

2

Issued by
HOSOO

More than Textile



Future in the Past

008 Heritage Nova

024 Shinichiro Yoshida *The existence of white*

吉田真一郎 白の気配

048 White to Colors

Dialogue 1 白から色へ

Hiroshi Sugimoto × Masataka Hosoo 杉本博司 × 細尾真孝

058 MILESTONES – Designs in the Void

MILESTONES 余白の図案

Kumiko Idaka 井高久美子

073 THE STORY OF JAPANESE TEXTILES: Benibana-zome

日本の美しい布 紅花染

Masae Inoue 井上雅恵

088 Reviving Ancient Colors

古代の色をよみがえらせる——古代染色研究所

104 Going into Forests and Linking Forefathers’ Wisdom to Future

Dialogue 2 森に入り、先人の知恵を未来につなげる

Yoshihiro Narisawa × Masataka Hosoo 成澤由浩 × 細尾真孝

114 TEXTURE FROM TEXTILE Vol. 1: The Genealogy of Construction

TEXTURE FROM TEXTILE Vol. 1 コンストラクションの系譜

124 The Possibility of Texture in the 21st Century

Dialogue 3 21世紀におけるテクスチャーの可能性

Koichi Kato × Naohisa Hosoo 加藤耕一 × 細尾直久

130 Longevity Screens

長寿屏風

Tokichika Yamashina 山科言親

HOSOOでは、さまざまな分野でのリサーチを行ないながら、21世紀の新しい美を追求しています。

今号のテーマは“Future in the Past”、つまり、過去を振り返って、それを未来に展開させてゆくことです。

先人たちが千年あるいは一万年レベルの膨大な時間をかけて積み重ねてきた知恵、美しいもの。その多くは今日、忘却の危機にさらされています。歴史に埋もれたものを掘り起こし、しかもそれを単に保存するだけでなく、社会に実装してゆくこと。そのためにHOSOOでは古代染色研究所を立ち上げるほか、吉田真一郎さんと大麻布の研究を行うなど、多様な試みを進めてきました。

こうした試みは、昨今、各方面で議論されている、自然との共存、共生とも関わっています。

かつて、人間はより自然と近く、それを身に纏い、食するほか、あらゆるかたちで身体に取り入れていました。ところが、産業革命、近代以降、人と自然に距離ができ、化学繊維や化学調味料等を身にするようになりました。

古代においては人々のまわりに当たり前のようにあったさまざまな自然を、もう一度取り戻すこと。それは、過去の美しいものを再生させるとともに、また、私たちに健康をもたらします。今日、私たちが薬を飲むとき「服用する」と言うのは、普段、身につける衣服こそが、健康をもたらす最大の薬だとされたからでした。

もう一つ、今号のサブテーマであるのは、白や黒、色とは何か、という問いです。白や黒、紅や紫それぞれの色に、さまざまな来歴や意味合いが込められています。

紅や紫といった色彩は、そのときどきの時代性をあらわすものであり、それに対して、白や黒は、そうした時代性を超越したものではないでしょうか。そう考えたとき、すべての色の光を重ね合わせると白色光になることは非常に象徴的に思います。

もはや従来の「進歩」が行き詰まりにある今日、時とともに変わりゆくものと、変わらないものとは何か。歴史を振り返りながら、そこから私たちが未来を生きるためのヒントを探ってゆきたいと考えています。

株式会社 細尾 代表取締役社長

細尾真孝

At Hosoo, we conduct research in various fields to pursue innovative beauty for the 21st century.

This issue’s theme, “Future in the Past,” describes our endeavor to revisit the past and evolve it into the future.

Our forerunners spent a vast amount of time—spanning over a thousand or ten thousand years—accumulating wisdom and beautiful things. But today, many of them are on the verge of being forgotten. To unearth these things buried in history and, instead of simply preserving them, implement them in today’s society, Hosoo has been undertaking various activities, including the establishment of the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. and the research on hemp cloth conducted in collaboration with Shinichiro Yoshida.

These efforts also pertain to the coexistence and symbiosis with nature, a topic discussed in various fields recently.

People lived much closer to nature in the past, incorporating it with their bodies in different forms, such as clothing and food. However, following the industrial revolution and the start of the modern era, people became distanced from nature, wearing synthetic fibers and consuming chemical condiments.

By reintroducing nature that surrounded people in various forms in ancient times, we can revitalize beautiful things from the past and improve our health. Today, we say *fukuyō suru*, which means “to take medicine,” but its literal meaning is “to apply clothes.” It was believed that the clothes people wore daily were the greatest medicine for bringing them health.

This issue also has a sub-theme: the question about what is white, black, and colors. Each color, be it white, black, crimson, or purple, has its distinct origin and meaning.

Colors such as crimson and purple represent the spirit of each period, while white and black transcend such trend. Considering that, I find it very symbolic that white light is produced by multiplying the light of all colors.

In today’s world, where conventional “progress” has come to a dead end, what will change with the times and what will remain the same? I hope to look back on history to find clues as to how we should live in the future.

Masataka Hosoo

President and CEO, Hosoo Co., Ltd.

Heritage Nova





1200年にわたって、ひたすら美を追求し続けてきた西陣織。その代表的な素材こそ、絹であった。西陣織の歴史とは、絹織物の歴史と言える。古来、絹は、その独特な光沢ゆえ、もっとも美しい糸として世界中で重宝された。HOSOOもまた現代において、新しくかつ美しい織物を実現するべく、絹の可能性を追求してきた。

2022年、HOSOOが新たに発表した新作テキスタイル「Heritage Nova」では、絹とともに大麻を用いるという、長い西陣の歴史のなかでも初めての試みがなされた。

その大きなインスピレーションのもととなったのが、近世の大麻布を収集し、麻布についての通説を打ち破った吉田真一郎氏の活動であり、同時期にHOSOO GALLERYで開催された「吉田真一郎 | 白の気配」なる展覧会である。

今日、大麻繊維はほとんど人々に忘れられてしまっている。しかしながら、大麻の歴史はすでに一万年以上を越え、縄文時代から生活のなかで用いられていたことが分かっている。また、その丈夫さと白さゆえ、大麻はさまざまな神聖な儀式に用いられる素材でもあった。

「Heritage Nova」という名称には、こうした忘れられかけている過去の素晴らしいものを見出し、未来につなげていくという思想が込められている。それは、HOSOOが掲げるモットー“More than Textile”、すなわち、織物の限界に挑戦し続け、人々が見たことのない、新しくかつ美しい西陣織をつくるというコンセプトに沿うものでもある。

古くは和妙・荒妙とも呼ばれた絹と大麻。前者は動物繊維であり、後者は植物繊維である。それらはともに白い繊維だが異なる歴史を歩み、一つの織物のなかで出会うことはなかった。その二つの系譜が交差した織物。それが「Heritage Nova」である。

For 1,200 years, Nishijin textile has devoted itself to the pursuit of beauty. And silk has been its most representative material. Indeed, the history of Nishijin textile is the history of silk textile. Since ancient times, the world has appreciated silk as the most beautiful yarn, thanks to its unique sheen. Hosoo has also been pursuing the potential of silk to create textiles that are new and beautiful in our time.

In 2022, Hosoo ventured to use silk and hemp together in its newly-launched textile “Heritage Nova,” the first attempt in the long history of Nishijin textile.

The new collection was inspired by endeavors made by Shinichiro Yoshida, a collector of early-modern hemp textiles who overturned the long-accepted ideas about hemp cloth, and his exhibition “Shinichiro Yoshida | The existence of white” held at Hosoo Gallery around the same time as the collection’s launch.

Today, most people have forgotten about hemp fiber. However, its history goes back over 10,000 years, and the findings indicate that it has been used in daily life since the Jōmon period. Furthermore, the material was used in diverse sacred rituals for its durability and whiteness.

The textile was named “Heritage Nova” with the hope of discovering and relaying to the future wonderful, but almost forgotten, things from the past, like hemp cloth. The title is in line with Hosoo’s motto, “More than Textile,” and its concept of continually pushing the limits of textiles to create innovative and beautiful Nishijin textiles that no one has seen before.

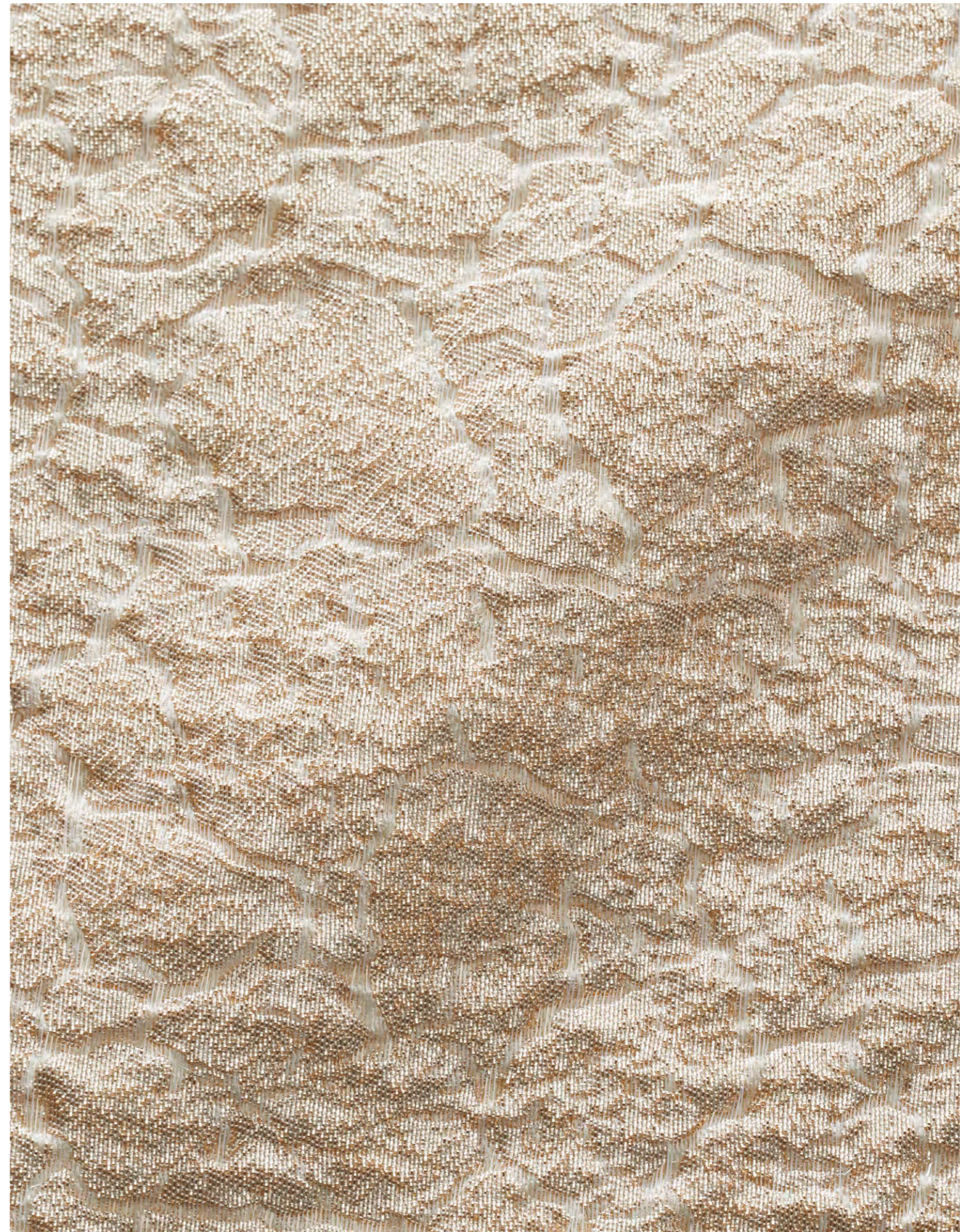
In old times, silk and hemp were called *nigitae* and *aratae*, respectively. The former referred to animal fiber, and the latter to vegetable fiber. While both were white fibers, each had its own history and never merged with the other in a textile. However, these two distinct lineages intersect in “Heritage Nova.”

かつて、白いと柔らかいは同義であったとされるそうです。
江戸期の大麻布に触れた時、
自分のイメージとは全く異なるその質感に衝撃を受けました。
硬くゴワゴワしていると思っていた大麻布が、
これほど白く、柔らかいものであると知ったのです。
古いものなかに新しいものを見出した瞬間でした。
一万年前から人類と共にあった大麻の糸を、
西陣の歴史に織り込み、新しいヘリテージが生まれます。

細尾真孝

At one time, being white and being soft were considered synonyms.
Touching hemp cloths from the Edo period, I was shocked by how
different their texture was from what I had imagined.
I understood how white and soft hemp cloth was,
which I previously had thought to be stiff and coarse.
It was the moment when I discovered the new in the old.
We are creating new heritage as we weave into Nishijin's history
hemp yarn that has existed with humanity for ten thousand years.

Masataka Hosoo





「Heritage Nova」では、HOSOOがこれまで蓄積してきた紋織物（平織・綾織・縮子織などの組織の組み合わせと色糸によって文様を織り出す織物）の技術とノウハウによって、精巧な立体構造が実現されている。

それは白を基調としているが、「白」と一言に言っても、そこには一つとして同じ「白」がないことに気づく。その立体的なパターンからなるテクスチャーは、雪原や砂漠の風景を見下ろしたときのもようでもあり、また、どこかの神殿遺構の白亜のもようでもある。

それは、太古の昔、まだ人間が、それどころか生物すら存在していなかった頃の地球の風景であるかもしれないし、逆に、果てしない未来の風景であるかもしれない。まだ何者も手をつけたことのない真っさらな状態、もしくは、もう何者も訪れなくなって久しい場所だろうか。

いずれにせよ、人は、その繊細なテクスチャーから、美と崇高の共存する風景を手触りとともに感じることができる。

“Heritage Nova” successfully realizes an elaborate three-dimensional structure thanks to Hosoo’s long-accumulated techniques and know-how of *mon-orimono*, or figured textile (a type of textile whose patterns are woven by employing a combination of weave structures, such as plain weave, twill weave, and satin weave, and colored yarns).

The basic color of the new textile is white, but none of the tones is the same, even though they can all be called *white*. Its texture, consisting of three-dimensional patterns, is at once reminiscent of a view looking down toward a snowfield or a desert, and white remnants of some sanctuary structure.

The scenery may be of the earth in the remote past when no living thing, not to mention humankind, existed. Or it could be of the distant future. It may be in a pristine state untouched by anyone, or it could be a place visited by no one in a long time.

Whatever it may be, the textile’s exquisite texture allows us to perceive a scenery where beauty and sublimity coexist as we feel its touch.



Haven—No. 9176



Matrix—No. 9180

歴史に埋もれてしまった大麻

蚕から絹糸を採取し、それを織物に用いるという技術は、およそ五千年前、古代中国で発明されたとされている。ところが、大麻の歴史はもっと古く遡ることができる。すでに約一万年前の縄文時代の遺跡・鳥浜貝塚（福井県小浜市）から大麻の縄が発見されているほか、大麻の花粉が検出されたことから、当時、大麻の栽培を行っていたことも知られている。

今日、人々は麻のことを忘れかけている。しかしながら、「麻」という語を含む地名や人名が随所に見られることに象徴されるように、こと日本において、麻はもっと生活に馴染みのある素材であった。真っ直ぐに伸び、かつきわめて丈夫な麻は、縁起のよい植物とされ、織物の文様のなかにも見出すことができる。

麻には厳密には、大麻、苧麻、アカソ、イラクサがある。吉田真一郎によれば、自然の草木から採取する繊維のうち、麻はもっとも長く美しい繊維を持つという。そのなかでも、大麻は神聖なメディアとして、さまざまな儀式で着用されたり、幣として用いられたりした。

ところが、江戸時代に庶民のなかで木綿が盛んに用いられるようになり、また、近代化とともに工業製品の衣服が発展するに従って、ますます麻布は歴史のなかに埋もれてしまった。そして、いつしか、苧麻は柔らかいものに対して、大麻はゴワゴワして硬い布であるという通念が、長らく染織のアカデミズムの世界でも支配的となってしまった。

そのようななかで、吉田真一郎は、自ら膨大な量の布裂を蒐集し、顕微鏡による繊維分析を行なうことで、大麻は天日晒にして洗えば洗うほど白くなり、また、苧麻よりも柔らかくなることが判明したのである。これによって、江戸時代に各地で織られた優れた麻布についても、越後縮、奈良晒は経糸・緯糸ともに苧麻であり、高宮晒、近江晒はともに大麻、越中布は経糸が大麻で緯糸は苧麻の交織であることが現物をもってはっきりと分かるようになった。

歴史のなかに埋もれかけていた大麻布。それをもう一度、人々の生活に取り戻すべく吉田が取り組んでいるのが、ブランドmajotaeの活動である。そこでは、100%大麻の繊維を機械で織ることを可能にし、素肌に着ることのできる柔らかい衣服の発信を目指している。「Heritage Nova」は、こうした吉田の活動への呼応でもある。

Hemp Buried in History

The technique of obtaining silk yarn from silkworms and using it for weaving is said to have been invented about five thousand years ago in ancient China. On the other hand, the history of hemp goes back even further. At the Torihama shell mound (Obama City in Fukui Prefecture), a Jōmon-period archaeological site dating back about ten thousand years, hemp ropes, as well as hemp pollen, have been found, indicating that the harvesting of hemp had already started at the time.

Today, hemp is on the verge of being forgotten. However, in Japan, in particular, it used to be a material closer to people’s lives, as symbolized by ubiquitously-found names of places and people that include the word *asa* [hemp]. The plant, which grows straight and is extremely strong, is considered auspicious and can be found among textile patterns.

Technically speaking, *asa* includes *taima* [hemp, or *Cannabis sativa*], *choma* [ramie, or *Boehmeria nippononivea*], *akaso* [*Boehmeria sylvestris*], and *irakusa* [nettle, or *Urtica thunbergiana*]. According to Shinichiro Yoshida, *asa* can produce the longest and most beautiful fiber among all the fibers obtained from natural plants. Among these different species, *taima*, in particular, was considered a sacred medium and used as clothing and *nusa* [sacramental strip of cloth] in various ceremonies.

However, cotton cloth became popular among the people during the Edo period, and as modernization progressed, industrially produced textiles were developed, causing hemp cloth to be further lost in history. As a result, the idea that ramie fabric is soft while hemp fabric is coarse and hard long remained dominant even among the dyeing and weaving academics.

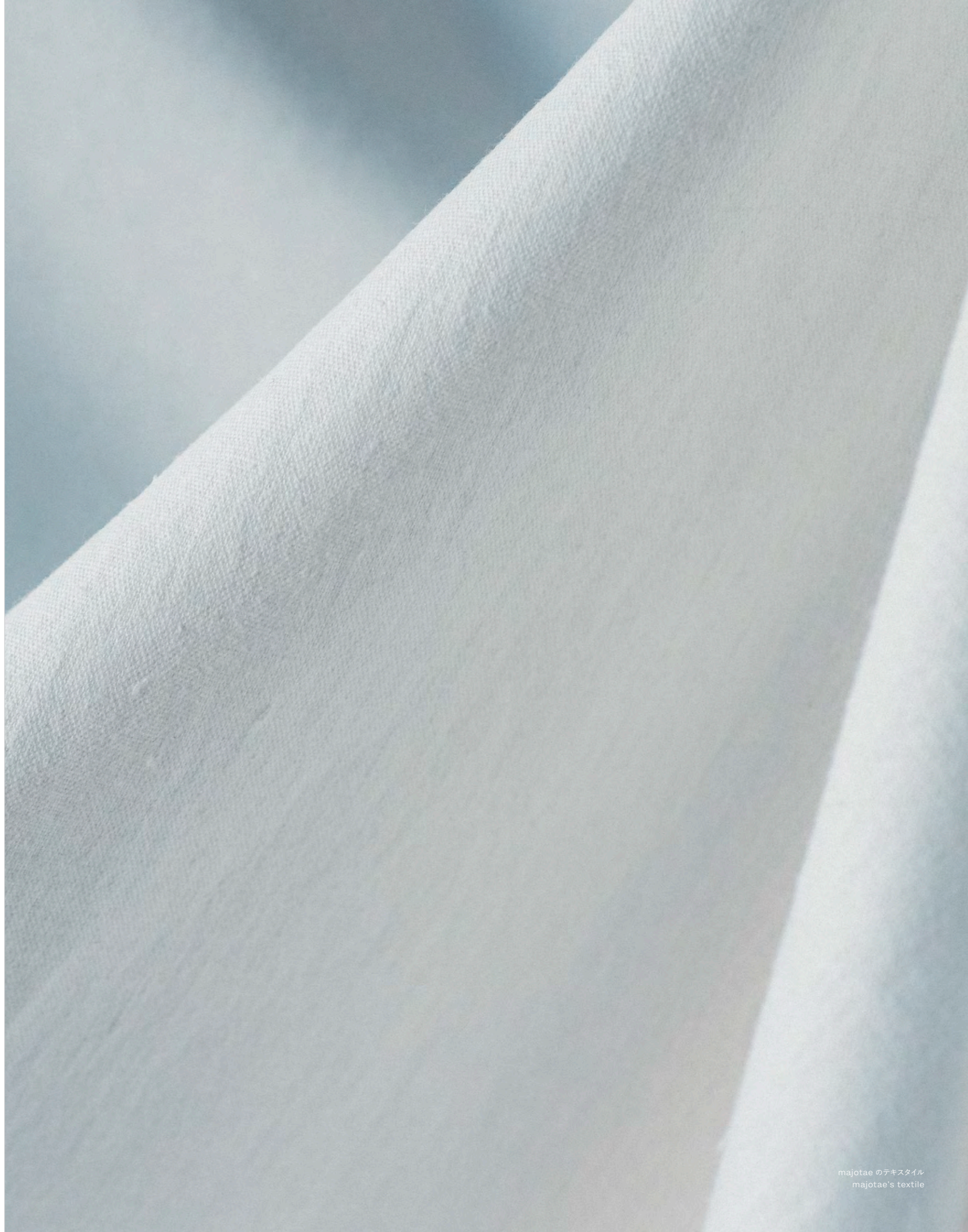
Despite such circumstances, Shinichiro Yoshida collected a massive amount of fabric remnants and conducted a microscopic analysis of their fibers, discovering that hemp could become whiter, and softer than ramie, the more it is exposed to the sun and washed. Furthermore, his efforts physically confirmed the compositions of superb *asa* fabrics produced in various parts of the country during the Edo period: *Echigo-chijimi* and *Nara-zarashi* used ramie yarn for both the warp and weft; *Takamiya-zarashi* and *Ōmi-zarashi* used hemp for both; *Ecchū-fu* is union cloth with hemp warp and ramie weft.

Majotae is a brand Yoshida has been engaged in to reintroduce into people’s lives hemp fabric, which has been buried almost completely in history. The brand aims to enable the machine-weaving of 100% hemp fiber and disseminate soft clothes that can be worn next to the skin. Another objective of “Heritage Nova” is to respond to Yoshida’s such efforts.





江戸時代の大麻布による着物
Hemp kimono from the Edo period



絹と大麻による幻の織物・倭文

1996年、3世紀末のものと言われている奈良県天理市の下池山古墳から、銅鏡が織物に包まれて発掘された。その織物はほとんどが絹の経縞の平織物だが、一部、大麻の細縞があることが判明した。これは日本最古の縞織物であり、また、絹と大麻をともに用いた織物としてもきわめて稀有な事例として注目されている。（そのほか、京都府南丹市の垣内古墳からも、経糸が絹、緯糸が苧麻の交織織物で包まれた鏡が発見されている。）

この絹と大麻が併用された縞織物は、古代の幻の織物「倭文」であった可能性が指摘されている。早く『日本書紀』や『万葉集』には、「倭文機帯」「倭文幣」といった語がしばしば見られ、「倭文」でつくられた帯や腕輪、あるいは神に捧げる幣があったことが知られる。もっとも、『万葉集』では、しばしば「倭文」に「古」という語が付くことから、すでにその時代から古いものとして認識されていたことが窺える。

「倭文」という名称は、唐から輸入された綾に対する「日本風の織物」という意味があると言われているが、その実態は、日本古来の単純な模様の織物や、麻や梶木を赤や青に染めて乱れ模様に織ったものと言われているが、その現物が伝わっていないため謎に包まれていた。しかしながら、現在もお全国に倭文神社が多数残っていることから、かつては普遍的な織物であったことが想像される。

下池山古墳の縞織物が、この幻の倭文ではないかというのである。『万葉集』の長歌に、「神の社に　照る鏡　倭文に取り添へ」と、鏡を「倭文」に取って神に捧げたと歌われていることも、この説を補強する一因になるだろう。

古代人はどのようなことを考えて、絹と大麻を一つの織物のなかで合流させようとしたのだろうか。「Heritage Nova」が実現した絹と大麻の邂逅。むろん、これらと下池山古墳の織物は全く構造が異なる。しかしながら、この21世紀につくり出された新しい織物は、古代の人々が用いていた幻の織物・倭文の系譜に連なるものなのかもしれない。

（原瑠璃彦）

奈良県天理市下池山古墳出土の銅鏡。絹と大麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

参考文献：

植村和代『織物』（法政大学出版局、2014年）

吉田真一郎「大麻繊維の布について」『布のデミウルゴス——人類にとって布とは何か』（山口情報芸術センター、2017年）

『四大麻布——越後縮・奈良晒・高宮布・越中布の糸と織り』（十日町市博物館・近世麻布研究所、2012年）

『別冊太陽 日本の自然布』（平凡社、2004年）

***Shizu**: Long-Lost Textile Made of Silk and Hemp*

In 1996, a bronze mirror wrapped in cloth was unearthed from the Shimokeyama burial mound in Tenri City, Nara Prefecture, estimated to date from the end of the third century. Most parts of this plain-weave textile consisted of vertical silk stripes, but it was discovered that the textile partially contained fine hemp stripes. It has attracted attention as Japan’s oldest striped fabric and as a rare example of a textile woven with both silk and hemp. (Additionally, a mirror wrapped in union cloth composed of silk warp and ramie weft was found at the Kaichi burial mound in Nantan City, Kyoto Prefecture.)

It has been pointed out that this striped, silk-and-hemp textile may have been *shizu*, a long-lost textile from ancient times. In *Nihon Shoki* [*Chronicles of Japan*] and *Manyōshū* [*Collection of Ten Thousand Leaves*], terms such as *shizu-hata* obi and *shizu nusa* appear frequently, informing us that there existed items made with *shizu*, such as *obi*, bracelets, and *nusa* dedicated to the gods. In *Manyōshū*, the word *shizu* is often accompanied by the word *ancient*, suggesting that the textile had already been considered antique at the time.

The term *shizu* [倭文] supposedly means “Japanese-style textile,” as opposed to twill imported from China. In reality, it is said to have represented either ancient Japanese textile with a simple pattern or a randomly-patterned textile woven with hemp or paper mulberry dyed red or blue. But the truth is shrouded in mystery as there is no actual fabric remaining. Nevertheless, it is not difficult to imagine that the textile had been ubiquitous, considering the fact that there still are many Shinto shrines throughout the country whose names are written using the same letters as *shizu*.

The striped textile from the Shimokeyama burial mound is assumed to be this long-lost *shizu* fabric. The theory is further backed by the fact that *Manyōshū* contains a long poem describing that a mirror was placed on *shizu* [or *shitsu* as pronounced in the poetry collection] and dedicated to a god.

What, we wonder, were the thoughts behind ancient people who merged silk and hemp in a single textile? “Heritage Nova” makes an encounter between silk and hemp happen. Of course, the structures of the new textile and the textile from the Shimokeyama burial mound differ completely. However, the 21st-century creation may be a continuation of the lineage of the long-lost *shizu* used by ancient people.

（Rurihiko Hara）

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

京都府南丹市垣内古墳出土の銅鏡。絹と苧麻の交織織物で包まれた。

Bibliography:

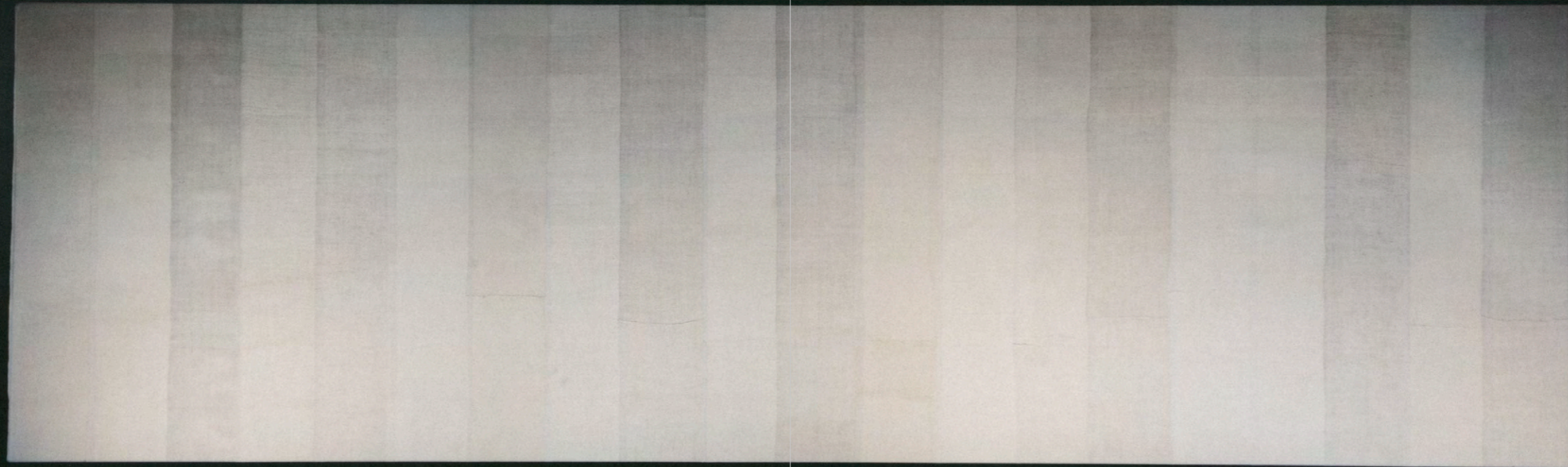
Kazuyo Uemura, *Textiles* (Tokyo: Hōsei University Press, 2014)

Shinichiro Yoshida, “On hemp fiber textiles,” *Fabrics as*

Demiurges: The meaning of fabrics for mankind (Yamaguchi: Yamaguchi Center for Arts and Media, 2017)

Four Major Hemp Cloth: Yarn and Weave of Echigo-chijimi, Nara-zarashi, Takamiya-zarashi, and Ecchū-fu (Tōkamachi, Tokyo: Tōkamachi City Museum and Kinsei Asa-fu Research Institute, 2012)

Bessatsu Taiyō: Natural Cloth of Japan (Tokyo: Heibonsha, 2004)



少し心に不安を与えるほどに暗い部屋。その奥に仄かに白く光る横長の長方形のものが見える。それは、縦に長い布を20枚につなげたものであるらしい。その一つ一つは微妙に色合いが異なり、黄味があったものもあれば、黒味を帯びたものもある。それらは静かに、仄暗い空間の先に佇んでいる。それは、虚空に浮かぶ月を、そのまま長方形に引き伸ばしたかのようにも見える。

部屋の反対側にも同じ形状の布が14枚並べられているが、こちらの方は先のものよりも明るく見える。ここでも一つ一つの布の色合いは微妙に異なる。部屋の傍には、暗い空間へと続く道がある。洞窟の横穴のようなその空間の壁にも、同じようなかたちの布が6枚並べられている。まわりが暗いせいか、その6枚は白い布のように見える。さらにその先のより狭い空間では、縦長の映像モニターに「白」というものを問い直す言葉と静止画のスライドが表示されている。つい先ほどまで暗い空間にいたため、モニターの光が目を刺激する。と同時に、私たちが今まで当然と思っていた「白」の概念が覆されてゆく。

スライドの間から、一つ前の部屋に戻ると、モニターの光の名残りのせいか、今度はまわりの空間が先ほどより白く見え、6枚の布の方が黒く見える。そして、さらに広い部屋に戻ると、先と同じように、白い布が微動だにせず並んでいるが、先ほどとは印象が異なる心地がする。ここでは音は、建物を通り抜ける空気のノイズしか聴こえない。ただ暗い部屋に、白い布が並べられているだけである。しかし、どういうわけか立ち去り難い心地がする。白い布の反対側に並べられている椅子に座って、再び布に目を向け、それをぼんやりとながめる。

瞑想の空間とは、こういう場所のことかもしれない。真夜中に寺社の建築のなかにいるときの心地とはこのようなものだろうか。あるいは、寺院の地下などの「胎内めぐり」をしているときの感覚にも似ているだろうか。

白い布たちは、なお、無言のまま動くことなく、仄かな白さを見せて、並んでいる。もう少し明るければ、より布の細部を見ることができかもしれない。そのもどかしさが、より興味をそそるようである。

あの布たちは、何かを語ろうとしているのではないだろうか。たとえば、多くの人がすでに忘れてしまったようなことを。そういったことをこれから語り出そうとしているものの、永久に語り出すことのないような状態。それが私たちを引きとめつづける。

だがそれは、決して強い力によってではない。おそらく、日常生活の感覚のままでは、そのかすかな主張を掴み損ねてしまうだろう。この暗い静謐な空間にしばらく留まり、少し心が落ち着いたとき、自分のなかに、あの布たちへのひそやかな興味が生じるのである。なぜだろうか。この「沈黙の雄弁さ」とでも言うべきものはなんだろうか。

The room is so dark that it makes us feel slightly anxious. At the back of the room, we see an oblong object faintly gleaming white. It appears to be made of 20 tall pieces of fabric joined together. Each fabric piece has its unique, subtly different tone: some with a yellowish tint and others with a blackish tint. They are quietly standing at the far end of the gloomy room. The object reminds us of the moon floating in the air being elongated into a rectangle.

On the other side of the room are 14 pieces of the same-shaped cloth placed side by side, although they are brighter than the first ones. Here, too, the tone of each piece differs slightly. Adjacent to the room is a path leading to a dark space. On the wall of this cave-like space, another six pieces of similarly-shaped fabric are placed side by side. The darkness of the surrounding space seems to cause the pieces to appear as white cloths. In an even smaller space beyond the dark space, a tall video monitor displays the slides made up of texts and still images questioning anew what “white” entails. Being in a dark space only a few moments ago, the light from the monitor stimulates our eyes. At the same time, our concept of “white,” which we have taken for granted, is being overturned.

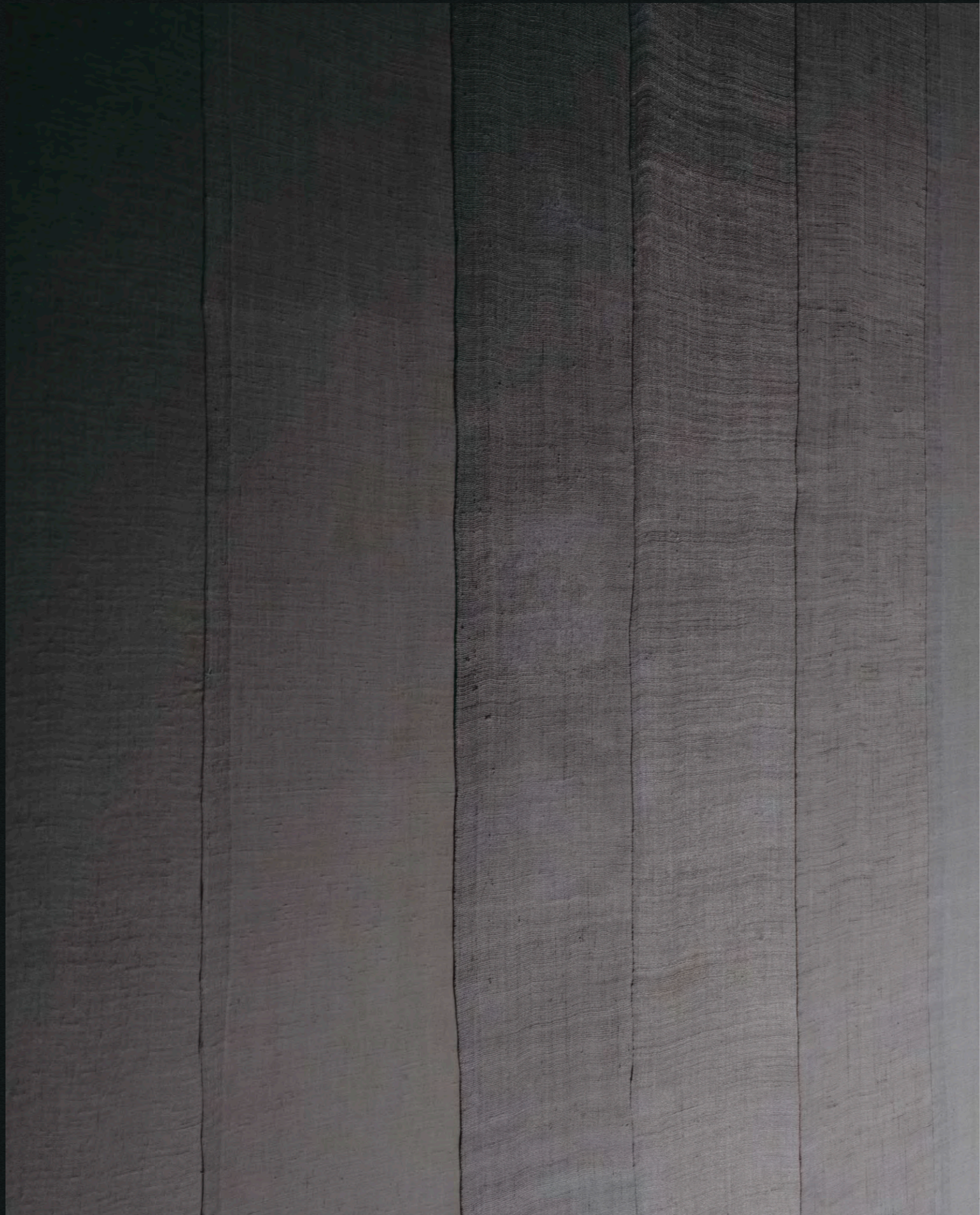
Coming back from the slide room to the previous room, the surrounding space appears whiter than before, and the six fabric pieces appear darker than the space, perhaps due to the impact of the light from the monitor. As we further retire to the large room, the white cloths remain perfectly still, but we get a feeling that their impression has changed. All we can hear in this space is the noise of the air flowing through the building. It is just a dark room with white textiles placed next to each other. Nevertheless, we find it difficult to leave. We sit on one of the chairs facing the white cloths, turn our eyes back to the cloths, and look vacantly at them.

This may be the sort of place that could serve as a mediation space. Perhaps the sensation we feel here is similar to that of being inside a place of worship at the deepest hour of the night. Or the sensation may parallel that of doing *tainai meguri* [literally, walking around the womb] in places like the basement of a Buddhist temple.

The white cloths, standing side by side, remain silent and still, showing faint whiteness. If the room were a little brighter, we might be able to see more of their details. The frustration seems to further arouse our interest.

The cloths may be trying to tell us something. Something, for example, that many of us have forgotten. They are about to talk to us about that sort of thing but will never begin to do so. This state is what prevents us from leaving.

But the force that keeps us here is not strong. The muted argument uttered by the cloths could not be captured with our mundane sensibility. We must remain in this dark, tranquil space for a little while and calm our minds to awaken our subdued interest in them. Why? Where does this “eloquence of silence” come from?





ここに展示されている布は、いずれも美術家・吉田真一郎氏が蒐集したものであり、1800年代のものとおぼしき大麻布である。

吉田は40年以上にわたり日本の布の蒐集と研究を行なっている。これまでにサンフランシスコ民藝博物館といった海外の博物館や日本各地の博物館において、日本の麻布の展覧会を行ってきた。それゆえ吉田は、しばしば「日本の布の在野の研究者」として紹介される。

先にも述べたように、吉田は圧倒的な蒐集物をもって、しかもその糸を取り出し顕微鏡検査を行うことで、実物に即した説得力ある研究を行い、長らく続いていた大麻についての通念を打破した。吉田自身は「遊び」ではじめたと言うが、すでにその影響は大きい。しかし、こうした研究活動は、吉田にとっては、より大きな目標のための一過程に過ぎなかった。

20代の頃、絵を描きはじめた吉田は、あるときから自ずと白いキャンパスに白の絵の具を使った絵を描くようになったという。しかし、一度死の危機に陥った彼は、その目で欧米の現代美術を見てまわることを決心する。

1977年のことである。最初にたどり着いたドイツ・カッセルにおいて、吉田にとって決定的な出会いが起きる。そこでは折しも現代美術展「ドクメンタ6」が行われていた。ほどなくして吉田が出会ったのがヨーゼフ・ボイス (1921-86) であった。まだ、日本でもそれほど知られていなかった頃である。ボイスに気に入られた吉田は、しばらく、彼とともにカッセルにいることになった。やがて、吉田がそのとき一つだけ持っていた自身の白い作品を見せると、ボイスはそれに興味を示した。だが、ボイスに「なぜ白なんだ?」と問われたとき、吉田は答えられなかった。ボイスは「それはお前のルーツとどうつながっているんだ?」と執拗に尋ねてきたのである。

そのことが大きなショックとなり、吉田は欧米周遊をやめ、直ちに帰国した。そうして、ボイスからの問いに答え、もう一度自身の作品を見せられ

るよう、ルーツ探しをはじめた。その過程ではじめたのが、日本の布の研究であった。吉田は、ある程度布のことが分かったら次のことを調べようと思っていたという。しかし、それには本人の予想よりも多く時間がかかってしまった。そうして、いつの間にか数十年が経ち、吉田は、布の研究者として知られるようになった。

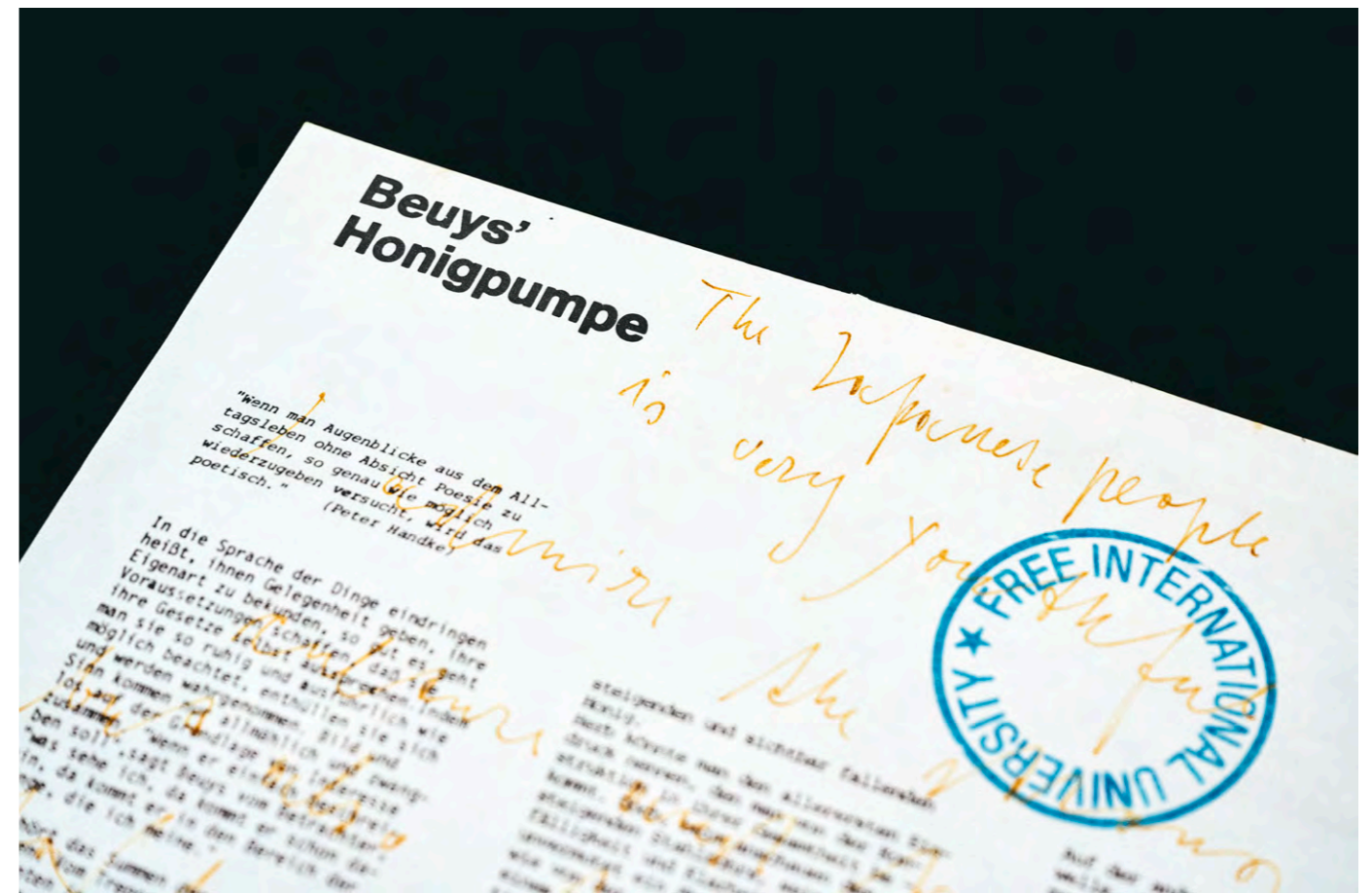
およそ30年経った頃、ある博物館で大麻布の展示を準備しているとき、江戸時代の白い布がたくさん並んでいる状況をふと目にした吉田はそこに異様な「気配」を感じたという。そして、そこに、吉田がずっと追求し続けていた自身の理想の作品があったことに気づいたのである。描くのではなく、ただ、白い布を並べるだけで良かったのだと。(吉田はそれまで、ほぼ毎日、クロッキーデッサンを続け、自身の納得できる作品を追求していた。)

それが作品として最初に発表されたのが、2017年の《白》(於：山口情報芸術センター[YCAM])である。実にボイスとの出会いから40年である。それをさらにアップデートされたのが今回の《白》であり、また、その対となる作品として新たに《黒》が制作された。

さまざまな時と場所で作られた大麻布を並べたとき、一つ一つが異なる「白」とすると吉田は語る。それは、大麻の^葉の種類、細糸、太糸、縦糸の^{撚り}の具合、織りの密度等に関係している。そして吉田は「肉眼には見えない世界の差異が、一つ一つの白の微妙な気配となって現れ出ている」*と言う。

白の気配。この静かな作品は私たちに無限の示唆を与えてくれる。そして、吉田はそこに、ボイスが提唱した社会彫刻さながら、未来に向けたメッセージを託している。

* 吉田真一郎「大麻繊維の布について」『布のデミウルゴス—人類にとって布とは何か』(山口情報芸術センター、2017年)



上：初期の絵画作品（1970頃） 下：帰国時ボイスから手渡された手紙（1977）
Above: Early painting work (c. 1970) Below: A letter from Beuys handed to Yoshida on his return to Japan (1977)



《白》「布のデミウルゴス」展（2017、山口情報芸術センター [YCAM]）
White Exhibition “Fabrics as Demiurges” (2017, Yamaguchi Center for Arts and Media [YCAM])
 Photo by Kazuomi Furuya Courtesy of Yamaguchi Center for Arts and Media [YCAM]

All the textiles displayed here—hemp cloths presumably from the 1800s—are from the collection of artist Shinichiro Yoshida.

For over 40 years, Yoshida has been collecting and studying Japanese textiles. He has exhibited Japanese hemp cloths at overseas museums, including the Museum of Craft and Folk Art in San Francisco, as well as various museums in Japan. For this reason, he is often introduced as a private researcher of Japanese textiles.

As mentioned earlier, Yoshida uses his massive textile collection and performs microscopic examinations of the yarns pulled out of the textiles. The method has allowed his research to become aligned with reality and convincing that it overthrew the long-accepted ideas about hemp. According to Yoshida, he began the study as a “pastime,” but its influence has become significant. But, for Yoshida, all these research activities were just another step toward a bigger goal.

Yoshida started painting in his 20s and, at one point, naturally shifted to using white paints on white canvases. But after going through a near-death experience, he decided to travel to see Western contemporary art firsthand.

It was in 1977. Arriving at his first destination, Kassel in Germany, Yoshida had a crucial encounter there. At the time, the city was holding a contemporary art show Documenta 6. Shortly after his arrival, he met Joseph Beuys (1921–86). It was before the German artist became known in Japan. Winning Beuys’ favor, Yoshida decided to stay in Kassel with him for a while. Shortly after, Yoshida showed Beuys the only white work he had brought with him, which got Beuys interested. However, when asked by Beuys, “Why white?” Yoshida was not able to answer. Beuys persistently asked, “How is the color linked to your roots?”

The incident gravely shocked Yoshida, who terminated his tour around the West and immediately returned home. Then, he began exploring his roots so he could answer Beuys’ questions and show him his works once again. In the process, he started researching Japanese textiles. According to Yoshida, he was planning to move on to a different research topic after he understood enough about textiles.

But the process took him much longer than he had expected. And before he knew it, several decades had passed, and he had become known as a textile researcher.

After about 30 years since he began his research, Yoshida was preparing an exhibition of hemp cloths at a museum when he glanced at a row of white cloths from the Edo period and felt something extraordinary in them. At this moment, he realized that this was where he could find what he had been pursuing all along: his ideal work. All he had to do was simply lay out white textiles, not draw on them. (Until then, he had continued to draw croquis sketches almost daily, pursuing the work that would satisfy himself.)

The first piece presented was *White* from 2017 (at Yamaguchi Center for Arts and Media [YCAM]). Indeed, 40 years had passed since his first encounter with Beuys. *White* presented this time is an update to the original piece, and *Black* is its newly-created counterpart.

Yoshida explains that, when laying out the hemp cloths from different times and places, each piece shows its distinct white. The colors depend on conditions such as the type of hemp yarn, the tightness of twisting of fine-count, low-count, and warp yarns, and the density of weaving. “The differences imperceptible to the naked eye emerge as the subtle, yet unique, manifestation of each ‘white,’”* adds Yoshida.

The existence of white: this reticent piece provokes our thoughts endlessly. And in this work, Yoshida places his message for the future, just as Beuys did with the social sculpture he advocated.

*Shinichiro Yoshida, “On hemp fiber textiles,”
Fabrics as Demiurges: The meaning of fabrics for mankind
 (Yamaguchi: Yamaguchi Center for Arts and Media, 2017)

—おんなじ白がないっていうことは、じゃあこれが心だったとしたらどうかとハッと気づいた。一枚一枚の白の布。YCAMのときは五十八枚の布やっただけと、それは五百枚でも千枚でも並べようと思ったら永遠に並べられる。五十八枚の白の布を、五十八の心に置き換えたら分かりいいと思うんやけど、みんな「同じ白い布」って思ってるわけよね。ってことは、五十八枚の白の布と同じと認識するように、五十八の心を一つの同じ悩みとして捉えて相談に乗ってるとしたら、それは違うだろうと。

五十八の心があるんだよ、そこにね。明らかに違う五十八の悩みが。で、その五十八を一つの悩みとして解釈してコミュニケーションするほど馬鹿げたことはない。それならなにもはじまらないし、解決もしない。(中略)

ニュースやら見ると、地球環境のことやら、持続可能なこれからのエネルギーやら、医療やらのことを、いま年寄りも若い連中も言って動き出してるよね。まあ、どこまで分かってるのか分からないけど。そういう若い連中がよく会いにくるんだけど、喋ると、やっぱりその部分とすごく重なるような気がするのね。だんだん若い連中が気がついてきたなあ、と。俺たちも分かってたんだけど、それなりの人はめんどくさいから目をつむってた。同じ白としてくっつけて仕事をして、金もらって生きていくっていう生活をしてた。でも、もうそういうことが許されない時代に突入してきてるんじゃないかって思う。そろそろ、いろんな白があるよ、と。それは、社会問題とか、人間の生命、人権にも関わる。そういうようなことを置き換えて考えたときに、俺の「白」の作品は「同じ白として目をつむってあなた生きてられるんですか?」っていうような俺のメッセージでもあるんだけど。

——インタビュー本『吉田真一郎 | 白の気配』より抜粋

—I suddenly realized: if no white was the same, then what if it could be likened to a mind? Individual pieces of white cloth. At the YCAM exhibition, I laid out 58 pieces, but it could've been a hundred or a thousand; there is no limit. I think I can make it easier for you to understand by saying 58 minds, instead of 58 white cloth pieces. People see them as the “same white cloths.” In other words, if people consider 58 minds as suffering the same exact distress, just as they perceive the 58 white textiles as being identical to each other, then it can't be the right way to give advice.

We must recognize that there are 58 minds. There are 58 distinct sufferings. There is nothing more absurd than treating them as single suffering to communicate with the sufferers. That would encourage or solve nothing. (.....)

Watching the news on TV, the old and the young are all talking about and acting on things like the global environment, sustainable energy for the future, and medical care, although I'm not sure how much they really understand. Young people like that often come to see me, and what we discuss seems to overlap considerably with the issues that I just mentioned. Young people are beginning to realize [that these issues exist]. We had known, too, but older people grudgingly did anything and closed our eyes against them. We bundled them together as a single “white,” did our job, and got paid to live. But I think we are entering an era that no longer allows such behavior. Soon, we'll have to accept that there are different “whites.” They are also about social issues, human life, and human rights. In thinking about such issues in terms of “whites,” my *White* piece conveys a message: “Can you live with your eyes closed, treating everything as an indistinguishable ‘white’?”

Excerpts from an interview book
Shinichiro Yoshida | The existence of white



Memorandum on “shiro”

「白」についての覚書

古代において「しろ」という言葉は、我々が今日「白」として捉えている色相としてのwhiteを指すわけでは必ずしもなかった。古代染織家の前田雨城は次のように述べている。

——日本古来の「しろ」は、当時の日本人が不思議と感じたことで、人間や自然現象以外のもの、つまり当時の信仰の対象に関係のある何らかのものや、怪異的なものを表わすときに用いた、とみるのが適当であろう

前田雨城『色——染と色彩』（1980）

たとえば『古事記』『日本書紀』に見られる「白鹿^{しろか}」や「白鳥^{しろとり}」は自然そのままの色を「白」と言っており、淡い黄色から濃い茶色、またwhiteを示すときもあるという。

一方、中国の「白^{はく}」は太陽や天を意味し、古代中国の権力や権威を象徴する。こうした中国の「白」の思想が、日本に輸入され、10世紀中頃より、日本における「しろ」はwhiteに近づいていった。

前田は「しろ」について、次のようにも述べている。

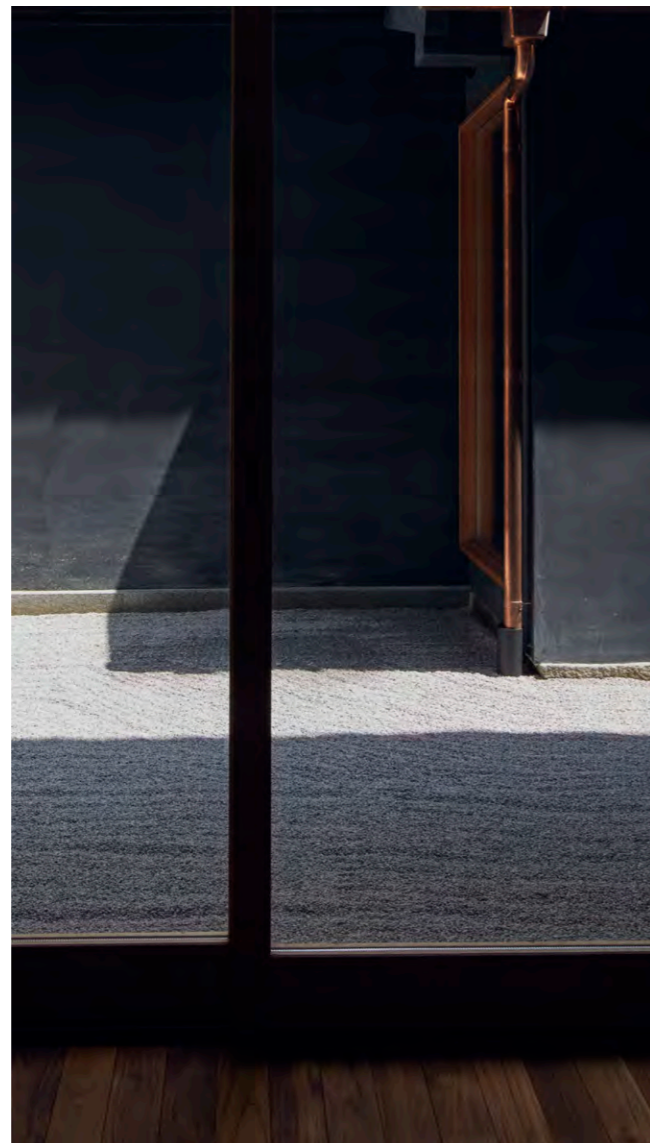
——「白」の字を用いている日本的な「しろ」は、「くろ」に付随した別種の黒とみられる。それは、夜陰の暗さ、淋しさの中に、浮かんだように見えるものを表現しているとたどえてもよい。いいかえればこの「しろ」は、陰の中にある別種の陰を示している

前田雨城『色——染と色彩』（1980）

谷崎潤一郎もまた、日本の美学を「陰翳」の視点から語った「陰翳礼讃」のなかで同様のことを述べている。谷崎は、日本家屋のなかの「白」の一つである障子についてこう書いている。

——もし日本座敷を一つの墨絵と喩えるなら、障子は墨色の最も淡い部分であり、床の間は最も濃い部分である。

谷崎潤一郎「陰翳礼讃」（1933-34）



すなわち、日本の「白」とは、あくまで「陰翳」のグラデーションの一つなのである。磯崎新の言葉を借りるならば、それは「闇の一元論」であり、闇のなかで「最も淡い部分」こそが「白」にほかならない。それゆえ「白」とは、「黒」の対極としての色相ではない。

暗い闇のなかで、仄かに明るいもの。そうした目立つもの、つまり「著き」ものこそが「しろ」にほかならない。それは、もっとも光を反射する色相である。先に述べたように「しろ」は神秘性を有しており、そこに神が宿ると考えられ、穢れのない清浄性と結びついた。古来、神事が行われる際には、白い砂が敷かれ、白い布や幣のような白い紙が用いられた。

「白」が清浄性を担うことができたのは、「白」が、まだ何もなされていない、未然の状態であるからでもある。それゆえ、「白」は「零」に近いとも言えよう。まだ何も書いていない紙、何も描いていないキャンパス、何の刺繍も染色もしていない布。「白」とは、はじまりの色であった。

だが、「白」ははじまりであると同時に、終焉でもあった。身近な例は、死装束としての白装束だろうか。「白」に近づくと、「死」に近づくということでもあるらしい。年老いてゆくことで髪が白くなることもまた、その一つの表徴であるだろう。釈迦が滅したときも、沙羅双樹の林が鶴のように白くなったという。

「白」を目の前にしたとき、人はそのどこを見たら良いのか分からずに戸惑うことになる。人はその表面を視線でなぞるだけである。おそらく、人は「白」を見ることはできず、ながめることしかできない。

人は庭や風景をながめるとき、さまざまなものに思いをめぐらす。しかし、「白」はそのような容易な連想を許さない。意識がそこで誘われる先は、はじまりとしての「生」や終焉としての「死」、あるいは、内面そのものといった、普段、人が目を向けることを拒む対象である。「白」とは、そうした、ある種の恐ろしさをも秘めたものである。

（原瑠璃彦）

参考文献：
前田雨城『色——染と色彩』（法政大学出版社、1980年）
谷崎潤一郎『陰翳礼讃』（中央公論新社、1995年）
磯崎新『空間へ』（河出書房新社、2017年）

Today, a kanji character 白 [pronounced as *shiro* or *haku*] is used to signify white, the hue. However, in ancient times, the word *shiro* did not always refer to the color. Ujo Maeda, an ancient dyeing and weaving artist, states the following:

—It would be appropriate to assume that the ancient Japanese term *shiro* was used to describe things that the people back then found extraordinary, things other than human beings or natural phenomena. In other words, the word referred to things related to the objects worshiped at the time and things considered mysterious.

Ujo Maeda, *Colors: Dyeing and Coloring* (1980)

For example, in the *Kojiki* [*Records of Ancient Matters*] and the *Nihon Shoki* [*Chronicles of Japan*], the colors of *shirokika* [white deer] and *shirotori* [white bird] are described using the character 白, referring to their natural colors ranging from pale yellow to dark brown, as well as white.

On the other hand, in China, 白 [*haku*] refers to the sun and the heavens, symbolizing power and authority in ancient China. The Chinese concept of 白 was brought to Japan, and since the mid-10th century, *shiro* in Japanese began to have a meaning closer to white.

Maeda also states the following about *shiro*:

—Shiro in the Japanese sense, when written using the character 白, is considered a variety of black, which is associated with the word *kuro* [referring to different kinds of black]. Figuratively speaking, *shiro* describes things that appear to float in the darkness, or the loneliness of night. In other words, the word *shiro* signifies a different kind of shadow found among shadows.

Ujo Maeda, *Colors: Dyeing and Coloring* (1980)

Junichiro Tanizaki also states a similar point in his “In Praise of Shadows,” which discusses Japanese aesthetics from the perspective of shadows. In the essay, Tanizaki writes about *shōji* screen, one of the elements of *shiro* in a Japanese residence.

—A Japanese room might be likened to an inkwash painting, the paper-paneled *shoji* being the expanse where the ink is thinnest, and the alcove where it is darkest.

Junichiro Tanizaki, “In Praise of Shadows” (1933–34)

translation by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker



That is to say, Japanese *shiro* is a grade within the gradation of shadows. To borrow the words of Arata Isozaki, it is the “monism of darkness.” It is the “palest region” of darkness. Therefore, it is not the hue that stands opposite to black.

It is something that faintly glows in the dark. Such a conspicuous (in Japanese, *shiro-ki*) thing is indeed what is referred to as *shiro*. It is the hue that reflects the most light. As mentioned earlier, it was believed that *shiro* possessed mystique and that gods exited within it, linking the color to immaculate purity. In ancient times, Shinto rituals required white sand on the ground and a white cloth or white paper such as *nusa*.

Another reason why *shiro* was able to carry purity was that it represented a state before a thing happened, in which nothing was yet to be done. Therefore, *shiro* is also similar to zero. A piece of paper with nothing written, a canvas with nothing drawn, a cloth with no embroidery or dye. *Shiro* was the color of the beginning.

But *shiro* also represented the end. A familiar example would be the white attire used as a shroud. To approach *shiro* is to approach death. The whitening of hair as we grow old is yet another sign of this process. When Buddha passed away, it is said that a grove of sal trees turned white, like a crane.

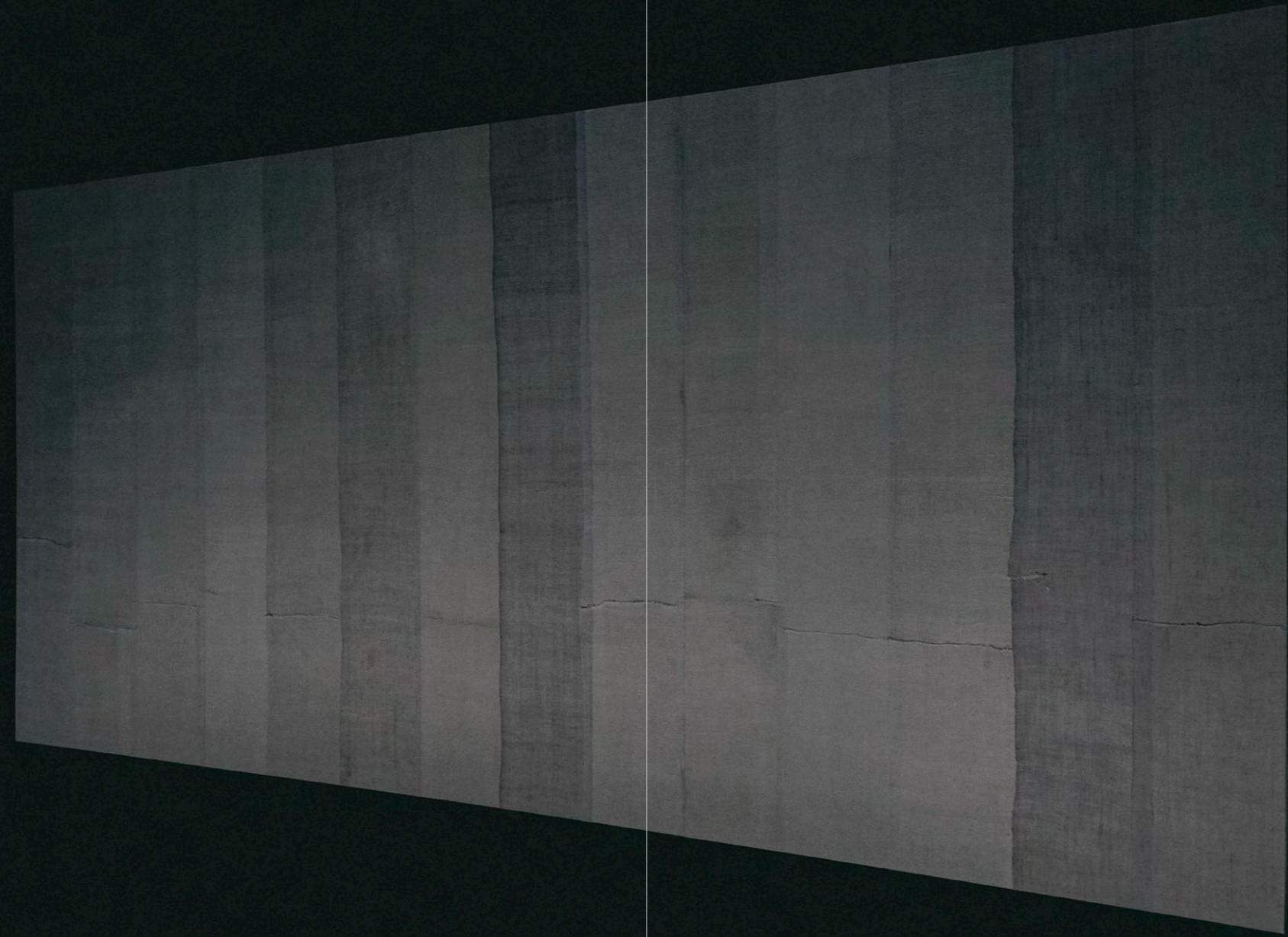
When faced with *shiro*, we feel confused, not knowing where to look at. All we can do is sweep the surface with our eyes. Perhaps, we can only see *shiro*, not look at it.

When seeing a garden or landscape, we think about various things. But *shiro* does not allow us such easy association. Faced with it, our consciousness is lured toward objects that we usually refuse to confront—life as the beginning, death as the end, or our real self. Within itself, *shiro* contains such dreadfulness of a sort.

(Rurihiko Hara)

Bibliography:

- Ujo Maeda, *Colors: Dyeing and Coloring* (Tokyo: Hōsei University Press, 1980)
- Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, trans. Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker (London: Vintage, 2001)
- Arata Isozaki, *Towards Space* (Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 2017)



Dialogue 1

White to Colors

白から色へ

杉本博司 (アーティスト) × 細尾真孝

Hiroshi Sugimoto (Artist) × Masataka Hosoo





写真、建築、庭園、パフォーマンス……いまあらゆる分野を超えて活動する世界的なアーティスト、杉本博司氏。実は氏は、吉田真一郎氏と同じ1948年生まれであり、40年以上の友人である。そして、2人の作品には密かに通じ合っている。「白の気配」展、初日に駆けつけた杉本氏に、いま一度、吉田氏の作品について振り返っていただいた。

1977年の出会い

細尾 杉本さんには昨年の吉田真一郎さんの「白の気配」展にお越し頂きました。まずは展示をご覧になってのご感想などお伺いできますか？

杉本 吉田くんのことは昔から知ってるけれど、まさかあいつが展覧会やるなんて思ってもみなかった。それだけで驚いた。「えっ、どうしちゃったの？」と(笑)。で、見に行ったら、ああいう過激な展示で、より驚いた。密かに作品をつくってはいたけども、彼は世に出たがらない性格だからね。初めて会ったのは1977年の南画廊の展覧会の時だと思う。だから、かなり前に会った。佐賀町エキジビット・スペースで僕が1988年に展覧会をやることになったのは、吉田くんから紹介されたからだった。吉田くんもその前の年に展覧会をやっていた。

この本(『吉田真一郎 | 白の気配』)にも載っている白い絵を一回見せてもらったことがある。「これいいじゃない」「とんとん描けば？」と言ったけれども、まわり道の知恵だとか、そういう話をして、「これを越えるようなものを描かなくちゃいけない」と言う。そういうストイックなところが彼にはある。でも、毎年一回カレンダーをつくるために人物のデッサン画みたいなものを描いてたんだけど、それが評判が良くて非常によく売れた。でも、「そっちのグラフィックな感じでいけば？」と言うと、「それは俺の仕事じゃない」と。バイトみたいな感じで気を抜いてやってるんだけど、よく見ると気を抜いてるとは思えないくらいカッコイイのね。

細尾 その頃からやっぱりセンスが良かったんですね。吉田さんは常に世の中の知名度というところから一線を画したところにいらっしゃいますね。

杉本 吉田くんと会った77年には、僕はまだ骨董はやっていなかったけれど、その次の年ぐらいから急に骨董屋をやることになった。それで買い付けに年に4回ぐらいニューヨークから日本に帰っていて、最初に買って来たものを吉田くんの色々見せたわけ。そしたら急に骨董にハマっちゃった。江戸時代の狐の木彫のいい感じのものを見せたら、「うわ面白いね」って言っていた。あいつ狐に化かされたんだよ(笑)。そこから、古美術の方に深入りしていったんだね。悪いことしたな。

細尾 そうでしたか。それは面白いお話ですね。そこから40年ですね。

杉本 そうしていつの間にか麻の裂の方に入っていて、ルーベなんか持ち歩きはじめた。

細尾 吉田さん曰く、その頃の骨董屋さんは大麻も苧麻も「麻」として売っていたので、その違いが気になって繊維を分析して調べるようになり、布の世界に入っていったとお伺いしています。

杉本 そのうちに何十年の時間が経って、骨董屋でぼったり会ったときに「何やってんの？」って言ったら、「麻の方で先生になって教える」って聞いた。

白へのこだわり

細尾 この本にもあるように、吉田さんのなかではヨーゼフ・ボイスに「なぜ白なんだ？」と言われたことが大きくて、ずっとそれをいつか自分の作品に昇華しようとするなかで研究を続けていて、気がついたら40年経っていた。今回、HOSOO GALLERYでは、吉田さんが絵を描かれるわけじゃないんですけど、古布を構成したかたちの作品を展示していただきました。

杉本 やっていることは完全に絵だと思うよ。絵の具では出せなかったものの表現ができるということに気づいたわけだよ。絵の具で描くよりも、経年変化で味がついている時代の裂を使った方が時間が経ったものの感覚が出せると。

細尾 ある意味、今回の展示は吉田さんにとっては絵だったということですね。それを40年かけてようやく見つけた。今回は吉田さんの白の作品と黒の作品を見ていただきましたが、白と黒は、杉本さんの作品にも関連していると思います。その辺り何か感じられたものはありますか？

杉本 この本もタイトルは「白の気配」だよ。表紙の文字はほとんど見えないけれども(笑)。気配っていうのは目に見えないもの。これは春日大社の霊木の写真だけれども(p.55)、神霊というのは絶対に見てはいけないものだし、目に映らないもので、気配としてだけ存在する。

Photography, architecture, landscape, performance—Hiroshi Sugimoto is a world-renowned artist whose field of activity transcends all genres. He and Shinichiro Yoshida were both born in 1948 and have been friends for over 40 years. And they secretly share an understanding of each other's work. We asked Sugimoto, who came to the opening of the exhibition "The Existence of White," to reexamine Yoshida's work.

First Encounter in 1977

Hosoo: You came to last year's exhibition by Shinichiro Yoshida, "The existence of white." Firstly, could you share your thoughts on the show?

Sugimoto: I have known him for a long time, but I never imagined that he would hold an exhibition. That alone shocked me. I thought, "What has become of him?" (laughter). When I went to the show, I was even more surprised because it was quite radical. I knew he was secretly producing works, but he was not the type to pursue fame. I believe we met for the first time in 1977 at my exhibition at Minami Gallery. We did meet quite many years ago. My exhibition at Sagachō Exhibit Space in 1988 happened because he introduced me to the gallery. He had his show there the year before.

He once showed me the white painting that's also in this book (*Shinichiro Yoshida / The existence of white*). I told him, "This is good," "You should paint more of these." He talked about things like the wisdom of taking detours and said, "I have to paint something better than this one." He is sometimes hard on himself. Once a year, he would make figure sketches for a calendar, which was popular and sold really well. But when I said to him, "Why don't you go with this graphic art direction," he said it wasn't his job. He did it lightly, as if it were a part-time job, but if you looked closely, they were so cool you wouldn't believe they were his casual works.

Hosoo: I see that he already had great taste. Mr. Yoshida has always distanced himself from publicity.

Sugimoto: I hadn't started working with antiques when I met him in 1977, but I suddenly decided to start an antique shop the following year or so. I would return to Japan from New York a few times a year for buying and show him my purchases first. That got him hooked on antiques. When I showed him a nice woodcraft

fox from the Edo period, he said, "Wow, this is fascinating!" He was bewitched by a fox (laughter). After that, he went deep into the world of antiques. I feel sorry for him.

Hosoo: That is an interesting story. It's been 40 years since.

Sugimoto: And before I knew it, he was entering into the world of hemp cloth and started carrying around a small magnifying glass.

Hosoo: According to Mr. Yoshida, antique shops at the time sold both hemp and ramie as *asa*, so he became curious about their differences. He began analyzing and studying their fibers, which led him into the world of textiles.

Sugimoto: After a few decades, I bumped into him at an antique shop and asked him what he was doing. He told me, "I've become a researcher in the field of *asa* and teach."

Fascination for White

Hosoo: As described in this book, being asked by Joseph Beuys, "Why white?" had a significant influence on Mr. Yoshida. He continued his research as he tried to sublimate the question in his work, and 40 years had passed before he knew it. For the exhibition at Hosoo Gallery, he didn't paint but presented works composed of old textiles.

Sugimoto: I think what he's doing is painting. He realized he could express things that he hadn't been able to with paints. He could better convey a sense of matureness with antique textile remnants that have acquired unique flavor from aging, instead of painting.

Hosoo: In a sense, for Mr. Yoshida, the exhibited works were paintings. He finally discovered the fact after 40 years. At the exhibition, you saw his white piece and black piece. I believe white and





その気配を感じられるかどうか、日本の神社、神の姿と関わってくる。だから、気配が醸し出されるようになるまでは何百年、何千年とかかる。マレーヴィチも白を描いていたけれども、彼の場合、そこまで行き着いて、その先に行けなくなってしまった。そのうちにアートに対するソビエトの締め付けがきつくなって、最後は筆を折るようなかたちになって、結局、具象しか描いてない。国を離れず、ソ連のなかにいる限りは言われた通りに描くしかなくなり、アーティストとしては白を描いたことで終わってる。だから、吉田くんの場合もマレーヴィチみたいな感じで、この本の最初にある絵から先に進めなくなったんじゃないのかな。真面目な人だからね。彼は48年生まれで、僕と同じ歳。僕はどちらかというと器用に生きてきたほうなんだけど(笑)、あいつはあんまり器用じゃないから。だから、どうなるのかなと心配してたけれども、ようやく晩年に自分の道が見つけられたのかなと思ってる。非常に嬉しいですよ。展覧会をやる気になったっていうことは、細尾ってやつに騙されたのかな?なんて気がする(笑)。

細尾 (笑)。

杉本 実はこの部屋は白の実験をしようと思ってつくった。左官屋に2、3年かけて天井まで全部漆喰で塗り回

してもらった。この白のなかに東から光が入ってくると、ああいう出隅、入隅に隈の美しさが出てくる。それをただ見るためだけにこの部屋をつくった。だから、吉田さんも白に固執しているけども、僕も白へのこだわりはある。ここをつくったとき、この隈を8×10のカメラで撮影して、カラープリントなんだけど撮る対象がモノクロームという作品をつくった。漆喰は時間が経つにつれて良い味になってくる。いまの新材やプレハブはとんとん気持ち悪く劣化してくよね。

それから、直島でもう20年以上《海景》を外に晒して、時間の経過を見てみるということをやってきた。そうすると、ただただ良い味になる。目に見えるか見えないかくらいの差でもって、時間の経過を見てみる。そういう意味では吉田くんがやっている、晒された白が時間によって良い味になるというのは、僕の作品のテーマと関わるし、骨董趣味とも関わる。「味」という言葉は本当に言い得て妙で、「時代の味」というのはすごく重要。それが見えるかどうかで、モノの判断は全然変わってくる。

白から色へ

細尾 白と黒に対して、色について、杉本さんはどういうお考えを持っていらっしゃいますか?

杉本 この部屋には電灯はなく、夜は外の街の光だけ。朝、日光がプリズムに入ると分光されて七色に光る。白色光ってというのは全ての色を総合したもの。だから、白というものはなく、全部の色が過剰にあることによって白になる。それは僕の《劇場》の作品シリーズともつながる。で、その天然の分光した色を暗いところに導いて、その色をポラロイドに撮った作品をつくった。

細尾 この部屋自体が作品の実験室になってるんですね。色を重ねると白になるっていうのは非常に感慨深いですね。

杉本 だから、僕ももともとは白と黒だったけれども、最近狂ったように急に色が出てきた。それは吉田くんと似たような、古い狂いかもしれないね(笑)。

細尾 色を展開させようと思ったのは、何かきっかけがあるんですか?

杉本 ニューヨークにいるフランス人の知人から写真が和紙にプリントできると聞いて、恐る恐るやってみるようになった。僕はもともと蛇腹式のカメラに固執していて基本的にデジタルには反対してたんだけど、コロッと変わった。やっぱり世の中の先端についていけないといけない。で、最近はデジタルを使って、大型屏風をつくったりして作品にしている。

細尾 杉本さんの作品にはタイムレスな印象があったんですけども、このタイミングで色を使われるようになったのは

は良い意味で意外ですね。

HOSOOでは、去年、古代染色研究所をつくりまして、平安時代の染色の仕方を再現しようと、水や植物、媒染剤などにもこだわって、しっかり時間をかけて染めるということをやっています。やっぱり染色に関しては、過去の方がレベルが高かったなと実感します。

杉本 昔はちゃんとやってたからね。明治になって化学染料が入ってきてからは全然だめだね。

細尾 正倉院の裂のような、古代に染めたものは常に美しく変化し続けていくわけですよ。

杉本 だんだん褪せていくけれども、それはそれで良い。けれども、古い着物を化学染料で再現したようなものは、「なにこれ?」というものがあるね。

細尾 杉本さんは過去のを現代に展開されていますが、過去を振り返るときにはどのような思いを持っていらっしゃいますか?

杉本 過去を振り返るっていうか、昔のほうが良かったなと(笑)。技術は発展することによって昔の良いものを駆逐してしまうからね。だから、「悪貨は良貨を駆逐する」だね。手間いらずで簡単なものができちゃったら、昔からちゃんとやってた仕事は消えていかざるを得ない。でも、なんとか、昔の良い手仕事を残していつてもらいたいなと思ってる。

細尾 今日は素晴らしいお話を聞かせていただきました。ありがとうございました。

2022年8月30日



杉本博司《春日大社藤棚図屏風》(2022) ピグメントプリント 六曲一隻
Hiroshi Sugimoto, Kasugataisha Shrine Wisteria Trellis Screen (2022), pigment print, six-fold screen © Hiroshi Sugimoto

black are also related to your work. Do you have any thoughts on it?

Sugimoto: This book is also titled *The existence of white*.

Although, you can barely see the letters on the cover (laughter). The existence of something is invisible to the eye. Here, I'm showing you a photograph of a sacred tree at Kasugataisha Shrine (p. 55). Divine spirits should never be seen. They are invisible and exist only as a sign. Whether the sign can be felt or not affects the appearance of Japanese shrines and gods. It takes them hundreds and thousands of years to be able to produce such presence. Malevich also painted white, but in his case, he reached the point and couldn't go any further. Before long, the pressure on art from the Soviet Union increased, and he sort of had to give up his career. In the end, he only created representational paintings. He didn't leave the country, so he had to paint as he was told as long as he stayed there. As a true artist, his career ended when he painted white. Maybe Yoshida was also like Malevich and couldn't move on from this first painting in the book, because he is a serious man. He was born in 1948, the same age as me. I've rather made my way cleverly in the world (laughter), but he's not the same type. So, I've been worried about what would happen to him, but I think he finally found his path late in his life. I'm extremely happy for him, that he got interested in holding an exhibition. I think this lad, Hosoo, tricked him into it (laughter).

Hosoo: (laughter)

Sugimoto: To tell you the truth, I made this room to experiment with white. A plasterer spent two to three years plastering the entire space all the way up to the ceiling. When light enters from the east into this white, the beauty of shadows appears at the projected and recessed corners. I created the room just to look at it. Yoshida is adamant about white, but I have a fascination for it, too. When I built this room, I photographed the dark area with an 8 by 10 camera and created color prints of the monochromatic subject. Plaster increases its charm as it ages. On the other hand, today's new building materials and prefabricated materials deteriorate nastily.

Also, I have been working on a project in

Naoshima for the past 20-plus years where I left my work *Seascapes* exposed outside to study the passage of time. The process simply adds to the work's unique flavor. What I'm seeing is the passage of time whose progress is almost invisible to the eye. In that sense, Yoshida's work, in which exposed white acquires depth and beauty over time, relates to my work's theme and my interest in antiques. The word *flavor* perfectly describes this quality, and understanding "the flavor of the time" is crucial. Whether or not you can recognize it changes your judgment drastically.

From White to Colors

Hosoo: What are your thoughts on colors, as opposed to white and black?

Sugimoto: This room has no electric lighting. At night, it is only lit by light from the city outside. In the morning, when the sunlight enters a prism, it is dispersed into the prismatic colors. White light is a combination of all colors. So, there is no such thing as white, but an excess of all colors that makes white. This relates to my *Theaters* series. This is why I created a piece by directing these natural spectral colors to a dark place and capturing them with a Polaroid.

Hosoo: I see that this room itself is a laboratory for your work. It gives me a profound feeling to know that multiplying colors makes white.

Sugimoto: I had been working with white and black, too, but recently, I've suddenly started using colors frantically. I may be caught by madness from aging, like Yoshida (laughter).

Hosoo: What made you expand into colors?

Sugimoto: My French friend in New York told me you could print photos on *washi* paper, so I mustered up the courage and tried it out. Before, I was insistent on using a bellows camera and opposed to going digital, but that all changed. After all, we have to keep up with cutting-edge technologies. Now I use a digital camera to create works like a large folding screen.

Hosoo: I had an impression that your work had a timeless quality, but I'm surprised, in a good

way, that you have started using colors now.

Last year, Hosoo established the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. to revive the Heian-period dyeing method. We pay particular attention to water, plants, and mordants and put in plenty of time to dye each piece of textile. We feel that the level of dyeing techniques was definitely higher in the past.

Sugimoto: They used to do it properly. It went downhill after chemical dyes were introduced in the Meiji period.

Hosoo: Those textiles dyed in ancient times, like the ones stored at the Shōsōin Treasure House, constantly grow more beautiful.

Sugimoto: They gradually discolor, but the change is also good. But some reproductions of old *kimono* that use chemical dyes are horrible.

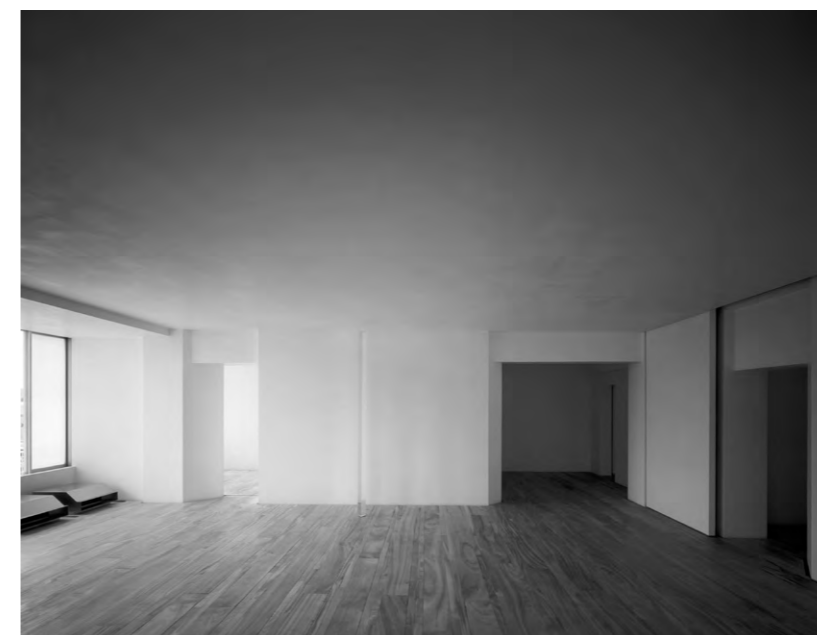
Hosoo: You introduce things from the past to the present. What thoughts come to your mind when you look back to the past?

Sugimoto: It's not so much that I look back to the past, but rather, I think things were better back then (laughter). Technologies, as they develop, drive away good things from the past. It's like the "bad money drives out good" principle. When you can make things easily without spending much time and effort, the decent work that has continued since long ago inevitably disappear. But I hope to see the reliable, old-time handwork preserved somehow.



Hosoo: I think we had a very interesting discussion today. Thank you very much.

August 30, 2022



杉本博司
1948年東京生まれ。1970年に渡米、1974年よりニューヨーク在住。活動分野は写真、建築、造園、彫刻、執筆、古美術蒐集、舞台芸術、書、作陶、料理と多岐にわたり、世界のアートシーンにおいて地位を確立してきた。作品は、メトロポリタン美術館（ニューヨーク）やポンピドゥセンター（パリ）など世界有数の美術館に収蔵。代表作に《海景》、《劇場》、《建築》シリーズなど。

Hiroshi Sugimoto
Born in Tokyo in 1948. He moved to the USA in 1970 and has resided in New York since 1974. He is active in fields widely ranging over photography, architecture, landscape, sculpture, writing, antique collection, performing arts, calligraphy, ceramics, and cooking and has established himself in the international art scene. His artworks are included in collections at the world's leading museums, including the Metropolitan Museum of Art (New York) and Centre Pompidou (Paris). His representative works include *Seascapes*, *Theaters*, and *Architecture* series.

スタジオ風景 View of the studio © Hiroshi Sugimoto



MILESTONES

余白の図案



New Designs with Digital Archives

キュレーターノート：デジタル・アーカイヴによる新しい意匠性

井高久美子 (キュレーター)
Kumiko Idaka (Curator)

約2万点の図案アーカイヴ

和紙でできた薄手の用紙の上に、朱色の線で方眼のマス目が書かれている。その方眼紙の上に鉛筆で描かれた文様は、精密であったり、曖昧に描かれていたり、時には幾重にも描き直された跡がある。これらの文様が描かれた紙は、「図案」と呼ばれるもので、約20もの工程に分業された西陣織の一番はじめに作成されるものである。HOSOOの工房では、1970年代に帯の制作に使用された約2万点の図案原本が保管されてきた。細尾真孝がこの膨大な図案に目をつけ、新しい意匠性の研究や開発に役立てられないかと考えたのが帯図案のデジタル・アーカイヴ・プロジェクトの始まりだった。その活動の一端を展覧会「MILESTONES—余白の図案」として公開をおこなった。本稿は、企画を担当したキュレーターの視点から、展覧会の制作を通じて考察したデジタル資源としての図案の可能性を書き残すものである。

Archive of About 20,000 Designs

On thin sheets of washi paper, square grids are drawn with vermilion lines. The grid paper is covered with patterns penciled in detail or vaguely; some are left with traces from re-drawing. These pieces of paper with patterns are called *zuan* [design drawings] and are created at the beginning of Nishijin textile's production process consisting of some 20 specialized steps. Hosoo's workshop has kept about 20,000 original copies of such designs used to produce *obi* in the 1970s. Masataka Hosoo noticed this massive *zuan* collection, wondering if they could be used for research and development of new designs, which led to the digital archive project of the *obi* designs. Some of the project's activities were showcased at the exhibition "Milestones – Designs in the Void." This article documents the potential, examined from the perspective of the exhibition's curator, of the designs as digital resources.

2014年から始まったデジタル・アーカイブ・プロジェクトは、「MILESTONESプロジェクト」と名付けられ、京都芸術大学のウルトラファクトリーにて、今年、活動9年目を迎えた。プロジェクトでは、参加学生が主体となって、図案の原本を一点一点手作業でスキャンし、約1万4000点に及ぶ膨大なデジタルデータを蓄積してきた。HOSOOはこれまでも古典的な文様の分類やリサーチ、そしてそれらを用いた商品開発などに取り組んできたが、しかし、こうした膨大なデータを人間が一点一点分類し、内容を把握するには限界がある。そのため、これらのデジタル資源をどのように活用できるのかが一つの論点になっていた。

図案の「余白」と文様の背後にある感性

そもそも工房に保管されていた約2万点の図案は、「アタリ」と呼ばれる未着彩の素描図案である。長きにわたり文様などの図案の意匠性が継承されてきた一方で、色彩感覚は時代時代によって変化するため、着彩済みの図案はあえて残してこなかったという。現代では、あらゆるデザインはデザイナーが仕上がりにまで全ての意匠性に責任を持ち設計するのが常だが、西陣織における図案制作は全体の工程の一つであり、その後、紋意匠図の設計、糸選び、染色、製織までに多くの職人の手を経てデザインが出来上がっていく。そのため、一人の職人や作家の手によって全ての意匠設計が完結するわけではない。この西陣織の工程そのものが、職人間の余白のバトンによって繋がれているといえる。さらに未着彩、ラフスケッチなどあえて未完のものを残すことの意味を考えると、図案は、現代におけるデザインのプロセスでは考えられないような未完の余地を有している。そもそも図案という言葉は、「デザイン (design)」の訳語として明治期に生まれたものであり、日本におけるデザインの源流は、工芸の図案であると言っても過言ではない。そのように考えたときに、図案の「余白」に着目することにさまざまな可能性があると考えた。

もう一つ、制作の過程で課題となったのは、文様の意味をどのように扱うべきかということであった。これら西陣の帯に使われる文様には、古くは飛鳥時代に伝来した正倉院裂にルーツがあるものもある。この長きにわたって伝えられた文様を現代のデザインに応用しようとするとき、文様の意味に忠実になればなるほど、新規の展開

には限界があるように思われた。

一方、こうした文様を眺めたとき、その幾何学的なリズムに生理的な心地よさと普遍性を覚える。織物は、組織も図柄も基本的にはリピートしている。これは制作の効率からそうになっている側面もあるが、しかし音楽が、拍や拍子といった繰り返しの周期性を持つように、織物も周期性が本質的に不可欠な要素となっている。このような周期性は、描かれる文様の造形や構図の中にも多分に現れている。そこに人間が長きにわたり受け継いできた身体的、生理的、時には精神的な抽象性を見出すこと。これが文様の本質を捉えるヒントになりうるのではないかと考えた。

伝統的な図案制作についてある職人に聞き取ったところによると、文様を描く際には、例えば季節感や吉祥性などの文様の文脈はある程度重視するものの、文様の組み合わせについては明確な決まり事や意図があるわけではないという。例えば亀甲文様のような抽象的図形は、余白を埋める際に使い勝手が良く、感覚的に用いるという。文様の意味よりは、むしろ全体のバランスが重視されるようだ。さらに構図に動きがないと「流れていない」などの言葉で欠点を指摘されるという。この流れには、右流れ、左流れに沿ったS字の流線形に文様を配置する構図の作り方があり、前者は関西、後者は関東というように文化的な意味合いも隠されているが、それ以前に、この流れるような構図が、川や山並みといった自然風景を彷彿させるような造形センスをもたらしている。

京都で図案教育が始まった明治期、欧州で同時代に流行した装飾美術運動にアールヌーヴォーがある。その造形的な特徴の一つは、同じく植物や動物といった自然モチーフの文様である。しかし帯図案と比較すると厳格なまでに構図がシンメトリーになっている。HOSOOが所有する図案を見る限り、帯の図案には、ほぼ左右対称に作られたものはなく、ほとんどがこの流線型の構図を意識して作られている。文様を配置し、構図に自然な流れを与えること、これらの良し悪しはきわめて言語化が難しい。しかし、膨大なアタリの図案の中に、西陣織で継承されてきた美的な本質が残されているように思われる。

The digital archive project, named Milestones Project, began in 2014 and celebrated its ninth anniversary this year at Kyoto University of the Arts' Ultra Factory. Through the project, in which participating students played the primary role in manually scanning the original zuan copies one by one, they accumulated extensive digital data containing about 14,000 scans. Even before the project's onset, Hosoo had been conducting classification and research of classical patterns and development of products using those patterns. But there is a limit to the human ability to physically classify such a large amount of data piece by piece and understand the content. Therefore, one of the project's discussion topics was the utilization of these digital resources.

Sensibility Behind “Voids” and Patterns in Designs

The approximately 20,000 designs kept at the workshop are composed of uncolored sketches called atari. While the compositional aspect of the designs, such as patterns, have been passed down over the years, colored designs were purposely excluded from the collection because the sense of color changes with the times. Today, it is usually the case that a designer takes responsibility for the entire design process up to the finished product. On the other hand, for Nishijin textile, the creation of *zuan* is only a step in the overall production process and is followed by pattern template design, yarn selection, dyeing, and weaving, involving many craftsmen until the design is finished. Thus, a single craftsman or an artist alone cannot complete the whole design. It is not an exaggeration to say that these steps in Nishijin textile production are linked together by passing the baton of “voids” between the craftsmen. Furthermore, considering the significance of deliberately-kept, unfinished designs, such as uncolored or rough sketches, *zuan* contains room for incompleteness unthinkable in today's design process. To begin with, the word *zuan* was created in the Meiji period as a translation of the word *design*. Thus, we can say that the origin of design in Japan is found in *zuan* for *kōgei* (authentic crafts). In that sense, we saw various possibilities in focusing on the “voids” in *zuan*.

Another challenge we faced during the process of the exhibition production was how to handle the meanings of the patterns. Some of the patterns used on these Nishijin *obi* can be traced back to the textiles stored at the Shōsōin Treasure House, which were originally imported in the Asuka period. As we attempted to adopt these patterns passed down over many centuries, the more faithful we tried to be to their meanings, the more limited we felt in developing new designs.

On the other hand, looking at these patterns, we find in their geometric rhythms physiological comfort and universality. In textile, structure and patterns are basically repeated. This is partly due to the production efficiency, but just as music has a periodicity from repeating beats and rhythms, textile also has a periodicity as its essential element. Such periodicity is evident in the design and composition of the depicted patterns. We concluded that, by finding in those patterns physical, physiological, and sometimes psychological abstractness that humans have long succeeded, we could discover a clue for grasping the patterns' true nature.

According to a craftsman we interviewed about traditional *zuan* making, there are no clear rules or intentions regarding the combination of the patterns, although, when drawing a pattern, some importance is placed on the context of the pattern, such as seasonality and auspiciousness. Abstract figures, such as a tortoiseshell [honeycomb] pattern, are used intuitively because they help fill the void. The overall balance, rather than the pattern's meaning, is considered more important. In addition, rigid compositions are perceived as flawed, and such design is described as “not flowing.” In terms of this “flow,” there are two ways of composing an S-shaped, streamline pattern: right flow and left flow. The two carry cultural connotations, where the former is of the Kansai area, and the latter is of the Kanto area, but more importantly, this flowing composition results in a formal sensibility that reminds us of natural landscapes such as a river or a mountain range.

The education in *zuan* making began in Kyoto in the Meiji period. The period coincided with a decorative art movement, which was becoming popular in Europe: *art nouveau*. One of its figurative characteristics

is patterns that use natural motifs, such as plants and animals, just like Japanese *zuan*. However, when compared to *obi* designs, the *art nouveau* composition is strictly symmetric. As far as the *zuan* owned by Hosoo go, the *obi* designs contain almost no symmetric patterns, while almost all of them designed with the S-shaped composition in mind. It is extremely difficult to verbally describe right and wrong in lay-outing patterns and giving natural flow to the composition. That being said, however, we believe we can find among the vast number of uncolored *atari* designs the aesthetic essence inherent in Nishijin textile.

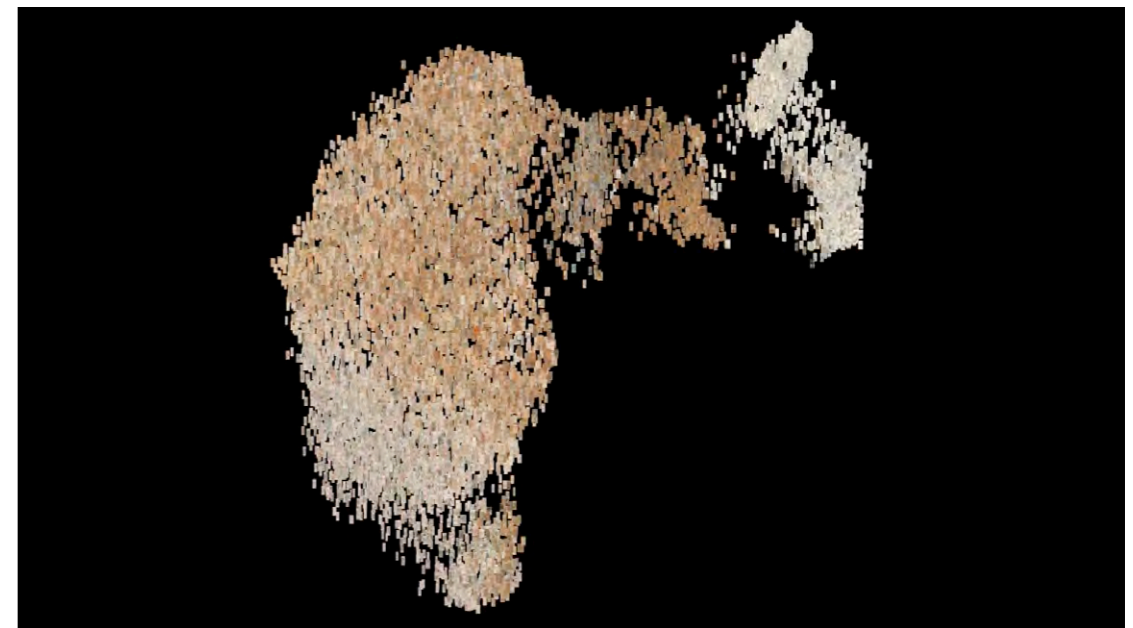
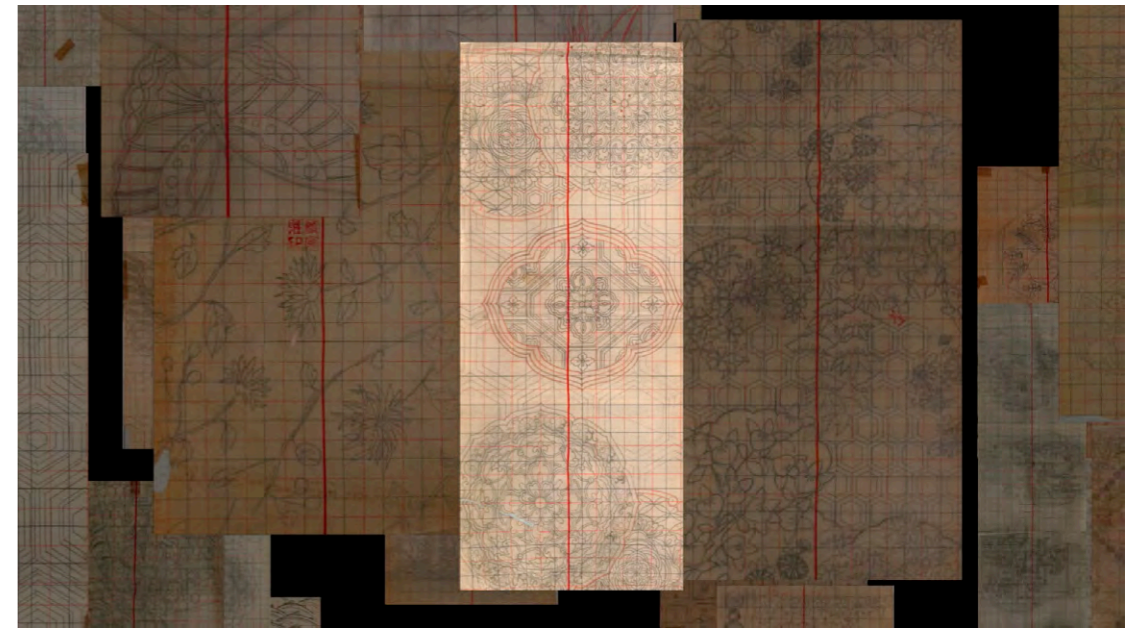


Learning and Generation of Patterns by AI, Modern Coloring

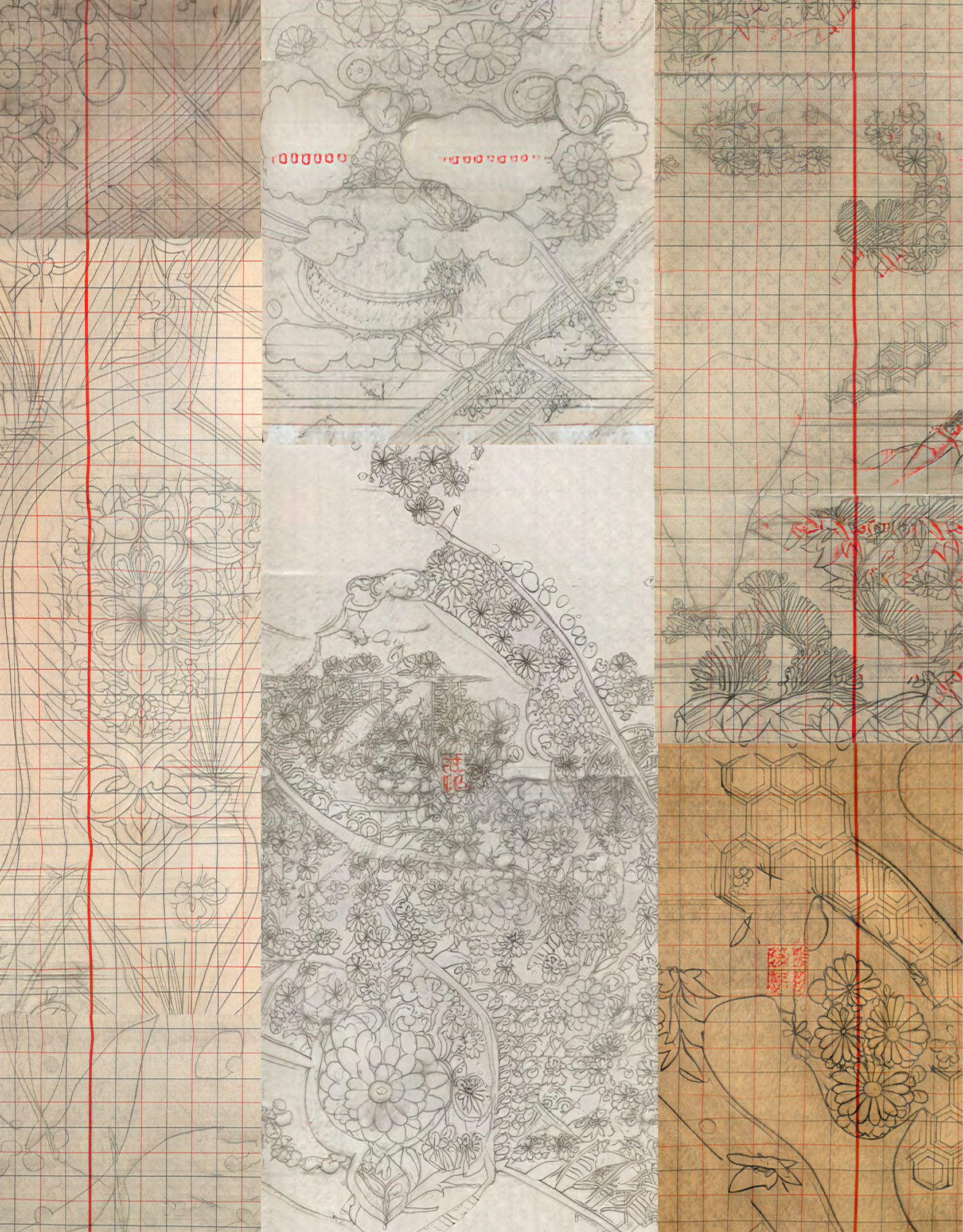
AIによる図案の学習と生成、現代の着彩

本展では、こうした文様の純粋な衝動性をより理解するためにAIを用いることにした。堂園翔矢氏（コンピューショナル・デザイナー／プログラマー）に参加いただき、ディープ・ラーニングによるデジタル・アーカイブの活用方法を試みた。具体的には、約1万4000点に及ぶ膨大な図案データについて、GAN（敵対的生成ネットワーク）と呼ばれるAIの一種によって文様の意味を無視し、幾何学的特徴のみを定義、学習した。また学習したのち、新たな図案を生成し、映像として可視化をおこなった。AI上では、実物の図案と新しく生成された画像を常に比較し競わせることで、実物の幾何学的特徴を持ちながらも実存しない図案を作り出すことができる。今回、膨大な図案データをGANによって学習、生成した結果、動物や人物、風景などのモチーフはほぼ消失し、高度に抽象化された植物文様が図案の中に現れてきた。一方、流線型に配置された文様の大きさ、配置、リピートの具合といった周期的特色は明確に残されている。

In the exhibition, we decided to incorporate AI to further understand the pure impulsiveness of these patterns. We welcomed Shoya Dozono (computational designer/programmer) to the team to utilize the digital archive through deep learning. More specifically, we had a type of AI, called Generative Adversarial Networks (GAN), define and learn the geometrical characteristics of a massive amount (up to about 14,000 pieces) of the *zuan* data, while ignoring the patterns' meanings. Following the learning process, we also had AI generate and visualize new designs as images. AI can create non-existent designs that have the geometrical characteristics of the actual *zuan* by consistently comparing the existing designs with the newly generated ones and having them compete. As a result of learning and generating a vast amount of the *zuan* data using GAN, most of the motifs, such as animals, people, and landscapes, disappeared. Instead, highly abstract plant patterns emerged in the design. On the other hand, the S-shaped patterns' periodic characteristics, such as size, placement, and repetition frequency, visibly remained.

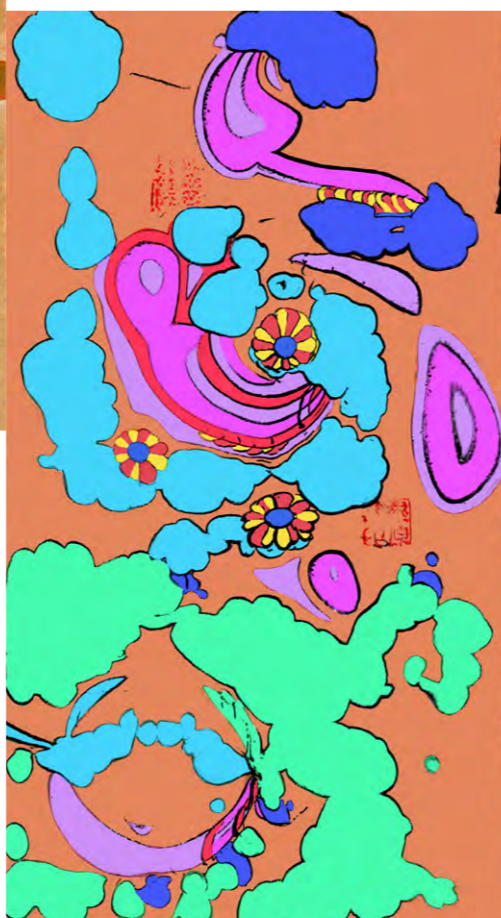


AIの学習により画像解析上、似通った図案同士を近い距離にマッピングし、2次元の映像として表したものの。
After analyzing the images through AI learning, similar designs were mapped at a close distance from each other and depicted on a two-dimensional image.

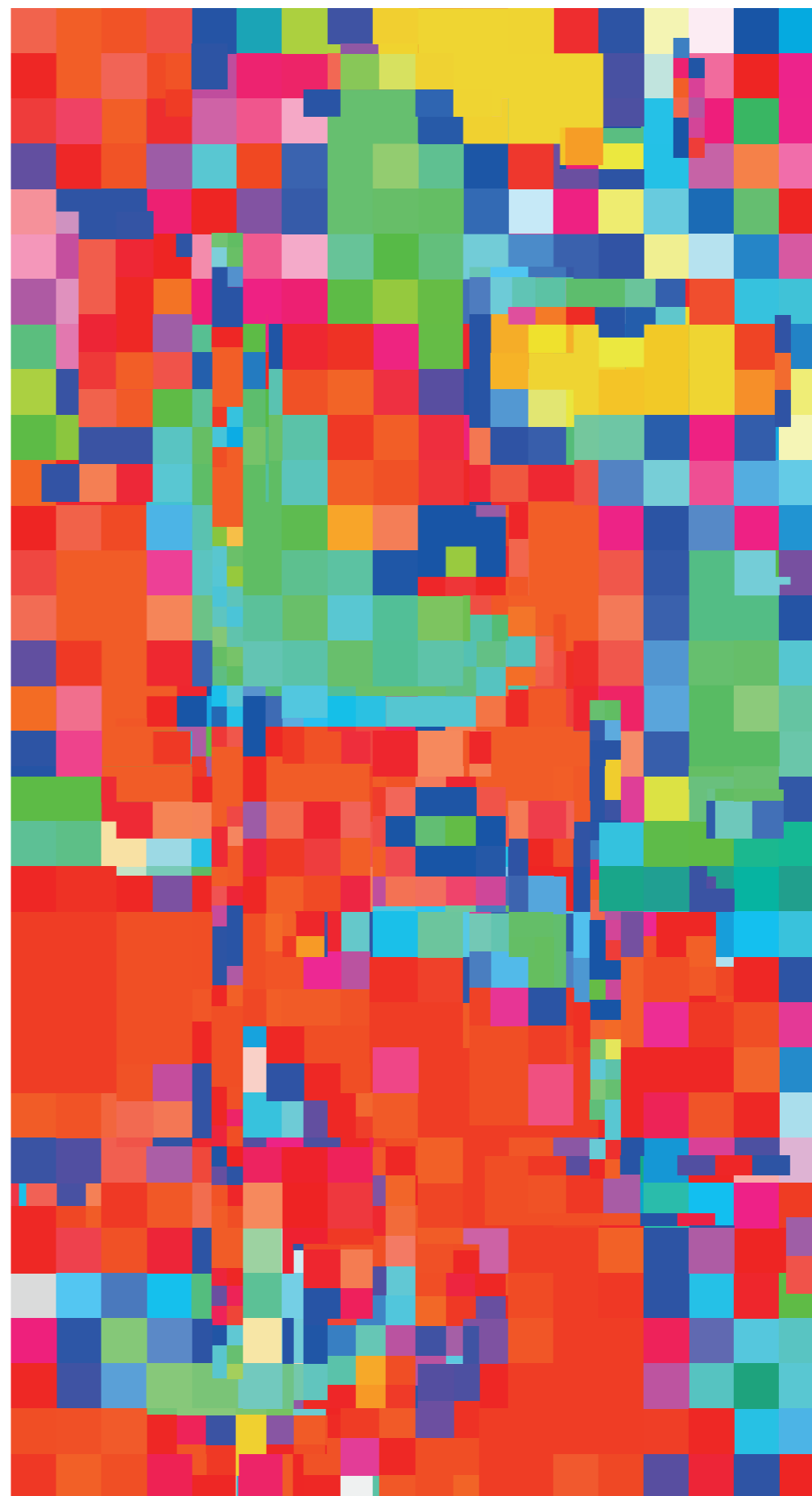


また、本展では、生成された新たな文様の解釈と着彩図案の作成をクリエイティブ・ユニット SPREADにおこなっていただいた。図案は、AIが生成した数千点の中から、SPREADが選定をおこなった。SPREAD曰く、あえて文様の形状に生理的違和感があるものを選定したという。これは見慣れた文様の様相（意味）を回避し、真っさらな視点で着彩に取り組むための工夫であった。さらにSPREADは、着彩した図案を粗いグリッドに写し直すことで、ピクセルアートのような図案を作成した。この工程により、文様の形状を完全に消し去り、色彩だけを強調してみた。これらのグリッド化した粗い図案は、織物の設計図の一つ「紋意匠図」を彷彿させる。SPREADは、このグリッドに手作業で大小の差をつけ、あえて不均質にした。手描き図案には正確な方眼が描かれ、また描かれた文様にも一見、精密に設計されたパターンに見えるものが多い。しかし、実際には、京都芸術大学で MILESTONES プロジェクトに携わる学生曰く、コンピュータ上で図案をトレースすると、文様には手書き特有の歪みが生じていることが分かったという。また最終的に織りあがった織物には、織組織や糸の物性によって生じる偶発的な歪みも出てくる。SPREADはこの点に着目し、抽象的なグリッドの中に、織物特有の不均質な意匠性を取り込もうとした。これらのプロセスによって、着彩済みの図案を、本展会場の床一面にインスタレーションとして展示してみた。インスタレーションへの展開はある意味では複数のメディアへと展開していくための象徴として実験を行ったものであり、HOSOOでは、後々は NFT やメタバースといった仮想空間における文様の応用と展開なども視野に入れている。

HOSOOでは、西陣織の美的本質を継承しつつ、現代の表現に活かしていくために、「図案の余白」をさまざまな形で拡張させていくことを模索していきたいと考えている。

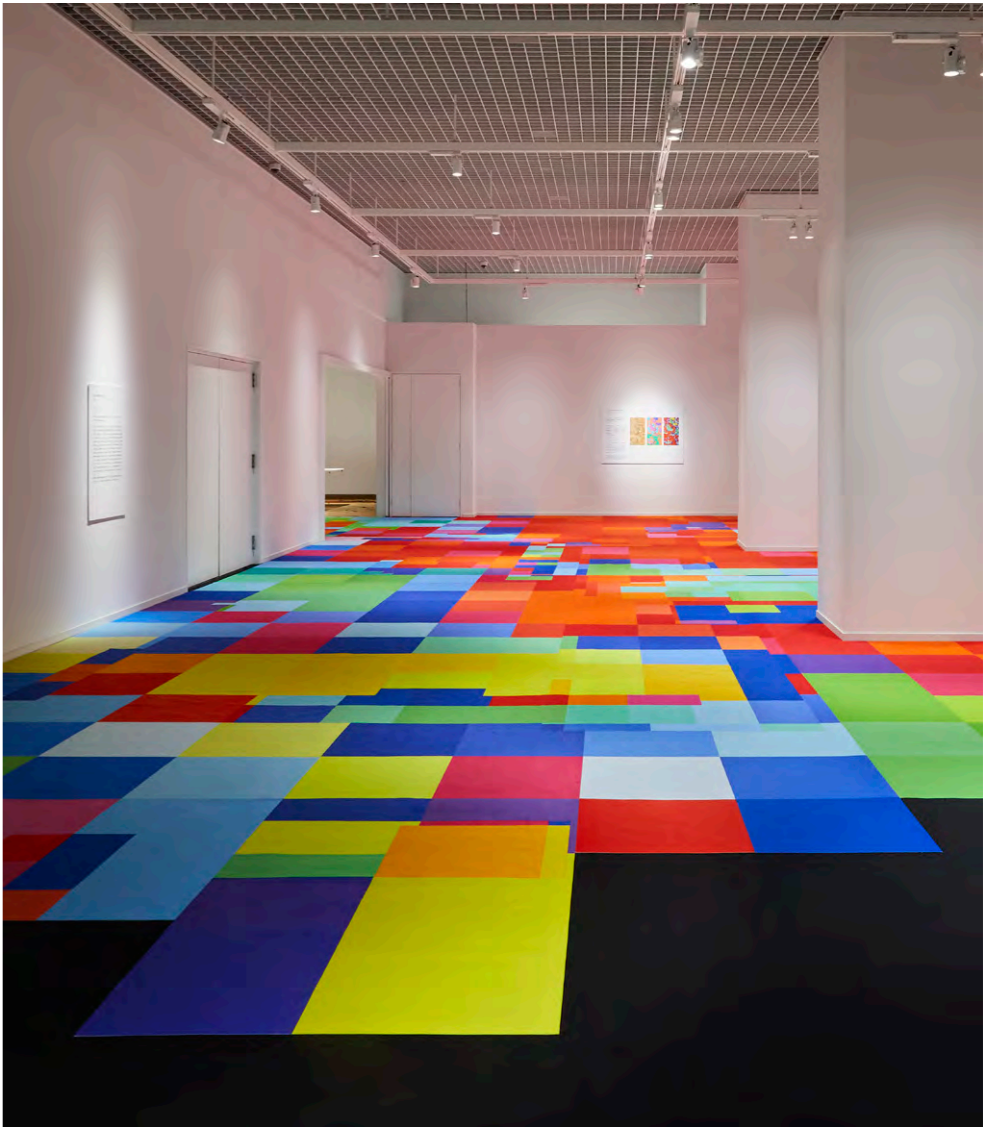


AIによって生成された図案に SPREAD が着彩を行い、さらにこれをピクセル化した。Spread added colors to the AI-generated design, which was then pixelated.



For the exhibition, we also asked the creative unit Spread to interpret the newly generated patterns and create colored *zuan*. They selected designs among the several thousand images generated by AI. According to Spread, they deliberately selected patterns whose shapes gave them physiological discomfort. They did so to avoid familiar appearances (meanings) of the patterns and to add color with a fresh perspective. In addition, they created a pixel-art-like *zuan* by turning the colored designs into a coarse grid pattern. This process allowed them to eliminate the patterns' forms completely and emphasize only the colors. These gridded, rough designs are reminiscent of a type of textile blueprint, *mon ishō zu* [textile pattern template]. Furthermore, the creative unit manually varied the grid sizes to introduce unevenness to the designs. The grids on the hand-drawn *zuan* are precisely lined, and, at first sight, many of the patterns drawn on the grids appear to be accurately designed. However, in reality, according to the students from Kyoto University of the Arts involved in the Milestones Project, tracing the *zuan* designs on a computer revealed that the patterns had deformations unique to hand drawing. The final woven textiles also contain accidental deformations caused by weave structure or yarn's physical properties. By focusing on this aspect, Spread intended to introduce unevenness unique to textile design into abstracted grids. The process resulted in an installation of a colored *zuan* covering the floor of the exhibition venue. The evolution into an installation was, in a way, an experiment conducted as a prelude to the expansion into multiple media. In fact, Hosoo is considering applying and developing the patterns in virtual space, such as NFT and metaverse, in the future.

At Hosoo, they intend to explore various ways of expanding the “voids in *zuan*” to preserve the aesthetic essence of Nishijin textile and apply it to contemporary expressions.



ピクセル化した着彩データをカーペット素材にプリントし、さらにSPREADが現場で即興的にデザインを再構成した。
The pixelated coloring data was printed on carpet material, and Spread improvised and reconstructed the design on site.

THE STORY OF JAPANESE TEXTILES

『日本の美しい布』



紅花染 Benibana-zome

山形県 Yamagata Prefecture

井上雅恵 (ライター)
Masae Inoue (Writer)

HOSOOは元禄元(1688)年に創業し、織屋としての歴史を重ねながら、1923年には9代目当主・細尾徳次郎が帯・着物の卸売業を始めました。

現在ではその問屋業をさらに発展させ、きもの・染織文化のキュレーターとして、日本各地で営まれている染織文化のつながりをリサーチし、ギャラリーやショールームなどの場を通じて、多くの人に伝えていきたいと考えています。

2015年からは細尾真孝が4年の歳月をかけ、北海道から沖縄まで、日本全国33ヶ所の染織産地を訪ね歩き、その土地ならではの歴史や風土が育む染織文化を取材、記録してきました。アーカイヴの対象は各地の自然環境や染織の生産工程、染織に携わる人々、産地ごとに特色ある素材や道具など多岐にわたり、各地の染織文化の「物語」を記録しようとしてきました。これまでに撮影しアーカイヴした写真は、2万点にも及びます。

Hosoo was founded in 1688 and, for many years since, operated as a weaver. In 1923, the 9th head of the family, Tokujiro Hosoo, started the wholesale business of *obi* and *kimono*.

Today, the wholesale business has expanded and includes the curation of *kimono* culture and dyeing and weaving culture. As a curator, we research how dyeing and weaving cultures throughout Japan are interconnected and communicate the findings through our gallery and showroom.

Starting in 2015, we spent four years traveling from Hokkaido to Okinawa to visit 33 production sites of dyeing and weaving and to record the local culture nurtured by history and land. What we have learned ranges from each location's natural environment, dyeing and weaving production process, people involved in dyeing and weaving, to unique materials and tools. Each of these elements contains a story about their local dyeing and weaving culture. So far, we have taken and archived over 20,000 photographs.

「紅くれないの花にしあらば衣手ころもに染めつけ持ちて行くべく思ほゆ」など、『万葉集』をはじめとする日本の古典文学に数多く登場する紅の衣。日本では赤、朱、紅、丹、緋といった赤い色を染めるための染料として、茜すずな、蘇芳すおう、紅花などが使われてきたが、なかでも紅花で染めた紅色はきわめて鮮麗であった。

紅花染とは、キク科ペニバナ属の植物である「ペニバナ」の花弁を原料とする染色技法。古代エジプトではペニバナで染めた布が発掘され、メソポタミアの遺跡でペニバナの種子が見つかっている。シルクロードを経て日本に渡来した時期は3世紀とも5〜6世紀とも言われるが、遅くとも平安時代に入ると各地で栽培されていた記録が残る。

紅花は、染料以外にも口紅・頬紅などの化粧料、生薬などに利用価値が高く、さらには種子から植物油が採れるため、たいへん重宝された。現在の山形県最上川流域では室町時代末期に栽培が始まり、江戸時代には良質な紅花がさかんに生産されるようになった。最上川を下って酒田から船で京へと運ばれた紅花は「最上紅花」と呼ばれ全国の生産量の約60％を占める勢いだった。紅花から抽出される紅は非常に高価で、「紅一匁金一匁」という言葉が生まれるほどてはやされたという。

ところが、明治に入って海外からの輸入が始まり、さらには化学染料が普及したことや食糧難の影響も受け、最上紅花の栽培は急速に衰退、それにつれて京都を中心に行なわれていた紅花染の技法も途絶えてしまった。

その復元に取り組んだのが、米沢市の中学校理科教師であり染色研究者でもあった鈴木孝男氏である。そして、鈴木氏が復元を試みる中で、教え子の実家である織元「新田」に協力を求めたことから、「新田」三代目当主である新田秀次・富子夫妻が力をあわせ、紅花染の詳細な技法を蘇らせ、織物として復元することに成功したのである。

写真 (pp. 73–75) は、縹子地の白生地を紅花で染めた真紅うちかげの打掛。明治17 (1884) 年、山形県米沢の地に機屋として創業した「新田」により製造された。現当主である五代目・新田源太郎氏の姉妹が花嫁衣装としてまとい、源太郎氏の婚礼時にも妻である真有美さんの晴姿を飾った。

紅花染の特徴は、明るい光の下はもとより、暗い場所においても光を含むような深い色合いを表し、紅が輝くように見えること、と新田氏は話す。蠟燭や行灯の光しかなかった時代にもさぞや、と思わせる、濃密な艶である。

“If you were a safflower, I would dye my sleeves with it and carry it with me.” The *waka* poem from the *Manyōshū* [*Collection of Ten Thousand Leaves*] is one of the numerous examples found in Japanese classical literature that describe clothes in crimson color. In Japan, dye plants such as *akane* [madder], *suō* [sappan], and *benibana* [safflower] have been used to produce different types of red—red, vermilion, crimson, cinnabar, scarlet—, but the red from safflower has been known to be particularly vivid.

Benibana-zome [safflower dyeing] uses petals of safflower, a plant in the genus *Carthamus* of the family Asteraceae. Safflower-dyed cloths have been excavated at ancient sites in Egypt, and safflower seeds have been discovered at Mesopotamian ruins. The timing of its introduction to Japan, via the Silk Road, is estimated to be somewhere between the third century and the fifth to sixth century. There are records of safflower cultivation in various parts of the country from at least as early as the Heian period.

Safflower had been highly valued not only as a dye ingredient but also as cosmetics such as lip and cheek colors and a natural drug, and its seed produced vegetable oil. In the basin of the modern-day Mogami River, Yamagata Prefecture, safflower cultivation began toward the end of the Muromachi period, and by the Edo period, the area had become a major production site of high-quality safflower. The safflower shipped to Kyoto from Sakata via the Mogami River was called Mogami-benibana, accounting for about 60% of the country’s total production. The cosmetic rouge extracted from safflower was so expensive that the phrase “beni ichimonme, kin ichimonme” [an ounce of rouge equals an ounce of gold] was coined to describe its value.

However, the Meiji period saw a rapid decline in Mogami-benibana production due to the imports from overseas, the spread of chemical dyes, and food shortages, resulting in the loss of the safflower dyeing technique practiced mainly in Kyoto.

The person who took on the task of reviving this technique was Takao Suzuki, a science teacher at a junior high school in Yonezawa and a dye researcher. As he made attempts at the restoration, he asked Nitta, a textile manufacturer belonging to the family

of his former student, for cooperation. In the end, the third-generation head of the company, Hidetsugu Nitta, and his wife Tomiko jointly brought back the detailed technique of safflower dyeing and succeeded in recreating *benibana-zome* textile.

The photos (pp. 73–75) depict a crimson *uchikake* [outer robe] made of safflower-dyed satin fabric. It was produced by Nitta, which began in 1884 as a weaving shop in Yonezawa, Yamagata Prefecture. The robe was worn as a wedding dress by the sisters of Gentaro Nitta, the fifth-generation and current head of the company. The garment also adorned his wife, Mayumi, at their wedding.

According to Mr. Nitta, a safflower-dyed textile is distinct in that it exhibits deep coloring imbued with light not only in bright light but also in darkness, causing the color to glow. The rich luster makes one imagine how beautiful the textile would have looked in subdued light from candles and paper lanterns in old times.

山形県の県花でもあるペニバナは、7月上旬から中旬にかけてアザミに似た鮮やかな黄赤色の花を咲かせる。この花を摘み取るところから紅花染の工程は始まる。ペニバナの花は、咲き初めは全体が黄色を呈しているが、時間とともにわずかに赤みが差してくる。染料として加工するためには、花卉の下部が赤く色づいた八分咲きが摘み頃とされる。葉の縁に鋭いとげを持つペニバナの収穫は、早朝、朝露でとげが柔らかく寝ている時を逃さずに手作業で摘んでいく。

ペニバナの花弁には、黄色のサフロール・イエローと赤（紅）色のカルタミンという二つの色素が含まれており、摘んだ花はその日のうちに花弁のみを採取し、まず流水で丹念に洗う。その後、しっかりと水を切ったペニバナの花弁を足で踏み（花踏み）、花弁に傷をつけたうえで高湿度の筵の中に寝かせておくと、発酵してだいに赤い色に変化していく。

これを白に入れて搗くと、粘りが出てさらに深い紅へと変化する。この間のカルタミン合成酵素の働きについては、近年ようやくその化学的なプロセスが明らかにされつつある。

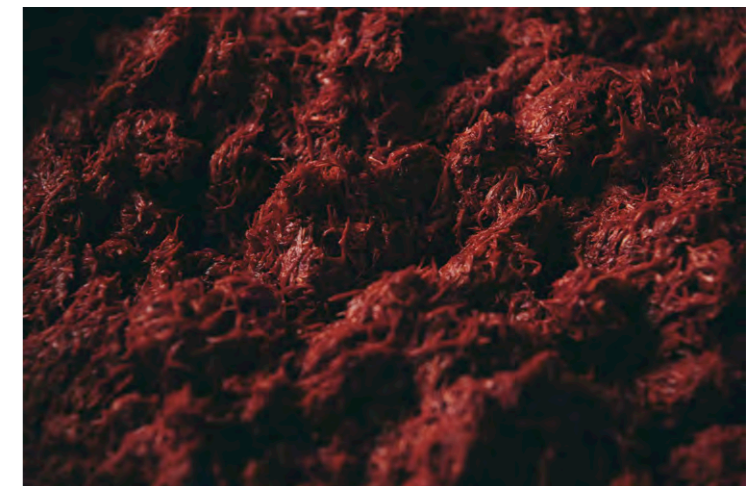
ペニバナの花弁が真紅に変化したら、手で団子状に丸め筵の間に挟んで裸足で踏み、煎餅のような平たい形状にしてから乾燥させる。これが「紅餅」あるいは「花餅」と呼ばれる紅花染の原料である。軽量で保存がきき、運搬の効率も良い。江戸時代に最上川を経て京に運ばれたのは、この紅餅である。紅餅は、生花2kgあたりわずか200gしか作ることができない。

Safflower, which is also Yamagata's prefectural flower, produces thistle-like, yellowish red flowers in early to mid-July. Picking these flowers is the first step in safflower dyeing. The safflower flowers are entirely yellow when they start blooming, but with time, they turn slightly reddish. To process them as a dye, the best timing to pick them is when the flowers are in 80% full bloom, with the lower part of the petals turned red. As safflower has sharp prickles on the leaf's edge, it is harvested by hand in the early morning when the needles are softened and weighed down by morning dew.

A safflower petal contains two types of pigments: safflor yellow for yellow and carthamin for red. After harvesting the flower, petals are collected before the day is over and carefully washed under running water. Once the water is drained off, the petals are stomped on by feet (*banafumi*) to damage the surface and laid out on a highly humid straw mat for fermentation, which causes the petals to gradually turn red.

They are then pounded in a mortar, turning sticky and deeper red. The activity of carthamin synthase during this chemical process is finally beginning to be clarified in recent years.

Once the petals have turned crimson, they are rounded into balls by hand, placed between straw mats and stomped on with bare feet, and dried in a flat shape. These rice-cracker-like pieces, called *benimochi* [red cake] or *banamochi* [flower cake], become the raw material for safflower dyeing. They are light and easy to preserve and transport. During the Edo period, *benimochi* were transported to Kyoto via the Mogami River. Two kilograms of fresh safflower can produce only 200 grams of *benimochi*.







真夏に作った紅餅は、そのまま大切に保存され、厳寒の季節を待って染色に用いられる。染色のためには、まず紅餅を水に浸けて残った黄色の色素を揉み出し、次にいよいよ染液を抽出する段階へと進む。

紅花染の基本は、花卉に含まれる黄の色素をできるだけ除去し、赤い色素だけを効果的に抽出することにあるが、そこで利用するのが、紅の色素カルタミンの持つ、水には溶けないがアルカリ性溶液には溶け出すという性質である。稲藁を不完全燃焼させて黒い藁灰を作り、そこに湯を注いで一晩置き、上澄み液を濾して作るアルカリ性の「灰汁」を混ぜた水に一昼夜紅餅を浸すと、真紅の色素が溶け出てくる。ヘニバナの黄色い花卉から紅餅を作り、そこからさらに紅色に染めるという技法は江戸時代からすでに行われていたが、そこには長年にわたって蓄積された知恵と工夫が凝縮されている。

紅餅を入れた袋を絞って染液を残らず取り、米酢、烏梅（梅の燻製で、クエン酸を多く含む）の溶液を入れて中和させ、色素を安定させていく。その中に糸を浸すと、その瞬間から紅色に染まり始める。紅花染は色むらになりやすいので、常に浸した糸や布を動かして染めることが重要という。濃い紅色に染めるには、染液を替えて何度も染める工程を繰り返し、少しずつ紅の色素を糸に移していく。

Benimochi are produced in midsummer and carefully preserved until the middle of winter. To use them for dyeing, they are soaked in water to squeeze out the remaining yellow pigment before extracting the dye liquor.

The basic principle of safflower dyeing is to remove the yellow pigment in petals as much as possible and effectively extract only the red pigment. To achieve this, the red pigment carthamin's property of being insoluble in water but soluble in alkaline solution is exploited. Alkaline lye is produced by making black straw ashes using imperfectly combusted rice straw, pouring hot water over the ashes, and, after a night, filtering the clear fluid at the top. When *benimochi* is soaked in the water mixed with the lye for a whole day and night, crimson pigment dissolves into the water. The technique of making *benimochi* from yellow petals of safflower and dyeing crimson with it had already been practiced during the Edo period. This technique contains the wisdom and ingenuity accumulated over many years.

The dye liquor, made by thoroughly squeezing a bag containing *benimochi*, is neutralized using rice vinegar and *ubai* (smoked *ume* plum abundant in citric acid) to stabilize the pigment. As soon as the yarn is soaked in the dye, it begins to turn crimson. It is important to constantly move the soaked yarn or cloth during dyeing because safflower dyeing tends to produce uneven color. To dye deep crimson, the dyeing process is repeated multiple times with new dye liquor each time to transfer, little by little, the crimson pigment to the yarn.





「紅花染は寒中の染めが良い」という言葉がある。夏期は染液が変質しやすく濁った色に染まってしまうという経験の積み重ねから生まれた言葉だが、それを化学的に裏付ける研究もされており、実際に染色する際の染液の温度が10度以下であった方が、濁りのない冴えた紅色に染まったという結果が発表されている。

紅花の染液は、繰り返し糸を浸して染めていくうちにほぼ透明に近いところまで色が薄まっていき、貴重な紅の色素が最後の一滴まで糸や布に移し取られていくことがわかる。

ところで、生薬として用いられる紅花には、血行を良くするという効能がうたわれており、紅花で染めた赤い布を「紅絹」と呼ぶが、かつてはこの紅絹で目をぬぐうと目の病気が治ると言われていた。さらに、視覚的な影響もあいまって、紅花染の布には保温効果があるともいう。寒中に染めの工程を行う職人も、紅花の染液に触っていると雪の中の作業でも指がかじかんでこないと話す。

紅花で染めた糸は、よく水で洗い、^{かせ} 認ごと干して乾燥させる。染める回数によって桜色から^{からくれない} 韓紅、濃紅まで、さまざまな紅色に染めることができる。紅花染は糸染めに用いられることが多いが、冒頭の写真のように繻子のような絹の白生地を染めることももちろん可能である。現在、紅花染の糸を用いた織物を製造しているのは、山形県米沢市の機屋や工房、染織作家が中心である。

昭和30年代に鈴木孝男氏と新田秀次・富子夫婦の努力が実って復元なった紅花染は、現代にいたるまで生産が続けられている。「新田」では今も変わらず、原料の性質がわからなくては染色もわからないという思想のもと、紅花の栽培も継続し、糸染め、反物の浸染、製織までも一貫して行っている。

It is said that safflower dyeing produces the best result in the cold season. The saying derives from accumulated experience that, in summer, the dye liquor tends to change in quality, resulting in an impure color. There is also research that chemically supports this phenomenon with a published result showing that a dyed item turned bright crimson with no muddiness when the dye liquor’s temperature was below ten degrees Celsius at the time of dyeing.

The color of safflower dye liquor fades to almost transparent as yarn is repeatedly soaked and dyed. It is evident that every last drop of the precious crimson pigment is transferred to the yarn or cloth.

Safflower is also used as a natural drug, which is said to improve blood circulation. In the past, a safflower-dyed red cloth, called *momiji*, was believed to cure eye diseases by wiping an eye with it. Furthermore, coupled with its appearance, safflower-dyed cloths are said to have a thermal insulation effect. The craftsmen who perform the dyeing process in the cold season also attest that, as long as they are touching the safflower dye liquor, their fingers don’t become numb even when working in the snow.

Safflower-dyed yarn is thoroughly washed with water and dried in hanks. Depending on the number of times it is dyed, the resulting color varies from light pink to crimson to dark crimson. Safflower dyeing is often used to dye yarn, but it can also be used to dye undyed, satin-like silk fabric pictured at the beginning of this text. Today, weaving companies and workshops and dyeing and weaving artists who produce textiles using safflower-dyed yarn are concentrated in Yonezawa, Yamagata Prefecture.

Safflower dyeing was revived through the effort of Takao Suzuki and Hidetsugu and Tomiko Nitta in around 1960, and its production has continued since. At Nitta, they handle everything from harvesting safflower, dyeing yarn, dip-dyeing *kimono* textiles, to weaving, reflecting their philosophy that one must understand the nature of the raw materials to understand dyeing.

協力：株式会社 新田

参考文献：早田茂松『紅花入門—紅花は咲いている』（株式会社 遠藤書店、1984年）

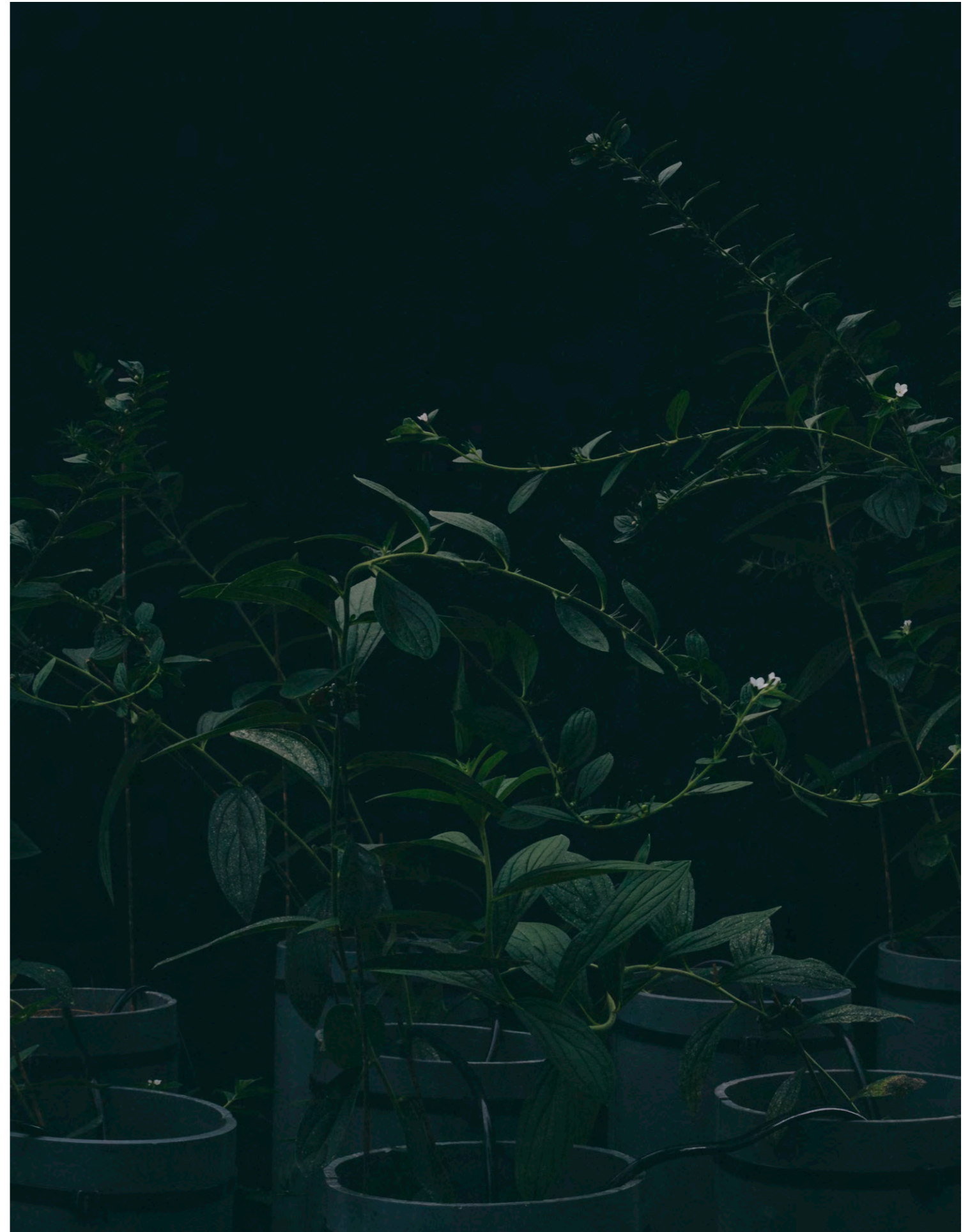
Cooperation: Nitta Textile Arts Inc.

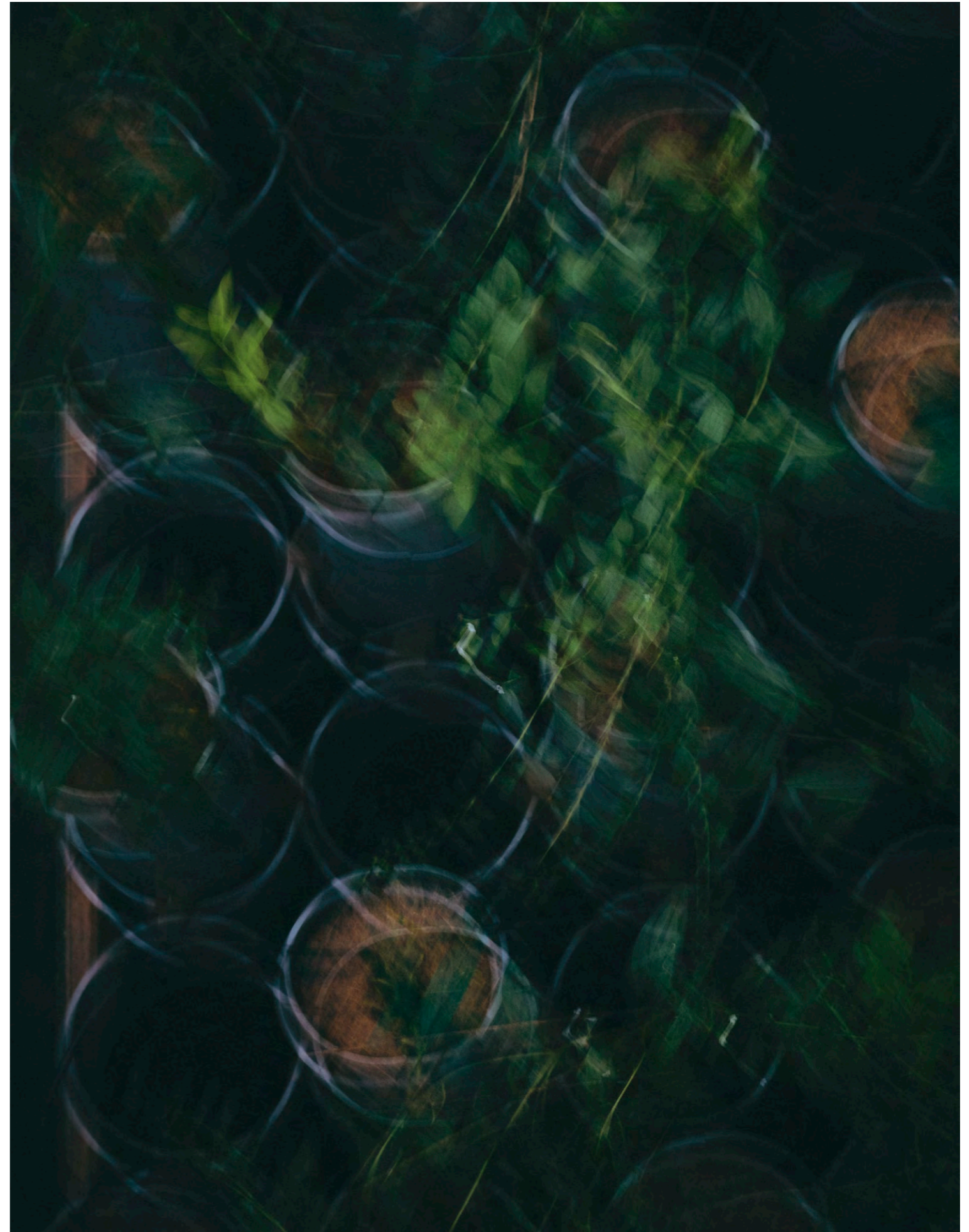
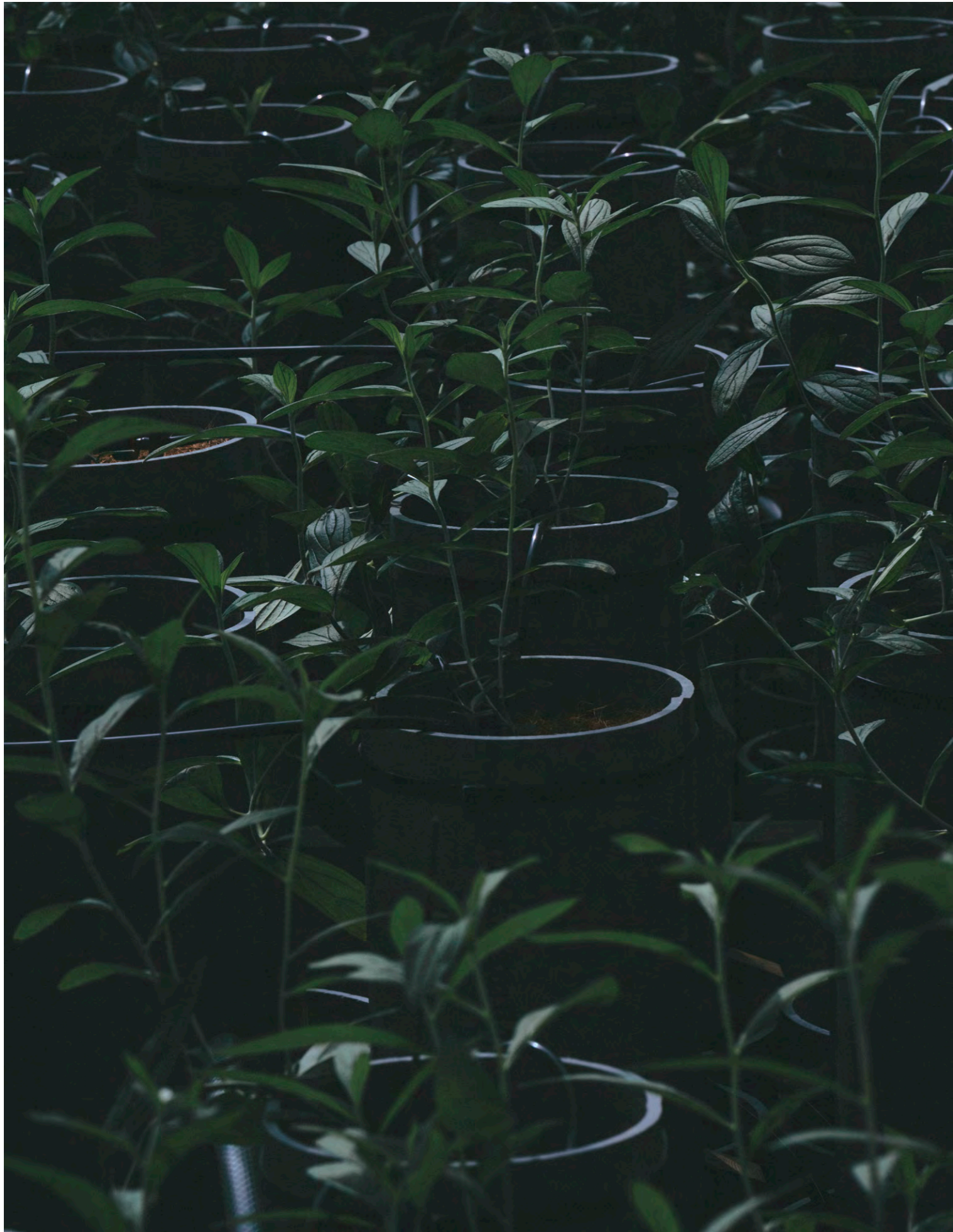
Bibliography:

Hayata Shigematsu, *Introduction to Benibana: Benibana Is in Bloom* (Yamagata: Endō Shoten Co.,Ltd., 1984)

Reviving Ancient Colors

古代の色をよみがえらせる——古代染色研究所









2020年4月、HOSOOは京都御所に近い京町家を拠点として、古代染色研究所を立ち上げた。そこでは、1000年以上昔、日本において実践されていた「自然染色」「植物染」の再現の研究が行われており、経済合理性にとらわれない手法によって、日本古代の美しい色が追求されている。

植物の自然染料を用いた染色と聞くと、多くの人は「草木染」という言葉を思い浮かべるかもしれない。しかし、当研究所の顧問をつとめる染色家・山本晃氏はその言葉を避け、「植物染」「古代染色」といった言葉を用いる。というのも、「草木染」とは一時、登録商標ともなった言葉であり、また、そこでは誰もが手軽に植物を用いた染色ができるよう、本来の古代の染色方法を大いに簡略してしまっているからである。

山本氏は、もともと京友禅の修行から染織の世界に入り、その傍ら、より染織を追求すべく、50年以上にわたり、植物染の実践を行ってきた。そこで師となったのが、古代染織家の前田雨城氏であった。

前田氏は、教えを与えた者を「弟子」とすることを拒んだ。むしろ、自身だけでなく、さまざまな人から学ぶことをすすめ、「あなたの世界を大事にして、あなたの古代染色をやったらいいんや」と言ったという。

古代染色における「色」の概念は、今日の我々の常識とは異なる。たとえば、梅染の場合、「梅の色はどのようなものですか?」と問われても、単純に答えられるものではない。同じ種類の梅であっても、個体によって、また、その部位によって、あらわれる色は異なる。また、素材の問題だけでなく、そのときの温度や湿度といった環境、あるいは水のpH、そして媒染手法によっても異なり、また、一通りの染め工程を繰り返してゆくことで、より濃い色が実現される。つまり、決して一種類の植物と一つの色が一対一に対応しているわけではないのである。

山本氏は、前田氏に師事しながら、かれこれ50年以上、自然染色を実践してきた。それゆえ、ほとんど「魔術」のような職人的勘を有しており、デリケートな植物染のあらゆるノウハウを有している。それらは、もはや言語化できない域に達している。

そうした山本氏のノウハウを継承してゆくために、研究所では、新世代のスタッフたちが、山本氏監修のもと、日々、染色の実践活動を行っている。

In April 2020, Hosoo founded the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. based at a *machiya* townhouse near the Kyoto Imperial Palace. At the Lab., they conduct research to revive natural dyeing and plant dyeing that had been practiced in Japan over a thousand years ago, pursuing the beautiful colors of ancient Japan through the method unbound by economic logic.

Dyeing with natural plant dyes may remind many of the term *kusaki-zome* [dyeing using trees and grass]. But Akira Yamamoto, a dyeing artist and the advisor to the Lab., avoids the term. Instead, he uses *shokubutsu-zome* [plant dyeing] or *kodai senshoku* [ancient dyeing], because *kusaki-zome*, which was at one point a registered trademark, has considerably simplified the original ancient dyeing method so that anyone can easily try dyeing with plants.

Yamamoto originally entered the world of dyeing and weaving through his training in Kyō-yūzen and has been practicing plant dyeing for over 50 years as a sideline to pursue dyeing and weaving further. His mentor in the field was Ujo Maeda, an ancient dyeing and weaving artist.

Maeda refused to take those who received his teaching as his “apprentices.” Rather, he encouraged them to learn not just from him but from many people, saying, “Cherish your worldview and practice ancient dyeing in your way.”

The concept of “color” in ancient dyeing differs from our understanding of it today. For example, in the case of *ume-zome* [dyeing with Japanese apricot barks and roots], one cannot give a simple answer to the question, “What is the color of *ume*?” Even when using the same species of plant, the resulting color differs depending on the individual plant or the parts used. In addition to the material, the environmental factors such as temperature and humidity, pH of water, and a mordanting method contribute to the differences, and repeating the dyeing process leads to darker colors. In other words, a particular species of plant by no means has a one-to-one correspondence with a specific color.

Yamamoto studied under Maeda and has been practicing natural dyeing for over 50 years. Supported by this experience, Yamamoto possesses the almost “magical” intuition of a craftsman and all the know-how on delicate plant dyeing, which have reached a level beyond verbalization.

To succeed Yamamoto’s know-how, the new generation of staff at the Lab. is practicing dyeing hands-on under his supervision every day.

『染色の口伝』

一、良い染色は五行の内にあり。

木の章 草木は自然により創造された人間と同じ生物也。

愛をもって取扱い、木霊への祈りの中で染の業に専心すべし。

火の章 火には誠せよ。誠無くば必ず害あり。心して火の霊を祭るべし。

土の章 土より凡て生る。土悪ければ色悪し。清気ある土をよしとする。

金の章 金気は大敵也。金気無ければ止らずと云えども、善悪あるを知るべし。

水の章 一に水。二に水。三根気。水は素直にして、

根気は能力に祈りを加えること也。



Oral Instruction on Dyeing

1. Good dyeing is found in the five elements.

Chapter of wood: Trees and plants are living things created by nature, like humans. Treat them with love and devote yourself to the work of dyeing while praying to tree spirits.

Chapter of fire: Be sincere to fire. Without sincerity, it will cause harm. Attentively worship the spirit of fire.

Chapter of earth: Everything grows from the earth. If the earth is poor, the color will be poor. The earth filled with clean air is considered adequate.

Chapter of metal: Metals are the great enemy. Even though colors are not fixed without them, you must know there are good and bad ones.

Chapter of water: Water comes first, water comes second, and perseverance comes third. Water must be genuine; perseverance is to supplement your ability with prayer.

前田雨城『日本古代の色彩と染』（河出書房新社、1975年）、113–14頁。

Ujo Maeda, *Ancient Colors and Dyeing of Japan* (Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 1975), pp. 113–14.

古代染色研究所では、経済合理性、効率性を度外視し、時間と労力を徹底的に費やすのを厭わないことを第一理念としている。

古代染色においては、材料集めが仕事のうちの半分以上を占める。必要な自然染料、具体的にはニホンムラサキ、ニホンアカネ、マルバアイといった、きわめてデリケートな植物である。これらは、1000年前ならばどこにでもあった植物であったが、今日、これらの素材を集めることすら困難な状況であり、また、なかには絶滅危惧種となっているものもある。これらの植物を栽培している箇所も日本各地にわずかには存在するが、決して商業ベースに乗っていない。そのため、古代染色研究所では、丹波に農園を設置し、素材そのものの栽培から行っている。そこでは、各植物を産地ごとに区別し、土壌成分を変えるほか、湿度や気温、光の当たり方などあらゆる要素をチェックしながら、その植物にとって一番最適な環境を模索し、栽培を行なっている。

こうした徹底的な植物管理の背景には、「植物染色をやるにあたっては、まず、植物そのものをよりよく知らなくてはならない」という山本氏の教えがある。単に染色に用いる素材をチップで入手して用いるだけでは、実際の鶏を知らずして、スーパーの鶏肉だけで満足しているようなものだ、と。同時に、こうした失われつつある植物を取り戻そうとすることは、自ずと、自然環境の保全、気候温暖化対策等にもつながる。

また、こうして植物のことをよりよく知ることによって可能になるのは、一つ一つの植物の「個性」を把握することである。一つの種類の植物ではなく、同じ種類の植物の個体が有する特殊性である。そうした植物の個性を尊重し、その固有の色を引き出す染色が、ここでは理想とされている。

染めの作業に入るためには、まず糸の前処理が必要になる。ここで多く染められるのは絹糸であるが、これを藁灰の灰汁に漬けることで精練する。こうして糸を一度、生織り、すなわち生の裸の状態にするわけである。そうすることによって、染めた後に高い堅牢度を保てるようになる。

染料は、やはり自然物だけあって腐敗も早く、保存ができるわけでもない。その染料が新鮮なうちに染めなくてはならない。そして、前述のように、不確定要素の大きい染色では、最後は祈るしかないという。そこでは精神性も重視される。前田氏は、「心にメ縄を張る」といったことや、「夫婦喧嘩をしてはならない」といった精神面の教えも説いていたという。

ここでは媒染剤にもこだわっている。媒染剤を

用いることで、繊維に染料を固着できる。樺の枝葉や鉄媒染など、その種類はさまざまであり、それぞれによって染色に違いが生じる。媒染剤には、染料として使った植物を焼くことで生成したものもあり、ここでも植物の循環が行われている。

染めた後は「枯らす」工程、つまり糸を乾燥させて、しっかりと色を定着させる工程に入る。このとき、ドライヤーなどで乾燥を急いではいらない。そうすると、繊維の芯まで入ろうとしていた染料が、繊維の外側の方に出てしまうからである。そうさせないためには、自然乾燥が一番だが、それには時間がかかる。より濃い色に染めるには、染と乾燥を繰り返すことになり、それだけより多くの時間を要することになる。

こうすることで、ようやく古代の貴族たちが愛した美しい色が、現代によみがえることになる。しかもそれは、非常に高い堅牢度を持つ。実際、正倉院等に所蔵されている古代の染色品は、往古の色相を大きくとめているという。

At the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab., its primary principle is to forget economic logic and efficiency and fully invest time and effort.

In ancient dyeing, gathering materials accounts for more than half of the work. Natural dyes needed are made of highly delicate plants, including *nibon murasaki* [a species of red gromwell], *nibon akane* [a species of madder], and *maruba-ai* [a species of Japanese indigo]. These plants were ubiquitous a thousand years ago, but today, with some of them being designated as endangered species, it has become challenging event to collect them. There are a few places in Japan that grow these plants, but they are not commercially available. Thus, the Lab. has established a farm in Kyotamba to cultivate the raw materials. At the farm, each plant is categorized by a place of origin and given a differentiated soil composition. Furthermore, various factors such as humidity, temperature, and light are monitored to explore and provide the best environment for the plants to grow.

Such thorough management of plants stems from Yamamoto's teaching: "To practice plant dyeing, you must deepen your understanding of plants themselves." He says that merely using materials obtained as wooden chips is like being satisfied with chicken meat

sold at a supermarket without knowing the actual bird. At the same time, the effort to bring back those plants on the verge of being lost naturally leads to the preservation of the natural environment and measures against global warming.

Gaining a deeper understanding of plants also allows one to grasp the "character" of each plant. It is not the character of a plant species but the specific quality of an individual plant. At the Lab., they idealize a dyeing method that respects the unique differences of each plant and brings out their inherent colors.

To begin the dyeing process, the first step is to pre-treat yarns. The Lab. mainly uses silk yarns, which are refined by soaking in lye made of straw ashes. Through this process, the yarns turn into a natural, raw state, which allows them to be dyed with good fastness. Dyes made of natural materials decay quickly. Thus, they are not preservable and must be used for dyeing while fresh.

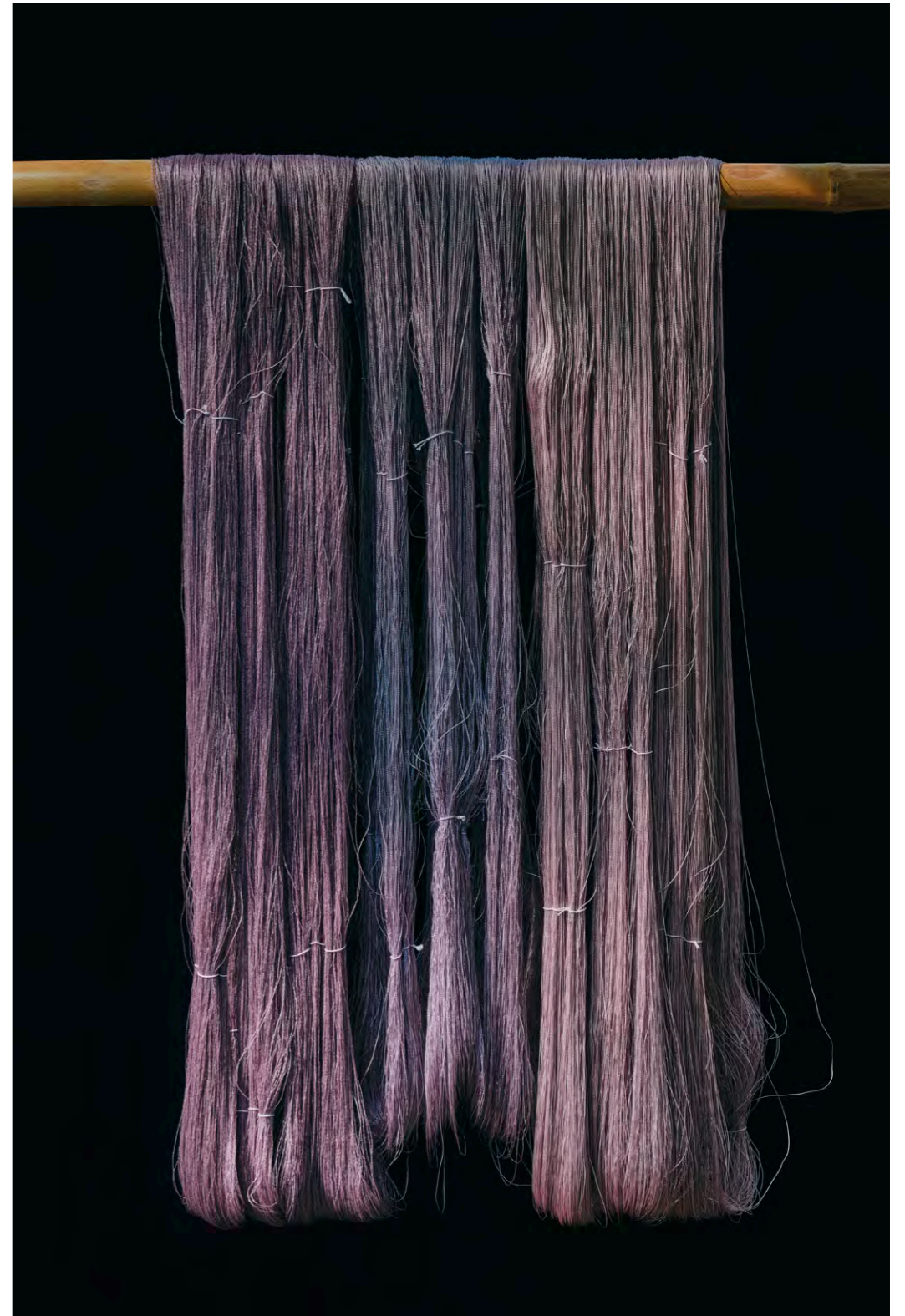
And, as mentioned earlier, since there are many uncertainties in the dyeing process, in the end, all they can do is pray. Maeda's teachings included mental aspects such as "bound your mind with *shimenawa* [a sacred rice-straw rope]" or "no quarrel with your wife (husband)."

At the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab., they are also particular about mordants, which are used to fix dyes onto fibers. There are various types of mordants, such as camellia branches and leaves, as well as iron mordant, and each produces a distinct dyeing result. Some mordants are produced by burning the plants used as dyes, again committing to the circulation of plants.

After the yarns are dyed, they undergo the process of drying to fix the color firmly. This step cannot be rushed by using a dryer, which causes the dye trying to permeate into the fiber core to come out of the fiber. It is best to air dry them in order to avoid this, but it takes time. To dye in a darker color, the dyeing and drying process must be repeated multiple times, requiring even more time.

Through this effort, the beautiful colors cherished by the ancient nobility are brought back to the present. What is more, those colors are incredibly durable. In fact, the ancient, dyed objects owned by establishments such as the Shōsōin Treasure House largely retain the colors from ancient times.







山本氏は、いまの時代こそ、こうした時間と労力を厭わない丁寧な自然染色に、チャンスがあると説く。

——いまの世の中はどうしても量産体制で、自然染色は、そういうものには逆行しています。ですが、ものは豊かになったけれども、精神は病んでいるというのが実状です。それを補うことができるのは、こういう少しずつ時間をかけてゆく丁寧な仕事だと考えています。そうしたものに若い人たちが目を向けてくれるよう伝えてゆくことが、雨城さんに習ったことへの恩返しになると思っています。

山本晃

(原瑠璃彦)

Yamamoto explains that natural dyeing, carefully executed with ample time and effort invested, offers us a great opportunity today.

—In today's world, mass production is the mainstream, and natural dyeing goes against the system. But the reality is, while we enjoy material abundance, we suffer from mental illness. What compensates for the damage is work that requires time and effort, like natural dyeing. I believe that I can express my gratitude toward Mr. Ujo's teachings by instructing younger generations to pay attention to such things.

Akira Yamamoto

(Rurihiko Hara)

Dialogue 2

Going into Forests and Linking Forefathers' Wisdom to Future

森に入り、先人の知恵を未来につなげる

成澤由浩 (シェフ) × 細尾真孝

Yoshihiro Narisawa (Chef) × Masataka Hosoo



国内にとまらず世界中の料理のリサーチに基づき、「イノベーター里山キュージーズ」という独自のジャンルを創出し、人間と自然との結びつきや先人たちの知恵を料理の視点から取り戻そうとするシェフ・成澤由浩氏。氏の活動と、古代染色研究所の活動を突き合わせたとき、意外なつながりが浮かびあがることとなった。

自然から離れた現代に、再び森へ

細尾 成澤さんとはこれまでもいろいろなところでご一緒させていただいていますが、今日は、成澤さんのご活動と、HOSOOの活動との接点を探ってゆきたいと思っています。HOSOOでは昨年、古代染色研究所を立ち上げまして、平安時代の古代染色を再現するために、素材となる植物を自然のなかに採りに行ったり、畑で栽培したりするところからはじめて、手間暇かけた自然染色の実践を行っています。まずは、自然と人間の関係について、成澤さんのお考えをお伺いできますか？

成澤 そうですね。工業化が進んで電気とガスが発明されたあたりから、人が自然から離れるようになり、それまで自然から得ていたものがなくなっていくてしまいましたね。そうして電気とガスができたことによって料理をするときに森の木を使わなくなっていった。

細尾 おっしゃる通り、我々染織の世界においても、江戸以前の方が圧倒的に綺麗なものをつくっていたわけですが、産業革命、明治になってから化学染料や化学繊維が出てきて、素材自体が人工的な石油由来のものになっていきました。また、規格化して安いものをつくることは、工業化による大量生産、大量消費のなかでは有効だったかもしれないですが、その分、無駄なものをつくって、美しいものが優先順位の上にならなくなっていった。

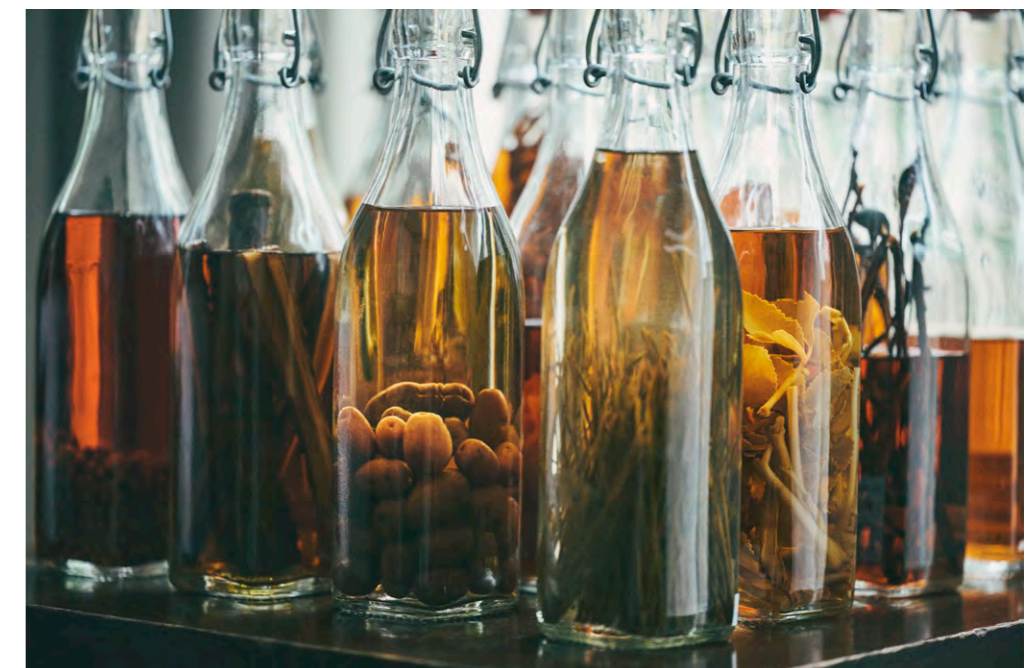
成澤 このあと椿の麴を使ったデザートをご覧くださいますが、菌というのは自分たちのまわりに無数にあるわけです。そのなかから使える菌をうまく生活に取り入れていった。日本の地理的な条件と気候の条件、そういうものすべてが必然的に重なり合って文化と言える

ものが出来上がってきた。日本が置かれている地球上の環境というものは唯一のもので、唯一の文化が生まれる。だからヨーロッパにはヨーロッパの文化があるだろうし、南米には南米の文化がある。

細尾 そうですね。以前、私も日本全国、北海道から沖縄までの染織をまわってリサーチしましたが、おっしゃるような一つの国内のなかでもそれぞれの気候風土があって、本当にそういった自然から日本の文化がつけられていることを実感しました。

成澤 ここにあるのは石川県の加賀市三谷地区から毎週送ってもらっている山野草です。NARISAWAのために三谷地区の年配の方々が野菊の会という会をつくってくれたんです。で、森に入ってこういう山野草を採取していただいて、それに対してうちは対価を払う。需要と供給、お支払いをして売って頂くということがないと、人が森に入るきっかけがもうなくなってきているんですね。この山野草を使った僕の代表的なシグネチャー・ディッシュがあるんですけども、これみんな食べられるものばかりなんです。ハマボウフウやギボウシといったものです。ほとんどいま、地元の人たちも森に入っても何が食べられて何が食べられないかわからない状態で、結局、スーパーやコンビニエンス・ストアに買い物に行く。本来であれば、森に入って何が食べられて何が毒かという生活の知恵、森の文化は代々伝わっていくものなのですが、いまはこういうことを意図的にやらないと廃れてしまう。

細尾 いまいろいろなところで自然染色をされている職人さんもいらっしゃるんですけど、多くは染料屋さんで染料を買われている。染料は本当に自然のものですから、たとえば夏場につくるときはその日のうちにやらないと腐っちゃうんですね。栄養も豊富なので菌が繁



クロマツやハマボウフウ、グミの実など、それぞれの植物の相性に合わせてウォッカやジンなどのアルコール類に漬けられ、カクテルの材料として用いられる。Plants, such as Japanese black pine, beach silvertop, and gumi berries, are marinated in liquor that goes well with each, like vodka or gin, and used as cocktail ingredients.

殖しやすい。で、染料屋さんはどうしているかという防腐剤を入れて腐らないようにしているんですね。実際、いま染色をされている人もその植物がどの山にどういうかたちで生えているか、どういう気候で育っているかといったことが全く分からないままで染めていることもあります。でも、平安時代は山に採りにいっていたわけです。

成澤 料理にしても染織にしても、ものづくりをしている人間はいろんな材料を使うわけですけど、自分が手にしている材料、素材が、どこからどういう状況で出来ているか見てみるというのはすごく重要だと思います。昔であれば当たり前に分かっていたことも、いまは分からなくなった状態でやっている。

細尾 古代染色研究所では、78歳の山本晃先生という方に教えていただいているんですけども、実際に森に入ってたときに植物のことが分かる人は少なくなっていますね。そういう先生に若い職人をつけてなるべく伝承していきたいと考えています。なかなか近道はなくて、楽しようとするとやっぱり良い色が出ないということがあります。

成澤 森のプロフェッショナルがいないとなかなか難しいですよね。でも、本当に高齢化が進んで、森のことを知っている人が減ってきちゃっている。

千年前の樺の知恵

成澤 これはデザートですから甘いんですが、砂糖を一切使っていません。どうやって甘みが出ているかという発酵なんです。お米を発酵させた麴菌、つまりアスペルギルスオリゼーで甘みが生み出されていて、樺の赤でこういう色が出ているんです。あと、樺の葉っぱの葉脈だけを残したものを、米飴という麦の酵素で発酵させた飴を使って甘くクリスピーに仕上げています。これもすごく伝統的な技法なんですけども、いまほとんど伝承されなくなってきています。

人がどうやって麴菌を今日までつないできたかという、炭化させた樺の枝葉を使うんです。雑菌もいる無数の菌のなかから麴菌だけがアルカリ性のなかで生きることができて、しかも増殖していくんです。そうやって千年以上にわたって、麴菌をつないで生かし続けてきたわけです。いまでしたら麴は麴屋さんから買いますが、昔はそうじゃない。ですから、樺と麴があって、醤油、味噌、酒といった日本の食のすべてと言えるストーリーや歴史、日本の秘密がこの一皿に凝縮されているんです。器は輪島塗の漆です。“japan”というのほもとと漆のことですよ。漆＝ジャパン（日

本）なんです。だから、こうやって樺と麴が漆の上に盛り付けられているこのデザート自体が日本の縮図になっているわけです。

細尾 驚きました。古代染色研究所では、ニホンムラサキという冠位十二階の一番位の高い紫色を出すための植物を畑で栽培しています。自然染色ですので何回も染めては乾かして、3ヶ月ぐらいかけて濃い紫にしていくんですけど、染色にとって大事なのは水や、化学反応を起こして色を定着させる媒染剤です。水は京都の地下水の軟水の方が良いと言われてます。また、媒染剤は、いまはほとんど化学媒染剤が使われるんですけども、当然、平安期はそういうものはありませんので、どうやっていたかという、ニホンムラサキの場合は、樺を焼いて漉した灰を使うんです。それを汲んだ地下水に入れて、ゆっくりアルカリ性にして染めていく。そうすると、樺の鉄分が媒介して色が定着する。本当にその通りにやっていくと、圧倒的に鮮やかな色が出てくるんです。一応、薬灰でも媒染できるんですけど、やっぱり樺の灰が良い。そういう「この植物にはこの媒染剤」というような美しい色のレシピを、昔の人は長い時間をかけて見出していったわけですね。

成澤 このデザートでも、なぜ樺が良いのかはそこなんです。炭化させた枝葉がアルカリ性なんです。1000年も前、誰も化学のことも知らないのに、アルカリ性や酸性をちゃんとコントロールしているんですよ。どうしてそういうことに気づくことができたんだろう？って思いますね。

細尾 成澤さんのお料理と古代染色の話がピシッとリンクするところですね。鳥肌ものです。やっぱり、染織も食も同じですね。古代の思想では、今日我々が普段「薬」と思っているものは「小薬」であって、それに対して飲食と衣服こそが「大薬」だったそうです。そういった根源的な千年前の知恵でつながっているわけですね。

小薬は是れこ せうこん げん ぼくひ草根木皮、

大薬は是れ飲食、衣服、

薬源は是れ心を治め身を修むるなり。

佐藤一斎『言志後録』（1838）

佐藤一斎『言志四録（二）』（講談社、1979年）、174頁。

人の心に訴えかけること

成澤 僕もこういうことをずっと長くやっていますけど、正直これをお金に換えるところまでいくにはすごく時間がかかりますよね。なかなか思うような結果が出ないので、相当いろいろ試しながらずっとやっていますが、樺と麴みたいなああいー皿が出来上がるのは本当に稀なことです。

細尾 労力というところでは、資本主義的に考えると割に合わないことがありますね。

成澤 いや本当、野菜を使って美味しいものをつくるのはすごい簡単なんだけど（笑）。なかなかきちんとしたコンセプトやストーリー、メッセージもある一皿は数年に一つしかできないですね。

細尾さんも僕も、自然のものを生かして、先人からのメッセージを未来につなげるということを仕事にしていこうとしていると思うんですけど、そのためには、人の心に訴えかけないといけないんですよ。理屈だけでは人には伝わらない。こういう山野草って、つまんで頂くと分かるんですけど、正直「わあ美味しい!」というものではないんですね。苦かったり、渋かったりするものなので、それを、何の知識もない人、何の興味もない人でも食べたときに「美味しいね」と思われるようなものにしてみて、初めて「天然のものっていいんだね」というところにつながっていくんだと思っています。



細尾 成澤さんはそれを早い段階から体現されて、日本だけではなくグローバルに展開されていますね。私たちも遅ればせながら、古代染色研究所でかつての染色の価値を取り戻そうとしているわけですが、ちゃんとそれを価値あるものとして人々に紹介することで、初めて長く未来に続いていくものになると思っています。これからも成澤さんから勉強させてもらいながら、背中を追って頑張っていきたいと思います。

成澤 僕も細尾さんにいろいろ教えてもらいながらやっていきたいと思っています。お互いいろんな点で通じるところがありますから。

細尾 今日はありがとうございました。

2022年8月30日 NARISAWAにて

成澤由浩

南青山のレストラン「NARISAWA」オーナーシェフ。日本の森に焦点を当てたテーマ“Evolve with the Forest”（森とともに生きる）を発表し、2010年世界最高峰の料理学会 Madrid Fusionにて、「世界で最も影響力あるシェフ」に選ばれる。「ワールド 50 ベスト レストラン」14年間連続選出中。

Chef Yoshihiro Narisawa invented an original genre, *innovative satoyama cuisine*, based on his research of dishes from Japan and around the world to reestablish the connection between man and nature and reintroduce the wisdom of our forefathers through the perspective of cooking. When we compared his activities and the activities of the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab., we were surprised by unexpected connections between them.

Returning to Forest in Age Estranged from Nature

Hosoo: I've had the pleasure of working with Mr. Narisawa on various occasions in the past. Today, I would like to explore the connection between your work and Hosoo's work. Last year, we established the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. to revive the ancient dyeing method from the Heian period. We are devoting a great deal of time and care to the practice of natural dyeing, starting with gathering material plants in nature or cultivating them on our farm. Firstly, I would like to ask you about your thoughts on the relationship between nature and man.

Narisawa: Let's see. Around the time when electricity and gas were invented as industrialization progressed, people began to distance themselves from nature, and things they had previously obtained from nature became unnecessary. With the advent of electricity and gas, they stopped using wood from the forest when cooking.

Hosoo: Absolutely. In the world of dyeing and weaving, too, pre-Edo-period products were much more beautiful. But following the Industrial Revolution in the Meiji period, chemical dyes and synthetic fibers were introduced, and raw materials themselves became artificial and petroleum-based. Standardizing the manufacturing process to produce cheap goods may have been effective in the context of industrialized mass production and mass consumption, but it also created expendable goods, lowering the priority of beauty.

Narisawa: I will later show you a dessert that uses camellia and *kōji* [a preparation obtained by growing a kind of mold on boiled rice, barley, soybeans, etc.]. We are surrounded by a myriad of bacteria and have selectively introduced useful ones to our lives. Geographical,

climatic, and other conditions in Japan naturally came together and created what we call culture. The environment on earth that Japan occupies is unique, so the resulting culture is also unique. Europe has its own culture, and so does South America.

Hosoo: I agree. I have visited and researched dyeing and weaving locations throughout Japan, from Hokkaido to Okinawa. As you said, the places I visited had their distinct climates and landscapes, even within the same country, and I fully understood that such natural features were what created Japanese culture.

Narisawa: These are upland plants and wild herbs shipped weekly from Mitani district in Kaga City, Ishikawa Prefecture. Elderlies from the area established a group for Narisawa, called Nogiku no Kai. They go into the forest to gather these plants, and we pay them for their pickings. Without demand and supply—without the act of paying and selling—people can no longer find a reason to enter the forest. My signature dish uses these plants that are all edible—beach silvertops, plantain lilies, etc. Today, even the locals can hardly tell which plants are edible and which are not, so they end up buying them at a supermarket or a convenience store. Such wisdom for living, or the culture in the forest, about what is edible or poisonous in the forest is supposed to be passed down from generation to generation. But nowadays, we have to consciously engage in these activities, or they will be lost.

Hosoo: There are craftsmen engaged in natural dyeing at various locations, but many of them buy dyes from specialized shops. The dyes are truly natural, so, for example, in the summer, they must be used before the end of the day, or they become spoiled. They are rich in nutrients, which allows bacteria to propagate. To stop the decaying, dye shops add preservatives to their dyes. In fact, there are

cases where those engaged in dyeing have no idea how the plants grow in the mountains or in what climate they grow. But in the Heian period, people went into the mountains to gather what they needed.

Narisawa: Be it cooking or dyeing and weaving, people who make things use various materials. It is very important for us to witness where the materials in our hands come from and how they are prepared. These things had been obvious in the past, but today, we do what we do without understanding the background.

Hosoo: At the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab., we are learning from Akira Yamamoto, who is now 78 years old. He is one of the few people alive who know about plants when we are in the forest. We plan to pair young artisans with masters like him, so their knowledge can be passed down as much as possible. But there is no shortcut. When we try to skimp our work, we sometimes end up with mediocre colors.

Narisawa: We need forest professionals to work in the woods. But they are aging rapidly, and we are left with very few who understand a forest.

Thousand-Year-Old Wisdom about Camellia

Narisawa: This dish is sweet because it's a dessert, but I didn't use sugar. The sweetness comes from fermentation. *Kōji* mold from fermented rice, or *Aspergillus oryzae*, produces the sweetness, while the red of camellia gives the color. I also added camellia leaves with only the veins left and finished sweet and crispy with rice syrup, which was made through fermentation using barley enzyme. This technique is also very traditional, but it is almost forgotten today.

Kōji mold has been passed down to date thanks to charred camellia branches and leaves. Among the countless bacteria, including unwanted ones, only *kōji* mold can survive, and even multiply, in an alkaline environment. This is how people kept the mold alive for over a thousand years. Nowadays, we can buy *kōji* from specialized shops, but it wasn't the case before. Camellia and *kōji*, soy sauce, *miso*, *sake*—the stories and histories representing Japanese cuisine, the country's secrets—are all condensed on this plate. The plate is *Wajima-nuri* lacquerware. The word *ja-*

pan originally meant *lacquer*. Lacquer equaled Japan. So, this dessert, with camellia and *kōji* arranged on lacquerware, epitomizes Japan.

Hosoo: I am amazed by what you just discussed. Our Lab. grows a plant called *nihon murasaki* [a species of red gromwell], which had been used to produce purple that represented the highest rank in the twelve ranks of the noblemen. Because we employ the natural dyeing method, we must dye and dry the fabric multiple times, spending about three months to produce the deep purple. The most critical elements in dyeing are water and mordants that cause a chemical reaction to fix colors onto fabric. For water, Kyoto's soft groundwater is considered more suitable. And for mordants, most people today use chemical mordants, but of course, they didn't have them in the Heian period. Instead, for *nihon murasaki*, they used ash from burning and filtering camellia. Then, they would add the ash to the groundwater to slowly alkalize it for dyeing. That way, iron from camellia helps fix the color. When we follow these exact steps, we get incredibly vivid colors. Straw ash could also work as a mordant, but camellia ash is much better. People in the past spent a long time exploring recipes for beautiful colors that revealed which mordant worked for which plant.

Narisawa: Camellia is appropriate for this dessert for the same reason. Charred branches and leaves have an alkaline property. A thousand years ago, no one knew anything about chemistry, but they were already controlling alkalinity and acidity. I wonder how they could possibly know about these properties.

Hosoo: This is where your story about cooking and our story about ancient dying link up. It gives me a hair-raising feeling. Indeed, dyeing and weaving have things in common with food. In ancient thought, what we consider "medicine" today was regarded as "small" medicine, while food, drink, and clothing were considered "large" medicine. Everything is linked by the primal wisdom from a thousand years ago.

"Herb roots and tree barks are small medicines; food and drink and clothes are large medicines. To behave well and control your mind is the root of medicine."

Issai Sato *Genshikōroku* (1838)

Issai Sato, *Genshishiroku (2)* (Tokyo: Kōdansha, 1979), p. 174.



Appealing to People's Hearts

Narisawa: I have been doing this kind of work for a long while, but it takes a lot of time until I can monetize what I create. It's not easy to get the result I hope for, so I spend a lot of time trying out different things, but it's such a rare experience to come up with dishes like the one with camellia and *kōji*.

Hosoo: In terms of effort, some things don't pay off from a capitalistic point of view.

Narisawa: Really! It's so easy to just make something delicious with vegetable (laughter). But making a dish that has a solid concept, story, and message happens only once every few years.

I think you and I are both trying to make it our life's work to bring out the best in natural materials and convey the message of our forerunners to the future. To do that, we must appeal to people's emotion. Logic alone is not enough to reach their hearts. To be honest, these wild herbs are not particularly appetizing, as you can tell if you took a bite of them. In fact, they taste bitter or pungent. So, I believe that, if I can make them into a dish that people who don't have the knowledge or interest in these plants find delicious, only then I can convince them that natural things are superb.

Hosoo: You have demonstrated what you just described from an early stage of your career and expanded it in Japan and globally. We at the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. are also trying to bring back the value that dyeing had carried in the past. We believe it can be passed down to the distant future only if we introduced it to the public as something valuable. I hope to continue to learn from you and follow your footsteps to keep doing what we can.

Narisawa: I hope to learn many things from you, too. We have a lot in common.

Hosoo: Thank you very much for your time today.

August 30, 2022, at Narisawa

Yoshihiro Narisawa
Owner-chef of a restaurant Narisawa in Minami-Aoyama. With the theme "Evolve with the Forest" focused on Japanese forests, he was recognized as the Most Influential Chef at 2010 Madrid Fusion, the world's top gastronomy congress. His restaurant has been selected as one of the World's 50 Best Restaurants for 14 consecutive years.





コ
ン
ス
ト
ラ
ク
シ
ョ
ン
の
系
譜

T E X T U R E
F R O M
T E X T I L E
V o l . 1

ところで建築家に与えられた課題とは、言ってみれば暖かな、居心地よい空間をつくり出すことである。そうだと
して、この暖かく居心地よいものとなると、絨毯である。だから建築家は絨毯を床に敷き、また四枚の絨毯を四周に
吊す。そしてこれが四周の壁となるわけである。しかしながら絨毯だけでは、とても一軒の家をつくることは出来な
い。床に敷く絨毯にしても壁に掛ける絨毯にしても、そうした目的のためには構造的骨組が必要となる。だからそうし
た骨組を工夫するということは、建築家に与えられた第二の課題となる。

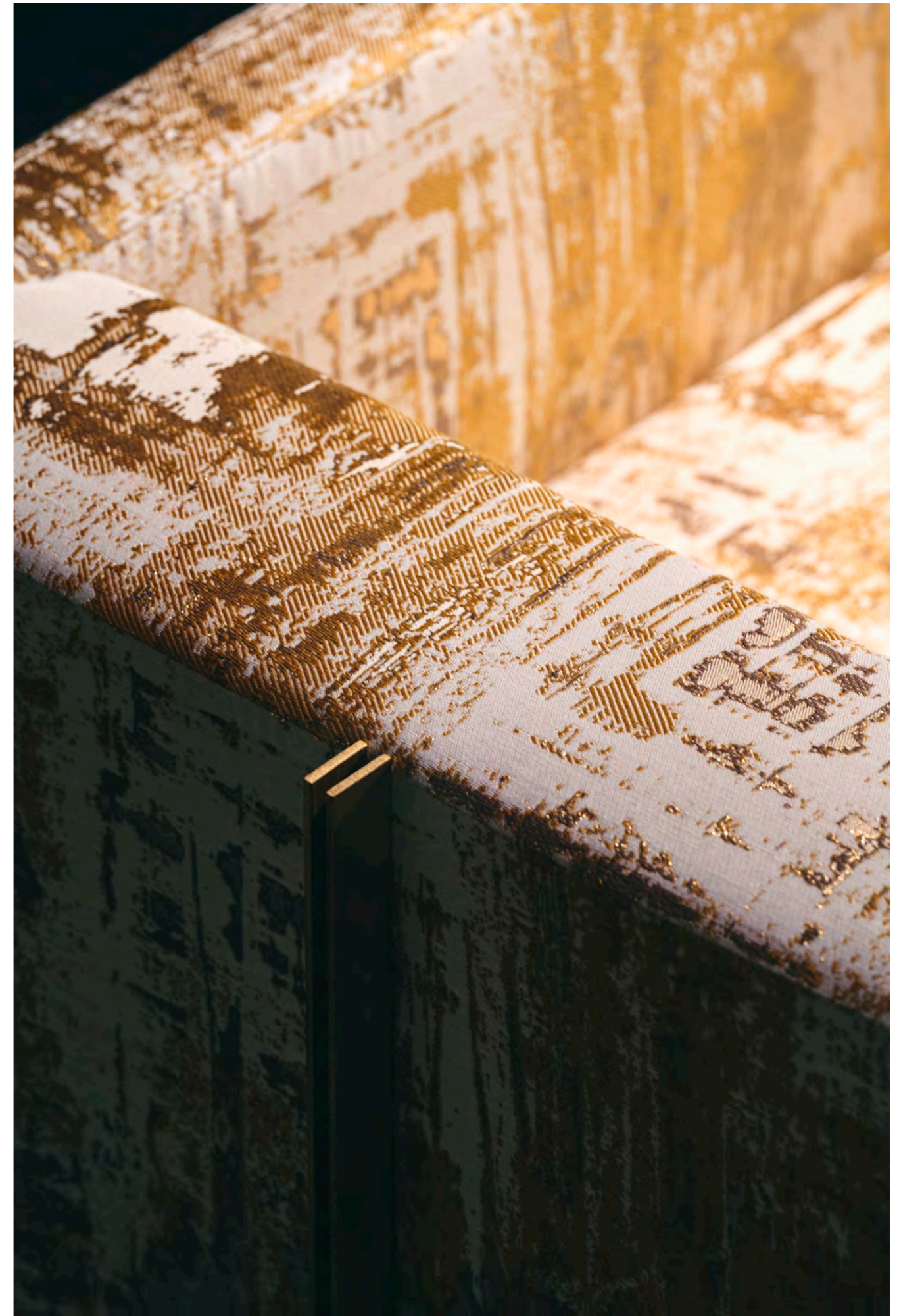
アドルフ・ロース「被覆の原則について」(1898)

Here the architect has the task of producing a warm, inhabitable room. Carpets are warm and inhabitable. So
he decides to spread one of those on the floor and to hang up four carpets, which are to form the four walls.
But you can't build a house from carpets. Both the carpet on the floor and the tapestries on the walls demand
a structural scaffolding that anchors them in the correct place. The invention of that scaffolding is only the
architect's second task.

Adolf Loos "The Principle of Cladding" (1898)

アドルフ・ロース『装飾と犯罪——建築・文化論集』伊藤哲夫訳(筑摩書房、2021年)、56頁。

Adolf Loos, *Ornament and Crime*, trans. Shaun Whiteside (London: Penguin Classics, 2019), p. 127.



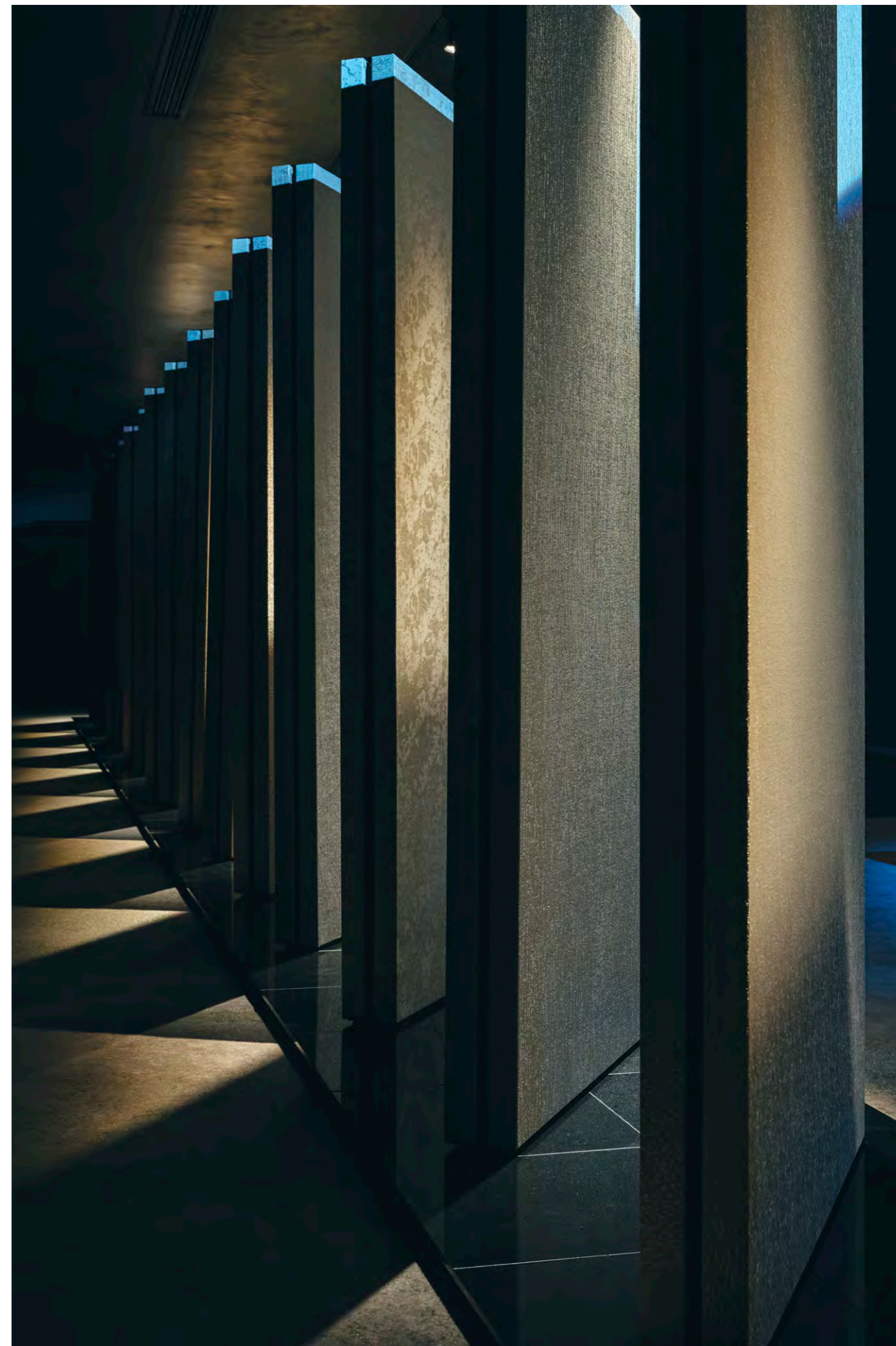
シリーズ「Texture from Textile」は、「織物から建築へ」をテーマとし、継続的なリサーチと展示を行うものである。

建築家 アドルフ・ロース (1870-1933) は、建築を「絨毯 (織物)」と「骨組み」に分解し、建築を絨毯による囲いから派生した「被覆」の延長として捉えた。また、絨毯の素材を、空間の目的を明確にする感覚を与えるものとして説明している。

ロースのこれらの理論は、構造ありきで考えられてきた建築において、空間を覆う素材の役割に優位性を見出したきわめて重要なものだった。しかしながら、20世紀、構造の材料そのものの純粋性を追求したモダニズムの興りによって、建築の構造を覆う織物による室内装飾は、建築の表舞台から姿を消していった。

今日、さまざまな新規素材を織物に織り込む技術が進化したことで、新しい素材によるテクスチャーが次々に誕生し、室内装飾による新たな空間表現が可能になってきた。こうした状況を踏まえながら、織物を今日の建築思想を更新する手がかりとして模索しようとするのがシリーズ「Texture from Textile」である。

Vol. 1では「コンストラクションの系譜」と題し、HOSOOがこれまでに手がけた壁紙やカーテン、ファニチャー、アートピースといったインテリアのプロダクトラインを展示し、家具や壁紙といったインテリアを建築の付属品としてとらえるのではなく、人々の生活を構成 (コンストラクション) するパートナーとしての側面に焦点をあてている。また、展示会場を一つの舞台に見立てて構成し、コンセプトノートの朗読音源を再生した。



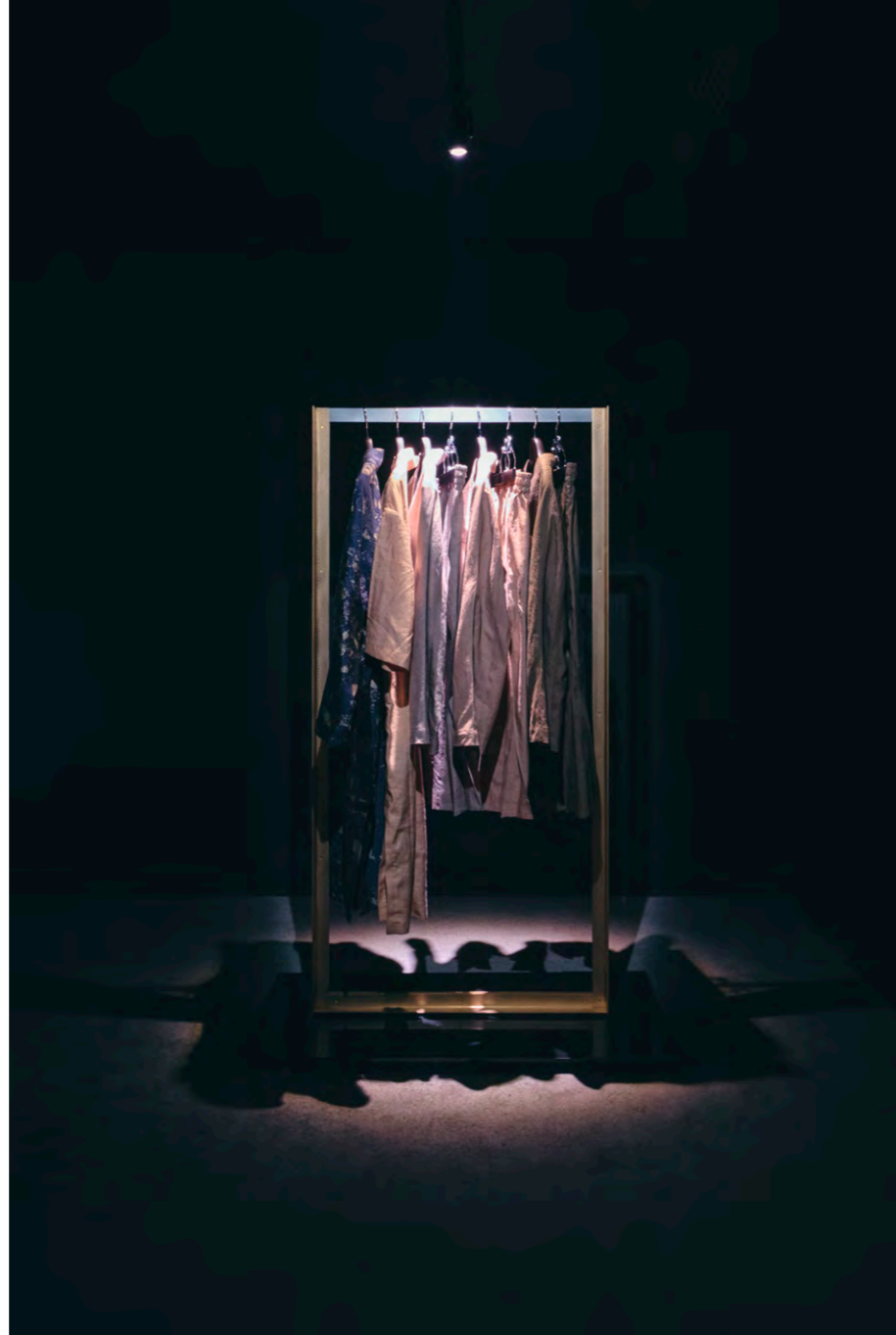
The series “Texture from Textile” is an ongoing research and exhibition series on the theme “From textile to Architecture.”

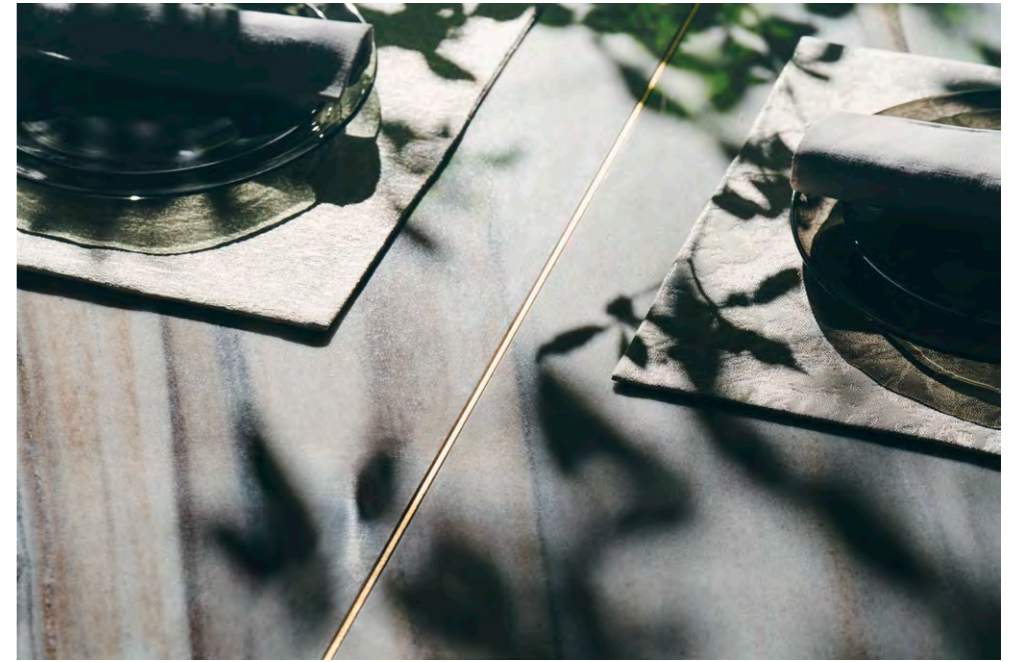
Architect Adolf Loos (1870–1933) broke architecture down to “carpet (textile)” and “structural frame” and viewed architecture as an extension of the “covering” derived from the enclosure produced with carpets. He also described the material of the carpet as conferring a sense of clarity to the purpose of the space.

Loos’s ideas were extremely important in that while architecture had been considered primarily in terms of structure, he gave precedence to the materials and their function of covering space. However, the rise of modernism in the 20th century, pursuing the purity of the structural materials, virtually obliterated the textile interior decoration that clad the architectural framework.

Today, the evolution of textiles, which can be woven with a variety of new materials, has given birth to a constant stream of innovative textures, opening the way for new forms of spatial expression through interior decoration. In light of this situation, the “Texture from Textile” series seeks to use textiles as a key to update today’s architectural thinking.

Vol. 1, entitled “Genealogy of Construction,” presents Hosoo’s past interior product lines such as wallpaper, curtains, furniture, and art pieces. The exhibition focuses on the aspect of interiors including furniture and wallpaper, considered as equal partners in the construction of people’s lives rather than mere accessories to architecture. The exhibition space was configured to resemble a theater, in which the recorded reading of the concept note played.





The Possibility of Texture in the 21st Century

21世紀におけるテクスチャーの可能性

加藤耕一（西洋建築史家）×細尾直久（建築家）

Koichi Kato (Architectural Historian) × Naohisa Hosoo (Architect)

時間変化やリノベーション、マテリアル等の視点から西洋建築史を見直し、画期的な研究を発信し続ける加藤耕一氏。今回、展覧会にもなって氏を迎え、細尾直久とともに忘れられた19世紀の建築史を振り返り、21世紀において「織物」を手がかりに建築、より広くは物づくりを追求することにどのような可能性があるのか探った。

建築史に埋もれたテクスチャーの可能性

直久 今日は加藤耕一さんにHOSOO FLAGSHIP STOREやHOSOO RESIDENCE、展覧会「Texture from Textile Vol. 1 コンストラクションの系譜」をご覧いただきました。まずはご覧になってのご感想をお聞かせいただけますか？

加藤 今日拝見して、僕がこれまで文献を読んで頭のなかで19世紀を想像しながら考えていた世界が、21世紀の現代にこれほどモダンに、しかも非常に構築的で高い技術に基づいて出来上がっていること、そして、その結果生み出された世界観がこんなにもラグジュアリーになっているところを目の当たりにして、本当に興奮と感動の時間でした。僕が学生時代に学んできた建築の世界では、モダニズムが正解とされていて、ずっとモダニズム的な建築の考え方のなかで生き続けているような感覚があります。ですが一方で、モダニズムは装飾を否定し、モダニズムの出発点でロースがあればほど可能性を論じていた被覆の理論も忘れられてきました。それらの建築の表層をとりまくモノとは一体何だったんだろうと、すごく気になっていました。建築を使う人間の感覚からすると、テクスチャーの手触りや近くで見たときの質感から受けるいろいろな感情が大事なはずなのに、なぜこれほどまでに忘れられてきたのかというのが一つの問題意識としてありました。そういう被覆、あるいはテクスチャーの可能性をずっと考えたいと思っていたので、今日はその可能性をまざまざと見せていただいて「僕は間違っていないかったぞ!」と感じました(笑)。

直久 ありがとうございます。私は設計する立場ですから「こういったつくり方でやれば効果的に物ができるのではないか?」といった意図でやっているんですけど

も、そういった言語化しきれいていないような、まとまりきれていない考えやアプローチ、思想が、加藤さんの著作ですごくバシッと言語化されていて、とてもクリアになったと率直に思っていました。いまお話しされたように、美しい着物を着ると気持ちが晴れやかになったり、お化粧すると気持ちがシャンとするように、物のテ



クスチャーや装飾が触発して人のコンディションをつくっていく。そういう観点で考えると、モダニズムにはもともと二つの流れがあったのではないかと思うんです。一つは私たちが学んできたような即物的で機能的な流れですが、もう一つ、物の働きとかそういったものを重視した流れがあると思うんです。ロースやウィーン界限の人がそういうものに自覚的でしたよね。そういった、物のテクスチャーが人を触発して情操をつくっていくというアプローチの豊かさや可能性が、一周回ってむしろいまの時代において正面から論じるべきテーマなんじゃないかというぼんやりとした気持ちがありました。加藤さんが『10+1』で書かれている連載（「アーキテクトニックな建築論を目指して」『10+1』ウェブサイト）では、その辺りに光を当ててくださっていましたね。

ラグジュアリーの系譜

加藤 1900年頃のウィーン工房のあたりまで、建築は鉄骨とガラスと布地の世界だったんじゃないか、といったことをそこにも書いたんですけど、19世紀に布の

可能性があれだけ花開いたにもかかわらず、モダニズムになって、1920年代くらいから意図的に排除されるようになり、しかもそれをいまで建築史は語ってこなかった。そこにはもしかすると階級の問題もあったんじゃないかなと考えています。19世紀につくり上げられていった建築やインテリアの豪華な世界は、ブルジョアという社会の上半分を対象にしたものでした。一方、下の方には、スラムのような労働者の世界がありました。当時の建築家にとってそこは重要ではなかった。ところがモダニズムはむしろ労働者階級の住空間の改良に目を向けて、「こんなに極小の空間のなかでも、光と風と機能が詰め込まれていてちゃんと最小限の暮らしができます」ということを新たなコンセプトとして掲げた。そのときに、それまで上流に向けて仕事をしていた建築家が「これからはラグジュアリーではない」というふうに方向転換した気がするんですね。でも、それによって、非常に寿命の短い、スクラップ・アンド・ビルドせざるを得ない建築しかつくれなくなってしまったんじゃないかと思います。

直久 いまの時代、物を捨てるのにもお金がかかるし、そもそも建築行為自体が環境に負荷をかけますよね。そういったときに、いまは「環境負荷軽減の方法を考えました」といったいろいろな試みがあって、それ自体は良いと思うんですけども、それが美的に微妙なものだと、愛されずにそれも捨てられるのではないかと思うんです。そうじゃなくて、やっぱり美しいものは大事にしたいですし、バラディオの建築は絶対残したいと思いますよね。一見周回遅れのように思われるんですけど、ものをつくること自体が罪悪のにおいがするような時代にこそ、むしろ愛用される物をつくるのが大事なんじゃないかと認識しているんです。

加藤 本当にそう思いますね。ラグジュアリーに関しては、値段の問題以上に、物が生き残る時間が大事だと思うんです。要するにチープでローコストというのは設計条件ギリギリでつくる。現代の建築基準法は通るかもしれないけれども、10年後どうなっているかは保証できない。また、お金をかけてしっかりつくことは、単にテクスチャーの問題だけではなくて、構造的にも空間的にも余裕があることでも長く使い続けられる可能性が増えていく。それこそ簡単に壊したらもったいないというふうを持つ人は思うだろうし、愛着を持って使い続けることにつながる。そういう意味でのラグジュアリーは大事だと思っていて、物づくりの原罪に対して、逆に「つくったからには長持ちさせたい」というところが大事なポイントだろうという気がしています。

織物としての建築の可能性

直久 加藤さんが書かれていましたが、「維持する(maintain)」という言葉の語源は、手で握るとか触るとかという意味だそうですね。手を介して触ったり握ったりすることで「手入れ」がされ、愛着が生まれて維持されるというのは明快だなと思いました。そういった問題とテキスチャーの話ってつながりますよね。私はそのテキスチャーについて、従来の意味の「織物」からもうちょっと広げて考えています、建築自体をユートピアの縮図のようにつくりたいと思っています。たとえば、2020年にブラック・ライヴズ・マターがありました、いま「多様性」ということがよく言われていますよね。いろんな他者、いろんな個性を持つ者が均衡して水平的に織り成されて、それが一つの調和に至ってそこから力が全質的に引き出されるというような、そういったあり方を僕は建築のなかに入れたいなと思うんです。その原点が織物という構造自体に凝縮されていると感じています。

加藤 今日、西陣織の経糸の間にいろいろな素材が緯糸として織り込まれていくという話をお聞きして「そうなのか!」とすごく驚きました。西陣織が持っている立体的な構造の物づくりのあり方に、紙を糸のように切った箔を織り込んだり、職人さんたちの水平的なつながりができていく。そういうものづくりの手法と、直久さんの建築のつくり方が、アナロジーとしても実際としてもつながっていて非常に面白かったです。建築に限らず物づくりとしても、いまはデジタル・ファブリケーションなどもあるわけですしけれど、同時に、実際に手を動かせる職人さんがいるということが重要です。京都、イタリアのお仕事が多いからこそまさに職人さんがいらっしゃるという面もあると思いますが、技術と手仕事の融合の可能性を多くの人に意識させることで、良い21世紀が生まれる気がします。

直久 そうですよ。

加藤 ヨーロッパではよく都市組織のことを“urban fabric”と布地の比喻で言うんです。なぜ布地の比喻で言うのかはあまり説明されていないんですけど、僕なりの理解では、ヨーロッパの都市構造には、長い時間のなかで変化しない部分と、とんとん変化する部分の二つが存在する。時間のなかで全てを保存して残していくことはもちろんできないけれど、強い経糸と、それに対して自由にその時々で変化できる緯糸というようなものが都市のなかにある。どれが経糸でどれが緯糸なのか、緯糸は建築家のクリエーションでもいいし、経糸は京都の伝統を継承したところというような見方ができるのかなと思います。

直久 ご著書のなかで「スポリア（聖遺物）」のことを書かれていましたね。建築が移築されていくときに、スポリアをお宝のように移して、ずっと受け継いで転用し続けていく。そういう潜在的な力を持った物を新しいコンテクスト、建築の内側に取り入れることで西洋の建築がつくられたとするなら、たとえば、祖父からもらった腕輪や腕時計を着けると無敵になる気がするというようなファッションの分野の話にもつながる気がします。

加藤 そういうことを考えたいと思って、最近「マテリアリティ」という言葉をよく使っています。ここ20年くらい人文系の学問でも、マテリアル・カルチャーのようなものがすごく盛んに研究されていて、たとえば歴史学でも、従来は文書資料の文字で書かれているのが一番重要だったのが、最近はだんだん「物から考える」ようになってきた。建築の場合は、形態言語が何か意味を語るというふうに考えられてきましたが、一方で、素材感が人に影響を与えるというようなことは一番言語化しづらい。感覚の問題であるがゆえに語られてこなかったし、理論化できなかったわけです。ですが、むしろいま、建築分野のいろいろな試みのなかでもその可能性が見えつつあると思うんです。そこをきちんと言語化できれば、建築が持っているもう一つの重要な可能性を開くことができるかなと思います。

2022年8月27日 HOSOO RESIDENCEにて

加藤耕一と直久、2017年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2018年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

加藤耕一と直久、2019年。ホソオ邸にて撮影。

Koichi Kato’s groundbreaking work reassesses the history of Western architecture from the perspectives of change over time, renovation, and materials. In conjunction with the current exhibition, we invited him to look back with Naohisa Hosoo at the forgotten history of architecture in the 19th century to explore the possibilities of architecture and, more broadly, object-making in the 21st century with “textile” as key.

object-oriented and functional, the current we have been taught, while the other emphasized the way things operate in real life. Loos and his contemporaries in and beyond Vienna were very aware of that, right? I always had this feeling that we have come full circle, and today we need to revisit head-on the richness and potential of this alternative approach where the texture of things incites people to develop emotions. You shed some light on this topic in your articles on *10+1**.

Naohisa: Today we welcomed you to Hosoo Flagship Store, Hosoo Residence, and the exhibition “Texture from Textile Vol.1: Genealogy of Construction.” Could you begin by sharing your thoughts on the exhibition?

Kato: I was really excited and moved to see the 19th century as I had tried to imagine it through documents given a material form in the 21st century, in such a modern way, based on very sophisticated technology. The resulting vision is just luxurious. In the world of architecture I studied in college, modernism was the canon, and I feel we are still very much in thrall to the modernist thinking. At the same time, however, modernism denied ornamentation. Even though at the dawn of modernism Loos had advocated so powerfully the potential of what he called cladding, that potential, too, was forgotten. I have always been really intrigued by those things that once cladded the surface of architectural structures. From users’ perspective, the various sensations you receive by touching and seeing up close built environments should be very important. One of the questions that have constantly been on my mind is why these sensations were forgotten so completely. I have always wanted to think about the possibilities of such claddings, or textures. Today you showed me those possibilities so vividly. I felt vindicated! (laughs)

Naohisa: Thank you very much. I am an architect, so my thinking usually goes, “If I make this thing this way, that will be more effective.” Honestly, I thought your book articulated clearly such not-yet-very-articulate ideas, approaches, and thoughts, putting them in very precise language, making them very lucid to me. As you just said, the textures of things and ornamentation inspire us and condition our lives. Wearing a beautiful *kimono* makes you feel good, and putting on makeup boosts your spirits. From this perspective, there seem to have been two currents in modernism initially: one was

^[1] * “Toward an Architectonic Theory of Architecture”, a series of articles published on the 10+1 website

Genealogy of the Luxurious

Kato: I argued in those articles that architecture had been a domain of steel frames, glass, and fabrics up until the Wiener Werkstätte around 1900. Even though fabrics’ possibilities had borne such spectacular fruit in the 19th century, with the advent of modernism, they were intentionally excluded from the 1920s onward. Furthermore, this has been largely ignored in the history of architecture up until now. I suspect there might have also been a class factor here. The luxurious world of architecture and interior design developed in the 19th century targeted the upper half of society, the bourgeoisie. On the other hand, there was the world of the workers in the lower half, such as the slums, but this was not important to the architects of the time. Modernism, however, focused rather on improving the living spaces of the working class, and its new concept was that light, air, and all the functions could be packed into a minuscule space for a proper minimalist lifestyle. My sense is that at that moment, architects, previously catering to the upper class, changed direction, thinking, “From now on, it is not about luxury.” But I think that this has resulted in the kind of architecture that has a very short lifespan and can only be scrap-and-built.

Naohisa: Today, it costs a lot of money even to throw things away, and the act of building itself is a burden on the environment, isn’t it? There



are various attempts to reduce environmental impact, which in itself is good, but I fear that if an object is not aesthetically pleasing, it will be discarded without being loved. On the contrary, I definitely cherish beautiful things, and I definitely want to preserve Palladio's architecture. It may sound retrogressive, but in an age when the very act of making a thing sometimes looks like a sin, I believe it is important to create objects that will inspire love in their users.

Kato: I really think so. In terms of luxury, how long an object can survive is more important than the price. Cheap and low-cost buildings barely satisfy requirements. It may meet the current standards, but there's no guarantee what will happen 10 years from now. Moreover, spending a lot of money to create something well is not just a matter of texture. It also increases the possibility that the building will continue to be used for a long time because of the flexibility it affords in terms of structure and space. The owner will feel that it would be a waste to tear it down, which in turn will lead to attachment and use. I believe luxury in this sense is important, and if making things is a cardinal sin today, the point is to want things to last longer now that you have made them.

The Potential of Architecture-as-Textile

Naohisa: You wrote that the word "maintain" originally

meant to hold or touch with one's hands. To me your argument was lucid, that touching and holding with hands is to "care for" things, which will in time lead to attachment and maintenance. That's connected to texture. I think of texture as something a bit broader than "textile" in the traditional sense, and I want to create architecture itself as a miniature utopia. Let me give you an example. Black Lives Matter happened in 2020, and people are talking about "diversity" a lot these days. I want to incorporate into architecture a way of being in which various Others, various personalities are woven together horizontally, in equilibrium, to attain a harmony, from which they will draw power in all its qualities. I feel that the essence of all this is condensed in the structure of the textile itself.

Kato: I was very surprised today to learn how various materials are woven as weft into the warps of Nishijin brocade. For example, the Nishijin method interlaces textile with foils, thread-like strips cut from a sheet of paper. Such structure of making in turn creates a lateral connection among the weavers. I found it very interesting that such a method links up, both by analogy and in actuality, with the way you make architecture. While we now have digital fabrication and other techniques in architecture as well as other domains of object-making, it is crucial that you have people on board who

can actually work with their hands. That's partly because you do a lot of work in Kyoto and Italy, where you have many craftspeople around, but I also think that the 21st century will be a better time if more people are aware of the possibilities of fusing technology and handcraft.

Naohisa: That's right.

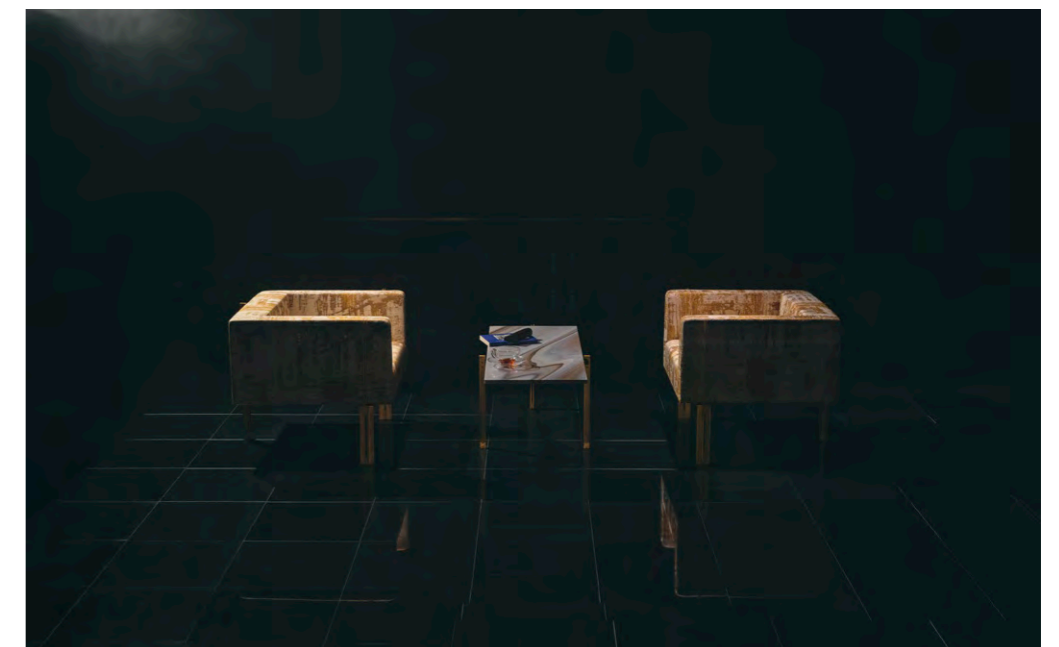
Kato: In Europe, fabric is often used as a metaphor for the structure of a city. Nobody has really explained why fabric serves as a metaphor here, but my own understanding is that there are two parts to the urban structure in Europe: the one that remains unchanged over time, and the one that is in constant change. Of course, we can't keep everything over time, but the city has both something like robust warps and wefts that by contrast can freely change at any time. What's the weft and what's the warp? The weft can be the architect's own creation, while the warp is the legacy of the traditions in Kyoto. That's one way to look at it.

Naohisa: You wrote about "spolia (relics)" in your book. Spolia are moved around like treasures, along with the architecture that houses it, and they are passed on for a long time, often repurposed. Let's assume Western architecture was created that way, by incorporating objects with such potential power into a new context, within the architecture. This can also be linked to fashion, when for example you feel invincible when you put on a bracelet or wristwatch your grandfather gave you.

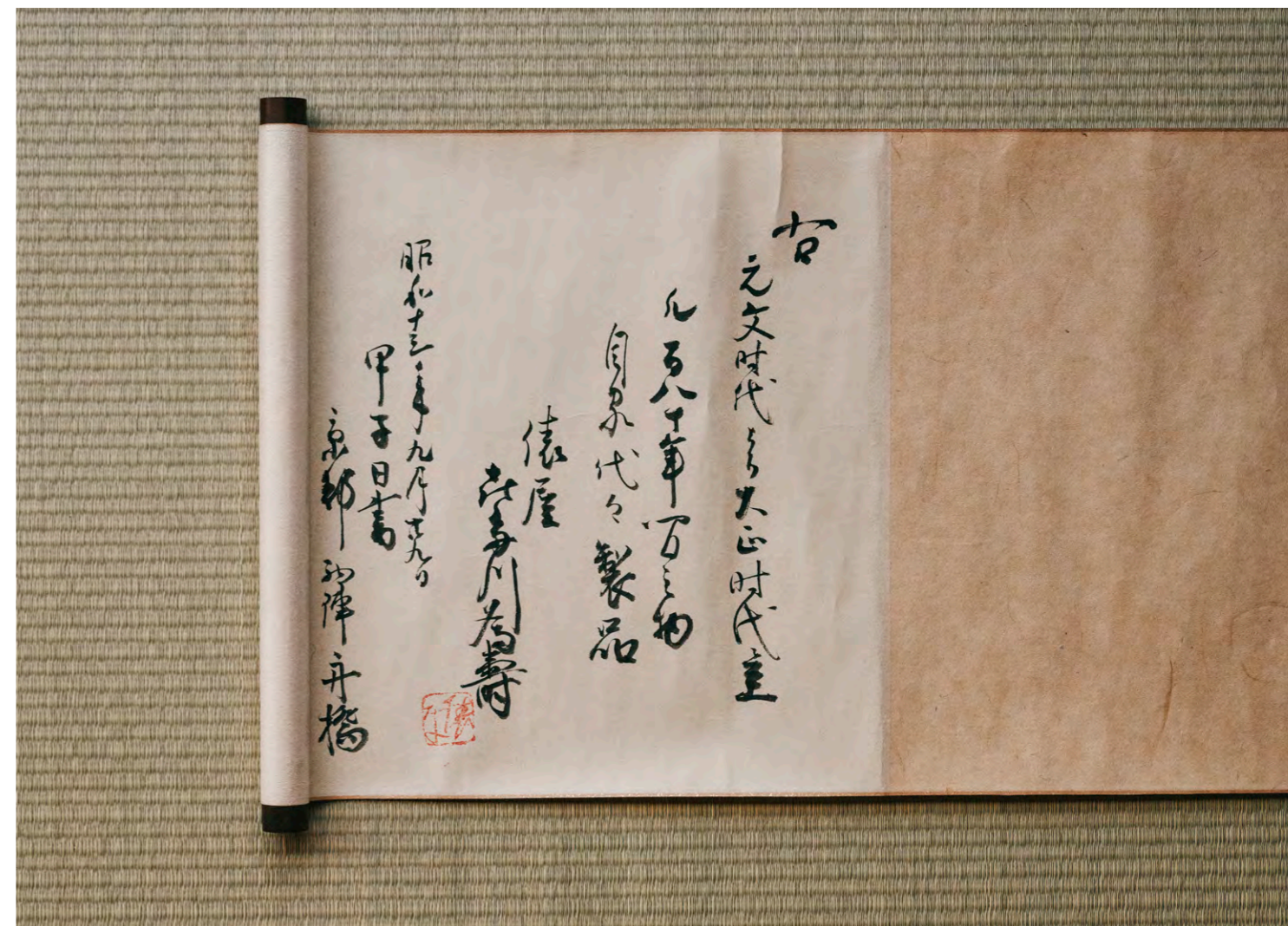
Kato: Lately I have used the term "materiality" a lot, because I want to think about just that kind of thing. Over the past 20 years, there has been a great deal of interest in material culture in the humanities as well. In history, for example, whereas in the past the most important source of information was written documents, recently there has been a shift to "thinking from objects." In the case of architecture, it is the language of form that has been believed to convey meaning, but on the other hand, how the feel of materials affects people is most difficult to verbalize. Because it is a matter of the senses, it has not been discussed or could not be theorized. However, right now we are beginning to see its possibility in various attempts in the field of architecture. If we can properly verbalize it, I believe we can open up another important possibility that architecture has.

At Hosoo Residence, August 27, 2022

Koichi Kato
Born in Tokyo in 1973, Koichi Kato earned his doctorate from the Department of Architecture, Graduate School of Engineering, the University of Tokyo, in 2001. Currently a professor at the University of Tokyo. He received the Suntory Prize for Arts and Letters for his book *Architecture in Time: Survival of Buildings through History and Social Change* (2017). He has also published *The History of the Formation of the Gothic Style* (2012) and *The Cultural History of "Haunted Mansions"* (2009).







Longevity Screens

長寿屏風

山科言親（衣紋道山科流30代家元後嗣）
Tokichika Yamashina (the 30th heir to the
head family of the Yamashina school of
emon-dō)

細尾家には家宝とされる六曲一双の屏風が伝来する。屏風としては高さ約120センチと小型であるが、屏風の各12の折面には大小様々な裂が貼り交ぜられており、総じて128点を数える。屏風の由緒書と共に、貼られた裂の説明が巻物として別途制作されており、屏風の折（扇）ごとに裂の配置図が描かれ、それぞれの裂の識別番号が漢数字で振られて分類されている。また、墨書で裂の名称、依頼主、用途、時代が記されていることから、単なる美術的価値のみならず、染織史料としても質の高いものである。

まずこの屏風がどのように制作され、細尾家に伝来することになったのか、その歴史的経緯を辿りたい。巻物の頭には「長寿屏風 平八 元治元年生」、由緒書には「昭和十三年九月廿九日」とみえ、「長寿」という長い年月を表す名称がつけられ、昭和13（1938）年に制作されたことが分かる。また「平八」という名前から、

幕末の元治元（1864）年生まれ染織工芸家、喜多川平八（1864–1940）が最晩年に制作に関わったことが示唆されている。喜多川家は俵屋の屋号で500年にわたって続く西陣の名門織屋で、室町時代末期には綾の独占的製織を保證された大舎人座の31家の一つとしても知られ、慶長年間（1596–1615）には唐織を初めて織った家とされている。その15代目に当たる平八は、明治以後の動乱期の京都において、西陣織物模範工場の設立に携わり、草木染による能装束の制作、大正の御大典の調度や装束類をはじめとした皇室の御用を務めるなど、製織における高い見識と技術を発揮して活躍した。細尾家では、7代目の細尾彌七の妻（戒名：仙室寿光信女）が俵屋喜多川家から嫁いできていることから、その両家の縁により譲られた屏風であると伝えられている。

The Hosoo family owns a pair of six-fold screens, a family treasure, that has been handed down in the family. The screens are relatively small—about 120 centimeters tall—but each of the twelve panels is covered with fabric remnants of various sizes, totaling 128 pieces. The screens are accompanied by a document recording their provenance and a separately created handscroll containing explanations of the cloth pieces. The scroll depicts a layout of the cloths on each panel with cloths’ identification numbers written in Chinese numerals for classification. Furthermore, cloths’ names, orderers, uses, and periods are written in *sumi* ink, making the screens valuable not only as an art piece but also as a high-quality historical record of dyeing and weaving.

Firstly, we shall trace the screens’ historical background of how they were created and

came to be possessed by the Hosoo family. At the top of the handscroll reads “Longevity Screens/Heihachi/Born in the first year of Genji,” and, on the provenance document, it is written “September 29th of the 13th year of Showa,” indicating that the screens were named “Longevity,” signifying a long period of time, and were created in 1938. Also, the name Heihachi suggests the involvement of Heihachi Kitagawa (1864–1940)—a dyeing and weaving craftsman born in the Tokugawa government’s last days—in the production of the screens at the very end of his life. The Kitagawa family is a Nishijin’s prestigious weaver that has traded for 500 years under the name Tawaraya. Toward the end of the Muromachi period, the family was known as one of the 31 Ōtoneriza families guaranteed the exclusive production of twill. It is also believed that the family was the first to weave

karaori [Chinese weave] during the Keichō period (1596–1615). Heihachi, the 15th generation head of the family, was involved in establishing the Nishijin textile model factory in Kyoto during the turbulent times following the Meiji period. He also produced plant-dyed Noh costumes and served as a purveyor to the Imperial Family of the furnishings and costumes for Emperor Taishō’s coronation ceremony, demonstrating his deep insight and skills in weaving. It is said that the folding screens were given to the Hosoo family thanks to its relationship to the Tawaraya Kitagawa family, who married off its daughter (posthumous name: Senshitsu Jukō Shinn-yo) to Yashichi Hosoo, the Hosoo family’s seventh head.



さて次に、貼られた裂の内容について具体的にみていきたい。もう一つ別に伝わる由緒書には「清種織物裂、此屏風ニ張上ケ仕候」、「元文時代より大正時代ニ至、百八十年間之物、自家代々製品、清きものニ有之候」と記されている。これらの記述から、貼られた裂は江戸時代中期の元文年間（1736–1741）から大正時代に至る約180年の間に依屋喜多川家が織った裂地を屏風に貼ったものであることが知られ、その裂は「清種織物」、「清きもの」であると記されている。とりわけ織物に清浄さを求める所以は、天皇の御料を公家言葉で「大清」と呼ぶように、宮中に納められ、使用される品々は穢れなく、常に清らかであるとの観念によるものと考えられ、御用を務める織屋の伝統として、その精神性が大切に意識されてきたことが窺える。

巻物に記された裂の時代分類によれば、江戸時代であることを表す「百年以前」が82点、明治時代は「明治時代（5点）、明治十八年（2点）、明治二十年（4点）、明治四十年（14点）」と区別されて25点、大正時代は21点であり、全体の約3分の2は江戸時代中後期に織られた裂が占める。また、織物の依頼主別にみると、天皇や女官といった宮中の御用、摂関家をはじめとする公家の御用、徳川将軍家や大名家の御用、伊勢神宮や下鴨神社、明治神宮といった神社や有力寺院の御用、能や歌舞伎の芸能装束、少し変わった注文者としてはシャム国（現在のタイ）の御用があり、さらには公家に好まれた雛人形である有職雛に使用する文様の小さな装束生地が複数含まれるなど、その種類は多岐に渡り、見る者を飽きさせない。

Next, let's look at the details of the fabric remnants covering the screens. Another accompanying provenance document reveals that the cloth pieces were woven by the Tawaraya Kitagawa family during about 180 years between the Genbun period (1736–1741), the mid-Edo period, and the Taishō period and that the pieces were “pure-type textiles,” or “pure items.” The reason why the family sought purity in textiles is believed to come from the idea that items dedicated to and used at the Imperial Court are untainted and pure, just as Imperial lands are called *ōgiyo* [great pureness] in the court noble's language. It can be speculated that, as a purveyor of textiles to the Imperial Family, the Kitagawa family traditionally cherished this mindset.

According to the fabric remnants' age classification found in the handscroll, 82 cloth pieces are “100 years or older,” meaning they are from the Edo period, 25 pieces are from the Meiji period (five are classified as the Meiji period, two as the 18th year of Meiji, four as the 20th year of Meiji, and 14 as the 40th year of Meiji), and 21 pieces are from the Taishō period. In other words, about two-thirds were woven in the mid- to late Edo period. In terms of the owners of the textiles, the orderers included the members of the Imperial Court, such as the emperors and court ladies; court nobles, such as the families eligible for regents; the Tokugawa Shogunate and the daimyō families; Shinto shrines and powerful Buddhist temples, including Ise Shrine, Shimogamo Shrine, and Meiji Shrine; and the Kingdom of Siam (current Thailand). The cloths also include those used for Noh and Kabuki costumes, as well as costume fabrics with tiny patterns used for *yūsokubina*, a type of *bina* doll favored by court nobles. The variety of the fabric remnants is so wide-ranging that it captivates the viewers' attention.

以下ではこれらの裂地からいくつかに着目し、巻物に記された裂の分類と名称に基づいて、写真と共にご紹介したい。

まず目を引くのは、屏風の1折目の1番目に貼られた固地綾の「黄櫨染桐竹御袍」裂である。「袍」は男性装束の正装である東帯において一番上に着るものを指し、その色によって着用者の位を表した。「黄櫨染」はその染色のことを指し、平安時代前期以来、天皇以外は着ることが許されなかった黄色がかかった茶色で、太陽の色とも称される独特な色である。本来は櫨と蘇芳を掛け合わせた草木染であったが、近代以降は化学染料による染となっている。また、「桐竹」は裂の文様のことで、「桐・竹・鳳凰・麒麟」の四つ要素が組み合わさった長方形の筥形文であり、善君の世の吉祥を表す意匠として天皇特有の文様であった。この裂は大正時代のものと記されているので、京都御所で行われた大正の御大典の際に天皇の御料として織られた裂の可能性がある。この黄櫨染御袍は令和の御即位礼においても今上陛下が着用されたが、元来は即位礼のための装束というわけではなく、江戸時代までは様々な儀礼に召されていた装束であった。屏風の1折目に貼られた他の裂が全て江戸時代のものである中で、大正時代の裂で先頭に貼られたのは、まさに天皇が着用する最も格式の高い織物である旨を配置上も考慮したことが読み取れるであろう。

The following sections focus on some of the fabric remnants and introduce them, with photographs, based on the classification and names written in the handscroll.

The most eye-catching item is a remnant of “Kōrozen Kiritake Gohō,” a *kataji-aya* fabric, the first piece on the first fold. *Hō* is the outermost robe of *sokutai*, a traditional and formal court costume worn by men. The color of the robe indicates the wearer’s rank. *Kōrozen* is the name of the dyed color. Since the early Heian period, only the emperors have been allowed to wear this unique, yellowish brown, which is also called the color of the sun. Originally, it had been dyed using plants—*haze* [Japanese wax tree] and *suō* [sappan]—, but since the modern era, it has been done with chemical dyes. *Kiritake* describes the pattern on the fabric. The rectangular, box-shaped design combining *kiri* [paulownia], *take* [bamboo], phoenixes, and kylins was only used for the emperors as it signified a good omen in the reign of a virtuous emperor. The handscroll notes that the remnant is from the Taishō period, so it is possible that the textile was woven as Imperial property at the time of Emperor Taishō’s coronation ceremony at the Kyoto Imperial Palace. Kōrozen Gohō was also worn by the present Emperor at the Reiwa-period coronation. However, in the past, the attire’s use had not been limited to a coronation and included various ceremonies until the Edo period. Considering that all the other cloth pieces on the screens’ first fold are from the Edo period, the placement of the Taishō-period piece at the very top can be understood as an indication, even in the layout, that it is the most prestigious textile worn by the emperors.







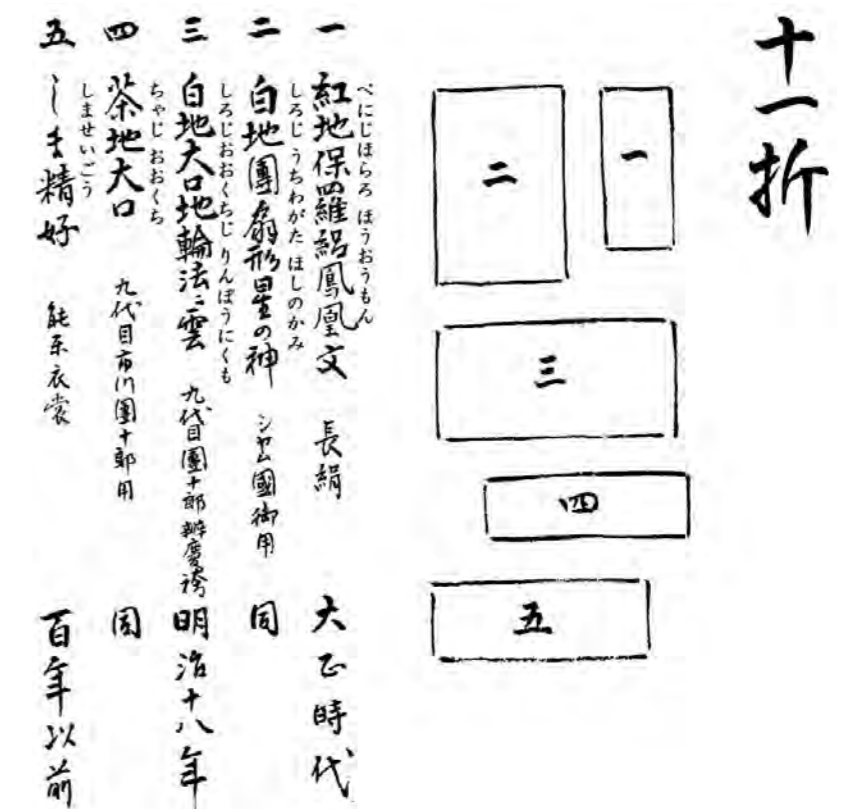
11折
Eleventh fold

他に織物の依頼主が明確であるのは、屏風の11折の3番目に貼られた9代目市川團十郎(1838-1903)の「白地大口地輪法ニ雲」裂である。「辨慶袴」とあることから歌舞伎の演目の「勅進帳」で武藏坊弁慶役に着用した大口袴と考えられる。金の横雲と仏法の象徴である紺色の輪法(輪宝)が織り成され、豪傑な僧である弁慶の役柄に相応しい文様の袴と言えよう。9代目團十郎は“劇聖”とも称されるほどの名手で、同時代の5代目尾上菊五郎、初代市川左團次と共に“團菊左”と呼ばれるなど一世を風靡し、中でも「勅進帳」の弁慶は團十郎の当たり役であった。明治20年(1887)には外務大臣井上馨(1836-1915)の邸宅で明治天皇(1852-1912)が臨席した初の天覧劇が行われ、その最初に團十郎が弁慶を演じる「勅進帳」が上演されたことから、おそらくは明治18年(1885)に織られたこの裂で仕立てられた袴が天皇の御前でも着用されたのではないだろうか。

“Shiroji Ōkuchiji Rinpō ni Kumo” is another fabric remnant with a known owner: Ichikawa Danjuro IX (1838-1903). It is the third piece on the screens’ eleventh fold. Since it is described as “Benkei-bakama” [*bakama* is loose-legged pleated trousers], it is believed to be the *ōkuchi-bakama* worn when the Kabuki actor played Musashibo Benkei in “Kanjinchō.” With gold horizontal clouds and a dark blue *rinpō*, a Buddhism symbol, the *bakama*’s design is suitable for the role of Benkei, a heroic monk. Danjuro IX was an extraordinary actor famed as *gekisei* [theater saint]. Together with his contemporaries, Onoe Kikugoro V and Ichikawa Sadanji I (the three were known as Dan-Kiku-Sa), he dominated the generation. In particular, “Kanjinchō”’s Benkei was one of his most successful roles. In 1887, the first performance with the Emperor Meiji (1852-1912) in attendance was given at the residence of the Foreign Minister Kaoru Inoue (1836-1915). The first play in the program was “Kanjinchō” with Danjuro IX as Benkei, suggesting that he wore, in front of the Emperor, the *bakama* made with this fabric woven in 1885.

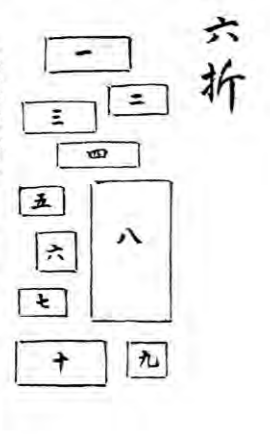


(左頁) 11折：シャム国御用の団扇形星の神ほか
(Left page) Eleventh fold: Round-fan-shaped start god used by the Kingdom of Siam, etc.





- 一 紺地圓地牡丹の丸 七條袈裟 明治二十年
 二 茶保羅緞唐文平金 袈裟用 百年以前
 三 紅地圓地牡丹文 五條袈裟 同
 四 白保羅緞桐鳳凰 袈裟用 同
 五 桐塵色保羅緞龍の丸 同 同
 六 龍音毛保羅緞八藤窟草 同 同
 七 黄色圓地牡丹文 五條袈裟 同
 八 赤倉院琵琶公家 同 天正時代
 九 清青色雲の丸平金 袈裟用 百年以前
 十 茶色緞子八藤二雲 袍衣 同



- 一 紅地御紋章平金 袈裟用 百年以前
 二 紅地精好葵の丸 袈裟用 同
 三 紅地綾地葵牡丹の丸 同 同
 四 萌黄地蓮唐草 同 同
 五 紺地錦蓮唐草 同 同
 六 紺地錦雲蓮唐草 七條袈裟 明治二十年
 七 茶色保羅緞地桐鳳凰の丸 袈裟用 百年以前
 八 龍音毛保羅緞牡丹文 同 同
 九 松葉色雲牡丹 同 同
 十 茶色圓地牡丹の丸 同 同
 十一 茶色圓地八藤の丸平金 同 同
 十二 紫緞子牡丹文 袍衣用 同

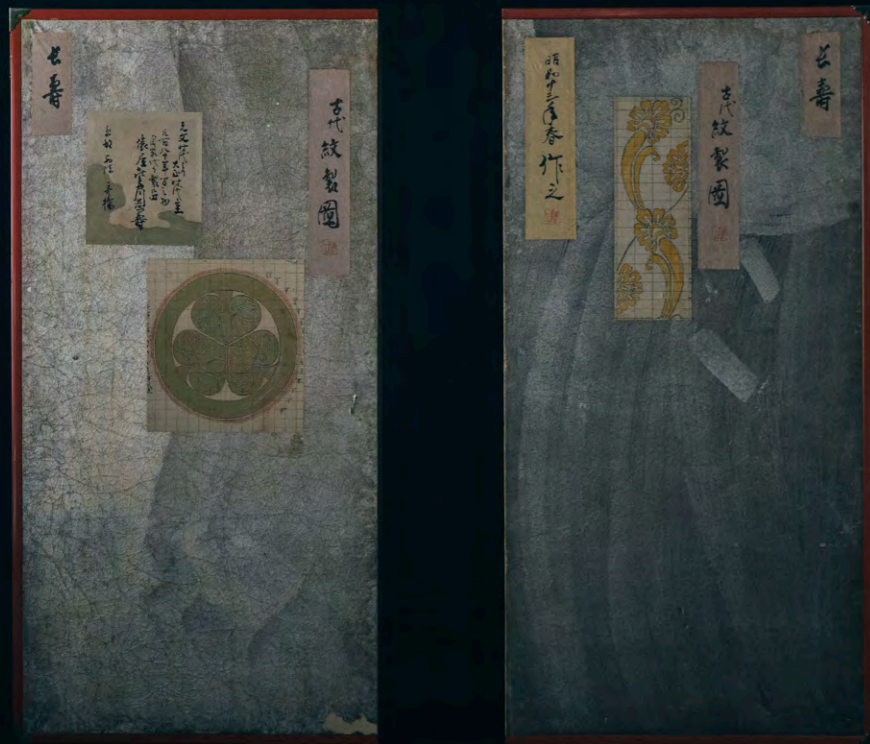


最後に屏風の5折と6折に集中して貼られた僧侶の着用する袈裟と袍衣の裂について取り上げた。巻物の説明では袈裟や袍衣の裂という情報のみで、どの寺院のどのような人物が着用したのかは不明であるが、織られた文様がそれを解明する手立てとなる。まず一見して多いのは牡丹紋（5折の3、8、9、10、12番、6折の3、7、9番）と八藤紋（5折の11番、6折の1、6、10番）である。抱き牡丹紋は東本願寺の寺紋であり、八藤紋はその副紋として使用されてきた。東本願寺が牡丹を寺紋とするようになったのは、歴代の東本願寺門首が同じ牡丹を家紋とする摂関家の近衛家の猶子（擬制的な親子関係）になったことに由来し、近衛家の文様とは花芯と葉の重なりを変えるなど細部に図案の違いがある。屏風に見られる牡丹紋の中でも、寺紋に使用される抱き牡丹（5折の3、10番）を正式な紋としながら、蟹牡丹紋（5折の8番）や宮牡丹紋（5折の12番、6折の3、7番）、雲牡丹紋（6折の9番）といった多様な展開があり、これらは抱き牡丹より軽い扱いの副紋として使用された。いずれも東本願寺の門首料の裂と考えられ、各寺院の中でもとりわけ東本願寺と西陣の織屋との関係性の深さが浮かび上がってくるのである。

以上のような遺された裂の数々は、西陣という町が長い年月をかけて育ててきた最高峰の織物が持つ品格と美しさ、伝承してきた歴史や技術そのものを語りかけてくれる。御所、將軍家、門跡寺院などが文様や色への繊細なこだわりをもって注文し、それに応え続ける中で、織物を単なる被服や調度の材料としてだけではない芸術品の域にまで高められたことが改めて首肯されるのである。そして江戸時代から近代へと時代の大きなうねり乗り越えながら、常に新しい時代の流れに果敢に挑戦する精神と共に、後世に資料を残して引き継いでいこうとする使命感を感じさせてくれる。現代においてまさにその歴史を紡ぎ続ける細尾家にあつてこそ、屏風の持つ価値が一層立ち現れてくるのである。

Lastly, let's examine the remnants from *kesa* and *hōi*, garments worn by Buddhist priests, concentrated on the fifth and sixth folds of the screens. The descriptions in the handscroll only state that they are remnants from *kesa* and *hōi*, but the woven patterns provide clues to who from which temples wore them. At first glance, the most dominant designs are *botan mon* [peony crest] (nos. 3, 8, 9, 10, and 12 on the fifth fold and nos. 3, 7, and 9 on the sixth fold) and *yatsufuji mon* [eight wisteria blossoms crest] (no. 11 on the fifth fold and nos. 1, 6, and 10 on the sixth fold). *Daki botan mon* [clasping peony crest] is the Higashi Honganji Temple's crest, and *yatsufuji mon* has been used as its secondary crest. The temple took a peony as its crest because its successive Monshu [head of a temple] made fictive parent-child relationships with the Konoe family, one of the families eligible for regents, whose family crest was also a peony. The design of the temple's crest differs from that of the Konoe family's in details, such as the way the flower core overlaps with the leaves. Among the peony crests found on the screens, *daki botan mon* (nos. 3 and 10 on the fifth fold) is considered the official crest used by the temple, while there are various other designs such as *kani botan mon* [crab-shaped peony crest] (no. 8 on the fifth fold), *bako botan mon* [box-shaped peony crest] (no. 12 on the fifth fold and nos. 3 and 7 on the sixth fold), and *kumo botan mon* [cloud-shaped peony crest] (no. 9 on the sixth fold), which were considered secondary to *daki botan mon* in their use. All the fabric remnants are believed to have belonged to Higashi Honganji Temple's Monshu, revealing the deep relationship between temples, especially Higashi Honganji, and the Nishijin's weavers.

All these fabric remnants speak to us of the dignity and beauty of the best textiles nurtured over many years in Nishijin and their histories and techniques handed down from generation to generation. The remnants reaffirm that textiles have reached the level of art, beyond mere clothing or furnishing materials, thanks to the patrons such as the Imperial Palace, the Shogunate family, and *monzeki* temples [temples whose head priests are members of the Imperial family], who ordered textiles with refined attention to designs and colors, and the Nishijin's weavers who continually fulfilled their requests. Furthermore, these cloth pieces convey the attitude of their makers who constantly and bravely challenged new eras, while overcoming the surging swell that occurred during the transition from the Edo period to the modern period, and their sense of mission to preserve and pass on the records to future generations. The value of the folding screens is further defined precisely because it is owned by the Hosoo family, who continually weaves history in our time.



Angelus Novus

「新しい天使」と題されたクレーの絵がある。それにはひとりの天使が描かれていて、この天使はじっと見詰めている何かから、いままさに遠ざかろうとしているかに見える。その眼は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は広げられている。歴史の天使はこのような姿をしているにちがいない。彼は顔を過去の方に向けている。私たちの眼には出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただひとつの破局だけを見るのだ。その破局ははっきりなしに瓦礫のうえに瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なろうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹きつけていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にも届かんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。

ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」(1940)

There is a picture by Klee called *Angelus Novus*. It shows an angel who seems about to move away from something he stares at. His eyes are wide, his mouth is open, his wings are spread. This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before *us*, *he* sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm derives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is *this* storm.

Walter Benjamin “On the Concept of History” (1940)

ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション I——近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳（筑摩書房、1995年）、653頁。
Walter Benjamin, *Selected Writings 4: 1938-1940*, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2003), p. 392.

More than Textile—Issue 2
Future in the Past

Published on December 15, 2022

Contributors

Hiroshi Sugimoto
Kumiko Idaka
Masae Inoue
Yoshihiro Narisawa
Koichi Kato
Tokichika Yamashina

Photographers

Fumihiko Katamura (pp. 9–17, pp. 40–41)
Kotaro Tanaka (pp. 19–35, pp. 38–39, pp. 43–54, p. 57 fig. 1, pp. 78–80 fig. 1, pp. 89–123, pp. 129–44)
Kazuomi Furuya (p. 36, p 42)
Masuhiro Machida (pp. 60–61, p. 62 fig. 3–4, p. 68, pp. 70–71, pp. 124–28)
Shinya Sato (pp. 73–77, p. 80 fig. 2–3, pp. 81–87)

Videographer

Yoshiyuki Sakuragi (p. 62 fig. 1–3)

Translators

Erika Ikeda (pp. 7–111, pp. 132–43)
Gaku Kondo (pp. 120–29)

Editor

Rurihiko Hara

Art Director & Designer

Akihiro Morita

Director

Masataka Hosoo

Printing and Binding

SunM Color Co., Ltd.

Published by
Hosoo Co., Ltd.
412 Kakimoto-cho Nakagyo-ku, Kyoto 604-8173 Japan
Tel +81 75 221 0028
Fax +81 75 223 2507
E-mail info@hosoo.co.jp
www.hosoo.co.jp

Printed in Japan
©2022 Hosoo Co., Ltd.

