

メンテナンスループという作品-制作者と受容者の持続的な共同制作-

Maintenance loop as artwork: sustainable collaboration between artist and recipient

京都造形芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻博士課程 野村 春花

<目次>

序論……………P2

第1章 2方向のメンテナンス

第1節 静のメンテナンス（現状維持）……………P6

第2節 動のメンテナンス（非再現的）……………P11

第2章 アーティストによる動のメンテナンスとその分類

第1節 足し算による動のメンテナンス……………P19

第2節 引き算による動のメンテナンス……………P24

第3章 メンテナンスループ

第1節 日本の美術における制作者と受容者の関係性の変化……………P29

第2節 ポスト近代の制作者と受容者の関係「中間距離での循環関係」……………P32

結論……………P47

注釈……………P51

参考文献……………P55

図版……………P58

表……………P64

参考作品……………P67

序論

本論文は、制作者の視点を持った研究者の立場から「制作物のメンテナンスが機能の回復・維持だけでなく、芸術活動における制作・受容の関係を問い直す創造性を持つこと」を考察するものである。メンテナンスは一見、機能の回復・維持と捉えられがちだが、メンテナンスの語源であるmaintain（良い状態を維持する）という言葉は、ラテン語由来の「main（手）」と「tain（保つ）」が合わさってできたもので、この名詞形が日本語でもよく使うメンテナンス（maintenance）¹になった。つまりメンテナンスとは本来、物の状態をよりよく保つために手作業で行うさまざまな対処や措置全般のことをさす。およそ現在の社会において、機能の回復・維持以外のメンテナンスに触れる機会は少ない。私たちの生活に最も身近な日用品のリペア業者は、破損したものを再び元通りに機能するようになおすことが目的であるし、歴史的資料の復元や再現・保存を目的とした手入れは、科学的な視点から原型に忠実に行う。しかし筆者は制作者としての経験から、メンテナンスには、機能の回復・維持を超えた創造的価値が潜んでいると考える。そう気がついたきっかけは、自身の草木染めかばんブランド「haru nomura」での制作物の受容者とのやりとりの中にあった。かばんが受容者の手に渡ってしばらくたつと、持ち方の癖や生活スタイルによってかばんが変化する。持ち手が擦り切れてきたり、全体が色褪せはじめるといった傷みが生じる。使う事によって生まれる傷みや変化は、使う人の数だけある。ひとつひとつメンテナンスしていくうちに、機能の回復だけでないメンテナンスを求められるようになった。そこである人には、記憶を上書きするように全く別の色で染め直しをするメンテナンス、またある人には、傷を隠すのではなく、傷ついた箇所を逆に目立たせるような装飾的なメンテナンスを施したりもした。ものが受容者に渡ったその先にも創造の余地があった。メンテナンスにはこれまで語られてこなかった創造的可能性が潜んでいる。

研究の着想源のひとつは、日本の近代化のなかで工芸の周縁に位置付けられてきた庶民の染織の文化、とくに着物の洗い張り、黒染め、^{ぼろ}襦袢などの再生の技法である。木綿の栽培が始まった室町時代の後期から江戸時代後期の庶民の染織品は、木綿が貴重であったた

め、さまざまな再生的な造形が繰り返し施されていた。例えば、津軽地方には「こぎん刺し」という布の補強方法があった。山地で山仕事をした庶民の衣服には、擦れに強い厚地の刺し子や、細かく裂いた古い布を織り込んだ裂織のものが多い。刺すということは生地自体の補強が目的であったのだが、その刺し方にいろいろ工夫が加わり「こぎん刺し」と呼ばれる技巧的で装飾性をもったものが現れた。青森の民俗学者・田中忠三郎²が生涯をかけて採集した「襤褸」の中にも、使い古したはぎれを左右対称配置したり、両袖の柄だけを揃えるデザイン的な試みが見えるものがある。つまりかつての日本では、創作的な修理が家庭内で日常的に行われていたのである。

「メンテナンス」の可能性に着目した活動には、京都紋付の染替え³や横尾香央留⁴のかけつぎなどもある。大正四年創業京黒紋付染の（株）京都紋付は、依頼者の着なくなった服をひとつひとつ黒染めし、もう一度生まれ変わらせ依頼者に返すサービスを行っている。服のリユースを通じて、自然環境に配慮したライフスタイルを提案している。依頼者は、依頼シートと一緒に染替たい衣類を送る。約25日で、染替えられた衣類が依頼者の元へ送られてくる。手軽で伝統的な黒染めの技法が身近に感じられるが、一方でシステム化されたメンテナンスゆえ、機械的で依頼者側の気持ちや物との関わりについて向かい合う配慮に乏しい。かけつぎ作家の横尾香央留は、本来穴があいてしまった箇所をもとどおりになおす「かけつぎ」の技法を用いて、あえて穴以上にかけつぎを施す。装飾的なかけつぎは、彼女のイメージで行われ、受容者は手にするまで出来上がりがわからない。独創的でユニークなメンテナンスだが、作家性が強すぎて依頼者の意思が見えにくい。

このように、「メンテナンス」の可能性に着目した活動はこれまでに多々あるが、制作者と受容者（メンテナンスの依頼者）との関係性や、メンテナンスの創造性に踏み込んでいないという点で不足があった。また、商品や作品としての発表にとどまり、メンテナンスの意義や可能性について論じられることはなかった。

これまで筆者が行ってきたメンテナンスに関する制作活動としては、顧客に渡った後のかばんを集め定期的にメンテナンスをする「かばんの健康診断」、思い入れのある古着を黒

染めし解体してかばんに仕立て直した「記憶のかばん」、染色とは逆の脱色という引き算の現象を利用して生まれた「記憶喪失のシャツ」がある。私が行ってきたこれらの試みは、メンテナンスという視点では、メンテナンスに潜む創造性を引き出すことができたが、私が目指す持続的な制作としては達成できていなかった。

論文の構成は、以下である。

第1章では、庶民の染織品を2方向のメンテナンスに分類していく。社会学者のリチャード・セネット⁵は著書『クラフツマン 作ることは考えることである』の中で、修理は静的な修理（スタティック・リペア）と動的な修理（ダイナミック・リペア）に分けられると述べた⁶。彼の2方向の分類を参考に、それぞれの違いや、身の回りにあるメンテナンスの軸上の位置を確認する。

第2章では、再制作のプロセスを作品に取り入れたアーティストを、メンテナンスという視点で分類する。彼らの作品は動のメンテナンス（非再現的）に振り分けた。さらにこの章では、静と動のメンテナンスの横軸にクロスする+（足し算）と-（引き算）のメンテナンスの縦軸を加えた。

第3章では、1章2章を受けて「メンテナンスループ」という作品のメンテナンスを取り込んだ新たな形の芸術制作モデルを提案する。私はメンテナンスループという言葉、受容者とのコミュニケーションを通じた作品制作・再制作のプロセスという意味で使う。

「メンテナンスループ」という言葉には、手入れが積み重なって作品が成長していく意味合いを込めている。メンテナンスループの実践として、「育てるしかくの里がえり」という自身の活動を例にあげる。

以上を通して結論では、さまざまなメンテナンスの可能性を検討したのちに、それらと比較して、どのような意味においてメンテナンスループを創造性ある方法論として提案することができるのかをまとめたい。

作品は「つくって終わり」ではないこと、未来のものづくりの鍵は「受容者との共同制作」であり「メンテナンスをしながら形をかえていく」というこれらの新しい価値観を、

未来の制作者たちに「メンテナン斯拉ープ」という思想として提案したい。同時に、自分自身の作家としての役割を自覚し、修復家でもリペア業者でもない、制作者としてのメンテナンス活動を更に深めていきたい。

第1章 2方向のメンテナンス

第1節 静のメンテナンス（現状維持）

本章では、身の回りのメンテナンスを静のメンテナンス（現状維持）と動のメンテナンス（非再現的）の2方向のメンテナンスに分類する。一口に「メンテナンス」と言っても、靴や洋服といった日用品から、車や機械のシステム、建造物や美術品など対象となるものは幅広く、方法や概念も様々である。

社会学者のリチャード・セネットは著書『クラフツマン 作ることは考えることである』の中で修理についてこのように語っている。

修理をするもっとも単純な方法は、まず何かを分解して、悪いところを見つけてなおしたら、またそれを元の状態に戻すことだ。これは静的な修理（スタティック・リペア）とも呼びうるものである。例えば、トースターの切れたヒューズを取り替える場合などがそうである。他方、動的な修理（ダイナミック・リペア）とは、故障が直って組み立て直されたときに現行のかたちや機能が変わってしまう場合のことである—もしトースターの切れた加熱用フィラメントがもっと強力なフィラメントに取り替えられたなら、その電気器具はスライスしたパンだけでなくベーグルもトーストできるようになるだろう⁷。

彼の言葉を借りるならば、メンテナンスには大きく分けて静のメンテナンスと動のメンテナンスの2方向のメンテナンスがある。表にすると、このように記すことができる〔表1〕。1本の水平な軸上の左端に静（現状維持）のメンテナンス、右端に動（非再現的）のメンテナンスがあり、静と動は対照的に位置する。リチャード・セネットは、日常に使用するトースターを例に、「原状回復」を静的な修理とした。メンテナンスを日常で使用するものに限定しない場合、美術品や文化財の保存を目的とした「現状維持」の修理のほうが、静的な修理である。よって、表では静のメンテナンスを（現状維持）とする。以降、この図をベースとして、図上に考察を書き入れていくかたちで論を進める。

まずは、静（現状維持）のメンテナンスについて考察する。ゲンジョウには「原状」と「現状」の2つの漢字があり、意味合いが大きく違う。『広辞苑』によると、原状とは、もとのままのありさま、以前の形。現状とは、現在の状態、現状のことを示す。すなわち原状回復とは、結果として生じている現在の状態を、それを生じさせた原因以前の状態に戻すことをさす⁸。現状維持とは、現在の状態を保たせるように努めることをさす。

ここで先ほどの表の、真ん中の（原状回復）に重なるように「修理専門店の修理」を置き、左端の静（現状維持）のメンテナンスに最も近い位置に「文化財・美術品の修復」を書き入れる〔表2〕。

文化財や美術品の保存のように、後世に伝えていく目的のあるものに対しては、静（現状維持）のメンテナンスが行われる。『文化財保存化学ノート』の中で、著者の沢田正昭は、「考古資料の保存修復では、骨董品を愛でるような物の見方・考え方は完全に否定しなければならない。したがって、どんな薬品を使って、どんな方法で修理したかを明白にできる保存技術だけが文化財の保存修理に就ける。カルテ、すなわち保存修理の記録を作成し、文化財資料とともに保存管理されるべきである。さもないと、将来、より優れた保存材料や保存技術が開発されたときに修理のやり直しがきかない。現在の保存修理技術が、どんなにハイレベルのものであったとしてもそれで永久に文化財が守られるとは考えにくい。いつか保存効果が失われるときがくるはずである。そして、その時のためにも修理前の状態に復帰できるような材料で保存処理することが肝要である⁹」と述べた。文化財の修理では、必要以上のことは行わない。表面の汚れ取りや痛みをなおすことはあるが、新しい色を加えたり、新たな線を書き加えたりするようなことはしない。現在の状態をいかに維持できるかが大切なのだ。ところが驚くことに、明治以前の文化財の修理は、動（非再現的）のメンテナンスの概念・技術で行われていた。『美を伝える 京都国立博物館文化財保修理所の現場から』の国宝・雲中供養菩薩像¹⁰にみる修理との関わりのコラムの中に、こんな記述がある。

[...]「雲中供養菩薩像」は、平安時代につくられたものでありながら、後代にその時運の技術を用い、改変ともいえる修理もされていました。つまり、修理されながら作りかえられてしまったこととなります。当時は文化財という意識がなく、その特定の一時代の気風による個的な「仏をより尊いものに」という思いのみが当たり前の考え方だったからです。そんな修理法を一新したのが、明治時代、岡倉天心¹¹や新納忠之介¹²らが開発した“普通修理法”。彼らは「後世に伝える人格」としての修理を提案しました。事前に綿密な調査を行い、その技術を研究し、当初の技術や理念、環境を再現して修理を行うことを始めました。現在、平等院では文化財の当初の形を取り戻すべくさまざまな分野の研究・実験を行いながら修理をしています¹³。

つまり、普通修理法という考え方が出る以前は、メンテナンスをしながら作りかえてしまう時代があったようだ。その時代の人々にとっては、仏像は崇拝の対象であったかもしれないが、保存すべき重要な文化財ではなかった。言いかえるならば、その当時の仏像は崇拝のために使われる役割があつて、明治以降の仏像は保存され後世に伝える文化財へと役割が大きく変化した。普通修理法については、『芸術新潮第40巻第10号 仏像は語る 第十八回 仏像修理の場から¹⁴』で西村公朝が詳しくまとめている。まず注意したいのは、普通修理法とは法律ではなく、日本美術院の門外不出の修理方法であるということである。歴史的に整理しておくとして、1868年（明治1年）に、政府が神仏習合を廃止する神仏分離令を出したことで仏教排撃運動が起こり、寺院や仏具、経文などの破壊運動にまで発展した。明治維新の文明開化の中で伝統的な物を排除する風潮が高まり、その破壊運動は美術品や建築物にまで及んだ。政府は、美術品や建造物を保護するために1871年（明治4年）「古器旧物保存方」を出した。これが、日本における最初の文化財保護制度といえる。その後1897年（明治30年）に「古社寺保存法」が制定され、翌年の1898年（明治31年）に岡倉天心によって日本美術院が設立された。創立当時は、美術工芸の制作部門を第1部とし、研究部門を第2部として発足した。第1部は、今日の日本美術院主催の展覧会院展として

活動している。第2部は、新納忠之介を監督にして古美術の保存を目的とした修理事業を行ってきた。岡倉天心と新納忠之介は、古社寺保存法による第1号の修理事業に着手した。国宝として保存を目的としたはじめての修理であったので、彼らは方法を模索し、その結果現状維持修理を目的とした技術の結晶として「普通修理法」が生み出された。1950年（昭和25年）5月に現行の「文化財保護法」が交付された。ここで初めて「文化財」という言葉が登場した。

こうして文化財保護の考え方ができてから100年近く経つ現在でも、仏像の保存についての議論が繰り広げられている。2017年3月21日の朝日新聞に「阿修羅を未来へー文化財保護のこれからを考えるー」という記事が掲載された¹⁵。同年の2月25日に、東京・有楽町の有楽町朝日ホールで開催された、文化財修理のあり方について考えるシンポジウムについての記事で、現状維持が基本の仏像修理の是非をめぐり、宗教家や美術史家らの意見のやり取りが書かれていた。興福寺の阿修羅をめぐっては、2009年に九州国立博物館でX線CTスキャン撮影が行われ、仏像内部の状況や修理の詳細が明らかになってきた。奈良時代以降、何度も火災などに見舞われ、6本ある腕のうち数本が損なわれていた。明治35年から38年の間に修理され、最も正面に近い左右2本の腕のうち、ひじから先が失われた右腕が補われた。両腕が体の正面よりも左寄りの位置で合掌する姿勢となり、美術史家を中心に本来は合掌の姿勢ではなく、法具や宝物を持っていた「非合掌説」が指摘されてきた。さらにCT画像の分析から、明治時代の修理で両腕わきの下に木屎漆（木粉と漆のペースト）を詰めたため、両脇とも内側に開き気味となり、中心軸からずれてしまった可能性が指摘された。復元実験の結果から、「本来は体の正面で合掌していたことがたしかめられた」と訴える、「非合掌説」を否定する立場も出てきた。フォーラムの冒頭で、興福寺の田川俊映氏は「お経には『仏様は完全な身体を持つ』という意味の言葉もある。腕が欠ければ、補いたい。失われている物は持たせたい、と願うのは、当たり前感想だと思う」と現状維持とする文化財修理の基本原則に疑問を投げかけた。

次に、私たちの生活に身近な「修理専門店の修理」について考えてみたい。「修理専門店の修理」とは、洋服、アクセサリ、かばんなど身近なモノの修理を専門にしている工房のことである。例えば、京都市下京区の「かばんの病院明石屋¹⁶」では、かばんのファスナーのストックが数千種類あり、元のものと同じ金具で修理ができる。京都市上京区の堀川団地そばで、親子2代に渡って50年続く「スギウラ洋装店¹⁷」では、古くなったスーツの裏地を、まるまる一着分張り替える手の込んだお直しをしている。修理を仕事としている方の多くが、原状回復を目的にしていた。修理の専門店に持ち込まれるものの多くは、使用されて劣化が進んだもので、寿命を延ばす目的がある。擦り減った靴底を新しい靴底にかえたり、切れ味の悪くなった包丁の刃を研いだり、機能面での回復がニーズとして求められている。

身近な布という素材でも、染織品の復元や再現の分野では、仏像や美術品と同じく忠実なメンテナンスが行われている。宝物の色彩の復元の第1人者、前田雨城は著書『ものと人間の文化史 38 色 染めと色彩』の中で、「色の復元、それは以前より存在する資料の色の性質と、新しく作られた色彩が、物理的に同一とされるものであることはもちろんで、その新旧二つの色彩品は、化学分析においても同じでなくてはいけない。この二者の照合の結果、同一とみなすことができたとき初めて、その色は復元されたものといってよい¹⁸」と述べている。この中で使われる染色技法とは、植物染料での手染めのことである。植物染料での染色は化学染料と比較して安定せず、ましてや機械ではなく手染めでデータ通りの色を導くことは難しい。膨大なデータと、勘と技がある限られた人しか、復元や再現を目的としたメンテナンスはできない。このように保存を目的としたメンテナンスは、科学的な視点から原型に忠実に行う。

ここで再び〔表 2〕に戻る。修理専門店の修理を通してわかるように、原状回復のメンテナンスは、結果として生じている現在の状態を、それを生じさせた原因以前の状態に戻すことを目的としている。また、美術品の修復や博物館内の資料のように、後世に伝えて

いく目的のあるものに対しては、静のメンテナンス（現状維持）が基本となる。表の左側ほど、科学や技術の力でそのものの「十全なすがた」に戻しつづけるメンテナンスの方法といえる。また、保存修復の歴史をたどってみれば、静（現状維持）のメンテナンスの考え方ができてから、まだ120年程しか経っていない。それ以前の日本では、現状維持の意識は薄く、専ら動（非再現的）のメンテナンスを行っていたと推測される。

第2節 動のメンテナンス（非再現的）

本節では、専門分野である染織品を例に、動のメンテナンスを考察する。染織の歴史の中でも、綿の栽培がはじまった室町時代の後期から江戸時代後期までを中心とする。特に、身近な染織品を自家生産・自家消費していた庶民のメンテナンスを例に考察する。庶民の染織品を選んだわけは、貧しかった庶民の染織品には、修理・修復・転用などさまざまな工夫の跡が残されている点にある。

これから、「こぎん刺し」「しじゅうはっちやひやくねずみ四十八茶百鼠」「着物の解体修理」「ぼろ襤褸と百徳着物」「裂織」について、それらが生み出された歴史的背景に触れながら動のメンテナンスについて考えていく。

補強から模様へ「こぎん刺し」

筆者と「こぎん刺し」との出会いは、2010年3月6日（土）～7月4日（日）に東京・浅草のアミューズミュージアムで行われた特別展「麻と毛糸のハイファッション・美しい手仕事展」であった。アミューズミュージアムには、民俗学者の田中忠三郎¹⁹が50年の歳月をかけて収集した江戸後期から戦前までの民具のコレクション2万点のうち常時約1500点が展示されている。特別展では、色鮮やかな南部菱刺しの前垂れが並んでいた。南部菱刺しは、中央部分は麻の布に毛糸でこぎん刺しが施され、両側の部分には濃紺の木綿布が縫い合わせられていた。女性たちは、外出時や物を売りに行く際に、晴れ着として前垂れを身につけた。衣服の素材となる生地は自給自足か古着を再利用したもので、経済性に重

点をおいた生地 of 仕立てなどの工夫がされていた。女性は青年期に裁縫技術を一通り習得し、衣服を自作する技術が大切とされていた。刺し子は針仕事の技量を示すものでもあった。

木綿が生活必需品になり、身近な衣料になったのは麻布よりもずっと後の江戸時代になってからである。いったん出回ると、吸湿性があり麻布よりもすぐれた保温性があるので、またたく間に、日常の衣料として利用されるようになった。木綿は加工の容易さもあり、温暖な西日本を中心に広く利用されるようになった。一方で、北陸より北は、寒冷なために綿花の栽培には適していないので、長い間庶民の衣料繊維の中心は麻であった。特に津軽藩の農民たちは木綿の着物を身につけることを禁じられ、冬でも麻の衣類しか着ることができなかった。1703年（元禄16年）の3月に出された『在江申渡候書付』には、「[...]この頃、男女とも染木綿衣類や股引、脚絆を着、男は風呂敷を、女は色々の形の形染を裏に付けて冠るが、今後は一切木綿類を着用してはならぬ。五節句や他所へ出かける為木綿の衣類を着ける時も高値の物は不可。現在木綿類しか持っていない者は、十月までに用意する事」と贅沢品である木綿の使用を禁じ、麻を着るようにと記されている。当時の農民にとって、麻だけが衣類に使用できる素材であったが、麻は肌触りが悪く摩耗しやすく、保温性も乏しいため、寒冷な北国の衣服として不相当であった。そこで、生地自体の補強や保温を目的として、麻布を重ねて、同じ麻の糸で刺し子が施されるようになった。その刺し方にいろいろ工夫が加わり、稲作地帯でもあった津軽地方では「こぎん刺し」と呼ばれる非常に技巧的で装飾性をもったものが現れた。こぎん刺しには、布地の横糸に沿って縦糸の本数を数えながら刺していく特徴がある。奇数目で刺すのがルールとされ、段ごとに針目をずらして刺すことで、幾何学模様が構成される。明治時代に入り、廃藩によって衣類の命令が解かれ、木綿糸が手に入りやすくなると、藍で濃紺に染めた麻布に、白い木綿糸で刺す事が一般的になった。麻布に比べ、柔らかく刺しやすい木綿糸の流通により、女性達はより工夫を凝らしたこぎん刺しを生み出す様になった。着古したこぎん刺しの着物は、木綿糸で刺した部分が弱くなってくると、さらにその上から紺地が見えなくなるま

で、二重刺しされた。また、着物全体を藍で染めなおし、作業着として着られた。厳しい暮らしの中でも、破れた箇所箇所の補修に当て布や縫い方で工夫を凝らし、刺し子の縫い目模様を施すなど、農家に生きる女性の精一杯のおしゃれが表現されている。

このように、布を補強する目的の中で生みだされたこぎん刺しは、人とは違う模様を生み出そうと競う中で、次第に機能性を超えて女性達の表現の技法になった。動のメンテナンスはこぎん刺しに代表されるように、機能性を求める中で偶発的に生まれることが多い。

制約の中で生まれた色「しじゅうはっちやひやくねずみ四十八茶百鼠」

庶民の染織品は自家製のものが多い。従ってそれをつくる材料も、その土地で採集できる身近なものが使われた。染料のなかで最も多く用いられたものは、藍とタンニン性の茶系統の染料である。色褪せれば染め、また色褪せれば染め、というように染め直し染め直しが家庭でも行われていた。藍は染料として堅牢であり、使い込むことで紺色が冴えた青色になる。水が少なくて洗濯が思うようにできない地域では、汚れたものを藍に浸けて濃く染めて使ったという。茶系統の染料も、多く使われている。柿渋、栗、胡桃などの植物は手に入りやすく、媒染も鉄分を含んだ天然の泥や井戸水などの身近なもので比較的簡単に行えるので、各地方で古くから広く用いられてきた。藍や柿渋には、防虫や補強、消臭といった効果もあり、働く庶民の生活に欠かせない染料であった。染めなおしの中でも、「黒染め」はタンニン系の染料の上に鉄媒染を繰り返し行うため、生地が増量され厚みが出る。

のちに藍と茶系統から黒の色彩が、庶民の色と呼ばれるようになったのは環境的なこと以外に、政治的な要因もあった。江戸時代の初期、江戸、京都、大阪などの大きな都市の町人は富を築き、公家や武家のような贅沢な暮らしを目指すようになり、衣服も華美なもの華美なものを身につけるようになっていた。幕府は奢侈禁止令²⁰をたびたび出して、庶民の華美、贅沢を禁じた。具体的には、紅、紫、金糸銀糸、総鹿の子などの華やかな衣装を着てはならないという内容だった。町人たちは、茶色や黒色、鼠色や藍色の地味な色合いの着物を着るようになった。だが、おしゃれな町人たちは、限られた茶や黒の色彩の中で様々な変

化をつけた。植物染料を何種もかけ合わせることで、色のグラデーションを生み出した。それぞれの色に、当時人気の歌舞伎役者や、地名、身の回りの物にたとえた名前をつけた。一例を挙げると、利休鼠、納戸鼠、鴨川鼠、団十郎茶、雀茶、うぐいす茶、葡萄茶、江戸茶、などなど生み出された色名は100を超える。例えば「利休鼠」は、刈安の鉄媒染（緑色）と藍（藍色）で重ねて染める、やや緑味を帯びた渋い鼠色である。色の由来は、華美を嫌い、侘びの精神を広めた千利休からきているといわれる。色名に「利休」がつく場合は、茶道からの連想で茶葉か抹茶の緑色に思いがおよび「緑がかった」という形容になる²¹。

制約の中で生まれた茶・鼠・藍の色彩を「しじゅうはっちやくねずみ四十八茶百鼠」とよび、人々は制限の中でもお洒落を楽しんだ。庶民の衣服の色彩の中にも、さまざまな工夫が見られる。染め直すことで衣を一新する工夫、限られた色彩の中での遊び心に、メンテナンスを楽しむヒントがありそうだ。

衣服と布の行ったり来たり「着物の解体修理」

日本の着物は、構成が直線断ちの生地ほどの縫い合わせで、解けばもとの四角い布の形にもどってしまう。従って、着物を解いて洗ったり仕立て直したりすることが容易であった。解体修理が日常茶飯事のこととして家庭内で行われていた。部分の入れ替えも簡単なので、袖が傷むと傷んだ袖の部分だけを取り替える、という部品の交換も行われていた。『ものど人間の文化史 114 古着』の中で著者の朝岡康二は、このような着物の解体を次の文章の中で「衣服と布の行ったり来たりする関係」と記した。

幸田文『きもの』には「ほど袷ほどになったり単衣ほどになったりで、今もまだ気に入って着続けている格子の着物」が出てくるが、ここにも衣服と布の行ったり来たりする関係がよく表れている。[…] ここで述べられている「袷ほどになったり単衣ほどになったり」という変身は、解いては縫い、縫っては解くという「着物」の特徴をよく表している。[…] 以上のような衣服と布の従来を昭和時代の初めまで「繰り回し」と表現していたようである。この言葉は婦

人雑誌の特集記事にたびたび登場するもので、「繰り回し」の上手下手は家庭経済にとってとても重要で、それを上手にこなすことが家の女性の役割である、と考えられていたようである。[…] 婦人雑誌にみられる大正時代以降の「繰り回し」の特徴は、「着物」の形式のなかでの「衣服と布の行ったり来たり」に止まらず、「洋服」が意識されていることである。当時は、都会の子供の「洋服」化が進んでおり、女性もようやく「洋服」を着るようになったころであった。[…] この時期の婦人雑誌には、今日の幼稚園グッズ（手作り七点セット）のようなものがたびたび登場して、なかには「着物」地から子供服を作る工夫、といったものも出てくる。大人の「洋服」についても「着物」を解いてワンピースに仕立てる（工夫のしどころは狭い着尺寸から仕立てることにある）、といった記事が沢山掲載されている。このように、「衣服と布の行ったり来たり」とは、解いては縫い、縫っては解くというだけには止まらない。むしろ布がいろいろなものに変化するということでもある²²。

このように、着物衣料の少ない庶民の間では、着物を解いて洗って^{ほど} 袷^{あわせ} にしたり単衣^{ひとえ} にしたりして、仕立て直しが行われた。着物から洋服に移行した大正時代以降は、「繰り回し」という言葉からわかるように、着物の仕立て直しの精神を受け継いだ。当時の庶民は、「衣服と布の行ったり来たり」を通して、布に無限の造形の可能性があるということに気づいていたともいえる。

寄せ集めから生まれる 1 着「襦袢と百徳着物」

かつては、納戸や蔵にしまい込まれ、家族以外は誰の目にも触れることのなかった^{ぼろ} 襦袢に、近年注目が集まっている。2016年1月23日（土）～4月10日（日）に神戸ファッション美術館で「BOROの美学 野良着と現代ファッション」が開催された。会場には、青森の民族学者・田中忠三郎が収集した東北の野良着約100点と、^{ぼろ} 襦袢の美意識を受け継ぐ日本人デザイナーの作品が展示された。^{ぼろ} 襦袢とは、着古して破れたりつぎはぎだらけの衣服のことで、近年ではBORO（ぼろ）として世界でも通ずる言葉となった。^{ぼろ} 襦袢という、「もつ

たいたい」の精神が評価されることが多いが、寄せ集めた布を重ねて繋いだ造形の面も非常に面白い。襦袢ほろの中にも、使い古したきれを左右対称配置したり、両袖を共きれにするデザイン的な試みで補修されたものがある。補修というよりも有り合わせのものから好みのきれを選んで、つぎあわせて幾何学的な模様を創作しているように思える。

襦袢ほろと造形的に類似している「百徳着物」という寄せ集めの着物がある。かつての日本では、近所の子育ちのよい家や長寿の年寄りから、きれをもらい、集めた布を繋ぎ合わせ、着物を縫ってこどもが丈夫に育つのを祈る「百徳着物」という習慣があった。子育ての守護神・鬼子母神として知られる金沢の真成寺²³には、約300点の奉納着物が保存され、「百徳着物」も貴重な資料として、国の重要有形民俗文化財に指定されている。

「百徳着物」は、「寄せ着物」「センマイゴ」「百人モライ」「百トコテダマ」など全国に伝承されている呼称はさまざまである。必ずしも100枚にこだわっているものではなく、多くの人からきれを集めて産着をつくり、新生児が健康に育つように祈る祈願のための着物であった。同じ様に、還暦の祝いに、親類や知人からボロきれをもらって袖無しや羽織を着るという習慣もあった。たくさんのきれの寄せ集めを、皆で協力して作り上げていた。

僧侶が身につける「糞掃衣ふんぞうえ」という袈裟も、かつては人の捨てたきれを集めてつくった。糞掃衣ふんぞうえとは、世俗の執着を離れ糞塵の中に捨てられた端切れを、あらって縫い合わせた粗末な僧衣のことである。日本の糞掃衣ふんぞうえは、執着を離れるというよりもむしろその逆で、思い入れのある布を縫い合わせて仕立てている。現在糞掃衣ふんぞうえは、福田会²⁴という袈裟を縫う集団がつくっており、そこで最上の袈裟とされている。『糞掃衣の研究-その歴史と聖性-』の中で、著者の松村薫子は、糞掃衣ふんぞうえの製作についてこのように述べている。

[...] 布を寄せ集めてつくるといふ糞掃衣ふんぞうえ製作の仕方は、戦争の際に弾よけになるよう祈りを込めたという「千人針」や病気快癒などの願いを寄せた「千羽鶴」といった習俗を想起させるであろう。つまり、この「寄せ集める」といふ特徴は、糞掃衣ふんぞうえを越えた日本の民間信仰、モノの作り方、集団の作り方などに関わる問題であると考えられるのである。²⁵

日本において多くみられる〈寄せ集める〉という考え方は、モノと想いを二重に集める行為といえる。そして、それは自分のためではなく、他者のために作られる。

以上のように、原型の分からなくなった生地を寄せ集め、一つのものに仕立てることが盛んに行われていた。生地の縫い合わせ方に、コラージュ²⁶の技法にも似た美意識がうかがえる。

半永久的に使われる布、裂織

裂織とは、たて糸に麻糸や木綿糸を用い、よこ糸に古布を細かく裂いて織り込んだ織物である。裂織は、東北地方などの綿花が育たない寒冷地で、木綿の再生方法として庶民の間で生まれた。新しい木綿は、まず武士や商人の着物に用いられ、着古されたのち、庶民の間で布として使用できなくなるまで幾度も再利用された。さらに、庶民達は、擦り切れたり薄くなったりした布を裂き、テープ状にして裂織として布を生まれ変わらせた。

江戸時代日本の中心地であった江戸は、人口が100万人を超え、物資不足になっていた。江戸の消費を支えるための穀類や野菜、魚介類、絹織物などの物資輸送をするため、大阪との間に1619年に「菱垣廻船」、1671年には「東廻り航路」が1672年には「西廻り航路」が開設され、交易が盛んになった。「西廻り航路」の中心となった「北前船」は、江戸や大阪、京都で武士や公家、商人の古着、古布などの衣料を日本海の各港に届ける輸送船として活躍した。交易船から東北地方の交易所へ荷揚げされた古着は、再生問屋へ渡され、裂織の原料原料として庶民の手に渡っていった。裂織の誕生には、このような地域の特性と時代背景があった。ボロ布になると、再利用出来るものは回収問屋の手に渡ったり、再生問屋に集められ、処理するものと再利用できるものとの判断が行われた。庶民の人々は、このような裂織を再度解き、布地のよこ糸を新しい裂織のたて糸として利用し、再びボロ布になるまで利用した。最後には、ボロ布は土へと還され、作物の肥料になっていった。裂織は、家庭内で何度もメンテナンスを繰り返し、半永久的に使用されていた。

これまで挙げた庶民の染織品を〔表3〕の動に近いエリアに書き入れる。庶民の染織品からわかるように、動（非再現的）のメンテナンスは、元通りの状態に戻すことを目的としていない。「こぎん刺し」のように華飾的な造形、「着物の解体修理」のように着物から布への行ったり来たりによって、用途を失ったり取り戻したりするメンテナンスもある。動のメンテナンスとは、同一素材による非再現的なメンテナンスと言い換えることもできる。私は、この動のメンテナンスに創造の可能性を感じている。また、これまで挙げてきた庶民の染織品は、厳しい風土の中で、庶民の知恵と工夫によって育まれた。制限の中で、いかに「暮らしを豊かにするものをつくるか」という庶民たちのポジティブな精神が思いもよらない創造を生んだのである。

第2章 アーティストによる動のメンテナンスとその分類

第1節 足し算による動のメンテナンス

ここで再び、[表3]に戻る。第1章第2節で動のメンテナンスを配置したが、もう一本の軸を加えるとメンテナンスをわかりやすく分類できる。制作者の立場でメンテナンスの方法を考えた時に、制作者は縫うことと解くことは逆の行為として認識し、作品によって使い分けている。「襦袢や百徳着物」や「着物の解体修理」を同じ動のメンテナンスとして挙げたが、辞書によると²⁷、「縫う」の対義語は「解く」と記されており、縫うことと解くことは反対の行為である。つまり、端切れを寄せ集めて生まれる「襦袢や百徳着物」は布を繋ぎ合わせプラスしていく「+（足し算）の作業」、一方「着物の解体修理」は着物を解くことで布に戻し、用途をマイナスする「-（引き算）の作業」といえる。以上のことから、[表3]の水平2方向の軸にクロスする、+（足し算）のメンテナンスと-（引き算）のメンテナンスという垂直2方向の軸を加える[表4]。さらに、足し算の軸には（縫う、結ぶ、繋ぐ、結合、上書き保存）といった言葉を、引き算の軸には（切る、抜く、解く、一部だけ残す、選択して保存）というキーワードを書き入れる。

第2章では、再制作のプロセスを作品に取り入れたアーティストを、メンテナンスという視点で分類する。私は、彼らの作品は動（非再現的）のメンテナンスだと考える。第1節では、足し算の動のメンテナンスとして作家の横尾香央留と青野文昭を取りあげたい。第2節では、引き算の動のメンテナンスとして作家の松井利夫と伊達伸明について考察する。4人の共通点は、1から作品を生み出すのではなく、もともとあるものを生かし再制作のプロセスを作品に取り入れている点にある。原状回復だけでなく、同一素材による非再現的ななおし方もメンテナンスとすると、彼らの作品は動のメンテナンス作品と言える。第2章で取り上げるアーティストの仕事を、表に書き入れると[表5]のようになる。分かりやすいように、[表5]では書き入れたアーティストの名前を表内では赤色で表記する。百徳着物や襦袢のように庶民によって作られた過去の作例と、アーティストの作品を同一

平面上に配置することには、反論もあるだろう。なぜなら、前者は日常生活上の必要性が動機となって制作された造形物であるのに対して、後者は、アーティストのコンセプトから始まった造形物であるからである。しかしこの〔表 5〕は、制作上の可能性を探究するために、ものにどのように手を加えているかの局面に注目した表である。また表によって、過去の作例のものにも創作的な契機が見えてくる。時には使えないものにかえてしまう彼らの再制作に、私は新しいメンテナンスの可能性を感じている。これから、これらの作家についてとりあげ、動のメンテナンスのヒントを探っていく。

手芸の制作者（母）と受容者（その家族）の関係 横尾香央留「お直し」

1人目は、かけつぎ作家の横尾香央留をとりあげる。本来「かけつぎ（かけはぎ）」とは、布を目立たないように継ぎ合わせる繕い方である。裏から布目を細かくすくいながら縫う。このように、「かけつぎ」は穴があいてしまった箇所をもとどおりになおす仕事だが、彼女はあえて穴以上かけつぎ施す。服にできたキズを元通りにする原状回復を目指すのではなく、あえてその存在を目立たせるのが横尾の「お直し」である。横尾は、雑誌のインタビューの中で自身の仕事についてこのように語っている。『笑点』の大喜利に似ていますね。依頼主から服のキズというお題をもらって、答えを捻り出す。ひとつひとつ違う穴やシミ、ほつれをじっと見て、答えを絞り、座布団の獲得に挑んでいるような。²⁸ 横尾の「お直し」は、着用者の職業や性格、好み、横尾自身との関係などから着想されたイメージで行われ、受容者は仕上がって手にするまで出来上がりがわからない。例えば、茶色い砂糖が好きな依頼者の穴の空いたカーディガンの袖口には、コーヒーシュガーに見立てた茶色のビーズを縫い付けた（足し算）。近々結婚する友人の穴の空いたネルシャツには、本体と同色の糸できれいに穴を修復し、残りの糸で花を編んでシャツから咲かせる（足し算）。幼い頃に破れてしまったズボンの穴に、母が付けてくれたアップリケのように、どこか温かさが感じられる。横尾のお直しは、高度経済成長期に突入する前の1970年代半ば頃まで、家族や町の洋裁屋など親密な共同体の中で行ってきたメンテナンスに近い。そのようなメン

テンスは「手芸」と呼ばれる分野に多く見られる。山崎明子は著書の『近代日本の「手芸」とジェンダー』の中で、下記のように述べている。

「手芸」とは、制作者を女性に限定した言葉であり、家庭内で使用される物や家族の為に制作された物、またはその制作行為をさし、基本的にアマチュアの手仕事をいう。このことから、「手芸」はジェンダーと不可分であり、女性性と強く結びつけられてきた。

明治期の「手芸」の主たる担い手である女性は、中・上流階級たちで、基本的に就労の必要度の低い環境に置かれた階層であった。この時期の女性に向けられた言説は、女性が労働することを卑しいものとする一方で、遊惰な生活をするに対しても批判的であり、この階層の女性たちは、常に賃労働ではない家庭内の無償労働をすることが奨励された。家庭内の無償労働は、家事全般と育児、上層の家庭では家政の管理が女性の役割であった。賃労働に従事することのない女性たちは、家庭内を装飾する優雅な物を作ることが勧められる。一方で、自立するには足りない限定的な制作がよしとされた。「手芸」とはまさにこうした要求に適った「労働」であったといえる。制作品の価値が家庭性を強くおび市場価値が低いこと、また制作品ではなく制作過程に意義を見出そうとすることから、「手芸」とは、女性がモノを作る行為そのものに大きな価値を与えようとするものであった。²⁹

横尾香央留は自身の肩書きについて「フリー」と答え、手芸家でも職人でも作家でもアーティストでもないとする³⁰。とはいえ横尾の「お直し」の作品群は、2014年3月21日～5月11日に京都国立近代美術館で行われた「Future Beauty 日本のファッション:不連続の連続」の展覧会で、COMME des GARCONSの川久保玲³¹や、ISSEY MIYAKEの三宅一生³²と肩を並べ展示された。展覧会の企画者である京都服飾文化財団のチーフ・キュレーターの深井晃子は、横尾が展示をした「物語を紡ぐ」というセクションに対して、次のような文章を寄せている。

〔…〕「物語を紡ぐ」で、21世紀のファッションのありようを照射するとき、作り手、着る人との新たな関係性が浮かび上がる。〔…〕ゼロ年代のデザイナーたちの多くは、これまでのような大規模な生産を志向しようとはしない。着る人が彼らの服作りの姿勢に気づき、共感する服を作り出そうとしている。古着から、あるいは擦り切れた布片から作り出された服。そこに堆積する何重もの時間を、着る人が愛おしく感じ取る。服を自分でつくるのは、その昔、ごく日常的な行為だった。デザイナーが型紙を提供して人を服作りへ誘い、その楽しさを取り戻すことを着る人に促す。あるいは、古着にひと手間をかけて、そこに自分だけの物語を紡ごうとする作り手。作り手と着手との距離を縮める、いわばかつての服作りのありようが、これまでになく真実味を帯びている。³³

つまり、かつては女性の手仕事の範疇であった「手芸」に展覧会価値があるとしたことは新しい視点であった。しかし私は「手芸」の芸術的価値とは、造形面での面白さよりも、制作者と受容者の関係性にあると考える。関係性に注目したい。近代の芸術は、芸術家が作品を制作し、それを鑑賞者が享受するという関係で成立していた。いわば、芸術とは一方向性の「遠い関係」で成立していたコミュニケーションであったといえる。対して「手芸」は、家庭やご近所というスケールの「近い関係」で育まれてきたという歴史的文化である。制作者（母）と受容者（家族）の関係が非常に密で、そこで生まれる成果物には受容者の意見が反映されることも多い。「手芸」の持つ、制作者と受容者の双方向性のコミュニケーションがモノを生むのだ。

失われた物の断片を機能しないものに組み立てなおす 青野文昭「なおす」

次に、作家の青野文昭³⁴に注目したい。青野は、1990年代から海岸の漂流物など、さまざまな場所で壊れたモノの欠片を拾い、「なおす」と称し、それを補完する制作手法を継続している。青野は再び使えるモノとして正確に復元するわけではなく、「修復」を通じてむしろ使えない異物に変容させてしまう。自身も被害を受けた東日本大震災の後は、自宅近

辺や親戚宅、馴染みの場所をはじめとする被災物件からでた瓦礫を用い、様々なアプローチでその「補完」を試みることにより、あるべき再生の姿を探索している。機能しない何かを創造する姿勢は変わらない。タンスとトラックなど、本来ならありえないモノを組み合わせる足し算の造形がよく作品に用いられる。美術評論家の榎木野衣³⁵は、青野の作品について下記のように文章を寄せている。

もとより青野文昭は打ち捨てられ部分が欠損した生活物資を回収し、失われた細部を修復し復元することで彫刻作品を制作してきた。もっとも、彫刻といってもそれを「造形」と呼ぶのはむずかしい。これらの素材を通じて青野が試みているのは「つくる」のではなく——本人がしばしばタイトルに使っているように——「なおす」ことだからだ。「つくる」のが、今この場には存在しないなにものかを目の前に立ち現すことなのだとしたら、「なおす」とは、この世に一度は存在したものを取り戻すことを意味する。つまり、両者の意識が向かう先は真逆ということになる。では、「なおす」ことを通じて成り立つ彫刻とはいったいどのようなものなのか。

言うまでもないことだが、この場合の「なおす」はもと通りに「もどす」ことではありえない。もどしたくても、廃棄され匿名化した廃材の欠損部分がいったいどのような形状をしていたか、今ではもう確かめようもないからだ。けれども、「もどす」ことはできなくても「なおす」ことはできる。残された形や材質から過去に「あったはずの」原形を想像し、それに基づいて具体的な形と物をあてていくことは不可能ではないからだ。もっとも、その過程で否応無く様々な夾雑物が入り混じることにはなるだろう。この形状であればこの先はこうなっているはずだ、という思い込みや、こうあってほしい、という願望や、意図せぬ記憶から忍び込む無意識的な傾斜が混在するからだ。

こうして青野の制作で「なおす」とは、作者のなかに眠る複数の思念を、残存する物を通じて呼び寄せ、交差させる機会となる。たがいに分離して共存しないはずのものが一体に融け込むことで「なおされる」のは、この交差のわかりやすい効果だろう。この点で、

青野にとっての「なおす」とは、過去の「記憶」を紡ぎ直すことをも意味する。³⁶

東日本大震災の後の青野の作品には、人影のようなモチーフが現れたり、血液をイメージさせる赤色が使われたりとモニュメントのような意味合いが感じ取れる。私が青野の作品をはじめてみたのは、2013年8月10日～10月27日に愛知県で行われた「あいちトリエンナーレ2013 揺れる大地-われわれはどこに立っているのか:場所、記憶、そして復活」の会場だった。東日本大震災をテーマにした作品が並ぶ中で、青野の造形は、言葉や数字などの「記録」ではなく感情に訴えかける「記憶」として映った。榎木の言うように、「あったはずの原形を想像しそれに基づいて具体的な形と物をあてていくこと」が「なおす」ことなのだとしたら、青野はなおしてはいない。原型は十分に想像できそうだが、彼は、はじめから原型を求めてはいない。筆者は、青野にとっての「なおす」という行為は、自身や鑑賞者の「記憶」を刺激するような造形を「つくりだす」ことだと考える。

第2節 引き算による動のメンテナンス

物質の化学的な変容 松井利夫「サイネンショー」

陶芸家の松井利夫³⁷は、捨てられない皿をもう一度窯で焼く事で、新しい造形物に生まれ変わらせることを「サイネンショー」と呼ぶ〔図1〕。「サイネンショー」とは、「再燃焼」と「Show」を掛け合わせた造語である。サイネンショーは単なるリサイクル活動ではなく、思い入れがあり捨てられないものをいかにアウフヘーベンするかという芸術的な試みである。松井が使う「アウフヘーベン」という言葉は、ドイツの哲学者ヘーゲルの弁証法における根本的な概念で、あるものをそのものとしては否定しながら、さらに高い段階で生かすこと「昇華」を意味する。再び焼くことで、作られた当時の空気が泡になって現れたり、手抜きをして作られた器にはヒビがみえてきたりと、その器が隠し持っていた能力以上の価値が見えてくる。私は「サイネンショー」の面白さは、「物質の変容」にあると考える。制作者のコントロール不能な化学変化という状態によって、生まれた造形と言い換えるこ

とができる。制作者の一方向的な自己表現やコンセプチュアルな作品に比べ、化学変化という制作者の手を離れた状態を生かした作品は、観る人すべてにイメージさせる余地を残す。

『現代工芸論』の第3章造形論的展望の中で著者の笹山央は、現代工芸の造形論的な定義または展望について、以下のように述べた。

工芸的創作の特徴は、何らかの方法で物質の変容という事態をもたらすことである。物質の変容という表現は、1980年代に西村陽平の創作の主題を捉える言葉として記述された。西村は金属や粘土や紙を陶芸の釜で焼いて、その変容を作品化してきたアーティストであるが、技法的な基盤は陶芸における焼成技法にあるので、活動の場は陶芸というジャンルであることが多い作家である。彼がアピールしてきた物質の変容は、物質の物理科学的な変容を通してものの本質とは何かを問う思想であり、同時に物質の変容を認識する人間の意識（精神）の在り様を問うものでもある。³⁸

彼の言葉を借りるとすると、「サイネンショー（物質の変容）は、物質の物理化学的な変容を通してものの本質とは何かを問う思想であり、同時にサイネンショー（物質の変容）を認識する人間の意識（精神）の在り様を問うものである」と置き換えることができる。このとき、認識する人間の意識の人間とは、制作者と鑑賞者の双方と考える。

平成28年7月23日～9月11日にかけて、京都文化博物館3階にて平成28年度総合展示「世界考古学会議京都(wac-8)開催記念アートと考古学展～物の声を、土の声を聴け～」が開催された。「フォーラムから展覧会、そして次回へ」の対談の中で松井は、以下のように語った。

サイネンショーによって、歴史家では引き出せない情報や記憶も、陶器とともに引き出せる。その時に「ダンスの考古学」という言葉がでてきてね。箆笥、つまり現代社会の中にねむっているものをもう一回呼び起こすことができる。その考え方は、新しいOSを僕

らが手に入れた感じがした。³⁹

「サイネンショー」という方法によって、器は溶解して元の姿を失い（引き算）、上絵が消えて（引き算）、釉薬が流れ（引き算）、製品としては果たせなかった美しい姿を引き出すことができる。それは、考古学者が、地面に埋まっているモノの欠片を探し出して、モノの過去の記憶を呼び起こすことと似ている。考古学者が保存修復において、骨董品を愛でるような物の見方・考え方は完全に否定しなければならないのと同じように、芸術家も記憶を持つモノと向き合うとき、モノに自己を入れ込みすぎてはいけない。芸術家とモノとの距離を取るひとつの方法として、「物質の科学的な変容」は有効である。自身の作品でも「記憶喪失のシャツ」という、色素の科学的な変容「脱色」を用いたものがあるので、次章で触れたい。

スケールを変えて保存する 伊達伸明「建築物ウクレレ化保存計画」

伊達伸明⁴⁰は、2000年から取り壊される建物の一部を使ってウクレレを制作する「建築物ウクレレ化保存計画」を開始した。「建築物ウクレレ化保存計画」とは、取り壊される建物の中から思い出深い部材を切り出してウクレレを制作し、それを再び元の持主の暮らしに還元していくプロジェクトである〔図2〕。たとえば、京都中京区で国内外の芸術活動を支援している「京都芸術センター」の前進であった「明倫小学校」も、ウクレレになった。2000年の改修工事の際に出た廊下の壁板と幅木からつくられたのが、記念すべき第1作目の「明倫小学校ウクレレ」である。他にも、個人宅のウクレレも手がけている。大阪府高槻市の「小川邸ウクレレ」は、結婚式で両親に贈るプレゼントとして改築する際に出た、部屋のフスマや、柱、ゴミ当番の木材などが材料になった。伊達が、ウクレレという形を選んだ理由は、現場から3寸角の柱一本しか手に入らなくても作ることのできるサイズの楽器だからである。1物件より1本のみの制作で、おもに柱や壁板、天井板などが材料となる。建物の築年数や材木の高級度などよりも持主の思いの強さが材料選定の基

準で、合板や木材以外の材料が使用されることもある。解体前の最後の様子を写真で記録したあとで、その日のうちに切り出して持ち帰る。建築物ウクレレ化保存計画の背景について伊達は次のように語っている。

楽器は器である。演奏家、作曲家、所有者たちのさまざまな思いがそこには満ちていて、時に流れ出して音となる。そしてそのあふれる思いの大きさに人は共鳴する。建物もまた人々の生活や営みを容れて守ってきた器である。「建築物のウクレレ化」とはつまりその器の形を少しだけかえるという作業にすぎない。盛りだくさんの思い出は楽器を彩るのにふさわしく、さらに新たな傷ができたりへったりすればそれも新しい生活の出来事として器の音を膨らませてくれるだろう。⁴¹

つまり「建築物ウクレレ化計画」とは、建築物という大きな器を、ウクレレという小さな器へと（引き算）、スケールを替えて保存する方法である。スケールを変えることで、器の見た目も変化するが、その器にまつわる記憶はスケールが変わろうと同じだけ残される。水戸芸術館現代美術センター学芸員の窪田研二は、表現の新たな可能性という文章の中で「建築物ウクレレ化保存計画」について、以下のように述べている。

建築物を楽器であるウクレレに変換することとは、記憶を視覚化するとともに、音として聴覚化するということでもある。かつて建物に使用されていた柱や階段が楽器に変容するという、シュールレアリスティックな変化は、視覚と触覚、さらに聴覚を通じて私たちが日常から遠い過去の時間に引き戻し、そこで起きた数々の出来事の断片をよみがえらせる。そうした記憶の断片と現在の状況に思いをはせるとき、自らの存在が「いまここ」に在ることの理由や意味がそこで直観的に把握できる瞬間がある。伊達伸明の「建築物ウクレレ化保存計画」は、私たちが現在を生きていることを肯定し、些細な出来事の集積が個人にとっていかに重要でかけがえのないものかを私たちに気付かせるのである。⁴²

建築物などのスケールが大きいモノを取り壊す際、多くの場合、写真や図面などメディアを変えて仮の姿として残す場合が多い。しかし伊達はウクレレ化によって、建物そのものを切りとって、さらにそこに視覚や触覚・聴覚（ものによっては嗅覚）を呼び起こさせる五感に訴えたメンテナンスを施す。膨大な記憶をコンパクトに、美的にまとめあげてくれる、そんなメンテナンス芸術だとは言えないだろうか。建物の所有者にとって出来上がったウクレレは、金銭では交換することができない程の価値を持つだろう。伊達や前節で取り挙げた横尾香央留は、メンテナンスを通じて、受容者との関係性にいち早く踏み込んだ。

第3章 メンテナンスループ

第1節 日本の美術における制作者と受容者の関係性の変化

第3章では、第1章から第2章までの考察を受けて「メンテナンスループ」という作品のメンテナンスを取り込んだ新たな形の芸術制作モデルを提案する。その前にまず、前近代（明治以前）と近代（明治以降）の作品の制作者と受容者の関係性を、日本美術の歴史をもとにおさらいしよう。

そもそも日本の美術において「制作者」と「受容者」の関係性は、どのようなものだったか整理してみたい。まず、ここでいう近代とは「美術」という日本語が使われはじめた明治以降のことをさす。江戸時代には「美術」という言葉は存在しなかった。絵巻やふすま絵などは存在したが、それらが「美術」の名のもとに概念化されることがなかった。北澤憲昭⁴³著の『美術のポリテイクスー「工芸」の成り立ちを焦点として』⁴⁴を手引きに「美術」の成立を追ってみると、1873年（明治6年）のウィーン万国博覧会に日本が参加するに際して、ドイツ語の“Kunstgewerbe”の翻訳語として「美術」がはじめて登場した。1872年（明治5年）の1月に、太政官布告に添付された「澳国維納博覧会出品心得」の第二条にあたる出品表に「美術<西洋ニテ音楽、画学、像ヲ造ル術、詩学等ヲ美術ト云フ>ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事」と登場する。「美術」という言葉は、今日のように視覚芸術の意味ではなく、音楽や詩学なども含む芸術一般を指した。現在では、視覚芸術の意味に限定されるようになり、その結果、絵画・彫刻・工芸の中で最も視覚的な表現媒体である絵画が、美術を代表することになった。

中村興二・岸 文和が共同で編集した『日本美術を学ぶ人のために』の冒頭に、「美術のコミュニケーションの図式」に添えて、このような説明がある。

私たちが「美術」と呼んでいるものは、《発注者》の注文を受けた《制作者》が、なんらかの《対象》について、しかるべき《規則》に基づいて《作品》を生産し、その《作品》

はしかるべき《仲介者》の手を経て流通し、《受容者》によって消費される一連の出来事の連鎖である。[…]《作品》は、このような注文/生産/流通/消費といった一連の過程の中で捉えられるべきであって、もしこのような一連の過程から抜き出されて孤立的に考察されるなら、その豊かな内実の大部分を失うに違いない。⁴⁵

この一連の関係性について、①前近代（明治以前）、②近代（明治以降）、次節で③ポスト近代、の順に「制作者」と「受容者」の関係性を軸に整理してみたい。

①前近代（明治以前）の制作者と受容者の関係「近い距離での往復関係」

かつての日本では、受容者が制作者に直接依頼して、制作者が受容者に返す図式で作品が作られていた。刺し子や襦袢などの「庶民の染織の文化」や「手芸の制作者（母）と受容者（家族）」のように、近い距離での往復関係でモノが生まれていた。受容者と制作者は、制作者が受容者の依頼を実現することによって関係ができていた。第2章であげた、横尾香央留や伊達伸明の制作スタイルはこの関係性に近い。

繰り返しになるが、明治以前は「美術」という言葉は存在しなかった。そのため、日本の造形史には、鑑賞のためにつくられたモノは少ない。たとえば、屏風や掛け軸、陶磁器などを思い浮かべてもわかるように、鑑賞するためだけの装置ではなく、生活の中で使われるモノでもあった。言い換えれば、江戸時代までの造形物は、鑑賞性と実用性が分けられていなかった。「美術」の概念の形成とは、鑑賞性に向けて独立していく過程だったのである。

第1章で仏像の修理について触れたが、「美術」という概念が浸透したことで仏像の置かれる場所も変化した。本来、仏像は崇拜の対象として寺院に設置されていた。壊れればその都度なおし、状態によっては改造するなどの動のメンテナンスが行われてきた。仏像の手が取れば付け、足が不安定なら足を作りかえ、礼拝する人が祈りを捧げることのできる状態であればよかった。しかし明治以降、仏像は寺院だけでなく、美術館のガラスケー

スの中で鑑賞される「作品」として置かれることも多くなった。どのような視覚的特徴を備えているか、どんな時代にどのような素材でつくられたのかといった美術史の観点から学術的にみられるようになった。歴史的文化財として、確実に後世に伝えていくことが目的なので、基本は現状維持になった。

②近代(明治以降)の制作者と受容者の関係「遠い距離からの制作者の一方向的な投げかけ」

西洋の概念に合わせて「美術」という言葉が使われるようになった明治以降、展示と鑑賞のシステムが徐々に確立された。具体的には、美術部門や美術学校の配置、官設展、将来設置される美術館のための官による作品買い上げ制度など、国家主導で整えられた。近代の鑑賞のシステムによって「美術」は視覚・造形芸術に絞り込まれ、生活とは分断された。次第に、制作者が受容者から依頼されなくても作品をつくるというスタイルが主流になった。制作者が社会に向けて作品をつくり、仲介者が企画し、展覧会を開催して、場合によっては受容者が購入するという一連の流れが出来上がった。

時が経ち、今度は徐々に視覚重視の造形は力を失い、次第に作品は制作者が設定したテーマ(コンセプト)をもとに作られるようになる。鑑賞性を超えて、社会現実に介入する企ても行われている。そこでは、「自己表現」、「社会問題」などが制作の動機として多くなる。

筆者は、ある時そんな近代の美術システムについて疑問を抱いてしまった。制作者の自己のえぐり出しや、社会的な問題を作品として投げかける。そこでは、受容者の存在は置き去りにされていないだろうか。受容者が不在ならば、本来重視された美術の一連の流れ(注文/生産/流通/消費)の核となる「消費」部分が成立していない。それは美術にとって残念なことではないだろうか。近代の美術観は制作者と受容者と遠ざけたことで、袋小路に入ってしまった。

かつて、日本に美術という言葉がなかった頃、ものづくりの敷居はもっと低かった。近代、美術をとりまく制度が整えられるにつれて、ものづくりは家庭やご近所レベルから離

れて行った。制作者中心で生み出された作品や、工場で大量に作られるモノ、形が揃った工業製品をありがたく思ったのは、それは20世紀という時代の必然だったのかもしれない。しかし21世紀、これからものづくりは、個人（受容者）に近づけても良いと私は考える。

第2節 ポスト近代の制作者と受容者の関係「中間距離での循環関係」

第2節では、自作品を例に、メンテナンスループの具体的な方法について考察する。さらに、ポスト近代（未来）の制作者と受容者の関係性についても言及したい。

筆者は、芸術大学で9年間染織を学んできた。芸術大学という場所に身を置きながらも、すでに出来上がった美術やデザインといったジャンルにあまりこだわりがなかった。今思えば、私が「美術工芸学科 染織テキスタイル」という、領域横断可能な分野に位置していたことが要因としてある。美術と工芸とテキスタイル。同じかばんが、ある時は作品として展覧会で絵画や彫刻、伝統工芸品と共に並び、またある時は量産された商品と共に店に並ぶ。居場所を模索していた。自分の居場所は自分でつくるしかなかった。言い換えれば、これまでにないものづくりの思考やシステムを新しく構築する必要があった。

手探りでたどりついたのが、第1章で取り上げた刺し子や襦袢などの「庶民の染織の文化」だった。どちらかという、手芸的なものとして、ジャンルの周縁に位置付けられてきたものだった。手芸のもつ双方向的なコミュニケーションによる創作をヒントに、自身の活動を進めてきた。特に「草木染め」の技法との出会いが、自身のものづくりの思想の基盤になった。植物染料で染めた布は、気温や湿度によって左右されるため色の再現性が低い。また、時間と手間がかかるため量産できない。さらには、経年による色の変化が大きく褪色してしまう。私にとって、それらはマイナスの要素ではなく、植物染料ならではの魅力に映った。使う人の生活と共に移ろっていく色や風合いに「時間」を感じ、人とモノとの時間の関係に興味を持った。

修士課程在学中の2014年に、草木染めかばんブランド「haru nomura」を立ち上げ、社

会と繋がることを制作プロセスに組み込んだものづくりを実践してきた。成果物が確実に受容者に渡っていくこと、さらにその後の関係の継続も目指し、その仕組みを考えてきた。具体的には顧客を「かばんの里親」と呼び、完成したものが受容者の手に渡ったその先についても気を配ってきた。メンテナンスに可能性を感じるようになったきっかけは、かばんの里親とのやりとりの中で修理の相談がきたことにあった。ひとつひとつ対応していくうちに、メンテナンスにこれからのものづくりの可能性を感じた。どんな良質な物でも消耗され劣化していく。「つくること」より「継続すること」を中心に据えた思想を構築したいと思うようになった。

動のメンテナンス「記憶のかばん」「記憶喪失のシャツ」

2015年発表した「記憶のかばん」は、かばんの里親の方の寄付から生まれたかばんである〔図3〕。かばんの里親の方に、タンスの奥に眠っている古着と、古着との思い出のエピソードを募集した。日本の伝統的な染め直し技法「黒染め」と、補強の技法「つぎはぎ」「刺し子」を用いてかばんに再生し、染色前の写真とエピソードをタグに添えて発表した。色とりどりの古着は、染め直すことで一気にモノトーンになり、使い込まれた痕跡やシミは目立たなくなった。これまでの記憶を残しながらも、一度染め直し、姿を変えることで一新した形になった。新しい記憶を刻んでいくものになればという思いを込めて「記憶のかばん」と名付けた。この試みのポイントは、必ずしも寄付をした里親がかばんを購入しなくてもよいという点にあった。見ず知らずの誰かが、かばんの形やエピソードを読んで、買っていくケースが多く見られた。たとえ寄付をしてくれた里親にとって悲しい記憶のあるものでも、メンテナンスによって一新させ、他者に渡ることによって記憶は書き換えられていく。里親との共同制作によって、記憶のかばんを受け継ぐ次の里親とのループが広がった。古着と共に集まったエピソードの中には、子供のために手作りしたという思い出でや、親類の形見であったりと思入れの強いものが多く集まった。

例えばKさんからの依頼では、スポーティーな彼女には珍しい、カラフルな花柄のワンピースを預かった。「母からもらった大切なワンピースです。押し入れに入りっぱなしではかわいそうなので、あなたに託します。どうかどうか、素敵なカバンに生まれ変わりますように。」ワンピースの鮮やかな花柄が透けて残るよう、加減しながら染め重ねた。薄手の綿の生地を何重にも重ね、柿渋布で補強しながらかばんに仕立てた。

Hさんからは、紳士物の上着を預かった。「お送りします、服のこと。私の父の上着です。絵描きだった父は、なくなって9年目を迎えます。今回、改めてこの上着を見てみたら、前ボタンの下に絵の具がついているのを見つけました。父が好んで使っていた色の絵の具でした。父が着ていた、たしかな印のようなそれを、とても大切に思います」というエピソードを受け、前ボタンの部分をかばんの正面にそのまま生かし「印」を消さないように染め直した。記憶のかばんでは、遺品が多く集まった。モノを介して受容者の記憶に触れ、時には今は存在しない故人を想像しながら制作をした。記憶はそれを語る人、その記憶を引き出す人がいないとモノに宿っていても伝わらない。日常の中で、なかなか記憶を呼び覚ます機会はない。メンテナンスを用いた制作は、受容者に記憶や思い出を想起させる契機になりうる。一方で、受容者の大切なモノや記憶をベースに制作すると、代替ができないため、一発勝負での制作になる。モノと向き合う前の入念な計画と、受容者との信頼関係が不可欠である。

2016年、脱色という現象を利用した「記憶喪失のシャツ」という作品を制作した〔図4〕。引き算のお直しという考え方のきっかけになった作品である。色を抜き取ってしまう「脱色」はこれまで私が行ってきた「染色」とは正反対の技法である。「記憶喪失のシャツ」は、持ち主のわからない古着のシャツを脱色し、色と記憶を喪失させるメンテナンスによって、新しく生まれ変わらせる取組みである。この作品において「脱色」は、白色を目指す「漂白」ではなく、最初の色を浮かびあがらせるという表現で使う。

グレーや黒などは、何色もの染料をかけ合わせて染め上げることが多いため、脱色すると思いがけない赤や黄色などの色が浮かび出てくることがある。男性用のシャツは、黒の

チェックの部分が脱色によって緑がかった黄色のチェックに変化した。あえて脱色しない部分も残すことで、色の変化を強調した。そのものの色を消すことで、そこに乗った記憶も一新させた。また、脱色は、繊維を傷めてしまう性質も持っている。これまで、天然染料で繊維を補強するような作品制作をしてきた筆者にとって、脱色は正反対の行為であった。全ての記憶が良いものではないし、モノに宿った他者の記憶が邪魔な場合もある。色を抜き取る、暴力的な制作もまた、モノと記憶に向かい合う一手段だと、作品制作を通じて学んだ。メンテナンスの表にこの2つの作品をあてはめると、「記憶のかばん」は、色を重ねるので足し算のメンテナンスに位置し、「記憶喪失のシャツ」は色を抜きとるので引き算のメンテナンスに位置する〔表6〕。

「記憶のかばん」と「記憶喪失のシャツ」は共通して、他者の「記憶」をもとに生み出し、他者の残した痕跡や思い出に導かれるように手が動いた。哲学者の鷲田清一は著書『素手のふるまい アートがさぐる<未知の社会性>』の中で、このような言葉を残している。「[...] 表現とはけっして個人のプロジェクトではない。とはいえそれは、なにかある同一の価値を手を携えて向かうということでもない。それは、いってみればもっと非決定的なものであろう。個人の内なる動機とか衝動とかから引きだされる必然として制作はあるのではなく、他者に晒され、ときに他者に身をあずけることで、つねにおなじように「わたし」であろうとする強迫から解き放たれる、そのような偶然を孕んだ可能性、それをたぐり寄せる行為として制作はある。その可能性は、じぶんとは別の存在、つまりは他者との偶然の遭遇によって他者のほうからいわばわたしに贈られるものだ。が、わたしの存在もまたみずからそうと気づくことなく、それを他者に贈り返している。⁴⁶」メンテナンスは、依頼者が制作者に依頼してはじめて成立する行為である。言い換えれば、メンテナンスには他者の存在が必ずある。制作者と受容者の最もシンプルな共同制作は、メンテナンスという行為にあるといえるかもしれない。

「メンテナンスループ」の表

出来上がった表「メンテナンスの概念」について整理してみたい〔表6〕。メンテナンスには大きく分けて、静（現状維持）のメンテナンスと動（非再現的）のメンテナンスの2方向のメンテナンスがある。1本の水平な軸上の左端に静（現状維持）のメンテナンス、右端に動（非再現的）のメンテナンスがあり、静と動は対照的に位置する。左端の静（現状維持）のメンテナンスに最も近い位置に「考古学、文化財・美術品の修復」を置き、原状回復に重ねるように「修理専門店の修理」を書き入れる。

庶民の染織品は、動のメンテナンス側に書き入れた。庶民の染織品からわかるように、動（非再現的）のメンテナンスは、元通りの状態に戻すことを目的としていない。「こぎん刺し」のように装飾的なメンテナンスや、「着物の解体修理」のように着物から布への行ったり来たりによって、用途を失ったり取り戻したりするメンテナンスもある。動のメンテナンスとは、同一素材による非再現的なメンテナンスと言い換えることもできる。

さらに、横軸にクロスする、+（足し算）と-（引き算）の縦軸を加えた。足し算の軸には（縫う、結ぶ、繋ぐ、結合、上書き保存）といった言葉を、引き算の軸には（切る、抜く、^{ほど}解く、一部だけ残す、選択して保存）というキーワードを添える。再制作のプロセスを作品に取り入れたアーティストを、足し算と引き算に分類しながら、動（非再現的）のメンテナンスに書き入れた。また、自作の「記憶のかばん」「記憶喪失のシャツ」も動のメンテナンスに配置した。この図を通して、メンテナンスとは、静のメンテナンスだけでなく、動のメンテナンスという創作の可能性が広がっていることや、足したり引いたりすることもその中にあることを知ってほしい。生み出すだけが創作ではなく、なおし続けることも創作だといえないだろうか。このメンテナンスの概念の図を基盤として、私が提案するのが「メンテナンスループ」という考え方である。

制作者と受容者（鑑賞者）との持続的な共同制作 「育てるしかく」

「記憶のかばん」「記憶喪失のシャツ」は、動のメンテナンスという意味では達成できた

が、私が目指す持続的なという部分は不足していた。第2章であげたアーティストの活動も一回限りの表現であり、繰り返すことに芸術的価値を見出すという視点は弱かった。第1章で挙げた百徳着物や襦袢のような、モノから人の気配が感じとれるような造形はメンテナンスを繰り返すことで生まれる。そんな考えを「メンテナン斯拉ープ」としてはじめて取り入れたのが「育てるしかく」の5年間を追った、2014年の「かばんの健康診断」、2018年「育てるしかくの里がえり」という作品群だ。

「育てるしかく」は2013年に発表した立方体のかばんである〔図5〕。中には大きなポケットがついていて、リバーシブルになっている。植物染料と柿渋で染めた帆布の生地をコラージュし、使いやすさだけでなく立体としての美しさも目指した。40個限定、すべて一点もののかばんの展示台には、白の宅配用段ボールを使用し、購入者が展示台にかばんを入れて持ち帰ることができる。展示期間中に完売し、期間終了時は作品も展示台もない空間が現れた。当時から、かばんは使われてこそ完成だという思いがあったので、作品が最後になくなるとこまでを意識して展示方法を考えた。しかし「育てるしかく」は展覧会での発表が終わりではない。翌年の「かばんの健康診断」で、再び作り込んで展示することになる。2014年、一度人の手に渡った「育てるしかく」シリーズのかばんのうち、10点を集め、かばんの里親に協力いただき「かばんの健康診断」という作品を発表した〔図6〕。かばんのカルテに書き込まれたアンケートをもとに、使い手ひとりひとりに合わせて10通りのメンテナンスをして展示した。弱ってきた持ち手には、その部分だけ刺し子風にミシンを走らせたり、ポケットを増やしたい人には、ポケットをたくさん縫い付けた。刻まれた痕跡の上に新たな造形を施していくことで、使い始めは同じかたちのかばんだったものが、使い手に合わせた個性をもったかばんへと成長した。また、かばんの健康診断を通して、里親の意見を細かに聞いたことで、ものを修繕することへの価値観は変わりつつあると実感した。東京中野区の洋服のお直し屋<be-FRESH>のインタビュー記事で、こんな言葉をみつけた。

僕が直し専門でやりはじめた頃のキャッチフレーズが「直せば着られませんか」ですからね。最近では普通に着られるのに、もっと自分だけの服にしたいからまた直すというような傾向ですよね。ですから、今のうちのキャッチコピーは「あなたの服を、もっとあなたの服に」です。昔は必然性のある直しが中心でしたが、今は趣向的な直しというか。直すこと自体が面白いついていう時代になっていると思いますね。⁴⁷

今、お直しに求められているのは、使い込むことで自分だけのモノに育てていくという感覚、自分だけの何かに憧れる特別な気持ちを満たすことではないだろうか。制作者と受容者の双方向的なものづくりは、実は珍しいことではない。元来、日本の文化は共同制作を重視してきた。岡倉天心が『茶の本』⁴⁸の第一章「人情の碗」の冒頭で、天心は茶を定義して「東洋民主主義の真精神を表している」と述べている。茶会は主人が茶を点て、客がそれを飲むことによってはじめて完成する。両者が歩みより、いわば共同制作の心構えを実践してはじめて成立するものなのである。制作者と受容者に置き換えると、制作者と受容者の関係が一方通行ではなく、双方向性によってものを生み出していくことだと言える。つまり、物と物との間にある関係、あるいはその相互作用そのものが作品なのだ。

筆者は「かばん」を作っているが、「かばん」そのものだけが作品なのではない。筆者がつくる作品は「かばん」を介して、筆者と受容者との相互作用によって成し遂げられる行為のことであるとも言える。かばんを、制作者「個人」のレベルから、受容者を巻き込みながら「集団」のレベルへ変えていく過程で、かばんというモノ自体も本来の「かばん」の次元を超えていく。そして、「かばんの健康診断」をきっかけに、受容者との双方向的な関係性や、継続する創造そのものが表現のスタイルにでなっていく。

「育てるしかく」からおおよそ5年後の、2018年1月に発表したのが「育てるしかくの里がえり」〔図7〕という活動である。「育てるしかく」が里親の手に渡ってから5年後、どのようにそれぞれのかばんが育ったのか、かばんを集めて再展示した。里親にかばんの

カルテに記入してもらい、必要なかばんには「かばんの健康診断」を行い、メンテナンスして展示した。里がえり展では、1つのかばんに対して、筆者と受容者がそれぞれ書いた2枚のキャプションを設置した。受容者はかばんについてキャプションを書くことで、単なる受け身の意識から脱却する。制作者が何かを投げかけ、受容者から何かを返され、そこで生じた変化にむきあって制作者がメンテナンスしていく。「育てるしかくの里がえり」展は、5年間続けた、育てるかばんプロジェクトの一区切りであった。実際のやりとりを5つ紹介する。

①受容者からのデザイン指示書「Aさんのかばん」

Aさんは2年前に、股関節の手術をして片足が不自由になった。手術前は旅行用としてかばんを使っていたが、手術後は杖をつくようになり、バランスが取れないためサイズの大きなかばんは持ち運びできなくなった。Aさんはかばんと一緒に、1枚の設計図を送ってきた。設計図にはAさんが持ち運びしやすいように、持ち手が短い小さなかばんの絵が書かれていた。そこで筆者は、育てるしかくのかばんを解体し、小さなかばんを制作した。Aさんのかばんは2年前に、柘榴の鉄媒染で染め直しをして落ちついた色味になった。再び染め重ねることや、新しい生地は足さずに、かばんのスケールだけを小さくした。Aさんのように、大胆でユニークなアイデアを自ら提案してくる受容者が数多くいた。また、受容者自らメンテナンスをして、かばんを使い続けている事例もやりとりの中で多く見られた。受容者からの「かばんを自分らしくしていこう」という積極的な意思が見受けられる。

②すべて制作者におまかせ「Nさんのかばん」

Nさんはオブジェとして、床の間にかばんを飾っていた。今回、メンテナンスをお任せしたいと筆者にかばんを委ねてくれた。オブジェとして新たに楽しめるように、かばんを素焼きの陶磁器のように柿渋で固めることにした。柿渋染めは、染色後に蒸しの作業を

行うが、今回は柿渋のざらっとした風合いが生きるように、蒸しを省いた。柿渋を塗り、日光に当てる作業を繰り返した。最後は鉄媒染で色味を抑え、ふちに炭を塗った。持ち手は取って、完全な立方体に仕上げた。制作者任せのメンテナンスはこれまで多く扱ってきたが、返却時に受容者に驚かれることが多い。例えば、柿渋の茶色のかばんを受容者が誤って漂白剤の入りの洗剤で洗ってしまい、色が抜けてしまった事例があった。筆者は、かばんを思い切って鮮やかな黄色に染め直した。すると受容者からこんな言葉が返ってきた。

元のかばんの配色が大好きだったのではじめは正直ちょっとびっくりしました。自分では選べない色だけどとっても気に入りました。唯一無二の素敵なかばんにして戻していただき本当にありがとうございました。また、毎日一緒に歩きます。

メンテナンスにおいて、受容者を裏切る場面も登場する。この事例のように、受容者が納得できる裏切りをしていくことが制作者に求められる。両者の駆け引きのバランスによって、新たなかばんが生まれる。

③メンテナンスをしないという選択「Yさんのかばん」

Yさんは、5年前の購入時に展示台に使っていた段ボールの箱にしまって、かばんを綺麗に保管していた。今回、Yさんはメンテナンスをしないという選択をした。実はYさんとは、筆者の父親で、もったいなくて使うことができなかったそうだ。色も当時のままで、かばんのハリもしっかりと残っていた。使用した他のかばんと並べると、その対比が面白い。「育てるかばんの里がえり」の展示では、Yさんのようにメンテナンスしないという選択肢も受け入れている。たとえかばんとして物質的には大きな変化がなくても、かばんとYさんとの関係は変化している。なぜなら時間の経過によって、Yさんの記憶は堆積し、Yさんとかばんとの関係が必然的に変化しているからである。かばんとしてはメンテナンスされていないが、制作者と受容者の人間関係はメンテナンスされていく。

④消えた紫色のグラデーション「Fさんのかばん」

もともとFさんのかばんは、Fさんのお母さんとお姉さんが使っていたものだった。一度、お姉さんが使っていたときに、かばんの健康診断でかばんの底の補強をした。それから2年経ち、かばんはFさんのもとで育っていた。母から娘へ、姉から妹へ、お下がりのように渡ってきたかばんである。Fさんのかばんの裏面は「ログウッド」という植物で染め、鉄媒染した紫色だった。ログウッドとは、別名「アカミノキ」というマメ科の樹の幹で、赤紫がかかった樹のチップである。チップを煮出し、染液を抽出し、みょうばん媒染で鮮やかな紫、鉄媒染で赤みがかかった紺になる。ログウッドは日光堅牢度が弱いとされている。Fさんのかばんの裏面は、上の部分は紫色が抜け、紫色のグラデーションのようになっていた。抜けた上の部分は、鉄媒染の鉄の色が残っていて、完全な白ではなかった。Fさんは、かばんを部屋に置いて使っているそうだ。推測すると、部屋の光の入り方で、上の部分に日光があたり、下側はあまり光が当たらなかったのだろう。Fさんはこのグラデーションを気に入ってくれていた。褪色というよりも、使うことでしか生まれることのない色のグラデーションだった。

⑤子どもの成長とともに変化したかばん「Kさんのかばん」

Kさんには2人の子どもがいる。ちょうどこの5年間の間に2人が生まれた。Kさんは育てるしかくのかばんを、マザーズバックとして使い二人の子供を育てた。育てるしかくはマチが大きく、荷物もたっぷり入るのでマザーズバックとして使っている方も多い。Kさんのかばんは、子どもが小さい時はおむつや哺乳瓶を入れに、子どもたちが大きくなるとピクニックなど大荷物での外出の場面で使用するようになった。子どもの成長とともに、かばんの役割が変化した。一度かばんの健康診断で、思い切ったイメージチェンジをした。柿渋と藍、ログウッドの寒色系のかばんの全体を、インド茜で赤色で染め直した。持ち手の部分も、刺繍で補強をした。かばんの健康診断から2年、Kさんのかばんは染めたての鮮やかな赤色から、生地に馴染んで少し落ち着いた赤色に変化していた。この5年で、K

さんもだんだんと「お母さん」の顔になっているように見えた。

「育てるしかくの里がえり」展では、40 個のかばんのうち 25 個のかばんが集まった。はじめは同じかたちだったかばんが、それぞれの里親に馴染むように育てていた。先ほど挙げた 5 人を例に、主なやりとりのパターンを整理したい。パターン①受容者たちが制作者にこうしてほしいと提案する場合、パターン②制作者にすべて委ねる場合、パターン③まったく使用していない状態でメンテナンスしない場合、パターン④使用しているがメンテナンスしない場合、パターン⑤すでに何回かメンテナンスを繰り返しているのでメンテナンスしない場合。概ね、この 5 つのパターンに集約できた。

ここで、メンテナンスループの「制作者」と「受容者」の関係を、自作品の「育てるしかく」を例に整理しておきたい。2013 年、筆者「制作者」が発表した「育てるしかく」は、40 個かばんの里親「受容者」のもとに渡った。その翌年 2014 年「かばんの健康診断」の展示で、40 個のうち 10 点が「受容者」から「制作者」に戻される。「制作者」は「受容者」にカルテを記入してもらい、カルテをもとに動のメンテナンスを行う。展示終了後、「制作者」から「受容者」へかばんが戻される。その後数回「受容者」と「受容者」の間にやりとりしたかばんもある。そして、2018 年の「育てるしかくの里がえり」展では、40 個のうち過半数のかばんが、「受容者」から「制作者」に再び戻され、展示された。まとめると、「制作者」が「受容者」に渡ることを意識しつつも、思うままに作ったものが、「受容者」に渡り、使われ、傷みが生じて、修理として「制作者」に再度依頼する。つまり始まりは顔が見えない遠い関係であるが、その後は近い循環関係が生じている。あらかじめ循環することを仕込んだ作品制作が、「メンテナンスループ」なのである。制作者と受容者の関係を、前近代は「相手の見える近い距離での往復関係」、近代は「遠い距離からの制作者の一方的な投げかけ」とすると筆者は、これからは「中間距離での持続的な循環関係」となるのではないかと予想する。中間距離とした理由は、つくりはじめは「制作者」が自発的に

つくるという点で、前近代よりも「受容者」との関係が遠いからである。ポスト近代の美術観が「中間距離での循環関係」となったとき、機能の回復・維持を超えた創造的価値が潜んでいる動のメンテナンスは、「制作者」と「受容者」の関係を築きやすい方法だと考える。また、ここでいう循環関係とは堂々巡りという意味ではない。循環（ループ）するたびに、記憶が堆積し、モノが成長し、制作者と受容者の関係も深まっていく。循環のループは、螺旋状に広がっている〔図8〕。

「haru nomura」のかばんの里親から見えてきたこと

筆者のブランド「haru nomura」の客層は10代から70代と幅広く、男女比も女性客が6割男性客が4割と老若男女を問わない。一般的にブランドには、ターゲットになる層があり、リサーチを重ね戦略的に商品を制作するが、「haru nomura」には明確なターゲット層がない。なぜなら、そのときどきに出会った素材を使い、素材と向き合う中で形が生まれるからである。つまり戦略的にはつくっていない。かばんは1点もので、年に2〜3回の展覧会の会場で直売する。実店舗や卸先はなく、人づてに広がってきた。「haru nomura」ではお客さんを「かばんの里親」と呼ぶ。展覧会に来る「かばんの里親」たちは以前購入したかばんを持ってくる人が多い。何に使っているか、どんなふうに変化したか、かばんを通したコミュニケーションの中で受容者の人柄がだんだん見えてくる。制作者の手を離れてから、受容者らしいものになっていくまでの経過をみていると、たしかに筆者が生み出したかばんではあるが、受容者が作り上げたモノを見ている気持ちになる。「haru nomura」のかばんは綿・麻などの天然素材を使った生地に、植物染料で染色している。そのため、軽量のナイロン性の生地と比較すると重く、堅牢度の高い化学染料よりも褪色しやすい。デザインも直線縫いのシンプルなものが多く、大きな特徴はない。ではなぜ顧客の手に渡っていくのか。ここで、「haru nomura」のかばんの里親について分析してみたい。かばんの里親たちは、ブランド志向のこだわりの強い人というよりは、自分だけのものを探している人が多い。展示会場に恐る恐る入ってくる人がほとんどで、普段からファッションや

美術に関心があるというタイプの人は少ない。里親たちは、30分、長い人で2日かけて、自分のかばんを選んでいる。展示会には、近況を報告にくる里親もいる。かばんを通じて、制作者と受容者が顔見知りになっていく。展示会場で出会ったかばんの里親同士が仲良くなるケースもある。「haru nomura」の展覧会に行くのは、同窓会に行く気分だというかばんの里親もいる。

こうした事例から「haru nomura」というブランドに里親たちが求めているものは、機能性やデザイン性ではなく、「自分だけのものが欲しい」こと「人とのコミュニケーション」といった自己を投影するモノや繋がりのためのツールなのではないかと分析する。「メンテナンスループ」は、時代のひとつの声を反映して生まれた思想なのかもしれない。

「メンテナンスループ」と「ケア」

医学用語に「ケア(care)」と「キュア(cure)」という言葉がある。東京都立医療技術短期大学の寺山久美子は『ノーマライゼーション 障害者の福祉』の中でケアについてこのように述べている。

[...] 「医学が進歩し、長寿社会になった今、*cure*より*care*が大切になった」ということがよくいわれるようになった。[...] ケアとは病気や障害を「治療する、癒す」(キュア)というよりは、「愛をもって気づかい、心を込めて世話をする」ということであり、本来その範囲は広い。日本語でいう看護、介護、介助、リハビリテーション、ある種の医療行為等の全てをその内容に含む。「地域ケア」「在宅ケア」などと言うときの使い方がそれである。「ある種の医療行為」とは、「リウマチケア」「ターミナルケア」「糖尿病ケア」などのごとく、慢性期や終末期の疾患で「よくはならないが、症状を緩和したり、悪くならないようにする」ための医療行為を指す。⁴⁹

つまり、キュアが「患者の病気を治療して治す」と問題の解決を目指す言葉として使われる一方で、ケアは「患者を気づかい世話をする」問題の改善や軽減を目指す言葉として

使われる。

一般に「メンテナンス」という言葉は、「キュア」の考え方に近い。かばんの持ち手が取れた、底が抜けたなど、機能の回復「キュア（静のメンテナンス）」がイメージにある。一方で、筆者が提案する「メンテナンスループ」は「ケア」の考え方に近い。受容者とモノを見守り、経年変化を受け入れながら、受容者とモノにとって一番よい状態に心をこめて「ケア（動のメンテナンス）」をする。1章からさまざまな「動のメンテナンス」の事例を挙げてきたが、なぜ「動」なのかというと、「キュア（静のメンテナンス）」はモノだけをみれば機能の回復ができるが、「ケア（動のメンテナンス）」はモノだけでなく、受容者を向きあわなくては生まれてこない表現だからである。医療の「ケア」が、「長期的な見守り」であるように「メンテナンスループ」も「繰り返しの見守り」なのである。「メンテナンスループ」における制作者の存在は、地域の「かかりつけ医」のようである。患者（受容者）が作品の健康相談や病気を、気軽に相談できる身近な医者（制作者）。もちろん、必要に応じて作品の治療（メンテナンス）もする。このように、「メンテナンスループ」の制作者と受容者の関係性は、かかりつけ医と患者の関係性に似ている。

「メンテナンスループ」が「ケア」と異なる点がある。「ケア」が患者（受容者）にとって受け身の活動であるのに対して、「メンテナンスループ」は受容者（患者）と制作者のフェアな関係性のなかで育まれる活動である。また鑑賞者の参加によって成立する「リレーショナルアート」や、作品と観客の相互作業によって成立する「インタラクティブアート」の流れを受けた考え方とも言える。しかし大前提としてモノがあつてのメンテナンスであり、モノの変化を含めての作品であるので関係性だけが価値ではない。

「ケア」には患者の寿命という終わりがあるが、「メンテナンスループ」に終わりはあるのだろうか。かばんの里親のMさんは、柿渋染めの端切れを買い、持ち手やかばんの破れを補強して、その写真を送ってくれた。筆者の知らないところでかばんは改造されていた。受容者が制作者の側に変身している。ここまできるとループの主導権は受容者に渡り、制作者はループの外からはじき出される。ループが短い期間で終わる受容者がいる一方で、

ボロきれになるまでループを繰り返す受容者も中にはいるだろう。もしかしたら、モノがなくなっても人間関係のループが続くかもしれない。このように、ループの長さや強さは受容者によってそれぞれで、正解はない。ループから抜けた場合の制作者は、新しいループのはじまりをつくることに努力していけば良い。

結論

これまで、制作者の視点を持った研究者として、芸術活動において制作物の「メンテナンスが機能の回復・現状維持だけでなく、芸術活動における制作・受容の関係性を問い直す創造性を持つこと」を探ってきた。ここで各章において明らかにした点を再び確認したい。

第1章「2方向のメンテナンス」では、静のメンテナンスと動のメンテナンスの2方向のメンテナンスについて考察した。静のメンテナンス（現状維持）は「美術品・文化財の修復」に代表されるように、そのモノが生成直後に備えていた状態が高い純度で保たれるように、経年変化による破損や風化を取り除くための必要最低限のメンテナンスである。また、私たちの生活の身近な「修理専門店の修理」のメンテナンスは、原状回復のメンテナンスで、結果として生じている現在の状態をそれを生じさせた原因以前の状態に戻すことを目的としている。動のメンテナンスとは、元通りの状態に戻すことを目的としない非再現的なメンテナンスである。「こぎん刺し」や「襦袢」など、かつての庶民の染織品の中に多く見られた。劣化や傷をポジティブに受け入れ、造形の要素にする。制作者にとって動のメンテナンスは、創作の契機になりうる。

第2章では、再制作のプロセスを作品に取り入れたアーティストを動のメンテナンスという視点で考察した。さらにこの章では、静のメンテナンスと動のメンテナンスの2方向の横軸にクロスする、足し算と引き算の縦軸を加えた。「足し算の動のメンテナンス」とは、モノの欠落部分を付け足したり、寄せ集めて補う手法だ。横尾香央留の「お直し」のように傷をあえて目立たせるように装飾したり、青野文昭の作品群のように失われたモノの断片を集め組み立てなおすなどがある。一方「引き算の動のメンテナンス」とは、モノを一度破壊したり、一部をトリミングすることでモノ本来の姿を引き出す手法だ。松井利夫の「サイネンショー」のように器を再び窯にいれ溶解して元の姿を失わせたり、伊達伸明の「建築物ウクレレ化保存計画」のように建築物を切り出してウクレレをつくるなどがある。足し算と引き算に共通して、時には使えるものを使えないものにかえてしまうことがある。

動のメンテナンスでも「足し算」か「引き算」なので、メンテナンスの意味合いが変化
する。

第3章では、1章2章を受けて「メンテナンスループ」という作品のメンテナンスを取
り込んだ新たな形の芸術制作モデルを提案した。メンテナンスループという言葉は、受容
者とのコミュニケーションを通じた作品制作・再制作のプロセスという意味で使う。「制作
者」が受容者に渡ることを意識しつつ、思うがままに作ったものが、「受容者」に喜ばれ、
使われ、「制作者」に修理として再度依頼する。あらかじめ循環することを仕込んだ作品制
作が、「メンテナンスループ」なのである。以上、本論における考察をふまえ、最後に「メ
ンテナンスループ」によって、具体的になにがもたらされるのか「育てるしかくの里がえ
り」展で見えてきた3点の成果をあげたい。

①受容者と制作者の意識の変化

「育てるしかくの里がえり」展では、受容者が単なる受け身の「受容者」の側から、主
体的にアイデアを練る「制作者側」へ変身した。それは、まさに私が考える「制作者+受
容者」として、制作者と共に作品を育て生み出していく新たな受容者像である。また制作
者も、一方的にモノをつくる従来の在り方ではなく、受容者に寄り添いながら自分の表現
を模索する新たな制作者に変わる。受容者と制作者の関係性の垣根を越える。メンテナ
ンスループは、明治以降美術の登場によって「制作者」と「受容者」の間にできてしまった
大きな垣根を壊し、新たな「制作者」と「受容者」像を投げかけている。

②持続的な共同制作の場

「メンテナンスループ」の「ループ」とは、制作者と受容者の間のモノを介した関係性
が、続いていくことを示す。ループの長さや強さは受容者によってそれぞれで、「受容者
の制作者化」によって、モノのやりとりのループが終わる場合もある。しかし、お互いが
年をとり、置かれた状況が変化しても、関係性のループは切れることはない。モノを媒介

とした関係は循環する。やりとりの「ループ」だけを正面からみると、同じ所を回っているように見える。しかし、視点を変えて斜め上から「ループ」をみると、記憶の堆積とモノの成長によって螺旋状に広がっている。「メンテナンスループ」によって、持続的な共同制作の場が開かれるのである。

③モノの強度/物語性

受容者がものを使うことで生まれる経年変化は、造形としてのエッセンスになる。使うことで、生まれる「記憶」もモノの強度になる。繰り返していくことで、受容者にとって唯一無二のものになっていく。長い時間の中に、人間と同じように布の生涯の物語がある。ほつれ、色褪せ、傷は時間の印であり、その人が生きた印のように積み重なっていく。

このような成果が5年間という短期間で得られたのは、筆者が扱う「布」という素材が、受容者の創意を引き出しやすい媒体であったことが関係するだろう。「布」は、手の中で収まる範囲でメンテナンスができ、素材として柔らかいので、自由自在に形を変えて繰り返しのメンテナンスが容易にできる。他のジャンルで比較してみると、建築物などのスケールの大きなモノは、メンテナンスの規模も費用も大きくなり、耐久性もあるのでメンテナンスのスパンが長期になる。手の中に収まるモノでも、金属や器など強固な素材は形を変えることが難しく、布のように「だんだん馴染んでいく」という変化が分かりにくい。また、植物染料での「染」も褪色しやすいため、視覚的に時間の経過を見せやすい。「布」と「染」という素材と技法の力を通して、「メンテナンスループ」という思想を構築できた。

また、限られた資源の中から生まれたかつての庶民の染織品と同じように、メンテナンスループにも他者との共同制作という「制約」がある。しかし「制約」は、与えられた状況をどう生かすかという視点を持つことで創造性に繋がる。「制約」とは、制作者の創作能力を刺激するエッセンスなのである。また「メンテナンスループ」とは、庶民の染織品に

あげられるように、かつての日本には意識せずとも存在していた行為である。「メンテナンスループ」は、西洋の美術の概念が移植されたことによって、忘れ去られていた日本の潜在的な造形の遺伝子の再発見なのである。

筆者は、序論において、制作物のメンテナンスが機能の回復・現状維持だけでなく、芸術活動における制作・受容の関係性を問い直す創造性を持つかという問題提起を行ったが、メンテナンスの研究を通じて、制作物の制作者と受容者の関係性を解きほぐし、新たな創作のステージがひらけた。ただ、こうした試みはまだ始まったばかりであり、今回はメンテナンスの一形態を考察したにすぎない。今後は、自分自身の作家としての役割を自覚し、修復家でもリペア業者でもない、制作者としてのメンテナンス活動を更に深めていきたい。(40322字)

【注釈】

¹中山俊介 『ニューアンカー英和辞書<新版 2 色刷>』株式会社学習研究社、1993 年、829 頁

²田中忠三郎 1933 年 11 月 26 日～2013 年 3 月 5 日 民俗学者・民俗民具研究者・著述家。考古学から民俗学までの調査研究、江戸～昭和の衣服や民具の収集・保存活動を行う。浅草アミューズ・ミュージアム名誉館長。

³京都紋付 [http://www.kmontsuki.co.jp] (2017 年 7 月 14 日、参照)

⁴横尾香央留 1979 年東京生まれ。アパレルメーカーで手作業を担当後、2005 年独立。刺繍、かぎ針編みなどの緻密な手作業によるお直しを中心に活動。

⁵リチャード・セネット (Richard Sennett) 1943 年 1 月 1 日、シカゴ生まれ。アメリカ合衆国の社会学者。専門は、都市社会学。

⁶リチャード・セネット『クラフトマン：作ることは考えることである』高橋勇夫訳、筑摩書房、2016 年、340 頁

⁷同書

⁸新村 出『広辞苑第六版』、岩波書店、2008 年、905 頁

⁹沢田正昭『文化財保存化学ノート』、近未来社、1997 年、107 頁

¹⁰雲中供養菩薩像 日本美術院を立ち上げた岡倉天心 (1863～1913)、新納忠之介 (1869～1954) らは、普通修理法を掲げて数多くの仏像修理をおこなっていた。平等院にある 52 軀の雲中供養菩薩像は、明治 39 (1906) 年、その最初期の修理を行っている。その修理がどのように行われたかが、新納忠之介の記録集に見ることができる。

¹¹岡倉天心 1862 年～1913 年横浜生まれ。東京大学卒業。フェノロサに師事。東京美術学校校長を経て、横山大観らと日本美術院を設立。ボストン美術館東洋部長として国際的に名を知られた。

¹²新納忠之介 1869 年～1954 年鹿児島生まれ。東京芸術大学彫刻科卒業。2631 体の仏像等の文化財を修理。

¹³尾上重道 『美を伝える 京都国立博物館文化財保修理所の現場から』、京都新聞出版センター、2011 年、84 頁

¹⁴西村公朝「仏像は語る 第十八回 仏像修理の場から」、『芸術新潮』第 40 巻第 10 号、1989 年 10 月、106～109 頁

¹⁵「阿修羅を未来へー文化財保護のこれからを考えるー」 朝日新聞 2017年3月21日 23頁

¹⁶ かばんの明石屋 京都市下京区東洞院通で、明治35年(1902)から年間続にかばん屋。販売から修理まで一貫して行う。

¹⁷ スギウラ洋装店 京都市上京区の堀川団地のそばで、親子2代に渡って50年続く洋装店。

¹⁸前田雨城『ものと人間の文化史 38 色 染めと色彩』、法政大学出版社、1980年、84頁

¹⁹ 田中忠三郎 1933年～2013年青森生まれ。日本の民族学者、民具研究家。「布文化と浮世絵の美術館」浅草アミューズ・ミュージアム名誉館長。

²⁰ 奢侈禁止令 贅沢(奢侈)を禁止して儉約を推進する法令。

²¹吉岡幸雄『日本の色辞典』、紫紅社、2000年、260頁

²²朝岡康二『ものと人間の文化史 114 古着』、法政大学出版社、2003年、97頁

²³真成寺 石川県金沢市東山の卯辰山山麓寺院群にある日蓮宗の寺院。

²⁴福田会 愛知県一宮市の曹洞宗寺院で活動する団体。<糞掃衣^{ふんぞうえ}>を縫う集団。

²⁵松村薫子『糞掃衣^{ふんぞうえ}の研究-その歴史と聖性-』、法蔵館、2006年、166頁

²⁶コラージュ 絵画の技法の1つで、フランス語の「糊付け」を意味する言葉。通常の描画法によってではなく、新聞の切り抜き、壁紙などを組み合わせる技法。

²⁷中村一男『反対語大辞典』、東京堂出、1965年、433頁

²⁸『ku:nel』、マガジンハウス、2015年3月号、12頁

²⁹山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』、世織書房、2005年、26頁

³⁰ 『ku:nel』、マガジンハウス、2015年3月号、12頁

³¹川久保玲 1942年東京都生まれ。慶応義塾大学卒業後、「COMME des GARÇONS（コムデギャルソン）」を開始。1975年に東京、81年にパリで初コレクション。83年春夏、山本耀司と共に「ぼろルック」「乞食ルック」と呼ばれることになるモノクロームを中心とした作品を発表。

³²三宅一生 1938年広島県生まれ。多摩美術大学卒業後、パリでオートクチュールに学び、プレタポルテを志し、1970年に株式会社三宅デザイン事務所を設立。平面の服と立体の体との関係を独自の眼で捉え直した作品を発表。代表作は「一枚の布」「Pleats Please」「A-POC」「132 5.」など。

³³深井晃子 『Future Beauty 日本ファッション:不連続の連続』、日本写真印刷、2014年、19頁

³⁴青野文昭 1968年宮城県生まれ。仙台を拠点に活動。1990年代から海岸の漂流物など、さまざまな場所で壊れたモノの欠片を拾い、「なおす」と称し、それを補完する制作手法を継続している。

³⁵ 榎木野衣 1962年埼玉県出身。美術評論家。同志社大学卒業。多摩美術大学美術学部教授。

³⁶ 「行方を失うかたち-青野文昭の彫刻を巡って- 榎木野衣 2012年7月個展『どくろ杯・

Ⅱ-他者性と不可避性について-』<http://www1.odn.ne.jp/aono-fumiaki/art,r2,0.html>

(2018年2月20日、参照)

³⁷松井利夫 1955年生まれ。京都市立芸術大学陶磁器専攻科修了後、イタリア政府給費留学生として国立ファエンツァ陶芸高等教育研究所に留学。エトルリアのブッケロの研究を行う。帰国後、沖縄のパナリ焼、西アフリカの土器、縄文期の陶胎漆器の研究や再現を通して芸術の始源の研究を行う。

³⁸笹山央 『現代工芸論』、蒼天社出版、2014年、134頁

³⁹平成28年7月23日～9月11日にかけて、京都文化博物館三階にて平成28年度総合展示「世界考古学会議京都（wac-8）開催記念アートと考古学展～物の声を、土の声を聴け～」が開催された。

⁴⁰伊達伸明 1964年生まれ。2000年より、取り壊される建物の一部を使ってウクレレを制作する「建築物ウクレレ化保存計画」を開始。その他、まちの波板の撮影・収集も続けている。2012年より、仙台にて「亜炭香古学」プロジェクトを開始。2014年から2015年にかけて、ダンス公演「とつとつダンス part.2 愛のレッスン」に出演するなど、活動は多岐にわたる。

⁴¹伊達伸明『建築物ウクレレ化保存計画 2000.4～2004.3』、アートスペース虹、2004年

⁴²同書

⁴³北澤憲昭 1951年、東京都生まれ。美術評論家、美術史家。女子美術大学教授。美学会、表象文化論学会、美術評論家連盟所属。

⁴⁴北澤憲昭『美術のポリティクスー「工芸」の成り立ちを焦点として』、ゆまに書房、2013年

⁴⁵中村興二/岸 文和『日本美術を学ぶ人のために』、世界思想社、2001年、3頁

⁴⁶鷺田清一『素手のふるまい アートがさぐる＜未知の社会性＞』中央精版印刷、2016年、116頁

⁴⁷『この名人に頼みたい 服直し』ワールド・ムック 2013年、

⁴⁸岡倉天心『英文収録 茶の本』桶谷秀昭訳、講談社1994年、P14

⁴⁹ (財)日本障害者リハビリテーション協会発行『ノーマライゼーション 障害者の福祉』1996年 34頁

【参考文献】

- ・ 朝岡康二『ものと人間の文化史 114 古着』、法政大学出版局、2003 年
- ・ あいちトリエンナーレ実行委員会『あいちトリエンナーレ 2013 揺れる大地 われわれはどこに立っているのか：場所、記憶、そして復活』アイメックス・ファインアート、2013 年
- ・ 尾上重蜜『美を伝える 京都国立博物館文化財保修理所の現場から』、京都新聞出版センター、2011 年
- ・ 岡田文男『保存科学概論』、京都造形芸術大学、2002 年
- ・ 小川雄一『津軽こぎん刺し 技法と図案集』、誠文堂新光社、2013 年
- ・ 沢田正昭『文化財保存化学ノート』、近未来社、1997 年
- ・ 岡倉天心『英文収録 茶の本』、桶谷秀昭訳、講談社、1994 年
- ・ 川村泰夫『日本の黒染文化史』、染織と生活社、1987 年
- ・ 柏木希介『歴史的にみた染織の美と技術-染織文化財に関する八章-』、丸善、1996 年
- ・ 京都文化博物館『世界考古学会議京都(WAC-8)開催記念 アートと考古学展 物の声を、土の声を聴け』、スイッチ・ティフ、2016 年
- ・ 北澤憲昭『美術のポリティクスー「工芸」の成り立ちを焦点として』、ゆまに書房、2013 年
- ・ 小出由紀子・都築響一『BORO つぎ、はぎ、いかす。青森のぼろ布文化』アスペクト、2009 年
- ・ 佐藤利夫『ものと人間の文化史 128・裂織』、法政大学出版局、2005 年
- ・ 坂村 格『背守り 子どもの魔よけ』、LIXIL 出版、2014 年

- ・ 笹山央『現代工芸論』、蒼天社出版、2014年
- ・ 佐藤道信『＜日本美術＞誕生』、講談社、1996年
- ・ 下中直也『神奈川大学日本常民文化研究所調査報告 第11集 仕事着-東日本編』、平凡社、1986年
- ・ 田中優子『布のちから 江戸から現在へ』、朝日新聞出版、2010年
- ・ 高梨茂『カンヴァス版 日本の染織 第九巻庶民の染織』、中央公論社、1983年
- ・ 田中忠三郎『物には心がある 消えゆく生活道具と作り手の思いに魅せられた人生』、アミューズ エデュテインメント、2009年
- ・ 伊達伸明『建築物ウクレレ化保存計画 2000.4～2004.3』、アートスペース虹、2004年
- ・ 戸田栄輔『魅惑の仏像1 阿修羅』、毎日新聞社、1986年
- ・ 中村一男『反対語大辞典』、東京堂出、1965年
- ・ 中村興二/岸 文和『日本美術を学ぶ人のために』、世界思想社、2001年
- ・ 深井晃子『Future Beauty 日本ファッション:不連続の連続』、日本写真印刷、2014年
- ・ 堀切辰一『布の記憶-庶民が織りなす哀と愛』、新科学出版社、2003年
- ・ 前田雨城『ものと人間の文化史 38 色 染めと色彩』、法政大学出版局、1980年
- ・ 松村薫子『糞掃衣の研究-その歴史と聖性-』、法藏館、2006年
- ・ ミルトン・メイヤーロフ『ケアの本質-生きることの意味』 田村真・向野宣之訳、ゆみる出版、2003年
- ・ 山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』、世織書房、2005年
- ・ 吉岡幸雄『日本の色辞典』、紫紅社、2000年
- ・ 横尾香央留『お直し とか』、マガジンハウス、2012年
- ・ 横川善正『ホスピスが美術館になる日-ケアの時代とアートの未来-』、ミネルヴァ書房、2010年

- ・ Richard Sennett 『クラフトマン：作ることは考えることである』 高橋勇夫訳、筑摩書房、2016 年
- ・ 鷺田清一 『素手のふるまい アートがさぐる＜未知の社会性＞』、中央精版印刷、2016 年

【図版リスト】

〔図 1〕 松井利夫

(2012年、サイネンショー、不要陶器／穴窯による再焼成、撮影：白石和弘)

〔図 2〕 伊達伸明

(2015年、阪大宿舎 3-4 ウクレレ、柱・階段の段板など、撮影：伊達伸明)

〔図 3〕 記憶のかばん

(2015年、古着・天然染料/黒染め、かけつぎ、刺し子、H25×W25×D10 cm<×40 個>)

〔図 4〕 記憶喪失のシャツ

(2016年、古着のシャツ、脱色剤/脱色、メンズシャツ SA<身長 155～165・周囲 80～88>)

〔図 5〕 育てるしかく

(2013年、帆布・天然染料/柿渋染・植物染、H30×W30×D30 cm<×40 個>)

〔図 6〕 かばんの健康診断

(2014年、使い込まれたかばん・天然染料/植物染・刺し子、H30×W30×D30 cm<×10 個>)

〔図 7〕 育てるしかくの里がえり

(2017年、使い込まれたかばん・天然染料/植物染・刺し子・ミシンワーク、H30×W30×
D30 cm<×25 個>)

〔図 8〕 メンテナンスループの螺旋

【図版】

〔図 1〕 松井利夫



〔図 2〕 伊達伸明



〔図 3〕 記憶のかばん



〔図 4〕 記憶喪失のシャツ



〔図 5〕 育てるしかく



〔図 6〕 かばんの健康診断



〔図 7〕 育てるしかくの里がえり

①受容者からのデザイン指示書「Aさんのかばん」

2013年3月

2018年1月



②すべて制作者におまかせ「Nさんのかばん」

2013年3月

2018年1月



③メンテナンスをしないという選択「Yさんのかばん」

2013年3月

2018年1月



④消えた紫色のグラデーション「Fさんのかばん」

2013年3月

2018年1月



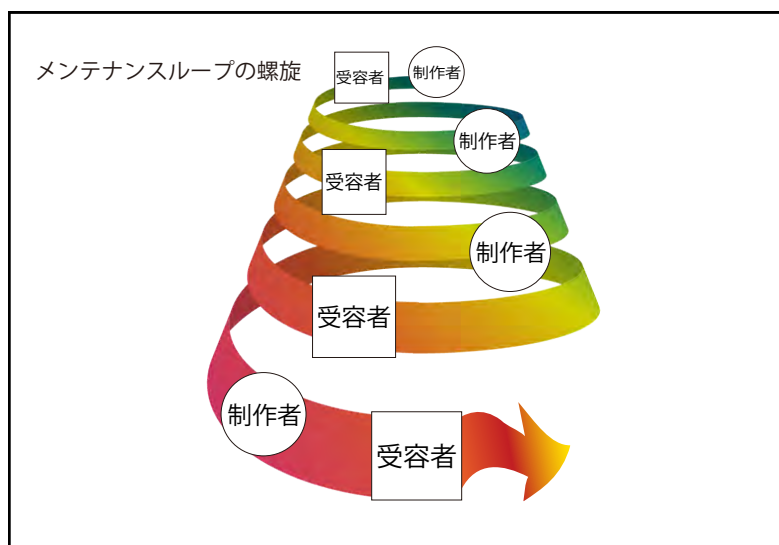
⑤子どもの成長とともに変化したかばん「Kさんのかばん」

2013年3月

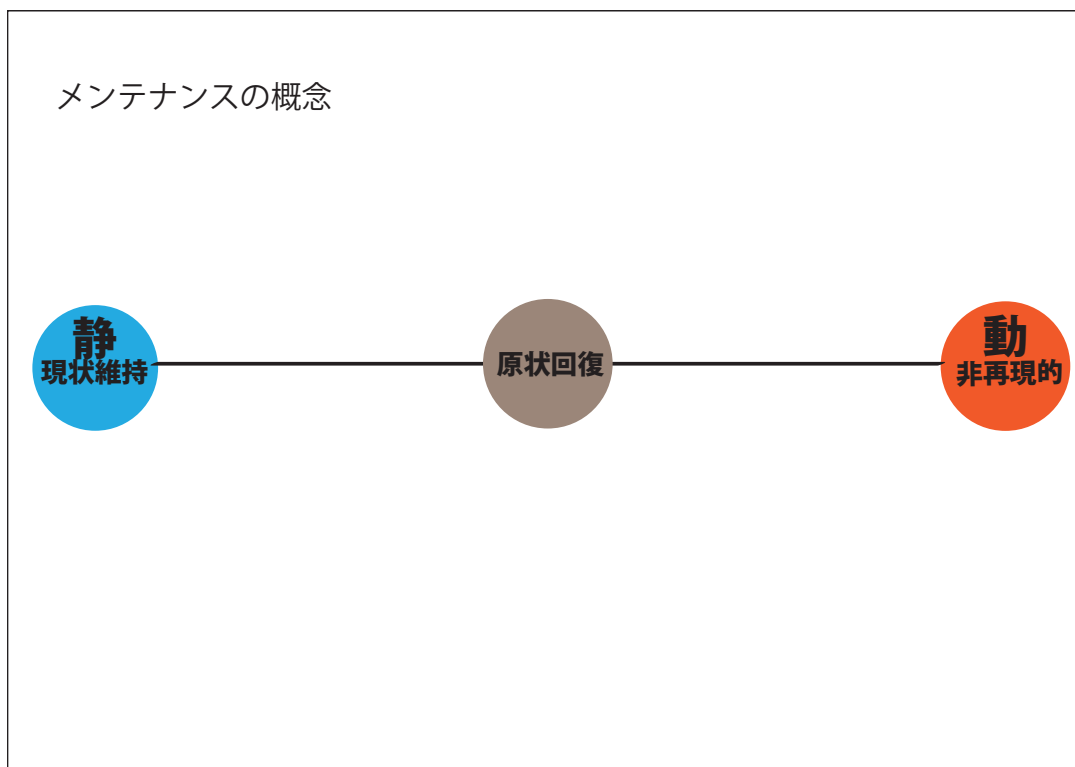
2018年1月



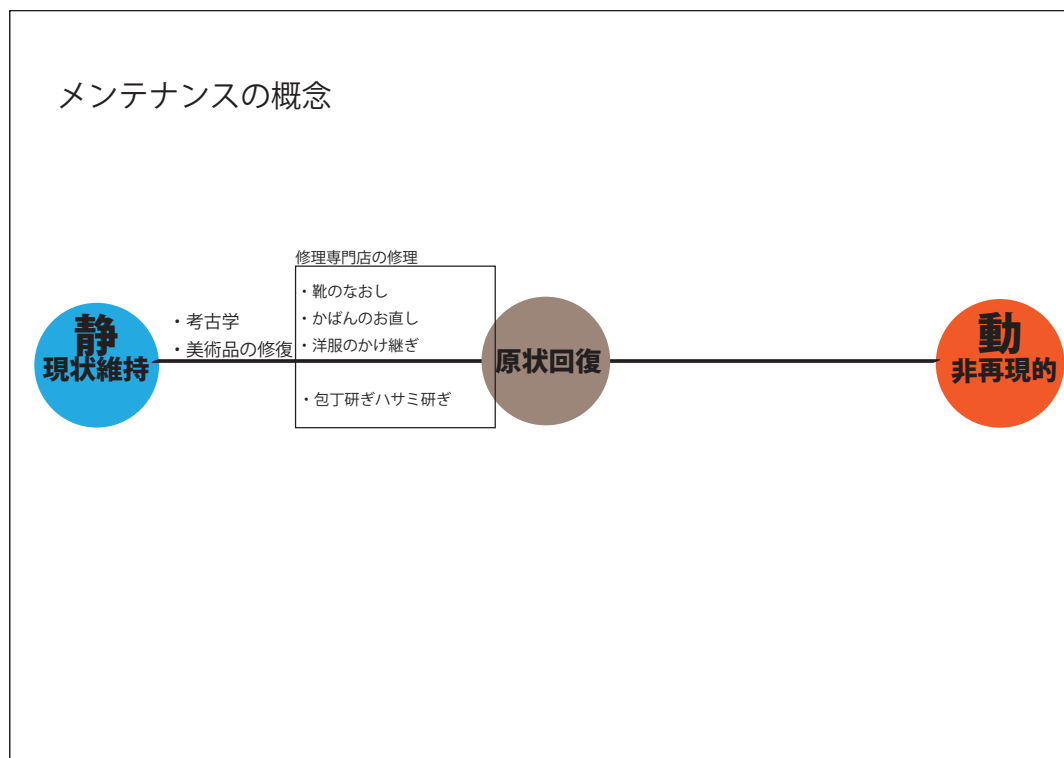
〔図8〕メンテナンスループの螺旋



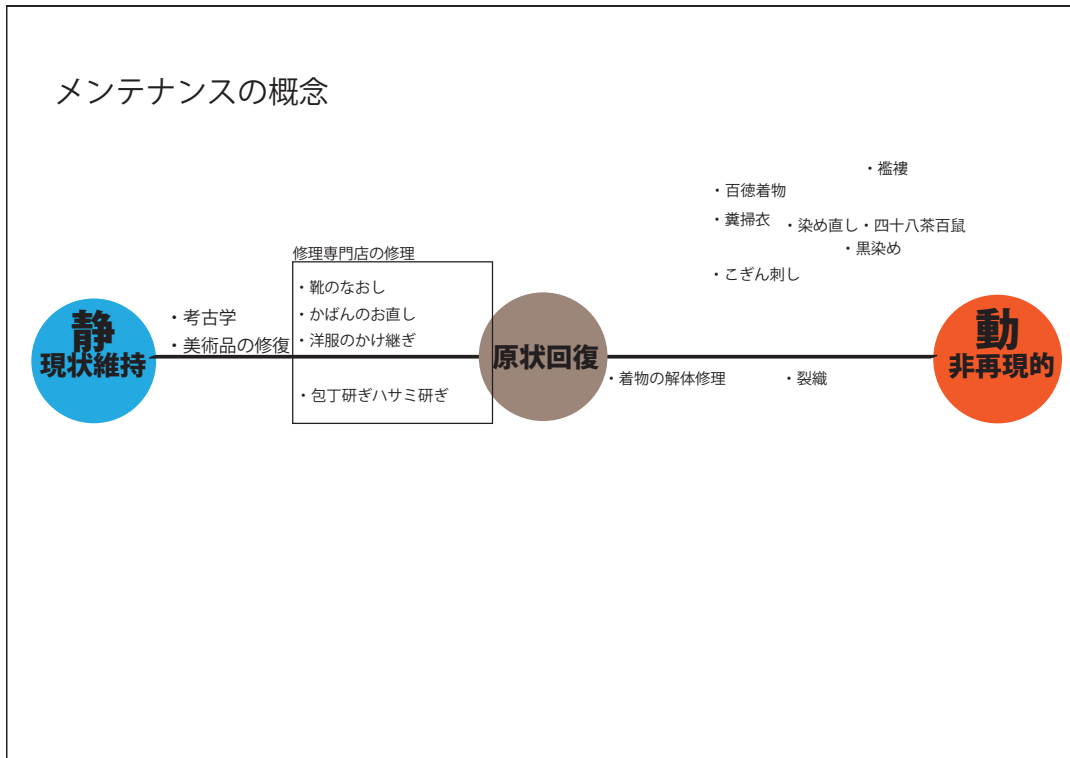
【表】



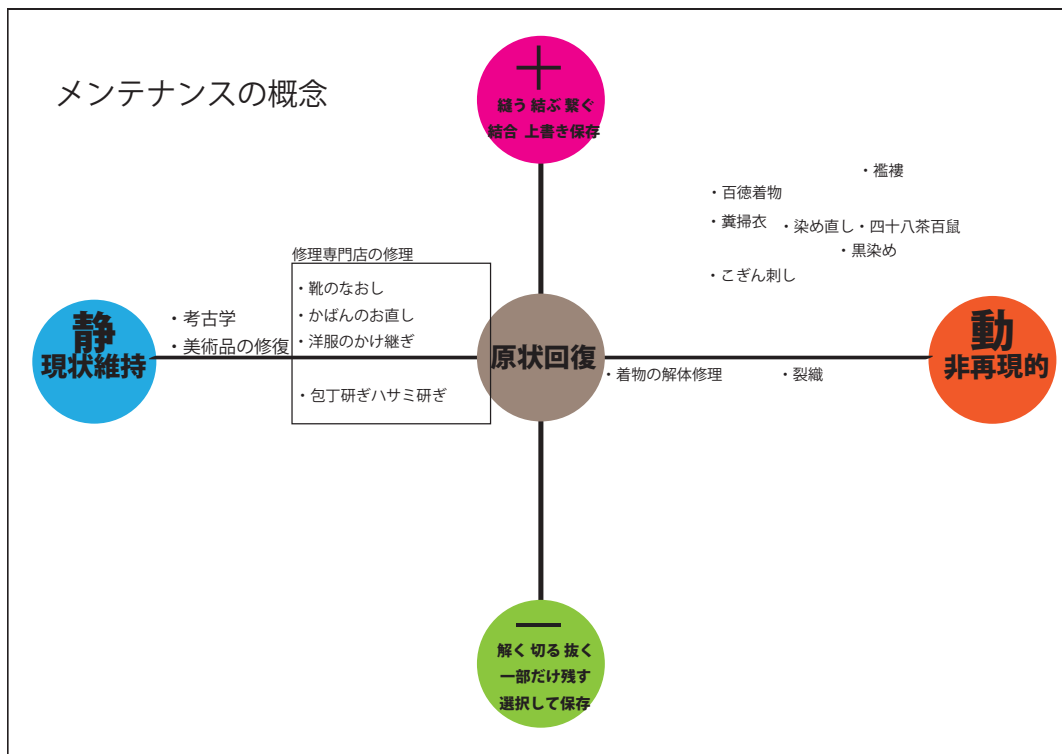
〔表 1〕



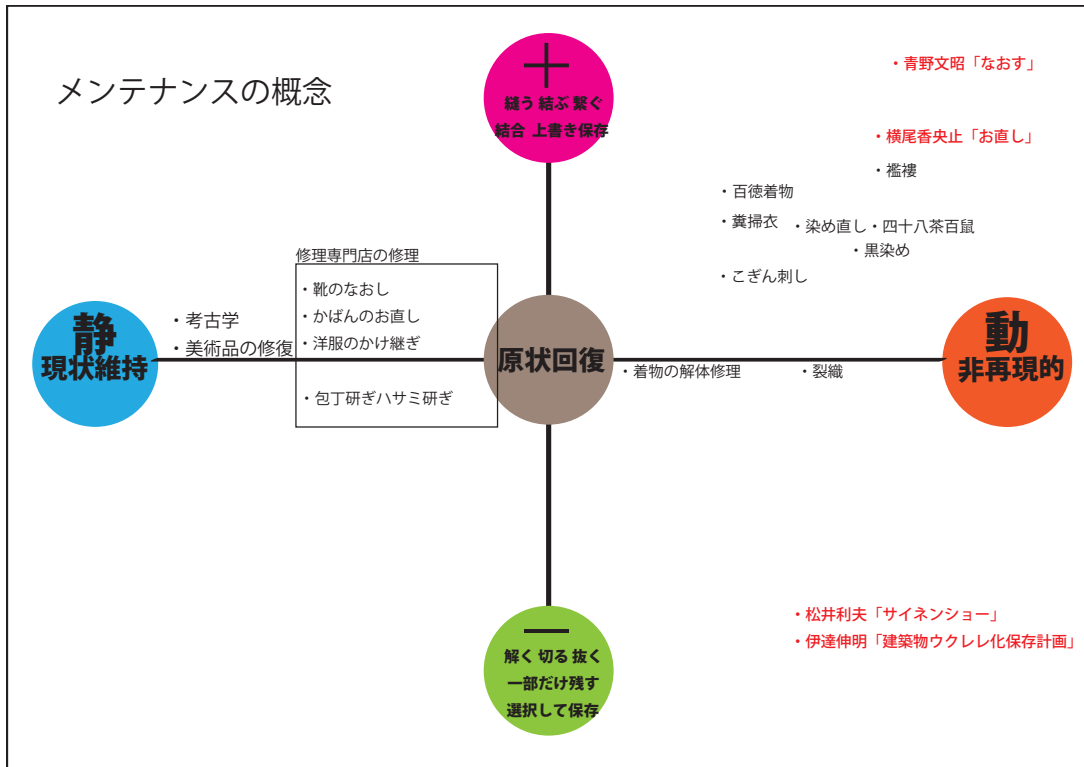
〔表 2〕



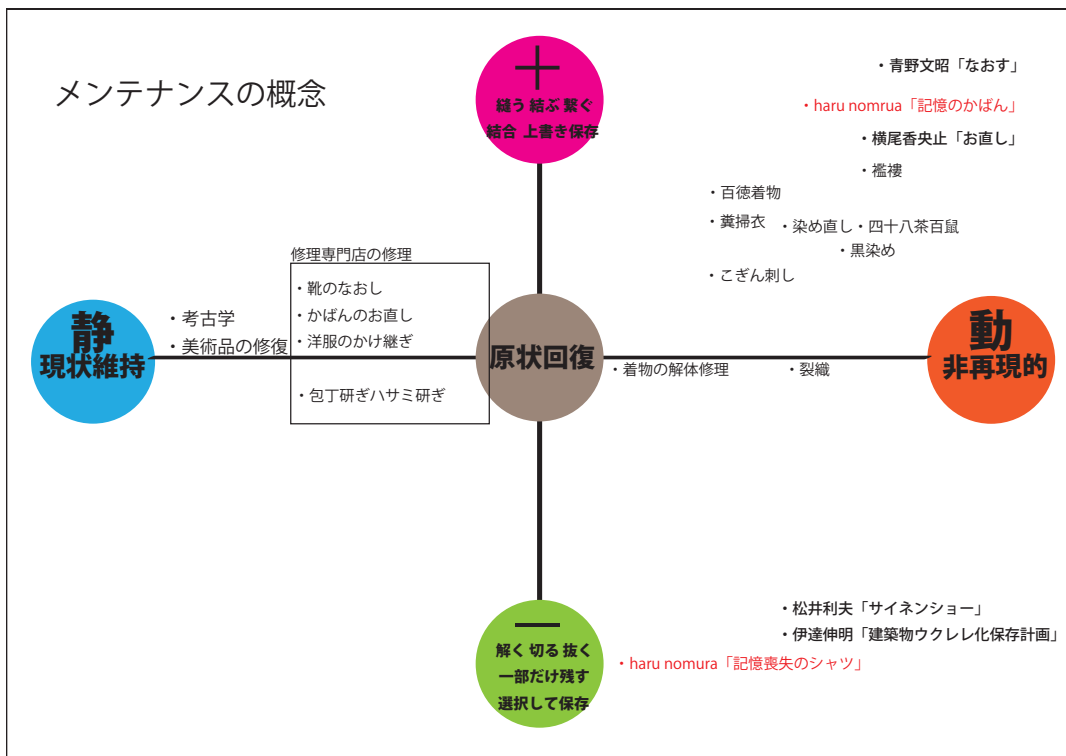
[表 3]



[表 4]



〔表 5〕



〔表 6〕

【参考作品リスト】

1、育てるしかくの里がえり・展示風景

(2018年、使い込まれたかばん・天然染料/植物染・刺し子等、かばんによって大きさは異なる<25個>)

2、育てるしかくの里がえり・5年間のかばんの変化

(2018年、写真記録)

3、育てるしかくの里がえり①受容者からのデザイン指示書「Aさんのかばん」

(2018年、使い込まれたかばん・天然染料/植物染、H20×W27×D17 cm)

4、育てるしかくの里がえり②すべて制作者におまかせ「Nさんのかばん」

(2018年、使い込まれたかばん・天然染料/植物染・炭、H30×W30×D30)

5、育てるしかくの里がえり③メンテナンスしないという選択「Yさんのかばん」

(2018年、保存されていたかばん/メンテナンスなし、H30×W30×D30)

6、育てるしかくの里がえり④消えた紫色のグラデーション「Fさんのかばん」

(2018年、使い込まれたかばん/メンテナンスなし、H30×W30×D30)

7、育てるしかくの里がえり⑤子どもの成長とともに変化したかばん「Kさんのかばん」

(2018年、使い込まれたかばん/メンテナンスなし、H30×W30×D30)

1、育てるしかくの里がえり・会場風景





2、育てるしかくの里がえり・5年間のかばんの変化

記録①

2013



2018



記録②

2013



2018



記録③

2013



2018



①受容者からのデザイン指示書「Aさんのかばん」



2013年3月



①受容者からのデザイン指示書「Aさんのかばん」

Aさんは2年前に、股関節の手術をして片足が不自由になった。手術前は旅行用としてかばんを使っていたが、手術後は杖が必要になり、バランスが取れないため大きいかばんを持ち運びできなくなった。Aさんはかばんと一緒に、1枚の設計図を送ってきた。設計図には、Aさんが持ち運びしやすいように、持ち手が短い小さなかばんの絵が描かれていた。そこで育てるしかくのかばんを解体し、小さなかばんに改造した。

②すべて制作者におまかせ「Nさんのかばん」



2013年3月

②すべて制作者におまかせ「Nさんのかばん」

Nさんはオブジェとして、床の間にかばんを飾っていた。今回、自由にメンテナンスをお任せしたいとかばんを委ねてくれた。オブジェとして新たに楽しめるように、かばんを素焼きの陶磁器のように柿渋で固めることにした。柿渋染めは、染色後に蒸しの作業を行うが、今回は柿渋のざらっとした風合いが生きるように、蒸しを省いた。柿渋を塗り、日光に当てる作業を繰り返した。最後は鉄媒染で色味を抑え、かばんのふちに炭をかけた。

③メンテナンスをしないという選択「Yさんのかばん」



2013年3月

③メンテナンスをしないという選択「Yさんのかばん」

Yさんは、段ボールの箱にしまって、かばんを綺麗に保管していた。今回、Yさんはメンテナンスをしないという選択をした。実はYさんとは、私の父親でもったいなくて使うことができなかったそうだ。

色も当時のままで、かばんのハリもしっかりと残っていた。

④消えた紫色のグラデーション「Fさんのかばん」



④消えた紫色のグラデーション「Fさんのかばん」

もともとFさんのかばんは、Fさんのお母さんとお姉さんが使っていたものだった。

母から娘へ、姉から妹へ、Fさんに渡っていた。

Fさんのかばんの裏面は「ログウッド」という植物で染め、仕上げに鉄媒染した紫色だった。

月日と共に、紫色のグラデーションのようになった。

⑤子どもの成長とともに変化したかばん「Kさんのかばん」



2013年3月

⑤子どもの成長とともに変化したかばん「Kさんのかばん」

Kさんは育てるしかくのかばんを、マザーズバックとして使い2人の子供を育てた。一度かばんの健康診断で、寒色系だったかばんの全体を、インド茜で赤色で染め直した。持ち手の部分も、刺繍で補強をした。かばんの健康診断から2年、Kさんのかばんは染めたての鮮やかな赤色から、生地に馴染んで少し落ち着いた赤色に変化していた。