

そして、またいごく —紀南アートウィーク2024を終えて—

2024年11月
紀南アートウィーク実行委員会
藪本 雄登

1 はじめに —粘菌的な展覧会とは—

紀南アートウィーク 2024「いごくたまる、またいごく」は、無事終了したが、筆者たちの実践はこれで終わるわけではなく、今後も粘菌のように引き続き動き続ける。今回、図1のキーヴィジュアルのように、筆者たちは、粘菌のような融通無碍なネットワークから成り立つ展覧会／アート・プロジェクトを志向した。これまで紀南アートウィークのキーヴィジュアルの多くを担当してきたデザイナーの竹林陽子(colographical)に依頼し、竹林と複数回に渡り「粘菌性」に関するイメージを共有しながら、粘菌の変形体における動物的なイメージと子実体における植物的かつ静態的なイメージを並存させるように試みた。また、モジホコリ等の変形体のような黄茶的な色彩、その子実体のような青緑あるいは粘菌の中でも最も美しいルリホコリのような青紫的な色彩を混ぜ合わせ、それらを共存させることも重視した。そして、周辺にある孢子のような微細な球体を含めて、統治・分類不可能な生命たちの饗宴をイメージさせるものとなった。



図1 「いごくたまる、またいごく」展のキーヴィジュアル @colographical

また連携企画については、紀南アートウィークは、2021年の初開催以降、毎年継続してプロジェクトを展開してきているが、そのプロセスの中で、展示場所を提供してもらったり、展覧会のキュレーティングや制作委託支援といった業務発注を行ってくれたりする協力者やパートナーたちが増えてきている。それは例えるなら、紀南アートウィーク 2021の「おわり」に、まるで子実体から飛び立っていった文化やアートを巡る孢子が、2024年の「はじまり」にもぞもぞ、もによもによと変形体のように動き回っているようである。例えば、真珠ビル内のノンクロン(nongkrong)、アドベンチャーワールド、川久ミュージアムや三段壁洞窟等での実践がある(今後、別途執筆予定)。紀南アートウィーク 2024では、このように多／他場所や多／他会期において連携展示が行われることになったが、これはまさに紀南アートウィーク実行委員会が、ある種のエージェント(媒介)となり、白浜町の複数の場において、リゾーム的なネットワーク状を構築しているといってもよい。また白浜の連携企画は、田辺のメイン展示の開催時期より、若干会期が早かったり、遅かったりと、数週間から1か月程度の時間的な「ズレ」が生じている。

細微分子の死は微分子の生の幾分又は全体を助け、微分子の死は分子の生の幾分又は全体を助け、乃至鉍物体、植物体、動物体、社会より大千世界に至る迄みな然り。但し此細微分子の生死、微分子の生死、

乃至星宿大千世界の生死は一時に齊一に息まず、常に錯雑生死あり。（1902年3月25日付土宜法龍宛書簡） [高山寺書簡：260、傍点は筆者による]

上記の南方熊楠（1867-1941）の言葉のように、世界や生命は「一時に齊一に」に動いているわけではなく、広がり繁殖していくためには、時間的かつ空間的な「ズレ」が重要なのであり、それが大小を問わず混じり合うことによって、螺旋的な世界を生み出していくのである。さらに、この孢子は地域を超えて飛んでいく。例えば、2023年11月3日から2月12日まで長野県立美術館で開催された廣瀬智央（1963-）の「みかんの旅」展や、2024年7月13日から9月23日まで開催された河野愛（1980-）の「こともの、と」展では、紀南アートウィークのプロセスの中で制作され、複数化された《みかんコレクティブ》（2022）や《I-opportunity》（2021）といった作品が、粘菌の孢子のように飛び立ち、美術館という場所において、新たな生命が与えられた。このように紀南アートウィークは、芸術作品を媒介にしながら、今、紀南／熊野の内外や場所を超えて、粘菌的なネットワークを構築しつつあるのである。

2 なぜ紀南アートウィークを実施するのか

そもそも、日本で乱立する芸術祭の中において、なぜ紀南アートウィークを実施する必要があるのか。特に日本においては美学的な批評性や参照点が問われずに、観光客誘致や廉価な「まちおこし」のツールとして利用、消費され続ける現代アートを、文芸評論家の藤田直哉（1983-）は「前衛のゾンビ」と皮肉を込めて述べており、筆者は同様に、現代アートが多数に向けたポリティカルな統治ツールとして利用されていることに批判的な立場である。筆者たちの実践は、美学や社会的な批評性や参照点を踏まえながら、単なるまちおこしや地域振興とは異なる文脈で実践を続けてきており、ここまでの実践の系譜を踏まえると、おそらく筆者たちは半分死んだゾンビのようなアートを生み出しているとは決していわれないだろう。なぜなら、筆者たちの実践は、いわゆる行政が主導するような統治的な多数に向けた観光客誘致を主眼に置いたものではなく、美学、哲学や人類学等の参照点を踏まえて、長期的な視点で展開していくものであるからだ。また筆者たちは、日本の芸術祭で頻発する短期的な制作至上主義を回避するスタンスを取っており、また観光客誘致を主眼にしていないため、アーティストに対して、大型でスペクタクルな作品制作は求めておらず、長期的な視点で制作・プロジェクトを展開することを要求している。ただ、筆者は、2021年に「なぜ「紀南アートウィークーひらく紀南 籠もる牟婁一」か」というエッセイを執筆したが、当時は、どちらかというところ、いわゆるビジネスマンとして、経済的な視点で、この実践を説明してきたため、まちおこしや地域振興的なプロジェクトとして捉えられてしまっていた側面があることは否定できない。例えば、筆者は、紀南アートウィーク公式 web サイトにおいて、次のように述べているが、これには若干の修正あるいは加筆が必要となる。とはいえ、この説明自体は削除しておらず、このような合理的かつロゴス的な説明がないと地域に対する本プロジェクトの公益性がなかなか伝わらないため、難しい部分があるのも事実である。

紀南アートウィークは、なぜ必要なのでしょう。

結論を述べますと、「輸出」が田舎における唯一の生き残りの方法であり、紀南アートウィークを「輸出」のためのきっかけとするためです。アジアの田舎での経験を踏まえると、人口が縮小し内需が縮小する田舎は、貧困化するか、巨大内需を抱える国や都市に依存するか、いずれかの選択に迫られることが多くなっています。

もっとも、先程の結論とは矛盾するかもしれませんが、基本的には田舎はそのままでもいい、と考えています。ただ、その土地の1%のプレイヤーがグローバル経済成長の恩恵を受ける必要があり、その恩恵をその土地に循環させる必要があると思っています。これをまさに実践しているのが田舎の現代アーティスト達でした。

紀南アートウィーク 2021 に登場するカンボジアの現代アーティスト達は、まさにローカルでありグローバルでもあります。幸か不幸か、現時点でカンボジア国内の現代アートマーケットはゼロと言っても過

言ではありません。つまり、その作品は、生まれながら、カンボジアの外、即ち、グローバルな世界で勝負する必要があるのです。アーティスト達は作品と共に等身大のカンボジアの語り部として、全世界にその価値を輸出しています。

カンボジアの現代アーティスト達の作品は、現地の歴史文化の徹底的な調査研究の賜物であり、ローカルのエッセンスを徹底的に抽出することに何よりも時間をかけています。その土地の風土、歴史、文化等を数百年、数千年レベルに渡って掘り起こし、その文脈を踏まえながら、その本質を抽出し、それをグローバルな世界でも劣化しない強度を持つ高付加価値商品として、全世界中に輸出しています。そして、世界中で得た原資は、カンボジアのサ・サ・アートプロジェクト (Sa Sa Art Projects) のような地域のコミュニティの中で循環し、維持・発展するというサイクルが生まれています。

カンボジアの現代アーティスト達は、いつも「そのまま」の価値を世界に輸出しているに過ぎません。同じことが紀南地域でも実現できるのではないのでしょうか？ [藪本 2021：紀南アートウィーク公式 web サイト参照]

このように筆者は、紀南地域における経済的な視点から「価値の輸出」や「商品の輸出」の重要性について言及し、超少子高齢化社会に突入する日本において、長期的に地域経済の余剰をどのように生み出していくのか、ということに当然、関心をもっている。この「輸出」という発想自体は、今でも誤っていないと考えているが、何点かは根本的な修正が必要な点がある。特に、2024年5月にサ・サ・アート・プロジェクトが解散したことによるインパクトが大きい。つまり、経済的な発想だけでは、アートの形式を均質化させ、またその価値を標準化してしまい、アートのコミュニティを維持することには限界があることが端的に示されてしまったのである。その意味で、上記文章で修正すべき、あるいは再考すべき一点目は、経済という合理的な視点で目的論を語りすぎているところであり、アートをまさに経済的な商品／サービスとして捉えているところである。これはアートを西洋的なグローバル通貨として捉えているようなものであり（もちろん、これ自体は完全には否定できないが）、資本主義やグローバル産業社会のルールを逸脱する「術」としてアートの可能性、そして、それがアーティストから離れて自律して動き出す可能性について十分に言及できていない。また経済的な視点から、目的論を語りすぎていることによって、他の「余白」や「遊戯性」を損なっていることも問題がある。そして、二点目は、ローカルのエッセンスについて、その地域の歴史や物語を掘り起こすことからしか言及できていないことである。この発想は、ツリー状あるいは直根的な考え方であって、有機的あるいは粘菌的なネットワークによって、水平的な連帯が成り立つ可能性を排除してしまっている。つまり、紀南／熊野第一主義的であるともいえる。このような課題を踏まえて、「いごくたまる」展では、その経済目的論的なイメージを払拭することに試みた。とはいえ、上記の筆者の言葉においても、今でも重要な指摘がある。それは例えば、「巨大内需を抱える国や都市に依存する」しかないということである。その意味で、白浜町は、白良浜や白浜温泉等の魅力的なビーチ・リゾート¹であり、また田辺市は熊野古道²や熊野本宮大社等といった聖地を有し、歴史文化資源に溢れている。ただ筆者は、それらが、まさに今産業化され、「リゾート」や「聖地」といった一般的なイメージによって、ただひたすら消費され、均質な価値の枠組みに押し込まれようとしていると感じている。特に白浜や熊野という魅力的なリゾートは、ホテルやリゾート開発等の不動産投資を中心として紀南域外や海外企業の投資対象として、近年、再び羨望の

¹ 白良浜は、白浜の名の由来ともなっている延長約 620m に渡る白砂の浜である。毎年約 60 万人近くが訪れる関西屈指の美しいビーチは「日本の快水浴場百選」にも選ばれている。オーストラリアのパースの砂を利用して、白い砂、エメラルドグリーン、椰子の木の並ぶ風景など、姉妹浜のワイキキビーチを連想させるほどリゾート気分が味わえる場所である。また、白浜温泉は、道後温泉（愛媛県）、有馬温泉（兵庫県）と並ぶ「日本三古泉」といわれており、温泉地としても有数である。2024 年には、2019 年に民営化された南紀白浜空港の愛称は、「熊野白浜リゾート空港」に設定され、リゾートとしての観光戦略を明確に示している。

² 熊野古道は、2004 年に「紀伊山地の霊場と参拝道」として世界遺産登録がなされ、2024 年は、登録 20 周年として、和歌山市、田辺市等の行政を中心に、記念イベントが数多く開催されており、「聖地リゾート」といったキーワード等の観光プロモーション施策が展開されている。

まなごしを向けられている。元々、白浜温泉は、1910年代後半から開発が進められ、戦前からバブル崩壊まで観光地として大きく発展した歴史がある。その後の流れについて、紀南の詩人・倉田昌紀（1952-）は、『紀州・白浜温泉という国内植民地の再生産』において、植民地主義の観点から白浜の状況を次のように記述している。

1955年頃から大阪や東京の外資を導入し、地元の芋畑などを中心にして土地が買収され、鉄筋の大ホテルが立ち並ぶ。それまでの半農半漁の暮らしが大きく変化していくのである。1973年の石油危機まで、宿泊人数は増加し続ける。…（中略）…バブル崩壊後、企業の寮・保養所は殆ど閉鎖し空家になってしまった。…（中略）…地元経営者と外資の経営者の資本の搾取と抑圧には違いがあるのだろうか。宗主国と被植民地国の旧植民地主義のような関係から、地域の国内植民地主義地にもグローバルな新植民地主義に移動していく過程で、様々な段階の植民地主義の層が複合し、時には国家と資本の欲望が纏れ、ずれをも生じながら、私たちの表層や深層に影響しているように私には思われる。…（中略）…複層したグローバル都市のなかにも生活環境の劣悪な「国内植民地」があるように、白浜もグローバル化の動向の影響をもろに食らう、その層の違った国内植民地の末端の「受益者」なのだ。〔倉田 2006 : 3, 4〕

また、フランス文学者の西川長夫（1934-2013）と歴史学者の高橋秀寿（1957-）によって編まれた『グローバル化と植民地主義』の中で、倉田は以下のようにも述べている。

あらゆる地方は多少とも中央の国内植民地であろうが、このような白浜温泉の人的、物的動向の再生産を、「国内植民地」という搾取と差別を内包する認識概念であらためて省察し再考すると、私は、現況の教育制度、医療と福祉の質、所得面での経済的格差の拡大と階層の固定化を確かにこの私自身の身体で体験してきたことになる。いま私の現実、地球内の一地方の観光地で国家と資本に従属し、かつ世界の植民地主義にも加担しながら、己の執念とは矛盾するなかで、生活の糧を得ている最下層のパート労働者である。〔倉田 2009 : 193〕

このように魅力的な場所は、政治や経済の次元において、ときの権力者や時代の流行によって大いに影響を受け続けてきた。そもそも、植民地主義とは、アフリカ史の専門家フィリップ・カーティン（Philip Curtin, 1922-2009）が述べているように、一般的に「異なる文化を持つ民族による支配」といわれる〔Philip 1974 : 16 参照〕。また、これに歴史家のユルゲン・オースタハメル（Jurgen Osterhammel, 1951-）は、植民地主義とは支配者側と被支配者側の任意の関係ではなく、一つの社会全体から自主的に歴史を進展させる可能性を収奪し、その社会を〈他者の支配下〉において、支配者側の主として需要と利益にかなうように方向転換を強いるものであると補足している〔オースタハメル 2005 : 34 参照〕。倉田が述べるように、白浜の状況は、他者によって繰り返し方向転換を余儀なくされ、この植民地の末端にいる白浜の人々は、それによって恩恵を受けることもあれば、貧困化に向かうこともある。ただ、世界のグローバルな産業社会の文脈から考えるならば、現時点において経済大国ともいえる日本国民としては、経済を通じた世界の植民地化に加担しているともいえ、そして、そこから生活の糧を得ている事実、倉田は引き裂かれそうになっているのである。筆者は、近い将来、紀南／熊野は再び国内や国外を問わず、他者による経済植民地主義的な投資や開発に直面するのではないかと予想している。今後、紀南域外企業や外国企業による土地保有や投資等は増加の一途を辿ることは不可避だとして、筆者は巨大内需に紐ついた国家やグローバル企業によって、その場所や地域が画一的に統治されてしまうことを懸念している。

例えば、カンボジア南部の魅力的なビーチ・リゾートであったシハヌーク・ビル（Sihanoukville）は、この15年で様変わりしてしまった。現地には、中国投資が激増し、巨大内需を誇る中国観光需要を受け入れる大型のカジノ・商業施設開発やコンドミニアム開発によって、街の風景は、中国語に溢れかえり、景観的にも文化的にも劇的に変容してしまった。特に深刻なのは、中国経済が悪化すると、中国人観光客が劇的に減

少し、コンドミニウム建設等が突如中断し、ゴーストタウン化することである³。一度、巨大需要というカンフル剤を打たれると、地域の人々は元の生活に戻ることは困難な可能性が高い。そして、ブームが去ると、その場所は雑草も生えない廃墟と化してしまうのである。つまり、筆者が考える植民地化とは、政治、経済な次元における収奪、その場所における生活の文化や知恵の解体によって、地域の人々の精神、身体から力を奪い、「場所が死ぬ」といもいえる状態に追いやってしまうことである。筆者は、法律事務所を運営し、ときにそれに加担しながら、世界各地で同様のことが生じている様を見てきた。特に日本列島は、地震大国でもあり、南海トラフを目下に生きる紀南の人たちは、地震災害のリスクと常に隣り合わせである。紀南が巨大な地震災害に見舞われた際に、一目散に戦略的な撤退を行うのは、域外企業であることは間違いないだろう。そこに残された私たちは、統治された世界とは、別の文脈の中において雑草のように生活を立て直していく必要がある。

このような現在における脱植民地化に向けた対応策は、場所や土地としての植民地の返還といった政治や経済のみならず、文化や精神といった領域までを含みつつ、支配的構造を乗り越えていく試みとして捉えられてきている [Sakai, Saki-Sohee 2024 : 18 参照]。つまり、政治や経済の次元を超えた文化を巻き込んだ「知」を巡る脱植民地化が重要となってきたということである。まさに、ここではあまり顧みられてこなかった周縁化された「知」や「術（アート）」の見直しが求められていることを意味する。そして、気候変動アクティビストの酒井功雄（2001-）が述べる通り、脱植民地化に向けて重要なことは、脱植民地とは、①終わらないプロセスであり、②第三者的な透明な語り手は存在せず、③特定の知識をイデオロギー化して、抽象化・記号化・表層化・単純化の構造を再生産してはいけない、ということである [Sakai, Saki-Sohee 2024 : 8, 9 参照]。すなわち、脱植民地化とは、ゴール等を設定しようがないものであり、倉田の言葉にもある通り、植民地主義においては、自身が支配者／被支配者になるような常に変動する相互関係的なものである。その意味で、筆者は、脱植民地化において重要なことは、特定の文脈において概念を固定化せず、複数の物語や未来の可能性を想定していく「知」あるいは「術」として捉えていく必要があると認識している。特に酒井は、後述する紀南在住アーティストの杵村直子（1975-）との対談「いごくたまる」展の関連トーク「微生物—不確定な時代を生きるアート」において、人間と自然を分離させ、生態系を維持しながら生きる術を持っていた文化は、近代化や植民地化の中で抹消され、様々な環境破壊をもたらしてしまったと述べる。そして、粘菌等の微生物とアートについては、脱植民地化に向けた「知」を取り戻す上で、一つの重要な「術」として捉えている。なぜなら、微生物もアートも、ともに現代の人間（支配）と自然（被支配）のあいだに立つ媒介（メディア）として機能し、その関係性を揺り動かし、その関係性から解放させる可能性があるからだ。

このように筆者は、紀南の未来の状況に対して、この「知」のあり方を転換していくために、アート（あるいは、粘菌や微生物）を巡るイメージの力に賭けたいのである。すなわち、イメージを司るアートという潜勢的な「力（アート・パワー）」や「術」が、まだ見ぬ未来において、もっとも重要な文化的な共通財産（コモンズ）になっていく。前述した「なぜ紀南アートウィークを実施するのか」というエッセイは、これから書き直される予定であるが、この点についても十分に触れる必要があるだろう。そして、このような紀南を取り巻く経済植民地主義的ともいえる状態においても、筆者はそれを直接的に否定したり、それらと直接的に対立したりすることはしない。むしろ、それらを戦略的に有効活用しつつ、筆者たちは、アートが持つ多義性を有効活用しながら、その裏側を担う抵抗的な視点・存在を僅かに共在させていく。そして、グローバル産業社会による統治が決壊する日に向けて種を撒き続け、人間と非人間を超えた粘菌的な連帯を通じて、アート・パワーを蓄え続けていきたいのである。

³ シハヌーク・ビルにおける中国投資による深刻な変容状況は、「No Cambodia Left: how Chinese money is changing Sihanoukville」（最終閲覧 2024 年 9 月 <https://www.theguardian.com/cities/2018/jul/31/no-cambodia-left-chinese-money-changing-sihanoukville>）という「カンボジアは何も残っていない」という強烈なタイトルの紙面（The Guardian）において明確に示されている。

3 粘菌のような展覧会、アート・プロジェクト

タイトルの「いごくたまる、またいごく」とは、和歌山県紀南地方の方言で「動き（いごく）、集まり（たまる）、また動きだす（またいごく）」ことを意味する。南方熊楠が生涯を通して研究していた粘菌は、人間の脳のような中枢神経組織を持たず、自己を開かれたトポロジーの中で複数化しながら、ある時は動物のように動き、またある時は植物のように留まり（集まり）、そして、ときには生死を超えて、孢子となって新たな場所に向かう習性をもっている。また粘菌は、一説によれば、700以上の性別があるともいわれており、人間スケールでいう男女の区別を軽々と超えている。このように粘菌は、その姿や場所を常にダイナミックに変えながら、人間が定める学問や分類等に統治されることもなく、流れるように環境に適応して生きている。

また、もっと大きな視点でいえば、生命の歴史は、約1400万年前に活動していたといわれる超大型の熊野カルデラ⁴がその名残を示しているように、火山爆発と灼熱の溶岩によって彩られてきた。地球の誕生から数億年後において、地表温度が下がり、原始海洋と岩石が生成され、その水は、あらゆる生命の共通祖先である原始生命から古細菌やバクテリアを生み出していく。その後、おびただしいほどの生と死、食べることで食べられるという行為とその痕跡が積層しながら、海と山のあいだの地球表面のクリティカル・ゾーン（critical zone）⁵が維持されてきた。クリティカル・ゾーンの1グラムの土には、数十億の微生物が含まれており、常にエネルギー交換が行われているという〔石倉2021:38参照〕。その意味では、粘菌や微生物のみならず、微生物や植物の土台となっている土は、岩から生まれ、その岩の多くは生物の遺骸などから生成されるように、人間的な時間感覚を一旦放棄すれば、私たちはトポロジーのない大きな生命流動の中にひらかれていることがわかるだろう。この時間感覚をマリア・プイグ・デ・ラ・ベラカーサ（Maria Puig de la Bellacasa, 1972-）は、「土壌時間（soil times）」と述べており、人間もこの土壌を巡る共同体の一部であって、人間と土壌の関係の更新を試みている〔Maria2020:99-106参照〕。このような人間以外の時間性を踏まえると、人間は、一方向的に世界や自然を統治することは、そもそも不可能なことが理解できるだろう。私たち人間、生命や地球も長い時間の流れの中で、常に移動し、常に集合し、また移動を繰り返してきたともいえる。そのプロセスの中で、国家や民族が生まれ、近代的な意味での直線的な発展を遂げていく一方で、宗教や民族間対立による戦争や破壊等も生じてきた。現在の格差の二極化や領土争いが激化するこの世界も、粘菌や微生物の世界のように変化や移動の過程にあると思えば、私たち生命が持ち得る統治を超えていく可能性を再び見出すことができるはずである。これはダーウィンの直線的進化を超えて、強者が領土や住処を奪い、統治するようなあり方ではなく、ロシアの政治思想家ピョートル・クロポトキン（Pjotr Kropotkin, 1842-1921）の「相互扶助」的なアナキズム（自発的に互いを助け合う関係を構築した種が生き残ること）と通じるのではないだろうか。筆者たちは「いごくたまる」展において、微生物、大地、そして、粘菌が教えてくれる特定のある場所・ある視点・ある価値観などに留まらない領域横断かつ柔軟な「生」のあり方を、アーティストの作品、ワークショップ、上映会や連携企画展示などの様々な体験を通じて、紀南地域において発見・共有していくことを目指した。なお、展覧会や上映会⁶では、新たな鑑賞者を受け入れることができる機能を果たしつつ、ワークショップ⁷では、これまで関わりがあった鑑賞者、農家等の人たちとの関係性を

⁴ 熊野カルデラは、約1400-1500万年前の中新世に活動していたといわれ、直径南北41キロ、東西直径23キロの大きさを持つ。紀伊半島の多量の降水による著しい侵食によって、ゴトビキ岩や古座川の巨石群等が生まれたといわれている。

⁵ クリティカル・ゾーンは、科学人類学者のブルーノ・ラトゥール（Bruno Latour, 1947-2022）によれば、「地球表面に広がる膜状の共生圏全体」を意味する言葉である。

⁶ 上映会では、これまで連携してきた紀南地域でドキュメンタリー映画を中心に自主上映会を企画している「キノクマ座」と連携し、2024年9月24日に映画《動いている庭》の上映会を開催した。フランスの庭師ジル・クレマン（Gilles Clement, 1943-）の著書『動いている庭』（1991）をベースに、映画監督の澤崎賢一（1978-）が制作した同作は、日本における庭や植物との関係性と比較しながら、ジルの思想に迫っていくものである。自然の意思を尊重するというジルの考え方は、廣瀬智央の《コモンズ農園》プロジェクトや《粘土団子の旅》ワークショップのイメージを喚起する上で重要な機能を果たした。

⁷ ワorkshopについては、2024年9月28日に、廣瀬智央は「粘土団子の旅」というワークショップを開催した。廣瀬は、《コモンズ農園》アート・プロジェクトにおけるコモンズ農園の開園に向けて、開園後のシュミレーション体験や

さらに深めることを意図して設計した。これまで述べてきた通り、筆者たちは、展覧会が常に優位であるとは考えていない。筆者たちは、むしろ鑑賞者が限定的である紀南地域においては、交流型のワークショップを展覧会と同等、あるいは、より重要視している。

4 いごくたまる、またいごく

「いごくたまる」展は、和歌山県田辺市内複数箇所において、上記の議論や後述する「微生物的転回」を踏まえて、筆者を含むプロダクション・ゾミアのキュレーションによって、展覧会を企画・構想し、実施を行った。なお、展覧会の導入として、まず南方熊楠顕彰館（田辺市）に訪問することを推奨し、同施設内の熊楠に関する恒久展示や粘菌採集を行った自宅や顕微鏡をみることによって、熊楠の業績を理解し、熊楠の生活のイメージを認識できるよう導線を引いた。

4.1 粘菌：うごく、とどまる

南方熊楠が残した蔵書・資料を恒久的に保存し、熊楠に関する研究する南方熊楠顕彰館では、同施設の協力を得て、熊楠が生涯を通じて研究した粘菌の世界に共鳴する作品を展示した。前述したような「生／死」、「動物／植物」や「男性／女性」といった二元論を超えていく「粘菌性」の重要性を、ダーウィンの進化論が主流であった約 120 年以上前に捉えていたのが、南方熊楠であった。このことを踏まえて、歴史学者、熊楠研究者の本田江伊子は次の通り述べる。

南方熊楠は、近代科学の根拠となる自然をクィアとして認識した。彼は、900 以上の生物学的性別、植物と動物の両方の性質、生と死の間を浮遊する儂い能力を持つ粘菌という微生物に、世界の認識論的な事実を見出した。私がクィア・ネイチャー (queer nature) の歴史と定義するものは、近代科学の歴史を理解する方法を変容させる。近代科学のクィア・ネイチャーにおける「エコロジー」とは、人間以外の種同士の相互扶助システムのことだけではなく、紀伊山地に存在する人間の文化、社会、精神も含めて、地球に根ざした人類の歴史を支えるエコロジーの一部であると捉えた。このようなエコロジーの理解は自然界から生まれたものであり、そこにおける人間は、微生物的な存在でもあり、分子という微生物のスケールにおいて粘菌と同じ生と死の存在論を共有しているのである。 [Honda2019 : 6, 7 参照⁸]

つまり、本田がいわんとしていることは、熊楠は、エコロジーの文脈において粘菌の存在、様態に近代科学や西洋二元論を超える自然の「不思議」や「変態性」を見出し、そのことは文化や社会を構築する精神にまで影響を及ぼしているということを体得していたということである（なお、本田の造語である「クィア・ネイチャー」については後述）。これはフェリックス・ガタリ (Felix Guattari, 1930–1992) が、『三つのエコロジー』において、生態のエコロジー、精神のエコロジー、社会のエコロジーは、「ひとつの共通の美的・論理的な領域に属するもの、いわばひとつにつながりあったものとして構想されなければならない」と述べている通り [ガタリ 2008 : 71, 72]、生態のエコロジーの実現のためには、人間の主観性の構造をめぐる精神のエコロジーや、そこから共同的な力がつくりだされてくる社会のエコロジーとの結びつきが重要なのである。熊楠のエコロジー思想において、これらの三つのエコロジーが、ひとつに結合されていた事実が重要なのであり、これは人類学者の中沢新一 (1951-) も同様の指摘を行っている。

農園にまつわるイベントを行うワークショップ・シリーズを展開しているが、後述の通り、粘土団子作り体験と農園での摘果みかんの収穫体験を行う方針とした。また、2024年9月29日には、トーフ荘においては、ラワンチャイクン茉莉 (Mari Rawanchaikul, 2001-) に依頼し、2023年に引き続きチャイ・ワークショップを開催した。人の「いごくたまる、またいごく」状態とはどのようなものか、という問いを起点に、ケアの観点からチャイを創作するワークショップを開催した。

⁸ 日本語訳は、『Decolonize Futures 複数形の未来を脱植民地化する Vol.2』(酒井功雄、Saki-Sohee 編、2024) 85 ページを参照し、一部筆者によって加筆修正している。

しかし彼は、運動の展開の中で（その運動は、紀州においてはほとんど孤軍奮闘のようなかたちで進められたのだけれど）、反対運動の論理を成長させ、ナチュラルリストの狭い視野をはるかにのりこえて、前代未聞の深まりをもったエコロジー思想を展開させることに成功したのである。彼のエコロジー思想は、単に自然生態系に対する配慮（生態のエコロジー）にとどまるものではなく、人間の主観性の存在条件（精神のエコロジー）や、人間の社会生活の条件（社会のエコロジー）を、一体に巻き込みながら展開される、きわめて深淵な射程をもつものだった。〔中沢 2006 : 357, 358〕

つまり、熊楠はガタリが「三つのエコロジー」を提起する前に、すでに現代的な意味でのエコロジーの本質を掴み取っており、それに具体的な行動や実践に反映させていたことに、中沢は驚嘆の念を表しているのである。そもそも、エコロジーとは、ギリシャ語の「オイコス (oikos, 家)」と「ロゴス (logos, 論理)」を複合させたエルンスト・ヘッケル (Ernst Haeckel, 1834-1919) の造語である。ここでは詳述しないが、エコロジーは、「家」を司る熊野の在地神「家津美御子 (ケツツミコ)」や神々の部屋 (室) を意味する紀南地域の別地域名である「牟婁」という言葉と関係しているように思われる。特に熊楠は、一般的に日本におけるエコロジーの先駆者と呼ばれているが、エコロジーは本来生物学の一分野であり、「生態学」という訳語を造り、生態学を導入したのは、三好学 (1862-1939) である。但し、三好の関心は、生物個体と環境との関係に限定されていた。他方、熊楠は、エコロジーを「植物棲態学」と訳しており、多種多様な生物間の相互関係を捉える学問として捉えていた点で異なっている。また熊楠研究者の唐澤太輔 (1978-) によれば、熊楠のエコロジーの特徴の一つは「棲み分け」にあるという。これは単に分断するような壁を持つことを意味しているのではなく、それぞれが緩やかに繋がりながらも、それぞれの場所で生きることが重要であるということである。このように熊楠は、それぞれの場所を奪い合い、他者を淘汰していくあり方や直線的な進化論に常々疑問を持っており、生命が融通無碍なネットワークを構築し合い、各々の場所について棲み分けていくということが、熊楠のエコロジー思想の根底にあったのではないかと、唐澤は指摘する。そして、ガタリは、「この三つのエコロジーは、心理学の専門家の方法よりも、一般に芸術家のとる方法にはるかに近いものとなるだろう」〔ガタリ 2008 : 20〕とも述べており、三つのエコロジー（あるいは、熊楠のエコロジー）を体現する方法論として、アートに可能性を見出している。

本田の議論に戻ると、エコロジーの議論において重要なのは、自然から生じた人間自体も粘菌と同様に科学では説明しきれない枠に収まらないクィア (queer) な存在であるということである。なお、クィアとは「奇妙な」、「風変わりな」ということを意味する形容詞である。熊楠は「今の学問は粘菌と人間とは全く同じからずということばかり論究叙述して教えるから、その専門家の外には少しも世益なきなり」（1931年8月20日付岩田準一宛書簡）〔全集 9 : 30〕という通り、粘菌等の自然と人間は同じ次元で捉えられることを見通していた。この粘菌と人間の関係性のアップデートを試みるのは、秋田公立美術大学粘菌研究クラブ（以下、粘菌研究クラブ）に所属し、現在は岩手県で木工職人見習いをしている山田汐音 (2001-) である。山田は、粘菌の動きを人間の体を用いてトレースした映像作品を展示した。唐澤が主催する粘菌研究クラブは、粘菌と人間という種的に全く異なる存在同士をアートの力をもってつなげることを目指し、2020年5月に設立された。粘菌の変形体の持つ独特なリズムや触覚的な機能に関心を持ち、そこからアイデアを膨らませ巨大なインスタレーションなどを制作しており、南方熊楠記念館では《粘菌ねぶた》(2024) が展示された。熊楠のように常に「遊戯性」や「喜び/楽しみ」を重視しながら、粘菌の魅力と可能性を、アートを通じて発信し続けている。山田は、《粘菌研究》(2020) において、粘菌の動態に着目し、それを人間によって再現することを試みている。この試みは、粘菌を単純に擬人化する方向とは真逆の逆擬人化であり、人間がその身体をもって粘菌をトレースするとき見えてくる多元的な世界を模索している。山田は、本作によって、粘菌というマイクロの世界に深く直入し、種を超えて共有する根本的な衝動として生命の息吹や呼吸を汲み出そうとしたのである。同作の出演者たちは、粘菌の脈動を様々な手法を用いて再現し、粘菌の視点を獲得しようとしている。例えば、ススホコリが変形体から子実体にリズムカルに変化する様子を黄色い手袋を

して模倣したり、ムラサキホコリが変色しながら湧出する様子をダンスで表現したりしている。粘菌の原形質流動を通じて、まるでダンスをしているような粘菌のように振動しながら、自己と周辺環境と何かしらのコミュニケーションを取っている。その黄色の手袋をした手は、互いに触れ合い、相互に作用し合いながら、場所や形態を徐々に変化させていく。また人間は、本来的に粘菌の出す音を聴くことはできないが、粘菌はこの全体運動を通じて、空気に振動を起こし、確実に何かしらの微小音を生じさせている。まるで心臓の音を聞くように人間の声を用いて粘菌の声を表現している。出演者が粘菌の動きに合わせて内臓的な母音を生成し、それを重奏させることで、ロゴス的には認識不能な雑音のような不思議かつ不穏ともいえる音声に満たされる。最後のシーンでは、直線的かつ高速で移動する人間たちとは対照的に、非線形で、瞬間的に真逆の方向に進み、分離しそうになりながらも、共同性を維持したまま、ゆっくりもそもそと動く粘菌の人間の集合体が練り歩く。これは人間と粘菌の時間感覚の相違を的確に捉えており、ある種ダイナミックな螺旋運動を示唆しているようにもみえる。筆者は、現実における南方マンダラをみているような感覚に陥ってしまった。そして、人間と粘菌とのコモンズは、ドローンによって、上空から撮影された秋田公立美術大学の運動場が示されているように「大地（根や土壌等を含む地表空間）」なのだろう。山田の表現からは、大学というある種統治された空間の一部に、ロゴスの知性では見出すことができない統治されない空間の発露がみえるのである。そして、山田の作品は、秋田から移動し、熊楠の生家がある熊楠頭彰館という場所で、新たな文脈が付与されるのである。

そして、このような粘菌を巡る芸術実践の展開に加えて、「微生物」を生物学、栄養学や公衆衛生学等はもちろんのこと、2010年に入り、人類学、政治学や哲学の研究者たちは、粘菌をはじめとする「微生物」に対して、熱い視線送りをはじめている。というのも、アメリカの科学者、人類学者のヘザー・パクソン（Heather Paxson）とステファン・ヘルムライヒ（Stefan Helmreich）が、*The perils and promises of microbial abundance: Novel natures and model ecosystems, from artisanal cheese to alien seas* (2013) で述べる通り、微生物が、文化、社会、政治や科学を揺り動かし、新しい「自然」の概念を生み出す可能性も持っているからである。彼らは、これを「微生物的転回（microbial turn）」という。

研究者たちは、…（中略）…微生物が新しい分類システムを発生させ、微生物が媒介する感染や消化プロセスを含む生政治（microbiopolitics）の到来を到来させ…（中略）…単細胞生物であれ、細胞の集合体であれば、微生物の性質は、分類学、代謝学や発生学といった境界が、人間、動物、植物、菌類、原生動物、そして、それらの細菌や古細菌の集合体のあいだを超えて世界を実体化し、モデル化しているのである。近年の生物学における微生物的転回（microbial turn）は、新たに台頭してきた「自然」モデルの到来を意味し、日常的な人間の知覚未満のスケールで展開される有機的な活動に群がって現れるものであり、同時に人間、動物、植物や菌類の生物学的なアイデンティティ自体や共同体からも自律し、ときには絡み合いながら、ときにはそれらから解き放たれる可能性をも持っている。[Heather, Stefan 2014 : 167, 168 参照]

この言葉は、パクソンとヘルムライヒの2014年のクラフトチーズ作りに関する論文で言及された概念であり、アメリカ当局が、チーズ製造に関して、グローバルかつ標準的な基準に基づいて、熱処理された殺菌乳の利用を義務付けることによって、微生物を死滅させる管理体制の問題について論じている。筆者たちは、この点について是非を述べているわけではないが、ここでは微生物を統治、支配しつつ、結果として、人間生命を維持・管理しようとする生権力が生じており、この生権力が、人間同士の日常生活、安全・衛生意識や行動の次元においても、微細な微生物までにも及ぶことは明らかである。筆者たちは、このことを指して「マイクロ・バイオポリティクス」と述べている。そして、パクソンとヘルムライヒは、「微生物的転回」を通じて微生物のネガティブな認識を肯定的なものへと転回させ、ローカルな微生物とチーズ生産者との関係性の再生可能性について検討している。彼らが述べる「微生物的転回」における重要な点の一つは、微生物は新しい「自然」の概念を生成するという点である。換言すると、病原菌やウイルス等の微生物は、他

の独立した生物と異なり、人間を含む他の生物に互いに寄生したり、棲み合ったりしながら、複数の関係性を保持しつつ、開放系の世界に依存する方法で生きている。パクソンとヘルムライヒが「微生物は、食を通じて、人間自体と密接に関わり、そして人間と微生物は互いに、その内部に取り込まれる可能性のある自然を構築している」[Heather, Stefan2014 : 168 参照]と述べる通り、微生物は、人間の支配や統治に対抗するだけでなく、むしろ同時に人間の日常的な社会文化活動と深く関わり合う媒介（アクター）なのであり、自然と社会の分類や領域を軽々と超えていくのである。

もちろん、微生物的転回には、微生物の優位性に囚われて、「転回」が生じていると早合点することは危険性があるとの批判がある。例えば、人間と微生物の関係性を研究するシャーロット・ブリヴェス（Charlotte Brives）は、*Ecologies and promises of the microbial turn*（2021）において、微生物学や公衆衛生学の発展は、植民地時代において、公衆衛生分野において、人間の生命、身体において劇的な効果をもたらしたことを挙げながら、微生物は危険でもあり、場合に応じて人間に利益／不利益をもたらす両義的な存在であることを見落としてならないと指摘する[Brives2021 : 7, 8 参照]。むしろ、ブリヴェスは、微生物の生物社会的な影響は、「絶対的に逃れられない」自然的な存在として、相互浸透的な関係性であることを認識することの重要性を指摘している[Brives2021 : 9 参照]。またブリヴェスは、身体生命を保護する生物医療の重要性から「転回」という言葉は言い過ぎだと批判している[Brives2021 : 9 参照]。つまり、「転回」とは、「見方」が変わる、あるいは一種の「革命」のようなことを意味すると理解しており、人類学分野では「動物的転回（animal turn）」や「植物的転回（plant turn）」といった言葉も近年よく利用されるが、筆者も、あまり望ましい傾向だとは思っていない。というのも、これは西洋における人間を頂点とする「生物ピラミッド」⁹を前提として、動物、植物や微生物を劇的に見直そうとする考え方であるからだ。もちろん、研究者の政治的なジェスチャーとして重要な意義があることには理解を示すが、万物の魂を水平的に捉える紀南／熊野の世界では、ある意味、当然ともいえる考え方であって、熊楠が「～ism（～主義）」という言葉で分離的かつ一方的な視点でしか述べていないと批判した通り、「転回」という言葉からも西洋近代的かつロゴス的なニュアンスが感じられる。

とはいえ、以上の議論のように微生物や粘菌を巡る議論は、近年、人文学の分野では、脱植民地主義やエコロジーを巡る言説に取り込まれ、さらに発展し続けている。本田が指摘する通り、熊楠は、1980年代後半には、粘菌等に関する言説のように「微生物的転回」の本質について認識していた[Honda2023 : 92 参照]。熊楠の慧眼にはただならぬものを感じる。そして、このような熊楠の生命観をアートの力によって可視化するのが、アーティストの廣瀬智央である。《コモンズ農園》プロジェクトを紀南で展開する廣瀬は、これまでの田辺での長期に渡る滞在から熊楠の思想に触発されて制作された《萃点》¹⁰（2023、図2）を3点ほど南方熊楠顕彰館に展示した。南方マンダラのように非直線的な線が立体的に重なり合いながら、ところどころ豆や石のような素材が重なり合う部分が、まるで萃点のように立体的かつ螺旋的に展示されている。これらは、まさに廣瀬の《萃点》は、複数化されながら、同時に移動し、熊楠顕彰館という場所で新たな文脈が与えられるのである。

⁹ 西洋世界において、1400年代後半にシャルル・ド・ボヴェル（Charles De Bovelles, 1479-1567）が著した『知恵の書』の生物ピラミッドの通り、「intelligit（知能を有する）」な人間を最高位として、植物や微生物は、ピラミッドの底辺に位置し続けてきた。それを見直す意味で、「動物的転回」や「植物的転回」という言葉が生まれてきた経緯がある。

¹⁰ 「萃点」とは、様々な因果が交錯する一点であって、熊楠による南方マンダラの説明における造語である。なお、「萃」には集まる、集める、寄り集うという意味がある。

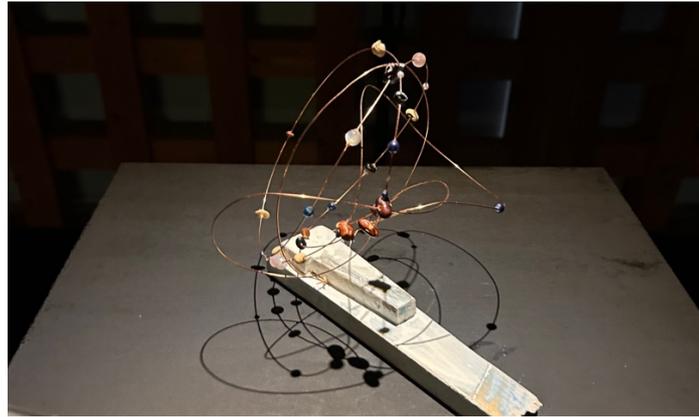


図2 南方熊楠顕彰館における《萃点》の展示風景 写真：筆者撮影

そして、廣瀬に関していえば、作品の展示だけでなく、ワークショップ等の社会実践が重要な意味を持つ。というのも、社会学者の鶴見和子（1918-2006）が、熊楠の神社祭祀反対運動を持って「南方曼荼羅の萃点」〔鶴見 1981：222〕と述べた通り、社会実践を包含した実践も含めて「萃点」といわれるべきだからである。廣瀬は、コモンズ農園において、愛媛県出身の農業学者・福岡正信（1913-2008）の自然農法を取り入れるべく、福岡が生み出した粘土団子による種まきの手法を実践し、将来のコモンズ農園に活かしたいと述べている〔廣瀬 2024：紀南アートウィーク公式 web サイト〕。福岡の思想は、次の言葉によく現れている。

自然に流転という変化はあっても、発達はない。始めもなく、終わりもない自然が、しぜんに滅びることはないが、自然は愚かな人智によって、いとも簡単に滅びてしまう。〔福岡 1983：ii〕

この福岡の言葉の通り、自然は変容し続け、人間が掴み取ることは不可能なのである。ただ、そこには熊楠が「世に進化なし。退化なし。ただ退が即ち進にして、進が即退なるはあり」（1901年8月16日土宜法龍宛書簡）〔高山寺書簡：245〕という言葉と同じように、熊楠も福岡も「進化」と「退化」の相即相入関係を捉えていた。そして、福岡の自然農法の特徴は「何もしない」ことである。その代表例が、粘土団子に関する実践である。粘土団子とは、100種類以上の種を粘土、堆肥や肥料と混ぜて団子を作り、この団子を自然環境に撒いて放置すると自然の状態を種が察して、より適応しやすい時期に発芽することを活用する手法である。また粘土団子は、害虫となる鳥や虫が嫌う薬草等を混ぜられることで、作物の損失を防ぐと言うアイデアも盛り込まれており、人間の手を必要以上に加えずに自然の一部として循環しながら成長していく。実際のワークショップでは、事前に準備しておいた泥団子から、予想以上の勢いで、芽が伸び始め、どのような場や空間においても「生」が成ることが確認できる。このようにコモンズ農園における活動の中において、廣瀬は、次の言葉の通り、アートと農業を横断しながら、熊楠と同様に「生命とは何か」という根源的な問いに対峙し続ける。

生命は環境と相互に作用し合いながら自己を維持している。生物は、外部からエネルギーを取り入れ、その内に棲ませることで自己を組織し続ける開かれた存在であり、捕食動物は、被食者を見つけると、すばやく動き捕まえる。原生生物の粘菌ですら、小さな世界の中で餌を識別し、体内に取り込んでいく。植物は、日照時間のわずかな違いを察知し、花をつける準備を始める。どの生物にも、独自の生き方や棲む環境に応じた固有の環境適応能力が備わっており、その能力に高等、下等と分けることはできない。これまで粘菌や微生物のあり方をみてきても明らかな通り、多様な環境と多様な方法があるだけなのである。人間を最も高等と見るのは、人間の傲慢さであり、自然に対する認識の不足によるもので、どの生物にも永い歴史を生き抜いてきた英知があるといえる。〔「粘土団子の旅」企画資料より抜粋〕

廣瀬が述べる通り、「生」きるということに関しては、方法は違えど、人間にも非人間にも境界や階層もなく、「生」を巡る方法論について、ただ差異があるだけである。廣瀬が SOUZOU の庭で提示した粘土団子は、どのような場所でも生成し続けることを可能にしている「自然」の英知と力強さを指し示すのである。《コモンズ農園》プロジェクトでは、これらの生命活動のように開かれた多様な動きのある場を目指し、熊楠が見続けた現の夢を現実化しようとするのである。

では、「自然」とは何なのだろうか。この点、本田も指摘している通り、熊楠は、「自然」という名詞を明確に定義したり、「自然」という言葉を生涯ほとんど使っていなかった点も忘れてはいけない [Honda2023 : 9 参照]。この点、哲学者のティモシー・モートン (Timothy Morton, 1968-) は、「皮肉にも、徹底的に環境にやさしい思想について徹底的に考えることは、自然の観念を手放すことである」 [モートン 2018 : 396] と述べる通り、エコロジーの概念から「自然」を取り除き、それによって新しいエコロジーの概念を構築しようとしている。つまり、モートンは、エコロジーを自然環境という客体として捉えるのではなく、アニミズムの概念と同様に、「自然」を不確かかつ不気味であって、統治することが不可能となりまくものとして捉えることを提案している。

これは、オランダ人アーティストのヘアート・ムル (Geert Mul, 1965-) が、紀南アートレジデンス Vol.2 において執筆した *No tree is solitary in Kumano* (熊野に孤独な木々はない) というエッセイの内容と深く連動する。そのエッセイでは、次の言葉の通り、ヘアートは、「自然」を宗教的な対象物として、ロマン主義的な視点で崇めたり、ノスタルジックなものとして、西洋美術史において「自然」が記述されたりしてきたことを指摘する。すなわち、モートンが述べるように、「自然」は人間によって固定化・画一化されるような概念ではなく、ヘアートは、むしろ「自然」は人間から自律し、無意識のレベルで、人間との関係において精神、社会の次元で相互に作用し合うものだと述べているのである。

西洋美術史において、「風景」が描かれる対象であることはほとんどない。線遠近法を用いることで、鑑賞者はその光景の中心に置かれる。そして、ほとんどの場合、イメージの中には人間の姿がある。自然に比べてちっぽけな存在だが、それこそがメッセージであり、自然は宇宙や神のアナロジーとして機能する。芸術において「風景」とは、自然のイメージではなく、私たちのイメージである。孤立した木は、単独の個人、すなわち「人間の状態」を映し出す。… (中略) … 精神性と自然が一体となった神道では、神社と古代の特別な樹木との間に強い結びつきがある。神社はしばしば「鎮守の森」として知られる神聖な森に囲まれており、それらは保護され、地域の生物多様性の避難所としての役割を果たしている。このような歴史の結果、古代の孤立した木は現在、熊野の多くの神社にしか見られない。この木は、注連縄 (しめなわ) と紙垂 (しで : 折り紙の吹き流し) で飾られ、神社の物理的な空間と精神的な次元をつなぐ重要な役割を果たしている。このようにして、この木は文化的・宗教的意味のネットワークに組み込まれ、孤立を打ち破り、自然と精神性の活気ある共同体の中に根をおろしている。孤立した木は決して孤独ではない。それどころか、共同体の一部なのだ。熊野では、自立した樹木もまた「人間の状態」を反映しているが、ここでは、それは孤立した個の状態ではない。正確に言うと、精神的、社会的に深く根ざした状態である。 [ヘアート 2024 : 紀南アートウィーク公式 web サイト]

つまり、ヘアートは、人間が自然を支配・統治しようとする西洋美術史の系譜を批判しつつ、紀南／熊野にある木々たちは、人間のような自己同一性が固定化された孤高な存在ではなく、図 3 の鬮神社の巨木のように自然、社会、精神の絡まり合いに根ざした共同性 (あるいは、共異性) を司るものとして捉えているのである。つまり、ここ紀南／熊野は、木々たちと人間の社会精神的な相互浸透関係、水平的な連帯関係を基礎に、生命の相互扶助が構築されているということであり、だからこそ、ヘアートは、「熊野に孤独な木々はない」と直観するのである。また、ヘアートは、レジデンス報告会「熊野に孤独な木はあるのだろうか? —ヘアート・ムルの熊楠研究とアート実践—」において、「西洋的なロマンティックな自然観は誤っており、「自然」は定義しようがないものであって、無理に定義しようとするのであれば、「人間を殺しうる」

ものだ」と述べていたのが、筆者の印象に残っている。これらの言葉が、前述した熊楠のエコロジー観や自然観と重なるのは偶然ではない。そもそも、ヘアートは、デジタル・アートのパイオニアとして、25年以上に渡り、自然とテクノロジーを巡る探求を行ってきた。特に、ヘアートは、華嚴思想や神道等の神秘思想と近代科学のあいだを横断しながら、粘菌における進化／退化の本質を再検討した熊楠の思想に関心を持っており、前述の四方の紹介によって、2023年9月3日に筆者とのオンライン面談が実現した。ヘアートの希望は、紀南地域に2か月ほど紀南に滞在し、熊楠と合気道¹¹の思想、その背後にある熊野の思想に触れながら、2025年以降に向けて作品制作を行いたいということであった。そこで、筆者たちは2023年度から開始している紀南アート・レジデンシーVol.2を企画し、地域の文化支援者である安田豊（1950-）が保有し、運営するトーワ荘（田辺市）での受け入れが確定した後、2024年7月19日に来日した。ヘアートは、滞在中において、紀南／熊野における複数箇所の木々、粘菌や苔等を1万枚以上に渡って撮影し続けた。



図3 ヘアートが撮影した闘鶏神社の巨木（左）、撮影するヘアート（右） 写真：下田学

そして、南方熊楠顕彰館において、今回展示された映像作品《BladGrond》（2019、図4）は、植物等の自然物らしきものが、人工知能（AI）生成によって、周辺の動きと相互に作用しながら、ゆっくりと変化し続ける。アーティスト本人は意図していないにも関わらず、まるで粘菌の変形体のような動的イメージと融通無碍なネットワークを想起させる。同作は、25分を超える映像作品だが、展示会場の椅子に座って瞑想的に鑑賞していると、ロゴスの的に生成されるAIによって生成された植物の動きが、まるで異なる時間感覚を持ち、それらが合わさりながら、一瞬の現実の全体運動に転換しているように見えてくる。まさに熊楠が、「大日に取りては現在あるのみ。過去、未来一切なし」（1903年8月8日付土宜法龍宛書簡）〔往復書簡：335〕と述べた通り、「いまここ」という瞬間のイメージとして表出しているようである。ヘアートは「南方熊楠のアプローチに倣い、私は直観、主観的知覚や精神性が、自然科学とシームレスに絡み合う手法を観察している。熊楠のような自然科学と思想哲学を超えた方法論を掘り下げることで、主観的なデータと直観が、AIのようなデータドリブンな媒体とどのように調和できるのだろうか」〔ヘアート2024：紀南アートウィーク公式webサイト〕と述べている。この言葉からも分かるように、同作は、AIのようなロゴスの的な知性と植物や微生物のような後述するレンマ¹²的な知性との共在関係をイメージして制作されたものなのである。

現代は近代合理主義的なロゴスの的な知性や思考によって、大衆を動かす統治構造が再生産され続けている。同作が示す通り、実はロゴス（論理的知性）とレンマ¹²（直観的知性）は相反し合うようなものではなく、相互に作用しながら稼働しているのである。中沢新一は、『レンマ学』において、「レンマ」とは、「脳を使わない粘菌的な直観的知性」〔中沢2019：20-24参照〕と述べている。つまりそれは、ロゴスのではなく、

¹¹ ヘアートは、約30年以上に渡って合気道を実践しており、田辺市は合気道の創設者である植芝盛平（1883-1969）が、同地出身であることは、来紀南時には認識しておらず、非常に驚いていた。

¹² 「レンマ」の語源は、「事物をまるごと把握する」であり、哲学者の山内得立（1890-1982）が、『ロゴスとレンマ』という著作で提示した概念であり、古代ギリシャ哲学の「レンマ」という概念を、仏教的に解釈し、非線形かつ非因果的な直観的な知性を意味する言葉として使っている〔中沢2019：14参照〕。

直観的にものごと全体を感得する知性や術を意味している。これは人間のこころの古層から脈々と受け継がれてきた知性であり、人間はロゴスとレンマを並在させ、複-理論（バイロジック）によって稼働させてきた。そして、中沢は、レンマ的知性について現代の科学技術の発展との関係において、次のように述べている。

そもそも、レンマ学に今日新しい可能性が見え始めているのは、人口知能（AI）の急速な発展によるところが大きい。人工知能はチューリング機械の原理に基づくロゴス型計算機にほかならない。この人工知能の発達によって生活の隅々までロゴス型知性の働きがいき渡ってゆくとき、人類の心（脳）に宿るもう一つ知性様式であるレンマ的な知性の活動領域は狭められていくのと同時に、それが内蔵するロゴスの知性とは異質な能力の特異性は際立ってくる。[中沢 2019 : 19]

中沢によれば、AI 等の科学技術の発展によって分離的なロゴスの知性が、世界を席卷する時代において、レンマ的知性が、そのロゴス的な統治に応答し、乗り越えていくかたちで、その重要性がさらに増していくと予言しているのである。筆者はこれに同意する。レンマ的知性はロゴスの知性と分離してあるものではなく、むしろレンマ的な知性がロゴス的な知性を動かしているときえ言えるのではないだろうか。中沢は、レンマ学の源泉は、熊楠にあると明言している[中沢 2019 : 20 参照]。熊楠は「胎蔵界大日中に金剛大日あり」[往復書簡 : 333]と述べており、（これは熊楠のある種のミスリーディングであるともいわれているが）自然や直観を司る胎蔵界曼荼羅が合理・理性を司る金剛界曼荼羅を包みこむような独自の認識を持っていた。つまり、ロゴスの知性は、レンマ的知性によって包まれながら世界は動いていることを示唆している。すなわち、レンマ的知性を適切に再稼働させることによって、ロゴス的な統治・支配構造から、筆者たちは離脱することができる可能性があるということである。

紀南に滞在中のヘアートに対話によれば、実はAIはロゴスのみで生成されていないところが魅力だという。つまり、中沢の言説とは異なり、AIは単なる計算機ではないという。むしろ、ヘアートによれば、敵対的生成ネットワーク（generative adversarial networks, GAN）というAIツールは、ロゴスだけで動いているのではなく、アナロジック（ana-logic、ヘアートの造語）というアナロジー（類推）とロジック（論理）が複合的に絡み合っただけで自動学習機能が稼働しているという。熊楠は、比較民俗学や比較神話学というアナロジーへの高い関心を起点にしながら、レンマ的知性が発現する南方マンダラ論や粘菌研究を展開していった。このようにアナロジー的な思考様式とレンマ的な思考様式は、実は密接に関わっている。ヘアートによれば、「アート」とは、「詩」だという。ヘアートは、詩（アート）は言語ではありつつも、言語／コミュニケーション／文化のシステムを構成するルールから解放された遊戯のようなものとして定義し、アートはロジックだけではなく、そこに直観を含めたアナロジックを伴って生じるものだという。ヘアートが述べるアナロジックとレンマは、近い概念だと思われる。というのも、ヘアートによれば、ロゴスの思考は、常に平均的なもの生成することを目的としているが、アナロジックな思考においては、平均を超えていくものを生成していく可能性があるからだという。GANは、そのデータの信憑性を本物、偽物かという評価を行うために、ジェネレーターとディスクリミネーターという二つのディープラーニングの仕組みを敵対的に競合させながら、データ学習によって、AIが持つアナロジックな知性を稼働させるという。人間が作り出してきた自己、文化、自然等の定義を踏まえ、AIは、データ学習によって文化的な知覚を形成し、アナロジーに基づいた認知機能を保有する。では、感覚的かつ具体的で、時間や場所に縛られた主観的な経験が、AIモデルの汎用的な出力に取って代わられたとき、平均的な文化的形態しか生まれまいのだろうか。ヘアートによれば、答えは「否」だという。ヘアートが見せる《BladGrond》は、まさに不穏で風変わりなクィアな世界観であって、筆者たちが知覚する平均的な自然や文化のイメージではない。そこでは、人間の知覚の平均値を超えた根源的かつレンマ的な「何か」が映し出されている。その生成物が、平均からはいささか乖離したクィアな粘菌の動態と類似していることは偶然ではなく、ヘアートが述べるアナロジックとレンマには深い繋がりがあることを示している。そして、GANというAIは、実はロゴスとレンマのあいだにあるテクノロジーなのであって、ヘアートは、まるで熊楠が生きた時代の顕微鏡というテクノロジーと同じように、このAIテクノ

ロジーを活用するのである¹³。ヘアートの作品は、一般的な規範や統治を超えていこうとする詩的なアートの表現を通じ、AI のレンマ的な知性を優位に立たせたからこそ、生まれた「現実」なのである。ここにロゴスだけでは統治され得ないレンマ的な表現が生成されている。

ヘアートは、紀南アートレジデンス Vol.2 での成果を踏まえて、2025 年以降、どのような作品を産み落とすのだろうか。また同作品は、オランダでの発表が前提となっており、西洋の場所において、どのような生命が与えられるか、今後の動きが楽しみである。

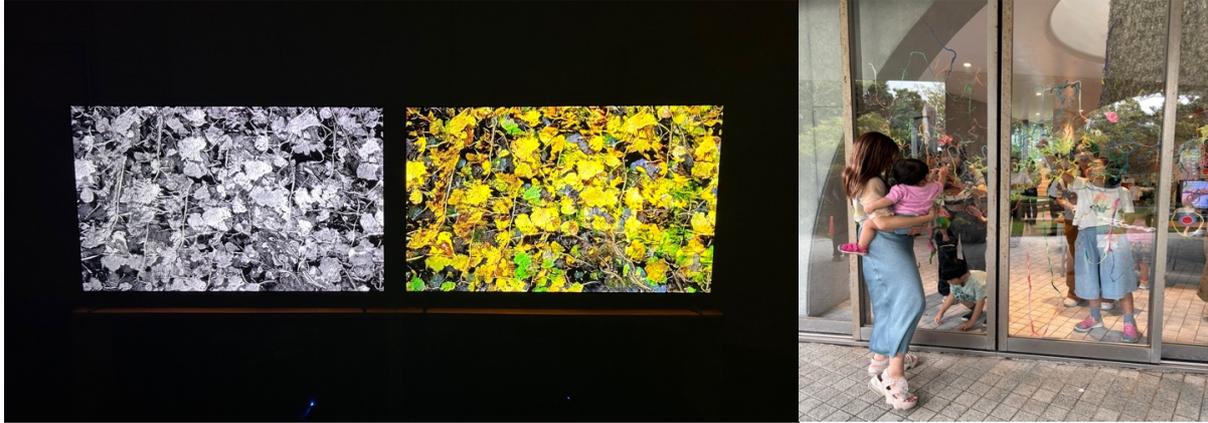


図4 南方熊楠顕彰館における《BladGrond》、《粘菌研究》の展示風景（左）、南方熊楠記念館における「ぺたぺたもによもによ」ワークショップの風景（右） 写真：筆者撮影

そして、紀南アートウィークでは、このレンマ的な知性を稼働させたり、呼び覚ましたりするようなワークショップを継続して行っている。例えば、2023 年 6 月 11 日に、南方熊楠記念館（白浜町）において、前述の唐澤を講師として、「ぺたぺた・もによもによ」というワークショップを開催しており、さらには 2024 年 9 月 15 日に同様の趣旨で、同ワークショップを共催した。樹脂粘土を利用し、手で触れ、触覚（tact）を発動しながら、粘菌の変形体になりきって、変形体のイメージを構築するものである。紀南の人々や子供たちと一緒に、ロゴス的な脳機能の稼働を抑え、レンマ的な直観に委ねて、かたちを生成していった。もちろん、脳の機能を止めることはできないので、レンマとロゴス的な知性を同時に稼働させながら、身体を動かす必要がある。同ワークショップには、筆者も参加し、かたちを作り上げていったが、頭から内臓に意識を向けることによって、手や体が予想以上に動くことを体感した。もしかすると、レンマ的な知性は内臓と深くつながっているのかもしれない。また 6 月のワークショップでは、研修できていたビジネスマンたちも参加していたが、そのビジネスマンたちはロゴス的な思考に囚われ過ぎていて、身体が硬直してしまっていたことが印象に残っている。またそこで作られるかたちは、何かしら固定化されたかたちや文字等を作りがちであって、何か意味を持たせようとする。他方、地域の子供たちは、活発かつ積極的に手や身体を動かし、ロゴスの範疇では理解不能な巨大な「何か」を生み出していったのである。まさにこれがレンマ的な知性の発動といえるのではないだろうか。実際に 9 月 15 日のワークショップでは、30 名近くの紀南の人たちが集まり、子供たちと大人たちが入り乱れ、各自が活発に動きながら、言語化不能な「何か」を生み出したのである。

4. 2 留まるという抗い

カンボジア出身のティス・カニータ（Tith Kanitha, 1987-）は、顕彰館から徒歩 5 分の SOUZOU において《無題》（Untitled, 2019）を展示した。カニータは、カンボジアでは日常的に利用される一般産業用のス

¹³この定義に照らし合わせると、ヘアートは、AI や顕微鏡等のテクノロジーは、アートとは別の概念だということ。筆者は、オーストリア人アーティストのペーター・ヴァイベル（Peter Weibel, 1944-2023）のグローバル・アートの概念を踏まえて、熊楠の顕微鏡はアートと捉えているため、アートの定義について数多く議論を交わした。これはアルス（ars）とテクネー（techne）に関する議論でもあるため、今後の批判的協働を通じた制作の中で、継続的に議論を交わしていきたい。

チールワイヤー（鋼線）を用いて、直観的な手の動きから作品のかたちを生み出している。2023年11月6日に筆者が、プノンペンのカニータの自宅に訪問した際に、カニータは、第一子の出産後にワイヤーを使った表現を開始したという。これは、前述の「ぺたぺた・もによもによ」の実践と重なる部分がある。この直観的な遊戯とそれを通じた制作は、カンボジアにおける美、生産的な労働、性的役割、政治的問題に対する抵抗戦略として、アーティストとして培ってきた術なのである。彼女のワイヤーを通じた芸術実践は、彼女の言葉を借りれば、異なる呼吸方法のようなものであるという。カニータは、つくりたい時宜に応じて「何か」を吐き出しながら、制作しているという旨を述べており、特に「吐き出す」ことが重要だという。この「吐く」という行為は、内臓感覚あるいは子宮感覚と深く繋がっているように思える。能楽師の安田登（1956-）は、深い溜め息は、「息の霊（いのち）」に繋がる強く蠢く生命活動の象徴と述べており [安田2013: 151 参照]、まさにカニータは触覚を稼働させながら、呼吸というリズムを生成する行為を通じて、制作物にいのちを与えているのである。



図5 カニータの自宅でワイヤーを変形させる様子（左）、SOUZOUでの《Untiled》の展示風景（右）
写真：筆者撮影

そして、粘菌が触覚（タクト、tact）を発動しながら、捕食を行い、その痕跡を残す行為、そして、原形質流動によってリズムを刻む粘菌と似ている。またカニータは、産業用のワイヤーを吐息のような目に見えない素材として捉えている。ワイヤーは、呼吸のように必要不可欠にもかかわらず、構造物を接合させているという重要な価値自体が見過ごされていることが多い。カニータは、ワイヤーを手作業でお互いに巻き付け、長い螺旋状のモジュールを集積させていく。柔軟なバネのような長さに変容させ、伸ばしたり、圧縮したり、接合させる。カニータは、自身の作品制作のプロセスを「ワイヤーを使ったドローイング」と呼ぶ。カニータ自身が媒介となって、一見硬直化している産業用のワイヤーを軽やかに統治から解放し、アクリルの絵画のような柔らかいイメージに変換させてしまう術を発動しているのである。これは、まさに硬直化した孤独な木を、水の力によって柔らかくしてしまうことと同じである。

このように SOUZOU では、この凝り固まったワイヤーを変化させてしまうような「留まるという抗い」というテーマで展示を行った。つまり、ここでは人間から見た世界の固定化の不可能性を示そうとした。アーティストの杵村直子と杵村史朗が、古民家の旧岩橋邸を徐々に修繕、整備しながら運営している会場では、カニータをはじめ、現在急速な発展を遂げるメコン流域諸国のアーティストたちの作品を主に展示した。ここで紹介するアーティストたちの作品は、一般的に難解と思われる可能性が高い。その理由は、ここで紹介する作品は、基本的に言語情報は一切なく、論理的な、つまりロゴスの思考では捉えどころがない作品だからである。

らである。そのような作品に対峙した鑑賞者は、ロゴス的な統治をすり抜けていくレンマ的知性（直観的知性）を稼働させる必要がある。言葉で説明をすることはなかなか困難だが、次の通り、その内容を整理する。

タイキ・サクピシット (Taiki Sakpisit, 1975-) は、幻想的でありながらも不穏なイメージと音声が漂う映像表現を展開する。《Trouble in Paradise》(2017、図6)は、2016年後半から現在に至るタイの政治的混乱や人間／非人間や精神／宇宙を巡る数々のイメージを展開するが、説明は一切省かれており、その全容や意味を掴み取ることはほぼ不可能である。筆者自身もこれまでタイキと5回以上に渡って、面談したり、食事をしたりしているが、作品の内容は掴みきれない。特にタイキは、文学作品や音楽作品から着想することが多く、鑑賞者に容易に参照点を与えてくれない。この作品は「①Summer／夏」、「②A Ball／舞踏会」、「③Paradise／楽園」、「④Earth／地球」、「⑤Earth Again／再び地球へ」の5部構成で構成されており、①誰も存在しない人工空間→②宇宙のような空間→③縄で繋がれた牛と自然→④人間、金、炎、そして、人間、木、水で構成される多元的イメージ→⑤木が映し出され、複数の存在者の記憶、異なる時間感覚におけるデジャヴ、死後の世界における幻覚的な心理状態を体験しているように錯覚する。タイキは、多重露光の技術を活用して、牛や人間の顔を露呈させる。そこで登場する牛の顔は、縄で繋がれており、不自由なイメージを受けるが、この状態が一種の楽園なのだろうか。他方、同作で登場する金と一緒に登場する人間の顔は、一切微動だにしない。多重露光の効果によって、顔の後に木のイメージが徐々に現れてくる。この木は、人間の脳のニューロンをイメージさせるように重なり合うが、その枝などは枯れてしまっており、ロゴス的な中枢機能を持つ脳の限界を示しているようにも感じられる。そして、その木は、人間の顔と同じく全く微動だにしない孤独な状態で、まさにいま死にゆくことを予感させる。タイキは、自己同一性に固執し、ロゴス的知性に頼りすぎている人間の限界に対して、問いを投げかけているのだろうか。他方、それと対照的に、木に浸透している水の流れは、粘菌の変形体のように常に揺れ動いている。この水が、いずれ人間の顔、金や木々のインターフェイスを取り込み、侵食によって相互浸透し合いながら、硬直的な状態を柔和化し、新しい顔や生命が生成される可能性を示している。人間や世界は、留まろうと抗おうとすればするほど硬直化していく。しかしながら、いかなる存在は、いくら抗おうとも、他者による働きかけによって、実際に永遠にどこか留まることはできない。現代の人間が存在し、統治しようとしている世界は、地球にとっては、一時的な硬直状態（トラブルの状態）のようなもので、人間がどうなるうとも、この流動的な楽園は生成され続けるということを示唆しているようにも思える。その意味で、紀南／熊野についてはどうだろうか。前述のヘアートのエッセイ「熊野に孤独な木々はない」を踏まえると、タイキは、ヘアート同様に、人間は固定化された孤独な木のようなものになっているのか、と問うているようである。



図6 SOUZOUでの《Trouble in Paradise》の展示風景 写真：筆者撮影

筆者たちは、展覧会を開催するにあたって、タイキの作品をはじめ映像作品を多用することが多く、実際に筆者が運営するアウラ現代藝術振興財団のコレクションも 8 割以上が映像作品となっている。その大きな理由は、絵画や彫刻等の場合、美術輸送と保険コストが膨大に膨れ上がることが多いが、これに対して、映像の場合、作品輸送コストがほとんど生じないという利点があることである。輸送費用の点もそうだが、筆者は、この移動の容易性によって、新しい場所との関係性によって、新たな文脈が与えられやすいところが、映像作品の魅力の一つだと考えている。つまり、映像メディアは、粘菌と同様に、データ移動によって、比較的、容易に国家や規制から避難しながら、様々な民族や社会集団の記憶をすくい上げ、繰り返し、脱領土化しながら物語を変容させていくことができる。人類学者の石倉敏明（1974-）は、アピチャップン・ウィーラセタクン（Apichatpong Weerasethakul, 1970-）の表現を踏まえ「映像のゾミア」という可能性を提示している。

アピチャップンの映画は、目に見えないもの、あるいは知覚不能な現実の次元とつながっている土地の精霊という存在が、口承の物語という伝統的な表現形式と、映画という新たな表現形式にまたがって存在する地点に生まれ、他者を巻き込んだ集会的な実験として深められている。そこでは彼の個人的な記憶と地方の歴史がある要素が受け継がれ、神話の異伝のように変形されることもある。こうした深々とした想像力のルーツは、彼の映画における語り手が決して透明無垢な生活者の視点を代表するのではなく、虚実皮膜の間に立ち続けながら新たな物語の生成に参加し、魅力的なパフォーマンスを繰り広げる「映像のゾミア」として存在していることの、深々とした根拠を形成している。[石倉 2022 : 117]

ゾミア¹⁴の民は、統治されないために、支配者や官僚に、その存在や動向を成文化させないための術を発達させてきた。これはジェームズ・C・スコット（James C. Scott, 1936-2024）が「口承文化は、聴衆に対して特定の時間と場所で演じられる一回かぎりのパフォーマンスのなかにのみ存在し、それを通じて維持されていく」[スコット 2013 : 232] と述べる通り、口承の「語り」を場所や状況によって変容的に継承していくことを意味する。つまり、石倉がいわんとしていることは、従来のゾミアの口伝の系譜を受け継ぎながら、口承文化が、アピチャップン等の現代アーティストたちの映画やショート・フィルム制作、公開等のメディア技術と相俟って、ゾミアの統治されないための術が生きていると述べているのである。そして、このことを石倉は「映像のゾミア」として提示しているのである。

この「映像ゾミア」という術を世界に向けて展開するのが、ゾミアの地であるベトナムの中部高原ダクラク（Dak Lak）にルーツを持つチュオン・コン・トゥン（Truong Cong Tung, 1986-）である。トゥンは、様々な少数民族が混じり合って暮らすベトナムの農業一家に生まれ、その後、10 代後半でホーチミンに移り住み、ホーチミンの芸術大学で漆絵を専攻した。トゥンは、ベトナムの経済、政治、社会の急速な変化と、人間の欲望によって自然を変容させるという近代化のプロセスの中で、地方農村部と都市部の両方における環境への影響を目の当たりにしてきた。トゥンの芸術活動は、個人的な経験と、科学、宇宙論、哲学の分野での研究を通じて、人間の理性や自然環境に対する扱いの不条理を表現する。トゥンの作品は、多様な生物が入り混じり合い、しばしば重層的で、自然と人間の両方に由来する物質を扱って構成される。それらは首尾一貫したナラティブを語っているようにみえるが、プロパガンダ等によって操作された複数のイメージ、情報、虚構、事実等を複合的に利用しながら、異化された世界を生み出している¹⁵。

¹⁴ ゾミアとは、オランダ人歴史学者ウィリアム・ファン・シェンデル（William Van Schendel）による造語であり、チベット・ビルマ系言語の「ゾ（zo）」は「奥地」を意味し、「ミア（mia）」は「人々」という語源に由来する [スコット 2013 : 14 参照]。スコットは、シェンデルの概念を引き継ぎながら議論を展開しているが、スコットが定義する地理的な意味でのゾミアは、タイ、ミャンマー、ラオス等の東南アジア大陸部、中国南西部、インド北東部の山岳地帯に限定されている。

¹⁵ トゥンは、2012年にアート・コレクティブであるアートレイバー（Art Labor）の創立メンバーであり、非人間を含む生命を巡る共同性を生み出しながら、オルタナティブな知性を模索している。



図7 SOUZOUでの《Across the Forest》の展示風景（左）、トゥンのスタジオでの歓談の様子（右）
写真：筆者撮影

トゥンは、普段、ベトナム中部高原の土壌や植物等の素材を利用した映像インスタレーションを多用しており、その土壌と循環する水の流れによって展覧会場では、蒔かれた種から植物が生成的に育っている様子がみられることもある。本展では、ダクラクという場から切り離し、複製可能な4面スクリーン作品《Across the Forest（森を抜けて）》（2014、図7）を展示した。これによって、鑑賞者に対して、ベトナムの中央高原地方における複雑な視点を提示し、美しくノスタルジックというより混沌とした現実的な夢を垣間見させる効果が生まれた。トゥンは、強大な自然の力に直面しながらも、それに飲み込まれることを拒絶し、風景の視覚的な力を再構築するために、意図的に何層ものイメージを広げている。筆者が、2023年1月15日にトゥンのスタジオを訪れた際には、この土地の土着の美しさを単純な手法で表現することを避けており、トゥンは映像を「パフォーマンス・アーカイビング（performative achieving）」的に利用しているという。これは東南アジア美術史家のデーヴィット・テー（David Teh）が定義する通り、アーティストが映像技術を使い、ある事象をアーカイブしながらも、その事象を変容させていく、神話構築的な手法である[David2016: 174 参照]。また、これは「映像のゾミア」の発想と繋がる。つまり、本作では、四つのスクリーンを通じ、アーティストは、未来のノスタルジーのために、ベトナム中部高原を巡る人間と自然の歴史的な記録を作ろうとしているわけではない。そこで現れてくるのは、天然ゴムを採取する人の手、洗面器、鉄板、鳥よけのために木に吊るされた上着や高層ビル等の雑多なもの、テレビを見る農民、焼畑を行う農民、祈ったり、ただ寝たりする人々など、文脈の中で同時に起こっている断片的な現実であり、それらが自律的に新たな物語を生成していくのである。四つのスクリーンに囲まれた鑑賞者は、映像内において稲妻が光ったり、陽炎が光に包まれたり、幽霊のようなものが現れたり、街の光景が映し出されたり、まるで夢の中にいるようである。さらに飛翔し続ける無数の羽蟻のイメージ、この地域の物語や音楽等から集められた音源、雷、動物の鳴き声や遠吠等の歪んだ音の異様な響きの中に、空間は浸されている。筆者によるトゥンへのヒアリングによれば、「人間と虫はそんなに遠くないものだ」と述べていた。特に虫は、日本やアジアを問わず、食料事情に害をもたらす存在として、古来の畏怖の対象でもあり、信仰の対象にもなってきた。例えば、紀南や津軽等には呪術的行事として「虫送り」という儀礼があり、紀南の民俗学者である杉中浩一郎（1922-）は、次のように述べている。

紀南地方では、ふつう六月の初丑の日に行われ、先導するのは大人であるが、子供の行事となっているところが多かった。笹や松明を持ち、鉦や太鼓を鳴らし、時にはほら貝を吹いたりして、列をつくって進んだ。その時唱える文句は「虫も蠅も飛んで行け、実盛さんのお通りじゃ」…（以下略）。[杉中2012: 151]

今ではほぼ見ることはないが、紀南においても「虫送り」という風習が確かに存在していた。ここでいう「実盛さん」とは、平家に仕えた斎藤実盛（1111-1183）のことであり、田の中で、稲の切り株につまずいで討たれたことから、実盛の霊を祀れば虫の害を回避できるといわれていた。また民俗学者の野本貫一（1934-）は「イネの害虫は、怨霊・御霊などによって発生するものだと信じられていた時代があった」と述べている〔野本 2021：640 参照〕。この虫送り（その他、虫に墓を作るような「虫供養」もある）に代表されるように、虫は、死者の靈魂の化身として捉えられ、人間との異なる類の共同性を持つものだと考えられてきた。これは、まさにアニミズム的だといえる。そして、農薬や農機具等の近代化によって、このコスモロジーは、ベトナム、日本を問わず劇的な変容を迫られ、そのような行事、風習や農具等に現れる虫除けのための技術は消え去っていく。もちろん、柑橘にとってカミキリ虫は純然たる恐怖である。カミキリ虫は、柑橘の木を中から食い殺してしまう。この点について、アーティストの廣瀬と下津きょうだいまかん山の園主の大柿肇は、「コモンズ農園の未来構想—省農薬¹⁶農業の取り組みから学ぶ—」において対談を行った。大柿は、省農薬の結果、通常の柑橘農園では出てこないカミキリ虫等の昆虫が現れてきており、新たな昆虫との関係を模索し始めていると述べる。その近代以前の名残を持つベトナム中部高原の少数民族たちとの生活を踏まえて、トゥンは無数の羽蟻たちのイメージとともに、ベトナムの都市と地方の風景を多重的に映し出す。人間、虫、動物や土壌は、相互に作用しながら、その絡まり合いはイメージとして、今も伝達され続けるのである。トゥンの幻想的な世界が、「映像のゾミア」として実際の現実を侵食しながら、筆者たちに共異体の現実を突きつけるのである。



図8 SOUZOUでの《あわいの庭》の展示風景 写真：下田学

そして、これらのメコン川流域のアーティストたちに応答するかたちで、これまでも登場してきている中辺路在住の福島正知（1972-）を中心に展開するアーティスト・プロジェクトのAWAYAは、SOUZOUの庭において《あわいの庭》（2024、図8）を展示した。粘菌をイメージしたであろうオブジェに向けて声など音声を向けると、その音が縁側に設置した小型のスピーカーからコンピューター処理をした音声で生成され、そのオブジェクトは小さく振動し続ける。そのオブジェを通じて、前述したゾミア的時空間を生み出しているタイキやトゥンの作品の音源と交わり、応答しながら、AWAYAの「熊野ゾミア」的な世界が拡散していく。まるで外界の刺激を受けたオブジェが、その音の刺激を固有の波動に変換しながら、紀南に生態系や場所に対して、新たなゾミア的時空間として領有していくようである。福島は「音とは波動であり、エネルギーそのものだ」という。つまり、生命は、その活動によってある固有の波動、つまり粘菌の微細な振動のようにエネルギーの場を生じさせ、その音が届く場所を領有していく。そして、外部から何かしらの刺激を受

¹⁶ 省農薬とは、無農薬、有機栽培を目的とせず、生産者、消費者双方にとって安全安心な栽培方法をその時々状況（天候や樹）によって臨機応変に対応し、国の決めた基準などに沿ったものではなく、努力で減らせるだけ減らして栽培を行うマインドのことを指す。1968年、和歌山県海草郡下津町大窪（現海南市）で一人の高校生が農薬（フッ素系殺虫剤）を散布した後に死亡した事件を経て、両親とその弟が農薬を減じたミカン栽培を始めることとなる。農薬使用が全盛だった高度成長期の70年代から最小限の殺菌剤、マシン油、害虫ヤノネカイガラムシに対する天敵ヤノネツヤコバチを用いて害虫対策等を行い、出来るだけ安価な値段で消費者の食卓へ届ける試みを行っている。

けた生命は、それらの音にも影響を及ぼし、誰にも統治されずに、生を周辺に拡散していくのである。その意味で、音は、粘菌の孢子のように目に見えない微細なエネルギーを発しながら、流動しつつ、ときに相互瞬間的に交わり、集まりながら、誰も掴むことができないゾミア的ともいえる時空間を生み出していく可能性を持っているのである。

4. 3 変わり続けるかたち

SOUZOU に併設されている Breakfast Gallery (もじけハウス) では、「変わり続けるかたち」というテーマで展示を行った。4. 2「留まるという抗い」で述べてきた通り、「土壌時間」のように私たちが普通は「変わらない」と思い込んでいるほとんどの事象も、人間の時間軸や観念から引き離すことで変化の中にあることに気づかされる。熊楠が「生死は一時に斉に息まず、常に錯雑生死あり」と述べた通り、全ては、少しずつ変化し、それらは「一時に一斉」には起こり得ず、徐々に時間をずらしながら、始まったり、終わったりしながら複雑に絡まりあって、巡り続けている事実が重要なのである。Breakfast Gallery では、そのロゴスのな知性では、感知やコントロールしえない変容性をもたらそうとするアーティストたちを紹介する。



図9 スタジオで話すダラー (左)、Breakfast Gallery での《Non-Binary》の展示風景 (中、右) 写真：筆者撮影

カンボジア出身のコン・ダラー (Kong Dara, 1990-) は、サ・サ・アート・プロジェクトで学び、2023年まで同コレクティブのレジデンス・コーディネーターを務めた。クィアであるダラーはドローイング、彫刻、インスタレーションなど、メディアを横断して作品を制作している。紙や粘土にペンや色鉛筆を用いることが多く、個人的な経験、記憶、感情を調査し、しばしば社会変化や LGBTQ+ コミュニティに関する社会的なプロジェクトも展開している。また現在、2024年5月に閉鎖したサ・サ・アートプロジェクトの跡地を活用し、まるでサ・サの実践をアップデートするように、クィアによるアート・プロジェクト「ココーン (cocoon)」を展開している。本展では、《Non-Binary》シリーズ (2024、図9) という複数の小型のドローイングと彫刻作品を展示した。筆者が2024年6月14日にダラーの自宅兼スタジオに訪問した際には、ダラーは「それらの作品に現れる有機的な形態は、「生 (性)」における変化や成長をイメージさせつつも、同時に既存の枠組みにとどまらないクィアな (未分化かつ無分別な) 状態、あるいはオルタナティブな選択肢を示したい」と述べていた。そして、ダラーは「クィア」とは、まさに「ノンバイナリー」の言い換えであると述べていた。その意味でいえば、熊楠もクィア的であり、自分の性自認が男性・女性のどちらにも当てはまらない、あるいは当てはめたくないというノンバイナリー・ジェンダー (nonbinary gender) であった。熊楠が「属魂の美人」 [全集 9: 22] と称した羽山繁太郎、蕃次郎兄弟への情緒的な言葉がそのことを如実に物語っている。

外国にあった日も熊野におった夜も、かの死に失せたる二人のことを片時忘れず、自分の亡父母とこの二人の姿が昼も夜も見を離れず見える。（1931年8月20日付け岩田準一宛書簡）〔全集9：25〕

この言葉からも明らかな通り、熊楠は肉親並みに、羽山兄弟に対して愛情を持っていた。唐澤によれば、1886年4月29日の熊楠の日記に「my intimate friend」という表記からも、彼らは肉体関係も含めた親密な深い関係であったと推察している〔唐澤2014：44参照〕。熊楠は「男」や「女」の性別を超えた愛情を志向していた。このようにクィアな「自然状態」とは、熊楠の男女や非人間を超えた情緒的なものなのではないだろうか。

そもそも、クィアとは、直訳すると「奇妙な」「風変わりな」という意味を持つ言葉であり、多くの定義や意味が与えられている。ジェンダー・セクシャリティ研究者のジェームズ・ウェルカー（James Welker, 1970-）によれば、クィアは「社会規範に逆らうような、あるいは少しずつ転覆しさえするようなジェンダーとセクシャリティにまつわる表現・行為」と定義している〔ウェルカー2019：11〕。つまり、「クィア」は、しばしば差別され、社会的に排除されてきた性的マイノリティたちが、現代社会への反発と皮肉を込めて、自分たちを指し示す言葉として使われている。そして、熊楠とクィアに関連して、クィア研究者の辻晶子（1982-）は、「近代以降の日本学術界では表立って擲上げられてこなかった性の問題にいち早く焦点を当て、性の多様性をひもどこうとした営為は、クィア研究の先駆けとなる」〔辻2023：16〕と述べており、男色講義を踏まえて、熊楠をクィア研究の先駆け者として捉えている。また中沢新一も次のように、「男色談義」が、熊楠の粘菌研究への萌芽だったのではないかと述べている。

生の全ての領域で、彼（熊楠）は独自の様式をつらぬきとおそうとした。時代や社会が、自分に差し向けた生の様式のすべてを、いったんは否定して、そのうえで、自分の流儀や様式をみつけだそうとしていたのだ。どんなものでも、型にはめこまないこと、多様で、多形としての生の様式を発見するための、自己鍛錬を続けること。ミッシェル・フーコーは、セクシャリティを生のひとつだけの様式にはめこまないための実践のすべてを「ゲイ」と呼ぶことにしようと、提案している。…（中略）…粘菌の中に、彼は「生命のゲイ」を発見していたのだ。粘菌という生き物は生／死の二元論を前にして、地球上の生命進化の過程が生命に差し向けてきた、ひとつの生命の様式を受入れを拒否して、思うままに自由な「粘菌的生存」と言うべき独自の様式をあみだしてきた、ユニークきわまりない生物なのだ。粘菌の生態を観察していると、それが普通の生命たちがとっている生／死の様式を、まったく否定してしまうような生き方をしているのではない、ということがわかる。粘菌も繁殖をおこなわなければならない。そのためには、地球生命が、長い進化のプロセスの中でねりあげてきた、生命の様式にしたがって、生きている。しかし、それでも、粘菌は「懸命にゲイになろう」として、進化してきた生物なのだ。〔中沢1991：49,50〕

すなわち、中沢は、熊楠のクィア（≒ゲイ）的な性質は、男女を超えた性愛に関する議論ではなく、熊楠を取り巻く生態系や生命論にも及ぶ事象として展開されるべきだと述べているのである。熊楠は、徹底的に画一化・均質化されることのない生命の本質を掴み、生物学、生命思想やセクシャリティ等の分野を超えて実践されてきた。この文脈を踏まえて、前述した本田は、この熊楠のクィア性を展開し、熊楠の自然観をクィア・ネイチャーという概念として昇華している。そして、このようなクィア・ネイチャーの内実は、自然界のあり方自体が、ノンバイナリーであり、分類がもはや不可能であることが、その存在論的な特質だと述べている〔Honda2022：8参照〕。本田は、このクィア・ネイチャーの議論は、モートンのクィア・エコロジー（queer ecology）の概念¹⁷と類似していると指摘しており、このような思考のオルタナティブな歴史的

¹⁷モートンは、「クィア・エコロジー」を人間の外で理想化された原始的で、野性的な存在としての「自然」はもはや存在せず、もはや「奇妙で、親しみがありつつも、不気味なもの」として考えるべきだと考えている。またモートンは、クィア・エコロジーをダーク・エコロジー（dark-ecology）とも言い換えている。

ルーツは、南方熊楠や紀伊半島の思想から生まれたものではないかと大胆にも述べている [Honda2022 : 9,10 参照]。筆者が、2024年8月23日に本田からヒアリングをした際には、本田は、西欧発の歴史だけではない、土着のローカリティを起点とした複数のナラティブの可能性をひらいていくことが、環境破壊や植民地主義等の喫緊の問題に対応していくことに繋がるのではないかと述べていた。筆者もこの見解に賛同し、さらにいえば、カンボジアという熊楠を魅了した東南アジアの国¹⁸にも、クィア・ネイチャーの世界がひらかれている¹⁹。本展で提示されたダラーの《ノンバイナリー》シリーズは、ペンと色鉛筆で描かれたドローイングと、未焼成の粘土で作られた彫刻的なインスタレーションで構成されており、繊細なドローイングは、青い糸がねじれ、地図のようなものに巻き付いている様子を描いている。絵の中央には薄黄色の形があり、よく見ると、その中で有機的な形が動き、泳いでいるように見える。ダラーによれば、この複数のドローイングは、オタマジャクシや有機体のイメージを、成長、変化、流れの象徴として用い、ダラーが新しい人々や友人と出会う場所を探索し、進化していく個人的な人生経験をマッピングしている。ダラーは、これらのドローイングを制作することで、人生の葛藤、愛情、人間関係、社会や政治、そして LGBTQ+ コミュニティについて思考することを促していきたいという。一方、インスタレーションの粘土彫刻は、流動的かつ集団的に動くオタマジャクシの形をより鮮明に立体化し、一種の生命の動きを形成している。ダラーによれば、このカンボジアから紀南に移動してきた作品の未焼成で、小さな粘土の複数体は、土や生命の不安定さ、脆弱さ、そして、境界を超えて変容し続けることの意味を示しているという。このようにダラーは、生態、精神を示す作品、そして、アートプロジェクトを通じて社会を未分化・無分別していこうとする術を発動している。

このダラーのノンバイナリーな表現に応答するのが、アーティストの黒木由美 (1991-) である。黒木は、「生きるだけのいきもの」をテーマとし、窯の中の焼成を生かした釉薬による造形表現を追求している。偶然にも、ダラーの作品のかたち (イメージ) と黒木の作品のかたちは、共通するものがある。黒木は、針金と釉薬を用いた独自の制作技法で作品を制作しており、到底計算どおりの物は出来ず、釉薬と針金が熱で膨らみ溶け合い生き物のような成り立ちで窯から出てきた時の高鳴りを求めて日々実験的な制作を行っている。それらの行為は「あるものを生かし」、ときに「無意味を受け入れる」という普遍的な生活のなかで、小さなところに寄り添える作品づくりを目指していると黒木は語る。黒木は、今回7月12日から19日までトワ荘に滞在し、それらの制作過程が今回の展覧会テーマの「粘菌」に近いものを感じ、今回、黒木は、田辺市の柑橘農家などに協力を仰ぎ、ミカンの木や廃棄物を灰にして釉薬を作り、陶の新作《#50~#58》(2024、図10)を制作した。それらの新作は、まさに分別不可能な「生まれたまま」のようなかたちをしており、変形菌のような一種奇妙な根源性だけが見て取れる。そこに何か特定の意味や分類を与えることは不可能である。黒木は、滞在中に「例えば、砂漠にいるときに、ただ生きるしかないという状態」というイメージが、想像力の原点にあると述べる。黒木によれば、釉薬は自律して動き始めながら、徐々に泡にも変容していくが、泡には繊細さと美しさ、そして沸き立たせるエネルギーと湧き出たものを消失させる儚さがあり、そして、泡には増殖と消失という両義的な意味を見出してしまうという。まさに泡は、粘菌の孢子のようでもあり、同作からは流動的ながらも固定化された一瞬のかたち、そして、目には見えない消失してしまった泡の存在が背景に感じられるのである。実際に、会期中においても黒木の作品は、そのかたちを崩壊させながら、小さき破片を多く残しつつ、それらは風に吹かれて消えてなくなっていく。黒木の作品は、ギャラリー内においても、変化し続けるのである。そして、黒木は、この偶然性からしか生まれない作品のかたちには、頭の中では処理しきれない情報や心性がうごめくように現れたものかもしれないと述べる。砂漠のような枯渇する環境では、ロゴス的な思想を一旦止め、「ただ生きる」ということは、レンマ的な知性を稼働させながら、まさに土の上で、うごめくように生きることの必要性について問うているようである。

¹⁸ 熊楠は、カンボジアの信仰や寓話について強い関心を持っていた。イギリスでの最初の熊楠の筆写は、ジェーン・ムーラ (Jean Moura, 1827-1875) の『カンボジア王国』(1883) であることから明らかである。

¹⁹ 個人的な実感上、タイやカンボジアには圧倒的にクィアの方が多い。例えば、筆者が運営する法律事務所のタイ事務所でも、クィア的な性別のスタッフが過半数程度を占めている。



図10 紀南に滞在中の黒木（右）と《#50~#52》の展示風景（左） 写真：筆者撮影

そして、紀南地域で育ち現在も田辺を拠点に活動を続ける杵村直子は、武蔵野美術大学卒業後、アクリルや油彩を活用した平面における空間性を探究している。熊楠の生家から徒歩数分圏内で生まれ、育った杵村は、熊楠の影響を受け、そして、熊楠をアーティストとして捉えて、世界各地で風景をその場で描き上げる「絵描ノ旅」シリーズや日常を365日描きオンラインで公開する「日々絵」シリーズ、海と空をその場で描きあげるシリーズなど、具象と抽象のはざまを描きながら自身の制作を展開している。そして、筆者が驚いたことは、アナ・チン（Anna Tsing, 1952-）の主著 *The Mushroom at the End of World*（『マツタケ—不確定な時代を生きる術—』）において、あまりにも有名過ぎる表紙絵《Homage to Minakata》（2011、図11）に、杵村のペイティングが採用されていることである。杵村によれば、突然アナ・チンから連絡があり、紀南／熊野というローカルの世界から生み出されるイメージを起用したいというオファーがあり、同作を提供したという。ちなみに、アナ・チンは、*Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom* という論文で、熊楠が昭和天皇への粘菌入りの標本箱を渡したこと、その標本がある種アートのようなものだと言及していることも見逃せない [Anna2021: 305 参照]。また、前述した対談「微生物—不確定な時代を生きるためのアート」の中で、杵村は「子供が描く作品は、論理とは異なり、熱中的に「いまここ」にしかない一瞬の可能性に溢れている」と述べており、これは誰かに何かを見せたり、誇示したりしようとせず熱中状態を楽しんだ熊楠の実践と重なるという。そのような意味で、杵村は、子供の描く瞬間的な直感に基づいた作品をもっとも尊敬していると述べている。



図 11 *The Mushroom at the End of World* (日訳：マツタケ—不確定な時代を生きる術—) の表紙となった《Homage to Minakata》の展示風景 写真：筆者撮影、田辺聖公会マリア礼拝堂《方舟を待つ》(2021) 写真：アーティスト提供

杵村は、子どもたちの創造に大きな可能性を見出し、自作と他作という作家性を超え、ときに自己と他者を往還しながら、子どもが生み出すアートピースとの合作やコラボレーションも展開している。例えば、田辺聖公会マリア礼拝堂において制作された《wait for the ark (方舟を待つ)》(2021、図 11) は、キリスト教において重要なイチジクの木周辺に、子供たちが描いた動物等の絵を、杵村が模写、複数化し、その木を取り囲んだ。これは、まさにヘアートが述べる「熊野の孤独ではない木」を体現しているのではないだろうか。杵村は、それを意図していないにしろ、これは、筆者には熊楠のエコロジー観を見事に現し、西洋の一神教の世界をまるで包み込んでしまう。



図 12 田辺第一小学校でのワークショップの風景、《つながりのかたち》の展示風景(右) 写真：筆者撮影

このような文脈を踏まえて、本展では杵村は《つながりのかたち》(2024) を制作し、日々流動、変動する作品を制作した。杵村は、地域の保育園、小学校や教会等から協力を得て、2枚の亚克力板に、地域の参加者たちが各々の粘菌や菌類の絵を描き、1枚はモビールの一部と成り、もう1枚の自身の作品として持ち帰ることができる。また杵村は、自身の作家性を超えて、アニミスティックに再び自己と他者のあいだに立つ。杵村と地域の人たちの協働によって構築された動く彫刻のようなモビールは、絶妙なバランスを保ちながら、絶え間なく揺れ動き、そして、互いに重なり合いながら鑑賞者に関係性の連鎖について問いかける。そこで描かれた粘菌たちは、揺れ動きながら、実際の粘菌のように中心のないネットワークを構築し、人間と自然の二元論を超えていくような巨大な粘菌図譜のようなものとして、粘菌とアートのアナロジーが示されているのである。ちなみに熊楠が描いた粘菌図譜は、300枚以上あったのだが、病気に病んだ息子に修復不可能なまでに破られてしまったといわれており、2枚しか現存していない。この杵村の実践は、まるで幻の粘菌図譜を補完的に創造しているのだろうか。さらに、亚克力の粘菌図譜は、地域の人たちによって、日々継ぎ足されて、はじめもおわりもない連鎖する開放系の世界にひらかれ続けているのである。

4. 4 境界をまたぐ



図 13 《日々絵の標本箱》の展示風景（左）、《カポック》と《カンナ》の田辺市街の野外展示風景（中、右）
写真：筆者撮影

さらに、杵村の作品は、孢子のように飛び立っていく。杵村の複数の作品は、SOUZOU や Breakfast Gallery という杵村にとって「家」のようなところでもありながら、「家」でもないギャラリー空間として、「家」のあいだにある。その「家」の片隅では、杵村が毎日のように日々描き続ける《日々絵の標本箱—日々絵より》が展示され、杵村の日々の目線が小宇宙のようにネットワーク化されている。そして、杵村の作品は、その「家」を飛び越えて、田辺市内の野外にて一時的にひらかれた。酒井が自分の身体は、「微生物のアパートメント」と述べているように、微生物は「家」と「外」を超えて、相互浸透的な棲み家を生成している。そして、その「家」は、境界がありつつも、自由に往来可能であり、前述した熊楠の「棲み分け」のエコロジーとつながっている。このように本展では、杵村による《カポック (kapok)》(2020) や《カンナ (canna)》(2021) 等の複数の作品は、展示会場を飛び越えて、まちなかへと広がっていく。移動とは領域を超え続けることであり、また誰かの土地に侵入し、出ていくことの連続である。私たちの歩くことができる場所のほとんどは、個人や国などに属するが、例えば普段人が足を踏み入れない森のような場所に立った時、国籍、職業や肩書等の色々な属性から解放されて、その場所と対峙したような経験はないだろうか。このように表現に出会い、感性を開くことは、今いる場所の固定化された意味からも私たちを解放してくれる。つまり、人間も、まさに粘菌のようにあいだに立ちながら、支配／統治すること、支配／統治されることを繰り返していくのである。これはまさに酒井が述べた通り、脱植民地化は、決して終わらないプロセスということと深くつながるのである。杵村のペインティングは、ある意味で統治されたギャラリー空間から飛び出し、田辺市街の複数箇所において、まるで孢子のように、まだ統治されていない場所に寄生しつつ、新たな「家」を生成していったのである。

また久保寛子 (1987-) は、先史芸術や民族芸術、文化人類学の学説の研究をベースに、身の回りの素材を用い、彫刻作品を制作している。今回、田辺市での川、滝や森等の自然を中心としたフィールド・リサーチを経て、《森の目 (eyes of forest)》(2024) を発表した。田辺市内にあり、世界遺産でもある鬮鶏神社²⁰の鬱蒼とした森の中には、久保の白い農業用シート素材の複数の彫刻が浮遊している。ちなみに、熊楠の妻・南方松枝 (1892-1955) は、鬮鶏神社の宮司の四女であり、この神社は熊楠との関係が深い。熊楠は、神社の背後にある密林を「クラガリ山」と呼称し、植物や粘菌採集を行ったといわれている。久保は、制作背景について、次のように述べる。

²⁰ 鬮鶏神社は、419年に創建された神社であり、熊野三山の別宮的な存在として、熊野信仰の一翼を担っていた。鬮鶏神社という名前は、平家物語の壇ノ浦合戦の紅白の鶏を戦わせる鶺鴒合せの故事に由来している。

紀南の森の中に入った時様々な動植物や昆虫の気配がした。木や森や岩自体を神とする原神道が生まれた古代の暮らしや世界観を想像した。生活が自然から遠ざかり森の神性を身近に感じられなくなった現代、形を持たぬ神を自分なりに可視化してみるとしたら。

森からこちらを見つめる目。

田畑では鳥害対策に大きな目の造形を使う人間もその他多くの動物も、進化の過程で外敵から身を守るため、他者の視線を認識する能力を身につけた。作品近くを歩く人はどこから視線を感じるかもしれない。その先には森がある。森の目を通して向こう側にいる存在、人間社会の外側を想像する。枝葉に取り付けた目は風でゆらゆらと揺れる。[久保の制作用スケッチより抜粋]

久保は、視覚による人間界と自然界の区分を取り払おうとしているのだろうか。ある種粘菌の孢子にもみえる複数の白い制作物は、見る角度によっては目のようにもみえるし、神木などに付けられる紙垂（しで）のようにもみえる。そして、目がみえると、何より森の「顔」が現れる。ただ、この「顔」は人間なのか、動物なのか、あるいは植物なのかは、鑑賞者のイメージによって変化し続ける。森の「顔」は、アニミスティックに捉えどころがない。そして、その黒目の部分は、中空状態であり、白目の部分は網目状になっている。久保の作品は、神社の境界や森の境界に設置されたが、それらは境界にありながらも、両者は完全に分離されておらず、相互に浸透し合っていることを示している。このように久保の作品は、棲み家は違えど、人間と森との緩やかな相互浸透性を示しつつ、互いに水平的な目線を合わせるためのメディアとなっていた。これは、まさに熊楠の「棲み分け」のイメージを響き合う。



図 14 鬮鶏神社の御神木に設置された作品（左）、《森の目》の展示風景 写真：筆者撮影

また、ここでも、やはり、「呼吸」が重要になってくる。エマヌエーレ・コッチャ（Emanuele Coccia, 1976-）は、「呼吸」について、次のように述べている。

世界とは、息吹の質料・形相・空間・現実のことである。植物は〈あらゆる生物の息吹〉であり、〈息吹としての世界〉にほかならない。逆にいえば、あらゆる息吹は、世界に在ることが身を浸す体験であるという事実の証左でもある。呼吸するとは、わたしたちが浸透するのと同じ資格・同じ強度でもってわたしたちに浸透してくる環境に、浸りきることを意味する。すべての存在は、自身のもので浸る当のものに浸される限りにおいて、世界内の存在なのだ。[コッチャ 2019 : 75]

コッチャが言おうとしていることは、植物が酸素や大気を生み出し、地表空間（クリティカル・ゾーン）に棲まう生命に酸素を与え、また動物は二酸化炭素を生成し、互いに老廃物を供給しあうという総体としての呼吸を通じて、地表空間での相互浸透的かつ流動的な世界を生成しているということである。つまり、人間と森は、呼吸／大気を通じて、互いに寄生し合い、相互に支え合いながら、生きているということである。熊楠の発想は、このような世界内にある水平的な連帯・協働・寄生関係の直観から生まれた思想や実践なのだろう。この背後には「万物等価の魂の場所」という熊野という特異性が隠れている。植物の廃棄物である酸素やこれまで述べてきた微生物が人間の身体内部においても棲まっていることから明らかな通り、人間も自然もともに定義したり、固定的な概念として捉えることは不可能なのである。自然が、モートンがいうような「人間をとりまく不穏なもの」であるのであれば、人間も「自然をとりまく不穏なもの」なのである。そのぎょっとするような森の目の目線は、日本列島において、古来から伝承されてきた畏れのイメージを伝える。自然の畏れを伝える寓話の伝承等がなされなくなったいま、まさに久保は、この自然に対する畏れのイメージを現代的に書き換えるのである。

このように人間と自然には「棲み分け」のための境界は存在している。ただ、久保の《森の目》は、複数の木々に設置されており、複数の人間と森のあいだにおいて、両方の境界をまたぐ媒介として機能している。このような媒介自体は、別に新しいことではなくて、神社の社や紙垂等をみても明らかな通り、このようなイメージは人間の古層のところに眠っているのである。筆者やアーティストたちは、いままさにアートを媒介しながら、そのイメージを取り戻そうとしたのである。

5 そして、胞子の彼方へ

「アートは、究極的に苦しい。でも、やめられない！」

遅々として進まないアーティストたちの制作活動、なかなか理解を示してくれない地域の人々、準備が全く間に合わず、自身の身体を使ってポスターやキャプションを貼ったり、ガイドブックを配って回ったり、（全然できないけれど）ドリルで鉄に穴を開けたり、鋸で木材を切ったりしながら木工を行ったり、これまで展覧会等の準備や開催に際して、身体的にも精神的にも苦しい場面は数多くあった。ただ、このようなプロセスにおいて、筆者には確実に生きている実感や解放感があったのも事実である（だから、誰に何をいわれようと、アートの実践はやめられない）。

では、なぜ生きている実感があるのか。それは、端的にいうならば、自分自身を壊すことによって、自身のところを維持することができたからである。というのも、人間を含む「生命」は、秩序を維持しようとするところを持つだけでなく、それと同時に統治に対して抵抗したり、秩序を崩壊させたりしようとする両義的なところを本性として有している。そして、ロゴス的な統治・支配の中で、ときに痛みを伴いながら、無目的・無意味とも思える実践を継続することは苦しいのも事実だ。しかしながら、現代の硬直的な世界で「生」きる筆者たちは、この統治から逃れようとする生得的なところの動きを放棄することはできない。だから、壊すことによって「生」の実感を得るのである。ここで壊しているのは、ロゴス的な思考である（但し、致命的なところまでは、破壊してはいけない。）。ここまで述べてきた通り「秩序」は、ロゴス的な思考によって生み出されているが、そのロゴスはレンマに依っていることを鑑みれば、もちろん「秩序」の中にも、実はここは宿っている。つまり、壊すということは、ところの本来の衝動なのであり、同時に壊すからこそ修復あるいは再構築することができるのである。ここまで述べてきた粘菌という原初的な生命体のライフサイクルが示す通り、秩序を作り→壊す→豊穡な無を志向する→再構築する→壊す……というこの無限のサイクルこそが、「生命」の本質なのである。

筆者たちは、このようにロゴス的な歴史観では捉え切れない物語を想像し、ロゴス的な知性を揺り動かし、ときに抵抗・破壊していくような遊戯や神話（アート）を求め続けていく。その遊戯性が導き出すレンマの物語は、筆者たちを二元論的な「統治する／統治される」ことから解放する。アートは、ロゴスに毒された

私たちが、まるで微細な孢子となって、瞬間的に、開かれたトポロジーの彼方に消えてしまうことを許容するだろう。粘菌が凝り固まった子実体となった後、孢子になるとき、あるいは、変形体に戻るときに、粘菌は一体何を思うのだろうか。この想像力／創造力こそが、粘菌のように、一つの統治を超えた世界を生み出し続ける源泉となっていくのではないだろうか。

以 上

<参考文献>

- 1) Anna Tsing, *Arts of Inclusion or How to Love a Mushroom*, Mellisa Caldwell (Edit), *Why Food Matters: Critical Debates in Food Studies*, Bloomsbury Publishing, 2021
- 2) Charlotte Brives, *Ecologies and promises of the microbial turn*, REVUE, d'sAnthropologie, Sage, 2021
- 3) Eiko Honda, *Knowledge without Supremacy: Japan Studies in the Face of Global Ecological Crisis*, Toshiba International Foundation and European Association for Japanese Studies, 2019
- 4) Eiko Honda, *Minakata Kumagusu and the emergence of queer nature: Civilization theory, Buddhist science, and microbes, 1887-1892*, Cambridge University Press, 2022
- 5) Eiko Honda, *Minakata Kumagusu and the Microbial Turn in Theories of Evolution and Civilization, 1887-1892*, Modern Asian Studies, Volume 57, Issue 4, Cambridge University Press, 2023
- 6) David Teh, *What is an animate image?*, Conscious Realities, Vol.1, San Art & Hoa Sen University Press, 2016
- 7) Heather Paxson, Stefan Helmreich, *The perils and promises of microbial abundance: Novel natures and model ecosystems, from artisanal cheese to alien seas*, Social Studies of Science, Vol.33, No.2, Sage Publications, 2013
- 8) Maria Puig de la Bellacasa, *Soil Times: The Pace of Ecological Care*, the University of Minnesota, 2017
- 9) Philip D. Curtin, *The Black Experience of Colonialism and Imperialism*, Sidney W. Mintz, *Slavery, Colonialism and Racism*, WW Norton, 1974
- 10) Sakai Isao, Saki-Sohee, 『Decolonize Futures Decolonization and the Environmental Crisis Vol.2』、2023
- 11) 石倉敏明、「朽ちていく時間—生物と土を結ぶ虫送りの想像力」、奥野克巳、近藤社秋（編）、『たぐい』Vol.4、亜紀書房、2021年
- 12) 石倉敏明、「異化されたゾミアの物語 アピチャップン・ウィーラセタクン「真昼の不思議な物体」をめぐる」、明石陽介（編）、『ユリイカ』第54巻（3月号特集 アピチャップン・ウィーラセタクン）、青土社、2022年
- 13) エマヌエーレ・コッチャ、嶋崎正樹（訳）、『植物の生の哲学』、勁草書房、2019年
- 14) 唐澤太輔、『南方熊楠の見た夢—パサージュに立つ者—』、勉誠出版、2014年
- 15) 倉田昌紀、資料「紀州・白浜温泉という国内植民地の再生産」、『言語文化研究』19巻1号、立命館大学国際言語文化研究所、2006年
- 16) 四方幸子、『エコゾフィック・アート 自然・精神・社会をつなぐアート』、フィルムアート社、2023年
- 17) ジェームズ・C・スコット、佐藤仁（監訳）、『ゾミア—脱国家の世界史—』、みすず書房、2013年
- 18) ジェームズ・ウェルカー、「ボーイズラブ (BL) とそのアジアにおける変容・変貌・変化」、ジェームズ・ウェルカー（編）、『BLが開く扉—変容するアジアのセクシャリティとジェンダー—』、青土社、2019年
- 19) 杉中浩一郎、『南紀熊野の諸相—駆動・民俗・文化—』、清文堂、2012年
- 20) 鶴見和子、『南方熊楠—地球志向の比較学—』、講談社、1981年
- 21) ティモシー・モートン、篠原雅武（訳）、『自然なきエコロジー 来たるべき環境哲学に向けて』、以文社、2018年
- 22) 倉田昌紀、「紀州・白浜温泉という国内植民地の再生産—私の国内植民地での体験—」、西川長夫、高橋秀寿（編）、『グローバリゼーションと植民地主義』、人文書院、2009年
- 23) 野本寛一、『生きもの民族誌』、昭和堂、2021年
- 24) 辻晶子、「南方熊楠と岩田準一の「男色談義」」、辻本侑生、島村恭則（編）、『クィアの民俗学—LGBTの日常をみつめる—』、実生社2023年
- 25) 福岡正信、『自然農法 わら一本の革命』、春秋社、1983年
- 26) フェリックス・ガタリ、杉村昌昭（訳）、『三つのエコロジー』、平凡社、2008年
- 27) 南方熊楠、『南方熊楠全集』全12巻、平凡社、1971~1975年（「全集」と略記）
- 28) 南方熊楠、『高山寺蔵 南方熊楠書翰 土宜法龍宛 1893-1922』、藤原書店、2010年（「高山寺書簡」と略記）
- 29) 南方熊楠、土宜法龍、『南方熊楠 土宜法龍往復書簡』、八坂書房、1990年（「往復書簡」と略記）
- 30) 中沢新一、「改題 浄のセクソロジー」、南方熊楠、中沢新一（編）、『浄のセクソロジー』、河出書房新社、1991年
- 31) 中沢新一、『森のバロック』、講談社、2006年
- 32) 中沢新一、『レンマ学』、講談社、2019年
- 33) 安田登、『あわいのカー「心の時代」の次を生きる』、ミシマ社、2014年
- 34) ユルゲン・オースタハメル、石井良（訳）、『植民地主義とは何か』、論創社、2005年

インターネット資料

- 1) ヘアート・ムル、「熊野に孤独な木はない」、紀南アートウィーク公式 web サイト (<https://kinan-art.jp/info/18905/>)、2024年(2024年9月閲覧)
- 2) 藪本雄登、「なぜ「紀南アートウィークーひらく紀南 籠もる牟婁」か」、紀南アートウィーク公式 web サイト (<https://kinan-art.jp/info/113/>)、2021年(2024年7月閲覧)