

4

Issued by
HOSOO

More than Textile



Circle

More than Textile—Issue 4

Circle

Contents

008

The Mind Landscape

Dialogue 1 未来のための“Circle” “Circle” for the Future

ミケーレ・デ・ルッキ×細尾真孝 Michele De Lucchi × Masataka Hosoo

樹木についての覚書 Memorandum on Trees

049

Dialogue 2 民藝を脱構築して世界に——新たなコラボレーションに向けて

Deconstructing and Expanding Mingei: Toward New Collaborations

シアスター・ゲイツ×細尾真孝 Theaster Gates × Masataka Hosoo

061

日本の美しい布 アットゥン

The Story of Japanese Textiles: Attus

井上雅恵 Masae Inoue

081

Ambient Weaving II

The Curator’s Note

井高久美子 Kumiko Idaka

Ambient Weaving II Tea Ceremony

Ambient Weaving II 茶会について

On Ambient Weaving II Tea Ceremony

伊住禮次朗 Reijiro Izumi

Roundtable 人と織物の間／環境をデザインする

Designing *Ma* / Environment between Human and Textiles

寛康明×中丸啓×細尾真孝 Yasuaki Kakehi × Satoru Nakamaru × Masataka Hosoo

129

DAVID LYNCH meets HOSOO

螺旋状の夢_夢見るように目覚める

Spiral Dreams_Walking up as If in a Dream

飯田高誉 Takayo Iida

137

HOUSE of HOSOO Blossom

桜についての覚書

Memorandum on Cherry Blossoms

2024年終りに近づき、今年も『More than Textile』をお送りする時期がやって来ました。

このマガジンでは、HOSOOが進めているさまざまな活動を毎年ご紹介しています。

今号のテーマは“Circle”です。そこには、人間と自然の循環や、人々の輪など、さまざまな意味が込められています。

今年、HOSOOがミケーレ・デ・ルッキ氏率いるAMDL CIRCLEとのコラボレーションによって発表した新作テキスタイル「The Mind Landscape」や、樹齢180年の桜との出会いから生まれた作品シリーズ「HOUSE of HOSOO Blossom」は、ともに木をテーマとしています。

木は、葉を繁らせ、花を咲かせ、実を結び、紅葉しては、やがて枯れた葉を落としますが、一年後には再び葉を繁らせます。こうした周期的な活動を行いながら、木は、地下の水分を蒸散させるなど、自然界のなかでさまざまな循環を担っています。

「The Mind Landscape」や「HOUSE of HOSOO Blossom」は、木のこうした「循環（Cycle）」に学ぶとともに、その複雑な造形や美しい色彩をインスピレーションとして生み出されました。

四季の時間は円を描くように進んでゆきますが、それは同一の円ではなく、ちょうど木の年輪が毎年増え少しずつ成長してゆくように、螺旋的に進行してゆきます。それは一つのモチーフをループさせながら奏でる、音楽のようでもあります。

今号では、こうした螺旋の意味を再考するためにも、2016年に公開したデヴィッド・リンチ氏とのコラボレーション作品《SPIRAL》を振り返っています。

あるいは、今号で対談させていただきましたシアスター・ゲイツ氏は、民藝とブラック・カルチャーを融合させながら、抑圧された、忘れられた過去を、新しいアートとして現代に循環させてゆく活動をされています。シアスター氏の活動とは、「社会彫刻」（ヨーゼフ・ボイス）とも呼べるものでしょう。

HOSOOのミッションは、私たちの未来のために、人間と自然の循環に適ったかたちで工芸を社会に実装してゆくことです。そのためには、職人の伝承をつないでいくとともに、世界のさまざまな分野の方々と連携してゆかなくはなりません。

そうした小さな社会（Circle）を螺旋のように徐々に大きくしてゆくことで、より良い未来をつくってゆければと考えています。

As 2024 draws to a close, it is once again time to bring *More than Textile* to you, an annual magazine that showcases the various ongoing activities of Hosoo.

The theme of this issue is “Circle,” a word we use to mean a variety of things, including the cycle between man and nature and the circle of human beings.

The Mind Landscape, a new textile we created in collaboration with AMDL CIRCLE led by Michele De Lucchi, and *House of Hosoo Blossom*, a series of works born from encountering a 180-year-old cherry tree, both have trees as their theme.

Trees grow leaves, bloom flowers, bear fruit, change color, and eventually shed their withered leaves, only to grow them back again a year later. Through these periodic activities, trees are responsible for a number of cycles in the natural world, such as the evapotranspiration of water from the ground.

Learning from these cycles, *The Mind Landscape* and *House of Hosoo Blossom* were inspired by the intricate shapes and beautiful colors of trees.

The four seasons follow each other in a circle. However, the shape does not remain the same. Rather, it turns into a spiral, just as the rings of a tree grow little by little each year. It is like music playing a single motif on a loop.

In an effort to reconsider the meaning of these spirals, this issue takes a look back at *Spiral*, a collaboration with David Lynch that we exhibited in 2016.

Theaster Gates, with whom I had the pleasure of dialoguing for this issue, is working to merge Mingei and Black culture, bringing the suppressed and forgotten past back into circulation as a new art form in our time. His activities could be described as a “social sculpture” (Joseph Beuys).

Hosoo’s mission is to implement crafts into society for our future, in harmony with the cycles of man and nature. In order to achieve this, we must continue to pass on the traditions of craftsmanship and collaborate with people from various fields around the world.

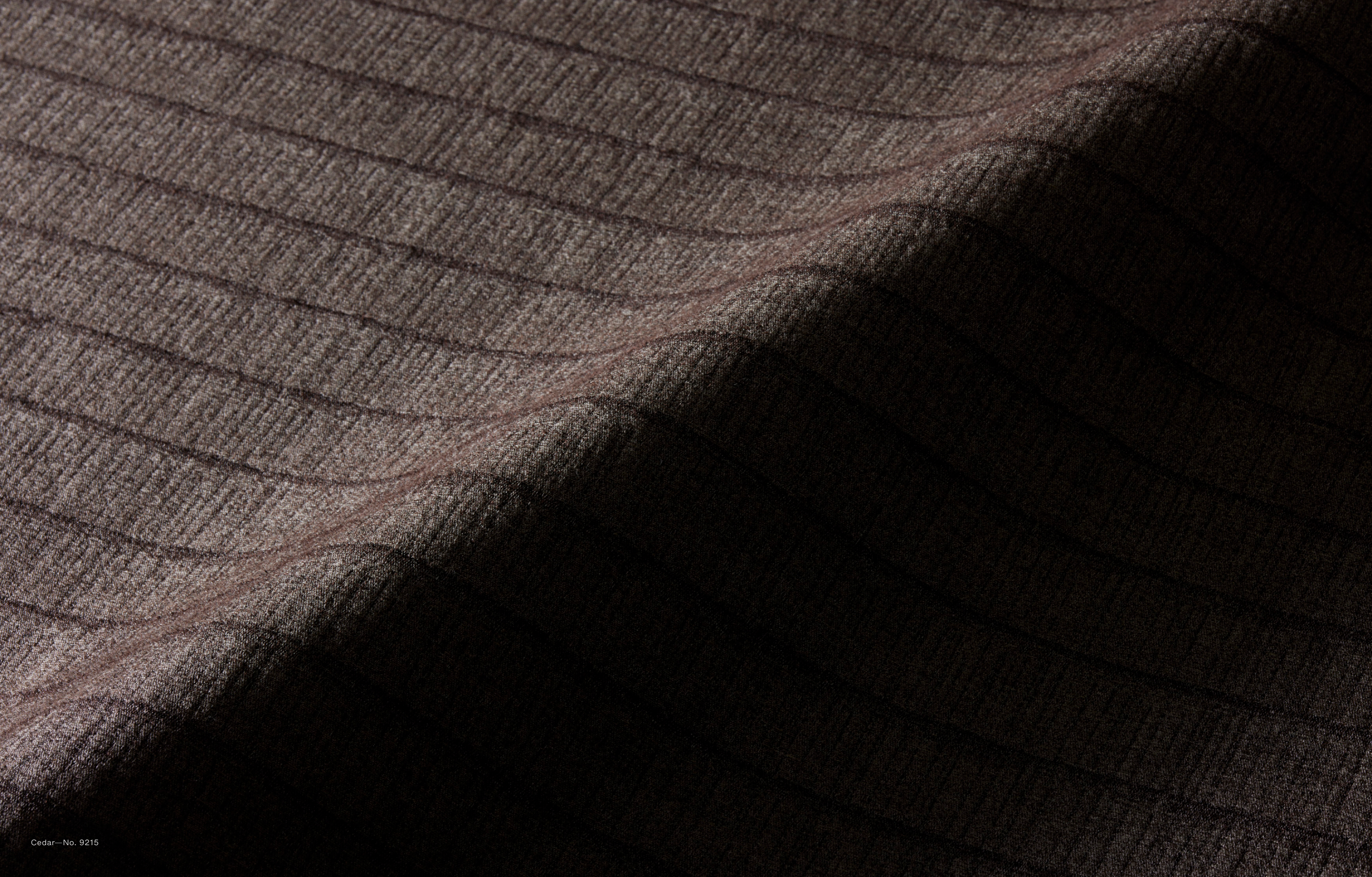
We hope to create a better future by gradually expanding such small circles like a spiral.

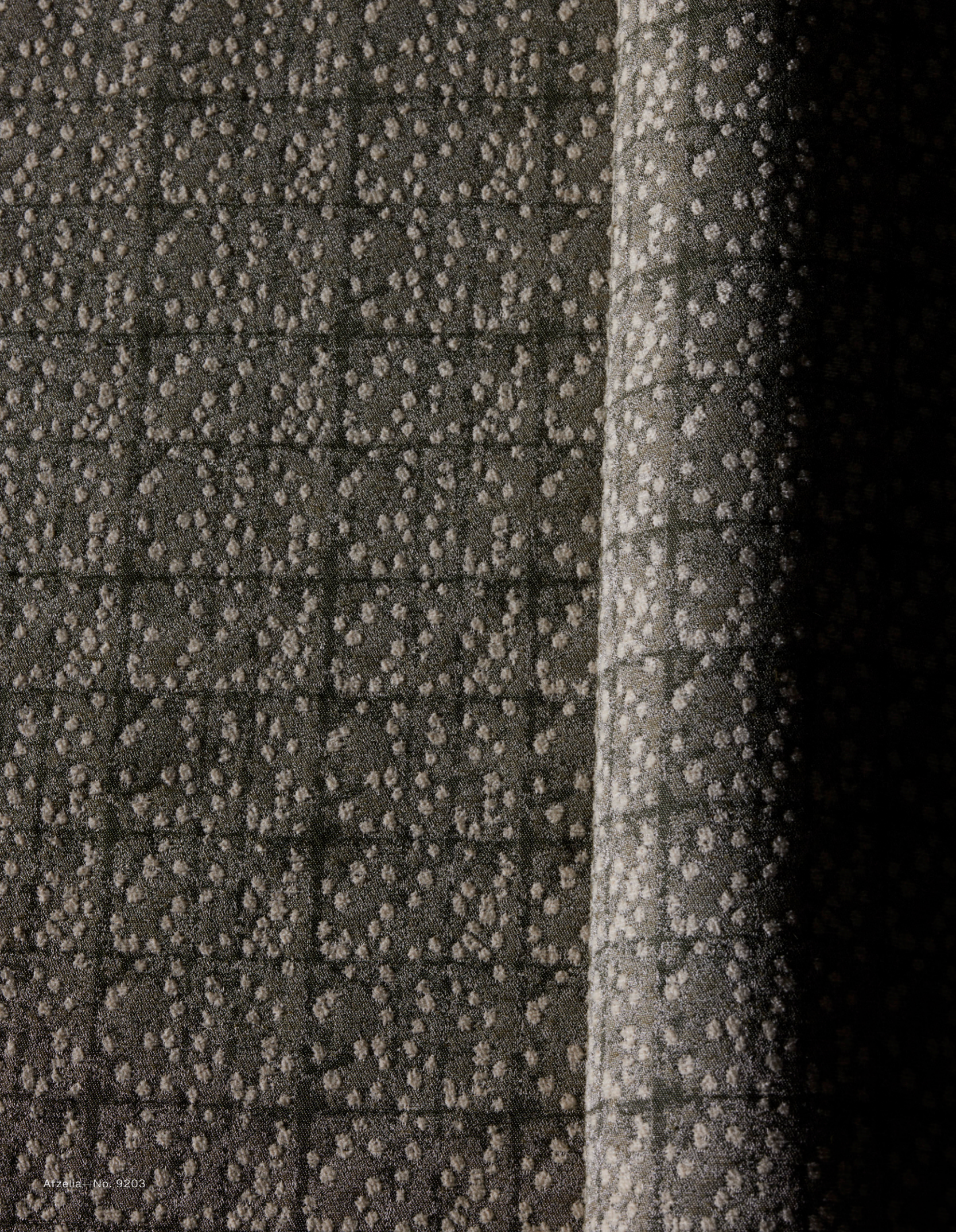
Masataka Hosoo

President and CEO, Hosoo Co., Ltd.

The Mind Landscape







Afzeli - No. 9203



Red Elm - No. 9211



AMDL CIRCLE

AMDL CIRCLEは、ミケーレ・デ・ルッキによって設立された多角的、ヒューマンティックなアプローチで国際的に知られているスタジオ。建築、インテリア、プロダクト、コミュニケーションなどさまざまな分野で、表現力豊かで戦略的なプロジェクトをクライアントに提供している。建築家、デザイナー、職人からなるAMDL CIRCLEのチームは、公共機関や民間企業のプロジェクトに携わり、インターザ・サンパオロアレッシ、ドイツ銀行、ユニクレジットといった大手企業とのコラボレーションや、ベルリンのノイエス美術館、ミラノ、トリノ、ナポリのイタリア・ギャラリーの建物や展示システムのデザインも手がけている。ミラノを拠点とするこのスタジオは、アレッシ、アルテミデ、カッシーナ、エルメス、ポルトローナ・フラウ、ユニフォーなどの空間、製品、家具のデザインも行っている。

AMDL CIRCLE

AMDL CIRCLE is a multifaceted studio that was founded by Michele De Lucchi. Internationally renowned for its humanistic approach, it works across many sectors providing its clients with expressive and strategic projects that embrace architecture, interiors, products and communication. AMDL CIRCLE's team of architects, designers and craftspeople have worked on projects for public and private organisations, collaborating with large corporations such as Intesa Sanpaolo, Deutsche Bank and UniCredit, and designing buildings and exhibition systems for Neues Museum in Berlin and Gallerie d'Italia in Milan, Turin and Naples. The Milan based studio has also designed spaces, products and furniture for Alessi, Artemide, Cassina, Hermès, Poltrona Frau and UniFor.

The Mind Landscape

2024年にHOSOOが発表した新作テキスタイル「The Mind Landscape」は、建築界、デザイン界の巨匠として名高いイタリアのミケーレ・デ・ルッキ氏が率いるAMDL CIRCLEとの初のコラボレーションから生まれた。

このテキスタイルでは、樹木を中心的なテーマに据え、自然に対するミクロな視点とマクロな視点、そして、職人の視点の重ね合わせをコンセプトとしている。一本の樹へのミクロな視点から見えてくる、年輪をはじめとした驚くべきパターンと、世界各地を衛星からマクロに俯瞰したときにあらわになる自然の複雑なカラーリング。この二つをインスピレーションの源とし、職人のノウハウによって織物に仕立て上げられている。

こうして生み出された織物は、樹木のように長い歳月を経たかのように見えるが、柔らかく、新鮮に私たちを包んでくれる。そこにあらわれた新しいパターンとカラーリングは、人間の奥深い内面の様子をあらわしているように見える。

これらの織物を生み出すとともに、来るべき、人と自然、さらには工芸の理想的な“Circle”、エコロジーのあり方を思索することが、「The Mind Landscape」の目指すところである。

The Mind Landscape, a set of new textiles released by Hosoo in 2024, was born from the company's first collaboration with AMDL CIRCLE, led by the renowned Italian architect and designer Michele De Lucchi.

The textiles are conceived with the tree as its central theme, combining microscopic and macroscopic perspectives, as well as the artisan's point of view. Under a microscope, a tree shows astonishing patterns, starting with the annual rings. A macroscopic view from satellites reveals the complex coloring of nature around the world. These two inspirations are turned into textiles through the artisans' know-how.

The textiles thus produced feel soft and fresh on the skin, although they look as if it had gone through a long period of time, like an old tree. The new patterns and coloring on them also appear to express the inner depths of the human soul.

In addition to the creation of the textiles, The Mind Landscape aims to reflect on the ideal “circle” of the future, formed by people, nature and craft, as well as the nature of ecology.

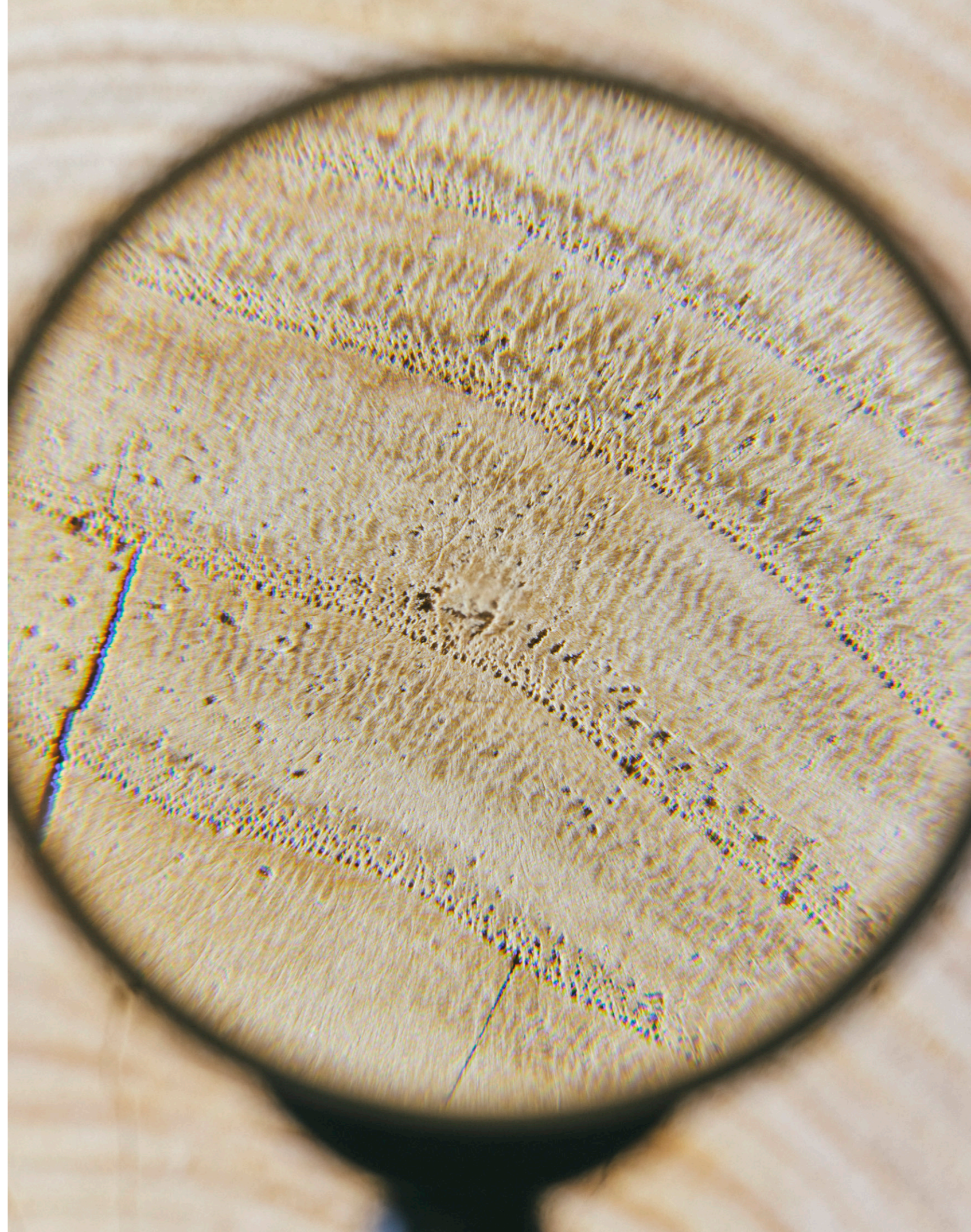


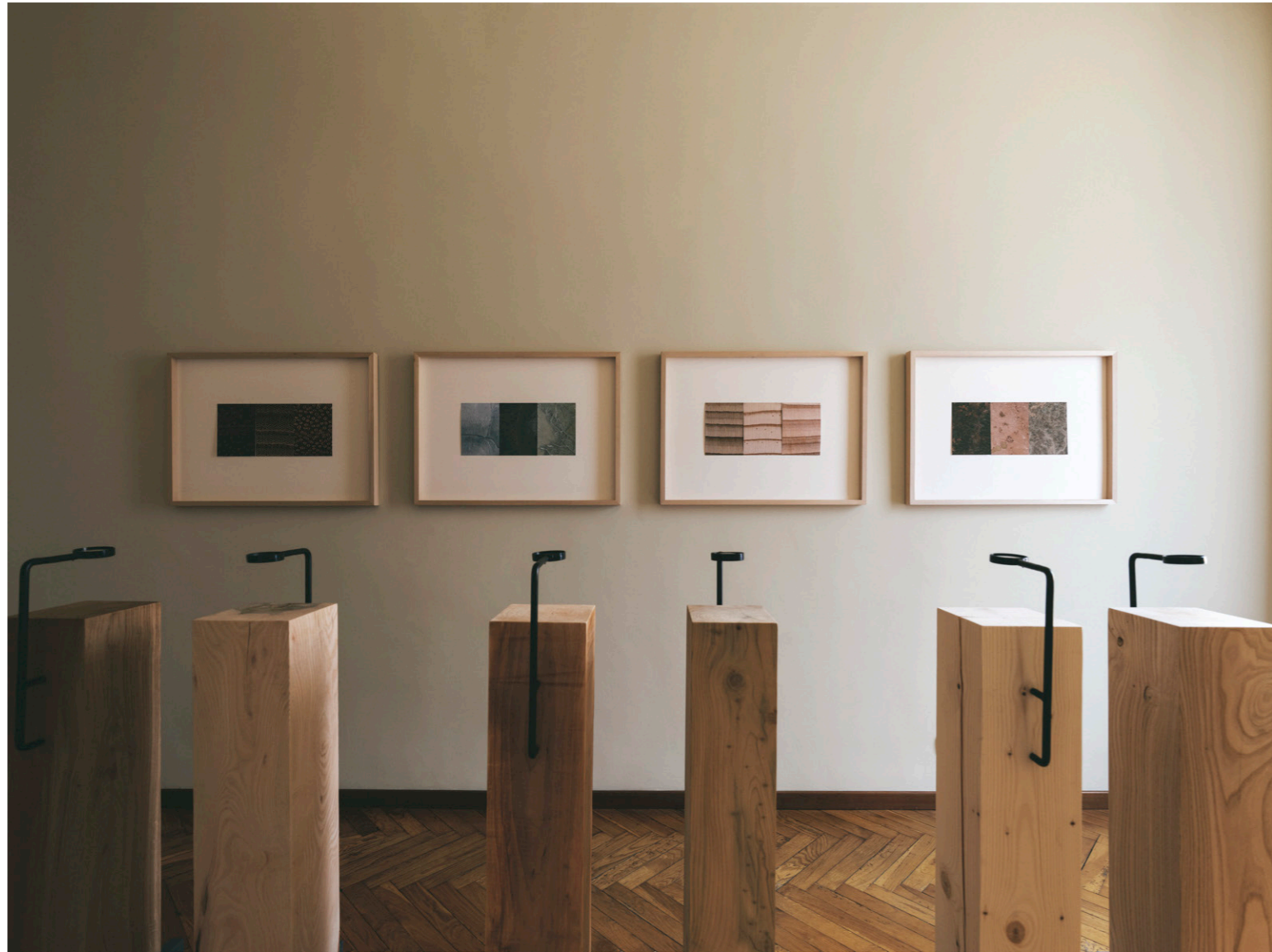
(From left) Managing Director – Angelo Micheli, Founder – Michele De Lucchi, Deputy Managing Director – Davide Angeli

The Mind Landscape *for* Milan design week 2024

「The Mind Landscape」は、毎年、イタリア・ミラノで開催される Milan Design Week 2024 において初披露された。会場はミラノ・ブレラ地区に位置する HOSOO MILAN である。会場では、本テキスタイルのインスピレーションの源となった樹木へのミクロの視点や、衛星写真による世界へのマクロな視点を体験できるインスタレーションが構成された。

The Mind Landscape was first unveiled to the world during the Milan Design Week 2024 in Italy, at Hosoo Milan in the Brera district. An installation offered visitors the chance to experience the microscopic view of trees and the macroscopic perspective of satellite photography—the two sources of inspiration for the textiles.







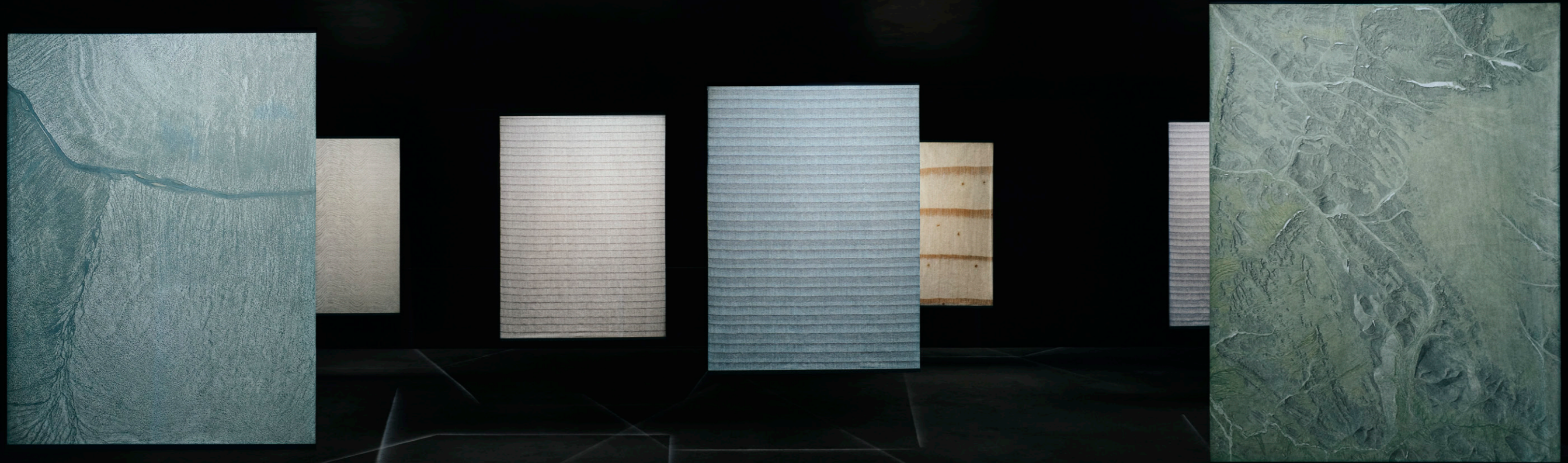


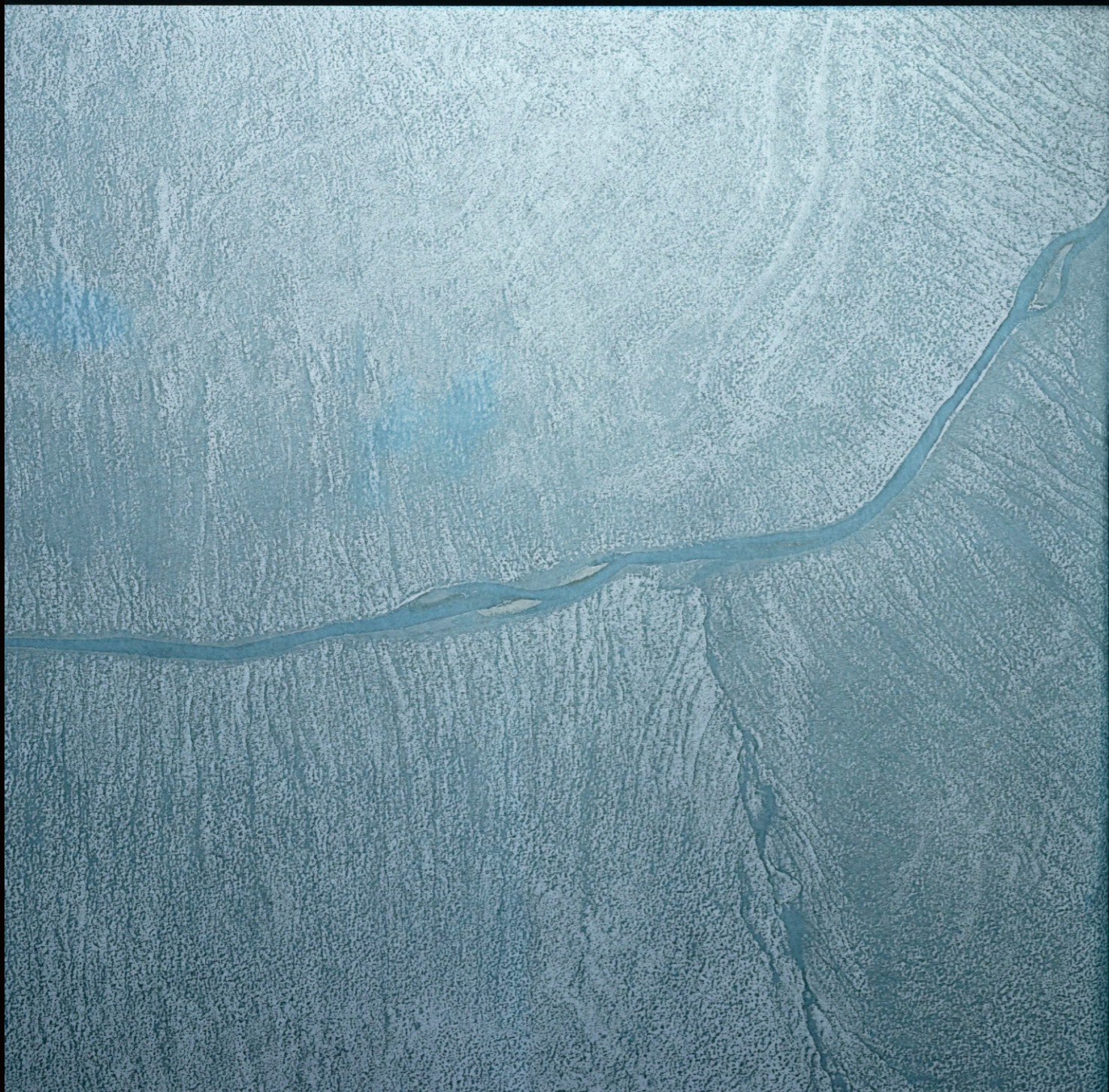
HOSOO MILANは、ミラノのなかでもとくにアートやファッション、デザインの盛んなブレラ地区に建つ17世紀の歴史的建造物の一室にある。これはHOSOO、さらには西陣織初の海外常設拠点であり、2023年2月にオープンした。

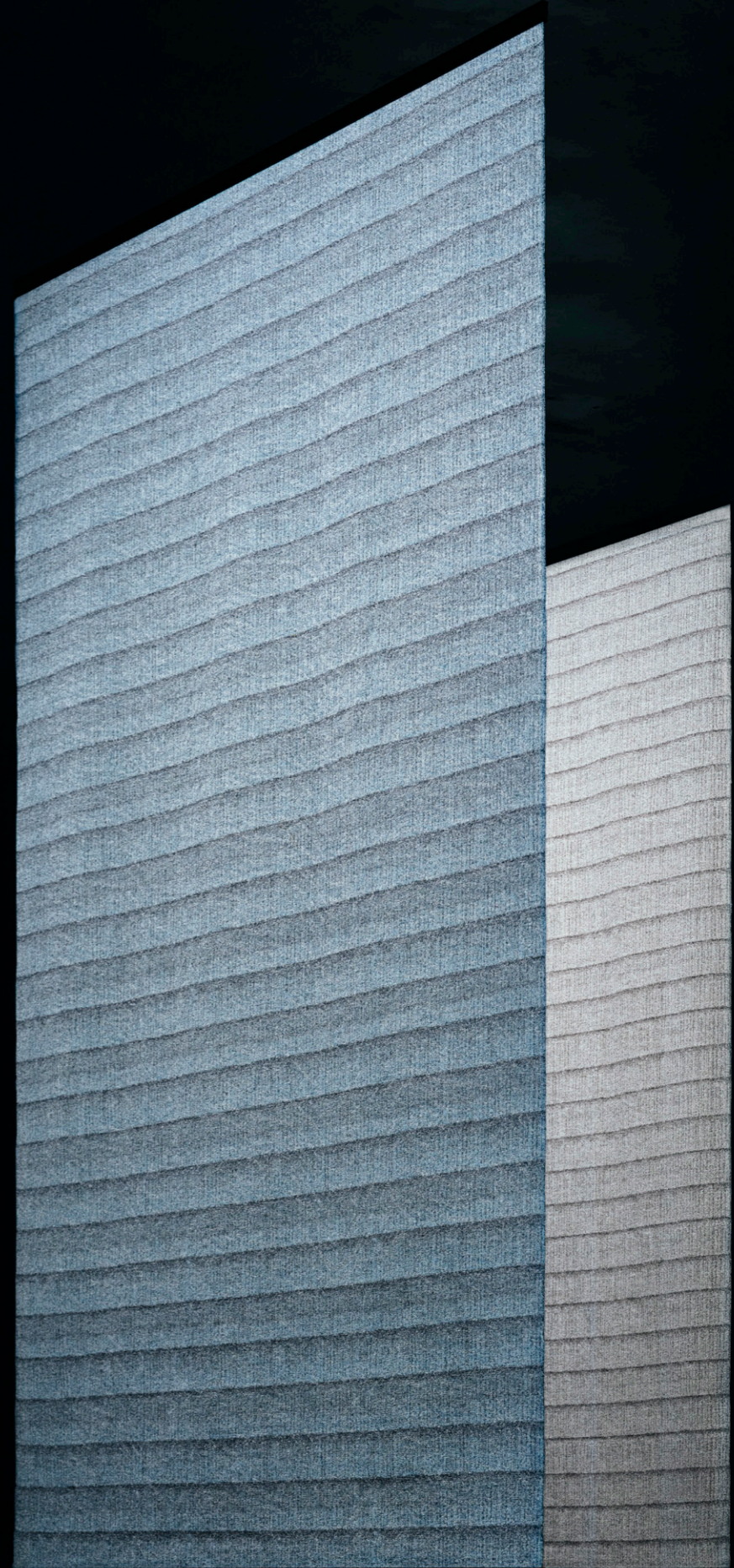
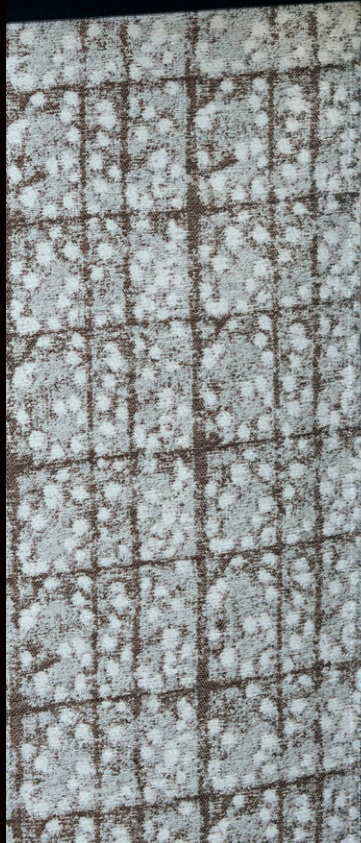
Hosoo Milan is located in a historic seventeenth-century building in the Bre-
ra district, a thriving center of art, fashion, and design. Opened in February
2023, this is Hosoo's, and indeed Nishijin-ori's first outpost overseas.



The Mind Landscape *for* Hosoo Gallery



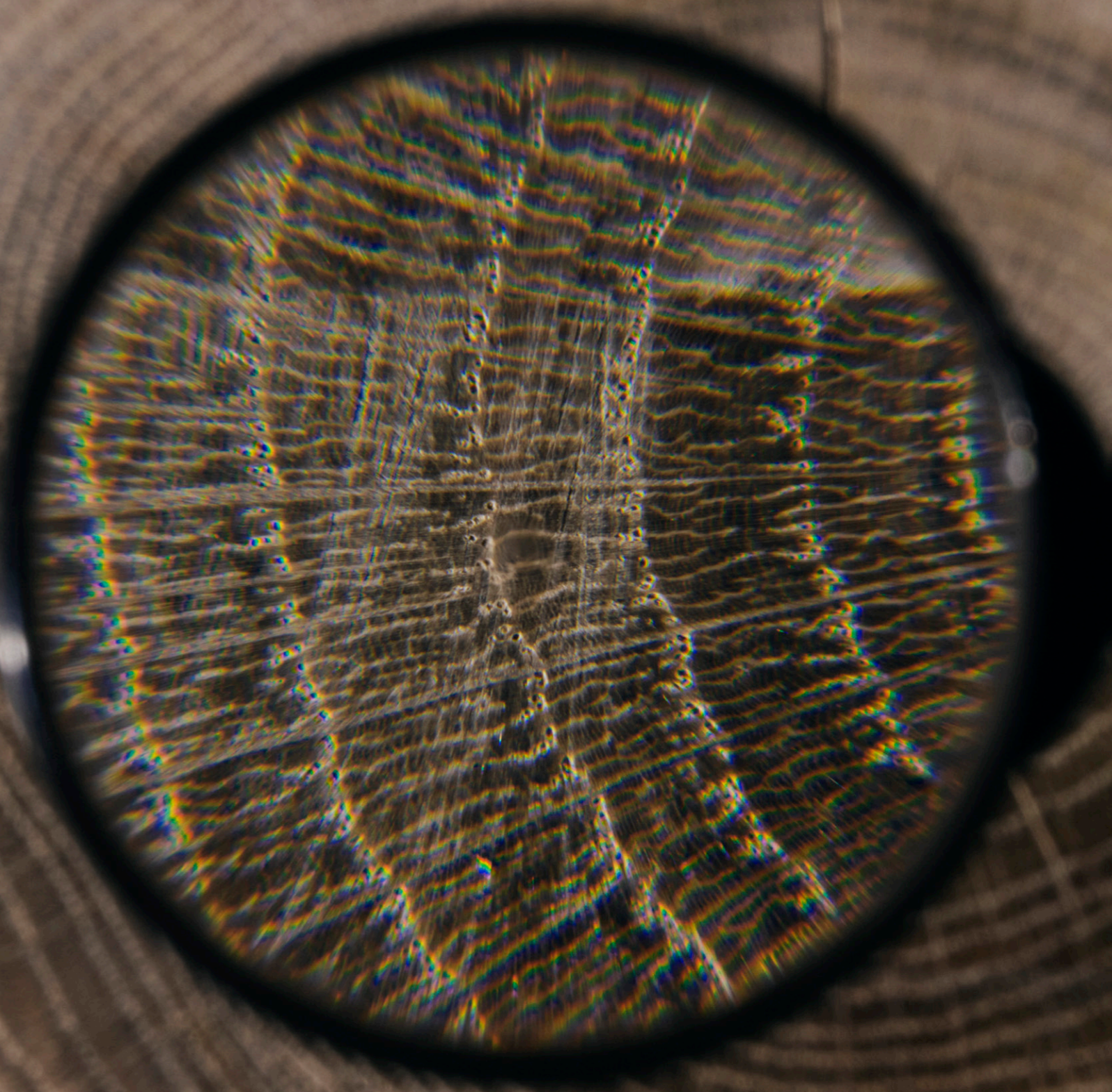






2024年7月には、ミラノからの帰国展として、京都・HOSOO GALLERYで新たなインスタレーション展示「The Mind Landscape」が公開された。新作テキスタイルのほか、インスピレーションの源となった樹木の拡大写真や世界の衛星写真が、会場の各所に同じサイズの長方形で垂らされた。来場者はここで、文字通りに、ミクロの視点とマクロの視点、そして自身の視点を重ね合わせることができる。また、会場には、木工職人や金物職人といった5人の職人が生み出す音によって構成された楽曲が流され、さらに、ギャラリー奥には、樹木や自然にまつわる書籍を来場者が読むことのできるライブラリー・スペースが設けられた。

In July 2024, a new installation entitled *The Mind Landscape* was unveiled at the Hosoo Gallery in Kyoto as a sort of homecoming exhibition. In addition to the new textiles, their sources of inspirations, enlarged photographs of the trees and satellite photographs of the Earth, were printed on rectangle sheets of the same dimensions as the textiles and hung in different locations of the gallery. Here, visitors could literally connect their own perspective with microscopic and macroscopic views. Music composed of the sounds of five artisans at work, including woodworkers and metalworkers, was played. In addition, a space for reading was set up in the back of the gallery, where visitors could browse books on trees, nature and related subjects.

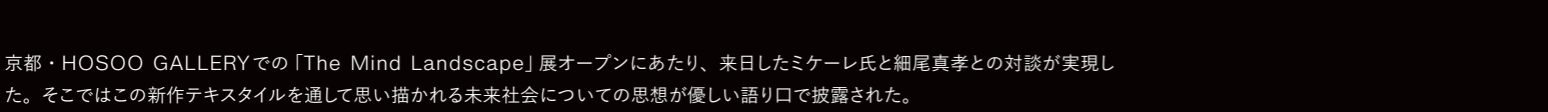




“Circle” for the Future

未来のための“Circle”

ミケーレ・デ・ルッキ（建築家、デザイナー）× 細尾真孝
Michele De Lucchi (Architect, Designer) × Masataka Hosoo



京都・HOSOO GALLERYでの「The Mind Landscape」展オープンにあたり、来日したミケーレ氏と細尾真孝との対談が実現した。そこではこの新作テキスタイルを通して思い描かれる未来社会についての思想が優しい語り口で披露された。

ミケーレ・デ・ルッキは、イタリアのデザイナー・チームの方々とお仕事をさせていただきました。私自身、ミケーレさんの作品はもちろん、その背景にある思想や哲学も非常に尊敬しておりまして、大きな影響を受けてきました。このコラボレーションは、ミケーレさんから木というテーマ、そしてマイクロとマクロという視点についてご提案いただくところからはじまりました。まずは、今回どうして木だったのか、その意味についてお伺いできればと思います。

細尾：今回、HOSOOとして初めてミケーレ・デ・ルッキ

さんをはじめとするイタリアのデザイナー・チームの方々とお仕事をさせていただきました。私自身、ミケーレさんの作品はもちろん、その背景にある思想や哲学も非常に尊敬しておりまして、大きな影響を受けてきました。このコラボレーションは、ミケーレさんから木というテーマ、そしてマイクロとマクロという視点についてご提案いただくところからはじまりました。まずは、今回どうして木だったのか、その意味についてお伺いできればと思います。

デ・ルッキ：この部屋のなかには三つのミステリーがあります。まず一つは木というミステリーです。植物や木、その細胞の世界には、私たちが想像できないくらい多くのミステリーがあります。木は遠くから見ますと、とくに原生林のように人の手が加わっていない森の場合、非常に美しいです。一方、顕微鏡で木の内部の細胞を拡大して見たときにも非常に驚くものがあります。こういった植物、木が持っている多くの深い知識を、人間は多方面から探求しているところですが、それでもなお足らないほど奥深いものがあります。

もう一つのミステリーは人間の知性です。人間の知性には、木のミステリーと同じくらい、非常にたくさんの知識や私たち自身も知りえない情報が含まれています。同じ空間にいても一人一人が感じるもの、理解するものは異なります。それは一人一人のエゴや関心にもよります。人間の身体がどうできているかが解明されてきているにもかかわらず、人間の知性がどこで生まれてどこにあるのかということはまだ分かっていません。知性があることによって、私たちはお互いを知り合い、お互いを理解し、そして世界や多くの植物を見て感じることができます。

三つ目のミステリーは織物です。すべてのフォルムは平らな布から生まれてきますが、最初、布を見たとき、それがどういうフォルムになるのか想像することはできません。それだけ自由と選択が残されているわけです。私は細尾さんの工房で実際に布を織っていらっしゃるところを見せていただきました。経糸と緯糸を一本ずつ絡ませていくことによって立

体的な構造や平らな生地が生まれてきます。これを見たときに、この生地の世界と人間の知性、そして自然はすべてつながっているということを確認しました。

細尾：織物は、有史以来、9000年前から人間とともにあ

ると言われていますが、人類最初の織物は、木の皮を細かい繊維状に分解して手で撚り、その糸を、身体を織機にすることで織ったものです。ですから、織物とは、人間のクラフツマンシップ、美意識、知性によって、ある意味、木をもう一回再構成することによって織り上げて装飾していったものになります。そして、織物の色も自然染色からはじまっていて、本来だと植物の花に行く成分を幹からいただいたりと、様々な方法で自然の色を写し取ります。ですから、織物とは、自然を身に纏うというところからはじまっています。そういうことを踏まえると、非常に長いスパンで見ても、木と人間、織物は循環していると言えます。今回の作品の背景にある考えは、もっと深められるとも思いますので、いろいろなりサーチを行ったり、また、いろんな方とディスカッションする良いきっかけになればと考えています。

ミケーレさんは「循環」をテーマに、AMD L CIRCLEというスタジオを立ち上げられましたが、「循環」、「Circle」というものに対してのお考えをお聞かせいただけますか。

デ・ルッキ：5年前、私は自分のスタジオの名前をミケーレ・デ・ルッキからAMD L CIRCLEに変えました。私のスタジオということだと私が亡くなった後、スタジオが止まってしまう。でも、スタジオには続いて欲しいという思いがありましたので、名前を変えました。“Circle”とは人生の循環でもあります。一つのものが生まれ、失くなり、次のものが育つという循環を考えました。同時に、いま世の中でもっとも欠けているのが、人と人が手をつなぐこと、そういった絆をつくってゆくことだと思います。それも同じ“Circle”という言葉であらわせるのではないかと思いました。人間は一人ではまったく価値がありません。人間は野生動物に出会ったとき、一人では全く太刀打ちできません。人間が強い存在に



なったのは、人と人がつながり、共同で何かをすることがで

きるからです。だから人間の方が動物よりも進化してきたわけです。そして、人間は互いに話し合い、時には喧嘩になることもあります。互いにコミュニケーションをとることができる。これは人間の素晴らしい部分だと思います。ですから、人間は、未来において人の暮らしをより良くするために互いに考え、互いに協力し合う必要があります。互いの専門の知識はITであったりアートであったりと違うかもしれませんが、それらを一緒に合わせて、私たち自身のより良い未来の社会をデザインしてゆく必要があります。それは同時に、自然と共存していくことでもあります。

いま私たちが暮らしている時代は、この先の人々の暮らしに大きく影響を与える大事な決断が迫られているタイミングにあります。「建築家」と言いますと、単に図面を引く人と思われがちですが、建築家の一番重要な務めは、人間の暮らしが本来どうあるべきかを表現すること、そうした考えを私たちに変えていくことです。建築を考えることとは、そのまま、未来を考えることになります。

私たちは、人々が皆、平等に幸せになる権利のある社会をつくり、次世代につなげてゆかなくてはなりません。しかし、そうした社会は、大きな企業からいきなり生まれるものではなく、非常に小さい世界から生まれてくるものです。そのためには私たち一人一人が自覚を持って、伝統工芸という一人一人の力に課されたものをつなげて、小さな世界か

ら大きな世界へとつなげていく必要があると思います。イタリアの職人と日本の職人はきつとうまく協業できると私は信じています。

このギャラリーのなかで、皆さんにぜひ感じていただきたいのは、自然と人間と人間が持つ知性による「循環」です。より良い社会も未来も、そして自然界も、人間の力なしにはつくることはできません。私たちは生まれ、生き、死んでいきますけれども、そのなかで出会った人と協力し合い、私たち自身の次世代のために、ともに考え、理解して、協力していく必要があります。人々の意見の食い違いは視点の違いから生まれてくるものに過ぎません。ですから、マイクロの世界なのか、マクロの世界なのか、もっと俯瞰の視点なのか、その視点のなかから一緒に一つ選んで、それを通すことで同じものを見ることができると思います。

細尾：素晴らしいお話をありがとうございます。この展覧会、

この作品をきっかけに、いまミケーレさんがおっしゃってくださったところを、皆さんとともに考えを膨らませながら、より良い未来を実装させていければと思います。今日は、ありがとうございました。

2024年7月27日 HOSOO GALLERYにて
通訳：山田美知世

ミケーレ氏と細尾の対談は、前号『More than Textile: Issue 3 Migration/Creation』にも掲載されています。ぜひご覧ください。

On the occasion of the opening of the The Mind Landscape exhibition at the Hosoo Gallery in Kyoto, a conversation was held between Michele De Lucchi, who traveled to Japan for the occasion, and Masataka Hosoo. In a gentle and friendly mood, the society of the future was envisioned through the new textiles.

Hosoo: This was the first occasion for Hosoo to work with the Italian designer team including you, Michele. I myself have a great deal of respect for your work, as well as the ideas and philosophies behind it. It has had a great influence on me. The collaboration began when you suggested the tree as a theme, as well as the idea of looking at things from microscopic and macroscopic perspectives. I want to start by asking, why the tree?

De Lucchi: There are three mysteries in this room. One is the mystery of the tree. There are many mysteries in the world of plants, trees, and their cells, that are beyond our wildest imagination. Trees are very beautiful when viewed from a distance, especially in virgin forests that have not been touched by human hands. You will be very surprised, however, if you look at those cells inside the wood under a microscope. Humans are exploring the extensive and profound knowledge that these plants and trees possess from many different angles, but it is so profound that there is still much we don't know.

Another mystery is human intelligence. Just like trees, human intelligence contains a great deal of knowledge and information that we ourselves can't know. Even if we are in the same space, we all feel and understand different things, depending on each person's ego and interests. Although we are beginning to understand how the human body is constructed, we still don't know where human intelligence comes from or where it is located. Intelligence allows us to know each other, understand each other, and see and feel the world and its numerous plants.

The third mystery is textile. Although all forms are born from a flat piece of cloth, you can't imagine what it will be like when you first see the fabric. That's how much freedom and choice is left. You showed me how the actual weaving is done at the Hosoo workshop. Intertwining warp and weft one by one produces either a three-dimensional structure or a flat fabric. When I saw it, I was convinced that the world of fabric, human intelligence, and nature are all connected.

Hosoo: Textiles have been with mankind since the dawn of history, some 9,000 years ago. The first textile ever created by humans was made by shredding tree bark into fine fibers, spinning them by hand, and weaving them

together, using the weaver's body as part of the loom. In that sense, textiles are woven and decorated by putting the tree apart and then back together, through human craftsmanship, aesthetics and intelligence. Similarly, the colors of textiles begin with natural dyeing. The natural colors are transferred in various ways, for example by extracting from the plants' stems the ingredients that would normally go to the flowers. Textiles, then, begin with wearing nature on the body. From this perspective, we can say that trees, humans and textiles form a cycle over a very long period of time. I think the ideas behind the work in this exhibition can be explored further. I hope it will provide an opportunity for us to do various kinds of research and discuss things with different people.

You have set up a design studio called AMDL CIRCLE. Could you share your thoughts behind the name?

De Lucchi: Five years ago, I changed the name of my studio from Michele De Lucchi to AMDL CIRCLE. If it's under my name, it will stop working after I die. I wanted it to keep going, so I changed the name. The word "circle" also refers to the cycle of life. What I had in mind was a cycle of one thing being born, lost, and replaced by another. Also, what the world lacks most right now is people holding hands and creating bonds. "Circle" can express that, too. A human being is of no value at all on their own. When a human encounters wild animals, they are completely helpless if they are alone. Humans have become strong because people can connect with each other and work together to achieve things. That's why they have evolved more than animals. People can talk to each other. Although they sometimes end up fighting, they are still able to communicate with each other. That's the wonderful part of being human. We need to think together about how to improve people's lives in the future and work together toward that goal. Our areas of expertise may be different—IT for one, art for the other—but we need to combine them to design a better future for our society. That also means living in harmony with nature.

We are living in a time when we need to make crucial decisions that will have a huge impact on people's lives in the future. Architects are often thought of as mere drafters, but their most important duty is to express how



human life should be, and to transform such ideas into form. Thinking about architecture is thinking about the future.

We must create a society in which everyone has the right to be equally happy, and pass that on to the next generation. Such a society, however, does not suddenly spring up from a large company, but rather from a very small circle. In order for that to happen, each and every one of us needs to be aware of the fact that we are all responsible for the future of traditional crafts. We need to work together to connect our respective small circles to the larger world. I am convinced that Italian and Japanese artisans can work superbly together.

What I want visitors to this gallery to feel is the "cycle" made up of nature, humans and human intelligence. We can't create a better society, a better future, or a better natural world without the power of humans. As we are born, live and die, we must cooperate with the people we meet along the way, think together, understand each other, and work together for the sake of the next generation. Disagreements are merely differences in perspective. We can see the same thing by choosing one from among different perspectives, whether it is a microscopic or macroscopic perspective, or rather a bird's-eye view, and then looking through it.

Hosoo: I hope the current show and its exhibits will help us to expand our thinking together about the things you have just said, to realize a better future. Thank you very much.

July 26, 2024 at Hosoo Gallery
Interpreter: Michiyo Yamada

Another conversation between Michele De Lucchi and Masataka Hosoo is published in *More than Textile: Issue 3 Migration/Creation*.

ミケーレ・デ・ルッキ

1951年、イタリア生まれ。前衛的なデザイナー集団「メンフィス」で活躍。ヨーロッパの有名企業の家具デザインを手がけ、1988年から2002年までオリベッティ社のデザイン・ディレクターをつとめる。2000年、イタリア共和国オフィサーに任命される。2008年よりミラノ工科大学正教授、ヴェネツィア IUAV 教授。イタリア国内外で公的機関、民間企業、美術館や文化施設など多数の建築プロジェクトを実現。2006年、キングストン大学より名誉博士号を授与された。AMDLCIRCLEの創業者であり、現在もメンバーとして活動している。

Michele De Lucchi

Born in Italy in 1951, Michele De Lucchi was a leading member in the avant-garde designer group Memphis. Creating furniture for many celebrated companies in Europe, he also served as design director at Olivetti between 1988 and 2002. Appointed Officer of the Republic of Italy, in 2000, he has been a full professor at Politecnico di Milano since 2008 and has taught at IUAV Venice as well. He has completed numerous architectural projects for public organizations, private companies, museums and other cultural institutions both within Italy and abroad. In 2006 he received the Honorary Doctorate from Kingston University, UK. De Lucchi was the founder of AMDLCIRCLE, of which he remains an active member.

Memorandum on Trees

樹木についての覚書

樹は、「時間」を見事に空間化して示してくれる。幾何学的に規則正しく、だが厳密には微妙に乱れた年輪の震えるような線が、〈永久に限定されることのないキャンバスを満たしながら、少しずつ、少しずつ占領してゆく空間へと〉変身して行く。

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

樹木とは不思議なものである。それは緑の葉を多数掲げ、時期によっては花を咲かせるが、その花は比較的すぐ消えてしまう。そして、果実を結ぶ。葉もやがては枯れ、周囲に落ち、風に吹き飛ばされる。樹木の先端の方はこのように比較的变化に富むが、一方で、幹や根はきわめて硬質で、それほど大きな変化は見られない。言ってみれば、葉や花、果実に対して、幹や根は死んでいるようにも見える。しかし、それは少しずつ成長している。一見生きていないように見える幹には水や栄養が流れており、また、微細な電気も走っているという。

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

樹木の断面に見える年輪はまさしくその生の証である。その同心円状の輪は、樹木の細胞分裂の結果である。四季のはっきりした地域であれば、春には細胞分裂が活発に行われて樹木は大きく成長するが、夏から徐々におさまり、冬には休止する。幹のうち成長のはなはだしい時期の部分は「早材」や「春材」と呼ばれ、成長が止まっている時期の部分は「晩材」「夏材」と言う。周期的な成長をするゆえ、この両者によって年輪が構成されることになる。文字通り、それを見ることで、その樹木がどのように成長してきたかを知ることができる。それはまさしく、成長の軌跡、時間の軌跡である。

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

A tree masterfully gives spatial form to “time” and presents it to us. Its annual rings’ geometrically systematic yet subtly disorderly and uneven lines transform into space that permeates and invades, little by little, the eternally unlimited canvas.

Toru Takemitsu, “Human and Trees” (1979)

武満徹「人間と樹」(1979)

A tree is a being full of wonder. It carries countless green leaves and blossoms in the right season, but the blossoms vanish rather quickly. And then, it bears fruits. The leaves eventually die, fall around the tree, and are blown away by the wind. As such, a tree’s outer edges are relatively variable. On the other hand, its trunks and roots are extremely hard and show little variance. In other words, compared to leaves, blossoms, and fruits, trunks and roots can appear dead. Yet, they are growing gradually. The seemingly lifeless trunks have water, nutrition, and supposedly a tiny amount of electricity flowing through.

Annual rings visible on a tree’s cross-section are clear evidence of its life. The concentric rings result from the tree’s cell division. In regions with distinct four seasons, cells divide rapidly, thus accelerating the tree’s growth, in spring; their activities gradually slow down in summer and cease in winter. The parts of the trunk from rapid growth periods are called “earlywood” or “springwood,” and the parts from stunted growth periods are called “latewood” or “summerwood.” Because a tree grows cyclically, the two create annual rings. Studying them tells us the tree’s growth process, as the term “annual ring” suggests. They are an imprinted trace of growth, and of time.



一本の木がある。いちばん高い枝からの半分が

煌々と燃え盛る火炎、あとの半分は緑につつまれて、しっとりと露に濡れた葉むらが生い繁っている。

半分は半分だが、それでいて全景でもある。

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

何百年、何千年も生き続け得る樹木は、しばしば信仰の対象となった。高く聳える樹木は、神が依り憑く依代よりしろともなる。そうした神木を起源とする神社、聖域は無数にある。これらの点は、岩石とも共通するところである。もっとも、恒久性という点では、樹木は石にはかなわないかもしれないが、それだけ、樹木は石よりも親しみやすさを有している。

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

樹木の信仰は世界に普遍的なものである。「世界樹」や「宇宙樹」、すなわち、世界の中心にあって天と地さらには地底の世界をつなぐ樹木を信仰する宗教や神話は枚挙にいとまがない。一本の樹がこうした壮大なヴィジョンを担うのは、樹自体が、地球の総体的なエコロジーの断面をなすからだろう。要するに、一本の樹木は世界、宇宙のミニチュアになり得る。もっとも、意外にも日本にはこうした世界観、宇宙観は古くは育まれなかった。

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

宗教思想における樹木としては、『旧約聖書』『創世記』に見える「生命の樹」が有名だろう。それは、エデンの園の中央に植えられており、その実を食べると永遠の命を得ることができるとされた。ところが、その傍らにあるもう一本の「知恵の樹」をアダムとイヴが食べたことにより、人間は生命の樹には近づけなくなってしまった。

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

A tree there is that form its topmost bough

Is half all glittering flame and half all green

A bounding foliage moistened with the dew:

And half is half and yet is all the scene:

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

ウィリアム・バトラー・イエイツ「動揺」(1932)

Trees, which can live for hundreds and thousands of years, often become objects of worship. Soaring trees can also be *yorishiro*, an object occupied by a divine spirit. There are innumerable shrines and holy precincts originating from such sacred trees.

These aspects are also common to rocks. Trees cannot compete with rocks in terms of imperishability, but for this very reason, they are more familiar to us.

Worshipping of trees is a universal act. There are countless religions and myths that believe in the “world tree” or “cosmic tree”—a tree located at the center of the world and connects the heavens, the terrestrial world, and even the underworld. A single tree can embody such a grand vision because it constitutes a cross-section of the earth’s overall ecology. In short, a tree can be a miniature version of the world and the universe. Surprisingly, however, such an outlook on the world and the universe was not nurtured in ancient Japan.

Perhaps the most famous tree in religious thought is the Tree of Life found in the Old Testament’s Book of Genesis. The tree was planted in the center of the Garden of Eden, and it was believed that eating its fruit would give one eternal life. However, because Adam and Eve ate the fruit of the other tree next to the Tree of Life, the Tree of Knowledge, human beings were no longer allowed to come near the Tree of Life.

樹は魅力的なところを持っています　いつまでも同じ場所におり　動くことなく　いかなる運動いかなるたぐいの自己肯定もせずひじょうに永い生命を生きるからです　人間はものすごく自己中心主義者で　ものすごく異常な存在なので人間が自分のことと自分の小さな問題のことしか考えないということを知るとき　また樹が誰にも迷惑をかけず　他のものから何も奪いもせず空に向けて枝を伸ばして立って満足しじっとしていることを知るとき樹は一種の不断の非難となりまた一種の理想ともなります

ル・クレジオ『ル・クレジオは語る』(1971)

揺るぎない堅固さを持って垂直に立つ樹木。それは何事にも動じることなく立ち続けるが、傍らに木陰を与えたり、花を咲かせたり、果実を実らせたりして人に恩恵を与える。動物たちにとって、そこは住処とも寝床ともなる。

樹木はある土地と土地の境界のしるしとしての役割を持つこともある。一つの場所に長く立ち続けてくれるからである。樹木は人々の記憶の要ともなる。時には樹木葬と言って、亡骸を樹木の根元に埋めたり、墓石の代わりに樹木が植えられることもあり、また、人の魂は死後、樹木に帰ってゆくというような信仰もある。樹木の恒久性ゆえ、それはしばしば人の死とも結びつく。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

樹木の幹は硬い。しかし、石よりは手軽に扱うことができる。それゆえ、樹木は木材として多様に活用されてきた。神社などであれば、そこで用いられた木材が神聖な素材として再利用されることもある。たとえば、伊勢神宮の場合、20年に一度、社殿が建て替えられるが、社殿の檜は、遷宮後、他の神社に用いられたり、あるいは、一般の者も入手できるお守りとなったりする。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

また、樹木は染色の材料ともなる。意外なことに、樹木を用いた自然染色の場合、その花ではなく、幹そのものが使われることが多い。一見、ただの木片に見えながらも、そこには種々の色彩が秘められており、長い時間を要する丹念な作業を施すことによって、その色は我々の目に見えるかたちで発現する。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

There are fascinating things about a tree. It stands in the same place indefinitely, never moves, and lives an extremely long life without making a motion or self-affirmation of any kind. Humanity is immensely egocentric and exceedingly bizarre, so when human beings realize that they only care about themselves and their small problems and that a tree is content as it firmly stands with its branches reaching to the sky while troubling no one or taking nothing from others, a tree becomes a kind of constant reproach and a kind of ideal at the same time.

Le Clézio, Conversations avec J. M. G. Le Clézio (1971)

A tree stands vertically with unshakable solidity. It remains unruffled by all things, yet it offers shade to its surroundings, blossoms, and bears fruit, benefiting people. For animals, it provides a dwelling and a nest to sleep.

A tree can also serve as a mark defining a boundary between two properties. It can do so because it stays in one place for a long time. A tree can be the linchpin of people’s memories. Sometimes, a corpse is buried at the foot of a tree, called a woodland burial, or a tree is planted in place of a gravestone, and some believe that a human soul returns to a tree after death. Thanks to its permanency, a tree is often linked to human death.

Tree trunks are hard but easier to handle than stones. Therefore, trees have been used as materials in a variety of ways. Sometimes, the timber used at shrines is reused as sacred materials. For example, in the case of the Ise Shrine, where the main building is rebuilt every 20 years, the main building’s Japanese cypress wood is used at other shrines or turned into amulets for the general public to obtain after the object of worship is transferred.

Furthermore, trees can also be used for dyeing. Surprisingly, when trees are used in natural dyeing, their trunks are used more often than their flowers. The trunks may look like mere pieces of wood, but they discreetly contain all sorts of colors in them, which can be revealed through careful, time-consuming work.

雨の木の葉の裏面。葉の裏面は、葉の裏面に水滴をためこんでいる。

——「雨の木」^{ヴォインツラー^①}というのは、夜なかに驟雨があると、翌日は昼すぎまでその茂りの全体から滴をしたたらせて、雨を降らせるようだから。他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹ぐらいの小さな葉をびっしりつけているので、その葉に水滴をためこんでいられるのよ。頭がいい木でしよう。

大江健三郎『頭のいい「雨の木」』(1980)

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

人は樹木に憧れを持ってきた。何百年、何千年もの時間を経ているが、なお、生きているもの。こうした存在は樹木にしか体现できない。人々のなかには特定の樹木に愛着を持つ者もいる。人はしばしばその樹に自身の成長を重ね合わせる。樹木はそこでその人の精神的親のような存在になる。生きているが、動くことなく、ずっと立ち続ける。そして、その生の歩みが、硬い幹や根として重ねられてゆく。人も、そのように生きたいと思うことがあるだろう。日々、仕事を行い、何かを生み出してゆくが、それが葉や花、果実のように消えることなく、幹のように蓄積して、残り続けてゆけば、と。古今東西の芸術家が樹木に憧れるのはそれゆえかもしれない。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

種々の作品において、人と樹木が一体となるヴィジョンがしばしば描かれる。たとえば日本における世阿弥の能《西行桜》《阿古屋松》や、その甥の子・観世信光の《遊行柳》。これらの能においては、いずれも桜、松、柳の樹の精が老齡の翁としてあらわれる。そして、その主眼は、後半、西行、藤原実方、遊行上人といった人物が樹木と一体となるところにある。そこで樹の精はきわめて静謐な舞を舞うが、もはや、人と樹、夢と現実の境界は定かでなくなり、樹の精が舞っているのか、夢見ている人物が舞っているのか区別がつかなくなる。

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

It has been named the ‘rain tree,’ for its abundant foliage continues to let fall rain drops collected from last night’s shower until well after the following midday. Its hundreds of thousands of tiny leaves — finger-like — store up moisture while other trees dry up at once. What an ingenious tree, isn’t it?

Kenzaburo Oe, “Ingenious ‘Rain Tree’” (1980)

(Based on the existing translation)

Humanity has long admired trees. Having survived hundreds and thousands of years, it is still alive. Such a being can only be embodied by a tree. Some people are attached to a specific tree. They often see their own development in the tree. Therefore, the tree becomes something of a spiritual parent to them. A tree is alive but never moves and remains standing quietly. And the course of its life is layered as the hard trunk and roots. People may wish to live like a tree. So, every day, they work and produce something, wishing that something does not vanish like a leaf, blossom, or fruit but accumulates and lasts like a trunk. Perhaps that is why artists of all ages and countries revere a tree.

樹木は、しばしば人々の死と結びつく。

Various works depict visions in which a human being and a tree are united. Examples include Noh plays by Zeami, *Saigyō zakura* [*The priest Saigyō and cherry blossoms*] and *Akoya no matsu* [*Akoya’s pine*], and by his nephew’s son Kanze Nobumitsu, *Yugyō yanagi* [*A traveling priest and willow*]. In each of these plays, the spirits of cherry, pine, and willow trees appear as aged men. The focus of the plays is that, in the latter half of the pieces, characters such as Saigyō, Fujiwara no Sanekata, and a traveling priest become one with a tree. When that happens, the spirits of the trees perform a peaceful and calm dance. The boundaries between a human being and a tree, and between dream and reality, are no longer clear, and it becomes difficult to distinguish whether it is the tree spirit that is dancing or the person dreaming.

- 一、松木 祝言姿
- 一、桜木 幽曲姿
- 一、紅葉 恋慕姿
- 一、冬木 哀傷姿
- 一、杉木 闊曲姿

世阿弥『五音曲条々』(1430s頃)

樹木の折り重なる年輪は、書物の頁の束のようにも見える。

樹木自体、一つの書物とも言えよう。ただし、まだ人はそれを完全に「読む」ことはできない。それは、その樹木の、さらにはその周囲の環境情報のアーカイヴ、それも読み尽くすことのできないアーカイヴである。

こうした一本一本の樹木が集合することで、森がつくられ、山がつくられ、もっと言えば、大陸がつくられ、世界が形成される。

年輪や木肌、枝ぶりの造形や葉脈。樹木はその細部にわたって、それぞれ固有の形態、色彩を有している。

そしてそれらが無数の集合となってつくりだす、地球のマクロなヴィジョン。ミクロにおいてもマクロにおいても、自然のパターンは人間の想像を圧倒する。

これらの読み尽くすことのできない複雑なパターンは、人間にとって捉え難いものの手がかりにもなるだろう。人間の内面もその一つである。殊この国の古い文学では、人間の内面の描写は、緻密な風景描写によって担われた。言葉にし難い人々の内面は、しばしば自然の複雑なパターンに仮託されたのである。

1. Pine tree in the appearance of celebration

1. Cherry tree in the appearance of profound music

1. Maple in the appearance of love

1. Leafless tree in the appearance of sorrow

1. Cedar tree in the appearance of elegant music

Zeami, Goongyoku jōjō [Five pieces of music] (c. 1430s)

Stratified annual rings of a tree resemble a sheaf of pages of a book.

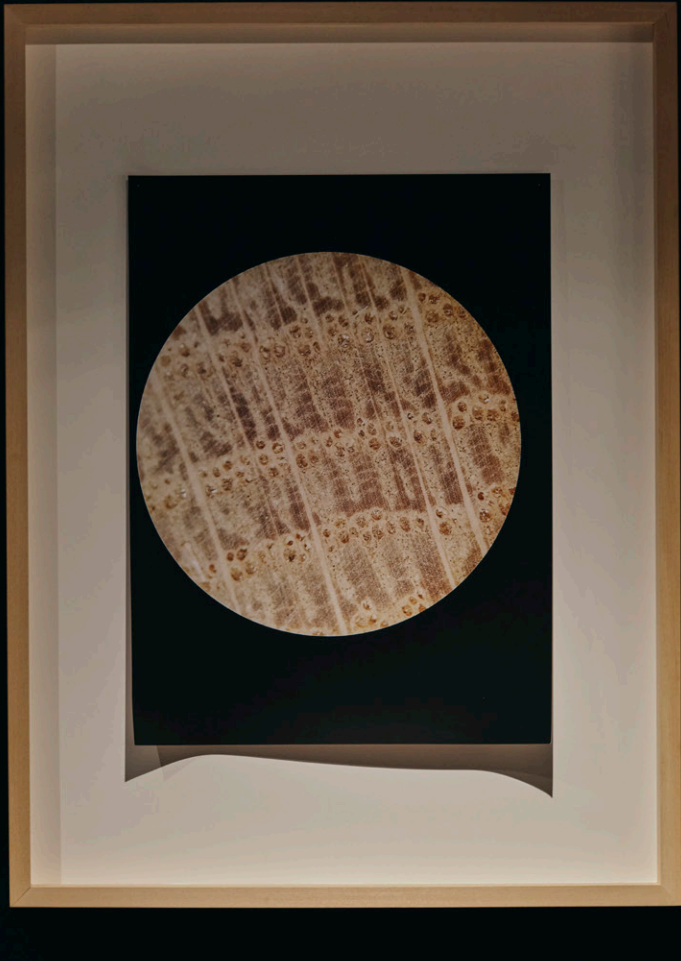
A tree itself can be considered a kind of book. People, however, cannot yet “read” it completely. It is an archive of the tree and its surrounding environmental information, an archive that can never be comprehended thoroughly.

The aggregation of these individual trees creates forests, mountains, and even continents, forming the world.

Annual rings, bark, the shape of the branches, and veins of the leaves—every detail of a tree has its unique form and color.

And those innumerable details come together to create the earth’s macroscopic vision. Be it on a microscopic scale or macroscopic scale, patterns of nature overwhelm human imagination.

These complex and inconsumable patterns can serve as clues to things incomprehensible to humanity. The human inner world is an example of such things. Japanese ancient literature, in particular, relied on elaborate depictions of landscapes to describe the human inner world. People’s inexpressible interiority was often told under the guise of nature’s intricate patterns.



あらゆる存在をつらぬいて一つの空間がひろがっている

「世界・内部・空間」が。私たちのなかを通りぬけて

鳥たちが静かに飛んでいる ああ 私が伸びようとして

窓のそとをのぞくと　すでに私のなかに一本の樹が伸びている

ライナー・マリア・リルケ「ほとんどあらゆるものが」(1914)

一本の樹に沈潜することで、

人はその樹木と一体となったり、あるいは、

入れ替わることができるようである。

職人が樹木を扱うときの関係も、同様だろう。

では、そうした樹木の性質を、織物が目指すとすれば、どうなるか。

織物の歴史を遡れば、樹木自体、まず素材であった。

樹皮を用いて繊維がつくられ、それを織ることも行われてきた。

たとえば、木綿とは楮の皮を剥いたものからつくられ、アイヌのアットゥシもオホヨウの樹皮を用いたものである。

もっと言えば、織機や、織物に使われる多くの道具自体も、もともとは木製である。

一見、あの硬質で、生きていないように見えながらゆっくりと生きている樹木の幹を織物で構成すること。

それが実現されたとき、織物と樹木の新しい所縁が生まれるだろう。

(原瑠璃彦)

One space reaches through all beings:

World-inner-space. The birds fly silently

through us. Oh, I who want to grow,

I look outside, and within me grows the tree.

Rainer Maria Rilke, “Amost all things beckon us to feeling,” (1914)

By being absorbed in a tree,

human beings can become one or

interchange themselves with it.

The same is true of the relationship between a craftsman and a tree when the former

handles the latter.

What would happen, then, if textiles aspire to such inherent characteristics of a tree?

The history of textiles tells us that trees were, above all, materials.

The bark was used to produce fibers, which were then woven.

For example, *yū* threads are made from the peeled bark of a *kōzo*, or a paper

mulberry, and Ainu *attus* uses the bark of a Manchurian elm.

Furthermore, looms and many other weaving tools were originally made of wood.

To compose a hard and seemingly lifeless yet slowly living tree trunk with textiles: accomplishing such an endeavor will create a new relationship between textiles and trees.

(Rurihiko Hara)

引用文献：

大江健三郎『^{レインツリー}雨の木を聴く女たち』(新潮社、1982年)

表章、加藤周一校注『世阿弥 禅竹』日本思想大系24 (岩波書店、1974年)

J・M・G・ル・クレジオ、ピエール・ロスト『ル・クレジオは語る』望月芳郎訳 (二見書房、1974年)

高松雄一編『対訳 イエイツ詩集』(岩波書店、2009年)

武満徹『音楽の余白から』(新潮社、1980年)

ライナー・マリア・リルケ『リルケ詩集』改版 富士川英郎訳 (新潮社、2005年)

Bibliography:

*) all the references listed here are in Japanese

Kenzaburo Oe, *Women Listening to the "Rain Tree"* (Shinchō-sha, 1982).

J. M. G. Le Clézio and Pierre Lhoste, *Conversations with J. M. G. Le Clézio*, trans.

Yoshiro Mochizuki (Futami-shobō, 1974).

Yuichi Takamatsu, ed., *Poetry of Yeats: A Bilingual Edition* (Iwanami-shoten, 2009).

Akira Omote and Shuichi Kato, *Great Collection of Japanese Thoughts 24, Zeami and*

Zenchiku (Iwanami-shoten, 1974).

Toru Takemitsu, *From the Margins of Music* (Shinchō-sha, 1980).

Rainer Maria Rilke, *The Poetry of Rilke*, revised ed., trans. Hideo Fujikawa (Shinshō-sha,

2005).



AFRO MINGEI

KODAK PORTRA 400 1181



Dialogue 2

Deconstructing and Expanding Mingei

—Toward New Collaborations

民藝を脱構築して世界に——新たなコラボレーションに向けて

シアスター・ゲイツ (アーティスト) × 細尾真孝
Theaster Gates (Artist) × Masataka Hosoo

日本の民藝の思想にブラック・カルチャーを融合させた「アフロ民藝」をコンセプトに掲げ世界的に活躍するアーティスト、シアスター・ゲイツ氏。2024年に東京・森美術館で開催された氏の「アフロ民藝」展では、HOSOOとのコラボレーション作品が展示された。8月、京都を訪れた氏とともに、新たなコラボレーションを見据え、細尾真孝と互いの共通点を探る対談が実現した。

1年前の出会い

細尾：シアスターさんとは、去年11月にArt Collaboration Kyotoのトークセッションで一緒させていただいたときにはじめてお会いしました。ちょうどいま森美術館でシアスターさんの展覧会「アフロ民藝」が開催されていますが、そこにHOSOOとのコラボレーション作品が展示されています。はじめてお会いしてからトントンと話が進んで行って、短期間にかかなり濃密にご一緒し、本当にたくさんのモチベーションをいただきました。

ゲイツ：おっしゃる通り、一緒に作品をつくるようになって1年ですね。短い期間でしたが、とても良いコラボレーションを行うことができました。真さんは、とてもオープンで寛大で、また、HOSOOも素晴らしいチームで展覧会に協力していただきました。

私の「アフロ民藝」というコンセプトは、民藝の歴史なしにはあり得ないものです。民藝とは、日本のクリエイターたちと知識人たちが伝統的な工芸の思想を守ろうとした運動でした。それは一つのプロパガンダであり、世界の西洋化と工業化に対抗する保護活動でした。そうして、彼らは「民藝」という新しいブランドをつくり出しました。民藝の創始者たちは、民藝の品々をつくりたり蒐集するだけでなく、雑誌をつくり、哲学を築き、またそれについての教育も行い、ある種の社会のようなものをつくり出していました。また、民藝の歴史をよく見ると、それが日本人のアイデンティティに関わるものでもあったことが分かります。ときに民藝は、日本だけではなく韓国や台湾も範囲に入れていましたが、一方で、それらを排除した側面もあります。

私は「アフロ民藝」という新しいブランドをつくることで、私が黒人であるということ、つまりブラックネスによって、民藝の歴史に新たな価値を加えることができるかという問いを提示したいと考えています。また、そこには、日本の形成において朝鮮の重要性を認めなければならないという、私自

身の民藝への批判もあります。ですから、私は展覧会をつくるにあたって、私一人ではなく、あらゆる人たちとともにつくっていることを示したいと考えています。今回の展覧会でも、私は70人もの方々の名前をリストアップしています。それは、一人のアーティストが展覧会をつくるというような、モダニズムに対抗する手段でもあります。そうではなく、これらの方々の力なしにはこの展覧会はありえなかったと、示したいのです。

今回展示しているアフロ民藝の着物やバナーをつくるにあたってHOSOOに協力していただきました。これらはHOSOOの協力なしには不可能でした。

細尾：ありがとうございます。そうですね。産業革命が起きて、工業化が進んでいろいろな製品が規格化・効率化されていくなかで、職人はとんとん端に追いやられてゆき、「民藝」と呼ばれたような名もなきものはとんとん淘汰されて行ったわけですね。民藝運動は、そういう流れのなかで起きた一つのレジスタンスだったと理解しています。一方、西陣織のような工芸自体もシルクロードから入ってきたいろんな文化が日本で変わり醸成されることで生まれたものです。ただ、こうした素晴らしいムーブメントは、途切れてはいないものの、大きい世界を変えるムーブメントにはなり得なかったのではないかと思います。

そういうなかで、シアスターさんは、先ほどおっしゃったように、現代の工芸や職人を東ねながら、ご自身のブラックネスとも融合させて、いま世界が抱えている問題を希望に昇華するようなたちで活動を展開されていると感じました。今回一緒にものづくりをやらせてもらうなかで、社会を新しくしていくその活動に非常に共感を覚えました。

ゲイツ：私が試みているアフロ民藝は、言語や文化を捕らえる網のようなものです。沖縄ヒップホップを聴いたときに、これはアフロ民藝のようだと思いました。彼らは神社で祈祷とラップの中間のようなライブをしています。だからブラックネ

スはずっと以前から日本の文化のなかにあったわけですし、日本の文化もアメリカに入っています。ただ、こうした文化が、時に、人々のつながりなしに生じることがあります。つまり、日本の武道を愛するアメリカ人が日本人のことを知らなかったり、あるいは、ヒップホップの好きな日本人が黒人のことを知らない場合があります。でも、単に輸入するだけでは本当の文化にならないのです。人々がお互いを知り、関心を分かち合うことで、より面白いものを一緒につくることができます。初めてお会いしたとき、真さんのことは何も知りませんでしたが、すぐに仲良くなることができました。そうした人間関係があったからこそ、一緒にものづくりができたと考えています。

細尾：そうですね。本当に今回ジェットコースターのようなものすごいスピード感で一緒にものづくりをさせていただきました。これからもシアスターさんと一緒につくってゆく可能性はまだまだ大いにあるのではないかと考えています。

新しいコラボレーションへの展望

——今後、具体的にはどのようなコラボレーションが期待できるでしょうか。

ゲイツ：前回お会いしたとき、真さんがHOSOOの工房で帯の図案のアーカイヴを見せてくれました。

細尾：50年前につくられた、20,000点の帯の図案のアーカイヴですね。

ゲイツ：あの図案にはとても感動しました。というのも、一つ一つの図案に書道、建築、ファッションといったすべてが詰まっていて、きわめて優れた職人によって描かれていることが分かります。何らかのアーカイヴを新しい手法で面白いものにすることが、私の活動の大きな部分を占めています。今度シカゴで開催される展覧会で私は、ジョンソン・パブリッシング・カンパニーという出版社とともに、『エボニー』や『ジェット』といった雑誌でイタリアやフランスの服を着ているアフリカ系アメリカ人女性の写真を展示していますが*、これらの写真に、同じ1950–60年代の帯の図案のアーカイヴを持ち込むことで、同時代のファッションを比較するようなインスタレーションができると思います。

私は、父が使っていたタールを用いて絵画を制作していますが、私の絵画はだいたい3mから10mの幅です。帯も同じように長いものですが、この帯をタールに翻訳したら面白いのではないかと考えています。真さんはお父さまから西陣織を受け継ぎ、着物よりも大きなサイズの製品のために布を織るといふ、大きなイノベーションをなさったと聞きました。同じように、私の父はタールを屋根の補修という非常に実用的な用途に使っていましたが、それを私は美的なものに

変えました。ここには、言わば、世代的な転換があると思います。私たちはともに、継承したものをともに、新しいものをつくろうとしているわけです。

また、私はファッションにも興味がありますので、真さんとアイデアをシェアしながら、ファッション、空間、建築、アートを混ぜ合わせることで、きっと新しい面白いことが一緒にできると考えています。

細尾：ありがとうございます。実はこのHOSOO FLAGSHIP STOREの建築は「工芸建築」を目指していて、左官や石や金箔といった様々な分野の職人の協業でつくられています。工芸による社会を実現させていくことが、HOSOOの活動の一つのミッションでもあります。そういう意味では、本当にシアスターさんがされていることと共通している部分があると思います。これからも一緒にゆき、工芸や民藝という近年まで世の中から排除されて来たものを、本当の意味で価値のあるものとしてもう一回世界に押し戻す新しいムーヴメントを起こせたらと思います。

アフロ民藝と着物

ゲイツ：たとえば、いま私が履いているMargielaのTabiはソールがとても薄く、すぐに擦り減ってしまいます。多くの人は擦り減ってしまうともう履かなくなりますが、私は近所の黒人の良い靴職人に修理を頼みました。彼はTabiを見たのは初めてでしたが、「ステイシー・アダムのクラシックな革靴みたい」と言って、新たに靴底を張り替えてくれました。ですから、これはもうMargielaのTabiではなく、私だけのTabiです。また、私は別のTabiにはローラースケートのローラーをつけてもらいましたが、これらは、言ってみれば「アフロ足袋」です。



細尾：面白いですね（笑）。僕らのバックグラウンドである着物にも近いところがあります。着物をつくるときは、約14mの長さの反物を8つの長方形のパーツにカットするんですね。

*「シアスター・ゲイツ：雲が消えるとき——ジョンソン・アーカイヴからの省察と修復」
ストーニー・アイランド・アーツ・バンク 2024年9月13日—2025年3月16日





展示風景：「シアスター・ゲイツ展：アフロ民藝」森美術館（東京）2024年 撮影：来田猛 画像提供：森美術館
Installation view: Theaster Gates—Afro-Mingei, Mori Art Museum, Tokyo, 2024 Photo: Takeru Kuroda Photo courtesy: Mori Art Museum

一切捨てるどころがなく、それらを組み立てて着物にします。日本の縫製、いわゆる和裁では、あえて取り外ししやすいように縫います。逆に、西洋では取り外せないように縫うのですが、なぜそうするのかというと、長く着てどこか擦れてしまったり、あるいは親が子供にゆずるとき、「洗い張り」と言って、その着物をまた8つのパーツに分解して新品同様に洗ってからもう一度縫い合わせるんです。そうやって美しいものを最後まで使い続けてゆく。着物として使えなくなったら、今度は風呂敷にし、最後は雑巾になるまで使い続けていくというのが、日本の着物の構造です。

ゲイツ：今回の展示で、真さんと一緒に、アフロ民藝の着物をつくりました。そのデザインをしているとき、真さんが、もともと職人の着物には袖がなかったと教えてくれました。私がろくろを使って陶器をつくるとき、水や粘土が跳ねるのでズボンが汚れてしまいます。大きい壺の場合、壺のなかに腕を入れるので、袖があると邪魔ですし、また、体の前の部分がたるんでいると壺に当たってしまいます。ですから、ろくろが使いやすいように、袖がなく、また、体の前と腿の内側に続く防水のエプロンのような着物があると良いなと思っています。私はファッション・デザイナーではありませんが、私の工芸があるべきファッションを教えてください。ファッションにはイメージネーションがありますが、アフロ民藝の美は、工芸の製作の課題からはじまります。つまり、私の作品が私のファッションの可能性を方向づけるわけです。

細尾：アフロ民藝の着物をつくるとき、私がディレクションをしているギャラリー真妙庵にお越しいただいて、書をいろいろ書いていただくセッションを行いましたね。

ゲイツ：あれはとても楽しかったです。真さんは本当に素晴らしいアーティストック・ディレクターでありプロデューサーだと思いました。紙と墨を用意していただいて「とんとん書いてください」というふうに、いままで会った誰よりも、快適で創造しやすいコンディションをつくってくれました。あまり時間がなくて、1時間くらいだったと思いますが、とても楽しかったです。

過去を脱構築する

——真妙庵で細尾さんがなさっているのは、古い着物の布を集めてアートピースとして再生させることですね。そこもまたゲイツさんのご活動と共通していますね。

ゲイツ：あのギャラリーでは200年前の美しい織物を俳句のように縮約したかたちで見せていますね。着物全体を見せないならば、着物の制度を気にしなくて良いですね。あのギャラリーでやっていることは、脱構築と考えることもできます。脱構築はどんなものでも対象にできます。思想でも、現在の政治状況でも、着物でも。目の前にあるものを深く理解して、それをバラバラにして、もう一度つなげて、いろいろなかたちで並べ替える一つの手法です。

細尾：真妙庵で200年前の江戸時代の着物を使っているのは、単に古いからではなく、それが最高のマテリアルだからです。産業革命以前は、職人が手で糸を織んで、それを自然染色によって染めて、手で織るといふ、効率を考えるといまの時代では絶対できないことをやっていました。そういう本物のものづくりでできたものは、経年劣化ではなく、経年美化してゆ

きます。そういった、いまはつくりえない美しさ、しかも時間の経過による美しさが、過去にはある。それらを見つけて再構成し、現代の世に伝えていかなければいけないと思っています。そういう点でも、本当にシアスターさんがされていることにたくさんインスパイアされています。

ゲイツ：ととき、私がつくるアートとはなんだろう、と考えます。いまドナルド・トランプやカマラ・ハリスについてのアートをつくることは簡単だと思います。なぜなら、それは誰もが興味を持っているからです。でも私は、人が全く気に留めないようなものに興味があります。歴史というのは、本当にたくさんものの積み重なりであるからこそ面白いものです。過去から哲学を取り出すことはとても難しい。ですがおそらく、私のアートとは、何か重要な思想に現代的な価値をつくり出すことなのだと思います。単にものを見つけるのではなく、注目に値する思想を見つける。そして、そこにほんの少しだけ何かを加えて、より新しくかつ新鮮なものにする。場合によっては何も加えないこともあります。

細尾：まさにいま、時代は新しいターニング・ポイントにあると思うんです。100年前に柳宗悦さんが民藝運動をされていた頃は、資本主義に基づいてとんとん工業化に向かうことで世界がハッピーになるというパワーがすごく働いていた時代でした。ただ、いまいろいろと世界が変わっていくなかで、産業革命以前のものや、柳さんが民藝として伝えようとしていたものが、もう一度、これからの未来をつくっていく原動力として見直されるターニング・ポイントになっていると思います。そういうムーヴメントを支えてゆくのは、シアスターさんのようなクリエイティヴな方はもちろん、それを支えていく若い職人たちだと思います。



音楽というルーツ

——お二人は音楽をされているところも共通していますね。

ゲイツ：そうですね。私はブラック・モンクスというバンドをやっています。以前は、ブラック・モンクス・オブ・ミシシッピという名前でした。そのバンドの目的は、ジャズやブルース以

前の黒人霊歌、ゴスペルなどの歴史的な黒人音楽に焦点をあてることです。「モンク」（僧侶）という名称は、私の生活の創造行為に費やす部分をより瞑想的にしたいという思いに基づきます。また「ミシシッピ」には、私の祖先への賛歌の意図がありました。そこで歌っているのは、私の母、祖母、曾祖母が代々歌っていた歌で、1880年代のもんです。ブラック・モンクスの音楽は、言わば「ブラック民藝ミュージック」です。こうした思想は、私のなかでまず最初に音楽で生まれ、それがアートへと移っていったのです。

細尾：僕は、最初は西陣織や着物というものがすごくコンサヴァティブなものに見えていたため、そこに興味はなく、家業を継ぐつもりはありませんでした。高校のときにセックス・ピストルズの「アナーキー・イン・ザ・U.K」を聴いて、パンク・バンドをはじめました。そこからだんだんテクノロジーを使ったエレクトロニカのような電子音楽にハマっていきました。最終的に僕は家業に戻って来ましたが、音楽のバックグラウンドは非常に大きかったと思います。僕がパンクが好きだったのは、世の中に対するレジスタンス、カウンターカルチャーである点に惹かれたからだと思います。そのスタンスは、いま僕らがやっている民藝や工芸を世界に押し戻そうとしているところと通じているわけです。電子音楽の方では、以前、EUTROというユニットをやっていて、最近また再開しているのですが、ここではダブの手法をベースとしています。ダブの音楽には、テープエコーなどの昔の古い機材を使ってディレイをかけることで、フィードバックの音がだんだんかすれていくような、エイジングの美しさ、まさにさっき話していた、経年美があります。その点も、いま真妙庵でやっていることと同じだと思います。僕のなかで真妙庵の着物はブレイクビーツみたいなものなんです。200年前のものを分解して、もう一回再構成していく。そういう感覚でやっているので、本当にシアスターさんと同じく、自分のルーツに音楽があったからこそ、いまこういう活動ができていると感じています。

——最後の質問ですが、ゲイツさんは京都ではどのような場所がお好きですか。

ゲイツ：いま京都での交友関係が深くなり、京都にすることが多くなりました。京都には大好きなレコード・バーや鰻屋がありますし、宇治にも好きなお茶屋があります。でも、何より、いまHOSOOは私にとって日本の大事な場所です。常滑、東京、そして京都。この三つが私にとって大事な場所になりました。また真さんとどこかへ一緒に行って、良い音楽を聴きながらお酒を飲めたらと思っています。

細尾：ぜひまたご一緒しましょう。今日は貴重なお時間をありがとうございました。



Theaster Gates is an internationally acclaimed artist, recently known for his concept of Afro-Mingei, a fusion of the philosophies of the Japanese Mingei movement and Black culture. His exhibition Afro-Mingei at the Mori Art Museum in Tokyo in 2024 included works created in collaboration with Hosoo. In August of the same year, Masataka Hosoo sat down with Gates, then on a visit to Kyoto, for a conversation to explore the commonalities between them in anticipation of new collaborations.

Encounter One Year Ago

Hosoo: I met you for the first time last November when we did a public dialogue at Art Collaboration Kyoto. Your exhibition *Afro Mingei* is currently on view at the Mori Art Museum, which features works created in collaboration with Hosoo. From the moment we met, our conversation moved forward very quickly, and we worked together quite intensely in a short period of time. The whole experience inspired me greatly.

Gates: You are right, it's been a year since we started working together. That was a short period of time, but we did an excellent collaboration. You have been so open and generous. Hosoo has a fantastic team and your cooperation with my show was great.

I couldn't have had this idea of Afro-Mingei without the history of Mingei, a movement by Japanese creators and intellectuals to protect the traditional craft philosophies in Japan. It was a kind of propaganda, meant to protect the idea of traditional *mingei* [folk craft], against the westernization and industrialization of the world. In so doing, they created a new brand called "Mingei." The founders of Mingei not only made and collected *mingei* objects, but also created magazines, forged a philosophy and taught it, almost preaching it to others and organizing a kind of society. Looking at Mingei closely, you will see that it was also about Japanese identity. Sometimes it included things that were not Japanese—Korean or Taiwanese—although in other respects it excluded those identities as well.

By creating Afro-Mingei, I want to ask a question: Could my Blackness add value to the history of Mingei? There is also my critique of Mingei: We have to acknowledge the importance of Korea in the formation of Japan. In my own Mingei show, rather than say I create all the things, I want to acknowledge every maker who made anything for the occasion. I listed as many as seventy people. It's a way of being inclusive, to fight against the idea of modernism that the artist is the only one who made everything. I couldn't make this exhibition unless I had help from all these people. That's what I want to say.

Hosoo helped me with the creation of those Afro-Mingei outfits and banners. It wouldn't have been possible without their cooperation.

Hosoo: After the industrial revolution, craftspeople

were increasingly marginalized as standardization and efficiency became the norm. What is known as *mingei* now, the work of nameless artisans, was gradually eradicated. My understanding is that the Mingei movement was a form of resistance against that process. On the other hand, crafts such as Nishijin textiles were born from various cultures brought in via the Silk Road that were then transformed and developed in Japan. These movements, however, could not develop into a larger, world-changing trend, even though they have continued without interruption.

By contrast, your activities seem to me, as you said earlier, to bring contemporary crafts and craftspeople together, fusing them with your own Blackness, so as to sublimate the problems facing the world into hope. Through our collaboration, I felt great sympathy for what you're doing to innovate society.

Gates: I think the movement I'm trying to create is like a net, the one with which we catch language and culture. When I listened to Okinawan Hip-Hop, I thought it's like Afro-Mingei. They were performing at a temple. They are somewhere between prayers and rhyming. So, Blackness has been present in Japanese culture for a very long time, and Japanese culture has been present in the United States. However, a culture has sometimes come without the people. People in the US love martial arts but they don't know Japanese people, and Japanese people love hip-hop but they don't know Black people. So, how do you build a real friendship? It's not just the culture that is going back and forth. It's actually humans who care about each other, share interests and can make even more interesting things together. I didn't know anything about you the first time we met, but we hit it off right away. That's how we were able to do the collaboration.

Hosoo: Our collaboration this time was like a roller-coaster, with a tremendous sense of speed. I feel that there will be still more things for us to make with you.

Toward New Collaborations

—What kind of collaboration can we expect in the future?

Gates: Last time we met, Masa san took me through the

Hosoo workshop and showed me obi designs.

Hosoo: Right, our archives of 20,000 obi designs created 50 years ago.

Gates: These designs were moving, because it seemed like a combination of calligraphy, architecture, and fashion design all on this one page. And you can tell that the graphic artists who made the obi designs were really skilled. A big part of our practice is taking archives and making them interesting in new ways. For an upcoming exhibition in Chicago, I worked with the Johnson Publishing Company, showing their images of African American women from *Ebony* and *Jet* Magazines wearing Italian and French couture*. I think we can pull the Hosoo archives out and bring the obi designs from the 1950s and '60s into an installation that compares different fashion trends in the same period.

My paintings are made of the material that my father was using, tar. They are between 3 and 10 meters wide. Obi, too, are very long, so I thought it could be interesting to translate obi into a tar painting. I heard that you inherited Nishijin-ori from your father and made a major innovation by weaving cloth for products larger than kimono. Similarly, while my father used tar for a very practical purpose, just for the roof, I moved it to an aesthetic purpose. I think there's a generational shift here. We are both trying to do new things with the material we inherited.

I'm also interested in fashion. I might be able to share ideas with you and we can make new things together, integrating fashion, space, and architecture.

Hosoo: In fact, this building, the Hosoo Flagship Store, aims to be a "craft architecture," and was created in collaboration with artisans from various fields, including plasterers, stone carvers and gold leaf artists. One mission of Hosoo is to promote and spread crafts more widely in society. In that sense, our activities do have a lot in common with what you are doing. I hope that we can continue to work together and create a new movement that will bring back to the world the crafts and folk art that have been excluded until recently, making them something of real value once again.

Afro-Mingei and Kimono

Gates: The sole on these Margiela Tabis I'm wearing is very thin, so it wears out very quickly. Most people probably stop wearing them when it wears out, but I brought mine to a really good Black cobbler in my neighborhood. He had never seen a Tabi before, but he said, "Oh, it's like a classic Stacey Adams leather shoes" and resoled them. So they are no longer Margiela Tabi but my Tabi. I had another pair of Tabi turned into a pair

of roller skate shoes, with wheels and an axle. Now they are like an Afro-Tabi.

Hosoo: That's so funny. *[laughs]* Our company's background, kimono, is similar to that. When making a kimono, we cut a fourteen-meter-long bolt of cloth into eight rectangular pieces. Without throwing anything away, we put them all together to make one kimono. In Japanese sewing, the so-called *wasai*, we sew in a way that makes the stitching easy to undo, unlike in the West. The reason for this is that when the kimono has been worn for a long time and becomes frayed in places, or when a parent passes it on to their child, the kimono is taken apart into eight parts, washed until it is as good as new, and then sewn back together again. This process is called *arai-hari*. That's how you continue to use the beautiful thing until the very end. When it can no longer be worn, the kimono is made into a *furoshiki* [wrapping cloth], and then we continue to use it until it is finally turned into a rag. That's the structure of a Japanese kimono.

Gates: We made a kimono with you for the current exhibition [at the Mori]. When we were designing an Afro-Mingei kimono, you told me that historically craftsmen's clothes didn't have sleeves. When I'm working at the potter's wheel, I get water and clay splashes on my pants. If I'm making a very large pot, I need my arm in the pot. The sleeves get in the way, and I can't have too much fabric on the front, because it would touch the pot. So I dream of an apron, water-repellent, with a front that falls through and no sleeves.

I'm no fashion designer, but my craft is telling me what the fashion should be. Fashion has imagination, and the beauty of Afro-Mingei starts with a problem of craft-making. My work dictates my fashion possibilities.

Hosoo: When making Afro-Mingei kimonos, we had a session where you came to the Gallery Shinmyouan, which I direct, to try different types of calligraphy.

Gates: It was so fun. You are a really amazing artistic director and producer. You created the conditions where drawing was very easy. You set me up with paper and ink and just let me go, making me more comfortable to draw than anyone I've ever worked with. I didn't have a lot of time, maybe an hour, but it was so fun.

Deconstructing the Past

—*At Shinmyouan, Hosoo san collects fabrics from old kimonos and transforms them into art pieces. That's another thing that you have in common with Gates san.*



シアスター・ゲイツ《アフロ民藝バナー (KYOTO/YAZOO CITY)》
《アフロ民藝バナー (BLAK FUTURES)》
Theaster Gates—Afro-Mingei banner (KYOTO/YAZOO CITY)
Afro-Mingei banner (BLAK FUTURES)

Gates: The Gallery shows beautiful fabric from 200 years ago, in an abbreviated way, like a haiku. If we don't show the whole kimono, then you don't have to worry about its politics. What the Gallery does can also be thought of as a deconstruction. You can deconstruct anything, an idea, our political moment, as well as a garment. It's a way to understand the thing in front of you, pulling it apart and putting it back together again in a variety of ways.

Hosoo: At Shinmyouan, we use 200-year-old kimono from the Edo period not because they are old, but because they are simply the best material. Before the Industrial Revolution, craftsmen spun threads by hand, dyed them by natural dyeing, and wove them by hand, something that would never be possible today, given the inefficiency of the process. Things made with genuine craftsmanship do not deteriorate over time but become more beautiful. There was a beauty in the past that can't be produced today, and it also reflects the passage of time. We must find that beauty, reconstruct it, and pass it on to the modern world. In that respect too, I am really inspired by what you do.

Gates: Sometimes I ask myself: What is the art that I



展示風景：「シアスター・ゲイツ展：アフロ民藝」森美術館（東京）2024年
撮影：来田猛 画像提供：森美術館
Installation view: *Theaster Gates—Afro-Mingei*, Mori Art Museum, Tokyo, 2024
Photo: Takeru Kuroda Photo courtesy: Mori Art Museum

make? It's easy to make art today about Donald Trump or Kamala Harris, because that's what everybody is interested in. But I'm interested in things that people don't care about. Sometimes history is interesting, because there is so much accumulation on it. It's hard to take a philosophy out of the past. However, maybe what my art is after is creating contemporary value for important ideas. Not just found materials but ideas that deserve a light, and then try a way to take the idea and add just a little bit more, so that it becomes newer and fresher. Sometimes I add nothing else.

Hosoo: I think we are at a new turning point. One hundred years ago, when Muneyoshi Yanagi was leading the Mingei movement, capitalism was at its height. It was supposed to make the world a happier place by driving it towards industrialization at a rapid pace. However, as the world undergoes various changes, we are at this turning point where the things that existed before the Industrial Revolution, what Yanagi tried to promote as Mingei, are being reevaluated as the driving force that will create the future. Not just creative people like yourself, but also young artisans will support such a movement.

**Theaster Gates: When Clouds Roll Away—Reflection and Restoration from the Johnson Archive*, Stony Island Arts Bank, September 13, 2024–March 16, 2025

Roots in Music

—*You two also share a background in music.*

Gates: Yeah. I have a band called the Black Monks. We used to be called the Black Monks of Mississippi. The goal was to focus on historic Black music before jazz or blues, like slave spirituals of gospel. The title “monk” was based on my desire to make a creative part of my life more meditative. The Mississippi part was a celebration of my parents’ ancestry. The songs we sing are those that my mom, my grandmother, and my great-grandparents used to sing, from the 1880s. It’s like a Black Mingei music. It happened first in my music and now, it’s happening in my art.

Hosoo: Initially, I thought Nishijin-ori and kimono were very conservative things. I wasn’t interested in them and had no intention of taking over the family business. I started a punk band when I was in high school after listening to the Sex Pistols’ “Anarchy in the U.K.” From there, I gradually got into technology-based electronic music like electronica. I am now back in the family business, but my musical background has been very important to me. I liked punk because I was attracted to the fact that it was a form of resistance and counterculture. That attitude has led to the way we are currently trying to push *mingei* and craftwork out into the world. In the field of electronic music, I used to be in a unit

called Eutro, and I’ve recently restarted it. It’s based on dub. Dub music uses old equipment such as tape echo machines to create a delay. The feedback gradually becomes faded, resulting in a beauty by aging, precisely the kind I mentioned earlier. That, too, is similar to what we are doing at Shinmyouan right now. In my mind, the kimono we show at Shinmyouan are like breakbeats. We take something that’s 200 years old, take it apart, and then put it back together again. I feel that I can do the kind of work I’m doing now because, just like you, I have my roots in music.

—*The last question. Gates san, do you have any favorite place in Kyoto?*

Gates: I spend more time in Kyoto now because my friendships have become so deep here. I have a record bar and an eel restaurant that I love. In Uji I go to my favorite teahouse. But above all else, Hosoo now is part of the truth of Japan for me. Tokoname, Tokyo, and Kyoto, these three places have become precious to me. Masa san, I want you and me to go to other places, to hear good music and a good drink with you.

Hosoo: By all means. Thank you so much for making time today.

August 10, 2024 at Hosoo Flagship Store
Interpreter: Akiko Hamaoka
Additional editing: Gaku Kondo



シアスター・ゲイツ

1973年、シカゴ生まれ。同地のサウス・サイド地区を拠点とする。現代アーティストとして世界的に注目されている。その活動はコンセプチュアル・フォーマリズム、彫刻、都市計画、ランド・アート、パフォーマンスなど多岐にわたる。2004年、愛知県常滑市で陶芸を学ぶために来日。以来、20年以上にわたりほぼ毎年、日本を訪れ、日本文化から深い影響を受け、ブラック・カルチャーと民藝運動を融合させた「アフロ民藝」という独自の美学を探究している。国際芸術祭「あいち2022」に出展。2024年、六本木・森美術館にて日本初となる大規模個展「シアスター・ゲイツ展：アフロ民藝」を開催。

Theaster Gates

Born in Chicago in 1973 and based in the South Side of the city, Theaster Gates is an internationally celebrated contemporary artist. His practice is centered on conceptual formalism, sculpture, urban planning, land art, and performance. In 2004, he came to Japan to study ceramics in Tokoname, Aichi Prefecture. He has returned to Japan almost annually since and has been deeply influenced by Japanese culture over the past twenty years, exploring his own unique aesthetic proposal of “Afro-Mingei,” a fusion of black culture and Japan’s Mingei movement. He participated in the international art festival “Aichi 2022” and held his first large-scale solo exhibition in Japan, *Theaster Gates: Afro-Mingei* at Mori Art Museum, Roppongi, Tokyo, in 2024.

THE STORY OF JAPANESE TEXTILES

『日本の美しい布』



アットウシ Attus

北海道

Hokkaido Prefecture

井上雅恵 (ライター)
Masae Inoue (Writer)

HOSOOは元禄元年(1688)に創業し、織屋としての歴史を重ねるなか、大正12年(1923)には9代目当主・細尾徳次郎が帯・着物の卸売業をはじめました。

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ます。

2015年から細尾真孝は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20,000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, Masataka Hosoo 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.



北海道を中心とした北部日本の先住民族であるアイヌには、独自の文化や伝統の技が生まれ、今も受け継がれている。そのひとつが、木の内皮繊維から糸を作り腰機こしげで織る「アットゥシ」である。アットゥシとは、ニレ科の樹木オヒョウの内皮＝韌皮じんぴを薄く剥ぎ、裂いて糸につくり、平織りにした織物である。日高山脈に源流を発する沙流川流域に拓けた平取町びらとりでは、今もアットゥシが織られ続け、その技が大切に守られている。

前ページの写真は、アットゥシで仕立てた伝統的なアイヌの民族衣装「アットゥシアミアおくみ（アットゥシのきもの）」である。もじり袖で衿がなく、襟から裾まわり、袖口には、木綿の糸や布による刺繡や切伏（アブリケ）が施されている。堂々とした威厳に満ち、整然たる美しさを持つこの衣装からも、アイヌの持つ高い美意識や優れた手技が見てとれる。

柔らかいうえに丈夫で水に強く通気性に優れたアットゥシは、木綿が広く普及するまでさかんに行われ、交易によって本土にも渡り、江戸時代には北前船の船乗りや鯨漁師などにも重宝されたことが資料に残っている。

†

アットゥシの工程は、森でオヒョウの皮を剥ぐところから始まる。樹木に水分が多く含まれる春から初夏にかけて、樹高20–25mになるオヒョウの樹皮を剥がし、乾かないうちにその場で粗皮（外皮）を剥がして内皮だけを持ち帰る。

オヒョウの内皮は薄い皮が何層も重なった構造になっており、木灰液などアルカリ性の液の中で5–6時間以上煮た後、水を替え、洗いを重ねる。さらに沢の清流で揉み洗いしながら特有のぬめりを取り去り、これ以上は剥がせないという薄さまで剥がしていく。

アイヌには、海、山、川をはじめ、動植物、火や風、病気にいたるまでを、カムイ（神）と考える文化が根づいている。樹木から糸を採り、古代から変わらぬ方法で織り続けられるアットゥシは、大自然に生かされ、カムイへの崇敬の念を常に忘れない、アイヌの文化そのものである。

The Ainu, an indigenous people of northern Japan around Hokkaido, have developed a unique culture and craftsmanship. An example is *attus*, a plain weave fabric produced with fibers from the inner bark of *ohyō*, a member of the elm family, which are peeled thinly, torn into threads and woven on a backstrap loom. In the town of Biratori, located in the Saru River basin originating in the Hidaka Mountains, *attus* is still being woven in the traditional way, lovingly preserved to this day.

The photo on the previous page shows an *attus amip*, a traditional Ainu robe made in the fabric. It has tapered sleeves and no *okumi* [narrow panels bordering a kimono’s front], while the collar, hem, and cuffs are decorated with embroidery and appliqués of cotton threads and cloth. Imposing, dignified, and beautiful in its orderly geometry, *attus amip* reveals the Ainu’s sophisticated aesthetics and superb craftsmanship.

Soft yet strong, water-resistant and breathable, *attus* was widely produced until cotton became more prevalent. It was also brought to mainland Japan through trade. Documents show that it was valued by sailors on the *kitamae-bune* [merchant ships that sailed between Osaka and northern Japan] as well as herring fishermen during the Edo period (1603–1868).

†

The making of *attus* begins by skinning an *ohyō* (it can reach 20 to 25 meters in height) in the forest in spring and early summer, when the moisture in the tree is higher. While still wet, the outer skin is removed to leave only the inner bark to be collected.

The *ohyō*’s inner bark is composed of multiple thin layers. After being boiled in an alkaline solution such as lye for at least 5 to 6 hours, the bark is washed repeatedly, each time with fresh water. It is then rubbed and rinsed in a clear stream to remove slimy remnants, before being peeled apart and shredded into the thinnest threads possible.

The Ainu culture is founded on the belief that everything from the ocean, mountains, and rivers to plants, animals, fire, wind and even disease are *kamui* (deities). *Attus*, woven in the same way as in ancient times using thread from trees, embodies the essence of that culture, living by nature and always respectful of *kamui*.





(上)
オヒョウの内皮には糊のようなぬめりがある。これが残ると糸にならない。
靱皮繊維だけを残して洗い上げる。

(Top)
The inner bark has a glue-like slime on it. If this remains, threads cannot be made. The bark is washed thoroughly, leaving only the ligamentous fibers.

(下)
洗って薄く剥いたオヒョウの内皮は、屋外で雨風に当てながら二週間ほど
干す。紫外線による漂白効果も加わり、色が抜け、ムラがなくなる。

(Bottom)
The washed and thinly peeled bark is hung outdoors, exposed to the elements, for about two weeks. Ultraviolet rays bleach it, fading the color and making it even.

集落から少し離れた沢の清流に運び、丹念にオヒョウの内皮を揉み洗い、
内側に残るぬめりを取る。
The inner bark of the *ohyō* is brought to a clear stream a
short distance from the village. There it is carefully
rubbed and rinsed to remove the slime that remains on
the inside.

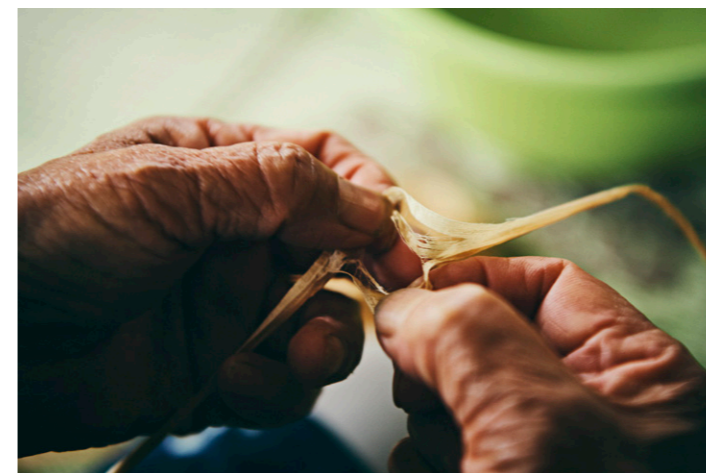
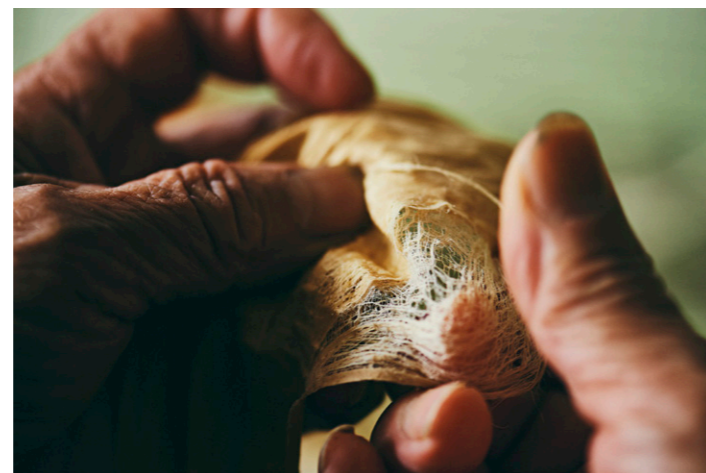


乾燥させてあったオヒョウの内皮を水に浸け、手で絞れるほど十分に柔らかくなったら、揉むようにしてさらに薄く薄く単層まで剥がしていく。その薄さは、熟練の大工がかけたカンナ屑のように、透けて見えるほどになる。次にそれを2mmほどの細さに裂いて糸にしていく。

色を染める場合は、裂く前に染色工程に移る。オヒョウの繊維は毛羽立ちやすいため、細い糸にしてからだと絡みあってもつれてしまうからだ。

Once the dried and soaked inner bark has softened enough to be wrung out by hand, it is rubbed and peeled thin into one single layer. Its thinness is such that one can see through it, like the shavings left after a skilled carpenter has applied his plane. The bark is then shredded into threads about 2 mm in diameter.

If threads are to be dyed, the process begins before the bark is shredded. This is because *ohyō* fibers easily fray. They get tangled up if processed after being turned into thin threads.





2-3mmの細さに裂いたオヒョウの内皮を、機結（はたむす）びでつないだ糸。結び目はできるだけ小さくし、糸端は鋏で切ってしまう。糸にして約500gが帯一本を織るのに必要だという。
 Threads of *ohyo* inner bark, shredded into pieces 2-3 mm in diameter and tied together in sheet bends. The knots are kept as small as possible, with the loose ends cut off with scissors. About 500 g of thread, it is said, is necessary to weave one obi.



細く裂いて糸にする前に色を染めたオヒョウの内皮。二風谷（にぶたに）でアットゥシを織り続ける貝澤雪子さんは、クルミやキハダ、ヨモギ、また現代の植物であるマリゴールドやタマネギなどに加えて、薬（すくも）から建てる藍を使う。
 The inner bark of *ohyo*, dyed before being shredded into fine threads. Yukiko Kaizawa, who still weaves *attus* in Nibutani, uses indigo made from *sukumo*, a dye produced from fermented indigo leaves, in addition to walnuts, yellow cedar, wormwood, and modern plants such as marigolds and onions.



オヒョウの内皮から作った糸に撚りを入れる。
指で少しずつ撚りながら巻き取っていく。
Twisting thread made from the inner bark of *ohyō*.
The thread is wound onto a skein while being twisted little by little with fingers.



撚りをかけて紡いだ糸を糸玉にして保管し、機支度にとりかかる。
緯糸として使う糸は棒（アファンカニ）に巻き付けておく。
After twisted, spun and rolled up into a ball, the
thread is put aside as the preparations of the loom
begins. The thread to be used as weft is wound
around a post called *ahunkani*.



撚り加減が均一になるよう、指で調整しながら撚り機に通す。
帯一本分の糸を作るには、熟練者でも一ヶ月はかかるという。
Passing the thread through the yarn twister while
adjusting it with fingers so that the tension remains
even. It takes even a skilled weaver a month to produce
enough threads for one obi.



糸作りと並ぶアットゥシの最大の特徴は、アットゥシカラベ（腰機）と呼ばれる最もプリミティブな構造の織機で織られていることだ。

織物の構造をごく単純に言うとならば、経糸を反物の長さに合わせて揃え（整経と呼ぶ）、そこに緯糸を交差させて打ち込んでいくというもの。その作業を効率よく行うために、経糸や綜統を固定した織機が開発されてきたのだが、腰機にはその骨組みがない。つまり、織り手は自分の身体（腰）に経糸の一方の端を取り付け、緯糸を打ち込みながらだんだん身体ごと前に進んでいくことになる。現在も腰機によって織られている織物は、日本ではアットゥシのみである。

↑

腰機の機ごしらえは、「糸のばし」という工程から始まる。まず、布巻取棒（トゥマムンニ）から約9m離れた場所に棒杭を立て、その間に箆（ウオサ）と開口具（カマカフ）を置き、一人または二人で往復しながら経糸を通していく。経糸が約600本の場合、上下二本を一度に通すとして、約300回往復することになる。

経糸を通し終えたら何か所かで束ねて縛っておき、織りやすい長さのところで柱などに固定する。織り手は布巻取棒につけられた腰当てを身につけ、経糸のうち下糸となる糸だけを綜統棒（ペカウンニ）にすくい上げていく。こうしてようやく織り進めるための準備が整うのだ。

最小限の道具だけで布を織る腰機は、固定した枠組みがないため、糸ごとまとめて風呂敷に包んでしまえばどこにでも持ち歩き、経糸の端を固定すれば、場所を問わず織ることができる。また、腰機では身体のちょっとした動きで糸の張りが調整され、綜統棒や刃付（ペラ）を扱う手の動きを助け、織り上がる布のできあがり左右する。腰機はまさに、人と糸とが一体となって布を作り出す究極の織機であり、それによって織り上がるアットゥシには織り手の体温とも言うべき気配が色濃く残っているのである。

Along with thread making, the most distinctive feature of *attus* is that it is woven on a loom of the most primitive structure, called *attus-karape* (backstrap loom).

In a nutshell, the structure of a textile is as follows: The warp is aligned to the length of the fabric (a process called “warping”), into which the weft is beaten. In order to improve the efficiency of this process, looms with a fixed warp and heddles have been developed. However, the backstrap loom does not have a frame to attach accessories to. The weaver winds one end of the warp thread around their body (waist) and gradually moves forward as they beat the weft into the warp. *Attus* is the only fabric in Japan still woven on a backstrap loom.

↑

The preparation of a backstrap loom begins with the process of “thread stretching.” First, a stake is put up about 9 meters away from the cloth roll stick (*tumamuni*). Between the stake and the stick, a warp spacer (*wossa*) and a separator (*kamakap*) are placed. The weft is threaded through by one or two people going back and forth between the stake and the stick. With about 600 warp threads, they have to go back and forth about 300 times, assuming that they pass the top and bottom threads simultaneously.

Once the warp has been passed through, the threads are tied together in several places and secured to a post at a length suitable for weaving. The weaver wears a waist brace attached to the cloth roll stick and with the heddle bar (*pekauuni*) picks out the weft thread that will be the bottom thread. Thus, they are finally ready to start weaving.

Consisting of the absolute minimum of parts, the back-strap loom has no fixed frame. Wrapped up in a *furoshiki* [traditional wrapping cloth] with threads, it can be carried around. Weaving can be done anywhere, as long as the warp is secured at one end. On a back-strap loom, the tension of the threads is adjusted by slight movements of the body, which guide the hands handling the heddle bar and the weft beater (*pera*), thereby determining the quality of the finished cloth. The back-strap loom is the ultimate fabric-making apparatus, where people and thread become one to create textile. The *attus* woven in this way retains a strong sense of the weaver’s presence, their body heat, as it were.





(上)
綜統棒の手前、糸が上下に分かれたところにペラを差し込んで隙間を広げ、そこに緯糸を通し、ペラを倒して打ち込む。アットゥンを織るときは、経糸緯糸ともに水で濡らしながら織る。湿らせた状態の方が打ち込む際に糸に負担がかからず、織り上がりが締まるからだ。

(Top)
In front of the heddle bar, the *pera* is inserted between the upper and lower threads. The weft is then passed through the gap thus created, and beaten into the fabric by turning the *pera* flat. When weaving *attus*, both the warp and weft are soaked in water. Wetting the threads reduces the strain on them, resulting in a tighter fabric.

(下)
アイヌ語でペラと呼ばれる刀杼は、なくてはならない道具。楓(イタヤ)などの堅い木で作られ、彫刻が施されている。使い続けていくうちにだんだんすり減って細くなっていくという。貝澤さんのペラは息子さんが彫っている。

(Bottom)
The weft beater, *pera* in Ainu, is an indispensable tool. Made from hard wood such as *itaya* (painted maple), it is ornamented with carvings. The instrument gradually wears down and becomes thinner with continued use. Kaizawa's *pera* is carved by her son.

日勝峠にっしょうとうげの麓に生まれ、4歳から母の故郷である二風谷で育った貝澤雪子さんは、アイヌの伝統文化を受け継ぐアットゥンの第一人者である。子どもの頃から糸作りを手伝い、19歳で結婚した後はお姑さんに機織りを教わり、夢中になって覚えた。

とにかくこの仕事が好きで好きで、わずかな移動時間にも糸作りの手を休めない。織り始めたら旅行先にも持ち歩き、「東京のホテルで織ったこともありますよ」と話す。腰機で織るアットゥンならではの離れ業だ。

オヒョウから作った糸は毛羽立ちやすく扱いが難しいが、布に織り上げるとしなやかで着心地・締め心地が良い。貝澤さんの作品はどれも、糸が持つ素朴な力強さに加え、人柄を表すような朗らかで凜とした風合いを持つ。19歳から織り始めたアットゥンだが、84歳になる今に至るも、まだ完全に満足した作品は作れていないと話す。

Born at the foot of Nisshō Pass and raised in Nibutani, her mother's hometown, from the age of four, Yukiko Kaizawa is a leading expert on the Ainu traditional culture of *attus*. She helped make thread as a child, and after marrying at the age of 19, she learned how to weave from her mother-in-law, falling in love with the craft.

Completely fascinated by her work, she never stops making threads, even while traveling. Once she starts weaving, Kaizawa rarely puts the textile aside, taking it with her on trips. "I've even woven in a hotel in Tokyo," she recalls—a feat only possible with *attus*, woven as they are on a back-strap loom.

The thread made from *ohyō* is fuzzy and difficult to process. Once woven into fabric, however, it is supple and comfortable to wear. All of Kaizawa's works have a simple and strong quality inherent to the thread, as well as a cheerful and dignified feel expressive of the weaver's personality. She started weaving *attus* when she was 19, yet even today at the age of 84, she says she has

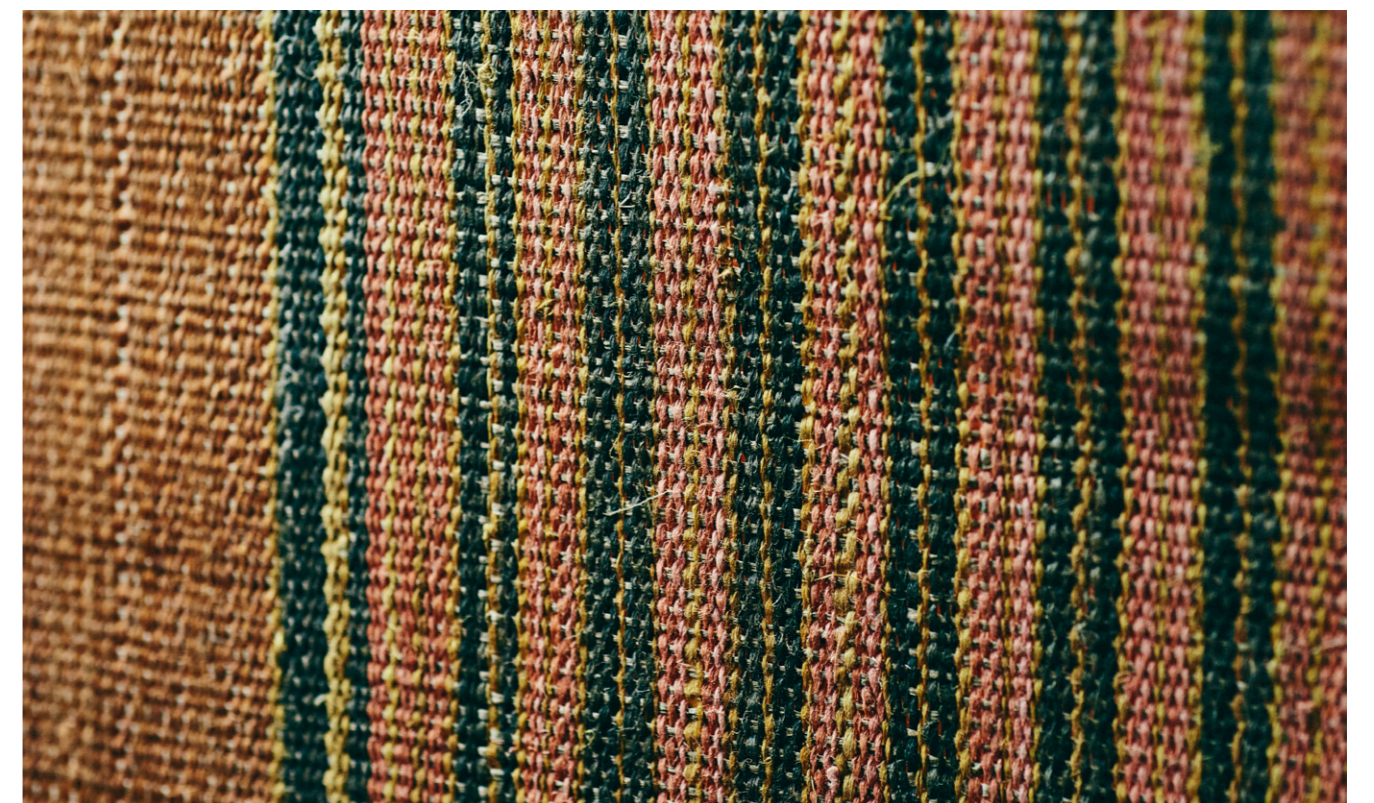
貝澤さんはまた、30年近く前から植物染料による作品を発表している。「孫と一緒に山に行って栗を拾ったり、自己流でいろいろ染めてみるのがおもしろい」と、庭で育てたマリーゴールドの花、タマネギの皮など、ごく身近な植物を染料に使う。こうして染めた色糸を経糸に使った縞柄が、貝澤作品の特徴だ。「この色は何本とか数えるより、目で見て思いついた色を組み合わせている」とのこと。

貝澤さんの作品は、日本工芸展ほか入賞多数、2019年の文化庁長官表彰など、数々の高い評価を得ており、その技術の高さと伝統の技を守り伝える業績により、2023年秋には瑞宝単光章を受賞している。

yet to produce a work that she can be completely happy with.

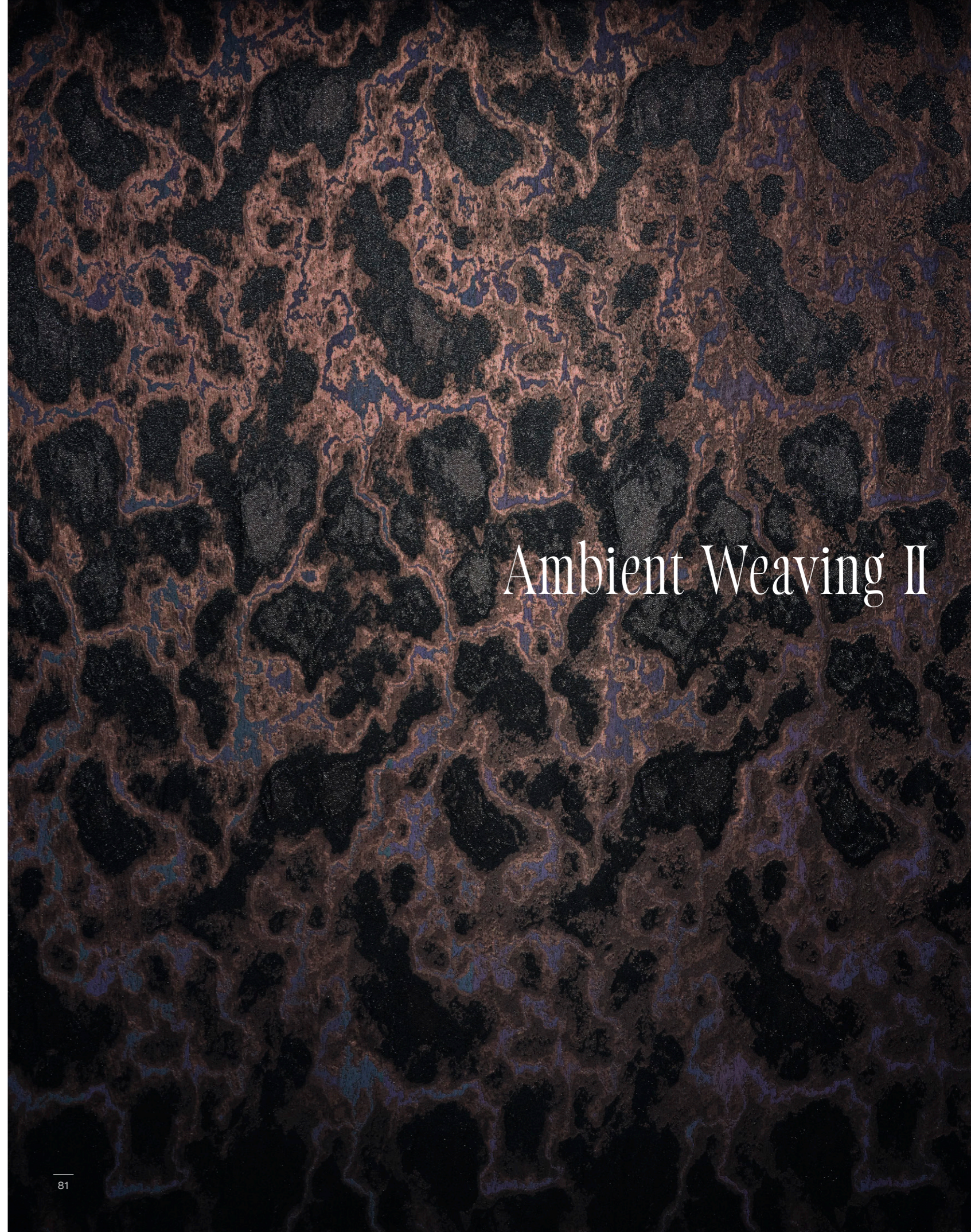
Kaizawa has also been exhibiting works using plant dyes for nearly 30 years. "It's fun to go to the mountains with my grandchildren to pick chestnuts," she says, "and to try dyeing things in my own way." She makes dyes from everyday materials such as marigolds grown in her garden and onion skins. The stripes created using threads dyed in this way as the warp are her signature. "Rather than trying to see how much of each color there should be, I just look at them and combine the ones that come to mind."

Kaizawa has won numerous awards at the Japan Crafts Exhibition and elsewhere, and has received high praise, including the 2019 Agency for Cultural Affairs Commissioner's Award. In recognition of her technical excellence and achievements in preserving and passing on traditional skills, she was awarded the Order of the Sacred Treasure, Silver Rays in the autumn of 2023.





二風谷に生きるアイヌの暮らしを支えた沙流川。二風谷はアイヌにとって非常に重要な意味を持つ土地であり、この地を拠点として今も豊かな伝統文化が継承されている。
The Saru River supported the lives of the Ainu people living in Nibutani, a place of great significance to the Ainu. It is from there that their rich cultural traditions are still being passed down today.



Ambient Weaving II



2023年10月27日-2024年3月17日 研究開発：株式会社 細尾、東京大学寛康明研究室、株式会社ZOZO NEXT 主催：株式会社 細尾、株式会社 ZOZO NEXT 技術提供：株式会社 日本触媒、富士フイルム株式会社
空間構成：SUO キュレーション：井高久美子 ヴィジュアライゼーション/テキスタイルデザイン：堂園翔矢 宣伝美術：森田明宏 PR：青柳桃子
【株式会社 ZOZO NEXT】 中丸啓、田島康太郎、佐々木加耶人、高野幹、佐治美千香 【東京大学寛康明研究室】 研究・作品制作：寛康明、西原由実、呂亜輝

October 27, 2023–March 17, 2024 Research and Development: HOSOO Co., Ltd., Yasuaki Kakehi Lab., the University of Tokyo, ZOZO NEXT, Inc.
Organizers: HOSOO Co., Ltd., ZOZO NEXT, Inc. Technical Contribution: NIPPON SHOKUBAI CO., LTD, FUJIFILM Corporation.
Scenography: SUO Curation: Kumiko Idaka Visualization/Digital Textile Design: Shoya Dozono Promotional Design: Akihiro Morita PR: Momoko Aoyagi
ZOZO NEXT, Inc.—Satoshi Nakamaru, Kotaro Tajima, Kayato Sasaki, Motoki Takano, Michika Saji
Yasuaki Kakehi Lab., the University of Tokyo—Research/Artwork: Yasuaki Kakehi, Yumi Nishihara, Yahui Lyu

The Curator's Note

井高久美子 (キュレーター)
Kumiko Idaka (Curator)

HOSOOは、2020年より東京大学寛康明研究室、株式会社ZOZO NEXTとともに、伝統工芸と先端テクノロジーを融合させることで、機能性と美しさを兼ね備えた新たなテキスタイルの開発に取り組んできた。HOSOO GALLERYでは、2021年に展示「Ambient Weaving 一環境と織物」を開催し、研究成果を発表したが、その後2年間にわたって継続された共同研究の最新成果を2023年に「Ambient Weaving II」として公開した。

本共同研究開発プロジェクトのコンセプトである「Ambient Weaving」は、「環境情報を表現する織物」および「環境そのものが織り込まれた織物」を指す。織物は、人と周辺環境を完全に隔てる壁面とは異なり、時に光や風を透過させ、色彩現象や触覚的な体験を引き起こすことで、織物の周囲に新たな環境を生じさせるものである。

「Ambient Weaving II」は、2021年のコンセプトを発展させ、「環境を形づくる織物」の可能性を模索することを目的とした。これは、単に織物をデザインするのではなく、織物と人との間に生じる環境や、織物を介して人と環境の間に新たな関係性を生み出すことに焦点を当てたものである。2021年の「Ambient Weaving」展では、紫外線で硬化する作品《Memories of Flow》や、それぞれの染料が電荷・質量・疎水性の差によって糸の中を移動する作品《Drifting Colors》など、室温や湿度といった環境状況によってその振る舞いに変化する「環境情報を表現する織物」であった。それに対して、「Ambient Weaving II」は、織物と人の間に生じる現象に焦点が当てられた。例をあげると、光源に向かって直線的に光を反射する特殊な箔糸を織り込んだ《WP002〈Optical Unveil〉》や、織物が重なり合うことで色が生じる《WP003〈Layers〉》などは、人と織物の位置関係によって光や色の見え方が変化する作品である。このように、「Ambient Weaving II」では、特定の環境条件下において、人が入ることによって、初めて表現が成り立つ織物作品が中心となった。

本展の最大の特徴は、織物による茶室・織庵とプロトタイプ作品

が併置されている点である。その茶室の床の間には、本展を象徴する作品《Jiku》が展示された。この作品は、HOSOOの代表的な織物Waveを基に、HOSOO GALLERY周辺の環境情報から生成されたテキスタイルである。織物の素材には、31度以上に温度が達すると黒色からピンク色に変色する糸と、上述した《WP002〈Optical Unveil〉》と同様に、光源に向かって直線的に光を反射する特殊な箔糸が織り込まれている。掛軸の背面には、温度変化をプログラムされたヒーターが設置されており、15分ほどの間に、黒一色の波文様が、徐々に上から下へ、そして全体へと、夕陽に照らされる波のように色づいていく。

この作品に見られるように、本展で公開された作品は、一定の時間、その場所に留まり、対象を見つめることでしか得られない体験を付与するものであった。時間や光線の加減によって変化する織物が、人々の環境に対する認識をどのように変化させるのかを問いかけるものである。本展の会期中には、茶の湯文化の現代表現を模索する「茶美会」の伊住禮次朗氏に協力いただき、展示空間を茶席に見立てた茶会を催した。参加者には約3時間にわたり、それぞれの茶席でゆったりと作品を眺めていただいた。

「Ambient Weaving II」は、現代における環境、ひいては自然の定義を問いかけるものであったが、ここでは共時的な視点から人類にとっての環境の定義を問うだけでなく、茶室・織庵と併置することで、歴史や多様な文化的背景と接続しながら、その理解を深めることを目指した。

本展の詳細なアーカイブは、ヴァーチャルギャラリー (<https://ambientweaving2.lab.zozo.jp/>) として公開されている。また、Apple Vision Proのアプリによって、ヴァーチャル空間上で高精細に再現された展示のアーカイブを体験することも可能である。



Since 2020, Hosoo has been working with the Yasuaki Kakehi Lab., the University of Tokyo and Zozo Next, Inc. to fuse traditional crafts and cutting-edge technology in an effort to develop new textiles that combine functionality and beauty. In 2021, the Hosoo Gallery held the exhibition *Ambient Weaving—Environment and Textiles* to present the results of the joint research, following it up in 2023 with *Ambient Weaving II* that showcased the latest results of the same research over the course of the intervening two years.

“Ambient Weaving,” the concept behind the joint research-and-development project, refers to textiles that express environmental information and integrate the environment itself. Unlike a wall that completely separates humans from their surroundings, textiles sometimes allow light and wind to pass through, causing chromatic phenomena and tactile experiences to create a new environment around them.

Ambient Weaving II aimed to build on the 2021 concept, exploring the possibilities of a textile that forms the environment. Rather than simply designing textiles, the focus was on the environment that arises between humans and textiles, as well as creating new relationships between humans and their environment through textiles. The 2021 *Ambient Weaving* show presented works such as *Memories of Flow*, which hardens under ultraviolet light, and *Drifting Colors*, in which individual pigments shift position within the threads according to differences in electrical charge, mass and hydrophobicity, as well as textiles that express environmental information, whose behavior is affected by environmental conditions including room temperature and humidity. In contrast, *Ambient Weaving II* focused on the phenomenon that occurs between textiles and humans. For example, *WPO02 <Optical Unveil>* is woven with a special foil thread that reflects light straight back to the light source, while *WPO03 <Layers>* creates color by layering textiles. In both cases, light and color appear differently depending on the viewer’s position relative to the textiles. *Ambient Weaving II*, then, centered on textiles whose expression hinges crucially on human intervention under specific environmental conditions.

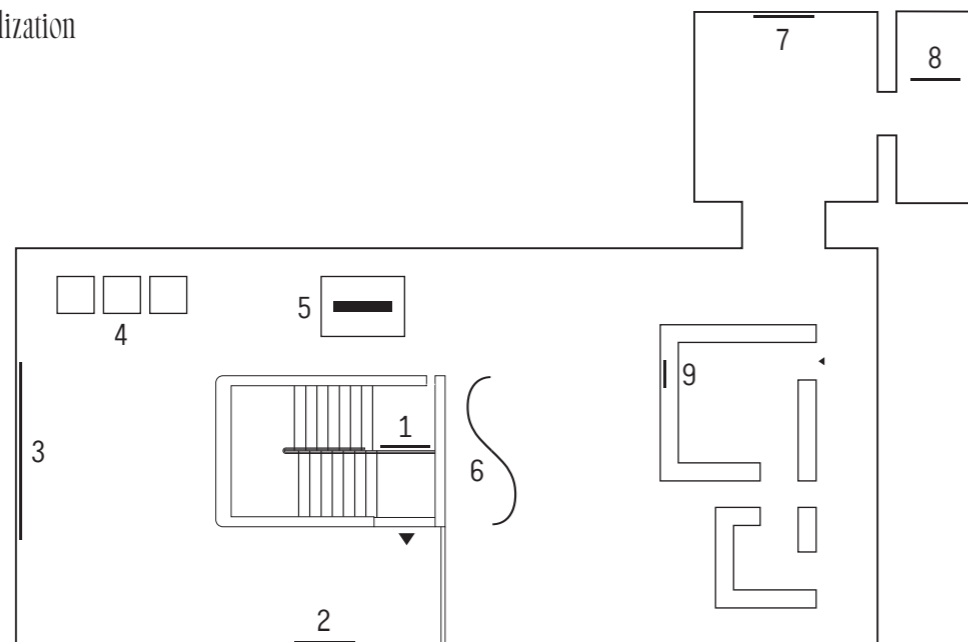
The most distinctive feature of the exhibition was the juxtaposition of Ori-An, a tea room made of textiles, with prototype textiles. *Jiku*, emblematic of the show as a whole, was displayed in the *toko no ma* [alcove] of the tea room. Based on Wave, an iconic Hosoo textile, the work is generated from environmental information around the Hosoo Gallery. Its material is woven with a thread that changes color from black to pink when the temperature reaches 31°C or higher, as well as a special foil thread that reflects light in a straight line back towards its source as in the aforementioned *WPO02 <Optical Unveil>*. On the back of the hanging scroll, there is a heater programmed to change temperature. Over the course of 15 minutes or so, the initially all-black design on the fabric changes color little by little, from the top to the bottom and across the whole surface, just like waves shone by the setting sun.

As *Jiku* shows, the works on view in *Ambient Weaving II* offered an experience that could only be gained by staying in the gallery for a certain amount of time, gazing at the objects. It asked how these textiles, changing over time and with the lighting conditions, affect human perceptions of the environment. During the run of the exhibition, a tea ceremony was held in the gallery space, with the participation of Reijiro Izumi, president of the Sabié, a group that explores modern forms of the tea ceremony. In a relaxed atmosphere, the participants spent about three hours looking at the works from their respective seats.

Ambient Weaving II sought to redefine the meaning of the environment, indeed nature as a whole, for human beings in the modern age from a synchronic perspective. That understanding, it was hoped, would be further enriched by the juxtaposition with Ori-An, by connecting it to the history and the diverse cultural background.

A detailed archive of this exhibition is published as a virtual gallery (<https://ambientweaving2.lab.zozo.jp/>). It is also available as an Apple Vision Pro app, which allows users to experience the high-definition reconstruction of the display in a virtual space.

1. Ambient Weaving – Data Visualization
2. WPO02 <Optical Unveil>
3. Wave of Warmth
4. WPO04 <Pillars>
5. WPO06 <Iridescence>
6. WPO01 <Sounds>
7. WPO03 <Layers>
8. WPO07 <Pixels>
9. Jiku



Ambient Weaving – Data Visualization

Pattern: Wave variations



HOSOOの代表的な織物 Wave をベースに環境情報から生成されたデジタル・テキスタイル。HOSOO GALLERY 周辺の1年分の環境情報に応じて、モニタ上のグラフィックが動的に変化している。このデジタル・テキスタイルには、織物の組織構造がデータとして含まれており、実際の織物を制作することが可能である。茶室のなかで公開されている作品《Jiku》の織物は、同じデータ生成の手法を用いて制作された Wave を軸装したものである。

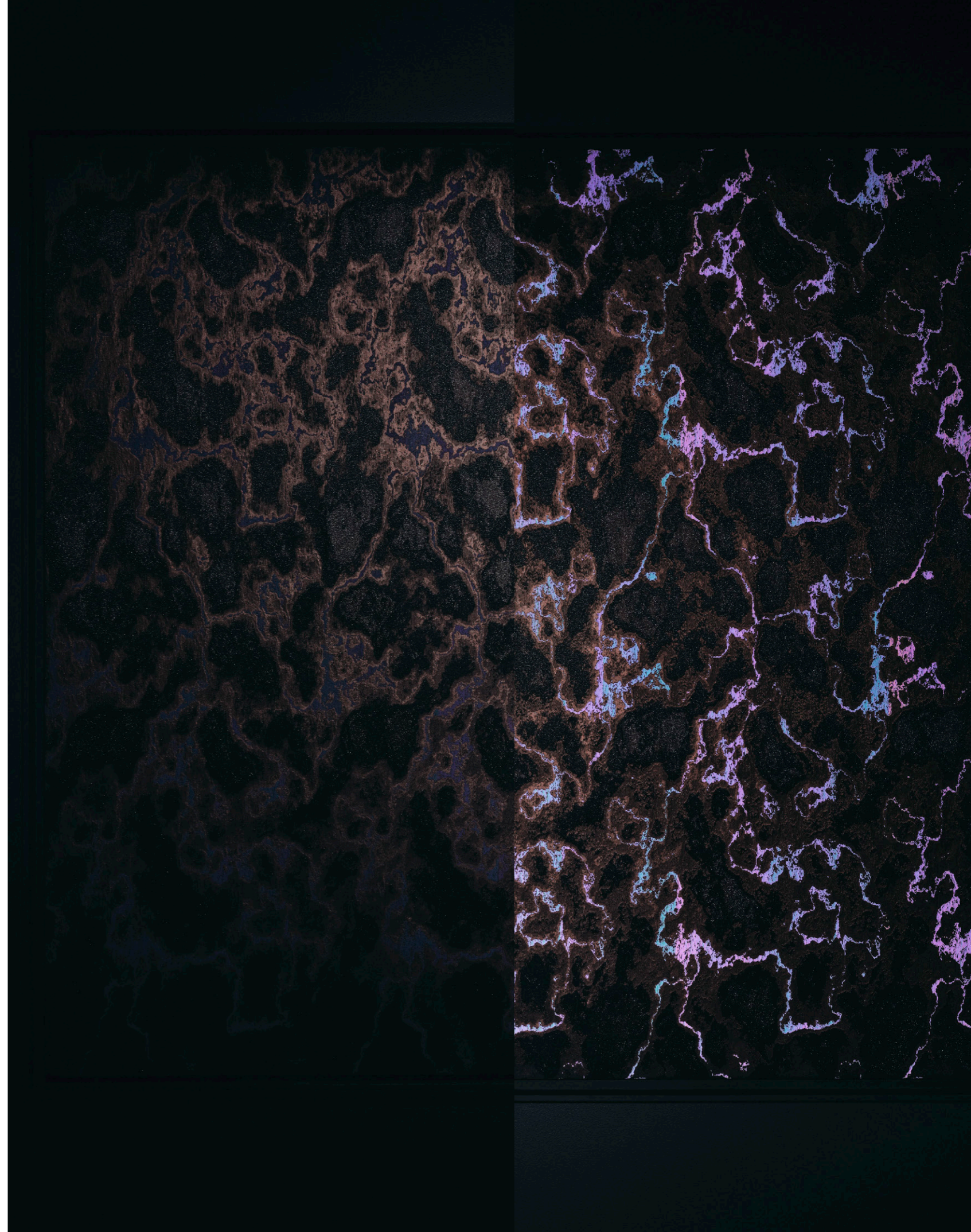
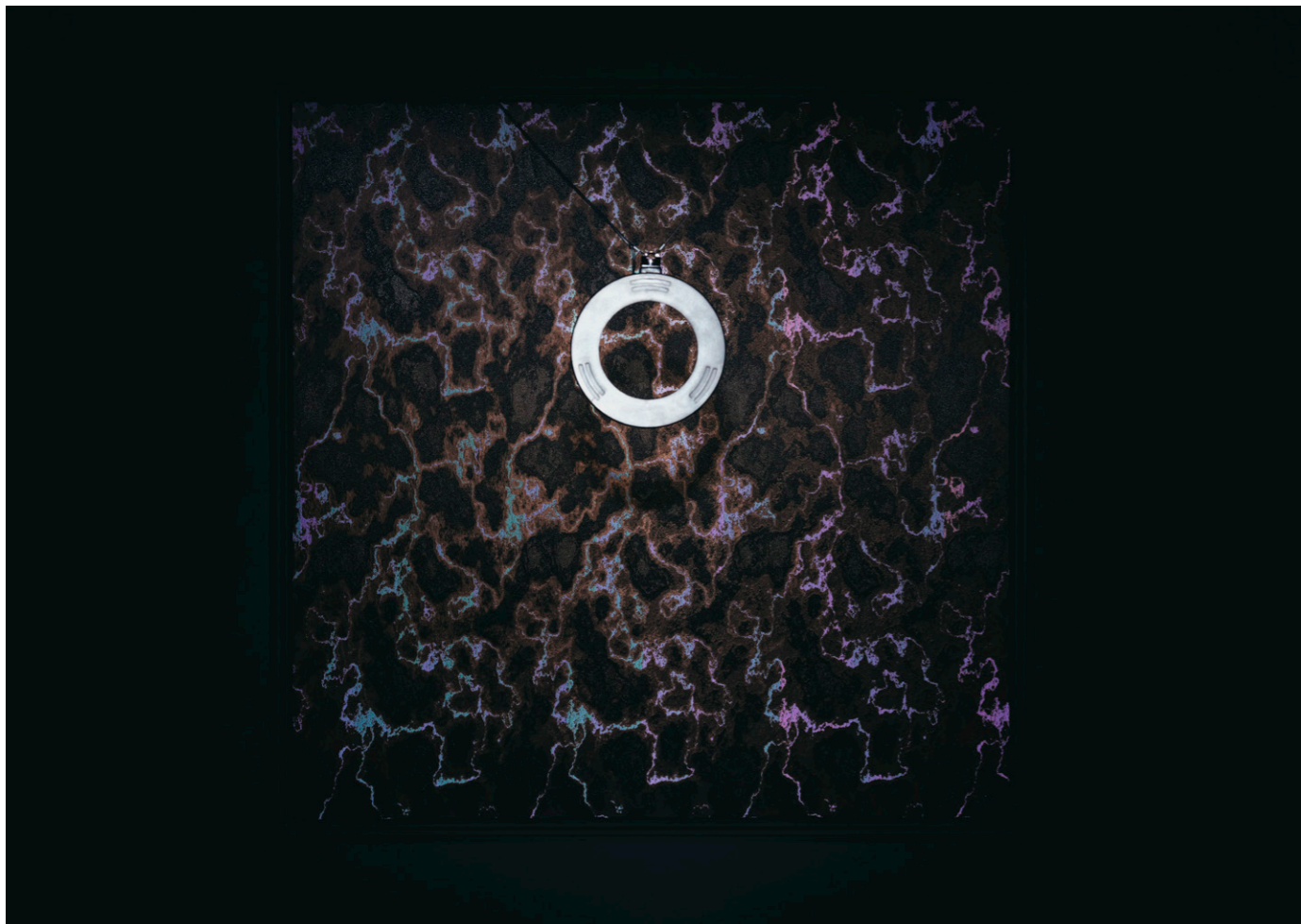
The pattern of this digital textile is based on Hosoo’s iconic fabric Wave and is generated from environmental information. The graphics on the monitor dynamically change according to a year’s worth of environmental data collected surrounding the Hosoo Gallery. The weaving structures of the fabric are included as data in this digital textile, allowing for the physical weaving production of the fabric. The textile featured in the tea room exhibit *Jiku* created using the same data generation method as Wave.

WP002 〈Optical Unveil〉

Pattern: Wave
Material: Silk, Polyester, Japanese paper + Silver, Nylon, Leuco laminated thread

光源と観察者の位置関係により見え方が変化する織物。再帰性反射性のビーズと薄膜干渉層を備えた特殊な箔糸が織り込まれており、鑑賞者の視線と光源が接近する際に、箔糸が発光するように入射光を反射する。この箔糸には、入射光の角度に応じた干渉色があらわれるため、観測者と織物の相対的な位置関係により、同じ箔糸でありながら多様な色があらわれる。また幾層にも緯糸を積層させることのできる西陣織の立体構造により、より複雑な干渉色を出現させている。

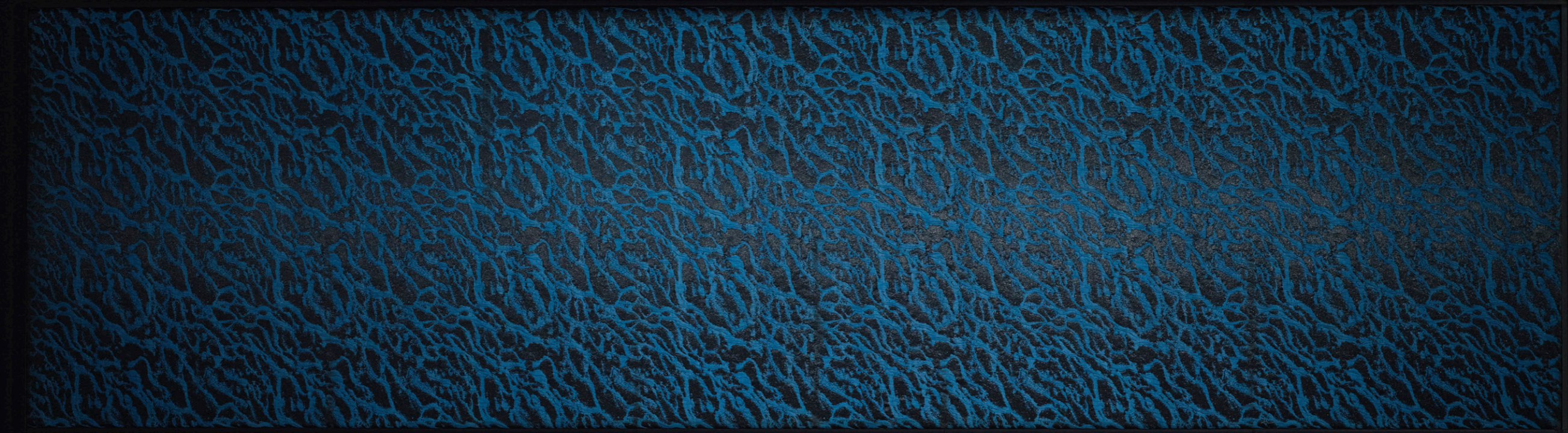
The appearance of this textile changes depending on the incident light and the observer's position. Foil threads with retroreflective beads and a thin interference layer are woven into the textile, showing interference colors corresponding to the optical length of the incident light's angle. Thus, the foil threads display a range of colors because of interference colors that change with the angle of incident light. Additionally, the three-dimensional structure of Nishijin produces more intricate interference colors.



Wave of Warmth

Pattern: Wave II

Material: Silk, Polyester, Japanese paper + Silver, Nylon, Leuco laminated thread



温度変化に応じて色が変色する織物。特定の温度に達すると変色するロイコ色素を含んだインクを、西陣織で用いられる「箔」の要領で和紙の両面に塗工し、それらを裁断することで箔糸を制作している。本作に用いられている箔糸は、25度以上になると黒色から青色に変色し、温度が下がると黒色へと戻ってゆく。本作は、このようなロイコ色素の可逆的かつリアルタイムな色彩の変化を通して、温度の変化を視覚的に表現する織物である。

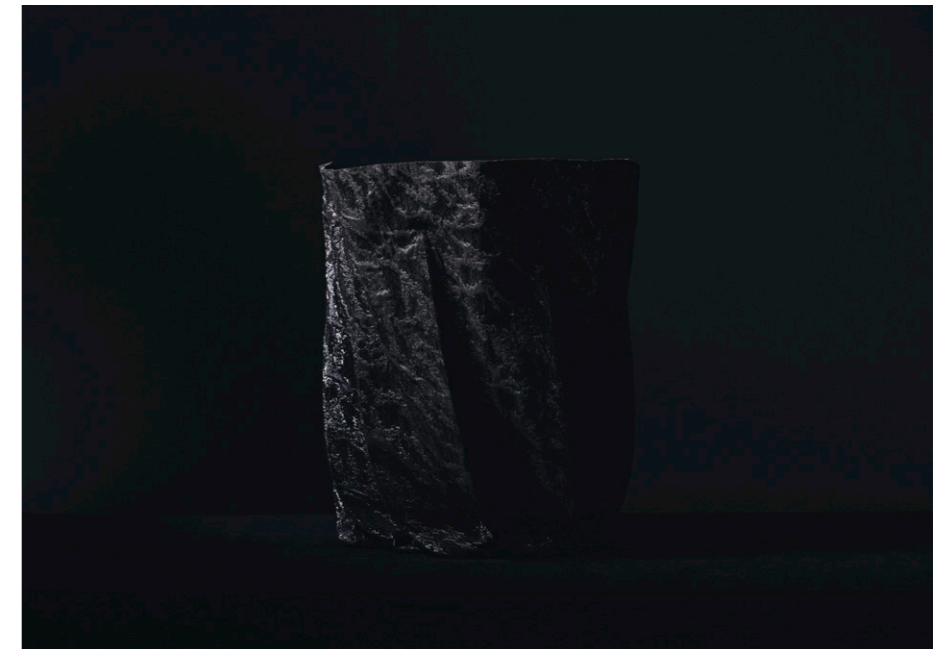
In this work, the color of the fabric changes according to the temperature of the surrounding environment. By coating both sides of Japanese paper with ink containing leuco pigment that changes color when it reaches a certain temperature, and cutting it, the paper is woven into the weft as foil. When the temperature rises above 25 °C, the color changes from black to blue, and when the temperature drops, the color returns to black. This work visually represents temperature changes through the reversible and real-time color transition of leuco pigments.

WPO04 〈Pillars〉

Pattern: Wave
Material: Silk, Polyester, Rayon, Japanese paper + Silver, Acrylic, Carbon bar

1枚布から立体形状に変形可能な織物。形状を解くと、1枚布に戻すことができる。この織物には、緯糸の一部として、性質の異なる2種類のカーボンバーが織り込まれている。バーの端部をスナップボタンで接続することにより、織物で立体物を造形することが可能である。形状はシミュレーションにより設計され、スナップの接続の順序・位置を変えることで、同じ織物から複数の異なる立体が造形できる。本展で展示されている3つの立体は、蕾・半開き・全開の花をイメージし、同じ構造の織物から造形された。

This fabric can be shaped from a flat sheet into three-dimensional forms and then easily returned to its original flat state. It is woven using two different types of carbon bars as wefts. The ends of these bars can be connected using snap buttons, allowing the textile to transition into three-dimensional forms which were designed through simulations. By altering the order and positioning of connections, it is possible to create multiple shapes using the same textile. The three exhibited shapes represent the stages of a blooming flower (a bud, half-opened and fully-opened) and were made using the same textile design.



WP006 〈Iridescence〉

Pattern: Ripple Marks
Material: Silk, Polyester, Rayon, Japanese paper + Silver, Nylon, Structure colored film



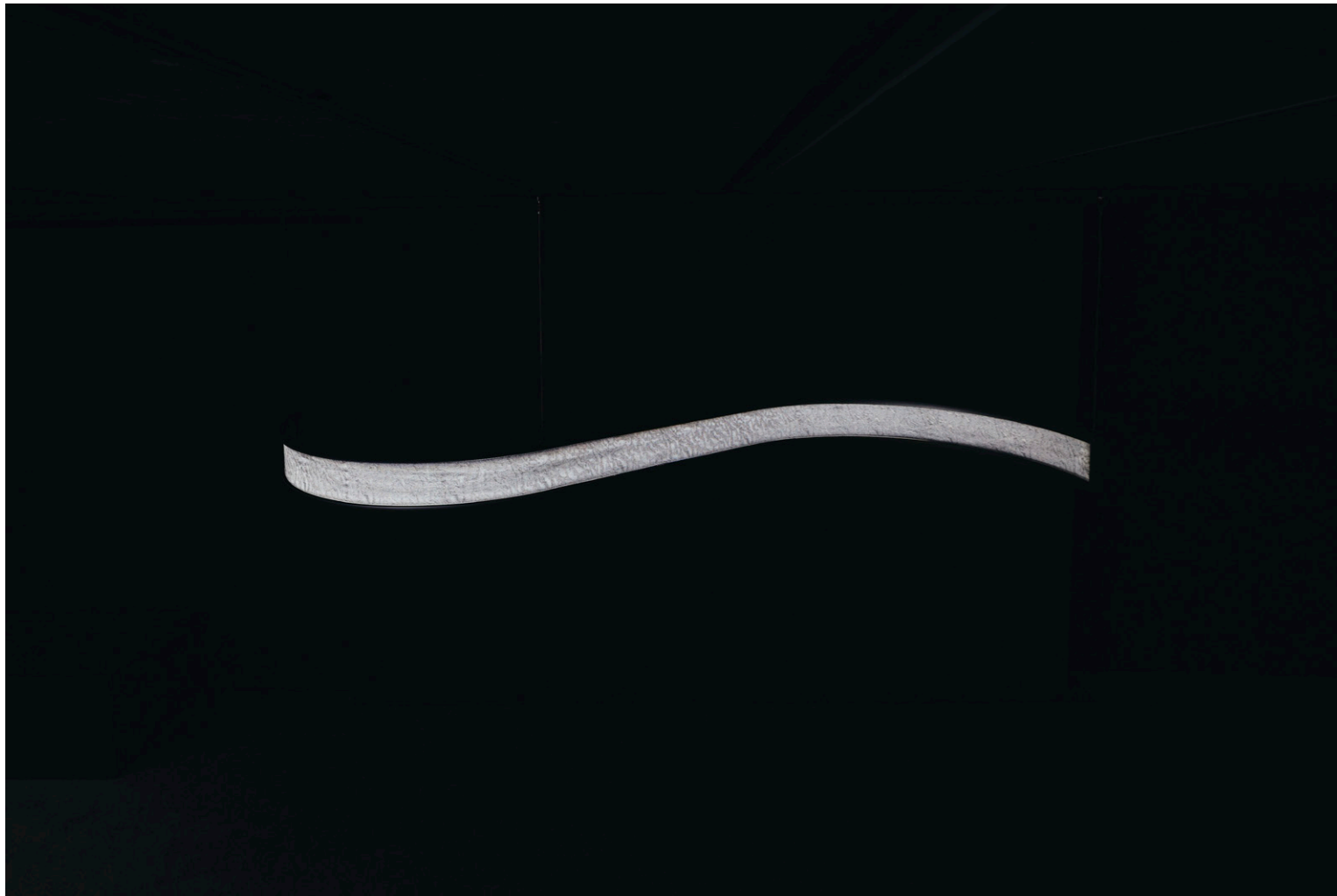
特殊な箔素材の重ね合わせにより、織物の表面とその影に異なる色があらわれる織物。緯糸として用いるフィルムの表面に、微細構造を制御したインクによる印刷を施すことで、特定の波長を反射する。その結果、金属光沢のような質感を生み出す。このフィルムを複数枚特定の順序で重ねて織り込むことで、織物の透過光と、フィルム裏面からの反射光が重なり、色の変化だけでなく、印刷パターンの周期的なずれによるモアレがあらわれる。

The surface and shadow of this textile shows different appearances through the layering of specialized foil materials. By printing a pattern with microstructure-controlled ink on the surface of the film woven as the weft of the textile, it selectively reflects specific wavelengths to create a metallic sheen. Through overlapping multiple films in a particular order and weaving them into the textile, the textile's transmitted light and reflected light from the back side superimpose. This gives rise to color variations and moiré patterns stemming from periodic shifts in the intricate printing pattern.

WP001 〈Sounds〉

Pattern: Wave

Material: Silk, Polyester, Cupra, Rayon, Piezoelectric film



この織物は、圧電性を有する高分子フィルムの両面に、電極を設けた素材を箔として織り込んだものである。緯糸がオーディオの電気信号により振動するため、スピーカーとして機能する。織物の、特定部位のみに音を発生させたり、形状に応じて、音の広がりを変化させたりすることができる。また、織物は外の音を透過するため、環境音に織物からの音を幾重にも重ねることができる。従来のスピーカーとは異なる音響空間を具現化させる織物である。

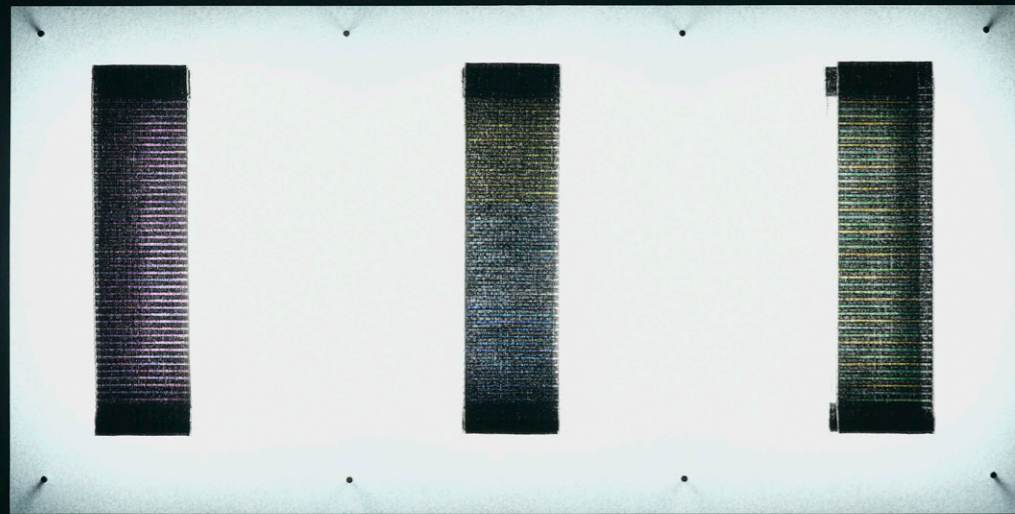
This textile functions as a speaker by weaving in piezoelectric polymer films with electrodes on both sides as foils. The audio-electrical signals exclusively make the weft portions vibrate, causing selective regions to generate sound. Sound dispersion can also be modified based on the textile's form. Moreover, as the textile can let external sounds pass through, this textile can facilitate unconventional sound effects such as superimposing sound from the textile onto environmental sounds.



WP003 <Layers>

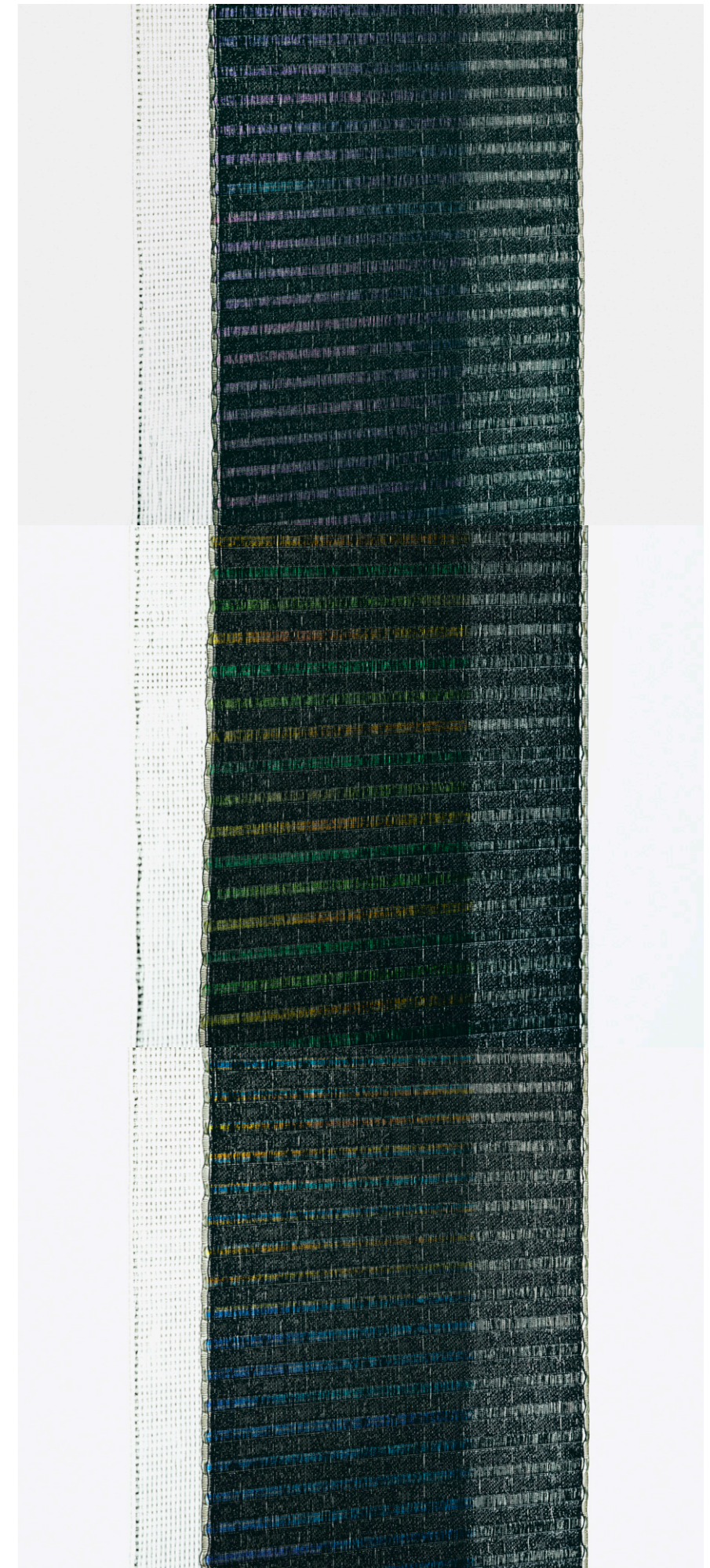
Pattern: Ripple Marks

Material: Silk, Bemberg, Polyester, Japanese paper + Silver, Nylon, Polarizer, OPP tape



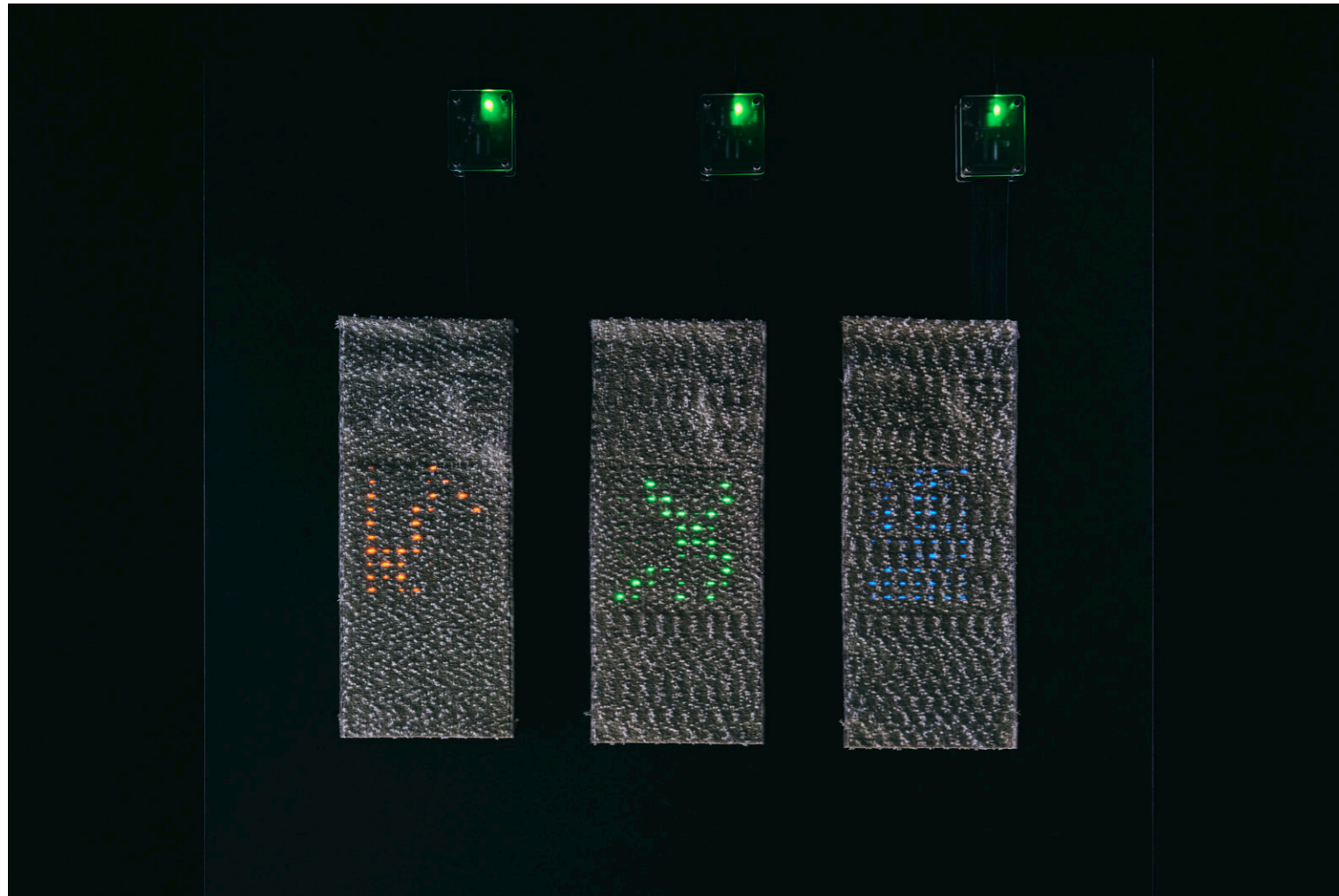
2枚の織物を重ねることで、光が透過すると発色する仕組みを持つインスタレーション。偏光板とOPPテープで構成された箔が織り込まれ、織物を重ねた状態で光が透過すると、複屈折による光の干渉により偏光色があらわれる。同じ素材ながらも、偏光板の向きやテープの厚みを変えることで、複数の色を表現する。また箔の順番を変えることにより、様々な色のパターンを生成することができる。鑑賞位置によってもその見た目は動的に変化する。

In this installation, light is shone through two overlapping textiles to reveal color. Foils consisting of polarizers and Oriented Polypropylene (OPP) tape are woven into the textiles. As light traverses through the overlaid textiles, birefringence occurs, causing polarized colors to appear. Despite utilizing the same materials, the textiles exhibit multiple colors by altering the orientation of the polarizers, adjusting the thickness of the tape and arranging the sequence of foils to create a color pattern. The textiles' appearance also dynamically changes depending on the viewed position.



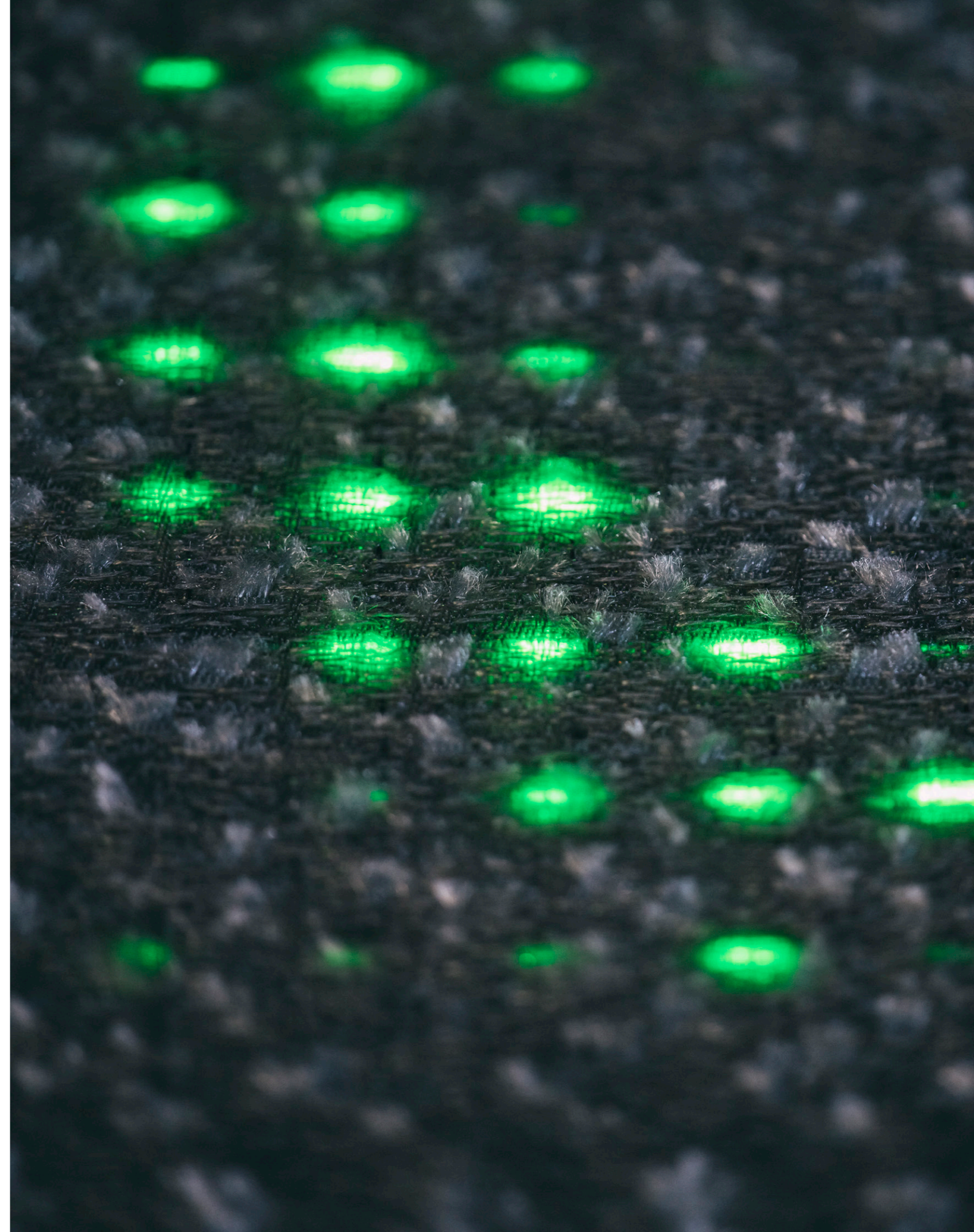
WP007 〈Pixels〉

Pattern: Blink
Material: Silk, Polyester, Japanese paper + Silver, Nylon, Organic light-emitting diode (OLED)



この織物には、ドットマトリクス状に発光する箔が織り込まれている。経糸に電流を流すと、緯糸に織り込まれたOLED（有機ELダイオード）箔が自発光する。OLED箔と、経糸の導電糸との交差によりマトリクス状の回路を構成している。箔は背面に配置され、非発光時にも西陣織の意匠を損なうことはない。この織物は、西陣織の最も特徴的な素材である金箔や銀箔など、環境の光によって変容する意匠性を現代的に解釈したものである。

This textile emits light in a dot matrix configuration. The organic light emitting diodes (OLED) foils woven into the weft of this textile produce light upon applying an electric current to them. The intersecting points between the OLED and the conductive threads utilized as the warp establish the matrix circuit. As the foils are woven to the back side of the textile, they do not interfere with the Nishijin's design even when the lights are off. This is a modern reinterpretation of the unique features of Nishijin-ori, namely gold and silver leaf, which transforms its design in accordance with the ambient light.

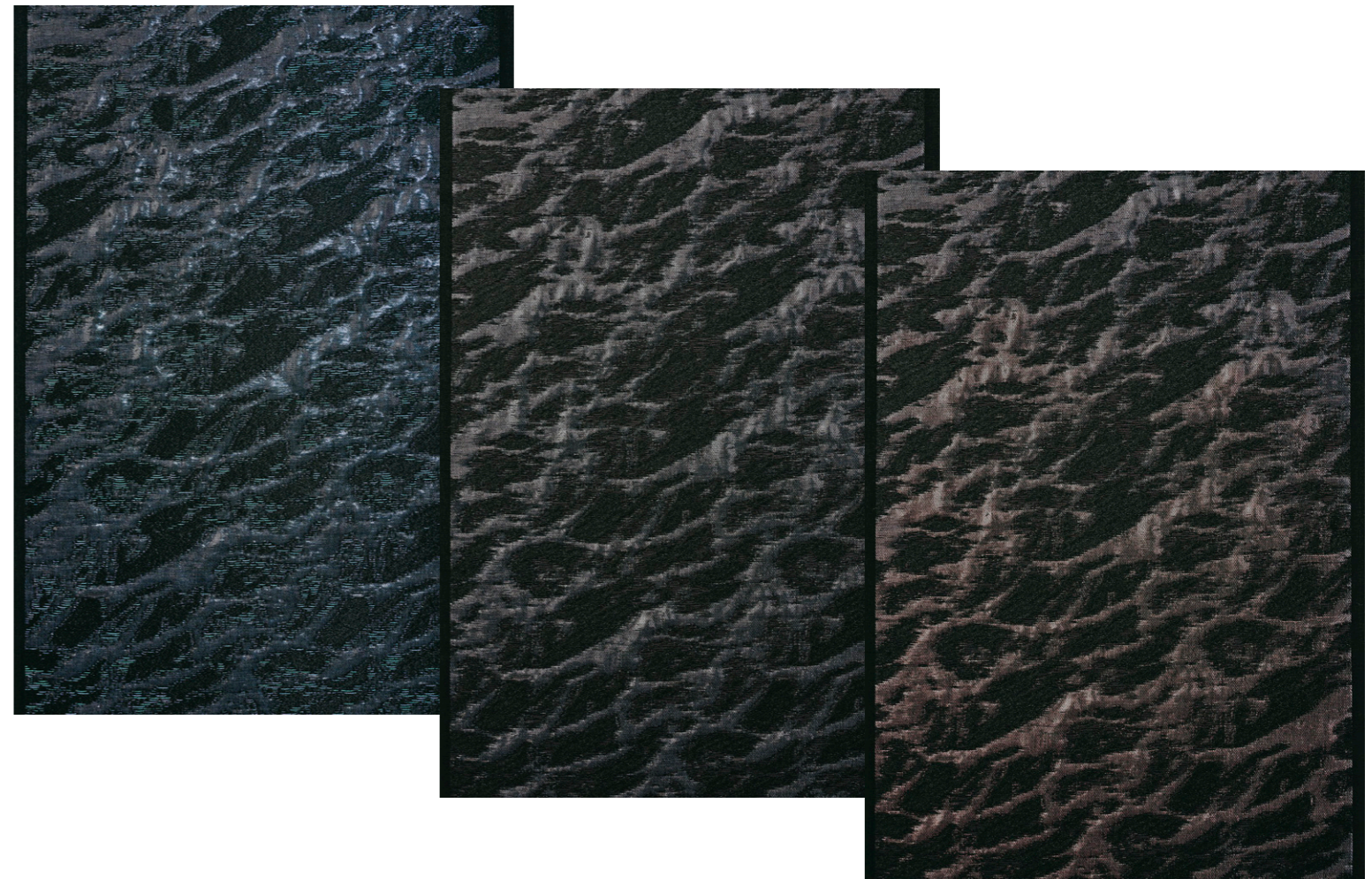




Jiku

Pattern: Wave variations

Material: Silk, Rayon, Polyester, Polyethylene, Retroreflective yarn, Thermo reactive polyester



31度以上に温度が達すると黒色からピンク色に変色する糸と、光源が再帰性反射する特殊な箔糸が織り込まれている織物による掛軸。背面にヒーターが表具されており、プログラムによる温度の時間的変化を引き起こすことで縹糸が変色する。また、光源と鑑賞者の視線の位置が限りなく近接する際に、箔糸が発光しているかのように干渉色を示す。さらに、織り込まれた図柄は過去の環境データを取り込んだアルゴリズムから生成された。《Jiku》は、「軸」とともに「時空」を指し、織物を巡る時間と空間の変化により変容する環境の様相を多層的に表現する作品である。

This hanging scroll is made of fabric incorporating threads capable of changing from black to pink when the temperature reaches 31°C or higher, as well as unique foil threads that display interference colors through retroreflective properties. The back of the scroll is equipped with a heater, which, when controlled by a computer program, causes the fabric's color to change over time. Additionally, when the incident light and the observer's position are in very close proximity, the foil threads display interference colors. The patterns were generated from an algorithm that incorporates past environmental data. The Japanese term *Jiku* refers to the dimension of time and space alongside the scroll, and it intricately portrays multiple aspects of the evolving environment influenced by changes in time and space surrounding the fabric.

Ambient Weaving II Tea Ceremony



Ambient Weaving II Tea Ceremony March 4, 2024

Ambient Weaving II 茶会 2024年3月4日

〈待合〉
WPO01 〈Sounds〉プロトタイプ

初座
〈懐石〉
Wave of Warmth

後座
〈濃茶 於織庵〉

花入	経筒写 二代村瀬治兵衛作
花	山茶萸 ※最終席は「貝母」に変更
風炉釜	切掛
水指	南蛮毛織抱桶水指
茶入	瓢箪形 野々村仁清作
茶碗	黒楽茶碗 銘 寿花 樂直入作
茶杓	竹茶杓 銘 末広 鵬雲齋作
建水	花鳥彫建水 高橋因幡作
蓋置	引切
菓子器	縁高
菓子	桜餅 銘 世喜寺 老松製
茶	雲門の昔 一保堂茶舗詰

〈薄茶 於立礼席〉
WPO03 〈Layers〉

花入	竹一重切 円能齋作 以今日庵古材造
花	椿 小手毬
水指	ステンレス八角水指 中村公子作
薄茶器	銀欄手松鶴陶棗 淡々齋好 久世久宝作
茶碗	青瓷茶盃 猪飼祐一作
茶杓	竹茶杓 銘 月 七本の内 三橋いく代作
建水	ステンレス八角建水 中村公子作
蓋置	ステンレス八角蓋置 中村公子作
菓子器	遊山盆 哲公房製
菓子	花七宝 式亭製
茶	関の白 一保堂茶舗詰

MACHIAI [waiting room]
WPO01 〈Sounds〉 prototype

Sboza [first ceremony]
KAISEKI [light meal]
Wave of Warmth

Goza [second ceremony]
KOICHA [thick green tea] at Ori-An

<i>Hanaire</i> [flower vase]	<i>Kyōzutsu utsushi</i> [imitation of a cylindrical case for storing a sutra], made by Jihei Murase II
Flower	Japanese cornel *replaced by fritillaria at the last ceremony
<i>Furogama</i> [iron kettle on portable stove]	<i>Kirikake</i> [<i>furogama</i> with the kettle's brim perfectly fitting the stove's opening]
<i>Mizusashi</i> [cold water container]	<i>Nanban mouru dakiokoe mizusashi</i> [imported holding-bucket-type water container with mōru pattern]
<i>Chaire</i> [tea caddy]	<i>Hyōtan-gata</i> [gourd-shaped], made by Ninsei Nonomura
<i>Chawan</i> [tea bowl]	Black Raku tea bowl, signed Juka, made by Jikinyu Raku
<i>Chashaku</i> [tea spoon]	Bamboo teaspoon, signed Suehiro, made by Hōunsai
<i>Kensui</i> [slop bowl]	Slop bowl with flowers and birds carving, made by Inaba Takahashi
<i>Futaoki</i> [rest for kettle lid and ladle]	<i>Hikikiri</i> [bamboo rest]
<i>Kashiki</i> [container for serving confections]	<i>Fuchidaka</i> [tray with raised edges]
Confection	<i>Sakura mochi</i> [cherry-leaf rice cake], named Sekidera Temple, made by Oimatsu
Tea	<i>Unmon no mukashi</i> from Ippōdō Tea

Usucha [thin tea] at *ryūreiseki* [area with tables and seats]
WPO03 〈Layers〉

<i>Hanaire</i> [flower vase]	<i>Take ichijūgiri</i> [bamboo vase with an aperture], made by Ennōsai out of old materials from Konnichī-an
Flower	Camellia, Reeve's spiraea
<i>Mizusashi</i> [cold water container]	Octagonal stainless steel water container, made by Kimiko Nakamura
<i>Usuchaki</i> [thin tea caddy]	<i>Ginrande shōkaku tōnatsume</i> [silver-covered ceramic caddy with pine tree and crane design], favored by Tantansai, made by Kyūho Kuze
<i>Chawan</i> [tea bowl]	<i>Aoji chawan</i> [celadon tea bowl], made by Yuichi Ikai
<i>Chashaku</i> [teaspoon]	Bamboo teaspoon, signed <i>Tsuki</i> [moon], one of a set of seven, made by Ikuyo Mitsuhashi
<i>Kensui</i> [slop bowl]	Octagonal stainless steel slop bowl, made by Kimiko Nakamura
<i>Futaoki</i> [rest for kettle lid and ladle]	Octagonal stainless steel rest, made by Kimiko Nakamura
<i>Kashiki</i> [container for serving confections]	<i>Yusan bon</i> [tray for excursion], made by Tetsu Kōbō
Confection	<i>Hanashippō</i> , made by Shikitei
Tea	<i>Kan no shiro</i> from Ippōdō Tea



Ambient Weaving II 茶会について On Ambient Weaving II Tea Ceremony

伊住禮次朗 (茶美会主宰)
Reiji Izumi (President, Sabié)

「Ambient Weaving II」展に際し、HOSOO GALLERYにおいて招待のお客様をお招きしてお茶会を催したいとの相談を受けて微力ながらお手伝いをさせていただきました。相談を受けた時、亡父の伊住政和が1989年に開催した「クラフトシアター茶美会」のことを想った。それは茶会という場を通じて、伝統工芸に従事する作家が客前に出て、亭主さながらに交流するという趣向の催しである。作家の新作に若手料理人が作る料理が盛り付けられ、作品がどのように使われているか、お客様にどのように扱われているのかを主客交流の中で感じ取るという試みであった。

ローテクノロジーとハイテクノロジーを分けるのではなく、現代の「ものづくり」に関わる人たちがお客様の前に出て、茶会を通した主客交流を生む「クラフトシアター茶美会」の如き催しにするのがよさそうだと考えた。そこで今回は主催のHOSOOはもちろん、研究開発に関わった東京大学寛康明研究室、ZOZO NEXTの皆さんに「お運び(給仕役)」としてご参加いただいた。作品の背景をよく知り、作品に対する愛情を持つ人たちがホスト役で参加していることで伝わるコトはあるように思うし、作り手としても使用場面に立ち合うというのは貴重な機会になるものであろう。

まず、お客様が集う一階ロビーを待合とした。茶会では待合に掛けられる掛物を「待合掛け」と言い、茶会の趣向を暗示するような作品

On the occasion of the *Ambient Weaving II* exhibition, I was asked to advise on holding a tea ceremony for the invited guests at the Hosoo Gallery, to which I offered my modest support. Upon receiving the request, I reminisced about Craft Theater Sabié hosted by my late father, Masakazu Izumi, in 1989. The event was designed to offer creators engaged in traditional crafts an opportunity, through a tea ceremony, to appear in front of the guests and interact with them as if they were the tea ceremony masters. The creators' new works were adorned with dishes prepared by young chefs. The host-guest interaction allowed the creators to experience how their productions were used by the chefs and the guests.

Instead of dividing low technology and high technology, I thought the event at the Hosoo Gallery should resemble Craft Theater Sabié, where people engaged in contemporary *monozukuri* [the art of making things] to come before the guests and foster host-guest interactions. Therefore, I invited the people from the organizer Hosoo, as well as those from the Yasuaki Kakehi Lab., the University of Tokyo and Zozo Next who were involved in the research and development, to participate in the tea ceremony as *obakobi* [servers]. Having people with ample background knowledge of and love for the works participating as hosts would help convey special meanings to the guests, and for the creators, too, being present at the event to witness how their works are used would be a valuable opportunity.

First, I chose the first-floor lobby, where guests gathered, to function as *machiai* [a waiting room]. In a tea ceremony, *kakemono* [a hanging scroll] used in a waiting room is called *machiaigake* and often hints at the theme of the tea ceremony. For this reason, we decided to

が掛けられることが多い。よって、プロローグを予感させるようなものとして、音を発する織物《WPO01 〈Sounds〉》のプロトタイプを配することになった。「環境を織り込む」というテーマを音で暗示させるように、HOUSE of HOSOOの庭で収録した環境音を流した。

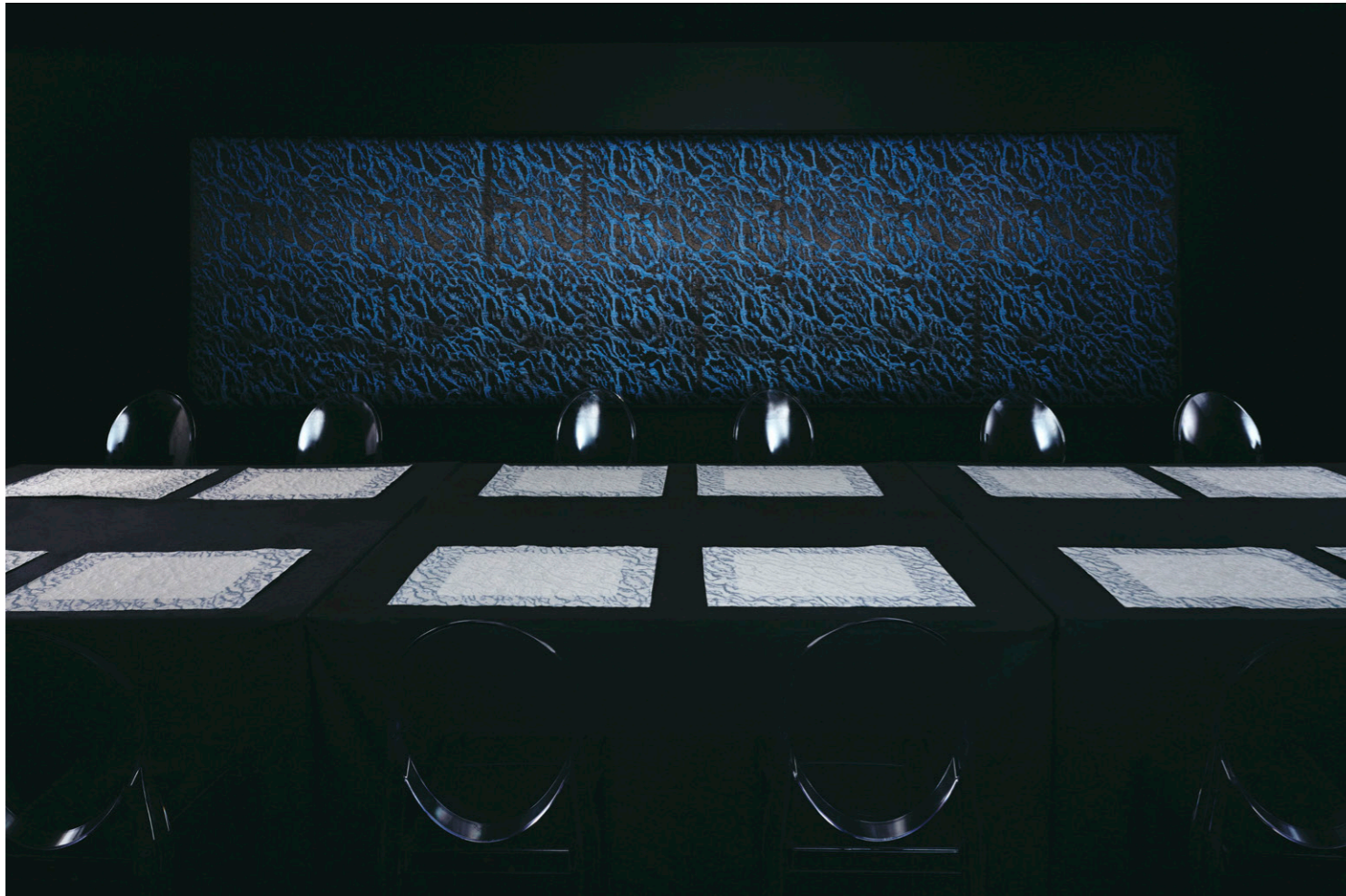
お客様が揃うと、2階HOSOO GALLERYへの移動をお願いし、テーブルに着座していただく。卓上に敷かれたマットは熱によって色が変わる《Wave of Warmth》で出来ており、時間と共にその表情を変える。懐石を担当するのは凌霄。飯椀、汁椀に向付という膳に続いて煮物椀、焼物、小吸物椀、八寸、香のもの、湯斗という献立である。懐石の給仕や、一献を注ぎに回るお役目は、先述した通り、HOSOOをはじめとする関係者の皆さんに主にお願した。

茶事は「四時間を使った二幕のドラマ」と称されることがある。第一幕は懐石が出る初座で、第二幕としてお茶が供される。本来、初座の懐石の場面では掛物が掛けられ、亭主の心を最も強く映すものとなる。今回は《Wave of Warmth》の大きなパネルが壁面に掛けられていることから、同作品を「環境を織り込む」というテーマを象徴する作品と捉え、本席の床飾りと考えることにした。参加者の動き、熱量が織り込まれていくわけであるからその場限りの一期一会を描く「掛物」といえる。

display the prototype of the sound-emitting textile *WPO01 〈Sounds〉*, which would evoke a prologue. To subtly imply the theme of “weaving in the environment” with sounds, the textile was accompanied by environmental sounds recorded in the garden of the House of Hosoo.

Once all the guests were gathered, we asked them to move to the Hosoo Gallery on the second floor to be seated at the tables. The placemats on the tables are made of a textile titled *Wave of Warmth*, which changes color with heat, altering their appearance over time. *Kaiseki* [light meal] was prepared by Ryō-shō. The menu consisted of a bowl of rice, a bowl of soup, and *mukōzuke* [a side dish], followed by a bowl of *nimono* [simmered foods], a plate of *yakimono* [grilled foods], a small bowl of *suimono* [clear broth], *bassun* [a tray of several small portions], pickled vegetables, and *yutō* [a pitcher of hot water with slightly burned rice]. As I mentioned above, I entrusted the role of serving the meal and pouring sake to those involved in the project, including the members of Hosoo.

A formal tea ceremony, *chaji*, is often described as a “two-act drama staged over four hours.” The first act consists of *shoza* [first ceremony], in which *kaiseki* meal is served. Tea is served in the second act. Traditionally, a hanging scroll adorns the scene of *kaiseki* meal in the first ceremony to most vividly reflect the host's sentiments. At this gathering, a large panel of *Wave of Warmth* was hung on the wall, and we treated it as a piece symbolizing the theme of “weaving in the environment” and regarded it as an alcove ornament. The work, which weaves in the participants' movements and energy, can be considered the hanging scroll that epitomizes the concept of *ichi-go ichi-e* [treasure every meeting, for it will never recur].





懐石が終わると、小休憩を挟んで後座へ移行する。HOSOOの織物で囲われた組立茶室・織庵を濃茶席、その隣室に立礼式での薄茶席を設けており、それぞれに順次ご案内した。濃茶・薄茶の席を分けているので炭手前は省略する形をとった。茶事における後座、つまり濃茶をいただくパートでは掛軸が巻き上げられ、床には花が入れられている。この段は室内に少しあかりを採り入れ、陰から陽へ転換する場面とも説明される。

本来の流れで言えば、菓子では初座に召し上がっていただくものだが、都合上、織庵でお出しすることにした。菓子は東西の桜餅を合わせた創作菓子。関東風はクレープのようなスタイルの「長命寺」。関西風は道明寺粉で作られた食べ応えのある「道明寺」。道明寺をクレープで巻いたような桜餅ということで、東西を結ぶ逢坂関付近にあったとされる世喜寺（関寺）という銘をつけた。季節の菓子であることはもちろんだが、異なる要素を織り込むという点で本席に相応しいと考えた。

床には村瀬治兵衛作「経筒写」の花入を飾り、山茶莢を入れた。釜は「切掛」。風炉と釜が一式になったものを切掛というが、古い形式は全てこの切掛の様式をとる。茶室そのものがかなりモダンなので、釜は古い様式がよいと考えた。なお、釜は我が家の常什のもので古いものではなく、作者は未詳である。水指は「南蛮毛織抱桶」。毛織とは「モール」の当て字で、インドのムガル帝国時代(1526-1857)に織られた

茶室の茶席。左から濃茶席、薄茶席、炭手前席

Once the *kaiseki* meal was over, the guests took a short break before starting *goza* [second ceremony]. The *koicha* [thick tea] ceremony was held in Ori-An, a demountable tea room surrounded by Hosoo textiles, and *usucha* [thin tea] ceremony was held in the adjacent room in a *ryūrei* style with seats and tables, and we guided the guests to each space sequentially. We decided to omit *sumitemae* [procedure of placing charcoal in the stove] because the thick tea and thin tea ceremonies were separated. In the second ceremony, or the part where guests have thick tea, the hanging scroll is rolled up, and a flower arrangement is placed in the alcove. This phase involves bringing some light into the room and is described as a moment of transition from yin to yang.

Typically, confections are to be enjoyed during the first ceremony, but given the circumstances, we served them in Ori-An. The confection was a creative piece combining *sakura mochi* [cherry-leaf rice cake] from the east and west regions. In the Kanto [east] region, *sakura mochi* is in a crepe-like style and is called Chōmeiji. In the Kansai [west] region, it is called Dōmyōji and is made with Dōmyōji flour consisting of glutinous rice, which makes it heavier than the Kansai style. The one we served was Dōmyōji *sakura mochi* wrapped in a crepe, so we named it Sekidera, a temple said to have stood near the Barrier Station of Ōsaka, connecting the east and west. It was an appropriate confection for the ceremony not only because it was in harmony with the season but also because it incorporated different elements.

In the alcove, I displayed *banaire* [flower vase]—*kyōzutsu utsusubi* [imitation of a cylindrical case for storing a sutra]—by Jihei Murase, and adorned it with Japanese cornel. For *kama* [iron kettle], I selected *kirikake*, which consists of *furo* [portable stove] and *kama*. All old-style tea ceremony iron kettles take this *kirikake* form. Since our tea room was quite modern, I thought an old-style kettle would be suitable. It was not an antique piece, but I had it in stock at home, and

浮織物を指す呼称である。使用した水指は、銅を打ち延ばした上で形を作り、凹凸のある文様を打ち出したもので、モールに似た文様が打ち出されていることから毛織の名がある。何か織物にちなんだ作品を採り入れたいという想いで選定した。茶入は、野々村仁清作の「瓢箪形茶入」。HOSOOの創業年は元禄元年(1688)とのことであるから、17世紀の作品を一点は織り込もうと考えて採り入れた。茶碗は樂家15代・直入作の「黒茶碗 銘寿花」、茶杓は裏千家15代・鵬雲齋作の「竹茶杓 銘末広」。展示会の開催を寿ぎ、今後の発展を願う意味を込めた。以上が濃茶席の取り合わせである。

なお、道具組を考えるにあたっての前提的な話になるが、まず畳の色合いを想った。通常通りではない色付き畳はモノの見え方を左右するから、組み合わせ次第では道具が魅力的に映らなくなってしまう可能性がある。他方、道具が活きる方向もあり得ると思った。客座は青系統がベースになっており、点前座には赤色が配されている。そこで一旦、同系色のものでまとめてみたらどうかという裏テーマが生じた。客座に近い床に飾る花入を青錆色の花入にし、点前座の道具はベンガラによる着色で赤味がかった鉄釜と唐銅の風炉、水指も赤銅のものをという趣向で「室」に合わせた組み合わせにした。配色という観点から道具を選ぶのは初めてのことであったが、うまく空間に馴染んだように思う。

茶室の茶席。左から濃茶席、薄茶席、炭手前席

the maker was unknown. *Mizusashi* [cold water container] was *nanban mouru dakiioke* [imported holding-bucket-type water container with mōru pattern]. *Mouru* comes from *mōru*, a textile with raised designs produced during the era of the Mughal Empire (1526–1857) in India. The cold water container I used was made by hammering copper into a shape and embossing with patterns, which resembled *mōru* textiles, thus the name *mouru* was given. I selected the piece out of a desire to incorporate a work associated with textiles. *Chaire* [tea caddy] was *hyōtan-gata* [gourd-shaped] piece by Ninsei Nonomura. Since Hosoo was founded in 1688, I wanted to include at least one thing from the 17th century. *Chawan* [tea bowl] was a black tea bowl signed Juka [literally “congratulatory flower”] made by Jikinyu, the 15th-generation successor of the Raku family, and *chashaku* [teaspoon] was a bamboo teaspoon signed Suehiro [literally “broader toward the end,” meaning increasing prosperity] made by Hōunsai, the 15th-generation successor of the Urasenke family. I chose them to celebrate the exhibition and wish for its future success. This concludes the arrangement for the thick tea ceremony.

As a prerequisite to selecting the utensils, I first considered the colors of the *tatami* mats. Colored *tatami* mats, which are unconventional, affect how items look, so the utensils could appear unattractive depending on the combination. On the other hand, the mats’ colors could also augment the utensils. The guest seating area was based on blue tones, while the host’s area was adorned with red. So, I came with a hidden theme of bringing in items in similar colors. For the flower vase placed near the guest seats, I chose a bluish-green piece. For the utensils at the host’s seat, I selected a reddish iron kettle colored with red oxide and a bronze portable stove, as well as a copper-gold alloy cold water container. All these utensils are selected to complement the room. It was my first time selecting utensils based on their colors, but I believe they blended well with the space.





続く薄茶席は、三幅対のように《WPO03 〈Layers〉》が掛けられた部屋を用い、立礼の設えとした。《WPO03 〈Layers〉》は、レイヤーのように重なることで異なる色に見える織物である。本席は「形と彩り」をテーマに、心を軽くして楽めるように設えた。花入は壁に釘をうち、掛花入とした。本席には細身なものが合いそうだと考え、大正年間に行われた裏千家今日庵の修復に際して出た古材で作られた細い竹花入を用いた。花は小手穂と椿である。茶碗は猪飼祐一作の青瓷茶盃を数茶碗とした。

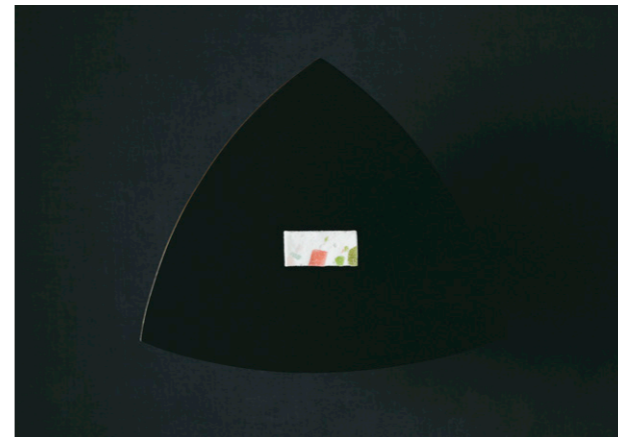
薄茶器は久世久宝作の陶製茶器。赤地に銀で松と鶴が描かれている。竹茶杓は、父が情熱を燃やしていた「茶美会」という活動の中で作られたもの。茶美会は1990年代にさまざまなデザイナーやクリエイターを巻き込み、茶の湯を通じた芸術表現として展開した試みであり、一つの運動である。使用した茶杓はデザイナーの三橋いく代さんが「月火水木金土日」と銘じた7本の茶杓のうちの一つで、「月」の銘がつくものを選んだ。水指と蓋置、建水も茶美会の折に作られたもの。金工作家の中村公子さんの作になるステンレス製の「ステンレス八角皆具」の

内3点である。菓子には「花七宝」という、色鮮やかな寒天のかけらが断面によって異なる表情を見せる菓子を選んだ。菓子器は中村公子さんの生家でもある千家十職の塗師・中村宗哲の哲公房で作られた「遊山盆」。彩り鮮やかで品がよい。

薄茶が終わると茶事は終了である。その後、茶室から出た参加者はゆるゆると集まりながら、「後段」と称して談話し、名残を惜しみつつ解散となった。茶の湯を通して作品への理解や技術への敬意を深める機会になったとすれば幸いである。

伊住禮次郎

裏千家16代家元坐忘齋の実弟・伊住宗晃の二男。茶名宗禮。裏千家茶道を修めると共に、茶道史や工芸史の研究者としても活動している。京都造形芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻を修了し、博士(学術)取得。堺市博物館学芸課(非常勤)勤務を経て、現在は茶道資料館副館長、裏千家学園副校長、NPO法人和の学校理事長、茶美会主宰。裏千家茶道を中心とした様々な領域で活動を展開している。



In the following thin tea ceremony, we used a room with *WPO03 <Layers>* hung like a triptych and set it in a *ryūrei* style with tables and chairs. *WPO03 <Layers>* is a textile that appears in different colors when layered. For this ceremony, which was themed “forms and colors,” I designed the atmosphere to be lighthearted and enjoyable for the guests. For the flower vase, I put a nail into the wall and hung the vase. I thought a slender piece would be appropriate for the ceremony, so I used a narrow vase made out of old bamboo found while renovating the Urasenke Konnichi-an tea room during the Taisho era (1912-26). The flowers were Reeve’s spiraea and camellia. For tea bowls, I selected celadon bowls by Yuichi Ikai as *kazuchawan* (tea bowls for multiple guests).

Usuchaki [thin tea caddy] was a ceramic tea caddy made by Kyūho Kuze. It is decorated with images of a pine tree and cranes in silver on a red ground. For the bamboo teaspoon, I chose the one created through *Sabié*, an activity my father had put his heart into. Held in the 1990s, *Sabié* was an attempt at artistic expression and a movement involving designers and creators in various fields through the art of tea ceremony. The teaspoon I used was from a series of seven teaspoons named after the seven days of the week by designer Ikuyo Mitsuhashi. I selected one called “Monday [moon].” *Mizusashi* [cold water container], *futaoki* [rest for kettle lid and ladle] and *kensui* [slop bowl] had also been created for *Sabié*. They are part of the set of octagonal stainless-steel tea-things made by metalwork artist Kimiko Nakamura. For the confections, I selected Hanashippō, a rectangle confection with colorful agar cubes, which present different colors on each side. *Kashiki* [container for serving confections] was *yusan bon* [tray for excursion] made by Tetsu Kōbō of lacquerer Sotetsu Nakamura, Kimiko Nakamura’s home and one of the ten crafts families who produce tea utensils for Senke. The tray is colorful and elegant.

The tea ceremony ended with the conclusion of the thin tea ceremony. The participants left the tea room and relaxedly gathered to have a conversation as *godan* [post-ceremony session] before reluctantly parting ways. It is my hope that this event provided an opportunity to deepen understanding of the craftworks and respect for the techniques through a tea ceremony.

Reijiro Izumi

Reijiro Izumi is the second son of Soko Izumi, the younger brother of Zabōsai, the 16th-generation head of the Urasenke school of the tea ceremony. Reijiro’s tea name is Sōrei. He practices the Urasenke school of tea ceremony and is an active scholar of the tea ceremony and crafts histories. He completed the Arts Major at the Graduate School of Art Studies, Kyoto University of Art and Design, and received Ph.D. He has worked as a part-time staff at the curatorial department of Sakai City Museum and currently occupies positions as the deputy director of the Chado Research Center Galleries, the vice principal of Urasenke Gakuen school, the school chief director of an NPO organization Nagomi, and the president of *Sabié*. He is engaged in activities in various fields, including the Urasenke school of the tea ceremony.

Designing Ma/Environment between Human and Textiles

人と織物の間／環境をデザインする

寛康明（東京大学寛康明研究室）× 中丸啓（株式会社ZOZO NEXT）× 細尾真孝

Yasuaki Kakehi (Yasuaki Kakehi Lab., the University of Tokyo) × Satoshi Nakamaru (Zozo Next, Inc.) × Masataka Hosoo



西陣織の可能性

—まず、本プロジェクトの技術的、思想的な根幹にある西陣織がどのようなものであるかお話を聞かせてください。

細尾：西陣織の大きな特徴として、約1200年間、京都で貴族や武家、寺社仏閣など、ある意味、お金や時間に糸目をつけない人々のもと、経済合理性を二次にし、ひたすら美を追求してきた織物である点があげられます。この長い歴史の中で、多様な技術や素材が蓄積され、受け継がれてきました。

日本では、西洋と違いジュエリーをつける文化がなかったため、織物の素材で差別化を図りました。特に西陣織の場合は、約300年前に開発されたと言われる箔という素材が特徴です。これは和紙の上に金箔や銀箔を貼り、それを細かく裁断して糸として織り込む技術です。西陣織は緯糸を積層させ、多層のレイヤー構造によって多様な素材を織り分けることができます。箔は、織物の複雑な構造と様々な太さの糸を組み合わせることで、ジュエリーのダイヤモンドのカットのように、環境の中での見え方をデザインすることが追求されてきました。

このような西陣織独自の多様な素材が装飾的要素として織物の中に織り込まれ調和してきたことが大きな特徴だと思います。

—寛さん、中丸さんにお尋ねします。西陣織と、お二人がこれまで取り組んでおられた活動の接続点はどのようなところにあるでしょうか。

寛：もともと僕らの活動は、インターフェースやインタラクティブ・メディアの開発に焦点を当てていました。情報環境と物理的環境を掛け合わせ、重ね合わせることを目指していましたが、ディスプレイを中心とする光学的なアプローチには、フレームの限界がありました。そこで、機械的なものや電気的な硬いものではなく、布のようにしなやかで柔らかく、身体の一部でもあり、空間の一部でもある布という質感豊かなオブジェクトに注目することは自然なアプローチでした。

布は身体や空間の一部となり得るため、既存の機械的デバイスを単に貼り付けるのではなく、織物の美しさや作り方を活かしてインタラクションを作り出そうとしました。西陣織では、シルクの経糸と緯糸に和紙をベースにした箔を織り込むことで、きらめきや艶を生み出すと聞いて、この考え方が、新しいものを取り込む間口として非常に面白いと感じました。

中丸：前職で家電メーカーにいたこともあり、もともと衣服を身体とのインターフェースとしても捉えていました。世の中を見ると、ヘルスケアモニタリングの手法として衣服を用いる事例も増えてきています。このように問題解決のために服を使う事例も多く存在しますが、ZOZO NEXTはファッション

ンテックの会社であるため、ファッションの楽しみ方や新しいマーケットの創出にも興味があります。特に感性に訴えかけるような製品の場合は、約1200年の間、美を探索してきたHOSOOとの協力が重要でした。

西陣織と先端技術の相性は、伝統技法だけでなく、地域・文化的な面も大きいです。HOSOOでは様々な箔が扱われていますが、新しい太さや硬さの箔が登場すると、時には織機の改造が必要です。箔の部分は通常均一に作りますが、太いものを通す際には一部を抜くなどの工夫が必要となります。西陣織は約20工程の水平分業が特徴です。箔を作る工房も西陣エリア（京都市内の西側にある約5キロ圏内のエリア）にあり、ネットワークが形成されています。そのため、「箔を改造してください」といった要望にも迅速に対応できるのが魅力です。織物に関する高度な専門性を持つ人たちが西陣に集まっていることが、西陣織の強みです。

間をデザインする

—2021年に公開された「Ambient Weaving—環境と織物」と、2023年に公開された「Ambient Weaving II」の制作プロセスの中で、最も変化した点はどのようなところでしょうか。

寛：はじめは情報技術と伝統工芸を織物で統合することを考え、異なる素材を合わせて一つの織物を作ることを試していましたが、次第にオブジェクトやプロダクトのデザインからエクスペリエンスのデザインへと発展しました。布が、人や物をつなぐ媒介になることに注目しました。布自体が環境にアクセスするインターフェースであり、それが環境そのものを作り出すメディウムであることが非常に面白く感じられました。最終的には、布が透明化しても良く、布が作り出した環境そのものを味わうことに焦点をシフトさせました。

中丸：「Ambient Weaving—環境と織物」の展示中、1日を通して空気のわずかなゆらぎで《Wave of Warmth》の色が変わるのを見た時に、暖かい空気が上に昇るのを視覚で確認することで、「本当に上の方が暖かいのだ」と意識を巡らせる体験をしました。長時間ギャラリーにいて、自分自身もそのことに気づく機会がありました。「Ambient Weaving」の世界観やプロダクトの質がさらに向上すると、もしかすると人の意識を開くような体験を織物を通じて実現できるのではないかと新たな可能性を感じました。

寛：つまり「Ambient Weaving II」では、人と布の関係性というか、「間」がデザインのターゲットになっています。同じものでも見る場所や時間で変わる様相、人の情動や感じ方にまでアウトプットの幅が広がりました。

細尾：そもそも織物の箔も太陽がないと輝きません。光のリ

フレクションによって美が生まれます。つまり、織物は常に環境を映し出している相対的なものです。環境の総体が織り込まれて一つの美になる。そう考えると、当然、環境を考えることが、織物の美を追求することにもつながると思います。

—「Ambient Weaving II」では、展覧会の空間内に、茶室・織庵がプロトタイプ作品と並置されていました。会場全体を茶席として見立て、実際に茶事も開催しました。このような日本の歴史ある多様な文化との接続は、プロジェクトにどのような影響をもたらしたと思いますか。

中丸：夕日の光で色が変わるなど、そういった情緒性みたいなものは、昔から価値として存在していたと思います。茶事を体験して感じたのは、「Ambient Weaving」の作品を、単にアート作品として鑑賞するのと、食事や会話などの人間的な関わり合いの中で体験するのでは、感じ方が大きく変わるということです。色が変わるアート作品を凝視しているだけでは気づかないことも、お茶を飲んでふと掛け軸を見ると様態が変わっていて驚かされることがあります。IoTの領域では、僕らに語りかけてくる情報量がどんどん増えていますが、近未来では、居心地の良さや心の安らぎを自然に提示することがテクノロジーの重要な価値になると思います。その時に参考になるのは、過去に人が心地よく過ごすことを探求していた茶道や庭の世界なのではないかと思いました。

寛：そこがすごく重要で新しいと思っているところです。このプロジェクトを、歴史的な視点から再解釈することで、先端的な取り組みの意味が多層的に広がって行って、次に進むべき道が見えてくる。このプロジェクトでは、そういったコラボレーションが非常に自由です。単純にスマート・テキスタイルと言うと、機能的に「もっと小さく」「もっと早く正確に」といった方向しか見えてこないけれど、価値を多層的に広げるためには、過去から今をもう一度照射して見つめ直すことが必要で、この座組ではそれができています。つまり、過去から完全に離れた新しいものを作るのではなく、過去とつながった新しいものをどう作るかが求められていると思います。

細尾：今、世の中で求められている哲学もそうだし、経済もそうかもしれないですが、いろんなものがそのような問いにつながっているように感じています。つまり、これまで進歩主義的にやってきたことが正しかったのか、過去も振り返りながら、新しいこととどのようにバランスを取るのか、どのように異なる価値観が調和していくかという問題だと思っんです。今までの時代が一つのタペストリーになった時に、この先、僕らはどういった緯糸を織り込んでそのタペストリーを未来につなげていくのかということに興味があります。

織物から社会へ

—今後のプロジェクトの展望をお聞かせください。

細尾：織物の歴史は、おそらくシンプルな平織から始まったと思うのですが、西陣織が約1200年の年月をかけて最終的に行き着いたところは、多様な太さや形状の糸を用いた非常に複雑な組織構造です。つまり多様で複雑な要素全てを調和させないとだめなわけですよね。この調和が非常に美しいと感じる理由は、この複雑な素材や構造によって、見る角度や光の当たり方によって様々な表情を見せつつ、織物としての強度も保たれている点にあると思います。

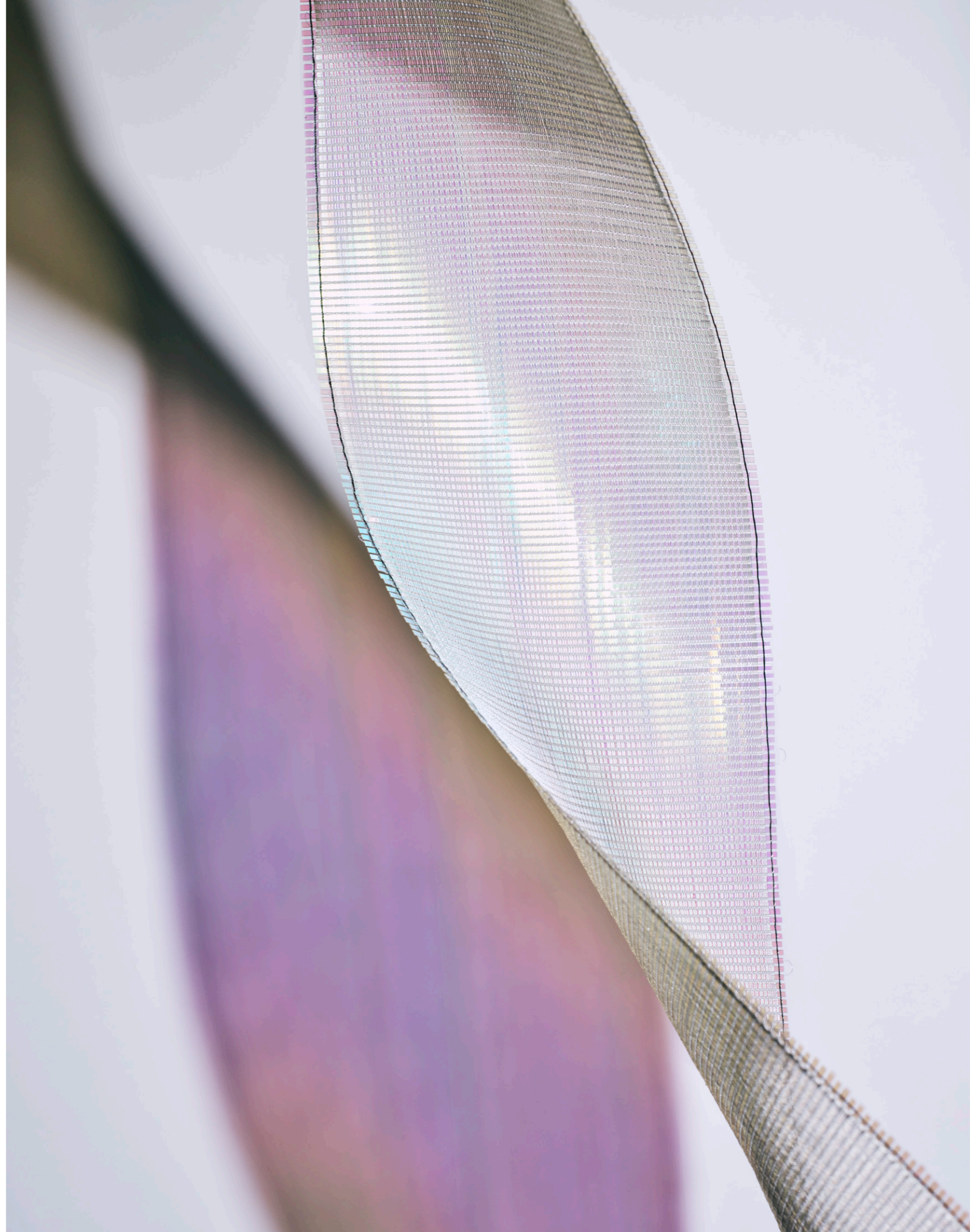
この観点から考えると、織物的な社会とは何なのか、織物的な都市とは何なのか、そういう問いも生まれると思うんです。このプロジェクトが環境の話にまで行き着いたことは、当然どういった社会、どういった世界を作っていくのかという問いにもつながっていくのかなと思っています。

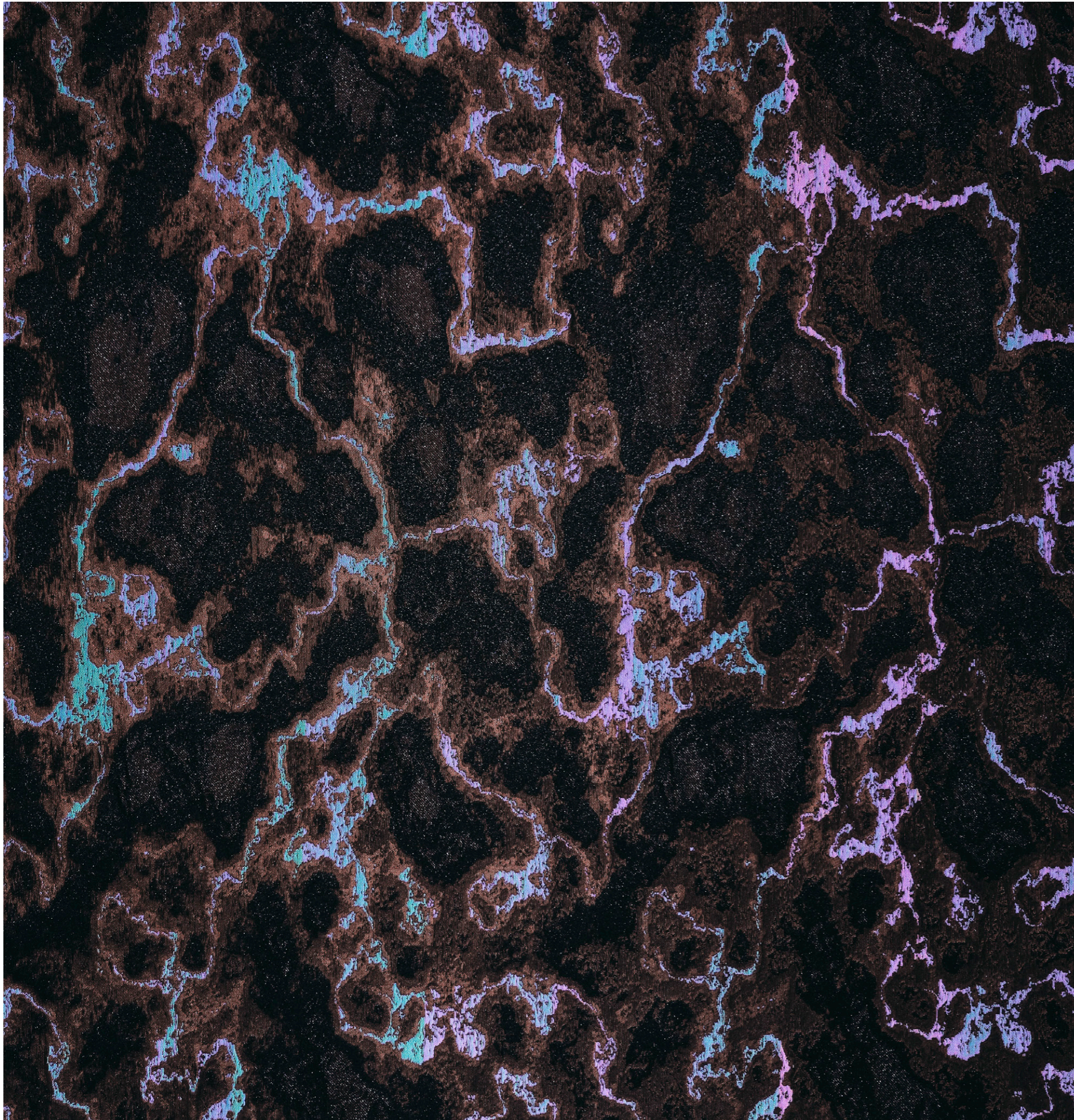
寛：環境と言ったときに、自分の身体性とか、自分の持っている空間センスよりはるかに大きなものを想像してしまうと思うんです。例えば大規模なリサイクルや環境負荷といった手が届かないものを想像してしまう。でも実は、自分の身体も身の回りにある場所も環境の一部で、様々なスケールで様々な人や物が相互に関わり合いながら、全体として環境ができています。その大きな意味での環境と、個人個人の実感とか体感できる環境をつなげていくことが重要だと思っています。

その意味で、この「Ambient Weaving」は、自分自身が環境の一部であり、多様なものと相互に関わり合っていることを体感することにあります。その「間」の部分が重要であり、それを実感した上で、都市や自然などスケールの異なる対象を自分とのつながりの上に想像することができます。本プロジェクトでの作品やプロトタイピングを通して、美を起点として多様なものがつながり調和する社会のヴィジョンや概念構築へと、プロジェクトの視座が広がっていくことを期待しています。

中丸：この「Ambient Weaving」の考え方自体を、多くの人にプロダクトとして使ってもらうことで伝えたいと思っています。これまでの作品は、最初はテーブルサイズから始めました。中には徐々に大型の量産機で作れるものも出てきています。ビジネス化できる部分をコンテキストも含めて世に出していきたいと考えています。社会に少しずつ実装しながら、その後さらに価値を追求する活動を繰り返すサイクルを目指しています。「Ambient Weaving」の考え方が、最初は身の回りの小物から始まり、空間に広がり、最終的には街や特定のコミュニティにつながるといういなと思っています。

聞き手・構成：井高久美子





The Potentialities of Nishijin-ori

—Can you first tell us about Nishijin-ori, or Nishijin brocade, the technological and conceptual basis of this project?

Hosoo: The key characteristic of Nishijin-ori is that it has been produced in Kyoto for approximately 1,200 years for aristocrats, samurai clans, Buddhist monks and Shinto priests, people to whom money and time were of no importance. In other words, it is a textile that has pursued beauty without much economic consideration. Over this long history, a wide variety of techniques and materials have been accumulated and passed down from generation to generation.

Unlike the West, Japan did not have a jewelry-wearing culture, so people sought to differentiate themselves through the materials of the fabrics they wore. Nishijin-ori in particular is characterized by a material called *baku*, said to have been invented about 300 years ago. It is created by applying a thin layer of gold or silver foil on a sheet of Japanese paper, then slicing the sheet into fine strips and weaving them into threads. Nishijin-ori is produced by layering multiple weft threads. Its multi-layered structure allows for a wide variety of fabrics. Experimenting with *baku*, weavers have combined the complex structure of the textile with threads of different weights to variegate the fabric's appearance in its environment, much like the cut of a diamond.

Nishijin-ori is unique in that it has woven these diverse materials together as decorative elements in its fabrics.

—A question for Kakehi san and Nakamaru san. What is the connection between Nishijin-ori and the activities you have been involved in?

Kakehi: Originally we focused on developing interfaces and interactive media. Our goal was to cross and intermix the information environment with the physical environment, but our initial optical approach, centered on electronic displays, turned out too limited in terms of frame. It was thus only natural for us to turn to fabric, a textured object that is both part of the body and space, supple and soft, rather than something mechanical or electrical and rigid.

Since fabric can be a part of the body and space, we sought to create interaction by exploiting the beauty of fabric and the way it is made, rather than simply attaching an existing mechanical device to it. I heard that Nishijin-ori applies *baku* on Japanese paper and weaves it into warp and weft in silk to create its shimmer and luster. I found this approach very interesting as a way to incorporate new elements.

Nakamaru: Having worked for a house appliance manufac-

turer, I have always viewed clothing as an interface with the body as well. Clothing is also increasingly used as part of a healthcare monitoring system. There are thus many instances of clothing employed to solve different problems, but as a fashion tech company, Zozo Next is also interested in fashion as a source of pleasure and the development of new markets. Especially for products that engage sensibilities, it was crucial to collaborate with Hosoo, a company that has been exploring beauty for nearly 1,200 years.

The synergy between Nishijin textiles and cutting-edge technology is not limited to traditional techniques, but also has a significant local and cultural dimension. Hosoo works with a wide variety of *baku*. Sometimes looms need to be modified as *baku* of different thicknesses and hardnesses are introduced. For example, the teeth on a reed are usually distributed regularly, but mounting a thicker thread requires removing a few of them. Nishijin-ori typically divides the production into approximately twenty processes, horizontally. A network of reed manufacturing workshops exists in the same Nishijin area (a district of about 5 km in the west side of Kyoto city) as Hosoo itself. For this reason, they can respond promptly to Hosoo's requests, for example to modify their reed. One strong advantage of Nishijin-ori lies in the fact that people with a high level of expertise in textile are concentrated in the same neighborhood.

Designing *Ma*

—What was the most significant change in the production process between the exhibitions *Ambient Weaving in 2021* and *Ambient Weaving II in 2023*?

Kakehi: Our first idea was to synthesize information technology and traditional crafts through textile. We began by experimenting with combining different materials to create a single fabric, but gradually the project evolved from designing objects and products to designing an experience. We zeroed in on the way fabric can be a medium to connect people and things. We found it very interesting that fabric itself is at once an interface open to the environment and a medium that creates that very environment. Ultimately, we shifted our focus to appreciating the environment fabric creates. Fabric itself could be transparent.

Nakamaru: At the *Ambient Weaving* show, I saw *Wave of Warmth* change color throughout the day, with the slightest fluctuation in the air current. Watching the air ascend made me realize that it was really warmer up there. Spending a long time in the gallery gave me this awareness. I felt that perhaps a further refinement of the world view expressed in the products presented in *Ambient Weaving* as well as an improvement on their quality, might make it possible to realize through textiles an experience that

would open up our consciousness.

Kakehi: In other words, the design for *Ambient Weaving II* was targeted at the relationship between people and fabrics, or *ma* [space between them]. Now the range of output has expanded to include changes in the appearance of an object caused by the time and place of viewing, as well as human emotions and feelings.

Hosoo: *Haku* can't shine without the sun. It is the reflection of light that creates beauty. In other words, fabric is relational, always reflecting its environment. The totality of the environment is woven into a single object of beauty. In this light, thinking about the environment leads naturally to the pursuit of beauty in fabrics.

—Ambient Weaving II *juxtaposed a tea room, Ori-An, with product prototypes in the exhibition space. The whole gallery was turned into a tea room, in which actual ceremonies were held. How do you think this connection to Japan's multifaceted historical culture has affected the project?*

Nakamaru: The sensitivity to the change in color caused by the light of the setting sun, for example, has always been valued. After participating in the tea ceremony, I realized that the exhibits in *Ambient Weaving* felt very different depending on whether viewed simply as artwork or experienced in the context of human interaction, such as a meal or conversation. There are things you don't notice just by staring at an artwork constantly changing its color. On the other hand, you might be surprised to see a hanging scroll suddenly change in appearance when you glance at it again after drinking a cup of tea. In the field of IoT, the amount of information that speaks to us is increasing rapidly. In the near future, the ability to propose comfort and peace of mind in a natural way will be the key value for technology. Then, tea ceremonies and gardens, two traditional ways to pursue human comfort, might turn out highly informative.

Kakehi: That's what I think is very important and novel. Reinterpreting this project from a historical perspective expands the meaning of our cutting-edge initiatives in multiple dimensions, revealing the way forward. This project offers a great deal of freedom for that kind of collaboration. Usually with smart textiles there are only so many directions you can take, which are all limited to functionality, like making them smaller, faster and more accurate. Enriching the product's value in multiple dimensions, however, requires reconsidering the present in the light of the past, and we as a team have been doing just that. In other words, the question is to create not something new in the sense that it is completely detached from the past, but something that is new, yet connected to the past.

Hosoo: There seem to be a lot of things leading to that kind of question, like philosophy that today's society is in need for, and perhaps the economy too. In other words, people are asking whether our faith in progress so far was right, how to balance the new with the past, and how to reconcile different values. If we turn our trajectory so far into a tapestry, what kind of weft will we weave into it to connect the tapestry to the future? That's what I am interested in.

From Textile to Society

—*What are your future plans for the project?*

Hosoo: The history of textile seemed to begin with simple plain weaving. What Nishijin-ori finally ended up with over the course of about 1,200 years, however, is a very complex structure, made with threads of wildly different thickness and shape. All the diverse and complex elements must be harmonized. The reason why this harmony feels so beautiful is that the fabric maintains its strength while presenting many different faces depending on the viewing angle and the way the light hits it, thanks to its complex materials and structure. This prompted us to imagine a fabric-like society or city. Our project has thus ended up in a conversation about the environment, which leads obviously to the question of what kind of society, what kind of world we are going to create.

Kakehi: When people hear the word “environment,” they usually imagine something much larger than their own corporeality or the sense of space they have, something far beyond their reach, large-scale recycling and environmental impact, for example. But in fact, our own bodies and the places around us are all part of the environment. The environment is a whole made up of a wide range of people and things interacting with each other on different scales. I think it is important to connect the environment in that larger sense with our individual feelings and the environment that we can experience physically.

In that sense, *Ambient Weaving* seeks to drive home the fact that we ourselves are part of the environment, interacting with a diverse range of objects. The key here is *ma*. Once you become aware of this, you can imagine objects of different sizes, such as a city or nature, in relation to yourself. Through the artworks and prototyping, we hope to expand the project's scope so as to build the vision and concept of a society in which diverse things connect and exist in harmony, with beauty as the starting point.

Nakamaru: We want to communicate the concept of “Ambient Weaving” by having our products used by many people. We began with table-size pieces. Some of them

can now be made on a large mass-production machine. We want to put out the parts of our project that can be commercialized, along with information on their context. We aim to implement our products in society little by little, and then repeat the cycle of exploring their value further. We hope that beginning with small objects around us, the concept of “Ambient Weaving” will spread to spaces, and eventually connect to a whole city or specific communities.

Interviewer and editor: Kumiko Idaka



寛康明

東京大学大学院情報学環教授。インタラクティブ・メディア研究者／アーティスト。博士（学際情報学）。慶應義塾大学、MITなどでの活動を経て、2018年より東京大学にてマテリアル・エクスペリエンス・デザインに関する研究・教育に従事。これまでにArs Electronica Festival、YCAM、ICCなどで展示。STARTS PRIZE 2022 Honorable Mention、第23回文化庁メディア芸術祭アート部門優秀賞、CHI2017 Best Paper Award、平成26年度科学技術分野の文部科学大臣表彰若手科学者賞など科学と芸術の領域を越えて受賞多数。

Yasuaki Kakehi

Professor at the Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, the University of Tokyo. Interactive media researcher/artist. Doctor in Interdisciplinary Information Studies. After working at Keio University and MIT, he began research and education on material experience design at the University of Tokyo in 2018. He has exhibited at the Ars Electronica Festival, YCAM, ICC and other venues. He has won numerous awards that transcend the realms of science and art, including Honorable Mention of the STARTS PRIZE 2022, the 23rd Japan Media Arts Festival Art Division Excellence Award, the CHI2017 Best Paper Award, and the 2014 Young Scientists' Prize from the Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology in the field of science and technology.

中丸啓

2019年、株式会社ZOZOテクノロジーズ（現・株式会社ZOZO NEXT）入社。新規技術開発とその事業化を担うMATRIX部門にてディレクターを務める。博士（政策・メディア）。柔らかな機能性素材やデバイスの開発とそれらを活用したインタラクション・UX設計を専門とする。スマートテキスタイルの研究開発や事業化に従事。ACM DIS 2019 Best Paper、Ars Electronica Festival Starts Prize Honorary mentionなどを受賞。

Satoshi Nakamaru

He joined Zozo Technologies, Inc. (now Zozo Next, Inc.) in 2019, where serves as a director in the MATRIX division, responsible for the development of new technologies and their commercialization. He obtained a PhD in governance and media. He specializes in the development of soft functional materials and devices, as well as interaction and UX design using these materials. Nakamaru works on the research and development of smart textiles and their commercialization. He has received awards such as Best Paper at ACM DIS 2019 and Honorary mention of the Ars Electronica Festival Starts Prize.



Ambient Weaving

LVMH Métiers d'Art-La Main

69

MÉTIER

ART

E. FERGOD.
ARC 1898. S.C.

Ambient Weaving
September - October 2022



2024年、LVMH メティエダールのパリのショールーム La Main (The Hand) において、「Ambient Weaving」の特別巡回展示が行われた。また、HOSOOのテキスタイル・コレクションが展示されたほか、最上階では茶室・織庵も設置され、茶会が催された。

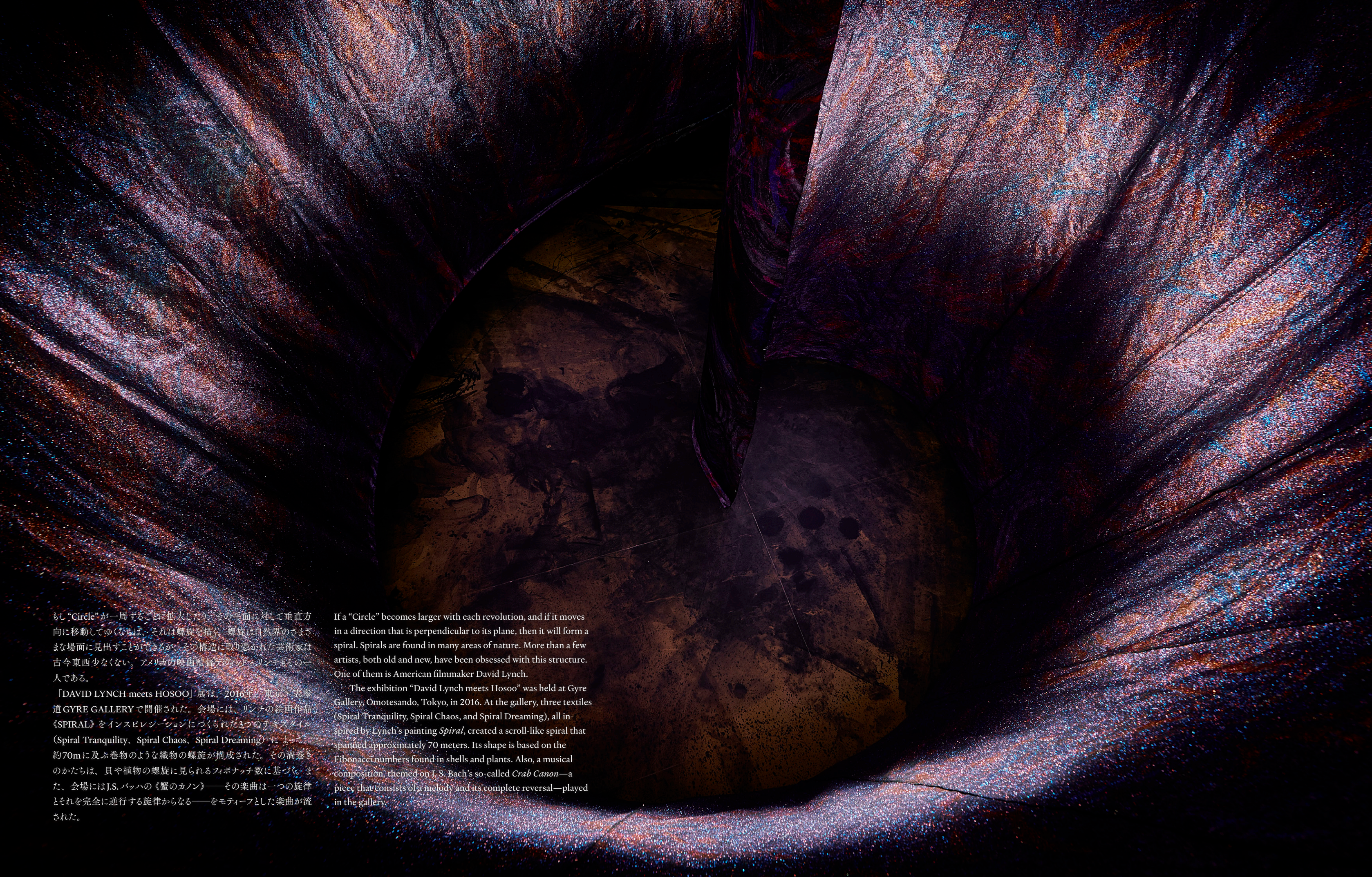
In 2024, a special edition of *Ambient Weaving* opened at La Main, the Paris showroom of LVMH Métiers d'Art. In addition to the presentation of the Hosoo textile collection, a tea ceremony was held on the top floor, where the Ori-An tearoom was set up.





DAVID LYNCH meets HOSOO

「螺旋状の夢_夢見るように目覚める」



もし“Circle”が一周することに拡大したり、その平面に対して垂直方向に移動してゆくなれば、それは螺旋を描く。螺旋は自然界のさまざまな場面に見出すことができるが、その構造に取り憑かれた芸術家は古今東西少なくない。アメリカの映画監督デヴィッド・リンチもその一人である。

「DAVID LYNCH meets HOSOO」展は、2016年に東京・表参道GYRE GALLERYで開催された。会場には、リンチの絵画作品《SPIRAL》をインスピレーションにつくられた3つのテキスタイル（Spiral Tranquility、Spiral Chaos、Spiral Dreaming）によって、約70mに及ぶ巻物のような織物の螺旋が構成された。その渦巻きのかたちは、貝や植物の螺旋に見られるフィボナッチ数に基づく。また、会場にはJ.S. バッハの《蟹のカノン》——その楽曲は一つの旋律とそれを完全に逆行する旋律からなる——をモチーフとした楽曲が流された。

If a “Circle” becomes larger with each revolution, and if it moves in a direction that is perpendicular to its plane, then it will form a spiral. Spirals are found in many areas of nature. More than a few artists, both old and new, have been obsessed with this structure. One of them is American filmmaker David Lynch.

The exhibition “David Lynch meets Hosoo” was held at Gyre Gallery, Omotesando, Tokyo, in 2016. At the gallery, three textiles (Spiral Tranquility, Spiral Chaos, and Spiral Dreaming), all inspired by Lynch’s painting *Spiral*, created a scroll-like spiral that spanned approximately 70 meters. Its shape is based on the Fibonacci numbers found in shells and plants. Also, a musical composition, themed on J. S. Bach’s so-called *Crab Canon*—a piece that consists of a melody and its complete reversal—played in the gallery.

DAVID LYNCH meets HOSOO

Spiral Dreams_Waking up as If in a Dream

螺旋状の夢_夢見るように目覚める

飯田高誉（スクールデレック芸術社会学研究所所長）

Takayo Iida (Director, Sgùrr Dearg Institute for Sociology of the Arts)

David Lynch meets Masataka Hosoo

デヴィッド・リンチと細尾真孝が出会う。このことは、何を意味しているのか？ デヴィッド・リンチは、実験的カルト映画『イレイザー・ヘッド』(1976) でデビューし、その後『エレファント・マン』(1980) や『ブルー・ベルベット』(1986) でアカデミー賞監督賞ノミネート、『ワイルド・アット・ハート』(1990) でカンヌ映画祭パルムドール賞受賞、さらに1989–1991年のTVシリーズ『ツイン・ピークス』では世界的な大ヒットを記録し、『マルホランド・ドライブ』(2001) ではカンヌ国際映画祭監督賞、一方、画家としては1980年代から各地で個展を開催。2007年パリ・カルティエ現代美術財団にて開催された大回顧展「The Air is on Fire」は世界的な話題となった。日本では1991年東京・東高現代美術館、2010年大阪・コムデギャルソンのアートスペースSixにて個展を開催し、2010年にメンヒェハウス現代美術館のカイザー・リング（皇帝の指輪）賞を受賞し、画家として高い評価を獲得している。

デヴィッド・リンチの描写する「心理的重層世界__The Multistory World」が、元禄元年(1688)創業の西陣織十二代目の細尾真孝の9,000本の糸によって紡ぎ出す「重層的世界__The Multilayered World」と出会う。すなわち、デヴィッド・リンチの実験的最先端のクリエイティビティとデジタル技術によって再生した日本の伝統とが融合した新世界が、この二人のクリエイターによって現出される。このような展覧会が東京・表参道のジャイルギャラリーにて2016年に筆者によって企画開催された。展覧会構成は、デヴィッド・リンチの絵画作品《SPIRAL》がインスピレーションの核となる。この作品《SPIRAL》は、会場となった空間〔GYRE＝渦巻き〕の建築構造と重ね合わせられ、それは、ギャラリーの空間領域にあたかも入れ子構造であるかのように新たな〔渦巻き＝環流〕が創り出されることとなる。時空（space-time）という四次元の世界では、渦巻は圧力の低い領域の周囲で形成され、上向きもしくは下向きに圧力をおよぼす、螺旋状の流れと考えられる。たとえば竜巻や台風は、渦の中心に、それとそっくりなもうひとつの渦ができ、螺旋状の流れが二つ重なると、内向きの運動と外向きの運動が組み合わせられる。人間の本質の核心には、このような二重の螺旋が内在している。上向きの螺旋は、人間の意識が高められることを表現し、下向きの螺旋は人間の身体が物質化され、物質の領域で進化することを象徴している。それによって人間存在、つまり「生ける魂」を、二重の螺旋が創造しているのだ。

リンチの絵画作品の世界観を細尾真孝がデジタルテクノロジーを介在させた西陣織の技術を駆使することによって解析し、重層的世界と多層的世界が融合した〔渦巻き＝環流〕へと変容した未知の領域に観客は足を踏み入れたのである。

デヴィッド・リンチから細尾真孝とのコラボレーションプロジェクト「螺旋状の夢」に向けて次のメッセージが寄せられた。

David Lynch meets Masataka Hosoo

螺旋は上昇・下降を繰り返す円環である。この螺旋は、私にとって進化を表象する円環なのである_____デヴィッド・リンチ

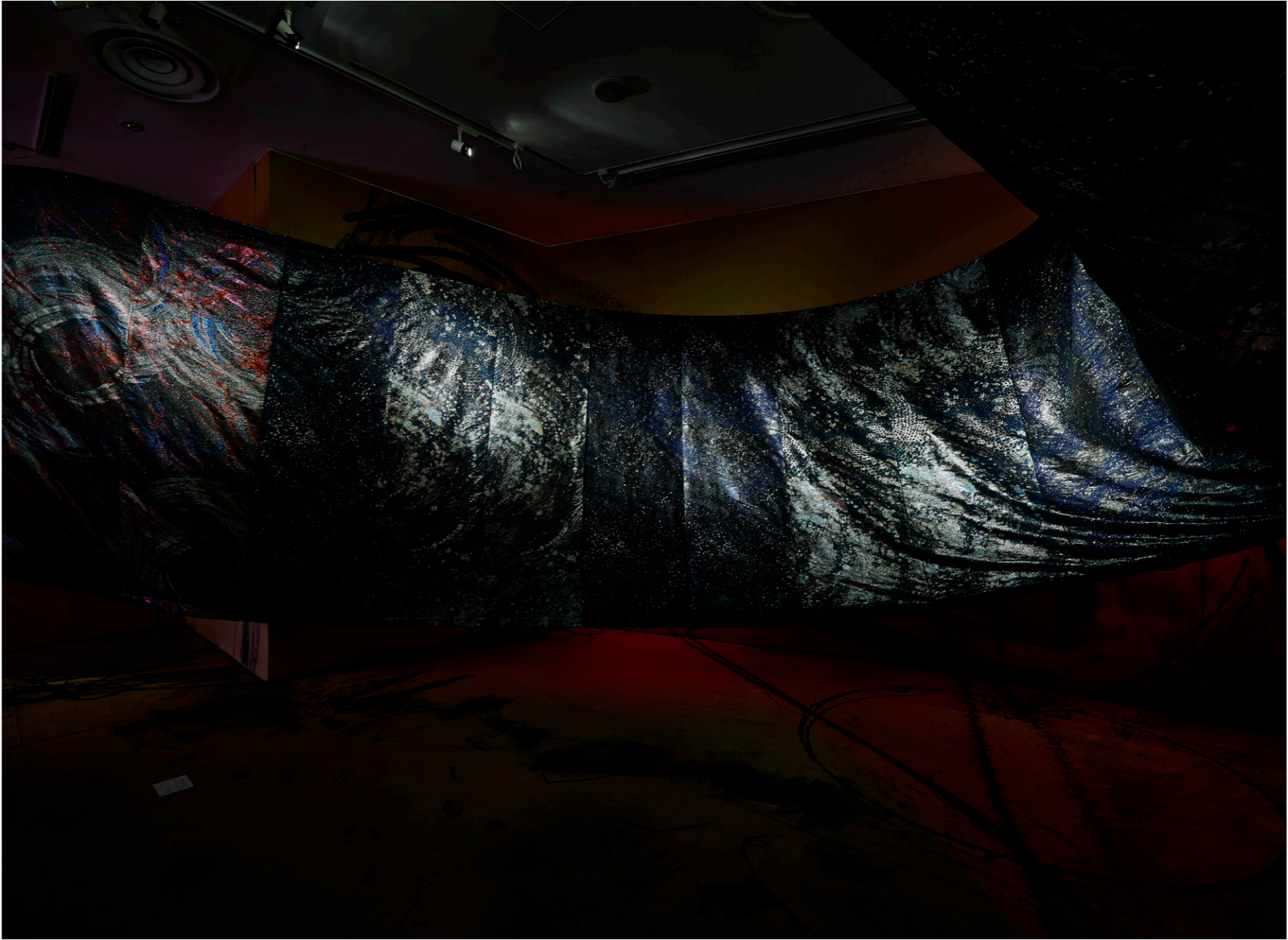
David Lynch meets Masataka Hosoo. What does this imply?

Lynch made his debut with the cult experimental film *Eraserhead* (1976), and later *The Elephant Man* (1980) and *Blue Velvet* (1986) were nominated for an Academy Award for Best Director. *Wild at Heart* (1990) won the Palme d’Or at the Cannes Film Festival, and his TV series *Twin Peaks* (1989–1991) became a worldwide hit, while *Mulholland Drive* (2001) won the Best Director Award at the Cannes Film Festival. As a painter, he has held solo exhibitions in various venues since the 1980s. The major retrospective *The Air is on Fire* at the Fondation Cartier pour l’art contemporain in Paris in 2007 was a worldwide sensation. In Japan, he held a solo exhibition at the Tōkō Museum of Contemporary Art in Tokyo in 1991, followed by another in 2010 at Six, the fashion brand Comme des Garçons’s art space in Osaka. Lynch’s paintings have garnered a high reputation, winning the Mönchehaus Museum’s Kaiserring Prize in 2010.

David Lynch’s “multistory world” meets “the multilayered world” spun from 9,000 threads by Masataka Hosoo, the 12th head of his Nishijin-ori company founded in 1688. In other words, a new world is conjured up by these two creators, a world that fuses Lynch’s cutting-edge, experimental creativity with Japanese tradition reinterpreted through digital technology—such was the concept behind the exhibition that I organized at the Gyre Gallery in Omotesando, Tokyo, in 2016. Lynch’s painting *Spiral* was the core inspiration for the exhibition design. Overlapping with the architectural structure of the venue (GYRE = whirlpool), the work generated a whirlpool of its own = reflux, as if creating a *mise-en-abyme* within the gallery space. In the four-dimensional world of space-time, a whirlpool is understood to be a spiral flow that forms around a low-pressure zone and exerts pressure in an upward or downward direction. For example, if a tornado or typhoon generates another vortex that is exactly like it at its center, with the two spiral flows overlapping with each other, the inward and outward movements become one. Such a double spiral is inherent in the core of human nature. The upward spiral stands for the heightening of human consciousness, while the downward spiral symbolizes the materialization of the human body and its evolution in the physical realm. In this way, the double spiral creates a human being, or a “living soul.”

Masataka Hosoo reinterpreted the worldview in Lynch’s paintings by making full use of Nishijin-ori skills crossed with digital technology. Visitors stepped into an unknown realm where a multistory world and a multi-layered world had fused into a whirlpool = reflux.

David Lynch sent the following statement for “Spiral Dreams,” his collaboration with Hosoo Masataka: “For me, the spiral is a continuous loop of ascent and descent representing evolution.”

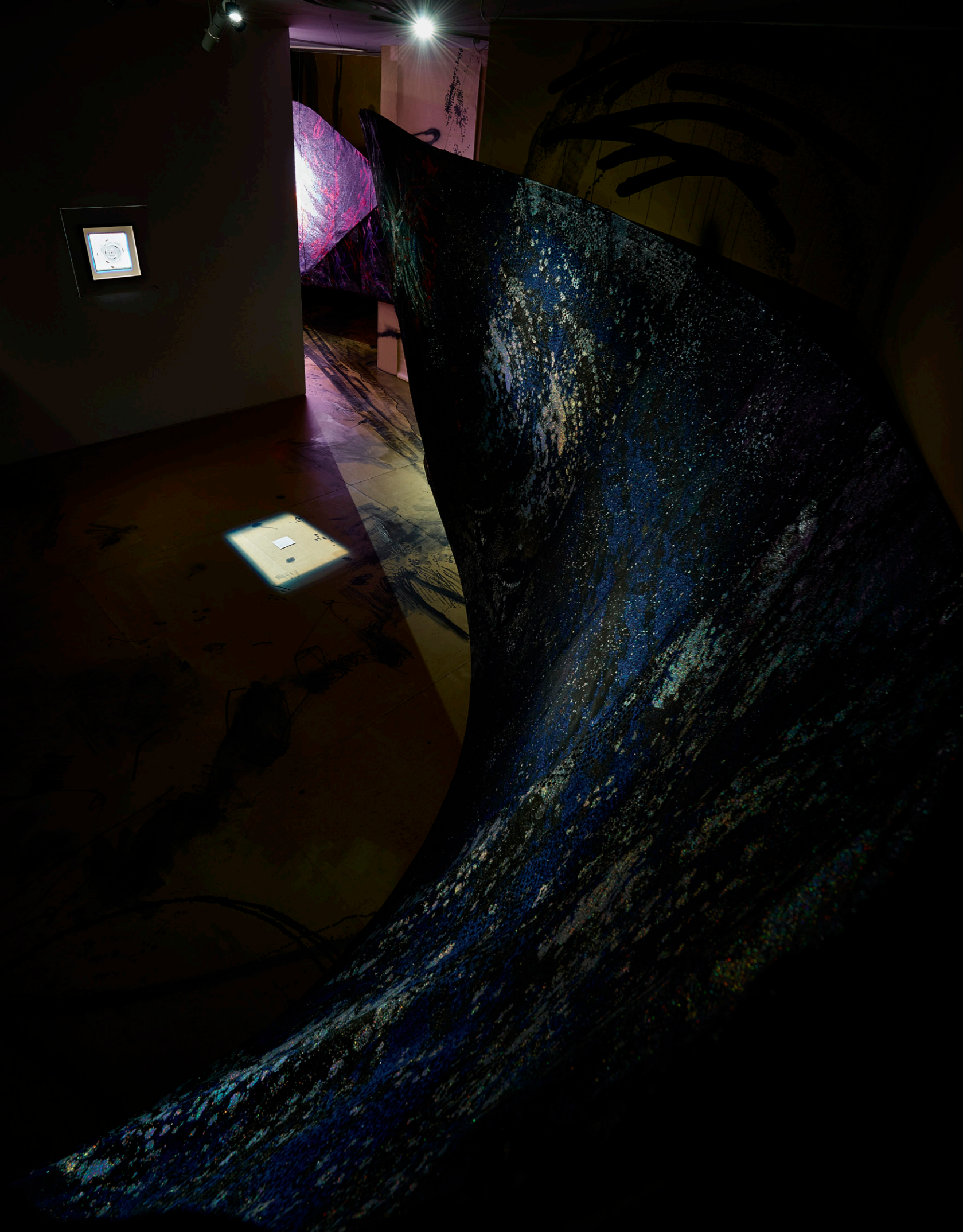


飯田高誉

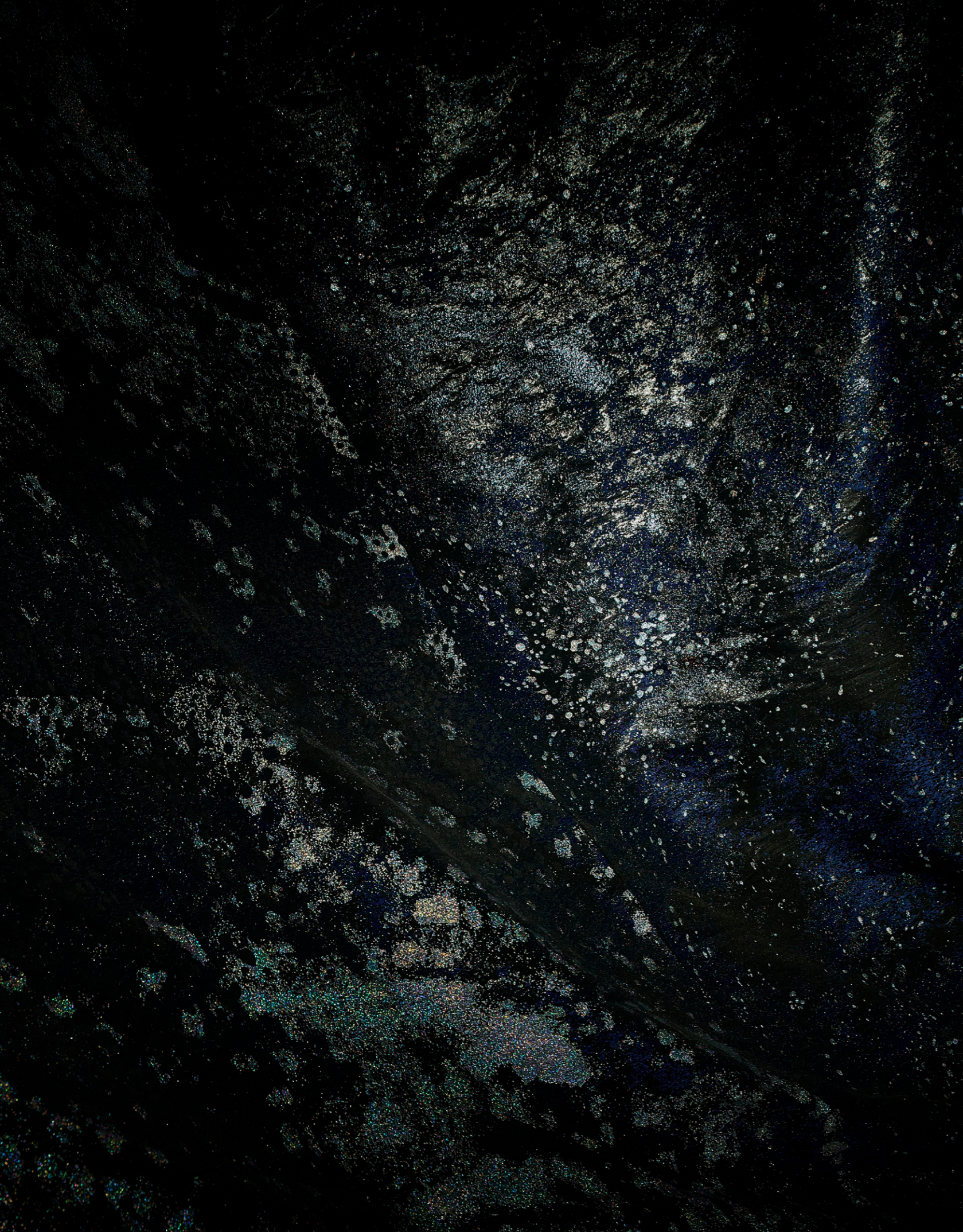
1956年東京生まれ。キュレーター。東京大学大総合研究博物館小石川分館にて現代美術シリーズ（マーク・ダイオン、杉本博司、森万里子展）を連続企画。カルティエ現代美術財団（パリ）にてゲスト・キュレーション（杉本博司展、横尾忠則展）。京都造形芸術大学国際藝術研究センター所長、慶應義塾大学グローバルセキュリティ講座の講師などを務め、青森県立美術館美術統括監、森美術館理事、渋谷区立松濤美術館副館長を経て、現在、スクールデレック芸術社会学研究所所長、ジャイルギャラリー ディレクター。主な著書に『戦争と芸術―美の恐怖と幻影』（立東舎、2016）、『文明と野蛮のアーカイヴ』（新曜社、2020）、共著に『アートと社会』（竹中平蔵・南條史生編著／東京書籍、2016）など https://www.sgurrdearg.com

Takayo Iida

Born in 1956 in Tokyo, Takayo Iida is a curator who organized a series of exhibitions of contemporary artists, including Mark Dion, Hiroshi Sugimoto, and Mariko Mori, at the Koishikawa Annex of the University of Tokyo’s Museum of Nature and Science. He also guest-curated exhibitions of artists including Sugimoto and Tadanori Yokoo for the Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris. He has served as the Director of the Kyoto University of Art and Design’s International Research Center for the Arts, a lecturer in the Global Security Course at Keio University, and the Superintendent of Art at the Aomori Museum of Art, a trustee at the Mori Art Museum, and the Deputy Director of the Shoto Museum of Art in Shibuya, Tokyo. He is currently the Director of the Sgùrr Dearg Institute for Sociology of the Arts and the Gyre Gallery. His books include *Sensō to gejutsu: Bi no kyōfu to gen’ei* [*War and Art: Terror and Simulacrum of Beauty*] (Rittō-sha, 2016), *Bunmei to yaban no ākaivu* [*Archive of Civilization and Barbarism*] (Shin’yō-sha, 2020), and *Art to shakai* [*Art and Society*] (co-authored with Heizo Takenaka and Fumio Nanjo, Tokyo Shoseki, 2016). https://www.sgurrdearg.com



© David Lynch



HOUSE
of
HOUSE of HOSOO
Blossom
HOSOO
Blossom



「HOUSE of HOSOO Blossom」は、HOUSE of HOSOO が、染織を探究するなかで生み出した織物の表現技法と、希少な植物を用いた染色によって制作された、一点もののアートピースを公開する展示シリーズである。HOUSE of HOSOO とは、京都・西陣地区に位置するHOSOOの織物制作の拠点であり、職人が1200年におよぶ西陣織の歴史を継承しつつ、先端的な染織表現の研究を行う創意の場である。

“Blossom”という言葉は、花や開花を意味する。染色には、植物の花の色をうつしとるような不思議な力がある。樹木の幹や枝、皮で糸を染めると、樹々が開花した時の花盛りの色彩が糸にあらわれることがある。これらの花の色は、花びらそのものからは得られず、特に桜染めは、開花前の樹木の皮や枝からしか得られない色彩とされている。また、その色は、染めを行う人の感性によっても異なる色彩となってあらわれる。花の色とは、まさに複雑な条件と機運が重なり合うことによって得られる特異な色彩と言える。

本展で公開された作品の色彩は、樹齢およそ180年のしだれ桜との出会いによってもたらされた。福島県二本松市に生息する天然記念物のしだれ桜の老樹を剪定する折に、大変貴重な大振りの枝をお分けいただいた。このしだれ桜は、平安時代の古戦場跡に生息する2本の樹から成るもので、日本三大桜の一つである名桜「三春滝桜」の孫桜と言われている。HOSOOは、2020年に古代染色研究所を設立し、日本で1000年以上前に行われていた植物染めの再現研究を行ってきた。その知見を生かし、このしだれ桜の枝を用いて糸染めを行ったところ、180年にわたり生き続けてきた老樹から、鮮やかな艶色があらわれた。

桜の花は、日本人にとって春の到来を感じさせる植物であり、俄に人を活気づける。一方で、花が散りゆく儚さから、四季の移り変わりだけでなく、生と死、夢と現実の間を想起させる植物でもある。HOUSE of HOSOOでは、織物として、桜の多面的な側面を表現するべく、2つのコンセプトに基づいた作品を制作した。

どの季節に咲く花も、自然の中に流れる時間は、一方向に進むのではなく、循環するものであることを教えてくれる。花の色彩を写しとった織物は、花の過去の姿であると同時に、循環における予兆でもある。「HOUSE of HOSOO Blossom」では、花の色彩を取り入れた作品制作を通して、人と自然の関わりについて哲学的な問いを深めていくとともに、その文化史的意味も含めた考察を行いたいと考えている。

(井高久美子)

House of Hosoo Blossom is an exhibition series presenting one-of-a-kind art pieces produced by House of Hosoo through textile expression techniques discovered through the exploration of dyeing and weaving and through the use of rare plants for dyeing. Located in Kyoto's Nishijin district, the house is a place of creation where artisans research innovative dyeing and weaving expressions while carrying on the 1200-year history of Nishijin textile.

“Blossom” refers to a flower or a flower to bloom. Dyeing has the magical power to reproduce flowers' colors. Dyeing yarn from tree trunks, branches, or bark sometimes gives it the colors of the blossoms when the tree is in bloom. Interestingly, these colors cannot be obtained from the actual petals. Cherry blossom dyeing, in particular, can produce the blossom color only when using the tree bark and branches gathered before the tree blooms. The resulting color also varies depending on the dyer's sensibility. Flower colors are incredibly unique, obtained through an intricate mix of different conditions and luck.

The color of the art pieces on view derives from our encounter with a 180-year-old weeping cherry tree. The old tree, designated as a natural monument in Nihonmatsu, Fukushima Prefecture, was pruned, and we were given with its valuable large branches. This weeping cherry tree consists of two trees inhabiting the ruins of an ancient Heian-period battlefield and is said to be an offspring of an offspring of Miharu Takizakura, one of the three most famous cherry trees in Japan. In 2020, Hosoo established the Historical Japanese Natural Dyeing Research Lab. and has been researching to reproduce plant dyeing techniques practiced in Japan over 1,000 years ago. Using the knowledge gained at the lab, we dyed yarn with the weeping cherry tree's branches and produced a vivid glossy color from this old tree that has lived for 180 years.

Cherry blossoms remind Japanese people of the arrival of spring and instantly makes us feel lively. On the other hand, the transient nature of the falling blossoms reminds us not only of the changing seasons but also of something in between life and death, dreams and reality. At House of Hosoo, we have created works based on two concepts in order to express the multifaceted aspect of cherry blossoms as textiles.

Flowers blooming in different seasons teach us that time passing in nature does not advance in one direction but circulates. The textiles that capture the colors of flowers not only represent the flowers' images from the past but also imply their circulation. At *House of Hosoo Blossom*, we hope to deepen our philosophical inquiry into the relationship between humanity and nature through the creation of works that incorporate flower colors and consider their cultural historical significance.

(Kumiko Idaka)



Blossom #1
Size: W 1170 × H 1170 mm
Material: Silk, Japanese paper, Cotton, Cupro, Rayon, Polyester

Blossom #1-6

星空をあらわした織物を再解釈し、散った桜の花びらの群れを星空に見立てた作品。

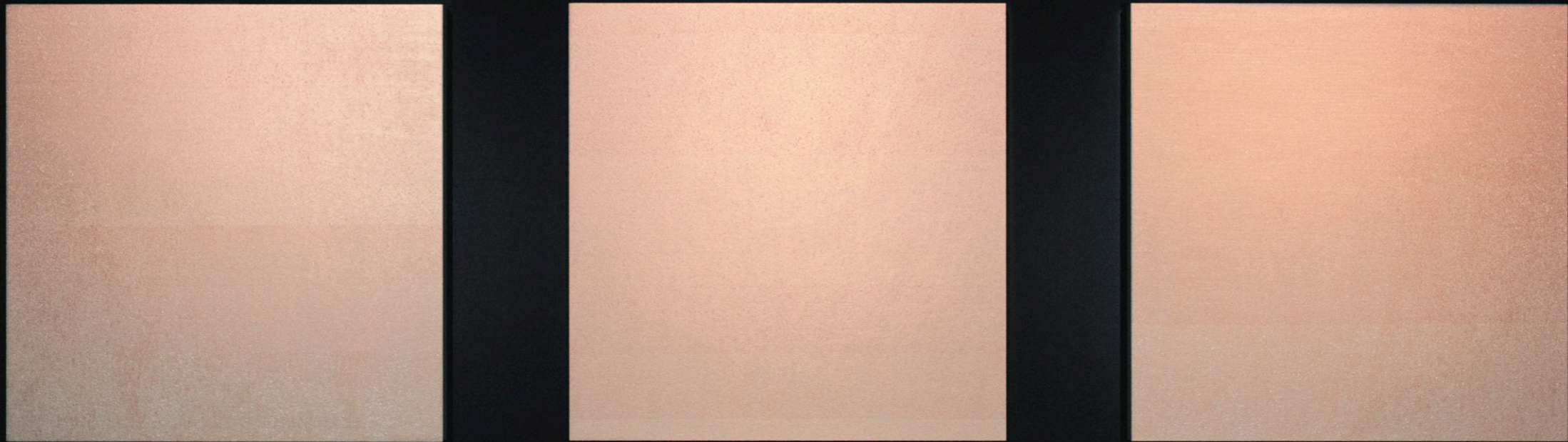
星々も誕生と消滅を繰り返しており、私たちが見ている星は、何十年、何百年前の過去の光にほかならない。散ってしまった花びらも過ぎた時間を感じさせるが、それはまた季節が一巡する予兆でもある。天と地を往来することで、壮大な視点から、生成と消滅を繰り返す自然の循環を捉えようとしている。

The work is a reinterpretation of a textile representing the starry sky and likens a cluster of fallen cherry petals to the star-filled sky.

Stars repeat the process of birth and death, and what we witness today is light from the past, decades or centuries ago. The fallen petals remind us of the time that has passed, but they are also a sign that the seasons will come full circle again. By moving back and forth between the heavens and the earth, we attempt to capture, from a grand perspective, nature's cycle of birth and death.



Blossom #2, #3
Size: W 2700 × H 1300 mm
Material: Silk, Japanese paper, Cotton, Cupro, Polyester



Blossom #4, #5, #6
Size: W 740 × H 740 mm
Material: Silk, Japanese paper, Cotton, Cupro, Polyester



Blossom #7
Size: W 1170 × H 1170 mm
Material: Silk, Japanese paper, Cotton, Cupro, Rayon, Polyester

Blossom #7-14

桜の開花を、季節の移り変わりを体現するメディアとして捉えた織物。

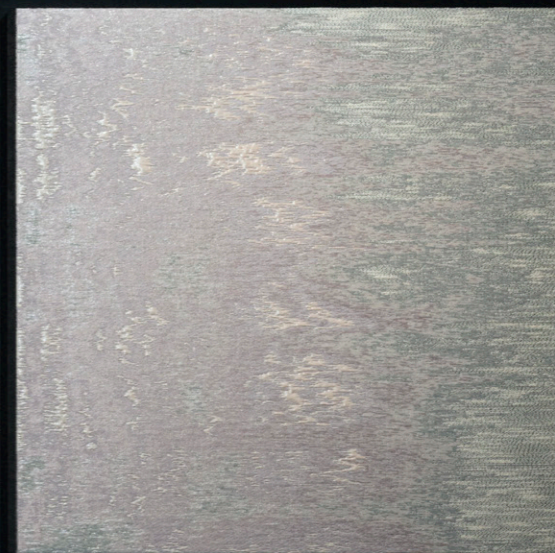
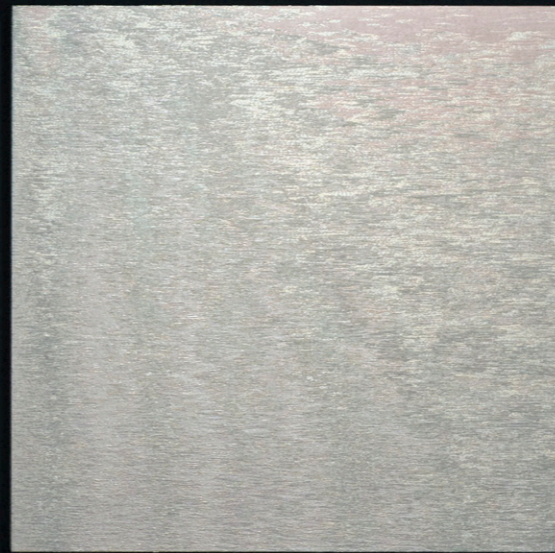
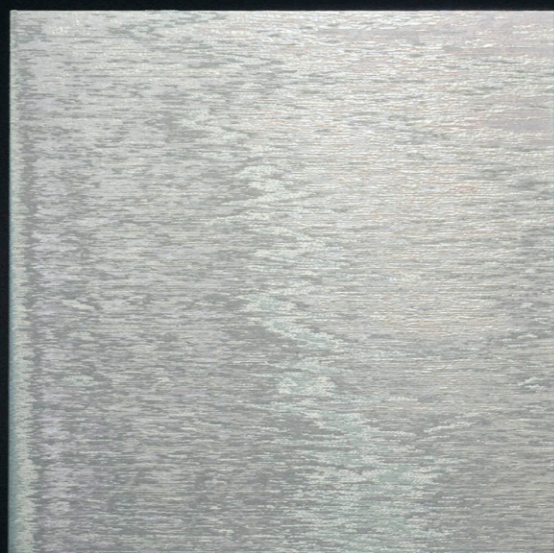
しだれ桜の古木が生き続けてきた約180年間の地球全体の気象データをシミュレーションし、コンピューター・プログラムによって可視化することで織物の紋様を作り出している。樹木の年輪のごとく、古木が生きてきた歳月の地球環境の移り変わりが、紋様として織り込まれている。

The textile considers the blooming of cherry blossoms as a medium embodying the changing of the seasons.

Its pattern is created by simulating the meteorological data of the entire globe over the 180 years that the old weeping cherry tree has lived and visualizing the results using a computer program. Like the growth rings of a tree, the changes in the earth's environment over the many years that the old tree has lived are woven as a pattern in this work.







Memorandum on Cherry Blossoms

桜についての覚書

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

薄いピンクを帯びた無数の白い花びら。その無数の集積は、昼間は太陽の光を受けて、誰の目にもはっきりと映り、夜は、月や星のあかり、街灯の光を得て、白くほのかに浮かび上がる。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

山々にある場合は、遠くからながめたとき、そこだけ透いているように見える。夜、上空から見下ろすと、それは無数の星々の浮かび上がる夜空のようでもある。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

とりわけ、闇夜の無数の白い花びらは、夜であるのに、そこだけが明るく、あたかも白昼夢のような印象を与える。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

無数の白の集積は、無数の人々を誘い込む。人はそこでインスピレーションを得、言葉を尽くし、酒食を行うこともあれば、あるいは気を狂わせる。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

やがて、その無数の花びらは風に飛ばされ道端に散りばめられることもあれば、絨毯のように池や川の水面を覆う。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

早く、折口信夫は、桜の花はもとは観賞用ではなく、占いのためのものだったと述べている。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

桜は暗示の為に重んぜられた。一年の生産の前触れとして重んぜられたのである。花が散ると、前兆が悪いものとして、桜の花でも早く散ってくれるのを迷惑とした。其心持ちが、段々変化して行つて、桜の花が散らない事を欲する努力になつて行くのである。桜の花の散るのが惜しまれたのは其為である。

折口信夫「花の話」(1928)

折口が参考として引くのは次のような和歌である。

この花の　ひとよの内に　百種の　言そ隠れる　おほ凡ろかにすな
『万葉集』巻第八

桜の花びらのなかには百種もの言葉がこもっているため、おろそかにしてくれるな。これは恋の歌ではあるが、桜の花が無数の暗示に満ちていることを示してくれる。

では、桜が何の占いに用いられたかと言うと、それは農作のためであった。

「さくら」という名称の語源説は多い。よく知られているのは、穀霊を指す「さ」の依り悪く「座」とするものである。

田の神を「さがみ」と呼んだり、早乙女、五月、五月雨といった言葉に見られるように、稲作にまつわる言葉は「さ」という語をししばし頭に頂く。人々は桜の様子を見て、その年の豊作の予兆を見ようとしたのである。

桜の花が散るときには、その花びらとともに疫病神など邪悪なものが飛び散ると信じられた。これを鎮めようとするのが鎮花祭や花鎮めといった祭礼である。今日も紫野・今宮神社などで行われるやすい祭も、その一つである。そこで人々は花傘という華麗に花を飾った風流傘を持って踊るが、その目的は邪悪なものを鎮めることにあった。今日も私たちは、「開花前線」などと言って、毎年、桜がいつ咲くのかを気にかけている。その時期は、気温などの気候の状況に影響される。私たちは現代でもなお、桜を手がかりに、見えないレベルの環境の情報を得ようとしているのではないか。

その時期が年度の切り替わりにあたることも象徴的である。年度の制度は、農業に関わって定められたとも言われる。農業のための占いを行う風習が、現代にも生き残っているようである。私たちは新しい年度を迎えたとき、桜を通して、その一年の予兆を探ろうとしているのではないだろうか。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

「さくら」という名称のなかには、「さく」という語が隠れている。坂、境、崎、岬……。さまざまな境界を指す言葉には「さか」「さき」といった語がしばしば含まれている。桜もまた境界のしるしであるように思われる。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

では、それは何の境界のしるしか。

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

よく知られているように、今日、私たちが各所で触れるソメイヨシノは、江戸時代の終わり頃、江戸・染井の植木屋から売り出され、近代になって全国的に広まった。それまで桜と言えば、ヤマザクラが主流であった。

山桜に対して、庭に植えられる桜は家桜と呼ばれた。かつては山にあったものが、人の住まいをはじめ、神社仏閣などさまざまな場所に桜が植えられるようになった。種々の桜のなかでも、しなやかに枝を垂らすしだれ桜には、特別な意味が担わされていた。

柳田國男は、しだれ桜が、寺や墓といった死に関わる場所に植えられることに注意を向けている。その所以をめぐって柳田は、通常、空を指すはずの樹木の枝葉が、垂れているところに霊異が感じられ、「神霊が樹に依ること、大空を行くものが地上に降り来らんとするには、特に枝の垂れたる樹を択むであらう」と考えている（「しだれ桜の問題」 「信濃桜の話」）。

枝葉を垂らす桜は、何か隠している秘密を語り出すのにためらっているかのようである。

しだれ桜は、糸桜とも呼ばれる。その姿は、束ねられた染糸が干されているようにも、また、何かの織物に織られることを待っているようにも見える。

Countless white petals tinged with pale pink. Amassed together, the petals reflect the sunlight during the day, clearly visible to anyone who gazes at them, and at night, they are illuminated by the light of the moon, stars, and streetlights, softly glowing white.

In the mountains, when seen from afar, the masses of petals look like voids among other trees. At night, when seen from the sky above, the mountain resembles a night sky filled with myriad stars.

Innumerable white petals in the darkness, in particular, radiate light despite it being night, exuding a sense of daydreaming.

The countless white masses allure an infinite number of people. There, the people receive inspiration, exhaust their vocabulary, wine and dine, or lose their sanity.

Eventually, the petals are carried away by the wind: they are sometimes scattered on the roadside or cover the surface of a pond or river like a carpet.

From early on, Shinobu Orikuchi stated that cherry blossoms were originally cherished not for viewing but for divination.

Cherry blossoms were valued for implications. They were revered as an omen for the year’s production. When the blossoms fell, it was considered a bad omen, and people found it inconvenient if the cherry blossoms fell too soon. This sentiment gradually evolved into a desire to prevent the blossoms from falling. This is why people began to mourn the falling of cherry blossoms.
Shinobu Orikuchi, “Discourse on flowers” (1928)

Orikuchi mentions the following *waka* poem as a reference:

Kono hana no hitoyo no uchi ni momokusa no koto so ko-	
moreru ōroka ni suna	Manyōshū, <i>vol. 8</i>

A petal of a cherry blossom carries a hundred different words and is not to be treated carelessly. Although this is a love poem, it also shows that cherry blossoms are filled with countless implications. Then, what kind of divination were cherry blossoms used for? It was farming.

There are many theories about the origin of the term *sakura* [cherry blossoms/tree]. One of the most known theories claims that *sa* refers to the spirit of the crops, and *kura* refers to the seat that *sa* occupies.

Often, the words associated with rice farming begin with the syllable *sa*, as in *sagami* [the god of a rice field], *saotome* [women who plant out rice seedlings], *satsuki* [the fifth month of the lunar calendar, which is the season for rice planting], and *samidare* [the

rain during the month of *satsuki*]. People observed the cherry blossoms to read the omens of the year’s good harvest.

When cherry blossoms fell, it was believed that evil spirits like *yakubyō gami* [a spirit that spreads infectious diseases and misfortune] were also scattered with the petals. Indeed, festivals like Chinkasai and Hanashizume were held to appease such spirits. Yasurai Matsuri, held to date at shrines such as Imamiya Shrine in Murasakino, is one such festival. During the event, people dance while holding *hanagasa*, a paper umbrella ornately decorated with flowers, to soothe evil beings.

Even today, we still concern ourselves every year about when cherry blossoms bloom. The timing is influenced by climatic conditions such as temperature. Perhaps we still rely on cherry blossoms to gather information about our environment at an invisible level. The fact that the cherry blossoms season coincides with the turn of the fiscal/academic year in Japan is also symbolic. The system is said to have been established in relation to agriculture. It is as if the custom of using divination for agricultural purposes has continued to the present. When we welcome a new year, we may be trying to read the omens of the upcoming year through the cherry blossoms.

The name *sakura* includes the word *saku*.

Saka [a hill], *sakai* [a border], *saki* [a headland], *misaki* [also a headland]—the terms referring to various boundaries often contain the words *saka* or *saki*. This suggests that *sakura* also symbolizes a boundary.

If so, what kind of boundary does it represent?

桜の散る様子。2011年4月22日撮影

As is well known, Somei Yoshino cherry trees that we encounter in various places today were first sold by a gardener in Somei in Edo toward the end of the Edo period and spread nationally in modern times. Until then, the predominant type of cherry tree was *yamazakura*, or wild cherry trees.

In contrast to *yamazakura*, cherry trees planted in gardens were called *iezakura* [house cherry trees]. They used to grow in the mountains but were later planted in residences and other places, including Shinto shrines and Buddhist temples.

Among the various types of cherry trees, *shidarezakura* [weeping cherry trees] with elegantly hanging branches were given a special meaning.

Kunio Yanagita focused on the fact that they were planted in places associated with death, such as temples and graves. Regarding the reason, Yanagita speculated that people found it mysterious that the branches, which usually point skyward, are drooping and that “if divine spirits were to reside in trees, if those in the heavens were to descend to the earth, they would choose a tree with drooping branches” (“The problem of weeping cherry trees,” “Discourse on Shinano cherry trees”).

The cherry tree with drooping branches also seems hesitant to disclose hidden secrets.

Shidarezakura is also called *itozakura* [literally means “yarn-like chier trees”]. Its appearance resembles bundled dyed yarn hung to dry or waiting to be woven into some textiles.

宮中で花の宴——つまり桜の花見の宴——が行われた夜、明るく月が輝くなか、酔い心地の光源氏はじっとしていられなく、あてずっぽうに女性のもとへ忍び込もうとする。

そこで折良く源氏は「朧月夜に似るものぞなき」と一人口ずさみながら近づいてくる美しい女性と出会う。源氏はその女性を捉えるも、すぐにほかの者たちが近づいてきたため、仕方なく互いに持つ扇だけを取り替えて立ち去る。

春の月夜に東の間、出会った女性は、誰なのか分からない。頼りはそのとき取り替えた扇だけである。その扇は、桜の三重がさねで、霞んだ月が水に映る様子が描かれている。朧げな夢の逢瀬の名残りの品である。

それからちょうど一月が経ち、今度は藤の花の宴が行われる頃、源氏は「扇取られて」と歌を口ずさみながら、先の女性を探る。すると、几帳の向こうで深くため息をつく女性の気配がある。

心いる方ならませばゆみはりのつきなき空に迷はましやは
といふ声、ただそれなり。いとうれしきものから。

几帳越しに手を捉えた女性の声は、まさしくあのとき扇を取り替えた女性にほかならない。その再会の嬉しさを綴るところでこの巻は終わる。そこから先の展開は書かれない。余韻だけを残した閉め方である。

歌人・藤原俊成が「花宴の巻は殊に艶なるもの也」と述べたように、古来、「花宴」帖は、とくに幽艶な巻とされた。その幽艶さは、桜と酒と月の折り重なりゆえに表出されるものだろう。

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

ある夭折の作家は、昭和のはじめ、「桜の樹の下には屍体が埋まっている!」と書き、そこに桜の花が見事に咲くことの所以を見ていた。

あるいは、戦後間もない頃、「桜の森の満開の下」というおそろしい場所で人が気を狂わせる妖しい怪奇小説を書いた作家もいた。（その背後には、東京大空襲の折、廃墟のなか満開の桜に誰も花見客がいなかった光景を見た経験があるという。）

いずれも、桜が、死の世界、狂気の世界に通じるしるしであることを証しているようである。そして、それは桜の花の美しさの本質でもある。

それゆえにと言うべきか、桜は、「日本人の精神」をあらわしているなどと、ともすれば国粹主義的な思想に結びついてしまう危険性も持っている。

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

On the night of a flower banquet—that is, a banquet for cherry blossom viewing—at the Imperial Court, Hikaru Genji, pleasantly intoxicated under the bright moonlight, finds it hard to sit still and decides to sneak into a lady’s quarter at random.

Fortunately, he encounters a beautiful woman who, as she walks toward him, softly sings to herself, “There is nothing that could compare to a night with a hazy moon.” Hikaru Genji catches the lady, but as others approach them, they reluctantly exchange their hand fans and walk away.

He does not know the identity of the lady he met for a brief moment under the spring moonlight. He can only rely on the fold-able hand fan he exchanged with her. The fan has three layers in light pink (the color of cherry blossoms) and depicts a hazy moon reflected on the water. It is a remnant of the encounter occurring in a shadowy dream.

A month later, around the time of a wisteria blossom banquet, Hikaru Genji looks for the lady while humming to himself, “My hand fan was taken…” As he does so, he senses a woman sighing deeply behind a screen.

Kokoro iru kata nara mase ba yumihari no tsuki naki
sora ni mayoha mashi ya ha
[If you have feelings for me, you would not lose your way even when the sky has no half-moon.]
The voice is indeed hers. How happy he is.

The voice of the woman, whose hand Hikaru Genji catches behind the screen, is indeed that of the woman he exchanged his fan with. The chapter ends with a description of his joy of the reunion. The rest of the story is untold, leaving only the afterglow.

As the poet Fujiwara no Toshinari stated, “The chapter on ‘Hana no En [flower banquet]’ is particularly enchanting,” the chapter has been regarded as exceptionally profound and beautiful since old times. The characteristic likely arises from the layering of cherry blossoms, intoxication, and the moon.

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

A novelist who died young wrote in the early Showa period, “There are corpses buried beneath the cherry trees,” and saw it as the reason why cherry blossoms bloom so gloriously.

Another novelist penned, shortly after the war, a mysterious novel in which people lose sanity “in the forest, under cherries in full bloom.” (It is said that the story is influenced by the writer’s experience during the Great Tokyo Air Raid of witnessing full-blown cherry blossoms without anyone enjoying them amidst the ruins.)

Both writings suggest that a cherry tree is a signpost to the world of death, the world of madness. And this is why cherry blossoms are so beautiful.

Perhaps for this reason, cherry blossoms also entail a danger of being linked to nationalistic ideologies, with claims that they “represent the Japanese ethos.”

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

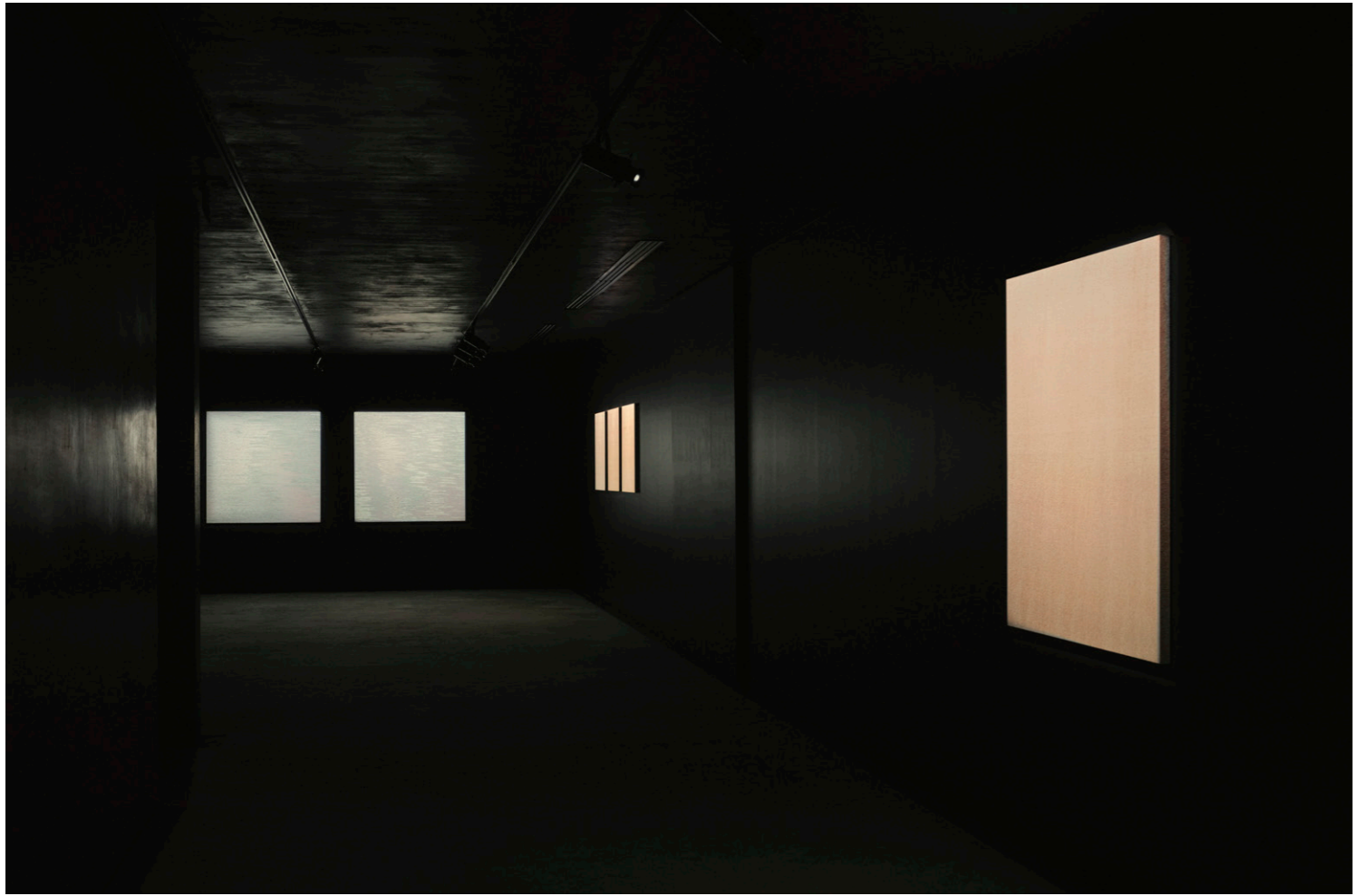
折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

折原弘子『桜の樹の下には屍体が埋まっている』(2007年)

^[1] (原瑠璃彦)

^[2] (Rurihiko Hara)



More than Textile—Issue 4
Circle

Published on December 13, 2024

Contributors

Michele De Lucchi
Theaster Gates
Masae Inoue
Kumiko Idaka
Reiji Izumi
Yasuaki Kakehi
Satoshi Nakamaru

Photographers

Fumihiko Katamura (pp. 9–14)
Kotaro Tanaka (pp. 16–53, 55–56, 60–85, 88–123, 138–160)
Takeru Kuroda (pp. 54, 59)
Yusuke Kinaka (pp. 124–128)
Adam Bordow (p. 129)
Shinya Sato (pp. 130–134, 136)

Translators

Gaku Kondo (pp. 7–40, 48–60, 65–80, 84–86, 116–133)
Erika Ikeda (pp. 41–47, 62, 106–115, 140–159)

Editor

Rurihiko Hara

Assistant Editor

Nanae Taniguchi

Art Director & Designer

Akihiro Morita

Director

Masataka Hosoo

Cooperation

Michiyo Yamada

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
© 2024 Hosoo Co., Ltd.

