



Title	大地の芸術祭における地域史と環境への眼差し：磯辺行久の作品事例から
Author(s)	八幡, さくら
Citation	a+a 美学研究. 2025, 16, p. 146-165
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103423
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」は、三年ごとに開催される世界最大級の国際芸術祭の一つである。この芸術祭は二十年以上前に越後妻有の農村地域の活性化を目的として始められた。これまで本芸術祭は地域に大きな経済効果をもたらし、多くの地域を最新の現代アートを体験できる場へと変えてきた。しかし、大地の芸術祭が変えたのは客観的な景観だけでなく、土地に対する見方などの主観的な側面もあるはずだ。大地の芸術祭は地域住民との協働を重視したアートプロジェクトを数多く行っている。さらに、ここでは芸術がより広い意味で自然と関わる技術として捉えられることで、住民が受動的な鑑賞者ではなく、参加者やプレーヤーとして大地の芸術祭に積極的に取り組んでいる。こうした積極的な関与を通して、住民は自身の土地や環境、その地で育まれてきた歴史・文化に対する認識や行動を変えていく可能性がある^[4]。

本稿では、大地の芸術祭を通じて地域住民が土地や環境に対する認識をどのように変えたかについて、大地の芸術祭を象徴する芸術家の一人である磯辺行久に焦点を当てて、考察を試みる。磯辺は第一回から同芸術祭に継続的に参加し、その都度住民との共創によって作品を制作してきた。そのため、彼のプロジェクトを検討することは、同芸術祭において上述の地域や環境への眼差しがどのように変化してきたかを分析することに繋がる。本論文では、まず大地の芸術祭の特徴について概観する。次に、磯辺行久の作品群の中から、とくに第一回と第九回芸術祭の作品に注目し、それらが地域においていかなる役割を果たしたのかを、実際に筆者が現地で作品を鑑賞した経験も踏まえながら検討する。そして、磯辺作品が協働する人や観る人に対してどのように地域の歴史を呼び起こし、環境に対する視線を変えるのかを考察する。以上の議論を通して、地域住民のアートへの積極的な関与と参加を通じて、彼／彼女らが創造的な芸術活動の担い手となり、地域や環境に対する自身の眼差しと、外からの参加者の眼差しを変化させ、土地に対する意識を変えることを示す。最後に、磯辺の作品が目に見えないものを可視化することによって、人々が想像力を働かせて、地域の歴史と環境への新たな視点を獲得できると結論する。

大地の芸術祭における地域史と環境への眼差し

磯辺行久の作品事例から

百年前の川の流れから

磯辺行久と大地の芸術祭

文化人類学的アプローチによる葬儀の再現まで

磯辺作品における地域史と環境

見えないものを可視化することによって働く想像力

大地の芸術祭の基本的特徴と概要

基本理念「人間は自然に内包される」

芸術概念の拡張

八幡さくら

Sakura Yabana

大地の芸術祭の基本的特徴と概要

大地の芸術祭は二〇〇〇年から三年ごとに新潟県南部の十日町市と津南町で開催されている。越後妻有とはこの二市町の総称であり、この地域は、十日町、川西、中里、松代、松之山、津南の六つのエリアに分かれる。津南を除く五つのエリアはもともと旧地区として分離していたが、二〇〇五年の市町村合併により十日町市に統合された。二〇二五年五月時点の十日町市と津南町の総人口は五万四千八百十人である^[2]。

越後妻有は日本有数の豪雪地として知られ、その気候風土が地域の生活や働き方に影響を与えてきた。しかし、古くは農業中心だったその生活や労働も次第に変化する。時代と共に大都市への移動が容易になり、地元を離れて都市へ移住する人々が増えていった。その結果、空き家の増加、人口減少、学校の閉鎖が進んだ。少子化と高齢化、そして過疎化は同時に地域産業の衰退を招いた。

大地の芸術祭の発端は、一九九四年新潟県知事が提唱した広地域活性化政策「ニューにいがた里創プラン」に即して行われた、アートによる地域活性化を目指す「越後妻有アートネットワークレス整備構想」に遡る。この計画のアドバイザーとして北川フラム（一九四六）に依頼があり、同氏は二〇〇〇年の第一回目の芸術祭から総合ディレクターを務めている。北川は一九九四年に東京都立川市の米軍基地跡地を、百点を越えるパブリックアートによってアートの街に変える試み、「ファーレ立川」を企画した人物でもある。北川はこうした経験をもとにアートを用いた地域づくりを提案し、反対する地元住民を対話を通して説得し、芸術祭の開催に漕ぎ着けた。現在も北川は大地の芸術祭の総合ディレクターを務め、彼が代表を務めるアートフロントギャラリーとともに、国内の他の大規模な芸術祭（瀬戸内国際芸術祭、奥能登国際芸術祭、北アルプス国際芸術祭など）にも深く関わっている。

二〇〇〇年の第一回以降、大地の芸術祭はその規模を拡大してきた。回を追うごとに来場者数は増加し、二〇一八年の第七回芸術祭では約五十四万八千三百八〇人の来場者を記録した^[3]。新型コロナウイルス感染症の流行に伴う

制限下で二年延期となり、二〇二二年に開催された第八回芸術祭（一四五日間）には五十七万四千百三十八人が芸術祭を訪れた^[4]。二〇二四年の第九回芸術祭（八九日間）の訪問者数は五十四万五千九百三十一人と若干数を減らしたが、四二の国・地域からの二七八組のアーティストらによる三一二点の作品が公開された^[5]。経済効果はもちろん国内外からの参加者による様々な人的交流が行われている。

基本理念「人間は自然に内包される」

大地の芸術祭は「人間は自然に内包される」という基本理念に基づいて開催されている。本芸術祭は、芸術家、住民、支援者が協力し、地域、世代、ジャンルを超えた芸術祭を創造することで、芸術を通じて自然と人間の関係について問いかける。

越後妻有は、繩文期からの豪雪という厳しい条件のなかで、米づくりをしてきた土地です。人々は、切り離すことができない人間と自然の関わり方を探しながら、濃密な集落を営んできました。そこから「人間は自然に内包される」という基本理念が生まれ、すべてのプログラムに貫かれていました。人間と自然がどう関わっていくか——。その可能性を示すモデルになろうと、越後妻有の地域づくりは進められています。^[6]

この地域は古くから大雪と地滑りが発生しやすい地域であると同時に、清らかな水や豊富な栄養分を含む土壌によって稲作が行われてきた。人々は一方では、自然の猛威と闘い、他方では、自然の豊かな恵みを享受してきた。彼／彼女の生活はその土地や自然環境に深く依存し、自然との共存の上に成り立っている。こうした生活モデルが越後妻有のいたるところに見出される。

また、大地の芸術祭は、「里山の美しさ豊かさを際立たせ、そこに積層した人間の時間を浮きあがらせるアートを

道するべに、人々は五感を開放し、生の素晴らしさや記憶を全身に蘇らせる」と特徴づけられる^[*7]。環境省によれば、里山または里地とは「農地、溜池、樹林地、草原など多様な自然環境を有する地域」であり、「相対的に自然性の高い奥山自然地域と人間活動が集中する都市地域との中間に位置し、国土の約四割を占める」^[*8]。里山の環境は、人間が食糧や燃料を得るために、長年かけて様々な働きかけを通して形成されたものであり、多様な動植物が生息する場にもなっている。里山地域では、自然と人間が同じ生態系に含まれるものとして共存し、人々が自然に寄り添いながら生活している^[*9]。

芸術概念の拡張

大地の芸術祭の基本理念は芸術概念の変化にも反映されている。概念史的には^[*10]はもともと技や技術を意味したが、それが「美しい技術」と区別されるようになり、次第に「美しい技術」によって作られたものを「芸術」と呼ぶようになつた。二〇世紀以降芸術は美しいものだけではない多様なものを持む概念となつてゐる。こうした現代の芸術概念に呼応するように、大地の芸術祭は自然と人間の関係に焦点を当てることで、芸術を自然との関係のあり方そのものとして定義する。北川は芸術について次のように述べる。「美術とは自然と人間、文明と人間性の関係を表す、直覚的な方向だと思つていて。人工的なもの、狭義の美術作品もパフォーミング・アートも音楽も、料理、儀式もそうだと考えていた。さらに美術は主として、社会空間のズレを自づと感じてしまう個々人の生理の表れだと思つていた。」^[*10]ここで北川はアートを人間が自然と関わる中で生まれてきたものや行為など、様々な領域をカバーする概念として捉えている。この考えに即して、大地の芸術祭はアートを「生活芸術（art de vivre）」と定義し、人間がつくってきたあらゆるものとその対象とする^[*11]。この文脈での芸術とは、伝統的に芸術ジャンルとされてきたもの（音楽、絵画、彫刻、文学など）だけでなく、衣食住、すなわち、農業、住宅、建築、食なども含む。この拡張された芸術概念に基づき、大地の芸術祭は芸術を通じて地域の活性化を目指す。この活性化に不可欠なものが地域の資源の特定、地

域の知恵の学習、住民との協働である。

この芸術概念は芸術祭の作品の特徴にも現れている。多くの作品やプロジェクトは芸術家と地域住民との協働によって生み出される。芸術家の多くは地域とは何の関係もないアウトサイダーである。こうした芸術家が地域住民と互いを理解しようと努め、協力して作品を完成させる。芸術家は地域の課題を理解しておくことが求められ、場合によつてはアーティスト・イン・レジデンス・プログラムを利用して地域に長期滞在し、地域の歴史や風習を学ぶことができる^[*12]。地域住民は、芸術家に生活や活動のためのスペースを提供したり、芸術家の制作を手伝つたり、様々な形で芸術家を支援するだけでなく、ともに音楽演奏や演劇などのパフォーマンスを行うこともある。ここでは子供から高齢者までが世代を超えて協力し、芸術祭を開催する。

磯辺行久と大地の芸術祭

磯辺行久（一九三五）は一九五〇年代から版画を制作し、六〇年代にはワッペン型のレリーフを反復した作品群で一躍注目される^[*13]。一九六五年ニューヨークに渡つた磯辺は、当時のアメリカで盛んになつてゐた環境との共生を目指す運動に関わつたことを機に、エコロジカル・プランニング（地域生態計画）に関心を抱くようになる。磯辺はエコロジカル・プランニングを提唱した、ペンシルヴェニア大学のI・L・マクハーレ教授のもとで学び、それに基づくアート活動を行うようになる。エコロジカル・プランニングとは、人間が自然環境と共生していくための環境計画であり、「その土地の環境情報の諸条件を重ね合わせた上で、地域の特性を把握し、管理、維持、計画利用していくための方法」である^[*14]。帰国後、磯辺はこの調査に基づく環境計画を行なう組織「リジオナル・プランニング・チーム」を発足させ、国内の環境計画の仕事を行い、エコロジカル・プランナーとして活躍する。九〇年以降にはエコロジカル・プランニングを背景とするアーティスト活動を再開する。



図1 | 磐辺行久《川はどこへいった》
(写真是2018年再現作品、筆者撮影)



図2 | 水田の中を横断する黄色のボール
(筆者撮影)

する。そこで判明した地理的な状況に加えて、農業や産業構造の推移を把握した上で越後妻有地域の特色を生かした芸術祭の構想に至る^[15]。北川は、磯辺が越後妻有地域の環境調査で引いたレイヤーを「土地利用、動物生態、植物生態、気象、土壤、標高、表流水理、地下水理、地形、地質」の十点にまとめ、ここで明らかになった地形的条件の上に、「伝承的、人文的、歴史的、社会経済的、政治行政的」なものを重ねていくことによって、何十層にも重なる地域のレイヤー全体が作り出すものを「社会空間」と呼び、そこに「開口部」を作り展開することを芸術祭の課題とみなす^[16]。こうした北川の発言から、磯辺の調査によって明らかになった越後妻有地域の地理的・歴史的・社会的特性が芸術祭の方向を定めたといつても過言ではない^[17]。

百年前の川の流れから文化人類学的アプローチによる葬儀の再現まで

磯辺の作品には大規模なサイト・スペシフィックなものが多い。例えば、第一回芸術祭で中里地域において発表された磯辺の作品《川はどこへいった》(二〇〇〇)「図1」はその代表例である。日本有数の大河である信濃川は古来越後妻有地方を潤してきたが、旧国鉄の宮中ダム建設併用後その水量が激変し、田畠などの大型圃場整備のための大規模な土木工事によって、その流れや生態系に影響が及んだとされる^[18]。磯辺は、多くの地域住民の承諾と参加を得て、失われたかつての川の流れの位置を復元するというプロジェクト《川はどこへいった》を計画する。古地図や長老の記憶、地形図、集落の石碑など様々なものから百年前の川の流れを調査し、先端に黄色の旗をつけた高さ三メートルの黄色のボールを三・五キロにわたって五メートル間隔に合計六八〇本設置することによって、その川の流れの再現を試みたものである「図2」^[19]。この作品の六割が圃場の中を通過し、またその設置が芸術祭開始の七月という稻作においてデリケートな時期だったため、当時三〇余人の地主の意見は否定的だった。しかし、一年半に及ぶ話し合いの末、「過去の集落の記憶を再現し、次の世代に伝えることに意義を見出した」大半の地主たちをはじめ、集落の人々が自発的に協力するようになったと磯辺は報告している^[20]。設置時期を秋の収穫までの四ヶ月限定とし、水

田にポールを立てるのはボランティアたちではなく地主たち自身が行うということで、最終的に作品が設置された。磯辺は本作品について、元の川の位置をマークングすることによって、「川の命のリズムを取り戻し、疎遠になつた母なる川と人とのふれあいについて地区の人びとと共に考えてみたい」と語つている²¹。こうした発言からは、住民自身がプロジェクトに関わり、作品を体験する中で、川の流れの変化と人々の生活の関係を振り返り、どのような状態が土地によつて良いのかを考えるきっかけを与えるという意図がわかる。磯辺の作品は、自然と切り離せない人間の生活の中で反省すべき環境問題に対しても意識を向かせる。

同じく信濃川の流れと地形の変化に着目した作品に、第二回芸術祭で発表された《信濃川はかつて現在より二十五メートル高い位置を流れている——天空に浮かぶ信濃川の航路》(二〇〇三)「図3」がある。この作品は、信濃川の長年の侵食によって川底が削られ、地形が変化してきたことを地層調査で発見し、それを視覚的に示す。中里地域では一九九九年に一万五千年前の自然堤防跡が発掘されたことで、かつて信濃川は現在より二十五メートル上方を流れていったことが判明した。この垂直方向の地形変化に着目して、幅一一〇メートル、高さ三〇メートルの足場を工事現場で使用するようなパイプで組み上げて段丘岸面に設置し、五〇〇年間隔で年代ごとの水面を示すことで、鑑賞者は昔の地形やそこで暮らす人々の想像力を働かせる「図4」。

筆者が調査を行つた二〇一八年の芸術祭では上記の二作品が再現された。近くで流れる川の音を聞きながら作品の周りを歩くと、広大な水田に広がる列を成して続く黄色のポールと、そこに吹く風と風によつてそよぐポールに付けられた旗が目に入る。鑑賞者は磯辺の作品に接するとき、通常の美的鑑賞で期待するような「美しい」や「気に入る」という心情がまず生じるというよりも、そこに何が表現されているのか? これは芸術なのか? という疑問とともに、視覚・聴覚・嗅覚・触覚などの様々な感覚を働かせて、その意味を理解しようとする。その作品が地域の歴史や暮らしに関わるものであると気づくとき、現在とはまったく異なる風景を想像し、過去に思いを馳せる²²。訪問者としての我々に湧き起ころうの景に比べ、その土地に住む人々に生じるそれはより強く迫つてくるものにちがいない。作品を時に制作し、時に鑑賞することで自らの土地の歴史と変化を想像し、どのように川や大地を含む自然と関わっていくかを考えさせる契機を磯辺の作品は提供する。実際、作品を



(上) 図3 | 磯辺行久《川はどこへいった》および《信濃川はかつて現在より25メートル高い位置を流れている——天空に浮かぶ信濃川の航路》

(写真は2018年再現作品、筆者撮影)

(下) 図4 | 現在の水田の位置より25メートル高い位置に設置された工事現場のような足場

(写真は2018年再現作品、筆者撮影)



図5 | 橋辺行久《葬送は分け隔てのない越後妻有に特有な〈和み〉の文化の証であった》2024 (筆者撮影)

きつかけに住民が孫に昔の川の様子やそこで遊んだ思い出を語る姿が報告されている^[23]。



(上右) 図6 | 屋号柱 (筆者撮影)

(上左) 図7 | 引導場に置かれた棺桶を担ぐための竿 (筆者撮影)

(下) 図8 | 林の奥の火葬場を示すポール (筆者撮影)



磯辺のインスタレーション作品は目に見えない土地の歴史を作品を通して呼

りリアルに思い起こさせる。村人たちがどんなふうに葬儀を行なっていたか、どんな生活をしていたか、当事者の声を通して説明されることで、そこに並んだポールや柱は單なるモノや印から、生きた記憶を思い起こさせるものへと変化し、それを通して肉付けされた光景が見るものに共有される。

磯辺のインスタレーション作品は目に見えない土地の歴史と環境——住民参加の意味

季節風を示すことで自然の過酷さを表現した。二〇二四年の芸術祭では継続して小貫集落でプロジェクトを開催している。その一つが『葬送は分け隔てのない越後妻有に特有な「和み」の文化の証であった』(二〇二四)「図5」である。ここでは「休村」中の小貫集落において、磯辺は旧住民である庭野三省氏に協力を仰ぎ、二〇二二年の芸術祭のプロジェクトへの反省から、かつての旧住民たちに地域の芸術祭への要望を聞いて企画書を出してもらい、それに基づいて現場作業を地域の人々と進めた^[24]。そこで磯辺は、自然環境の問題は極めて地域的な自然条件に起因しているのであり、世界規模で地域を考えるグローバルではなく、改めてローカルに注目すること、すなわち「地域アーティスト」を重視する姿勢を取る^[25]。本作でとりあげられたものの一つが葬送文化である。かつて小貫では葬儀を村で協力して行い、その取り組みを通じて村人は「和み」の文化を育んできた。というのも、村が一丸となつて葬儀を取り仕切っていたことは、葬儀が村づくりに貢献していたことを示すからだ。葬儀の際の村での動きを可視化することで、日本人の「和」の精神を示すことが企画された。実際の作品では、屋号が書かれた木の柱が道の端に村の外れの引導場まで立てられる「図6」。引導場とは最後の読経場所で、そこで棺桶をおろし「図7」、そこから先は住民が棺を背負つて焼き場まで行き、そこで杉の葉や薪などを用いて遺体を火葬していた。引導場からは小旗をつけた黄色のポールが立てられ、林の奥の焼き場までの道を示している「図8」。

鑑賞者はかつて村人が行つたように、その葬送の道を辿り、引導場で立ち止まり、少し薄暗い木々の間を抜けて焼き場へ進む。かつてと同じように徒步でかつてと同じ道を辿りながら、身体的な経験を重ね合わせることで、過去の集落の様子を想像し、コミュニティでの葬儀が少なくなっている現状と照らし合わせる。

鑑賞の際に、作品と鑑賞者を媒介する役割を担うサポートーや地域住民の存在は非常に大きい。とりわけ元住民やその地に親しんだ住民による風習や生活についての説明は、その地を初めて訪れた人々に、集落のありし日の姿をよ

び起こす。ただし、それは鑑賞によってのみならず、すでに制作のための調査から始まっている。むしろ測量や調査こそが磯辺作品に不可欠な要素を構成している。磯辺作品に見られる住民参加の方は大きく次の二点にまとめられる。①調査・制作。地域の環境についての調査や作品制作に関わる。②普及・媒介。サポートやガイドとして作品を案内・説明する。

①の具体的な場面として、こうした調査・制作に住民が関わる中で、住民が芸術家に教え提案する機会があり、それが制作に活用され、作品を方向づけることがある。例えば、『川はどこへいった』では、プロジェクト開始時に、住民から「この河川敷は風が強い、それも時々方向が変わる。それなら旗をつけたほうが面白い」という声が起り、作品が変化していったと北川が報告している^[26]。前述の文化人類学の手法を用いた作品の場合、村の人々からの聞き取りに始まり、それによって人々に過去の楽しかった記憶が思い起され、集落の風景が共有される。住民が制作に関わる中でアイディアを出し合い、それを作家が形にしていく。

それとは逆に、芸術家や作品制作が住民の意識を変えていく場合もある。例えば、第一回芸術祭から磯辺の制作に関わってきた測量士の南雲昇氏は、第一回芸術祭において「自然の再認識」と「人の和（輪）」を得たと振り返る^[27]。前者に関しては芸術を介して自然の見方が変わり、様々な角度から自然を見ることを学んだと述べ、後者に関してはある作品を中心に作家・ボランティア・サポート・観る人が集まり、輪が広がっていったと語る。さらに南雲氏は磯辺との出会いによって「自然を見る指標」が変わったという。

磯辺さんは、想像したものではなく、地殻変動に及ぶまでの地域・自然のデータに基づいて、作品制作をされています。作品を開拓する場所に隠れたこと、今まで気づくことのなかったことを見せていましたよ。ただボールが設置されているだけではなく、地域のことを知れる作品です。磯辺さんの作品に携わってから、山一つ見るにしても、風の向きにしても、自然を感じる指標がひとつ増えたというか、身の回りを見る視点が変わりました。^[28]

ここで南雲氏は磯辺の作品制作を手伝う中で、自身の土地や地域、自然の感じ方やその視点の変化を語っている。調査を通してそれまで知らなかつた地域の過去の地形や人々の生活を知ることによって、現在と過去の様子が重ね合わされ、それ以前とは異なる情景が見えてくることで、その地に対する捉え方が変わってくる。こうした視点の変化によって現在の自然と人間の関わりについて反省的な視点を持ちうる。

②のよう、作品を紹介・説明する地元サポートの存在は、外からやつてきた土地に馴染みのない人々と作品を媒介し、土地の記憶を呼び起こすための重要な役割を果たす。例えば、筆者が参加したバスツアーでは地元サポートがガイドとして訪問者を案内し、自身の地域での経験などを語ることで、その土地での生活や人々の習慣などを訪問者に伝えていた。こうした住民による生きた経験を伝えられることで、作品の作られた背景を知り、その意味に想いを馳せる。彼／彼女らの語りによって訪問者の目の前の風景は時にわずかに時に大きく変化する。それまで見えていた現在の姿がアートと住民の声を介して、過去とつながるものとして想像されるようになる。そのため、芸術祭への住民の参加は不可欠であり、彼らの声によって、作品は生き生きしたものとして人々に体験されることが可能になる。

以上の考察から、磯辺の作品における測量や調査から制作、そして作品の説明という全過程を通して、地域の住民たちは自らもアートに関わる創造的な活動に参与し、その中で土地に対する見方を変化させていることがわかる。土地に対する新たな見方を得ることや地域の記憶を掘り起こすことは、その地域への理解を深め、堆積した歴史の上に自らの立ち位置を確認することもある。

見えないものを可視化することによって働く想像力

中原佑介は、磯辺の『川はどこへいった』に「測量技術の転用、あるいは転換」を見出し、一九六〇年代の土木技術を転用したアースワーク、ジャン・クロードとクリストの布による梱包の非効用化、ヤン・ディベツの生育技術

による生育領域の変更、川俣正の建築技術の非効用化に連なる、視覚芸術の形式拡大の系譜に位置づける^[29]。関直子も、とくに測量家との協働が「厳密なデータの蓄積によって、壮大なスケールの作品に実証性を与える」と注目する^[30]。また関は、磯辺の初期から現在までの活動に、世界を流動するものとして捉える視点を見出し、資源目録というデータを通してそれを視覚化するその手法を、「流動するものの背景を静かに示す」アプローチであると指摘し、それは戦後美術におけるエンヴィアラメントと生態学領域のエコロジーという二つの言葉の広がりと交差が増えていく過程と並行すると解釈する^[31]。このように磯辺の作品は環境芸術の系譜に位置づけられながら、その独自の手法に住民を巻き込み、彼／彼女ら自身の住む土地や環境への意識を変えていく。

磯辺は当該作品の目的に關して次のように述べている。「わたしたちは失われた川の記憶を懐かしむだけでなく、その生態系の変化について地域の人々に知つてもらうことができればと考え」、今後のダム計画や大規模農地開発の是非について、地域住民が自身で判断するヒントとなり、プロジェクト参加者の意識に少しでも変化を起させればと願つたと語つている^[32]。プロジェクト自体はアートとしての表現で具体的な河川改修事業ではないにも関わらず、マスコミや多くの人々の関心を惹き、「かつての信濃川を憂い懐かしむ声とともに自分たちの身近な問題として真正面で受けとめている人も多かった」と、磯辺は振り返る^[33]。つまり、ここでアートが行なっているのは、元の川の流れに改修することでも、さらに未来の建設事業に反対することでもない。この意味で磯辺の作品は中立的である。

北川はクリストの作品と比較して磯辺の作品を次のように特徴づける。「クリストが領域に仕掛けをつくり、モノを覆うことによって、土地の成立や歴史的実在を観る側に想像させるのに対し、磯辺はその地域の具体的エレメントを可能な限り浮上させ、そこに印をうつという対蹠的な方法によって地域全体の地形、気象、生活の積層を表してきた」^[34]。クリストがあるモノを梱包することによってそのモノの意味を鑑賞者に想像させるならば、磯辺は現在存在しないものや通常見えないものを可視化することによって鑑賞者にその場所の意味を想像させる。大地の芸術祭において磯辺は精確な調査の蓄積とそのデータ化によって見えてくる地域の様々な特性を、非常に単純化された仕掛けや道具（例えば、黄色のボールの配置）によって問いかける。それが意味するものを理解することによって、それまで眼前に見えていた風景は変化し、鑑賞者は過去の歴史と共にその場所を新たな風景として観ることが可能になる。

最後に、こうした意識変革は調査から鑑賞までの様々な段階において引き起こされる。作品から土地や環境の情報や変化を受け止め、改めて自らの土地が持つ特性や歴史性を見直し、過去と現在の歴史をどう受け止め、そして未来の環境をどうつくっていくかはプロジェクトの参加者や鑑賞者自身に委ねられている。プロジェクトに関わることで、目の前に見えていた風景が変わった人々が、その土地で何をなすべきかを磯辺の作品は問い合わせている。

八幡さくら（やはた・さくら）

神戸大学大学院人文学研究科博士課程修了。博士（学術）。現在、一橋大学大学院言語社会研究科講師。専門は、シェリング芸術哲学を中心としたドイツ観念論、ドイツ・ロマン主義。

註

^{*1} 一筆者は過去に越後妻有でのインタビューや現地調査を含むアクションリサーチを通じて、農村地域がどのように変化し、人々がその変化を受け入れるようになつたかを考察した。筆者が関わった松之山プロジェクトの詳細は以下。

東京大学「多文化共生・統合人間学プログラム」（IH-S）青田麻未、田邊裕子、西村啓吾、富士盛健雄、八幡さくら、株式会社アートフロントギャラリー関口正洋編『松之山オーブンキャンバス二〇一八年度美術科教育学会リサーチフォーラムin新潟〈大地の芸術祭〉活動記録アートによる学びのこれから——体験講座&フォーラム』（松之山オーブンキャンバス実行委員会、二〇一九年）

^{*2} 一十日町市四万六千四百八十九人、津南町八千三百二十一人（住民基本台帳人口）十日町市役所ホームページ、www.city.tokamachi.lg.jp/sosiki/somubu/somuka/1/gyoumu/145041970286.html、「住民基本台帳人口・世帯数」津南町ホームページ、<https://www.town.tsunan.niigata.jp/soshiki/zeimuchomin/jinko-setai.html>（一〇二五年六月二〇日最終閲覧）

^{*3} 一大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ公式サイト「これまでの歩み」<https://www.echigo-tsumari.jp/about/hisitory/>（一〇二五年五月三十一日最終閲覧）

^{*4} 一越後妻有アートトリエンナーレ実行委員会編『越後妻有大地の芸術祭二〇二二記録集』（現代企画室、二〇二三年）二終閲覧）

一九頁。

*5 一 うち新作・新プロジェクトは十九の国・地域からの一〇三組。北川フラン監修『大地の芸術祭』越後妻有アートトリエンナーレ二〇一四記録集(『大地の芸術祭実行委員会』二〇一五年)一一〇—一一一頁。

*6 一 「概要」大地の芸術祭公式サイト <https://www.echigo-tsumari.jp/about/> (二〇一五年五月三一日最終閲覧)

*7 一 同掲箇所。

*8 一 「生物多様性保全上重要な里山」環境省ホームページ <https://www.env.go.jp/nature/satoyama/seibutu.html> (二〇一五年五月三一日最終閲覧)

*9 一 環境省が選定する生物多様性保全の重要な里山地域五百カ所に、十日町市、とくに松代と松之山地域、キヨロロの森地域が含まれる。前掲ウェブサイト内「選定地」一覽 参照。

*10 一 北川フラン「磯辺行久賞書き」磯辺行久監修『磯辺行久 川はどくへった』(現代企画室、二〇一八年)一一一頁。北川は「芸術」ではなく「美術」という用語を使う。

*11 一 「概要」大地の芸術祭公式サイト <https://www.echigo-tsumari.jp/about/> (二〇一五年五月三一日最終閲覧)

*12 一 八幡さくら「アーティスト・イン・レジデンスがもたらす土地・アーティスト・アート・地域住民の循環——イギリスと日本の比較研究の観点から」『国際哲学研究』一一号(二〇一一年一月)一一三—一一一頁を参照。

*13 一 磯辺のキャリアについて磯辺本人のホームページ <https://yukihisa-isobe.jp/biography/#jpn> (二〇一五年五月一日最終閲覧)、ならびに磯辺行久監修『磯辺行久 川はどくへった』(現代企画室、二〇一八年)の「年譜」一五二—一六四を参照。

*14 一 同書、五二頁。

*15 一 前掲箇所。

*16 一 同書、二四一—二六頁。

*17 一 同書、二四一—二六頁。

*18 一 「大地の芸術祭の骨格を示す美術館」と位置づけられる磯辺行久記念越後妻有清津倉庫美術館(二〇一五年開館、磯辺記念美術館としては改修後の二〇一八年から)では、初期作品から現在に至るまでの磯辺の活動と芸術祭の歩みを知ることができます。北川フラン『越後妻有里山美術紀行アートの旅』(現代企画室、二〇二三年一二一—二四頁)。

*19 一 以下、作品設置の経緯については以下の論文を参照。磯辺行久「川はどくへった——越後妻有アートトリエンナーレ」『都市計画』二四三号(二〇〇三年六月)一三一—六頁。

*20 一 ポールを黄色に塗装した理由を、磯辺は稻田が初夏の緑から秋の黄金色に変わるために、黄色の川筋が次第に背景に馴染んでいくという、時間経過を織り込むことができ、美しい自然の中でのインスタレーションによる違和感を最小限にとどめようとした配慮だと語っている。同書、一五頁。北川はその黄金色の稻穂と黄色のポールが呼応し、反射し合う様子に、かつての信濃川が蘇ったと述べている。北川フラン「越後妻有の磯辺行久」関直子・西川美穂子編『磯辺行久 Landscape——Yukihisa Isobe: Artist-Ecological Planner』(東京都現代美術館、二〇〇七年)三〇頁。

*21 一 磯辺行久「川はどくへった——越後妻有アートトリエンナーレ」一五頁。

*22 一 磯辺行久「川はどくへった」プロジェクトは現代企画室、二〇〇一年)二六〇頁。

*23 一 横木野衣は、磯辺のプロジェクトが視覚優位な形で絵のように捉えられる風景ではなく、実際にその場で様々な感覚を通して体験される「環境」としか呼びようのないなものか」と論じる。横木野衣「磯辺行久の「環境」をめぐって」

*24 一 磯辺行久監修『磯辺行久 川はどくへった』(現代企画室、二〇一八年)六二—六四頁。

*25 一 北川フラン『大地の芸術祭』(角川学芸出版、二〇一〇年)五三頁。

*26 一 磯辺行久「葬送は分け隔てのない越後妻有に特有な〈和み〉の文化の証であった」(印刷年不明)一頁。筆者が二〇一二四年の芸術祭に参加した際にサポートから配布された作品の過程と作業手順を記した資料より(全四頁)。

*27 一 前掲箇所。以下、葬儀の詳細は同資料の庭野三省二〇一二四年「大地の芸術祭」磯辺行久氏のプロジェクトに向けて」(二〇一三年七月)三頁参照。

*28 一 北川フラン『大地の芸術祭』(角川学芸出版、二〇一〇年)五三頁。公式サイトではその助言は当初反対していた住民からだったと北川は振り返る。北川フラン『地域からの反対や開催延期もあった草創期から二〇年の変化』(二〇一二〇年六月六日掲載)『大地の芸術祭公式ウェブマガジン 美術は大地から』<https://www.echigo-tsumari.jp/media/200106-kitagawafram/> (二〇一五年五月三一日最終閲覧)

*29 一 南雲昇「水の波紋のように」越後妻有大地の芸術祭実行委員会編『大地の芸術祭』越後妻有アートトリエンナーレ二〇〇〇(現代企画室、二〇〇一年)二〇一頁。

*30 一 渡辺文菜「アースディイ」から「大地の芸術祭」へ——パンデミック下の世界でアーティスト・磯辺行久が考える「環境と人間」(二〇二〇年五月二五日掲載)大地の芸術祭の公式サイト <https://www.echigo-tsumari.jp/media/200515-isobeyukihisa/> (二〇二五年五月三一日最終閲覧)

*31 一 中原佑介「磯辺行久の仕事」関直子・西川美穂子編『磯辺行久 Landscape——Yukihisa Isobe: Artist-Ecological Planner』一一一—一三頁。

*32 一 関直子「カンディスケープをめぐる美術家・環境計画家の仕事」関直子・西川美穂子編『磯辺行久 Landscape——Yukihisa Isobe: Artist-Ecological Planner』一九一頁。

*33 一 関直子「流動するものを捉える——磯辺行久におけるエンヴァイラメント・クロジー——」『表象・メディア研究』一三号(二〇二三年三月)一一六頁。

*34 一 磯辺行久「川はどくへった——越後妻有アートトリエンナーレ」一六頁。

*35 一 北川フラン「美術の本源へ」近藤俊郎・渡辺文菜編『磯辺行久——環境・イメージ・表現——』(市原湖畔美術館、二〇一三年)二頁。