

視覚を超えた知覚が見る

世界のディテール

REVIEW/BT6/2002.7

われわれがこの世界をあらかじめそこにあるものとして受け取り、そのなかで生活したりものを考えたりすることができるのは、世界を構成するあまりに精妙な要素を、まえもって省略し編集することによって、そのつど経験世界を「再生」しているからにはかならない。このたえまない「世界の再生」は、アートの世界でもおおむね大前提として考えられていて、「世界の再生」それ自体に介入しようとするものは、いつの時代にあっても、きわめて稀である。

たしかに、かつて、この次元に無理矢理介入するため、アーティストの身体を使ってきわめてラディカルな実験が行われた。けれども、それゆえ「アヴァンギャルド」と呼ばれた彼らの営みと田中隆博のそれとのあいだには、大きな開きが存在する。世界の安定した再生が必要となるのは、逆に言えば、世界がいかにたえまなく変容し続けているかということの裏返しであって、両者を通底させるのに見かけ上のラディカルさは必要ない。

世界のディテールに対し、単に「視覚的」というレベルを超えて、神経生理学的に知覚を開くことができれば、たとえミリ単位をさらに分割するような痕跡ひとつであったとしても——まさしく田中の写真作品やインスタレーションがそうであるように——目前の世界は大きく変容してしまう。

こんなことを言うからといって、彼の試みを試みをミニマリズムと呼ぼうというのではない。むしろ、この作家は世界を、複数のパラメータから成立している機械状のアレンジメントとしてとらえているかのようだ。そしてそれを、場に応じて実に細やかにモデュレートしてみせる——そう言ったほうが正確だろう。

それはどこかで、音源はいうまでもなく、電圧から結線、さらに湿度、気温、壁の材質に至るまでのすべてを、「音楽」を聞くことの原則として考えるオーディオ主義者たちの世界を思わせる。彼らの手にかかると、どんな聞き慣れた音源も、それがまったく同じであると同時に、こちらの感覚器官が変化してしまったと錯覚するくらい、新たに生成し始める。そこでは、「聞く」ことは決して、単に耳に還元されるものではない。目で聞く、肌で聞くというような比喩を厳密な意味で理解することなくして、こうした体験を説明することは困難だ。

あえて言えば、田中隆博の作品を「見る」ことは、これとよく似ている。その展示のなかでわれわれが、はたして対象を見ているのか、聞いているのか判然としなくなる瞬間が存在するのは、その意味で偶然ではない。いわば彼は、世界というオーディオ・システムの性能を、「見る」ことのためだけに、極限まで引き出そうとしている。

彼の作品を体験することは、どんなにうつろいやすく、かたちのないものであったとしても、われわれの生において、ひとつのクライマックスをなしている。

何の変哲もない普通の部屋。ただ、目も眩むように白い。その白い部屋の白い壁に、ドア・ノブを映した小さめの写真が二つ並んでいる。これまた何の変哲もないドア・ノブ。ただ、それがあまりに厳密に撮影され、一分の隙もない鉄のフレームに収められて、完璧なバランスで展示されているので、それは日常的なオブジェの位置を脱し、人間的な感情移入とは限りなく遠いところで、放射能のようなものを放っているかにさえ感じられるのだ。私は、白い部屋の中で、そのドア・ノブの写真に向き合ったまま、茫然として立ち尽くしていた……。

田中隆博の作品について語るのには難しい。そこには、意味ありげな主題もなければ、個性的な語り口もない。彼はただ、機械のように精確な目と化して、無表情な世界の細部を見つめ、写し取り、作品化するだけだ。しかし、そのすべてのプロセスが徹底して厳密に行なわれるので、作品からは「零度のアウラ」といったものが立ち上がってくるのである。

たとえば、ドア・ノブの写真の左手の壁には、白い印画紙——いわば「零度の写真」が一点だけ展示されているのだが、その写真の中央には、ほとんど見えるか見えないかという極細の切断線が走っている。そして、ドア・ノブの写真の右手の壁には、それと対応して、やはり白い印画紙がこんどは二点展示されているのだ。これらの作品のほとんど戦慄的とさえ言ってよい冴え冴えとした迫力は、こんな記述では絶対にわからないだろうし、写真図版でもほとんど伝わらないだろう。それを体験するには、実際にこの白い部屋の中に立つ必要がある。だが、それは、これらの作品が、ある意味でもっとも正統的な美術作品であることの証しではないだろうか。

この展覧会では、路面を写した写真をリトグラフにした一連の作品も展示されている。それについても同じことが言えるだろう。厳密に世界を見つめ、写し取る——ただそれだけのことからここまで高水準の美術作品をつくりだす田中隆博を、私はもっともすぐれた現代美術作家のひとりと断定する。

浅田 彰

水戸美術館で開催されたジェームズ・タレル展はたいへん興味深いものだった——とくに同時に開催された田中隆博展との対照において、

「未知の光へ」という副題が示すように、タレルの作品においては光がすべてだ。1943年生まれのアーティストは、66年の《プロジェクション・ピース》以来、光そのものを素材とする作品を発表してきた。光といっても、見る者を未知の世界（アナザー・ワールド）へと誘うような光——と言うといかにも 深遠に響くが、有体（ありてい）に言えば、60年代のヒッピーが砂漠に寝ころんで見た黄昏の光やトリップの中で見たサイケデリックな光である。アーティストはいまやそれを高度の技術を駆使して美術館の空間の中で再現してみせるのだ。

なかでも、正面の開口部の微光が長時間かけて微妙に変化してゆく《アトラン》(95)は、観客を永遠の黄昏の中に包み込むかのようで、この展覧会の白眉と言ってもよい。もっとも、光の広がりや深みという点では、76年に始まったこの《スペース・ディヴィジョン・コンストラクション》シリーズの他のいくつかの作例——たとえば94年のリスボンでの「The Day After Tomorrow」展で見た作品のほうが 効果的だったし（ただし光の変化はない）、それとてもポルトガルの西の果ての海岸で現実に見る永遠の黄昏には敵うべくもないことは、本誌11号で述べた通りだ。むしろ、この《アトラン》にせよ、赤と青の光が部屋全体を満たす《ゾーナ・ローザ》(95)にせよ、タレルの作品はクラブで踊り疲れた後にチル・アウトするラウンジにこそふさわしいと言え、皮肉に過ぎるだろうか。

この展覧会では、他にも、90年代に入って作られるようになった《パーセプション・セル》シリーズから、ひとりで小さな無響室に入って闇と静寂を体験する《ソフト・セル》(92)（ただし匂いまでは遮断できていないのが問題だ）と、これまたひとりで横たわったままタンクに入って光の洪水に包まれる《ガスワークス》(93)（ここでアシスタントたちがパラメディカルめいた白衣を着ているのはあまりに安っぽい演出ではないか——オウム真理教の修行着よりはましとはいえ）が出品されていて、いつも予約でいっぱいという人気を博していた。また、アリゾナ州の死火山ローデン・クレーター内部に太陽や月の光を感知する11の部屋を作るという壮大なコスモロジーに基づく計画も紹介されていたが、そのマッシュヴで粗削りな模型が入口に入ってすぐのところに据えられていたため、マスのない光が主役であるはずのタレルの展覧会としては流れが阻害されていた感もある。とはいえ、総じて見れば、この展覧会は、タレルが30年近くにわたって追求してきた光の諸相を、十分多くの面にわたって示すことに成功していたと言えるだろう。

このジェームズ・タレル展が漠としたトリップ感に満たされていたとすると、それと好対照を成すシャープな覚醒感に貫かれていたのが、同時に開催された田中隆博展である。若手のアーティストを紹介する「クリテリウム」シリーズの18回目に選ばれた62年生まれのアーティストは、与えられた小さな部屋を、一分の隙もない文字通りミニマルな空間に変えてみせた。白い部屋いっぱい使用済みの蛍光灯を7000本以上垂直に並べてできた直方体の上に、白い光とキーンという高周波が降り注ぐ。他に無駄なものは何ひとつ無い。私が時に覗いた範囲でも大半がガラタタと言ってよい「クリテリウム」シリーズの中で、これは群を抜いた名作ではないだろうか。それどころか、日本でかつてこれほど純正なミニマル・アートを見たことがあっただろうか。たとえば、「もの派」と言われるような作品はあった。だが、そこでは、ほとんどの場合、「もの」はウェットな主観的情緒にまみれたフェティッシュになってしまっていたのだ。蛍光灯の2本ずつの端末に支えられて重さがないかのように立つ、それでも十分に堅固な田中隆博のオブジェに、そのような情緒の入り込む隙はない（使用済みの蛍光灯が使われているのは、おそらく新品だと安っぽいSF映画めいた仕上がりになってしまうからで、それ以上の理由はない）。そこには、安易な感情移入をはじき返す白と銀のニュートラルな表面が、ただそれだけがある。そして、その徹底性によって、このささやかな展示は、タレルの大きかりな展示を超える強度を帯びるのである。実際、光のトリップ感覚と戯れるタレルの作品が、本当は60年代のリヴァイヴァルに沸くクラブ・シーンにこそふさわしいのだとすれば、そういう安易な夢を徹底的に排した田中隆博の作品は、ミニマル・アートの最良の部分の延長上で、まぎれもなくアート・シーンの中心に位置すべきものではなかったか。もちろん、その程度の常識も持ち合わせない日本の擬似アート・シーンにあっては、この素晴らしい作品はほとんど無視され、すでに産業廃棄物として処分されたと聞く。だが、悲しむことはない。80年代の悪しき影響からいまだに抜けきれず、仲間内のパロディめいた悪ふざけに終始している擬似アート・シーンにあって、私たちは妥協を知らずひとり我が道を行く本物のアーティストをひとり発見したのだから。

「見ること」を問われる作品 Esquire No.9 1998.9 / 22世紀芸術家探訪

美術作品を、それをつくった作家の内面が表現されたもの、と考えるならば、今回登場する田中隆博の作品からはなにひとつ見えてこない。

第一に彼の作品は、通常の意味での「作品」ではない。彼の構成する空間にあっては、目前のどれが作品である、といったことはいえない。その意味ではそれは、ある、ともいえるし、ない、ともいえる。極端に言えば、目前で知覚されるすべてが作品である、ともいえるし、経験そのものが作品、ともいえる。あたりまえのことだが、知覚や経験は物体ではないから、彼の作品は、実体を持たない。また、そこで生まれる知覚や経験は、べつに作家の内面世界から生み出されたものではないから、それは表現されたものというわけでもない。それは誰のものでもない。おそらくは作家のものですら。

たしかに田中氏の使用する素材は、写真からセメントの粉末、パネルからスライドプロジェクター等、ある程度まで多岐にわたってはいる。けれども、それらを「作品」だと考えてしまえば、そこに見えるのはたんに写真であり、たんにセメントの粉末でしかない。そして多くの場合、彼の作品を見るものは、そのあやまちに陥りやすい。絵画や彫刻と同様に、それを「作品」として見てしまうからである。

その意味では、田中氏の作品に接するものは、世界に対する「見方」そのものを変化させなければならない。見方を変えない限り見えてこないなにかが、田中氏の作品なのと言ってもよいだろう。

見えないものを見えるようにする、といっても、それはオカルトのようなことを言いたいわけではない。まったく反対に、オカルトの世界で起こるとされていることは、いちじるしく実体的であり、そこになにかおそろしいものがある、とって騒いでいるかぎり、そこでの世界の見え方はきわめて凡庸かつ因襲的なものにすぎない。

それは、制作の結果、というよりは知覚のための端緒を提供するだけのようにも思える。

見たところそこでは、なにも変わったことは起こっていない。ただ、空間と、そこにあしらわれたわずかばかりの物質の痕跡があるだけである。それ以上のことはなにも、起こっていない。こけおどしのようなイメージも、過剰な造形主義も、社会的なコンテクストも、そこからはなにも見いだすことはできない。

にもかかわらずそこには、ほかでもないその空間であり、そこに配置された最小限の物体からしか生まれないであろう、ある経験が存在している。たしかにそれは実体をもたないが、にもかかわらず、ほんのわずか移動されただけで失われてしまうような、かなり厳密なものであるように思える。

田中氏は作品について原則としてコメントを加えない作家なので、その理解は難解であるかのように思われるかもしれない。けれども、作品を見れば一目瞭然であるように、そこにはいかなる意味でのミスティブケーションも存在していない。

それを構成する要素はある意味でありきたりのものであり、しかも最小限であるから、知性や知識を過剰に重視する「現代美術」などに比較すれば、むしろすべての人に対して開かれているといってもよい。けれども、そのオープンさの中には、その代償として、それを見るものの知覚能力を試すトライアルのような側面が存在している。

おそらく彼の作品は、ひとりひとりが世界を見る、その能力と関係しているのではないだろうか。見る能力は、あたりまえのことかもしれないが、対象に多くを負うことはない。見る能力が、対象がなんであれ、見るものを世界ごとに変容させてしまう力にかかわっているからである。

もっとも大きな変化とは、細部のわずかばかりの操作によって、全体がまるごと変容してしまうような状態をさす。彼の作品を体験するたびに、そのような印象を強く受けるのは、偶然ではないだろう。見つめれば見つめるほど、そこではなにも起こっていない。にもかかわらずそのことを確認することを通じて、見るものは、みることそのものの変容の渦中に身をさらしているのである。

知覚と存在の強度 日系アート 21世紀作家図鑑 1997 1-2

田中隆博は今日の我が国の若手のなかでは容易に得難い、作品に対する突き放した、或るソリッドな感覚を持っている作家である。その作品は、絵画やドローイング、写真の展示、既成のオブジェを構成した立体といった様々な形をとり、また音響や光、温度といった素材が動員されることもある。水戸芸術館の「クリテリウム」シリーズでは、何千本もの蛍光灯を束ねた暴力的ともいえるほどの物質の提示を行い、先日の *a M* ギャラリーでは、水戸での展示の台に使われたタイルの、表面にできた引っ掻き傷を「ドローイング」として展示した。

彼が一貫して追求しているのはおそらく人間の「知覚」の問題であり、それは同時に作品の物質としての確固としたプレゼンス（存在）の提示があつて初めて可能になるものだ。田中の作品は、観客一人ひとりが、作品にもたらしてくる刺激によって自らの感覚内においてどのような事件が発生したのかを測定し、問い直す装置であり、この装置は、わたしたちの既成概念を破碎し、世界の知覚の瞬間を鮮やかに開示する、異様な強度を充填された「作品」なのである。これからきちんと評価されていくべき作家だと確信する。

倉林 靖 美術評論家

Terra vague — 田中隆博のリトグラフの余白に

都市を歩く。都市の中で見捨てられたテラン・ヴァーグ -「生きられた意味」に満ちているのでもなく「廃墟のロマンティシズム」を感じさせることもない「ノー・マンズ・ランド」を、カメラという機械の眼を通して見つめ、フィルムに定着する。それらの写真が無際限に集積される時、そこにはもはや人間的な意味付けや物語化の入り込む余地はない。その集積から任意にサンプルを選ぶ。プリントするために？ だが、印画紙に焼き付けてしまうと、それはいかにも「写真的」な光沢を帯びてしまうだろう。そこで、非写真的な媒体としてリトグラフが選ばれる - ただし、今度はいかにも「リトグラフ的」な柔らかみを徹底して排除しながら。そのようにして媒体に固有のフェティシズムを削ぎ落とすことで、可能なかぎりニュートラルな平面表現が達成される。不純な対象（文字通りの空地 = 瞬見な場所を不純な媒体（写真的な写真でもなければリトグラフ的なりトグラフでもない）によって表現したものでありながら、それはかつてなく純粋な視覚体験をもたらすだろう。それを見る者は、見慣れていたはずの都市の見過ごしていた部分を、あたかも異星の光景を初めて観察するかのように厳密に見ることを強いられる - しかも、自分が写真を見ているのかどうかさえ定かではないままに。その視線は意味付けやフェティシズムを剥ぎ取られて露呈された物そのものの表面に出会うのである。それこそ、田中隆博という名の仮借ない目が発見した次元、鋭い輝きを帯びた視覚の零度にほかならない。

浅田 彰

カタログテキスト 1996 gallery aM

田中隆博の作品は、外見上さまざまな現われ方をする。油絵具やグアッシュによる、ごく一般的な意味での絵画やドローイングである場合もあり、何枚もの写真の展示である場合もある。既製のオブジェを組み合わせた立体である場合もあるし、また多くの場合、音響や光、ときには温度、といった、空間感覚・五感に関するあらゆる素材が動員される。しかし彼が語っているものは、基本的に一つである。そういう意味で、田中は非常にストイックな姿勢を持った作家といえることができる。

その「基本的なもの」とは、何か。「知覚」の問題である。いかに人間は外界の現象・事象を自らの感覚のなかに受容するのか、という問題である。田中の作品は、いわば、人間においてそういった知覚がいかに成立しているかを告げる装置なのだ。したがって田中の行為は、いかなる意味においても「表現」ではあり得ない。この作家が、通常行われるところの作者自らによる作品の説明とか、創造の意味とか制作衝動の根源とかを語ることを断固として拒み続けているのは、そのせいなのである。田中の作品が受容される、とは、すなわち、観客一人一人が、作品がもたらしてくる刺激によって自らの知覚がどのように変容したか、自らの感覚内においてどのような事件が発生したのかを測定し、問い直すことだ。だから、通常、作品の背後にあると想定される「意味」などはそこにはないし、「作者」は、いない。わたしが理解できうる限りでいえば、田中の作品が負っている性格は、以上のようなものだ。

ルネサンス期西欧芸術が発見した「遠近法」という視覚形式は、神の視点からみられた中世的な視覚ではなく、人間の視点から世界を合理的に把握しようとする画期的なものであった。世界の形象は視覚線の束として一個の眼に集中する。網膜を一枚の窓としてそこに集中する映像を捕らえるこの視覚形式は、しかし主観と客観の根本的な分裂を生み、観念論と実在論という二つの極端な態度を生み出すにいたった。ようするに形象を映像として捕らえるこの視覚形式は、ものが本当にその映像と一致するのか、この映像は実は人間の脳が恣意的に作りだしたものにすぎないのではないか、という疑惑を生みだすようになる。こうして物質と精神はお互いに知悉し合うことがまったく不可能な、接点のない存在であることになってしまう。観念論と実在論は、精神と物質の各々の側からみられたこの分裂の表現であるにすぎない。

19世紀末から今世紀初頭にかけて、観念論と実在論の分裂を收拾して認識の統一を図ろうとした思想家のひとりとして、たとえばベルクソンがあらわれる。彼によれば、わたしたちの脳髄は世界の表象を一手に引き受けて自前で作り出せるほどの特殊な存在であるはずがなく、わたしたちの知覚は、自らの脳髄の側ではなくあくまで物象の側で行われるのである。それぞれすべてが互いに関連づけられている世界の物象のなかで、わたしたちの意識は、自らに関心のある物象を選択してその物象において自らの知覚を結実させる。ゆえに知覚は静観的な認識を行うだけのものではなく、能動的な働きをするものなのだ。こういった視覚認識批判は「視ること」を自己の身体と世界とのかかわりによって考えていこうとするメルロ＝ポンティの現象学にもみられるものであるが、これらは単に知覚に関するのみならず、「近代」の枠組みを問い直す重要な契機を孕んでいるように思える。

別に、以上述べてきたような西欧思想の流れを踏まなければ田中の作品を受容できないというわけではないが、その受容にあたって格好の思考モデルを提供してくれることは確かである。外部の物象や刺激との出会いによって、わたしたちの知覚は初めて形成される。カントのいうような先験的な認識形式があるのではなく、知覚はその都度、つぎつぎと新たに更新され作り直されていく事件なのである。今回出品された「ドローイング」も、実は前回水戸芸術館で行われた個展で、何千本もの蛍光灯を束ねた展示の台に使われた基盤の、表面にできた引っ掻き傷にすぎない。これはしかしわたしたちの知覚を試す格好の装置である。田中の制作したこの装置は、わたしたちの認識における既成概念を破碎し、世界の知覚の瞬間を鮮やかに開示する、異様な強度を充填された「作品」となっているのだ。

倉林 靖 美術評論家

カタログテキスト criterium 18. 1995

田中隆博によるクリテリオムのための新作は、“ROOM 01”と名付けられている。すでに彼は“ROOM 00”という作品を発表しており、この新作はその延長線上に位置する。“ROOM 00”では、ポラロイド写真による、ある種の既視観とアウトフォーカスの曖昧な捉えがたさをあわせもちながら視覚的強度をもつイメージの断片(フラグメンツ)などの他に、12.5KHzという極めて高い周波数をもつ音が用いられており、緊張感ある空間が提示されていた。

今回の新作“ROOM 01”では、展示室空間、6,075本の蛍光管、16KHzの高周波およびハイラックスランプによる6,500Kの白色光などが素材として用いられた。サウンドは前回の“ROOM 00”よりさらに高い周波数がプログラムされ、人間の聴取可能領域の限界値に近く、私の知る限りおよそ半数のオーディエンスは、この空間を無音として認識した。もちろん頭蓋に共振する耳鳴りに似たノイズを確実に知覚したオーディエンスも少なくはない。また6,500Kは、高い色温度で、白日の光を実現した。注意深くここに佇むならば、誰もがその鼓膜と網膜に泡立つような知覚を刻印されるはずである。そして大量の蛍光管のブロックに、それが破碎された時の記憶あるいは想像を呼び覚まされる者もいたかも知れない。それは視覚を損なう脅威をとまなうものである。

ROOM(=部屋)とは、純粹知覚の装置である。そこでは聴覚や視覚などの人間の知覚のボーダーが提示されている。人間の感覚器官の機能が捉えうる領域は、世界のごく一部にすぎないということでもある。

さらに「世界はあらゆる瞬間ごとに新たに存在するという、つまり事物は瞬間瞬間に存在することを止め瞬間瞬間に更新させられるということである。」

これはマイケル・フリードの『芸術と客体性』の引用文中にある、18世紀の神学者ジョナサン・エドワーズの言葉だが、人間の知覚野を超えて存在する世界はまた不断の運動のもとにあるとするのである。そこには不安定だが豊饒なイメージがある。

人間の視覚や聴覚などの知覚認識とは、感覚器官の機能にのみよるのではなく、経験や学習によって組織されるものである。つまりさしあたり視覚についていえば「見る」と「知る」の間には相互性がある。すなわち、知るためには見なければならぬが、見るためにはまた知らなければならぬのである。」(ミケル・デュフレンヌ『眼と耳』)

しかし視覚認識とは言語化可能な知的獲得との連関においてのみ組織されるものでもない。言語というコードが包摂し得ない、模糊としたイメージの領域が確実に存在する。私たちの網膜は、ある意味の了解とともに自覚的にイメージを捉えもするが、意味のコードを媒介せず、いわば無自覚にあるイメージを意識下に蓄積したりもする。こうして記憶の裡に沈殿した「視線の断片」は、ある時不意に再生され視覚認識を組織することがある。

「視線の断片」とは、1995年にNWハウスで田中が発表したインスタレーションに与えられたタイトルでもある。そこでは田中がおよそ十年前から記録してきたフラグメンツすなわち写真2,500点の内から100点が展示された。この夥しいフラグメンツは田中の日常の視線が生み出したものであり、田中を知覚にたいする厳格にして執拗な批評者として認知させるものであった。

田中は不明確な意味より不安定だが豊かなイメージの世界を涉猟するのである。彼の創造とは、知覚野のボーダーに挑みこれを覚醒、更新しようとする思考によるものなのだろう。

ところで彼のこの個展は、水戸芸術館においてジェームズ・タレル展と同時に開催された。タレルもまた知覚の作家であるが、その世界は祈りや癒しに通ずるところがある。田中はしかしその対極にあってあくまでアグレッシブに知覚の問題に挑むかと思える。

田中には、意味のコードを拒否するところがあるが、私は今回の“ROOM01”を前にして、モーリス・ブランショの『白日の狂気』を想起する誘惑を禁じ得ない。この難解な物語の主人公はガラスで眼を傷つけられ、これを癒すために7日間白日の狂気のもとにおかれる。これは創世の7日間ではないか。透明な白日に満たされたこの部屋(ROOM)は、創造と狂気が秘かに語られる場所なのである。

レビュー BT May,1995

高速道路や電車の橋桁の下。ふだん、われわれはその表面（上部構造）を利用しながら、その土台（下部構造）をあまり見ないし、その意味を考えたりしない。先の阪神大震災は、はからずもその土台を白日のもとにさらしてしまった。裏こそが表を支える根源、基本であること。田中は、そうした「裏」空間や超音波など、ふだんわれわれが意識しない「ノイズ」的なものに魅せられた作家なのである。

音を使った作品を得意とする田中の今回の発表作は、彼がここ十年にわたって撮りためたモノクローム写真（正しくは写真のコピー）インスタレーションである。それはふたつのシリーズで、一方が高速道路の橋桁の下、橋脚を撮影したもの、他方が空や地面を撮ったものである。それが五十点ずつ壁面に並び、向かい合う。ほの暗いモノクローム写真のコピーが、この画廊のコンクリートの壁面に並び一点のライティングの明かりによって浮かび上がるとき、それはひじょうに幻惑的である。互いに並ぶ写真は、撮影場所も、撮影の日時もいっさい異なる。共通するのは橋桁や空というモチーフのみである。空はスティグリッツなど数多くの作家を魅了したモチーフだが、橋桁と対峙させることで、もはや美しく変化する自然の姿ではなく、日常生活を包む背景、周囲という記号となっている。そしてその記号たちは一点ずつの解釈を拒み、総体として知覚されることを求める。「見る行為とは直接的視線の連続ではなく、記憶された視線の断片といままさに知覚されている世界との総体であり、記憶・再生・知覚が同時に起こっている事実である」と作家はいう。この会場では彼の十年間の「視線の断片」を併置することで、視覚から認識へ道のりが示されているのだ。それは「見る」ということが「ノイズ」のように通り過ぎる日常の出来事と経験の束であることをわれわれに実感させるのである。

林 洋子 東京都現代美術館 学芸員