

博士学位論文

白磁製マリア観音像の調査報告と作品制作

令和4年度

東京藝術大学大学院 美術研究科

博士後期課程 先端芸術表現専攻

原 千夏

白磁製マリア観音像の調査報告と作品制作

序章	5
第一部 日本国内の白磁製マリア観音について―編年と生産地を視座として―	7
第1章 研究史と問題提起.....	7
第1節 白磁製マリア観音像とは	7
第2節 研究史	8
第3節 問題提起と研究方法	11
第2章 分類と編年	14
第1節 造形的特徴による分類.....	14
第2節 編年について	27
第3節 生産地について	32
第3章 国産の白磁マリア観音像.....	34
第1節 三川内・平戸焼について	34
第2節 三川内焼の白磁製マリア観音像	35
第3節 平戸焼の白磁製マリア観音像.....	36
第4章 成立背景.....	39
第1節 江戸期の観音信仰と黄檗宗の影響.....	39
第2節 イエズス会の布教政策と偶像崇拝.....	44
第3節 聖母像の東洋化.....	49
小結	60

第二部 リサーチが形になるときー記憶の作品化を通してー	62
第1章 制作背景	62
第1節 制作目的.....	62
第2節 制作背景.....	63
第3節 制作方法.....	65
第2章 記憶についての解釈	67
第1節 「記憶」の概念への関心の高まり.....	67
第2節 「機能的記憶」と「蓄積的記憶」.....	68
第3節 「文化的記憶」とマリア観音像の調査・制作の関わり.....	69
第3章 現代美術の民俗誌的転回とリサーチの手法の普及について	71
第1節 民族誌的転回と芸術祭の隆盛.....	71
第2節 ヴェネツィア・ビエンナーレ出品作品に見るリサーチ手法の普及.....	72
第3節 潮流の展開と問題提起.....	74
第4章 現代美術作品の分析	77
第1節 1930～1940年代 不在の存在.....	77
第2節 1950～1960年代 夢の体験.....	83
第3節 1970～1980年代 新しき語り部.....	88
第5章 近年の作品について	94
第1節 パフォーマンス作品.....	94
第2節 アーカイヴと写真作品.....	97
第3節 博士審査展提出作品について.....	100
結論	104
参考文献	107
謝辞	112

序章

本論文は、筆者が 2014 年から 2022 年まで 8 年間にわたって継続してきた白磁製マリア観音像の調査報告と、調査に基づく作品制作について論じるものである。マリア観音像は、中国で作られた観音菩薩像を日本の潜伏キリシタンが聖母マリアに「見立てた」像である、という考え方が一般的であった。しかし、禁教時代の潜伏キリシタンが信仰を維持し、宣教師による信徒発見の礎となったきわめて重要な信仰対象物であるにも関わらず、日本各地に点在する作例を包括的に記録した資料は現在までなかった。このため筆者は、実地調査による情報アーカイブの作成と、生産地や輸入経路についての基礎研究を行った。第 1 章では、現在マリア観音像について述べられている説が定着するに至った経緯を探る。さらに第 2 章では、東京国立博物館が所蔵する 37 体の白磁製マリア観音像と、実地調査によって集成した 7 都道府県・27 ヶ所に点在する約 36 体の作例を合わせ、編年と生産地について考察する。この上で、潜伏キリシタン組織の多かった九州北部で、17 世紀末から白磁製の彫刻物を製作する技術があったことから、第 3 章では国内で生産が行われた可能性を示す。白磁製マリア観音像の多くは、中国・福建省徳化窯で製作され、黄檗宗の僧侶の渡来とともに日本に流入したと考えられている。一方、近年の研究により、徳化窯でヨーロッパ向けに製作された「ブラン・ド・シーヌ (Blanc de Chine)」の一部に、聖母マリアの影響が見られる白磁観音像があることも明らかになった。これらの成立背景を第 4 章としてまとめ、小結とする。

第二部では、調査に基づく作品の制作と発表の手法について考察する。筆者は長崎県に生まれ、幼い頃から潜伏キリシタンや原爆の記憶が身近にあった。戦争体験を親族から聞くことも多かったが、その記憶は当事者の死とともに永遠に失われてしまう。特定の個人やものの記憶は、誰かが後世に伝える意思がない限り残らず、小さな過去の断片として大きな物語の中に編み込まれてゆくのではないかという危機感があり、それはマリア観音像の調査を継続する動機になっている。作品制作にあたり、第 2 章では記憶の定義を示す。ドイツの文化学者アライダ・アスマンとヤン・アスマンは、モーリス・アルヴァックスの記憶理論を受け継ぎ「文化的記憶」の概念を生み出した。「文化的記憶」は、社会集団における模範的なストーリー「機能的記憶」と、それ以外の忘却されたもの、潜在的なもの、無意識的なものである「蓄積的記憶」に分けられる。社会の中で両者が流動的に機能することにより、過去の事象を批判的に検証することが可能になる。現代美術は、社会集団の中における「機能的記憶」からはこぼれ落ちた「蓄積的記憶」を拾い上げる役割を担っている。第 3 章では、「機能的記憶」と「蓄積的記憶」の両方

の要素を備えた美術作品を創造する手法について考察する。筆者は、両者を共に記録・表現・保存する方法として、人類学の研究手法とも近似するリサーチやフィールドワークの効果的な利用を考えている。2000年代頃から現代美術の民族誌的転回（エスノグラフィック・ターン）が起きたことによって、リサーチに基づく制作が一般化し、民話や伝承などを着想の源とする作品が目新しいものではなくなった。1989年ポンピドゥー・センターで開催された「大地の魔術師たち」の展覧会以降、西洋主導の現代美術の世界にマルチカルチュラルな動向が芽生えた。非西洋圏のオブジェクトを展示するとき、入念な事前調査と解説が必要になる。この形式は、リサーチをもとにした作品制作の手法に先鞭をつけた。日本においては、芸術祭の隆盛がこれらの作品の出品機会を増やしたと考えられる。2019年のヴェネツィア・ビエンナーレには、美術作家や人類学者のコレクティヴが選出されたことも、現代美術の民族誌的転回の時代を示す出来事である。しかし、これらの形式が目新しいものではなくなったことから、類型化と質の差が見られるようになった。調査を美術作品に昇華する手法を考察するために、第4章では、リサーチやアーカイヴをもとに作品制作を行う現代美術作家について分析する。1930～1940年代に生まれた中谷芙二子とクリスチャン・ボルタンスキーは、自然科学やアーカイヴ、インタビューの手法を用いて「不在の存在」を顕現させる。1950～1960年代の、フランシス・アリスとジャネット・カーディフ&ジョージ・ビュレス・ミラーは、音や映像、ドローイングによって白昼夢のような世界観やユーモラスな物語を生み出し、特定の地域の社会的・政治的問題を誰もが共有可能な出来事として提示する。1970～1980年代に生まれた現代美術作家であるアピチャッポン・ウィーラセタクンと山城知佳子は、映像やインスタレーションを用いて「新しき語り部」として歴史を継承する。

第5章では、前述の世代のあとに生まれた筆者の過去作を分析し、博士学位審査提出作品《空想の大陸－記憶の岩－》について論じた。筆者は、絵画からパフォーマンス、写真へと表現手法を移行し、最終的に複数の媒体を用いたインスタレーションを制作した。マリア観音像の写真を展示するとともに、音と映像によって信仰を育む風土を重層的に提示し、展示室に足を踏み入れた人々が、記憶の体験者として作品に含みこまれる空間づくりを行った。結論として、リサーチの手法に基づく現代美術作品は、対象物の社会的イメージという「機能的記憶」の更新と、周縁の「蓄積的記憶」を伝え、作品内で扱われている主題だけでなく、鑑賞者が過去や未来の出来事について思索する場を生み出す可能性を示した。

「第一部 日本国内の白磁製マリア観音像について―編年と生産地を視座として―」

p.7～61 は「やむを得ない事由」により公表不可の箇所のため、白紙とする。

第二部 リサーチが形になるとき—記憶の作品化を通して—

第一部ではマリア観音像の調査結果について論述したが、第二部では筆者とマリア観音像、そして研究と制作のつながりについて述べる。第1章では、制作の目的と背景、第2章では記憶の解釈について述べる。第3章では、現代美術作品におけるリサーチの手法の普及について考察し、第4章で現代美術作家による作品を例示する。最終章で、筆者の制作の手法を分析し結論とする。

第1章 制作背景

第1節 制作目的

まず筆者の個人史を振り返りながら、マリア観音像の調査と制作への動機について述べる。筆者は、長崎県諫早市で高校までを過ごした。マリア観音像と出会ったのは、大学の西洋美術史の課題のために訪れた長崎県の日本二十六聖人記念館¹⁷⁷である。特別に設えられた聖堂のガラスケースの中に、6体のマリア観音像が並んでいた。白磁の像に、ろうそくの火の色のようなライトが反射し、一つ一つが荘厳な雰囲気醸し出していた。6体のうち1体は原爆投下によって被曝したもので、かろうじて観音像の形はとどめているが細部の描写は分からない。この《被曝マリア観音像》(図1-1)は、潜伏キリシタンが所有していたものである。慶応3(1867)年の浦上四番崩れ¹⁷⁸において、金沢に配流された深堀徳栄とその兄弟¹⁷⁹が所持していたものと記されていた。その他の像には元の持ち主は記されていなかったが、来歴は分からずとも、

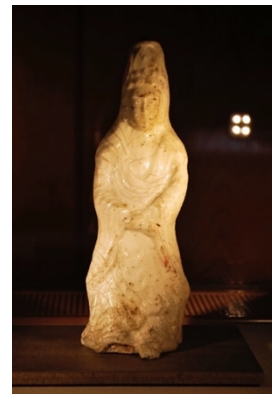


図2-1 《被曝マリア観音像》

¹⁷⁷ 日本二十六聖人記念館は、長崎県長崎市西坂町にあるキリスト教資料館。西坂は、慶長元(1597)年に、6人の外国人宣教師と20人の日本人信徒(13歳の少年を含む)が殉教したほか、潜伏キリシタンの処刑地となった場所である。26人はカトリックの聖人に加えられ「日本二十六聖人」と呼ばれるようになった。原爆投下後の復興事業として公園に整備され、列聖百周年を記念して1962年に建てられた(日本二十六聖人記念館ホームページ「沿革」、<http://www.26martyrs.com/>)、(2021年8月24日閲覧)。

¹⁷⁸ 崩れとは、キリシタンの大量検挙事件のこと。慶応元(1865)年、在留外国人のために建てられた教会で、宣教師と潜伏信者が会合する「信徒発見」と呼ばれる出来事があった。これを機にキリスト教信仰を公にする信者が出てきたため、江戸幕府と明治政府は3000人以上の信徒を流罪にした。関西や東海、北陸地方などの34藩では、信者の待遇に差があり、拷問などによって600人以上が殉教した。欧米諸国の批判によって、キリシタン高札が撤廃され(信仰の自由)帰村が認められた(安高啓明『浦上四番崩れ 長崎・天草禁教史の新解釈』長崎文献社、2016年)。

¹⁷⁹ この像を保存していたのは、深堀徳栄の孫にあたる長崎市在住の深堀国英。深堀家は、戦前は綿の取引を手がけ、倉庫が爆心地近くにあった。浦上四番崩れで、明治政府は信者のロザリオやマリア観音像を没収したが、このように難を逃れた遺物もある(記者不明「被曝マリア観音像 長崎で見つかる」『長崎新聞』1985年6月13日)。

誰かがこの像を大切に持ち伝えてきたことを想像し、関心が深まって行った。「潜伏キリシタンは、どのような思いでこの像を信仰の対象としたのか」という疑問を持ったが、当時はまだマリア観音像についての包括的な調査が行われておらず、先行研究が少なかった。教会や寺社などに調査に行くと「先祖から伝わっているものだが、どのようなものか分からない」「信者がこっそりと置いていったようだ」という、という困惑の声を聞いた。また、潜伏キリシタン関連施設では「模造品が多いので、早く展示室から倉庫に移動させたい」「実際に使用されていた記録はないようだ」といった言葉をたびたび耳にし、研究者や施設関係者の間では、マリア観音像の存在を否定的に見る意見が多いことを実感した。このような意見は、大正から昭和にかけて起こったキリシタン文化への一般大衆の興味の高まりとともに、遺物を模した作品が多く市場に出回ったことに対する美術史学者の憂慮¹⁸⁰に起因する。また、キリシタン研究者による「マリア観音像信仰が、どれほどたわいもないものであったかは明らか」などの言説¹⁸¹の積み重ねが、調査の進展を遅らせていたのではないかと考える。このような意見によって、多くの貴重な作品が失われようとしていることは、マリア観音像を持ち伝えてきた人々と、それに心を動かされた自分自身がおとしめられているようにも感じた。各地に散らばっていたものの情報を繋げ、大切にされてきた遺物を次の世代にも伝えたいという気持ちが原動力となり、8年間調査を継続してきた。近年の新たな研究報告や、世界遺産登録にも後押しされ活発になった調査によって、潜伏キリシタン遺物のイメージも良い方向へと変わりつつある。また第3章でも考察するように、現代美術作品の制作方法として、地方の文化資源や人類学的なリサーチワークを背景にした作品が目新しいものではなくなってきた。マリア観音像が内包する複雑で多様な宗教的背景や、ヨーロッパやアジアを含めた物語や記憶の重層性、そしてその美しさを、研究に基づく作品として表現したいと考えている。

第2節 制作背景

長崎県で生まれ育った筆者は、小学校の授業で潜伏キリシタンの迫害と殉教の歴史を学んだり、島原の乱が起こった熊本県天草市に旅行をすることがしばしばあった。授業で訪れた資料館に展示されていた、潜伏キリシタンであるが故に、逆さ吊りや火あぶりにされた人々の版画が目には焼き付いている。生活を共にしていた大正生まれの母方の祖

¹⁸⁰ 本論文、p.9

¹⁸¹ 松田毅一『キリシタン—史実と美術』淡交社、1969年、pp.97~98

母は満州引き揚げを体験していたり、父方の家に行くと戦死した親族の話を聞いたり、歴史に触れる機会の多い環境であった。また、長崎県全域の小・中・高校では、原爆投下のあった8月9日に全校集会が開かれる。真夏の体育館に貼り出された、焼けただれた皮膚の人々や黒焦げになった被爆者の写真が記憶に残っている。大学入学に合わせて上京した後、広島県や長崎県の学校以外は、そのような平和集会が行われていないことを聞いて驚いた。私たちと同じように日々を過ごしていた人々が、なぜこのような痛ましい体験をすることを余儀なくされたのだろうという疑問もまた、潜伏キリシタン遺物を調査する動機に繋がっている。

ここで筆者の親族の経験について述べたい。父方の祖母は、第二次世界大戦中に長崎県佐世保市内の病院に看護婦として勤めていた¹⁸²。長崎への原爆投下直後、病院に運び込まれる被爆者の救護活動を数ヶ月間行なったため被爆者認定を受けた¹⁸⁴。しかし筆者や父は、祖母の存命中に被爆体験をほとんど聞かされたことがない。被爆者は、残留放射能の健康被害による差別を受けた時代もあったためであろうか¹⁸⁵。もともと口数が少なく控えめな性格の祖母であったが、自分の体験を口外しなかった理由は今となってはわからない。しかし、祖母は広い畑に様々な種類の花や野菜を育てており、晩年まで毎日庭仕事をしていた。特に、オレンジや黄色の背の高い花が、やわらかに風にそよぐ様子を記憶している。また、父方の祖父には家族同様に育った義理の兄弟がおり、筆者も叔父として親しくしていた。叔父は戦後、シベリア抑留¹⁸⁸の経験をもとに膨大な数の俳句を詠み、句集を編んでいた。シベリア抑留中のつらい生活だけでなく、麦畑にとんぼが飛ぶ季節の情景や、ロシアの人々の暮らしを描いた句集は親族の間でも話題で、皆が書籍として出版することを応援していた。しかし、出版する直前に「まだ存命の他の抑留経験者に迷惑がかかる」という理由で、大学教授などからも強く勧められたにも関わらず、自ら刊行を取りやめた。同じく存命のシベリア抑留者が本を出版しようとした際に、某所から出版を取りやめるように声をかけられたといううわさも、刊行を取りやめ

¹⁸² 佐世保海軍共済病院（現・佐世保共済病院）。

¹⁸⁴ 二次被爆者、入市被爆者とも呼ばれる。原爆投下後の2週間以内に、救護活動、医療活動、親族探し等のために広島市内または長崎市内（爆心地から約2kmの区域内）に立ち入った人のこと。厚生労働省ホームページ「被爆者とは」 <https://www.mhlw.go.jp/bunya/kenkou/genbaku09/01.html>（2021年8月24日閲覧）。

¹⁸⁵ 被曝語り部の下平作江は、被曝後に長崎市内の興信所で働いている際に、被爆者であることから10回以上も縁談を断られた女性がいたことを証言している。朝日新聞デジタル 広島・長崎の記憶 被爆者からのメッセージ ホームページ「ナガサキノート 命を絶った妹 下平作江さん」、<http://www.asahi.com/hibakusha/shimen/nagasaki-note/note01-09-2.html>、（2021年8月24日閲覧）。沖縄タイムスプラス ホームページ、大城志織「『自分も被爆者ではないか』高校生のころ感じた異変 亡き母が突き通した沈黙 胎内被爆」、<https://www.okinawatimes.co.jp/articles/-/799531>、（2021年8月21日閲覧）。

¹⁸⁸ 第二次世界大戦の終結後、捕虜となった日本軍の兵士がソビエト連邦によってシベリアなどに抑留され、労働を強いられていたこと（富田武『シベリア抑留―スターリン独裁下、「収容所群島」の実像』中公新書、2016年）。

た理由の一つとして語っていた。戦争によって運命を翻弄された人々の記憶を聞いて育ったことは、自分自身の調査と制作に大きな影響を与えている。このような背景もあり、歴史を人に伝えるということに興味を持っていたことから、武蔵野美術大学の芸術文化学科にて学芸員と美術教員の資格取得に至った。しかし、個人の戦争体験は、学校教育で習う歴史では扱われないことが多い。特定の個人やものの記憶は、誰かが後世に伝える意思がない限り残らず、すべては過去の断片として大きな物語の中に編み込まれてゆくのではないかという危機感を感じていた。そして、記憶が忘れ去られることによって、同じような過ちが繰り返されてしまうのではないかという不安がある。このことは、存在を秘匿されたまま失われようとしているマリア観音像の状況と重なった。情報の正確さを保持しつつ、記憶は記憶のまま、物語は物語のまま他者に伝える方法として、幼少期から親しんでいた作品制作という方法を選択した。

第3節 制作方法

小学生低学年の頃から地元の造形教室に通っており、美術には特に親しみを感じていた。造形教室は、広い工場の跡地で週に2回開催され、毎行われることが異なっていた。近くの川で捕まえたサワガニや、繋がれたヤギ・鶏を自由に描いたり、椅子やタペストリーを様々な素材で作った。高校は長崎日本大学高等学校デザイン美術科に進学し、日本画を専攻していた。絵を描くことは得意であったが、別の技法や歴史への興味から、武蔵野美術大学芸術文化学科に進学した。大学では主に批評や美術教育、キュレーションなどを学んでいたが、在学中のサークル活動でパフォーマンスと出会った。場に居合わせた人やものとの出会いという一回性や、ライブ感が生かされる作品の形態に魅了され、パフォーマンスグループや振付家の作品に積極的に参加した。また、2014年の大学卒業時には、自身の出自にも関わりのある被曝マリア観音像との出会いをきっかけとした、卒業論文「白磁製マリア観音像—長崎県内における分布と造形的特徴—」（2014年）を提出した。この論文では、長崎県内に残る白磁製マリア観音像を写真で記録し、関係者へのインタビューを含めてアーカイヴを行った。東京藝術大学の大学院では、研究と作品制作を繋げる試みとして、写真やインスタレーションの方法を模索し、2022年10月からパリ国立高等美術学校への一年間の交換留学を経験する。エマニュエル・ユイソン（1963-）のアトリエでは、振り付けのあるパフォーマンスではなく、他者の存在を肯定することに重きを置いたワークショップが行われた。本格的に歴史的事実を題材にしたパフォーマンス作品も制作した。交換留学は自身のバックグラウンドを見つめ直

すきっかけとなり、作品を通じて、社会にいかにかアプローチできるかを考え始めた。

日本画を学んでいた高校時代から、得意とする技法を何か一つ選択しなければならないという気持ちがあった。しかし現在は、リサーチによってアーカイヴされた記憶を、表現として形にするために最も適した手法を用いるという思考に至っている。現代美術作家たちは、人やもの、環境や歴史などの記憶をいかに作品化してきたのか、そして自分自身は調査をどのようにアウトプットしていくのかという問いを持っている。このため第二章では「記憶」の定義と、近年リサーチに基づく作品制作が普及している現状について述べる。調査や研究によって事実を整理して人に伝え、そこからこぼれ落ちてしまった個人の記憶や物語を拾い上げる方法として作品を制作することにより、社会的実践としての現代美術のあり方を示す。

第2章 記憶についての解釈

第1節 「記憶」の概念への関心の高まり

「記憶」は今や人文・社会科学のキーワードの一つとして注目されており、心理学・歴史学・社会学といった様々な分野の研究者が、現象や概念としての「記憶」に強い関心を向けるようになってきている¹⁸⁹。「記憶」が、シンポジウムやワークショップの主題として扱われるなど、「記憶研究 (Memory Studies)」という一つの学術的研究分野も成立しつつあるという (浜井 2017)。現代美術でも「記憶」を主題とする作品は多く、個人の記憶から地域社会の記憶まで範囲は広い¹⁹⁰。

『想起と忘却のかたち—記憶のメディア文化研究』を著した浜井祐三子は、過去数十年において、社会や社会集団における「記憶」のあり方へ注目が集まっている要因として、安川晴基の考察を挙げている¹⁹¹。安川によると、一つは、国民や民族などの集団におけるアイデンティティ構築のための資源として「伝統」が再発見されたことや、移民の流入などを背景としたマイノリティの歴史像が多層的に入り混じる状況が生まれていること、そして第二次世界大戦を直接体験した世代が徐々にこの世を去ることによって彼らの記憶の扱いに対する議論が高まりつつあることを挙げる。二つ目は、映画やドラマ、ドキュメンタリー、展覧会などの「記憶産業」メディアの盛況により、大衆が過去を想像する方法に大きな影響を与えていることを指摘する。三つ目は、ジャン＝フランソワ・リオタール (1924-1998) が述べる「大きな物語の終焉」、すなわちポストモダニズムの影響下において、普遍的とされてきた歴史を疑問視し、複数の主体の存在を前提とする歴史認識が進んでいることを挙げる (安川 2007)¹⁹²。「大きな物語」とは、1979年にジャン＝フランソワ・リオタールによって提唱された概念のことである。近代社会は、産業による進歩や民主主義による平等など、理想的な状態に向かって邁進するという理念に基づいていたが、その自明性や信頼性が失われ「大きな物語の終焉」に至った。このような時代状況は「ポストモダン」と呼ばれる¹⁹³。また「大きな物語」と対比されるものとして「小さな物語」という概念があり、西洋中心的史観を否定するものとして

¹⁸⁹ 浜井祐三子『想起と忘却のかたち：記憶のメディア文化研究』三元社、2017年、p.1

¹⁹⁰ 記憶を再構成する行為として「想起」という言葉が挙げられる。本論文では主に「記憶」という言葉に絞って論述する。アライダ・アスマン、安川晴基訳『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007年、pp.41~47

¹⁹¹ 浜井祐三子、2017年、前掲書、p.2~3

¹⁹² 安川晴基「文化的記憶のコンセプトについて」アライダ・アスマン、2007年、前掲書、pp.558~559

¹⁹³ ジャン＝フランソワ・リオタール著、小林康夫訳『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』書肆風の薔薇、1986年、p.8

の「ポストコロニアリズム」などが挙げられる。安川は、「伝統」の再発見や、マイノリティの歴史像と第二次世界大戦体験者の減少、そしてメディアの隆盛などの背景のもとに「個人や集団が過去を構築し、表象し、専有する諸々の形式」への関心が高まり、過去の選択的な再構成としての「記憶」という観点が明らかになる、と述べている¹⁹⁴。

第2節 「機能的記憶」と「蓄積的記憶」

ポストモダニズムの影響下である現代において「記憶」という主題を扱い、現代美術の手法を考察するため、フランスの社会学者モーリス・アルヴァックス（1877-1945）による「集合的記憶」の概念や、そこから派生した「機能的記憶」と「蓄積的記憶」の定義を用いる。アルヴァックスは、「記憶」は純粋な個人の心的な事象ではなく「社会的枠組み（cadres sociaux）」によって条件づけられるという「集合的記憶(mémoire collective)」の理論を1920年代に生み出した¹⁹⁵。「社会的枠組み」とは、個人を取り巻く環境、すなわち家族や職場、社会階層、宗教的共同体、国家などのことである。集団が個人の集合体である以上、記憶を「想起する」個々人は無視できないが、個人のきわめて私的な思い出さえも、様々な集団の内部におけるコミュニケーションと相互作用に参加することで構築され、維持される。どのような集団においても、過去はありのままに想起されるのではなく、「社会的枠組み」に適合するものだけが想起され、それ以外のものは忘れられる。また、記憶の「社会的枠組み」の共有こそが、社会集団と共同体のアイデンティティ形成につながる¹⁹⁶。アルヴァックスはまた、現在に足場を置く過去の再構成を「記憶」とし、過去の真実を学術的に立証しようとする「歴史」という言葉を対比させて用いている。しかし、現在はポストモダニズム以降において、「記憶」と「歴史」を明確に区分することは難しくなっていると言われる（浜井 2017）。浜井は、「歴史」は今や、単数形の歴史（History）ではなく、多様な複数形の歴史（histories）として考えられ、歴史学者もまた過去を選択的に提示し、そこに主観的な解釈を加える存在であるとしている¹⁹⁷。

ドイツにおいて文化人類学とコミュニケーション記憶に焦点を当てた研究を行っ

¹⁹⁴ 安川晴基「文化的記憶のコンセプトについて」アライダ・アスマン（安川晴基訳）『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007年、pp.558~560

¹⁹⁵ モーリス・アルヴァックス『集合的記憶』行路社、1989年、pp.1~44

¹⁹⁶ 安川晴基「『記憶』と『歴史』：集合的記憶論における一つのトポス」『藝文研究 Vol.94』慶應義塾大学文学会、2008年、pp.293~296

¹⁹⁷ 浜井祐三子、2017年、前掲書、p.8

ているアライダ・アスマン (1945-) と夫でエジプト学者のヤン・アスマン (1938-) は、この「集合的記憶」の理論を発展させ、「文化的記憶」という概念を提唱した。アスマン夫妻は、アルヴァックスの記憶理論を受け継ぎ、「コミュニケーション的記憶」と「文化的記憶」という様態に区別した。「コミュニケーション的記憶」は、個人の生活におけるコミュニケーションをもとに、自然発生的に形成された記憶である。「文化的記憶」とは、外在化されたメディアと文化的実践を通じて構築される¹⁹⁸。また「文化的記憶」は長期的記憶として世代を超えた継承を前提とするため、物質的メディアによって形作られる (浜井 2017)¹⁹⁹。さらに、アライダ・アスマンは「文化的記憶」を「機能的記憶」と「蓄積的記憶」に区別する。「機能的記憶」は、文化のアーカイブに価値と構造を与え、集団のアイデンティティ形成にとって重要な知識が選別された様態を意味する。それらは、社会における規範としての価値を持ったストーリーであり、繰り返して記憶するように求められる。一方、それ以外の形のないものは「蓄積的記憶」と呼ばれ、忘却されたもの、潜在的なもの、無意識的なものの領域も含めた、記憶のかたまりである。両者の境界は流動的で、現在の関心によって取捨選択された「機能的記憶」から、重要性を失った要素が「蓄積的記憶」に退く。しかし、「蓄積的記憶」の要素が「機能的記憶」に再び取り込まれ顕在化する場合もある²⁰⁰。アスマン夫妻の著作の翻訳者である安川は、社会の中で両者が流動的に機能することにより、過去の事象を批判的に検証することが可能になると述べている²⁰¹。アスマンは「機能的記憶」を「住まわれた記憶」と呼び、国民や民族といった特定の集団における価値に拘束されていると述べる。一方で、「蓄積的記憶」を「住まわれざる記憶」と呼び、現時点の意味構築からは切り離された思い出の集合体 (量) としている²⁰²。

第3節 「文化的記憶」とマリア観音像の調査・制作の関わり

現代美術作品は、社会集団の中における「機能的記憶」からはこぼれ落ちた「蓄積的記憶」を、忘却されたもの、潜在的なもの、無意識的なもののまま拾い上げる役割を担っている。「蓄積的記憶」を拾い上げる行為とは、記憶を選択・編集し、独自の視点と手法で作品化することにより、鑑賞者に過去から続く問題への再考をうながす動きのこ

¹⁹⁸ 安川晴基、2008年、前掲書、pp.286~288

¹⁹⁹ 浜井祐三子、2017年、前掲書、p.13

²⁰⁰ 安川晴基「文化的記憶のコンセプトについて」アライダ・アスマン (安川晴基訳)、2007年、前掲書、pp.566~568

²⁰¹ 安川晴基「文化的記憶のコンセプトについて」アライダ・アスマン (安川晴基訳)、2007年、前掲書、pp.571

²⁰² アライダ・アスマン (安川晴基訳)、2007年、前掲書、pp.158~173

とである。現代美術作家は個人のナラティブや、ものの記憶を集積する作品を生み出し、対話の場を作り出すことが可能である。しかし「機能的記憶」の収集と整理を疎かにすると、単なる個人の想像の物語となる。

「機能的記憶」と「蓄積的記憶」を往還する「文化的記憶」の概念に興味を抱いたのは、マリア観音像の調査を通してであった。キリシタン史や東京国立博物館の所蔵品に関わる文献資料をもとに「機能的記憶」の収集を進める一方で、日本各地に残る、マリア観音像であることがまだ証明されていない作例のアーカイブ化と、周縁の物語、すなわち「蓄積的記憶」の収集を行ってきた。マリア観音像は、第一章で述べたように「見立て」²⁰³や「呪術的（フェティッシュ）」²⁰⁴といったイメージが21世紀の現在に至っても植え付けられている。このため、史学的側面から基礎研究として整理することによって社会的なイメージを更新し、キリシタン遺物研究の発展と「機能的記憶」の更新に寄与することができるのではないかと考えている。一方、マリア観音像として用いられた白磁の像が輸入され始めた17世紀以降、長きにわたって持ち主により嚴重に秘匿されていたことから、文献資料に乏しい。かくれキリシタン信仰²⁰⁵を続けている人々にとっては現在も信仰対象であり、アンタッチャブルな領域でもある。このため筆者は、年月をかけて関係性の構築に努めている。さらに、マリア観音像を所蔵している博物館や資料館は日本各地にあり、様々な言い伝えが残っている。児童文学者の谷真介（1935-）によって編まれた『新版 キリシタン伝説百話』にも、マリア観音像にまつわるいくつかの物語がおさめられている²⁰⁶。文献資料が圧倒的に少ない状況であることから、史実とするには弱い、人々の間に語り継がれてきた物語も含めて調査を進める必要があった。これらの、忘却されゆく記憶や、潜在的な地域社会の意識のあり方、個人のナラティブなどの「蓄積的記憶」は、現代美術作品として提示することが可能である。「機能的記憶」の更新と、「蓄積的記憶」の存続という両輪で活動を進めることにより、社会的に価値のある美術作品を生み出したい。

²⁰³ 宮下規久郎『聖母の美術全史—信仰を育んだイメージ』筑摩書房、2021年、p.362

²⁰⁴ 畑中佳恵「第IV部 イメージ再考 被爆マリア」、川口隆行『〈原爆〉を読む文化事典』青弓社、2017年

²⁰⁵ 1865年以降に信仰の自由が許される時代になっても、先祖代々の信仰形態を維持した人々を「かくれキリシタン」と呼ぶ。本論文p.7註釈を参照。

²⁰⁶ 谷 真介『新版 キリシタン伝説百話』梟社、2012年

第3章 現代美術の民俗誌的転回とリサーチの手法の普及について

第1節 民族誌的転回と芸術祭の隆盛

「機能的記憶」と「蓄積的記憶」の両方の要素を備えた美術作品を創造することは可能だろうか。筆者は、両者を共に記録・表現・保存する方法として、リサーチやアーカイブを効果的に用いることによって可能になるのではないかと考えている。2000年代頃から現代美術の民族誌的転回（エスノグラフィック・ターン）が起きたことによって²⁰⁷、リサーチに基づく制作が一般化し、民話や伝承などを着想の源とする作品が目新しいものではなくなっている²⁰⁸。日本におけるこの傾向を推し進めたのが、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」といった芸術祭の形式である。前者は2000年に、後者は2010年に第一回が行われ、3年ごとにトリエンナーレ形式で開催されている。両芸術祭ともアートフロントギャラリー代表である北川フラム（1946-）が総合ディレクターとなり、現代美術を通して地域の魅力を内外に伝える役割を担っている。これらの芸術祭は、地方の観光産業活性化の成功例となり、「アート・ツーリズム」としてロールモデル化されている。2022年の一年間のうちに、国内約16箇所の地域で大～中規模の芸術祭が行われるなど、地域新興の一手法として定着している²⁰⁹。一方、各地で芸術祭が開催されるようになったことから、土地の記憶を掘り起こす目的を持った作品や、鑑賞者を楽しませることに重点を置いたアミューズメント的性質を持った作品など、出品作家と作品の類型化も指摘されている²¹⁰。しかし、現代美術作家に美術館や画廊に匹敵する発表の機会を提供し、地域の人々と交流することによってその土地の風土や社会構造を理解する契機を作ったことは、大きな意義とみなされて

²⁰⁷ 石倉敏明「[論考]アートと人類学の地殻変動」美術手帖編集部編『美術手帖 2018年6月号』美術出版社、2018年、p.102（Hal Foster, 1995, "The artist as ethnographer?". In *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, ed. G. Marcus and F. Myers, 302-309. Berkeley, LA and London: University of California Press.）

²⁰⁸ 新藤淳「PART2 美術批評と動向 日本・アジア編 民俗学的転回」美術手帖編集部編『美術手帖 2018年6月号』美術出版社、2017年、p.29

²⁰⁹ 2022年現在、大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2022（新潟県）、瀬戸内国際芸術祭（岡山県・香川県）のほか、以下14の芸術祭が開催されている。Reborn-Art Festival 2021-22（宮城県）、道後オンセナート 2022（愛媛県）、浅間国際フォトフェスティバル 2022（長野県）、あいち 2022（愛知県）、岡山芸術交流 2022（岡山県）、さどの島銀河芸術祭プロジェクト 2022（新潟県佐渡島）、みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ 2022（山形県）、MIND TRAIL 奥大和 心のなかの美術館（奈良県）、BIWAKO ビエンナーレ（滋賀県近江八幡市・彦根市）、Sense Island -感覚の島 暗闇の美術島- 2021（神奈川県横須賀市）、マツモト建築芸術祭（長野県松本市）、極寒芸術祭（北海道川上郡弟子屈町）、あまがさきアート・ストロール〜Produced By 六甲ミーツ・アート芸術散歩〜（兵庫県尼崎市）、KYOTOGRAPHIE 京都国際写真祭（京都府）。2020年1月から始まった新型コロナウイルスの感染拡大を受け、前年度に中止や延期になったため、2022年開催となった芸術祭も多い。

²¹⁰ 新藤淳「PART2 美術批評と動向 日本・アジア編 芸術祭の隆盛」美術手帖編集部編『美術手帖 2018年6月号』美術出版社、2017年、p.27

いる²¹¹。北川は、『アートの地殻変動―大転換期、日本の「美術・文化・社会」』の中で「明治以降の日本の美術は、一瞬で消えるもの、日常的なもの、美術館で保存できないものを切り捨ててきた。(中略)大地の芸術祭では、祭りや食など、美術以外の要素を取り入れて、世代を超えて人々が楽しめるような空間づくりをこころみたと述べている²¹²。大地の芸術祭は、新潟県・越後妻有地域の「蓄積的記憶」を現代美術の力で保存する試みである。また『直島から瀬戸内国際芸術祭へ―美術が地域を変えた』の中で、北川は、瀬戸内国際芸術祭の対象地区となっている島々の人口減少について述べたあと「それでも、いまそこに人が住んでいること、または50年前にもっと大勢の人がいたこと(中略)人が住みついていままでも暮らしてきたのには、住むべき理由があったわけです。そしてその理由こそが地域の財産であり資源です。その目録をつくり、きちんと確認して発信することが地域づくりの第一歩となります。では、誰が発信するのか。私はアーティストにそれが可能だと考えています」と、現代美術作家に地域づくりの可能性を賭けると発言している²¹³。芸術祭という形式は、地域の風土を学び、人々の中に息づく物語を記録するという人類学的リサーチの手法を現代美術作家に定着させ、作品として昇華させる潮流を作った。そして2022年現在、日本全国の多くの都道府県で芸術祭が開催されるようになったことは、美術に限られた人々のためのもではなく地域社会のためになるという、現代美術の社会貢献度を高めたと言える。

第2節 ヴェネツィア・ビエンナーレ出品作品に見るリサーチ手法の普及

国際的な美術の動向を2年おきに浮かび上がらせるヴェネツィア・ビエンナーレにおいても、彫刻や絵画といった従来のファインアート(純粋美術)の作品に加えて、リサーチのプロセス自体も作品の一部とする動向は2000年代以降増加している。第2節では、日本からヴェネツィア・ビエンナーレに参加した現代美術作家を例に挙げ、近年のリサーチに基づく作品の増加と普及について考察したい。1952年、第二次世界大戦後に初めて日本がヴェネツィア・ビエンナーレに参加した際は、横山大観(1868-1958)や小林古径(1883-1957)といった日本画家や、梅原龍三郎(1888-1986)などの洋画家が出品された²¹⁴。続く1956~1964年も日本画・洋画・抽象絵画・版画・彫刻などの分

²¹¹ 新藤淳、2017年、前掲書、p.27

²¹² 北川フラム『アートの地殻変動―大転換期、日本の「美術・文化・社会」』美術出版社、2013年、p.84

²¹³ 福武 総一郎、北川 フラム『直島から瀬戸内国際芸術祭へ―美術が地域を変えた』現代企画室、2016年、p.64

²¹⁴ 国際交流基金企画、三上豊ほか編『ヴェネチア・ビエンナーレと日本』平凡社、2022年、pp.294~304

野の作品が出品された²¹⁵。当時は、ヴェネツィア・ビエンナーレの賞制度自体も、絵画部門・版画部門・彫刻部門という分類がなされていた²¹⁶。1966年には、工藤哲巳（1935-1990）によるハプニングや、草間彌生（1929-）によるインスタレーションとパフォーマンスが行われ、非公式ではあるが純粋芸術以外の表現を求める動きも強まっていった²¹⁷。1968～1980年は、山口勝弘（1928-2018）の環境的な作品や、高松次郎（1936-1998）・関根伸夫（1942-2019）・菅木志雄（1944-）などのもの派の立体・野外彫刻が登場する²¹⁸。1976年には、初めて写真領域から篠山紀信（1940-）が選出された²¹⁹。1982～2001年にかけては、川俣正（1953-）や中谷芙二子（1933-）の作品が「インスタレーション」として認知され、以降90年代は草間彌生、内藤礼（1961-）、宮島達夫（1957-）といった規模の大きなインスタレーション作品が空間を占めた²²⁰。

2003年の曾根裕（1965-）の展示において、スタジオが再現されるなどのワークインプログレス（進行中）の状態が展示された²²¹。2007年の岡部昌生（1942-）の展示では、ヴェネツィア市内や広島の前原の被爆石のフロッタージュによるワークショップが行われる²²²。2013年の第55回のヴェネツィア・ビエンナーレ代表の田中功起（1975-）は「抽象的に話すこと―不確かなものの共有とコレクティブ・アクト」というタイトルのもと、東日本大震災における協働作業の経験を映像や廃材を用いて提示した²²³。続く2015年の塩田千春（1972-）による作品でも、世界中から集められた18万個の鍵によるインスタレーション《掌の鍵》とともに、《どうやってこの世にやってきたの？》（2012/2015年）という子どもへのインタビュー映像が展示された²²⁴。2017年もまた、岩崎貴宏（1975-）によるエネルギー問題や日本の周縁的な地域が抱える問題についてのインスタレーション「逆さにすれば、森」であった²²⁵。2019年は、美術家の下道基行（1978-）・作曲家の安野太郎（1979-）・人類学者の石倉敏明（1974-）・建築家の能作文徳（1982-）による協働展覧会「Cosmo-Eggs | 宇宙の卵」が行われた。彼らの協働制作の核になるのが、下道が沖縄で撮影を重ねてきた「津波石」から発想を得て、神話研究の石倉敏明

²¹⁵ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.240～293

²¹⁶ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、p.247

²¹⁷ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、p.239

²¹⁸ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.188～231

²¹⁹ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.200～203

²²⁰ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.102～187

²²¹ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.78～80

²²² 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.64～67

²²³ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.42～46

²²⁴ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.34～38

²²⁵ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.26～29

が新たに生み出した物語である²²⁶。ヴェネツィア・ビエンナーレに日本から出品された作品の傾向のみで、世界や国内の潮流を判断することは難しい。しかし、1950年代から1960年代にかけて絵画や彫刻の出品が主流であったのに対し、1970年代から1980年代にインスタレーション作品が増加、2000年代に入るとリサーチのプロセス自体を見せる展示も現れることが分かる。2019年の「Cosmo-Eggs | 宇宙の卵」においても、現代美術作家の下道だけでなく人類学者の石倉も参加していたことは、2019年の日本において人類学的なリサーチによる作品制作の手法が一般化したことを示している。また、それは世界的な潮流を反映していると推測される。

第3節 潮流の展開と問題提起

1989年、ポンピドゥー・センターで開催されたジャン＝ユベール・マルタン(1944-)による「大地の魔術師たち (Magiciens de la Terre)」の展覧会²²⁷以降、西洋主導の現代美術の世界にマルチカルチュラルな動向が芽生え始め、西洋と非西洋圏の現代美術作家たちが、美術館やギャラリーで隣り合う光景が当たり前に見られるようになった。「大地の魔術師たち」では、西洋と非西洋の区別なく同時代の美術作家が選定され、仮面や曼荼羅といった民族資料と作品が併置されていた²²⁸。アメリカのコンセプチュアル・アーティストとハイチのブードゥー教の司祭が隣り合い、キンシャサの看板職人の作品が西洋美術の巨匠のかたわらに展示されていたという²²⁹。ニコラ・ブリオー(1965-)は、この展示を契機に、グローバル化され「大きな物語」を失った世界に、周縁的と呼ばれていた国の人々による芸術が入り込み、西洋の植民地主義、人間中心主義の「歴史」の終わりを見たという²³⁰。展示は、リサーチのプロセスを見せる形式ではなかったが、非西欧圏のオブジェクトを展示する時、その背景について入念なリサーチが行われただろう。港千尋も、同展は展示の内容もさることながら、展覧会のアーカイブとその方法論の点で非常に画期的であったと述べている。また港は、アーカイブを素材とした作品の傾向が台頭したのは、人々が「記憶」と歴史の見直しに関心を持たざるを得なくなった

²²⁶ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、pp.16~19

²²⁷ Magiciens de La Terre. (n.d.). Centre Pompidou.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTEXnL>. 9 Dec 2022.

²²⁸ 島田浩太郎「展覧会にみる美術と人類学的思考の展開」美術手帖編集部編、2018年、前掲書、pp.53~54。

²²⁹ ニコラ・ブリオー著、武田宙也訳『ラディカント グローバリゼーションの美学に向けて』フィルムアート社、2022年、p.12

²³⁰ ニコラ・ブリオー著、武田宙也訳、2022年、前掲所、p.12

1980年代だと推測する²³¹。「大地の魔術師たち」展は、1984年にニューヨーク近代美術館で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展²³²に対する批判もふまえたものであり、1980年代が大きな転換点であることを示している。香川檀は、この時期を「引用から想起の時代へ」と位置付け、展覧会の企画者が歴史の記憶を美術作品で見せることに意欲的になった時代としている²³³。2015年のヴェネツィア・ビエンナーレ²³⁴は、オクイ・エンヴェゾ（1963-2019）が初のアフリカ出身の総合キュレーターとなり、「すべての世界の未来」をテーマに迫害の歴史や紛争、人権問題や環境破壊について追求する作品が展示された²³⁵。また、2022年に開催されたドクメンタ 15²³⁷には、インドネシアのアート・コレクティブであるルアソルパがアジア初の芸術監督として迎えられた。14のコレクティブや団体、54の招待作家たちの多くが「グローバルサウス」²³⁸と呼ばれる地域から選出されている。アートマーケットに認知されている現代美術作家はほとんど選ばれておらず、オーストラリアのアボリジニやロマといった少数民族の文化的背景を持つ作家の作品や、美術教育による地域復興、アートアクティビズムなどを扱ったコレクティブの作品が多かった。

近年開催された大規模な国際展にも顕著にあらわれているように、現代の美術作家たちは、社会課題の解決や、近代化の中で失われゆく民族の物語を継承する手段として現代美術を用いている。彼らは、文献や人類学の手法を用いた入念なリサーチを行い、映像による記録やワークショップなどで他者との協働を行う。しかし、これらの形式が目新しいものではなくなったことから、単に社会・民族問題を扱った良質なドキュメンタリーに見えるものや、単調なインタビュー、印刷物や資料のみが居心地の良い空間に並ぶだけといった作品もあり、類型化と質の差が見られるようになった。クレア・ビショップは、2015年のヴェネツィア・ビエンナーレにおけるダン・ボーの展示についての評論の中で「ダン・ボーは、多くの同業者—テキストでいっぱいのガラス瓶や流用した画像のスライドショーだけで満足する—とは異なっている」と述べている。ビショップ

²³¹ 港千尋、笠原恵実子、川瀬慈「アートと人類学のクロスポイント」美術手帖編集部編、2018年、前掲書、p.16

²³² “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. (n.d.). Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>. 9 Dec 2022.

²³³ 香川檀『想起のかたち—記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、p.24~25

²³⁴ Baratta, P. (n.d.). Biennale Arte 2015 - All the World's Futures. Labiennale.Org. <https://www.labiennale.org/en/art/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>. 9 Dec 2022.

²³⁵ 国際交流基金企画、三上豊ほか編、2022年、前掲書、p.34.

²³⁷ Documenta Fifteen. (n.d.). Documenta Fifteen. <https://documenta-fifteen.de/>. 9 Dec 2022.

²³⁸ 資本主義のグローバルなシステムの中で、社会的・政治的・経済的に不利な扱いを受けている場所や人々のことを指す。美術手帖ホームページより、河内秀子「これまでとはまったく異なる「ドクメンタ」。「ドクメンタ 15」が伝えるものとは何か？（前編）」、“<https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/25706>”、(2022年8月21日閲覧)。

は、このような（リサーチによって集められた情報を見せる）手法は権威主義的な歴史に対する対抗手段としては有効であったが、リサーチが行われたことだけを示し、むしろ情報過多に見えるものもあるとしている。集めた生の情報から、文化的記号の中の繋がりを美的・装飾的に繋げることこそアーティストの発明である、と述べている²³⁹。社会問題を扱うことは重要だが、その美的な力を通して他者を惹きつけなければ、美術作品であることは難しい。出身地である長崎県の文化や宗教、そして身近な人々の戦争体験の作品化を試みる中でも、時代に即した表現方法を用いて、いかにリサーチを現代美術作品として形にするかという問いを常に持ち続けている。良質なアーカイブと、美術作品を隔てる差異とは何だろうか。第4章では、リサーチやアーカイヴといった手法を用い、そのプロセスを明らかにしつつも、美術作品として高い評価を受けている現代美術作家の作品について分析する生年ごとに、1930～1940年代、1950～1960年代、1970～1980年代と三区分し、第二次世界大戦の終結から筆者の生まれた1990年代に続く、現代美術作家の表現の傾向と技法の推移について考察する。本論文の書かれた2022年時点において、1930年代生まれの作家も存命の場合が多く、現代という認識の基準の一つとなると考える。現代美術作家の生年で区分したのは、2022年現在「Z世代」という言葉があるように²⁴⁰、幼少期の体験とメディアの普及状況が、表現手法にも大きく影響を及ぼしている可能性が高いと考えられるからである。

²³⁹ Bishop, C. (2015, September). *Claire Bishop's Assessment of Works by Danh Vo*. ARTFORUM. <https://www.artforum.com/print/201507/claire-bishop-54492>. 9 Dec 2022.

²⁴⁰ アメリカをはじめとした世界各国において、1990年代後半から2010年代初頭に生まれた世代のことを指す。幼少期からインターネットやパソコンのある環境で生まれ育った。Dimock, Michael. (2019, January 17). *Defining Generations: Where Millennials End and Generation Z Begins*. Pew Research Center. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>. 9 Dec 2022.

第4章 現代美術作品の分析

第1節 1930～1940年代 不在の存在

第1節では、1930～1940年代に生まれた現代美術作家の作例を取り上げ、社会の集団的な喪失に対するアプローチを「不在の存在」という共通項から探る。1930年代は、ドイツでナチスが政権をとり、欧州への侵攻が始まった。1941年には太平洋戦争が勃発、1945年には日本に原子爆弾が投下され、第二次世界大戦が終結した。以下に挙げる中谷芙二子（1933-）、クリスチャン・ボルタンスキー（1944-2021）は戦時中に幼少期を過ごしており、その影響は可視であれ不可視であれ作品に影響を与えていると考えられる。

ヴィクトル・I・ストイキツァ（1949-）は『影の歴史』の中で、西洋の芸術表象の誕生が「隠画＝否定（ネガティブ）」にあることは重要であり、絵画が最初に現れた時には不在／現前（身体の不在、身体の投射の現前）という主題の一部をなすものであったと述べている²⁴¹。『博物史』を著した古代ローマのプリニウスは、エジプトやギリシアなど起源とされるすべての場所で、絵画は、人間の影の輪郭線をなぞることから始まったと伝える。また、ストイキツァは、古代ギリシアの陶器師が粘土で肖像を作ることを見出したのは、彼の娘が恋した青年の死がきっかけであり「失われた人物の複製」が目的であったと解釈している²⁴²。第二次世界大戦の死者数は6000～8000万人と言われており、身近な人々が戦闘員として従軍し、攻撃を受け飢餓で亡くなる状況があった。亡くなった人々を定量的にカウントすることができても、集団全体に染み込んだ巨大な喪失の経験は、時を経てもその影を落とし続ける。しかし、数値では測りきれない悲しみやその大きな影、気配を、美術作品は永遠のものとして伝えることができる。また『ヒロシマ・プロジェクション』（1999年）でも知られるクシシュトフ・ヴォディチコ（1943-）や、パフォーマンスとメディア・アートの先駆者であるジョーン・ジョナス（1936-）もこの世代である。

(1) 中谷芙二子（1933-）

²⁴¹ ヴィクトル・I・ストイキツァ著、岡田温司、西田兼訳『影の歴史』2008年、平凡社、p.5

²⁴² 古代ギリシアのコリントス、シキョオンの陶器師には娘がおり、恋した青年が外国へ行く時、彼女はランプによって投影された青年の顔の輪郭をなぞり、壁に描いたという。プリニウスは、その影をもとに作った浮彫りが、粘土で彫像を作ることの始まりだとする（プリニウス著、中野定雄、中野里美、中野美代訳『プリニウスの博物史〈第3巻〉』雄山閣、2012）。

中谷芙二子は、雪氷研究の物理学者である父・中谷宇吉郎（1900-1962）のもと、1933年に北海道札幌市に生まれる。日本女子大学附属高等学校を卒業後渡米し、イリノイ州ノースウェスタン大学美術科に入学、その後1959年までパリとマドリッドで絵画を学んだ²⁴³。《霧の彫刻》シリーズは1960年代末から制作を始め、それ以前は絵画や映像といったメディアに親しんでいた²⁴⁴。中谷の《霧の彫刻》は、まず作品を設置するための場所と周辺のリサーチを行い、噴霧ノズルやレーザーなどを配置するために最もふさわしい場所を探す。そして、最新の注意を払いながら風や気温を精密に測定する²⁴⁵。このような科学的調査と最先端の技術があるからこそ、中谷の瞑想的な空間が生み出されている。筆者が、ドイツのミュンヘンで行われた「中谷芙二子展 NEBEL LEBEN」（ハウス・デア・クンスト 2022年）で初めて《霧の彫刻》を体験した際、迫りくる霧がまるで生き物のようでわずかな畏れを抱いたこと、そして共に霧に包まれている人々との間に温かな一体感を感じたことを記憶している。この近現代美術館は、1937～1945年まではハウス・デア・ドイチェン・クンスト（Haus der Deutschen Kunst）としてナチスの庇護下にあり、「大ドイツ芸術展」が行われたことでも知られている。中谷の展示室には巨大なプールが設けられ、来場者はその中央の渡し板、またはプールの端に立つことができる。霧は中洲からも発生するが、明るい水色のプールの水面を伝って穏やかに迫り来る霧は、ガスのようにも、戦争の足音のようにも感じられる。来場者の背の高さまで霧が昇ったあと、ゆっくりと下降し、水面で霧消する。霧に包まれている間は、前方に立っている人々さえ見えづらく、この世からいなくなってしまった人を夢の中で見る



図 2-4-1 《Munich Fog (Wave) #10865/I》2022 年、ハウス・デア・クンスト

るようである。室温や噴霧量のコントロールもすることながら、不在だが、その気配は存在し続けているという感覚があり、戦争中に迫害を受けていた芸術家の声のような、まるで物語を語るような構成が感じられた。

²⁴³ アンヌ＝マリー・デュゲ監修『中谷芙二子「霧」』Anarchive、2012年、p.386

²⁴⁴ アンヌ＝マリー・デュゲ監修、2012年、前掲書、p.55

²⁴⁵ ビル・ヴィオラ「中谷芙二子による“霧の彫刻”のための音楽」、アンヌ＝マリー・デュゲ監修、2012年、前掲書、p.386

中谷は、霧の彫刻シリーズと並行してビデオ作品も制作している。老人ホームやコミュニティセンターなどを訪ねて「伝承の知恵」「生活の信条」「将来の夢」の3つをテーマに質問した《老人の知恵—文化のDNA》(1973年、約25時間のモノクロビデオ映像)というビデオ・アーカイヴ作品、また社会学者や都市計画者からなる地域社会研究会と共に「まちづくり」に取り組む地方に赴き、市民にビデオ・インタビューを行った《地域に見る生活と文化の再生》(1975年、約20時間のオープンリールVTR)などのコミュニケーション・プロジェクトにも参加していた²⁴⁶。規模の大きなインスタレーションの背景には、ビデオを用いた表現をしていた頃の市民一人一人への眼差しが含み込まれていることが分かる。また、横浜県鶴見区にある曹洞宗大本山総持寺で、毎朝の読経を収録したビデオ・ドキュメント《総持寺》(1979年)は、僧侶の個の身体と読経が重なり合い、大河のように流れる様子が収められている。この作品に至る経緯について述べた文章²⁴⁷の中で、中谷は、1966年ニューヨークで技術の人間化を目指して組織された「芸術と技術の実験(EAT)」に参加した理由を、以下のように述べている。芸術と技術が協働することは、軍事目的と経済効率ばかりを優先させてきた技術の歴史の中で、技術者たちに国家や企業以外に人間ひとりのスケールの個の論理があることを体験させ、同時に芸術家たちには、自分たちが生きている社会の現状に対して目を開かせる効果がある(中谷 2022)としている。このEATの協力を経て、1969年に初めて屋外で人工霧の彫刻を作った。

中谷の霧の彫刻は、単なる自然現象の再現ではなく、霧の奥にその地に生きていた人々の連綿たる記憶が内包され、今を生きる人々がそこに介入することによって、過去・現在・未来をつなぎ合わせる役割を持っている。中谷は、1976年にオーストラリアのシドニーの公園を霧で埋めた時に、子どもや若い人、老人、犬までも中に入って大変喜んでいと回想している²⁴⁸。霧は日本人にとっては幽玄なもの、豊かな自然を感じさせるものであるが、西洋の人々にとっては工業やスモッグなどのネガティブなイメージを抱く人々もいる。核兵器も自然現象の応用であることから、自然は時に人間に圧倒的な力を持って牙を剥くこと、そして使い方によっては人間を滅ぼす力にもなりさえする。中谷の作品は、入念なリサーチによって人間の個の存在に迫り、場所の気配を伝え、それを覆い尽くす自然の力・科学の力へと思いを至らせる。

²⁴⁶ アンヌ＝マリー・デュゲ監修、2012年、前掲書、p.310~313

²⁴⁷ 中谷美二子「手法から作法へ：ビデオで見る「禅のかたち」」、アンヌ＝マリー・デュゲ監修、2012年、前掲書、p.340~344

²⁴⁸ 中谷美二子「手法から作法へ：ビデオで見る「禅のかたち」」、アンヌ＝マリー・デュゲ監修、2012年、前掲書、p.342

(2) クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski, 1944-2021)

クリスチャン・ボルタンスキーは、1944 年にナチス占領下のパリに生まれ、映像やインスタレーションを用いた作品で国際的に知られた現代美術家である。1940 年 6 月にナチス・ドイツによる侵攻が始まると、ユダヤ人であったボルタンスキーの父は妻と打ち合わせて計画的に離婚し、床下に隠れて生活した。ボルタンスキーは、ナチスによる捕縛をおそれて一人で行動することを控えていた家族の習慣や、両親を訪ねてくる知人たちから聞いた強制収容所の話がトラウマとなっている²⁴⁹。1972 年、ボルタンスキーはグラン・パレで開かれた「60-72 フランスにおける現代美術の 12 年間」展に参加した。偽りの子ども時代の記憶をケースに入れて展示したこの作品は、人類学から影響を受けたものであった。また、当時交流のあったディディエ・ベイ (1944-)、ポール＝アルマン・ジェット (1927-) などの作家や批評家たちは、クロード・レヴィ＝ストロース (1908-2009) の著作と構造主義に影響を受けていた²⁵⁰。また同年に、パリの社会学博物館で開催された「クリスチャン・ボルタンスキーの机の引き出し 3 つの友好的なばら撒き」が開催され、ボルタンスキーが引き出しの中身すべてを販売した。このことについて美術史家のクレマン・ディリエ (1981-) は、同年の《フランソワ・C の衣服》と同様に民俗学アプローチが見られ、当時パリで唯一の民族学博物館であった人類学博物館へのボルタンスキーの興味が象徴的に示されているという²⁵¹。その他、ル・ガック (1936-) と共に、フォンテーヌブローの軍服博物館やコニャック博物館などの地方の博物館で、ファクシミリや文書、書類などを見せる小規模な展示を行ったり、1972

年のドクメンタ 5 では《D 家のアルバム、1939 年から 1964 年まで》や《資料陳列ケース》などの作品を発表した²⁵²。このように、ボルタンスキーは活動の初期から、人類学に強い影響を受け、その作品自体も個人の資料の収集や博物館の展示方法になぞらえたものであったことが分かる。



図 2-4-2 《資料陳列ケース》1972 年

²⁴⁹ 中井康之「クリスチャン・ボルタンスキーと神話」、国立新美術館・国立国際美術館・長崎県美術館編『クリスチャン・ボルタンスキー—Lifetime』水声社、2019 年、pp.32~33

²⁵⁰ クレマン・ディリエ「クリスチャン・ボルタンスキー年譜」、国立新美術館ほか編、2019 年、前掲書、p.186

²⁵¹ 中井康之「クリスチャン・ボルタンスキーと神話」、国立新美術館ほか編、2019 年、前掲書、pp.186

²⁵² 中井康之「クリスチャン・ボルタンスキーと神話」、国立新美術館ほか編、2019 年、前掲書、pp.186

ボルタンスキーは、1985 年フランス中東部ディジョンにおける展覧会から、金属製のフレームに入った子どもの写真と白熱電球を用いた「モニュメント」というシリーズを制作し始める。展覧会準備中に、過去作である現地の中学生を撮影した写真群《ランティエール・コレージュの生徒たちのポートレート》(1973 年)と、アトリエにあった素材を使い、メランコリックな「古びたアイコン」のような雰囲気を持つ作品《モニュメント (Monuments)》を制作した。ボルタンスキーは「モニュメント」シリーズを、「ディジョンの子供たちやパリ七区の同級生の写真を用いた、記念碑的側面を持つ作品」

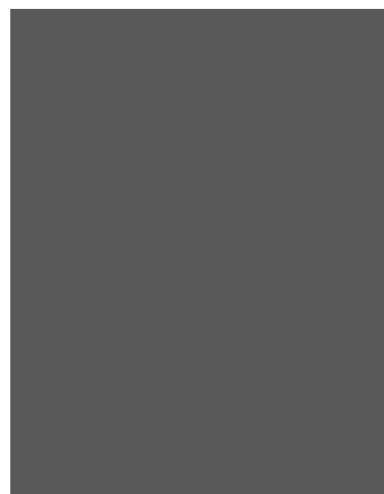


図 2-4-3 《聖遺物箱 (プーリムの祭り)》
1990 年、豊田市美術館所蔵

と述べている²⁵³。このシリーズは、幼年期の死というモチーフが初期の作品群と共通しているが、記念碑性や宗教性の導入という点が大きく異なっている(湯沢 2004)²⁵⁴。さらに 1987 年以降の数年間、ボルタンスキーは、ユダヤ人の子どもたちの写真を使って多数の作品を制作した²⁵⁵。図 2-4-3 に示したのは、豊田市美術館所蔵の《聖遺物箱 (プーリムの祭り)》(1990 年)であり、ユダヤ人の子どもの写真を用いて制作した作品の一つである。ブリキのビスケット缶が積み重ねられた階段の上に、子どもたちの写真が引き伸ばされ、電球色のデスクライトに照らされて浮かび上がっている。これらの写真は、1939 年にパリのイディッシュ語学校²⁵⁶における「プーリムの祭り」で撮影された²⁵⁷。「プーリムの祭り」とは、旧約聖書にあるユダヤ人が虐殺をまぬがれたことに由来する祭りである。1940 年 6 月に、アドルフ・ヒトラー (1889-1945) 率いるナチス・ドイツによってパリが陥落したことから、写真の子どもたちの運命はほどなくして暗転しただろう。もとはお祭り用の衣装を着た集合写真であったものを、子どもたちの顔にクローズアップするように引き伸ばされている。古びたビスケット缶とデスクライト、そして中心から左右対称の配置が、過去の遺物のような雰囲気を醸し出す。笑顔の少女も写し出されているが、陰影を際立たせた写真からは、亡霊のような不穏さが感じられる。

²⁵³ クリスチャン・ボルタンスキー、カトリーヌ・グルニエ著『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』水声社、2010 年、pp.131~143

²⁵⁴ 湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー—死者のモニュメント』水声社、2004 年、p.136

²⁵⁵ 湯沢英彦、2004 年、前掲書、p.187

²⁵⁶ イディッシュ語とは、アシュケナズ系ユダヤ人の言語である。中世ドイツに語源があり、文法の 8 割はドイツ語と共通する(大貫隆ほか編『岩波キリスト教辞典』岩波書店、2002 年、p.93)。

²⁵⁷ 豊田市美術館ホームページ、「コレクション クリスチャン・ボルタンスキー」

“<https://www.museum.toyota.aichi.jp/collection/christian-boltanski>”、(2021 年 8 月 6 日閲覧)

名もなき子どもたちの写真という「蓄積的記憶」を用いて、旧約聖書における迫害から救われた物語と、ナチス占領下の子どもたちの運命を対比させるような作品である²⁵⁸。写真に写った子どもたちは、ホロコーストで命を奪われたかもしれず、その一人一人に顔があったこと、そして彼らはもうこの世にいない存在であることが暗示されている。

ボルタンスキーは90年代に入ると、ホロコーストの関連で作品が人々に享受される可能性を意識的に遠ざけるようになる。90年代以降様々なヴァージョンが作られた《死んだスイス人》シリーズは、『ヴァレ新聞』というスイスの地方誌の死亡広告を利用し、3000枚に及ぶ写真から選んだものを再撮影・拡大して作品として展示した。ボルタンスキーは、スイス人の写真を選んだ理由として「以前、私の作品は死んだユダヤ人を見せていたわけですが、〈ユダヤ人〉と〈死〉はあまりにうまく結びつきすぎるのです。スイス人ほど普通のものはありません。スイス人が死ぬのに特別な理由は何もありませんし、ですからこれらの死者たちは、余計に恐ろしいということになります。それは私たちなのです」と述べている²⁵⁹。ボルタンスキーは、ユダヤ人の写真を選んでいた時から、自分の作品はホロコーストについてだけではなく、死全体に関わるものであるという考えを持っていた²⁶⁰。膨大な数の名もなき個人の写真という「蓄積的記憶」は、宗教的背景に関わらず、歴史の中に積み重なった大量の死を想起させる。そして、自分自身もまた当事者になり得る可能性を考えさせる。



図2-4-4 《死んだスイス人の資料》1990年
東京都現代美術館所蔵

ボルタンスキーが、2006年に舞台照明家のジャン・カルマン（1945-）と共に第3回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレで制作した《最後の教室》は、彼の作品に多用されてきた写真すら無くなり、廃校となった小学校の「不在の気配」だけが留められている。この作品は、新潟県十日町市松之山の旧東川小学校の空間を利用したインスタレーションである。入り口を入ってすぐの場所にある体育館には藁が敷き詰められ、古い扇風機が蒸し暑い熱気を煽っている。暗い空間には裸電球が揺らめいている。理科室では心臓音を聞くことができ、3階の空間では深い雪を感じさせる静謐な空間が広がっている。ボルタンスキーは、この作品を制作する以前に「一年の半分近くを雪の中で

²⁵⁸ 湯沢英彦、2004年、前掲書、p.188

²⁵⁹ 湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー—死者のモニュメント』水声社、2004年、pp.213~214

²⁶⁰ 湯沢英彦、2004年、前掲書、p.205

過ごす越後妻有を知りたい」と記録的な豪雪となったこの地を訪れたという²⁶¹。小学校という場所は、多くの人にとって子ども時代の原風景であり、ノスタルジーを感じさせる場所である。ボルタンスキーは場の記憶や人の気配を作品によって可視化し、その場所―旧東川小学校だけではなく、子ども時代という場所―を通り過ぎていった多く



図 2-4-5 《最後の教室》2006 年、旧東川小学校

の人々のために、永遠の記憶装置としての空間を作り上げた。資料を保存するという初期の人類学的アプローチは、ボルタンスキーの手で、記憶という目に見えない形を保存する方法に至ったと考えられる。

第 2 節 1950～1960 年代 夢の体験

第 2 節では、ジャネット・カーディフ (1957-) & ジョージ・ビュレス・ミラー (1960-) とフランシス・アリス (1959-) を「夢の体験を作る」という主題で取り上げる。1950 年～1960 年代は第二次世界大戦後の復興期であり、経済が急速に発展、テレビがラジオに代わって普及し始めた。戦争は直接経験していないが、両親にあたる世代にはまだ当事者となった人々がおり、その経験を聞きながら育った世代である。また、朝鮮戦争 (1950～1953) やその後の冷戦構造、ベトナム戦争 (1955～1975) も起こったことから、政治的な緊張が続いていた。しかし、1956 年には世界初の人工衛星としてソビエト連邦のスプートニク 1 号が打ち上げられ、1969 年にはアメリカ合衆国のアポロ 11 号が月面着陸を成功させるなど、地球以外の場所に対する夢や憧れを抱かせる出来事もあった。第 2 節で取り上げる作家は、白昼夢のようなイメージを用いながらも、特定の地域の社会的・政治的問題を扱い、誰もが共有可能な出来事として提示する。この世代の現代美術作家は、作品の介入によって変化する人と事物の関わりを、夢のあるイメージで伝えたジャン＝リュック・ヴィルムート (1957-2015) がいる。

²⁶¹ 大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ ホームページ、「特集 / クリスチャン・ボルタンスキー 追悼 クリスチャン・ボルタンスキー「ありがとう、クリスチャン」」https://www.echigo-tsumari.jp/media/20210717_christian-boltanski/、(2022 年 8 月 22 日閲覧)

(1) フランシス・アリス (Francis Alÿs, 1959-)

フランシス・アリスは、1959 年ベルギーのアントワープに生まれ、現在はメキシコを拠点にしている現代美術作家である。アリスの作品は、映像、絵画、ドローイング、アクションを記録した映像や写真、インスタレーションなど、その手法は多岐にわたる²⁶²。街などの場の記憶に注目し、子ども



図 2-4-5 《再演》「銃を手にもって警察に捕まるまで街を歩き続ける」
2000 年

もの遊びや歩く・押すといった純粋で普遍的な行為の中に、政治的・社会的な意味合いを付与していく。ヴェネツィアで学んだ建築家であったアリスは、震災の影響で大きな被害を受けたメキシコシティを 1986 年に訪れ、1989 年から拠点を移した。アリスは、ロンドンやニューヨーク、イスラエル、アフガニスタンなど様々な場所で作品を発表しており、メキシコやラテンアメリカの社会について言及した作品もあるが、アリスの展覧会を企画した吉崎和彦によると、そこには特定の文脈には回収しえない普遍性がある²⁶³という。1997 年の《実践のパラドクス》「朝から晩まで街なかで巨大な氷の塊を溶けるまで押し続ける」や、2000 年の《再演》「銃を手にもって警察に捕まるまで街を歩き続ける」などの映像作品は、一見単純で飄々とした行為であっても、社会問題を想起させる内容である。

2008 年の《川に着く前に橋を渡るな》では、アフリカとヨーロッパの二つの大陸をつなぐジブラルタル海峡を、海を渡る子どもたちの列によって繋ぐというアクションを構想した²⁶⁴。この作品は、アクションの記録映像、ドローイング、新聞記事の切り抜きや手記で構成されている。ひとつひとつのイメージの断片が、鑑賞者の脳裏に「ジブラルタル海峡に橋をかける」という美しい夢を描き出す。子どもたちの姿は、荒波を乗り越えても他国に移ろうとする不法移民を想起させる²⁶⁵が、それが遊びのような形をして

²⁶² 広島市現代美術館『サイトー場所の記憶、場所のカー』広島市現代美術館発行、2013 年、p.23

²⁶³ 吉崎和彦「物語が生む共有の地平—フランシス・アリスの《川に着く前に橋を渡るな》について」、フランシス・アリス著、東京都現代美術館・広島市現代美術館監修『Don't Cross the Bridge Before You Get to the River—川に着く前に橋を渡るな』青幻舎、2013 年、p.98

²⁶⁴ 吉崎和彦、2013 年、前掲書、p.94

²⁶⁵ 吉崎和彦、2013 年、前掲書、p.102



図 2-4-5 《アニの沈黙》2015 年

いるため、悲壮感はない。

トルコとアルメニア共和国の国境にある街アニを舞台にした 2015 年の映像作品《アニの沈黙 (The Silence of Ani)》では、子どもたちがアニの遺跡の中で鳥の声をまねた笛で遊ぶ様子が映し出されている。中世は壮麗な街だった

アニだが、11 世紀以降の戦乱や地震などの災害によって人口は減少し、今は草原の中に遺跡が点在するだけである。彼らが遊ぶ様子は、かつてのそこであった戦闘を思い起こさせる。また、2022 年のヴェネツィアビエンナーレで発表された《子どもたちのゲーム (children's games)》の連作²⁶⁶は、#1~33 までの映像で構成され、スイスやコンゴ、香港など世界各地の子どもたちが遊んでいる様子を映したものである。この中で、メキシコで撮影された「子どもたちのゲーム#15：鏡 (Espejos)」という作品は、廃墟の中で少年たちが割れた鏡を使って遊ぶ様子が映し出されている。彼らはそれぞれ手に割れた破片を持ち、銃声をまねた声を上げながら、反射光で敵を撃っていく。無邪気な遊びという行為の中に、その国ごとの社会情勢が色濃く反映されている作品群である。アリスが幼かった頃に起こったアポロ 11 号の月面着陸は、宇宙飛行士以外のほとんどの人がそれを実際に目にしていないにもかかわらず、人類の進歩や希望を感じさせる出来事であった。アリスのような現代美術作家は、作品というイメージによって人々に物語を抱かせ、それが戦争や災害といった歴史の記憶を、遊びや日常のユーモラスな動きによって悲壮感なく保ちつつ、描き替えていくような作品作りを行う。それはアリスによる「社会の不安を取り下げるような生きながらえる物語を生み出す」行為であり、現代美術によってなし得る社会実践である。

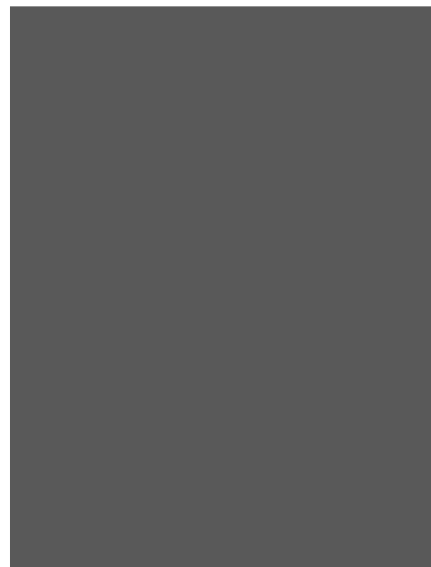


図 2-4-5 《子どもたちのゲーム#15：鏡》
2022 年

²⁶⁶ この作品はフランシス・アリスのウェブサイトでも公開されている。Children's Game. (n.d.). Francis Alÿs. <http://francisalys.com/category/childrens-games/>. 9 Dec 2022.

(2) ジャネット・カーディフ (Janet Cardiff, 1957-) & ジョージ・ビュレス・ミラー (George Bures Miller, 1960-)

ジャネット・カーディフは1957年にカナダで生まれ、1980年に同国オンタリオ州キングストンのクイーンズ大学を卒業、1983年にアルバータ州エドモントンのアルバータ大学で修士号を取得した。初期の作品は大規模なシルクスクリーン作品であったが、夫であるジョージ・ビュレス・ミラーとサウンド・インスタレーションを制作するようになる。ミラーは、1960年に同じくカナダで生まれ、アルバータ大学でカーディフと出会い、90年代から協働を始める。現在はドイツのベルリンと、カナダのブリティッシュコロンビア州を拠点に活動している。鑑賞者がモニターを見ながら、ヘッドフォンの音声を聞いて公共空間を移動する「ウォーク」のシリーズや、40個のスピーカーから合唱曲の各パートが流れる《40声のモテット》(2001)などの作品がある²⁶⁷。

2012年にドイツのドクメンタ13で発表した《森、千年のあいだ》(28分のサウンド・インスタレーション)は、25台のスピーカーを森の中に配し、鑑賞者は木の切り株に座って、彼らが集めた音の風景を体験する。現実か録音か分からない木のざわめきや鳥の声、歌声、馬が駆け抜けていく音や兵士が走り去る音、いたるところに爆弾が落ちる音などを聞く。森が何千年の間のうちに経験する、音の情景を追体験するようなインスタレーションである



²⁶⁸。その場所を通り過ぎた様々な人 図2-4-6 《森、千年のあいだ》2012年

の存在を感じさせ、鑑賞者もまた長い歴史の一部だと認識させられる体験である。

同じくドクメンタ13で発表された「オルターバンホフ・ビデオ・ウォーク」(2012、iPodとヘッドフォン)は、iPodに映し出された映像を見ながら、カーディフの声に従ってドイツ・カッセル中央駅の駅構内を巡る作品である。駅の構内で録音された奥行きのある音源と、カーディフの静かな声が重なり合い、映像か現実か区別のつかない時空を超えた空間に連れていかれる。映像には、音楽隊やバレリーナが登場し、日常と夢が

²⁶⁷ 美術手帳オンライン、「ジャネット・カーディフ&ジョージ・ビュレス・ミラー」“https://www.echigo-tsumari.jp/media/20210717_christian-boltanski/”、(2022年8月22日閲覧)

²⁶⁸ *Installations: FOREST (for a Thousand Years...)*. (n.d.). Janet Cardiff & George Bures Miller. <https://cardiffmiller.com/installations/forest-for-a-thousand-years/>. 9 Dec 2022.



交錯するような幸福な出来事も起きる一方で「この音はひどかった…爆弾が投下され、すべての家が焼け、次の朝には人々の死体が道に転がっていた…」という老人の声や、ユダヤ人と強制収容所に関わるモニュメントを通り過ぎる²⁶⁹など、

図 2-4-7 《オルターバンホフ・ビデオ・ウォーク》2012 年

戦争の記憶を思い起こさせる場面も多い。カッセル中央駅は、第二次世界大戦中に空襲で大きな被害を受けた。またこの駅は、1941～1942 年にかけて、ユダヤ人がマイダネクやソビホル強制収容所行きの電車に乗せられた場所で、現在はホルスト・ホーハイゼル（1944-）による記念碑が恒久展示されている²⁷⁰。ホーハイゼルの作品《考える石のコレクション（Thought Stones Collection）》（1993）は、地元の公立学校で『カッセルのユダヤ人の名前と運命（Namen und Schicksale der Juden Kassels）』と題された本を元にしたプロジェクトである。子どもたちは、強制送還されたユダヤ人たちの生活を調査し、その物語を書いた紙で石を包んだ²⁷¹。それらのオブジェが透明なガラスケースに入れられ、貨物列車の荷台に載せられた作品もまた、カーディフの映像の中に登場する。鑑賞者は直接その記念碑を見ることができるので、ユダヤ人たちの記憶という過去（1941 から 1942 年）、そしてホーハイゼルと子どもたちによるプロジェクトが行われた過去（1993 年）、そしてカーディフによって映像が撮影された過去（2012 年）、そして鑑賞者が映像を見ている現在という、複数の記憶と時間軸を同時に体験することができる。カーディフの最初の「ウォーク」の作品は、1991 年にカナダのアルバータ州のバンフ芸術創造センターのレジデンス中に生まれた。彼女がフィールドを歩いていて、テープで録音中に巻き戻しボタンを押し、ヘッドフォンで聴いて再生したとき「わたしの一部ではあるが別の女性がいるかのように」、過去が現在に重なっているように感じたという²⁷²。カーディフは、音には鑑賞者を身体の外に運ぶ能力があり、鑑賞者の想像

²⁶⁹ *Alter Bahnhof Video Walk*. (2012, July 23). Cardiff Miller. <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw/>. 9 Dec 2022.

²⁷⁰ *Places of Remembrance and Admonition*. (n.d.). Kassel Documenta Stadt. <https://www.kassel.de/buerger/stadtgeschichte/erinnerungskultur/gedenktafeln.php/>. 9 Dec 2022.

²⁷¹ Young, J. E. (n.d.). Thought Stones Collection [Kassel 1993]. Hoheisel & Knitz. http://www.knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=32&lang=en/. 9 Dec 2022.

²⁷² キュレーターのケリー・ゴードンによるジャネット・カーディフへのインタビューより。Janet Cardiff: Words

力を喚起し、時空を超えた様々な場所に運ぶことができると述べている²⁷³。それは単なる空想の物語やアトラクションではなく、実際にある場所で起きた出来事の追体験であり、人々の記憶についての下調べが根底にあるからこそ成立する。彼女の作品から、音や声を環境に合わせて効果的に使い、現実と過去を融合させる方法を読み取ることができる。

第3節 1970～1980年代 新しき語り部

第3節は「新しき語り部」と題し、1970～1980年代に生まれた現代美術作家であるアピチャップン・ウィーラセタクン（1970-）と山城知佳子（1976-）の作品を取り上げる。1973年と1979年に起きた原油価格の高騰が世界経済に打撃を与え、1980年にはイラン・イラク戦争が開戦、1986年にはチェルノブイリ原子力発電所の事故が発生した。日本は高度経済成長期（1955～1972年頃）の後半であり、1970年には日本万国博覧会が開催された。経済成長によって安定した社会が戻ってきたかたわら、1972年には沖縄がアメリカから返還されるなど、戦後の復興も継続して進められた時代である。テレビが一般家庭に普及し、1989年のベルリンの壁崩壊などの衝撃的なニュースを映像で見た人々も多い。またパーソナルコンピュータが登場、普及し始める。両親や祖父・祖母などの親類に戦争体験を持つ人々もまだ多く残っており、イラン・イラク戦争に巻き込まれた人もいる。また、テレビやパソコンの普及によって、世界のニュースがビジュアルとなって手に入る時代が到来した。

一般的に学術研究とは、人やものなどの研究対象に対し定量的アプローチを行い、一次資料や文献などを用いて客観的にデータを整理・蓄積する方法である。その中でも近年注目されているオーラル・ヒストリーと呼ばれる手法は、個人の体験や、口伝・物語などを収集し、歴史や事象を後世に残す試みである。歴史として残りにくい少数民族や女性、技術者などを対象とした調査は、ジェンダー、ポスト・コロニアリズムなどのマイノリティ研究に役立てられている。しかし、オーラル・ヒストリーに基づいた研究で主体となるのは、インタビューをされた当事者より「関与者たちの主観性」である、と

Drawn in Water Exhibition Description. (2005, July). Smithsonian Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
http://www.kniz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=32&lang=en/. 9 Dec 2022.

²⁷³ キュレーターのケリー・ゴードンによるジャネット・カーディフへのインタビューより、Janet Cardiff: Words
Drawn in Water Exhibition Description. (2005, July). Smithsonian Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
http://www.kniz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=32&lang=en/. 9 Dec 2022.

アライダ・アスマンは述べる²⁷⁵。アスマンは、オーラル・ヒストリー研究のルッツ・ニートハマー（1939-）の言葉を引用し、「思い出」は過去に起こった現実の客観的な鏡像ではなく、記憶が選別され要約されたものであり、解釈のパターンの獲得やコミュニケーションにふさわしく成形されることによって再加工されたものであると述べる。そして、それらの要素は、社会的な価値の変遷や、インタビュー自体における社会・文化的な相互作用から影響を受けることを示している²⁷⁶。アスマンが例として挙げる精神分析や法廷尋問、社会研究におけるインタビューであれば、より客観的な情報にする必要がある。しかし、当事者の口から出る言葉のまま、時間の経過に伴う記憶の変化も含めるとどめおくことは可能だろうか。それは、美術作品によって可能になる。戦争を直接体験していない世代も、リサーチやアーカイブ化、身体を用いた表現によって「新しき語り部」として過去の記憶を伝える担い手となる。この世代の作家として、音と身振りをういた文化の提示をテーマに、パフォーマンスを用いた映像を制作するアンジェリカ・メシティ（1976-）や、聴くことの政治性を主題にインスタレーションやレクチャー・パフォーマンスを行うローレンス・アブ・ハムダン（1985-）らがいる。

（1）アピチャッポン・ウィーラセタクン（Apichatpong Weerasethakul, 1970-）

アピチャッポン・ウィーラセタクンは、1970 年にタイ・バンコクで生まれた現代美術作家である。タイの東北地方を舞台に、伝説や記憶をもとにした映像作品を制作している。写真や映像、ビデオ・インスタレーションや長編映画など表現方法は多岐にわたる²⁷⁷。アピチャッポンが育ったイサーンはタイ東北部にあり、ヴェトナムに対するアメリカの侵略が本格化した 1960 年代に米軍の空軍基地が設けられ、70 年代には反政府勢力とタイ国軍による武装闘争が起こり、虐殺や破壊が行われた。四方田犬彦は、アピチャッポンの作品を理解するためには、彼がイサーンという周縁の地を背景に擡頭したことを忘れてはならず、妖怪や亡霊もイサーン特有の民俗学的現象であり、それを不用意にタイ文化一般に還元してはならないとしている²⁷⁸。2010 年に制作された「ブンミおじさんの森」も、彼の故郷コーンケンの森の奥が舞台であり、妻の亡霊や猿の姿の息子らと暮らす老人が物語の中心である。老人には、警察から共産主義者と教えられた若

²⁷⁵ アライダ・アスマン、安川晴基訳『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007 年、pp.319~320

²⁷⁶ アライダ・アスマン、安川晴基訳、2007 年、前掲書、pp.319

²⁷⁷ 国際芸術祭 あいち 2022、「アーティスト：アピチャッポン・ウィーラセタクン」、
“<https://aichitriennale.jp/artists/apichatpong-weerasethakul.html>”、(2022 年 8 月 22 日閲覧)

²⁷⁸ 四方田犬彦「アピチャッポンと歴史の顕現」、アピチャッポン・ウィーラセタクン、東京都写真美術館編『アピチャッポン・ウィーラセタクン 亡霊たち』河出書房新社、2016 年、p.81



図 2-4-7 《炎（扇風機）》2016 年

ネル・ビデオ・インスタレーションである《炎（扇風機）》では、扇風機という日常に近接したものが、燃え盛る炎に包まれても動き続ける様子は、言葉をもたない弱い人々の命が絶えゆく瞬間を見ている感覚に陥る。また、2022 年に公開された長編映画「メモリア」におけるドラム音や沈黙の空間は、異次元なものの存在が身近にあることを想起させる。

虐殺や殉教といった歴史的背景の色濃い土地では、人々は哀しみや抑圧された感情といった過去の気配とともに生きている。実際の事件に巻き込まれた当事者ではない世代の人間は、個人の物語やオーラル・ヒストリーとして繰り返し聞かされ、それぞれの想像の中で物語が作られていく。現代美術は、そのような感情や気配を作品として視覚的に現出させることができる。現代美術家のあらわした世界観をもとに、土地のイメージまでもが塗り替えられることもある。それは「新たな語り手」としての役割であり、蓄積的記憶から機能的記憶を更新する方法である。1970～1980 年代に生まれた現代美術作家は、テレビや映画といった映像が一般的に普及した時代であったため、さらにその先の技術を用いた表現も行われるようになった。国際芸術祭「あいち 2022」で発表された《太陽との対話》では、VR を使った体験型パフォーマンスが上映された。このように「新たな語り手」としての現代美術作家は、新規性のある技術を駆使し、当事者ではない世代にも忘れるべきではない過去を継承している。田坂博子によるインタビューの中で、アピチャップンは、アートの特権は柔軟性である²⁸⁰と答えている。展示の際の自由度や、サイト・スペシフィックさによって、作品と人と場所の間に新たな繋がりが生まれることも、また現代美術ならではの社会实践の方法である。

者たちを虐殺した過去があり、後悔と問いを抱えている²⁷⁹。また、アピチャップンの作品には、光や炎といった、生命や靈魂の代替となるような象徴が登場することが多い。2014 年の写真作品《悲しげな蒸気》においては、寝ころんだ男性の口から煙とともに火花が散っている。2016 年のシングル・チャン

²⁷⁹ 四方田犬彦、2016 年、前掲書、p.84

²⁸⁰ 田坂博子によるアピチャップン・ウィーラセタクンへのインタビュー「あの映画をつくることが、宣言のようなものでした。」東京都写真美術館編『アピチャップン・ウィーラセタクン 亡霊たち』河出書房新社、2016 年、p.110

(2) 山城知佳子 (1976-)

山城知佳子は、沖縄戦の記憶や基地問題のリサーチを、映像や写真といったメディアで記録する現代美術作家である。戦争体験という過去の継承を土台に、現在進行形で続く沖縄の米軍基地の問題も明らかにする。また、沖縄の自然や、御嶽や亀甲墓といった沖縄の風土ならではの宗教的オブジェクトにパフォーマンスを組み合わせ、過去と現在と未来を行き来する表現を行なっている。それは「見過ごされ聞き過ごされて声や肉体、魂を伝える作品」として、国内外で高く評価されている²⁸¹。

初期の作品である《井泉（カー）》（1999年）は、那覇市内の大学図書館と2つの新聞社からゆずり受けた、大量の新聞紙を用いたインスタレーション作品である。学内の吹き抜けの地下に展示されたこの作品は、積み重ねられた新聞紙の最上部に、土や雑草、石灰岩が埋め込まれている²⁸²。地下から地上に向かって屹立する地層は、過去の記憶の物理的な可視化である。図書館や新聞社にしまわれ、忘れ去られゆく記憶の1ページが積み重なり、巨大なオブジェとなる。それは、沖縄戦で犠牲になった人々やそれ以前の土地の人々の記憶が、形となって姿を現したかのような作品である。長方形のオブジェの中央には穴があけられ、作品名の通り井戸となっている。井戸は、日本においてこちら側（生者の場所・現在・現実）とあちら側（過去・未来・霊魂の世界・夢の世界など）を繋ぐ、通路の役割を果たす。「記憶の地層」の可視化だけではなく、井戸を作ることによって、わたしたち自身がこちら側とあちら側を行き来できる存在であることを示している。

パフォーマンスは、古代から続く祈りとしての踊りと繋がっている。自分や他者の記憶、場の記憶を動きとして表出し、現実と表裏一体となっている異界と往還するための手段でもある。山城は1997年から2004年にかけて「女体体操」、2007年から2008年には「ラマンオキナワ」というグループを結成し、パフォーマンス活動を行っており²⁸³、2003年の《BORDER》や2008年の《アーサ女》などにも、山城自身が映像に登場している。2009年の《あなたの声は私の喉を通った》は、作家自身と他者が限りなく近づいた瞬間であるだろう²⁸⁴。沖縄は、第二次世界大戦末期にアメリカ軍とイギリス軍を主体とした連合軍と日本軍の間で激しい戦闘が行われ、多くの民間人が犠牲となった。中学生や女学校生など若い人々も戦場に動員され、隠れ場所になった壕では集団

²⁸¹ 主催者挨拶文より抜粋。山城知佳子、岡村恵子『山城知佳子 リフレーミング』水声社、2021年、p.1

²⁸² 岡村恵子による山城知佳子へのインタビュー「山城知佳子 自作を語る」浅沼敬子編『循環する世界 山城知佳子の芸術』ユミコチバアソシエイツ、2016年、p.42・74

²⁸³ 岡村恵子による山城知佳子へのインタビュー、2016年、前掲書、pp.41~42

²⁸⁴ 岡村恵子による山城知佳子へのインタビュー、2016年、前掲書、pp.55~60

自決なども起こり、いまだに沖縄の土からは戦没者の遺骨が発見されるという²⁸⁵。山城はデイサービスセンターで取り組まれていた、記憶をたどって脳を活性化させる「グループ回想法」の取材を行う中で、一人の男性と出会う。両親や姉妹が崖から身を投げ出す様子を語る男性は、意識が戦争のさなかに引き戻されているようで、激しく衝撃を受けたと山城は述べている。それは、戦争を体験した当事者と、戦争を体験していない聞き手の厚い壁に対する不安や戸惑いだった²⁸⁶。その経験の一年後に、男性が語った内容を文字に起こし、男性の映像とシンクロするように繰り返し読む中で、1度だけ感情が自然と湧き上がってきた瞬間を捉えた映像作品が《あなたの声は私の喉を通った》(2009年)である²⁸⁷。山城は、他者の記憶は分かることはできないが、その体験に少しでも近づこうとすること、あきらめずに努力を続けることが、戦没者と共に生きるという感覚を培うことになる、と述べる²⁸⁸。男性の中に蓄積された記憶に、同じように声を発し、動くことで一瞬でも近づく。それは、パフォーマンスや映像という美術作品が、他者の記憶に限りなく近づくための方法であることを示している。

2012年の《肉屋の女》や、2016年・2017年の《土の人》では演者やパフォーマーが登場する。水戸芸術館現代美術センター主任学芸員の高橋瑞木は、山城が自ら映像に出演して沖縄を演じることがなくなったのは、鑑賞者の注目が映像の中の出演者＝山城自身に集まり、映像の語るべき内容が彼女の身体に帰属してしまうことに気がついたからではないか、と述べている²⁸⁹。筆者は、山城は自らがパフォーマンスを行っていた経験



図 2-4-8 《土の人》2016 年

から、他者を自分自身の身体の延長として委ねることができるようになったためではないかと考える。ある記憶をもとに、演じること、動くこと、声を出すことは、その場から言葉にならない何らかの気配をくみ取り、自分自身の実感とする行為である。身近な土地や、日常の中に遍在

²⁸⁵ NHK 戦争証言アーカイブス「特集 沖縄戦と太平洋戦争」、
“<https://www.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/special/vol3.html>” (2021 年 8 月 27 日閲覧)。

²⁸⁶ 山城知佳子「バーチャル継承」浅沼敬子編、2016 年、前掲書、p.66

²⁸⁷ 山城知佳子、岡村恵子、2021 年、前掲書、p.94

²⁸⁸ 山城知佳子、岡村恵子、2021 年、前掲書、p.94

²⁸⁹ 高橋瑞木「エージェントとしての映像 山城知佳子作品のパフォーマビリティ」2016 年、前掲書、p.138

する記憶を改めて作品化する時、パフォーマンスは、自分の身体を通して物語を再構築する試みである。過程を味わい、身体を通して理解する行為である。そのプロセスを経て、ようやく自分の身体の延長線上として、他者に動きを委ねることができるようになるのではないだろうか。

2016 年の《土の人》という作品では、様々な質感の土や光線、一面の花畑やヒューマンビートボックスにのせて流れる沖縄戦の光景など、映像と音のスペクタクルが鑑賞者に迫ってくる。3 面の大画面が音楽に合わせてすばやく切り替わり、鑑賞者は理性的に内容を認識することを手放し、濁流のような流れに身を任せざるを得ない。山城は、元は王国で現在も自国の言葉を保持していることや、世界遺産にも指定される美しいリゾート地でありながら、軍の基地が作られようとしている（あるいは作られてしまった）ことなど、沖縄と済州島（韓国）の共通項をもとに《土の人》のイメージを組み立てた²⁹⁰。映像には、沖縄のウチナーグチと済州島のチェジュ語を話す老若男女が登場し、穴を通り抜けた人々は、海軍基地が作られた済州島（沖縄の未来の姿）と、沖縄戦（過去）の両方を目にする。彼らは、遺体のように眠っている上にコンクリートのような土砂が降ってくる描写があることから、土地を奪われた「体験者」であるだろう。同時に、過去と未来を見て驚き、恐怖する「鑑賞者」でもある。そして、一面の百合の花畑から伸びる手によって拍手喝采される「演者/パフォーマー」である。拍手をしている手は、沖縄戦の犠牲者たちの手であろうか。同一の人物たちが異なる役割や時間軸を移動できるのは、それが映像作品であるからである。また、鑑賞者であるわたしたちも、同じく体験者になり得るということを示している。パフォーマンスは、他者の「蓄積的記憶」と身体を通して繋がる方法であり、未来や過去、死者の世界とも往還することのできる方法である。踊りによって、歴史の中の名もなき他者の存在と感応し、映像によってアーカイヴすることによって他者に伝えてゆく。また、山城の作品を通して、わたしたちは常に「体験者」となり得る（またはすでになっている）ことに自覚的になることができる。

²⁹⁰ 横浜市民ギャラリーあざみ野制作「山城知佳子インタビュー [横浜市民ギャラリーあざみ野]」、
“<https://www.youtube.com/watch?v=YqtfSfg8kEw>”、2018 年 6 月収録（2021 年 8 月 24 日閲覧）

第5章 近年の作品について

第1節 パフォーマンス作品

(1) グループパフォーマンス

前章では、現代美術家がリサーチやアーカイヴといった手法を用いて「蓄積的記憶」を作品化する方法について考察した。第5章では、第4章に述べた作家の後の世代である筆者自身の作品について分析し、マリア観音像の調査と作品が合流する地点について考える。筆者は2011年から武蔵野美術大学にて、パフォーマンスを中心に作品発表を行ってきた。2012年から2013年にかけて女性4人と男性1人（のちに男性2人追加）のパフォーマンスグループ「じゅるりーず」を組織し、関東を中心に公演を行なった。このダンスグループでは、食や日常のコミュニケーションを主題に、布や風船などのオブジェクトを使い、舞踏やモダンバレエといったテクニックを交えて作品制作を行なった。神楽坂セッションハウス企画室代表の伊藤孝氏は、2013年の単独公演について「エネルギーにダンスするというのではなく、体を軸にロープなどの小道具を使って、空間に図形を描いていくような美術的ともいえるパフォーマンス」と評している²⁹¹。

2012年から2013年にかけて、構成を変えながら数度再演されたパフォーマンス作品《じゅるりーず》は、生活音を用いた電子音楽が使用され、食べ物を食べる、食卓をかこむなどの動きで構成されている。振り付けのある場面もあるが、多くの場面で個人の日常的な動きを抽出しデフォルメしたものが用いられた。メンバーは全員黒い服を着



図2-5-1 《じゅるりーず》2012年、宇都宮 be off（栃木県）

用し、光のコントラストや、個性の異なるパフォーマーの動作に鑑賞者の視線が向かうように仕掛けられている。冒頭、パフォーマーは思い思いの食事をしているが、時計の音とともに闇が訪れ、すべてが黒い布に飲み込まれてしまう。黒い布から脱出し、再度動きまわったのちに、全員が小山のように折り重なって終演となる。2011年の東日本大震災後の公演だ

²⁹¹ 神楽坂セッションハウススタッフブログより、伊藤孝「D-zone フェスティバル第2弾じゅるりーず公演迫る」、<https://fromstaff.exblog.jp/17952530/>、（2021年8月23日閲覧）。



図 2-5-2 《じゅるりーず》2013 年、神楽坂セッションハウス

ったため、上演後のアンケートには「パフォーマーを飲み込む黒い布が、日常を飲み込む津波のように見えた」という意見が寄せられた。また、黒という色は死者をイメージさせる。軽快な音楽で踊っているながらも、生者と死者の世界が背中合わせで入り混じっているようにも見える。その他「じゅるりーず」では、女性ダンサーが出産する女・子ども

も・医師を演じる《Happy Birthday》(2013 年) や、子どもの頃の遊びの記憶をモチーフにした《スプリングルス》(2013 年) などの作品を上演した。制作の上で特徴的だったのは、振り付けだけでなく、震災や子供の頃の思い出などテーマに沿った身体的記憶を共有し、それらが生かされる構成にしたことである。身体的特徴や性別、ダンス経験も異なるメンバーが集まったことで、個々人の中に眠っていたナラティブをパフォーマンス作品として表出することができた。この経験は、筆者の制作に強く影響を及ぼしている。

(2) ソロパフォーマンス

筆者は、グループ活動と並行して、2012 年からインプロビゼーション (即興)²⁹²のパフォーマンス発表も行なった。インプロヴィゼーションは、鑑賞者を含めた場と音楽から想起させられた、身体的記憶の発露である。東京造形大学映画専攻・特任教授の飯田尚人が企画する Dance and Media Japan 主催のパフォーマンス・イベント「WOMB Live One × マムシュカ」(2012 年)²⁹³では、白い風船を身につけてインプロヴィゼーションを行なった。筆者は、身につけた風船を割りつつ観客に干渉しながら動き、すべてを割り終えたところ



図 2-5-3 《即興》2012 年、WOMB

²⁹² インプロビゼーションとは、振り付けなどを決めずに身体表現を行うこと。

²⁹³ Dance and Media Japan 「WOMB Live One × マムシュカ」、<http://dance-media.com/mamuska/womb/pg54.html>、(2021 年 8 月 24 日閲覧)。

ろで、白と黒のスーツ姿で踊る。会場となった東京都渋谷区のクラブハウスの名前が「WOMB (=子宮)」だったことから、自分自身を卵子、風船を精子に見立てた。筆者は、小学校低学年時より、女性という性別であるために受ける被害に度々出会ってきたため、暴力的な言葉や空気に取り巻かれて身動きが取れない状況を打破し、性別によって色付けされていない自分自身として踊る、という意識を反映した作品であった。ソロパフォーマンスは、その場の空気に感応し自由に動くことのできる利点はあったが、他者と共有できている感覚が少なく、残す・伝達するという作品としての目的の達成には遠いように感じていた。



(3) パフォーマンス作品の展開

2013 年頃までは、意図的にテーマを選択するよりも、音楽やオブジェクト、場所から想起された内容で踊ることが多かった。しかし、2014 年のフェスティバル/トーキョー14「春の祭典」²⁹⁴の出演を契機に、主題を持ってパフォーマンスを行うようになる。2015 年には、東京藝術大学とエコール・デ・



図 2-5-4 《棚田おどり》2017 年

ボザール（フランス）によるグローバルアート共同カリキュラム²⁹⁵に参加し、ボザールの学生たちと「自然と私」という主題で共同制作を行なった。イスラエル出身の画家ナ

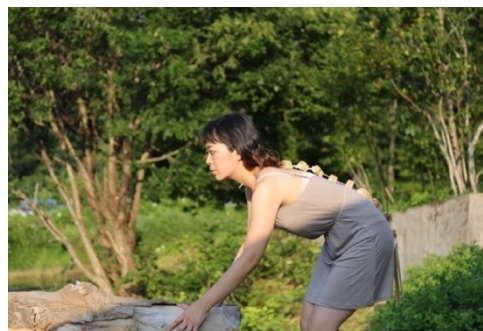


図 2-5-5 《自然と私》2015 年、ぶなが池植物公園

タナエル・ヘルベリン (Nathanaëlle Herbelin) との共同制作では、お互いの国にある鯨の伝説をもとに、パフォーマンスを制作した。イスラエルには、浜にうち上がった鯨を二つの国の人々が協力して助ける物語があり、その物語に着想を得た詩を作り音源として使用した。画家とパフォーマーという異なる背景を持ちながら、助け合っ

²⁹⁴ フェスティバル/トーキョー14「春の祭典」、<https://www.festival-tokyo.jp/14/program/the-rite-of-spring.html>、(2021 年 8 月 25 日閲覧)。

²⁹⁵ GEIDAI×GROBAL 「[グローバルアート共同カリキュラム]藝大×パリ エコール・デ・ボザール パフォーマンス・イベント『私と自然 11 の夢』」、<https://global.geidai.ac.jp/reports/032/>、(2021 年 8 月 25 日閲覧)。

の作品を作るお互いの姿と重ね合わせた。また、「鯨」として使用したオブジェクトは、大地の芸術祭 2015 の開催地である新潟の倒木である。筆者が、踊りによって自然や鯨の詩と交感する中で、ヘルペリンが倒木に光を灯し、目を描き加えて命を吹き込んだ。また、新潟県の棚田における田植えイベントで行なった《ことほぎ連と山山山の棚田おどり》(2017 年) では、棚田を代々受け継いできた新潟の人々の記憶を元にしたパフォーマンスを行なった。パフォーマンスは、個人や自然の中に言葉や風景となって蓄積された記憶を、自分自身の身体に通過させ、踊りという行為に置き換える。このため、共演者との対話や、現地を歩き回るなどのプロセスを重視した。出会った一人一人の様子を忘れないために、身体に記憶させることがパフォーマンスの目的であった。



図 2-5-6 《Treat Me Like a Branch》
2018 年、東京芸術大学美術館 取手館

しかし、パフォーマンスの中でも特にインプロビゼーションには再現性がない。場を理解し、他者との対話をもとに踊りにしたとしても、それをまた次に会う他者に伝えることはできず、二度と同じ場は訪れない。それを痛感したのが、2018 年に制作した《Treat Me Like a Branch》である。この作品は、グローバルアート共同カリキュラム参加後に制作した作品で、参加学生たちとのコミュニケーションや、人間を圧倒する新潟の大自然の記憶をアウトプットする目的で制作した。展示空間の東京藝術大学美術館（茨城県取手市）に 3m×4m の模造紙を引き、木や石、墨や鉛筆で即興ドローイングを行ない続けた。展示期間中の 4 日間美術館に通い、自分の肌と外界が融合するような自然の記憶を、ひたすら記録し続けた。だが、平面に落とし込もうとすると、人はそれを絵画作品と見なす。自分が感じた形にならないものを記憶に留めるために適切な方法を模索した。

第 2 節 アーカイヴと写真作品

(1) 写真作品

自分自身や他者の記憶を作品としてとどめる方法を探る中で出会ったのが、写真とし

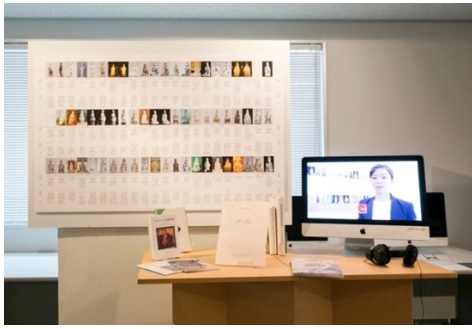


図 2-5-7 優秀賞作品展の様子、武蔵野美術大学

てアーカイヴする方法である。2015 年に参加した西野壮平のワークショップ²⁹⁶において、父親から譲り受けたフィルムカメラに入っていた画像、すなわちファウンド・フォトによってコラージュ作品を制作した。父親の記録が、娘の自分によって現像され、それを他人が見て解釈を加えていく。

この過程を体験したことにより、作品制作に写真が持つ記憶の再生産性を活用するようになった。マリア観音像は、武蔵野美術大学芸術文化学科の卒業論文として選んだ主題だが、2014 年度の卒業展示で制作したパネルは、調査を俯瞰できる表であった。このパネルは、収集した画像を造形的特徴ごとに分類したもので、多くの白磁製マリア観音像が日本に現存する事実を可視化している。

また、1 体のマリア観音像の裏に、それを守り続けてきた多くの潜伏キリシタンの姿が浮かび上がる。マリア観音像は、中国の女性化した観音信仰と聖母マリアが融合して日本に渡来し、潜伏キリシタンによってマリア観音として崇拝されるようになった。それは、山や巨石といった聖地を女神とみなし、修験道の聖地とした日本の自然信仰という土台があってこそ受け入れられ



図 2-5-8 《1,111km》2018/2019 年

東京藝術大学美術館 取手館

たものである。日本には祖先崇拝や多神教的側面もあったことから、融合と再生産を繰り返す白い女神のイメージを持っている。数を可視化し、その背後に潜む物語を伝えることができるのは、アーカイヴとしての写真なのではないかと考えた。また筆者は、マリア観音像の欠損した手や頭部、漆などで修復された場所に注目している。傷や修復箇所は、大切に持ち伝えられてきた証であり、欠損部分や焼けただれた色合いも、潜伏キリシタンがたどってきた苦難の歴史を物語るかのようである。

(2) アンプロタイプ作品

²⁹⁶ IMA online 「西野壮平写真展『Action Drawing : Diorama Maps and New Work』」、
“<https://dc.watch.impress.co.jp/docs/news/exhibition/730079.html>”、(2021 年 8 月 25 日閲覧)。

フィールドワークで出会った印象的な物語から作品が生まれることもある。「マリア観音像の手がよく欠けているのは、信者が奉行所に捕縛される前に急いで手を折り、髪の毛などに隠して信仰したからではないか」という印象深い話をもとに、光がそのまま銀の結晶としてガラスに定着する、アンブロタイプ(湿板写真技法)を用いて《The Silent Process》



図 2-5-9 《The Silent Process》2017 年、東京芸術大学

(2017 年) という作品を制作した。銀の水盆に入れた水に反射して、アンブロタイプで撮影された手の影がゆらめく。こうした作品も、形のない物語を伝えるものである。



図 2-5-10 《Closed Image of the Light》

2018 年、東京芸術大学

アンブロタイプ作品を制作する中で、特定の宗教に寄りすぎず、様々な背景を持つ人が対話を深めることができるような表現を模索した。ボルタンスキーは、それを「皆に共通する宗教性」と呼んでいる²⁹⁷。静謐な場や空間で、歴史的事実を想起させ、不変的な人間の本質をとらえる作品を志向している。2018 年の東京芸術大学修士課程の修了制作では、それを意識した作品《Closed Image of the Light》を展示した。3 台の台座の上に、金箔を貼った額縁に入ったマリア観音像のアンブロタイプが 1 体ずつ配置されている。この 3 体は、長崎純心大学博物館²⁹⁸に所蔵されているマリア観音像で、キリシタン研究者・片岡弥吉の親族と、彼のフィールドワークの中で信者から寄託されたものである。3 は、中心から左右対象で、4 以降の広がり进行を想像させる数字である。これらの像が潜伏キリシタン信者の手によって、ひそかに守り伝えられてきたことを、暗い空間に一筋の光が差し込むような照明で表現した。天井には、作品に反射した像が霊体のように浮かび上がっている。様々な宗教的・文化的要素を含んだマリア観音像をインスタレーションとして展示することによって、持続する信仰心と受け継がれる聖性を象徴する空間となった。

²⁹⁷ 国立新美術館・国立国際美術館・長崎県美術館編『クリスチャン・ボルタンスキー Lifetime』水声社、2019 年、p.45

²⁹⁸ 本論文、p.18 を参照。

第3節 博士審査展提出作品について

博士審査展には、《空想の大陸 ―記憶の岩―》という12分の映像と立体音響、写真によるインスタレーションを提出した。この作品では、長崎県長崎市西彼杵外海町の「祈りの岩」を中心に、浦上天主堂や旧出津救助院など、潜伏キリシタンに関わる場所で録音と撮影を行った。

(1) 制作背景

「祈りの岩」は、かつて潜伏キリシタンが多く住んでいた長崎市黒崎町の山奥にある大岩で、禁教時代に潜伏キリシタンたちがオラショ²⁹⁹を口伝してきたとされる場所である。3～4mほどの岩の下には、人が数人入れるほどの空間があり、潜伏キリシタンにとって教会のような場所であった。大岩を祈りの場とすることは、日本古来の磐座信仰とも類似している。また、フランスのル・ピュイ＝アン＝ヴレ（Le Puy-en-Velay）など、奇石の上にキリスト教の教会が建つ事例もあり、巨石を信仰の場とすることは人間の普遍的な営みである。明治期になると、この岩の近くに枯松神社という神社が建立され、「枯松神社祭」と呼ばれる祭事が行われようになる³⁰⁰。この祭事には、カトリックの司祭と信徒、曹洞宗天福寺の住職、かくれキリシタン信仰を続ける人々の代表らが集まり、それぞれの形で慰霊を行う。また、この一帯はもともとキリシタンの墓所でもあった。現在、遺体は山のふもとの墓地に移されているが、暮石のみ残っている場所もある。暮石の上に、海岸で拾った5cmほどの白い石を並べて十字架のように配置し、祈りが終わると崩すという習俗もあった。潜伏キリシタン信仰にまつわる場所は長崎県内にも多



図2-5-11 祈りの岩（映像本編より）

数あるが、調査で訪れた場所の中でも特に原始的な祈りの場であり、信仰心を喚起させるような豊かな自然が残っていることが、この場所を撮影地とした理由である。いつ訪れても神聖な静寂に包まれており、鬱蒼とした木々の木漏れ日が山道にやわらかく差し込んでいる。

²⁹⁹ ラテン語の「oratio/祈祷文」に由来する言葉で、聖歌のこと。

³⁰⁰ 2016年11月3日筆者調査にて入手したパンフレット「第17回 枯松神社祭」より。

映像の中で登場するオルガンは、長崎市西出津町にある旧出津救助院内で現在も使用されているものである。旧出津救助院は、1868 年（明治元年）に来日したフランス人神父マルコ・マリー・ド・ロ（1840-1914）によって設立された授産活動の場である。現在は、国指定重要文化財・



図 2-5-12 オルガンを弾くシスター（映像本編より）

長崎県指定史跡に登録されている。この施設群では、綿織物やそうめん、パンや醤油などの製造が行われ、フランスやイギリスから取り寄せた医療器具や薬品によって診療も行われていた。フランス・デュモン社製の「ハルモニウム」と呼ばれるオルガンは、授産施設の 2 階に設置されている。ド・ロ神父が 1889（明治 22）～1890（明治 23）年頃に購入したものとされ、日々のミサで使用された。今回は、この施設を管理しているお告げのマリア修道会のシスターである川口幸子による演奏を録音し、同じくシスターの赤窄誠子に出演いただいた。曲は、ジャック・アルカデルト（1504 または 1505-1568）の「アヴェ・マリア」である。シスターにとって、普段から弾き慣れており、聖母マリアを連想させる曲を選んだ。長崎県中心部から離れた場所に位置する寒村に、突然西洋の音色を持つ「音楽」がやってきた時、人々は強く心打たれたに違いない。信仰の土壌となるのは、周辺環境だけでなく音楽の力も大きかったのではないかという推測から、オルガン演奏のシーンを含めた。

その他、12 分間の最初と最後に流れる鐘の音は、長崎県長崎市の浦上天主堂（カトリック浦上教会）のものである。1945（昭和 20）年の長崎市への原子爆弾投下の際、浦上天主堂は爆心地からおよそ 500 メートルの場所にあり、大きな被害を受けた。しかし、鐘楼につられていた二つの鐘のうち大きなものは無傷で残り、浦上天主堂が再建された現在も使用されている。もともと浦上は潜伏キリシタン信者が多い場所で、被曝した白磁製マリア観音像も発見されている。原爆の記憶を伝える鐘の音と、そのわずかな時間の中で繰り返される命、自然の営みを伝えるためにこの音を入れた。また、波のシーンは、「祈りの岩」もかつて海の中にあったものの可能性があり、自然は人間が小さく思ってしまうほどの時の流れを内包していることを示す。映像を撮影した海岸は、五島列島を対岸に見る場所である。潜伏キリシタンたちは、五島列島を信仰のための希望の地として移住していったことから、この場所を選んだ。

(2) 制作方法

8 台のスピーカーから流れる音は、Zoom ハンディレコーダー H3-VR という左右・上下・奥行きを含む全方位の音を集音可能な、アンビソニックス方式の VR マイクを使用している。これを 8ch の立方体状に設置したスピーカーから出力することにより、展示空間に入った人が実際の場所にいるような感覚をもたらす。音楽を先に制作し、映像をあとから合わせることによって、その場所にかつていた人々の気配が感じられるようになっている。今回の制作では、作曲家の足立美緒、映像作家のミラーレイチェル智恵、そして立体音響



図 2-5-13 収録の様子。

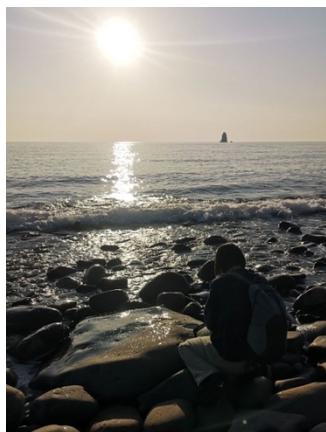


図 2-5-14 撮影の様子。

の知識を持ったエンジニアの高柳欽也と共同制作を行った。複数のアーティストとの協働は、パフォーマンス制作の方法に近い。舞台では、衣装・照明・音楽、そしてパフォーマーという、複数の分野のスペシャリストが集うことによって一つの舞台が構成される。インスタレーションのような現代美術制作の場合も、この手法によって自分の想像と技術をはるかに越えた作品を制作することができる。過去作品では、一つの手法に重きを置き、自分自身で制作することを重視してきたが、新たな段階へと変化したことを感じている。

(3) 社会的実践としての現代美術

壁に展示しているカラープリント（アクリルマウント）の 3 点の写真作品は、白磁製マリア観音像を撮影したものである。マリア観音像の集成によって、当初の目的である造形的特徴による分類を行うことができた。一方で《伝・マリア観音像》と呼ばれる、聖母マリアとして拝まれていた背景が曖昧なものは、どのように扱えば良いのだろうか。いまだにかくれキリシタン信仰を続けている家庭で、実際に拝まれているものはどのように位置付けられるのだろうか。調査の中で、このような疑問を常に持ち続けており、現代美術という形式のもとにそれを鑑賞者に問うことができると考えている。今回の展示では、白磁製マリア観音像として多く見られる形ではないもの、かつ比較的近年、18



図 2-5-15 写真作品

世紀以降に作られたと推測される像の写真を中心に展示した。このため《マリア観音像》のキャプションはなく、所蔵先も明らかにしていない。しかし、この像は美しく、「今、ここ」に遺されているものは、誰かにとっての大切なものであったという事実がある。マリア観音像の集成を進め、一定の形式を明らかにした一方で、そこから抜け落ちてしまった

分類の難しいもの、土地の気配や物語をインスタレーション作品とした。

さらに、今回用いた立体音響は、2022 年の時点では普及途上の新しいフォーマットである。立体音響は、8ch キューブと呼ばれる立方体の空間構造がデフォルトで、今回は展示室のサイズ（幅 4.6m×奥行 12m×高さ 4m）に合わせて設計された。2ch の音響にも増して環境要因が影響するため、まだアーカイヴ方法が確立しておらず、展示ごとにエンジニアによる調整が行われている。今回、博士審査展提出作品が野村美術賞³⁰¹を受賞し、東京藝術大学大学美術館に作品が収蔵されることになったことから、立体音響を再展示するための指示書を作成した。博士審査展では、大学美術館の展示室の音響に合わせて調整した音源を使用した。展示室は残響や空調のノイズ、遮音性能の影響で周りの音の干渉を受けやすい。このため、他の展示環境でこの音源を使用することは、最良の状態で再生ができないと判断し、可能な限り環境要因を排除した理想的なスタジオ³⁰²で納品用のデータを作成した。また、展覧会ごとに異なる空間に柔軟に対応するための 24 ページの作品指示書を作成した。これは、後世の現代美術作家が立体音響を用いる際の参考になり、加えて技術の発展にも寄与する。「機能的記憶」と「蓄積的記憶」の両輪を、時代に適した様々な技法を用いてまわしていくことこそ、現代美術の社会的意義だと考えている。



図 2-5-16 インスタレーション空間

³⁰¹ 野村美術賞は、東京藝術大学大学院美術研究科博士課程の大学院生を対象として、特に優秀な作品を選定して同大美術館で保存する顕彰事業である。公益財団法人野村財団「野村美術賞」、

“https://www.nomurafoundation.or.jp/culture/cu_unkoubo/artprize2022.html”、(2023 年 1 月 16 日閲覧)。

³⁰² 御茶ノ水 ROTTOR BASE、“<https://rittorbase.jp/>”、(2023 年 1 月 16 日閲覧)。

結論

第二部の第1章では、筆者がマリア観音像を調査し、作品制作を行うようになった背景について述べた。自身の出身地である長崎における体験や親族の経験が、調査を続け、作品を通して記憶を次世代に残したいという動機になっている。日本二十六聖人記念館でマリア観音像を見たことが調査のきっかけであり、来歴は分からずとも、一体一体の背景に名もなき個人がいることを想像し関心を深めていった。また、親族には被爆者やシベリア抑留経験者がおり、個人やものの記憶は、小さな記憶の断片として忘れ去られてゆくのではないかという危機感と、記憶が忘れ去られることによって、同じような過ちが繰り返されるのではないかという不安を感じている。このため、内容に即した適切な手法を用いて、リサーチを表現に昇華させる方法を探る。

作品制作にあたり、第2章では記憶の定義を示す。ドイツの文化学者アライダ・アスマンとヤン・アスマンは、モーリス・アルヴァックスの記憶理論を受け継ぎ「文化的記憶」の概念を生み出した。「文化的記憶」は、社会集団における模範的なストーリー「機能的記憶」と、それ以外の忘却されたもの、潜在的なもの、無意識的なものである「蓄積的記憶」に分けられる。社会の中で両者が流動的に機能することにより、過去の事象を批判的に検証することが可能になる。現代美術は、社会集団の中における「機能的記憶」からはこぼれ落ちた「蓄積的記憶」を拾い上げる役割を担っている。

第3章では、「機能的記憶」と「蓄積的記憶」の両方の要素を備えた美術作品を創造する手法について考察する。筆者は、両者を共に記録・表現・保存する方法として、リサーチとアーカイヴを効果的に利用している。2000年代頃から現代美術の民族誌的転回（エスノグラフィック・ターン）が起きたことによって、リサーチに基づく制作が一般化し、民話や伝承などを着想の源とする作品が目新しいものではなくなった。1989年ポンピドゥー・センターで開催された「大地の魔術師たち」の展覧会以降、西洋主導の現代美術の世界にマルチカルチュラルな動向が芽生えた。非西洋圏のオブジェクトを展示するとき、入念な事前調査と解説が必要になる。この形式は、リサーチをもとにした作品制作の手法に先鞭をつけた。日本においては芸術祭の隆盛が、これらの作品の出品機会を増やしたと考えられる。2019年のヴェネツィア・ビエンナーレには、美術作家や人類学者のコレクティヴが選出されたことも、現代美術の民族誌的転回の時代を示す出来事である。しかし、これらの形式が目新しいものではなくなったことから、類型化と質の差が見られるようになった。記録と美術作品を隔てる差異を明らかにするために、第4章では、リサーチやアーカイヴの手法を用いて歴史的な記憶を後世に伝える現代美

術作家について分析する。1930～1940 年代に生まれた中谷芙二子とクリスチャン・ボルタンスキーは、自然科学やアーカイヴ、インタビューの手法を用いて「不在の存在」を顕現させる。1950～1960 年代のフランシス・アリスやジャネット・カーディフ&ジョージ・ビュレス・ミラーは、音や映像、インスタレーションによって白昼夢のような世界観やユーモラスなイメージ作り、特定の地域の社会的・政治的問題を誰もが共有可能な出来事として提示する。1970～1980 年代に生まれた現代美術作家であるアピチャッポン・ウィーラセタクンと山城知佳子は、土地の物語を取り入れながら、自分自身または役者の身体を通して「新しい語り」を提案する。第 5 章では、上記の方法に照らし合わせ、博士展提出作品を分析した。

8 年間にわたる白磁製マリア観音像に関わる活動の成果として、調査によって潜伏キリシタン研究に寄与し、そこからこぼれ落ちてしまった記憶や気配の部分を、現代美術作品によって補完した。このことは、「機能的記憶」と「蓄積的記憶」を社会の中で流動的に機能させること、すなわち潜伏キリシタンや白磁製マリア観音像に対する過去のイメージの再構築をはかる試みであった。具体的な成果としては、調査報告書の発表と学会誌・報告書への引用が挙げられる。公益財団法人三島海雲記念財団より 2019 年度に人文科学部門にて学術研究奨励金を受け、その成果物として研究報告「潜伏キリシタン遺物白磁製マリア観音像の制作地と輸入経路について」を提出した³⁰³。現在は『研究報告書 三島海雲記念財団』³⁰⁴に掲載され、国立国会図書館に収蔵されている。また、「サンクタ・マリアとしての白磁製観音像——潜伏キリシタン伝来の『マリア観音』をめぐる——」³⁰⁵（宮川、2020）や、「山形県鶴岡市の白磁観音像 2 体」（山口、2022）³⁰⁶などにも情報や写真提供を行った。現代美術作品の発表は、香川県文化会館県民ギャラリーにおける写真作品の展示³⁰⁷や、東京藝術大学大学美術館における博士審査展の発表において、長崎県という場所特有の気配や、マリア観音像を信仰するまでに至った祈りの心を体験できる場を作った。調査は作品の理論的支柱となり、作品は論文に反映されない物語を伝える方法として機能している。このことは、今後の潜伏キリシタン文化の理解と調査の発展に繋がっていくと考えている。

長年、「なぜ作品を作るのか」という疑問を抱いてきた。マリア観音像の調査を行い、

³⁰³ 三島海雲記念財団ホームページ「2019 年度（第 57 回）受贈者および研究報告【人文科学部門】」、<https://www.mishima-kaiun.or.jp/assist/3056-1.html>、（2022 年 12 月 14 日閲覧）。

³⁰⁴ 三島海雲記念財団編集『研究報告書 三島海雲記念財団』2021 年

³⁰⁵ 宮川由衣「サンクタ・マリアとしての白磁製観音像——潜伏キリシタン伝来の「マリア観音」をめぐる——」『西南学院大学博物館研究紀要 第 8 号』西南学院大学博物館、2020 年

³⁰⁶ 山口博之「山形県鶴岡市の白磁観音像 2 体」『貿易陶磁研究』2022 年

³⁰⁷ 第 4 期フォトアーキペラゴ写真学校 修了作品展。会期は、2019 年 8 月 25 日（日）～9 月 1 日（日）。

それが関わった人々の役に立っていると感じた時は、なおさら研究に注力することが社会実践なのではないかと考えた。しかし、研究からこぼれ落ちてしまう出来事や物語も、インスタレーションや映像という形であれば残すことができる。潜伏キリシタン遺物の調査は、名前のない人々と出会うことが多い。現在もマリア観音像を拝み、かくれキリシタン信仰を続けている人もいるが、彼らの名前をまだ知ることができていない。しかし、信仰心を喚起するような長崎の空、巨大な太陽、美しい山々や海を見る時、物語は物語のまま、記憶は記憶のまま残されていくこともまた自然の摂理ではないかと考える。入念な調査を行いながら、その中で出会う記憶や物語を現代美術作品として提示することにより、マリア観音像の社会的イメージという「機能的記憶」の更新と、周辺の様々な物語である「蓄積的記憶」の存続が可能になる。個人の記憶は、いつか必ず忘れ去られてしまうものだが、自分と関わった人々の記憶は、可能な限り残したい。現代に生きる人々や、過去に生きていた人々の想いを受け継ぎ、美術作品として残していくことが、現代美術作家としての使命ではないだろうか。マリア観音像を命がけで守った人々、そして親族の記憶のバトンの末端に自分が生きていること、そのことに責任を持って活動が続けていく。

参考文献

第一部

東京国立博物館編『東京国立博物館図版目録 キリシタン関連遺品篇（増補改訂版）』東京国立博物館、2001 年

谷川健一・安藤精一『日本庶民生活史料集成 18 民間宗教』三一書房、1983 年

浦川和三郎『浦上切支丹史』国書刊行会、1973 年

片岡弥吉『浦上四番崩れ—明治政府のキリシタン弾圧—片岡弥吉全集 3』智書房、2019 年

片岡弥吉『日本キリシタン殉教史 片岡弥吉全集 1』智書房、2010 年

片岡弥吉『かくれキリシタン—歴史と民俗』NHK ブックス 〈56〉 1567 年

片岡弥吉「浦上崩れとキリシタン遺物」『MUSEUM(東京国立博物館研究誌)第 292 号』美術出版社、1975 年

越中哲也『長崎文化考 其の一』長崎純心大学博物館研究七輯、1999 年

若桑みどり『聖母像の到来』青土社、2008 年

ウィリアム・バンガート『イエズス会の歴史(上)』原書房、2004 年

ヤコブス・デ・ヴォラキネ著、前田敬作訳『黄金伝説』人文書院、1979 年

新井白石、宮崎道生註『新訂版 西洋紀聞』平凡社、1968 年

田北耕也『昭和時代の潜伏キリシタン』日本学術振興会、1954 年

宮下規久朗『聖母の美術全史——信仰を育んだイメージ』ちくま新書、2021 年

松田毅一『キリシタン—史実と美術』淡交社、1969 年

結城了悟『キリシタンのサンタ・マリア』日本二十六聖人記念館、1979 年

片岡弥吉「サンタ・マリアに対する信心—吉利支丹時代に於ける聖母崇拜—」『世紀 通号 55』1954 年

三上次男・河北倫明『九州の絵画と陶芸 九州文化論集 5』平凡社、1975 年

岡田裕成・齋藤 晃『南米キリスト教美術とコロニアリズム』名古屋大学出版会、2007 年

岡田裕成『ラテンアメリカ 越境する美術』筑摩書房、2014 年

浅見雅一『キリシタン時代の偶像崇拜』東京大学出版会、2009 年

特別展「聖母が見守った奇跡」展実行委員会編『聖母が見守った奇跡：長崎の教会群とキリスト教関連遺産：世界遺産推薦記念特別展』特別展「聖母が見守った奇跡」展実行委員会、2015 年

安高啓明『浦上四番崩れ 長崎・天草禁教史の新解釈』長崎文献社、2016 年
 大貫隆ほか編『岩波キリスト教辞典』岩波書店、2002 年
 片岡千鶴子『キリシタンの潜伏と信仰伝承』長崎純心大学博物館、2011 年
 竹村覚『キリシタン遺物の研究』開文社、1964 年
 宮川由衣「サンクタ・マリアとしての白磁製観音像——潜伏キリシタン伝来の「マリア
 観音」をめぐる」『西南学院大学博物館研究紀要 第 8 号』西南学院大学博物館、2020
 年
 山口博之「山形県鶴岡市の白磁観音像 2 体」『貿易陶磁研究 No.42』日本貿易陶磁研究
 会、2022 年
 富塚喜吉『庄内のキリシタン』みちのく豆本、1982 年
 越中哲也『長崎文化考 其の一』長崎純心大学博物館、1998 年
 浅野ひとみ『千提寺・下音羽のキリシタン遺物研究』長崎純心大学、2013 年
 岡田章雄「キリシタン遺物考」『月刊 文化財』第一法規出版、1977 年
 谷 真介『新版 キリシタン伝説百話』梶社、2012 年
 彌永信美『観音変容譚 仏教神話学Ⅱ』法蔵館、2002 年
 久野健編『江戸仏像図典』東京堂出版、1994 年
 日外アソシエーツ編『仏像レファレンス事典』日外アソシエーツ、2009 年
 田中義恭、星山晋也『目でみる仏像事典』東京美術、2000 年
 逸見梅栄『観音像』誠信書房、1960 年
 速水侑『神仏信仰辞典シリーズ 4 観音信仰辞典』戎光祥出版、2000 年
 速水侑『菩薩 由来と信仰の歴史』講談社学術文庫、2019 年
 鎌倉歴史文化交流館『企画展 中国陶磁—青磁・白磁への憧れ—』鎌倉歴史文化交流館、
 2020 年
 松村英之「白山平泉寺旧境内の貿易陶磁—青白磁仏像を中心に—」『貿易陶磁研究
 No.33』日本貿易陶磁研究会、2013 年
 潘亮文「白衣観音像についての一考察」『仏教芸術』231 号、1997 年
 長崎歴史文化博物館編『中国福建博物院展～長崎文化の源流をたずねて～』長崎歴史文
 化博物館、2012 年
 中国上海人民美術出版社編『中国陶瓷全集 27 福建陶磁』中国上海人民美術出版社、1983
 年
 小林太市郎『小林太市郎著作第 8 巻 陶瓷論篇 I 中国陶瓷見聞録』淡交社、1974 年

高橋久満治・林儀平『三川内窯業沿革史』1911年初版
 長谷川楽爾監修『故宮博物院 第8巻 清の陶磁』NHK出版、1998年
 上田恭輔『支那陶磁の時代的研究』大阪屋號、1929年
 野田敏雄『肥前平戸焼読本』創樹社美術出版、1989年
 三上次男・河北倫明『九州文化論集〈5〉九州の絵画と陶芸』平凡社、1975年
 櫻庭美咲「ザクセン選帝侯アウグスト二世旧蔵日本磁器の研究—西洋における日本像の受容史的考察」科学研究費助成事業 研究成果報告書、2019年
 スザンヌ・G・ヴァレンステイン『東洋陶磁大観 第12巻』メトロポリタン美術館、1977年
 Godden, G.A., 'Oriental Export Market Porcelain and its influence on European wares', Granada, 1979
 Donnelly, P. J. Blanc de Chine : the porcelain of Têhua in Fukien, Faber, London, 1969
 Blumenfield, Robert H. Blanc de Chine: the great porcelain of Dehua, Ten Speed Press, California, 2002
 John Ayers, Rose Kerr. Blanc de Chine: History and Connoisseurship Reviewed, Routledge, London, 2002
 John Ayers, Blanc de Chine: Divine Images in Porcelain, China Institute in America, New York, 2002
 Bang Byeong Seon 「明・清徳化窯の送子観音像考察 (A Study on the Chinese Dehua Songzhi Guanyin in the Ming and Ching Dynasty)」2011年
 于婷婷、蒋晓春『送子观音信仰的起源和初步发展』2012年
 陈颖艳『东渡日本的德化窑“玛利亚观音像”』2017年
 谢志斌『送子观音信仰民俗的源流与形态』2017年

第二部

ジャン＝フランソワ・リオタール著、小林康夫訳『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム（叢書言語の政治（1））』水声社、1986年
 ガヤトリ・C・スピヴァク著、上村忠男 訳『サバルタンは語ることができるか』みすず書房、1998年
 プリニウス著、中野定雄、中野里美、中野美代『プリニウスの博物史〈第3巻〉』雄山閣、2012年

ヴィクトル・I・ストイキツァ著、岡田温司、西田兼訳『影の歴史』平凡社、2008年
 モーリス・アルヴァックス『集合的記憶』行路社、1989年
 アライダ・アスマン、安川晴基訳『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007年
 アライダ・アスマン著、安川晴基訳『想起の文化：忘却から対話へ』岩波書店、2019年
 浜井祐三子『想起と忘却のかたち：記憶のメディア文化研究』三元社、2017年
 安川晴基「「記憶」と「歴史」：集合的記憶論における一つのトポス」『藝文研究 Vol.94』
 慶應義塾大学文学会、2008年
 川口隆行ほか『〈原爆〉を読む文化事典』青弓社、2017年
 国際交流基金企画、三上豊ほか編『ヴェネチア・ビエンナーレと日本』平凡社、2022年
 北川フラム『アートの地殻変動—大転換期、日本の「美術・文化・社会」』美術出版社、
 2013年
 福武總一郎、北川フラム『直島から瀬戸内国際芸術祭へ—美術が地域を変えた』現代企
 画室、2016年
 ニコラ・ブリオー著、武田宙也訳『ラディカント グローバリゼーションの美学に向け
 て』フィルムアート社、2022年
 ティム・インゴルド、金子遊・水野友美子・小林耕二訳『メイキング 人類学・考古学・
 芸術・建築』左右社、2017年
 アンヌ＝マリー・デュゲ監修『中谷芙二子「霧」』Anarchive、2012年
 山城知佳子、岡村恵子『山城知佳子 リフレーミング』水声社、2021年
 浅沼敬子編『循環する世界 山城知佳子の芸術』ユミコチバアソシエイツ、2016年
 下道基行、安野太郎、石倉敏明、能作分徳『Cosmo-Eggs | 宇宙の卵——コレクティブ
 以後のアート』torch press、2020年
 美術手帖編集部編『美術手帖 2018年6月号』美術出版社、2018年
 美術手帖編集部編『美術手帖 2018年8月号』美術出版社、2018年
 国立新美術館・国立国際美術館・長崎県美術館編『クリスチャン・ボルタンスキー——
 Lifetime』水声社、2019年
 湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー—死者のモニュメント』水声社、2004年
 クリスチャン・ボルタンスキー、カトリーヌ・グルニエ著『クリスチャン・ボルタンス
 キーの可能な人生』水声社、2010年
 広島市現代美術館『サイト—場所の記憶、場所の力—』広島市現代美術館発行、2013年

フランシス・アリス著、東京都現代美術館・広島市現代美術館監修『Don't Cross the Bridge Before You Get to the River—川に着く前に橋を渡るな』青幻舎、2013 年

アピチャッポン・ウィーラセタクン、東京都写真美術館編『アピチャッポン・ウィーラセタクン 亡霊たち』河出書房新社、2016 年

Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate, 2019

Hal Foster. 1995. "The artist as ethnographer?". In *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, ed. G. Marcus and F. Myers, 302-309. Berkeley, LA and London: University of California Press.

謝辞

本論文の作成および博士審査展提出作品の制作にあたり、多くの方々にご指導・ご鞭撻を賜りました。修士時代から作品、論文ともに温かいご指導をいただきました指導教官の東京藝術大学美術学部先端芸術表現学科教授の古川聖先生に深謝いたします。論文副査の同大学美術学部芸術学科工芸史研究室教授の片山まび先生には、研究の基礎から丁寧にご指導を賜り、多大なご助言をいただきました。ここに感謝の意を表します。作品副査の同大学美術学部先端芸術表現科准教授の山城知佳子先生には、作品制作の面でご指導をいただきました。現代美術作家として尊敬する先生からのご意見に感謝いたします。また、研究と制作の両面で土台となるご指導をいただきました同大学名誉教授の伊藤俊治先生、武蔵野美術大学名誉教授の高島直之先生に深く感謝の意を表します。

本研究の遂行にあたり、8年間の調査の中で史料の熟覧と撮影、インタビューや文献の提供を頂きました関係者の皆様に厚く御礼を申し上げます。元二十六聖人記念館館長でイエズス会日本管区長のデ・ルカ・レンゾ神父、長崎純心大学学長の片岡瑠美子先生、カトリック黒崎教会元主任司祭の野下千年神父には、調査の初期に史料の閲覧と貴重なお話を賜り心から感謝いたします。撮影にご協力いただきました長崎純心大学博物館職員神崎香澄氏、元浦頭教会司祭の岩崎晋吾神父にも御礼を申し上げます。

また、外海潜伏キリシタン文化資料館館長・枯松神社保存会会長の松川隆治氏には、史料の閲覧だけでなく枯松神社の撮影許可もいただき、深く感謝の意を表します。地域文化調査研究センター理事の大石一久氏には貴重な資料を提供いただき、島原城資料館専門員・島原文化財保護委員会会長の松尾卓次氏と口之津歴史民俗資料館元館長の原田建夫氏にも、史料撮影のご承諾を賜りました。佐世保市うつわ歴史館施設係長の今村輝美氏には、今川家に伝わる貴重な文献をご提供をいただきました。長崎県の文化財の調査と伝承にご尽力されている皆様に、深く御礼を申し上げます。

東北学院大学東北文化研究所の山口博之氏には、多大なご助言と文献を提供いただきました。また、出羽三山歴史博物館学芸員の渡部幸氏、曹洞宗大昌寺住職の富樫晃悦師には貴重な史料の撮影を快諾いただきました。東北地方の文化資源の保存と継承にご尽力されている皆様に厚く御礼を申し上げます。梅光学院大学博物館学芸員の佐藤睦子氏、また愛媛県の真言宗吉祥寺住職の藤田圭道師にも、貴重な史料の撮影と公開についてのご高配を賜りました。重ねて御礼を申し上げます。

西南学院学院史資料センターアーキビスト・学芸員の宮川由衣氏は、マリア観音像に関わる文献の提供と多くの研究成果をご教示いただきました。ここに深く感謝の意を表

します。調査と撮影にご協力いただきました西南学院大学博物館学芸員の下園知弥氏、熊本市天草市の調査にご同行いただきました南島原市教育委員会文化財課・主事補の中山和子氏にも感謝申し上げます。

貴重な資料を多数所蔵されている大浦天主堂キリシタン博物館の研究課長である内島美奈子氏、ならびに学芸員の島由季氏には、撮影へのご協力と文献のご提供を賜りました。重ねて感謝申し上げます。また澤田美喜記念館館長の西田恵子氏には、故・澤田美喜氏の貴重な史料を撮影の上、公開のご許可を賜りましたことに深く御礼を申し上げます。また日本全国の実地調査は、2019 年度三島海雲記念財団人文科学部門研究奨励金により実現いたしました。この場を借りて深く御礼を申し上げます。その他、調査と撮影にご協力いただきました教会、寺社、博物館、資料館、教育機関などの関係者の皆様に、この場を借りて御礼申し上げます。

博士審査展提出作品の制作から作品展示、納品までご協力賜りました足立美緒氏、ミラーレイチェル智恵氏、高柳欽也氏に深く感謝の意を表します。傑出した才能と力強いサポートにより、8 年間の調査を作品に落とし込むことができました。また、オルガンの演奏を録音・録画させていただきました旧出津救助院（お告げのマリア修道会）のシスター赤窄誠子氏と川口幸子氏も、急なご依頼にも関わらず撮影をご快諾いただき感謝申し上げます。スタジオをご提供いただきました御茶ノ水 RITTOR BASE の國崎晋氏、作品に貴重なご意見を賜りました東京藝術大学音楽環境創造科教授の亀川徹先生、さらにサウンドエンジニアの久保二郎氏には指示書制作まで大変多くのご指導をいただきました。ご協力とお力添えに感謝申し上げます。また、東京藝術大学教務係と同大学大学美術館の学芸員の皆様、その他、写真作品や指示書作成にご協力いただきました皆様にも感謝申し上げます。

この調査が作品の形で昇華されたのは、これまで筆者の活動にご協力いただきました多くの方々のお力添えによるものです。学部時代からパリ滞在中にお世話になった皆様、相談や議論を通じて多くの知識や示唆をいただきました友人たちに、心からの感謝の意を表します。

最後に、学生生活と作品制作、調査活動を常に応援し、様々な面から支えてくださった家族への心からの感謝をもちまして謝辞にかえさせていただきます。

令和 4 年 3 月 27 日 原 千夏