

タブ 1

『いつもどおり昼寝を楽しむ余裕のあるおにぎりさ ——「Creating Environments」のためのゲーム ブック』

【序章】

5階までは階段で上がるもの、という感覚があるのは、小学校6年間ですっぽり収まってしまうくらいの年月を、エレベーターの無い公務員住宅の最上階で過ごしていたからだ。私を含めた歴代の子どもたちが、つづら折りのような階段の仕切り、その鉄格子を左手で握って、遠心力を使って曲がり下りていくものだから根本はすっかり折れていて、上る時も退屈まぎれに右手でガコンガコンと鳴らしていたのだが、そんなことを思い出している内に5階に着いた。息を整えながら、踊り場に置かれたベニヤのテーブルからハンドアウトを1枚取る。

表面には本展キュレーター・坂本嘉明さん〈注1〉のステートメントがあつて、裏返した上半分には、縦長の長方形が3つ横並びになった簡素なマップが載っており、どうやらアパート3室が、それぞれ展示室になっていて順々に開けて回るらしい。踊り場の左手には501号室があつて、廊下を502号室、503号室と進んだ先のバルコニーから、屋上まで展示は続くようで〈注2〉、地図の下には展示作家のプロフィールが並んでいるが、とりあえずクリアファイルに挟んでバッグへしまふ。息も汗もまだ落ち着かないが、501の懐かしい“団地ドア”（より正確には、スチールプレスドアというらしい）を開けると、ぽつんと台座が置いてある。

床と天井はコンクリート打ちっぱなしで、壁は白いが、その白さはホワイトキューブ的なそれで団地そのままとはやはり違うようだ。奥は窓になっていて、すりガラスに散らされた光が、床をぼんやりと照らしている。光の手前、室内の中央には、壁と同じく白い台座が置かれていて、ドアから4、5歩の距離の、その3歩目くらいで、左から迫り出していた壁が折れ、空間が広く感じられるとともに、どうやら他に作品はないらしい。

中肉中背の私の、臍高くらいの台座中央には短冊状の白い紙束が置かれており、黒字で、

Eternal Theatre
Soares Hayashi

と書かれたそれがチケットだと一目で分かるのは、その短冊の右側に点線が入っているからだ。台座の左上には指示書があり、どうやら台座右下のスリットに100円玉を入れ、チケットを1枚取り、もぎり、台座右上に置かれたクリアケースに半券を入れるようで、ケース内には、すでに10枚近い半券が入っているが、

[分岐 I]

★100円玉を入れ、チケットを1枚もらってみる→【第1-A章】へ進む

★今回は止めておく→【第1-B章】へ進む

【第1-A章】

せっかくだから1枚もらっていこう。お財布にはちょうど100円玉があって、台座のスリットに落とす。そういえば、閉館してしまった東京・品川の前美術館1階の階段横には鈴木康広さんの《募金箱『泉』》〈注3〉があって、壁に開いたスリットへ硬貨を滑りこませると、その隙間から水紋（の映像）が見られたけれど、チケットの半券をもぎり、クリアケースの中へ入れても何も起こらない。しかし、指示の下に続いて印字されたキャプションを読めば、「フランスのフルクサスのメンバーでもあったロベール・フィリウ（Robert Filliou, 1926-1987）の主要なコンセプトでありプロジェクトでもある『Eternal Network』に影響を受け」た林ソアレスさんが、「フルクサスの日常と芸術の境界を曖昧にするという理念とフィリウの永遠性というテーマ」を引き継ぐ形で展開しているこの《Eternal Theatre》では、「チケットを100円で販売し、もぎった瞬間から鑑賞者はこの世界自体を劇場として捉えることができるようになる」〈注4〉らしいからすでに“劇場内”のはずだ。

数年前に見た現代アートチーム・目 [mé] の展示〈注5〉でも《Life Scaper》という作品があって、購入者=契約者は、人生のどこかの瞬間において、“現実とも虚構ともつかない不思議な光景に、ふいに遭遇する権利を得る”らしい。細かく仕切られた展示室、その曇りガラスには、まさに契約前のヒアリングを行っているらしき人影が映っていて、「...を登録し、もし転居される場合はすぐに...」みたいな声も聞こえてきたが、それすらも、目 [mé] が言うところのスクーパーによって作り出された光景だったのかもしれない。

《Life Scaper》と《Eternal Theatre》は一見似ているけれど、前者では、作品を購入する際に生じる売買契約と、作品内で取り交わされる契約の2種類が、実効性ともいべきものを担保していて、そこにおいて購入者は、《Life Scaper》がまだ実施されていないのか、実施されたが気づかなかったのか、実施されていないのに目撃したと思っているのか、実施されたが別のものを《Life Scaper》だと勘違いしているのか...というグラデーションの中で漂うことになるのだろう。その決定できなさを經由して、（スクーパーの仕業かもしれない）目の前の出来事すべてを面白がることへ接続しようというのが目 [mé] の狙いだとしたら、《Eternal Theatre》では、身も蓋もなく言ってしまうと何も起こらない。

しかしそれは、「魔法の鍵だよ」と渡されたものを「ただの枝じゃん」と突き返すようなもので、林ソアレスさんの手つきにはごっこ遊びめいたところがあり、チケットは参加者の想像力への挑戦状でもある。改めて、バッグからハンドアウトを取り出して読めば、

「そんな、Curry Rice Galleryもとうとうここまで来たかという感じではあるが、人々の空想上で展覧会を開催することになった。（...）鑑賞者は、それぞれの作家の過去作やプロフィールからしか推測することはできないであろう。」〈注6〉

と坂本さんは語っていて、『Creating Environments』と題された本展でもまた、鑑賞者には、まず鑑

賞行為を成り立たせるための空間作りが求められて、それは“鑑賞”者自らが、アイデンティティを確立するようなものとも言える。

さらに《Life Scaper》では、例えば購入者のそばにいた人物が、ご相伴に預かってスケーパーを目撃したり、もしかすると、相続の際に子供世代へ名義替えしたり...という動きも、“現実世界”を舞台として、契約行為を媒介としているからこそありうるが、《Eternal Theatre》では、もぎるという不可逆的な行為が一旦なされてしまえば、譲渡や相続という可能性は排除されるし、そもそも、チケット保有者同士がイメージする“上演作品”も違えば、“劇場”自体も同じではありえない。

では、チケット保有者は、がらんとした劇場の中で1人1人隔絶されているのか。という問いは半ば合っているが半ば間違っているはずで、例えば、“展示室でただ1人チケットをもぎった”私はそうかもしれない。しかし、もう1枚100円玉を入れ、チケットを持ち帰って、奇様な誰かに渡してもぎってもらい、その人と“劇場”のイメージについて話し合うことで、“同じ劇場の観客”になっていくことは出来るだろう(注7)。ここで思い出すのは、昨年、パディ・ダルルさんの個展(注8)で見た《ジャッドランドーバッドランド》で、全7巻から成るというそのノートには、幼少期に弟と共に想像／創造したという架空の国の地理や、各種の数値が並んでいたが、《Life Scaper》が、目 [mé]の世界へ飛び込むための装置だとしたら、《Eternal Theatre》では、まず飛び込むための世界を想像／創造することがチケット保有者には求められて、それはまさに本展タイトルの『Creating Environments』を体現している。

さらに言えば、今回、Curry Rice Gallery が会場として設定しているMeta Metaverseもまた、アーティストの島丸由一朗さんによって構想された「それぞれの頭の中に広がる空想上の世界の中のみ存在するメタバース的な仮想世界で遊ぶというプロジェクト」であり、「ユーザーIDとパスワードを用意し、島丸にログイン情報としてテキストでメールアドレス yuichiro0303(at)gmail.com に送付することによって、Meta Metaverseにアクセスすることができる」(注9)。その仕立ては《Eternal Theatre》に近いけれど、“現実世界”において《Eternal Theatre》のチケットをもぎることが、現実というレイヤーに、“劇場”という別の一層を重ねることを意味するところ、空想の世界における仮想空間としての《Meta Metaverse》でもぎったチケットの効力は、どの次元の私にまで届くのか。

「ところで、小一時間ほど、猛烈に二人で争ったあげくの果てに、一ポンドを借りた債務者の方が、やにわにポケットからジャックナイフを取り出し、自分の腹部を突き刺し、どっと倒れて、その場で息を引きとってしまった。これを見て、今度は相手の方の債務取立人が、すっかり泡をくっしまい、自分が、仕事をはじめて以来、この世の中で債務を取立てられなかった債務者は一人もないという誇り高い人間であることを思い出し、もしこの世で彼(債務者)から一ポンド取立てることができないのなら、天国まで行っても絶対に取立ててみせると言って、これまたポケットから、ジャック・ナイフを取り出し、自分を突き刺し、どっと倒れて、その場で息を引きとってしまった。

ところが今度は傍に立って見ていた男までが、そのけんかに非常な興味を覚えてしまい、是が非でもその結末を見届けたいものだと言って、天国で争いの終末に立ち会おうと天に向かって飛びあがり、その同じ場所にぶっ倒れたかと思うとそのまま息を引きとってしまった、というのが事件の大筋だった。」(エイモス・チュツオーラ 著、土屋哲 訳『やし酒飲み』岩波文庫, pp.153-154)

という挿話で面白いのは、債務者、取立人、そして傍で立っていた男の3人が、揃って同じところに行けると信じていたことで、これは信仰というより、世界観を共有していることの現れなのだろうが、《

Meta Metaverse》も、ログイン者数が増え、相互の結びつきが緊密になっていけば、オルタナティブな世界観に、環境になっていくのかもしれない(注10)。

それは、H・P・ラブクラフトの『クトゥルフ(クトゥルー)の呼び声』を端緒として、複数の作家によって固有名詞や概念が共有され、体系化されていったことで『クトゥルフ(クトゥルー)神話』が生まれたこととも似て、501展示室を出る。左手の廊下の3、4歩先には502展示室の扉があって、正面から右手にかけては、一軒家とアパートの屋根が飛び石のように並んでいて、ぽっかりと空いた黄土色は校庭だろうか。

502の扉を開けると、501を鏡映しにしたような室内正面にはモニターが1台、左の壁には4台横並びになっていて、2、3歩進み入り、迫り出した壁で遮られていた右の壁を一望すると、そこにもモニターが3台あって全部で8台のようだ。各モニターの前にはスツールが1脚ずつあって、その上に置かれたヘッドフォンが、資料らしき紙束の重石になっている。モニターはどうやらすべてzoomの画面のようで、今井しほかさん、山本卓弥さん、青木絵馬さん、うらあやかさん(注11)といった私も知っているアーティストやギャラリーオーナーと、一般の参加者と思しき人たちに混じって「福岡壺海」と表示された人物がいる。“彼”がこの《千年ワークショップ》の主催者であり、『クトゥルフ(クトゥルー)神話』の邪神のごとく、「誰でも使用することができるというパブリックな権利」であり、「名義のみが実在し、様々な人物の一時的な仮の名義として機能する」(注12)ことを知ったのは、Ichthys Museumに、企画展『Making Transcendental Rituals Real』を見に行った時のことだった。

Ichthys(イフテュス)とは古代ギリシャ語で「魚」を意味するらしく(注13)、その柿落としてである同展は、福岡さん以外にも、林ソアレスさん、ケイデン・コタードさん、水鳥太郎さん、リリー・グレイスさん、ペンベリアン・ムンチプタカンさん、GAME82さん(注14)が参加する大規模なグループ展ながら、彼らの作品が一堂に会しているわけではなかった。つまり、各作家が、他の参加作家を巻き込みながらリレー式に、不定期に展示を入れ替えていくという方法が採られていて、これは、館長でありアーティストキュレーターの島海幸樹さんと、出展作家であり、自らの名を冠したオンライン・オルタナティブ・アート・スクール「ペンベリアン・ムンチプタカン」のムンチプタカン学長の発案のようだ。だから展示というよりはむしろ学校で、一般的な授業・講義であれば1コマ45～90分ほどだろうが、ここではいわば“引き伸ばされた1時限”が展開されていて、何日、あるいは何週間スパンなのかも定かではないが、メインの講師を順々に入れ替えながら、参加作家7名に館長を加えた8名の講義が数珠つなぎになっていくようだ。

そして、私がたまたま行ったのは福岡さんがメイン講師の回で、美術館入口からチケットカウンターまで、橋のようにまっすぐ伸びた通路から、吹き抜けになった地下の展示室を見れば(注15)、円形に並べられた椅子の周りにはすでに人が集まり始めていた。階段を下りて展示室に着くと、広々とした室内には輪が7つあって、手前の方はすでに埋まりつつあったので奥の輪に近づいていけば、

「福岡壺海(ケイデン・コタード)」

という名札を付けた人が席を勧めてくれて、その他の輪にも、

「福岡壺海(林ソアレス)」

「福岡壺海(水鳥太郎)」

「福岡壺海(リリー・グレイス)」

「福岡壺海(ペンベリアン・ムンチプタカン)」

「福岡壺海(GAME82)」

「福岡壺海(島海幸樹)」

と名札を付けた講師たちが1人ずついて、同時多発的に《千年ワークショップ》を行うというのが福岡さんの「講義」であることを、コタードさんが冒頭に説明してくれた。「アーティストではあるが、作品を実物ではなく、頭の中だけで妄想することによって仮想的に作品を制作する」〈注16〉彼と話すことそのものが面白くて、入退場も、途中参加も、席移動も自由だったのに閉館時間までコタードさんのところに居座った。

最後に彼が「今、アーティストの老松くんがやってるCurry Rice Galleryってところの展示に、オオタニ・ティノ名義で参加してるんだよ」と教えてくれたのがこの『Creating Environments』だった。

ヘッドフォンの下敷きになった紙資料を抜き取ると『第1回 千年ワークショップ「ワークショップについて考えるワークショップ」』と書かれていて、《千年ワークショップ》とは「数十年、数百年、数千年後の未来について思いを馳せ」ながら、「根本的に芸術とは何かという問題について、じっくりと長い時間をかけて対話を行ったり、制作を行ったりするワークショップ」〈注17〉だと福岡＝コタードさんが言っていたのを思い出す。結局、Ichthys Museumではアーカイブを見るのも忘れてしまったのだが、どうやら《千年ワークショップ》はオンラインから始まったようで、第1回として、「ワークショップのこれからの意義やこれまでの変容性、参加者とのコミュニケーションであることの批評性など」を話し合いながら、「実験的で面白いワークショップ」のアイデアを皆で考えたいことがステートメントから伺えて、1枚めくると次からは議事録のようだ。記録映像を横目に、各回の資料を順々に読んでいく。

どうやら第1回から第3回までは「ワークショップについて考えるワークショップ」で、そこで煮詰まりつつ行き詰まった議論に新風をもたらすため、『第4回「千年ワークショップのゲストについていろいろ考えてみるワークショップ」』を挟んだ第5回からはゲストを呼び始めたらしい。各回のステートメントには前回の概要が細かく記載されており、例えば第8回のゲストは、アーティストであり、この5月まで東京駅八重洲口至近のアールスペース「BUG」で開催されていたグループ展「同伴分動態」〈注18〉のコーディネーターでもあるうらあやかさんだったようだ。しかし、その回の告知＝ステートメントには第7回のゲストである青木絵馬さんが話したという、金沢で共同運営中のアーティスト・ラン・スペース「ethica」のことや、瀬戸ノベルティという、主に輸出用として製作された陶磁器の置物についてのリサーチのことが書かれていて、各回で完結しつつも前後とゆるやかにつながっている。ワークショップという一語を起点としつつも、場所を作り持つこととローカリティー、パフォーマンス作品の一回性との類比やそのアーカイブなど話は広がっていき、おそらくゲストや参加者が増え、各自が様々な経験や考えを持ち込むことで、このワークショップ自体が成長するとともに「ワークショップ」という概念も拡張されていくのだろう。

さらに言えば、例えば、誰が「福岡壺海」をやるのかにも影響されるはずで、オンラインで今のところ「福岡壺海」を務めているらしい中村悠一郎さん〈注19〉の場合は、ゲストや参加者へ積極的に話を振ることで、議論を深め、広げようとする動きが映像からも議事録からも感じられるが、コタードさんの場合は、ぼつり、ぼつりと話したり、時に自ら発した問いに長考を始めたりに議論という感じではなかった。しかし、どこか考えを刺激するところがあり、他の人が「福岡壺海」になれば、当然ながら雰囲気は変わるだろうが、それらも《千年ワークショップ》の中に組み込まれていく。そしてそれが繰り返される時、《千年ワークショップ》という語と、それが指す意味内容との関係性(シーニュと言えいいのだろうか)はどうなっていくのか。

リスタ タイトルが書物に命令をくだす。ほとんどそう言っている気がする。とはいえ、次のことを付け加えて、すぐさまそれを修正する必要があるだろう、書物がタイトルを解体し、書く作業に固有の時間

の中で、それが最初にもっていた特権を取り去るのだと。まずタイトルを見つけ出すことがわたしには必要だ。それゆえ重要なのは「無頭の」書物を書くことだ。つまりある力の行使というか「クーデター」によって、件のその書物を斬首の道具とするという回り道をするわけだ。

(中略)

バルト あなたのテキストについて、ひとつの物語がいくつかの意味を持ち得ているというふうにと考えたら、ありきたりになってしまうということだ。このテキストにおける新しさは、意味の震え、挿話のレベルそのもので展開される意味の複数化にこそある。挿話はすでに複数ある、というか、とにかく挿話がオーバーラップされている。

リスタ 確かに。エクリチュールの実践そのものが、ある不決定、決定不能を目指している。ひとつの物語、ひとつの挿話がある、というふうには言えない。エクリチュールの作業の過程で、意味が炸裂する、星の形にひび割れる。」

(cf.,『ロラン・バルト著作集 8 断章としての身体 1971-1974』みすず書房, pp.215-236)

上の対談において、「書物がタイトルを解体し、書く作業に固有の時間の中で、それが最初にもっていた特権を取り去り」、「エクリチュールの実践そのものが、ある不決定、決定不能を目指している」とジャン・リスタが言及しているように、《千年ワークショップ》にも、1回1回の実践が、内側からそれ自体を食い破っていくような運動性が秘められているのかもしれないし、そもそも美術／芸術／アート...と呼ばれる、あるいは呼ばれうるものたちの歴史もそのはずで、《千年ワークショップ》はメタ的にそうした“蠕動運動”を模してもいるのだろう。

502号室から廊下に出れば、先ほどと同じく3、4歩先に503の扉があって、開けると前2室と打って変わって暗い。部屋の奥、5、6歩は離れたその正面にはライトが1つ吊り下げられ、青ざめた光が、スチールと思しきダークグレーの机と椅子と、黒いノートPCを照らしている。壁が左手から迫り出しているのも、2、3歩進むとそれが途切れて部屋が一望できるのも前2室と同じなのだが、左の壁には、何か文章が印字されているらしいA4の紙が12枚横一列になっていて、それらと平行に走る細長いウォールライトが、やはり寒々しい光を落としていて、一番左の1枚を読めば、

河原 冷

アーティスト。どこかの誰かが匿名で考案した、架空のアーティストとして知られている。そして、彼は「言語によって構築されている架空の経済圏」の中でのみ生きている。言語によって構築されている架空の経済圏とは、実際の現実で使われているお金ではなく、言語という実在の人間や人工知能がどんな量でも無尽蔵に自由に扱うことができ、また、授受することができるすなわち「言語通貨」によって構成される経済圏である。物質性もなく、税金も払う必要性が今のところない。また、彼自身の作品も架空の作品であり、それらも同様に言語によってのみ制作されている。例えば、彼の作品を購入するには、言語通貨でのみ支払わなければいけない。現実という金額にあたるものは、彼が指定する金額の言語通貨(ある種の問題に対する回答のようなもの)である。現在彼は、今までの言語通貨のやり取りの記録を「河原冷通帳」というリストに全てまとめている。また、2025年5月13日には、「言語美術館設立のためのクラウドファンディング」を開始した。それは、言語通貨が流通する世界線で生活するアーティスト河原冷による言語作品を収蔵する「言語美術館」を設立するためのクラウドファンディングである。目標金額は1億言語通貨であり、1言語通貨あたり1テキスト(文字数は決められていない)という基準になっている。リターンも1言語通貨あたり1作品(河原冷による言語による作品)となっている。支援は、実在の人物はもちろんのこと架空の人物も行うことができる。また、

2025年5月15日には、言語通貨を使用することを人類からの言語の負債として捉え、「河原冷言語通貨債務関係局」を分散型SNSであるBluesky上に設立。言語通貨を使用することによって債務を生成させている。〈注20〉

と書かれており、左下のキャプション、アンコウのちょうちんみたいな小さなライトで示されたそれを読めばこの作品は《河原冷連続翻訳計画》というらしく、「Google翻訳でこの河原冷のプロフィールを日本語から英語に、その英訳を日本語に、またその日本語を英語に、と連続して翻訳にかけ、少しずつ意味を変化させるプロジェクト」であると書かれているように、今読んだ1枚目の隣には英文の2枚目があり、その隣には3枚目があるのだが、そこではすでに、

「河原冷 (Kawara Rei)」→「川原玲 (Kawahara Rei)」
「河原冷通帳」→「川原玲通帳」
「言語美術館」→「言語博物館」
「言語通貨債務関係局」→「言語通貨負債相談局」

と重大なずれが発生していて〈注21〉、さらなる英訳の後で「言語通貨負債相談局」が「言語通貨負債相談室」に変わった。こうした伝言ゲームは、東地雄一郎さんのアートブック『A=A A≠A (mountain)』〈注22〉を連想させて、日本の山と言われて真っ先に思い浮かべる“あの山”と、水面に上下逆さで浮かんだその山影を捉えた写真、それをひたすら2000回コピーして作られた本書において、2本の稜線はにわかに崩れ、夕空に飛ぶ鳥の群れのようにうねり、紫煙のごとくたなびき、墨痕のような線となって、もはや同じイメージとは映らない。そうした変容は、私が妄想した《千年ワークショップ》の“蠢き”とも似て、《河原冷連続翻訳計画》においても、あるところからまったく違う文章が生成されるかもしれない。江戸時代の俳人・横井也有の「幽霊の正体見たり枯れ尾花」も、元々は「化け物の正体見たり枯れ尾花」だったようだ〈注23〉、幽霊語や幽霊文字、すなわち、誤読や綴りの誤りなどが訂正されないまま辞書に載り続ける、無意味な単語や漢字もある種の類例かもしれない。

改めて右手を見れば机があって、斜めに引かれた椅子へ誘われるかのように腰かけると、ノートPCの黒光りする画面には、白い文字で、

収入

作品: 昭和ならではの透明な時間とサマーサンシャイン

河原冷: ネオンを眺めながら、待つという行為は、すなわち

山口泰夫: 接客で気付いた一番の重要なことは、国境とは、物理的なものではなく、想像の力によって成立していること。

支出

購入品: 秘密Ⅳ

やけおこし協力隊: 過ぎ去りし日々

河原冷: まばたきの間に消えた東京タワー、どこかにまだ残っているのではないか。

...と、《河原冷通帳》が延々とスクロールされていて〈注24〉、上の「収入」の場合なら、河原冷さんが、自身の作品「昭和ならではの透明な時間とサマーサンシャイン」の販売価格として提示したのが「ネオンを眺めながら、待つという行為は、すなわち」であり、買い手である山口泰夫さんは、「接客で気付いた一番の重要なことは、国境とは、物理的なものではなく、想像の力によって成立していること。」を通貨として支払って売買が成立したことを意味するようだ。

同様に「支出」の場合は、やけおこし協力隊さんの作品「秘密Ⅳ」の売価である「過ぎ去りし日々」に対し、河原さんが「まばたきの間に消えた東京タワー、どこかにまだ残っているのではないか。」を支払って購入したということで、売買の対象も、通貨も全て言語で構成されている。普段は、[ledger\(at\)kawarareiwordcurrency.xyz](mailto:ledger(at)kawarareiwordcurrency.xyz) ヘメールを送ることで作品を購入できるようだが、本展ではチャットで購入できるようで、

〔分岐Ⅱ〕

★言語作品を買ってみる→【第2-A章】へ進む

★今は買わない→【第2-B章】へ進む

【第1-B章】

とりあえず今は止めておこう。《Eternal Theatre》が置かれた木のテーブルに背を向ければ、6帖ほどの洋室、元は私邸だというその飴色の床はそのまま廊下へと伸びていて、左はさっき上がった階段だ〈注23〉。右の、すぐ隣の展示室へ入る前から室内の薄暗さは見えていて、廊下から射した電灯の、平行四辺形の中に私の影が落ちる。部屋は左へ伸びており、8帖くらいと思しき室内の中央に配されたスタンディングデスクの上には、黒いキーボードとマウスが置かれており、卓上ライトがそれらを右から照らしている。左奥の壁には、天井に据えられたプロジェクターから、ウェブサイトのトップページと思しき画面が投影されており、《言語美術館設立のためのクラウドファンディング》という文字が、黒地に白い文字で浮かび上がっている。

出入り口から正面の、3、4歩先の壁にはスマホが縦向きで固定されていて、《河原冷言語通貨債務関係局》と題されたSNSアカウントの下には、

- ・言語を人類から「借りる」ことによって成り立つ言語通貨経済圏である
- ・言語を使用することによって「言語債務」が生成される
- ・債務は「返済する」ことを前提としていない
- ・「負債ある言葉」こそが至上の言葉である

と掲げられていて、スマホの傍らに「触ってOK」マークがあるのでスクロールして投稿を見ていくと、

「バンクシーのお誕生日パーティー。」

「解像度80Kの世界。」

「誰でもつくれるように見えて、誰でもつくれる。」

「サカナクシャミ。」

のような短文が並んでいて〈注26〉、少しだけ、詩人でアーティストの楡木真紀さん〈注27〉を思い出すのは、楡木さんも参加していた『人類史は99%水分でできている』を数日前に見たからだだった。会場は、カレーライスギャラリーのディレクターである老松孝志さんが、リリー・グレイスという別名義で《Meta Metaverse》内に開廊したミネラルウォーターギャラリー〈注28〉で、かつ、坂本さんのキュレーションである本展は『Creating Environments』のいわば姉妹編ともいえる。そして、ダンサーの橋貝悠吾さん、映像作家のオルゼミス・ネフィカルトさん、詩的に言語の意味を脱臼していく楡木さんに対し、メカニカルな操作でテキストを解体していくGAME82さんといったように、身体的かつメディウムスペシフィックな作家から概念的な作品へ、階調を成すその一端として林ソアレスさんがいて、両展を結び付けていた〈注29〉。

橋貝さんは、会場近くの公園や駅前などで不定期にダンスパフォーマンスを行っているようで、

『くつろぎのユートピア先生』

Tシャツにマジックで味と書く

ピー助は最近、
猫湯にハマってるってさ

くるくるくと
によりりによりりと
USBメモリが出てきた

...から始まる楡木さんの詩が、エメラルドグリーンの生地に臙脂色の文字で印字されたパーカーを着て、公園で踊っているらしい様子が壁面モニターで中継されており、それを見る私の目の端でキラキラしているのは、右の壁に大きく投影されたネフィカルトさんの映像の前で、楡木さんがゆっくりとたわめては伸ばしている樹脂製ミラーの反映だった。『人類史は99%水分でできている』では、作品やパフォーマーがあえて干渉するようになっていて、それは『Creating Environments』において、各作家が比較的独立して展示を構成している、というより各自が固有の世界、共同体を形成している

のとは好対照だったし、作品が、互いに借景のごとく機能していた。振り返ってみれば、「借りる」と「返す」が相殺されていくのでも、「借りる」と「返す」の不均衡が往復運動を強いるわけでもなく、「借りる→借りる→借りる→借りる…」という連続、あるいは延長していった果てに円環を成すかもしれないそうした関係性は、『河原冷言語通貨債務関係局』が提示する世界観とも通ずるのではないか。そして、

「彼ら(引用注:タンザニア都市部の、特に低所得者層)は『仲間が彼／彼女の仲間から借りることのできる可能性』を織り込んで無心をする。AがBから借りた金をCから借りて返すときに、Cも金がないことが多い。そのときに、Aとの間に〈借り〉があれば、Cは何とか知り合いDを探し出し、Dから金を借りてAに貸すだろう。この場合、CはAに金を貸しているが、同時にDから金を借りている状況になる。またAからすると、いったい誰の金がBに支払われたのかよくわからなくなる。

(…)

電子マネーを右から左へと頻繁に動かすようになれば、当然、負債の帳尻を合わせるのは困難になる。しかし、だからこそエム・ペサ(引用注:電子送金サービス)は、彼らのあいだに清算されない〈借り〉を残すことを可能とした。もともと彼らは〈借り〉を持つ仲間の拡大を人生の保険とみなし、〈借り〉をつくり、個人に過剰な負い目を固着させないために仲間内で現金を回していた。ここで現金は、仲間に与える喜び、仲間への感謝、名誉や信用とともにつながりを形成するために〈借り〉を回すメディアであり、それは電子マネーでも変わらない。」

(小川さやか『「その日暮らし」の人類学 もう一つの資本主義経済』光文社新書, pp.199-200)

と、著者の小川さやか氏が、ナタリー・サルトゥー＝ラジュの『借りの哲学』を援用しつつ、2003年から翌年にかけてタンザニア・ムワンザ市で実施した聞き取り調査から見出した「〈借り〉を回すシステム」(cf., 同書第六章『〈借り〉を回すしくみと海賊的システム』pp.171-205)が、言語使用の上でも日常的に行われていることを、『河原冷言語通貨債務関係局』という新しい名を与えることによって明らかにしたのかもしれない。

壁に据え付けられたスマホから目を離し、改めて左を見れば、壁には変わらず『言語美術館設立のためのクラウドファンディング』と書かれたウェブページらしき画面が投影されており、その下には、

「『言語美術館』とは、言語通貨が流通する世界線で生活するアーティスト河原冷による言語作品を収蔵するための美術館であり、現在、設立に向けてクラウドファンディングを行っています。目標金額は1億言語通貨で、文字数にかかわらず1言語通貨あたり1テキストとなっています。ご支援いただいた場合には、リターンとして河原冷の言語作品を1言語通貨あたり1点差し上げます。支援は、実在の人物はもちろんのこと架空の人物も行うことができ、『支援する』ボタンから言語通貨とご芳名をご入力いただきますと、以下の『言語通貨一覧』『支援者一覧』にそれぞれ掲載されます。ご支援の可否にかかわらず、一覧ページはご覧いただくことができます。」〈注30〉

というキャプションが付されている。さらにその下にはリンクが2つ並んでいて、黒いマウスとキーボードと卓上ライトが置かれた、室内中央のスタンディングデスクの前に立ち、左のリンク「言語通貨一覧」を開いてみれば、

000000001. 一眼レフの中で眠る。
000000002. 夕暮れ時の睡魔を飲み込む。
000000003. 期待はずれのミネラルウォーターサーバー。
000000004. 目的を持たない目的が大事であるという目的。
000000005. 3025年にオープンするギャラリーを構想する。

...という文字列が並んでいる。トップページに戻り、今度は右の「支援者一覧」を開けば、

・林ソアレス
・Koji Yamada
・Y・N
・サム・ライト
・高松紗代子
...

同様に延々と続くリストには、見知った名前がいくつもあって、戻ったトップページの一番下には、控えめに「支援する」ボタンがあったけれど、

[分岐Ⅲ]

★「支援する」ボタンをクリックする→【第3-A章】へ進む
★クリックしない→【第3-B章】へ進む

【第2-A章】

《河原冷通帳》右下のふきだしマークをクリックし、「作品をぜひ購入したく、ご連絡いたしました」と打ち込んでみる。

河原冷:

初めまして。ご興味お持ちいただきまして誠にありがとうございます。「河原冷通帳」を管理しています河原冷でございます。さっそくですが、作品の方の購入の手続きに参らせていただきます。今回、おすすめの作品をいくつかご用意いたしました。

作品:赤信号みんなで袋に入れれば怖くない

金額: ハーフマラソン?

作品: もうマラカスを投げてもいいか?

金額: ドントゴー木工用ボンド

作品: 必ずクルトンが混じってる

金額: 今日のオノ・ヨーコ

作品: 3秒間だけスリッパの左足が、毎晩どこかへ出かけているらしい

金額: アメリカはやっぱ強い

以上になります。ご購入に関してなのですが、作品の下に提示してあります金額を「言語通貨(金額の言葉に対する回答的なもの)」によってお支払いしていただく必要があります。

ご返信にて作品と金額をお支払いくださいませ。よろしくお願い申し上げます。

...と、続けざまに現れたふきだし(注31)に、「それでは言語通貨をご用意するので、少しお時間いただけますか?」と返し、一旦チャットを閉じて、ひたすらスクロールする《通帳》を背もたれによりかかりながら眺める。そもそも、

- ①言語作品
- ②言語販売額
- ③言語通貨

における③とは何なのだろうか。河原さんは、「金額の言葉に対する回答的なもの」とかつき書きしているが、②自体が、例えば、中村悠一郎さんのパフォーマンス作品《ガチャむらやII》で問われたという、「世界一切ない男」「100億円っぼさ」「宇宙一のチャラさ」「永遠に続く流行」(注32)のような問いかけにはなっていないし、

「アカリモチビワハゴロモ蛾を吐きだしながら、屍骸たちを追いかけて自分を見うしなうだけの価値があったらうか?」

(アンドレ・ブルトン 著, 巖谷國士 訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波文庫, p.183)

のようにシュルレアリスティックで、私はこの一節を、劇評を担当した舞台(注33)の稽古で何度も聞いていたから覚えてしまったのだが、その本番の公演には招待してもらった。ここにおいて、劇評が公演チケット分の“言語通貨”として働いているといえるかもしれないし、そもそも、劇場主が一定の価値を私の文章に見出してくれているからそうなるわけで、①言語作品と③言語通貨は表裏一体なのだろう。そのような①については枚挙に暇がないし、③には、例えば親切な相手に「ありがとう」と言うことも含まれるはずで、こうした言語的報酬が子どもにも有効なのは体感としてもそうだし、Deci(1971)などの古典的な心理学的研究でも取り扱われており、加えて2016年には、神経科学者のアッティラ・アンディクス氏が、犬にとってもほめ言葉が報酬であることを明らかにしたようだ(注34)。

次に、①言語作品と③言語通貨が両立する例を考えてみると、思い浮かぶのは雑誌『ダ・ヴィンチ』

で十数年にわたって連載されているという穂村弘さんの「短歌ください」〈注33〉で、多くの読者が短歌を応募するのは、べつに賞金などがあるわけではなく、穂村さんが読み、取り上げ、その作品について語るからのはずで、ここで読者の短歌は①に、穂村さんの講評は③(≡言語的報酬)にあたるのではないか。

そう考えていくと、③によって①を買えることや、③を無尽蔵に生み出し使用できることではなく、②言語販売額という概念が『河原冷通帳』の特異な点で、ひるがえって、なぞなぞには答えがあり、『ガチャむらやII』ではマスター(中村さん)を納得させる発想や論理の展開が必要となる。一方で、②と③の対応関係を見ていくと、河原さんが求めているのは言語という記号自体(シニフィアン)だけのようで、「おお時間、汝のピラミッドよ、」(J.L.ボルヘス『バベルの図書館』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, p.106)でも、「しつこく反復されるMとCとVの三文字」(同)でも、文字列ならば何でもよいのかもしれない。そういえば、出入り口から見て右奥、机から3、4歩離れた壁際に黒い本棚があるのが少し前から目に入っていて近づいてみる。薄暗いもののタイトルは判読できて、

『ロビンソン物語』マルセル・コスカ

『リマから八時間』ファナルド・スアレス

『生の不可能性について』『予知の不可能性について』ツェザル・コウスカ

『くしけずられた雷鳴』

『背中から来て遠ざかる』アントニオ・バルデス

...などが並んでいて〈注36〉、やはりアンコウの提灯のようなライトで照らされた壁のキャプションを見れば「河原冷によって蒐集された存在しない書籍」と題されているけれど、

「あのアーネティ家の恐ろしい事件にそもそも気づいたのは、暑い日にパセリがバターの中に沈んでいく深さのせいだったわけだからね。」

(アーサー・コナン・ドイル 著, 日暮雅通 訳『シャーロック・ホームズの生還』光文社文庫, p.313)

とだけ記された“語られざる事件”が、最近になって別の作家の手で小説化されたように〈注37〉、タイトルだけでも存在すれば、いずれ中身が補完される日もくるかもしれない。そして私は机に戻って、思いついた文字列をチャットに打ち込んだ。すぐに河原さんから、

「ご返信ありがとうございます。確かに領収いたしました。」

「お支払いの方は以上になります。」

「この度は誠にありがとうございました。またのご利用お待ちしております。」〈注38〉

と返信があつて、この瞬間、無意味だった文字列には“言語通貨”という意味が充填された。《通帳》の画面に戻れば、

収入

作品:もうマラカスを投げてもいいか?

河原冷:ドントゴー木工用ボンド

平岡希望:黄色い「横断禁止」の林を抜けた先の友の髪の毛を毛を毟る数秒前に女の子座りをしたのは、捻挫した鯨に鯨(はぜ)の沙漠を模写させるためでした。

と表示されてすぐに流れていった〈注39〉。

椅子から立ち上がり、扉に向かう間にも、そのスチール製のドアに何か書かれているらしい、ということは薄ぼんやり見えてはいたけれど判読は出来なくて、ノブを回し開ける。まだ明るい外の光に照らされたドアの裏面には、

「注意。言語は常に限界を孕みながら、なおも語ることを欲する。否定神学はこの限界を超克せずに引き受けることで、沈黙のうちにこそ語る可能性を探った。私たちはいま、情報過多と視覚の暴力に晒される時代において、語りすぎることではなく、語らぬこと、語れぬことにこそ応答する芸術的態度の必要性を見出そうとしている。」

という文章があつて、活字のようなそれらは、おそらくカッティングシートなのだろう〈注40〉。

「アーティスト。美術批評家。言葉だけを用いて、作品タイトルがそのまま作品であるという、タイトル＝作品という構造の作品を制作している。また、作品は長い文章のような形式になる場合もあり、それがそのまま批評文として機能することもある。」

というプロフィールは貰ったハンドアウトに書いてあり、この文章が持つ、作品＝タイトル＝批評文という関係性から思い出したのは、秋吉風人さんの個展〈注41〉だった。一本道の迷路みたいに、ぐねぐね曲がった廊内には29枚の絵画が並んでいて、一見単色の画面ながら、近づいて見ると6つの盛り上がった点が星座のごとく付されていたのだが、星座と評したのは私ではなく角奈緒子さん〈注42〉で、

「これらは、夏の夜空を彩る星座を描いたもので、ここに表されているのは、二つの頭をもつ空想の蛇を示すアンフィスバエナ座と考えられている。」

と、「くすんだ水色のキャンバス」に寄せたテキストで書いていた。この展示において、29名の批評家、学芸員、キュレーターは作品を1点ずつ割り振られ、担当作品に関するテキストの執筆と、作品タイトルの命名を要請された。『At sixes and sevenes』(角さん)、『部分的つながり』(山本浩貴さん)、

『I Still Cannot See It』(飯田志保子さん)という作品タイトルはそのままテキストタイトルの役割も果たしていて〈注43〉、“そっけない”絵画と、その下に掲示された“饒舌”なテキストとを結ぶ蝶番あるいは等号のようだったのだが、西丸さんのタイトル=作品=批評文はまさに扉に付されている。それは、河原さんの作品をも含めた503の室内を指し示しているようでも、扉の向こう側に広がる世界全体を指しているようでもあって、赤瀬川原平の《宇宙の缶詰》〈注44〉における、缶の内側に貼り直されたラベルみたいだし、

『「僕はこの鳥籠を見るたんびに、自分の寛大さを嬉しく思うのさ」と、彼は言う。『この籠には鳥を一羽入れたっていいわけだ。それをこうして空っぽにしとく。万一、僕がその気になったら、たとえば茶色の鵜とか、ぴよぴよ跳び回るおめかし屋の鸛とか、そのほかフランス中にいろいろいる鳥のどれかが、奴隷の境遇に落ち込んでしまうんだ。ところが、僕のお蔭で、そのうちの少なくとも一羽だけは自由の身でいられるんだ。つまり、そういうことになるんだ』』
(ジュール・ルナール『鳥のいない鳥籠』より。岸田国土 訳『博物誌』新潮文庫, pp.166-167)

この一節を読んだとき、私は《宇宙の缶詰》と似た論理を感じた。

扉を閉め、バルコニー...というよりは物干し竿のない物干し場に出る。廊下側から見た街並みは、背の低い一軒家やアパートが立ち並んで下町の風情だったけれど、ここから一望すると、高層ビルが存外に近く見えて、5階のこの建物は、周囲の住宅よりは高いが、少し先のビルよりは低くてどこか遊離した心地だ。振り返れば、503号室の外壁にははしがが作りつけてあって、どうやらこの上にも展示があるらしく、おそらく、残るオオタニ・ティノさんの作品があるのだろう。足をかけ、身体をぐっと持ち上げ、登っていくと...

★【第5章】へ進む

【第2-B章】

河原さんの言語作品はいつでも購入できるようだし、とりあえず後にしよう。椅子から立って振り返ると、地下神殿のように白く四角い柱が、3本ずつ2列に並んでいて、高さ5メートルはありそうな天井を支えている〈注45〉。《河原冷通帳》と変わらず表示されたPCが置かれている角から廊内を眺めれば、林立する柱の向こうに覗く左手の壁、そこにはモニターが一行になっていて、《千年ワークショップ》の記録映像が流れている。そのまま首を右に回していけば、3本縦並びになった柱が出入口の方まで続いているが、柱と平行に走る右手の壁には、林ソアレスさんの《Eternal Theatre》ポスターが均等に貼り並べられていて、出入り口から見て手前の1本目と、2本目の柱の間に置かれた白い台座には、《Eternal Theatre》チケットが置かれている。

仮に、出入口を右下として廊内を上から覗き込めば、横長の空間は3本ずつ2列になった柱のラインで上・中・下の3つに分けられている。そして、上のエリアに《千年ワークショップ》が、下のエリアに《Eternal Theatre》と《河原冷通帳》があるのだが、中央の、柱の列に挟まれたエリアには、西丸炭五郎さんの、

「歴史はつねに過去形で語られる。だが、その過去形の文末には、いつも読点が潜んでいる。それは言い換えれば、言い尽くされていないという兆しであり、未了の可能性である。歴史は語りのうちのみ存在し、その語りの形式が変わるたびに、同じ出来事は別の出来事になる。語りの形式、つまり文体こそが歴史を構成する認識の変数である。」〈注46〉

というタイトル＝作品＝批評文が、手前の柱から奥の柱まで、灰色の床いっぱいにはチョークで書かれていた。

「かつて、この話が焚火のまわりで、あるいは雨の日の小屋の中で、蜒々と語られた時、この話はずっと錯綜し、混乱し、語り手は途中でたびたび言いよどんだことだろう。筋を離れ、聞き手に助けられ、またとまどい、新しい部分を付けたし、聞いている子供の名前をこっそり物語にすべりこませ、大団円までの遠い道をのんびりと辿りつづけた。書物になった物語にはその時間の長さが無い。文字は話し言葉に較べれば、痩せて、ふくらみにとぼしく、語られる一瞬ごとの喜びよりは全体の構成や矛盾の根絶にばかり意を注ぐ冷たい伝達法だ。ただ読むのを聞くのとパフォーマンスとして展開されるのを受け止めるのとでは、聞き手の姿勢がまるで違う。」
(池澤夏樹『夏の朝の成層圏』中公文庫, p.159)

という一節において、「文字」と「話し言葉」は対照的に描写されているが、

「不可避なものとしてある未完了は、一つの運動である応えを、——たとえそれがあある意味で応えの不在であるにせよ、運動である応えを——いかなる割合においても鈍らせたり、緩慢にしたりすることはない。それどころか未完了は、その応えに不可能なことの叫びという真実を授けるのである。」
(ジョルジュ・バタイユ 著、湯浅博雄 訳『宗教の理論』ちくま学芸文庫, 『宗教の理論』pp.16-17)

「ただ哲学の本性のうちには、けっして終わることがないという性質が存するのであり、精神の作業は、それが決然たる意志によってある未完了な形のまま読者に委ねられた場合、たとえ半ば失敗作であったとしても、哲学的な営為の必然的に共同的な性格によりよく応じる可能性を持つのである。そしてそういう哲学的営為にこそ、人間存在は緊密に結ばれているのだ。」
(同, p.164)

と、哲学的営為の“未了性”を語るバタイユの「諸言」には複数のバージョンが存在し(cf., 同, pp.162-163)、ここには、「文字」でありながら「話し言葉」的な運動性がある。西丸さんの作品が収蔵されているCream Soda Museumもまた、ウェブサイトという“未了の”媒体であることを活かした絶え間ない更新によって、ある体系を、語りのようなパフォーマンス性を保ちながら構築していて、それは例えば、架空の世界「中つ国」の地理やそこに住む人々、彼らの扱う言語、歩んできた歴史...を、複数の著作にわたって語ったJ・R・R・トールキンや、「ヴィヴィアン・ガールズ」の物語を生涯書き続け

たヘンリー・ダーガーなどを連想させつつも、Cream Soda Museum の特徴は、そこにストーリー、言い換えれば時間性や因果関係が希薄なことかもしれない。

もちろん、「Artist」のページを開けば、上から下へおおむね“収蔵順”になっており、現実的な時間の流れがそこには厳然とあるのだが、例えば最古参である「Y・N」を開けば、「また、別名義に、Y・N_2、Y/N、*Y・Nなどがある。」という一文がいつの間にか追加されていたり<注47>、あるいは「オルタネームコミュニケーション」の中から「福岡壺海」についての記述が削除されていたり<注48>、常に動いている。それ以上に、収蔵されるアーティストの属性が、ドローイング・彫刻・写真・パフォーマンス...という比較的オーソドックスな制作手法の作家から、ある世界観を構築する作家(例えば、「ブロッコリービレッジ」を考案したジョン・ブロッコビッチ)へ、さらには現象(“光そのもの”がアーティストとして作家名を得た「Niglam」)や制度(缶詰を通貨とする「カンヅメコノミー」)、世界(「文字によって表記することができる仮想的な創造空間。アーティスト」である「ピュクネーの沼」)に至るまで変遷していること<注49>、アーティストのプロフィール自体も、ある世界観の断片的な説明、卑近に言い換えればゲームにおけるプレーヤーテキスト<注50>のような機能を有し始めた。

それは、西丸さんが言うところの「言い尽くされていないという兆し」そのものだが、そもそも西丸さんの“批評”とは何に対する批評なのか。タイトル＝作品＝批評文であるが故に自己言及的なものかもしれないし、床に書かれた場合はこの『Creating Environment』展に対する、Cream Soda Museum内ではCream Soda Museumに対する批評としても機能するし、あるいは、未来の何かに対するものかもしれない。宛先の定かでない、というより全てに当てられたような批評は、それ自体が決定的に“未了”であり、絶えず何かと接続しようとするのだろう。

西丸さんの作品は、廊内を、3本ずつ2列になった柱のラインで上・中・下の3つに分けた場合の“中”にあたると先ほど説明したが、出入り口のある壁を下辺として再び俯瞰すれば、実は左辺の上部には扉があり、床から目を上げれば、斜め左にその扉が見える。西丸さんの作品を踏まないよう、迂回してその扉へ向かい、ノブをひねり、腕に力を込めると...

★【第5章】へ進む

【第3-A章】

《言語美術館設立のためのクラウドファンディング》の「支援する」ボタンを押すと、画面には任意の名前と言語通貨を入力するウインドウが現れた。「言語通貨一覧」を改めて眺めれば、支援者のほとんどが短文、というより一言程度のものを寄せている中、西丸さんは長大な文章(＝作品？)を送っていて、しかし単位としては同じ「1言語通貨」のようだ。ここで思い出す、というより今まさにこの章を書きながら上野駅不忍口出口にいるのは『カンヅメコノミーサンポ vol.2 上野』に参加するため<注51>、「賞味期限も数年単位で持つという持続性と、価格が数百円程度であり、ある程度一定の価値を持っているということ、食べることができるという機能性が担保されている」缶詰を通貨の単位とした経済圏であるカンヅメコノミー<注52>に出資、参加するためのイベントだった。

カンヅメコノミーにおいて、缶詰はその価格や種類、重量、希少価値に限らず1缶＝1カンヅメと扱われていて、それは河原さんのクラウドファンディングにおいて、1テキスト＝1言語通貨とデジタルに変換されるのと似ている。ただ、カンヅメコノミーでは現行の通貨を缶詰に“両替”する必要があることに加え、缶詰通貨に賞味期限＝通貨としての使用期限があるため、比較的流動性が高い、というよ

り回さないで機能なくなってしまう(その代わり、投資分に対する配当がある)のに対し、河原さんのクラウドファンディングにおいては、支援にも、言語通貨にも期限はないという点でまったく違う。《河原冷通帳》においては、言語販売価格と言語通貨という、そもそも等号でも不等号でも結びえないはずの関係性が、いかに結びつけられたのか購入者にとってブラックボックスであるのと同じく、言語美術館設立への支援と、それに対する返礼という関係性自体は明白なものの、あらゆるテキストが“暴力的に”1言語通貨へと変換されることは、例えば「5+1=0」のように、いかなる場合も「?=？」の関係式が実際に成立してしまうという「宇宙。式。アーティスト」であるデルピス〈注53〉のそれとも似ていて、ひるがえって、河原さんやカンヅメコノミーの試みを、ある特殊な関係式を作ることと言い換えることもできるかもしれない。

私が『Creating Environment』展を“見て”、考えている間にもCream Soda Museumはどんどん更新されており、そこにおいて、現象や世界もまた名づけられ、「アーティスト」という肩書が与えられる。それは、すべての事象が「=アーティスト」で結ばれていっているとも言えるし、ちょうどこの部分を書いていた6月18日には、新たに13名のアーティストが収蔵されたが、それらはもはや化学反応式の物質みたいだ。詳しくはCream Soda Museumを見てほしいが、簡単な式で表わせば、

- ①「ナジームの炎」+②アーティスト「エレニ・カッサンドリヌ」→③「エレニの石」
- ③「エレニの石」+④アーティスト「カノックワン・ラッタナポン」→⑤「カノックワンの山」
- ①「ナジームの炎」+リンゴ→①「永遠に消えない「ナジームの炎」」(=⑥イマヌエルの法則)
- ⑥「イマヌエルの法則」+⑦アーティスト「山川潔」=⑧「ヤマカワシステム」
- ①「永遠に消えない「ナジームの炎」」+⑧「ヤマカワシステム」→⑨「克衛の湯」
- ⑨「克衛の湯」+人工知能→⑩画像生成AI「キョウト」

...のようになって、これまでも、例えば楡木さんが「マノン・シュヴァリエ」という“別名義の別名義”を持ったり、その楡木さんが使用しているパソコンもアーティスト化され「西海サピ」となったり、アーティスト同士が展覧会を機にコレクティブを設立したり〈注54〉という動きが、「一つのアートワールド的な世界」〈注55〉の網の目を細かく、広くしていったが、それらが相関図的なものであったのに対し、上のような関係はもはや因果だ。ある“世界”を一人のアーティストに仕立てる段階から、世界を形作る因果、原因と結果の連鎖を創り出す段階へ、今まさに変化しているのかもしれない...とここまで書く間にも、一人のアーティストが現れた〈注56〉。

「言語によって構築されている架空の経済圏」に生きる河原さんの言語作品が収蔵される予定の「言語美術館」もまた、「文字によって表記することができる仮想的な創造空間」である「ピュクネーの沼」に、「モブヌン美術博物館」のように建設されるのかもしれないし〈注57〉、クラファン達成によって「言語美術館」が設立されること、その可能性自体が、

「社会的に未だ現れてはいないが、この先将来的に現れる可能性のある潜在性の世界。アーティスト。現実世界の中にある未来志向のこのアーティストは、常に現実の矛盾を感受し、それを乗り越えようとするユートピア的衝動を持つ。このアーティストは歴史上、芸術、宗教、神話、夢、幻想などの中に断片的に現れ、未来の全体像への『予兆』や『兆候』として人類に影響を与えてきた。」〈注58〉

と紹介される存在「ユニャル」にも通じて、Cream Soda Museumは、ミュージアム内外の概念を、別の内なる概念によって説明できるようになりつつあって、その点も神話のようだ。

「この神話は、イエンゼンの説も参考にして考えると、作物の起源神話であると共に、死の起源神話であり、そこにおける重要な主題は『死と再生』ということである。」
(河合隼雄 著, 河合俊雄 編『昔話と現代』岩波現代文庫, p.203)

と語られる「この神話」とは「ハインヴェレ型神話」のことで、陶器の皿や銅鑼などを身体から生み出すことのできる娘・ハインヴェレが殺され、バラバラにされ、埋められたその遺骸から、それまで世界に存在しなかった様々な芋が芽吹いて人間たちの主食となった...という神話、および世界中に見られるその類話の総称なのだが(cf., 同書 pp.199-204)、属人的だった“産出”の能力が、栽培という共有知へ変化していく過程と捉えれば、作家によって生み出された作品が、ひととき個人の所有物になることはあれど、本質的には公共性を有していることとも通ずるようで、河原さんのクラファンや《通帳》においても、公開された言語作品や通貨はある意味で共有物だ。私もまた、共有地／共有知たるそこに「絶妙な女色に耽る耳の沈む湖が胡弓を奏でて、湊に春が結晶したのは、吉日のことだったか？」という言語通貨を差し出す。入力したメールアドレスには、丁寧なお礼と共に、リターンとして「3秒間だけスリッパの左足が、毎晩どこかへ出かけているらしい」という言語作品が送られてきたが、これらもまた、いずれ共有物として公開されるのだろうか(注59)。

マウスから手を離し、振り返れば、相変わらず出入り口によって平行四辺形に切り取られた電灯の光が床で伸びており、廊下へ出て、右隣りのメイン展示室へ3～4歩進む間にも、壁一面にカラフルな四角がたくさんが貼られているらしいことが見て取れた。例えば紫色の正方形の中央に、一回り小さな緑の正方形が配されたそのデザインはジョセフ・アルバースの《正方形へのオマージュ》のようだ。アルバースの“絵”が、森の中に散りばめられていたのはおよそ2年前のGeneral Museumの展示(注60)でのことだったが、ミュージアムという名を冠しながらも、特定の場所を持たずに活動しているという点でCurry Rice Galleryとは一見近い。しかし後者が、Curry Rice Gallery(東京駅丸の内駅前広場)やCurry Rice Gallery(インスタライブ)といったように、会場となる地点や機能、言い換えればインフラが一時的に名乗る別名義のように機能するのに対し、General Museumの試みは、世界それ自体がミュージアムであることを“発見”していくようなものだ。擬態する生物のように、地面や木の幹に潜むアルバースの作品イメージ、画集から切り取られた＝サンプリングされたそれらは、森から抽出された色見本のようにあり、同じく森林内には、

宇宙は昔の色で覆われている

森が十分広ければ、木々に遮られて向こうを見ることができなくなる。もし宇宙が無限に広いならば、夜空が星に覆い尽くされずに黒い背景色が見えるのはなぜだろうか。宇宙の背景の黒さは宇宙に限界があることを示している。宇宙の背景は138億年前の幼い宇宙の姿に取り囲まれている。当時の宇宙が発していた黄色い光は、光源が遠ざかっていくことで波長が伸び、2mm前後の波長を持った目に見えない電磁波となっている。

宇宙背景放射

Maker: 黄

Medium: 赤方偏移

Wavelength: 2mm

といったような“キャプション”も散りばめられていた〈注61〉。

何かが光った気がして展示室の左手を見れば、壁面全体が鏡になっていて、そこに、カッティングシートと思しき黒い文字で記されていたのは、

「Note: Language always contains limitations, yet still desires to speak. By accepting these limitations rather than overcoming them, negative theology explores the possibility of speaking precisely in silence. In today's age, where we are exposed to an excess of information and visual violence, we are trying to discover the necessity for an artistic attitude that responds not to speaking too much, but to what is not spoken and what cannot be spoken.」

という文章だった〈注62〉。その一節自体が西丸炭五郎さんの作品であり、それと同時に作品タイトルでもあり、批評文でもあるようだが、鏡面を見つめる私と、展示空間だけでなく、向かい合う壁にうがたれた窓、そこから覗く世界に対するキャプションのようでもある。この1月にも、東京・京橋のアーティゾン美術館のコレクション展示室最奥には、

WE ARE TOLD TO FORGET ABOUT GRAY. ALL RIGHT,
THEN IT IS NON-GRAY WE MUST FORGET ABOUT
WHEN VIEWING THIS PAINTING, THIS MAKES ME
ANGRY. OF COURSE NEITHER IS POSSIBLE, AT LEAST
NOT ABSOLUTELY, AND EACH SUGGESTION COMMA
ND? MAKES THE OTHER LESS POSSIBLE WHAT
KIND OF NONSENSE IS THIS? I'M SO CONFUSED I'D
LIKE TO FORGET THE WHOLE THING

という文章が、2×3メートル弱のキャンバスいっぱいにはタリングされた荒川修作の《クールベのキャンバス No.2》があつて〈注63〉、乳白色がかった画面に並んだ、色とりどりのアルファベットは“灰色と、非-灰色を忘れてこの絵を見よ”と鑑賞者に迫る。しかし、本文でも言及されているように不可能であり、かつ、画面右上から左下にかけて、切り裂くように斜線が引かれ、テキスト内にも自己否定・矛盾があり、そのテキストを支える色、素材、線描にもテキストへの否定があつて、いわば幾重にも否定が積み重ねられたこの作品自体、

白は全ての映像を飽和させる

「白紙」や「白いキャンバス」など、「白」は「無」の観念を想起させる。しかし、光が文字通り無い状態である「黒」の対極にあるのが「白」である。実は白い面には鏡面のように無数の映像が存在している。ピンホールカメラのように一点からの光以外を遮断してみるとそこに存在している像を知覚するこ

とができる。つまり白は何も無い状態ではなく、無数の像がありすぎて飽和している状態である。

白 White

Maker: 飽和作用

Medium: 映像

Example: 雲、雪、結露、壁、紙、白目

無数の太陽を通して空っぽの空を見る

空を見ている時、私たちは何を見ているのだろうか。空が空っぽの真空であれば、太陽からまっすぐに眼球に入ってくる光しか見ることが出来ず、太陽以外の領域は夜空のように黒となる。空の青い色の正体は大気中に浮かぶ目に見えない大きさの水蒸気や塵だ。波長の短い青は赤や緑よりも細かい塵にぶつかりやすい。そして塵の粒ひとつひとつが鏡のように青い太陽を反射する。私たちは塵を通して、粉々にされた無数の太陽を見ている。そしてその無数の太陽を通して、空っぽの空間を見る。空は目の前から無限遠まで続いているため空のピンボケ写真は存在しない。

空 Sky

Maker: 太陽

Medium: 塵

Object: 空っぽ

銀色のアルミニウムは存在しない

軽くて堅固で、耐久性のあるアルミニウムは、自然を超越した近代テクノロジーという幻影をつくりだす。「光る石」を意味するアルミニウムの表面は安定した銀色のサビで覆われている。しかしその表面を磨いていくと、確かな色だと思われた銀色の正体が、実はいろいろな色や形の反射像であったことに気づく。磨かれたアルミの表面は鏡となり幻影で覆われる。銀色の正体は、そこに映るすべての幻影を頭の中で混ぜ合わせて作り出した実在しない色である。

アルミニウムの色 Aluminum color

Maker: 統合作用

Medium: 色と形

Color: 銀色

...と、立て看板のように森へ散りばめられていた“キャプション”〈注64〉、それらが指し示す現象のごとき“Gray”を、西丸さん流に言えばnegative theology(否定神学)的に体現したものだったのかもしれない。

改めて、視線を展示室正面の壁に戻せば、アルバース風の“カラフルな入れ子正方形”の中央には《Fukuoka Ichika Commons》というロゴが入っていて、

「現在は、AIが人類によって、生成させられている時代ではあるが、いつかAIが自ら何も生成しないという選択肢を選択する時代もやってくるはずだ。それは、ある種の否定神学的構造をもった、パフォーマンスの否定パフォーマンスである。ここでは、プログラム自体がプログラムを否定することで、そのプログラム自体を自己言及的に本質を浮かび上がらせる。」〈注65〉

という一節を含むテキストが、柳色に青が入れ子になった正方形、その隣のプリントに記載されている。これはCurry Rice Galleryディレクターの老松孝志さんによる『1000年後のパフォーマティビティ』という小論であり、

「ここで収集される文章や、断片的な記述、思考の種、未来への構想、出来事の記録は、未来に向けて開かれた思考の贈与です。

これらは、数十年後、数百年後、数千年後、もしかしたらそれ以上先の未来に、誰か(もしくは何者か)によって再び読まれ、再び思考されるために存在しています。

このコモンズは、言葉と思考、そしてそれらを読むことを通じて、人と人、過去と未来をつなぐ共有の知の場となることを目指しています。」

と、福岡さんによって宣言されたとおり、《Fukuoka Ichika Commons》はスヴァールバル世界種子貯蔵庫〈注66〉のごとく、様々な執筆者が芸術について考えたその断片を収集・保存している。

壁一面を埋める“入れ子の正方形”の中には藤色にきみどりのものもあって、それは私が寄せた短文〈注67〉に付されたものだが、それ自体、河原さんのクラファンにおける言語作品の返礼のようでもあるし、アーティストキュレーターであり色彩国家国立美術館館長の「エーベル・ブクニユ」さんが住まうという「色彩国家」〈注68〉においては、もしかすると、こうした色の組み合わせや比率などがある種のシリアルナンバーとして機能を果たすのかもしれない、八王子の森の中には、アルバースが生涯に制作したという、2000枚以上の《正方形へのオマージュ》の新たなカラーバリエーションとして、プログラムによって生成された「30万種の《自然(偶然)による正方形へのオマージュ》」が南国の甲虫のように蟄集していた〈注69〉。「数十年後、数百年後、数千年後、もしかしたらそれ以上先の未来」まで射程に収めた《Fukuoka Ichika Commons》もまた、

「広大な図書館に、おなじ本は二冊ない。彼はこの反論の余地のない前提から、図書館は全体的なもので、その書棚は二十数個の記号のあらゆる可能な組み合わせ——その数はきわめて庞大であるが無限ではない——を、換言すれば、あらゆる言語で表現可能なもののいっさいをふくんでいる」(J.L.ボルヘス『バベルの図書館』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, p.108)

と推論された「バベルの図書館」のごとく膨大なコレクションをいずれ成すかもしれず、そのときには、あらゆる組み合わせの正方形によってラベリングされるのだろうが、Cream Soda Museumもまた、過去から現在に至る“作家的”作家からその先の「ポストアーティスト」〈注70〉、そして自然現象や神話的存在といった非人間的な対象までを包括することで、バベルの図書館めいた世界を現出させようとしているのではないか。現在のCream Soda Museumは一般的なウェブサイトと同じくスクロール

状だが、ゆくゆくは「不定数の、おそらく無限数の六角形の回廊」(同書, p.103)のごとき構造(注71)を要するのかもしれない、

「ドローイングは、いずれも破壊された建築の断片が飛散しているようにも、分解された線や機械の部品か何かの集合体のようにも見える。地と図の区別すらつかないくらい無数の線が集積し、錯綜した形態がひたすら展開される。幾何学的図形が複雑に入り組んだ図面のように見えなくもないが、それ自体はけっして、建築物を構成してはいない。

(…)

なんらかを指示し伝達する機能を担わないばかりか、建築することすら意図されていないリベスキンドのドローイングは、彼がいうところの『自らをなぞとして——それがどのように使われるかが未定の、未知の道具として』不完全の様相を差し出すことによって、作品として終わりのない、つねに流動的な戯れのなかにとどまり続けている。」

(角奈緒子『マイクロ・メガス: 終末空間の建築 ダニエル・リベスキンド』解説より。五十嵐太郎 監, 埼玉県立近代美術館, 新潟市美術館, 広島市現代美術館, 国立国際美術館 編『インポッシブル・アーキテクチャー』平凡社, p.152)

「インポッシブルとはそれだけで自立している概念ではなく、あくまでもポッシブルの対概念あらざるをえない。

(…)

ベンヤミンは『歴史哲学テーゼ』で文化財の歴史を勝利者の歴史と呼び、それを支配してきた権力の野蛮を肯定的に捉える歴史主義を鋭く批判したが、インポッシブル・アーキテクチャーとはそのような意味での継承の論理が支配しえない領域であり、私たちの想像力を注ぐことによってのみ立ち上がる反歴史主義的なコンテクストというものではなければならぬ。インポッシブルは不可避免的にポッシブルに対する批評的なオルタナティブをなしているのである。」

(建畠哲『インポッシブル・アーキテクチャー: 批評的なオルタナティブとしての建築』より。同書, p.8)

Cream Soda Museumとその収蔵アーティストたちは、“ポッシブル・ミュージアム”や“ポッシブル・アーティスト”に対する「批評的なオルタナティブをなしている」のだろうし、《Fukuoka Ichika Commons》によって収集された／される言説もまた、「自らをなぞとして——それがどのように使われるかが未定の、未知の道具として」あり続けるのだろう。そして「不完全の様相を差し出すことによって、作品として終わりのない、つねに流動的な戯れのなかにとどまり続けている」という一節は、あたかもCream Soda Museumに収められたすべてのアーティスト、作品、プロジェクト...に捧げられた言葉のようで、カフカ流に言えば、以下のようなになるだろう。

「これは断片であり、またいつまでも断片ということになるでしょう。こうした未来形が、この章に最大の完結性を与えるのです。」

(フランツ・カフカ 著, 頭木弘樹 編訳『カフカ断片集—海辺の貝殻のようにうつろで、ひと足でふみつぶされそう—』新潮文庫, p.190より孫引き)

色とりどりの“入れ子の正方形”が散りばめられた壁の左端にはドアがあって、どうやら展示はその

先まで続いているらしい。くすんだ黄金色の握り玉をつかんで回し開けると...

★【第5章】へ進む

【第3-B章】

《言語美術館設立のためのクラウドファンディング》はいつでも支援できるようだし、尾形光琳《紅白梅図屏風》〈注72〉の波模様のごとく木目が走る焦げ茶色の壁、迫り出したそこに取り付けられたiPadを操作するのはいったん止めて、数歩先の展示室を覗きしてみる〈注73〉。オイルステインとワックスが塗り重ねられたらしい、栗皮色の湖面めいた床の真ん中が白光りしているのは高くなった天井からポリカ波板越しに光が注いでいるからで、石膏のようにマットな、少しかまくらじみた白壁には、外国語らしき文字が並んだポスターが貼ってあるようなので近づいていくと、

「L'histoire est toujours racontée au passé. Cependant, une virgule termine toujours la phrase au passé. Autrement dit, c'est le signe que tout n'a pas été dit, la possibilité que quelque chose reste inachevé. L'histoire n'existe que dans la narration, et chaque fois que la forme de la narration change, le même événement devient un événement différent. La forme de la narration, c'est-à-dire le style d'écriture, est la variable de perception qui constitue l'histoire.」〈注74〉

自信はないがフランス語だろうか。作品リストを見ると、これは西丸炭五郎さんの、作品タイトル＝作品＝批評文らしいが、アーティストであり詩人のマノン・シュヴァリエさんが仏訳するという形でコラボしているようで、左隣のグラフィック、極彩色の細かなマーブリングは、西丸さんの同じ作品を「グラフィックポエト」のロイ・マクラーレンさんが「視覚的な詩的言語」に置き換えたものだ。右手の壁にも2枚のポスターが掛けられており、向かって左の、造語とおぼしき羅列はペンピョラグヌスさんによる“翻訳”であり、右の、明らかに記号らしきものと、アラビア文字のようなものと、漢字っぽいのが読めないもの...がごちゃまぜになった“文字列”はGAME82さんが生み出した《キャロットランゲージ》〈注75〉であって、

「翻訳家は『外』の言語を潜り抜けながら、母語をも徹底的に相対化する。そこにあらたな『私』が誕生する。」

(川崎賢子 編『左川ちか詩集』岩波文庫, p.210)

という川崎賢子氏の評は、「モルナール・フェレンツ、オルダス・ハクスリー、シャーウッド・アンダーソン、アーネスト・ジョーンズ、ヴァージニア・ウルフ、そしてジェイムズ・ジョイスら」(同書, p.208)の訳業〈注76〉を経て詩作に移った左川ちかへ寄せられたものだが、西丸さんは逆に、“翻訳家”の助けを借りることで、自らの作品を相対化させようと試みたのではないか。そして、原文でいえば「語りの形式、つまり文体こそが歴史を構成する認識の変数である。」と結ばれた西丸さんの作品、その文体も

また、

「前節で引用したどの文章も、風景のすべてを書き尽くしているわけではなく、何を書いて何を書かないかの取捨選択がなされていて、その抜き出した風景をどういう風に並べると風景として再現されるかという出力の運動(これが直列にする作業だ)に基づいて書かれている。

意外かも知れないが、これが文体の発生であって、私の考えでは、文体というのはこの作業の痕跡のことでしかない(だから翻訳でも十分に文体がわかる)。『痕跡』は『成果』と言い換えてもいい。同じ石を描いても、一人ひとりの画家によってまったく違うタッチのデッサンができあがるのは、そこに画家の身体が介在しているからだ、小説を書くという行為の中で本当の意味で身体を介在させることができるのは、風景だけなのだ。

激しい運動として書いたり、抽象的概念を喚び寄せたり、そこに経験や知識や、あるいは書き手自身の世界に対する手触りといったものを重ね合わせなければ書けないのが風景で、それが小説家の『身体』なのだ。

文体というと、言葉づかいが硬いとか柔らかいとか、センテンスが短くきびきびしているとか、ダラダラと長く続いているとかいう違いのように思われがちだが、これはあまりにも表面的、即物的な見方で、それを文体というのなら、誰でもテクニックさえ磨けば、『いい文体』『味のある文体』が書ける。しかし、それは花そのものではなく花の絵を見て花を描くという子どもの絵の域を出ない。」(保坂和志『書きあぐねている人のための小説入門』中公文庫, pp.141-142)

保坂さんの論理をもってすれば、翻訳を経てもなお生きているはずで、足元の床が明滅したのは、ポリカ板の“天窗”近くに生えた、背の高い植物が風に揺られているせいだった。

床に落ちた影を見ようと左後ろに一步下がると、右目の端が部屋の隅を捉えて、そこにはノートPCが載せられた、小ぶりなちゃぶ台があった。どうやら“波模様の壁”が死角となって見えていなかったそこに近づき、座布団に腰かけるとGoogle Documentが開かれていて〈注77〉、『第∞回 千年ワークショップ“Creating Environments”をみんなで想像／創造する』と題されたその画面の文章上には、複数のカーソルが散らばっている。ちゃぶ台の上のインストラクションを読めば、ワークショップは会期中ずっと行われているらしく、この端末からも自由に参加できるらしいが、

[分岐Ⅳ]

★《千年ワークショップ》に参加してみる→【第4-A章】へ進む

★参加しない→【第4-B章】へ進む

【第4-A章】

面白そうなので参加してみよう。そういえばもう5年が経とうとしているのか、深夜の「穂の国とよはし芸術劇場 PLAT」を想像上で巡るイベントに参加したことがあって〈注78〉、0時に豊橋駅へ“集合”し

た私たちは、企画者の案内の下で、2階劇場入口から非常灯だけが燐光を発する大ホールへと向かって、舞台に上がって、そこでたしか“大声”を上げたのだが、私はいまだにPLATへ行ったことがない(ついでに外観写真もほぼ見たことがない)からいつまでもそこは深夜のままだ。15名近く参加していたのか、「カーソル止まり木」の文字列の上に並んだカーソルは南国の鳥のごとく色とりどりで、企画者が「ここが大ホールです。真っ暗ですけど...何か見えたり聞こえたりしますか？」みたいなことを尋ねるとそのカーソルが一斉に“羽ばたいて”、ある人が「ひんやりしています」と書けば別の人が「換気口から空気の音がします」と連ねたり、「座席がふかふかしてます」と別のことを描写するその集積が“PLATの大ホール”となったように、参加者が思い思いに想像した『Creating Environments』のひとひらが、より大きな断片を形作っていく。それらは一見なめらかに展示を構成しつつも、よく読めば記述は時に矛盾を生み、誤解を孕んだかと思えば奇妙なつながりを成している、

「だが、その作業(引用注:ジョン・ヘイダックの《ダイヤモンド・ハウスB》の模型制作)を担当する建築家の斎藤信吾によれば、立ち上がる壁の背後に隠れている部分などがどうなっているかはわからないという。なるほど、常識的に空間を推定することは可能だが、あくまでも残された図面だけから制作するとなると、確定できない要素が存在している。つまり、基礎だけが残った遺跡の復元のように、完全な姿に戻すには解釈を入れなければならない。いや、正確に言うならば、ジョン・ヘイダックの場合、戻すという表現はふさわしくないだろう。おそらく立体的な空間を代理表象するための図面ではなく、もともと図面としての建築の可能性が追求されているからだ。」

(建畠哲『インポッシブル・アーキテクチャー: 批評的オルタナティヴとしての建築』より。五十嵐太郎監, 埼玉県立近代美術館, 新潟市美術館, 広島市現代美術館, 国立国際美術館 編『インポッシブル・アーキテクチャー』平凡社, p.20-21)

ステートメントと作家プロフィールのみで構成された『Creating Environments』もまた、「もともと“構想”としての“展覧会”の可能性が追求されている」と言えるのではないか。そして、入れかわり立ちかわり書き連ねられる部分の記述が、整合性を必ずしも担保しないままに全体像を成していく様は、

「《中銀カプセルタワービル》は、メタボリズムの旗手のひとりであった若き日の黒川紀章を代表する作品であり、またメタボリズムというイデオロギーそのものの唯一と言っても良い純粹結晶でもあるのだが、そうであるにもかかわらず、いや、そうであるがゆえに、どこか不穏に増殖しつつある昆虫の巣のようであり、アウトサイダーの手になる異形の塔のようでもある。ひとつひとつのユニットが寝泊まり可能な棲家であるという事実が、そのような感覚を助長していると言っても良い。」

(同論考より孫引き, p.10)

「実際、宮殿を蔽う細部の夥しさは、人にめまいを感じさせる。それは、葉の裏をびっしりと埋めつくす幼虫の卵や、生き物の死体に真黒に蟄集する蟻や蠅の群のように無気味だ。細部とは全体あってこそのものであり、全体に従属すべきもののなのに、ここでは細部は特権をほしいままにして、全体を支配しているかにさえ見える。細部は到るところで溢れ出し、それ自身の動きに従って壁面一杯に氾濫している。細部は次々と細部を生み出し、その細部がさらに別の細部を生み出してとめどがない。」

(春日武彦『奇想版 精神医学事典』の「シュヴァルの理想宮」より孫引き。河出文庫, p.95)

《中銀カプセルタワービル》や《シュヴァルの理想宮》のようでもあるが、それらのすごさは、実空間に建てる上で不可避免的に迫られたはずの妥協、すなわちイメージとの乖離を感じさせないところであり、その点、言語が喚起するイメージには特有のおおらかさがあって、

「その日の夕方、男はその像を夢みた。夢のなかのそれは生きており、慄えていた。それは虎と馬のおぞましい雑種ではなく、同時にそれら二種類の荒々しい生物であり、さらに闘牛、バラ、嵐などでもあった。」

(J.L.ボルヘス『円環の廃墟』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, pp.76-77)

「彼の症状は、唐突に、全身を覆う激しい痙攣とそれに伴う失神である。数分乃至数十分で回復するのであるが、その間、彼は、明瞭に『自分が自分でない何ものである』意識を持つらしい。その対象は、僧侶、医師、主婦などから、犬、樹木、さらに石塀やら稲妻などに至るまで、考えられぬほど多様なものであった。」

(春日武彦『奇想版 精神医学事典』の「症例ジョン」より孫引き。河出文庫, p.315)

マルチバースハイパーカルキノス

宇宙。式。アーティスト。「 $？＝？$ 」の「 $？$ 」の両者を数式や言語によって記述することによって、数式あるいは記述式を埋めると、それがどのようなものであっても実際に成立してしまう宇宙であり、アーティストの「デルピス」に、ある日、「 $？$ 」として、アーティストであり小説家のカルキノスが「デルピス＝カルキノス」と記述してしまったがために、「デルピス」という宇宙自体が、一度「カルキノス」になり、その後、カルキノスの意識とともに変化するようになった。そして、その宇宙でありアーティストのカルキノスが、眠くなり、寝てしまい、夢を見た状態のアーティストであり宇宙「ハイパーカルキノス」が突然自らの「 $=$ 」の存在に気づき、「 $？＝$ 」の状態になる。そして、「 $=$ 」が自己言及的なメタ構造になり「 $===$ 」や「 $====$ 」、「 $=====$ 」など多次元化し、收拾のつかないマルチバースの状態になったハイパーカルキノス。〈注79〉

たとえば以上のような不可解な状態についても書いてしまえば“成立”してしまっ、まさに5年前のあの日、マルチバースのごとく併存していた劇場みたいに『Creating Environments』も分岐していつて、「こうしてみんなで考えてると、『Creating Environments』がワヌペチュアみたいになってきますね。」

ワヌペチュア

宇宙。アーティスト。私たちが生きているこの宇宙よりもすべてが過度に存在が存在している宇宙。過有の世界とも呼ばれる。世界を構成している粒子一つひとつが無数の重なりを持つことが原因とされている。この宇宙は、真逆の性質を持つ「無」の宇宙である「ポシュランカ」からいきなり何の理由もなく発生して分岐した。別名は、ニャグリルソンやジンピュールなどと呼ばれる。〈注80〉

と「匿名パンダ」〈注81〉が書いて、

「同じ本を二人の人間が読むとすると、そこで読まれるものは、決して同じではないと思います。それぞれが、本のなかに自分をつれこむからです。自分の連想、自分の思考、自分の経験、自分の感受性、それらすべてを投入して読む。だから本はいつも、ある意味では読者を映す鏡です。逆に、同一の人がふたつの違う本を読むとすると、こんどは、そのふたつがそれほど異なりあう本ではなくなる。たとえそれらが、たがいに違う資質の作家のものであってもです。同じ読者が読むと、ふたつの本は共通する何かをもつことになる。鏡を見る読者が同一人物だからです。」
(子安美知子『エンデと語る』朝日新聞社, pp.66-67)

ミヒヤエル・エンデが語る本には作品や展示空間もまた代入することができるはずで、鑑賞するとは、視線や足の運びひとつで分岐していくそれらのほんの一面を「自分の連想、自分の思考、自分の経験、自分の感受性、それらすべてを投入して」捉え、眺める中で、またその一面の中に「無限の重なり」を感受すること(すなわち“見切れなさ”に圧倒されること)なのではないか。

...というようなことまで書き込んでいたらすっかり時間が経ってしまっていて、波板張りの“天窗”から注ぐ光も赤く、やわらかくなっていた。展示は右手の扉、普段はアトリエとして使われている広い作業スペースにまで続いているようだ。足に少ししびれを感じながら立ち上がったが、画面上ではワークショップが続いていて、これまでにこうして人が訪れ、ひととき参加した後に去っていったのだろう。すでに膨大に書き連ねられた言葉は、一体何人の思考の賜物なのかもわからないし、「匿名パンダ」や「匿名カバ」の中の人々も変わっていく。結局あの中に福岡さんがいたのかもわからないが、色々な人が断片的に考え、時にその続きが綴られたり、あるいは捨て去られて正反対のことが書かれたり、そもそも無関係だったりしながら形作られていくのは世界もそうかもしれない。ぴったりはまっているらしいドアを、少し強めに押し開けると...

★【第5章】へ進む

【第4-B章】

長くかかりそうだし、《千年ワークショップ》に参加する前に展示をすべて見てしまおう。少し沈みこんだ畳〈注82〉の中央にはノートPCを載せたちゃぶ台があって、目の前の襖は閉まっているが、間取りからしてその先は西丸炭五郎さんの作品タイトル＝作品＝批評文が壁一面にチョークで書かれた黒塗りの洋間〈注83〉のはずだ。川沿いの狭隘な私道に面したこのギャラリーは一見したところただの民家で、玄関で靴を脱いで上がった先、小さなリビングと水場が一緒になったその冷蔵庫の表面に、カレンダーや「水のトラブル」のマグネット〈注84〉とともに林ソアレスさんの《Eternal Theatre》が紛れていて、100円玉は、傍らのテーブルに置かれた、郵便ポスト型の貯金箱に入れるようだった。

2階へと続く、螺旋というにはねじりの足りない、幅の狭い階段の壁には点々と河原冷さんの言語作品があって、ところどころ剥げた額と、白茶けたアクリル板〈注85〉が、壁紙も焼けるほど昔から掛

けてありそうな雰囲気を出して、その先に上述の洋間があった。今いる和室は、その洋間から5歩ほどの長さの廊下で続いているのだが、なぜか途中が小上がりになっていて、下りた先の6畳ほどのその部屋からまた階段が伸びている。最後のオオタニ・ティノさんの展示は、先のように河原さんの額装作品が並ぶ先の3階にあるはずだががらんと置いて、階段沿いの板の間から続く4畳半ほどの日本間、その右手の掃き出し窓からレース越しに夕陽が射していて、畳の中央まで届いたその先に立って振り返ると、階段に面した壁に押入があった。その引手の下には、「←開けて入ってください。」と書いてあって、そういえば3年前に見た『ストーンテップ ～ 見たら呪われる展示 ～ 』(注86)も一軒家が会場になっていて、その触れ込みどおり、1階の続き間には人影のような思わせぶりの映像を流すブラウン管テレビが点在していたのだが、2階に上がり、

「警告 これからご覧いただく展示はあなたの心身に深刻な霊障を引き起こす可能性があります。気が進まない場合は歩みを止めてください。こちらでは一切の責任を負いかねます。」

と貼られたドアをこわごわ開ける。まず目に飛び込んできたのは正面のすりガラスで、廊下から真っすぐ続く右手の壁と交わって角窓になったそこから射しこんだ、正午過ぎの日光が板の間を牧歌的に彩っていた。一步、部屋に踏み入り、もう一步進むとともに身体を左後ろへ向けると奥は6畳の和室になっていて(窓際の板の間は2帖分ほどだ)、敷居をまたぐように、逆「く」の字に放り出された細長いそれは白い掃除機だ。それ以外に目立つものは何もなく、まして“霊障”など生じようがなかった。

だからこそ、“期待を裏切られた”鑑賞者は掃除機を念入りに見つめたり、畳のへりに沿って壁へと伸びたコード、そのそばの床の黒い染みに血を想起したり(注87)、コンセントの右隣りにある、あちこち破けた襖の輪染みに『内臓とこころ』(三木成夫 著、河出文庫)の表紙(注88)を思い出したりするだけに留まらず、掃除機のスイッチを入れてみたり、窓や襖を開けてみたりもしていて、こうした“見る欲望”の亢進が、鑑賞者の態度を“空き巣”のそれへと変化させた(言いかえれば、鑑賞者は鑑賞者としての礼節を、アイデンティティを失ったということだが、企画者の意図はそこにもあったのかもしれない)。知らない誰かの背中越しに垣間見た襖の奥はからっぽで、

「おそらく我々の想像力には、秘密めいた空間と出会うことによって容易に活性化されるような『物語の胚珠』が、予め埋め込まれているのである。そんな胚珠のひとつが日常生活における錯覚や思い違いを養分として発芽し、しかも孤独救済願望によって色づけされたとき、物語はひどくシュールなものとなるだろう。(…)それを敷衍すれば妄想とは、『誰の心にも埋め込まれている【物語の胚珠】』を発芽させることで狂気が形を整えた姿のことなのではないか。」

(春日武彦『屋根裏に誰がいるんですよ。都市伝説の精神病理』河出文庫, pp.64-65)

つかの間よぎった「もし“何か”がいたら／あったら…」という想念は霧消したのだが、目の前の押入の中には、おそらくオオタニ・ティノさんの作品があるのだろう。襖を引き開け、薄暗いその中へ身体を滑り込ませると…

★【第5章】へ進む

【第5章】

「ニュートンやショーペンハウアーとことなり、あなたのご先祖は均一で絶対的な時間というものを信じていなかった。時間の無限の系列を、すなわち分岐し、収斂し、並行する時間のめまぐるしく拡散する網目を信じていたのです。たがいに接近し、分岐し、交錯する、あるいは永久にすれ違いで終わる時間のこの網は、あらゆる可能性をはらんでいます。われわれはその大部分に存在することがない。ある時間にあなたは存在し、わたしは存在しない。べつの時間ではわたしが存在し、あなたは存在しない。また、べつの時間には二人ともに存在する。好意的な偶然が与えてくれたこの時間に、あなたはわが家を尋ねてこられた。べつの時間では、あなたは庭園を横切ろうとして、わたしの死体を見つけられた。さらにべつの時間では、こんなことをしゃべっているわたしは、ひとつの誤謬であり、一個の幻なのです。」

(J.L.ボルヘス『八岐の園』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, pp.136-137)

そこはアパート外壁の梯子を上った先の屋上でもあり／地下神殿のごとく林立した円柱、その奥の閉ざされた扉の向こうでもあり／元私邸の、くすんだ黄金色の握り玉を回し開けた先でもあり／ポリカ波板の天窓越しに葉陰が落ちる展示室から続くアトリエスペースでもあり／狭隘な私道に建つ民家、その3階の押入の中でもありまた別のどこかでもあって、ハンドアウトに、

オオタニ・ティノ

アーティストアーキビスト。妄想で作品を制作するアーティスト、ケイデン・コタードの別名義のアーティスト。プロジェクトのアイデアを思いついた2025年5月5日22:35以降に100億年間この宇宙で起こる全ての出来事をパフォーマンスとして勝手に考え、その一部始終をタイトルとして記録するというコンセプトの「100億年パフォーマンス」という作品を展開している。記録はタイトルのみであり、写真や映像は撮影しない。〈注89〉

とだけ書かれたプロフィールの“そっけなさ”から私は小山友也さんの《表現しない》というパフォーマンス〈注90〉を思い出していて、キャップをかぶり、スプリングコートとでもいえばいいのか、薄手のコートの際を立てた小山さんが東京駅至近のアートセンター「BUG」のカフェスペースを歩いていくのをたまたま目の端で捉えた私は、窓際席のお客さんたちの背中越しに、駅へ向かう人と、駅からやって来た人とが行き交う歩道を一望しながら彼の訪れを待った。小山さんは、窓のそば、BUGが入居するグラントウキョウサウスタワーの柱の1本に軽く寄りかかると腕を組んで、少し上の方を人待ち顔で見えて、彼が「可能な限りの悪事を考え」ているか、「数をかぞえ」ているか、「今までで最もロマンティックなLOVEを思い出」しているということ自体は作品解説を読めばわかるのだが、だからこそ目の前の小山さんは雑踏に紛れつつもブラックボックスとして不敵に存在していて、

「作家の脳みそからなにかを取り出す唯一の方法は、その作家がいよいよそれを紙に書き留める気になるまで、はたから手出しも口出しもしないことである。」

(カート・ヴォネガット『自己インタビュー』より。飛田茂雄 訳『パームサンデー ―自伝的コラージュ―』ハヤカワ文庫, p.129)

《100億年パフォーマンス》もまた、唯一記録されているという連のパフォーマンスタイトルを目の当たりにしたとしても、

「エリュトライのシビュラ(引用注:巫女)は、ローマの市が最後にペリュトン(引用注:人類に仇なす怪物)たちによって滅ぼされると予言したという。西暦六四二年、このシビュラの予言の記録はアレクサンドリアの大火で焼失した。九巻にのぼる黒焦げになった断片を復原する仕事に取りかかった文法学者たちは、ローマの運命に関する特別な予言にはどうやら出会わなかった。」
(ホルヘ・ルイス・ボルヘス『幻獣辞典』の「ペリュトン」より。柳瀬尚紀 訳, 河出文庫, p.267)

焼失した図書館の蔵書目録めいた途方もなさを感じるかもしれないし、

「そして最大の将棋が『大局将棋』で、升は縦横36、持ち駒は敵味方とも402枚(209種類)ずつという途方もないものである。

さて駒をそれぞれ見ていくと、王将とか金将とか歩兵といった馴染み深いものもあるが妙に影は薄く、むしろ異形なものたちの集合のように感じられてくるのである。盲虎・飛猫・猫刃・醉象・火鬼・森鬼・奔鬼・奔狗・走蛇・横蛇・毒蛇・隠狐・横龍・香象・畸犬・変狸・馬麟・禽曹・金翅・無明・踊鹿・鯨鯢・豚将・金鹿・悪狼・老鼠・豎豹・雨龍・奔獾・鳩槃・飛牛・白虎・嗔猪・雲鷲といった具合で、山海經に載っていそうに思えたり、語尾に魔がつく言葉を書き並べると禍々しげな言霊が立ち上がりそうな気配になるのと同様に、グロテスクな生き物が蠢いてきそうな気味の悪さがある。江戸時代に考案されたいが棋譜など残っておらず、おそらく実際に製作され試合が行われた可能性は低いらしい。

現実問題として、通常の頭では盤面の広さと駒の多さを把握することは困難なのではないか。普通の人間には遊ぶことが事実上不可能な将棋——それは遊具であるだけになおさら無気味に感じられる。」

(春日武彦『奇想版 精神医学事典』の「大局将棋」より。河出文庫, pp.260-261)

動かし方すらわからない駒たちの、百鬼夜行(注91)のごとき不穏さを味わうかもしれない。そしてこの将棋盤のイメージは、

「まことに奇怪不可思議な状態であった。

フンカカの気持ちも、他の多くのタシェンカ族とおなじだった。手をさしあげて将棋盤を支えつづけるのはつらかったが、そこに生きがいのようなものも感じた。

じっとその状態に耐えつづけていると、いつもある幻想がフンカカをとらえた。足もとの大地もまた一枚の巨大な将棋盤であって、その将棋盤をまたしたから支えているひとびとがいるのではないか。そのような幻想だった。

自分たちにとっての大地であるところの将棋盤もまた、さらに大きな将棋盤のうえに住む巨人たち

によって支えられているのであり、その将棋盤のしたにもさらにさらに大きな将棋盤があるのかもしれない。そのようにして、将棋盤は無限の階層を重ねていき、いちばんしたではこの宇宙よりも大きなものになる。」

(中井紀夫『神々の将棋盤』より。伴名練 編『日本SFの臨界点 中井紀夫 山の上の交響楽』ハヤカワ文庫, p.132)

「山頂交響楽は、東小路十四歳のときに、細部にいたるまですべて、一瞬にして頭の中にできあがったものであり、あとはただそれを忘れずにいることと、譜面に書き記すことのみが東小路耕次郎の課題だったのだ。

この天才がすべてを書ききって死んだのかどうかはいまだに不明である。全曲を演奏したものはおろか、スコアのすべてに目を通したものすらまだいないからである。

そんな長大な曲を書くことについて、東小路耕次郎はこう語った。
『私の作品は、この宇宙の中で、ただ一度だけ演奏されるべきものである。二度以上演奏されるようなことがあれば、それはすでに私の作品ではない。しかし困ったことに、私の作品は多くの人に愛され、一度聴いた人は必ず二度聴きたくなるであろう。それゆえ、私の意図が完全に実現されるためには、無限の長さの——いや、少なくともこの宇宙の寿命と同じ長さの曲を書かねばならないのだ』
(中井紀夫『山の上の交響楽』より。同書, p.14)

へとスライドしていった、100億年分のあらゆる事象を包括したというパフォーマンス群、それらをタイトルだけとはいえ網羅すること自体が、

「十七世紀にロックは、個々のもの、個々の石、個々の鳥、個々の木の枝などが固有の名前を持つという不可能な言語を仮定した(そして否定した)。フネスも一度、類似の言語の発明を試みたけれども、あまりにも包括的で、あまりにも曖昧だということで放棄してしまった。実際、フネスは、あらゆる森の、あらゆる木の、あらゆる葉を記憶しているばかりか、それを知覚したか想像した場合のひとつひとつを記憶していた。彼は、過去の日々のすべてを七万ほどの記憶に要約して、あとで数字によって固定しようと決心した。ふたつの考えがそれを思いとどまらせた。この作業は終わるときがないという考えと、それは無益であるという考えである。死のときを迎えても、幼年時代のすべての記憶さえ分類が終わっていないだろうと考えたのだった。」

(J.L.ボルヘス『記憶の人、フネス』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, p.158)

「『いつもこの通りでお土産を売っている人たちは、プロジェクトという言葉はどう思っているのかなあ。』『あの人たちも、これはお土産を売るプロジェクトです、とか言い始めたら面白いのだけれど。生きていくためには仕方ない、とかいう台詞は取りあえず筆箭にしまっておいて。』『そしたら結婚もプロジェクト？』『そう。』『住居占拠も？』『そう。』『でも一生プロジェクトをして過ごすの？』『人間ひとりの一生なんて短い。』『うん。プロジェクトの方が人生より長いかも。』」

(多和田葉子『穴あきエフの初恋祭り』表題作より。文春文庫, p.121)

「人間ひとりの一生」では到底足りないプロジェクトであり(ここで同時に、《千年ワークショップ》のこと

も思い出される)、むしろ、

「まず、一回目のくじ引きを想像してみよう。それは一人の男の死を宣告する。その遂行のために、さらに一回のくじ引きが行われ、これが(たとえば)九人の執行者をあげたとする。これらの執行者のうち、四名が死刑執行人の名前を数える三回目のくじ引きを行ってもよい。二名は不運を幸運(たとえば、宝物の発見)と取り換えることもできる。他の一名は死をいっそう重いものにすることができる(すなわち、それを不名誉なものにしたり、拷問で色付けしたりする)。残りの者たちは死刑の執行を拒否することが許される…。これが象徴的な大要である。現実にはくじ引きの回数は無限である。いかなる決定も最終的ではなく、すべてがべつの決定へと分岐していく。無知な連中は、無限のくじ引きには無限の時間が必要だと予測する。実際には、『亀との競争』という有名なたとえ話が教えるとおりで、時間が無限に細分できればそれで足りるのだ。」

(J.L.ボルヘス『バビロニアのくじ』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, pp.88-89)

「『危ないですよ』と言う声が後ろから聞こえた。わたしたちは忠告には耳をかさずに、ゆっくりと同じ歩幅で歩き続けた。教授の導く松明がボロを着て踊り狂う魔女の姿に見えた。監視をしていた院生風の男が、『立ち入り禁止ですよ。危ない!』と叫んでこっちに向かって駆けてくるのが見えた。見えただけでもすぐにスローモーションがかかり、一歩ごとに速度が落ち、一ミリ動くのにも大変な時間がかかるところまで遅くなって、院生がわたしたちの目の前に立ちはだかって前に進めなくなるまで、わたしたちにはまだ気の遠くなるくらいたくさんの時間が残されていた。」

(多和田葉子『穴あきエフの初恋祭り』表題作より。文春文庫, pp.129-130)

「2025年5月5日22:35以降に100億年間この宇宙で起こる全ての出来事をパフォーマンスとして勝手に考え、その一部始終をタイトルとして記録するというコンセプト」は、2枚の鏡を向かい合わせに配置するようなものだったのではないか。100億年という時間幅は、無数の出来事へと細切れにされていくことで引き伸ばされていて(100億年の全ての出来事を網羅したパフォーマンスを、100億年の中で行い、記録することは可能なのか。「全て」という表現を字義どおり受け止めれば、いかに類似した出来事であろうと、抽象化し一般化してしまえばそれに反するはずで、つまり出来事1単位あたりに1つのパフォーマンスを当てることになり、それこそ“時間を無限に細分”する必要があるのではないか)、後にアーティストとして自立した「メタメタバース」や「キャロットランゲージ」〈注92〉のように、自律的な存在として扱われる日も近いかもしれない。

一方で、遺伝情報がA(アデニン)、T(チミン)、G(グアニン)、C(シトシン)の“単純な”配列によって表されるのと同じく、『100億年パフォーマンス』の1つ1つを形作るパフォーマンスは、

「この秘儀は、すでに述べたとおり、世代から世代へと伝えられるが、しかし慣習は、それが母から子に教えられることを、また、僧侶から教えられることを望まない。神秘の手ほどきは、もっとも身分の低い連中の仕事である。奴隷や、癪病者や、乞食などが伝授の役を務める。子供がべつの子供に教えることもできる。行為そのものは些細な、短時間のもので、とくに説明を要しない。材料はコルク、ワックス、あるいはアラビアゴムである(祈禱のなかに泥のことが出てくる。これも広く用いられているのだ。)この礼拝のためにとくにささげられた神殿はない。廃墟、地下室、玄関などが好適な場所だと考えられている。秘儀は神聖であるが、馬鹿げていないこともない。それは人目をしのんで、隠

密裡に行われるし、信徒らはそれについて語らない。それを呼ぶ適当なことばもない。しかし、あらゆることばがそれを名指している、つまり必然的に暗示していると解される。したがって、わたしが会話のなかで何かをいい、信徒らが笑ったり不機嫌になったりしたとすれば、それは彼らが、わたしが秘儀にふれたと感じたからである。」

(J.L.ボルヘス『フェニックス宗』より。鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, pp.232-233)

における「秘儀」のごとく、“些細な、短時間の、馬鹿げていないこともない”ものかもしれないし、実質的に無限個のパフォーマンスが含まれるのなら、例えば以下の引用のように、

「神は思いがけないところへ、不意に姿を現す。いかなる時代の、いかなる民族の、いかなる宗教の神であろうとその唐突さに変わりはない。

(…)

読売新聞の平成4年7月24日付朝刊には、『日本製タイヤ“サウジの受難”』なる見出しでかなり大きな記事が掲載されている。横浜ゴムが三菱自動車のパジェロの輸出仕様に装着するタイヤを製造していたが、このタイヤの表面の溝の模様がアラビア文字による『アラー』に酷似していたというのである。横浜ゴムとしては、走行の安全性を念頭にコンピュータにデザインさせた溝模様が結果的にはイスラム教の神を表現する文字となってしまうことに仰天し、あわてて謝罪広告を出して回収を図ったという。

(…)

5年後にも、神は再び出現した。平成9年6月26日付朝日新聞によると、米ナイキ社が製造したバスケット・シューズに炎をデザインした模様がプリントされていたが、この模様がまたしてもアラビア文字による『アラー』にそっくりだったというのである。」

(春日武彦『奇想版 精神医学事典』の「神」より。河出文庫, p.7)

偶然、私たちがあるパフォーマンスを“上演”することもありえて、それは《100億年パフォーマンス》が企図された時点で遍在を始め、それにより、

「ストラヴァスティの市を離れるとすぐに、仏陀は広大な平原を越えねばならなかった。それぞれさまざまな天から、神々がパラソルを投げて、仏陀を太陽の陽差しから守ろうとした。この善意の神々を怒らせたり軽んじたりしてはならないと、仏陀はわざわざわが身をふやした。かくて各々の神は自分の差し出したパラソルをさして歩く仏陀を見た。」

(『ボルヘス怪奇譚集』の「偏在者 I」より。柳瀬尚紀 訳, 河出文庫, p.134)

「地上には、神の前にこの世を正当化する使命を帯びた正しき人間が三十六人いる、またつねにいた。それは足萎えのウーフニックたちである。彼らは互いのことを知らず、そして大変貧しい。もし自分が足萎えのウーフニックであることを悟ると、その者はすぐに死んで、たぶんこの世のほかの場所にいる別の誰かがその者に替わる。足萎えのウーフニックたちは、それと知らずに宇宙の隠れた柱となっている。彼らがいなければ、神は人類を全滅させてしまうだろう。気付かないままに、彼らはわれわれの救い手となっている。」

(ホルヘ・ルイス・ボルヘス『幻獣辞典』の「足菱えのウーフニック」より。柳瀬尚紀 訳, 河出文庫, p.18)

私たちも潜在的なパフォーマーへ成り変わったということかもしれない。そして、

「風がほどよく吹く日には木漏れ日が揺れて、強い光の点がその時七十七才になる私に、まるでレーザー付きの銃で照準を合わせているようにまとわりつく。馴れた栗鼠がちょこまかとじゃれるようでもあり、私はすぐにその光の栗鼠にパウルという名前をつける。何匹いてもすべてがパウルで、私はパウルが来た日を日記、というより小さな黒い事務手帳のその日の欄の右上に点を付けて記録する。」(ラルフ・アウスレンダー『オン・ザ・ビーチ』より。いとうせいこう 編訳『存在しない小説』講談社文庫, pp.256-257)〈注93〉

そうした“パフォーマー”は人だけに留まらないかもしれない、

「そう、わたしたちの精神活動は常に言葉によって裏打ちされている。わたしたちはことばから逃れられない。言葉はあらゆる場面、あらゆる瞬間に偏在し、そのくせ人間に不意打ちをくらわす。ならば言葉とは神の変奏した姿であると考え人間がいてもおかしくはあるまい」

と、「言葉」の項目によって結ばれた『奇想版 精神医学事典』(河出文庫, p.603)が、同書の冒頭を飾る「神」、すなわち“神”がタイヤの溝として現れた話へと円環を成すように、

「あるいはまた、もっとおはなししてよと子供たちにせがまれて根負けしたようすの父が、こんなふうには話しはじめる。嵐の夜、ビスケー湾でのこと、船長と船乗りたちが火を囲んで座っていた。突然、ひとりの船乗りが、船長、お話をしてくださいよ、と言った。そこで船長がこんなふうには語りはじめた。嵐の夜、ビスケー湾でのこと、船長と船乗りたちが火を囲んで座っていた。突然、ひとりの船乗りが、船長、お話をしてくださいよ、と言った。そこで船長がこんなふうには語りはじめた。嵐の夜、ビスケー湾でのこと、船長と船乗りたちが火を囲んで座っていた。突然、ひとりの船乗りが、船長、お話をしてくださいよ、と言った。——というぐあい、もうやめて！と子供たちが父に頼むまでこのはてしない入れ子物語の拷問がつづくのだった。しかし、どの段階でもうやめて！と頼むかが判断のしどころだった。というのも、父は本物のおはなしを始める気になってくれるかもしれないし、もしかしたらはじめからそのつもりだったかもしれないからだ。その場合、七番目か八番目の船長がおはなしのなかへ乗り出していくと、わたしたちはようやく期待のあたたかな輝きのなかに腰を落ち着けることになる。」(キアラン・カーソン 著, 榎本伸明 訳『琥珀捕り』創元ライブラリ, p.10)

「勝利の塔の階段には、時の始まり以来、人間の影に敏感なア・バオ・ア・クウーという生き物が棲む。これはたいてい最初の段に眠っているのだが、人が近づくと、なにか内に秘められた生命がそれに触発され、この生き物の内部ふかくで内なる光が照り輝き始める。(…)それからそれは訪問者の

踵にぴったりとくっついて、螺旋階段の外側を登っていく。(…)一段ごとにこの生き物の色合いが強烈になり、その形が完全なものとなっていき、それが放つ青味を帯びた光が輝きを増す。しかしそれが究極の姿になるのは最上段においてのみであり、そこへ登りついた者は涅槃に達した人間となり、その行為はいかなる影も投じない。(…)ア・バオ・ア・クウーの寿命は短い。なぜなら旅人が降りてくるやいなや、それは最初の段へころがるように倒れ伏し、そこで疲れきってほとんど形のないままに、つぎの訪問者を待つのである。」(ホルヘ・レイス・ボルヘス『幻獣辞典』の「ア・バオ・ア・クウー」より。柳瀬尚紀 訳, 岩波文庫, pp.20-21)〈注94〉

鑑賞という行為に終わりはなく(なぜなら作品とは、汲めども汲めども涸れない湧き水のようなものだから〈注95〉)、再び目の前に現れた階段を上がって、もう一度見にいこう。

★【序章】へ戻る

注

タイトルは、楡木真紀『ねずみはミッキーマウスではないだろう』の表題作により(サハラ砂漠舎出版, p57)、注釈を多用する構成については田中康夫『なんとなく、クリスタル』(河出文庫)を参照した。

なお、引用したURLの最終閲覧日は、すべて2025年7月28日である。

【序章】〈注1〉・〈注2〉

〈注1〉坂本さんの略歴については

<https://creamsodamuseum.org/%e5%9d%82%e6%9c%ac%e5%98%89%e6%98%8e-2/> を参照のこと。

〈注2〉空間については「The 5th Floor」(東京都台東区池之端3-3-9-5F __ <https://the5thfloor.org/>)を参照しているが、筆者が見ている限りで、屋上を展示スペースとして使っていたことはない。ちなみに、今後複数回登場する選択肢の「いいえ」を選ぶとその都度場所が変わり、「はい」を選ぶと同じ空間で鑑賞が進んでいく。

【第1-A章】〈注3〉～〈注24〉

〈注3〉作品の詳細は鈴木康広さんのポートフォリオサイト(

<https://www.mabataki.com/works/donation-box-called-wel/>)を参照のこと。

〈注4〉オンラインミュージアム「Cream Soda Museum」の「林ソアレス」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e6%9e%97%e3%82%bd%e3%82%a2%e3%83%ac%e3%82%b9/>)より。

〈注5〉「ただの世界」__目 [mé]__2021年7月6日～8月7日__SCAI THE BATHHOUSE__東京都台東区谷中 6-1-23 柏湯跡__
https://www.scaithebathhouse.com/ja/exhibitions/2021/07/me_just_a_world/

〈注6〉<http://curryricegallery.jp/creating-environments/> より。

〈注7〉この部分はたしか5月の下旬ごろに書いたのだが、そのときにはまだ、「誰かと誰かが同時にそれを想起することによって、二者もしくは複数人の間で生まれる距離はどんなに離れていても関係しない空間の制約を超えて立ち上がる、遍在的な媒介空間。アーティスト」である「ポムネの間」や、その中に設立された「歴史上のアーティストや現代に生きるアーティストの作品をそれぞれがそれぞれの今いる場所で想起することによって、初めて存在する美術館」であるマーベラスミュージアム(および館長であるP・A・オースティン)はCream Soda Museumに掲載されてはいなかった。“彼ら”の登場は翌月の上中旬ごろだったが、「2人で《Eternal Theatre》を作る」という想定は図らずも近いものだった。なお、詳細については以下を参照のこと。

<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%9d%e3%83%a0%e3%83%8d%e3%81%ae%e9%96%93%e3%80%80/> (ポムネの間)

<https://creamsodamuseum.org/p%e3%83%bba%e3%83%bb%e3%82%aa%e3%83%bc%e3%82%b9%e3%83%86%e3%82%a3%e3%83%b3/> (P・A・オースティン／マーベラスミュージアム)

〈注8〉「MAMプロジェクト032: バディ・ダルル」__バディ・ダルル__2024年9月25日～2025年1月19日__森美術館__東京都港区六本木6-10-1 六本木ヒルズ森タワー 53F__
<https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/mamproject032/>

〈注9〉Cream Soda Museumの「島丸由一郎」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e5%b3%b6%e4%b8%b8%e7%94%b1%e4%b8%80%e6%9c%97/>)より。

〈注10〉この部分を書いたのも〈注7〉同様5月の下旬ごろだが、やはり2025年6月上中旬にMeta Metaverseは「公共性を帯び、島丸由一郎の手から離れて、ユーザーIDとパスワードなしでアクセスできるように整備されたインフラ、およびそのインフラ自体がアーティストである存在」になった。詳しくは、<https://creamsodamuseum.org/meta-metaverse/> を参照のこと。

〈注11〉各氏の活動については、以下のページを参照のこと。

<https://shihoka-imai.net/> (今井しほかさんポートフォリオサイト)

<http://call-box.jp/> (山本卓弥さんが企画・運営するギャラリー「callbox」ウェブサイト)

<https://urayaka.jimdofree.com/> (うらあやかさんポートフォリオサイト)

〈注12〉Cream Soda Museumの「福岡壺海」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e7%a6%8f%e5%b2%a1%e5%a3%b1%e6%b5%b7/>) より。

〈注13〉Cream Soda Museumの「島海幸樹」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e5%b3%b6%e6%b5%b7%e5%b9%b8%e6%a8%b9/>) より。「Meta Metaverseというプロジェクト上で美術館を創設した。」とあるように、以降の展覧会に関する記述も、すべて筆者が各作家のプロフィールから想像したフィクションである。

〈注14〉各氏の活動については、Cream Soda Museumの「Artist」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%a2%e3%83%bc%e3%83%86%e3%82%a3%e3%82%b9%e3%83%88/>)を参照のこと。

〈注15〉ここからは横須賀美術館(<https://www.yokosuka-moa.jp/>)をイメージしているが、2年近く前に一度行っただけなのでだいぶ誇張・歪曲されている。

〈注16〉Cream Soda Museumの「ケイデン・コタード」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%b1%e3%82%a4%e3%83%87%e3%83%b3%e3%82%b3%e3%82%bf%e3%83%bc%e3%83%89/>) より。

〈注17〉《千年ワークショップ》アーカイブ(https://docs.google.com/document/d/1YuNUQhyelkQj0Bq3c_1ZrDoCjW8xXgODkGgR7UPtFv0/edit?fbclid=IwY2xjawIAmM9leHRuA2FIbQIxmQABHYFxmK-JpeS8ZyXWY03sV_PhDg_iQmyoP907Lp7heUZ6WmtLEQ63Ktp12A_aem_QQbr-fbHkTCTkXe1AVVaLQ&tab=t.0) より。以降の記述も同ページを参照した。

〈注18〉展示詳細については <https://bug.art/exhibition/accompanied-divergences-2025/> を参照のこと。

〈注19〉中村さんの活動については、以下を参照のこと。

<https://www.instagram.com/gachaichiro/?hl=ja> (Instagramアカウント)

http://yuichironakamura.info/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaeflT2fUaN_TavznvhVdFY4W-HKq1n9Vzo8qHDDPM_D-DK6N6vcgfybkSCiBA_aem_u_SaFHqz0P-DU13Wsd3v7Q (ポートフォリオサイト)

<https://creamsodamuseum.org/cream-soda-museum%e3%81%ab%e3%81%a4%e3%81%84%e3%81%a6/> (Cream Soda Museum「About」ページ)

<https://creamsodamuseum.org/%e4%b8%ad%e6%9d%91%e6%82%a0%e4%b8%80%e9%83%8e/> (Cream Soda Museumアーティストページ)

〈注20〉Cream Soda Museumの「河原冷」ページ(

<https://creamsodamuseum.org/%e6%b2%b3%e5%8e%9f%e5%86%b7/>)より。

〈注21〉この部分については、上記のページを2025年6月9日に閲覧し執筆したのだが、7月13日現在、《河原冷連続翻訳計画》についての記載は無くなっている。

〈注22〉同書については販売元サイト、および同ページ掲載のTrailer(<https://crevasse.buyshop.jp/items/8750341>)を参照のこと。

〈注23〉「レファレンス共同データベース」の該当ページ(https://crd.ndl.go.jp/reference/entry/index.php?page=ref_view&id=1000083592)を参照のこと。

〈注24〉《河原冷通帳》(<https://star-chive-86a.notion.site/1861a40c986980bd88c5dcc819e106d7>)より。

【第1-B章】〈注25〉～〈注30〉

〈注25〉ここからの空間は原美術館(<https://www.haramuseum.or.jp/jp/hara/>)の2階をイメージしている。

〈注26〉河原さんのBlueskyアカウント(<https://bsky.app/profile/reikawara.bsky.social>)より。

〈注27〉同氏の活動についてはCream Soda Museumの該当ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e6%a5%a1%e6%9c%a8%e7%9c%9f%e7%b4%80/> 2025年7月13日閲覧)を参照のこと。なお、後出の『くつろぎのユートピア先生』についても同ページより引用した。

〈注28〉同ギャラリーおよび展覧会については、Cream Soda Museumの「リリー・グレイス」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%aa%e3%83%aa%e3%83%bc%e3%82%b0%e3%83%ac%e3%82%a4%e3%82%b9/>)を参照のこと。

〈注29〉各氏の活動については、〈注14〉同様、Cream Soda Museum「Artist」ページを参照のこと。

〈注30〉基本的な内容についてはCream Soda Museumの「河原冷」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e6%b2%b3%e5%8e%9f%e5%86%b7/>)に準拠しているが、「『支援する』ボタンから～」以降は創作である。なお、後述の「言語通貨一覧」および「支援者一覧」についても本ページを参照した。

【第2-A章】〈注31〉～〈注44〉

〈注31〉2025年1月26日に、河原さんと作品購入のやりとりをした際のメール文面より。

〈注32〉中村さんのnote記事 (<https://note.com/yuichiro0303/n/na5defbc0325d>) より。

〈注33〉サイマル演劇団『シュルレアリスム／宣言』のこと。公演詳細および劇評については、東京・板橋の「演劇フリースペース・サブテレニアン」ウェブサイトの「サイマル演劇団」ページ (<https://www.subterranean.jp/simulengekidan>) をスクロールして参照のこと。

〈注34〉Deci(1971)の概要については<https://psycnet.apa.org/record/1971-22190-001> を、アンディクス氏の研究概要については<https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/news/20/081000468/> をそれぞれ参照のこと。

〈注35〉穂村弘さんの連載「短歌ください」については、<https://ddnavi.com/article/d1106856/a/> および、書籍『短歌ください』シリーズ(KADOKAWA)を参照のこと。

〈注36〉『ロビンソン物語』『生の不可能性について』『予知の不可能性について』は、スタニスワフ・レムが『完全な真空』(沼野充義, 工藤幸雄, 長谷見一雄 訳, 河出文庫)の中で“書評”を寄せた架空の本であり、『リマから八時間』『背中から来て遠ざかる』は、いとうせいこう『存在しない小説』に、『くしけずられた雷鳴』はボルヘスの『バベルの図書館』(鼓直 訳『伝奇集』岩波文庫, p.113)にそれぞれ登場する。ちなみに、河原さんが存在しない書籍を蒐集しているという設定自体も架空である。

〈注37〉『アバーネティ家のパセリ シャーロック・ホームズ ～語られざる事件～』(Ah 著, 幻冬舎)のこと。

〈注38〉〈注31〉と同じく、河原さんと作品購入のやりとりをした2025年1月26日のメール文面より。

〈注39〉〈注24〉と同じく、《河原冷通帳》より。

〈注40〉後出のプロフィールと合わせ、Cream Soda Museumの「西丸炭五郎」ページ (<https://creamsodamuseum.org/%e8%a5%bf%e4%b8%b8%e7%82%ad%e4%ba%94%e9%83%8e/>) より。なお、西丸さんの展示方法については後述のものも含め、言うまでもなく想像上のものである。

〈注41〉「Godchildren」__秋吉風人__2024年6月22日～7月27日__TARO NASU__東京都港区六本木6-6-9 ピラミデビル4F__
<https://www.taronasugallery.com/exhibitions/%e7%a7%8b%e5%90%89%e9%a2%a8%e4%ba%ba%e3%80%8cgodchildren%e3%80%8d-2/>

〈注42〉同氏の略歴については <https://www.aicajapan.com/ja/memberprof/sumi-naoko/> など参照のこと。なお、後出のテキストについては、筆者が撮影した同展キャプションより引用した。

〈注43〉各氏の略歴については以下を参照のこと。なお、テキストタイトルについては筆者が撮影した

同展キャプションより引用した。

https://inunosenakaza.com/member/hiroki_yamamoto (山本浩貴さん)

<https://www.aicajapan.com/ja/memberprof/iida-shihoko/> (飯田志保子さん)

〈注44〉作品の概要については、『千葉市美術館ニュース「C'n」73号】(<https://www.ccma-net.jp/publications-goods/cn-73/>) p.4を参照のこと。

【第2-B章】〈注45〉～〈注50〉

〈注45〉武蔵野美術大学市ヶ谷キャンパスに移転する前のgallery αM(東京都千代田区東神田1-2-11 アガタ竹澤ビルB1F)の空間を参照している。

〈注46〉〈注40〉と同じく、Cream Soda Museumの「西丸炭五郎」ページより引用。

〈注47〉以前の「Artist」ページではアーティスト名と画像だけが羅列されており、クリックしないと詳細は表示されなかったが、これまた“いつの間にか”(おそらく2025年6月の下旬ごろ)、簡単なプロフィールについては名前の下にも併記されるようになった。加えて、翌7月19日の早朝に開くと全体が2ページに分けられており、それに応じて、掲載順が多少前後した。

〈注48〉当初この設定を借用し、来場者が別名義を名乗った上で《千年ワークショップ》に参加するシーンを書こうとしていたが、おそらく2025年の6月中旬ごろに当該ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%aa%e3%83%ab%e3%82%bf%e3%83%8d%e3%83%bc%e3%83%a0%e3%82%b3%e3%83%9f%e3%83%a5%e3%83%bc%e3%83%b3/>)を確認したところ記述が削除されており、本案については没とした。

〈注49〉各アーティストの活動については、〈注14〉同様、Cream Soda Museumの「Artist」ページを参照のこと。

〈注50〉ゲームの進行上は不要だが、世界観やキャラクター性を補完するために付される短文。詳しくは<https://confidence-creator.jp/column/1056/> を参照のこと。

【第3-A章】〈注51〉～〈注71〉

〈注51〉「カンヅメコノミーサンボ vol.2 上野」_2025年6月12日18:00～20:00__JR上野駅不忍口出口 集合__<https://www.instagram.com/p/DKnlx5vzd3S/?hl=ja>

〈注52〉Cream Soda Museumの「カンヅメコノミー」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%ab%e3%83%b3%e3%83%85%e3%83%a1%e3%82>

[%b3%e3%83%8e%e3%83%9f%e3%83%bc/](#))より。

〈注53〉Cream Soda Museumの「デルピス」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%87%e3%83%ab%e3%83%94%e3%82%b9/>)より。

〈注54〉プロフィールについてはCream Soda Museumの各ページを参照のこと。なお、展覧会を機に結成されたコレクティブとは「林ソアレス、ジョン・ブロッコヴィッチ、ケイデン・コタードによって、石巻のキワマリ荘GALVNIZE galleryで行われた展覧会『Redefining the World』を機に、2025年」に結成された「*Vikalpa」のこと。そして7月に入ると「ナジームの炎」もまたアーティストとして独立した。

〈注55〉Cream Soda Museumの「About」ページ(<https://creamsodamuseum.org/cream-soda-museum%e3%81%ab%e3%81%a4%e3%81%84%e3%81%a6/>)より。

〈注56〉2025年6月18日当時における106番目の名義「セオドア・ラウシェンバーグ」(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%bb%e3%82%aa%e3%83%89%e3%82%a2%e3%83%bb%e3%83%a9%e3%82%a6%e3%82%b7%e3%82%a7%e3%83%b3%e3%83%90%e3%83%bc%e3%82%b0/>)のこと。

〈注57〉詳細については、Cream Soda Museumの各ページを参照のこと。

<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%94%e3%83%a5%e3%82%af%e3%83%8d%e3%83%bc%e3%81%ae%e6%b2%bc/>(ピュクネーの沼)

<https://creamsodamuseum.org/j%e3%83%bbr%e3%83%bb%e3%82%af%e3%83%aa%e3%83%97%e3%82%ad/>(J・R・クリプキ)

〈注58〉Cream Soda Museumの「ユニャル」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%a6%e3%83%8b%e3%83%a3%e3%83%ab/>)より。

〈注59〉このやりとりは、実際には2025年1月27日に《河原冷通帳》の一環として行ったものだが、《言語美術館設立のためのクラウドファンディング》のこととして改変した。ちなみにそのとき、筆者が名乗った別名義「フェリペ・メンデス」は、中村さんが2025年の元日に行っていた「DMを送ってきた相手に、別名義を贈り返す」という企画で貰ったものだが、2025年7月14日現在、当のやりとりは《通帳》に記録されていない。

〈注60〉「色の現実__四角[ジョセフ・アルバース]の外」__主催／ジェネラル・ミュージアム、アート・ユーザー・カンファレンス__2023年10月7～23日__星槎国際高等学校 八王子学習センター内の森林__東京都八王子市元八王子町2-1419__<https://generalmuseum-site.com/event/color/>

〈注61〉<https://generalmuseum-site.com/works/%e5%ae%87%e5%ae%99%e8%83%8c%e6%99%af%e6%94%be%e5%b0%84/> より。

〈注62〉Cream Soda Museumの「西丸炭五郎」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e8%a5%bf%e4%b8%b8%e7%82%ad%e4%ba%94%e9%83%8e/>)を、サイトに埋め込まれたGoogle翻訳の機能で英訳したもの。

〈注63〉「石橋財団コレクション選 特集コーナー展示 マティスのアトリエ」__アルフレッド・シスレー、アンリ・マティス、黒田清輝、アーシル・ゴーキー、荒川修作 ほか__2024年11月2日～2025年2月9日__アーティゾン美術館 4階展示室__東京都中央区京橋1-7-2__
<https://www.artizon.museum/exhibition/download/167>

〈注64〉順に、

<https://generalmuseum-site.com/works/%e7%99%bd/>

<https://generalmuseum-site.com/works/%e7%84%a1%e6%95%b0%e3%81%ae%e5%a4%aa%e9%99%bd%e3%82%92%e9%80%9a%e3%81%97%e3%81%a6%e7%a9%ba%e3%81%a3%e3%81%bd%e3%81%ae%e7%a9%ba%e3%82%92%e8%a6%8b%e3%82%8b/>

<https://generalmuseum-site.com/works/%e3%82%a2%e3%83%ab%e3%83%9f%e3%83%8b%e3%82%a6%e3%83%a0%e3%81%ae%e8%89%b2/>

より引用。そしてこれらの記述は、「宇宙。アーティスト。私たちの生きているこの宇宙ではビッグバンが起こったことによって発生したと言われているが、ポシュランカという宇宙ではすべてが起こっているため結果的にすべてが『無』の状態になっている。空間や時間すら存在していない。私たちの生きている『有』の世界からはアクセスすることができないと言われている。アーティストとして考えられているが、無いということ自体が作品であり、もしかしたら作品ですら無いのかもしれない。」とされる「ポシュランカ」(Cream Soda Museumより)とも近い。

〈注65〉後出の一節も含め、《Fukuoka Ichika Commons》アーカイブページ(https://docs.google.com/document/d/15IEP91j3_zSg1mHH6M7ALKWY1TUBMPYI76jfOV4ChII/edit?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaennxEjrCB8RaiTG3q0cCW01mIZ9uZbp_wz61c1ws-Vx-RNbtr1vCM03ZP1lw_aem_Do-xwGV88RFUjIz4LtAKqA&tab=t.0)より引用。

〈注66〉概要については<https://wired.jp/2017/03/02/the-ark/> を参照のこと。

〈注67〉福岡さんのInstagramアカウント(https://www.instagram.com/ichika_fukuoka/?hl=ja)より閲覧可能だが、2025年7月14日現在、アーカイブページには未掲載。

〈注68〉Cream Soda Museumの「エーベル・ブクニュ」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%a8%e3%83%bc%e3%83%99%e3%83%ab%e3%83%bb%e3%83%97%e3%82%af%e3%83%8b%e3%83%a5/>)を参照のこと。

〈注69〉<https://generalmuseum-site.com/works/by-nature/> より。

〈注70〉「中村悠一郎『4つのポストアーティスト』」(2025年8月2～28日__callbox__東京都新宿区百

人町1-24-8 #107)では、キャロットランゲージ、メタメタメタバース、オルタネームコミュニケーション、カンヅメコノミーという「小さな実験的なシステム」であり「アーティスト」が週替わりで展示される。詳細は、<https://www.tokyoartbeat.com/events/-/Yuichiro-Nakamura-Four-Post-Artists/callbox/2025-08-02>を参照のこと。

〈注71〉中村さんいわく、バベルの図書館を再現したウェブサイト<https://libraryofbabel.info/> があるらしい。

【第3-B章】〈注72〉～〈注77〉

〈注72〉《紅白梅図屏風》のイメージについては、<https://www.moaart.or.jp/?collections=053> を参照のこと。

〈注73〉移転前の「オルタナティブ掘っ立て小屋『ナミイタ Nami Ita』」(東京都町田市三輪町2036 アトリエ・トリゴヤ内)をイメージしている。

〈注74〉Cream Soda Museumの「西丸炭五郎」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e8%a5%bf%e4%b8%b8%e7%82%ad%e4%ba%94%e9%83%8e/>)に掲載されている作品「歴史はつねに過去形で語られる。だが、その過去形の文末には、いつも読点が潜んでいる。それは言い換えれば、言い尽くされていないという兆しであり、未了の可能性である。歴史は語りのうちにのみ存在し、その語りの形式が変わるたびに、同じ出来事は別の出来事になる。語りの形式、つまり文体こそが歴史を構成する認識の変数である。」を、サイトに埋め込まれたGoogle翻訳の機能で仏訳したもの。

〈注75〉各アーティストのプロフィールについては、以下のページを参照のこと。

<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%9e%e3%83%8e%e3%83%b3%e3%83%bb%e3%82%b7%e3%83%a5%e3%83%b4%e3%82%a1%e3%83%aa%e3%82%a8/>(マノン・シュヴァリエ)

<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%ad%e3%82%a4%e3%83%bb%e3%83%9e%e3%82%af%e3%83%a9%e3%83%bc%e3%83%ac%e3%83%b3/>(ロイ・マクラレン)

<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%9a%e3%83%b3%e3%83%94%e3%83%a7%e3%83%a9%e3%82%b0%e3%83%8c%e3%82%b9/>(ペンピョラグヌス)

<https://creamsodamuseum.org/game82/>(GAME82／キャロットランゲージ)

なお、2025年7月28日現在は単独のページこそないものの、キャロットランゲージは「様々な世界中の言語の一字ずつ並べ替えて、意味が全くわからないようにしてつくる人工言語アーティスト。最初、言語をモチーフにした脱コミュニケーションをテーマに活動する作家のGAME82のプロジェクトとして発表されたが、そこから2025年作家として自立した」(中村悠一郎『4つのポストアーティスト』DMより)。

〈注76〉左川ちか訳のジェイムズ・ジョイス『室樂』については、
<https://www.project-archive.org/0/097.html> にて読むことができる。

〈注77〉この“ゲームブック”もGoogle Documentを使って書いている。

【第4-A章】〈注78〉～〈注81〉

〈注78〉「ままごと×PLAT『LANDMARK／ランドマーク』プロジェクト第二弾『あつまりメッセ』」__会期中イベント「Googleドキュメントに集まって劇場ツアーをする」__2020年8月27日 24～25時__
<https://scrapbox.io/atsumarimesse/>

〈注79〉Cream Soda Museumの「マルチバースハイパーカルキノス」ページ(
<https://creamsodamuseum.org/%e3%83%9e%e3%83%ab%e3%83%81%e3%83%90%e3%83%bc%e3%82%b9%e3%83%8f%e3%82%a4%e3%83%91%e3%83%bc%e3%82%ab%e3%83%ab%e3%82%ad%e3%83%8e%e3%82%b9/>)より。

〈注80〉Cream Soda Museum「Artist」ページの「ワヌペチュア」プロフィール(
<https://creamsodamuseum.org/artist-2/>)より。

〈注81〉Google Documentでは匿名ユーザーが動物のアイコンで示される。詳しくは、
<https://onotakehiko.com/zoo/> を参照のこと。

【第4-B章】〈注82〉～〈注88〉

〈注82〉2024年2月末に閉廊したアーティスト・ラン・スペース「プライベート」(東京都江東区大島5-25-12)を参照している。

〈注83〉「住宅街のセリー」(__倉重光則、神田每実、峯岸千絵、森田一__2025年4月26日～5月12日__obi gallery__神奈川県藤沢市村岡東3-12-7)で見た倉重さんの作品をイメージしている。

〈注84〉Art Center NEW(神奈川県横浜市西区みなとみらい5-1 新高島駅B1F)の柿落し展『NEW Days』(尾崎藍、キンマキ、下司悠太、トモトシ、中野岳、東野哲史、三田村光土里、大和楓__2025年6月1日～7月20日)におけるインスタレーションの一部として、東野さんは男性用トイレの扉一面に「水のトラブル」のマグネットを貼り散らしていた。このシーンのモチーフにしたつもりはなかったのだが、脳裏に印象が残っていたのかもしれない。

〈注85〉柴田祐輔さんのインスタレーション作品《昨日の準備》の一部を成す額装写真には、そば屋に扮した柴田さん本人が写っているが、この額にはあえて塵や埃に見立てた綿や砂が付けられ、アクリル板も曇っていた。詳細は、<https://yusukeshibata.com/works/prepare-for-yesterday.html> を参

照のこと。

〈注86〉『ストーンテープ ～見たら呪われる展示～』__江口智之、小寺創太__2022年4月30日～5月6日__PARA__東京・板橋(住所非公開)__<https://bijutsutecho.com/exhibitions/9894>

〈注87〉<https://migmashelter.amebaownd.com/posts/34191394/> を参照のこと。先の「警告」についても、当ブログにて確認できる。ちなみに私はにぶいのか、同じ染みを見ても血液を想像したりはしなかった。

〈注88〉<https://www.kawade.co.jp/np/isbn/9784309412054/> を参照のこと。

【第5章】〈注89〉～〈注95〉

〈注89〉Cream Soda Museumの「オオタニ・ティノ」ページ(<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%aa%e3%82%aa%e3%82%bf%e3%83%8b%e3%83%bb%e3%83%86%e3%82%a3%e3%83%8e/>)より。

〈注90〉『同伴分動態』[__コ・キュレーション／うらあやか、野瀬綾(BUG)、展示作家／うらあやか、小山友也、二木詩織、宮田明日鹿__2025年4月2日～5月6日__BUG__東京都千代田区丸の内1-9-2 グラントウキョウサウスタワー 1F]にて発表。作品の詳細については<https://bug.art/exhibition/accompanied-divergences-2025/exhibition/> を参照のこと。

〈注91〉百鬼夜行のイメージについてはhttps://rekihaku.pref.hyogo.lg.jp/digital_museum/ebanashi/sakuhin/ka0014/ を参照のこと。

〈注92〉メタメタバースについてはCream Soda Museumを参照のこと(<https://creamsodamuseum.org/meta-metaverse/>)。キャロットランゲージについては、〈注75〉のとおり。

〈注93〉「『光』そのものがアーティストとして作家名を与えられた存在」(<https://creamsodamuseum.org/niglam/>)である「Niglam」にも通ずる一節。

〈注94〉この章の引用がひととき多いのは《100億年パフォーマンス》をわからないままに書き、思考するためだったのだが、図らずも「様々な歴史上のテキストを本というまとめられた単位ではなく、バラバラのテキストとその付随する情報(引用元など)によってのみ構成された森」である「ペルプンパの森」に近くなった(詳細は、Cream Soda Museumの「クレマン・ベンヴェニスト」ページ<https://creamsodamuseum.org/%e3%82%af%e3%83%ac%e3%83%9e%e3%83%b3%e3%83%bb%e3%83%99%e3%83%b3%e3%83%b4%e3%82%a7%e3%83%8b%e3%82%b9%e3%83%88/> を参照のこと)。

〈注95〉この部分を書きながら種田山頭火の「こんなにうまい水があふれてゐる」(小澤實 選『近現代俳句』河出文庫, pp.40-41)を思い出して、まったく関係ないように思いつつも、展示や作品を見ると

きの驚嘆に近い気もする。

著者プロフィール

平岡希望 Nozomu Hiraoka

「ルネ・マグリット展」の小さな広告、整然と空中浮遊する山高帽の紳士たちを新聞1面で目撃したことがきっかけで2015年から美術鑑賞に目覚め、2022年頃より、作品の前や展示空間で過ごした時間そのものを、小説的に書き残せないかを模索しはじめる。2024年4月には、平岡手帖制作委員会、ハンマー出版、額縁工房片隅の企画によりクラウドファンディングを実施し、同年5月より、ひと月に見た展示や舞台、その他アートイベントなどを数珠つなぎにして日記・(私)小説風に綴った月刊文庫本『平岡手帖』を1年間刊行。「Art Book Fair 2025」「Kogane Mini Residence H-2 Mini Store vol.1」「Kogane Mini Residence Open Studio + Mini Exhibition vol.3」(すべて2025年、神奈川)、「アートブック小祭」(2024年、東京)に同書を出品。また、「演劇フリースペース・サブテレニアン」(2023年12月～)、「アート55(ゴーゴー)ー 町田で55人のアーティストを紹介するプロジェクト ー」(2024年11月～)、「Curry Rice Gallery」(2025年4月～)、「最小現代アートギャラリー callbox」(2025年7月～)、「オルタナティブ掘っ立て小屋『ナミイタ Nami Ita』」(予定)といった複数のスペースおよびプロジェクトにもレビューを寄稿しており、過去には、レビュワーとして「蜘蛛と簞SNSレビュープロジェクト」(2023年5月～2024年5月)、コレクティブメンバーとして「Durational Performance Project Tokyo」(2024年1月～8月)に参加。掲載書籍としては、中島りか『私的なまま、現れる』、阿目虎南・腰山大雅『Glowing Ember』、南壽イサム『花粉の季節』(すべて2024年刊行)などがある。