

柳宗悦の可能性～民芸思想と現代美術の比較～

高橋 洋輔

はじめに

柳宗悦は、なにより民芸運動を推進した工芸研究家として知られている。芸術家ではない一般の人々、いわゆる「無名の工人」の作る工芸品の中に、「無心の美」や「貧しさの美」といった新しい美を発見したこと、現代でも多くの人々から支持されている。

一方、柳の思想はこれまで多くの批判にもさらされてきた。特に朝鮮や沖縄に対する彼の態度には賛否両論がある。また、「無心の美」や「無名の工人」、ギルドといった工芸思想に対しては、工芸家のなかからの批判がある。

この論文の趣旨は、柳宗悦の思想を、アジアの現代美術に照らして見ることでその可能性を探るものである。柳宗悦はあくまで「工芸」の思想家である。それを「美術」と同列に扱ってよいのか、疑問の余地があるかもしれない。しかし柳の取り組んでいた問題（もしくは批判者たちによって問題視されている事象）と、これまでアジアの美術家たちが取り組んできた問題には、ある共通点が存在する。柳は、工芸が美術よりも下位に置かれる風潮に疑問を抱いていた。柳が生きていた時代にはこうした考えを持つ人は少なかったかもしれない。しかし現代の美術作家のなかには、工芸と美術を分断し格付けしてきた西洋的な価値観に反発し、美術作品の制作に職人の技術を取り入れようと試みる作家がいる。また、「美術」や「美術館」といった制度に疑問を突きつけるような作品、展覧会も数多く登場している。

美術と工芸の位置づけそのものを問い合わせ直そうとしている点で、柳の思想は現代の美術動向を予見しているようにも思える。いささか突飛な発想と思われるかもしれないが、本論文ではあえて美術の領域にまで射程を広げることで、柳の思想の新たな可能性を探ってみたい。

第一章では、これまでに書かれた柳への批判をもとに、柳思想の弱点について考察する。柳は、朝鮮や沖縄といった被差別地域の文化にスポットを当て、そこに暮らす人々の尊厳を訴えた。しかし彼のこうした態度は、相手を劣った他者としてのみ評価するものであるとして、しばしば批判的となってきた。また出川直樹や北大路魯山人は、柳の理想とした「無心の美」や「無名の工人」といった概念にも鋭い批判を向けている。第一章ではそれらのテクストと柳の主張とを照らし合わせることで、柳の思想を批判的に検証していきたい。

第二章、第三章では竹中均、中見真理、濱田琢司らの著書を参考に、柳思想を現代美術と比較することで、その可能性について考える。第二章では、「福岡アジア美術トリエンナーレ」の活動と出展作品のなかに見られる「アジアらしさ」の問題について考察する。柳は、朝鮮や沖縄の文化を尊重すべく運動を展開した。しかしその戦略は、むしろ旧来の偏見を強化する方向に働いてしまう危うさを孕んでいる。第二章では、こうした柳のあり方と、現代

のアジア美術の動向に共通点を見いだし、柳の思想の今日的な可能性を探っていきたい。

第三章では、柳の提唱したギルドについて論じる。柳の考えていたギルドとは、工芸作家と「民衆」が相互に協力することで、個性や才能によらない「無心」からの創造を実現するためのものであった。こうしたギルドのあり方を、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」の活動に照らして見ていくことで、ギルドの問題点と、それらを乗り越える可能性について考察する。

第一章 柳宗悦への批判

第一節 哀傷の朝鮮

柳宗悦は、日本政府による三・一独立運動弾圧に対して反対の声をあげた、数少ない日本の知識人の一人であった。柳は「朝鮮人を想ふ」「朝鮮の友に贈る書」と題した文を新聞や雑誌に掲載し、朝鮮が文化において優れた民族であることを訴えた。柳は、朝鮮の人々の作る器の中に、これまで多くの侵略に晒されてきた悲しみが表れていると主張した¹。

「そこにはいつも悲しさの美しさがある。涙にあふれる淋しさがある。私はそれを眺める時、胸にむせぶ感情を抑え得ない。かくも悲哀な美がどこにあろう」²。

柳は語りかけるような文体で、朝鮮の窮状と、そこから生まれた器の美しさを訴えている。しかし、こうした朝鮮への熱烈な賛美は、のちに多くの批判を受けることとなる。

本節では、柳の朝鮮文化への評価に向けられた批判について考察する。最初に、柳の工芸思想を最も厳しく、体系的に批判している出川直樹の主張を見ていきたい。出川は、柳の李朝工芸への評価は見当違いであると批判した。彼の主張は、柳が挙げた李朝工芸の特質は、工芸そのものの特徴から導き出したものではなく、「哀傷の朝鮮」というイメージをでっち上げるために無理矢理に考え出されたものであり、客観性を欠いている、というものである。

柳は李朝陶磁に描かれている模様を「秋草文」と呼んだ。「秋草文」とはその名の通り、菊、ススキ、萩、藤袴、桔梗、女郎花といった秋の植物を描いた模様に使われる呼称で、現代でも一般的に使われている。しかし李朝陶磁には、秋草だけでなく、梅やアヤメも共に描かれている。柳もそれらの模様を見ていたはずである。にもかかわらず、それを「秋草文」という名で一括りにしてしまうのは、柳のなかに、「秋=寂しさ」という連想によって「哀傷の朝鮮」というイメージを誇張しようとする意図があったからであろう。出川は李朝の陶磁に牡丹の模様が多く描かれていることを指摘し、李朝工芸の代表的な模様はむしろ牡丹文であると主張する。「寂しげな『秋草』ではなく、絢爛と咲き誇る牡丹の花を李朝工芸の代表模様とみたなら、李朝への認識も変わってきたかも知れない」³と、柳の「哀傷の朝鮮」とは反対のイメージを提示する。

また出川は、柳が寂しさの象徴とした雲鶴の模様も、見方によっては雄大さの表れとも受け取れることや、象嵌による装飾が模様を「内に秘める」ためではなく、むしろ際立たせる効果を持っていること、また朝鮮の仮面劇などの民俗芸能が悲しみだけではなく喜怒哀楽の豊かな表情を持っていることなどを挙げ、柳の評価がいかに偏見に満ちたものであるかを指摘

する。

柳の「哀傷の朝鮮」論に対しては、在日韓国人作家である金達寿も異論を唱えている。金は、数々の侵略を受けてきた朝鮮の歴史を顧みれば「柳宗悦のいうそれも、うなづけなくはない」としながらも、人々が日常的に使用していた雑器にそれが表現されていたかどうかに關しては疑問視している。雑器に美を見出す柳の美意識は、「わび」「さび」といった日本特有の美意識からくるものであって、それを本当に雑器として使用していた朝鮮の人々が、そこに感情や美を表現していたとは考えにくい、というのが金の批判である。

また、柳が「喪」の色であり、悲しみの象徴であるとした白色に対し、違った解釈を打ち出す。白は、何ものにも染まらない「究極の色」である。白は、色彩の鮮やかな周囲から独立するための意思の表れともとれるのである。金は、「哀傷」よりもむしろ、朝鮮の「おおらかさ」「ユーモア」といったものを評価すべきであると主張する。それは確かに、苦痛の多い生活や、外圧に晒されるなかから生まれたものかもしれない。しかし金によれば、それらを突き抜けて到った境地こそが、朝鮮の特質なのだという。金の視点は、韓国人ならではのものかもしれない。金は陶磁器や絵画に関する知識がなくとも、それが朝鮮人の作かどうかは、感覚で見分けることができるという。論文の最後を、金はこう締めくくる。「それは、そこにあるとほけ、おおらかさ、ユーモアというものによって嗅ぎ分けるのである。それを私たちは、『朝鮮のにおい』と呼んでいる」⁵と。

はたして朝鮮の人々は本当に「哀傷」の民族なのか。確かに出川の言うとおり、雲鶴の模様には雄大さや、見方によっては華やかさが感じられるようにも思える。また金の指摘するように、いくら朝鮮の歴史が悲哀に満ちたものであろうと、日常的に使用する雑器にそれを表現していたかどうかは疑わしい。柳の評価が必ずしも正しかったとは言えないであろう。

第二節 柳宗悦とオリエンタリズム

次に、柳の朝鮮文化論を、戦略的な見地から分析してみたい。柳は、日本と朝鮮が政治的に分断されていた時世にあって、文化的な側面における友好を求めた。美術史的な観点から見れば、確かに柳の言う「哀傷の朝鮮」という評価には疑問の余地が残る。しかし、これを日朝友好のための戦略と捉えたらどうだろう。柳は、日本が朝鮮を侵略してきたことは、日本の汚点であると述べている。柳は1922年に雑誌『改造』に発表した論文「失われんとする一朝鮮建築のために」のなかで、日本が総督府建設のために朝鮮の光化門を破壊しようとしていることに対する憤りを示し、それを黙認しようとする日本人に呼びかける形で、こう語っている。

「どうか次のように想像して頂こう。仮りに今朝鮮が勃興し日本が衰退し、ついに朝鮮に併合せられ、宮城が廃墟となり、代わってその位置に龐大な洋風な日本総督府の建築が建てられ、あの碧の堀を越えて遙かに仰がれた白壁の江戸城が毀されるその光景を想像して下さい。」⁶

柳は破壊されようとする光化門を江戸城に置き換えることで、日本の人々の国民感情に訴えかける。もし日本が朝鮮の立場に置かれたら、同じように悲しいはずであると主張してい

るのである。このように柳は、自身の論文のなかで、朝鮮がいかに不幸な境遇に立たされているかを日本の人々に何とか理解させようとしている。「哀傷の朝鮮」という評価も、朝鮮の不幸を人々に訴えるための戦略なのである。出川直樹も、朝鮮のために実際に行動を起こした点では、当時の日本の知識人としては例外的に勇敢であったとして高く評価している。

しかしこの戦略は、ある危うさを孕んでいる。柄谷行人は、サイードの著書『オリエンタリズム』の理論を援用し、弱者を美的に尊重する姿勢が、植民地支配の理念と結びついてしまう危険性を指摘した。柄谷によれば、まずオリエンタリズムの一つの特徴は、西欧の人間が「非西洋社会の人間を、その知的・道徳的実存を無視して、社会学的に分析される対象として見ること」⁷であるという。この態度は「非西洋人を、いかにも知的・道徳的に劣った者として見なしている」⁸。しかし同時に、オリエンタリズムには「知的・道徳的に劣ったその他の他者を美的に崇拜する」⁹側面がある。そして「他者をたんに科学的対象として見下すことと、美的対象として見上げることは、互いに背馳するものではなく、むしろ相互に補完しあうものである」¹⁰という。どういうことか。柄谷はカントの美学に基づいてこれを説明する。カントによれば、人間がある対象を趣味判断（快か不快か、という判断）するには、その他の関心（善か悪か、真か偽か、などの判断）を括弧に入れる（関心を積極的に放棄する）ことを必要とする。そしてカントの以降の美学では、美は対象の側にあるのではなく、「『関心』を積極的に放棄する能動性から生じるのである」¹¹という。「美的態度（審美主義）は、対象そのものからではなく、そこから受け取る様々な反応を括弧に入れることそのものから快を得ている。（中略）もし審美主義者が何かに拝跪するとしよう。それはけっして、そのものに本当に屈従しているのではなく、実際は支配できる対象に屈従する不快をあえて括弧に入れるところに、快を見出しているからである」¹²。つまり、相手をいつでも支配できるという前提があってこそ、その事実を括弧に入れる余裕も生まれてくる。しかし、オリエンタリストたちはそのことを忘れている。彼らは「括弧入れによって見出されたものを、他者そのものと混同してしまう」¹³のである。柄谷は、こうしたプロセスによって植民地主義が「奇妙に没却される」¹⁴危険を指摘した。

これは西洋だけの問題ではない。「日本は政治的に植民地を免れたが、他の領域ではほとんど無抵抗に西洋文明を受け入れ、二〇世紀初頭では自ら、帝国主義国家として立ち現れた」¹⁵。柄谷は、日本もまた、西洋と同じように傲慢なオリエンタリズムに陥る危険があると指摘する。帝国主義に反発しようとした柳宗悦も例外ではない。柳の見た朝鮮とは「哀傷の朝鮮」であった。この「哀傷の朝鮮」こそ、上記の「括弧入れによって見出された」他者にほかない。柳は「傷つけられた弱者」としてのみ朝鮮を評価し、出川直樹や金達寿の指摘するように、それ以外の側面を無視し（括弧に入れ）ていた。あるいは本当に気が付かなかつたのかもしれないが、出川の言うように、陶器に描かれた牡丹を無視し「秋草文」と一括りにしてしまうあたりは、彼のオリエンタリスト的な部分が露呈しているようにも思える。柄谷行人は1997年の段階では柳をオリエンタリスト的な人物として批判していたが、のちに立場を変えている。2004年に出版された著作集では、柳を「美的態度に伴う『括弧』をはずす」¹⁶し、「製作者個々人の存在を見出した」¹⁷人物として高く評価している。しかし、当時の柳が本当

に製作者個々人の姿を見ていたかどうかは怪しい。柳の態度は、あくまで日朝友好のための戦略であり、ある程度成功していたと言えるだろう。実際に光化門の破壊を食い止めることができたのである。しかしその戦略さえも、植民地支配的な態度と紙一重の危ういものであったことは、否定できない。

なお、この危うさが実際に表面化したのが、1940年の「沖縄方言論争」ではないだろうか。沖縄では、領有以来、日本の標準語の普及が行われていた。柳ら民芸協会は、沖縄の方言と文化の保存を訴えた。しかし、沖縄県庁は標準語の普及による近代化、「内地」との同化を目指していたために、両者は対立した。柳が民族固有の文化の保存を訴え、同化や支配に抵抗した点は、朝鮮の問題と共通している。しかしここでは実際に沖縄からの反発を受けているのである。

この問題に関しては小熊英二が詳しく論じている。小熊英二は、柳が「自分の主張がオリエンタリズムと排除の論理に陥ることを避けながら、かつ沖縄の独自性に誇りと自信をあたえようと努力した」¹⁸ことを評価しつつも、「彼が論争で果たした役割をどう評価するかは、おそらく現在でも容易には断じえないことである」¹⁹としている。沖縄側からの批判には、例えば沖縄県庁の官吏であった吉田嗣延の論文「愛玩県」がある。これは民芸思想のオリエンタリズム的な侧面を批判したものである。吉田に言わせれば、民芸協会は沖縄を「好奇心の対象」としてしか見ておらず、「観賞用植物若くは愛玩動物位にしか思てゐない」²⁰。柳自身は、沖縄の人々に誇りを与えるようとしていたのであり、決して「愛玩動物」とは思っていないであろう。しかし、そこに暮らす人々の意にそぐわない場合、それは単なる価値観の押し付けにしかならないのである。

第三節 誰のための美なのか

この節では、柳の示した工芸の理想、すなわち「無名の工人」や「無心の美」といった概念に向けられた批判を見ていく。

柳の民芸思想の特色は、貴族によって使用された「上手物」ではなく、「民衆」が日常的に使用した雑器、すなわち「下手物」に美を見出したという点にある。「下手物」は、日常的に使用することを目的としている。それらは美的鑑賞を意図しているわけではないので、華美な装飾がない。しかし柳は、装飾の少ない「下手物」にこそ、工芸ならではの美が存在することを示した²¹。

「下手物」の作者は、貧しい「民衆」である。「民衆」は、生活のために器を作るのであって、芸術家のように、自らの個性を主張することがない。彼らには「美」という観念すらないために、美しく作ることを意識することもできない。彼らは「無心」に器を作る。しかし「無心」であるがゆえに、そこには作意のない、健康で、謙虚な美が宿るのである²²。

芸術家ではない貧しい「民衆」を、柳は「無名の工人」と呼ぶ。仏教の研究者でもあった柳は、「無心」であるがゆえに美しい器を作ってしまう「無名の工人」のあり方を、無学でありながら熱心に祈りを捧げる信徒の姿に重ねる。無学な信徒は、宗教の知識を持たない。それゆえ「何を、なぜ信じるのか」といった信仰の理念を、自分でも言い表すことができない

い。だが彼は「他力」によって、信仰の真髓に達する。仏教やキリスト教は、貧しさの中に徳を求める、贅沢を戒める。貧しい者、学問を知らない者は、「無心」に徳を積むことで、やがて神や仏の側からおのずと救いの手を差し伸べられるのである²³。両者の共通点をまとめると、「理想を意識しない（できない）からこそ、かえって理想に達することができる」ということになるだろう。柳の理想は「無心の美」であり、「無名の工人」は「美の国」において栄誉を与えられるのである²⁴。

この論理に潜む矛盾を指摘したのが、先にも挙げた出川直樹である。出川が呈したのは、柳の言う「無心の美」は、はたして誰のための美なのか、という問題である。

柳によれば、「民衆」は「無心」であり、美を理解することができない。まず、この点には出川も同意している。「この認識は当時に於いてはほぼ正確であった。民衆は身の回りのものに美醜を感じることなく淡々と使用するのみ」²⁵であり、雑器とはいわば「空気のような存在」²⁶であったという。しかし理解することができないのであれば、それを実現したところで何の意味があるだろう。柳は「工芸の美こそ、人を幸福にし世をより良くする万能の主役」²⁷であるかのように述べている。そのため「当然、柳はこの美を民衆すべてが享受すべきものと考えていたであろう。民芸理論は一部趣味家を対象としたものではない」²⁸。出川の指摘するとおり、柳は民芸を、万人に開かれたものとして位置づけている。なぜなら、民芸は「他力」によるものだからである。柳は、「誰にも平易に出来る民藝でなければならない」²⁹と述べる。民芸は美術と違い、才能がなければ作れないものではないし、修行を積む必要もない。それは、伝統や地域性、文化や自然といったもの（=他力）が美を保証するからである³⁰。しかし当の「民衆」は美醜の意識を持っていないのだから、せっかく実現した美を味わうことともできない。では、美を享受するのが「民衆」でないとすると、それは誰のためのものなのか。出川は言う。「ひとつだけ確実な行先がある。それは至高の美を生む民衆とそれを意識しないままに使用する民衆を外から眺めて大いなる幸福を感じ得る存在」³¹すなわち「柳宗悦その人である」³²と。出川によれば、柳の民芸思想は、結局は柳ただ一人が幸せになるためのものでしかなく、「民衆」の生活を豊かにすることはできないのだという。

出川の批判は鋭い。確かに、柳の文章を文字通り読み解くならば、出川の指摘するとおり、その論理は極めてエゴイスティックなものに思えてしまう。しかし、柳はそれが「民衆」の幸福につながることを微塵も疑ってはいない。本当に柳は、自分のためだけに民芸思想を構築したのであろうか。

おそらく、柳と出川では、美を享受するということの意味がずれている。確かに柳は、美を「認識できる」のは、知識を有し、「無心」ではなくなった私たち（柳をはじめとする知識人および個人作家）だけであり、「民衆」は美を「認識できない」と述べている³³。しかし、そもそもここで言うところの「認識」とは何か。私は、柳の言う「認識」を「言語によって、はっきりと識別すること」という程度の意味で捉えている。柳は、「無心」ではなくなったことで、美の核心から疎外された人物である。しかし疎外されたことで、その美を外部から鑑賞し、識別できるようになった。つまり柳は、外部に立っているからこそ、美を概念的に把握し、民芸の美を、他の芸術分野と比較して論じることができたのである。同時に、疎外

されているからこそ、強い憧憬をもってそれを賛美せざにはいられない。一方、「民衆」の側は、日常において当たり前に民芸と接している。いわば美的核心に住んでいると言えよう。彼らは知識がないため、民芸の特質を、他との比較によって識別することはできない。また、いつも当たり前に接しているのだから、特に賛美する必要も感じないのである。柳の言う「認識」という語を、強い憧憬や、学問的な考察という限定的な意味で捉えるとすれば、「認識できない」というのは、「民衆」が必ずしも美と無縁であったと言っているのではない。例えば、いつも一緒にいる家族や友人、あるいは何もない平和な日常にふとありがたみや愛おしさを感じる瞬間は誰しもあるだろう。当たり前だから普段は意識しないが、それは必ずしも、全く感じていないということではない。「民衆」には、「認識」や「理解」はなくとも、民芸の美を全く享受していなかったわけではないと私は考える。

柳は、「無心」という言葉の選び方によって、出川の誤解を招いたのではないだろうか。そもそも、全くの「無心」の人間がいるわけがない。もしいるとすると、それは出川が指摘するように「血の通った人間ではない」³⁴。柄谷行人も指摘するように、確かに柳の思想には、相手を「知的実存」・「対等な他者」と見なしていないと受け取られかねない部分が多い。柳の思想にこうした欠点があることは、私も認めざるをえない。

第四節 作家と地方職人

次に、現代における作家の問題について考えていきたい。柳は、「無心の美」を生みだすことができるの、美を意識しない、無学で貧しい「民衆」（無名の工人）だけであると考えている。では、現代において活躍し、名声を得ている作家³⁵たちの立場はどうなるのか。彼らは当然、鋭い美意識も有している。ということは、もう「無心の美」を生み出すことができないということになる。

柳は、1933年の論文「民藝の趣旨」において、作家たちが、民芸の指導的役割を担うことを提案する。作家は、美を見極める能力を持っている。一方、地方でひっそりと暮らしている職人は、「無心」で器を作ることができる。柳によれば、現代でも地方には良い工芸を作る職人が残っているが、商業主義と機械産業が広まることで、仕事がなくなったのだという。そして民芸の発展には、地方の工芸を蘇らせることが不可欠であり、その指導的役割を担うのが、正しい美意識を持った作家であるという。「理解あり創意ある作家たちは、民藝に方向を与える手本を産んでいいのです。今までの作家たちの仕事は個人的なものに留っていました。むしろ誰をも近づけないほど独自であることを誇りとしました。しかし将来の作家たちは、どれだけ他人の作に自分を活かすかを心掛けるでしょう」³⁶。柳が言っていることは、正しい美意識を持った作家が、「無心」で作ることのできる職人に指導することで、美しい工芸を蘇らせることができる、ということである。

しかし、この提言にはある矛盾が存在する。繰り返しになるが、美しい工芸を生み出すのは「無心」である。それならば、作家の「理解」や「創意」を植えつけてしまうことは、かえって「無心」を殺すことにならないか。

この点を批判したのが、北大路魯山人である。魯山人は、雑誌『星岡』に「柳宗悦氏の民芸論をひやかすの記」と題した文を掲載した。タイトルの通り、馬鹿にするような口調で柳を酷評している。「ひやかすというからには初めから、相手を嘗めてかかっている」³⁷と公言したうえで、柳を「初歩悦君」「可愛いいい坊ちゃん」「軽率児宗悦」などのあだ名で呼び、柳の工芸觀を「なんとかの一つ覚え」、「チャンチャラおかしい御都合振り」、「うるさいことかぎりなし」、はては「線香が入用季」とまで言う。まさに言いたい放題である。

文体はふざけているものの、魯山人の指摘のなかには、鋭いものが含まれているように思う。まず魯山人は、柳が下手物ばかりを評価する点に疑問を呈する。「上手物とて本格のものには、生命がある、その心は純真であって、無欲な美なり、その作為も有心より出でて無心に帰している、君の民芸ともなんら心に、かわりはない。上手物であろうが下手物であろうが純真の真、無邪気の気に変わりはない」³⁸。魯山人は、柳の「無心の美」という美意識には同意しつつも、それは下手物に限ったものではないと言っているのである。なお、この点は白洲正子も指摘しているところである³⁹。また魯山人は「無心の美」を目指しているはずの柳が、職人たちに工芸のあるべき姿を示そうするのは矛盾であると指摘している。彼は、民芸とは時代が作るものだと主張する。「工芸は（中略）要するに明治、大正、昭和という時代が作ってくれているのだ。時代という作家が明らかに存在しているんだ」⁴⁰。「（徳川期の優れた民芸は）お前のような世話やきがあって生まれたのではない」⁴¹。「民芸に不自然にも意識を吹っこむ胎教は、無用無用」⁴²。

魯山人は他にも数々の批判を柳に浴びせているが、それらは皆、柳の提案する美の理想が「下手物」という狭い範囲に限定されており、結局は柳の個人的な趣味の押し付けになってしまいか、という問いかけである。

柳も魯山人も、時代が工芸を生むという点、そして現代という時代は荒廃しているために良い工芸が生まれなくなったという点では意見が一致している。二人とも、現代という時代には期待していないのである。柳の提言は、荒廃した現代において、作家の立場を救うための妥協案であるのかもしれない。

柳は一方で、地方には今も伝統が残っており、「人間はまだ実直」⁴³であると述べている。魯山人も、静岡の汽車土瓶が今なお「民芸の生神様」⁴⁴とも言うべき美しさを保持していることを挙げ、柳による指導がいかに余計なものであるかを強調する。伝統が残っているのなら、作家があえて美を指導する必要はないだろう。機械産業の勃興によって工芸が衰退したのなら、それを保護する意義はあるかもしれない。しかし、それならば地方の職人が良い工芸を作れるような場所やシステムを保護すればよいのではないか。美における指標までも作家の美意識によって定めてしまうことは、魯山人の指摘どおり、「民芸に不自然にも意識を吹っこむ」ことにしかならない。

魯山人の批判は、単なる悪口として片付けられるものではなく、柳の矛盾点を鋭く突いている。柳は魯山人への返答として「書きぶりが貴下の焼物の作風にそっくりなので大いに面白く感じました」⁴⁵といった皮肉を述べ、軽くあしらうような態度をとっている。もしかすると痛いところを突かれたために、さすがの彼も反論できなかったのではないか。

出川直樹と北大路魯山人の指摘は、柳の民芸思想が、ともすれば柳の個人的な趣味に還元されてしまうかもしれない危険性を浮き彫りにしている。

先にも述べたように、私は、柳が全く利己的な人物であったとは考えていない。とくに、柳の示したギルドの発想などは、現代美術の分野における可能性を持っていると考えている。第二章、第三章では、これらの批判を踏まえたうえで、柳の民芸思想の持つ可能性について考えてみたい。

第二章 アジア現代美術に見る「割り切れないもの」

第一節 ギデンズの「実践的意識」

第一章では、柳宗悦に向けられた主な批判を取り上げてきた。しかし近年、竹中均、伊藤創、中見真理などの研究者によって、柳の姿勢を再評価する論考がいくつか書かれている。第二章では、竹中均の主張を参考に、柳思想を現代美術の分野に照らすことで、その正当性を検証してみたい。

竹中均は、柄谷行人や小熊英二の批判を踏まえながらも、柳の思想のなかに、異なる文化とのコミュニケーションの可能性を見ている。竹中は、柳の思想を、ギデンズの「構造化の理論」に照らして分析する。

ギデンズによれば、「従来の社会理論」は「実践的意識」の問題を見逃し続けてきたという。「実践的意識」とは何か。例えば「母国語として英語を習得した子どもは、英語を話せるし英語の用法の規則は知っているが、その規則については必ずしも定式化できない」⁴⁶。よって「知る」と「定式化する」ことは、本来区別されなければならない。しかしギデンズに言わせると、「従来の社会理論」は、この二つを同一視してきたことになる。

つまり「従来の社会理論」は、人々が日常的に使用している言語の裏にもチェスのルールのように目録化可能な何らかの規則があるはずだ、と想定することによって成り立っている。しかし、ギデンズはそれを否定した。日常的な言語には、ルールはあるが、それは目録化できるわけではない。それはむしろ、子どものゲームの規則に類似している。「子ども集団が行いつぎの世代へインフォーマルに伝達される子どものゲームには、形式的な規則の目録はない。これこそ、存在するが厳密には定義できない規則の本質的な特性である」⁴⁷。言葉を話すという社会的行為は、チェスのように定式化可能な規則（「言説」あるいは「言説的意識」）では説明できない。「社会的行為者自身が『定式化』することはできないが、それにもかかわらず『知っている』何かがあるはずだ」⁴⁸。この「何か」が、ギデンズの言う「実践的意識」である。

竹中は柳の民芸思想を、「実践的意識」の具体的記述であると見ている。第一章でサイードの『オリエンタリズム』に触れたが、竹中によれば、サイードはオリエンタリズムという自己完結的な「言説的意識」を批判しているのであり、西洋が東洋を賛美もしくは代表することを全て否定したわけではない。サイードが真に批判していたのは、「東洋オリジナルの美の追求」というような、そこに入々の日常的な実践を離れた文化の「真の定義（言説）」

があるかのように扱う態度なのである。柳はつねに「直観」を重視し、いかなる知識も美を味わううえでは役に立たないとしていた。竹中は柳のこうした態度を「見る主体、言説的主体の自己完結性をすりぬけてゆく『物』の日常性・実践性の発見」⁴⁹であると評価する。

「柳が『ありのまま』・『尋常なもの』と言う時、それは、肯定／否定などの対立によって成り立つ分別のシステムから逃れ去る何かを意味している。この観点は、『従来の社会理論』が依拠してきた二元論的枠組みが、日常的な『実践的意識』を見えなくさせてしまう、というギデンズの主張を思わせる」⁵⁰。

竹中が「実践的意識」の具体的記述と見ているのは、柳が茶器のなかに見出した「奇数の美」である。1955年に書かれた論文「奇数の美」では、全ての芸術、とくに「最近の美術運動」には、破形への指向があると説かれている。「奇数の美」とは「破形の美」のこと、すなわち「不定形」や「不整合」、「整わざる」美の総称である。割り切れない何かを表す言葉として、「奇数」という言葉が用いられている。柳によれば、それはマチスやピカソといった西洋の近代美術における流行でもあるが、これをいち早く発見していたのは日本の茶人たちであるという。茶人たちが「形に歪みがあったり、肌が荒々しかったり、釉にむらが出ていたり、重ねの跡が残っていたり」⁵¹する器を愛した。このことを始めて説明したのは岡倉天心である。彼はこれを「不完全の美」と名付けた。それに対し『茶の精神』を書いた久松真一は、岡倉の意見に満足せず、完全の以前というような消極的な意味を持つ「不完全」ではなく、「完全への否定」という積極的な否定に到らねばならないと説いた。しかし柳は「いずれもまだ不十分な説明だと思ってならぬ」⁵²という。「完全不完全は、詮ずるに相対の言葉に過ぎまい。否定肯定も同じである。不完全がもし完全に対するもの、完全の途上にあるものの、もしくは完全を否定するものであるなら、いずれも相対の意味を出まい」⁵³。「真の破形は完全不完全の別を越えたことから発するのである」⁵⁴。つまり、完全／不完全、肯定／否定といった二元論にとらわれない、割り切れない美こそが、柳のいう「奇数の美」なのである。

そして竹中は「このような柳流の『実践的意識』の研究は、『実践的意識』を排除して『言説的意識』の自己完結性の中に閉じ籠もうとする日本的オリエンタリズムに対するひとつの批判となりえている」と指摘している⁵⁵。

田平麻子は、「びわ湖アジア芸術文化祭アートプログラム」の図録によせた文章のなかで、柳の思想に触れながら、美術の領域でアジアのアイデンティティをいかに定義するかという問題を考察している⁵⁶。田平は、出展作品のリキシャに注目する。リキシャはもともと、鑑賞を目的として作られたものではない。しかし、リキシャの全面にほどこされたペインティングは、柳の言う「作物が鑑賞を招くものである」という。

リキシャとは、日本の人力車が、明治時代にベンガル地方に輸出され、その地に根付いたものである。1971年のバングラデシュ独立の頃から華やかに装飾されるようになった。この華やかな装飾は、けばけばしくもあり、またノスタルジックなイメージも感じられる。西洋的視点から見たアジアの典型的なイメージと言えなくもない。しかし田平は、これを肯定的に評価する。田平はリキシャを「美術という境界に部分的に重なりながらも自由に横断していくもの」⁵⁸であるとしている。「伝統的な美の体現としての工芸ともリキシャは異なってい

るし、伝統的なアジアの「というよりも近代の図像である」⁶⁹。つまりリキシャは「美術」の定義からも「工芸」の定義からもはみ出している。田平は、リキシャの従来の価値観では定義できないところに、アジアの独自性を見出そうとしている。「たえまなく移動し、流通し、時代とともに変わるリキシャのペインティングは、柳が肯定的に評価する『新しさ』を表すものともいえるかもしれない」⁷⁰。

そもそも「美術」という定義は、西洋から輸入された概念である。近年になって、アジアのアーティストたちのなかから、この「美術」という枠組みそのものを問い合わせ直そうとする動きが生まれた。上のリキシャが展覧会に「作品」として出品されていることも、こうした問題意識の表れであろう。

福岡アジア美術館学芸課長（執筆時）の後小路雅弘によれば、アジアの美術は1980年代末を節目に大きく変化したという。それまでのアジア美術は、絵画や彫刻といった表現形式が主流となっていた。アーティストたちは、「フォーマリズム的な普遍性の枠内で、どのようにアジアのアーティストとしての独自性が獲得できるのか」⁷¹という課題に取り組んでいた（後小路は、ここまでをアジアの「近代美術」と位置づけている）。1980年代末から90年代初頭にかけて、インスタレーションやパフォーマンスといった表現形式が一般化し、「絵の具やブロンズ、大理石など、『美術』のための特権的な材料」⁷²に代わって安価な日用品などが素材として用いられるようになっていった。つまり、それ以前のアーティストはアジア独自のテーマを模索しながらも、素材の面においては西洋的な「美術」に則っていた。しかしインスタレーションの流行によって、素材の面においても独自性を追及するようになったのである⁷³。

こうして見ていくと、オリエンタリズムと紙一重の主張を展開しながら朝鮮や沖縄に誇りを与えるとした柳の問題意識は、アジア現代美術のそれと重なるところが多いように思われる。両者の共通点として、アジア固有の美を探究しようとする点、素材や表現形式、「美術」「工芸」といった定義のレベルで従来の制度を疑問視している点、才能ある一部の個人だけが芸術創造を担うという西洋的な価値観を批判している点などが挙げられる。そうであるなら、田平の指摘するように、柳のとった戦略が現代美術の領域でも有効である可能性が考えられる。また現代美術との比較を通して、柳の思想の妥当性、予見性を検証することも可能ではないだろうか。

第二節 福岡アジア美術トリエンナーレの課題

美術の領域においてアジアのアイデンティティをいかに定義するかという課題への取り組みとして、「福岡アジア美術トリエンナーレ」（以下、福岡トリエンナーレ）を挙げたい。福岡アジア美術館が主催する福岡トリエンナーレは、アジア21カ国・地域の最新の美術動向を3年ごとに紹介する国際美術展である。前身である「アジア美術展」を引き継ぐ形で、過去に3回行われた。毎回異なるテーマを設定し、参加国・地域の専門家たちの合議制によりテーマに合った作家・作品を選出している⁷⁴。その意図は、各展のテーマ設定に色濃く表明されている。

第一回展のテーマは「コミュニケーション～希望への回路」であった。コミュニケーション手段としてのあらゆる造形表現を、アジアの現在を表す「現代美術」として再定義しようとする意図が込められているという⁶⁵。近年インスタレーションやパフォーマンスなどの観衆参加型の作品が増えたことや、このイベントが、さまざまな文化や政治的背景をもつ21の国・地域が、「アジア」という括りによって一堂に会するものであることを考慮すれば、無難なテーマ設定であるといえよう。

しかし続く第二回展のテーマは、少しひねりが加わっている。第二回展のテーマは「語る手 結ぶ手 Imagined Workshop」である。「語る手」とは、伝統的な手工芸、民俗芸術、大衆芸術の作り手を意味する。それらは、ある地域社会のなかで機能しているものであるため、近代化によって失われつつあるコミュニティの絆をよみがえらせる「結ぶ手」としての役割も持っている。西洋的な美術概念が輸入される以前には、親方の指導のもと、複数の職人がチームを組んで制作を行うこと=「Workshop」が創造活動の主流であった。それら失われつつある制作のあり方を参考しつつ、未来へ向けて新たな「Workshop」を模索するという意味が「Imagined (=想像された)」という語に込められている。出品作品を見ると、第一回展で見られたような映像やテクノロジーを利用する作品はほとんどなく、刺繍などの手工芸を取り入れた作品に焦点が当てられていることが分かる。

第三回展のテーマは「多重世界 Parallel Realities」であった。アメリカの同時多発テロやイラク戦争を受け、コミュニケーションの困難さに主眼が置かれたことから「平行するリアリティ」というテーマが設定されたという。映像メディアやサブカルチャーを取り入れた、現代の複雑化したコミュニケーションのあり方を象徴するかのような作品が目立つ。

第二回展、第三回展のテーマは、いずれも出品作品を「手作りのもの」／「映像メディアやサブカルチャー」を重点的に選考する（もちろん例外はあるが）という、極端にコンセプチュアルなものである。なぜこのような形になったのか。福岡アジア美術館学芸課長（執筆時）の黒田雷児はこう説明している。「（第二回展では）近代化以後の世界では『美術』と『工芸』が制度的に分離されてきたことを問い合わせるために、あえて手作りの作品に焦点をあてた。それは通常は『新しいメディア』作品を紹介したがる国際美術展の傾向への私たちなりの批判的な距離のとり方であり、いわば『戦略的本質主義』であった。しかしながら、この戦略は、単なる素朴な本質主義と誤解されてしまったかもしれない。つまり『手作り』=『素朴さ』が『アジア的なもの』という、決して普遍的でも現実的でもない先入観を再確認させる結果になったかもしれない」⁶⁶。そこで第三回展では「アジアの視覚文化の新しい、しかもよく知られていない側面を見せてくれる新鮮な作家」⁶⁷を選ぶことで「アジア現代美術から期待されるもの（伝統であれ、政治性であれ、「癒し」であれ）を乗り越えて、観衆に、できるだけ多様で思いがけない」形で作品に出会ってもらうことを意図したという。

黒田の言う「戦略的本質主義」とは、柳が朝鮮や沖縄に対してとった態度と共通するところがあるだろう。どちらも、現状において主流となっている価値観からあぶれたものに目を向けることで、その独自性を示そうとしたのである。しかしこうした態度が、旧来の偏見を助長してしまう方向に作用しかねないということは、容易に想像がつく。おそらくこれは第

二回展を企画する段階でも危惧されたことだろう。黒田自身が認めるように、「すべての期待に合わせて状況の全体をもれなく概観するというのは、いかなる展覧会にも不可能」⁶⁶である。これは展覧会においてテーマを定めることの限界といえるかもしれない。一口に「アジアの独自性を示す」と言っても、それが一筋縄ではいかない難題であることがわかる。

次に、ひとつの作品に目を向けてみたい。黒田が述べたように、手工芸を用いた作品をメインに紹介した第二回展は、ともすれば素朴なアジアという偏見を助長しかねない。そうした傾向を乗り越える可能性を持った美術として、私はスリランカの作家、アノリ・ペレラに注目したい。

第三節 アノリ・ペレラ『わたしは女王』

アノリ・ペレラは、絵画、彫刻、インスタレーションを手掛けるスリランカの作家である。『わたしは女王』(図1)、『母の日の贈り物』(図2)、『思い出と形見』(図3)、『わたしの陶器』(図4)、『もつれた蜘蛛の巣の中で』(図5)といった一連の出品作品は、レースや刺繡、ビーズ、陶器、造花などの日用品から構成されている。バランスの良い配置と色彩の美しさに、思わず目を奪われる。私は実物を観ていないが、展覧会の図録を眺めていて一目で好きになった作品の一つである。

ペレラは自身の作品解説で、これらの日用品を用いる理由を説明している。「これらは、女性に対する先入観から、また敬愛の気持ちから、当然のように女性へと割り当てられてきた品々である」⁶⁷という。レースやビーズ、刺繡は、スリランカの中流階級の家庭には当たり前に存在するものであり、それらの制作は、女性の仕事として割り当てられてきた。ペレラの家庭でも、女性たちはクローシュ編みやテーブル掛け、クッション・カバー、カーテンを作るのに龐大な時間を費やしていたという。

また、『もつれた蜘蛛の巣の中で』において女性の身体に張り巡らされた糸は、女性の仕事の象徴であると同時に、女性が作り出すネットワークの象徴でもあるようだ。ペレラはこう述べている。「私にとって女性とは、かなり広範な社会・経済的な生活環境のなかで、関係性の複雑なネットワークを作り出すとともに、それを維持する存在なのである。そして、そのことは女性たちの権利拡大をもたらすと同時に、一方で、彼女たちの社会的・文化的な生活に負担を強いいるのだ」⁷⁰。

つまり、この作品の素材とモチーフからは、それぞれ二重の意味が読み取れる。レースや刺繡、造花といった素材は、これまで女性に当たり前に付与されてきた「先入観」の象徴であると同時に、手仕事に長い時間を費やす彼女たちへの「敬愛の気持ち」でもある。編み物でできた蜘蛛の巣は、束縛のイメージを与えると同時に、女性同士のネットワークや、家庭を守ってきた女性たちの強さの象徴もある。

近代以降の美術概念によって、刺繡などの手仕事は「工芸」に位置づけられ、「美術」よりも下位に置かれてきた。ロジタ・パーカーとグリゼルダ・ポロックは、イングランドにおいて刺繡が「美術」から区別されてきた過程をフェミニズムの視点から考察している。ルネッサンス期に生まれたアートのヒエラルキーの中で、「人々の服や、家のなか、日常道具を

飾るほかのアートは『応用芸術』『装飾芸術』『小芸術』といった呼び名のものに文化的により低い領域に格づけされ⁷¹てきた。そして手工芸は女性へと割り当てられた。女性は家庭にいることを美德とされていたからである。手工芸は女性蔑視の風潮とともに「女らしい」という烙印を押され、近代以降、絵画や彫刻と同列に扱われなくなってきたのだという。

フェミニストの美術史学者の中には、手工芸分野における女性の仕事の価値を見直すことでアートのヒエラルキーに対抗しようとしてきた者もいた。しかしパーカーとポロックはこうした立場には否定的である。「女がこの分野に誇りをもつのは当然の理由があるとしても、男の偏見に対抗して針仕事の価値を主張しても、美術史がもつ価値のヒエラルキーをなくすことにはならない」⁷²。これまで賞賛されてきた絵画や彫刻に対抗して手工芸の価値を主張したのでは、「美術」／「工芸」という区分そのものは疑われず、温存されてしまうのである。

西南学院大学教授の後藤新治は、第二回展に女性の作家が多いことに注目しつつ、それが「手仕事・手先の細やかさ」＝「女らしさ」という旧来のイデオロギーを強化することに繋がるのではないかと危惧している⁷³。このことは、第二回展の「語る手 結ぶ手」というテーマが、必然的に女性作家の増加をもたらしたという言説を導きかねない。そのうえ一連の出品作品を見ると、実際に女性作家には手工芸を用いた作品が多く、「女は自然（手）、男は文化（眼）」という偏見をなぞっているようにも感じられる。作品にも見られる素材とジェンダーの関係は、アジア固有の文化的背景があるにせよ、植民地化をとおして獲得された西洋近代のイデオロギーとも関係している、というのが後藤の主張である⁷⁴。

このように、女性性をテーマとし、しかも手工芸を取り入れた作品は、ともすれば「女らしさ」のイデオロギーや「美術」／「工芸」のヒエラルキー、さらには「素朴なアジア」というイメージを強化しかねない。しかしひレラの作品は、そういった一義的な意味づけを拒んでいるように思える。女性の身体に連なる糸は、女性が何かに捕らえられているという印象と、女性自身が蜘蛛の巣の主であるかのような印象（だからこそ『わたしは女王』というタイトルなのだろう）を同時に与える。この作品を前にした観衆は何を思うだろうか。美しい作品ではあるが、性別分業の象徴である手工芸を手放しで賛美することはできない。とはいえ、女性が抑圧されてきた歴史を単純に非難して悦に浸ることも許されないだろう。そこにはペレラやその家族、女性たちの生活があり、美意識があり、費やしてきた長い時間が刻まれているのである。観衆は、肯定や否定といった二元論を語ることができず、作品との緊張した距離を強いられることとなる。

柳が器を鑑賞する上で重要視したのは「直観」、すなわち「直ちに観る」ことであった⁷⁵。雑誌『月刊民藝』の編集者であった柳は、執筆者の名前が読者に先入観を与えかねないとして、目次から執筆者の名を省いたことがあったほどである⁷⁶。しかし、いかなる文化的・政治的イデオロギーからも独立した「直観」なるものが、はたして存在するのだろうか。第一章で触れたように、柳の主張でさえも、時として植民地支配的な歴史観や、個人の趣味に堕してしまう危険性を孕んでいた。

では「直ちに観る」には、どうすればよいのか。柳は言う。「じかに見るためには、判断（さば）いてはならない。直観はいつも判断以前でなければならない」⁷⁷。「美そのものに触れるためには、すべての考証や分析は力にならない」⁷⁸。また柳は、外来のものや、新しいものには「直観」が働きやすいとも述べている。「見慣れないもの、珍しいものには直観が純粋に働きやすい。裏からいえば見慣れたものには冷ややかになりやすい」。ペレラの作品は、その美しさで我われを惹きつけながらも、安易に「判く」基準を与えてはくれない。我われは「判断以前」で立ち止まることを余儀なくされ、「すべての考証や分析は力にならない」ことを思い知らされる。ペレラの作品には、柳の言う「奇数の美」が宿っているのである。

柳の民芸思想は、ともすれば単なる復古主義と受け取られがちだが、そうではない。柳は常に、固定的な価値観に「割り切れないもの」⁷⁹を持ち込むことで、政治的な意味づけを拒もうとしてきたのである。

これまで顧みられなかつた工芸に光を当てるという課題において、現代美術に固有の役割があるとすれば、それは観衆の持つてゐる固定観念を揺さぶることで、「直観」を發揮する手助けをすることではないだろうか。

第三章 ギルドの可能性

第一節 柳宗悦が見た「民衆」

出川直樹や北大路魯山人が指摘したように、柳が「無名の工人」と呼んだ「民衆」の捉え方や、工芸の生産における地方との関係のあり方はきわめて危ういものであった。私は、その危うさが最も表面化したのが、ギルド（協団）の実践においてではないかと考えている。本章では柳が理想としたギルドにおける「民衆」のあり方、「民衆」と個人作家の関係に目を向ける。第一節では柳のギルドに向けられた批判について考察する。第二節では新潟で行われている美術イベント「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」を紹介し、柳のギルドと比較する。

柳は美しい工芸を蘇らせるためには、工芸作家と地方の職人がギルド（協団）を組織し、集団での制作を行うことが必要であると考えていた。その要旨は、1927年の論文「工藝の協団に関する一提案」に記されている。現代を生きる我われは、少なからず「主理主義」に陥っている。美を知識として理解し、古作品の魅力を味わうことができるのは、現代の我われの特権である。しかし作家たちが新たな工芸を生み出そうとする時、あるジレンマに直面する。現代の作家は「美を知って後作り」⁸⁰、「また個人的作家として作る」⁸¹。しかし、これは美しい古作品の性質と矛盾する。古作品は「美を知って後作られたものではな」⁸²く、また「個人の作ではなく、民衆的作品である」⁸³。「過去の優れた工芸品は、かえって雑器として取扱われているものの中に発見される。それらは粗末な実用品であって、美術的意識から作為せられたものではない」⁸⁴。そして「昔のような意味の無心な民芸は、今日の社会制度が一変しない限り、もう二度とは起らない」⁸⁵という。これでは現代の作家に美しい作品が作れるはずもない。

この矛盾を開拓すべく考案されたのがギルドである。柳によれば、美を意識してしまった作家が工芸の理想の美を実現するためには、次の三つの段階を踏まなければならない。第一は「自力道」である。持ってしまった美意識や自我を活かし、自覚と内省を深めていく道である。第二が「他力道」である。自我を積極的に放棄し、自然へと帰依するように務めるのである。そして第三段階として「相愛道」に入る。ギルドを組織し、「相互補助」の生活に入る所以である。柳はここでも宗教を例にとって説明している。宗教の修道者であっても、個人による修行は失敗に終わることが少なくない。修道者が修道院に集い、団結によって信仰を深めるように、工芸においてもギルドを組織することが、「個人的弊害から離脱する道」⁸⁶であるという。

ここで言うギルドとは、作家や地方の職人が集い、生活をともにしながら制作を行う組織である。美を生活のレベルで取り入れることで「美に交わりついに美を忘れる域にまで達する」⁸⁷ことが、その狙いであるという。第一章で述べたように、柳のいう「無心」とは、美しいものと日常的に接している状態のことである。我われが過去の工芸に美を感じられるのは、それらが現代において失われているためである。ギルドのなかでは、工芸を美術作品のように高みに位置づけるのではなく、それらを生活のなかに置き日常的に使用する。そうすることで、かつての「無心」を再現することが柳の狙いであったと思われる。

第一章でも触れたが、柳はギルドにおいて、作家たちが指導的役割を担うことを提案している。地方には、商業主義と機械産業が広まったことで仕事がなくなった「無名の工人」たちがいる。工芸の発展には、地方の工芸を蘇らせることができ不可欠であり、その指導的役割を担うのが、正しい美意識を持った作家なのである。

ギルドはいくつかの地域で実践された。「工藝の協同に関する一提案」が書かれた1927年、京都の上加茂にて最初のギルドが作られたが、失敗に終わった。柳によれば、彼の外遊中に「生活の道徳面に欠陥が現れた」⁸⁸ことが原因であるという。

柳の民衆觀を考える上で、濱田琢司の論考は興味深い。濱田は、三宅忠一と柳の対立を取り上げ、ギルドにおける「民衆」のあり方を考察している。三宅忠一は、1930年より民芸運動に参加する。当初は民芸協会の主要なメンバーの一人であったが、のちに柳と対立し、協会を脱会した人物である。三宅は、ギルドにおいて個人作家が職人を指導するという点を批判していた。三宅は民芸運動において、人々の生活を豊かにすること、生活に根ざしていることを第一に考えていた。もちろんこの考えは、柳のそれと矛盾するものではない。柳が重視していたのは「用の美」であり、それが貧しい人々の経済的利益に繋がるとも考えていた。しかし現実には、民芸はおもに上流階級の人々に好まれていたという側面がある。「河合寬次郎や濱田庄司といった民芸運動同人の作家が知名度を増すことで、彼らの作品と柳らが称揚する民芸とが混同され、廉価な民芸品というイメージは薄れていった」⁸⁹。三宅はこうした状況を受けて、柳の民芸運動が、上流階級および個人作家の趣味に堕落していると批判した。また、地方の人々の利益を第一に考えていた三宅は、柳が嫌っていた機械産業を積極的に取り入れることを奨励していた。「すべての物と事は目まぐるしいほど、日々刻々進歩即変化を來している。そういう時代に生きる民協同人が、徳川三百年の古代妄想から足が洗えず、

いつまで経っても懐古趣味の段階で足踏みを続けねばならぬとは何たる因業か、嘆かざるを得ない。私はここに改めて民協同人に民芸の機械化運動を要求したい⁹⁰。このように三宅は、柳の重視する美しさよりも、現代生活における実用性、経済性を重視していった。1959年、個人作家を産地の指導からはずすという自身の主張が通らないことを理由に、日本民芸協会を脱会し、新たに日本民芸協団という組織を結成することになる。

濱田は、両者の対立を「消費と生産に対する重点の差」⁹¹であると見ている。柳の民芸運動は、各地の工芸品に「民芸」という価値体系を与えることで、消費を促すためのものであった。しかし、実際の生産における論理は不明確であった。柳の考えによると、商業主義と機械産業によって美が損なわれた現代における工芸の道とは、「有能な個人作家と民芸との有機的な結びにあるべきとされる」⁹²。しかし、上加茂の協団の失敗により、この理想的な関係が実現困難であることが明らかになった。そして結局、「河合や濱田ら個人作家が民芸運動の生産を代表するという、三宅が批判したような状況へと民芸運動は進んでいくことになる」⁹³。一方三宅の活動は、あくまで「民衆」=生産者の立場に立って運動を行っていた。また鉄筋コンクリートの工芸館の建てるなど、民芸を一般に宣伝し、1960年頃から盛り上がった民芸ブームにも間接的に貢献していたといえる。「柳らは（そしておそらくは三宅自身も）過剰な民芸ブームは望まなかつたであろうが、産地の側から見た場合、それは非常に大きな影響力を持った現象でもあった」⁹⁴。

「美と経済」などの論文に見られるように、柳自身も工芸を経済的な側面からも考えており、民芸を安価な商品として流通させることを理想としていた⁹⁵。しかしいずれも抽象的な議論にとどまっている。柳には、経済に対する現実的な問題意識は希薄であったように思われる。一方三宅は、あくまで生産者の視点に立ち、現代の流通のあり方に即した民芸を目指していた。また三宅の個人作家批判は、第一章で触れた魯山人が批判していた点もある。「民衆」をめぐる理論の脆弱さが、ギルドの実践において露呈し、三宅との対立を招いたと言えるだろう。

柳の民芸思想は、一貫して知識人や個人作家のみを主体的な存在として位置づけ、「民衆」をひたすら「無心」なもの、受身なものとして捉える傾向がある。中見真理は、柳のこうした「民衆」観を、民芸思想を確立させるうえで必然的に導き出されたものとして捉えている。柳は、現代の個人作家たちを「無心」ではなくたために美しい工芸を生み出せなくなつた存在として否定的に見ていた。ギルドにおける「民衆」との「相互補助」の関係は、その弱点を克服するために考え出されたものである。「この結果柳は、知識人と民衆を『近代に毒された存在』対『近代に毒されていない前近代の存在』という観点から固定的に捉え、両者を差異化させた上で、いかにして互いが互いを活かしあうことができるかを考えていった」⁹⁶。つまり、「相互補助」の関係を確立しようとする限り、「民衆」の近代化”や“知識人の「民衆」への同化”といった両者の境界を曖昧にする事態は避けなければならなかつたのである。

さらに中見は、柳のいう「無心」で無学な「民衆」を、「本当は実在しない理念的概念」⁹⁷であると見ている。こうした「民衆」像を「他力に徹した人間の規範」⁹⁸、「人間のひとつの

理想的な宗教的境地」⁹⁹として示すこと自体に問題はない。しかし柳は、これを近代化の遅れた農村や沖縄の、実在の人々にも当てはめた。たしかに当時の知識人と「民衆」には、現代よりも知的レベルにおいてギャップがあった。中見は、柳が「民衆に過度な期待をせず、『民衆』との違いを強調した上で、個人作家に大きなリーダーシップを与えるながら運動を開いていったことは、結果として運動を成功に導いた一因」¹⁰⁰であるとして評価しながらも、「民衆の主体性そのものを否定してしまったことは、やはり問題」¹⁰¹であり、批判されなければならないと述べている。「柳が『相互補助』によって規定した知識人と民衆のこのような関係は、知識人も民衆から学ぶべきだとしていることから、一見平等であるかに見える」¹⁰²。しかし「実在の民衆は柳が望むほどには、宗教的でなかったかも知れず、また置かれた境遇に満足していたというよりは、近代化を志向したがっていたかも知れなかつたのである」¹⁰³。

出川直樹も指摘しているように、柳の考える「民衆」像は、あまりに理想化されていて現実味を欠いている。中見は、柳にとって最も重要であったことは東洋独自の美の体系としての民芸思想の確立であり、現実的に「民衆」を支援することはそれほど重要視していなかつたと見ている¹⁰⁴。三宅との対立も、こうした事情が関係しているのであろう。

中見は著書の最後に、柳思想を現代の文脈において活かすには、どのような方法があるかを考察している。中見は、人々が「他力」を「主体的に選びとる回路」が開かれている必要があると指摘している¹⁰⁵。「他力」を「主体的に選びとる」というのは矛盾しているようにも聞こえるが、しかし柳が個人作家に向かって説いたギルドの思想は、一旦近代化の恩恵を受けた状態から、修行によって「他力」へと至る道であった。初めから「他力」以外に選択肢がない場合と、一旦は知識を得たあとで「他力」を選択するのとは大きく違う。柳思想の欠点は、「他力」や「無心」を奨励するあまり、「民衆」が近代化の恩恵を受ける道を閉ざしてしまった点にある。しかし中見は、その具体的な方法には言及していない。柳のギルドを現代において実現するとすれば、それはどのようなものだろうか。

私は、次節で紹介する「大地の芸術祭 越後妻有（つまり）アートトリエンナーレ」に、ギルドに近い創造のあり方を見出すことができると言っている。現代における芸術のあり方、地域活性化のあり方と比較することで、柳のギルド思想を現代に活かす道を探ってみたい。

第二節 「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」における作家と現地住民の協働

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」（以下、大地の芸術祭）は、三年に一度、新潟県の越後妻有地域（十日町市と津南町）¹⁰⁶の全域に美術作品を点在させ、夏の50日間にわたってワークショップなどのイベントを行う国際美術展である。2006年に第三回展が行われ、2009年には第四回展の開催が決定している。「人間は自然に内包される」を基本理念に、現代美術によって自然と人間を結びつけ、過疎に悩む地域に活気を与えることを目標として開催されている。

大地の芸術祭に言及するにあたって、柳が美術をどのように捉えていたかを確認しておきたい。柳は、民衆を豊かにするものは美術ではなく工芸であると考えていた。彼は自身が美術よりも工芸に重きを置く理由を、次のように説明する。「今日美術と呼ばれるものは皆

Homo-centric『人間中心』の所産である。だが工藝はそうではない。そうでないがために卑下せられた。しかしそうでないが故に賛美される日は来ないであろうか。工藝はこれに対しNatura-centric『自然中心』の所産である¹⁰⁷。「もし美術が唯一の高き意味での美を示すなら、私たちは現実を離れねばならぬ。美は実用から遊離すると考えられるからである。そうして民衆を放棄せねばならぬ。美はひとり天才の所業だからである。そうして自然に反逆せねばならぬ。個性の勝利に美があると云われるからである」¹⁰⁸。

柳は、特別な才能を持った人間だけの所有物である美術よりも、美を理解しない人々の日常のなかで使用される工芸こそが、生活を豊かにすると考えていた。しかし、柳の言う「美術」とは絵画と彫刻のことであり、現代のインスタレーションやパフォーマンスは含まれていない。ここで柳の思想を大地の芸術祭と比較するのは、大地の芸術祭における美術のあり方が、必ずしも「ひとりの天才の所業」や「個性」によるものではないからである。

大地の芸術祭では、多くの作家が制作過程で地元の住民との共同作業を行っている。例えば第三回展に展示された原すがねの作品（図6）は、集落から集められた古着を素材としており、地元の高齢者による縄縫いの作業によって完成させられた。直接的な共同制作ではなくとも、全ての作品が越後妻有という固有の地域に設置されることをコンセプトとしているため、作家は「個性」よりも、その土地への理解、周囲の風景との調和を求められることとなる。また作品が恒久設置され、その場所のシンボルとなるような場合も多い。カサグランデ&リンターラ建築事務所の作品（図7）は、現在でも公園として利用されている。ほとんど全ての作品は、仕掛けるのは作家であっても、住民との協力なくして成立し得ないのである。

外部の作家が関与し、衰退した地域を活性化するという点において、大地の芸術祭は柳の考えていたギルドに似ている。また作家がその土地の文化に学ぶべきであるとする発想や、地域の住民に誇りを与えるとする姿勢も共通している。柳のギルドの批判されている点は、作家が美を指導することで、結局は上流階級の趣味に「民衆」が利用されてしまうという点、「民衆」が主体的な存在として考えられていないという点であった。では大地の芸術祭のディレクターや作家たちは、どのように地域住民を捉え、どのようなスタンスで関わっていたのだろうか。

まず、大地の芸術祭が妻有の住民にどのように受け入れられていったのかを見ていきたい。新潟県都市局都市政策課（執筆時）の渡辺斎の語るところによると、発案された当初は、県庁内部でも前例のない試みに賛否両論が巻き起つたうえに、地元からの反発は凄まじく、「あたかも県が押しつけた黒船来襲といった感」¹⁰⁹であったという。この状況を打破すべく、総合ディレクターの北川フラムは、住民との折衝に若い人々を動員した。学生を中心とするボランティアスタッフ「こへび隊」が戸別訪問を行ったが、当初は「怒られ、水をかけられ、泣きながら宿舎に戻った」¹¹⁰スタッフもいた。しかし作家や「こへび隊」が説明を重ねるうちに、徐々に理解が得られ、作家が実際に作品を作り始めると、次第に協力する住民が増えてきたという¹¹¹。

そもそも、日本で現代美術に関心のある人はそう多くない。多くの人は現代美術に“極端にコンセプチュアルで、特別な知識や感性がないと理解できない”という印象を抱いている。

高齢者の多い農村ではなおさらである。美術ができたところで、多くの住民にとっては理解できないうえに、何の利益もない。反発が大きいのも当然であろう。地域活性化を目標とするならば、わざわざ現代美術を用いる必要はないのではないか、という疑問も起こる。しかし北川は、何も生み出さない美術だからこそその可能性に注目している。

「アートは赤ん坊のようなものではないか。突然の誕生に周囲は困惑する。しかしこの何の生産性もないひとりでは生きていけない生命は、それ故に多くの人がかかわらざるをえない。『赤ん坊とは…』という説明も必要だ。それによって周囲の人々がつながっていくのである」¹¹²。

つまり北川は、利益のない、理解され得ない美術にこそ、異質な人々とのコミュニケーションを生み出す可能性を見ているのである。北川は、住民に美術を「分かる」ことを求めていない¹¹³。制作に携わることで、単なる鑑賞者としてではなく、住民が作品を自分自身のものとして誇りをもってもらうことが北川の狙いである¹¹⁴。

都心や外国からきた作家たちは、いわば未知の侵入者である。住民の目には、それこそ「黒船」のように映ったに違いない。いかに作家がその土地への愛着を語ろうとも、所詮はよそ者である。現地で暮らす人々にとっては、外部の人間ゆえの甘い幻想の投影くらいにしか思われないだろう。

しかし、ここで重要なのはむしろ、そうした土地への愛着や知識において、作家がどうあがこうとも、住民のそれには勝てないという点ではないだろうか。土地への思いも自然の知識も農耕の技術も、すべてにおいて作家より住民が勝っている。こうした状況において、作家が指導者になることはあり得ない。むしろ住民に指導を請うため、丁寧に頭を下げなくてはならないだろう。美術の知識をもたない住民は、柳のいう「無心」で無学な「民衆」に近い存在かもしれない。しかし柳のいう「作家は僧侶であり、職人は平信徒」¹¹⁵というような関係は、ここには成立しない。住民は、その土地への理解においては指導者なのである¹¹⁶。

共同制作において、中心となるのはもちろん作家である。作家はその土地にある素材や技術（例えば上に挙げた古着、縄縫い）を集めて作品に仕立てる。しかし作家は決して、住民に美意識を指導するわけではない。北川は、住民が制作を手伝いはじめる動機には、作家の労働する姿があるという。美術に関心のない住民にとって、作家の労働は何のためにしているのか分からぬ「バカバカしいこと」¹¹⁷として映る。それを「見て面白がる」¹¹⁸うちに、何となく手を貸してみたり、人が集まってくれるのだという。

つまりここには、作家と住民に、それぞれ異なる次元での「無心」と「他力」のあり方を見ることができる。作家にとっては、通常の展覧会とは異なり、自己の表現ではない、その土地の文化や自然といった「他力」による創造が求められる。また住民にとっては、理解しようのない美術に接し、祭を楽しむことから「無心」で、かつ主体的に制作に携わっていく。大地の芸術祭は、柳のギルドの弱点であった作家と「民衆」の上下関係を、美術の「わかるなさ」と労働を媒介として見事に克服しているように思える¹¹⁹。

「労働なくして工藝の美はあり得ない。器の美は人の汗の贍いである。働きと美と、これが分離せられたのは近代のことにつき属する」¹²⁰と柳は言った。美術と工芸、労働と美を分離し

てきた近代以降の美術制度、社会制度への反省は、現代において、むしろ美術の側から起こってきた¹²¹。大地の芸術祭を、柳の理想を美術の側から実現したものとして位置づけられないだろうか¹²²。

おわりに

私の論文の趣旨は、柳宗悦の可能性を、その批判者の意見や現代美術の動向と比較することで検証するというものであった。柳の思想は、朝鮮や沖縄、地方の職人といった時流にとり残された人々の文化のなかに美を見いだし、誇りを与えようとするものであった。西洋に対するアジア、都心に対する地方といった、主流の価値観からあぶれたもの、立場の弱いものを尊重する姿勢には、現代の私たちも学ぶべき点が多いだろう。しかし、いくつかの批判が示すように、その論理はオリエンタリズムと紙一重のものであり、また知識人と「民衆」の上下関係を温存してしまう危険を孕んでいる。

柳の思想を現代に活かしていくためには、その弱点が克服されなくてはならない。第二章で見たアノリ・ペレラは、作品に多義的な意味を持たせることで、「アジア」「女性」「手工艺」の置かれた状況を、肯定／否定の判断を待たない、ありのままの姿で提示することに成功していた。第三章で触れた大地の芸術祭は、柳のギルドにおいて問題視されていたような作家と地方の上下関係に陥らず、人々が主体的に「他力」や「無心」に至る新たな道を示しているように思える。私は、2006年の大地の芸術祭に、ボランティアスタッフ「こへび隊」の一員として携わった。そこには、都会から来た作家やスタッフと、地元の人々との温かい交流があった。私が作品の前で受付をしていると、地元の方が採れたての野菜や飲み物を差し入れしてくださった。会期終了後も、一部の作品は地元の人々の手で公開されている。大地の芸術祭は、発足当初は外部からの押し付けに近い部分もあったかもしれない。しかし今では着実に地域に根付き、そこに暮らす人々の手で発展を遂げている。

柳が示したのは、あくまでも工芸の美であった。しかし工芸と美術のヒエラルキーそのものが問われ始めた現代では、むしろ美術の領域でこそ柳の美学が有効なのではないか。「他力」、ギルドといった民芸の理想は、現代における新たな創造のあり方を示唆しているように思える。

1 水尾比呂志『評伝 柳宗悦』筑摩書房、2004、p.124

2 柳宗悦「朝鮮の友に贈る書」『民藝四十年』岩波書店、1984、p.32

3 出川直樹『民芸 理論の崩壊と様式の誕生』新潮社、1988、p.161

4 金達寿「朝鮮文化について」『岩波講座哲学13 文化』岩波書店、1971、p.301

5 同上p.302

6 柳宗悦「失われんとする一朝鮮建築のために」『民藝四十年』岩波書店、1984、pp.46-47

7 柄谷行人「美学の効用—『オリエンタリズム』以降」『定本 柄谷行人集 第4巻』岩

- 波書店、2004、p.152
- 8 同上
 - 9 同上
 - 10 同上pp.152-153
 - 11 同上p.154
 - 12 同上p.159
 - 13 同上p.161
 - 14 同上
 - 15 同上p.163
 - 16 同上 p.170
 - 17 同上
 - 18 小熊英二『<日本人>の境界』新曜社、1998、p.416
 - 19 同上
 - 20 同上 p.400
 - 21 柳宗悦「雑器の美」『民藝四十年』岩波書店、1984、pp.85-86
 - 22 同上
 - 23 同上
 - 24 柳宗悦「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波書店、1984、pp.172-173
 - 25 出川前掲書 p.44
 - 26 同上
 - 27 同上
 - 28 同上
 - 29 柳宗悦「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波書店 1984 p.172-173
 - 30 柳宗悦「大津絵の美とその性質」『民藝四十年』岩波書店 1984
 - 31 同上p.46
 - 32 同上
 - 33 柳宗悦「工藝の協団に関する一提案」『民藝四十年』岩波書店 1984
 - 34 出川前掲書 p.154
 - 35 柳は、村や部落単位で制作を行う「職人」と対比して、個人で制作する作り手を「作家」あるいは「個人作家」と呼んでいる。「作家」は「職人」よりも芸術家に近い存在である。
 - 36 柳宗悦「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波書店 1984 p.168
 - 37 北大路魯山人「柳宗悦の民芸論をひやかすの記」『魯山人著作集』五月書房 1980
p.248
 - 38 同上p.254
 - 39 白洲は、民芸と上手物の違いは値段だけであり、それを区別することが工芸界全体を窮屈にしていると述べている。(白洲正子「民芸に望む」『白洲正子全集 第十三巻』新潮社、2002、pp.180-183)

- 40 北大路前掲書 p.268
- 41 同上 p.269
- 42 同上
- 43 柳宗悦「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波書店、1984、p.166
- 44 北大路前掲書、p.269
- 45 同上p.278
- 46 アンソニー・ギデンズ著、友枝敏雄、今田高俊、森重雄訳『社会理論の最前線』ハーベスト社、1989、p.73
- 47 同上
- 48 竹中均『柳宗悦・民藝・社会理論 カルチュラル・スタディーズの試み』明石書店、1999、p.78
- 49 同上、p.87
- 50 同上、p.82
- 51 柳宗悦「奇数の美」『茶と美』講談社、1986、pp.299-300
- 52 同上 p .302
- 53 同上
- 54 同上p.310
- 55 同上書、p.88-89
- 56 田平麻子「交差するボーダー—アジア的価値と美術」『アジア美術との出会い びわ湖アジア芸術文化祭アートプログラム アジア美術の「伝統」と「今」から見える二十一世紀へのメッセージ』滋賀県立近代美術館、2001、p.7
- 57 柳宗悦「高麗茶碗と大和茶碗」『茶と美』講談社、1986、p.152
- 58 同上
- 59 田平前掲書p.7
- 60 同上
- 61 後小路雅弘「コミュニケーション／コミュニティ／コラボレーション」『第一回福岡アジア美術トリエンナーレ1999』福岡アジア美術館、1999、p.18
- 62 同上
- 63 同上
- 64 黒田雷児「作家選考過程について」『第一回福岡アジア美術トリエンナーレ1999』福岡アジア美術館、1999、p.289
- 65 黒田雷児「テーマ「コミュニケーション～希望への回路」について」『第一回福岡アジア美術トリエンナーレ1999』福岡アジア美術館、1999、p.12
- 66 黒田雷児「紛争と扮装『多重世界』に飛び込む」『第三回福岡アジア美術トリエンナーレ2005』福岡アジア美術館、2005、p.11
- 67 同上 p.12
- 68 同上 p.11

- 69 アリノ・ペレラ、中尾智路訳「アリノ・ペレラ」(作品解説)『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ2002』福岡アジア美術館、2002、p92
- 70 同上
- 71 ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック共著、萩原弘子訳『女・アート・イデオロギー フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』新水社、1992、p84
- 72 同上p.95
- 73 第二回展では、出品作家38人（38組）のうち、女性アーティストが14人（37%）を占める。第一回展が59人（55組）中10人（17%）であったのと比較すると、女性作家の割合は倍増している。後藤新治は、アジア地域には女性作家が比較的少ないことを考慮すれば、4割弱という数字はかなりの高率であると述べている。
- 74 後藤新治「手・工房・ジェンダー」『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ2002』福岡アジア美術館、2002、p.116
- 75 柳宗悦「直観について」『柳宗悦全集 第十卷』筑摩書房、1982、p.607
- 76 柳は「『吾が名』にこびりつくことは近代の病氣」であるとして、目次に執筆者の名を掲載しなかった。(柳宗悦「工藝問答御返事〔『月刊民藝』昭和十四年六月號〕」『柳宗悦全集 第十二卷』筑摩書房、1982、p.568)
- 77 柳宗悦「作物の後半生」『茶と美』講談社、2000、p.81
- 78 同上
- 79 柳宗悦「奇数の美」『茶と美』講談社、2000、p.291
- 80 柳宗悦「工藝の協団に関する一提案」『民藝四十年』岩波書店、1984、p.127
- 81 同上
- 82 同上
- 83 同上
- 84 同上 p.128
- 85 同上 p.129
- 86 同上 p.133
- 87 同上 p.134
- 88 同上 p.140
- 89 濱田琢司「地域からの実践という批判軸－三宅忠一試論－」『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005、p.306
- 90 三宅忠一「民芸運動の道八」(濱田琢司「地域からの実践という批判軸－三宅忠一試論－」『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005、p.304より引用)
- 91 濱田琢司「地域からの実践という批判軸－三宅忠一試論－」『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005、p.299
- 92 同上 p.313
- 93 同上p.314
- 94 同上 p.315

- 95 柳宗悦「美と経済」『柳宗悦全集 第十巻』筑摩書房、1982、pp.68-74
- 96 中見真理『柳宗悦 時代と思想』東京大学出版会、2003、p.144
- 97 同上p.143
- 98 同上 p.145
- 99 同上
- 100 同上 p.148
- 101 同上 p.146
- 102 同上 pp.144-145
- 103 同上 p.144
- 104 同上 pp.148-149
- 105 同上 p.298
- 106 かつては十日町市、川西町、中里村、松代町、松之山町、津南町があつたが、2005年4月に津南町以外の5市町村が合併して十日町市となつた。
- 107 柳宗悦「緒言」『工藝の道』講談社、2005、pp.23-24
- 108 同上 p.24
- 109 渡辺齊「追憶と展望」『大地の藝術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003』現代企画室、2004、p.218
- 110 北川フラム「里山と現代美術の出会い」『大地の藝術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006』現代企画室、2007、p.5
- 111 北川フラム「北川フラムインタビュー I」『希望の美術・協働の夢 北川フラムの40年 1965-2004』角川書店、2005、pp.22-29
- 112 北川フラム「里山と現代美術の出会い」『大地の藝術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006』現代企画室、2007、p.4
- 113 北川は、「分かる／分からぬ」ではなく「好き／嫌い」で美術に接することを推奨している。(北川フラム「アートのある暮らし」『納得工房 すまい塾』上公開講座第156回) 積水ハウス株式会社総合住宅研究所 納得工房、2006、pp.1-2)
- 114 國安孝昌の「棚守る竜神の御座」の場合、当初の予定では第一回の会期50日間だけ展示する予定であった。しかし、地元の人々の協働によって作られ、その地のシンボルと化した作品は、会期後も存続することになった。2005年の豪雪により一旦は破壊されるものの、2006年には地元サポーターの協力により、更にパワーアップした「棚守る竜神の塔」として復活している。住民にとって作品はかけがえのないものとなっている。(北川フラム「里山と現代美術の出会い」『大地の藝術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006』現代企画室、2007、p.4)
- 115 柳宗悦「民藝の趣旨」『民藝四十年』岩波書店、1984、p.168
- 116 作品がその土地に根ざしたものであるため、美術に関心のない住民であっても、その良し悪しについて議論することができる。たとえばプロスペクター(日本)の「コンタクトー足湯プロジェクト」では、障子(格子部分)を白く塗ったものをインスタレ

- ーションとして展示していた。私がたまたま会話をした地元の方は、これを「木肌を白く塗るなんて外国の感性だ」と述べ批判していた。美術の専門家でなくとも、身近な日用品を素材とした作品には厳しい批評を下すことができるるのである。
- 117 北川フラム「北川フラムインタビューⅠ」『希望の美術・協働の夢 北川フラムの40年 1965-2004』角川書店、2005、p.26
- 118 同上p.26
- 119 美術評論家の中原佑介は、大地の芸術祭の画期的な点として「創造という行為と鑑賞という行為の二極化の解体」を挙げている。たとえば2003年、まつだい雪国農耕文化村センター「農舞台」で上演された演劇『越後妻有版・真実のリア王』では、地元の高齢者が役者としてステージに上がった。中原は「演ずることと見ることが可換だったということが、この芝居の最大の魅力」であったとして高く評価している。(中原佑介「芸術の復権の予兆」『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003』現代企画室、2004、pp.9-10)
- 120 柳宗悦「工藝の美」『工藝の道』講談社、2005、p.54
- 121 大地の芸術祭のメインは現代美術だが、工芸や生け花など、美術以外のジャンルの展示・企画も行っている。工芸の分野では、妻有の土から作られる「妻有焼」や、空き家のなかで焼き物を展示する「うぶすなの家」などがある。また、「ポチョムキン」では、工芸作家の作品を用いた茶会も催された。
- 122 芸術祭を代表する風景となったイリヤ・カバコフの作品「棚田」には印象的なエピソードがある。棚田を提供した農家の方は、作家が申し出た当初はそれほど乗り気ではなかった。そればかりか、2000年には耕作をやめるつもりでいたらしい。しかし、作品と、それを観に来た人々を見て、とうとう2006年まで耕作を続けることになったという。(北川フラム「里山と現代美術の出会い」『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006』現代企画室、2007、p.4)

図版 ※作品データは、作家名、作品名、制作年、素材、(所蔵先)、(撮影者名)、出典の順に記載



021



025



023

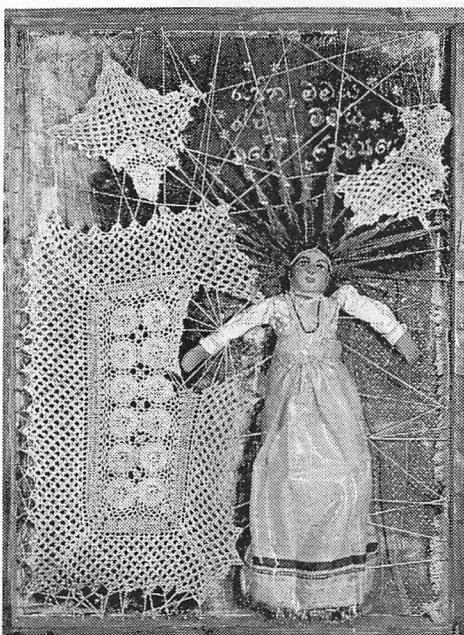


図 1

アノリ・ペレラ

わたしは女王 I - VI

2001

レース、布、糸、スパンコール、アクリル絵具・木箱ほか

V、VIは福岡アジア美術館所蔵

図録『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ 2002』(福岡アジア美術館、2002) p.22 より転載

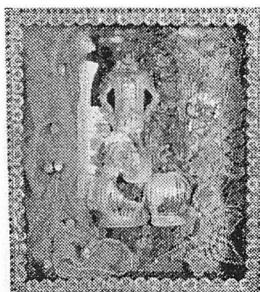


図2

アノリ・ペレラ

母の日の贈り物

2001

レース、布、陶片、糸、金箔、造花、釘、アクリル絵具・木箱

図録『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ 2002』(福岡アジア美術館、2002) p.23 より転載

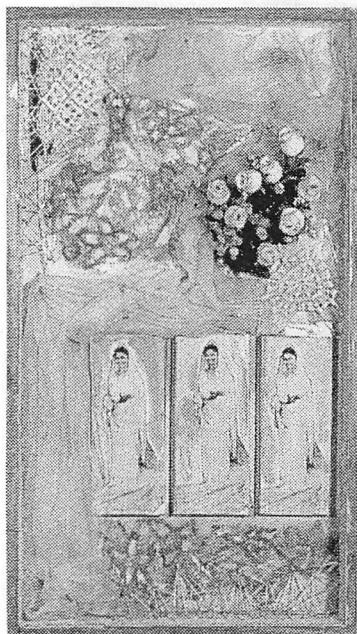


図3

アノリ・ペレラ

思い出と形見

2001

レース、布、写真、糸、造花、スパンコール、釘、アクリル絵具・木箱

福岡アジア美術館所蔵

図録『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ 2002』(福岡アジア美術館、2002) p.23 より転載

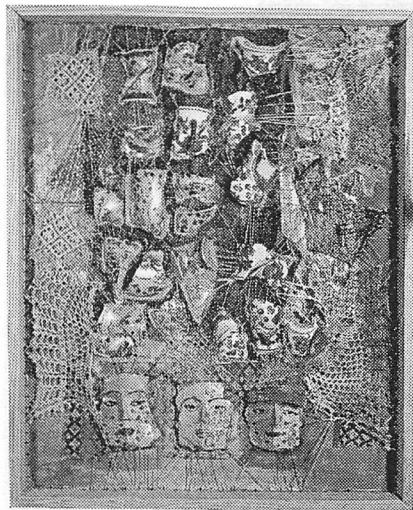


図4

アノリ・ペレラ

わたしの陶器

2001

レース、布、陶片、糸、金箔、紙のお面、釘、アクリル絵具・木箱

図録『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ 2002』(福岡アジア美術館、2002) p.23 より転載



図5

アノリ・ペレラ

もつれた蜘蛛の巣の中で I - V

2001

ワイヤーの網、紙、布、レース、糸、アクリル絵具、鉄ほか

I、IIは福岡アジア美術館所蔵

図録『第二回福岡アジア美術トリエンナーレ 2002』(福岡アジア美術館、2002) p.23 より転載

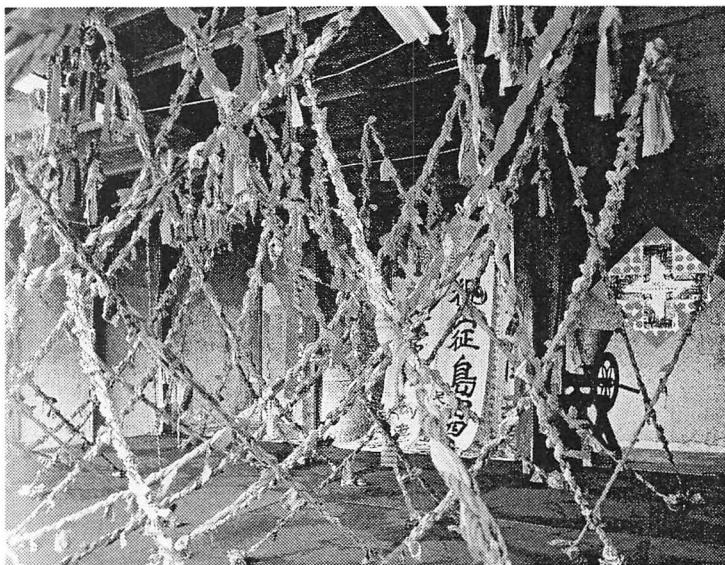


図6

原すがね

弾／彼岸の家

2006

古着、布、釘

写真撮影=Masanori Ikeda

図録『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2006』(現代企画室、2007) p.123 より転載

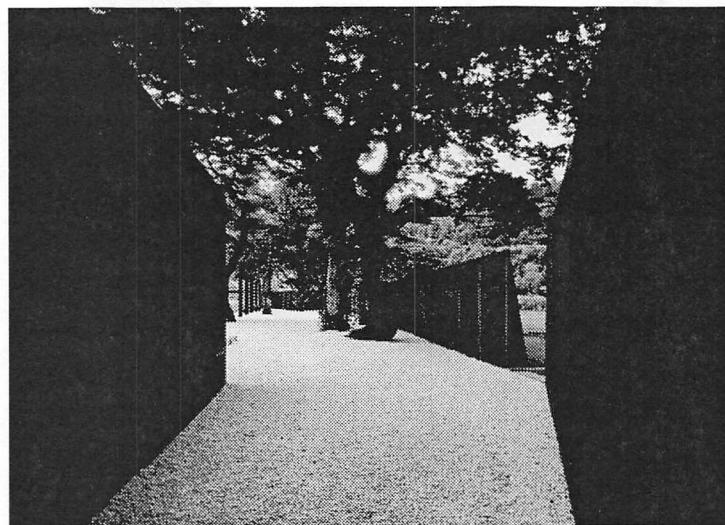


図7

カサグランデ&リンターラ建築事務所

ポチョムキン

2003／コールテン鋼、コンクリート、白砂利、砂利、木、再生ガラス、再生コンクリート、再生アスファルト、鉄くず、陶器の破片、古タイヤ

写真撮影=S.Anzai／図録『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2006』(現代企画室、2007) p.207 より転載