞれの図表等に、表題・出典・撮影者情報などを付してください。
・印刷用に、図・写真の高精度データ (解像度 300 dpi 以上程度) を、原稿本文とは別に送ってください。

五 注

・注は後注とします。
・通し番号を1、2、3、…のように付けて、句読点の前に記してください。

(例) 「本文…」については鷺田清一によって詳細に論じられてきた。

六 参考文献

・本文および注での表記法

(例) 「…という説もある(石原二〇〇五)」
「…と書いている(石原二〇〇五・三九)」
・引用・参考文献のリストは、著者名の五十音順 (英語文献はアルファベット順) とし、以下の形式を参考に、本文の最後に一括して入

一 原稿の言語・形態・提出方法

・日本語または英語で執筆してください。

・文字数は、学術論文の場合、日本語で八〇〇〇～一二〇〇〇字程度を、研究ノートは六〇〇〇～一〇〇〇〇字程度を目安とします。

・日本語の場合、基本的に縦書きで印刷されます (横書きが望ましい場合は、編集委員会まで相談ください)。

・原稿は手書きあるいは電子媒体で、編集委員

れてください。

雑誌論文

【日本語】
著者名 (出版年) 「論文名」 『雑誌名』 (巻号) 掲載頁。

(例)
加治屋健司 (二〇一八) 「グロイスにおける芸術の制度と戦後日本美術」 『思想』 (一一二八号) 八七九頁。

【英語等】
著者姓, 名, 出版年, 論文名, 雑誌名 (イタリック), 巻号, pp. 掲載ページ.

(例)
Bishop, Claire. 2006. 'The Social Turn: Collaboration and It's Discontents.' *Artforum International*, 44 (6), pp. 178-183.

書籍

【日本語】
著者名 (出版年) 『書名』 出版社名。

(例)
藤田直哉 (二〇一六) 『地域アートの度』 日本『堀』内出版。
ロス, アレックス (二〇一五) 『たれを聴け』 柿沼敏江訳, みすず書房。

【英語等】
著者姓, 名, 出版年, 書名 (イタリック), 出版

地: 出版社名.

(例)
Kester, Grant H. 2013. *Conversation pieces: community and communication in modern art* (Updated edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

論文集掲載文献

【日本語】
著者名 (出版年) 「章名」 編者名編 『書名』 出版社名, 掲載頁。

(例)
菅原和孝 (二〇一三) 「過去の出来事への身体への投入—グイの身ぶり論序説」 菅原和孝編 『身体化の人類学—認知・記憶・言語・他者』 世界思想社, 二五四—二八四頁。

【英語等】
著者姓, 名, 出版年, 章名, 書名 (イタリック), ed. 編者名, 出版地: 出版社名, pp. 掲載ページ.

(例)
Prael, Isvan. 2013. *Humanity and life as the perpetual maintenance of specific efforts: a reappraisal of animism.* In *Biosocial Becomings: integrating social and biological anthropology*, eds. Tim Ingold and Gishi Parson. Cambridge: Cambridge University Press, pp.

191-210.

ウェブサイト

著者名 (発表年) 「ページ名」 媒体名。アクセス日閲覧。URL

(例)
高嶋慈 (二〇一九) 「美術作品に「時間」はどう作用する? 高嶋慈評「タイムライン」時間に触れるためのいくつかの方法」 展「美術手帖」二〇一九年六月二十七日閲覧。https://bijutsutecho.com/magazine/review/19982

執筆者略歴

青木敬士 Keishi Aoki
日本大学芸術学部文芸学学科教授。一九七〇年生。専門は文芸創作だが、キャラクターを低コストで開発し、第一回ニコニコ学会βでクワジット賞を受賞。ボーカloid界隈では「アミッドP」の名で知られている。「鉄道模型趣味」誌(二〇二二年八月、十一月号)に自作オラマが掲載されたり、専門分野外に脱線しがち。著書に「SF小説論講義」(江古田文学会)など。

あづまなつみ Satoshi Ago
劇作家・演出家。THEATRE E9 KYOTO 芸術監督・アーツシード京都代表理事。「複製」純粋言語を主題に、有人、無人の演劇作品を創作している。二〇一九年より新劇場「THEATRE E9 KYOTO」を設立、運営する。二〇〇七年度若手演出家コンクール最優秀賞、二〇一二年度利賀演劇人コンクール奨励賞、二〇一七年度京都芸術新人賞受賞。令和二年度京都府文化賞奨励賞。二〇二一年度これらの10000年を紡ぐ企業認定。令和三年度文化庁芸術祭賞大賞演出。京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員。

川上央 Hiroshi Kawakami
日本大学芸術学部教授。一九六八年生まれ。専門分野は音のデザイン。芸術表現に使える電子音の研究。二〇〇五年フランス国立音響音楽研究所サウンドデザインチーム招聘研究員。これまでに、湯浅譲二氏の電子音楽のリアリゼーション、フランス国有鉄道モンパルナス駅の誘導音デザイン、国内電機メーカーのヘルメタや自動車関係の音のデザインなどを手がける。日本音響学会音のデザイン調査研究委員会委員、日本音楽知覚認知学会常任理事。

菊川亜騎 Aki Kikukawa
神奈川県立近代美術館学芸員。京都市立芸術大学修士号取得。大阪大学文学研究科博士後期課程を経て現職。日本近現代の彫刻について研究し、彫刻史における京都の位置付けや、一九五〇年代の抽象表現とグローバルイズムの関係について調査を行なっている。主な論文に「堀内正和の構成彫刻に関する考察」1950年代における幾何学抽象の国際的伝播との関係から(待兼山論叢)大阪大学、二〇一七年、「関西日仏学館と京都の美術家」第二次世界大戦期の交流について(「研究紀要」京都市立芸術大学、二〇一九年)など。

北浦雄大 Yudai Kitaura
京都市立芸術大学総合基礎実技非常勤講

石谷治寛 Haruhiko Ishihara

広島市立大学国際学部准教授、美学・芸術論。十九世紀フランス美術と視覚文化に関する研究から、外傷記憶と視覚・治療・再演を扱う現代美術、メディア芸術の保存とアーカイブまでを考察。著書に「幻視とレアリスム」(クルールからピサロへ)、フランス絵画の再考(人文書院)共訳に「クレーリー」「知覚の宙吊り」(平凡社)、「24/7眠らない社会」(N-T出版)など。共同企画に「MAMIリサーチ006:クロニクル京都1990s」森美術館など。

井上明彦 Akihiko Inoue
京都市立芸術大学名誉教授、美術家。一九五五年大阪府生まれ。一九九〇年代半ば以降、水、重力、地面、屋根など人間の生存を基礎づけるものに対して、絵や立体、インスタレーション、写真、デザインなど、領域横断的にアプローチを続ける。二〇〇六―二〇〇七年文化庁新進芸術家在外研修でパリ滞在。本学には一九九五年から勤務。共通教育で造形計画を担当。芸術資源研究センター設立に関わり、総合基礎実技アーカイブを担当。移転基本コンセプト(Terrace)立案にも従事した。二〇二二年三月退任。

梅岡俊彦 Toshiriko Umeoka

古典鍵盤楽器技術者。京都市立芸術大学非常勤講師。兵庫県出身。十代から様々なジャンルの音楽や演劇に関わりピアノ

師。一九九四年生まれ、二〇二〇年京都芸大修士課程漆芸専攻修。学生時は漆素材を軸に作品制作し、縄文時代と漆の関係についてフィールドワークなどを通じて研究していた。二〇二二年からは奈良伝統工芸後継者育成研修にて、正倉院宝物より伝わる、厚具の加飾技法について学ぶ。今は日本とシルクロードにおける装飾、文様の存在などに興味がある。

黒川岳 Gaku Kurokawa

京都市立芸術大学彫刻専攻非常勤講師。一九九四年島根県生まれ。物や環境と生物の身体との関係に着目しながら、彫刻やパフォーマンス・インスタレーションなどの作品を制作している。過去の個展に「Listening to stone」(ヴォイスギャラリー)、「二〇一九年」(薔々の声(アートルボあいち)、「二〇二二年)など。

佐藤久久 Tomohisa Sato

京都市立芸術大学芸術資源研究センター教授。一九六七年生まれ。専門は文化人類学。出来事とその経緯を記録するための活動と組織、記録メディアとアーカイブのあり方をめぐる研究を、震災・現代芸術・都市空間を軸に行なっている。著書に「コミュニティ・アーカイブをつくるにせよ。それないためにセンター」(奮闘記)「甲斐賢治・北野央と共著、晶文社(二〇一八年)など。チェキ日記ははじめました。

修理工房勤務を経て一九八五年に神戸で古典鍵盤楽器技術者として梅岡楽器サービスを設立。現在は東京・神戸二ヶ所にスタジオを持ち多くのチェンバロやフォルテピアノ、ポジティブオルガンを所有し国内外の多数の演奏家の公演に参加。最近では日本の古楽史の研究者として、また蓄音器による歴史的音源の演奏を交えてのレクチャーの講師としても活動中。

大西伸明 Nobuaki Ohishi

京都市立芸術大学美術学部准教授。主な個展、国際芸術センター青森・入善町下山芸術の森発元美術館(富山)・兵庫県立美術館、MA2 gallery・ギャラリーノマルなど。主なグループ展「Immanent Landscape/内在の風景」ウエストスベイス、メルボルン、オーストラリア。「ふたつのセンス 大西伸明と杉浦慶太存在と不在」岡山県立美術館。「自由になれるとき」現代美術はこんなにおもしろい!岡山県立美術館、「ArthMez2」大西伸明/相川勝「アーツ前橋」群馬・岡崎和郎/大西伸明「Born Twice」京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA。京都など。

岡田加津子 Kazuko Okada

京都市立芸術大学教授。神戸生まれ。東京藝術大学作曲科卒業、同大学大学院音楽研究科修了。二〇〇三年バロックザール賞受賞。二〇一六年藤堂音楽賞受賞。作曲活動の一方で、楽器を使わずに音楽する「リズムック・パフォーマンス」を

佐藤直哉 Naoya Sato
エグゼモーション株式会社代表取締役。

正垣雅子 Masako Shogaki

京都市立芸術大学日本画専攻准教授。一九七五年生まれ。京都市立芸術大学大学院日本画専攻修了。同大学院博士課程保存修復専攻満期退学。専門は、日本画模写。近年は、中央アジア、チベット仏教文化圏の石窟および寺院壁画の現地調査と模写制作を行なっている。作品として《讃嘆する王と妃》キジル石窟80窟壁画模写、《維摩詰》敦煌莫高窟220窟壁画模写、《般若波羅蜜仏母》アルチ寺三層堂一階壁画模写。

白石晃一 Koichi Shirashi

美術家、研究者。京都芸術大学准教授。一九八〇年生まれ。金属造形やデジタルアプリケーションの技術を使い、機械やコンピューターを組み込んだ彫刻を制作、自身でパフォーマンスを行ったり、観客参加型のイベントを仕掛け、公共空間を中心に発表を行う。様々なフィールドにいる人々と共にプロジェクトを展開・実践するため、デジタルファブリケーションを中心とした様々なツール・技術を使い、誰もが共創できる市民工房「フアララボ北加賀屋」を共同設立。

砂原悟 Satoru Sunahara

京都市立芸術大学教授。東京芸術大学卒

全国的に展開。二〇一五年パシエの音響彫刻の修復に立ち会い、強い衝撃を受ける。それらを用いた新しい創造活動、教育活動に情熱を注ぐ。

岡本秀 Shu Okamoto

美術家(絵画)現代美術。一九九五年生まれ。京都市内を拠点として絵を描く傍ら、リサーチプロジェクト「MIMIC」を発足する。主な個展に二〇一九年「次元のえんそく」(京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA/京都)、「位置につく死体、幽霊の支度」(清須市はるみ美術館/愛知)。受賞に二〇二二年「VICA展2021」佳作賞、大原美術館賞など。MIMICメンバー熊野の好きな動物はアシカ。加須屋明子 Akiko Kasuya
京都市立芸術大学教授。一九六三年生まれ。専門は近・現代美術、美学。国立国際美術館学芸員を経て現職。主な展覧会企画は「芸術と環境」一九九八年「転換期の作法」二〇〇五年「死の劇場」二〇一五年「セレブレーション」二〇一九年「山怪」二〇二二年など。二〇一一年二〇二二年龍野アートプロジェクト芸術監督。著書に「現代美術の場としてのポージランド」(創元社、二〇二二年)、「ポージランドの前置美術」(創元社、二〇一四年)など。

業。同大学院修了。D.A.A.D(ドイッ学術交流会)奨学生としてミюнヘン音楽大学マイスタークラス・ディプロム取得。一九八四年日本音楽コンクール入選。一九八七年ポルト市国際ピアノコンクール入賞。一九八八年クワイツァール賞受賞。クラヴィコードによる藤枝守作品発表(二〇〇五年)。Rhodus ソロコンサート(二〇一四年)。河合小市 minijano コンサート(二〇一九年)。

砂山太一 Taichi Sunayama

京都市立芸術大学美術学部准教授。芸術表現領域における情報性・物質性を切り口に、制作・設計・企画・批評を手がける。日本で彫刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでデジタル技術を用いた建築設計手法を学び、設計事務所や構造事務所において勤務・協働する。二〇一一年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザイン理論講義をおこなう。最近の主な活動に、第十七回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際建築展日本館展示出展作家。

高嶋竜 Megumi Takashima

京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員。美術・舞台芸術批評。國府庁「水中文エンジン」再制作プロジェクト。実行委員会メンバー(二〇一七年)。共著に「身体感覚の旅」(舞踊家レジーヌ・シヨピオとパシフィックメルティンズボット)大阪大学出版会、二〇一七年)。

高林弘美 Hiroshi Takahashi | 京都市立芸術大学大学院美術研究科保存修復専攻准教授。東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存科学大学院領域博士課程修了。二〇〇六年から二〇一四年まで東京文化財研究所と敦煌研究院による敦煌壁画の保護に関する日中共同研究に客員研究員として参加。二〇一一年より京都市立芸術大学に勤務。現在、近代日本画に使用された顔料に関する研究などに従事。

竹内直一 Naotakeuchi | 京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員。沖縄県宜野湾市出身。沖縄県立芸術大学音楽学部卒業。京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程および博士後課程修了。二〇一三年、早坂文雄の研究で博士号取得。博士「音楽学」。専門は音楽学（音楽史、現代音楽論）。現在、京都市立芸術大学および奈良教育大学、神戸芸術工科大学、同志社女子大学、京都市立京都堀川音楽高等学校各非常勤講師。

竹浪 遠一 Haruka Takemami | 京都市立芸術大学美術学部総合芸術学科学准教授（美術研究科保存修復専攻兼任）。一九七二年生まれ。中国絵画史、特に山水画、花鳥画を中心に研究を行っている。著書「唐宋山水画研究（中央公論美術出版、二〇一五年）。最近の論考：「

近年、柳川三味線、尺八、十七絃、マリンバ、ヴァイオリン等東西交差協奏曲群へと向かう。十七ヶ国の音楽祭、歌劇場、音楽院、大学、放送局で作品上演・講演。

橋爪皓佐 Kosuke Hashizume | 京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員。同大学インターナショナル・コーディネーター。音をシェアする空間の枠組みを再考、再構築することを主なテーマとし、様々なメディアとの共有領域において、音楽的な技法を展開し、新たな提示方法による制作を行う。平行して伝統的な西洋音楽家としての活動も行っている。作曲家、クラシックギター奏者、音空間アート制作者。アート・コレクティブ・ロゼッタ主宰。野宮地メンバー。

畑中英二 Eiji Hamanaka | 京都市立芸術大学美術学部教授。専門は考古学。大学では工芸史（主に陶磁器）や博物館学・考古学を担当。学外では文化・文化財を用いたまちづくりの実践や自治体の文化財保護・活用関係の委員を務め、後世に何をどのように残していくべきかについて腐心している。

前崎信也 Shinya Maezaki | 京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員。京都女子大学生生活造形学科准教授。立命館大学アート・リサーチセ

「御製秘蔵証」版画の山水表現とその思想性について」共著「アジア仏教美術論集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏」の画巻（絵巻）の興行表現について」（共著、研究報告書「興行の感覚」を求めて―美術をめぐる新たな鑑賞と実践」京都市立芸術大学、二〇二二年）。

武内惠美子 Emiko Takenouchi | 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター准教授、芸術資源研究センター副所長。国立音楽大学薬理科卒業。同大学院音楽研究科音楽学専攻修士、総合研究大学院大学文化科学研究科国際日本研究大学院准教授を経て現職。日本における音楽思想の展開、および日本における古琴文化の受容に関する研究を行っている。近著に武内惠美子編「近世日本と楽の諸相」（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、二〇一九年）、武内惠美子／文、周耘／译「古琴东传史実与日本琴乐现状」（音乐文化研究）（浙江音乐学院、二〇二〇年）二卷六―一四頁、他。

建畠 哲一 Akira Tachata | 美術評論家、詩人。多摩美術大学学長。京都市生まれ。早稲田大学文学部仏文学科卒業。多摩美術大学芸術学教授、国立国際美術館長、京都市立芸術大学学長などを経て、現職。埼玉県立近代美術館長、草間彌生美術館長、京都芸術センター

ンター客員協力研究員、大阪歴史博物館外部研究員ほか。滋賀県甲賀市生まれ。ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院博士課程修了（PhD in History of Art）。専門は日本文化史・東洋工芸史。近代工芸史や茶の歴史からみるアジア各国の文化交流史が主な研究対象。更に美術館展覧会の監修や、陶磁器を中心とする工芸品のデジタル化とテーマベース構築など、研究は多岐に渡る。

森 萌衣 Mei Mori | 京都市立芸術大学総合基礎実技非常勤講師。一九九六年生まれ。二〇二〇年京都芸大修士課程日本画専攻修了。模写を通じて古典絵画技法を学び、伝統的な技法と現代の素材との新たな表現方法を模索している。現在は主に胡粉を用いた盛り上げ技法を使って、絵画における絵の具での立体的な表現がどのような効果をもたらすのかを研究している。

森野彰人 Akito Morino | 京都市立芸術大学芸術資源研究センター所長・美術学部教授、I・A・C（国際陶芸アカデミー）会員。一九六九年京都生まれ。一九九五年京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。一九九四年「近作展17クレイワーク」の4人展「一九四九国際美術館」。一九九八年「第5回国際陶磁器展 美濃'98」銀賞受賞。二〇二〇年「現代陶芸の100年 第一部 日本陶芸の展開」岐阜県現代陶芸美術館。二〇〇七年京都市芸術新

館長などを兼任。全国美術館会議会長。詩人としては高見順賞、萩原明太郎賞などを受賞。

田中栄子 Eiko Tanaka | 京都市立芸術大学美術学部版画専攻教授。大阪生まれ。一九九八年大阪府の芸術家交流事業「ART EX」プログラムによりベルギー・カスターレー市の招待アーティストとしてフランス・マセラー・センターにて滞在・制作。二〇〇九年京都市立芸術大学大学院美術研究科博士（後期）課程版画修士。博士論文「アナザワールド」境界面としての作品と研究。色面表現による切り絵と絵画と版画とを横断して作品制作を行う。二〇一七年より石版画の再興プロジェクトを片山浩、衣川泰典、坂井淳二らと立ち上げ（Stone Letter Project #1）（Gallery TRIANGLE / 宝塚大学）企画。二〇二一年「令和万葉集」令和古事記「佐々木良著（万葉社）の表紙画デザインと挿絵を担当。

柳橋 映水 Eiri Tanahashi | 京都市立芸術大学大学院美術研究科博士（後期）課程保存修復専攻。一九七三年生まれ。文化財修理に関わる仕事に二〇一八年まで従事する。東洋絵画修理を専門にこれまで実際の作品修理を手掛ける一方で、絵画技法にも関心をもち、作品に用いられてきた技法の解明と、修理との関連性に注目して研究を行って

人賞受賞。二〇〇六年「日本陶芸100年の精華 茨城県陶芸美術館。二〇一二年タカシマヤ美術大賞受賞。二〇一五年「京焼歴史展 継承と展開」京都市美術館。二〇一九年「わが陶器造り」富本憲吉を編集、出版「里文出版」。その他グループ展、個展、パブリックコレクション多数。

山本和弘 Kazuhiro Yamamoto | 栃木県立美術館主任研究員、東京藝術大学・弘前大学非常勤講師。ニューヨーク近代美術館ビデオスタジオセンター元客員研究員（文部省在外研修、美術評論家連盟元常任委員長。主な訳書としてH・シュタツヘルハウス「評伝ロゼフ・ボイス」（美術出版社、一九九四年）、H・アピング「なぜアーティストは貧乏なのか？」（Grambooks、二〇〇七年）。キュレーターとして写真・映像・ドイッ現代美術などの展覧会企画多数。

山本 毅 Tsyoshi Yamamoto | 京都市立芸術大学音楽学部、デュセルドルフ音楽大学で打楽器を、アンテオケ国際宣教師学校にてキリスト教神学を学ぶ。札幌交響楽団打楽器奏者を経て、現在母校京都市立芸術大学音楽学部教授。マリンバアンサンブル「Ensemble Philhar」ニューオーデリア管弦団「Suzumiシンフォニエッタ大阪、京都シャロームチャーチ室内アンサンブル等で打楽器奏者・指揮者として演奏活動を行っている。

る。二〇一一年六月、文化財保存修復学会第三十三回大会研究発表にて、紅白梅図屏風の流水部分の技法解明を再現実証し発表。二〇一一年十二月、NHKBS プレミアム「極上美の饗宴 シリーズ」琳派・華麗なる革命黒い流水の謎「尾形光琳・紅白梅図屏風」にて技法の解明について放映される。二〇二二年、岡山にて以上の研究成果が評価され、第十三回岡山芸術文化賞功労賞を受賞する。

津崎 実 Minoru Tsuzaki | 京都市立芸術大学音楽学部教授。一九五七年生まれ。専門は聴覚心理学・音楽心理学。基本的に聴覚の基礎過程に関する研究を続けてきている一方で、視聴覚情報統合、音声合成などの研究にも携わってきた。共著に「絶対音感を科学する」（全音楽譜出版社、二〇二二年）、「聴覚」（ロナ社、二〇二二年）、「聴覚モデル」（ロナ社、二〇二一年）。本論文のダンス提供者足太べんたのファン。

中村 典子 Noriko Nakamura | 作曲家。京都市立芸術大学音楽学部・大学院音楽研究科准教授。一九六五年生まれ。環境より聴取・記号化・構成する音楽のあり方の地点アログラム探究を、伝統と創造のリサーチプレゼンテーションで行う。初期作品群が伝統現代の世界各地の舞踊舞台の歌劇場等で連続上演。シアターピース・オラトリオ・オペラよ

る。二〇〇〇年度バロックザール賞受賞。
王 杰 Wang Jie | 京都市立芸術大学美術研究科博士（後期）課程保存修復領域。奈良文化財研究所アソシエイティブフェロー。一九八九年生まれ。中国甘肅省麦積山石窟第12窟壁画を対象として研究を行っている。文化財保存修復学会第四十二回、四十三回大会で研究対象壁画の制作技法及び彩色材料、説法図の仏における表現技法を発表。二〇二〇年に画家活動を開始。第三十九回上野の森美術館大賞展入選、美術新人賞デビュー二〇二二奨励賞（二〇二二年入選）、第五回星乃珈琲店絵画コンテスト佳作（第六回優秀賞）など。

る。二〇一一年六月、文化財保存修復学会第三十三回大会研究発表にて、紅白梅図屏風の流水部分の技法解明を再現実証し発表。二〇一一年十二月、NHKBS プレミアム「極上美の饗宴 シリーズ」琳派・華麗なる革命黒い流水の謎「尾形光琳・紅白梅図屏風」にて技法の解明について放映される。二〇二二年、岡山にて以上の研究成果が評価され、第十三回岡山芸術文化賞功労賞を受賞する。

津崎 実 Minoru Tsuzaki | 京都市立芸術大学音楽学部教授。一九五七年生まれ。専門は聴覚心理学・音楽心理学。基本的に聴覚の基礎過程に関する研究を続けてきている一方で、視聴覚情報統合、音声合成などの研究にも携わってきた。共著に「絶対音感を科学する」（全音楽譜出版社、二〇二二年）、「聴覚」（ロナ社、二〇二二年）、「聴覚モデル」（ロナ社、二〇二一年）。本論文のダンス提供者足太べんたのファン。

中村 典子 Noriko Nakamura | 作曲家。京都市立芸術大学音楽学部・大学院音楽研究科准教授。一九六五年生まれ。環境より聴取・記号化・構成する音楽のあり方の地点アログラム探究を、伝統と創造のリサーチプレゼンテーションで行う。初期作品群が伝統現代の世界各地の舞踊舞台の歌劇場等で連続上演。シアターピース・オラトリオ・オペラよ

る。二〇一一年六月、文化財保存修復学会第三十三回大会研究発表にて、紅白梅図屏風の流水部分の技法解明を再現実証し発表。二〇一一年十二月、NHKBS プレミアム「極上美の饗宴 シリーズ」琳派・華麗なる革命黒い流水の謎「尾形光琳・紅白梅図屏風」にて技法の解明について放映される。二〇二二年、岡山にて以上の研究成果が評価され、第十三回岡山芸術文化賞功労賞を受賞する。

編集後記

『COMPOST』第一号の石原友明先生の巻頭言にもあるように、芸術研の紀要の名称は『COMPOST』直訳すると「堆肥」「堆肥化」です。そして芸術研は、芸術資料アーカイブセンターではなく、芸術資源の利活用を研究する組織です。

『COMPOST』は芸術研に相応しい名称です。なぜなら芸術資源とは、これまでの美術・音楽を含む全ての芸術資料、日々学生達が制作する成果物、制作過程で生み出される全ての行動、活動を含むものだからです。また、芸術大学を創作活動が行われる場としての視点から捉えると、大学の様々な活動やそれに関係する事務書類なども立派な芸術資源と成り得ると考えられます。『COMPOST』は、従来のような形式ばった紀要ではなく、本学に関わる人たち、芸術に関わる多くの人たちが投稿出来る、これまでにない紀要の形

を模索しています。さまざま資料が、時間を経て『COMPOST』になるであろうからです。

今、私の手元には『COMPOST』への掲載を見送った原稿があります。第三号を刊行するにあたり、この原稿について触れたいと思います。これは創造の現場である大学の活動記録です。掲載を見送ることにしたのは、今は世に問うことが難しいという理由からです。

二〇二〇年の初秋、ある大学関係者から『COMPOST』に投稿したいので相談のつてほしい」と連絡がありました。「投稿の内容は本学の名称に関する事です。研究活動や芸術活動に関するものではないですが、このような内容でも掲載できますか？」といった趣旨の相談でした。私は「研究者からの研究論文や、アーティストの活動報告とは違うかもしれませんが、大学の活動に関しての原稿なら喜んで掲載したいので、まずは原稿を読ませて下さい」とお答えしました。実際にその原稿が仕

上がり、目を通したのは二〇二〇年の十一月頃だったと思います。

原稿は三万四千字に及ぶもので、文中には「この投稿内容は執筆者個人の主観的なものであり、大学の正式な記録ではない」と記されています。大学としての公式な文書は、大学で保管し後世に引き継がれることになりましたが、そこから零れ落ちるものが少なからずあります。名称問題は紆余曲折を経て裁判で争うこととなりました。裁判ですらで結果は出ます。結果は自ずと後世に記録として残ります。しかしながら、その過程やその経緯の背景にある人の悩み、迷い、憤り、戸惑いなどは、記録として残りにくいものは意図して残さないと残りません。

私自身、理事の立場で名称問題にかかわっていたことから、意図して残すことの重要性については共感できるものがありました。さらにその原稿は、大学と社会の関係性や、芸術大学の在り方まで考えさせられる

内容でしたので、個人的にも非常に興味深く、芸術資源としても相応しいものであると思います。さらに言うところ、『COMPOST』に教員や研究者以外の方が原稿を書いていたことが、非常に嬉しい申し出でした。

なぜ、掲載予定のない原稿について編集後記で触れるのか。それは、芸術研が単なる資料アーカイブセンターのような「記録機関」ではなく、「記憶機関」だからです。この原稿では時系列に沿って、非常に緻密かつ丁寧に名称問題の経緯を記載しています。しかし同時に、投稿者の個人的な悩み、迷い、憤り、戸惑いなど人の感情からくる「記憶」に関しての記述も多く見られるのです。

裁判の結果は芸術活動で言うところ「作品」にあたるものです。「作品の記録情報はこれまで、「いつ」「どこで」「だれが」「大きさ」「素材は」などにとどまり、「どのようにして」「どのようにして」「どこから作り始めたか」

「どうして作る必要があったか」「どのように作品を考えたか」「誰に影響されたか」「誰と会話したか」などの、作者の記憶や感情に関する情報が残されていることはごく稀です。

今回の名称問題も、「いつ」「どこで」「だれが」「なぜ」など記録として必要なものは残ります。しかし、その背景にある人の「記憶」や「感情」に関する情報は、誰かが意図的に努めない限り残りません。人の「記憶」や「感情」は移ろいやすく、時間と共に変化します。困難にふち当たった中で書かれた言葉には生々しいまでの「感情」と

「記憶」が刻まれています。時間が経てば、名称問題は多くの人の記憶から薄らぐでしょう。その時に公式の文書を開いても、当時の生々しいまでの「感情」や「記憶」が蘇ることはありません。そうした意味で、個人の主観ではあることを前提にしても、この原稿は名称問題に関する非常に貴重な「記録」であり「記憶」なのです。

この原稿がいつになったら多くの人の目に触れることができるのかは、現時点では「不確定」です。場合によっては、その時期は永遠に来ないのかもしれない。だからこそ、時間の経過

とともに名称問題への関心が薄れ、我々世代がこの世を去った永い先、何らかのきっかけで二〇一九年から二〇二一年にかけての名称問題を振り返る必要が生じたときのために、この原稿の存在を記録にとどめておき、次世代に残しておきたいと思いました。「堆肥 (COMPOST)」とは、有機物が微生物の力により時間をかけて分解されたものです。この原稿も時間により分解され、京都市立芸術大学の、そして芸術の「堆肥」になる日が必ず訪れると思います。

『COMPOST』vol.3は、多くの方々から非常に充実した原稿

をいただいた結果、ページ数増加による予算の心配をするほど充実した内容となり、執筆いただいた方々に芸術資源研究センター所長として感謝申し上げます。また、『COMPOST』刊行に際して毎号の表紙を担当し、陰で芸術研の活動を支えていただいている桐月さん、事務処理だけでなく、動画配信などにも協力していただいている鬼頭さん、岡本さんをはじめ多くの事務職員の方々の多大な協力にも、改めて感謝申し上げます。

(森野彰人)

