

# 国立国際美術館 ニュース

2017.10  
**222**

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 福岡道雄 反彫刻のダンディズム

光田 ゆり

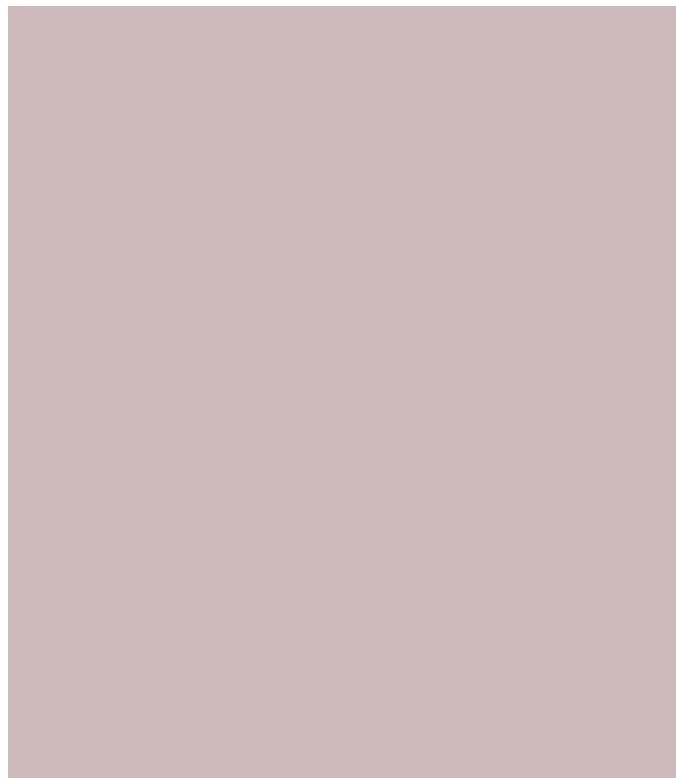
激しいダンディズムに貫かれた反彫刻。五〇年以上のキャリアのあいだ幾つもの岐路を、かならず左側へ、「反」の方へ、選択してきた彫刻家。

福岡道雄が「作らない」というとき、「作る」ことに作家が込めた厳しさに震撼しなくてはならない。「何もすることがない」と無数にびっしり書き連ねた彼の平面作品を見て、文字通りに受け取る人はいないと思うが、この呪文は「生半可なことはできない」という決意のもとにのみ生じる。もし福岡作品に弱さを感じるときがあるなら、その弱さが彫刻にしがらむマッショをきつちり批判していることに気づかされる。いや批判というよりも、拒否している。彫刻が無意識に持ちがちな男性原理など、福岡が受け入れるはずがない。彼のダンディズムは高度であるゆえにストレートではなく、ややペーススをにじませるだけに一層洗練されている。

それが懷疑に見えることもある。屹立するモニュメンタリティへの懷疑、堂々たる物質性露出への懷疑、スケールへの懷疑。つまり、反彫刻はそこからしか成り立たないはずである。懷疑をこえて、彫刻の古びた男性性を踏みこえて、福岡が作るとき、初めて見る彫刻が初々しくそこにある。

わたしが初めて福岡作品を知ったのは、一九八〇年代後半からの「風景彫刻」シリーズだった。黒いFRP素材の直方体の上面に、繊細な波が作られて水面が表され、小さな人がぼつりと佇んでいるのに、驚いた。箱庭のような彫刻。「風景」部分は粘土で作られた原型の手跡がやわらかく感じられ、空気がそよぐ広がりと時間をもつていて。自分の「彫刻」範疇が広がった。当時よく見かけたマリノ・マリーニ、フェルナンド・ボテロらのモニュメンタルな人体彫刻は、こんなふうに否定できるのか、とも思った。一方で抽象彫刻が盛期で、金属、石とも物体としての、即物的な物質感と物量で見せる野外彫刻が主流だから、福岡作品は相当に独特だった。

「風景彫刻」は、ソリッドなFRPの直方体でもあった。上面以外の下部構造は、ミニマル彫刻然として、全体のボリュームに幾何学性を与え、「風景」を俳画のような個の世界から切り出して自立させる。もつとも細部は丁寧に手作業で仕上げられた樹脂製なので、工業製品の硬質さとも異質なのだ。もともとミニマル彫刻への共感まじりの批判がなければ、こうした「水辺風景」と黒色のFRP直方体の並存はできないだろう。



図一  
大辻清司《その上にも芝が植えてある、公園にあった木箱》1968年  
武蔵野美術大学 美術館・図書館蔵  
(第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展:  
福岡道雄《オールデンバーグからの贈り物》を撮影したもの)

同時代「彫刻」に本格的に背を向けながら、福岡作品には、ペインタリーで物語性をもつ同時代のニューペインティングとは親縁性があつたと思える。

水面彫刻には、ブロンズに抜かれたものもある。クールべの硬質な海景画よりよほど静かな波はあるが、ブロンズ製のさざ波を見るかすかな違和感は、彫刻というものの物質と表象は平行線のように交わらないのだと、改めて気づさせてくれる。

福岡作品は非形象的、非造形的になつたことはあっても「もの派」的だつたことはなかつた。

一九六八年一〇月、「第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」が開かれた。関根伸夫が土を掘りぬいて円筒形に積み上げた『位相一大地』を出品したことはよく知られているが、同展での福岡の出品作品について指摘しておきたい。福岡の『オールデンバーグから贈り物』は、輸送用木製クレートに土が詰められ、上部に芝が植わっている。その奇妙なたたずまいを、写真家の大辻清司が撮りおさえた(図一)。CLAES OLDENBERGの署名と、通常KEEP DRYと注意書きされるといふKEEP WETとあるのが笑える、ちょっととしたジョークに見える。屋外モニュメント制作の依頼を受けたオールデンバーグが



図二

福岡道雄《何もすることがない》1962年  
木、廃品、ポリエチレン サイズ可変  
(「第三回集団現代彫刻展」『美術手帖』  
1963年1月号、36頁より)

ニューヨークのメトロポリタン美術館裏に矩形の穴を掘る作品《静かな市の記念碑》(一九六七年)を—墓堀人夫に頼んで—実現したことを『藝術新潮』の記事（註）で知った福岡が、その掘り出した土がここに運ばれたら、と想定して制作したという。そびえるモニュメントの代わりに穴＝虚を作った作家に敬意をこめ、「野外彫刻」展にかなり掲め手から対応したわけだが、ほとんど反響はなかつたらしい。七年たつて大辻がその写真を雑誌に発表した時も、これが何なのかわかる人がどのくらいいただろうか。

この出品をコンセプチュアル・アート、と呼んで日本の先駆例だと言うべきなのは、わからない。ただ関根が上半身裸で実際に穴を掘り、掘りだしたその土を提示した作品でのちに「もの派」の代表作と認められたのに対し、ニューヨークで土を掘ったアーティストがいることを心にとめ、想像上の残土を矩形の木箱として目前に置いた福岡作品にはもう少し注視が必要だ。

両者に共通しているのは、掘つた形のままに土が移動する「位相」のイメージである。それを期間限定で示すこと。李禹煥が関根作品を当時「ハピニング」と評価したように、

モニュメンタルで恒久物のイメージのある「野外彫刻展」に、はかない素材で対すること自体、批評性がある。オルデンバーグのねらいに少なくとも福岡は共感していた。

ここで土を「もの」として「立てた」画家（関根はそれまで絵を制作していた）と、土の存在をクレートのサイズに変換して「置く」彫刻家のすれ違いが、興味深い。関根が「ホコリをはらつてものを見る」と反対に、福岡の物質は無機物ではなく、福岡のここでの土は、存在を主張するのとは逆に虚に向かい、物質であるよりは意味であろうとする。

それから四〇年たつて福岡が《立つ蚯蚓》(一九〇〇四年)を発表したとき、《何もすることができない》が蛹を脱ぎ捨てたのだ、捨て身に前向きだ、と思えた。かつて街路で拾つた廃物は、つまり実社会の断片だから、福岡はそれを集め続けバーナーで火葬して作品にした。しかし今や社会のほうはもはや脱ぎ捨てられ、そのなかに隠れて居た、成熟したミニマズが羽化により出現したのである。

広場状の場にいるミニマズたちは、一部が身を持ち上げようとし、一部はそうできずいうごめく。彼らの微小な立ち上がりが彫刻として固定されるのを見る驚きは、黒一色のFRP製で、下部構造が多少、現代彫刻風であったとしても、軽減することはない。

「立つ」ことは、あだやおろそかにはいかない。それは反彫刻なのだから。

反彫刻、という語を使つたが、一方に正彫刻を想定してのことではなかつた。前衛の彫刻を求めるなら、反彫刻こそ王道である。王道のひとつに、造形を排し物体性と関係性を露出させる「もの派」の道があるとしたら、福岡はイメージを生み出しながら物体性を弱め不在の存在感へと向かう別の王道を行つたのではなかつたか。それを今回の展覧会で考えてみたい。

福岡は反彫刻の作家であるゆえに、「立てる」ことには敏感である。不用意には「立て」ない。それは彼の彫刻家の原点でもあつた。

立たない、よう立つ姿が印象的な《何もすることができない》(一九六二年)は、反彫刻の傑作だと思う。廃物を集めて鉄棒にまきつけ焼き焦がして作られた、異形の細長さ。「足」がなく立てないそれらが寄り集まつて「仕方なく立つていて」。近代彫刻への決別を旗印とした「集団現代彫刻」第三回展(一九六二年)にそれが出品されたことを雑誌記事から知つて、こころひかれていいた(図二)。その実物を拝見できたのはずっとのちになつてからだつたが、初めて見る複雑な質感には意外なつやがあり、輪郭には工藤哲巳の「インボテンツ」モチーフと類縁性がありそうだ。高度成長期の路地の隙間に、変異で群生してしまつたような、望まれない存在。「集団現代彫刻」展のほかの出品作群が、コンクリートブロックを積んだ展示台上でそれぞれ新しい造形、手法を提示していたなかで、福岡作品の存在の仕方は、虚の方に向かつていただろう。

# 安齊マジック！

村田 真

坊主頭にチョビヒゲで、大きなダミ声でしゃべる写真家を銀座か神田の画廊で初めて見かけたのは、ぼくが『ぴあ』に入つて間もない七〇年代後半のこと。顔も声もコワイので近寄りがたかったが、彼が現代美術を専門に撮っている安齊重男という写真家だと知り、取材と称してお会いした。以後四〇年間、画廊や美術館、国際展、路上展などいたるところで顔を合わせてきた。とくに川俣正がデビューした八〇年ごろからお会いする頻度が増し、福岡だろうが札幌だろうが川俣がプロジェクトをやると聞けば飛んでいき、一緒にシンポジウムや飲み会に参加したものだ。国内だけではない。ヴェネチア、カッセル、ミュンスターと主要な国際展を訪れるたいてい安齊さんの姿があつた。逆に安齊さんがいないと物足りなさを感じてしまうくらいだ。なにしろ主役のアーティストより存在感があるのだから……。

と懐旧談を書き連ねてもキリがないので、いま振り返つて思い当たることを記しておきたい。安齊さんはみずからアート・ドキュメンタリストと称して七〇年代から現代美術の現場、とりわけインスタレーションやパフォーマンス、アートプロジェクトなど一時的にしか存在しない作品を写真に収めてきたのはご存知のとおり。それらがきわめて重要な記録であることはいうまでもないが、彼の役割と功績がそれだけにとどまらないことも本人と接したことのある人ならだれもが認めるはずだ。それは、彼が比類のない伝道者であり、もつといえれば扇動者でもあることだ。

安齊重男《ローリー・アンダーソン 1979年6月 ニューヨーク》  
ゼラチンシルバープリント 27.9×35.6 cm 国立国際美術館蔵 © ANZAi  
※本作品は「態度が形になるとき—安齊重男による日本の70年代美術—」には出品されません

安齊さんはさまざまな現場に足を運んできた。たとえばフロリダ州マイアミ沖で行われたクリスト&ジャンヌ・クロードのプロジェクト《囮まれた島々》（一九八三年実現）や、ベルギー・ゲントの民家に設置した作品を一軒一軒たず

ね歩くというヤン・フートによる展覧会「シャンブル・ダミ」（一九八六年）など、安齊さん以外に見に行つた日本人はほとんどいないのではないかというような場所にまで足を延ばしている。その貴重な記録を美大や美術館で惜しげもなく見せ、絶妙の語り口で紹介してきた。現在活躍している四〇歳以上のアーティストのなかで、安齊さんのスライドレクチャーに刺激を受けなかつた人はどれだけいるだろう。

ちなみにぼくが初めて安齊さんのスライドレクチャーを聞いたのは、七〇年代末のニューヨークのアートシーンについての話。そこで紹介されたローリー・アンダーソンやジョナサン・ボロフスキーラの奔放な活動は、当時もの派やコンセプチュアルアートの影響で閉塞状況に陥っていた日本の現代美術に一条の光を与え、八〇年代ニューウエイヴの登場を促すひとつのかつかけになったように思う。また八〇年代後半には、前述の「シャンブル・ダミ」やミュンスター彫刻プロジェクトなどのスライドレクチャーを開き、各地で行われる野外展や路上展を勇気づけたはず。現在の「大地の芸術祭」や「瀬戸内国際芸術祭」など芸術祭ブームはその延長線上にあるといつても過言ではない。

こうした伝道（および扇動）活動において忘れてはならないのが、その卓越したコミュニケーション能力だ。それは単に英語がうまいとか、美術の知識と経験が豊富とかいうだけでなく、手練手管で相手の心を開かせる術を心得ているということ。興が乗ると得意の手品を披露してその場をなごませ、アーティストのリラックスした表情をとらえ、興味深いエピソードを聞き出していく。またレクチャーを聞きにきた若い人たちにハッパをかけ、「その気」にさせるのもお手のものだ。これぞ、安齊マジック！

さて、この半世紀をあらためて振り返つてみると、時代は確実に安齊さんに向かつて流れているように感じられないだろうか。安齊さんがこの仕事を始めた六〇年代末、美術界はもの派やアルテポーヴェラといった寡黙なアートに覆われていたが、八〇年前後から堰を切つたように色彩も形態も饒舌な新表現主義やニューウエイヴが登場。九〇年代にはモノとしての作品より、人との関係性を重視するコミュニケーションアートやリレーショナルアートが注目されてきた。「寡黙から饒舌へ」「モノよりコミュニケーション」という流れは、安齊さんの人柄を反映していないか。まるで現代美術が安齊さんをお手本にしてきたかのようだ。時代はようやく安齊さんに追いついたのだ。

# 追憶の八〇年代(四) 現代陶芸からクリエイワーカーへ

安來 正博

一九八〇年代に絵画を中心に湧き起つた新表現主義、あるいはニュー・ペインティングと呼ばれた動向は、その荒々しい筆遣いや躍动感において、現代陶芸の分野でピーター・ヴォーコスらが起こした抽象表現主義の運動と親和性を持つていた。七〇年代の現代美術の主流であった、ミニマルアートや幾何学的抽象作品が持つ、硬質で禁欲的な外見に対して、前記の現代陶芸の持つ土の素材感や温かみ、柔らかさといった造形的な特質は、当時は見過されがちであったが、神話や歴史的イメージ、物語性などを復活させた八〇年代の美術動向は、こうした手仕事が纏う土着性とか呪術性とは相性が良かったのである。時代が現代陶芸の側に歩み寄つて行つた感さえあつた。

こうして、現代陶芸が「クリエイワーカー」(註二)と呼ばれるようになる頃から、それらを

現代アートの一翼を担う、新しいジャンルというスタンスで取り上げる気運が高まつた。それまで土の造形というと、工芸的で伝統的なイメージが強く、現代アートと結びつけを考えることは稀であった。それが、次第に素材として土を選択し、焼成というプロセスを経ながらも、他の表現手段によるアートに勝るとも劣らぬ、同時代的な造形表現を志向し実現しているという見方が優勢になつていつたのである。それと呼応するように、美術雑誌などでもクリエイワーカーに注目が集まるようになつていつた。『美術手帖』が八六年八月号で特集した「美術の超少女たち」では、クリエイワーカやパッチワー

クといった、工芸的な手法で現代アートに新風を吹き込む二〇代の女性作家たちを特集。さらに翌八七年二月号では、やはり「クリエイワーカを語ろう」という特集が組まれた。

さて、九〇年代以降、滋賀、茨城、岐阜、兵庫と、陶芸専門の大型美術館が相次いで開館する。また陶芸を対象とした新しい公募展の開設も目立つようになっていく。それは一見すると、八〇年代の状況からの反動のようにも思える。素材相対主義から離れ、もう一度「土」、あるいは「陶」を見つめ直す動き。土を素材として受け入れ、その素材と対峙する中から、新しい立体造形としてのクリエイワーカーを創造すること。そのような創作と実験の場へと移行していくからである。

しかし、それも含めて八〇年代の影響と見ることができるだろう。もはや、回帰現象のごとく、時代を逆戻りするように、再び元の場所に戻ることは不可能となつたからである。その意味でも、八〇年代は現代陶芸にとっての大きな分岐点であつたと考えられる。では大きく一つの立場のあつたことがわかる。一つは、専ら陶芸の歴史的な系譜の中に現代陶芸を位置づけ、その文脈の中で捉えようとするもの。もう

三島喜美代《ELECTRIC POLES》1984-85年  
コンクリート 156.0×56.0、189.0×56.0、185.0×60.0 cm  
岐阜県現代陶芸美術館蔵  
ギャラリー上田ハウスでの個展風景 撮影:ギャラリー上田

一つは、そうした歴史的な縦軸の視点ではなく、現代アートという同時代の美術表現として考える、すなわち横軸を中心にはじめた見方である。

例えば、前者の場合だと、戦後の走泥社あたりを直接の出発点に据えながら、現代へと連なる工芸的造形の展開を追う内容となるのに対し、後者の場合は、新しい立体表現としてのクリエイワーカに注目した結果、例えば、当時の兵庫県立近代美術館の「アート・ナウ」展などで見られたような、他の素材や技法による作品と併置されるかたちで展示された。折りしも、作品の大型化やインスタレーション化が顕著になつていく中で、クリエイワーカも、それらに同調するように、巨大で異様なフォルムのものや、強烈な色彩を放つ作品が目立つようになつていつたのである。

このような傾向に対し、一方では「素材相対主義」という批判があがる。「つまり土を現代美術の単なる「素材」として相対化しながら一つに限る（絶対化）という、深刻な自己矛盾（「素材相対主義」）に陥ってしまった」(註二)という見方である。しかし、それまで陶芸や工芸に対する先入観から、なんとなく同時代的な造形表現と切り離して捉えていた若い世代の作家たちにとっては、こうした現象は、新しい時代のリアリティとして、目の覚めるような思いをもつて受け入れられたことも確かであろう。

ところで、当時の展覧会などを振り返つてみると、現代陶芸の扱いに関しても大きく一つの立場のあつたことがわかる。一つは、専ら陶芸の歴史的な系譜の中に現代陶芸を位置づけ、その文脈の中で捉えようとするもの。もう

(やすぎ まさひろ 当館主任研究員)

註一 現代陶芸に代わる用語としては、他に「オブジェ焼き」、「セラミックアート」、「セラミックスカルチャ」などいろいろあり、必ずしも「クリエイワーカ」という用語が定着しているわけではない。

註二 金子賢治「現代陶芸の変貌」「陶芸の現在的造形」図録、リアス・アーカ美術館、一九九八年、五八~六二頁。

# 所蔵作家インタビュー ログズギャラリー

現在、コレクション展「風景表現の現在」(二〇一七年七月一八日～一〇月一五日)にログズギャラリー（註一）の《DELAY\_2008.10.15》を展示している。同展のテーマは「〇世紀以降の様々な表現様式の中に、近代以前の芸術作品のカテゴリーの一つである風景表現を求めたものである。ログズの同作品は、同展出品作品の中でも映像表現の特質である時間軸の可塑性を巧みに利用している点と身体全体を受容体へと変容させる苛烈な音圧を活用している点において先鋭的な風景表現の一つとして認めることができるだろう。このような評価を前提に、彼らに同作品の成立経緯などを尋ねた。

——ログズギャラリーの成り立ちをちゃんと認識していないんですよ。ログズの作品というものを核として考えた時にどうやって一人が出会って、何故そういう表現に至つたのかっていうのは、やっぱり重要なことですけど。

中瀬由央：もともとは大学で出会ったところからになりますね。

浜地靖彦：他にあと二、三人、映画とか音楽とかという所でつるんでた友達がいて。

中瀬…みんな好みのジャンルが違つてて、互いに教えあっていくうちに面白い表現に出会つていった。

例えば、SUICIDE、裸のラリーズ、UFO OR DIEなどの音楽。TARGET VIDEO、ケネスアンガード、中川信夫などの映像、映画。クリスバーデン、小杉武久、藤本由紀夫、ハイレッドセンターなどのアートですね……。

中瀬…個性的な作品に影響を受けてスタジオでノイズ出したりとか試行錯誤してたんですけど、そんな中で運転免許を取つたのが大きかった。これは何かあるぞと。夜な夜な走つていろんな音楽をフルボリュームで鳴らして、景色とのマッチを探つたり、楽器でもない電子機器とかチープなおもちゃを持ち込んだりして遊んでました。

浜地：いろいろ試すうち、知人から変なマイクを貰うんですよ。テレフォンピックアップ、

電話の音を拾つものなんですが、最初使い方が分からなかつたんです。声を出しても拾わないし、何だろうと思ってたら、たまたまエンジン音を拾つたんです。あと車っていうのは限られた空間で、移動もするんだけど、中と外が違うっていうところは面白いな、と。ここは車に軸を置いてみたらどうだろうと。

中瀬…このままお客様さん乗せて走つたら移動式ライブハウスみたいな感じで出来そうだと。最初はスズキ・ジムニーに簡素なスピーカーやアンプ、エフェクターなどの機材を載せて。それが「ガソリンミュージック&クルージング」（註二）になつた。

——外との時間或いは視覚的な流れと、身体内部の空間と音とか、次元が違うといふか。それこそ相対性理論ではないですか?も、时空の歪みみたいなものがそこに出できそうな気配が何か面白いですね。

——あと、自分たちが生きている時代の美術界において、表現として成立し得るというか、保証し得るようなものはありましたか？

浜地：いや、まずは外れるところですね。外れる先、ドライブという場所を見つけた。

中瀬…単純に歴史的な流れを知らなかつたということも大きいです。理由付けよりも動く方が早いという感覚があつた。積極的に誤解するというか。

浜地…想像の段階で始めているんですが全然既存の方法とは違うし、やつてみたいと。それで初めてログズギャラリーになつた。「ガソリンミュージック&クルージング」ありき。それをしたいがためのグループ。が最初なんです。

一九九五年、車をシトロエンX M-Xに変更、オーディオもパワーのあるものに変え、大阪を中心にはんな場所で「ガソリンミュージック&クルージング」を行つたが、あまりの故障の多さに一九九八年に廃車登録をする。その後、北海道・帯広にある自動車整備工場の人と出会つたことで、保管していたシトロエンX M-Xを復活。それがプロジェクト「ガソリンミュージック&クルージング、日本横断、2006-2007」へと繋がる。

中瀬…直せるよって言われて。で、直してそのまま大阪で再開するのか？…といふで北海道から帰つてくる間に様々な場所で展開する…のはどうだろ？と。そこで日本横断プロジェクトのアイデアが生まれた。

浜地…日本横断での総ての移動を何か形にしたいと思って、映像記録を撮る事にしたんです。車内後部にビデオ一台、前向きと後ろ向きに設置してエンジンかけたら撮る、切つたら止めるって決めて。

中瀬…あとで映像を見てみると、後ろ向きに撮つたものがすごく面白かった。

**浜地**：あまり見た事ない…ただもうちょっと何か欲しいと。それで一つアイデアがあって、

短い動画を作つて見たら、ああいう揺らぎのある映像が生まれてきたんですよ。

単純な方法で面白い。で、これをどうしよう?という流れからガソリンミュージック

クそのままの時間で作つてみよう、となつた。

——それが「DELAY」(註1)、ひとつつの形となつた感じですか。かなり映像の編集入りますよね?

**浜地**：仕組みは単純で、あれは一画面に六四個同じ映像が映つてゐるのですが、中心から円を描くように時間をズラして再生させてる。

——引いて観てるとなんかこう踊つてゐるような…

**浜地**：そうなるのが自分達もいいなあと思つて。

——じゃあ特に意図したわけではなく、実写をディレイ(遅延)させていくと自然にああいうものが生じてきた。

**中瀬**：ドライブコースを探す時は前と横の景色で設定するんで、後ろ向きでああるつていうのは想像外でした。ドライブごとに違う景色が入るので、バリエーションが生れていくのが面白いなど。

——この作品の核心的なところはいつから生まれたのでしょうか?…とてもユニークですよね。何とも形容ができないぐらい。当館では映像作品というジャンルで收藏し

てますけど、すんなりと映像作品という風に分類しにくいですね。美術館という

造形芸術をコレクションしてる、紹介してる施設で、サウンド、ミュージックと分類しても、ちょっと收まりが悪いような。

**浜地**：さきほどの話に戻る感じかな。とりあえず外れるつていう。

——近代以降のひとつ、いわゆるオリジナルの探求というか、そういうところから言うと、その外すという方法論は原則なんだけれども、でも現在の制度から外しあつていうところですね。どうしても公のところで発表していくとなると、そこは守んなきやいけないだらうというところを、まず最初に外しちゃつてる訳だから。そこをログズの独自性として評価できる部分なのですが、同時になかなか困難です。

**浜地**：すよね……。

**浜地**：「DELAY」だけじゃなく、でもそれで自分たちが満足できるところも、收まりにくいとかじうとかじやなく、やっぱり何かそこに感じてるものがあるんですよ。

**中瀬**：実際は不安だらけでぎりぎりいっぱいだけど、この状況というか、この外れ方といふか。孤立具合は、少なくとも僕らには正解だと。

**浜地**：方向性としての確信はあった。それでも途中でいろんなものを拾つていってるついでいうところが結構大切で。今は休止してるけれど、続けないと見えないものはありますね。

聞き手：中井 康之（当館学芸課長）

註一 一九九三年、浜地靖彦と中瀬由央によりログズギャラリー結成。一九九四年よりグループ独自の活動として大阪を中心、「ガソリンミュージック&クルージング」を展開。二〇〇六年九月～二〇〇七年一二月までの間には、日本各地で「ガソリンミュージック&クルージング」を行うプロジェクト「ガソリンミュージック&クルージング、日本横断、2006-2007」を行った。その他の作品・プロジェクトに、「RESIDUAL NOISE」や映像作品「DELAY」のシリーズ、「ELEVATOR」「農民車製作プロジェクト」などがある。作品の多くは、乗り物と移動、音をテーマとしている。

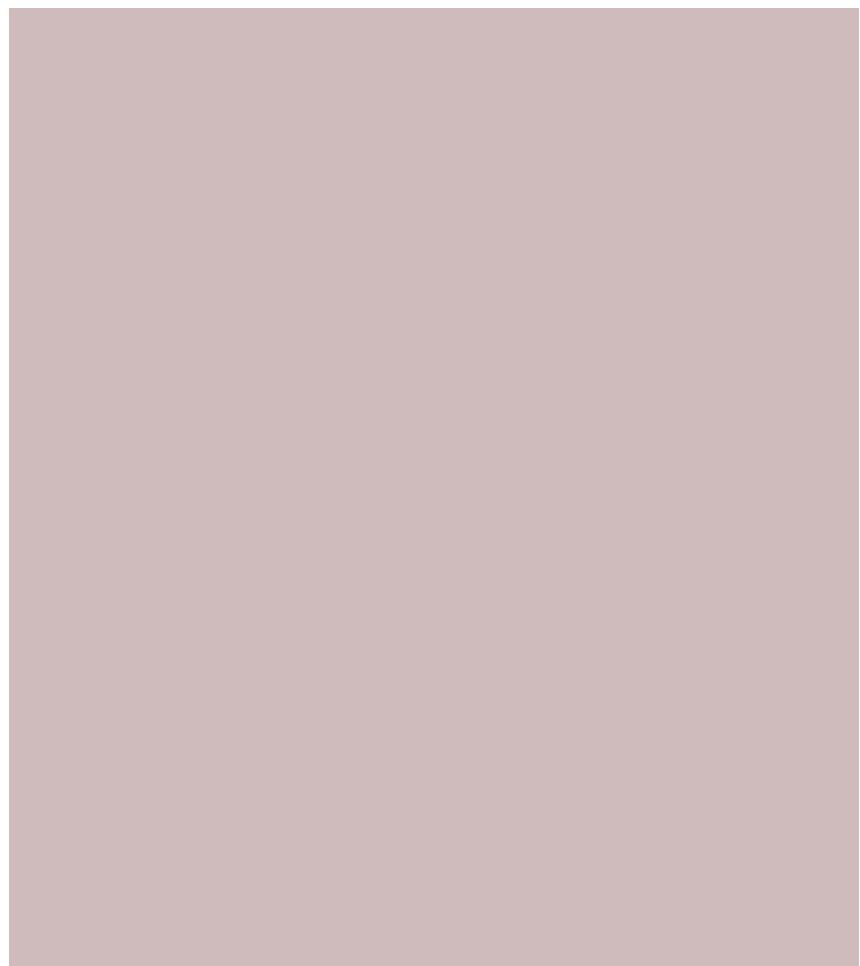
註二 二〇一四年、活動を休止。[<http://roguesgallery.jp>](http://roguesgallery.jp) <<https://vimeo.com/rogues>>

車内に高出力の音響システムを搭載した車で行う、より走行音(車が走行するのに伴い発生するエンジンやウインカー、風の音などのこと)を強調したドライブのこと。このドライブではそれらの走行音をマイクで採取し、エフェクトを施してアンプリファイ。車内に搭載したオーディオを鳴らしながらドライブをする。一度のドライブはメンバー二名と搭乗者二名までの計四名(または三名)のみで行う。

註三 ログズギャラリーによる映像インсталレーション作品。「ガソリンミュージック&クルージング」を行つた際の映像と音声記録を素材に制作されている。

二〇〇六年～二〇一〇年、車内に一台のビデオカメラを定点設置し、この間日本各地で行つたすべての「ガソリンミュージック&クルージング」を記録、「DELAY」シリーズを制作するために厳選したドライブをもとに九本の作品を制作した。これらの作品は、ドライブを行つた地域やコース、天候の変化、また交通状況などを反映して、それぞれに異なつた表情を見せる。また作品の長さは、それぞれの素となつた「ドライブ」の長さに比例する。

## 館蔵品紹介



小泉明郎(1976-)《忘却の地にて》  
2015年  
2チャンネル・ビデオ・インсталレーション(4K、カラー、サウンド)  
13分06秒

映像表現の特性を巧みに用い、戦争とその記憶、暴力、メロドラマといった主題に取り組んできた小泉明郎による、二チャンネルの映像を主としたインスタレーション作品である。

一方の画面では、ブランドカーテンの下がれた窓の側に紺色のシャツを着た壮年の男性が座っている。身体の右側は室内の暗さに溶け込み輪郭は判然としない。ブランドの隙間から入る光が、強張った面持ちを際立たせる。伏せがちな目を何度も瞬きさせな

がら男性が暗誦しているのは、中国における日本兵の加害証言である。修辞的装飾なく綴られたシンプルな話のようだが、言葉はスマーズに出てこない。覚えられない箇所を子供のように繰り返しつぶやくこの男性は、重度の記憶障害を抱えている。

同時に見ることができない他方の画面(音声が共有されている)に映るのは、穏やかな海の景色、そして闇の中で静かに燃える薪といった映像である。海面には遠く穏やかに船が行く。炎の

向こう側には男性の顔が重ねられる。それは記憶が焼け落ちていくようでも、炎のゆらめきがその苦悶を慰めるようでもある。

昨日の私と今日の私が同じ人物であることを保証するのは、昨日についての記憶である。すなわち、記憶は自己同一性を担保するものであり、それが失われる不安は想像を絶するものだろ。この男性が暗誦に躊躇ながら漏らす苛立ちの声は、そうした不安に飲み込まれまいとする抵抗の証である。先に記した二つの画面に映る海や燃える薪は、実際にこの男性が記憶障害による不安とパニックに飲まれそうになつた際、心を落ち着けるために頻繁に眺める景色だという。

男性の表情は次第に険しく歪み、唸り声が大きくなり、その激しさは観る者を動搖させる。他人、しかも成人した男性が激しい感情を発露する場面を目撃することに居心地の悪さを感じながらも、なぜか画面から目を離すことができない。異様な光景を観た観るもののが感情を激しく揺さぶられるのは、こうした力の小さな種のようなものが自らのうちに潜み、いつか自身を脅かすかもしれないという恐怖を潜在的に知つてゐるからである。

(橋本梓 当館主任研究員)

るものである。

そもそも本作をまとめあげているのが、記憶障害をもつ者にカメラの前で暗誦をさせるという、作品の枠組みそのものの非情な力だ(言うまでもないが、作者である小泉と被写体の男性の間には合意がある)。画面の外から響く声、最後までうまく譜んでることのできない部分を覚えさせようとする冷徹な声は、その表れのひとつである。時間が経過し、部屋が暗闇に沈み、その姿がほとんど闇と一体化して記憶の糸が途切れそうになつても、カメラが男性から逸らされはしない。この力が極限まで作用するべく映像が編集されたとき、作品は最大限の威力を發揮する。すなわち、本作のうちにあらざまな恐るべき力が観る者を捉えるのである。それは戦争に対する恐怖であり、あらゆる記憶の忘却への恐怖であり、黒い好奇心への畏怖だ。本作を観るものが感情を激しく揺さぶられるのは、こうした力の小さな種のようなものが自らのうちに潜み、いつか自身を脅かすかもしれないという恐怖を潜在的に知つてゐるからである。