

ライフライン



記録集

ライフライン

2025.9.12—10.5

茨木市福祉文化会館

井澤 茉莉絵

稲垣 元則

今井 祝雄

勝木 有香

国谷 隆志

田中 真吾

中屋敷 智生 | 特別参加

松井 智恵 + O JUN | 特別参加

福元 崇志 | 企画



茨木市福祉文化会館の命脈が、いま、尽きようとしている。シアターあり、ギャラリーあり、会議室あり、さらには市の水道部や社会福祉協議会まで併設されたそれは、日本にいくつもある総合的な文化施設の一つだ。ご多分にもれず、ここ福祉文化会館もまた、さまざまな機能を備えているから「多目的」、しかしだからこそ何をすることも中途半端で「無目的」、などと揶揄されていたのかもしれない。

では、こうした総合への志向はとっとと捨てて、専門分化をひたすらに推し進めるべきか。答えは否、であってほしいし、あるべきだろう。劇場やコンサートホールや美術館など、ある目的に奉仕する施設が重要なのは間違いないが、それはまた特定のジャンル、特定の媒体に閉じることにもなりえる。

重要なのは、ただ繋げたり分けたりと、白黒ははっきりつけるのではなく、むしろ繋ぎつつ分け、分けつつ繋ぐという、どっちつかずな状態に居心地悪くとどまり続けることではないか。そもそもひとは、言葉を発した瞬間、あるいは一本の線を引くことによって、つねにすでに何かと何かを分けている。だが、取り返しのつかない「線引き」なんて、きつとないにちがいない。

本展覧会では、主に関西を拠点に活動する美術家たちの、仕切っては仕切りなおすいくつかの実践に光を当ててみよう。提示される作品は絵画、彫刻、素描、映像、インスタレーションと様々だが、曖昧な中間領域にアプローチしようとする姿勢は共有されているはずだ。

あちらとこちらを分かť一本の線は、同時にまた、別の何かと何かを繋ぐ線でもありえる。複雑に絡み合い、もつれあうネットワークの全体が、私たちの生活を下支えする、ライフラインとなるように。何らかの枠を仮構しつつ、それを壊して別様に仕立て直すというその表裏一体は、「総合」のるつぼのなかでこそ顕在化するだろう。

福元崇志





ライフラインのための、いくつかの補助線

福元崇志

はじめに

本展覧会は「ライフライン」という。その名前は、会場である茨木市福祉文化会館の、市の生活インフラを支えてきた過去と、またその命脈が尽きつつある現在とを念頭に置き、着想された。

茨木市福祉文化会館は、どこでもないどこかだ。立派なシアター（5F）であり、ささやかなギャラリー（1F）であったこの建物は、同時にまた、市の水道部（2F および 1F）でも、社会福祉協議会（4F）でもあった。会議室（2F および 1F）も、和室（2F）も、楽屋（4F ※本展覧会では使用せず）も、そしてシャンデリア付きのパーティーホール（3F）さえも備えたそこは、度が過ぎるほどに多目的で捉えどころがない。そんな施設がいま、取り壊しを目前に控え、いよいよ本当に何もかもなくなってしまっている。

それは「空き地」にも喩えられるだろう。当初の役割を全うし、定められた目的から解放されたこの場所は、しかしだからこそ、いかようにも性格づけられる。たとえば誰もいない舞台の床の光沢や、色あせた赤絨毯の上で輝くシャンデリア。また事務所の後付けされたパーティションや、壁に残る貼り紙の痕跡や、いまなお虚しく時を刻み続ける時計、等々。この建物のありように対して即物的に反応し、介入してすることで、いまわの際の先の、いわば「死後の生」まで想像することが可能になるかもしれない。このたび6名+2組3名の美術家たちに課されたのは、その意味で、生と線との相関を問うことだったとも言える。

それにしても、なぜ「線」か。もちろん、美術が何がしかの形を生み出す営みである以上、あらゆる制作は線と関わるが、しかし、だからといって「ライフ/ライン」という問いの根拠が即座に説明されるわけでもない。したがって以下、本稿がさしあたって試みなければならないのは、生を送ることと、線を引くこととを結びつけるために必要な、いくつかの補助線を想定してみることだろう。

1. アウトライン

絵を描くにせよ、字を書くにせよ、それが何かの記号として働くとき、線はまず輪

郭として機能する。典型的には漫画やアニメーションの、コマやカットごとに異なる絵たちが同一のキャラクターを指し示すように、それは変化のなかにおいてなお変わらずにあること、つまりはアイデンティティの問題に関わる線だ。このことについて考えてみるため、まずは勝木有香（1996-）の仕事を見てみよう [pp.29-32]。

4階に並ぶ作品群がそうであるように、勝木はこれまで、よく知られた古典的なアニメーションを主たるモチーフに、シルクスクリーンによる作品を手がけてきた。再生と一時停止をくり返し、そのつど気になった線を断片的に選び出していく彼女の実践は、登場するキャラクターたちの輪郭を徐々に崩壊させる一方で、その動き自体を可視化させる。それは、たとえば踊り、飛び跳ね、暴れ回るといった運動のありようを、なぞられた線に仮託させる試みだと言ってよい。

なぞるという行為の根底には、移ろい、失われゆくものの痕跡を、手元にとどめておこうとする欲望がある。絵画の起源として語られる神話、つまり戦地に赴く恋人の、壁に映る影をなぞるというエピソードは、その典型だろう（大プリニウス『博物誌』）。だが、それ自体目に見えないものである動きを固定化しようとする勝木のなぞりは、どこまでも曖昧で心許ない。1階水道部にて提示された新作群は、その曖昧さに拍車をかけている。[pp.61-65]。

家からアトリエまでの道すがらで見かけた、大抵は気にも留められないような草木をモチーフに、勝木は、風にそよぐ葉や草むらの、また日に当たり落ちる影の、ごく断片的な輪郭を採取していった。壁にかかるシルクスクリーンの、緑(=葉)と黒(=影)の線、また天井から吊られたドロローイングの、滲みや掠れや溜まりをともしなうボールペンの線は、ものが生きて（いるかのように）動くことそれ自体に対する彼女の関心を雄弁に物語るだろう。わずかな風にも反応する紙のゆらめきや、窓から差し込んでくる光と影にも促され、鑑賞者は、画面上の線を目で追い、かたどられた動きをリズムとして追体験することになる。

そもそも輪郭とは見出されるべきもので、あらかじめ存在するものではない。その対象が何であるかを問わず、なぞる行為には多かれ少なかれ抽象化の作用が伴い、だからこそ輪郭の見出し方は、つねに複数の可能性へと開かれる。輪郭線により与えられたアイデンティティは、あくまでも「かりそめ」のものでしかなく、それゆえ後から訂正することも、別様に読み替えることも可能だ。これと同じことは、作品そのものの輪郭、つまり画面という枠についても言えるだろう。あらかじめ画面が設定されているアニメーションとは異なり、この新作群を手がける勝木は、茫洋と広がる草むらの、ある一部を自らの意志で切り取らなければならなかった。シルクスクリーンの

作品にぼんやりと映り込む、折れ目や皺の陰影がほのめかすのは、彼女がいつもポケットに忍ばせていた背景紙にほかならない。

輪郭であれ枠であれ、自らの範囲を仮構する線は、自他あるいは内外を分かち。たとえば「一線を画する」といった言葉、さらにはある部分を強調する下線や、否定する打ち消し線などがそうであるように、線を引くとは、何かと何かを区別する行為一般となりえるだろう。であるなら、続いて問うべきは、内側と外側との関係を浮き彫りにしてみせる、境界線の存在であるはずだ。

2. ボーダーライン

本展示会場の3階、2階、地下1階で作品を展開させた井澤茉莉絵（1992-）にとって、画面とは水槽や檻のようなものだった。自ら用意した画面であれ、たまたまそこにあった壁や床や天井であれ、一定の広さをもつ環境下、人のような、虫のような、また植物のような生き物たちをどうにかして共生させてやるのが、彼女の主たる関心事となる。たとえば、窮屈そうに身をかがめる主役の、存在感の希薄な輪郭線（＝図）が、その体表上に群生する極小生物たちにとっての背景（＝地）となるさまを確認するのは容易い [pp.41-44,59-60,67-71]。

四角く区切られた画面を、ある種のピオトープとして成立させるまでの制作プロセスについて、彼女は「適応と反発」という言葉を用いている。有限である世界をどう分け、分かち合うか。そして、ままならない現実とどう交渉し、どこに妥協点を見出すか。自分の描いた生き物たちを、どこかに「適応」させようとする井澤のねらいは、現実の場所、つまり本展示会場のそこそこに描き込まれた壁画においていっそう顕著になるだろう [pp.41-42,60,70,72]。会場内の、あえて狭い「隙間」が選ばれているのも、意図的であるはずだ。いっぼう、ときに彼女はまた、窮屈そうにする生き物たちの「反発」に手を貸し、画面＝環境を作り替えていくことで、分けなおそうとも試みる。与えられた環境を甘受したり、またそれに抵抗したりしながら引かれていく線は、政治的だと言ってよい。

たとえば地下1階駐車場の壁にかかる大作は、もともと1枚のキャンバスだった [pp.67-68,69]。だがその画面は、後から分割され、新たに付け足され、さらに大きな画面として拡張されて今に至っている。こうした実践が教えてくれるように、境界線という存在は変更可能なものであり、必ずしも取り返しのつかないものではない。もっとも、境界線の変更が別の新たな交渉を生じさせることも事実で、井澤の作品もまた、「増床」の結果、今度は現実の展示空間と折り合いをつけなければならなくなる。壁

に収まりきらなくなり、L字に身をかがめているその画面は、「適応」あるいは「反発」の結果だ。

こうした井澤の「分かち」営みが、必然的に共生という主題へと接続されるように、境界線はまた、当然ながら「繋ぐ」ことにも関わる。何かを背景（＝地）から切り離し、形象（＝図）として浮かび上がらせる輪郭線も同様で、それは同一背景上の、また別の諸形象とも関係づけられざるをえない。そもそも「ドローdraw」という言葉には、「線を引く」だけでなく、「あちらから引っぱり込む」とか「こちらから引っぱり出す」とか、そんな越境的な動態がニュアンスとして伴われている。こうした、分かち、繋ぐという線の二重性について考えるうえで、今井祝雄（1946-）の実践は有益なヒントを与えてくれるだろう。

3階のパーティールームに、今井は《Two Heartbeats of Mine - II》（1976/93）を展示した [pp.33-34]。シャンデリアの真下、おおよそ胸の高さに吊るされたふたつのスピーカーがびったりと向き合わされ、互いが互いの音をぶつけ合うという作品だ。タイトルにもあるとおり、かたや1975年春、かたや1976年秋に録音されたという今井自身の心臓音は、こうして微妙に拍をずらしながら共鳴し、こもった音を部屋全体へと響き渡らせる。その様子は、対向し丸みを帯びたスピーカーの形態や、また振動するコーンペーパーともあいまって、体内で脈打つ心臓（音）を外化するかのような印象を与えずにはおかない。だとすれば、このパーティールームを今井の体内に見立てることもできるだろう。作品＝今井の身体の「中」で、私たち鑑賞者は、制作時点における過去（1975年の今井の心臓音）と現在（1976年の今井の心臓音）、そして鑑賞時点である2025年のいま、まさに鼓動している私たち自身の心臓音とを三重に響かせることになる。

いっぼう、同じく3階のホールに展示された別の作品がかき乱すのは、美術という営みのなかで云々される、いくつかの二項対立図式だ。円形をなして並ぶ27体の招き猫は、もともと1個の、黒い陶製貯金箱だった [pp.35-36]。〈分身の術〉というシリーズ名が示唆するように、今井はそれを落として割り、たまたま27片に分割されたかけらを拾い上げ、そのそれぞれの欠損部分を石膏で補完していく。招き猫たちは、こうしてオリジナルの破片と形態とを分有することになるが、しかしその「オリジナル」の貯金箱自体が、はなから大量生産品だったことは忘れるべきでない。さらに、それら立体の招き猫と対峙するよう、壁にかけられた版画作品の招き猫にはまた、27のエディションが設定されていた。〈分身の術〉はこのように、オリジナルとコピー、そして立体と平面との差異を攪乱してみせる。

3. タイムライン

ここまで見てきたように、何かと何かを接続したり、また切断したりするためには、そこにある線を見出し、目で追うことが必要だ。所与の線と並行に目を走らせるにせよ、交差し横切るにせよ、いずれの場合であれ線の動態を追体験するには、まず目を動かさなければならない。どんな線が、どこに、どう配置されているかという作品の構成は、こうした運動のプロセスを生じさせるための契機と位置づけられるだろう。

作品という、完成された結果物だけに焦点を当てるのではなく、その制作の途上や事後の状態変化にまで鑑賞者の意識を広げようとする態度は、1970 年前後、とりわけ「ポストミニマル」や「プロセスアート」といった名とともに隆盛した。時機を同じくしつつ、しかしそれらの動向とは別の仕方で、今井もまた、鑑賞という営みに付随する時間のありようを提示しようと試みている。

5 階に展示された写真群〈Red Light〉(1976-)を統べるのは、ごく単純なルールだ [pp.17-18]。赤信号で立ち止まるたびに目の前の光景を撮るという、ただそれだけの制作によって半ば機械的に集積されていく本シリーズは、通常なら気にも留めない場を「風景」として顕在化させる営みだと、まずは言える。しかし 20 枚 1 組の、この額装された写真作品の並べ方に注目すれば、今度は、時系列の可視化というまた別の問題が浮かび上がってくるだろう。縦に並べられたそれらは、「さかのぼる」とか「くだる」とかいった言い回しそのまま、上部の古い写真ほど見えにくくなるため、記憶や忘却のありようを想起させずにはおかない。一方、横に並べられたとき、それは本のページを繰るように、すべての写真がひとしなみに目の前を通過していく。

もちろん、それぞれの額内の、左上から右下へと水平に流れていくグリッド配列からして、時間と無縁ではいられない。同様の構造（ただし今度は、右上から左下へと垂直の流れ）は、2 階に展示された稲垣元則 (1971-) のドローイング群にも見られるが、それは彼の日記然とした制作方法とも相まって、継続することの紆余曲折を示唆してくれるだろう [pp.45-48]。

稲垣は、1990 年代からずっと、B4 サイズの紙に絵を描く行為を続けてきた。鉛筆による素早い線の錯綜や、絵筆の軽いタッチによる色斑の蝟集など、紙の上の小さな痕跡たちは、半ば無意識に生成してくる型ないしは手癖を浮かび上がらせてくれそうだ。もちろん、ただ反復しているかに見えるその手の動きは、毎度、わずかなズレを伴わずにはいられない。日課と化したその制作においては個々の完成度が大了問題とならず、だからこそそれらは総体として、調子の良し悪しや、ひいては成長そして

老いなどを露呈させる。稲垣はかつて、ドローイングを「歩くこと」に喩えていた（『稲垣元則 elephant』株式会社ノマル、2018 年、p.2）。ドローイングが整然と並ぶこの部屋では、2015 年から現時点にまでいたる、直進、蛇行、迂回、一時停止、急発進、さらには遡行、等々の軌跡が提示されている。

写真であれ、絵であれ、グリッド状に配列されたイメージ群は、一筋の物語を描き出すことにはあまり向かない。むしろそれは、データベース上に表示されるサムネイルよろしく、上下、左右、斜めといった、さまざまな方向性を許容するはずだ。違ってはいるようで似ているとか、似ているようで違うとか、そんな相似あるいは相違の印象にもとづき自由に動く鑑賞者の視線は、過去から未来へとといった一方向に制限されず、あちこちへと飛躍しうる。

提示された作品を前に目を動かし、任意の始点から終点までを結んでいくという道程が、必ずしも最短距離であるとは限らない。ときに気が散り、作品だけに意識を向けていられなくなる私（たち？）の鑑賞は、むしろ幾度も寄り道をくり返ししながら、ただならぬ、なんとなく終わっていくものだろう。そして同様のことは、手で線を引く行為、つまり制作にもあてはまる。ものをつくるという営みもまた、必ずしも構想から実現へと直線的、単線的に進行するわけではないからだ。見切り発車でとにかく手を動かすなか、自分のやりたかったことが事後的に明らかになっていくことさえ珍しくはないのだとすれば、今度は作品を完成へと導く、さまざまなプロセスについて考えなければならない。

4. デッドライン

田中真吾 (1983-) は、火を用いて制作する。立方体状に束ねた紙、あるいは角材や板といった素材を燃やして生まれる彼の作品たちは、とどのつまり残骸で、人為と自然とのあわいに位置づけられるその線＝焦げ跡は、壊すことによって作られるものだと言えるだろう。その点、4 階の一室にほどこされた天井画は象徴的で、上昇する松脂の煤が付着してできた、ゆらめくその曲線は、塗られたものでも、描かれたものでもなかった [pp.19-20]。一方、対象がプラスチックなどの合成化学物質であるとき、火はそれらを焦がさず、むしろ溶かして収縮させる。2 階に並ぶ〈meltrans-melt〉(2017 年)の作品群がそうであるように、結果として生み出されるのは、意図的には生み出しがたい色彩の溶け合いと、縮れた曲線が交叉する痕跡だった [p.58]。

このように火は、ある程度まではコントロール可能で、しかし最終的には意のままにならない。だからこそ田中の制作は、とりわけ「待つ」ことに関わる。1 枚の紙片

が燃え始め、やがて鎮火するまでのプロセスを長時間露光で捉えた写真群〈trace〉(2011年)はいかにも示唆的だが、彼はつくり手として、すべてを焼き尽くす手前をこそ見極めなければならなかった [p.58]。火を使わずに手がけた近作〈transitional stroke〉も同様で、インクを塗ってできた線と、それを拭いて消した線との重層ないし交錯からなるその画面を決定づけるのは、端的に「やめどき」だ [pp.25-26]。もっとも、ここで言う「見極め」とは、過不足のない理想状態の発見ばかりを意味するわけではなく、ときには決断ないし断念といった側面も伴うだろう。つまり、これ以上「待てない(あるいは、待ってくれない)」状態、外部から与えられた締切りによってもまた、完成は規定されざるをえない。

たとえば4階に展示された《transtructure #10 (based #5)》(2025年)は、焼けた角材(=支持体)と焼けた板の破片(=画面)によって構成される平面作品だが、その全景は、展示される場所に応じて変わる [p.23]。大きく4分割される構成要素には明確な組み立て方が設定されておらず、だからこそ田中は毎度、増減したり補強したり改変したりしながら作品を組み立てなおさなければならない。正解のないなか、その気になれば(再)解体と(再)構築を無限にくり返せるその制作は、たとえば展覧会の開幕という区切りがあってはじめて、明確な完成を迎えられる。もちろん、あくまで次の展示のさいには上書きされてしまう、仮の完成版にすぎないのだが。

そもそも、つくるという行為は、多かれ少なかれ現実との摩擦を伴いながら進行するものだ。扱う素材の側からの抵抗を受け止め、必ずしも思ったようには動いてくれない身体との折り合いをつけていくなか、変更にくらげ変更を経たその営みは、もしかしたら当初予想だにできなかった結果へとつくり手を導くかもしれない。本展覧会もしかりで、その準備の過程において、いくつかの紆余曲折を経てきた。わざわざ「継続参加」と断り書きを入れて紹介する、中屋敷智生(1977-)の仕事もその一つだ。

本展覧会の設営準備がはじまるずっと以前から、中屋敷の《包まれつつ包む》はずでにあった [pp.49-50]。6月28日から7月13日まで開催されていた「現代美術一茨木特別展「Transfer」」の出品作品だったからだ。壁はもちろん、床も天井も窓も、扉も照明も床に置かれた黒電話も、すべてを絵具で覆ってみせたその作品は、距離において眺めることを許さず、むしろタイトルのおり鑑賞者を呑み込んでしまう。色面と色面との境界を逸脱するように張りめぐらされたマスキングテープの線はまた、イメージと物質、あるいは作業途中と完成などといった中間領域を示唆せずにはおかない。もはや原状復帰が不可能なまでにほどこされた中屋敷の塗りは、やはり言うべきか、取り壊しが決まったこの会場だからこそ可能なだろう。引き続き本展覧会

の出品作家にもなった彼は、描画のさらなる拡張、あるいは展開を試み、それは《包み包まれる》というもう一つ別の作品として結実していった [pp.51-55]。

中屋敷の関心は、主客未分化の状態で生じる鑑賞、および制作にある。周囲を絵具で覆い尽くそうとする空間内で、とりわけ開幕後もなお公開制作されていく《包み包まれる》に対して、距離をとった客観的な鑑賞が不可能なのは言うまでもない。いっばう彼は彼で、独りになれない環境下、いままで自分が何色を、どのくらい塗布したかに応じて次の一手を決めるという、まるで作品と対話するかのような制作を行っていた。結局、閉幕前日の10月4日に完成(ということに)した本作品において重要なのは、「止まる/留まる」ことへの抵抗だったと言える。

ひとたび作品が完成すれば、その作品にはもう、作者といえども手が出せない。これ以上手が加えられない、固定化された状態を「完成」と呼ぶのなら、それは死にもなぞらえるだろう。それこそ、完成した作品の集まる場所である美術館が、しばしば「墓場」の比喩で語られてきたのは示唆的だ。だとしたら、田中や中屋敷の提示する、理論上はいつまでも継続可能な制作は、死に抗う企てだと言えるだろうか。いや、《包み包まれる》の完成間際、中屋敷の過去作3点が構成要素として組み込まれたことを思い起こせば、それは「死後の生」を賦活する試みでさえあった。ここでようやく、生と線について考える用意ができただろう。線を引き、また引き直すという営みは、作品を、たえず生成変化する可能態ならしめるための手段となりえる。

5. ライフラインへ

5階ホールに展示された国谷隆志(1974-)の、ネオン管を用いた作品群は、それぞれが異なった英単語を象っている [pp.11-12,15]。だが、設置場所である舞台へ上がってみても、取っ手付きの透明アクリル板を支持体とするそのネオン管はうつ伏せになっているためうまく読めず、また恐る恐る作品を持ち上げてみたとしても、結局はその文字を誰かに読ませることになるだけだ。文字を意味として受け取れないまま、それでも別の誰かに向けては発してしまうという混乱がそこにはある。

本作品を鑑賞するに際して、私たちはいくつもの判断を迫られるだろう。舞台上に上がってよいのか、作品に触れてよいのか、そもそもどこからどう見るべきなのか、といった具合に。もし速く客席から見上げたり、階上の映写室から見下ろしたりするのなら、そのとき文字を構成する線は光の塊へと還元されてしまい、いよいよ読むことからは遠ざかってしまうにちがいない。その点、この映写室に設置された黄色い羽根の作品《Air Conditioner》は、国谷の態度を表明するものだと解釈できる

[pp.13-14]。特に空気の循環を促すわけでもないその似非空調装置がほめかしているのは、Aかと思えばB、かと思えばやっぱりCといった、混ぜっ返しであるはずだ。

このように国谷は、鑑賞者の取るべき態度を明確にしないまま、各自の任意に委ねている。どう見られたいのかが不明瞭なのは、地下1階の自転車置き場に吊られた13本のネオン管も同様で、その《Spaceless Space: Pegasus》というタイトルは、私たちが取りうる視点を複数化させずにはおかない。部屋に入った鑑賞者はまず、点状の空隙を縦に連ねた、垂直線状のネオン管と正面から向き合う。だが一見したところランダムなそれらネオン管の配置が、じつは秋の星座を象っているのだとしたら、下から見上げるのが「正解」ということになってしまうだろう。もちろん、床すれすれに吊られたネオン管をそのように眺めることなどできないから、鑑賞者はただ、ペガサス座の形を想像するしかない。どの視点に立って作品を見るべきかという、鑑賞者の「位置」をめぐる彼の関心は、同室に展示された作品群、鏡面にグリッドがほどこされた〈Mirror Site〉においても表明されている [pp.73-74]。

いっぽう、地下2階で提示された松井智恵とO JUNの作品は、それが協働の産物ゆえ、「作者」であることの曖昧さを喚起せずにはおかない。中屋敷と同様、前の会期の展覧会（「real SOU #15「野原の上で」」6月28日～7月13日）から継続して参加することになった松井は、家の外壁に落書きしていた幼少期の記憶にも促されつつ、コンクリートブロックで覆われた無機質な部屋に、直接絵を描くことを企てた [pp.75-78]。

空調設備も窓もない部屋のなか、夏の盛りに「いじいじ」と展開されていく松井の描きは、木炭による繊細かつ硬質な線や、スプレーによる大胆でぼやけた線で、徐々に部屋を埋めていく。最初は恐る恐る、やがて少しずつ床へもはみ出していく多種多様な線たちの、増殖し、凝縮し、蝟集していくさまは、いかにも内向的だ。もしこの実践を「グラフィティ」と呼ぶのであれば、そのときは「痕を残す」という原義のニュアンスをこそ汲まなければならないだろう。だが、このように内向きな松井の「グラフィティ」は、最後にO JUNという協働者へと開かれることになる。

筆者にとって想定外だったこの協働は、しかし必ずしも唐突ではない。2016年に二人展を行って以来、「立ち話」と称したメールのやりとりを続けている彼らは、画家として生きる日々の雑感をぼんやりと共有し合っていたからだ。そんな対話の延長線上に位置付けられる今回の協働に、「線引き」というタイトルを与えた二人の意図は明確だと言える。

限られた制作時間のなか、O JUNは木炭とスプレーとマジックを使って正面の壁

に海景を浮かび上がらせ、その周囲を無数の黒い円の連なりによって四角く縁取り、さらにその外側にも描線を拡げていった [pp.75-76]。縁取りの中央部分が塗り残されてできた線条、O JUNいわく「ドットを邪魔する白い光」は、二人の仕事を、分けつつ繋ぐものだと言えるだろうか。そのタイトルに相応しく、誰がどこを描いたのかがなんとなく察せられるそれら諸断片は、にもかかわらず、全体としての調和も保っている。だが、この制作の締めくくりが、たまたまそこに居合わせた「少年」——つまり、そもそも「作者」としてクレジットすらされていない存在によってなされたという偶然は、「線引き」の曖昧さに拍車をかけずにはおかない。O JUNの言葉を借りれば、それはまさに「臨場」の産物だった。

ここまで見てきたように、本展覧会の出品作家たちはみな、それぞれの仕方で作品を、いわば未然の状態に置きつけようとする。すでに完成しているのだ、と一線を画した上で、なお白黒ははっきりつけずにいるその態度は、「これから何かが生じるはず」といった予感を引き起こさずにはおかない。これらの作品を前に、私たち鑑賞者は見るといふよりも、待つ。3階に展示された稲垣の、寡黙で思わせぶりの映像作品が示唆するように、違和感はいつも遅れてやってくると言えるだろう。その上下反転した世界で起こっていたのは、雨や木の葉の、とてもゆっくりとした下降だった [pp.39-40]。

本展覧会は最後、地下2階の書類保管庫にて幕を閉じる。稲垣がそこでおこなったのは整理整頓の作業で、その中核には、やはりと言うべきかドローイング群が据えられていた [pp.83-86]。イメージ相互の共鳴関係に応じて仕分けられ、テーブル上に並べられたそれらと、壁面を飾る、写真や絵画や映像との連関を捉えることはそう難しくない。必ずしも時系列には基づかないその編集作業は、今後のさらなる制作のための指針を用意するはずだ。「最新一枚の絵は、それまでのドローイングすべての蓄積」であり、また「最初一枚は、いままでの時間をかけて価値付けされてきたもの」とであると稲垣は言う（『稲垣元則 elephant』前掲書、p.2）。今までに手がけてきた仕事が、次の仕事を規定し、その次の仕事の実現によって、今までに手がけてきた仕事の意味が更新されるという相互作用が、線を引くことの意義なのであれば、ここ福祉文化会館もまた、もはや「どこでもないどこか Nowhere」ではいられなくなるだろう。「ライフライン」とは、この場所の、ありえたかもしれない「いま・ここ NowHere」を素描する試みだったのではないかと、ひとまずは考えている。

