

ここにいる—Voice of Place

新・今日の作家展2023

古橋まどか

FURUHASHI Madoka

来田広大

KITA Kodai

New “Artists Today” Exhibition 2023

Voice of Place—Here I am

記録集

Voice of Place

p.3 響き合う場：ここにいる－Voice of Place 齋藤里紗

p.4－9 古橋まどか 展示風景

p.10－15 来田広大 展示風景

p.16－23 関連イベント 鼎談「うごき／Mover たがやし／Cultivar つくること／Crear」
来田広大×荒井規向（ラテンアメリカ研究者 ※オンライン出演）×藤本悠里子（キュレーター／コーディネーター）

p.24－30 関連イベント 対談「喪、庭、生きること——日常について」
古橋まどか×野上貴裕（東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程）

p.31－33 フロアマップ

p.34 展覧会概要、レポート、奥付

響き合う場：ここにいる — Voice of Place

齋藤里紗

今回の「新・今日の作家展」は、一つのフロアに一名のアーティストに展示をしていただいた。

展示室1（1階）の古橋まどかは、旧作の《Raw Material, Goods, and Human Body》（2017年）、《焚く、枯ぶ、渡る（部分）》（2021年）、《草枕》（2023年）三点に一部新作を出品した。古橋は縁のある、またできた場所を歩くことで眼に留めたものを採集することが制作の端緒となる。展示構成は旧作の再構成の過程でなされた古橋の再考が反映され、失われることや残すことについて見る側も思考を巡らせるものとなった。左奥のスペースを使った《Raw Material, Goods, and Human Body》は、国内外に保管されていた石灰石が一堂に集められ、大きなもので200kg近くに及ぶ石たちが一方向を向くように整然と並ぶ様は、静かな美しさを湛えている。新作は《草枕》、《焚く、枯ぶ、渡る（部分）》に加えられた、それぞれ紅花、流木の一部を鑄造した制作だ。何かを象り残すことは以前から古橋が採用してきた手法で、映像もまた流れゆく時間の記録のものでもあるが、新作では鑄造後の質感が元となったものと全く異なり、制作過程で元となったものたちは消失している。眼前にあるものに相対することが、元となったもの自体への対面がもう叶わないという事実、ある形を留めようとした行為の結果がその不在を指し示すこととなっていた。《焚く、枯ぶ、渡る（部分）》を構成する流木は少しずつ自然に形を失っており、物事が失われるという点で通底したテーマを持っている。同作は母の死の受容の過程と重なっていたことや、身体性については野上貴裕氏との対談（p.24-30）で掘り下げられているので、そちらをぜひご参照いただきたい。《草枕》の布を用いた制作は、他の作品群から離れた壁面、展示全体の中央に配された。素材としても展示形式としても異質だったが、それゆえ全体の意味性を広げる役割を果たしていた。

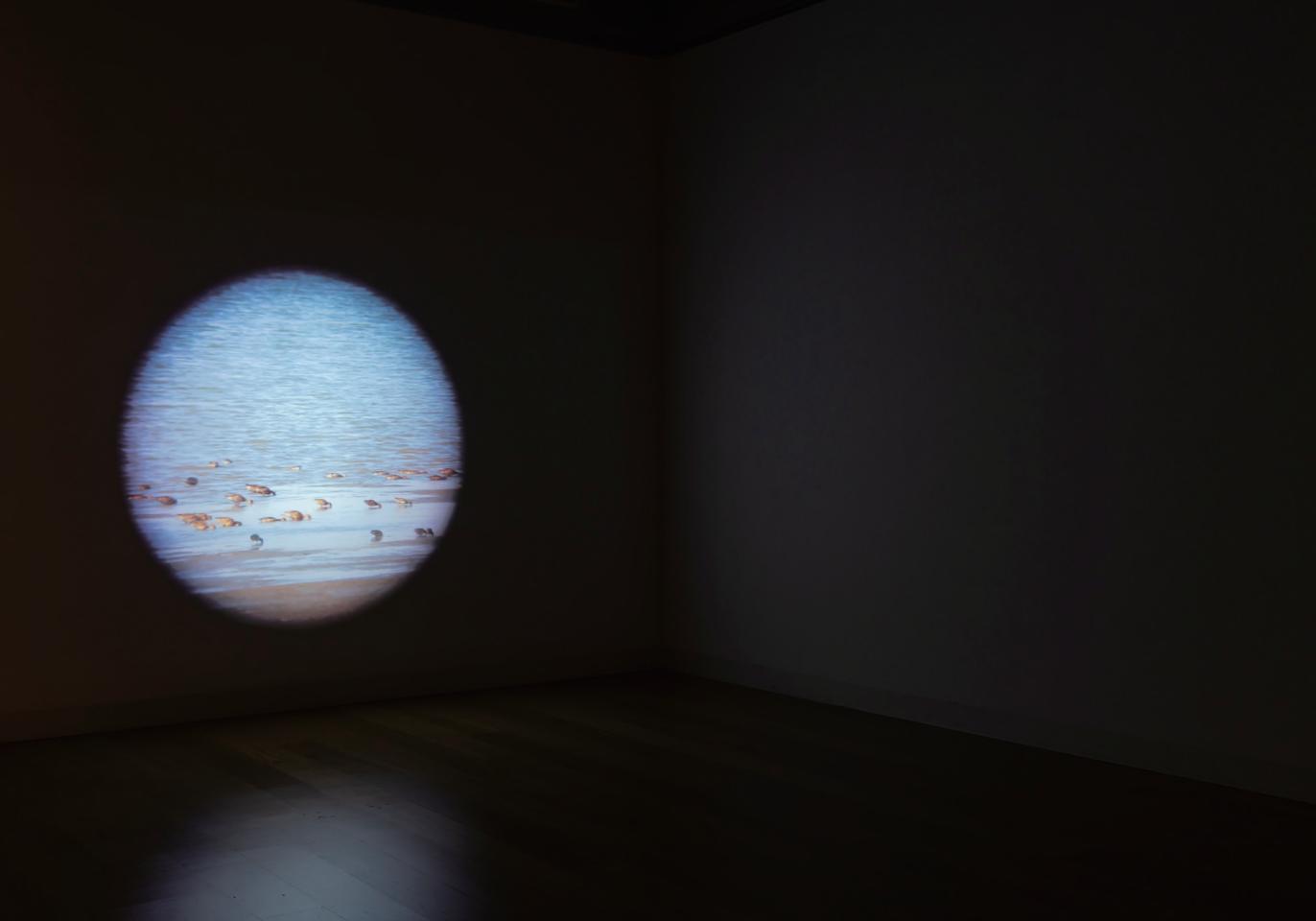
山などでフィールドワークを行い、絵画を中心に制作する来田広大も、展示室B1でそれぞれ複数の作品から成る三点を出品した。初めに対面する〈歩荷〉（2022年）は、四点の絵画、一点の立体、二点の映像から成る。コミュニティ維持のため「贈与」を生活に組み入れるメキシコの人々の、蒸留酒・メスカル造りの過程を撮影したラテンアメリカ研究者・荒井規向氏の取材映像が制作のきっかけだ。映像の一方では、来田がメスカルの原料・アガベ（リュウゼツランの一種）を象った立体を作り、山の中を運ぶ様子が淡々と流れる。遠く離れた場にいる他者のことを想像し追体験する様が、贈与について思考を導く。新作〈Bird's-eye view〉は、偶然にも古橋の出身地にほど近い北アルプスの白馬岳に登山し描かれた、四点の絵画で構成される。黒板塗料を塗布したパネルに、チョークやコンテを使って手や腕で描かれたのは、山からの鳥瞰図に近い眺めで、一点ごとに東西南北が割り当てられた。同タイトルのシリーズはこれまでも制作され、描画する色彩は白が中心だったが、今回は青色のコンテも用いられた。四点全てに引かれ、高さを揃えて展示された水平線の緊張感と相まって鮮烈な印象を受ける。そして、描き込まれた来田のそこにいたという実感が見るものを惹きつける。三作目は各一点の映像と絵画が成す〈あどけない空〉。高村光太郎の詩「あどけない話」のなかで妻の智恵子が「ほんとの空」があるという出身地の安達太良山に登った後、東京のビルの屋上面に変わりゆく空をチョークで描く来田の様子を収めた映像《東京には空がない（Rooftop Drawing）》（2021年）は、コロナ禍で実家を思慕する学生の言葉がきっかけで制作された。〈歩荷〉同様、自己と他者の視点が混交した例だ。映像と向かい合う《あどけない空－三浦半島のキャベツ畑》には2023年4月に訪れた場所が描かれ、本作が展示全体の最終地点となった。

本展では、その場に確かに自分がいたことと、そこで感じ取ったことを共に制作の発端とする古橋、来田の作品それぞれに投影された場への眼差しと響き合いが、私たちが日頃眼にしながらも忘れ過ぎ行く物事やその印象について、思いを馳せる機会を与えてくれた。思いを馳せるには、対象が存在する。来田の場合は他者の視点も含まれるが、ある対象にある種の投影をすることが、自身が得た印象の確認となる。その試みをし続けていくことがその場にいる・いた自分の記憶を確かにしてゆく。この実践が二人の作品のかたちでもある。

（横浜市民ギャラリー学芸員）



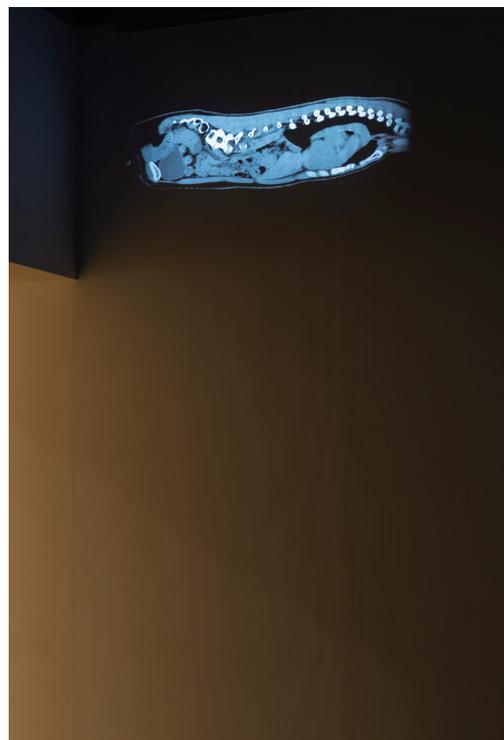
古橋まどか
FURUHASHI Madoka



古橋まどか 《焚く、枯ぶ、渡る(部分)》2022年



古橋まどか 左《草枕》(部分)2023年、右《焚く、枯ぶ、渡る(部分)》2022年



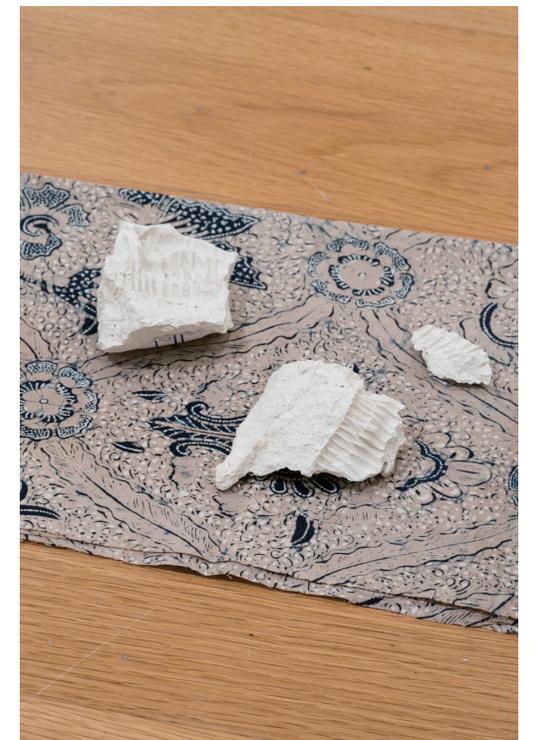
古橋まどか 《焚く、枯ぶ、渡る(部分)》2022年



古橋まどか 《焚く、枯ぶ、渡る(部分)》2022年



古橋まどか 《草枕》(部分) 2023年



古橋まどか 《Raw Material, Goods and Human Body》(部分) 2017年





来田広大
KITA Kodai



来田広大 〈歩荷〉より 左上《歩く風景#2 -アガベ》、左下《歩く風景#3 -房総半島》、右上《歩く風景#1 -房総半島》、右下《歩く風景#4 -サンティアゴ・ソチーラのアガベ畑》いずれも2022年



来田広大 〈歩荷〉より 手前《アガベ》2021年



来田広大 左から《Bird's-eye view #2》、《Bird's-eye view #3》、《Bird's-eye view #1》いずれも2023年



来田広大 〈歩荷〉より 左《歩荷-房総半島の山》2021-2022年、右《歩荷 -サンティアゴ・ソチーラ》2019年/撮影:荒井規向(※荒井研究資料)



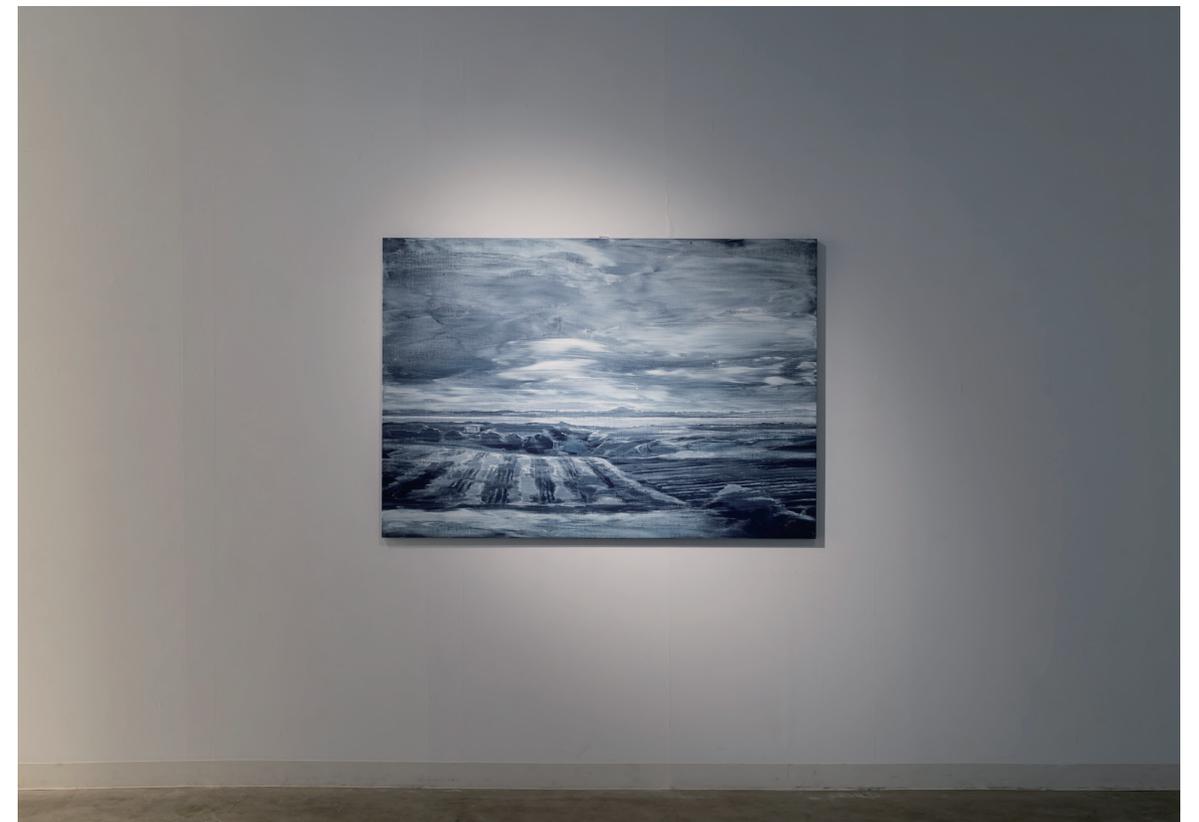
来田広大 左から《Bird's-eye view #4》、《Bird's-eye view #2》いずれも2023年



来田広大 《Bird's-eye view #2》(部分) 2023年



来田広大 〈あどけない空〉より左《あどけない空—三浦半島のキャベツ畑》2023年、右《東京には空がない(Rooftop Drawing)》2021年



来田広大 《あどけない空—三浦半島のキャベツ畑》2023年



来田広大 《東京には空がない(Rooftop Drawing)》2021年



来田広大 《東京には空がない(Rooftop Drawing)》2021年

鼎談「うごき／Mover たがやし／Cultivar つくること／Crear」

来田広大×荒井規向(ラテンアメリカ研究者 ※オンライン出演)×藤本悠里子(キュレーター／コーディネーター)

日時：2023年9月16日(土) 13:30-15:00

会場：横浜市民ギャラリー 4階アトリエ

司会：齋藤里紗(横浜市民ギャラリー)



撮影：横浜市民ギャラリー

来田：今日は、キュレーター／コーディネーターの藤本悠里子さん、オンラインでメキシコから参加する荒井規向さんの三人で、お話ができたと思います。藤本さんはアーツセンターあきたで様々なイベントを手がけています。僕は2018年に藤本さんが企画した秋田でのレジデンスに参加したことをきっかけに、プロジェクトを共に行うなど色々一緒にしています。

藤本：来田さんとは、何度か来田さんのフィールドワークとしての山登りに同行させていただいたり、秋田で一緒にプロジェクトを行うなど、ご縁があります。

来田：一緒に秋田の鳥海山に登りましたし、オンラインミーティングを山ほどやってきましたね。荒井君はメキシコシティの自宅から参加してくれています。僕が2016年に当時ポーラ財団の助成を受けて、一年半程メキシコに長期滞在をしていたときに知り合ってアミーゴになった仲です。

藤本：アミーゴとは？

来田：「友達」です。彼は文化人類学、ラテンアメリカの研究者です。ラテンアメリカ各地で先住民の人たちの村などコミュニティに入り込み、「贈与」を研究しています。僕も彼のフィールドワークに同行させていただくなど付き合っていくうちに、贈与がアートと繋がりがるように感じ、帰国後も一緒にトークをしたり展覧会に参加してもらったりしています。展示中の作

品(歩荷)には、彼が研究資料として撮影した映像を使っています。

荒井：私は、先住民の自治コミュニティでどのような経済活動が行われているのか、修士・博士を通じ一貫して研究してきました。経済社会活動を紐解くときに、マルセル・モースの『贈与論』(1925年)などの理論を援用し、理解していくという内容です。メキシコ南東のチアパス州にサパティスタ民族解放戦線という先住民のゲリラ組織があり(注1)、以前は彼らのコミュニティ内での実践を研究していました。博士以降は少し視野を広げ、メキシコ南部のオアハカと、アンデスのボリビアに住むケチュア、アイマラ(注2)と呼ばれる人たちの生活実践を比較研究し、どういう共通性が見られるかなどを論文としてまとめています。来田君の作品にも取り上げていただいています。オアハカではご縁があり、リュウゼツランからできるお酒・メスカルを現在も造っています。

来田：今日のタイトルは「うごき／Mover たがやし／Cultivar つくること／Crear」ですが、それに因んだお題をいくつか用

(注1) チアパス州内における先住民の差別・貧困問題の解消を主張し1994年に武装蜂起したが、その後インターネットを用いて活動を展開している。
(注2) ケチュアはインカ帝国を興した民族で、ケチュア語を話す。アイマラはアイマラ語を話す先住民。

意しています。今回の展覧会は「ここにいる-Voice of Place」というテーマで、場所に関わる要素がとても強い。お二人とは、秋田やメキシコという場所、そしてキュレーター、研究者という専門分野の視点を交えながらお話ししたいなど。では、一つ目のお題は「贈与とアート」です。〈歩荷〉は、2022年に千葉県市原市の月出工舎で開催されたメキシコとの国際交流展「旅のかたち」に出品したものです。その展覧会に荒井君にも研究者として関わっていただきました。その少し前に荒井君に最近何をしているのか聞いたら、オアハカの山の方のソチーラ村に滞在して、村の人たちとメスカル造りをしていると。メスカルはリュウゼツランの一種であるアガベを採って、蒸留して造ります。アガベは村の山の斜面にあるアガベ畑で栽培されていて、その収穫に荒井君が村の人に同行して撮った動画があるんです。それを見て、20代の頃山小屋で働いていたときにあった歩荷の仕事の思い出しました。昨年はまだコロナ禍で人同士の接触が制限され、行きたい場所に行けない状況でした。彼らが背負っているアガベは一個40～100kgありますが、その重さを想像するような作品ができないかと思い、粘土で姿形、重さを同様に作り、それを背負って房総半島の山の中を歩きました。その様子を収めた映像と、荒井君のメキシコの映像を並べて展示したのですが、見る方にアガベの重さは何のためなのかということを考えていただけたらと。ソチーラ村の人は一連の作業では賃金が発生せず、メスカルを売って得たお金は村の祭りや道路の整備などに使われるそうで、ある種の贈与システムが村で成立している。荒井君は現在も引き続きその村でフィールドワークをしています。

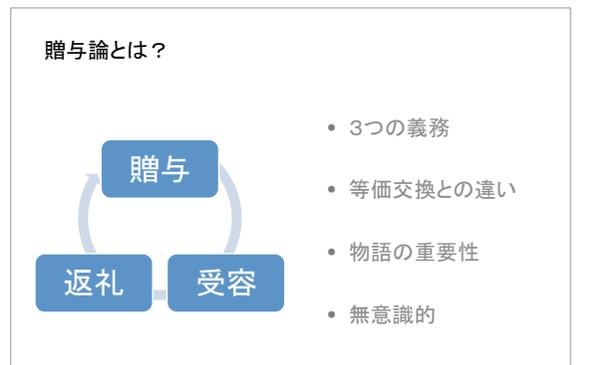
荒井：フィールドワークや、インタビューなど色々なことをしています。メスカル造りを継続しているのは、一人間として彼らの生活が苦しいということを見ないわけにいかないところもありまして。メスカルはとても安い値段で外部に買われます。今は空前のメスカルブームで価格も高騰していますが、生産者にはあまりお金が回らないシステムになってしまっている。ですから、そういう事態を避けるために、皆でブランドを立ち上げ



【図1】 荒井氏資料1「メスカル生産工程」

てメキシコシティやオアハカで売りましようよという話になり、私も生産と販売に関与しています。一枚、スライドを表示してメスカルについて説明します。[図1] アガベを栽培するには5年から7年の長い年月がかかります。これを伐採してバレンケという蒸留所に移動し、地中に掘られた石窯にアガベを放り込みます。共同作業でこの工程を行った後、蒸し焼きになったアガベを取り出します。その後分解し、発酵を促す木の皮を追加した木の桶に入れて、一週間ほど待ちます。実は今現在もメスカルを造っていて、ちょうどこの発酵のタイミングなのでメキシコシティに戻っています。蒸留は銅製の釜で行われます。蒸留作業は二回あり、一回目はまだ味が生々しいですが、二回目で高濃度のメスカルができます。これを最終的にアルコール度数42度から50度に抑えて完成です。サンティアゴ・ソチーラは非常に珍しい村で、アガベの生産・栽培からメスカルを造る過程全般を共同作業で行いますが、各人には賃金が発生せず、村の利益に還元される生産形態をとっています。贈与に関しても一ページの資料を作りました。[図2] 簡潔に説明すると、マルセル・モースなどが提唱していた贈与論には三つの義務、「与える=贈与」、「受容=受け取る」、そして「返礼=お返しする」があります。これは等価交換といわれる、例えばお金を介したときの取引などとは明らかに違うものです。等価交換だとお金を払った瞬間にものをもらうということが起こりますが、贈与には贈与されてから返礼されるまで時間差がある。また、贈与されたものやサービスが必ずしも等価のものとは限らないということも特徴です。もう一つ重要なことは、贈与が行われる背景には物語が必ずある。「何かしてもらった、そのお返しに何もしないといけない」といった話、物語が必ず付きまといまいます。一方で相反するようですが、贈与は無意識的に行われなければならないというのが最後のポイントです。意識的にやると力関係が発生してしまったり、等価交換に回収されてしまう傾向があるためです。

来田：無意識性については、すごく厄介だなと思います。千葉で荒井君と一緒に展覧会をしたときも、彼の贈与の研究を



【図2】 荒井氏資料2「贈与論とは？」

展示会のなかで何か形にできないかと——僕たち作家が残したものをお客さんが持って帰ったり、日常のなかでいらなくなったものをもらうなど、どうだろうと話していましたが、それはとても意識的で、贈与ではなくなくなってしまうという根本的な問題に突き当たって、結局やりませんでした。

藤本: 私は今、秋田市文化創造館というところで働いていますが、現実の出来事の方がアートで制作したものより強いということをよく実感します。秋田で何か表現や研究をしようとしても、自分の思惑に対して外的にある様々な要因が影響してくることが多くて。どこでもある話だとも思いますが、外からの影響を受けて個の中に返していく、外から得たものを自分のなかで料理し、それを外に還元するという関係性は、アートのなかで起こりうる運動といえないでしょうか。来田さんが贈与を千葉の展示会に組み込みたいと思ったのも、元々ご自分の制作のなかで外から来たものを引き受けて自分の作品とする過程を踏んでいるので、そこの運動を示したい、またもう少し違う出し方があり得るのではという模索が背景にあったのではないのでしょうか。

来田: 僕は外に根拠を求めるといえるか、あまり自分の内側に興味がありません。だからレジデンスとか、外に出かけた上で作品を作ることが多いのですが、そうしたことを考えるきっかけとなった秋田でのレジデンスの話の後でしたと思います。藤本さんが取り組んでいることについて聞かせてください。

藤本: 秋田市文化創造館は2021年にオープンした施設で、私は企画制作を担当しています。秋田では現代アートのフィールドが首都圏に比べて小さく、アートの展示会をやりやす、最先端のものを持ってきますという企画を立てることが適切でないと感じることがあります。今、私は生活のなかにあるもの、例えば食——秋田は発酵文化が豊かな土地ですが、そうした暮らしのなかにも既にあるものの視点を変えて持ってくる。また、秋田の風土から生まれた農具や道具を切り口とするなど生活のなかにも既にあるクリエイションをアーティストや専門家と共にプロジェクトとして立ち上げて、お客さんからリアクションを発生させるといったことを試みています。既にある知識や知恵、技術などを新しい文化として捉えることで、生活者が表現者みたいな形で立ち上がってくる。こうしたプロジェクトには、「耕す」というキーワードを用いています。贈与について考えると、私の秋田での活動に響くものがあります。例えば交換性。秋田は雪がたくさん降るので、冬はまず開館前に雪かきします。企画や制作の前に雪かきがある。そういうことが特殊で面白い。この何か外的な要因に対応しながら表現に繋げていくというやり方は、見方を変えれば贈与的な、交換性のなかで何かを作っていくことも言えるのではないのでしょうか。また、文化創造館の屋外で集まった人たちと野菜を育てています。参加者の方たちは、たくさんのお話を教えてくれます。この野菜にはどの



【図3】秋田市文化創造館での野菜栽培の様子

肥料がいいとか、この野菜にはこういう保存加工がいいとか。あるときは企画者の私が話しますが、あるときは参加者の方から私が教えてもらう、といった企画がとても多いです。【図3】
来田: 僕もフィールドワークで色々な場所に行くときは、事前に本やネットで土地の歴史や地理を調べます。だけど実際にその場所に行ってみないとわからないことの方が圧倒的に多い。「Voice of Place」ではないですが、土地の声みたいなものをいかに拾えるのかというのは重要です。それがフィールドワークを深めます。贈与と言っていいのかもしれないですが、関係性が生まれて野菜をいただくとか、こっちも力仕事したりとか、そういう相互作用はある気がします。

藤本: 〈歩荷〉の映像を見て、来田さんの行為が直接的に誰かに何かを返していると思う人はあまりいないと思いますが、実際にあの地域では、栽培したアガベからメスカルを造ることが経済に乗って、村のインフラ整備に回るといった交換関係が確実に発生しているんですね。それを見た来田さんが日本でアガベを象ったものを作って背負い、作品として発表すること、ソチーラ村の人が本物のアガベを背負うことの間には線が引けると思います。来田さんが日本で作品化し発表することで、来田さんがメキシコにある事実との距離感を獲得し、見たお客さんもその距離感を獲得できるという作品になっているように思います。レイヤーが違うところで行為をトレースして発表する。そういうことが次のキーワードにも効いてきそうな気がします。

荒井: 二つほど、私も面白いなと思ったことがあって、まず藤本さんが言っていた「生活のなかにあるもの」。ソチーラ村では仕事に美しさというものがあります。具体的には農作業のことですが、メソアメリカ、メキシコ以南の中央アメリカで機械があまり普及していない地域では、マチェテという短刀のようなものを伐採に使います。これで雑草も刈ったりします。素人が切ると全然切れないのですが、彼らは独特のスナップと経験で、あと研ぎ方が上手いのでスパスパ色々なものが切れて

いく。スペイン語で「Arte」、英語では「Art」には技法、技芸、技術という意味があります。生活のなかでも技術的であったり、そうした技術を投じてできた畑がとても美しかったり、僕はとてもできないことを彼らはできる。そういったこともアートと関連して考えられるのではないかと。もう一つは来田君も、藤本さんも仰っていましたが、贈与は確実にアートの奥にも潜んでいると思います。研究者もアーティストも動き出す背景には、何かをもらってしまったという強烈な経験があるのではないかと。モノとか人、環境からもらってしまって、それについて参考文献を読んだり、参与観察したり、インタビューをしたりしてもらったものが何なのかを紐解いていく。紐解いた後、制作や論考という形にして色々な方向で世界に返礼することができる。恐らく人類学は手法的にアートに寄与するところがあるし、逆にアートはアウトプットの方法として論考や論文に限らない色々なものがあると提案できる。相互補完的ないい関係にあると思います。それが二点目です。

来田: 人類学者とアーティストのフィールドワークの仕方は全然違うと思いますが、視点が重なるようなときはあるのではないのでしょうか。そもそも僕が贈与とアートに関わりがあると感じた理由に、すごく単純ですが作家をやっているにも全然儲からないということがあります。勿論売れている人もいますが、売るよりも単純に誰かにこれを見せたい、伝えたいということがあるんじゃないか。〈歩荷〉の場合、映像のなかでは贈与は回っていませんが、見た人が受け取るものがあって、その人の日常生活のなかにも何か反映していったらいいなと。

藤本: 荒井さんもお話していましたが、アウトプットの方法としてアートと人類学には近いものがあると思います。来田さんが作品を制作して発表することで、新しい造形や物語、知識や技の新しいサイクルが始まっていく。このこともアートが世界に対して返していく要素かもしれません。

来田: 次のお題は、「旅や移動について」です。鼎談タイトルでは「うごき／Mover」に対応しますね。僕はフィールドワークをよくするので、その土地でどういうことを考えて作品にしているのかをまずお話しします。今回の出品作でわかりやすいのは、〈Bird's-eye view〉です。白馬岳に登ってその山頂から見た360°の風景を切り取って四枚の絵画を描き、会場で構成した作品で、見る人が空間の真ん中に立つと、僕の見えた風景ではありますが山頂にいる疑似体験のようになればと思って制作しました。房総半島をよく作品にしていたので反対に日本海が見えたらと、初めて白馬岳に登りました。訪れた場所で何も拾えないことはやっぱりあるのですが、白馬岳に行ったときは本当に天気もよく、山頂から日本海の水平線がピュッと入っていたのを見た瞬間に「ああもう作品ができた」となりました。展示室では、四点全てに描かれた水平線の高さが揃うように配置しています。空間に対して大き過ぎないサイズにして敢え



【図4】鳥海山 写真提供:来田広大

て余白を設け、見る人にとっての風景になればという狙いがあります。さて、こちらは五年前の秋田のレジデンスに参加したときの写真です。藤本さんが秋田公立美術大学の大学院生だった頃の企画で、関西から僕を含めて四人のアーティストが秋田に呼ばれ、二週間滞在しました。このレジデンスが変わっていて、当初「作品を別に作らなくていいです」と言われたんです。どういうことか当初は戸惑いましたが、とにかく行ってみると、大学にとっても広いアトリエも用意されていて。滞在中は男鹿半島を案内いただいたり、青森まで行ったり。鳥海山にも登りました。【図4】

藤本: 男鹿半島は日本地図を正面に見ると青森の下、左側にびよんと出ているところです。

来田: 鳥海山に雪はなかったですが風がとても強くて、眼の前に日本海が見えました。こっちは山形の酒田かな。作品を作らなくていいと言われましたが、やっぱりアーティストは皆作ることを考えてしまう。四人とも初めての土地だったので新鮮で、食べ物もお酒も美味しいし、とても楽しくて全員手が動き出して作品を作りました。途中で秋田美大の先生が「せっかくだから展示会した方がいいんじゃない」と言ってくださり、冬に秋田美大のギャラリー BIYONG-POINTで成果発表展をさせていただきました。僕はこのとき、鳥海山に登った経験をベースに秋田の大学のグラウンドの雪面の上に線を書いて、鳥海山からの鳥観図を描きました。自分がどういう風に登ったのかをイメージし旅の痕跡を描く、そういう感じで。【図5】通常は展示会が決まってその場所に合せて作品を作っていきます。目的があって行為がある。でもこのときは最初目的がなかったのが自然発生的にこれ面白いとか、これは作品にしたいとか出てきましたが、全然発表するところは考えてないんです。僕らは京都から福井の敦賀まで行き、そこからフェリーで日本海を渡って秋田に着いたのですが、フェリーから風景を見ながら物事を考えたときは、何かことその間にいるような感じがしました。飛行機で行っていたら違ったと思います。僕は普段から移動中、電車の中などで考えがまとまるのですが、そういう



〔図5〕鳥海山の鳥瞰図を登山ストックで描いたドローイング(秋田公立美術大学グラウンド) 2019年

ゆっくりしたところもよかったです。

藤本：目的のない移動や展覧会というのはあまりないと思いますが、山に登るときは別に山頂で何かやらなくてはいけないタスクがあるわけではないですよ。登ること自体が意義というか、移動行為自体が目的と化しているものを来田さんはしていますよね。私は普段山登りをしなかったんですが、来田さんが秋田の山に登るとなって、これは自分も目撃しなければと一緒に登りました。鳥海山は自宅や大学から、天気の良い日は少しだけ山頂のとんがりが見えます。今日は鳥海山見えたからラッキー、みたいな。実際に鳥海山の山頂に到着すると、「私は今、いつも家から見ていた山のあのとんがりにいるんだ」と実感しました。そして山の稜線を歩いて下山し、日常に戻って山を眺めたときは、私はあの山のあの部分を歩いたと思って眼差すことができるようになりました。移動の経験、自分の身体を使ってその場所を歩いて測るという経験をすると、その後に風景の見方が変わってくる。それを移動や、旅することの意義として行っている人がたくさんいる。ある地点から自分が知らない地点に行き、元の地点に戻ってきたときに、今まで自分が持っていた尺度や見方が違っている、ということを手に入れるために、移動ということを目的化してそれを旅と名付けているのではないのでしょうか。来田さんの山登りもそういう風に行っているのかなと感じました。

来田：山頂に登ることはそこまで目的じゃないです。とにかく行く。山は天気も変わりやすいのでホワイトアウトして1メートル先が見えなくなったり、携帯を落としたこともあります。着いてから「あ、ここはこう見えるんだ」というのはありますね。鳥海山のときは、山頂からそれ以前に作品を作ったことがあった福島会の津磐梯山が見えました。山に登ると距離感がバカになるというか、近いのか遠いのかよくわからない感覚になります。それには変なリアリティがあるんですよ。そういう身体的なリアリティを作品に落とし込めたらというのがあります。**荒井**：来田君は強引な人で、メキシコにいたときに私もイスタシワトルという5,280mの山にいきなり「登らへん？」って言われて、連れて行っていただきましたね。

来田：行きましたね。メキシコには日本みたいに登山の文化が全然なくて、登山道もないんですよ。ガイドを雇って僕と荒井君とガイドの三人で登りましたが、ガイドが一人で先に行って「お前ら勝手に登ってこい」みたいな感じでした。

齋藤：どれくらい時間がかかるんですか？

来田：前の晩一泊して、夜の一時くらいから登って、下りてきたら夕方。ずっと歩き通しです。僕らが普通に登って下りてきたとき、ガイドに驚かれました。普通は結構途中で断念するみたいです。僕は普段から山に登っているのですが、荒井君の方が余裕そうに登っていました(笑)。ここで荒井君に聞いた

いは、ソチーラ村の人たちは結構移動する、人によってアメリカまで行くこと。そして移動した先で自分たちの文化、メスカル造りなどを根付かせているという話です。彼らの持つ物語、アイデンティティという点も含めてお願いします。

荒井：ソチーラのみならず北部山地全体がそうですが、今オアハカリフォルニアといわれているくらいオアハカの人たちはアメリカに渡っています。メキシコの人たちは以前からアメリカン・ドリームを求めて移動していたのですが、オアハカはそのなかでも歴史が古く、1940年代からブラセロという政府のプログラムで季節労働者と呼ばれ(注3)、オアハカの山奥からロサンゼルスまで移動していました。現在ソチーラ村は人口380人程の小さな村ですが、その倍程の人がアメリカにいます。移民の皆さんがどういう風にアメリカでアイデンティティを形成しているのかについては、私はまだ研究が足りない分野ですが、まず移民経済についてお話しします。贈与も関係しますが、移民の人々は大金を村に住んでいる家族に送金、あるいは村自体に寄付していて、ソチーラ村も移民の送金経済で潤っている部分がある。大きな贈与という枠組みがあります。アイデンティティの形成に関しては、例えば彼らは村独自の吹奏楽団を持っていますが、アメリカでも同様のものを作っている。用語的には「飛び地」といいますが、アイデンティティがメキシコを飛び越えてアメリカのロサンゼルスに広がるという状況が起こっている。一方で移民第一世代はソチーラに対する思い入れが大変強いですが、第二世代、第三世代と世代が進むにつれて徐々にアイデンティティが希薄になっていく。アメリカのメインストリームにどうしても取り込まれてしまうという傾向は間違いなくあると思います。

藤本：移動することでアイデンティティの輪郭を自分のなかで発見できて、それを持って生きていくという傾向があるのでしょうか。その過程の行為を移動というのか、旅というのか、物語のなか——例えば「千と千尋の神隠し」みたいに、どこか異世界に行きそこで経験を経て自己を獲得して戻ってくる、そうしたことを旅によってできるかもしれません。

荒井：メキシコ的な感覚からいうと、ちょっとネガティブな部分もあると思います。田舎の独特な文化のなかで育った人間が都市に出てきたときに、遂に他者と出会うというか。圧倒的他者を目の前にして、自分のアイデンティティが確立されるという状況を結構見ている。メキシコには63言語くらい先住民言語がありますが、オトミという言語の話者の方がメキシコシティに来たときに話を伺ったら、メキシコシティに来るまで自分のアイデンティティを意識したことがなかったと。しかし旅をした、実際にメキシコシティに来て村に帰るという経験をして、メキ

(注3) アメリカにおけるメキシコ人契約労働者導入計画。1942-1964年の間、中断をはさみながら継続されのべ460万人もの契約労働者がアメリカで働いた。

シコシティで都市的なアイデンティティを持った他者に出会ったときに「あ、私って先住民だった」ということが初めてわかったと言うのです。以前は先住民の服は着ていなかったのに、それから着るようになったそうです。そういう事例があります。

来田：僕は荒井君を含め四人で定期的に贈与の勉強会をオンラインでやっています。初めは真面目に贈与のことを扱っていましたが、最近移動することが話題となり、旅と観光は全然違うのではということになりました。観光は、ツアーなどで決められた場所を辿っていく、それも旅行といえますが、反対に旅は不確定的。その場所で出会った人や、そのときの天候、状況によって変動して、曲線的になっていく。直線と曲線の違い、その点もアイデンティティの形成に関わってくるのかもしれないと、聞いていました。

荒井：移民は旅をしているときに旅として意識しているのかなというのは少し気になりますね。必死だというものもあるかもしれませんが、元々メキシコは移民大国で、コロナ前は中米移民がキャラバンで通過していた時期がありましたし、最近では南米移民が物凄い勢いで北上しています。そういう人たちが今、オアハカに山ほど来ていて、オアハカからモンテレイ、モンテレイから国境のルートを通して移動しています。彼らを見ていると観光ばいんですよ。ドルを握りしめて、「駄目だったら帰ろう」みたいな。中米移民のときはもっと必死だったというか路程も徒歩でしたが、最近のベネズエラの方などはバスを使ったりします。それがアイデンティティ形成にどのように関わっているかは、また大きな議題だと思います。人類学者ティム・インゴルドの『ラインズ 線の文化史』(2007年)のなかに散歩のラインという話があって、そこでは散歩で描かれる自由な曲線と、一点から一点を結ぶだけの公共交通機関のような一直線のラインとはまるで質が違うと述べられています。旅は来田君が言ってくれた通り、曲線の自由な散歩の道、徒歩旅行の道とインゴルドが言うそれに該当し、逆に一直線に繋がるだけの線を描くのが観光なのかなというのは、勉強会で我々が考えを深めてきたことですね。

来田：旅、移動と一言でいっても、自発的に行く場合もあれば、自然災害や震災などのように自分の意志とは関係なく動かざるを得ない事態もありますね。

藤本：全然違う尺度ですが、TikTokは旅だなと。あれはアルゴリズムでその人が見そうなものが勝手に流れてくるんですよ。自分で検索して好きな動画を見ることもできますが、メインの使い方としては勝手に流れてくるものをスクロールして見ていく。それに対してYoutubeは検索して見たいものを見る。そうするとTikTokは旅だなと。あと多分マッチングアプリは旅だけど、お見合いは観光なんですよ。正しい使い方ではないと思いますが、そういうものを呆然と見るのではなくて、自分が見たい曲線みたいなものをなぞって、その世界のなかで自分が歩ん

だ旅のような、始める前の地点と今いる地点、過程にあった地点を分析すればTikTokとかマッチングアプリを使うという経験のなかでも、旅のようなものを見出すことができるんじゃないかなと思いました。

来田：なるほど。「旅は道連れ」という言葉が今降ってきました。僕が荒井君と知り合ったきっかけには、荒井君のお兄さんでペインターの荒井理行さんがいます。今日会場にも来てくれますが、彼と京都で一緒に展覧会をしたときに、「俺、これからメキシコ行くねん」と話したら、「俺の弟がいるで」と言うので何をしているのか聞いたら「何か知らんけど、畑してるって言うてた」と。「え、何それ?」と紹介してもらいました。しかもその展覧会には藤本さんも関わっていた。偶然と必然、旅の途中で出会って、また道が続いていくといったことが普通に生きていても往々にしてあるなど感じました。では、最後のお題は「場をつくる」。荒井君どうですか。

荒井：今回はずっとソチーラ村の話をしてきたので、最後もソチーラで行きます。先ほどアイデンティティの話が出てきましたが、それを強烈に再生産して、永久機関のごとく再生産できるシステムというのが先住民んじゃないかなと、最近よく思うんです。というのは、メキシコの北部山地にはコムナリダという彼ら独自の哲学があるのですが(注4)、私が実際にフィールドワークをして参与観察という形で彼らと一緒に暮らし、色々な作業を共にするなかでわかってきたのは、集団記憶としてのデータバンクのようなものがコミュニティ性の本質なのではないかということです。いかに現在の社会が資本的な経済、市場経済に囲まれていたとしても、村では常に再生産される贈与的な関係、「共同作業しましょう」「村のためにこれをしましょう」ということが、コミュニティの場を維持していける彼らの存在理由や根拠、レゾンデートル(存在意義、存在理由)に深く関わっているのではないかと。コミュニティ性を介して贈与を巡る物語が常に更新され、再生産される場が常に彼らのなかにある。翻って我々はどうなのかというと、確かに都市では場づくりというのが希薄なのではないでしょうか。ほとんどの先住民のメソアメリカの村は同様だと思いますが、ソチーラ村を例にとると、共同作業・テキオというものがあります(注5)。このテキオを通して村のインフラ整備などを行うのですが、そこで二つの場が作られます。一つは仕事として真面目に取り組む、一緒に頑張る場。もう一つは冗談などを言いながら最後にビールが振舞われるような、交歓関係を持つ場。インタビューで伺いましたが、興味深いことにボリビアの人たちは、この関係づくりが自分たちのなかで素晴らしい、よく出来ていると

思ったときに「よき生」「いい人生」を実際に感じるそうです。そういう場づくりのなかでアイデンティティが常に形成されて、喜びの瞬間がある。それでは都市の僕たちはどう生きるか、というのは大きなテーマですし、これからも考えていかななくてはいけないことだろうと思っています。

来田：アートの動向として、アートコレクティブやユニット、藤本さんと一緒にやっていたSUMMER STATEMENTという集まりもそうですが、アーティスト個人でそれぞれ活動はしているけども、ユニットを組んだりして活動することが最近多いなど。その背景には経済的にも難しく、今荒井君が言ったような幸福感みたいなものが個人では感じにくい。だからネットではなくリアルに集まって作品を作る。僕は一人でフィールドワークをすることが多いですが、そういう集まりにたまに入って色々話を聞くと、一つの物事でそれぞれ全然違う視点を持っているので、そこで世界が広がるのが面白くて、自分には個人もグループも、活動として必要なことだと感じています。

藤本：物語が再生産される機構みたいなもの、物語が再生産される身体、自己を持っているということがキーワードになるのではないのでしょうか。ソチーラ村の人たちは環境のなかで物語を再生産できる機構を持っている。仕事と、もう少し碎けた場との行き来、人が集まっている場所と個人の主観との往来でそういう機構を生成している。物語を再生産する機構を自分のなかに獲得するとき、例えば私の場合は秋田、自分の故郷ではない場所に行って、その場所との行ったり来たりのなかで自分のなかの物語を常に生成・維持する、新陳代謝するような身体性を身に着けていくこともできるし、時代性を表す様々なコンテンツ——それは政治や経済的な関心なのか、SNSや文化的なものかもしれませんが、そうした時勢的なものから自分の現在地を交歓させることによって、自分のなかの物語、やるべき意義だったり、自分の動きを規定するようなものを新陳代謝して生成していくことができる。それがウェルビーイング、よき生に繋がるとしたら、文化人類学やアートの分野からそういうものを生成する。そういう場を作る手段として文化人類学やアートが働くようになったら、これからの時代に対して希望があると思います。

来田：まとめてくれた(笑)。ありがとうございます。ジーンとききました。

齋藤：お題三つについてそれぞれもっと聞きたかったのですが、時間になりました。伺いながら、内面が耕されたような、色々な問いかけをいただきました。皆さんからもご質問や感想があれば、ぜひお聞かせください。

参加者A：贈与とアートについてお聞きします。マルセル・モースの『贈与論』では、贈与には返礼する義務があるとされていますが、恐らくアーティストも貧しくて、贈与するばかりで

返礼がないと感じます。では本当にお客さんは受け取る状態になっているのか。循環させていく場、ここでいう「場をつくる」ことが、どういう観点で三つの過程、三つの義務を循環させていくのか。モースは循環を滞らせては駄目だとしています。アーティストは見返りを求めているわけではないと思いますが、グローバリゼーションのなかでは一つの答えにベクトルが向かっています。グローバルスタンダードの一部の人が富を集中的に握り貧富の差が拡大していますが、アートはどちらかという答えより問いで意見を申し立てる立場になっていて、それが多様性などに繋がっていくのではないのでしょうか。アーティストは見返りをすぐにもらえないかもしれないけども、問いを投げかけること自体が間接的にアーティストに返ってくる感じなのかなと。

来田：いや見返り、お金も欲しいんです(笑)。じゃあ何でやってるのとなりますが。

参加者A：与える喜びみたいなのもあるのではないですか。

来田：それはありますね。現代アートはわかりにくいといわれがちですが、作り手はあまり気にしていない。でもちゃんと読み解いていただいたり、僕が全然考えてなかったことまで感じてもらえると、救われた気持ちになります。

参加者A：そういう場づくりというか、循環ですね。

来田：少し違うかもしれませんが、以前ドイツのカッセルでドクメンタを訪れたときに、すごく広い屋台の展示を、一見アートにあまり興味がなさそうなおじさんが展覧会のマップを折った兜を被って、ビールを飲みながら回っていたんです。その人が実は作品をちゃんと見ていて、その様子がとてもいいなと思いました。日本ではアートは敷居が高いイメージがありますが、もっとすぐそこにある場にアートがあると感じました。

藤本：アートにおける贈与が果たして成立しているのか、またその判断をどうやってするのかというのは難しいですよ。ものが等価で返ってくるわけではないところが多分難しさを生んでいる。アーティストはお金と自分の技と時間を使って作品を制作します。その見返りとしてお金が返ってくる場合もあるし、作品が世に出てそこから戻ってくる返礼は、見えない形だったりします。そこで正確に贈与の三つの義務が成立しているかどうか判断するのは難しい。作品が生み出された時代の人には響かなくても、時代を超えてある時代の公共性に対して影響を与えることがあるかもしれない。でもそれが作家本人に返ってくる返礼なのかといえば違うかもしれない。

参加者B：話を聞いて、来田さんの制作が哲学的なところから来ているんだというのがよくわかりました。でも来田さんの本来の姿は山と作品、そういうイメージが強かったので、それがアイデンティティに非常に密接に繋がっているようにも感じました。今後はどういう風に発展させていくのでしょうか。

来田：僕は両親が大学の頃にワンダーフォーゲル部だったの

で、小さい頃から山に連れていってもらっていて、その影響は大きいと思います。最初は大学で油絵を描いていて、登山は趣味程度にやっていたのですが段々それが一緒になってきて、山登りに関してはアイデンティティが幼少期の頃にもう形成されていたのかなと。今後どういう方向に向いていくのかはまだわからないですが、相変わらず色々な場所に、色々な山に、海外でも登りたいなというのはあります。〈Bird's-eye view〉は白馬岳で僕が見た風景を元に描いていますが、〈あどけない空〉と〈歩荷〉は他者の視点を描いて作っています。誰かの、他者の眼になるというのはもう少しやっていきたい。母方の祖母が広島にいて、もう認知症で記憶が曖昧なのですが、最近初めて幼少期に北九州で育ったことが発覚しました。その祖母の生い立ちや記憶を辿っていくこともやりたいなど、ぼんやり思っています。

荒井：一つ前の質問に関して、私は人類学を中心に研究していますが、結構アーティストに近いところがあって、売れている研究者は印税が入ってくることがあるかもしれませんが、私はスペイン語で論文を書いています。五、六億人いるスペイン語人口のなかで本当に少ない数の人にしか読んでもらえない。でもこの間、山の村祭りに行ったときにたまたま他の研究者と出会って、「お前の論文読んだよ。とても良かった。」と言われたんです。そういう機会に報われるというか。全員に全部を受け取ってもらわなくていい。二人でも三人でも届けば、もうそれだけで価値があったんじゃないかなと、結構いつも思っています。確かにお金は必要ですよ。ベーシックインカムのようなものがあれば、アーティストはもっと制作に集中できるのでとも思います。社会がそういう風にならなければいいなと。

来田：早く日本語でも論文を書いてください。

荒井：はい、それはもう。

来田：荒井君には昨年の子葉の展覧会のときに、研究と照らし合わせて展覧会に合わせたとても良いテキストを書いてもらいました。Webから読めますので、ぜひ。荒井君、最後のをやりましょう。

荒井：メスカルは一体どういうものなのか?はい、こちらです。

来田：飲んで感想をいただけますか?

荒井：今日はメキシコの独立記念日なので、それじゃ一杯(笑)。

来田：メキシコで乾杯は「Salud!(サルー)」と言います。皆さんと一緒に。

荒井：では皆さんお疲れさまでした。サルー!

全員：サルー!

齋藤：荒井さん、深夜にありがとうございました。ご登壇の皆さんに拍手をお願いします。

(注4) 1980年代以降の北部山地の先住民運動のなかで、現地出身の人類学者が提唱したコミュニティ哲学。
(注5) 先住民コミュニティにおいて個人がコミュニティのために無償で行う任務、作業。

対談「喪、庭、生きること——日常について」

古橋まどか×野上貴裕（東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程）

日時：2023年9月30日（土）14:00-15:30

会場：横浜市民ギャラリー 4階アトリエ

司会：齋藤里紗（横浜市民ギャラリー）



撮影：横浜市民ギャラリー

古橋：野上さんと私がお会いするのは本日が二回目ですね。野上さんの論文『シチュアシオニストの「日常生活」論』（2023年）を拝読して、ぜひお話しくお声がけしました。

野上：自己紹介を兼ねて、ご依頼のきっかけとなった論文について少しお話しします。フランスに1950～1970年代初頭にかけて活躍した、アンテルナショナル・シチュアシオニストという芸術家団体、運動家団体がありました（注1）。彼らはシュルレアリスムに出自をもちますが、1960年代を通して徐々に政治的な運動に身を投じていき、1968年のいわゆる五月革命にも積極的に参加します。その活動は現代の欧米での政治運動や現代芸術にも大きな影響を与えています。論文では、彼らの思想の核にあった日常生活というテーマに注目し、その理論的な側面について検討する一方、彼らが実際に生きた日常生活がどのようなものであったのか、そして彼らの生のあり様が思想的にいかなる意義をもっていたのかという点について論じました。

齋藤：今回の対談タイトルにも「日常」が入っていますね。

野上：私の博士論文に向けてのテーマが「日常」になっています。一言に「日常」と言っても難しいですが、特に西洋にお

いては長くキリスト教に基づいた共同体の影響が強く、どう生きるか、どのような日常生活を送るかということが、ある程度教会や聖書、共同体の中で決められていて、人々はその中で生きていた。けれども17世紀以降、徐々に教会等の権力が薄れ、共同体の解体が進んでいくと、人々は自分自身の力で日常を営まないといけなくなった。そのときに人々の間で芽生えたある種の不安を捉えて、思想家たちは日常生活について改めて反省的に考えるようになった。それが18・19世紀のことで、20世紀になると例えばサルトルなんかは、人間は完全に自由で本当は何にも縛られていないはずで、自分の人生は自分でデザインしていかなければいけない、などと言い出したわけです。そのようにして日常生活が重要な問題として立ち上がってきた。おおよそ以上のような見立ての下、特に20世紀以降に噴出した日常生活についての思想や理論に取り組んでいます。

古橋：展覧会の機会をいただき、改めて自分自身と「場所」との繋がりを見つめ直していました。私は以前、建築を専攻していたのですが、建築の設計者は、機能を定めることである意味人々の行動を規定しています。そういったことに葛藤を感じざるをえず、その関係で着目していたのがシチュアシオニストの思想や実践でした。制作との関わりや、日常性について、

（注1）和訳は国際状況主義連盟。1957～1972年の間活動した。

様々なご質問を野上さんにいただいていますので、Q&Aの形で進められたらと思います。

野上：早速一つ目の問いに入っていきたいと思います。展示会場に入って最初に眼にする流木の作品は、よく観察すると単に置かれているわけではなく、拾ってきた流木のへこみや膨らみに合わせて組み合わせるように置かれていたり、アーチの下に石が置かれていたりします。配置に建築的な視点もあるのかなと勝手に思いながら見ていたのですが、色々なものを会場に配置していくときに、どういうことを考えているのでしょうか。

古橋：流木ほか、展示物の多くは元々展示室の外、美術館の外に何気なくあるものです。それらのある種の構成にして、美術としています。それらは概ね周辺を散策するなど偶然出会って、その時眼にしたありかた——自然な、さりげなくある様子をあまり変えず、印象そのままに配置できないか、まず考えています。一方で、発掘された遺物や遺構の調査などもよく参照しています。それらは当初、何らかの必然性を有していたはずですが、時を経ているがために意味が不確かに現れる傾向にある。自然なありかたと、時を経ての不詳さ、いずれも参考にして、試行錯誤のもと配置を決めています。ご覧になられて配置のどこかに意味があると感じられたとしたら、それは恐らく未来の人々がこの今の時代の名残のようなものを発見した際、持ちうる視点にも近いかもしれません。展示物は、ほぼ全て私たちの生きている時代、日常にも存在しているものです。

野上：「さりげなく」置こうとするときにどのようなことを思考されていますか。

古橋：流木ならば、浜にどのように流れ着いていたかですね。意識して再現はしていますが、一方で不詳さも大切にしています。私の記憶が写真的でないために、そもそものありかたもやはり忘れてしまいます。ですので、再現は経験にもとづいています。

野上：その当時の記憶、出会ったときの印象というか。

古橋：あるものを拾い上げようとするときには、そのものありかたも含めて愛着を感じているのかもしれませんが。手元に置こうと、自ずと構成になるような。ただ、構成にはどこか意識的に骨や肉を思わせる流木を選んでもいました。

野上：庭土をご自分の体重分掘り出してきて、握って造形し焼き固めたものを並べた作品がありますが【p.7、右上】、それについても、背骨の姿に見えるように並べたと仰っていました。

古橋：配置をするときに意識しましたが、必ずしも骨や肉として捉えていただかなくともと思います（やや曖昧な形をしていると思います）。

野上：そのお話を事前に伺って考えたことなのですが、作品を作るときに流木を流木として扱い続けながら、同時に流木があ



【図1】野焼きの様子（愛知県陶磁美術館にて） 写真提供：古橋まどか

る種の骨であると捉える。そこでは少し哲学的な言葉を使うと、アナロジー、あるいはアナロジカルな思考が用いられているのではないかと感じました。アナロジーというのは例えば占星術において星座の動きや配置から世界の運命を予想するといったようなもので、本来は無関係な二つの隔たったもののあいだに照応関係、対応関係を見出して思考しようとするのだと言えます。もしかしたら古橋さんの中でも、アナロジカルな思考というのが働いていたんじゃないかなと。

古橋：興味深いお話ですね。既にご存知かもしれませんが、制作背景に母の死がありました。死というたった一言ですが、病に臥せてから次第に体重を失っていき、骨と皮になって、最後についた一息はほっとしたようでも苦しうでもあつて。その後茶毘にふして、肉体は燃え尽きて、存在を終えて、過去の人になって。それら一連の事柄としてむしろ心に残り続けていました。制作の題「焚く、枯ぶ、渡る」は三つの動詞を含んでいますが、それらは制作の過程にも関係しています。たとえば庭土の造形物ですが、野焼きをしています。記録映像がありますので、ご覧ください。【図1】

野上：前回の展示の前に撮られた映像ですか？

古橋：昨年一～三月に愛知で開催した「DOMANI plus @愛知『まなざしのありか』展」（注2）にむけて制作した際の記録です。今回、本展に際して再構成した制作でした。母を亡くしたのはさらに遡っておよそ一年前の冬でしたが、昨冬のこの日は雪が吹き付けて、炎が燃え上がると激しく熱を発していました。その火の勢いが薪を灰に、土を焼き物にしたのです。焼き物の一つひとつ火ばさみで拾い上げたのですが、火葬の際の経験をどこかなぞるように感じていました。たくさんあったはずの薪がどこにいくのだろうとあつけなく。そのときは辿り着く先が見渡せない状態で、様々な形で試行していただけでしたが、母の死に際しての一連の事柄を再訪して一つひとつ確かめるうちに制作が形になっていった気がしています。成果展

（注2）Minatomachi Art Table（名古屋市）にて開催。会期は2022年1月18日～3月12日。

をご覧になったある記者さんは(注3)、「死の余韻」と表現されました。それを聞いてドキリとしました。一連の出来事を段階的に、確かめるように制作をしてきて、結果が何であるかは私には見えていなかった。一連の事柄が一連の制作に向かわせたのですが、それらを総じて死として理解し得ずにいたからです。思えば形にして心境にも変化がおきて、喪失を乗り越えることができたようにも感じました。改めて振り返って制作はアナロジカルな思考、推論の一つであると仰られたことに深く納得しています。

野上：自分の世界から突然なくなってしまった大切なものをどういう風に受け入れていくかという「喪の作業」というテーマが、哲学や精神分析の分野にあります。失ったものや失ったものに関連する記憶をきちんと言葉に置き換え、自分で喪失を語るができるようになるのが、成功した喪の作業と言われていいます。その際に、詩の言葉を使うことがよくありますが、古橋さんの作品では制作のプロセスが喪の作業に近いものになっていたのではないかと思います。制作のなかで行われる、流木を拾ったり組み合わせたりする作業が「死」という言葉一つでは言い表し切れない、それぞれの死に固有の状況、「死」と表したときに失われてしまう色々なものを拾い上げていく。そうした過程自体が今回提示されたものに含まれているのではないのでしょうか。他の作品に関してと同様で、例えばジョグジャカルタで制作された《Raw material, Goods, and Human Body》では石を綺麗に切り出すプロセスの途中の状態にある石を持って来ていますが、作業中に発生する埃や、最終的には取り除かれてしまう小石などを残したまま展示している。これは例えば商品として公にする場面では失われてしまうものを残す行為ですよ。そうすると出来上がった作品にも弱い部分が残る。弱さを残したまま展示している。ここでもう一つお尋ねしたいのが、作品の脆さという点についてです。作品に弱さや曖昧さを残したまま展示することについて、どのようにお考えでしょうか。来場する方が手に触れたりすると、壊れてしまう。脆さとは、人間が関わるからこそ生まれてくるものでもあります。展示の規則は「展示物には手を触れないでください」となっています。そうしたルールも人間が関わるために生じます。

古橋：展示物の多くは、制作となる以前であれば手に取ることもできたはず。美術としてしまうと、運営上の理由もありながら触れてはいただけなくなる。ただ、流木に関していえば漂流物ですので、本来はどこから来たか、どこへ流れていくかわかりませんし、あるいは海の藻屑になり消えていく。展示という状況下に置くことで、鑑賞の対象にもなります。どなたかが大切に思ってください、美術として後年に残っていく可能

性もあるかもしれません。ですが、制作が廃品と取り違えられ、破棄されそうになることが、直近でも度々起きています。結局、美術としても、漂流している状態と変わらないようにも思います。それでも何かの形で後年に残されるとして、偶然に再び発見されたとしたら、何として理解されるのだろうと想像してみるとワクワクしますね。

野上：長いスパンで考えると、触れるなど言ったところで勝手に風化していくし、入ってきた侵入者が触れたり壊したりする可能性もある。

古橋：野上さんは論考の一つで漂流をテーマにされていましたね(注4)。ラテン語に関する部分などとても興味深く拝読しました。

野上：私が「漂流」というテーマに興味を持ったのは、シチュアシオニストに漂流という実践があるためです。また、ポストモダンという言葉を入口に膾炙させたことで有名なフランスの哲学者・ジャン＝フランソワ・リオタールの著作に『漂流の思想』(1973年)という論集があり、彼はその中で漂流の語源に言及しています。フランス語で漂流は« dérive »と言いますが、これは« dé »と« rive »に分けられる。「rive」は「岸边」、「dé」は分離などを意味する接頭辞なので、岸から離れることという意味に一般的には理解されます。しかしラテン語まで遡ると« derivatio »となり、原義としては「流れ」を意味する« rivus »から「逸れる」という意味になる。例えば« derivatio »を語源にもつ英語の« derive »は、派生する、本流とは違う部分に流れていくという意味で使われます。とすると、« dérive »／漂流は「岸から離れること」というよりは「流れが逸れること」と再解釈すべきだと彼は言っています。このように語源を辿ると、漂流は本来流れているところと変わって行き、普通には流れを規定しているとされる岸边、地形の方も変わっていつてしまうことと捉えられる。むしろ流れの方こそが岸边を規定しているのだと。そういったことが文化とか芸術の場面においても適用できる。ざっくりいえばリオタールはそういう趣旨のエッセイを書いています。

古橋：会場に渡り鳥の映像があります。【p.6、円形の投影】遠くにたゆたう鳥たちが、行きつ戻りつ、餌を食んでいる、浜の対岸の風景を映したものです。制作を振り返って、映像には私には到達できないところ、失われた存在の行く先について思い巡らしていたことが関係しているのかもしれないと感じました。対岸は離れているけれども、流れにより私と繋がっている。元は異なる景色だったかもしれないけれども、全く隔たれた場所ではない、そう考えると希望が持てます。

野上：単にもともと存在した世界の中で漂流していくのではな

(注4) 野上貴裕「日常、あるいは漂流からの漂流 —『Sonny Boy』についての断片」『SAPA: 文化動態研究』vol.2 (2022年)

く、自分が介入することでその場所や世界そのものが変わってしまう。古橋さんの仰ったような美しいイメージにも繋がりますね。続いての質問ですが、展示の中には流木や台の上に置いてある花瓶の植物に、一部が金属製のものに入れ替わっている部分があります。[図2] あちらは最初の展示のときから金属だったのでしょうか。

古橋：徐々に置き替えていきました。2022年制作当初は、流木は流木のままでした。その後いくつか再展示する機会があり、その度に先が折れたり形が変化し続けていました。やはり朽ちていくものなのです。同時に形を留めておきたいという気持ちもあって、硬質なものに置き代えることにしました。流木は浮かんで流れていくものですが、金属は沈みますよね。铸造した流木は持ち上げてみると結構重たいのです。

野上：保存修復技術に詳しいわけではないのですが、何等かの方法で素材をそのままの外観で保存するという方法もあるだろうという中で、その方法ではなく元の物自体を型にして金属を流し込んで成型された。そういう手法をとった意図はなんでしょう。

古橋：花瓶に挿した紅花は私と夫が栽培していたもので、種子を実らせた後自然な状態で枯れたものです。そのまま刈り取らずにおけば種を落として、恐らく来年もまた花を楽しめたのだと思いますが、刈り取って飾り、楽しんでいました。これもいずれは朽ちる。そこでまず型を取ることを考えました。型取りに関連して、铸造をご専門とする作家さんに技法についてご質問させていただいたところ(注5)、ある特定のプロセスでは原型は燃えてなくなり、複製だけが残ると知りました。具体的には石膏を流し込んで原型も焼きます。原型の形をした空洞ができますので、それを利用して铸造をするとのことでした。焼失(あるいは消失)に感じ入ることしばしばで、たとえばポンペイ市民の復元なども、興味深く感じる事柄の一つです。(Web ページ投影)



[図2] 《草枕》新作部 撮影：横浜市民ギャラリー

(注5) ハクピント铸造工房・梶浦聖子氏



[図3] Giorgio Sommer Impronte umane, Pompei About 1880, Albumen silver print The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

野上：イタリアのポンペイは、西暦100年以前に近くにあった火山が一夜にして大噴火して火山灰に覆われて失われた街です。

古橋：これらは火山灰に埋没して犠牲となった人々や動物を復元した石膏像です。[図3] 堆積層で時を経て朽ちた身体が、空洞を残した。そこへ石膏を流し込んで像を取り出しています。とても写真的というか、息を飲むほどに、ありありと当時の姿が復元されています。この過程に関心を持っていた関連で、铸造技術にも惹き付けられました。どちらも原型が失われるため、原型とレプリカは同時に存在できません。《Raw Material, Goods and Human Body》では、化石のような形状をした制作物を石灰石と共に配置しています。【p.7、右下】これももぬけの殻だった石切り場を訪れた際に眼にした作業服から着想しました。そこに包み込まれていたのだろう身体を想像して、後日拝借した服に石灰を流し入れて、取り出して。姿形は違えど、身体像として制作しています。

野上：それを踏まえて面白いなと思ったのは、壁にかかっている制作です。【p.7、左下】あれは中に土から造成したものが布に包まれているのでしょうか。先ほどの、型の中に流し込んで複製する技術は、まさに元の姿を再生するものですが、布はその中にある形をある程度は拾いつつも、明確に出すものではない。そこで対比というか、少し違う次元が差し挟まれているような気がしました。

古橋：こちらは壁掛けにしていますが、水平に置いた状態も想像してみてください。参考にしていたのは布に包まれ、横たわるキリストをモチーフにした石彫で、にじみでるような姿形をしています(注6)。制作は会場に並べた庭土の焼き物を模して、一般的

(注6) ジュゼッペ・サンマルティーン《ヴェールに包まれたキリスト像 (Christ velato)》(1753年)

陶土を造形したものを、落ち葉で染色した布で包んでいます。陶土も庭土も同様に手のひらだけで造形しましたので、私自身の身体を型としています。身体をポジティブとするならば、握った手の中から取り出された土はネガティブです。それを覆うことで、再び反転しています。やはり身体性のにじみを見ているのかもしれませんが。

野上: 布という曖昧なメディアを使うことによって、ある一つの形からまったく別の形が生まれてくるという別の漂流の可能性——リオータルは「複数の漂流」という言葉を使っています——を見出す試みにも感じられて、とても好きな作品でした。加えてポジとネガの関係性。元からあった形を使って、別の素材で同じ形を作るので、その別の形ができたときに元の形はない。かつて形を支えたものは「ここにない」わけですが、今形を支えているものはかつてのもの不在を告げると同時に自らは「ここにいる」のだと伝えてくる。そうしたあることとないことの曖昧な混淆がヴォイスとして響いてくる。さて、改めて日常の話に戻ります。私も以前は、アート作品は自分にとって非日常なもの、美術館に足を運んで、日常の家とは異空間で見るものだと思っていました。一方でアーティストの方の生活



【図4】古橋まどか《焚く、枯ぶ、渡る》2022年「DOMANI plus @愛知『まなざしのありか』展」(Minatomachi Art Table, Nagoya) 展示風景 ※三月頃写真提供:古橋まどか

や制作を考えると、彼らは日常の中で作っている。それは昔のロマン主義的な、何かしらの啓示を受けたり、自分の中から凄く素晴らしい特別なものを生み出すというクリエイターや「天才」のイメージでは決してなくて、日常生活の中で自分が向き合うべきマテリアルと密に接し、作る。そうしたマテリアルとの交歓を通じて徐々に生み出されてくるものがアートなんじゃないかと考え直すきっかけが最近ありました。実際そういう感じでしょうか。

古橋: そうですね。突然の閃きをすぐに視覚化することができれば幸いです、なかなかそうはいきませんね。私はスタジオで制作に向き合うよりもむしろ、どこかしら訪れてそこではどこにでもにあるような、ともすれば誰も気にもかけないようなものに眼を留めてみることを大部分しています。それが日常的な散歩の延長でもあったりします。それからこちらは、本展には様々な都合から含めることのできなかった制作ですが、日常性に関係して、ぜひご覧いただきたいと思っています。(スライド投影)これは「まなざしのありか」展の記録です。【図4】一月の開始時、会場の外は枯色、枯野で、冬のただ中といった印象でした。ただ、二カ月の会期の間に段々春めいた。遠目に見える窓辺には、はじめ、花の少ない時期なりに椿や、南天、金柑など、自宅の庭の植物を少しずつ会場に行くたびに採集して飾っていました。死者に手向ける意味でそうしていましたが、同時に普段しているように、しつらえて愛で、楽しんでいました。切り枝ですし大半はすぐに枯れてしましますが、会場が暖かいので、寒さに弱い植物が元気になって花を咲かせることもありました。家庭菜園をされている方がパセリを持ってきてくださったこともあって、綺麗な薄緑色で可愛らしく、飾らせていただくなど、少しずつ植物が増えていきました。一番手前にあるのは梅です。梅も室内が気に入った様子で、三月半ばになると蕾が綻んでいました。手前にあるのはハナミズキの蕾です。コデマリは当初は落葉せずに古葉が残っていましたが、後に緑の新しい葉を楽しむことが出来ました。会場の外も緑色に変化しました。暖かくなり、窓辺は賑やかすぎるくらいでした。それは日常でしかなく、むしろ切り離すことが難しいように感じます。私が鑑賞者だったとしても、美術に日常を忘れて没入できるかどうかわかりません。空腹を感じれば、同時に夕食の献立を考えているのかもしれませんが。

野上: 日常の中で色々なものと関係を結んで、自分や私というのがこの身体だけではなくて常日頃から触っている土や育てている草、あるいは日常使っている皿やコップ、ドアノブ、そういうものと切れていないというか。色々なものと関わりながら、その都度様々なものと接続したり切れたりしつつ、「生活のかたち」のようなものとしてある程度のまとまりをつくっている。その中で出てくる作品というか、出来上がってくる、生成してくる、そういうものが見て嬉しい気持ちになるのだなど改めて思

いました。アートと日常とはそういう関係を結んでいるんじゃないかなと思います。

齋藤: 最後のお話を伺いながら、今回展示できなかった部分について私も考えていたのですが、コデマリが緑の芽を芽吹かせたというのがとても感動的ですね。連続する日常の先にやはり死があるということ、その死が巡った後に生があるということ。生があって日常が続き、死に辿り着き一巡するというのを改めて思いました。会場の皆さんからもご質問・ご感想いかがでしょうか。作品のタイトルについてなど、どうでしょう。《草枕》は私も気になっていますが、一つ目の質問としてもよいでしょうか。

古橋: 草枕は和歌の枕詞です。枕詞は意味のない言葉とも言われますが、特定の言葉を引き出すコードのように扱われています。また枕詞には余白を埋め、和歌をより雅なもの、装飾的なものにする効果があるなどで、それらの機能にまず興味を持っていました。私の制作は、要素の大部分が作為を持って作り出したものではなく、日常にも存在しうるものです。一つひとつに大きな意味はなく、しかしながら、どこか必然性を欠いた、不自然な並列に意図があるのです。ですので、まず枕詞の言葉と言葉を関連性で紡ぐ性質が気になりました。草枕は旅の枕詞ですが、該当の制作が旅先の宿で生まれたことと繋がりがあります。四季の巡りや生死といった事柄がインスピレーションになっていたことも関係しています。

質問者A: 会場では、コピー用紙みたいなのにプリントされた写真が積み重なった制作がありました。また、古橋さんは度々「写真的」という言葉が使われました。個々人で感覚が違うと思いますが、古橋さんが思う写真的な物語、写真的な行為とは、どういうことを指すのかお聞かせいただけますか。

古橋: 私の「写真的」ですが、瞬間を捉えている様でしょうか。《Raw Material, Goods and Human Body》には、途中まで刻んだ石を含めています。無人の石切り場を訪れた際、途中で作業が進んだものの休止している様子に感じ入ったことが関係しています。突然人がいなくなった世界の世界でもありながら、静止している様子が美しく映った。《焚く、枯ぶ、渡る》の鋳物となった植物や、像にした前述の働く人々も、いずれも無形であるというか。写真の様に静止することなく、いずれは存在も失われる。保存、修復なども、ある瞬間を留めて維持する点で写真とよく似ていると思っています。

野上: 私も趣味としてたまに写真を撮ったりもしますが、写真とは何かを考え始めると止まらなくなるのであまり考えないようにしています。写真的というのは便利な言葉で、色々なものについて使われています。写実的な絵画を写真的と言う人もいますし、写真独自の、あえてプレを取り入れたりするような表現に対して写真的と言う人もいます。今回の古橋さんの展示は

写真撮影が可となっています。私も対談の参考とするために事前に展示作品の写真を撮ろうとしました。でも、撮ろうと思った瞬間に自分がパチッと切り替わって、今まで見ていたものと違うものを見るようになってしまった。スマホを手にとすると自由に色々な角度で撮ることができます。その意味で身体・眼が拡張されているような、知覚の仕方が変わってしまうようなところがあります。そうするとカメラを持って作品に向き合うときに、どうやって見ようではなくてどうやって撮ろうという意識を持ってしまいました。そういう経験をしたということだけ、報告的にお伝えしておきたいと思います。

質問者B: 大変面白いお話ありがとうございました。古橋さんは素材に自然物、自分のところに流れてきた流木など気になったものを拾われていると仰っていましたが、展示するときには空間との関係を気にされるのかなと思っています。普段何も考えないところで拾われたものをずっと溜めておいて、展示スペースを見たらこれが相応しいなどなって箱から選び出すのか、その場所に行ったことで見直すことになるのか。というのは、展示のあり様というのが、昔の祭祀ではないですがある場所に特定の物を置けばそこが聖なる場所になるような、そういう意味合いもあるのかなと個人的に感じてしまっています。どういう風に素材と空間を対応されるのか、制作されているのかなど。

古橋: 私もいつも空間との関係性を考えながら制作しています。制作機会を頂戴して制作する際には、制作地が展示開催予定地であることがほとんどでして、まず思いむくまに周辺を歩いたり、気に入った場所を繰り返し訪れるなどしているうちに、ものが集まります。日常にも、配布資料のとおり庭の地中から貝殻が出てくるなどして、手元に置いているのですが、ただどうしてそれが気になるのかはすぐにはわかりません。何がしかのきっかけがあり、あるときは関連性が見出されることもあります。本展では流木を再展示するにあたって、ギャラリーが美術作品の所蔵施設でもあるために燻蒸をする必要がありました。そこで燻蒸する前にも、浜で拾ったまま保管してきたこともあり、流木を綺麗にしておくことにしました。一本の流木の中からは砂粒のような、プラスチックのようなものが限りなく出てきました。一般的にはゴミなのですが、何か趣が感じられて。(会場の参考展示物を指して)こちらの種のようなものは、実は農薬が入っていたカプセルだそうです【図5】。庭の貝殻も、プラスチックと同様に分解されずに環境に残っていたものです。このように思わぬ形で採集して、手元に置いていたものとの関連性が見出されて、それをきっかけに制作が形になり始めることもあります。展示室や展示空間はブランクスレートであるというか。展示室に配置することで本来そのもののおかれていた空間的な文脈はシフトします。むしろそこで初めて(公に)美術となるのかもしれませんが。空間の中で、人の動



【図5】参考展示物(流木の中から出てきたもの) 写真提供:古橋まどか

きや視線の移ろいを想像しながら、どのように構成が視界に入り、どのように経験されるかを、そのせいかなり重視しています。

野上: 今のお話を聞きながら、最近少し流行っているように感じる試みを思い出しました。例えば自分の部屋にテーブルを置く際に、真ん中にするか、少しずれた場所にするのかによって空間のエネルギー—というか、印象、力の動き具合が変わってしまう。その後で置くものも最初に置いたものとの関係のなかで変わってくる。そうした場面で働く力学のようなものを記述しようというものです。例えば、片や庭師として働きつつ研究者としても活動されている山内朋樹さんは著書『庭のかたちが生まれるとき』(2023年)のなかで、元あった庭の跡に新しい庭を作ろうとする庭師が、どのように木や岩などを配置して作庭を進めていくのかという点について、すでに決まってしまう運命的な要素と自ら操作可能な要素とをどのように混ぜ合わせマネジメントしているのかという観点からエスノグラフィ的に記述されています。インテリアデザインやエディトリアルデザイン、配置を考えるあらゆるものに適用しよう、少しずつ記述できるものにしていこうという試みに通じるもので興味深く見えています。

齋藤: 燻蒸のことが出てきましたが、物自体のあり様を作品化する場合、燻蒸する前の状態から変わってしまう部分があるため、お願いを躊躇うこともあります。古橋さんは受け入れてくださいました。この点も踏まえて古橋さんには失われているものや状況を作品に取り入れているところがあるのではと感じます。铸造するときに型となるものは失われてしまう、焼き物を焼き締めると重さも変わってしまっ、元よりも軽くなってしまう。火葬すると肉体から骨の重さになってしまう。

古橋: 焼き物は重さ等が失われてしまうということも重視して制作しました。ここにあるもの(参考展示物)はまだ検証中のもの、まだ制作の形をなしていませんが、焼き物を鋳物にしたものもあります。触っていると体温で温かくなってきたり、焼き物にはない重みを感じられるかと思しますので、ぜひ手にとっ

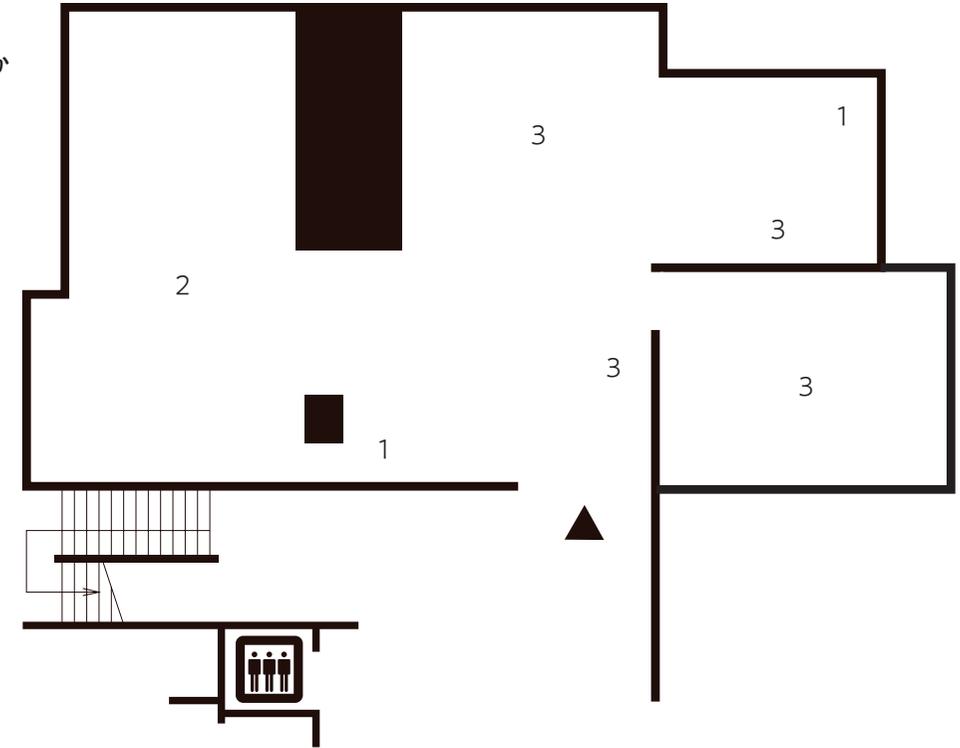
てみてください。また流木から出てきた砂粒やプラスチック片もありますので、ご興味のある方はご覧になってください。

齋藤: 本日はありがとうございました。

フロアマップ

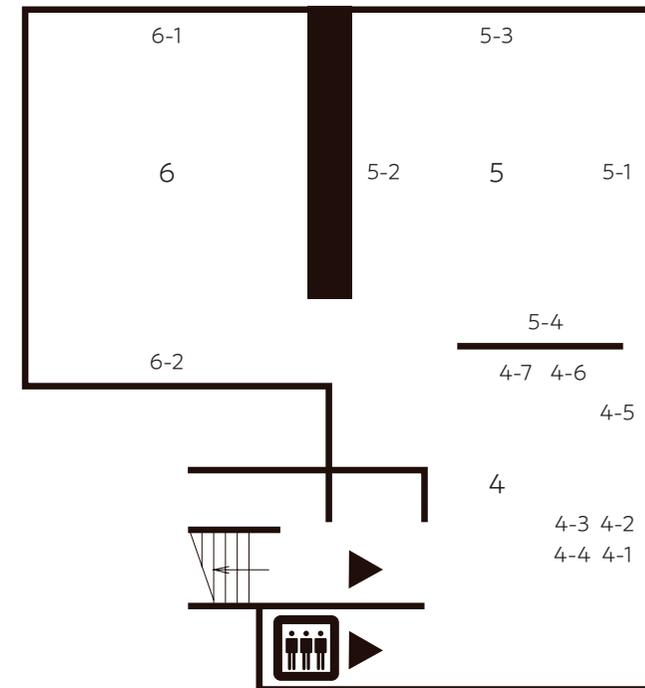
1F

古橋まどか



B1

来田広大



【凡例】

作家名
Name
作品名
Title
制作年
技法・材料
Matterial and Technique
サイズ(縦×横)cm
所蔵先
Collection

古橋まどか FURUHASHI Madoka

1
古橋まどか
FURUHASHI Madoka
草枕
Kusamakura
2023
枯草、真鍮、ガラス瓶、陶土(焼成)、サテン布(落葉染)
Dried safflower, brass, glass bottle, fired pottery clay, dyed silk cloth, fallen leaf extract
作家蔵
Collection of the Artist

2
古橋まどか
FURUHASHI Madoka
Raw Material, Goods and Human Body
2017
石灰岩、石灰、人工汗、更紗
Limestone, lime cast with artificial sweat, batik cloth
作家蔵
Collection of the Artist

3
古橋まどか
FURUHASHI Madoka
焚く、枯ぶ、渡る(部分)
Burn, Dry, Cross (part)
2022
HDビデオ、ナイロン(レーザー焼結)、リソグラフ印刷、流木、軽石、庭土(焼成)、草木灰、木炭、錫鉢、錫
HD video, laser sintered polyamide, risograph print, driftwood, pumice, fired garden soil, plant and wood ash, charcoal, saggar, tin
作家蔵
Collection of the Artist

来田広大 KITA Kodai

4
来田広大
KITA Kodai
歩荷
Bokka (Walking cargo)
2019-2022
4-1
来田広大
KITA Kodai
歩く風景 #1 一房総半島
Walking Landscape #1 - Boso Peninsula
2022
キャンパスに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on canvas
100.0×100.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

4-2
来田広大
KITA Kodai
歩く風景 #2 ーアガベ
Walking Landscape #2 - Agave
2022
キャンパスに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on canvas
100.0×100.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

4-3
来田広大
KITA Kodai
歩く風景 #3 一房総半島
Walking Landscape #3 - Boso Peninsula
2022
キャンパスに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on canvas
100.0×100.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

4-4
来田広大
KITA Kodai
歩く風景 #4 ーサンティアゴ・ソチーラのアガベ畑
Walking Landscape #4 - Agave field in Santiago Zochila
2022
キャンパスに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on canvas
100.0×100.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

4-5
来田広大
KITA Kodai
アガベ
Agave
2021
粘土、木、シュロ縄等
Clay, wood, palm rope, etc.
80.0×60.0×30.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

4-6
来田広大
KITA Kodai
歩荷 ーサンティアゴ・ソチーラ
Bokka(Walking cargo) - Santiago Zochila
2019
映像 6分39秒 / 撮影: 荒井規向(※荒井研究資料)
Video 6:39min / Video: Arai Norihisa (material of reserch)
作家蔵
Collection of the Artist

4-7
来田広大
KITA Kodai
歩荷 一房総半島の山
Bokka(Walking cargo) - Boso Peninsula
2021-22
映像 6分39秒
Video 6:39min
作家蔵
Collection of the Artist

5
来田広大
KITA Kodai
Bird's-eye view
2023

5-1
来田広大
KITA Kodai
Bird's-eye view #1
2023
パネルに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on panel
162.0×162.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

5-2
来田広大
KITA Kodai
Bird's-eye view #2
2023
パネルに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on panel
162.0×162.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

5-3
来田広大
KITA Kodai
Bird's-eye view #3
2023
パネルに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on panel
162.0×162.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

5-4
来田広大
KITA Kodai
Bird's-eye view #4
2023
パネルに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on panel
100.0×100.0cm
作家蔵
Collection of the Artist

6
来田広大
KITA Kodai
あどけない空
The artless sky
2021、2023

6-1
来田広大
KITA Kodai
東京には空がない (Rooftop Drawing)
There is no sky in Tokyo (Rooftop Drawing)
2021
映像 5分33秒 撮影: 吉本和樹 協力: KAIKA 東京 by THE SHARE HOTELS, CLEAR GALLERY TOKYO
Video 5:33min / video: Yoshimoto Kazuki
Cooperation: KAIKA Tokyo by THE SHARE HOTELS, CLEAR GALLERY TOKYO
作家蔵
Collection of the Artist

6-2
来田広大
KITA Kodai
あどけない空 ー三浦半島のキャベツ畑
The artless sky -Cabbage field in Miura Peninsula
2023
パネルに黒板塗料、チョーク、コンテ
Chalk, conté, blackboard paint on panel
112.0×162.0cm
作家蔵
Collection of the Artist



新・今日の作家展2023 ここにいる——Voice of Place

2023年9月16日(土)–10月9日(月・祝)24日間 10:00–18:00

横浜市民ギャラリー展示室1、B1

主催：横浜市民ギャラリー（公益財団法人横浜市芸術文化振興財団／西田装美株式会社 共同事業体）

担当学芸員：齋藤里紗、河上祐子

協力：愛知県陶磁美術館、板室温泉 大黒屋

[関連イベント]

鼎談「うごき／Mover たがやし／Cultivar つくること／Crear」

来田広大×荒井規向（ラテンアメリカ研究者 ※オンライン出演）×藤本悠里子（キュレーター／コーディネーター）

9月16日(土) 13:30–15:00

会場：4階アトリエ

対談「喪、庭、生きること——日常について」

古橋まどか×野上貴裕（東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程）

9月30日(土) 14:00–15:30

会場：4階アトリエ

学芸員によるギャラリートーク

10月7日(土) 14:00–14:30

会場：展示室1、B1

[レポート]

出品点数：6件16点

展覧会入場者数：3,714名＋イベント参加者数88名＝合計3,802名

新・今日の作家展2023 ここにいる——Voice of Place 記録集

編集：齋藤里紗、河上祐子

撮影：加藤健（p.4～p.15、p.33）

デザイン：小野寺健介 odder or mate

発行：横浜市民ギャラリー（公益財団法人横浜市芸術文化振興財団／西田装美株式会社 共同事業体）

〒220-0031 横浜西区宮崎町26番地1

TEL 045-315-2828 FAX 045-315-3033

<https://ycag.yafjp.org/>

©Yokohama Civic Art Gallery 2024