

國學院大學學術情報リポジトリ

土とアート :

三原聡一郎 《土をつくる》をめぐると考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2024-02-26 キーワード (Ja): 土, コンポスト, 分解, 生と死, 土とアート キーワード (En): 作成者: 松谷, 容作 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000108

土とアート ——三原聡一郎《土をつくる》をめぐる 一考察

松 谷 容 作

キーワード

土 コンポスト 分解 生と死 ソイル・アート

イントロダクション

小論はアーティストである三原聡一郎が2021年に制作した作品《土をつくる》について検討するものである⁽¹⁾【図1】。



図1 三原聡一郎《土をつくる》(2021年)
(三原聡一郎のwebサイトより <https://mhrrs.pb.studio/compost>)

三原は「世界に対して開かれたシステムを提示し、音、泡、放射線、虹、微生物、苔、気流、土そして電子など、物質や現象の「芸術」への読みかえを試みている」アーティストである⁽²⁾。彼は、通常の商品制作に加えて、東日本大震災および福島第一原子力発電所の事故後の2011年から、テクノロジーと社会の関係性を考察するために空白をテーマにしたプロジェクト（「空白のプロジェクト」）を国内外で展開している。この「空白のプロジェクト」は彼の活動を代表するものであり、これまでに、泡を中心的なマテリアルとした《を越えるための余白》(2013年)、放射線と風鈴が絡み合う《鈴》(2013年)、微生物のエネルギーによって苔玉が歌い踊る《コスモス》(2015年)、木とネジという生命的存在と非生命的存在のアレンジメントが生命と非生命の境界を攪乱する《想像上の修辞法》(2016年)という4つの作品がプロジェクトのなかで制作されている⁽³⁾。さらに三原は、2013年より北極圏から熱帯雨林、軍事境界、バイオアートラボまで、様々な国や地域の場所で滞在制作を行ってきた。

以上の作品制作やプロジェクト、滞在制作のなかで、確かに三原は、多様なマテリアルや主題を採用している。だが、そうしたなかで何度も登場するのは「土」である。三原にとって「土」は、自身の活動の中核を担う存在のひとつなのであろう。本論が焦点を合わせる《土をつくる》は、そうした土を中心に置き、前景化した作品である。この作品は3つのパートから成立している。中心となるのは、カメラで撮影され、リアルタイムでweb配信されている、土の微生物を活性化し存在の絡み合いを強めるコンポスティング（堆肥化）の映像である（音声はない）。もうひとつのパートとしてあるのが、三原が作成し、法的に承認された遺書である。この遺書はまだ完成していないが、後に映像に重ね合わされることになっている⁽⁴⁾。そして最後に、不定期であるが、この映像にリアルタイムで重ねられる三原とゲストによる対話「オンサイトダイアログ」となる。

では土が主人公となるこの作品は何を表現しているのか。またその表現は今日の私たちに何を思考させるのか。本論は、土をめぐるアートの歴史や三原のこれまでの制作活動との関係のなかで、これらの問いを明らかにしていく。その手順として第1章では、土をめぐるアートの歴史を先行研究の整理を通じて概観し、その歴史における《土をつくる》の位置を明らかにする⁽⁵⁾。続く第2章では、三原の制作活動における「土」を明確にするため、《土をつくる》以前に土を用いた三原の作品を考察し、《土をつくる》との差異を指摘する。以上の議論を背景として、最後に第3章では、《土をつくる》に着目し、そこでの表現と、その表現が私たちに与え、思考させるものを明らかにする。

1. 土をめぐるアート

象徴とリアル

クリスティアン・フェラーらは、アートにおける土の表象の変遷を古代から現代まで細やかに整理している (Feller et al. 2009)。フェラーらによれば、その変遷において土が主題となる作品、また土の表象が中心に据えられる作品はあまり多くない。またこれまでの美術史研究においても、そうした種類の作品についての、また土とアートについての記録や記述があまり多く存在しない。だが私たちは、描かれた風景の一部として土が作品内に含まれていることを認めることができる。そしてそのとき土の描写は、その時代の宗教や歴史、科学、芸術などのコンテクストにおうじて、象徴的な側面あるいはリアリスティックな側面のいずれかを示しているのだ (Feller et al. 2009)。つまり、風景画などにおいて、土は描かれた風景の一部となり、象徴的な意味を観る者に伝え、あるいはその風景のリアルさを担保する要素となるのである。

例えば、ルネサンス期のネーデルラントの画家ヒエロニムス・ボスの作品において、私たちはそのふたつの側面を確認できよう。なかでも《聖アントニウスの誘惑の祭壇画》(1501年頃、国立古美術館蔵)ではそれらの側面を明確なたちで見て取ることができる【図2】。この作品の大部分は土で覆われている。ボスは地肌の土と斜面の断層で露わになった土、あるいは深部の土を区分するため、それぞれに異なる色を用いて、土のリアルさを



図2 ヒエロニムス・ボス《聖アントニウスの誘惑の祭壇画》(1501年頃、国立古美術館蔵)

(フリー百科事典『ウィキペディア』の「聖アントニウスの誘惑の三連祭壇画」のページより <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%81%96%E3%82%A2%E3%83%B3%E3%83%88%E3%83%8B%E3%82%A6%E3%82%B9%E3%81%AE%E8%AA%98%E6%83%91%E3%81%AE%E4%B8%89%E9%80%A3%E7%A5%AD%E5%A3%87%E7%94%BB>)

ありありと表現している。また左翼のパネルには、土と人、植物が混ざり合った人型の生命体が描かれている。承知の通り、世界の創造をめぐる創世記において、人類全体は土としてある。さらに言えば、人類はアダムとイブの子孫となるのだが、アダムはヘブライ語で土を意味し、イブは生命を意味する。つまり人類は土と生命の子孫なのである (Feller et al. 2009)。そうした背景もありつつ、ボスはここで土と人、植物のハイブリッドな存在を登場させているのであろう。ただし、そこで人と融合した植物は残骸のようなものである。ゆえに、このハイブリッドな存在は、植物と人が土において分解している様を指示し、さらに言えば、腐敗を意味するのである。まとめると、この作品において土は、生命と同時に、分解と腐敗、さらにはそれらのサイクルを象徴的に表すのである。

ボスの実践は、やがて 20 世紀のシュルレアリスムに影響を与えることになる。その影響のなかに土の使用も含まれていたと言えよう。例えば、サルバドール・ダリ《茹でた隠元豆のある柔らかい構造 (内乱の予感)》(1936年) や《セックス・アピールの亡霊》(1934年頃)、《ナルシスの変貌》(1937年) などにおいて、私たちは土のリアルな、また象徴的な表現を確認することができる (Feller et al. 2009)。しかし、シュルレアリスム以上に土がアート作品で前景化されるのは、1960年代以降のランド・アート、環境芸術、アースワーク、エコロジカル・アート、さらにはソイル・アートにおいてであり、またそうしたジャンルの活動において土は、象徴とリアル以外の側面も帯びるようになってくる。

改善と汚染、科学

アレクサンドリア・トーランドとゲルト・ウェソレクは論考「地平線の融合—土壤科学とソイル・アート」において、20世紀半ばから現代にいたる土に関連するいくつかのアート・ジャンルと、自身たちの実践の分析を通じて、アートと土壤科学の共同研究の意義を明らかにしている (Toland and Wessolek 2009)。そのなかで 2 人は、1960年代以降のランド・アートやアースワークとエコロジカル・アートとを対比的に議論するとともに、それぞれにおける土のあり方を指摘している。

ミニマリズムを戸外に拡張したかたちのランド・アートは、その方法論によって、アートをめぐる制作や鑑賞、理論の伝統的な形式からの明確な脱却を試みていた。例えば、アメリカのユタ州グレートソルト湖で制作され、完成された、ロバート・スミッソン《スパイラル・ジェティ》(1970年) は、ランド・アートの記念碑的な作品となる。こうしたランド・アートの作品は、大地を作品の支持体とメディウムにし、作品とそれが置かれた場を結びつけ、あるいは制作と設置場所を結びつけることで、アートの解釈や環境の経験についての新しい方法と呼び覚ましたのだった (Toland and Wessolek 2009)。

しかし、以上のようなアートの歴史に対する貢献にもかかわらず、「ランド・アートの記念碑的作品の多くは、作品が置かれている風景の生態系を認識し損なう、あるいは保護し損なっていたのである」(Toland and Wessolek 2009: 47)。ゆえに、ランド・アートが生態系に与える負の影響が批判的に表明されることになる。例えば、環境美学を専門とするアレン・カールソンはアース・ワークのいくつかを「自然に対する美的な侮辱」とまで非難している (Carlson 1986; Toland and Wessolek 2009) ⁽⁶⁾。

エコロジカル・アートは、そのようなランド・アートへの批判的な反応として、1980年代あたりから本格的な動きを見せ始めた⁽⁷⁾。トーランドとウェソレクによれば、エコロジカル・アートは、持続可能な大地の使用、自然のプロセス、生物多様性、生息環境の保護、再生可能資源などの課題に取り組んでいるのである。そこには環境に対する、少なくとも、二種類の改善 remediation というアプローチがある。一方は美的な観点からの改善であり、他方は生態学的な回復としての改善である (Toland and Wessolek 2009)。つまりは、種々の物質に侵され生命が居座ることができなくなった工業用地の跡地、言い換えれば汚染された土壌に種子を植え、植物を栽培し (視覚的、美的な風景の改善)、その地域の生態系を回復 (生態学的改善) させていくようなものである。そのようなエコロジカル・アートの実践のひとつとしてメル・チンの《リヴァイバル・フィールド》(1991年～)がある。この作品は農学者ルーファス・チェイニーの協力を受けながら、アメリカにあるミネソタ州セントポールのピッグス・アイ埋立地に設置された、フェンスで円形に囲まれた区域の土壌で数年にわたって実施された。その区域には、種が制御された植物と、「ハイパー蓄電機 hyperaccumulators」が植栽された。ただし、これらの植物には重金属などの汚染物質を土壌から取り上げる独自の能力があり、それによって植物を利用して環境を修復、改善する技術であるファイトレメディエーションが可能となる (Toland and Wessolek 2009)。結果、その区域の環境の改善 (美的にも、生態学的にも) が植物によって促進されていく。さらに付け加えると、この試みはアメリカとドイツの別の場所でも実施され、ターゲットとなる土壌の汚染に合わせて、新たな種がテストされ、栽培されている (Toland and Wessolek 2009)。

このように、ランド・アートが生態系への認識が薄かったのに対し、エコロジカル・アートは、科学と連携しながら、環境問題にアートという形式でアプローチしている。その際、土は汚染されたもの、回復や改善の対象となるのだ。

ソイル・アートと《土をつくる》

ところで、トーランドとウェソレクは、先のエコロジカル・アートの試みやコンセプト

を引き継ぎつつ、より土に特化した、今日的なアートのジャンルを提案している。それはソイル・アートである。トーランドとウェソレクによれば、ソイル・アートは「意識的かつ個別具体的に、土それ自体あるいは土壌保全の課題についての、においての、よってのアート」(Toland and Wessolek 2009: 51)として定義され、またこの種のアートは「アーティスト、科学者、教育者、あるいはそこにかかわる共同作業者によってつくられる」(Toland and Wessolek 2009: 51)のだ。このように定義されるソイル・アートは、生息地、植物の成長媒体、建築物の地下、考古学的なアーカイブ、多様な自然のろ過システム、文化的なアイデンティティの基礎など、土がもつ多元的な役割と機能を明らかにしようとする。またこのアートは、色や肌理、構成、解釈可能な意味、そうしたものの無限の組み合わせをもった複雑な鉱物と有機物の物体としての土壌の美学を探究してもいる(Toland and Wessolek 2009)。

このようなトーランドとウェソレクのソイル・アートの定義づけ、また2人が紹介するソイル・アートを代表する4人のアーティスト(マリアヌス・グレーフェ、ダロ・モンタグ、ベティ・バイヤー、ジョン・スタージョン)の実践をみると、土がもつ多元的な役割と機能としてのコンポスティングを中心化する《土をつくる》の試みは、このソイル・アートと親近性があるように思える。しかし、こうしたソイル・アートとは異なり、三原の試みは環境問題への取り組みを強く前景化するものではない(もちろん、暗示はしているが)し、「自然な」環境それ自体を一種の問いにするものでもある。さらに《土をつくる》は、生死の不断な交換、存在の絡み合い、複数の時間の共存、生と死、葬送文化などという、ただ土に集中的に向き合うような種々のソイル・アートの実践とは違った側面を表現しているように思えるのだ。

では、この今日的なソイル・アートに近しくも違いがある《土をつくる》は何を表現しているのか。その問いへの回答を本論の残りの部分で示していきたい。具体的には、《土をつくる》以前の土をめぐる三原の制作活動との比較、さらには《土をつくる》それ自体の分析を通じて、明らかにしていく。

2. 三原の制作活動とコンポスト

繰り返しとなるが、《土をつくる》において中心となるメディアムは土である。ダナ・ハラウェイやデイビッド・モントゴメリー、藤原辰史、東千茅など、土を議論の中心に据える近年の論者たちが指摘するように、土には膨大な数と種類の生命体と非生命体が共存しており、それらは相互に複雑に絡み合い、生と死を交換しながら、また社会的に、政治的

に規定されたその存在の位置づけを破壊し均等化しながら、分解のリサイクルを展開している（東 2020;ハラウエイ 2017;藤原 2019;モントゴメリー 2016）。そして、この土に諸々の有機化合物などを加え、酸素を適度に与えることで（好気性微生物の場合）、土にいる微生物の活動を高めていくこと、つまりは存在の絡み合い、生死の交換、分解、リサイクルの強度を高めていくことを、ここではコンポスティング（堆肥化）と呼び、それにより変容した土をコンポスト（堆肥）と言う。

こうした土、コンポスト、コンポスティングが《土をつくる》で中心となるわけだ。だが、三原はこの作品以前においても、これらを作品として、あるいは作品の一部として展示してきた。そうしたことから、《土をつくる》の試みをよりの確に理解するためにも、三原のこれまでの制作活動における土、コンポスト、コンポスティングについて確認する必要がある。

《コスモス》の土

三原がコンポストに特に注意を払い、本格的にそれを実践し始めたのは、2011年3月11日の後、つまり東日本大震災および福島第一原子力発電所事故の直後のことだと言う。インフラが完全にストップした社会で、どのように生活の廃棄物を、人間の排泄物をサイクルさせていくのか、またそのサイクルのなかでどのようにエネルギーを確保するのか、そうした問いのなかで彼はコンポスティングに着目したのだと言う⁽⁸⁾。実際に、廃棄物や排泄物などを投入し、三原はコンポストをつくった。そして、その実践において彼は、熱の上昇、水や土の変化、エネルギーの発生、またそれを支える微生物の存在と活動（分解など）、さらには生と死、というトピックと改めて深く向き合うことになったと言えよう。

その後、先に記した「空白のプロジェクト」で制作された作品のひとつ《コスモス》で登場する苔玉の土に、このコンポストの更なる展開が構想されることになる。例えば、2016年の「茨城県北芸術祭」で同作品が展示される際、三原は会場近くの山にテントを張って滞在し、県北地域の土を素材としてコンポスティングを実施した。そして、そこでつくられた土の微生物の活動からエネルギーが抽出され（微生物燃料電池）、そのエネルギーで動く苔玉、別様に言えば、土と微生物に支えられた未来のエネルギーシステムで稼働する苔玉という小さな閉鎖環境が構想されたのだ【図3】。確かに微生物燃料電池の試みは苔玉に内蔵されず構想段階に留まったのだが、土がエネルギーと微生物、循環にかかわる深みのある思考実践の堆肥になったと言えよう。

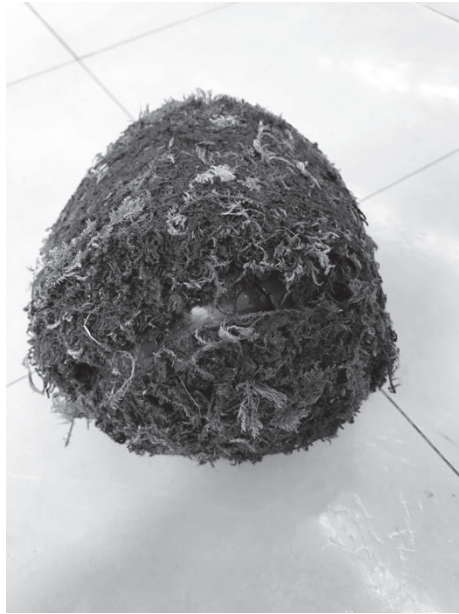


図3 茨城県北芸術祭で展示された《コスモス》の苔玉 (筆者撮影)

《土の日記》

《コスモス》では土やコンポストは作品構想の重要な部分であった。だが、《土の日記》(2017年)では土、コンポスト、コンポスティングが作品それ自体になっていく。この作品は、韓国と北朝鮮の間にある非武装地帯(DMZ)で2017年に行われた「REAL DMZ PROJECT」のなかで制作された。三原は北朝鮮国境から7kmの民間規制区域から解除された地区(江原道鉄原陽地里)に44日間滞在し、地元の人と生活をしながらコンポスティングを試みたのだ⁽⁹⁾。無数に地雷が埋められてきた、政治的なものと軍事的なものが折り重なった当地の土を素材とし、作家自身の炊事から出た残余物、あるいは地区の住民に招かれ共にした食事の残り、畑の余剰の農作物、家畜の糞などを合わせ、微生物分解を促進し、三原はコンポストをつくったのである。このプロジェクトへの三原の参加を後押しし、サポートした映像メディア研究者馬定延は、こうした三原の《土の日記》の試みを端的に整理し、「文化(culture)はもともと耕す(cultivate)からきていますが、ここでは一時的でもともに生きて、耕すという人間の基本的な営みが、ある土地の歴史と現在への介入の仕方になっています」(三原・馬 2020:67)と述べる。言い換えれば、民族、植民地、侵略、戦争など様々な力に取り囲まれた、その土地の生と死の複合物である土に、「日本から来た人物」として社会的、政治的にラベル化された三原は介入し、地元住民の協力の下でその土を変容させていくのである。津賀山裕美が実施したインタビューのなかで、三原は

この試みについて次のように応答している。

ここは、実際に多くの血が流れた場所でもあり、そこでコンポステイングをやって肥料として土に還す、ということをやって生命のサイクルに繋げることをする。このことで、血塗られた土地として語られるこの地の歴史とは対極の物語を作ることができるのではないか、と考えました（津賀山 2021）。

その対極の物語へ向かうかのように、最終的にコンポストは、土のなかで分解しやすいボール紙の箱に詰められ（箱には作品タイトル、地名、滞在期間が記載されている）、地元住民にプレゼントされた【図4】。つまり、元の土に還元されていたのだ（ただ地元の住民たちはそれがアートの実践とはあまり理解していなかったとのことだ）（三原・馬 2020）。

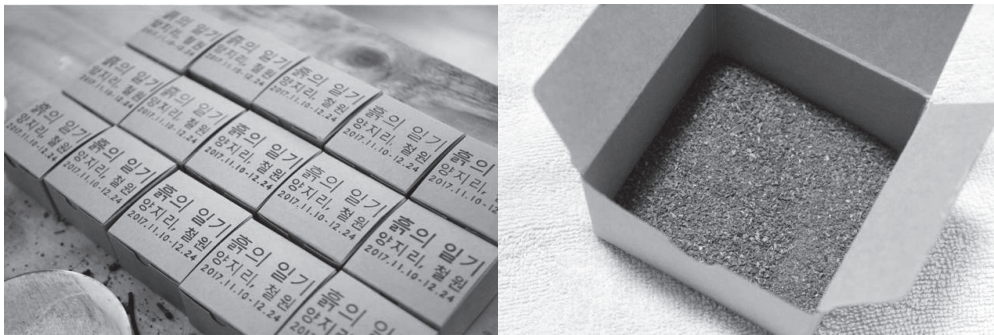


図4 《土の日記》でプレゼントされた土

（ともに三原聡一郎の web サイトより https://mhers.pb.studio/dialy_of_soil）

《余地》とそれ以降の作品

この《土の日記》の試みをさらに展開したものが青森県立美術館での「農」をテーマにした展覧会「青森 EARTH2019」に出品された《余地》（2019年）となる。《余地》は、青森市内各所で様々な土質のサンプルを採集し、混ぜ合わせ、それらを地面から浮いたテーブルの上に、モザイク状のゆるやかなコラージュにした作品である（三原・馬 2020）【図5】。周知の通り、青森は大間原子力発電所（建設中断中）や核燃料の再処理を実施する六ヶ所再処理工場、さらに使用済燃料中間貯蔵施設（建設中断中）を県内に有する原子力政策を背負った場所となる。それらはまだ完全に稼働しているわけではないのだが、《余地》が会期中に太陽の下で野にさらされ、雨、風、雪などの影響を被り、その様子を変化させ最後に消えていく姿は、こうした原子力政策と自然環境の変化を暗に示しているように見えるであろう（三原・馬 2020）。さらに同じく青森県にある国際芸術センター青森におけるアーティスト・



図5 《余地》

(三原聡一郎の web サイトより <https://mhers.pb.studio/room>)

イン・レジデンスでの作品《自然の監視、自然の生成》(2019年)の関連協働制作であり、その後《自然の監視、自然の生成》の一部に組み込まれることになる「青森で食べたものが青森で土になる」では、三原は地元の人たちとコンポステイングをしている。土に何を加えコンポステイングするのか、その際のコンポストの温度、メモ書きなどが、2ヶ月にわたって詳細に記録されている(青森公立大学国際芸術センター青森編 2020)【図6】。

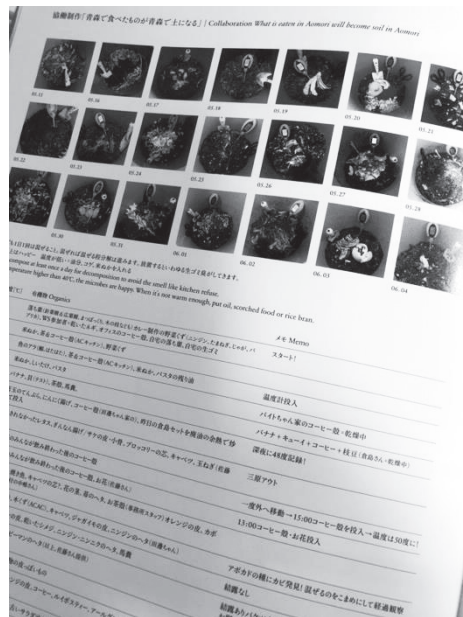


図6 「青森で食べたものが青森で土になる」の記録の一部(筆者撮影)

この協働制作は、三原と地元の人びとがその土地に向き合うだけでなく、核燃料サイクルの身近な地で、コンポスティングで明確になる有機物の分解の時間と、数万年単位で分解される核燃料の時間とを体感させる試みでもあるのだ（三原・馬 2020）。

以上のように、三原の作品制作活動において、土、コンポスト、コンポスティングはきわめて重要な位置を占め、それらは生と死を基軸とし、その（土の）イメージを政治や歴史、科学、技術、文化、人種など多様な問題へ接続、拡大していくメディアとなっているのである。

では、土、コンポスト、コンポスティングを中心化した作品《土をつくる》では、それらは何を示唆するのか、何を表現するのか。最後にそのことを明らかにしていきたい。

3. 《土をつくる》の表現

複数の時間の共存

土、コンポスト、コンポスティングがかかわるこれまでの三原の作品と、《土をつくる》を比較したとき、作品が置かれたコンテキストは大きな違いとして立ち上がってくる。《コスモス》、《土の日記》、《余地》などが、茨城、朝鮮半島、青森との結びつきのなかで、土、コンポスト、コンポスティングが作品化、あるいは作品の一部になっていたのに対して、《土をつくる》はそうした場所が喪失した、web上あるいは映像での土、コンポスト、コンポスティングの作品である。また、《土をつくる》で使用されるメディウムとしての土は、三原の制作スペースでコンポスティングされたもの、これまで三原が様々な場所で実施したコンポスティングの試みのもの、そうしたものが混合されている。その結果、作品の土は、特定の土地のものではない土となる。この土が入った透明な容器に、三原の日々の生活のなかで出てくる有機物やパッケージなどの無機物を加え、それを容器ごと回転させ、空気を含みこませる。結果、微生物による分解が活性化され、コンポストとなり、土が変容していくことになるのだ。さらに言葉を加えるのであれば、このコンポストを生み出す装置は、実にゆっくりと回転し、そのことで酸素を好む微生物、好気性微生物に酸素を提供するとともに、超低速の回転をすることで、他の生命体の発生や出現を極力避けようとしている。つまり、好気性微生物にもとづいたコンポスティングと土の変容に集中化することが可能な装置になっていると言えるのだ⁽¹⁰⁾。その意味で、一見すると、この装置にもとづいた作品は、非常に暴力的に、排他的に抽象化された、非場所的な土とそこでの諸々の存在の絡み合いにかかわっているようである。しかし、他方で、その作品はきわめて具体的な土にかかわっている。例えば、近い将来に始まる宇宙生活では、

もともとあった場所から切り離されて、性質を何らかのかたちで限定化された土と、選別された微生物によって生み出された大地で、多様な農業活動が実施されることになる⁽¹¹⁾。宇宙生活まで拡張せずとも、花壇をつくるなど、現在の土をめぐる私たちの営みでは、いつもそこに何らかの力を及ぼし、限定的な姿の土を生み出し、それを私たちは自然化している。私たちが自然と考える土とは、あるいは人間が介入する土は、いつも何らかの抽象化、限定化された存在であり、それ以外にはありえない。むしろ、多様に開かれた土などは存在せず、そうした土こそ「理想化」された「理念的」で「抽象化」されたものなのである。このような、私たちと土との関係を、こう言ってよいのであれば私たちと自然との関係を、《土をつくる》は反省させていくであろう。

そして、土の変容の様子全体は、高解像度で近接撮影され、きわめて詳細に生々しく映像化され、その映像がweb上で配信され続けていく。以上から、《土をつくる》は、諸々のコンテクストが剥ぎ取られた作品であり、それゆえにただ生死の交換、分解、リサイクルの強度を高めていく作品、三原の言葉を借りれば「生きゆく」と死にゆくが同時に繰り返され続けている」作品と言えよう⁽¹²⁾。

しかし、作品を取り巻く、あるいは作品を制限するコンテクスト、言い換えれば何らかの決定的な時間から《土をつくる》は距離を取るがゆえに、作品ではいくつも時間が流れることになる。別様に言えば、《土をつくる》はその作品の構成から、複数の時間の共存を表現し、それを私たちに見せるように思われるのである。

まずひとつは微生物の時間である。それは投入された有機物や無機物の分解プロセス、また温度の変化、つまり水蒸気で画面が曇ることで示されるであろう。さらに言えば、勝治真美が鋭く観察したように、カメラで高解像度で近接撮影されているため、時期によっては、白い微細な生命体が蠢く姿も確認することができる(勝治 2021)⁽¹³⁾。それはまさに微生物の時間の直接的な現れと言えよう。続いては有機物や無機物などの物質の時間である。これらの物質は、分解されることで色や形を変化させ、その他の土と同化していく。ただし、例えばイチゴの葉は緑色とその形を長くとどめているのに対し、魚のフライの尻尾はすぐに視認できなくなるように、それぞれの物質の分解速度が異なっている。その意味で、この土を構成する物質それぞれに時間が存在し、その意味でも複数の時間がここにあることになるであろう。さらにはメディアの時間である。この作品は映像作品であり、その映像がインターネットにより24時間配信され続けている。この映像という変化する運動の時間、それが途切れることなく流れる時間、それらがメディアの時間となる。そして最後に機械の時間である。先にも説明したように、作品では土の入った容器を超低速回転させてコンポスティングを自動化している。バケツのような容器に土が入り、それが

非常にゆっくりとモータの力で回転運動をしているのである（そして容器の開いた口の方向から一眼レフが撮影をしている）。さらにこの運動に付随して土全体が動き、土の雪崩や回転運動が生じるのである。もちろん、それによって空気が供給されるので、雪崩や回転運動は微生物が活性化する一因にもなる。そして何よりもカメラによって、この機械の運動、土の変化は大写しになり、何か観る者に迫ってくるような感覚、あるいは没入感覚を与えつつ、変化としての時間を提示するのだ。

以上のように、少なくとも4つの種類の時間がこの作品には共存しており、しかしその時間はひとつに統合されるのではなく、それぞれの時間はそれぞれの度合いで進んでいくように見える。この複数の時間の共存は、「生きゆくこと死にゆくが同時に繰り返され続けていく」ことで示唆されるもの、表現されるものと言えよう。ただし、この作品が表現するものは複数の時間の共存にとどまらない。別の側面もある。それを最後に確認していきたい。

遺書

《土をつくる》のwebページにあるステートメントに記されているように、この作品は三原が死ぬまで継続する。そして彼は最終的にこのコンポスティングに加わろうとしている。つまり、先述したボスの絵画に登場する土と人間そして植物がハイブリッドなかたちで融合した存在のように、三原は死後この装置のなかに入り（入れられ）、土になるというのだ⁽¹⁴⁾。そのため、ステートメントで述べられているように、現在の法に準じたやり方で、それを指示する遺書を作成することになっている。

よく知られていることであるが、現在の日本において通例となっている葬送の手段は火葬である。こうした葬送や遺骨に対する取り扱いについて日本では主に「墓地、埋葬等に関する法律」によって、曖昧さが残るようなかたちで規定されている。ここで「曖昧」とは、この法律において葬送や遺骨の取り扱いは、何よりも人びとの感情と衛生（つまり細菌やウイルスの問題、伝染病などの問題など）の観点にもとづいて実施すべき、とされている点に起因する。もし衛生の側面が保障されているのであれば、あとは感情の問題ということなのだ。そうしたとき、火葬し、灰になった遺骨を墓地に埋めることが一番適合している、ということになり、日本では火葬が通例の手段になっていると考えることができよう。土葬などそれ以外の方法は、もちろん法律上認められない訳ではないが、諸々の事由で、ときとして死体遺棄罪になる可能性がある（萩野 2017）。ただ、様々な文化的背景をもつ人びとが日本で生活する機会がかなり増えている今日、この法律に限界が見えてきている。例えば、イスラム教では火葬はタブーとされ、土葬などが手段として選択される。そうしたとき、日本でイスラム教の人びとを埋葬する際、死体遺棄罪、埋葬する場所など、

様々な問題が出てきているのだ(萩野 2017)。そのため、法関係者は現在の日本における葬送や遺骨に対する取り扱いを、切迫した課題として検討している。また、1991年に「葬送の自由を進める会」が設立され、積極的に葬送の自由が訴えられ、散骨などが実現されてもいる。現在の日本では、散骨というかたちで、海や山、樹木などに埋葬する方法が、通常の葬送に対するオルタナティブになりつつある(ただし、火葬であることは間違いなし)(田中 2016)。

しかし、三原が望んでいるのは、燃やすのではなく、そのまま自身の死体をコンポストイングすることである。現在では、アメリカのRecomposeという企業がその方法を提供している⁽¹⁵⁾。過去の日本の葬送手段でいえば風葬に近いものであるが、Recomposeや三原の試みは日本ではまだ厳しいのが現実である。そのため、三原は、遺書を書き、法律上の指示としてこの試みが可能かと思考している。通常、遺書は財産にかかわることを目的として作成される。だがもちろん、私たちは葬送について、遺骨の取り扱い方について、遺書に記すことはできる。ただし、そのことが記されるのは遺書全体の主要な部分ではなく、「付言」の箇所に当たる。その付言に死後の三原の取り扱い、コンポスト化を詳細に記し、公証人役場などで公証人と話し合いながら遺書として作成、承認してもらい、それも作品の一部にすること、それが三原の試みとなるであろう。

このように、この作品における「遺書」あるいは「付言」の試みは、現在の日本の「死」を取り巻く法や社会通念、その権利について私たちに反省を促すであろう。さらに言えば、この作品は、私たちの目を変容しつつある葬送文化と死生観に向けさせ、それらを思考する機会をもたらすであろう。

日本の葬送文化について論じる多くの研究者たちは、1990年代以降に、従来の葬送のあり方と死生観に大きな変化が生じた、と指摘する。例えば森謙二は、「家」を基礎として継続される祖先崇拜が精神的にも、法律的にも日本の葬送を支えてきたと主張し(先の墓地埋葬法は祖先崇拜をいわば前提条件にするように定められている(森 2014; 森 2018))、それを「葬送の<家>レジーム」と呼ぶ。だが1990年代以降に少子化のなかで後継ぎの確保が困難になると、家の存続が事実上不可能になり、親子関係の家父長的な支配や服従関係の基盤が失われる。そのとき、死者への功德や供養よりも、生者の事情や都合が優先され、祭祀の承継つまり祖先崇拜の枠組みが成立しなくなってしまう。結果、<家>レジームが解体されていく(森 2010; 森 2014; 森 2018; 森 2021)。そうした時代において、家の制約から解放された個々人は、親などの他者をどう葬るのかではなく、自身がどう葬られるのかに力点を置き始める。そのなかで葬儀は、死んでゆく者の最後の自己表現とみなされるのだ(村上 2018)。加えて、地域共同体による相互扶助制度などにもとづいた伝統的な

葬儀システムも崩壊してしまったため、この自己表現としての葬儀は葬祭業者に委託される商品となり、近い家族だけで実施される小規模なものになっていく（蒲池 2021）。

かつての葬儀は、生と死の境界で実施される儀礼であり、その境界を遺体は象徴的に示していた。生ける者にとって死は不可思議で理解不可能な畏怖すべき現象であり、だからこそ遺体を葬り、遺体と分離した靈魂を儀礼を通じて他界へと送る必要があった。葬送における儀礼は、いかなる類のものであれ、宗教儀礼だったのだ（蒲池 2021）。だが、葬祭業者に託された商品としての現代的な葬儀では、共同体のなかでこれまで実施されてきた死者と絶縁する儀礼（例えば、出立ちの膳、棺の釘打ち、茶碗割りなど）がなくなり、それは宗教性を失って世俗化した姿になっている。葬送の現代的な意味を論じる蒲池によれば、そのとき「死者は遺体と死霊ではなく死体」になってしまい、「この世から追い出す存在ではなく、いつまでも生者の世界に残って欲しいと願う存在」あるいは「個人として記憶される親愛なる存在」になるのだ（蒲池 2021：221-222）。死生にかかわる私たちの認識の変化、つまりは靈魂から生命への変化が生じているのである。具体的に言えば、死は肉体からの靈魂の遊離ではなく、より唯物的な視座で、個人の生命の終焉となるのだ（関沢 2002; 山田 2013）。こうした変容に応じた、新たな葬送にかかわるシステムの構築、また死と生、宗教性にかかわる理論的枠組が模索されている（関沢 2002; 森 2018; 山田 2013）。

三原の遺書や付言の試みは、葬送のあり方の変化と死生観の変容と同調しているように見えるかもしれない。これまで遺書や付言は、上述した祭祀の承継あるいは祖先崇拜の枠組みの維持を法律上担保し、葬送の〈家〉レジームを維持してきたであろう。しかし、自身の埋葬を細やかに規定する三原の遺書および付言の試みは、家から解放された葬送のあり方と交差する。またそこで自らの身体を死体とする見方も、靈魂から生命へ変化した死生観と類似したものであろう。ただし、作品の遺書や付言における三原の身体のコンプスト化についてのテキストは、今日における生を中心とした死のあり方（個人の生命の終焉としての死）とは異なる視座で生と死を捉えることを指示することになる。つまりは、不断に入れ替わり繰り返される生と死の眺めであり、追い出されることも、残ることも、記憶されることもない物質の循環の一部としての土となる、生と死の視座である。そしてその意味で、家からは解放されたのだが、物質循環、別の言い方をすれば宇宙規模的な葬送からは逃れられないことを、遺書および付言の試みは示唆することになるのだ。

三原は諸々の理論や概念を背景として、それらを更新する、反省するためにアートという形式をとっているのではない。そうではなく、パフォーマンス性に葬送文化や葬送の仕方に、理論的実践では喚起されないような方法で関与することで、初めて見えてくるもの、

反省させるもの、困惑させられるものなどを三原は実直に提示するのである。その提示のなかで、私たちは、新たな葬送にかかわるシステム、また死と生、宗教性にかかわる更新された理論的枠組を提起するきっかけを得ることができるかもしれないのだ。先に記した、不断に入れ替わり繰り返される死生観と宇宙規模的な葬送は、そうしたきっかけのひとつになる可能性をもつであろう。

だが、この「遺書」と「付言」の作成はまだ完了していない。それらについては今後、どのような展開になるかを期待して待つしかなく、またその後に発表されることになるものに応じて、私たちは再度この作品における「遺書」と「付言」について考察する必要があるであろう⁽¹⁶⁾。

おわりに

これまで見てきたように、確かに《土をつくる》は、生死の不断な交換、存在の絡み合い、複数の時間の共存、生と死、葬送文化など、私たちが生きて存在する上で重要となる、多様な側面について思考させる作品である。だが注意すべきは、作品の土をめぐる表現がただ自然を模倣しているシミュレーションではないということである。自然のサイクルをそのまま再現しているのではなく、あくまでもこの作品が表現するものは、種々の技術で制作されたアーティフィシャル（人工的）な自然な環境となる。確かに自然の分解リサイクルを作品内に導入しているが、それは理念的なりサイクル全体ではなく具体的に抽象的な部分であり、その意味で差し止められたリサイクルとも呼べるものなのかもしれない。よって、《土をつくる》は、「自然保護！環境保全！」と安直に叫ぶ私たちが理想化してしまっている、通常の分解にかかわる綺麗に流れが決定づけられた、硬直したサイクルそれ自体が問われるべき対象であることを私たちに教えているようにも思えるのだ⁽¹⁷⁾。だが、三原の死まで継続するこの作品はまだまだ今後に変容を被ることになろう。それに応じて、私たちは思考をコンポスティングしていく必要があるだろう。

注

- (1) 《土をつくる》は web 上で公開されている作品で、現時点では以下の URL で無期限で公開されている（2021年9月21日最終確認：<http://compost.mhrs.jp/>）。
- (2) 三原聡一郎の web サイトにある「biography/ C. V.」より抜粋（2021年9月21日最終確認：<https://mhrs.pb.studio/bio>）。
- (3) 空白のプロジェクトにおける以上の4つの作品、またその他の三原の多くの作品は、三原の web サ

イトで写真や映像、テキストで参照することができる。Cf. 三原聡一郎の web サイト (2021 年 9 月 21 日最終確認: <https://mhrrs.pb.studio/>)。

- (4) 2021 年 9 月 21 日時点でのことである。
- (5) なお本論では、紙幅の都合上、土をめぐるアートの歴史全体を詳細にみていくことは困難である。この歴史全体にかんしては、後に参照するクリスティアン・フェラーらの研究成果やアレクサンドリア・トーランドとゲルト・ウェソレクの論考に加え、ニコ・ファン・ブレーメンの論文なども参考のこと (Feller et al. 2009; Toland and Wessolek 2009; Van Breemen 2009)。
- (6) この非難については伊東多佳子が詳細に論じている (伊東 2018)。また、日本語で読めるものとして、カールソンを含めた環境美学の議論一般については、青田麻未の優れた研究がある (青田 2020)。
- (7) トーランドとウェソレクが、ランド・アートとエコロジカル・アートを強く図式的に、また対比的に捉えようとしていることには注意すべきであろう。例えば 2 人は以下のように両者を比較している。「ロバート・スミッソンの「Pour」シリーズでは、アスファルトやガラスの積荷、また接着剤や硫黄の入った樽を、すでに汚染された露天鉱山の斜面に文字通り投棄し、それらがベトベトして、ガタガタと音を立てて降りてくる様子を見て純粹に美的に楽しむものだった。対照的に、アラン・ソングは工業用地に輪になった豊かな腐葉土を流し込むことで、こうした状況を改善しようとした」(Toland and Wessolek 2009: 48)。
- (8) 《土をつくる》の web ページにあるアーティスト・ステートメントを参照 (2021 年 9 月 21 日最終確認: <http://compost.mhrrs.jp/>)。
- (9) 《土の日記》の滞在制作については津賀山裕美が三原のインタビューにもとづき、丁寧にまとめている (津賀山 2021)。また同様に馬定延が聞き手と構成を担当した三原のインタビューも参照のこと (三原・馬 2020)。
- (10) この観点は、筆者が研究分担者を務める科学研究費助成事業の研究課題「ライフ/デス・アートの美学」(研究代表: 前川修、課題番号: 20H01203) の 2021 年 5 月 30 日の研究会合で、筆者が《土をつくる》にかんする研究報告を行った際に、同じ研究分担者である岩崎秀雄氏 (生物学者、アーティスト) から、指摘を受けたものである。
- (11) 例えば、宇宙航空研究開発機構 (JAXA) が中心になって進めている月面農場ワーキンググループの報告書などを参照のこと (月面農場ワーキンググループ 2019)。
- (12) 《土をつくる》の web ページにあるアーティスト・ステートメントを参照 (2021 年 9 月 21 日最終確認: <http://compost.mhrrs.jp/>)。
- (13) この白い生物はダニの一種ではないかと予想され、6 月という湿気の多い時期に集中的に出現している (勝治 2021)。
- (14) 先に記したステージンは、《Narkose》(1993 年～1994 年) というビデオインスタレーション作品

において、土のなかに身体全部が覆い尽くされる姿を映像化している。この作品については以下のステージョンのwebページを参照のこと。(2021年9月21日最終確認：<https://www.johnsturjeon.net/archivedproject/narkose/>)

- (15) Recompose 社については、以下のwebページを参照のこと。(2021年9月21日最終確認：<https://recompose.life/>)
- (16) なお、筆者はこの葬送文化や葬送を含めて、制作協力という立場で作品にかかわっている。その意味で本論は、制作作業に直接関与している人物が作品について自己解説しているテキストとみなされるかもしれない。アートや表現を論じるなかで繰り返し登場するそうした見解を、岩城見一はフリードリヒ・ニーチェやコンラート・フィードラーの議論を参照し、主に次のふたつの観点から退ける。まず「逆転思考」という観点である。「<私たちは、出会った「結果」から出発している>、ということである。「結果」が本当は私たちの思考が始まる真の「原因」なのだ。ところが「結果」を生み出した「原因」と思われるもの、これが見つかったと思われた瞬間、この瞬間から事情は一変する。私たちは、この見出された「原因」(過去)から「結果」(現在)をすべて説明できると思うし、したいと思うのだ。…〔中略〕…ここに「年代記の逆転」が起こっている」(岩城2001:234-235)。岩城によれば、アート作品が私たちの思考が始まる「原因」であるにもかかわらず、私たちはそれを「結果」とみなし、その結果を生み出した「原因」、つまり制作者と制作者を取り巻く諸言説を見つけたと思った瞬間、事情が一変するのだ。私たちは見出された「原因=制作者と制作者を取り巻く諸言説」(過去)から「結果=アート作品」(現在)をすべて説明できると思うし、したいと思うのだ。しかし、事実としては、ゴッホが絵を作るのではなく、絵がゴッホを作るのだ(岩城2001)。制作者は作品のすべてを掌握しているのではないし、すべてを説明できるわけではない。他の観者と同様に、作品の制作者もまた作品と向き合い対話することで、初めて作品を捉えることができるのだ。そして先の見解は、「連続説」という観点にも支えられていよう。つまりは、アート作品を制作者の知覚の反映として、また思考の反映として連続的にみなす態度である。しかし、岩城によれば「〔知覚〕と〔表現〕との間には<断絶><飛躍>がある」(岩城2001:331)。例えば、子供が制作した絵画(あるいは古代エジプト人が描いた絵画)には、多くの場合、遠近法に支えられた統一的な空間ではなく、複数の視点が混在している。もし「連続説」にもとづけば、当の子供は複数の視点を同時に成立させる空間認識と、それを処理していく高度な造形思考が要請される。その子供は「統一的な空間」をもつ絵画を制作したレオナルド・ダ・ヴィンチよりも複雑な思考をもっているのだろうか(岩城2001)。絵画実践を始めたばかりの人物が、注意深くリングを観察し、その複雑なイメージを思い描いても、紙の上にそのリングのイメージは立ち上がってこない。対象を知覚すること、表現すること、思考することは連続しているのではなく、それぞれの論理があり、そこには断絶や飛躍がある。ゆえに作品それ自体のイメージと作品の制作者の表現、さらに

作品に対する制作者の言葉は、それぞれの論理（イメージの論理、技術の論理、概念の論理）に従って成立しており、その論理にもとづいて理解すべきなのである。

- (17) この態度は、物理学にそった、また経済学に影響を受けた、生態学の循環モデルが静的であると述べる藤原辰史の観点とシンクロするように思える（藤原 2019）。

【引用・参考文献】

- 青田（麻未）2020：『環境を批評する——英米系環境美学の展開』、春風社。
- 青森公立大学国際芸術センター青森編 2020：『アーティスト・イン・レジデンス 2019 / 夏 はかなさへの果敢さ』、青森公立大学国際芸術センター青森。
- 東（千茅）2020：『人類堆肥化計画』、創元社。
- 伊東（多佳子）2018：「環境芸術は自然に対する美的侮辱といえるのか——環境芸術をめぐる倫理的問題について——」、『美学』第69巻1号（252号）、49頁～60頁。
- 岩城（見一）2001：『感性論—エスティックス—開かれた経験の理論のために—』、昭和堂。
- 勝治（真美）2021：「小さな循環と生命のエネルギー——三原聡一郎《土をつくる》」、『artscape』2021年7月1日号（2021年9月21日最終確認：https://artscape.jp/report/curator/10169864_1634.html）
- 金澤（韻）2020：「『はかなさへの果敢さ』に寄せて」、『AC2』21号、青森公立大学国際芸術センター青森（ACAC）、52頁～55頁。
- 蒲池（勢至）2021：「変わりゆく葬送」、中込睦子、中野紀和、中野泰編著『現代家族のリアル——モデルなき時代の選択肢』、ミネルヴァ書房、208頁～225頁。
- 久馬（一剛）1997：『最新土壌学』、朝倉書店。
- 月面農場ワーキンググループ 2019：「月面農場ワーキンググループ検討報告書第1版」、『宇宙航空研究開発機構特別資料』、宇宙航空研究開発機構（JAXA）、1頁～101頁（2021年9月21日最終確認：https://jaxa.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=2797&item_no=1&page_id=13&block_id=21）
- 生環境構築史編集同人 2021：『生環境構築史 第2号特集：土政治——10年後の福島から』（2021年9月21日最終確認：<https://hbh.center/>）。
- 関沢（まゆみ）2002：「葬送儀礼の変化——その意味するもの——」、国立歴史民俗博物館編『葬儀と墓の現在——民俗の変容』、吉川弘文館、201頁～226頁。
- 田中（淳夫）2016：『樹木葬という選択——緑の埋葬で森になる』、築地書館。
- 津賀山（裕美）2021：「有機的であること #1 アートにおけるコンポスト——意味を生成する土」、『The Sustainable Food Magazine Ubuntu』2021年7月23日（2021年9月21日最終確認：<https://www.ubuntu-magazine.com/post/有機的であること>）

- 萩野(貴史)2017:「死体遺棄罪における「遺棄」概念に関する覚書」、『名古屋学院大学論集社会科学編』第53巻第4号、187頁～205頁。
- ハラウェイ(ダナ)2017:「人新世、資本新世、植民新世、クトゥルー新世——類縁関係をつくる」高橋さきの訳、『現代思想』2017年12月号、第45巻第22号、99頁～109頁。
- ハラウェイ(ダナ)2019:「マニフェストと共にとどまること——ダナ・ハラウェイを迎えて——」(聞き手:サラ・フランクリン)、逆巻しとね訳、『HAGAZINE』(2021年9月21日最終確認: <https://hagamag.com/uncategory/4293>)。
- 藤原(辰史)2019:『分解の哲学——腐敗と発酵をめぐる思考』、青土社。
- 三原(聡一郎)編2019:『カタログ 空白より感得する』、公益財団法人西枝財団。
- 三原(聡一郎)・馬(定延)2020:「物質や現象のふるまいを芸術として認識する」(聞き手・構成:馬定延)、『美術手帖』Vol.72 No.1082、美術出版社、66頁～69頁。
- 三原(聡一郎)・村上(綾)2020:「アーティストインタビュー 三原聡一郎」(聞き手・構成・編集:村上綾)、『AC2』21号、青森公立大学国際芸術センター青森(ACAC)、56頁～60頁。
- 村上(興匡)2018:「葬儀研究からみた弔いの意味づけの変化」、鈴木岩弓、森謙二編『現代日本の葬送と墓制——イエ亡き時代の死者のゆくえ』、吉川弘文館、131頁～148頁。
- 森(謙二)2010:「葬送と個人化のゆくえ——日本型家族の解体と葬送」、『家族社会学研究』22巻1号、日本家族社会学会、30頁～42頁。
- 森(謙二)2014:『墓と葬送のゆくえ』、吉川弘文館。
- 森(謙二)2018:「「イエ亡き」時代の墓地埋葬の再構築のために——「埋葬義務」との関連で」、鈴木岩弓、森謙二編『現代日本の葬送と墓制——イエ亡き時代の死者のゆくえ』、吉川弘文館、169頁～191頁。
- 森(謙二)2021:「「先祖」の喪失と混迷する葬送秩序」、中込睦子、中野紀和、中野泰編著『現代家族のリアル——モデルなき時代の選択肢』、ミネルヴァ書房、226頁～243頁。
- モントゴメリー(デイビッド、アン・ビクレー)2016:『土と内臓——微生物が作る世界』片岡夏実訳、築地書館。
- 山田(慎也)2013:「葬儀の変化と死のイメージ」、国立歴史民俗博物館、山田慎也編『近代化のなかの誕生と死』、岩田書院、133頁～162頁。
- Carlson (Allen) 1986: "Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?," *The Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 16, Issue 4, pp. 635-650.
- Feller (Christian) et al. 2009: "The Representation of Soil in the Western Art: From Genesis to Pedogenesis," Edward R. Landa and Christian Feller (eds.), *Soil and Culture*, Springer, pp. 3-21.
- Haraway (Donna A.) 2016: *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.

Toland (Alexandra) and Wessolek (Gerd) 2009: “Merging Horizons—Soil Science and Soil Art,” Edward R. Landa and Christian Feller (eds.), *Soil and Culture*, Springer, pp. 45-66.

Van Breemen (Nico) 2009: “Transcendental Aspects of Soil in Contemporary Visual Arts,” Edward R. Landa and Christian Feller (eds.), *Soil and Culture*, Springer, pp. 37-43.

【引用・参考 web サイト】

三原聡一郎 web site (2021 年 9 月 21 日最終確認 : <https://mhrs.pb.studio/>)

Recompose 社 web site (2021 年 9 月 21 日最終確認 : <https://recompose.life/>)

