

蘇生する化石・跳梁する魂
大学博物館で現代美術展？
京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より

稲賀 繁美

京都大学総合博物館で、2010年1月16日から31日まで、いささか型破りの展示がなされた。題して「物からモノへ：モノ学・感覚価値研究会展覧会」と銘打たれ、副題には「科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」とある。「モノ学」の構想については、鎌田東二『モノ学の冒険』（創元社、2009）や、科学研究費助成金による『モノ学・感覚価値研究』と題する研究会の年報（全4冊出版：京都大学こころの未来研究センター）に委ねよう。ここではまず、博物館にあえて現代美術作品を持ち込むという判断を背後で支えた思想はいかなるものだったのか、そして、この一見強引にもみえる共生から何が発生したのかを、しばし見届けたい。

博物館と美術館と

そもそも美術館と博物館とは、どのような関係にあったのだろうか。ロンドンの大英博物館とナショナル・ギャラリーの場合には、歴史的経緯やロンドンという街の自然発生的な形状も影響して、それほど明確ではないが、ミュンヘンやウィーンでは、国立美術館と自然史博物館は、左右相称の箱形建築が構想された。さらにはブダペストやブラハなど中欧圏にもその名残りがみえる。北米に眼を転ずれば、ワシントンのモールを囲む自然史博物館と国立絵画館、ニューヨークはセントラル・パーク中央部の西東両端に位置する、自然史博物館とメトロポリタン美術館。これらの施設を思い出すまでもなく、欧米の主要都市での美術館と博物館は、多くは対をなす装置として認知されている。どちらも語源としては学藝・技藝を司るギリシアの女神に由来する Museum である。

薩摩出身でロンドン留学経験のある町田久成らの尽力でその端緒を開いた上野の博物館群も、19世紀欧米の制度を移入した機関であり、当初は同様の発想で創設されたはずだ。だが日本では、博物館法と美術館行政とは大きく分岐してしまい、両者はいまでは容易に相互乗り入れができないような制度的発展を遂げてしまった。博物館所蔵品は「資料」であって、原則として個人名を付けることには馴染まない。たとえ天下に類例のない一品であっても、正式には類として学名で呼ばれるべき存在だろう。反対に美術館が扱うのは「作品」であって、こちらは固有名を所有し、原則として作者の個人名が明記される。展示品の命名法・表示法において、すでに博物館と美術館とは、その原則

Fossils Brought Back to Life and the Dance of Spirits:
A Contemporary Art Exhibition in a Museum?
Reflections on the *From Things to Mono* Exhibition at
The Kyoto University Museum

Shigemi Inaga



The Kyoto University Museum

From January 16 to 31, 2009 an exhibition that broke away from conventional norms was held at the Kyoto University Museum. Its title *From Things to Mono* was accompanied by the subtitle *Science, Religion and Art*. Concerning the conceptual formulation of *monogaku*, Kamata Tōji offers a discussion in his book *Monogaku no bōken* (*monological investigations: science of things*, Sōgensha 2009) and further reading is provided in the four volumes of the annual bulletin (the forth released in 2010) by the Kyoto University Kokoro Research Center made possible with Grants-in-Aid for Scientific Research funding of the joint research project *Mono-logy/Sense-Value Study Group*. But here I will discuss the thinking behind the decision to bring this art exhibit into the confines of a museum.

Museums and Art Museums (Galleries)

The relationship between the British Museum and the National Gallery in London is not clearly evident, due to the city's history and spontaneous development, but in the cases of Munich, and Vienna, one finds national art museums and museums of natural history arranged in a row of bilaterally symmetrical box shaped buildings. Farther to the east one can discern traces of similar city planning in Budapest, Prague and Saint Petersburg. In North America, the National Museum of Natural History and the National Gallery of Art buildings enclose the National Mall in Washington, D.C., and in New York the American Museum of Natural History and the Metropolitan Museum of Art face each other from the western and eastern flanks of Central Park. The proximity and location of museums of art and natural history in most major cities of America and Europe are recognized as apparatuses serving contrasting purposes. This is further illustrated by the nomenclature "museum" having its etymological origin in the goddesses of knowledge and art.

The museums in Ueno Park in Tokyo were founded with the initiative of Hisanari Machida, born in the Satsuma domain (Kagoshima Pref.) and who spent a time of study in London. It seems that 19th century western notions of museums were faithfully transplanted in Japan during that phase of history. Over time, however, laws governing museums of natural history and regulations applied for fine arts museums came to vary greatly, and have developed institutional distinctions that make it difficult for mutual integrated usage. Museums of natural history have the purpose of collecting materials and artifacts that as a rule do not adapt well to personal names or authorship. Even when the artifact is the only extant of its kind, the official practice is to label it with its official academic mineral, botanical, or zoological nomenclature. By contrast, art galleries handle

からして両立しない。

なかば笑い話だが、今回の京都大学総合博物館での展示でも、まずここで、出品作家側と博物館側とに利害調整が必要だった。一時は、展示企画そのものが流産しかねない危機的状況にまで立ち至ったというが、結果として展示ケースの枠には、作家名と題名の代わりに分類番号が貼付されることで、なんとか両者の妥協が成立した。もとより藝術家の個人名や作品名は、博物館には馴染まない。実際、実験的に陳列ケースのガラスに作者名を貼付してみたが、そうすると、展示物と表札とのあいだで注意が分散してしまい、展示のどこに焦点があるのか不明瞭となって、会場の雰囲気壊してしまった。このため作家名や題名の掲示は中止されたのだという。結果として観客は展示場入り口に置かれた展覧会出品目録とガラスケースの分類番号とを、ひとつひとつ照合して作者名、作品名を確かめることになった。みるからに不自由な観覧方法となった次第だが、あとから見れば、この不便が、かえって未知の発見に結びついた。一度目には、先入観なく、また予備知識も皆無のまま、この通常的美術展としてはいかにも不可思議な空間を経巡ってみよう。二度目には、作品目録を手し、どこに誰の何が陳列されているかを確かめよう。そして三度目には、会場入り口に準備された説明文を頼りに、もう一度、会場設営に関与した美術家や企画参加者たちの言い分を反芻してみよう。巡礼道教会の祭壇を巡回するのにも似た、こうした周廻の道行きから、筆者がようやく得た、なにがしかの納得を、文章に託そうとするのが以下の試みだ。ささやかにして、まだきわめて不十分なことは自覚のうえで。

遺物・死体置き場としての博物館

さて、素人目に博物館といえば、それはもはや現在の地球では有用性を失ってしまった遺物管理の場所、いってみれば死体置き場にも等しいだろう。京都大学総合博物館も、内部は三つに区分されている。まず自然史部門の見物はナウマン象の頭部だろうが、これももはや現在の地球からは姿を消してしまった遺物。つぎに技術史の区画に展示されている撥条や梃子、歯車を利用した機械仕掛けは、19世紀の大学創設期に貴重な資料として大枚を叩いて輸入された細工物だが、電子機器の発達した現在から見れば、その技術の多くは、すでに時代の先端からはるか背後に霞んでいる。



The exhibit Space of "From Things to Mono"

creations credited to proper names and the rule there is for a clear designation of authorship. This already leaves museums of natural history and art at odds with each other, because the differing methods used for naming and indicating information about exhibits are difficult to reconcile.

The situation touched on the humorous as the exhibiting artists and the Kyoto University Museum administration needed to solve the problem of their differing agendas.¹ This resulted in attaching labels with classification numbers on the frames of the exhibit cases. Titles of artwork and the names of the artists have never had a place in museums. As such, to attach an artist's name to the exhibit cases makes it unclear as to how to focus on the exhibit, causing a sense of discord in the atmosphere of the exhibition space. The solution was for visitors to check the art titles and artist names listed in the exhibit catalogue made available at the entrance, with the classification numbers on the glass cases. This proved a cumbersome way to view the art, but as a result the inconvenience led to some discoveries. Let us take three trips through the premises, the first time without assumptions or explanation we follow the route through what we presume is a normal art gallery. The second time with catalogue in hand, we should confirm where and what the artists have exhibited. And on the third exploration, we can freely reflect on the explanations provided by the exhibitors and exhibit planners in the literature laid out for us at the entrance. It is similar to following the course of worship around a church altar on the pilgrim's path, and here I wish to express in text what I can finally, although not fully, understand and accept.

The Museum: Mortuary and Repository of Relics

An average notion is that museums are repositories of things having no utility in today's world. The assumption is they are nothing more than a mortuary. Kyoto University Museum's interior consists of three spatial divisions. The featured exhibit in the natural history room is the *Palaeoloxodon naumanni*, or Naumann elephant. This animal has disappeared from the earth, and only its relics remain. The mechanical apparatus built with springs, levers, and cogwheels located in the area for the history of technology was procured at a great cost by the university in the 19th century as an example of fine craftsmanship,

そして第三に、文化史の分野だが、その入り口にはいくつもの石棺が置かれている。石棺こそ、博物館が巨大な棺桶にほかならないことを提喻する遺物だといわれても、否定できまい。ではそんな死体安置所に現代美術の作品を展示するということは、何を意味するのだろうか。

元来の構想段階では、収蔵作品から出品藝術家たちが、かなり自由に、参考となる資料を選び出し、それに触発された作品と並べて展示する、という発想があったようだ。これには最近の類例として、吹田の国立民族学博物館で開催された千家十職展「茶の湯のもののづくりと世界のわざ」(2009年3月12日-6月14日)がある。千利休以来の縁ゆえに、お茶道具の納品を代々受け継ぎ、やがて千家十職と呼ばれることになった家系は、漆、陶磁、鋳込みなど十の職種を数える。そのそれぞれの職の当代が、博物館収蔵庫を訪れ、靈感を得たり、興味を惹かれたりした資料をもとに自らの創作を試み、発想源とともに並べて展示する、という思い切った企画だった。もともとこれにはこれで、社会の約束事を破る新規な発案ゆえに、さまざまな問題が出来し、担当の実行委員長・八杉穂氏氏は、心労ゆえか、会期を終えるまでに体重が5キロも減った、と仄聞した。

京都大学の場合にも、資料保存業務と美術作品展示のあいだに、容易には折り合いのつかない摩擦がいくつも生じた、と聞いている。単純に言えば、扱い方に心得のない者に資料を触らせるわけにはゆかない。保安上の配慮もあってか、双方の譲歩と協議のすえ、人類学資料は近藤高弘所有の弥生式土器1個と、カメルーンを専門とする人類学者、大石高典研究員が直接責任担当者である「学術資料および食品原材料」のみ、自然史分野では、これも研究会メンバーで、京都造形芸術大学の地学者、原田憲一教授選定の鮎物資料、あとは白亜紀のアンモナイトの化石ひとつに限り、藝術家たちの展示との同居が実現した。元来は、博物館エントランスの大型アンモナイト化石を使いたかったらしいが、重量が200キロと、移動に適さず、二階の床の強度限界を超えるため、諦めたのだという。大石高典が出品したのは赤錆びたシャベルの断片だが、折れた木の柄の先から土色の根っこがひょろりと顔を出す。無機物と有機物との合体が、生命の在りようの不思議を感じさせるものだった。後述する「もの」派作家の「作品」と張り合う稚気愛すべし、との内輪の評も漏れ聞いた。また漢代の青銅鏡や線刻した絵柄のある弥生土器なども、展示の都合で、会場での併置は成らなかった。残念ながら、筆者は実現にいたるまでの水面下の熾烈な応酬や試行錯誤の委細には通じていない。だが、その交渉過程は、博物館と美術館との「あいだ」を測定するうえで、貴重な教訓を含むはずだ*。

but from the perspective of an age where electronic machines have developed to the level they are now, the technology comprising it was, long ago, left far behind in the background of advanced industry. And at the entrance to the third area set aside for cultural history, one finds a sarcophagus. One cannot deny that the sarcophagus acts as a trope rendering the museum into a massive coffin. So what meaning is there in holding an art exhibition in a mortuary?

Initial conception for the exhibition was based on an idea for artists to juxtapose their work in free association with the artifacts found in the museum collection. A recent similar example was the hosting of the *Senke Jisshoku* Exhibition at the National Museum of Ethnology in Suita City. Designated artisan families that have transmitted the crafts for producing tea utensils for the Senke tea schools are referred specifically as the *Senke jisshoku*, and they are considered the masters given charge of transmitting the ten trades necessary for the practice of the tea art that include lacquer ware, pottery, and metal casting. The head artisans of each of these families visited the museum's collection storerooms, where some received creative inspiration, or were strongly attracted to certain artifacts. They then created innovative utensils based on their encounters, and the newly formed pieces were exhibited with the artifacts that inspired them. A new and bold challenge, requiring the breaking of many rules binding the social norms of the participants, raising numerous problems for the professor in charge, who from anxiety, according to hearsay, lost five kilograms by the end of the exhibit.

Similar problems arose in the case of Kyoto University when friction was caused by some of the incompatibilities inherent in the work of artifact preservation and art display. Simply stated, it is not appropriate to allow any handling of artifact materials by anyone unqualified to do so. Taking account of security issues as well, both parties compromised and agreed to allow under anthropological materials one piece of Yayoi pottery owned by Takahiro Kondō, and a few other classified as "academic materials and raw food substances" to be the sole responsibility of Takanori Ōishi, and the items under the natural history classification were an ammonite fossil from the Cretaceous period and mineral samples chosen by Ken'ichi Harada (Kyoto Univ. of Art and Design), an earth scientist and member of the research group. These were the only artifacts and items exhibited along side the artwork of the participants. At first there was a plan to use the large ammonite fossil standing at the museum entrance. This had to be abandoned because to move the 200-kilogram specimen was not possible due to the weight limit regulation of the second floor. Ōishi exhibited a rusted shovel blade with a plant root growing out of the spade's shaft hole. The union of inorganic material with organic growth brought a strange feeling concerning life itself. Some insiders did not hesitate to observe there a lovely symptom of childish rivalry with the *Mono-ha* school artists and their reputed pieces of art. It should be noted that a bronze mirror from the Han period and Yayoi pottery with etched line design, were not included in the public exhibit.



Ōishi's academic materials

*近藤高弘+大西宏志「アート分科会および展覧会の活動記録」
(前出『モノ学 感覚価値研究』第4号、60-79頁)に、交渉決裂寸前の状況を含め、その詳細にして波乱にとんだ顛末を活写した記録がある。

展示空間のアプローチ

まずアプローチと空間構成を点検しよう。会場は、博物館2階奥のドンツキ行き止まりの長方形の空間。左右には固定の展示ケースが壁面を覆っている。内部空間は細長い舟型宇宙船の内部を思わせる。大雑把に会場を区分けするなら、入り口部分に映像、進行方向左翼には立体作品、右翼には平面作品が配置され、その奥にモノの領域が控える、という4部構成とみてよいだろう。まず入り口には、デザイナーの上林壮一郎が、占星術研究家の鏡リュウジと共同で、家具と占星術の本を展示した。比喩的にいえば、ここで一種のtable turningを実演し、入信者への入信儀礼を取り行い、しかる後に奥の異界へと観衆を誘おうという趣向だろうか。協議のすえにできあがったのは、ホロスコープとしても使えるテーブル。ストレッチ・テクスタイルを利用した机の天板は、板とはいいながら、乗せた物体の重量に応じてふわりと凹み、また下支えの支柱に押されて凸状突起をニュッと突き出す。思えばホロスコープとは、宇宙の運行と地上の秩序との境界面をなし、両者から加わる力の平衡を読み取る水平線の写像だったはずだ。その写像を布の柔構造に託した上林の机は、星の精神spiritの代わりに、酒瓶の酒精spiritsを抱いて、凹凸の模様を星の運行とともに自在に変貌させる。

ここが西欧でいえば前室 antichambre に相当し、その背後に直線的に伸びるアプローチは、神社や仏教寺院ならば拝殿ついで本殿さらに奥の院へとといった参拝の順路に類比できる。ここで思い出されるのがヴィーン学派の美術史家ダゴベルト・フライの『比較藝術学』である。本書は、世界の主要な宗教建築を例にとり、参拝のためのアプローチを比較した古典といつてよい。そこでも分析されたように、最後が行き止まりとなる空間にいかにして聖なるものを委ねるか、古来より人々は苦心を払った。古代エジプトの場合、聖所あるいは死後の世界へと近づくにつれ、神殿の天井は低くなり、奥へと誘う回廊は徐々に幅を狭めてゆく。そして聖所の最奥部の行き止まりの壁には、浮き彫りで

Unfortunately, I have no direct knowledge of the intense debate and process of trial and error that took place behind the scene, but what took place provides an insight of the negotiation “between” a museum and art gallery.

The Approach to the Exhibit Space

Let us first inspect the approach and spatial structure. The event hall, a long rectangular space, is located in the very back of the museum's second floor.



The approach to the Exhibit Space

On both sides, permanent exhibit cases cover the wall. Roughly, the area was divided in four sections, with image projection at the entrance, three dimensional plastic exhibits on the left, flat surface exhibits located on the right, and the domain for *mono* in the back. At the entrance, one is met by a joint production combining a book of astrology and furniture presented by designer Sōichirō Kanbayashi and astrology scholar Ryūji Kagami. At this onset a type of table turning occurs where “novices” are initiated into the realm of the “other,” and the visitors, after their rite of passage, are ushered into the depths of the world lingering behind. The installation includes a

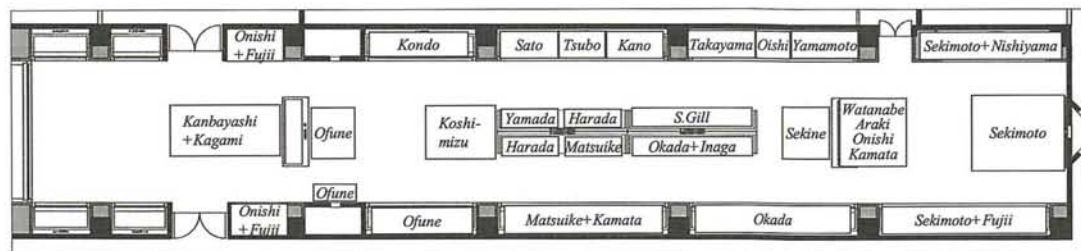


Skin series horoscope table

table that alternates as a horoscope, with a stretch textile skin covering its top surface and the weight of the objects placed there causes indentations, and supports from below causing

protrusions to appear. Essentially, a horoscope is a boundary between universal movement and earthly order and its purpose is to read the interaction of forces between these worlds by serving as a horizontal map. By utilizing the soft texture of the cloth to create this map, Kanbayashi succeeds with his table to catch the surface patterns, if not of celestial powers, but at least of the spiritual nature of wine bottles placed on the table.

This is what comprises the antechamber and the approach leading from it in a straight line into the background is comparable to the linear layout of the front and main sanctuaries preceding the most sacred innermost sanctum found at shrines and temples. In a book by the Vienna School art historian Dagobert Frey, one finds a classic study of approaches to inner sanctuaries found in the world's religious architecture.² His analysis shows that from ancient time people were concerned as to how best to express the sacred in the space at the very back of religious structures. A pertinent example is from ancient Egypt. As one approaches the sacred or world of the dead, the roof of the temple sanctuary gets lower and the corridor as it



The initial layout of the exhibition area

描かれた偽の扉が置かれる。その扉を越えて彼方へゆけるのは、もはや物質ではない王の霊 spirit だけ、というわけだろうか*。

* Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichende Kunstwissenschaft*, 1949.

奥の院あるいは奥津城

会場配置は近藤高弘の発案になるという。企画責任者の鎌田東二は、展示準備終了間際に公開前の会場を訪れ、そこに出現した空間に敏感に感応した。会場のドン詰まりに、神社の奥宮に相当する場所が出来上がったのに気づいたのだという。また会場入り口の門に相当する部分の巨大な掲示は、なぜか朱色に塗られていたが、これもデザイン担当の大西宏志によれば、会場配置から無意識に影響を受けたらしく、結果として、神社の鳥居にも似た配色になっていたのだ、という。奥宮には、奥津城という言い方もあるが、大穴持命を祀る出雲大社などでも、その巨大な本殿は、さながら霊廟であって、なにやら神様の巨大なる雪隠詰め、という印象を拭えない。だが、その本殿の背後、八雲山とのあいだに位置する素戔社（そがのやしろ）、素戔鳴尊を祀るこの社のあたりが、もっとも神韻纏綿とした雰囲気醸し出していることは、参拝者なら嫌でも感じるところだろう。神在月には八百万の神々が境内に集う、というのが、霊場ならではの気配は、いかにも濃厚に漂っている。ヴェトナムの古都フエにあって、19世紀に都城郊外に建造されたグエン朝の代々の王の墳墓は、水を巡らした池を跨ぐ橋を越えて幾つもの廟が連なった、その奥に据えられている。この霊的な存在の中核にあたる部分に、京都大学の会場では関本徹生と藤井秀雪が魑魅魍魎を出現させた。左手には、あるいはプロペラの、あるいは手の、はたまた紙や植物や鉱物のなれの果てが化した異形の輩といって語弊のないモノドモが fiber reinforced plastic (宇宙航空産業で用いられる強化繊維合成樹脂という新素材) に憑依して蟬集する。そして右手には、型から抜かれる前の生成途上のマヌカンの断片たちが、岩盤から掘り出されたばかりの化石を思わせる姿を晒していた。左右の壁と奥の床に散乱するこれらのモノどもは、さながら神仏習合よろしき混沌状態を呈していた。ここに集約された生物とも無生物ともつかぬ固塊群が金剛界の曼荼羅に相当するならば、壁面には、関本と西山克による「熊野観心十界図 新釈」が掛けられている。十界とは、仏、菩薩、声聞、縁覚、天界、人、畜生、餓鬼、地獄の謂であり、それが過去・現在・未来の3つの相に分節されている。そこから零れ落ちたような異形どもが、会場の床に餓鬼界や地獄界からの招かれざる使者といった趣で、しかし奥の院の主（あるじ）気取りで居座っている。あたかも化野念仏寺周辺に無

leads back becomes narrower. The final, most sacred locus ends in a wall on which is carved a façade of a door. Only the soul of the king that has shed all physical substance can enter through this false door and travel on to the world behind it.

The Inner Sanctum or Okutsuki

Takahiro Kondō is given credit for the initial layout of the exhibition area. Visiting the exhibit before opening, the planning director Tōji Kamata had a vivid reaction. He noticed that at the very far end of the area a kind of aura emanated, similar to the one he feels at the inner sanctuary of a Shinto shrine. Also, the entrance area of the hall featured a large vermilion poster. Hiroshi Onishi in charge of design claimed he may have been unconsciously influenced by the layout, but as a result the color is similar to *torii*, or shrine gates. An inner shrine is either referred to as *okunomiya*, or *okutsuki*. At Izumo Grand Shrine the kami *Ōnamuchi* resides in the large main shrine that gives an impression of being a mausoleum acting as an immense trap to corner the god. Behind this shrine and between Mt. Yakumo is located the *Sogano-yashiro*, another small shrine for the worship of the kami *Susanō-no-mikoto*. Here worshippers can hardly ignore the atmosphere that gives the surroundings an awe-inspiring aura. Each year during the month of *kami-ari-zuki* (October), all the kami from across the land convene here within the shrine's confines. In the old imperial capital of Hue, Vietnam, a similar architectural undertaking by the Nguyen dynasty kings took place in the 19th century when they built their imperial graves. The waters of a lake are crossed by bridge and processions pass through a number of temples before entering the most sacred space.

To affect an ambience comparable to an innermost sacred center in the exhibit at Kyoto University, Tetsuo Sekimoto and Hideyuki Fujii installed a cacophony of unearthly things, a propeller, hands, paper, plants, and mineral samples, staging their transfiguration into daemons. This monstrous appellation of things formed from reinforced fibrous plastic (compound resin material used in the space exploration industry) are possessed and congregate, and like the mannequin fragments still in the process of being removed from their mold they are displayed as if fossils about to be dug out of a sheet of rock. The things are



Daemons and Kumano kanjin jik'kai-zu



Mannequin fragments

数に散らばった石の仏や羅漢たちを思わせ、霊場の光景を彷彿とさせる。さて、これら《88体のモノ喰うモノたち》の傍らに近づいてみると、突然、どこからともなく、何やら妙な息吹きと無機質の音が到来して、耳を打つ。

奥宮の直前には中仕切りのような函が位置していた。覗き込むと空っぽなのだが、どうやら音源不明のモノ音は、そのあたりから発している気配だ。展示ケースの斜め左に置かれた椅子に佇むと、とりわけ奇妙な音声に耳に届く。種明かしすれば、実はこの中空の展示ケース全体が、超指向性のスピーカーの反響板となっており、音声発生装置のダミー役を果たしていた。聞こえるモノ音は、チベット渡来という法螺貝の響きに呼応して、ガラスの割れる音であって、それらが木霊する。あたかも汝の面前にある展示ケースのガラスを割れ、とても命ずるかのよう。思えば「展示」という演出は、展示品を視覚に晒す反面、実際には、それらを透明な箱のむこうの手の届かない場所へと隔離する。展示には可視性とは裏腹に接触忌避が前提とされる。そうした約束事への疑念が、ここで、この空洞の陳列ケースによって音声化されているかのようだ。これには渡邊淳司、荒木優光、大西宏志に鎌田東二が加わった。鎌田によれば、会場行き止まりのこの地点では、一方で累積的な知の集大成をみせる魑魅魍魎たちの密教的な世界が正面から迫ってくるが、それとは対極で、言語道断、ミニマル志向の禪の境地が、背後から音に託されて忍び寄ってくる。その両者がここで衝突し、著しい対比を示す。普通の展示空間では、姿の见えない空っぽの空間から漂う気配など、なかなか演出できるものではない。だがそれは、ご開帳を拒絶する、不可視の帳に隠された秘仏の印象をも意図したものだったらしい。



Glimpse of the presence beyond sounds

マタギのワザ

聖なる場所とはモノノケ(気)に憑かれた魔界でもある。そこにゆくには人界を離れ、異次元へと招かれねばならない。人里から山里へと移動する狩人をマタギというが、まさにマタギとは結界をマタグ術知る、ワザヲギなのだろう。だがその提要は、異次元へと迷い込むことではない。むしろ魔界からの帰還こそが大切だ。なぜなら、そこから無事に戻ってこなければ、異界体験をこちら側の人々に伝える術もないのだから。東北の猟師の世界にも通じた童話作家、宮澤賢治の『注文の多い料理店』は、山奥で料理店に入った都会の客がとんだ災難に襲われる物語だった。彼らは、

scattered along the left and right walls and backspace, in an eclectic and rather chaotic state. To see if these things with little to indicate whether they are living or not can be located in a mandala, an attempt was made by Sekimoto and Masaru Nishiyama with the hanging of the *Kumano kanjin jik'kai-zu* (the Kumano mandala of the ten spiritual realms). The ten spiritual realms of the Buddha, Bodisattva, Realization, Learning, Heaven, Humanity, Arrogance, Animality, Hunger, and Hell, are further divided into the past, present and future. From these realms have fallen the monstrous things, and, although uninvited from the world of hunger and hell they have taken up residence on the exhibit room floor and even sit in the inner chamber space, acting as if they were the masters. One is reminded of the countless stone Buddhas and *arhats* scattered about in the Adashino-nenbutsuji Temple, on the outskirts of Kyoto, and there is a resemblance to the scene of the sacred space encountered there. As one approaches the *88 Things that Eat Things*, suddenly a strange mechanical inorganic sound assaults the ear from an un-locatable source.

Just before the innermost area, a case has been placed as if to lay a line of division. A look inside proves the glass case's interior is empty, but it seems the unidentifiable sound of things comes from somewhere in this area. If one lingers by the chair placed at an angle to the left the strange sound reaches the ear. The entire empty exhibit case is the amplification board for an ultra-directional speaker and serves as a dummy for the sound apparatus. A sound of a conch shell, said to come from Tibet, resonates in answer and the sound of breaking glass echoes about. It's as if we are ordered to break the glass of the case-box. Exhibition as presentation has the effect of exposing the exhibit to the visual sense, but in contrast the reality is that the objects are quarantined in a transparent box out of the hand's reach. Visuality is granted to the exhibit, but simultaneously a shunning of direct contact occurs, and the arising doubt is given voice to the empty exhibit case with the audio message. Junji Watanabe, Masamitsu Araki, Hiroshi Ōnishi, and Tōji Kamata did the installation. According to Kamata, the space in the back of the exhibit represents the esoteric world with its accumulating corpus of knowledge, and here the extreme polarity of the negation of language and the minimalist sphere of Zen, is entrusted to sound. The aura of the unseen flows from the empty space, intended to give an impression of a hidden Buddha.

Skills of the Matagi

Sacred places are also demonic worlds possessed by spirits. To enter, the world of men must be left with an invitation to enter the "other" dimension. Hunters of northern Honshū called *matagi*, travel from the habitat of men into the wild sylvan world. They are *wazaogi*, priests and performers who imitate and appease the gods. *Matagi* possess the skills and knowledge for crossing the limits of worlds (the root verb '*matagu*' means to 'cross'). But their true skill is their ability to cross over at will, not simply to wander without knowledge into another realm. This world of the hunters of Tōhoku region is well understood by Kenji Miyazawa (1896-1933), the author of children's stories. His story, *The Restaurant of Many Orders*, depicts the trouble that a group of urban travelers get into when they enter a restaurant deep in the mountains. It is only half way through

ほかならぬ自分たちが料理の材料にされかかっていることに途中で気づき、命からがら遁走する。河合隼雄はそこに意識の深層へと潜ってゆくことの危うさを読み取った。余人の追従を許さぬ、きわめて卓抜な読みだが、さらに大切なのは、これらの客人たちが、なんとか無事帰還したもの、もはや以前のかれらではなかったという、物語最後に何気なく語られる教訓だろう。譬えていえば、これは仏教で説くところの往相と還相にも相当する。そこでは、帰還こそが死命を制する難関となる。イスラームの神秘主義も説くところ、焔に焼かれなければ焔の真実は分かるまいが、焔に焼かれて死んでしまえば、もはや焔の真実を人々に伝えることも叶わない理屈だからだ。霊の世界、などという、なにやら妖しげな雰囲気立ちのぼるが、考え方によっては、それは理詰めでもおのずから見えてくる境地にほかならない。南方熊楠によれば、モノの世界と人間のココロとの重なるところに、現象としてのコトが析出する。このコトには大きく分けて2種類がある。ひとつはコトバすなわち言語に回収される秩序であり、とりわけ空海が唱えた真言宗などでは、コトバの究極は真言に通じ、そこに大日如来の法体を見る。だがその一方で、コト的な世界を介してヒトのココロはモノの世界へも入り込む。ここでは肉体とりわけ手や腕を媒介の道具として、モノ作りが営まれる。モンゴル出身の詩人、ボヤンヒシグは、茫漠たる草原の大自然のただなかに、さまざまな意味ある形を見出し、それらを的確に命名する能力に、遊牧民の眼力を探る。モノからカタチを引き出す現場で駆使されるのが、技法としてのワザであり、それを司るのがワザヲギだ。ワザはコトバに結びついて、定型化した警句となればコトワザと呼ばれ、人々の行動を導きもする。だがワザをなすとは祟りの意味でもあり、ワザが悪用されれば、それはワザワイすなわち災禍を招くことも、ヒトは疾くに知っていた。

ワザの痕跡

ワザはヒトのココロがモノと触れあう接触面で発揮される。展示室入口の左右に広がる空間、占星術の舞台の両脇で、藤井秀雪と大西宏志が見せたのは、このワザの競演とってよからう。そこに映されたのは、京小紋型紙と、野村幸雄による型紙作製現場の記録映像だ。美濃和紙は職人が手先に握る小刀の鋼の早業の下で、自在に変貌を遂げる。その型紙を反復する形態の液晶モニターは、画面の前に立つ観客の挙動に反応するように、画面を無制限に変更してゆく。だが、はたして観客は、型紙と画面との類似に気づいたのだろうか。さらに実際には観客の動きを読む感知センサーなど不在なことに気づいたのだろうか。むしろ、観客と映像とのあいだに何らかのインターアクションがあ

the story that these unsuspecting clients realize they are the ingredients for a meal, and in the nick of time escape with their lives. Hayao Kawai analyzed the story as diving down into the deeper strata of consciousness and the gradual realization of "evil."³ An excellent analysis, but here it is important to note that although the restaurant clients were able to return safely, they never again regained who they had been before their dangerous adventure. In Buddhist terms, it is the difference between entering nirvana and returning from nirvana. With the later, the difficulty is controlling the return from death to life. It is akin to the explanation found in Islamic mysticism that teaches, to know the flame one needs to be burnt by the flame, but if one is burnt by the flame and dies, one cannot tell others of the true essence of the flame. As this aphorism suggests the world of spirits and things are far from occult or black magic; it can be clearly located at the fringe of logical thinking.

According to Kumakusu Minakata (1867-1941), the highly acclaimed folklore scholar and biologist in modern Japan, the phenomenon of *koto*, an event or happening, occurs when the world of things (*mono*) finds a nexus and overlaps with the human mind (*kokoro*).⁴ "Events" can be placed into two categories. One is the "order" collected with words or language, and likened to the teachings of the Shingon School of esoteric Buddhism founded by Kūkai (774-835), who claimed the ultimate word is embodied in the *mantra* and there the *dharma* body of Vairocana can be seen. On the other hand, the human mind can approach the world of things (*mono*) through the mediation of an "event" (*koto*). Here the body employs extension with the use of hands and fingers, and the making of things becomes possible. Buyankesig, the Mongolian poet, explores the visionary strength possessed by nomadic people, who are able to find forms with meaning within the boundless natural expanse of the grass plains and give these forms their precise names.⁵ What needs to be practiced, where form is drawn out of things, is the technique (*waza*). People in possession of the technique are called *wazaogi*. *Waza*, or skill, in conjunction with word usage is called *koto-waza*, formalized proverbs that call people to action. But *waza* can also mean evil consequence, and when used with wrong intent bring about *wazawai*, calamity. People have known this for ages.

Vestiges of Waza



Waza act as the adhesive interface between the *kokoro*, minds of people and *mono*, things. The spatial expanse at the entrance of the exhibition room arranged by Hideyuki Fujii and Hiroshi Ōnishi is literally an emulation of *waza*. The stage is set with a documentary film of Yukio Nomura and his crafting of the *Kyō-komon* stencil paper patterns. Under the master's adroit hand that grips the steel cutting knife, *mino-*

る、といった錯覚を惹き起こせることが、大西の目論見だったのだろうか。たしかに動画映像は、通常ならば若い観客の視線を容易に誘惑する。だが、なぜか会場の動画は、展示された不動のモノの迫力に、あっけなく負かされてしまっていた。動画は animation というが、なぜか電子画像に生気を宿らせるのは至難の業だ。現代の動画編集技術は、はたして型紙彫りの妙技を凌駕できるのだろうか。映像作家としての大西は、その不思議を噛みしめつつ反芻している。

思い返せば、古来、鉱物や鉱石の結晶は、それこそ魂など通わない inanimate な存在でしかないくせに、人々の想像力に訴えてやまなかった。そこにヒトは自然の造化による究極のワザを見た。方解石はどれだけ細かく砕いても、その結晶構造を失わない。溶岩中にできた空洞を瑪瑙が埋めたのが、thunders egg 雷の玉子。外見では薄汚れた卵形の団塊は、割ってみると内部に空洞が広がり、そこには光彩陸離たる結晶世界が秘蔵されている。またマンガン塊は一方で含鉄酸化物、他方では水酸化物の層が、中央の核を出発点に同心円状に成長するものだが、その成長速度は、百万年で数ミリ程度と推定される。これらはほんの数例に過ぎない。だが、原田憲一も詳しく説くとおり、ここには惑星・地球の太古からのマントル対流の引き起こした物質変成のワザの痕跡と、地殻変動の遙かなる歴史とが集約され、圧縮されて現象している。

巨大な圧力と膨大な時間の作用のさなかに置かれた物質は、地表で1気圧の環境に置かれた場合とは著しく異なった物性を帯びる。気体と液体、液体と固体の区別は容易に跨ぎ越される。そして現代の科学技術も、常識的な物性の限界を跨ぐ素材に、あらたな可能性を探っている。例えば液晶 crystal liquid は液体性と固体の結晶性との両方の特性をもっている。陶藝家の近藤高弘は、この液晶に注目した。近藤の《みぞれ》は、廃棄された液晶クリスタルを粉碎して、あらためて型に流して融解寸前で固めたものだ。今日の家電液晶製品では、わずかの傷も嫌われるため、3割の製品は市場に流通することもないまま、破棄される、という。この現代の産業廃棄物が、ここに転生した。同様にかそけない結晶様の外貌をもつのが、樟脳だ。一見白色の岩石のように、不変の形相を帯びた鉱物に扮していながら、その実、樟脳は大気中で固体のまま蒸散し、迅速に変貌を遂げてゆく。ジュエリー作家・坪文子による《モノノアハレ》はここに着目した。展覧会の会期を終えるころには、鉱石のように不変な姿をとっていたはずの半透明の結晶は、すでにその角を落とし、すっかり摩滅した球形の物体へと収縮し、経過した時間を物語っていたのである。大自然の埒場は、人間技を越えた力量で宝玉を育んだが、それをなんとか人間の寸法と能力で追体験しようとしたのが、陶磁器でありガラス工芸の源だったろう。狩野智宏の作

washi (hand crafted paper of Mino, Gifu Pref.) is rapidly transformed at will. In turn, the LCD monitors, duplicating the forms of the pattern paper, project the ever-changing images as if synchronized with the amazed viewers' body movement. One wonders to what extent the viewers are aware of the similarities between the stencil patterns and monitor, or that in reality no sensors exist to read their reactions. Rather, Ōnishi's purpose was to cause this illusion of interaction between the viewers and images. In what way can contemporary electronic imaging technology outstrip the delicate skill of sculpting stencil pattern paper? For the young, the monitor's projections have great appeal, but the imagery these create seems powerless in the presence of the unmoving objects in the exhibit. Although called animation, it is strange why infusing vitality into the electronic image is so difficult. The strangeness causes Ōnishi, a multimedia producer, to focus his concern on this problem.

For ages minerals and mineral crystals have continued to spark the imagination of humans. In them, people have found the workings of the ultimate *waza* of nature. Calcite crystals, no matter how finely crushed, never lose their crystal structure. Within air pockets left by cooling lava, agate deposits to form Thunder Eggs. Unearthed, they look like dirty eggs, but when cut in half the inner hollow reveals the hidden world of lustrous crystalline color. In contrast, Manganese lumps grow around a central core of ferruginous oxide and hydroxides, and the estimated speed of growth is a few millimeters over a million years. With only a few examples Ken'ichi Harada explains these are concentrated phenomena of planet earth's mantle flow and the vestige of the *waza* that causes the formation of matter.

Matter compressed under immense pressure over an extensive period of time takes on a much different consistency than on the surface environment under one standard atmosphere of pressure. The usual states of matter,



mizore (sleet)

the distinction between gas, liquid and solid, can be easily altered under the ultra-high pressure of the mantle flow, annihilating such a distinction. Modern science searches for similar materials endowed with

specificities whose unexpected behavior surpasses the normal understanding of the states of material consistency. Liquid crystal is one, as it maintains liquidity with the crystalline characteristic of its solid state. The potter, Takahiro Kondō took note of this form of crystal. Kondō's exhibit *mizore* (sleet) is hardened liquid crystal, gathered from disposed appliances, packed into a mold and heated to just below melting point. The liquid crystal used in electrical products today is only one third of the amount manufactured, since even a slight amount of adulterants

leaves the crystal unusable, and is disposed. Here industrial waste has been transmigrated into something else.

Camphor has a similar appearance as crystal. It looks like white rock



Mono no aware

品《amorphos》は、楕円形の色ガラスの塊に、液体がそのまま固体となる夢を具現したものだろう。液体であり、かつ固体でありたい、という欲望が、ここには銜はなく、深い青をたたえたガラスのうちに封じ込められている。また《Ancient Times》は、陶を用いて大地と古代を追求し、タンザニアで土器研究に打ち込んだ、高山大の歩みを凝縮している。それは大自然の営みと己とを対峙させる原初の経験を意図的に反復して、わがモノにしようとする営みだ。



Amorphous



Ancient Time

seemingly having the property of a mineral, but in reality evaporates directly from the solid state into the atmosphere, changing its shape rapidly. To focus our attention on this phenomenon, Fumiko Tsubo, a jewelry designer, created *Mono no aware* (pathos arising from the ephemeral, or transitivity of things). The great crucible of nature has nourished precious stones with a capability far beyond that of any human skill, but human desire to experience the process within its limits and possibilities is most likely the source from where ceramics and glasswork have risen. *Amorphous*, a dreamlike realization of liquid in a solid form came from the kiln of glass artist Tomohiro Kanō. The desire of realizing a liquid-crystal is sealed within the solid blue glass. Accompanied to it is *Ancient Time* by Dai Takayama, who spent time in Tanzania studying its pottery tradition, attempts with his clay work to concentrate the great earth and prehistory. An attempt at appropriating the primitive will of confronting the Self with the work of Nature is experienced by way of intentional simulation.

Stone Changelings

Legacies of life come to us unearthed as fossils. If they are of shellfish, the calcium carbonates in the shells dissolve leaving shell patterns of bivalves impressed in stone, or sediment in conch shells reveals the inner structure. Plants leave their imprints on rock slates when carbon contained in the organic material turns black. The word fossil means the traces left by engraved grooves, but the word for fossil in Japanese, *kaseki*, seems richer in texture. From the word's characters (化 change, 石 stone), it can either deliver the nuance of tracks left by life turned to stone, or stone changed as a result of life. *The Fern* by Akira Yamada reveal the imprints of ferns on clay tablets representing the *waza* of how life's vestige is left on inorganic matter, and the affection of collecting these in human memory. A further development is seen in Michihiro Saitō's *kawaranaimono kawariyukumono* (things that don't change and things that are changing) as he explores the threshold separating the entity transcribed, and the transcribing agent by reversing the crossover between ground and image. His presentation overlaps with the technique of an optical illusion of *trompe l'oeil*. It also reveals the fact that the origin of printing finds its genesis in the process of fossil-making.

Human addiction to collection first starts out gathering things for toys, then proceeds to garden landscapes and bonsai connoisseurship, but when this malady progresses, it turns to rock collecting and hopeless infatuation with *bon-seki* (miniature rock-scaping). The terminal result is a total loss of self in the affection for things. With that, time brings about the metamorphosis of *mono*-things into monsters. The ancestors of these monsters are *mono* turned to stone. In other words, the first organisms that fossilized in the earliest stratum of terrestrial life. Fossils are haunted habitations of monster beings that disguised themselves in rock. What seems at first a random arrangement, *Kikyo* (living together) is indistinguishable as to whether the object(s) is clay or a tool, but its creator Takeshi Yamamoto successfully captures it on the border that distinguishes the two and makes it coexist in the uncommitted form of *mono* in the process of fossilizing, and materials transfiguring into *mono*.

化石というパケモノ

生命の痕跡は、いうまでもなく化石 fossil として出土する。貝類であれば貝殻の炭酸カルシウムが溶解し、二枚貝ならば表面の文様、巻き貝ならばその内部構造が堆積岩のうちに転写される。植物であれば、有機物に含まれた炭素だけが黒く残存して岩盤に刻印を残す。英語で fossil といえば、刻まれた溝の痕跡を意味するが、かえって日本語の「化石」のほうが、味方に富む。いわば生命の軌跡が石に化けたもの、あるいはその結果としての化けた石、という含みが見えるからだ。山田晶の《The Fern》は、陶板上に羊歯の化石を文様として刻印させた趣向だが、そこには生命の痕跡を無生物に刻印するというワザに魅了され、その蒐集に熱中した人類の記憶が想起される。佐藤ミチヒロの《変わらないもの、変わりゆくもの》は、転写される側とする側との「あわい」を、地と図とが反転交差する、だまし絵の趣向に重ねて提示した。こうしてプリントという技術の原点が、化石の生成にあったことが見えてくる。ヒトの蒐集癖は、最初は愛玩動物、つづいて庭造りや盆栽趣味へと昂じるが、行き着くところは石の趣味で、これが病みつきとなると、もう救いようがない、とは盆石を愛好する人々が自ら口にするとところだ。モノへの過度の愛着は玩物喪志へと至る。そして百年を経た道具はパケモノへと変貌を遂げるという。さながらその遙かなる祖先が、石に化けたモノ、すなわち化石と化し



The Fern



kawaranaimono kawariyukumono



Kikyo (living together)

た太古の生物たちではなかったか。石に身を委した妖怪たちの籠る棲家が、化石だったということになる。山本健史の陶による

《起居》は、土とも道具ともつかず、両者の境界線上に漂う造形を、一見無造作な、しかし得体の知れない形態のうちに宿らせる。化石化途上のモノ、あるいはモノへと変貌しつつある素材。さながら、これら岩石系妖怪が拝殿左手を支配しているとすれば、右手では、これに呼応し、応答するかのように、岩を粉碎する事業が展開される。

「龍骨」は、古生物の化石とは知られることなく、隣国ではながらく漢方薬として珍重され、岩場から切り出されるや、薬研で粉末に砕いては、服用してきたものだった。展示会場でアンモナイトを盟友に選んだ大船真言が、岩絵の具に寄せる愛着も、あるいはこの化石起源の漢方薬に通じるだろう。既製品の絵の具には満足せず、みずからの肉体による作業で岩を刻み、粉末を捏ね、顔料へと練りあげる。その作業は、地層の圧縮と褶曲のなかでの化学反応によって生成される原料の辿った道のりを、汗水垂らして追体験しようとする意欲にも通じるだろう。大船は1億年前に生息したアンモナイトに、鉱物と化した生命を認め、対するに自分の作画を、鉱物によって覆われた作品を創る行とみなす。実際、孔雀石などは、銅の鉱床から溶出した銅が大气中の二酸化炭素や地下水に混じり沈殿して、二次鉱床として形成される炭酸水酸化化合物であるという。またベンガラのは赤は二酸化鉄に由来するが、それを含むボーキサイトは、火成岩が湿潤地帯で風化を被り、水溶成分が溶脱したあとに残った二酸化鉄とアルミナとからなる風化残留物である。顔料が顔料として生成するまでには、偶然にどうしてこのような経路を辿り得たのか、と驚嘆するほかないほどの複雑な行程の競合が必要とされたことも見えてくる。

さらに火打ち石として使われたチャートは、放散虫の遺骸が水底に堆積してできた、珪酸を主成分とする堆積岩として知られる。とすれば人類が火を点す動作もかつての微少なプランクトンの死骸に、新たな生命の焰を点す行為の比喩ともなるだろうか。くわえて、子供時代に顕微鏡を覗いたことのある方ならご記憶もあろうが、放散虫の珪酸による微細な外骨格は、きわめて複雑な立体構造を宿している。その精緻さには現代建築も顔負けだ。このように、一見なにげない岩石や砂が、実は地球の歴史を物語る語り部であり、太古の秘密を封印されたモノたちであることが分かってくる。錬金術師があれだけ探し求めた賢者の石は、実は何の変哲もない路傍の石のうちに隠されていた。博物学と美術館とを交叉させる実験から、はからずも見えてきた教訓が、ここにある。

If these stone changelings line the left side of the alter, then the work of pulverized stone is found on the right. Let us now move from the portside to the starboard of the nave-like sanctuary.

Ryūkotsu, or Dragon Bones, often not realized as being the fossilized bones of ice age mammals, are valued in Chinese medicine. Recovered from the mine, these fossils are powdered in the druggist's mortar. Maybe the same feeling of respect was the reason for Makoto Ōfune (Shingen) to choose as his friend the ammonite fossil and show such attachment to natural mineral pigments. Because of his dissatisfaction with commercial paints, he grinds and mortars stones to produce his own pigments. His toil imitates the compression and bending occurring in the earth's substratum that causes the chemical reactions forming raw materials. Realization that the ammonite that lived a hundred million years ago now appears as life changed to minerals, gives reason for Ōfune to use those minerals in covering the work he created.



ammonite fossil



VOID ψ

Rock such as malachite (called "peacock-stone" in Japanese because of its colors), is formed when copper liquates out of copper ore to react with carbon dioxide in the air, or settles in sub-terrain water and becomes a secondary ore deposit containing carbonic acid and hydroxides. Bengala red comes from iron oxides and included in these is bauxite. Bauxite is the eroded residue comprising iron oxide and alumina that is left after liquid solvents drain out of igneous rock as it undergoes erosion in wet conditions. The processes that are needed for minerals to become pigments are so complicated, that their orchestration can only be the result of accident.

Chert, or flint used to spark fires, is the sedimentary rock containing silicic acid formed by the build up of dead Radiolarian remains accumulated at the bottom of water bodies. If so these traces of dead plankton are tropes for the act of igniting the flames of new life. Some may remember when they were children looking through a microscope and seeing the complicated exoskeleton structures of Radiolarians formed by silicic acid. Modern architecture does not come close to their detail. What on first sight seems to be ordinary rock and sand is actually a storyteller narrating the history of earth, and the *mono* sealed with their prehistoric secrets. The Philosopher's Stone, sought by alchemists, was hidden in common pebbles lying on roadsides. Here is one of the lessons we learn thanks to the experimental crossover of the natural history museum and fine arts museum.



Minerals after they were crushed



Ikeishi (Rock Arranging)

生け石

ここまでの分析を重ねたうえで、さらに再び、回廊を奥へと歩みを進め、中央展示ケースの、向かって左側に視線を落とそう。

スティーヴン・ギルは「生け石」を提唱する俳句作家だが、かれが石に託す気持ちも、このあたりで心に響いてくることだろう。生け花は、所詮切り花だが、しかしそれは自然の花よりも長く、美しく花を生かす技術だった。同様に、石を生けるという発想は、無生物に魂を吹き込むという、一見荒唐無稽な仕草によって、石にその本来の生命を回復させるケルト起源の営みでもあるだろう。

冬ざれの岩に賢者の石と書く 中島和彦
雷神の天裂り降る石我峰 鎌田東二

鎌田東二はしばしば、アイルランドの西の果て、アラン島の海岸線で偶然に出会った石笛のことを語る。このストーン・ホイッスルは、鎌田が見つけたものというよりは、穴のあいた石のほうから、僕を拾ってとばかりに、鎌田によびかけてきたものだったという。それは、自然に見つめられ、自然から声掛けられる特異な体験だった。そして息吹を吹き込む適当な穴さえあれば、石は直ちに笛へと変貌を遂げる。笛と化した石は、もはや単なる物ではなく、モノなのだ、と鎌田は納得する。息吹とは氣息であり、気を含むと物質はモノノケを帯びる。それはキリスト教神学の用語を借りるなら、物質からモノへの全質変化 transubstantiation と呼んでもよいだろう。

この変貌が、人を拝殿から本殿へと誘う。より正確にいうならば、拝殿で祈る人は、石という物質が石笛というモノへと変身を遂げる様を目にしたとき、自らが

Ikeishi (Rock Arranging)

Let us now take up the approach farther down the corridor and drop our line of vision on the left facing the central exhibit case.

Stephen Gill is a haiku poet who has proposed *ikeishi*, rock arranging, infusing his feelings towards stones in his work that resonates in our hearts. *Ikebana*, flower arranging, simply said is the technique of keeping the beauty of cut flowers alive longer than natural blooms. In the same way, rock arranging is inspired by the desire to breathe a soul into non-living objects. An absurd act to be sure, but does find its source in the Celtic endeavor of recovering the original life that possessed stone.

On rock in winter, I write, "the philosopher's stone"
Kazuhiko Nakajima

The thunder god, rending the sky, falls to Ishigamine
Toji Kamata

Toji Kamata often tells of how he found a stone whistle on a shore in the Aran Islands lying off the western coast of Ireland. Or rather, how a stone with a hole called out to Kamata to pick it up. For Kamata it was a special experience of having nature look at him and voice its will towards him. If the stone were given the proper holes so it could be blown, it would immediately transform itself into a flute. The stone that had become a flute is no longer a thing for Kamata, but a *mono*. Re-spiration is breath, and expiration means death, and when matter is "in-spired" or filled with *pneuma-spiritus*, it becomes possessed with *mononoke*, or a spiritual entity. Borrowing from Christian theology, when matter becomes *mono*, the mystery of transubstantiation takes place.

This transformation is what invites a person to pass on through the outer shrine into the inner sanctuary. More accurately, when prayer is offered at the outer shrine and the transition of stone matter to a stone whistle takes place, the realization that one is already in the inner sanctuary overcomes the worshiper. The reason is while one prays the object thought to be a base metal has already been changed

本殿の内に在ることに気づく。なぜなら、拝殿にあれば卑金属だったはずの物体は、本殿では貴金属、すなわちモノへと姿を変えているからだ。

ここまでくれば、ようやく見えてくるだろう。博物館を、もはや役割を終えた死骸や遺物が眠りにつくための遺体保管場所と規定した冒頭の常識が、いかに浅薄なものであったか、が。そしてまた、ここに集った多くのアーティストたちが標本の岩石や鉱物、化石に魅せられた理由も。靈感 *inspiration* とは、息を吹き込み、生気を宿らせることを意味する。魂を復活させる再生の魔術の舞台、物質がモノへと蘇生するための実験室となること——そこに博物館の存する旨も、今や明らかとなる。いやその前に、会場となった博物館の陳列標本たちは、なぜか自分たちも美術品になりたいという変身願望に焦がれ、蘇生への期待に身を震わせていた。だが、安易に標本たちの欲望に靡いてはならない。そこではかえって美術品となりたがる誘惑をきっぱりと断ち切ってやるのが大切になる。

鏡像と曼荼羅

ここまでわれわれは、展示空間の、いわば本殿左の側廊を辿り直してきた。そこで、今度は右側に移ってみよう。

松生歩の《二即一、一即二》の一方は、京都大学総合博物館に所蔵される、中国漢代の《方格規矩四神鏡》(常設展示)を題材とした日本画である。青龍、朱雀、白虎、玄武の四神をなす靈獣が克明に刻まれた裏面には、空隙を埋め尽くすように気が渦巻き、周囲には天の運行を示す星座が配されている。緑の部分が天穹、中央の摘みの周辺の四角形が大地を現し、天門地方の理念を要約している。実際の青銅鏡を手にして模写できたことから、精妙な図案が詳しく体得できた、と画家は語る。周縁に刻まれた銘には、長寿や豊穰、栄達や富貴を祈る、ずいぶん俗っぽい祈願も読まれるという。だが松生の意図は、鏡に刻まれた象徴体系を静止像として結晶化して会得することにはとどまらない。古来、人々が銅鏡に感じてきた神秘をも蘇らせたい。そこに画家の望みもあった。よく知られるように、鏡の裏面の文様は、磨きあげられた鏡の表側の面に微細な凹凸を授ける。そのため、鏡面に光を当てて、その反射光を壁に投射させると、そこには不思議な文様が浮かび上がる。いわば鏡の裏面が表面に透視されるにも等しい効果は、古来、超常の現象として珍重されてきた。鏡面には物象を反射させて写すだけではなく、その背面にある不可視の事実をも照らし出す魔力がある。いにしえの人々は、そう信じてきた。松生が、あえて重量のあるシナ材に託して画面のうちに封じ込めようとしたのは、鏡が宿すこうした妖気、そこから中空へと縹渺と漂う、ただならぬ気配でもあったようだ。

into a precious metal.

With the discussion thus far, it has probably become clear the common notion of museums, referred to in the introduction, as being nothing more than mortuaries for dead remains and repositories for objects that have lost their function, is simplistic. Also, why the artists gathered here find an attraction for the specimens of stone, minerals and fossils. Inspiration means the giving of breath and the habitation of spirit. Furthermore, now the purpose of a museum is evidently clearer, to resurrect the soul on the stage of magical regeneration and become the laboratory for rebirth. But before this, the exhibits in the room are filled with the strong desire to transform into art, and they tremble with expectation. Now it is just as important to sever the temptation to *become* an art piece.

Mirror Images and Mandala



Ni soku ichi, Is'soku ni

After retracing the path along the central show case of the main inner shrine, let us move again to the right side of the exhibit area.

Matsuike Ayumi took as her subject in *Ni soku ichi, Is'soku ni* (two is one, one is two) the *Hōkaku kiku-shishinkyō* (mirror with geometric patterns and the four spirits) a bronze mirror from the Chinese Han period in the Kyoto University Museum permanent collection. On the back side of this mirror representing the four directions one finds faithful etchings of the four sacred beasts, Blue Dragon, Red Phoenix, White Tiger and Black Tortoise-Snake with the space between them filled with spiral designs symbolizing *qi* (energy, or rather *pneuma* or *spiritus*), and on the periphery the constellations signifying heavenly movement. The round border designating the dome of Heaven situates at its center the square figure for Earth, completing the "round sky, square earth" principle. The Nihonga (Japanese style) artist explained she was able to capture the subtle detail in her work, because she was allowed to sketch with the mirror in hand. Around the border the very mundane prayers for long life, bountiful harvest, advancement and wealth, are inscribed. But Matsuike's intent was not simply to crystallize the symbolic system in a still image. When light is reflected off the polished mirror surface, the slight undulations resulting from the etchings on the backside project strange luminous patterns. The mirror allows the geometric designs on its backside to penetrate and appear through the reflecting face. An effect prized from the ancient past for being out of the ordinary. These mirrors not only had the power to reflect objects on its surface, but commanded a magic to make the unseen shine and visible. This is what people of ancient ages believed. By painting on weighty linden wood, Matsuike attempts to capture the phantom-like quality of the mirror, and the nebulous

銅鏡はモノノケの投影装置でもあったわけだ。

青の露真一文字に流れ来て未来彼岸の餅食ひにけり

鎌田東二

この銅鏡が金剛界を具現するのに対して、対になるもう一点は胎蔵界であり、両者はいわばネガとポジの関係を取り結ぶ。胎蔵の闇の左上には、暈のように仄かに浮かび上がる円の月あかり。暗黒のなかに佇むと、やがて静かに心に射し込むその微光は、銅鏡の反射した日光のつくる蔭だが、自らの由来を声高には主張しない。薄明に照らされた冥い海の水面には、彫刻刀で古拙な線描が刻まれている。刻まれたのは、常設展示の弥生線刻土器にみえる、太古の舟と漕ぎ手のモチーフであり、そこに作者は、魂の根源を求める旅、命の成長と回帰への旅路に託す思いを込めたという。

有明の海の茜は白銀の丸石舟の露塵^{かむとぎ}の声 鎌田東二

日光と月光にも通じる表裏の往還から《二即一、一即二》が響きあって合い照らす。そしてこの対の作品のあいだの往還が、物と霊との交通をも司ることは、もはや言うまでもあるまい。

界面としての皮膜



Bus'shitsu no orime to tamashii no hida

この松生の曼荼羅と呼応するように岡田修二は《物質の折り目と魂の襲》の小型エスキスを展示し、宝石の結晶が水流と化し、さらには火焰となって気化する変容に思いを馳せた。そして、松生の壁面につづく右翼壁面には、油彩の大作《水辺51》を設置した。時にはハイパーリアリズムと解釈されることも多い岡田の作品だが、平滑で透明感のある絵柄の印象とは裏腹に、その絵肌はキャンバスの布地の織り目を、照明のなかで乱反射させる。水辺に半ば水没した木の枝葉を写真撮影のうえ、拡大して大画面に転写したものの—そう形容することは容易な主題だが、実際には



Mizube 51

そこに、腰まで水に浸つての撮影に込めた、画家の時間と実存とが凝縮されている。数百枚におよぶ映写記録が、ただ一枚

aura ascending into midair promising something unusual to come. The bronze mirror turns out to be an apparatus projecting haunted images of the sur-natural.

A blue dewdrop, one true syllable flowing hither,
I eat the *higan* (equinox) rice cake of my future
nirvana
Tōji Kamata

In contrast to the bronze mirror's embodiment of the Diamond Realm, the opposite polar point lies in the Womb Realm, but both relate to each other, similar to the way positive photographs and their negatives are enjoined. Out of the darkness in the upper left of the Womb mandala rises the dim halo of the circular moon. Waiting in the opaque blackness, the light that will eventually enter the heart quietly is the shadow of sunlight reflected by the mirror-moon, but it does not announce its arrival with raised voice. On the twilight surface of the nether world sea, lines carved by the sculpting knife grace its expanse. Engraved there is the motif of the archaic boat and rowers found on the Yayoi clay vessel, showing the artist's deep feelings on a voyage seeking the source of the soul, the growth of life and the passage for its return.

The madder of the sea at dawn, the voice of the thunder
peal of a silver white crossing boat. Tōji Kamata

Like sunlight and moonlight, the pair of Buddhist divinities *Surya-prabha* and *Candra-prabha*, the two sides of *Ni soku ichi, I'soku ni* (indicating the principle of *advaita*, or non-duality) resonate and illuminate their "other." And, needless to say, between their polarities things and *mono* spirit, commute and interact.

Membrane as Interface

In response to Matsuike's mandala, Okada Shūji exhibited a group of sketches entitled *Bus'shitsu no orime to tamashii no hida* (folds in matter and creases in souls) reflecting on the way precious stone becomes liquid flow and then turned into flame, evaporates as gas. And next to the painting on the right wall by Matsuike, he fixed his large oil painting *Mizube 51* (water's edge). At times critics have described Okada's work as Hyperrealism, but contrary to the impression given by his smooth and transparent depictions, under illumination the painting's surface deflects random light off the woven surface of the canvas. It is easy to describe the process of taking a photograph of tree branches and leaves found on the edge of water and transposing it on the large surface, but this does not do justice to the time spent by the artist in waist high water. The several hundred photographic images are condensed on to one frame. Far from being a mechanical reproduction, there is a raw sense of substance and the materiality is concentrated in the fine brushwork. As stated earlier, where *mono* (matière) and *kokoro* (coeur) touch, an event (*koto*) is generated. Okada's painting captures the very moment of emergence, an indescribable proto-event that appears on the scene, and with careful preparation is performed again as if it were a "return of the spirit" in a *mugen nō* drama.

Nō performers, when describing the way they produce the subtle effects of their dance, often explain they are stepping as hard as possible on both the accelerator and brakes. Similarly, the painting conveys extreme concentration with

の画面へと切り詰められ、機械的な複製とは無縁の生々しい物質性が、筆致も隠さず濃縮される。モノとココロが触れるところにコトが発生する、と先に述べたが、まだ名状しがたい原コトの発現する現場が、周到な準備を経て、夢幻能の霊の再来よろしく、ここでは画面のうえで再演されている。

能舞台の役者は、しばしばアクセルと同時にブレーキも一杯踏み込んだ状態で舞っている、と形容される。それにも似て、ここには異様なまでの集中が、ほとんど厚みもない極薄の絵の具の層に集約されて、その潜勢を漲らせている。戯れに針で画面を突いたりしようものなら、そこから瞬時に画布が鍵裂きとなり、背後世界に隠されていた闇の全質量が一挙に崩落し、この世にむかってひと息に吐き出されるのではないか。そんな危惧を抱かせるに足るだけの負荷が、二次元の界面に園ぎ合っている。それでも画面は、漲る力に耐えられず劈裂する、といったこともなく、みたところ無事な姿をなんとか保っている。思うに、作品が決潰を免れているのは、そこに描かれた光景が、現実より十倍ほど引き延ばされたからではないか。だがこれは、通常の「水増し」とは無縁の事態だ。前後への膨張を禁じられたために、内なる力は平面方向に横溢し、枠組みの防波堤を上下左右に押し拡げた。この氾濫の結果、沃野へと横溢し、流出した微少世界。その真実が、これ以外にはありえない寸法の必然のうちに、ようやく平衡を得て、緊張のうちに安らっている。それは、物質としての画布と顔料とが担い得る《モノの威力》の限界を測定する、果敢なる試みだろう。

《思う壺》か《無題》か

このあたりまで来て、観客はようやく気づきはじめる。どうやら危険さきわまりない背後世界 hinterwelt への通路をあちこちに設けた空間が、この会場場のそこそこに出没しようと隙を狙っているようだ、ということに。思えば、奥の院で展示ケースからこぼれ落ちて床に散乱しているモノは、結界破りの不法闖入者だったに相違ない。境目の向こうに越境するか、さもないれば背後世界が此岸へと雪崩うって殺到しかねない。そんな不穏なる緊張を湛えた、魔術の舞台。一つ間違えば狂気の到来とも隣あわせの、この臨界ぎりぎりの空間が、それでもなんとか発狂せずに静穏な様子で保っているのは、なぜなのか。ここで、「もの派」と通称された古参の作品が視野にはいつてくる。

会場入り口の占星術のテーブルと、奥の院の音響装置とを垂直に結ぶ軸に沿って、両者にタガを嵌めるように設置されたふたつの作品に、注目しよう。奥に鎮座するのは、関根伸夫の《空相 思う壺》。「コレは又何かと見れば思ふツボ」と刻まれている。いかにも人

a layer of pigment so thin and yet intense with a potential to overflow. If out of mere caprice the surface was punctured with a pin, one could expect the canvas to rupture in an instant and the entire mass of the world hidden in darkness beneath erupt in a torrent towards this world. The anxiety felt is justifiable when faced with this massive pressure caused by the conflict taking place on the two-dimensional interface. But the surface, seemingly ready to burst with the magnitude of the swell, does not, and as far as can be seen maintains its appearance. The flood is avoided, because the scene depicted has been expanded to almost ten times greater in proportion than the actual subject. This is not, in the usual sense, a situation where larger proportion is achieved by watering down the content. Because the swell was not allowed to alleviate its pressure into the foreground or retreat to the background, the inner force overflowed across the surface plane, pushing the breakwater out to the limits of the frame. As a result, the inundation spreads to fill fertile land with vigor by a portrayal of a flowing microcosm. Truth finally regains its balance and comes to rest within the unthinkable but necessary proportions. It is also a daring attempt to sound the limits of the power of *mono* by testing its strength with the ability for materials like canvas and pigment to carry it.

Omou tsubo (connived entrapment), or *Mudai* (untitled)

It seems, extremely dangerous passages to a world hidden in the background have been opened in the exhibition space, and something is waiting the opportunity to make its appearance. The *things* spilling from the specimen case onto the floor in the inner sanctuary are intruders forcefully breaching the boundaries. Unless one crosses over to the other side, the world lurking in the background will avalanche to this side. It is a stage of magic filled with ominous tension. Why then is it possible for this space, pushed to the critical limit where one mistake could cause madness, show no sign of losing its mind and continues to maintain its serene appearance. Here the works of the veteran Mono-ha artists enter our vision.

Located on a perpendicular axis binding the astrologist's table at the entrance and the sound apparatus at the inner sanctuary are two exhibits that command our attention. In the back sitting quietly is *Kāsō omoutsubo* (vessel of empty meditation) by Nobuo Sekine. Engraved are the words, *If you're wondering what this is, it's my omoutsubo* (thinking vessel, or conniving) *in which you are already trapped*. The title pokes fun at the viewer. In fact, the container is made of solid black granite. Its outer appearance seems like a hallow vessel, but actually is solid andesite. If the viewer



Kāsō omoutsubo



The Iron Scraps in Sakai

できている。外見こそ中空の壺に見えるが、実際には中は空洞ではなく、閃緑岩のムクな実質で詰まっている。うっかり中空だと勘違いすると、それこそ作者の「思う壺」に嵌ってしまう。1973年の作品であり、会場では最長老の部類といってよい。壺がモノを思うのか、それとも暗黒の壺を眼前に置かれて、こちらが我知らずあらぬ想念へと誘われるのか、そのどちらとも決定できないところに、作品の壺、「空相」たるゆえんも察せられよう。会場撤収の際、このツボを格納した無骨な立方体のガラスの陳列ケースには、暫時、写真撮影のための、マスキング用の黒布が被せられていた。隠された布の隙間からちらりと覗く黒い壺のほうが、観覧用資料よりしく無遠慮な視線に晒されている時よりも、はるかに味がある。なるほど、秘すれば花か、と納得した。

あたかも地球の臍、デルフォイの神託の聖地に据えられたオンファロスを思い起こさせるこの不出来なデベソのような漆黒の壺と対峙するのが、入り口側に無造作に置かれた、小清水漸の選んだモノ。それは《無題》と、取り付く島もない題を授けられた、3個の赤錆びた鉄片だ。町工場に行ってもらってきた、とは作者の、作品におとらず即物的な由来の説明だが、道具になりそこねた失敗作、といった風情の、意味不明で錆まみれの廃物である。(撤収後になってようやく《驛の鉄屑》という題名であったことを、作者が思い出してくれた)。1975年の制作だが、3つの部分のうち最大の金属片は、長らく行方不明だったものが、最近と或る画廊の倉庫の隅から、ひよんなことで出現したので、出品することにしたのだそうである。この迷子の遺失物たちの一辺は、このたびの出品のために、改めてヤスリで研いで化粧直しを施され、使い込まれた鎌か鋤のような、鋭利な刃物の味わいの片鱗をちらつかせる。錆び付いたとはいえ、磨けばまだまだ現役だゾ、といった心意気を覗かせる。偶々見つけた、などとは、どうにもとばけたご登場ぶりだが、そこには会場の反対側であたりを睥睨する、例の敵方の《思う壺》になどなっているものか、というフテブテしいまでの無関心ぶりが、そっぽを向いて横溢する。黒御影石に引けを取らない、屑鉄の塊ならではの独立不羈の覇気のほどといったものを、われ観ぜずといった覇気とともに、あたりに撒き散らしている。

思うに、対をなすこれら2作の作り出す垂直軸が、会場を支配する物とモノとの交換をつなぎ止める碇、あるいは地中に届く杭のような役割を演じている。《思う壺》は、寸法こ

mistakenly thinks there is an empty cavity inside, then it truly is the *omoutsubo*, connived trick of the artist. This piece was made in 1973, and is the oldest work exhibited. It can never really be decided whether the vessel is meditating on *mono*, or whether we are seduced to misconceive the dark vessel placed before us. And thus, the reference to “emptiness” in the works title.

Before the exhibits were removed, a black cloth was draped over the tasteless rectangular glass showcase for a while during the photograph session. Seen between the folds of the cloth, the black vessel seemed to gain a presence and aura far more beguiling than when displayed in the open as an object under the unconstrained gaze of the visitors. In Zeami's words, *Hidden is the flower*.

Placed counter to this jet black vessel that brings to mind the Omphalos, the navel of the world, on the sacred ground of Delphi, the *mono* chosen by Susumu Koshimizu are laid out casually at the entrance area. The exhibit, with no consideration to assist understanding, is given the title *Mudai* (untitled), and is an installation of three rust-covered red iron fragments (it was only after the removal and closing of the show that the title came back to the mind of the artist: he had forgotten that the piece had been named “The Iron Scraps in Sakai”). According to the artist, the objects were given to him at a machine workshop in the port city of Sakai. The presentation, like the explanation, is matter-of-fact and the metal refuse rusted beyond reason carries the nuance of things that had failed to become tools. Originally the work was created in 1975, but later the largest metal article had gone missing and only recently had been found in a storage room corner of an art gallery, and so he had decided to exhibit it again.

This long lost article was polished with a file and given a makeover for its appearance in the exhibition, and the worn out harvest hook or plow shear, one cannot tell exactly, has recovered its knife like quality, allowing a glimpse of its past sharpness. As rusty as these may be, if polished, they show they are still of use, and they convey their energetic spirit. Just because they had been found accidentally, does seem like an irresponsible reason for appearing on this stage, but their vigorous attitude simply turns a back in brazen disinterest of the nemesis *Omoutsubo* sitting in contempt at the opposite side of the room. Without retreating one step from the black granite, the clumps of scrap iron scatter unabashed aspirations for their independent freedom from any restraint.

On reflection, these two exhibits placed along a perpendicular axis, are the anchors that secure the exchange between the things and *mono* vying for control in the exhibit space, or even act as support stakes driven deep into the ground. Although small in size, the *Omoutsubo* can be likened to the legendary vessel containing the world, watching vigilantly for the chance to suck into its non-existent stomach the entire exhibit area to prove its true darkness. Its plotting is up to no good and seems secretly to continue its conniving. But, maybe what we believe to be the outer wall of the vessel is really its inner space, and without knowing we have fallen into the trap set by Sekine. Possibly his *Omoutsubo* has already swallowed us into itself at the outset of the *koto*. The “container” occupies the place in the exhibition area, likened to a ship; it is the block on which the fictional sail mast is fixed so the sails can fill

そ小さいけれども、壺天中にも似て、会場全体を己か暗黒の、そして実際には「不在」の腹中に吸い込もうとばかりに虎視眈々。どうやらよからぬ陰謀を、密かに画策している風情である。否、ふと思えば、われわれが壺の外壁と信じているのは、実は壺の内壁で、われわれはそうとは知らぬうちに、関根の《思う壺》となり、もはやいつ知れず、あるいはコトの初めから、壺の内部に呑み込まれてしまっていたのかも分からない。この壺はまた、展覧会会場という舟が風を孕むための、架空の帆柱を立てる軸受けの位置を占めている。そしてこの場所を帆柱の礎と見立てるならば、船尾に設けられた、役立たずの壊れた取っ手が、もとより無計画、《無題》を標榜して憚らぬ鉄製の舵、ということにもなるのだろうか。実のところ、関根と小清水のふたりが、いかなるモノを出品するのか、そもそも出品に漕ぎ着けるモノなのかどうか、開幕間際まで確証は得られなかったのだ、という。ところが、出港間際によりやく間に合ったという風情で、この帆柱軸と舵とがいざ搬入されて、舟としての会場空間に組み込まれて艦装が終わってみると、どうだろう。研ぎ出された栗の化け物よろしき御影石と、使用法皆目不明で腐食も進行した鉄廃材とは、展示空間の宇宙論 cosmology を述べ、天地開闢 cosmogony と星辰の運行とを司る道具へと化身を遂げていた。まさしくここで、たんなる質量としての「物」は、生気を吹き込まれた「モノ」へと変貌を遂げ、その変容は、会場に佇む「者」たちを、不可視の磁力線の網に捉えて、虜にした。

《憑きモノ》から《お祓い》へ

博物館という、みるからに場違いな空間にして、使い勝手も不如意を託つほかない会場を敢えて選んで船出した、航路地図も不確かな、この無謀なる実験航海。だがそれは結果として、博物館に安らう資料たちの物質的存在の意義を問い直し、地球生命体を包括する視点から物とモノとの関係を問い直し、モノに宿る魂を覚醒させる契機を掴もうとする試みとなった。「物からモノへ」。物質対精神という近代欧米世界で支配的だった範例に、まっこうから異論を差し挟む、この危険きわまりない企画は、今後、将来にむけどちらの星座へと、次の船出を試みるということになるのだろうか。

展覧会最終日、1月末日には、東南アジアの熱帯雨林を復元したランビルの森の回廊を「橋がかり」に見立てて、能舞が演じられた。観衆は、橋がかりの端で拍手を打ち、法螺貝を鳴らし、能管を吹いて魂を呼ぶ神主姿の鎌田東二に神経を集中し、鈴の音とともに森の向こうの星雲の宇宙に出現した、自転する青い地球の姿（大西宏志によるCG）に魅了された。（本来は、法螺貝とともに映像を投影開始する予定だったそうだが、不慣れた制御室の不如意で番狂わせが生じ、水惑星は鈴の音を聞いて、それに感応して虚空に出現する仕儀となった。だがこの遅延が却って絶妙な演出効果を上げた—内通者のみか知る秘話である）。その観衆たちは、ふと気づくと、小姫を面にした河村博重がいつのまにか自分たちの背後から現れていて、目と鼻の先に立っているのに気づき、驚愕した。霊の出現に不意打ちを食らわされた

with wind. If then the analogy of a (space-)ship and the mast's foundation is extended, then at the prow we have a useless broken handle placed there unplanned, but *Mudai* proclaims without hesitation that it is now the ship's iron helm.

The truth is that not until just before the exhibition started, no one was sure exactly what *mono* the two would be contributing, and whether they would be able to submit work that could be considered *mono* in the sense conceived for the exhibit. But as soon as these pieces were delivered to the venue, the black granite monster polished to a glare and the corroded iron scrap material with no apparent use, went through a metamorphosis becoming the unifier of the exhibition's spatial cosmology, and the tools to govern the navigation of the passage through the cosmogony and constellations. What has actually taken place here is the conversion of mere substantial things into *mono* by giving them breath, and this transfiguration captured those who lingered among these *mono*, imprisoning them in the magnetism of an invisible net.

From Possessed Mono to Purification

A museum was chosen, regardless of its unsuitable spatial limitations, and one can only lament the inconvenience and limitations for the reason to set sail without an accurate ocean chart on this desperate experimental voyage. But it resulted in rethinking the material significance of the museum specimens resting there, inquiring into the relationship between things and *mono* from a perspective encompassing life on earth in its entirety, and bring about a moment causing the awakening of the spirits inhabiting *mono*. *From Things to Mono*. This extremely dangerous plan (indeed the title remains untranslatable into English) raised objection to the assumptions of "matter versus spirit" prevalent in modern Europe and North America, and now we can only ask which constellation is to be visited next, or which seaway will be set out on.

On the last day of the exhibition at the end of January, a *nō* play depicting the regeneration of the Lambir Tropical Rain Forest was performed.⁶ There the stage's passage was likened to the forest corridor, and the audience focused on the rhythm, and a conch shell was blown while Toji Kamata attired as a Shinto priest called in the spirit. With the sound of bells, an image of a rotating earth appeared in the starry universe beyond the forest. All were awestruck by the computer graphics produced by Hiroshi Onishi. (Originally, the projection was to start with the call of the conch, but because of trouble with the limitations of the control room, this was not possible, and the water planet was made to respond to the sound of the bells. But the delay in turn contributed to an exquisite effect). The audience suddenly noticed in total surprise that Hiroshige Kawamura had appeared out of the background wearing the *kohime* (young girl) mask, and was standing front stage. This unexpected arrival on stage of the spirit was literally the realization of *omoshiroya*, a delightful exclamation pronounced at the scene of *Ama no Iwato* narrated in *Kojiki* (Record of Ancient Matters edited in 712). After a period of eclipse, the Sun-Goddess *Amaterasu O-mikami* was resurrected by making her long awaited reappearance. This brought relief and joy to the people, who could not help shouting

のにも等しく、文字通り光に照らし出されて白く輝く面に気づく「面白(おもしろ)や」の光景。かの『古事記』の語る天岩戸の再来を彷彿たらしめる体験だった。会場に招来されたモノミタマとしての魂たち、八百万の神々は、この祭礼を一期として、お祓いの儀礼とともに会場を去っていった。

2010年1月26-31日

稲賀繁美 (いながしげみ)

国際日本文化研究センター教授・比較文化史・文化交渉史

<http://www.nichibun.ac.jp/~aurora/>

註釈

本稿は『モノ学 感覚価値研究』第4号(科研:モノ学・感覚価値研究会年報/京都大学こころの未来研究センター、モノ学・感覚価値研究会/2010年3月30日/非売品)に初出掲載。その後、加筆修正したものを『あいだ』(2010年5月20日刊、2-17)に掲載。ここでは、さらに筆者が補正をほどこし掲載している。

omoshiroya or “how interesting!” Etymologically, the word literally means “the face shining white in the illumination,” so with the unexpected realization of *omoshiroya* before their eyes, the spectators were transported back to the mythological era of ancient Japan. Then with the end of the festive rite, the *monomitama*, the spirit of things, or hundreds of ghost which stayed for a while in the museum space, quietly passed on out of the exhibition hall.

January 26-31, 2010.

Shigemi Inaga

Professor, International Research Center for Japanese Studies

International Cultural Relations, History of Cultural Exchange

<http://www.nichibun.ac.jp/~aurora/>

Translated by Timothy D. Kern

Notes for English Translation

¹A lively account of the negotiations leading to the realization of the exhibition, see 近藤高弘 Kondō Takahiro and 大西宏志 Ōnishi Hiroshi, 「アート分科会および展覧会の活動記録」“Minutes of the Activities of the Art Section and the Exhibition,” in *Mono-logy, Sense-Value Studies* 『モノ学・感覚価値研究』, No.4, pp.60-79, 2010.

²Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949.

³河合隼雄 Kawai Hayao, 「深層心理」“Sub-conscious Psychology,” (in Japanese) in the exhibition catalogue, *The World of Miyazawa Kenji at the Centenary of His Birth* 『生誕百周年 宮澤賢治の世界』, Asahi Shinbunsha, p. 50.

⁴松居竜五 Matsui Ryūo, 「南方マンドラの形成」“The Genesis of Minakata Mandala,” in Matsui et al, *Minakata Kumakusu no Mori* 『南方熊楠の森』 (The Forest of Minakata Kumakusu, in Japanese), Octave, 2010, pp.132-158.

⁵ボヤンヒシグ Buyanesig, *Kaijō no Genkei* 『懐懐の原形』 (Archtypal Form of the Conceived Emotion) (in Japanese), Eiji Shuppan, 2000, pp.69-71.

⁶For the Treaties of the Nō Theater by Zeami (1363?-1443), refer to the English translation by Masakazu Yamazaki & J.Thomas Rimer. *On The Art of Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, 1984.



The nō play